

Die Deutung des Deckenfreskos im Marmorsaal des Benediktinerstiftes Seitenstetten

P. Benedikt Wagner OSB

Einführung

Bilder kann man lesen wie Bücher; man muß nur ihre Sprache verstehen. Doch ergeht es uns dabei wie beim Lesen alter Handschriften: Den größten Teil der Handschriften kann ein geübter Leser bald entziffern. Es bleibt aber oft ein kleiner Rest, der Schwierigkeiten bereitet. Dann wird man beim Handschriftenlesen paläographische und sprachliche Hilfsmittel, bei der Deutung von Bildern jedoch ikonographische Werke¹ heranziehen. Manchmal bleibt aber trotz allem ein Rest



Entwurf zum Deckenfresko im Abteisaal des Benediktinerstiftes Seitenstetten von Paul Troger, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Photo: frischauf bild, Innsbruck

¹ Zur Klärung von Detailfragen wurden vor allem herangezogen:

Ripa = Iconologia di Cesare Ripa Perugino, Padua, 1630. – Ripas Iconologia war in der Barockzeit hoch geschätzt und sehr verbreitet; die Stiftsbibliothek Seitenstetten besitzt davon auch die Ausgaben Padua 1611 und Siena 1613.

LCI = Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bände, Freiburg im Breisgau 1968–1976.



Benediktinerstift Seitenstetten, Abteisaal, Photo: Österreichische Lichtbildstelle, Wien



Benediktinerstift Seitenstetten, Abteisaal, Deckenfresko von Paul Troger, Photo: Dr. Johannes Steiner, München

ungelöst, damit womöglich auch Spätergeborene noch die Freude erleben, neue Erkenntnisse zu gewinnen.

Das gilt nun auch für das Deckenfresko, das Paul Troger 1735 im Abtei- oder Marmorsaal des Benediktinerstiftes Seitenstetten in Niederösterreich gemalt hat. Zum größten Teil ist dieses figurenreiche allegorische Gemälde längst gedeutet.² Über einzelne Details, ja sogar über den Grundgedanken dieses Bildwerkes herrscht aber noch immer nicht Einhelligkeit. Doch muß sein Thema den damaligen klösterlichen Bauherren ein besonderes Anliegen gewesen sein, sonst hätte der große Meister nicht den Auftrag erhalten, dasselbe Thema 1738 über der Hauptstiege des Benediktinerklosters Altenburg, ebenfalls in Niederösterreich, noch einmal sehr ähnlich darzustellen. Eine Deutung des Seitenstettner Abteisaalfreskos wird daher weitgehend auch für das Stiegenhausgemälde in Altenburg gelten. Daher befaßte ich mich schon länger mit diesem Thema.³

² Folgende Werke enthalten einigermaßen ausführliche Deutungen des Seitenstettner Marmorsaal- und/oder des ähnlichen Altenburger Abteistiegenfreskos, die mit Dank benützt werden:

Jacobs = Romanus Jacobs, Paul Troger, Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft für christliche Kunst, Bd. I, Wien 1930.

Troger-Ausstellung = Ausstellung Paul Troger und die österreichische Barockkunst, Ausstellungskatalog, Altenburg 1963.

Aschenbrenner = Wanda Aschenbrenner u. Gregor Schweighofer, Paul Troger, Leben und Werk, Salzburg 1965.

Ortmayr-Decker = Petrus Ortmayr u. Ägid Decker, Das Benediktinerstift Seitenstetten, Wels 1955

Egger = Hanna Egger u. a., Stift Altenburg und seine Kunstschätze, St. Pölten 1981.

³ Im wesentlichen legte ich meine Deutung des Freskos erstmals bei einem Vortrag im Marmorsaal selbst am 29. September 1981 vor, als der Kunstband "Österreichs Wiege IV, Bildende Kunst und Kunsthandwerk im politischen Bezirk Amstetten", herausgegeben von Franz Überlacker, hier präsentiert wurde, weil der Umschlag ein Detail dieses Deckenfreskos zeigt.

Als vor ein paar Jahren (1990) in einem deutschen Auktionshaus ein farbenkräftiger Entwurf Trogers zum Seitenstettner Marmorsaalfresko auftauchte, war das ein neuer Anlaß, mich mit diesem programmatischen Werk Trogers zu beschäftigen. Weil die finanziellen Mittel des Stiftes Seitenstetten nicht ausreichten, das Bild zu ersteigern, erhielt das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum den Zuschlag. Die Museumsleitung hatte die Güte, mir davon ein sehr gutes Photo zukommen zu lassen, das es mir ermöglicht, Entwurf und Ausführung zu vergleichen. Außerdem habe ich es ihr zu verdanken, daß die Deutung dieses Freskos in diesem Beitrag erstmals mit allen Belegen im Druck erscheinen kann.

Zur Entstehung des Seitenstettner Marmorsaalfreskos

Um die Jahreswende von 1717 auf 1718 entwarf Joseph Munggenast ein ganz neues Stiftsgebäude für Seitenstetten mit Ausnahme der Stiftskirche und ihrer Anbauten. Es sollte ein großer Vierkanthof, also ein Rechteck werden, wobei in der Mitte jeder Seite ein vorspringender Risalit Raum für einen größeren Saal bieten sollte. Im Risalit des Nordtraktes sollte, vom ersten in den zweiten Stock hineinreichend, der Abteisaal entstehen. Nach Vollendung des Ostraktes kam es allerdings zu einer Unterbrechung des Baugeschehens, und erst 1731 wurde der Bau mit dem Abteitrakt fortgesetzt. 1734 war der Abteisaal im Rohbau fertig. Am 2. Oktober dieses Jahres schloß der damalige Abt Paul de Vitsch von Seitenstetten mit den Brüdern Franz und Gottfried Kirschner aus St. Pölten den Vertrag für die Marmorier-, Stukkateur- und Vergolderarbeiten in diesem Saale. Am 22. Oktober schloß er dann auch mit Paul Troger den Vertrag „über alle Mallerey, architektur und Figuren“, also nicht nur über das Hauptfresko, sondern auch über die Scheinarchitektur. Damals dürfte Troger den oben erwähnten Entwurf vorgelegt haben, denn er gibt auch einen Eindruck über die Scheinarchitektur. Doch war vorgesehen, daß Troger zwei weitere Maler bezog, Joseph Krinner für die reine Architekturmalerei und Johann Jakob Zeiller für die Putti auf der Scheinbalustrade. Das Hauptfresko aber malte Paul Troger selbst und arbeitete daran mindestens von Neujahr bis Mitte Mai 1735.⁴ Der Künstler hat das Werk unterhalb des Hauptgemäldes in der Mitte in einer Mischung von Deutsch und Latein signiert: „Paul Troger invenit et fecit 1735“. Mit dem Wort „fecit“ will er sagen, daß er das Gemälde ausgeführt hat. „invenit“ soll besagen, daß auch die Invention, die Idee zu dem Bild von ihm stammt. Das werden wir allerdings nur mit einer gewissen Einschränkung annehmen können: Wir geben gerne zu, daß die Komposition des Gemäldes, die Stellung der Figuren, vielleicht sogar auch ihre Kennzeichnung und bis zu einem gewissen Grade auch ihre Auswahl vom Künstler stammt. Wir werden aber sehen, daß der Grundgedanke ein theologisches und monastisches Problem ist, das der Künstler sicher nicht selbst gewählt hat. Es muß ihm vielmehr von einem Berater, der mit klösterlichen Fragen wohl vertraut war, vorgeschlagen worden sein. Um aber dieses Grundkonzept zu erkennen, müssen wir vorher ins Detail gehen.

⁴ Die Belege dafür finden sich bei Benedikt Wagner u. Herbert Fasching, *Stift Seitenstetten und seine Kunstschatze*, St. Pölten – Wien 1988, 95f.; dort auch eine kurzgefaßte Deutung des Freskos. Einiges auch in meinem Beitrag über den Abteisaal im Ausstellungskatalog „Seitenstetten – Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs“, Wien 1988, 205

Detaildeutung des Hauptfreskos

Paul Troger stellt die Kompositionslinien seiner Gemälde meist kräftig heraus.⁵ So ist auch unser Marmorsaal fresco deutlich in zwei Hälften gegliedert, die durch die zwei fast in die Mitte des Bildes gerückten Hauptgestalten, die sich die Hände reichen, und die darüber einen Reigen tanzenden Engel miteinander verbunden sind.⁶ Diese Verbindung wird noch durch den Engel unterhalb der zwei Hauptfiguren unterstrichen, der auf eine Tafel weist, auf der der Satz „Quam bene conveniunt“ (Wie gut sie zusammenpassen!) zu lesen ist. Wenn wir also anzugeben vermögen, was hier verbunden werden soll und wozu und warum es verbunden werden soll, dann dürften wir den Grundgedanken des Bildes erfaßt haben.

Der Kreis der ‚artes‘

Wir suchen zuerst die rechte Hälfte des Gemäldes zu erklären: Etwa ein Dutzend Frauengestalten bilden hier einen ungefähren Halbkreis, der nach außen abgeschlossen, gegen die Bildmitte hin aber offen ist. Es ist der *Kreis der ‚artes liberales‘*, der freien Künste, und der *‚artes mechanicae‘*. Unter ‚artes‘ verstand man dabei nicht bloß Künste in unserem Sinn, sondern auch Wissenschaften. So sind auch hier Künste und Wissenschaften zu einer Gruppe vereinigt.

Oben stützt sich eine Frauengestalt auf eine Sternkugel oder einen Himmelsglobus, unter dem ein Rad aus den Wolken herausragt. Das Rad über den Wolken bedeutet die Bewegung des gestirnten Himmels und wird damit zum Symbol der Zeit. Bereits diese Gestalt wird verschieden gedeutet. Man hat den Eindruck, daß die Frau auf die Sternkugel hinweist, und ist daher versucht, sie als Sternkunde, als die Astronomie zu deuten.⁷ Bedenkt man aber, daß Cesare Ripa die Theologie als Frau darstellt, die auf einer Sternkugel sitzt, neben der sich ein Rad befindet,⁸ und daß die Astronomie ohnehin auf der Scheinbalustrade dargestellt ist, während sich sonst in dem ganzen Bildprogramm keine Gestalt findet, die man als Theologie deuten könnte, dann wird man doch annehmen, daß die Gestalt die *Theologie* darstellen soll, die es mit den Dingen über den Sternen und jenseits der Zeit zu tun hat.⁹

Die nächste hervorgehobene Gestalt ist in Rot gekleidet, hält in der Linken ein aufgeschlagenes Buch und stützt mit der Rechten nachdenklich das Kinn. Diese Geste soll sie doch wohl als die *Philosophie* kennzeichnen, wozu auch ihr Platz neben der Theologie paßt.¹⁰

Ganz außen sehen wir eine jugendliche Gestalt in gelbem Kleid, die eine Statue, ein Zwitterding zwischen Hermessäule und Artemis von Ephesus, mit der Hand aufrecht hält. Wir können sie als Allegorie der *Plastik*, vielleicht der *bildenden Kunst* überhaupt, deuten.¹¹

⁵ Zur Komposition des Gemäldes Martin Mayrhofer, Der Marmorsaal des Stiftes Seitenstetten – Symphonie eines Raumes, in: Seitenstetten – Kunst und Mönchtum (wie Anm. 4), 206-211, mit Abbildungen.

⁶ Im Entwurf sind jedoch die Hauptfiguren deutlich weiter nach rechts verschoben. Er macht eher den Eindruck einer Diagonalkomposition von links unten nach rechts oben, wie sie Troger auch sonst liebt.

⁷ So Jacobs 38 f.; Ortmayr-Decker 259 fassen die Figur als Geographie auf, wogegen der Himmelsglobus spricht.

⁸ Ripa III 126, wo sie jedoch zweigesichtig ist.

⁹ So auch Troger-Ausstellung 79 und Egger 70.

¹⁰ Auch hier wieder wie Troger-Ausstellung 79 und Egger 70; hingegen halten Ortmayr-Decker 259 diese Gestalt für die Geschichte.

¹¹ Ortmayr-Decker 259.

Neben ihr ist die *Dichtkunst* dargestellt. Die Flügel an ihrem Haupt erinnern an den Höhenflug des Geistes. Sie ist himmelblau gekleidet, weil ihr Talent eine Gabe des Himmels ist.¹²

Daneben ist die *Rechtswissenschaft* wie üblich mit Waage und Schwert zu sehen.¹³

Verschieden wird wieder die Gestalt mit dem geflügelten und mit zwei Schlangen versehenen Heroldstab des Hermes gedeutet.¹⁴ Barocke Kupferstecher stellen auf diese Weise die *Rhetorik* dar.¹⁵

Die Figur unterhalb der Rhetorik stützt sich auf einen Stock, um den sich eine Schlange windet. Es ist der Stab des Heilgottes Äskulap, der diese Gestalt als die *Heilkunde* charakterisiert.¹⁶

Auf die Heilkunde folgt, sehr in den Vordergrund gerückt, eine Frauengestalt in weißem Kleid und braunem Rock. Mit der Rechten hält sie ein Winkelmaß und stützt sich auf ein langes Lineal. Dadurch ist sie als die *Geometrie*¹⁷ gekennzeichnet und könnte auch allgemeiner die *Mathematik* bedeuten.¹⁸

Plastik, Rhetorik, Heilkunde und Geometrie sind nicht etwa aus thematischen Gründen an den Außenrand des Kreises der ‚artes‘ gerückt, sondern aus kompositorischen Gründen: Ihre Attribute Hermes-säule, Merkurstab, Äskulapstab und Lineal grenzen den Kreis der Künste und Wissenschaften nach außen deutlich ab und ziehen damit eine kräftige Kompositionslinie.¹⁹

Zwischen Heilkunde und Geometrie sieht man, etwas in den Hintergrund gerückt, eine in einen auffallend gelben Umhang gehüllte Gestalt mit dozierender Geste. Allem Anschein nach hat der gelbe Umhang, der die Gestalt vom Kopf bis zu den Füßen einhüllt, symbolische Bedeutung.²⁰ Wir können zwar den Sinn dieses Attributes noch nicht deuten. Da aber die Hülle bis dicht über die Augen der sehnsüchtig nach oben blickenden Gestalt herunterreicht und die Frau dozierend gestikuliert, dürfen wir sie wohl als die *Logik* ansehen. Die teilweise Verhüllung des Gesichtes bedeutet dann wie bei der üblichen barocken Darstellung des Glaubens, daß der Mensch noch nicht die volle und unmittelbare Anschauung der geistigen und göttlichen Dinge besitzt, sondern nur halb und mühselig einerseits durch den Glauben an die Offenbarung, andererseits durch das logische Denken zur Erkenntnis der Wahrheit kommen kann.²¹ Weil die Logik von der Mathematik vorausgesetzt wird, steht sie hier neben dieser.

Auf der anderen Seite der Mathematik ruht die *Musik* mit einer Lyra auf Wolken. Schon Pythagoras hat den Zusammenhang zwischen Musik und Mathematik festgestellt.²²

Auf gleicher Höhe mit der Musik, jedoch vom Kreis der ‚artes‘ deutlich abgesetzt, ruht eine lichte, beinahe transparente Gestalt auf den Wolken. Sie ist halb entblößt und hält mit der rechten Hand die Sonne empor. Es ist die Gestalt der *Wahrheit*, die alles ans Licht bringt.²³ Die Griechen nannten die Wahrheit *aletheia*, die Unverborgenheit, was im Lateinischen vergrößert als *nuda veritas*, als nackte Wahrheit wiedergegeben wurde.²⁴ Die Renaissancekunst griff diesen antiken Gedanken auf

¹² Ripa II 578; ebenso Egger 70; dagegen Ortmayr-Decker 259: Philosophie.

¹³ Ortmayr-Decker 259; vgl. Ripa, Padua 1611, 203f.

¹⁴ Ortmayr-Decker 259; Handel; Egger 70: Rhetorik.

¹⁵ Kupferstichsammlung Seitenstetten XXXV 99 (Houasse invenit et pinxit. Joan. Bönnart jun. delineavit; Stich von Picart?); ebd. XLVI 100 (Nr. 18) (Joan. Sadler sculpsit); vgl. Ripa 275.

¹⁶ Ortmayr-Decker 259, vgl. Ripa 463.

¹⁷ Egger 70; hingegen Ortmayr-Decker 259: Baukunst; doch ist in Altenburg die Architektur eigens (mit Bauplan) dargestellt.

¹⁸ Auch Ripa 460 stellt die ‚Mathematica‘ mit den Attributen der Geometrie dar.

¹⁹ Im Altenburger Stiegenhaus ist der Kreis der ‚artes‘ mehr aufgelockert.

²⁰ Er erinnert an den Ausdruck ‚*croceo velatus amictu*‘, womit Ovid, *Metamorphosen* 10,1 den Hochzeitsgott Hymenäus beschreibt.

²¹ Zum verhüllten Angesicht der ‚Logica‘ vgl. Ripa 449.

²² Lexikon der Antike, Wiesbaden 1977, 464.

²³ Egger 70; dagegen Ortmayr-Decker 259: Astronomie.

²⁴ Horaz, *Oden* I 24, 7.

und stellte die Wahrheit als mehr oder weniger unverhüllte Gestalt dar.²⁵ Die lichte Klarheit der Wahrheit deutet an, daß für uns eine Wahrheit erst dann gesichert ist, wenn sie auch klar ist. Weil sie sich von den einzelnen ‚artes‘ unterscheidet, ist sie im Fresko von ihnen deutlich getrennt. Weil aber die Wahrheit die Grundlage aller ‚artes‘ bildet, stellt sie Paul Troger unterhalb jener zentralen Gestalt in weißem Kleid und blauem Überwurf dar, die den Kreis der ‚artes‘ zusammenfaßt. Diese hat einen Spiegel in der Hand, das ‚speculum sapientiae‘, weil sich der weise Mensch wie in einem Spiegel selbst erkennt. Es ist die irdische Weisheit oder Klugheit im Gegensatz zur himmlischen Weisheit.²⁶ Um den Handgriff ihres Spiegels windet sich eine Schlange. Das erinnert an den Satz der Hl. Schrift: „Seid klug wie die Schlangen!“²⁷ und ist damit wiederum ein Attribut der Klugheit.²⁸ Zu ihren Füßen hält ein Putto einen kleinen Kopf, weil der Mensch, um klug zu sein, ein ‚Köpfchen‘ haben muß.²⁹ Es weist also alles darauf hin, daß diese Figur die *menschliche Weisheit* oder *Klugheit* bedeutet.

Sie reicht einer zweiten zentralen Gestalt die Hand, welche ganz weiß gekleidet ist, ein Kreuz in der Hand und ein gleichseitiges Dreieck, das Symbol des dreifaltigen Gottes, auf der Brust hat. Ihr Haupt umgibt ein mächtiger Strahlenkranz. Man hat längst und mit Recht erkannt, daß es die *Religion* ist.³⁰ Wenn nun die Hauptfigur der Klugheit den Kreis der ‚artes‘ auf der einen Seite des Bildes zusammenfaßt, dann ist zu erwarten, daß die Gestalt der Religion den Bildgehalt der zweiten Seite umfaßt. Die Deutung der einzelnen Figuren wird diese Vermutung sehr bald bestätigen:

Der Kreis der Tugenden

Nicht allzu weit von der Figur der Religion abgesetzt, ist eine rautenförmige Gruppe stark hervorgehoben. Es sind *die drei göttlichen Tugenden*: Sie sind mit den Attributen gekennzeichnet, die in der österreichischen Barockkunst üblich sind:

Oben fällt uns eine lichte Gestalt mit einer helmartigen Kopfbedeckung auf, die in der Rechten eine Fackel emporhält, mit der Linken aber zwei Tafeln mit hebräischer Schrift und einen Kelch mit strahlender Hostie hält. Es ist die Allegorie des *Glaubens*. In ihrem hellen Gewand gleicht sie der Gestalt der Wahrheit, weil der Christ an die ewigen Wahrheiten glaubt. Sie trägt den Helm des Heiles, der nach dem hl. Paulus zur Waffenrüstung Gottes gehört.³¹ Zugleich umschattet aber der Helm ihr Gesicht, weil der Glaube „die Überzeugung von dem ist, was man nicht sieht.“³² Sie trägt aber eine Fackel, denn obwohl „die Heilsbotschaft verhüllt“ ist, hat Gott durch sie „das Licht in unseren Herzen aufleuchten lassen.“³³ Durch die zwei Tafeln mit hebräischer Schrift und durch Kelch und strahlende Hostie ist die Gestalt als ‚fides catholica‘, als katholischer Glaube, ausgewiesen, der nicht nur an die zehn Gebote Gottes im Alten Bund glaubt, sondern auch an ein so wesentliches Glaubensgeheimnis des Neuen Bundes, wie es die Gegenwart Christi in der Eucharistie ist.³⁴

²⁵ Ripa III 169 f.

²⁶ Vgl. Paulus in I Kor. 13, 12: „Jetzt schauen wir durch einen Spiegel, unklar, dann aber von Angesicht zu Angesicht.“

²⁷ Matth. 10, 16.

²⁸ vgl. Ripa 595 f.

²⁹ In Altenburg hält er einen Januskopf zum Zeichen, daß die Klugheit der Vorsicht und Rücksicht bedarf. In Seitenstetten ist weder im Entwurf noch in der Ausführung klar erkennbar, ob der Kopf zweigesichtig ist.

³⁰ Jacobs 38.

³¹ Brief an die Epheser 6, 17.

³² Brief an die Hebräer 11, 1.

³³ 2. Brief an die Korinther 4, 3 u. 6.

³⁴ vgl. Ripa 242 f.

Sehr hervorgehoben ist die Gestalt der *Hoffnung*: Sie ist als Pilgerin in eine bessere Welt mit Pelerrine (Schulterkragen), auf der eine Pilgermuschel (zum Wassertrinken auf der Wanderschaft) befestigt ist, gegürtet und mit einem langen Pilgerstab in der Hand charakterisiert. Unter ihr halten ein großer und ein kleiner Putto in einer reizvollen Gruppe als ihr weiteres Kennzeichen einen großen Anker. Die Hoffnung ist ja nach der Hl. Schrift³⁵ „ein sicherer, fester Anker für unsere Seele“.

Die Hoffnung spricht mit der *Liebe*, welche als mütterliche Gestalt mit drei Kindern dargestellt ist: eines schaut ihr über die Schulter, eines hat sie am Schoß und eines mit einer Art Ring in der Hand schaukelt auf ihrem Knie. Als Mutter mit Kindern wird die ‚charitas christiana‘ seit der Renaissance dargestellt, die dabei wohl von antiken Darstellungen der Tellus, der nährenden Mutter Erde, oder der Italia ausging.³⁶ Der Ring in der Hand des dritten Kindes gleicht in etwa einem dicken Armreifen, und das Kind hält ihn so mit beiden Händen, daß man den Eindruck gewinnt, es wolle ihn auseinanderzerren, wobei man freilich bei der Dicke des Reifens vermuten muß, daß dies vergeblich sein werde.³⁷ Man kann dabei an das Wort des Hl. Paulus denken, wonach „die Liebe niemals aufhört“³⁸ und das „Band der Vollkommenheit“ ist.³⁹ Als Figur ohne Anfang und Ende ist ja der Ring Symbol der Unvergänglichkeit.

Gegenüber der Gruppe der drei göttlichen Tugenden tritt der *Kreis der sittlichen Tugenden* ziemlich in den Hintergrund. Nur die Gestalt des *Friedens* mit dem Ölzweig als ihrem üblichen Kennzeichen in der Hand⁴⁰ ist ganz an die Gestalt der Religion herangerückt, noch näher als die Allegorie des Glaubens. Der Grund für diese bevorzugte Stellung ist nicht etwa darin zu sehen, daß man schon damals wie heute zuweilen vor lauter Friedensgerede beinahe auf die Glaubenspredigt vergessen hätte, sondern im Grundgedanken des ganzen Gemäldes, wie uns die Gesamtinterpretation zeigen wird.

Deutlich charakterisiert ist auch die Figur der *Frömmigkeit* mit gefalteten Händen vor einem Altar, von dessen Opfer der Rauch emporsteigt; darüber schwingt ein Engel das Rauchfaß.⁴¹

Weniger deutlich ist die Gestalt mit zum Himmel erhobener Hand, doch unterhalb ihrer Füße hält ein Putto eine Lilie, das Zeichen der Reinheit und Unschuld, und kennzeichnet sie damit als die *Keuschheit*.⁴²

An ihrer Seite trägt eine Gestalt ein ganz einfaches Joch auf der Schulter. Es ist das Joch des Gehorsams,⁴³ daher stellt diese Gestalt die Tugend des *Gehorsams* dar.⁴⁴

Sehr schwer zu deuten ist die letzte Gestalt dieser Gruppe: Sie sitzt und beschäftigt sich mit einem kaum definierbaren Gegenstand in ihrem Schoß. Am ehesten dürfte die Ansicht zutreffen, daß es ein Knäuel Werg ist, den die *Geduld* auflöst, wie es beim Spinnen geschah.⁴⁵

³⁵ Brief an die Hebräer 6, 19; vgl. LCI 4, Sp. 377.

³⁶ LCI 1, Sp. 35 ff. Ein treffliches Beispiel einer solchen Darstellung der ‚Tellus‘ als Titelbild bei C. Vossen, Mutter Latein und ihre Töchter, Düsseldorf 1968.

³⁷ Drei spielende Kinder umgeben die Liebe schon bei Ripa 106, doch fehlt dort das Motiv des Spielens mit dem Ring.

³⁸ I. Cor. 13, 8.

³⁹ Kol. 3, 14.

⁴⁰ Schon bei Vergil, Georgica II 425 ist die ‚oliva Paci placita‘ (der Friedensgöttin willkommen). Für die christliche Ikonographie wird außerdem noch die Taube mit dem Ölzweig als Zeichen für das Ende der Sündflut (Gen. 8, 11) eine Rolle gespielt haben.

⁴¹ Rauchfaß und Brandopferaltar gehören nach Ripa 572 zur Pietà.

⁴² Nach Beda Venerabilis (gest. 735), Hom. 70, fehlen dem Kranz der Kirche weder die roten Rosen des Martyriums noch die weißen Lilien der Jungfräulichkeit.

⁴³ Ripa 520 mit Anspielung auf Matth. 11, 29; Jacobs 38, Ortmayr-Decker 259.

⁴⁴ Egger 70 und 100 (Anm. 27) hält diese Gestalt nach Ripa 555 für die Geduld.

⁴⁵ So Jacobs 38; ähnlich Ortmayr-Decker 259.

Sehr in den Vordergrund gerückt ist wieder ein wild bewegter Knäuel von Figuren auf dunklem Wolkengrund. Sie lassen sich als der *Kreis der sieben Hauptsünden* erkennen. Wir dürfen uns freilich bei einem so eigenständigen Künstler wie Paul Troger nicht erwarten, daß er sie schulmeisterlich wie im Katechismus aneinanderreihet. Er hat diese Gruppe innerhalb weniger Jahre dreimal im Fresko dargestellt: 1731 im Marmorsaal von Melk,⁴⁶ 1735 im Abteisaal von Seitenstetten⁴⁷ und 1738 im Stiegenhaus von Altenburg.⁴⁸ In Melk ist sie noch breit auseinandergezogen,⁴⁹ in Seitenstetten aber bereits zu einem dichten Knäuel geballt. Auch in Einzelheiten variieren die drei Darstellungen: In Seitenstetten und Altenburg steht ein Pfau im Zentrum dieser Gruppe. Er schlägt ein mächtiges Rad, das großen Eindruck macht, in Wirklichkeit aber nur aus Federn besteht. So wird er zum Symbol des *Hochmutes*, also der ersten Hauptsünde.⁵⁰ In Melk ist der Hochmut durch ein eitles Mädchen mit Spiegel dargestellt, das in Seitenstetten nur mehr als kleine Nebenfigur links zu sehen ist, in Altenburg aber gänzlich fehlt.

Unterhalb dieser Hauptfigur windet sich eine muskulöse, sonnengebräunte Männergestalt aus der Bildfläche heraus, die dem Beschauer den Rücken zukehrt, mit der Linken den Kopf hält und die Rechte mit gespreizten Fingern abwehrend emporstreckt. Es ist doch wohl der *Geiz*, der dem Armen den Rücken zukehrt und ihn mit der Hand abweist. Seine Habsucht treibt ihn zu energischer Arbeit an, weshalb er muskulös und braungebrannt ist, und läßt ihn nie zur Ruhe kommen, weshalb er sich mit der Hand die Haare rauft (was doch wohl die Geste mit der Linken bedeuten soll).⁵¹

Die *Unkeuschheit* ist rechts oben durch den Amorknaben dargestellt, der mit seinem Bogen (in Altenburg obendrein mit einem umgebogenen Pfeil als Zeichen, daß nicht mehr loskommt, wer einmal von ihm getroffen ist) herniederfliegt.⁵² Seine Augen sind verbunden, denn die Liebe (im Sinne der sündhaften Liebe) macht blind.⁵³

Links oben ist in schmutzigem Gelbgrün eine Teufelsfigur mit einer Fackel dargestellt, die in Altenburg in ein Herz,⁵⁴ in Seitenstetten in ihren Handrücken beißt. Es ist der *Neidteufel*,⁵⁵ dessen giftgrüne Farbe wie auch die Geste des Nagens schon bei Ovid einen Ausgangspunkt hat.⁵⁶ Das Nagen an der Hand bedeutet, daß sich der Neid(ige) selber wehtut.⁵⁷ Wie die antiken Furien verfolgt er jeden mit seiner Fackel.⁵⁸ An das Schlangenhaar der Furien erinnert wohl auch sein wild zerrauftes Haar. Unterhalb des Neides ist Fraß und Völlerei, wie man die *Unmäßigkeit* in der Barockzeit kraftvoll nannte, als ausgefressene, aufgedunsene Gestalt dargestellt. Sie ist nicht nur in ihrem Gesicht, sondern am ganzen Körper „blau“ und zeigt damit die Spuren des Alkoholismus. Daß sie dem Weine huldigt, zeigt auch ein Kranz aus Weinlaub um das Haupt. Ein gefräßiges Hundemaul an ihrer Seite weist auf ihre übersteigerte Eßlust hin.

⁴⁶ Barockausstellung Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis, Katalog, Melk 1960, 21; Abbildung 11 bei Aschenbrenner

⁴⁷ Ortmayr-Decker 259f.; Abbildung 77 in Österreichs Wiege IV, Amstetten 1981.

⁴⁸ Egger 69f. und Abb. 76.

⁴⁹ Aschenbrenner, Abb. 11; auch ikonographisch stehen einander die Darstellungen der Hauptsünden in Seitenstetten und Altenburg weit näher als in Seitenstetten und Melk.

⁵⁰ Pfau und Spiegel gehören auch nach Ripa III 113 zum Hochmut.

⁵¹ Dagegen Ortmayr-Decker 259; Zorn; ebenso Egger 70.

⁵² Hingegen Egger 70: Verzweiflung.

⁵³ Vgl. die Abbildung des ‚Cupido‘ bei Ripa 108.

⁵⁴ Egger 70; vgl. Ripa 362.

⁵⁵ Grimm, Deutsches Wörterbuch VII Sp. 565, Leipzig 1889, weist das Wort ‚Neidteufel‘ bei Joh. Gottw. Müller, Siegfr. v. Lindenberg 2, 219, für das 18. Jahrhundert nach.

⁵⁶ ‚Livor edax‘ bei Ovid, Amores 1, 15, 1.

⁵⁷ Vgl. Ripa 362.

⁵⁸ Von den ‚invidiae faces‘ schreibt Gregor d. Gr. in der ‚vita S. Benedicti‘, cap. VIII.

Ganz oben ist in diesem Knäuel der *Zorn* dargestellt. Seinen Kopf bedeckt ein Helm,⁵⁹ sein Gesicht ist von Wut verzerrt, in seiner Rechten hat er einen Dolch, seine Linke spreizt er ähnlich wie der Geiz von sich. Wie dieser ist er braungebrannt und muskulös, denn der *Zorn* treibt den Menschen zu höchster Kraftentfaltung an.

Rechts unten räkelt und streckt sich faul die *Trägheit*.⁶⁰ Ihre Augen sind von Schlaftrunkenheit geschwollen. Ihre Muskeln sind schlapp, ihre Hautfarbe weiß, weil sie nichts arbeitet und daher nicht an die Sonne geht.⁶¹ Wir müssen aber noch diesen Knäuel der Laster unter den Begriff der Religion subsumieren.

Gesamtinterpretation des Bildes

Troger stellt nämlich die Laster nicht um ihrer selbst Willen dar. Über ihnen schweben ein mächtiger Engel mit einem Blitzbündel, dem sogenannten Donnerkeil,⁶² und ein kleinerer Engel mit einer Fackel,⁶³ die die Lasterbrut aus der Bildfläche verscheuchen. Deutlich tritt nämlich hier das Gewölk über den Rahmen des Deckenfreskos hinaus, und hinter der scheinbaren Brüstung der Altane, die das Fresko auf den beiden Langseiten umgibt, äußert ein Putto in Miene und Gebärde sein helles Entsetzen über das höllische Getümmel, das auf ihn zukommt.

Diese Vertreibung der Laster gehört nun durchaus zum Begriff der Religion und ordnet sich damit in die zweite Bildhälfte gut ein.

Nehmen wir nun an, die Bildfläche sei der Bereich des klösterlichen Lebens. Dann bedeutet das Verscheuchen der Laster durch die beiden Engel die Verdrängung der Sünde aus dem klösterlichen Bereich durch die Aszese, das negative Tugendstreben. Das allein würde aber nur eine Leere zurücklassen. Es muß das positive Tugendstreben hinzukommen, das in unserem Deckenfresko durch den Kreis der sittlichen und die Gruppe der göttlichen Tugenden dargestellt wird. Beides, das negative und das positive Tugendstreben, macht den religiösen Bereich des klösterlichen Lebens aus und wird daher durch die Hauptgestalt der Religion zusammengefaßt. In den österreichischen (und süddeutschen) Barockstiften spielte aber auch das wissenschaftliche und künstlerische Leben eine große Rolle. Es füllt die zweite Bildhälfte und wird durch die Figur der weltlichen Weisheit oder Klugheit zusammengefaßt. Daß Kunst und Wissenschaft im klösterlichen Leben eine so ausgedehnte Rolle spielten wie in den alten Stiften Österreichs und Süddeutschlands, war auch in der Barockzeit durchaus nicht selbstverständlich. In Frankreich, wo die Benediktiner der Mauriner-Kongregation in der Geschichtswissenschaft eine führende Rolle spielten, hatten im 17. Jahrhundert die reformierten Zisterzienser, als Trappisten bekannt, einen heftigen Streit entfacht, weil sie einen völligen Rückzug auf das asketische und religiöse Leben in den alten Orden forderten.⁶⁴ Auch den österreichischen Benediktinern blieben sol-

⁵⁹ Der Helm für die Gestalt des Zornes könnte von Ripa 362 stammen.

⁶⁰ So richtig Ortmayr-Decker 259, dagegen Egger: Unkeuschheit.

⁶¹ Man vergleiche etwa, daß bei Homer die Göttinnen und Frauen ‚leukolenoí‘, weißarmig sind, weil sie sich im Frauenge-mach aufhalten mußten und daher nicht an die Sonne kamen.

⁶² Belege zum Donnerkeil als Blitzstrahl gegen Feinde und Übeltäter bei Grimm, Deutsches Wörterbuch II Sp. 1245.

⁶³ Neben der selbstbrennenden Fackel, wie wir sie heute noch haben, gab es in der Antike die ‚Gefäßfackel‘; in der sich der Brennstoff befand. Diese hat in der barocken Ikonographie die Form einer Trompete, aus deren Mündung Flammen schlagen.

⁶⁴ Zu dieser Kontroverse vgl. Lexikon für Theologie und Kirche, 2. Aufl., Freiburg 1963, VIII Sp. 988 f.

che Auseinandersetzungen nicht ganz erspart. Am bekanntesten ist wohl, daß eine Gruppe von Melker Patres 1721 ihren Bauprälaten Berthold Dietmayr wegen Verschwendung und ungezügelter Bau- lust, die gegen das Gelübde der Armut verstoße, sogar beim Kaiser und päpstlichen Nuntius verklag- te.⁶⁵

In dieser Auseinandersetzung nimmt nun unser Deckenfresko Stellung: Religion und Klugheit rei- chen sich die Hand zur Versöhnung. Engel führen darüber einen Versöhnungsreigen auf. Unter den beiden Hauptgestalten weist ein Engel auf eine Tafel mit der Inschrift hin: „Quam bene conveniunt“ (Wie gut sie zusammenpassen!). Es ist der Schlüsselsatz für das ganze Gemälde.⁶⁶ Wer so formuliert, macht nicht eine teilnahmslose Aussage, sondern will verteidigend oder bewundernd einen Stand- punkt vertreten. 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 hat also unser Deckenfresko seinen "Sitz im Leben", und wir verstehen, daß Abt Placidus Much von Altenburg drei Jahre später Paul Tro- ger den Auftrag gab, dieses Thema in Altenburg 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.⁶⁷

Dieses Lebensprogramm wird in dem Fresko durch lauter Allegorien, verbildlichte und personifizierte Begriffe, dargestellt, die sich in einer Art platonischem Ideenhimmel bewegen. So war es Troger mög- lich, die Illusion vorzustellen, daß sich die Decke des Saales öffne und den Blick in diesen Ideen- himmel empor freigebe.⁶⁸ An den beiden Langseiten des Freskos werden zum Teil dieselben Künste und Wissenschaften auf einer Scheinaltane nochmals dargestellt, hier jedoch nicht als Ideen, sondern in ihrer konkreten Verwirklichung.

Deutung der Putti in der Scheinarchitektur

Dabei geht Paul Troger ganz zwanglos vor: Zwei Abschnitte dieser Scheingalerie läßt er überhaupt frei; in beiden Mittelabschnitten stellt er die Bekränzung einer Büste durch einen Putto dar, auf der einen Seite mit Rosen, auf der anderen Seite mit Feldblumen (Ackerwinde). Damit soll wohl eine *Dichterkrönung* dargestellt sein.⁶⁹

⁶⁵ Gerhard Flossmann u. Wolfgang Hilger, Stift Melk und seine Kunstschatze, St. Pölten 1976, 26

⁶⁶ Die Aussage dieses Satzes, daß sich Religion auf der einen und Kunst und Wissenschaft auf der anderen Seite gut vertragen, wird noch dadurch unterstrichen, daß die Gestalt des Friedens ihren Platz im Bild gleich neben der Religion, noch vor dem Glauben, hat. In der Seitenstettner Stiftsbibliothek hat Troger ebenfalls den Kernsatz „Quis est dignus aperire librum?“ (Wer ist würdig, das Buch zu öffnen?) auf ein Schriftband, das ein Engel hält, gesetzt.

⁶⁷ Wilhelm Mrazek hat also (Troger-Ausstellung 79 f.) den Sinn des Altenburger Stiegenhausfreskos eher erfaßt als Hanna Egger, die es ganz anders interpretiert und sich (Egger 99 f.) gegen Mrazek wendet. Inzwischen dürfte sich aber auch für das Altenburger Gemälde unsere Auslegung durchgesetzt haben. So gibt das Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Öster- reichs, Niederösterreich nördlich der Donau, Wien 1990, 29, als Thema an: "Vereinigung von Glaube und Wissenschaft."

⁶⁸ Ebenso öffnet sich in der Seitenstettner Stiftsbibliothek die Saaldecke und gibt den Blick auf die himmlische Liturgie der Apokalypse frei.

⁶⁹ Man denke etwa an den Dichterverein des „gekrönten Blumenordens an der Pegnitz“ im 17. Jahrhundert. Der Entwurf zeigt übrigens nur die Büste ohne den sie bekränzenden Putto.

Auf einer Balustrade dieser Scheinaltane stellen Erdglobus, Buch und Landkarte die *Geographie* dar. Im nächsten Feld blickt ein Putto mit einem Fernrohr zum Himmel. Daneben steht auf der Brüstung ein sogenanntes Astrolabium, heute meist Armillarsphäre genannt, ein Modell der scheinbaren Himmelsbewegungen. Diese Gruppe bezeichnet also das konkrete Forschen der *Astronomie*.

Auf der anderen Seiten stehen einander die *Musik* (ein Putto spielt die Querflöte, daneben Geige und Baßgeige) und die *bildende Kunst* (ein Putto meißelt an einer Büste,⁷⁰ dazu eine Palette als Hinweis auf die Malerei) gegenüber. Der sicheren Deutung entzieht sich noch ein Putto, der anscheinend einen aalglatten, bunt schillernden Vogel am Entfliehen über die Brüstung hindern will.⁷¹

An den Stirnwänden des Saales sind Tugenden allegorisch dargestellt, die im Hauptfresko fehlen: An der Südseite des Saales ist ein Putto mit einem Lamm als Zeichen der *Sanftmut* und ein Putto, der aus einem Gläschen mit hellem Inhalt in ein anderes mit rotem Inhalt gießt, also Wein und Wasser mischt, dargestellt. Dieser zweite Putto bezeichnet die Tugend der *Mäßigkeit*.⁷²

Auch auf der Fensterseite sind zwei Tugenden dargestellt: Die eine symbolisiert eine Hand, die ein Schwert über einem räucherschiffartigen Gefäß, aus dem Flammen schlagen, aufrecht hält. Dies dürfte die *Unerschrockenheit* bedeuten, weil sie sich nicht einmal durch Feuer davon abschrecken läßt, das Schwert aufrechtzuhalten. Auf dem zweiten Kleinbild der Fensterseite hält ein Putto ein Efeuzweiglein über einem Gebilde, das ein Säulenstumpf sein dürfte. Dann bezeichnet dieses Bild die *Standhaftigkeit*.⁷³

Wenn sich also auch nicht alle Probleme um das Fresko im Abteisaal von Seitenstetten (und im Stiegenhaus von Altenburg) lösen lassen, so dürften doch die obigen Ausführungen einen Schritt zum besseren Verständnis für ein Kunstwerk bilden, das in seiner programmatischen Aussage einen Blick in die Auffassungen der alten Ordensstifte Österreichs (und Süddeutschlands) vom Ordensleben tun läßt.

P. Benedikt Wagner OSB
Benediktinerstift Seitenstetten
A-3353 Seitenstetten

⁷⁰ Diese Allegorie der Plastik wurde als Umschlagbild von Österreichs Wiege IV, Amstetten 1981, gewählt.

⁷¹ Dieses Motiv wurde von Johann Jakob Zeiller an der Nordwand des Vorraumes zur Bibliothek von Altenburg in eine Gruppe eingefügt, die Egger, Abb. 71, als Personifikation der Luft, des Sanguinikers und der Philosophie deutet. Keine dieser Deutungen paßt in den Zusammenhang der Seitenstettner Abteisaaldecke.

⁷² In der Antike galt es als unmäßig, Wein unvermischt zu trinken. Deshalb sind ja so viele griechische Mischkrüge (Kratere) erhalten.

⁷³ Ripa 152 vereinigt das Motiv der Säule mit dem Motiv von der Hand mit dem Schwert über dem Feuer in der Allegorie der Standhaftigkeit. Das Motiv der Schwerthand über dem Feuer geht wohl auf die Geschichte von C. Mucius Scaevola bei Livius II 12, das Motiv von der Säule der Standhaftigkeit auf Jeremias I 18 zurück.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1997

Band/Volume: [77](#)

Autor(en)/Author(s): Wagner Benedikt

Artikel/Article: [Die Deutung des Deckenfreskos im Marmorsaal des Benediktinerstiftes Seitenstetten. 27-38](#)