

Franz Anton Maulbertsch

als Maler in Bibliotheksräumen

Teil II

Prämonstratenserklöster Strahov in Prag

In dem wohl wegen besserer Fürsprecher 1784 nicht aufgehobenen, angeblich finanziell nicht so gut ausgestatteten - zumindest um 1790 nicht so gut gestellten und sich stellenden - anderen Prämonstratenserklöster Strahov in Prag, das immerhin seit 1626 die Reliquien des Ordensgründers Norbert sein (angeeignetes) Eigen nennen oder bei sich aufbewahren konnte, sieht die Informationslage viel besser aus. Es gibt recht zahlreiches, leider noch nicht komplett - soweit bekannt - zusammengestelltes und aber oft schlecht greifbares Quellenmaterial, so z.B. bei Cyrill Antonín Straka: "Vznik filosofského sálu knihovny strahovské v Praze, in: Knihy a knihovny 1, 1920, S.91ff. Auch im oben genannten und hier benutzten 'Tor zum Wissen' von 2010 werden die Kartons 306/7 oder Jan Dlabas' Manuskript zum Bibliotheksfresko nur zögerlich geöffnet ('reservatio mentalis et editionalis?'). Der aus langen Erfahrungen schöpfende, leider rein tschechische Aufsatz von Pavel Preiss, "Knihovny v Louce a na Strahové a jejich ikonografické programy", in: "Pod Minervným Štítem ...", Triáda 2007, war wohl für den Schreiber dieser Zeilen käuflich zu erwerben aber inhaltlich nur zu erahnen.

Noch zu 'Lebzeiten' von Kloster Bruck begann das Kloster Strahov (Fig.1a u. b) unter der Leitung seines noch nicht lange regierenden Abtes Wenzel II Josef Mayer (1734-1800, Abt seit 1779) für den stark gewachsenen Buchbestand neben dem alten 'Theologischen Saal' ab 1782 einen neuen Bibliotheksbau zu errichten, der Mai 1782 von der staatlichen Baubehörde genehmigt wurde. War es Zufall, dass die Länge des alten Büchersaals schon annähernd der Bibliothek von Bruck entsprach?, oder orientierte man sich von Anfang an die dortige neue, sicher beeindruckende Bibliothek?. Auf alle Fälle war schon am 31. Oktober 1783 die Fassade fertig auch mit dem durch den Sohn von Ignaz Franz Platzer, Ignaz Michael, reparierten Giebelabschluss, um sich das Wohlwollen Kaiser



Fig.1a: Kloster Strahov von Südosten



Fig.1b: Kloster Strahov von oben nach Norden

Josephs II zu sichern. Aus der 2010, S. 10/11, Anm.11 wohl öfters fehlerhaft transskribierten, teilweise unverständlichen Urkunde des Schlusssteins werden die Beweggründe doch recht ersichtlich: Rückversicherung beim Papst, dessen 'Schifflein' ebenfalls in schwerem Wasser sich befinde, beim Kaiser mit dessen Devise 'virtute et exemplo' (durch Tugend, Tüchtigkeit und durch das Beispiel, Vorbild) und beim zuständigen Erzbischof in Prag als nichtexemptes Kloster. Schwierige Zeiten seien es mit dem Schwert der Auflösung (erst ab 1785 konnte Strahov sich halbwegs sicher sein), der Vertreibung der Mönche, der nachlassenden Frömmigkeit u.ä., um als Chronostichon (1783) aus dem Psalm Davids (Vulgata Nr.13) zu zitieren: "Corrvptl sVnt, aboMlnablLes faCtl sVnt In stVDlls sVls". Der Abt und die meisten seiner damaligen Zeitgenossen hatten auch das Drumherum parat (übersetzt): ' (1) ...Der Narr spricht in seinem Herzen: Es gibt keinen Gott. **Sie handeln verderblich und abscheulich sind sie in ihrem Eifer**, da ist keiner der Gutes tut (2) Der Herr schaut vom Himmel auf die Menschenkinder, um zu sehen, ob es einen Einsichtigen gebe, der nach Gott fragt. (3) Sie sind alle abgewichen, alle sind verdorben; es gibt keinen der Gutes tut, auch nicht einen einzigen ...". Man kann hier abrechnen, da die Verunsicherung und Verzweiflung des Abtes und auch der zentrale, mentale und interpretierbare Hintergrund für das Strahover Bibliotheksprojekt schon zu Genüge zum Ausdruck kommen. Der Abt fährt fort mit der Notwendigkeit des Bibliotheksneubaus nach Erwerb ganzer und wertvoller Sammlungen (über 76 000 Bücher) aber auch mit der moralischen Rechtfertigung durch die irdische Unterstützung des Volkes mit 'Lohn und Brot' beim Bau und durch die Öffnung für das Volk. Er wiederholt die Devise des Giebels "**für Religion und Fortschritt von Vaterland und Kloster/Orden**" (Fig.3) und das josephinische 'virtute et exemplo' und schliesst als 'Vater

von 99 Söhnen' (= Konventualen) am Ende in diesem Schlussstein eines quasi halb-öffentlichen Bauwerks noch die üblichen Reliquien (sogar vom Hl. Norbert) zum Schutz (reichlich abergläubisch) ein.



Fig.2a: Kloster Strahov, Bibliothek (Nordeingang)



Fig.2b: Kloster Strahov, Bibliothek von innen (nach Süden)

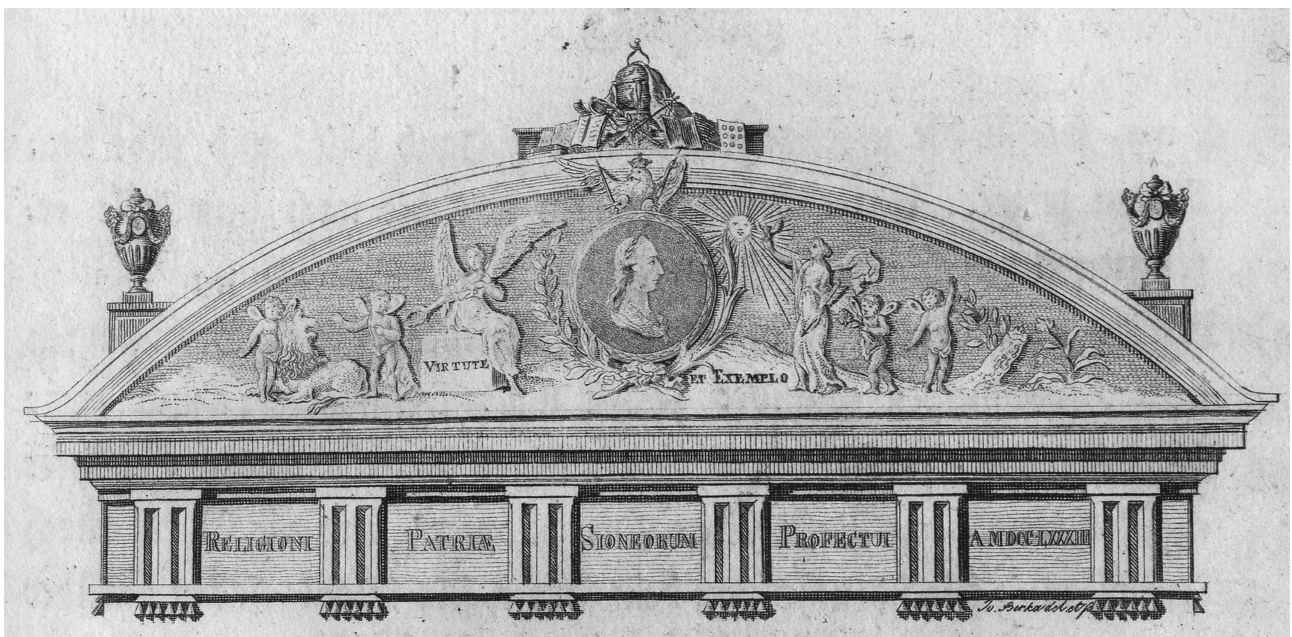


Fig.3: Johann Berka (1758-nach 1815), Giebfeld der Bibliothek von Strahov, Kupferstich, Titelkupfer in "Historischen Beschreibung ...", Prag 1797 (aus: "The Gate of Knowledge", 2010, S.9)

In dem selbst als vorläufig angesehenen Beitrag "The Origins of the Philosophical Hall of Strahov Library" des Strahover Prämomstratensers Evermod Gejza Šidlovský, 2010, S. 8-19 kann der Leser sich die wichtigsten Eckdaten, v.a. bezüglich der Holzeinrichtung zusammensuchen: am 6.11.1780 hatte Abt Wenzel eine Bibliothek oder Büchersammlung um 4500.- fl. erworben, die aber kein Unterkommen mehr fand, sodass in kleinerem Kreise

ein zusätzlicher Neubau (Fig.2a u.b) im Frühjahr 1782 beschlossen wurde. Da der Architekt Ignaz Palliardi schon 1782 bezahlt wurde und das Fundament auch schon am 27.5., zwei Tage vor der behördlichen Genehmigung, gelegt wurde, hatte sich der Abt sicher schon zuvor (vielleicht beim Bücherkauf von 1780) mit dem Gedanken und den Plänen für die Bibliothek beschäftigt, die ein königlicher Bauleiter Kolbe ins Reine zeichnete (S.10, Anm.8). Diese einzigen seien verloren, sodass die genauen Masse bis heute nicht mehr bekannt zu sein scheinen. Bei der Länge orientierte man sich - wie gesagt - an der alten Bibliothek, dem 'Theologischen Saal'. Am 20.8.1783 wird von einem Teileinsturz berichtet und kurz darauf entglitt auch noch die steinerne Giebelbekrönung beim Aufrichten. Am 31.10.1783 anlässlich der Legung des erwähnten Schlusssteins war die Fassade fertig. Da der ganze Bau angeblich erst 1785 'unter Dach und Fach' gekommen ist, könnte man schliessen, dass der Abt erst einmal eine 'potemkinsche' Fassade hat errichten lassen. Ob dabei das In-der-existentialen-Schwebe-Sein mitgespielt haben dürfte, ist müssig zu überlegen. Ein Bibliotheksbau mit relativ progressivem Deckengemälde hatte auch Bruck nicht gerettet. Aber in Strahov war es oder sollte, musste es eine Moderne, Nützliche, Halböffentliche werden. Erst am 5.12.1785 erhielt der Abt einen positiven Bescheid des Kaisers zum Weiterbestand, allerdings nur für einen Konvent von 18 Mitgliedern (also etwa ein Fünftel seiner 99 'Schäflein' von 1783) statt einer Umwandlung in ein Artilleriekaserne.

Ob sich Abt Wenzel bei seinen ersten Anstrengungen mit dem Innenausbau schon damals an der noch ganz jungen Brucker Bibliothek orientieren wollte, ist nicht bekannt. Nicht zuletzt die hohen Kosten des Voranschlags für die auch langwierigen Schreiner- oder Tischlerarbeiten verzögerten die Fertigstellung. Die Verwertung des profanierten Bruck brauchte auch seine Zeit. Anscheinend schon Straka (1920) veröffentlichte das Schreiben des Abtes an den bereits kränkenden Kaiser Joseph II vom 18.11.1789, nachdem er von der Erwerbmöglichkeit der Brucker Einrichtung erfahren hatte. Als Gründe führte er an: sehr viele moderne und seltene Werke, geregelte Öffnungszeiten für jedermann, der Kaiser sei ein Freund der Musen, Kloster Strahov sei frei von allem niedrigen religiösen Fanatismus, aber dafür nur vom Streben, dem Ziel des Zeigens (? Demonstrieren?) durch saubere, ordentliche Aufklärung und ununterbrochenem Fortschritt auf dem Feld der Literatur (? Bildung), um treue Untertanen seiner Hoheit, um nützliche und fähige Staatsbürger wie auch um würdige Diener der Religion bemüht.

Es könnte sein, dass der alles bestimmende todkranke und am 20. Februar 1790

verstorbene Joseph II noch selbst am 10. Februar verfügte, dass die Brucker Ausstattung von Kloster Strahov erworben werden könne. Šidlovský beschreibt 2010 recht detailliert, dass sich das Ganze weiter verzögerte, da die Bücher nicht von Strahov übernommen werden konnten und damit zuerst ausgeräumt werden sollten. Die Oberaufsicht war übrigens an den (immer noch?) Freimaurer Joseph von Sonnenfels übertragen. Juni 1791 reklamierte der Abt von Strahov auch die Fenster, Türen und den Boden für sich. Die Brucker Klosterbibliothek wurde also richtig 'ausgebeint'. Der Tischlermeister Johann Lahofer, der einst alles geschaffen hatte, wurde mit dem Abbau betraut. November 1791 warnte er den Abt wegen der zu geringen Höhe, der anderen Fensterzahl, der nicht ganz übereinstimmenden Länge und der anderen Zugangssituation in Strahov, was die Umbaumaßnahmen von 1792: Vermauerung der Fenster der Westseite (Aussenwand), neue Ostwand mit Fenstern (Licht vom Binnenhof), Erhöhung um schon besagte elf Ellen zur Folge hatte. Nach der Einigung auf einen doch höheren Preis (statt der ursprünglichen Hoffnung auf weitestgehend kostenlose Überlassung) wurden die Einzelteile sogar im Winter bis Januar 1792 an die Moldau verfrachtet.

Schon am 26. Oktober 1791 meldete sich wie bekannt der Maulbertschschüler und Znaimer Bürger und 'Mahler der K.K. Bildungsakademie Wiens', Joseph Winterhalter, um die anstehende Ausmalung der Bibliothek auf Empfehlung des mit ihm schon in Raigern zusammenarbeitenden Tischlers Lahofer als Auftrag zu erhalten. Letzterer hatte ihm mitgeteilt, dass vom Hörensagen Maulbertsch, der Meister von Bruck, schon "dot währe". Der Abt antwortete erst am 28. Mai 1792, dass sich die Sache verzögert hätte, aber dass er die "prächtige(n) Bruck Bibliotheks Einrichtung auch in Erinnerung des Abtes Lambeck "nachahmlich herstellen lassen wolle, auch dortige Malerey, das vortrefliche Werk eine(s) Kunstreichen und weltberühmten Maulpertsch". Bei "gegenwärtig eingeschränkte Umstanden, bei erhöhten abgaben" könne er aber nicht so viel Geld für die Malerei 'locker machen'. Er schlug Winterhalter als "des berühmtesten Maulpertschs [!] ein der würdigsten Schüller" eine billigere Lösung in "Weiß auf weiß" oder "weißgraue und Bergblaue Farben" in künstlerischer wie zweckmässiger Weise (einfacher und billiger) vor. Ausserdem meinte er, dass die gedruckte "historische Erkläerung dieser Kalckmahlerey in Fresko" noch am Druckort Znaim aufzutreiben wäre, und dass Winterhalter im nahen Bruck noch das Originalgemälde studieren könne. Die Decke in Strahov entspreche in der Länge und Breite der von Bruck. Zuvor wolle er allerdings von ihm einen "leidentlichen Preiß" hören. Winterhalter antwortet wegen zahlreicher Arbeiten (Selau, Neu-Reisch, Geras) erst zwei

Monate später am 20. Juli 1792, dass er lieber zuerst die Lokalumstände erfahren und wegen der schnelleren und besseren Verständigung auch hinsichtlich des Preises gerne nach Prag möglichst mit einer Wirtschaftsfuhre (um Reisegeld zu sparen) kommen wolle. Oder der Abt komme auf seinen Reisen in seine Nähe, sodass er ihm seine Aufwartung machen könne, möglichst im Herbst. Er würde keine anderen Aufträge annehmen und sich aufs Zeichnen verlegen, um anschaulich Entwürfe vorzeigen zu können. Er preist seine Grisaille-Reliefmalereien (aus Minasch? = Mennige?, Bleiweiss?). Sie seien der Ernsthaftigkeit des Bibliotheksaals weit angemessener als eine farbig-bunte Ausführung wie in Lust- und Tanzsälen. Einen Preis könne er deshalb auch der obigen Umstände und der Quartier- und Verköstigungsfrage noch nicht nennen. Es sei "discretité" (? = discretion? Verschwiegenheit oder 'douceur, générosité?') im Ermessen des Bauherrn. Man kann sich jetzt vorstellen, dass Winterhalter Skizzen in der Bibliothek Bruck im Herbst Winter 1792 angefertigt hat. Eine Reise nach Prag dürfte auch wegen der erst 1793 fertiggestellten Wölbung nicht zustande gekommen sein.

Der erste Projektzeitraum

Ein Vertrag mit Winterhalter scheint nie getroffen worden zu sein, obwohl dieser eine "auf drei Felder wohl geteilt", vielleicht Geras ähnliche, sicher modischere Lösung angeboten hatte, da der Abt sich doch nach dem 'Original', dem totgeglaubten und totgesagten Maulbertsch Anfang 1793 erkundigt hatte. Der Mittler war der ehemalige Schüler (nunmehrige Schutzverwandte) der Wiener Akademie und von Anton Raffael Mengs in Rom, Dominik Kindermann (1739?-1817), der 1792 ein Porträt angeblich des am 6.9.1791 zum König von Böhmen gekrönten, aber am 1.3.1792 überraschend verstorbenen Kaisers Leopold II (dessen Motto: 'pietate et concordia'), des Bruders von Joseph II, oder vielleicht schon seines Sohnes Franz II gemalt hatte, der am 9.8.1792 diese Würde von seinem verstorbenen Vater übernommen hatte. Aus dem seit Straka bekannten und von Garas 1960, S.276 sinngemäss wiedergegebenen Briefwechsel geht hervor, dass Abt Wenzel Mayer Kindermann wohl März/April gebeten hatte, bei Maulbertsch wegen der Ausmalung der Bibliothek in Strahov vorzufühlen. Maulbertsch scheint Ende April von Eger/Erlau wieder nach Wien heimgekommen zu sein, wo ihn Kindermann sogleich aufsuchte und anschliessend die prinzipielle Bereitschaft Maulbertschs allerdings zu gleichen Konditionen wie in Bruck (3000 fl.-) zurückmelden konnte. Der miteingebrachte Ermässigungsvorschlag dürfte auch schon vom Abt bzw. Kindermann oder Winterhalter

angeregt worden sein, da ein solches langgestrecktes Deckenfeld mit einem einzigen Gemälde (auch sonst die Empfehlung Daniel Grans) nicht so leicht zu bewerkstelligen ist. Auch die von Winterhalter schon ins Spiel gebrachte Grisaille-Camaieu-Lösung wurde angeschnitten, ja sogar die der Fassade entsprechende Thematik: Religion, Vaterland und Orden. Maulbertsch dachte bei der dabei ausgeweiteten, verbilligenden Stuckmalerei wohl vornehmlich an Scheinarchitektur bzw. gemalter Ornamentik. Erst ein Vierteljahr später, am 8. August 1793 meldete der Abt sich wieder und zwar direkt bei Maulbertsch, dass der Umbau fast fertig wäre, und er Interesse an einer Ausmalung durch Maulbertsch hätte, damit sich das Königreich Böhmen (d.h. v.a. das Kloster bzw. der Abt) seines Pinsels rühmen könne, wie es auch sonst oft heisst. Die geforderten 3000 fl.- könne er sich (als viel ärmeres Stift als Bruck) eigentlich nicht leisten. Der Maler müsse feststellen (? angeben?), was bei schon mitgeteilter Thematik (Religion, Vaterland, Orden) zu ändern oder einzurichten sei. Er bekäme als Gast den 'Abtstisch' und das Quartier natürlich frei. Der Tischler Lahofer beginne Frühjahr 1794, vielleicht könne er parallel anfangen. Wieder erst ein Vierteljahr später am 30. November 1793 (der Abt will also im Frühjahr erst beginnen lassen) wird dann doch der Kontrakt geschlossen. Wenn es unter dem zweiten Punkt heisst, dass die Ausmalung nach dem Brucker Vorbild innerhalb von 14 Monaten erfolgen solle (im Krankheitsfall mit Stellung eines Ersatzes), und wenn ihm die geforderten 3000 fl. allerdings in Raten und in Obligationen samt Maurer, Handlanger, Kost und Logis zugesagt werden (Nr. 2-5), ist wohl schon die Einteiligkeit des Plafonds beschlossene Sache. Nach Punkt 6 solle er eine Skizze mit einigen (leider nicht im Einzelnen genannten und hier etwas zu eruiierenden) Verbesserungen gegenüber Bruck dem Kloster überlassen. Schon vier Tage später bedankt sich Maulbertsch für den verabredeten und ausgefolgten Vorschuss von 400 fl.-, wobei er schon eifrig an der Skizze nach den gegebenen (schriftlich und/oder mündlich) Anweisungen arbeite. Er möchte schon Anfang März beginnen und bittet das Gerüst bis dahin zu errichten. Wieder ein paar Tage später am 6. Dezember 1793 schreibt der Hofbuchdrucker, Schriftsteller und Agent Strahovs in Wien, Johann Ferdinand von Schönfeld, dass Maulbertsch mit den Veränderungen (sprich Hinzufügung?) angeblich der 'Enzyklopädisten' - zur Überprüfung wäre ein Facsimile sehr nützlich - der anscheinend erst seit Straka herumgeisternden 'Freigeister'.zufrieden sei und zusammen mit K.K. Hofrat (und K.K. Truchsess) Anton Friedrich Freiherr von Mayern weiter alles kontrolliert werde. Bei Johann Ferdinand von Schönfeld (Prag 1750-Wien 1821) handelt es sich um den aus Prag stammenden, um 1790 nach Wien übergesiedelten und zum K.K. Hofbuchdrucker ernannten Unternehmer,

Kunstkenner und Schriftsteller. Zum Jahresende am 30.12.1793 meldet sich Schönfeld wieder beim Abt und teilt mit, dass Hofrat und K. Siebenbürgischer Hofagent Johann oder Anton von Schneeter Maulbertschs Skizzen - allgemein oder nur die jetzt für Strahov Entstehende(n) - für Meisterstücke halte. Auch Dominik Kindermann greift anscheinend irgendwann im Dezember 1793 zur Feder, dass er Maulbertsch nach Prag begleiten und - eher unerwünscht - ihm zur Seite stehen und mitmalen wolle. Mitte Januar 1794 besichtigten die Herren von Schönfeld und Mayern als Eingeweihte nur die (wohl in Prag noch vorhandene) Skizze. Maulbertsch sei zwar schon alt, aber er arbeite "besser [= routinierter, schneller?, verständiger?] als irgendein Jüngerer" (als Entwerfer?, vgl. Winterhalters Einschätzung von Maulbertschs "unnachahmlich praktische Art" v.a. beim Freskieren). Die beiden Herren waren also mit den Vorbereitungen Maulbertschs zufrieden. Dieser meldete sich selbst brieflich Ende Februar beim Abt, dass die Skizzen (also doch mehrere?) fertig seien und alles soweit vorbereitet sei, dass er mit seinem Gehilfen bis zum 11. März 1794 in Prag ankommen werde. Er bedankt sich beim Abt, dass dieser (in einem nicht erhaltenen Schreiben?) abgelehnt hätte, dass Kindermann als zusätzlicher kostenträchtiger, im Freskieren ungeübter Gehilfe mit von der Partie wäre. Warum dies Maulbertsch seinem "Freund" Kindermann nicht selbst hat sagen können, ist doch etwas erstaunlich. Bis zum 11. März (Brief an Bischof Szily) war aber Maulbertsch immer noch in Wien. Während seines Aufenthaltes in Strahov zumindest ab dem 6.4.1794 findet sich keine weitere Äusserung Maulbertschs in diesem Zusammenhang. Erst nach Beendigung der Freskierung in Strahov bedankt sich am 21.11.1794 der Abt gegenüber dem heimgereisten Maulbertsch für die Freskierung, für wertvolle Geschenke wie ein Porträt Maria Theresias und Franz' I (angeblich aus der Werkstatt van Meytens und nicht das neue Kaiserpaar Franz II und Maria Theresia von Neapel-Sizilien?), dann für die Skizze angeblich zur Bibliothek von Klosterbruck (jetzt in Augsburg?), eine 'Kreuzigung Petri' von (oder nach) Guido Reni. Bei der entscheidenden Frage nach der Skizze wäre natürlich der Originalwortlaut bzw. ein Facsimile dringend vonnöten. Maulbertsch bedankt sich im Dezember und quasi als Silvester-Überraschung schickt er am 30. Dez. 1794 eine weitere Post an den Abt mit Porträtzeichnungen von Abt, Sekretär und Provisor (Art Prior oder Grosskeller?) aber nicht an die Dargestellten, sondern an andere Mitglieder des Konvents (Bibliothekar). Soweit die bekannten Archivalien. In Strahov ist die Kunstwissenschaft - wie schon gesagt - in der glücklichen Lage die archivalischen Fragen und Ungereimtheiten durch Skizzen und das erhaltene, intendierte Werk, die in einem einigermaßen originalen Zustand auf uns gekommen sind, etwas zu lösen oder

auszuräumen.

Das erste, dreiteilige Projekt

Wenn sich - wie oben - der Abt Anfang August 1793 doch mit der Forderung von 3000 fl. abgefunden hat, ist es erstaunlich, wenn er anscheinend trotzdem an der 'Billigvariante der Dreiteilung' festgehalten hat, bzw. wann Maulbertsch unter diesen Auspizien seine(n) erste(n) Entw(ü)rf(e) konzipiert hat: wurde diese Ölskizze (Fig.4) mit ausgeprägter



Fig.4: Franz Anton Maulbertsch: "Die Vernunft führt die Seele durch Tugenden wie Toleranz zur Ewigen Weisheit" (Rekonstruktion des Mittelbildes), um 1793. Strahov, Kloster.

Schollen- und Hautbildung (viel Bindemittel und Übermalung) zwischen der Erstanfrage vom April durch D. Kindermann und August eigentlich während der besten Freskierungszeit angelegt? oder nach August (einer Art Zusage mit Änderungsvorschlägen vonseiten des Künstlers) oder am wahrscheinlichsten Oktober/November vor dem Vertrag. Wenn man die Quellen bei Garas 1960, S. 274-76, CXXXV-CXL verfolgt, ergibt sich, dass am 25.9.1792 der Kontrakt für die Lyzeumskapelle

(Universitätskapelle) in Erlau/Eger geschlossen wurde, in der er seit dem 10. September 1792 sogar den Winter über arbeitete. Am 6. April war diese weitgehend fertig, sein Gehilfe Michl aber noch bis 27. Juni 1793 mit Restarbeiten zugange. Das unter "CXL" genannte Datum November/Dezember 1793 kann also nicht stimmen. Die Situation in Eger gestaltete sich so wie in Mistelbach, dass allenfalls in mittleren Räumen mittels Heizung auch ein Weiterführen der Wandmalerei gewagt wurde. Maulbertsch war anscheinend ab der zweiten Aprilhälfte 1793 ohne weiteren Freskoauftrag (Szombathely/Steinamanger war noch nicht soweit fertig und sollte erst nach Strahov folgen) und somit dauernd in Wien. Die in den Stiftssammlungen befindliche Ölskizze auf grober, vielleicht wiederverwendeter Leinwand hat die Masse 55,8 x 66 cm, vgl. Adam Pokorny, "The Painting Techniques Used in Two Oil Sketches by Franz Anton Maulbertsch für the Ceiling Painting in the Philosophical Hall of Strahov Library", in: "The Gate of Knowledge", Prag 2010, S. 52-58. Sie ist also leicht querrrechteckig, aber es war wohl trotz der Unregelmässigkeit (also fast ohne Zirkel) doch eine kreisrunde Komposition intendiert. Die Zwickel sind als dunkle Grundierung ohne erkennbare Differenzierung (Architektur, Ornamentik, Rahmung) gelassen. In einem hypäthralen Ausblick ist ein Himmelsgeschehen abgebildet mit einer thronenden Lichtgestalt ('Sapientia, Providentia') in der Mittelachse nach oben verschoben, umgeben von einer fast kreisrunden Lichtaureole. Den geometrischen, nicht so sehr kompositionellen Mittelpunkt bildet in etwa ein Füllhorn aus dem verschiedene, farbige Früchte, Dinge quellen. Die eigentliche Zentralgestalt ist wieder die bekannte, blonde, bekränzte(?) Reiz-Anmut-Schöne-Seele-Figur, die von dem 'Vernunft'-Genius ohne klar erkennbare Flamme emporgezogen (gerettet) wird, oder fast noch deutlicher die Harmonie', 'Toleranz' mit ihrer Lyra oder Zitter. Auffällig mit dem roten Gewand ist eine Art 'Michael', der Stärke, Kraft (des Gewissens?), der mit Unterstützung anderer kleinerer Engels-Kräfte nackte, körperlich männliche, braune Gestalten am Aufstieg auf den steinigen Gipfel hindert oder andere (nach dem Text Falsch-, Irr-, Unglauben) mit Tisch (Spielsucht?) in den Orkus bzw. in das Feuer wirft, während oben Tugenden wie 'Selbstbeherrschung' (Gehorsam mit einem Joch), die 'Wahrhaftigkeit', 'Treue' 'die Hand' nicht 'in' sondern 'über das Feuer legt' und darüber die 'Liebe' (Mutter mit Kind) und der 'Glauben, Andacht' (Gebet) zur göttlichen Weisheit aufschauen. Wie unschwer zu erkennen ist, hat sich Maulbertsch an dem Vorläufer der "Dritte(n) Haupt-Gruppe" von Bruck orientiert. Gegenüber Kindemann hatte er schon eine ähnliche 'Allegorie der Religion' vorgesehen. Korber schreibt in der "Historischen Erklärung" von den Klugen und Weisen, die durch die "lautere(n) Reitzungen ihrer

aufgeklärten Religion der ewigen Weisheit" teilhaftig werden. Als erstes wurde der Weckruf durch den Posaunenengel nicht übernommen. Die liebevolle Hinwendung ('Liebe zum Lernen'), der "Duldungsgeist" sind vorhanden, die Säulen-Stärke hingegen nicht. Das Füllhorn (ökonomische Vorteile der Wissenschaften), der "Wille" (allerdings ohne "Wollust"), die 'Vernunft' und die 'Andacht' lassen sich ausmachen; die 'Sanftmut' ist vielleicht mit der 'Selbstzucht' (Joch) zu verbinden. Die 'Reinigkeit' mit den Lilien ist anscheinend ganz weggefallen. Statt 'Religion' drängt sich eher der alte Kampf von Hell-Dunkel, Tugend-Laster, der Engels-Giganten-Sturz auf, aufklärerisch allenfalls im Sinne von Licht als Entwicklung, Verbesserung des Menschen, des menschlichen Geistes. Wenn man die malerische Umsetzung, 'Perigraphe' wenigstens noch in der Nachzeichnung Winterhalters vergleicht, werden abgesehen von der durch das Tondo stärker bestimmten Komposition gewisse Unterschiede kenntlich: die 'Toleranz' erhält ein viel stärkeres und zentrales Gewicht gegenüber der 'Vernunft' und dem 'Willen'. Während in Bruck die nutzbringende Grosszügigkeit Stärke, Kraft spendet, thront, herrscht, regiert, wird sie im Erstentwurf für Strahov zur Schutz-Abwehr-Straf-Macht. Es stellt sich wohl auch die Frage, wessen Geist diese Gedanken (-änderungen) entsprungen sind: dem von Maulbertsch oder des Abtes Mayer?. Vielleicht sollte man sich die bildliche Umsetzung des 'Vaterland'-Themas ebenfalls in einer kreisrunden oder ovalen Komposition (Fig.5) vorstellen, die von



Fig.5: Rekonstruktionsversuch des dreiteiligen Projektes (Religion, Vaterland, Orden) in Kreisform.

einer Scheinarchitektur umfassen ist. Analog der 'Ewigen Weisheit' könnte die 'Patria' sitzen, umgeben von den Ständen ähnlich auf der 1785 datierten Grafik "Das Bild der Duldung". Bei dem 'Ordens'-Thema wären entweder Vertreter der verschiedenen Orden versammelt (wie z.B. bei Franz Georg Hermann in der Bibliothek Schussenried) oder man beschränkte sich auf den Prämonstratenser-Haus-Orden mit dem Hl. Norbert als Gründer im Mittelpunkt. Darum herum oder darunter in den Randzonen hätten sich weitere

Ordensmitglieder und die Leistungen (Seelsorge, Unterricht, Wissenschaft ...) auch von Kloster Strahov befinden können. Aber dies muss Phantasmagorie bleiben. Maulbertsch dürfte für sich ausser Gedanken auch Skizzen gemacht haben, aber davon ist leider nichts erhalten. Dass er aber die wohl vom Abt (wie von Winterhalter) aus verschiedenen, auch modischen und künstlerisch-inhaltlich-gedanklichen Gründen ursprüngliche (auch billigere) Variante mit der Grisaille oder in Camaieu in bläulichen Tönen plante, zeigt die Farbigkeit der Skizze mit ihrem Blau-Grau-Weiss-Fond für die Akzente in den beiden anderen Grundfarben. Die vielleicht dem Schema des Riesensaales in der Innsbrucker Hofburg nahekommende Erstplanung wäre in der umgebenden, gemalten Architektur sicher schon recht vereinfacht wie in Eger/Erlau ausgefallen.

Die zweite Projektphase

Was den Abt letztlich dazu brachte, seine bis auf die 'Ordensgeschichte' noch fortschrittlich erscheinenden und vielleicht sogar eigenen 'Gedanken' fast ganz aufzugeben, um dann doch letztlich nur eine (verbesserte) Replik von Bruck malen zu lassen, bleibt wie so vieles im Dunkeln. Beim am jeweiligen Ort getrennt unterzeichneten Kontrakt vom 30. Nov.1793 wurde das Muster Klosterbruck mit einigen (leider im Einzelnen nicht genannten) Verbesserungen (? oder nur Veränderungen?) vereinbart. Im ersten Schreiben nach der Unterzeichnung an Abt Mayer berichtet Maulbertsch, dass er sich nach den wohl auch schriftlich gegebenen Anweisungen bei seinen Entwürfen richte. Mit den Absichten des Abtes vertraut müssen seine beiden Agenten - wie oben angedeutet - gewesen sein, um den Schaffensprozess überwachen zu können. Schon am 6. Dezember 1793 berichtet Schönfeld nach Prag, dass er mit den Veränderungen (angeblich die Hinzufügung der 'Enzyklopädisten') zufrieden sei. Maulbertsch muss also - wenig überraschend - recht schnell die Bildanlage mit ersten wichtigen Veränderungen skizziert haben. Ob es sich hier um Ideen-Detail-Skizzen oder schon eine Bleistift-Feder-Vorzeichnung oder direkt auf der präparierten Leinwand der Ölskizze handelt, ist leider wieder nicht bekannt. Auf alle Fälle haben sich anscheinend keinerlei Detailstudien erhalten. Aus dem genannten Brief vom 30. Dezember an den Strahover Abt lässt sich wohl entnehmen, dass von Schönfeld Ende Dezember zusammen mit dem Hofrat von Schneeter wieder bei Maulbertsch vorbeischaute, wobei man sich nur der hohen künstlerischen Qualität von Maulbertschs Ölskizzen und wahrscheinlich der gerade entstehenden, nicht aber inhaltlicher Dinge vergewisserte. Mitte Januar 1794 besichtigte

von Schönfeld wieder mit Hofrat von Mayern kritiklos die wahrscheinlich fertiggestellte Skizze. Üblicherweise z.B. bei den Aufträgen der ungarischen Bischöfe Karl Esterházy und Janos Szily werden zumeist zeichnerische Entwürfe an den Auftraggeber gesandt, der selbst oder mit seinem Berater, Beauftragten diese genehmigt oder ändern lassen will. Im Fall Strahov waren diese Verbesserungen, Veränderungen, Additive (und Subtraktive) nicht besonders eingreifend, sodass der Abt dem Maler nicht so sehr 'auf die Finger schaute' durch kosten- und zeitaufwändiges Hin- und Hersenden. Dazu stellt sich die Frage, ob der sehr ökonomisch denkende und handelnde Wenzel II Mayer überhaupt ein so ausgeprägtes Interesse am Künstlerischen hatte. Ende Februar 1794 berichtete Maulbertsch von der Fertigstellung der Skizzen, wobei er nebenher auch schon Haupt- oder Approbationsentwürfe für die von ihm nicht mehr vollendete Ausmalung der Domkirche von Steinamanger oder Szombathely zustande brachte. Bei einer anderen Gelegenheit am 26. August 1791 schreibt Maulbertsch an Bischof Szily (vgl. Garas 1960, S.272, Dok CXXVIII), dass er, wenn er den farbigen Originalentwurf (auf Leinwand?) aus der Hand gebe, sich selbst (oder durch einen Mitarbeiter?) eine Replik wohl in der gleichen Technik und Grösse anzufertigen pflege. In diesem Fall aber von zwei weniger bedeutungsvollen Altarblättern hatte er nur noch Kopien "nicht so ausgefeilter in Farbe"



Fig.6: F. A. Maulbertsch: "Vernunft, Glauben und Tugenden führen zur Ewigen Weisheit – Heidentum, Judentum und Christentum", um 1793. Strahov, Kloster.

wahrscheinlich die primäre und damit originäre lavierte Feder-Pinsel-Tuschezeichnung(en). Maulbertsch hatte also Anfang März die "Hauptskizze" (Fig.6) und ähnlich wie schon in Bruck davon abgeleitet zumindest eine lineare (?) Umriss-Ganzkopie bzw. Teilkopien zur direkten Übertragung parat.

Die angebliche "Haupt-Skizze" von Strahov

Der Vergleich mit der Brucker Hauptskizze des ersten Projekts, sowie mit den Winterhalter-Nachzeichnungen der Ausführung in Bruck macht klar, dass Maulbertsch eine verlorene Kopie der Ausführungsskizze von Bruck noch besessen haben muss (ausser er wäre ein solcher Eidetiker gewesen), und dass Maulbertsch nicht sklavisch als Kopist, sondern mit seinem Figuren- und Stellungsvorrat variierend umgegangen ist. Kompositionell besteht die Strahover Skizze (Fig.7) aus einem Mittelkreis umgeben von

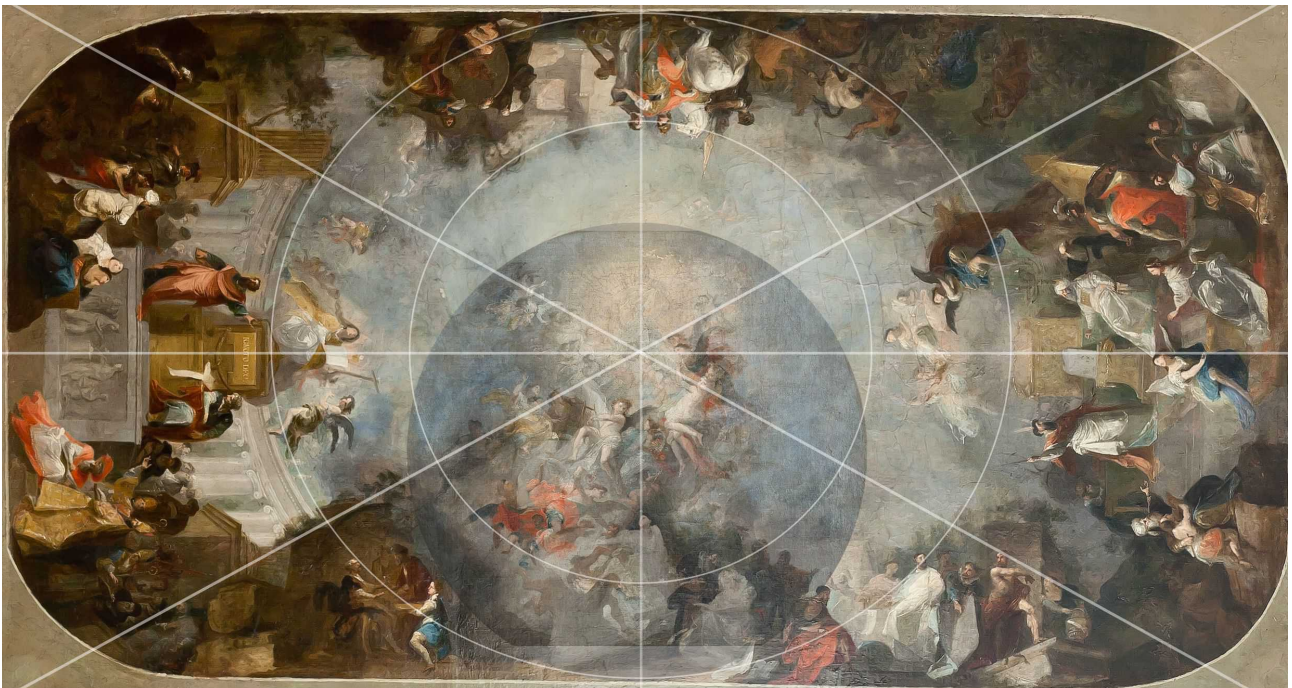


Fig.7: Kompositionsgerüst von Fig.6 und Einfügung von Entwurf Fig. 5

einem Oval (v.a. links schwingende Architektur), mehreren Dreiecken bzw. Pyramiden (unten, links und rechts, weniger oben). Der geometrisch-konstruktive Mittelpunkt befindet sich unterhalb des Thrones der 'Weisheit'. Eigentlich sind es vier tafelbildähnliche Ansichten, wobei die westliche Längsseite (hier unten) die Hauptansicht abgibt. Während in der Brucker Skizze der ersten Phase die Ecken durch Mittelkreis-Einbuchtungen markiert sind bzw. etwas verschleifend durch 45° gedrehtes Nebenwerk überspielt

werden, sind die 90° Kompositions- und Betrachtungswendungen in der Strahov-Skizze hart und unorganisch. Und während in der Augsburger Skizze die Architekturelemente noch in leichter Schrägsicht gegeben sind, sind sie in der etwa 15 Jahre jüngeren Variante weitestgehend modern frontalansichtig. Die Unterschiede von der Ausführung in Bruck zur ersten Phase in Strahov wurden schon genannt. Von letzterer ist das meiste in der grossen Skizze (Detail: Fig.8) der zweiten Phase übernommen. Besser erkennbar sind die



Fig.8: Mittelteil von Fig.6

Flammen auf dem Haupt der 'Vernunft', ein Putto hält dem Genius der 'Duldsamkeit' ein Notenblatt hin; der Genius der 'Erkenntnis' nimmt die Binde von den Augen. Und links aussen befinden sich möglicherweise noch die 'Garben' oder Früchte der Wissenschaften. Nur das untere Drittel mit dem Stärke-Rache-Engel jetzt als Doppelposaunengel mit dem Lastersturz wurde überarbeitet bzw. weggelassen oder durch etwas anderes ersetzt. Auch für die übrigen Änderungen von Bruck (Ausführung) zu Strahov (zweite Entwurfsphase) müssen die Anweisungen des Abtes ursächlich herangezogen werden. Maulbertsch dürfte

die von Abt Wenzel Mayer Winterhalter anempfohlene Lektüre oder "Historische Erklärung der Kalkmahlerey" von Bruck wahrscheinlich sogar noch besessen haben. Aus dieser Bruck'schen (und nachträglichen Strahov'schen) "Erklärung" und der Skizze lassen sich vielleicht die Anweisungen und Intentionen des Abtes etwas rekonstruieren. Irgendwie scheint in der Skizze 'Adam und Eva' bzw. 'Kain und Abel' unter- oder übergegangen zu sein. An der (nordöstlichen) Längsseite beginnt es mit 'Deukalion und Pyrrha' und den Kriegen vor dem dunklen Gebirg (als Zeichen der Unwissenheit und Folge der Sünde? oder nur der 'grauen, dunklen, mythischen Vorzeit') und der Kentauren-Nymphe-Szene allerdings noch ohne den Bock. Nach ungezügelter Natur-Triebhaftigkeit folgt noch mehr 'tierisch' aber historisch sprunghaft der steigende, stolze, hochmütige, makedonische boukephalische Schimmel, das sich nur von seinem ähnlich gearteten Herrn 'Alexander dem Grossen bändigend hat lassen. Neu hinzugekommen ist eine weisende, mönchsähnliche Gestalt, die 1797 als sein ehemaliger, nur bedingt einflussreicher oder mässigender Lehrer Alexander beschrieben wird. Es wird damit die Bruck'sche 'Platon-Aristoteles'-Gruppe aufgelöst. Es folgt 'Krates' von Theben, der hier seine Schätze ins Meer (nach anderen auch unter seine Mitbürger) wirft, um als bedürfnisloser, anarchischer Kyniker einem rousseauhaften Ideal zu huldigen. In Bruck erklärte man sich den dazugehörigen Meerhafen so, dass diese (kynische) philosophische Richtung einen gewissen Grund (tief-flach-gründend?) oder Berechtigung, Sinn habe, "doch aber den Zeitpunkt ihrer Aufklärung noch erwarte" (= christliche Armut, Aufhebung des Materialismus vollends im Jenseits?). 1797 wird diese(r) "Geiz und Habsucht" mit der Revolutionsdevise der Wohlfahrt für die Bürger in Zusammenhang gebracht und die Dämmerung des Meerhafens als "zu frühe und ohne Grund [Ursache?] ans Licht gekommene Philosophie" angesehen, die erst durch das göttliche Licht ('lumen spirituale', supranaturale' und den Glauben) "zweckmässig" (=richtig?) ausgeübt werden könne. Da jetzt erst als weiterer Kyniker 'Diogenes' in seiner Tonne folgt, ist gegenüber Bruck die "sechste Vorstellung" (Krates) vorgezogen worden. Der in der "fünfte(n) Vorstellung" aufgeführte, an der Menschheit leidende 'Heraklit' lehnt aber nicht über einem Globus, sondern links an der Diogenes-Tonne und wischt 'empfindsam' sich die tränenden Augen. In Bruck lagerte er zu Füßen des 'Demokrit', der auf seinen Globus (verachtend) trat. An der anderen Seite agiert der 'lachende' Philosoph 'Demokrit' von Abdera. Im ziemlichen Dunkel sitzt noch der Spötter oder Kritiker 'Phanias' von Lesbos. Die in beiden 'Historischen Erklärungen' auftauchende 'Eule auf einem dünnen Zweig' ist im Dunkel der Skizze anscheinend versunken oder verschwunden. In der Ausführung befindet sich

beides in der Hand des 'Phanias'. Die Eule steht in Bruck wie in Strahov als ein "zweydeutige und ungewisse Erkenntnis und vage Verbesserung der Sitten in dieser noch dunklen Zeit". Während an der Decke in Bruck sich noch eine oben eher dem menschlichen Macht-Herrschaft-Besitzstreben zugeordnete, volkstümlich-erzählerische Szene bis in die Ecke sich hinzieht, ist der verbleibende Platz in der Strahover Skizze nichtssagend mit Landschaft und die Stelle, die in der Ausführung schon zur 'Areopag'- oder NT-Szene hinüberspielt, nur noch mit einem geharnischten Feldherrn (Macht, Herrschaft) einem orientalischen, vorislamischen, fernöstlichen ('sich benebelnden') Raucher gefüllt.

Auf der gegenüberliegenden Hauptansichtsseite markiert eine schon auf den irdischen Bereich herabgesunkene und hier geltende 'Iunona' die Mitte. Es ist die 'Constantia' mit ihrer Säulen-Stärke und -Dauerhaftigkeit auf einem festen, gemauerten Untergrundsthron. Die weiteren ins Politisch-Zeitgeschichtliche gehenden Erklärungen von 1797 haben Maulbertsch zum Zeitpunkt 1793 natürlich noch nicht vorgelegen. Während die Klosterbrucker 'Erklärung' von rechts nach links schweift, sind in der gleichen "neunte(n) Vorstellung" von Strahov (1797) wie auch in der Skizze schon der als ein schwarzgekleideter mittelalterlicher Gelehrter aussehende 'Kleoboulos' mit Buch, Stehpult und Blick zu seiner lesenden (oder schreibenden), tief- und rätselsinnigen Tochter 'Kleobouline' ('nomen est omen') kontrastierend in weissem prächtigen Seidenkleid dargestellt. Die in der Bruck'schen 'Erklärung' sich links anschliessenden 'Thales', 'Archimedes' und 'Anaxagoras' sind vorerst der 'Standhaftigkeit' zum Opfer gefallen oder in den Hintergrund gerückt. Die in Bruck wohl ausgeführte folgende Zweier-Gruppe von 'Platon' und 'Aristoteles' ist auch verschwunden; oder ist in dem Mann mit Turban hinter und rechts neben der 'Kleobouline' 'Platon' zu denken?. Der heroisch mit blosser Oberkörper, sonst rotgewandete Sitzende mit einer Schriftrolle in der Hand und begleitet von einem Würfel mit Pyramide ist hier wohl 'Pythagoras', der - anders ausgeführt in Bruck - doch schon zur "achte(n) Vorstellung", den weisen Gesetzgebern, gehört wie der in auffallend hellem Gewand gegebene 'Solon' und links daneben 'Lykurg', beide an einem Tisch mit einer Gesetzes-Urkunde, aber auch mit einer Armillarsphäre (!), was eher wieder auf 'Thales' hindeutet. Wer die beiden im Hintergrund vor einem Architektursockel mit einem vielleicht als 'Sphinx' anzusprechenden Gebilde Stehenden, Wandelnden oder Sich-Unterhaltenden sein sollen, bleibt unklar. In der Brucker 'Erklärung' bei der "neunte(n) Vorstellung" wurde noch der erste humane 'Elektriker' 'Anaxagoras' angeführt. Die letzte

Abteilung beginnt mit einem in eine Mediziner-Halskrause gesteckten Mann, der auf ein helles Tuch (Karte?) deutet. Man ist trotzdem versucht, darin 'Hippokrates' oder 'Galen' zu sehen. Der daneben stehende Heros 'Äskulap' mit seinem Schlangensstab ist unverkennbar. Der junge Mann ganz rechts aussen mit einem Glaskolben dürfte mit dem jüngeren Hippokrates-Schüler 'Galen' zu verbinden sein. In der Ausführung kommen zur Füllung zwei chemisch-biologische Assistenten hinzu.

Links von der 'Constantia' befindet sich statt der 'Platon-Aristoteles'-Gruppe in Bruck das neue Motiv des zum Selbst-Justiz-Mord wegen Asébeia (Gottlosigkeit, Frevel) und Diaphthorá (Verderbung der Jugend) gezwungenen 'Sokrates' in seinem irdisch-vergänglich-dunklen-ruinösen Kerker (auch Körper als Gefängnis?) der "Zehnte(n) Vorstellung" von 1797 als Beispiel eines Herz- und Moral- nach den Natur-, Rechts- und Staatsphilosophen. In der literarisch geforderten Nachtszene (vgl. Platon, Phaidon, 115a-118, v.a. 117a) brennt noch ein Licht einer Öllampe, während ein Jüngling ein Tablett mit dem Schierlingsbecher bringt. Ein weiterer Knabe stellt wohl eines der beiden noch recht jungen Kinder des Sokrates mit der angeblich zänkischen Xanthippe dar, die alle nach dem Text schon aus dem Raum geschickt waren. Die beiden gegenüber 'Sokrates' erkennbaren Figuren sind wohl der Scharfrichter und Kriton. Links im An- oder Abschluss befindet sich ein einem dunklen Sarkophag ähnliches Monument, das nach der etwas lichterem Ausführung mit Ewig-Licht-Lampe Lohn oder Strafe im Jenseits auch im Sinne von 'Sokrates' verheisst.

Wie schon in Bruck biegt oder bricht das 'antike Erbe' zur rechten Hand vom Betrachter bzw. zur Linken von der herrschenden 'Göttlichen Weisheit' aus um in das 'Jüdische' bzw. das typologische 'Alte Testament'. Die wohl auch in der Ausführung in Bruck noch vorhandene triumphale, noch untersichtige Hintergrundsarchitektur samt gerundetem Unterbau für die Bundeslade ist einem frontalansichtigen geraden Stufengebilde gewichen. Es fehlt 'Noah' mit seiner Arche und dem Olivenzweig, wie auch die ins Bild führende Rückenfigur des opfernden Leviten. 'Abraham, Isaak' und im Hintergrund darunter 'Jakob' haben in etwa ihre Position gehalten, wie auch 'Moses' mit den Geboten, der Hohepriester 'Aaron', König 'Salomon' mit 'Hohem Lied', der Feldherr 'Joshua' und etwas gewendet König 'David' mit seiner besänftigenden Harfe und dem Psalm 150 mit seinem Gotteslob. Zwischen 'Aaron' und 'Joshua' mit Fahne tauchen noch eine greisenhafte schwarzgekleidete Figur - in der Ausführung mit goldenem Gefäß. aber 1797 nicht genannt - , der mehrarmige Leuchter und in der Mittelachse ein Engel mit einem

Buch ('Hohes Lied') statt des Wermutreinigungsgefässes (der 'Weisheit') auf. Der ver- und enthüllende, aber nicht zerreisende Vorhang im 'fruchtbaren Moment' findet sich dagegen wieder. In der nachträglichen "Elfte(n) Vorstellung" von 1797 wird wie in der Ausführung wieder 'Noah' genannt, der Leuchter, mehrere mobile Altäre von Nomaden, aber keine direkte Anspielung auf den schon christlichen 'Tempel auf dem Berge Sion' oder 'Kloster Strahov'. Ausserdem wird ein weiterer Leuchter mit zwei Genien der 'Ehrfurcht' und 'Bewunderung' angeführt. Über der Bundeslade schwebt eine allerdings nicht alte und unverhüllte Figur mit einer Heiligen Schrift (des 'Alten Testaments') ähnlich im Entwurf für Klosterbruck und dem Engel mit den beiden Gesetzestafeln, die jetzt eindeutig vor die Bundeslade gewandert sind.

Gegenüberliegend bei der "zweyten Haupt-Gruppe" oder der "Zwölfte(n) Vorstellung" wird die barock wirkende Triumphalarchitektur im Augsburger Entwurf ebenfalls historisch etwas getreuer von einer gebogenen antikisierenden, ionischen Kolonnade ersetzt, wie anscheinend schon in der Ausführung in Klosterbruck. Den Ares-Hügel gegenüber der Akropolis in Athen markiert ein wuchtiger, perspektivisch verzeichneter Steinblock mit einem Relief einer antiken Opferszene (angeblich der Vestalinnen). In Klosterbruck waren noch zwei Genien mit einem goldenen Gefäss und einem Buch (Apg 4,15) hinzugefügt. Links und rechts stehen zwei kannelierte Säulenstümpfe auf Sockeln, die an die Erzsäulen des jerusalemischen Tempels (Jachin und Boas) bzw. die zwei herkulischen Säulen (einer jetzt ebenfalls überwundenen Antike) erinnern. Auf dem grossen Sockel in der Mittelachse steht ein zweistufiger vergoldeter Altar mit der Inschrift "IGNOTO DEO". Vom Betrachter zur Linken befindet sich 'Paulus' in roter Toga oder Mantel und predigt, während auf der anderen Seite 'Dionysios' etwas aufgestützt skeptisch zuhört. Links sind eine Volksmenge aus Orientalen, zwei Frauen (darunter 'Damaris') und ein Soldat mit Federbaret dargestellt. Die rechte Seite beginnt etwas die 'zeitlichen Realitätsgrade' vermengend mit den vier Kirchenvätern 'Hieronymus', 'Gregor', 'Augustinus' und 'Ambrosius'. Der ostkirchliche 'Gregor von Nazianz' (1797) kann somit erst einmal nicht identifiziert werden und er fand auch nicht in Klosterbruck bzw. zumindest nicht in seiner nachträglichen "Erklärung" Eingang. Es schliessen sich in schwarzer Kutte wohl 'Methodius' und ganz rechts aussen der 'Hl. Norbert' an. Dahinter stehen von links der 'Hl. Wenzel', ein(e) Unbekannte(r) ('Ludmilla') und der 'Hl. Nepomuk'. In Klosterbruck gab es dafür kniende Priester, Leviten und weitere Kirchendiener. Über dem Altar schwebt auf einer in das Gewand übergehenden Wolke die 'Ecclesia' mit Hostienkelch, Neuem Testament und

Kreuz.

Resümierend lässt sich wohl festhalten, dass Maulbertsch zu der Beschreibung von Klosterbruck noch Detailstudien bzw. einen Ricordo von diesem Auftrag besessen haben muss, dass er aber relativ wenige Veränderungen inhaltlicher Art (Gruppe der Nationalheiligen, die 'Constantia' und die 'Sokrates'-Szene statt Platon und Aristoteles) eingearbeitet hat. Die Abänderungen der auffälligen, zu ähnlichen und symmetrischen Triumphalarchitekturen sind wahrscheinlich schon in der Ausführung von Klosterbruck erfolgt. Ob der erfahrene Maulbertsch abgesehen von einer allgemeinen Visualisierung selber noch ikonographisch-exegetische Einzelheiten beigesteuert hat, lässt sich nicht mehr herausfinden. Welchen weiteren gedanklichen und künstlerischen Prozess das Strahover Projekt im Verlaufe des Jahres 1794 auch gemacht hat, soll durch den anschliessenden Vergleich mit der Ausführung und ihrer nachträglichen 'Erklärung' etwas nachgezeichnet werden.



Fig.9: F. A. Maulbertsch: "Vernunft-Religion führt durch Tugenden die menschliche Seele zur Ewigen Weisheit" – Heidentum, Judentum und Christentum", Fresko, 1794. Strahov, Bibliothek (Philosophischer Saal) (aus: "The Gate of Knowledge", 2010; Montage)

Die Ausführung in Strahov

Mindestens eine der beiden erhaltenen Skizzen könnte Maulbertsch bei der Ankunft in Strahov am 17. März 1794 im Gepäck gehabt haben. Wenn man sie übereinander kopiert, erkennt man, dass sie im gleichen Massstab sind und ihnen entweder die gleichen Detailstudien oder eine Federzeichnung zugrunde gelegen haben muss, oder dass der Tondo leicht variiert übergepaust wurde. Es ist aber sinnvoll sich auch noch einmal die

Masse zu vergegenwärtigen: der Kreis des Rundbildes hat etwa einen Durchmesser von 64 cm, was im Massstab 1 zu 20 mit schon 12,80 m oder im Massstab 1 zu 15 mit ca. 9,60 m fast die ganze Deckenbreite ausgefüllt hätte. Die Rechtecksskizze in Strahov wird immer bis zum Rahmen gemessen mit 92,8 cm auf 167 cm angegeben. Die eigentlichen Bildinnenmasse sind 80 oder 78,5 cm zu 154 oder 150,5 cm, was im Massstab 1 zu 20 ca. 16 m bzw. ca. 30 m ergeben würde. Wenn wir wieder unsere vereinfachte Rechnung mit einem halbkreisförmigen Muldengewölbe über einer Raumbreite von 10 m mit $\pi \times r$ (= 5m) aufmachen, landen wir bei 15,7 m oder annähernd den 16 m und im Massstab 1 zu 20 bei 80 cm. Die 154 cm der Länge der Skizze würden im Massstab 1 zu 20 etwa 30,8m oder annähernd der tatsächlichen Länge entsprechen. Maulbertsch hätte/hat in dieser Skizze die beiden Viertelsbögen von ca. 5,5m nicht berücksichtigt. Die Skizze hätte eigentlich 180,5 cm in der Länge haben müssen; oder anders ausgedrückt: diese Skizze war nur bedingt auf die Decke übertragbar. Und wenn man sie der Ausführung unter- oder überlegt, muss man von einer nicht mehr erhaltenen zumindest linearen oder getuschten Ausführungsskizze ausgehen. Es mag auch einiges (im Detail) vom routinierten und spontanen Maulbertsch improvisiert gewesen sein. Trotzdem bleibt rätselhaft, warum Maulbertsch, wenn er einen Modello wie die Augsburger Skizze oder vielleicht sogar einen Ricordo der endgültigen Fassung von der Ausführung in Bruck hatte, und er von den gleichen Massen ausgehen musste, die Ölskizze in diesen anderen, disproportionierten Ausmassen (bei ähnlicher Länge wie die Augsburger Skizze) auch mit diesen Überständen anfertigte. Die Annahme Karl Möseneders (1993, S.122), dass Maulbertsch die Masse von Strahov noch nicht gekannt hätte, ist aber aus dem bisher Gesagten abzulehnen, ähnlich auch Christiane Lemmens, "Studien zur Bildgenese ...", Bonn 1966, S.147, Anm.455. Spekulativ ist man geneigt, beide in Strahov erhaltenen und mit 400 fl. bezahlten Skizzen als Alternativ-Modelle noch vor der Kontraktunterzeichnung Ende November 1793 anzusehen. Es ist allerdings beim Kontrakt nirgends von vorgelegten Modellen die Rede.

Aber wenden wir uns der Ausführung zu. Leider gibt der Restaurationsbericht "The Restoration of the Ceiling Painting in the Philosophical Hall of Strahov Library, in: "The Gate of Knowledge", Prag 2010, S.71-75 von Alena Kráulikova und Karine Artonni nur her, dass das ca. 400 m² grosse Deckengemälde anscheinend weitgehend in Seccotechnik ausgeführt wurde, und dass es an einigen, zumeist kleinteiligen Stellen (Löwe in der Flagge, der ursprünglich siebenarmige Leuchter) eine Holzkohlevorzeichnung und nur

wenige Ritzvorzeichnungen (v.a. bei den Architekturen) gab, denen aber oft nicht gefolgt wurde. Dann werden einige Änderungen bemerkt (die dritte Vase beseitigt, ursprünglich ein Buch bei Paulus), die noch von Maulbertsch bzw. Martin Michl stammen. Ansonsten wurde das Deckenbild im 19. Jahrhundert zweimal übermalt und im 20. Jahrhundert noch einmal v.a. in den weniger kritischen Himmelspartien. Beim Porträt von Abt Mayer fragen sich die Autorinnen, ob es original oder Zusatz des 19. Jahrhunderts sei. Es seien aber die gleichen Farben verwendet worden. Übermalungen könnten jedoch nicht ausgeschlossen werden. Es ist also recht wenig über die Arbeitsweise zu erfahren. Die vornehmliche Secco-Technik liess wohl keine sichtbaren Tagewerkgrenzen zurück, um den Arbeitsprozess nachzuzeichnen. Aus den oben genannten Überlegungen ist zu vermuten, dass Martin Michl die 'Austheilung' nach einer Hauptskizze vornahm: er bestimmte den Mittelpunkt, die Mittelachsen oder -halbierenden horizontal und vertikal, zwei Kreismittelpunkte für die 'Ecclesia' und 'Synagoge'. Die radialen Ritzungen für die Kolonnade und andere architektonische Elemente könnten eventuell auf den doch noch weichen Putz wegen den Spuren erfolgt sein. Es ist ferner anzunehmen, dass im Herz-Brust- nicht Kopfbereich der 'Divina Sapientia' der Mittelpunkt für verschiedene konzentrische Kreise gelegt wurde, und dass wie üblich von dem höchsten Ziel aus der Anfang gemacht wurde, also dass die 'mittlere Haupt-Gruppe' und anschliessend die beiden Neben-Gruppen, die Himmelszone gemalt bzw. abgearbeitet wurden, und die Randzonen v.a. der Längsseiten den Schluss bildeten. Deren architektonische Elemente haben quasi mitwandernde Fluchtpunkte. Sie erscheinen nur in einer verzerrenden Weitwinkelaufnahme wie auf eine Mittelpunkt-Objektiv-Horizontalprojektion bezogen. Die zweifache (vor und nach der Restaurierung), aus mindestens zwei Aufnahmen zusammengesetzte Wiedergabe in "The Gate of Knowledge" macht dies deutlich, aber auch dass hier digital so manipuliert wurde, dass der 'Alexander' bis auf seine linke Hand eliminiert wurde. Der Fotograf (Jaroslav Kučera) hat wahrscheinlich nicht die exakten Mittelpunkte gefunden und die Grafikdesignerin Bára Koči nicht die richtigen Überlappungspunkte. Ärgerlich ist allerdings, dass die Ränder abgeschnitten sind. Trotzdem zeigen diese Doppelseiten von zweimal 30 zu 20 cm klar das Verhältnis der Decke von ca. 3 zu 1. Die guten Detailaufnahmen legen - wie auch Michaela Šeferisová-Loudová 2010 betont - nahe, dass Maulbertsch die Figuren-Umrisse festlegte und weitgehend auch ausmalte, während der schwache, pedantische und phantasielose Gehilfe Michl stillebenhafte Details (Werkzeuge, Pflanzen, z.B. Totenschädel und Efeu bei 'Heraklit'), die Architekturelemente, Teppiche und die gemalte Goldrahmeneichengirlande

des ganzen Deckengemälde übernommen hatte. Bei dem an Goya (Madrid, San Antonio de la Florida) erinnernden Kopf eines Verdammten (2010, S. 70) lässt sich noch die virtuose Hand Maulbertschs sehr deutlich spüren. In der 'Kleoboulos-Kleobouline'-Gruppe lebt noch etwas von dem auch farbig zeichnerischen Stil eines Tiepolo zumindest in der Nahaufnahme. Bei manchen Abbildungen z.B. den Bändigern des 'Boukephalos' (S.84) oder den Randfiguren des 'Areopags' (S.98) löst sich die allerdings nicht klassizistische Kontur vielleicht etwas zu stark, aber es wirkt damit auch irgendwie modern etwas nach Raoul Dufy. Teilweise finden sich allerdings 'üble' Verzeichnungen (z.B. S.98/99). Vom Beginn am 17. März bis zur Abreise am 14. Oktober sind es ziemlich genau sieben Monate oder 30 Wochen bzw. 210 Tage mit vielleicht ca. 150 Arbeitstagen. Wenn man noch einen Monat für Vorbereitungen und Korrekturen ansetzt, dürfte Maulbertsch mit seinem Gehilfen bei nunmehr 120 Tagen pro Tag etwas mehr als 3,5m² bemalt haben, was er mit seiner schon erwähnten "eigene Brachtische geschwindigkeit arth" (J. Winterhalter am 26.1.1798 an Bischof Szily) sicher locker schaffte auch als 70jähriger. Von Krankheitsunterbrechungen erfahren wir nichts. All dies bleibt natürlich ein Rekonstruktionsversuch. Die Materie, das Deckengemälde, ist noch einigermaßen original erhalten, um sie auf Inhalt, Form und Gehalt anschauend zu untersuchen möglichst immer zuerst ohne den Griff zu den 'Historischen Erklärungen' von 1797. Da hier wegen der Dateigrösse nur begrenzt Abbildungsmaterial bereitgestellt werden kann, muss auf die im 2. Weltkrieg entstandenen alten, aber zahlreichen Detailaufnahmen in der [Fotothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte](#) in München verwiesen werden. Im Netz findet sich auch noch ein zoombares [Panorama](#).

Das Deckenbild im 'Philosophischen Saal' von Strahov

Das A und Ω, Anfang und Ende, Beginn und Ziel bei der Betrachtung dieses Deckengemäldes aus einer hierarchischen-ständischen Zeit ist der Mittel-Hoch-Höhepunkt, die 'Ewige Weisheit', in der 'Erklärung' von 1797 als krönender Schluss. Die ganze Mittelszene ist letztlich ein Amalgam aus Klosterbruck und Eger/Erlau bzw. von der ersten Strahover Skizze (irdische Laster zu 'Gebirg' und 'Enzyklopädisten') und der zweiten Skizze. Der Ruhm/Triumph-Engel von Klosterbruck, die goldene Kirchenfahne des Bistums Eger/Erlau werden zu dem das Doppelkreuz tragenden Engel des Prämonstratenserstiftes Strahov. Neu hinzugekommen als visuell dominante Basis und nach unten bis ins Irdisch-Materielle (auch ins Menschliche, Architektonisch-Kulturelle) ist

die wie eine melancholisch. vollbusige, lebenskräftige Muse in Goldgelb sitzende Personifikation der 'Constantia' mit ihrer Sonnenblume (vgl. z.B. Halbturn) auf dem Kopf, die die nachfolgende, ausdauernde Treue, Zuwendung zur Herrschaft auch der 'Sapientia' ausdrücken soll. Michaela Šeferisová-Loudová (2010, S.39) wie auch Karl Möseneder (1993, S.128/29) sehen hier die 'Standhaftigkeit' von Franz II gegen die Franzosen ausgehend von Dlabacž und der Erklärung von 1797. Aber damit ist wie bei Möseneder eine Interpretation aus der Tageaktualität angesprochen. Im Sommer 1794 war die politische Lage noch anders. Neben der allgemeinen menschlichen Fähigkeit von Ausdauer und Beharrlichkeit (v.a. im Glauben) wird auch nicht eine habsburgische Fahne oder ein Kaisermedaillon herangetragen, sondern mit Blumen bekränzt die Klosterfahne. Weithin mit zwei Trompeten - es fehlen nur noch die Pauken - in alle Welt ruhmvoll wird die Standhaftigkeit, die Ausdauer, die Treue, das Überleben, der Fortgang des Klosters Strahov (und des Ordens) - wie auch Dlabacž anscheinend mit "profectui" meint - mit dem 'Felsen', 'Garanten' Wenzel II Mayer 'hinausposaunt', der hier laut Inschrift an erster Stelle nicht nur als Bibliothekserrichter zu nennen ist. Seinem Durchhaltevermögen, Glauben, Treue, Zuversicht u.ä. natürlich auch mit göttlicher Weisheit und Vorsehung ist dieses Deckenbild, diese Bibliothek, dieses Kloster gegen alle Widersacher zu verdanken (vgl. Schlussworte der 'Erklärung' von 1797). Die ebenfalls melancholisch daneben sitzende, weissgekleidete Figur wird (2010, S.36/37 u.40 nach 1797, S.23) als "wahre Weisheit" (Dlabacž besser: "Weltweisheit" oder weltliche Philosophie) angesehen. Sie sitzt etwas abseits im Schatten an einem See und einem kleinen Wasserfall (des Lebens und Geistes vgl. Mistelbach), wird aber 1797 dennoch als "Mutter aller Wissenschaften, als Geschenk Gottes" bezeichnet. Es ist die reine, unschuldig fragende, dem irdischen Menschen mögliche Weisheit (aber nicht als nackte 'Wahrheit'), was mit 'Philosophie' landläufig bezeichnet wird, vielleicht auch als praktische Lebensphilosophie, die zur 'Glückseligkeit' im Sinne des antiken idealen Gemütszustandes und in Verbindung mit der Religion (der Theologie) führen kann. Relativ spät sind auf der anderen Seite auch die drei sogenannten 'Enzyklopädisten' (seit Straka; 1797: "Neofranken") (Fig.10) hinzugekommen, die man früher mit den Verdammten, den Häretikern in Verbindung zu bringen pflegte. Leider geht Michaela Šeferisová-Loudová nicht weiter darauf ein, weil die 'Erklärung' von 1797 eigentlich nur die dahinter sichtbaren, hybriden, abstürzenden Olympbesteiger, Störer, Unruhestifter und Religionsverächter aufführt. Abgesehen von der kleidungsmässigen Definition (mit offenem Kragen ein Revolutionär?; die beiden anderen sind kaum irgendwo einzureihen) befinden sich noch drei Attribute vor oder bei ihnen: ein einfacher, grauer,

roher Fels (= bäuerlich, kalt herzlos, ungehobelt, dumm ...?), ein edler '(rhetorisch-) geschliffener' Marmorblock aber mit einer Höhlung, einem Loch, über dem eine Spinne in ihrem darübergespannten Netz sitzt und ein ovaler Spiegel, auf dem eine Kröte sich befindet, und in dem sich noch drei weitere Kröten (nämlich die drei Gestürzten) spiegeln. In der Apokalypse XVI, 13 heisst es übersetzt: "aus dem Munde des falschen Propheten drei unreine Geister ... gleich drei Fröschen". Der Spiegel der Klugheit, Selbsterkenntnis entlarvt sie als solche. Ähnlich altertümlich barock, allegorisch-emblematischer Herkunft ist



Fig.10: "Die drei sogenannten Enzyklopädisten" (Ausschnitt aus Fig.7) (Fotothek ZI)

auch die Spinne (vgl. die für ihren Hochmutbestrafte Arachne), das Spinnennetz, Höhle (Loch, das ein Gefangensein und Verstrickung, sophistisches Spinnweb, Leere u.ä.. bedeutet). Möseneder (1993, S.126) erkennt stattdessen eine Fliege (auch im Sinne des Auf-den-Leim-Gegangen-Seins?). Leider bleibt ohne 'Erklärung' dieser Bereich noch rätselhaft und auch freischwebenden Assoziationen wie Lastern (Hochmut, Geiz, Neid, Zorn ...) geöffnet. Die höhere Tugendsphäre in Richtung der bekrönten, mit Szepter auch herrschenden und strahlenden "Ewigen Weisheit" in Kombination mit der göttlichen Vorsehung kennen wir weitgehend schon vom Klosterbrucker Deckengemälde. 1797 wird

noch erklärt, dass sie ewigen Genuss der Glückseligkeit verspricht, aber nur durch 'Religio' (= Erfüllung der Pflichten, Ehrfürchtige Beachtung der Pflichten gegenüber der Gottheit). Dazu führt als erstes die "Begierde nach Belehrung" (bei Dlabacž anscheinend dem Bildlichen näher "Liebe zum Lernen"). Daneben ist auf alle Fälle die 'Frömmigkeit' (betende Hände) gesetzt. Weiter unten ist der 'Gehorsam' (oder Selbstzucht) mit dem Joch klar erkennbar, während die daneben zurückgesetzt Gelagerte nicht eindeutig (Gottesfurcht?) zugeordnet werden kann. Die linke Figur mit erhobener Hand und mit der anderen Perlen in die Flammen werfend taucht bei Maulbertsch öfter auf als 'Opfer' (Wohltätigkeit). Die Lorbeer bekränzte "Duldung" mit der Harmoniemusik und dem Notenblatt steht für Friedfertigkeit in Wissenschaft und Gesellschaft. Der "Willen" wird im Text von 1797 eindeutig als "schöner Jüngling" (in der Nabsicht doch eher ein 'Weibling!'), der vom Genius der 'Religion' mit der Flamme (der Vernunft?) über dem Haupt geführt. Michaela Šeferisová-Loudová (2010, S.39) hat noch etwas näher hingeschaut und so bei dem dienerhaft ein Tablett hinreichenden Putto erkannt, dass darauf (auch priesterliche) "Religionszeichen" liegen: Kreuz, Brevier-Gebetbuch, Stola, Manipel, aber nicht weitergedacht, dass es sich um eine Bezugnahme auf den Priester- (und Ordens-) Stand handeln könnte, dass also speziell Novizen, Fratres und Patres (und von Strahov) mit ihrer Wahl auf dem wahren, guten, richtigen Weg zur 'Ewigen Weisheit' und Glückseligkeit sind. Die Gefahren (Eros, Falschheit, Sucht ...) fallen glücklicherweise aus dem Füllhorn der 'Wollust' schon herab in die Tiefe, wo die bereits geschilderte Gigantomachie, Bekämpfung der Laster, Religionsverächter, Masslosen und Sündigen zugange ist.

Anders als in der Skizze ist in der Ausführung rechter Hand vom selben Betrachterstandpunkt aus in 90°-Wendung in der "Elfte(n) Vorstellung" mit dem 'Alten Bund' stärker symmetrisch die 'Synagoge' als ältere Frau mit verhülltem Haupt einen Weihrauch-Schwängel in der Rechten und die vorchristlichen 'BIBLIA SACRA' in der Linken haltend und einem Engelsreigen dargestellt. Darunter strahlt das Göttliche hinter der goldenen Bundeslade mit den beiden sich verneigenden Engeln. Auf dem davor befindlichen Marmoraltar stehen die beiden Gesetzestafeln des 'Moses' (üblicherweise gegenüber Gott und den Menschen von I-III, u. IV-X geteilt) auf einem wieder mehrstufigen Unterbau. Links vom Altar - vom Betrachter aus - steht 'Moses' mit seiner nur schwach erkennbaren 'facies cornuta' und hält mit der Rechten seine 'Zauberrute' 'virga' empor, was von Möseneder (1993, S.124) mit "pathetischer, doch gefaßter Gebärde" beschrieben wird. Gegenüber kniet sein Bruder 'Aaron' im Gewand des Hohepriesters. Am

oder unter dem Altar stehen einige heilige Gefässe. Hinter 'Moses' befinden sich drei Personen ('Melchisedec' mit Brotlaiben, 'Jakob' und ein unbekannter Patriarch), hinter 'Aaron' ebenfalls drei darunter der Feldherr hinter der goldenen Löwenfahne von Juda 'Joshua', die anderen beiden unbekannt darunter mit einem goldenen Horn. Die 'Historische Erklärung' von 1797 lässt 'Joshua' sein Volk aufmuntern am rechten Glauben an den richtigen Gott festzuhalten. 'Aaron' schwingt ein Rauchgefäss. Das 1797 genannte Wermutsgefäss dürfte sich zwischen 'Aaron' und 'Joshua' befinden. Die weiteren Figuren werden auch 1797 nicht benannt. Auf der vordersten und untersten Stufe sind von links nach einem Holzstoss der noch bewehrte 'Abraham mit Isaak', ein acht- oder neunarmiger Leuchter, ein Gefäss mit brennenden Brandopfer, ein Dornbusch, ein Steinbock als Ersatzopfertier und ein Einhalt gebietender Engel dargestellt, um an das Fast-Menschenopfer zu erinnern. Ein Putto und ein grosser Engel halten das Buch der Weisheit ('Hohes Lied'). Daneben sitzt an einem fast zeitgenössischen Schreibtisch mit einem weiteren Buch der Lieder oder 'Hohe Lied' der Verfasser mit goldener (Amts-) Kette, der weise (und weisse) jugendliche König 'Salomon'. Nach rechts schliesst sich sein Vater König David an mit seiner besänftigenden Harfe, und um die Ecke sich biegend halten zwei Engel eine geschlossene Schriftrolle und eine bzw. zwei abgerollte Schriften eines Psalms mit Noten und einen weiteren Text ohne Noten (Psalm 150). Um die Ecke nach links müssten noch ein schwerer behauener Steinblock mit einem Relief des opfernden 'Abels' und seines missgünstigen Bruders 'Kain', darunter und dahinter die Eltern 'Adam und Eva' mit dem angebissenen Apfel, der hohe Paradiesapfelbaum der Erkenntnis und der Retter der Fauna 'Noah' mit seiner Arche und die Taube mit dem Ölzweig dazu genannt werden. Rechts gehört noch ein Altar mit Kanonenrohren ähnlichen, brennenden Holzstämmen und eine kleine Soldateska samt Kriegstrompeten und Standarte mit einem Stern dazu. Hinter der Zeltkonstruktion der Bundeslade wird noch auf der einen Seite ein Vorhang mit grossen Trudeln weggezogen, ohne dass er gerissen sein sollte. Die 'Erklärungen' von 1797 und auch die von 2010 bringen nichts neues. Michaela Šeferisová-Loudová 2010 sieht einen neunarmigen Leuchter, der in der Vorzeichnung nur sieben Arme hatte, der aber acht Kerzen aufnehmen hätte können. Nach Möseneder (1993, S.124) sei es die 8- bzw. 9-armige 'Chanukkia'. Michaela Šeferisová-Loudová (2010, S.34/35) weist darauf hin, dass über der Arche der Regenbogen als Versöhnungszeichen zwischen Gott und der Menschheit angeführt wäre, und dass Dlabacž deshalb die Taube dahingehend gedeutet hätte. Vielleicht ist der Regenbogen einer allerdings nicht erkennbaren Übermalung zum Opfer gefallen. Ein weiterer wichtiger Punkt bei ihr sind die

beiden Engel oder Genien des Vordergrunds, die in der 'Erklärung' als "Ehrfurcht" und "Verehrung" genannt werden, und 'Joshua' als Eroberer und Verteidiger des Heiligen Landes' mit dem zweischwänzigen Löwen Judäas im Wappen in Entsprechung zum böhmischen Adler gegenüber. Das Notenblatt auf der Seite 'Davids' wurde von ihr als fünfter Psalm-Ton wie Psalmen zu singen eruiert. Darunter steht der Text von Psalm 150 als Gotteslob. 'Salomon' sieht sie in königliche Gewänder (mit Kette und Auge-Gottes-Medaillon auf der Brust) gekleidet und seine Schriften als Hinweis auf das 'Neue Testament'.

Gegenüberliegend schwebt in der "Zwölfte(n) Vorstellung" die hell umstrahlte Personifikation der 'Ecclesia' mit Kreuz, Hostienkelch, Flamme über dem Haupt, einem Messgewand und einem Messbuch mit aufgeschlagenem Johannesevangelium. Es wird dabei fast als Grundtenor des ganzen Deckengemäldes sicher auf den Anfang dieses Evangeliums z.B. 1,4-5: "... et vita erat lux hominum et lux in tenebris lucet ..." oder 1,9: "... erat lux vera, quae illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum ..." angespielt. Ein Engel schwenkt noch das 'beweihräuchernde' Gefäß, ein anderer trägt eine goldene Kanne entweder für die liturgische Reinigung, für Weihwasser, für Messwein oder am plausibelsten nach Möseneder (1993, S.125) zur Taufe, zur Aufnahme in die Kirche. Darunter bildet eine etwas asymmetrische ionische Marmorhalbrundkolonnade den Hintergrund und Abschluss einer mehrfach gestuften Altaranlage, die von zwei Seitenpodesten flankiert wird, rechts mit ionischem bronze- oder porphyrartigem Säulenstumpf. Der fast frontal gegebene Altar verfügt über eine gold-gelbe Inschrifttafel: "IGNOTO DEO", die eine Weihe an einen bislang unbekanntem oder übersehenen Gott zum Ausdruck bringt. Der links daneben stehende römische Bürger 'Paulus' hat als einziger einen strahlenden Heiligenschein analog dem 'Doppelstrahler Moses', da aus ihm die 'Weisheit', der Geist Gottes spricht (vgl. Apg. XVII, 16-34), wobei er darauf hinweist, dass der unbekannte Gott der (neue) Gott der Christen sei. Auf dem aufgeschlagenen Buch am Fuss des Altars steht in Latein und nicht in Griechisch (Apg. XVII,23) diese Stelle fast wie ein Teleprompter zu lesen. Rechts am Altar lehnt sich neugierig 'Dionysios', der spätere Bischof von Athen, an. Die aufblickende Frau ganz unten ist die im Bibeltext ebenfalls erwähnte, aber ansonsten nie mehr wieder auftauchende 'Damaris', wohl eine der vielen unterstützenden Frauen zu Beginn des Christentums. Hinter ihr befindet sich ein vielleicht am stärksten antikisierendes Weiherelief. Die Predigt auf dem Areopag soll vor allerlei Volk aus aller Herren Länder stattgefunden haben. So erscheinen vor allem links

Vertreter der verschiedenen Menschenrassen und der Stände. Auf der rechten Seite wohnen die Einheit von Zeit und Ort sprengend – vgl. die 'Realitätsgrade' eines Hermann Bauer - unten vier Kirchenlehrer wie 'Hieronymus' als Kardinal, Papst 'Gregor' der Grosse, der Mailänder Bischof 'Ambrosius' und der Bischof von Hippo, 'Augustinus', nach dessen Regel die Prämonstratenser, der 'Hl. Norbert' und Abt Wenzel lebten, nicht aber der Lokalheilige 'Johann von Pomuk'. Zwischen den Kirchenlehrern befindet sich noch ein dunkel gekleideter Abt oder Bischof (wohl 'Gregor von Nazianz'). Darüber hält der geharnischte Herzog und Namenspatron des Abtes, Wenzel, die gelb-goldene Flagge mit dem böhmischen oder wenzelschen Adler. Der Herzog wird von seiner Grossmutter 'Ludmilla', die wohl wie ihr Gemahl von 'Methodius' bekehrt und getauft wurde, begleitet.

Die 'Historische Erklärung' erkennt bei der 'Ecclesia' nur das "beseelgende" Kreuz, den Kelch mit dem aufgeschlagenem Evangelium (des Wortgottesdienstes). Die goldene Kanne stehe für 'Paulus' als das auserwählte 'Gefäss Gottes', auf dem Relief aber nur die "Vestalinnen". Zusammen mit den beiden Engeln sei dies die Abkehr von der Abgötterey zur Verehrung des wahren Gottes. 'Gregor' als Papst ist auch hier klar. 'Augustinus' und 'Ambrosius' (Bienen) bleiben ohne Attribute unkenntlich. Zu 'Hieronymus' fügt der Verfasser den nicht sichtbaren, mit Salbei geheilten Löwen hinzu. Der erwähnte Böhmen- und Slawenapostel 'Methodius' (mit seinem Bruder Cyrillus) scheint es nur zum Abt gebracht zu haben. Er ist hier räumlich und zeitlich in die lokalpatriotische Nähe der 'Böhmischen Fraktion' gestellt, die Möseneder (1993, S.137-139) natürlich in die auch bei den Werken Maulbertschs in Ungarn feststellbare 'fortschrittliche' Nationalisierung (auch als Reaktion auf die josephinische 'deutsche' Zentralisierung) deutet. Es werden - wie schon gesehen - der böhmische Landesparton 'Wenzel', seine v.a. karitative Grossmutter 'Ludmilla', dann 'Johann von Pomuk', der neue Schutzpatron des 18. Jahrhunderts, und zuletzt der Stifter des 'Praemonstratenserordens' 'Norbert', des weiteren (seit 1628) Landespatrons, dem man auch im Besitz seiner Überreste das Überleben des 'Berges Sion' (= Strahov) im Verein mit den anderen Patronen verdankt zu haben dachte. Michaela Šeferisová-Loudová weist noch auf die jetzt wieder freigelegten 'Arma Christi' des 'Ecclesia'-Kreuzes hin, ausserdem auf die Asymmetrie der Kolonnade, ohne aber diesem auf den Grund zu gehen: nämlich das Problem der Überschneidung mit der Palme (des Lebens) und der Notwendigkeit wieder die Stirnseite teilweise mit Wolken zu verschleiern. Die angeblich falsche Positionsbeschreibung des 'Dionysios' in der 'Erklärung' erklärt sich durch ein heraldisch-hoheitlichen Ausgehen vom Altar aus. Ein weiteres Problem sieht die

Autorin in dem Vorhandensein von nur einem Engel gegenüber zwei in den gedruckten bzw. der (den) handschriftlichen 'Erklärung(en)'. Vielleicht wurde dieser (sicher kleine) Engel nach 1800 eliminiert. Die antike Opferszene fand leider auch nicht ihre Aufmerksamkeit. Bei der Differenzierung der Kirchenväter sieht sie 'Augustinus' und 'Ambrosius' in "Augustinischer Gewandung"(?). Die etwas verdeckt dazwischen befindliche Gestalt erkennt sie den Beschreibungen folgend als 'Gregor von Nazianz', dem sie auch ohne sichtbare Hände einen Segensgestus zuweist. Beim Adler (böhmischer Wenzelsadler?) meint sie im Reichsapfel und Szepter Teile der Reichskleinodien erkennen zu können. Das Herzog-Königtum Böhmen war wohl Teil des Hl. Römischen Reiches. König und Kaiser Wenzel IV, der Verfolger von 'Johann von Pomuk' kann ja nicht mitgemeint sein. Bei der letzten Figur mit den Gesichtszügen des Abtes Wenzel II Mayer kommt die Autorin ins Grübeln. Es fehle ihr um 'Methodius' darzustellen die Bischofsmitra. Nach Dlabacž' Beschreibung sei 'Chrysostomus' hinzugefügt und mit 'Augustinus' in eine Figur zusammengelegt worden, was sich auch schon in der Skizze gezeigt hätte mit den vier Kirchenvätern und der einen schwarzgekleideten, von ihr als Cyrill (warum nicht Methodius?) vermuteten Figur. Es sei also nicht nötig, die Figur mit den Zügen des Abtes mit den Beschreibungen zu verbinden. Und sie vermutete, dass die Mitbrüder dieses Ehrenbildnis (noch zu Lebzeiten?) des Erbauers und Erhalters des Stifts veranlasst hätten, nach Fertigstellung (noch 1794?). Aber sie kann auch nicht

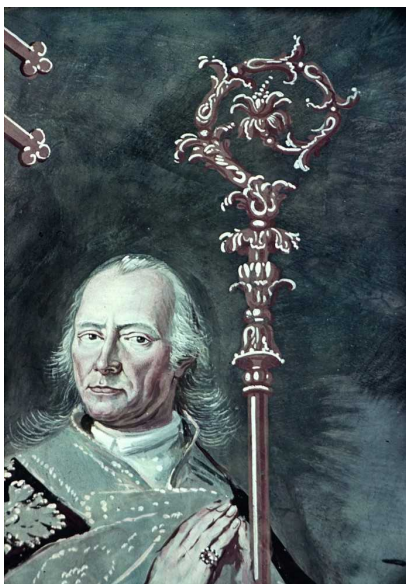


Fig.11a: F.A.Maulbertsch oder Martin Michl: "Abt Wenzel Mayer als Methodius", um 1794-1800 (?). Strahov, Kloster, Bibliotheksfresko (Fotothek ZI)



Fig.11b: Martin Michel: "Abt Wenzel von Kloster Strahov", Kreidezeichnung koloriert, bez. u. dat. 1794. Strahov, Kloster (aus: Ausst. Kat. "J. Winterhalter d.J....". Langenargen 2009, S. 125)

ausschliessen, dass es erst nach 1800 hinzugefügt worden ist, wozu auch die restauratorischen Befunde keine Klarheit gebracht hätten. Die Nähe zu einer 1794 nach Strahov verehrten Zeichnung (Fig.11b) liessen Martin Michl als Urheber sehr wahrscheinlich erscheinen. Leider konnte die Autorin keine endgültige Klärung vermitteln. Bei dem vielleicht für eine grafische Umsetzung (Frontispiz, Ex libris) gedachten, von Martin Michl be- (... "delineabit 1794"!) und gezeichneten, kolorierten Ovalbildnis in Halbfigur des Bücherliebhabers Abt Wenzel ist wie im Fresko das offene, etwas lichte, lange und offene, bei den Chorherren im 18. Jahrhundert zumeist nicht-tonsierete Haar des Abgebildeten doch sehr auffällig. Nach einigem Hin und Her ist der Schreiber dieser Zeilen zu der rätsellösenden Überzeugung gekommen, dass die vier Kirchenväter ihren östlichen Kollegen ('Gregor von Nazianz') in die Mitte genommen haben, während der daneben stehende 'Methodius' vielleicht erst nach 1800 endgültig die Züge des Abtes Wenzel II Mayer als Krypto- oder Identifikationsporträt angenommen hat. Damit wären alle im Text Genannten untergekommen.

Es bleiben also noch die Längsseiten mit den "Vorstellungen 1-10" in ihrem räumlichen (und fraglich zeitlichen) Ablauf oder besser 'Abgang'. Beide "Erklärungen" von Bruck und Strahov beginnen mit dem Anfang der Menschheitsgeschichte in der Bibel mit 'Adam und Eva' und im antiken Mythos mit 'Deukalion und Pyrrha', aber an verschiedener Stelle. Erstere haben wir mit dem Paradiesapfelbaum (vgl. Ewiger Lebens-Palm-Baum im 'Neuen Testament') hier auch in inhaltlicher, wie formaler Beziehung zum 'Alten Testament' gesehen. Ausgangspunkt bei beiden ist nicht die Erschaffung, sondern die Sünde, Frevel, Hochmut, Gottlosigkeit, die Entartung, Unwissenheit, die nach der Sintflut bei 'Noah' und 'Deukalion und Pyrrha' einen 'anthropinen Fastneustart' nötig machten. Man sieht also nach der "erste(n) Vorstellung" nicht nur den Apfelbaum mit den verbotenen Früchten der Erkenntnis, unter dem der nackte, Scham verhüllte 'Adam' und die (flehentlich?) mutigere 'Eva' mit dem angebissenen Apfel nach oben (zur 'Weisheit'? oder eher zur Bundeslade?) blickt, während versteinert auf einem Mahn-Reliefstein die beiden Nachkommen beim Brandopfer aus Hass und Neid in Streit mit Mord- und Totschlag geraten werden. Der enttäuschte, rächende Gott will die missratene Menschheit wieder vernichten. Eine Hoffnung und eine Versöhnung gibt es durch 'Noah' und seine Arche.

Auf der gegenüberliegenden Seite bei der "zweyte(n) Vorstellung" ist auch etwas unklar, ob der Brandopferalter (oder soll es fast eine Brandschatzung sein?) mit der Soldateska und der Sternstandarte (= Joshuas Sonnensymbol?) und der jüdischen Löwenfahne nicht

doch mehr zum 'Alten Testament' gehört. Nach Möseneder (1993, S.124) steht dieser 'Brandherd' schon in Beziehung zur 'Deukalion-Pyrrha'-Szene. Auf alle Fälle findet sich hier die 'in Stein verewigte' Signatur Maulbertschs "Anton, Maulbertsch. Pinxit. Año: 1794" und die anscheinend ebenfalls signierende Distel. Normalerweise markiert die Signatur eher den Abschluss als den Anfang. In einer gewissen Untersicht sehen wir ein steinernes Feld, Hügel mit einem dunkelblauen Hintergrundsgebirge, sowie einen Rundtempel und um ihn herum mindestens sechs aufgemauerte, verlassene Opferaltäre. Zwei verschleierte Gestalten verschiedenen Geschlechts und Farbe der Kleidung heben Steine auf und werfen sie nach hinten. In ihrem Rücken befinden sich einige bewaffnete Männer in blutigen Zweikämpfen. Nun, der etwas klassisch Vor-ver-bildete erkennt natürlich gleich 'Deukalion', den Sohn des Prometheus und 'Pyrrha', die Tochter vom Bruder Epimetheus und von Pandora. 'Deukalion' baute wie 'Noah' auf Rat seines Vaters ebenfalls eine Arche um einem dem biblischen Gott ähnlichen Vernichtungswillen des Zeus in Gestalt einer Sintflut zu entgehen. Man landet dann auf dem Parnass und bringt Zeus ein Dankopfer dar. Das gottesfürchtige Ehepaar ist schon etwas aus dem zeugungsfähigen Alter, und, da sie doch wieder Nachkommen haben sollten, riet ihnen Zeus oder Themis, 'ihrer Mutter Gebeine' hinter sich zu werfen, vgl. Ovid, Metamorphosen I, v.a. 381-415. So verwandelten sich die von 'Deukalion' geworfenen Gebeine oder Steine zu männlichen Wesen, die von 'Pyrrha' natürlicherweise zu Weiblichen, die allerdings hier nicht zu erkennen sind. Ovid dichtet wohl, dass wir bei diesem Ursprung ein (stein-) hartes Geschlecht sind, das die Mühen gewohnt ist. Aber hier sind es nur Krieger ganz ohne Amazonen. Und wieder fällt einem eine andere Geschichte aus Ovids Metamorphosen (III, v.a. 101-125) ein, die von Kadmus, den Drachenzähnen, seiner Drachensaatbrut: " ... (Pallas) befiehlt ihm, die Erde zu brechen, des Drachen Zähne darein zu versenken zum Wachstum künftigen Volkes ... es zeigen sich zuerst die Spitzen von Lanzen. Aus den Furchen, dann Helme ... Waffenbeschwerte; es wächst eine Saat von beschildeten Männern ... und einer (schreit): ... O lass es und mische dich nicht in die Kämpfe der Bürger ... in eigenem Kampfe fallen plötzlich die Brüder durch wechselseitige Wunden ... die blutende Brust an die feuchte Muttererde, die Jugend, der kurzes Leben beschieden". Letztlich ist auch diese neue Menschengeneration von Neid, Hass, Streit, vom Faustrecht geprägt wie auch die Gelehrten (vgl. Benjamin Hederichs, Gründliches mythologisches Lexikon, Leipzig 1770, Sp.596). Das neu hinzugekommene, in der Skizze schon schwach angedeutete Motiv lässt auf eine besondere und aktuellere Funktion schließen. In der Brucker 'Erklärung' ist das 'Deukalion-Pyrrha'-Thema schon vorhanden. Beide werden dort

als 'Wohltäter' der Menschheit aufgefasst. Ein Genius scheint hier im Hintergrund in der Luft den (guten) "gebildeten" Bürger aus Holz zurecht zu schnitzen. Ein anderer führt ein "Pflugeisen" (Pflugschaar) als Zeichen der Gemeinnützlichkei. Man vergleiche die 'Ackerei' von Kaiser Joseph II im Jahre 1769. Die Altäre seien Beweis der Notwendigkeit von Religion für den Staat, wobei hier sogar Robespierre zustimmen dürfte. Vor der historischen Situation der 'terreurs' ('grande terreur' vom 10.6. bis 27.7.1794) in Frankreich lässt sich das Strahover Bild als Zeichen, Folge der Sündhaftigkeit, Gottlosigkeit deuten. Der ebenfalls brüderliche 'Kampf jeder gegen jeden' erinnert auch an die vordarwinische Auffassung eines Thomas Hobbes und nicht des friedfertigen Wilden eines rousseauhaften Frühstadiums der Menschheit. Der (die) Verfasser der 'Erklärung' von 1797 sieht in 'Adam' den ersten ungehorsamen, und damit böse geneigten Verehrer Gottes mit seiner Gehilfin 'Eva' und als Eltern eines unterschiedlichen Brüderpaares des betrügerischen Kain (aber hier nicht als Religionsspötter) und des edlen 'Abel', das in Groll, Neid, Rache und Brudermord endete, wobei sich die Menschheit nur über den verworfenen 'Kain' fortpflanzte (oder modern gesprochen: die moralisch schlechten Gene Kains weitergegeben werden). Bei der "Zweyte(n) Vorstellung" meint der Autor, dass der angebliche, aber doch nicht angegebene Dichter (Ovid?) aus den zurückgeworfenen, wahrscheinlich auch unterschiedlichen Steinen die verschiedenen Sitten und Leidenschaften entstanden seien. Das unterschiedliche Schicksal der Menschen erzeugte in ihnen eine Unzufriedenheit, sodass sie keine "gesetzte Lebensart" (= Ausgeglichenheit, Harmonie?) besaßen, sondern sehr unterschiedliche Weltanschauungen v.a. auch Religionen ergriffen hätten, die zu diesen Streitereien (aber nur unter Männern im Patriarchat) führten. Bei der entfernten dunklen Bergkette meint der Verfasser, dass damit (auch schon bei Maulbertsch und Korber in Klosterbruck) die Unwissenheit und Verblendung des Verstandes als eine Folge der Sünde ausgedrückt sei, was sicher so nicht leicht zu erraten wäre. Vielleicht hätte man noch auf die rohe, primitive, kahle, unwirtliche, trostlose, unheimliche, dunkle Natur auch des Unbewussten der Menschenseele kommen können. Der geschlossene, etwas verwaiste Tempel und die unbenutzten Altäre sollen demonstrieren, dass jedes Volk, selbst das Kriegerischste einen Gott, Gottesglauben und Gottesverehrung besaßen hätten. In Klosterbruck wurde dies schon noch deutlicher ins Politische gehend aufgefasst: kein Staat sei ohne Religion denkbar. Die Gemeinnützlichkei scheint in Strahov ganz aus dem Blick oder Bedeutungsfeld geschwunden zu sein. Zumindest trifft ersteres auf 'Deukalion und Pyrrha' zu, da nach der Sintflut und ohne Menschen die Kultstätten verlassen waren. Der Krieg

unter den Menschenbrüdern im Bild suggeriert dem Autor dieser Zeilen eher eine Folge der Gottvergessenheit. Michaela Šeferisová-Loudová, die nur drei statt sechs Steinaltäre entdecken kann, trägt leider keine neuen interpretatorischen Aspekte bei.

Die anschließende Szene zeigt einen sich betrinkenden Jungfaun oder Kobold, einen eselsohrigen Halbnackten mit Lendentuch, der mit einer Stange in einem Gemüse-Früchte-Haufen töricht, Lebensmittel vernichtend herumstochert, und einen relativ porträthafteren Jüngeren mit dem Thyrsosstab eines Bacchuskultes, einen schwärzlichen springenden Ziegenbock, der gegen den 'Stocherer' 'bockt' oder ebenfalls auf die Früchte der Natur (be-) springt; eine recht üppige, die Wangen gerötete schwarzhäufige 'Fast-Freikörperkultur-Anhängerin' (Nymphomanin) mit heller Haut, die etwas weiblich lockend nach hinten zum Betrachter blickt und wie als Sonnenschutz vor dem Licht der 'Ewigen Weisheit' ein riesiges Tambourin hält, während ihr hinter dem Rücken an einigen Ringen und einer Art Peitsche (nicht als Selbstkasteiung, sondern um nach der Pfeife tanzen zu lassen) eine Panflöte baumelt, und nicht zuletzt einen Kentaur auf der Jagd mit Pfeil und Bogen (aber anscheinend nicht den mit Pfeilen quasi akupunktierenden, medizinisch, menschenfreundlichen Cheiron), der eine Weinflasche neben Früchten und Weintrauben fast mutwillig und masslos umgeworfen hat. Das Ganze ist zuerst einmal recht einsichtig. Neben dem 'sensus visibilis oder visualis' sind allegorisch die Natur, die Früchte, Leidenschaft, Bukolik, Trunkenheit, Dummheit, Triebhaftigkeit u.ä. an- oder ausgesagt. Während 1778 die sich selbst überlassene, unordentliche, rohe Natur zum Ausdruck kommen soll, so ist 1797 darin die Absicht, dass, obwohl selbst die Natur auf einen darin waltenden und erschaffenden Gott hinzeige, die Menschheit in ihrer schlafenden Masse und nur oberflächlich von Naturerkenntnis und ohne das Licht der Offenbarung ver- und geleitet zu Irrtümern diesmal ohne Sünden gelange. Der kleine betrunkene Bacchant stehe für das schlemmernde Wohleben, der Kentaur würde Rache schnauben und jede Bürde an Pflicht und Arbeit teilend ausschlagen. Die beiden Faune mit ihren Stangen würden wollüstig ihren Blick auf eine Tambourin spielende Bacchantin werfen. Der Bock, der sich eher dagegen aufbäumt, sei ein Sinnbild eines seinen viehischen Trieben sich überlassenden Menschen. Die modernen Augen von Michaela Šeferisová-Loudová sehen (2010, S.31), dass die Bacchantin nicht nur ein Tambourin wie eine Schüssel (für Teig, mit Brot?) über den Kopf mit beiden Händen hält und gleichzeitig auch die 'Syrinx' (Schilfrohrflöte) zu halten vermag. Die ganze Gruppe liege auf Englisch in den 'Wehen' (!) der niederen Leidenschaften.

Leidenschaftlich geht es auch bei der folgenden "Vierte(n) Vorstellung" zu: ein steigender, wild bis erschreckt blickender Schimmel wird von einem schnurbärtigen Soldaten am Zügel gehalten. Ein weiterer Soldat, ein Orientale mit Turban und weitere Figuren befinden sich dahinter, teilweise etwas unterhalb des höheren Plateaus. In einem leichten Abstand steht jetzt mit der rechten Schulter nach vorne etwas kontrapostisch der makedonische König 'Alexander' in prunkvoller Rüstung z.B. mit Federhelm auf fast noch höherem Niveau. Zu seinem rechten Fuss liegen eine leicht diagonal rot-weiss-gestreifte Kriegsfahne und (s)ein Rundschild. 'Alexander' weist mit der Linken zur folgenden Szene, während er seine Rechte in die Hüfte gestemmt hat und er in die Ferne - fraglich Richtung 'Ewiger Weisheit' - blickt. Eigentlich gehört der in ein prächtiges, weiss-gelb gehaltenes und sakral anmutendes Gewand gekleidete gereifte Herr mit gelichtetem Haupthaar, einem Buch unter der Linken, der in dieselbe Richtung zeigt und in die gleiche entgegengesetzte Richtung blickt, noch dazu. Die Beschreibung von 1797 rechnet ihn aber schon in die "Fünfte Vorstellung". In der Beschreibung von Klosterbruck sucht man ihn vergebens, dort erscheinen diese niederen tierischen sinnlichen Leidenschaften in "besseren Köpfen" wie dem 'rindsköpfigen' Lieblingspferd des Alexander als Hochmut und Zähmung oder Beherrschung, das sich stolz und unbändig nur von seinem Herrn Alexander zügeln liess. Der makedonische Held wird wie die anderen Tyrannen als Zerstörer ganzer bürgerlicher Staaten gesehen. 1797 wird diese Szene so interpretiert, dass bei den (angeblich) 'Aufgeklärten' die gerade gezeigten niederen, tierischen, primitiven Leidenschaften des 'Pöbels' als Hybris, Hochmut, Verachtung v.a. des Schwächeren auftreten. Es fehlt also die 'Clementia' des Herrschers (wie z.B. gegenüber den Frauen des Darius). Die lateinische, philologisch begründende Version zitiert den die profane und sakrale Geschichte parallelisierenden jesuitischen Schriftsteller des 17. Jahrhunderts Philippus Labbeus mit der Jugendgeschichte Alexanders, dass dessen erfolgreicher Vater Philipp II ihm fast nichts mehr zu tun hinterlassen habe, weiter Alexanders Habsucht bei dem Schatz des Darius, seinen Ehrgeiz, nach aussen Sieger, im Innern Besiegter und Sklave, zum einen Herr über andere und zum anderen Opfer seiner selbst durch seine einem Knecht vielleicht noch angemessene Trunksucht. Nun dürfte noch vieles andere wie die Ermordung des Neffen von Aristoteles im Affekt wegen seiner Weigerung zur 'Proskynese' ('Hinhündelung') jedem "Halb-Gebildeten" um 1800 geläufig gewesen sein, ist aber aus dem Bild nicht abzuleiten. Michaela Šeferisová-Loudová vermutet etwas unter Berufung auf Pawel Preiss' Aufsätze von 1999 bzw. 2007, dass schon eine Referenz - eine 'interpretatio contemporanea' - auf Napoléon gemeint sei. Das

dürfte 1794 kaum zugetroffen haben, da der junge korsische Hauptmann in Toulon gerade seine erste grössere Tat vollbracht hat. Auch 1797 gibt es keine (versteckten) Hinweise. Interessant wäre noch gewesen, ob die rot-weiss-habsburgisch gestreifte Fahne doch eine ikonographische Bewandnis gehabt hat oder haben könnte. In der Beschreibung von 1797 wird ausgesagt, dass 'Alexander' und die anderen Regierenden die Menschheit weitgehend ruiniert hätten, wenn nicht die 'göttliche Vorsicht oder Vorsehung' Menschen (Männer) mit Milde und vernünftigen Grundsätzen hätte entstehen lassen. In Klosterbruck ist noch von erhabenen und menschenfreundlichen Männern als Lehrer, obwohl ihre Lehre oft "steiff und wunderlich" gewesen sei, die Rede, und die Reihe beginnt nicht überraschend mit Alexanders Antipoden 'Diogenes', dagegen in Strahov historisch-biographisch noch berechtigter mit 'Aristoteles', der um 1778 als höfischer Berater in einem prächtigen Gewande, bevor er einen fremdländischen Mantel bekommen wird, den Anfang gemacht hatte. In Strahov soll er von einem Höfling gerade und sogar einen königlichen Mantel annehmen (? oder schon angenommen haben), den er nach der lateinischen Fassung als äusserst den höfischen Sitten angepasster Lehrer ('Hofmeister') von irgendeinem der Satrapen (Höflinge) angenommen und sogar bei sich behalten, getragen habe, bis ihm andere sagten, dass er sich so ganz unähnlich sei. Wahrscheinlich wird damit auch der Philosoph als (idealer) Herrscher bzw. der Herrscher als Philosoph (vgl. Platon) angedeutet. Unter dem Arm trägt 'Aristoteles' wohl seine Tugendlehre, die 'Nikomachische Ethik' mit der 'Enkráteia' (Selbstbeherrschung) und des Mittelmasses (Sophrosýne?). 'Aristoteles' verweist 'Alexander' auf die weisen Männer, die Philosophen der Antike. Da die deutsche wie die lateinische Fassung gleich auf 'Diogenes' kommen, und die "Sechste Vorstellung" in der Ausführung vorgezogen ist, gehen diese gedruckten "Erklärungen" auf das Maulbertsch früher vorgelegte Konzept (ähnlich 1778) zurück, und wurden nicht mehr richtig aktualisiert. Michaela Šeferisová-Loudová kommt, da sie Dlabacž' mehr vor Ort entstandenes Manuskript in der gemalten Reihenfolge (S.32) gelesen hat, auch von der 'Königsmantel-Geschichte' gleich zu 'Krátes'. Wie es scheint, hat niemand den bärtigen Mann im violetten Mantel beachtet, der - nicht wie Aristoteles zurückblickt (zu Alexander, zur Vergangenheit?) sondern zur folgenden Szene. Während 1778 wie in Raffaels Schule von Athen das Philosophenpaar 'Plato und Aristoteles' noch vereint ist, ist der für die abendländische Philosophie so Bedeutende in den "Erklärungen" von 1797 in die "Zehnte Vorstellung" verschoben. Kann es nicht sein, dass das ehemals an Stelle der Sokratesszene 1778 gemalte Philosophenpaar hierher hätte wandern sollen. Ist eventuell der etwas frühere, zeitlich etwas abwesende nicht doch noch 'Platon'? oder

wer könnte, sollte es sonst sein: 'Anáxarchos' von Abdera ('apátheia') oder sein Schüler 'Pyrrhon' von Elis, die beide an Alexanders Feldzügen teilnahmen?. Der nächste in der Reihe ist der mehr vom Rücken gesehene, verwachsene 'Krátēs' von Theben (ca. 360-280 v.Chr.), der als ein liebenswürdiger ('Türöffner') aber nichtsdestotrotz anarchischer kosmopolitischer Schüler des 'Diogenes' sein grosses Vermögen seinen Mitbürgern schenkte. Hier versenkt er seine Schätze in einen (nicht zu tiefen) Phantasie-Meerhafen, dem aber etwas das 'Echt-Antikische' abgeht. In der Beschreibung von 1797 heisst es, dass durch den dargestellten Tagesanbruch diese auch von Metroklés, Lymphatus (?), Menédemos, Ménippos u.a. vertretene Lehre von der Bedürfnislosigkeit und Armut und hier "ohne Grund" (Begründung, vertiefende Notwendigkeit) noch zu früh gekommen sei. Erst im göttlichen Licht des Christentums erlange diese Armut (auch der Ordensmitglieder) ihren tieferen Sinn, ihre volle Bedeutung. Wieder interessant ist die Vorbemerkung zur "Sechste(n) Vorstellung": ein grosses Hindernis für den Fortschritt der Menschheit sei die Geldgier, der Geiz, u.a. "Sogenannte Weise" (von heute?) kämen mit dem Spruch: "O, Bürger, unsere erste Sorge sey euch Reichthümer zu verschaffen". Vielleicht ist es etwas zu mutig, hier noch einmal an den "Wohlfahrtsausschuss" der neuen französischen Republik zu erinnern, in dem solche Töne des Wohlfahrtsstaates und des materiellen Glücks auf Erden erklangen.

Erst jetzt in der "Fünfte(n) Vorstellung" und mit gewissem Meeresabstand erscheint 'Diogenes' am anderen Ufer mit seiner Laterne, dem Stab des Wanderphilosophen, dem namengebenden Hund, der verzichteten Schüssel, der Laterne zur Menschensuche auch bei Tage, dem die Druckschriften aber einen eitlen und übermässigen Hang zur Armut und eine Überheblichkeit ankreiden. An der Tonne lehnt sich der greise 'Heraklit' mit einem Trärentuch - eine fast sentimentalische Szene - und trauert pessimistisch über die Vergänglichkeit und das Schicksal der Menschheit. Die Schriften betonen noch, dass 'Heraklit' der Meinung gewesen sei, dass Philosophen nicht zu sehr mit den Fürsten Umgang haben sollten, also nicht die Nähe der Macht suchen sollten. Rechts der Tonne sitzt der eher orientalische und recht bunt gekleidete 'Demokrit' von Abdera ebenfalls kein Zeitgenosse des 'Diogenes', an dem Fass und macht eher eine Bewegung des Erstaunens mit geöffnetem, fast zahnlosen Mund, was aber ein Lachen über die oberflächliche und allzu menschliche Unvernunft ausdrücken soll. Die Schriften von 1797 erwähnen hier noch sein (nur an den Zahnlücken erkennbares) hohes Alter. Als anderer Kritiker wird der Spötter 'Phanias' von Lesbos genannt, der hier eher als jugendliche Figur

einen abgebrochenen Ast hält, auf dem wie gezähmt eine Eule sitzt wie schon bei Klosterbruck als "Sinnbild der noch zweifelhaften und dunkel verbesserten Sitten". Die lateinische Version nennt 'Phanias' den "Alleskritiker", also als Vertreter des Empirismus, Relativismus oder gar Nihilismus. In dem Zwischenbereich zum Areopag oder dem 'Neuen Testament' ist ein fernes Gebirge vor/unter einem Morgen- oder Abendrot auszumachen, was zumeist nicht der Erwähnung für Wert befunden wurde.

Auf der anderen Längsseite soll der Betrachter nicht vis-à-vis der 'Sokrates'-Szene, sondern diagonal nach dem Paradiesbaum quasi gegenläufig also von rechts nach links seine 'Rätsel-Tour-d'-Horizon' fortsetzen, seinen Blick wandern lassen: die "Siebte Vorstellung" Maulbertschs beginnt mit einem Jüngling, der eine grosse maskenverzierte Vase und ein dem Schierling ähnliches Heilkraut in den Händen hält. Zu Füßen lehnt ein aufgeschlagenes Herbarium. Etwas darüber bringt ein junger Mann mit Renaissance-Baret einen grossen Destillierkolben oder Retorte mit Flüssigkeit. Zu Füßen liegen verschiedene Arzneiflaschen und etwas weiter oben aber dahinter steht ein älterer Mann mit einem an einen Renaissance-Professor oder -Arzt erinnernde Kopfbedeckung und verweist den Herankommenden mit dem Destillat auf den auf einer Marmorplatte stehenden Heroisch-Halbnackten mit einem Schlangenstab, der seinerseits wieder auf den Sud oder Auszug und die Heilkräuter deutet. Dahinter als Teil einer älteren Toranlage sitzt auf einem Podest eine geflügelte, aus Frau und Löwe zusammengesetzte Marmor-'Sphinx'. Die Beschreibungen von 1778 und 1797 belegen 'schwarz auf weiss', dass es sich um das noch ältere Land am südlichen Mittelmeer handelt: Ägypten, das auch durch die Klugheit im Zeichen der rätselhaften und rätselerfindenden 'Sphinx' (1778: Mischung von Weib und Hund oder und eher Anubis?) berühmt ist, um z.B. über den Hundsstern die Nilüberschwemmung vorherzusagen. Diese ganze Gruppe ist der 'Weisheit' in und durch die Heilkunst gewidmet. Wieder von links nach rechts werden 'Äskulap', Vater und Gott der Heilkunst (Apollon wäre ihm noch übergeordnet), dann der berühmteste Arzt der Antike, 'Hippokrates', und sein sehr viel später lebender und mehr empirischer Nachfolger 'Galen', der einen Gehilfen (aber wohl nicht Theophrast mit seiner Pflanzen-Heilkunde) für (auch bewusstseinsweiternde) naturkundliche Pharmaka zur Seite hat. Der Verfasser von 1778 sieht in 'Äskulap' den Begründer der Körpersäftelehre und ihre zu erstrebende Balance, während 'Hippokrates' und 'Galen' als Systematiker aufgefasst werden.

Wenn man den Blick wieder nach links schweifen lässt, blickt etwas nach hinten versetzt

ein Mann mit einem Fernrohr in den Himmel (in Richtung 'Weisheit?'), während ein Alter davor mit einem Schurz sich auf eine Bildtafel mit einem über einer Landschaft schwebenden, nackigen Merkur stützt. Darunter liegen Schmelztiegel, Zangen für die Metallbearbeitung (Zinn, Blei, Silber, Quecksilber?). Daneben und darunter kniet ein noch Älterer, der auf einem Zeichenbrett und Papier mit dem Zirkel geometrische Figuren (u.a. Ellipsenkonstruktion) erstellt. In seiner Linken trägt er einen skalierten Massstab. Auf dem Boden sind noch links ein Lotdreieck, ein Winkelmesser, ein Dreieck, ein Reisszirkel und ein Stifthalter ausgebreitet. Über diesem Mann im Hintergrund erscheint ein Jüngerer ohne irgendwelche Attribute. Auf einer Stufe steht in einem etwas verquälten Kontrapost wieder ein vornehm Gekleideter mit Amtskette und Frauenmedaillon (Athena?), einem Buch in der Rechten und ein Szepter in der Linken. Daneben befindet sich ein grösserer Steinblock, den ein Turbanträger dazu benützt eine Urkunde in exotischer (armenischer?) Schrift zu beschreiben, während hinter ihm links und rechts zwei Männer stehen. Der junge, nach oben (?) blickende Jüngling wirkt zusammen mit dem Landschaftsausblick fast wie eine Scharnierstelle. Es folgt ein wieder fast heroisch-nackter, auf einem Fels sitzender Greis, der in seiner Linken eine Flamme prometheisch anbläst ('afflatus'). Ein Würfel mit angelehntem Buch und einer Pyramide darauf sticht fast in das Hinterteil eines im Profil Stehenden mit Turban. Dessen Rechte stemmt sich in die Hüfte, mit der Linken verweist er auf die Szene mit den Schreibenden. Zwischen beiden befindet sich im Hintergrund noch ein etwas jüngerer Mann. Im Rücken des Mannes im Profil steht ein anderer jüngerer Mann, der eine Karte hochhält, auf die ein älterer Mann zur und mit der Linken deutet. Seine Rechte verweist auf die jugendliche, herausgeputzte, sitzende Frau, die in ein Buch schreibt. Neben ihr befindet sich ein Globus mit einem Buch darauf.

Die grosse Schwierigkeit besteht nun darin, aus dem 'achten' oder 'neunten', vielleicht sogar 'zehnten Bild' von 1778 bzw. der "Achte(n) und Neunte(n) Vorstellung" von 1797 die richtige Zuordnung zu treffen. Nach der Winterhalter-Nachzeichnung von Klosterbruck ist die dortige Reihenfolge nach 'Äskulap' ziemlich eindeutig 'Bild 8' (die Weisen der Staatsverwaltung) von rechts nach links: 'Solon' mit Schrift-Gesetzesrolle, daneben etwas verdeckt 'Lykurg', anschliessend der schreibende 'Pythagoras' neben ihm sein Würfel und die Pyramide. Die halb liegende Figur mit dem Brett bleibt unbestimmt. Als Weise der Regierung erscheinen im 'neunten Bild' die sitzende und schreibende 'Urweise' 'Kleoboulina' - nach Gilles Menagius (Gilles Ménage: "Historia mulierum philosopharum", Paris 1690) "unter die gelehrten Frauenzimmer gezählt - und ihr zur Seite stehend ihr

Vater, der 'Urweise' 'Kleoboulos'. Als Vertreter der nutzbringenden Sternen-Mess-Hebekunst und Geographie schlossen sich in Bruck der kniende 'Archimedes', der stehende 'Thales' und etwas verdeckt der 'Elektriker' 'Anaxagóras' an. Der Einzige aus der langen geschilderten Reihe in Strahov, der etwas mit Astronomie zu tun hat, ist aber der links neben 'Äskulap', also müsste es 'Thales' von Milet sein, Erkennen der Ekliptik, aber nicht Erfinder des der Antike unbekanntes, allenfalls linsenloses Fernrohrs, was auch Michaela Šeferisová-Loudová mit Hilfe von Dlabáč herausgefunden hat. Es könnte aber auch noch der genannte 'Anaxagóras' sein, der "die Weisheit allen (materiellen, merkurialen?) Gütern vor(ge)zog(en)" und die 'Natur' von Sonne, Mond und Meteoriten erkannt hatte. Der weise 'Metallurg' mit dem Merkurbild ohne jegliche künstlerische Attribute wie Palette, Pinsel wurde von Straka 1920 zu "Apelles", dann von Preiss 1988 und 2007 zu "Solon" als ehemaliger reicher Kaufmann, während Michaela Šeferisová-Loudová Bezüge zu Ägypten konstruiert und so auf "Hermes Trismegistos" oder "Mercurius ter maximus" kommt. Trotz des alchimistischen Anklanges könnte der Urheber dieser Zeilen sich wie Pavel Preiss 'Solon' vorstellen, der mit dem 'entblößten Diebesgott Merkur' und dem betrügerischen 'Goldmachen' seine Reformen anmahnt. Die 'Erklärer' von 1797 vermissen 'Anaximander' und seinen Schüler 'Anaximenes'. Der folgende 'Archimedes' dürfte wohl eindeutig sein. Nach dieser Naturphilosophenreihe in dieser eigentlich der "Regierungs-Art" gewidmeten "Neunte(n) Vorstellung" von 1797 folgt noch 'Platon'. Pavel Preiss erkennt ihn deshalb in der vornehm gekleideten Figur mit Buch und Szepter. Da er jedoch mit der 'Solon'-Figur von Klosterbruck verwandt ist, ist der von Michaela Šeferisová-Loudová vorgeschlagene 'Solon' fast vorzuziehen. Von den an dem wie ein Grundstein einer Verfassung Arbeitenden müsste der Schreibende dann nach Preiss 'Lykurg' sein. Allerdings sieht er nicht wie ein adeliger Spartaner aus. Nach der Beschreibung, aber ganz anders als in Klosterbruck ist 'Pythagoras' dargestellt. Der hier in die Reihe der 'weisen Gesetzgeber' als Lehrer der Seelenwanderung und von mathematischen Grundsätzen (u. hier der Körper) dargestellt ist, zeigt sich v.a. prometheisch, heroisch-halbnackt. Das zu Beginn der "Neunte(n) Vorstellung" genannte Paar 'Kleoboulos', der weise Tyrann von Lindos, und seine vielleicht auch noch intelligentere Tochter 'Kleoboulina' oder 'Eumenides' (Wohldenkende) sind - wie gesagt - wieder eindeutig. Für die drei verbleibenden Figuren: den jungen Mann mit der Karte ('Anaximander'?= Erfinder der Geographie) und vor allem den orientalisch gekleideten ohne Buch geben uns die "Erklärungen" leider keine Hilfe. In den beiden Gesamtabbildungen von 2010 wurde er sinnigerweise ganz gelöscht. In der Augsburger

Skizze wird er mit schwarzem Bart und schwarzer Kappe aber nicht mit Turban wiedergegeben. Von den üblichen 'Sieben Weisen' würden noch Bias, Pittakos, Cheilon von Sparta und der Bauer Myson von Chenai fehlen. Michaela Šeferisová-Loudová (2010, S.34) erkennt in ihm Platon. Bei der obigen Annahme des Himmelsblickers als 'Anaxagóras' wäre hier auch noch 'Thales' zu vergeben. Vor dem Steinsockel von 'Kleoboulina' liegt noch eine Umlenkrolle (nach Michaela Šeferisová-Loudová Teil einer Guillotine?), die sonst dem 'Archimedes' zugeordnet werden müsste. Der Globus mit dem Buch steht wohl für die Weltweisheit. Maulbertsch scheint es den Betrachtern sehr schwer und es sich etwas leicht (unbestimmt) gemacht zu haben.

Die in Strahov eingeschobene Zwischenszene mit der 'Constantia' gehört auch in den "Erklärungen" zur "Dreizehnte(n) Vorstellung" und wurde schon dort abgehandelt. Es bleibt auch schon zum 'Neuen Testament' ("zwölfte Vorstellung") überleitend die 1778 nach dem 'göttlichen Platon' und dem angesehenen 'Aristoteles' als Vertreter der Metaphysik und zu besseren Erkenntnis (vielleicht hinter der weltlichen Weisheit sich erhebend) von Gott und noch der Vesuv als Übergang an Italien (und die Römer?). Die "Zehnte Vorstellung" von 1797 soll mehr der 'Empfindsamkeit', dem biegsamen, sittlichen, sanfteren Lehren vom Herzen gewidmet sein. Als 'Verkörperung' hat man wie schon oben in der Skizze den 'Tod des Sokrates' gewählt. In einer eher idyllisch, parkähnlichen Anlage mit ruinösem Rund- oder Weisheitstempietto und perspektivisch nicht besonders geglückter Kassettendecke und hypäthraler Öffnung als auf- oder abgebrochenes und einsichtiges Gefängnis sitzt in einem Holzstuhl auf zwei Stufen erhöht der bärtige, Silenartige Sokrates in gewisser Porträtähnlichkeit, der verurteilte Gotteslästerer und Verderber der Jugend. Bereitwillig nimmt er den Zinnbecher mit dem Schierlingsgift von einem Mann mit orangefarbenem Umhang entgegen. Ein anderer Mann mit Turban und braunem Mantel scheint ihm dabei zu assistieren. Ein Herold oder Page ähnlich einer bei Maulbertsch oft wiederkehrenden blonden jungen Dienergestalt reicht ein Tablett, auf dem der Schierling wie blühender Efeu liegt. Daneben sitzt ein wachhabender Soldat und steht wohl dessen Vorgesetzter. Dazwischen sieht man das leidende Gesicht eines Knaben und daneben noch eine weitere Figur. Eine ältere und eine jüngere Frau stehen vor einer Gartenmauer. Vor den Stufen liegt die aber nicht zur Flucht genutzte, gelöste Fussfessel mit der Stein- oder Eisenkugel. Links schliesst sich ein Urnenmonument an, auf dessen Spitze eine Öllampe leicht russend (bald ausgehend, erstickend?) brennt. Wie schon oben angedeutet folgt hier Maulbertsch ziemlich getreu Platons Schilderung des

Sterbens im 'Phaidon'. Der 'Erklärer' von 1797 betont die Seelenruhe (hier eine Art 'Eudaimonia') des 'Sokrates' durch seine Lehre von der Unsterblichkeit der Seele und von einem zukünftigen besseren Leben. Das Denkmal sei der vernünftigen Lehre des 'Sokrates' errichtet, dass es keine pythagoräische Seelenwanderung gebe, sondern ein individuelles Weiterleben mit Belohnung für Tugend und Bestrafung für Sünden während des irdischen Daseins.

Eine vorläufige Zusammenfassung

Nach dieser etwas ausführlichen, 'ex rerum naturā' sich etwas wiederholenden und nicht immer erfolgreichen Bestimmung der offensichtlich bedeutungsvollen Details - eher auch ein Zeichen der komplexen humanistisch-emblematischen ikonographischen Tradition - lassen sich folgende Motivübernahmen und -änderungen auflisten bzw. zusammenfassen. Das an die Weltreiche und die antiken pessimistischen, aber zyklisch denkbaren Weltalter anklingende und von Karl Möseneder in seinem erwähnten Vortrag 2013 wiederholte Grundmotiv eines fortschrittlich-endzeitlichen Dreischrittes von naturnahem, naturreligiösem Heidentum bzw. Antike vor dem Gesetz, von 'Altem Bund' unter dem Gesetz und dem 'Neuen Bund' oder Christentum nach dem Gesetz, in der Liebe, unter der göttlichen 'Providenz' oder der 'Ewigen Weisheit' ist von Anfang an angeschlagen. Gegenüber der Augsburger Skizze kommt in der moralischen Ausweitung der Mittelgruppe sowohl mit 'Toleranz' als auch der christlichen-religiösen Tugenden wieder das alte 'connubium sapientiae et virtutis' zum Vorschein und auch ein starker appellativer und theologisch-erzieherischer Aspekt herein. Die emotional-empfindsame 'Sokrates'-Szene scheint auch erst in der Ausführung in Klosterbruck hinzugefügt worden zu sein. Das stärker Künstlerisch-Pantheistische der Skizze hatte sich sicher schon in der Ausführung 1778 in Bruck etwas verloren.

Die weitgehende Übernahme in Strahov hatte wohl mehrere Gründe selbst nach sechzehn Jahren: das Klosterbrucker Gemälde war immer noch relativ zeitgemäss, thematisch anspruchsvoll und interessant, ein Zeichen des Überlebens, der Beständigkeit innerhalb des Prämonstratenserordens. Die Änderungen zeigen sich in Einzelmotiven wie dem kritisch gesehen Herrscher 'Alexander', aber es war 1794 sicher nicht dabei an den Usurpator Napoleon gedacht, ganz sicher auch nicht an den neuen Kaiser Franz II, seinen Vater und Vorgänger Leopold II, möglicherweise etwas an seinen modernisierenden Onkel Joseph II, sondern an frühere absolutistische Herrscher und Tyrannen oder dem Wunsch

nach einem guten und weisen Herrscher.

Ein weiteres neues, neu gewichtetes und neu zu interpretierendes Motiv sind die 'Constantia' und die 'Treue' im Glauben, dem Vaterland und dem Orden gegenüber und die Unsterblichkeit und Verantwortlichkeit der individuellen Seele (z.B. bei 'Sokrates'). Am auffälligsten sind die wiederkehrenden alten Vorstellungen vom Kampf des Lichts gegenüber dem Dunkel, dem Sturz der Laster (Unwissenheit, Sünde) und die drohenden Andeutungen, Anklänge von Fegefeuer, Hölle und Jüngstem Gericht. Ausserdem kann man eine schon überwunden geglaubte Historisierung, Selbstreferentialität im Sinne von Herman Bauer wieder um 1800 zu spüren: das Klosterwappen, die Abtswidmung und das Kryptoporträt des Abtes kann man sogar sehen und lesen. Auch an das 'kritische Momentum' der Religions-Priester-Insignien 'auf dem Tablett' (hauptsächlich für den darunter lernenden priesterlichen Nachwuchs) dachte man erst wieder in Strahov. Wozu auch der Wechsel wenigstens im Text von einem (weiblich, triebhaften) 'Willen' zur homoerotisch androgynen 'schönen Menschenseele' gut gewesen sein soll?.

Zu den Absichten der 'Erklärer' von 1797

Was sich dabei oder danach der Konvent gedacht hat oder gedacht haben wollte, zeigt der Vorbericht der deutschen 'Erklärung' vom 4. Oktober 1797 (die lateinische Version unter dem vielsagenden Titel "Ratio opellae" statt opelli? als Berechnung, Vor-Überlegung der ganzen - euphemistisch: kleinen - Mühe, statt des 'Werkches Grund'?). Es gehe darum, in "nützlichen Wissenschaften" den Verstand aufzuklären (mit der Fackel der "aechten Aufklärung" den Nebel der Unwissenheit aufzulösen), das Herz zu veredeln und den Patriotismus bei der Errichtung von Bibliotheken zu bezeugen. Bücher liessen den Menschen überdauern (nach dem Jesuiten Ph. Labbé) und es würden von ihnen vielfältige Wirkungen ausgehen (nach Petrarca). Hier taucht auch einmal in Anbetracht des versammelten Wissens (und noch Nicht-Wissens) die Sokratische Selbsterkenntnis auf. Auch Seneca wird mit der Bibliothek als Zierde des Hauses (vergleichbar heute eher der Swimmingpool) zitiert. Die Strahover Bibliothek sei zum öffentlichen Gebrauch errichtet. Hier muss man sich die Bücher, Leseflut und Schreibwut ab etwa 1750 vor Augen halten, wie die Bücherjagden z.B. des alternden oder gereiften Herzogs Karl Eugen in Württemberg, die Bibliotheksbeschreibungen eines Friedrich Nicolai oder eines Friedrich Karl Gottlieb Hirsching oder die Bewertung der Klöster nach ihren Altertumsschätzen an Rara, Urkunden u.ä..

Der/die Verfasser der Schrift geben dann eine kurze Geschichte der Strahover Bücherbestände und betonen, dass v.a. unter dem sich um Religion, Staat und Wissenschaft bemühenden Abt Wenzel II Mayer diese sich so vergrößert hätten, dass ein Neubau nötig geworden wäre und zwar neben der Kirche mit öffentlichem Zugang und nicht über die Klausur. Aus alter Liebe zu dem ebenfalls norbertinischen mährischen, aber aufgelösten Brucker Stift und auch aus patriotischem Eifer - der 'Schnäppchen'-Gedanke wird natürlich nicht angesprochen - wäre der Erwerb der dortigen Ausstattung einschliesslich des Nachbaus mit identischen Massen erfolgt. Der Auftrag an den Maler in Bruck, den auswärtigen Maulbertsch, wird mit dem Fehlen von einheimischen Malern gleicher Qualität gerechtfertigt. Der Inhalt seiner Malerei wird erstens mit "Geschichte der Religion" (also Heidentum, Judentum und Christentum) zweitens mit "Fortpflanzung der Wissenschaften" (also Fortgang, Entwicklung) und bemerkenswert drittens mit "der Zeitgeschichte" bzw. zumindest mit zeitgeschichtlichen Bezügen beschrieben. Der Kenner möge auch in dieser "Erklärung" die Richtigkeit des Quellenstudiums untersuchen. Der Anfänger - also die Klosterschüler und Novizen - würden hier und da auch im Fresko erfahren, ob die "echte [?] Philosophie und andere Wissenschaften durch so viele Jahrhunderte zu- oder abgenommen haben". Das Hauptziel sei die Notwendigkeit der wahren Gottesverehrung. Die Tugend sei das einzige Mittel oder der Weg zu echter Gotteserkenntnis, die wiederum zu wahrer Glückseligkeit führe. Es seien Gesetze (Verfassungen u.ä.) und Religion sehr wichtig. Und ein guter Landesvater wie der (junge) Kaiser Franz II, König von Böhmen, Sorge trotz des Kriegsgetümmels sogar für Wissenschaft und Kunst. Ihm sei auch ein marmornes Brustbild von Joseph Lederer in der neuen Bibliothek gewidmet. Es sei "ausgemachte Wahrheit", dass Verfall und Geringschätzung der Religion wie in letzter Zeit den Zerfall ganzer Reiche verursachten. Die Religion halte das Volk im Zaume, bewahre es vor Sittenverderbnis, Egoismus, Ungehorsam und garantiere das Eigentum (sonst eine Art Sündenfall nach Rousseau oder 'Diebstahl' nach Proudhon). Die Religion stehe über den menschlichen Gesetzen. Das abschreckende Beispiel gebe eine nicht offen genannte Nation (Frankreich) ab. Franz II, der im April 1797 den Frieden von Leoben und den 17. Oktober 1797 den Frieden von Campo Formio mit Napoléon unterzeichnen musste, sei ein Friedensfürst, der trotz grosser Verluste das HI. Römische Reich erhalten habe, er sei über alles Lob erhaben. Ein der "Erklärung" des Deckengemäldes vorausgehendes Frontispiz zeigt oben den doppelschwänzigen böhmischen Löwen und den (schlesischen oder Wenzels-) Adler als Zeichen des Königreichs Böhmen. Beide halten sie ein Rundbild ('imago clipeata') des

jungen Herrschers im Profil. Er wird mit "weise" und selbstbeherrscht (anders als Alexander) umschrieben, gleichsam die Summe seiner Vorfahren und deren Devisen. Abt und Konvent wünschen dem Herrscher und seiner Gemahlin eine glückliche Hand. Alles quillt aus einem Weihrauchgefäß an dessen Fuss noch zwei Wappen (Norberts?, des Ordens?, des Stifts? und des Abtes?) liegen. Als Titelpuffer (Fig.3) dient das oben schon besprochene Eingangsportal der Bibliothek. Nach der Beschreibung der dreizehn "Vorstellungen" von heiliger und profaner Geschichte folgt noch eine Eloge auf den Abt. Die Nachwelt werde erst zu schätzen wissen, welche "reichhaltige Hilfsquelle" (vgl. Mistelbach) dem Abt zu verdanken sei, um sich zu bilden und der Kirche und dem Staat "geschickt" (d.h. nützlich, dienlich) zu sein. Eine gereimte Hymne erzählt von seinen Altar-Kirchen-Aufrichtungen aber v.a. von der Bibliothek als Krönung seines Wirkens. Sie sei eine 'sättigende Mühle des Wissens', die dem Fluss (des Lebens?, Hippokrene?) wieder Wasser zuführe. Sie sei ein 'Tempel Minervens', der durch Verstand und Fleiss (künstlich!) geschmückt glänze, ein sinnlich (körperlicher) und geistiger Nahrungsspender, wofür der Abt als guter Hirte Sorge. Die Bibliothek sei zum Ruhm des Abtes, des Vaterlandes und des Reiches der Wissenschaften geworden. Man wünscht noch viele weitere segensreiche Jahre und Taten dem Abt, der sich als ein Vorbild an Standhaftigkeit und als ein guter Patriot erwiesen habe.

In Strahov scheint man voll auf die teilweise verständlich konservative bis reaktionäre Linie von Franz II eingeschwenkt zu sein. Man empfand sich wieder als Stütze des Staates. Die Zeiten der Rechtfertigung scheinen vorerst vorbei zu sein. Eigentlich im Text wie im Fresko werden Philosophie, Wissenschaft (und der Staat) wieder zu 'ancillae', 'ministrae', 'famulae', 'servae' 'Theologiae seu Religionis'. Diese sei - wie beim Prior des Benediktinerreichsklosters (Ober-) Elchingen - das Ziel der "aechten Aufklärung". In "The Gate of Knowledge" (S.18) wird neuerdings versucht, Abt Wenzel statt dem Prior Gilbert Anton Luschka (1751-1805) als (eigenhändigen) Verfasser v.a. der lateinischen Version (abzüglich der Elogen-Elemente?) anzusehen. Man kann aber zumindest davon ausgehen, dass er mit seinem friedliebenden Konvent im Angeführten weitgehend übereinstimmte. Abgesehen von seiner heimischen Hirtenfunktion auf dem Berge Sion war er noch königlicher Almosenverteiler (also eine Art Sozialdezernent), Direktor des Prager Waisenhauses, weitbekannter Prälat im Königreich Böhmen und Mitglied der königlich böhmischen patriotisch-oekonomischen Gesellschaft, die sich für die Landesentwicklung stark machte. In der genannten greif- und verstehbaren Literatur ist kaum etwas über die

sonstige Intellektualität von Abt und Konvent zu erfahren, z.B. über freimaurerische Aktivitäten nach 1785 und v.a. nach 1792. Die bei den "Historischen Erklärungen" angegebenen Belege verweisen, auf einen schon genannten, annualisierenden, vor-Mabillon-haften Philippus Labbius des 17. Jahrhunderts sowie auf den etwas moderneren, kritischen Philosophiehistoriker, den Kaufbeurer protestantischen Theologen und Gymnasiallehrer Johann Jakob Brucker (1696-1770). Das schon in Klosterbruck vorkommende quasi emanzipatorische Motiv der 'Weisheit' auch bei Frauen wie der 'Kleobouline' wird - wie ebenfalls schon vermerkt - auf Gilles Menagius verwiesen. Möseneders Hinweise auf Jakob Iselin bei den 'Alexander'-Szenen und der Menschheitsentwicklung (1993, S.54) oder Johann Christoph Gottsched (1993, S. 25, 49) als Herausgeber von Polignacs 'Anti-Lukrez' v.a. für das Brucker Programm (und die Weltweisen) bleiben ohne wirklichen Beleg. Er selbst weist die von Klara Garas und Pavel Preiss vermuteten Einflüsse von Gottsched als "zu vage" und "unzureichend" zurück, wie auch Jiří Kroupas Verdacht auf Freimaurertum in Bruck. Auch die vielen von ihm zur Deutung herangezogenen zeitgenössischen Philosophen und v.a. protestantischen Theologen und Kirchenhistoriker lassen sich vielleicht verständlich nicht explizit als Quelle nachweisen. Berufungen auf modernere Autoren wie z.B. den eigentlich zu Pass kommenden Anglikaner George Berkeley (1685-1753), eine offene Auseinandersetzung z.B. mit Giovanni Battista Vico (1668-1744) oder die Gegenwartsliteratur z.B. Christoph Martin Wieland ('Anti-Lukrez' 1752, 'Schöne Seele'), Gottfried Ephraim Lessing ('geoffenbarte und natürliche Religion') finden sich weder in den Texten noch im Bild.

Abt Wenzel war sicher ein guter Ökonom und - wie erwähnt - Mitglied der fortschrittlichen böhmisch-patriotischen Gesellschaft, aber es gibt von ihm kaum Anzeichen einer bedeutenden theologischen, philosophischen-intellektuellen Tätigkeit. Noch viel weniger wissen wir über den formal sicher nicht sehr gebildeten Franz Anton Maulbertsch, der - wie schon angedeutet - gedanklich wenig beigesteuert haben dürfte.

Einige Vergleichsbeispiele

Zu besserer Einschätzung von Strahov ist vielleicht noch ein Vergleich mit einigen anderen Bibliotheksausstattungen mit kirchlichem Hintergrund am Ende des 18. Jahrhunderts und der alten Ordnung angebracht.

Das erste Beispiel ist wohl keine Bibliothek, sondern ein von **Franz Sigrist** ausgemalter

Festsaal (Fig.12) der vom Erzbischof Karoly Esterházy eingerichteten Universität in **Eger/Erlau** in Ungarn. Nachdem seine beiden Hofmaler Johann Lukas Kracker und Joseph Zach kurz hintereinander gestorben waren, wandte sich der Auftraggeber Esterházy an den Astronomen (!) der Universität Wien Maximilian Hell um Empfehlung eines Nachfolgers. Wenn der bei Betka Matsche-von Wicht, Franz Sigrist 1727-1803, Weissenhorn 1977 (S.185-86) erwähnte ungarische Brief so zu verstehen ist, dass Esterházy einen Namen "außer" Maulbertsch erwartet hatte, kann man dies so interpretieren, dass so kurz nach der erfolgreichen Beendigung von Klosterbruck Maulbertsch nicht zur Verfügung stand (wohl wegen Bratislava bzw. Győr; Esterházy

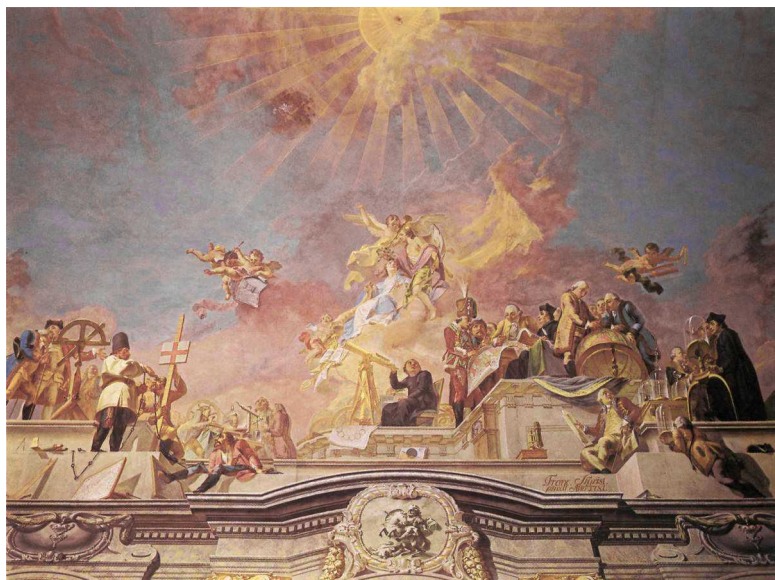


Fig.12: Franz Sigrist: "Die vier Fakultäten unter der Göttlichen Vorsehung und der Freigebigkeit von Bischof Karl Esterházy", um 1782. Eger/Erlau, Festsaal des Lyzeums (Detail)

Auftrag an Maulbertsch für Papa erfolgte allerdings erst Ende 1780 bzw. Mai 1781) oder auch, dass er Maulbertsch die gewünschte historische und wissenschaftliche Exaktheit nicht zutraute. Das ausgeführte Fresko Franz Sigrists ist im Vergleich zu Strahov eher mit der Rubrik profan und reduziert funktional versehen, aber dennoch schwebt über den vier Fakultäten das strahlende Symbol der 'göttlichen Providentia' darunter die Esterházy'sche 'Allegorie der ruhmreichen, grossmütigen Freygiebigkeit' (mit Posaune nicht Fackel!). Die linke kleine Engelsgruppe mit dem Stift und dem Pfeilerplan deutet wohl auf den Bauherrn Graf Esterházy. Gegenüber über der 'Theologischen Fakultät' mit dem Anfang des Johannes-Evangeliums "in principio erat verbum" wird die 'Offenbarung' anschaulich. Wo Esterházy sich sicher zu Recht beim etwas eigenwilligen und phantasievollen Maulbertsch im Zweifel sein konnte, waren Punkte wie Detailrealismus, historische Treue und

Gegenwartsnähe der wissenschaftlichen Accessoires. In Sigrist Fresko weht etwas der Geist der 'Encyclopédie'-Illustrationen oder eines Joseph Wright of Derby. Trotz möglicher Hinweise auf die Gegenwart bleibt Maulbertschs Strahover Gemälde dagegen in einer allegorisch-zeitlich entrückten oder unbestimmten Welt. Ein direktes, christlich-religiös uminterpretiertes Zitat wie das Frontispiz der 'Encyclopédie' von Joseph Baader 1778 in Polling sucht man in Strahov z.B. vergebens.

Obwohl **Konrad Hubers** Deckenbild in der Bibliothek des ehemaligen Benediktinerklosters **Amorbach** von 1790 (Fig.13) angeblich ebenfalls dem Bund von Weisheit und Tugend, der heidnischen Antike, dem jüdischen und christlichen Glauben sich widmet, sind die Allegorien der Kunst und Wissenschaften doch stärker auch der realen Gegenwart, der Dingwelt verhaftet. Vielleicht kann man etwas kantianisch kategorial die 'aufgeräumte', etwas vereinzelte Aufteilung von 'Historia' 'Klio' im Westen als 'Zeit', die 'Urania' im Osten als 'Raum' und 'Ökonomie', 'Medizin', 'Politik' im Süden als 'Praxis' und 'Künste, Religion, Wissenschaft/Scientia' als 'Theorie' unter dem Tempel der 'Weisheit' (Vernunft, Philosophie) sehen.



Fig.13: Konrad Huber: "Universum der Kultur?", 1790. Amorbach, ehem. Benediktinerkloster, Bibliothek

Das vernichtete Deckenbild in der Bibliothek der Fürstabtei **Muri** unter dem Strahov ebenfalls nahen Thema 'Die Wissenschaft im Dienste der Religion' 1789/96 von **Joseph Anton Messmer** kann leider hinsichtlich seines Detailrealismus keine Auskunft mehr geben. Auch das **Wettenhausener** Pendant aus dem Jahre 1795 von **Johann Baptist**

Enderle mit dem alten Thema "Die Fürsichtigkeit Gottes oder Divina Sapiencia' im Verbund mit den Tugenden Klugheit, Nachsinnen, Wissenschaft und Wachsamkeit ist leider nicht mehr erhalten. Allerdings wäre bei dem wenig älteren Malerkollegen Enderle stilistisch keine ausgeprägte Sachlichkeit zu erwarten.

In der Bibliothek der Benediktinerfürstabtei **Ochsenhausen** kommen den vier Statuen von 'Hermes', 'Hera', 'Athena' und 'Apollo' die Tugenden oder Eigenschaften von 'Studium', 'Sapiencia', 'Ingenium' und 'Ars' zu. Die formal viel stärker klassizistischen Deckenfresken von Johann Joseph Anton Huber aus dem Jahre 1787 sind konservativ 'Salomon und Königin von Saba', 'Paulus in Athen' und in der Mitte einer 'Allegorie der Weisheit der Offenbarung in der Kirche gegenüber der weltlichen Scheinweisheit' gewidmet.

In Strahov hat man sich dann doch nicht mehr wie im zum gleichen Orden gehörigen **Schussenried**, mit dem man Verbindungen wenigstens bis in die Zeit Josephs II unterhielt, getraut noch etwas rokokohaft-spielerisch 'infantile' Ketzerguppen wie z.B. die 'Aufklärer', 'Islamisten', 'Freimaurer', 'Lutheraner', 'Calvinisten', und 'Epikuräer' bzw. 'Materialisten' aufscheinen zu lassen.

Auch wenn die "Historischen Erklärungen" nahelegen, dass die Zeit, der 'Zeitgeist' stärker in das Bild hereinspielt und die Mitte gewissermassen die jeweilige überzeitliche 'Gegenwart' bildet, finden sich im Strahover Deckenbild für das Politische keine offen(sichtlich)en Beweise. Einen gewissen Reiz macht aus, sich den April 1793 gegründeten 'Wohlfahrtsausschuss', den Atheismus der Hébertisten, die Umwandlung der

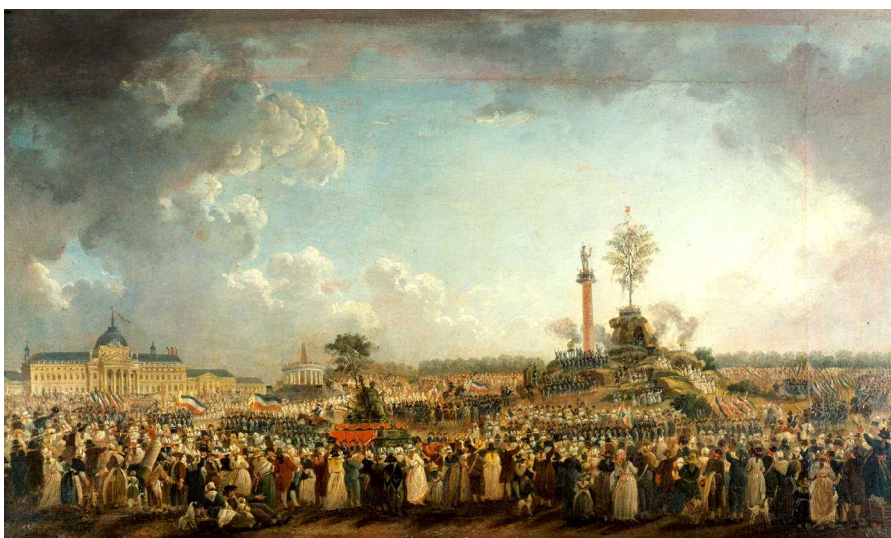


Fig.14: Pierre Antoine Demachy, "Fête de l'Être suprême au Champ de Mars (20 prairial an II - 8 juin 1794)", um 1794. Paris, Musée Carnavalet

Kirchen zu 'Tempeln der Vernunft', die Abschaffung des Christentums und am 8. Juni 1794 das grosse Fest zum 'Höchsten Wesen' (Fig.14), den 'Kult der Vernunft', und am 24. Juli 1794 die Verhaftung der Wiener 'Jakobiner' vor Augen zu halten, während Maulbertsch an seinem Fresko arbeitete. Das meiste bleibt auf der immer noch barocken allegorischen höheren Ebene oder hinter einer solchen Maske. Während Bruck noch unter dem (letztlich reaktionären) Motto des Polignac'schen 'Anti-Lukrez' steht, bleibt es in Strahov fatalistisch alles unter der "Vor(aus)sicht" der 'ewigen Weisheit' Gottes, der sich der Einzelne nur durch Glauben und Tugend nähern kann. Insofern ist auch der Untertitel von Karl Möseneders Werk von 1993 "Aufklärung in der barocken Deckenmalerei" zumindest etwas missverständlich, eher mit Fragezeichen zu versehen oder so zu formulieren: 'Katholische Aufklärung und die barocke Deckenmalerei'.

Einige weitere Aspekte zu Klosterbruck und Strahov

In Bruck wie in Strahov bleiben die im Barock sonst integralen Künste ausgeklammert und damit wohl die ganze sensualistische Richtung seit John Locke, Anthony Earl of Shaftesbury bis zu Friedrich Schillers sinnlich-sittliche "Ästhetische Erziehung des Menschen" (1795) aussen vor. Man könnte an dieser Stelle auch noch an Herders 'Briefe zur Beförderung der Humanität' seit 1793 bis fast zu Wackenroders 'Herzergiessungen eines Klosterbruders' von 1797 denken. Auch findet sich an beiden Orten bei Weltphilosophie-Wissenschaft keine wirkliche, präzise Unterscheidung in die antiken 'Schulen' allenfalls Natur-Rechts/Staats-Philosophie und vielleicht noch Metaphysik/Ethik oder etwa in die klassischen Fakultäten. Es geht in beiden Deckengemälden um die alten Grundfragen des Menschen von Vernunft, Wissen und Glaube und letztlich um die die Tugend noch einbeziehende 'Weisheit'. Das Shaftesbury-Baumgarten-Schillersche 'Sinnlich-Sittliche' des Klassizismus und Idealismus fand wohl wie in dem in der Klosterbrucker 'Erklärung' abschliessend zitierten Petrus-Brief als zu weltlich keinen Platz. Das Musisch-Künstlerische (wie im Barock) früher ganzheitlich, die Kunstreligion (eher Klassik und Romantik des 19. Jahrhunderts) spielt weder in Klosterbruck noch in Strahov oder Geras eine Rolle.

Und noch etwas zu dem kunstwissenschaftlich eher 'heissen Eisen', der 'Qualität': während Michaela Šeferisová-Loudová zu Recht noch Reste des alten Virtuositums in Strahov v.a. im Detail ausmacht, versucht Möseneder (1993, S.135-145) den mässigen Eindruck des Deckengemäldes nicht dem Gehilfen Michl oder Restauratoren, sondern der

allgemeinen klassizistischen Entwicklung anzulasten. Maulbertsch wusste sich und musste sich ihr anpassen, aber der Autor versucht ihm dabei eine zu aktive Rolle zuzuschreiben. Die auch künstlerisch etwas zwiespältige Haltung des Abtes zeigt sich auch in der Bibliotheksausstattung: während er die Fächer der Bücher in dem zuerst angedachten Weiss-Grau-Blau anstreichen liess, behielt er das warme, noch barocke Dunkelbraun des sicher schönen Nussbaumholzes und die Vergoldung bei. Stilistisch einheitlicher und moderner wäre eine Weiss-Grau-Blau (und Gold?) Bemalung gewesen. Auch hier zeigt sich wieder eine konservative Seite des Klosters. Wie schon gesagt: die Einschätzung der 'Aufklärung' und ihrer Fortschrittlichkeit hängt vom Stand-Blick- und Zeitpunkt aller Beteiligten und Faktoren ab. So sei nach Möseneders Kategorisierung (1993, S. 152) das "Wachstum" (oder der 'Fortschritt' aber nicht mehr auch philologisch in der Religion) in Bruck der "Geschichte" in Strahov gewichen und das Wort "Erkenntnis" durch "Religion" ersetzt und somit angeblich ein "höherer Abstraktionsgrad" und eine "objektivierende Distanz" in Strahov erreicht. Aber man kann das viel stärker Selbstreferentielle und Zeitbezogene Strahovs auch anders sehen.

Das Problem der Seherwartung des Kunsthistorikers zeigt sich ganz deutlich auch bei Karl Möseneder (1993, S. 161 bzw. 176, Anm. 5), wenn er in einem recht grossen Modello in der Mährischen Galerie Brünn eine Arbeit des Maulbertsch-Schülers Winterhalter sieht, in der "die Aufklärung in Österreich" verherrlicht werden solle. Leider stammt die Ölskizze in der Tradition des Innsbrucker Riesensaales von Maulbertsch selbst und die Verherrlichungsallegorie gilt nicht so sehr der 'philosophischen Aufklärung' oder der 'Apotheose der Vernunft' sondern Russland und seiner Zarin wahrscheinlich anlässlich des Sieges über die Türken und dem Frieden von Jassy (29.12.1791 bzw. 9.1.1792) wieder (vgl. [hosch_2006a_maulbertsch_maehren.pdf](#), S.5/6). Folglich sind alle hineininterpretierten oder herausgezogenen Schlüsse in Frage zu stellen.

Und so ist auch Möseneders Einschätzung von Bruck und Strahov als Bild vom Fortschritt der Menschheit in der Gotteserkenntnis' nicht aufklärerisch, optimistisch offen, sondern ein recht altes Drei-Zeitalter-Modell (was allerdings auch noch später bei Hegel und Comte herumgeistert wird), wie der Autor selbst (S.72/73) 'schwarz auf weiss', anschaulich am Beispiel des Marten de Vos dargestellt hat, vgl. auch etwas variiert z.B. Joachim von Floris: 'Zeit des Vaters' (AT), des 'Sohnes' (NT) und des 'Hl. Geistes' (Reich Gottes).

Man gewinnt aus Möseneders grossem Werk von 1993 den Eindruck, als ob in der Koproduktion von Korber und Maulbertsch die heidnische Randzone auch einer

aufklärerisch logisch-historischen Abfolge gehorche. Dem ist aber nicht so: es ist ein Wachstum der Erkenntnis (mehr Gottes oder des Glaubens) in Sprüngen. Es werden hier v.a. an der heidnischen, ausser-mosaischen und -christlichen Welt verschiedene neue, gegenwärtige, allgemeine (Un-) Wissens und (Un-) Glaubens und Verhaltensweisen gezeigt. wie: Sitten-losigkeit, natürliche Religion, Triebhaftigkeit, Un-Beherrschung - Geldgier (Materialismus) - Askese - Empathie - Ironie - Naturerkenntnis, Gesetz - Ordnung und Moral- und Transzendentalphilosophie - Metaphysik. Schon im ersten Stadium von Bruck wird - wie schon gesagt - kein didaktisches Schema z.B. der verschiedenen Philosophenschulen (also: Vorsokratiker, Naturphilosophen, Sophisten, Sokrates-Platoniker, Epikurärer, Stoiker oder die Fakultäten o. dgl.) ersichtlich. Korbers sicher bewusst deutsche und populär-verständliche "Erklärung" bleibt trotzdem irgendwie oberflächlich, nicht philosophisch oder kulturgeschichtlich durchdrungen. Ausser dem Anti-Lukrez des Kardinals Polignac verrät er auch keine seiner weiteren Quellen oder Anregungen.

In Strahov und vor allem in der lateinischen Version werden philologisch die "Vorstellungen" untermauert aber ausschliesslich mit älteren Autoren und eher mehr ergänzend als erleuchtend. Die von Karl Möseneder mit viel Aufwand zusammengestellten möglichen Anregungen oder Auseinandersetzungen v.a. der deutschen, österreichischen theologischen Diskussion des 18. Jahrhunderts auch der nachwolffischen 'Popularphilosophen' sind aber in Klosterbruck an keiner Stelle offen belegt. So verweist der Autor auf eine zumindest verbale Nähe zur 'natürlichen Religion' (also Deismus?) und auf Äusserungen des Theologen Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem oder Formulierungen in 'Zedlers Universallexicon'. Der/die Verfasser (Norbert Korber) hat/haben sich sicher der Zeitströmung angepasst. Aber das Motto des antimaterialistischen Polignac, der Schlussverweis auf 'Entweltlichung' (weniger die angesprochene und gültige Tugend) in dem Petrus-Brief und anderes, was man schwerlich mit moderner, kritischer und aufklärerischer Theologie verbinden kann, hat Möseneder übersehen oder bewusst übergangen. Dem auch von ihm beigebrachten, oft zitierten Satz Lessings von der 'Offenbarung als Erziehung der Menschen', lässt sich vielleicht hinzufügen, dass die "beste geoffenbarte oder positive Religion (sei) die, welche die wenigsten conventionellen Zusätze zur natürlichen Religion (enthalte)" (Lessing, "Über die Entstehung der geoffenbarten Religion". § 11, Theologischer Nachlass gedr. 1784) womit sicherlich Klosterbruck und Korber nicht ganz einverstanden gewesen sein dürften.

In Klosterbruck scheint es sich eher um einen im Sinne des Anti-Lukrez Reflex, eine Abwehr von materialistischem, deistischem, ja atheistischem Gedankengut v.a. aus Frankreich z.B. Helvétius "Vom Geist" 1758, Holbach "Le Christianisme dévoilé", von 1766 zu handeln. Lessings Schrift "Die Erziehung des Menschengeschlechts" mit der Verwandlung der Offenbarungswahrheiten in Vernunftwahrheiten erschien ab 1777. Fichtes "Versuch einer Kritik aller Offenbarung" von 1792 würde noch in die Zeit von Strahov passen, um auch nochmal den geistigen Abstand und die Entwicklung zu verdeutlichen.

Die Ausmalung in Strahov bleibt eine 'Fassade der Aufklärung'. Sie ist auch eher ein 'letzter Barock' durch das Hell-Dunkel, die komplexe Symbolik und Allegorik, den inhaltlich austauschbaren figürlichen Apparat. Die 'Weisheit' oder 'Erkenntnis' ist transzendental nur durch Tugend und Glauben zu erreichen. Alles ist erzählerisch-sinnlich und nicht abstrakt-farblos denkbar als (gemaltes oder faktisches) Gipsrelief ausgeführt. In dieser Richtung hätte diese halböffentliche Bibliothek ausgestattet werden können. Als dazu passendes Beispiel wird in Möseneders Buch von 1993 die Bibliothek des Wiener Schottenklosters von 1826 gezeigt. Möseneder weist auch noch auf die letzte Fassung von Klosterbruck in dem niederösterreichischen, ebenfalls dem Prämonstratenserorden zugehörigen Geras hin, wo der genannte Maulbertsch-Schüler Winterhalter doch noch statt "Vernunft" und "ewiger Weisheit" "Kirche" und "Christus" als "Licht der Welt" - also wieder den personifizierten, wenngleich 'infantilisierten' leibhaftigen Gott darstellen durfte. In einer etwas moderneren Form und beachtlichen Qualität konnte sich die säkulare Kulturgeschichte immer noch nicht gegenüber der Heilsgeschichte stärker bemerkbar machen.

Es kommt wie gesagt auf den Betrachterstandpunkt an. Von reformkatholischer Seite war Klosterbruck schon Aufklärung, aber es war noch die alte Rhetorik der Tugend zur Religion trotz der 'Ver-Führung' durch die Vernunft.

Und noch einige Schlussbemerkungen

Auch diese recht umfänglich geratene und mehr umkreisende Studie ist an einigen Stellen der Gefahr unterlegen, eine gewisse semantische Eigengesetzlichkeit des Künstlerischen ("Kunst mesige") aus dem Auge zu verlieren. Während Karl Möseneder in der "Geschichte

der Bildenden Kunst in Österreich", Wien 1999, S. 373/4 Kat. Nr. 128 zurecht auch die Diskrepanz zwischen literarischem Konzept bei dem zugrunde liegenden (eher gelegten) progressiven Geschichtsbild und der traditionellen Gestaltungsweise barocker Deckengemälde" feststellt, heisst es bei ihm dann 2013, S. 76 wieder, dass "dieser Prozess ... durch eine zunehmende Aufhellung im Fortgang der Bilderzählung ... veranschaulicht (werde)", also so, als ob (stufige oder lineare, optische?) "Aufklärung" zur Anschauung gebracht wäre. In seinem Einleitungskapitel von 1993 weist Möseneder auf die Lichtmetaphysik (formal wie inhaltlich-symbolisch), das Verklären, Erhellen, Enthüllen hin und ihre Beziehung zum genuin barocken Deckenbild als himmelsartige, lichte, höhere, ethische Sphäre, als Grenzüberschreitung vom realen zum fiktionalen (oder umgekehrt) Raum (d.h. Illusion-ismus) hin. Auf S. 13 versucht Möseneder noch die geistesgeschichtliche symptomatische Abänderung nicht nur im Programm sondern auch in der künstlerischen Gestaltung, also nicht nur inhaltlich sondern wie oben in der Bildgestalt nachzuweisen neben einem Wandel im Bilddenken. Beim Deckenbild in Strahov fällt dem Betrachter die starke und verteilte Verwendung der Farbe Gold-Gelb-Ocker auf. Das ist nicht das kühle, klare Licht der Aufklärung sondern eigentlich der alte Goldgrund mit dem Verweis auf das Göttliche, Geistige, Irrationale, Transzendente, Heilige, Lumen supranaturale ...

Es lässt sich in keiner der besprochenen Arbeiten nachweisen, dass Maulbertsch daraus ein System (im Sinne von Shaftesbury?) gemacht hätte. Maulbertsch bemüht sich dem Zeitgeschmack entsprechend um eine gewisse Aufhellung ("wie ein heller Dag"), Klärung, um eine Mässigung des oft verwirrenden barocken Hell-Dunkels. Aber er gelangte so gut wie nie zu einer solchen 'Blässe' wie z.B. Winterhalter oder zu entfärbten Grisailen, die dem marmorenen gipsenen reliefplastischen antikisierenden Ideal huldigten. Eine erste 'Aufklärungswelle' wäre um 1720 im Übergang zum gepuderten und porzellanenen Rokoko festzustellen. Aber es gibt keinen Stil der Aufklärung', obwohl man auch Verbindungen zum Klassizismus zu ziehen versucht ist. Es gibt auch kein Vokabular der Aufklärung', wenn man die alte Sonnen-Aufgangs-Licht-Symbolik-Metaphorik und die der 'Toleranz' ausser Acht lässt. Das Motiv des weiblichen Halbrücken-Aktes kann - wie gesagt - verschiedene Bedeutungen (Ars, Schönheit, Sinnlichkeit, Wille ,...) annehmen und in Strahov sogar zum "wohlgebildeten Jüngling" (wenigstens für die Zölibatären) mutieren. Der biedermännische, umgängliche, in Bruderschaften organisierte eher konventionell-katholisch-gläubige Maulbertsch lässt sich - was Möseneder auch nicht tut -

mit seinen Werken in Zeiten von Auftragskunst nicht personell identifizieren oder als 'Aufklärer' hochstilisieren. Thomas DaCosta Kaufmann, der 2005 in "The Art of Franz Anton Maulbertsch 1724-1796, Chapel Hill, von dessen "Painterly Enlightenment" geschrieben hatte, wobei er über die passende 'Aufklärung' eher weiter auf der Suche bleiben musste (S.44), konnte anscheinend auch die tschechischen Beiträge von Jiří Kroupa z.B. "Alchymie štěstí: pozdní osvícenství a moravská společnost 1770-1810". Brno; Kroměříž: Muzejní a vlastivědná společnost; Muzeum Kroměřížska, 1987 soweit lesen und verstehen, dass letzterer Bruck noch mit säkularer mährischer Aufklärung in Verbindung gebracht hat, während Strahov und Geras mehr als gegenaufklärerisch charakterisiert wurde. Die vorliegende Studie hat vielleicht dieses Verhältnis Maulbertschs zu dieser Strömung 'Aufklärung' noch stärker relativiert. Auch die total überladene, politische-aufklärerische, und von F. X. Stöckl in Wien verlegte Grafik "Das Bild der Duldung" von 1785 bleibt in vielem noch ein Rätsel (Auftraggeber, Anlass, Adressaten, Auflagenhöhe, Konzeptor ...?) und in Maulbertschs Oeuvre doch ein Unikum, auch wenn Bruno Bushart, im Ausst.Kat.: "F. A. Maulbertsch und der Wiener Akademiestil", Langenargen 1994, S. 111-134, Maulbertsch als Aufklärer zu sehen bemüht ist. Er war eher ein nicht ganz willenloses Werkzeug seiner zumeist kirchlichen, katholisch-rechtgläubigen Auftraggeber mit deren 'Aufklärung in Grenzen'.

Auch schon vor Karl Möseneder haben zwei renommierte Kunsthistoriker für das 18. Jahrhundert sich darum bemüht, Maulbertsch und Teile seines Werks mit (der) 'Aufklärung' in Verbindung zu bringen. So tauchen in Hermann Bauers Aufsatz "Kunst der Aufklärung", in: "Rationalität und Sentiment – Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels – Eine Ringvorlesung der Universität München", Hg. Venanz Schubert, St. Ottilien 1987, S. 297-321, der sich mit der sensualistischen, empfindsamen Richtung der (späteren) 'Aufklärung' v.a. in Frankreich und in der profanen Schloss- und Gartenarchitektur befasst, auf S. 317/18 überraschenderweise auch Strahov und seine Bibliothek auf. Seiner mentalen Fixierung entsprechend erkennt Bauer hier "selbst in einem theologischen Programm die Heilswahrheit historisiert". Die "ewige Weisheit (würde) jetzt den Gang der Geschichte (erleuchten), und diese wieder (sei) ein Weg zur Erkenntnis". Ja, sogar: "die göttliche Sapienz (sei) gleichsam abhängig geworden vom menschlichen Erkenntnisvermögen". Diese unhaltbare 'Erkenntnis' zu Strahov (1794) versucht Bauer dazu auch noch (historisch nicht ganz korrekt) mit dem in Strahov nicht wiederholten Beginn der Klosterbrucker "Erklärung" von 1778 zu untermauern. Auch sein

abschliessender Satz, dass "hier [1778 oder 1794?] ein Programm einer christlichen Aufklärung vor(liege), und in dem die Instanz einer durch Empfindungen ermöglichten Erkenntnis vor der absoluten Wahrheit (stehe)", zeigt, wie man sich die Dinge (das Kunstwerk und seine Aussage) nach seinen Vorstellungen zurecht zu biegen versucht.

Einige Seiten zuvor (S.269-296) behandelt Bruno Bushart unter dem Titel: "Barock und die frühe Aufklärung in der österreichischen Malerei" auch Bruck (S.286), das er als "Offenbarung der göttlichen Weisheit in der Geschichte des Menschengeschlechts" eigentlich nachvollziehbar bestimmt. Das Brucker Fresko sei (S.288) aber kein "Connubium Religionis et Scientiarum" (? wohl scientiarum?). Es ist hier nicht mehr der Raum auf alle Argumente und Erkenntnisse Busharts, der wohl stärker das Werk berücksichtigt, aber doch auch die bekannten kunstgeschichtlichen Stichworte erkennbar abarbeitet, einzugehen. Dass bei Maulbertsch ein "ungewöhnliches persönliches Engagement ... für die Verbreitung der Ideen der Aufklärung" (S.289) angenommen werden könne, ist doch mehr als fraglich. Dass Bruck (weniger Strahov) als (die) "Malerei der Aufklärung" (S.289), als künstlerisches Korrelat ('Licht' als Gestaltungs- und Ausdrucksmittel) der oder von 'Aufklärung' gesehen werden kann oder muss, scheint ebenfalls überzogen. Dass Strahov "eine möglichst historisch getreue Bilderfolge" (S.290) sei und als "überdimensionales Tafelbild" aufzufassen sei, lässt sich so nicht halten. Die Strahover 'Lastergruppe' sei keine barocke Tugend-Laster-Darstellung mehr (S.293/4), sondern nach der (allerdings nachträglichen) "Erklärung" als "Wüthende Neufranken" etwas Neues, Zeitgeschichtliches mit Historienbild- oder gar Flugschriftcharakter. Dass die Gruppe aber doch wieder als "altes Sinnbild der Laster" hier in Strahov wiederkehre, um in dieser reaktionären oder restaurativen Phase den 'Verdacht einer möglichen Anhänger- oder Mittäterschaft bei der Aufklärung' von sich zu weisen, ist sehr subtil gedacht aber leider auch wenig haltbar.

Was ist (überhaupt) Aufklärung? - Auch Karl Mösender benutzt dieses Modewort (Friedrich Nicolai: mehr "Einbildung als Aufklärung") in seiner Studie v.a. im einleitenden Kapitel von 1993, wobei hier aber der Reform-Katholizismus v.a. in den Habsburger Landen und in Süddeutschland verstanden wird mit der Problematik der Vereinbarkeit von katholischer Kirche und Aufklärung oder fast 'neologistisch' von Vernunft und Glauben.

Bei der fortschrittlichen, entwicklungsmässigen, also zeitlich-qualitativen Komponente der Aufklärung und allgemein weist Möseneder auch auf Vorläufer im Barock hin wie der 'Weg zum Heil', 'Alter-Neuer Bund'. Das Neue und Einzigartige und erstmals Anschauliche in

Klosterbruck sei die historische angeblich auch ausser-biblische und angeblich progressive Konzeption und die erste aber bald wieder fallen gelassene Darstellung von Toleranz als neu hinzugekommene Tugend. Das Motiv der heidnischen, antiken 'weltweisen' Philosophenreihe (dazu noch der Künste) und ihre prinzipielle Unterlegenheit gegenüber dem Christlich-Religiösen und der Glaubensweisheit findet sich schon im erhaltenen Programm der 1814 abgebrochenen, 1720 errichteten Bibliothek der Benediktinerabtei Niederaltaich. Die Resonanz (allerdings nur innerhalb des Prämonstratenserordens) in Strahov mit der Hinzufügung von 'wahrer und falscher Aufklärung', dem Reflex der französischen Revolution und letztlich in Geras durch Winterhalter mit der nachrevolutionären gestärkten Position der Kirche zeige die Bedeutung der Klosterbrucker Bibliotheksausmalung. Hier hätte auch noch auf einen Vorläufer am selben Ort hingewiesen werden können, nämlich die Mittelszenen im Sommerrefektorium schon von 1765, die Haberdizl und Elfriede Baum (Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, Bd. 1, 1980, S.326) bereits als von "dem Gedankengut der Aufklärung" 'durchsetzt' sahen. Es taucht in deren vielleicht ebenfalls von Korber stammenden nachträglichen "Erklärung" die "Vollkommenheit" (oder Vervollkommnung) auf, was unschwer mit der "Perfektibilität" (Leibniz) in Verbindung zu bringen wäre.

Das Ende des Deckengemäldes als epochales Phänomen kann teilweise gerade durch die 'Aufklärung', den Rationalismus und nicht mehr durch ein vielleicht schon frühchristliches 'credo, quia absurdum est' oder das augustinische 'crede, ut intelligas' erklärt werden. Allerdings sollte bei Klosterbruck und seinen beiden Variationen das Wort 'Aufklärung' - konsequenterweise hätte es nach Francesco Milizia u.a. diese Deckenbilder nie gegeben - allenfalls als reformkatholische Leicht- oder Pseudovariante nur mit Vorsicht verwendet werden.

Für den Schreiber dieser Zeilen haben die Maulbertsch-Fresken von Klosterbruck und Strahov selbst abgesehen von den Figuren der 'Toleranz' und 'Vernunft' nicht wirklich mit (der) 'Aufklärung' zu tun. Mit dem NT-Christentum ist ein vorläufiges Plateau der Heilsgeschichte erreicht. In der Gegenwart ist der Einzelne angesprochen, dass er in der Zukunft das 'Ewige Leben' und die 'Ewige Weisheit' erreichen mag. In Strahov erhält dennoch die Andeutung der Kloster- und Ordensgeschichte und die Reflexe von Französischer Revolution (und Franz II) eine diesseitige geschichtliche Komponente. Aber - wie an anderer Stelle schon gesagt - in beiden Deckenbildern haben wir keine

zeitstrahlmässige, evolutionäre, kritisch-mündige, aufgeklärte Entwicklung der Menschheit vor uns. P. Norbert Korber und vielleicht weniger Abt Wenzel Mayer und sein Kloster waren in ihren konfessionellen Grenzen aufgeklärte Gestalten, die der Verständlichkeit (z.B. Messe auf Deutsch) und Vernünftigkeit des Glaubens erzieherisch das Wort redeten.

Wie aber sagte schon Augustinus relativistisch zu sich (2.Buch, Kap.10): "Haec omnia inde est in quibusdam vera und in quibusdam falsa sunt" (im Sinne von: 'die einen sehen es so, die anderen so').

Anhang: Vergleichsübersicht der "Vorstellungen" in Klosterbruck und Strahov

1778 Kloster- bruck 1794 Kloster Strahov	Skizze 1778 (Augs- burg)	Beschr eibung um 1778	Ausführung (Winter- halter)	Skizze I 1793 (Strahov)	Skizze II 1793/4 (Strahov)	Beschrei bung dt./lat. 1797	Ausführ- ung 1794	Dlab acž 1796
1 (Vorstell- ung)	-	Adam- Eva; Kain (Religion s- Spötter)	?	-	-	Adam Eva Kain Abel	Adam Eva Kain Abel	?
2	Deuka- lion/ Pyrrha	Deukalio n/Pyrrha Modellier ung 'Bürger' 'Pflug- eisen' (Bauer?)	?	-	Deukalion/ Pyrrha Menschen (Bruder- krieg?) dunkles Gebirge? - -	Deukalion/ Pyrrha Menschen (Bruderkri eg) dunkles Gebirge Tempel Altäre	Deukalion/ Pyrrha Menschen (Bruder- krieg) dunkles Gebirge Tempel Altäre	?
3	-	Kentaur Schlemm erer Wollüstig er Faun Frau mit Tam- bourin Ziegen- bock	?	-	Kentaur Frau (Wollust)	Bacchant Kentaur Frau mit Tambourin (Wollust) Ziegen- bock	Bacchant zwei Faune Frau mit Tambourin (Wollust) Ziegenbock Kentaur	?

4	Bukephalus (ohne Zähmung) Alexander	Bukephalus Alexander	Bukephalus Alexander	-	Bukephalus Alexander (gleiche Blickrichtung)	Bukephalus Alexander	Bukephalus Alexander (andere Blickrichtung)	?
5	Diogenes Heraklit Demokrit Epikur (?) Schwein	Diogenes Heraklit Phanias Demokrit Eule	Diogenes Heraklit Demokrit Phanias Eule	-	Aristoteles Diogenes Heraklit Demokrit Phanias ?	Aristoteles Diogenes Heraklit Phanias Demokrit Nachteule	Aristoteles Diogenes Heraklit Demokrit Phanias Eule	?
6	Krates	Krates ?	Krates Hafen Schätze	-	Krates Hafen	Krates Hafen	↑Krates ↑Hafen	?
7	Sphinx Aeskulap Hippokrates Galen	Ägypten Sphinx Aeskulap Hippokrates ("Hypokrates!") Galenus	Sphinx Aeskulap Hippokrates rechts? Galen?	-	Ägypten/S phinx Hippokrates Galen	Ägypten Sphinx Aeskulap Hippokrates Galenus	Ägypten Sphinx Galen Hippokrates Aeskulap Anaxagoras (Thales?)?	Thales
8	Solon Lykurg? Pythagoras?	Solon Likurg "Pythagoras"	Solon Lykurg? Pythagoras	-	Solon Lykurg Pythagoras	Lykurg Solon Pythagoras	Solon (Platon?) Lykurg Pythagoras	?
9	Thales Archimedes	Kleoboulos Kleobouline Thales Archimedes Anaxagoras	Kleoboulos Kleobouline Thales Archimedes	-	Kleoboulos Kleobouline ? ? ? ?	Cleobouline Thales Anaxagoras Archimedes Plato	Kleoboulos Kleobouline Anaximander? Anaxagoras ? Archimedes Platon?	?
10	Platon Aristoteles ?	Plato Aristoteles	?	-	Sokrates- Denkmal	Sokrates Xanthippe Denkmal	Sokrates Xanthippe Denkmal	?
11	-	Sokrates (Bett) Grabstätte Geistertehre Belohnung/ Strafe	?	-	-	-	-	?
12 (11) ("erste Hauptgruppe")	Noah Abraham /Isaak Moses Aaron Joshua David	Noah Abraham Jacob Moses Aaron Joshua David	?	-	- Abraham/ Isaak ? Bundeslade Moses	Noah Abraham/ Isaak Jakob Bundeslade Moses	Noah Abraham/ Isaak Jakob Bundeslade Moses Aaron	?

	Salomon Vorhang	Salomo Vorhang			Aaron ? Joshua David Salomon Synagoge nicht verschleiert	Aaron Josua David Salomon Synagoge	Josua David Salomon Synagoge	
13 (12) ("zweyte Hauptgruppe")	Ecclesia Paulus Dionysios Menge 1 Genius Kirchenväter	Kirche Engel xx Paulus Areopagus Dionysios Menge Genien 4 Kirchenväter (lateinisch) Levit Kirchendiener	?	-	Ecclesia Engel (Weihrauch) Paulus Menge Dionysios Damaris Vestallinnen Gregor d.Gr. Ambrosius Augustinus Hieronymus ? ? xx Wenzeslaus ? ? ?	Ecclesia Engel (Weihrauch) Paulus Menge Dionysios Damaris Vestallinnen Gregor d.Gr. Ambrosius Augustinus Hieronymus Gregor von Nazianz Methodius Wenzeslaus Ludmilla Johann Nepomuk Norbert	Ecclesia Engel (Weihrauch) Paulus Menge Dionysios Damaris Vestallinnen Gregor d.Gr. Ambrosius Augustinus Gregor von Nazianz Methodius Wenzeslaus Ludmilla Johann Nepomuk Norbert	Cyrillus Chrysostomus
14 (13) ("dritte Haupt-Gruppe")	Weisheit caritas Duldung Stärke constantia	Posaunenengel Liebe zum Lernen Duldungsgeist Stärke Füllhorn Wille als Frau Kind als Wollust Vernunft als Jüngling Schleier u. Buchöffnung Reinigung Andacht Sanftmut (Lamm)	Posaune Liebe Duldung constantia? Füllhorn Wille Wollust Vernunft Schleier Buchöffnung ? Andacht ? Früchte (Garben) Verklärung Weisheit	Weisheit Thron Liebe zum Lernen Frömmigkeit Gehorsam Harmonie Jüngling Genius (Religion statt Vernunft) Laster ? Lastersturz Erzengel Steine, Laster	Weisheit Thron Liebe zum Lernen Gehorsam Harmonie Jüngling Genius Religion - -? - constantia (keine Sonnenblume) Lilie? wahr Weisheit	Weisheit Throne Begierde der Belehrung Frömmigkeit Liebe Gehorsam Harmonie Jüngling (Seele) Genius Religion Laster Genius (Pfeile, Larven Becher) Lastersturz (Franz II als Erzengel)	Weisheit Throne Begierde zum Lernen Frömmigkeit Liebe? Gehorsam Harmonie Jüngling? (Seele) Genius Religion Laster Genius mit Füllhorn Laster (Pfeile, Larven Becher) Lastersturz Erzengel nicht als Franz II	Liebe zum Lernen

		Früchte der Wissens- chaften Verklärte Leiber Weisheit				Standhaft- igkeit Verteidig- ung des Glaubens Sonnen- blume und Säule als Standhaft- igkeit Weisheit	Standhaftig- keit Verteidig- ung des Glaubens Sonnen- blume und Säule als Standhaftig- keit Weisheit zusätzlich: priesterliche Zeichen Wappen (Strahov) Inschrift Porträt Abt Wenzel	
--	--	--	--	--	--	--	--	--

zu Teil III: Barnabitenkloster Mistelbach

(Stand: 30. August 2013)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de