

Bibliotheken, Dekor

(17.-19. JAHRHUNDERT)

Herausgegeben von

Frédéric Barbier, István Monok

✎ Andrea De Pasquale

BIBLIOTHEK DER UNGARISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI ROMA



ÉDITIONS DES CENDRES

Kunst oder Propaganda? Bibliothekarische Ausstattungsprogramme
als Spiegel kultureller Entwicklungen und Kontroversen
in Renaissance, Gegenreformation, Aufklärung und Klassizismus

Der Terminus Bibliothek wird schon seit frühester Zeit in seiner Doppelbedeutung als Sammlung von Schriften und als Behälter zu ihrer Aufbewahrung verstanden. Mit der wachsenden Zahl der Schriftträger werden aus den einfachen Behältern bald Bücherschränke, Bibliotheksräume und Bibliotheksbauten. Kann man in Ägypten beobachten, dass der Katalog der Bibliothek des Tempels in Edfu auf den Wänden des Raumes zu finden ist,¹ so sind bald Schmuckelemente für die Bauten überliefert, die auf den Inhalt der Bibliothek verweisen können, aber auch wichtige Zeugnisse für ihre Rolle darstellen und die Ziele offen zu Tage treten lassen, die mit den Literaturbeständen verfolgt werden. Wie in dem folgenden Beitrag an einigen Beispielen mit Schwerpunkt in der Zeit vom 16. bis 18. Jahrhundert gezeigt werden kann, sind neben den Beständen die Ausstattungsprogramme der Bibliotheken kulturhistorische Dokumente, an denen sich mit geradezu seismographischer Deutlichkeit geistige und politische Veränderungen ihrer Zeit ablesen lassen.

VON DER BILDLICHEN PRÄSENZ DER AUTOREN ZUR VISUALISIERUNG HUMANISTISCHER
BILDUNGSPROGRAMME – VON DER ANTIKE BIS ZU PAPST SIXTUS IV

Alberti stellt in seinen für die Renaissance epochemachenden „Zehn Büchern über die Baukunst“ noch nüchtern fest: „In den Bibliotheken werden den vorzüglichsten Schmuck die große Zahl und die große Seltenheit der Bücher bilden“, erwähnt aber auch Tiberius, der „mit Recht die Bilder der alten Dichter den Bibliotheken“ gewidmet habe. Ähnlich stehen für Justus Lipsius zunächst die Bücher im Vordergrund. Er empfiehlt aber auch die lobenswerte Sitte wieder aufzugreifen, Bildnisse von Gelehrten bei den Büchern aufzustellen, die auf Asinius Pollio zurückgehe,² der die erste öffentliche Bibliothek in Rom gegründet hat. Lipsius erwähnt auch kleinere Statuen und Portraits, die meist auf den Pulten vor den zugehörigen Büchern aufgestellt gewesen seien. Dieser bildliche Schmuck der Bibliotheken hatte so praktischen und dekorativen Charakter. Die Tradition, Bildnisse von Dichtern und Philosophen im Bereich auch privater Bibliotheken anzubringen, ist uns für die Antike z. B. von Seneca bis in

1. Philippe Matthey: Von „heiligen“ Büchern und wissenschaftlichen Schriften; Bibliotheken im alten und hellenistischen Ägypten. Wolfram Hoepfner (Hg.): Antike Bibliotheken. Mainz 2002, S. 16–18, hier S. 18 mit Abb. 27. ■ 2. Leon Battista Alberti: Zehn Bücher über die Baukunst. Wien 1912, S. 463. Thomas Stäcker: Lipsius' De Bibliothecis

Syntagma. http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=edoc/ed000001&cpvpointer=0&pvID=pv_trans-trans&distype=optional&xmld1=tei-transcript.xml&xsld1=tei-transcript.xml&xmld2=tei-translation.xml&xsld2=tei-translation.xml <30. 03. 2014>.



1. Menander bei der Lektüre in einer Schriftrolle. (Pompeji, Casa del Menandro).



1. Augustinus mit Codex und Textrolle. (Rom, Lateran).

die Zeiten von Eucherius (vor 410 – um 450) bekannt; sie wurde auch in christlicher Zeit mit entsprechend geändertem Programm fortgesetzt, wie wir z. B. von den Bibliotheken Papst Agapets oder Isidors von Sevilla wissen.³

Als malerische Zeugnisse für die Tradition finden wir z. B. im Haus des Menander in Pompeji den lesenden Dichter mit der Rolle in der Hand⁴ [Abb. 1] die Augustinusdarstellung aus dem 6. Jahrhundert zeigt den christlichen Charakter der Lateranbibliothek [Abb. 2].⁵ Der Kirchenlehrer ist entsprechend der medialen Entwicklung in dieser Zeit mit Rolle und Codex dargestellt.

Im Mittelalter sind in vielen Klosterbibliotheken Bildprogramme mit den Kirchenlehrern erhalten, die durch Aufnahme der Ordensgründer und wichtiger christlicher Gelehrter erweitert werden (z. B. in den Schlusssteinen der Augustinerbibliothek in Erfurt⁶ oder in Eberhardsklausen,⁷ wo sich zusätzlich (wohl aus dem 16. Jahrhundert stammende) Darstellungen auf den Wänden finden.

In der wahrscheinlich 1475–1476 von Domenico und Davide Ghirlandaio freskierten Bibliothek Papst Sixtus IV. befindet sich der Lesende an den Pulten der Lateinischen Bibliothek erstmals umgeben von Philosophen des Altertums (Aristoteles, Diogenes von Sinope, Cleobolus, Antisthenes, Sokrates und Plato) in der Westhälfte [Abb. 3] und den Kirchenvätern (Augustinus, Ambrosius, Hieronymus und Gregor der Große) sowie zwei Theologen des Mittelalters (Thomas von Aquin und Bonaventura) in der Osthälfte. Das Programm, das Sixtus IV. zugeschrieben wird, und möglicherweise noch vor Einstellung seines humanistischen Bibliothekars Platina erstellt wurde, steht durch die den Gelehrten zugeordneten Schriftbänder

■ 3. Zeugnisse bei John Willis Clark: *The care of books; An essay on the development of libraries and their fittings, from the earliest times to the end of the 18th Century.* Cambridge 1901, S. 22f. S. 45–47; für Isidor ausführlich Jacques Fontaine: *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique.* Paris 1959, S. 439. ■ 4. Peter Knüvener: *Private Bibliotheken in Pompeji und Herculaneum.* In: Hoepfner (Anm. 1) S. 81–85, hier S. 83 Abb. 110. ■ 5. Horst Blanck: *Das Buch in der Antike.* München 1992 (Beck's archäologische Bibliothek), S. 166f. ■ 6. Edgar Lehmann: *Die Bibliotheksräume der deutschen Klöster im Mittelalter.* Berlin 1957 (Schriften zur Kunstgeschichte. 2) S. 33 und Abb. 58–63. ■ 7. Ebda S. 33 und Abb. 37. ■ 8. José Ruyschaert: *La bibliothèque Vaticane dans les dix premiers années du pontificat de Sixte IV.* Archivum Historiae Pontificae 24 (1986), S. 71–90, hier S. 81; die Lünettenbilder Ghirlandaio's würdigt zusammenfassend Ronald G. Kecks: *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance.* München 2000 (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. 4. Folge 2) S. 199–203. Zur Ausstattung der Bibliothek vgl. Clark (Anm. 3) S. 202–227 und Redig de Campos, Deoclecio: *I Palazzi Vaticani.* Bologna 1967, S. 57–63. Ein umfangreicheres Programm, das antike und christliche Vertreter auch anderer wichtiger Disziplinen wie der Staatslehre und der Naturwissenschaft umfasst, findet sich einige Jahrzehnte später an der von Bernardo Clesio in Auftrag gegebenen Decke der bischöflichen Bibliothek im Castel del Buonconsiglio zu Trient. Vgl. Thomas Hirthe: *Zum Programm des Bibliothekssaals der Libreria Marciana in Venedig.* In: Carsten-Peter Warncke, (Hg.): *Ikongraphie der Bibliotheken.* Wiesbaden 1992 (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens. 17) S. 107–158, hier S. 127. Das Inventar der Bibliothek findet man bei Eugène Müntz; Paul Fabre: *La Bibliothèque du Vatican au*

xv^e siècle d'après des documents inédits: contributions pour servir à l'histoire de l'humanisme. Paris 1887 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome: BEFAR. École française Athen) S. 159–250. Zu den Bestrebungen Nikolaus V. vgl. Anthony Grafton: *Commerce with the classics: Ancient books and Renaissance readers.* Ann Arbor 1997 (Jerome lectures 20). S. 24–26. ■ 9. Wolfgang Liebenwein: *Studiolo; Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600.* Berlin 1974 (Frankfurter Forschungen zur Kunst Bd. 6) S. 90f.; Zur Verbindung von Politik und Kunst Bernd Roock; Andreas Tönnemann: *Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino.* Berlin 2005 und Claudia Brink: *Arte e Marte: Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien;* München, Berlin 2000 (Kunstwissenschaftliche Studien 91) S. 95–106. Zur künstlerischen Ausgestaltung des Studiolo vgl. neben Luciano Chelès: *The Studiolo of Urbino; An iconographic investigation.* Wiesbaden 1986 die Dissertation von Kerstin Kühnast: *Studien zum Studiolo zu Urbino, 1987,* die sich sehr intensiv mit der Entstehungsgeschichte und dem Gelehrtenprogramm auseinandersetzt. Interessantes visuelles Material bietet Robert Kirkbride: *Architecture and memory; The Renaissance studioli of Federico de Montefeltro.* New York 2008 (Gutenberg-e series), das auch online zugänglich ist. <http://www.gutenberg-e.org/kirkbride/>. Zum Verhältnis Studioli (auf das Studiolo in Gubbio kann hier nicht eingegangen werden) – Bibliothek vgl. immer noch Jan Lauts; Irmlind Luise Herzner: *Federico de Montefeltro, Herzog von Urbino; Kriegsherr, Friedensfürst und Förderer der Künste.* München 2001, sowie Simonetta, Marcello; Alexander, J. J. G. (Hg.): *Federico da Montefeltro and his library.* Milano, Città del Vaticano 2007.



3. Socrates und Plato (Rom, Vatikan, Bibliothek Sixtus IV).

noch in mittelalterlicher Tradition; es werden Maximen der Philosophie und Theologie vorgetragen, aber auch auf die Notwendigkeit des Studiums hingewiesen, das zu menschlicher und göttlicher Weisheit führe.⁸ In den Lünettenfresken Domenico Ghirlandaios erscheint damit erstmals eine Themenkombination, die sich durch die bibliothekarischen Bildprogramme der nächsten Jahrhunderte ziehen wird. Sind an den Wänden antike und christliche Geistesgrößen sozusagen auf Augenhöhe versammelt, so standen sie in der Bibliothek Sixtus IV. in Fortsetzung der Bestrebungen Nikolaus V., die Tradition umfassender Bibliotheken des Altertums fortzusetzen und noch zu erweitern, die Texte der Antike ebenso wie die der Kirchenväter und neuerer Theologen sowie die Offenbarung in der Bibel einträchtig und sich ergänzend zur Verfügung – Bildprogramm und Inhalt der Bibliothek verstärken sich gegenseitig und fordern den dort Studierenden zum offenen Zwiegespräch auf. Das weist auf Raffaels Stanza della Segnatura voraus, wo die harmonische Zusammenführung von Antike und Christentum ihren Höhepunkt erreicht.

BIBLIOTHEKSPROGRAMME ALS SELBSTDARSTELLUNG – FEDERICO DA MONTEFELTRO, PICCOLOMINI-BIBLIOTHEK, LIBRERIA MARCIANA (VENEDIG)

Auch im, auf 1476 datierten aber wahrscheinlich in mehreren Etappen und teilweise später entstandenen, kostbaren Studiolo des Federico da Montefeltro in Urbino findet man auf Einzelbildern Geistesgrößen der Antike und des Mittelalters in Eintracht miteinander vereint.⁹ Die Intarsienarbeiten des Sockels mit ihrem ausgefeilten Programm und den raffinierten Trompe-l'œil sind von ausgesuchter Qualität; die 28 Ölgemälde auf Holz, die von flandrischen Malern ausgeführt wurden, brachten neue Techniken und künstlerische Impulse der Personendarstellung nach Italien. Die Personendarstellungen sind meist nicht mehr statisch in Frontalansicht zu sehen, sondern in Zweiergruppen entsprechend dem sorgfältig erhobenen Kenntnisstand der Zeit zum Dialog bereit porträtiert. Die ganz auf den Fürsten ausgerichtete Auswahl zeigt sich auch darin, dass er Personen der Gegenwart wie den kurz vorher

verstorbenen Papst Pius II. und seinen damals noch lebenden Lehrer, Vittorino da Feltre, in das Programm aufnimmt. Seine Bibliothek entsprach dem Bildprogramm: von der Antike über die Bibel und die Kirchenväter zu den mittelalterlichen Theologen, von der Literatur eines Dante und Petrarca bis zu modernen historischen und geographischen Werken war alles von Rang und Namen in den für ihn von Vespasiano da Bisticci zusammengestellten oder hergestellten Handschriften von erster Qualität vorhanden, die im Erdgeschoss des Palastes auch für Benutzer zugänglich waren. Sie waren aber auch voll, ja übertoll mit Bildern und Impresen des Fürsten ausgeschmückt, die wir auch im Studiolo finden. Inmitten der Gelehrten befand sich wahrscheinlich auch das berühmte Bild, das den Condottiere mit seinem Sohn Guidobaldo als Lesenden in voller Rüstung mit abgelegtem Helm zeigt. Sein Ziel, sich selbst im stillen Gespräch in ihre Welt zu integrieren, ist deutlich erkennbar. So gelang dem 1474 zum Herzog ernannten Federico, der wohl nur über einen Mord an seinem Halbbruder zur Herrschaft gelangt war, die perfekte Inszenierung als idealer Fürst, der sich in den Künsten wie im Kriege (*arte e marte*) gleichermaßen auszeichnet.

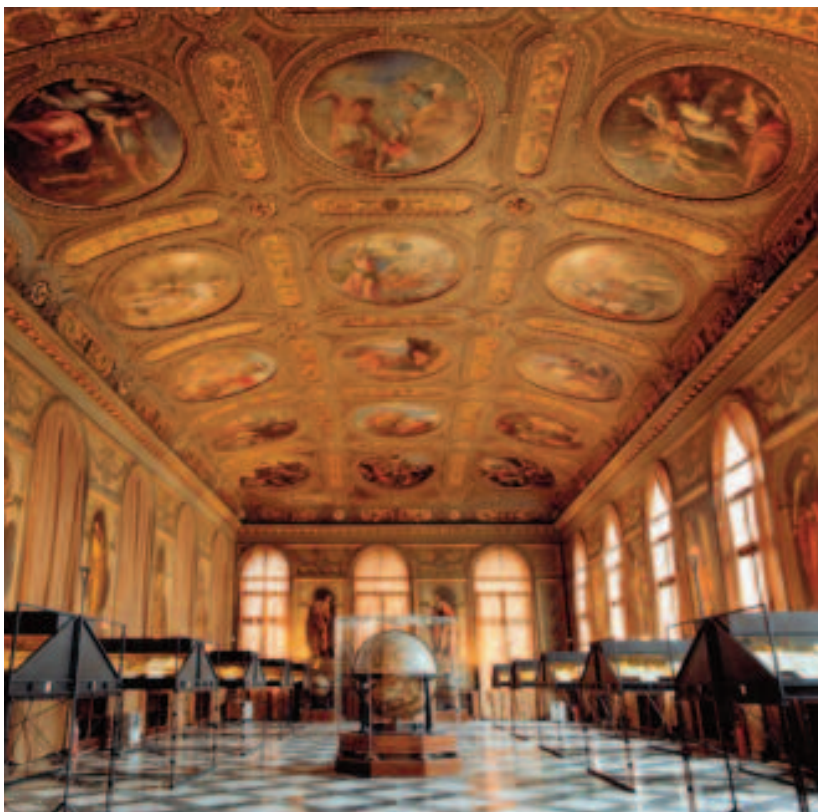
Erstmals dient in der 1495–1497 errichteten Piccolominibibliothek am Dom in Siena das Bildprogramm vollständig der Verherrlichung einer Persönlichkeit: die Taten Enea Silvio Piccolominis (Papst Pius II.), werden in zehn großformatigen Fresken Pinturicchios gefeiert.¹⁰ Der Memorialbau für den dort begrabenen Papst und seinen Neffen knüpft bewusst oder unbewusst an antike Vorbilder an, wie sie sich insbesondere bei der Trajanssäule¹¹ und in der Celsusbibliothek in Ephesus erhalten haben, wo Trajan zwischen seinen Bibliotheksbauten und der vornehme Römer in dem von seinen Söhnen gestifteten Prachtbau (dessen Fassade heute wieder aufgerichtet ist) bestattet wurden.¹²

Für die zunehmend von humanistischen Vorstellungen geprägte Bildwelt in den Bibliotheken wurde die Forderung des Horaz „*Ut pictura poesis*“ auch im Umkehrschluss relevant. Wie die Dichter sollten die Maler nützen oder erfreuen oder das für das Leben Angenehme und Nützliche ansprechen („*prodesse*“ oder „*delectare*“ oder „*simul iucunda et idonea dicere vitae*“).¹³ Auch das 1569 fertiggestellte Bildprogramm der Libreria Marciana in Venedig¹⁴ ist diesen Forderungen verpflichtet. Es ist ein erstes Beispiel für ein politisch geprägtes Programm in einer Bibliothek. Den Grundstock der Bibliothek hatte Kardinal Bessarion schon 1468 mit der Schenkung seiner Büchersammlung von 468 griechischen und 264 lateinischen Handschriften an die Aedes Beati Marci gelegt. Damit kam sie in die Zuständigkeit der Prokuratoren, die (als weltliche Einrichtung) das Vermögen der Kirche San Marco verwalteten. Es sollte fast ein Jahrhundert dauern, bis die Bibliothek in das berühmte Gebäude gebracht werden konnte, das von Sansovino als erster Renaissancebau Venedigs gegenüber dem Dogenpalast (und durchaus in einer gewissen Konkurrenz der Prokuratoren zu diesem) erstellt wurde. Hinter dem gemeinsamen Eingang führte die aufwendig gestaltete Treppe neben der Biblio-

■ 10. Christiane Esche: Die Libreria Piccolomini in Siena. Frankfurt am Main, Freiburg (Breisgau) 1992 (Europäische Hochschulschriften Reihe 28. 136) S. 59–89. ■ 11. Blanck (Anm. 5) S. 196. ■ 12. Wolfram Hoepfner: Die Celsus-Bibliothek in Ephesos. In: Hoepfner (Anm. 1) S. 123–126, hier S. 123. ■ 13. Maria Luisa Ricciardi: *Biblioteche dipinte; Una storia nelle immagini*. Roma 1996 (Il bibliotecario Nuova serie, Manuali 12). S. 11–17. ■ 14. Zum Gesamtgebäude vor allem Thomas Hirthe: Die Libreria des Jacopo Sansovino. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 37 (1986), S. 131–167, Wolfgang Wolters: Der Bilder-

schmuck des Dogenpalastes; Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert. Wiesbaden 1983. S. 24–27 und Deborah Howard: Jacopo Sansovino; *Architecture and patronage in Renaissance Venice*. New Haven 1975, S. 17–28. ausführlich zum Programm Hirthe, Bibliothekssaal (Anm. 8), der eingehend auf ältere Beschreibungen eingeht und insbesondere kritisch auf Nicola Ivanoff: *La Libreria Marciana; arte e iconologia. Saggi e memorie die storia dell'arte* 6 (1967), S. 33–78. Ergänzend sei noch auf Ricciardi (Anm. 13) S. 33–44 hingewiesen.

thek auch in die Amtsräume der Procuratoria Supra; das Vestibül, mit dem meist als Allegorie der Weisheit (alternativ der Geschichte) ausgelegten Fresko Tizians diente der Scuola, in der junge Adelige der Stadt in die „studia humanitatis“ eingeführt wurden; 1591–1596 wurde es als Antikemuseum für die Sammlung Grimani umgebaut. Auch die Allegorien in den 21 Deckentondi des Bibliothekssaals greifen weitgehend auf die Antike zurück [Abb. 4]. Diese sind nicht linear, sondern in wechselnder Ausrichtung so angeordnet, dass sie nur betrachtet werden können, wenn man sich relativ frei durch den Raum bewegen kann. Die 1560 umgezogenen Handschriften wurden als „libri cathenati“ auf Pulten (mit einem Mittel- und zwei Seitengängen) untergebracht; diesen Auftrag erhielt jedenfalls 1558 der neu bestellte Bibliothekar Bernardin Logiovar von den Riformatori der Universität Padua, die zu diesem Zeitpunkt für die Aufsicht der Bibliothek zuständig waren. Später wurden die Pulte durch Wandschränke unterhalb der Philosophenbilder ergänzt; schon 1582 waren die Fenster gegen Westen mit Regalen zugestellt worden. Im Bildprogramm wird – darüber sind sich die unterschiedlichen Interpreten einig – das Wertesystem der führenden venezianischen Gesellschaft propagiert – insbesondere das der Auftrag gebenden Prokuratoren. Wichtigste Themen sind scientia und virtù als die Grundlagen der idealen Herrschaft. Diese sollen durch die Bibliothek wesentlich befördert werden. An den Wänden sind nur antike Gelehrte dargestellt, die mit lebhaften Gesten den Besucher zum Studium animieren. Schon Bessarion hatte in seiner Schenkung den hohen Wert der Büchersammlung und ihre Verbindung mit Byzanz dargelegt. Sie sei voller Stimmen der Weisen, die zum Leser sprechen und ihn belehren. Doch erst ein Senatsbeschluss von 1515 griff seine humanistischen Gedankengänge auf und betonte



4. Bibliothekssaal der Biblioteca Marciana, „Salone Sansoviniano“, Venedig.

die Bedeutung der Bibliothek für Gelehrsamkeit und Bildung, aus denen gute Sitten und alle Tugenden entspringen; ihre antiken Bücher führten den Lebenden Weisheit, Ethik, Gesetze und Glauben der Alten vor Augen. Wohl eingerichtete Städte sollten – wie Rom, Athen und andere – durch ihre Bibliotheken glänzen. Es dauerte aber noch einmal fast zwanzig Jahre, bis 1532 auf Drängen Victor Grimani und des Dogen Andrea Gritti der Beschluss der Prokuratoren zum Neubau der Bibliothek gefasst wurde, der 1536 als erste Maßnahme der Neugestaltung des Markusplatzes und der Piazzetta vor dem Dogenpalast als Auftrag an den „proto di San Marco“, Jacopo Sansovino, ging. Als sie vollendet war, konnte Venedig seine Idealstaatlichkeit mit den historischen Schätzen der Bibliothek und ihrer bildlichen Ausstattung, dem Gebäude der Libreria und den anderen durch Sansovino selbst oder in seiner Nachfolge erstellten Bauwerken aber auch durch Platzgestaltungen „secondo l'antica disciplina di Vitruvio“ für alle sichtbar unter Beweis stellen.¹⁵

DER ZENITH DER HARMONIE VON HUMANISMUS UND CHRISTENTUM – RAFFAELS STANZA DELLA SEGNATURA

In der Piccolominibibliothek – an deren Ausmalung Raffael als Gehilfe mitgewirkt hat – ist die Funktion des Raumes trotz des ganz auf die Person des Papstes ausgerichteten erzählerischen Bildprogramms durch das Bibliotheksmobiliar in der Sockelzone augenfällig. Derartig

■ 15. Vgl. Hirthe, Libreria (Anm. 14) insbesondere S. 152. Das Testament des Bessarion bei Jacopo Morelli: Della pubblica libreria di San Marco in Venezia: Dissertazione storica. Venezia 1774, ff. XIII–XVI; das Dekret des Senates ebda XXXIff. Vasaris Äußerung (Giorgio Vasari: *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori. con nuove annotatione e commenti di Gaetano Milanesi*. Firenze 1881 Bd 7, 502f. 3) entspricht nicht ganz der freien Art des Umgangs mit Formen all'antica; vgl. Howard (Anm. 14) S. 27. Vgl. auch Wolfgang Lotz: *The Roman Legacy in Sansovino's Venetian Buildings*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians* 22.1 (1963), S. 3–12. Zum Bibliotheksraum vgl. Marino Zorzi: *La Libreria di San Marco; Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*. Milano 1987 (Collana di studi. Ateneo Veneto, 1.) S. 160f. sowie Zorzi, Marino: *Profilo storico*. Zorzi, Marino (Hg.): *Biblioteca Marciana Venezia*. Firenze 1988, S. 13–34., hier S. 26. und Valcanover, Francesco: *Profilo artistico*. Ebda S. 35–49, hier S. 47. ■ 16. Franz Wickhoff: *Die Bibliothek Julius II.* Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 14 (1893), S. 49–64, Julian Klaczko zunächst in *Revue des deux mondes* 1886 dann in: *Rome et la Renaissance: Essais et esquisses: Jules II.* Paris 1888 und in 2. Aufl. 1902. Vgl. in jüngerer Zeit (contra) insbesondere Herbert von Einem: *Das Programm der Stanza della Segnatura im Vatikan*. Opladen 1971 (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge G 169 sowie (pro) Shearman, John K. G.: *The Vatican Stanze: functions and decorations*. London 1972 (Italian lecture, British Academy 1971). ■ 17. von Einem (Anm. 16) S. 12–14 Ernst Steinmann: *Die Sixtinische Kapelle*. München 1905, Bd. 2: Michelangelo. S. 44. und ergänzend S. 48. ■ 18. Liebenwein (Anm. 9) S. 60–63 und S. 71–73. Zu Avignon vgl. auch André Masson: *Le Décor des bibliothèques du Moyen Âge à la Révolution*. Genève 1972 (*Histoire des idées et critique littéraire*, No. 125) S. 41, Léon Honoré Labande: *Le Palais des papes et les monuments d'Avignon au XIV^e siècle*. Marseille, 1925, Bd 1, S. 98–103; Bd 2, S. 19–30. ■ 19. Francesco degli Albertini: *Opusculum de mirabilibus Novae*

et veteris Urbis Romae editum a Francisco de Albertinis Clerico Florentino. Romae 1510, Fol Z III, V. ■ 20. Masson (Anm. 15) S. 53. ■ 21. Wickhoff (Anm. 16) glaubt aus der Wortwahl Albertinis ableiten zu können, dass dieser nicht Gemälde sondern die Aufstellung von Astrolabien meint. Shearman (Anm. 16) S. 47. Anm. 91; siehe auch Deoclecio Redig de Campos: *Raphaels Fresken in den Stanzen*. Stuttgart 1984, S. 21. ■ 22. Redig, Palazzi (Anm. 8) S. 102 sowie Redig, Stanzen (Anm. 21) S. 11. Anm. 2; Arnold Nesselrath, Lorenzo Lotto in the Stanza della Segnatura. *The Burlington Magazine* 142 (2000), S. 4–12) stärkt diese Meinung in dem er Fragmente Lottos in der Stanza di Eliodoro nachweist. Lottos Hand sieht Nesselrath übrigens auch in der Präsentation der Pandekten in der Stanza della Segnatura Vgl. ebda auch S. 7, Anm. 9. ■ 23. Shearman (Anm. 16) S. 14 und S. 47, Anm. 92 sowie Jules Dorez: *La bibliothèque privée du Pape Jules II.* *Revue des bibliothèques* 6 (1896), S. 97–121, dort die Liste der Bestände der Bibliothek: S. 109–119. Dorez spricht sich allerdings mit Klaczko (Anm. 16) S. 207 ff. dezidiert gegen die Verwendung als Bibliotheksraum aus. ■ 24. Bei der Einrichtung der Bibliothek Julius II. gehen Wickhoff (Anm. 16) und Oskar Fischel: *Raphael*. Berlin 1962, S. 52f. von der Aufstellung von Pulten aus. Bei Clark (Anm. 8) S. 215 und im Grundriss nach S. 208 finden sich in der Bibliotheca Secreta und der Bibliotheca Pontifica Sixtus IV. neben Pulten Spallera – Panele mit bankartigen Behältern-, deren erhaltene Reste Clark abbildet (Anm. 3, Fig. 101 nach 220). ■ 25. Vasari (Giorgio Vasari: *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori. con nuove annotatione e commenti di Gaetano Milanesi*. Firenze 1879, Bd 4, S. 337f.) erwähnt außer der Sockelverkleidung auch mit Perspektiven geschmückte Sitze als Auftrag Julius II. Ihm folgte Redig Stanzen (Anm. 21), vor allem aber auch Georg Leyh: *Die Camera della Segnatura – ein Bibliotheksraum?* Festschrift für Georg Leidinger: zum 60. Geburtstag am 30. Dezember 1930. München 1930, S. 171–177, hier 176f.; ähnlich schreibt André Chastel: *Art et humanisme à Florence au temps de*

eindeutige Hinweise auf den Raumcharakter fehlen in der von Julius II. im Rahmen der Neugestaltung des zweiten Obergeschosses des Palastes Nikolaus V. in Auftrag gegebenen Stanza della Segnatura im Vatikan. Wickhoff hat vor allem aus dem bildlichen Programm der 1508–1509 entstandenen Fresken Raphaels die Verwendung als Bibliotheksraum abgeleitet. Klazko hat ihm schon kurz danach heftig widersprochen. Er hält wie viele andere – von seiner Bezeichnung abgeleitet – den Raum für den Tagungsort der Segnatura della Grazia.¹⁶ Ist schon dies seither immer wieder umstritten, so greift von Einem noch eine andere Version auf: Aufgrund der Schilderung Albertinis von 1509 hatte schon Steinmann den Bibliotheksraum Julius II. im dritten Obergeschoss angesiedelt, zu dem von den Gemächern Papst Julius II. eine innen liegende Treppe neben der Nikolauskapelle geführt habe.¹⁷ Das erscheint grundsätzlich nicht ausgeschlossen; der Zugang zu einer Bibliothek über eine Treppe aus den privaten Gemächern in einem darüber gelegenes Geschoss entspricht durchaus Raumkonstellationen, die sich im päpstlichen Palast in Avignon zwischen dem Studio und der Bibliothek Benedikts XII. oder im Medicipalast zwischen Scrittoio und Bibliothek finden lassen.¹⁸ Albertini beschreibt die „hängende Bibliothek“ (*biblioteca pensilis*) als einen kostbaren Raum, der mit „*signisque planetarum et coelorum*“ geschmückt sei,¹⁹ was in keiner Weise der Ausmalung der Stanza della Segnatura entspricht. Damit muss aber nicht eine Ausmalung wie der „Himmel von Salamanca“ in der dortigen alten Universitätsbibliothek gemeint sein.²⁰ Wickhoff sieht darin die Aufstellung von Astrolaben, Shearman, der Albertinis Beschreibung die Detailgenauigkeit abspricht, denkt an die Aufstellung von Erd- und Himmelsgloben.²¹ Redig de Campos – einer der besten Kenner der komplexen Geschichte der Vatikanischen Paläste – kann die Zuweisung der Bibliothek ins 3. Obergeschoss nicht nachvollziehen; er zieht als ihm sicher erscheinendes Zeugnis einen Zahlungsvermerk aus dem Jahre 1509 heran, der die heutige Stanza di Eliodora als neben der „oberen Bibliothek“ liegend charakterisiert – das wäre die Stanza della Segnatura – die untere die im Erdgeschoss befindliche Bibliothek Sixtus IV.²² In jedem Fall muss man sich darüber im Klaren sein, dass die Annahme, bei der Stanza della Segnatura handelte es sich um einen für Bibliothekszwecke geschaffenen Raum, nur eine Hypothese ist. Von daher ist es richtig, Shearmans Vorschlag zu folgen, deren mögliche Randbedingungen auf Konsistenz zu überprüfen. Er wäre wohl von der Größe her für die Unterbringung der rund 220 Bände umfassenden Büchersammlung Julius II.²³ gut geeignet gewesen. Dabei kann man davon ausgehen, dass die Bücher – dem Charakter einer privaten Bibliothek entsprechend – nicht auf Pulten angeketet lagen. Am ehesten einleuchtend erscheint es, mit Leyh anzunehmen, dass die von Vasari als Auftrag Julius II. beschriebenen Intarsien des Fra Giovanni da Verona mit perspektivischen Darstellungen ähnlich wie die heute in der Sala delle Scrittori aufgestellten Möbel aus der Bibliothek Sixtus IV. als Spallera – mit Intarsien geschmückten Panelen mit darunter stehenden bankartigen Bücherkästen – ausgestaltet waren.²⁴ Obwohl die Intarsienverkleidung dem Sacco di Roma zum Opfer gefallen ist, hat sich möglicherweise in der sie ersetzenden Ausmalung in der Sockelzone unter dem Fresko des Parnass noch die frühere Struktur mindestens teilweise erhalten. Hier allerdings ergibt sich die weitere Schwierigkeit, dass diese nicht von Julius II. – wie es bei Vasari heißt – sondern erst von Leo X. beauftragt und bezahlt worden sind.²⁵ Auffällig – aber bisher anscheinend noch wenig beachtet – ist die Unterkante von Raffaels Lünettenausmalung: Während sie in den übrigen Räumen normalerweise mit Türhöhe abschließt, ist sie in der Stanza della Segnatura tiefer gezogen und könnte

– wie das vergleichsweise in der Piccolominibibliothek in Siena der Fall war – auf das etwa mannshohe Bibliotheksmobiliar Rücksicht genommen haben. Für die Bibliotheksnutzung spricht auch die Beobachtung von Shearman, dass die Stanza della Segnatura als einziger in dieser Raumfolge keinen Kamin enthält.²⁶ Bei Unterbringung der Bücher an den Wänden wäre es wohl auch möglich gewesen, die Sitzungen der wenige Köpfe umfassenden Signatura gratiae unter Vorsitz des Papstes in diesem Raum abzuhalten, anders als beim größeren Gremium der Signatura iustitiae.²⁷ Demgegenüber ist es weniger wahrscheinlich, dass die Bezeichnung des Raumes – dem Charakter der gelegentlich auch als *scrittoio* bezeichneten *studioli* entsprechend –²⁸ nur daher komme, dass er dem Papst dazu gedient habe, „die Akten zu zeichnen und zu siegeln (*signare*)“.²⁹ Es ist wohl ziemlich deutlich geworden, dass vieles

Laurent le Magnifique : études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien. Paris 1959 (Publications de l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris – Institut d'Art et d'Archéologie, Paris) S. 469–484, hier S. 471f. den Auftrag für die Intarsienarbeiten Julius II. zu Shearman dagegen (ebda) S. 15, und S. 49. Anm. 98 geht davon aus, dass Leo X. die Bücherbestände nach dem Tode Julius II. hat entfernen lassen, um den Raum zwar weiter als studio, aber mit dem Schwerpunkt eines Musikzimmers (Shearman, ebda S. 21) zu nutzen; die Intarsienarbeiten des Fra Giovanni, der nachweislich auch die Tür zwischen Stanza della Segnatura und Stanza dell'Eliodoro für Leo X. mit Musikmotiven erstellt hat, seien an die Stelle von Regalen getreten (Shearman, ebda S. 54 Anm. 127). Leyhs und Shearman's Vorstellungen ließe sich verbinden, wenn Fra Giovanni im Auftrag von Julius II. die Pallera mit Kästen und Intarsienverzierungen erstellt hätte, die von ihm nach Entfernung der Buchbehälter für Leo X. bis zum Fussboden ergänzt wurden; diese Einrichtung wäre dann beim Sacco di Roma zerstört und in der späteren Ausmalung (teilweise?) wieder aufgegriffen worden. Vgl. ergänzend zur Sockelmalerei Heinrich Pfeiffer: Zur Ikonographie von Raffaels Disputa: Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura. Roma 1975 (Miscellanea historiae pontificiae). S. 36f. ■ 26. Redig, Stanzen (Anm. 21) gibt (ungez. S. 203–208.) in seinen Schemata als Maße für die Höhe der Sockelzonen an den Wänden an: Stanza della Segnatura 2.00–2.04, Stanza di Eliodoro 3.07–3.13, Stanza dell'Incendio 2.79–2.87. Shearman (Anm. 16) S. 15, weist außerdem darauf hin, dass der Mosaikfußbodens so ausgerichtet ist, dass er einem dort Sitzenden den Blick nach Norden auf den Belvedere ermöglichte – also die seit Petrarca für Studioli kennzeichnende Öffnung ins Freie bot. Sein Arbeitsplatz war ebenfalls in einem Raum ohne Kamin nach Norden ausgerichtet (vgl. Liebenwein (Anm. 9) S. 49). ■ 27. Pfeiffer, Heinrich: Die Predigt des Egidio von Viterbo über das Goldene Zeitalter und die Stanza della Segnatura. In: Restle, Marcell; Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf (Hg.): Festschrift [für] Luitpold Dussler. München, Berlin 1972, S. 237–254, hier S. 248, Anm. 2. Auch Nesselrath (Anm. 22, S. 247f.) schließt weitere Nutzungen nicht aus. Shearman (Anm. 16), S. 11–13 bezweifelt, dass Mobiliar für beide Zweck im Raum unterzubringen war. Er sucht nachzuweisen, dass Julius II. die Sala del Incendio für die Segnatura gratiae verwendet hat, in der auch im Winter geheizt werden konnte, und erst Paul III. (1534–1549) den Stanza della Segnatura genannten Raum für die Signatura gratiae verwendet und mit einem Kamin versehen habe, der aber wieder zurückgebaut wurde (ebda S. 40. Anm. 65); Vasari habe diesen Zustand kennengelernt und entsprechend dargestellt. ■ 28. Liebenwein (Anm. 9) S. 71–74. ■ 29. Redig, Stanzen (Anm. 21) S. 11f. ■ 30. So auch u. a. Leopold David Ertlinger; Helen S. Ertlinger; Raffaello Sanzio. Oxford 1987, S. 79–99. In jüngerer Zeit bekräftigt Arnold Nesselrath (Hg.): Päpstliche Malerei

der Hochrenaissance und des frühen Manierismus von 1506 bis 1534: Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur in Rom der Päpste, 1503–1534. Ostfildern-Rui 1998, S. 240–258, diese Meinung. ■ 31. In der Ausgabe von Holtzinger findet sich der Text in Capitolo LIX S. 53–55. Sieh: Giovanni Santi: Federigo di Montefeltro, duca di Urbino. Stuttgart 1893, S. 120. Den Text gibt auch Pfeiffer, Ikonographie, (Anm. 25) S. 25 wieder, der (ebda Anm. 9) darauf hinweist, dass als fünfte Disziplin für Urbino noch die Medizin erwähnt wird, die in der Stanza della Segnatura keinen Platz gefunden hat. Das Werk von Tommaso ist (teil)abgedruckt in Archivio storico italiano, Ser. Terza, 21 (1876), S. 103f. als: *Inventarium Nicolai papa V quod ipse composuit ad instantiam Cosmo de Medicis*. Dgl. bei Enea Piccolomini: Intorno alle condizioni ed alle vicende della libreria medica privata ricerche. Firenze, 1875 S. 112–115. Vgl. Wickhoff (Anm. 16) hier S. 53f. und Eugenio Garin: La biblioteca di San Marco. Firenze 1999, S. 15f. mit Anm. 19. ■ 32. Vgl. z. B. Steinmann (Anm. 17) S. 111–114 und von Einem (Anm. 13) S. 19f. ■ 33. Vasari (Anm. 25) S. 330 und S. 333. ■ 34. Giovanni Pietro Bellori: Descrizione delle imagini dipinti da Raffaele d'Urbino. Roma 1695, S. 15. Er nennt das Bild nicht *Scuola* sondern *Ginnasio di Atene*. ■ 35. Schon Ludwig von Pastor: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters: mit Benutzung des Päpstlichen Geheim-Archives und vieler anderer Archive. Freiburg (Breisgau) 1926 (Bd. 3: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innozenz' VIII. bis zum Tode Julius' II.: 1484–1513 Teil: 2: Pius III. und Julius II.) S. 987–1041, der auch selbst eine Fülle von Details zu deuten versucht, hat auf die große Zahl von Interpretationen und Erklärungen hingewiesen. Eine neuere Zusammenstellung, die aber der Fortschreibung bedarf, gibt Luitpold Dussler: Raffael: kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche. München 1966, S. 79–87. ■ 36. Chastel (Anm. 25), von Einem (Anm. 16). Zu Egidio da Viterbo vgl. Pfeiffer, Ikonographie (Anm. 25) und Predigt (Anm. 24) sowie Glenn W. Most: Raffael lesen. Die "Schule von Athen" und ihre Vorlage. In: Enno Rudolph (Hg.): Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst, Bd. 2. Tübingen 1998, S. 45–63, sowie ausführlicher ders.: Raffael, die Schule von Athen. Über das Lesen der Bilder. Frankfurt am Main 1999, S. 74–85. ■ 37. Most (1999) (Anm. 36) 67 führt diese gegensätzliche Darstellung auf eine Stelle in Pseudo-Justins *Rede an die Griechen* zurück, die in der Übersetzung des Pico della Mirandola wenige Jahre vorher erschienen war: nach Plato befindet sich Gott ganz oben in einer feurigen Substanz, nach Aristoteles ist er ein fünfter ätherischer Körper. Vorbild der bildnerischen Gruppierung, auf die im Folgenden eingegangen wird, ist für Most eine Szene in Platos Protagoras (314E–316A). Most 1998 (Anm. 36) 53f. Platos Schrift war seit ca. 1484 in der lateinischen Übersetzung des Ficino verbreitet (Most, ebda S. 56 Anm. 17). ■ 38. Wickhoff (Anm. 16) S. 54.

dafür spricht, die Stanza della Segnatura als den Raum anzusehen, der von Julius II. für seine Bibliothek vorgesehen war. Dabei hat er ihn als solchen wohl selbst nicht mehr nutzen können, was auch die Diskussion um die möglicherweise für eine zwischenzeitlich genutzte „hängende Bibliothek“ in einem anderen Licht erscheinen lassen könnte. Doch selbst wenn die – auch in der neueren Literatur immer wieder bestätigte – herrschende Meinung der Bibliotheksfunktion³⁰ nicht abschließend beweisbar sein dürfte, ist es sinnvoll, auf Raffaels Fresken näher einzugehen, die auch auf spätere Bibliotheksprogramme ausgestrahlt haben.

Die Stanza della Segnatura ist durch vier große Wandbilder (*Parnaß*, *Schule von Athen*, *Disputa del Sacramento* und *Justitiawand*) geprägt, als deren Schlüssel man die Allegorien im Gewölbe ansieht. Die Anhänger der Bibliotheksfunktion sehen in der Darstellung von Theologie, Philosophie, Poesie und Justitia eine bildliche Umsetzung des zeitgenössischen Ordnungssystems in vielen italienischen Bibliotheken. Es findet sich auch in der Beschreibung der Bibliothek Federicos da Montefeltro in der Reimchronik von Raffaels Vater, Giovanni Santi. Als Standardreferenz zieht man die Liste von Tommaso Parentucelli da Sarzana heran, die er für Cosimo den Älteren als Grundlage für die Erweiterung der Bibliothek des Klosters San Marco in Florenz zusammengestellt hat und in seiner Zeit als Papst Nikolaus V. weit verbreitet wurde.³¹ Die Gegner der Bibliothekszuweisung führen demgegenüber die vielen rechtlichen Motive im Raume auf, die auf die gerichtliche Funktion hinweisen.³² Vasari interpretierte das Gesamtprogramm als Darstellung der Versöhnung von Philosophie, Astrologie und Theologie,³³ was von Bellori angegriffen wurde; ihm folgend glaubte man, die Darstellung des Triumphes der weltlichen Wissenschaft über die Theologie im Gesamttraum erkennen zu können.³⁴ Die Vielfalt der detaillierten Erklärungen³⁵ und vermuteten Quellentexte – in neuerer Zeit insbesondere Ficino (von Einem) und Egidio da Viterbo (Pfeiffer und Most)³⁶ – ist kaum noch überschaubar. Hier können nur einige charakteristischen Aspekte des Werkes von Raffael angesprochen werden, die im Vergleich mit anderen Bibliotheksprogrammen von Relevanz sind.

Im Gegensatz zu weiblichen Allegorien in den Deckentondi, die noch in mittelalterlicher Tradition stehen, sind in dem farblich grau gehaltenen Wandgemälde der *Schule von Athen* auf einer mittleren, räumlich unbestimmbaren Ebene Aristoteles und Plato im Gespräch dargestellt [Abb.5]. Plato, der Idealist weist mit seiner rechten Hand nach oben, in seiner linken trägt er den Dialog Phaidon, in dem Sokrates das ewige Leben der Seele verteidigt. Er ist im Gespräch mit Aristoteles, dem Realisten, links neben ihm, der mit seiner Hand nach vorn weist.³⁷ Die Gruppen lesender, schreibender und diskutierender Philosophen des Altertums mit ihren Schülern und aktiv teilnehmenden Personen neben ihnen und in weiteren Ebenen unter ihnen werden in völlig neuartig dynamischer Kommunikation dabei gezeigt, wie sie Wege und Möglichkeiten der menschlichen Wissenschaft erkunden. Nicht mehr die statische Allegorie wird mit dem einen oder anderen Vertreter dargestellt, sondern der Vollzug der Wahrheitssuche als Prozess gezeigt. Dabei bildet das Geschriebene und Gedruckte wie in allen anderen Wandgemälden eine so wichtige Rolle, dass schon Wickert feststellte: „Es giebt kein zweites Werk der bildenden Künste, in dem die Bücher eine so große Rolle spielen, in dem Alles von *Büchern* ausgeht, Alles auf sie zurückbezogen wird.“³⁸ Schon Vasari rühmte, dass „die Gesamtkomposition der Szene“ der *Schule von Athen* „mit solcher Ordnung und so maßgerecht aufgeteilt ist,“ dass Raffael „damit seinen Wunsch erkennen ließ, unter jenen, die



5. Raffael, Die Schule von Athen.
(Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura)



6. Raffael, Disputa. (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura)

den Malerpinsel anrühren, unbestritten das Feld anzuführen“; dies ist ihm auch gelungen: nach dem Probemal der *Schule von Athen* betraute ihn Julius mit der Ausmalung des gesamten Stockwerkes und ließ sogar schon fertige Fresken wieder abschlagen. Besondere Kennzeichen der Malerei, die einhellig hervorgehoben werden sind „die Klarheit des Kompositionsaufbaus“ und „die Reinheit der Linie“, „die Harmonie der Farben“ sowie „die Kombination der vielfältigen Figuren in ihren klassischen Posen mit der großartigen idealen Architektur“, in der mit der Kuppel Elemente von Bramantes Vision für den Petersdom, für den Papst Julius II. 1506 den Grundstein gelegt hatte, gesehen werden, die aber in Grundriss und Aufbau weitgehend mit dem Janusbogen (Janus Quadrifons) übereinstimmt.³⁹

Die weltliche Wissenschaft führt zwar zu Erkenntnissen, die aber erst im Licht der Offenbarung vollendet werden. Die ganz von Licht durchdrungene Darstellung der *Disputa* [Abb. 6], in deren optischem wie inhaltlichen Mittelpunkt das Abendmahls sakrament steht, zeigt wieder eine Fülle bewegter Gestalten in intensiver, aber immer gemessener Kommunikation.⁴⁰ Für Steinmann gelingt Raffael hier eine Malerei außerhalb von Raum und Zeit;⁴¹ Pfeiffer sieht in diesem Gemälde in Abwandlung des Schemas des Jüngsten Gerichtes den Gott der Liebe und der Offenbarung thematisiert.⁴² Bei der Darstellung des *Parnass* erweisen antike und christliche Dichter – Homer wie Dante, Sappho wie Petrarca, – Apoll und den Musen gleichermaßen die Ehre. Die volle Harmonie von antiker Erkenntnis und christlicher Offenbarung ist wesentlicher Inhalt des gesamten Bildprogramms. Wie später gezeigt wird, finden sich ähnlich positive Wertungen von Antike und Christentum in den von der aufklärerischen Toleranz des Josefismus geprägten Fresken Maulbertschs in Klosterbruck und Kloster Strahov, die auch stilistisch an Raffael anknüpfen. Für die Stenzen gilt der Neuplatonismus

■ 39. Vasari (Anm. 25), S. 328–338, hier insbes. S. 332; Redig, Palazzi (Anm. 8) S. 105; zur motivischen Verbindung mit dem Janusbogen schon als erster Christian Hülsen: Die Halle in Rafaels 'Schule von Athen'. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 1 (1911), S. 229–236 übernommen von Pastor (Anm. 35) S. 995. Konrad Oberhuber: Raffael; Das malerische Werk. München (um 1999), S. 98. Für Most (Anm. 36) (1989), S. 60 sowie (1990), S. 79–81. ist es die Verbindung des Janustors mit dem sagenhaften Etruskerkönig Janus eine wichtiger Beleg für die Übernahme von Vorstellungen des Etruskismus des Egidio da Viterbo. Vgl. weiter unten Anm. 45. ■ 40. Vgl. dazu Redig, Stenzen (Anm. 21) S. 113, Fischel (Anm. 24) S. 63, sowie Pfeiffer, Ikonographie (Anm. 25) S. 209–226. ■ 41. Steinmann (Anm. 17) S. 114. ■ 42. Vgl. Pfeiffer, Ikonographie (Anm. 25) S. 228f. ■ 43. Vgl. dazu Redig, Stenzen (Anm. 21) S. 12f. Chastel (Anm. 25) S. 471. ■ 44. Pfeiffer, Ikonographie (Anm. 25) S. 209–226. ■ 45. Pfeiffer, Predigt (Anm. 27) weist Parallelen für große Teile des Bildprogramms der Stanza della Segnatura nach und erweiterte sie in ders. Ikonographie (Anm. 25) vor allem S. 171–208 und S. 223.) mit Schwerpunkt bei der *Disputa* Most (Anm. 33) (1989), S. 59–62 und 1990, S. 82–84) ging insbesondere auf die *Schule von Athen* ein. Beide sprechen sich mit Argumenten, die sich ergänzen, für Egidio da Viterbo als philosophischen und theologischen Berater des Papstes beim Programm der Stenzen aus. ■ 46. Fischel (Anm. 24) S. 65. ■ 47. Fischel (Anm. 24) S. 54. Die allmähliche Erarbeitung der Darstellung zu lebendiger, wenn auch immer gemessener Kommunikation von einer ursprünglich statuarischen Reihung ist über viele erhaltene Vorzeichnungen gut nachvollziehbar. Vgl. z.B. Jacoby, Joachim (Hg.): Raffael; Zeichnungen. München 2012, S. 126 und S. 131–142 für die

Disputa. ■ 48. Vgl. dazu Pfeiffer, Ikonographie (Anm. 25) S. 233f., und Pfeiffer, Predigt (Anm. 27) S. 247 sowie Nesselrath, Malerei (Anm. 30) S. 247; Most (Anm. 36, (1989) S. 61f. und (1999) S. 832–85) hat wie Pfeiffer Zusammenhänge mit Vorstellungen, die Egidio da Viterbo u. a. 1507 in der Predigt über die Erfüllung des christlichen Goldenen Zeitalters in der Zeit Julius II. ausgeführt hat, erkannt, die er in der visionären Verbindung von Janustor (das auf den sagenhaften Etruskerkönig Janus bezogen wird, der das 3. Zeitalter einleitete) und Kuppel des Petersdoms im architektonischen Rahmen des Bildes glaubt finden zu können. ■ 49. Vgl. Shearman (Anm. 16) S. 17f. und Chastel (Anm. 25) S. 484. Zur Veränderung der Grundhaltung der päpstlichen Politik durch Leo X. am Beispiel des Freskos der Begegnung Leos I. mit Attila in der Stanza die Eliodoro vgl. Kemper, Max-Eugen: Leo X.; Giovanni di Medici In: Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur in Rom der Päpste, 1503–1534. Ostfildern-Ruit 1998, S. 30–47, hier S. 45f. ■ 50. Zu den Einritzungen (u. a. *Martinus Lutherus* auf der *Disputa*) und weiteren Zerstörungen siehe Redig, Stenzen (Anm. 21) 21; Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur in Rom der Päpste, 1503–1534. Ostfildern-Ruit, 1998, S. 133, insb. Abb. 127; zum Vorwurf des verkappten Heidentums Volker Reinhardt: Blutiger Karneval; Der Sacco di Roma 1527 – eine politische Katastrophe. Darmstadt 2009, S. 113 f. ■ 51. Cesare Ripa: Iconologia; Descrittione dell' imagini universali cavate dall' antichita, e da altri l'voghi. Roma 1593, ders.: Iconologia. Di nuovo rivista; ovvero descrittione di diverse imagini cavate dall' antichita et di propria inventione. Roma 1603; gebilderte Ausgabe ders.: Iconologia. Padua 1618. Kritische Edition: Cesare Ripa: Iconologia; A cura di Sonia Maffei. Testo stabilito Paolo Procaccioli. Torino 2012.

des Ficino weithin als wichtige Grundlage,⁴³ der Raffael schon seit seinen Jugendjahren in Urbino vertraut war, mit dem er sich aber auch in der Zeit der Entstehung der Stanza della Segnatura beschäftigte, wie Sonette von ihm zeigen.⁴⁴ Als Urheber des Programms nennt Givio, ein Freund Raffaels, Papst Julius II. selbst; als wichtige vermittelnde Schlüsselfigur wird Egidio da Viterbo immer wahrscheinlicher.⁴⁵

Raffaels Gemälde sind in ihrer „vollendete(n) Herrschaft über die beseelte Gestalt“⁴⁶ von epochemachender künstlerischer Bedeutung. Die noch mittelalterliche Statik der Porträts mit Spruchbändern der Ghirlandaios in der Bibliothek Sixtus IV. wird von ihm ebenso überwunden wie die Reihung von Einzelbildern im Studiolo Federicos da Montefeltro: „mit Leben erfüllt“ sieht man „die großen Geister, die Männer der Schriften, leibhaftig und beziehungsreich durcheinanderwogen“.⁴⁷ Ein neues goldenes Zeitalter des christlichen Humanismus wird hier auf dem Hintergrund der „Hetrusca disciplina“ des Egidio da Viterbo vor Augen geführt, das im Pontifikat Papst Julius II. anbrechen sollte.⁴⁸ In den päpstlichen Gemächern aber wird in dem benachbarten Audienzzimmer der Stanza di Eliodoro, die anschließend ausgemalt wurde, dem Besucher in Szenen aus der Bibel und der Geschichte auch der militante Machtwille Julius II. vor Augen geführt; es geht dabei um die weltliche Rolle des Papstes, nicht um den religiösen Kampf gegen ketzerische Irrlehren. Jedenfalls wird deutlich, dass der Traum christlich-humanistischer Harmonie (oder war es nicht doch das geschickte Propagieren des kirchenpolitischen Programms Julius II.?) nur von kurzer Dauer sein konnte.⁴⁹ In der Reformationszeit sollten selbst altkirchlich gesinnte Gelehrte wie Erasmus von Rotterdam in der Antikenschwärmerei am Hofe der Päpste Heidentum sehen, das nur christlich übertüncht wurde – ob die Landsknechte davon etwas empfunden haben, als sie mit Lanzenhieben auf die *Schule von Athen* einschlugen und die Vertäfelungen in der Stanza della Segnatura verbrannten?⁵⁰

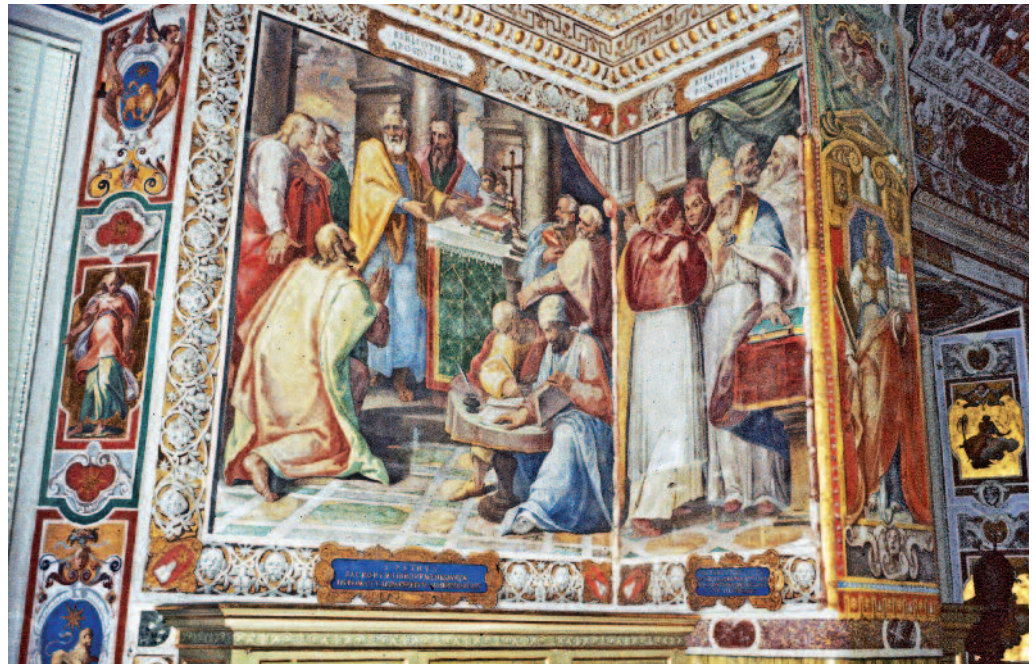
DAS GEGENREFORMATORISCHE BILDPROGRAMM IM KONFESSIONELLEN ZEITALTER – DIE VATIKANISCHE BIBLIOTHEK SIXTUS V.

Die didaktische Funktion der Bibliotheksprogramme wird in Gegenreformation und Barock verstärkt eingesetzt, um Botschaften zu vermitteln. Die bedeutende Rolle, die den Bibliotheken für die Verbreitung politischer und konfessioneller Vorstellungen zugesprochen wurde, ist darin deutlich erkennbar. Dabei machte man zunehmend von den sich schnell erweiternden Möglichkeiten der Ikonologie Gebrauch, Bedeutungen durch Personifizierungen mit klar definierten differenzierenden Attributen auszudrücken, wie sie in Ripas Werk kumulierten und weit verbreitet wurden. Das erleichterte es, komplexe allegorische Bildfolgen in weithin verständlicher Weise malerisch umzusetzen.⁵¹

Wände, Decken und Pfeiler des großen zweischiffigen Salone Sistino, des Bibliotheksraum des 1587–1588 von Domenico Fontana errichteten Neubaus der Vatikanischen Bibliothek, sind mit Fresken geschmückt. Die Taten Papst Sixtus V. sind ein wesentliches Element des Bildprogramms insbesondere der Lünetten auf der Südseite. Sie beginnen neben dem historischen Eingang mit der Darstellung der Übergabe des Bibliotheksplans des Architekten an den Auftraggeber und gipfeln in der Vision der geplanten und in der kurzen Amtszeit des

Papstes von 5 Jahren weitgehend durchgeführten städtebaulichen Neugestaltung der „Roma felix“ an der westlichen Schmalseite.⁵² An der Südwand wird unter Einbeziehung auch von Teilen der Ost- und Westwand die Geschichte der Bibliotheken seit der Zeit der Israeliten dargestellt; an der Nordwand entsprechend auf die anschließenden Schmalseiten übergreifend sieht man die frühen allgemeinen Konzile; schließlich findet sich auf den quadratischen Pfeilern ein Zyklus der „Erfinder“ der Alphabete. Die Ausführung erfolgte 1589 in großem Tempo durch eine „fabbrica“ italienischer Künstler Cesare Nebbia ist als Zeichner der Kartons zur Vorbereitung der Fresken, Angelo Rocca als verantwortlich für die ikonographische Umsetzung des Programms bekannt.⁵³ Es ist federführend von Federico Ranaldi, Kustos an der Bibliotheca Apostolica Vaticana, entworfen und lässt die gesamte Bibliotheksgeschichte seit der Zeit der Israeliten in der Bibliothek der Päpste gipfeln, die von den Aposteln Petrus und Paulus die Heiligen Schriften anvertraut erhalten und in der Gestalt Sixtus V. dieses Erbe nun treulich verwalten und vermehren. [Abb. 7]

Alle Wege führen nach Rom ist die implizite Botschaft – hier wurde ein päpstlicher Anspruch formuliert, der später auch den Transport der Bibliotheca Palatina von Heidelberg nach Rom im Jahre 1622–1623 mit ihren umfangreichen Beständen insbesondere auch theologisch relevanter griechischer Handschriften rechtfertigen konnte. Im Breve Gregors XV., das Alacci am 17.11.1622 dem Bayernherzog Maximilian überbrachte, dankt der Papst dafür, dass die Geschosse der Ketzer nun zur Schutzwehr der katholischen Lehre werden können.⁵⁴ Ein gegen die Häretiker gerichteter kämpferischer Geist ist besonders in den Darstellungen der Konzilien im nördlichen Flügel erkennbar, in denen Szenen wie die Verurteilung des Arius und die Verbrennung seiner Schriften beim Konzil von Nicäa dargestellt sind. Mit der Einbeziehung der Erfinder der Alphabete in das Bildprogramm wird der umfassende Anspruch der päpstlichen Bibliothek erneut angemeldet, der bereits in der Widmungsinschrift des historischen Eingangs erkennbar ist.⁵⁵ Durch die Verbindung mit der *Typographia Romana*, die



7. Die Apostel Petrus und Paulus übergeben die Heiligen Bücher (Rom, Vatikan, Salone Sistino).

sich im selben Gebäude unterhalb der Bibliothek befand, sollte der rechte Glaube in alle Welt verbreitet werden. Hier wurde 1590 auch die umstrittene Ausgabe Sixtus V. der Vulgata gedruckt, auf die noch weiter eingegangen wird.

Die ganz im Geiste der Vorstellungen des Tridentinischen Konzils auf unmittelbare Verständlichkeit ausgerichteten großflächigen Bilder wollen nicht ästhetische Wirkung erzielen, sondern in geradezu reportagehaften Darstellungen die Betrachter von der historischen Wahrheit der Lehre der katholischen Kirche und der überragenden Rolle der Päpste überzeugen.⁵⁶ Sie sind ein herausragendes Beispiel gegenreformatorischer Propaganda. Inhaltliche Details dieses Bildprogramms wurden nicht so häufig übernommen. Aber es wird sich zeigen, dass in den nächsten Jahrhunderten der kämpferische Geist sich erhält: Gemälde „mit Sujets wie der ‘Sedes Sapientiae’, der Weisheit in Allianz mit der Religion“ führen nur scheinbar zu „allgemeinen, zeitlosen Programmen“.⁵⁷

DIE KLOSTERRESIDENZ DES ESCORIAL – SYNTHESE VON HUMANISMUS UND GEGENREFORMATION

Die 1586–1593 fast parallel zur Vatikanischen Bibliothek entstandene Bibliothek des von König Philipp II. errichteten Escorial erweist sich in ihrer Architektur wie der Grundthematik der Ausmalung gegenüber der Vatikanischen Bibliothek zunächst einmal als eher zurückgewandt: das Tonnengewölbe ist mit Allegorien der Artes liberales ausgemalt, die man auch im Mittelalter häufig findet; möglicherweise besteht ein Zusammenhang mit dem Wissenschaftsprogramm der Bibliothek der Kathedrale von Sevilla.⁵⁸ Vom italienischen Maler Pellegrino Tibaldi, der die Malerarbeiten weitgehend ausgeführt hat,⁵⁹ wurden den Artes auf den Gewölbekappen auf beiden Seiten aber jeweils zwei Protagonisten der dargestellten Disziplin zugeordnet. Es handelt sich dabei in humanistischem Geiste überwiegend um Persönlichkeiten aus der Antike. Über den Regalen findet sich darüber hinaus ein Gemäldeband „historias“ mit erläuternden szenischen Darstellungen.⁶⁰ Dabei werden teilweise ungewöhnliche Motive gewählt, wenn z. B. zur Illustration der Notwendigkeit des Studiums der Grammatik der Turmbau zu Babel mit seiner sich daraus ergebenden Sprachverwirrung

■ 52. René Schiffmann: *Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V.* Bern 1985. ■ 53. Angela Böck: *Das Dekorationsprogramm des Lesesaals der Vatikanischen Bibliothek.* München 1988 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München. Bd. 32) S. 19. Zum folgenden Zitat aus dem Breve Gregors XV. an Maximilian vgl. zusätzlich Mittler, Elmar (Hg.): *Bibliotheca Palatina; Katalog zur Ausstellung vom 8. Juli - 2. November 1986, Heiliggeistkirche Heidelberg; Ausstellung der Universität Heidelberg in Zusammenarbeit mit der Bibliotheca Apostolica Vaticana; 600 Jahre Universität Heidelberg, 1386–1986.* Heidelberg 1986 (Heidelberger Bibliotheksschriften 24). S. 465f. ■ 54. Mittler (Anm. 53) S. 466. ■ 55. Den Text der Inschrift auf der rechten Seite des historischen Eingangs findet man bei Angelo Rocca: *Opera omnia; Bd 2. Bibliotheca apostolica Vaticana a Sixto V. P. M. in splendorum commodioremque locum translata.* Romae 1719, S. 159–367., hier 289, den auf der linken Seite stehenden Bibliotheksfluch gegen jeden, der Bücher entfernt oder zerstört (S. 290.). ■ 56. Mittler (Anm. 53) S. 109. ■ 57. Ebda

S. 107. ■ 58. Masson (Anm. 15) insbesondere S. 48–52, konkrete Beispiele z. B. in Puy 50 f., Salamanca S. 53, Chartres S. 56, aber auch der Treppenaufgang zur Bibliothek S. Marco in Venedig S. 73; Zu Sevilla vgl. Juan Miguel Serrera: *Un precedente del program iconografico de la biblioteca de El Escorial. El de la biblioteca capitular y colombina de la catedral de Sevilla.* In: *Real Monasterio – Palacio de El Escorial : estudios inéditos en conmemoración del IV centenario de la terminación de las obras.* Madrid 1987, S. 156–166. ■ 59. Scholz-Hänsel, Michael: *Eine spanische Wissenschaftsutopie am Ende des 16. Jahrhunderts. Die Bibliotheksfresken von Pellegrino Pellegrini im Escorial.* Münster/Westf 1987 (Kunstgeschichte, Form und Interesse, 12.) S. 161–203. ■ 60. Zum Programm Osten Sacken, Cornelia von der: *San Lorenzo el Real de El Escorial. Studien zur Baugeschichte und Ikonologie.* Mittenwald 1979 (Studia iconologica, 1.) S. 177ff, S. 271, Anm. 307. sowie ausführlich Scholz-Hänsel (Anm. 59) S. 36–145, zu den wahrscheinlich von dem Bibliothekar Siguenza zusammengestellten *historias* (ebda S. 109–110).

zu sehen ist.⁶¹ Von besonderem Interesse ist die Behandlung von Themen, die auch in der Vatikanischen Bibliothek zu finden sind. Bei der Darstellung des Konzils von Nicäa werden die Verbrennung der Schriften des Arius sowie seine Exkommunikation und Verbannung weitgehend gleichsinnig dargestellt – man kann davon ausgehen, dass Siguenza, der bei der Erstellung des Programms für die „historias“ wohl eine wichtige Rolle spielte,⁶² die bei Rocca zu findenden Kommentare der Fresken der Vatican kannte.⁶³ Scholz-Hänsel aber zeigt, wie im Escorial der Kaiser in dieser Szene deutlich dominiert und der spanische Teilnehmer Ossius besonders hervorgehoben wird.⁶⁴ Bei der zur „Grammatik“ gehörenden Historie von David und seinen Begleitern am Hof Nebukadnezars sind vor allem die gegenüber dem römischen Fresko hinzugefügten Einzelszenen von Bedeutung. Sie zeigen den Schulunterricht der jüdischen Kinder im Chaldäischen und ihre Berufung zur Audienz beim König. Auf der Grundlage des Kommentars Siguenzas, gibt Scholz-Hänsel eine spezifische Interpretation: „Aus der Erziehung der königlichen Diener wird das erste Seminar und Kolleg für Grammatik, und die Knaben studieren neben der chaldäischen Sprache auch verschiedene Wissenschaften. Damit ist der Weg bereitet für den Vergleich der Studien Daniels mit dem von Philipp II. im Escorial eingerichteten Seminar für fünfzig Knaben“.⁶⁵ Die „historias“ im Escorial haben also nicht allein exemplifizierenden Charakter. Sie sind aus dem Gesamtkonzept der Bibliothek und den spezifischen königlichen Verwaltungs- und Wissenschaftsprogrammen verständlich, die er auf ihrer Grundlage zu verwirklichen sucht.

Der Galeriebau der Bibliothek des Escorial bildet die bauliche Brücke zwischen dem Kloster und dem Seminar, das den Studien der Artes liberales und der Theologie diente. In der bildlichen Ausstattung ist die Darstellung der Theologie auf der östlichen, der Klosterseite, und der Philosophie auf der westlichen, der Schulseite, angebracht. Dort war auch der allgemeine Eingang. An das Seminar schlossen sich die Räume für die zentrale Verwaltung an, die Philipp II. von den Niederlanden nach Spanien verlagert hatte. Vergleichbar mit den Aktivitäten der protestantischen Fürsten, die (wie Albrecht von Brandenburg 1544 in Königsberg) neue Universitäten schufen oder (wie Ottheinrich in Heidelberg 1566) bestehende reformierten, ist der Ausbau des „Colegio“ im Escorial (dessen Studenten 1587 von Papst Sixtus V. das Privileg erhielten, sich an allen Universitäten einzuschreiben) ein Mittel, die Verwaltung und die kirchliche Lehre zu reformieren und besser unter die herrscherliche Kontrolle zu bringen. Dem päpstlichen Machtanspruch Papst Sixtus V. stand Philipp II. skeptisch gegenüber. So erfolgte die Umsetzung der Beschlüsse von Trient, die der Auslegung durch die einzelnen Regierungen unterworfen war, in Spanien teilweise nur schleppend.⁶⁶ Die schon erwähnte Vulgataausgabe, die Sixtus V. mit recht eigenmächtigen Eingriffen 1590 zu einem schnellen Abschluss brachte, wurde in Spanien mit starker Kritik aufgenommen. Bei der Neuauflage, die 1592 durch den Papst Clemens VIII. erfolgte, war neben den Italienern Federigo Borromeo und Agostino Valieri auch der Spanier Franz de Toledo beteiligt.

■ 61. Scholz-Hänsel (Anm. 59) S. 123–128. ■ 62. Ebda S. 108–110. ■ 63. Ebda S. 122. ■ 64. Ebda S. 115–119. ■ 65. Ebda S. 121. ■ 66. Ebda S. 238 f. ■ 67. Ebda S. 244; zur Erwerbungspolitik vgl. Osten Sacken (Anm. 60) S. 169–171. ■ 68. Ebda S. 247. ■ 69. Lopez Serrano, Matilde: El Escorial: das Kloster und die Villen des Prinzen und des Infanten 3. erg. u. verb. Aufl. Madrid 1970, S. 137. ■ 70. Vgl. Regina Becker: Enzyklopädische Gedächtniswelten. Hamburg 2004, S. 124. Leonhard Christoph Sturm; Augustin Charles Daviler: Ausführliche Anleitung/ zu der gantzen Civil Baukunst : Worinnen Nebst denen fünf Ordnungen von J. Bar. de Vignola, Wie auch dessen und des berühmten Mich. Angelo, vornehmsten Gebäuden / Alles was in der Baukunst / dem Bauzeuge / der Auftheilung / und der Verziehung nach / so wol bey der Bildhauer / Mahler/

Die bedeutende Rolle der Bibliothek wird auch nach außen in ihrer durch Blendgiebel und monumentale Säulenstellungen hervorgehobenen Lage über dem Haupteingang des Klosterpalastes sichtbar; sie liegt in einer Achse mit der Kirche und dem Thronsaal. Die Gesamtanlage des Escorial [Abb. 8] ist in engem Zusammenhang mit der Rekonstruktion des Salomonischen Tempels nach Ezechiel zu sehen, die von Villalpando 1596–1602 in Rom veröffentlicht wurde. In welchem Umfang die Planungen seines Lehrers Juan de Herrera, des zweiten Architekten des Escorial, Villalpandos Edition oder umgekehrt die Edition die Planungen Herreros beeinflusst haben, ist nicht auszumachen. Jedenfalls hatten beide – Klosterresidenz und Tempelrekonstruktion – einen sich gegenseitig verstärkenden außerordentlichen Einfluss auf die Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts, auf die auch in unserem Zusammenhang noch weiter eingegangen wird. Villalpando sah im Tempelbau Salomons den Archetypus aller Architektur; seine Rekonstruktion sucht die biblische Tradition mit der klassisch-antiken Baulehre Vitruvs zu verbinden. Als Bauziel Juans de Herero kann man eine Synthese von Humanismus und Gegenreformation ansehen. Dies ist auch Kern des Bildprogramms in der Bibliothek des Escorial. Wie Scholz-Hänel mit überzeugenden Argumenten darstellt, wird bei dem „huomini“ – Zyklus und in den „historias“ eine spanische Wissenschaftsutopie aus der Frühzeit Philipps II. verbildlicht, die sich in ihrer Offenheit auch im umfassenden Erwerbungsprogramm der Bibliothek spiegelte.⁶⁷ Erst später wurde die Entwicklung in eine engere gegenreformatorische Richtung gedrängt, was sich z. B. seit 1596 auch im Wechsel der Rekrutierung der Lehrkräfte des „Colegio“ aus dem Hieronymitenorden statt aus den Universitäten Spaniens spiegelt.⁶⁸ Damit erweist sich das auf den ersten Blick von römischen Vorbildern abhängige Bildprogramm der Bibliothek des Escorial als ein Kontrastprogramm zu den Herrschaftsansprüchen Sixtus V. und seinen propagandistisch gegenreformatorischen Fresken in der Bibliotheca Apostolica Vaticana.

Die Bibliothek des Escorial diente nicht zuletzt fürstlich repräsentativen Zwecken, wie sich auch an den prominenten Gemälden Philipps II. und Karls V., Philipps III. und Karls II. zeigt.⁶⁹ Der Raum beeindruckt noch heute jeden Besucher in seiner Ausdehnung von 54 x 10m und mit seinem offenen Wandschranksystem, in dem die Bücher mit vergoldetem Schnitt zur Schauseite stehen [Abb. 9]. Das hatte auch praktische Vorteile beim Öffnen der Bücher, die bequem auf den Anlesepulten benutzt werden konnten, die in die Regale integriert sind. Der Baukörper der langgestreckten tonnengewölbten Galerie erweist sich als idealer Rahmen für die repräsentative Veranschaulichung von Quantität wie Qualität der Bibliothek, wie sie von Alberti und von späteren Theoretikern wie Sturm für die fürstliche Bibliothek gefordert werden.⁷⁰

Der Versuch König Johanns V. von Portugal, durch den Bau des Klosterpalastes in Mafra 1717-1730 den Escorial und seine Bibliothek in den Schatten zu stellen, ist demgegenüber nur in den Dimensionen des Baus gelungen: der kreuzförmige Raum mit Galerie übertrifft mit seiner Ausdehnung von 84,7 x 9,5m und 13m Höhe nicht nur den Escorial sondern auch die Wiener Hofbibliothek. Der Innenraum ist in Weiß gehalten, die Decke nur stuckiert. Ob das am Versiegen des Goldstroms aus Brasilien, dem Erdbeben von 1750 in Lissabon oder den allen Prunk abholden Franziskanermönchen lag, mag offen bleiben. Jedenfalls wurden die noch in der Zeit der Augustinerchorherren (1771–1792) erstellten Rokokoregale, die in den ovalen Aufsätzen mit Gemälden der bedeutendsten Autoren versehen werden sollten, nicht einmal vergoldet. Für den im Gegensatz zu Mafra schnell wachsenden Bestand der Bibliothek



8. Ansicht des Escorial von Osten mit der Bibliothek im Obergeschoss des Eingangsgebäudes. In: Georg Andreas Böckler: *Architectura Curiosa Nova. Das ist: Neue / Ergötzliche / Sinn- und Kunstreiche / auch nützliche Bau- und Wasser-Kunst: Vorstellend ...* 4. Vierterley kostbare Grotten / Lusthäuser / Gärten / Fürstl. Paläst und Residenzen, vornehme Clöster und Schlößer in Europa befindlichen. Folio 36.



9. Hauptsaal der königlichen Bibliothek El Escorial.

des Escorial schuf man, im zweiten Obergeschoss (und später in einem weiteren Annex) zusätzlichen Platz. Hier gab es über den Regalen bildlichen Schmuck mit nicht weniger als 171 Darstellungen von Autoren, Gelehrten, Kaisern und Königen.⁷¹

„ARBEITSBIBLIOTHEKEN“ OHNE FRESKEN

46

Porträts an und über der Galerie sind einziger Schmuck der 1609 als Stiftung des Kardinals Federigo Borromeo eröffneten Biblioteca Ambrosiana in Mailand. Das durch zwei hoch liegende Thermenfenster erleuchtete Gewölbe blieb dagegen ohne Ausmalung, um möglichst viel Licht in die als Arbeitsraum dienende Bibliothek zu bringen, die als erste Bibliothek nach der Bodleiana in Oxford auch dem allgemeinen Publikum, nicht nur dem mit ihr verbundenen „Colegio dei Dottores“, zugänglich war. Mit ihren einfachen Regalen, in denen die großen Werke im unteren Bereich, die kleineren Formate über die Galerie zugänglich waren, ist sie ganz auf Nützlichkeit ausgerichtet.⁷² Sie gehört damit zum Typus der Arbeitsbibliotheken, wie sie Naudé in seiner Bibliothekslehre propagiert hat.⁷³ Er war eine Art persönliches Bindeglied in der Entwicklungsreihe der Gruppe ganz auf die Nutzung ausgerichteter Bibliotheken seiner Zeit, zu der die Ambrosiana, die er als Besucher kannte und als Vorbild erwähnte, ebenso zählte, wie die Barberina in Rom, die er 1641–1642 als Bibliothekar leitete. In der Bibliothèque Mazarine konnte er in Paris seine Vorstellungen seit 1642 verwirklichen. 1652 wurde diese zwar durch die Fronde aufgelöst, aber dann wieder so weit wie möglich zusammengeführt und ergänzt. Nach dem Tode Mazarins wurde sie mit den Originalregalen in das Palais des Quatre Nations überführt.⁷⁴ In Clarks Zeichnungen der Regale mit ihren Schrägablagen zum Anlesen der Bücher wird übrigens auch eine Verwandtschaft der Regalkonzeption mit integrierten Anleseflächen im Escorial und der Mazarine augenfällig.⁷⁵ Die 1602 von Angelo Rocca gestiftete, 1614 eröffnete Biblioteca Angelica in Rom kann mit ihrem Bibliothekssaal, der 1659–1669 möglicherweise durch Borromini entworfen worden ist (vgl. Fiammetta Sabba in diesem Band), mit der Doppelgalerie ohne weiteren bildlichen Schmuck in die Abfolge der Arbeitsbibliotheken eingereiht werden. In Paris gab es eine Reihe Bibliotheken dieser Art. Die Jakobiner⁷⁶ und das Kloster St. Victor hatten relativ

■ 71. Zu Mafra s. Edgar Lehmann: Die Bibliotheksräume der deutschen Klöster in der Zeit des Barock. Berlin 1996 (Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1996–1997), S. 163 und S. 409f.; zum Escorial: Osten Sacken (Anm. 60) S. 180. ■ 72. Massimo Rodellao: Fondazione e organizzazione della Biblioteca. In: Ada Annoni; Massimo Lanza, (Hg.): Il Seicento. Milano. 1992, S. 121–147. ■ 73. Gabriel Naudé: *Advis Povr Dresser Vne Bibliothèque*. Paris 1644. ■ 74. Masson (Anm. 15) S. 99–103 und der Beitrag von Yann Sordet in diesem Band. ■ 75. Clark (Anm. 3) S. 286, Abb. 121; Mazarine ebda S. 272, Abb. 125. ■ 76. Masson (Anm. 15) S. 109. ■ 77. Ebda S. 105–107 sowie Louis Desgraves: *La bibliothèque de l'abbaye de Saint-Victor et son inspection en 1684*. In: Claude Jolly (Hg.): *Les bibliothèques sous l'Ancien Régime, 1530–1789*. Paris 2008, *Histoire des bibliothèques françaises* 2. S. 522–525, sowie Claude Jolly: *Bâtiments, meubles, décors*. In: ebda S. 464–474. ■ 78. Masson (Anm. 15) S. 143f., für Sainte Geneviève: Petit, Nicolas: *La bibliothèque de l'abbaye de Sainte-Geneviève*. In: Jolly (ebda) S. 27–29, hier S. 29, sowie Michel Bouvier: *Les curiosités dans et hors de la bibliothèque: le cabinet de l'abbaye de*

Sainte-Geneviève. In: Jolly (ebda), S. 446–450; Lehmann, Barock (Anm. 71) S. 164 mit Abb. 153. ■ 79. Clark, Care (Anm. 3) S. 268 Abb. 123 und S. 269 Abb. 122 (Grundriss). ■ 80. Claude Clément: *Mvsei sive Bibliothecæ tam privatæ quam publicæ extractio, instructio, cura, vsus Libri IV*. Lugduni 1635. Zuordnungen einzelner Bibliotheken zu den Empfehlungen Clements in Petra Hauke: *Domus sapientiae*. Ein Beitrag zur Ikonologie der Bibliotheksraumgestaltung des 17.–18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Klosters St. Mang, Füssen. Bad Honnef 2007 (Beiträge zur Bibliotheks- und Informationswissenschaft, 2) S. 102–113. ■ 81. Clément (Anm. 80) S. 60–247 sowie die nachfolgenden Kapitel. ■ 82. Ressmann, Christine: *Das Benediktinerstift Göttweig und seine Voraussetzungen in der Klosterbaukunst des 17. und 18. Jahrhunderts: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*. 1979, S. 214–314, hier S. 256. ■ 83. Ressmann (Anm. 82) S. 248f. ■ 84. Jaksch, Walter; Fischer, Edith; Kroller, Franz (Hgg.): *Österreichischer Bibliotheksbau*. Wien, Graz 1992, S. 242–244.

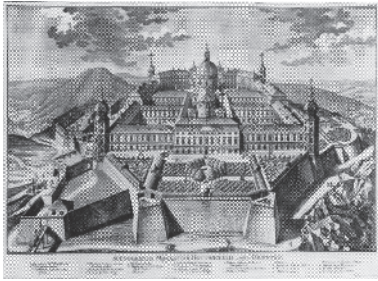
niedrige langgestreckte Korridore mit Tonnengewölben, die ganz – in der Art der Bibliothek im Escorial – ohne zusätzliche Galerien auskamen; eine Darstellung von St. Victor zeigt im Zentrum des Raumes, dessen Regale mit Porträts geschmückt sind, eine lange Reihe von doppelseitigen Arbeitspulten, die intensiv (auch von Studierenden) genutzt werden.⁷⁷ Die in der letzten Ausbaustufe kreuzförmige (inzwischen restaurierte) Bibliothek des ehemaligen Benediktinerklosters Sainte-Geneviève hatte sogar eine zentrale ausgemalte Kuppel mit einem kleinen gegenreformatorischen Programm, das die Auffahrt des hl. Ordensvaters Augustinus in den Himmel zeigte, aus dem ein Blitz die Bücher der Häretiker in Brand setzt; trotzdem ist der Charakter der Korridorbibliothek im Gesamteindruck vorherrschend, auch wenn sie mit ihren wertvollen Hölzern, den Büsten und den Arbeitsplätzen in den Fensternischen eine Art Luxusausgabe der teilweise mit Mitteln der Stadt Paris geförderten öffentlich zugänglichen Studienbibliotheken im Paris des 18. Jahrhunderts darstellte.⁷⁸

Mit der Neugestaltung des hohen gewölbten Raumes mit umlaufender Galerie wurde die Ambrosiana in Mailand zum Prototyp der barocken Saalbibliothek,⁷⁹ der für die nächsten rund 200 Jahre die Bibliotheksarchitektur bestimmen sollte. Die weit verbreitete Bibliothekslehre des Jesuiten Claude Clément „*Musei sive bibliothecae*“ sicherte dem Konzept der mit einem reichen Bildprogrammen ausgestatteten Bibliothek breiten Erfolg.⁸⁰ Über 280 Seiten umfassen seine historischen Beschreibungen und empfehlenden Kommentare zu Inschriften, Bildern und Emblemata in Bibliotheken, die zusätzlich noch in den Kapiteln zu einzelnen Fachgebieten berücksichtigt sind.⁸¹

„KLOSTERRESIDENZEN“ DER HABSBURGER IN ÖSTERREICH – GÖTTWEIG, MELK, ST. FLORIAN

Die enge Verbindung der österreichischen Habsburger mit Spanien gab der Idee der Klosterresidenz, wie sie im Escorial verwirklicht war, auch nördlich der Alpen besondere Chancen. Ferdinand III. war mit der spanischen Infantin Maria Anna, einer Tochter Philipps III. verheiratet. Er trug sich mit dem Gedanken, einzelne Klöster mindestens zeitweise als Residenz zu nutzen und regte deshalb u. a. in St. Lambrecht Bauaktivitäten an, die 1740 zur Errichtung des Kaisersaals führten.⁸² Ferdinand III. intensivierte die Politik seines Vaters Ferdinand II., der sich zur Überwindung des Protestantismus in Innerösterreich auf die Klöster stützte, sie aber auch stark kontrollierte: weder Personalien noch Realien konnten ohne seine Zustimmung entschieden werden. So war es den Landesfürsten möglich, politisch gewandte Prälaten in bedeutenden Klöstern wie Melk oder Göttweig einzusetzen, die als Mitglieder der Landstände ein Gegengewicht zum protestantisch gesinnten Adel bildeten aber auch für Aufgaben am Hof herangezogen werden konnten.⁸³ Es waren Persönlichkeiten wie Nivardus Geyregger, der Stift Schlierbach neu konzipierte; der Umbau begann 1672, und zog sich über mehrere Jahrzehnte hin bis um 1700 der kreuzförmig angelegte Bibliotheksbau vollendet war.⁸⁴

Der Höhepunkt der engen Verbindung von Klöstern und Österreichischen Landesfürsten, die in dieser Zeit auch Kaiser waren, liegt in der Regierungszeit Karls VI. (1711–1740). Nach der Abwehr der Belagerung Wiens 1683 unter Leopold I. konnte er die Türken (Schlacht bei Belgrad 1713) erfolgreich zurückdrängen. Er hatte vorher als Gegner Philips von Anjou mit



10. Salomon Kleiner. Stift Göttweig mit Bibliotheksbau. Ansicht von Osten.

wechselndem Glück versucht, sich in Spanien als König durchzusetzen, musste aber nach seiner Wahl zum Kaiser 1711 auf diese Krone verzichten. Die „spanische Partei“ an seinem Wiener Hofe unter der Führung des Hofbaudirektors Gundacker Graf Althan suchte aber die Idee der Klosterresidenz nach dem Vorbild des Escorial auch in Österreich zu verwirklichen. Dazu wurde zunächst eine Umplanung Stift Göttweigs erreicht, dessen projektierte Gestaltung in Stiftsansichten aus den Jahren 1729–1734 und insbesondere den Stichen Salomon Kleiners von 1744 detailliert festgehalten worden ist. [Abb. 10] Deutlich ist die Ähnlichkeit mit der Klosterresidenz des Escorial erkennbar. In Göttweig erhält die Bibliothek einen überragenden Platz an der Ostseite des Gebäudekomplexes. Die frühen Ansichten sind in einer Zeit erstellt, in der die Bauarbeiten stockten – nicht zuletzt weil 1730 die Realisierung einer noch stärker dem Escorial angenäherten Klosterresidenz in Klosterneuburg begonnen worden war.⁸⁵ In Göttweig fiel schon die Ausstattung des Bibliotheksraums 1725–1730 mit (immerhin vergoldeten) Stuckaturen aber ohne Fresko relativ bescheiden aus. 1739 stellte Paul Troger das mythologische Porträt Kaiser Karls VI. in der Kaiserstiege fertig. Es zeigt ihn als Sonnengott, der als neuer Apoll mit Minerva das Dunkel der Nacht vertreibt.⁸⁶ Doch die Hoffnungen auf einen lichterfüllten Tag, den er auf dem Gemälde für Künste und Wissenschaften bringt, trogen. In Göttweig müssen 1741 die Bauarbeiten eingestellt werden – der Gebäudekomplex blieb auf Dauer ein Torso.

Demgegenüber stellt die 1735 vollendete Bibliothek des Benediktinerklosters Melk den Abschluss der erfolgreichen Neugestaltung des Klosters dar. Diese war schon 1702 mit der Kirche begonnen worden und konsequent 1715 mit der prachtvollen Stiege (dort findet man die Devise Karls VI. *constantia et fortitudine*) sowie dem 1725–1727 erstellten Gasttrakt fortgesetzt worden. Im Marmorsaal, der spiegelbildlich zur Bibliothek liegt, wird Karl VI. indirekt als Herkules gefeiert – die Darstellung von dessen Taten wird in der Architekturzone des Gemäldes von allegorischen Figuren der *Constantia* und der *Fortitudo* flankiert.⁸⁷ Von diesem Saal gelangt der Besucher über den Altan, der zur zentral gelegenen Kirche und zum Eingang der Bibliothek führt, die Devise „*Ex litteris immortalitas*“ begrüßt ihn – Unsterblichkeit entsteht aus den Schriften, die in der Bibliothek gesammelt sind. Über der Pforte zum Klostertrakt auf der anderen Seite der Bibliothek rühmt sich Abt Bertold Dietmayr in seiner Bauinschrift „*Ecce quas musis aedes condidit excel(lens) Berth.(old Dietmayr) plaudent(ibus) filiis*“, den Bibliotheksraum den Musen geweiht zu haben. Ihr Einzug verspreche ein goldenes Zeitalter, heißt es über der Innenseite der Altantür. Dass ihm seine Mönche beim Bibliotheksbau begeistert zugestimmt haben, ist vielleicht nicht so sicher. Jedenfalls gab es 1722 unter Beteiligung des Historikers Bernhard Pez Angriffe gegen Dietmayr wegen Vernachlässigung

■ 85. Ressmann (Anm. 82) S. 259. ■ 86. Wanda Aschenbrenner; Gregor Schweighofer: Paul Troger. Leben und Werk. Salzburg 1965, S. 79f.

■ 87. Bruckmüller, Ernst: 900 Jahre Benediktiner in Melk. Jubiläumsausstellung 1989 Stift Melk. Melk 1989, S. 264f. ■ 88. Vgl. Ressmann (Anm. 82) S. 250 und Anm. 163. ■ 89. Eric Garberson: Eighteenth-century monastic libraries in southern Germany and Austria. Architecture and decorations. Baden-Baden 1998 (*Saecula spiritalia*, 37) S. 11–17; besonders abschließend ist das Beispiel des Klosters St. Peter im Schwarzwald, wo der von Peter Thumb entworfene Bibliotheksbau 1737 begonnen aber nach dem Tod des Abtes Ulrich Bürgi 1739 einge-

stellt wurde. Erst Abt Philipp Jakob Steyrer nahm die Bauarbeiten 1750 wieder auf. Siehe Mittler, Elmar: Das Kloster St. Peter und seine Bibliothek. In: Mittler, Elmar; Müller, Wolfgang (Hg): Die Bibliothek des Klosters St. Peter. Beiträge zu ihrer Geschichte und ihren Beständen. Bühl (Baden).1972. (Veröffentlichung des Alemannischen Instituts, Nr. 33) S. 9–39, hier S. 14f. ■ 90. Aschenbrenner (Anm. 86) S. 76. ■ 91. Ripa 1618 (Anm. 51), Bd. 2, 458. ■ 92. Aschenbrenner (Anm. 86) S. 76f. und Abb. 11 Karl Möseneder: Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei. Wien 1993 (*Ars viva*, 2) S. 43f. ■ 93. Bruckmüller (Anm. 87) S. 265.

seiner monastischen Verpflichtungen⁸⁸ – ein Beispiel der häufig beobachtbaren Spannungen zwischen Prälaten und Konvent, die sich immer wieder auch am Bau der Bibliotheken entzündeten.⁸⁹ Der hohe Raum mit Galerie wurde 1732 von Paul Troger freskiert;⁹⁰ er hat die göttliche Weisheit zum Thema, die entsprechend dem Titelblatt des Werkes von Clement und der Darstellung in Ripas Ikonologie in der erweiterten Fassung von 1618 dargestellt ist.⁹¹ Sie trägt einen Helm auf dem Haupt, ist von göttlichen Strahlen umgeben und hält das Buch der Sieben Siegel mit dem Lamm Gottes sowie den Heiliggeistschild. Umgeben ist sie von Allegorien des Friedens und der Kardinaltugenden Mäßigung, Klugheit, Gerechtigkeit und Stärke [Abb. 11]. Dieser Welt der selbstgewissen Harmonie sind die irdischen Wissenschaften und Künste in der von Gaetano Fanti freskierten Attika zu- und untergeordnet.⁹² Bei den Eingängen ergänzen Statuen der vier Fakultäten das Programm. Im Vorraum zur Bibliothek ist die scientia, die weltliche Wissenschaft, in einem weiteren Gemälde von Troger dargestellt – ihre propädeutische Stellung auf dem Weg zur göttlichen Weisheit wird so dezent unterstrichen. Ein Vertreiben von Ketzern scheint gar nicht nötig zu sein. Allerdings hat der Besucher schon vorher im Marmorsaal gesehen, wie Herkules im Gefolge der zum Licht führenden Pallas Athene die Personifikationen der finsternen Mächte und der Laster, der Faulheit oder der Dummheit, in die Tiefe stürzt – auf konfessionelle Anspielungen wird aber auch an dieser Stelle verzichtet.⁹³



11. Paul Troger: Die Göttliche Weisheit (Benediktinerkloster Melk, Bibliothek, Deckenfresko).

12. Bartholomeo Altomonte:
Hochzeit von Tugend und Wissen
(St. Florian, Bibliothek,
Deckenfresko).



In ähnlicher Weise scheint in St. Florian das 1746 von Gran entworfene und 1748 von Bartholomeo Altomonte ausgeführte Bild von der Hochzeit von Tugend und Wissen (Pallas) Harmonie auszustrahlen (Abb. 12). Die Zeremonie erfolgt in Unterordnung unter die vom Heiligen Geist begnadete Religion.⁹⁴ Die Kardinaltugenden dienen der Tugend, die Fakultäten dem Wissen. Mit der Vertreibung von Häresie, Ignoranz und Eitelkeit durch die Klugheit kommt hier ein konfessionell kämpferisches Moment in das Fresko.⁹⁵ Es stammt aus einer Zeit, in der sich die politische und finanzielle Lage der Klöster schon deutlich verändert hat. Der Plan zum Neubau des Klosters wurde 1684–1685 gefasst – auch um Steuern zu sparen, die wegen der Türkenkriege relativ hoch waren.⁹⁶ Carlo Antonio Carlones Pläne aus dem 17. Jahrhundert wurden von seinem Nachfolger Prandtauer seit 1708 weit prächtiger neu gestaltet. Zum Kaiserzimmer von 1713 kommen 1718 eine prächtige Treppe und 1723 der Marmorsaal hinzu, in dem Karl VI. als römischer Triumphator für seine Türkensiege gefeiert wird. Mit dem Tode Karls VI. 1740 und dem österreichischen Erbfolgekrieg (1740–1748) sind die guten finanziellen Zeiten vorbei.⁹⁷ Doch auch schon vorher befließigte sich der 1732 gewählte Propst

■ 94. Vgl. Brigitte Heinzl: Bartolomeo Altomonte. Wien, München 1964, S. 34f., die S. 58 den ausführlicheren Titel *Vermählung von Tugenden und Wissenschaften im Zeichen der Religion, dadurch werden die Laster überwunden und die göttliche Weisheit erreicht* angibt und die Abbildungen von Entwurf und Fresko (Abb. 23 und 24) sogar mit *Glorie der Religion* bezeichnet. ■ 95. Garberson (Anm. 89) S. 140–142. ■ 96. Thomas Korth: Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage. Nürnberg 1975 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 49) S. 42 nach Harry Kühnel: Staat und Kirche in den Jahren 1700 bis 1740. Ein Beitrag zur Geschichte des Staatskirkentums in Österreich. Wien, Univ. Diss. 1952, S. 65. ■ 97. Ressmann (Anm. 82) S. 251. ■ 98. Korth (Anm. 96) S. 202–205. ■ 99. Martin Mannewitz: Stift Admont. Untersuchungen zu Entwicklungsge-

sichte, Ausstattung u. Ikonographie d. Klosteranlage. München 1989 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 31) S. 176f. ■ 100. Korth (Anm. 96) S. 211f. ■ 101. Lehmann, Barock (Anm. 71) S. 251. ■ 102. Wilhelm Mrazek: Ikonologie der barocken Deckenmalerei. Sitzungsberichte – Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. 3. 228 1953, S. 1–88, hier S. 61–63. ■ 103. Eine gute zusammenfassende Darstellung der Entwicklung findet sich bei Garberson (Anm. 89) S. 19–21, der auch auf die in unserem Zusammenhang weniger relevanten Auseinandersetzungen zwischen den Orden eingeht (ebda S. 21–27). ■ 104. Cordula Böhm: Franz Georg Hermann, der Deckenmaler des Allgäus im 18. Jahrhundert. München 1970, S. 137.

Johann Georg Wiesmayr großer Zurückhaltung, weil die Prachtbauten seines Vorgängers Franz Claudius Kröll in Wien Missfallen erregt hatten.⁹⁸ Außerdem war wohl eine landesfürstliche Verordnung in Kraft, dass aufwendige Bauten nur mit Zustimmung des Landesherrn zu errichten seien.⁹⁹ Nach dem Baubeginn 1737 mussten in St. Florian die Pläne für den Bibliothekspavillon 1744 von Gotthart Hayberger als neuem Bauleiter durch die Nutzung aller Wände für Regale vereinfacht werden; zusätzlich wurden Brandmauern für mehr Feuersicherheit eingezogen.¹⁰⁰ Für das Deckengemälde sind der ursprüngliche Entwurf des Programms von Propst Wiesmeyer aus dem Jahre 1756 und gleich zwei „conceitti“ von Gran, dem Maler der großen Apotheose Karls VI. in der Wiener Hofbibliothek, erhalten. Er korrigiert am Grundentwurf im Wesentlichen nur die vorgesehene Aufteilung in drei Gemälde, die zugunsten der modernen Zusammenfassung in ein gewölbedeckendes Fresco aufgegeben wird.¹⁰¹ Grans umfangreichere Beschreibung enthält das „argumentum“, den ideellen Kern des Ganzen, dem man auch die innere Ordnung vom qualitativ bedeutendsten Zentrum zu den minder wertvollen Figuren bis hin zu den am Rand herabstürzenden negativ besetzten Irrlehren oder Lastern entnehmen kann. Die kürzere „dispositio“ ist demgegenüber die Arbeitsfassung für den ausführenden Maler Bartholomeo Altomonte. In dieser lässt sich z. B. bei der Allegorie der „Virtus“ nachweisen, dass der Text nahezu wörtlich mit der entsprechenden Beschreibung in der Ikonologie Cesare Ripas übereinstimmt.¹⁰² Die intensive Nutzung dieser europaweit in immer neuen Ausgaben in mehreren Sprachen aufgelegten Sammlung von Personifikationen wird hier beispielhaft sichtbar.

DIE KLÖSTER IM ABWEHRKAMPF – ANGRIFF ODER ANPASSUNG? SCHUSSENRIED UND ADMONT

Die „Katholische Reformation“ durch das Tridentinische Konzil hatte einen großen Aufschwung der intellektuellen Aktivitäten und eine Erneuerung der Klöster mit sich gebracht, die auch zu wirtschaftlicher Blüte führte. Doch mit dem zunehmenden Einfluss aufklärerischer Ideen wurde diese Position wieder in Frage gestellt. Es gab unterschiedliche Formen der Reaktion darauf. Die Darstellung der Harmonie zwischen weltlicher Wissenschaft und christlicher Offenbarung war eine Form der Selbstvergewisserung und geschickten Propagierens der eigenen Position. Anpassung und Integration moderner wissenschaftlicher und technischer Errungenschaften war ein anderer Weg, der von den Jesuiten, aber auch „alten“ Orden wie den Benediktinern gegangen wurde.¹⁰³ Doch es finden sich auch Beispiele aggressiver Angriffe gegen den Zeitgeist.

Der Bibliothekssaal im Nordflügel des Prämonstratenserklosters Schussenried wurde nach dem nur teilweise realisierten Gesamtplan zur Erneuerung der Klostergebäude des Dominikus Zimmermanns 1753–1755 geschaffen und 1756–1757 von dem Kemptener Franz Georg Hermann ausgemalt. Der Betrachter hat als ersten Eindruck, dass „Architektur, Plastik und Malerei“ „sich hier zu einer festlich heiteren Harmonie der Künste“ verbinden.¹⁰⁴ Dazu trägt auch bei, dass die Bücher hinter Schranktüren versteckt waren, auf die einheitlich weiße Rücken mit roten Rückenschildern gemalt sind. Das große Bild- und Ausstattungsprogramm erweist sich bei genauerem Hinsehen als eine kämpferische Antwort auf die immer deutlicher erkennbaren



13. Kloster Schussenried,
Bibliothekssaal. Deckenfresko:
Franz Georg Hermann.

aufklärerischen Angriffe auf das Mönchtum. Eine indirekte Kritik an der zunehmend toleranteren Einstellung des Herrscherhauses könnte es sein, dass im Reichskloster Schussenried nur zwei (nicht näher identifizierte) Kaiserbüsten auf den Emporen zu sehen sind. Im Deckenfresko aber ist eine Audienz der Vertreter des Prämonstratenserordens bei Ludwig XIV. dargestellt, die 1686 unter Führung Abts Nikolaus Wieriths von Marchthal gewährt wurde. Er war der für das Reichskloster Schussenried zuständige Generalvisitorator, aber durchaus auch ein Berater Kaiser Leopolds. Der französische König galt wegen der Aufhebung des Ediktes von Nantes zuungunsten der Hugenotten als Verteidiger der Rechtgläubigkeit. Hermann hat sein Werk hier signiert und scheint sich zusätzlich in einem Selbstporträt in der Nähe der Dichtkunst dargestellt zu haben. Mittelpunkt des Freskos ist die göttliche Weisheit, die aber hier nicht als allegorische Figur erscheint, sondern symbolisch durch das wirkmächtige apokalyptische Lamm auf dem Buch der sieben Siegel versinnbildlicht ist [Abb. 13].¹⁰⁵

Maria, die als Sedes sapientiae im Kreise von Verehrern wie Bernhard von Clairvaux gezeigt wird, hat eine besonders hervorgehobene Stellung. Die Widmungskartusche sagt aus, dass Abt Nikolaus (Cloos) hier den Sitz der Weisheit lobpreise. Im Anschluss findet sich die Darstellung des Sturzes der Ketzer. Den anderen Pol des Gemäldes bildet die Darstellung des Kreuzes, die ebenfalls durch eine Textkartusche herausgehoben ist, in der die Fleischwerdung des Wortes (Jesus) ausgedeutet wird. Im Tempel der Weisheit mit sieben Säulen (entsprechend Sprüche 9,1) erscheint der Heilige Geist, von dem es in der Inschriftenkartusche heißt, dass er alles lehren wird. Sieben weibliche Gestalten erscheinen als Personifikationen seiner sieben Gaben. Das Bildprogramm des Deckenbereichs stellt so vorwiegend religiöse Motive zur göttlichen Weisheit in den Mittelpunkt. Masson sieht im Schussenrieder Programm eine direkte, ja die grandioseste Umsetzung der Empfehlungen von Clement zu einer neuen, christlichen Ikonographie.¹⁰⁶ Die weltliche Weisheit wird als *fatto storico* mit Szenen des Urteils Salomons im Streit der beiden Frauen um ein Kind und der Lösung des Rätsels der Königin von Saba illustriert; im Text der zugehörigen Kartusche wird Gott für die rechte Einsicht gedankt – die weltliche Weisheit also auf die göttliche zurückgeführt. In den Darstellungen der Medizin (Hippokrates, Galen, Dioskurides), der Philosophie (Sokrates, Aristoteles, Diogenes, Ptolemäus) und der Dichtkunst (Homer, Vergil) werden antike Geistesgrößen in das Programm integriert und teilweise geradezu anekdotenhaft mit modernen gelehrten Ordensmitgliedern kombiniert. Die Darstellung nur des Aristoteles zusammen mit einem

■ 105. bda S. 160–162 und Alfons Kasper: Der Schussenrieder Bibliotheksaal und seine Schätze. Erolzheim/Württ 1954 (Die Bau- und Kunstgeschichte der Prämonstratenser-Stifts Schussenried). ■ 106. Masson (Anm. 15) S. 89; vgl. auch Hauke (Anm. 80) S. 108f. ■ 107. Kuhn: Der Bibliotheksaal im Neuen Kloster Schussenried. Lindenberg 2003 S. 22; Kasper (Anm. 105) S. 58–61. ■ 108. Kasper (Anm. 105) S. 43–51 und Böhm (Anm. 104) S. 137–157. ■ 109. Meinrad von Engelberg: Dekorationssysteme in Bibliotheken. Das Wissen vor Augen. In: Weber, Wolfgang E. J.: Wissenswelten. Perspektiven der neuzeitlichen Informationskultur. Augsburg 2003 (Mitteilungen des Instituts für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg Sonderheft, 2003) S. 225–250, hier S. 244. Nicht weiter eingegangen werden kann hier auf das Programm der Bibliothek des Klosters Wiblingen, dessen Kenntnis in Schussenried deutlich erkennbar ist. Vgl. dazu Böhm (Anm. 104) S. 160–162. Lehmann, Barock (Anm. 71) S. 256. ■ 110. Lehmann, Barock (Anm. 71) S. 259; die Programmbeschreibung ebda

S. 257f. ■ 111. Johann Nepomuk Hauntinger: Reise durch Schwaben und Bayern im Jahre 1784. Weissenhorn 1964, S. 39f. ■ 112. Ebda S. 40. ■ 113. Martin Mannewitz: Origo, progressus et fructus sapientiae. Das Bibliotheksprogramm des Stiftes Admont als „aufklärerisches“ Bildprogramm. In: Carsten-Peter Warncke (Hg.): Ikonographie der Bibliotheken. Wiesbaden 1992 (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, 17) S. 271–301, hier S. 272. ■ 114. Mannewitz, Admont (Anm. 99) S. 166–209; dort auch eine detaillierte Erläuterung des Ausstattungsprogramms S. 212–246. ■ 115. Siehe Matsche, Franz: Die Hofbibliothek in Wien als Denkmal kaiserlicher Kulturpolitik. In: Carsten-Peter Warncke (Hg.): Ikonographie der Bibliotheken. Wiesbaden. 1992. (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, 17) S. 199–233, sowie den Beitrag von Hans Petschar in diesem Band. ■ 116. Mannewitz, Programm (Anm. 113) S. 273f. ■ 117. Ebda S. 274.

Spätscholastiker (Francisco Suarez oder Johannes Duns Scotus) und des Kategorienbaums zeigen die scholastische Grundeinstellung. Vom humanistisch-neuplatonischen Ernst in der Stanza della Segnatura ist hier nur wenig zu spüren, obwohl sich durchaus stilistische und inhaltliche Entsprechungen finden.¹⁰⁷ Einen direkten Einfluss Raffaels kann man bei dem römisch geschulten Hermann nicht ganz ausschließen. Auch bei den personifizierten Darstellungen der Wissenschaften und Künste, sind geistliche (vorwiegend Prämonstratenser), aber auch antike Gelehrte ausgewählt worden, die von Athena und Apoll in den Stuckaturen angeführt werden. Das überreiche Programm (das trotzdem nicht überladen wirkt) setzt sich in Grisailen unterhalb der Empore fort (u.a. einzelne Wissenschaften, die vier Elemente und wissenschaftliche Geräte). 56 Stuckflachreliefs an den Fensterlaibungen nehmen auf die Inhalte der Bibliothek Bezug. Der Anspruch der Mönche, auch in weltlichen Dingen auf der Höhe der Zeit zu sein, diese aber immer als Ausfluss der göttlichen Weisheit zu sehen, zeigt sich in der Vielfalt der dargestellten Wissenschaften und (auch handwerklichen) Künste.¹⁰⁸ Kann man in den Deckengemälden und Stuckaturen durchaus noch Anzeichen von barockem Synkretismus erkennen, so ist die Aussage der 1764–1766 in der Zugangsebene hinzugefügten 16 Alabasterfiguren von Fidel Sporer besonders kämpferisch gestaltet: Häretiker aber auch Aufklärer werden karikierend als Putten auf schmalen Podesten dargestellt; sie werden durch ihnen auf festen Basen gegenüber stehende Kirchenlehrer bekämpft.¹⁰⁹ Man kann der Charakterisierung Lehmanns nur zustimmen, dass es in Schussenried „weder an religiöser Inbrunst noch an dogmatischer Streitbarkeit“ fehlt.¹¹⁰ Hier ist ein Gegenprogramm zur aufklärerischen Toleranz verwirklicht, wie auch durch die Bemerkung des St. Galler Stiftbibliothekars Johann Nepomuk Hauntinger bestätigt wird, der übrigens aus dem Gesamtprogramm „fast nicht klug werden kann“, „weil darin gar zu viele Gegenstände nach und nach während der Arbeit eingeschoben wurden“.¹¹¹ Die Konfrontation der Statuen, die einander mit Schrifttexten widerlegen, kommentiert er: „Das ist ein Gedanke, welcher meiner Meinung nach an jedem Orte besser als auf einer Bibliothek stünde, denn ein Büchersaal muss allen Gattungen Leute offen stehen und er ist doch kraft seines Daseins der Ort nicht, wo man Religionsstreitigkeiten mit einem durchreisenden fremden Gaste ausmacht.“ Sein Wunsch aber „Jetzt da diese Statuen mit ihren Inschriften noch nicht vollkommen ausgearbeitet sind, ließe sich da noch rat schaffen“,¹¹² ging nicht in Erfüllung. So bleibt die Bibliothek auch nach der Säkularisation ein Zeugnis der geistigen Spannungen ihrer Zeit und des kämpferischen Geistes vieler Vertreter gerade auch der Prämonstratenser – zu dem aber im Kloster Strahov ein Gegenbeispiel des gleichen Ordens gezeigt werden kann.

Gezielte Selbstdarstellung am Vorabend der Josefinischen Klosteraufhebung¹¹³ zeigt das Bibliotheksprogramm des Benediktinerstiftes Admont, das 1775–1776 von Altomonte gemalt worden ist. Auftraggeber war Abt Matthäus Offner, der zu den Beratern der Königin Maria Theresia gehörte. Eine Neuplanung des Grazer Hofbaumeisters Hueber von 1764,¹¹⁴ dessen Entwurf sich an die Hofbibliothek in Wien¹¹⁵ anlehnte, wurde aufgegeben. Es war ein „Versuch, die Einbindung des Klosters in das Reichsgefüge und seine Verbundenheit mit dem Kaiserhaus mit architektonischen Mitteln zu Ausdruck zu bringen“.¹¹⁶ Der Plan für den monumentalen Bau aber passte nicht mehr in die Zeit – politisch, wegen der zunehmenden Entfremdung vom Kaiserhaus, und architektonisch wegen der Tendenz zu überschaubaren Bauten.¹¹⁷ Der 1774 fertige Rohbau verzichtete deshalb vor allem auf die ausladende Mittelro-

tunde, der Wiener Bau war aber noch als Vorbild erkennbar; auch die in Wien notwendig gewordenen statischen Verstärkungen waren von Interesse, weil der in Admont gegebene ungünstige Baugrund zum Abbruch eines älteren Bibliotheksgebäudes gezwungen hatte.¹¹⁸ Die Fresken, die sich in den Gewölbekappen der drei zweigeschossigen Raumteile und dem zentralen Kuppelraum finden, aber auch Mauerflächen und Fensternischen einbeziehen, werden durch programmatische Skulpturen ergänzt.¹¹⁹ Die Stirnwände mit dem Eingang für die Außenstehenden bzw. für die Konventualen werden entsprechend mit der Darstellung der weltlichen Weisheit (Salomon) und der göttlichen Weisheit (Jesus im Tempel) mit zwei Reliefs versehen.

In der zentralen Kuppel ist die Sapientia divina von Propheten und Kirchenvätern umgeben; man meinte nicht darauf verzichten zu können, dass neben ihnen ein Genius Irrlehrer samt Tintenfass, Feder und Büchern herabstößt, aus denen eine Schlange entweicht



14. Sapientia Divina. Zentrales Kuppelfresko (Kloster Admont, Bibliothek).

[Abb. 14].¹²⁰ In den sechs Seitenkuppeln dominiert „die enzyklopädische-gelehrte Ausbreitung der Wissenschaften und Künste“.¹²¹ In der Darstellung der fortschreitenden menschlichen Bildung lässt sich ein Eingehen auf die pädagogischen Bemühungen Maria Theresias erkennen, die 1774 zu einer Neuordnung der Universitätsstudien mit dem Ziel der Verbesserung der „Nationalerziehung“ führte. In Admont ist darüber hinaus der

Erkenntnisfortschritt von der Antike zum Christentum thematisiert, der stufenweise von den weltlichen Erkenntnismöglichkeiten mit propädeutischen Wissensstoffen über die Philosophie und Jurisprudenz bzw. Medizin und Theologie zur Offenbarung führt und in der göttlichen Weisheit ihren Kulminationspunkt findet.¹²² Die Gegenüberstellung von heidnisch/weltlicher Erkenntnis und christlicher Offenbarung ist im Freskenprogramm (Apollo auf der einen, Aurora auf der anderen Seite, die Offenbarung im Zentrum) wie in den Skulpturen erkennbar, die im Untergeschoss Konsolbüsten von Wissenschaftlern und Künstlern, im Obergeschoss der Seitenflügel „die von der göttlichen Weisheit inspirierten Propheten, Apostel und Evangelisten“ zeigen.¹²³ Insgesamt wurde mit diesem moderaten aber auch umfassenden Gesamtprogramm der Versuch gemacht, die aufgeklärte Grundgesinnung der klösterlichen Wissenschaft in ihrer ganzen Breite zu zeigen. So hoffte man, „der sich abzeichnenden Auseinandersetzung von Staat und Kirche entgegenzutreten“.¹²⁴

■ 118. Mannewitz, Admont (Anm. 99) S. 169–173. ■ 119. Mannewitz Programm (Anm. 113) S. 274f. ■ 120. Mannewitz, Admont (Anm. 99) S. 241. ■ 121. Mannewitz, Programm (Anm. 113) S. 287. ■ 122. Vgl. ebda S. 288f. ■ 123. Ebda S. 292. ■ 124. Ebda S. 293. ■ 125. Vgl. Matsche, Hofbibliothek (Anm. 115) S. 199–233 sowie den Beitrag von Hans Petschar in diesem Band. ■ 126. Muratori, Lodovico Antonio: Della pubblica felicità. Oggetto de' buoni principi. Lucca 1794. <http://galenet.galegroup.com/servlet/MOME?af=RN&ae=U100892798&srchtp=a&ste=14<30.9.2014>> ■ 127. Joseph von Son-

nenfels: Grundsätze der Polizey, Handlung und Finanzwissenschaft Teil. 3. Aufl. Wien 1770 S. 61. vgl. dazu auch Ressimann (Anm. 82) S. 252. und Mannewitz, Admont (Anm. 99) S. 177f. ■ 128. Vgl. z. B. Graz: Jaksch (Anm. 84) S. 329–331., aber auch Freiburg; Peter Schmidt: Die Universität Freiburg (Breisgau) und ihre Bibliothek in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Freiburg (Breisgau) 1987 (Schriften der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, 12), insbesondere S. 26f.

Der Admonter Versuch war politisch vergebens (wenn auch das Kloster selbst in der josefinischen Zeit nicht aufgehoben wurde). Die Stimmung gegenüber den Klöstern, die im Laufe des 18. Jahrhunderts allgemein immer aggressiver wurde, war auch im Österreichischen Kaiserhaus schon seit den letzten Jahren der Regierung Karls VI. umgeschlagen. Die Apotheose des Kaisers in Daniel Grans im 1726-1730 gemalten Kuppelfresko der Hofbibliothek¹²⁵ stellte längst alles in den Schatten, was die Klöster an Verherrlichung des Kaisers geschaffen hatten oder – wie in Göttweig – noch schaffen konnten. Antiklösterliche Kräfte auch der katholischen Aufklärung sahen in den Konventen nicht mehr den Landesfürsten im gegenreformatorischen Kampf unterstützende Partner. Sie erschienen vielmehr als ein Hindernis für die gedeihliche Entwicklung des Staates, der deshalb geradezu die Pflicht habe, regulierend einzugreifen, wie der Italiener Muratori schon 1749 insbesondere für die Bettelorden gefordert hatte.¹²⁶ Maria Theresia begann aus diesem Geiste heraus Reformen zu planen, die ihr Sohn Joseph II. rigide umsetzte. Joseph von Sonnenfels machte in seinen *Grundsätzen der Polizey, Handlung und Finanzwissenschaft* 1770 den Vorschlag, Adlige, aber insbesondere Abteien stärker für den Staat heranzuziehen. Es würde klug sein, „die Abteyen, in Comthureyen zu verwandeln, wie sie es in Pohlen beynahe allgemein sind, oder doch die Äbte vermögender Klöster nach Hofe zu ziehen, sie mit Ehrenstellen zu bekleiden, zu Fürsten zu erheben, ihre Ehrbegierde zu Erbauung von Kirchen, zur Anlegung von Bibliotheken, von kostbaren Bildersammlungen, und dergleichen seltenen Sehenswürdigkeiten anzufachen; und um solche Auslagen zu bestreiten, ihnen die Einwilligung zu Veräußerungen gerne zu ertheilen“.¹²⁷ Bau und Ausbau von Klöstern und Bibliotheken sollten also zu nützlichen Ausgaben für die allgemeine Wirtschaft führen und – ein Nebengedanke der in josefinischer Zeit sicher zusätzlich eine Rolle spielte – letztlich wegen der sich daraus ergebenden Überschuldung Anlass zu ihrer Auflösung geben. Die Ablehnung der Orden konzentrierte sich zunächst auf die Jesuiten, deren Aufhebung durch Papst Clemens XIV. 1773 u. a. dazu genutzt wurde, zentrale Bibliotheken an den Universitäten zu schaffen oder sie leistungsfähiger zu machen.¹²⁸ Durch die Universitätsreform Maria Theresias waren die Universitäten schon 1749 direkt dem Monarchen unterstellt worden, dem sich damit die Möglichkeit bot, bis zur Vorschrift von Lehrbüchern ihre Ausrichtung auf das Idealbild des aufklärerischen, den gemeinen Nutzen und das Glück der Untertanen auch durch wirtschaftliche Förderung vermehrenden zentralistisch gelenkten aber toleranten Staat auszurichten. 1777 war bereits ein Patent in Umlauf gegeben worden, das allen „Akatholiken“ eine nichtöffentliche Religionsausübung erlaubte. Im ersten Jahr seiner Alleinregierung erließ Josef II. am 13. Oktober 1781 das offizielle Toleranzpatent, das für Christlich-Orthodoxe und Protestanten, 1782 auch für Juden, u.a. den Bau von Gotteshäusern und das Studium ermöglichte. Er stieß dabei teilweise auf erheblichen Widerstand von Vertretern der katholischen Kirche, darunter auch Bischof Eszterházy in Erlau.

Das Thema der aufklärerischen Toleranz wurde erstmals 1778 – also schon drei Jahre vor dem Toleranzedikt Josephs II. – in einem großen Fresko von Franz Anton Maulbertsch in der Bibliothek des Prämonstratenserklosters Klosterbruck in einem künstlerischen und inhaltlichen Neuentwurf dargestellt. Wie sehr Maulbertsch ein Kernthema seiner Zeit getroffen hat, zeigen

die Wiederholungen der Thematik im Kloster Strahov 1784 durch ihn selbst sowie die erneute Wiederaufnahme durch seinen Schüler Joseph Winterhalter 1805 in Geras. Während die Fresken in Strahov und Geras erhalten sind, ist das Werk in Klosterbruck nur noch über Vorentwürfe Maulbertschs und Skizzen einzelner Szenen von Winterhalter in seiner bildlichen Konzeption bekannt.¹²⁹ Da aber außerdem eine detaillierte „Historische Erklärung“ vorliegt, kann es gut analysiert und mit den späteren Werken, die ebenfalls reich dokumentiert sind, leicht verglichen werden. Damit eröffnet sich die Gelegenheit, die Konzeption des Originalwerks zu erfassen und die Veränderungen bis zu einzelnen Details der bildlichen Darstellung auf ihre künstlerischen und historischen Zusammenhänge zu untersuchen. Dies ist über die Arbeiten Möseneders hinaus durch die im Rahmen der Restaurierung in Strahov ermöglichte vertiefte Kenntnis des Werkes und zusätzliche Untersuchungen weiterer Quellen insbesondere durch Michaela Šeferisová Loudová möglich geworden.¹³⁰

Die von Norbert Korber 1778 anonym veröffentlichte „Historische Erklärung“¹³¹ des Freskos in Klosterbruck lässt seine aufklärerische Zielsetzung erkennen. Das Wachstum der Erkenntnis wird in einer Abfolge von Stufen von der natürlichen Religion des Altertums über die Epoche des Gesetzes im Alten Testament bis zur aufgeklärten Lehre der Kirche und der vollkommenen Enthüllung der ewigen Weisheit aus dem Licht des Evangeliums dargestellt. Mit Vernunft und Willen vermag der Mensch ihr ähnlich zu werden. Die Vorstellung vom gütigen, Erkenntnis gewährenden Gott, macht die Darstellung der Gottesfurcht als Voraussetzung der Weisheit unnötig. Wesentliches Element der optimistischen Aufklärung ist die Toleranz. Auch auf das Motiv des Sturzes der Häretiker glaubt man deshalb ganz verzichten zu können.

Unter Joseph II. konnten die Klöster hingegen mit wenig Toleranz rechnen. Er verringerte ihre Zahl ab 1780 deutlich. Die Klöster der kontemplativen Orden und der Bettelorden wurden aufgehoben, die Zahl der Mönche der verbleibenden Klöster begrenzt und diese zunehmend in die Seelsorge eingegliedert, die durch neue Pfarreien intensiviert wurde. Dass ein großer Teil der Mönche als Pfarrer wirken musste, machte das gewohnte klösterliche Leben mit den über den Tag verteilten Stundengebeten fast unmöglich.¹³² In die Verwaltung wurde durch das Einsetzen von Kommendataräbten unmittelbar eingegriffen.¹³³ Die Ordensstudien wurden in den Hauptstädten konzentriert und staatlich reguliert. Der geistliche Stand sollte

■ 129. Möseneder (Anm. 92) S. 12. Die Fresken sind zerstört. Möseneders Hoffnung, das Original könne noch nur übertüncht im ehemaligen Bibliothekstrakt verborgen sein (ebda S. 18), war wohl vergebens. Nach den Untersuchungen von Šturc wurde das Fresko Maulbertsch bei der Umgestaltung für die Zwecke der Ingenieurschule zerstört; außerdem ist der Bibliotheksflügel durch Bomben am Ende des Zweiten Weltkrieges ruiniert geworden. Libor Šturc: The fate of the Louka Library Hall after 1784. In: Royal Canonry of Premonstratensians at Strahov. (Hg.): The gate of knowledge. Philosophical Hall of the Strahov Library. Prague 2010 S. 46–51, hier S. 49 und S. 51. ■ 130. Siehe insbesondere Michaela Šeferisová Loudová: 'The Spiritual Development of Humanity' on the Ceiling of the Philosophical Hall at the Strahov Canonry. In: Royal Canonry of Premonstratensians at Strahov: The gate of knowledge. Philosophical Hall of the Strahov Library. [Prague]. 2010, 20–45 und (Loudová, Modello) – Michaela Šeferisová Loudová: Modello Franze antona Maulbertsche k nástropnímu obrazu

v Filolofickém sále Strahovské knihovny. In: Lubomir Slavicek, Pavel Suchánek, Michaela Šeferisová Loudová (Hg.): Chvála ciceronství. Umelecká díla mezi pohádkou a vedou. Zu Erkenntnissen, die sich aus den Restaurierungsarbeiten ergeben haben, siehe auch Michaela Šeferisová Loudová: Maulbertschva freska ve Filolofickém sále strahovské knihovny. Forma a technika. In: Ars, 45 (2010), S. 259–275. Vgl. auch ihren Beitrag in diesem Band. ■ 131. Zu Korber vgl. Möseneder (Anm. 92) S. 24–26. Der Abdruck der *Erklärung* ebda S. 197–206. ■ 132. Ellegast, Burkhard: Vernunft und Glaube. In: Bruckmüller (Anm. 87) S. 360–362. ■ 133. Ebda S. 362f. ■ 134. Möseneder (Anm. 92) S. 106. ■ 135. Ebda S. 108. ■ 136. Ebda S. 109. Die lateinische Inschrift lautet: RELIGIONI PATRIAE SIONEORUM PROPECTUI A MDCCCLXXXIII. ■ 137. Loudová, Gate (Anm. 130) S. 29. ■ 138. Möseneder (Anm. 92) S. 112. ■ 139. Ebda S. 120. ■ 140. Loudová, Freska (Anm. 130) S. 273.

im aufgeklärten absolutistischen Staat ein Stand wie alle anderen sein, die dem Nutzen und der Glückseligkeit dienen sollten. Religiöse Unterweisung sollte immer auch staatsbürgerliche Erziehung sein.¹³⁴

Auch den Orden der Prämonstratenser trafen die staatlichen Eingriffe. 1780 wurde die Aufnahme von Novizen untersagt, 1781 die Verbindung zum Ordensgeneral in Prémontré aufgehoben; im gleichen Jahr wurden die Klöster den Bischöfen unterstellt; 1782 begann die Säkularisation von Prämonstratenserklöstern, der Klosterbruck 1784 zum Opfer fiel. Es ist beeindruckend, wie geschickt es dem 1780 gewählten Abt des Klosters Strahov bei Prag, Wenzel II. Mayer, trotz der Aufhebungsgefahr gelang, nicht nur sein Kloster zu erhalten, sondern sogar eine neue, prächtige Bibliothek zu errichten. In seiner Zeit war das Kloster eine Hochburg der Aufklärung in Böhmen. Neben dem Abt bekannte sich insbesondere auch der zweite Klosterbibliothekar Raphael Unger zu den Zielen der Freimaurer. Mit aufklärerischen Argumenten trug der Abt auch dem Gubernium den 1782 im Konvent gefassten Beschluss vor, die Bibliothek des Klosters durch ein zusätzliches Gebäude zu erweitern, das für die Entfaltung der Religion, des Staates und des wissbegierigen Bürgertums bestimmt sei.¹³⁵ Er erreichte die Genehmigung des Bauvorhabens, von der er als gut vernetzter Aufklärer informell vorher erfahren haben muss, so dass schon mit den Planungen begonnen wurde, bevor die offizielle Mitteilung erfolgte. Bereits im Oktober 1783 konnte die Fassade errichtet werden – wie die Bauinschrift festhält „zur Entfaltung der Religion, des Vaterlandes und der Brüder von Sion“.¹³⁶ Durch die Profilbüste Josephs II. mit dessen Devise *virtute et exemplo* im Giebel wird die enge Verbindung zum Kaiser und seiner staatskirchlichen Einstellung programmatisch hervorgehoben. Im Sockel finden sich Bücher und Gegenstände, die verschiedene Wissenschaften darstellen; verbunden mit Symbolen von Weisheit und Frieden zeigen sie, was durch gelehrte Studien erreichbar ist.¹³⁷ 1784 wird die Klosterkirche auch Pfarrkirche. Die „zur Erziehung frommer, aufgeklärter Bürger“ bestimmte Kirche und der für die Öffentlichkeit zugängliche Bibliotheksbau „als Stätte nationaler und religiöser Bildung“¹³⁸ liegen im rechten Winkel zueinander und zeigen so auch optisch die ideale Konstellation des aufgeklärten Staatskirchentums und seiner aufklärerischen Zielsetzungen, denen sich das Kloster Strahov verschrieben hatte. Ein weiteres Zeichen der so erreichbaren Hilfe von höchster Stelle ist die Übernahme der Bibliotheksschränke des aufgehobenen Prämonstratenserklusters in Klosterbruck. Es gelang, über den Kaiser, der das Kloster wohl 1786 besucht hatte, diese weitere ungewöhnliche Sondererlaubnis zu erwirken. Allerdings musste der Erwerb geldlich abgeglichen werden; außerdem wurden Bauarbeiten notwendig: so wurde die Westwand des Bibliotheksgebäudes neu errichtet und das Dach erhöht. Der Einbau der Regalanlage sollte sich bis 1797 hinziehen.

Schon 1794 schuf Franz Albert Maulbertsch in nur 6 Monaten, von April bis Oktober, die Zweitfassung seines Klosterbrucker Freskos. Wie die Untersuchungen bei der Restaurierung des Gemäldes 2009–2010 gezeigt haben, war das vorgelegte Tempo – im Vertrag waren 14 Monate vereinbart¹³⁹ – deshalb möglich, weil größere Teile in Zeit sparender Seccomalerei erstellt worden sind. Der pastellfarbene, trübe Charakter vor allem im Zentralteil ist durch das Anmischen der Farbpigmente mit Kalk (Kalksecco) entstanden.¹⁴⁰ Er ist aber auch Teil der insgesamt reduzierten Farbigeit, die zur abgeklärteren Darstellung auch der Figuren beiträgt. Schon Bischof Károly Eszterházy hatte von Maulbertsch für das Fresko in der Kapelle des Lyzeums in Erlau, das unmittelbar vor der Ausmalung des Philosophischen Saales vollendet



15. Franz Anton Maulbertsch:
Mittelgruppe mit Ewiger Weisheit.
(Strahov, Philosophischer Saal).

wurde, ausdrücklich verlangt, dass keine Furcht und Schrecken erregenden Figuren zu malen seien.¹⁴¹ Der durch Winckelmann stark beeinflusste und in den Arbeiten von Anton Raphael Mengs realisierte Rückgriff auf die hellenistisch antike Harmonie der Darstellung wurde als Gegenbewegung zum barocken Überschwang seit etwa 1860 stilbeherrschend. Er zeigt sich z. B. in der Ausmalung der Bibliothek im neapolitanischen Palazzo Reale Caserta durch den Mengsschüler Heinrich Füger für die Tochter Maria Theresias, Königin Maria Karolina.¹⁴² Füger knüpft dort mit der Thematik der Schule von Athen nicht nur stilistisch sondern auch thematisch unmittelbar an Raffaels Stanza della Segnatura an – jetzt allerdings ohne die christliche Überhöhung der weltlichen Wissenschaft durch die religiöse Offenbarung, die Raffael in der *Disputa* dargestellt hat.

Maulbertsch hatte schon früh begonnen, sich diesen neueren Tendenzen anzupassen.¹⁴³ Im Philosophischen Saal des Klosters Strahov folgte er Raffael bei der symmetrischen Neugestaltung wichtiger Szenen z. B. der Darstellung mit Moses und Aron oder der Kolonnade des Areopags.¹⁴⁴

Besonders beeindruckend aber ist, dass im aufklärerischen Programm der Fresken Maulbertschs von Bruck und Strahov die von den humanistischen Renaissancepäpsten geförderte und von Raffael in so überzeugender Weise malerisch umgesetzte Harmonie von antiker Gelehrsamkeit und christlicher Offenbarung erneut thematisiert wird.¹⁴⁵ Dabei blieb in Strahov im Vergleich zu Klosterbruck die inhaltliche Grundabfolge von der natürlichen zur geoffenbarten Religion unverändert. Das Programm ist aber an vielen Stellen durch eine stärkere Rückbindung an traditionelle religiöse Einstellungen gekennzeichnet. So erscheint jetzt wieder der Sündenfall Adams und Evas, auf den Korber wegen theologischer Kritik an der Erbsündenlehre verzichtet hatte. Die verschiedenen Stufen der Erkenntnis werden durch Lichtsymbolik verdeutlicht. Weiterhin ist die „Ewige Weisheit“ in ihrer Glorie Lenkerin und Zielpunkt menschlichen Strebens, die aber neben Szepter und Krone durch ein Medaillon mit dem Auge Gottes der Göttlichen Weisheit näher gerückt wird [Abb. 15].¹⁴⁶ Die Gottesfurcht und der Gehorsam als Grundlage der Weisheit erscheinen jetzt wieder im Programm. Ein neues pädagogisches Konzept wird erkennbar: Der Genius der Religion, nicht mehr die

■ 141. Thomas DaCosta Kaufmann: Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800. Darmstadt 1998, S. 501; DaCosta Kaufmann hat seine Einstellung zu Maulbertschs angeblich geringen Affinität zur Aufklärung inzwischen revidiert in: Thomas DaCosta Kaufmann: Painterly Enlightenment: The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796 (Bettie Allison Rand Lectures in Art History.) Chapel Hill 2005, auch wenn er Maulbertschs Darstellungen weitgehend dem Einfluss der Auftraggeber zuschreibt. Vgl. W. E. Wright: Thomas DaCosta Kaufmann: Painterly Enlightenment (Rezension) In: The American Historical Review 111 (2006), S. 923–924, hier S. 923. ■ 142. Möseneder (Anm. 56) S. 144; Matsche-von Wicht, Betka: *die heiligkeit, die stille ordnung, das Kenliche in der Kleidung und die Wirksame bedeutung der Historie*. Zur Lage der österreichischen Freskomalerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Tacke, Andreas: Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel; die Malerfamilie Keller (1740–1794). München 1998, S. 83–96, hier S. 95. ■ 143. Matsche von Wicht (Anm. 142) S. 88–90. ■ 144. Möseneder (Anm. 92) S. 148f. ■ 145. Vgl. oben Strahov, Abb. 16. ■ 146. Ebda S. 125. ■ 147. Lechner, Gregor Martin: Geheimnisvolle Bibliothek. Die Ewige Weisheit als typisches Bibliotheksprogramm der Aufklärungszeit. In: Mühleisen, Hans-Otto: Das Vermächtnis der Abtei. 900 Jahre St. Peter auf dem Schwarzwald.

Karlsruhe 1993, S. 127–148, hier S. 143. ■ 148. Loudová, Gate (Anm. 130) S. 42f. ■ 149. Ebda S. 43. Loudová charakterisiert das Verhältnis der verschiedenen Texte untereinander und ihr Verhältnis zur Malerei zusammenfassend: „Text and painting existed alongside one another, in parallel, mingling and complementing each other mutually; however, each one transmits its own story using its own distinctive means.“ ■ 150. Vgl. den Bericht über die Entwicklung in Melk: Ellegast (Anm. 132) S. 363f. ■ 151. Loudová, Gate (Anm. 130) S. 40 und Loudová, Modello (Anm. 130) ordnet diesem neuen Motiv ein verlorenes Modello und eine in Strahov vorhandene Entwurfskizze Maulbertschs zu. ■ 152. Möseneder (Anm. 92) S. 130. ■ 153. Ebda S. 129. ■ 154. Loudová, Gate (Anm. 130) S. 31, Möseneder hat diesen Zusammenhang noch nicht erkannt. ■ 155. Loudová, Gate (Anm. 130) S. 42, Möseneder (Anm. 92) S. 137–139. ■ 156. Möseneder (Anm. 92) S. 138. ■ 157. <http://www.en.pamatniknarodnihopisemnictvi.cz/homepage/<29.3.2014>>. ■ 158. Anna Rollová: Teologický sál. In: Pravoslav Kneidl; Anna Rollová; Pavel Preis: Strahovská knihovna: památníku národního písemnictví; historické sály, dějiny a r^oust fond^u. Prag 1988 S. 59–95, hier S. 198f., Möseneder (Anm. 92) S. 35f. ■ 159. Rollová (Anm. 158) Abb. 28, 67.

Vernunft, führt den nach Weisheit strebenden Jüngling, der nicht mehr von der Wollust sondern einem Engel der Finsternis bedroht wird. Als Aufgabe der Weisheit erscheint es jetzt, sich mit der Religion zu vereinigen, um im Menschen die Wurzeln böser Neigungen auszurotten¹⁴⁷ und ihn zur Ewigen/Göttlichen Weisheit zu geleiten.¹⁴⁸ Seismographisch spiegeln die Änderungen des Programms und dessen Realisierung Wandlungen des künstlerischen Geschmacks ebenso wie der Einstellung zu Religion und Kirche, wobei die späteren Beschreibungen teilweise zusätzlich den Sinn auch gleicher Darstellungen neu interpretieren.¹⁴⁹

Die Zeiten hatten sich nach dem Tod Josephs II. auch politisch grundlegend geändert. Schon Leopold II. (1790–1792) hatte einige der massiven Eingriffe Josephs II. in das Klosterleben rückgängig gemacht.¹⁵⁰ Franz II. (1792–1806 letzter Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation; 1804–1835 als Franz I. Kaiser von Österreich) strebte in der politisch bedrängten Lage der Revolutionszeit und der sich daraus entwickelnden französischen Expansion ein enges Zusammenwirken von Religion und Vaterland an. Der Sturz der Titanen als rebellierender Gestalten und vom Blitz getroffene atheistischer Aufklärer auf dem Strahover Fresko machen nicht nur das Ende des Brucker aufklärerischen Optimismus deutlich.¹⁵¹ Sie sind auch darin begründet, dass man in den Habsburgischen Ländern die Entwicklung der Französischen Revolution auf die Geringschätzung der Religion zurück führte; es erschien deshalb notwendig, Ruhe und Glückseligkeit des Staats dadurch zu erreichen, dass man erklärte atheistische Freigeister bekämpfte.¹⁵² Dass die sich daraus ergebende notwendige Verbindung von Religion und Vaterland im Kloster Strahov realisiert ist, wird durch ein ungewöhnliches „Zimmermonument“ für Kaiser Franz II. im Bibliothekssaal unterstrichen, das im Zuge des Abschlusses der Arbeiten an der Bibliothek wahrscheinlich 1796–1797 errichtet wurde – ein Gegenstück zur Büste Josephs II. auf der Fassade. In dieser Zeit nahm man in die gedruckte Beschreibung des Programms der Bibliothek auch ein Lob auf die Standhaftigkeit Franz II. im Ersten Koalitionskrieg auf, der zu diesem Zeitpunkt noch einen für Österreich günstigen Verlauf zu nehmen schien.¹⁵³ Die Kritik an der Unersättlichkeit Napoleons ist in der veränderten Position Alexanders schon im Gemälde zu erkennen: Aristoteles versucht vergebens, ihn auf das Vorbild des Krates von Theben zu verweisen, der seine Güter ins Meer versenkt, um zu verdeutlichen, dass die unersättliche Gier nach Reichtum den Weg zur Weisheit versperrt.¹⁵⁴ Durch die Aufnahme tschechischer Nationalheiliger in das Bildprogramm¹⁵⁵ wird auch die – von den Habsburgern akzeptierte – nationale Rolle des Klosters betont, das schon früh als Sammelstelle der tschechischen Literatur wirkte,¹⁵⁶ was sich noch heute in der Unterbringung des Museums der Tschechischen Literatur im Klosterareal fortsetzt.¹⁵⁷ Es ist beeindruckend, mit welcher Flexibilität es in Strahov gelang, durch die Neukonzeption der Aufgabe der Bibliothek im Sinne der Aufklärung und durch die Umsetzung in deren zeitgemäße Gestaltung die enge Verbindung der Klöster zum Kaisertum, die mit Ferdinand II. begonnen hatte, unter den völlig veränderten Auspizien der Zeiten Josephs II. wie Franz II. erfolgreich fortzusetzen. Wie groß dieser Wandel war, wird auch durch einen Rückblick in den ab 1721 von Franz Šiárd Nosecký ausgemalten sog. Theologischen Saal des Klosters Strahov deutlich, der die Göttliche Weisheit zum Thema hat.¹⁵⁸ Der im Korridorotypus gestaltete Raum, stellt sein Programm in 25 Emblemen dar, die von Stuck umrahmt sind. Schon am Eingang wird dem Betrachter mit dem Satz aus den Sprüchen „SAPIENTIA AEDIFICAVIT SIBI DOMUM Prov. Salom. C. 9“¹⁵⁹ der Charakter der Bibliothek als Haus der Weisheit deutlich gemacht. [Abb. 16]



16. Weisheit baut sich ihr Haus (Strahov, Theologischer Saal).

Menschliche Weisheit aber ist – entgegen aufklärerischem Optimismus – für Hieronymus Hirnhaim, dessen Schrift „De typho generis humani“ Grundlage des Bildprogramm ist,¹⁶⁰ trotz aller Bemühungen nicht in der Lage, das Werk Gottes voll zu erfassen,¹⁶¹ auch wenn sie Nutzen bringt, den Geldgeschäften vorzuziehen ist¹⁶² und nur von den Törichten verachtet wird.¹⁶³ Sie muss der Religion dienen.¹⁶⁴ Nur die geoffenbarte Weisheit Gottes ermöglicht wahre Erkenntnis, wie die Szene mit Jesus im Tempel versinnbildlicht, der als Inbegriff der Weisheit erscheint;¹⁶⁵ dieser Darstellung zugeordnet ist das Bild der Göttlichen Weisheit, die bei der Schaffung der Welt anwesend ist¹⁶⁶. Ein, wie Lehmann kommentiert, „ausgesprochen klösterliches Programm.“¹⁶⁷

Es war nicht selbstverständlich, wie z. B. das anscheinend 1727 zu datierenden Fresko der Prager Jesuitenniederlassung im Clementinum zeigt. Der Tempel der Weisheit wird im Zentrum nur mit einer zentralen gemalten Kuppel versinnbildlicht. Die weltliche Weisheit mit Apollo und den Musen erscheint auf der einen und als Sitz und Vermittler der göttlichen Weisheit der verklärte Christus auf der anderen Seite mit der Aufforderung „Ipsium audite“. Ein humanistisch gesinnter kirchlicher Fürst wie Kardinal Johann Philipp von Lamberg ließ den norditalienischen Künstler Johann Carlone 1693–1694 seine Dombibliothek in Passau sogar nur mit dem zentralen Fresko des Musenberges mit Apollo und dem geflügelten Pegasus ausstatten; in den Architekturteilen sind die drei Künste Architektur, Malerei und Bildhauerei dargestellt; Minerva als Verkörperung der Weisheit thront über der Geistlichen und Weltlichen Herrschaft. Der geistliche Aspekt wird hier nur durch das Augustinuszitat „Nimm und lies“ angedeutet.¹⁶⁸

Wenn die Thematik der Aufklärung 1805 in der Bibliothek eines dritten Prämonstratenserklosters in Geras durch Joseph Winterhalter, einen Schüler Maulbertschs, noch einmal aufgegriffen wird, so ist es nur noch eine indirekte Folge, nicht mehr Teil der großen Politik der Zeit. Vor allem säkularisiertes Bibliotheksgut, das auf verschiedenen Wegen – nicht zuletzt aus Klosterbruck –, erworben wurde, machte den verhältnismäßig kleinen Kuppelbau über rechteckigem Grundriss (15,8 x 7,35m) für die Bibliothek erforderlich.¹⁶⁹ Die im Grundsatz gleiche Entwicklung der Erkenntnis vom Altertum über das Alte Testament zur Offenbarung des Neuen Testaments musste deshalb verknüpft dargestellt werden, was aber „den Prozesscharakter und das Ziel des Geschehens“ verdeutlicht. Wesentlicher Unterschied ist, dass nicht

■ 160. Hieronymus Hirnhaim: De Typho Generis Humani. Sive Scientiarum Humanarum, Inani Ac Ventoso Tumore, Difficultate, Labilitate, Falsitate, Jactantia, Præsumptione, Incommodis, Et Periculis. Prag 1676 insbes. Kapitel XXX: Scientiae laus et necessitas, XXXI: De vera et falsa sapientia sowie XXXII Vera sapientia demonstratur. Vgl. Rollová (Anm. 158) S. 198. ■ 161. Rollová (Anm. 15) Abb. 36, 82 und 32, 77. ■ 162. Ebda Abb. 34, 80 und 37, 85. ■ 163. Ebda Abb. 33, 79. ■ 164. Ebda Abb. 40, 88. ■ 165. Ebda Abb. 29, 68. ■ 166. Ebda Abb. 30, 72. ■ 167. Lehmann, Barock (Anm. 71) S. 57. ■ 168. Würster, Herbert W.: Die Ausstellungsräume. In: Hüttner, Lorenz (Hg.): Domschatz- und Diözesanmuseum Passau. Passau. 1989 (Peda-Kunstführer, Nr. 03) S. 9–14. ■ 169. Möseneder (Anm. 92) S. 161. ■ 170. Ebda S. 163. ■ 171. Ebda S. 167. ■ 172. Vgl. Ebda S. 161. ■ 173. Hier wiedergegeben nach Anna Jávör: Johann Lucas Kracker. Ein Maler des Spätbarock in Mitteleuropa. Budapest 2005, S. 148. ■ 174. Vgl. schon die Franziskanerkirche in Wien (ab 1601), die Jesuitenkirchen in Mols-

heim (1614–1619) oder Heidelberg (ab 1711) aber auch die protestantischen Kirchen in Bückeberg (1611–1615) und Wolfenbüttel (ab 1608). Im Benediktinerkloster Braunau erscheinen im Deckenbild mit Jesus im Tempel gotische Fenster. Abb. bei Lehmann, Barock (Anm. 71), S. 273. ■ 175. Vgl. Jávör (Anm. 175) S. 146; ein Beispiel für den gotisierenden Einbau einer Bibliothek in eine historische gotische Kirche ist die Paulinerkirche der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen. Dort verbessert die durchgängige weiße Einrichtung auch die Lichtausbeute des zusätzlich gebrochenen Westfensters – ein Effekt der sich durchaus auch in Eger bemerkbar macht. Vgl. Christian Freigang: Die Architektur. In: Mitter, Elmar (Hg.): 700 Jahre Pauliner Kirche. Vom Kloster zur Bibliothek. Göttingen 1994, S. 77–87. insb. S. 86f. ■ 176. István Bitskey: Püspökök, írók, könyvtárak. egri f papok irodalmi mecenatúrāja a barokk korban. Eger 1997. (Studia agriensia – Egri főpapok irodalmi mecenatúrāja a barokk korban. Eger 1997. (Studia Agriensia, 16) S. 137. ■ 177. Jávör (Anm. 175) S. 141.

mehr die Weisheit als Lenkerin und Ziel erscheint, sondern „das von der Sonnenscheibe hinterfangene Christuskind mit dem Kreuz der Erlösung“. ¹⁷⁰ Entscheidende Rolle wird der Kirche als Vermittlerin der christlichen Wahrheit zugesprochen – „zugunsten der Kirche wurde die Ratio in ihren Möglichkeiten zurückgestuft“. ¹⁷¹ Nicht mehr die Aufklärung sondern die aufgeklärte Lehre der Kirche ist eigentliches Thema. ¹⁷²

TRIDENTINISCHES KONTRASTPROGRAMM – ERLAU

Als Franz Anton Maulbertsch 1793 den 1787 von Johan Lucas Kracker gemalten Bibliotheksaal des Lyzeum in Erlau betreten hat, soll er – wie schon zeitgenössisch durch Ferenc Kazinczy überliefert wird – staunend ausgerufen haben, so etwas könne er nicht. ¹⁷³ Sollte diese Begebenheit historisch sein, bezog sich Maulbertsch dabei wahrscheinlich auf die von Josef Zach entworfene, ganz in weiß gehaltene Scheinarchitektur der Gewölbedecke in gotisierenden Formen, die Franz Sigrist (von dem auch die Freskierung des FestsaaIs stammt) ausgeführt hat. Diese entspricht nicht der historischen Darstellung des Trienter Konzils auf einem Kupferstich von Carolus Zanetti aus dem Jahre 1673, die möglicherweise als Vorlage für das übrige Bild diente. Wenn die Renaissancedecke der Kirche Santa Maria Maggiore in Trient, wo das Konzil stattfand, hier durch das gotische Scheingewölbe ersetzt wird, entspricht dies dem schon im 17. Jahrhundert nicht seltenen Rückgriff auf diese mittelalterliche Architekturform, mit der bewusst an historische Traditionen angeknüpft werden sollte. ¹⁷⁴ Eine Welle der Gotisierung breitete sich auf dem Festland nach den englischen Anfängen mit Bau des Landhauses Strawberry Hill (1749–1776) aus. Dabei wurden im Geiste der klassizistischen Abkehr vom barocken Farbrausch Decken und Wände oft in weißer Farbe gehalten, wie dies auch in Erlau der Fall ist, wo – durchaus passend – die eigentliche Bildfolge auf einem gemalten klassizistischen Sockel steht. ¹⁷⁵ Eszterházy hatte zunächst vor, ein Bild mit der Darstellung des ungarischen Bibliotheksgründers Matthias Corvinus in der Vatikanischen Bibliothek als Vorlage für das Bibliotheksprogramm zu verwenden. Wie fast alle führenden ungarischen Kleriker hatte er am *Collegium Germanicum Hungaricum* in Rom studiert, das stark jesuitisch geprägt war. ¹⁷⁶ Vielleicht erinnerte er sich aus dieser Zeit dunkel an diese Darstellung in den Fluren des Belvedere, die sich aber als ungeeignet erwies. ¹⁷⁷ Der traditionsorientierte Kern des ausgeführten Bildprogramms ist die minutiöse Darstellung des Konzils und seiner Teilnehmer unter der Leitung des Jesuiten Alfonso Salmerón. Wie wichtig dem Auftraggeber Karl Eszterházy die Durchsetzung der Ziele des Konzils waren, zeigt auch die Auswahl von vier zusätzlichen Szenen in den gebogenen Vorsprüngen der vier Ecken, die mit dem Index der verbotenen Bücher (die ausgesondert und vom Blitz getroffen zerstört werden), der Verehrung Mariens und der Reliquien, der Letzten Ölung und der Priesterweihe wichtige, bewusst gegen protestantische Vorstellungen durchgesetzte Beschlüsse des Trienter Konzils hervorheben. Ort dieses Bildprogramms ist das Lyzeum in Erlau, das Károly Eszterházy in Erweiterung von Aktivitäten seines Vorgängers als Universität mit vier Fakultäten hat ausbauen wollen. Als er die Pläne 1763 zur Genehmigung Maria Theresia vorlegte, wurden sie als ambitiös und geradezu gefährlich zurückgewiesen. Dies ist auch auf dem Hintergrund der restriktiven Universitätspolitik zu sehen, die für Ungarn nach der Schließung der Jesuitenuniversität Tyrnau und ihrer Verlegung



17. Johann Lucas Kracker:
Konzil von Trient. (Erlau,
Lyzeum, Diözesanbibliothek).

nach Ofen 1770 in der „Ratio educationis“ 1776 nur eine Hochschule vorsah.¹⁷⁸ Selbst die Erteilung eines Dokortitels für Medizin wurde 1772 verweigert. Allen Widerständen zum Trotz ließ Eszterházy das für die Universität geplante Gebäude mit astronomischem Turm errichten. 1776 wurde der Bibliotheksraum eingewölbt. 1778 war das Deckengemälde vollendet, für das Eszterházy dem Maler Kracker eine Stichvorlage besorgt hatte. Dieser hat sie geschickt in die Deckenstruktur umgesetzt und dabei auch die Vorgabe Eszterházy's erfüllt, die Figuren gut erkennbar darzustellen. Die Thematik war natürlich eine Provokation für die Religionspolitik Maria Theresias und noch mehr Josephs II. Schon die Tatsache, dass – drei Jahre nach Auflösung des Ordens – ein Jesuit als führende Person des Konzils dargestellt wurde, war nicht opportun. So kann es nicht verwundern, dass alle Versuche Eszterházy's zur Genehmigung der Universität oder der Verlegung der ungarischen Universität von Ofen nach Erlau auch unter Joseph II. keinerlei Chancen auf Verwirklichung hatten. Der Kaiser ließ schon bei seinem Besuch 1784 erkennen, dass auch die Gründung eines Priesterseminars seinen Zentralisierungsbemühungen der Priesterausbildung entgegenlief. Die endgültige Ablehnung der Aufnahme der Studien bei Vollendung des Gebäudes des sog. Lyzeums 1785 war damit keine Überraschung mehr.¹⁷⁹ Auf dem Hintergrund der negativen Reaktion Josephs II. ging seit 1784 die Zahl der Publikationen der bischöflichen Druckerei zurück, die u. a. – wenn auch nur wenige – Publikationen des Servitenmönchs Leo Saitz verlegt hat, die von besonderer Intoleranz geprägt waren.¹⁸⁰ Trotz der dogmatischen Propagierung des Reformkonzils von Trient scheint Bischof Eszterházy selbst durchaus eine offene Persönlichkeit gewesen zu sein, wie seine Teilnahme an der Versammlung zur Gründung einer Ungarischen Wissenschaftlichen Gesellschaft zeigt, deren Teilnehmer fast alle Freimaurer waren.¹⁸¹ Die Bibliothek wurde am 18. Dezember 1793 eröffnet. Beim Tod Eszterházy's 1799 besaß sie 13 879 Werke in 20 293 Bänden.¹⁸² Die künstlerische Umsetzung des Bibliotheksprogramms war – anders als seine Thematik – durchaus auf der Höhe der Zeit, ja mit der weißen neogotischen Deckenmalerei ihr in mancher Hinsicht voraus.¹⁸³ Das Deckengemälde, [Abb. 17] die wertvollen Regale, die mit 24 Medaillons von Wissenschaftlern und Kirchenlehrern nach einem Programm Eszterházy's geschmückt sind, und die weißen und braunen Ledereinbände, die entsprechend der architektonischen Struktur der Regale und des Raumes aufgestellt sind, machen sie ästhetisch zu einer der schönsten Bibliotheken Europas. Sie zeigt auch, wie unabhängig ein ungarischer Bischof aus einem der führenden Adelshäuser des Landes im 18. Jahrhundert möglich war, das aber ohne Zustimmung der Zentralgewalt letztlich nicht wirksam werden konnte.

■ 178. Ebda 140; Lajos Antalóczi: Die Bibliothek der Erzdiözese Eger. Eger 1992, S. 5f. ■ 179. Bitskey (Anm. 176) S. 142. ■ 180. Ebda S. 143. ■ 181. Ebda S. 144. ■ 182. Antalóczi (Anm. 178) S. 13. ■ 183. Vgl. auch Anna Jávör: Représentation baroque et accueil du josphinisme. Les fresques du Lycée épiscopal d'Eger en Hongrie. 1778-1793. In: H. Balázs, Éva: Sous le signe des Lumières. Budapest 1987, S. 68–74. hier S. 69f.

In einer weiteren ungarischen Bibliothek wird – wie in Kloster Strahov – Kaiser Franz I. von Österreich besonders geehrt. Sein Standbild wurde aus Dank für die Erlaubnis aufgestellt, das Kloster 1802 nach der Aufhebung durch Joseph II. (1786) wieder zu eröffnen. Es ist die Bibliothek des 996 auf dem „Mons sacer“ gegründeten ersten ungarischen Benediktinerklosters Pannonhalma.¹⁸⁴ Es spielte im 18. Jahrhundert auch als Ausbildungsstätte eine Rolle: Maria Theresia, die noch einen Neubau anregte, hat hier ein Jesuitengymnasium weiterführen lassen; unter Franz II. (I.) übernahm es neben kirchlichen Aufgaben wieder diese Rolle. Das Gebäude der Bibliothek wurde als Teil einer Gesamtplanung ab 1824 von Joseph Engel errichtet¹⁸⁵, und ab 1833 von Johann Packh durch das Einfügen eines ovalen Saals erweitert wurde, womit die Bibliothek eine T-Form erhielt.¹⁸⁶

Der Hauptraum hat eine auf korinthischen Säulen stehende Galerie. Die Beleuchtung des Anbaus erfolgt durch einen Lichtschacht. Das klassizistische Raumentsemble zeigt die Entwicklung der Gestaltung von Bibliotheken, wie sie auch in Wien z. B. im Bibliothekssaal des Schottenstifts zu sehen ist.¹⁸⁷ Die Ausmalung und die Standbilder Stephans I. und Franz I. schuf Joseph Klieber.¹⁸⁸ Nur das zentrale Deckengemälde ist in Farbe gehalten. Es zeigt Pallas Athene mit der Eule, die einen Jüngling mit Hinweis auf wissenschaftliche Gerätschaften belehrt. [Abb. 18] Das Gemälde mit einigen Putten und Wolken ist ein schon die Zeitgenossen wenig beeindruckender Rückgriff auf barocke Deckenmalerei. Die Medaillons mit Repräsentanten des geistigen Lebens Ungarns auf den Längsseiten sind dagegen ebenso wie antike Dichter und Gelehrte an den Stirnseiten des Hauptraums sowie das von Johann Teuber gemalte ergänzende Programm im Querbau mit Tondo Apollos und der Musen sowie allegorischen Darstellungen der vier Fakultäten in Grisaille ausgeführt.¹⁸⁹ Die Abkehr von barockem Überschwang, die schon beim Gemälde Maulbertschs in Strahov erkennbar war, ist hier in der reduzierten farblichen Ausstattung wie in der Konzentration der Themen vollendet. Wissenschaft, Lehre und nationale Entwicklung sind Ziel der Bibliothek des Klosters, das als Symbolstätte des christlichen Ungarn und wichtige Ausbildungsstätte für Schüler seine bis heute wirkende Mission gefunden hat, die sich in den Beständen der Bibliothek und dem Ausstattungsprogramm ihres Saales spiegeln. War schon in Strahov durch die hervorgehobene Darstellung böhmischer Heiliger der nationale Charakter der Bibliothek betont worden, so gewinnt er in Pannonhalma weiter an Bedeutung. Die in den Bauten und Bildprogrammen erkennbare Unterstützung der nationalen Eigenentwicklungen durch die Habsburger hat den Zerfall ihrer Vielvölkerherrschaft aber auf Dauer nicht verhindern können.

■ 184. Gáspár Csóka; Kornél Szovák; Imre Takács: Die Erzabtei Pannonhalma. Pannonhalma 1996, S. 4–10. ■ 185. József Sisa: Klassizistische Bauten des 19. Jahrhunderts. Die Bibliothek und der Turm von Pannonhalma. Pannonhalma. Die Erzabtei der Benediktiner in Ungarn. Kunstgeschichtliche Studien zur Tausendjahrfeier. *Acta historiae artium*, 38 (1996), S. 167–184. hier 167–169. sowie József Sisa: A könyvtár, és a torony építése. In: *Mons sacer 996–1996*.

Pannonhalma 1000 éve, Imre Takács (Hg.), Pannonhalma 1996, Bd 2, S. 145–161 mit umfangreichem Bildmaterial; deutsche Zusammenfassung u. d. T. Die Errichtung der Bibliothek und des Turmes der Erzabtei Pannonhalma, ebda S. 363f. ■ 186. Sisa, Bauten (Anm. 185) S. 176f. ■ 187. Vgl. Möseneder (Anm. 92) S. 170 sowie Abb. 59 S. 171. ■ 188. Sisa, Bauten (Anm. 185) S. 169f. ■ 189. Ebda S. 171f.



18. Bibliotheksraum
Kloster Pannonhalma.

Blickt man auf die hier dargestellten Beispiele für Bibliotheksprogramme zurück, so werden in ihnen jeweils Existenz und Wirken der Bibliotheken in zeitgemäßer Form dargestellt. Schon in Altertum und Mittelalter gibt die Darstellung von bedeutenden Autoren einen Einblick in die von antiker weltlicher zu christlich geistlicher Literatur sich wandelnden Hauptinhalte der Bibliotheken. Mit dem bewussten Rückgriff auf die antiken Klassiker erscheinen in der Renaissance auch die antiken Dichter und Philosophen wieder gleichberechtigt in den Bildprogrammen. In der Nachfolge Papst Nikolaus V. ist die Bibliothek Papst Sixtus IV. dafür ein herausragendes Beispiel. Bibliothek und Studiolo werden aber auch ein Element bewusster Darstellung der Persönlichkeit. In der Piccolominibibliothek ist es die Propagierung der Leistungen des Andrea Silvio, an die sein Neffe bewusst anzuknüpfen versucht, dem aber als Pius III. 1503 nur ein Pontifikat von 26 Tagen vergönnt war; bei Federico da Montefeltro ein Element seiner Selbststilisierung als idealer Fürst, der in Arte und Marte gleichermaßen hervorragte. Raffael kündigt in der Stanza della Segnatura in überzeitlicher künstlerischer Gestaltung das harmonische Miteinander von Antike und Christentum sowie den Anbruch einer neuen goldenen Ära durch den Pontifikat Julius II. an. Im konfessionellen Zeitalter dienen die Bildprogramme zunehmend der offenen Propagierung weltanschaulicher und politischer Ziele, die auch die Verdammung der Gegner einschließt. Der rund 80 Jahre nach den Stanzen gestaltete Bibliothekssaal Sixtus V., zeigt in aller Deutlichkeit die von ihm eingeforderte beherrschende Stellung des Papsttums auch in der Bibliotheksgeschichte die Bibliotheken werden zunehmend Mittel, ja Waffen im konfessionellen Kampf. Subtil ist die Kritik am Machtanspruch Papst Sixtus V., die Philipp II. in seiner Klosterresidenz Escorial darstellen lässt. Er strebt mit Gebäude und Bildprogramm in der ersten Hälfte seiner Herrschaft einen Ausgleich von Humanismus und Gegenreformation unter Hervorhebung der Stellung des Königs an. Im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation haben die Reichsklöster einen besonders engen Bezug zum Kaiser. Er führt in den von den Habsburgern regierten Ländern in Anlehnung auch an die bauliche Gestaltung des Escorial zur Ausbildung von Klosterresidenzen wie Göttweig. In den Bildprogrammen erscheint in Melk und St. Florian die harmonische Unterordnung der weltlichen unter die göttliche Weisheit noch wie eine Selbstverständlichkeit, die aber immer intensiver verteidigt werden muss. in Deutschland, „wo die Gegenreformation zu wesentlich deutlicheren propagandistisch-pädagogischen Ausdrucksmitteln greifen musste“,¹⁹⁰ werden die Ausstattungsprogramme zunehmend kämpferisch, ja aggressiv, ausgestaltet, wobei in Schussenried auch dezent Kritik am Herrscherhaus erfolgt. Der Versuch durch Anpassung an die zunehmend aufklärerischen Tendenzen schon Maria Theresias die gute Zusammenarbeit der Klöster mit dem Herrscherhaus fortzusetzen, bleibt in Admont vergeblich. Umso beeindruckender ist der erfolgreiche Neubau des Philosophischen Saals des Klosters Strahov. In der programmatischen Umsetzung der durch Toleranz gekennzeichneten josefinischen Aufklärung kehrt die Anerkennung der natürlichen Gotteserkenntnis

■ 190. Hans Tintelnot: Die barocke Freskomalerei in Deutschland: ihre Entwicklung und europäische Wirkung. München 1951, S. 274.

der Antike in den Bildprogrammen von Klosterbruck und Kloster Strahov wieder zurück. Maulbertsch, der sich stilistisch zunehmend an Raffael orientiert, gelingt dabei eine eindrucksvolle visuelle Umsetzung der neuen Thematik. Eszterházy's Rückgriff auf die Tridentinische „Katholische Reformation“ erweist sich demgegenüber für seine Pläne einer Universitätsgründung in Erlau als kontraproduktiv. Im klassizistischen Bibliotheksraum von Pannonhalma ist schließlich nur noch ein schwacher Abglanz der einstigen Bildkraft der barocken Deckenmalerei erkennbar – die zukunftsstragenden Kräfte kultureller und nationaler Entwicklungen finden in den klassizistischen Friesen in Grisaille ihre zeitgemäße Darstellung.

Die Bibliotheken sind Subjekte und Objekte des historischen Mentalitätswandels; sie werden nicht nur als Sammlungen und Wissensspeicher aufgebaut, sondern im Ringen von Weltanschauungen, Konfessionen und politischen Mächten als aktive Werkzeuge eingesetzt. Auch ihre Gebäude und die Bildprogramme ihrer Räume sind sichtbare, oft geradezu propagandistische Botschaften der Ziele ihrer Besitzer. Die Bibliotheken schaffen Sicherheit durch Kontinuität, die aber immer wieder neu definiert und gestaltet werden muss. Die Auftraggeber der Programme sorgen dafür, dass diese sich inhaltlich wie in den darstellerischen Mitteln dem jeweils angesprochenen politischen Umfeld aber auch dem Publikum – vom Herrscher über den Gelehrten bis zum einfachen Besucher – so anpassen, dass ihre Botschaft verstanden werden kann. Auch wer nicht in der Lage war, die Bücher zu lesen, sollte die Quintessenz der in ihnen zu findenden Erkenntnisse im Bild vermittelt erhalten, was auch die Möglichkeit bot, diese – in teilweise zugespitzten – Bildfolgen, Gesamtgemälden und plastischen Ausstattungen zu formulieren, wobei die Gestaltung der Bucheinbände, der Regale, der Galerien und Räume die Wirkung verstärkten. Auch Bibliotheksprogramme, in denen scheinbar nur die Gewissheit überzeitlicher Erkenntnisse dargestellt ist, sind auf den ersten Blick nicht durchschaubare zielgerichtete Aussagen im geistigen Kampf. Haben sie so den Charakter der Propaganda, so sorgt das Ziel, ihre Wirkung über den reinen Inhalt hinaus zu steigern, auch dafür, sie künstlerisch zeitgerecht zu gestalten. Sollen die Gemälde manchmal überzeitliche Harmonie eines goldenen Zeitalters suggerieren, so sollen andere mit geradezu verführerischer Raffinesse überreden. So sind Kunstwerke von großer Komplexität und Vielschichtigkeit entstanden, die nicht selten als Höhepunkte ihrer Kunstepoche gelten können. Der scheinbare Gegensatz von Kunst und Propaganda erweist sich als ein Spannungsfeld, dessen dynamische Entwicklung die Bildprogramme – ebenso wie die Bibliotheken und ihre Bestände – zugleich spiegeln und vorantreiben.

TABLE DES MATIÈRES
INHALTSVERZEICHNIS
SOMMARIO

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

YANN SORDET	179	
<i>D'un palais (1643) l'autre (1668). Les bibliothèques Mazarine(s) et leur décor</i>		
FIAMMETTA SABBA	225	
<i>I saloni librari Borrominiani fra architettura e decoro</i>		
ANDREA DE PASQUALE	249	69
<i>L'histoire du livre dans le décor des bibliothèques d'Italie au XIX^e siècle</i>		
JEAN-MICHEL LENIAUD	265	
<i>L'invention du programme d'une bibliothèque (1780-1930)</i>		
ALFREDO SERRAI	271	
<i>I vasi o saloni librari</i>		
<i>Ermeneutica della iconografia bibliotecaria</i>		
<i>Index locorum et nominum</i>	283	
<i>Les auteurs</i>	299	
<i>Crédits photographiques</i>	303	