

# Die Willmann-Fresken im Abtspalast von Kloster Leubus in Schlesien

von

Romuald Nowak

Während Arbeiten in den Innenräumen des ehemaligen Abtspalasts in Leubus wurden künstlerisch sehr wertvolle Malereien aus dem 17. Jahrhundert freigelegt und restauriert. Diese waren seit 1898, als man die Säle in kleinere Räume unterteilte, durch Zwischendecken verdeckt.<sup>1</sup> Die vorliegende Arbeit will sich mit der Ausmalung zweier Innenräume befassen: des großen Sommerrefektoriums in der Nordwestecke des Palasterdgeschosses sowie des Gästezimmers im Obergeschoß des Westflügels.

Nur für die Gemälde des Refektoriums liegen lakonische Quellenbelege vor. Die „*Historia domestica Lubensis*“ aus dem Jahre 1739 erwähnt sie bei einer Aufzählung aller Arbeiten Michael Willmanns für die Leubuser Zisterzienser in der Regierungszeit des Abtes Balthasar Nitsche (1692–1696).<sup>2</sup> Das Manuskript des Reisenden Jan Petr Cerroni aus dem 18. Jahrhundert erwähnt das Refektorium zierende mythologische Figuren und Ölgemälde (Landschaften).<sup>3</sup> Sich auf die Informationen der „*Historia domestica*“ berufend, stellte Erich Klossowski, der erste Willmann-Biograph, fest, daß der Künstler in der Regierungszeit des Abts Nitsche einige Gewölbe des Abtspalasts ausgemalt habe.<sup>4</sup> Die Nachrichten Cerronis heranziehend, schrieb auch Ernst Kloss die Refektoriumsfresken, die er in die Zeit von 1689–1692 (im Werkkatalog um 1690) setzt, dem „schlesischen Rubens“ zu. Er bestimmte auch die wichtigsten Helden des Deckengemäldes, legte als dessen Thema den „Triumph des tugendhaften Helden“ fest und gab als Vorbild des Werks das Freskogemälde Cortonas in der Sala di Venere des Palazzo Pitti in Florenz an. Die den Spiegel umgebenden Medaillons bezogen sich scherzend auf das Zentralgemälde. Im Abbildungsteil seines Werks ver-

1) Dokumentacja i konserwacja malarstwa, rzeźby i rzemiosła artystycznego w województwach jeleniogórskim, legnickim, wałbrzyskim i wrocławskim w latach 1974–1977 [Dokumentierung und Restaurierung von Malerei, Bildhauerei und Kunsthandwerk in den Wojewodschaften Hirschberg, Liegnitz, Waldenburg und Breslau in den Jahren 1974–1977], Red. A. Fedorowicz, in: *Roczniki Sztuki Śląskiej* 13 (1983), S. 139–140; *Prace konserwatorskie na terenie województw jeleniogórskiego, legnickiego, wałbrzyskiego i wrocławskiego w latach 1974–1978* [Restaurierungsarbeiten im Gebiet der Wojewodschaften Hirschberg, Liegnitz, Waldenburg und Breslau in den Jahren 1974–1978], Breslau 1985, S. 146.

2) *Historia domestica Lubensis...* (UB Wrocław, fol. IV.209), S. 104: ...*et inter alia Singulari cura elaborati dies Creationis, et ejectione Adormi ex Paradiso, nec non formi Refectorij Abbatalis in fresco...*

3) J. P. Cerroni: Lebenslauf des Malers Michael Willmann mitgeteilt vom Praelaten von Leubus in Schlesien 1799 (Archiv Brno), vgl. E. Kloss: Michael Willmann, Breslau 1934, S. 160.

4) E. Klossowski: Michael Willmann, Breslau 1902, S. 27.

öffentliche Kloss eine durch Fotomontage gewonnene Gesamtansicht des Zentralgemäldes.<sup>5</sup> Konstanty Kalinowski, der die wichtigsten Feststellungen von Kloss und dessen Datierung auf 1690–1691 übernimmt, gibt dem Mittelgemälde den Titel „Apotheose des Tugendhelden“ und hält einen Einfluß Johann Christoph Lischkas, eines Stiefsohnes Willmanns, auf die Themenwahl und die Bevorzugung der Freskotechnik für möglich. Die Beschreibung des Mittelgemäldes ergänzen Bemerkungen zu den Figural- und Landschaftsmedaillons, welche sich in ihrer Thematik auf den Hauptplafond beziehen, sowie über die Gemäldeanordnung in den Wandmedaillons, die aber ebenso wie die Behauptung, der Plafond nehme die ganze Gewölbefläche ein, nicht der Wahrheit entsprechen.<sup>6</sup> Schließlich werden die Refektoriumsfresken noch von Anna Dobrzycka und Ignacy Płazak in ihren Arbeiten zur schlesischen Wandmalerei beiläufig erwähnt.<sup>7</sup>

Die Thematik der Refektoriumsgemälde rief das Interesse von Andor Pigler hervor, der die Zentralszene als eine modifizierte Version des Themas „Herkules am Scheideweg“ klassifizierte und den Klosschen Titel auf „Triumph des Tugendhelden über die Schlechtigkeit der Welt“ erweiterte.<sup>8</sup> Auch Jerzy Banach befaßte sich mit dem Inhalt des Zentralgemäldes und bezeichnete es als eine Darstellung des „den tugendhaften Jüngling mit einem Ruhmeskranz ehrenden Herkules“. So wie Pigler sieht er in dem Thema eine Version des „In-bivio-Motivs“. Es mit ähnlichen Darstellungen in den österreichischen Klöstern Melk (1731–1732) und Zwettl (1732–1733) vergleichend, hebt er die frühe Entstehungszeit der Leubuser Gemälde und das Fehlen von politischen Allusionen hervor, die es bei den österreichischen Werken erlaubten, in der Herkulesgestalt einen Hinweis auf den Kaiser zu sehen.<sup>9</sup>

Während die Refektoriumsgemälde von der Kunstwissenschaft zumindest so weit erfaßt worden sind, daß ihre Existenz bekannt ist und der Diskussion zur Datierung, zu dem Inhalt und den malerischen Vorbildern sowie einer letzten Klärung der Autorenfrage nichts im Wege steht, besitzen die anderen Fresken des Abtspalastes, darunter auch die hier zu besprechenden Gemälde des Gästezimmers, bisher keinerlei Bearbeitungen.<sup>10</sup>

5) Kloss (wie Anm. 3), S. 109 ff., Kat. 215, Abb. 77 ff.

6) K. Kalinowski: Lubiąż [Leubus], Breslau 1970, S. 96 ff.

7) Anna Dobrzycka: Jerzy Wilhelm Neunhertz – malarz śląski [Georg Wilhelm Neunhertz – ein schlesischer Maler], Posen 1958, S. 27; I. Płazak: Działalność artystyczna Franciszka Antoniego Sebastiniego na Górnym Śląsku [Die künstlerische Tätigkeit Franz Anton Sebastinis in Oberschlesien], Beuthen 1965, S. 29.

8) A. Pigler: Barockthemen, Budapest 1974, Bd. II, S. 126.

9) J. Banach: Hercules Polonus, Warschau 1984, S. 86–89, Abb. 125.

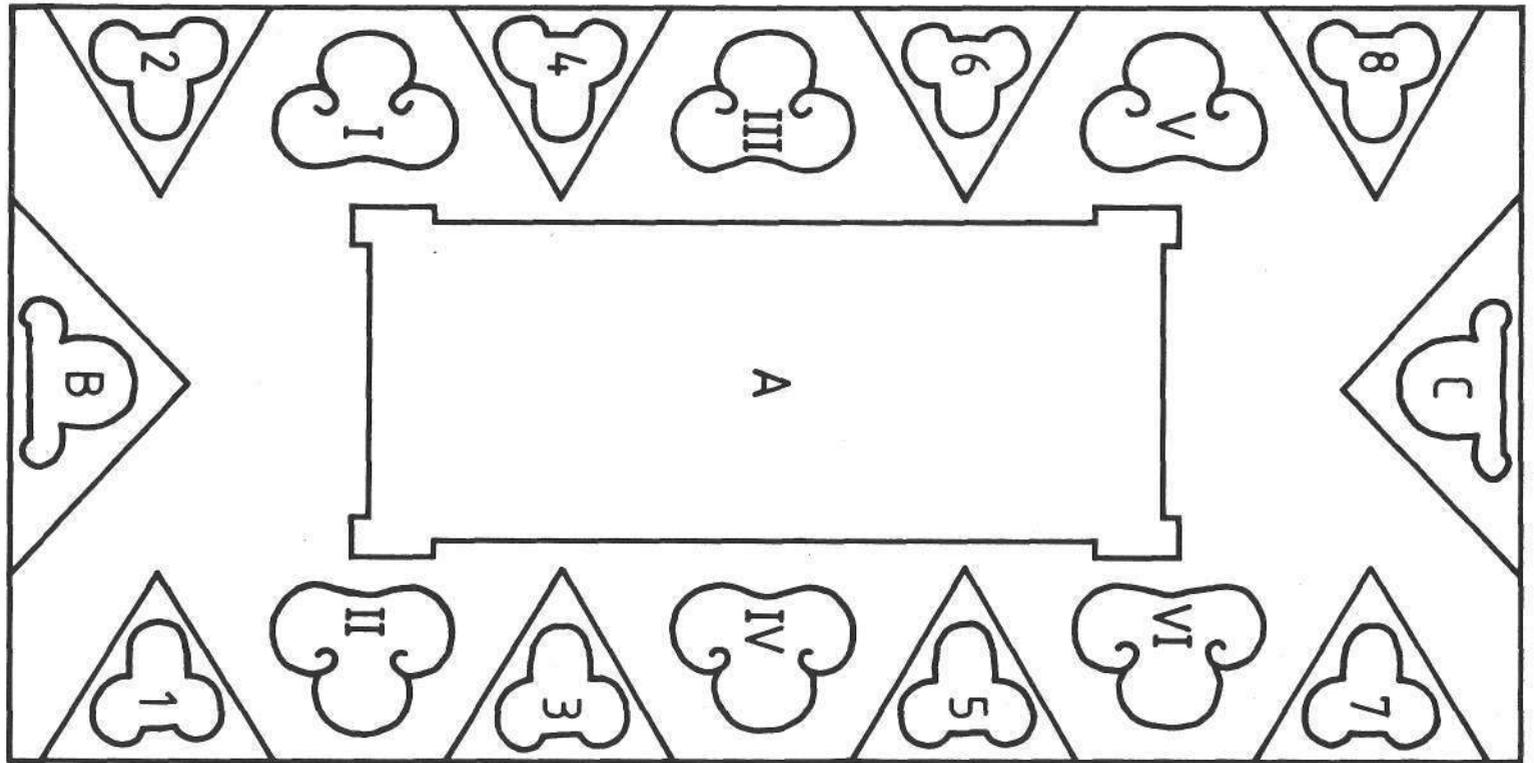
10) Die bisherigen Forschungsergebnisse des Verfassers in: R. Nowak: Emblematyczny charakter malowideł wielkiego refektarza w pałacu opackim w Lubiążu [Der emblematische Charakter der Gemälde im großen Refektorium des Abtspalasts in Leubus], in: Rocznik Historii Sztuki 15 (1985), S. 274–286; ders.: Zapomniane malowidła freskowe Michaela Willmanna w pałacu opackim

Die Gewölbezier des Refektoriums besteht aus drei, den jeweiligen Programmelementen entsprechenden Gemäldegruppen. Die erste bilden das Spiegelgemälde und zwei ober- und unterhalb desselben in Medaillons befindliche Gemälde, welche das Thema der Wahl des Lebenswegs darstellen (A–C). Das Plafondgemälde (A) gibt die Jugend wieder, welche, von der göttlichen Weisheit (Pallas Athene) unterstützt, den irdischen Lockungen und Lastern widersteht und sich der heroischen Tugend (Herkules) zuwendet. Am unteren Rand der Komposition drängen sich die primitiven Instinkte und niedrigsten Schwächen der menschlichen Natur symbolisierenden, als Menschen, Halbmenschen und Tiere dargestellten Mitglieder des Gefolges von Bacchus. Unter ihnen befinden sich ein Ziegenbock umarmender Satyr und ein Panther, Sinnbilder von Obszönität, Wollust und sündiger Liebe. Der neben diesen trinkend dargestellte Bacchus und die mit den Gefäßen spielenden Faune symbolisieren die zum menschlichen Schiffbruch führende Völlerei. Über der Bacchusgruppe sitzen sich zwei Frauengestalten, Voluptas, die Personifizierung der sinnlichen Genüsse, und Vanitas, die Personifizierung der trügerischen, vergänglichen Werte dieser Welt, gegenüber. Die Symbolik dieser Kompositionssphäre ist jedoch vielschichtig, der der Voluptas beigeseellte Amor suggeriert, in ihr gleichzeitig Venus, die Gegnerin der Minerva, zu sehen.<sup>11</sup> Die drei über ihr sichtbar werdenden Frauengestalten sind Personifikationen der drei Sinne des Gehörs (Zither), Geschmacks (Obsteller) und Geruchs (Blumenkranz), wodurch die ihre Brust berührende Voluptas zur Allegorie des Tastsinns, die in ihren Spiegel schauende Vanitas des Sehsinns, werden. Der weiter unten dargestellte Silen ist der Gegenspieler der durch Minerva verkörperten göttlichen Weisheit, die in den Fesseln der menschlichen Schwäche befindliche irdische Vernunft.<sup>12</sup> Der Unterteil des Gemäldes ist in seiner Gesamtheit also eine Darstellung der Welt, die die Weisheit zu verlassen befiehlt; denn es ist des Menschen nicht würdig, sich niedrigen Lüsten, den Freuden der irdischen Liebe hinzugeben, den vergänglichen Gütern dieser Welt nachzutrachten und seinen Sinnen freien Lauf zu lassen. Die Wahl eines solchen Lebens führt letzten Endes unabänderlich zum Untergang, der im Medaillon unterhalb des Bildes (B) höhnisch als der Triumph der auf einem auseinanderfallenden Wagen daherfahrenden, von einem hinkenden Esel gezogenen Armut versinnbildlicht wurde. Auf den Tugendhelden wartet der von Herkules gereichte Eichenkranz als Lohn für Ausdauer und Tapferkeit im Kampf um die errungene Tugend, dem die Fama noch den Kranz des unsterblichen Ruhms zugesellt. Den Triumph der Tugend symbolisiert das die „Apotheose des Herkules“ zeigende Gemälde

w Lubiążu [Vergessene Fresken Michael Willmanns im Abtspalast in Leubus], in: *Roczniki Sztuki Śląskiej*, Bd. 14, S. 97–116 (im Druck).

11) Athene und Venus treten als antagonistische Personifikationen der zwei Lebenswege auf.

12) Der Silen, eine Gestalt aus dem Gefolge des Bacchus, ist dessen Lehrer, Philosoph und die Zukunft kennender Seher, der aber auf Grund seiner Trunksucht nicht Wahrheit von Lüge unterscheiden kann.



Verteilungsschema der Gemälde auf dem Refektoriumsgewölbe

A. Wahl des Lebensweges (Abb. 4). B. Triumph der Armut (Abb. 5). C. Apotheose des Herkules (Abb. 6). I. Apollo und Daphne. II. Eros und Anteros (Abb. 8). III. Odysseus und die Sirenen. IV. Diogenes (Abb. 7). V. Pan und Amor. VI. Apollo und Mars. 1. Erde und Himmel. 2. Baum mit starken Wurzeln. 3. Lorbeerbaum im Sturm. 4. Bergtanne (Abb. 2). 5. Rosenstrauch, Blätter verlierend (Abb. 3). 6. Lilie unter Disteln. 7. Die Nachttiere fliehen vor der Sonne. 8. Medaillon mit sonniger Landschaft. Im Medaillon an der Schildseite über der Eingangstür ein „fliegender Amor“.

im Medaillon über dem Hauptbild (C), auf dem dieser Held auf einem von geflügelten Löwen gezogenen Kampfwagen in den Himmel einfährt.<sup>13</sup>

Die zweite Gruppe besteht aus sechs Gemälden in den Medaillons auf den Gewölbekehlen an den Plafondseiten, welche der kämpfenden Tugend, der *virtus heroica*, gewidmet sind. Die beiden der Eingangsseite am nächsten befindlichen stellen die Aufgabe und Überwindung der irdischen Liebe dar:

- I. Apollo und Daphne: Das Medaillon stellt den Moment vor dem Höhepunkt in Daphnes Metamorphose dar. Diese Szene illustriert in der Emblematik die nicht erwiderte Liebe oder, wie in Leubus, die um jeden Preis gerettete, vor der unnatürlichen Liebe fliehende Tugend.<sup>14</sup>
- II. Eros und Anteros: Ein gepanzerter Krieger ist dabei, einen niedergestoßenen, mit Bogen und Pfeilen bewaffneten Cupido vollends zu überwinden. In der neuzeitlichen Auffassung, die wir den Neoplatonikern verdanken, ist der überwundene Eros die Personifizierung der irdischen Liebe, der Anstifter vulgärer Taten. Anteros vertritt die zu erhebenden und tugendhaften Taten führende himmlische Liebe.<sup>15</sup>

Die beiden nächsten Medaillons fordern zur Überwindung der Anfechtung und zur Verwerfung der Güter dieser Welt auf:

- III. Odysseus und die Sirenen: Die fliehende und sich die Ohren zuhaltende Gestalt entfernt sich von den die Anfechtungen und sinnlichen Lockungen dieser Welt verkörpernden spielenden und singenden Sirenen. Die Auffassung des Themas weicht von den Vorschlägen der Emblematiklehrbücher ab, wo das Geschehen auf einer Seereise des Odysseus spielt.<sup>16</sup>
- IV. Diogenes: Den Becher wegwerfend, wendet sich der am Faß sitzende Weise der mit Früchten heranfliegenden Fortuna zu. Dieses Medaillon symbolisiert die Erringung der wahren Tugend durch Entbehrungen.<sup>17</sup> Durch das Motiv der demjenigen, der nicht um irdische Werte kämpft, göttliche Früchte darreichenden Fortuna gab man der Darstellung eine klar auf das Evangelium bezogene Aussage.<sup>18</sup>

Die beiden letzten Medaillons dieses Zyklus stellen die Überwindung der irdischen Elemente der menschlichen Natur dar:

- V. Pan und Amor: Der Ritt Amors auf dem ziegenfüßigen Pan, den

13) Ovid: *Metamorphoses*, Lyon 1557.

14) Diese seltene Lösung wählte auch der Stecher Bernhard Salomon, ebenda, S. 19.

15) A. Alciatus: *Emblematum liber*, Augsburg 1531, S. 110; vgl. E. Panofsky: *Spętany Eros. Przyczynek do genealogii „Danae“ Rembrandta* [Der gefesselte Eros. Ein Beitrag zur Genealogie der „Danae“ Rembrandts], in: ders.: *Studia z historii sztuki* [Studien zur Kunstgeschichte], Warschau 1971, S. 308.

16) Alciatus (wie Anm. 15), S. 126.

17) F. Schoonhovius: *Emblemata...*, Goudae 1618, S. 76, Emblem 41.

18) Luc. 12.22–34; Matth. 6.25–34.

er mit dem Stock schlägt, war ein Symbol des Triumphes der edlen Liebe über die niedrigen Triebe.<sup>19</sup> Etwas weiter gefaßt symbolisiert diese Szene Mäßigung und die beherrschten Leidenschaften.<sup>20</sup>

- VI. Apollo und Marsias: Diese Szene mit Marsias, der von Apollo wegen der Überschreitung der durch die göttliche Ordnung gegebenen Grenzen mit der Schindung bestraft wurde, drückt andere Ideen als der ursprüngliche Mythos aus. Der sich von der halb tierischen Haut befreiende junge Mensch verkörpert nach der Auffassung der Florentiner Neoplatoniker die Befreiung des dem Göttlichen näher stehenden Teils der menschlichen Natur aus irdischen Banden.<sup>21</sup>

Die dritte Gruppe bilden schließlich acht Gemälde in den an den Seiten der Gewölbelünetten angebrachten Medaillons (1–8), welche der durch siegreiche Kämpfe gestärkten Tugend gewidmet wurden. Die beiden ersten Medaillons drücken die Idee aus, daß Tugend und ihre Belohnung im Himmel durch einen entsprechenden irdischen Lebenswandel erworben werden:

1. Himmel und Erde: Die mit einer Kette verbundenen Himmels- und Erdkugeln verdeutlichen, daß wir unser zukünftiges Leben im Himmel auf der Erde vorbereiten. Der Kranz in der Hand Gottes symbolisiert die Belohnung derjenigen, die den himmlischen Lohn durch ein tugendhaftes Leben auf Erden verdient haben.<sup>22</sup>
2. Der Baum mit starken Wurzeln: Dieses Emblem weist darauf hin, daß die durch die Wurzeln symbolisierte Mühe bei der Erringung der Tugend genau der durch die Baumkrone verkörperten Tugend entspricht. Die Tugend reicht desto höher in den Himmel, je sicherer sie auf Erden steht.<sup>23</sup>

Das zweite Medaillonpaar berichtet von der durch die Überwindung von Hindernissen erstarkenden Tugend:

3. Ein Lorbeerbaum im Sturm: Diese Darstellung belehrt, daß so, wie der Lorbeerbaum nie vom Blitz getroffen wird, die Tugend unangreifbar ist; denn das Böse kann ihr nichts anhaben.<sup>24</sup>

19) Vergil: *Eclogien* (X.69); s. Pigler (wie Anm. 8), S. 19.

20) A. Bocchius: *Symbolicarum questionum libri V*, Bologna 1555, S. 35.

21) Pico della Mirandola sprach von der Notwendigkeit der Überwindung des irdischen Mars und der Erhebung des Geistes, um die Sphärenmusik vernehmen zu können, die die sich bewegenden Planeten und Sterne erzeugen; vgl. E. Panofsky: *Neoplatonische Bewegung in Florenz und Norditalien*. Bandinelli i Tycjan [Die neoplatonische Bewegung in Florenz und Norditalien. Bandinelli und Tizian], in: ders., *Studia* (wie Anm. 15), S. 193. Bei Reusner hat das Emblem folgenden Sinn: je mehr irdische Versuchungen wir bezwingen, desto mehr erreichen wir im Himmel; vgl. N. Reusner: *Icones sive Imagines vivae literis clarissimi virorum*, Basel 1591, S. 27.

22) F. Pincinelli: *Mundus symbolicus*, Köln 1687, S. 100, das Emblem mit dem Lemma „Caelos metitur et andas“.

23) J. de Horozco y Couarrubias: *Emblemes morales...*, Segovia 1589, S. 15.



Abb. 1 Leubus, Prälatur, Refektorium, Gesamtansicht des Inneren.

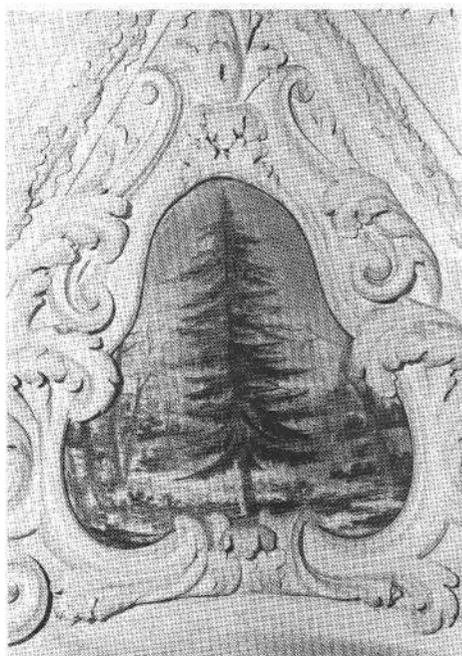


Abb.2 Bergtanne (4).

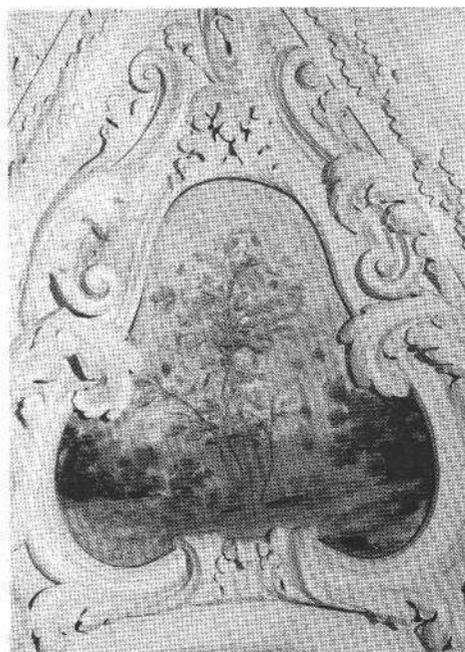


Abb.3 Rosenstrauch, Blätter  
verlierend (5).

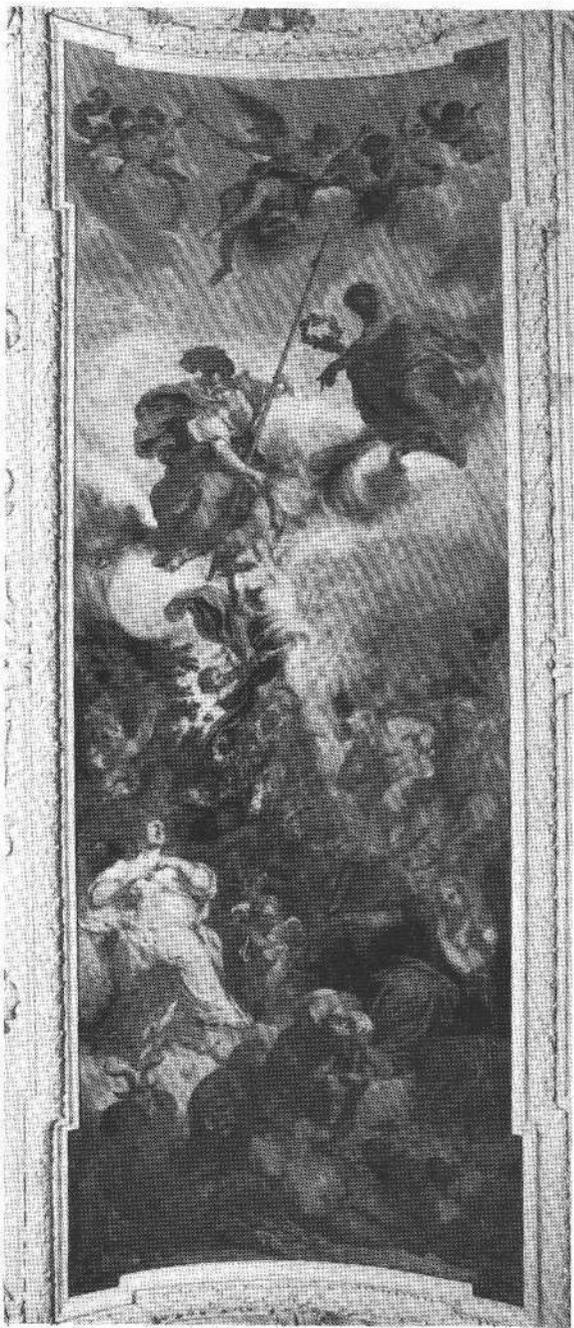


Abb. 4 Wahl des Lebensweges (A),  
Plafondgemälde.

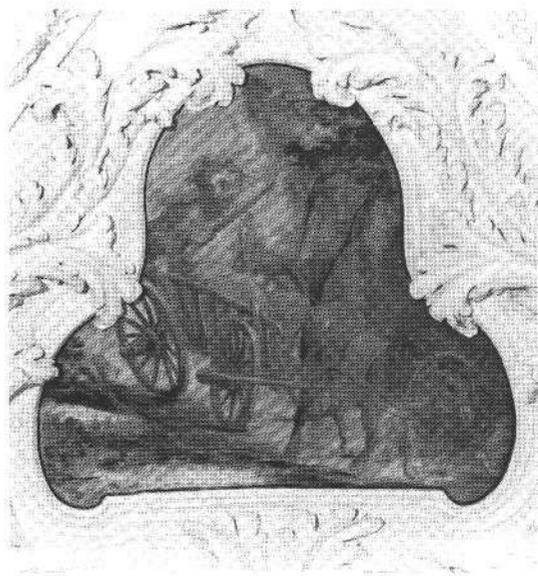


Abb. 5 Triumph der Armut (B).

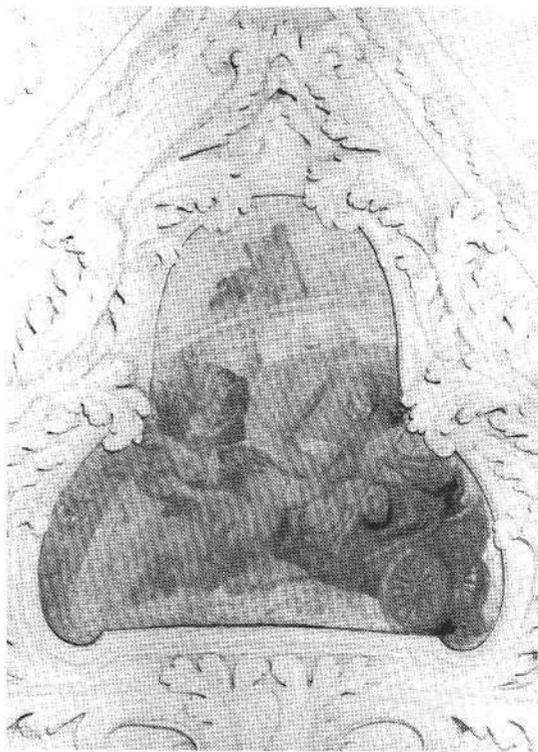


Abb. 6 Apotheose des Herkules (C).



Abb. 7 Diogenes (IV).

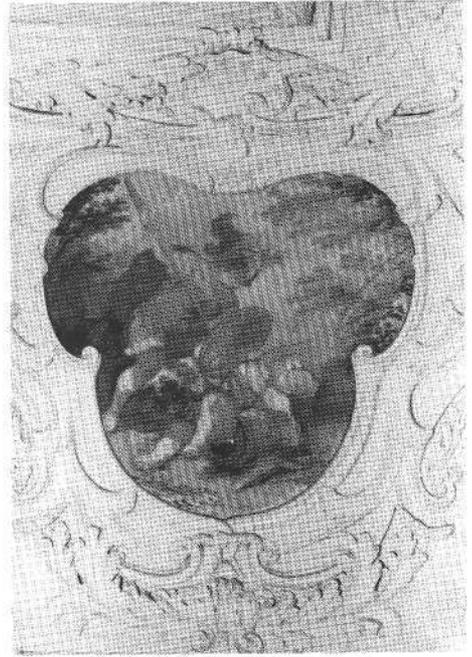


Abb. 8 Eros und Anteros (II).



Abb. 9 Jesus und die Schriftgelehrten (A).



Abb. 10 Durch Anstrengungen zu den  
Sternen (II).



Abb. 11 Spielzeug des  
Todes (I).

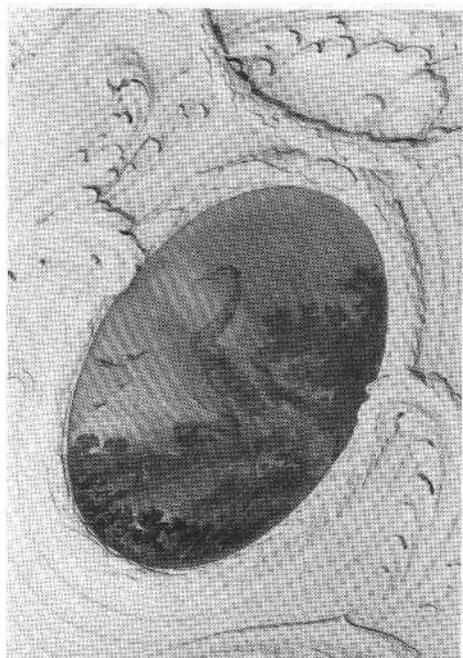


Abb. 12 Kranich, einen Stein  
haltend (2).

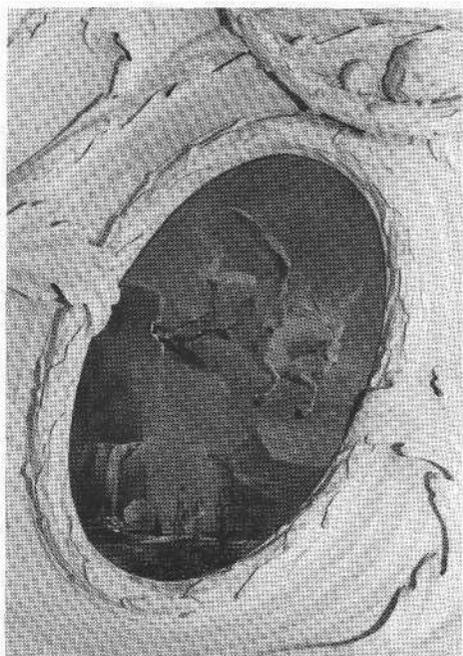


Abb. 13 Pegasus (4).

4. Eine Tanne zwischen Bergen: Die immergrüne Tanne wächst am besten im harten Gebirgsklima, zwischen Felsen, Schnee und Sturm. Auch die Tugend wird durch die Überwindung von Hindernissen gestärkt.<sup>25</sup>

Die nächsten beiden Medaillons unterstreichen den Glanz und die Unvergänglichkeit der Tugend:

5. Ein die Blätter verlierender Rosenbusch: Die Darstellung der vergänglichen irdischen Schönheit erinnert daran, daß die wahre Schönheit der Tugend der vernichtenden Kraft der Zeit widersteht; denn das Himmlische ist von anderer Dauer.<sup>26</sup>
6. Eine Lilie unter Disteln: So wie eine unter Disteln blühende weiße Lilie schon von weitem sichtbar ist, so wird der Ruhm wahrer Tugend immer strahlen.<sup>27</sup> Ihre Schönheit und Zartheit ist ein Ausdruck ihres edlen Charakters, den Gott unter den Disteln schützt.<sup>28</sup>

Das letzte Medaillonpaar verkündet den Triumph der in ihrer strahlenden Vollkommenheit siegenden Tugend:

7. Die Nachttiere fliehen vor dem Sonnenglanz: Diese Darstellung symbolisiert den Triumph des Guten über das Böse, des Tages über die Nacht, des wahren Glaubens über die Häresie usw., in unserem Fall der Tugend über Laster und Sünde, sie unterstreicht, daß die fliehenden Tiere nicht in der Lage sind, den Triumphzug der Sonne am Himmel zu verhindern.<sup>29</sup>
8. Eine sonnige Landschaft: Das Fehlen charakteristischer Elemente macht eine eindeutige Bestimmung des Inhalts der Darstellung unmöglich. Vermutlich ist sie als eine Allegorie des allerleuchtenden Glanzes der triumphierenden Tugend anzusehen.

Zusammenfassend kann man das Gestaltungsprogramm dieses Raumes wie folgt rekonstruieren:

Der Zentralplafond und die Medaillons auf der Längsachse (A-C): Die von der göttlichen Weisheit unterstützte Jugend widersteht den Versuchungen der irdischen Welt und wendet sich dem Ideal der Tugend zu, wählt also die himmlische Belohnung.

24) J. Camerarius: *Symbolorum et emblematum centuria quartuor...*, Nürnberg 1580-1605, S. 35 mit dem Lemma „Intacta virtus“.

25) Alciatus (wie Anm. 15), S. 216.

26) Camerarius (wie Anm. 24), S. 102, mit dem Lemma „Aliter coelestina durant“.

27) Ebenda, S. 89, mit dem Lemma „Semper inclyta virtus“.

28) G. de Montenay: *Monumenta emblematica Christianorum... Emblemes ou Devises Chretiennes*, Lyon 1571, S. 39, mit dem Lemma „Sic amica mea inter“.

29) P. Paszkiewicz: „Mądrosći ptak nocny“. Symboliczne funkcje sowy w emblematyce [„Der Nachtvogel der Weisheit“. Die Symbolfunktionen der Eule in der Emblematik], in: *Ars emblematica. Ukryte znaczenia w malarstwie holenderskim XVII w. [Ars emblematica. Verborgene Bedeutungen in der holländischen Malerei des 17. Jhs.]*, Ausstellungskatalog. Nationalmuseum Warschau, Warschau 1981, S. 47 ff.

Die sechs Medaillons mit mythologischen Motiven (I–VI): Der Kampf um die Tugend beginnt mit der Überwindung der eigenen inneren Schwächen und Fehler. Ihr Sieg beruht auf der Überwindung der irdischen Liebe und der Lockungen dieser Welt, dem Verzicht auf zeitliche Güter, der völligen Selbstbeherrschung und schließlich der totalen Ablehnung der vergänglichen Seite unserer Existenz.

Die acht emblematischen Medaillons (1–8): Die in den inneren Kämpfen erworbene Tugend wird durch die Überwindung äußerer Hindernisse gestärkt, wird berühmt und triumphiert auf ewig über ihre Feinde.

Die einzelnen drei Programmpunkte stellen die drei zeitlich aufeinanderfolgenden Etappen des Läuterungsprozesses dar: die Wahl des Tugendpfads, die Erringung der Tugend im Kampf mit den eigenen Schwächen, den Triumph der Tugend.

Die Gemälde des Gästezimmers stellen die Lehre Christi als einen Komplex von Moralregeln dar, deren Beachtung die ewige Glückseligkeit verbürgt. Den Schlüssel zum Inhalt des Darstellungsprogramms bietet der Mittelplafond mit der Szene „Christus und die Schriftgelehrten“ (A), wodurch es wahrscheinlich wird, daß die sie umgebenden emblematischen Darstellungen sich auf die Wahrheiten des Evangeliums beziehen.

Die beiden Medaillons an den Seiten der Mittelszene (I–II) erläutern, daß diese Lehre auf der Gegenüberstellung von zwei Wertsystemen beruht: der vergänglichen Welt zeitlicher Güter und irdischer Würden sowie der jede Mühe und Entsagung wertenden Welt der ewigen Werte, die in das Himmelreich führen:

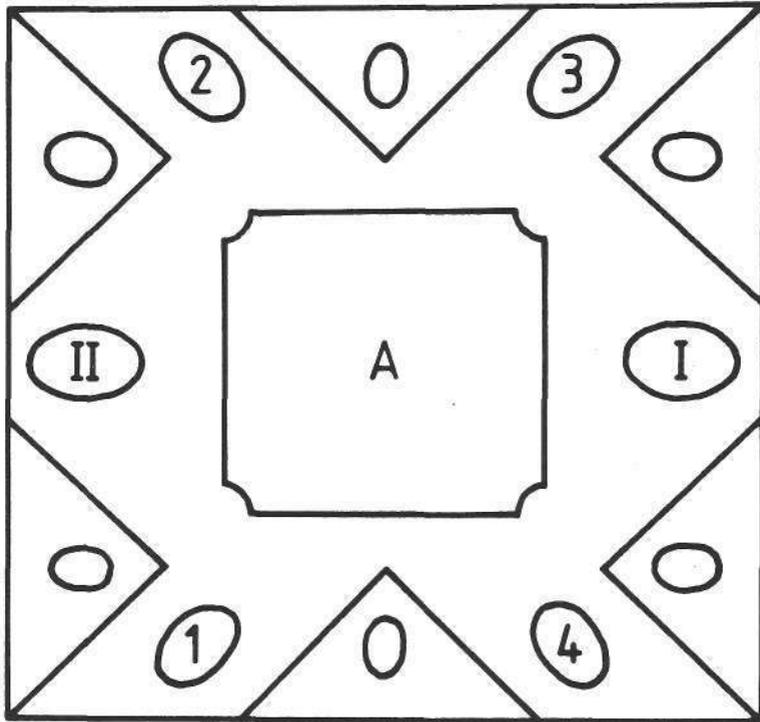
- I. Das Spielzeug des Todes – ein Stilleben zeigt neben typischen Vanitas-Symbolen (verlöschende Kerze, Schädel, Seifenblasen, Noten, zertrümmerte Sargplatte) Symbole von irdischen Würden und Ehren (Lorbeerkranz, Fürstenhut, Krone, Zepter, Bischofsmitra, Bischofsstab).<sup>30</sup>
- II. Die einen Jungen auf einem mit Steinen und Dornen bestreuten Weg voranbringende Minerva ist ein Symbol des Tugendweges, auf dem man sich von den Anweisungen der göttlichen Weisheit leiten lassen muß, die sicher ins Himmelreich führen.<sup>31</sup>

Die vier Medaillons in den Ecken der Gewölbekehlen (1–4) berichten von den Quellen der Weisheit, ihren Morallehren und der Belohnung für ein tugendhaftes Leben:

1. Die Schlange zwischen zwei Spiegeln verkörpert die Weisheit, die uns lehrt, uns in unserem Handeln von den Erfahrungen der

30) F. Saavedra: *Idea Principis Christiano-Politici* 101 Symbolis expressa, Amsterdam 1659, S. 831, Emblem mit dem Lemma „Ludibria mortis“ am Ende des Lehrbuchs.

31) Ebenda, S. 1, auf dem Thronbaldachin die Aufschrift: „Sic itur ad astra“ auf dem das Werk einleitenden Emblem.



Verteilungsschema der Gemälde auf dem  
Gästezimmergewölbe

- A. Jesus und die Schriftgelehrten (Abb. 9)
  - I. Spielzeug des Todes (Abb. 11)
  - II. Durch Anstrengungen zu den Sternen (Abb. 10)
  - 1. Schlange zwischen Spiegeln
  - 2. Kranich, einen Stein haltend (Abb. 12)
  - 3. Toter Löwe mit um sein Maul fliegenden Bienen
  - 4. Pegasus (Abb. 13)
- In den übrigen Medaillons auf dem Gewölbe (6) und an den Schilderwänden (2) Blumendarstellungen.

Vergangenheit, dem Verständnis der Gegenwart und des Voraussehens der Zukunft leiten zu lassen.<sup>32</sup>

2. Der einen Stein haltende Kranich ist ein Symbol der Weisheit, deren Quelle in der ständigen Wachsamkeit und Aufmerksamkeit liegt, die uns vor Fehlern und dem Unterliegen im Ringen mit den eigenen Schwächen bewahrt.<sup>33</sup>
3. Ein toter Löwe und um sein Maul fliegende Bienen: Der tote Löwe symbolisiert die Überwindung der blinden, ursprünglichen, „ungeheuerlichen“ Kräfte und Leidenschaften, die, wenn sie nicht unterjocht werden, das Gemüt erregen und das Licht des Geistes löschen. Der Honig, den die Bienen im Maul des Löwen sammeln, stellt die Frucht des Sieges, die innere Ruhe, dar.<sup>34</sup>
4. Der aus einem Felsen mit einer hervorsprudelnden Quelle herauspringende Pegasus ist eine Apologie des als Lohn für ein tugendhaftes Leben errungenen ewigen Ruhmes.<sup>35</sup>

Das Gestaltungsprogramm dieses Raumes stellt die christliche Lehre (A) als eine Belehrung dar, daß man sich von den vergänglichen irdischen Werten (I) ab- und der Weisheit zuwenden muß, die unsere Schritte dem ewigen Leben entgegen leitet (II). Es ist eine Forderung der Weisheit, sein Tun diesem Ziel unterzuordnen (1), durch die Überwindung der eigenen Schwächen (2) alle Kräfte auf die Erlangung der Tugend (3) zu richten und dafür im Himmel den Lohn zu empfangen (4).

Das Innere des Refektoriums wurde einst neben Fresken noch von Staffeleibildern geschmückt. Diese Gemälde stellten kleine alttestamentliche Szenen in üppigen Landschaften dar. Auch sie schuf Willmann in den Jahren 1685–1691 auf Bestellung des damaligen Abts Johann Reich (1672–1691).<sup>36</sup> Die Gegenüberstellung der Thematik der Ölgemälde und des Freskenprogramms führt zu der Feststellung, daß beide inhaltlich voneinander unabhängig sind, was es unmöglich macht, die von Kloss vorgeschlagene Datierung der Fresken zu übernehmen, deren Entstehungszeit erst nach dem 11. Juni 1691, dem Todestag des Abts Johann Reich<sup>37</sup>, angesetzt werden muß.

32) Ebenda, S. 216, Lemma „Que fuerini, que mox ventur, que sint trahantur“.

33) Reusner (wie Anm. 21), S. 34, Lemma „Cura sapientia crescit“. Das Epigramm berichtet von Aristoteles, der, um seine Wachsamkeit und Ausdauer zu schulen, was seiner Ansicht nach zur Weisheit führte, im Schlaf einen Stein in der Hand hielt.

34) Ebenda, S. 769. Die Interpretation dieses Medaillons stützt sich auf Erörterungen der Florentiner Neoplatoniker Landino und Ficino, vgl. Banach (wie Anm. 9), S. 57, 163, Anm. 20.

35) S. Petrasancta: De symbolis heroicis, Antwerpen 1634, S. 205. Der Pegasus als Symbol für durch Tugend erworbenen ewigen Ruhm und Belohnung trat häufig in den „Herkules-am-Scheideweg“-Darstellungen auf, z. B. bei Annibale Carracci auf einem Bild von ca. 1595–1597 in der Galleria Nazionale di Capodimonte in Neapel.

36) Kloss (wie Anm. 3), S. 160, gibt, sich auf Cerroni berufend, ein Verzeichnis von 11 Bildertiteln.

37) Die Todesdaten der Äbte erwähnt L. Pühringer-Zwanowetz: Mathias Steinl, Wien 1966, S. 196, Anm. 14.

Andererseits ist die weitgehende Übereinstimmung der Aussage der Fresken in den beiden besprochenen Innenräumen, die geradezu als Varianten des gleichen Themas, nämlich des Anteils von Tugend und Weisheit auf dem Weg zu Gott betrachtet werden können, interessant. Die vom Autor des Programms sicherlich verwandten Quellen untersuchend, stellen wir fest, daß das Programm der Gästezimmer-Fresken nicht ohne genaue Kenntnis des Werkes von Faxeado Saavedra, „Idea Principis Christiano-Politici...“<sup>37a</sup> entstehen konnte. Von entscheidender Bedeutung für unsere Erörterungen wäre, wenn sich die Existenz dieses Werkes in der ehemaligen Leubuser Klosterbibliothek nachweisen ließe. Glücklicherweise erlaubt der Katalog der seit 1810 verstreuten Bibliothek<sup>38</sup>, interessante Feststellungen zu machen. Die aufeinanderfolgenden Leubuser Äbte verwandten große Sorgfalt auf die Rekonstruktion der im Dreißigjährigen Krieg arg in Mitleidenschaft gezogenen Bibliothek. Man paßte sie besonders den Bedürfnissen philosophischer und theologischer Studien an, indem man theologischen und asketischen Werken eine Vorrangstellung einräumte. Ein vor allem in der Regierungszeit des Abtes Balthasar Nitsche (1692–1696) erworbener Teil der Rhetorikabteilung wurde unter dem Stichwort „Symbolographia et Emblematica“ ausgesondert. 1692 wurde die Bibliothek u. a. durch die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erschienenen Emblemiklehrbücher von Saavedra, Camerarius, Picinello usw. bereichert.<sup>39</sup> Man kann also mit großer Sicherheit annehmen, daß Abt Balthasar selbst der Autor des Programms der Gemälde ist, und somit den Beginn der Arbeiten an den Fresken erst nach seinem Regierungsantritt im August 1692 ansetzen<sup>40</sup>, was auch in der schon zitierten Nachricht der „Historia domestica Lubensis“<sup>41</sup> eine Stütze findet, die gerade diese Wandgemälde in der Regierungszeit des Abtes Nitsche entstanden sein läßt.

Man kann annehmen, daß die Gemälde im Refektorium zuerst ausgeführt wurden. Unter diesen Darstellungen stützen sich nur vier Lünettenmedaillons auf Embleme aus den Lehrbüchern von Camerarius (3, 5, 6) und Picinello (1). Sie gehören zum dritten Teil des Gestaltungsprogramms und ergänzen nur die Hauptaussagen. Die Hauptaussage ruht in den ersten beiden Gemäldegruppen (A–C und I–IV), deren Inhalte sich gegenseitig ergänzen und – auch bei der Wahl des antikenmythologischen Kostüms – einheitlich konzipiert worden sind.

Die Grundlage des malerischen Theatrum bildet die Herkulesage. In der neuzeitlichen Ikonographie besaßen die Taten des Herkules und das

37a) Siehe oben Anm. 30.

38) Die Informationen über die Leubuser Bibliothek erteilte mir Herr Konstanty J a z d z e w s k i, der Kustos der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Breslau, der mir freundlicherweise seine handschriftliche Arbeit über die einst in der Bibliothek der Leubuser Zisterzienser vorhandenen Werke zur Verfügung stellte.

39) Nach dem Katalog J a z d z e w s k i: Saavedra Nr. 220 und 262, Camerarius Nr. 176, Picinelli Nr. 245.

40) Siehe Anm. 37.

41) Siehe Anm. 2.

antike, von Petrarca weiterentwickelte Motiv des „Hercules in bivio“, ein Symbol der Wahl des Lebenswegs, die größte Bedeutung.<sup>42</sup> Die allgemeinen Veränderungen der Darstellungsart bewirkten, daß dieses anfangs statisch aufgefaßte, den Helden das Problem der Lebenshaltung kontemplierend darstellende und allegorische Nebenfiguren nur andeutende Thema schrittweise dynamisiert wurde. Anstatt des Nachdenkens zeigte man später die Diskussion zweier Parteien, den Streit antagonistischer Personifizierungen und schließlich Kampfszenen. Die abgewogenen, symmetrischen, stark horizontal betonten Kompositionen werden durch dynamische, bewegungsreiche, sich nach oben hin entwickelnde ersetzt. Der inhaltliche Schwerpunkt verschiebt sich vom Augenblick vor der Wahl auf die Wahl selbst und die ihr nachfolgende Handlung. In den typischen Barocklösungen wird das „In-bivio“-Motiv zugunsten von Darstellungen des Kampfes mit Fehlern und Anfechtungen sowie des Triumphes über sie, in den Krönungsszenen und Apotheosen eingeflochten werden, zurückgedrängt. Gleichzeitig geht die Bedeutung des Haupthelden zurück. Schon ist es nicht immer mehr Herkules selbst, dessen Platz ein anonymer Held, eine Personifizierung der Jugend, des zukünftigen, Herkules nur nacheifernden Tugendhelden, einnimmt. Oft ist er nur als passives Objekt der Wirkung personifizierter Kräfte dargestellt. Der barocke Allegorienapparat führt hier zu einer Veräußerlichung und bildhaften Darstellung des sich im Inneren des Helden abspielenden Kampfes. Die Kompositionen dieser Art tragen gewöhnlich den Titel „Die Befreiung...“ oder „Die Befreiung des Helden aus der Welt des Lasters“.<sup>43</sup>

Zur Gruppe dieser stilistisch fortgeschrittenen Auffassungen des Themas gehört der Mittelplafond des Refektoriums. Seine Lokalisierung zwischen den „Triumphmedaillons“ (B–C), welche als Warnung und Beispiel dienen, bestätigt unsere Vermutung, daß es sich bei ihm um eine Version des Themas „in bivio“ handelt. Sein Thema lautet also „Die Jugend wählt den Weg der Tugend“ oder „Wahl des Lebensweges“. Die bisher vorgeschlagenen Titel hatten vor allem beschreibenden Charakter. Die Motive des Bildunterteils („Der Triumph des Tugendhelden über die Versuchungen“) bzw. des Oberteils („Apotheose des Tugendhelden“, „Herkules schmückt den tugendhaften Jüngling mit einem Ruhmeskranz“) besonders betonend, schränkten sie die wirklich gezeigten Bildinhalte ein. Das Gemälde informiert sowohl über die negierten und verworfenen Kategorien, drückt aber auch aus, daß die Wahl des Tugendweges vernünftig ist, und zeigt die unabänderlichen Konsequenzen, die diese Wahl nach sich zieht; denn so wird der moralische Untergang vermieden und in der Perspektive die Belohnung sichergestellt.

42) Ausführlich mit der Herkulesikonographie befaßten sich: E. P a n o f s k y : Hercules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, Leipzig, Berlin 1930; B a n a c h (wie Anm.9), s. auch die Unterscheidung der Herkulesthemen bei P i g l e r (wie Anm.8), bes. S.118f., 125ff., 131ff.

43) Eine allegorische Interpretation der Herkulestaten, die die späteren Kom-

Die theatralisch arrangierten Szenen der sechs Medaillons stehen in unmittelbarem Zusammenhang, besonders mit dem Plafondunterteil, und setzen den Gedankengang vom Kampf mit der inneren Schwäche fort.<sup>44</sup> Gleichzeitig zwingt die Darstellung dieses Motivs als antik-mythologische Erzählung von den Triumphen der Tugend über die Gefahren und Anfechtungen dieser Welt, sie als Anspielungen auf die Taten des Herkules aufzufassen, in denen eine Allegorie der Besiegung der Leidenschaften durch den Verstand und des Triumphes des Geistes über die Gefahren und Verlockungen gesehen werden kann. Auf diese Weise wird die Gestalt des Herkules, obwohl er nicht der Hauptheld des Gemäldes ist, zum konstruktiv wichtigsten Motiv des Programms und zur Schlüsselfigur für dessen Deutung. Die angewandte, auf Allegorien, Vergleichen und einer noch hervorgehobenen Theatralisierung beruhende Methode erlaubte, dem Eindruck einer in den Klosterräumen nicht erwünschten Unmittelbarkeit der Wiedergabe mythologischer Themen entgegenzuwirken.

Die Gemälde in den Lünetten des Refektoriums und die Medaillons des Gästezimmers sind typische Vertreter von emblematischen Darstellungen, die in den entsprechenden Lehrbüchern noch mit einem Lemma und einem Epigramm versehen wurden. Ohne dieses Element werden sie vieldeutig, und ihre Interpretation wird nur durch die sichtbaren gegenseitigen Bezüge möglich. Dies erfordert von dem Betrachter eine weitreichende Kenntnis dieser Symbolsprache und ermöglicht gleichzeitig alternative Interpretationen.

Aus der Tatsache, daß wir heute bei den Interpretationsversuchen der Gemäldeinhalte auf Emblematische Lehrbücher zurückgreifen müssen, folgt noch nicht, daß diese immer nur Zusammenstellungen fertiger Elemente waren. Bezüglich der Leubuser Zyklen muß – trotz der Tatsache, daß sie sich auf konkrete Emblematasammlungen stützen – deren schöpferisches Verhältnis zu den Lehrbuchvorschlägen hervorgehoben werden. Dies beweist schon allein die Tatsache der Artikulierung der Inhalte in diffizilen Emblematazyklen, deren gegenseitige Verhältnisse sich von dem im Hauptgedankengang aufgezwungenen Richtungsstrang unterscheiden (z. B. wird der gemeinsame antik-mythologische Beziehungskreis der Gemälde der Gruppen A–C und I–VI der Emblematagruppe 1–8 gegenübergestellt; das inhaltliche Verhältnis der Medaillons I–VI zum Thema der Herkulestaten; die formelle Ordnung der Lünettenatoren und von ihnen die Künstler übernahmen, leiteten die Neoplatoniker, besonders Ficino, ein, vgl. B a n a c h (wie Anm. 9), S. 57 u. a.

44) Sicherlich nicht zufällig entspricht die Ausschmückung des Refektoriums mit zahlreichen Personifizierungen und „das menschliche Handeln“ darstellenden Emblemen genau den von Kardinal Gabriele Paleotti (1522–1597) im „Diskurs über heilige und weltliche Bilder“ von 1582 in den Kapiteln 44 und 45 des 2. Buches begründeten Unterscheidungen; vgl. G. P a l e o t t i: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane...*, Bologna 1582, Abdruck in: *Tratati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, hrsg. von P. B a r o c c h i, Bari 1961, Bd. 2, S. 458–466. Paleotti bespricht diesen Problemkreis hinsichtlich der Darstellungsweise der Tugenden und tugendhaften Taten, also im gleichen Zusammenhang, in dem sie auf den Leubuser Gemälden auftauchen.

tenmedaillons zu jeweils mit „kosmischen“ [1–2], Baum- [3–4], Blumen- [5–6] und Landschaftsmotiven [7–8] operierenden Paaren; die vier Medaillons mit Tiermotiven [1–4] im Gästezimmer). Auch der Inhalt der einzelnen Darstellungen wurde modifiziert und dem inhaltlichen Gesamtprogramm angepaßt, wobei man u. a. die Kenntnis der Werke der Neuplatoniker (Apollo und Marsias) oder Interpretationen der Evangelien voraussetzte (Diogenes). Das Bewußtsein um die große Bedeutung des Kontextes bei der Entschlüsselung der Darstellungsinhalte führte zur Entstehung des Medaillons mit dem „Triumph der Armut“ und einer Bedeutungsverschiebung des betrunkenen Silen auf dem Plafond. Alle diese Beobachtungen, die das angeschnittene Problem bei weitem noch nicht erschöpfen, stellen das Geschick bei der Emblematazusammenstellung, die hervorragende Belesenheit und das humanistische Wissen des Programmators unter Beweis.

Die Frage, inwieweit der Inhalt der Gemälde das persönliche geistige Leben des Abtes widerspiegelt, muß leider offengelassen werden. Tut er das so weitgehend, wie die vierzig Jahre später entstandenen Grüssauer Stiftungen, die die von Abt Fritsch erforschten Wahrheiten wiedergaben?<sup>45</sup> Sind diese Gemälde ein Ausdruck der wirklichen Sorge um den Charakter des Ordenslebens und ein Hinweis auf die Richtung, die er dem Leben der Ordensmitglieder geben wollte?

Die Malereien der Leubuser Innenräume haben moralisierende Inhalte, sie befassen sich mit dem Problem der Grundwerte des menschlichen Lebens und können in ihrer allgemeingültigen Aussage als Axiome der katholischen Religion angesehen werden. Andererseits muß als ihr Spezifikum herausgestellt werden, daß sie immer wieder hervorheben, daß die sich gegenseitig stützenden Eigenschaften Tugend und Weisheit zu Gott führen (auf dem Refektoriumsplafond: Minerva und Herkules; im Gästezimmer: die Medaillons mit dem Kranich [2] und dem Löwen [3]). Die Bedeutung des intellektuellen Niveaus für das Ordensleben wird also unterstrichen. Das zweite in beiden Innenräumen stark unterstrichene Motiv ist das der Askese (im Refektorium: Plafondunterteil [B], die Medaillons in den Gewölbekehlen [I–VI], das Tannenmedaillon [4]; im Gästezimmer: Vanitas [I]), für die Evangeliumsweisheiten als Ausgangspunkt gedient haben können.<sup>46</sup> Eine so starke Akzentuierung dieses Problems, sowohl in den Gemäldeprogrammen als auch in der Bibliotheksstruktur, wird man wohl am einfachsten aus dem Wesen des Ordenslebens heraus interpretieren können, dessen Grundlagen man im Leubuser Kloster studierte. Dieses Coenobium war in der behandelten Zeit ein Mittelpunkt des intellektuellen Lebens, das Lehrer der späteren Jesuitenuniversität in Breslau heranzog, aber auch theolo-

45) N. von Lutterotti: Abt Innocenz Fritsch (1717–1735), der Erbauer der Grüssauer Abteikirche, Schweidnitz 1935; R. Nowak: Schlesische Barockbozzetti, in: Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur, Bd. 3, hrsg. von K. Kalinowski, Posen (im Druck).

46) Vgl. besonders: Luc. 12.16–21; 12.33–34; 13.24; 18.25; 21.34 sowie Matth. 6.19–21; 6.25–34; 7.13–14; 19.24; 25.13.

gische Dispute organisierte, an denen auch Vertreter anderer Klöster teilnahmen. Gleichzeitig fiel ihm auf Grund seiner Bedeutung eine besondere Rolle in der gegenreformatorischen Rekatholisierungsaktion in Schlesien sowie beim Wiederaufbau und bei der Erneuerung des Ordenslebens zu. Wie es scheint, hatten gerade für die letztgenannte Aufgabe die von Abt Nitsche bestellten Wandmalereien eine ziemliche Bedeutung. Die Programme beider Innenräume kann man nämlich nur als ausführliche, rhetorisch genau durchdachte Vorträge betrachten, die zur Wahl des Ordenslebens anregen und überzeugen sollten, welches als ein schwerer, aber direkt in den Himmel führender Weg dargestellt wurde, wobei man gleichzeitig hervorhob, daß nur eine solche Entscheidung eines weisen Menschen würdig sei. Die Darstellungen haben also einen entschieden propagandistischen, überindividuellen Charakter. Diese Ausführungen waren für die Gäste des Abtes bestimmt; denn das Refektorium erfüllte über lange Zeit die Funktion des wichtigsten Repräsentationsraumes des Palastes<sup>47</sup>, auch das Gästezimmer war für diesen Zweck hergerichtet. Die Ideale des Ordenslebens propagierend, haben die Medaillons gleichzeitig den Charakter moralisierender Fingerzeige für Geistliche, also für Personen, die den Tugendweg schon gewählt haben.

Davon, daß man sowohl Inhalt als auch Darstellungsweise der Wandgemälde im Abtsrefektorium als den Absichten des Stifters entsprechend und als erbauend ansah, zeugt die Tatsache, daß man ihr Thema im Deckengemälde der Sommerresidenz der Leubuser Äbte in Mönchmotschelnitz (*Moczydlnica Klasztorna*, 17 km nordöstlich Leubus) wiederholte. Im Refektorium kehrt dort das Thema der Lebenswegwahl wieder, und das in der gleichen Auffassung, die besonders die Befreiung des Tugendhelden unterstreicht, während im Schlafraum das Zentralgemälde „Amor und Pan“ darstellt, somit also an ein Medaillon des Leubuser Refektoriums erinnert. Die Deckenmalereien in Mönchmotschelnitz bestellte der nächste Leubuser Abt, Ludwig Bauch (1696–1729), in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts, ausgeführt wurden sie sicherlich von der Malerwerkstatt mit einem sehr geringen Anteil des Meisters selbst, wobei man ältere Lösungen wiederholte. Auch die Inhalte der Innendekorationen haben schon nicht mehr die Geschlossenheit und das Raffinement der Stiftung des Abtes Nitsche.<sup>48</sup>

Bei der Besprechung der künstlerischen Seite der Fresken und ihres Schöpfers muß noch etwas auf deren Entstehungsdatum eingegangen werden. Auf Grund der bisherigen Feststellungen, die diese Stiftung mit dem Abt Nitsche in Zusammenhang brachten, muß ihre Entstehungszeit in den Zeitabschnitt nach dem August 1692 verschoben werden.

47) Diese Funktion übernahm erst fast ein halbes Jahrhundert später der Fürstensaal, dessen Ausstattung 1738 abgeschlossen wurde.

48) Kloss (wie Anm. 3), S. 129f., Kat. 248 a–c; J. Natusewicz: *Dokumentacja historyczna polichromowanego stropu pałacu w Moczydlnicy Klasztornej* [Historische Dokumentation der bemalten Decke im Palast von Mönchmotschelnitz], Breslau 1971 (Maschinenschrift in der Restaurierungswerkstatt in Breslau).

Hieraus folgt, daß die Gemälde der Umgangskuppeln der Klosterkirche, die auf Bestellung von Abt Dominikus Krausenberger (1691–1692)<sup>49</sup> ausgeführt wurden, früher entstanden und somit die ältesten Fresken Willmanns sind.

Der Ende Mai 1692 nach Leubus gesandte Jakob Arlet führte im Auftrage des Grüssauer Abtes Bernhard Rosa einleitende Verhandlungen über eine etwaige malerische Ausschmückung der St.-Josephs-Kirche in Grüssau.<sup>50</sup> Bei seiner Ankunft in Leubus konnte er sich sicherlich persönlich von der Qualität der Arbeiten des Meisters in dieser für ihn neuen Technik überzeugen; denn die genannten Kuppelfresken waren sicherlich schon fertig. Die Gespräche des Ordensbruders mit Willmann betrafen das Programm der Gemälde.<sup>51</sup> Den definitiven Abschluß des Vertrags verschob man bis zur Ankunft von Abt Rosa in Leubus, der dieses Kloster vom 28. August bis 4. September 1692 besuchte.<sup>52</sup> Kurz darauf reiste Willmann mit seinem Sohn und Lischka nach Grüssau, wo ihnen eine Anzahlung oder die Vergütung der Gemäldeprojekte gewährt wurde.<sup>53</sup> Mit den Malerarbeiten begann man aber erst im Sommer 1693<sup>54</sup>, führte sie dann (sicherlich, wie aus den Zahlterminen der Grüssauer Rechnungen im Sommer und Herbst zu folgen scheint,<sup>55</sup>) in den nächsten Jahren bis zu ihrem Abschluß 1698<sup>56</sup> schrittweise aus.

Es ist anzunehmen, daß die einjährige Verzögerung des Arbeitsbeginns in Grüssau durch einen früheren Vertrag über den Refektoriumsschmuck in Leubus bedingt war. Zu ihm muß es unmittelbar nach dem Regierungsantritt des Abtes Nitsche, also im August 1692<sup>57</sup>, gekommen sein. Schwerer fällt die Beantwortung der Frage, ob auch die Gemälde im Gästezimmer vor dem Arbeitsbeginn in Grüssau ausgeführt wurden. Sie könnten beispielsweise nach dem Abschluß der ersten Arbeitssaison in Grüssau, also um die Jahreswende 1693/1694 entstanden sein. Ein Hinweis auf ein paralleles Entstehen dieser Gemälde ist vielleicht darin zu finden, daß analoge Szenen, so der „Christus unter den Schriftgelehrten“<sup>58</sup> mit der charakteristischen Weisenfigur im Vordergrund, ähnlich

49) Die Datierung der Kuppelgemälde erfolgte auf Grund einer Erwähnung in der *Historia domestica Lubensis...*, vgl. Kloss (wie Anm. 3), S. 160, Anm. 120, sowie der Datierung der Stuckformen in den Kuppeln auf die Jahre 1690–1691, vgl. K. Kalinowski: *Barokowe opactwo cysterskie w Lubiązu* [Die barocke Zisterzienserabtei in Leubus], Posen 1960, S. 87.

50) N. von Lutterotti: *Archivalische Belege für Arbeiten Michael Willmanns und seiner Werkstatt im Auftrag des Klosters Grüssau*, in: *Zs. des Vereins für Geschichte Schlesiens* 64 (1930), S. 135f.

51) Ebenda, S. 136.

52) Ebenda, S. 136.

53) Ebenda, S. 136.

54) Das Jahr des Baubeginns überliefert das von H. Dziurla: *Krzeszów* [Grüssau], Breslau 1974, S. 123, Anm. 130, zitierte Chronostichon.

55) v. Lutterotti *Archivalische Belege* (wie Anm. 50), S. 136.

56) Dziurla (wie Anm. 54), S. 123, Anm. 130, dort das Chronostichon mit der Jahreszahl der Beendigung der Arbeiten (1698). Die ältere Literatur setzte die Beendigung der Fresken ins Jahr 1695.

57) Vgl. oben Anm. 37.

58) Kloss (wie Anm. 3), S. 117–124, Kat. 123.

aufgefaßt wurden. Andererseits darf nicht übersehen werden, daß Willmann dieses Kompositionsschema in seiner reinen Form schon in der „Apostelkommunion“ von 1682 anwandte<sup>59</sup>, während der Pegasus aus einem der Medaillons an das Pferd des „Hl. Jakob d. Ä. in der Schlacht bei Clavigo“ aus dem Jahre 1662 erinnert<sup>60</sup>.

In künstlerischer Hinsicht am interessantesten ist die aus vielen Figuren zusammengesetzte Komposition des Plafondgemäldes im Refektorium. Bei der Ausführung dieses großen Bildes voller mythologischer Gestalten nützte Willmann die Errungenschaften der Meister dieser Kunstgattung aus. Motivwahl und Auffassung des Themas stehen zweifellos unter dem Einfluß von Cortonas Gemälde im Palazzo Pitti (1641–1642); direkt aus ihm übernommen kann aber nur der von kleinen Putten an den Kleidern gehaltene Jüngling sein, obgleich auch in diesem Fall dessen Körperhaltung eher an Rubens' Ganimedes von 1636 denken läßt.<sup>61</sup> Einzelne Figuren und Figurengruppen wurden von Willmann fast haargenau aus Werken bekannter Maler übernommen, so der Satyr und der Ziegenbock aus dem Mittelgemälde des Gewölbes der Carracci-Galerie des Palazzo Farnese in Rom (1594–1604)<sup>62</sup>, der betrunkene Bacchus mit den ihm Wein einschenkenden und vom Wein berauschten Faunen aus einem 1628 entstandenen Stich von Ribera<sup>63</sup>, Voluptas mit Amor und den Sinnesallegorien ahmen eine Venusgruppe Le Bruns im Herkulesaal in Versailles<sup>64</sup> nach, Vanitas mit dem spiegelhaltenden Putto und das hervorragende Stilleben zu ihren Füßen die Erminiengruppe aus van Dycks 1640 entstandenem „Rinaldo und Erminia“<sup>65</sup>, während die Gruppe mit dem berauschten Silen eine getreue Kopie des entsprechenden Fragments des Carracci-Gemäldes im Palazzo Farnese<sup>66</sup> ist und Herkules und Minerva schließlich an das analoge Motiv der Rubensschen Komposition „Heinrich IV. erhält das Porträt Maria de Medicis“<sup>67</sup> erinnert. Hierbei muß aber betont werden, daß diese Entlehnungen sich nur auf die Zeichnung der Figuren beschränken, deren Modellierung, Faktur und farbliche Gestaltung aber schon ausschließlich Willmanns Leistung sind und von diesem der künstlerischen Gesamtkomposition untergeordnet wurden.

Trotz der fast sklavischen Motivübernahme von anderen Barockmeistern besitzt das Plafondgemälde alle, aus zahlreichen Werken bekannten Eigenschaften Willmannscher Malkunst. Die flächig und räumlich exakt geordnete, geschlossene, fast tektonische Anlage der Zeichnung

59) Ebenda, S. 82, Kat. Nr. 47.

60) Ebenda, S. 64, Kat. Nr. 21, Abb. 15.

61) Vgl. H. Voss: Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1924, S. 248.

62) Vgl. ebenda, S. 168.

63) Vgl. A. L. Mayer: Jusepe de Ribera, Leipzig 1908, S. 53, Taf. 7.

64) Vgl. P. Nolhac: Les Grands Palais de France, Versailles, Paris, o. J. Bd. I, Taf. 73.

65) Vgl. G. Glück: Van Dyck. Des Meisters Gemälde, Stuttgart, Berlin 1931, S. 363 – das Gemälde befindet sich im Louvre.

66) Vgl. Voss (wie Anm. 61), S. 168.

67) Vgl. R. Oldenbourg: P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde, Stuttgart, Berlin 1921, S. 246, 249.

enthält eine große Ladung potentieller, durch die Lichtführung und die aufstrebenden Abtönungsänderungen freigesetzter Dynamik.

Die Anordnung der einzelnen Figuren und Gruppen des Plafonds stellen unter Beweis, daß Willmann das Prinzip von Symmetrie und kompositioneller Ausgeglichenheit hochschätzte und deshalb zu folgenden antithetischen Gegenüberstellungen kam: der Bacchusgruppe am Bildunterrand entspricht die Famagruppe im Oberteil, im Bildmittelteil wurden auf beiden Seiten des Gemäldes Voluptas und Vanitas, die Sinnesallegorien und die Gruppe mit dem berauschten Silen, Athene und Herkules kulissenartig angeordnet, wobei Voluptas und Vanitas das Gegengewicht für Athene und Herkules bilden. Der in der Mitte aufstrebende Jüngling wirkt im Gesamtbild als kompositorische Klammer. Eine deutliche, fast schematische Anordnung der einzelnen Kompositionsgruppen wandte Willmann oftmals, meist mit strenger Symmetrie, ja sogar Zentralität, besonders bei komplizierteren Kompositionen mit vielen Figuren an (vgl. die Marienkrönung von 1656, die Entführung der Persephone von 1655/56<sup>68</sup>), sowohl bei den sich an Bilder von Rubens und Heintz anlehrenden Werken als auch bei den eigenständigen Versionen des Stammbaums Christi von 1675 und der Vierzehn Nothelfer, die um das Jahr 1701 entstanden<sup>69</sup>. Eine ähnliche zonale Anordnung von sich gegenseitig das Gleichgewicht haltenden girlandenartigen Gruppen besitzt der von mir Willmann zugeschriebene Plafond mit einer Darstellung der Heiligen Familie im Saal des ersten Stocks des Nordflügels des Abtspalastes.<sup>70</sup>

Auch die farbliche Behandlung des Gemäldes wurde für die Gegenüberstellung der beiden Kompositionsteile genutzt: die an Teppichmuster erinnernde irdische Sphäre glüht in einem saftig-warmen Kolorit aus Schokoladenbraun, Ocker, Rot und einem intensiven, den Hintergrund für die dargestellten Geschehnisse bildenden Grün. Die luftige Himmelszone besteht aus kühleren bläulichen Tönen. Darüber hinaus dienen die Farbflecke dem Herausholen der Perspektive und der Charakterisierung der einzelnen Tiefenschichten.

Mit Hilfe der Lichtführung baute Willmann auf dem statischen Linearschema eine dynamische, beweglich-luminöse Kompositionsschicht auf. Die Kontraste zwischen den unbeleuchteten und den vom Licht überfluteten Bildpartien harmonisieren nicht nur miteinander und unterstreichen die Raumverhältnisse (die „über die Rampe“ hinausreichende, im Gegenlicht gesehene Bacchusgruppe), sondern machen auch durch unvorhergesehene Lichtspritzer eine spiralförmig ansteigende, die Darstellung dynamisierende Kompositionslinie sichtbar (vom Satyr über die Vanitas-Figur, den berauschten Silen, bis hin zu dem jugendlichen Helden, der Minerva und Fama). Die unerwarteten, den Blättermantel durchdringenden Lichtspritzer dienen – dank der grellen Be-

68) K l o s s (wie Anm. 3), S. 50, Kat. Nr. 63, Abb. 3 und S. 48f., Kat. Nr. 247.

69) E b e n d a, S. 77, Kat. Nr. 16, Abb. 32 sowie S. 134ff., Kat. Nr. 260, Abb. 124.

70) N o w a k, Zapomniane malowidła (wie Anm. 10), S. 107.

leuchtung der Voluptas-Figur – auch zur Abschwächung der übermäßigen Farbkontraste zwischen der Erd- und der Himmelspartie, und ein heller Fleck zu ihren Füßen lockert die mit Figuren gedrängt gefüllte Fläche im Bildunterteil auf.

Das Verhältnis der Medaillondarstellungen zu ihrer graphischen Vorlage ist anders als das des Plafonds. Hervorragende Problemlösungen im Werke von Carracci, Ribera und van Dyck suchend, glaubte Willmann, die Schemen der Emblematiclehrbücher nicht nachahmen zu müssen. Der theatralische Stil der Medaillons I–IV mit den Puttendarstellungen im Refektorium erhielt seine einheitliche Szenographie dadurch, daß die Episoden in eine offene Landschaft gesetzt wurden, deren Vordergrund durch einen über den Putten herausragenden blätterreichen Zweig geschlossen wurde. Die führende Rolle in diesen Medaillons spielt jedoch die klar komponierte, die jeweiligen Inhalte deutlich wiedergebende Figurengruppe. Die Medaillons 3–8 bewahren, in verschiedenem Grade mit Pflanzen- und Landschaftsmotiven arbeitend, die axiale Komposition der Emblemata und fallen dadurch auf, daß ihre Bedeutungssymbolik sich in realistischen, fast an Naturstudien erinnernden Formen äußert. Natürlich wird dieser Realismus von den stilistischen Rahmen der niederländischen Landschaftsmaler Ruysdael, Both Berchem und Asselijn sowie dem konventionellen kulissenartigen Abschluß des Kompositionszentrums bestimmt. Die hartnäckige Rückkehr zu Landschaftsmotiven in den Gewölbefresken harmonisierte hervorragend mit den ursprünglich die Refektoriumswände schmückenden Landschaftsdarstellungen.

Unter den Medaillons des Gästezimmers treten Elemente einer üppigen Waldlandschaft nur im Kranichmedaillon (2) auf. Die Komposition der übrigen beschränkt sich fast ausschließlich auf das nur unbedeutend von den Vorschlägen der Emblematiclehrbücher abweichende Hauptmotiv; nur die Medaillons I und II wurden sorgfältiger durchgearbeitet.

In den Forschungen zur schlesischen Barockkunst nehmen die Stiftungen der großen Zisterzienserklöster eine Sonderstellung ein. Die führende Position des Leubuser Klosters spiegelt sich im künstlerischen Niveau der dort tätigen Werkstätten wider. Hiervon legen sowohl die Architektur des Klosterkomplexes als auch die Skulpturen der Steinl-Werkstatt, besonders aber die Malereien des größten schlesischen Barockmeisters Willmann ein beredtes Zeugnis ab. Will man die Stellung der Fresken des Abtspalastes im Gesamtwerk des Künstlers bestimmen, so muß die erfolgreiche Anwendung der für ihn neuen Freskotechnik, aber auch die fehlerlose Lösung der Probleme einer allegorisch-emblematischen, von der bisher von ihm gepflegten religiösen Thematik so weit entfernten Darstellungsweise hervorgehoben werden. Nicht ohne Bedeutung ist hierbei die Tatsache, daß die Emblematafresken des Abtspalastes eine schon zu Beginn der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts in der Fürstenkapelle in Leubus gepflegte Dekorationsmethode fortsetzen, die noch einmal in den in den dreißiger Jahren des

18. Jahrhunderts entstandenen Schefflerschen Gemälden des Winterrefektoriums des Abtspalastes aufgegriffen werden sollte. Die barocken Monumentalgemälde von Leubus ermöglichen eine nicht nur in Schlesien einmalige Übersicht über die in diesem Zeitraum in der Dekorationsmalerei sich vollziehenden Veränderungen. Die Arbeiten Willmanns repräsentieren ein von den „quadri riportati“ der Renaissance abgeleitetes Dekorationssystem, die Gemälde in der Klosterbibliothek von Christian Philipp Benthum entstanden unter Anwendung einer quadratischen Illusionismusversion, die Fresken Felix Anton Schefflers realisieren, ähnlich wie die Gewölbeausmalung der St.-Valentins-Kirche von Ignaz Axter und Johann Anton Felder, ein Rokokopanorama, in welches durch die „Sotto-in-sù“-Technik und Quadraturmotive für den Illusionismus des 17. Jahrhunderts typische Elemente eingeflochten wurden, während der von Benthum geschaffene Plafond des Fürstensaals mit seiner im Zuge des Rokoko aufgelockerten Illusionismusvariante den Überblick über die Veränderungen der Dekorationsmalerei der besprochenen Zeit abrundet.

#### Summary

##### *The Willmann-Frescoes in the Abbot's Palace of the Monastery of Leubus in Silesia*

On the occasion of restoration works which had been carried out in the abbot's palace in the former Cistercian monastery of Leubus in 1971, paintings of the 17th century, hidden under an intermediate ceiling since 1898, have been exposed and restored. These works by the painter Michael Willmann, which are discussed here, are the following: the painting of the great summer-refectory, which is mentioned in connection with Willmann already in the 18th century, as well as the frescoes of the guest-room, which remained uninvestigated till now. The paintings of both these rooms vary the same theme, namely the part of virtue and wisdom on the way to God. On the basis of the Herkules legend, the frescoes in the refectory picture altogether the three stages of the purging process: the choice of the path of virtue, the achievement of virtue by renunciation and self-discipline, and its triumph. The paintings of the guest-room show Christian doctrine as a complex of moral rules, and teach that the averting from worldly values in favour of wisdom leads to eternal bliss. The program of this room is based on a detailed knowledge of the work *Idea Principis Christiano-Politici...* by Faxeadro Saavedra, and really it can be noticed that in 1692 this work as well as other manuals of emblematics, on which the frescoes of the discussed rooms are based, under abbot Balthasar Nitsche (1692-1696) gained access to the library of the monastery in Leubus, which was sought to be rebuilt after the losses of the Thirty Years' War. Hence you can regard abbot Balthasar himself as the author of this painting program, which requires among other things knowledge of neo-Platonic works and interpretations of gospels, because of the modification to the instructions of the manuals. By emphasizing virtue, wisdom and asceticism, the abbot presents the ideals of a renewed monastic life and of counter-reformation in both these rooms, which were meant for representative purposes. Among other things, his very probable authorship of the program makes us assume that the fresco-works have been started only after the abbot's accession in August 1692. At that time obviously the agreement concerning the decoration of the refectory was made. The question, if also the frescoes in the guest-room have been painted before Willmann's works in Grüssau (started in 1693) or only after the end of the first stage of works there — the turn of the year of 1693/94 —, cannot be definitely answered.

In artistic regard, especially interesting is the plafond-painting of the refectory, its choice of motifs and interpretation can be traced back to Cortona's painting in Palazzo Pitti. Figures and groups of figures have been borrowed from Rubens, the Carracci-Gallery of Palazzo Farnese, Ribera, Le Brun and van Dyck in a modified way and creatively amalgamated with the whole composition. As regards form, the symmetrical creation and the refined application of colour and light attract the eye. As regards the medallions — in creating them, Willmann did not slavishly stick to the manuals of emblematics —, a continuous use of landscape-motifs strikes the eye. On the whole, Willmann managed to successfully use the fresco-technique being new to him — here he continues the decoration system of the *quadri riportati* of Renaissance — and also to faultlessly solve the problems of an allegoric-emblematic style of representation which was unfamiliar to him.