

FRIEDRICH B. POLLEROSS

BILDERWELT UND SCHATZKAMMER DES STIFTES ALTENBURG

BUCHBESPRECHUNG 3. TEIL *

Meiner Mutter zum 65. und meinem Bruder Martin
zum 25. Geburtstag gewidmet

Exkurs zur sozio-ökonomischen Basis des barocken Stiftsbaues

Wie die meisten anderen Stifte im "Klösterreich" (1) erhielt auch Altenburg in der Barockzeit ein zeitgemäßes Aussehen. Unter Verwendung mittelalterlicher und frühbarocker Teile wurde im 18. Jahrhundert jene Anlage geschaffen (2), die seither nur mehr geringfügig verändert wurde, im hier zu rezensierenden Bildband aber zu wenig gewürdigt wird (3). Und auch der Architekt dieser Anlage, Josef Munggenast (4) hat bisher in der österreichischen Kunstgeschichte noch nicht die gebührende Beachtung erfahren (5).

Die Erhaltung der weitläufigen Anlage bereitet dem Stift heute nicht geringe finanzielle Probleme. Die Kosten für die Errichtung und Ausstattung solcher Bauten waren jedoch keineswegs geringer. Während Trogers Kuppelfresko um umgerechnet etwa 2-3 Millionen Schilling (neben freier Kost und Quartier sowie 580 l besten Weines) vergleichsweise günstig war, kassierte der Stukkateur Franz Holzinger allein für die Hochaltarplastik den Wert von 2,5 bis 3,5 Mill. Schilling.

In Melk wurden von 1706 bis 1715 (2. Bauetappe der Kirche) mindestens 100.000 Gulden, also ungefähr 150 Millionen Schilling verbaut, was auch bei großen Besitzungen in ein finanzielles Fiasko führen mußte. Der Abt war deshalb gezwungen, annähernd diese Summe allein vom Herbst 1705 bis zum Frühjahr 1707 an

Krediten aufzunehmen (7). Daß sich daher gerade in Melk 1722 eine "förmliche Verschwörung" des Konventes gegen den "Bauwurm" des Prälaten erhob (8), ist nur zu verständlich.

Weniger bekannt ist, daß es im selben Jahr auch im Chorherrenstift St. Pölten zu einer heftigen Auseinandersetzung zwischen Konvent und Propst kam, die ebenfalls zu einer Klage bei der Regierung führte. Dabei ging es u.a. um "neuerungen in gebau, welche ganz unnöthig, doch dem Closter (...) höchst schwer fahlen", z.B. die Abtragung des erst zehn Jahre vorher erneuerten Hochaltares, die "gar zu pompose chor stülle", eine "ganz besondere ausführung des vordern theils der kirchen, welches vill goldt mit denen neuen Statuen kossten wirdet" sowie das Oratorium für den "gnädigen Herrn Praelathen, ganz neu gemacht". Wie in Melk kritisierten die Beschwerdeführer aber nicht nur die zu hohen und ihrer Meinung nach überflüssigen Ausgaben, sondern auch die Vorgangsweise ihres Vorstehers, dessen Werk nur dem Namen nach "pro decore domus Dei" (zur Zierde des Gotteshauses) und eine "res sancta" sei. Tatsächlich geschehe alles ohne Zustimmung des Kapitels und "mitnichten sancte", da Gott an einer Ausschmückung der Kirche um geborgtes Geld wenig Gefallen haben kann (9).

In der Zurückweisung der Kritik gab sich Propst Johann Michael Führer auch nicht zimperlich. Es freue ihn, daß er wegen "einer in etwas gebösserten kürchen" gesteinigt werde und er frage sich, ob seine Gegner Geistliche, Heiden oder gar Atheisten seien. Das prächtige Chorgestühl z.B. habe er machen müssen, um manche seiner Geistlichen zum Chorgebet zu motivieren, "auf das ihnen zugleich die fruhe- und nachmittag schlaff in ansehung etwelcher vergoldung desto geschwinder und gewisser vergehe" (10).

Propst Führer mußte aber einige Jahre später aufgrund der Verschuldung ebenso zurücktreten wie schon 1699 der Stamser "Bauprälat" Edmund Zoz, und die überdimensionierten Klosterresidenzen Göttweig und Klosterneuburg blieben unvollendet. In Altenburg und schließlich auch in Melk gelang es hingegen die Bauarbeiten abzuschließen, ohne die Stiftswirtschaft zu ruinieren. Zurecht fragte man sich daher schon in der älteren Literatur, woher die Barockprälaten "die

Mittel zu den kostspieligen Prachtbauten ihrer Klöster und Kirchen" genommen haben (11). Zweifellos bedurfte es zunächst eines ebenso tatkräftigen wie selbstbewußten Abtes mit Managerqualitäten (12), dessen "kluge, wohlgeordnete und weise Ökonomie" im Fall von Altenburg in der Hausgeschichte gerühmt wurde (13). Dies betraf nicht nur Rationalisierungsmaßnahmen innerhalb der Verwaltung und Gutsbetriebe, sondern ebenso "genaue Einforderungen der zu leistenden Dienste und Abgaben" (14). Denn auch bei geistlichen Herrschaften bildete die Arbeit der Untertanen die wirtschaftliche Basis für solche Unternehmungen (15). Ob darüberhinaus bei den österreichischen Klosterbauten die Bauern außerdem zur Robot für Hilfsarbeiten verpflichtet wurden (16), scheint noch nicht untersucht worden zu sein. Daß eine luxuriöse Bautätigkeit aber in jedem Fall auf Kosten der Bevölkerung ging, war den Zeitgenossen nicht unbekannt - "Es werden öffters die Häuser magnific erbauet, und Zimmer prächtig bekleidet, die armen Unterthanen aber drüber ausgezogen" (17) - und wurde vor allem in aufgeklärten Schriften des 18. Jahrhunderts verurteilt:

"Alle Reichthümer des Landes saßen daher in diesen Wohnplätzen der Pracht und Wollüste zusammen, und hierüber geriethen die von den Städten und Geistlichen gepreßte und ausgesogene Dorfbewohner immer mehr und mehr ins Elend; Plackerey, Armuth und Unwissenheit waren, bey ihrer traurigen Last, fast ihr allgemeines Loos." (18)

In Altenburg wurde die kostspielige Bautätigkeit durch zwei zusätzliche finanzielle Quellen gefördert, nämlich durch die Mitgift dreier wohlhabender Mönche, die dem Kloster "wie man sagt, bey 200.000 fl. sollen zugebracht haben, und letztlich noch die ansehnlichen und einträglichen Ämter, die der Abt im NÖ Landhause durch mehrere Jahre bekleidete" (19).

Daß die großzügigen **I n v e s t i t i o n e n** natürlich wesentliche wirtschaftliche Auswirkungen hatten, wird klar, wenn man bedenkt, daß etwa beim Belvedere bis zu 1300 Tagelöhner tätig waren (20). Beim Bau der Melker Kirche wurden zwar nur maximal 30 Maurer und 50 Tagelöhner mit einem Durchschnittslohn von 20

Kreuzer (1/3 Gulden) pro Tag eingesetzt, dafür traten aber die einheimischen Handwerker in ein fast dauerndes Arbeitsverhältnis zum Stift und die Großaufträge sorgten auch in entfernten Gebieten für Arbeit: Zimmermeisterarbeiten wurden nach St. Pölten und Wien vergeben, Steinmetzarbeiten nach Krems und Eggenburg; Eisenwaren bezog man aus den Eisenwurzten, Kupfer aus der Steiermark, Möbel aus Wien und Linz sowie Glas aus dem oberen Waldviertel. Den Marmor lieferte Salzburg, das Pflaster Schwaben, während Baumaterial wie Kalk und Ziegel großteils in stiftseigenen Betrieben erzeugt wurde, wobei natürlich ebenfalls wieder zahlreiche Arbeitskräfte gebraucht wurden. Ähnlich verhielt es sich in Göttweig (21).

Da Baumaschinen damals nur in geringem Umfang (22) und unbegrenzte Geldmittel ebensowenig wie heute zur Verfügung standen, benötigten Großprojekte wie die Melker Stifts- oder die Wiener Peterskirche auch ein halbes Jahrhundert bis zur endgültigen Fertigstellung.

Die positiven Auswirkungen dieser Prachtbauten für die "vielen Menschen, welche dadurch genähret, und in Ansehung des Herumlaufts der Gelder, welche dadurch von einer Hand in die andere gespielt werden", waren den Zeitgenossen ebenfalls bewußt (23). Und auch im Nachruf des Abtes Placidus Much wurde gerühmt, daß er "alle gesammelten Schätze wiederum unter die armen Handwerker und Tagelöhner in Erbauung eines so schönen und weitläufigen Stiftes ausgespendet" habe (24). Noch weiter ging einer der bedeutendsten Bauherren dieser Zeit, Fürst Johann Adam von Liechtenstein, mit seiner Behauptung, nicht aus Ehrgeiz "sondern wegen der Armen, die gern arbeiten, doch nicht allzeit Arbeit finden, habe er ein so kostbares Gebäu über sich genommen" (25).

Diese Aussage darf aber wohl nicht ernster genommen werden als die Unart mancher Politiker unserer Zeit, umweltzerstörende Großprojekte und menschenverachtende Waffenproduktion mit der Sorge um Arbeitsplätze zu begründen und zu rechtfertigen, da auch hier Ursache und Wirkung verwechselt werden.

Die umfangreichen Klosterbauten und Pfarrhöfe wurden jedoch weniger zur Verminderung der Arbeitslosigkeit und auch nicht so sehr zur Ehre Gottes (wie die Kirchen) errichtet, sondern dienten ebenso wie die profanen Prunkbauten als sichtbare Zeichen der Grundherrschaft. Auch unser Stift bildete nicht nur einen geistlichen und kulturellen Mittelpunkt, sondern gleichzeitig das Zentrum der Herrschaften Altenburg, St. Marein, Mühlfeld, Drösiedl, Limberg, Wisent und Sachsendorf sowie des Landgerichtes Eggenburg (26). Als "Herr" bedurfte der Altenburger Abt ebenso wie seine weltlichen Standesgenossen der "Magnifizienz und Pracht" dieser Bauten und einer entsprechenden Hofhaltung (27), galt solches doch als "das einzige Mittel so (...) einen mehrern Gehorsam und Respekt bei den Untertanen verursacht".

"Denn die meisten Menschen, vornehmlich aber der Pöbel, sind von solcher Beschaffenheit, daß bei ihnen die sinnliche Empfind- und Einbildung mehr als Witz und Verstand vermögen, und sie daher durch solche Dinge, welche die Sinne kützeln und in die Augen fallen, mehr als durch die bündig- und deutlichsten Motiven commoviret werden. (...) diese Verwunderung aber bringet Hochachtung und Ehrfurcht zuwege, von welchen Untertänigkeit und Gehorsam herkommen". (28)

Vielleicht ebenso wichtig wie die Repräsentation gegenüber den Untertanen bzw. Gläubigen dürfte jene gegenüber den Standesgenossen gewesen sein. Denn einerseits waren auch die meisten Prälaten wie der Altenburger durch ihren Sitz im Landtag und verschiedene politische Ämter (29) in das die Rivalität der "Herren" untereinander fördernde absolutistische System des Hofes (30) eingebunden, andererseits hatten gerade die manchmal häufig wechselnden geistlichen Herrschaftsinhaber ihren Besitz gegenüber den adeligen Nachbarn zu sichern und zu demonstrieren (31). Darüberhinaus bestand gelegentlich auch zwischen benachbarten Pfarren eine Konkurrenz, die man durch moderne und prunkvolle Kirchenbauten für sich zu entscheiden suchte (32), was durchaus handfeste Gründe hatte (33).

Diese doppelte R e p r ä s e n t a t i o n wird in Altenburg bereits beim Erweiterungsbau des 17. Jahrhunderts deutlich, dessen schloßartigen Charakter Seebach hervorhebt. Denn dieser enthielt einerseits Räumlichkeiten für die Verwaltung der Grundherrschaft (Hofmeisterei), andererseits eine "Galerie", die nach zeitgenössischer Auffassung allein "Herren und großen Persönlichkeiten" zustand und zum Ruhm des Bauherrn sowie der Demonstration seiner gesellschaftlichen Stellung diente (34). Die Idee und Planung dafür stammen wohl nicht zufällig von Abt Benedikt Leiss, der als Landschaftsverordneter und kaiserlicher Rat Ferdinands III. die führende Persönlichkeit bei der "Bekehrung" von 22.000 Waldviertler Protestanten 1652 war (35). Daß Abt Placidus Much 80 Jahre später dieser engen Verbindung von Kirche und Staat und deren gemeinsamen Triumph in seiner Sakristei ein allegorisches Denkmal malen ließ (36), bestätigt wohl die Kontinuität solcher Gedanken.

In den Malereien der Räume des 17. Jahrhunderts, die erst unter Leiss' Nachfolger Raimund Regondi (1681-1715) entstanden, kommt der politische Aspekt ebenfalls klar zum Ausdruck. Während im Saal des Hofrichters allegorisch an dessen Gerechtigkeit und die Moral der Untertanen appelliert wird, bildet die Galerie ein bemerkenswertes Türkentriumphenkmal analog zu den Kaisersälen anderer Klöster und Schlösser (37). Im Unterschied zu diesen stehen aber nicht die Kaiser (Leopold und Joseph) im Mittelpunkt, sondern der siegreiche Feldmarschall Ludwig-Wilhelm von Baden-Baden (38).

Raimondis Nachfolger, der Weinbauersohn Placidus Much, scheint diese frühbarocke Prälatur aber angesichts der prunkvollen Neubauten in Melk und Göttweig als ebenso wenig standes- wie zeitgemäß empfunden zu haben und so entschloß er sich gleichfalls zu einer umfangreichen Bautätigkeit, um sich "eine seiner abtlichen Würde geziemende Wohnung" (39) zu schaffen.

Ebenfalls um die Würde ging es dem St. Pöltner Propst, als er sich ein Oratorium, also eine zur Kirche hin orientierte Privatkapelle errichten ließ. Denn dies stünde ihm auch zu, "wen er nur bloß ein statt Pfarrer were", damit er sich nicht lächerlich

made, wenn er im Chorgestühl der Kirche sitzend angesichts von Schulkindern und Ministranten "von wegen zu weilen ungesalzener bredig schlaffend oder aber von einer handgreiflich passioniert wider ihm Herrn Praelathen eingerichten sermon eines anstatt eines Patris Franciscaner in hohen festtagen auf die Kanzel kometen Canonici gremialis schamroth werden" sollte (40).

Nach Meinung des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein war hingegen "der unsterbliche Namen und Ruhm und ewige Gedächtnus, so von dem Structore hinterlassen wird, die einzige und höchste Ursach der vornehmen und stattlichen Gebäu" (41). Wohl auch in diesem Sinn bescheinigt daher der Nachruf dem Altenburger Abt, daß diesem ewiges Gedächtnis und "die Unsterblichkeit seines Namens" gewiß seien, "so lang dieses löbl(iche) Stift stehen wird." (42). Daß diese denkmalhafte Funktion der Barockarchitektur den geistlichen Herren damals ebenso geläufig war wie ihren weltlichen Standesgenossen (43), beweisen m.E. auch die Herausgabe einer Medaille mit seinem Porträt durch den kaum 30-jährigen Melker Abt Berthold Dietmayr anlässlich der Grundsteinlegung der Stiftskirche (44) und die Errichtung des Jagd-schlusses Hohenbrunn durch den St. Florianer Propst Johann Baptist Fördermayr anstelle des väterlichen Bauernhauses (45). Gerade dieser Bau wirft auch ein bezeichnendes Licht auf die soziale Rolle der Prälaten, deren Karrieren innerhalb der straffen Hierarchie dieser Zeit zu den erstaunlichsten gehören: "Ein Weingarten, Ottobeuren, Banz, Melk, St. Florian (und Altenburg) bauen zu dürfen, stellt für Söhne von Kesselschmieden, Bauern und Maurermeistern, die als Novizen die Klosterpforten durchschritten hatten, eine unerhörte Daseinsbestätigung dar. Söhne von Kleinbürgern aus Wangen oder Biberach an der Riss stiegen im Kloster - und nur im Kloster - zu Standesherrn des Reiches auf." (46)

Diese Zweideutigkeit des barocken Klosterbaues zur Verherrlichung Gottes und gleichzeitig seiner irdischen Stellvertreter (47) scheint mir auch für die umfangreiche Bilderwelt des Stiftes

charakteristisch zu sein. Denn deren lehrhafte und moralisierende Funktion im Sinne einer Armenbibel sowie als künstlerisches Gotteslob war gewiß ebenso beabsichtigt, wie teilweise wohl nur in einem kleinen Kreis von Mönchen und Adeligen wirksam, da die "gemeinen" Gläubigen durch ihren Bildungsmangel vom Verständnis spitzfindiger Allegorien und komplizierter theologischer Programme ausgeschlossen waren (48). Der damals noch viel stärker als heute wirksame Kontrast zwischen den armseligen Holzbehausungen der Untertanen und dem reichlich mit Gemälden, Skulpturen, Stuck, Marmor und Vergoldung ausgestatteten Innenräumen eines Stiftes verfehlte jedoch zweifellos seine Wirkung nicht.

Nach diesen Ergänzungen zum sozialen und wirtschaftlichen Umfeld eines Baues wie Altenburg sei auf eine weitere Lücke des Buches hingewiesen, bei dessen Lektüre man - wie es Karl Kubes formulierte - fast übersehen könnte, daß Paul Troger eigentlich Maler (und nicht Programmverfasser) war. Denn **f o r m a l e P r o - b l e m e** der figürlichen Künste werden nicht behandelt, was aus mehreren Gründen bedauerlich ist. Einerseits gehören die Arbeiten Trogers, Schletterers und der Stuckateure gewiß zu den bedeutendsten Werken ihrer Art in Österreich, und in Altenburg läßt sich die künstlerische Entwicklung der Freskomalerei des Tiroler Künstlers über ein Jahrzehnt hinweg verfolgen. Andererseits ist es gerade die Synthese von formalen Leistungen der verschiedensten Künste und literarischem Programm, "die eben erst das barocke Kunstwerk dieser Art, als 'Gesamtkunstwerk', ausmacht" (49).

Zweifellos sind aber diese Mängel des Altenburg-Buches symptomatisch für die österreichische Barockforschung der letzten Jahrzehnte. So fehlt es nicht nur in Altenburg "an einer zusammenfassenden Monographie über den Bau selbst, den Baufortgang, die Bauarbeiten, die Finanzierung, also über das Werden des Gebäudes vom Plan bis zur endgültigen Fertigstellung" (50) unter Berücksichtigung von sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Fragestellungen. Und die Kunstwissenschaft hat in ihrer Fixierung auf die

dominierenden künstlerischen Persönlichkeiten die Leistungen von und die Kooperation mit kleineren Meistern ebenso verdrängt (51), wie das Zustandekommen des "barocken Gesamtkunstwerkes" trotz mancher Ansätze (52) erst in letzter Zeit intensiver untersucht wurde (53).

D i e B i l d e r w e l t

Als "gebautes und gemaltes Welttheater" (54) bildet Altenburg gleichsam ebenso ein "Museum der Räume" wie das nur wenige Kilometer entfernte Schloß Buchberg (55), wobei in schönem Gegensatz einmal höchste inhaltliche Belastung, im anderen Fall aber die reine Form konstruktivistischer Kunst im Mittelpunkt stehen. Da das umfangreiche Programm des Stiftes "die vergeistigste Ausprägung der ikonologischen Stilform im Donauraum darstellt" (56) und auch in populärwissenschaftlichen Werken und Reiseführern als Charakteristikum von Altenburg genannt wird (57), scheint es durchaus gerechtfertigt, diesem Thema eine eigene, umfangreiche Untersuchung zu widmen. Die Beschränkung der Historikerin auf eine inhaltlich-literarische Analyse wird allerdings in jenem Fall problematisch, wo Inhalt und Form einander gegenseitig intensiv beeinflussen und erst so zu überragenden Leistungen führen (58).

Wenden wir uns also nun der Bilderwelt des Stiftes zu, wobei wir uns der I k o n o g r a p h i e und der I k o n o l o g i e bedienen. Unter ersterer versteht man die Lehre von den Themen der Kunstwerke und ihrer Entwicklung, unter Ikonologie eine "umfassende kulturwissenschaftliche Interpretation des Kunstwerkes", mit deren Hilfe man zu klären sucht, "welche religiösen, mythischen, gesellschaftlichen, politischen u.a. Vorstellungen (...) zum Tragen kommen". (59) Die barocken Malereien entstanden vielfach nach einem von einem gelehrten Geistlichen oder gebildeten Laien verfaßten Programm (60) und bedienen sich daher - dem antiken Motto "ut pictura poesis" folgend - einer sinnbildlichen Denkweise. Jede Darstellung besitzt also nicht nur einen

vordergründigen Inhalt (Sensus literalis), sondern auch verschiedene Formen von Hinter- oder Obersinn (Sensus mysticus). Dabei verwendete man literarische Stilmittel wie Allusion (Anspielung) oder Allegorie (Darstellung abstrakter Begriffe) mit den formalen Möglichkeiten des Emblems (Sinnbild mit Bildmotiv und Text (61)), der Personifikation (eine Figur mit entsprechenden Attributen verkörpert einen Begriff) und des Fatto (eine exemplarische Szene aus der Bibel, der Mythologie oder der Geschichte) (62).

Während die Embleme in Altenburg relativ selten sind - z.B. die sich zur Sonne neigende Sonnenblume als Sinnbild der Gottesliebe in der Bibliothek - dominieren die Personifikationen, vor allem die vier Elemente mit den Attributen Feuersalamander, Pfau, Früchten und Wasserurne. In der Bibliothek werden die vier Fakultäten nicht nur durch allegorische Figuren sondern auch durch Fatti sacri dargestellt, etwa die Medizin durch das Gleichnis vom Samariter (Abb. 23. u. 24).

Die hier beschriebenen Formen mit zahlreichen subjektiven Verbindungsmöglichkeiten lassen erahnen, daß eine Deutung der Bilder in jenen Fällen, wo es keine schriftlichen Unterlagen - wie etwa für die Zwettler Stiftsbibliothek (63) - gibt, trotz Zuhilfenahme zeitgenössischer Handbücher und vergleichbarer Programme kaum mit absoluter Sicherheit möglich ist (64).

Beim zu besprechenden Beitrag von Hanna Egger fällt zunächst auf, daß trotz der von Seebach festgestellten Planänderung von einer Vierflügelanlage zur Ostfront um 1732/34 (65) "ein klares, von Anfang an vorhandenes Konzept für das Bildprogramm" angenommen, aber dann nicht näher erläutert wird. Daß eine solche abschließende Zusammenfassung einfach weggelassen wurde, soll jedoch dem Verlag zu verdanken sein, und die Autorin hat ja ihre diesbezüglichen Gedanken an anderer Stelle dargelegt (66). Die nicht zu übersehenden Wiederholungen und Überschneidungen innerhalb der Altenburger Bilderwelt deuten aber m.E. darauf hin, daß ebenso wie in den meisten vergleichbaren Fällen (67) die Ikonographie der nacheinander entstehenden Gebäudeteile

aufeinander abgestimmt wurde, aber ein vor Baubeginn detailliert ausgearbeitetes Gesamtprogramm wohl nicht vorlag. So wirkt z.B. die 1733 von Johann Georg Schmidt ausgemalte Sakristei (68) etwas isoliert. Vielleicht wurde sie daher gerade deshalb von Egger in ihrem Beitrag ebenso verschwiegen (69) wie das Programm der Prälatur des 17. Jahrhunderts (70), obwohl die Existenz dieser Ausstattungen dem Leser auch im Abbildungsteil vorenthalten wird. In sich besitzen die meisten Räume jedoch eine klare und logische inhaltliche Struktur, wobei man der barocken Kunstauffassung folgend eine der formalen entsprechende ikonographische Symmetrie erkennen kann (71).

Die Prälatur

Sinnvollerweise beginnen wir unseren Rundgang nicht wie Egger in der Gruftkapelle, sondern im **F e s t s a a l** der Prälatur, dem Empfangs- und Repräsentationsraum des Abtes für seine weltlichen Gäste, der uns die verschiedenen Formen und das Walten des Lichtes, ja den "Kosmos, in dessen Zentrum die Sonne steht", vor Augen führt (72). Das von Paul Troger und Johann Jakob Zeiller 1736 geschaffene Deckenfresko (73) zeigt die den Metamorphosen des römischen Dichters Ovid entnommene Erzählung vom Sonnenwagen des Phöbus-Apollo, der am Morgen von den Horen (Stunden) angeführt, aus dem Meer (durch Okeanos, Thetis und Triton verkörpert) emporsteigt, um sein Licht auf die Erde und deren Menschen (durch den Jäger Orion vertreten) zu senden. Ihm voran eilen der Morgenstern Lucifer und Aurora, die Morgenröte, die die Nacht (die Mondgöttin Luna, Eule und Dämon) vertreiben. Durch die Darstellung der neun Musen sowie der Personifikationen der vier Elemente und der vier Jahreszeiten wird diese Erzählung im Sensus allegoricus zu einer Verherrlichung der lebensspendenden und fruchtbringenden Kraft der Sonne, sozusagen zu einer "Apotheose der Sonnenenergie" in Raum (Himmelsrichtungen), Zeit (Jahreszeiten), Geist (Musen) und Materie (Elemente) (74). Auf dieses Konzept sind auch die Reliefs über den Kaminen bezogen, die einerseits - ergänzend zu den himmlischen Lichtern Sonne und Mond - das irdische (Vestalin, Phönix) und das

unterirdische (Vulkan mit Venus) Feuer versinnbildlichen, anderseits aber auch dessen reinigende und schaffende Kraft veranschaulichen sollen.

In einer dritten Sinnschicht läßt sich diese heidnische Darstellung auch christlich deuten: "Phöbus selbst aber ist Christus, die wahre Sonne (...), der als Vermittler der unendlichen Liebe Gottes die Seele des Menschen rettet" (75). Egger schloß sich diesbezüglich der Meinung des Rezensenten (76) an, lehnt aber die folgerichtige Einbeziehung aller Figuren als "überinterpretierend" ab (77). Deshalb scheint es sinnvoll, diese

I n t e r p r e t a t i o c h r i s t i a n a hier noch einmal etwas ausführlicher zur Diskussion zu stellen. Der Vergleich Christus-Apollo besitzt eine lange Tradition (78), und in barocken Emblembüchern wurde vor allem der Sonnenaufgang mit der Geburt und mit der Auferstehung des Gottessohnes verglichen (79), wobei man bereits in der Antike den Sonnenwagen zur "Quadriga der Evangelien" umwandelte (80).

Von der Hauptfigur ausgehend kann man nun das gesamte Fresko im Sensus allusivus als Sinnbild für die Auferstehung des Heilands und seinen Triumph über Sünde und Tod am Ostermorgen deuten. Denn wie der Morgenstern das Kommen des Sonnengottes ankündigt, so verkündete auch Johannes der Täufer das Wirken Jesu (81):

Weil die Finsternis der Sünden und die Nacht des Unglaubens die ganze Welt unterdrückt hatten und die Sonne der Gerechtigkeit anzublicken außerstande waren, wurde der hl. Johannes wie eine Fackel vorausgeschickt, damit die Augen des Herzens, die unter der Entzündung der Ungerechtigkeit litten und das große und wahre Licht nicht anblicken konnten, sich an das Licht einer Fackel, sozusagen zunächst an einen schwachen Glanz, gewöhnten (82).

Nach dem Morgenstern Johannes trat die Morgenröte Maria an die Öffentlichkeit (83):

"dann gleich wie, ehe und bevor die Sonne aufgehet, der Aufbruch des Tages sich sehen läßt, und kaum hat sich dieser gezeigt und Hoffnung der ankommenden Sonn gebracht, die Morgenröt, (...) stracks folget, also wird man (...) dasjenige betrachten, was die Heilige Evangelisten von der allerheiligsten Jungfrau geschrieben haben, (...) welche hernach

wie die wahre Morgenröt mit der Klarheit ihrer heiligen Exempeln und allerglückseeligsten Geburth uns die Zubringerin der wahren Sonnen sein wird." (84)

Und wie die Morgenröte das Ende der Nacht und den Beginn des Tages bezeugt, so vertreibt auch die Jungfrau die ewige Nacht (85). Das Reich des Okeanos hingegen, in dem die Sonne am Abend versinkt, ist - wie in der Krypta - das Reich der Toten, in das Christus hinabstieg (86).

Der einzige Mensch innerhalb der Darstellung, der zur Strafe geblendete und auf Heilung durch die Sonne hoffende Orion, vertritt in der Interpretatio christiana den sündigen, aber reuigen Menschen (87):

"Ich will suchen dijenige Sonn, die mich wird machen erkennen die Finsternussen diser Welt. Finsternussen, die so dücke seynd, daß sie die Seelen in allerhand sorten der Sünd anstossen und fallen machen. Ich will suchen jene Sonn, welche (...) in meinem Herzen einen klaren, hellen Tag hervorbringen wird, in dem sie mir wird zu erkennen geben, welcher der rechte Weeg sey, zu dem Himmlischen Reich zu gelangen. O allerhelleste, o allerklareste Sonn, auff dich vertraue ich" (88).

Gerade am Ostermorgen ist für den Menschen die Stunde gekommen,

"aufzustehen vom Schloff der Sünden. Darum wache auf, der du schläffst, und stehe auf von den Toten, so wird dich Christus erleuchten. Öffnet eure Augen, zu sehen die Wunder in Gottes Gesetz (...), wandelt im Licht, als Kinder des Lichts" (89).

Die auf verschiedene barocke Hand- und Gebetbücher gestützte Deutung gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn wir sehen, daß diese Gedanken - sozusagen das literarische Konzept für das Deckenfresko - in barocken Predigten durchaus geläufig und fast geistiges Allgemeingut waren. Als Beispiel sei eine 1714 gedruckte Predigt des Wiener Paters Emmerich Pfendtner angeführt:

"Diesen guten Tag hat gemacht die Sonnen der Göttlichen Gerechtigkeit, Christus Jesus, damalen als er nach überstandenen Todten-Kampf am Berg Calvariae mit seiner gebenedeyten Seel in die Vorhöll eingetreten, alle Finsternus mit seiner Göttlichen Klarheit verjagt, und den gefangenen Adam, sammt seinen allda befindlichen Kindern erlöst hat."
Derjenige, welcher "zum ersten das End der Sünden-Nacht

verrathen, und verkündet den Aufgang der Sonnen der Gerechtigkeit, den Tag der Gnaden, ist gewesen Johannes. Aber so lang von der Morgenröth nichts zu erblicken, so lang ist keine Hoffnung von der Sonnen, weniger etwas von einem Tag-Liecht zu ersehen. Wohlgetröstet: Jam enim ascendit Aurora. Demnach über das Himmel-hohe Gebirg Joachim und Anna herfürgeblicket die so lang erwünschte Morgenröth, Maria, wird die Sonn nicht weit seyn, und der so lang erwünschte Tag bald anbrechen. Demnach aber diese Jungfrau gebohren, ist die Morgenröth aufgegangen, denn Maria als Vortreterin der Sonnen Göttlicher Gerechtigkeit, hat uns mit ihrer Geburt ein klaren und heiteren Himmel gebracht." Damit endete jene "erschreckliche Nacht und handgreifliche Finsternus jene allergrößte Plag, so der erste Mensch mit Verlust des Liechts Göttlicher Gnad durch die Sünd in die Welt gebracht", durch den "Messias und Welt-Heyland, von welchem Augustinus, grosser Christenlehrer redet: last uns Christo nachfolgen dem wahren Liecht, und nicht wandeln in der Finsternus, welche seynd Finsternus der Sitten, nicht der Augen, (...) jene Finsternus, durch welche nicht unterschieden wird, was weiß und schwarz, sondern was recht ist, und unrecht. O oriens, splendor lucis aeternae." (90).

Und erst vor diesem Hintergrund erhält das im literarischen Sinn nicht so recht dazupassende, vor dem Sonnenwagen tanzende Paar Amor und Psyche als die "nach harter Prüfung zu Gott erhobene Menschenseele" (91) einen wirklichen Bezug zu jenem Morgen, an dem "nicht nur Adam und Eva, Christus und seine Kirche, sondern auch die allerheiligste Seel und Leib Christi auf ewig vermählet" (92) worden. Denn der gläubige Mensch des Barock war überzeugt, daß gerade in seiner Todesstunde

"Jesus, meine Gnaden-Sonne wird nimmermehr untergehen, sondern hell in meinem Herzen scheinen; wann ich gehe durch den finsternen Thal des Todes, so wird mein Jesus mein Seelchen (...) in das vollkommene Licht und die Freudenvolle Herrlichkeit des Himmels versetzen." (93)

"Somit führt der Festsaal der Prälatur den Betrachter von der Darstellung des Elementes Feuer in der Gesamtkomposition der Wände über Vulkan, der im irdischen Feuer schmiedet (...), über die Vestalin, die das göttliche Feuer hütet (...), über den Phönix, der in seinem Nest verbrennt, um sich zu erneuern, und Tod und Auferstehung Christi bedeutet, schließlich hinauf zur Darstellung des Sieges des Lichtes über die Finsternis und ihre Mächte in dem Phöbus Christus" (94).

Unterhalb der Prälatur befindet sich die *G r o t t e d e r C a r i t a s*, die "noch einmal das Thema von Feuer und Liebe, diesmal der mildtätigen, die zur göttlichen führt, aufgreift. Darüberhinaus aber steht Caritas, die himmlische, zur, die irdische Liebe verkörpernden Leda im Stiegenhaus des Marmortraktes (siehe unten) in einer das Gesamtprogramm verdichtenden Spannung." (95)

Der Marmortrakt

Im Widerspruch zu diesem von ihr selbst erkannten logischen Zusammenhang betritt Hanna Egger den Marmortrakt aber nicht durch den Haupteingang (96), sondern in der vom Todesgedanken beherrschten, dem hl. Veit geweihten Gruftkapelle, von der man in die *S a l a t e r r e n a* (97) hinabsteigt, in der dem Element Wasser eine dominierende Rolle zukommt. Der sogenannte Tritonensaal gilt als "Allegorie des 'irdischen Wassers'", der zweite Raum mit den Göttinnen Ceres (Ackerbau) und Minerva (Handwerk) sowie den Allegorien der Fruchtbarkeit und der Klugheit zeigt das Wasser als Quelle des materiellen und geistigen Lebens (98). Die wieder den Metamorphosen des Ovid entnommenen sechs Darstellungen dieses Saales werden von der Autorin jedoch weder untereinander noch mit dem Raumkonzept in Verbindung gesetzt (siehe unten).

Das Gegenstück auf der anderen Seite des Treppenhauses bildet die Darstellung des "Wassers als Quelle der Reinheit", wobei die Schicksalsgöttin Nemesis und Diana, die jungfräuliche Göttin der Jagd, im Mittelpunkt stehen. Letztere verkörpert aber auch den Mond, dessen Beziehung zu Wasser und Reinigung durch Wiedergeburt in vielen Kulturen bekannt ist (99). Dementsprechend können die beiden antiken Jäger Orion, der von Diana mit dem Tod bestraft wurde, und Endymion, der von ihr geliebt und mit ewigem Schlaf belohnt wurde, wohl zu Recht als Sinnbilder von Tod und Erlösung gedeutet werden. Im vierten Raum schließlich erhebt sich Harlekin, der uns von der Kapelle in die *Sala terrena* führte, wieder aus dem Element des Wassers in die Luft und man findet eine "Verbindung der vorgeschriebenen Kleidung der *Comédie italienne* mit exotischen Elementen der *Chinoiserie*" (100).

Daß man sich an dieser Stelle nicht mit einem Hinweis auf die zeitgenössische Chinamode begnügte, sondern trotz Platzmangel den Exkurs des Ausstellungskataloges von 1975 (101) wörtlich übernommen hat, kann man wohl nicht dem Verlag anlasten.

Inmitten der eben besprochenen vier Räume, also im **S t i e g e n - h a u s** unterhalb des Freskos mit dem "Ehebund zwischen Glauben und Wissen" (Mrazek), befindet sich die Grotte der Leda mit dem Schwan vom Bildhauer Jakob Schletterer, die von Egger als "Sinnbild der irdischen Liebe wie der Verbindung des Gottes mit dem Menschen" gedeutet wird (102), wobei wohl das erstere im Vordergrund steht. Und da auch der vom Hof das Treppenhaus betretende Besucher vom Götterliebbling Ganymed und Sinnbildern der zwei Formen profaner Liebe, der "begierlichen und der verhaltenen keuschen", empfangen wird (103), liegt es m.E. nahe, die ebenfalls der antiken Mythologie entnommenen Szenen der beiden angrenzenden Räume der Sala terrena als **Fatti storici profani** auf dieses Thema zu beziehen. Tatsächlich geht es in allen Fällen um Liebe und Leidenschaft bzw. den daraus resultierenden Tod. Im Norden werden Orion, der für eine Vergewaltigung geblendet und als er sich an Diana vergreifen wollte von dieser getötet wurde, sowie der von der Göttin geliebte und im Schlaf geküßte Endymion wohl als Sinnbilder der begierlichen und der keuschen Liebe einander gegenübergestellt. Die Figuren des südlichen Raumes sind vermutlich gleichfalls als Gegenstücke gedacht: Pyramus und Thisbe, die aus Trauer über den vermeintlichen Tod des Partners ebenso durch Selbstmord enden wie Herkules und seine Gattin Deianira aus Zorn und Eifersucht sowie Proserpina, die vom Gott der Unterwelt dorthin entführt wird, aber wenigstens einen Teil des Jahres auf der Erde verbringen darf, während es Orpheus letztlich nicht gelingt, seine Gattin Euridike aus dem Hades zu befreien. Narzissus schließlich wurde wegen verschmähter Liebe mit unstillbarer Selbstliebe und daraus folgendem Tod bestraft (104). In recht verschiedenen Schicksalen soll vermutlich vor Augen geführt werden, daß die irdische (erotische) Liebe in jedem Fall vom Tod besiegt wird, ein für die zur Keuschheit verpflichteten Mönche gewiß passendes Programm.

Das Fresko der Feststiege, 1738 von Paul Troger und seinem Mitarbeiter Johann Jakob Zeiller geschaffen (105), stellt nach Egger die "Verbindung von Glaube und Wissenschaft, von Religion und Weisheit" dar (106). Das Thema sollte aber m.E. logischer entweder Religion und Wissenschaft oder Glaube und Klugheit bzw. - nach Mrazek - "Glauben und Wissen" als gleichwertige Begriffe gegenüberstellen.

Unter dem Motto "Quam bene conveniunt" (wie gut sie zusammenpassen) stürzen verschiedene Wissenschaften einerseits und Tugenden andererseits unter Anführung der Wahrheit eine Gruppe von Lastern in die Tiefe. Die Personifikationen präsentieren die Artes liberales und die Artes mechanicae, wobei die von Egger als Theologie, Astronomie und Rhetorik interpretierten Figuren auch als Astronomie, Astrologie und Heilkunde gedeutet werden, sowie die drei göttlichen und mehrere sittliche Tugenden. Die Figur mit dem Joch in dieser Gruppe muß wohl als Gehorsam und nicht als Sanftmut verstanden werden. In die Reihe der sieben Todsünden nimmt Egger fälschlicherweise auch den Haß sowie die Verzweiflung auf, die aber als Zorn und Unkeuschheit zu deuten sind, während die von ihr so gelesenen Personifikationen den Geiz und die Trägheit versinnbildlichen (107).

"Das Licht der Weisheit und Einsicht, das den harmonischen Zusammenklang von Religion, Tugenden und Wissenschaften und Künsten bewirkt", soll nach Meinung der Autorin den im Kloster zu Gast weilenden "Herrscher erleuchten, ihm den Weg zur Wahrheit und darüberhinaus zur Vollkommenheit weisen" (108). Mrazek sah hingegen die Thematik des Stiegenhauses "im engsten Zusammenhang mit der Bestimmung und Funktion des Klosters und seiner Insassen" (109).

Noch einen Schritt weiter geht Wagner, der darin eine Rechtfertigung gegenüber der zeitgenössischen Kritik asketischer Orden an der Vorliebe der Benediktiner für Kunst und Wissenschaft sieht:

"Der Abt von Seitenstetten und sein Konvent, die ein Fresko mit einem solchen Inhalt in Auftrag gaben, wollten damit

verteidigen und programmatisch verkünden, was sie eben damals taten, nämlich nicht nur dem religiösen, sondern auch dem künstlerischen Leben und der Wissenschaft in reichem Maße Heimstatt zu geben, und zwar nicht nur in prunkvollen Kirchen, wie es auch die Jesuiten taten, sondern auch in regelrechten Klosterpalästen. Hier also hat unser Deckenfresko seinen 'Sitz im Leben', und wir verstehen, daß Abt Placidus Much von Altenburg drei Jahre später Paul Troger den Auftrag gab, dieses Thema in der gleichen kompakten Fassung zu wiederholen, noch dazu im Stiegenhaus, wo es als eine Art Visitenkarte des Klosters dienen konnte, wie es ja auch in Seitenstetten im repräsentativen Abteisaal den Geist präsentieren sollte, nach dem damals dieses Stift lebte." (110)

Der Zusammenhang mit der Allegorie der irdischen Liebe im Unter- und mit den Kaiserzimmern im Obergeschoß (siehe unten) spricht m.E. dafür, daß die Botschaft des Deckenfreskos sowohl an die Bewohner des Stiftes als auch an den Herrscher (111) gerichtet war (112). Was aber den Inhalt betrifft, widerlegt die Betrachtung des Gemäldes, wo die Lichtstrahlen von der Religio und nicht von der Prudentia ausgehen, die Aussage von Hanna Egger und man folgt besser jener von Mrazek:

"Alles Licht konzentriert er (Troger) auf die Gloriole der Religion und auf die Sonne der Wahrheit. An diesem Licht haben alle Tugenden, Wissenschaften und Künste Anteil. Es bewirkt den Zusammenklang aller geistigen Betätigungen unter der Obhut der Wahrheit zu einer harmonischen Einheit im Dienste der Religion. Das Licht des Glaubens und sein heller farbiger Abglanz in den Tugenden, Wissenschaften und Künsten triumphiert über die Dunkelheit, über die braundunklen Erdtöne der stürzenden Laster. Diese haben in einem Conubium virtutis ac scientiae, in einem Ehebund zwischen moralischer Kraft und wissenschaftlicher Betätigung, zwischen Glauben und Wissen keinen Platz." (113)

Diese Interpretation übernimmt auch Feuchtmüller, der in der "Sonne des Glaubens" überhaupt das geistige Zentrum des ganzen Traktes sieht (114).

Die Kaiserzimmer

Nicht nur das Treppenhaus sondern auch die Zimmer des Marmortraktes sind nach Meinung der Verfasserin "monumentale Meditationsräume und in erster Linie wohl nicht für die Insassen des Klosters gedacht, sondern für den Herrscher, den im Kloster zu

Gast weilenden Imperator, der unmittelbar an den Marmortrakt anschließend seine Wohnräume hatte und diese über die Feststiege erreichen konnte" (115). Die Schaffung leerstehender Meditationsräume als Zugang zum Kaiserappartement wirkt aber m.E. ebenso ungewöhnlich wie dessen tatsächliche Erschließung durch eine Dienstbotentreppe. Wesentlich logischer erscheint es, daß bei der Planänderung 1733/34 nicht nur die Feststiege in den Osttrakt des Hofes verlegt wurde, sondern auch die anschließenden Zimmer wie in Melk und Göttweig (116) als Appartements für einen vielleicht nicht wirklich ernsthaft erwarteten Aufenthalt des Kaisers adaptiert wurde, wofür auch deren Ikonographie spricht.

Während die beiden Räume im Norden des Traktes mit den Allegorien der vier Elemente und der vier Erdteile primavista neutral wirken, paßt das Programm der beiden Zimmer jenseits der Treppe sehr gut zur Funktion als Kaiserzimmer. Der erste Raum zeigt neben Philosophenköpfen die drei göttlichen und die "seit alters vom Herrscher geforderten und erwarteten Tugenden" Friedfertigkeit, Gerechtigkeit, Tapferkeit und Standhaftigkeit (117). Daß die beiden letzteren - laut Egger - in einer Darstellung vereinigt wurden, könnte durchaus als Anspielung auf Karl VI. gedeutet werden, der ja Constantia und Fortitudo zu seiner Devise gewählt hatte (118). Im benachbarten Saal werden die Tugenden der Kühnheit, Keuschheit, Mildtätigkeit, Standhaftigkeit, Frömmigkeit und Gerechtigkeit (119) durch Szenen aus der römischen Geschichte veranschaulicht, und durch den im Zentrum thronenden Göttervater Jupiter sowie Mars auf die Funktion des Kaisers als Triumphator hingewiesen (120). Eindeutig der Kaiserikonologie verpflichtet sind die Darstellungen der vier Weltreiche, die bereits im 17. Jahrhundert auf die Habsburger bezogen (121) und daher auch in den Kaiserzimmern der Klöster St. Florian (122), Ottobeuren und Fulda (123) sowie im Bamberger Kaisersaal (124) abgebildet wurden. Den letzten Beweis für die Deutung dieses Altenburger Raumes als "Kaisersaal" liefert schließlich das Stuckrelief mit der Krone über dem Haupteingang.

Von dieser Thematik ausgehend ergeben sich interessante Parallelen der Altenburger Marmorzimmer zu einem Bernsteinthron

Kaiser Leopolds I. mit einer Allegorie des habsburgischen Welt-herrschaftsanspruchs. Denn auch dort findet man neben den Monar-chien und den römischen Tugendhelden Marcus Curtius und Mucius Scaevola Darstellungen der vier Elemente und der vier Erdteile sowie - in diesem Zusammenhang überraschend - Chinoiserien und orientalische Herrscher (125), wie in den beiden nach Süden und Westen anschließenden Räumen in Altenburg, die neben Blumen und Früchten außerdem wieder Motive der Commedia dell'arte enthalten. Der "Kaisertrakt" im Westen des Marmortraktes berichtet schließ-lich in je einem Zimmer von Phaeton, dem Sohn des Sonnengottes, und von Samson, dem Helden des alten Testaments, was von Egger als Allegorie des schlechten und guten Herrschers gedeutet wird:

"Wiederum wird der Monarch, der diese nach des hl. Benedikts Regel ihm vom Kloster gastlich eingeräumten Zimmer bewohnt, zur Kontemplation gezwungen: Er muß sich entscheiden zwi-schen Phaeton und Samson, zwischen Mittelmäßigkeit und Stärke, zwischen einem Höhenflug von kurzer Dauer und einer mühevollen, aber starken und beständigen Regierung." (126)

Umso mehr vermißt man an dieser Stelle des Buches einen Hinweis auf die zwischen Kaisertrakt und Kirche liegende S a k r i - s t e i , in der die Verbindung von Kirche (in der Person des Altenburger Abtes) und Staat (in der Person Karl VI.) besonders sinnvoll gerade an diesem architektonischen Verbindungsglied zur Darstellung gebracht wurde. Im Zentrum dieses Kuppelgemäldes schwebt der hl. Geist in der Glorie, von dem deutlich sichtbar acht Strahlen ausgehen, sodaß die von Egger (127) vorgenommene Zuordnung zu den sieben Gaben des hl. Geistes willkürlich er-scheint. In Unkenntnis der Tatsache, daß der hier tätige "Wienschmidt" sämtliche Figurengruppen aus Grans Fresko der Wiener Hofbibliothek (128) übernommen hat, enthält ihre Inter-pretation auch in einigen Details Ungereimtheiten. So könnte die als "Fides, Mansuetudo, Moses und Aristoteles" bezeichnete Gruppe vielleicht ebenso wie das Vorbild die vier Fakultäten ver-sinnbildlichen, und die weibliche Figur beim Kirchenmodell - bei Egger der Intellectus - auch als Imaginatio erklärt werden (129).

Der Bibliothekstrakt

"Die Symmetrie der langen Ostfront des Stiftes führt nun wie von selbst zu dem zweiten großen Baukomplex, der als Pendant des Gästetraktes aufgefaßt werden kann." (130) Vom Konvent kommend betritt man zunächst den V o r r a u m der Bibliothek, dessen Fresko den Triumph der Wahrheit "über die in Zeit und Raum gültige Ordnung der Natur" zeigt: Chronos (Sinnbild der Zeit) bringt die Wahrheit ans Licht und schützt sie vor Haß und Neid, während die Scheinarchitektur von den Allegorien der vier Elemente, die auch Temperamente und Fakultäten verkörpern, sowie der Erdteile, Tages- und Jahreszeiten und Menschenalter bevölkert ist (131). Entgegen der üblichen Tradition stellte Johann Jakob Zeiller die Veritas jedoch nicht nackt, sondern mit den Attributen der Minerva dar, womit ein sinnvoller Bezug zwischen der Wahrheitsallegorie des Vorraumes und den Wissenschaften der anschließenden Bibliothek hergestellt wird:

"Die Weisheit, die mit der Zeit (die man in der Bibliothek verbringt) erworben wird, bewahrt vor den Lastern des Neides und der Zwietracht - ein 'Werbeslogan' für die Beschäftigung mit den Wissenschaften in der anschließenden Bibliothek und eine Mahnung an die Mitglieder der klösterlichen Gemeinschaft." (132)

Da die B i b l i o t h e k (133), in der sich "Architektur, Malerei und Bildhauerei in einzigartiger Weise zu einem kunstvollen Ganzen vereinigen" (Egger) nicht zu unrecht als "eine der kühnsten und prächtigsten Barockdekorationen Österreichs" bezeichnet wurde (134), erscheint die Beschränkung des Buches auf eine Inhaltsanalyse in diesem Fall besonders bedauerlich. Denn bereits 1930 hatte Sedlmayr die Altenburger Bibliothek und Kirche als "die wahren Gipfelleistungen" der zweiten Phase der österreichischen Barockarchitektur mit ihren "Räumen aus Farben" charakterisiert (135).

An dieser Farbigkeit hat zweifellos Paul Troger großen Anteil, der 1742 die Kuppelfresken schuf. In den Seitenkuppeln werden die vier Fakultäten nicht nur durch allegorische Figuren, sondern - wie in Trogers Gemälden der St. Pöltner Bibliothek (136) - durch biblische Szenen vorgestellt: Kirchenväter - Theologie,

Zinsgroschen - Jus, Samariter - Medizin, und Dionysius Areopagita beim Betrachten der Sonnenfinsternis für die Philosophie.

Durch Zeillers Ölgemälde in den Hauptachsen des Raumes wurden die vier Fakultäten noch ein zweitesmal versinnbildlicht: die Theologie durch den Evangelisten Johannes, die Philosophie durch den mit den Schriftgelehrten disputierenden jungen Jesus, die Medizin durch die Heilung des Tobias und die Jurisprudenz durch den Propheten Enoch (137).

Die Hauptkuppel zeigt die göttliche Weisheit auf dem Wolken thron und den Besuch der Königin von Saba bei König Salomon als den ihr zugeordneten "fatto storico sacro" (138). Die von Mrazek übernommene Begründung, daß "seit den Kirchenvätern diese Szene als ein alttestamentarisches Vorbild für Christus gegolten hat" (139), wirkt allerdings nicht sehr überzeugend. Denn die Huldigung der Königin von Saba vor dem weisen Salomon galt vor allem als Sinnbild für die Verbindung von Christus und Kirche bzw. für deren Darbringung der menschlichen Seelen vor dem Gottessohn (140), was sich sinnvoller ins Altenburger Programm einbeziehen läßt. Man könnte vielleicht aber auch an eine Allegorie der Huldigung des Reichtums vor der Weisheit denken.

Die wieder von Zeiller stammenden Fresken über den Bücherkästen stellen einzelne Wissenschaften durch historisch-mythologische Personen dar. Neben Astronomie, Geometrie, Geschichte, Philosophie und Rechtswissenschaft (Moses, der auf das 7. Gebot weist!) interessieren uns vor allem die Figuren mit unterschiedlicher Deutung. Laut Egger vertreten Apollo, Orpheus und die Muse Euterpe die Kunst, die Musik und die Poesie (141), nach Matsche verkörpert hingegen der Musengott mit der Leier die Dichtung, Euterpe mit der Flöte die Musik und der die wilden Tiere besänftigende Orpheus - wie in St. Florian - die "Rhetorica seu eloquentia" (142). Bei den Stuckreliefs der Decke, die von Hanna Egger erstmals, aber wohl ebenfalls noch nicht ganz befriedigend gedeutet wurden, "stehen in den Pallas- und Herkulesmedaillons und den sie umgebenden Emblemen der Weisheit einander die Tugend und Stärke gegenüber." (143) Da jedoch die Fortitudo eine der Haupttugenden ist, erscheint es logischer, die Göttin der

Weisheit und den Tugendhelden in einer ähnlichen Gegenüberstellung wie bei der Feststiege als "Träger von Wissenschaft und Tugend(en), auf denen sich das Gebäude der Fakultäten stützt", aufzufassen, wie es weiter unten und sich selbst widersprechend ja auch die Autorin getan hat (144).

Von der "Höhle des hl. Benedikt" (145) unterhalb der Vorhalle steigt man hinab in die sogenannte K r y p t a , einen langgestreckten, grottenartigen Raum (146), "dessen bislang ungeklärte Funktion offensichtlich in der eines klösterlichen Eremitatoriums für die Konventualen bestand" (147), wie es durch die Darstellung von Eremiten ja deutlich zum Ausdruck gebracht wurde. Sowohl hinsichtlich der Verwendung als "Meditationsraum" wie auch hinsichtlich der Kombination von Motiven der Grotten und des Grotesken sowie des Memento mori steht die Altenburger Krypta damit in einer Tradition mit dem Kalvarienberg im Sommerschloß des Stiftes Vorau in Festenburg (1714-20), wie schon Feuchtmüller feststellte (148), oder der fast gleichzeitigen Tierparkkapelle beim Schloß Kirchberg am Walde und anderer Eremitagen (149).

Es überrascht daher nicht, daß Egger - einer Anregung des Stiftsarchivars P.Gregor Schweighofer folgend - ein Werk der Meditationsliteratur als Quelle für die Ausmalung in Altenburg ausfindig machen konnte (150), nämlich Abrahams a Sancta Clara "besonders meublierte und gezierte Todten-Capelle" (151). In einem über das Vorbild hinausgehenden, mehrschichtigen Programm wird zunächst das Wasser als "Quelle des Todes" vor Augen geführt mit einer Art Totentanz (152), der die Auswirkungen des Todes auf die verschiedenen Lebensalter und Stände demonstriert. Der Schmerzensmann, die Mater Dolorosa und das Kruzifix des Scheinaltars verweisen auf die Passion Christi, deren Imitatio auch in anderen Eremitagen eine wichtige Rolle spielte (153). "So wird einerseits der Totentanz mit der antiken Todesdarstellung verbunden, andererseits gegenreformatorisches Gedankengut miteinbezogen und schließlich der Erlösungsgedanke durch die alleinseligmachende Kirche nicht nur aufgegriffen, sondern zur

krönenden Verheißung. Dieses Ineinander kontroversieller Ideen prägt nicht bloß die einzelnen Szenen, vielmehr die Gestaltung des Gesamtraumes" (154).

Die Kirche

Der umfassenden und überzeugenden Deutung der Krypta folgt leider keine entsprechend ausführliche Interpretation des Programmes der Stiftskirche, ja "diese einseitige Beitragsausweitung geht schließlich auf Kosten der Explizierung ikonographischer Gesamtkonzeption" (155). Sowohl architektonisch als auch ikonographisch bildet das Gotteshaus jedoch den Mittel- und Höhepunkt der gesamten Anlage:

"Der Sieg des Lichtes über die Finsternis, der Triumph des Glaubens, der Wahrheit, der Wissenschaften, der Triumph über das menschliche Leben und schließlich der Triumph Christi am Kreuz über den Tod stehen über den Seinsäußerungen der Natur. Ihrer aller Vollendung aber und ihre Summe ist im Triumph der Kirche gegeben, dargestellt in Himmelfahrt und Krönung Mariens." (156)

Trotzdem besteht das abschließende Kapitel fast nur aus einem - wörtlich vom Ausstellungskatalog 1975 übernommenen (157) - Exkurs zur Geschichte der Immaculata-Darstellung und bietet wenig Spezifisches zur Altenburger Ikonographie. "Eine umfassende Beschreibung der Kirche und der Sakristei sowie ein zusammenfassender Rückblick auf das künstlerische Gesamtprogramm des Stiftes" werden bloß als eigene Publikation in einer Fußnote angekündigt! (158)

Im Kirchenraum, der nicht nur von der Karlskirche (159), sondern vor allem von der Wiener Peterskirche beeinflusst (160) und seinerseits wahrscheinlich für den geplanten Neubau der Stiftskirche Mondsee vorbildhaft wurde (161), dominiert Paul Trogers Kuppelfresko:

"In Altenburg beginnt die Bildsprache erst in der Kuppelzone selber. Die Proportionen haben sich gleichsam umgekehrt. Es ist so, als hätte man von oben nach unten komponiert. Das Fresko bestimmt den Raum, aber auch seine Gliederung und seine Farben. Die Bilder, die Darstellung aus der Geheimen Offenbarung des Johannes, beherrschen in ihrer Dramatik den

Eindruck, den der Betrachter empfängt. Der Inhalt der male-
rischen Darstellung bestimmt die Wirkung. Das Erlebnis, das
sich dem Betrachter überträgt, steigt nicht mehr aus den
Fundamenten der Realität empor, sondern wirkt von oben
herab, wobei es der Malerei, vor allem der suggestiven
Kraft der Farben gelingt, das Irreale, eben nur Bildhafte
durch Form, Bewegung, Farbe und Licht zu vermitteln." (162)

Die Fresken, Altäre und die Wanddekoration bilden also eine de-
korative Einheit, in die sich auch die Orgel "besonders gut"
einfügt (163), und der ein alle Deckengemälde umfassender ein-
heitlicher Programmgedanke entspricht, wie er für die kirch-
lichen "Gesamtkunstwerke" der ersten Hälfte des 18. Jhs. charak-
teristisch ist (164).

Den Ausgangspunkt für das heilsgeschichtliche, auf der Geheimen
Offenbarung des Johannes basierende Programm bildet die Darstel-
lung der Bundeslade über der Orgel, wobei natürlich der musiz-
ierende König David auf letztere Bezug nimmt (165). Das Haupt-
motiv aber kann wohl nicht nur als alttestamentarischer Typus
für die Himmelsaufnahme Mariens verstanden werden (166), sondern
vielleicht auch als Auftakt zum Geschehen in der anschließenden
Kuppel:

"Und der Tempel Gottes im Himmel wurde geöffnet, und in sei-
nem Tempel wurde die Lade des Bundes sichtbar. Blitze, Stim-
men und Donner entstanden, Beben und gewaltiger Hagel."
(Joh. 11, 19)

Das Kuppelfresco führt das Thema der Eschatologie (Lehre von den
letzten Dingen) in Verbindung mit der Menschwerdung Christi in
einer simultanen Darstellung vor Augen, wobei die Zweiteilung
von Trogers Komposition in eine himmlische und eine irdische
Hälfte sinnvoll aus dem biblischen Text entwickelt wurde (167).
Im Zentrum der östlichen Kuppelhälfte thront Gottvater umgeben
von den vier Wesen der Apokalypse:

"Das erste Wesen gleicht einem Löwen, das zweite einem Jung-
stier, das dritte hat ein Gesicht, das einem Menschen
gleicht, das vierte gleicht einem Adler im Flug. (...) Tag
und Nacht ruhen sie nicht und rufen: Heilig, heilig, heilig
ist der Herr, der Gott, der Herrscher des Alls; er war und
er ist es und er wird kommen." (Joh. 4, 7 f)

Auf der anderen Seite "rings um den Thron sind vierundzwanzig Throne, und auf den Thronen sitzen vierundzwanzig Älteste in weißen Gewändern und mit goldenen Kränzen auf ihrem Haupt." (Joh. 4,4)

Unterhalb dieser Kompositionslinie, am Rande der Kuppel spielt sich nun das dramatische Geschehen ab, das im 12. Kapitel der Offenbarung beschrieben wird. Der Blick des Betrachters fällt zunächst auf einen blau-weißen Farbakzent in der Hauptachse:

"ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau umgeben von der Sonne, den Mond unter ihren Füßen und einen Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt" (Joh. 12,1).

Rechts davon erscheint ein anderes Zeichen am Himmel:

"ein Drache, groß und feuerrot, mit sieben Köpfen und zehn Hörnern und mit sieben Diademen auf seinen Köpfen. (...) Der Drache stand vor der Frau, die gebären sollte, um ihr Kind nach der Geburt zu verschlingen. Und sie gebar ein Kind, einen Sohn, der über alle Völker herrschen soll mit eisernem Szepter. Und ihr Kind wurde zu Gott und zu seinem Thron entrückt. (...)

Da entstand ein Kampf im Himmel: Michael und seine Engel erhoben sich, um mit dem Drachen zu kämpfen. (...) Und gestürzt wurde der große Drache, die alte Schlange, die Teufel und Satan heißt und die den ganzen Erdkreis verführt; der Drache wurde auf die Erde gestürzt, und mit ihm wurden seine Engel hinabgeworfen." (Joh. 12, 4-9).

Auf der gegenüberliegenden Seite wird die folgende, im terrestrischen Bereich spielende Episode vorgeführt:

"Als der Drache erkannte, daß er auf die Erde geworfen war, verfolgte er die Frau, die den Sohn geboren hatte. Aber der Frau wurden die zwei Flügel des großen Adlers gegeben, damit sie in der Wüste an ihren Ort fliegen konnte. (...) Die Schlange spie Wasser wie einen Strom aus ihrem Maul hinter der Frau her, das sie fortreißen sollte. Aber die Erde kam der Frau zu Hilfe; sie öffnete ihren Mund und verschlang den Strom, den der Drache aus seinem Maul gespien hatte." (Joh. 12, 13-16)

Das anschließende Fresko über dem Chorgestühl der Mönche (!) zeigt die Lobpreisung des Vaters und des Lammes:

"Dann sah ich: eine große Schar aus allen Nationen und Stämmen, Völkern und Sprachen, niemand konnte sie zählen. Sie standen in weißen Gewändern vor dem Thron und vor dem Lamm und trugen Palmzweige in ihren Händen. Sie riefen mit lauter Stimme: Die Rettung kommt von unserem Gott, der auf dem Thron sitzt und von dem Lamm!" (Joh. 7, 9 f)

Der Hochaltar greift jedoch - dem Kirchenpatrozinium entsprechend - wieder den marianischen Aspekt des Kuppelfreskos auf und präsentiert die Himmelfahrt Mariens und ihre Krönung durch die Dreifaltigkeit. Dieser werden die christlichen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe im Kuppelfresko darüber zugeordnet (168), wobei die im Zentrum befindliche Fides außerdem durch einen Strahlenkranz hervorgehoben und von den vier apokalyptischen Wesen begleitet wird.

Von Egger unerwähnt bleiben die Altäre der Stiftskirche, deren Programme sich allerdings nur teilweise mit der Apokalypse in Beziehung setzen, die aber zumindest eine der formalen entsprechende inhaltliche Symmetrie erkennen lassen (169). Die Menschwerdung und der Opfertod des Lammes werden hier - sozusagen im terrestrischen Bereich - in Parallele zum visionären Geschehen im Freskenhimmel im Rahmen eines mariologischen Zyklus zur Darstellung gebracht. Bei den beiden westlichen Altären werden Geburt und Tod Christi einander gegenübergestellt (Anbetung der Hirten - Kreuzigung)(170). Das Leid der schmerzhaften Mutter Gottes in der linken Mittelkapelle findet seine Entsprechung in der Freude, die das Himmelfahrtsbild des Hochaltars veranschaulicht.

Das symmetrische Gegenstück zum Beweinungsbild, welches die Stuckengel mit den Leidenswerkzeugen Lanze und Essigschwamm ergänzen, bildet hingegen das gleichfalls vom Wienerschmidt (171) stammende Gemälde "Tod des hl. Benedikt" (172) in der rechten Mittelkapelle.

Merkwürdigerweise nicht dem Benediktiner- sondern dem Dominikanerorden gehören die Heiligen an, deren Statuen den linken Querkapellenaltar schmücken: Dominikus mit dem Hund, dessen Fackel die ganze Welt erleuchtete, als Hinweis auf die Redekunst des Heiligen, und Katharina von Siena. Auf dem Benediktusaltar wurden die Statuen der volkstümlichen Ritterheiligen Leopold und Florian aufgestellt.

Die vordersten Seitenaltäre schließlich sind zwei besonders beliebten Märtyrern gewidmet: Barbara, die eine Statue des

heidnischen Gottes Apollo vom Sockel stürzte und durch ein Kreuz ersetzt (173) sowie Johannes von Nepomuk (174), der als ebenso schweigsamer Beichtvater wie redengewandter Prediger häufig im Kanzelbereich dargestellt wurde (175). Die Standhaftigkeit im Glauben haben beide mit dem Tod bezahlt.

Das Gesamtprogramm (Fig. 38)

Im vorliegenden Buch findet man schließlich noch eine erstmalige Beschreibung der Architekturplastik (176), aber keine zusammenfassende Erläuterung des Gesamtprogrammes von Altenburg, die Hanna Egger jedoch an anderer Stelle nachgetragen hat (177). Als Autor des "höchst komplizierten, aber doch sehr einheitlichen Programmes der bildlichen Ausstattung des Stiftes" bezeichnet sie wohl zurecht den Bauprälaten Placidus Much (178), der sich damit auch als sogenannter "Inventor" mit den Bauherren von Göttweig, Zwettl, Melk und Dürnstein (179) messen kann. Der grundlegende Gedanke der Altenburger Ikonographie ist zweifellos die Auffassung der Stiftsanlage als Abbild des Kosmos. Denn im gesamten Bereich findet man Allegorien oder auch nur Anspielungen auf die in der Vierzahl "als beherrschendem Ordnungsprinzip" erscheinenden Elemente, Erdteile, Weltreiche, Jahres- und Tageszeiten, Fakultäten, Temperamente, Kardinaltugenden usw. (180). Dieser Aspekt wurde von Mrazek übergangen und erstmals von der Autorin im Ausstellungskatalog 1975 hervorgehoben (181).

"Zunächst sind es die vier Elemente, die die Raumkonzeption der Gesamtanlage und ihrer Trakte bestimmen. Das Element des Wassers ist in der Sala terrena faßbar gemacht. Die Erde ist im Marmor- und Kaisertrakt zu erfassen, die Luft in der Bibliothek, das Feuer im Festsaal der Prälatur." (182)

Diese Zuordnung halte ich allerdings für wenig überzeugend, da z.B. die Krypta und die Kirche unberücksichtigt bleiben. Vor allem aber widerspricht sie der "schon architektonisch erkennbaren Dreiheit mit hervorgehobener Mitte" in Altenburg (183), die deutlich und dem barocken Symmetriestreben (184) folgend den Bibliotheksbau - wie Egger selbst schreibt - "als rechten Flügel des monumentalen Osttraktes und als Entsprechung zum Marmortrakt"

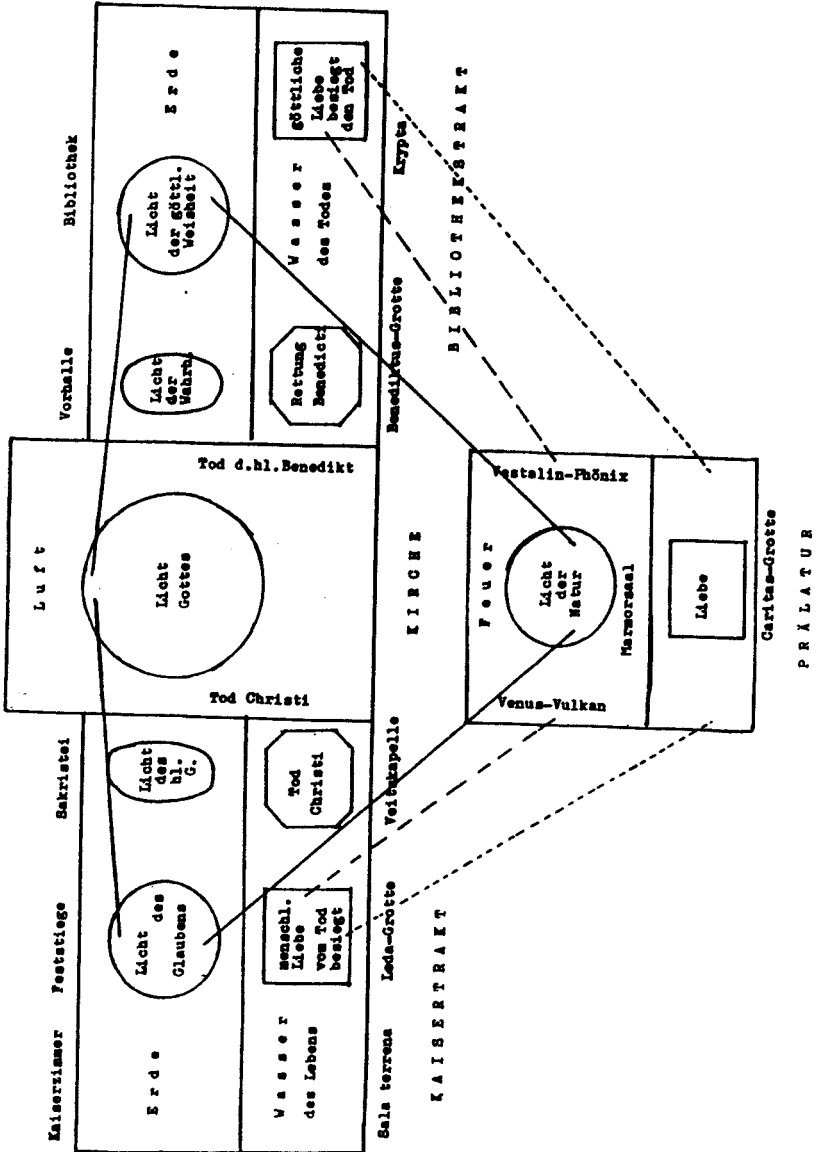


Fig. 38: Schema des Altenburger Programmes

zeigt. Nicht zuletzt deshalb scheint es daher logischer, Sala terrena und Krypta zusammen als Allegorie des Wassers (185) und das dazwischen befindliche Gotteshaus mit der Darstellung des Himmels als Hinweis auf das Element Luft zu verstehen (186), wie dies Egger im selben Aufsatz überzeugend - aber sich selbst widersprechend - formuliert hat:

"das Firmament 'in medio aquarum' inmitten der Wasser, ausgedrückt durch die Lage der Kirche zwischen Sala terrena und Krypta, die die Erscheinungsformen des Wassers vor Augen führen. Zeigt doch die Sala terrena das Wasser als Quelle des Lebens, die Krypta das Wasser des Abgrundes, das Wasser als Quelle des Todes." (187)

Im Sinne der barocken Dialektik steht jedoch der Darstellung des Wassers als lebensspendendes Element gleichsam als Memento mori die Todessymbolik der Veitskapelle gegenüber, während die vielleicht als Gegenstück aufzufassende "Benediktus-Höhle", die die Errettung des Ordensgründers vor dem Gifttod zeigt, einen Kontrapunkt zum Triumph des Todes in der Krypta bildet.

Die Obergeschosse des Marmor- und des Bibliothekstraktes müssen konsequenterweise als Sinnbild der Erde aufgefaßt werden. Der diesbezüglichen Deutung des Nordflügels der Ostfront durch den Rezensenten schloß sich Egger ja inzwischen an (188). Und den in Kaiserzimmern sowie Stiegenhaus dargestellten Erdteilen, Weltreichen, antiken Tugendhelden, Blumen, Früchten, Tugenden, Laestern, Wissenschaften und Künsten der Menschen fügen sich die in Bibliothek und Vorhalle gemalten Allegorien der Erdteile, Temperamente, Fakultäten, Wissenschaftsdisziplinen sowie des Reichums und der irdischen Weisheit (Salomon und die Königin von Saba) sinnvoll hinzu. Der Marmorsaal der Prälatur schließlich wurde bereits von Mrazek als Allegorie des Feuers erkannt (189).

Sinnvollerweise von hier, dem Sitz des Abtes, nimmt ein weiteres Motiv des Altenburger Gesamtprogrammes, das "Feuer der L i e b e", seinen Ausgangspunkt (190). Hatte doch Placidus Much nicht nur als Gastgeber im Sinne des hl. Benedikt Gelegenheit "denen ankommenden Gästen alles Liebes-Werk" zu erweisen,

sondern sich "schon von Jugend auf alles aus Liebe Gottes zu würcken sich beflissen". "Als Vorsteher, gleichwie solche (= die Liebe) in ihme hervorgeleuchtet, seyn auch andere (...) gleichsam als Feuer-Säulen von seiner so feurigen Liebe entzündet worden." (191).

Die Darstellungen des Marmorsaales bilden daher ebenso Sinnbilder der Liebe wie des Feuers: von Vulkan, "der Venus in menschlicher Begierde verbunden ist, über die Vestalin, die das göttliche Feuer hütet und die Liebe des Menschen zu Gott symbolisiert, über den Phönix, der in seinem Nest verbrennt, um sich zu erneuern, und Tod und Auferstehung Christi bedeutet", bis zu "Phöbus-Christus, der als Vermittler der unendlichen Liebe Gottes die Seele des Menschen rettet" (192).

Während Apollo-Christus zum Agnus Dei der Stiftskirche in direktem Bezug steht (193), korrespondieren die beiden Kaminreliefs des Prälatensaales als Sinnbilder der menschlichen und der göttlichen Liebe mit den Allegorien des Amor profanus im Kaiser- und des Amor divinus im Bibliothekstrakt: Leda mit dem Schwan auf der einen, Christus, der sich am Kreuz für die Menschen opferte, auf der anderen Seite. Sozusagen zwischen diesen beiden Polen steht das Ideal der menschlichen Liebe, verkörpert durch die Caritas-Gruppe im Untergeschoß des Marmorsaales. Damit ergibt sich eine interessante Parallele zu jenem Saal in der Prälatur des 17. Jhs., wo ebenfalls die Caritas mit dem Motto "amor coronatur amore" (die Liebe wird durch die Liebe gekrönt) im Mittelpunkt steht und auch der Aspekt des Feuers ("urit non comburit amor") angesprochen wird (194).

In Weiterführung der kosmologischen Interpretation sieht Egger nun

"dieses das ganze Kloster umfassende Programm inmitten der S c h ö p f u n g . Denn am ersten Tag fand die Scheidung von Licht und Finsternis, die Ordnung im Chaos statt. Dies findet in der Gesamtanlage seinen Ausdruck, die den Abgrund in der Krypta ebenso sichtbar macht wie die obere Welt in den übrigen Räumen mit Elementen, Erdteilen, Jahreszeiten und Lebewesen. (...) Am dritten Tag entstand die sichtbare Welt, das Meer und das Land, die innere Ordnung. Ausgedrückt wird dies durch die Thematik der Sala terrena und in den

Bildern der Räume des Marmor- und Kaisertraktes. (...) Der fünfte und sechste Tag brachte die Belebung der Welt: Fische und Vögel in den unteren und oberen Räumen und schließlich den Menschen, der alles beherrscht und die innere Ordnung setzen soll (...). Der siebente Tag aber, an dem Gott ruhte 'et benedixit', ist durch den kontemplativen Bereich des Konventes repräsentiert, der außerhalb des großen Konzeptes liegt und dem monastischen Leben und Gebet gewidmet ist."

(195)

Eine solche ebenso unstrukturierte wie willkürliche Deutung steht jedoch nicht nur im Widerspruch zu einem von Egger postulierten, detailliert ausgearbeiteten und von Anfang an verbindlichen Gesamtprogramm, sondern auch zur tatsächlich vorhandenen Bilderwelt, deren innere Ordnung zweifellos aufgrund mehrerer Überschneidungen etc. nicht leicht und eindeutig erkennbar ist. Ich halte es jedoch für zielführender anstelle der Genesis die das geistige und ikonographische Zentrum des Stiftes beherrschende Apokalypse zum Ausgangspunkt der Suche nach einem Concetto (Leitgedanke) der Altenburger Ikonologie zu nehmen. In diesem Sinne kann man das Stift vielleicht als Abbild des Kosmos verstehen, dessen Lebewesen ihren Schöpfer und das apokalyptische Lamm preisen, die ja wohl nicht zufällig über dem Chorgestühl der Mönche dargestellt wurden:

"Würdig ist das Lamm, das geschlachtet ist, Macht zu empfangen, Reichtum und Weisheit, Kraft und Ehre, Herrlichkeit und Lobpreis. Und jedes Geschöpf im Himmel und auf der Erde, unter der Erde und auf dem Meer, alles was in der Welt ist, hörte ich sprechen: Ihm, der auf dem Thron sitzt, und dem Lamm gebühren Lobpreis und Ehre, Herrlichkeit und Kraft in alle Ewigkeit." (Joh. 5, 12 f)

Die Stiftskirche inmitten von "Erde" und "Wasser" könnte darüberhinaus als Sinnbild des himmlischen Jerusalems gemeint sein, wie es der Seher am Ende seines Berichtes beschreibt:

"Seht das Zelt Gottes unter den Menschen! Er wird in ihrer Mitte wohnen, und sie werden sein Volk sein; und Gott selbst wird mit ihnen sein. (...) Er, der auf dem Thron saß (...) sprach zu mir: Es ist geschehen. Ich bin das Alpha und das Omega, der Anfang und das Ende. Ich werde jedem, der dürstet, Quellwasser des Lebens als Geschenk geben. (...) Aber das Los der Feigen und Treulosen, der Frevler und Mörder, der Unzüchtigen und Zauberer, der Götzendiener und aller Lügner wird der See sein, in dem Feuer und Schwefel brennen; dies ist der zweite Tod." (Joh. 21, 3-8)

Hier finden wir also auch jene Unterscheidung des Elementes Wasser in lebensspendendes und todbringendes, wie es uns die beiden Untergeschoße der Ostfront vorführen.

Die Dominanz des apokalyptischen Gedankens, der nur durch die Stuckreliefs im Kuppeltambour mit kirchlichen Rangzeichen einen direkten Hinweis auf den Triumph der Kirche bietet, unterscheidet Altenburg von den meisten anderen zeitgenössischen Ausstattungsprogrammen (Melk, Vorau, Pöllau, Dürnstein), wo - teilweise ebenfalls in kosmologischem Zusammenhang - die Darstellung der Ecclesia triumphans und des dazu beitragenden Ordens im Mittelpunkt stehen.

In einer weiteren Bedeutungsebene erkennt man in den ikonographischen Mittelpunkten der vier Hauptteile des Stiftes **T r i u m p h d a r s t e l l u n g e n**, die den Sieg des Guten über das Böse in den verschiedenen Erscheinungsformen des Kosmos veranschaulichen. Es beginnt im Marmorsaal mit dem Sieg des Tages über die Nacht - also im Bereich der Natur. Auf der menschlichen Ebene folgen dann der Triumph der Tugenden über die Laster (Feststiege) und der Weisheit über den Reichtum (Bibliothek), um schließlich in der Kirchenkuppel den Sieg der himmlischen Mächte über den Satan zu schildern (196).

Der barocken Vorliebe für die **L i c h t s y m b o l i k** entsprechend (197) werden dabei die Hauptfiguren dieser Auseinandersetzungen als "strahlende Sieger" hervorgehoben. Wir finden daher in der obersten ikonographischen Schicht "die christliche Interpretation des Lichtes und seiner Erscheinungsformen" (Egger), die Mrazek in den Mittelpunkt seiner Überlegungen gestellt hatte (198) und bei der sich ebenfalls eine Hierarchie ergibt. Das Lumen naturale wird als materielles Sonnenlicht in der Prälatur dargestellt. Darüber stehen das geistige Licht des Glaubens der Feststiege (199) und das Licht der göttlichen Weisheit der Bibliothek. Das Lumen Sancti Spiritus der Sakristei stellt die Verbindung zwischen diesem und dem Lumen gloriae der Stiftskirche her. Dieser ikonographische Ziel- und Höhepunkt von Altenburg setzt sich aus einer Abfolge von göttlichen Lichtern

in der Hauptachse zusammen: zwischen dem Licht Jahwes über der Orgel und dem Strahlenkranz des hl. Geistes im Hochaltarfenster (er)leuchten das Agnus Dei im Chorgewölbe sowie die "mit der Sonne bekleidete Frau" und Gottvater in der Hauptkuppel. Eine Erklärung für diese Lichter bietet uns ebenfalls wieder die Apokalypse mit dem Hinweis, die aus glänzendem Gold und bunten Steinen erbaute himmlische Stadt brauche "weder Sonne noch Mond, die ihr Licht spenden. Denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie und ihre Leuchte ist das Lamm." (Joh. 21, 23)

D i e S c h a t z k a m m e r

Im Unterschied zur Situation bezüglich der Gesamtausstattung des 18. Jahrhunderts besaß und besitzt Stift Altenburg hinsichtlich seines Besitzes an beweglichen Kunstschatzen nur eine geringe Bedeutung. Dafür sind vor allem Kriegsereignisse verantwortlich, unter denen das Stift regelmäßig zu leiden hatte, vom Hussitenüberfall im Jahr 1427, an den ein zeitgenössischer Bericht erinnert (201), bis zu den Plünderungen vor und nach 1945, als das Stift zunächst von den Nazis und dann von den Sowjets besetzt war (202). Die bemerkenswertesten Stücke des erhaltenen Bestandes wurden begrüßenswerterweise 1979 vom Direktor des Museums für angewandte Kunst, Gerhard Egger, und seiner Gattin Hanna unter dem Titel "Schatzkammer in der Prälatur" zu einer Dauerausstellung versammelt (203). Sie kehrten damit in jene Räumlichkeiten zurück, in denen sie auch im vorigen Jahrhundert interessierten Gästen präsentiert wurden:

"Die Prälatur hat schöne geräumige Zimmer. Der hochwürdigste Herr Prälat, Honorius Burger, (...) zeigte mir eine Uhr als Cruzifix, ein großes Meisterwerk, oben eine Kugel mit einem Stundenzeiger, unter dem Pendel das Uhrwerk; ferner ein Kreuz mit Edelsteinen vom J. 1339, auf welchem das ganze Leiden Christi auf den Steinen eingegraben ist; die Stiftungsurkunde im Original; einige uralte Gemälde u.s.w." (204).

Die Kruzifixuhr, ein "uraltetes Gemälde" und die sogenannte Stiftungsurkunde werden auch heute dem Besucher gezeigt (205), während das kostbare Stück des 14. Jhs. nicht erhalten blieb. Der ästhetische Genuß dieser kleinen Schatzkammer wird nur durch die monströsen Eisenvitrinen beeinträchtigt, die zum zarten Bandl-

werkstück der Decken und zu den feinen Goldschmiedearbeiten wie die sprichwörtliche Faust auf's Auge passen. Da zu dieser Ausstellung ein vollständiger Katalog erschien (206), wurde in den zu besprechenden Bildband nur eine kurze, aber informative Charakterisierung dieser Kunstwerke von Gerhart Egger aufgenommen (207). Bedauerlicherweise hat man jedoch dabei nicht die Gelegenheit genützt, die im Ausstellungskatalog enthaltenen Mängel und Fehler zu korrigieren.

Das Prunkstück der Sammlung bildet die Elfenbeinkrümme des Abtstabes aus dem 12. Jh., die laut Egger erst anlässlich der Verleihung der Pontificalien 1517 nach Altenburg gekommen sein soll (208). Da er als Beweis dafür aber nur die Ergänzung durch einen oberitalienischen Glasgriff des 15. Jhs. anführen kann, scheint mir die traditionelle Oberlieferung, wonach der Stab bei der Gründung 1144 aus St. Lamprecht mitgebracht worden sei, noch nicht unbedingt widerlegt. Hingegen ist auch auf dem Farbfoto ersichtlich, daß die Kurva aus zwei Materialien besteht: aus dem gelblichen, von Sprüngen durchzogenen Hauptstück und dem helleren, völlig glatten Mittelteil (209).

Die älteste Plastik in Stiftsbesitz, die Holzstatue des hl. Nikolaus aus der Pfarrkirche in Fulgau, entstand nicht "um 1420" (210), sondern bereits um 1365, worauf in dieser Reihe schon hingewiesen wurde (211). Die bedeutendste Handschrift der Sammlung, die "Horae beatae Mariae Virginis", werden als "nordfranzösisch, um 1400" bezeichnet (212), obwohl sie aufgrund des darin enthaltenen englischen Kalenders schon in der Kunsttopographie (213) richtig lokalisiert gewesen waren, und Gerhard Schmidt die Miniaturen bereits 1961 als "minor work" bzw. Werkstattarbeit des englischen Meisters Hermann Scheerre aus der Zeit um 1410/12 erkannt hatte (214).

Von den Barockgemälden verdient zweifellos der Entwurf Trogers für das Hochaltarbild der Stiftskirche am meisten Beachtung (215), während die zwei Bilder mit Szenen aus dem Alten Testament (Kat.-Nr. 2 und 3) Rätsel aufgeben: sie werden sowohl bei der Beschriftung wie im Katalog als österreichisch "um 1700, der Richtung Joh. Nep. Steiners nahestehend" charakterisiert;

der 1725 geborene Maler (216) mußte also schon vor seiner Geburt vorbildlich geworden sein ...

Die beiden ebenfalls "um 1700" (217) datierten Reliefs der Pfarrkirche Röhrenbach (Kat.-Nr. 10 und 11) hingegen sind bedeutend früher entstanden. Neben den Blättern der Rotelbücher aus dem 17. Jahrhundert mit Ansichten des Stiftes vor dem Neubau (218) sowie Darstellungen der Gründungslegende und des Klosterlebens (219) sind vor allem die Pläne Munggenasts für die Stiftskirche sowie jener von Leopold Wissgrill für die Fassade der Wallfahrtskirche Maria Dreieichen (220) bemerkenswert. Die Basis der Schatzkammer in der Altenburger Prälatur bilden jedoch mehrere spätgotische und barocke Plastiken, einige Abtporträts und Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts sowie kirchliche Goldschmiedearbeiten des 18. und 19. Jahrhunderts.

A n m e r k u n g e n :

3. Teil der Besprechung von: Hanna E g g e r - Gerhart E g g e r - Gregor S c h w e i g h o f e r OSB - Gerhard S e e b a c h, Stift Altenburg und seine Kunstschatze (St. Pölten - Wien 1981); der erste Teil "Stift Altenburg und seine Geschichte" von Karl G u t k a s erschien im 4. Band dieser Reihe (245-247), die Fortsetzung "Stift Altenburg und seine Baugeschichte" von Wilhelm D e u e r in diesem Band Seite 237 ff.

- (1) Joachim A n g e r e r OSPr, Klosterreich. Die Stifte und Klöster in Bayern, Österreich und der Schweiz (Wien - München - Zürich - Innsbruck 1978) 248 spricht sogar von einer "Blütezeit, die in der Geschichte unseres Kulturraumes bisher einmalig blieb und sicherlich ohne die Klöster nicht denkbar wäre."
- (2) Gerhard S e e b a c h, Zur Baugeschichte des Stiftes Altenburg. In: Stift Altenburg a.a.O. 59 ff.
- (3) Vgl. dazu auch die Rezension von Gregor M. L e c h n e r OSB. In: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige 92 (1981) 396, sowie jene von Deuer.
- (4) Siehe das Kapitel "Matthias Steinl und Joseph Munggenast" in: Günter B r u c h e r, Barockarchitektur in Österreich. DuMont Dokumente (Köln 1983) 242-251.

- (5) Einen "Ansatz zu einer näheren Analyse" von Munggenasts Werk in Geras bot zuletzt Johann Thomas A m b r ö z y , Das Neugebäude des Stiftes Geras - ein reifes Werk Joseph Munggenasts. In: Geraser Hefte 1/83, 3 - 14. - Zur Tätigkeit Munggenasts in den Stiftes Herzogenburg und St.Pölten siehe: Leonore P ü h r i n g e r - Z w a n o w e t z , Zur Baugeschichte des Augustiner-Chorherrenstiftes Herzogenburg. In: Stift Herzogenburg und seine Kunstschatze (St. Pölten-Wien 1982) 64 ff. und Wilhelm Z o t t i , Der Neubau des Klosters in der Barockzeit. In: Heinrich Fasching (Hg.), Dom und Stift St. Pölten und ihre Kunstschatze (St.Pölten-Wien 1985) 85 ff.
- (6) Hanna E g g e r , Die Bilderwelt des Stiftes Altenburg. In: Stift Altenburg a.a.O. 64 f. Egger gibt als Umrechnungszahl 1000 an, Floßmann (wie Anm. 7) hingegen 1500; in Gulden betragen die Honorare 1.900 bzw. 2.400. Zur Altenburger Bautätigkeit unter Abt Placidus Much siehe zuletzt: Heidi H a s l i n g e r , Abt Placidus Much, Bauherr des Stiftes Altenburg und der Wallfahrtskirche Maria Dreieichen. In: Wallfahrten in Niederösterreich, Ausstellungskatalog (Altenburg 1985) 39-47.
- (7) Gerhard F l o ß m a n n , Der Bau der Melker Stiftskirche (1701-1715). In: Stift Melk - Geschichte und Gegenwart 1 (Melk 1980) 33 ff. ("Die Baukosten und deren Finanzierung").
- (8) Gerhard F l o ß m a n n , Geschichte des Stiftes Melk. In: Stift Melk und seine Kunstschatze (St. Pölten - Wien 1. Auflage 1976) 26.
- (9) Heinrich F a s c h i n g , Auseinandersetzung zwischen Konvent und Propst im Stift St. Pölten 1722. In: Hippolytus NF 6/1984, 7 und 28.
- (10) Ebenda 29 ff.
- (11) Oswald R e d l i c h , Ober Kunst und Kultur des Barock in Österreich. In: Archiv für österreichische Geschichte 115 (1943) 361. Ebenso Gregor S c h w e i g h o f e r OSB, Die Geschichte des Stiftes Altenburg. In: Stift Altenburg a.a.O. 32.
- (12) Adolfine T r e i b e r , Barockes Mäzenatentum und seine wirtschaftliche Grundlage. Gezeigt am Beispiel der Stifthserrschaft Göttweig unter Abt Gottfried Bessel 1714-1749. In: JbLkNö 39 (1971-73) 155-174.
- (13) Schweighofer (wie Anm. 11) 32.
- (14) Floßmann, Geschichte (wie Anm. 8) 26.
- (15) So dürfte es wohl auch kein Zufall sein, daß sich die Göttweiger Untertanen gerade in jenem Jahr wegen übermäßiger Robot beklagten, in dem anläßlich eines Brandes der Neubau des Stiftes beschlossen wurde (Treiber wie Anm. 12) 158. Die umfangreichen Besitzungen, der Weinhandel und die Fähigkeit der Prälaten werden auch in der zweiten mir bekannten,

- aber äußerst unbefriedigenden Arbeit als Basis der barocken Klosterbautätigkeit genannt: Andrea-Maria S t i m p f l - A b e l e , Wirtschaftliche und soziale Grundlagen des barocken Klosterbaues in Ober- und Niederösterreich, Hausarbeit aus Geschichte (Wien 1979) 48 ff.
- Altenburg zählte 1751 mit jährlichen Einnahmen von 120.000 fl. zu den zehn reichsten Waldviertler Herrschaften; dazu kamen noch die Einkünfte der Herrschaften Wildberg (80.000 fl.), Drösiedl (20.000 fl.) usw. Zum Vergleich seien angeführt: Stift Zwettl mit 285.000, Horn mit 305.000, Greillenstein mit 94.000, Krumau mit 53.000 und Idolsberg mit 25.000 Gulden Jahreseinkommen: Herbert K n i t t l e r , Gewerblicher Eigenbetrieb und frühneuzeitliche Grundherrschaft am Beispiel des Waldviertels. In: MIOG XCII (1984) Tabellen I und II. -
- (16) Beim Schloß Raudnitz z.B. wurden 1670 "durch den ganzwährenden Winter zum Grundfesten ausgraben (...) 30 Roboter, die einem Mann und nicht Kindern gleichsehen", beschäftigt: Wolfgang P i r c h e r , Verwüstung und Verschwendung. Adeliges Bauen nach der Zweiten Türkenbelagerung. Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 14 (Wien 1984) 65.
- (17) J.B. von R o h r , Hauß-Haltungs-Recht ... 1 (Leipzig 1738) 239 zitiert in Eva B e r g e r , Quellenmaterial zu den Bedingungen barocker Profanbaukunst in Österreich, geisteswiss. Diss. (Wien 1984) 164.
- (18) J.C.F. K e f e r s t e i n , Anfangsgründe der bürgerlichen Baukunst für Landleute (Leipzig 1776) IX zitiert in Berger a.a.O. 163.
- (19) Schweighofer (wie Anm. 11) 32.
- (20) Nicht zuletzt aufgrund der zahlreichen inkorporierten Pfarren zählten die Stifte zu den bedeutendsten Auftraggebern für viele Künstler: Isabella D e g e n , Sozialgeschichte der österreichischen Barockbildhauer, Hausarbeit aus Geschichte (Wien 1983) 71 ff. - Martin S o h l e r , Der österreichische Barockbaumeister in seinem sozialen und ökonomischen Umfeld, Hausarbeit aus Geschichte (Wien 1981).
- (21) Floßmann, Stiftskirche (wie Anm. 7) 29 ff. - P. Emmeram R i t t e r OSB, Gottfried Bessel als Bauherr und Kunstmäzen. In: Franz Rudolf Reichert (Hg.), Gottfried Bessel (1672-1749). Diplomat in Kurmainz - Abt von Göttweig - Wissenschaftler und Kunstmäzen. Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte 16 (Mainz 1972) 93 - 140.
- (22) In Göttweig haben sich nicht nur Bilddokumente sondern auch Modelle von einigen eigens für den Stiftsbau konstruierten Maschinen erhalten: 900 Jahre Stift Göttweig 1083-1983. Ein Donaustift als Repräsentant benediktinischer Kultur, Ausstellungskatalog (Göttweig 1983) 353 ff.
- (23) J.M. von L o e n , Gesammelte Kleine Schriften (Frankfurt-Leipzig 1751 f) zitiert in Berger (wie Anm. 17) 18 im

Kapitel "Der allgemeine Nutzen der Architektur". Vgl. auch Pircher (wie Anm. 16) 29, 67 und 70.

- (24) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 64.
- (25) Pircher (wie Anm. 16) 70.
- (26) Schweighofer (wie Anm. 11) 29 ff. - Ausführliche Untersuchungen über Altenburg bzw. andere geistliche Herrschaften liegen noch kaum vor, z.B.: Thomas Winkelbauer, Die Pfarrherrschaft. In: Friedrich B. Pollerob (Hg.), Geschichte der Pfarre Altpölla 1132-1982 (Altpölla 1982) 361-452. Trotz mehrerer Untersuchungen sind etwa auch die "Quellen zur Göttweiger Wirtschaftsgeschichte der Zeit Bessels ein bisher weitgehend un bearbeiteter Bestand": Peter G. Tropper, Das Stift von der Gegenreformation bis zur Zeit Josephs II. In: Geschichte des Stiftes Göttweig 1083-1983. Festschrift zum 900-Jahr-Jubiläum. Studien und Mitt. z. Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige 94 (St. Ottilien 1983) 323.
- (27) Zu diesem Ergebnis kam auch eine Arbeit über die Stuckdekoration des Benediktinerklosters Otto beuren, "denn die gesellschaftliche und politische Gleichstellung weltlicher und geistlicher Herrscher erschien im 18. Jahrhundert - im allgemeinen - nicht als problematisch, so daß auch der Abt von Otto beuren, Rupert Neß, in seiner Eigenschaft als reichsunmittelbarer Souverän selbstverständlich Anspruch hatte auf die zeitgemäße Manifestation seiner Würde.": Sigrid Hofer, Zur Stuckdekoration in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Aspekte ihrer Abhängigkeit vom soziokulturellen Kontext. Eine Untersuchung ausgewählter Räume der Klosteranlage von Otto beuren, Zusammenfassung einer Magisterarbeit (Marburg 1982). In: das münster 37 (1984) 248.
- (28) Mundus Christiano Bavaro Politico (München 1711) sowie J.C. Lünig, Theatrum ceremoniale ... (Leipzig 1719) zitiert in Berger (wie Anm. 17) 123 f.
- (29) Altenburg war bereits seit altersher in der Prälatenkurie vertreten: Helmuth Stradal, Die Prälaten - Grundlagen und Ausbildung der geistlichen Landstandsschaft. In: Herrschaftsstruktur und Ständebildung 3 (Wien 1973) 73. - Zu den politischen Funktionen von Placidus Much siehe: Haslinger (wie Anm. 6) -.
- (30) Vgl. Hubert Ch. Ehalt, Ausdrucksformen absoluter Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert. Sozial- und wirtschaftshistorische Studien 14 (Wien 1980) 71 ff.
- (31) Gerade Abt Placidus führte "zahlreiche Prozesse mit den Herrschaftsbesitzern der Umgebung, bei denen es sich meist um Jagd- und Zehentrechte handelte": Gregor Schweighofer, Abt Placidus Much 1715-1756. In: Egger, Katalog (wie Anm. 206) 37. - Vgl. dazu auch Winkelbauer (wie Anm. 26) 429 ff.

- (32) Bernd E u l e r - R o l l e , Form und Inhalt kirchlicher Gesamtausstattungen des österreichischen Barock bis 1720/30, geisteswiss. Diss. (Wien 1983) 9.
- (33) So schwankte etwa das Sammelgeld der Kirchen sehr stark je nach Anzahl der Kirchenbesucher an verschiedenen Feiertagen. Siehe z.B. Manfred W o h l f a h r t , Die Pfarre in Barock und Aufklärung. In: Polleroß, Altpölla (wie Anm. 26) 80.
- (34) Seebach (wie Anm. 2) 60 ff.
- (35) Schweighofer (wie Anm. 11) 28. - Gustav R e i n g r a b - n e r , Protestanten in Österreich. Geschichte und Dokumentation (Graz 1981) 143 ff, Abb. 60.
- (36) Hanna E g g e r , Die Frage nach dem Inventar des Bildprogramms von Stift Altenburg und die Ikonographie der Sakristei. In: alte und moderne kunst 177/1981, 9 f.
- (37) Vgl. vor allem die Kaisersäle im Schloß Troja (Helena S m e t á ě k o v á - Č i ž i n s j a , Der Kaisersaal im Schloß Troja in Prag. In: ŮZKD 28 (1974) 145 ff. sowie in St. Florian: Karl G u t k a s u. a. , Was von den Türken blieb, Ausstellungskatalog (Perchtoldsdorf 1983) Kat.-Nr. 3.5 (St. Florian) und 3.4. (Altenburg).
- (38) Hanna E g g e r , Der Triumph der Gerechtigkeit, der Tapferkeit und der Liebe. Zur Ausstattung der Trakte des 17. Jahrhunderts um den Prälatenhof des Stiftes Altenburg. In: alte und moderne kunst 189/1983, 1-7.
- (39) Gregor G r u e b e r , Ehren- und Trauerrede dem Weyland (...) Herrn Placido ... (Retz 1756). - Auf die Vorbildhaftigkeit bzw. den direkten Einfluß des Melker Abtes auf seine Kollegen weist auch Stimpfl-Abele (wie Anm. 15) 80 f hin. Vor allem der Klosterneuburger Propst wurde erst von Dietmayr zu einem Neubau überredet: Floridus R ö h r i g , Stift Klosterneuburg und seine Kunstschatze (St. Pölten - Wien 1984) 32.
- (40) Fasching (wie Anm. 9) 32.
- (41) Des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein Werk von der Architektur. In: Victor F l e i s c h e r , Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611-1684) (Wien - Leipzig 1910) 89.
- (42) Grueber (wie Anm. 39); Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 64. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Verträge des Altenburger Abtes mit Troger hingewiesen, wo ausdrücklich von der "vermehrung Seines (= des Künstlers) ruhm" durch die Fresken die Rede ist, bzw. von der Aufforderung, daß er sie "ihme Zu einen Ehrn-Ruhm" verfertigen solle: Wanda A s c h e n b r e n n e r - Gregor S c h w e i g h o f e r OSB, Paul Troger. Leben und Werk (Salzburg 1965) 212 f. Nr. 40 u. 45.
- (43) Siehe das Kapitel "Die Architektur zum Gedächtnis" bei Berger (wie Anm. 17) 230 ff. Daß die Prälaten mindestens

ebenso gut über die Kunsttheorie ihrer Zeit informiert waren wie die weltlichen Bauherren, beweisen die Bestände ihrer Bibliotheken, z.B. in Göttweig: Gregor Martin L e c h n e r , Theorie der Architektur, Ausstellungskatalog (Göttweig 1975).

- (44) Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis, Ausstellungskatalog (Wien 1960) Kat. Nr. 24, Abb. 4.
- (45) Berger (wie Anm. 17) 246.
- (46) Wolfgang B r a u n f e l s , Abendländische Klosterbaukunst. DuMont Dokumente (Köln 1969) 249. - In diesem Sinne kann wohl auch ein Brief des vom "Teufelsbauwurm" besessenen geistlichen Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn an seinen Neffen 1718 gedeutet werden, in dem er schrieb "Bauen ist ein lust undt kost viel geldt (...) wirdt es auch bei dem h.prelaten von Molk heisen": Wilfried H a n s m a n n , Baukunst des Barock. Form - Funktion - Sinngehalt (Köln 2. Aufl. 1983) 83.
- (47) Dies gilt natürlich im besonderen für den Herrscher "von Gottes Gnaden", für den ja auch in Altenburg ein eigener Trakt reserviert war. Vgl. Hubert Ch. E h a l t , Schloß- und Palastarchitektur im Absolutismus. In: Hannes Stekl (Hg.), Architektur und Gesellschaft von der Antike bis zur Gegenwart. Geschichte und Sozialkunde 6 (Salzburg 1980) 222 ff. ("Schloß- und Sakralarchitektur"). Expressis verbis wurde diese zweifache Funktionsmöglichkeit barocker Sakral-kunst in einem Aufruf zur Stiftung eines Hochaltares für die Wiener Peterskirche im Rahmen einer Predigt 1720 zum Ausdruck gebracht: "Wie lange wartet nicht die HH. Drey-faltigkeit auf jene Wohlthäter, so mit der Erbauung des Haupt-Altars dero Ehre befördern, und ihren eigenen Namen verewigen können.": Polleroß, Peterskirche (wie Anm. 53) 154.
- (48) Wilhelm M r a z e k , Bilderschaffender Verstand, Ikonologie und ikonologische Stilform. In: Paul Troger und die österreichische Barockkunst, Ausstellungskatalog (Wien 2. Auflage 1963) 78: "Ihre bildungsmäßigen Voraussetzungen beschränkten die Beschäftigung damit auf die Kreise der theologisch und humanistisch gebildeten Intelligenz. Diese Lieblingsbetätigung einer abendländischen, geistigen Elite ..."
- (49) Kurt L. S c h w a r z , Zum ästhetischen Problem des "Programms" und der Symbolik und Allegorik in der barocken Malerei. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 11 (1937) 80.
- (50) Floßmann, Stiftskirche (wie Anm. 7) 11.
- (51) Hellmut L o r e n z , Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte - Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur. In: artibus et historiae 4 (1981) 99-123.
- (52) Rupert F e u c h t m ü l l e r , Joseph Munggenast - das barocke Gesamtkunstwerk zur Zeit Paul Trogers. In: Paul

Troger und die österreichische Barockkunst, Ausstellungskatalog (Wien 1963) 13-26.

- (53) Euler (wie Anm. 32). - Friedrich B. P o l l e r o B , Geistliches Zelt- und Kriegslager. Die Wiener Peterskirche als barockes Gesamtkunstwerk. In: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 39 (1983) 142-208.
- (54) Rupert F e u c h t m ü l l e r , Kunst in Österreich. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart 2 (Wien 2. Auflage 1972) 76.
- (55) Dieter B o g n e r , Alte und moderne Kunst in Schloß Buchberg am Kamp. In: Kamptal-Studien 3 (1983) 142-144.
- (56) Wilhelm M r a z e k , Deckenmalerei. In: Barock in Österreich (Wien - Hannover - Bern, 3. Auflage 1962) 39.
- (57) Glaube und Wissen - wie gut sie sich vertragen! Altenburg, NÖ Benediktinerstift. In: Gerhard S t e n z e l , Von Stift zu Stift in Österreich (Wien 1977) 47-51. - Die Verherrlichung des Lichtes - Altenburg. In: Germain B a z i n , Paläste des Glaubens. Die Geschichte der Klöster vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts 2 (München - Fribourg 1980) 117-123. - Christoph W a g n e r , Grotteskes hinter Klostermauern. Barocke Lebensfreude und Memento mori in Stift Altenburg. In: Parnass 2 (1981) 54-60. - Karl L u k a n , Das Waldviertelbuch. Kulturhistorische Wanderungen (Wien - München 1982) 141 ff.
- (58) Vgl. dazu Euler (wie Anm. 32) 3 ff, 163 ff.
- (59) Ekkehard K a e m m e r l i n g (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem 1 (Köln 1979) 7 ff.
- (60) Hans T i e t z e , Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 30 (1911/12) 1-28.
- (61) Gregor Martin L e c h n e r OSB, Emblemata. Zur barocken Symbolsprache, Ausstellungskatalog (Göttweig 1977) 3 ff.
- (62) Wilhelm M r a z e k , Ikonologie der barocken Deckenfresken. Sitzungsbericht der Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 228/3 (Wien 1953).
- (63) Als Verfasser dieses Conceptus pingendi gilt Abt Melchior Zaunagg: Karl K u b e s - Joachim R ö s s l , Stift Zwettl und seine Kunstschatze (St. Pölten - Wien 1979) 92f.
- (64) Laut Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) Anm. 21, folgen manche Altenburger "Darstellungen nicht den bei Alciati, Ripa oder Picinelli nachweisbaren orthodoxen ikonographischen Programmen, sie sind vielmehr als eigenständige Abwandlung des Inventors des Stuckprogrammes für den Marmortrakt zu betrachten." - Vgl. dazu auch Wagner (wie Anm. 107) 1 und Ernst H. G o m b r i c h , Ziele und Grenzen der Ikonologie. In: Kaemmerling (wie Anm. 59) 404 ff ("Das trügerische Wörterbuch").

- (65) Seebach (wie Anm. 2) 63.
- (66) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 64 f. Das Zitat stammt aus: Egger, Inventor (wie Anm. 36) 10; in diesem Aufsatz wird auch versucht, das im Buch fehlende Gesamtkonzept zu erläutern.
- (67) Euler (wie Anm. 32) 176.
- (68) Thomas K a r l , Johann Georg Schmidt, genannt der "Wiener Schmidt" (um 1685-1748), phil. Diss. (Wien 1983) 134-139, A 107.
- (69) Erst nachträglich als eigener Aufsatz publiziert: siehe Anm. 36.
- (70) Ebenfalls inzwischen in einer selbständigen Arbeit veröffentlicht: siehe Anm. 38.
- (71) Euler (wie Anm. 32) 209 und Polleroß, Peterskirche (wie Anm. 53) 203 ff.
- (72) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 81-84.
- (73) Franz M a t s c h e , Der Freskomaler Johann Jakob Zeiller (1708-1783), phil.Diss. (Marburg/Lahn 1970) 114 f.
- (74) Ein vergleichbares Programm findet man auch auf einem früher Troger zugeschriebenen, aber aus dem Besitz von Daniel Gran stammenden Freskoentwurf in Seitenstetten: Friedrich B. P o l l e r o ß , Eine unbekannte Ölskizze von Daniel Gran. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 26/27 (1982/83) 90 ff.
- (75) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 83 f.
- (76) Friedrich B. P o l l e r o ß , Paul Trogers Phoebus-Apoll-Fresko im Marmorsaal des Stiftes Altenburg, Aufnahmearbeit für das Kunsthist. Inst. Wien (Wien 1979) 19-23.
- (77) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) Anm. 83.
- (78) Vgl. dazu den Exkurs "Christus - Licht der Welt - Sonne - Sol - Apollo" bei Polleroß, Altenburg (wie Anm. 76) 53-66.
- (79) Hieronymus L a u r e t u s , Silva Allegoriarum Totius Sacrae Scripturae, Reprint der 10. Aufl. (Köln 1681) München 1971, 734. - Philippus P i c i n e l l i , Mundus Symbolicus in Emblematum universitate formatus explicatus, et tam sacris, quam profanis Eruditionibus ac Sententiis illustratus (Augsburg 1729) 15.
- (80) Franz Josef D ö l g e r , Sol Salutis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum. Mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie. Liturgiegeschichtliche Forschungen 4/5 (Münster 2. Aufl. 1925) 53 f.
- (81) So sagt Johannes etwa in den apokryphen Pilatusakten von sich: "Und nun bin ich vorausgegangen vor seinem Antlitz und herabgestiegen, um euch zu künden, daß in nächster Nähe ist der Sonnenaufgang, der Sohn Gottes aus der Höhe kommend": Dölger a.a.O. 351.

- (82) Der originale Wortlaut bei Picinelli (wie Anm. 79) 52 sub Verbum "Lucifer": "Et quia universum mundum peccatorum tenebrae, et nox infidelitas oppresserant et solem iustitiae aspiciere non valebant, Beatus Joannes, quasi lucerna praemittitur, ut cordis oculi, qui lippitudine iniquitatis oppressi fuerant, magnum et verum lumen videre non poterant, ad lumen lucernae, primum quasi tenuem splendorem videre consuescerunt."
- (83) Zu Maria als Morgenröte siehe Picinelli (wie Anm. 79) 8 unter "Aurora" sowie z.B. P. Bernard Hipper, Lob- und Ehrenreden von der allerseligsten Jungfrau und Mutter Gottes Maria ... (Augsburg 1758) 428 ff.
- (84) P. Caesar Franciotti, Rais nach Bethlehem. Oder Betrachtungen von der Ankunft des Herren in der Welt und von seiner Kindheit ... (Wien 1656) 169.
- (85) Picinelli (wie Anm. 79) 8: "haec est (...) aurora quam sequitur, imo de qua nascitur Sol justitiae. Nam sicut aurora terminum noctis, diei principium adesse testantur, sic et Virgo noctem expulit sempiternam".
- (86) Lauretus (wie Anm. 79) 733: "Occasus Solis passionem Christi significare solet, per quam ipse Sol justitiae occubuit, ut rursum clarior appareret". - Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 84.
- (87) Die Blindheit als Gottesstrafe war auch im Neuen Testament noch bekannt, z.B. Johannes 9, 1 ff. wo Christus den Blinden heilt mit den Worten "Weder er noch seine Eltern haben gesündigt, sondern das Wirken Gottes soll an ihm offenbar werden ... Solange ich in der Welt bin, bin ich das Licht der Welt". Auch Hipper (wie Anm. 83) 430 spricht seine Leser als "Adams-Kinder" an, "die ihr längst dem Strand des bittern Flusses von Babylon trauret, (...) hebet euere darniedergeschlagene Häupter empor, dieweil euere Erlösung herzunahet. Der Tag ist angebrochen. (...) an welchem dem Gerechten das Licht ist aufgegangen".
- (88) Franciotti (wie Anm. 84) 50.
- (89) D. Konrad Mel, Zions Lehre und Wunder, oder Predigten über die Sonn- und Festtäglichen Evangelia ... (Kassel 5. Aufl. 1733) 386 f.
- (90) P. F. Emerich Pfendtner, Dulia Austriaco-vienensis ... (Augsburg 1714) 840 ff.: "Sol Justitiae. Das ist: Die Sonn der Gerechtigkeit oder Fünffte O-Predig."
- (91) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 83. - Polleroß, Altenburg (wie Anm. 76) 23.
- (92)
- (93) Mel (wie Anm. 89) 115.
- (94) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 84.
- (95) Ebenda 84 f.

- (96) Auch Feuchtmüller (wie Anm. 114) "kann hier (in der Veitskapelle) nicht den Beginn des Programmes sehen, das meines Erachtens durch die Mitte der Feststiege bestimmt ist, wohl aber einen entscheidenden Akzent, der auf die Krypta vorbereitet."
- (97) In einer Dissertation über diesen Raumtypus werden diese Räume - im Unterschied zur Krypta - nicht genannt, da sie damals noch übermalt waren. Die Bezeichnung Sala terrena bleibt aber problematisch, da in Altenburg auch das einzige, allen Lösungen gemeinsame Phänomen, nämlich "die Kommunikation mit dem Freiraum; die Notwendigkeit, die Natur in die Komposition einzubeziehen" eigentlich nicht gegeben ist: Elisabeth H e r g e t, Die Sala terrena im deutschen Barock unter besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung aus der abendländischen Gartenarchitektur, phil. Diss. (Frankfurt/Main 1954) 5. In dieser Arbeit werden vergleichbare Räume in den Stiften Metten (unter Festsaal), Klosterneuburg, St. Florian (jeweils unter dem Kaisersaal), Ebrach und Wilten genannt: a.a.O. 155, 164, 172 und 182.
- (98) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 65 f.
- (99) Manfred L u r k e r (Hg.), Wörterbuch der Symbolik (Stuttgart 2. Aufl. 1983) 453.
- (100) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 66 f.
- (101) Hanna E g g e r, Ergänzende Bemerkungen zur Ikonographie der Fresken von Stift Altenburg. In: Grotteskes Barock, Ausstellungskatalog (Wien 1975) 58 ff.
- (102) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 66, Abb. 6.
- (103) Ebenda 68.
- (104) In der Emblematik verkörpern Pyramus und Thisbe die "Grausamkeit der Liebe", Narzissmus die "Eigenliebe" und Proserpina die "erzwungene Liebe": Arthur H e n k e l - Albrecht S c h ö n e (Hg.), Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts (Stuttgart 1967) Sp. 1591, 1627 und 1794.
- (105) Matsche (wie Anm. 73) 124 ff.
- (106) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 69 f.
- (107) Benedikt W a g n e r OSB, Die Deutung des Deckenfreskos im Marmorsaal des Benediktinerstiftes Seitenstetten, Manuskript (Seitenstetten 1981) 2 ff. - Brigitte H e i n z l, Die Freskomalerei Paul Trogers. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XIX (1962) Fig. 21.
- (108) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 70.
- (109) Mrazek, Altenburg (wie Anm. 48) 80.
- (110) Wagner (wie Anm. 107) 9.
- (111) Wagner a.a.O. lehnt diese Vermutung von Egger entschieden ab, ohne zu bedenken, daß die Herrscher ja genauso wie

- die Mönche dem Tugendideal (vgl. Anm. 119) und zur Förderung der Wissenschaften verpflichtet waren. In diesem Sinn erscheint z.B. Karl VI. im Fresko der Göttweiger Kaiserstiege als Sonnengott, der gleichzeitig die Künste und Wissenschaften fördert sowie mit seiner Prudentia die Mächte der Finsternis und des Lasters vertreibt: Die Kaiserstiege. In: Göttweig (wie Anm. 22) 58.
- (112) Die Verbindung von Tugenden, Künsten, Wissenschaften, Elementen, Jahreszeiten mit Kaisern in den Festsälen von Ottoberuren und Kempten kann wohl ebenso dualistisch wie das Programm des Altenburger Kaisertraktes gesehen werden. Vgl. Helga W a g n e r, Barocke Festsäle in süddeutschen Klosterbauten, phil. Diss. (Berlin 1965) 41 ff.
- (113) Mrazek, Altenburg (wie Anm. 48) 79 f.
- (114) Rupert F e u c h t m ü l l e r, Altenburg oder: Der Kosmos im Kloster. Die umfassende Renovierung des Stiftes offenbart ein barockes Weltbild. In: Die Presse 27./28. Sept. 1975, 27.
- (115) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 70.
- (116) Franz W i n d i s c h - G r ä t z, Die Kaiserzimmer. Ihre Verwendung, Ausstattung und das Hofzeremoniell. In: Prandtauer (wie Anm. 44) 133-139. - Gregor M. L e c h n e r, Stift Göttweig und seine Kunstschatze (St. Pölten - Wien 2. Aufl. 1983) 67.
- (117) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 68.
- (118) In der Altenburger Sakristei ist dieser Zusammenhang eindeutig: Egger, Inventor (wie Anm. 36) 9.
- (119) Die habsburgische Tugendlehre, die sich bis Maximilian I. zurückverfolgen läßt, wurde um 1630 im "Princeps in compendio" codifiziert. Dieser Fürstenspiegel blieb bis zur Mitte des 18. Jhs. für die Erziehung der Prinzen verbindlich: Franz M a t s c h e, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des "Kaiserstils". Beiträge zur Kunstgeschichte 16/1 (Berlin - New York 1981) 51 ff.
- (120) Bereits in der Altenburger Galerie des 17. Jhs. wurden der Kaiser und sein Feldherr durch Jupiter und Mars verkörpert: Egger, Triumph (wie Anm. 38) Abb. 11-13.
- (121) Leonhart W u r f b a i n, Vier Unterschiedliche Relationes Historicae ... (Nürnberg 1636) 1, 1f. - Matsche a.a.O. I 287f.
- (122) Thomas K o r t h, Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage. Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 49 (Nürnberg 1975) 133.
- (123) Bazin (wie Anm. 57) 164 und 192.
- (124) Arnulf H e r b s t, Zur Ikonologie des barocken Kaisersaales. In: 106. Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg (1970) 243 ff.

- (125) Winfried B a e r , Ein Bernsteinstuhl für Kaiser Leopold I. Ein Geschenk des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen 78 (1982) 91-138.
- (126) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 71 f.
- (127) Egger, Inventor (wie Anm. 36) 9.
- (128) Eckhart K n a b , Daniel Gran (Wien - München 1977) Abb. 54 f.
- (129) Karl (wie Anm. 68) 134 ff.
- (130) Feuchtmüller, Altenburg (wie Anm. 114).
- (131) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 72 f.
- (132) Matsche, Zeiller (wie Anm. 73) 158.174, bes. 164.
- (133) Marianne B e r n h a r d , Stifts- und Klosterbibliotheken. Keyzers kleine Kulturgeschichte (München 1983) 20 f.
- (134) Hans T i e t z e , Die bildende Kunst. In: Franz Lukas - Friedrich Moldaschl (Hg.), Heimatbuch des Bezirkes Horn 1 (Horn 1933) 401.
- (135) Hans S e d l m a y r , Österreichische Barockarchitektur 1690-1740 (Wien 1930) 54 f.
- (136) Gerhard W i n n e r , Die Diözesanbibliothek in St.Pölten. In: ÖZKD XXI (1967) 155-163.
- (137) Matsche, Zeiller (wie Anm. 73) 653 deutet das letzte Bild als "Ekstase des hl. Paulus" wie das vorbildhafte Gemälde Trogers in St. Pölten, das dort allerdings die Theologie vertritt als Gegenstück zum Tobias (Medizin), während Jurisprudenz und Philosophie durch die gleichen Szenen wie auf den Altenburger Kuppelfresken versinnbildlicht werden.
- (138) Im Zusammenhang mit der Sapientia divina wird diese Szene z.B. in der Capella dell' Annunziata im Quirinal (17. Jh.) und in der Stiftsbibliothek Ochsenhausen (18. Jh.) verwendet. In der Stiftsbibliothek Vorau dagegen versinnbildlicht diese Erzählung die "Philosophie".
- (139) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 74f. - Mrazek, Altenburg (wie Anm. 48) 83.
- (140) Lexikon der christlichen Ikonographie 4 (Rom - Freiburg - Basel - Wien 1972) Sp. 1 ff.
- (141) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 74.
- (142) Matsche, Zeiller (wie Anm. 73) 152-158.
- (143) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 74.
- (144) Die symmetrische Gegenüberstellung der Reliefs legt diese Deutung ebenso nahe wie die Tatsache, daß der Bund "zwischen Tugend und Weisheit, unter entscheidender Betonung des göttlichen Ursprungs aller Kunst und Wissenschaft (...) das zentrale Thema" in geistlichen Barockbibliotheken war: Johanna M ü l l e r , Bibliothek. In: RDK 2 (Stuttgart-Waldsee 1948) Sp. 538 ff.

- (145) Dieser von Egger nicht behandelte Raum erzählt, wie der hl. Benedikt in Subiaco von einem Raben vor der Vergiftung durch seine Mönche gerettet wurde.
- (146) Herget (wie Anm. 97)
- (147) Bernd E u l e r - R o l l e , Die Tierparkkapelle in Kirchberg am Walde von 1739. Eine Eremitage an einem adeligen Landsitz. In: Mitteilungen der Gesellschaft f. vergleichende Kunstforschung 35 (1983) 6. Bereits 1975 wurde die Krypta als Meditationsraum für die Mönche, "als ein Memento-Mori-Buch im Großen" wie die Magdalenengrotte in Nymphenburg gedeutet: Ursula B r s k o v s k y - Monika F a b e r , Ikonographie und Deutungsversuch der Krypta. In: Grotteskes Barock (wie Anm. 101) 64-66.
- (148) Feuchtmüller, Altenburg (wie Anm. 114).
- (149) Euler-Rolle (wie Anm. 147) 1-7.
- (150) Die Deutung der Krypta nimmt nicht nur im Buch einen wichtigen Platz ein, sondern wurde von der Autorin auch in einem eigenen Aufsatz publiziert: Hanna E g g e r , Die "besonders meublirte und gezierte Todten-Capelle" des Stiftes Altenburg. In: alte und moderne kunst 171/1980, 8-15-Gregor S c h w e i g h o f e r OSB, Stift Altenburg. (Altenburg, 1. Aufl. 1950) 28.
- (151) Vgl. Abraham a Sancta Clara, Ausstellungskatalog (Karlsruhe 1982) 122.
- (152) Erwin K o l l e r , Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 10 (Innsbruck 1980) 499 weist auf Parallelen in anderen Benediktinerklöstern hin.
- (153) Euler-Rolle (wie Anm. 147) 4 f.
- (154) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 75-81.
- (155) Lechner, Rezension (wie Anm. 3).
- (156) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 87.
- (157) Egger, Ergänzende Bemerkungen (wie Anm. 101) 54-56.
- (158) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 102 Anm. 127.
- (159) Seebach, Baugeschichte (wie Anm. 2) 58.
- (160) Eva K r a f t , Wolfgang Hagenauer und eine Gruppe Nordosttirolische Kirchenräume. Ein Beitrag zur Geschichte der Raumtypenbildung im Spätbarock. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XIV (1950) 145, Abb. 75.
- (161) Adolf H a h n l , Prandtauer, Munggenast und Kassian Singer. Ein Beitrag zur barocken Baugeschichte des Stiftes. In: Das Mondseeland - Geschichte und Kultur, Ausstellungskatalog (Linz, 2. Auflage 1981) 175 f.
- (162) Rupert F e u c h t m ü l l e r , Die Farbe in Räumen des österreichischen Spätbarock. In: Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag (Zürich 1980) 248 ff.

- (163) Karl S c h ü t z , Der Wiener Orgelbau in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dissertationen der Universität Wien 35 (Wien 1969) 64.
- (164) Siehe Anm. 53.
- (165) Das Stuckrelief unter der Empore zeigt die hl. Cäcilia, die als Patronin der Kirchenmusik gelegentlich als Gegenstück zum Harfe spielenden David erscheint.
- (166) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 87, Abb. 83.
- (167) Günther H e i n z , Malerei und Skulptur des 17. und 18. Jahrhunderts in Österreich II, Skriptum zur Vorlesung im SS 1979 (Wien 1979) 186-188.
- (168) Mrazek, Altenburg (wie Anm. 48) 81. - Zur Beziehung zwischen Dreifaltigkeit und christliche Tugenden vgl. Polleroß, Peterskirche (wie Anm. 53) 194, Anm. 213.
- (169) Zur ikonographischen Symmetrie vgl. z.B. Euler, Gesamtausstellungen (wie Anm. 32) 195 und Polleroß, Peterskirche (wie Anm. 53) 203 ff.
- (170) Diese beiden Seitenaltarbilder entstanden erst 1765, doch könnte ihr Programm schon ursprünglich festgelegt gewesen sein.
- (171) Karl (wie Anm. 68) A 106 f, 132 f, Abb. 108 f.
- (172) Da in typologischen Darstellungen die Bundeslade mit Benedikt kombiniert wurde (Gregor Martin L e c h n e r , Typologie und Gestaltwandel in der Darstellung des hl. Benedikt von Nursia. In: alte und moderne Kunst 17/1980, 22), wäre vielleicht auch in Altenburg ein solcher Zusammenhang denkbar.
- (173) Die beiden Altargemälde stammen von Troger: Aschenbrenner - Schweighofer (wie Anm. 42) 96, Abb. 70.
- (174) 250 Jahre Hl. Johannes von Nepomuk, Ausstellungskatalog (Salzburg 1979) Kat.-Nr. 363.
- (175) Polleroß, Peterskirche (wie Anm. 53) 205.
- (176) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 85 f.
- (177) Egger, Inventor (wie Anm. 36) 7 ff.
- (178) Vgl. Polleroß, Altenburg (wie Anm. 76) 27.
- (179) Beim Göttweiger Vertrag heißt es ausdrücklich, Troger habe das Fresko der Kaiserstiege "nach dem ihm von Ihro Hochwürden und gnaden eröffneten Concept" zu gestalten, und das Zettler Konzept trägt die Handschrift des Abtes Melchior Zaunagg: Aschenbrenner-Schweighofer (wie Anm. 42) 214 und 212. - In Melk und Dürnstein haben wohl ebenfalls die Prälaten nicht nur die künstlerische Gestaltung bis ins Detail beeinflußt, sondern auch die Programme erstellt: Euler, Gesamtausstellungen (wie Anm. 32) 174.
- (180) Durch die Himmelsrichtungen, Jahreszeiten und Elemente werden außerdem die räumliche, zeitliche und stoffliche Ordnung des Kosmos definiert: Lurker (wie Anm. 99) 369ff. - In dieser Hinsicht mit Altenburg vergleichbar ist das Programm des Festsaaes in der Benediktinerabtei Füssen, wo Gott als "Beherrscher der ganzen Welt" u.a. durch die vier Himmelsrich-

tungen, Kardinaltugenden, Elemente, Jahres- und Tageszeiten, Weltmonarchien sowie Wissenschaften versinnbildlicht wird: Wagner, Festsäle (wie Anm. 112) 52 ff.

- (181) Egger, Bemerkungen (wie Anm. 101) 54.
- (182) Egger, Inventor (wie Anm. 36) 7.
- (183) Mrazek, Altenburg (wie Anm. 48) 78. - Auch Feuchtmüller, Altenburg (wie Anm. 114) betont, daß in Altenburg "das Konzept an die Architektur gebunden war".
- (184) Vgl. Anmerkung 71 sowie das Kapitel "Die symmetrische Grundrißform im hochbarocken Klosterbau" bei Christine R e B m a n n, Das Benediktinerstift Göttweig und seine Voraussetzungen in der Klosterbaukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige 90 (1979) 243ff. - Besonders deutlich zeigt sich die formale und ikonographische Symmetrie beim Stift Melk, wo ebenfalls Kaiser- und Bibliothekstrakt die Kirche flankieren.
- (185) Dieser Aspekt wurde erstmals von Feuchtmüller, Altenburg (wie Anm. 114) erkannt.
- (186) In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß schon der Tempel in Jerusalem als Spiegelbild der Welt betrachtet wurde, wobei der Hof die Unterwelt, der Hauptraum die Erde und das Allerheiligste den Himmel symbolisierte: Lurker (wie Anm. 99) 371.
- (187) Egger, Inventor (wie Anm. 36) 7 (2. Schöpfungstag).
- (188) Polleroß, Altenburg (wie Anm. 76) 24, Anm. 2. - 1975 hatte Egger noch "in der Unterwelt der Krypta, die die Vergänglichkeit alles Menschlichen aufzeigt", das Sinnbild der Erde angenommen: Egger, Bemerkungen (wie Anm. 101) 54.
- (189) Mrazek, Altenburg (wie Anm. 48) 87 f.
- (190) Egger, Inventor (wie Anm. 36) 7: "Ein letztes Mal zusammengefaßt werden all die Trakte und Räume durch die Liebe. Zeichen der irdischen Liebe ist die Figur der Leda (...), der himmlischen die Figur der Caritas unter der Prälatur. Die geistige Liebe ist in der Verbindung von Religion und Wissenschaft dargestellt."
- (191) Grueber (wie Anm. 39).
- (192) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 84.
- (193) In diesem Zusammenhang sei auf das Fresko der Stiftskirche Oberaltaich (ab 1727) hingewiesen, wo der Triumphwagen des hl. Benedikt von einer Gegenüberstellung der Hügel Golgatha und Parnaß mit Lamm und Pegasus bzw. Apollo ergänzt wird: Fritz M a r k m i l l e r, (Hg.), Barockmaler in Niederbayern. Die Meister der Städte, Märkte und Hofmarken (Regensburg 1982) 20 und 49 (Abb.).
- (194) Egger, Triumph (wie Anm. 38) 7.
- (195) Egger, Bilderwelt (wie Anm. 6) 7.
- (196) Den Inhalt der Melker Fresken faßt Ellegast in ähnlicher Weise zusammen: "Menschliche Vernunft und religiöser Glaube werden nach dem Kampf des Lichtes mit der

- Finsternis, der Tugend mit dem Laster, des Glaubens mit dem Unglauben das Gute, das Gläubige, Edle und Große im Triumph zum Siege führen.": Burkhard E l l e g a s t , Marmorsaal, Bibliothek und Kirche von Melk. Ein barockes Programm. In: Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II., Ausstellungskatalog (Wien 1980) 313.
- (197) Wilhelm M r a z e k , Studien zur Ikonologie der barocken Deckenmalerei in Österreich. Versuch einer Typologie. In: Franz Wagner (Hg.), Imagination und Imago. Festschrift Kurt Rossacher. Schriften des Salzburger Barockmuseums 9 (Salzburg 1983) 197 f.
- (198) Mrazek, Altenburg (wie Anm. 48) 88.
- (199) Egger, Inventor (wie Anm. 36) 7 spricht vom "Lumen fidei et sapientiae", obwohl letztere ebensowenig durch einen Strahlenkranz als Lichterscheinung charakterisiert wurde wie das "Lumen veritatis" der Bibliotheksvorhalle.
- (200) Im Katalog unter der Nr. 24 "um 1430" datiert, während Petrin eine Entstehung um 1440 annimmt.
- (201) In diesem Bericht wird die Zerstörung von kirchlichen Kunstwerken eigens angeführt: Silvia P e t r i n , Der österreichische Hussitenkrieg 1420-1434. Militärgeschichtliche Schriftenreihe 44 (Wien 1982) 10-12 (vollständige Übersetzung des Dokumentes).
- (202) Schweighofer, Geschichte (wie Anm. 11) 33 f. - Wilhelm S c h e i d l , Ein Beitrag zur Ortsgeschichte von Altenburg. In: Das Waldviertel 31 (1982) 8 f.
- (203) Heinrich R e i n h a r t , Altenburgs Schatzkammer. In: Das Waldviertel 28 (1979) 198 f. - Lore T o m a n , Das Wunder von Altenburg. In: Kulturberichte (NÖ.(Mai 1980)10f.
- (204) So berichtet der Topograph Josef Adalbert Krickel in seinem Reisehandbuch über die Kaiser-Ferdinand-Nordbahn: Friedrich B. P o l l e r o b , Eine Wanderung durch das Kamptal anno 1843. In: Waldviertler Kurier 23/Dezember 1981, 23.
- (205) Kat.-Nr. 48, 23 und 18; Abb. 54 im Buch.
- (206) Gerhart und Hanna E g g e r , Schatzkammer in der Prälatur des Stiftes Altenburg. Schriften der Bibliothek des Österreichischen Museums für angewandte Kunst 19 (Wien 1979).
- (207) Gerhart E g g e r , Die Schatzkammer des Stiftes Altenburg. In: Stift Altenburg a.a.O. 89-92.
- (208) Kat.-Nr. 17: Egger, Schatzkammer a.a.O. 89, Abb. 1.
- (209) Ober dieses Stück soll ein eigener Aufsatz im nächsten Band dieser Reihe erscheinen.
- (210) Egger, Schatzkammer (wie Anm. 207) 90, Abb. 48.
- (211) Lothar S c h u l t e s , Eine gotische Figur des hl. Nikolaus aus Fuglau. In: Kamptal-Studien 4 (1984) 155-160, Abb. 18.

- (212) Kat.-Nr. 25, Abb. 5.
- (213) Hans T i e t z e , Die Kunstdenkmale des Bezirkes Horn. UKT V (Wien 1911).
- (214) Gerhard S c h m i d t , Two Unknown English Horae from the Fifteenth Century. In: The Burlington Magazine CIII (1961) 48 ff, Abb. 10.
- (215) Kat.-Nr. 80: Egger, Schatzkammer (wie Anm. 207) 92, Abb.3. Erstmals publiziert von Manfred K o l l e r , Beiträge zum Werk Paul Trogers. In: ÖZKD 25 (1971) 36, Abb. 26.
- (216) T h i e m e - B e c k e r , Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart 31 (Leipzig 1937) 557.
- (217) Egger, Schatzkammer (wie Anm. 207) 90, Abb. 51.
- (218) Kat.-Nr. 87 f.; im Buch Abb. 8, 10-12 und 15-18. - Siehe auch: Peter W e n i n g e r , Niederösterreich in alten Ansichten. Österreich in alten Ansichten V (Salzburg 1975) Kat.-Nr. 179, Farbtafel 94.
- (219) Zur Darstellung der Translatio legis (Umschlagbild) siehe auch: 1500 Jahre St. Benedikt Patron Europas, Ausstellungskatalog (Salzburg 1980) Kat.-Nr. 132, Taf. XIX.
- (220) Kat.-Nr. 97; siehe auch: Weninger (wie Anm. 218) Kat.-Nr. 177, Abb. 85.

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, daß zahlreiche Objekte der Altenburger Schatzkammer heuer in Ausstellungen gezeigt werden, deren Katalogbeschreibungen allerdings kaum Neuigkeiten enthalten: Haslinger (wie Anm. 6) Kat.Nr.110 ff. (Baupläne) und 3 (Statue des hl. Rochus); Staat und Kirche in Österreich von der Antike bis Joseph II. (St. Pölten 1985) Kat.Nr. 1.14 (Statue des hl. Stephanus: "Nachfolge des Michel Erhart, um 1495/1500"), 3.20 ("Stiftungsurkunde"), 3.21 (Abtkrümme), 4.14 (Schenkungs-surkunde von 1251), 5.12 (Nikolausstatue), 6.22 (Hussitenchronik), 10.17 (Porträt Leiss) und 10.22 (Predigt von Abraham a Sancta Clara). Diese Druckschrift der Stiftsbibliothek wurde ebenso erstmals ausgestellt wie eine Leopoldsstatue von Kaspar Leuse-ning (Der heilige Leopold, Landesfürst und Staatssymbol, Kloster-neuburg (Wien 1985) Kat.Nr. 260 mit Abb.). In Krems wurde ein Reliquiar aus der Stiftskirche gezeigt: 200 Jahre Diözese St. Pölten (Krems - St. Pölten 1985) Kat.Nr. II. 30.