



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Schatten, Staub und Wind

Studie zu Tod und Vergänglichkeit in ausgewählten
barocken Werken des Benediktinerstiftes St. Paul
im Lavanttal

verfasst von / submitted by

Maximilian Peter, LL.M. (WU), BA

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

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

ao.Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs

Vorwort

Der Sommer des Jahres 2004 wird mir stets in besonderer Erinnerung bleiben. Als gerade Sechsjähriger bin ich Begleiter bei einer Stadtführung meines Vaters in meiner Heimatstadt St. Andrä im Lavanttal. Gäste sind Studenten aus aller Welt, die simultan übersetzten Worte begeistern mich und darunter findet sich ein unbekanntes: „Barock“. Es dauert bis zum Sommer 2012, als mich mein damaliger Deutschprofessor Dr. Rudolf Freisitzer einlädt, in das Archiv des Benediktinerstiftes St. Paul zu kommen, um die dortigen Schätze genauer zu studieren. Der Direktor des Museums, Pater Dr. Gerfried Sitar, erkennt in meiner Begeisterung und meinem Eifer echte Leidenschaft für das, was die Klostersammlung zu bieten hat. Meine Geschichte im Stift St. Paul beginnt früh, und wer einmal für die ungemein spannenden Wissenschaften Kunstgeschichte und Geschichte Feuer gefangen hat, wird von diesem Zauber nie mehr losgelassen. In mehreren Sommermonaten zwischen 2013 und 2016 lerne ich die Sammlung in ihrer unerschöpflichen Vielfalt kennen und insbesondere die barocken Werke bringen mich zum Staunen. Mittlerweile sind ein paar Jahre ins Land gezogen und ich strebe dem Abschluss meines kunstgeschichtlichen Studiums an der Universität Wien entgegen. Dass die hier vorgelegte Abschlussarbeit thematisch zu meinen Ursprüngen zurückführt, ist nicht immer geplant gewesen und erfreut mich in besonderem Maße. Denn, und das ist das Schönste daran, egal wie oft ich die heiligen Hallen von St. Paul betrete, sie bringen mich heute noch zum Staunen.

Mit meiner kreativen, aber stets inspirierend und lebhaft gebliebenen Studienkombination Wirtschaftsrecht und Kunstgeschichte habe ich nie ausreichend den jeweiligen Klischees entsprochen. Ich bin am Ende dieser Bildungsreise jedoch unglaublich dankbar, dass ich diesen Weg gegangen bin und dabei die Kunst ein stets so willkommener Ausgleich gewesen ist. Dass es auf diesem Weg Menschen wie ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs gegeben hat, die mich mit ihrem Wissen, ihrem Humor und ihrer steten Begeisterung darin, mich in den kunsthistorischen Belangen zu fordern und zu fördern, bereichert hat, darf ich als großes Glück bezeichnen. Für die Betreuung meiner Masterarbeit, aber auch für lustige und lehrreiche Exkursionen möchte ich ihr meinen großen Dank aussprechen.

Abschließend darf ich den Menschen danken, die mir meine optimale Ausbildung und meinen bisherigen Lebensweg in allen Facetten ermöglicht haben. Durch die Kraft und Liebe meiner Mutter Gerlinde, meines Vaters Günter und meines Bruders Alexander habe ich mich auf der Straße der Prüfungen und Aufgaben nie verloren gefühlt, sondern vielmehr steten Rückhalt gespürt. Das Erste, das der Mensch im Leben vorfindet, das Letzte, wonach er die Hand ausstreckt, das Kostbarste, was er im Leben besitzt, ist die Familie. Ihr gilt mein tiefer Dank!

Inhaltsverzeichnis

1 Einführung und Forschungsstand	1
1.1 Die Kunst und der Tod	1
1.2 Forschungsstand.....	3
2 Meilensteine in der Philosophie über den Tod	4
2.1 Antike	4
2.2 Mittelalter und Renaissance.....	8
2.3 Barock und Aufklärung.....	10
3 Stifte, Sammlungen und Sammler	14
3.1 Ende und Anfang	14
3.2 Die Entstehung und das Werden St. Pauls	15
3.3 Die Entstehung und das Werden St. Blasians.....	18
3.4 Fürstabt Martin II. Gerbert – Sammler und Erneuerer.....	20
4 Kreuzestod und Andacht.....	24
4.1 Kreuzigung Christi von Johann Andreas Herrlein.....	24
4.2 Engelspietà von Joseph Heintz dem Älteren	27
4.3 Tod des heiligen Joseph von Paul Troger	30
5 Das Blut der Märtyrer.....	35
5.1 Martyrium des heiligen Laurentius von Franz Joseph Spiegler	35
5.2 Bethlehemitischer Kindermord von Gaspard Diziani	39
5.3 Heiliger Hieronymus und Heilige Maria Magdalena von Johann Zick	42
6 Vergänglichkeit und der barocke Mensch.....	46
6.1 Allegorie der Vergänglichkeit von Christian Seybold (?).....	46
6.2 Tote Vögel / Papagei mit Blumen.....	50
6.3 Bettlerbilder nach Jacques Callot.....	52
6.4 Alter Mann hinter einem Fenster von Samuel van Hoogstraten.....	54
7 Zeichnung und Druckgraphik im Zeichen des Todes	57
7.1 Neue Forschungsaspekte zur graphischen Sammlung in St. Paul	57
7.2 Totentanz von Pierre Wuilleret.....	60
7.3 Skurriles aus der Druckgraphik	64
8 Tod und Vergänglichkeit abseits von Malerei und Graphik	69
8.1 Lebensalterhumpen aus dem 17. Jahrhundert.....	69

8.2 Die Habsburgergruft in St. Blasien	71
9 Conclusio.....	75
10 Literaturverzeichnis	78
11 Abbildungsnachweis	89
12 Abbildungen.....	96

**To live is the rarest thing in the world.
Most people exist, that is all.**

*Zu leben – das ist das Allerseltenste auf der Welt.
Die meisten Menschen existieren, das ist alles.*

Oscar Wilde

1 Einführung und Forschungsstand

1.1 Die Kunst und der Tod

Zwei elementare Themen beschäftigen, beleben und bereichern die Kunst – die Liebe und der Tod. Erstere reißt den erschaffenden Menschen in ihren vielfältigen Schattierungen mit sich, sei es als bildgewordene Euphorie oder als künstlerischer Ausdruck tragischer Verwicklungen. Der Tod berührt und fasziniert in gleicher Intensität, jedoch ist die Auseinandersetzung mit ihm eine andere. Der Tod wird verdrängt, im Alltag oft beiseitegeschoben. Umso deutlicher hat ihn die Kunst hervorgehoben, um dem Betrachter bei allem visuellen Genuss auch seine Endlichkeit vor Augen zu führen. Alle Menschen teilen ihr Ende, oder wie Horaz formuliert hat: „Omnis una manet nox.“¹

Schon früh hat die Kunst erkannt, dass der Tod nicht nur das Furchteinflößend-Endliche in uns evoziert, sondern vielfach erst Ansporn ist, wirklich bewusst zu leben. Insbesondere das Zeitalter des Barock, das als zeitlicher Schauplatz dieser Studie dient, hat diese ambivalente Auffassung des Todes in unerschöpflicher Weise rezipiert. Der Titel „Schatten, Staub und Wind“ ist ein Ausschnitt des berühmten Gedichtes „Es ist alles eitel“², das der Barockdichter Andreas Gryphius unter dem leidvollen Eindruck des Dreißigjährigen Krieges verfasst hat. Die drei Schlagworte sind mit ihren tiefgründigen philosophischen Implikationen programmatisch für die zentralen Momente der Arbeit. Den kritischen Stimmen, die eine erneute Bearbeitung der schon im Schulkanon behandelten Barockmotive monieren, ist ihre offenkundige Aktualität entgegenzusetzen. Gerade als sich Europa weit weg von den Schrecken und Leiden der Kriege gewöhnt hat, hat die Corona-Pandemie die Welt nachhaltig erschüttert. Bilder von nächtlichen Leichentransporten im norditalienischen Bergamo haben den Tod ein Stück näher an die Allgemeinheit herangerückt und lassen erahnen, wie eine Dauerpräsenz des Sterbens in barocken Zeiten auf die Menschen gewirkt haben muss. Keineswegs ist eine Studie zu Tod und Vergänglichkeit ein antiquiertes Bearbeitungsfeld, sondern vielmehr eine dauerhaft neue Herausforderung, um die Intentionen der Kunst einmal mehr zu unterstreichen. Tod und Ende sind nicht nur Angst und Furcht, sie spiegeln Hoffnung, Sehnsucht und die Freude am Leben

¹ Horaz, carmen, 1, 28, 15 – „Alle erwartet dieselbe Nacht.“ (übersetzt vom Verfasser).

² Gryphius 2010, S. 38.

selbst. In Anbetracht einer weltweiten Viruspandemie, die Millionen Todesopfer fordert, ist das ein geradezu tröstlicher und schöner Gedanke.

Diese Grundprämisse im Hinterkopf behaltend, ist das Ziel der Studie, verschiedene Themenbereiche am Schnittpunkt zwischen Kunst und Philosophie zu vernetzen. Der örtliche Schauplatz für dieses Vorhaben ist der Mikrokosmos einer Klostersammlung, die bereits aus ihrer Integrität und Geschichte mächtige Erzählungen schöpft. Der heutige Standort der Sammlung, das Benediktinerstift St. Paul im kärntnerischen Lavanttal, darf mit seiner eher abgeschiedenen Lage nicht darüber hinwegtäuschen, dass Werke von nationaler und übernationaler Bedeutung in den altehrwürdigen Klostermauern aufbewahrt werden.³ Während die Handschriften und die prachtvollen Goldschmiedearbeiten ausführlich bearbeitet worden sind, ist die Gemäldesammlung nicht in jener Tiefe gewürdigt worden, die ihr angemessen scheint. In Anerkennung des beschränkten Umfangs einer Masterarbeit konzentriert sich die Studie auf jene Kunstwerke in der St. Pauler Sammlung, die Tod und Vergänglichkeit zum Thema haben.

Um den Analysen der einzelnen Kunstwerke eine nachhaltige Basis zu verschaffen, folgt zunächst eine zweiteilige Exposition, die einerseits philosophische Meilensteine in der Auseinandersetzung mit dem Tod absteckt und andererseits einen kurzen Aufriss der wechselvollen Geschichte der St. Pauler Klostersammlung bietet. Diese beiden Pole sollen sodann im Hauptteil in Bezug auf ausgewählte barocke Werke verschmolzen werden. Geistliche und weltliche Todesthemen treffen im Barock bunt aufeinander. Beide Bereiche werden ihre Berücksichtigung finden, ja sogar Skurriles wird zu Tage gefördert. Diesbezüglich befinden sich in der umfangreichen Graphiksammlung des Stiftes aufschlussreiche Stücke, die eine starke Aussagekraft über die zeitgenössische Auseinandersetzung mit dem Tod haben. Es ist diese Arbeit als eine themenspezifische Reise in eine bisher in dieser Detailliertheit nicht bearbeitete Sammlung konzipiert, die gleichzeitig dazu einladen will, den Tod nicht einseitig, sondern so vielfältig, bedeutungsvoll und lehrreich zu sehen, wie es die Kunst über all die Jahrhunderte getan hat. Mit diesen Grundgedanken lässt sich die Forschungsfrage der Studie formulieren:

Welche philosophischen Gedanken hat der kunsterschaffende barocke Mensch über Tod und Vergänglichkeit verarbeitet und wie spiegeln sich diese Gedanken in der Kunstsammlung des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal wider?

³ Siehe dazu umfassend Sitar 2000.

1.2 Forschungsstand

In dieser Selektivität und unter dem konkreten thematischen Gesichtspunkt ist die Kunstsammlung des Stiftes bisher noch nicht bearbeitet worden und eine zusammenhängende Analyse der Verbindungen zwischen barocker Todesphilosophie und den in St. Paul aufbewahrten Werken stellt ein Novum dar. Die Bestände als solche sind im Laufe der Forschung der letzten Jahrzehnte teils intensiver, teils marginaler beforscht worden, worüber ein kurzer Überblick gegeben werden soll.

Die erste Würdigung der Stiftsgalerie in ihrer Gesamtheit hat Otto Benesch im Jahr 1929 vorgelegt.⁴ Mit einem Umfang von knapp vier Seiten kann diese erste Beforschung nur als Ausgangspunkt verstanden werden. Die wichtige Aufgabe, den gesamten Bestand an Werken zu sichten und kurz zu bewerten, hat Günther Heinz erst Jahrzehnte später im Rahmen der Österreichischen Kunsttopographie unternommen.⁵ Die Gemälde werden in der Bearbeitung von Heinz zwar vollständig gelistet, teils nur mit ihrer Bezeichnung genannt, teils auch inhaltlich beschrieben. Bei einigen wenigen Werken notiert Heinz mögliche Vorbilder oder schreibt zu. Bis heute ist dieses Kompendium die Basis für jede weitere Bearbeitung der Gemäldesammlung geblieben. Die weitere Erforschung ist in den darauffolgenden Jahrzehnten primär über große Ausstellungsereignisse erfolgt. Zu nennen sind dabei vor allem die Ausstellungen in St. Blasien 1983 sowie die große Kärntner Landesausstellung 1991 in St. Paul. Hier ist Günther Heinz erneut um eine kurze Beschreibung der Gemäldesammlung ersucht worden.⁶ In der Zeit nach der Landesausstellung ist es dann der stiftsangehörige Mönch Gerfried Sitar, der in einzelnen Monographien wichtige Werke der Gemäldesammlung näher beleuchtet.⁷ Die nächste umfassende Würdigung findet im Rahmen der 2009 in St. Paul veranstalteten Europaausstellung statt, wobei zugunsten allzu großzügiger Zuschreibungen das von Heinz gelegte Fundament verlassen worden ist.⁸ Im gerade vollendeten Jahrzehnt ist es um die Weitererforschung der Gemäldesammlung ruhiger geworden, ehe durch ein größeres Ausstellungsereignis im Jahr 2020/21 im deutschen Freiburg im Breisgau neue und kritischere Analysen gewonnen worden sind.⁹ Der Versuch einer tiefer gehenden Erforschung der für diese Studie ausgewählten Werke ist trotz des eben Skizzierten noch nicht erfolgt.

⁴ Benesch 1929.

⁵ Heinz 1969.

⁶ Heinz 1991.

⁷ Sitar 2000, Sitar/Trumler 2005.

⁸ Kaltenegger 2009.

⁹ Kat. Ausst. Augustinermuseum 2020.

2 Meilensteine in der Philosophie über den Tod

2.1 Antike

Sterben ist notwendig, der Tod existentiell. Es gibt keinen Zeitpunkt, an dem die Menschen über den Tod nachzudenken begonnen haben, sie haben stets mit ihm gelebt. Die Frage nach dem Danach mündet in einem eigenen Bereich der Philosophie, der philosophischen Thanatologie.¹⁰ Vier Fragen stehen dabei nach *Wittwer*¹¹ im Vordergrund: 1. Was ist der Tod? 2. Ist der Tod ein Gut oder ein Übel oder keines von beiden? 3. Ist es vernünftig, den eigenen Tod zu fürchten? 4. Wie soll ich mich vernünftigerweise zu meinem eigenen bevorstehenden Tod verhalten?

Selbst wenn sich etwa schon in einer vor 4000 Jahren entstandenen altägyptischen Dichtung Gedanken wie „Der Tod steht mir heute so vor Augen, wie wenn man sich sehnt, die Heimat wiederzusehen“¹² finden, sind die ersten Meilensteine der philosophischen Thanatologie im antiken Griechenland zu suchen. Platons Dialog „Phaidon“ ist ein solcher Meilenstein, weil er mit der zentralen Erkenntnis der Trennung von Leib und Seele und deren Unsterblichkeit die Auferstehungsphilosophie des Christentums vorwegnimmt.¹³ Der Leib verwest und zerfällt demnach mit dem Tod, anders aber die Seele:

„Ist sie nun in dieser Verfassung, so entweicht sie doch wohl in das Reich des mit ihr gleichartigen Unsichtbaren, des Göttlichen und Unsterblichen und Vernünftigen, wo angelangt sie selige Ruhe findet, befreit von Irrsal und Unvernunft, von Furcht, Liebesraserei und den sonstigen menschlichen Übeln.“¹⁴

Mit „dieser Verfassung“ meint Platon eine Seele, die Zeit ihres irdischen Lebens auf eine reine Loslösung der Seele vom Körper hingearbeitet hat, also nicht etwa eine von körperlichen Begierden und Lüsten gezeichnete Seele. Das Christentum hat sich aus diesen Überlegungen geradezu genährt und die Vorstellungen vom paradiesischen Jenseits addiert, um ein stimmiges Konzept für das Leben nach dem Tod bereitzustellen.

Doch in der Antike folgen nicht alle philosophischen Strömungen dieser Richtung, sondern stehen ihr teils diametral gegenüber. Als Exemplum dafür ist der „Brief an Menoikeus“ des

¹⁰ Von „thánatos“ (griech. Tod) und „lógos“ (griech. Sprache, Lehre, udgl).

¹¹ Wittwer 2014, S. 8.

¹² Keel/Vonlanthen 2008, S. 16.

¹³ Precht 2015, S. 219-220. Das Konzept der „Seelenwanderung“ ist schon bei Pythagoras zu finden.

¹⁴ Platon 1913, S. 70.

Philosophen Epikur zu nennen, dessen Ziel die Beseitigung der Todesfurcht der Menschen ist. Das, was man heute „Erlebbarkeitsbedingung“¹⁵ nennt, formuliert Epikur so:

„Das Schauererregendste aller Übel, der Tod, betrifft uns überhaupt nicht; wenn wir sind, ist der Tod nicht da; wenn der Tod da ist, sind wir nicht. Er betrifft also weder die Lebenden noch die Gestorbenen, da er ja für die einen nicht da ist, die andern aber nicht mehr für ihn da sind.“¹⁶

Im krassen Gegensatz zu Platon ist Epikur Materialist und lehnt transzendente und metaphysische Erklärungen ab. Epikurs Philosophie basiert auf Wahrnehmung und Empfindung.¹⁷ Da der Tod nichts für den Menschen Wahrnehmbares ist, geht er uns auch nichts an. Dieser philosophische Materialismus impliziert, dass sich auch die Seele mit dem Tod auflöst. Epikur will mit dieser These primär die Todesfurcht lindern, gibt aber keine Ausblicke auf ein Danach, kennt kein Jenseits. Obwohl im antiken Rom etwa der Philosoph Lukrez die Lehre des Epikur rezipiert und erweitert hat, ist es ob der Radikalität der Aussage verständlich, dass gerade in den christlichen geprägten Kulturen Epikur lange Zeit ohne Bedeutung gewesen ist. Dante hat im berühmten „Inferno“ sogar einen Platz in der Hölle für Epikur als Leugner der Unsterblichkeit reserviert.¹⁸

Ähnlich bahnbrechend und nachhaltig wie die Philosophie Platons ist für die römische Welt der Philosoph Seneca. In seinem Hauptwerk „Epistulae morales“ entfaltet er im ersten nachchristlichen Jahrhundert die zentralen Gedanken der späten Stoa, einer Philosophenschule, die es sich zum Ziel gesetzt hat, den Menschen zu einer gewissen Freiheit von Leidenschaften, der Apathie, zu führen.¹⁹ Seneca möchte, ähnlich den Intentionen Epikurs, die Furcht vor dem Tod lindern, vermittelt das aber nicht auf die nihilistische Weise Epikurs, sondern beschreitet rationale und vermittelnde Wege. Aufgrund eines bei Seneca vorherrschenden Eklektizismus werden in seinen Texten Vorschläge des Epikur dennoch eingebunden.²⁰ Beispielhaft sei ein Ausschnitt aus dem 54. Brief an Lucilius genannt:

„Ich frage: Müsste man es nicht als den Gipfel der Torheit bezeichnen, wenn jemand glaubt, einer Öllampe gehe es schlechter, wenn sie erloschen ist, als bevor sie angezündet wird? Auch wir erlöschen und werden angezündet: in der Zwischenzeit erleiden wir etwas, vorher und hinterher jedoch herrscht tiefe Geborgenheit.“²¹

¹⁵ Unter dieser Bezeichnung etwa erläutert bei Wittwer 2014, S. 56-57.

¹⁶ Epikur 1980, S. 45.

¹⁷ Precht 2015, S. 302.

¹⁸ Inferno 10, 13-15.

¹⁹ Fischill 2014, S. 178.

²⁰ Fussl/Fussl 2007, S. 12.

²¹ Seneca 2014, S. 174.

Die Rationalität Senecas lässt sich an anderen Passagen verdeutlichen, in denen es darum geht, den Tod als Gesetz der Natur anzuerkennen und sich schon im richtig gelebten Leben auf ihn vorzubereiten. Seneca ist nicht auf das Danach fokussiert, sondern begreift den Tod als Ansporn für ein Leben, das frei vor Furcht und anderen Affekten ständig bereit ist, dem Tod zu begegnen. Er skizziert das Leben als gehetztes, schnell vorbeigehendes Abenteuer, in dem wir stets unsere Endlichkeit mitbedenken müssen:

„Schau hin auf die Schnelligkeit der rasch enteilenden Zeit, bedenke die Kürze dieses Abschnittes, den wir dahinjagend durchqueren, beobachte diese Gemeinschaft der Menschheit, die auf dasselbe Ziel in sehr engen Abständen zueilt, auch da, wo sie sehr groß scheinen!“²²

Die Kürze des Lebens ist ein zentraler Topos bei Seneca, ihm hat er sogar eine eigene kleine Schrift, „De brevitae vitae“, gewidmet. Seneca baut den Tod gerade deshalb in seine Werke ein, weil er ihn als Spiegelbild des Lebens begreift, damit zum richtigen Leben anleiten will. Angegriffen werden bei Seneca insbesondere jene Menschen, die ständig über die Kürze des Lebens Beschwerden abgeben und erst im Moment des Todes realisieren, dass sie nie gelebt haben:

„Aber nein, wir haben keine zu geringe Zeitspanne, sondern wir vergeuden viel davon. Lang genug ist das Leben und reichlich bemessen auch für die allergrößten Unternehmungen – wenn es nur insgesamt gut angelegt würde. Doch sobald es in Verschwendung und Oberflächlichkeit zerrinnt, sobald es für keinen guten Zweck verwendet wird, dann spüren wir erst unter dem Druck der letzten Not: Das Leben, dessen Vergehen wir gar nicht merkten, ist vergangen.“²³

Wie nachhaltig dieser Gedanke die Kulturgeschichte bis in die Gegenwart beeinflusst hat, zeigt das Zitat von Oscar Wilde, das dieser Studie vorangestellt worden ist. Was Seneca entwerfen will, ist gewissermaßen eine Anleitung, ja besser noch eine Kunst, aus dem Bewusstsein der Endlichkeit richtig zu leben.²⁴ Diese Idee einer „ars vivendi“, die als „ars moriendi“ begriffen wird, ist in Kunstwerken omnipräsent. Sei es in der Literatur oder in der bildnerischen Kunst, stets ist der Aspekt des Trostes mitschwingend. Durch Vergegenwärtigung und Präsenthalten des Sterbens soll der Betrachter lernen, dass es keinen zu frühen Tod gibt, sondern der Zeitpunkt des Todes, der durch das Schicksal zugestanden worden ist, für das einzelne Individuum stets der richtige ist. So hat sich Seneca mit dem in der Antike oft besprochenen frühzeitigen Tod junger Menschen („immatura mors“) auseinandergesetzt und das etwa in seiner Trostschrift „Ad Marciam de consolatione“ festgehalten:

²² Seneca 2014, S. 500.

²³ Seneca 2008, S. 7.

²⁴ Maurach 1991, S. 114.

„Einem jeden ist ein Ziel gesteckt; das bleibt stets am festgesetzten Platz, und weiter kann es weder Vorsicht noch Gnade verrücken. [...] Er hat das Seine bekommen und ist bis ans Ende der Zeit gelangt, die ihm vergönnt war.“²⁵

Dieser Gedanke hat etwas wunderbar Tröstendes. Seneca bezeichnet den Tod als „optimum inventum naturae“²⁶ – die beste Erfindung der Natur. Nicht alle Menschen werden dieser Betitelung sofort zustimmend gegenüberzutreten, aber im Kern untermauert sie die Grundaussage Senecas, dass ohne den Tod kein Endpunkt vorhanden wäre, der uns antreibt, weiterbringt, ja eben wirklich leben lässt.

Seneca hat mit seiner unglaublichen Wucht²⁷ an Geschriebenem viel Raum für Nachfolger hinterlassen. Unter ihnen haben zwei Persönlichkeiten für Nachhall gesorgt: Epiktet und Marc Aurel. Der als Sklave nach Rom gekommene Epiktet wirkt eine Generation nach Seneca und hat mit dem „Handbüchlein der Moral“ ein Kompendium geschaffen, das die zentralen Themen der Stoa auf prägnante Weise zusammenfasst.²⁸ Die geschliffenen Sätze des Werkleins hallen noch in verschiedenen Epochen heftig nach. Für die Zeit des Barocks, in der die Welt als große Bühne aufgefasst wird, ist ein Ausschnitt daraus bezeichnend:

„Bedenke: Du bist Darsteller eines Stücks, dessen Charakter der Autor bestimmt, und zwar eines kurzen, wenn er es kurz, eines langen, wenn er es lang wünscht. Will er, dass du einen Bettler darstellst, so spiele auch diesen einführend; [...] Deine Aufgabe ist es nur, die dir zugeteilte Rolle gut zu spielen; sie auszuwählen, steht einem andern zu.“²⁹

Marc Aurel, der Philosoph auf dem Kaiserthron, soll den kurzen Einblick in die philosophische Thanatologie der Antike beschließen. Weite Teile seines Hauptwerkes „Selbstbetrachtungen“ hat der römische Kaiser während der Germanenkriege oft spät in der Nacht in griechischer Sprache verfasst.³⁰ In den Zeilen des spätantiken Herrschers spiegelt sich noch einmal die geballte Erkenntniswelt der Stoa, ehe sie im Übergang zu jenen Autoren, die antikes und christliches Gedankengut versöhnen wollen, aufgeht:

„Welch winziger Teil der grenzenlosen und unendlichen Zeit ist einem jeden zugemessen? Denn ganz schnell verschwindet er in der Ewigkeit. Welch winziger Teil des gesamten Seins? Welch winziger Teil der ganzen Seele? Auf welchem winzigem Fleckchen der ganzen Erde kriechst du herum? All das bedenke und erachte nichts für wichtig als das: zu handeln, wie deine Natur dich leitet, und zu ertragen, wie es die gemeinsame Natur mit sich bringt.“³¹

²⁵ Seneca 1992, S. 369.

²⁶ Seneca, Ad Marciam de consolatione, 20, 1.

²⁷ Das, was Seneca über den Tod gedacht und geschrieben hat, würde eine eigene Arbeit füllen und ist nicht nur für den Wissenschaftler, sondern auch für interessierte Hobbyphilosophen eine geradezu unerschöpfliche Quelle schöner Sentenzen und zeitloser Überlegungen.

²⁸ Precht 2015, S. 353.

²⁹ Epiktet 2019, S. 25.

³⁰ Grobauer 2005, S. 89.

³¹ Aurel 2019, S. 175.

2.2 Mittelalter und Renaissance

„Wohin ich gehe, dorthin könnt ihr nicht gelangen“³² lässt Johannes Jesus in seinem Evangelium sagen und meint damit das Reich Gottes. Die christliche Philosophie über den Tod ist untrennbar mit einer starken Jenseitsvorstellung, mit der Trennung von Leib und Seele, verbunden. Das Kunststück, die antike Philosophie in das neue christliche Gedankengebäude einzuweben, hat dem Christentum am Ausgang der Spätantike zum Durchbruch verholfen und ein Wertefundament geschaffen, das bis in die Gegenwart Vorbild und Leitlinie für die europäische Kultur geworden ist. Es ist nicht verwunderlich, dass gerade Platons Theorie der Unsterblichkeit der Seele besonders fruchtbar auf diese Synthese wirkt. Augustinus von Hippo spielt als einer der vier spätantiken Kirchenlehrer eine zentrale Rolle in der Verschmelzung des Neoplatonismus unter Plotin und dem Christentum. Die Sehnsucht der Seele nach einer übergeordneten, das große Ganze umfassenden Idee wird mit der Vorstellung des göttlichen Vaters und der Sehnsucht der menschlichen Seele zu Gott vermengt.³³ In einem entscheidenden Punkt weicht die katholische Kirche von den Vorstellungen der Antike ab: Der gute Lebenswandel ist nicht mehr das Alleinstellungsmerkmal dafür, was mit der Seele nach dem Tod passiert, sondern die Gnade Gottes und die Institution Kirche.³⁴

Verbunden mit einem radikalen Wissensverlust im christlichen Westen ab dem sechsten Jahrhundert nach Christus rückt das Philosophieren in den Hintergrund, ja findet vielleicht noch in wenigen Klosterstuben statt. Das mittelalterliche Volk ist hinsichtlich des Todes stark eingeschüchtert. Die Lehre vom Purgatorium, dem Fegefeuer, gibt dem Verhältnis zum Jenseits besondere Intensität und erbittet von den Lebenden Frömmigkeit und Fürsorge für die Toten.³⁵ Der mittelalterliche Mensch lebt in ständiger Angst vor dem Jüngsten Gericht, das die Seelen ins himmlische Paradies oder in die Hölle weist. Heute erscheinen manche dieser Gedanken als skurril und abwegig, in ihrer Fantasie und Vorstellungskraft haben sie die Kunst aber beflügelt und mächtige geistige Kreationen geschaffen. Platons Vorstellung von einer Seele, die nur, wenn sie aufgrund guten Lebenswandels rein ist, ohne Beschwerden vom Körper losgelöst in höhere Gefilde aufsteigen kann, ist im christlichen Mittelalter auf radikale Weise mit Furcht und Angst vor dem Danach ausgestattet und von der individuellen guten Lebensführung des Einzelnen losgelöst worden. Bildwerke, aber auch die Literatur haben im Mittelalter mit viel Aufwand dafür gesorgt, dass den Menschen schon zu Lebzeiten eine Vorahnung auf Paradies

³² Joh, 8,21 – alle Bibelzitate dieser Arbeit folgen der Einheitsübersetzung 1979.

³³ Precht 2015, S. 388-389.

³⁴ Precht 2015, S. 393-394. Precht bezeichnet das als eine der „schicksalhaftesten Wendungen in der Geschichte abendländischen Denkens“.

³⁵ Seibt 2008, S. 374-375.

und Hölle gegeben wird. Ein Meilenstein dafür ist die „Göttliche Komödie“ des italienischen Dichters Dante Alighieri, der sich der Trias Hölle – Fegefeuer – Paradies bedient und sie in einer in der Ich-Form erzählten Reise durchschreitet. Die Beschreibung des „Inferno“, der Dante’schen Hölle, gehört zu den beeindruckenden Momenten der europäischen Literaturgeschichte. Die Inschrift am Tor zur Hölle sind die wohl populärsten Verse des Werkes:

„Durch mich geht es ein zur Stadt des Jammers, durch mich geht es ein zur endlosen Qual, durch mich geht es ein zu den verlorenen Menschen. Gerechtigkeit bewegte meinen hohen Schöpfer, mich schuf die göttliche Macht, die höchste Weisheit und erste Liebe. Vor mir wurde nur Ewiges geschaffen, und auch ich werde ohne Ende sein. Lasst alle Hoffnung fahren, wenn ihr hier hereinkommt.“³⁶

Auch wenn Dante im „Inferno“ beweist, dass er eine umfassende Kenntnis antiker Persönlichkeiten und ihrer Geschichten aufweist, braucht es die Renaissance und die mit ihr verbundene humanistische Wende, die die philosophische Thanatologie erneut befeuert. Einen solchen Meilenstein setzt Michel de Montaigne mit seinen „Essais“, die im 16. Jahrhundert entstehen. Die christlich geprägten Jenseitsvisionen des Mittelalters sind im strengen Sinne keine Philosophie des Todes, weil sich die religiösen Voraussetzungen allzu stark auf die philosophische Betrachtung auswirken.³⁷ Erst Montaigne schließt an die antike Tradition an und setzt zu viel Bekanntem eigenständige Gedankengänge. Im ausführlichen Essay „Philosophieren heißt sterben lernen“ skizziert er die Idee, durch das intensive und profunde Nachdenken über den Tod zu einer gewissen Seelenruhe zu gelangen, sodass der Tod in gelassener Erwartung furchtlos eintreten kann.

Immer wieder ist dem Barock vorgeworfen worden, dass es zu viel Leid, Tod, Schmerz und Übel abbildet, aber schon Montaigne, der quasi am Vorabend dieser Kunst gelebt und geschrieben hat, kann mit seinem Essay zum besseren Verständnis der gehäuften Thematisierung des Todes im Barock beitragen. Warum soll man nicht weitergehen und sagen: „Kunst betrachten heißt sterben lernen“? So leitet Montaigne sehr passend in die barocke Welt über, wenn er schreibt:

„Berauben wir den Tod zunächst seiner stärksten Trumpfkarte, die er gegen uns in der Hand hält, und schlagen wir dazu einen völlig anderen als den üblichen Weg ein: Berauben wir ihn seiner Unheimlichkeit, pflegen wir Umgang mit ihm, gewöhnen wir uns an ihn, bedenken wir nichts so oft wie ihn! Stellen wir ihn jeden Augenblick und in jeder Gestalt vor unser inneres Auge.“³⁸

³⁶ Alighieri 2010, S. 43.

³⁷ Wittwer 2014, S. 30.

³⁸ Montaigne 2016, S. 48.

2.3 Barock und Aufklärung

Die Geistesströmungen des Barock, das sei voranstehend erwähnt, teilen sich im Wesentlichen in zwei entgegengesetzte Richtungen. Einerseits ist das Barock eine Kunst der Kirche, der Gegenreformation, eine Vertiefung des Glaubens durch die Kunst. Insofern tritt die klassische philosophische Thanatologie zugunsten der immer wieder gepredigten Dogmen der katholischen Kirche in den Hintergrund. Im Windschatten dieser vorherrschenden Macht entwickeln sich auch empirisch geprägte, rationale Ansätze, die in ihrer Klarheit und Nüchternheit in Richtung Aufklärung weisen. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts nehmen diese Ansätze überhand.

Am Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert ist die Kirche intensiv darum bemüht, visuelle Medien propagandistisch für ihre Zwecke zu nutzen. Berühmte Traktate wie Paleottis „Discurso“³⁹ heben die Wichtigkeit der Affekte hervor und stehen damit im krassen Gegensatz zu den Forderungen der antiken Philosophie, die dem Tod frei von allzu heftigen Affekten gegenüberzutreten möchte. Das historische Umfeld, in dem die Barockliteratur keimt, begünstigt die starke Hinwendung zu den Affekten, die der Tod hervorzurufen im Stande ist. Trauer, Schmerz und Leid sind durch die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges allgegenwärtig. Was mit dem Prager Fenstersturz im Jahr 1618 als Religionskampf beginnt, entwickelt sich über drei Jahrzehnte zu einer machtpolitischen Auseinandersetzung, deren grausame Auswüchse in Form von mordenden und brandschatzenden Söldnerheeren zu Tage treten.⁴⁰

Der Tod und das leidbehaftete Sterben gewinnen in diesen Jahrzehnten eine Präsenz, wie sie heute kaum vorstellbar ist. Es kann in dieser Zeit auch nicht von Philosophie des Todes gesprochen werden, vielmehr ist die Lyrik als bevorzugte Gattung dieser Epoche ein erschütterndes Zeitdokument, das auf die bildende Kunst Einfluss genommen hat. Als wohl berühmtester Vertreter der deutschen Barocklyrik ist Andreas Gryphius zu nennen, der mit seinem berühmten Sonett „Es ist alles eitel“ die titelgebenden Worte für diese Studie ersonnen hat:

„Ach! Was ist alles dis was wir für köstlich achten / Als schlechte nichtikeitt / als schaten
staub vnd windt. Als eine wiesen blum / die man nicht wiederfindt. Noch will was ewig ist
kein einig mensch betrachten.“⁴¹

³⁹ Kurztitel des 1582 erschienen Werkes „Discurso intorno alle imagini sacre e profane“, das die von der Kirche als „richtig“ angesehene Kunst behandelt.

⁴⁰ Einen Überblick gibt Zentner 1980, S. 254-262.

⁴¹ Gryphius 2010, S. 38.

Im Alter von 21 Jahren bringt Gryphius diese Zeilen zu Papier, die erahnen lassen, welchen negativen Gesamteindruck eine in flammende stehende Welt auf einen jungen Menschen der Epoche gehabt haben muss. Die Angst vor dem Tod ist derart verbreitet, dass das ständige In-Erinnerung-Rufen der Sterblichkeit zum Kanon der literarischen und bildenden Kunst wird. In den Worten von Gryphius verbergen sich Vergänglichkeit, Melancholie, aber auch affektreicher Protz und Übertreibung:

„Was sind wir menschen doch? ein wohnhaus grimmer schmerzen. Ein baall des falschen glücks / ein irrlicht dieser zeit. Ein schawplatz herber angst / vnd wiederwertikeit / Ein bald verschmeltzter schnee vnd abgrebante kertzen. Dis leben fleucht davon wie ein geschwätz vnd schertzen. Die vor vns abgelegt des schwachen leibes kleidt Vnd in das todten buch der grossen sterblikeit Längst eingeschrieben sind / sind vns aus sinn vnd hertzen.“⁴²

Die bei Gryphius so häufig beschworene „Eitelkeit“ ist im Sinne von Vergänglichkeit zu verstehen und geht mit dem oft zitierten „Memento mori“ einher. Die Lyrik des Barock bedient sich beim Evozieren dieser zentralen Thematiken stets einer bildhaften Sprache, die der bildende Künstler nur mehr auf die Leinwand bringen muss. So ist es wenig verwunderlich, dass das Barock schauderhafte Bildfindungen hervorgebracht hat, wenn man etwa die Lyrik von Angelus Silesius, einem weiteren bedeutenden Barockschriftsteller, heranzieht:

„Die Würmer, denen du bist Preis, die werden deiner lachen und dir mit Lust und großem Fleiß gar bald den Garaus machen. Die Kröten werden dein Gebein zermalmen und zernagen und nicht erst, ob sie edel sein und hochgeboren, fragen.“⁴³

Texte wie dieser müssen ganz unzweifelhaft im Kontext der christlich orientierten Gesellschaft gesehen werden. Das, was den Würmern und Kröten verfallen soll, ist nur der irdische und sterbliche Leib, während auf die Seele ein Jenseits wartet, das jeglicher Vorstellungskraft im positiven Sinne entbehrt. Alles im Barock ist auf diese Maxime ausgerichtet, die bei Johannes so einprägsam formuliert wird: „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater außer durch mich.“⁴⁴

So gibt es in der Barockliteratur nur wenige Anknüpfungspunkte, die von einem bewussten Empfinden und Erleben des irdischen Daseins handeln. Das, was die antike Philosophie noch so stark im Vordergrund gesehen hat, ist im Barock unerheblich. Bei Martin Opitz findet sich bezeichnenderweise in einer Ode ein Seitenhieb auf das Studium der Philosophie, mit etwas Fantasie auch jener über den Tod, wenn er begreift, dass Philosophieren weniger wichtig ist, als der uneingeschränkte Genuss des Augenblicks:

⁴² Gryphius 2010, S. 40.

⁴³ Keel/Vonlanthen 2008, S. 80.

⁴⁴ Joh, 14, 6.

„Ich empfinde fast ein Grawen Dass ich / Plato / für vnd für Bin gesessen über dir; Es ist Zeit hinaus zu schwaen / Vnd sich bey den frischen Quellen In dem grünen zu ergehn / Wo die schönen Blumen stehn / Vnd die Fischer Netze stellen. Worzu dient das studieren Als zu lauter Vngemach? Vnter dessen laufft die Bach Vnsers Lebens das wir führen.“⁴⁵

Ein anderer geographischer Schauplatz barocker Literatur ist Spanien. Die Bestrebungen des aufstrebenden Jesuitenordens, ein Instrument zur Belehrung und Erbauung des über weite Teile analphabetischen Volkes zu schaffen, münden in der extensiven Erschaffung von Theaterstücken. In den Dramen von Pedro Calderón de la Barca spiegelt sich die Atmosphäre der barocken Welt. Beim Lesen der poetisch schönen Zeilen Calderóns eröffnen sich Horizonte, die, sich ihrer Künstlichkeit bewusst, zum Nährboden schwülstiger und ausladender Kreationen werden. Das berühmteste Werk nennt sich „La vida es sueño“ und mit dem titelgebenden Traum meint der Autor Sehnsucht, Wunsch, ja am ehesten Illusion. Genau das ist das Lebensgefühl, das die Epoche stets vermittelt:

„Was ist das Leben? Ein tobender Wahn. Was ist das Leben? Eine Gaukelei, ein Schattenspiel, ein Vortäuschen; und das größte Glück ist gering, denn alles Leben ist Traum, und die Träume, sie sind Träume.“⁴⁶

Der barocke Mensch ist sich also bewusst, dass das Pompöse und Feierliche nur eine große Illusion ist, die kontinuierlich vom Tod begleitet wird. Nicht nur die barocke Literatur drückt das aus, sondern auch die bildende Kunst. Die Jesuiten etwa sind besonders darum bemüht, das Bild als wichtiges Medium der Meditationsanregung zu begreifen.⁴⁷ Mit den Kunstwerken, die den Tod und das Sterben zum Inhalt haben, ist vor allem Vergegenwärtigung angestrebt worden. Der Betrachter kann auf diese Weise gar nicht vergessen, dass auch sein Leben ein irdisches und endliches ist und es eigentlich nur ein wirkliches Leben gibt – jenes im göttlichen Jenseits.

Calderóns Opus ist stark philosophisch geprägt. Ein zweites wichtiges Werk ist „El gran teatro del mundo“ und führt dieses große Welttheater zu Epiktet zurück. Das ganze Leben ist nichts als ein großes Theaterstück und jeder hat seine Rolle darin geordnet zu spielen – auch das ist Barock und findet im einschlägigen Kunstschaffen seinen Niederschlag. Natürlich spart Calderón nicht mit christlichen Belehrungen, denn nicht alle kommen in das Reich Gottes:

„Dieser Tisch [...] erwartet euch, aber wichtig ist zu wissen, wer nun kommen kann, um mit mir zu speisen, denn aus meiner Schauspieltruppe müssen die gehen, die ihre Rolle nicht erfüllen.“⁴⁸

⁴⁵ Opitz 1995, S. 167.

⁴⁶ Calderón 2009, S. 165-167.

⁴⁷ Appuhn-Radtke 2000, S. 28.

⁴⁸ Calderón 2012, S. 93.

Alles hat in der Literatur- und Kunstgeschichte seine Zeit, und so findet die auf den vorhergehenden Seiten beschriebene einseitig-christlich geprägte Gedankenwelt schon im 18. Jahrhundert nicht mehr den gleichen Anklang wie im Jahrhundert davor. Das Poetisch-Pathetische wird immer mehr von rationalen, aufklärerischen Strömungen verdrängt. Es darf dabei nicht außer Acht gelassen werden, dass der Wandel innerhalb von Europa nicht immer die gleiche Geschwindigkeit gehabt hat und gerade konservative Klostersammlungen nicht Orte der rasend schnellen Veränderung gewesen sind. Dennoch soll als Abschluss dieses „Amuse-Gueule-Kapitels“ kurz darauf eingegangen werden, was unmittelbar nach dem Dahinscheiden der barocken Epoche in der Philosophie des Todes passiert ist.

Viele traditionelle Denkkonzepte der philosophischen Thanatologie sind im Zuge der Aufklärung kritisch hinterfragt worden. David Hume, ein schottischer Philosoph der Aufklärung, nähert sich dem Konzept der Unsterblichkeit der Seele etwa empirisch und skeptisch.⁴⁹ Als Gegenströmung zum Rationalismus ist der im 18. Jahrhundert primär in England anzutreffende philosophische Empirismus von der Sinneswahrnehmung als Ursprung aller Erkenntnis geprägt.⁵⁰ Eine Philosophie der Erfahrung tut sich mit nicht beweisbaren, greifbaren und nicht widerlegbaren Konzepten wie der Unsterblichkeit der Seele dementsprechend schwer. Als bekennender Empirist hat Hume den Schluss seines Essays „Of the Immortality of the Soul“ dennoch bewusst für Interpretationsspielräume offen gehalten. Ist die ironische Ablehnung der Unsterblichkeit der Seele oder Eingeständnis, dass es doch etwas Höheres und Metaphysisches gibt, das sich mit den Mitteln der Sinneswahrnehmung nicht erklären lässt? Die bis heute uneinheitliche Beantwortung dieser Frage charakterisiert die Übergangszeit am Ende des 18. Jahrhunderts, in der erst nach und nach die Loslösung alter Denkkonzepte erfolgt ist. So bleibt Humes *Conclusio* Resümee und Hinterfragen zugleich, ein Nachdenken über jene Prämisse, die die barocke Epoche und ihre Kunst als unangefochtene „*conditio-sine-qua-non*“ begriffen haben:

„Mit welchen Argumenten oder Analogien können wir einen Existenzzustand beweisen, den niemand jemals sah und der in keiner Weise einem gleicht, der jemals gesehen wurde? Wer wird so viel Vertrauen in irgendeine vorgebliche Philosophie setzen, um auf ihr Zeugnis hin die Wirklichkeit einer so wunderbaren Szenerie anzuerkennen? Eine neue Art Logik ist zu diesem Zweck erforderlich und einige neue Verstandesvermögen, die uns befähigen, diese Logik zu verstehen. Nichts kann die unendliche Verpflichtung in ein helleres Licht setzen, die die Menschheit der göttlichen Offenbarung gegenüber hat, denn wir finden, dass kein anderes Mittel diese große und wichtige Wahrheit feststellen kann.“⁵¹

⁴⁹ Wittwer 2014, S. 109.

⁵⁰ Fischill 2014, S. 36.

⁵¹ Hume 2000, S. 87.

3 Stifte, Sammlungen und Sammler

3.1 Ende und Anfang

Unter den vielen Kunstwerken, die sich heute im Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal befinden, sticht ein Gemälde durch seine monumentale Größe heraus. Auf drei Metern Leinwandbreite schildert der Maler Johann Baptist Höchle den entscheidenden Moment in der Geschichte zweier Klöster, der viele Jahrhunderte an Tradition und Sammelleidenschaft zusammenführt. Kaiser Franz I. übergibt im Jahr 1809 dem charismatischen Abt Berthold III. Rottler aus St. Blasien im Schwarzwald das Stift St. Paul.⁵² Mit den Mönchen kommt auch der kostbare Klosterschatz ins Lavanttal und bildet die Grundlage für den Stellenwert des Kärntner Klosters innerhalb der österreichischen Kunst- und Kulturlandschaft.

Die zunächst latenten antiklerikalen Stimmungen nehmen am Ende des 18. Jahrhunderts überhand und besonders Kaiser Joseph II. hat es sich zum Ziel gesetzt, eine möglichst weitgehende Unterstellung der Kirche unter den Staat vorzunehmen. In Österreich geschieht dieser Reformprozess mit dem Aufhebungsdekret 1782, das all jene Klöster aufgelöst hat, die nicht mit Krankenpflege oder Jugenderziehung beschäftigt gewesen sind.⁵³ Obwohl der letzte Abt des „alten“ St. Paul, Anselm II. von Edling, durch die Schwester von Joseph II. beste Kontakte zum Kaiserhaus hat, gelingt es nicht, den Aufhebungsprozess des Stiftes St. Paul zu stoppen. Als Joseph II. 1790 stirbt, sind die Klostersgemäuer nicht mehr als eine leerstehende Erinnerung.

Nur kurze Zeit später wirbelt Napoleon Bonaparte mit seinen ehrgeizigen Eroberungsplänen ganz Europa auf. Mit dem Frieden von Lunéville verliert das Haus Habsburg den damals vorderösterreichischen Breisgau und den Schwarzwald. Zentraler Akt für den Untergang der Klöster in diesem Gebiet ist der 1803 verabschiedete „Reichsdeputationshauptschluss“. Durch Säkularisation der kirchlichen Güter sollen die weltlichen Fürsten für ihre Gebietsverluste an Frankreich abgefunden werden.⁵⁴

Das blühende Schwarzwaldkloster St. Blasien sieht in dieser Zeit mit dem gesetzlich verankerten Umbruch seinem Untergang entgegen. Die lange Tradition der Verbindung von St. Blasien mit dem Haus Habsburg erklärt das, was in Folge geschehen ist. Kaiser Franz I. sichert dem Konvent aus dem Schwarzwald eine neue Bleibe in den österreichischen Erblanden zu,

⁵² Sitar 2009b, S. 439.

⁵³ Sitar 2009a, S. 406.

⁵⁴ Gut 1991a, S. 244-245.

wenn sie sich gewissenhaft um Bildungsbelange in der neuen Heimat kümmern. Diesem Auftrag ist die Mönchsgemeinschaft unter Abt Berthold Rottler nachgekommen und so macht sich im Jahr 1807 der große Tross auf den Weg nach Österreich, wo zunächst das ebenfalls aufgelöste oberösterreichische Stift Spital am Phyrn als erste Bleibe fungiert.⁵⁵ Die Mönche haben Bildungseinrichtungen in Klagenfurt als Lehrer zu betreuen, der weite und beschwerliche Weg zwischen Spital und Klagenfurt wird zunehmend zum Problem. Zwei Jahre später erfolgt daher die endgültige Übersiedlung nach St. Paul, die Kunstschatze von Spital am Phyrn werden ebenso wie jene aus St. Blasien mitgenommen. Es muss ein besonders erinnerungswürdiger Moment gewesen sein, als Abt Berthold Rottler am Abend des 15. April 1809 die Stiegen zum Stift erstmals betreten hat.⁵⁶

Über 200 Jahre nach diesen Ereignissen ist der Blick auf die Karte, die den Weg der St. Blasianer Mönche über Spital am Phyrn nach St. Paul im Lavanttal zeigt, spannend und aufregend, dokumentiert sie doch eine lange und beschwerliche Reise, vollbepackt mit all dem, was St. Paul heute auszeichnet. Tritt man etwa Rubens Ölskizze „Anbetung der Hirten“ in der Sammlung gegenüber, muss stets mitbedacht werden, dass die kleine Zimelie auf einem Karren viele Hundert Kilometer transportiert worden ist. Alleine der Umstand, dass es selbst in der modernen Gegenwart, in der wir leben, noch über 700 Kilometer Autobahn und über sieben Stunden Autofahrt von St. Paul nach St. Blasien sind, zeigt die beschwerliche Aufgabe, die sich die Mönche vor 200 Jahren auferlegt haben. Das Ergebnis der historischen Ereignisse jener Tage ist eine Verschmelzung zweier Kulturstätten mit langer geistlicher Tradition und bedeutender Kunst, deren jeweilige Geschichte bis zur Wiedergeburt 1809 nun kurz referiert werden soll.

3.2 Die Entstehung und das Werden St. Pauls

Das Lavanttal mit seiner verträumten Idylle und den weiten, fruchtbaren Grünflächen ist vom Zentrum Kärntens entfernt und würde wohl in der modernen Titulierung der Großstadtautoren als „Provinz“ bezeichnet werden. St. Paul, das von der Autobahnabfahrt St. Andrä noch zehn Kilometer südlich liegt, ist tatsächlich abseits von jedem nennenswerten Durchgangsverkehr. Der Hügel, auf dem im Mittelalter das heutige Stift St. Paul errichtet worden ist, ist dennoch ein geschickter strategischer Verteidigungspunkt gegen jene Feinde, die von Süden kommend in das untere Lavanttal eingefallen sind.⁵⁷ Graf Engelbert I., der dem für Kärnten so wichtigen

⁵⁵ Sitar 2009a, S. 409.

⁵⁶ Gut 1991a, S. 250.

⁵⁷ Schober 1990, S. 52 – Ein derartiges Ereignis ist etwa der Einfall der Türken 1480 im unteren Lavanttal.

Geschlecht der Spanheimer angehört hat, hat die weitläufigen Besitzungen seiner Familie im 11. Jahrhundert dazu genutzt, den Reformgedanken des burgundischen Klosters Cluny nachzukommen.⁵⁸ Auf einer Burg, die seinen frommen und eben verstorbenen Eltern gehört hat, lässt er ein Benediktinerkloster errichten, das mit Mönchen aus dem schwäbischen Hirsau besiedelt wird. Engelbert konzipiert die geistliche Stätte als „Hauskloster“ und Grablege der Kärntner Spanheimer und verbindet primär persönliche Motive mit der Gründung.⁵⁹ Nach dem Tod des Stifters hat sich St. Paul mithilfe eines wichtigen Privilegs von Papst Urban II. im Jahr 1099 zu einem wirklichen Reformkloster im Sinne Clunys und Hirsau entwickelt.⁶⁰ Die Klosterbibliothek und ein eigenes Skriptorium verhelfen dem Kloster in den folgenden Jahrhunderten zu schneller Blüte. Wenngleich an dieser Stelle kein umfassender chronologischer Abriss der Klostergeschichte gegeben werden kann, scheint es lohnend, auf einige Persönlichkeiten hinzuweisen, die letztendlich auch dem Kunstbestand von „Alt-St. Paul“ zum Aufschwung verholfen haben.

Der erste Abt, dem eine rege künstlerische Auftraggeberschaft nachgewiesen werden kann, ist Sigismund Jöbstl von Jöbstlberg, der am Ende des 15. Jahrhunderts die Geschicke des Klosters lenkt. Ihm kommt der Verdienst zu, mit Thomas von Villach den wichtigsten Künstler der Kärntner Gotik in St. Paul engagiert zu haben. Das Stifterfresko in der St. Pauler Stiftskirche ist nach seiner Freilegung bereits 1937 von Otto Demus Thomas von Villach zugeordnet worden. Bedauerlicherweise haben sich in der Stiftssammlung keine Tafelbilder aus der Epoche Abt Sigismunds erhalten, jedoch beherbergt das Kärntner Landesmuseum mit der „Beweinung Christi“ ein weiteres Auftragswerk des umtriebigen Abtes, das zu den eindrucksvollsten Kompositionen gotischer Tafelmalerei in Kärnten gehört. Weitere gotische Tafelbilder in der Klostersammlung sind früher ebenfalls Thomas von Villach zugeordnet worden, weisen aber eine niedrigere Qualität auf.⁶¹

Eine in der Forschung zu St. Paul immer wieder referierte Episode der Klostergeschichte ist die Regierungszeit von Abt Ulrich Pfinzing, der als Nürnberger Patriziersohn dem Habsburger-Kaiser Maximilian I. in allen Belangen hörig und mit den Gütern des Klosters verschwenderisch gewesen ist. Pfinzing ist Synonym für den Niedergang St. Pauls im 16. Jahrhundert, hat wie ein Fürst geherrscht und mit seiner Lebensgefährtin Kinder gezeugt.⁶² Pfinzing hat für die Stiftskirche ganz im Sinne großer Vorbilder wie Papst Julius II. ein Grabmal ersonnen, das

⁵⁸ Fresacher 1969, S. 15-16.

⁵⁹ Dopsch 1991, S. 50.

⁶⁰ Grabmayer 1991, S. 79.

⁶¹ Höfler 1991, S. 693-695.

⁶² Fresacher 1969, S. 25.

jedoch nie zur Vollendung gekommen ist.⁶³ Zwei Steinstatuen, eine „Anna selbdritt“ und eine „Madonna mit dem Kinde“, stammen aus der Werkstatt von Loy Hering und geben eine Vorstellung von der Kunstsinnigkeit des verschwenderischen Abtes.

Wenige Persönlichkeiten haben für St. Paul solche Bedeutung wie Abt Hieronymus Marchstaller, der die Krise des Stiftes während der Reformation überwunden hat und mit seiner langen Herrschaftszeit von 1616 – 1638 als „zweiter Gründer“ von St. Paul bezeichnet wird.⁶⁴ Dank Marchstaller sind das geistliche Leben und das wirtschaftliche Überleben St. Pauls bald wiederhergestellt. Die nachhaltige Errungenschaft des Abtes ist jedoch seine rege Bau- und Kunstfördertätigkeit. Im Sinne eines „Kärntner Escorial“ haben Marchstaller und viel mehr noch sein Nachfolger Albert Reichart von einem barocken Kirchenpalast geträumt, der aufgrund der finanziellen Belastungen des Dreißigjährigen Krieges nur in einer Sparversion (Abb. 1) ausgeführt werden kann.⁶⁵ Neben dem Bauen ist auch das Kunstschaffen im 17. Jahrhundert in St. Paul von Bedeutung. Abt Marchstaller hat mit Lorenz Glaber einen Hofmaler, der nicht nur eine umfassende Äbtogalerie, sondern auch Werke für die Stiftskirche ausführt. Ein Blick in die Bestandsaufnahme der Gemäldesammlung aus dem Jahr 1969 gibt Aufschluss über den Anteil der Kunst Glabers. Fünf motivisch eigenständige Werke sind Lorenz Glaber zuzuordnen, einige weitere Werke wohl von ihm selbst oder seinem Umkreis.⁶⁶ Allen diesen Gemälden ist eine gewisse Qualitätsstufe immanent, die sie klar in diese eine bestimmte Zeit Marchstallers und in diese eine geographische Entstehungsortlichkeit rückt. Darüber hinaus haben sich schwer zuordenbare, aber in ihrer Ausführung grobe und bäuerliche Arbeiten in der Sammlung aus dem Bestand des Stiftes vor der Wiederbesiedlung erhalten.

Der Sinn und der Zweck der rasanten Durchwanderung der kunsthistorischen Episoden von „Alt-St. Paul“ offenbart, dass dieser teils noch erhaltene Bestand wenig bis fast gar nichts zur überregionalen kunsthistorischen Bedeutung des Stiftes St. Paul beizutragen vermag. Bis auf jene Kunst, die in der Stiftskirche ihren festen Platz gefunden hat, sind die Kunstwerke, die St. Paul vor der Wiederbesiedlung durch die St. Blasianer Mönche ausgezeichnet haben, entweder verloren oder hat das heute noch Erhaltene tatsächlich provinziellen Charakter. Diese Erkenntnis ist nicht neu und bereits von Günther Heinz prägnant festgehalten worden: „Nur

⁶³ Ginhart 1969, S. 150.

⁶⁴ Fundamental zur Erforschung Marchstallers sind die Werke des Benediktinerhistorikers Beda Schroll.

⁶⁵ Leitner 1991, S. 177-178. Schon Leitner weist darauf hin, dass die Baumaßnahmen Marchstallers nicht in der ihm gern zugeschriebenen Weitsichtigkeit eines Gesamtprojekts zu sehen sind, sondern viel mehr Schritt für Schritt, bedingt durch die prekäre finanzielle Situation des Stiftes, erfolgt sind.

⁶⁶ Heinz 1969, S. 296.

wenige Stücke sind aus dem alten Bestand des Stiftes erhalten geblieben, der überwiegend größere Teil – auch seiner Bedeutung nach – stammt aus St. Blasien [...]“.⁶⁷

3.3 Die Entstehung und das Werden St. Blasiens

Tiefe Täler durchschneiden das Gebiet des Schwarzwaldes im deutschen Südwesten und in geographischer Hinsicht ist auch das Kloster St. Blasien abseits größerer Zentren, Freiburg im Breisgau ist heute eine Autostunde entfernt. Schon allein die Geographie weist also Parallelen mit St. Paul auf. St. Blasien als Standort eines Klosters ist jedoch weit älter. Die erste schriftliche Quelle, die klösterliches Leben bezeugt, ist aus dem Jahr 858. Wann der zeitliche Übergang zur selbständigen Benediktinerabtei passiert, ist nicht exakt zu bestimmen, Ende des 11. Jahrhunderts wird St. Blasien aber von der Reformbewegung Clunys erfasst und zu einem der Zentren an Erneuerung und benediktinischer Lebenskultur im Mittelalter.⁶⁸ Der Gleichklang in der historischen Entwicklung von St. Blasien und St. Paul ist augenscheinlich.

Die erste Episode, die im Rahmen einer kurzen Sammlungsgeschichte St. Blasiens Erwähnung finden muss, ist von einem Machtkampf zwischen weltlicher und geistlicher Herrschaft im 11. Jahrhundert geprägt und stark mit den Geschehnissen des Investiturstreits verbunden. Die Herzöge von Rheinfelden sind zu dieser Zeit die mächtigsten Gebietsherren, und der wichtigste Exponent der Familie, Rudolf von Schwaben, wird von den deutschen Fürsten 1077 zum Gegenkönig zu Heinrich IV. gewählt.⁶⁹ Er wählt St. Blasien als Grablege seiner Familie aus. Zum kunsthistorischen Vorteil für St. Blasien wird diese besondere persönliche Zuneigung zum Kloster erst durch Rudolfs Tochter Adelheid, die Königin von Ungarn. Sie stiftet nach traditioneller Überlieferung dem Kloster das „Adelheidkreuz“ und damit das mit Abstand wichtigste Stück der Klostersammlung. Auch wenn die Erforschung der Entstehungsgeschichte des Kreuzes sich bis heute als schwierig erweist und erst jüngst⁷⁰ sogar Adelheid als Stifterin in Zweifel gezogen worden ist, ist das reich geschmückte Kreuz eine der wichtigsten Reliquienkreuze im gesamten deutschen Sprachraum, das an Qualität und Größe an das Reichskreuz der Wiener Schatzkammer herankommt. Auch die heute⁷¹ meist ablehnend beurteilte Vermutung⁷², dass das Adelheidkreuz Rudolf von Schwaben als Insignie gedient hat, ändert nichts am kunsthistorischen Stellenwert der Zimelie. Neben dem großen Reliquienkreuz

⁶⁷ Heinz 1991, S. 701.

⁶⁸ Gut 1991a, S. 237.

⁶⁹ Zentner 1980, S. 155.

⁷⁰ Bock 2020, S. 61-65.

⁷¹ Beuckers 2009, S. 348-350, bekräftigt bei Bock 2020, S. 65.

⁷² So hat Pippal 1991, S. 99 etwa schon mit vorsichtigen Vokabeln wie „dürfte“ und „sollte offensichtlich“ operiert.

sind zwei wertvolle Textilschätze erhaltene Zeugnisse aus dieser mittelalterlichen Blütezeit des Klosters: ein Pluviale sowie eine Glockenkasel mit kostbaren Seidenstickereien sind einzigartige Stücke der Sammlung St. Blasians.

Die nächste historische Verbindung prägt das Kloster St. Blasien bis zu seiner Auflösung. Die aufstrebenden Habsburger versuchen bereits ab der Mitte des 13. Jahrhunderts das zerfallene Herzogtum Schwaben wiederaufzurichten und etablieren nach und nach die österreichischen Vorlande, inmitten derer St. Blasien liegt.⁷³ Mit dem Einpflegen der Abtei in diesen vorderösterreichischen Herrschaftsverband beginnt eine intensive und andauernde Beziehung zu den Mächtigen des Hauses Habsburg. Um 1260 entsteht auch ein äußerst fein ziselierter Buchkastendeckel, der in seiner detaillierten und qualitätsvollen Ausführung zu den Höhepunkten der gotischen Goldschmiedekunst in Europa zu zählen ist.⁷⁴

Nachdem in St. Blasien ungefähr zur selben Zeit wie in St. Paul ein gewisser Niedergang und eine temporäre Krise des geistlichen Lebens eingetreten sind, kann sich das Kloster ab der Mitte des 16. Jahrhunderts erholen und die Sammeltätigkeit verschiedener Äbte intensiviert sich. Es ist als äußerst bedauerlich zu bezeichnen, dass sich wenige bis gar keine genauen Aufzeichnungen darüber erhalten haben. Der Wissensstand zum Sammeleifer in St. Blasien bis ins 18. Jahrhundert wird daher nicht mehr wesentlich erweitert werden können.⁷⁵ Nachvollziehbar sind nur jene Stücke, die entweder in der Klosterkirche von St. Blasien aufgestellt gefunden oder eben zum prunkvollen barocken Kirchenschatz gehört haben. Mehrere Kelche, einer davon als Geschenk Karls VI. in purem Gold ausgeführt, sind eindeutig einzelnen Äbten St. Blasians zuzuweisen.

Ein abschließendes Kuriosum der Historie St. Blasians ist die letzte Blüte des Klosters vor seinem Untergang. Der Beginn des 18. Jahrhunderts markiert eine prosperierende Periode, in der Abt Franz II. Schächtelin die alten Gemäuer einreißen lässt, um einen weitläufigen und protzenden Barockpalast zu erschaffen, der am Beginn der 1740er-Jahre vollendet wird.⁷⁶ Kupferstiche und Erinnerungsmedaillen zeugen von der weitreichenden Verbreitung des Neubaus weit über die Grenzen des Klosters hinaus. Es ist daher eine wahrhaft kuriose und tragische Wende, die das Jahr 1768 für die Klostergeschichte bedeutet. Ein gewaltiges Feuer zerstört die gesamte Klosteranlage samt dem barocken Neubau. Während der Kirchenschatz, das Archiv und das Münzkabinett gerettet werden können, wird die Klosterbibliothek, die mit

⁷³ Gut 1991a, S. 239.

⁷⁴ Kempkens 2009, S. 351-354.

⁷⁵ So schon die nüchterne Erkenntnis von Jelonek 1991, S. 709.

⁷⁶ Gut 1991a, S. 243.

ihren Prunkhandschriften den eigentlichen Fokus der Sammelleidenschaft St. Blasians gebildet hat, beinahe vollständig vernichtet.⁷⁷ Das Glück des Klosters in dieser dunkelsten Stunde ist ein Abt, der an Wiederaufbau geglaubt hat – Martin II. Gerbert.

3.4 Fürstabt Martin II. Gerbert – Sammler und Erneuerer

Die Zeit und das Wirken von Martin II. Gerbert, der 1764 im Alter von 44 Jahren zum Fürstabt von St. Blasien erwählt wird, sind in vielfacher Hinsicht als bedeutungsvoll zu bezeichnen. Mit Gerbert führt ein hochgebildeter Intellektueller über fast drei Jahrzehnte die Geschicke des Klosters, was St. Blasien zu einem Zentrum geistlichen Gelehrtentums in Europa werden lässt. Gerbert, der schon mit 16 Jahren nach St. Blasien gekommen ist, verhilft dem Kloster unter seiner Führung zu Sternstunden, wie in dem umfangreichen Briefwechsel des Abtes mit vielen wichtigen Persönlichkeiten seiner Zeit dokumentiert wird.⁷⁸

Gerberts Regierungszeit beginnt jedoch mit einer Katastrophe. Er, der große Gelehrte und Handschriftenforscher, muss zusehen, wie weite Teile der mühevoll zusammengetragenen Sammlung St. Blasians ein Raub der Flammen werden. „Es hat dem gütigen Gott gefallen, mich auch alles desjenigen zu berauben, was mich auf dieser Welt vergnüget und beschäftigte [...]“⁷⁹ schreibt Gerbert im Jahr des Brandes 1768. Es zeugt von der Resilienz und Führungsstärke der Kirchenpersönlichkeit, dass Gerbert mit Pierre Michel d’Ixnard kurz nach der Katastrophe einen visionären Baumeister und Architekten engagiert, um einen Neubau zu entwerfen. Binnen kurzer Zeit ist der Klosterkomplex in einer zuvor nicht gesehenen Wucht wiedererstanden. Herzstück der architektonischen Verwirklichung von d’Ixnard ist der neue Dom mit seiner gewaltigen Kuppel (Abb. 2), der zum Bauzeitpunkt drittgrößten in Europa.⁸⁰ Dem Zeitgeist entsprechend tritt an die Stelle barocker Prachtverwirklichung die stille Größe frühklassizistischer Monumentalität. Die Zeitgenossen bewundern den Mut und visionären Weitblick Gerberts und rühmen den neuen Kirchenbau, wie etwa in einem Reisebericht von 1781: „Der Eindruck ist unbeschreiblich, in dieser rauhen Gegend ein so weitläufiges, wohlgeordnetes Gebäude zu erblicken.“⁸¹

Neben dem Mammutprojekt des Klosterwiederaufbaus findet Gerbert genügend Zeit, um seinen geisteswissenschaftlichen Neigungen nachzugehen. Intensiv widmet sich der Abt musikwissenschaftlichen Studien mit Fokus auf Kirchenmusik. In Hinblick auf die

⁷⁷ Jelonek 1991, S. 709.

⁷⁸ Braun 2020a, S. 11-12.

⁷⁹ Gerbert 1931, S. 234.

⁸⁰ Gut 1991a, S. 243-244.

⁸¹ Nicolai 1796, S. 52-53.

Geschichtsforschung veröffentlicht Gerbert zwischen 1783 und 1788 in drei Bänden eine Geschichte seines Umfelds, die „*Historia Nigrae Silvae*“, und beauftragt seinen engen Vertrauten Trudpert Neugart mit der „*Germania Sacra*“, einem Projekt zur Erforschung der Kirche auf dem Gebiet des Heiligen Römischen Reiches, das bis heute in der Tradition seines Hauptinitiators fortsetzend bearbeitet wird.⁸² Dieser kurze Einblick in die Forschungen des Fürstabtes mag einen Eindruck davon geben, welches akademisch fruchtbare Umfeld Gerbert in St. Blasien während seiner Regentschaft geschaffen hat. Der Sprung von der wissenschaftlichen Behandlung von Musik, Kunst und Handschriften zur ausladenden Sammelleidenschaft ist für Gerbert gewiss kein großer gewesen.

Zunächst ist Gerberts Leidenschaft für Handschriften zu nennen. Vor seiner Ernennung zum Fürstabt ist Gerbert der Bibliothekar des Klosters und hegt eine besondere Vorliebe für die alten Codices. Durch seine Reisetätigkeit hat Gerbert ein europaweites Netzwerk aufgebaut, das ihm bei seiner Sammlertätigkeit zu Gute kommt. Wo sich die Möglichkeit eröffnet, kauft Gerbert großzügig ein. Dass die Klosterbibliothek von St. Blasien nach ihrer fast vollständigen Auslöschung durch den Brand 1768 zum Zeitpunkt ihrer Auflösung wieder annähernd 20 000 Bände zählt, ist dem Sammeleifer Gerberts anzurechnen.⁸³ Nicht zuletzt die Qualität und Vielfalt der während seiner Regentschaft erworbenen Handschriften hat dazu geführt, dass die Bibliothek von St. Paul gegenwärtig mit ihren teils über 1500 Jahre alten Handschriften an die Bedeutung der Österreichischen Nationalbibliothek heranreicht.⁸⁴ Der für Gerbert glückliche Umstand der Auflösung der geschichtsträchtigen Klosterbibliothek der Reichenau am Bodensee hat viel zu diesem Reichtum an kostbaren Handschriften beigetragen. Der sogenannte „*Ambrosius-Codex*“ aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, eine Plinius-Handschrift aus derselben Entstehungszeit sowie die karolingischen „*Kapitularien und Volksrechte*“ aus dem frühen 9. Jahrhundert stellen einzigartige Stücke der langen Tradition der Klosterinsel Reichenau dar.⁸⁵ Fürstabt Gerbert hat den Blick des Kenners darüber hinaus auf wertvolle frühe Drucke gelegt. Mit dem „*Missale speciale abbreviatum*“ findet ein Unikum, also ein Druck, von dem es heute nur mehr dieses eine Exemplar gibt, in die Sammlung St. Blasians Eingang, das die Forschung lange beschäftigt hat. Der Kernpunkt des Streites ist jener gewesen, ob es sich um einen der frühesten Drucke Gutenbergs oder eine spätere Verwendung seiner Typen handelt. Die Wasserzeichen bestätigen Zweiteres.⁸⁶ Neben dem „*Missale speciale*“ ist bereits

⁸² Braun 2020b, S. 23-25.

⁸³ Linke 2020a, S. 146.

⁸⁴ Sitar/Trumler 2005, S. 77.

⁸⁵ Holter 1969, S. 340-344.

⁸⁶ Holter 1969, S. 388.

seit dem 16. Jahrhundert eine dreibändige Gutenbergbibel in Pergament in St. Blasien vorhanden, die von Gerbert hoch geschätzt worden ist.⁸⁷

So groß das Interesse von Fürstabt Gerbert für Handschriften und Drucke gewesen ist, so ambivalent erscheint sein Verhältnis zur bildenden Kunst. Es ist bezeichnend, dass die Sammeltätigkeit Gerberts hinsichtlich der Gemälde stets weniger Beachtung als jene für Bücher gefunden hat. Erst kürzlich hat Linke in einem Beitrag versucht, den Gemäldekauf von Abt Gerbert näher zu analysieren.⁸⁸ Nach dem, was in dem Briefwechsel des Abtes zu Tage tritt, weist Gerbert bei den Gemälden nicht die gleich hohe Kennerschaft auf und bedient sich daher in der Zeit nach der Brandkatastrophe eines Agenten. Der Metzger Benediktinermönch Dom Maugérard ist in der Zeit zwischen 1769 und 1772 für Gerbert diesbezüglich aktiv.⁸⁹ Die Kunstkäufe sind dabei nach einem wiederkehrenden Schema vonstattengegangen. Maugérard kauft Gemälde in umfangreichen Konvoluten vor und preist sie sodann dem Fürstabt in höchsten Tönen und als den größten Meistern zugehörig an. Die aggressive Verkaufsstrategie Maugérards endet in der Ungunst, in die der umtriebige Kunstvermittler bei Gerbert fällt. Später wird der Metzger Mönch zum zentralen Ausführenden des napoleonischen Kulturgüterraubs.⁹⁰ Die generelle Einstellung Gerberts zum Sammeln von Gemälden sowie die Qualität der von Maugérard übermittelten Ware werden in einem Briefauszug ersichtlich:

„Schon hast Du wahrhaftig den Preis von 50 Louis d’or für den Haufen Bilder festgesetzt, was ich gewiss kaum für solche Eitelkeiten auszugeben wagte, wenn ich mich als Benediktinermönch bekennen soll. Hinzukommt, dass erfahrene Richter in der Malkunst sicher bestätigen, dass nicht wenige Werke, die Du mir als Originale geschickt hast, ausgetauschte Kopien und tatsächlich Kupferstiche sind.“⁹¹

Weitere Möglichkeiten des Kunstkaufs, die aus den Briefen Gerberts ersichtlich sind, sprechen von großen Namen wie Raffael, Dürer, Holbein, Watteau, jedoch lassen sich keinerlei konkrete Werke mit der heute in St. Paul vorhandenen Gemäldesammlung in Verbindung bringen.⁹² Viele Werke der gegenwärtigen Gemäldesammlung sind dennoch den Ankäufen Gerberts zuzurechnen, wobei in der Gesamtbetrachtung festzustellen ist, dass der Fürstabt keinen übermäßigen Stellenwert auf diesen Sammlungsbereich gelegt hat. Einzelne besonders hochwertige Werke wie die kleine „Anbetung der Hirten“ von Rubens oder die Spiegler-Skizzen sind zumindest in Grundzügen mit der Sammlung Gerberts zu verbinden.⁹³ Gerbert hat

⁸⁷ Raschl 1931, S. 343.

⁸⁸ Linke 2020c, S. 234 – 237.

⁸⁹ Savoy 2011, S. 98.

⁹⁰ Linke 2020c, S. 235 – die eigennützigen Geschäfte Maugérards unter Napoleon sind zentrales Thema von Savoy 2011.

⁹¹ Gerbert 1931, S. 357.

⁹² Linke 2020c, S. 235.

⁹³ Hosch 2012, S. 27-28.

die Graphik – vielleicht aufgrund ihrer Nähe zum Druck – mehr als Gemälde geschätzt. Auf die umfangreiche Graphiksammlung wird an späterer Stelle noch zurückzukommen sein.

Was von Fürstabt Martin II. Gerbert bleibt, sind seine umfangreichen geisteswissenschaftlichen Studien, ja viel nachhaltiger noch die Handschriften, Drucke und Kunstwerke, die er bis zu seinem Tod 1793 zusammengetragen hat und die heute das Fundament der Stiftssammlung St. Paul bilden. Der Bogen des zweiten Teils der Exposition dieser Studie schließt sich an dieser Stelle und führt zum Zeitpunkt der Übertragung der Kunstwerke nach St. Paul zurück. Nicht alle Schätze der Sammlung Martin Gerberts sind nach St. Paul gekommen. Die staatlichen Behörden Badens haben Bibliothek und Kostbarkeiten bei der Auflösung St. Blasians inventarisiert, teils sind sie nach Karlsruhe, teils nach Freiburg zu Versteigerung und Verkauf verbracht worden. Teile der Sammlung sind durch ein Verbringen in die Schweiz und der anschließenden Rettung nach St. Paul gesichert worden.⁹⁴

Über die bei der Übertragung am Beginn des 19. Jahrhunderts erlittenen Verluste hinaus gibt es im 20. Jahrhundert einige Bewegung in der Sammlung. Vieles, vornehmlich das genaue Schicksal der Kunstschatze während der Jahre nationalsozialistischer Schreckensherrschaft und erneuter Auflösung des Stiftes St. Paul, liegt noch im Dunkeln. Gut erschlossen ist dagegen die Zeit davor, jene schweren Jahre andauernder Wirtschaftskrisen. Das Stift St. Paul hat beispielsweise im Jahr 1926 das Gemälde „Maria, dem Kind einen Granatapfel reichend“ von Hans Holbein dem Älteren an das Kunsthistorische Museum in Wien verkauft.⁹⁵ Mit großer Wahrscheinlichkeit und aufgrund der vielfachen Nennung des Namens Holbein in der entsprechenden Korrespondenz stammt das Werk aus der Sammlung Fürstabt Gerberts. Der spektakulärste Verkauf der Zeit betrifft die bereits erwähnte dreibändige Gutenbergbibel, die 1930 nach langen Verhandlungen über den Sammler Otto Vollbehr an die Kongressbibliothek in Washington veräußert worden ist. Mit dem Erlös von 250 000 Dollar überdauert das Stift die große Wirtschaftskrise.⁹⁶ Ab Mitte der 1930er-Jahre kommt es zu Verkäufen aus der Graphiksammlung. Eine reiche Dürer-Kollektion wird 1937 durch einen Verkauf nach England von 132 auf zwei Blätter dezimiert, 7 125 Schilling erhält das Stift dafür.⁹⁷ Es sind Jahrzehnte, in denen die Kunstwerke Martin II. Gerberts stark auf die Probe gestellt worden sind. Umso demütiger tritt der heutige Besucher der Stiftssammlung dem Schatz des Abtes gegenüber.

⁹⁴ Gut 1991a, S. 246.

⁹⁵ Kunsthistorisches Museum Wien – Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 6503 - www.khm.at/de/object/5c936263f3/ (15.05.2021).

⁹⁶ Raschl 1931, S. 341-343.

⁹⁷ Frodl 1940 – in heutiger Kaufkraft entspricht das ca. 26 500 €, ein Preis, den so manches Dürer-Einzelblatt im heutigen Kunsthandel unter guten Umständen erzielen kann.

4 Kreuzestod und Andacht

4.1 Kreuzigung Christi von Johann Andreas Herrlein

Den Reigen jener Darstellungen, die sich in der Kunstsammlung des Stiftes St. Paul mit dem Tod beschäftigen, eröffnen, wie sollte es in einer Stätte des Glaubens anders sein, die religiösen Themen. An erster Stelle steht der Tod von Jesus Christus am Kreuz, beschließt er doch die Heilsgeschichte und ist eines der wichtigsten Themen in der christlichen Kunst.⁹⁸ Der dramatische Augenblick des Sterbens hat in der künstlerischen Darstellung seinen Reiz, in der theologischen Tragweite kann die Kreuzigung nicht ohne Auferstehung gedacht werden. Seit dem Sündenfall in der Genesis besteht eine Zerrüttung in der makellosen Verbindung zwischen Gott und den Menschen. Erst der Kreuzestod bringt die Beziehung nach katholischem Glauben wieder ins Gleichgewicht. Paulus formuliert das so: „Ja, Gott war es, der in Christus die Welt mit sich versöhnt hat, indem er den Menschen ihre Verfehlungen nicht anrechnete und uns das Wort von der Versöhnung anvertraute.“⁹⁹ Für den christlichen Glauben und das paradiesische Leben im Jenseits bedeutet der Kreuzestod folglich den entscheidenden Schritt in der gesamten Heilsgeschichte, der den Zugang zum ersehnten Danach ermöglicht. Um zu vergegenwärtigen, welche qualvollen Leiden Jesus Christus auf sich genommen hat, um den Menschen einen Platz bei Gott zu ermöglichen, ist die Darstellung der Kreuzigung gerade im Barock omnipräsent. „Im Haus meines Vaters gibt es viele Wohnungen“¹⁰⁰ lässt der Evangelist Johannes Jesus sprechen und zeichnet ein versöhnungsvolles Bild vom ewigen Leben. Dass dieses ewige Leben der Menschen erst durch die qualvolle Kreuzigung ermöglicht worden ist – darin besteht der tiefere theologische Sinn der Darstellung der Kreuzigung.¹⁰¹ Gleichzeitig muss aber angemerkt werden, dass erst die mittelalterliche Kunst die Kreuzigung als Bildthema enthält, den frühen Christen ist die Kreuzigung noch als grausame Verbrecherstrafe zu geläufig und damit als Motiv verpönt.¹⁰² Das Barock schlachtet die Darstellung in all ihren Schattierungen genussvoll aus und erhebt sie zu einer zentralen Ikonographie.

Umso interessanter erscheint der Umstand, dass im Katalog der Gemäldesammlung von 1969 unter den 157 angeführten Werken nur ein einziges aufscheint, das eine künstlerisch anspruchsvolle Kreuzigung zeigt. Die übrigen vier Kreuzigungen sind stark provinzielle

⁹⁸ Poeschel 2014, S. 179.

⁹⁹ 2 Kor, 5, 19.

¹⁰⁰ Joh 14,2.

¹⁰¹ Alexander/Alexander 2014, S. 594.

¹⁰² Poeschel 2014, S. 179.

Arbeiten – „grobe einheimische Arbeit“¹⁰³, um es in der oft zu lesenden Zuspitzung von Günther Heinz zu formulieren. Im Wechselspiel zwischen bekannten Namen und weniger denkwürdigen Gemälden manifestiert sich eine Charaktereigenschaft der St. Pauler Sammlung.

Die qualitativ am höchsten zu bewertende Kreuzigung Christi (Abb. 3) stammt von Johann Andreas Herrlein und ist eine kleine Eichenholztafel mit den Maßen von 33,5 x 26 cm. Mit der aus der Signatur hervorgehenden Datierung 1780 fällt das Werk in eine Übergangszeit, die sich mehr und mehr von ihrem barocken Zenit verabschiedet und in Richtung Klassizismus entwickelt. Insofern begrenzt das Gemälde auch den stilistischen Zeithorizont, der im Zuge dieser Studie bearbeitet wird.

Johann Andreas ist der berühmteste Exponent der Malerfamilie Herrlein, die im hessischen Fulda ansässig ist. Seine Geschichte ist eng mit der Geschichte des Bistums Fulda verbunden. Aus der langen Tradition des vom heiligen Bonifatius gegründeten Klosters Fulda entsteht 1752 das Bistum Fulda, zu dessen Hofmaler Johann Andreas Herrlein avanciert. Es ist die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts eine blühende Zeit für die barocke Kunst in Fulda. Im halben Jahrhundert zwischen Bistumsentstehung und merklicher Rezession während der Säkularisierung wenden die Fürstbischöfe viele Mittel zur barocken Gestaltung ihrer Herrschaftsstadt auf.¹⁰⁴

Während Herrlein für das Residenzschloss der Fürstbischöfe Ölgemälde nach traditionellen barocken Meistern malt, ist die Kreuzigung in St. Paul jedoch einer anderen Periode seines Schaffens zuzuordnen. Offenbar gibt es im Spätwerk des Malers eine Tendenz in Richtung Klassizismus. Neben den großen Aufträgen für Kirchen und Residenzen malt Herrlein hunderte kleinere Andachts-, Historien-, aber auch Genrebilder, Porträts und Stilleben.¹⁰⁵ Wie die hier zu behandelnde Kreuzigung ihren Weg in die Sammlung von St. Blasien gefunden hat, ist nicht zu belegen. Lediglich zwei Erkenntnisse sind der Faktenlage zu entnehmen: Zunächst gibt die Signatur „Herrlein P. Fuldae 1780“ über den lateinischen Lokativ klar an, dass die Kreuzigung in Fulda entstanden ist, kann doch mit der Abkürzung nur „pinxit“, also „hat gemalt“, gemeint sein. Zweitens ist das Werk aufgrund der Datierung ein Neuzugang in der Zeit von Fürstabt Martin II. Gerbert, scheint jedoch im Verzeichnis, das der Universalgelehrte Friedrich Karl Gottlob Hirsching 1792 über die Sammlungen von St. Blasien angefertigt hat, nicht namentlich auf.¹⁰⁶ Die Vermutung liegt daher nahe, dass die Kreuzigung als

¹⁰³ Heinz 1969, S. 297.

¹⁰⁴ Stasch 1991a, S. 18-20.

¹⁰⁵ Siehe dazu den Überblick in Kat. Ausst. Vonderau-Museum 1991, S. 111-234, das bis heute das Standardwerk zum Werk Herrleins darstellt.

¹⁰⁶ Hirsching 1792, S. 81-83.

kleinformatiges Andachtsbild in einem privaten Zimmer des Klosters gehangen hat. Über den Stellenwert, den die Mönche dem Werk zugemessen haben, sagt diese Vermutung nichts aus.

Die Kreuzigung von Herrlein demonstriert, wie Künstler des Spätbarocks den Übergang zum Frühklassizismus auf fließende Weise vermitteln. Vergleicht man etwa den einsamen und verlassenen Christus des Klassizismus-Wegbereiters Mengs (Abb. 4), wird deutlich, dass Herrlein aus einer anderen Tradition kommt und sich doch den modernen Einflüssen nicht verschließen möchte. So tritt in der oberen Bildhälfte aus dem weitflächigen, düster-dunklen Hintergrund nur der am Kreuz hängende Christus hervor, während die untere Bildhälfte drei Momente der klassischen Kreuzigungs-Ikonographie vereint. Die trauernde Trias, Maria in deutlichem Hellblau, der Lieblingsjünger Johannes dahinter mit der tröstend ins Gesicht greifenden Hand und davor eine verzweifelt aufblickende und in liches Ocker gehüllte Maria Magdalena, bilden einen abgeschlossenen Farbklang, der zu den stilistisch hervorzuhebenden Momenten des Werkes gehört. Als gegenüberliegenden Konterpart, aber in seiner Höhe und aufgrund seiner theologischen Bedeutung klar niedriger als die Trauergruppe positioniert, steht mit festem Stand der Soldat Stephaton, der nach der Überlieferung dem Sterbenden den Essigswamm reicht. Narratorisch ist der unmittelbare Moment vor dem Tod Christi festgehalten und es wären die eben beschriebenen Figuren in ihrer farblich betont lebhaften und statischen Darstellung eine in sich abgeschlossene Dreieckskomposition, die klassizistischen Stilidealen gerecht würde.

An dieser Stelle holt Herrlein seine klar barocke Herkunft ein und er reichert die ausgewogene Szene mit allerlei Figurenpersonal an und fügt vor die Trauergruppe drei Soldaten ein, die um das Gewand Christi würfeln.¹⁰⁷ Bewegung trifft auf die statisch Trauernden und auch die zusätzlich eingefügten Personen, ganz links ein Soldat mit Lanze (womöglich Longinus?) und ein hinter dem Kreuz hervorschauender Junge, interessieren sich eher für das Würfelspiel. Als seien damit noch nicht genügend Figuren im Bildraum positioniert, setzt Herrlein noch ins Schemenhafte verblappendes Hintergrundpersonal ein, das, wie etwa links hinter Maria nur mit einer Kopfhälfte, offensichtlich zur ausgewogenen Füllung der linken unteren Bildhälfte dient.¹⁰⁸ Insgesamt platziert der Maler zehn Personen in der linken unteren Bildhälfte.

Wie eine Durchsicht seines Oeuvres klarmacht, kommt der Kreuztypus mit derselben Kopfhaltung und derselben Bindung des Lendenschurzes bereits in einem großformatigen

¹⁰⁷ Damit fasst Herrlein ikonographisch genau jene drei Erzählmomente zusammen, die in Joh 19, 23-30 beschrieben werden.

¹⁰⁸ Der fast überfüllende Einsatz von Figurenpersonal zieht sich vom Altarblatt in Eltingshausen von 1746 bis zum Altarblatt in der Dompfarrei von Fulda aus 1776 und noch viel später ins Oeuvre Herrleins, siehe Kat. Ausst. Vonderau-Museum 1991, S. 37-41.

Altarbild (Abb. 5) in der Pfarrkirche St. Andreas in Fulda aus 1760 vor.¹⁰⁹ In stilistischer, dort primär farblicher, Hinsicht weist jedoch insbesondere das Figurenpersonal unter dem Kreuz beim St. Pauler Gemälde auf Werke wie der „Heilung eines Lahmen von Lystra durch den Apostel Paulus“ aus 1782 hin, das sich im Vonderau-Museum in Fulda befindet.¹¹⁰ Heinz schreibt zum Bild im Wortlaut: „Das kleine Kreuzigungsbild von Herrenlein von 1780 zeigt die Wendung zur neoklassischen Identität.“¹¹¹ In der Zusammenschau der stilistischen Elemente kann diesem Urteil nur eingeschränkt zugestimmt und soll es im Rahmen dieser Arbeit damit teils revidiert werden, wenngleich der sich in fahler Blässe herabblickende Gekreuzigte in stiller und edler Überhöhung durch den aufgewühlt-dunklen Hintergrund vom stilistisch barock geprägten Geschehen unter sich abhebt.

4.2 Engelspietà von Joseph Heintz dem Älteren

Die Kreuzigung als direkter Akt des Sterbens, der Hinrichtung ist die Darstellung des religiösen Todes schlechthin. Gerade die bedeutende kunstgeschichtliche Wende des Mittelalters, in der Christus nicht mehr nur als Sieger und Triumphator betrachtet werden soll, sondern viel mehr die „Compassio“, das Mitleiden, und damit das affektgeladene Nachempfinden des Leidens, der Trauer und des Schmerzes Christi und der ihm umgebenden Protagonisten, drängt in den Vordergrund. Georg Dehio und Erwin Panofsky haben in der Zusammenschau der daraus entwickelten Darstellungen den Begriff „Andachtsbild“ geprägt, der seit seiner Definition in den 1920er-Jahren wissenschaftlich stark diskutiert wird.¹¹² Der wesentliche Charakter eines Andachtsbildes entsteht laut Panofsky „durch die Tendenz, dem betrachtenden Einzelbewusstsein die Möglichkeit zu einer kontemplativen Versenkung in den betrachteten Inhalt zu geben, d. h. das Subjekt mit dem Objekt seelisch gleichsam verschmelzen zu lassen“.¹¹³ Diese Definition hat eine klare Richtung und lässt doch viel Spielraum für Interpretationen zu, was denn nun wirklich als Andachtsbild zu gelten hat. Die Schnittmenge der wissenschaftlichen Diskussion zum Begriff ist stets der Moment der Kontemplation, eben ein Kunstwerk, das tieferbohrend in Seele und Herz des Betrachters als ein konventionelles Bild der religiösen Historie eindringen soll.

Die Ikonographie der Pietà - die Übersetzung des italienischen Worts ins Deutsche führt zum Compassio-Gedanken zurück – zählt zum Kanon der Andachtsbilder. Es wird sich zeigen, dass

¹⁰⁹ Stasch 1991b, S. 94-95.

¹¹⁰ Kat. Ausst. 1991, S. 66.

¹¹¹ Heinz 1991, S. 708.

¹¹² Schade 1996, S. 9-12. So hat Belting etwa dem Konzept Panofsky vielbeachtete Kritik entgegengebracht.

¹¹³ Panofsky 1927, S. 264.

die angestellten einleitenden Gedanken für die Einordnung des nachfolgend zu beschreibenden Gemäldes von besonderem Interesse sind. Zunächst ist aber eine ikonographische Begrifflichkeit zu klären. In älterer und neuerer Literatur ist die kleine Zinktafel unter „Beweinung Christi“ angegeben.¹¹⁴ Zwei Merkmale sprechen für eine ikonographische Begriffskorrektur in Richtung „Engelspietà“. Erstens zeigen die allermeisten Darstellungen der Beweinung Figurenpersonal wie Johannes, Maria Magdalena, andere Marien oder auch Männer, jedenfalls über die bloße Präsenz von Maria hinausgehend. Zweitens finden sich auf der zu besprechenden Zinktafel vier majestätische Engel, die Maria und ihren toten Sohn umrahmen. Dieser Typus der sogenannten „Engelspietà“ kommt aus dem Italien der Renaissance, wo Engel den toten Christus aufrichten und zur andächtigen Verehrung präsentieren.¹¹⁵ Die geographische Verortung passt zur Kunst Michelangelos, die Joseph Heintz als Vorbild verwendet, wie später zu erläutern sein wird. Zwei triftige Argumente, die für eine trennscharfe Bezeichnung des Kunstwerks als „Engelspietà“ sprechen. Bei den großen Ausstellungsereignissen 1983 und 1991 ist bereits die richtige Bezeichnung gefunden worden.¹¹⁶

Diffiziler als die richtige Bezeichnung gestaltet sich die Suche nach dem richtigen Maler, der die 40,3 x 26,5 cm große Zinktafel (Abb. 6) geschaffen hat. Ausgangspunkt ist eine fremdhändige Signatur auf der Rückseite, die mit „Joseph Heintz pinxit 1608“ jenen zu seiner Zeit berühmten Künstler, der am Hof Kaiser Rudolfs II. viele Aufträge ausgeführt hat, meint. Joseph Heintz der Ältere lebt von 1564 bis 1609, etwa die letzten beiden Jahrzehnte als Hofmaler.¹¹⁷ Ein ständiges Pendeln zwischen Prag und Augsburg ist mit dieser Berufung verbunden. Ein Kunstwerk aus der Schaffenspalette von Heintz in Augsburg ist der rechte Seitenaltar in der Friedhofskirche St. Michael, die zwischen 1603 und 1605 errichtet worden ist.¹¹⁸ Das Altarbild (Abb. 7) mit der Signatur und Datierung 1607 ist die großformatige Ausführung der Heintz’schen Bildidee der Engelspietà, die auch die kleine Zinktafel zeigt. Prima vista ist folglich bei der sich heute in St. Paul befindlichen Zinktafel an eine vorbereitende Ölskizze zu denken. Diese These ist etwa bei der Europaausstellung 2009 vertreten worden.¹¹⁹ Der überwiegende Teil der Forschung hat jedoch bereits früh¹²⁰ darauf aufmerksam gemacht, dass es sich eventuell um eine Kopie nach graphischer Vorlage handeln

¹¹⁴ So bei Heinz 1969, S. 294 oder auch Linke 2020d, S. 260.

¹¹⁵ Poeschel 2014, S. 185.

¹¹⁶ Zinke/Hofstätter 1983, S. 272 sowie Jelonek 1991b, S. 427.

¹¹⁷ Krämer 2015, S. 37.

¹¹⁸ Knoller 2006, S. 2. Für die Übermittlung des Kunstführers bedankt sich der Verfasser bei Herrn Michael Müller vom Katholischen Friedhofsamt Augsburg.

¹¹⁹ Kaltenegger 2009, S. 318.

¹²⁰ Heinz 1969, S. 294-295.

könnte, wie das in der St. Pauler Gemäldesammlung immer wieder anzutreffen ist. Ebenso früh ist die in Frage kommende graphische Vorlage ausfindig gemacht worden. Im Augsburg des beginnenden 17. Jahrhunderts feiert Lucas Kilian mit seinen Reproduktionsstichen große Erfolge und begründet eine ganze Stecherdynastie.¹²¹ So existiert auch ein solcher für das Heintz'sche Altarbild in der Friedhofskapelle St. Michael. Die Maße des Kupferstiches (Abb. 8) decken sich beinahe exakt mit der Größe der kleinen Zinktafel, was den Befürwortern der Kopie-These als Hauptargument gilt.¹²² Neben der Tatsache, dass dieses Argument kein von der Hand zuweisendes ist, haftet der Zinktafel eine in Teilen summarischere, in anderen Teilen nicht die Feinheit der graphischen Vorlage erreichende Ausführung an. Deutlich wird das in der Haarpracht der Protagonisten, viel mehr noch bei den Gesichtern der beiden unteren Engel, die qualitativ gegen eine Autorenschaft des Meisters selbst sprechen. Als aufgrund der sehr ähnlichen Kopfhaltung direktes Vergleichsbild diesbezüglich ist die kleine Kupfertafel „Amor und Psyche“ (Abb. 9) von 1605/06 im Augsburger Schaezlerpalais zu nennen. Die Mundformung von Amor und dem rechten Engel sind beinahe ident, jedoch lassen sich Unterschiede in der Feinheit der Ausführung festmachen.¹²³ Das Fehlen jeglicher Spontanität in der Pinselführung und die peinlich genaue Abbildung der graphischen Vorlage lassen die Theorie der vorbereitenden Ölskizze unwahrscheinlich werden. Insgesamt sprechen die überwiegenden Argumente dafür, dass Heintz selbst den Pinsel niemals an die Zinktafel geführt hat, ja selbst, ob das Bild in seiner Werkstatt in Augsburg ausgeführt worden ist, lässt sich nicht klären, mit der These der graphischen Vorlage eher noch verneinen.

Die nun aufkommende Frage, wo und aus welchem Grund die kleine Zinktafel gemalt worden ist, beantwortet zumindest selektiv das Wappen, das sich rechts unten neben der Datierung 1608 am Bild befindet. Es ist Abt Martin I. Meister von St. Blasien zuzuordnen, der von 1596 bis 1625, also fast drei Jahrzehnte lang, die Führung des Klosters innehat. Abt Martin I. hat eine große Bedeutung für das erstmalige Nachweisen privater Sammelleidenschaft eines Abtes aus St. Blasien. Bei Hans Bock dem Älteren, der ein Lehrer von Joseph Heintz in seiner Heimat Basel ist, bestellt er einen Marienleben-Zyklus, ist der Abt doch, wie eine im St. Pauler Stiftsarchiv aufbewahrte Handschrift bekundet, ein besonderer Gemädeliebhaber. Mit Kennerschaft wird eine kleine Sammlung erarbeitet, die auch auf große Namen Wert legt. Im Falle von zwei Holbein-Gemälden, die Abt Martin I. nicht im Original erwerben kann, greift er auf Gemälde-Kopien zurück, die sein „Hofmaler“ Hans Bock ausführt.¹²⁴

¹²¹ Koschatzky 1977, S. 114.

¹²² So schon Zinke/Hofstätter 1983, S. 272.

¹²³ Krämer 2015, S. 58-61.

¹²⁴ Zinke 1983, S. 276-277.

Mit diesem Sittenbild eines kunstbewanderten Abtes wird die Kohärenz der Ursprungsthese für die „Engelspietà“ von Joseph Heintz eindeutig. So hat im Ergebnis wohl Abt Martin I. durch den Kupferstich Kilians von der neuen Schöpfung des Augsburger Malers erfahren und sodann vermutlich Hans Bock, aber das ist nur das Naheliegende, mit der Ausführung einer Gemäldekopie für die private Sammlung beauftragt. In Zusammenschau der Forschungsergebnisse seit 1969 kann diese Theorie als geltender „state of the art“ bezeichnet werden. Die „Engelspietà“ ist demnach ein Andachtsbild im besten Sinne des Wortes, ist doch Abt Martin I. offenbar derart von der Komposition berührt gewesen, dass er sie unbedingt in Farbe zu seinen Schätzen zählen wollte. Für einen Mann Gottes hat eine solche kleine, persönliche Tafel einen expliziten Anspruch, mit ihr in kontemplativer Weise das Leiden Christi nachzuspüren.

Die vier im Bildraum stark präsenten Engel und die darüber schwebenden beiden Putti mit den Arma Christi sind von italienischen Vorbildern abhängig, genau zu jener Zeit, als die „Engelspietà“ als eigene Ikonographie Fuß gefasst hat. Insbesondere ist die „Pietà für Vittoria Colonna“ (Abb. 10), eine Kreidezeichnung des späten Michelangelo als Anregung für Joseph Heintz, der als junger Künstler Italien bereist hat, zu nennen.¹²⁵ Von der Zeichnung hat Heintz die grundlegende Kompositionsstruktur, Teile der Armhaltung Mariens sowie der Fußstellung Christi übernommen. Dennoch bleibt viel Eigenständiges. Der Fakt, dass die Gemäldekopie heute nicht an den Wert eines Originals des Augsburger Meisters herankommt, wird durch die spannende Historie der Auftraggeberschaft in St. Blasien selbst kompensiert. Für Abt Martin I. stehen die Bilderfindung und der durch sie vermittelte Inhalt höher als die Bildausführung durch den Meister selbst. Im Kontext dieser Studie offenbart die kleine Zinktafel die stark religiöse Geisteshaltung der Sammler und die stets im Raum stehende Frage nach dem paradiesischen Danach. Nur durch Mitleiden, durch die „Compassio“, lässt sich für den barocken Betrachter im Einklang mit der Heilsgeschichte verstehen, welcher Preis von Jesus und den Protagonisten um ihn bezahlt worden ist, um dem Menschen dieses paradiesische Danach zu ermöglichen.

4.3 Tod des heiligen Joseph von Paul Troger

Dass das Barock viele Gedanken über den Tod entwickelt hat, zeigt die steigende Bedeutung gewisser ikonographischer Motive in der Epoche. So wird etwa für den heiligen Joseph von Nazaret, den Nährvater Jesu, die Szene seines Sterbens, die in den Evangelien nicht, wohl aber in manchen apokryphen Schriften überliefert ist, zu einer der Hauptdarstellungsarten des

¹²⁵ Zinke/Hofstätter 1983, S. 274.

Heiligen. Seit dem 17. Jahrhundert wird Joseph als Patron eines guten Todes oder in lateinischer Diktion als „refugium agonizantium“ bezeichnet.¹²⁶

Dieser interessante Konnex zwischen Patrozinium und Popularität der Todes-Ikonographie wirft die Frage auf, was der barocke Mensch sich von einem solchen Patron erwarten kann. Die Aufschlüsselung der lateinischen Bezeichnung bringt etwas Aufklärung. Das Wort „refugium“ für einen Zufluchtsort ist noch im heutigen Sprachgebrauch geläufig. Mit „agonizantium“ ist ein Partizip Präsens Aktiv im Genitiv Plural – um hier den Lateinverehrern hemmungslosen Genuss zu bieten – vorzufinden, das vom alten Kirchenlatein-Verb „agonizare“ kommt und mit „der Kämpfenden, der sich Abmühenden“ übersetzt werden kann. Joseph ist demnach ein Zufluchtsort jener, die kämpfen und sich abmühen und zwar mit dem Sterben, dem Tod.¹²⁷ Auf unfreiwillige Weise treffen in diesem Patrozinium zwei Gedankenschulen zusammen. Ein christlicher Heiliger, der das jenseitige Paradies als höchstes Gut propagieren könnte, wird vermenschlicht, indem er dafür sorgen soll, dass die Gläubigen einem guten Tod, also ohne Kampf und ohne Abmühen, gegenüberstehen. Das erinnert an die eingangs vorgestellte antike Philosophie, die in ihrem Bemühen um die innere Freiheit des Menschen Maximen aufgestellt hat, wie ein im Rückblick auf ein erfülltes Leben zufriedenes, leichtes, ja eben gutes Sterben passieren kann. Mit dem Tod des heiligen Joseph ist ein über wenige Jahrzehnte stark aufschwellendes ikonographisches Unikum zu verzeichnen, entstanden aus dem frommen Wunsch, gut aus dem Leben zu scheiden – was immer dieses kleine Wort auch bedeuten mag.

Eine der zumindest für den deutschsprachigen Raum berühmtesten Darstellungen des Themas hat der in Südtirol geborene und in Wien zum gefragten Akademierektor avancierte Paul Troger geschaffen. Die hohe Wertschätzung der Komposition Trogers zeigt sich in der mannigfaltigen Vervielfältigung des Bildes durch seine Zeitgenossen, seine Werkstatt, womöglich sogar durch Troger selbst. Laut Andreas Gamerith ist der Tod des heiligen Joseph das meistkopierte Werk Trogers.¹²⁸ Großformatiger Ausgangspunkt aller Ölskizzen bzw. Skizzenwiederholungen ist das heute am linken Seitenaltar der Pfarrkirche Platt bei Zellerndorf befindliche Altargemälde (Abb. 11), das Troger wohl Ende der 1730er-Jahre realisiert hat.¹²⁹ Mittig liegt der sterbende Joseph schräg in den Bildraum auf einem Bettenlager, an seine Seite schmiegt sich links Maria, die rechte Bildhälfte dominiert Christus mit Segensgestus, links oben bricht Gottvater mit allerlei Engelpersonal beinahe in Rückenansicht ins Bild hinein. Die Komposition Trogers ist

¹²⁶ Kaster 1974, S. 219.

¹²⁷ Die Agonie ist heute noch als aus dem griechischen kommendes Fremdwort bekannt und bezeichnet jenen Zeitpunkt, der dem Sterben unmittelbar vorausgeht.

¹²⁸ Gamerith 2008, S. 96.

¹²⁹ Kronbichler 2012, S. 327-328.

in wesentlichen Teilen dem Altarbild (Abb. 12) von Francesco Trevisani in der römischen Jesuitenkirche Sant'Ignazio entnommen. Troger hat das Vorbild um einige allzu bildfüllende Putti und Begleitfiguren im Vordergrund bereinigt und gleichzeitig mit dem beinahe leblos herunterhängenden linken Arm Josephs das Sterben des Heiligen noch effektvoller in Szene gesetzt. Troger hat das Altarbild Trevisanis während seiner Studienjahre in Italien gesehen und in einer heute als verschollen geltenden Zeichnung festgehalten.¹³⁰ Im Detail besteht die größte Abweichung zu Trevisani in der Figur des Christus. Nicht nur im Kolorit (helleres Rosa – Blau zu Rot – dunkles Blau), sondern auch im charakteristischen Troger'schen Gesichtstypus und in der viel betonteren Segensgeste zeigen sich die Unterschiede. Wie Gamerith bereits festgestellt hat, ist Christus „in einer standardisierten Haltung des Figurenrepertoires ausgeführt“.¹³¹ Besonders gut als Vergleich bietet sich hier etwa die Radierung „Die Heiligen Cosmas und Damian, Kranke pflegend“, wo die zentrale Heiligenfigur quasi den gleichen Kopf und das gleiche Antlitz aufweist.

Allein das Werkverzeichnis von Kronbichler enthält neun Ölgemälde mit dem Motiv des Altarbildes in Platt, wobei Kronbichler vier davon stilistisch Troger selbst zuordnet und die Zuschreibung der anderen offen lässt, jedenfalls aber an Troger verneint. In diesem Werkverzeichnis nicht angeführt sind eine zu Ostern 2021 versteigerte Replik¹³², eine Ende 2016 versteigerte Version¹³³ sowie die Variante der Sammlung Arnold im Stift Altenburg¹³⁴, um eine selektive Ergänzung zu bieten. Eine taxative Aufzählung aller vorhandenen Versionen wird schon aufgrund der Vielzahl an qualitativ minderwertigen Repliken nicht möglich sein, taucht das Motiv doch immer wieder im Kunsthandel auf. Die Gemeinsamkeit der meisten bekannten Repliken ist ihr Format, das sich stets zwischen 60-65 cm in der Höhe und 35-40 cm in der Breite bewegt. Die St. Pauler Version (Abb. 13) misst 60,2 cm x 36,5 cm. Es ist daher davon auszugehen, dass von Replik zu Replik kopiert worden ist, aber nicht vom großformatigen Altarbild selbst. Die Troger-Forschung hat bis dato noch keine gesicherte Erstfassung, keine Version als gesichertes „modello“ für das Altarbild in Platt ausmachen können und vielleicht gibt es diese heute gar nicht mehr.¹³⁵ Es zeigt sich damit die für die Epoche hinlänglich bekannte Schwierigkeit, vorbereitende Ölskizzen von bewusst vom Meister autorisierten Repliken zum Weiterverkauf am Kunstmarkt abzugrenzen. Die Werkstatt von Troger, aber auch davon getrennte Kopisten, also das, was man gemeinhin als „Umkreis“

¹³⁰ Kronbichler 2012, S. 329.

¹³¹ Gamerith 2008, S. 95.

¹³² Dorotheum Salzburg, Osterauktion, 31.03.2021, Lot Nr. 27V als „Umkreis Paul Troger“.

¹³³ Dorotheum Salzburg, Weihnachtsauktion, 15.11.2016, Lot Nr. 35 als „Werkstatt Paul Troger“.

¹³⁴ Dachs-Nickel/Gamerith 2018, S. 237 als „Umkreis Paul Troger“.

¹³⁵ Kronbichler 2012, S. 328.

bezeichnet, sind durch die stetige Reproduktion des beliebten Joseph-Motives in der Lage gewesen, der Nachfrage der Sammler gerecht zu werden. Die Käufer genießen bei einer solchen Vorgangsweise im Gegensatz zur druckgraphischen Reproduktion den Vorzug, stets einem Unikat gegenüberzustehen, mag es teils nur um subtile Differenzen gehen, die den Kunsthistoriker heute in seiner ureigenen Disziplin, dem erkennenden Sehen, herausfordern.

Die St. Pauler Variante ist jedenfalls bereits in der Sammlung in St. Blasien vorhanden, erwähnt doch Hirsching bei seiner Bestandsaufnahme der Sammlung 1792 die hochgeschätzten Skizzen, darunter auch jene „Droger’s“.¹³⁶ Eine eindeutige Zuordnung zum Tod des heiligen Joseph ist zwar nicht möglich, jedoch gibt diese knappe Erwähnung Auskunft darüber, dass es die Zeitgenossen selbst mit der scharfen Abgrenzung zwischen Meister, Werkstatt oder fremden Kopisten nicht so genau genommen haben, geht es doch vielmehr um die Komposition selbst, die es zu besitzen gilt.

Die letztgültige Einordnung der St. Pauler Version ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes denkbar schwierig. Im Vergleich zu den übrigen Repliken ist die differenzierende und hervorhebende Lichtführung einer Patina gewichen, die das ganze Bild in eine erdfarbene Atmosphäre versetzt. Besonders deutlich wird das bei der Bekleidung von Christus, die weite Teile ihrer Stofflichkeit eingebüßt hat, während bei der von der überwiegenden¹³⁷ Forschung als eigenhändig anerkannten Version des Grazer Joanneums (Abb. 14) klar modellierte Faltentäler auszumachen sind. Spiegelbildlich ist die Situation in der linken Bildhälfte, wo unterhalb des dunkel gekleideten Gottvaters die begleitenden Putti nur schemenhaft angedeutet sind, ohne dass fest umrissene Gesichter erkennbar wären. Betrachtet man darüber hinaus den herunterhängenden Arm von Joseph sowie den Schemel darunter, ist dieselbe Schemenhaftigkeit vorzufinden. Heinz hat vermerkt, dass eine Werkstattwiederholung vorliegt, die wohl unmittelbar der Grazer Vorlage folgt.¹³⁸ Kronbichler hat eine Zuschreibung an Troger selbst „aus stilistischen Gründen“¹³⁹ verneint. Eine endgültige Feststellung lässt sich nicht treffen, nicht zuletzt deshalb, weil wesentliche Vergleichsmomente wie die detaillierte Ausführung von Gesicht, Gewand und Händen ebenso wie Lichtführung und Weißhöhungen bis auf wenige Ausnahmen beim St. Pauler Bild nicht genau zu erkennen sind. Die Einzigartigkeit der Replik besteht im Vergleich zu allen bekannten Versionen in der Farbgebung, die tatsächlich mehr an direkt vorbereitende Entwürfe erinnert. Mit der

¹³⁶ Hirsching 1792, S. 86.

¹³⁷ Stark ablehnend und als „keinesfalls“ eigenhändig bezeichnend ist Gamerith 2008, S. 96.

¹³⁸ Heinz 1969, S. 306.

¹³⁹ Kronbichler 2012, S. 414.

Qualifikation als Entwurfsskizze hat etwa Kaltenegger¹⁴⁰ argumentiert. Stiftsintern ist als Autor des St. Pauler Bildes vor einigen Jahren auch Franz Joseph Spiegler in Betracht gezogen worden. Diese wenig stichhaltige Zuschreibung ist nach Erscheinen der Monographie Neuberts verworfen worden.¹⁴¹ Gegen die „Entwurfsstadium-These“ spricht außerdem der fehlende¹⁴² freie Duktus und die Möglichkeit, dass der heute vorherrschende Farbeindruck mehr Alterserscheinung aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes ist. Noch dazu existiert im Frankfurter Städel Museum ein Ölgemälde (Abb. 15), das nach überwiegender Meinung das verworfene Vorbereitungsstadium der Komposition „Tod des heiligen Joseph“ darstellt.¹⁴³ Gamerith vermutet, dass der direkte Entwurf für das Platter Altarbild verschollen sei.¹⁴⁴

Im Ergebnis ist dem Argument Heinz⁴ zu folgen, dass es sich bei der St. Pauler Version um eine autorisierte Replik nach einer anderen Replik handelt. Ob unmittelbar die Grazer Version als Vorlage gedient hat, wird ebenso wenig wie der genaue Künstler der St. Pauler Version zu klären sein. Einzig die Erkenntnis, dass sich die sanblasianischen Kunstsammler dem Trend um die Ikonographie des sterbenden Joseph angeschlossen und dafür gleich die von Troger aus Italien mitgebrachte berühmte Komposition geordert haben, ist mit Sicherheit zu gewinnen. Dies scheint verständlich, hat sich doch schon der barocke Mensch – und damit unterscheidet er sich wohl nicht vom Menschen heute - eine „gute Sterbestunde“ gewünscht.

¹⁴⁰ Kaltenegger 2009, S. 320-321. Hauptargument ist die „Farbgebung“.

¹⁴¹ Neubert 2007, S. 564. – Ausschlaggebend an der negativen Beurteilung sind „die geringe Lichthaltigkeit“ und die „Figurenbildung“, die laut Neubert nicht für Spiegler sprechen.

¹⁴² Damit eine Gegenmeinung zu Kaltenegger 2009, S. 321, die das St. Pauler Bild als „in der Gestaltung freier“ als vergleichbare Werke ausgewiesen hat.

¹⁴³ Kronbichler 2012, S. 330; Gamerith 2008, S. 94-95.

¹⁴⁴ Gamerith 2008, S. 96.

5 Das Blut der Märtyrer

5.1 Martyrium des heiligen Laurentius von Franz Joseph Spiegler

Betonen schon die bisher behandelten Darstellungen die Erhabenheit des paradiesischen Jenseits gegenüber dem irdischen Leben, wird diese Belehrung nirgendwo deutlicher als bei den zahlreichen Märtyrern, die für ihren Glauben sogar den qualvollsten Tod auf sich nehmen. Die theologische Bedeutung der „Blutzeugen“ liegt im Nachfühlen des Leidens Jesu Christi, im Durchleben dessen, was der Gottessohn selbst erlebt hat.¹⁴⁵ Der Tod und das Sterben sind dabei bloß Übergang in ein besseres, ewiges Leben. Dieses Verständnis ist ein christlich-theologisches ohne Blick auf das irdische Leben und seine Genüsse. Ganz im Gegenteil ist es geradezu beliebter Teil der Märtyrer-Legende, dass jene gläubigen Männer, die bereit sind, für ihre Überzeugung ihr Leben zu lassen, den Verlockungen und Lastern, also vorzugsweise der körperlichen Liebe, im irdischen Leben entsagen. Dass die immer ähnliche Grundstruktur auf vielfältige Weise bei verschiedenen Persönlichkeiten erzählt werden kann, hat die Kunst in ihren Darstellungen seit frühchristlicher Zeit befeuert.

Wichtiger Motor für ein Festhalten aller Märtyrer-Legenden in einem Sammelband ist das Monumentalwerk „Legenda aurea“ des genuesischen Dominikaners Jacobus de Voragine. Die in den 1260er-Jahren entstandene Kompilation von Heiligenlegenden enthält Leben und Leiden etlicher frühchristlicher Märtyrer. Die Stärke des Werks ist nicht zuletzt sein Zitatensreichtum, der 1200 Jahre Kirchengeschichte verarbeitet, und damit alle wichtigen theologischen Texte vom Alten Testament bis ins Mittelalter.¹⁴⁶ Für die Kunstgeschichte ist das Werk des Jacobus de Voragine eine der wichtigsten ikonographischen Quellen. Als gern gelesene Literatur zur Heiligenverehrung hat es seine Leser mit einem selten dagewesenen Reichtum an Legenden versorgt.

Die Verehrung der Märtyrer findet in der Kunst des Barock einen intensiven Höhepunkt. Neben der bildenden Kunst sind es Märtyrerdramen, die zur christlichen Belehrung und Bekehrung beitragen sollen. Der barocke Mensch erlebt durch das von den Märtyrern vorgelebte Gedulden und Ertragen einen gewissen Zugang zum irdischen Leben, der den Stoikern nicht unähnlich ist. Die weltliche Leidenssituation wird ertragen, weil der Märtyrertod Erlösung bietet und dem Sterben damit ein höherer Sinn verliehen wird.¹⁴⁷ Ein Autor derartiger barocker Trauerspiele

¹⁴⁵ Lohse 1955, S. 206.

¹⁴⁶ Tiefergehend dazu Voragine 2014, S. 53-54.

¹⁴⁷ Weigel 2007, S. 14.

ist der bereits vorgestellte Andreas Gryphius. So schreibt er etwa im Vorwort zum Stück „Catharina von Georgien“:

„Mit kurzem: die Ehre, Tod vnd Liebe ringen in jhrem Hertzen vmb den Preiß, welchen die Liebe, nicht zwar die Irrdische vnd Nichtige, sondern die heilig-Ewige erhält, der Tod aber darreicht vnd versichert.“¹⁴⁸

Dieses barocke Drama propagiert eine Unterordnung unter den göttlichen Willen, Beständigkeit und Selbstaufgabe.¹⁴⁹ Die Kunst hat sich bemüht, diese Werte mit der Darstellung der Martyrien auch visuell stets vor Augen zu halten. Insbesondere das im 3. Jahrhundert erlittene Martyrium des Diakons Laurentius gehört zu den am öftesten dargestellten und erfährt gerade im Barock dramatische Inszenierungen.¹⁵⁰

Der Künstler der in St. Paul aufbewahrten Ölskizze mit dem Martyrium des heiligen Laurentius ist Franz Joseph Spiegler, der den süddeutschen Barock im 18. Jahrhundert mitgeprägt hat. Spiegler tritt schon in jungen Jahren als begabter Freskant der oberschwäbischen Klosterlandschaft in Erscheinung, als sein Hauptwerk gilt das monumentale Deckenfresko der Benediktinerklosterkirche Zwiefalten.¹⁵¹ Es ist aufgrund der vielen kirchlichen Aufträge davon auszugehen, dass Spiegler bestens vernetzt gewesen ist und zwischen den jeweiligen oft benediktinisch geführten Klöstern vermittelt worden ist. So gehört das Kloster St. Blasien zu den Förderern des jungen Franz Joseph Spiegler. Von Abt Blasius III. Bender, der von 1720 bis 1727 regiert, ist die Förderung von Künstlern aus der näheren Umgebung, darunter Spiegler, bekannt.¹⁵² Der erste Auftrag für St. Blasien sind zwei heute verlorene Tafelbilder, die 1724 bezahlt worden sind.¹⁵³ Die Involvierung Spieglers in raumschmückende Ausstattungen der barocken Bauten St. Blasiens mündet in der Sammlung einer Kollektion an Ölskizzen Spieglers, die wohl direkt beim Künstler bezogen worden sind. Es kommt nicht von ungefähr, dass Hirsching 1792 die Skizzengalerie des Klosters erwähnt und dabei in der Reihenfolge der Künstler Spieglers Name an erste Stelle reiht. So seien in der Galerie „die meisten Skizzen der in St. Blasien geschätzten Fresco-Maler, eines Spiegler’s,...“¹⁵⁴ In St. Paul haben sich sieben eigenständige Ölskizzen von Franz Joseph Spiegler erhalten und sie bilden, das kann objektiv analysiert gesagt werden, neben dem berühmten Refektoriumszyklus des Kremser Schmidt das Wertvollste an spätbarocker Malerei, das die Stiftssammlung zu bieten hat. Der vielfältige

¹⁴⁸ Gryphius 2020, S. 7.

¹⁴⁹ Steinhagen 1977, S. 299.

¹⁵⁰ Poeschel 2014, S. 256-258.

¹⁵¹ Neubert 2007, S. 30.

¹⁵² Booz 1965, S. 300.

¹⁵³ Neubert 2007, S. 576.

¹⁵⁴ Hirsching 1792, S. 86.

Spiegler'sche Ölskizzenbestand ist der engen örtlichen und sachlichen Verbindung zwischen dem Künstler und dem Kloster St. Blasien zu verdanken.

Die Ölskizze „Martyrium des heiligen Laurentius“ (Abb. 16) ist 49,5 cm x 33 cm groß, ein ausgeführtes Altarbild zum Entwurf ist bis dato noch nicht gefunden worden. Spieglers Qualität zeigt sich im Spontan-Fließenden seines Duktus¹⁵⁵, der das dramatische Geschehen besonders zur Geltung bringt. Der römische Diakon Laurentius lebt in der Zeit von Papst Sixtus II. und Kaiser Valerian. Da er als Verwalter des Kirchenvermögens den Schatz nicht der heidnischen Obrigkeit ausliefert, wird er gefoltert und schließlich zur Hinrichtung auf einem glühenden Rost positioniert.¹⁵⁵ Hier setzt die Szene Spieglers ein. In empathischer, im Blick beinahe elegant wirkender Manier hat Laurentius den Kopf Richtung Himmel geneigt. Die Folterschergen, ein heidnischer Priester, der zum Opfer vor dem Götzenbild auffordert, und ein rechts hinten reitender römischer Soldat komplettieren das nach der „Legenda aurea“ erzählte Geschehen. Lediglich die affektbeladene Überhöhung des Protagonisten folgt nicht der mittelalterlichen Beschreibung der letzten Augenblicke: „Siehe, Elender, die eine Seite hast du gebraten, dreh mich auf die andere und iss!“¹⁵⁶, sagt Laurentius zu seinen Peinigern, laut der Überlieferung mit heiterem Blick. Diese Mimik ist der Bildgestaltung Spieglers nicht zu entnehmen. Die gesamte Komposition ist auf den entrückt wirkenden Märtyrer zugespitzt, um den sich die Antagonisten gruppieren.

Die Komposition und das Figurenpersonal sind aber kein genuiner Einfall Spieglers, sondern einem Gemälde (Abb. 17) des Daniel Seiter in der Cappella Cibo in Santa Maria del Popolo in Rom aus den Jahren um 1700 nachempfunden. Die Ölskizze Spieglers zeigt quasi keine kompositorische Abweichung zum Werk Seiters. Während das Vorbild schon von Heinz¹⁵⁷ erkannt worden ist, ist bis dato nicht näher bearbeitet worden, wie Spiegler zu der Vorlage gekommen sein mag. Spiegler lernt in München und ist bald darauf als selbständiger Meister in Süddeutschland tätig. Eine in der Forschung uneinheitlich und schwierig zu beantwortende Frage ist jene zur Reisetätigkeit Spieglers. Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat Spiegler in seinem Leben keine Italienreise unternommen.¹⁵⁸ Das Gemälde Seiters wird er demnach nicht im Original gesehen, sondern über druckgraphische Reproduktionen kennengelernt haben. Als Vermittler und Anreger für italienische Vorbilder ist Jacopo Amigoni in Betracht zu ziehen, den Spiegler an mehreren Stellen seines Lebens getroffen hat.¹⁵⁹ Ein weiteres Indiz für die

¹⁵⁵ Voragine 2014, S. 1473.

¹⁵⁶ Voragine 2014, S. 1473.

¹⁵⁷ Heinz 1969, S. 312.

¹⁵⁸ Hosch 2019, S. 7.

¹⁵⁹ Neubert 2007, S. 182-183. Amigoni hat durch seine süddeutschen Aufträge einen regen Austausch evoziert.

druckgraphische Vorlage wäre die unterschiedliche Kolorierung des Lendenschurzes des Laurentius. Während Seiter ein dunkles Blau verwendet, ist der Lendenschurz das hellste Weiß der Ölskizze. Problematisch bleibt, dass selbst eine nachhaltige und lange Recherche die gesuchte Druckgraphik nicht aufgestöbert hat, lediglich eine kläglich gestaltete Gemäldereplik, die 2018 im Kunsthandel aufgetaucht ist. Nachdem die St. Pauler Skizze stilkritisch mit 1738-1740 datiert wird und Italienreisen davor nicht belegbar sind,¹⁶⁰ bleibt die Druckgraphik dennoch als einziger Vermittler des Seiter'schen Altarbildes. Seiter greift nicht zuletzt auf die beiden großen Vorbildern Rubens und Tizian zurück, wobei etwa im Gesamtaufbau sowie in einzelnen Figuren wie dem Schergen mit dem Blasebalg oder den nur mit dem Kopf sichtbaren, von rechts heranrückenden Soldaten Rubens viel stärker präsent ist als Tizian. Lediglich das pathetische Hochreißen des linken Armes lässt Tizian durchscheinen. Der reitende Soldat und der mit wilder Geste auf die Götterstatue deutende Priester hat Seiter bei Poussins Werk „Martyrium des heiligen Erasmus“ (Abb. 18) von 1629, zu Seiders Zeiten prominent im Petersdom zu betrachten, entliehen.¹⁶¹

Abseits der Komposition ist der Stil Spieglers zu beachten. Hosch bezeichnet die Ölskizzen Spieglers als jene eines „originellen Sonderlings“¹⁶². Bei der St. Pauler Skizze erzeugt Spiegler aus der Geradlinigkeit des Vorbildes Seiter ein Werk seiner eigenen Stilsprache. Einerseits ist es der fließende Duktus, andererseits gewinnt die Ölskizze aus der rötlichen Imprimatur eine einzigartige malerische Wirkung, bestimmt die Imprimatur in diesem Fall doch den Gesamteindruck wesentlich mit.¹⁶³

Zusammenfassend kann man behaupten, dass die St. Pauler Sammlung mit dem „Martyrium des heiligen Laurentius“ einen qualitätsvollen Bozzetto von Franz Joseph Spiegler besitzt, der gänzlich von der Bewegtheit seiner Figuren lebt. Wenn in der „Legenda aurea“ noch die Grausamkeit der Peinigung besonders hervorgehoben wird,¹⁶⁴ ist bei Spiegler der Rost zu weiten Teilen unter dem auffallenden Lendenschurz verborgen, blitzt ebenso schwach wie das vereinzelt gesetzte tiefe Rot des Feuers durch. Dass man als Betrachter dennoch von der Hastigkeit und Bedrängnis des Geschehens ergriffen wird, ist der in verschiedene Richtungen lenkenden Bewegung der Figuren und dem dazu korrespondierenden Stil Spieglers geschuldet. Im malerisch-offenen Duktus der im rötlich-braunen Farbton mit hell-weißen Nuancen in der

¹⁶⁰ Neubert 2007, S. 561.

¹⁶¹ Neubert 2007, S. 281. Anzumerken ist die Tatsache, dass Neubert das ganz eindeutige Vorbild Seiter offenbar nicht kennt bzw. erwähnt und Spieglers Skizze direkt mit Poussin und Rubens in Verbindung bringt.

¹⁶² Hosch 1993, S. 130.

¹⁶³ Neubert 2007, S. 263.

¹⁶⁴ Voragine 2014, S. 1483.

Mittelachse gehaltenen Szene eröffnet sich eine Vorahnung auf das, was nach Spiegler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts folgen wird, und liegt gleichzeitig das langsame Abebben eines Zeitstils.

5.2 Bethlehemitischer Kindermord von Gaspare Diziani

Grauenhafte visuelle Schauwerte, viel Blut, Leid und Tod sind der barocken Kunst und ihren sensationshungrigen Betrachtern von nicht zu leugnender Bedeutung. Neben den Martyrien bieten auch Erzählungen aus dem Neuen Testament dieses Darstellungspotenzial. Der nur beim Evangelisten Matthäus¹⁶⁵ erzählte Kindermord in Bethlehem, bei dem König Herodes alle unter zwei Jahre alten Jungen in der Stadt töten lässt, wird in der barocken Kunst durch heldenhafte und zugleich leidende Muttergestalten und den Horror des Schlachtens von Kleinkindern verdeutlicht. Ein besonderer Reiz liegt im genauen Akzentuieren des Entsetzens und der Verzweiflung in den Gesichtern der Mütter sowie der Brutalität und des Hasses im Ausdruck der tötenden Soldaten. Viele barocke Künstler wie Guido Reni oder Rubens haben in dieser Darstellung eine willkommene Herausforderung gesehen.¹⁶⁶

Im Stift St. Paul hat sich ein 66,5 cm x 93 cm großes Ölgemälde (Abb. 19) erhalten, den Bethlehemitischen Kindermord zeigend. Es ist, so viel kann vorab bewertet werden, keine Spitzenqualität und dementsprechend selten, bei größeren Ausstellungsereignissen gar nicht, bearbeitet worden. Die im Rahmen dieser Arbeit durchgeführte Recherche und Feststellungen sind viel mehr die erste tiefergehende Auseinandersetzung mit dem Bild seit über 50 Jahren. Ein genaues Untersuchen lohnt sich jedenfalls, bezieht die Szene ihre Vorbilder doch aus dem italienischen Barock des 18. Jahrhunderts, und ist Italien im Allgemeinen und insbesondere diese Zeit in der St. Pauler Gemäldesammlung eher schwach vertreten.

Die Ausgangslage zur Erforschung hat Heinz mit der unscharfen Abgrenzung „Süddeutsch, 1. Hälfte des 18. Jhs.“¹⁶⁷ und einem Verweis auf den Kindermord aus der Scuola della Carità in Venedig, der von Sebastiano Ricci geschaffen worden ist, gelegt. Als übereinstimmenden Moment hat Heinz die oben zentral positionierte Engelsgruppe mit den Putti, die Märtyrerpalmen halten, genannt. Bereits bei diesem kurzen Befund tun sich Probleme der Nachvollziehbarkeit auf. Sebastiano Ricci ist neben Tiepolo einer der ganz Großen der

¹⁶⁵ Mt 2, 16-18. Da die Geschichte auch bei anderen Autoren wie Flavius Josephus nicht vorkommt, ist ihre Historizität fraglich.

¹⁶⁶ Poeschel 2014, S. 148.

¹⁶⁷ Heinz 1969, S. 305.

venezianischen Barockmalerei des 18. Jahrhunderts und ist Zeit seines Lebens mit prestigeträchtigen Aufträgen bedacht worden.

So hat er auch die Prunktreppe der Scuola della Carità mit einem Gemälde des bethlehemitischen Kindermordes ausgestattet. Das Monumentalwerk hat sich noch 1815 vor Ort in Venedig befunden, ist aber danach offenbar von Radetzky nach Wien gebracht worden und gilt heute als verschollen. Lediglich eine 2019 im Kunsthandel aufgetauchte und als eigenhändig bewertete Replik (Abb. 20) kann heute noch einen Eindruck von Riccis Bildgestaltung vermitteln.¹⁶⁸

Ein erster Vergleich der Engelsgruppen der Ölskizze und jener des St. Pauler Bildes zeigt, dass Heinz' Analogie nicht uneingeschränkt aufrechtzuerhalten ist. Die Engelsgruppe ist zwar zweifelsohne stark von Ricci inspiriert, jedoch in gewissen Details und Gesten abweichend. Ganz generell betrachtet gibt es Parallelen in der Bildidee, in der dramatischen Bewegung der einzelnen Figuren und dem mit antiken Bauten angereicherten Hintergrund. Es ist aber, so der Eindruck des Vergleichs, mehr eine Stimmung, die hier repliziert worden ist, als ein genau zu bestimmendes Werk Riccis, auch kein durch Druckgraphik vermitteltes. Dass diese auf Ricci basierende Stimmung in der venezianischen Malerei der Zeit beim Motiv des Kindermordes häufiger zu finden ist, zeigt etwa ein Gemälde (Abb. 21) vom Zeitgenossen Niccolò Bambini.¹⁶⁹

Das Umfeld, in dem die Suche nach dem direkten Vorbild anzusetzen gewesen ist, ist damit abgesteckt. Heinz hat in der eher schnellen Erstellung des Gemäldekatalogs von 1969 wohl nicht die Zeit und die technischen Möglichkeiten gehabt, um bei den Schülern Riccis nach in Frage kommenden Werken zu forschen. Es ist eine glückliche Fügung, dass im Zuge dieser Arbeit die Forschungslücke geschlossen werden kann und als direktes Vorbild für die in St. Paul anzutreffende Ölgemäldereduktion ein Werk, das in der Hauptsakristei der Kirche Santo Stefano in Venedig hängt, ausgemacht worden ist. Der Schöpfer des großformatigen Ölgemäldes in der Sakristei ist Gaspare Diziani, der in den 1710er-Jahren bei Sebastiano Ricci lernt. Die Dekoration der Sakristei umfasst neben dem Bethlehemitischen Kindermord (Abb. 22) auch die Anbetung der Könige und die Flucht nach Ägypten und ist 1733 in Auftrag gegeben worden.¹⁷⁰ Damit ist, die weit angelegte Zeitangabe von Heinz eingrenzend, ein Terminus post quem für die Entstehung der Reduktion in St. Paul gegeben.

¹⁶⁸ <https://www.torinoggi.it/2019/11/01/leggi-notizia/argomenti/eventi-11/articolo/gli-highlights-di-flashback-gauguin-sargent-de-chirico-canova.html> und <https://www.gonnelli.it/uk/auction-0028/ricci-sebastiano-strage-degli-innocenti-.asp> (01.06.2021).

¹⁶⁹ Dorotheum Wien, Alte Meister, 13.10.2010, Lot-Nr. 403.

¹⁷⁰ [https://www.treccani.it/enciclopedia/gaspare-diziani_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gaspare-diziani_(Dizionario-Biografico)/) (01.06.2021).

Darüber, wie genau die Reduktion des großformatigen Sakristeibildes zusammengestellt worden ist, gibt die räumliche Situation in Santo Stefano Aufschluss. An der Wand, an der die insgesamt vier Leinwände angebracht sind, befindet sich in der Mitte ein großes Raum einnehmendes Rundfenster, um das herum die Gemälde angeordnet sind. Der Kindermord nimmt den gesamten unteren Bereich ein und wird von der vertikalen Achse Rundfenster-Tür in der Mitte getrennt. Die St. Pauler Reduktion enthält Motive und Figurengruppen aus beiden Leinwandhälften in der Sakristei von Santo Stefano, ja sogar eigenständige Erweiterungen.

Die zentralen Figurengruppen sollen von rechts nach links mit dem Vorbild Dizianis verglichen werden. Die beiden Gruppen am rechten Bildrand, einerseits der Mörder mit zwei ausgestreckten Armen, in der einen ein Kind, in der anderen ein Schwert haltend, und andererseits die Mutter, die rechts vorne um ihr totes Kind trauert, sind beinahe ident aus der rechten Leinwandhälfte in Santo Stefano übernommen. Durch die Breite im Bildformat schafft der St. Pauler Künstler Platz, um eine weitere Gruppe einzufügen, die allerdings aus der linken Leinwandhälfte in Santo Stefano stammt. Es handelt sich um den Soldaten, der mit einem in Dreieckshaltung abgebogenen Arm im Begriff ist, eine Mutter zu töten. Leicht versetzt liegt links vor ihm ein prominent positioniertes totes Kind, das wiederum aus der rechten Leinwandhälfte bezogen wird, wo es im Vorbild in einer Achse mit der wichtigsten Figur, der zum Himmel flehend aufblickenden Mutter, liegt. Es mag eine peinlich genaue Analyse sein, aber dennoch bereitet es Freude, den räumlichen Neuverortungen des Nachahmers wie bei einem vergleichenden Bildrätsel nachzuspüren. Die zentrale Mittelfigur der flehenden Mutter ist ident, wenngleich mit einem markanten und an dieser Figur sehr deutlich sichtbaren stilistischen Qualitätsverlust gegenüber dem Vorbild. Die gesamte linke Bildhälfte stimmt weitgehend mit der Diziani'schen Komposition der rechten Leinwand in Santo Stefano überein, lediglich räumlich erlaubt sich die Reduktion erneut Abweichungen. Die links der Mittelfigur positionierte Mutter, die fürsorglich und in Trauer versunken auf ihr totes Kind hinunterblickt, lässt sich bei Diziani in dieser Form nicht erkennen. Der Stiegenaufgang im Hintergrund ist bei beiden Vergleichsgemälden mit Kinderleichen gefüllt, allerdings gibt es in St. Paul rechts eine von der Balustrade herunterhängende Figurengruppe, die sich bei Diziani nicht findet, wohl aber bei dem bereits erwähnten Kindermord von Niccolò Bambini. Abschließend ist die Engelsgruppe in St. Paul tatsächlich dem Vorbild Riccis in der Scuola della Carità näher als den beiden Engelsgruppen von Diziani in Santo Stefano.

Zusammengefasst bedeutet das, dass der Schöpfer der Reduktion in St. Paul ein „Best-Of“ des Bethlehemitischen Kindermordes bietet, wie er von großen venezianischen Meistern des 18. Jahrhunderts wie Sebastiano Ricci, Gaspare Diziani und Niccolò Bambini erdacht worden ist.

Unstrittiges Hauptvorbild ist dennoch das großformatige Sakristeigemälde Dizianis. Unmittelbar darauf stellt sich die Frage nach der Übermittlung der Vorbilder. Einerseits ist an Druckgraphik zu denken, andererseits ist es gerade für den süddeutschen Raum nicht unüblich, dass Reisen nach Venedig unternommen und Motive dort auch vor Ort aufgenommen worden sind. Gerade im groben Duktus, der unfeinen Ausarbeitung mancher Gesichter oder auch dem ungeschickten und unlogischen Setzen von Glanzlichtern offenbart sich die Arbeit eines Nachahmers, die zweifelsohne nicht durch die Hand des Meisters selbst gegangen ist. Die Engelsgruppe ist malerisch noch das Qualitätsvollste. Eine genaue Zuweisung an einen spezifischen Künstler für das St. Pauler Bild wird nicht gelingen. Allerdings kann mit dem 2020 im Kunsthandel versteigerten Gemälde „Moses richtet die eherne Schlange auf“ (Abb. 23) aus dem Umkreis von Diziani ein in der Qualität vergleichbares Werk aufgezeigt werden.¹⁷¹

Im Ergebnis sind Vorbilder und Verortung klar, eine genaue Entstehungszeit und ein konkreter Künstler des St. Pauler Gemäldes konnten aber nicht ausfindig gemacht werden. Obwohl das Ölbild nicht an die Qualität der Vorbilder, von denen es reduziert worden ist, heranreicht, ist es eine der wenigen Anleihen an der italienischen Barockkunst des 18. Jahrhunderts, die in der St. Pauler Sammlung zu finden ist. Zur Zeit der Entstehung der Reduktion hat es wohl keine Künstler gegeben, die den Bethlehemitischen Kindermord derart anziehend, grausam und im Farbklang kraftvoll zugleich darzustellen gewusst haben wie die großen Meister des venezianischen Spätbarock.

5.3 Heiliger Hieronymus und Heilige Maria Magdalena von Johann Zick

Während die bisher bearbeiteten Darstellungen stets den Tod und das Leiden als notwendigen Moment für den Übergang ins paradiesische Jenseits im Auge gehabt haben, sind die beiden folgenden Ölbilder ein gutes Beispiel für eine Vermischung christlicher Wertevermittlung mit Gedanken an die menschliche Vergänglichkeit. Somit sind sie geradezu prädestiniert für die Überleitung von den religiösen Werken, die sich mit Tod und Vergänglichkeit auseinandersetzen, zu den weltlichen.

Mit 36,5 cm x 25,5 cm haben die beiden Gemälde (Abb. 24, 25) nicht nur die gleiche Größe, sondern sind bewusst auch inhaltlich als Gegenstücke konzipiert. Gegenstücke ist in diesem Zusammenhang vielleicht der falsche Ausdruck, sind sie doch nicht komplementär zueinander, sondern der aufmerksame Betrachter trifft bei beiden Bildern auf zwei büßende Heilige, die im Sinne einer christlichen Wertestruktur als Umkehrende, mit hoher Bußfertigkeit ausgestattete

¹⁷¹ Dorotheum Salzburg, Weihnachtsauktion, 18.11.2020, Lot-Nr. 20.

Menschen skizziert werden. Maria Magdalena wird in den Evangelien als Sünderin bezeichnet und zieht sich der Tradition nach büßend in die Einöde zurück - eine Geschichte, die die Kunst in Hinblick auf die Verbindung einer erotisch anziehenden, jungen Frau und ihrer gleichzeitigen Läuterung durch Christus gerade im Barock stets angeregt hat.¹⁷² Ähnlich will Hieronymus den weltlichen Lüsten entsagen und geht als Eremit in die Wüste, als ihn Visionen voll sexueller Begierde und Erotik plagen.¹⁷³ In der Einsamkeit gelingt auch Hieronymus die Umkehr hin zu Christus. Es verwundert demzufolge nicht, dass der barocke Mensch die Darstellung von büßenden Heiligen als anziehend und lehrhaft zugleich in die Kunstsammlung aufgenommen hat. Gerade in einer Epoche, die Feste, Feiern und das ausgelassene Leben wie keine andere zelebriert, mahnt der Blick auf diese Menschen zur Mäßigung und Demut. Die weltlichen Genüsse sind, wie Gryphius schon einleitend eingemahnt hat, nichts als Schatten, Staub und Wind. Letztendlich – so der tiefere Sinn der Darstellungen – führt der Weg des Sünders über die Buße zurück zu Gott. Am deutlichsten tritt diese Botschaft in der bei Johannes erzählten Begegnung Jesu mit der Ehebrecherin hervor, die Jesus fragt: „Frau, wo sind sie geblieben? Hat dich keiner verurteilt? Sie antwortete: Keiner, Herr. Da sagte Jesus zu ihr: Auch ich verurteile dich nicht. Geh und sündige von jetzt an nicht mehr!“¹⁷⁴ Das entgegengebrachte Verständnis in Hinblick auf das schwerfallende Nicht-Sündigen und die gleichzeitige Mahnung zur Umkehr manifestiert sich in barocken Bildwerken wie jenen beiden Gemälden in St. Paul.

Die beiden büßenden Heiligen stammen aus dem Jahr 1754, was aus einer Signatur am Hieronymus-Bild hervorgeht, die zudem „Jo. Zick inv. et pinx.“ als Künstler angibt. Jenen Kunsthistorikern, die sich intensiver mit der süddeutschen Barockmalerei beschäftigen, ist die Malerfamilie Zick wohl bekannt. Deren bekanntester Exponent ist Januarius Zick, in dessen Schaffensphase der fließende Übergang vom Spätbarock zum Frühklassizismus passiert. Die Forschung nimmt den Vater von Januarius, Johann Zick, als Künstler der St. Pauler Bilder an.¹⁷⁵ Bereits Hirsching erwähnt 1792 die Werke, wobei auch er nur „Joh. Zick“¹⁷⁶ als Künstler nennt. Von den Geburtsdaten her ist es zweifelsohne spannend, darüber nachzudenken, ob nicht vielleicht Januarius, der ebenfalls Johann unter seinen Vornamen trägt,¹⁷⁷ nicht auch als möglicher Künstler in Frage kommt. Zeitlich fällt die Entstehung in jene arbeitsintensiven Jahre der Künstlerfamilie, in denen der Vater gemeinsam mit dem Sohn an den Fresken im Schloss

¹⁷² Poeschel 2014, S. 261-262.

¹⁷³ Poeschel 2014, S. 243-244.

¹⁷⁴ Joh 8, 10-11.

¹⁷⁵ Bereits Heinz 1969, S. 314.

¹⁷⁶ Hirsching 1792, S. 83.

¹⁷⁷ <https://www.kettererkunst.de/bio/januarius-zick-1730.php> (03.06.2021).

zu Bruchsal, der Residenz der Fürstbischöfe von Speyer, arbeitet.¹⁷⁸ Diese Zusammenarbeit lässt die Abgrenzung noch stärker verschwimmen und jene nach der Autorenschaft nicht lösen. So bleiben nur die Kunstwerke als Quelle, hier vor allem aus stilistischer Sicht.

Das Vorbild Rembrandt, bei dem aus einer erdfarbenen Grundtonalität mit Hilfe von Licht und Schatten die Figuren herausgearbeitet werden, ist in den Zick'schen Werken rund um die Mitte des 18. Jahrhunderts stets präsent.¹⁷⁹ Ein möglicher Beweis für die ständige Auseinandersetzung mit Rembrandt ist auch eine der Familie Zick zugeschriebene Kopie (Abb. 26) nach Rembrandts „Blendung des Samson“, die wenige Jahre vor den St. Pauler Bildern entstanden ist und einige Parallelen aufweist.¹⁸⁰ Eine tiefbraune und dunkle Umrandung geht Richtung Mitte gehend in immer heller werdende Erdtöne über und gibt durch das Licht hervorgehoben die Szene frei. Besonders intensiv betreibt Zick das bei der St. Pauler Magdalena, weil ihre Unterbekleidung in den gleichen Brauntönen gehalten ist und somit der strahlend-weiße Oberkörper mit dem geneigten Kopf und dem weit ausladenden Dekolleté als ellipsenförmiges Zentrum des Werkes zur Geltung kommt. Lediglich die Bibel, das Kruzifix und der die Vergänglichkeit unterstreichende Totenkopf ragen in diese heller hervorgehobene Zone hinein.

Bei Hieronymus ist das Schema ähnlich, wobei die hellere Zone mehr Bildfläche einnimmt und auch das Gewand des Heiligen durch den sich abhebenden Rotton aus der erdfarbenen Umrahmung heraussticht. Die Rembrandt'sche Druckgraphik liebt diese Komposition des umrandenden Dunkels und des lichten Herausscheins der isolierten Hauptfigur. Sowohl Vater Johann als auch Sohn Januarius haben in den 1750er-Jahren Werke hinterlassen, die sich stilistisch in eine Reihe mit den St. Pauler Gemälden einordnen lassen. Die gemeinsame Arbeit an den Fresken in Schloss Bruchsal hat wohl auch einen gewissen stilistischen Gleichklang des Künstlerischen erfordert. Aufschluss gibt dennoch ein 2019 im Kunsthandel versteigertes Werk von Januarius Zick (Abb. 27), das erneut auf das Vorbild Rembrandt weist und aus dem gleichen Entstehungsjahr wie die St. Pauler Bilder stammt.¹⁸¹ Januarius hat dieses Werk explizit mit „Ia: Zick Iunior“ signiert, was unter Annahme gleichbleibender Signatur im gleichen Jahr die Autorenschaft des Vaters Johann Zick für die beiden kleinen St. Pauler Werke bekräftigt.

Im Ergebnis sprechen die überwiegenden Argumente für den Vater Johann Zick als Künstler und sind die beiden Werke qualitätsvolle Arbeiten aus seiner Hauptschaffensperiode.

¹⁷⁸ Zinke/Hofstätter 1983, S. 292-294.

¹⁷⁹ Kölsch 2018, S. 56-62.

¹⁸⁰ Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Inv.-Nr. WRM 2387. Das Bild ist allerdings nicht unumstritten, Josef Straßer etwa unterstützt die Zuschreibung nicht, siehe Straßer 1994, S. 462.

¹⁸¹ Dorotheum Wien, Alte Meister, 18.12.2019, Lot-Nr. 169.

Gemeinsam mit den Skizzen Spieglers stellen sie die Höhepunkte der süddeutschen Barockmalerei des 18. Jahrhunderts in der St. Pauler Sammlung dar und mahnen den Betrachter, gestern wie heute, dass selbst Heilige nicht von den Verführungen der irdischen Welt gefeit sind, ja dass im Aufblühen jeder allzu menschlichen Neigung die Vergänglichkeit wartet und wir an ihr haften, ehe uns das ewige Leben erlöst.

6 Vergänglichkeit und der barocke Mensch

6.1 Allegorie der Vergänglichkeit von Christian Seybold (?)

Die Betrachtung und Andacht religiöser Bilder, die den Tod und das Sterben zum Inhalt haben, ist nur eine Ebene der Kunst, die Menschen in diesem Zusammenhang hervorgebracht haben. Das Göttliche ist in gewisser Form etwas Abstraktes, Losgelöstes und nicht selten für den Verstand schwer Greifbares. Ganz anders verhält es sich mit der eigenen Sterblichkeit, der Erkenntnis, dass man geliebte Dinge nicht halten kann, dass die Zeit in einer fiktiven Sanduhr ständig davonrinnt, und dass – wie sagt es eine schöne und zeitlose Sentenz – eben alles nur geliehen ist.

Die existenzielle Herausforderung, den Tod zu akzeptieren, zu verstehen, ja womöglich in ihm positive Aspekte für die Gestaltung und Weiterentwicklung der eigenen Psyche zu sehen, ist so alt wie die Welt selbst. Wie bereits im Eingangskapitel erläutert, sind der Tod und seine Implikationen einer der Ausgangspunkte von Philosophie und Religion gewesen. „Einen vergänglichen Stoff“¹⁸² nennt Seneca den Menschen mit seiner kläglichen Bezogenheit auf das Irdische. Im Barock wird dieser philosophische Grundtenor zum Dauermotiv in der Lyrik. Die heute veraltete Bezeichnung der Vergänglichkeit findet häufig Verwendung – die Eitelkeit. Mit „Es ist alles eitel“ hat Gryphius das programmatische Gedicht eines gesamten Zeitalters verfasst und an so vielen Momenten der barocken Kunst sind dessen Motive vorführbar. Gryphius bezieht sich auf das biblische Buch Kohelet, das in der modernen Einheitsübersetzung wie folgt einleitet: „Windhauch, Windhauch, sagte Kohelet, Windhauch, Windhauch, das ist alles Windhauch.“¹⁸³ Aus diesem Windhauch ist in der lateinischen Bibelübersetzung „vanitas“ entstanden. Es ist gleichgültig, welcher Namen, welche Umschreibung, welcher Euphemismus der Vergänglichkeit gegeben wird, das Konzept verändert sich nicht. An dem Tag, an dem man auf die Welt kommt, ist die Gewissheit des Abschieds vorbestimmt. Wie sich der Mensch durch das Wissen um seine Sterblichkeit entwickeln kann, ist heute auch Teil der Psychologie und Psychoanalyse. Denn, so die vorläufige Erkenntnis in diesem Bereich, bis heute haben Menschen Angst und Furcht, dem letzten Weg mit Fassung und Vorbereitung gegenüberzutreten.¹⁸⁴ Das moralisierende In-Erinnerung-Rufen von einst ist aber einer aufgeklärten Auseinandersetzung mit dem Sterben gewichen.

¹⁸² Seneca 2014, S. 192.

¹⁸³ Koh 1,2.

¹⁸⁴ Grieser 2018, S. 12-13.

Die Vergänglichkeit und der rasche Ablauf der Zeit zeigen sich nicht zuletzt am fortschreitenden Verfall des menschlichen Körpers. Die barocke Kunst greift das mit dem allegorischen Motiv eines alternden Greises auf, dem sein nahes Ende bevorsteht. Eine solche „Allegorie der Vergänglichkeit“ ist in Form eines 80 cm x 70 cm großen Ölgemäldes (Abb. 28) in der Gemäldesammlung des Stiftes St. Paul zu finden. Das eindringliche Bild zeigt einen bärtigen Alten, der mit weit geöffneten Augen und Mund einer links in den Bildraum von außen hineinbrechenden Lichtquelle entgegenblickt. In der rechten Hand hält er die Sanduhr, deren Zeit abgelaufen ist, und die linke ist auf einem Totenkopf positioniert. Bis auf das wallende Gewand und die detailliert geführten Alterslinien auf der Haut des Greises ist das alles, was auf dem Gemälde zu erblicken ist. In dieser Reduktion besitzt das Werk eine Sogwirkung, die den Betrachter den oben beschriebenen „Windhauch“ vor Augen führen soll. Umso mehr verwundert es, dass bis dato in der Forschung keine konkrete Bestimmung des Werkes gelungen ist.¹⁸⁵ Heinz vermerkt in der ersten Bestandsaufnahme lediglich „Deutsch, 2. Hälfte des 17. Jhs.“¹⁸⁶ - eine spärliche Angabe, die jedoch bis zum heutigen Tag nicht mit mehr Wissen befüllt worden ist. Es soll hiermit der Versuch gemacht werden, diese Lücke zu schließen.

Zunächst ist zu sagen, dass im 17. Jahrhundert primär die Niederlande¹⁸⁷ sowie auch Oberitalien¹⁸⁸ wichtige Zentren der Vanitas-Darstellungen sind. Von den Niederlanden über das geographisch nahe Norddeutschland kommt es zur weiteren Verbreitung in der deutschen Malerei. In der aktuellen Ausstellung im Stift wird eine Zuschreibung an Joachim Sandrart versucht, was bei erster Durchsicht einiger Werke von Sandrart nicht uneingeschränkt überzeugen kann. Im Falle der St. Pauler „Allegorie der Vergänglichkeit“ kommt der technische Fortschritt dem Forschereifer gelegen, das wertvolle Werkzeug namens Internet ist Günter Heinz und seinen Nachfolgern eben noch nicht zur Verfügung gestanden. Mit der Bezeichnung „Old man with hourglass“ (Abb. 29) findet sich eine verblüffend ähnliche Darstellung, die im Nationalmuseum Warschau aufbewahrt und online mit „Balthasar Denner“ als Künstler bezeichnet wird. Der überwiegend in Norddeutschland tätige Denner feiert Anfang des 18. Jahrhunderts mit seiner Porträtmalerei große Erfolge. Die dargestellten Personen sind nicht selten im höheren Alter, wie etwa das Gemälde „Alte Frau“ von 1721 im Wiener Kunsthistorischen Museum zeigt.¹⁸⁹ Die penible Genauigkeit in der Abbildung der Haut und

¹⁸⁵ Beziehungsweise war die Auseinandersetzung mit dem Werk in wissenschaftlicher Hinsicht wohl allzu flüchtig, als dass man nach konkreten Vorbildern Ausschau gehalten hat.

¹⁸⁶ Heinz 1969, S. 304.

¹⁸⁷ Als Beispiel ist etwa die „Allegorie der Vergänglichkeit“ von Leonhard Bramer im Kunsthistorischen Museum in Wien zu nennen.

¹⁸⁸ Als Beispiel ist etwa das Bild „Alter Mann mit Stundenglas“ von Antonio Cifrondi in der Pinacoteca Tosio Martinengo in Brescia zu nennen.

¹⁸⁹ Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie Inv.-Nr. 675.

der Mimik offenbart sich in vielen gleichartigen Gemälden Denners. Die Porträts von Denner wirken aus stilistischer Sicht dennoch zeitlich weiter und ihnen wohnt eine intensive Psychologisierung in der Charakterdarstellung inne. Nach einer aufgrund dieser Zweifel erfolgten Nachfrage in Warschau folgt eine wichtige Erkenntnis im Umgang mit der Online-Forschung - die Vorsicht: Nach Meinung der Warschauer Kuratoren ist das Gemälde¹⁹⁰ falsch an Denner zugeschrieben.¹⁹¹ Die aktuelle Zuschreibung führt zu Christian Seybold, wobei auch das Warschauer Bild nicht näher beforscht worden ist.¹⁹²

Seybold steht stilistisch dem älteren Balthasar Denner äußerst nahe. Die Liebe zur Präzision in der Stofflichkeit verbindet die beiden Künstler und wirft sofort die Frage nach einer überhaupt möglichen trennscharfen Abgrenzung auf. Seybolds Karrierehöhepunkt findet sich eher in der Mitte des 18. Jahrhunderts, wobei berechtigter Zweifel aufkommen darf, ob zu dieser Zeit derart „altmodische“ Vanitas-Motive noch der schon in Richtung Aufklärung gerichteten Mode der Kunst entsprochen haben. Wirklich griffige Vergleichswerke lassen sich weder für Denner noch für Seybold ausmachen. Lilian Ruhe ist sich dennoch sicher, dass das Warschauer Bild Christian Seybold zuzuschreiben ist und begründet das mit Vergleichen zu Werken, die sich im Schloss Ludwigsburg¹⁹³ befinden.¹⁹⁴ Hauptargumente für die stilistische Argumentation sind die ähnliche Ausführung der Nase und Unterlippe zu einem „Alten Mann“ (Abb. 30) in der Schlossgalerie. Als problematisch erweist sich bei dem Vergleich das Fehlen einer Handdarstellung, die beim St. Pauler und Warschauer Bild so auffällig hervorsticht. Ruhe präsentiert dafür eine Darstellung einer „Alten Frau“ (Abb. 31), die aber wiederum nur an Seybold zugeschrieben und nicht gesichert ist.¹⁹⁵ Wenngleich die Analogie nicht als völlig abwegig zu bezeichnen ist, ist Seybold doch in der Modellierung der Adern und Finger feinfühlicher als das beim St. Pauler und Warschauer Bild der Fall ist. Die derzeit in Warschau anerkannte Zuschreibung an Seybold kann mit dem vorhandenen Vergleichsmaterial eher weniger überzeugen.

Das führt zu Günter Heinz zurück, der das St. Pauler Bild in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts und in eine deutsche Schule verortet hat. Das St. Pauler Bild hat noch mehr als

¹⁹⁰ Nationalmuseum Warschau, Inv.-Nr. 76197.

¹⁹¹ Der Verfasser dankt Frau Aleksandra Janiszewska als Kuratorin für mittelalterliche und frühneuzeitliche Kunst für die wertvolle Hilfe bezüglich des Gemäldes und der Übermittlung der hochauflösenden Fotografie.

¹⁹² Laut Auskunft aus Warschau ist das Gemälde 1932 an das Museum geschenkt worden. Die Zuschreibung ist laut Datenbank des Warschauer Nationalmuseums mündlich gemacht worden, 1985 erstmals von Anka Wilde und 2008 von Lilian Ruhe.

¹⁹³ Für einen regen wissenschaftlichen Austausch mit der Staatsgalerie Stuttgart, die Schloss Ludwigsburg kunsthistorisch betreut, sei Herrn Jens Ullner und Herrn Florian Indenbirken herzlich gedankt.

¹⁹⁴ Ruhe 2014, S. 50-52.

¹⁹⁵ Ruhe 2014, S. 49.

jenes in Warschau den Anschein eines Werkes aus dem 17. Jahrhundert. Zwar sind im Rahmen der Recherche konkrete Auseinandersetzungen Joachim von Sandrarts mit dem Thema des alten Mannes mit Stundenglas nicht aufgefunden worden, jedoch bleiben die Hände als stilistischer Anhaltspunkt. In der Struktur und Modellierung der Hände ist der „Monat Januar“ aus der Monatsbilder-Serie in Schloss Schleißheim (Abb. 32) ein Anhaltspunkt, der Ähnlichkeiten zwischen der Vorgangsweise Sandrarts und jener des St. Pauler Künstlers vermittelt. Generell sind die Monatsbilder bezüglich der Hände aufschlussreich, auch der „Monat Juni“ und der „Monat August“. Für genauere Aussagen würde es dennoch motivisch ähnlicherer Vergleichswerke bedürfen.

Die einzige sichere Erkenntnis ist damit jene, dass im Nationalmuseum Warschau ein „Schwesternbild“ des St. Pauler Gemäldes existiert. Im direkten Vergleich lässt sich eine qualitative Einordnung des St. Pauler Werkes ausmachen. Obgleich das Gemälde durchaus Qualität bietet, steht die Warschauer Version eine Qualitätsstufe darüber. Dies offenbart sich an mehreren Stellen des dargestellten Alten, vornehmlich in dessen Gesicht. Der schon licht gewordene Haarwuchs geht beim Warschauer Bild noch feiner und differenzierter in die Stirn über, die einzelnen Barthaare und die Stofflichkeit der Haut sind noch eindringlicher einem naturalistischen Zugang verpflichtet. Andere Details wie die schmutzigen Fingernägel der Hand, die das Stundenglas hält, sowie die beinahe herausplatzenden bläulichen Venen der anderen Hand unterstreichen den Eindruck beim Warschauer Gemälde. Das St. Pauler Werk ist keine plumpe Kopie, sondern viel mehr eine eigenhändige Wiederholung dieser spezifischen Vanitas-Darstellung. Es unterscheidet sich von der Warschauer Schwester mit seiner Kühle und Präzision primär durch den wärmeren Farbeindruck. Womöglich ist auch das Warschauer Gemälde eine spätere, dafür genauere Wiederholung des St. Pauler Gemäldes? Der derzeitige Wissensstand lässt nur Vermutungen zu.

Im Ergebnis ist die Forschungslücke mit dem im Rahmen dieser Arbeit vorgelegten Befund nicht vollständig geschlossen, aber zumindest ein neuer Stein des Anstoßes geschaffen worden, der weit über das hinausgeht, was bisher im Stift zu dem gerne ausgestellten Gemälde bekannt gewesen ist. Mit einer tatsächlichen Zuschreibung an Denner oder Seybold wäre das Urteil von Heinz zeitlich überholt, während der Gesamteindruck nach wie vor eher ins 17. Jahrhundert, dort vielleicht zu Sandrart, weist. Unstrittig ist jedenfalls die Faszination an der Darstellung eines ärmlichen Greises, dessen Utensilien die unabwendbare Vergänglichkeit seines irdischen Seins symbolisieren, die mit einer stilistischen Präzision der Stofflichkeit und einer gekonnten Hell-Dunkel-Lichtregie ausgeführt worden ist.

6.2 Tote Vögel / Papagei mit Blumen

Nicht nur der Mensch verfällt, auch die Tiere und Pflanzen tragen den Atem der Vergänglichkeit in sich. Die Kunst hat sich mit dem im Barock aufblühenden Genre des Stillebens ein Instrument geschaffen, um einerseits die Schönheit jener von der Schöpfung hervorgebrachten Dinge zu bewundern und andererseits mahnend vorzuführen, dass sie in ihrem irdischen Dasein begrenzt wie der Mensch selbst sind. Insbesondere die Niederlande werden im 17. Jahrhundert zum Zentrum des Stillebens, dort entwickelt sich auch das Vanitas-Stilleben zum gefragten Untergenre.¹⁹⁶

In der St. Pauler Gemäldesammlung haben sich einige Werke erhalten, die sich in die große Gruppe der Stilleben einordnen lassen und nur teilweise beforscht worden sind. Ein verwandtes Konvolut von drei Gemälden ist bereits von Heinz vorsichtig in die Nähe von Philipp Ferdinand de Hamilton gerückt worden.¹⁹⁷ Bei der Europaausstellung 2009 sind dann zwei als Gegenstücke konzipierte Gemälde mit der Darstellung „Tote Vögel“ direkt Hamilton zugeschrieben worden.¹⁹⁸ Diese Spur gilt es daher zu verfolgen. Vorausschickend sei angemerkt, dass die beiden 48 cm x 61,5 cm großen Gegenstücke nicht der klassischen niederländischen Stillebenmalerei verpflichtet sind.¹⁹⁹ Dieser Befund deckt sich mit der Herkunft der Malerfamilie Hamilton, die aus Brüssel (und damit dem flämischen Stil zugetan) am Anfang des 18. Jahrhunderts nach Wien gekommen ist.²⁰⁰

Eines der beiden Gegenstücke (Abb. 33) ist inhaltlich in Bezug auf das Vergänglichkeitsthema besonders reizvoll, kontrastieren doch die in Farbenvielfalt dargestellten, eindeutig tot auf dem Rücken liegenden Vögel mit einem links unten in den Bildraum hineinkommenden Feuersalamander, der in lebhafter Manier einem hellweißen Schmetterling nachstellt. Eine Betrachtung der Vögel zeigt eine differenzierte Ausgestaltung des Gefieders, was als Qualitätsmerkmal gewertet werden kann. Vergleicht man etwa ein Vogel-Stilleben (Abb. 34) aus dem Umkreis Hamiltons, das 2016 im Kunsthandel versteigert worden ist, ist das Gefieder des bläulichen Vogels ähnlich, aber doch in der stilistischen Qualität bei weitem nicht an das St. Pauler Bild heranreichend.²⁰¹ Der Habitus, die Vögel vor eine in die Tiefe gehende dunkle Landschaft zu setzen, ist aber bei beiden Vergleichswerken derselbe. Eine weiterblickende

¹⁹⁶ Ebert-Schifferer 1998, S. 137-138.

¹⁹⁷ Heinz 1969, S. 316. – Es mache sich an der Durcharbeitung der Tiere „der Einfluss Hamiltons geltend“.

¹⁹⁸ Kaltenegger 2009, S. 323.

¹⁹⁹ Jelonek 1990, S. 42.

²⁰⁰ Raupp 2004, S. 138.

²⁰¹ Dorotheum Salzburg, Kunst und Antiquitäten, 01.12.2016, Lot-Nr. 195-034449/0001.

Durchschau des sehr umfangreichen Oeuvres Hamiltons zeigt, dass die St. Pauler Werke an Spitzenqualitäten des Malers dennoch nicht heranreichen. So ist ebenfalls 2016 im Kunsthandel ein „Jagdstillleben mit Vögeln“ (Abb. 35) versteigert worden, das einerseits signiert und andererseits eine virtuose und die St. Pauler Bilder überragende Oberflächenbehandlung aufweist.²⁰²

Dass die Zuschreibung an Philipp Ferdinand de Hamilton selbst mit gutem Gewissen im Zuge dieser Arbeit bestätigt werden kann, belegt ein weiteres Vergleichsbild (Abb. 36), das sich mit dem Titel „Todesspiel“ in der Eremitage in St. Petersburg befindet und mit einer sehr ähnlichen Größe wie die St. Pauler Bilder auf das Jahr 1718 datiert wird.²⁰³ Der an Größe die anderen Vögel bei weitem überragende Vogel ist in St. Paul und St. Petersburg ident, die Stofflichkeit ebenso. Es darf darüber hinaus nicht vergessen werden, dass innerhalb des heute Hamilton zugeschriebenen Gesamtwerks Qualitätsschwankungen durchaus vertreten werden.²⁰⁴ Die Komposition mit dem Salamander im Vordergrund links unten, dem dicken Baumstamm, der die toten Vögel hinterfängt, und dem Ausblick in die Landschaft rechts hinten ist in St. Paul und St. Petersburg zu sehen. Im Ergebnis soll für die „Toten Vögel“ der St. Pauler Gemäldesammlung die Zuschreibung an Philipp Ferdinand de Hamilton bekräftigt und die Datierung unter Vorbehalt bewusst weit gehalten zwischen 1720 und 1740 gesetzt werden. Ob das in der Eremitage befindliche Gemälde mit dem identen Vogel ein *Terminus post quem* für die Datierung des St. Pauler Bildes ist, lässt sich nicht belegen. Hirsching erwähnt 1792 „mehrere Stücke von Hamiltons“²⁰⁵ in der Sammlung St. Blasians.

Während bei der Darstellung toter Vögel der Bezug zum Tod evident ist, bergen auch prächtige und farbenfrohe Gemälde wie das in St. Paul aufbewahrte Bild „Papagei mit Blumenstillleben“ (Abb. 37) Aspekte der Vanitas in sich. Eine Signatur „J. Marel fe. franc.“ hat es der Forschung in diesem Fall einfach gemacht, das Werk dem in Frankfurt am Main wirkenden Maler Jacob Marrel zuzuordnen, datiert wird es in die Zeit zwischen 1660 und 1680.²⁰⁶ Die Blumen und das fließende Wasser des Brunnens im abgedunkelten Hintergrund sind Sinnbild für die blühende Kraft des Lebens, aber die Blumen vergehen und welken, senken ihr Haupt und Blatt für Blatt fällt zu Boden, die Blume vermag es nicht zu halten. Der Papagei als dekadentes Luxusgut vervollständigt dieses reizvolle Ensemble an Kunst, ständig zwischen Leben und Tod pendelnd.

²⁰² Im Kinsky Wien, Alte Meister, 19.10.2016, Lot-Nr. 613.

²⁰³ Eremitage St. Petersburg, Inv.-Nr. 2448.

²⁰⁴ Raupp 2004, S. 141.

²⁰⁵ Hirsching 1792, S. 83

²⁰⁶ Linke 2020e, S. 264.

6.3 Bettlerbilder nach Jacques Callot

Der Blick auf die Vergänglichkeit ist nicht nur der Blick auf den Tod selbst, sondern kann auch auf ein klägliches Leben gelegt sein, das den körperlichen Verfall präsentiert. Nicht umsonst sagt man in der Umgangssprache wenig charmante Sätze wie „Du siehst aus wie der Tod“. Auf die nun zu behandelnden vier kleinen Bildchen (Abb. 38, 39, 40, 41) in der Größe von 18 cm x 12 cm trifft dieser Satz wohl zu. Die Eichenholztäfelchen zeigen Bettler. Was die Horrorfilme mit ihren blutigen und abschreckenden Darstellungen von verfallenden Körpern heute bewerkstelligen, das sind Bildchen wie diese zur Barockzeit gewesen. Natürlich geht es um Vergänglichkeit, aber vor allem um Schauwerte, um das Ergötzen an grotesken Charakteren und nicht zuletzt um gesellschaftskritische, sozialkritische Bezüge – schon damals.

Der Kunsthistoriker denkt beim Wort „Bettlerbilder“ unweigerlich an den aus Lothringen stammenden Jacques Callot, der am Beginn des 17. Jahrhunderts nach Florenz zieht und auf dem Gebiet der graphischen Kunst hohe Meisterschaft erreicht. In seinen Darstellungen ist Callot, noch aus den Ideen des Manierismus kommend, grotesken und skurrilen Figuren zugeneigt, schon früh beschäftigt er sich mit Bettlern.²⁰⁷ Die Strahlkraft des druckgraphischen und zeichnerischen Werks des französischen Künstlers hält viele Nachfolger im Bann und in diesem Kontext sind auch die kleinen Bildchen in St. Paul zu beurteilen. Schon Heinz hat angemerkt, dass sie „nach Anregungen von Callots Bettlerserie gemalt“²⁰⁸ sind. Dennoch ist es verblüffend, dass sich in all der Zeit seit der Erstbestimmung niemand bemüht hat, die einzelnen Motive den genauen Vorbildern Callots zuzuordnen, zu marginal ist wohl die Bedeutung der vier kleinen Täfelchen innerhalb der St. Pauler Sammlung gewesen. Diese Lücke soll mit dieser Arbeit geschlossen werden.

Die Bettlerserie Callots trägt den französischen Titel „Les Gueux“ und ist nach der Rückkehr aus Florenz nach Nancy entstanden.²⁰⁹ Die Bettler Callots sind einzeln porträtierte Charaktere, die ohne Landschaft oder Beiwerk auskommen, sondern in Ganzkörperansicht meist stehend gezeigt werden. Die Serie aus 25 Radierungen demonstriert die Meisterschaft Callots im Abbilden von Charakter, Persönlichkeit, ja vielleicht sogar Hoffnung und Sehnsucht der Menschen, die er porträtiert. So schreibt etwa Löffler zur Bettlerserie in seiner Dissertation:

„Diesen Lahmen, Blinden oder Einäugigen ist etwas gemeinsam. Ihr Verhalten gegenüber der Welt, das sich in Hilflosigkeit oder Verachtung äußert. Dies zu

²⁰⁷ Breil 2009, S. 27.

²⁰⁸ Heinz 1969, S. 316.

²⁰⁹ Breil 2009, S. 32.

veranschaulichen und damit zur Allgemeingültigkeit erhoben zu haben, ist Callot hier gelungen.“²¹⁰

Callots Bettlerserie ist einer der ersten Beiträge zu einer eigenständigen Armen- und Bettlerikonographie, geht es doch viel stärker als noch im Mittelalter um Wirklichkeitsbezug und Detailtreue in der Darstellung.²¹¹

Die Ausführung der St. Pauler Auswahl ist für viele Werke der Gemäldesammlung des Stiftes bezeichnend. Die Äbte wollen am großen Kuchen der europäischen Kunst, die gerade „en vogue“ ist, teilhaben und lassen Gemäldekopien nach druckgraphischer Vorlage, in diesem Fall eben Callots Serie „Les Gueux“ anfertigen. Die Spiegelverkehrtheit der Gemäldekopien erklärt sich daraus, dass dem Kopisten wohl nur Nachdrucke nach Callots Originalradierungen zur Verfügung gestanden und diese als Kopien nach der Callot'schen Druckgraphik ebenfalls spiegelverkehrt gewesen sind. Da die Radierungen Callots durchnummeriert sind, lassen sich die Motive den Nummern der Serie zuordnen, nämlich 9, 11, 12 und 14. Das erste Bild folgt Callots „Der Blinde und sein Begleiter“ (Abb. 42) und zeigt spiegelverkehrt zur Radierung zwei Bettler, wobei einer einen Hut zum Betteln in der Hand hält. Der Verdienst des unbekannten Kopisten besteht im Ergänzen der Landschaft und der Kolorierung. Dennoch zeigen sich deutliche Qualitätsverluste. Die kleinen St. Pauler Bildnisse sind nicht im Stande, die detailverliebte und oft Charakter entblößende Präzision in der Mimik der Bettlergesichter nachzuzeichnen. Bei den übrigen drei Bildchen verhält es sich genauso. „Der Bettler mit dem Rosenkranz“ (Abb. 43) ist ebenfalls spiegelverkehrt und neben eine Holzhütte positioniert worden. Ist er bei Callot noch nachdenklich-traurig, so hat der St. Pauler Kopist nicht einmal die unterschiedliche Größe der Rosenkranzkügelchen berücksichtigt. „Der Bettler mit unbedecktem Kopf und nackten Füßen“ (Abb. 44) bezieht seinen Reiz aus dem lumpenhaften Gewand, den klagendem Ausdruck und der Geste der linken Hand. In der Kopie erhält dieser Bettler zwar eine halbbunte Kolorierung und wird unter ein hölzernes Vordach gestellt, bleibt aber sonst nur schemenhaft und wenig detailreich. Beschlossen wird die St. Pauler Auswahl mit dem „Stelzfuß“ (Abb. 45). Das Motiv ist einer der berühmtesten Callot'schen Bettler und ist unter anderem von Rembrandt aufgegriffen worden. Hier zeigt sich in St. Paul eine leicht spielerische Abweichung vom Vorbild. Während bei Callot der Stelzfuß ganz eindeutig die primitive Beinprothese aus Holz ist, hat der Kopist die „Stelze“ eher in einen freigelegten Unterschenkelknochen verwandelt. So hat die St. Pauler Auswahl an Callot'schen Bettlern eine Kernaussage: Jeder Wohlstand, Luxus und Genuss ist vergänglich und kann jederzeit in Armut,

²¹⁰ Löffler 1958, S. 31.

²¹¹ Telesko 2002, S. 83.

Schwermut und Verdruss umschwenken. Der Unterschenkelknochen mahnt, dass von diesem Punkt an der Tod ständiger Begleiter ist und der elende Mensch Richtung Abgrund tänzelt.

6.4 Alter Mann hinter einem Fenster von Samuel van Hoogstraten

Die künstlerische Bearbeitung der Vergänglichkeit lässt tief in eine Welt der Symbolik blicken. Es ist eine Welt, die mit der Wende zur Aufklärung am Ende des 18. Jahrhunderts bewusst zu Grabe getragen worden ist, in den beiden Jahrhunderten der barocken Kunst jedoch floriert. Ein 93 cm x 71,5 cm großes Ölgemälde (Abb. 46) der St. Pauler Kunstsammlung steht mit seinem Motiv „Alter Mann hinter einem Fenster“ für diese Symbolwelt und ist zugleich beispielhaft für ein Kunstwerk, an dem der Maler sein Können demonstrieren kann. Hinter einem aus gerahmten wabenförmigen Gläsern zusammengesetztem Fenster blickt ein schelmisch grinsender bärtiger Mann, der eine silberne Schale in den Händen hält. Die Holzumrahmung und die Scharniere des Fenster implizieren, dass der Mann von draußen hereinklickt. Zwischen den Metallrahmungen der Fensterteile hat der Künstler Kämme, einen Briefbogen und eine Spielkarte gesteckt, die als den Betrachter bewusst herausfordernde illusionistische Malerei angelegt sind. Der Gesamteindruck, das hat bereits Heinz²¹² erkannt, weist auf den niederländischen Maler Samuel van Hoogstraten hin, der im 17. Jahrhundert als Schüler Rembrandts mit derartiger „Trompe l’oeil“-Malerei große Erfolge gefeiert hat.²¹³ Die Diskussion der Forschung der vergangenen Jahre dreht sich, wie bei so vielen Werken der St. Pauler Gemäldesammlung, um die Frage, ob das Werk von der Hand des Meisters selbst stammt oder einem der Nachahmer zuzurechnen ist. Die Antwort darauf ist in der bisherigen Forschung hin- und hergependelt.²¹⁴ Vergleichsbilder mit hoher Ähnlichkeit sind keine aufzufinden gewesen, das Urteil kann erneut nur aus stilistischer Sicht gefällt werden. Für eine derartige Analyse soll das Bild in drei Teile aufgeteilt werden.

Zunächst ist es die Holzumrahmung und die Aufmachung des Fensters mit den wabenförmigen Umrandungen der einzelnen Gläser, die mit einem der berühmtesten Bilder dieser Art von Hoogstraten verglichen werden kann. Das im KHM aufbewahrte Gemälde „Alter Mann im Fenster“ (Abb. 47) ist rechts unten mit dem Jahr 1653 datiert und ähnelt dem St. Pauler Werk im grundsätzlichen Bildgedanken. Statt wabenförmigen Umrandungen finden sich kugelförmige, aber die Holzumrahmung ist in beiden Werken ähnlich. Ein genauer Blick auf das Holz und das Metall der Halterungen zwischen den einzelnen Fensterteilen zeigt eine höhere

²¹² Heinz 1969, S. 293.

²¹³ Jelonek 1990, S. 44.

²¹⁴ So tendiert Heinz etwa mit viel Vorbehalt zum Meister, bei den Ausstellungen 1983 und 1991 wird hingegen klar für Nachahmer plädiert. 2009 erfolgt wieder eine Zuschreibung an Hoogstraten selbst.

Differenziertheit im Malerischen beim Bild im KHM. So wirken etwa die Scharniere der St. Pauler Variante applizierter und eher zweidimensional am Holz haftend, als dies bei den kräftigen, sogar mit leichten Schlagschatten ausgestatteten Metallteilen des KHM-Gemäldes der Fall ist.

Der zweite Teil des Werkes betrifft den bärtigen Mann selbst, der durchaus isoliert analysiert werden kann. Er weist stilistisch auf die Rembrandt'sche Herkunft von Hoogstraten, insbesondere für die Beleuchtung des Gesichtes kann als Vergleichswerk das „Selbstporträt“ (Abb. 48) in der Sammlung Liechtenstein herangezogen werden. So ist die stärkere Beleuchtung einer Gesichtshälfte unter gleichzeitiger Abdunkelung der anderen ähnlich. Beim Werk der Sammlung Liechtenstein offenbart sich aber, dass Hoogstraten mit dieser unterschiedlichen Beleuchtung gut umgehen kann und sich keine Unterschiede zwischen den hellen und den dunkleren Partien in der Qualität zeigen. Beim St. Pauler Bild ist das linke, eher im Dunkeln liegende Auge des bärtigen Mannes mit der überdimensionierten Pupille asymmetrisch zum rechten ausgeführt, auch bei der gerümpften Nase offenbart sich ein etwas unsicherer Pinsel. Während Gesichtsausdruck, Haut sowie die Stofflichkeit der Kleidung gut getroffen sind, wirken die logisch nicht einwandfrei abgedunkelten Handpartien summarisch. Als spannendes Merkmal des bärtigen Mannes lässt sich die Goldkette anführen, die auch beim „Selbstporträt“ der Sammlung Liechtenstein dem Mann umgehängt worden ist und ebenso bei vielen Selbstbildnissen Rembrandts vorkommt.

Der dritte Teil des Gemäldes betrifft den eigentlichen Bezug auf die weltliche Vergänglichkeit und die künstlerische Herausforderung, die fünf zwischen die Fensterrähmchen geklemmten Gegenstände. Um die „Oogenbedriegers“, wie die niederländische Bezeichnung für diesen Bildgedanken des „Augenbetrugs“ ist, authentisch hinzubekommen, muss der Maler die Perspektive einwandfrei beherrschen. Hoogstraten ist mit diesen Bildern berühmt geworden und als ein Bild seiner Meisterschaft kann das „Augenbetrüger-Stilleben“ (Abb. 49) in der Kunsthalle Karlsruhe als Vergleichswerk herangezogen werden. Dort finden sich auch ein Kamm sowie ein Briefpapier. Beim St. Pauler Bild sind es zwei Kämmе, die klar in der räumlichen Sphäre des bärtigen Mannes liegen, bei der Spielkarte hängt der rechte Teil bereits in den Raum des Betrachters hinein. Nicht ganz klar ist die räumliche Situation hingegen beim größten Kamm und dem direkt angrenzenden Briefbogen. Einen Teil des größten Kammes und einen Teil der Bleirahmung kann man an gleicher Stelle zusammen sehen. Ob das nun, wie Jelonek etwa konstatiert hat, „des durchsichtigen Kammmaterials wegen“²¹⁵ oder aufgrund

²¹⁵ Jelonek 1990, S. 44.

einer Ungenauigkeit des ausführenden Künstlers zu Stande kommt, wird sich nicht eindeutig klären lassen. Das Karlsruher Gemälde zeigt jedoch, wie akribisch detailliert und kräftig in der Ausführung Hoogstratens Gegenstände sein können. Ein durchsichtiges Material, das die Ebene darunter durchblicken lässt, findet sich dort nicht. Beide Kammtypen des Karlsruher Bildes finden sich im St. Pauler Gemälde wieder, wobei gerade der kleinste Kamm des St. Pauler Werkes besonders in der unteren Hälfte zu einer wenig detailverliebten Fläche zusammenschmilzt. Im Ergebnis kann mit dieser dreiteiligen Analyse dem Urteil von Heinz beige verpflichtet werden, der die Ausführung als „etwas härter und summarischer“²¹⁶ als bei den Meisterwerken Hoogstratens bezeichnet hat. Im Rahmen dieser Arbeit wird demnach keine Zuschreibung an den Meister selbst erfolgen, jedoch muss konstatiert werden, dass das St. Pauler Gemälde seine berechnete Qualität und herausfordernde optische Reize für den Betrachter aufweist und damit in die direkte und enge Nachfolge, wenn nicht sogar Werkstatt Hoogstratens zu verorten ist.

Abseits der Zuschreibungsfrage sind der Bildinhalt und die bereits angesprochene Symbolik ein abrundender Schlusspunkt für das Kapitel der weltlichen Vergänglichkeit. Vergänglichkeit – so die Aussage des Bildes – muss nicht immer der physische Verfall, Krankheit und Tod bedeuten, vielmehr sind gewisse Charaktereigenschaften Zeichen der Vergänglichkeit, weil sie eher dem irdischen, vergänglichen Leben als dem paradiesischen, ewigen Leben angehören. So steht die Spielkarte mit einem Kreuz-Buben für Lasterhaftigkeit, während die Kämme auf Eitelkeit deuten.²¹⁷ Der Briefbogen ist ebenfalls Ausfluss irdischer Kommunikation, die vergänglich ist. Durch all diese Symbole kommt der Betrachter schließlich auf den nicht umsonst schelmisch und verführerisch blickenden bärtigen Mann hinter dem Fenster, der mit der kostbaren Schale ein weiteres vergängliches Luxusgut in der Hand hält. Symbolbezüge dieser Art sind für die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts geradezu charakteristisch.²¹⁸ Im Ergebnis besitzt die St. Pauler Gemäldesammlung ein inhaltlich reizvolles Barockgemälde, das den Weg in die Symbolwelten der Epoche weist. Ob Literatur oder darstellende Kunst, die Vergänglichkeit lebt in ihrer stets moralisch mahnenden Form einmal offensichtlicher, einmal verborgener von diesen Symbolen und bis heute bereitet es großes Vergnügen, sich der Entschlüsselung derselben zu widmen. All diese Kunst soll uns vor Augen halten, was Seneca pointiert formuliert: „Ich habe über den Menschen gesprochen, einen vergänglichen Stoff, hinfällig und allen widrigen Einflüssen ausgesetzt.“²¹⁹

²¹⁶ Heinz 1969, S. 293.

²¹⁷ Zinke/Hofstätter 1983, S. 283.

²¹⁸ Zinke/Hofstätter 1983, S. 283.

²¹⁹ Seneca 2014, S. 192.

7 Zeichnung und Druckgraphik im Zeichen des Todes

7.1 Neue Forschungsaspekte zur graphischen Sammlung in St. Paul

Der überschaubaren Gemäldesammlung mit ihren gut 150 Werken steht im Stift St. Paul eine ca. 12 000 Blätter umfassende Sammlung an Druckgraphik und Zeichnung gegenüber. Es ist selbsterklärend, dass auch in diesen Medien die Themen Tod und Vergänglichkeit stets bestimmende Motive gewesen sind, was anhand repräsentativer Beispiele im folgenden Kapitel aufgezeigt werden soll. Zuvor lohnt sich ein Blick auf die bewegte Sammlungsgeschichte der Druckgraphik in St. Paul, hat diese Sparte doch insbesondere im 20. Jahrhundert bedeutende, aber der Forschung noch weitgehend verborgen gebliebene Momente erlebt.

Der genaue Ursprung und Entstehungszeitpunkt der graphischen Sammlung von St. Paul ist nicht restlos geklärt. Schriftliche Zeugnisse oder diesbezügliche Archivakten fehlen, die Anfänge der Sammlung lassen sich nur aus Vermutungen rekonstruieren.²²⁰ Anhaltspunkt für einen möglichen Beginn oder auch eine erhebliche Erweiterung der Sammeltätigkeit ist die Regentschaft von Abt Kaspar II. Thoma, der ein „Musaeum“ in St. Blasien gründet, und zwischen 1571 und 1596 im Amt ist.²²¹ In den Jahrhunderten der Barockzeit findet sich der Höhepunkt der sanblasianischen Sammeltätigkeit in Hinblick auf die Druckgraphik, stammt doch der quantitativ größte Teil der heute noch vorhandenen Graphiken aus dieser Epoche. Eine klare Zäsur für die wohl zu diesem Zeitpunkt reichhaltige Graphiksammlung ist der Klosterbrand 1768. Entgegen der Behauptung Balkes²²² fallen weite Teile der Sammlung dem Brand zum Opfer, wie Fürstabt Martin II. Gerbert in seiner Korrespondenz beschreibt: „Ich hatte eine herrliche Sammlung von dieser Art [...] von denen Kupfern [...] ist alles draufgegangen.“²²³

Gerbert reagiert auf den Verlust seiner Schätze mit einem raschen „Wiederaufbauprogramm“, mit dem sein späterer Nachfolger Mauritius Ribbele beauftragt wird. Hirsching berichtet 1792 von einer bereits auf 32 000 Graphiken angewachsenen Sammlung. Ebenso erwähnt Hirsching einen damals vorhandenen Sammlungskatalog Ribbeles, der die Graphiken in verschiedene Schulen nach Ländern aufgeteilt hat.²²⁴ Mit Hirsching liegt die einzige Quelle für die

²²⁰ Balke 1969, S. 324.

²²¹ Kull 1990, S. 7.

²²² Balke 1969, S. 324. Balke schreibt: „Der Bestand scheint den großen Brand von 1766 (sic!) ohne Verluste überstanden zu haben“.

²²³ Gerbert 1931, S. 288.

²²⁴ Hirsching 1792, S. 71-74.

Vermehrung der Sammlung in der Zeit Gerberts vor und sie wirft einige Fragen auf. Kann Ribbele wirklich innerhalb weniger Jahrzehnte 32 000 Graphiken zusammengetragen haben, oder ist mit dem von Gerbert beklagten Verlust an Kupferstichen nur der absolut wertvollste Teil der Sammlung gemeint? Die Dezimierung der Blätter vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum heutigen Tag lässt sich nur teilweise durch die Übersiedlung der Kunstsammlung nach St. Paul erklären.

Vielmehr ist das 20. Jahrhundert eine bewegte und aufschlussreiche Zeit für die Sammlungsgeschichte der graphischen Sammlung. Das schwierige Jahrzehnt der 1920er-Jahre animiert die Stiftsvorsteher zu ersten Verkäufen von Kunstgegenständen, darunter auch Graphik, an das Kunsthistorische Museum und die Albertina.²²⁵ Im Stiftsarchiv befinden sich bisher unveröffentlichte Akten, die über die Entwicklungen des darauffolgenden Jahrzehnts Aufschluss geben. Im Sommer 1937 beschließen die Stiftsvorsteher, Teile der Graphiksammlung an das Wiener Dorotheum zu veräußern. Ein vom Kunsthistoriker Karl Garzarolli verfasstes Verzeichnis führt 77 Kupferstiche aus der Zeit des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts an. Der im selben Jahr erfolgte Verkauf von ca. 130 Dürer-Graphiken ist bereits erwähnt worden und rundet das triste Gesamtbild der Zwischenkriegszeit ab. Die Dokumentation der Dezimierung der Graphiksammlung vor dem Zweiten Weltkrieg bleibt trotz dieser brisanten Dokumente lückenhaft, nicht zuletzt deshalb, weil es zu dieser Zeit noch immer kein Inventar der Bestände gegeben hat.

Erst Ende der 1950er-Jahre haben sich die Stiftsvorsteher beim Bundesdenkmalamt um die Namhaftmachung eines Wissenschaftlers, der die graphische Sammlung inventarisiert, bemüht. Nach Absage von Gertrude Aurenhammer wird Franz Balke (1889-1972), langjähriger Kustos des Belvederes, mit dieser Arbeit betraut. Ein im Stiftsarchiv aufbewahrter erster Bericht (Abb. 50) über den Zustand der Sammlung lässt die Arbeiten Balkes besser verstehen und ist zugleich Dokument des Zeitgeistes der 1960er-Jahre, was die Wertschätzung von Druckgraphik betrifft.²²⁶ Am 20. Juni 1960 beziffert Balke die Blätter der Sammlung „überschlägig geschätzt“ mit 12 000. Schon Balke merkt an, dass früher wohl ein beträchtlicher Dürer-Bestand vorhanden gewesen sein muss, ohne freilich die genaue Forschungslage von heute zu kennen. Das Urteil des Kunsthistorikers über das, was er in St. Paul vorfindet, liest sich negativ: „Die heute noch vorhandenen sehr umfangreichen Restbestände sind leider im Allgemeinen von enttäuschend geringer Qualität.“ Ein sehr großer Teil seien Reproduktionsstiche nach alten

²²⁵ Burz 1991, S. 293.

²²⁶ Der Bericht von Balke wird in einem Akt als nicht zusammenhängende und lose vorliegende Blätter aufbewahrt. Erst im Zuge des Engagements des Verfassers während der Sommermonate im Stift St. Paul in den Jahren 2013-2016 sind diese Akten durch Zufall wieder aufgefunden worden.

Meistern oder dem Kreis rund um die Kupferstecherfamilien Saedeler und Galle zuzuordnen. Beide Kategorien finden laut Balke „heute kaum noch Interesse“. Darüber hinaus machen Portraits meist heute unbekannter Personen dem Bericht nach ein Drittel des Bestandes aus. Balke plant eine „radikale Neuordnung“ und schlägt bereits an dieser Stelle eine Segmentierung in eine „Hauptsammlung“ und eine „Schulsammlung“ für den Gebrauch am hiesigen Stiftsgymnasium vor. Der Schlussabsatz aus dem Bericht lautet:

„Aus dem riesigen Rest der bei der Neuordnung der Stiftssammlung nicht verwendeten Blätter sollte man zunächst die vielen wegen ihres traurigen Erhaltungszustandes als gänzlich wertlos anzusehenden Stücke ausscheiden (und am besten verbrennen). Der verbleibende Restbestand sollte m.E. einem seriösen Händler gegen einen noch von mir zu bemessenden festen Betrag verkauft werden.“

Ende Juli 1960 beginnen die Hauptarbeiten Balkes und eine Anmerkung im zweiten Bericht darüber ist für die weitere Erforschung der Sammlungsgeschichte entscheidend: „Die bei der ersten Durchsicht auf etwa 12 000 Blätter geschätzten Bestände dürften bei genauer Zählung mehr als das Doppelte erreichen.“ Der heute katalogisierte Bestand beläuft sich auf ca. 3100 Graphiken und 200 Zeichnungen der Hauptsammlungen sowie 8200 Graphiken und 125 Zeichnungen der Schulsammlung. Es steht demnach außer Frage, dass die avisierten Verkäufe Balkes zumindest teilweise stattgefunden haben. Ihre Dokumentation im Stiftsarchiv ist äußerst lückenhaft, andererseits gibt es in der heutigen Sammlung eine beträchtliche Zahl loser Blätter, die noch nicht inventarisiert sind.²²⁷

Am 23. Mai 1961 schreibt Balke: „Die große Masse der ausgeschiedenen Blätter, die en bloc verkauft werden sollen, ist in St. Paul verblieben, bis eine konkrete Verkaufsaussicht besteht.“ Die Schlüsselfrage, wie viel von diesen zu verkaufenden Blättern heute noch in St. Paul liegen, lässt sich anhand der Aufzeichnungen nicht beantworten. Balke hat jedenfalls geplant, mit dem Erlös dieser Verkäufe die graphische Sammlung des Stiftes um Blätter aus dem 19. und beginnendem 20. Jahrhundert zu erweitern. Dieses Vorhaben ist nach heutigem Wissensstand nur sehr beschränkt umgesetzt worden. Ein einziger Kauf durch Balke ist belegt. 20 Graphiken von Künstlern wie Lovis Corinth, Wilhelm Leibl oder Max Liebermann haben so in die Sammlung gefunden. Passend zum Thema dieser Arbeit sei erwähnt, dass Balke als überhaupt ersten Ankauf 10 Blätter Radierungsfolge „Vom Tode I“ von Max Klinger erworben hat. Dieser Kauf durch Balke ist insofern wichtig anzumerken, als dass es bis auf wenige Einzelfälle in jüngster Vergangenheit der einzige Zuwachs durch Ankauf in der gesamten Kunstsammlung des Stiftes ist. Die wenigen Teile der erhaltenen Balke-Korrespondenz sind zusammenfassend

²²⁷ Ihre Zahl ist schwer abzuschätzen, aber es können durchaus an die 2000-3000 lose Blätter sein.

eine spannende, noch nie veröffentlichte Aufklärung über das Ordnen einer Sammlung und gleichzeitig Dokument über die Wertigkeit der Druckgraphik in den frühen 1960er-Jahren.²²⁸ Nicht zuletzt aufgrund der von ihm vorgeschlagenen „radikalen Neuordnung“ ist Franz Balke in der Historie des Stiftes differenziert bewertet worden.²²⁹ Umso erfreulicher ist es, dass als lohnender Exkurs das Forschungsbemühen²³⁰ der letzten Jahre diesbezüglich vorgestellt worden ist, ehe die Werke selbst in den Fokus kommen.

7.2 Totentanz von Pierre Wuilleret

Aus der Sammlung der Zeichnungen im Stift St. Paul eignen sich vier Blätter mit einer Größe von 25 cm x 20 cm aufgrund ihres Inhalts für den Kontext dieser Arbeit. Es handelt sich um federgezeichnete Entwürfe für einen Totentanz (Abb. 51, 54, 56, 58). Der Totentanz reizt in seiner Wort-Bild-Kombination mit der sowohl religiöse, als auch weltliche Beweggründe umspannenden Erkenntnis, dass vor dem Tod alle Menschen gleich sind. „Mors triumphans“, der Tod als Triumphator über alle Menschen, ist das bestimmende Motiv dieser im Mittelalter erstmals aufkommenden Darstellungen.²³¹ Die schweren Pestepidemien haben den Zeitgenossen dramatisch veranschaulicht, dass, egal ob arm, reich, von hehrer Herkunft oder aus niederem Stand, „niemand etwas mitnehmen kann“, wie der Volksmund es oft lapidar formuliert. Stets verbinden die nicht selten auf Kirchengebäuden angebrachten Totentänze mahnende Wirkung mit einer positiven Gesamteinstellung zum Leben hin – *carpe diem*, egal, wer man ist.²³²

Der Tod tritt als tanzendes und musizierendes Skelett auf, der die Menschen nach und nach mit sich nimmt. Hier liegt der Gegensatz zu anderen Formen wie etwa den Vanitas-Totenköpfen. Die Personifizierung des Todes als heitere Skelette trägt Charakterzüge der Lebenden, mit heiterer Mimik und wild gestikulierend tritt der Tod den Menschen gegenüber. Die Metapher des „Tanzes in den Abgrund“ wird damit lebhaft in Erinnerung gerufen. Immer ähnlich und beinahe unabdingbar scheint auch die festgelegte Reihenfolge der jeweiligen gesellschaftlichen Schichten, die der Tod besucht. Mit den höchsten geistlichen und weltlichen Herrschern, Papst

²²⁸ Als Beispiel sei der Erwerb der Klinger-Folge „Vom Tode“ angeführt: Balke hat die gesamten zehn Blätter für 400 Schilling erworben, was laut Kaufkraftrechner der Nationalbank heute 192,35 € entspricht. Bei Ketterer Kunst ist am 22.05.2015 in München dieselbe Radierungsfolge mit Lot-Nr. 202 um 3 125 € versteigert worden.

²²⁹ Anfang des Jahres 2021 ist, um ein Beispiel der positiven Wertung anzuführen, ein Brief eines ehemaligen Mitarbeiters im Stift eingelangt, der die Präzision und Qualität in der Arbeit Balkes gelobt hat.

²³⁰ Die Hauptbeschäftigung des Verfassers in den Jahren 2013-2016 hat die Neuordnung und Katalogisierung der Graphischen Sammlung betroffen. Diese Arbeit ist als ein Stein des Anstoßes zu sehen. Der Abschluss eines so umfangreichen Projektes wird aufgrund der Größe der Sammlung noch Zeit in Anspruch nehmen.

²³¹ Wehrens 2012, S. 16-17.

²³² Kaiser 2002, S. 32.

und Kaiser, geht es über Edelmänner zu Handwerkern, Bauern und schließlich zu den Ärmsten der Armen, den Bettlern als Schlusslichter einer Gesellschaftsordnung. Dem Ideenreichtum in der Darstellung sind dabei keine Grenzen gesetzt und begleitende lyrische Verse erhöhen den mahnenden Kunstgenuss.

Der Totentanz findet im deutschen Sprachraum die größte Verbreitung. Der Baseler und der Berner Totentanz gelten als wichtigste Exponenten des Totentanzes im 15. und 16. Jahrhundert.²³³ Die Ausbreitung der Darstellung findet in zwei Hauptmedien – dem Fresko und der Druckgraphik statt. Hans Holbein der Jüngere hat in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die berühmteste Totentanz-Folge vorgelegt, auf die sich viele Nachfolger motivisch beziehen.²³⁴ Die Konzentration der Totentänze im deutschen Sprachraum, vornehmlich Schweiz und Deutschland, hat wohl zur weit gefassten Zuschreibung durch Balke für die vier St. Pauler Federzeichnungen geführt.

„Schweizer Maler des 17. Jhs. (aus der Nachfolge des Christoph Maurer)“²³⁵ ist Balkes Befund, der bis heute in der Forschung nicht vertieft bzw. mit stilistischen Vergleichen erfüllt worden ist. Umso erfreulicher ist der Umstand, dass im Zuge der intensiven Recherche zu dieser Arbeit nun nach vielen Jahrzehnten eine sichere Zuordnung erfolgen kann. Bei den Zeichnungen in St. Paul handelt es sich um Entwurfszeichnungen für den Totentanz im Kreuzgang des Franziskanerklosters von Freiburg im Üechtland. Nicht zu verwechseln ist dieses Freiburg in der französischsprachigen Schweiz mit dem deutschen Freiburg im Breisgau, das unweit von St. Blasien liegt. Der rund 30 Meter lange Fresko-Totentanz ist 1927 bei der Freilegung eines darunter liegenden spätgotischen Marienzyklus zerstört worden, lediglich damals angefertigte Kopien geben partiellen Aufschluss über sein Aussehen bei Entfernung.²³⁶ Umso wertvoller sind die vier Zeichnungen in St. Paul, geben sie doch authentisch zumindest einen Teil der insgesamt 17 Szenen wieder. Daneben sind lediglich Kopien, die im 19. Jahrhundert bzw. kurz vor Zerstörung des Totentanzes angefertigt worden sind, die einzigen Zeugnisse für die Darstellung. Für die Erforschung des Freiburger Totentanzes sind die St. Pauler Zeichnungen folglich von unschätzbarem Wert. Die Freiburger Totentanzdarstellungen sind mit vierzeiligen Versen in deutscher Sprache kommentiert gewesen, heute können diese nicht mehr rekonstruiert werden. So ist der Vierzeiler, der sich auf einer der St. Pauler Zeichnungen erhalten hat, ein ebenso bedeutendes Unikat für die Rekonstruktion des ursprünglichen Zyklus.

²³³ Wehrens 2012, S. 118.

²³⁴ Koschatzky 1977, S. 73.

²³⁵ Balke 1969, S. 327.

²³⁶ Wehrens 2012, S. 182.

Für den ursprünglichen Freskozyklus sind Künstler und Auftraggeber gesichert. Der Freiburger Patrizier Hans von Lanthen-Heid hat dem in Freiburg ansässigen Künstler Pierre Wuilleret im Jahr 1606 den Auftrag erteilt, 1608 ist er abgeschlossen worden.²³⁷ Es zeigt sich das stilistische Gespür von Balke, der mit seiner schnellen Einschätzung eine relativ präzise Verortung zu Stande gebracht hat. Ob Wuilleret der Nachfolge von Christoph Murer zuzurechnen ist, kann schon aufgrund der geographischen Entfernung zwischen Zürich und Freiburg sowie den unterschiedlichen Herkunftstraditionen der beiden Künstler in Frage gestellt werden. Beiden Künstlern ist der manieristische Zugang im Stil an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert gemein. Die Besonderheit des Wuilleret'schen Totentanzes liegt im Figurenpersonal, sind es doch beinahe stets zwei oder mehrere Personen, die der Tod mitnehmen will und nicht, wie bei vielen Totentänzen üblich, Einzelpersonen.

Auf der Suche nach Vorbildern lohnt sich eine genauere Analyse aller vier St. Pauler Zeichnungen, die auch einen unterschiedlichen Grad der Ausführung aufweisen. Wuilleret hat geistliche und weltliche Standesvertreter streng voneinander getrennt. Die erste Zeichnung (Abb. 51), die eine Äbtissin zeigt, ist zugleich die einzige aus der geistlichen Sphäre und die am wenigsten vollendete. So finden sich etwa in der rechten Bildhälfte unvollendete Ansätze von Köpfen und Körper, die mit Bleistift ausgeführt sind. Es handelt sich um das fünfte Bild des ursprünglichen Zyklus mit Titel „Äbtissin und Nonne“ (Abb. 52). Die Kopfhaltung der Äbtissin hat eine andere Richtung. Bei der Zeichnung ist lediglich die Äbtissin vollendet worden und weist motivisch stark in die Nähe der Totentanz-Folge von Hans Holbein dem Jüngeren. Der bei Holbein klar auszumachende Rosenkranz der Äbtissin (Abb. 53) ist bei der St. Pauler Zeichnung nur angedeutet, dafür hält das Skelett einen Abtstab in der Hand. Die Position und Körperbewegung der Figuren ist mit dem Holbein'schen Werk quasi ident. Zudem finden sich auf der St. Pauler Zeichnung Rundbogen einer Kirche mit Ansätzen gotischer Maßwerkfenster.

Die zweite Zeichnung in St. Paul (Abb. 54) zeigt das Motiv „Kaiser und Kaiserin“, das beim ursprünglichen Zyklus an sechster Stelle (Abb. 55) gestanden ist. Der Kaiser ist mit Schwert, überdimensioniertem Reichsapfel und prunkvoller Krone gezeigt. Rechts neben ihm will die Kaiserin mit trauriger Mine den Tod durch ablehnende Gestik der linken Hand von sich weisen. Zwischen den beiden Herrscherfiguren tritt das Skelett in ihre Mitte und kokettiert mit dem Kaiser. Die Art, wie die Figuren, vor allem der Kaiser selbst mit Kontrapost und geschwungenem Oberkörper, gezeigt sind, weist auf den Manierismus von Wuilleret. Im

²³⁷ Villiger 1993, S. 72.

Gegensatz zur Äbtissin wirkt die Zeichnung vollendeter und ist stellenweise grau laviert. Eine den Hintergrund völlig einnehmende Architekturkulisse schließt die Zeichnung ab. Wirklich passende Vergleichswerke sind hierzu nicht aufgefunden worden, vielmehr tritt der genuine Charakter des Freiburger Totentanzes hervor.

Die dritte Zeichnung (Abb. 56) entspricht der siebten Darstellung des ursprünglichen Zyklus (Abb. 57) und zeigt „König und Königin“. Der König ist mit Krone, Zepter und Hermelin und in beinahe identer Fußstellung zum Kaiser gezeichnet. Von links nähert sich ein Skelett, das das Zepter an sich nehmen will. In der rechten Bildhälfte erschrickt die Königin vor einem Skelett, das eine Teufelsmaske mit wenigen aufstehenden Haaren aufgesetzt hat. In seiner Gesamtform kann man diese Figur – freilich anachronistisch – als „mephistophelisch“ beschreiben. Der Hintergrund besteht aus einem perspektivisch gezeichneten Durchgang mit Tonnengewölbe und applizierten Figürchen, die in die Tiefe zu zwei Kirchtürmen führen.²³⁸ Das Blatt ist insofern von Bedeutung, als dass darauf mit fremder Hand „Todtentanz 1650“²³⁹ vermerkt worden ist. Mit relativ hoher Wahrscheinlichkeit ist diese Datierung nicht vom Künstler und vermutlich eine ungefähre zeitliche Einschätzung aus einer früheren Inventarisierung. Im Rahmen dieser Arbeit soll nämlich die These vertreten werden, dass es sich bei den Zeichnungen um wirkliche Entwurfszeichnungen von Wuilleret und nicht nach dem bereits bestehenden Freskenzyklus gefertigte Nachzeichnungen handelt. Warum Wehrens trotz der vielfältigen Vergleichsmomente die Möglichkeit, dass es sich bei den St. Pauler Zeichnungen um Entwürfe handelt, als „wenig stichhaltig“²⁴⁰ ablehnt, begründet er nicht. Dafür spricht jedenfalls die hohe Qualität in der Ausführung der Zeichnungen. Mit diesem Befund wäre die handschriftliche Datierung auf diesem Blatt im Rahmen dieser Arbeit zu revidieren und wird nun eine Datierung „vor 1606“, dem Jahr der Auftragsvergabe, vorgeschlagen.

Die letzte Zeichnung in St. Paul (Abb. 58) ist die lebhafteste und zugleich die einzige mit vierzeiligen Versen versehene. Es handelt sich um die achte Darstellung der Folge, „Herzog und Herzogin“ (Abb. 59). Die Herzogin schmiegt sich eng an ihren Mann, der mit festem Stand und in aufgeregter Pose die Hände bereits kampfbereit zum Schwert, das noch in der Scheide steckt, geführt hat. Von rechts zerrt ein Skelett am Herzog, von links schleicht ein Skelett im Narrenkostüm mit vorgehaltener Narrenmaske an das bedrohte Paar. Der Tod als Narr ist als

²³⁸ Dieses charakteristische Tonnengewölbe ist auch bei den Kopien des ursprünglichen Zyklus aus 1927 zu erkennen, was hier als Beweis für den Charakter der Entwurfszeichnung für die St. Pauler Werke gewertet werden soll.

²³⁹ Aus unerklärlichen Gründen hat sich bei Balke 1969, S. 327 der Fehler „1656“ eingeschlichen und ist dieser Fehler in der Forschung immer wieder falsch von Balke abgeschrieben worden, so auch Wehrens 2012, S. 213.

²⁴⁰ Wehrens 2012, S. 214.

beliebtes Motiv der deutschen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts bekannt.²⁴¹ Im Hintergrund ist erneut Tonnengewölbe-Architektur und rechts ein Ausschnitt eines an das Pantheon angelehnten Rundgebäudes auszumachen. In den etwas verspielter und bewegter gestalteten Skelettfiguren ist eine Annäherung an den Berner Totentanz von Niklas Manuel festzustellen.²⁴²

Zusammenfassend ist der Totentanz im Kreuzgang des Franziskanerklosters von Freiburg im Üechtland ein bedeutender Vertreter der Totentänze des Manierismus und führt neben Vorbildern wie Holbein viel eigenständige Ideen von Pierre Wuilleret ein. Umso bedauerlicher ist die Zerstörung der originalen Fresken in Freiburg. Die Kunstsammlung des Stiftes St. Paul bewahrt dadurch eines der wenigen noch erhaltenen Zeugnisse dieser Darstellung auf und ist damit um ein wichtiges Stück Schweizer Kulturgeschichte bereichert. Autonom betrachtet wohnt den vier St. Pauler Federzeichnungen eine hohe Qualität und große Liebe zum Detail inne, sodass sie zu den wichtigsten Blättern der gesamten in St. Paul aufbewahrten Zeichnungen zu zählen sind. Die prägnante Schlüsselaussage zu diesem Kapitel gibt der Volksmund vor: „Edel, arm oder reich, der Tod macht alle gleich.“

7.3 Scurriles aus der Druckgraphik

Die Druckgraphik kann als frühes Massenmedium bezeichnet werden, das Bildinhalte in vielfältiger Weise zu einem großen Publikum trägt. Wie schon bei den Gemälden erfreut sich der Themenbereich Tod und Vergänglichkeit auch hier großer Beliebtheit und es ist geradezu aufregend und entdeckungsreich, wie kreativ die barocke Druckgraphik an die verschiedenen Schattierungen des Todes herantritt. In der gut 3100 Blätter umfassenden Hauptsammlung der Druckgraphik im Stift St. Paul ist bemerkenswerterweise nur ein geringer Bruchteil thematisch mit dem Tod verbunden. Für den Kontext dieser Arbeit präsentieren ausgewählte Druckgraphiken am Übergang vom Manierismus zum Barock den diesbezüglichen Darstellungsreichtum.

Die erste Graphik (Abb. 60) ist schon durch die Bezeichnung, die Franz Balke ihr im Inventar gegeben hat, skurril: „Der Tod holt eine Dame vom Gastmahl“. Aufgrund der vielfachen Auflage dieser Graphiken ist eine Verortung in großen Sammlung Europas meist problemlos möglich. So ist etwa auch die Albertina im Besitz derselben Graphik, wo sie den Titel „Der Tod im Haus der Reichen“ trägt.²⁴³ Die Graphik ist reich an Figuren und zeigt ein Gastmahl in

²⁴¹ Ein Beispiel wäre „Die Dame und der Tod“ von Sebald Beham von 1541.

²⁴² Villiger 1993, S. 72.

²⁴³ Albertina Wien, Bandnummer und Seite H/I/17/102.

wohlhabendem Hause. Eine Frau, die den Vorsitz der Tafel innehat, ist vom Stuhl gekippt, ihr Brustkorb ist von einer schweren Kette umschlungen, an der diagonal nach links oben stehend der Tod in menschenähnlicher Gestalt mit Schlangenhaupt zieht. In der rechten Hand hält er die Sanduhr, das bereits vorgestellte Vanitas-Symbol. Die flämische Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts liebt die Kombination von Genreszene und mahnender Belehrung, dass der Tod doch stets und überall zu erwarten sei. Der Tod als alte und bärtige Gestalt mit Schlangenhaaren, Krone und Sanduhr entstammt motivisch Dürers berühmtem Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel“ (Abb. 61). Um die Komposition anspruchsvoller erscheinen zu lassen, sind gerne noch gehaltvolle Zitate als Bildunterschrift hinzugefügt worden, um für den Betrachter ein großes Ganzes aus Bild und Schrift zu erzeugen.²⁴⁴ Konkret ist es am oberen Bildrand ein Zitat aus dem Buch Jesus Sirach: „Tod, wie bitter ist es, an dich zu denken, für den, der ruhig sein Heim bewohnt.“²⁴⁵ Noch tiefgründiger die Sentenz am unteren Bildrand: „Divitibus mors dura venit, redemita corona anguifera et risus ultima luctus habet.“²⁴⁶ Der vorlagengebende Maler ist Jan van der Straet, der als gebürtiger Flame im Florenz des 16. Jahrhunderts sein Hauptwerk hinterlässt. Straet, der latinisiert immer wieder als Johannes Stradanus vorkommt, ist Meister skurriler Erzählungen, was besonders bei dem Zyklus „Jagd auf wilde Tiere“ zum Ausdruck kommt. Der Stecher selbst ist mit Raphael Sadeler dem Älteren einer der berühmtesten Exponenten der flämischen Kupferstecherfamilie Sadeler, die ausgehend von ihrem Heimatort in ganz Europa tätig geworden ist.²⁴⁷ Da Raphael erst 1598 nach Venedig kommt und der vorliegende Stich auch den Herstellungsort Venedig angibt, kann eine Datierung nach diesem Zeitpunkt als sicher gelten.²⁴⁸ Die in der St. Pauler Sammlung befindliche Graphik ist ein schönes Exempel für motivisch beliebte Sammlerstücke, zeigt sie doch in lebhafter Weise die mögliche Unmittelbarkeit des Sterbens.

Aus demselben künstlerischen Umkreis, wenngleich noch etwas skurriler, ist die Graphik „Der Tod, einen Baum umhackend“ (Abb. 62). Die Bezeichnung stammt erneut aus dem Balke-Inventar, bei dem nicht die Zeit aufgebracht worden ist, die einzelnen Graphiken zu konkretisieren. Mit den heutigen Möglichkeiten kann der einzelne Stich einer Serie von drei Kupferstichen zugeordnet werden, die Philipp Sadeler für das 1628 gedruckte Werk „Der Ewigkeit Vorlauffer oder Deß Tods Vorbott“ gestochen hat.²⁴⁹ Philipp ist einer der Söhne von

²⁴⁴ Praus 2012, S. 37.

²⁴⁵ Sir 41,1. Der Ausspruch erinnert an Rilkes „Der Tod ist groß. Wir sind die Seinen lachenden Munds. Wenn wir uns mitten im Leben meinen, wagt er zu weinen mitten in uns.“

²⁴⁶ „Der grausame Tod kommt zu den Reichen, mit der Schlangen tragenden Krone bekränzt, und das Lachen trägt am Ende Trauer“ (übersetzt vom Verfasser).

²⁴⁷ Koschatzky 1977, S. 113.

²⁴⁸ In der frühen Literatur wird ebenfalls das 17. Jahrhundert angesetzt. Siehe etwa Douce 1833, S. 194-195.

²⁴⁹ Gierke 2012, S. 53.

Raphael Sadeler dem Älteren, viel mehr ist über sein Leben nicht bekannt. Die Serie selbst thematisiert den zeitlichen Lauf des Lebens, der metaphorisch über die Jahreszeiten Sommer, Herbst und Winter veranschaulicht wird. Aufgrund ihrer Beliebtheit ist die Serie im Laufe des 17. Jahrhunderts vielfach reproduziert worden und aufgrund der Signatur „Ph. Sadeler f.“ kann das Blatt in St. Paul der 1628 in München erschienen Erstaussage zugewiesen werden.²⁵⁰ Im Mittelpunkt aller drei Darstellungen stehen immer ein Baum und der Tod als Skelett. Während im Sommer der Tod noch träge abwartet, weil der Baum gesund und lebhaft dasteht, betrachtet er im Herbst unter dem sich langsam entblättern dem Baum bereits die Sanduhr als Symbol der Vergänglichkeit. Der Winter-Kupferstich, also jener, der sich in der St. Pauler Sammlung erhalten hat, zeigt den kränkelnden, blattleeren Baum, der vom Tod umgehackt wird, eine bildliche Umschreibung für das Sterben selbst. Stiche wie dieser zeigen die große Vorliebe für Skurrilität und metaphorische, intellektuell herausfordernde Thematisierungen des allgegenwärtigen Todesthemas. Der so oft zitierte „Baum des Lebens“ wird dabei zum Sinnbild für das Ende, das Fällen bedeutet Sterben. Die Sanduhr liegt hingeworfen vor dem Baum, im rechten Mittelgrund wird ein Heim zur Ruine. Der Winter dringt in allen Formen in das Leben ein, und der barocke Betrachter erinnert sich einmal mehr seiner Sterblichkeit.

Dass die Graphik des 17. Jahrhunderts noch überaus skurrile Momente vorzuweisen hat, zeigt der Kupferstich „So sieht der Mörder aus“ (Abb. 63), der unterhalb einer in Deutsch gehaltenen Inschrift zwei Gehirne auf einem Tisch präsentiert. Über den französischen Stecher Louis Chomont-Boudan ist nichts bekannt, außer dass der Stich wohl aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammt. Der Künstler und sein Stil sind gegenüber dem Motivischen klar sekundär. Mit den revolutionären Forschungen von Andreas Vesalius im 16. Jahrhundert gibt es die ersten anatomischen Darstellungen über das Aussehen des Gehirns.²⁵¹ Das, was der Kupferstich präsentiert, kann als Verunstaltung dieser anatomischen Darstellung gelten, ganz nach der Idee, dass ein Mörder mit seinen verbrecherischen Gedanken ein dementsprechend verunstaltetes Gehirn haben muss. Der Kupferstich ist damit ein heute etwas befremdlich wirkender erster Ansatz für ein Gebiet, das ab dem Ende des 18. Jahrhunderts als Phrenologie bekannt geworden ist. Diese Lehre hat es sich zum Ziel gesetzt, eine Verbindung zwischen der Form des Gehirns und dem Charakter, im konkreten Fall eben dem eines Mörders, nachzuweisen.²⁵² In aller Kürze sei ein Exkurs dazu erlaubt. Noch in den 1920er-Jahren schreibt Egon Erwin Kisch über den Besuch bei einem Phrenologen:

²⁵⁰ Siehe zu den vielen Versionen auch Gierke 2012, S. 56-61.

²⁵¹ Seifert 2016, S. 258.

²⁵² <https://www.diepresse.com/597245/falsifiziert-phrenologie> (20.06.2021).

„Er erwähnt nun Albertus Magnus, Lodovico Dolci und Galenus und kommt dann auf Franz Joseph Gall, den er den Altmeister der Phrenologie nennt und sogar über sich selbst stellt. Auch Gall habe man verhöhnt, hauptsächlich um zweier vermeintlicher Irrtümer willen: Einmal habe Gall, am Wiener Hofe um die Beurteilung eines Herrn befragt, offen erklärt, dieser Mann sei ein Mörder. Darob großes Entsetzen, denn der also Charakterisierte war ein ungarischer Magnat und mit einer österreichischen Erzherzogin verlobt. Gall fiel in Ungnade. Später jedoch, später erwies sich der magyarische Aristokrat wirklich als Mörder.“²⁵³

Die Druckgraphik in der St. Pauler Sammlung ist quasi ein gedanklicher Vorläufer dieser später als Wissenschaft bezeichneten Lehre. In moderner Zeit hat man alle Zusammenhänge widerlegt, empirische Beweise für die aufgestellten Theorien sind nicht gegeben. Aber der Anziehungskraft, die solche Zusammenhänge bei den Betrachtern ausgelöst haben und auslösen, kann man sich nicht entziehen, zu stark ist die Neigung zum Dunklen, zu den Abgründen des Menschen. Somit suggeriert die besonders skurrile Graphik, dass das, was vom Tod des Mörders übrig bleibt, ein degeneriertes Gehirn ist. Der Tod wird auf das Anatomische reduziert, um den Reiz des Bösen zu bemühen. Doch bei solcher Kunstbetrachtung ist Vorsicht geboten, wie Nietzsche einmal angemerkt hat: „Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein.“²⁵⁴

Nach dem motivisch Skurrilen soll mit dem Kupferstich „Quis evadet?“ (Abb. 64) aus dem Jahr 1594 gezeigt werden, dass jene Persönlichkeiten, die die St. Pauler Graphiksammlung zusammengetragen haben, immer ein Augenmerk auf die berühmten Beispiele der internationalen Druckgraphik gelegt haben. Der Kupferstich zeigt einen seifenblasenden Putto, der sich mit dem linken Arm auf einem mächtigen Totenkopf abstützt. Abzüge dieser berühmten Komposition finden sich in allen wichtigen Graphiksammlungen der Welt, immer wieder auch im Kunsthandel.²⁵⁵ Hendrick Goltzius ist einer der angesehensten niederländischen Kupferstecher an der Wende vom Manierismus zum Barock, seine Kompositionen zeugen von technischer Meisterschaft und sind stilistisch insbesondere durch die Körpermodellierung charakteristisch geworden.²⁵⁶ Vergleicht man den ursprünglichen Kupferstich von Goltzius (Abb. 65) aus dem Jahr 1594, der mit einer vierzeiligen Bildunterschrift unterlegt ist, mit dem Blatt in St. Paul, so ist dennoch einzugestehen, dass das St. Pauler Blatt eine Kopie nach Goltzius aus dem 17. Jahrhundert ist, wirkt sie doch gröber in der Linienführung und fehlt der lateinische Vierzeiler. Dem Genuss des Motives tut dieser Umstand keinen Abbruch. Der Putto mit dem Totenschädel findet sich bereits in Darstellungen des 15. Jahrhunderts und hat mit der

²⁵³ Kisch 1978, S. 103.

²⁵⁴ Nietzsche 2013, S. 65.

²⁵⁵ Etwa im Metropolitan Museum of Art, New York - <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363640> (20.06.2021).

²⁵⁶ Koschatzky 1977, S. 113.

offensichtlichen Zurschaustellung der großen Gegensätze junges Leben und Tod gespielt.²⁵⁷ Es ist eine willkommene Abwechslung zu den makabren, schaurigen und skurrilen Motiven der Todesthematik in der Druckgraphik. Der liebliche, in den Tanz der Seifenblasen als Sinnbild der Schönheit des jungen Lebens verlorene Putto beachtet den Totenschädel nicht, er stützt sich auf ihm ab. Selbst im verträumten Anblick der vielen Seifenblasen liegt ein „Memento mori“ verborgen: So plötzlich können die Seifenblasen zerplatzen, so plötzlich kann das irdische Leben sein Ende finden. Der Hauptzweck der Darstellung liegt für den barocken Betrachter in einer „meditatio mortis“.²⁵⁸ Der vertiefte Kunstgenießer ist mit der vorliegenden Druckgraphik im Stande, dank der beruhigenden Wirkung des Puttos eindringlich und frei von äußerlicher Unruhe über sein Leben, sein Sterben und die schmerzliche Endlichkeit all des irdisch Schönen nachzudenken. Die Verbindung des jungen Putto mit dem Totenkopf hat darüber hinaus viel aus der Antike Überliefertes an sich. Das im Rahmen der Einführung bereits besprochene Thematisieren des frühzeitigen Todes bei Seneca lässt sich gut auf die Bildsprache des Goltzius'schen Stiches umsetzen. Nicht zuletzt hat der Kupferstich auch Trostcharakter, denn, wie Seneca meint: „Fixus est cuique terminus. Manebit semper, ubi positus est.“²⁵⁹ So schließt sich der gedankliche Kreis zu der titelgebenden Frage des Kupferstiches „Quis evadet?“ – „Wer wird entrinnen?“ Niemand wird es, aber niemand muss entrinnen, bloß annehmen.

²⁵⁷ Schultz 2012, S. 129.

²⁵⁸ Ausführlicher bei Thausing 2007, S. 65-66.

²⁵⁹ „Einem jeden ist das Ende vorbestimmt. Es wird immer dort bleiben, wo es einmal festgelegt worden ist.“ (übersetzt vom Verfasser) – De Consolatione ad Marciam, 21, 5.

8 Tod und Vergänglichkeit abseits von Malerei und Graphik

8.1 Lebensalterhumpen aus dem 17. Jahrhundert

Ein kurioses und deshalb bei Ausstellungen gern gezeigtes Stück aus der St. Pauler Kunstsammlung ist der sogenannte „Lebensalterhumpen“ (Abb. 66, 67, 68, 69). Der 29 cm hohe Glasbecher präsentiert in zwei aufeinanderliegenden Zonen je fünf Darstellungen verschiedener Lebensalter in Emailmalerei. Wiederkehrende Motive sind die rahmende Säulenarchitektur sowie Maiglöckchen, die neben jeder ein Lebensalter verkörpernde Einzelfigur positioniert sind. Als Datierung ist sehr weit gefasst „17. Jh.“²⁶⁰ vorgeschlagen worden.

Der Glas gewordenen Bildidee steht das Konzept des „cursus mundi“ vor, das auch in der Druckgraphik Niederschlag gefunden hat. Dort ist es das Motiv der Lebenstreppe, die den Lauf eines Lebens von der Geburt bis zum Tod schildert. Erstmals finden sich diese Darstellungen um 1540 und sind bereits in das zehnteilige Schema mit einem Alter von 0-100 Jahren eingeteilt.²⁶¹ Die Ähnlichkeiten zwischen den entsprechenden Druckgraphiken und dem Lebensalterhumpen finden sich auch im Motivischen. Nach Überschreiten der Lebensmitte mit 50 Jahren beginnen das Alter und der Weg zum Tod. „60 JAR GEHTSALTERAN“ lautet die Überschrift und als Attribute finden sich ein Spieltisch, das Tier kann eventuell als Wolf, Symbol für Gier und Geiz, gedeutet werden.²⁶² Zehn Jahre später ist der Mann dann „EIN GREYS“, erneut ist das Spielen als Laster des Alters, als nicht fehldeutbares Zeichen irdischer Vergänglichkeit zugegen. Mit 80 Jahren ist der Mann „NIMMER WEIS“ und geht am Stock mit Ausblick zum Friedhof im Hintergrund. Die Katze als Attribut für dieses Lebensalter ist in der Druckgraphik ident anzutreffen. Mit 90 Jahren ist der Mann „DER KINDER SPOT“, der Esel ist traditionell mit Faulheit verbunden und entstammt motivisch wieder der entsprechenden Druckgraphik. Durch sein Geschrei, mit dem er andere Tiere aufschreckt, ist der Esel Todesbote.²⁶³ Mit einem Schmunzeln darf der heutige Betrachter die Betitelung der letzten Stufe des 100-Jährigen mit „GENADT DIR GOTT“ auffassen. Selbst heute ist dieses Alter ein selten erreichtes und dementsprechend zeigt der Lebensalterhumpen einen buckligen, langbärtigen Greis, der auf den Totenschädel und die Sanduhr als ultimative Hinweise auf den

²⁶⁰ Ginhart 1969, S. 215.

²⁶¹ Milbradt 2012, S. 81.

²⁶² Milbradt 2012, S. 82.

²⁶³ Milbradt 2012, S. 82.

Tod und die Endlichkeit blickt. Das St. Pauler Glas ist damit in einer langen ikonographischen Tradition der „Lebenstreppe“ zu verorten.

Bezüglich der Datierung ist zu sagen, dass das Glas nicht signiert ist, jedoch mit Vergleichswerken erschlossen werden kann. Ähnliche Lebensalterhumpen finden sich in verschiedenen Sammlungen der Welt wieder. Ein Hinweis aus der älteren Literatur gibt das Auftreten solcher Gläser mit dem Zeitraum zwischen 1578 und 1705 wieder.²⁶⁴ Der Lebensalterhumpen in seiner konkreten Ausgestaltung in St. Paul zeigt die Korrelation mit der Druckgraphik. So gibt es etwa eine Lebensalterfolge des Formschneiders IR, die bezüglich einzelner Figurendarstellungen Ähnlichkeiten aufweist.²⁶⁵ Im Kunstgewerbemuseum in Berlin gibt es einen Lebensalterhumpen, der zwar in den Einzeldarstellungen abweicht, Komposition und vor allem die Überschriften der Lebensalter mit dem St. Pauler Glas aber teilt. Dieser Berliner Humpen (Abb. 70) ist nach Böhmen ans Ende des 16. Jahrhunderts gegeben worden, interessanterweise sind auch hier die charakteristischen Maiglöckchen anzutreffen.²⁶⁶ Ein fast identes, wenngleich nicht so aufwendig verziertes Glas (Abb. 71) beherbergt die Klassik Stiftung Weimar.²⁶⁷ Auch in den Beständen des Deutschen Historischen Museums in Berlin findet sich ein Lebensalterhumpen, der mit seinen 27,3 cm an Höhe beinahe gleich groß wie der St. Pauler Humpen ist.²⁶⁸ Eine Verortung nach Böhmen und eine Datierung ins Jahr 1588 zeigen, dass von einer großen Gruppe ähnlicher Gläser auszugehen ist.²⁶⁹ Schließlich ist als Referenzwerk noch ein Lebensalterhumpen in der Museumslandschaft Hessen Kassel, ebenfalls ähnlich hoch und ins 16. Jahrhundert datiert, zu nennen.²⁷⁰ In Anbetracht der genannten Vergleichswerke ist eine Verortung „Böhmen, um 1600“ derzeit für das St. Pauler Werk das Genaueste an Bestimmung. Während einige Einzelfiguren in ihrer Darstellung und Ikonographie von den Vergleichswerken abweichen, ist insbesondere die umfangreiche Verzierung und die pompös rahmende Säulenarchitektur ein Alleinstellungsmerkmal des St. Pauler Glases. Der Lebensalterhumpen ist ein bezeichnendes Beispiel dafür, dass sich der barocke Mensch in vielfältigen Medien dem Tod, der Vergänglichkeit, ja eben dem nicht aufzuhaltenden Lauf des Lebens gewidmet hat.²⁷¹ Wie stark Kunstgewerbe und Druckgraphik einander bedingen, lässt sich anhand des Lebensalterhumpens gut ablesen.

²⁶⁴ Pazaurek 1923, S. 44.

²⁶⁵ Schmidt 1912, S. 168.

²⁶⁶ Schmidt 1912, S. 175-176.

²⁶⁷ Klassik Stiftung Weimar, Inv.-Nr. A 1622.

²⁶⁸ Deutsches Historisches Museum Berlin, Inv.-Nr. KG 2002/7.

²⁶⁹ <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/FUQV7QDW65IDX3TNIZOKE7T767PV3QYQ> (25.06.2021).

²⁷⁰ Museumslandschaft Hessen Kassel, Inv.-Nr. SM Lö A 22.

²⁷¹ Vertiefend dazu der Aufsatz Kammel 2002.

8.2 Die Habsburgergruft in St. Blasien

Die Gedanken kunstsinniger barocker Menschen kreisen häufig um die Themen Tod und Vergänglichkeit, das ist mit der Vielfalt der bisher vorgestellten Kunstwerke bewiesen worden. Eine zentrale Rolle in der Verarbeitung des Todes spielen der ewige Ruhm und das Nachwirken verstorbener Persönlichkeiten in Form würdiger „memoria“. Dafür hat das Barock imposante Funeralarchitekturen hervorgebracht, gleichzeitig eine besondere Hingabe für das Zelebrieren ephemerer Kunst entwickelt. Das Stift St. Paul beherbergt heute in seiner Stiftskirche die sterblichen Überreste von vierzehn frühen Mitgliedern des Hauses Habsburg, darunter jene der Anna Gertrud von Hohenberg, die als Gemahlin Rudolfs I. Stammutter der Dynastie ist.²⁷² Die Gebeine sind in kleine Sargkisten gebettet und liegen in aller Schlichtheit unter dem Hochaltar der Kirche. Wie der Großteil der heutigen Kunstsammlung sind auch die Gebeine früher Habsburger von St. Blasien nach St. Paul gekommen. Als unter der Herrschaft Martin II. Gerberts diese Särge 1770 nach St. Blasien überführt worden sind, hat das viel Aufsehen erregt und eine Mischung aus Plänen für mächtige Architekturen zur Unterbringung der Gebeine sowie ephemeren Begleitprogramm für die „translatio“ hervorgebracht. Es lohnt sich, einen Blick auf diese Episode zu werfen, um die Wichtigkeit solcher Vorgänge für den kunstsinnigen, zugleich gläubigen barocken Menschen festzuhalten.

Über die intensive Verbindung von Fürstabt Martin II. Gerbert und dem Hause Habsburg unter Maria Theresia ist schon geschrieben worden. Nachdem Gerbert einen florierenden Neubeginn des Stiftes nach der Brandkatastrophe 1768 geplant hat, ist es ihm ein großes Anliegen, durch den Status als Habsburgergrablege eine Aufwertung im Ansehen seiner Abtei herbeizuführen. Nicht zuletzt die zu der Zeit bereits spürbare negative Stimmung gegenüber den Klöstern gibt den entscheidenden Anstoß zur Ausführung seines Vorhabens.²⁷³ Ein Großteil der Gebeine ist in der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden im schweizerischen Aargau exhumiert und nach St. Blasien verbracht worden. Das Grabdenkmal in der habsburgischen Gründung Königsfelden ist heute ein Kenotaph mit einer Inschrift, die an die Überführung des Jahres 1770 erinnert.²⁷⁴ Die Exhumierung der weitaus prominentesten Persönlichkeit unter den 14 Habsburgern, nämlich jene der Anna Gertrud von Hohenberg, hat am 10. November 1770 im Basler Münster stattgefunden. Die Königin ist bereits 1281 in Basel beigesetzt worden und in dem aus rotem Sandstein gearbeiteten Hochgrab zeigt sich der edle Glanz mittelalterlicher Herrschergräber.²⁷⁵

²⁷² Sitar/Trumler 2005, S. 75.

²⁷³ Lauro 2007, S. 247.

²⁷⁴ Lauro 2007, S. 246.

²⁷⁵ Lauro 2007, S. 242-243.

Es kann als durchaus beachtlich und als große Anerkennung für Gerbert bezeichnet werden, dass Maria Theresia binnen kurzer Zeit von der Idee einer Überführung überzeugt gewesen ist. Gerbert hat für diesen besonderen Anlass ein „theatrum sacrum“ inszeniert, indem für das feierliche Ereignis ein umfassender Trauerzug veranstaltet worden ist. Solch ephemere Momente gehören ebenso zur barocken Kunst wie die heute noch zu bewundernden Kunstwerke, wenngleich erstere weniger beforscht worden sind. Vor allem die Druckgraphik hat diese temporären Kunstwerke festgehalten. Im Falle der Überführung der Habsburger-Gebeine nach St. Blasien ist es eine Festschrift der klostereigenen Druckerei mit dem Titel „Feyerliche Uebersetzung der kaiserlich-königlich- auch herzoglich-oesterreichischen höchsten Leichen aus ihren Grabstädten Basel und Königsfelden in der Schweiz nach dem Fürstlichen Stift St. Blasien auf dem Schwarzwald“. Die Überführung hat am 14. November 1770 stattgefunden und muss bei den barocken Betrachtern tiefen Eindruck hinterlassen haben. Auszugsweise sei etwa die Beschreibung des Leichenwagens angeführt:

„Der Leichenwagen, sechsspännig, mit schwarzen Tüchern und Wappen bedeckt, auch mit sechs entzündeten Laternen versehen, zu dessen beiden Seiten sechs Knaben mit Flambo, auch acht Bürger in Mänteln mit erleuchteten Laternen, und endlich zwölf Bürger mit verkehrtem Gewehr, samt dem Stadtwachtmeister in Trauer einhergingen.“²⁷⁶

Der längst zurückliegende Tod der frühen Habsburger ist bei diesem Ereignis in St. Blasien mit allen Registern barocker Trauerinszenierung zelebriert worden. Die in Trauer einhergehenden Teilnehmer wirken wie aus der Zeit gerissene Statisten, ist doch im Jahr 1770 der Wind der Veränderung in Richtung Aufklärung schon deutlich spürbar, sodass derartige ephemere Repräsentationsfeierlichkeiten als anachronistisch zu bezeichnen sind. Gerbert steigert diese Inszenierung noch und lässt ein Trauergerüst anfertigen, von dem aus er vor der Klosterkirche spricht. Damit steht der Fürstabt in der Tradition des barocken „castrum doloris“. So ist etwa eine Druckgraphik (Abb. 72), die das Trauergerüst für König Ferdinand IV. aus dem Jahr 1654 in der Wiener Augustinerkirche zeigt, von Giovanni Burnacini überliefert.²⁷⁷ Im 18. Jahrhundert erreicht die habsburgische Inszenierungstradition mit einer Vielzahl an verschiedenen Ausführungen des „castrum doloris“ während der Herrschaft von Karl VI. ihren Höhepunkt.²⁷⁸ Gerbert hat sich bewusst in eine abklingende barocke Tradition gestellt, um die von ihm initiierte „translatio“ noch bedeutsamer zu gestalten. Die abendliche Stimmung vor der Klosterkirche, das mächtige Trauergerüst, die Leichenpredigt des Fürstenabtes und die

²⁷⁶ Kreutter/Gerbert 1770, S. 6.

²⁷⁷ Pfandl 2008, S. 114-115.

²⁷⁸ Pfandl 2008, S. 119.

umgebenden Lichter haben das Barockspektakel formvollendet und den Teilnehmern eine außergewöhnliche Sinneserfahrung zwischen Tod und Vergänglichkeit gegeben.

Ganz im Sinne des Etablierens einer prestigeträchtigen Habsburgergrablege ist neben dem Ephemer-Schönen das Prunkvoll-Beständige für die Bauherren in St. Blasien von Bedeutung. Pierre Michel d'Ixnard, der französische Chefarchitekt des Neubaus von St. Blasien, plant eine großräumige Unterkirche, in der die Särge der frühen Habsburger Aufstellung finden sollen. Zwischen Fürstabt Gerbert und dem Baumeister d'Ixnard hat es bezüglich der Ausführung aber Meinungsverschiedenheiten gegeben, die die immer wieder zu Tage tretende Demut des Fürstabtes in den künstlerischen Belangen unterstreicht. So hat sich Gerbert den Plänen d'Ixnards, eine große Grufthalle mit Schauöffnung vom Kirchenraum her zu errichten, widersetzt und für eine bescheidene Gruft hinter dem Chorabschluss plädiert.²⁷⁹ Dem Willen des Abtes ist entsprochen worden, durch die Auflösung des Klosters ist die Unterbringung der Habsburger-Gebeine ohnehin eine kurze.

Der ehrgeizige französische Architekt verwertet seine Vision einer Habsburgergruft künstlerisch dennoch, indem er 1791, vier Jahre vor seinem Tod, das Sammelwerk „Recueil d'architecture“ veröffentlicht, das Fürstabt Gerbert gewidmet ist und in 34 Graphiken den Großteil des Lebenswerkes des Architekten abbildet.²⁸⁰ Eine dieser Graphiken (Abb. 73) trägt den Titel „Elévation intérieure de l'église de l'abbaye de Sainte Blaise“ und zeigt einen Querschnitt durch den Kirchenneubau mit der mächtigen Kuppel. In einer vertikalen Linie mit dieser soll nach den Plänen d'Ixnards die Grufthalle entstehen, wobei der Querschnitt eine Dreiteilung in einen wesentlich breiteren Mittelraum mit zwei symmetrischen Seitenabteilungen vorsieht. Der Abgang in die Gruft soll mittels auffälliger Treppe von rechter Seite erfolgen. Die Grufthalle selbst ist auf der Druckgraphik wenig spezifiziert, lediglich eine hohe Anzahl wuchtiger Säulen, mit einfachen Rundbögen verbunden, ist zu erkennen. Ganz zentral ist der Altar der Gruft positioniert. D'Ixnard hat im Vergleich zum darüber liegenden Kirchenraum auf ausladende Kapitelle und dem leichten Anflug spätbarocker Momente zugunsten einer einfach gehaltenen, aufgrund der Raumgröße imponierenden Klassizismus-Architektur verzichtet. Als „chapelle sépulcrale“ verortet die neueste Forschung dieses Projekt d'Ixnards zwischen klassischen barocken Herrschergrablegen und dem neuen Totenkult, wie er am Ende des 18. Jahrhunderts etwa mit dem Panthéon von Paris praktiziert worden ist.²⁸¹ Der bauliche Vorschlag der Gruft ist durch eine separate, bereits 1772 erschienene Publikation

²⁷⁹ Gut 1991b, S. 314.

²⁸⁰ Petrasch/Wörner 1983, S. 90.

²⁸¹ Linke 2020b, S. 190.

Gerberts namens „Taphographia“ begleitet worden, in der bildliche Darstellungen von den jeweiligen Habsburgerepitaphien vorgestellt worden sind.²⁸² Weder die Gruft noch die Grabmäler sind jemals realisiert worden, aber sie zeigen für den Kontext dieser Arbeit die Hingabe in der Auseinandersetzung mit dem Thema Tod, ja insbesondere mit der „memoria“ wichtiger Persönlichkeiten in der Epoche.

Ein Kunstwerk, das sich aus dem Gesamtprojekt „Habsburgergruft“ in der heutigen Kunstsammlung von St. Paul erhalten ist, ist ein Geschenk Maria Theresias für den Altar der Gruft. Es handelt sich um eine Reliquie des Heiligen Leopold (Abb. 74), die in ihrer qualitätsvollen Ausführung von kunsthistorischer Bedeutung ist. Nicht zufällig finden die Exequien anlässlich der Überführung der Habsburgergebeine am Festtag des hl. Leopold, dem 15. November des Jahres 1770 statt. Fürstabt Gerbert hat eine bewusste Ausrichtung auf Leopold III. aus dem Hause der Babenberger, der 1663 zum Landespatron Österreichs bestimmt worden ist, im Sinn gehabt.²⁸³ So erschließt sich mit dem Reliquiar des Heiligen Leopold eine weitere Form barocker Auseinandersetzung mit dem Tod. Obwohl der Tod im christlichen Glauben fast immer ideell begriffen wird, sind Reliquien Anteilnahme durch gewissermaßen materielle Präsenz des Verstorbenen. Kunsthistorisch ist das Reliquiar in die Zeit des späten Rokoko zu verorten, Maria Theresia hat es aus Beständen der Wiener Hofschatzkammer entnommen, für St. Blasien ist es wohl lediglich geringfügig adaptiert worden.²⁸⁴ Das 42 cm hohe Büstenreliquiar sticht stilistisch durch zwei Auffälligkeiten heraus: Einerseits ist es die üppige Verwendung von wild geschwungenen Rocaillen, sei es in der Fassung der Reliquie selbst, sei es bei der vergoldeten Namensplakette am unteren Rand der Büste. Andererseits ist die über der Reliquie angebrachte Büste des Heiligen Leopold in Silber gehalten, sodass ein lebhaftes Wechselspiel zwischen Gold und Silber entsteht. Die Kaiserliche Schatzkammer Wien hat in ihren Beständen mehrere ähnliche Büstenreliquiare. Der Wiener Goldschmied Joseph Moser (1715-1801) ist vom Kaiserhaus immer wieder mit Aufträgen bedacht worden. Das St. Pauler Reliquiar des Heiligen Leopold ist einer Serie zuzuordnen, zu der etwa auch die „Reliquienbüste des hl. Wenzel“ (Abb. 75) gehört.²⁸⁵ Über diesen Vergleich kommt die derzeitige Datierung „um 1760/70“²⁸⁶ zu Stande. In einem einzigen Stück hat sich somit ein umfassendes und über lange Vorbereitung erdachtes Projekt einer pompösen Habsburgergruft, das Glaube und Kunst am Ende des Barockzeitalters verschmilzt, bis in die Gegenwart erhalten.

²⁸² Linke 2020b, S. 188.

²⁸³ Kempkens 2020, S. 198.

²⁸⁴ Kempkens 2020, S. 198-199.

²⁸⁵ Kaiserliche Schatzkammer Wien, Inv.-Nr. GS D 54. Siehe www.khm.at/de/object/6c2c50823b/ (28.06.2021).

²⁸⁶ So auch aktuell bei Kempkens 2020, S. 198.

9 Conclusio

In unterschiedlichsten Schattierungen sind der Tod und die Vergänglichkeit in den vorgestellten Kunstwerken dieser Studie sichtbar geworden. Es sei am Ende dieser Reise in die vermeintliche Dunkelheit des Endes, des Nicht-mehr-Existierens, der ewigen Nacht gestattet, die wesentlichen Erkenntnisse der vergangenen Seiten zu resümieren und in ein für eine kunsthistorische Arbeit wohl allzu ausladendes, jedoch für die erschöpfende Bearbeitung des Themas notwendiges Sinnieren über die Dinge des Todes und des Lebens zu münden.

Zunächst bietet ein regionales, ja um nicht das tendenziöse Wort „provinzielles“ zu verwenden, Thema einen anderen Rahmen als die Auseinandersetzung mit internationaler Spitzenkunst, die in umfassender Literatur bearbeitet worden ist. Die Kunstsammlung des Stiftes St. Paul im Lavanttal stellt insofern einen Reiz für den Bearbeiter dar, als dass mit dieser Arbeit vertiefende Verortungen zu einzelnen Kunstwerken getroffen worden sind. Darüber hinaus gehende Einblicke wie etwa die Geschichte der Graphiksammlung in der Nachkriegszeit sind zum ersten Mal in der wissenschaftlichen Bearbeitung St. Pauls gegeben und das dazugehörige Aktenmaterial ist im Zuge dieser Arbeit erstmals aufgearbeitet worden. Aus der unterschiedlichen Qualität der St. Pauler Gemälde- und Graphiksammlung resultiert die fortbestehende Problematik, dass gewisse Werke bloß eingeordnet, nicht aber konkret einem Meister zugeordnet werden können. Dieser Umstand hat sich selbst durch die neuen technischen Möglichkeiten der Recherche unserer Zeit nicht revidieren lassen. Gerade in Hinblick auf oft in St. Paul gezeigte Gemälde, darunter die „Allegorie der Vergänglichkeit“ oder der „Alte Mann am Fenster“, sind aber neue Spuren gelegt worden, die, so der fromme Wunsch des Verfassers, in Zukunft zur endgültigen Klärung der Streitfragen beitragen können. Die verführerische Spurensuche des Kunsthistorikers erfordert Zeit, Tiefe und am Ende ein Quäntchen Glück – kurzum Dinge, die beim Verfassen dieser Studie einmal mehr, einmal weniger gegeben gewesen sind. Und dennoch: Kunstwerke, die in einem unzufrieden stellenden „non liquet“²⁸⁷ in der kunsthistorischen Analyse enden, gibt und wird es in St. Paul immer geben. Vielleicht braucht es in diesen Fällen einen Wechsel der Perspektive, der weg von der nüchternen wissenschaftlichen Auseinandersetzung hin zum Kunstgenuss ohne Fragezeichen, ohne Künstlerbestimmung und ohne kritische Stilanalyse von den Betrachtern des Barock stets vollzogen worden ist. Was gefällt, gefällt – spielt es dann noch eine Rolle, ob der Meister selbst oder seine Werkstatt den so geschätzten Pinselstrich gesetzt haben?

²⁸⁷ Die Rechtssprache verwendet diesen lateinischen Begriff für eine unklare, nicht eindeutig feststellbare Situation.

Freilich spielt es eine Rolle, entgegen der ernst zu nehmende Kunsthistoriker der Gegenwart, aber es muss konkludierend festgehalten werden, dass es ein Ziel der Arbeit gewesen ist, Themen und Gedanken zu selektieren und zu untersuchen, wie sie in der Kunstsammlung des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal Niederschlag finden. Folglich sind mehr die Themen als die Künstler selbst von Interesse gewesen. Naturgemäß ist ein hoher Anteil an religiöser Kunst in der zu weiten Teilen aus dem aufgelösten Stift St. Blasien im Schwarzwald mitgebrachten Kunstsammlung festzustellen. Nun ist zugegebenermaßen das Feld Kreuzestod, Märtyrer und Heilige stark in eine Richtung zeigend, die den Tod als einzigen Übergang zur Ewigkeit, im christlichen Glauben also zu einem noch besseren Dasein als jenem irdischen sieht. Die Arbeit hat gezeigt, dass dieser Grundgedankengang zwar unaufhörlich präsent ist, aber der kunsterschaffende und kunstbetrachtende Mensch eben trotz allem Glauben an das ewige Leben am irdischen hängt. In den religiösen Darstellungen des Todes und der Vergänglichkeit ist die Kunst Vermittler und Mahner zugleich, dass der barocke Mensch in all seiner Ausgelassenheit und Euphorie nicht auf die höhere Bedeutung des Lebens nach dem Tod vergisst, sich allzu sehr an die Welt bindet. Die Kreuzigung, das Martyrium des Laurentius, der Kindermord oder die Zurückgezogenheit der Heiligen Hieronymus und Magdalena – all diese Episoden tragen den künstlerischen Reiz in der Darstellung von Schmerz, Leid und Grausamkeit, aber viel mehr noch die Überlegung, dass all diese Gefühle für den gläubigen christlichen Kunstbetrachter in Hinblick auf das danach wartende göttliche Paradies zu erdulden sind, tiefgehend in sich. Die St. Pauler Kunstsammlung bietet dahingehend einen attraktiven Querschnitt, der von namhaften Künstlern wie Johann Zick, Franz Joseph Spiegler oder Gaspare Diziani erschaffen worden ist. Hervorzuheben ist kunsthistorisch, dass im Rahmen dieser Arbeit erstmals die Zuordnung des „Bethlehemitischen Kindermordes“ in den Umkreis von Gaspare Diziani erfolgt ist.

Neben den klassischen religiösen Themen lassen sich der Tod und die Vergänglichkeit als Motive der Kunst besonders in der weltlichen Ikonographie durchexerzieren. Die „Allegorie der Vergänglichkeit“, die in kunsthistorischer Hinsicht viele neue Spuren hervorgebracht hat, ist auch thematisch von besonderer Anziehungskraft, lässt sich doch daran die ursprünglich gestellte Forschungsfrage nach den philosophischen Gedanken des kunsterschaffenden und kunstbetrachtenden barocken Menschen anschaulich beantworten. Kunstwerke wie die Totentanzzeichnungen, die mit dieser Arbeit nun neu datiert und eindeutig dem Schweizer Künstler Pierre Wuilleret zugeordnet worden sind, verfolgen denselben Ansatz: Unaufhörlich gehen wir dem Tod entgegen, unabhängig von Herkunft, Reichtum oder sozialer Stellung.

Dieser in der Kunst der St. Pauler Sammlung immer wieder vorkommende Gedanke ist aber nicht zu Ende gedacht, wenn er nicht als Spiegelbild eines aufregenden, mitreißenden, wertvollen Lebens begriffen wird. „Wer gelernt hat zu sterben, hat verlernt Sklave zu sein“²⁸⁸ schreibt Seneca und tatsächlich soll die umfassende Behandlung von Kunst, die über Tod und Vergänglichkeit erzählt, nichts anderes als Ansporn für bewusstes, überlegtes, aber auch rastloses Leben sein. Sogar die moderne Psychoanalyse vermittelt das, beispielhaft mit dem Satz: „Je besser es gelingt, den Tod im Leben zu integrieren, desto weniger befindet man sich in Gefahr, tot im Leben zu sein.“²⁸⁹

Im Gleichklang damit ist das einleitende Zitat von Oscar Wilde zu verstehen, ja kann eigentlich seine Wichtigkeit gar nicht hoch genug geschätzt werden. Denn wir alltagsverliebte Menschen missachten das Leben zu oft, sehen es als selbstverständlich, den Tod hingegen als entfernt. An dieser Stelle greift die Kunst, besonders jene des Barockzeitalters, ein und führt mit ihren Inhalten zur Essenz des Seins zurück – der Sehnsucht. Nur ein Mensch, der sich Sehnsüchte behält, lebt wirklich. So einprägsam ist der Moment in Tennessee Williams' „Endstation Sehnsucht“, als die verzweifelte Südstaatenschönheit Blanche du Bois über den Bühnenraum hinaus brüllend die Sehnsucht definiert: „Der Tod! Sein Gegenteil ist die Sehnsucht – die Leeeeebensgier!“²⁹⁰

Die Vorstellung ausgewählter Kunstwerke aus dem Mikrokosmos der Sammlung des Benediktinerstiftes St. Paul soll eben das bewirken - eine Hinwendung zum Leben. Es ist so schön, zu leben. Daran dürfen wir nicht zweifeln, aber wir dürfen von der barocken Kunst daran erinnert werden. Wirklich leben können wir, wenn wir, vielleicht oder vor allem durch die Kunstbetrachtung, begreifen, dass wir keine Angst haben müssen. Dass alles Glück, jede Freude, jeder Schmerz, alle Traurigkeit ein Teil dessen sind, dem wir aufgeregt und bereit entgegenstreben. Und wenn es dann gekommen ist, das vorläufige Ende, der Tod, dann können wir, so bestärkt uns die Kunst, die im Rahmen dieser Studie behandelt worden ist, zurückblicken und sagen, dass das großartige „Davor“ das Leben gewesen ist. Mit seinen unsteten, seltenen, aber doch so erinnerungswürdigen Momenten an Schönheit, Lebensfreude und Glück hat es uns zum Staunen gebracht, uns unsere Endlichkeit vergessen lassen und zufrieden dürfen wir, wann auch immer, aus der Welt scheiden und sagen: Ja, ich habe die mir zugewiesene Rolle in dem großen Stück der irdischen Welt angemessen, gewissenhaft und mit Freude gespielt – und dabei das Leben selbst gewonnen!

²⁸⁸ Seneca 2014, S. 93.

²⁸⁹ Grieser 2018, S. 216.

²⁹⁰ Williams 2011, S. 115.

10 Literaturverzeichnis

Alexander/Alexander 2014

Pat Alexander/David Alexander (Hg.), Das große Handbuch zur Bibel, Witten/Stuttgart 2014⁴ (Nachdruck der Erstausgabe, Oxford 1973).

Alighieri 2010

Dante Alighieri, La Commedia. Die Göttliche Komödie. Inferno/Hölle. Italienisch/Deutsch, dt. und hg. von Hartmut Köhler, Stuttgart 2010.

Appuhn-Radtke 2000

Sibylle Appuhn-Radtke, Visuelle Medien im Dienste der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620-1671) als Maler der katholischen Reform, Regensburg 2000.

Aurel 2019

Marc Aurel, Selbstbetrachtungen, dt. und hg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 2019.

Balke 1969

Franz Balke, Die Graphische Sammlung, in: Karl Ginhardt (Hg.), Österreichische Kunst Topographie Band 37, Wien 1969, S. 324-339.

Benesch 1929

Otto Benesch, Eine österreichische Stiftsgalerie, in: Belvedere, 8, 1929, S. 31-34.

Beuckers 2009

Klaus Gereon Beuckers, Adelheid-Kreuz (Reichskreuz), in: Gerfried Sitar/ Martin Kroker (Hg.), Macht des Wortes. Benediktinisches Mönchtum im Spiegel Europas. Katalog (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal, St. Paul im Lavanttal 2009), Regensburg 2009, S. 348-350.

Bock 2020

Sebastian Bock, Das Adelheidkreuz: Sichtweisen auf seine Geschichte, in: Guido Linke (Hg.), Der Schatz der Mönche. Leben und Forschen im Kloster St. Blasien (Kat. Ausst., Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau 2020/21), Petersberg 2020, S. 60-65.

Booz 1965

Paul Booz, Der Barockmaler Franz Joseph Spiegler und das ehemalige Kloster St. Blasien, in: Alemannisches Jahrbuch, 1964/65, S. 290-311.

Braun 2020a

Karl-Heinz Braun, Fürstabt Martin Gerbert – Betrachtungen anlässlich seines 300. Geburtstags, in: Guido Linke (Hg.), Der Schatz der Mönche. Leben und Forschen im Kloster St. Blasien (Kat. Ausst., Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau 2020/21), Petersberg 2020, S. 11-15.

Braun 2020b

Johann Wilhelm Braun, Die Geschichte des Klosters St. Blasien, in: Guido Linke (Hg.), Der Schatz der Mönche. Leben und Forschen im Kloster St. Blasien (Kat. Ausst., Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau 2020/21), Petersberg 2020, S. 17-25.

Breil 2009

Michaela Breil, Jacques Callot und „Die Bettler“, in: Hans-Peter Mattausch (Hg.), Die Bettler kommen! Das Armenwesen in Dinkelsbühl und die Einführung der Bettlergruppe bei der

Kinderzeche Dinkelsbühl (Kat. Ausst., Kinderzeche'-Zeughaus, Dinkelsbühl 2009), Norderstedt 2009.

Burz 1991

Ulfried Burz, Das Benediktinerstift St. Paul – ein „Wahrzeichen des Kärntner Landes“ ?, in: Ausstellungskuratorium (Hg.), Schatzhaus Kärntens. Landesausstellung St. Paul 1991. Beiträge (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul, St. Paul im Lavanttal 1991), Klagenfurt 1991, S. 287-302.

Calderón 2009

Pedro Calderón de la Barca, La vida es sueño. Das Leben ist Traum. Spanisch/Deutsch, dt. und hg. von Hartmut Köhler, Stuttgart 2009.

Calderón 2012

Pedro Calderón de la Barca, El gran teatro del mundo. Das große Welttheater. Spanisch/Deutsch, dt. und hg. von Gerhard Poppenberg, Stuttgart 2012 (Nachdruck der Erstausgabe, Stuttgart 1988).

Dachs-Nickel/Gamerith 2018

Monika Dachs-Nickel/Andreas Gamerith, Die Sammlung Arnold in Stift Altenburg, Innsbruck/Wien/Bozen 2018.

Dopsch 1991

Heinz Dopsch, Die Gründer kamen vom Rhein. Die Spanheimer als Stifter von St. Paul, in: Ausstellungskuratorium (Hg.), Schatzhaus Kärntens. Landesausstellung St. Paul 1991. Beiträge (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul, St. Paul im Lavanttal 1991), Klagenfurt 1991, S. 43-67.

Douce 1833

Francis Douce, The Dance of Death exhibited in elegant engravings on wood with a dissertation on the several representations of that subject but more particularly on those ascribed to Macaber and Hans Holbein, London 1833.

Ebert-Schifferer 1998

Sybille Ebert-Schifferer, Die Geschichte des Stillebens, München 1998.

Epiktet 2019

Epiktet, Handbüchlein der Moral, dt. und hg. von Kurt Steinmann, Stuttgart 2019 (Nachdruck der Erstausgabe, Stuttgart 1992).

Epikur 1980

Epikur, Briefe. Sprüche. Werkfragmente. Griechisch/Deutsch, dt. und hg. von Hans-Wolfgang Krautz, Stuttgart 1980.

Fischill 2014

Christian Fischill, Philosophie, Wien 2014⁵.

Fresacher 1969

Walther Fresacher, Das Benediktinerkloster St. Paul in Kärnten. Geschichtlicher Überblick, in: Karl Ginhart (Hg.), Österreichische Kunst Topographie Band 37, Wien 1969, S. 15-31.

Frodl 1940

Walter Frodl, Inventar der Kunstschatze des Stiftes St. Paul, unpubl., St. Paul 1940.

Fussl/Fussl 2007

Eva Fussl/Maximilian Fussl, Grundfragen der menschlichen Existenz. Sinn und Glück im Spiegel der antiken Philosophie, Wien 2007.

Gamerith 2008

Andreas Gamerith, Paul Troger und Wien, Dipl. (unpubl.), Universität Wien 2008.

Gerbert 1931

Martin Gerbert, Korrespondenz des Fürstabtes Martin II. Gerbert von St. Blasien, bearb. von Georg Pfeilschifter, hg. von Badische Historische Kommission, Karlsruhe 1931.

Gierke 2012

Alina Gierke, Sommer, Herbst und Winter im Lauf der Welt. Die emblematischen Kupferstiche in Jeremias Drexels Aeternitatis Prodromus Mortis Nuntius, in: Stefanie Knöll (Hg.) Lebenslust und Todesfurcht. Druckgraphik aus der Zeit des Barock, Düsseldorf 2012, S. 52-71.

Ginhart 1969

Karl Ginhart, Plastik und Kunsthandwerk, in: Karl Ginhart (Hg.), Österreichische Kunst Topographie Band 37, Wien 1969, S. 201-265.

Grabmayer 1991

Johannes Grabmayer, Date, et dabitur vobis. Zur Gründung des Stiftes St. Paul in Kärnten, in: Ausstellungskuratorium (Hg.), Schatzhaus Kärntens. Landesausstellung St. Paul 1991. Beiträge (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul, St. Paul im Lavanttal 1991), Klagenfurt 1991, S. 69-82.

Grieser 2018

Jürgen Grieser, Der Tod und das Leben. Vergänglichkeit als Chance zur Entwicklung von Lebendigkeit, Gießen 2018.

Grobauer 2005

Franz-Joseph Grobauer, Römische Philosophie, Wien 2005 (Nachdruck der Erstausgabe, Wien 2004).

Gryphius 2010

Andreas Gryphius, Gesammelte Werke, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Frankfurt am Main 2010.

Gryphius 2020

Andreas Gryphius, Catharina von Georgien. Trauerspiel, hg. von Alois M. Haas, Stuttgart 2020 (Nachdruck der Erstausgabe, Stuttgart 1975).

Gut 1991a

Johannes Gut, Das Benediktinerkloster St. Blasien und seine Beziehung zum Stift St. Paul, in: Ausstellungskuratorium (Hg.), Schatzhaus Kärntens. Landesausstellung St. Paul 1991. Beiträge (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul, St. Paul im Lavanttal 1991), Klagenfurt 1991, S. 237-253.

Gut 1991b

Johannes Gut, Längsschnitt durch die Kuppelkirche von St. Blasien. Idealplan, in: Ausstellungskuratorium (Hg.), Schatzhaus Kärntens. Landesausstellung St. Paul 1991. Katalog (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul, St. Paul im Lavanttal 1991), Klagenfurt 1991, S. 314-

Heinz 1969

Günther Heinz, Die Gemälde, in: Karl Ginhart (Hg.), Österreichische Kunst Topographie Band 37, Wien 1969, S. 287-323.

Heinz 1991

Günther Heinz, Die Gemäldesammlung im Stift St. Paul, in: Ausstellungskuratorium (Hg.), Schatzhaus Kärntens. Landesausstellung St. Paul 1991. Beiträge (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul, St. Paul im Lavanttal 1991), Klagenfurt 1991, S. 701-708.

Hirsching 1792

Friedrich Carl Gottlob Hirsching, Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen, Münz-, Gemmen-, Kunst- und Naturalienkabinetten, Sammlungen von Modellen, Maschinen, physikalischen und mathematischen Instrumenten, anatomischen Präparaten und botanischen Gärten in Teutschland. Fünfter Band, Erlangen 1792.

Höfler 1991

Janez Höfler, Mittelalterliche Wand- und Tafelmalerei, in: Ausstellungskuratorium (Hg.), Schatzhaus Kärntens. Landesausstellung St. Paul 1991. Beiträge (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul, St. Paul im Lavanttal 1991), Klagenfurt 1991, S. 689-697.

Holter 1969

Kurt Holter, Die Bibliothek. Handschriften und Inkunabeln, in: Karl Ginhart (Hg.), Österreichische Kunst Topographie Band 37, Wien 1969, S. 340-441.

Hosch 1993

Hubert Hosch, F. J. Spiegler. Zur Entwicklung und zum Ausbildungsverlauf des Barockmalers, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, 111, Friedrichshafen 1993, S. 119-155.

Hosch 2012

Hubert Hosch, Süddeutscher Barock, Rokoko und Klassizismus in Vergangenheit und Gegenwart. St. Blasien, online publiziert unter freiekunstkritik.de, Tübingen 2012.

Hosch 2019

Hubert Hosch, Franz Joseph Spiegler (1691-1757) im AKL (2019) – ein Dilemma, online publiziert unter freiekunstkritik.de, Tübingen 2019.

Hume 2000

David Hume, Die Naturgeschichte der Religion. Über Aberglaube und Schwärmerei. Über die Unsterblichkeit der Seele. Über Selbstmord, dt. und hg. von Lothar Kreimendahl, Hamburg 2000² (Nachdruck der Erstausgabe, Hamburg 1984).

Jelonek 1984

Manfred A. Jelonek, Der Maler Johann Martin Schmidt. Genannt Kremser-Schmidt, in: Schulverband (Hg.), Jahresbericht des Stiftsgymnasiums St. Paul 1983/84, St. Paul 1984, S. 37-41.

Jelonek 1990

Manfred A. Jelonek, Niederländische Genremalerei. Einige Beispiele aus der Gemäldesammlung des Benediktinerstiftes, in: Jahresbericht des öffentlichen Gymnasiums des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal, 1989/90, S. 40-44.

Jelonek 1991a

Manfred A. Jelonek, Die Graphische Sammlung, in: Ausstellungskuratorium (Hg.), Schatzhaus Kärntens. Landesausstellung St. Paul 1991. Beiträge (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul, St. Paul im Lavanttal 1991), Klagenfurt 1991, S. 709-719.

Jelonek 1991b

Manfred A. Jelonek, Pieta mit Engeln, in: Ausstellungskuratorium (Hg.), Schatzhaus Kärntens. Landesausstellung St. Paul 1991. Katalog (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul, St. Paul im Lavanttal 1991), Klagenfurt 1991, S. 427-428.

Kaiser 2002

Gerd Kaiser (Hg.), Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze, Frankfurt am Main 2002 (Nachdruck der Erstausgabe, Frankfurt am Main 1983).

Kaltenegger 2009

Ruth Kaltenegger, Die Gemäldegalerie, in: Gerfried Sitar/ Martin Kroker (Hg.), Macht des Wortes. Benediktinisches Mönchtum im Spiegel Europas. Katalog (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal, St. Paul im Lavanttal 2009), Regensburg 2009, S. 309-328.

Kammel 2002

Frank Matthias Kammel, Dem Tod ins Auge geschaut. Vergänglichkeit als Thema barocker Kleinbildwerke, in: Georg Laue (Hg.), Memento mori, München 2002, S. 6-31.

Kaster 1974

Gabriela Kaster, Joseph von Nazareth, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie. Siebter Band. Ikonographie der Heiligen. Innozenz bis Melchisedech, Freiburg im Breisgau 1974.

Kat. Ausst. Augustinermuseum 2020

Der Schatz der Mönche. Leben und Forschen im Kloster St. Blasien (Kat. Ausst., Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau 2020/21), Petersberg 2020.

Kat. Ausst. Vonderau-Museum 1991

Johann Andreas Herrlein und die barocke Malerei in Fulda (Kat. Ausst., Vonderau-Museum, Fulda 1991), Fulda 1991.

Keel/Vonlanthen 2008

Daniel Keel/Isabelle Vonlanthen (Hg.), Über den Tod. Poetisches und Philosophisches von Homer, Shakespeare und Montaigne bis Balzac, Cechov und Dürrenmatt, Zürich 2008 (Nachdruck der Erstausgabe, Zürich 2003).

Kempkens 2009

Holger Kempkens, Deckel eines Buchkastens, in: Gerfried Sitar/ Martin Kroker (Hg.), Macht des Wortes. Benediktinisches Mönchtum im Spiegel Europas. Katalog (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal, St. Paul im Lavanttal 2009), Regensburg 2009, S. 351-354.

Kempkens 2020

Holger Kempkens, Reliquiar des hl. Leopold, in: Guido Linke (Hg.), Der Schatz der Mönche. Leben und Forschen im Kloster St. Blasien (Kat. Ausst., Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau 2020/21), Petersberg 2020, S. 198-199.

Kisch 1978

Egon Erwin Kisch, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Band V, hg. von Bodo Uhse und Gisela Kisch, Berlin/Weimar 1978³.

Knoller 2006

Alois Knoller, Katholische Friedhofskirche St. Michael in Augsburg, Lindenberg 2006.

Kölsch 2018

Gerhard Kölsch, Januarius Zick, Rembrandt und andere alte Meister – über den niederländischen Geist in Zicks Gemälden, in: Matthias von der Bank (Hg.), Das Erbe der Väter. Mit der Malerfamilie Zick durch zwei Jahrhunderte (Kat. Ausst., Mittelrhein-Museum, Koblenz 2018), Petersberg 2018, S. 56-62.

Koschatzky 1977

Walter Koschatzky, Die Kunst der Graphik. Technik. Geschichte. Meisterwerke, München 1977³ (Nachdruck der Erstausgabe, Salzburg 1972).

Krämer 2015

Gode Krämer, Joseph Heintz d.Ä. Kaiserlicher Hofmaler und Augsburger Bürger, in: Gode Krämer/Christof Metzger/Christof Trepesch (Hg.), Die verschollene Leda. Joseph Heintz d.Ä. Kaiserlicher Hofmaler und Augsburger Bürger (Kat. Ausst., Schaezlerpalais, Augsburg 2015), Berlin/München 2015, S. 37-91.

Kreutter/Gerbert 1770

Franz Kreutter/Martin Gerbert, Feyerliche Uebersetzung der kayserlich-königlich-auch herzoglich-oesterreichischen höchsten Leichen aus ihren Grabstädten Basel und Königsfelden in der Schweiz nach dem fürstlichen Stift St. Blasien auf dem Schwarzwald den 14ten Wintermonats 1770, St. Blasien 1770.

Kronbichler 2012

Johann Kronbichler, Paul Troger. 1698-1762, Berlin/München 2012.

Kull 1990

Laurentius Kull, Die Graphische Sammlung des Benediktinerstiftes St. Paul, in: Benediktinerstift St. Paul (Hg.), Von Albrecht Dürer bis Lovis Corinth. Graphik vom 15. bis zum 20. Jahrhundert (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul, St. Paul 1988; Kongresscenter, Ljubljana 1990), St. Paul 1990, S. 7-8.

Lauro 2007

Brigitta Lauro, Die Grabstätten der Habsburger. Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie, Wien 2007.

Leitner 1991

Friedrich Wilhelm Leitner, Abt Hieronymus Marchstaller (1616-1638), der „zweite Gründer“ des Stiftes, in: Ausstellungskuratorium (Hg.), Schatzhaus Kärntens. Landesausstellung St. Paul

1991. Beiträge (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul, St. Paul im Lavanttal 1991), Klagenfurt 1991, S. 175-188.

Linke 2020a

Guido Linke, Martin Gerbert als Handschriftenforscher und Netzwerker, in: Guido Linke (Hg.), Der Schatz der Mönche. Leben und Forschen im Kloster St. Blasien (Kat. Ausst., Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau 2020/21), Petersberg 2020, S. 146-147.

Linke 2020b

Guido Linke, Die Habsburgergruft in St. Blasien, in: Guido Linke (Hg.), Der Schatz der Mönche. Leben und Forschen im Kloster St. Blasien (Kat. Ausst., Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau 2020/21), Petersberg 2020, S. 188-191.

Linke 2020c

Guido Linke, Martin Gerbert als Käufer von Büchern und Kunstwerken, in: Guido Linke (Hg.), Der Schatz der Mönche. Leben und Forschen im Kloster St. Blasien (Kat. Ausst., Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau 2020/21), Petersberg 2020, S. 234-237.

Linke 2020d

Guido Linke, Beweinung Christi, in: Guido Linke (Hg.), Der Schatz der Mönche. Leben und Forschen im Kloster St. Blasien (Kat. Ausst., Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau 2020/21), Petersberg 2020, S. 260.

Linke 2020e

Guido Linke, Papagei mit Blumenstillleben, in: Guido Linke (Hg.), Der Schatz der Mönche. Leben und Forschen im Kloster St. Blasien (Kat. Ausst., Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau 2020/21), Petersberg 2020, S. 264.

Löffler 1958

Peter Löffler, Jacques Callot. Versuch einer Deutung, Winterthur 1958.

Lohse 1955

Eduard Lohse, Märtyrer und Gottesknecht. Untersuchungen zur urchristlichen Verkündigung vom Sühntod Jesu Christi, Göttingen 1955.

Maurach 1991

Gregor Maurach, Seneca. Leben und Werk, Darmstadt 1991.

Milbradt 2012

Miriam Milbradt, Auff und Niedergang dess männlichen Alters, in: Stefanie Knöll (Hg.) Lebenslust und Todesfurcht. Druckgraphik aus der Zeit des Barock, Düsseldorf 2012, S. 80-83.

Montaigne 2016

Michel de Montaigne, Essais, dt. und hg. von Hans Stilett, Berlin 2016⁹ (Nachdruck der Erstausgabe, Berlin 1998).

Neubert 2007

Michaela Neubert, Franz Joseph Spiegler. 1691-1757. Die künstlerische Entwicklung des Tafelbildmalers und Freskantens, Weissenhorn 2007.

Nicolai 1796

Friedrich Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten. Band 12, Berlin/Stettin 1796.

Nietzsche 2013

Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft, hg. von Michael Holzinger, Berlin 2013 (Nachdruck der Erstausgabe, Leipzig 1886).

Opitz 1995

Martin Opitz, Gedichte, hg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart 1995 (Nachdruck der Erstausgabe, Stuttgart 1970).

Panofsky 1927

Erwin Panofsky, „Imago Pietatis“: ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“, in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, S. 261-308.

Pazaurek 1923

Gustav E. Pazaurek, Gläser der Empire- und Biedermeierzeit, Leipzig 1923.

Petrasch/Wörner 1983

Ernst Petrasch/Hans Jakob Wörner, Pierre Michel d'Ixnard. Recueil d'architecture, in: Historische Ausstellung Kloster St. Blasien 1983 e.V. (Hg.), Das tausendjährige St. Blasien. 200-jähriges Domjubiläum. Band I. Katalog (Kat. Ausst., Kolleg St. Blasien, St. Blasien 1983), Karlsruhe 1983, S. 90-91.

Pfandl 2008

Michael Pfandl, ‚Ewiger Ruhm und Gedechnuss‘. Sepulkral- und Memorialbauten der frühen Neuzeit in den mitteleuropäischen Ländern der Habsburger, Dipl. (unpubl.), Universität Wien 2008.

Pippal 1991

Martina Pippal, Großes Reliquienkreuz: sog. Adelheidkreuz, in: Ausstellungskuratorium (Hg.), Schatzhaus Kärntens. Landesausstellung St. Paul 1991. Katalog (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul, St. Paul im Lavanttal 1991), Klagenfurt 1991, S. 99-100.

Platon 1913

Platon, Phaidon oder Über die Unsterblichkeit der Seele, dt. von Otto Apelt, hg. von Felix Meiner, Leipzig 1913.

Poeschel 2014

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie, Darmstadt 2014.

Praus 2012

Jill Praus, Landschaft mit Amor und Tod. Landschaft mit ungleichem Liebespaar, Amor und Tod, in: Stefanie Knöll (Hg.), Lebenslust und Todesfurcht. Druckgraphik aus der Zeit des Barock, Düsseldorf 2012, S. 34-38.

Precht 2015

Richard David Precht, Erkenne die Welt. Eine Geschichte der Philosophie. Band 1. Antike und Mittelalter, München 2015¹⁰.

Raschl 1931

Thiemo Raschl, Zum Verkaufe der St. Pauler Gutenberg-Bibel, in: Gutenberg-Jahrbuch, 6, 1931, S. 341-343.

Raupp 2004

Hans Joachim Raupp (Hg.), Stilleben und Tierstücke. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts in der SoR-Rusche-Sammlung, Münster 2004.

Ruhe 2014

Lilian Ruhe, Christian Seybold: van „ein Mahler gebürtig von Mäntz“ tot „Pictor Aulicus“ in Wenen. Aanvullingen op biografie en oeuvre, in: Desipientia, 21, S. 46-56.

Savoy 2011

Bénédicte Savoy, Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen, Wien/Köln/Weimar 2011.

Schade 1996

Karl Schade, Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs, Weimar 1996.

Schmidt 1912

Robert Schmidt, Das Glas, Berlin 1912.

Schober 1990

Eduard Schober, Das Lavanttal, Wolfsberg 1990.

Schultz 2012

Mareike Schultz, Quis evadet, in: Stefanie Knöll (Hg.) Lebenslust und Todesfurcht. Druckgraphik aus der Zeit des Barock, Düsseldorf 2012, S. 127-129.

Seibt 2008

Ferdinand Seibt, Glanz und Elend des Mittelalters. Eine endliche Geschichte, München 2008 (Nachdruck der Erstausgabe, München 1987).

Seifert 2016

Dietmar Seifert, Die Entdeckungen der Anatomen Andreas Vesalius und Konrad Victor Schneider, in: Ärzteblatt Sachsen, 6, 2016, S. 257-261.

Sitar 2000

Gerfried Sitar, Die Abtei im Paradies. Das Stift St. Paul im Lavanttal, Wien 2000.

Sitar/Trumler 2005

Gerfried Sitar/Gerhard Trumler, Die schönsten Klöster Österreichs, Wien 2005.

Sitar 2009a

Gerfried Sitar, Untergang und Erbe. Säkularisation und Wiederbesiedlung, in: Gerfried Sitar/Martin Kroker (Hg.), Macht des Wortes. Benediktinisches Mönchtum im Spiegel Europas. Essays (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal, St. Paul im Lavanttal 2009), Regensburg 2009, S. 405-411.

Sitar 2009b

Gerfried Sitar, Kaiser Franz I. übergibt den Mönchen aus St. Blasien das Stift St. Paul, in: Gerfried Sitar/ Martin Kroker (Hg.), Macht des Wortes. Benediktinisches Mönchtum im Spiegel Europas. Katalog (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal, St. Paul im Lavanttal 2009), Regensburg 2009, S. 439.

Seneca 1992

Seneca, Die kleinen Dialoge. Band I. Lateinisch/Deutsch, dt. und hg. von Gerhard Fink, München 1992.

Seneca 2008

Seneca, De brevitae vitae. Von der Kürze des Lebens. Lateinisch/Deutsch, dt. und hg. von Marion Giebel, Stuttgart 2008.

Seneca 2014

Seneca, Briefe an Lucilius, dt. von Heinz Gunermann, Franz Loretto und Rainer Rauthe, hg. von Marion Giebel, Stuttgart 2014.

Stasch 1991a

Gregor Karl Stasch, Die barocke Malerei in Fulda, in: Vonderau-Museum (Hg.), Johann Andreas Herrlein und die barocke Malerei in Fulda (Kat. Ausst., Vonderau-Museum, Fulda 1991), Fulda 1991, S. 11-25.

Stasch 1991b

Gregor Karl Stasch, Altar und Kirchengestaltung, in: Vonderau-Museum (Hg.), Johann Andreas Herrlein und die barocke Malerei in Fulda (Kat. Ausst., Vonderau-Museum, Fulda 1991), Fulda 1991, S. 83-109.

Steinhagen 1977

Harald Steinhagen, Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama. Historisch-ästhetische Studien zum Trauerspiel des Andreas Gryphius, Tübingen 1977.

Straßer 1994

Josef Straßer, Januarius Zick. 1730-1797, Weißenhorn, 1994.

Telesko 2002

Werner Telesko, Zur Ikonographie der Armut in der europäischen Kunst der Neuzeit, in: Historisches Museum der Stadt Wien (Hg.), Armut (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2002/03), Wien 2002, S. 81-91.

Thausing 2007

Elisabeth Thausing, „Das Kind mit dem Totenkopf“. Studien zu einem spirituellen Bildthema im Spannungsfeld zwischen Humanismus, Reformation und Gegenreformation, Dipl. (unpubl.), Universität Wien 2007.

Villiger 1993

Verena Villiger, Pierre Wuilleret, Bern 1993.

Voragine 2014

Jacobus de Voragine, Legenda aurea – Goldene Legende, dt. und hg. von Bruno W. Häuptli, Freiburg/Basel/Wien 2014.

Wehrens 2012

Hans Georg Wehrens, Der Totentanz im alemannischen Sprachraum. „Muos ich doch dran – und weis nit wan“, Regensburg 2012.

Weigel 2007

Sigrid Weigel, Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen, in: Sigrid Weigel (Hg.), Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Krieger, Paderborn 2007, S. 11-38.

Williams 2011

Tennessee Williams, Endstation Sehnsucht. Die Katze auf dem heißen Blechdach, dt. von Berthold Viertel und Jörn van Dyck, Frankfurt am Main 2011.

Wittwer 2014

Héctor Wittwer (Hg.), Der Tod. Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 2014.

Zentner 1980

Christian Zentner, Geschichtsführer in Farbe, München 1980.

Zinke 1983

Detlef Zinke, Gemälde, Die sanblasianischen Kunstsammlungen, in: Historische Ausstellung Kloster St. Blasien 1983 e.V. (Hg.), Das tausendjährige St. Blasien. 200-jähriges Domjubiläum. Band II. Aufsätze (Kat. Ausst., Kolleg St. Blasien, St. Blasien 1983), Karlsruhe 1983, S. 275-281.

Zinke/Hofstätter 1983

Detlef Zinke/Hans H. Hofstätter, Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik, in: Historische Ausstellung Kloster St. Blasien 1983 e.V. (Hg.), Das tausendjährige St. Blasien. 200-jähriges Domjubiläum. Band I. Katalog (Kat. Ausst., Kolleg St. Blasien, St. Blasien 1983), Karlsruhe 1983, S. 249-331.

11 Abbildungsnachweis

Abb.1:

Sitar/Trumler 2005, S. 75.

Abb. 2:

Kat. Ausst. Augustinermuseum 2020, S. 16.

Abb. 3:

Brigitte Schuchlenz, Kreuzigung Christi, in: Ausstellungskuratorium (Hg.), Schatzhaus Kärntens. Landesausstellung St. Paul 1991. Katalog (Kat. Ausst., Benediktinerstift St. Paul, St. Paul im Lavanttal 1991), Klagenfurt 1991, S. 443.

Abb. 4:

Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs. 1728-1729. Band 2, München 2003, Abb. 28.

Abb. 5:

Kat. Ausst. Vonderau-Museum 1991, S. 95.

Abb. 6:

Linke 2020d, S. 260.

Abb. 7:

Krämer 2015, Abb. 21, S. 68.

Abb. 8:

Krämer 2015, Abb. 22, S. 69.

Abb. 9:

Krämer 2015, Abb. 15, S. 59.

Abb. 10:

Isabella Stewart-Gardner Museum, Online-Collection, Accession Number 1.2.0.16 (25.07.2021), URL: <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10775>.

Abb. 11:

Kronbichler 2012, S. 104.

Abb. 12:

Creative Commons Attribution 3.0 Unported, Fotograf: Sailko (26.07.2021), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_trevisani,_morte_di_san_giuseppe.jpg.

Abb. 13:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 14:

Kronbichler 2012, S. 150.

Abb. 15:

Kronbichler 2012, S. 330.

Abb. 16:

Kat. Ausst. Augustinermuseum 2020, S. 255.

Abb. 17:

Creative Commons – Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 international, Fotograf: Peter1936F (26.07.2021), URL:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SMP_Cap_Cibo_Martirium_des_Hl_Laurentius.jpg?uselang=de.

Abb. 18:

Pinacoteca Vaticana, Online-Sammlung, Inv.-Nr. 40394 (26.07.2021), URL:
<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/de/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-xii---secolo-xvii/nicolas-poussin--martirio-di-s--erasmo.html>.

Abb. 19:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 20:

Torino Oggi-Zeitung, Gli highlights di Flashback: Gauguin, Sargent, De Chirico, Canova (26.07.2021), URL:
https://www.torinoggi.it/fileadmin/archivio/torinoggi/Sebastiano_Ricci_%E2%80%99CLa_Strage_degli_innocenti%E2%80%99D.JPG.

Abb. 21:

Dorotheum Wien, Alte Meister 13.10.2010, Kindermord von Nicolò Bambini (26.07.2021), URL: <https://www.dorotheum.com/de/l/4662515/>.

Abb. 22:

Chorus Venezia, Strage degli Innocenti di Gaspare Diziani, Parte sinistra e destra, Fotoaufnahme: CAMERAPHOTOARTE Venezia (26.07.2021), URL:
<https://www.chorusvenezia.org/opere/strage-degli-innocenti-parte-sinistra/274> und
<https://www.chorusvenezia.org/opere/strage-degli-innocenti-parte-destra/272>.

Abb. 23:

Dorotheum Salzburg, Weihnachtsauktion 18.11.2020, Moses richtet die eherne Schlange auf von Gasparo Diziani (26.07.2021), URL: <https://www.dorotheum.com/fileadmin/lot-images/95S201118/hires/gasparo-diziani-6942502.jpg>.

Abb. 24:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 25:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 26:

Gerson Digital-Projekt, BD/Digital Collection, Img.-Nr. 1001284740 (26.07.2021), URL: <https://rkd.nl/explore/images/285816>.

Abb. 27:

Dorotheum Wien, Alte Meister 18.12.2019, Moses und die eherne Schlange von Januarius Zick (26.07.2021), URL: <https://www.dorotheum.com/fileadmin/lot-images/38A191218/hires/januarius-zick-6534417.jpg>.

Abb. 28:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 29:

Foto freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Nationalmuseum Warschau, aufgenommen von Piotr Safjan.

Abb. 30:

Ruhe 2014, Abb. 4d, S. 50.

Abb. 31:

Ruhe 2014, Abb. 3c, S. 49.

Abb. 32:

Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie im Neuen Schloss Schleißheim, Online-Sammlung, Inv.-Nr. 356 (26.07.2021), URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/wE4KKqp4Z5>.

Abb. 33:

Kaltenegger 2009, S. 326.

Abb. 34:

Dorotheum Salzburg, Kunst und Antiquitäten 01.12.2016, Erlegte Vögel vor Landschaft von Hamilton-Umkreis (26.07.2021), URL: <https://www.dorotheum.com/fileadmin/lot-images/95A161201/hires/philipp-ferdinand-de-hamilton-900923.jpg>.

Abb. 35:

Im Kinsky Wien, Alte Meister 19.10.2016, Jagstillleben mit Vögeln von Hamilton (26.07.2021), URL: <https://imkinsky.com/ergebnisse/113/541/5/64989>.

Abb. 36:

Eremitage St. Petersburg, Online-Sammlung, Inv.-Nr. 2448 (26.07.2021), URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/46572>.

Abb. 37:

Linke 2020e, S. 264.

Abb. 38:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 39:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 40:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 41:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 42:

Französische Nationalbibliothek, Online-Sammlung, Nr. FRBNF42570442 (27.07.2021),
URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb425704423>.

Abb. 43:

Französische Nationalbibliothek, Online-Sammlung, Nr. FRBNF42570493 (27.07.2021),
URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb425704930>.

Abb. 44:

Französische Nationalbibliothek, Online-Sammlung, Nr. FRBNF42570552 (27.07.2021),
URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42570552p>.

Abb. 45:

Französische Nationalbibliothek, Online-Sammlung, Nr. FRBNF42570646 (27.07.2021),
URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb425706461>.

Abb. 46:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 47:

Kunsthistorisches Museum Wien, Online-Sammlung, Inv.-Nr. GG 378 (27.07.2021), URL:
www.khm.at/de/object/287e03db1d/.

Abb. 48:

Liechtenstein, The Princely Collections, Online-Sammlung, Inv.-Nr. GE107 (27.07.2021),
URL:
http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=de&sid=87564&oid=W-1472004121953420256.

Abb. 49:

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Online-Sammlung, Inv.-Nr. 2620 (27.07.2021), URL: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Samuel-van-Hoogstraten/Augenbetr%C3%BCger-Stilleben/7E188C0D4A13428E45F17997100FAB44/#>.

Abb. 50:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 51:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 52:

Villiger 1993, S. 78.

Abb. 53:

Zeno-Online-Bibliothek, Tod und Äbtissin aus Holbeins Totentanz, gemeinfreie Lizenz (27.07.2021), URL: <http://www.zeno.org/nid/2000408456X>.

Abb. 54:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 55:

Villiger 1993, S. 79.

Abb. 56:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 57:

Villiger 1993, S. 80.

Abb. 58:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 59:

Villiger 1993, S. 81.

Abb. 60:

Albertina Wien, Online-Sammlung, Inv.-Nr. H/I/17/102 (27.07.2021), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[H/I/17/102\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[H/I/17/102]&showtype=record).

Abb. 61:

Metropolitan Museum of Art, New York, Online-Collection, Accession Number: 43.106.2 (27.07.2021), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336223>.

Abb. 62:

Gierke 2012, Abb. 4, S. 58.

Abb. 63:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 64:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 65:

Metropolitan Museum of Art, New York, Online-Collection, Accession Number: 51.501.4929 (27.07.2021), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363640>.

Abb. 66:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 67:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 68:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 69:

Aufgenommen vom Verfasser mit freundlicher Genehmigung des Benediktinerstiftes St. Paul.

Abb. 70:

Schmidt 1912, Abb. 97, S. 174.

Abb. 71:

Klassik Stiftung Weimar, Digitale Fotothek, Objektnummer 100-2016-1615, Inv.-Nr. A 1622, Fotograf: Olaf Mokansky (27.07.2021), URL: <https://www.klassik-stiftung.de/digital/fotothek/digitalisat/100-2016-1615/>.

Abb. 72:

Albertina Wien, Online-Sammlung, Inv.-Nr. DG2018/207 (27.07.2021), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG2018/207\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG2018/207]&showtype=record).

Abb. 73:

Linke 2020b, S. 191.

Abb. 74:

Kempkens 2020, S. 199.

Abb. 75:

Kunsthistorisches Museum Wien, Online-Datenbank, Inv.-Nr. Schatzkammer GS D 54
(27.07.2021), URL: www.khm.at/de/object/6c2c50823b/.

12 Abbildungen



Abb. 1: Frontalansicht des Benediktinerstiftes St. Paul.

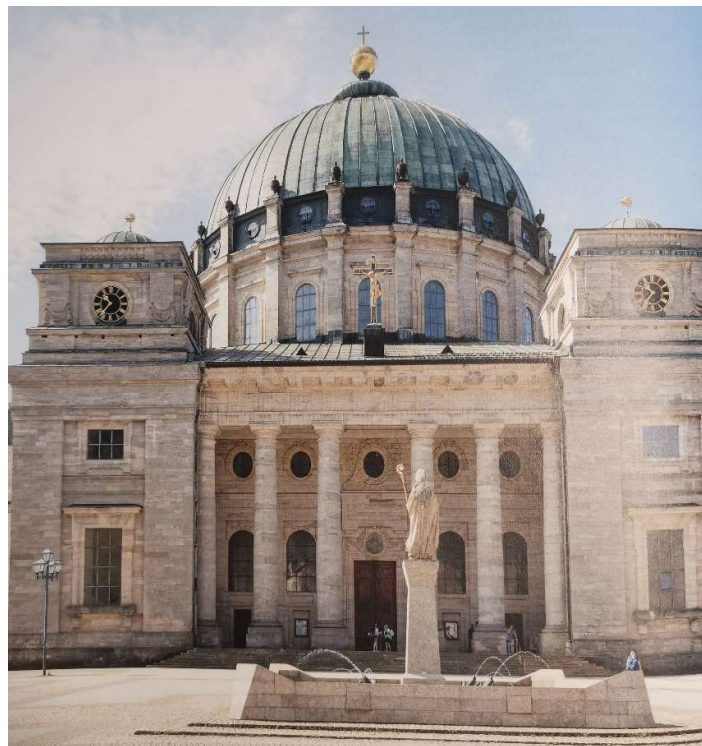


Abb. 2: Dom von St. Blasien.

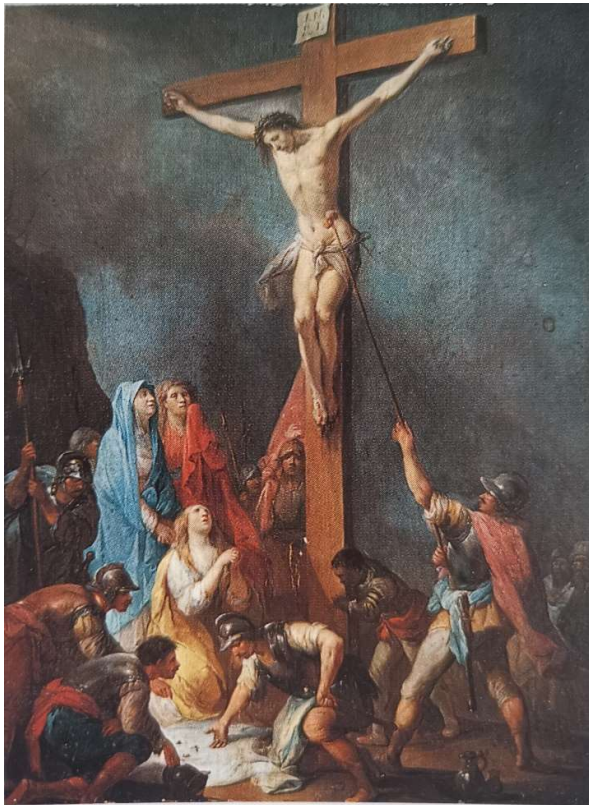


Abb. 3: Johann Andreas Herrlein, Kreuzigung Christi, 1780, Öl auf Eichenholz, 33,5 x 26 cm, Benediktinerstift St. Paul.

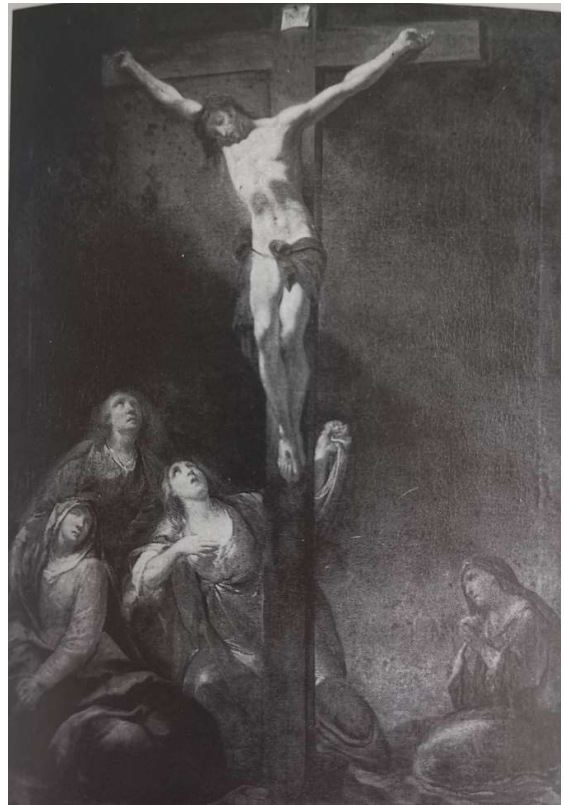


Abb. 5: Johann Andreas Herrlein, Kreuzigung mit Assistenzfiguren, um 1760, Öl auf Leinwand, 122,5 x 85 cm, Fulda-Neuenberg, Pfarrkirche St. Andreas.

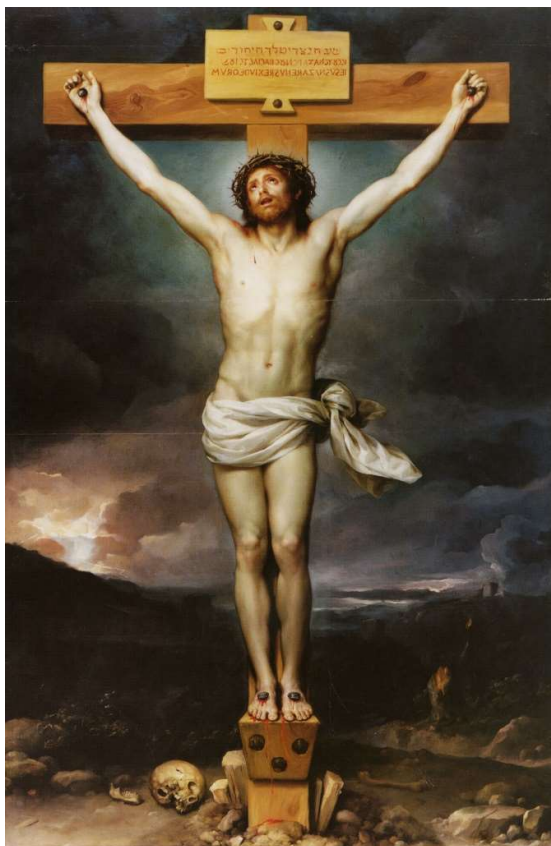


Abb. 4: Anton Raphael Mengs, Christus am Kreuz, etwa 1765-1768, Öl auf Holz, 198 x 115 cm, Palacio Real, Aranjuez.

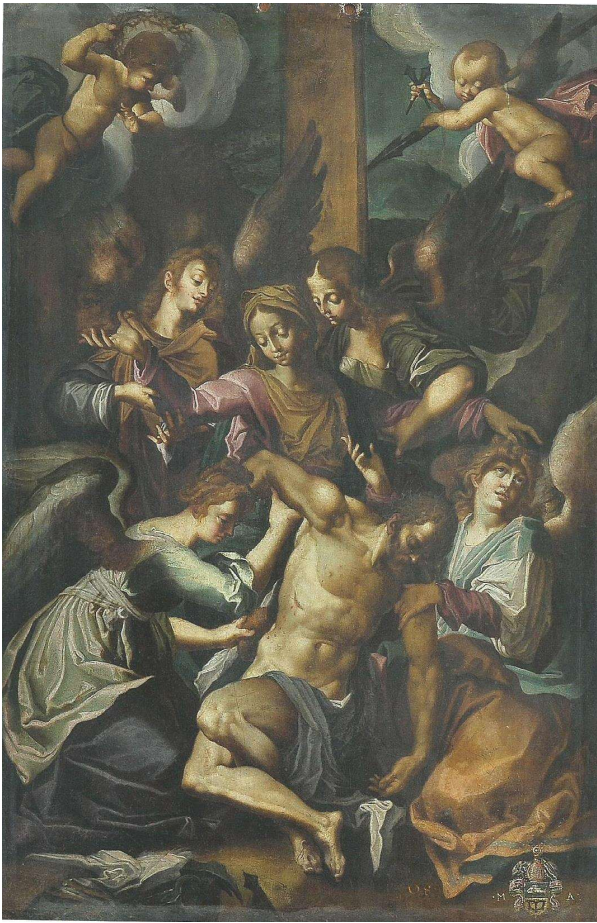


Abb. 6: Hans Bock d. Ä. (?), Engelspietà, 1608, Öl auf Zink, 40,3 x 26,5 cm, Benediktinerstift St. Paul.

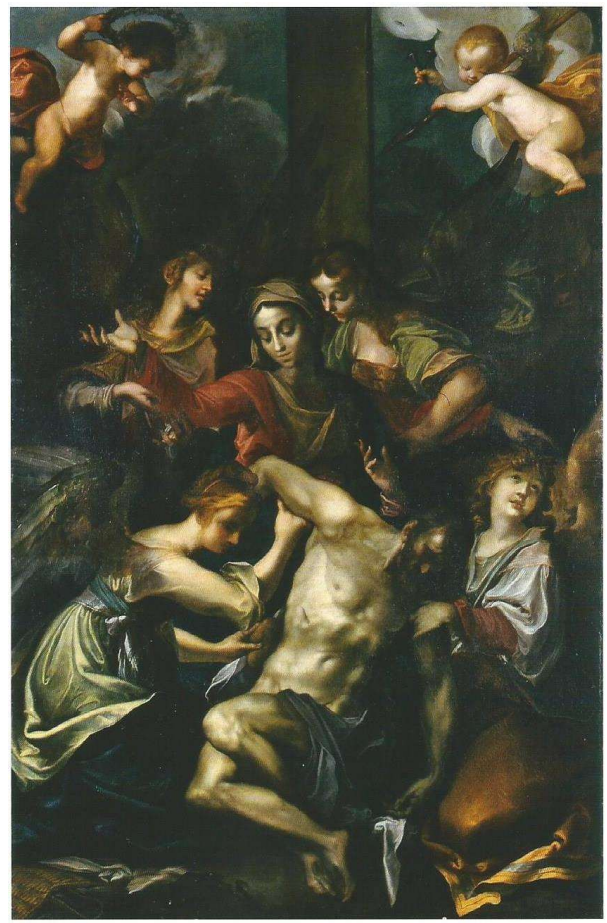


Abb. 7: Joseph Heintz d. Ä., Engelspietà, 1607, Öl auf Leinwand, 202 x 130,5 cm, Kath. Friedhofskirche St. Michael in Augsburg.



Abb. 8: Lucas Kilian, Engelspietà, 1608, Kupferstich, 44,5 x 26,4 cm, Albertina, Wien.

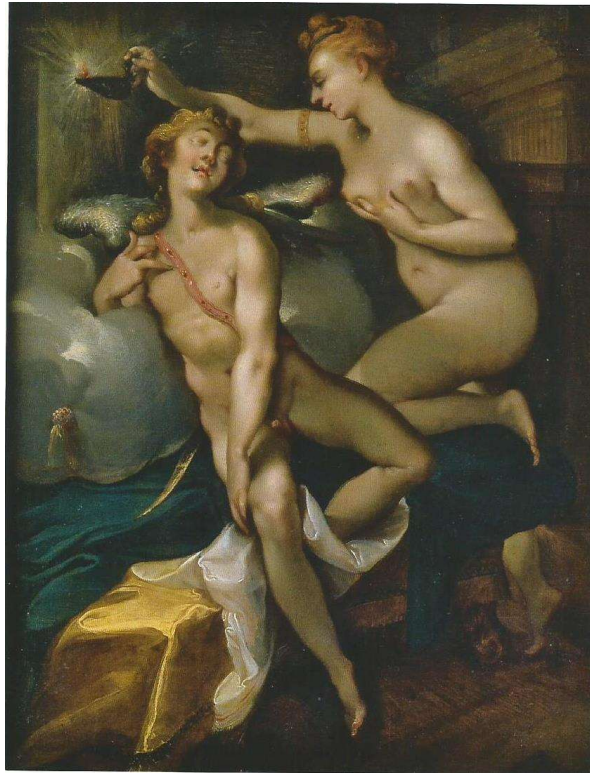


Abb. 9: Joseph Heintz d. Ä., Amor und Psyche, um 1605/06, Öl auf Kupfer, 24,5 x 18,8 cm, Kunstsammlungen und Museen, Augsburg.

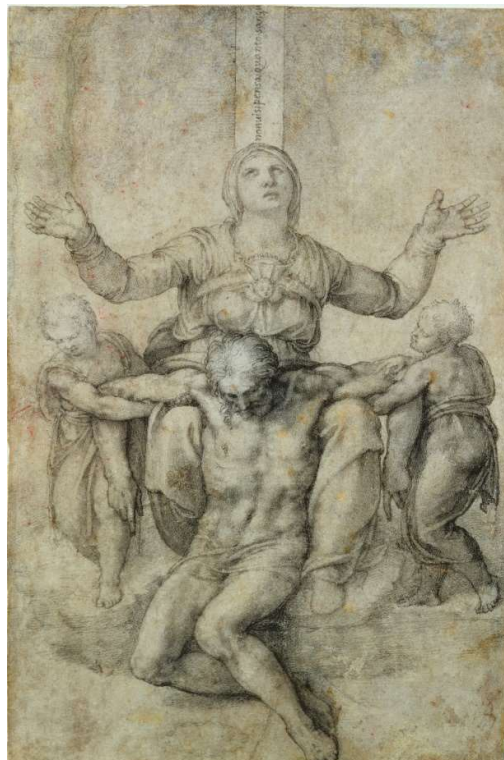


Abb. 10: Michelangelo Buonarroti, Pietà „Colonna“, 1540, Schwarze Kreide auf Papier, 28,9 x 18,9 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

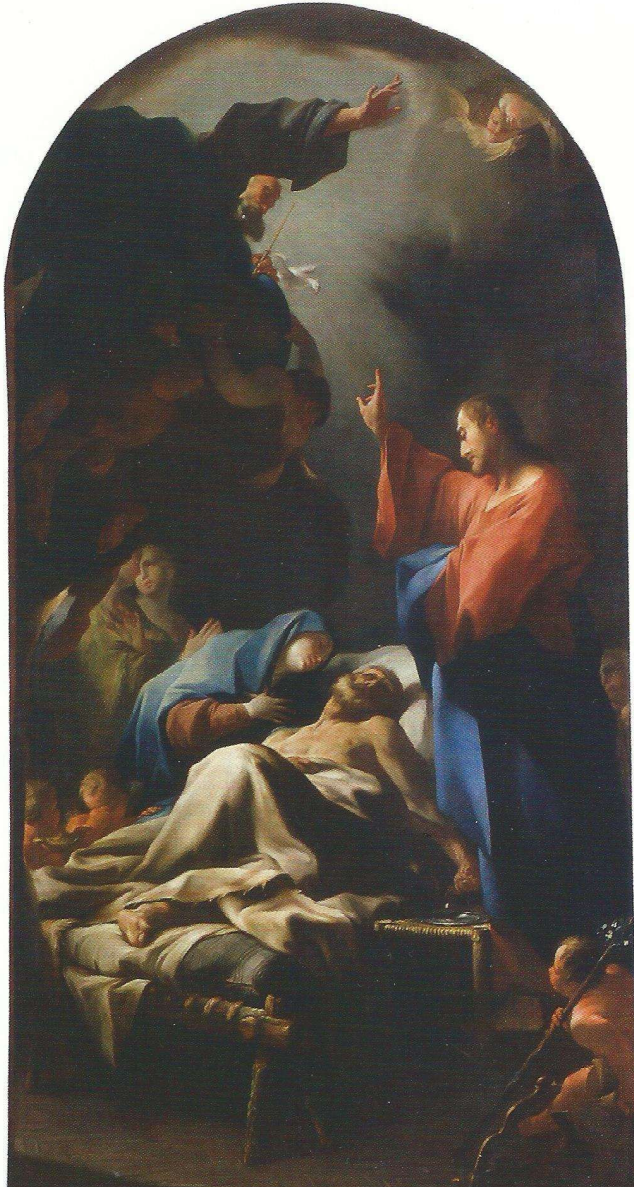


Abb. 11: Paul Troger, Tod des hl. Josef, 1739, Öl auf Leinwand, 372 x 198 cm, Pfarrkirche, Platt bei Zellerndorf.

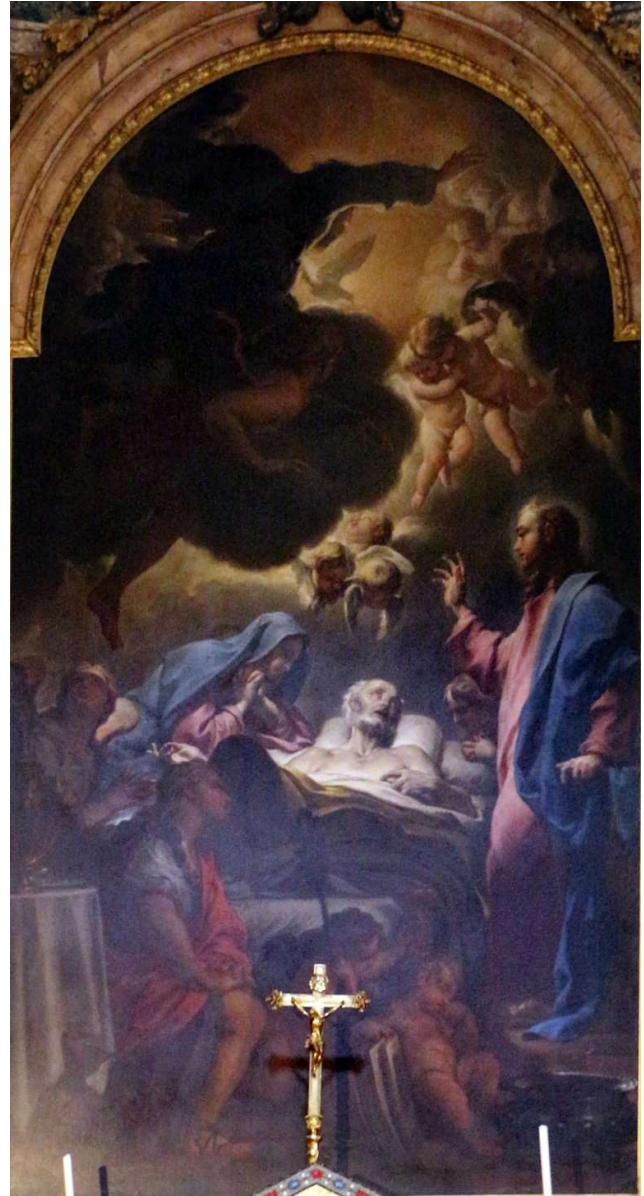


Abb. 12: Francesco Trevisani, Tod des hl. Josef, 1712/13, Öl auf Leinwand, 460 x 260 cm, Kirche Sant'Ignazio, Rom.



Abb. 13: Troger-Werkstatt, Tod des hl. Josef, um 1740, Öl auf Leinwand, 60,2 x 36,5 cm, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 14: Paul Troger, Tod des hl. Josef, undatiert, Öl auf Leinwand, 64,1 x 38,2 cm, Universalmuseum Joanneum, Graz.

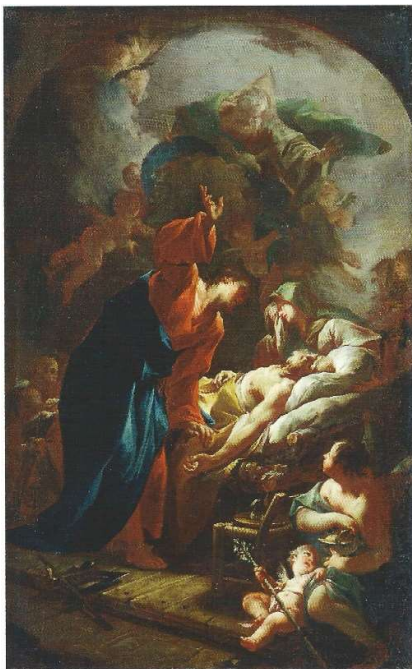


Abb. 15: Paul Troger, Tod des hl. Josef, undatiert, Öl auf Leinwand, 63 x 39,7 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main.

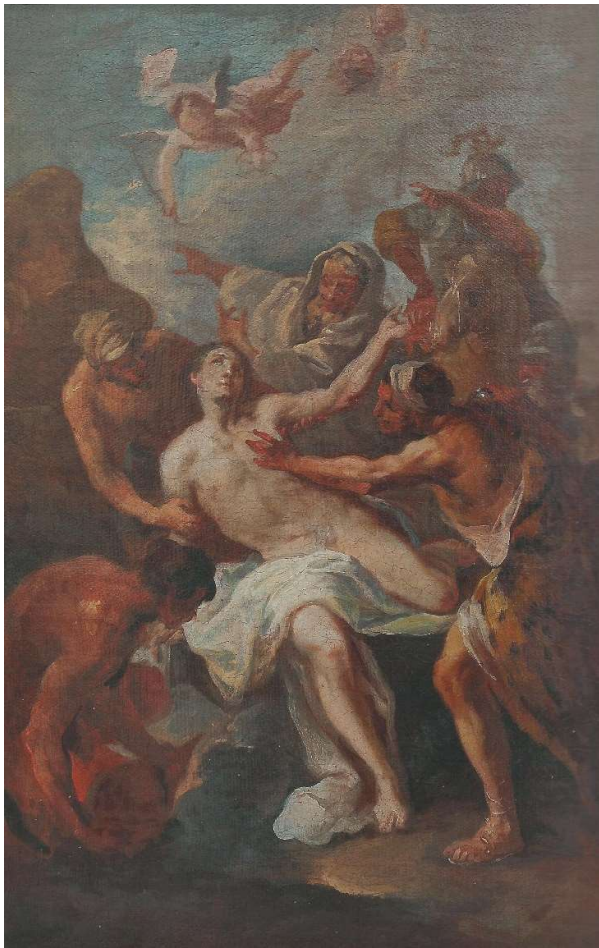


Abb. 16: Franz Joseph Spiegler, Martyrium des hl. Laurentius, 1738-1740, Öl auf Leinwand, 49,5 x 33 cm, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 17: Daniel Seiter, Martyrium des hl. Laurentius, um 1700, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Kirche Santa Maria del Popolo, Rom.



Abb. 18: Nicolas Poussin, Martyrium des hl. Erasmus, 1628-1629, Öl auf Leinwand, 320 x 186 cm, Vatikanische Pinakothek, Vatikan.



Abb. 19: Gaspare Diziani Werkstatt, Kindermord von Betlehem, nach 1733, Öl auf Leinwand, 66,5 x 93 cm, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 22 (vorgereicht zur besseren Vergleichbarkeit): Gaspare Diziani, Kindermord von Betlehem, 1733, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Sakristei der Kirche Santo Stefano, Venedig.



Abb. 20: Sebastiano Ricci,
Kindermord von Betlehem, um
1700, Öl auf Leinwand, Maße
unbekannt, Galleria F. & F.,
Perugia.



Abb. 21: Niccolò Bambini,
Kindermord von Betlehem,
undatiert, Öl auf Leinwand, 130
x 166,5 cm, Privatsammlung (?).



Abb. 23: Gaspare Diziani
Umkreis, Moses richtet die
eiserne Schlange auf, undatiert,
Öl auf Leinwand, 42 x 62 cm,
Privatsammlung (?).

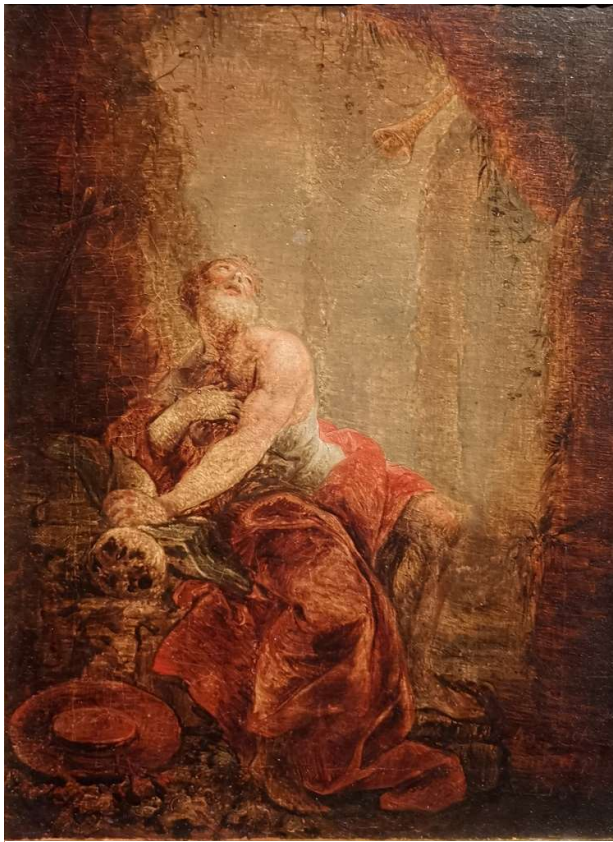


Abb. 24: Johann Zick, Heiliger Hieronymus, 1754, Öl auf Leinwand, 36,5 x 25,5 cm, Benediktinerstift St. Paul.

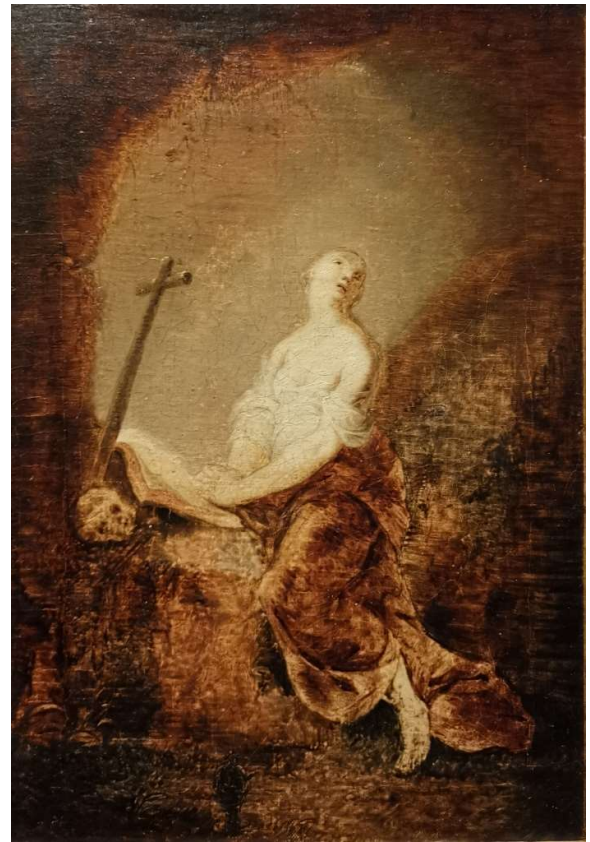


Abb. 25: Johann Zick, Heilige Maria Magdalena, 1754, Öl auf Leinwand, 36,5 x 25,5 cm, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 26: Johann/Januarius Zick, Blendung Samsons, wohl 1749-1751, Öl auf Leinwand, 38,5 x 49,5 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.



Abb. 27: Januarius Zick, Moses richtet die eiserne Schlange auf, 1754, Öl auf Leinwand, 73,5 x 101,5 cm, Privatsammlung (?).



Abb. 28: Unbekannter Künstler,
Allegorie der Vergänglichkeit,
Ende 17. Jh. (?), Öl auf
Leinwand, 80 x 70 cm,
Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 29: Christian Seybold (?),
Alter Mann mit Stundenglas, 1.
Hälfte 18. Jh. (?), Öl auf
Leinwand, 90,7 x 80 cm,
Nationalmuseum Warschau.

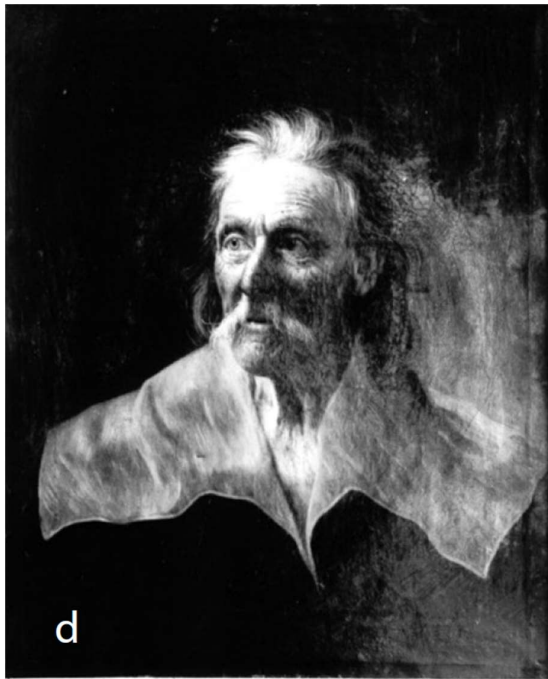


Abb. 30: Christian Seybold (?), Tronie eines alten Mannes, vor 1736, Öl auf Leinwand, 72,8 x 60,5 cm, Schloss Ludwigsburg.

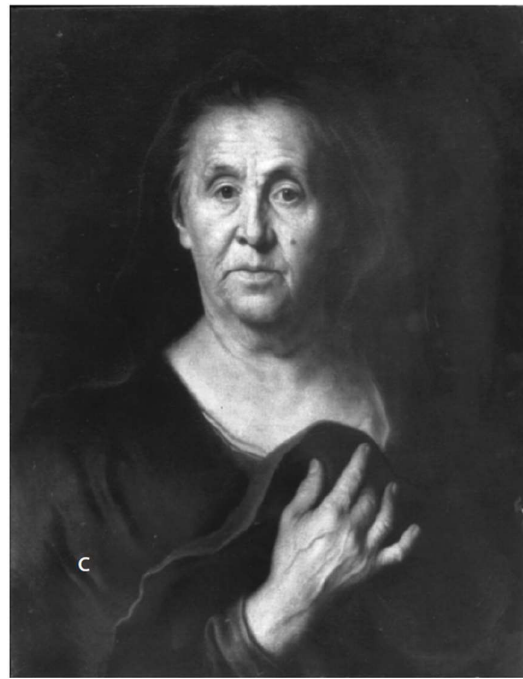


Abb. 31: Christian Seybold (?), Tronie einer alten Frau, undatiert, Öl auf Leinwand, 62 x 48 cm, Kunsthandel Belgien/Deutschland (?).



Abb. 32: Joachim von Sandrart, Der Monat Januar, 1642, Öl auf Leinwand, 149 x 123,5 cm, Staatsgalerie Neues Schloss Schleißheim.



Abb. 33: Philipp Ferdinand de Hamilton, Tote Vögel, nach 1718, Öl auf Leinwand, 48 x 61,5 cm, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 36 (zum Vergleich vorgereiht): Philipp Ferdinand de Hamilton, Todesspiel, 1718, Öl auf Leinwand, 48,5 x 61 cm, Eremitage St. Petersburg.



Abb. 34: Philipp Ferdinand de Hamilton - Umkreis, Erlegte Vögel vor Landschaft, undatiert, Öl auf Leinwand, 33 x 44,5 cm, Privatsammlung (?).

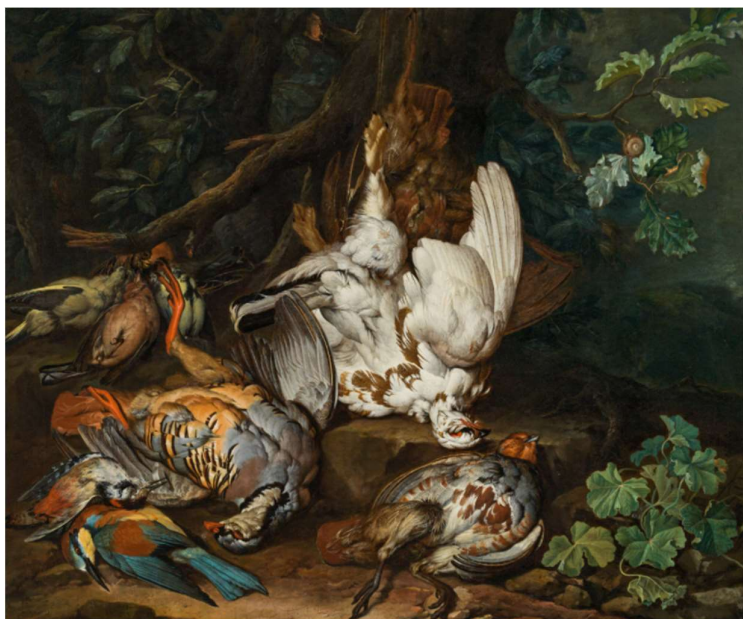


Abb. 35: Philipp Ferdinand de Hamilton, Jagdstillleben mit Vögeln, 1738, Öl auf Leinwand, 65 x 76,5 cm, Privatsammlung (?).



Abb. 37: Jacob Marrell, Papagei mit Blumenstillleben, 1660-1680, Öl auf Leinwand, 46 x 58 cm, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 38: Unbekannter Künstler, Zwei Bettler, 17.Jh., Öl auf Eichenholz, 18 x 12 cm, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 42: Jacques Callot, Der Blinde und sein Begleiter, 1622/23, Radierung, 13,9 x 9,1 cm, Nationalbibliothek, Paris.



Abb. 39: Unbekannter Künstler, Bettler mit Rosenkranz, 17.Jh., Öl auf Eichenholz, 18 x 12 cm, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 43: Jacques Callot, Der Bettler mit Rosenkranz, 1622/23, Radierung, 13,7 x 8,7 cm, Nationalbibliothek, Paris.



Abb. 40: Unbekannter Künstler, Ein Bettler, 17.Jh., Öl auf Eichenholz, 18 x 12 cm, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 44: Jacques Callot, Der Bettler mit nackten Füßen, 1622/23, Radierung, 13,7 x 8,2 cm, Nationalbibliothek, Paris.



Abb. 41: Unbekannter Künstler, Bettler mit nur einem Bein, 17.Jh., Öl auf Eichenholz, 18 x 12 cm, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 45: Jacques Callot, Der Bettler mit Stelzfuß, 1622/23, Radierung, 13,7 x 8,7 cm, Nationalbibliothek, Paris.



Abb. 46: Hoogstraten-Werkstatt, Alter Mann hinter einem Fenster, Mitte des 17.Jh., Öl auf Leinwand, 93 x 71,5 cm, Benediktinerstift St. Paul.

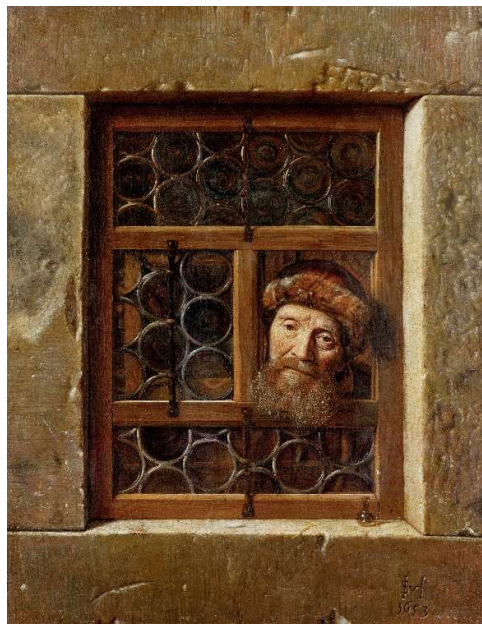


Abb. 47: Samuel van Hoogstraten, Alter Mann im Fenster, 1653, Öl auf Leinwand, 118,5 x 94,8 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 48: Samuel van Hoogstraten, Selbstporträt, 1645, Öl auf Holz, 54 x 45 cm, Fürstliche Sammlungen Liechtenstein.



Abb. 49: Samuel van Hoogstraten, Augenbetrüger-Stillleben, 1666/78, Öl auf Leinwand, 68 x 83 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

DR. FRANZ BALKE
Prof. i. R. der Österreichischen Galerie
(Staatsgalerie)
Ger. beeideter Sachverständiger
für Kunsthandel

Wien,
II., Obere Donaustraße 53

B e r i c h t

über den derzeitigen Zustand der Graphischen Sammlung
(Zeichnungen, Stiche, Holzschnitte und Lithographien)
im Besitze des Benediktinerstiftes St. Paul / i. L.
und V o r s c h l a g zu einer N e u o r d n u n g.

Die -überschlägig geschätzt- etwa 12.000 Blätter der Sammlung befinden sich, gruppenweise in Packpapierumschlägen von verschiedener Größe gelegt in 54 Schubladen. Diese sind in 3 kommodenartigen Kästen von je 3,50 m Länge, 1,25 cm Tife und 1,25 cm Höhe untergebracht, (die mit ihren plumpen Proportionen und der schlechten handwerklichen Ausführung den schönen Raum, in dem sie an den Wänden stehen, gröblich verunstalten.)

Die Sammlung dürfte ursprünglich (vor 1809) von kundiger Hand mit dem Programm einer gewissen Vollständigkeit angelegt worden sein und hat sehr wahrscheinlich auch Blätter hoher Qualität enthalten, die in dem heutigen Restbestande fast ganz fehlen. Nachdem die Sammlung vor mehr als 150 Jahren in St. Blasien im Schwarzwald zusammengebracht worden ist, kann man z. B. fast mit Sicherheit annehmen, daß sie Stiche von Schongauer und Blätter von Dürer (der in dem Restbestande nur noch mit 2 Holzschnitten von mäßiger Qualität vertreten ist) in größerer Zahl besessen hat. Im Stift ist heute noch bekannt, daß die Sammlung (die überdies im Kriege ohne Kontrollmöglichkeit verlagert war), mehrmals von Sammlern, Fachleuten und Kunsthändlern geplündert wurde. +

Die heute noch vorhandenen sehr umfangreichen Restbestände sind leider im Allgemeinen von enttäuschend geringer Qualität. Sie setzen sich zu einem sehr großen Teil aus Reproduktionsstichen nach alten Meistern zusammen, die heute kaum noch Interesse finden. Auch die besonders großen Bestände an Blättern der Florisstecher (Saedeler, Galle, Muller u. a.) sind heute kaum mehr geschätzt. Portraits meist heute unbekannter Personen machen fast ein Drittel des Bestandes aus.

+ Eine noch vorhandene „Auswahlliste“ von offenbar einem Käufer zur Ansicht übersandten Blättern (1923) führt unter anderen 7 Dürerblätter auf, von denen heute keines mehr vorhanden ist.

Abb. 50: Franz Balke, Bericht über den Zustand der Graphischen Sammlung, 1960, Schreibmaschinentext auf Papier, 21 x 29,7 cm, Archiv im Benediktinerstift St. Paul.

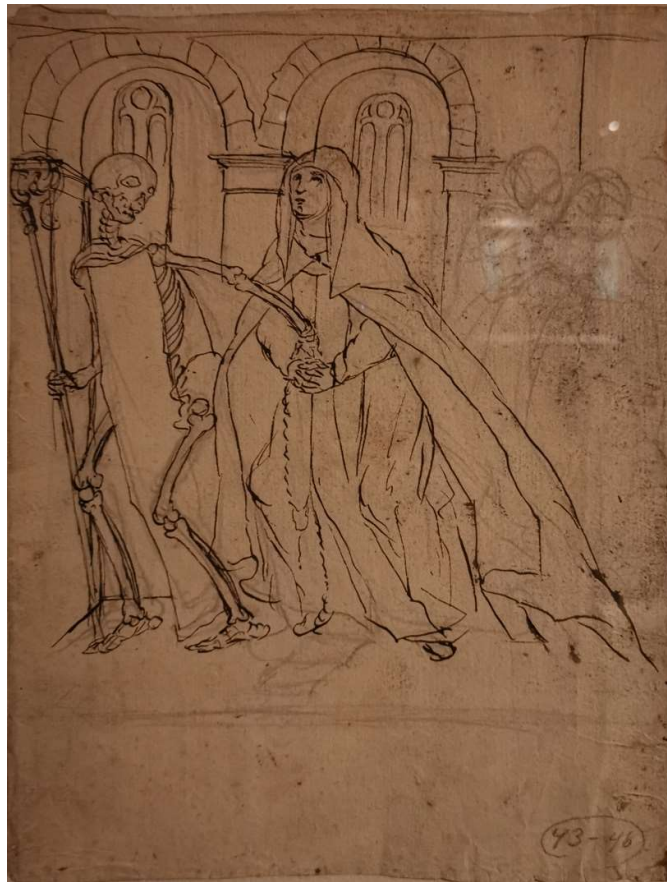


Abb. 51: Pierre Wuilleret, Entwurf für Äbtissin und Nonne, vor 1606, Federzeichnung, 25 x 20 cm, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 52: Maurice Moullet, Kopie nach Äbtissin und Nonne, 1925/26, Gouache, Maße unbekannt, Franziskanerkloster, Freiburg.



Abb. 53: Hans Holbein d. J., Tod und Äbtissin aus „Der Totentanz“, 1538, Holzschnitt, Maße unbekannt, Zeno-Online-Sammlung.



Abb. 54: Pierre Wuilleret, Entwurf für Kaiser und Kaiserin, vor 1606, Federzeichnung, 25 x 20 cm, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 55: Maurice Moullet, Kopie nach Kaiser und Kaiserin, 1925/26, Gouache, Maße unbekannt, Franziskanerkloster, Freiburg.



Abb. 56: Pierre Wuilleret, Entwurf für König und Königin mit falscher Datierung, vor 1606, Federzeichnung, 25 x 20 cm, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 57: Maurice Moullet, Kopie nach König und Königin, 1925/26, Gouache, Maße unbekannt, Franziskanerkloster, Freiburg.



Abb. 58: Pierre Wuilleret, Entwurf für Herzog und Herzogin mit Verszeilen, vor 1606, Federzeichnung, 25 x 20 cm, Benediktinerstift St. Paul.

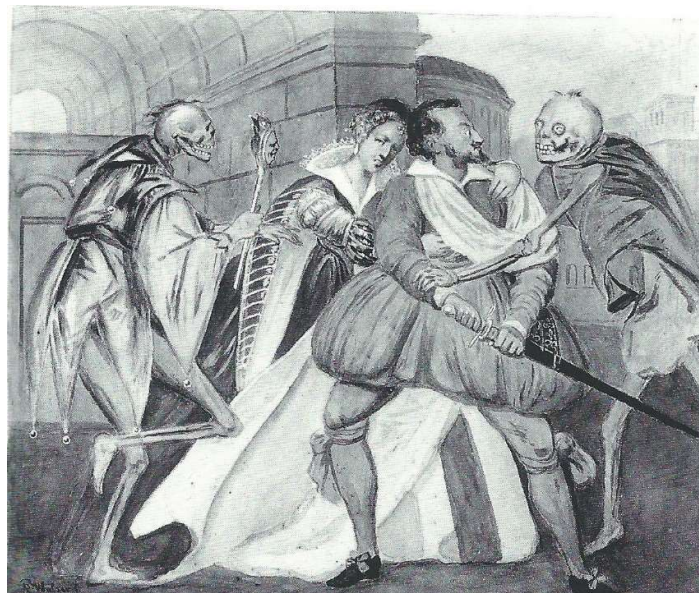


Abb. 59: Adolf Walser, Kopie nach Herzog und Herzogin, 1875, Aquarell, Maße unbekannt, Bürgergemeinde, Freiburg.



Abb. 60: Raphael Sadeler d. Ä., Der Tod holt eine Dame vom Gastmahl, um 1600, Kupferstich, Folio-Format, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 61: Albrecht Dürer, Ritter, Tod und Teufel, 1513, Kupferstich, 24,3 x 18,8 cm, Metropolitan Museum, New York.



Abb. 62: Philipp Sadeler, Tod hackt einen Baum um, 1628, Kupferstich, Oktav-Format, Benediktinerstift St. Paul.

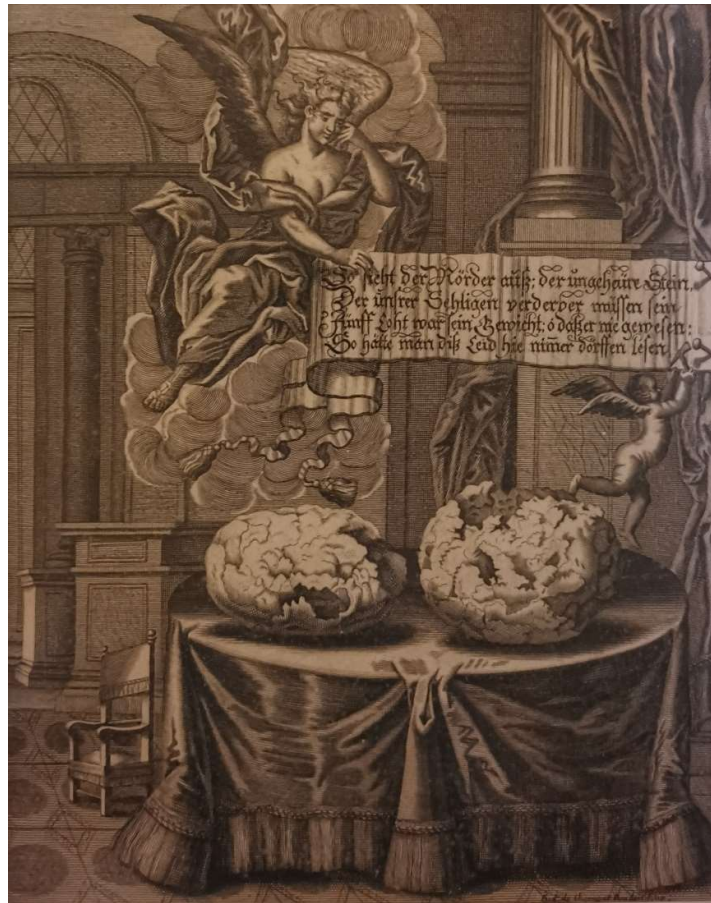


Abb. 63: Louis Chomont-Boudan, So sieht der Mörder aus, 2. Hälfte 17. Jh., Kupferstich, Folio-Format, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 64: Nach Goltzius, Quis evadet?, 17. Jh., Kupferstich, Quart-Format, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 65: Hendrick Goltzius, Quis evadet?, 1594, Kupferstich, 21 x 15,2 cm, Metropolitan Museum, New York.

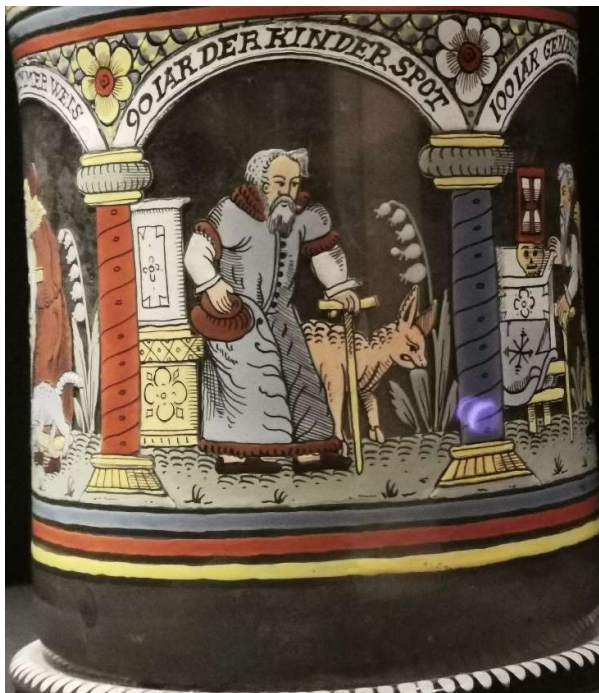


Abb. 66-69: Böhmisches, Einzelszenen des Lebensalterhumpens, um 1600, Emailmalerei auf Glas, 29 cm Höhe, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 70: Böhmisches, Lebensalterhumpen, Ende des 16. Jahrhunderts, Emailmalerei auf Glas, Höhe unbekannt, Kunstgewerbemuseum, Berlin.



Abb. 71: Unbekannt, Lebensalterhumpen, keine Datierung, Emailmalerei auf Glas, 26,4 cm Höhe, Klassik Stiftung, Weimar.

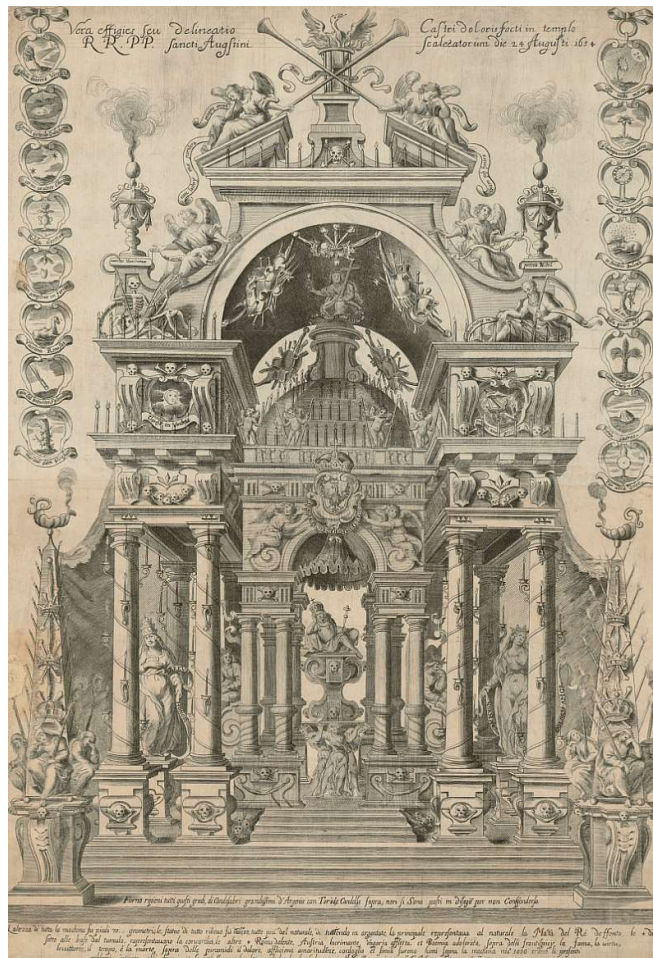


Abb. 72: Nach Giovanni Burnacini, Castrum doloris für Ferdinand IV. in der Augustinerkirche, um 1654, Radierung, 53,7 x 37,9 cm, Albertina, Wien.

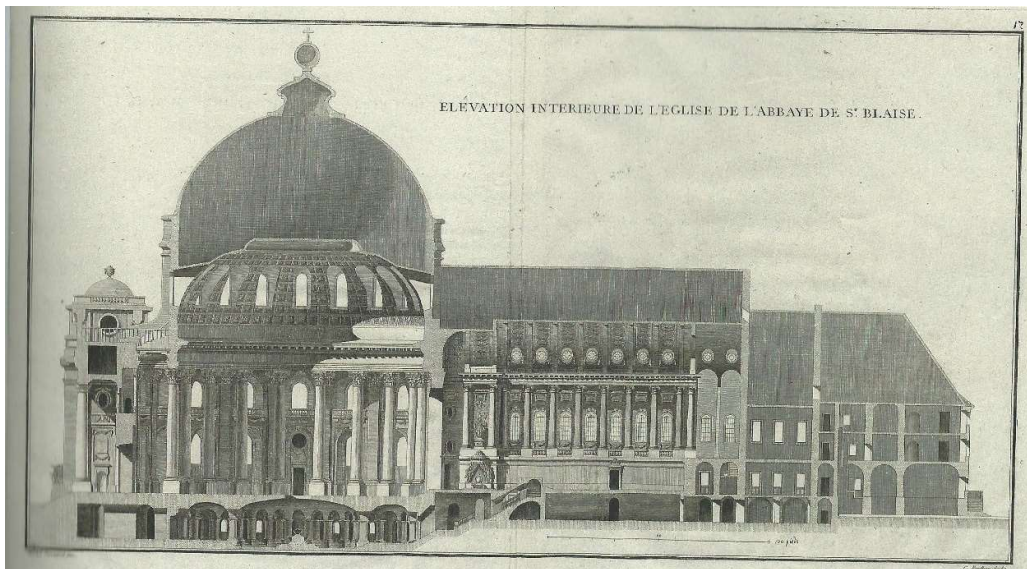


Abb. 73: Nach Pierre Michel d'Ixnard, Querschnitt durch die Abteikirche St. Blasien mit projektierte Krypta, 1791, Kupferstich, 41,5 x 75,4 cm, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 74: Joseph Moser, Reliquiar des hl. Leopold, um 1760/70, vergoldete Silberarbeit, 42 cm Höhe, Benediktinerstift St. Paul.



Abb. 75: Joseph Moser, Reliquienbüste des hl. Wenzel, um 1760/70, vergoldete und versilberte Bronze, 40,5 cm Höhe, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Abstract

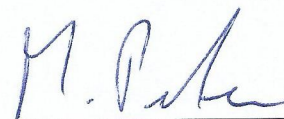
Die Arbeit beschäftigt sich mit barocken Kunstwerken aus der reichen Sammlung des kärntnerischen Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal, die die Themen Tod und Vergänglichkeit zum Inhalt haben. Im Mikrokosmos einer Klostersammlung, die aus ihrer Geschichte mächtige Erzählungen schöpft, ist es Ziel dieser Arbeit, Kunstwerke am Schnittpunkt von Kunst und Philosophie zu vernetzen. Nach dem Erläutern philosophischer und religiöser Meilensteine im Nachdenken über Tod und Vergänglichkeit sowie dem Vorstellen der Sammlungsgeschichte des Stiftes St. Paul werden im Hauptteil der Arbeit Kunstwerke, überwiegend Gemälde und Graphik, aus der barocken Epoche teilweise erstmalig in dieser Tiefe analysiert. Einerseits werden damit bereits erzielte Forschungsergebnisse gefestigt und untermauert, andererseits neue wissenschaftliche Erkenntnisse erzielt.

The thesis deals with Baroque artworks from the rich collection of the Carinthian Benedictine monastery of St. Paul in the Lavant valley, which have death and transience as their subject of matter. In the microcosm of a monastery collection that draws powerful narratives from its history, the aim of this thesis is to link artworks at the intersection of art and philosophy. After explaining philosophical and religious milestones in thinking about death and transience and introducing the history of the St. Paul Monastery's collection, the main part of the thesis analyses works of art, predominantly paintings and graphic art, from the Baroque era, in some cases for the first time in such depth. On the one hand, this consolidates and substantiates research results already achieved, and on the other hand, it provides new scientific insights.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, 31.07.2021

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'M. Peter', is written over a horizontal line.

Maximilian PETER, LL.M. (WU), BA