

Der stuckierte Tod der Stainzer Chorherren

Unversehens findet sich der Kirchenbesucher flankiert von zwei Knochenmännern. Weiß auf Weiß kniet linkerhand der Tod, dem Betrachter zugewandt, vor einem belaubten Baum und hält die Sanduhr in die Höhe (Abb. 1). In der Szene vis-a-vis hat der Baum alle Blätter verloren, und der Beinerte holt mit einer Axt aus, ihn zu fällen (Abb. 2). Die Lehre dieser Reliefs ist leicht fasslich: Bedenke schon in der Lebensfülle das unweigerlich folgende Ende – richte dein Leben auf den Tod aus!

Eine barocke Totenkapelle

Die jetzige Pfarrkirche St. Katharina in Stainz – dem südweststeirischen Ort dieses Namens – war bis zur josephinischen Klosteraufhebung 1785 das Gotteshaus des dortigen Stifts der Augustiner-Chorherren.¹ Die Innenausstattung stammt größtenteils aus dem späten 17. und dem 18. Jahrhundert. Anfang des 17. Jahrhunderts hatte Propst Jakob Rosolenz den Hauptaltar der ursprünglich geosteten Anlage nach Westen verlegen lassen. Aus der durchweg üppigen, motivreichen, aber unbemalt-weißen Stuckverzierung leuchten in den Seitenkapellen und im Chor die farbigen Altäre, an der Decke die mit Heiligen-Szenen und Putto-Engeln bemalten Spiegelflächen hervor. Das gilt jedoch nicht mehr für die hinterste nordöstliche Kapelle, die sich für den vom Portal her und unter der Ostempore hindurch ins Kirchenschiff tretenden Besucher als die erste zur rechten Hand öffnet. Die Stuckatur am Eingangsbogen, an den Seitenwänden und im Gewölbe weist durch Todesmotive noch auf den Arme-Seelen-Kult hin, dem die Kapelle einst diente (Abb. 3). Statt eines Altargemäldes mit einer Fegefeuer- oder Seelenrettungsszene, wie es um 1700 vermutlich an der Stirnwand der Kapelle prangte,² macht sich dort heute jedoch ein massiver hölzerner Beichtstuhl breit – ein handwerkliches Prachtstück aus dem frühen 20. Jahrhundert, das an sich durchaus präsentiert zu werden verdient, an dieser Stelle aber stilistisch und motivisch-konzeptionell ein arger Fremdkörper ist.

Der Tod persönlich tritt, wie schon kurz beschrieben, in zwei großen, hochrechteckigen Wandfeldern auf. Diese gerahmten Felder beginnen etwa 25 cm über

Die Memento-mori-Reliefs

¹ Die historischen Informationen über Bau und Ausstattung der Kirche finden sich bei HANES P. NASCHENWENG, Stainz. In: Die ehemaligen Stifte der Augustiner-Chorherren in Österreich und Südtirol, hg. von FLORIDUS RÖHRIG, Klosterneuburg 2005, 565–607; ROCHUS KOHLBACH, Stainz. In: Die Stifte Steiermarks. Ein Ehrenbuch der Heimat, Graz o. J. (1953/54), 197–218. Vgl. ferner die beiden Kirchenführer: HELMUT LACKNER, Die Pfarrkirche hl. Katharina in Stainz, 2. Aufl., Stainz o. J. (nicht vor 1982); REINHARD WEIDL, Pfarrkirche St. Katharina in Stainz, Salzburg 2009.

² Über diesen anzunehmenden Altar konnte ich nichts in Erfahrung bringen. Kohlbach erwähnt ein Verzeichnis der Stainzer Altäre aus dem Jahr 1703. Die Liste liege einem Visitationsbericht bei, der sich im Grazer Diözesanarchiv befinde; siehe KOHLBACH, Stainz (wie Anm. 1), 215f. Heute ist dort dieser Bericht nicht mehr aufzufinden (Besuch am 14. Jänner 2014). Der wohlgefüllte Umschlag mit den Stainzer Visitationsberichten, die laut Aufschrift aus den Jahren 1545ff stammen, weist zwischen 1701 und 1755 eine eklatante Lücke auf (Standort 54-d-1/1, Umschlag XIX b 34).

Abb. 1:
Anonymus (Alessandro Serenio?) frei
nach Philipp Sadeler: Der Tod erhebt
sich vor dem be-
laubten Lebens-
baum. Stainz,
St. Katharina,
ehemalige Arme-
Seelen-Kapelle.
(Foto: Reinhard
Weidl, Salzburg)



dem Fußboden und sind etwa 2,25 m hoch, so dass die Wipfel des Lebensbaums den Betrachter überragen und der Knochenmann etwas mehr als halbe natürliche Menschengröße erreicht. Links steht der Baum in einer felsigen, nur mit wenigen Kräutern bewachsenen Landschaft. Den Fuß des Stammes verdeckt der Tod, der sein rechtes Knie auf den Boden stützt, das linke Bein aber schon wie zum Aufstehen angewinkelt hat. Das Stundenglas in der linken Hand reckt er hoch bis zur Baumkrone; in der anderen, waagrecht vor dem Rippenkorb ausgestreckten Hand hält er eine abgeknickte Kerze. Die Ecken des Bildfeldes sind abgeschrägt, dennoch findet rechts oben ein Engelsköpfchen Platz, das aus einem Wolkenhalbkreis blickt.

Gegenüber steht der Holzfäller aufrecht neben

dem entlaubten Baum. Die Axt hat bereits den Stamm eingekerbt – nicht etwa den Wurzelansatz, der unten im Bildfeld zu sehen ist. Es fehlt jede Andeutung einer Landschaft. Jedoch erscheint auch hier jener himmlische, wolkenumkränzte Puttenkopf. Unter ihm hängen, lose wie zu einer Wolke geballt, sieben winzige Totenschädel in der Luft und grinsen frontal den Betrachter an.

Seitlich sind die beiden allegorischen Szenen von Girlanden gerahmt, in denen sich Bündel aus je zwei gekreuzten Knochen und aus ebensolchen Schlangen abwechseln. Über dem oberen Rahmenwerk, zur Gewölbezone hin vermittelnd, lagert jeweils ein Totenköpf, durch den eine Schlange gleitet und auf dem sich ein flügelstreichender Adler erhebt. Zu beiden Seiten des über den Tod gleichsam triumphierenden Vogels prangen Früchtegirlanden. Um den Scheitel der Deckenwölbung ist ein Stuck-Kranz gelegt, in dem Zitronen mit Eichenblättern verflochten sind und durch den wir, wie es scheint, in den Himmel blicken: Sechs geflügelte Engelsköpfe schweben in der luftigen Höhe. Die vom Kranz freigelassenen vier Zwickel sind mit Granatäpfeln angefüllt.

Zwischen dem Adler und der Himmelsöffnung ist auf beiden Seiten in einem querrrechteckigen Feld jeweils eine weitere Allegorie angebracht. Die linke bedeutet den Tod, die rechte die Vergänglichkeit. Hauptfigur ist jeweils ein Putto. Im

linken Relief liegt er ausgestreckt da und schläft (Abb. 4). Sein Kopf ruht auf einem Totenschädel. Im Vordergrund in der rechten unteren Ecke, neben einem Knochen, steht ein Leuchter mit durchgebrochener, verrauchender Kerze. Hinter dem Putto ragen zwei quergelegte, doppelstäbige Fackeln auf, deren starkes Qualmen anzeigt, dass sie verlöschen.

Im Pendant rechts sitzt der Putto aufrecht in der linken Bildhälfte (Abb. 5). Auf dem Schoß hält er eine Schale, in der vier Kugeln sichtbar sind. Seine erhobene, halb geöffnete linke Hand liegt leer an der Brust. Rechts breitet sich ein eingetopfter Rosenstock mit neun prächtig aufgegangenen, gefüllten Blüten aus.

Diese beiden kleinen Relieffelder werden jeweils von stehenden Putten flankiert und sind unten mit einem Totenkopf über gekreuzten Knochen ausgestattet, während oben ein dritter Putto den schon erwähnten Himmelskranz hält.

Zwei weitere figürliche Szenen zieren das Gewände des Eingangsbogens. In je einem querrrechteckigen Feld schweben Engelsköpfe in Wolken über kahlem Boden. Links zählt man in der himmlischen Zone drei solcher Köpfe, während in der irdischen ein Totenschädel, eine Kröte, eine Schlange, ein Knochen und ein Stundenglas verteilt sind. Auf der anderen Seite bevölkern vier Köpfe die obere Region, und auch die Gegenstände am Boden sind vermehrt, nämlich um einen weiteren Knochen und eine weitere Kröte; außerdem ragen hier rechts in der Ferne drei Kreuze auf, wie zur Erinnerung an den Kreuzestod, den Christus zwischen den beiden Schächern erlitt.

Außen auf dem Bogen prangt groß das Doppelwappen von Georg Siegfried Jöchlinger, der von 1666 bis zu seinem Tod 1683 Propst in Stainz war.³ Er dürfte um 1681 die Ausstattung der Kapelle bestellt haben. Der Name des Stuckateurs ist nicht dokumentiert; stilistische Überlegungen führen zur Werkstatt Alessandro



Abb. 2:
Anonymus (Alessandro Serenio?) nach
Philipp Sadeler:
Der Tod fällt den
kahlen Lebens-
baum. Stainz, St.
Katharina, ehema-
lige Arme-Seelen-
Kapelle.
(Foto: Reinhard
Weidl, Salzburg)

³ Abgebildet bei LACKNER (wie Anm. 1), 9.



Abb. 3:
Anonymus (Alessandro Serenio?):
Stuckatur der
ehemaligen Arme-
seelen-Kapelle,
Stainz,
St. Katharina.
(Foto: Reinhard
Weidl, Salzburg)

Serenios, eines Italieners, der lange Jahre in der Steiermark gearbeitet hat und 1689 in der Grazer Dominikanerkirche St. Andrä beigesetzt wurde.⁴

Die Todes- und Vergänglichkeitssymbolik der Darstellungen ist fast durchweg auch heute noch verständlich – mit Ausnahme zweier Bild-Elemente: Was bedeutet jene Wolke aus Totenschädelchen im Winterbild, in dem sich der Tod als Holzfäller betätigt? Und womit beschäftigt sich der Knabe, der die mit Kugeligem gefüllte Schüssel auf den Knien hält?

Die Antworten lassen sich aus der Vorlage des Stuckateurs erschließen. Es ist das dickleibige Buch *Aeternitatis Prodromus*<,> *Mortis Nuntius Quem Sanis, Aegro-*

⁴ Zur Grabstelle siehe ROCHUS KOHLBACH, *Die gotischen Kirchen von Graz*, Graz 1950, 263. – Der Stuck an der Ostempore und der Ostwand zeichnet sich gegenüber demjenigen der übrigen Kirche durch ein spannungsreiches Verhältnis zwischen ausgefüllten und leer gelassenen Flächen, durch eine Vorliebe für gesprengte Rahmen und durch schwungvolle Eleganz besonders der vertikal-linearen Ornamente aus. Josefina Wienerroither hat als den Künstler, der diese Stuckpartien – die ältesten der Kirche – ausführte oder ihre Ausführung leitete, Alessandro Serenio bestimmt, den Stuck der Seitenkapellen hingegen einer wenig stilsicheren heimischen Werkstatt zugeschrieben: JOSEFINE MARIA WIENERROITHER, *Steirische Innendekorationen von den ersten Deckengestaltungen italienischer Stukkateurs im 16. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert*. Diss., masch., Graz 1952, 82f. Letztere Abwertung mag auch auf die erste südliche Seitenkapelle zutreffen; siehe KOHLBACH, Stainz (wie Anm. 1), 217, Abb. 91. Dass jedoch deren Gegenstück auf der Nordseite, die Totenkapelle, das Wappen des Propstes trägt, der Serenio beauftragt haben muss, ist ein Indiz dafür, dass auch diese Kapelle noch von dem Italiener ausgestattet wurde; stilistisch scheint mir nichts dagegen zu sprechen. Nach WEIDL (wie Anm. 1), 12, ist sogar die Dekoration der beiden ersten Kapellen, also auch der südlichen, noch Serenios Werkstatt zu verdanken.

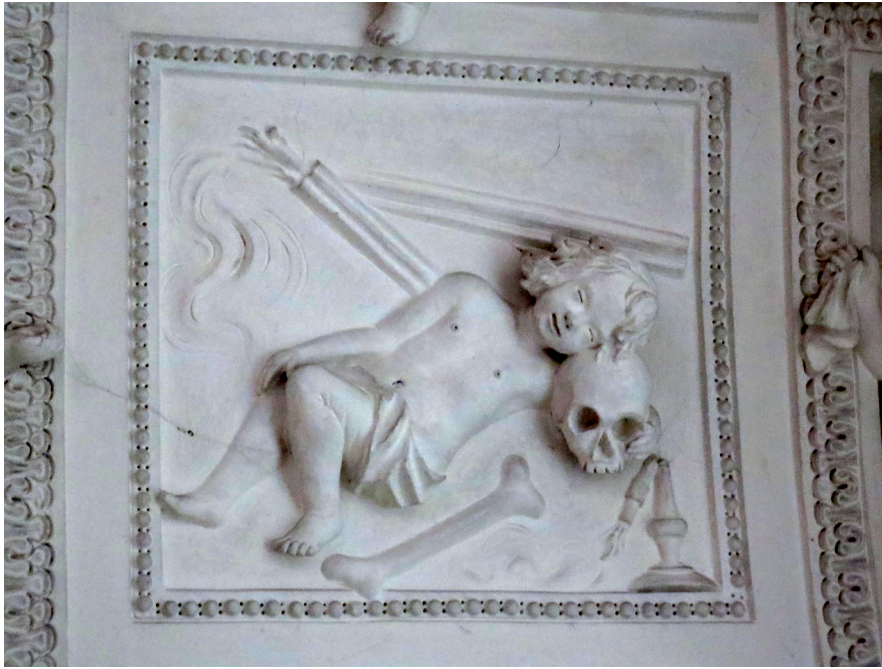


Abb. 4:
Anonymus (Alessandro Serenio?) nach
Philipp Sadeler:
Schlafender Putto.
Stainz, St. Katharina,
ehemalige Arme-
Seelen-Kapelle.
(Foto: Mischa von
Perger)

tis, Moribundis, sistit Hieremias Drexelius è Societate Iesu („Vorläufer der Ewigkeit, Bote des Todes, den Gesunden, den Kranken und den Sterbenden hingestellt von Jeremias Drexel aus dem Jesuitenorden“). Das Werk erschien erstmals in München 1628 sowohl auf Latein als auch in einer deutschen Fassung.⁵

Diese zitatenreiche, aus Prosa und Versdichtung, Betrachtungen und Gebeten gemischte Sterbemahnung und -hilfe ist in drei Kapitel („Teile“ in der deutschen Fassung) gegliedert, die jeweils durch eine Bildtafel eingeleitet werden. Der Kupferstecher Philipp Sadeler hat die Illustrationen signiert. Je ein Kapitel richtet sich an die Gesunden, die Kranken und die Moribunden, und denselben Adressatengruppen sind die drei Zustände des Lebensbaums und die entsprechenden Tätigkeitsphasen des Holzfällers Tod zugeordnet. Der den Gesunden gewidmete Stich zeigt den Baum in spätsommerlicher Laubkrone und Fruchtfülle, an seinen Stamm gelehnt sitzt der Tod, Axt und Sanduhr sind noch am Boden abgelegt (Abb. 6). Die Kranken dann sollen betrachten, wie der Herbstwind die Äste des Baums schüttelt und entblättert, während das Gerippe sich erhebt, die Axt ergreift und das Stundenglas in die Höhe reckt (Abb. 7). Der winterlich kahle, schon von den ersten Axthieben des Todes eingekerbte Baum schließlich ist das Sinnbild für die Sterbenskranken (Abb. 8). Außer den beiden Hauptgestalten – dem Baum und dem Tod – enthält jede der drei Tafeln noch eine ganze Reihe von Kleinmotiven.

⁵ JEREMIAS DREXEL, *Der Ewigkeit Vorbott, daß Todts Herold: So gesunden, Krancken und Sterbenden Menschen sich wol Zum sterben Zuberaiten Zugeschickt wirdt, von Hieremia Drexelio, der Societät Iesu Priester, beschriben, anietzt aber durch ein OrdensPerson ins Teütsch übersetzt*, München 1628. Zu Drexel als Erfinder von Emblemen und allegorischen Bildern siehe HERIBERT BREIDENBACH, *Der Emblematiker Jeremias Drexel S.J. (1581–1638)*. Mit einer Einführung in die Jesuitenemblematis und einer Bibliographie der Jesuitenemblembücher. Diss. (masch.), Urbana, Illinois, 1970; Faksimile Ann Arbor, Michigan, 1985.

Abb. 5:
Anonymus (Alessandro Serenio?) nach
Philipp Sadeler:
Sitzender Putto.
Stainz, St. Katharina,
ehemalige Arme-
Seelen-Kapelle.
(Foto: Mischa von
Perger)



All diese Bild-Elemente sind durch Buchstaben gekennzeichnet und in einer Legende aufgeschlüsselt.

**Der Tod als
Holzfäller –
motiv-
geschichtlicher
Exkurs**

Das Bildsujet *Der Tod als Holzfäller* hat eine mehrsträngige Tradition und kommt in verschiedenen allegorischen Zusammenhängen vor. In der Parabel vom Lebensbaum, die im ursprünglich buddhistischen, dann vielfach christlich bearbeiteten Roman *Barlaam und Josaphat* (so der gängige christliche Titel) erzählt wird, verkörpert den Tod ein Elefant, für die christlichen Leser verwandelt in ein Einhorn. Das Tier treibt einen Mann in die Flucht und lässt ihn schließlich in eine Grube stürzen. Er kann sich an einem Bäumchen festhalten, das auf einem kleinen Felsvorsprung an der Grubenwand wächst, sieht sich aber bald weiteren Bedrohungen ausgesetzt, etwa einer weißen und einer schwarzen Maus, die an den Wurzeln des Baums nagen.⁶ In bildliche Darstellungen und Abwandlungen dieser allegorischen Geschichte ist zur Verdeutlichung bisweilen die menschenähnliche Todesfigur eingefügt, und sie trägt nicht selten die Axt in der Hand.⁷ Umgekehrt

⁶ Vgl. DANIEL GIMARET (Hg.), *Le Livre de Bilawhar et Budasf selon la version arabe ismaélienne*, Paris 1971, 88; RUDOLF VON EMS, *Barlaam und Josaphat*, hg. von FRANZ PFEIFFER, Leipzig 1843, Sp. 116, 23 – 120, 15; JACOBUS DE VORAGINE, *Die Legenda aurea*, übersetzt von RICHARD BENZ, 9. Aufl., Heidelberg 1979, 949f.

⁷ Die evangelische Pfarrkirche St. Laurentius in Bischoffingen, einem Ortsteil von Vogtsburg im Kaiserstuhl, weist an der Chorwand links vom Mittelfenster eine Darstellung der Parabel auf. Die Malerei stammt aus dem 15. Jahrhundert. Der Baum steht auf einem kleinen Erdballen und bedeutet laut Inschrift *die welt*. Links berennt das Einhorn als Verkörperung der Todesangst (*angest*) den Baumstamm, rechts hebt der Tod persönlich die Axt. Der Unhold tritt nicht als Gerippe auf, sondern als vertrockneter Toter. Im Schädel klappt das Gebiss, doch sind die Augenhöhlen verloren gegangen. Mit der linken Hand hält der Tod den geschulterten Sarg fest. Die nur unvollständig erhaltene inschriftliche Bezeichnung dieser Figur ist wohl zu *der to <d>* zu ergänzen. Siehe die Kopie im Landesdenkmalamt Baden-Württem-

kann der Mann, der sich gemäß der Parabel an den Zweigen des Baums festhält, fehlen. Die Baumkrone bietet sich zu weiteren symbolischen Einfügungen an.⁸ Drexel und Sadeler hingegen füllen zwar Landschaft und Himmelsregion mit vielen Zusatzmotiven, halten den Baum selbst aber davon frei.

Der spätmittelalterliche Straßburger Prediger Johann Geiler von Kaysersberg erzählt, wie ihm der Tod persönlich erschienen sei und erklärt habe, er pflege die Kinder mit der Sense abzumähen, die jungen Leute mit Pfeil und Bogen zu erlegen und die Alten mit der Axt zu fällen. In Buchausgaben wurde diese Allegorie illustriert, und so sehen wir bei der dritten und letzten Sterbeweise den Knochenmann, wie er mit der Axt auf einen belaubten Baum einschlägt, in dessen Krone alte Menschen stecken und hängen.⁹ Gut hundert Jahre später differenziert Drexel das Handwerk des Todes nicht nach Werkzeugen, sondern unterscheidet drei Phasen in Hinblick auf nur eine Arbeit – die der Axt.

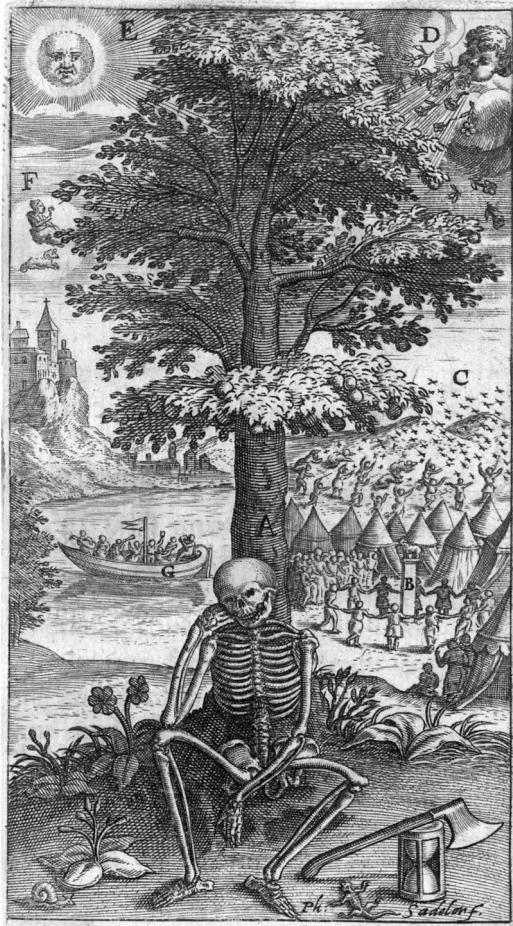
Eine sich mit der Todesfigur zu einem mahnenden Paar fügende antikische Gestalt ist Saturn, der Gott der Zeit. Unter der Sakristei der Klosterkirche St. Lambrecht in der Steiermark liegt eine Gruft, zu deren Ausstattung ein Altar und ein Beichtstuhl gehören, beide aus Holz, schwarz und mit weißen Figuren und Rokoko-Ornamenten bemalt (heute steht nur noch das Retabel an seinem angestammten Platz, der Beichtstuhl ist in einen der Museumsräume des Stifts versetzt). Die Möbel wurden 1740 oder wenig früher gezimmert. Über die beiden Sprechgitter des Beichtstuhls erhebt sich mahnend jeweils ein Knochenmann. Den Altar

berg, Bild 498–3 Nr. 2 (im Internet: <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=4-1666804>), und die Fotografien bei NORBERT RIEFLIN, Evangelische Kirchengemeinde Bischoffingen St. Laurentius. In: 1000 Jahre Bischoffingen 1010–2010, hg. vom Geschichtsverein Bischoffingen e. V., Bischoffingen 2010, 56–86, hier 85; HERMANN BROMMER, Evangelische Kirche St. Laurentius, Bischoffingen – Kaiserstuhl, Lindenberg 2002, 21. – Einen Sarg auf den Rücken geschnallt hat sich auch der toteschädliche Tod, der in einer südostdeutschen Handschrift den Zufluchtsbaum mit der Axt bearbeitet: Biblioteca Casanatense, Rom, ms. 1404, fol. 6r, abgebildet bei FRITZ SAXL, A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 5 (1942), 82–142, hier Tafel 22, Abb. c. Eine ähnliche, thüringische und offenbar aus demselben Skriptorium stammende Handschrift, die jedoch den Holzfäller nicht enthält, wird auf das dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts datiert. Siehe ALMUTH SEEBOHM, Introduction to the Manuscript, Descriptive Catalogue of the Latin and German Texts and Illustrations, Index of Incipits. Buchbeilage zu: Apokalypse. Ars moriendi. Medizinische Traktate. Tugend- und Lasterlehren. Die erbaulich-didaktische Sammelhandschrift London, Wellcome Institute for the History of Medicine, Ms. 49. Farbmikrofiche-Edition (Codices illuminati medii aevi 39), München 1995, 7–9.

⁸ Der Maler Wenzel Aichler hat das Motiv um 1570 abgewandelt. Seine Version findet sich an der Stirnwand des nördlichen Querarms der Pfarrkirche St. Matthäus in Murau. Hier schwingt der Tod als Knochenmann die Axt. Kein Sterblicher sitzt im Baum. Der Stamm gabelt sich in zwei Hauptäste: einen dünnen, der die mosaïschen Gesetzestafeln trägt (laut Inschrift *des gesatz*), und einen belaubten, in dem der Gekreuzigte erscheint (*die genadt*). Der Betrachter wird auf die Paradiesesgeschichte und den Sündenfall verwiesen (Genesis 2,7 – 3,24): Unten windet sich die teuflische Schlange um den Baum, und auf der linken Seite, dem Tod gegenüber, hält Eva den fatalen Apfel in der Hand. Siehe INGE WOISETSCHLÄGER/KURT WOISETSCHLÄGER/BARBARA ZINGERLE/WOLFGANG WIELAND, Murau, Stadtpfarrkirche St. Matthäus, 5. Aufl., Murau 1995, 9.

⁹ JOHANN GEILER VON KAYSERSBERG, Das buoch Arbore humana. Von dem menschlichen baum, Gepredigt von dem hochgelerten Doctor Johannes Keyersperg, darin geschicklich vnd in gottes lob zuo lernen ist, des holtzmeyers des dotz frölich zuo warten, Einem jeden menschen nütz vnd guot etc., Straßburg 1521, Illustration fol. VIIr.

Abb. 6:
Philipp Sadeler:
Der Tod ruht vor
dem belaubten
Lebensbaum. Kup-
fertafel in: Jeremias
DREXEL SJ, *Aeterni-
tatis Prodromus*,
Mortis Nuntius,
München 1628.
Bayerische Staats-
bibliothek Mün-
chen, Asc. 1558a.
(Foto: Bayerische
Staatsbibliothek)



flankieren links Saturn, der mit der Axt einen kahlen Baum fällt, rechts der Tod als Gerippe, das die Sense schwingt, um Gras und Blumen abzumähen.¹⁰ Nicht beim Tod selbst, wohl aber bei seinem Kollegen ist hier das Motiv des Holzfällens, wie in Sadeler's Holzschnitten, in Reinform gestaltet, also ohne dem Baum menschliche Gestalten oder religiöse Symbole zu applizieren.

In Ingmar Bergmans Kinofilm *Das siebente Siegel* (Schweden 1957) dominiert und retardiert der Tod das Geschehen als Schachspieler und beendet es als Anführer eines Totentanzes. Gelegentlich aber greift er auch zur Säge, um einen Baum zu fällen, auf den sich ein widerpenstiger Sterblicher geflüchtet hat.¹¹ Wie in der Illustration der Geilerschen Predigt steht hier nicht nur der Baum an sich für das Leben, sondern er trägt den

Menschen, für den es ans Sterben geht; und wie in der alten Parabel hofft der Flüchtige, sich in der Baumkrone am Leben erhalten zu können.

An Drexels und Sadeler's Bild-Erzählung besticht die denkbar einfache Konstellation: Dem Tod steht der lebendige, aber in seinen Lebensphasen immer wieder

¹⁰ *Sic nos succidimur omnes* („So werden wir alle gefällt“), besagt eine dem Saturn zugeordnete Inschrift; beim Tod auf der anderen Seite heißt es: *Et sic arescimur omnes* („Und so verdorren wir alle“). Hinzu kommt in der Bekrönung das Bild vom Tod, der sein Segelboot mit dem Ruder über wogende See und durch schwimmende Totenschädel lenkt: *En hoc fatali nauclero mergimur omnes* („Seht, durch diesen verhängnisvollen Schiffer gehen wir alle unter“). Siehe OTHMAR WONISCH, *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Lambrecht* (Österreichische Kunsttopographie 31), Wien 1951, 82f. – Ich danke P. Gerwig Romirer OSB für die Erlaubnis, die Gruft zu besichtigen.

¹¹ INGMAR BERGMAN (Filmregie und Drehbuch), *Das siebente Siegel* (Det sjunde inseglet), Schweden 1957. DVD Leipzig 2005, 1:04:49 – 06:46. – Auch im Spätmittelalter bediente sich der Tod nicht nur der Axt, sondern gelegentlich auch der Säge. Gemeinschaftlich mit dem Teufel ist er derart auf einem Einblattdruck tätig, der in die 1470er Jahre datiert wird und wiederum zu den Bildvariationen jener buddhistischen Erzählung gehört. Siehe FRANZ MARTIN HABERDITZL, *Die Einblattdrucke des XV. Jahrhunderts in der Hofbibliothek zu Wien*, Wien 1920, Bd. 1, 34 (Nr. 168) und Tafel CVIII.

auch auf den Tod bezogene Baum gegenüber. Bei der Stainzer Übertragung in den Stuck wurde diese Zweierbeziehung ins Monumentale gesteigert.

Abgesehen davon, dass sie den Lebensbaum von allen möglichen Applikationen freihalten, ist für Drexels und Sadelers Version des Motivs *Der Tod als Holzfäller* die Auffächerung in drei Szenen charakteristisch. In der Kapelle der Stainzer Stiftskirche wurde die Triade auf ein Bilderpaar zurechtgekurzt. Der sommerlich prangende Baum (ohne die Früchte) ist nun mit dem sich bereits unheilsvoll erhebenden Tod kombiniert, ohne dass schon die Axt in Sicht wäre. Nicht mehr die Dreierfolge der Lebenszustände Gesundheit, Krankheit und Sterben wird allegorisiert, sondern nur noch der einfache Gegensatz zwischen Leben und Tod, wobei der Knochenmann die Lebensfülle schon auf ihr Befristetsein und ihr Todesziel hinweist und das letztere dann auch exerziert.

Drexels illustrierter Traktat war die Quelle nicht nur für die beiden großen Reliefs der Kapelle. Das Haupt-Titelblatt des Buches zeigt unter mannigfachem Zierrat hauptsächlich eine Parze und den Tod, beide als thronende Weltherrscher (Abb. 9). Doch finden sich hier auch die beiden Putti – der Schläfer und der beim Blumenstock sitzende –, die in der Stainzer Stuckatur oberhalb der Lebensbaum-Sinnbilder erscheinen.

Die beiden Knaben-Szenen füllen die oberen Ecken des Blatts, zu Seiten einer Uhr, auf der zu lesen ist: *VNA EX HIS*. („Eine von diesen.“ – zu ergänzen ist: „wird deine Todesstunde sein“).¹² Rechts liegt der schlafende Putto. Die ihm beigefügten Gegenstände sind fast die gleichen wie in Stainz, doch den beiden schmalen Fackelbündeln der Stuck-Version entsprechen im Kupferstich zwei dicke Garben, und der Schläfer hält hier in der rechten Hand eine Sichel aufrecht. Es ist also ein Strohfeuer, das so mächtig qualmt. Die Parallele zwischen Sichel und Axt, Stroh und Holz, wie sie sich aus Titelpupfer und Winterbild des Buches ergibt, ist in der Stuckatur nicht ausgeführt.

Den sitzenden Jungen oben links auf dem Buchtitel umringen ein Hase und pickendes Federvieh – diese fruchtbaren Tiere hat der Stuckateur weggelassen. Der mit einem kleinen Spalier ausgestattete Blumentopf ist auf dem Kupfer ebenfalls nur Staffage, die Blüten sind längst nicht so prächtig entfaltet wie in Stainz, son-

Probleme der
Stainzer
Umsetzung
der Bildvor-
lagen

¹² Vgl. die deutsche Version des Uhrenspruchs in einer der Memento-mori-Szenen, die das Innere des Vorhauses der katholischen Pfarrkirche St. Laurentius in Zeholfing schmücken (Landkreis Dingolfing-Landau, Niederbayern): *aus disen eine wird seyn die deine*. Diese Inschrift gehört zur mittleren Szene auf der Südwand. Der Tod hält die Sense in der gesenkten linken Hand, mit der rechten deutet er auf die Ziffer XII einer zeigerlosen Uhr, die über einer Haustür angebracht ist – der Knochenarm wird gleichsam zum Uhrzeiger. Die Wandmalerei dürfte kaum jünger sein als der 1734 entstandene Bau. Siehe KLAUS METZL, *Der Totentanz in Zeholfing*. In: Miteinander. Pfarrbrief des Pfarrverbandes Landau an der Isar, Nr. 12 (Ostern 2005), 81–85, hier 84. – Die lateinische Fassung: „Una ex his tua erit“, kam schon zu Kino-Ehren: In LADISLAS STAREWITCHS Puppentrickfilm *L'Orloge magique* („Die magische Uhr“), Frankreich 1928, erscheint der Spruch zur Geisterstunde auf dem Ziffernblatt der titelgebenden Standuhr. Im folgenden geister- und märchenhaften Geschehen freit, in schwarzer Ritterrüstung, der Tod persönlich um eine Prinzessin. DVD: *Les Contes de l'Horloge Magique* de Ladislav Starewitch, bearbeitet unter der Leitung von XAVIER KAWA-TOPOR, Paris 2005, 34:19. – Zum westlichen Ziffernblatt der Westturmuh von St. Severin in Köln, auf der jener Spruch prangt, siehe RICHARD STRAUCH, „Zeit-Zeichen“. Die Uhr am Turm von St. Severin. In: *Der Westturm von St. Severin 1393/94–1995*. Festschrift, hg. von der katholischen Kirchengemeinde Köln, St. Severin, Köln 1995, 49–52. Das heutige Ziffernblatt ist eine Kopie desjenigen, das 1908 angebracht worden war.

Abb. 7:
 Philipp Sadeler:
 Der Tod erhebt sich
 vor dem die Blätter
 verlierenden Lebens-
 baum. Kupfertafel
 in: Jeremias DREXEL
 Sj, Aeternitatis
 Prodomus<,>
 Mortis Nuntius,
 München 1628.
 Bayerische Staats-
 bibliothek Mün-
 chen, Asc. 1558a.
 (Foto: Bayerische
 Staatsbibliothek)



dern bleiben im schattigen Hintergrund. Vor ihnen aber leuchten weiß und rund die Seifenblasen, die der Knabe mittels eines Röhrchens, das er in der linken Hand hält, aus der Schale aufsteigen lässt. Inmitten der quicklebendigen Kreaturen mahnen die zarten Kugeln an die Vergänglichkeit – auch dieses Symbol ist in Stainz verloren gegangen. Zwar mag auch der stuckierte Putto mit der heute leeren linken Hand ursprünglich ein Blasrohr an den Mund gehalten haben, doch sind offenbar neben der breiten Rosenstaude keine schwebenden Seifenblasen dargestellt, was der Deutlichkeit des Motivs Abbruch tut.

Als der Stuckateur oder sein Auftraggeber den bereits aufstehenden Tod aus dem Herbstbild mit dem noch sommerlich schwellenden Baum zusammenstellte, ließ er das Motiv der Axt beiseite. Statt des Werkzeugs gab er

dem Knochenmann die abgeknickte Kerze in die rechte Hand. Dadurch wurde zwar die Kontinuität hin zum winterlichen Holzfällen geschwächt, aber ohne dass dadurch Verständnisschwierigkeiten entstanden wären. Problematisch jedoch ist eine andere Änderung. In den Kupferstichen symbolisiert in jeder der drei Lebensbaum-Szenen ein pausbäckiger Kopf oben in der rechten Ecke den jahreszeitlichen Wind. Im ersten Bild bläst er Blumen auf den Baum und ins Land, ähnlich wie der Westwind in Sandro Botticellis Gemälde *Die Geburt der Venus*; in der Erläuterung zur Illustration spricht Drexel tatsächlich von Favonius, dem Westwind.¹³ Der zweite Stich zeigt den Wind als Beförderer von Hagel, und im dritten wird eine Kaskade lustig durcheinanderpurzelnder Totenköpfchen dahergeblasen, die Frost und Schnee symbolisieren. In Stainz sind aus den aktiven Windbuben untätig lächelnde Engel geworden, so wie sie auch in den übrigen Bildfeldern vielfach

¹³ Siehe JEREMIAS DREXEL, *Aeternitatis Prodomus<,> Mortis Nuntius Quem Sanis, Aegrotis, Moribundis, sistit Hieremias Drexelius è Societate Iesu*, München 1628, Legende zum Kupferstich vor Seite 1: *Favonius blanditur, et flores spirat: sed hoc quamdiu?* („Der Westwind schmeichelt und bläst Blumen – aber das wie lange?“).

vorkommen. In der Sommerszene verursacht das keine Unstimmigkeit, weil der Engel sich hier einfach aufs Zuschauen beschränken kann, ohne dass ein weiteres Bild-Element von ihm abhinge. Im Relief gegenüber aber schwebt über und in den entlaubten Ästen des winterlichen Baums jene seltsame Wolke aus winzigen Totenschädeln. Da keinerlei Brausewind von dem Lockenkopf in der Bildecke ausgeht und die Schädel zudem höchst ordentlich allesamt frontal auf den Betrachter ausgerichtet sind, ist das originale Motiv des fatal-winterlichen Gestöbers unkenntlich geworden.

Was ist hier passiert? Gab es zwischen den Münchner Grafiken von 1628 und den Stainzer Stuckaturen von 1681 irgendwelche Vermittlungsschritte, bei denen die Allegorien ihre Stimmigkeit verloren? Hat der Auftraggeber Serenios oder seines unbekannten Kollegen – wer auch immer die Stuckarbeiten ausführte – die Motive bei der Umzeichnung verfälscht? War der Stuckateur unaufmerksam bei der Umsetzung der Vorlagen? Oder sind die Reliefs durch Restaurierung verfälscht worden?¹⁴

Als Erfinder der bildlichen Allegorien, zumindest der drei vom Lebensbaum in ihrem engen und detaillierten Bezug zum Buchtext, muss wohl der Autor Jeremias Drexel gelten. Der in München tätige Flame Philipp Sadeler war der ausführende

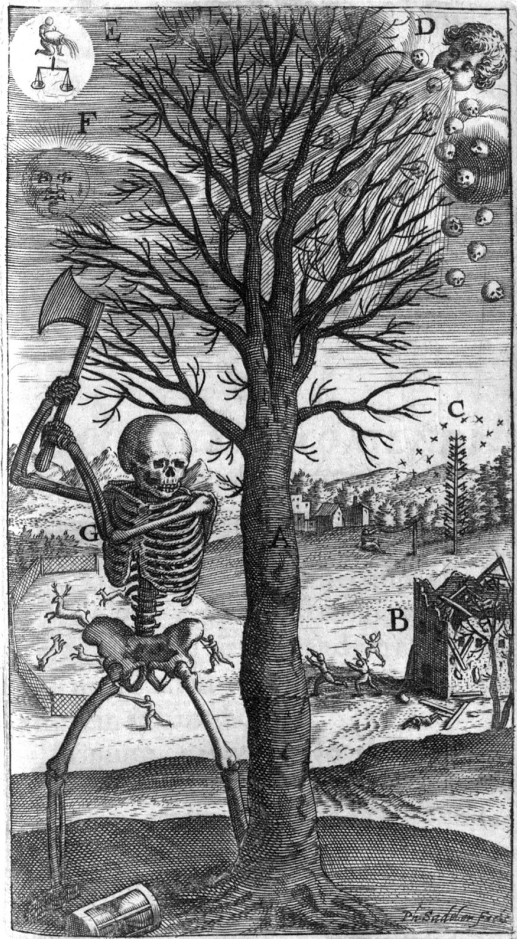
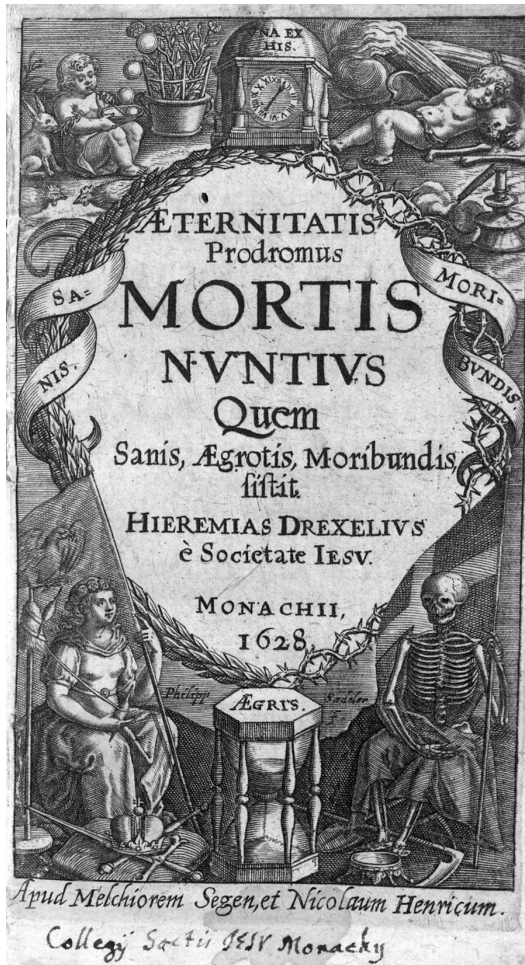


Abb. 8:
Philipp Sadeler:
Der Tod fällt den
kahlen Lebens-
baum. Kupfertafel
in: Jeremias DREXEL
SJ, *Aeternitatis*
Prodromus<,>
Mortis Nuntius,
München 1628.
Bayerische Staats-
bibliothek Mün-
chen, Asc. 1558a.
(Foto: Bayerische
Staatsbibliothek)

¹⁴ Der heutige, auf den ersten Blick fast makellose Zustand der Stuckaturen geht auf die 1978/79 durchgeführte Innensanierung der Kirche zurück. Siehe FRIEDRICH KAISER, Die Restaurierung der ehemaligen Stiftskirche Stainz aus der Sicht der Denkmalpflege. In: Stiftskirche Stainz 1229–1979. Festschrift anlässlich der Fertigstellung der Innenrestaurierung und der Installation einer neuen Orgel, hg. von ERICH MUSGER, Stainz 1980, o. S. (31–46). Auf Seite <51> der Festschrift zeigt ein Foto den noch sehr schadhaften Zustand des unteren Teils des westlichen Lebensbaum-Reliefs vor der Restaurierung. Der Tod hält die zerbrechende Kerze fest in seiner rechten Hand gepackt, bei der die Köpfe der kräftigen Mittelhandknochen hervorstechen. Heute ist an dieser Stelle nur ein flaches, viel zu kleines, schlaff ausgestrecktes Händchen zu sehen: eine verharmlosende Sanierung!

Abb. 9:
Philipp Sadeler:
Titelkupfer, in:
Jeremias DREXEL SJ,
Aeternitatis Pro-
dromus, > *Mortis*
Nuntius, München
1628. Bayerische
Staatsbibliothek
München, Asc.
1558a.
(Foto: Bayerische
Staatsbibliothek)



Kupferstecher für die lateinische Erstausgabe, und zwar, ausweislich seiner Signatur, bei allen vier Blättern, also auch dem Haupt-Titelblatt. In der Folge haben sich weitere Künstler an der Verbreitung der Motive beteiligt. Die deutsche Übersetzung von 1628 bringt den Titelkupfer des Buches in einer recht getreuen Kopie, die der Augsburger Johann Miller signiert hat,¹⁵ behält aber Sadeler's originale Serie der drei Lebensbaum-Bilder bei. Philipp Harpff schuf für die deutsche Gesamtausgabe von Drexel's Werken das motivreiche Titelbild, und so dürfte wohl er es auch gewesen sein, der für den ersten Band jene Dreierfolge vom Tod als Holzfäller seitenverkehrt kopierte.¹⁶ Ein eigenes Titelbild für den *Vorläufer der Ewigkeit* ist in dieser Edition nicht vorhanden, und somit fehlen auch der schlafende Putto und sein Seifenblasen hervorbringender Gefährte.

1649 erschien in Wien eine Einzelausgabe, die Georg Subarich illustrierte; seine Signatur findet sich jedenfalls auf dem Buchtitel.¹⁷ Subarich nimmt alle Motive Sadeler's auf, gestattet sich aber einige Freiheiten bei ihrer Gestaltung. Insbesondere darf hier der Knochenmann lässiger seine fleischlosen Gliedmaßen entfalten. Im ersten Bild sitzt er nicht mehr, wie in Sadeler's Original, brav zusam-

¹⁵ DREXEL, Der Ewigkeit Vorbott (wie Anm. 5), Titelblatt.

¹⁶ Die erste Auflage dieser Ausgabe erschien 1645 in Mainz, doch kenne ich den einschlägigen ersten Band nur in der zweiten Auflage: JEREMIAS DREXEL, Reverendi Patris Hieremiae Drexelii è Societate Jesu opera omnia Hiebevot in Lateinischer Sprach beschrieben, hernach aber zur Ehren Gottes und Beförderung deß Nechsten, zum theil vom authore selbst, zum theil vom (!) andern, der teutschen Sprach wolerfahrenen, in das Hochteutsche versetzt, Jetzo zum Anderen Mahl in den Truck gegeben ... In Vier Theil abgetheilet ..., Würzburg 1662.

¹⁷ JEREMIAS DREXEL (Autor), JOHANN JAKOB SCHÜPL (Übersetzer), Der Ewigkeit Vorbott, deß Todtß Heroldt. So Gesunden, Kranckhen, vnd Sterbenden Menschen sich woll zum sterben zu beraiten zugeschiedt wirdt. Von Hieremia Drexelio der Societet Jesu Priester beschriben, ietzo aber in disie Teütsche Carmina durch Johan Jacob Schülpln vbersetzt worden, Wien 1649.

mengenommen vor dem Baumstamm, sondern streckt sich üppig in die Quere aus; zudem stützt er sich hier auf den Stumpf eines bereits gefällten Baumes, was dem noch grünenden sein Ende verheißt.¹⁸

Gelegentlich tritt der Tod als Fäller des dünnen Lebensbaums auch in der Malerei auf. In einer Gruft der Wiener Kirche St. Rochus und St. Sebastian hat sich ein solches Wandbild erhalten. Die Gruft liegt unter der Sommersakristei. Eine ausgemalte Altarnische zeigt den Gekreuzigten und die Hilfe, die den Seelen im Fegefeuer durch die Engel zuteil wird. Außerdem ist ein Bogenfeld bemalt, das sich über einer der Grabnischen wölbt. Im oberen Bereich erscheint vor dem offenen Himmel der auferstandene Christus. Ihm zu Füßen richten zwei Engel ihre langen Blasinstrumente auf den Nischenbogen, wie um die darunter Bestatteten zur Auferstehung zu wecken. Dieser Dreiergruppe hat der Maler durch leuchtende Farben, vor allem Rot und Blau in geballten Volumina, einen freudig-feierlichen Charakter verliehen. Das Bildfeld zieht sich links bis zum Nischenboden hinab, und hier sind der braune Stamm und das schwarze Geäst des dünnen Baumes gemalt, neben dem auf der rechten Seite der Tod steht und seine Axt in die Höhe hält. Der untere Bereich des Bildes ist zerstört. Von der Gestalt des Todes haben sich, in schwarzer Farbe mit weißen Höhlungen ausgeführt, nur der Schädel und die rechte Schulter erhalten. Die in schwarz umrissene Felder gegliederte Schulter erinnert an die eines Muskelmanns, doch könnte es sich auch um Knochenpartien handeln. Aus der Dreierfolge von Drexels Buchs ist hier nur die letzte, winterliche Szene umgesetzt worden, und sie genügt vollkommen, um den Tod zu veranschaulichen, dem nach christlicher Hoffnung die Auferstehung folgen soll. Das Motiv des Windes, der eine Schädelwolke daherbläst, ist weggelassen. Johannes Ramharter argumentiert, das Werk sei am Ende des 17. Jahrhunderts, nach 1683, gemalt worden, womöglich in den 1690er Jahren von der Werkstatt Johann Michael Rottmayrs.¹⁹ Demnach wäre die Stainzer Stuckatur dem Wiener Wandgemälde vorausgegangen.

Dem Stecher Harpff stand es offenbar nicht zu Gebote, die purzelnden Schädel in der Winterszene ähnlich virtuos wie Sadeler, nämlich in ganz unterschiedlichen Positionen, darzustellen: Nunmehr sind sie allesamt frontal oder im Dreiviertelprofil dem Betrachter zugewandt. Zudem hat sich ihre Zahl von 18 auf 12 verringert.²⁰ Subarich gestaltet den Frostwind selbst als behaarten Totenkopf. Auch hier sind die kleinen Schädel, die auf den Baum niedergehen, fast alle in gleicher Position gegeben: aufrecht und in leichter Drehung zur linken Bildseite. Da es wiederum zwölf sind, dürfte Subarichs Vorlage nicht das Münchner Original, sondern die Version Harpffs gewesen sein. Der Stainzer Stukkateur hat die Verringerung der Anzahl und die Schematisierung noch weiter getrieben und die

¹⁸ Die mittlere, herbstliche Tafel aus Subarichs Version diente als Titelbild einer Ausgabe von *Totentanz aktuell*, dem Mitteilungsblatt der Europäischen Totentanz-Vereinigung, Sektion Deutschland. Siehe ULI WUNDERLICH, Der Totentanz der Jahreszeiten vom Barock bis zum Ende des 20. Jahrhunderts. In: *Totentanz aktuell*, NF 11 (2009), Heft 122 (Juni), 1 und 9–12, hier 1.

¹⁹ JOHANNES RAMHARTER, Die wiederentdeckte Gruft der Augustiner-Kirche St. Rochus und St. Sebastian auf der Landstraße. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40 (1987), 89–94 und 403–406. – Ich danke P. Rudolf Schaffgotsch CO für die Gelegenheit, das Wandgemälde vor Ort ausführlich zu besichtigen.

²⁰ DREXEL, *Opera omnia* (wie Anm. 16), Teil 1, 162 (Tafel 6).

munter daherwehenden Totenköpfchen in kläglich hängende und starrende verwandelt. Für den Hauptfehler, die Ersetzung der Windbläser durch die den Mund geschlossen haltenden Engel, können Harpff und Subarich aber nicht im Geringsten verantwortlich gemacht werden.

In Stainz sind die Szenen seitengleich wiedergegeben wie in den originalen Stichen, also wohl nicht nach Harpffs Kopie. Eine Reihe bildnerischer Details beweist zudem, dass für den Stuckateur nicht die Wiener, sondern die originalen Münchner Fassungen als Vorlage dienten. Erwähnt sei hier nur, dass Sadeler und der Gipsbildner dem sitzenden Knaben die Seifenlaugen-Schale auf die Knie stellen, während er bei Subarich das Gefäß mit der rechten Hand frei vor der Brust hält; dass Subarich hinter den schlafenden Putto nicht nur zwei, sondern gleich vier mächtige Strohgarben legte, von denen aber nur eine angezündet ist; und dass im Sommerbild das rechte, mit dem Knie auf den Boden gestützte Bein des Todes im Original wie in Stainz einen spitzen Winkel bildet, in der Wiener Fassung jedoch einen rechten. Auch von dem langen, schmalen Tuch, das Subarich um das Todesgerippe wehen lässt, ist in Stainz nichts zu sehen.

Und obwohl Sadelers virtuosos Original die Vorlage gewesen zu sein scheint, muss noch ein schmerzlich verfehltes Detail des stuckierten Winterbildes genannt werden. Im Kupferstich zeigt die Klinge der erhobenen Axt nach außen, weg vom Baum. Der Betrachter kann nachvollziehen, wie der Tod das Werkzeug im nächsten Augenblick in einem Halbkreis vorschwingen und in den Stamm einschlagen lassen wird. In Stainz aber ist die Schneide nach innen, zum Baum hin, gerichtet – dem Künstler (oder einem Restaurator) scheint der Vorgang des Baumfällens nicht recht gegenwärtig gewesen zu sein.

Übrigens stimmt auch die Handhaltung nicht. Der gespenstische Arbeiter legt nicht nur seine linke, sondern auch seine rechte Knochenhand von vorne über den Axtstiel, was in der Realität das Ausholen äußerst schwierig machen würde. Diese Seltsamkeit geht jedoch auf Sadeler zurück.

Würdigung | Nach all diesen Mäkeleien sei aber die Arbeit des Stuckateurs zum Schluss doch auch gepriesen. Durch die Monumentalisierung des Hauptmotivs der Vorlage, unter Weglassung des sonstigen allegorischen Apparats, packen die beiden großformatigen Szenen auch heute noch den Besucher der Kapelle und regen ihn zur geistigen Zwiesprache mit dem doppelten Knochenmann an, der ihm aus der Wand geradezu greifbar entgegentritt. Schockierend, wie der Blick des Lebenden am gewölbten Schädel des Todes förmlich abrutscht! Der die Axt führende Tod lässt sogar einen Ellbogen, wie um das bloß Bildhafte hinter sich zu lassen, über den Perlenstab, der das Bildfeld begrenzt, hinausragen. Das zarte Geäst der kahlen Baumkrone, eingeklemmt zwischen dem breitbeinigen Holzhacker links unten und dem Engelskopf samt Totenschädelwolke rechts oben, wird keiner, dem es einmal vor Augen stand, wieder vergessen. Auch wie der Stamm des noch ordentlich belaubten Baums in das vom Boden sich aufreckende Todesgerippe übergeht, als würde die Sanduhr nicht von dessen Arm, sondern von einem niedrig ansetzenden Ast emporgehalten, ist eine an Einprägsamkeit kaum zu übertreffende Gestaltung des Motivs. Der die beiden Hauptbilder umgebende und überwölbende Zierrat samt den kleinen Vanitas-Szenen möge dann hin und wieder abschweifende Betrachtungen auf sich ziehen, doch stört dieses üppige Beiwerk einerseits nicht die ebenso schlichte wie gravierende Aussage der Lebensbaum-Allegorie und deutet es andererseits, durch den sieghaften Adler und die Ausblicke in den engel-

erfüllten Himmel, auf die Nicht-Endgültigkeit des Todes hin, wie sie vor allem auch das ursprüngliche Altarbild der Kapelle veranschaulicht haben muss.

Möge der Beichtstuhl bald entfernt und einem heutigen Maler Gelegenheit gegeben werden, hier, sei es dramatisch oder kontemplativ, eine Art Erlösung in Farbe zu gestalten!

Anschrift des Verfassers:

Dr. Mischa von Perger, Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Philosophie,
Heinrichstraße 26, 8010 Graz
michael.von-perger@uni-graz.at