

Wolfgang F. Wiesauer

ÜBER DIE FESTSAALDECKE
IM LANDSCHLOß ORTH

Johann-Orth-Allee 16, 4810 Gmunden

Aufbau der Arbeit

- I. graphische Dokumentation sowie Beschreibung des Felder- und Rahmengenüges der Festsaaldecke
- II. Beschreibung und Versuch einer Analyse / Interpretation der kunsthistorischen Zusammenhänge im zentralen Deckenbild nach Hans von Aachen
- III. Dokumentation und Interpretation der anderen Deckenteile (allegorische Malereien des 19. Jahrhunderts / Ornament- und Grotteskenmalerei)

Abfassungszeitpunkt: Dezember 1996

Wissenschaftliche Vorarbeiten

Im Hinblick auf die Festsaaldecke des Landschloß' gibt es so gut wie keine wissenschaftlichen Vorarbeiten.

Frau Margarete Yvoral-Tschapka, Bundesdenkmalamt, 1010 Wien, Hofburg, hat sich im Rahmen ihrer noch unpublizierten Arbeit über die beiden Schlösser Orth schwerpunktmäßig mit einer kunsttopographischen Erfassung des Gesamtbestandes mit Schwerpunkt Architektur sowie einer Präzisierung der Baugeschichte, jedoch nicht mit der Festsaaldecke im einzelnen befaßt.

Frau Magister Marena Marquet, Institut für Kunstgeschichte, Denkmalpflege und Industriearchäologie der Technischen Universität Wien, Karlsplatz 13, 1040 Wien, hat sich mit der Decke im sog. Stöckl-Gebäude beschäftigt.

I. graphische Dokumentation der Festsaaldecke

Es handelt sich um eine hölzerne Flachdecke, genauer um eine rechteckige Kassetten-Holzdecke im Ausmaß 13,80 x 9,43 Meter (eigene Vermessung), die längsseitig auf drei Konsolen¹ und schmalseitig auf einer (zentrierten) Konsole lagert. Sie ist zweiachsig symmetrisch und – unter dem Gesichtspunkt, daß die Gliederung der Decke den von ihr abgeschlossenen Raum artikuliert – deutlich mittenbezogen. Von dieser Mitte ausgehend, möchte ich die Anordnung der Felder wie folgt beschreiben:

Um eine große rechteckige Mittelkassette, die longitudinal angeordnet ist und ein Gemälde des frühen 17. Jhdts enthält, sind weitere Felder so gruppiert, daß sie mit der Mittelkassette an ihren vier Seiten korrespondieren. Dabei handelt es sich um zwei unterschiedliche Felderformen:

um Halbkreisflächen einerseits, die jeweils den kurzen Seiten des Mittelfeldes gegenüberliegen, und um langrechteckige Felder mit Viertelkreiseinbuchtungen an den Ecken andererseits, die jeweils den langen Seiten des Mittelfeldes gegenüberliegen.

Diese Felder sind durch einen gemalten, friesartig umlaufenden Innenrahmen² eingetieft, so daß die Gemälde dadurch eine zusätzliche Akzentuierung erfahren.

Diese vier Felder sind ferner durch Stege, die von den Seitenmitten des Rahmens der Mittelkassette ihren Ausgang nehmen, so miteinander verbunden, daß man von einem System „kommunizierender Rahmen“ sprechen kann. Sie beinhalten allegorische Malereien aus dem letzten Viertel des 19. Jhdts, im wesentlichen Darstellungen von Tugenden, wobei die Halbkreisflächen jeweils eine Szene, die eingebuchteten Langrechtecke jeweils zwei (durch malerische Mittel geteilte) Szenen wiedergeben.

Zwischen diesen Rahmen befinden sich große Restfelder, deren geometrisch schwer faßbare Form es unmöglich macht, sie als gleichwertig anzusprechen. Sie beinhalten Ornament- und Grotteskenmalerei, Kunstsymbole und Harnische, die mit Lanzen und Spießen unterlegt sind (Trophäen). Eigenartigerweise sind diese Malereien nicht konzentrisch oder divergent, sondern seitenverkehrt angeordnet.

An ihren Ecken sind quadratische Eckfelder eingebettet.

Diese Deckenelemente bilden ihrerseits ein (in etwa zum Mittelfeld proportionales) Rechteck, das als „Decke in der Decke“ angesprochen werden kann; rund um dieses Rechteck laufen langrechteckige Kassetten, die von sechs- bzw. achteckigen Bildnismedaillons derart intermittiert werden, daß sich die Sechsecke in den Deckenecken, und die Achtecke in den Feldermitten befinden, wobei die Achtecke die innere Feldergruppe tangieren. Diese langrechteckigen Felder beinhalten ausschließlich Grottesken.

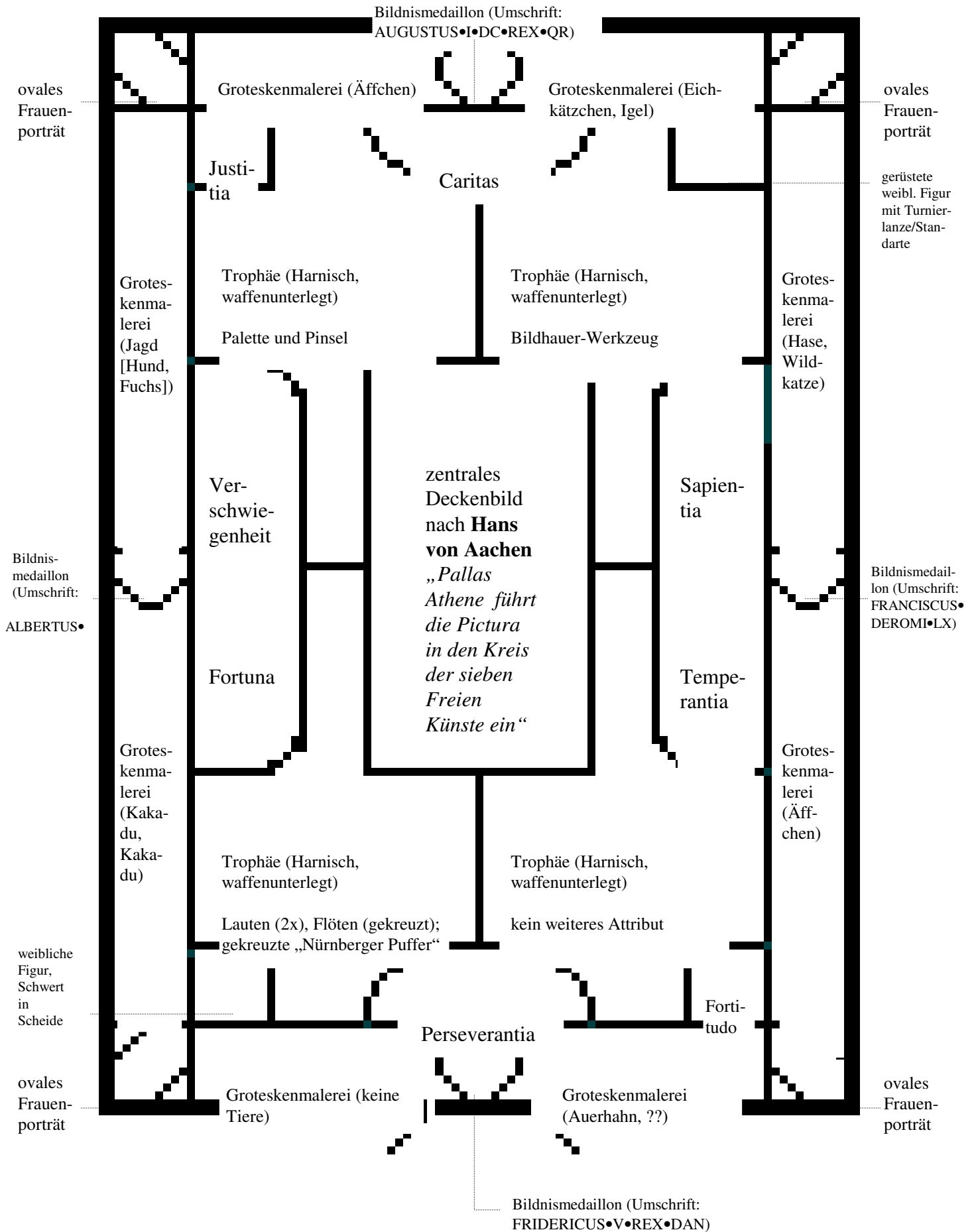
¹ Die Konsolen sind als exotische Tier- und Menschenmasken gestaltet.

² Motivwechsel Rundbogen/Rundpfeiler; die zusätzliche Schattierung dieser Elemente erzeugt eine durchaus plastische, zahnschnittförmige Wirkung; auch der Deckenabschluß hin zur Wand ist mit einem solchen friesartig umlaufenden Schmuckband gestaltet.

Weitere Merkmale:

- Historistisch-repräsentative Kassettendecke mit ausgeprägtem Tafelbildcharakter
- Keine illusiven Elemente; es handelt sich um „an die Decke applizierte Wandgemälde“ (die Figuren sind also nicht in perspektivisch-illusionistischer Weise untersichtig)
- Sichtbar ist nur das Rahmengerüst und keine deckentragenden Teile.
- Eckausbildung der Decken- und Rahmenprofile (von innen nach außen):
 - a) gekehltes Profil / gold
 - b) gekehltes Profil / silbergrau
 - c) gekehltes Profil / schwarz
 - d) am Scheitelpunkt: Rundstab / gold
 - e) gekehltes Profil bzw. Rundstab / schwarz bzw. grau
 - f) ¼-Profil bzw. Rundstab / gold

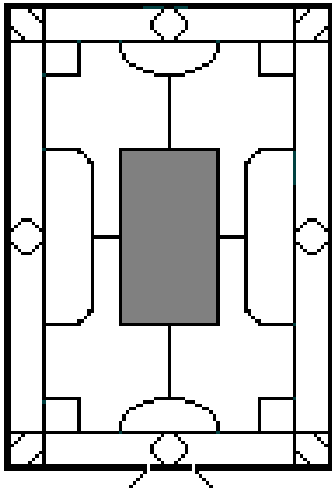
Alles auf schwarzem Grund; Rosetten auf den Bereich der Gemälde-, Bildnis- und Eckfelder konzentriert
- Die Rundungen (Halbkreisformen bzw. gekrümmte Rahmenprofile der Viertelkreiseinbuchtungen) verhindern ein strenges, stark linear wirkendes Formgefüge (→ Ausgewogenheit!).
- Die Grotteskenornamentik ist flächenanteilmäßig relativ groß gehalten, so daß in etwa eine Harmonisierung von Malerei und Ornament erreicht ist: Man kann von einer gewissen Balance sprechen, nicht im Sinne einer qualitativen Gleichwertigkeit von Malerei und Ornament, sondern einer quantitativen.



Eingang

II. Beschreibung und Versuch einer Interpretation /Analyse der kunsthistorischen Zusammenhänge im zentralen Deckengemälde nach Hans von Aachen

A. *Hans von Aachen und E. Sadeler*



Aus einem Brief des Bundesdenkmalamtes an Herrn Oberforstrat Dipl. Ing. Winkler vom 14. 10. 1962 möchte ich einleitend folgenden Passus zitieren, der Ansatzpunkt für meine eigenen Nachforschungen war:

„Das Gemälde ist eine genaue Kopie nach einem Stich von E. Sadeler, der ein verschollenes Gemälde des Hans von Aachen aus dem Jahre 1596 wiedergibt. Das Bild wurde für den Herzog Maximilian von Bayern gemalt, Wiederholungen des Gegenstandes gibt es auf einer Fayenceplatte im Österr. Museum für Angewandte Kunst in Wien sowie auf einer Schale im Louvre. Das Thema gehört in den Umkreis des Paragone und des

Themas von der Pallas Athene als Beschützerin der Künste und Wissenschaften. Auch der Triumph der Malerei klingt hier an, da sie gleichsam als die achte der freien Künste dargestellt ist.

Der Name des Malers, welcher das Bild des Hans v. Aachen nach dem Stich von Sadeler für das Landschloß kopiert hat, ist nicht bekannt. Sie können also keineswegs sagen, daß es ein Gemälde des Hans von Aachen ist, sondern daß es sich um eine Kopie eines unbekanntes Malers danach handelt, wobei immer noch die Frage offen bleibt, ob er das jetzt auch schon verschollene Gemälde des Hans von Aachen gekannt und direkt kopiert oder bereits nach dem dieses Gemälde vervielfältigenden Stich von Sadeler gearbeitet hat.“

Tatsächlich habe ich im Werkverzeichnis des „Neuen allgemeinen Künstler-Lexikons“ von Dr. G. K. Nagler, Band 14, München, 1845(!), Verlag von E. A. Fleischmann, unter Nummer 161 den Eintrag „Minerva führt die Malerei in den Kreis der Musen, eine reiche Composition im Geschmacke Sprangers, nach J. v. Aachen, gr. fol.“ gefunden, nachdem das Standardwerk Thieme-Becker darüber keine Auskunft gab.

Eine mühsam recherchierte Abbildung des Stiches bestätigt in der Bildunterschrift: Johannes v. Ach pinxit. Signiert ist der Stich, der sich im Wallraf-Richartz-Museum in Köln befindet, von G. Sadler (= Aegidius = Gilles Sadeler). Allerdings kann nicht davon die Rede sein, daß es sich um eine „genaue Kopie nach einem Stich von E. Sadeler“ handelt, denn schon eine oberflächliche Betrachtung läßt große Unterschiede deutlich werden (z.B. die vom Bildrand überschrittene Herkulesstatue ist im Deckengemälde des Landschlusses nicht wiedergegeben: Hier ist Herkules zu einer verkrümmten Statuette auf einem vordergrundbezogenen Sockel verkümmert). Zumal ist anzunehmen, daß der Kupferstecher, der viele Werke des Hans von Aachen nachgestochen hat, sich an das Original gehalten und mit großer Genauigkeit gearbeitet hat.

Das Original des Hans von Aachen ist angeblich nach 1827 verschollen und nur³ durch diesen Kupferstich überliefert. Meine Recherchen ergaben allerdings, daß es im 1992 in München/Leipzig erschienenen Allgemeinen Künstlerlexikon SAUR (Band 1/A-Alanson, Seite 4, 1. Spalte, Zeile 26) der Sammlung Bonde des schwedischen Museums ERICSBURG zugeordnet wird. Da weder eine Künstlermonographie bzw. eine andere Publikation aufzutreiben war, die eine Abbildung des Gemäldes beinhaltet hätte, habe ich mich an die Schwedische Botschaft gewandt und gebeten, die Wiederauffindung des Werkes zu verifizieren und mir für meine Arbeit eine Abbildung des Werkes zu vermitteln. Dieses Schreiben blieb unbeantwortet; bei der Analyse und Interpretation des Werkes muß ich mich daher notgedrungen auf den Kupferstich von Aegidius Sadeler stützen.

³ Auch der Schalenboden der sogenannten Cellini-Schale, die sich einst im Louvre befand und nur noch als galvanoplastischer Abguß im Kunstgewerbemuseum Berlin erhalten ist, gibt – leicht verändert – das Vorbild des Hans von Aachen wieder. Interessant ist in diesem Zusammenhang: eine Triumphsäule im Vordergrund, von der nur noch der Sockel steht: auch der „Scharnsteiner Maler“ verwendet dieses Motiv, allerdings am rechten Bildrand (Aufmalung des Wappens der Wartenburger Linie der Pollheimer). Hat er die Cellini-Schale gekannt?!

B. Versuch einer Analyse der kunsthistorischen Aspekte

1. zum Motiv:

Pictura: Das Motiv „Pallas Athene führt die Pictura in den Kreis der *septem artes liberales* ein“ ist im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jhd. von hoher Aktualität. Vorbereitet war es durch die Einführung der Allegorie der Pictura als weibliche Gestalt durch Giorgio Vasari (er stellte sie erstmals 1542 in seinem Haus in Arezzo zusammen mit der Poesia, Scultura und Architettura dar; in einer in den Uffizien überlieferten Zeichnung für eine nicht ausgeführte Loggiendekoration stehen die bildenden Künste [Pictura, Architettura und Scultura] bereits 1545 gleichberechtigt unter den *septem artes liberales*; für die Leichenfeier Michelangelos in S. Lorenzo (1564) – Vasari war einer der Promotoren – wurden am Katafalk alle vier Künste dargestellt; in der Vitenausgabe von 1568 werden die drei Künste sowohl im Titel genannt als auch im Holzschnitt der Titelfrückseite als weibliche Allegorien einträchtig vor einem Felsen sitzend dargestellt). Die Synthese *artes liberales* / die drei Künste war somit bereits 50 Jahre vor der Entstehung des Hans von Aachen-Gemäldes vollzogen.⁴

Die Musen: Mitte des 16. Jhdts wurde etwa der Besuch Minervas bei den Musen (Ovid) in den Niederlanden oft gemalt; auch der „Parnaß“ des Raffael im Kontext der Stanza della Segnatura im Vatikan zeigt Apoll inmitten der Musen. Ja, man kann sagen, die Renaissance hat die Musen wieder in ihre Rechte eingesetzt, wobei sie nicht so sehr in ihrer klassisch-antike Rolle als Urheberinnen der Sphärenharmonie erscheinen, die das Lob der Schöpfung singen, sondern vielmehr als Topos, der den neuen Stellenwert der Malerei bzw. das neue Selbstbewußtsein der Maler reflektiert.

Pallas Athene: In diesem Zusammenhang ist die Rolle von Pallas Athene bedeutsam, die in Rom mit Minerva gleichgesetzt ist. Sie beschützt die Handwerker und Künstler, außerdem die Dichter und die Lehre. Wie Athene war sie auch Göttin der Weisheit. Der Renaissance galt sie als Patronin der *artes liberales*. Als Beleg hierfür möchte ich das (zeitlich spätere) Bild „Minerva unterweist die Malerei“ des Rubenslehrer Adam van Noort aus 1598 (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen) erwähnen, das mir im Übrigen auch deshalb aufgefallen ist, weil mich der zu Minerva zurückgewandte Blick der vor einem noch leeren Staffeleibild sitzenden Malerei stark an die zurückgewandte Kopfhaltung der Malerei im Deckenbild erinnert hat.

⁴ wengleich „hinter der Gleichberechtigung der drei Künste“ der latente Streit um die Bevorzugung der Malerei weitergeht



Eine Inschrift unter dem Kupferstich lautet (in Übersetzung):

Alles was Edles das Erdreich, was Edles umfaßt Amphitrite
 was auch würdig der Schau immer hält der Olymp
 Hat mit fähiger Hand der Natur Rivalin, die Malkunst
 übertragen ins Bild, Leben das niemals vergeht
 Doch alle Form ist noch roh, wenn es fehlt an der Bildung
 der Pallas
 gehen die zwei Hand in Hand, was ist dann schöner als sie?
 Kommt noch ruhmreiche Tugend den beiden hinzu als Gefährtin (⇔ vgl. *allegorischer Deckenzyklus!!*)
 Lorbeer umkränzt sodann allseits vollendetes Werk.

2. zu den *artes liberales*:

Kurzer kunstgeschichtlicher Rückblick:

In der römischen Kunst (Musensarkophage etc.) gibt es viele Darstellungen von Dichtern, Philosophen oder Gelehrten in Begleitung einer oder mehrerer Musen als Personifikationen ihrer Inspiration oder künstlerischen Präferenzen. Auch in der (spät)antiken Literatur – z.B. beim Hochzeitsfest des Merkur mit der Philologia (Martianus) – spielen Musen und Freie Künste eine wichtige Rolle. Im Christentum verlieren die Musen weitgehend an Bedeutung, da sie sich nur schwer mythologisch entschärfen, umdeuten und in die religiösen Vor- und Darstellungen einbinden lassen (nach antiker Vorstellung geleiteten die Musen die Seele des Verstorbenen in die Sternensphäre und ermöglichten ihr so, das Leben der Unsterblichen zu teilen); ihre Rolle wird weitgehend von den sieben Freien Künsten übernommen.⁵ Diese Verwandlung der Musen in die sieben Freien Künste wird im Mittelalter vollzogen und dort deutlich, wo z.B. Personifikationen der Freien Künste zusammen mit ihren berühmten Repräsentanten erscheinen (Rhetorik mit Cicero, Grammatik mit Donatus; Philosophia in Begleitung von Sokrates und Plato, umgeben von den Freien Künsten [Herrad von Landsberg,⁶ „Hortus Deliciarum“]).

Eine gegenläufige Tendenz tritt dann im Zuge der Verbindung der bildenden Künste während der Renaissance mit humanist. Bildungsgut und wissenschaftlichen (Er)Kenntnissen (wie Perspektiv- und Proportionslehre⁷) auf: Die Musen kommen wieder zu ihrem Recht (vgl. Dante und Homer inmitten der Musen auf Raffaels „Parnaß“). Schließlich sind sie mit der Antike so eng verbunden, daß Renaissance und Humanismus ohne sie nicht denkbar wären. Zudem fühlt sich die Kirche von der heidnisch-dämonischen Macht der Musen auch nicht mehr bedroht.

In einer Federzeichnung Hans von Aachens mit dem Thema „Athene führt die Malerei Apoll und den Musen zu“⁸ (auf die ich später noch in einem anderen Zusammenhang zurückkommen möchte [identische Übernahme des lorbeerkrantzbringenden Genius' ins gegenständliche Bild!] beträgt die Zahl der anwesenden Musen 8. Nun ist es bereits in der Antike üblich, die Musen reafferent zu verwenden (s. Musensarkophage; Musenkästchen aus dem Esquilinschatz [British Museum]), so daß ihre Vollständigkeit nicht notwendigerweise gegeben sein muß. Zieht man ferner in Betracht, daß das Original Aachens

⁵ Im 12. Jhdt sind es die sieben Freien Künste, die der Theologie dienen und den Wagen für die Seelenreise bauen (Alanus von Lille).

⁶ Sie bildet im Übrigen auch die neun Musen ab.

⁷ Anatomie und die Kunst der Messung hat u.a. den Zweck, die bildenden Künste in den Rang von freien Künsten zu erheben und damit die gesellschaftliche Anerkennung des Künstlerstandes zu fördern. Eigentlich sind es jene Wissenschaften, die an der niederen, der Artistenfakultät der Universitäten, gelehrt werden: Grammatik, Rhetorik, Dialektik und Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie.

⁸ aufbewahrt in der Mährischen Galerie in Brünn

ebenfalls 8 Musen aufweist (NB: Links neben der Grammatik sitzt eine weitere, weitestgehend verdeckte weibliche Person, von der nur Füße und eine gestikulierende Hand gezeigt werden⁹), kann man nicht umhin, diese Federzeichnung als Vorzeichnung bzw. Entwurf für das Musenbild aufzufassen (zumal es nie als Gemälde ausgeführt wurde; interessant ist in diesem Zusammenhang übrigens auch, daß die Musen als musizierende Gruppe gezeigt werden: Fünf von ihnen spielen auf einem Musikinstrument [Laute, Lyra, Viola da Gamba, Trompete, Cymbeln]; es läßt dies den Schluß zu, daß Hans von Aachen die Musen primär in Verbindung mit der Erzählung vom Sangeswettbewerb [mit den Sirenen] gesehen hat) und die 8-Zahl der Musen als beabsichtigt anzuerkennen. Dies erschwert allerdings eine Interpretation der Musen als die sieben Freien Künste beträchtlich; es wäre dies nur so zu erklären, daß Aachen am Schnittpunkt dieses Einverwandlungsprozesses Musen \Leftrightarrow sieben Freie Künste¹⁰ stand und seiner eigenen Indifferenz Rechnung trug. Die der klassischen Antike als musisch geltenden Künste sind jedenfalls bereits weitgehend im Sinne der *septem artes liberales* umgedeutet: So z.B. ist eine Muse mit dem Schlangenstab des Hermes in der Antike unbekannt und ausgeschlossen! Auch fehlen die theatralischen Attribute für Melpomene (tragische Maske, Keule, Kranz) und Thalia (komische Maske, Krummstab). Ja, es scheint fast so, als wären gerade diese beiden rein künstlerischen Musen verdrängt und einem dominierenden Wissenschaftsbezug geopfert worden, der durch die Aufnahme der Malerei relativiert und neu gewichtet werden soll. Der 9-Zahl der Musen wird historisch-mythologisch nur noch insofern Rechnung getragen, als eine achte Muse attributlos angedeutet und die 9-Zahl mit der hinzukommenden Pictura somit wieder vollständig ist. Auch dies bedeutet wohl, daß die Musen in einem eigentlich sehr ursprünglichen Sinn (wieder) als Beschützerinnen alles Geistigen verstanden werden. Beim Festsaal-Deckenbild des Landschlusses Orth ist die Sieben-Zahl der Musen eindeutig. Vielleicht war hier – in der Kopie – der Verwandlungsprozeß bereits vollzogen. Wahrscheinlicher erscheint mir, daß es sich schlicht um eine Vereinfachung und nicht um eine „Programmatik der 2. Linie“ handelt.

⁹ Vielleicht ist die Dichtung gemeint, die nicht eigens zu den *artes liberales* gezählt wurde, aber in enger Verbindung mit Grammatik und Rhetorik dazugehörte (hierzu würde passen, daß diese Figur anscheinend mit der Grammatik im Gespräch ist – ihre Hand und die der Grammatik deuten darauf hin – und daß zu ihren Füßen Bücher und eine Schreibfeder liegen).

Es könnte sich aber auch um Kalliope handeln, der als „Urmuse“ (Platon; Hesiod) keine besonderen Attribute zugeordnet sind.

¹⁰ Alte kunstgeschichtl. Vorläufer der siebenköpfigen Frauengruppe finden sich in der frühchristl. Literatur (2. Jh.: „Hirte des Hermas“), wo die Tugenden als 7 Frauen beschrieben werden, die sich als Glauben, Enthaltensamkeit, Einfalt, Erkenntnis, Unschuld, Ehrfurcht und Liebe darstellen (und einen Kreis um den die Kirche darstellenden Turm bilden [NB: es handelt sich um eine Turmbauschilderung]); auch die 7 *Gaben des Geistes* sind in diesem Zusammenhang relevant: die siebenköpfige Frauengruppe dürfte sich aus dem christlichen Kontext herleiten.

3. zu Hans von Aachen:

geb. 1552 in Köln, gest. 1615 in Prag; Genre- und Porträtmaler (biblische Szenen, mythologische und allegorische Darstellungen; schließt sich mitunter in ganz äußerlicher Routine an fremde Vorbilder an und kopiert antike sowie Werke älterer und zeitgenössischer Maler); gehört zu den Hauptvertretern des höfischen Manierismus in Deutschland.

Italienaufenthalt von ~ 1574 bis 1588 (Eindrücke von Tintoretto, Correggio, Michelangelo; Auftrag für eine „Anbetung der Hirten“ für II Gesu in Rom [verloren]), danach in München u. Augsburg tätig (Fuggerporträts [~ 1590/92];

zahlreiche Hofaufträge in München [um ~ 1593 entsteht hier im Auftrag von Herzog Maximilian von Bayern das Bild „Pallas führt die Malerei zu den Musen“ {„ein Tafel, darauf die 7 freyen Künste, zu welchen Pallas auch die Malerei füeret“, wie das Ficklersche Inventar von 1598 die Szene beschreibt}});

1592 Reise nach Prag, wo ihn Kaiser Rudolph II. zu „Sr. Majestet Camer Maller“ (Kammermaler „von Haus aus“ = ohne Anwesenheitspflicht) ernennt und am 1. 11. 1594 adelt; nach seiner Heirat mit Regina di Lasso (Tochter des Münchener Hofkapellmeisters Orlando di Lasso) zieht er ~ 1596 nach Prag, ohne daß seine Beziehungen zu München und Herzog Maximilian I. abbrechen; 1601 läßt er sich endgültig in Prag nieder; 1605 mit weiteren Privilegien ausgestattet, gehört er neben Giuseppe Arcimboldo, Bartholomäus Spranger und Joseph Heintz d. Ä. zum engsten Kreis der am Hof Rudolph II. schaffenden Maler.

zu Aegidius (Gilles) Sadeler:



Er war wohl das bedeutendste Mitglied der flämischen Kupferstecher- und Kunsthändlerfamilie des 16./17. Jhdts; geb. 1570 in Antwerpen, gest. 1629 in Prag; auch Maler; begleitet seinen Onkel und Lehrer Johann S. und seinen Vater Raphael S. auf ihren Reisen nach Deutschland und Italien; in etwa zeitgleich mit Hans von Aachen in München (1594/97); wird durch die Vermittlung Aachens in der Folge (1597) ebenfalls von Kaiser Rudolph II. an den Prager Hof berufen, wo er fortan ausschließlich für ihn und dessen Nachfolger tätig ist;

etliche Nachstiche zum Werk von Hans von Aachen (z.B. Heilige Familie mit Obstschale; Heilige Familie mit lobsingenden Engeln; Hermathena [Hermes und Athene]; Anbetung der Hirten (II Gesu / Gem. des Hans von Aachen verloren); Kaiser Rudolph [ovales Brustbild] etc.).

Der Stich zu „Pallas Athene führt die Malerei zu den Musen“ ist – wie auch die Gemäldevorlage – dem bayerischen Herzog Maximilian I. in München gewidmet; das Huldigungsblatt ist somit in erster Linie eine an ihn adressierte allegorische Darstellung des Status, den die Malerei in Prag unter Rudolph II. erreicht hatte (mit dem Majestätsbrief vom 27. 4. 1595, der die Malerei zu einer freien Kunst erklärte, war übrigens auch eine Wappenänderung verbunden. Die Prager Malerzunft durfte nun eine goldene Krone mit drei Zacken und ein Bildnis der Athene-Minerva im Wappen führen).

C. Versuch einer Interpretation



„Pallas Athene führt die Malerei in den Kreis der Musen“ ist – in bezug auf die Übernahme ital. Formenguts und Gebärdensprache in mythologische und allegorische Szenen – eine für Hans von Aachen typische, niederländisch gefärbte Genreszene.

Es sei mir in diesem Zusammenhang nochmals gestattet, auf das Bild „Minerva unterweist die Malerei“ von Adam van Noort aus 1598 (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen) hinzuweisen: Der zu Minerva zurückgewandte Blick der vor einem noch leeren Staffeleibild sitzenden Malerei erinnert stark an die zurückgewandte Kopfhaltung der Malerei im o.a. Gemälde des Hans von Aachen.



In der Zeichnung Hans von Aachens „Athene führt die Malerei Apoll und den Musen zu“ kehrt er wieder: Er wird später 1:1 in das gegenständliche Gemälde



Interessant auch die Gruppierung der zentralen Figurengruppe, die bereits im Bild „Urteil des Paris“ vorweggenommen scheint, das Hans von Aachen 1588 in Köln für den Kaufmann Boots geschaffen hat. Über dieser Gruppe findet sich auch schon der einschwebende, den Lorbeerkranz und Palmzweig des Ruhmes überbringende Genius!

(in der Zeichnung hält er den Lorbeerkranz noch über die Insignien der Pictura, im Gemälde dann neben den Malstock ⇒ nicht die Person, sondern *die Kunst der Person* wird ausgezeichnet!).

Wenn die Kunstkritik meint, HVAs Erfindungsgabe innerhalb der angelernten Ausdrucksformen sei sehr ergiebig, so trifft dies auf den Vergleich der beiden obgenannten Gemälde nur bedingt zu.

Auffallend auch die kleinen Köpfe auf den verlängerten Hälsen. Die ausgreifende Gebärdensprache hat sich gegenüber dem Bild von 1588 deutlich beruhigt.



jedoch mehr den Charakter einer Weisung als einer Hin - weisung: Athene scheint der Malerei ihren Platz unter den Musen „mit Befehlscharakter“ anzubzw. zuzuweisen. Als Schutz-göttin ist sie Widerspruch auch nicht gewohnt; er wird auch nicht erwartet.



Das offensichtliche Unbehagen der Malerei,¹¹ die ihren neuen, autarken Stellenwert bewahren und nicht einer Vergesellschaftung opfern will,¹² kommt vielmehr im Schritt zum Ausdruck: Es wäre wohl zuviel gesagt, zu behaupten, die Malerei stellt sich Pallas Athene in den Weg: Sie tritt ihr in den Weg, hemmt ihren Schritt. Dieser Eindruck wird durch die rückwärts gewandte Kopfhaltung noch verstärkt: Der Blick geht an Pallas¹³ vorbei und scheint – in einer Mischung von Sehnsucht und Resignation – ins Leere zu gehen, - eine Leere, die ich als „antiken Fatalismus“ deuten möchte, der den Menschen der Gottheit ausliefert (und – bewusst angenommen – in der christlichen Mystik des Mittelalters neu reflektiert wurde).

¹¹ Ihr Gesichtsausdruck ist im Original weit weicher und sinnlicher als im Orther Deckengemälde.

¹² Bei Hans Rottenhammer („Allegorie der Künste“) hat sich die Pictura kurz nach 1600 schon einen zentralen Platz unter den Freien Künsten erobert: sie malt die Venus, die ihr Modell steht, während die anderen Künste um sie herum gruppiert werden.

Viel weiter geht 1633 der Spanier Francisco López, der sie über die anderen Künste stellt: Der Stich (nach Vincencio Carducho) mit dem Titel „Die Malerei und die Freien Künste“ zeigt sie (s. Bild unten) thronend über den versammelten Freien Künsten (hier sind es bereits wieder 9: Skulptur und Architektur sind hinzugekommen).

¹³ Der Helmschatten auf der Nase der Pallas wurde vom „Scharnsteiner Maler“ offensichtlich fehlgedeutet: Er hat sie verformt wiedergegeben.

Dazu kommt, daß die Gruppe der Musen bzw. artes den „Neuankömmling“ in keiner Weise erwartet oder registriert: Sie ist mit sich selbst beschäftigt, gänzlich auf sich selbst bezogen (NB: Die Musen sind natürliche Geschwister!) ... Die Malerei scheint weder „angemeldet“ noch „willkommen“.

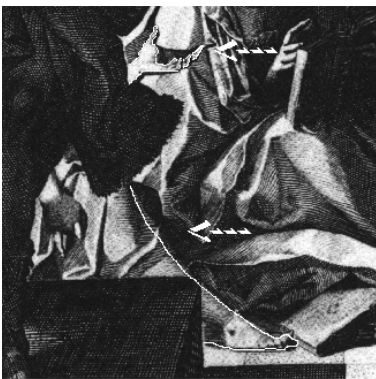


Links vorn sitzt die Grammatik mit einem Buch, in der Mitte die Dialektik mit einer Schreibtafel. Hinter beiden stehen die Musik mit einem Blasinstrument und die Rhetorik mit dem Schlangenstab / Caduceus ihres Beschützers Merkur. Die artes rechts befinden sich offenbar im Gespräch miteinander: die Geometrie mit Globus (in der Rechten), Zirkel (in der Linken) und Zirkel/Meßlatte (unter sich), die Arithmetik (ihre Kopfhaltung ist bedächtig-erwägend, im Orther Deckenbild nahezu anlehungsbe-

dürftig“), mit den Fingern rechnend, und die Astronomie, die eine Armillarsphäre emporhält und interessiert betrachtet (im Orther Deckenbild blickt sie in Richtung Grammatik „darunter durch“). Die Viola da Gamba ganz rechts symbolisiert die Harmonie, die in ihrer universellen Geltung und mathematischen Gesetzmäßigkeit diese drei artes und die Musik miteinander verbindet.

Die Rhetorik blickt nach oben, wo ein geflügelter Genius einen Lorbeerkranz über die Attribute der Malerei – Pinsel, Palette und Malstock – hält.

Zwischen ihr und der Grammatik sind die ausgestreckte Hand und die Beine der schon erwähnten verdeckten weiteren Figur zu sehen, die den Freien Künsten beigesellt ist.



Diese achte (!) Figur fehlt im Deckenbild des Landschlusses Orth völlig, wie überhaupt die ganze Musengruppe dort freigestellt und vom Muster des Paviments gefaßt/umgeben ist (was den Eindruck der Geschlossenheit der Musengruppe zusätzlich verstärkt, wiewohl dies kaum beabsichtigt sein dürfte), wohingegen sich in Aachens Original der Zeigefinger der Pallas in Höhe des Kopfes der Grammatik befindet.

Hinweisen möchte ich zudem auf das Schattieren einer Hintergrundfigur (Arithmetik), das auch bereits im „Pariserurteil“ aus 1588 vorkommt.



Auf der linken Seite des Bildes von Hans von Aachen wird wenig freundlich auf die Bildhauerei angespielt. Oben ist eine große, manieristisch (wenn auch nicht im Sinn der *figura serpentinata*) gedrehte große Herkulesstatue (als Motiv der verfallenden Antike) rücksichtslos vom Bildrand überschritten, darunter kniet ein stark beschädigter weiblicher Torso. Diese beiden Elemente fehlen im Deckenbild des Landschlusses Orth, bzw. sind (die Elemente „Haltung“ und „Beschädigung“) zu einer schmutzig-grauen Herkules-Statuette (Keule und Löwenfell weisen sie als solche aus) im Vordergrund verschmolzen, die perspektivisch ungenau (Position des Malers: halb rechts) auf einem farblich nicht unterschiedenen Sockel präsentiert wird, der für den „Scharnsteiner Maler“ offensichtlich nur den einen Zweck zu erfüllen hatte, ein Bildträgererelement für das Scharnsteiner Wappen (NB: der Jörger [„Von Silber und Schwarz gespalten, darin in gewechselten Farben aufrecht zwei Pflugmesser, Schneide auswärts“ {Quelle: Aloys v. Starkenfels, *Der Oberösterreichische Adel*. J.

Siebmachers großes und allgemeines Wappenbuch 4. Bd. 5. Abt., Nürnberg 1894, 143}})) zu integrieren. Diese Statuette wird zwar in die bildimmanente Lichtkausalität (Licht von links) einbezogen, wirkt aber dennoch bildfremd und aufgesetzt. Zusammen mit dem ebenfalls wappentragenden Säulentorso rechts entsteht so eine Bildbühne, die das Ereignishafte des Originals zu einem Szenenausschnitt determiniert.

Im Hans von Aachen-Original schreitet Minerva gerade über Schlegel und Meißel hinweg (im Deckengemälde liegen sie bereits hinter ihr). Wie es scheint, soll dem Betrachter vor Augen geführt werden, daß die Malerei mit ihrem Einzug in den Kreis der *artes liberales* den alten Rangstreit zwischen ihr und der Bildhauerei gewonnen hat.

Ergänzend zu den bereits als Kontext angemerkten Unterschieden von Original und Kopie möchte ich noch darauf hinweisen, daß im Original der obere Bildrand um Vieles höher angesetzt und das säulengestützte Architekturfragment von Vegetation überwuchert ist; auch die Wolkenstimmung unterscheidet sich und wurde vom „Scharnsteiner Maler“ frei assoziiert.

D. *historische Hintergründe zum Transfer der Decke(n) von Schloß Scharnstein nach Orth*

1. Scharnstein

a) Kurzüberblick:

1492 kauft Christoph Jörger zur Reut das Gut teils als Lehen und teils als Eigenbesitz.

Nach wiederholtem Besitzerwechsel wird die Herrschaft 1584 freies, erbliches Eigentum seines Sohnes, des kaiserlichen Hofkammerpräsidenten Helmhart Jörger (und seiner Nachkommen). Da ein verheerender Brand die Burg Scharnstein am Thiesenbach im selben Jahr zerstört hatte, beginnt Helmhart Jörger das kleine Pflegehaus im Tal gegenüber der Ruine zum Herrensitz auszubauen und versieht es mit Wohnungen, einem großen Saal, verschiedenen Amtsräumen, einem Schloßgarten und einem Gefängnisturm.

Die Fertigstellung der Innenausstattung erlebt Jörger nicht mehr; unter seinen Söhnen > Georg Wilhelm und Karl wird der Ausbau jedoch weitergeführt und vornehmlich durch den Bildhauer Johann Baptist Spatz aus Oberitalien vollendet. Dazu berichtet Dr. P. Edmund Baumgartner in seinem 1970 vom Gemeindeamt Viechtwang herausgegebenen Buch „*Die Geschichte der Herrschaft Scharnstein*“ (Zitate im folgenden kursiv ausgewiesen):

Nach dem Tode Helmharts, November 1594, setzten seine Söhne Georg Wilhelm und Karl Jörger die weitere Ausgestaltung des Schlosses Neuscharnstein fort, wobei ihnen der aus Oberitalien stammende Johann Baptist Spatz mit seiner Bildhauerkunst zur Seite stand (war er auch der „Scharnsteiner Maler“?

[Anmerkung des Verf.]. Er war einige Zeit in Diensten der Jörger, so daß er als „Steinpüldhauer am Scharnstein“ bezeichnet wurde. (Arch. Pösinger Bernh. Kunst und Handwerk in den Kammereirechnungen 1605). Die Türen-Umrahmungen wurden mit reichen Schnitzwerken ausgestattet, die Zimmer und Säle des Schlosses erhielten eine geschnitzte Holzdecke mit Ölgemälden allegorischer Figuren und Gestalten aus der klassischen Mythologie nach dem Stil und dem Geschmack der Renaissancezeit. Das Wappen des Jörgers hielt die Erinnerung an die Bauherren des Schlosses fest.

Die Wirren der Glaubensspaltung bringen die Protestanten Jörger in schweren Gegensatz zu Ferdinand II. (und seinen katholischen bayrischen Besitzern), der ihre ganzen Güter einzieht (1620 werden alle Besitzungen Karl Jörgers konfisziert) und die Herrschaft Scharnstein einige Jahre später (definitiv 1625 / Übernahme der Herrschaft durch Abt Wolfradt von

Kremsmünster) an das Stift Kremsmünster verkauft, das in der Gegend schon Pfarreien und Grundeigentum hatte.

Baumgartinger weist ferner darauf hin, daß die Ausstattung des Schlosses danach fortgesetzt wurde, „wobei der Maurer und Polier Andrea Alio und der Steinmetzmeister Peter Schachinger tätig waren.

b) Details zu Karl Jörgers Rolle im Religionskrieg und zur möglichen Herkunft des zentralen Deckengemäldes

Karl Jörger, des 1594 verstorbenen Helmhart jüngster Sohn, war schon vor seiner Mündigkeitserklärung Mitbesitzer der Herrschaft geworden, die er gemeinsam mit seinem Bruder Georg Wilhelm verwaltete. Nach dessen frühem Tode im Jahre 1617 war Karl nun der einzige Erbe der zahlreichen Güter und Herrschaften, die zum Großteil bereits Helmhart Jörger innegehabt hatte.

Karl Jörger konnte den reichen Besitz allerdings nicht mehr in der gesicherten finanziellen Lage übernehmen, wie ihn Helmhart seinerzeit hinterlassen hatte. War schon während der Zeit der Vormundschaft eine nicht unbedeutende Schuldenlast entstanden, so sehen wir dieselbe unter Karl Jörger im steten Steigen begriffen:

Sein Leben und Schicksal sind ein Abbild des Streits der Stände mit der kaiserlichen Zentralgewalt (1618 Prager Fenstersturz / Beginn des Aufstands), der durch die religiöse Verschiedenheit der beiden Parteien eine bedeutende Verschärfung erfährt und mit einer schweren Niederlage der ständischen Macht endet.

Karl Jörgers eigene Herrschaften und Besitzungen sind davon massiv betroffen, zumal er selbst zur finanziellen Unterstützung des Aufstandes große Summen beitrug und dadurch seine Schuldenlast gewaltig steigerte.

Karl Jörger führt diesen Streit an der Spitze der oberösterreichischen Stände: Am 20. 5. 1619 wird er zum ständischen Oberhauptmann des Traun- und Machlandes erwählt. Nach anfänglichen Erfolgen tritt im Sommer 1620 ein Umschwung ein, als die erste bayrische Abteilung, die Herzog Maximilian I. von Bayern dem Kaiser zu Hilfe sendet, Jörger zurückschlägt. In der Folge kommt es zur Besetzung des Landes durch Bayern und zur Ernennung des bayrischen Reiterobristen Adam Graf Herberstorff zum Statthalter.

Jörger, der sich in Scharnstein „wie ein tax eingraben“ will, muß fliehen; er wird bei seiner Rückkehr gefangengenommen, in der Festung Oberhaus bei Passau eingekerkert und stirbt dort am 4. 12. 1623.

Im Hinblick auf die folgende Argumentation ist auch das Verhältnis der Herrschaft Scharnstein zum Stift Kremsmünster bedeutsam: Es hatte unter Karl Jörger eine bedeutende Trübung

dadurch erfahren, daß es infolge des starken Ineinandergreifens des Besitzes und der Ansprüche beider Herrschaften zu langen Streitigkeiten und Prozessen kam; zudem griff Jörgers Prädicant in Grünau immer wieder in die Rechtssphäre der Pfarrer in Viechtwang und Pettenbach ein.

Nach dem Tode Karl Jörgers (1623) setzte Maximilian I. von Bayern einen Interimpfleger ein, der Scharnstein verwaltete. Abt Anton Wolfradt von Kremsmünster, der seit 1623 als Kammerpräsident auch am kaiserlichen Hof eine einflußreiche Stellung einnahm, war eifrig um Scharnstein bemüht, - dies umso mehr, als die häufigen Streitigkeiten mit den Inhabern von Scharnstein den Abt in seinem Plan bestärkten, die Herrschaft Scharnstein vollständig dem Kloster zu erwerben. Eine günstige Gelegenheit bot sich 1622, als der Kaiser selbst kurz im Stift weilte; vermögensrechtliche Probleme machten sie vorerst zunichte. Zudem trat Statthalter Graf Herberstorff als Mitbewerber auf, erklärte sich aber bereit, auf Scharnstein zugunsten des Abtes zu verzichten (und mit einer Realverpfändung der Herrschaft Pernstein vorlieb zu nehmen). Am 20. 3. 1625 erfolgte schließlich die förmliche Verleihung der Herrschaft Scharnstein an den Abt mit allen Rechten und Einkünften, wie sie Karl Jörger besessen hatte.¹⁴

In dieser Zeit des bayerischen Einflusses (NB: vgl. die intensiven Kontakte von Sadelers und Hans von Aachen zu München und Herzog Maximilian I.!) könnte – mitgetragen vom erwachenden humanistischen Bildungsideal des vorort repräsentierten Stiftes – das im Profanen angesiedelte Deckengemälde noch am ehesten entstanden sein. Jedenfalls ist die Stich-Vorlage Ae. Sadelers zu diesem Zeitpunkt längst verfügbar. Dazu der folgende kurze Exkurs:

- Kaiser Rudolph II. regiert von 1576 bis 1612. In der Zeit seiner Regentschaft beginnt sich in Deutschland die Gegenreformation zu organisieren. Unter der Herrschaft seines Bruders (⇔ Bruderzwist im Hause Habsburg) Matthias, der Rudolph nachfolgt und von 1612 - 1619 regiert, bricht der Dreißigjährige Krieg aus (1618 - 1648). Kurfürst Maximilian I. von Bayern (lebt von 1573 bis 1651) – der große Verehrer der Kunst Aachens und Sadelers – wird (als Gründer der „Katholischen Liga“) einer der wichtigsten Führer der Gegenreformation, zumal in Bayern, der katholischen Vormacht Deutschlands. Als 1619 Kaiser Ferdinand II. auf den Thron folgt, verbündet er sich mit Maximilian I. zwecks Wiederherstellung der monarchischen Zentralgewalt unter katholisch-konfessionellem Vorzeichen. Die Gegenreformation als Rekatholisierung unter Zwang zielt auf Untertanen, über die der Landesherr das Reformationsrecht besitzt oder besaß. Maximilian I. hindert dies nicht, auch über die

¹⁴ Damit hat das Kloster im Almgebiet tatsächlich jenen Besitzstand erreicht, zu dessen Erwerbung bereits Herzog Tassilo von Bayern den Grund gelegt hatte.

Grenzen seines Territoriums hinauszugehen (bes. in den Kriegen der „Katholische Liga“): 1620 nimmt er Oberösterreich von Kaiser Ferdinand II. als Pfand ⇒ der bayrische Reiterobrist Adam Graf Herberstorff wird sein Statthalter, der obzitierte bayerische Einfluß vorort wirksam: 1623 stirbt Karl Jörger im katholischen Gefängnis zu Passau; sein Besitz geht 1625 an die Sieger,- sprich: eine katholische, den Raum im Übrigen auch kulturell dominierende Institution mit altem bayrischen Herkunftsbezug (Gründung Herzog Tassilo III. von Bayern / 777) über.

- Humanistische Bildung und kirchliche Reformbewegung sind die Säulen der neuen, entschieden katholischen Kulturreform, die sich als ein Ineinandergreifen von humanistischer Kontinuität, kirchlich bezogener kultureller Verantwortung und höfischer Repräsentanz darstellt!
- Über dem Portal von Scharnstein findet sich noch heute eine Widmungsinschrift Kaiser Matthias' von 1624! Ich deute auch das als einen Hinweis auf ein neues Verhältnis zum Kaiserhof (und seinen arrivierten Künstlern).
- Die Wirtschaftskraft der Jörger-Brüder ist seit Antritt des Erbes geschwächt und im Verfall begriffen.

Dies alles wäre in sich schlüssig für eine Datierung nach 1625, wären da nicht die Wappen links und rechts am Deckenbild: links das Jörgerwappen, das ich schon an früherer Stelle beschrieben habe; rechts auf einem Säulentorso (der im Original des Hans von Aachen ebenfalls fehlt) das Wappen der Wartenburger Linie der Polheimer (“Geviert, 1 und 4 von Silber und Rot siebenmal schräglinks geteilt, 2 und 4 in Rot ein von Blau und Gold gespaltener gekrönter Adler“): Es kam bereits 1394 durch die Ehe der Dorothea von Totzenbach mit Weikhart von Polheim an die Polheimer dieser Linie. Beide Wappen sind gestaltungsgleich; es handelt sich dabei um ein Ehwappen,¹⁵ wobei sich das Wappen des Mannes üblicherweise links vom Betrachter befindet. Die einzige Ehe, die zeitlich in Frage kommt, ist die zwischen Georg Wilhelm Jörger und Felizitas Polheim, geschlossen 1599. Dies würde bedeuten, daß – sofern ein historischer oder auch nur rehabilitierender Rückbezug durch das Stift Kremsmünster (auf den im Religionsstreit nicht so exponierten Georg Wilhelm Jörger) auszuschließen ist – die Entstehung des Festsaal-Deckenbildes doch in die Zeit von 1599 bis zum Tode Georg Wilhelm Jörgers (1617) fallen würde. Dies aufzuklären sprengt die Möglichkeiten dieser Arbeit (es wäre zumindest denkbar, daß der Sadeler-Nachstich des Aachen-Werkes seinen Weg via Kremsmünster nach Scharnstein gefunden hat; es ist für mich nicht nachzuvollziehen, warum ein Jörger die künstlerischen Präferenzen seiner politisch-weltanschaulichen Widersacher teilen sollte. Nachforschungen im Stiftsarchiv

¹⁵ Das zu einem verschmolzene gemeinsame Wappen findet sich am Kamin im Festsaal des Landschloß' Orth und zeigt in der linken Hälfte das Jörgerwappen (von Silber und Schwarz gespalten, darin in gewechselten Farben aufrecht zwei Pflugmesser, Schneide auswärts) und in der rechten das der Wartenburger Linie der Polheimer (Geviert, 1 und 4 von Silber und Rot siebenmal schräglinks geteilt, 2 und 4 in Rot ein von Blau und Gold gespaltener gekrönter Adler).

Kremsmünster könnten diesen Umstand sicherlich erhellen).

c) Der „Ausverkauf“ der Herrschaft Scharnstein

Der Dreißigjährige Krieg blieb für Scharnstein ohne große Folgen. In der klosterfeindlichen Zeit der Aufklärung waren verschiedene Maßnahmen und Anordnungen allerdings dazu angetan, aus Neuscharnstein ebenfalls eine Ruine zu machen: 1797 mußten auf Befehl der große Saal und das Schloßtheater abgerissen werden.

Ein weiterer, noch bedeutenderer Angriff erfolgte 1800: Auf Befehl des Regierungsrates von Eybel mußten im Saal des Schlosses, ebenso im Prälatenzimmer und Eckzimmer, die an der Decke befestigten auf Holz gemalten Bilder herabgenommen werden, ebenso in zwei Zimmern die alten, geschnitzten Umrahmungen abgebrochen werden. Es wurde alles in elf große Kisten verpackt und nach Linz gebracht, um im Schloß Laxenburg Verwendung zu finden (Arch. Gc. Fsz. VII. und Amtsrechnungen Scharnstein: Gelder Journal 1800).

1806 quartierten sich die Franzosen ein, und 1848/49 wurden auch Herrschaft und Gerichtsbezirk Scharnstein aufgelöst.

Leider war diese Ausplünderung des Schlosses Neuscharnstein noch nicht die letzte. Es folgte ein weiterer großer Angriff im 19. Jahrhundert auf die Inneneinrichtung aus der Renaissancezeit. Im Jahre 1879 mußte das Stift an Erzherzog Johann, dem Besitzer des Landschlusses Orth, aus Scharnstein nicht nur 34 eiserne Fenstergitter und eiserne Gittertüren übersenden, sondern auch drei bemalte Holzdecken mit den eingelegten Ölgemälden auf Leinwand, drei Portale mit den Türflügeln, drei holzgeschnitzte Türen, einen Kamin, einen grünen Ofen und sechs Ölgemälde.

Diese Darstellung findet sich auch bei Laurin Luchner in „Schlösser in Österreich“, München 1983: *1897 mußte Stift Kremsmünster, immer noch Eigentümer des Schlosses, aus Scharnstein 34 Fenstergitter und Gittertüren, drei bemalte Holzplafonds mit eingepaßten Ölgemälden, mehrere holzgeschnitzte Türen, einen ganzen Kamin und zahlreiche Ölbilder auf Wunsch Erzherzog Johanns „von Orth“ an dessen Schloß im Traunsee liefern* (Luchner nennt die Jahreszahl 1897, was ein Ziffernsturz ist: Johann Orth war seit Juli 1890 verschollen). Keiner der beiden Autoren nennt jedoch seine Quelle; nichtsdestoweniger sind die Darstellungen glaubwürdig und in bezug auf die von P. Baumgartinger als Historiker und Kremsmünsterer Ordensmann verwendete Quelle (Stiftsarchiv) unzweifelhaft.

2. **Laxenburg:**

Kaiser Franz I. (1804 - 1835) verpflanzte Architekturteile, Möbel,

Porträts, Glasfenster usw. aus großteils noch bewohnten „alten“ Schlössern und Klöstern nach Laxenburg. So etwa wurden aus dem Kuefsteinschen Schloß Greillenstein gleich zwei große Prachtplafonds des 16. Jhdts entnommen, wovon einer als Ganzes den großen Lothringersaal deckt, der andere aber gedrittelt wurde (der kleinere Teil kam über das erste Empfangszimmer, die beiden anderen Drittel über das Schreibzimmer).

Aus Scharnstein sollen (NB: 1797 - Abbruch des großen Saales und des Theaters) Anfang des 19. Jhdts die Deckenbilder des Saales sowie jene im Prälaten- und Eßzimmer in 11 großen Kisten nach Laxenburg verbracht worden sein. Dies mag Ursache für das sich hartnäckig haltende Gerücht sein, die Orther Festsaaldecke sei im Umweg über Laxenburg nach Orth gekommen. Tatsache ist, daß Johann Orth – nachdem er das Landschloß mit Kaufvertrag von 1876 erworben hat (1880 brachte er auch das Seeschloß käuflich an sich) – es im Innern stark umgebaut und zu diesem Zweck 1879 in Scharnstein 34 eiserne Fenstergitter und eiserne Gittertüren, drei bemalte Holzdecken, drei holzgeschnitzte Türen, einen Kamin, einen grünen Ofen und sechs Ölgemälde requiriert hat (aus einer dritten Quelle [Bezirksbuch „Der Bezirk Gmunden und seine Gemeinden“, erschienen im Eigenverlag des Herausgebersvereins]).

Im Hinblick auf das o.a. Wappenproblem möchte ich jedoch nicht unerwähnt lassen, daß unter Herzog Maximilian I. (nicht zu verwechseln mit Kurfürst Maximilian I. von Bayern, der ein Wittelsbacher war) zu Laxenburg ein *Wolfgang Herr zu Pohlheim und Wartenburg* Schloßverwalter gewesen war.

Auch auf diesem Weg (weiterbestehender Verbindungen von Pohlheimern zu den habsburgischen Machtzentren) könnte Sadelers Kupferstich nach Scharnstein gelangt sein, wenngleich dies wegen der Widmung an den bayerischen Kurfürst Maximilian I., dessen Bedeutung für Oberösterreich (als Pfandinhaber des „Landes ob der Ens“) sowie der anderen obzitierten Zeit- und Begleitumstände nicht sehr wahrscheinlich ist.

3. mögliche weitere Verbindung zu Kaiser Rudolph II.:

Das Seeschloß Orth (der ältere Bau) war 1595 von der landesfürstlichen Stadt Gmunden erworben (Vorbesitzer: wieder ein Pohlheimer, nämlich „Weikhard Freiherr von Polhaim und Wartenburg auf Puchhaim, der römisch kaiserlichen Majestät Rath, Landrath und obrister Feldhauptmann im Lande ob der Ens“) und der verschuldete Besitz 1603 an Kaiser Rudolph II. weiterverkauft worden. Damals bestand schon ein Meierhof am Landende der Brücke.

Es wäre denkbar, daß Johann Orth, der 1880 Besitzer des Seeschlosses wurde, in dem 1879 in sein Landschloß Orth überbrachten Scharnsteiner Deckengemälde einen Bezugspunkt zu Kaiser Rudolph II. sah, der ehemals auch Vorbesitzer seines Seeschlosses gewesen war.

III. Dokumentation und Interpretation der anderen Deckenteile

„Hier in Orth ist es sehr einsam. Mein Leben, das gar keines ist, meine Existenz, ist den nebelverhangenen, düsteren, freudlosen Herbsttagen im Gebirge vergleichbar.“ (aus einem Brief des Erzherzog Johann Salvator an seiner Mutter im Herbst 1888)

Johann Orth als Auftraggeber:

Erzherzog Johann Nepomuk Salvator von Toskana, Neffe Kaiser Franz Josephs I., verzichtete 1889 auf die Zugehörigkeit zum Kaiserhaus und nahm den bürgerlichen Namen Johann Orth an. Auf einer Seereise nach Südamerika blieb er seit Juli 1890 verschollen.

A. **Zuordnung:**

Während das zentrale Deckengemälde nach Hans von Aachen aus dem frühen 17. Jhd. stammt, sind alle anderen Deckenteile (mit Ausnahme der Eckfelder, die schon um ~ 1830 zu datieren und aufgrund der stilistisch-künstlerischen Unterschiede höchstwahrscheinlich anderen Ursprungs [wiederverwendete Deckenteile] sind) im letzten Viertel des 19. Jhdts entstanden, - somit in einer Kunstepoche, die dem Historismus zuzuordnen ist. Ich bin fast sicher, daß sie eigens für die Festsaaldecke des Landschlusses Orth angefertigt wurden, wobei nicht auszuschließen ist, daß das eine oder andere Gemälde aus einem vorhandenen Werkstattbestand requiriert wurde. Begründen möchte ich meine Behauptung vorerst allgemein

1. mit der Ausgewogenheit der gesamten Deckenkonzeption, die keine Adaptionsprobleme von übernommenen Deckenteilen erkennen läßt, - auch nicht in der Raumaufteilung der Gemälde selbst. Auch die Anpassung und Raumauf-/verteilung von Ornament, Attributen des Künstlertums (Malerutensilien, Bildhauerwerkzeuge, Musikinstrumente) sowie der grotesken Elemente in den geometrisch/formal schwierigen „Restfeldern“ ist stimmig und spricht ebenfalls für eine historistische Nachempfindung renaissancezeitlicher italienischer Ornament- und Grotteskenmalerei. Im Unterschied dazu wirkt die Ornamentmalerei im Stöckl-Gebäude (Wohnung Plasser) viel gröber und schwerfälliger; sie scheint tatsächlich aus dem Schloß Scharnstein zu stammen, wo sie im späten 16. Jhd. entstanden sein dürfte.
2. mit der Einheitlichkeit von Gestaltungsmerkmalen und künstlerischer Handschrift in den allegorischen Gemälden des 19. Jhdts
3. mit dem Umstand, daß es sich hierbei um einen programmatischen Deckenzyklus handelt, der mit unterschiedlichen Objekten unterschiedlicher Provenienz schwer zu realisieren und kaum in sich geschlossen zu bewerkstelligen ist, ohne daß die Unterschiede auffallen würden.
4. mit dem Umstand, daß Erzherzog Johann Salvator jedenfalls die Mittel und Verbindungen sowie vermutlich auch den künstlerisch-kreativen Gestaltungsanspruch hatte, „Althergebrachtes“ mit „Neugeschaffenem“, oder anders gesagt: Tradition und Fortschritt zu verbinden. Als Beleg für die künstlerischen Interessen und Ambitionen des Erzherzogs möchte ich einige bezeichnende Auszüge aus „*Ein Aussteiger aus dem Kaiserhaus: Johann Orth*“ von Friedrich Weissensteiner (erschienen in der Österr. Bundesverlag GesmbH, Wien 1985) zitieren (Zitate im folgenden *kursiv* ausgewiesen):

In der Qualifikationsliste (NB: für eine militärische Prüfung zu Beginn des Jahres 1872) wird ihm nicht nur großes Interesse für Architektur, Malerei, Bildhauerei und Musik, für Zeichnen, Photographieren und Drechseln attestiert, er wird darin auch

Erzherzog Johann Salvator hatte wesentlich ausgeprägtere künstlerische Neigungen und Interessen als der Kronprinz und die meisten anderen Erzherzoge. Aus der kindlichen Neugier für alles geistig Schöpferische entfaltete sich im Mannesalter ein umfassendes Kunstverständnis. Die Um- und Ausgestaltung von Schloß Ort bei Gmunden, der er sich Jahre hindurch mit großer Tatkraft und viel Liebe zum Detail widmete, brachte ihn nicht nur mit bedeutenden Architekten und Maler seiner Zeit in Verbindung, sie beweist auch sein Geschick, Tradition und Fortschritt in der Kunst miteinander zu verbinden.

Eine besondere Beziehung hatte Johann Salvator zur Musik. Er besuchte nicht nur Opernaufführungen und Konzerte, wann immer es seine dienstlichen Verpflichtungen und sein jeweiliger Aufenthaltsort erlaubten, er betätigte sich auch selbst als Komponist. Die Musiksammlung der Wiener Stadtbibliothek besitzt drei Walzer, die von Erzherzog Johann Salvator komponiert und unter dem Pseudonym Johann Traunwart (Orth) in der Öffentlichkeit präsentiert wurden Der Erzherzog wurde bei seinen kompositorischen Versuchen von Johann Strauß Sohn, den er glühend verehrte, beraten und unterstützt.

Erzherzog Johann hatte in seinen Jugendtagen auch eine innige Beziehung zur (deutschen) Literatur. Er rezitierte, wie der Musiklehrer Emil Hess berichtet, aus dem Stegreif lange Passagen aus Goethes „Faust“, „Egmont“ und anderen Werken und agierte dabei „nicht wie ein Dilletant, sondern wie ein geborener Schauspieler“.

Der kunstsinnige Johann Salvator trat auch als Bühnenautor hervor. Am 19. 11. 1883, dem Namensfest der Kaiserin, an dem die Hofoper jedes Jahr eine Novität zu präsentieren pflegte, wurde das Ballett „Die Assassinen“ uraufgeführt, dessen Textbuch von ihm stammte.

5. mit der Vermutung, daß Johann Orth als Auftraggeber die Auswahl der Motive selbst vornahm (unabhängig davon, ob es sich um bereits vorhandene oder erst herzustellende Malereien handelt. Er hat die Umgestaltung des Landschlusses als [s]ein Werk betrachtet. In diesem Zusammenhang sehe ich auch den Wahlspruch, der an der Decke des Reitersaales zu lesen ist: Diligentia auget opus) und die ikonographische Behandlung der dargestellten Allegorien in Hinblick auf seine eigene Persönlichkeit beeinflusste: Ich plädiere für ein „Psychogramm“ Orths, so, wie er dies in seiner nicht realisierten Autobiographie als Selbstkritik vorweggenommen hat.

- B. **Historisches / Baugeschichtliches** (Auszüge aus „Ein Aussteiger aus dem Kaiserhaus: Johann Orth“ von Friedrich Weissensteiner, erschienen in der Österr. Bundesverlag GesmbH, Wien 1985):

Nach dem Tode des Vaters widmete sich Johann Salvator mit zäher Konsequenz, großem Kunstverständnis und bemerkenswerter

Geschäftstüchtigkeit dem Kauf, der Adaptierung und Einrichtung von Schloß Ort bei Gmunden am Traunsee, das nicht nur Witwensitz für seine Mutter, sondern auch Vereinigungspunkt für die Familie, „wenigstens für kurze Zeiten“ sein sollte. Er ließ sich hiebei von zahlreichen Künstlern, unter anderem von Theophil Hansen, dem Erbauer des Wiener Parlamentsgebäudes, beraten. Die künstlerische Innenausgestaltung der Räume übertrug er den Malern Christian Griepenkerl, einem Schüler Karl Rahls, und Jakob Emil Schindler. Es ist erstaunlich, mit welcher Gründlichkeit und welchem Sinn für das Detail sich der Erzherzog dieser Aufgabe unterzog. Schloß Ort ist in der Korrespondenz mit der Mutter ein stets aufs neue behandeltes, immer wiederkehrendes Thema.

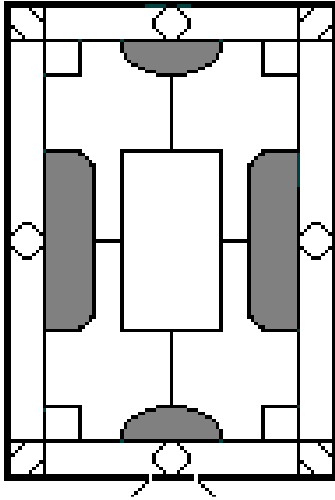
Die Umbauarbeiten dauerten bis zum Jahre 1881... Im Inneren des Landschlusses ließ der Erzherzog unter anderem originale Renaissance-Decken und alte Türen einbauen; die Räume wurden neu eingerichtet und mit kostbaren Kunstgegenständen ausgestattet, die Johann Salvator aus allen Teilen der Welt zusammentrug.

Das Testament vom 26. 3. 1880 enthält unter 1. (!) folgende Detailbestimmung (NB: Diese Bestimmung findet sich im selben Rang und inhaltlich ident bereits in einem Testament vom 24. 7. 1878, das Johann Salvator vor Beginn einer militärischen Operation errichtet hatte):

„Die beiden Schlösser Orth nebst zugehörigen Gründen und darin befindlichen Antiquitäten vermache ich meiner Mutter, unter der Bedingung, daß das Seeschloß jederzeit in seinem gegenwärtigen Charakter erhalten und nur so weit instand gesetzt werde, als es die Haltbarkeit und Brauchbarkeit des Gebäudes erfordert - das Landschloß aber nach meinen vorhandenen Plänen im Einvernehmen mit dem Architekten Gustav Petschacher im altdeutschen Renaissancestil äußerlich und innerlich ausgebaut und der dazugehörige Gebäudekomplex dem Publikum zugänglich bleibe. Zum Ausbau des Landschlusses bestimme ich den Betrag von 60.000 fl., sage sechzigtausend Gulden österreichischer Währung, welcher aus den bar angelegten Geldern zu entnehmen und seiner Widmung gemäß vollends zu verwenden sein wird.“

C. Künstlerisches:

1. *Der allegorische Deckenzyklus*



Eingangs habe ich die Vermutung geäußert, daß es sich bei den

allegorischen Malereien (für mich sind keine unmittelbar mythologischen Inhalte bzw. mythologische Individualitäten faßbar!) um ein personenbezogenes und insofern ikonologisch (bedeutungsanalytisch [die dargestellten Tugenden betreffend]) sowie ikonographisch (ihre Attribute betreffend) relativiertes, autobiographisch interpretiertes Bildprogramm handelt. Gerade antike/antikisierende Mythologien, Historien und Allegorien geben der Originalität und Subjektivität eines Künstlers den hierfür notwendigen Spielraum. Zur Begründung möchte ich vorweg aus einer

autobiographischen Skizze für eine (unverwirklichte) Selbstbiographie (Auszug aus „*Ein Aussteiger aus dem Kaiserhaus: Johann Orth*“ von Friedrich Weissensteiner) zitieren:

„Mit einem warmen, starken Gefühl begabt“, fährt er kritisch fort, „hatte ich von Natur aus eine gewissermaßen weibliche Gemüthsschwäche. Weil ich mich derselben schämte, suchte ich sie vor anderen und mir zu verbergen, indem ich Gemüthslosigkeit erkünstelte, dem Gefühle jeden Wert absprach ... Ich gewöhnte mich rasch daran über Jedermann abzuurtheilen. Das erzeugte in mir eine gewisse Bösartigkeit ... Zu dieser trug wesentlich die Eitelkeit bei, die mich beherrschte ... Eitelkeit war die einzige Triebfeder meiner Handlungen.“ Als dritten Grundfehler seines Charakters bezeichnet er den Unbestand, der ihn zwang, immer wieder Neues zu tun, Abwechslung zu haben. Im weiteren Verlauf seiner Selbstdarstellung berichtet der Erzherzog, daß ... er sich von Kindheit an zur Poesie und zur bildenden Kunst hingezogen fühlte. „Mit 7 Jahren zeichnete ich Figuren“, schreibt er, „mit 12 schrieb ich ein Schauspiel Iphigenia in französischen Alexandrinern, beschäftigte mich mit dramatischen und lyrischen Versuchen sowie mit der Malerei und Architektur ...“ Die Schrift schließt mit einer Betrachtung der einzelnen Kunstgattungen, die in dem Satz gipfelt: „Die Kunst ist der einzige Weg eines wahren Fortschrittes und macht den Theil aus, den der Mensch ins Jenseits mitführen würde, gäbe es ein Jenseits.“

Es ist naheliegend, daß ein Mensch mit ausgeprägtem Kunstverständnis, schöpferischen Ambitionen und reflektierter Individualität ein solches Maß an Bewußtsein über sich selbst und seine eigenen inneren/seelischen Vorgänge kultiviert, daß er auch einen adäquaten individuellen Ausdruck dafür sucht und findet, zumal dann, wenn er die Mittel dazu hat (und nicht genötigt ist, sich mit „Raumausstattung“ zu umgeben).

Ich halte es zudem für denkbar, daß Johann Orth hier diesen Aspekt

seiner nicht realisierte Autobiographie mit bildnerischen Mitteln umsetzen ließ.

„... *hatte ich von Natur aus eine gewissermaßen weibliche Gemüthsschwäche ...*“: Über das zweifelsohne bestimmende Kalkül der kunstgeschichtl. Tradition hinaus¹⁶ macht dies die Entscheidung für einen allegorischen Deckenzyklus mit ausschließlich weiblichen Personifikationen (von den Puttos abgesehen) zumindest wahrscheinlicher, sofern nach einer idealen/idealischen Darstellungsweise der so empfundenen eigenen (also nicht abstrakt-philosophischen) Eigenschaften und Tugenden, sprich: von individuellen Merkmalen gesucht wurde. Gerade allegorische Malereien eignen sich vortrefflich zur Verkörperung und/oder Überhöhung von Eigenschaften!

Eine Besonderheit des Programms sehe ich darin, daß es nach meiner Ansicht ikonographische Eindeutigkeit bewußt vermeidet (Caritas \Leftrightarrow Freiheit; Sapientia \Leftrightarrow Vanitas; Perseverantia \Leftrightarrow Scientia [{Er}Kenntnisstreben/Wissen{sdurst}]; ich werde im folgenden noch näher darauf eingehen]). Wichtig scheint mir auch, festzuhalten, daß das Thema „Tugenden“ im humanistisch-moralischen und nicht im religiös-theologischen Sinn verstanden und abgewandelt wird.

zu den ausführenden Künstlern:

Es wird vorrangig über zwei Maler berichtet, denen der Erzherzog die künstlerische Innenausgestaltung der Räume übertrug:

- Christian Griepenkerl:
sein Gebiet ist die allegorische Darstellung mit Benutzung antiker Mythologie, wie sie um die Mitte des 19. Jhdts üblich war. Mit Architekt Theophil Hansen arbeitete er bei der Bildausstattung seiner Bauten zusammen.
Griepenkerl liebte spannungsreiche Plafond-Feldersysteme. Seine Bilder sind eher dekorativ-narrativ, ohne expressive Details.
Von 1873 - 1876 schuf Christian Griepenkerl 13 Friesbilder mit Szenen aus Schillers (!) Dichtung „Das Eleusische Fest“ für einen Saal der Villa der Großherzogin von Toskana in Gmunden. Er ist in diesem (zeitlich-räumlichen) Zusammenhang mit Sicherheit auch Erzherzog Johann Salvator zur Verfügung gestanden.
- Jakob Emil Schindler: der Maler war mit Johann Orth persönlich befreundet.
- Die Signatur des ersten im folgenden besprochenen Bildes (über dem Eingang) weist jedoch deutlich lesbar einen weiteren Künstler namens „Strahalm“ aus, der sich weder in den einschlägigen Künstlerlexika (Thieme-Becker etc.) noch in der Literatur über die Malerei des 19. Jahrhunderts in Österreich findet; er scheint auch nicht in der Spezialliteratur über die Ringstraßenmalerei, in Museumskatalogen oder bei Dehio (auch nicht in den Bundesländern) auf; auch eine Recherche im Museum und den Archiven der Stadt Gmunden (Zeitungen etc. aus der fraglichen Zeit)

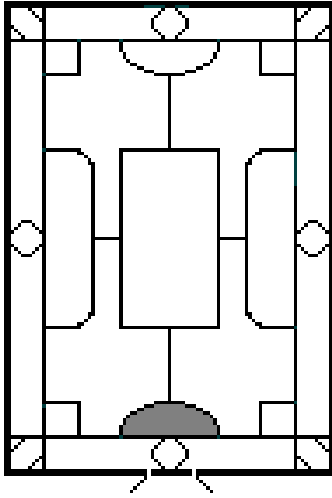
¹⁶ Tugenden wurden bereits in der Antike als weibliche Personifikationen geschildert.

blieb ergebnislos. Nichtsdestoweniger muß Strahalm – falls es sich nicht um ein Pseudonym handelt – im Umfeld Griepenkerls existieren (vielleicht ein ausführender Maler seiner Werkstätte, vielleicht ein Schüler seiner Lehrveranstaltungen) und der künstlerischen Anerkennung gewürdigt werden.

Ich könnte mir – angesichts der Vielzahl an Aufträgen, die der Ringstraßen-Künstler zu erfüllen hatte – vorstellen, daß Griepenkerl die Gemälde entworfen und dem Maler Strahalm zur Fertigstellung überlassen hat. Eine solche Vorgangsweise war nicht unüblich und wurde von Griepenkerl nachweislich auch praktiziert.

Die stilistische und künstlerisch-handwerkliche Geschlossenheit des allegorischen Deckenzyklus' läßt mich vermuten, daß alle Bilder entweder so oder auf ähnliche Weise entstanden sind. Ein Einfluß Emil Jakob Schindlers ist für mich nicht faßbar.

a) Perseverantia



Es ist dies das einzige datierte und signierte Gemälde des allegorischen Zyklus' (Strahalm / 1880).

Dargestellt ist eine von Puttos flankierte halbbekleidete Frauenfigur, die – auf der Treppe einer tempelartigen Architektur sitzend – in das Studium der Astronomie vertieft ist. Die Säule(n), die sowohl für Constantia¹⁷ (Beständigkeit) als auch für Fortitudo (Starkmut, Tapferkeit) attributiv sein können, sind hier wohl nur für den szenischen Hintergrund von Belang. Auch ein Rückschluß auf Temperantia (Mäßigung), die mitunter durch Meßgerät und Sanduhr attribuiert ist, oder Prudentia (Klugheit), die häufig mit einem Buch dargestellt wird, ist nicht zielführend (für Temperantia gibt es nicht zuletzt auch eine eigene Bildzuweisung).

Nachvollziehbar und konkludent scheint mir in bezug auf die verwendeten Attribute Buch/Sanduhr/Papierrolle folgender freie Assoziationsversuch:

Dargestellt ist Perseverantia (Beharrlichkeit), die im Prinzip eine eigene Ikonographie hätte, diese aber zugunsten einer Verbindung mit scientia (Wissen) und intellectus (Intellekt)¹⁸ nicht repräsentiert:

Sie läßt sich weder vom rechten Putto irremachen, der ihr mit dem (schon halb leeren) Stundenglas signalisiert „Es eilt!“ noch vom linken, der offensichtlich Planrollen herbeigeschafft hat (die es umzusetzen/zu verwirklichen gilt) ...: Sie konzentriert sich ganz auf ihr Studium (der Astronomie).

Im Leben Orths fände sich dazu eine Parallele (Orth hat sich unter großem Einsatz und Zeitdruck auf eine ihm überaus wichtige Nautikprüfung vorbereitet und schreibt darüber am 2. 9. 1889 an den Maler Jakob Emil Schindler: „*Ich möchte wieder einige angenehme Stunden mit Ihnen genießen. Dieser meiner*

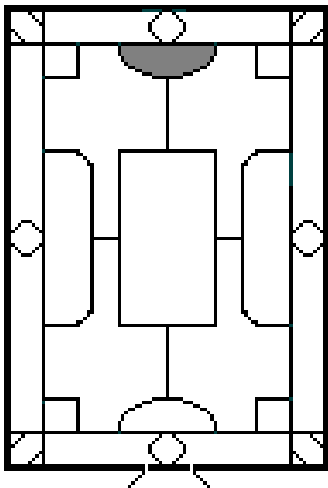
¹⁷ Personifikation in der Antike nur durch Münzen Kaiser Claudius' bekannt (Standhaftigkeit [Constantia Augusti], mit der Claudius die vielen Widerwärtigkeiten bis zu seiner Erhebung auf den Thron ertrug).

¹⁸ s. Erweiterung des Katalogs um spezielle intellektuelle Tugenden durch Thomas von Aquin

Absicht thürmte sich aber ein anderes „Muß“ entgegen. Dieses „Muß“ ist die am 16. dieses Monats von mir abzulegende Prüfung zum Handels-Kapitän, welche mir zur Herbeirufung eines Fach-Professors zur Raserei des Lernens, recte Sich-Eintrichtern-Lassens unter dem Hochdrucke des nahen Termines veranlaßt hatte, nur mich auch jetzt jeder Möglichkeit des Abkommens beraubt. Ich lerne von 5 Uhr früh bis 10 Uhr Abends mit Summa dreistündiger Unterbrechung für Malzeiten und nothdürftigster Bewegung“), die zwar keinen Zusammenhang mit der Entstehung des 1880 datierten Gemäldes, sehr wohl aber Orths Einstellung zu und Wertschätzung für Konsequenz und Beharrlichkeit erkennen läßt.

Dies wird durch die selbstkritische Einschätzung (s. Zitat Seite 27) seiner eigenen Unbeständigkeit (das der Tugend Perseverantia entsprechende Laster ist Inconstantia: Unbeständigkeit) noch unterstrichen.

b) Caritas



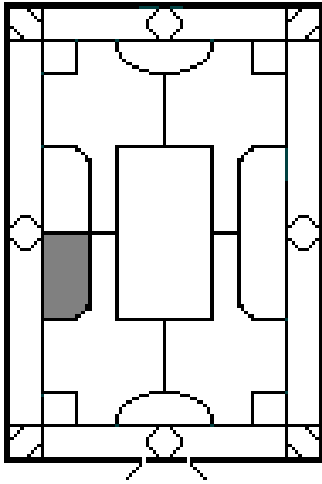
Dargestellt wird eine ebenfalls auf den Stufen einer palastartigen Hintergrundarchitektur sitzende bekleidete Frauenfigur, die – vom Putto rechts ihrer Ketten befreit (das Schloß ist offen; der Putto hält die gelöste Fußfessel triumphierend hoch) – einem vor ihr sitzenden kleinen Kind auf Krücken ein Geldgeschenk gibt. Ich deute sie als Caritas Proximi (die Liebe zum Nächsten)¹⁹ in Verbindung mit „Großzügigkeit“ (als Antithese zum gegenüberstehenden Laster Gier/Geiz) sowie „Freiheit“ (vom habsburgischen Hofzwang und der Staatsräson?): Es scheint fast, als würde die Frauenfigur für ihre wiedergewonnene Freiheit zahlen ...

Deutlich wird hier jedenfalls die Vermengung verschiedener (Tugenden-)Aspekte, die ich zuvor behauptet habe. Eine attributive Eindeutigkeit zugunsten der Caritas ist jedenfalls nicht gegeben.

¹⁹ im Hinblick auf Johann Orth nicht als christliche, sondern humanistische Tugend zu interpretieren

- c) Fortuna / Verschwiegenheit
Die Bildteilung dieses aus zwei Darstellungen zusammengesetzten Feldes erfolgt durch Vegetation.

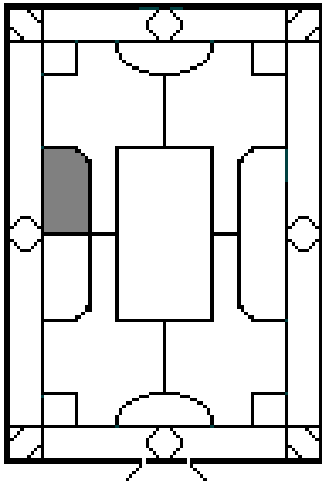
- (1) Fortuna (als Allegorie von der Meerfahrt des Lebens)



In der linken Bildhälfte präsentiert der Maler eine vom Betrachter abgewendete, ganz in sich selbst gekehrte Frauenfigur, deren Gesichtsausdruck verborgen bleibt. Nichtsdestoweniger vermittelt sie im Hinblick auf die Schiffe, deren Ab- oder Vorbeifahrt sie von ihrem Uferplatz aus sitzend verfolgt, ein Gefühl von Sehnsucht und stiller Resignation, das man „menschliche Ohnmacht“ nennen könnte. Ich halte sie für „Tyche“, die Antithese zur göttlichen Gerechtigkeit. Sie ist ident mit der röm. Fortuna, Göttin des Zufalls, also eine Schicksalsgottheit. Üblicherweise in der rechten Hand hält sie ein Steuerruder (→ Lenkerin der Geschicke), in der linken ein Füllhorn [→ Spenderin aller guten Gaben {Aspekt der Glücksgöttin}]). Das Attribut des Steuerruders ist in der neuzeitlichen Ikonographie sehr selten! Als sitzende Fortuna repräsentierte sie in der Antike nicht das bewegliche, flüchtig vorbeieilende Wesen, sondern die Glücksgöttin, die sich zu längerem Verweilen niedergelassen hat. Dies trifft auf die hier gezeigte Tyche nicht zu: Die Stimmung des Bildes scheint nicht dauerhaftes Glück, sondern eher Abschied, Trennung, Ent - scheidung und Ungewißheit zu verheißen.

Fortuna wurde u. a. auch als Göttin und Schutzherrin der Seefahrt verehrt. Dies mag für Johann Orth ein zusätzlicher Grund für ihre „Erwählung“ in den Deckenzyklus gewesen sein. In bezug auf Ereignisse im Herbst 1887 schreibt Weissensteiner: *„Die See war seine große Liebe. Er wollte ein kleines Segelschiff zu ‘seiner Heimat machen’, auf ihm Vergessen finden, dem Getriebe der Welt entfliehen.“*

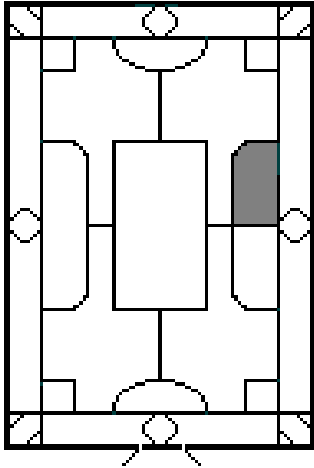
(2) Schweigen / Verschwiegenheit



In der rechten Bildhälfte ist eine in einem Garten auf ebener Erde ruhende, sich mit der Rechten aufstützende Frauenfigur dargestellt, so, als wäre sie vom Putto, der ihr ins Ohr flüstert, eben aus dem Schlaf gerissen worden. Der Putto scheint ihr ein Geheimnis anzuvertrauen, denn zugleich verpflichtet er sie zum Schweigen, indem er ihr den Mund zubindet. Die Verschwiegenheit, die ja keine klassische Tugend, sondern eine Erweiterung des T.-Katalogs ist, scheint nicht zu widerstreben; im Gegenteil: Die freie Hand ist (wie) zum Schwur erhobenen, das geschenkte Vertrauen nicht zu mißbrauchen. Der linke Arm mit dieser (wie) zum Schwur erhobenen Hand ist mit hoher Wahrscheinlichkeit nachträglich verändert worden; die Übermalung erfolgte zudem unter Mißachtung der Proportionsverhältnisse (der Arm wurde viel zu lang; die Schattierung des Oberarms wirkt überdies fleckig-schmutzig). Körperhaltung und Präsentation (Ansicht) der Verschwiegenheit sind der nachfolgend beschriebenen Sapientia nicht unähnlich. NB: Fama als Personifikation des Gerüchtes ist definitiv auszuschließen.

- d) Sapiencia / Temperantia
Die Bildteilung dieses ebenfalls aus zwei Darstellungen zusammengesetzten Feldes erfolgt durch einen Felsbrocken.

(1) Sapiencia



In der linken Bildhälfte wird Sapiencia (Sophia) dargestellt, die auf ihren Ellbogen gestützt in einer kargen felsigen Landschaft lagert. Sie ist weitgehend unbekleidet und betrachtet ihr Antlitz kritisch in einem Handspiegel. Ein Putto sieht ihr dabei „über die Schulter“; sein Blick richtet sich ebenfalls auf den Spiegel.

Der Spiegel²⁰ wäre auch der „Vanitas“ eigen; er ist in diesem Zusammenhang aber aus folgendem Grund als „Spiegel der Selbsterkenntnis“ bzw. „Spiegel der kritischen Selbstbetrachtung“²¹ aufzufassen und der Sapiencia zuzuordnen (die im Übrigen auch eine von den Tugenden unabhängige Ikonographie hat):

Als einzige der Frauenfiguren trägt sie ein Diadem. Nur dieses Diadem unterscheidet sie von der „Vanitas“ (Eitelkeit²² [nackte Frau mit Spiegel und Schmuck]), dem ihr assoziierten Laster (Sapiencia ist immer eine gekrönte oder nimbierte Frau, in der Regel bekleidet). Auch hier wird das „Verwirrspiel der Attribute“, das eine eindeutige Ikonographie bewußt vermeidet, wieder deutlich.

Das Diadem selbst ist schwer zuzuordnen; es erinnert am ehesten an das Ammon-Widder-Gehörn, wie wir es bei Zeus-

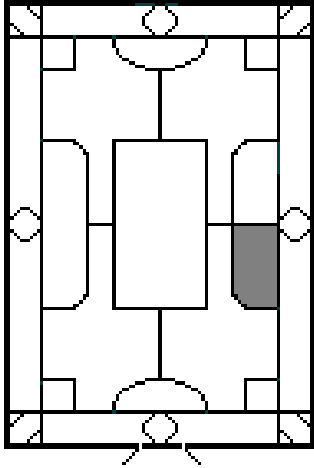
²⁰ Das Motiv der „Frau mit Spiegel“ findet sich auch in einem Segmentfeld der Decke im Stöckl-Gebäude (Wohnung Plasser).

²¹ vgl. die kritischen Selbstbetrachtungen des Johann Orth

²² Dieser Zusammenhang erinnert unwillkürlich daran, was Johann Orth über seine Eitelkeit geschrieben hat (S. 27).

Ammon / Alexander-Ammon finden, mit dem Unterschied, daß das Gehörn „ausgedreht“ (kanonisch: einwärts gedreht) ist und erst nach einer zusätzlichen Windung das Ohr hinterfaßt.

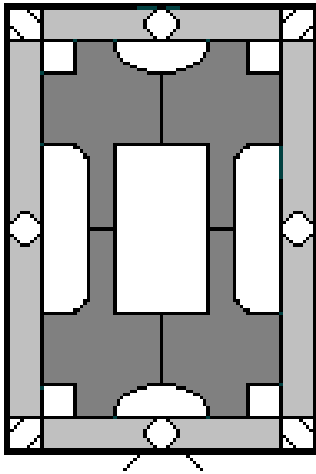
(2) Temperantia



In der rechten Bildhälfte ist in derselben Felsenlandschaft und in ähnlicher Pose Temperantia (Mäßigkeit) dargestellt, wie sie mit scheinbar spielerischer Leichtigkeit ein sich aufbäumendes Pferd am Zügel longiert. Im Unterschied zu Sapientia zeigt sie der Maler nicht frontal, sondern vom Betrachter abgewendet. Die Bändigung der Rosse ist ein Motiv, das sich im Übrigen auch bei Fortuna findet: Dauerndes Glück ist das Werk der Fortuna Manens (Horaz c. 3, 29, 53). Commodus setzte mit ihrem Namen das Bild einer sitzenden Fortuna, die ein Roß am Zügel zurückhält, auf seine Münzen. Im gegenständlichen Gemäldezusammenhang ist jedoch Temperantia implizit: Sie ist hier das Synonym für Widerstandskraft, Mäßigung und Selbstbeherrschung.

In Verbindung mit dem benachbarten Sujet ließe sich der übergreifende Zusammenhang mit „Schönheit und Trieb- bzw. Gefühlsbeherrschung“ bezeichnen.

2. Ornament- und Grotteskenmalerei



Die auf elfenbeinfarbigem Grund gesetzte Ölmalerei wäre in dieser Form typisch für Griepenkerls Dekorationsstil und insofern auch ein Hinweis auf seinen Einfluß auf die Deckengestaltung.

Es handelt sich dabei um formal, nicht inhaltlich bedingte Ornament- und Grotteskenmalerei im Sinne eines mehr geist- als bedeutungsvollen Wechselspiels zwischen Kunst und Natur.

Zierlich-symmetrische, in scheinbar freien Kurven schwingende Ranken, die Blätter und Knospen treiben, formen das Ornament,

wobei lebendige Beweglichkeit gleichmäßig der ganzen Ranke eignet: Sie hat Ursprung und Ende, wird teils aus einem Zentrum, teils aus sich selbst heraus entwickelt, gegliedert durch Gelenkstellen (kl. Spiralen), an die zudem die Beweglichkeit gebunden ist, wodurch sich eine abhängige Gliederfolge nach außen ergibt.

Andererseits finden sich auch gesuchte Unregelmäßigkeiten:

Einzelglieder neigen sich, streben auf ... lang vorschießende Mittel- und kürzere, zurückfallende Seitenblätter werden ausgebildet ...

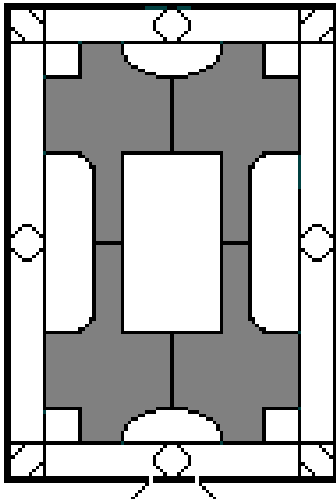
Baldachin, Bandelwerk und Knotenschnur, Genien aus vasenartigen Blattgebilden/Fruchtgewinden, Maske, Tier und Satyr sowie Insignien des Künstlertums sind weitere Motive der ornamentalen Gestaltung um die dekorativen Waffensemmles (Trophäen), die die „Restfelder“ dominieren.

In den Randzonen bevölkern Tiere und Mischwesen die Ranken, die sich als Knospen-, Blüten- und Spiralaranken darbieten, und bilden so bewußt sonderbare Kombinationen von Symbolen und grotesken Anordnungen, die für den Betrachter unerwartet sind und ihn in Staunen versetzen: Als verspielte Verliebtheit in das Zwei- bzw. Vieldeutige wecken sie Interesse am Paradoxen (z.B. als Aneinanderreihung unzusammenhängender Symbole) und scheinen „sich abwandeln und erfindend von der Wirklichkeit zu emanzipieren“ (Cennini). Das Phantastische und Rätselhafte dieser Darstellungen aus dem inneren, geistigen Vorstellungsvermögen fordert die Einbildungskraft des Betrachters heraus.

Menschen und Tiere und Mischwesen: Sie alle scheinen sich in einer ständigen Metamorphose zu befinden. Häßliches wird ästhetisch entschärft.

Die Wiederentdeckung größerer Wandmalerei-Komplexe in Pompeji, die etwa in Italien dazu geführt hatte, daß in der 1. Hälfte des 19. Jhdts ganze pompejanische Wände mehr oder weniger getreu kopiert wurden, mag auch diesen Dekorationsstil beeinflusst haben. Jedenfalls scheinen mir Ornament und Grotteske eher auf die Antike selbst als auf ihre Renaissance bezogen.

a) Die Binnenfelder



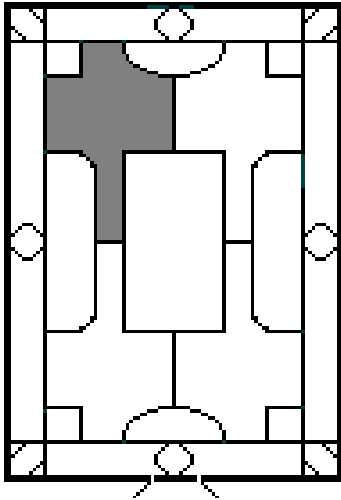
Um bei den Bezügen zur pompejanischen Wandmalerei anzuknüpfen (die Entdeckungen in Pompeji²³ haben mit Bestimmtheit auch das Interesse des künstlerisch hochinteressierten Johann Orth gefunden), möchte ich im Hinblick auf die Trophäen in den Restfeldern darauf hinweisen, daß sich in einem Paneel der Casa del Gran Portale ein gleichermaßen mit Lanzen und Speißen unterlegter Waffenrock findet!

Die Dekorationskünstler verfügten, was die pompejanische Malerei betrifft, anfänglich (Mitte 18. - Anfang 19. Jhdt) über keine genauen Informationen (die Anfertigung von Skizzen oder Aufzeichnungen war verboten). Die klassizistischen Dekorationen aus der ersten Hälfte des 19. Jhdts nähern sich den Originalen mehr an (Aufhebung des Kopierverbotes [→ offizielle Verzeichnisse {„Ornati“} etc. erscheinen] ⇒ Neo-Pompejanismus, der bes. das Dekorationssystem des 4. Stils assimiliert).

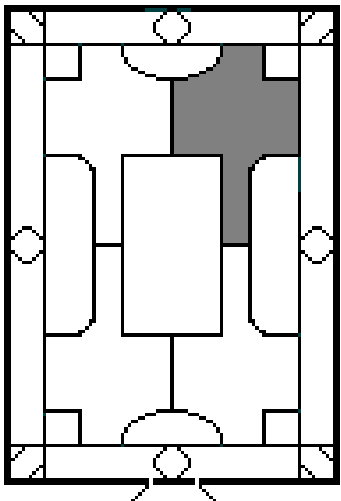
Interessant ist auch ein Vergleich mit den Eckfeldern der Decke im sogenannten Reitersaal des Landschlusses: Hier finden sich – weitgehend in Übereinstimmung mit den „Restfeldern“ der Festsaaldecke (und thematisch auch in Übereinstimmung mit der Empfangssaaldecke im Palais Todesco, wo Griepenkerl 1864 vier schwebende Allegorien wiedergibt, und zwar die Verkörperung von Malerei, Poesie, Musik und Plastik, - dieselben, deren Symbole wir im sogenannten Reitersaal wiederfinden) – nur noch die Attribute „reiner“ Kunst; die „Verdrängung“ des rein Künstlerischen aus dem wissenschaftlich prädominierten Musenbild scheint hier vollzogen.

1. Bildhauerei:
gemeißeltes Büsten-Bild; links und rechts Werkzeuge
2. Musik:
überkreuzte Instrumente (Laute/Flöte/Triangel; Signalhorn/Streichbogen; Notenblätter)
3. Buch, aufgeschlagen, mit der Aufschrift „Schiller“; Pergamentrolle mit gekreuzten Schreibfedern (links) bzw. Pergamentrolle mit Federkiel und Tintenfaß (rechts);
4. Malerei:
Palette mit Malstab; links und rechts gekreuzte Pinsel

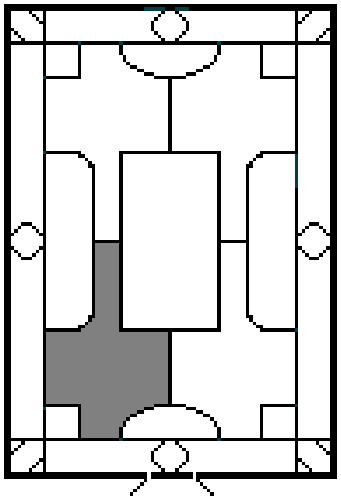
²³ Die Freilegung begann schon 1749; für Manierismus, Barock und Klassizismus waren solche röm. Dekorationen eine unerschöpfliche Quelle.



dekoratives Waffenensemble
Ornamentmalerei wie unter 2.
Palette und Pinsel

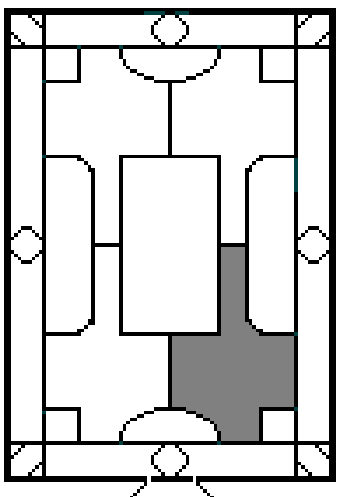


dekoratives Waffenensemble
Ornamentmalerei wie unter 2.
Bildhauer-Werkzeug



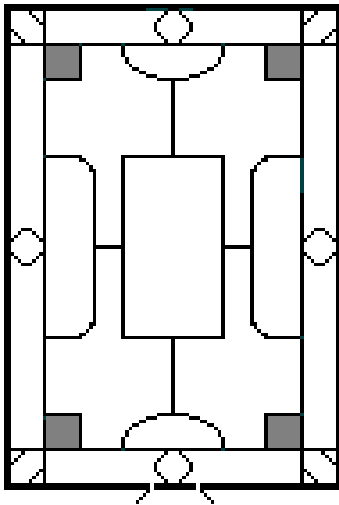
dekoratives Waffenensemble
Ornamentmalerei wie unter 2.
Musikinstrumente (2 x 2 gekreuzte Saiteninstrumente;
gekreuzte Flöten)

gekreuzte Pistolen (es handelt sich um Radschloßpistolen [Pistolen mit mechanischem Zündmechanismus, dem sogenannten Radschloß], die im Fachjargon als „Nürnberger Puffer“ bezeichnet werden und bereits im Inventarverzeichnis Karl V. [mit einer Bauzeit 1534/37] als Waffe der Reiterei aufgeführt sind) mit keilförmigem Pulverhorn (waren ~ Mitte 17. Jhdt in Mode)



dekoratives Waffenensemble
Ornamentmalerei wie unter 2.
kein weiteres Attribut

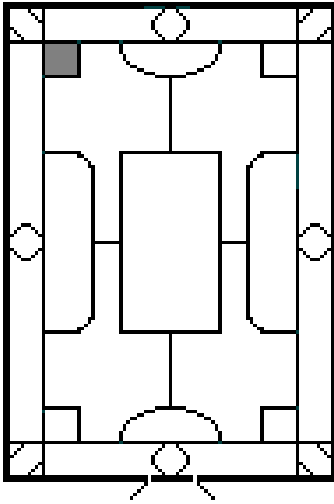
b) Die Eckfelder



Ich plädiere bei den Eckfeldern für die Darstellung der vier Grundtugenden Temperantia, Prudentia und Fortitudo als Früchte der Justitia, so wie sie bereits in der griech. Philosophie (Plato, Aristoteles) zusammengefaßt und von Ambrosius erstmals unter dem Begriff der sog. Kardinal-Tugenden erwähnt wurden.

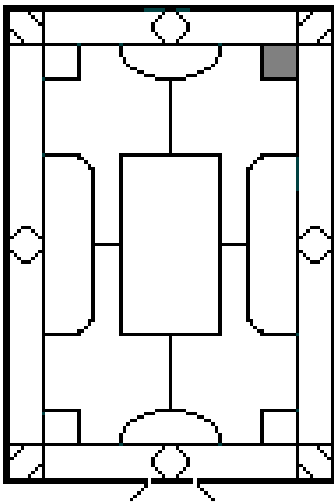
Alle vier Eckfelder-Figuren fußen auf Masken. Ihr mitunter maskulines, gepanzertes Erscheinungsbild ist im Hinblick auf die zu repräsentierenden Eigenschaften nicht ungewöhnlich. Sie sind von spiralförmiger Ornamentik, stilisierten Blüten und Bändern umgeben, wie wir sie auch auf den „Restfeldern“ und in den Randzonen finden.

Der stilistisch-künstlerische Unterschied dieser Felder zum übrigen Bildprogramm ist augenfällig, eine Wiederverwendung von Deckenteilen anderer Provenienz wahrscheinlich. Auch zeitlich würden die Eckfelder eher in das erste Viertel des 19. Jhdts (~ 1830) passen. Der Umstand, daß das pflanzlich-ornamentale Rankwerk noch an Akanthuslaub erinnert, spricht ebenfalls für eine frühere Datierung.



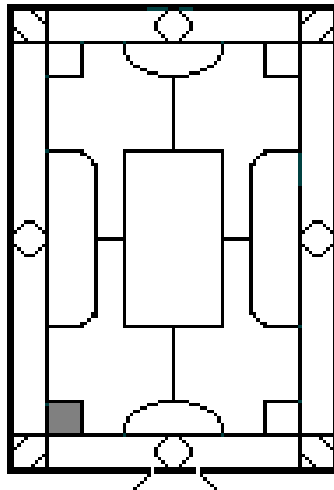
Justitia

Figur monochrom (ockerbraun)



Temperantia, gerüstet, auf eine Turnierlanze bzw. Standarte gestützt

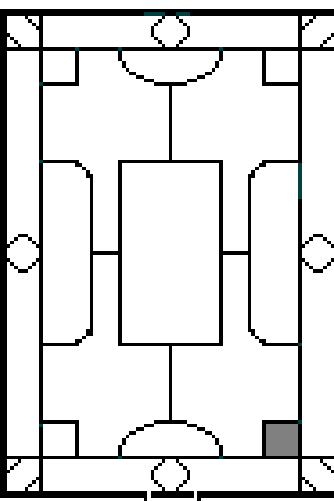
Figur monochrom (blaugrün)



Prudentia, das Schwert in die Scheide steckend

auf dem floralen Rankenwerk wird ein abgeschlagener Kopf präsentiert (→ geteilter Januskopf?!)

Figur monochrom (blaugrün)



Fortitudo (im Angriff bzw. Abwehrkampf)

Figur monochrom (ockerbraun)

Schlußbemerkung

Ich möchte in meiner Schlußbemerkung nochmals auf die beiden Darstellungen Bezug nehmen, die ich als „Fortuna“ und „Verschwiegenheit“ (konkret: Verschwiegenheit über Sehnsüchte) gedeutet habe:

Aus dem Abschiedsbrief von Johann Orth an den Maler Jakob Emil Schindler: *„In wenigen Stunden wird das schwer beladene Schiff – ich führe Cement nach La Plata – am Schlepptau eines Remarkeurs die schmutziggelbe Temse hinabgleiten und leider bei widrigem schlechtem Wetter unter Segel setzen über den Ocean - einen Menschen an Bord, der alle einstigen Hoffnungen in's Meer versenkt und sich mit dem Bewußtsein bescheidet, daß er vereint mit einer kleinen Schar schlichter und braver Landsleute einen ehrlichen Weg geht, eine Pflicht gegen sich selbst erfüllt.“*

Fast wäre man versucht, zu meinen, Johann Orth habe uns mit diesen beiden Bildern eine Art Vermächtnis hinterlassen, in dem er verschlüsselt auf seine „Reise ohne Wiederkehr“ hinweist. In diesem Fall fiel die Deutung der beiden Darstellungen nicht schwer (ein ruderloses Schiff kehrt nicht wieder / „der Rest ist Schweigen“). Dies würde allerdings eine von langer Hand geplante (← „Consule ante factum“ [Berate vor der Tat] in einem Segmentbogenfeld im Reitersaal des Landschloß' Orth) Trennungsabsicht voraussetzen, die sich aus der Biographie Johann Orths nicht ableiten läßt.

Vernünftige Überlegungen sprechen auch dagegen, daß Orths Mutter, die bis zu ihrem Tode 1898 im Landschloß gelebt, unter seiner Absenz sehr gelitten und auf seine Rückkehr bis zuletzt gehofft hat, die entsprechenden Bilder im nachhinein austauschen ließ.

Es ist aber auch so Ironie des Schicksals genug, daß Johann Orth eine düstere Vorahnung in seinen Deckenzyklus hineingenommen hat, die sich wenige Jahre später auf tragische Weise erfüllen sollte.

Literatur

- Friedrich Weissensteiner, „Ein Aussteiger aus dem Kaiserhaus: Johann Orth“, Österr. Bundesverlag GesmbH, Wien 1985
- Asemissen/Schweikhart, „Malerei als Thema der Malerei“, Akademie Verlag, Berlin 1994
- Aloys v. Starkenfels, „Der Oberösterreichische Adel. J. Siebmachers großes und allgemeines Wappenbuch“, 4. Bd. 5. Abt., Nürnberg 1894
- Dr. G. K. Nagler, „Neuen allgemeinen Künstler-Lexikon“, Verlag von E. A. Fleischmann, Band 14, München 1845
- Allgemeines Künstlerlexikon SAUR, München/Leipzig 1992