

Bibliotheken, Dekor

(17.-19. JAHRHUNDERT)

Herausgegeben von

Frédéric Barbier, István Monok

✎ Andrea De Pasquale

BIBLIOTHEK DER UNGARISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI ROMA



ÉDITIONS DES CENDRES

Klosterbibliotheken des Wiener Umlands –
Alte und neue Motive

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts bedeutete für die Klöster Mitteleuropas eine letzte Epoche der Vitalität, in der der evident werdende gesellschaftliche Bedeutungsverlust durch eine geradezu aggressive Bautätigkeit kompensiert wurde. Besonders im Zentrum des Reiches, im Umfeld der Reichs- und Residenzstadt Wien, fühlten sich die geistlichen Häuser unlegbar von den allgemeinen Wandlungen des Umbruchs berührt; anders als im Gebiet Süddeutschlands waren die Prälaten (wohl aufgrund ihrer langjährigen Bindung an das Milieu der Hauptstadt) sensibilisiert für eine veränderte, für eine kritisch-negative Wahrnehmung des Klosterwesens. Unter diesem Aspekt lohnt es sich, die Ausstattungen jener Bibliotheken zu beleuchten, die in jener Zeit entstanden und deren ikonologische Sprachfähigkeit zwischen alten und modernen Positionen laviert.

ALTES MOTIV IN NEUER POSITION

Die wahrscheinlich bedeutsamste Ausstattung einer Klosterbibliothek im Wiener Umfeld nimmt die Bibliothek des Benediktinerstiftes Melk ein. Als optisches Pendant zum Marmorsaal entstanden, bildet sie mit diesem den Rahmen für die zentral inszenierte Westfassade der Stiftskirche. In ihrer Innenausstattung, aber auch ihrer architektonischen Positionierung wird der Wunsch nach *öffentlicher* Wirksamkeit manifest, da sowohl in schriftlichen als bildlichen Quellen die Zugänglichkeit des Raumes belegt ist, der sich klar einem „Nobel-Tourismus“ öffnete – hochrangigen Gästen präsentierte man Bücher und Raum.¹ Der Problematik, damit nicht die Grenzen der Klausur zu verletzen, wurde durch die bauliche Organisation Rechnung getragen:² Wie in der Ansicht von Rosenstingl³ (1736) [Abb. 1] ersichtlich war das Betreten der Bibliothek über die Altane auch für profane Gäste möglich; der ursprünglich innerhalb des Klosterbezirks gelegene Büchersaal wurde an den Rand des *claustrums* verlegt und damit zum öffentlichen Raum, ja, zu einem *Höhepunkt* der Enfilade von Repräsentationsräumen und somit eines barocken Rundgangs in Stift Melk. Das Studium, die mönchische Tätigkeit des Lesens und Studierens, wurde somit in eine Öffentlichkeit transportiert, in ästhetisch überhöhter Weise transparent nach außen getragen.

Dass dieses Öffnen als bewusste Demonstration der Tätigkeit der Klostergemeinschaft, der monastischen *actio*, gesehen wurde, können wir durch die Gegenüberstellung mit der nur



1. Franz Rosenstingl,
Ansicht des Stiftes Melk, 1736.

1. Vgl. Anton Gansberger, Das Jahr 1740 in den Prioratsaufzeichnungen der Stifte Göttweig und Melk. Ein Beitrag zum klösterlichen Alltagsleben im spätbarocken Österreich, Dissertation, Wien 1982.

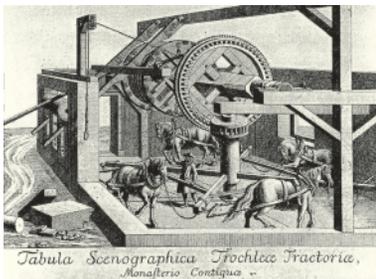
2. Wolfgang Huber/ Huberta Weigl (Hg.), Jakob Prandtauer (1660 – 1726). Planen und Bauen im Dienst der Kirche, Ausstellungskatalog, Melk 2010, S. 43, Kat. – Nr. 2.62.



Bibliotheca Major



Refectorium altmanisense



Tabula scenographica Trochlear Fractorie, Monasterio Contigua

2. Salomon Kleiner, Ansicht der Stiftsbibliothek Götweig, 1743–1745.

3. Salomon Kleiner, Ansicht des Altmanisaals in Götweig, 1743–1745.

4. Salomon Kleiner, Ansicht des Pumpenwerks für den Stiftsbau in Götweig, 1743–1745.

knapp früher entstandenen Bibliothek von Götweig nachvollziehen: In der barocken Bildquelle, die Salomon Kleiner 1743–1745 geschaffen hat, fühlte sich der Vedutenstecher nur bei zwei Darstellungen bemüht, mit menschlichem Personal die Funktion der Räume zu illustrieren – bei der Hauptstiege und der Bibliothek [Abb. 2].⁴ Während bei ersterem Stich die Aufnahme eines eleganten Gastes (mittels einer Erläuterung des Freskos) ins Zentrum der Darstellung gerückt wird, illustriert Kleiner in „lebendiger“ Weise das Arbeiten der Mönche in der Bibliothek: Bücher werden geschleppt oder ins Regal – fein ordentlich zurückgestellt – es wird studiert; einer der gezeichneten Mönche nimmt sogar Blickkontakt mit dem Betrachter auf und ist sich so seiner wahrgenommenen Emsigkeit völlig bewusst. Einen krassen Gegensatz bilden dazu jene Blätter der anderen Innenräume wie Festsaal [Abb. 3] oder Refektorium – die prächtige Raumhülle wird sozusagen neutral gezeigt, eine bauliche Gegebenheit, deren mitunter luxuriöse Nutzung nicht den Augen des Betrachters (der Kritik?) ausgesetzt wird. Im Gegenzug dazu betont der Bibliotheksstich offensichtlich den Fleiß der Klosterinsassen. Man mag den Vergleich verzeihen – aber gleichsam in Analogie zum Blatt zur hydraulischen Pumpe von Götweig [Abb. 4] mit der anschaulichen Visualisierung der Funktionsweise nutzt Kleiner die Mönchsgestalten, um dem Betrachter den emsigen Betrieb des Raumes zu suggerieren, eines Raumes, der den Augen der Besucher ja nicht offenstand wie sein Melker Pendant: Denn im Gegensatz zu Melk folgte Götweig den traditionellen Usancen; in der Bauorganisation bildete die Bibliothek zwar *den* zentralen Raum des monastischen claustrums, damit war die Möglichkeit zur Besichtigung allerdings prinzipiell verwehrt. Während die Prunkräume neutral vorgestellt werden, ohne Requisiten barocken Zeremoniells, entwirft die Graphik damit das Bild eines Raumes, dessen ästhetische Qualitäten hintangesetzt werden im Vergleich zu seinem „praktischen“ Nutzen. Wie die Ackergäule sich im Pumpenwerk abmühen, sehen wir im Stich die forschende Aktivität der Konventualen – offensichtlich weit davon entfernt, einem Müßiggang zu frönen, der gerade zur Entstehungszeit der Stiche den Religiösen unterstellt wurde.

Im Gegensatz zu Götweig konnte in Melk die Repräsentation der klösterlichen Wissenschaftspflege nicht nur anhand der Tätigkeit hervorragender Gelehrter aufgezeigt werden,⁵ in einem Akt der baulichen Änderung⁶ wurde durch die Hinzufügung der Altane eine Verbindung von Gästespeisesaal und Bibliothek geschaffen. Das Ergebnis war die Auslagerung des Büchersaals aus dem Kern des Klosters und seine fakultative Erschließung für dessen Gäste. Damit und durch die bauliche Gestaltung als Gegenstück zum Saal durchläuft der Melker Bibliothekssaal eine funktionale und mentalitätsgeschichtliche Neuinterpretation. Dem zentralen Kirchenbau sind Saal und Bibliothek als vorgelagerte Äquivalente den nach innen

■ 3. Ernst Bruckmüller (Hg.), 900 Jahre Benediktiner in Melk, Ausstellungskatalog, Melk 1989, S. 225f., Kat. – Nr. 27.01 (Wilhelm Georg Rizzi). ■ 4. Gregor Lechner, Michael Grünwald, Gottfried Bessel (1672–1749) und das barocke Götweig, Ausstellungskatalog, Bad Vöslau 1999, S. 149, S. 153f., Kat.-Nr. IV 22.9, IV 22.14; Peter Prange, Salomon Kleiner und die Kunst des Architekturprospekts (= Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen 17), Augsburg 1997, S. 300–322. ■ 5. Vgl. Thomas Wallnig, Thomas Stockinger, Ines Peper, Patrick Fiska, Europäische Geschichtskulturen um 1700 zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession, Berlin–Boston 2012; Thomas Stockinger: Klosterbibliothekar und Gelehrter; Bernhard Pez OSB (1683–1735), in: Bibliothek und Wissenschaft, 45(2012), S. 195–226

■ 6. Huberta Weigl, Architekt und Auftraggeber. Jakob Prandtauer, Abt Berthold Dietmayr und das „Gesamtkunstwerk“ Stift Melk, in: Willibald Rosner, Reinelde Motz-Linhart (Hg.); Junge Forschung in Niederösterreich 40 (= Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde), St. Pölten 2007, S. 9–42

■ 7. Es beginnt hier eine Entwicklung, die im Bibliotheksbau von Strahov münden wird. Vgl. Karl Möseneder, Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei, Wien – Köln – Weimar 1993, S. 107–113. ■ 8. Vgl. Piero Buscaroli (Hg.), Cesare Ripa, Iconologia, Milano 1992, S. 374f., 394f. ■ 9. Ebd. S. 397: „Scienza – Donna con l’ali al capo, nella destra mano tenghi uno specchio & con la sinistra una palla, sopra della quale sia un triangolo“.

und nach außen gerichteten Aspekten des Klosterlebens untergeordnet,⁷ der Saal, der mit seinen Kartuschen den Aspekt der Gastfreundschaft überschwänglich betont, und der Bücher-saal, der zum nobelsten Baukörper des Klausurbereiches stilisiert wird. Interessant und bezeichnend für die Entwicklung des spätbarocken Klosterbaus zum Säkularen hin ist dabei der *Übergreif*, den der Saal auf den Konventbau unternimmt. Nicht genug damit, dass er nicht mehr als eindeutiger Fremdkörper im Kloster ausgewiesen ist, er verbrüdet sich mit dem Bibliotheksrisalit, wird verwechselbar, austauschbar. Wo Prandtauer in St. Florian gerade durch seine Verweigerung, den Saal in den Klosterbau einzubinden, einen geradezu ephemeren Charakter seiner Architektur hervorzaubert, büßt die Bibliothek als Baukörper ihre Aussagekraft ein, weil sie im Gewand des profanen Saals erscheint.

Die Verquickung von Saal und Bibliothek wird im Inneren auch in den Fresken zelebriert. Richtigerweise könnte bei den Deckenmalereien von einem „Diptychon“ die Rede sein, da Troger eine sukzessive Bilderzählung auf zwei Gewölbeflächen aufgeteilt hat:

In Abwandlung des Themas vom Sonnenaufgang übernimmt im Marmorsaal Pallas die Rolle des Apollo auf dem Sonnenwagen. Der Parnass, dem die Weisheitsgöttin zusteuert, ist von monastischen Tugenden als „Musen“ bevölkert. Den Triumph der Vernunft begleitet Hercules, der mit dem Kampf gegen Cerberus seine Arbeiten siegreich beendet. Der Bibliothekssaal zeigt die „Fortsetzung im Himmel“. Die pagane Pallas geht hier auf im Bild der „Sapientia Divina“. Dieses klassische Zentralthema klösterlicher Bibliotheken ist von den Kardinaltugenden umgeben, welche den offenen Himmel bevölkern. Hercules erscheint nun schwebend, um allegorisch jenen himmlischen Lohn anzudeuten, der demjenigen winkt, der den dornigen Pfad der Tugend gewählt hat.

Das in dieser Reihenfolge gelesene Diptychon entwirft ein Idealbild des Klosterlebens, bei dem die allegorisch-pagane Bildsprache als gemaltes „statement“ den Klosterbesuch hoher Gäste kommentiert. Das Bild des Sonnenaufgangs beschwört das Bild eines Goldenen Zeitalters, bei denen der Tugendkampf der Mönche unter dem Schutz der Vernunft und der sie begleitenden Tugenden zu herrlichster Blüte kommt. *Ragione* selbst, unter deren Schutz die Mönche leben, wandelt sich im Studiersaal zum Ebenbild der Göttlichen Weisheit, deren Erkenntnis alles übersteigt.⁸

Diese den Gästen zugedachte Leserposition ist natürlich nicht übereinstimmend mit jener der tatsächlichen Benutzer des Bücherraums, der Mönche, die von der Klausur her den Bibliotheksraum betreten. Abseits des „Prozessionswegs“ durch den Saal wird für sie die mythologische Historie in Form einer Allegorie abgekürzt, die auf dem Deckenbild des Vorraums zum Großen Saal dargestellt ist [Abb. 5]. Dass das Fresko für das Betreten von Westen her gedacht ist, zeigt seine Orientierung; betritt man aus der Bibliothek kommend den Vorraum, steht das Deckenbild auf dem Kopf.

An der Decke erscheint „Scienza“, die Wissenschaft, die zu einem Tempel auf Wolken weist.⁹ Scienza schlüpft hier in die Rolle der Pallas, die am Scheideweg Hercules den Weg der Tugend weist [Abb. 6]. Der Mönch wird somit in die Rolle des Hercules versetzt. Dabei gilt es zu betonen, dass die Strategie des Freskos nicht mehr eine Parallelwelt mythologischen Gehalts entwirft – der Betrachter sieht also nicht ein Äquivalent zu seiner Lebensposition; der betrachtende Mönch soll vielmehr mit dem Fresko interagieren, indem er die Rolle des *nicht dargestellten* Hercules ausfüllt.

5. Paul Troger, „Allegorie der Scientia“, Stift Melk, Kleine Bibliothek, 1732.



Besonders wichtig ist es festzuhalten, dass offenbar keinerlei Verbindung zwischen dem Bibliotheksprogramm und der für Melk so wichtigen Tätigkeit der Brüder Pez feststellbar ist. Obwohl durch diese beiden Geistlichen Strömungen aufklärerischer maurinischer Geschichtsforschung in Melk repräsentiert waren – Hieronymus war sogar Bibliothekar! – vertritt der Konzept der Bibliothek einen klassischeren (konservativeren?) Zug, der Wissenschaftspflege vorrangig als Ausdruck ethischer Integrität duldet. Vernunft – wie im Saal schon zu sehen – ist etwas, das aus dem Lebenskampf erwächst und Ergebnis ethischer und moralischer Parameter ist. In der Melker Bibliothek werden die Wissenschaften der Zone der Scheinarchitektur zugeordnet, während darüber, also in unmittelbarer Nähe zur Göttlichen Weisheit, sich die Tugenden im Himmel versammeln. Die *Sapientia Divina* ist als Instanz den Angelegenheiten der Welt übergeordnet – der Globus wird (einer Invention Andrea Sacchis im römischen Palazzo Barberini folgend)¹⁰ am unteren Bildrand angedeutet.

■ 10. Trogers Gestaltung folgt den Gestaltungen von Sacchis in mehreren Versionen vorliegendem Entwurf. Gudrun Swoboda, Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlungen von 1600 bis 1800, Wien 2008, S. 82; Anna Lo Bianco, Allegoria della Divina Sapienza, in: Andrea Sacchi 1599 – 1661, Nettuno 1999, S. 59 – 60, Kat. – Nr. 4.



6. Paul Troger, „Hercules am Scheideweg“, Stift Zwettl, Bibliothek, 1732–1733.

Jenen Primat der Tugend als Voraussetzung für den Weisheitserwerb illustriert Trogers Nachfolgeprojekt in Zwettl (1732), zu dem sich die Programmschrift des *Conceptus pingendi* erhalten hat. Dort werden um die zentrale Personifikation der *Sapientia Divina*

unterschiedliche/ Tugend- Vorgebildet mit welchen der Jenige mues begabet seyn, der die / wahre weißheit zu yberkomm- Eyfrig undt Ernstliches Verlangen traaget

Sowohl in Melk als im Nachfolgebau von Zwettl bedeuten Weisheit und Weisheitserwerb Bewährung in Belangen der Selbstdisziplin – oder, wie es die allegorische Summe in der erhaltenen Programmschrift zum Ausdruck bringt:

Wer zur wahren weißheit gelangen will, mues / durch unermüdeten Fleiß und Arbeith alle laster auß=/rotten, und alle tugend- Unverwelckhlich in sich einpflanz: -[en]

Ersichtlich wird daraus ein bemerkenswertes Selbstverständnis oder Sendungsbewusstsein, das dem Auftraggeber und der klösterlichen Kommunität anzurechnen ist. Hier fehlen Hinweise auf alternative Inhalte (wie ein Fakultätenprogramm) zugunsten einer rein moralischen Stellungnahme zum Thema Weisheit und Wissen – eine Strategie, die letztendlich auf einem vormodernen Erkenntnismodell beharrt, das der Religion und den ihr zugerechneten Tugenden die Schlüsselposition in der Deutung der „Welt“ einräumt.

Im Gegensatz zum Außenbau, der bereitwillig seine Sonderstellung aufgibt und sich in ein moderneres Bauprogramm einfügt, wird damit bei der Konzeptarbeit zur Innenausstattung das althergebrachte Verständnis geistlicher Wissenschaftspflege ins Bild gesetzt.

Der Propst des Augustiner Chorherrenstiftes St. Pölten, Michael Führer, sah sich durch die permanenten finanziellen Nöte seines Hauses gezwungen, die Bibliothek „*etwas langsam, nemblich fast durch 20 jar*“ einzurichten.¹¹ 1728, also knapp vor der Melker Bibliothek, wurde aus alten Klosterzellen ein größerer Raum für die Bücher geschaffen, der 6 Jahre später – 1734 – um einen Vorraum und einen äquivalenten Saal erweitert wurde. Im Zuge dessen wurde auch das Bildkonzept *gedehnt*. Im (späteren) Nordraum war ursprünglich, ausgehend von der Schöpferfähigkeit Gottes, seine Erkenntnis in der Philosophie und in der Theologie dargelegt worden. Die Erschaffung des Lichtes am Beginn der Welt wird dabei durch eine weitgespannte Lichtmetaphorik in Beziehung gesetzt zur Offenbarung Gottes durch den Messias, basierend auf einem Zitat des Johannes-Prologs („Lux in Tenebris“ – „Und das Licht leuchtet in der Finsternis“). Die Antithese – „Tenebrae in Luce“ (Finsternis im Licht) – wird der Weltweisheit, der Philosophie zugerechnet, wobei die Nachtule der Minerva in der Supraporte der Heiliggeisttaube in Strahlengloriole auf der gegenüberliegenden Seite antwortet.



7. Paul Troger, „Dionysius Areopagita beobachtet die Sonnenfinsternis“, hem. Stift St. Pölten, Bibliothek, 1734.

Dieses 1728 bereits abgeschlossene Ensemble wurde 1734 durch eine Freskierung ergänzt, die sich den Fakultäten widmet. Aufgrund einer Nachzeichnung von Joseph Winterhalder d. Ä. ist es möglich, eine Planungsphase Trogers zur Diskussion zu stellen, bei der die tondo-förmigen Bildfelder rein allegorisch gefüllt werden sollten.¹² Tatsächlich realisiert wurden schließlich beispielhafte Historien, die die Fakultäten illustrieren, wobei allerdings Motive dieser Erstplanung – wie etwa die Faune mit Kräutern – der Konzeption nicht verloren gingen, sondern in ein anderes Medium (nämlich Skulptur) transferiert wurden. Die Freskierung durch Troger revidierte in St. Pölten ein Ensemble, dessen Programm bereits in den Skulpturen der Bücherkästen festgelegt gewesen war. Der ursprünglich dominante Hauptgedanke trat zurück, wurde überformt – und ging im neuen „gedehnten“ Kontext ein wenig verloren. Dieser reduzierte Impetus, diese verwässerte Stringenz des Konzepts, drückt sich gerade im Torso des Südraumes aus, der im 18. Jahrhundert nur provisorisch fertiggestellt werden konnte.

Freilich dringt – diesen ungünstigen Umständen zum Trotz – in St. Pölten gerade mit der Figur des Dionysius Areopagita ein interessantes Bildmotiv in die Malerei des Wiener Umfeldes ein [Abb. 7]. Dionysius wird hier als Beispiel der Gotteserkenntnis *aufgrund* naturwissenschaftlicher Beobachtung genannt. Ähnlich finden wir ihn später im Gemälde Gottfried Bernhard Göz für die Admonter Stiftsbibliothek (1746)¹³ oder im Altarfresko von Matthäus Günther in der Portenkirche Aldersbach (1767): Der heilige Dionysius, der Saint Denis, ist hier das Paradebeispiel des gottgefälligen Forschens.

Dass für den zeitgenössischen Betrachter des 18. Jahrhunderts die theologische Argumentationskraft des Dionysius als „heiligem Forscher“ wahrnehmbar war, erkennt man aus der Zitation im Palais Sternberg in Prag, einem der frühen Darstellungsbeispiele. Hier wurde bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Anspielung auf den Namen des Bauherrn – „Sternberg“ – Dionysius gemeinsam mit dem legendären Balthasar (einem der drei Könige), Christopher Kolumbus und Tycho Brahe in die Dekoration eines *studiolos* eingebunden.¹⁴ Im Zentrum wird das Geozentrische Weltbild mittels Astrolabium vorgestellt. Der hier profane Zugang zum Bildthema äußert sich auch in der adaptierten Zitierweise; anstelle des im Brevier zum Fest des hl. Dionysius festgesetzten: „aut Deus naturae patitur“¹⁵ wird hier ein „aut Author [!] naturae“ verwendet. Der Gottesbeweis auf Grundlage der naturwissenschaftlichen Erkenntnis wandelt sich bei der Formulierung vom „Gott der Natur“ zum „Urheber der Natur“ und damit in eine wesentlich zurückhaltendere, neutralere Aussage, die – im Rahmen einer profanen Ausstattung – Deutungen bis zum Deismus zuließe.

■ 11. Heinrich Fasching, Auseinandersetzung zwischen Konvent und Propst im Stift St. Pölten 1722, in: Hippolytus. St. Pöltner Hefte zur Diözesankunde, Neue Folge 6, 1984, S. 3–59. Ders., Propst Johann Michael Führer von St. Pölten – Absetzung und letzte Lebensjahre (1739–1745), St. Pölten 1991, S. 272. ■ 12. Andreas Gamerith, „Medicina?“ Zu einer Allegorie der Heilkunst von Joseph Winterhalder d. Ä., in: Jiří Kroupa/ Michaela Šeferisová Loudová / Lubomír Konečný (Hg.), Orbis Artium. K jubileu Lubomíra Slavička, Brno 2009, S. 259–274. ■ 13. Gerald Unterberger (Hg.), Benediktinerstift Admont. Universum im Kloster, Weitra o.J., S. 103, 105; Eduard Isphording, Gottfried Bernhard Göz 1708–1774. Ölgemälde und Zeichnungen, Weißenhorn 1982, S. 137–138, A8. ■ 14. Ladislav Daniel, „Vidimus stellam eius in oriente“: Notes on Mural Paintings in the Sternberg Palace in Prague, in: Martin Mádl / Michaela Šeferisová Loudová / Zora Wörgötter (Hg.), Baroque Ceiling Painting in

Central Europe, Prag 2007, S. 33f. ■ 15. Vgl. Breviarium Monasticum, Lectio V, in II Nocturno Die IX. Octobris, SS. Mart. Dionysii, Rustici et Eleutherii: „Dionysius Atheniensis, unus ex Areopagitis iudicibus, vir fuit omni doctrinae genere instructus. Qui cum adhuc in gentilitatis errore versaretur, eo die, quo Christus Dominus Cruci affixus est, solem praeter naturam deficisse animadvertens, exclamasse traditur: Aut Deus naturae patitur, aut mundi machina dissolvetur.“ [Dionysius, ein Athener, einer der Richter des Areopag, war ein in allen Arten der Wissenschaft erfahrener Mann. Obwohl er im Irrtum der Heiden verharrete bis zu jenem Tag, an dem Christus der Herr ans Kreuz geschlagen wurde, änderte er seine Gesinnung aufgrund der Sonnenfinsternis außerhalb der Natur (außerhalb der natürlichen Gesetze) und soll ausgerufen haben: Entweder der Gott der Natur leidet, oder das Weltengebäude wird sich auflösen.“].



8. Antonio Beduzzi,
„Allegorie auf das Altarsakrament“,
Stift Melk, Sommersakristei, 1701.



9. Salomon Kleiner, Ansicht
der Bibliothek des Prinzen Eugen
in seinem Wiener Stadtpalais,
um 1730.

Dionysius und seine Beobachtung der Sonnenfinsternis treten im 18. Jahrhundert relativ überraschend und doch vermehrt auf – das Thema erweitert quasi unvorhergesehen den Kanon der Darstellungen, der zuvor als ausreichend empfunden wurde. Offenbar erfüllt – so die These – diese Ikonographie des Themas, das zuvor visuell nicht (?) erarbeitet worden war, einen *inhaltlichen Bedarf*.

Eine Vorstufe lässt sich in einem Gründungswerk des österreichischen Hochbarock feststellen. In der zu Beginn des 18. Jahrhunderts geschaffenen Sakristei des Stiftes Melk hatte sich Antonio Beduzzi eines Grundthemas aus dem Legendenschatz um Dionysius bedient, dem Motiv vom „Altar für den unbekanntem Gott“ [Abb. 8]. In Melk freilich, dem Kloster der letzten Blüte eines gegenreformatorischen Bewusstseins, wird aus dem Altar des Areopags eine Verehrungsstätte für den „wohlbekanntem Gott“, dem „non ignoto Deo“. Hier, im prallen Triumphgedanken vom „et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam“, wird einem Skeptizismus widersprochen – vielleicht *ante litteram!* – dem man ein ähnliches Potential zutraut wie jener Situation, der der Apostel Paulus in Athen begegnet:

„quod ergo ignorantes colitis hoc ego adnuntio vobis! Deus qui fecit mundum et omnia quae in eo sunt, non in manufactis templis inhabitat... ipsius enim et genus sumus.“ – „Was ihr verehrt, ohne es zu kennen, verkünde ich euch: Gott, der die Welt gemacht hat und alles, was in ihr ist, wohnt nicht in von Menschenhand gemachten Tempeln... und wir sind von seiner Art.“ (Apg 17, 23–29).

Dionysius ist hier nur als Assoziation im Hintergrund vertreten und reduziert auf die Erzählung des Altars, also noch fernab der legendenhaften Naturbeobachtung. Um diese nächste Assoziation zu wecken, bedurfte es einer weiteren Bildformel, der man (aufgrund der ikonographischen Ähnlichkeit) mit dem Heiligen begegnen musste.

Die analoge – profane – Bildfindung könnte man in jener Ikonographie vermuten, die mit prominenten Beispielen im optischen Bewusstsein des 18. Jahrhunderts verankert war: In der Bibliothek des Prinzen Eugen im Winterpalais der Himmelpfortgasse befand sich ein Aufsatzbild von Heintzenthals, das heute verloren ist [Abb. 9].¹⁶ Das Gemälde wurde wahrscheinlich in einem Akt der „ikonologischen Revision“ bestellt, da es vorstellbar ist, dass eigentlich Crespis „Chiron lehrt Achill Bogenschießen“ für das *studiolo* des Prinzen bestimmt gewesen war. Aufgrund seiner ikonographischen Formel kann Heintzenthals Bild rekonstruiert werden, folgt es doch einem Schema, das seit dem 17. Jahrhundert in verschiedenen Versionen vorliegt. In Torneolis Gemälde der römischen Galleria Spada [Abb. 10] sieht man zentral ein Idealportrait von Nikolaus Kopernikus, der auf die Mondphasen verweist, mit denen er 1540 die Grundlage für die Neuinterpretation der Welt, das heliozentrische Weltbild, gelegt hatte. Links versucht Aristoteles als Verfechter der antiken Deutung, ihm Einhalt zu gebieten. Rechts erläutert aber bereits Urania höchstpersönlich den staunenden Astronomen die Wahrheit des von Kopernikus (und in Nachfolge von Galilei) verkündeten Ansatzes.

■ 16. Andreas Gamerith, Die malerische Ausstattung des Winterpalais, des Prinzen Eugen, Wien 2013, S. 32–34.
in: Agnes Husslein – Arco / Georg Lechner (Hg.), Das Winterpalais



10. Nicolò Torneoli,
Allegorie der Astronomie,
Rom, Galleria Spada, 1645.

Dass bei der motivischen Übernahme für die Bibliothek Eugens das Meisterwerk mythologischen Inhalts ersetzt wurde zugunsten der „historischen“ Komposition lässt vermuten, dass damit das Prestige des Prinzen Eugen als „modernem“ Menschen unterstützt werden sollte: Die Wahrheit des kopernikanischen Systems stand im 18. Jahrhundert außer Frage (wenngleich die Probleme, die das für die theologische Welterklärung bedeutete, in letzter Konsequenz nicht geklärt waren).

Troger übernimmt die Bildformel Torneoli'scher Provenienz, wenngleich die Übertragung des profanen Sujets natürlich interessante Konsequenzen für die Bildrhetorik zeitigt. Wir sehen den Moment, in dem die Sonnenfinsternis in der Todesstunde Jesu eintritt; außerhalb der natürlichen Weltordnung ein Wunder. Der Philosoph vorne versucht in seinen Büchern die Lösung dieses Rätsels zu finden und ist im Begriff, das Fernrohr anzusetzen. Das wehrt Dionysius ab; obwohl zu diesem Zeitpunkt noch Heide wird ihm der *spirituelle* Gehalt des Vorgangs vollkommen bewusst: Was zu sehen ist, ist nicht schlichtes Naturphänomen, dem der vermessene menschliche Geist auf die Schliche komme könnte. Gleichsam prophetisch fasst er in seiner „Nicht-Erkenntnis Gottes“ (Stichwort: Nacht) zusammen, was der Gläubige offen zu erkennen vermag: Entweder die Welt geht zugrunde, oder *der* Gott der Natur leidet.

Dionysius nimmt dabei eine gewichtige Rolle ein, vereint er doch Charakteristika der Ikonographie von Aristoteles und Kopernikus. Er verteidigt nicht das Geozentrische System – das im Bild ja durch die Armillarsphäre vertreten ist. Er verteidigt eine metaphysische Wahrheit, die vom Wunder der Natur abgeleitet wird.

Was Dionysius (Nacht) erkennt, findet – im Gegenstück der St. Pöltener Bibliothek – vielmehr seine Entsprechung in der Vision des hl. Paulus (Tag): „Oculus non vidit, nec auris audivit“ – Was keine Auge gesehen, kein Ohr gehört, hat Gott denen verheißen, die ihn lieben. Dem Bildmotiv lässt sich hier – höchst brisant! – eine enge Verbindung von religiöser Argumentation und naturwissenschaftlicher Beobachtung unterstellen. Es ist der Versuch, letztere zu relativieren zugunsten eines Primats der theologischen Erkenntnis.



11. Germain Cartier / Johann Georg Pintz, Illustration zu 2 Petr 3,7, 1751.

Eine Parallele dieser Auffassung des Themas findet sich im Antependium der Kremsmünsterer Sternwarte.¹⁷ Es verfügt über ähnliche ikonologische Qualitäten wie die Darstellung Günthers in Aldersbach – dort ist das Motiv begründet im Patrozinium des hl. Kreuzes und in der Widmung der Kapelle als Heiligtum der in Aldersbach studierenden Jugend. Das Kremsmünsterer Antependium verdeutlicht die Verquickung von Forschung und religiöser Offenbarung durch seine Anbringung: Es bildet den Altarschmuck jener Kapelle, die die Mitte des 18. Jahrhunderts errichtete Sternwarte im obersten Stockwerk abschließt. Das Dionysius-Thema macht hier sehr deutlich klar, dass das im Rahmen eines Klosters angestrebte Forschen nicht stolze Selbstüberhebung ist, sondern dass das wissenschaftliche Studium den Glauben des Forschenden stärken wird: Die Wunder der Natur überzeugen von der Kraft des Schöpfers.

Spätestens hier werden wir mit einer Argumentation konfrontiert, die dem inhaltlichen Impuls (historisch gesehen) schaden wird. Die direkte Argumentation, dass durch die Wunder der Natur der Forschende gläubig die Größe der göttlichen Macht dahinter erkennen wird, wird letzten Endes den Atheismus der Aufklärung stärken. Denn auf demselben Prinzip – empirische Erkenntnis als theologische Grundlage – basieren später Polemiken, die wir in der Encyclopédie finden werden: Abbé Mallet etwa errechnete, nach streng naturwissenschaftlichen Vorsätzen, dass für die Arche Noah 36 000 Tonnen Wasser und 47 000 Kubikmeter Heu vonnöten gewesen wären.¹⁸ Was 1730 in Bildwerken wie Trogers Fresko noch als Argumentation zur Nobilitierung der theologischen Deutungshoheit ins Spiel gebracht wird, wird keine drei Jahrzehnte später zu offenen Angriffsfläche für die Gegner dieses Systems werden.

In vielleicht provokanter Weise könnte man die weitverbreitete Cartier-Bibel (1751) als Zwischenschritt vorschalten:¹⁹ Der Versuch, eine umfassend kommentierte Bibelübersetzung mit *naturwissenschaftlich einwandfreien* Illustrationen auszustatten, zeigt die schwindende Überzeugungskraft religiöser Welterklärung. In den Kupfern wird Jonas Kürbisstaude mit Samenständen und Früchten vorgestellt wie in einem Herbarium (Tafel 35), die Taufe im Jordan wird durch Untertauchen vollzogen, wie es tatsächlich der historischen Praxis entsprach (Tafel 37). Der Heilige Geist – wesentlicher Bestandteil der Evangeliums-Erzählung – wird dabei etwas verschämt in die Schmuckleiste der Rahmung verbannt. Der Weltuntergang (bezeichnenderweise nicht im Rahmen der Apokalypse, sondern im Petrusbrief vorgestellt, Tafel 65) mutiert zum astronomischen Problem [Abb. 11]; Gott und Engel haben in den Himmeln der Illustrationen keinen Platz mehr.

■ 17. Johann-Christian Klamt, Sternwarte und Museum im Zeitalter der Aufklärung. Der Mathematische Turm zu Kremsmünster (1749–1758), Mainz 1999. ■ 18. Philipp Blom, Böse Philosophen. Ein Salon in Paris und das vergessene Erbe der Aufklärung, München 2011. ■ 19. Germain Cartier, Biblia Sacra Vulgatae editionis [...] una cum nova

éaque excultiore, nec non ad sensum scripturae mais accommoda versione germanica, in commodum & utilitatem totius Ecclesiae catholicae praesertim germanicae elucidarata [...] Tomus II, Konstanz 1751. ■ 20. Karl Möseneder, Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei, Wien – Köln – Weimar 1993.

Ende oder Anfang?

Ein Jahrzehnt nach der Freskierung von Zwettl setzte sich Troger im Zusammenhang mit dem Altenburger Bibliothekssaal noch einmal mit beiden hier vorgestellten Motiven auseinander, der Sapientia Divina [Abb. 12] und der Beobachtung der Sonnenfinsternis durch Dionysius Areopagita [Abb. 13].

Bei Trogers Fresken werden zentral Allegorien der Fakultäten vorgestellt, die auf einem Erdenstreifen durch historische Szenen illustriert werden.²⁰ Die Wahl der Bildthemen scheint auf den ersten Blick dabei naheliegend; eine ähnliche Sujetfindung zeigen Josef Kramolins Fresken in Plasy/ Plaß.

Interessant ist aber die inhaltliche Aufladung, die Konnotation der Szenen. Wir sehen nicht mehr – wie in Plaß, wie in St. Pölten – reine Illustrationen eines abstrakten Inhalts, vielmehr konkretisiert sich in den Bildbeispielen die ethische Bedeutung der spezifischen Wissenschaften.

Was mit „ethischer Bedeutung“ gemeint ist, zeigt sich in der Konfrontation des Samariterbildes mit einem aus Altenburg stammenden Beweinungsbild; die Bildformel, der Figurenapparat, weckt im Betrachter die Assoziation einer Kreuzabnahme, die Identifikation des Überfallenen mit dem Gekreuzigten visualisiert eine ethische Verantwortung des Mediziners, die direkt an die biblische Erzählung anschließt.

Im Gegenzug zu dieser Meta-Deutung der Historien, ihrer moralischen Konnotation, ist auch das Bild der zentralen *Sapientia Divina* gewandelt. Wie in Zwettl umgeben sie vier Frauengestalten, „Gespielinnen“ wie es in Zwettl formuliert gewesen war. Doch dieses Mal sind es nicht mehr moralische Entitäten, sondern die Fakultäten, die Wissensgebiete selbst. Wir sehen, dass eine Verlagerung stattgefunden hat: Zuvor war Wissenserwerb nur als Voraussetzung und Konsequenz eines moralisch einwandfrei *bestrittenen* Lebenswandels denkbar – Stichwort: Hercules. Jetzt findet eine Änderung der „Gesellschaft“ der Sapientia Divina statt. Im Altenburger Konzept drückt sich die Weisheit göttlichen Ursprungs nicht mehr in der Tugend, sondern in den Wissenschaften ab. Wissen (als Produkt des Intellekts) übernimmt die Bedeutung, die vormals Eigenschaften wie Gehorsam oder religiösem Eifer zugerechnet waren. War vorher „*ein Unsträfliches Leben undt reines gemueth*“ (Conceptus Zwettl) vonnöten, konzentriert sich Weisheit jetzt auf einen Akademismus, der allerdings aus intellektueller Verantwortung ethisch agieren wird – wie im Bild des Samariters zu sehen.

Im Bild selbst ergibt sich daraus eine bemerkenswerte Konsequenz. Im Unterschied zur literarischen Vorlage von Ripa und der Formulierung in Zwettl verliert die Sapientia Divina eine Bildeigenschaft; sie büßt ihre Strahlen ein.

*Sye ist mit Himmlischen Glanz umbgeben, alldieweilen Sye ihre Geburthß/=statt in dem Mundt des Allerhöchsten selbstn gehabt: Ego ex ore Al=/*tissimi prodivi Primogenita ante omnem Creaturam.**

Dass dies bei einem *Meister* der atmosphärischen Darstellung ohne Bedeutung sein soll – zumal es ein Verstoß gegen die Konventionen der Ikonographie ist – fällt schwer. Ohne einen

12. Paul Troger, „Allegorie der Sapientia Divina“, Stift Altenburg, Bibliothek, 1742.



„aufgeklärten Himmel“ im Jahr 1742 voraussehen zu wollen, müssen wir uns dennoch bewusst sein, dass die Verlagerung aus der moralischen Sphäre bildlich hier konsequent weitergedacht wird; bei Maulbertsch werden uns die Tugenden schließlich durch das Eindringen von „Begierde zum Lernen“ endgültig im bourgeoisen Gewand gegenüberreten.

Wir folgen dem zweiten Motiv unserer Spurensuche, „Dionysius Areopagita“. Wie in St. Pölten wird er als Beispiel der Philosophie eingesetzt. Bemerkenswert ist dabei die Bildstrategie: Dionysius ist eindeutiges Zentrum der Komposition.

Aber ist er das wirklich?



13. Paul Troger, „Allegorie der Sapientia Divina“, Stift Altenburg, Bibliothek, 1742.

Dionysius ist farblich aus dem Bild hervorgehoben; eindrucksvoll inszeniert Troger den Protagonisten mit einem blauen Mantel. Dionysius bildet somit im Bildkontext ein *Zentrum*. Geometrisch gesehen ist allerdings eine andere Figur zentriert – der einzige junge, kraftvolle Mann, der mit dem Fernrohr das Naturwunder beobachtet.

Troger gelingt hier etwas, das man als „Meistern einer paradoxen Situation“ bezeichnen könnte: Obwohl es nur einen Zentralpunkt geben kann, schafft er es, zwei Figuren als Mittelpunkt zu definieren; welche Figur man in den Fokus nimmt und als Zentrum betrachtet, liegt im Auge des Betrachters – das Bildwerk selbst akzeptiert das paradoxe Nebeneinander.

Das Bild wird zum Ausdrucksträger einer Geisteshaltung, die wir (aus dem Vergleich heraus) rekonstruieren können als die Akzeptanz zweier Geistessysteme, nebeneinander existent und äquivalent (!). Was Troger hier in Mittel der Malerei überträgt, ist freilich

ein Minderheitenprogramm im 18. Jahrhundert; wir sehen aus dem Vergleich mit den Entwicklungen Europas der Zeit, dass der strenggläubige Positivismus der Naturwissenschaft schlussendlich den Sieg davontragen sollte, ein Positivismus, der letzten Endes eine spirituelle Erkenntnis und ihren monumentalen Ausdruck im gemalten Bild nicht länger unterstützen wollte – und damit das Ende der reichen Tradition des Mediums Fresko heraufbeschwor.

TABLE DES MATIÈRES
INHALTSVERZEICHNIS
SOMMARIO

FRÉDÉRIC BARBIER, <i>Bibliothèques, décors, XVII^e-XXI^e siècle</i>	7
FRÉDÉRIC BARBIER <i>Illustrer, persuader, servir : le décor des bibliothèques, 1627-1851</i>	13
ELMAR MITTLER <i>Kunst oder Propaganda?</i> <i>Bibliothekarische Ausstattungsprogramme als Spiegel kultureller Entwicklungen und Kontroversen in Renaissance, Gegenreformation, Aufklärung und Klassizismus</i>	31
HANS PETSCHAR <i>Der Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek.</i> <i>Zur Semiotik eines barocken Denkraumes</i>	69
ANDREAS GAMERITH <i>Klosterbibliotheken des Wiener Umlands – Alte und neue Motive</i>	81
MICHAELA ŠEFERISOVÁ LOUDOVÁ <i>Ikongraphie der Klosterbibliotheken in Tschechien 1770-1790</i>	95
SZABOLCS SERFÖZŐ <i>Barocke Deckenmalereien in Klosterbibliotheken des Paulinerordens in Mitteleuropa</i>	109
ANNA JÁVOR <i>Bücher und Fresken</i> <i>Die künstlerische Ausstattung von Barockbibliotheken in Ungarn</i>	121
JÁNOS JERNYEI-KISS <i>Die Welt der Bücher auf einem Deckenbild</i> <i>Franz Sigrists Darstellung der Wissenschaften im Festsaal des Lyzeums in Erlau</i>	145
DOINA HENDRE BÍRÓ <i>Le décor de la Bibliothèque et de l'Observatoire astronomique</i> <i>fondés par le comte Ignác Batthyány, évêque de Transylvanie, à la fin du XVIII^e siècle</i>	155

YANN SORDET	179
<i>D'un palais (1643) l'autre (1668). Les bibliothèques Mazarine(s) et leur décor</i>	
FIAMMETTA SABBA	225
<i>I saloni librari Borrominiani fra architettura e decoro</i>	
ANDREA DE PASQUALE	249
<i>L'histoire du livre dans le décor des bibliothèques d'Italie au XIX^e siècle</i>	
JEAN-MICHEL LENIAUD	265
<i>L'invention du programme d'une bibliothèque (1780-1930)</i>	
ALFREDO SERRAI	271
<i>I vasi o saloni librari</i>	
<i>Ermeneutica della iconografia bibliotecaria</i>	
<i>Index locorum et nominum</i>	283
<i>Les auteurs</i>	299
<i>Crédits photographiques</i>	303