



DIPLOMARBEIT

„Der Totentanz und die malerische Ausstattung der Krypta im Stift Dürnstein“

Astrid Zinniel

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2008	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuerin / Betreuer:	>ao. Prof. Doz. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz



Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Methodisches	6
3. Forschungsstand	8
4. Baugeschichtlicher Kontext	10
4.1) Das Chorherrnstift	
4.1.1) Bauphasen – ein Abriss	10
4.1.2) Das Programm – eine Skizze	12
4.2) Die Krypta und die Gruft sowie der Kreuzgang	15
4.2.1) Die Krypta und die Gruft von Dürnstein und ihre Baugeschichte	
4.2.2) Die Krypta und die Gruft von Dürnstein und ihre malerische Ausstattung	17
4.2.3) Der Kreuzgang von Dürnstein	18
5. Der Totentanz im Kreuzgang und in der Krypta von Stift Dürnstein und dessen zugehörige malerische Ausstattung	19
5.1) Die freskalen Darstellungen in der Krypta – Versuch einer Beschreibung	
5.2) Stilanalyse: Wolfgang Ehrenreich Priefer von Miesbach und Matthias Pichler von Krems	39
5.3) Ikonografische Analyse: Der Totentanz und seine Vorbilder	44

6. Totentanzdarstellungen – ein Vergleich	57
6.1) Der Totentanz allgemein	
6.2) Barocke Totentänze - ein Vergleich	59
7. Probst Hieronymus Übelbacher und sein Programm zur Ausstattung	63
Der theologische und kulturhistorische Hintergrund des Probstes Hieronymus Übelbacher	
8. Conclusio	69
9. Bibliografie	71
10. Abbildungsnachweis	75
11. Abbildungsverzeichnis	82
12. Lebenslauf	122

1. Einleitung

Das 1410 gegründete Chorherrnstift Dürnstein zählt zu den wichtigsten Baudenkmalern Österreichs und gilt vor allem aufgrund seiner baulichen Besonderheit, aber auch wegen seiner idyllischen Lage im Herzen der Wachau als „einzigartige Barockschöpfung“¹. Eingebettet zwischen der Donau, dem Städtchen Dürnstein, entstanden aus der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angelegten Kuenringsiedlung, dem hoch aufragenden Burgfelsen und der bekrönenden, seit 1180 bestehenden Burg, besticht das weitläufige Stift besonders im Zusammenspiel mit dem pittoresken städtebaulichen Ensemble und der malerischen Landschaft und regte daher immer wieder Maler zur Wiedergabe an, wie auch Rudolf von Alt in seiner berühmten Vedute von Dürnstein und dem Chorherrnstift aus 1841 (Abb.1).

Im Zuge der Restaurierung des Chorherrnstiftes, die in mehreren Etappen seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgte, bis schließlich 1985/1986 der heutige Zustand des Außenbaus wie auch der Innenraumgestaltung erreicht wurde, bildet das Stift nicht nur ein bekanntes Motiv der Vedutenmalerei, sondern ist auch ein wichtiges Thema in der kunsthistorischen Forschung², speziell der Architektur- und Bauforschung.

Die skulpturalen und malerischen Ausstattungen des Stiftes und seines Kirchenraums wie auch der Unterkirche fanden hingegen weniger Beachtung. Die vorliegende Arbeit versucht aus diesem Grund eine erste Annäherung in der wissenschaftlichen Aufarbeitung der üppigen malerischen Ausstattung des Chorherrnstiftes und beschäftigt sich primär mit einem Teilsegment der Freskierung: dem Totentanz in der Krypta der Kirche.

Das Motiv des Totentanzes in der Unterkirche von Dürnstein wird dabei als sinnbildhaft im Bezug auf die malerische Wandgestaltung betrachtet. Dies erscheint als wichtiges Sujet im Hinblick auf eine Erschließung des theologischen Programms der Freskierung. Interessant erscheint es aber auch im Hinblick auf die skulpturale und architektonische Gesamtgestaltung der Kirche, die – ganz allgemein formuliert – einem eschatologischen Programm folgt. Der Totentanz bildet daher ein geeignetes Thema, um exemplarisch auch das konzeptuelle Zusammenspiel der Einzelelemente mit dem Gesamtbild skizzenhaft zu erschließen. Dieses wurde in der Folge im künstlerischen wie auch im ikonografischen Gesamtprogramm von Prälat Hieronymus Übelbacher entworfen, der „dem Stift Dürnstein von 1710 bis 1740“³ vorstand und einen groß angelegten Umbau des Stiftes initiierte.

¹ Stift Dürnstein – Eine Restaurierung. Denkmalpflege in Niederösterreich. Bd. 1 (Hrsg. v. Amt der Niederösterreichischen Landesregierung), Mödling 1986, S. 8.

² Siehe Kapitel 3: Forschungsstand.

³ Pühringer-Zwanowetz, L. „Die Baugeschichte des Augustiner-Chorherrenstiftes Dürnstein und das > Neue Kloster< des Probstes Hieronymus Übelbacher“ in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (

Im Zuge dieser Barockisierung der Architektur, Innenausstattung und Detaildekoration der Räume entstand auch der Dürnsteiner Totentanz, dessen Spezifikum und Bedeutung in der vorliegenden Arbeit untersucht werden sollen.

2. Methodisches

Der Freskenzyklus in der Unterkirche von Dürnstein umfasst eine Reihe unterschiedlicher Darstellungen, die thematisch um die Frage von Tod und Wiedergeburt kreisen. Dabei bildet eine spezifische Form der Darstellung des Totentanzes ein wesentliches Motiv, das zwar im Hinblick auf die reiche und üppige Gesamtausstattung der Kirche nur einen kleinen räumlichen Bereich umfasst, jedoch aufgrund der Thematik als signifikante Darstellung im Kontext des Gesamtprogramms der Innenausstattung des Kirchenraumes gelten kann.

Das Totentanzmotiv bildet daher den primären Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit.⁴

Methodisch scheint zunächst eine beschreibende Erfassung der Gesamtanlage wichtig. Diese soll gleichsam eine Positionierung des Dürnsteiner Totentanzes ermöglichen. Neben einem kurzen Abriss über Bauphasen und Programm des Chorherrnstiftes werden Baugeschichte und Grundsätzliches zur malerischen Ausstattung von Krypta und Kreuzgang erschlossen.

Als erste Annäherung an die freskale Ausstattung der Unterkirche in Dürnstein soll – neben einer formalen Beschreibung, stilistischen Analyse und ikonografischen Betrachtung des Totentanzes – die Frage nach möglichen Quellen für das Motiv von besonderem Interesse sein. Dabei bilden in erster Linie literarische Vorbilder ein wichtiges Untersuchungsfeld.

Zudem gilt dem Dialog zwischen dem Totentanzmotiv und der übrigen Wandmalerei, speziell des zur Krypta führenden Kreuzganges, ein besonderes Augenmerk, da hier Motive zu finden sind, die zum Totentanz gehören. Auch hier steht die Frage nach den Quellen im Vordergrund.

Anhand einer formalen und ikonografischen Analyse von ausgewählten Vergleichsbeispielen zeitgleicher Totentanzdarstellungen wird schließlich die Besonderheit des Dürnsteiner Totentanzes herausgearbeitet.

Institut für österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes Wien und vom Kunsthistorischen Institut), Bd.XXVI, Wien-Köln 1973, Einleitung.

⁴ Die Auseinandersetzung mit der kompletten Ausstattung wäre zudem nur als umfangreiches Forschungsprojekt anzulegen und würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.

Auch der geistig-kulturelle Hintergrund des Prälaten Übelbacher, der während des Umbaus in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dem Stift vorstand und als Vater der inhaltlichen Ausrichtung des künstlerischen Programms gilt, erscheint in diesem Sinne von besonderer Bedeutung und soll anhand seiner Tagebuchaufzeichnungen und Schriften als mögliche Inspirationsquelle beleuchtet werden.⁵

Der erste Teil der Arbeit gilt demnach der Einführung in die vielschichtige Gestaltung des Chorherrnstiftes und versteht sich als Annäherung an die eigentliche Thematik, der Analyse der freskalen Gestaltung von Unterkirche und Kreuzgang im Hinblick auf die Totentanzmotivik.

Der anschließende Teil versucht anhand der Beleuchtung des Kontextes im weitesten Sinn eine Positionierung des Motivs. Mit diesem deduktiven Prozess soll eine Einordnung des Totentanzfreskos in der Krypta des Dürnsteiner Chorherrnstiftes erreicht werden. Ziel dieses schrittweisen Vorgehens ist es, die kunsthistorische Bedeutung des Dürnsteiner Totentanzes erstmals eingehend zu erfassen.

⁵ Hierzu zählen die Tagebücher/Calendarien des Hieronymus Übelbacher 1717- 1736, zit. in: Pauker W, „Die Kirche und das Kollegiatstift der ehemaligen regulierten Chorherren zu Dürnstein. Ein Beitrag zur österreichischen Kunst- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts“, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, Bd. III (Hrsg. v. Mitgliedern des Chorherrnstiftes), Wien und Leipzig 1910, S.185. vgl. dazu auch Kapitel 3: Forschungsstand.

3. Forschungsstand

Die malerische und skulpturale Ausstattung des Dürnsteiner Chorherrnstiftes wird grosso modo in der heutigen Forschung nur als Neben aspekt betrachtet. Das Hauptaugenmerk richtet sich zumeist auf die komplexe Baugeschichte, die drei Phasen umfasst: die Zeit des Beginns und der Gründung des Stiftes im 12. Jahrhundert; jene der Widmung an die Augustiner Chorherrn im 14. Jahrhundert und die Jahre der Barockisierung des Baus durch Probst Hieronymus Übelbacher zwischen 1719 und 1725. Besonders im Zuge der Restaurierung des barocken Baus in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts gewann die Forschung immer größeres Interesse an der Aufarbeitung der Geschichte des barocken Umbaus des Stiftes, bei der auch die heutige Freskierung – und damit der Totentanz in der Krypta – entstand.

Zur Geschichte des Umbaus können im Wesentlichen drei Publikationen genannt werden: die zur Restaurierung des Stiftes 1986 erschienene Ausgabe „*Stift Dürnstein – eine Restaurierung. Denkmalpflege in Niederösterreich*“⁶; weiters das vom Bundesdenkmalamt und dem Kunsthistorischen Institut Wien herausgegebene „*Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*“ aus 1973⁷ und die älteste Publikation, die aus dem Jahr 1910 stammt und einen Textbeitrag zum „*Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*“⁸ bildet. Gemeinsam ist diesen Publikationen, dass die einzelnen Umbauphasen, das theologische Programm und dessen Variation im Zuge der Restaurierungen im Vordergrund stehen. Zudem ist die Frage nach den ausführenden Künstlern im Hinblick auf architektonische Umbauarbeiten eine Problemstellung, die vor allem in den 80er Jahren zu unterschiedlichsten Auffassungen führte. Neben dem Wiener Matthias Steinl stehen dabei Jakob Prandtauer und als ausführender Baumeister Munggenast zur Diskussion.⁹

In den gleichen Publikationen finden sich zu den Medien Skulptur und Malerei hingegen nur wenige Ausführungen. Im Einzelnen handelt es sich hier um punktuelle Textpassagen und singuläre Feststellungen, die zum einen den beauftragten Künstlern, zum anderen den Inhalten der Fresken gelten. Bezüglich der künstlerischen Gestaltung der Krypta herrscht die übereinstimmende Meinung, dass die Freskierung von Matthias Pichler stammt. Auch hinsichtlich der Datierung der Wandmalerei ist sich die Forschung im Kontext der Krypta einig. Man nennt die zweite Hälfte der 1710er Jahre als Entstehungszeit. Diese beiden Fragen bilden daher bei vorliegender Arbeit einen Neben aspekt und sollen lediglich anhand der Dokumente und Quellen verifiziert werden. Im Bezug auf das theologische Programm lautet der Staus quo, es handle sich um eine dem Allerheiligen- und

⁶ Stift Dürnstein 1986

⁷ Pühringer-Zwanowetz 1973.

⁸ Pauker 1910.

⁹ Vgl. dazu: Stift Dürnstein 1986, S. 8 und Pauker 1910, S. 202.

Allerseelen-Fest und der Vergänglichkeit des Lebens gewidmete Darstellungsreihe.¹⁰ Auf welche Anregungen und Vorbilder die Darstellungen im Speziellen zurückzuführen sind, wird jedoch nicht thematisiert.

Um diese Fragestellung, die den Schwerpunkt der Arbeit bildet, beleuchten zu können, sind mehrere Primärquellen hervorzuheben: Als zentrale Quelle ist die *Bibel* von Matthias Weigel zu nennen. In Hinblick auf die Totentanzthematik ist mit Abraham a Santa Clara eine weitere wichtige Anregung gegeben, die vor allem in der Schrift *Rev. P. Abraham a S. Clara Augustiner Barfüßer Ordens, weil. Kaiserl. Predigers und Definitors Provinciae besonders möbliert und gezierte Todten-Kapellen oder allgemeiner Totenspiegel* und deren Transkription zu finden ist; nennenswert ist des Weiteren die *Imitatio Christi* des Thomas von Kempen.¹¹ Eine zusätzliche Quelle bildet das *Calendarium* des Hieronymus Übelbacher¹². Diese Schriften und Publikationen wurden in der bisherigen Forschung zur Beleuchtung der Baugeschichte eingehend betrachtet und stellen auch für die Analyse der Freskierung des Dürnsteiner Chorherrnstiftes wichtige Quellen in Bezug auf mögliche Anregungen für theologische und damit kulturhistorische Hintergründe der Ausstattung des Stiftes dar.

¹⁰ Pühringer-Zwanowetz 1973, S. 98f.

¹¹ Hirsche, Carl, Prolegomena zu einer neuen Ausgabe der Imitation Christi nach dem Autograph des Thomas von Kempen, 1. Auflage (1424 - 1427), Bde. 1-3, Berlin: Lübeck 1873.

¹² Hierzu zählen die Tagebücher/Calendarien des Hieronymus Übelbacher 1717- 1736.

4. Baugeschichtlicher Kontext

4.1) Das Chorherrnstift

4.1.1) Bauphasen – ein Abriss

„Die Geschichte des Stiftes Dürnstein (Abb.2) beginnt mit der Gründung einer von Elsbeth von Kuenring der Gottesmutter Maria, den Heiligen Andreas und Laurentius und allen Heiligen im Jahr 1372 geweihten Kapelle. Bereits um 1400 wurde der Chor der Marienkapelle erweitert und eine Krypta gebaut.“¹³ Zu diesem Zeitpunkt stand dem Stift Kaplan Stephan von Haslach vor, der dem Stift auch sein Emblem – den Blumenkorb – gab. Der Blumenkorb bildet einerseits das Attribut der Heiligen Dorothea, der von den Maissauern ein Altar gestiftet wurde, andererseits war der Blumenkorb auch das Namenszeichen des Kaplans. Wesentlich erscheint darüber hinaus, dass Stephan von Haslach auch in Bezug auf die Baugeschichte bedeutsam war, weil er im Zuge der Erweiterung der Kirche die Krypta sowie den Chor neu bauen ließ.

1410 stellt ein ereignisreiches und markantes Jahr in der Geschichte des Chorherrnstiftes dar. Durch aus Wittingau stammende, nach Dürnstein einwandernde Augustiner wurde das Stift zum Augustiner-Chorherrn-Stift, wie eine Gründungsurkunde überliefert. Diese Mönche erweiterten den Bau im Laufe des 15. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Umwidmung als Kloster – ex nomine einem Klarissinnenkloster – und dem Umbau der östlich angrenzenden Kirche. Es wurden eine Aufstockung der Kapiteltrakte sowie eine Rot-Färbelung des Kirchturmes beauftragt.

Mit der Übernahme des Stiftes durch Hieronymus Übelbacher 1710 begann eine Phase der weit reichenden Veränderung und Neuorientierung, die besonders aus kunsthistorischer Sicht einschneidend erscheint, war Übelbacher doch der Initiator der Barockisierung des Baus. Durch ihn erhielt das Stift in einer groß angelegten Umbauaktion *grosso modo* sein heutiges Gesicht (Abb.3). Dabei lassen sich deutlich einzelne Phasen der Renovierung voneinander unterscheiden, die auch im Hinblick auf eine Datierung des Freskos relevant und aussagekräftig sind.

Von 1715 bis 1721 fanden Umbauten im Bereich des Stiftshofes und des Eingangsportals wie des Osttraktes statt. Drei Jahre später, 1724 bis 1729, kam es zur Errichtung von Kirchenportal und Südflügel im großen Stiftshof. „Die kunsthistorische Forschung nennt den St. Pöltener Baumeister Jakob Prandtauer für Eingangsportal und Stiftshof“¹⁴ verantwortlich und ist sich darüber einig, dass die Stukkatur von Johann Piazzoli ausgeführt wurde.

¹³ Stift Dürnstein 1986, S. 8.

¹⁴ Ebenda , S. 8.

Interessant im Hinblick auf die vorliegende Fragestellung sind die Jahre 1717 bis 1719, denn in diesen beiden Jahren sollen die Arbeiten an Gruft und Krypta stattgefunden haben. Die freskale Ausstattung wurde von zwei ortsansässigen Malern durchgeführt: Wolfgang Priefer von Miespach und Matthias Pichler, so der modus agendi der Forschung.¹⁵ 1725 gestaltete man schließlich die Altäre und den Kalvarienberg in der Krypta, der Entwurf wird Joseph Munggenast zugeschrieben, die Figuren stammen von Johann Schmidt.

Am 25. April 1721 kam es zur Grundsteinlegung für den Umbau der Kirche. Hier gilt der „Wiener Mattias Steinl für Kirchenportal, Innenraum der Kirche und Untergeschoss des Turmes als Entwerfer.“¹⁶ „Nur bei ihm findet sich im österreichischen Raum um diese Zeit eine derart bewegte, freiplastisch ausgeformte Architektur, in der der Raum als ein grenzenlos fließendes Medium eigenständige Bedeutung gewinnt. Nicht als Baumeister, sondern als Bildhauer ausgebildet, verlieh er seinen architektonischen Werken einen primär skulpturalen Wert, der in Dürnstein auch das Kirchenportal und den als eigenes plastisches Monument aufragenden Turm auszeichnet,“¹⁷ heißt es dazu. Ein Zuordnungsproblem ergibt sich jedoch daraus, dass der Architekt in den Schriften Übelbachers nur erwähnt, jedoch meist nicht mit bestimmten Bauteilen in Verbindung gebracht wird. „Die auf Stilkritik basierende Zuschreibung wird noch erschwert, da der ausführende Munggenast vieles seinem eigenen künstlerischen Empfinden anpasste.“¹⁸

Sicher ist hingegen, dass von 1722 bis 1724 die Innenausstattung der Kirche durchgeführt wurde, hier sind – wie bei der Krypta – die ausführenden Künstler bekannt und unumstritten. Die Bilder stammen von Carl Haringer, der Stuck von Santino Bussi, die Tischlerarbeiten wurden – nach Entwürfen von Haringer – von Hippolyt Nallenburg ausgeführt und die figuralen Teile von Johann Schmidt. 1726 und 1727 führte man das Tabernakel am Hochaltar der Kirche aus, hier wird der Entwurf Antonio Beduzzi zugeschrieben, die Ausführung stammt ebenfalls von Hippolyt Nallenburg und die figuralen Teile von Johann Schmidt.

Unter die Bauphase während Übelbachers Probstur fallen des Weiteren: die Tieferlegung der Bodenniveaus der Kirche¹⁹ im Jahr 1718, der Umbau des Kreuzganges und der Bau des Turmes bis zum ersten Hauptgesimse bis 1729. In einem weiteren Schritt folgte dann von 1729 bis 1733 der letzte Abschnitt des

¹⁵ vgl.dazu: Stift Dürnstein 1986, S. 56 und Pühringer-Zwanowetz 1973, S.130 und Pauker 1910, S.130.

¹⁶ Stift Dürnstein 1986, S. 9.

¹⁷ ebenda, S.9.

¹⁸ ebenda, S.8.

¹⁹ Pühringer-Zwanowetz 1973, S. 98f.

Turmbaus nach, beaufsichtigt von Joseph Munggenast. Sowohl die Bauplastik als auch Vollfiguren und die Reliefs stammen aus der Hand von Johann Schmidt.

Damit endete die erste große Bauphase unter Übelbacher, der 1740 verstarb. Nach seiner intensiven Bautätigkeit wurden lediglich 1767 die Katharinen- und Monikakapelle umgebaut. Die gesamte restliche Anlage kann demnach auf seine Initiative zurückgeführt werden. Er gilt damit als Vater eines der wesentlichsten Barockdenkmäler in Österreich.

Probst Hieronymus Übelbacher hatte nur noch zwei Nachfolger: Maximilian Leeb (1740 bis 1750) und Dominik Ruemer (1751 bis 1787). Letzterer veranlasste auch die einzige Ergänzung, die außerhalb der Tätigkeit Übelbachers initiiert wurde: die Deckenfreskierung. Sie wurde 1775 von einem der bekanntesten Wachauer Maler, dem Kremser Schmidt, ausgeführt.

1788 wurde das Stift, das auf eine über 400-jährige Geschichte zurückblickte, durch Kaiser Josef II dem Stift Herzogenburg inkorporiert.²⁰ 1840 erhielt es - das legt zumindest die Vedute Rudolfs von Alt nahe - einen Neuanstrich in Graubeige. Das heutige Mittelblau erhielt der Westturm in Folge der Restaurierungen, die der Übelbacherschen Struktur galten. Sie setzten mit dem Ende des 19. Jahrhunderts ein und dauerten bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts an.²¹

Für die Untersuchung des Freskos in der Krypta der Dürnsteiner Kirche lässt sich der Baugeschichte vor allem eine zeitliche Eingrenzung entnehmen. Der Terminus post quem ist mit 1710 festzulegen, der Terminus ante quem mit 1740, jene Eckdaten, die auch die Phase der Amtszeit Übelbachers begrenzen.

4.1.2) Das Programm – eine Skizze

Die gesamte Ausstattung des Dürnsteiner Stiftes folgte einem theologischen Programm, das sowohl die Architektur im Gesamten als auch die Außen- und Innengestaltung mit allen ihren Facetten betrifft. Die Außenskulptur und die bildhauerischen Arbeiten des Innenraumes, Stuck und Ornamentik, Holz und Steinarbeiten sind gleichermaßen wie Fresken und Tafelbilder Teil eines Gesamtkonzepts, das aus heutiger Sicht durchaus den Terminus Gesamtkunstwerk verdiente.

²⁰ Pauker 1910, Einleitung.

²¹ Stift Dürnstein 1986, S. 8.

Der Eingang zum Stiftshof und der Stiftshof (Abb.4) selbst folgen einer allgemeinen Symbolik. Am Eingangstor (Abb.5) finden sich die beiden traditionellen Tugendfiguren Stärke und Wachsamkeit, in personifizierter Form. Dem folgen die vier Landsknechte, flankiert von einem Löwenfell. Das Löwenfell des Herkules gilt als Symbol für Wehrhaftigkeit und Stärke. Diese profanen Tugenden stehen im Bezug zu den theologischen Tugenden: Glaube, Liebe, Hoffnung.

Im Hof selbst stellt sich dem Besucher die gesamte Schöpfung dar. Bewegte Putti halten die Symbole der vier Erdteile, der vier Jahreszeiten, der vier Tageszeiten und auch die vier Elemente und umfassen damit alle Aspekte des Irdischen (Abb.6).

Am Kirchenportal erschließt sich dann, als Kontrapunkt, das theologische Konzept. Kontrastierend zu der prachtvollen künstlerischen Darbietung bildet den zentralen Inhalt das „memento mori“. Der Gedanke an die Sterblichkeit alles Irdischen steht hier im Zentrum. Das Leben wird als Leidensweg verstanden, der Tod bildet hingegen das sichere Ziel, auf das sich der Mensch hinbewegt. In diesem Gedanken bleibt dem Menschen „die Hoffnung auf die Barmherzigkeit Gottes, durch Christi Leiden, Tod und Auferstehung teilhaft zu werden.“²²

Bezüglich der Quelle für dieses Programm herrscht die Meinung vor, es beziehe zentrale Anregungen von jenem nach der Bibel meist verbreiteten Buch der Weltliteratur, der „Imitatio Christi“ (1424-1427) des Thomas von Kempen.²³ Viele Teile des theologischen Programms von Kirche, Turm, Kreuzgang, aber auch – und das erscheint im vorliegenden Zusammenhang entscheidend – der Krypta, „lassen sich mit Stellen aus der Imitatio Christi verbinden, etwa das Wissen um die Vergänglichkeit alles Irdischen“²⁴, heißt es zu dieser Fragestellung anlässlich der letzten Restaurierung des Chorherrnstiftes Dürnstein 1986. Es handelt sich also um ein komplexes geistliches Programm, mittels dessen der barocke Gedanke der Einheit von Leben und Tod sowohl formal als auch inhaltlich zu Ausdruck gebracht wird.

Betritt man nun die Kirche (Abb.7), fühlt man sich der Möglichkeit am Heil Anteil zu haben deutlich näher gebracht. „Das Drama des Heils“²⁵ wird vor den Augen des Gläubigen entwickelt, wobei die barockbeschwingte Innenraumgestaltung die Intention unterstützt. Emporen, Logen und Kapellenzonen, Durchblicke und Fensterfolgen lenken den Blick auf die skulpturale und malerische Ausstattung. Diese entfaltet sich in einem spannungsreichen Dialog.

Der erste Blickpunkt fällt auf das Taufbecken und die Beichtstühle. Von dort fallen einem sofort die Darstellungen von Magdalena, Petrus, Zachäus, der verlorene

²² Stift Dürnstein 1986, S. 10.

²³ ebenda, S. 10.

²⁴ ebenda, S. 10.

²⁵ ebenda, S. 16.

Sohn, die geheilten Aussätzigen, die Rettung aus der Sintflut, die Ehebrecherin und der Aussätzige Naaman auf.

Am Gewölbe reicht der thematische Bogen von der Verkündigung und Geburt des Herrn bis zur Anbetung der Könige und der Auferstehung Jesu, der Darstellung des Heiligen Geistes und den Symbolen der Eucharistie, Kelch und Hostie. Es geht hier also um die Menschwerdung Jesu.

Am Altar, auf den der Blick nun gelenkt wird, erblickt man den Opfertod Jesu. Das Bild seiner Liebe steigt gleichsam empor zum Thema der Aufnahme Mariens in den Himmel, in den Schoß des dreifaltigen Gottes. Im Zentrum dieser komplexen Altargestaltung steht das so genannte Dürnsteiner Tabernakel, das als Weltkugel geformt wurde und als eine besondere Eigenwilligkeit des Programms wie der Ausführung betrachtet wird.²⁶

An der Schwelle vom Altarraum zum Kirchenraum befindet sich die Kanzel, der gegenüber eine Statue des Heiligen Nepomuk platziert wurde. Er steht für Priesteramt und Kirchentreue, man spricht gar von einer „Predigt in Person.“²⁷ Demgegenüber stehen dem christlichen Volk die Heiligen Augustinus, Monika, Ambrosius, Johannes Evangelist, Hieronymus, Joseph und Katharina zur Seite.

Eine spezifische Bedeutung und herausragende Stellung innerhalb des architektonischen wie malerischen nimmt auch der Kreuzgang ein. Er ist besonders reich ausgestattet und richtet sich in seiner auffallenden Pracht nicht nur an die Mönche, sondern auch an das Volk. Ein Krippenaltar von Johann Schmidt, der mit ausdrucksbetonten Figuren versehen ist, zieht die Gläubigen in den Bann. Gleich einer Kulisse ist er mit bunten, lebendigen Details geschmückt, die geradezu erstrahlen.

Zudem ist der Gang mit Leinwandbildern abgedunkelt, wodurch die mystische Stimmung des Raumes erhöht wird. Der Gläubige beschreitet den Kreuzgang im diffusen Licht, vorbei an zwei Altären; der eine ist der Patronin des Stiftes, der Heiligen Dorothea, der andere dem Priesterideal des Heiligen Nepomuk geweiht. An den Altären vorbei gelangt man schließlich zur Krypta, von wo aus man über eine schmale Treppe in die Gruft von Dürnstein eintritt.

²⁶ Stift Dürnstein 1986, S. 16.

²⁷ ebenda, S. 17.

4.2) Die Krypta und die Gruft sowie der Kreuzgang

4.2.1) Die Krypta und die Gruft von Dürnstein und ihre Baugeschichte

Unterkirche und Gruft liegen im westlichen Abschnitt der Stiftsanlage und begrenzen den Apsisbereich der Stiftskirche, wobei die Gruft nördlich der Krypta platziert ist. Der Zugang zur Krypta erfolgt über den Kreuzgang, der – sowohl architektonisch, aber auch hinsichtlich der Ausstattung – enge Beziehungen zur Krypta aufweist. Der Kreuzgang führt thematisch zur Krypta und zur Gruft: die drei architektonischen Elemente der Krypta sind: der Stiegenabgang, die Unterkirche selbst und die eigentliche Gruft. Die Krypta ist zusätzlich mit zwei flankierenden Seitenräumen und mit Nischengräbern ausgestattet.

Die Unterkirche eröffnet sich in längsrechteckigem Grundriss und wird von einem segmentbogenförmigen Apsisbereich gegen Westen abgeschlossen. Durch einen schmalen Gang gelangt man von der östlichen Seite der Krypta in die Gruft, die nahezu von quadratischem Grundriss ist. „Hans Tietze gibt im ersten Band der österreichischen Kunsttopografie für das ehemalige Chorherrenstift (Pfarrhof) in Dürnstein ...gotische Einzelheiten des Chores an und bezeichnet die Gruft als ältere Anlage.“²⁸ Bereits um 1407 entsteht die Krypta des Stiftes Dürnstein unter Probst Stephan von Haslach. Gemeinsam mit dem Chor und im Zuge einer Erweiterung der Kirche baut er die Kapelle der Elsbeth von Kuenring wesentlich aus.

Die Nutzungsgeschichte der folgenden Jahrzehnte ist von der Quellenlage her ungewiss. „Wenige, aber bemerkenswerte Einzelheiten sind über die von Stefan von Haslach gleichzeitig mit dem Chor erbaute Krypta überliefert. Dass die Krypta beim Einzug der Augustiner-Chorherrn in Dürnstein 1410 schon ein vollständig ausgestatteter Kultraum war, ergibt sich aus jener Urkunde des Bischofs von Passau, die im Jahr 1409 im Hinblick auf die fortschreitenden Maßnahmen zur Umwandlung der Marienkapelle in eine Kollegiatskirche nochmals die baulichen Neuerungen Stephan von Haslachs hervorhebt.

Die Krypta wird dort als „preciose fundata et clenodiis preciosis ornata“ bezeichnet. Diese vom Bischof hervorgehobene Ausstattung mit „kostbaren Kleinodien“ verweist auf die Ausstattung mit Reliquien, auch ist das Patrozinium überliefert. Zu Ehren aller Heiligen wurde die Marienkapelle Elsbeths von Kuenringen im letzten Titel ihres vollständigen Patroziniums geweiht. Sicher ist zudem, dass Elsbeth von Kuenringen auch in der Kapelle begraben war.“²⁹

²⁸ Pühringer-Zwanowetz, Leonore, Die Baugeschichte des Augustiner-Chorherrenstiftes Dürnstein und das neue Kloster des Probstes Hieronymus Übelacher. – In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (Hrsg. v. Institut für österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes Wien und vom Kunsthistorischen Institut Wien), Band XXVI, Köln 1973, S. 98f.

²⁹ Pühringer-Zwanowetz 1973, S. 98f.

Der Anstoß zu dem Allerheiligen-Allerseelen-Kult der Krypta ging auf die Initiative der ersten Stifterin aus. Sie folgte dem Vorbild Herzogs Rudolf IV im Zusammenhang mit St. Stephan in Wien. Dieser hatte seine mitregierenden Brüder Albrecht und Leopold verpflichtet, das Gotteshaus nicht mehr dem Hl. Stephan, sondern allen Heiligen zu weihen.

Interessant erscheint zudem, dass unter Stephan von Haslach das Grab der Stifterin nicht mehr erwähnt wird. Die Funktion der Krypta lässt sich in dieser Phase als Aufbewahrung der Reliquien und als Pflege des Patroziniums beschreiben. In der Folge wechselte die Nutzung des Kultraumes. So deponierte 1548, wie ein Dürnsteiner Chronist berichtete, König Ferdinand I im Rahmen der Verteilung der in Wiener Neustadt konzentrierten Munitionsbestände 300 Centen Pulver.³⁰ Die Krypta wurde zu im 16. Jahrhundert also auch für profane Zwecke benützt.

Im Kreuzgang der Kirche befanden sich aber immer wieder Gräber: sie boten u.a. den beiden Oberkaplänen Johannes Palmer und Stephan von Haslach und zwei Pröbsten des 17. Jahrhunderts eine letzte Ruhestätte.³¹ „Aus der Lage des Grabes des Einen (...) erfahren wir, dass sich der Abgang zur Krypta in der Nähe eines Kirchenportals befand. Die beiden Grabstellen sind bei dem spätbarocken Umbau verschwunden, die beiden Wandgrabmäler mit ganzfigurigen Darstellungen sind aber wieder aufgestellt worden, die dritte Wandgrabanlage mit Porträt-darstellung zeigt Probst Matthias Schreckeisen, der 1595 starb, also vor den beiden anderen lebte. „Kniepichler und Hey befanden sich im Kreuzgang bzw. der Kirche, Schreckeisen aber in der Krypta, Daher müssen bis Ende es 16. Jahrhunderts die Pröbste und Chorherrn in der Krypta bestattet worden sein. Die Krypta scheint demnach – zwischen den schon bekannten Verwendungszwecken als Pulvermagazin und Äpfelgewölbe – doch noch in ihrer ursprünglichen Funktion benützt worden zu sein.“³²

Im Hinblick auf die Baugeschichte ist nach der unter Stephan von Haslach vorgenommenen regen Bautätigkeit im 15. Jahrhundert jene Probst Hieronymus Übelbachers in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wichtiger.

„Unter Probst Hieronymus Übelbacher kam es zu einem Umbau der Gruft wie auch des Kreuzganges. Die Gruftanlage wurde zwischen 1717 und 1719 vollständig umgebaut, der Kreuzgang von 1722 bis 1735. Die Gruft dürfte (was die Maurer- und Steinmetzarbeiten anbelangt) noch im Jahr 1717 fertig gestellt worden sein. Die Unterkirche dürfte bereits im Jahr 1718 im Rohbau fertig gewesen sein, erhielt aber erst 1719 ihren künstlerischen Schmuck,“³³ heißt es anlässlich einer Untersuchung

³⁰ Pühringer-Zwanowetz 1973, S. 130f.

³¹ ebenda, S. 130f.

³² ebenda, S. 114.

³³ Pauker 1910, S. 130.

der Gruftanlage. Dabei entstand die skulpturale wie malerische Ausstattung der Krypta.

4.2.2) Die Krypta und die Gruft von Dürnstein und ihre malerische Ausstattung

Kreuzgang und Krypta gehören aufgrund ihrer Ausstattung zu den bedeutendsten Teilen des Stiftes.³⁴ Die Räume bestechen durch eine reichhaltige malerische und skulpturale Ausstattung.

Probst Hieronymus Übelbacher ließ den ursprünglichen Altar abreißen und übertrug den Kreuzaltar als neuen Hochaltar in die völlig erneuerte Krypta, wobei eine spätgotische Kreuzigungsgruppe erhalten blieb. Der neue Hochaltar der Krypta wird als Kalvarienberg bezeichnet und bildet den Blickpunkt an der apsidialen Abschlusswand.

An den Seitenaltären sind Geißelung und Ecce Homo dargestellt. Die Gruppe bildet das zentrale Motiv des Raumes, wobei malerische und skulpturale Ausstattung fließend ineinander übergehen und einen Dialog bilden. Im Anschluss an diesen als Kalvarienberg bezeichneten Altar befinden sich an der rechten fenstertragenden Wand zwei Grabnischen.

Für die weitere Ausstattung wurde eine Vielzahl von Materialien und Techniken benutzt. Auch weitere Teile der früheren Ausstattung des Kreuzganges sowie der gotischen Krypta wurden in den barocken Umbau integriert, wie zum Beispiel die Grabplatten oder die Akanthusrahmen der Altarbilder in den Kapellen der Heiligen Dorothea und des Johannes von Nepomuk.

Zudem entstand unter Übelbacher auch die umfassende Freskoausmalung. Seitdem blieb die Krypta – bis zur Renovierung in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts – unverändert. Die malerische Ausstattung der Krypta setzt am Kalvarienberg an und zieht sich der architektonischen Gliederung folgend über den ganzen Raum. Es handelt sich demnach um eine umfangreiche Freskierung, die durch zentrale Motive strukturiert wird.

Vier großflächige Fresken befinden sich oberhalb der Archivolten, drei Medaillons über den begrenzenden Lisenen sowie figürliche Mittelbilder in den Rundbogennischen. In den zwischen den Archivolten befindlichen Medaillons wurden zusätzliche Motive in Freskotechnik eingefügt. Die Decke wird von einem

³⁴ Stift Dürnstein 1986, S. 16.

großformatigen Fresko geziert, in dessen Zwickel ebenfalls ovalförmige Darstellungen eingeschrieben sind. Die bildlichen Darstellungen sind mit Sinnsprüchen in lateinischer und deutscher Sprache ergänzt.

„Die Ausmalung der Unterkirche und der Gruft besorgten die unbekanntenen Maler Wolfgang Ehrenreich Priefer von Miespach und Matthias Pichler von Krems. Der Kontrakt mit ersterem wurde am 17. April 1719 aufgesetzt und lautet dahin, „ dass er, dominus Ehrenreich, solche (nämlich die Unterkirche) *pro posse suae artis in fresco und zwar die decken mit unterschiedlichen Farben wolle malen, da hinein in die drei großen Felder und in die schildt, auch zwei capellen, die malerei nach dem denen kupfern ex mea biblia dominia. Decani Cremsenensis ex apocalypai zu machen, herunter aber alles wie das vorhäußl von der praelatur, cum figuris, und zwar retro intgrum castrum doloris, hingegen ihme, nebst der kost, 200fl, zu bezahlen versprochen worden,*“³⁵ zitiert man die Schriften des Probstes Übelbacher im Jahrbuch für Kunstgeschichte 1910. Der Maler vollendet seine Arbeit im selben Jahr 1719.³⁶

4.2.3) Der Kreuzgang von Dürnstein

Der Kreuzgang von Dürnstein führt vom Kircheneingangsbereich zur Krypta. Darin befinden sich zwei Altäre, die mit dem Dorothea-Altar der Maissauer integriert wurden: „(...) auch die Seitenaltäre Elsbeths von Kuenring oder jedenfalls die Verehrung der Heiligen, denen sie geweiht waren, wurden in den Kreuzgang übertragen. In diesem Sinne ist wahrscheinlich der Kreuzgang aus dem Bestimmungswechsel der Marienkapelle als neue für sich bestehende Kultstätte hervorgegangen, in der – mit Ausnahme des Marien-Hauptpatroziniums und des Allerheiligenpatroziniums der Krypta – das alte Devotionsprogramm fortbestand.“³⁷

Er war von Anfang an das was er noch heute ist, ein Annex der Kirche und seiner Funktion nach ein reiner Kultbau.³⁸

Besonders interessant erscheint der letzte Abschnitt des Kreuzgangs, der unmittelbar zum Abgang zur Krypta führt. (Abb.8) Dort werden zwei großformatige Wandbilder von einer Sockelzone getragen, die in vier Paneele gegliedert 12 Einzelszenen eines Totentanzes zeigt. Auch an der gegenüberliegenden Wand sind Motive aus der Totentanzikonografie an der Sockelzone dargestellt. Diese Holzpaneele wurden allerdings nicht restauriert, sind teils fragmentiert und stark

³⁵ Pauker 1910, S. 245.

³⁶ Stift Dürnstein 1986, S. 10.

³⁷ Pühringer-Zwanowetz 1973, S. 139f.

³⁸ ebenda, S.133.

nachgedunkelt. Bei der ersten Fensterzone wurde ein Abschnitt der Sockelzone gar mit einem Gemälde abgedeckt.

Der Torbogen selbst leitet direkt zur Krypta über. Er wird von zwei skulptural ausgeführten Gerippen flankiert, der Tod ist hier lebensgroß und als Hüter der Krypta und Überleiter zur Unterwelt mit einer Sense thematisiert.

5. Der Totentanz im Kreuzgang und in der Krypta von Stift Dürnstein und dessen zugehörige malerische Ausstattung

5.1) Die freskalen Darstellungen in der Krypta – Versuch einer Beschreibung

Das Programm der freskalen Ausstattung der Krypta beschreibt Szenen aus dem Johannesevangelium, wobei die bildlich reiche und per se narrative Apokalypse, – „um die eindeutige theologische Aussage aller dargestellten Szenen zu fixieren,“³⁹ – mit „Texten ergänzt wurde, sodass Wort und Bild ein exaktes Verständnis des Abgebildeten sichern.“⁴⁰ Die malerische Ausführung besteht grundsätzlich also aus abbildenden und literarischen Segmenten. Dies gilt auch für die Motive aus dem Matthäusevangelium, dem zweiten ikonografischen Themenbereich, sowie den Sequenzen aus dem Kontext der Totentanzikonografie. (Abb. 9)

Das zentrale Mittelbild der Krypta ist ein zweiteiliges, monumentales Deckenfresko, das im Zentrum des Raumes an der gewölbten Decke platziert ist. Es zeigt zwei neutestamentarische Szenen, die durch eine architektonische Gliederung – als komplexe Scheinarchitektur ausgeführt -- voneinander abgegrenzt werden. Dabei beachtete der Ausführende die Vorgaben des Raumes und wählte für die Raumform passende architektonische Elemente – wie Nischen, Abstufungen und Vasen – zur Gliederung der Fläche. Die Bildabschnitte, deren Grenzen durch eine Rahmung aus Eierstabändern und Akanthusblättern definiert werden, fügen sich in die gemalte Architektur ein.

Das zusätzliche verbindende Element zwischen den beiden Deckenfresken sind zwei Sinnsprüche, die jeweils auf einem breiten Spruchband platziert wurden. (Abb. 10)

Das erste Bild (Abb.11), das näher zum Altar und Kalvarienberg gelegen ist, zeigt Gottvater thronend und von sieben Leuchtern umgeben in einem Himmelsraum, Zeichen für die sieben Geister Gottes, im Hintergrund wölbt sich ein Regenbogen. Er wird von einer im Kreis sitzend und hockend platzierten Gruppe, den 24 Ältesten, umringt. Im näheren Umkreis befinden sich ein Löwe, ein Adler, ein Stier und ein

³⁹ Stift Dürnstein 1986, S. 10.

⁴⁰ ebenda, S. 10.

Mensch, als Symbole der vier Evangelisten,⁴¹ wobei die Gestalten geflügelt gezeigt sind. Gottvater blickt predigend auf die Gruppe, wobei er den rechten Arm erhoben hat und mit der linken Hand eine Wolke hält. Diese breitet sich in Richtung der Tiergestalten aus.

Die Szene ist in bewegter Modulation gegeben. Der Himmelsraum entwickelt sich in die Tiefe, die Figuren folgen der Perspektive und sind in extremer Verkürzung dargestellt. Gewänder und Draperie sind in rhythmischer Opulenz gezeigt, bewegte plastische Figuren suggerieren Aktion. Farblich entwickelt sich das Bild zwischen einem Rosa- und Blauspektrum, mit einigen hell und dunkel akzentuierten Bildstellen.

Das zweite Deckenbild (Abb.12), im gleichen Farbspektrum und formalen Modus gehalten, stellt neuerlich Gottvater dar, wieder umgeben sieben Leuchter seinen Thron, er ist von einer Gruppe Männer mit Goldkränzen in anbetender und preisender Haltung umringt. Drei Harfenspieler befinden sich unter ihnen. Die vier Gestalten, ebenfalls in demütiger Haltung und neuerlich möglicherweise die vier Evangelisten darstellend, blicken in Richtung Gottvater, indem sie sich vor ihm verneigen. Dieser hält ein aufgeschlagenes Buch in seiner Hand und zeigt auf die Buchseiten.

Das Lamm steht zu seiner rechten Seite, gegenüber schwebt ein Engel, der mit seiner linken Hand durch einen Zeigegestus auf den Sinnspruch hinweist. Auf diesem Band ist Folgendes zu lesen (Abb.13)⁴²:

Apoc. IIII

Turba senum pantos quantoros anima Christi
Historicos referunt fulgetra Verba Die
Si qui Evangelica Claudet sue lumina luci
Casisis facie due ebese Die

Was alt heißt heilig hier, vier Thier Evangelisten.
Der Donner deutet an das Wort Gottes Kraft
Wer bei des Wortes Glanz was fünsterem lässt wissen
Der wird als blinder dort vor Gottes Aug geschafft

Angelehnt an die barocke Bildtradition der Emblematik baut sich die Darstellung des zweiteiligen Deckenfreskos auf drei Sinnebenen auf: die Lemmata, in Form eines

⁴¹ Die 24 Ältesten sind hohe Engel, die in Anlehnung an alttestamentliche Vorstellungen eine Art Thronrat Gottes bilden, die 7 Geister sind Engel, die Gott als Boten dienen. Bei den 4 Wesen handelt es sich um Engel, die als Wächter beim Thron Gottes stehen. Vgl.: Bibelzitat

⁴² Hierzu ist anzumerken, dass die Sinnsprüche teils unleserlich sind, da sie zu restaurierende Stellen aufweisen. Die Wiedergabe erhebt daher keinen Anspruch auf absolute Korrektheit.

kurzen lateinischen Wahlspruches, der Icon in Gestalt eines Rätselbildes und das Epigramm, in deutscher Sprache den Sinn enthüllend.⁴³

Der zweite Spruchkomplex lautet:

Quem nemo portuit, librum reservat Agnus
Victoria Paran Calica turba carnit, criminia post plectet, qui susula ante
timendus
Sic leo fit, mifis qui Agnus erat

Das Lamm tut auf ein Buch, das allen war verschollen
Darum halt ein Jubellied, von jener heiligen Shaar
Der schafft im Schwert, die Sünd
Für die er Blut vergossen
So wird ein grimmig Löw, der vor ein Lämmlein war.

Apoc.V

Wie die angegebenen Textstellen verdeutlichen, sind hier Szenen aus den Anfangszeilen der Apokalypse gezeigt, Apokalypse III und V. Allerdings weicht der Text in der Dürnsteiner Krypta von den biblischen Zeilen wesentlich ab. Dort heißt es über die Huldigung vor dem Thron Gottes (die einleitende Himmelsvision:4,1-5,14):

„Danach sah ich: eine Tür war geöffnet am Himmel, und die Stimme, die vorher zu mir gesprochen hatte und die wie eine Posaune klang, sagte: Komm herauf, und ich werde dir zeigen, was dann geschehen muß. Sogleich wurde ich vom Geist ergriffen. Und ich sah: ein Thron stand im Himmel, auf dem Thron saß einer, der wie ein Jaspis und Karneol aussah, und über dem Thron wölbte sich ein Regenbogen, der wie ein Smaragd aussah.

Und rings um den Thron standen vierundzwanzig Throne, und auf den Thronen saßen vierundzwanzig Älteste in weißen Gewändern und mit goldenen Kränzen auf dem Haupt. Von dem Thron gingen Blitze, Stimmen und Donner aus. Und sieben lodernde Fackeln brannten vor dem Thron; das sind die sieben Geister Gottes.

Und vor dem Thron war etwas wie ein gläsernes Meer, gleich Kristall. Und in der Mitte, rings um den Thron, waren vier Lebewesen voller Augen, vorn und hinten. Das erste Lebewesen glich einem Löwen, das zweite einem Stier, das dritte sah aus wie ein Mensch, das vierte glich einem fliegenden Adler. Und jedes der vier Lebewesen hatte sechs Flügel, außen und innen voller Augen, sie ruhen nicht bei Tag und Nacht und rufen: Heilig, heilig, heilig ist der Herr, der Gott, der Herrscher über die ganze Schöpfung; er war, und er ist, und er kommt.

Und wenn die Lebewesen dem, der auf dem Thron sitzt und in alle Ewigkeit lebt, Herrlichkeit und Ehre und Dank erweisen, dann werfen sich die vierundzwanzig Ältesten vor dem, der auf dem Thron sitzt, nieder und beten ihn an, der in alle

⁴³ Tanz der Toten – Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum. Katalog zur Ausstellung des Museums für Sepulkralkultur in Kassel, Dettelbach 1998, S. 201.

Ewigkeit lebt. Und sie legen ihre goldenen Kränze vor seinem Thron nieder und sprechen.“⁴⁴

Wie hier ersichtlich erscheinen dieser Spruch wie auch die bildliche Darstellung selbst als zusammengefasste Interpretation der angegebenen Bibelstelle.

Im Gesamtsystem der freskalen Gestaltung erscheinen die beiden an der Decke befindlichen Freskenbilder als himmlischer Abschnitt des Raumes dem Diesseits im unteren Raumbereich gegenübergestellt. Hier eröffnet sich der analogische Sinn der Raumkomposition im Hinblick auf einen Verweis auf die Sinnfindung im Diesseitigen. Die beiden Motive demonstrieren die allgegenwärtige Wirkung von Gottes Wort und warnen vor dessen möglicher Missachtung. Gleichzeitig mahnend und Hoffnung gebend bilden die Szenerien den Ausblick zu der darunter befindlichen Schwelle zum Tode. Im Kontext des Totentanzes, verstanden als monumentales Totentanzmotiv, bilden sie eine allegorische Interpretation, die der Macht des Todes gegenübersteht.

Die Wandgestaltung stellt demnach den Kontrapunkt zur freskalen Ausstattung der Decke dar. Die grundsätzliche Gliederung der Wände und der malerischen Ausstattung erfolgt mittels einer konsequenten Staffelung des Raumes. Vier Nischen, die mit zwei übereinander gesetzten bebilderten Medaillons bekrönt werden, bilden die zentralen Einschnitte, wobei an jeder Seitenwand zwei Nischen eingebaut sind, die einander gegenüberstehen und durch einen Gurtbogen architektonisch und malerisch verbunden werden.

Die darüber befindlichen Medaillons folgen dem angesprochenen inhaltlichen Kontext des „memento mori“. Sie gehören ikonografisch zur Gruppe der Totentanzmotive, hier ist eine direkte Darstellung des Todes gegeben. In diesen Medaillons sind der Tod als König, der Tod als Kardinal, der Tod als Kaiser und der Tod als Papst dargestellt. Die Anordnung der Medaillons ist so gestaltet, dass je ein weltlicher Herrscher neben einem kirchlichen Würdenträger platziert wird, die einander ihrerseits jeweils gegenüber stehen. Alle Figuren stellen den Tod als Büste, also nur ausschnitthaft dar. Der skelettierte Oberkörper und der Totenkopf sind deutlich sichtbar, das Skelett ist in die den Stand repräsentierende Gewandung eingehüllt.

Bild für Bild betrachtet sieht man – vom Eingangsbereich kommend – linker Hand den Tod als König (Abb.15) mit dem von einer goldenen Krone gezierten Haupt, sowie einer purpurnen Gewandung, darunter blitzt eine goldene Rüstung mit schräg getragener Schärpe hervor. Der Tod blickt, den Kopf leicht gedreht nach rechts.

Eingerahmt wird der Tondo von einem goldenen Eierstabmotiv, das wiederum in die Zwickelfläche der Segmentbogen und deren Scheinarchitektur integriert wurde. Rocaille, Akanthus und zwei in der Rahmung befestigte Palmblätter bilden den Abschluss der Darstellung.

⁴⁴ Die Schilderung des himmlischen Hofstaates und seiner Liturgie bringt die Macht und Herrlichkeit Gottes, des Herrn der Welt, und der Geschichte zum Ausdruck, Bibelzitat.

Der Kaiser (Abb.16) ist in vergleichbarer Form ins Bild gesetzt und steht dem König an der rechten Wand in einer Raumhöhe gegenüber. Wieder trägt das halbfigurige Skelett die Zeichen seiner Würde: mit Juwelen besetzte Kaiserkrone, prunkvoller Mantel und kunstvoll verzierter Rüstung, alles ornamental geschmückt und in goldener und purpurner Farbe. Auch sein Blick ist zum Betrachter gewandt.

Der Tod als Kardinal (Abb.17) blickt hingegen Richtung Altar. Er trägt die blaue Kardinalstracht und die dazugehörige Mitra. Auch der Tod als Papst präsentiert sich in Profilansicht. (Abb.18). Seine Kleidung ist schlichter und in einfachem Rot gehalten. Er trägt die Mitra und eine Soutane. Eindeutiges Erkennungsmerkmal ist die Papstkrone mit ihrem 3-fachen Kronreif.

Die Medaillons sind ein zentraler Hinweis auf die motivische Orientierung der Ausstattung, sind sie doch als Weiterentwicklung dem tradierten Totentanzmotiv zuzuordnen.⁴⁵ Abbildhafte Darstellungen des Todes wie diese finden sich in der Krypta noch als einfacher Totenkopf. Besonders klar wird der Tod als solcher in der Gruft dargestellt (Abb.19). Hier präsentiert sich der Sensenmann in bewegter und monumentaler Personifikation. Er schreitet auf den Betrachter zu, während er die Sense schwingt und lässt keinen Zweifel über seine Macht aufkommen. Übergroß steht er da.

Besonders eindringlich innerhalb des Kryptabereichs erscheint auch die ganzfigurige Darstellung des Todes in der Nische an der linken Wand im Eingangsbereich platziert (Abb.20). Die Nische gibt hellen Marmor wieder, darin platziert empfängt uns der Sensenmann, gleich einer Skulptur in grisaille dargestellt. Er entfaltet sich in Lebensgröße. Er steht wie eine Statue in der klassischen Haltung des Kontrapostes, die der Figur die bewegte, s-förmige Haltung der „figura serpentinata“ verleiht, auf einem Sockel. Beinahe scheint er vom Sockel herab zu treten, ragen die „Zehen“ doch schon über den Grenzbereich der Erhöhung, so als möchte er „seine Sphäre“ verlassen.

Er trägt ein Tuch über den Körper geschlungen, das – gleich einer Toga – vom Kopf ausgehend den Schulter- und Hüftbereich umspielt und in großzügigen Röhrenfalten über den Körper bis zum Boden fällt. Dabei suggeriert die Plastizität des Gewandes einen Körper, der jedoch keinesfalls wie die Kleidung eines Gerippes erscheint, sondern lebendig wirkt. Der Tod trägt die Zeichen der Vergänglichkeit, die Sanduhr sowie die Sense. Die Nische ist ebenfalls mit einem Vanitassymbol, einer Muschel, geziert, die in Goldfarben den Kopfbereich der Figur im Hintergrund umrahmt.

Oberhalb der Nische befindet sich ein Tondo. Das Bild zeigt eine Hand, die einen Totenkopf trägt. Dieser Abschnitt der Malerei ist – im Kontrast zu der Nische – in realistischen Farben gehalten, wobei die Hand aus einer Wolke zu kommen scheint und in rote Ärmel gehüllt ist. Himmel und Wolken erstrahlen in hellem Blau und Rosa, der Totenkopf in beige-brauner Beinfarbe. Im Rahmenbereich des Tondos ist der Schriftzug: „O mors“ angebracht. (Abb.21)

⁴⁵ Vgl. Kap. 6

Außer den genannten Motiven finden sich keine Todesfiguren im Kryptabereich, mit Ausnahme der beiden Grabnischen, die eine Vielzahl an Todesköpfen und Gebeinen zeigen, jedoch in diesen Zusammenhang nicht näher behandelt werden sollen.

Für die vorliegende Fragestellung erscheinen drei Szenen im Hinblick auf die programmatische Konzeption besonders interessant. Es handelt sich um zwei Michaelszenen und eine aus der Johannesoffenbarung. Eine der beiden Michaelszenen findet sich im Anschluss an das monumentale Deckenfresko ebenso an der gewölbten Rundung der Decke im Hauptraum. Eine weitere Szene mit Michael befindet sich in der Seitenkapelle rechts des Hauptraumes, die dritte im Eingangsbereich verweist auf den Beginn der Apokalypse.

Bei den – salopp formuliert – „Michaelszenen“ handelt es sich um die beiden Szenen „Michael und der Drache“ aus der Offenbarung 12,1 bis 14,5: der Kampf des Satans gegen das Volk Gottes.

Die erste der beiden Szenen (Abb. 22) zeigt Michael und seinen Engel im Kampf gegen den siebenköpfigen Drachen, der Satan verkörpert. Die Szene ist dem architektonischen Segmentbogen angeglichen und in einem Oval aufgebaut. Vor einem blassblauen Himmelsgewölbe im räumlichen Kontext am weitesten entfernt, erscheint eine Frau auf der Mondsichel stehend. Ihr Haupt ist bekrönt. Sie scheint auf der Flucht zu sein. Mit wallendem Gewand und wehendem, blauem Mantel hält sie inne, um den in ihrer Nähe tobenden Kampf zu betrachten. Flehend hat sie ihre Hände gefaltet. Hinter ihr hält ein Engel ihr Kind fest und sicher im Arm, in der anderen ein goldenes Gebäude – als Zeichen für die zu rettende Kirche.⁴⁶

Darunter befindet sich Michael, das flammende Schwert in der Rechten, im Kampf gegen den Satan. Michael ist in einer Rüstung wiedergegeben. Er trägt gefiederten Helm, Wams, Röckchen und Schild, die Füße in Schnürsandalen und ist in einen blauen Umhang eingehüllt. Der Drache befindet sich unter ihm. Sein langer Körper und Schwanz sind gekrümmt, seine sieben Köpfe wenden sich mit geweiteten Augen und aufgerissenem Maul gegen den Kämpfer.

Interessant erscheint, dass auch bei diesem Bild, wie schon bei der ganzfigurigen Gestalt des Todes in der Nische, die Realitätsebenen durchbrochen werden. So ragen die Füße des kämpfenden Michael wie auch die Köpfe des Drachens aus dem Bild- in den Betrachtterraum, die Grenze des jenseitigen Himmelcoelums überschreitend.

Auch hier gibt ein Sinnspruch Aufschluss über die Darstellung:

Prates nempe probi voviensque Ecclesia fugit
Hanc segiatur styg persequue utriusque Oreo
ANTI suis CHRISTUM fecit hic super octubi venis

Pracipitem pana Christus utrumque habit.

⁴⁶ Vgl. Kap. 6

Der Kaiserin und ihr Kind, die Kirche und ihre Frommen
Sind schmerzlich auf der Flucht
Der Drach braucht macht
Der Antichrist wird noch auf Drachenflügel kommen,
Doch stürzt der Drach zur Höll und auch der Antichrist.

APOC XII

Die zweite Szene, die sich im Hauptraum neben der Szene mit dem thronenden Gottvater befindet, zeigt Michael (Abb. 23), der nun den Drachen an einer Kette gebändigt hält. Er bildet die zentrale Figur der Szene und ist in mächtiger, vorne übergebeugter Haltung gezeigt. Zudem trägt er einen Schlüssel in der Linken, den er demonstrativ präsentiert. Der Engel wie auch der Drache befinden sich in einem landschaftlichen Umfeld, das vom übrigen unterschieden ist. Während das obere Bilddrittel als Himmelsraum gekennzeichnet ist, erscheint der untere Teil mittels Farbgebung – der Abschnitt ist in Brauntönen differenziert – als Landschaft bezeichnet.

Über all dem thront Gottvater. Er wird von einer Ansammlung an Totenköpfen umgeben und trägt eine dreieckförmige Bekrönung. In dieser Szene findet sich wohl das Bild zur Apokalypse 20, diese lautet:

20. Die Tausendjährige Herrschaft

„Dann sah ich einen Engel vom Himmel herabsteigen, auf seiner Hand trug er den Schlüssel zum Abgrund und eine schwere Kette. Er überwältigte den Drachen (...) und er fesselte ihn für tausend Jahre.“ (20,1 – 6)

Das Gericht über alle Toten: (20,11- 15)

Dann sah ich einen großen weißen Thron und den, der auf ihm saß (...) Ich sah die Toten vor dem Thron stehen, die Großen und die Kleinen (...).⁴⁷

Der darunter platzierte Sinnspruch verweist dann explizit auf die Apokalypse XX. (ABB.; Michael 1 Apoc XX)

Mortuus ea omnis stat jusicus ante tribunal
Virus erit vitae quem notat ante liber
Incentor celerium principus claudetur averni
Mundi ita libertas cum Crypta gemet

Ihr Toten vor Gericht, das Richtbuch ist entsiegelt
Der lebt jetzt, der vorher stund in dem Lebensbuch
Der vor die Welt verführt, der Teufel wird versiegelt
Dort heute, Welt, Freiheit, dir im Arrest genung

⁴⁷ Die Bibel. Einheitsübersetzung. Stuttgart 1980, S. 1408.

Apoc XX

Mit den beiden Michaelszenen eröffnen sich insofern Schlüsselsegmente des Erzählerischen, als diese gleichsam den Moment der Wende demonstrieren. Kurz referierend könnte man den Kern der Aussage der freskalen Ausstattung in ihrem Zusammenspiel nun so verstehen, dass der Tod allerorts und für jedermann präsent ist, jedoch die Möglichkeit, ins Himmelreich zu kommen Hoffnung gibt, sofern man dem Satan widersteht.

Auch die dritte Szene deutet in diese Richtung: Die Szene (Abb.25) stellt eine Anfangssequenz aus der Apokalypse dar, die Beauftragung des Johannes. Sie zeigt die Anbetung Jesu durch Johannes – Johannes ist auf die Knie gesunken. Vor ihm steht der in Drohgebärde dargestellte Gottessohn. Er steht aufrecht, die eine Hand erhoben, die andere zum tödlichen Schwerthieb bereit. Das Schwert ist senkrecht auf den knienden Johannes gerichtet. Sieben Sterne umkreisen die erhobene Hand, sieben Leuchter geben den Raum an. Die dramatisch erzählte Szene wird durch die Darstellung der Gewandung unterstrichen, sein Mantel weht in signalroter Farbe. Das schlichte, in der Taille zusammengebundene Mantelkleid ist in schwungvolle Falten drapiert.⁴⁸ Auch Physiognomie und Geste sind theatralisch.

Der Sinnspruch bezieht sich auf die Apokalypse 1: (Abb.26)

Candelaber notant populus sapiene fidelis,
sunt quoque septenti Prasulius astra tribuns
Druint verbi est vox ensis abilliu ietu
Qui reus es (gravior nam nequest esse) cave.

Die siben Leuchter zahl, weißt sieben Kirch gemeine
Die siben Sterne sind der siben Bischoffs shein
Das Wort gleicht einem Schwert
Bist du viellicht nicht reine fürchte den Streich der nicht könnt ärger sein.

Apoc I.

Die Offenbarung lautet wie folgt: ⁴⁹

Die Sendeschreiben an die sieben Gemeinden : 1, 9 – 3, 22

10 Am Tag des Herrn wurde ich vom Geist ergriffen und hörte hinter mir eine Stimme, laut wie eine Posaune. Sie sprach schrei, das was du siehst in ein Buch und schick es an die sieben Gemeinden (...).

12 Da wandte ich mich um, weil ich sehen wollte, wer zu mir sprach:

⁴⁸ Vgl. Kapitel 5.2.Stilanalyse

⁴⁹ Die Bibel 1980, S.1391.

Als ich mich umwandte, sah ich sieben goldene Leuchter, einen der wie ein Mensch aussah. Er war bekleidet mit einem Gewand, das bis auf die Füße reichte, und um die Brust trug er einen Gürtel aus Gold.

14 Sein Haupt und seine Haare waren weiß wie weiße Wolle, leuchtend weiß wie Schnee und seine Augen wie Feuerflammen, seine Beine glänzten wie Golderz (...).

16 In seiner Rechten hielt er sieben Sterne und aus seinem Mund kam ein scharfes zweischneidiges Schwert (...).

17 Als ich ihn sah, fiel ich wie tot vor seinen Füßen nieder. Er aber legte seine rechte Hand auf mich und sagte: Fürchte dich nicht! Ich bin der erste und der Letzte und der Lebendige. (...) Schreib auf, was du gesehen hast. (...)

Der geheimnisvolle Sinn der sieben Sterne, die du auf meiner rechten Hand gesehen hast und der sieben goldenen Leuchter ist: Die sieben Sterne sind die Engel der sieben Gemeinden und die sieben Leuchter sind die sieben Gemeinden.

Das am Eingangsbereich situierte Bild leitet in diesem Sinn den Weg des Berufenen ein und bildet so den Auftakt zur Malerei der Unterkirche. Bereits hier gibt der Maler die Programmatik der Ausstattung an: den Auftrag, der Kirche zu dienen.

Dieses Verständnis unterstützen auch die beiden kleinen Szenerien in den Tondi oberhalb der großen Rundbögen. Sie unterscheiden sich durch die anderen bereits bekannten beiden Modi der Darstellung – Grisaille und Buntfarben –, indem sie monochrom in Rottönen gefasst wurden und auf diese Weise wohl auch eine andere Ebene andeuten sollen.

Dargestellt ist die letzte Versreihe der Apokalypse, die neue Welt Gottes, Offenbarung 21. Dabei wird Gottes Wohnen unter den Menschen 21,1-8 thematisiert.

Die Darstellung (Abb.27) zeigt zwei Figuren im Vordergrund, wobei die eine Johannes selbst darstellt, die zweite den Engel mit dem goldenen Messstab. Im Hintergrund öffnet sich eine Landschaft, eine Stadt – das himmlische Jerusalem – wird vor strahlender Sonne über der kompletten Szenerie sichtbar.

Der beigestellte Sinnspruch erklärt:

Calestis solyna mirandam
Conspicis urbem
Qui pius est con hic
Periturum defleat orbem
Salum habet e conoterra lutosa domus

Betrachtet von Salem dort
Des Himmels Freudenzimmer, die funkeln vor Rubin von Diamant und von Saphir
Wo ist ein Frommer nun der Strebend sich bekümmert,
dass er auf dieser Welt sein Iaimenhaus verliert.

Das zweite zugehörige Medaillon (Abb.28) zeigt – in gleicher malerischer Ausstattung – einen geflügelten Riesen, der mit einer Fackel in der Hand aus dem Wasser tritt. Zu seinen Füßen ein Kniender, mit einem aufgeschlagenen Buch in

Händen. „Die Engel und das kleine Buch“ ist die dargestellte Szene aus der Apokalypse 10.

Der Sinnspruch lautet:

Aec salis faci erae gaudi lucis
Et facem haec iris spondet anciana pys
Arco es ionca terris contritus & undis
Qui tufuit , Nemesis, sub pede mundus erit

Apoc X

Das Sonnenbild verspricht eine Sicht der ewigen Freuden
Im Regenbogen glänzt der fromme Stifter
Die Welt wird voll von Huf zu land und Wasser leiden

Fasst man die Szenen der Krypta inhaltlich zusammen, so erscheint auffallend, dass im engen Sinn keine Totentanzszenen gezeigt werden. Der Begriff des Totentanzes unterliegt ja einem Definitionswandel. Die mittelalterliche Darstellung definiert den Totentanz als meist von Versen begleitete Darstellung mit Totengestalten gepaart mit Ständepersonen in Reigen- oder Tanzhaltung, wobei oft eine Todesgestalt musiziert.⁵⁰ Aktuelle Analysen, wie sie etwa Uli Wunderlich vertritt, verstehen hingegen unter einem Totentanz nicht einfach die Darstellung tanzender Toter, sondern die Darstellung einer großen Gruppe von Menschen jeden Standes und jeden Alters, die mit der Personifikation des Todes oder mit Verstorbenen konfrontiert werden.⁵¹ Sie meint weiters, dass das wesentliche Charakteristikum die Gemeinschaftserfahrung ist, die sich oft in der hierarchischen Anordnung der einzelnen Szenen von den ranghöchsten Vertretern der Gesellschaft zu den niedrigsten ausdrückt. Damit ist die Botschaft immer dieselbe: die Betroffenheit aller, denn niemand kann sich dem Tod entziehen, alle sind vor ihm gleich; lebe so, dass Du jederzeit deinem Richter gegenüber treten kannst. Ob die Todesgestalten nun tanzen oder nicht, ist ohne Belang, denn in einigen der als klassisch geltenden Totentanzzyklen kommen weder Text noch Tänze vor.⁵² Diese Meinung wird von den meisten Autoren übernommen. Nur in seiner frühesten Form stellt er einen wirklichen Tanz mit den Toten dar, wie zum Beispiel das nächtliche Tanzen der unerlösten Seelen auf den Friedhöfen, meint Bartels in seiner kunsthistorischen Betrachtung der Totentänze.⁵³ Unter diesem inhaltlichen Blickwinkel zeigt sich auch der Totentanz in der Krypta von Dürnstein. Der Tod wird personifiziert, die Gültigkeit des Todes als

⁵⁰ Kirschbaum Engelbert, Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 4, Basel, Rom, Wien 1972, Sp. 343f.

⁵¹ Wunderlich Uli, Der Tanz in den Tod, Freiburg 2001, S. 37.

⁵² ebenda, S. 37.

⁵³ Bartels M., Totentänze – kunsthistorische Betrachtung. – In: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Hrsg. v. Helmut Jansen, Wien 1907, Kunsttopographie I, Nr.55. S16.

letzte Instanz für alle Sterblichen unterschiedlichen Ranges und dessen mögliche Überwindung dargestellt.

Es handelt sich hier demnach um eine in der barocken Tradition verwurzelte Auffassung. Diese unterscheidet sich von der Tradition, die vom Mittelalter bis Holbein reichte. Dabei wurde die Form des Totentanzmotivs als paarweise getanzter Reigen in der Gruppe bevorzugt. Daraus entwickelte sich die Darstellung des Themas als Zusammentreffen von Tod und Mensch in paarweiser Gruppierung. „Eine weitere Veränderung der Totentanzikonografie brachte Abraham a Santa Claras *Todtenspiegel der Hinfälligkeit* mit sich, der in einigen Totentänzen ziemlich getreu kopiert wurde und einer Allegorisierung der Totentanzmotivik Vorschub leistete.“⁵⁴ Mit seiner Ikonografie der Totentanzthematik erfährt das Thema eine Erweiterung im Sinne einer Abkehr von tradierten Tanz- oder Paarszenen, ja mitunter gar einen Bruch mit der personifizierten Darstellung des Todes insbesondere. Es gilt im vorliegenden Problemfeld zunächst die Annahme, dass die Ikonografie Abraham a Santa Claras als zentraler Impuls der Dürnsteiner Totentanzauffassung in der Krypta zu betrachten ist.⁵⁵

Eine auffallende Besonderheit der Dürnsteiner Darstellungen sind die Anfangsszenen in der Krypta mittels der im Kreuzgang dargestellten Todesmotive. Diese befinden sich in dem im Vierkant des Kreuzganges der Krypta am nächsten befindlichen Zugangsabschnitt und konzentrieren sich auf die Sockelzone der linken und rechten Längswand ebenso wie die Türrahmung zur Krypta. (Abb.29)

Bemerkenswert erscheint hier schon alleine die Vielzahl der Szenen.

In acht längsrechteckigen Tafeln finden sich je drei Motive. Zwei befinden sich in einem Medaillon und flankieren ein Mittelmotiv in geschwungenem Rahmen. Nach den ersten beiden großen Tafelteilen folgt ein zentrales Medaillon, das durch Stuckierung hervorgehoben wurde. Im Anschluss daran führen zwei weitere Tafeln zu Tür und Eingangsszenen der Krypta. (Abb.30)

An der Stirnwand ist ein schreinartiger Aufbau zu sehen, der eine Reihe von Porträts zeigt, die die Pröbste des Stiftes seit seinem Bestehen darstellt. (Abb.31) Darunter befindet sich eine Motivfolge in bereits bekannter Anordnung. Diese zeigt drei unterschiedliche Todesallegorien. (Abb.32). Eckmotive und Verbindungspaneelle ergänzen die Bildserie, wobei hier Einzelszenen zu sehen sind.

Die komplexe Bemalung der Sockelzone an der Wandseite befindet sich unter einer dreiteiligen monumentalen Kreuzigungsgruppe, die als Leinwandbild ausgeführt wurde. An der rechten Seitenwand wurden die Leinwände teils über die Sockelzone gehängt, die nur abschnitthaft zu sehen ist. Zudem ist diese Seite – im Unterschied zur gegenüberliegenden Wand – nicht restauriert und teils sehr stark nachgedunkelt.

⁵⁴ Tanz der Toten 1998, S.34.

⁵⁵ Dieser Fragestellung widmet sich das Kapitel 5.3

Die Malerei ist im Unterschied zur Krypta keine Wandmalerei, sondern eine auf Holzpaneelen gemalte Ölmalerei, teils restauriert, teils im originalen Zustand. Die Paneele auf dunklem Holz mit einfacher Rahmung bilden die Sockelzone. Zudem wurde der Bereich oberhalb der mit großformatigen Malereien versehenen Mittelzone – diese zeigen die Grablegung –, die zum Rundbogen des tonnengewölbten Raumes weisen, mit einzelnen Medaillons und Rundovalen versehen. Zum Teil sind diese auf der Mauer als Freskomalerei ausgeführt.

Die vielschichtigen Szenen in der Sockelzone sind, wie auch jene in der Krypta, mit Sinnsprüchen versehen, die jedoch nur in lateinischer Sprache verfasst sind. Eine Ausnahme bildet hier nur der singulär platzierte Spruch in den Zwickelbögen.

Im Folgenden sei der Versuch unternommen, die einzelnen Szenen und deren Sinnsprüche zu beschreiben.

Einen inhaltlichen Kulminationspunkt bildet die als Wandmalerei gestaltete, in rundovale Medaillons platzierte Sinnschrift aus dem Matthäus-Evangelium 25. (Abb.33)

Ad poenus nocus
Justus ad premia tandem
Lucidus et tumulus saget
Adesse tuba
Siquis adhuc ista nil terrius
Ic one pocet
Aut oculis aeccus mente
Nell it coret

In gleicher Weise findet sich unmittelbar daneben die deutsche Übersetzung:

Die letzte Macht posaunt
Last niemand hier
Das Böse muss zur Straff
Der Fromme wird erquickt
Der deine Bilder heißt
Und noch nicht
Lässt von Sünden
Der ist Stock stahren blind
Und in dem Hirn verrückt!

In diesem Vers ist der Hinweis auf das Weltgericht Mattheus 25,31 -46 klar ersichtlich:

Amen ich sage Euch:

Was ihr für den Geringsten nicht getan habt, das habt ihr auch mir nicht getan. Und sie werden weggehen und die ewige Strafe erhalten, die Gerechten aber das Ewige leben, (Verszeile 44-46).

In diesem Sinnspruch erklärt sich wohl die Funktion des Kreuzgangs, der gleichsam die irdische Seite des Todes darstellt.

Die Schlechten/Verbrecher zu den Strafen,
schließlich die Gerechten zur Gnade/Belohnung
des Richters, wird er sie aus den Grabhügeln heraus versammeln,
die tuba wird spielen;
Wenn jemand, durch dieses Bild/diesen Gedanken
noch immer nicht erschreckt, sündigt,
ist er blind und hat keine Augen,
oder er entbehrt des Verstandes.

Die Textstelle befindet sich oberhalb der Nische mit den Porträts der Pröbste und verweist in diesem Sinne auch auf die Allgemeingültigkeit der dargestellten Vision des Todes.

Unmittelbar beim Eingang findet sich ein längsrechteckiges Paneel mit einer Todesallegorie. (Abb.34)

Die Szene ist dreigeteilt und in dunklem Grisaille gehalten: Drei Medaillons zeigen den Tod an. Die mittlere Szene zeigt den Tod als Skelett dargestellt, das den Vorhang zur Seite hält und damit gleichsam einladend den Blick ins Reich der Toten freigibt, das als dunkle Fläche gegeben ist. Links davon sieht man die irdische Erscheinung des Todes. Ein Skelett liegt in einem Sarg, dessen Deckel ist geöffnet, sodass man die Überreste des Verstorbenen deutlich sehen kann. Rund um den Sarg liegen ebenfalls Totenköpfe und Skelette, offenbar befindet sich der Sarg in einer Gruft, die auch mittels Architekturfragmenten angedeutet ist.

Die rechte Szene zeigt hingegen den geschlossenen Sarg, nahe zum Betrachter gerückt. Im Hintergrund sind drei pyramidenartige Spitzen zu erkennen. Im Bildvordergrund konfrontiert uns der Maler mit einem Totenkopf und gekreuzten Gebeinen.

**BULA IAM EXAC D
EST; ET MUNDI SCENA PER?CTA.**

lautet das beigestellte Textfragment

Da dieser Bauabschnitt nicht oder nur zum Teil restauriert wurde, besteht die Möglichkeit, dass im Zuge der Restaurierung lateinische Texte falsch dargestellt wurden. Dies gilt für alle folgenden lateinischen Texte der Sockelzone.

Es kann vermutet werden, dass der richtige lateinische Wortlaut wie folgt lautet:

TABULA IAM EXACTA EST ET MUNDI SCENA PERACTA.⁵⁶

Die deutsche Übersetzung der Neuinterpretation lautet:

Wenn das Bild vollendet ist, ist das Theater der Welt vorbei.⁵⁷

Das Bild bildet den Abschluss der Dreiermotive am Sockel und führt so auch gedanklich zum Kryptabereich, der mit einem hervorgehobenen Eingangsbereich eröffnet wird.

Unmittelbar vor der allegorischen Szene reihen sich – die chronologische Abfolge realisierend – Sterbeszenen in Dreiergruppen zueinander. Generell sieht man drei Szenen in unterschiedlicher formaler Rahmung, wie bereits erwähnt, folgt ein Medaillon auf eine gekurvte Rahmung, an die wiederum ein Medaillon anschließt. Die drei Einzelbilder stehen zueinander in Beziehung und geben eine chronologische Abfolge wieder.

Das den Todesallegorien am nächsten platzierte Motiv gestaltet sich wie folgt:
(Abb.35)

Alle drei geben einen Einblick in einen Raum, in dem ein Sterbebett zu sehen ist. In der linken Szene – der ersten – sieht man einen Kranken, einen bärtigen Mann, der zu einem Engel gewandt zu sprechen scheint. Der Kranke liegt in einem leicht seitlich gegebenen Bettlager in eine blaue Decke gehüllt und wendet sein faltiges Gesicht dem Engel zu. Dieser hat den Raum von rechts betreten.

CUM PATERIS PAET/IC?
ME?U M DABIT ILLA SEI

CUM PATERIS PAENISMERITUM DABIT ILLA SENI

“Wenn du Qualen erduldest, wird jene dem Alten das Verdiente zukommen lassen“, lauten der am unteren Bildrand geschriebene Beitekt, dessen Richtigstellung wie dessen deutsche Übersetzung.

In dieser Szene wird die Rolle des Sterbenden als die des Vaters und als jene des mit dem Schicksal hadernden Kranken ad verbum definiert. Die Attribute der malerischen Szene, Mimik, Details – wie der Bart – und Geste sprechen die bildhafte Formulierung des selben Inhalts aus.

Die rechte Szene des Paneels stellt den Fortgang der Narration dar. Sie gibt den frontalen Blick auf das Bettlager wieder. Zu sehen ist nun ein völlig erleichterter Mann, wohl der Verstorbene, der von einem Engel gesalbt wird.

⁵⁶ Die Textstellen wurden in Absprache mit Andrea Bauer neu übersetzt.

⁵⁷ ebenda.

Das Mittelbild zeigt drei Figuren: den Verstorbenen, rechts von ihm einen Mann, die Ärmel hochgekrempelt, sowie eine nimbierte Figur. Man könnte annehmen, der Leichnam werde abgeholt, sowohl im Diesseits als auch im Jenseits.

Demselben Aufbau folgt das anschließende Bildensemble. (Abb.36)

Es zeigt einen kranken Mann in einem Bett, das von zwei Engeln flankiert wird. Beide Engel sind dem Kranken nahe gerückt und heben die Arme zum Himmel, als ob sie mit dem Kranken in ein Gespräch vertieft wären. Der Mann liegt erschöpft und nahezu regungslos auf seinem Lager.

Darunter findet sich der Sinnspruch:

NUMEN AD IMMENSUM
NUNC TOTUM VERTITO SENSUM.

Die Übersetzung lautet: **Jetzt wende deinen Sinn hin zur unendlichen Gottheit.**

Das Mittelbild der dreiteiligen Sequenz stellt einen Mann dar, der im Bett sitzend liest. Er trägt ein Schlafgewand, mit Hemd und Mütze, und sitzt aufrecht im Bett, mit einem Buch vor sich. Eine Kerze am Nachttisch erhellt den Raum. Offenbar handelt es sich um einen Gelehrten, der in einer Schrift die Wahrheit sucht.

ILLI TA PERIT
QUISQUIS PEREUNTIA QUAERIT.

ILLI VITA PERIT
QUISQUIS PEREUNTIA QUAERIT

Die Übersetzung lautet: **An jenem zieht das Leben vorbei, wer auch immer das Vorbeiziehende sucht.**

Die letzte Abbildung der Dreierreihe zeigt den Verstorbenen, in seinem Bett liegend, mit geschlossenen Augen. An der Zimmerdecke erscheint Gott Vater in einer Wolke. Er wendet sich dem Verstorbenen zu.

TEMPOR TRANSIBUNT
SED NON BENEFACIA PERIBUNT.

Die Zeit wird kommen,
aber man kann sie nicht überwinden.

Auch die nächste Szenerie folgt dem bereits bekannten Schema (Abb.37). Ein Engel ist einem Kranken zugeeilt und hat sich an seinem Lager niedergelassen. Das Bett und der Kranke sind seitlich gezeigt, der Engel kniet am seinem Bettrand. Darüber gibt ein vierteiliges Fenster den Raum an.

FELICEM SORTEM
BENE POSSE OCCUMBERE MORTEM.

Ein glückliches Schicksal hat derjenige, der
guten Gewissens dem Tod entgegengehen kann

In Frontalsicht setzt die nächste Szene an: Ein Mann liegt im Bett und blickt mit verdrehten Augen zum Himmel. Er ist gut bedeckt und der Raum ist mit Möbeln und Kleinoden gefüllt. Eine Truhe ist geöffnet, diese könnte mit Gold gefüllt sein, eine Menge Raumschmuck, wie kostbare Vasen und edle Keramik, kennzeichnen den Mann als wohlhabenden Bürger, vielleicht ist er ein Kaufmann oder Händler.

AURUM AMISSURUS
LUGET QUOD SIT MORITURUS.

Einer, der Gold zu verlieren hat
trauert, weil er sterben muss.

Im dritten linken Bild ist wiederum ein Mann aufrecht im Bett sitzend mit einem Kreuz dargestellt, das er vor sich beschützend hält.

NON MORTEM FLEBO
QUIA TECU CHRISTAE MANEBO

Über den Tod werde ich nicht weinen,
weil ich mir dir, Christus, bleiben werde.

Die gegenüberliegende Seite zeigt hingegen Szenen, in deren Mittelpunkt der Versuch steht, dem Tod zu entrinnen, sei es durch die Freude am Leben, durch den Kampf gegen den Tod usw.

Das Mittelpaneel (Abb.38) zeigt als zentrales Thema ein im Tanz einander zugewandtes Paar, das auf den Tod trifft. Das Paar in eleganter Kleidung zeigt die Geste des barocken Reigens. Der galante Mann in elegantem Rock und Mütze verneigt sich vor seiner Herzensdame, die ihm ihre Hand zum Kusse vorstreckt. Sie trägt ein weit ausschweifendes Kleid, die linke Hand hebt vorsichtig den Rock. Ihre Frisur ist hochgesteckt und sehr mondän. Das Paar wirkt einander in Liebe zugetan. Doch hinter den jungen Verliebten hat der Tod sich bereits platziert. Er trägt ein Licht in Stabform und scheint das Paar zu belauern.

MORS HIS FERT LUCTUS,
NE CUM TEMPORE FRUCTUS.

Der Tod bringt diesen hier Trauer,
damit sie nicht mit der Zeit Früchte hervorbringen.

Es heißt also: Trotz der Liebe ist man dem Tode geweiht.

Dieses linke Medaillon wird zu seiner rechten ergänzt durch eine Kampfszene. Der junge Mann in Rüstung hat den Zweikampf mit dem Tod aufgenommen. Er ist gut bewaffnet, trägt Schild, Schwert und gefederten Helm. Er scheint in der Kampfeskunst gut ausgebildet und hat das Schwert zum Hieb gezückt. Dennoch hat der Tod seine skeletten Hand bereits auf seine Schulter gelegt. Seine Rechte hat den Pfeil erhoben.

MILES, QUI EST FORTIS,
RIDET DISCRIMINA MORTIS.

Ein Soldat, der tapfer ist,
lacht über die Todesgefahr.

Das Mittelbild der Trilogie gibt nun Aufschluss über den Ausgang des Kampfes. Zu sehen sind zwei im Bett liegende Tote. Der Tod selbst, als Skelett wiedergegeben, und ein bärtiger Mann sind darnieder gesunken.

UNÔ CONFLICTÛ
SOLUM DIVFLLIMUR ICTU. ⁵⁸

In einem einzigen Kampf
werden wir mit nur einem Streich auseinandergerissen.

Den Abschluss der Dreierszenen in Richtung Frontwand bildet die Dreiertafel, eine neuerlich allgemein auf den Tod und den Kampf gegen diesen verweisende Szenerie in drei Segmenten (Abb.39). Das rechte Bild zeigt den Tod. Er steht mit einem Stab und weist auf eine Scheibe hin, den zweiten Arm erhoben.

OMNIBUS ATRA
STANT TIRI FATA

OMNIBUS ATRA HORIS STANT TIBI FATA

Zu jeglicher Stunde droht dir das finstere Geschick ... (1 Wort fehlt)

Der Hinweis auf die Allgegenwärtigkeit des Todes auf Erden wird dargestellt.

Die Mittelszene zeigt einen sitzenden Knaben, der weint. Er hat auf einem Stein Platz genommen, der sich in einer archaischen Landschaft befindet. Neben ihr hat ein Engel Position bezogen. Er weist auf eine Sonnenuhr hin und beugt sich zu der Sitzenden.

FILI NUNC PLORA
STAT FORTE NOVISSIMA HORA.

⁵⁸ „F“ ist hier „E“, somit difellimur

Mein Sohn, nun weine,
denn fest steht deine letzte Stund.

Die linke Szene zeigt den Tod, der triumphierend einen Pfeil aus einer am Boden liegenden Scheibe zieht .

MUNDUS CUM POMPIS
PERIT ULLIS ABSI? TRIUMPHIS.

Die Welt mit all ihrem Pomp
geht unter und ist von einem Sieg weit entfernt.

Die dritte Bildgeschichte – als letzte der Dreierszenen – erzählt eindringlich von der Erfahrung der verfließenden Zeit.

Die Dreierszenen lassen sich in zwei Gruppen zusammenfassen. Erstere beschäftigt sich mit den irdischen Versuchen, den Tod zu bezwingen und zeigt Sterbeszenen. Die zweite zeigt Sieges- und Kampfszenen sowie die Erfahrung, die aus der Sterblichkeit entsteht: jene der vergehenden Zeit.

Die Trilogien können folgendermaßen verstanden werden:

Drei Männer – ein Vater, ein Gelehrter und ein Kaufmann – sind dem Tode nahe. Sie hadern mit dem Schicksal, etwa durch Hinweis auf ihre Leistung, können diesem aber nicht entinnen. Weder das Wissen um die Erziehung, noch das Wissen um Gelerntes, auch nicht das Wissen um die Wirtschaft bringen die Wahrheit. Lediglich der für die Liebe Kämpfende kann den Tod bezwingen. Doch ist der Verlauf der Zeit nicht aufzuhalten.

Besonders interessant erscheint auch das Einzelmedaillon:

Die erste Szene zeigt eine tanzende Frau (Abb.40). Sie ist halbnackt und nur mit einem Schleier umhüllt. Um sie herum lodert das Fegefeuer. Sie personifiziert wohl die Sünde der Lust, die dem Leiden anheim fallen wird.

TORTORES NIGRI
NON SUNT AD VERBERA PIGRI.

Die düsteren Folterknechte
werden des Schlagens nicht müde.

Dieses Medaillon ist eines der wenigen, das tatsächlich auf das Moment des Tanzes Bezug nimmt. Der Tanz stellt dabei jedoch die verwerfliche Hingabe dar. Das zweite Einzelmotiv, das auch als architektonische Überleitung dient, ist nicht mehr erkennbar, deutlich aber noch der Sinnspruch zu lesen: (Abb.41)

SEMPER IN AETERNUM
NOX OBSCURIABIT AVERNUM.

Für immer und in Ewigkeit
wird die Nacht die Unterwelt (=Jenseits) verdunkeln.

Wie das erste Einzelmotiv erscheint auch das folgende Dreierpaar an die Tanzmotivik angelehnt. (Abb.42)

Es zeigt den Tod, der in Siegerpose über einem angehäuften Stück Erde steht. Sein Bein ist abgewinkelt und er lehnt gleichsam auf der Erhöhung. Sein linker Arm ist triumphierend erhoben, in der anderen Hand hält er einen Pfeil. Ein Tuch umhüllt die Gestalt und weht im Wind, der Himmel ist dramatisch gefärbt.

Der Sinnspruch unterstreicht den Triumph des Todes:

MASSA HUIUS TERRAE
CINEREM SOLET INDE REFERRE.

Die Scholle dieser Erde
pflegt Asche daraus zu machen.

Ebenfalls dem barocken Totentanzthema entnommen ist das Bild mit den vier/fünf Frauen. In einem bewegten, goldenen Rahmen, mit Rocaille und Muschelornamentik geziert, sieht man fünf Frauen in einem Raum. Jede der Frauen führt eine Handlung aus, die auf ihre Funktion verweist.

Die linke Frau hält einen Spiegel in der Hand, in den sie blickt. Ihr Kopf ist leicht geneigt, der andere Arm in die Hüfte gestützt. Vor ihr steht eine Frau mit einer brennenden Fackel in der Hand, sie scheint sich an der Flamme zu verbrennen. Zu ihren Füßen hat sich eine Frau niedergelassen, die eine Harfe spielt. Sie ist im Profil gezeigt und trägt einen starkfarbigen, roten Rock. Direkt hinter ihr hat sich eine Frau ein Fläschchen an die Nase gehalten. Sie ist nur schemenhaft gegeben, in weiße Kleider gehüllt und scheint hernieder zu sinken.

Alle vier Frauen führen eine Handlung aus, die einen der Sinne stimuliert. Das Sehen ist durch die Frau dargestellt, die in den Spiegel blickt, das Hören durch die Harfespielerin, das Riechen durch die Frau, die an dem Fläschchen riecht und das Tasten durch die Frau, die sich zu verbrennen scheint. Das Schmecken, als der fünfte Sinn könnte im linken Bildhintergrund gezeigt worden sein. Allerdings ist die Darstellung in schlechtem Zustand, sodass die fünfte Figur nicht klar ausgemacht werden kann.

Der Sinnspruch unterstützt diese Auffassung:

SUNT SENSUS QUINQUE
HORUM TU PECCATA RELINQUE.

Es gibt fünf Sinne,
deren Sünden lass hier zurück!⁵⁹

Ebenfalls aus der tradierten Interpretation des Totentanzes im 17. Jahrhundert erklärt sich das Bild mit dem tanzenden Säugling.

Der Tod hat das kleine Kind zu einem Reigen geführt, gleich einem Ringelreihen tanzen die beiden Hand in Hand. Das Kind trägt ein weißes Gewand und bewegt sich in unschuldigem Gehopse. Es scheint furchtlos. Zwar führt der Tod auf diesem Bild keine Attribute mit sich, jedoch scheint ihm das Kind drei Früchte, vermutlich Pfirsiche als Zeichen der Unschuld zu reichen.

Spannend erscheint auch die landschaftliche Gestaltung. Im Unterschied zu den übrigen Sequenzen ist dem Umfeld hier stärkere Aufmerksamkeit zugekommen. Ein Versatzstück, zudem in sinnbildlicher Ausformung, ziert in Gestalt eines Rebenstockes den als Wiese gekennzeichneten Spielraum.

SAEPE NOCENT VITAE NASCENTIA MASSICA VITE

Oft schadet dem Leben der aus den Reben entstehende Massiker-Wein

Das Bild des tanzenden Kindes erklärt, dass man schon von Geburt an dem Tode geweiht ist.

Die Anordnung ergibt sich aus folgender Reihung, von der Frontwand aus gesehen. Sockel 10, Sockel 9, Sockel 8, Sockel 7 und Sockel 6 beschreiben den Tanz mit dem Kind und den Triumph des Todes; den Kampf des Liebespaares gegen den Tod; den beherrschenden Tod sowie die beiden Einzelszenen.

Eine spezifische Darstellungsform rundet das komplexe Gestaltungsprogramm des Kreuzgangs ab. Die rundbogig abgeschlossene Türe, der Eingangsbereich zur Krypta, wird von zwei überlebensgroßen Figuren eingefasst. (Abb.43). Sie sind rundplastisch ausgeformt, aber in eine scheinarchitektonische Nische platziert. Lediglich ein schmaler Vorsprung öffnet sich in den Realraum, sodass die beiden Figuren in ihrer körperlichen Ausdehnung Platz finden.

Beide stellen eine Personifikation des Todes dar. Die zum Betrachter links situierte Figur ist als Sensenmann gegeben. Ein Gerippe wendet sich dem Eingang zu. Es trägt eine Schaufel, bereit ein Grab auszufassen. Auch Köcher und Pfeile bilden die

⁵⁹ Hier gibt es ein Zitat von **Plautus**, aus seinem Werk *Aulularia*, das hier aufgegriffen wird:

Sunt sensus quinque, quos custodire teneris!

Visus et auditus, gustus, tactus, olfactus.

Sinngemäß:

Es gibt fünf Sinne /Man hat fünf Sinne,

die du zu bewachen erhältst!

Der Gesichtssinn und das Gehör, der Geschmack, das Tasten, das Riechen.

Auf diesen Sinnspruch wird in Kapitel 7 gesondert eingegangen.

Attribute der Todesfigur. Interessanterweise hat jedoch sein Gegenüber das klassische Werkzeug des Todes – die Sense – in der Hand. Die Figur erscheint ansonsten lebendig. In einer Standbein-Spielbeinposition steht der Mann auf die Sense gestützt. In der anderen hält er eine kleine Truhe in die Höhe. Wie auch der Körper des Sensenmannes ist der seine von einem wallenden Tuch umschlungen. Ein langer Bart zierte sein Gesicht. Seine Figur erscheint durchtrainiert und kraftvoll, jedoch lässt der lange Bart auf ein höheres Alter schließen. Auch wirkt er eher schlank.

Er zeigt mit seiner zweiten Hand auf den Sensenmann, so dass zwischen beiden Figuren ein Dialog aus Gestus und Körperhaltung entsteht.

Oberhalb des Eingangs, also zwischen den beiden Figuren, ist der Spruch zu lesen:

OMNI AD MORTEM HORA
CURRITUR ARS MORA.

Auf den Tod zu in jeder Stunde
läuft die alberne Kunst hin

Neuerlich darüber platziert finden sich die Worte:
Eingang in die Todtenkapellen und Gruften. Der Weg ist gewiesen. (Abb.44)

5.2) Stilanalyse: Wolfgang Ehrenreich Priefer von Miesbach und Matthias Pichler von Krems

Die Unterkirche dürfte bereits im Jahr 1718 im Rohbau fertig gewesen sein, erhielt aber erst 1719 ihren künstlerischen Schmuck.⁶⁰ „Die leeren Gruften wurden mit Brettern vermacht und „gräb in gräb (...). Wie es alldorten, sambt den symbolis in lateinisch und deutscher Schrift“⁶¹ bemalt, heißt es dazu.

„Die Ausmalung der Unterkirche und der Gruft besorgten die beiden bereits bekannten Maler Wolfgang Ehrenreich Priefer von Miespach und Matthias Pichler von Krems. Der Kontrakt mit dem ersteren wurde am 17. April 1719 aufgesetzt und lautet dahin, „dass er, dominus Ehrenreich, solche (nämlich die Unterkirche) pro posse suae artis in fresco und zwar die decken mit unterschiedlichen Farben wolle malen, da hinein in die drei großen Felder und in die schildt, auch zwei capellen, die

⁶⁰ Pauker 1910, S. 244.

⁶¹ Stift Dürnstein 1986, S. 10.

malerei nach dem denen kupfern ex mea biblia dominia Decani Cremsenensis ex apocalypai zu machen, herunter aber alles wie das vorhäußl von der praelatur, cum figuris, und zwar retro intgrum castrum doloris, hingegen ihme, nebst der kost, 200fl, zu bezahlen versprochen worden.“⁶²

Priester vollendete seine Arbeit noch im Jahr 1719, das castrum doloris befindet sich an der Westwand mit einer lateinischen Inschrift.⁶³ Das Mittelbild ist mit Wolfgang Ehrenreich Priester von Miespach pinxit 1719 signiert.“⁶⁴

Die Malerei der Krypta und der Gruft erscheint ebenso einfach wie raffiniert. Auffallend ist zunächst die farbliche Gestaltung. In der Gesamtmalerei werden drei Farbmodulationen unterschieden: buntfarben, grisailles und monochrom. Die drei Farbvarianten entsprechen der inhaltlichen Zuordnung. Der Himmelsbereich und die Johannesoffenbarung sind in bunten Farben ausgeführt, jener des Todes ist in grisailles gestaltet, einige Details wie die Tondi monochrom. Die Farbe wird also unmittelbarer Ausdruck des erzählerischen Ablaufes.

Obwohl die Deckenfreskierung buntfarben ist, bleibt der Maler auch hier farblich zurückhaltend. In zarten Tönen im Rosa- und Blau-Bereich entfalten sich der Bildraum und die agierenden Figuren. Ein wenig Braun und Gelb ergänzt das zurückhaltende Farbspektrum.

Der Raum und die Figuren sind in Perspektive wiedergegeben und erschließen sich in plastischer Ausformung. Wolken verdichten sich und geben an anderer Stelle den hellen Lichtraum frei, sodass sich ein spannender Wechsel zwischen Wolken und Licht ergibt. Eindringlich erschließt sich dieses Moment bei den beiden Deckenbildern mit dem thronenden Gottvater. Die Dramatik der Szenerie wird durch diesen Effekt verstärkt, die Hell-Dunkel-Gestaltung ist Basis der räumlichen Wirkung des Freskos.

Besonders gelungen erscheint in diesen Zusammenhang die Draperie. Die Gestalten sind in wehende, wallende Gewänder gehüllt, der Faltenwurf in großen Röhrenfalten unterstreicht die Bewegung der Figuren wie der Gesamtszenen. Hervorzuheben ist hier die Figur des Knienden am Mittelbild der Decke (Abb.45). Er markiert die zentrale Position der Figurengruppe und eröffnet durch seine räumliche Ausrichtung die Tiefe des Bildes. Er ist von der Rückseite gezeigt, die abgewinkelten Beine und die Rückseite der Füße kommen dem Betrachter förmlich entgegen. Die betonte Licht-Schattenausführung und die helle, ins Gelbe tendierende Farbe des Mantels steigern den Effekt der Plastizität. Farbe und Licht-Schatten-Modulation dienen wesentlich zum Aufbau der Szene.

⁶² Pauker 1910, S. 245.

⁶³ Stift Dürnstein 1986, S. 245.

⁶⁴ Pauker 1910, S. 245.

Im Unterschied zum gekonnten Einsatz der Hell-Dunkelgestaltung und der daraus resultierenden Dreidimensionalität der Komposition sind die Details eher grob ausgeführt. Die Gesichter werden nur mit wenigen Linien als Angabe von Mund, Auge und Nase skizziert, keine Differenzierung der Physiognomie ist zu sehen. Auch sind die Gesichter untereinander kaum unterschieden, die Personen erscheinen daher nicht in ihrer Charakteristik erfassbar. Lediglich die Bebartung bildet ein Unterscheidungsmerkmal.

Dies gilt auch für die Tiergestalten. Sie sind im Gesamten in ihrer anatomischen Gestalt erfasst, jedoch im Einzelnen nur wenig differenziert. So ist beispielsweise das Fell bei den vier Tiersymbolen der Evangelisten (Abb.46) in ihrem Erscheinungsbild kaum voneinander abgegrenzt. Schaf, Löwe und Adler zeigen sich in einem ähnlichen Pinselduktus ausgestaltet. Auch die Gewänder der Figuren sind in ihrer Stofflichkeit wie in ihrer Ausformung gleich. Der Darstellungsmodus erscheint also im Einzelnen eher einfach.

Wie zeigt sich nun die Gesamtkomposition? Betrachtet man die Anordnung der Figuren wie den Bildraum, so wird deutlich, dass der Maler schematisch vorgeht. Die Figuren sind in einfachen geometrischen Grundformen gereiht, bilden Kreisanordnungen und Ovale. Der Raum ist zwar in einen architektonischen und in einen freien Himmelsraum gegliedert, bleibt aber hinsichtlich der Einzelausstattung reduziert. Zwar ist die Gesamtanlage des Bildes in einer betonten Dynamik erschlossen – das Deckenfresko orientiert sich demnach an dem typischen barocken Modus – doch sind die Grundprinzipien des Bildaufbaus wenig ideenreich. Die schematische Komposition bestätigt sich auch im Bezug auf das Erzählerische. Nur wenige ergänzende Momente runden die notwendige Ausstattung der Malerei ab.

Besonders deutlich wird dies, vergleicht man das Fresko mit jenen im Kreuzgang und den im Festsaal befindlichen. Das Deckenfresko im Kreuzgang während der Jahre 1727 – 1735 von J.G. Starmayr und B. Rosaforte gemalt,⁶⁵ (Abb.47) zeigt beispielhaft, wie variationsreich die Erzählung entwickelt werden kann. Obwohl die Figuren ebenfalls der architektonischen Vorgabe des Rund folgen, ist die Anordnung interessant gestaltet. Jede der Figuren dreht sich in eine andere Richtung, ist in Körperhaltung unterschieden und besticht durch einen ausgeprägte und personenbezogene Gestik. Unterstrichen wird dies durch die Mimik. Zudem ist jede Person in ihrer Individualität dargestellt. Besonders auffallend ist auch die Unterscheidung der Gewänder, die bis hin zu schneiderischen Details, wie die Puffärmel des bärtigen Mannes am rechten Bildrand, reicht.

Das Deckenfresko im Festsaal wurde vom wohl bedeutendsten Barockmaler Niederösterreichs, Kremser Schmidt, ein Schüler von Starmayr und Rosaforte, gestaltet. Es ist datiert und signiert „Martin Johann Schmidt pinxit anno 1775.“⁶⁶ (Abb.48) Es ist qualitativ hochwertiger hinsichtlich Raum-Architektur-Bezug, Erzählung und Detailreichtum. Im Bildraum entwickelt sich eine eigene Architektur, die unabhängig von den räumlichen Gegebenheiten erscheint. Treppen, Säulen

⁶⁵ Pauker 1910, S.235.

⁶⁶ ebenda, S.238.

Balustraden und Mobiliar geben den Figuren Platz und bilden eine eigene Struktur. Die Figuren sind – dieser architektonischen Struktur folgend – zu Gruppen angeordnet. Unterschiede in Aussehen, Kleidung und Gestalt werden durch Blick und Bewegung noch verdeutlicht. Dabei ist der Maler auch in Details einfallsreich. Besonders witzig etwa der kleine Hund, der die Treppe hinab flüchtet.

Stellt man das Ensemble in einen größeren kunstgeschichtlichen Zusammenhang, so erscheint jedoch auch diese Dramaturgie geradezu ruhig. Beispielhaft sei in diesem Kontext die Gestaltung des Stiftes Altenburg genannt, dessen Malerei – von Paul Troger 1733 ausgeführt – zu den bedeutendsten des österreichischen Barock zählt. An der westlichen Kuppel befinden sich hier ebenfalls die Szene der Flucht der apokalyptischen Frau (Abb.49) und der Engelssturz, also eine ähnliche szenische Verknüpfung wie bei den beiden Michaelszenen in der Krypta von Dürnstein (Abb.50). Doch ganz verschieden ist der malerische Gesamteindruck der beiden Freskos. Die Altenburger Fresken erstrahlen in satter Farbigkeit, die Szenerie ist extrem lebendig. Wie ein Bühnenstück entwickelt sich die Darstellung in einem dramaturgischen Bogen und in landschaftlich detailreicher Umgebung. Die Figuren agieren natürlich. Besonders eindrucksvoll erscheinen die Details, wie etwa der Drache im Vordergrund.

Auch bei der Erscheinung der himmlischen Frau ist Trogers Darstellung meisterlich. Farbe, Bewegung und Rhythmik ergeben eine Einheit voller Intensität.

Die Darstellung in Dürnstein ist im Vergleich dazu schlicht und wenig gewandt. Dennoch sind auch hier einzelne Abschnitte besonders gelungen. Zu den Höhepunkten der malerischen Ausstattung der Krypta zählen die Nischen mit den darüber befindlichen Tondi. Hier entfalten die Maler ihre größte Virtuosität. Besonders die Nische mit dem personifizierten Tod erscheint auffallend (Abb. 51). Sowohl die Scheinarchitektur als auch die Figur sind eindrucksvoll plastisch ausgeformt. Spielerische Details, wie die über den Sockel ragenden Füße des Sensenmannes, verraten Experimentierfreude.

Auch die anderen drei Nischen stechen im Gesamtensemble hervor. Die Nische an der rechten Seitenwand vorne (Abb.52) zeigt eine weibliche Gestalt als Statue ausgeführt. Gekonnt entwickelt sich die Figur in einer auffallend faltigen Gewandung. Tiefe Rund- und gebrochene Craquelefallen formen einen nahezu greifbaren Körper.

Besonders subtil erscheint auch die Malerei in den darüber befindlichen Medaillons, wie etwa bei der Nische nahe der Eingangsfront. (Abb.53). Die in der Nische befindliche Figur ist nur noch fragmentarisch erhalten, die Malerei darüber jedoch vollständig. Zu sehen ist eine Hand, die eine Schalenwaage hält. Die Hand ist anatomisch genau und exakt dargestellt, der Daumen hält die feine Halterung der Waage in einer „richtigen“, körpergerechten Weise. Der Maler ist also durchaus geschickt in der Darstellung schwieriger Einzelheiten.

Sehr schön ist auch das Ensemble von Nischenfigur, Medaillon und Tondo links vorne, das den Erzengel Gabriel und das Flammenschwert zeigt. (Abb.54). Die Figur, wieder als Skulptur dargestellt, ist in ihrer Gesamtheit ebenso wie in ihrer Proportion

und Position richtig erfasst und im Einzelnen genau ausgeführt; hervorzuheben ist hier etwa die Darstellung des lockigen Haares.

Über die beiden ausführenden Maler ist nichts bekannt, wahrscheinlich gehörten sie dem Umkreis von Matthias Steinl an.

Sicher kann man aber sagen, dass die beiden eher von lokaler Bedeutung waren und sie sich in ihrer Ausführung wohl nach bestimmten Vorgaben richteten. Im Vergleich mit den genannten Deckenfresken in Dürnstein erscheint ihre Malerei aber wenig spektakulär.

Die im Kreuzgang befindlichen Totentanzmotive weisen einen anderen Modus auf. Zwar lassen sich die Darstellungen nur unzureichend vergleichen, handelt es sich doch um unterschiedliche Medien – einmal Wandmalerei, einmal Ölmalerei auf Holz –, zudem sind die Holzpaneele nicht restauriert. Es erscheint sogar eine andere Hand am Werk gewesen zu sein.

Betrachtet man etwa die Szene mit den Fünf Damen (Abb.55), die die fünf Sinne repräsentieren, so fällt der erzählerisch reichhaltige Stil des Bildes auf. Jede der Frauen trägt eine andere Frisur und ist auch in ihrer Physiognomie unterschieden. Lächelnd, zu Boden blickend, kokett sind ihre Gesichter gezeichnet. Trotz der Vielzahl der Figuren ist die Reihung geschickt ausgeführt, jede kann für sich selbst bestehen.

Der Malmodus ist skizzenhaft und locker.

Das Medaillon mit dem tanzenden Kind, links daneben, besticht auch durch den Effekt der angedeuteten Bewegung. Der Reigen von Tod und Kind vollzieht sich in einer Landschaft, deren Ausformung mittels Versatzstücken dargestellt wird. Der Busch neben den Tanzenden, die satte Farbe der Erde und die Himmelsmodulation unterstreichen die Anordnung der Tanzenden.

Sehr schön erscheint auch die Tanzszene am daneben befindlichen Sockelsegment. Die beiden Figuren bilden einen anmutigen Dialog der Bewegung. Kleidung, Haartracht und Gestik wirken elegant und grazil.

Die für die Zeit des 18. Jahrhunderts charakteristische Neigung zum Überzeichneten oder Grotesken fehlt jedoch gänzlich. Interessant erscheint ein Vergleich mit dem im Kreuzgang befindlichen Bildnis der Hl. Dorothea von Rosaforte und J.G. Starmayr. (Abb.56). Dorothea ist als sinnliche Frau dargestellt, sie ist wohlgeformt und adrett. Das Haar hat sie hochgesteckt, ihre Kleidung, bestehend aus Mantel und Unterrock, ist in der Mitte gebunden. Der geneigte Kopf gibt den Blick auf ihr Dekolleté frei, zart entfaltet sich das Inkarnat.

Obwohl die zum Totentanzzyklus gehörende Szene wesentlich kleiner und nicht restauriert ist, kann man die beiden Malereien im Hinblick auf Körperhaltung, Tracht und Frisur, aber auch im Stilistischen vergleichen.

So ist ein vorsichtiger Bewegungsmodus bei beiden Szenerien ähnlich, einmal ist dieser in der Kopfneigung umgesetzt, einmal in der Bewegung des Tanzes. Die Kleidung entwickelt sich in ähnlicher Faltenführung, die den Körper betont.

Auch die Farbanlage mit einer Neigung zu Rot- und Blautönen als kräftigste Farben ist ähnlich.

Als Parallele erweist sich auch der Aufbau in eine dynamische Gruppe von Figuren, die wesentlich über die Blickrichtung kommuniziert. Die Vermutung erscheint also zulässig, dass hier ein und dieselbe Hand tätig war.

5.3) Ikonografische Analyse: Der Totentanz und die malerische Ausstattung von Dürnstein und deren Vorbilder

Betrachtet man die malerische Ausstattung der Krypta, der Gruft sowie des Kreuzgangs in Dürnstein, so wird klar, dass es sich hier – je nach architektonischem Abschnitt – um unterschiedliche Modi hinsichtlich des formalen Aufbaus, aber auch um unterschiedliche Zugänge zum Thema „Tod“ wie auch um eine Erweiterung des ikonografischen Motivs „Totentanz“ handelt.

Zu unterscheiden sind dabei drei Gruppen: Zum einen, die der Apokalypse entnommenen, sich an der Decke und den Seitenwänden der Krypta befindlichen Darstellungen des Todes. Diese beiden „Erzählungen“ stehen zueinander im Dialog. Von diesen sind, zum anderen, die Sterbeszenen an der Sockelzone des Kreuzgangs zu unterscheiden. Die beiden letzteren können in einen direkten Zusammenhang mit dem seit dem Mittelalter bestehenden Totentanzmotiv gebracht werden. Die Darstellungen aus der Apokalypse sind als Teil eines Gesamtkonzepts zu verstehen, wie es Probst Hieronymus Übelbacher vornahm. Gleichsam den Sinn erhöhend, stehen sie inhaltlich im Zusammenhang mit dem Totentanzmotiv und können hierin wiederum als eine charakteristische Erscheinung des Barock verstanden werden.

Wie kam es nun zu dieser Zusammenschau der Darstellungen, welche Vorlagen waren möglich und welche können verifiziert werden?

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass – anders als in Mittelalter und Neuzeit – im Barock die Verbreitung der Totentänze meist über den Buchdruck erfolgte, nicht mehr in monumentaler Darstellungsform.⁶⁷ Es ist daher anzunehmen, dass auch in Dürnstein eine Buchillustration als Anregung bzw. Vorlage diente. Als Quellen für die

⁶⁷ Pauker 1910, S. 141.

Darstellungen werden in der Literatur drei unterschiedliche Möglichkeiten genannt. Die Bibel von Christoph Weigel aus dem Jahre 1708⁶⁸, die Schriften des Predigers Abraham a Santa Clara⁶⁹ und die *Imitatio Christi* des Thomas Kempen.⁷⁰

Ad ersterer Szenerie heißt es: „Die sieben Kupferstiche, die hier von dem Maler Priefer als Vorlagen für die Deckenfresken benutzt wurden, sind aus der illustrierten Bibel *Historiae celebrioris Novi Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationis selectis Epigrammibus exornatae in lucem datae a Christophoro Weigelio*, von Christoph Weigel Nürnberg 1708 entnommen, ebenso die dazugehörigen Sinnsprüche in lateinischer und deutscher Sprache.“⁷¹

Studiert man nun den angegebenen Text, die *Historiae celebrioris Novi Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationis selectis Epigrammibus exornatae in lucem datae a Christophoro Weigelio*, von Christoph Weigel, Nürnberg 1708, so zeigt sich Widersprüchliches.

Zunächst lassen sich Details im Hinblick auf Kompositionselemente wie einzelne Figuren vergleichen.

Beispielsweise finden sich zwei Szenen, die im räumlichen Kontext eine Parallele zu den Sockelzonen im Kreuzgang aufweisen. Die Szenen zeigen Sterbende im Bett liegend (Abb.57), einen Kaufmann und einen Gelehrten. Beide sind in einem Bett gezeigt, das frontal zum Betrachter gegeben ist. Selbige Darstellungsform findet sich auch bei Weigel, bei der Szene aus Genesis XXVI (Abb.58) und XLIX. Bei beiden ist ein Mann im Bett liegend gezeigt, dessen baldachinartiger Aufbau wie Stellung im Raum jenen in den genannten Sockelsegmenten ähnlich ist.

Ansonsten ist ein Vergleich aber wenig Ziel führend. Ähnlich verhält es sich auch mit weiteren Szenen. Das Blatt bei Weigel, mit der Stelle zu Josua (Abb.59), zeigt einen Soldaten in römischem Wams. Eine solche Spezifizierung eines Kämpfenden findet sich in Dürnstein in der Sockelzone des Kreuzganges im Kontext des Liebespaares, aber auch in der Krypta selbst, wo Michael im Kampf gegen den Drachen als Soldat gezeigt ist (Abb.60). Doch reichen diese wenigen Parallelen aus, um Weigel als Quelle anzugeben?

Dafür sprechen weitere Details.

Eines dieser Details ist die Darstellung der Körperposition einer Einzelfigur. Es handelt sich dabei um eine zentrale Figur, den Knienden im Mittelbild an der Decke

⁶⁸ ebenda, S. 245.

⁶⁹ Stift Dürnstein 1986, S. 248.

⁷⁰ ebenda, S. 10.

⁷¹ Pauker 1910, S. 245.

der Krypta. (Abb.61). Die Figur ist im Ensemble sehr auffallend und trägt wesentlich zur räumlichen Wirkung der Darstellung bei. Eine vergleichbare Figur platziert auch Weigel in einem Kreis von Personen (Abb.62). Hervorstechend erscheint die beinahe identische Körperhaltung. Die Knienden sind in Rückenansicht gegeben. Die Füße bilden die dem Betrachter am nächsten befindlichen Gliedmaßen. Die anbetende Haltung transportiert die inhaltliche Ausrichtung des Gesamtbildes und ist zudem in formaler Hinsicht von signifikanter Stellung.

Die extreme Verkürzung wie die schwierige Perspektive erscheinen im Zusammenspiel herausragend. Bei diesem Bild erscheint eine Orientierung des Dürnsteiner Malerduos an Weigels Stichen daher mehr als naheliegend.

Wie sieht es aber mit Darstellungen zum Thema „Tod“ aus? In der Bibel Weigels findet sich nur eine einzige Darstellung eines personifizierten Todes bzw. Toten. Es ist das Blatt Reg. XXI. (Abb.63).

Dargestellt ist eine Grabszene, wobei das Grab geöffnet ist und ein junger Mann aus dem Grabe steigt. Eine johlende Menge sieht zu. Im Grab sind die Überreste eines Menschen als Skelett, liegend zu sehen.

Der darunter platzierte Spruch erklärt:

II Reg. XII

Qui fuit in tumulum magni projecta elisae
Mox recepit vitam mortuus inde suem
Ofsa queunt offere ciet tumula falum
Au minus as lusti quandoque loquetun aget

Der Tode stehet auf zu neuem Leben
Der man ihm: in das Grab von Elias warf hinein.
Wann tode Beine so da Leben wieder geben
Soll des gerechten Mund, von minder Kräfte sein.

Obwohl sich in Dürnstein keine vergleichbare Szene findet, so ist die inhaltliche Orientierung tendenziell verwandt. Der Tod und die Überwindung des Todes durch den Gerechten sind sinnbildhaft ausgeführt. Auch die Anordnung in einen lateinischen und einen darunter befindlichen deutschen Text sowie die Führung des Textes in mehreren Zeilen ist ähnlich.

Dennoch bleibt die Frage offen, woher Matthias Prierer von Miespach und Pichler von Krems die Vorlagen für die Freskierung nahmen.

Betrachtet man die 1708 entstandene Bibel so findet sich nur eine einzige inhaltlich identische Szene zu Dürnstein: Es ist die Stelle zu Matthäus XXV. Hier haben die Ausführenden den gleichen Vers angegeben: In rundovalen Medaillons erhebt sich die Sinnschrift zum Matthäus-Evangelium 25. (Abb.64)

Ad poenus nocus
Justus ad premia tandem

Lucidus et tumulus saget
Adesse tuba
Siquis adhuc ista nil terrius
Icône pocet
Aut oculis aeccus mente
Nell it coret

Die neue Übersetzung lautet:

Die Schlechten/Verbrecher zu den Strafen,
schließlich die Gerechten zur Gnade/Belohnung
des Richters, wird er sie aus den Grabhügeln heraus versammeln,
die tuba wird spielen;
Wenn jemand, durch dieses Bild/diesen Gedanken
noch immer nicht erschreckt, sündigt,
ist er blind und hat keine Augen,
oder er entbehrt des Verstandes.

Daneben steht geschrieben:

Die letzte Macht posaunt
Last niemand hier
Das Böse muss zur Strafe

Während in Dürnstein der Text fragmentiert ist, kann in Weigels Stich der komplette Wortlaut gelesen werden: (Abb.65)

Die letzte Macht posaunt, läst niemand hier dahinten
Der Böse muß zur Strafe, der Fromme wird erquickt
Wer diese Bilder sieht und noch nicht lässt von Sünden
Der ist Stock-Stahren-Blind und in den Hirn verrückt.

Im Dürnsteiner Gesamtzusammenhang befindet sich der Spruch oberhalb des Eingangs zu Krypta und Gruft und ist ungebildet. Er fungiert als Warnung und eröffnet den Reigen der Bilder und Texte in der Krypta der Dürnsteiner Kirche, die den Kampf und die Folge der Sünde zeigen.

Die apokalyptischen Szenen in der Krypta berichten von den Folgen und den Hoffnungen der christlichen Erlösung wie auch den Kampf um dieselbe. Obwohl nun aber in der Bibel Weigels aus 1708 keine Szenen aus der Apokalypse zu finden sind, kann sein Werk dennoch zu Recht als Vorbild für die sieben Einzelszenarien in der Krypta gelten. In der zweiten Auflage aus 1712 finden sich – als letzte Seiten des monumentalen Buches – sieben Blätter und diese sind nahezu identisch mit den Bildern in der Krypta.

Beginnend mit der zentralen Deckenszene bis zu den Medaillons erweist sich die *Historiae celebrioris Novi Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas*

bonas meditationis selectis Epigrammibus exornatae in lucem datae a Christophoro Weigelio, von Christoph Weigel aus 1712 in Hinblick auf die Szenen aus der Apokalypse in der Krypta als eindeutige Vorlage.

Im Einzelnen stellt sich die Beziehung zwischen der malerischen Ausstattung und den Stichen wie folgt dar: Vergleicht man die zentrale Deckenszene (Abb.66) mit der Darstellung der gleichen Szene von Weigel (Abb.67), so sind die Parallelen frappant. Der Bildaufbau ist nahezu identisch. Im oberen Bild Drittel öffnet sich ein Bildraum – als Himmel definiert –, in dessen Zentrum Gottvater, auf seinem Thron sitzend, gegeben ist. Er wird von den vier Evangelisten flankiert, die in ihrer Tiergestalt erscheinen. In einer Runde umgeben ihn die 24 Ältesten, am unteren Bildsegment in Kreisform situiert.

Neben der Bildkomposition sind auch die Details gleich. So finden sich oberhalb Gottvaters die sieben Leuchter, hängend im Himmelsraum. Wolken verdichten sich und ziehen nach vorne, Posaunen werden unterhalb des Thrones sichtbar, die 24 Ältesten haben ihre Kronen vor sich niedergelegt.

Ja, selbst die Positionen und Körperhaltungen der Figuren erscheinen identisch, so etwa bei den beiden „Eingangsfiguren“ am Anfang des Menschenkreises und dem Betrachter am nächsten. Die linke Figur kniet – in Rückenansicht gegeben; neben ihr, zur linken Seite, steht ein voluminöser Thron, von dem der Mann „hinuntergerutscht“ zu sein scheint. Er streckt seine Rechte zu seinem – zwar etwas entfernt, aber ebenso auf einem Thron sitzenden – Nachbarn.

Neben den bildlichen Analogien sind auch die darunter befindlichen Sinnsprüche identisch in deutscher und lateinischer Sprache ausgeführt.

Auch die zweite Szene, die sich an der Decke der Krypta findet, ist den Stichen Weigels entnommen. (Abb 68,69). Nach der Apokalypse IIII ist hier eine Szene zu Apokalypse V dargestellt: Die Preisung Gottvaters. Wie schon beim Bild zu Apoc. V ist auch hier der Bildaufbau des Freskos eindeutig dem Stich nachempfunden.

Der Stich zeigt sich wie folgt: Gottvater ist in der Mitte des Bildes platziert, er wird von einem strahlenden Rund und einem bewegten Himmelsraum umgeben. Außerhalb des Rundes bildet eine Vielzahl von Totenköpfen den Hintergrund. Auf einem Thron sitzend zeigt Gottvater auf das Buch in seinen Händen. Er wird von einer Schar bekrönter Häupter umringt, die ihn musizierend preisen.

Besonders auffallend erscheint die Figur mit der Harfe. Der bärtige Mann ist an der linken Seite der kreisförmigen Gruppe platziert, nach hinten gebeugt spielt er auf einer Harfe. Er hat sein Haupt nach rechts gedreht. Er trägt eine Tunika und einen Umhang aus edlem Material, in der Mitte gebunden, die sich an seinen Körper entlang schlingen.

Eine weitere hervorstechende Figur ist die des Engels. Er befindet sich im Bildraum an der oberen Grenze rechts und schließt die Bildkomposition ab, verweist aber gleichzeitig auf die darüber befindliche Zone. In diesem Sinne figuriert er als eine Mittelfigur zwischen der Ebene der Menschen und Gottes wie auch des Betrachters.

Interessant erscheint auch seine Körperhaltung. In einer S-förmigen Kurve ist die Figur in sich gedreht, unterstrichen wird diese Bewegung durch die richtungweisenden Arme, die – der Grundstellung folgend – nach oben und zur Seite zeigen. Auch die Blickachse und die Neigung des Kopfes spiegeln die zentralen Bewegungsachsen der Figur.

Wirft man nun einen Blick auf das Deckenfresko und vergleicht die grundsätzliche Komposition, den Bildaufbau in drei Hauptebenen und die Handlungsschwerpunkte, so führt die Betrachtung auch hier unweigerlich zu den beiden näher beschriebenen Figuren des Harfespielers und des Engels.

Auch bei dieser Sequenz ist also klar, dass der Stich Weigels als Vorlage diente, die Sinnsprüche haben den gleichen Wortlaut.⁷²

Auch die Eingangsszenerie der Krypta zur Apokalypse I kann als Spiegel der Weigelschen Darstellung betrachtet werden. (Abb. 70, 71)

Johannes ist vor der Erscheinung des Gottessohnes auf die Knie gesunken. Der von sieben Leuchtern gebildete Bildraum wie die sieben Sterne, die um dem Arm Jesu kreisen, verweisen auf die sieben Gemeinden, die der Predigt des Herrn obliegen.

Auch hier sind Bildkomposition und Körperhaltung von Fresko und Stich identisch. Die Szenerie ist als diagonale Komposition aufgebaut, die Bewegungsachse verläuft von der Figur Jesu zum Knienden. Signifikant ist dabei das Schwert, das vom Mund Jesu aus in Richtung Johannes weist. „Das Wort gleicht einem Schwert“, die Textstelle, die als Sinnspruch beige stellt ist, ist damit wörtlich umgesetzt.

Bei dieser Darstellung gibt es – anders als bisher – eine deutlichere Abweichung vom Vorbild. Während Weigel die sieben Leuchter in zwei Gruppen zu je vier und drei Leuchtern aufteilt, die sich zur rechten und linken Seite Jesu befinden, zeigt Miespach alle sieben Leuchter als geschlossene Gruppierung. Daraus ergibt sich eine beruhigte und statische Wirkung der Komposition. Insgesamt erscheinen hinsichtlich der Dynamik und Akzentuierung der Komposition einige Unterschiede augenscheinlich. So zeigt sich der Stich *grosso modo* bewegter, deutlichere Hell-Dunkelkontraste verstärken Dramatik und Theatralik der Szene. Die Ursachen dafür können zum einen in den divergierenden Medien liegen, zum anderen aber auch in der mangelnden Virtuosität des Ausführenden.

⁷² Quem nemo portuit, librum reservat Agnus
Victoria Paran Calica turba carnit, criminia post plectet, qui susula ante timendus
Sic leo fit, mifis qui Agnus erat
Das Lamm tut auf ein Buch, das allen war verschollen
Darum halt ein Jubellied, von jener heiligen Shaar
Der schafft im Schwert, die Sünd
Für die er Blut vergossen
So wird ein grimmig Löw, der vor ein Lämmlein war.

Diese Ansicht bestätigt sich auch bei der Betrachtung der Szene mit Michael dem Drachentöter (Abb.72,73). Die Darstellung Weigels entfaltet sich in einem Feuerwerk der Bewegung und des Hell-Dunkel. In einer Dreieckskomposition aufgebaut, steht das Symbol für die Kirche an der Spitze der dramatischen Abfolge. Zur linken Hand der Mondfrau kämpft Michael mit erhobenem Feuerschwert, schwungvoll holt er gegen den siebenköpfigen Drachen aus, der sich windet und um sich schlägt.

Die Komposition erscheint spannungsreich und dramatisch und steigert sich hinsichtlich der Hell-Dunkel-Modulation, indem sie der Bewegung der Figuren folgt. Wie schon bei den Szenen der Anbetung Gottvaters ist unbestreitbar, dass die Dürnsteiner Fresken den Stichen Weigels von 1712 folgen.

So sind die Akteure und der Bildaufbau identisch, ja selbst der Sinnspruch ist gleich:

Prates nempe probi voviensque Ecclesia fugit
Hanc segiatur styg perseque utriusque Oreo
ANTI suis CHRISTUM fecit hic super octubi venis
Pracipitem pana Christus utrumque habit.

Der Kaiserin und ihr Kind, die Kirche und ihre Frommen
Sind schmerzlich auf der Flucht
Der Drach braucht Macht
Der Antichrist wird noch auf Drachenflügel kommen,
Doch stürzt der Drach zur Höll und auch der Antichrist.

APOC. XII

Unterschiede finden sich aber vor allem in Bezug auf den Detailreichtum. So sind die Stiche Weigels deutlich narrativer und mit zahlreichen Einzelelementen ausgestattet. Dies betrifft zum einen den Bildraum. Weigels Ort der Erzählung ist in einem Himmelsraum, der mit dramatischen Wolkenformationen belebt wurde, und in einen Landschaftsraum unterteilt, der wiederum mit Versatzstücken, wie Buschwerk etc., versehen ist. Zudem ist die Sequenz bei Weigel auch mit einigen Putti versehen, eine menschliche Gestalt in Rückenansicht ist unter dem Drachen zusammengebrochen.

Besonders auffallend ist auch die zentrale Figur, der Heilige Michael, ausstaffiert. Er trägt die Gewandung eines Soldaten, wobei Weigel den Umhang kunstvoll drapiert. In zahlreichen bruchlinienförmigen Kanten und Schwüngen unterstreicht der Wurf des Umhangs die Dramaturgie der Aktion und ummantelt die Figur des Michael, indem die Gewandung als Hintergrund entwickelt wird.

Die Szenerie erscheint bei Weigel gleichsam verdichtet und in ihrer Aussagekraft signifikanter. Die Dürnsteiner Fresken zeigen sich – im Vergleich dazu – eher reduziert und vereinfacht.

Auch die zweite Szene um Michael und den Drachen unterstützt diese Ansicht. (Abb. 74, 75)

Wieder ist die zentrale Szenerie bei beiden gleich, auch der zugehörige Sinnspruch deckt sich. Zu sehen ist der gebändigte Drache an der Kette, der Engel hat ihn besiegt und hält zudem den Schlüssel in der Hand. Hinter ihm öffnet sich das Himmelsgewölbe, Gottvater ist auf seinem Thron zu sehen, umringt von den Gebeinen der Toten.

Im Vergleich von Stich und Fresko bestätigen sich bisherige Beobachtungen. Wiederum ist der Stich deutlich differenziert bezüglich des Raumes, der Details und der Dramatik der Darstellung. Besonders auffallend erscheint hier die Schilderung der Landschaft. So ist der Engel mit dem Drachen in einer zerklüfteten Felslandschaft dargestellt. Grobe, gebrochene Felsstücke scheinen abzurutschen und geben den Weg in einen nicht näher definierten Abgrund frei. An der Kante versucht sich der Drache gegen den Absturz zu wehren und wendet den Kopf geifernd gegen seinen Bezwinger.

Die akzentuierte Licht-Schattengestaltung, deutlich etwa an den Bruchstellen der Felsen und den im Hintergrund befindlichen Wolken, lässt den Stich dramatischer erscheinen. Dennoch wird auch an den Fresken der Versuch augenscheinlich, die Szenerie dem Stich in Bezug auf die Landschaft nachzuempfinden. So finden sich in erdigen Brauntönen gehaltene Landschaftssegmente als Standfläche von Engel und Drachen. Auch der den höllischen Gesellen umgebende Rauch wurde als dunkle Wolkenformation im rechten Bildabschnitt dargestellt.

Auffallend erscheint auch die Körperhaltung des Engels. So findet sich sowohl am Fresko als auch am Stich eine sehr stark überzeichnete Standbein-Spielbeinposition. Das rechte Bein ist leicht abgewinkelt, das linke aber deutlich hervorgestreckt, der Oberkörper nach vorne geneigt und der Kopf in Richtung Drachen gewandt. Auch bei diesen Elementen versuchte der Freskant den Vorgaben des Stiches zu folgen.

Im Gesamten kann also gesagt werden, dass auch bei der Darstellung zur Apokalypse XX die Dürnsteiner Darstellung jenen Weigels folgt.

Dasselbe gilt für die beiden Medaillons. Die Darstellung zu Apokalypse XXI und X. Die ungewöhnlich anmutende Malerei in Dürnstein folgt darin exakt den Vorgaben des Stiches.

Die Malerei (Abb.76, 77) zeigt Johannes und den Engel mit dem goldenen Messstab vor einer Stadt,⁷³ das zweite Medaillon (Abb.78,79) zeigt einen Riesen mit Beinen

⁷³ Calestis solyna mirandam

Conspicis urbem

Qui pius est con hic

Periturum defleat orbem

Salum habet e conoterra lutosa domus

Betrachtet von Salem dort

Des Himmels Freudenzimmer, die funkeln vor Rubin von Diamant und von Saphir

Wo ist ein Frommer nun der Strebend sich bekümmert,

dass er auf dieser Welt sein laimenhaus verliert.

aus Säulen gebildet, vor dem ein zweiter kniet. Die dargestellte Szene aus der Apokalypse 10 ist wiederum mit einem Sinnspruch versehen.⁷⁴

Betrachtet man nun den Stich zur ersten Szene im Wechsel mit dem Fresko, so sind folgende Bildelemente identisch: Die beiden miteinander redenden Figuren, deren Platzierung im rechten Bildvordergrund, die himmlische Stadt im Hintergrund und die Überlagerung der Szene mit einem großen strahlenden Sonnenrund.

Auch in den Details zeigen sich klare Analogien. So gibt der Blick auf die Stadt zwei identische Städte wieder, nämlich eine massive Festungsanlage mit klassizistischen Architekturelementen. Auch die Bewegung der beiden Figuren ist gleich. Beide sind auf einem Felsen platziert. Der Engel weist mit seiner linken Hand auf die Stadt, mit seiner Rechten hält er den Messstab und ist zum Betrachter gewandt. Johannes ist in Halbprofil gegeben und spricht mit dem Engel, er legt seine linke Hand beschwichtigend auf dessen Arm.

Es ist also sowohl im Gesamten also auch in den Details offenkundig, dass auch diese Szene der Malerei in Dürnstein nach dem Stich Weigels gefertigt wurde.

Das zweite Medaillon (Abb.78, 79) stellt eine Szene aus der Apokalypse 10 dar. Auch hier folgt der Freskant dem Stich, wenngleich auch bei diesem Bild der Stich wesentlich detailreicher erscheint. So ist das Wasser mit zahlreichen Schiffen versehen, die Küstenlandschaft klar definiert – es zeigen sich ein Gebirgszug, Hügel und eine kleine Stadt am rechten Bildrand – und die Figuren variationsreich ausstaffiert.

Wie schon zuvor hat auch bei dieser Szene der Freskant die Stichvorlage vereinfacht.

Mit den beiden letztgenannten Szenen aus der Apokalypse finden sich auch keine weiteren Stiche, die dem Freskant als Muster dienten. Es kann also gesagt werden, dass sieben Motive in der Krypta Dürnsteins nach dem Vorbild der *Historiae celebrioris Novi Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationis selectis Epigrammibus exornatae in lucem datae* a Christophoro Weigelio, von Christoph Weigel gestaltet wurden, jedoch in der Version von 1712. Einige Details legen zudem die Vermutung nahe, dass Priefer sich an diesen orientierte.

⁷⁴ Aec salis faci erae gaudi lucis
Et facem haec iris spondet anciana pys
Arco es ionca terris contritus & undis
Qui tufuit , Nemesis, sub pede mundus erit
Das Sonnenbild verspricht eine Sicht der ewigen Freuden
Im Regenbogen glänzt der fromme Stifter
Die Welt wird voll von Huf zu Land und Wasser leiden.

Damit ist es mir gelungen, eine der wesentlichen Quellen zur malerischen Ausstattung der Krypta zu finden. Es kann somit behauptet werden, dass im Gegensatz zu der in der Literatur angeführten Quelle *Historiae celebrioris Novi Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationis selectis Epigrammibus exornatae in lucem datae a Christophoro Weigelio*, von Christoph Weigel ,Nürnberg 1708,⁷⁵ das spätere Werk von 1712 die tatsächliche Quelle ist.

Wie sieht es nun aber mit den restlichen Szenen in der Krypta und im Kreuzgang aus?

Die zweite genannte Quelle ist, wie erwähnt, Abraham a Santa Clara. Nach Holbeins 1600 erfolgter Neuinterpretation des Motivs des Totentanzes erfuhr dieses durch Santa Claras Impuls ja eine wesentliche Weiterentwicklung. Es heißt dazu: Das „Wirken des bekanntesten aller Barockprediger, durch Abraham a Santa Clara“, der 1662 dem Augustiner-Barfüßer Orden bei Maria Brunn beitrug und 1677 von Leopold I zum kaiserlichen Hofprediger ernannt wurde, einen weiteren wesentlichen Wandel.⁷⁶

Abraham a Santa Clara wurde 1644 als Sohn Ulrich Megerles in Kreenheinstetten bei Meßkirch (Baden-Württemberg) geboren. Er besuchte das Jesuitengymnasium in Ingolstadt, wurde danach bei den Benediktinern in Salzburg ausgebildet und trat 1662 in den Orden der Augustiner-Barfüßer ein. Nach einem längeren Studienaufenthalt in Italien erhielt Abraham a Santa Clara 1672 einen Ruf nach Wien, wo ihn Kaiser Leopold I 1677 zum Hofprediger ernannte. 1679 war er selbst während der Pest in Wien tätig; dieses furchtbare Naturgeschehen veranlasste ihn zu seinen berühmten Buchveröffentlichungen, *Die Große Todten-Brüderschafft*⁷⁷ und *Merck' s Wien*.⁷⁸ Darin beschreibt er anschaulich den Verlauf der Pestepidemie, ein Totentanz in Wort und Schrift. 1679 brachte er ein weiteres größeres Werk, *Lösch Wienn*⁷⁹, heraus, hervorgegangen aus Predigten der Allerseelenoktav und als Aufforderung, der Opfer der Pest von 1679 zu gedenken. Das zweite große Ereignis, das ihn prägte war die Türkenbelagerung von 1683. Mit einem Büchlein titulierte *Auf, auf ihr Christen*, animierte er das Volk zum Widerstand und zum Kampf gegen die Türken. Noch dreimal hat die Totenbrüderschaft Schriften Abrahams

⁷⁵ Pauker 1910, S.245.

⁷⁶ Tanz der Toten 1998., S. 201.

⁷⁷ Abraham a Sancta Clara, Grosse Todten-Brüderschafft/ das ist: ein kurzer Entwurff deß sterblichen Lebens/ mit beygefügetem CATALOGO, oder: Verzeichniß: Nürnberg: Knortz für Hoffmann 1681.

⁷⁸ Abraham a Sanct a Clara: Mercks Wienn, das ist: deß wütenden Todts Ein umständige Beschreibung, In der berühmten Haupt und Kays. Residentz Statt in Oesterreich, Im 1679. Jahr. - Wien, Peter Paul Vivian 1680.

⁷⁹ Lösch Wienn/ Das ist ein Bewögliche Anmahnung zu der Kays.Residentz=Statt Wienn in Oesterreich..., gedruckt zu Wien/ bey Peter Paul Vivian/ 1680.

herausgegeben: 1693 *Augustini feuriges Herz...*⁸⁰, 1697 *aller Freud und Fried- ...* und 1702 das Krankenbuch *Sterben und Erben...*, ein Totentanz mit vehementer Kritik.

Doch zuvor ließ er die Loretokapelle – nach eigenen Entwürfen, die er schriftlich in seinem Werk *Besonder meublirt- und gezierte Todten-Capelle*⁸¹ festhielt und dokumentierte – mit einen Totentanzzyklus ausmalen. Diese letzte Schrift, bestehend aus 68 unsignierten Kupferstich-Tafeln und einem Titelpufferblatt, wurde erst ein Jahr nach seinem Tode 1710 veröffentlicht. 1711 gab es bereits eine Neuauflage, eine weitere 1729. Nach 65-jähriger Tätigkeit für den Hof verstarb er am 1. Dezember 1709.⁸² Das zentrale Credo seiner Publikation ist: „dainen alle Menschen welchen Standes sie sind, sich schau, an denen mannigfaltigen sinnreichen Gemälden das Memento mori zu studieren und die Nichtigkeit und Eitelkeit dieses Lebens Democritice oder Heraclitice mit lachendem Munde oder tränendem Auge wie es beliebt, können betrachten oder verachten lernen.“⁸³

„Das Motiv des Totentanzes galt ihm als Möglichkeit, die darin verwurzelte Vorstellung zu nützen und in umfassende theologisch-gelehrte Programme einzubauen. Abraham a Santa Clara hat im strengen Sinn keinen neuen Totentanz geschaffen, wohl aber die traditionelle Ikonografie in neue Zusammenhänge gestellt. Der Totentanz war nicht Selbstzweck, sondern Instrument. Für die Ikonografie der Totentänze bedeutet dies, dass sie fortan eigentlich nur noch im Kontext gelesen werden konnte. Das religiöse Umfeld bildet der Arme-Seelen-Glaube und die darin ankämpfende Lehre von Schuld und Gnade, von Verdammnis und Erlösung.“⁸⁴

Seine Neuinterpretationen des Totentanzes stellen „keine Tanzpaare in Holbeinschen Sinn dar, sondern Sinn- und Rätselbilder“⁸⁵, heißt es. In der Literatur zur malerischen Ausstattung in Dürnstein findet sich der Hinweis: „Auf diesen Totentanz des A. S. Clara sind die später gemalten kleinen Bilder und Emblemen im Osttrakt des Kreuzganges längs des Sockels zurückzuführen.“⁸⁶

⁸⁰ Abraham a Sancta Clara : Augustini feuriges Herz treagt ein hertzliches Mitleyden mit den armen im Feeg-feuer leydenden Seelen...Salzburg: Haan 1694.

⁸¹ Rev.P.Abraham a S.Clara, Augustiner=Barfüßer=Ordens/ weylant Kayserl.Predigers und Definitoris provinciae, Besonders meublirt und gezierte Todten-Capelle..., Nürnberg 1710/ bey Christoph Weigel..., Würzburg/Druckts Martin Frantz Hertz.An.1710

⁸² Bertsche Karl, Die Totenkapelle von Abraham a Sancta Clara. M.Gladbach 1921.

⁸³ Stift Dürnstein 1986, S. 248.

⁸⁴ Tanz der Toten 1998, S.201.

⁸⁵ Ebenda, S. 203.

⁸⁶ Stift Dürnstein 1986, S. 248.

Betrachtet man nun den Nachdruck der 1710 publizierte Schrift⁸⁷, so wird augenfällig, dass gewisse Parallelen im Hinblick auf die strukturelle Anlage zu beobachten sind.

So ist der Todten-Spiegel an alle Stände gerichtet: (Abb.80) „Alle Menschen wes Standes sie sind, beschauen an denen mannigfaltigen Sinnreiche Gemälde, das mento mori, zu studieren und die Richtigkeit und Eitelkeit des Lebens, democrice et heraclitice mit lachendem mund oder tränenden Augen, wie es beliebt können betrachten und verändern lernen.“⁸⁸

Diese Allgemeingültigkeit des Todtenspiegels bezieht sich auf unterschiedliche Darstellungen. Zu sehen sind der Jäger (Abb.81), der Bürger (Abb.82), der Gärtner (Abb.83) – um einige Beispiele zu nennen –, aber auch mittels Tätigkeiten definierte Personengruppen wie der Säufer (Abb.84). Diese direkte Zuordnung lässt sich auch am Kreuzgang- wie Kryptafresko nachvollziehen. So sind in der Krypta die bischöflichen Würdenträger ebenso wie die Höchsten der staatlichen Hierarchie, Kaiser und König, dargestellt. Im Kreuzgangsbereich finden sich Einzelszenen des Sterbens, die wiederum auch Stände – wie den Gelehrten und den Kaufmann – repräsentieren.

Auch im Hinblick auf die Emblematisierung können grundsätzliche Analogien festgehalten werden. Die Verbindung von Sinnbildern und Sinnsprüchen zu einem Gesamtsinn, wie die Erklärung in kurzen humoristischen, sarkastischen Versen, ist hier zu nennen.

Die Frage ist nun, ob sich auch direkte Entsprechungen zwischen dem Buchdruck und den gemalten Dürnsteiner Szenen finden lassen. Eine direkte Analogie lässt sich im Zusammenhang mit der Sockelzone des Kreuzgangs nur bei wenigen Bildern feststellen.

Ein solches ist das Bild des sterbenden Kaufmanns – respektive Wohlhabenden –, der in einem Bett liegend stirbt und mit dem Tod hadert. (Abb.85, 86). Zu sehen ist ein mit Baldachin überkröntes Bett mit starken Säulen und Draperie. Es ist in frontaler Sicht von vorne dargestellt. Links vom Bett steht ein kleiner Kasten mit kostbarem Gut. Auch eine geöffnete Schatztruhe ist zu sehen. Unterschiedlich ist aber der beigestellte Sinnspruch, der bei Santa Clara „Oh mors, quam amara et memoria tua. / Und Wie bitter komts ihn an, man da stirbt ein reicher Mann“ lautet, in Dürnstein aber „.....“

Eine weitere Parallele findet sich in der Tanzszene (Abb.87, 88). Hier sieht man ein junges elegantes Paar, das zur Musik des Todes tanzt. In beiden Darstellungen finden sich sowohl das tanzende Paar wie auch der musizierende Tod, wenn auch in anderer Ausführung.

⁸⁷ Abraham a Santa Clara, Todtenkapellen-Capellen oder Allgemeiner Todten-Spiegel, (Hrsg. v. Wolfgang Harms und Michael Schilling), Nachdruck zu 1710, Hildesheim 2003.

⁸⁸ ebenda.

Auch die Sinnsprüche sind verschieden. Dieser lautet im Buch: „Utinam fraerent, ac novicissima priverent. / Sie finden es sehr vermessen, weil sie den Tod vergessen.“⁸⁹

Als letzte inhaltlich und erzählerisch vergleichbare Szenerie sei die Darstellung des Todes mit der Zielscheibe genannt. Die Blattnummer 13 in der Bibel des Abraham a Santa Clara zeigt den Tod, der triumphierend einen Pfeil aus einer am Boden liegenden Scheibe zieht (Abb.90). Eine ähnliche Ansicht findet sich im Kreuzgang in Dürnstein mit dem Motiv des hinweisenden Todes. (Abb.89). Der Sinnspruch aber ist unterschiedlich: „Abjectus est clyptus fortium. Mars hin, Mars her, Mors gilt noch mehr.“⁹⁰

Deutliche Analogien finden sich mit dem Motiv des Totenkopfes mit den gekreuzten Gebeinen. (Abb.91+92) Es findet sich als Schlussmotiv der Todtenkapelle und im Dürnsteiner Kontext an unterschiedlichen Positionen. Als immer wiederkehrendes Sujet bildet es ein Erinnerungsmotiv an die Inhaltliche Gesamtorientierung der Darstellungen.

Insgesamt erscheint auffallend, dass vor allem auch Details des Dürnsteiner Totentanzes direkte Verwandtschaft zu der Illustration Abraham a Santa Claras zeigen. Einen Zusammenhang konstatiert auch Uli Wunderlich. Sie meinte, wie schon Bertsche 1921 bemerkte, dass die Illustrationen Abraham a Sancta Clara's, die ihrerseits auf Hans Holbein zurückzuführen sind als Novum die Vielzahl der Vanitassymbole einführte, wie zum Beispiel Rauchgefäße, Stundengläser oder Totenschädel. Genau diese Details finden sich auch in Dürnstein.

Als dritte mögliche Quelle der Dürnsteiner Darstellungen, nennt man in der Literatur Thomas von Kempen. „Die zentrale Quelle für dieses theologische Programm, stellt das nach der Bibel meist verbreitete Buch der Weltliteratur, die „Imitatio Christi“ (1424- 1427) des Thomas von Kempen dar.“⁹¹ Viele Teile des theologischen Programms von Kirche, Turm, Kreuzgang und Krypta lassen sich mit Stellen aus der Imitatio Christi verbinden, etwa das Wissen um die Vergänglichkeit alles Irdischen in der Krypta (...).“⁹² Doch erscheint dieser Hinweis primär eine Gesamtausrichtung des Programmes zu avisieren.

⁸⁹ Abraham a Santa Clara 2003.

⁹⁰ ebenda.

⁹¹ Stift Dürnstein 1986, S. 10.

⁹² ebenda, S. 10.

6. Totentanzdarstellungen - ein Vergleich

6.1. Der Totentanz allgemein

Das Motiv des Totentanzes, dessen Erscheinungsform und Ursprung sind weit reichende Themen der Forschung. Im Folgenden seien nur wesentliche Aspekte der Entwicklung des Motivs dargelegt, deren Bedeutung für den Vergleich der Dürnsteiner Freskierung mit zeitgleichen, räumlich vernetzten, oder ikonografisch verwandten Motiven des Totentanzes relevant erschienen.

Eine wesentliche Anregung zur Entwicklung der Totentänze sieht die Literatur in der Darstellung im Psalter und Gebetbuch der Bonne von Luxemburg um 1345, Die Begegnung der drei Lebenden und drei Toten. (Abb.93). Sie ist in dem monumentalen Fresko vom Triumph des Todes im Camposanto in Pisa ins Bild gesetzt: „Drei Vertreter des Adels begegnen auf ihrem Ausritt plötzlich drei Toten; diese halbverwesten Leichname rufen den Reitern folgenden Spruch zu, der die zentrale Aussage der Legende darstellt: ‚quod fuimus, estis quod sumus eritis‘, ‚was ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet ihr‘.“⁹³

In der bildenden Kunst respektive der Ausstattung von Kirchen, Gruften, Friedhöfen und Karnern – ist das Motiv seit dem frühen Mittelalter präsent und zählt heute zu einem der vielseitigsten und unterschiedlichsten Motive im Kontext der Jenseitsikonografie. Die Fülle der Totentanzdarstellungen und deren Verbreitung reicht in einer ersten Etappe von den Anfängen im 13.Jahrhundert bis zum Spätmittelalter.

Über die Entstehung und die nationale Herkunft des religiösen Totentanzes ist sich die Literatur bis dato nicht einig: Sie hat sich in zwei Lager gespalten, nämlich in ein französisches Ursprungsland und ein deutsches.

Als eine der ersten großformatigen Wandgemälde gelten in Frankreich die Darstellungen auf den Arkaden des Beinhauses auf dem Friedhof des Franziskanerklosters Aux SS. Innocents in Paris aus dem Jahr 1425 (Abb.94). Im Kloster Klingenthal in Klein-Basel und im Dominikanerkloster in Großbasel finden sich die ersten großen Zeugnisse eines bildlich dargestellten Totentanzes (Abb. 95) im deutschsprachigen Raum. Der 1437 entstandene Totentanz des Klosters Klingenthal, der sich im dortigen Kreuzgang befindet, ist der unbekanntere von beiden. Weitaus bekannter ist der Totentanz, der an die äußere Seite der Kirchenhofmauer des Großbaseler Dominikanerklosters gemalt wurde. Dieser zählt heute zu den berühmtesten monumentalen Totentänzen des deutschsprachigen Raumes. In Österreich findet sich mit dem Totentanzmotiv im Kärntner Metnitz das älteste auf uns gekommene Fresko eines Totentanzes (Abb. 96). Es erweist sich als für die Zeit des Entstehens typische Form der Darstellung.

⁹³ zit. n. Rosenfeld, Hellmut, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung- Entwicklung- Bedeutung. Köln, Graz 1974, S.30.

Totentänze kommen bis 1501 als Fresken, Tafelbilder, Plastiken, in Handschriften, Blockbüchern und Inkunabeln vor, besonders in westeuropäischen, römisch-katholischen Ländern rund um die Alpen: Frankreich, Deutschland, Schweiz, Italien und Österreich. Auf den Fresken sind meistens menschengroße, religiöse Totentänze in Reigenform dargestellt, in den Handschriften findet man Illustrationen von Versen begleitet. Nach 1500 ist die mit Holzschnitten und Kupferstichen illustrierte Buchausgabe der vorherrschende Informationsträger.⁹⁴ Die rasche Verbreitung der Totentänze im 15. und 16. Jahrhundert macht deutlich, dass diese in populärer Weise präsentierte Botschaft ein Lebensgefühl der Epoche ansprach.

Mit dem bereits mehrfach erwähnten Werk Hans Holbeins des Jüngeren, *Les Simulachres & historiées faces de la mort*, 1538 publiziert, vollzieht sich der markanteste Umbruch und die eindeutige Innovation vom mittelalterlichen Totentanz zum neuzeitlichen. Die Reformen machen sich einerseits in der Darstellungsform deutlich (Abb. 97): Holbein zerlegt den reigenartigen Aufzug der Sterbenden in voneinander unabhängige Einzelszenen, jedes Blatt sieht anders aus, die Sterbeszenen sind ins Alltagsgeschehen verlegt, sie zeigen unterschiedlichste Situationen an realistischen Schauplätzen. Andererseits besteht die Innovation auch in der neuen Aussagekraft. Zentrales Anliegen ist die Sittenkritik, die Einstellung und Handlung der Dargestellten. Darin liegt eine deutliche Abkehr vom Mittelalter, wo das Sterben im Vordergrund steht. Vor allem stellt Wunderlich fest, dass dieser Typus nach Holbein bis in die Gegenwart stilbildend ist.⁹⁵

Von besonderer Bedeutung ist die Totenbruderschaft bei St. Augustin in Wien, 1638 von Kaiserin Eleonore nach römischem Muster gegründet. Nach Bestätigung durch Papst Urban VIII. wies Kaiser Ferdinand III. der Organisation ein Wappen zu, den Doppeladler auf goldenem Grund mit Totenschädel und gekreuztem Gebein. Er stellte dem Orden die spätere Loretokapelle zur Verfügung. Die Mitglieder, sowohl Brüder als auch Schwestern, hüllten sich in schwarze, wappengezierte Mäntel, auch ihr Antlitz war verhüllt. Dieser karitative Orden wurde nach einem streng gestaffelten System mit Ablässen für eigene Sündenstrafen belohnt.⁹⁶ Ihr berühmtestes Mitglied war der berühmte Prediger Abraham a Sancta Clara, der als Prior seines Klosters auch das Amt des geistlichen Vaters der Totenbruderschaft innehatte.⁹⁷

In dieser Totenbruderschaft sieht, wie bereits abgehandelt, Wunderlich ein Vorbild bzw. anregendes Beispiel für die Totentänze in Dürnstein, ebenso aber für Grafendorf in der Steiermark, und stellt die These auf, dass diese beiden Ausstattungen nach Vorlagen der Wiener Totenbruderschaft bei St. Augustin entstanden sind.⁹⁸

⁹⁴ Hogerzeil, Hein, Auftreten und Darstellung des Totentanzes von 1150 bis 1600. – In: Totentanzforschungen, 9. Internationaler Totentanzkongreß 17.- 20.9.1998, S. 52.

⁹⁵ Ebenda, S.141

⁹⁶ Wunderlich 2000, S. 196.

⁹⁷ Über die Bedeutung Abrahama Santa Claras für Dürnstein, siehe Kap.V.

⁹⁸ Wunderlich 2000, S.149.

6.2. Barocke Totentänze – Ein Vergleich

Welche Vergleiche nun für Dürnstein herangezogen werden, begründet sich auf zweierlei Aspekten. Zum einen sollen in der Literatur genannte Aspekte überprüft werden. Zum anderen erscheint es sinnvoll, sich erstens auf barocke Darstellungen, zweitens auf dem Totentanz zuzuordnende Themen, wie drittens solche Beispiele zu beziehen, die eine regionale Beziehung innerhalb Österreichs aufweisen, respektive in der näheren Umgebung situiert sind.

Diese Prämissen grenzen die Anzahl der Vergleiche wesentlich ein. Im 17. und 18. Jahrhundert waren in Österreich und speziell in Niederösterreich einige Totentänze entstanden. Zu diesen zählen folgende:

Der Totentanz im Stift Altenburg in Niederösterreich (Abb. 98), einem Benediktinerstift. Dort befindet sich eine Wandmalerei in der Krypta, die 1742 entstanden ist; der Totentanz im Örtchen Elbigenalp in Tirol (Abb. 99), wo sich in der Martinskapelle auf dem Friedhof eine Tafelmalerei von Anton Falger aus dem Jahr 1840 befindet; in Grafendorf bei Hartberg in der Steiermark ist die ehem. Friedhofskapelle zu nennen (Abb.100); des Weiteren sind zu erwähnen: die Wandmalereien von Johann Cyriak Hackhofer aus 1724 in Lockenhaus/ Burgenland, die Wandmalereien in der Gruft der Familie Nádasdy, um 1670 in Neunkirchen (Abb.101), Niederösterreich entstanden; schließlich die im Heimatmuseum in Edlitz aus dem 18. Jahrhundert stammenden Metallschilder aus der Wehrkirche St. Veit (Abb.102) und abschließend noch die Wandmalereien aus dem 2. Viertel des 16. Jahrhunderts in St. Georgen bei Bruck an der Großglocknerstraße, Salzburg. (Abb.103).

Von dieser doch beachtlichen Zahl, erweisen sich aber nur wenige Darstellungen als relevante Vergleiche. Auszuschließen sind sowohl andere Medien als auch zeitlich entfernte Darstellungen. In diesem Sinne bleiben nur zwei Freskierungen von Bedeutung: jene in Grafendorf und Altenburg.

Eine Angabe in der Literatur bezieht sich auf die Ausstattung in Grafendorf bei Hartberg/ Steiermark. Wie stellen sich die Parallelen zwischen Grafendorf und Dürnstein nun dar?

Betrachtet man exemplarisch eine Einzelszene der genannten Grafendorfer Freskierung (Abb.100), so fällt die Einteilung in abgeschlossene, narrative Szenen auf. Das Bildnis stellt die Heimsuchung eines Apothekers dar. Er sitzt vornüber gebeugt an seinem Tisch, davor der Sensenmann mit schwingender Klinge. Ein Sinnspruch in Latein und Deutsch erklärt die Darstellung. Genannt ist ein Text bezogen auf Johannes 2.7.

Als Parallele zu Dürnstein kann hier vor allem die allgemeine Hinwendung zu einer Darstellung der Szene mit einem auf einen Stand bezogenen Todesmotiv gesehen werden.

Zudem ist auch die Eingrenzung der Szene mit einem architektonischen Rahmen, der in die Scheinarchitektur integriert wurde, vergleichbar. Hier wie da finden sich rahmende Architekturelemente. Vor allem aber erscheint die wiederholte Darstellung eines Totenkopfes als Eck-, Rand und Abschlussmotiv ähnlich und ist ebenso bei Abraham a Santa Clara zu finden.

Obwohl also die Gesamtausstattung deutlich abweichende Spezifika zeigt, kann eine Anlehnung an die Bebilderung der Schriften Abraham a Santa Claras im Bezug auf die Details angenommen werden. Besonders im Hinblick auf diesen Aspekt ist auch eine Parallele zu der Vorgehensweise in Dürnstein zu sehen. Fraglich ist allerdings die direkte Beziehung zwischen der Ausstattung der Friedhofskapelle und dem mondänen Stift Dürnstein.

Als vergleichbare Anlage erscheint jedoch Stift Altenburg (Abb.104), das zudem ebenfalls von dem Architekten Munggenast umgestaltet wurde. Im Hinblick auf den Status der Architektur sowie der Gesamtanlage steht Dürnstein auf einer „Ebene“ mit Altenburg, das zudem in unmittelbarer Nachbarschaft gelegen ist. Zudem zählen Dürnstein wie Altenburg zu den 36 Stiften, die den alten Orden zuzurechnen sind. Zu diesen zählen 10 Zisterzienser-, 6 Augustiner-Chorherren- und 3 Prämonstratenser-Klöster.⁹⁹

Betrachtet man nun die thematische Motivsetzung der Gesamtausstattung in Altenburg, so fällt die Parallele zu Dürnstein in einigen Themen auf. Etwa findet sich in Altenburg ebenso wie in Dürnstein die Flucht der apokalyptischen Frau in der westlichen Kuppelhälfte, deren Erscheinung, der Engelssturz und der Kampf mit dem Drachen.

Diese Thematik ist zudem eine Erfindung Trogers, die aber auf weiter zurückliegende Bildtraditionen zurückgehen, die bereits im 15. + 16. Jahrhundert in Graphik und Bildillustration bei Albrecht Dürer und Lucas Cranach d.A. nachweisbar sind, konstatiert Werner Telesko in seiner neu erschienen Buchausgabe „Benediktinerstift Altenburg“.¹⁰⁰

Aber auch in Bezug auf die malerische Ausstattung der Krypta (Abb.105) können Parallelen festgehalten werden. So heißt es dazu: „Wohin immer das Auge sich wenden mag, begegnet ihm der Tod in irgendeiner Gestalt, sei es nur angedeutet durch Totenschädel, oder Gebein, sei es als klapperdürres Totengerüst: als Jäger mit Bogen und aufgelegtem Pfeil, als unerbittlicher Schnitter, als Schatten der lebensfrohen Menschen mit Stundenglas und Hippe, als geflügelter Hermes oder als Poseidon mit mordendem Dreispitz. Eine seltsam geniale Verquickung Versailler Kunst und Holbeinscher Totenmystik und ein eindrucksvolles Memento mori, das wie

⁹⁹ Vgl.: Die Klöster und Stifte Niederösterreichs (Hrsg. v. Amt der Niederösterreichischen Landesregierung), o. J., o. S.

¹⁰⁰ Telesko, Werner, Groiss Albert, Benediktinerstift Altenburg, mittelalterliches Kloster und barocker Kosmos, Wien 2008, S.141.

eine Illustration wirkt zu den Sinnsprüchen des in Altenburg gerne gelesenen Abraham a Santa Clara aus seiner „besonders möblierten und gezierten Totenkapelle.“¹⁰¹

Im Vergleich mit der malerischen Ausstattung en detail stechen jedoch die Gegensätze im Stilistischen zunächst deutlich und klar hervor. Betrachtet man die Freskierung der Krypta in Altenburg (Abb.106), von unbekannter Hand in der Jahren 1740 bis 1750 gefertigt, so fällt besonders die ornamentale Struktur der Gestaltung auf. In Rocaillebändern und grotesker Schleifung zieht sich die Ornamentik über die gesamte Deckenzone, ohne eine narrative Struktur einzuhalten.¹⁰²

Obwohl die Sockelzone ebenfalls von scheinarchitektonischen Gruppen gegliedert wird, dominiert doch der Charakter der lockeren Bandornamentik in Buntfarben.

Im Einzelnen (Abb.107) binden sich die Darstellungen des personifizierten Todes als Skelett stärker in diese ornamentale Darstellungsform ein und treten nicht als Einzelmotive hervor. Betrachtet man etwa die Darstellung des Todes als Neptun, so verschwindet seine Figur förmlich im Geflecht der figurativen und ornamentalen Darstellungen. Die Figur ist eingebunden in einen symmetrischen Aufbau, ausgehend von einem Brunnen, der von Krügen umgeben und Blattwerk geziert wird. Auffallend erscheinen die Motive der Muschel, der Schmetterlinge und des fließenden Wassers.

Blut und Wasser, so meint Telesko, die bei der Kreuzigung aus Christi Seite flossen (Jo 19,34) und als Einsetzung der Sakramente angesehen wurden, bilden die Antithese zum fatalen Neptun.¹⁰³

Putti, in Form von Scheinarchitektur dargestellt, gießen Wasser aus einem Fisch auf den Brunnen, dessen Säule ebenfalls aus Fischen gebildet wird. In all den Vanitas- und Vergänglichkeitssymbolen erscheint der Tod am Brunnen mit Dreizack und wehenden Tuch nur als Teil einer Todessymbolik, wenngleich er in der zentralen Mittelachse des Sujets platziert ist.

Die Darstellung folgt zudem einer deutlich grotesken Note und erscheint – in ihrer Kleingliedrigkeit und in ihren allumfassenden Musterungen – bereits stilistisch fortschrittlicher. Dasselbe gilt für die Darstellungen des Todes als Merkur (Abb. 108).

Der Raum öffnet sich dem Betrachter über drei steil abfallende Terrassen, die über fünf Joche in eine erstaunliche Länge gezogen werden. Die al secco ausgeführten Malereien, von unbekanntem Malern ausgeführt, umspannen die als sala terrena benannte Krypta mit illusionistischen Mitteln.¹⁰⁴

¹⁰¹ Schweighofer, Gregor, Stift Altenburg. Eine Führung, Wien 1975, S. 19.

¹⁰² Telesko 2008, S. 124.

¹⁰³ ebenda, S.127.

¹⁰⁴ Telesko 2008, S. 123.

Als sala wird ein ebenerdiger Saal mit häufig grottenartiger Ausstattung, die sich an den Formen der Natur orientiert, von Karner bezeichnet.¹⁰⁵

Es bleibt demnach die Annahme bestehen, dass die Dürnsteiner Ausstattung im Hinblick auf das theologische Gesamtkonzept in enger Beziehung zu Altenburg steht, in Bezug auf die stilistische und künstlerische Umsetzung sind die Unterschiede jedoch signifikant.

Wie anhand der exemplarischen Vergleiche verdeutlicht, bleibt festzuhalten, dass Dürnstein zwar in die barocke Tradition der Totentanzikonografie eingebettet ist – die Linie kann hier sowohl über die Stiche Weigels als auch über die Konzeption der Abraham a Santa Claraschen Schriften im Hinblick auf Erzählstruktur und Detailreichtum gezogen werden, im Einzelnen erscheinen die Malereien aber sehr spezifisch und stehen wohl als besondere Erscheinung und Form der barocken Todesdarstellungen in ursächlicher Verbindung mit ihrem Auftraggeber und Schöpfer, Probst Hieronymus Übelbacher.

¹⁰⁵ ebenda, S. 99

7. Probst Hieronymus Übelbacher und sein Programm zur Ausstattung

7. Der theologische und kulturhistorische Hintergrund des Probstes Hieronymus Übelbacher- Interpretation

Der Dürnsteiner Totentanz und seine malerische Ausstattung erweist sich als Teil eines facetthereichen Gesamtkonzepts, dessen Inventor Probst Hieronymus Übelbacher ist, der 1710 zum Probst gewählt und dem Stift Dürnstein von 1710 bis 1740 vorstand.

Diese Erkenntnis findet sich auch – wenngleich nur in Form von Andeutungen – im Kontext der Aufarbeitung der Baugeschichte und Restaurierung: So heißt es dazu: „Seiner (Übelbachers) umfassenden Bildung und seinem Interesse an allen wirtschaftlichen und künstlerischen Vorgängen ist auch das Stift Dürnstein in seiner heutigen Gestalt zu verdanken. Nicht die Künstler bestimmen primär die Gestalt, Ausstattung und den theologischen Inhalt der Bauten, sondern Hieronymus Übelbacher selbst war Mittelpunkt und Koordinator des Geschehens.“¹⁰⁶ Und weiter: Die „Aufteilung des Gestaltungsprozesses vom geistigen Konzept des theologischen Programms über die Entwürfe bis zur künstlerischen Ausführung ist nur möglich bei einer alle Tätigkeiten leitenden und koordinierenden Persönlichkeit, die in Dürnstein ohne Zweifel Probst Hieronymus selbst war. Von ihm dürfte auch das dichte Programm für die gesamte Stiftsanlage stammen.“¹⁰⁷

Jedoch ging Übelbachers gestalterisches Konzept über die grundsätzliche Anlage weit hinaus. Wesentlich erscheint, dass auch Skulptur und Malerei hinsichtlich Form und Inhalt seiner Vorstellung entsprangen, dass er die Programmatik und Stilistik bis ins Detail überlegte. Dazu bemerkt man: „An der Ausführung des architektonischen Schmuckes und der Innenausstattung der Kirche waren zahlreiche Künstler und Handwerker beteiligt, von denen viele in den Aufzeichnungen des Probstes genannt sind. Er war der Koordinator. Er bestimmte die Themen, suchte den Entwerfer und wählte – wohl mit Hilfe eines Bauführers – die ausführenden Künstler. Für figurale Darstellungen legte er oft Stiche vor, die in Inhalt und Gestalt als Vorbild für die künstlerische Ausführung zu dienen hatten.“¹⁰⁸

Die hier angeführten Schriften meinen die Calendarien des Probstes, die in Bezug auf die Ausstattung eine wesentliche Quelle darstellen (Abb.109). Es handelt sich um die Tagebücher des Hieronymus Übelbacher, ein umfangreicher Schreibkalender der 1717 begann und 1736 endete und aus 14 Einzelbänden besteht. Der Text ist in

¹⁰⁶ Stift Dürnstein 1986, S. 8.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 8.

¹⁰⁸ Stift Dürnstein 1986, S. 8.

deutscher Sprache verfasst, wie selbstverständlich finden sich lateinische Fragmente darin.¹⁰⁹

Die Dokumente kamen nach dem Tod Übelbachers in das Stift Herzogenburg. Zunächst hatte sie der Schullehrer Franz Pillmann aus dem Prälatenarchiv entfernt und im Jahr 1825 dem Pfarrer Ludwig Mangold geschenkt, sodass sie ins Archiv in das genannte nahe gelegene Stift kamen. In zwei der Kalender befindet sich auch ein Ex Libris des Prälaten, gestochen von dem Kupferstecher Johann Adam Schmuzer aus Stein.¹¹⁰

Wie die Calendarien, die nicht nur historisches Dokument und Beweis seiner vielfältigen Überlegungen und Bezugnahmen sind, sondern auch seiner Bildung und Offenheit, so ist auch das Wirken des Probstes von Gelehrsamkeit geprägt. Sein Werdegang spricht von Eifer und Wissensdurst. 1674 in Hollabrunn geboren war er bereits als Novize seit 1693 unter Probst Godefrid – den er zeitlebens hoch verehrte – in Dürnstein, und von wo aus er in Ölmütz Philosophie und Theologie studierte. 1699 hatte er eine erste öffentliche Disputation, anschließend studierte er noch Jus und Geschichte und war als Hofmeister für das Stift in Wien tätig. Er verkehrte mit den Kapitularen des Stiftes Dorothea, die gelehrt und hoch angesehen waren. 1710 starb Godefrid und Übelbacher wurde sein Nachfolger. Im selben Jahr erhielt er von der Universität Wien den Titel „Purpur eines Doctors der Heiligen Schrift“, eine seltene und hoch angesehene Auszeichnung.

Die vielseitige Bildung und der Weitblick des Probstes realisieren sich im Hinblick auf den Umbau des Stiftes Dürnstein auch in der Gründung einer eigenen Hauslehranstalt 1722. Im selben Jahr verfasste er 50 theologische und 50 philosophische Thesen, die er in Krems bei Jakob Kopitz verlegen ließ.¹¹¹

Grosso modo wird also deutlich, dass Übelbacher eine humanistische Bildung und – daraus resultierend – ein umfassendes Wissen geistesgeschichtlichen wirtschaftlichen und juristischen Ebenen besaß.

So wundert es nicht weiter, dass sich seine Umsicht beim Umbau von Dürnstein am inhaltlichen Konzept im Gesamten zeigt. Es sprechen auch zahlreiche Details für die breite humanistische Bildung seines Schöpfers. So nimmt er immer wieder Anleihen bei antiken Dichtern wie etwa bei Plautus, dessen „Sunt sensus quinque, quos custodire teneris! Visus et auditus, gustus, tactus, olfactus“ („Es gibt fünf Sinne, auf die du aufpassen musst! Der Seh- und Hörsinn, der Geschmack, der Tast- und der Geruchssinn“¹¹² sich als Sinnspruch bei der Sockelzone im Kreuzgang wieder findet.

¹⁰⁹ Derzeit sind Transkription wie Interpretation des handschriftlichen Textes von Frau Dr. Penz in Bearbeitung.

¹¹⁰ Pauker 1910, S. 185.

¹¹¹ Pauker 1910, S. 200.

¹¹² Plautus, zit.in: Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung Teil 5 (Sim-Z), (Hrsg. v. Hans Walther), Göttingen 1967.

Für den Betrachter bedeutet dies, eine Notwendigkeit einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Gezeigten.

Hinsichtlich der Barockisierung und Umbauten am Stift fällt zunächst die umfassende Verknüpfung der Ausstattung auf. Architektur, Innenausstattung und Malerei bilden ein sprechendes Ensemble. Im Kontext der hier besprochenen Thematik wird dieser Aspekt besonders auffallend, betrachtet man etwa den Eingangsbereich zur Krypta (Abb.110), bei der die skulpturale Darstellung des Todes sowohl im Architektonischen eingefügt ist als auch im Malerischen weiterentwickelt wird, in dem Sinne, dass die beiden Figuren zur Krypta hinführen. Architektur und Innenraum Skulptur und Malerei treten in einen Dialog und sind einem zentralen Gesamtthema gewidmet: dem Memento mori.

Die Ausrichtung des Konzepts auf eine eschatologische Aussage findet einen Hintergrund sowohl in der persönlichen Lebensgeschichte des Probstes als auch in der allgemeinen historischen Einbettung, dem Zeitgeist der Epoche.

Die Lebenszeit des Probstes war gekennzeichnet durch eine spezifische Beziehung zum Tode. Als Folge der Gegenreformation pochte man auf eine Verstärkung katholischer Inhalte und Glaubenssätze. Nicht die Verdammung des Todes, sondern das Sterben in Sünde war dabei zu bekämpfen. Die Beschäftigung mit dem Tod, dem Sterben und der Vorbereitung zum Tode stand im Barock daher für die Orden als wichtige Aufgabe im Vordergrund, speziell für die Augustiner, die mit Abraham a Santa Clara auch über eine eigene Totenbruderschaft verfügten. So sind die Ausstattungen zahlreicher Stifte dem Totenkult gewidmet. Besonders ist hier Stift Admont mit seinem berühmten Figurengruppe „die vier letzten Dinge“ zu nennen. Die vier Skulpturen stehen etwa seit dem Jahr 1800 im Mittelraum zwischen Säulen und Bücherschränken einander gegenüber, sie waren ursprünglich jedoch nicht für diesen Aufstellungsort bestimmt.

Der Tod zeigt den Menschen als alten Pilger, der am Ende seines Lebensweges angelangt ist. Von hinten nähert sich ihm der geflügelte Knochenmann als Personifikation des Todes. Das Gericht (die Auferstehung) wird durch einen schönen Jüngling symbolisiert, der soeben aus dem Grabe zu ewigem Leben erweckt wurde und der sich nun dem Richterspruch Christi zu unterwerfen hat.

Ein holdes weibliches Wesen ist die Allegorie für den Himmel. Sie ist als gekrönte Gottesbraut im Kleid der himmlischen Herrlichkeit dargestellt und wird von einem Engel empor getragen.

Zuletzt die Hölle: Sie wird durch eine männliche Gestalt versinnbildlicht, die mit dem Schlangenring in ihrer Rechten als Symbol für die ewige Verdammnis von einer Furcht erregenden Teufelsgestalt ins höllische Feuer hinabgezogen wird. (Abb.111)

Mitunter ist den zahlreichen Metaphern des Todes durchaus auch ein humoristischer, beinahe grotesker Grundzug anzumerken, etwa in der Mimik des Sensenmannes von T. Giuliani, *Tod als Leuchterhalter*, von 1713 in Stift Seitenstetten (Abb.112) oder in den Blättern Johann Georg Staindofers, *Der Triumph des Todes* (Abb.113), in Seitenstetten.

Doch die in Seitenstetten ausgedrückte Form der Ironie scheint nicht die Sprache Übelbachers gewesen zu sein. Zwar kann man auch in den Dürnsteiner Todesfiguren mitunter wenig Bedrohliches zuordnen, betrachtet man etwa die Figur des Sensenmannes in der Gruft (Abb.114), dennoch sind die Darstellungen des Todes, im Vergleich zu den genannten, überzeichneten Grotesken, deutlicher von ernstem und respektvollem Charakter.

Die wirklich bedrohliche Seite des Todes findet sich bei Übelbachers Ausstattung jedoch im Zusammenhang mit dem Sterben, dem Hadern und der Sünde. Schon offensichtlich in der Auswahl der Thematik, insbesondere im Kryptabereich mit den Darstellungen der Szenen des Johannesevangeliums, wird die folgenreiche Konsequenz der Sünde augenscheinlich dargestellt.

Diese „Beschwörung“ des sündenfreien Lebens als einziger christlicher Weg beruht auf den Erfahrungen im Zuge der Pestepidemien. So gilt auch für Probst Hieronymus Übelbacher, was für Abraham a Santa Clara prägend wirkte. Das Erleben der Pest und seiner Folgen gilt als zentraler Anstoß für die verstärkte Hinwendung zum Todesthema allgemein wie zur Beschäftigung mit dem Motiv des Totentanzes im Speziellen. So können Hochblüten der Totentanzdarstellungen meist mit einer unmittelbar davor stattgefundenen Pestepidemie in Zusammenhang gebracht werden.

Dies gilt schon von Beginn der Totentanzdarstellungen im Mittelalter an. Die Bedeutung des Todes im späten Mittelalter nimmt im Denken und Fühlen der Menschen eine außergewöhnliche Bedeutung ein, nicht zuletzt ausgelöst durch die verheerenden Pestepidemien. Es mehren sich in jener Zeit die Warnungen und die Angst vor dem jähen, unvorhergesehenen und deshalb unvorbereiteten Tod, der den Menschen im Zustand der Sünde plötzlich aus dem Leben reißt und direkt zum ewigen Tod führt. Und wie beim Weltgericht wird der Verdammte von den Teufeln abgeholt und zur Hölle geführt. Mit anderen Worten: das Gericht und die Verdammnis erfolgen sofort nach dem Tode. Dieser Gedanke des persönlichen Schicksals findet seine Erneuerung in der spätmittelalterlichen Eschatologie und wird mit der Bulle des Papstes Benedikt XII. 1336 kanonisiert. Das universale Moment tritt hinter dem individuellen zurück. Dies bildet eine wesentliche, theologisch-dogmatische Voraussetzung für die Entstehung und auch für die Sinnggebung des Totentanzes. Von da an gesehen ist der Totentanz eine Formulierung in Vers und Bild. Er ist die Darstellung der in die Verdammnis führenden Konsequenz im Falle des unvorbereiteten Todes.¹¹³

¹¹³ Hammerstein 1980, S. 23 ff.

Es ist nachweisbar, dass ein Zusammenhang zwischen dem Entstehen monumentaler Totentanzgemälde und den Pestepidemien besteht. Für Basel und Lübeck ist dies längst erwiesen, ebenso gilt es für Hamburg und Berlin, Paris und fast alle bekannteren Totentänze, erklärt Rosenfeld. Unter der Erschütterung der Pest, die damals in ganz Europa wütete, entstand ein Nährboden für die Totentanzdarstellungen.¹¹⁴

Diese Überlegungen gelten aber ebenso für die Barockzeit. Hier steht allerdings die aktive Vorbereitung und Loslösung von der Sünde im Vordergrund des Handelns und so auch im Zentrum eines gestalterischen Programms im Sinne einer didaktischen Maßnahme.

Besonders signifikant ist dabei die Darstellung der Apokalypse. So hatte Martin Luther die Offenbarung des Johannes nicht hoch eingeschätzt, weil darin die Person Christi nicht vorkomme. „Daher wundert es nicht weiter, dass im Gegenzug gerade nach dem Konzil von Trient, in der Gegenreformation apokalyptische Motive in katholischeren Kirchen dargestellt wurden“¹¹⁵, stellt Albert Groiß bei seiner Aufarbeitung des Stiftes Altenburg fest – eine Überlegung, die ebenso für Dürnstein treffend erscheint. Denn wie in Altenburg so findet sich ja auch in der Krypta Dürnsteins die Apokalypse als zentrales Motiv. Im Unterscheid zu Altenburg, wo dieselbe Szenenfolge in der Hauptkirche zu finden ist, wird in Dürnstein aber eine Kombination mit dem Totentanzmotiv in der Krypta umgesetzt.

Im Einzelnen betrifft dieser Aspekt folgende Darstellungen:

Den thronenden Gottvater, dem gegenüber die 24 Ältesten dargestellt sind. Um diese Darstellungen spielen sich die dramatischen Szenen des 12. Kapitels ab: Die Erscheinung der apokalyptischen Frau, die Ankunft des Drachens, der ihr Kind töten wollte. „Da entbrannte am Himmel ein Kampf; Michael und sein Engel erhoben sich, um mit dem Drachen zu kämpfen.“ (Apoc. 12,9).

Im Kontext der Totentanzikonografie ist die Aussage dieser Szenenwahl deutlich, die eine mahnende Funktion hat und auf die Folgen des möglichen Verlustes der Kirche ausgerichtet ist. Denn, dass die Darstellung der apokalyptischen Frau als Symbol für die Kirche zu verstehen ist, erscheint klar. „Der Sieg des alles umfassenden göttlichen Lichtes, der letzten Wahrheit, aber wird in der Kirche im Triumph Mariens dargestellt, die in Gestalt der apokalyptischen Frau als Immaculata wie auch als Ecclesia, als siegesreiche Kirche, über die Mächte der Finsternis sich triumphierend erhebt“¹¹⁶, heißt es dazu im Zusammenhang mit der Freskierung Altenburgs; und weiter: „Die Identifikation der apokalyptischen Frau mit der Ecclesia, der Kirche, war

¹¹⁴ Rosenfeld 1954., S. 60.

¹¹⁵ Groiß in: Ausstellungskatalog Paul Troger 1998, S. 4.

¹¹⁶ ebenda, S. 4.

bereits seit dem zweiten Jahrhundert gebräuchlich, die Projektion auf Maria seit dem 16. Jahrhundert.“¹¹⁷

Im 17. Jahrhundert stellt diese Art der Darstellung keine Ausnahme im ikonografischen Repertoire dar, die glorifizierende Form der Darstellung der apokalyptischen Frau als Triumph der Kirche bzw. des römisch-katholischen Glaubens gründe sich auf der bereits erwähnten Haltung zur Gegenreformation und verfolgte das Ziel, auf das Volk stärker einzuwirken. Indiz für die angestrebte Volksnähe liefert in Dürnstein etwa auch die kuriose Gestaltung der Altarnischen im Kreuzgang, wo sich ein Altar der Heiligen Dorothea geweiht, mit Scheinarchitektur und Bühnencharakter befindet. Allerdings erscheinen die Dramatik und die Betonung des Fluchtaspekts auffallend.

Obwohl es sich also mit der apokalyptischen Frau um eine durchaus bekannte Szenerie handelt, erscheint die Betonung der Flucht der apokalyptischen Frau jedoch signifikant und findet sich in vergleichbarer Art nur in Altenburg. Im Unterscheid zu der Altenburger Darstellung realisiert sich die Apokalyptische Szenenfolge aber in Dürnstein im Spiel mit dem Motiv des Totentanzes. Hierin muss eine einzigartige Invention Übelbachers gesehen werden. Der Triumphgedanke christlichen Glaubens und Frömmigkeit werden damit in besonderer Weise hervorgehoben.

Der Gesamtzusammenhang seiner Programmatik erschließt sich jedoch nur im Kontext. So treten aus der universellen Symbolik des Ensembles im Eingangsbereich die Aspekte der Tugenden – wie Stärke und Frömmigkeit, Wachsamkeit und Wehrhaftigkeit – hervor, die in einem Dialog mit der gesamten Schöpfung stehen, die durch die allegorische Darstellung der vier Erdteile im Stiftshof angesprochen werden. Das Memento mori begegnet uns jedoch bereits beim Durchschreiten des Eingangstores. Linker und rechter Hand findet sich jeweils ein Relief. In vier Einzelszenen wird eindringlich auf die Folgen der Sünde verwiesen. Ein Sensenmann mit Sichel geleitet den Besucher in das Stift, Höllensturz und Fegefeuer stehen der Erscheinung der Verklärung am Himmel gegenüber.

Dieses Detail zeigt deutlich, dass sich die Bedeutung des Totentanzes in der Krypta und im Kreuzgang von Dürnstein und seine zugehörige malerische Ausstattung erst in einer spezifischen und einzigartigen Verknüpfung der Einzelsegmente eröffnet.

Im Gesamten wie im Detail kann diese als Innovation des Probstes Übelbacher betrachtet werden.

¹¹⁷ Groiss in: Ausstellungskatalog Paul Troger 1998, S.18.

8. Conclusio

Fasst man die vielseitigen Aspekte der Ausstattung des Stiftes Dürnstein im Zuge seiner Barockisierung zusammen, so scheint es wesentlich, die grundlegende Intention zu nennen: Diese verfolgt das Anliegen, im Sinne der ausklingenden Gegenreformation den Schwerpunkt auf die Heil bringende Bedeutung der Ecclesia Catholica zu legen. Der gebildete und kunstsinnige Probst Hieronymus Übelbacher war während seiner Amtszeit von 1710 bis 1740 verantwortlich für die Gesamtausstattung, in der er diese Intention umsetzen konnte. Die Aussagekraft der Ausstattung wird durch einen Dialog zwischen den Kunstgattungen Architektur, Skulptur und Malerei erreicht. Aufgrund der Besonderheit der guten Quellenlage – die umfangreichen Aufzeichnungen, die Calendarien des Probstes, sind erhalten – ist davon auszugehen, dass Probst Hieronymus Übelbacher der Inventor des Programms war. In diesem Zusammenhang sichert das Blatt 18v der Calendarien die Bestellung der Künstler und deren Bezahlung.

Als zentrale Bereiche der Anlage sind die Krypta und die Gruft, sowie der Kreuzgang von Dürnstein zu nennen. In diesen räumlichen Abschnitten ist eine Fokussierung auf das Thema Tod festzustellen. Die Programmatik der Gesamtanlage wird hier gleichsam verdichtet. Im Medium Malerei und Stuck wird eine eigenartige Kombination der seit dem Mittelalter bekannten Motive des Totentanzes mit Szenen aus der Apokalypse, dem Johannesevangelium sowie dem Matthäusevangelium dargestellt. Alle inhaltlichen Elemente beschäftigen sich mit den Folgen des Zweifels an den christlichen Werten und den im Tode vollzogenen Konsequenzen. Das Motiv des Totentanzes wird dabei nur in einer sehr skizzenhaften Form wiedergegeben, ein tatsächlicher Tanz im klassischen Sinn ist nicht mehr zu finden.

Die Frage nach möglichen Vorlagen und Bezugspunkten für die Gestaltung der Krypta und des Kreuzganges führte erstmals zu dem Ergebnis, dass Übelbacher zum einen Anleihen an den Publikationen Abraham a Santa Claras, speziell aus seiner „Besonders möblierten und gezierten Totenkapelle“ nahm, hier vor allem im Hinblick auf die grundsätzliche Ausrichtung. Zudem sind die gestalterischen Details des Totentanzes zu nennen, die Übelbacher den Illustrationen zu Abraham a Santa Clara entnahm. Zum anderen stellte sich anhand detaillierter Vergleiche heraus, dass Übelbacher explizite Vorgaben aus der Bibel > *Historiae celebrioris Novi Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationis selectis Epigrammibus exornatae in lucem datae a Christophoro Weigelio*, von Christoph Weigel, Nürnberg 1712, zur Verfügung stellte.

Zunächst ist die grundsätzliche Bedeutung des Schriftwerkes hervorzuheben, das eine Vielzahl an Illustrationen beeinflusste und nach Holbeins Modifikation des Totentanzes zu den einschneidenden Neuinterpretationen des Themas zählt. Abraham a Santa Clara löste die Darstellung völlig von der Idee des real dargestellten Tanzes und beschränkte sich mitunter auf Einzelfiguren. Wesentlich sind auch die Betonung der Standeszugehörigkeit der Dargestellten und die Applikation von Spruchbändern mit humoristischer Tendenz.

Weiters zeigte die vergleichende Analyse im Besonderen die Bedeutung der als Vorlage verwendeten sieben Blätter aus dem Johannes- wie dem Matthäusevangelium, ausgeführt nach den Stichen Weigels.

Im Gegensatz zu der in der Literatur angeführten Quelle *Historiae celebrioris Novi Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationis selectis Epigrammibus exornatae in lucem datae a Christophoro Weigelio*, von Christoph Weigel, Nürnberg 1708, stellte sich durch vergleichende Bildanalysen heraus, dass das spätere Werk von 1712 die tatsächliche Quelle ist. In der Bibel aus dem Jahre 1708 fehlten die fraglichen Blätter. Offensichtlich hatte Weigel die Bibel in den Jahren 1712 mit diesen Blättern ergänzt.

Diese Ergänzungen betreffen die zentrale Deckenszene, die Szene Apokalypse V, die Eingangsszene zur Apokalypse I, die Szene mit Michael dem Drachentöter wie die zweite Szene mit Michael und dem Drachen sowie die beiden Medaillons. Besonders die stilistische wie die ikonographische Analyse bestätigen die enge Beziehung zwischen der Bibel aus dem Jahr 1712 und dem Fresko.

Damit sind die beiden wesentlichen Vorlagenwerke für die Darstellungen gefunden, die zudem zu den wichtigsten geistesgeschichtlichen Dokumenten der Zeit zählen. Das Gedankengut des Probstes, das sich in der weit reichenden Barockisierung des Stiftes ausdrückt, ist damit in den Zeitkontext eingebettet.

Die Funktion der Krypta und der dazugehörigen malerischen Ausstattung als *Memento mori*, als Andachtsort wie auch als Grablege für die Mönche erweist sich als Hauptakzent der Gesamtausstattung, die insgesamt den Hinweis auf das sittliche und christlich rechte Leben verfolgt. Dabei war auffallend, dass die Umsetzung des Programmes den Hauptakzent bildete. Als Maler sind Wolfgang Ehrenreich Priefer von Miespach und Matthias Pichler von Krems gesichert. Die Qualität der Malerei, die von heute kaum mehr bekannten Malern aus dem Umkreis von Matthias Steinl ausgeführt wurde, stand jedoch, wie die stilistische Analyse ergab, im Hintergrund.

Wesentlich für vorliegende Erkenntnisse war auch eine Klärung der Inschriften durch eine Neuübersetzung, da der Zusammenhang zwischen Bild und Schrift in bisherigen Überlegungen nicht einbezogen wurde. Zudem kam es durch die Restaurierung der Schriftstellen in den 80er Jahren zu Übermalungen und damit zu missverständlichen Aussagen. Deshalb erschien es besonders wichtig, die Sinnsprüche exakt zu übersetzen und den Bedeutungszusammenhang neu zu verknüpfen.

9. Bibliografie

9.1 Zitierte Literatur

Literatur allgemein

Bertsche Karl, Die Totenkapelle von Abraham a Sancta Clara , M. Gladbach 1921.

Biedermann Gottfried, Lust und Leid – Bemerkungen zum Thema Barock, in: Lust und Leid, Barocke Kunst, barocker Alltag, Graz 1992.

Die Bibel. Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980.

Die Klöster und Stifte Niederösterreichs, (Amt der Niederösterreichischen Landesregierung), o. S., o.J.

Groiss A, und Lux M., (Hrsg), Paul Troger, der Maler des Himmels im Stift Altenburg, Altenburg 1998.

Groiss A. und Telesko, Werner, Benediktinerstift Altenburg, mittelalterliches Kloster und barocker Kosmos, Wien 2008.

Hammerstein Reinhold,Tanz und Musik des Todes, Bern/München,1980.

Hirsche Carl, Prolegomena zu einer neuen Ausgabe der Imitatio Christi nach dem Autographen des Thomas von Kempen, 1.Auflage (1424 – 14279, Bde.1-3, Berlin:Lübeck 1873.

Jansen, Hans Helmut (Hrsg.) Der Tod in Dichtung , Philosophie und Kunst, Darmstadt , 1978.

Kirschbaum Engelbert, Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 4, Basel, Rom, Wien 1972.

Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung Teil 5 (Sim-Z) (Hans Walther, Hrsg), Göttingen 1967.

Pauker W., „Die Kirche und das Kollegiatstift der ehemaligen regulierten Chorherren zu Dürnstein. Ein Beitrag zur österreichischen Kunst- und Kulturgeschichte des 18.Jahrhunderts“, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, Bd. III , 1910.

Pühringer-Zwanowetz, L. „Die Baugeschichte des Augustiner-Chorherrenstiftes Dürnstein und das > Neue Kloster < des Probstes Hieronymus Übelbacher“ in : Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (Institut für österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes Wien und vom Kunsthistorischen Institut Wien), Bd.XXVI, Köln 1973.

Rosenfeld Hellmut, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung, Köln, Münster 1954.

Schweighofer, Gregor, Stift Altenburg. Eine Führung, Wien 1975.

Stift Dürnstein eine Restaurierung. Denkmalpflege in Niederösterreich. Bd. 1, (Amt der NÖ- Landesregierung Hrsg.) Mödling 1986.

Totentanzforschungen, 9.Internationaler Totentanzkongreß 17.-20.9.1998.

Wunderlich Uli, L' Art Macabre 1. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Düsseldorf 2000.

Wunderlich Uli, Der Tanz in den Tod, Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Freiburg 2001.

Quellen:

Abrahama S.Clara, Mercks Wienn, das ist: deß wütenden Todts Ein umständige Beschreibung, In der berühmten Haupt und Kays. Residentz Statt in Oesterreich, Im 1679. Jahr. - Wien, Peter Paul Vivian 1680.

Abrahama S.Clara, Lösch Wienn/ Das ist ein Bewögliche Anmahnung zu der Kays.Residentz=Statt Wienn in Oesterreich..., gedruckt zu Wien/ bey Peter Paul Vivian/ 1680

Abrahama S. Clara, Augustiner (Barfüßer=Ordens/ weylant Kayserl.Predigers und Definitoris provinciae) Besonders meublirt und gezierte Todten-Capelle, Nürnberg 1710/ (bey Christoph Weigel), 1710.

Abrahama S. Clara, Todtenkapellen- Capellen oder Allgemeiner Todten- Spiegel, (Harms, Wolfgang, Schilling Michael Hrsg.) , Nachdruck zu 1710, Hildesheim, 2003.

Calendarien des Hieronymus Übelbacher 1717 - 1736., Stift Herzogenburg, Stiftsarchiv.

Kempen Thomas, siehe Hirsche Carl

Weigel, Christoph, Historiae celebrioris Novi Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationis selectis Epigrammibus exornatae in lucem datae a Christophoro Weigelio, Noribergae 1708 und 1712.

Weiterführende Literatur:

Brülisauer, Josef, Todesreigen – Totentanz, Luzern, 1996.

Buchheit, Gert, Der Totentanz. Seine Entstehung und Entwicklung, Berlin 1926.

Dehio, Die Kunstdenkmäler Österreichs – Niederösterreich nördlich, Wien 1990.

Egger, H. u. G., G. Schweigofer, G. Seebach, Stift Altenburg und seine Kunstschatze, St. Pölten / Wien 1981.

Kaiser, Gert, Der tanzende Tod, Frankfurt, 1993.

Kapner, Gerhard, Barocker Heiligenkult in Wien, Wien 1978.

Koller, E., Totentanz, Innsbruck 1980

Link, Franz, Tanz und Tod in Kunst und Literatur, Berlin 1993.

Reinhold, Tanz und Musik des Todes. Bern/München 1980, S. 23 ff.

Rudolf Rainer, Ars moriendi, von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens, Graz 1957.

Schulte, Brigitte, Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze, Wien 1990.

Stammler, Wolfgang, Der Totentanz. Entstehung und Deutung, München 1948.

Stöckli, Rainer, Zeitlos tanzt der Tod, o.J.o.S.

Sigmeth, Lucia, Das Verhältnis von Malereien und Architektur, Bild und Rahmung in den Deckenfresken des österreichischen Barock, Wien, 1952.

Tietze, Hans, Österreichische Kunsttopographie I, Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems, Wien 1907.

Ausstellungskataloge:

Frey, Winfried, Ihr müsst alle nach meiner Pfeife tanzen, Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt, Wiesbaden 2000.

Kasten Friedrich W. (Hrsg.), Totentanz, Kontinuität und Wandel eines Bildthemas vom Mittelalter bis heute. Mannheimer Kunstvereins, Mannheim 1987.

Triumph des Todes, Museum Österreichischer Kultur, Eisenstadt 1992.

Groteskes Barock, Stift Altenburg/Wien, 1975.

Tanz der Toten – Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum, Museum für Sepulkralkultur in Kassel, Dettelbach 1998.

Triumph der Phantasie, barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Hrsg. Österreichische Galerie, Wien 1998.

Barock, Malerei und Plastik, Mährische Galerie, Sammlung Alter Kunst, Brünn 1993.

Diplomarbeiten:

Müller, Brigitte Magdalena, Sagt ja, sagt nein, getanzt muss sein, Wien 1997.

Schieretz, Thomas, Der Totentanz, Wien 1991.

Abbildungsnachweis

Abb.1. Rudolf von Alt, Blick auf Dürnstein, 1841
In: Stift Dürnstein, Wien, o.J., S.7.

Abb.2. Turm nach der Restaurierung, in: Stift Dürnstein, Wien, o.J.S.9.

Abb.3. Blick auf den Turm, Stift Dürnstein , Archiv Astrid Zinniel

Abb.4. Blick in den Innenhof, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.5. Eingangstor, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.6. Eingangstor, Putti, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.7. Einblick in die Kirche, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.8. Einblick in den Kreuzgang, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.9. Einblick in die Krypta, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.10. Einblick in die Krypta, Decke, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.11. Decke 1, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.12. Decke 2, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.13. Decke mit Sinnspruch, Apoc III, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.14. Decke mit Sinnspruch, Apoc V, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.15. Nische links hinten, König, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.16. Nische rechts hinten, Kaiser, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.17. Nische links vorne, Kardinal, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.18. Nische rechts vorne, Papst, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.19. Gruft, Sensenmann, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.20. Eingang, Nische links, Sensenmann, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.21. oberhalb der Nische links, Totenkopf, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.22. Decke, Michaelszene 1, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.23. Decke, Michaelszene 2, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

- Abb.24. Decke, Sinnspruch, Apoc XX, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.25. Decke, Johannesszene, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.26. Decke, Sinnspruch, Apoc I, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.27. Tondo, Johannes, Apoc XXI, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.28. Tondo, Riese, Apoc XX, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.29. Einblick in den Kreuzgang, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.30. Eingangstür zur Krypta, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.31. Stirnwand, Porträt der Pröbste, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.32. Kreuzgang, Frontansicht, Sockelzone, Stift Dürnstein,
Archiv Astrid Zinniel
- Abb.33. Kreuzgang, Zwickelbögen, Sinnspruch Matt.XXV, Stift Dürnstein, Archiv
Astrid Zinniel
- Abb.34. Kreuzgang, Sockel 1, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.35. Kreuzgang, Sockel 2, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.36. Kreuzgang, Sockel 3, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.37. Kreuzgang, Sockel 4, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.38. Kreuzgang, Sockel 5, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.39. Kreuzgang, Sockel 6, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.40. Kreuzgang, Einzelmedaillon, Sockel 6, Stift Dürnstein,
Archiv Astrid Zinniel
- Abb.41. Kreuzgang, Einzelmedaillon, Sockel 6, Stift Dürnstein,
Archiv Astrid Zinniel
- Abb.42. Kreuzgang, Sockel 7, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.43. Eingangstür zur Krypta, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.44. Eingangstür mit Sinnspruch, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.45. Decke 2, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.46. Decke 1, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.47. Decke Festsaal von Starmayr und Rosaforte, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.48. Decke Festsaal von Kremser Schmidt, Decke 2, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.49. Stift Altenburg, westliche Kuppel, Troger, in: Groiss A. und Telesko, Werner, Benediktinerstift Altenburg, mittelalterliches Kloster und barocker Kosmos, Wien 2008, S.138.

Abb.50. Decke, Michaelszene 1+2, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.51. Eingang, Nische links, Sensenmann, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.52. Krypta, Nische rechts vorne, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.53. Krypta, Nische rechts hinten, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.54. Krypta, Nische links vorne, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.55. Kreuzgang, Sockel 7, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.56. Kreuzgang, Rosaforte u. Starmayr, Hl.Dorothea, Archiv Astrid Zinniel

Abb.57. Kreuzgang, Sockel 4, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.58. Szene aus Genesis XXVI in: *Historiae celebrioris novi testamenti Iconibus. Representante bonas meditationis selectis epigrammibus exornatae*, Weigel Christoph, Nürnberg 1712.

Abb.59. Szene aus Genesis XXVI in: *Historiae celebrioris novi testamenti Iconibus. Representante bonas meditationis selectis epigrammibus exornatae*, Weigel Christoph, Nürnberg 1712.

Abb.60. Decke, Michaelszene 2, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.61. Decke 2, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

Abb.62. Szene aus Genesis XXVI in: *Historiae celebrioris novi testamenti Iconibus. Representante bonas meditationis selectis epigrammibus exornatae*, Weigel Christoph, Nürnberg 1712.

Abb.63. Szene aus Genesis XXI in: *Historiae celebrioris novi testamenti iconibus Representante bonas meditationis selectis epigrammibus exornatae*, Weigel Christoph, Nürnberg 1712.

- Abb.64. Kreuzgang, Zwickelbögen, Sinnspruch Matt.XXV, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.65. Szene aus Genesis XXVI in: *Historiae celebrioris novi testamenti Iconibus. Representante bonas meditationis selectis epigrammibus exornatae*, Weigel Christoph, Nürnberg 1712.
- Abb.66. Decke 1, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.67. Szene aus Genesis XXVI in: *Historiae celebrioris novi testamenti Iconibus. Representante bonas meditationis selectis epigrammibus exornatae*, Weigel Christoph, Nürnberg 1712.
- Abb.68. Decke 2, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.69. Szene aus Genesis XXVI in: *Historiae celebrioris novi testamenti Iconibus. Representante bonas meditationis selectis epigrammibus exornatae*, Weigel Christoph, Nürnberg 1712.
- Abb.70. Decke, Johannesszene, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.71. Szene aus Genesis XXVI in: *Historiae celebrioris novi testamenti Iconibus. Representante bonas meditationis selectis epigrammibus exornatae*, Weigel Christoph, Nürnberg 1712.
- Abb.72. Decke, Michaelszene 2, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.73. Szene aus Genesis XXVI in: *Historiae celebrioris novi testamenti Iconibus. Representante bonas meditationis selectis epigrammibus exornatae*, Weigel Christoph, Nürnberg 1712.
- Abb.74. Decke, Michaelszene 1, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.75. Szene aus Genesis XXVI in: *Historiae celebrioris novi testamenti Iconibus. Representante bonas meditationis selectis epigrammibus exornatae*, Weigel Christoph, Nürnberg 1712.
- Abb.76. Tondo, Johannes, Apoc XXI, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.77. Szene aus Genesis XXVI in: *Historiae celebrioris novi testamenti Iconibus. Representante bonas meditationis selectis epigrammibus exornatae*, Weigel Christoph, Nürnberg 1712
- Abb.78. Tondo, Riese, Apoc XX, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.79. Szene aus Genesis XXVI in: *Historiae celebrioris novi testamenti Iconibus. Representante bonas meditationis selectis epigrammibus exornatae*, Weigel Christoph, Nürnberg 1712

- Abb.80. Titelblatt in: Abraham a Santa Clara, Todtenkapellen-Capellen oder Allgemeiner Todten-Spiegel, (Hrsg. v. Wolfgang Harms und Michael Schilling), Nachdruck zu 1710, Hildesheim 2003.
- Abb.81. Blatt 4 in: Abraham a Santa Clara, Todtenkapellen-Capellen oder Allgemeiner Todten-Spiegel, (Hrsg. v. Wolfgang Harms und Michael Schilling), Nachdruck zu 1710, Hildesheim 2003.
- Abb.82. Blatt 6 in: Abraham a Santa Clara, Todtenkapellen-Capellen oder Allgemeiner Todten-Spiegel, (Hrsg. v. Wolfgang Harms und Michael Schilling), Nachdruck zu 1710, Hildesheim 2003.
- Abb.83. Blatt 8 in: Abraham a Santa Clara, Todtenkapellen-Capellen oder Allgemeiner Todten-Spiegel, (Hrsg. v. Wolfgang Harms und Michael Schilling), Nachdruck zu 1710, Hildesheim 2003.
- Abb.84. Blatt 7 in: Abraham a Santa Clara, Todtenkapellen-Capellen oder Allgemeiner Todten-Spiegel, (Hrsg. v. Wolfgang Harms und Michael Schilling), Nachdruck zu 1710, Hildesheim 2003.
- Abb.85. Blatt 12 in: Abraham a Santa Clara, Todtenkapellen-Capellen oder Allgemeiner Todten-Spiegel, (Hrsg. v. Wolfgang Harms und Michael Schilling), Nachdruck zu 1710, Hildesheim 2003.
- Abb.86. Kreuzgang, Sockel 4, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.87. Blatt 5 in: Abraham a Santa Clara, Todtenkapellen-Capellen oder Allgemeiner Todten-Spiegel, (Hrsg. v. Wolfgang Harms und Michael Schilling), Nachdruck zu 1710, Hildesheim 2003.
- Abb.88. Kreuzgang, Sockel 5, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.89. Kreuzgang, Sockel 6, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.90. Blatt 13 in: Abraham a Santa Clara, Todtenkapellen-Capellen oder Allgemeiner Todten-Spiegel, (Hrsg. v. Wolfgang Harms und Michael Schilling), Nachdruck zu 1710, Hildesheim 2003.
- Abb.91. Blatt 12: Abraham a Santa Clara, Todtenkapellen-Capellen oder Allgemeiner Todten-Spiegel, (Hrsg. v. Wolfgang Harms und Michael Schilling), Nachdruck zu 1710, Hildesheim 2003.
- Abb.92. Krypta, Fenster rechts vorne, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel
- Abb.93. Die Begegnung der drei Lebenden und drei Toten, in: Rosenfeld, Hellmut, Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung-Entwicklung- Bedeutung. Köln, Münster 1954, S.30.

- Abb.94. Arkaden des Beinhauses auf dem Friedhof des Klosters Aux SS Innocents, Paris, 1425.
- Abb.95. Kloster Klingenthal in Klein-Basel und Dominikanerkloster in Großbasel
in: <http://www.unibe.ch/unipress/heft118/beitrag07.html>
- Abb.96. Beinhaus in Metnitz, Malerei nach 1510, Archiv Astrid Zinniel
- Abb. 97. Holbein, Hans, Les Simulachres & historiées faces de la mort, 1538.
- Abb.98. Wandmalerei in der Krypta, Stift Altenburg, 1742
in: www.totentant-online.de/laender/verzeichnis.a-php
- Abb 99. Elbigenalp, Tirol, Martinskapelle auf dem Friedhof: Tafelmalerei von Anton Falger, 1840.
in: www.totentant-online.de/laender/verzeichnis.a-php
- Abb.100. Grafendorf bei Hartberg, Steiermark, ehem. Friedhofskapelle:
Wandmalerei von Johann Cyriak Hackhofer, 1724.
in: www.totentant-online.de/laender/verzeichnis.a-php
- Abb.101. Lockenhaus, Burgenland, Wandmalereien in der Gruft der Familie Nádasdy, um 1670.
in: www.totentant-online.de/laender/verzeichnis.a-php
- Abb.102. Neunkirchen, Niederösterreich, Heimatmuseum: Metallschilder aus der Wehrkirche St. Veit in Edlitz, 18. Jh.
In: www.totentant-online.de/laender/verzeichnis.a-php
- Abb.103. St. Georgen bei Bruck an der Grossglocknerstraße, Salzburg
St. Georg: Wandmalerei, 2. Viertel 16. Jh.
In: www.totentant-online.de/laender/verzeichnis.a-php
- Abb.104. Stift Altenburg, Umgestaltung 1730 Josef Muggenast,
in : Die Kunst des Barock in Österreich,
(Brucher Günter, Hrsg.) Salzburg und Wien 1994, S. 87.
- Abb.105. Detail aus der Krypta in Stift Altenburg, in: Stift Altenburg. Eine Einführung (Schweighofer, Gregor, Hrsg.) Wien 1975, S.24.
- Abb.106. Detail aus der Krypta in Stift Altenburg, in: Stift Altenburg. Eine Einführung (Schweighofer, Gregor, Hrsg.) Wien 1975, S.24.

Abb.107. Tod als Neptun, Detail aus der Krypta in Stift Altenburg, in: Stift Altenburg. Eine Einführung (Schweighofer, Gregor, Hrsg.) Wien 1975, S.26.

Abb.108. Tod als Merkur, Detail aus der Krypta in Stift Altenburg, in: Stift Altenburg. Eine Einführung (Schweighofer, Gregor, Hrsg.) Wien 1975, S.27.

Abb.109. Blatt 18v, in: Calendarien Hieronymus Übelbacher, 1719, Stiftsbibliothek Herzogenburg.

Abb.110. Eingangstür zur Krypta, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel.

Abb.111. Josef Thaddäus Stammel, Tod, (aus den vier letzten Dingen) Stiftsbibliothek Admont, in: Die Kunst des Barock in Österreich, (Brucher Günter, Hrsg.) Salzburg und Wien 1994, S. 176.

Abb.112. G. Guliani, Tod als Leuchterhalter, 1713 Stift Seitenstetten in: in: Stift Seitenstetten. Eine Einführung, Wien 1976, S.28.

Abb.113. Johann Georg Staindorfer, Der Triumph des Todes, Seitenstetten, In: Stift Seitenstetten. Eine Einführung, Wien 1976, S.26.

Abb.114. Sensenmann in der Gruft rechts, Stift Dürnstein, Archiv Astrid Zinniel

ABBILDUNGSVERZEICHNIS



1)



2)



3)



4)



5)



6)



7)



8)



9)



10)



11)



12)



13)



14)



15)



16)



17)



18)



19)



20)



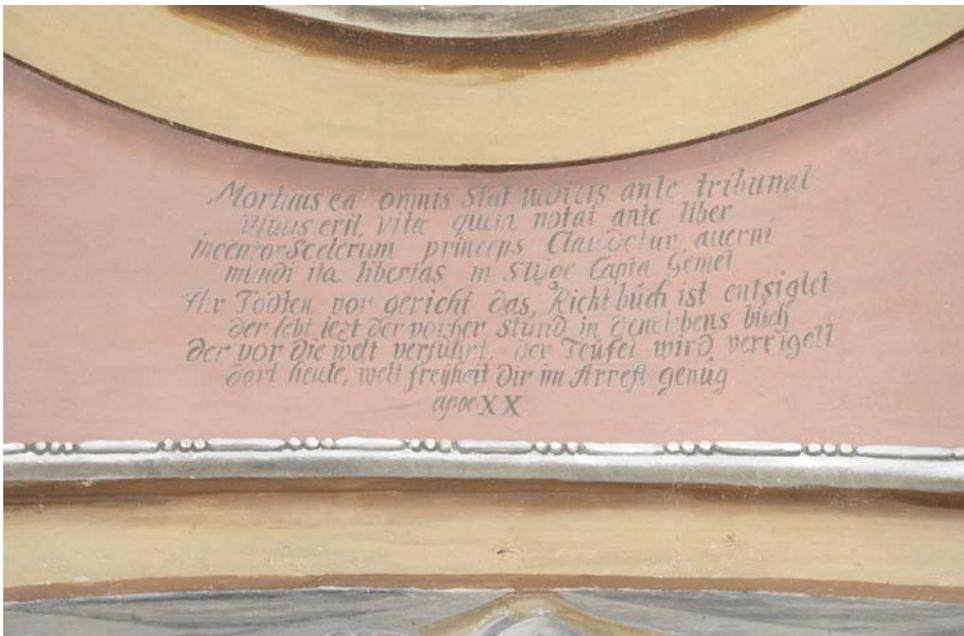
21)



22)



23)



24)

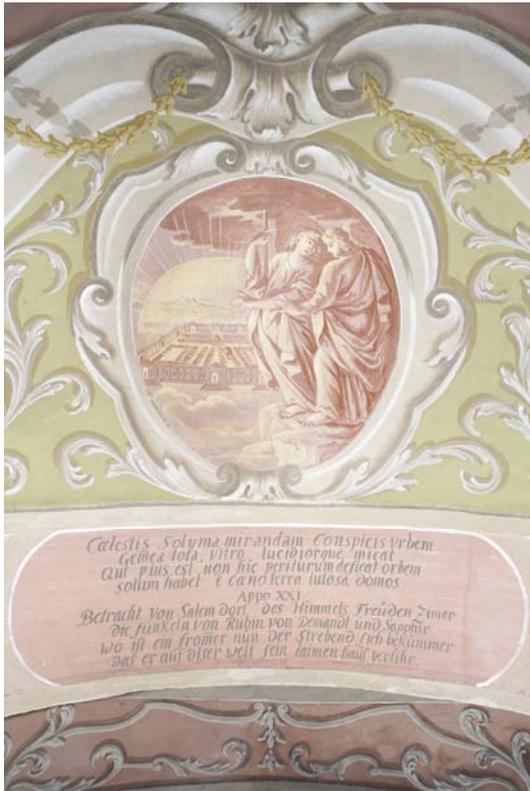
Mortuus ea omnis stat iudicis ante tribunal
 Quis erit vita quem notat ante liber
 incensor Scelerum princeps Claudio tur auerni
 mundi ita libertas in stygo Capta hemel
 Als Todten vor gericht das Richt buch ist entsiglet
 der lebt jetzt der vorher stund in dem lebens buch
 der vor die welt verführt der Teufel wird verrigelt
 dort heute welt freyheit dir im Arrest genug
 apoc XX



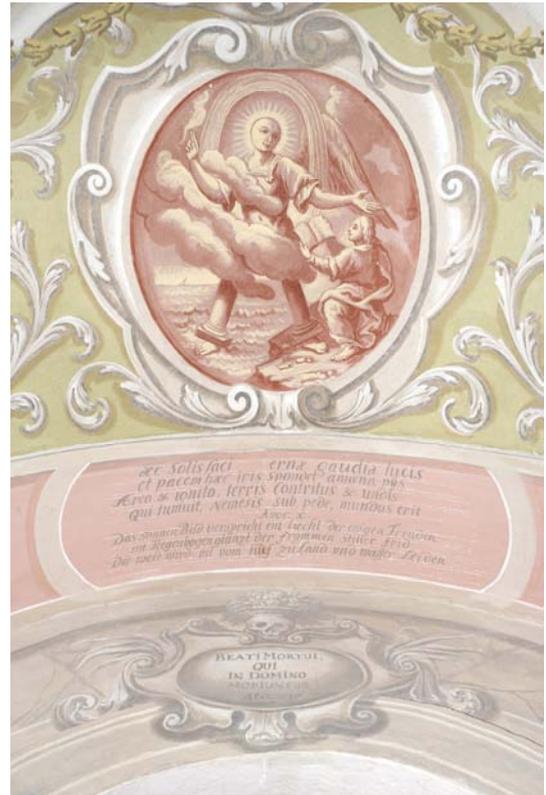
25)

*Candelabra notant populos septena fideles
 sunt quoque septeni Prasulis astra Typus
 Divini verbi est vox ensis: ab illius ictu
 Qui reus es (gravior nam nequit esse) Cave
 Apoc. 1.
 Der siben Leuchter Zahl weist siben Kirch gemeine
 Die siben Sterne sind der siben Bischoff schein
 Des wort gleicht einem schwert. Bist Du villicht nicht reine
 fürchte da den streich, der nicht könt ärger sein.*

26)



27)



28)



29)



30)

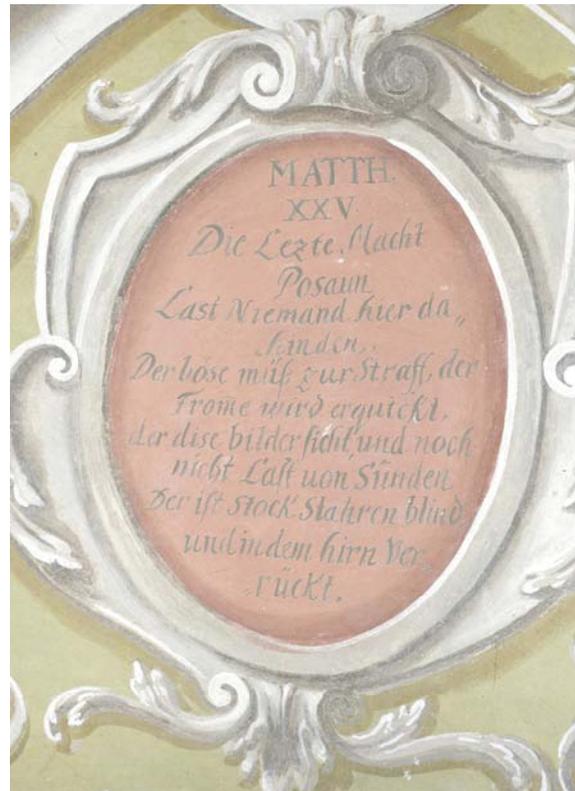


31)



32)

33)



34)



35)



36)



37)



38)



39)



40)



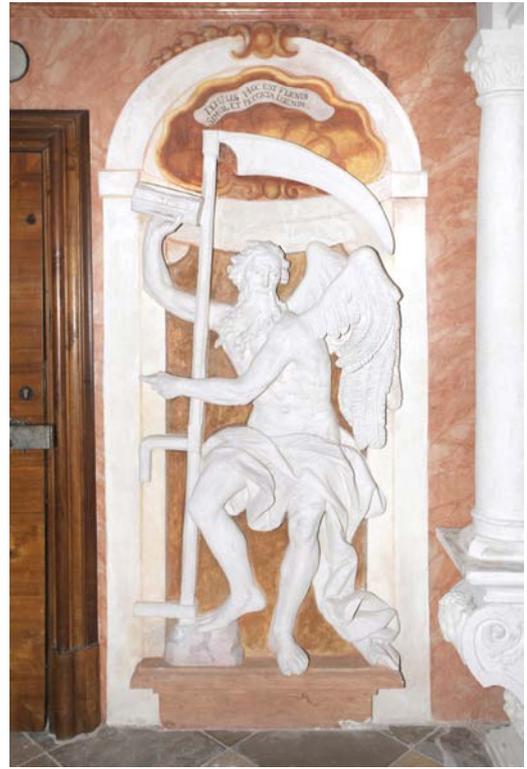
41)



42)



43)



44)



49)



50)





51)



52)



53)



54)

55)



56)



57)



58)



IOSUA V.
 Mox Iosue proccumbit, ut Angelus indicat illi,
 Coelestis quod sit militis ipse caput.
 Quam bene! Tali etenim se se submittere debet
 Dux hominum victor, si cupit esse, Ducem.
 Sieht, wie sich Iosua gekniet, vor dem sich schmeigen,
 der, als ein Fürst vom Himmel herab, trat herein,
 Recht so! Ein Held muß vor dem Helden unterliegen,
 wann er an Sieger will der stolzen Feinde seyn.

59)



ISRAEL. XLVI.
 Qui vitam potuit sopro auferre Sauli,
 Isaides hastam sustuleratque Scyphum.
 Quam bene! nam tolli sua debuit hasta, furenti,
 Hoc potis extingui nec luit ira Scypho.
 Wie David nimt dem Saul den Kelch, des Speies Spitze,
 und hat ihm wie er kann, am Leben nichts gethan.
 Wie klug! weil doch der Speie dem tollen genugs nütze,
 weil doch der Becher nicht den Blut-Durst löschet, san.



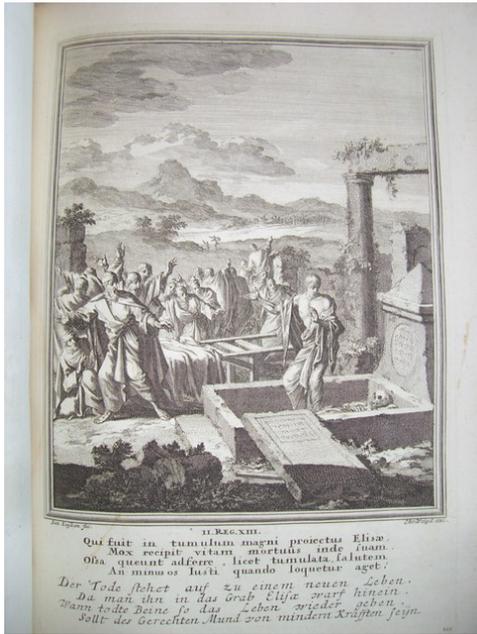
60)



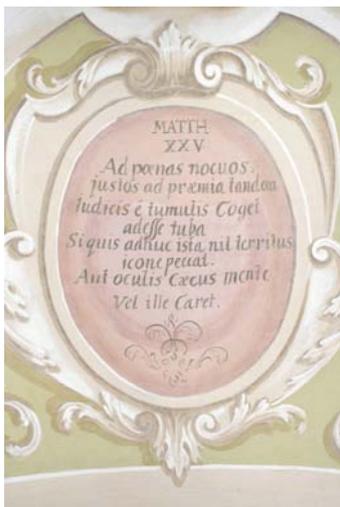
61)



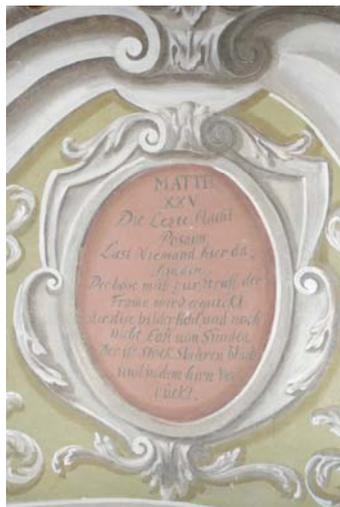
62)



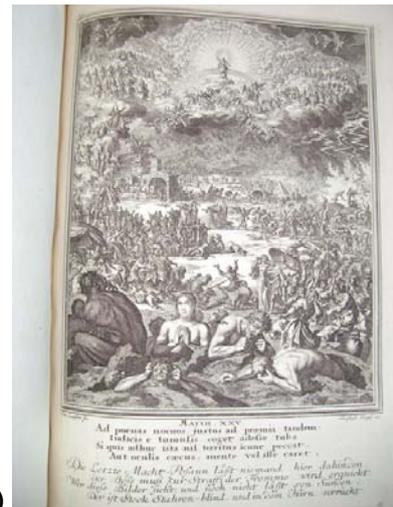
63)



64)



65)



66)



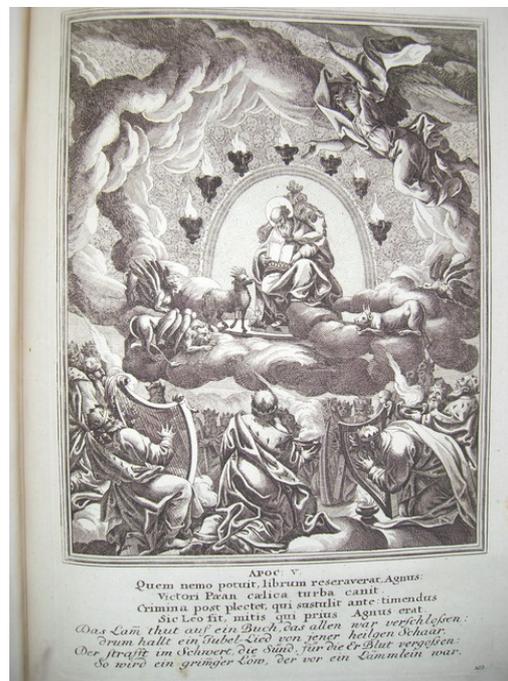
67)



68)



69)



70)



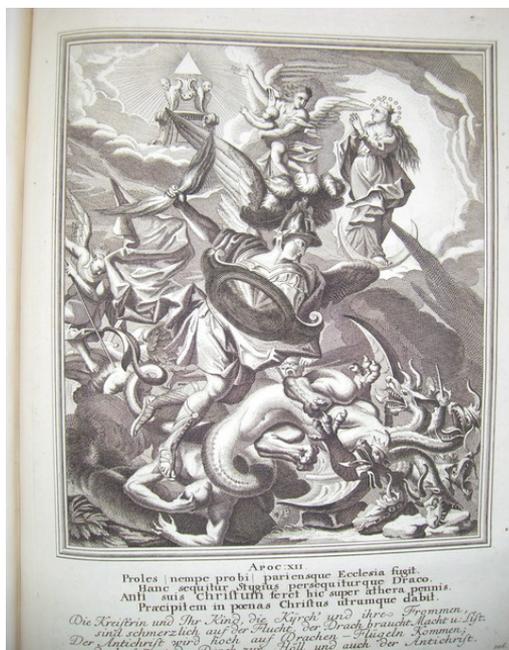
71)



72)



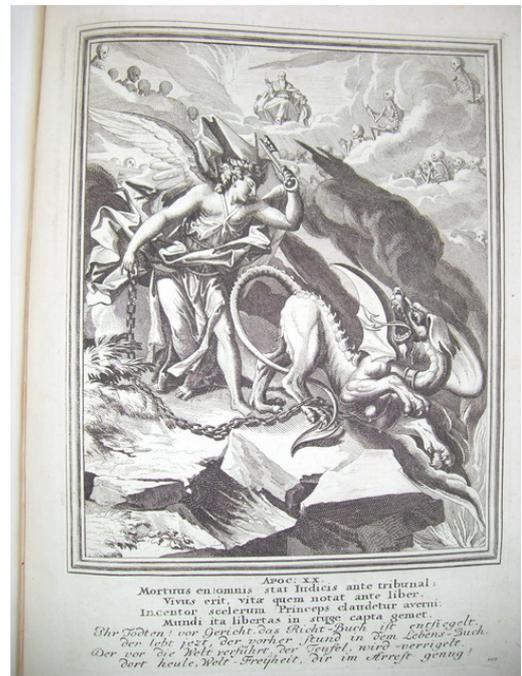
73)



74)



75)



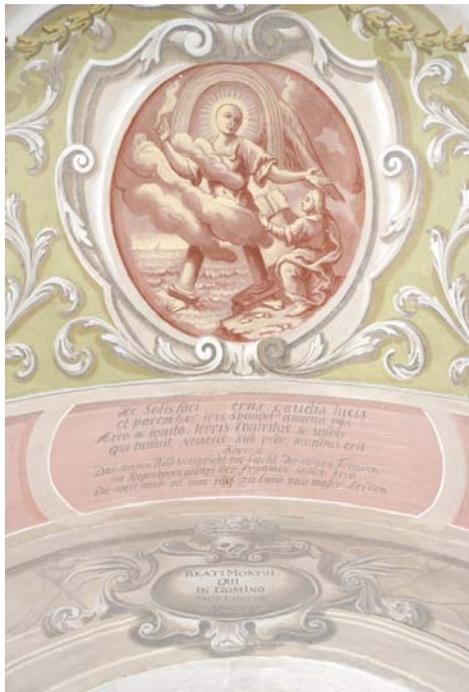
76)



77)



78)



79)



80)

REV. P. BRAHAM
 à Sara,
 Augustiner-Barfüßer-Ordens-land Kayserl. Predigers und
 Definitor provinciae,
 Besonders melirt-und gezierte

Todten=**T**apelle /

Or
Allgemeiner Todten-Spiegel/

Alle Menschen/wes Standes sie sind/ ^{Dar in} beschauen/an denen mannigfaltigen
^{Sinnreiche} Gemälden das

MEMEN O MORI
 zu studiren/und die Nichtigkeit und Eitelkeit dieses Lebens
 Democriticè & Heraciticè,

Mit lachendem Mund/oder thränenden ^{Dar in} Augen/wie es beliebt/können betrachten
 und verzeu lernen.

Würgberg/
 Bey Christoph Weigel/Kupfferstecher und Buchhändlern gegen der Kayserl. Reichs-Post/
 über finden.
 Würgburg/Druckts Mein Frantz Berq. An. 1710.

81)



82)



83)



84)



85)



86)



87)



88)



89)



90)



91)

34

sehend allzusammen ins Bad / und lieffert sie dem alten Charon psüßen Naß ein / schiebt hernach die Schuld / als hätte er nie kein Wasser betrübt / auf die harten Menschen / die nicht zu Haus bleiben wollen / und auf das weiche Wasser sich begelben / vorgebende:

So weich das Wasser immer ist /
 So viel es harte Menschen frisst.



N. 16.

92)



93)

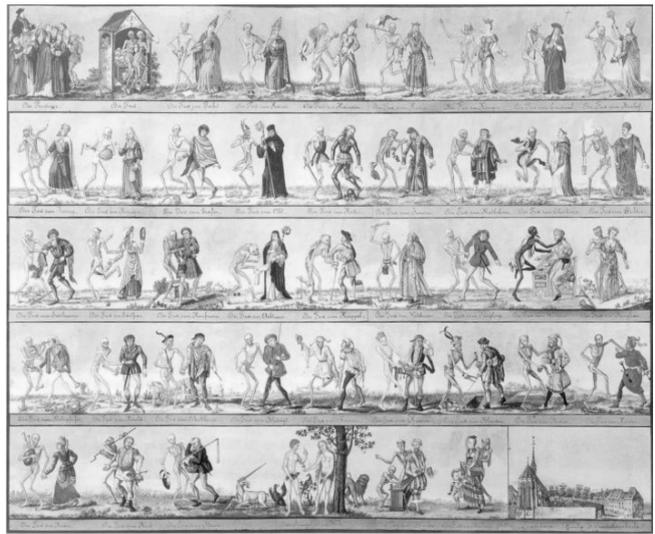
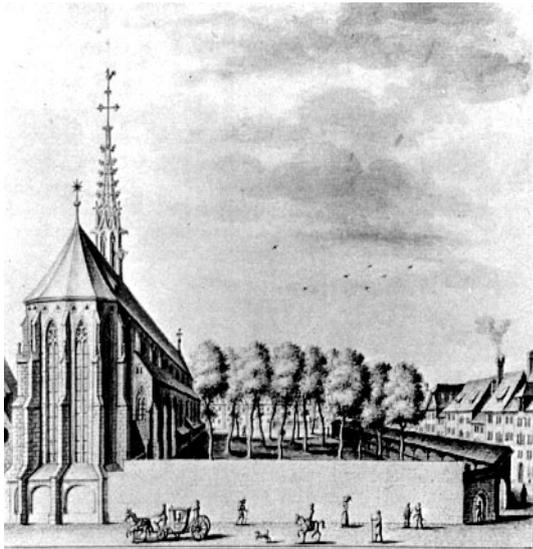


94)



1. Kirche und Friedhof des SS. Innocents, Paris, flämischer Meister, Mitte 16. Jh.

95)



96)



97)

**Les simulachres &
HISTORIEES FACES
DE LA MORT, AVTANT ELE
gammēt pourtraictes, que artifice
ciellement imaginees.**



**A LYON,
Soubz l'escu de COLOIGNE,
M. D. XXXVIII.**



98)



99)



100)



101)



102)



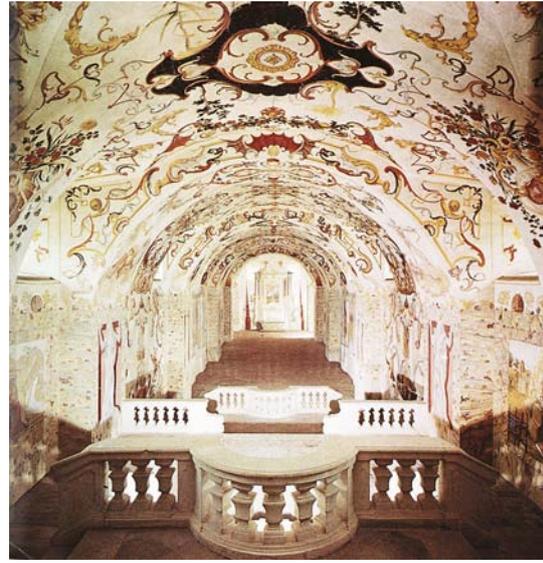
103)



104)



105)



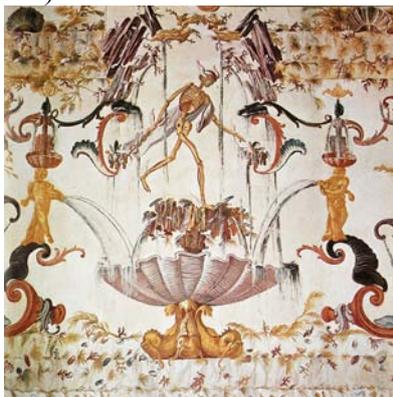
106)



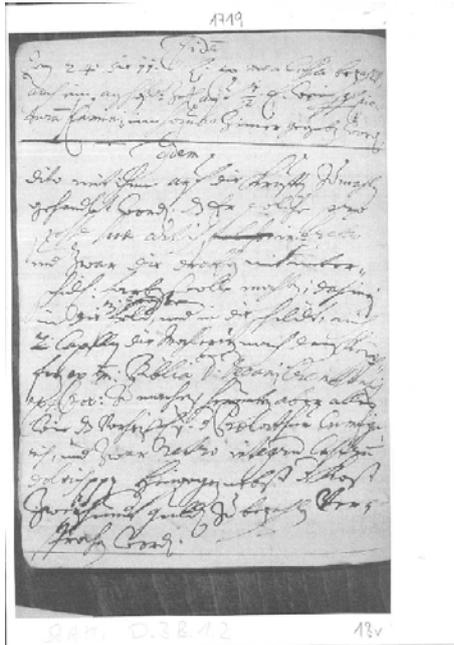
107)



108)



109)



110)



111)

112)



113)



121

114)



LEBENS LAUF

Astrid Heiling-Zinniel,

Persönliche Daten:

Geb. 22.3.1969 in Wien, wohnhaft in Angergasse 59, 7123 Mönchhof
email: astrid@zinniel.at, www.astrid.zinniel.at
verheiratet seit 11/2003

SCHULBILDUNG:

Volksschule in Mönchhof	1976 – 1980
Gymnasium Neusiedl /See	1981 – 1987

Schloss Klessheim : Speziallehrgang Management für Tourismusbetriebe	1990-1992
--	-----------

STUDIUM:

Wirtschaftsuniversität Wien (abgebrochen)	1987 - 1990
Kunstgeschichte Wien	1993 - 2008

AUSLANDSAUFENTHALTE (mit Sprachschule)

Paris (au pair)	1988 – 1989
Santa Barbara UNI UCSB	Sommer 1989
Florenz	Sommer 1990
New York Österreich Werbung	1992 – 1993

ARBEITSERFAHRUNG:

* Kunsthandel Stefan Andreewitch	1993 - 1997
* Galerie Georg Kargl	1998 - 1999
* Auktionshaus Im Kinsky	1999 - 2001
* Guggenheim Collection Venedig	2/2000
* Selbständiger Kunsthandel im Schloss Halbturn	ab 3/2003