



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Johann Bergl im Benediktiner Stift Melk“

Verfasserin

Elisabeth Scherzer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
Einleitung	3
1. Das Benediktinerstift Melk im Betrachtungszeitraum von 1764 – 1786	5
1.1. Die Besitzungen von Stift Melk	5
1.2. Die Äbte von Stift Melk – Vorgänger und Nachfolger von Abt Urban II. Hauer und ihre Verdienste für das Stift Melk	7
1.3. Abt Urban II. Hauer (Amtszeit 1763 – 1785) – Mäzen von Johann Bergl?	11
2. Bergls Werke in Melk	20
2.1. Bergls künstlerische Voraussetzungen – Umriss des künstlerischen Profils von Johann Bergl	20
2.2. Chronologische Auflistung der Aufträge und Werke von Johann Bergl in Melk auf Basis der Angaben in den Prioratsephemeriden und Baurechnungen	26
2.2.1. 1763/64 – Gartenpavillon	27
2.2.2. 1764 – Gastzimmer	31
2.2.3. 1767 – Obere Gastzimmer, Theater, obere Bibliotheksräume, Stiege zur Bibliothek	32
2.2.4. 1773 – Gastzimmer im oberen Stock, Prälatur	34
2.2.5. 1781 – Festungsmauer, Schimmelturm, Bibliotheksnischen, Giebel an der Ostfassade	35
2.2.6. 1782 – Prälaturkapelle, Gastzimmer	38
2.2.7. 1786 – Zwei Zimmer im Priorat	41
3. Fragen zur Formensprache von Bergls Melker Werken	43
3.1. Vorlagen aus der Tapissierkunst und das Exotische in der Kunst Bergls	45
3.2. Inspirationen durch Stichvorlagen – Druckgraphische Vorlagen	59
Johann Bergl im Benediktiner Stift Melk – Schlussbemerkungen - Resumée	76

Abbildungen	79
Bibliographie	127
Abbildungsnachweis	141
Zusammenfassung	149
Lebenslauf	151

Vorwort

Die Wahl des Themas für diese Diplomarbeit ergab sich aus der Anregung von Frau Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Dachs–Nickel, über einen Barockmaler in Österreich zu schreiben. Dass mein besonderes Interesse auf Johann Bergl fiel, verdanke ich dem Umstand, bei der Innenrestaurierung der Räumlichkeiten der Kronprinzen – Appartements im Schloss Schönbrunn von April 2007 bis Mai 2008 immer wieder mitgearbeitet zu haben. Auch bei der Mitarbeit der Restaurierung von Kachelöfen in den Goess – Appartements, ebenfalls im Schloss Schönbrunn, im Sommer 2006 und eines Kachelofens in der Wiener Hofburg im Winter 2008/2009 fielen mir wieder die Arbeiten von Johann Bergl auf.¹ Bei diesen Tätigkeiten kam ich erstmalig mit Bergls Kunst direkt „in Berührung“, was mein Interesse und die Begeisterung für diesen Künstler weckte. Die Idee, Bergls Schaffen im Benediktinerstift Melk – sein Werk im Benediktiner Stift Melk als Ganzes – zu behandeln, kam hingegen von Frau Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel. Dafür und für zahlreiche weitere Anregungen, Hilfestellungen und das Vorstellen neuer und interessanter Aspekte sowie verschiedenster Betrachtungspunkte im Zuge dieser Diplomarbeit, möchte ich mich an dieser Stelle herzlich bei ihr bedanken. Immer wieder hat sie mich im Zuge meiner Recherche in eine wissenschaftliche Richtung gelenkt und mir den Blick für das Wesentliche frei gegeben. Weiterer Dank geht auch an den ehemaligen Abt von Stift Melk, Dr. Burkhard Ellegast OSB, der mir Einblicke in sein fundiertes Wissen, vor allem über die Restauriergeschichte des Stiftes Melk, gegeben hat. Bei Dr. Ellegast und Frau Mag. Christine Preiner möchte ich mich auch für die Übersetzungsarbeit einiger für dieses Thema relevanten Quellen bedanken. Beiden ist an dieser Stelle noch einmal zu danken, da sie mit ihrem umfassenden Wissen zur Stiftsgeschichte, meine Recherche erheblich unterstützten und erleichterten. Weiterer Dank geht an meine Familie.

¹ Die Restaurierungsarbeiten der Malereien in den Kronprinzen – Appartements von Schloss Schönbrunn, sowie die Arbeiten an den erwähnten Kachelöfen, erfolgten unter der Leitung meines Vaters, akad. Restaurator Mag. Karl Scherzer.

Einleitung

Der Fokus dieser Arbeit liegt auf dem künstlerischen Gesamtwerk, das Johann Bergl im und für das Benediktiner Stift Melk geschaffen hat. Der geschichtliche Rahmen konzentriert sich vor allem auf die Jahre 1763 – 1785. Dies sind die rund 20 Jahre Amtszeit des damaligen Abtes Urban II. Hauer, der Johann Bergl innerhalb dieser Zeit immer wieder mit neuen Aufträgen nach Melk holte. Während dieser Jahre war Bergl teilweise über längere Zeiträume und auffällig oft in Melk beschäftigt. Auf diese Auffälligkeit und die besondere Rolle, die Abt Urban Hauer für Bergl ohne Zweifel spielte und seinen Charakter als Förderer von Johann Bergl, wird im Rahmen dieser Arbeit an späterer Stelle näher eingegangen werden. Als wichtigste und eigentlich einzig historische Quellen zu den Aufträgen, die Bergl vom Stift erhielt, gelten die Prioratsephemeriden² und die Baurechnungen des Stiftes Melk. Aufgrund dieser beiden Datensammlungen kann Bergls Anwesenheit in Melk zeitlich nachgewiesen werden. Ebenso erlauben diese Quellen Rückschlüsse über die Arbeit des Künstlers für das Stift. Weitere wichtige Quellen für dieses Thema waren das Professbuch und die Stiftsgeschichte³. Sowohl die PE als auch das Professbuch wurden von den Chronisten in handschriftlicher Form und in lateinischer Sprache verfasst.

Weiters behandelt diese Arbeit Fragen, die das Stift Melk als Institution der damaligen Zeit betreffen. Wie war das Stift in dieser Zeitspanne organisiert, unter welchen Umständen trat Abt Urban das Amt des Abtes an, welche Ziele standen im Vordergrund und welche Orte und Pfarren gehörten zum Stift und mussten betreut werden?

Johann Bergls künstlerische Voraussetzungen werden im zweiten Kapitel eingangs kurz erläutert, um dann auf seine eigentlichen Werke in und für das Stift Melk näher eingehen zu können. Auf den Inhalten der Quellen basierend, wird chronologisch aufgelistet, wann und wo Bergl im Stift tätig war. Zur näheren Betrachtung und Beschreibung der Malerei Bergls werden dann die heute noch vorhandenen und sichtbaren Werke des Künstlers herangezogen.

Das letzte Kapitel widmet sich der Formensprache von Johann Bergl, die er für seine Werke in Melk verwendet hat. Es wird versucht herauszuarbeiten, woher Bergl Ideen

² Prioratsephemeriden sind tagebuchartige Aufzeichnungen des jeweiligen Priors. Sie werden in Folge mit PE im Text abgekürzt. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die PE in Kartons aufbewahrt werden und keine Seitenzahlen tragen. Deshalb ergibt sich daraus eine etwas schwierige Zitierweise für den Text.

³ zur Stiftsgeschichte: Keiblinger 1867 und 1869; Melker Professbuch 1813.

zu seinen Malereien und Darstellungen bezog, was ihn inspirierte, beeinflusste oder ihm als Vorlage bei seinen Schöpfungen und Lösungen für seine Arbeiten in Melk gedient haben könnte.

Zur Literatur, die über den Künstler Johann Bergl erschienen ist, ist Folgendes zu sagen: Einen Überblick über die wichtigsten biographischen Daten findet man bei Thieme / Becker, AKL und Dictionary of Art.⁴ Genauere Beschreibungen beinhalten die Arbeiten von Peter Otto und Arpad Weixlgärtner – auch bei Gyula Fleischer kann man Ähnliches nachlesen.⁵ Folgende weitere Autoren bearbeiteten schon speziellere Aspekte im Werk von Johann Bergl in ihren Forschungsarbeiten: Monika Dachs-Nickel behandelt Bergl in ihrer Habilitation über Maulbertsch im Kontext der Mitarbeiter von Maulbertsch in einem eigenen Kapitel, weiters noch in einem Aufsatz, in dem die Frage über Selbstportraits von Maulbertsch und Bergl behandelt wird.⁶ Weitere Arbeiten über Johann Bergl leisteten: Garas, Arijčuk, Matsche von Wicht, Petrová – Pleskotová und Slavíček.⁷ Abt Ellegast übersetzte Teile der schon eingangs erwähnten PE und fasste das Ergebnis dieser Arbeit in einem Aufsatz zusammen.⁸

Ziel dieser Arbeit ist, das künstlerische Gesamtwerk, das Johann Bergl im und für das Benediktiner Stift Melk geschaffen hat, näher zu betrachten. Wie gesagt war Stift Melk über mehrere Jahre hindurch Hauptauftraggeber von Bergl. Wie war das Verhältnis zwischen Johann Bergl und dem Stift, dem Konvent und seinem Abt? Daher soll die Arbeit einen klareren Umriss der historischen Person des Künstlers Johann Bergl und seines Förderers Abt Urban II. Hauer liefern. Die Berücksichtigung der Beziehungen zwischen Künstler und Auftraggeber und der möglichen Vorlagen, die der Künstler gekannt haben könnte, soll das Bild, das man heute von Bergl hat schlussendlich präzisieren.

⁴ Hauk / Tiede, in: Allgemeines Künstlerlexikon 1994, S. 393-394; Thieme / Becker 1909, S. 407; Dictionary of Art 1996, Band 3, S. 777f.

⁵ Otto 1964; Weixlgärtner 1903, S. 332 – 388; Fleischer 1931.

⁶ Dachs Band III, 2004, S. 3 – 14; Dachs 1998, S. 44 -53.

⁷ Arijčuk 2001, S. 23 – 40; Arijčuk 2005, S. 119 - 129; Garas 1996, S. 243 - 249; Garas 1958; Matsche – von Wicht 1989, S. 183 - 190; Petrová – Pleskotová 1989, S. 177 - 181; Slavíček 1991, S. 60 - 71; Slavíček 1995, S. 72 -75.

⁸ Ellegast in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Band 1, 1980, S. 66 – 82.

1. Das Benediktinerstift Melk im Betrachtungszeitraum von 1764 - 1786

1.1. Die Besitzungen von Stift Melk

Dieses Kapitel soll Stift Melk als verwaltende, wirtschaftlich agierende und organisierte kirchliche wie auch weltliche Institution vorstellen. In welcher Größenordnung kann man sich den Besitz von Stift Melk in der damaligen Zeit vorstellen und welchen Einfluss hatten das Stift und sein Vorsteher auf die dem Stift eigenen Pfarren und Orte?

Die Herrschaft des Stiftes Melk war mit den Gütern Pielach und Weichselbach, welche sich östlich und südlich des Stiftes befinden, verbunden.⁹ Der beachtlich große Klosterbesitz war in vier geographische Bereiche unterteilt – die beiden Viertel unter und ober dem Wiener Wald und die Viertel unter und ober dem Manhartsberg. Zum Viertel unter dem Wiener Wald zählten als Besitzungen die Lokalie Matzleinsdorf¹⁰, Gut und Pfarre Traiskirchen, Gut Leesdorf bei Baden, Gut Guntramsdorf bei Laxenburg. Als Inkorporationen dieses Viertels galten die Pfarren und Pfarrbesitzungen von Gainfarn mit Bad Vöslau, Großau und Merkenstein, Leobersdorf, Matzendorf und Grillenberg. Außerdem hatte Melk noch das Patronatsrecht über die Pfarre Wöllersdorf.¹¹

Melker Stiftshöfe gab es in Baden, Gumpoldskirchen und Pfaffstätten und auch in Wien besaß das Stift Häuser und Stiftshöfe. Der für das Stift und seine

⁹ Stenzel 1977, S. 213 – 216. Eine genaue Auflistung der damaligen Besitzungen des Stiftes Melk finden sich bei Stenzel und Keiblinger 1869. Die im Text erwähnte Stiftsherrschaft beinhaltete die Rechte über den Markt Melk und über 60 Orte der Umgebung. Es gab drei Landesgerichte des Stiftes, wovon sich eines in Melk, eines in Pielach und eines in Aigen (Großaigen bei Mank) befand. Der große Besitz des Klosters wurde von Wirtschaftsämtern verwaltet. Weitere wichtige Informationen, die die Geschichte des Stiftes Melk betreffen, sind in Franz Ignaz Keiblingers Werk, *Geschichte des Benedictiner – Stiftes Melk in Niederösterreich, seiner Besitzungen und Umgebungen* 1867, zu finden. Franz Ignaz Keiblinger war Bibliothekar und Archivar während der Amtszeit von Abt Wilhelm Eder (1838 – 1866) und arbeitete die Geschichte von Stift Melk, seinen Äbten und Besitzungen in 3 Bänden auf (Wien 1851 – 1869). Die Ergebnisse seiner Recherchen konnte er jedoch selbst in dem ausführlichen dreibändigen Werk nicht zur Gänze verarbeiten.

¹⁰ Eine Lokalie oder auch Filialkirche bezeichnet eine Nebenkirche, neben einer Hauptkirche. Die Lokalie Matzleinsdorf ist noch heute Melk inkorporiert. Stenzel 1977, S. 213.

¹¹ Besitzungen standen schon länger im Eigentum des Stiftes, Inkorporationen fielen dem Stift Melk erst im Zuge der Kirchenreformen unter Kaiser Joseph II. zu. Das Patronatsrecht ist ein juristischer Titel, der bereits im 12. Jahrhundert unter Papst Alexander III. entstand und ebenfalls eine Herrschaft über eine Kirche beschreibt. Innerhalb des Patronatsrechts gibt es zudem juristische Unterschiede, auf die hier jedoch nicht näher eingegangen wird. <http://de.wikipedia.org/wiki/Patronatsrecht>

Repräsentationspflichten in Wien wichtigste, war der so genannte Melkerhof.¹² Wien zählte zum Viertel ober dem Wiener Wald.

Im Viertel ober dem Manhartsberg besaß das Stift Melk das Gut und die Pfarre Rohrendorf bei Krems, Gut, Schloss und Meierei von Neuweidling bei Unterrohrendorf, einen Stiftshof in Wesendorf in der Wachau und die Lokalie Plank am Kamp südlich von Gars mit ihrem Gut.

Zu den Besitzungen im Viertel unter dem Manhartsberg zählten die Güter, Schlösser und Pfarren von Weikendorf östlich von Gänserndorf, die Filialkirche in Reihersdorf, die Lokalie Untergänserndorf, Aspern an der Donau bei Wien, Wullersdorf nördlich von Oberhollabrunn und die Lokalien Fahndorf, Prottes und Untersiebenbrunn.

Zu weiteren von Melk betreuten Pfarren zählten: Alberndorf, Gettsdorf, Groißenbrunn, Großmeiseldorf, Großriedenthal, Haugsdorf, Immendorf, Lasee, Obersiebenbrunn, Oberweiden, Ravelsbach, Untermarkersdorf, Ziersdorf und Zwerndorf

Anhand der vorangegangenen Aufzählung der Besitzungen von Stift Melk und der Darstellung auf der Karte (Abb. 1) lässt sich das sehr große Wirkungsfeld des Klosters und die geographische Ausdehnung des Klosterbesitzes innerhalb von Niederösterreich erkennen. Neben der Versorgung der Pfarren mit Seelsorgern und Priestern, der Betreuung und Fürsorge kirchlicher Art, hatte das Stift Aufgaben, die es in seiner Funktion als wirtschaftlicher Verwalter und Leiter forderten. Dazu zählten die Instandhaltung und alle diesen Begriff umfassenden Tätigkeiten der Kirchen und der zugehörigen Gebäude, sowie der Schulen und Pfarrhöfe in den verschiedenen Besitzungen. In diesem Zusammenhang ist eine Periode in der Amtszeit von Abt Urban II. Hauer äußerst interessant: man könnte sie geradezu als

¹² Um seinen repräsentativen und politischen Pflichten nachkommen und um die Ausübung seiner Ämter in der Regierung wahrnehmen zu können, lebte Abt Urban Hauer II. die meiste Zeit über in der Landeshauptstadt, genauer im Melkerhof in Wien (Schottengasse 3, im 1. Wiener Bezirk). Sein in seiner Abwesenheit im Stift einstweiliger Stellvertreter war der Prior, der dort die Leitung des Stiftes übernahm. Dem Prior kommt auch eine Art Vertreter- und Vermittlerposition zwischen dem Konvent und seinen Interessen und dem Abt zu. Unter anderem über die Funktion der Äbte in der Politik gibt das Überblickswerk über das Barockzeitalter von Hellmut Lorenz (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Barock*. Band 4 von 1999 einen guten Einblick. Beispielsweise begründete Abt Berthold Dietmayr von Melk seinen prunkvollen Lebensstil ausdrücklich mit seinen politischen Ämtern und gesellschaftlichen Verpflichtungen, da „*er die Würde eines Primas von Niederösterreich, eines ständigen Präses der kirchlichen Stände der Prälaten bekleidet und daher (...) dem Adel, innerhalb und außerhalb des Klosters, notwendigerweise sehr häufig Zutritt gewähren muß.*“ Lorenz 1999, S. 26f. Aufwendige Baumaßnahmen am Stift bildeten Repräsentationstrakte für die Prälaten und ihre Gäste, die sich in Form und Ausstattung kaum von den Schlössern unterschieden.

Restaurierungswelle“ bezeichnen. Darauf wird im Speziellen noch in Kapitel 3 näher eingegangen.¹³

1.2. Die Äbte von Stift Melk - Vorgänger und Nachfolger von Abt Urban II. Hauer und ihre Verdienste für das Stift Melk

In diesem Kapitel interessiert vor allem die Frage, welche Ausgangssituation Abt Urban II. Hauer bei seinem Amtsantritt 1763 vorfand. Was waren seine Aufgaben, was erwartete man von ihm und wie ging er mit diesen Anforderungen um? Um diese Fragen besser beantworten zu können, muss man zeitlich auch etwas vor die Amtszeit von Abt Urban II. blicken.

Der unmittelbare Vorgänger von Abt Urban II. Hauer war Abt Thomas Pauer (Amtszeit von 1746 bis 1762). Unter ihm wurde auch 1747/48 der Gartenpavillon errichtet, der wiederum 1763/64 unter Abt Urban II. von Johann Bergl ausgemalt wurde. Die Bauaufgabe des Gartenpavillons wird im 2. Kapitel dieser Arbeit noch eingehender besprochen.

Besondere Aufmerksamkeit soll an dieser Stelle der Art der Klosterführung und Verwaltung des Abtes Thomas zukommen, denn sein Nachlass war ja die Ausgangslage für Abt Urban II. Hauer. Abt Thomas stammte aus eher ärmlichen Verhältnissen, was ihm das Mitgefühl für die Armen und Hungernden erleichterte. Keiblinger beschreibt in zahlreichen Beispielen, wie bemerkenswert großzügig Abt Thomas' Hilfsbereitschaft und Fürsorge den Bedürftigen gegenüber war.¹⁴ Die mildtätige, freigiebige und wohlwollende Art des Abtes, für die Notleidenden zu sorgen, brachte ihm verständlicherweise größte Beliebtheit ein. *„In Wien, wie zu Melk, waren seine Thüren von Schaaren der Armen belagert, welche gleich Trabanten, täglich vor denselben Wache hielten.“*¹⁵ *„Seine ungemene Herzensgüte und Freundlichkeit erwarben ihm auch die Liebe seiner Mitbrüder, die ihn am elften Jänner 1746 mit neun und dreißig Stimmen zu ihrem Vorsteher erwählten.“*¹⁶ Zusätzlich zu seiner freigiebigen und gutmütigen Art, anderen zu helfen und somit

¹³ Wie eingangs schon erwähnt, umfasst die Amtszeit von Abt Urban Hauer II. die Jahre von 1763 – 1785.

¹⁴ Keiblinger 1867, S. 998 – 1006.“; *ja als ihm einst ein Armer barfußig auf der Straße begegnete, zog der mitleidvolle Pfarrer die Schuhe aus, um die Blöße desselben zu bekleiden, und ging selbst unbeschuhet, eine ziemliche Strecke bis nach Hause.“*

¹⁵ Keiblinger 1867, S. 1002.

¹⁶ Keiblinger 1867, S. 999.

finanzielle Mittel etwas zu großzügig zu veräußern, hatte der Abt noch mit den Auswirkungen und erschwerenden Umständen, die der siebenjährige Krieg mit sich brachte, zu kämpfen.¹⁷ Trotz dieser belastenden Umstände in seiner Amtszeit, setzte sich Abt Thomas auch für eine gute Ausbildung der angehenden Priester ein. Er veranlasste Renovierungen und Instandhaltungsarbeiten an Kirchen der zu Melk gehörenden Pfarren, investierte in Kunst und scheute keine Kosten, um das Kloster auch in den wissenschaftlichen Bereichen besser aufstellen zu können.¹⁸ All diese Faktoren führten schlussendlich zu einer äußerst schlechten finanziellen Lage des Klosters. *„So sehr waren die Schulden angewachsen und die Kassen des Stiftes erschöpft, dass sogar das ganze Tafelsilber versetzt und die Keller geleert waren.“*¹⁹ Am 22. Dezember 1762 starb Abt Thomas nicht unvorbereitet, nach langer Krankheit. Keiblinger schreibt abschließend *„Die Fehler dieses Mannes von dem edelsten Herzen entsprangen aus jenem Übermaße der Liebe, welches oft unterlässt, auch die Stimme des kalten Verstandes zu hören.“*²⁰

Die Erwartungen, die man in den Nachfolger Abt Urban II. Hauer setzte, waren klar. Er sollte die missliche, wirtschaftliche Lage des Stiftes wieder verbessern. Für diese Aufgabe war Abt Urban II. die richtige Wahl. Es kostete ihn mehrjährige Anstrengungen, den wirtschaftlichen Ausgleich des Stiftes zu erarbeiten. Das Ergebnis konnte sich in zahlreichen, neuerlich vermehrten Bautätigkeiten und einer großzügigen Unterstützung der geistigen Arbeit sehen lassen.²¹

In seinen Bautätigkeiten eiferte Abt Urban II. dem großen Bauherren, Abt Berthold Dietmayr (Amtszeit von 1700 – 1739) nach, der für den barocken Neubau des Stiftes

¹⁷ Der siebenjährige Krieg – auch Dritter Schlesischer Krieg genannt - dauerte von 1756 – 1763. Es kämpften alle damaligen europäischen Großmächte – Preußen und Großbritannien gegen Österreich, Frankreich und Russland. Der Krieg wurde in Mitteleuropa, Nordamerika, Indien, der Karibik und auf den Weltmeeren ausgetragen. Großbritannien und Frankreich kämpften in diesem Krieg um die Herrschaft in Nordamerika und Indien. http://de.wikipedia.org/wiki/Siebenj%C3%A4hriger_Krieg

¹⁸ Keiblinger 1867, S. 999 – 1001. Altarbilder von Paul Troger, silberne und vergoldete Reliquien-Behältnisse, und sehr viele wertvolle Paramente wurden angeschafft. Auch in den Bücherbestand der Bibliothek und in die Münzsammlung investierte Abt Thomas. Keiblinger schreibt auf S. 1001 folgendes über die Ausbildung und Förderung angehender Mitbrüder: *„... und keine Kosten gespart, die jungen Professoren nicht bloß in der französischen, italienischen und spanischen Sprache, sondern auch im Griechischen und Hebräischen unterrichten zu lassen, damit sie im Stande wären, aus den Quellen der heiligen Schrift selbst zu schöpfen, und dadurch zum gründlichen Studium der Dogmatik und Polemik um so fähiger würden.“*

¹⁹ Ebenda, S. 1005.

²⁰ Ebenda, S. 1006.

²¹ Auf die angesprochenen Ergebnisse aus Abt Urbans Bemühungen um das Benediktiner Stift Melk wird an späterer Stelle dieser Arbeit noch näher eingegangen.

verantwortlich war.²² In seinem Wahlspruch deutete Abt Berthold seine Vorhaben bereits an: „Aut prodesse aut non praeesse“ (Entweder nützen oder [dem Kloster] gar nicht vorstehen).²³ Abt Berthold genoss hohes Ansehen, Einfluss und Macht.²⁴ Er war die strahlende Persönlichkeit, die den Aufschwung des Klosters am Anfang des Jahrhunderts bewirkte.

In Jakob Prandtauer hatte Abt Berthold den passenden Baumeister für seine großartigen Vorhaben gefunden.²⁵ Für das groß angelegte Projekt des Neubaus wurden die alten Gemäuer, bis auf die hochmittelalterlichen Festungstürme, die Südbastei, die Kelleranlagen aus dem 17. Jahrhundert und die Bauteile westlich der Kaiserstiege niedergerissen. Das Kloster wurde, mit Ausnahme der eben genannten Gebäude, neu aufgebaut.²⁶ An dieser Stelle sei schon darauf hingewiesen, dass alle Gebäudestrukturen, die Bergl später ausgestalten sollte, entweder unter Abt Berthold oder einem seiner Nachfolger errichtet wurden.

1738 zerstörte ein schwerer Brand einige Teile des Neubaus und gefährdete andere stark. Dieses Ereignis war ein Schicksalsschlag für Abt Berthold. Er starb einige Monate danach, am 25. Jänner 1739. Seine Nachfolger Adrian Pliemel (Amtszeit von 1739 – 1745), Thomas Pauer (Amtszeit von 1746 – 1762) und Urban II. Hauer (Amtszeit von 1763 – 1785) hatten für die nun notwendigen Restaurierungsaufgaben zu sorgen.

²² Ebenda, S. 1009. *„Dem großen Abte Berthold mit edlem Streben und glücklichem Erfolge nacheifend, theilte Urban seine Zeit,.....“ „.....Wie sein Vorbild Berthold, begann er die Reihe seiner Unternehmungen zur Zierde und zum Nutzen des ihm anvertrauten Hauses mit der Stiftskirche, deren Dachung noch an die verheerende Macht des Feuers erinnerte.“* An dieser Stelle sollte erwähnt werden, dass das Stift Melk zu den wirtschaftlich stärksten Stiften der damaligen Zeit gehörte. 1750 verfügten Melk und Klosterneuburg über ein Jahreseinkommen von 877 000 Gulden und 966 000 Gulden. Im Gegensatz dazu hatten Herzogenburg und St. Pölten nur ein Drittel dieses Betrages als Kapital zur Verfügung und Altenburg und Geras mussten mit 125 000 und 75 000 Gulden auskommen. Polleroß in: Lorenz 1999, S. 31. Dieser Vergleich soll zeigen, dass es den Melker Äbten in der Regel – eine Ausnahme davon stellt Abt Thomas dar – gelang, ihre Bauvorhaben ohne wirtschaftlichen Ruin umzusetzen.

²³ Flossmann/Hilger 1980, S. 24.

²⁴ Flossmann/Hilger 1980, S. 24. 1701 wurde ihm von der Wiener Universität das Doktorat verliehen, 1706 wurde er zum Rektor gemacht, 1702 wurde er Raitherr (Ritterstandsverordneter), 1710-16 wurde er schließlich Verordneter des Landtages. Ebenso großes Ansehen genoss er auch am kaiserlichen Hof – Kaiser Karl VI (regierte von 1711 – 1740) ernannte Abt Berthold 1728 zum Wirklichen Geheimrat mit dem Titel Exzellenz.

²⁵ Ellegast 2008, S. 30. Die Liste der in dieser Zeit für Melk tätigen Künstler beinhaltet unter anderen auch Johann Michael Rottmayr, Paul Troger, Franz Rosenstingl und Lorenzo Matinelli. Eine ausführliche Beschreibung der baulichen Veränderungen und Neuerungen unter Abt Dietmayr durch Prandtauer findet man in der Dissertation von Huberta-Alexandra Weigl, Die Klosteranlagen Jakob Prandtauers, Wien 2002. Das erste Kapitel dieser Arbeit beschäftigt sich ausschließlich mit Melk zur Zeit des barocken Um- und Neubaus.

²⁶ Flossmann/Hilger 1980, S. 50.

Nun sollte die Ausgangslage für viele der Tätigkeiten und Ambitionen von Abt Urban II. Hauer etwas klarer geworden sein. Viele seiner Neuerungen und Restaurierungen forderten den Verlust von Abt Bertholds Innenausstattungen.

Nach dem Tod von Abt Urban II. 1785 folgte eine unruhige Zeit (1785 – 1790), in der Melk mit Kommendataräbten versorgt wurde.²⁷ Abt Isidor Payrhuber (Amtszeit von 1790 – 1809) kam nach dem Tod von Kaiser Joseph II. wieder die alte Abtwürde mit allen Rechten und Insignien zu.²⁸ Erst Abt Marian Zwinger (Amtszeit von 1819-1837) gelang es, die auf die josephinischen Reformen zurückgehende Schuldenlast zu verringern.²⁹ Einen wirklichen und wesentlichen wirtschaftlichen Aufschwung ermöglichten schließlich die Bemühungen und Leistungen des Abtes Wilhelm Eder (Amtszeit von 1838 – 1866). Dann folgten die Äbte Alexander Karl (Amtszeit von 1875 – 1909), Amand John (Amtszeit von 1909 – 1942), Maurus Höfenmayer (Amtszeit von 1942 – 1964), Reginald Zupancic (Amtszeit von 1964 – 1975), Burkhard Ellegast (Amtszeit von 1975 – 2001) und der heutige Abt Georg Wilfinger (seit 2001 im Amt).³⁰

Wie auch schon unter seinen Vorgängern, den Äbten Berthold Dietmayr, Urban II. Hauer und Wilhelm Eder, erfolgten auch unter Abt Burkhard Ellegast zahlreiche bauliche Veränderungen im Stift.³¹

²⁷ Mit dem Regierungsantritt von Kaiser Joseph II. begann die Zeit seiner Reformen, die auch eine Umordnung der kirchlichen Verhältnisse mit sich brachte. Nach dem Tod seiner Mutter Kaiserin Maria Theresia 1780, versuchte Joseph II. seine Ideen, die teilweise im Gegensatz zu denen seiner Mutter standen, umzusetzen. Während Maria Theresia in ihren Entscheidungen noch vom Zeitalter der Gegenreformation geprägt war, war ihr Sohn bereits ein Anhänger der Aufklärung und ihren Vorstellungen. Siehe dazu unter anderem: Otruba Gustav, in: Elisabeth Kovács, Katholische Aufklärung und Josephinismus, 1979, S.107 – 140; Potoschnig Franz, in: Elisabeth Kovács, Katholische Aufklärung und Josephinismus, 1979, S. 215 – 234; Hollerweger Hans, in: Elisabeth Kovács, Katholische Aufklärung und Josephinismus, 1979, S. 295 – 307; Wangermann Ernst, in: Elisabeth Kovács, Katholische Aufklärung und Josephinismus, 1979, S. 332 . 342. An dieser Stelle folgt eine kurze Erklärung zur Situation in der Zeit der Kommendataräbte. Auf kaiserliche Verordnung hin war den Mönchen eine Neuwahl eines Abtes untersagt. Sofern die Stifte nicht aufgehoben wurden, sollten sie von staatlicher Seite abhängig werden. Statt eines auf Lebenszeit gewählten Abtes wurde ein von der Regierung bestimmter und daher auch absetzbarer geistlicher Beamter eingesetzt – ein sogenannter Kommendatarabt. Dieser erhielt ein bestimmtes Jahresgehalt, ohne Infel, Insignien und Investitur (Infel = Mitra, Insignien = Zeichen der Würde und Macht, wie eben die Mitra, Ketten, Kleidung, und Ähnliches; Investitur = Rechte und Macht, die das Amt des Abtes mit sich bringt). Er übernahm die wirtschaftliche Leitung des Klosters im Namen der geistlichen Hofkommission. Für die geistlichen Angelegenheiten wurde ein Prior für die Dauer von drei Jahren gewählt. Flossmann/Hilger 1980, S. 27; Keiblinger 1867, S.1035f.

²⁸ Flossmann/Hilger 1980, S. 27.

²⁹ Ebenda, S. 28.

³⁰ Ellegast 2008, S. 38 – 45; Flossmann/Hilger 1980, S. 26 -28.

³¹ Einen Überblick über die siebzehnjährige Restaurierungsgeschichte des Stiftes Melk, die unter Abt Burkhard passierte, gibt die Festschrift: Restaurieren und Leben 1995.

Nach diesem kurzen Überblick kommen wir wieder in die Amtszeit von Abt Urban II. Hauer, dem letzten Abt der Barockzeit, und zu seinen Verdiensten um das Stift Melk zurück.

1.3. Abt Urban II. Hauer (Amtszeit 1763 – 1785) – Mäzen von Johann Bergl?

„Unter trüben Aussichten versammelten sich die Kapitularen, den Nachfolger ihres verstorbenen Abtes zu wählen; doch glänzte ihnen ein Schimmer der Hoffnung, indem sie ihre Blicke auf den Mann richteten, welcher alle Eigenschaften in sich vereinigte, den in der Grabesnacht Ruhenden zu ersetzen, den gesunden Wohlstand des Hauses zu heben, und den gesteigerten Forderungen der Zeit in jeder Beziehung Genüge zu thun.“³²

Der Tod von Abt Thomas im Dezember 1762 erfüllte vor allem die zahlreichen Bedürftigen, die er so großzügig unterstützt hatte, mit tiefer Trauer.³³ Im Stift hoffte man auf einen Nachfolger, der in der Lage war, die schlechte wirtschaftliche Lage des Klosters zu verbessern. Aus dieser Ausgangssituation ergab sich akuter Handlungsbedarf und die Notwendigkeit umfassender Veränderungen und Neuerungen. In der Hoffnung, Abt Urban II. Hauer würde die notwendigen Fähigkeiten besitzen, um diese ambitionierten Ziele zu erreichen, wurde er als Nachfolger von Abt Thomas im Februar 1763 zum Abt gewählt.

Abt Urban wurde am 28. Juli 1710 in Ernstbrunn geboren.³⁴ Nach Besuch des Schottengymnasiums in Wien studierte er Philosophie und Theologie. 1729 wurde Urban in den Benediktinerorden von Melk aufgenommen und am 26. Dezember 1730, nach abgelegtem Noviziat, erhielt er die Profess und am 21. März 1735 war

³² Keiblinger 1867, S. 1007.

³³ Keiblinger 1867, S. 1006. „...Zahllose Tränen der Armen, die den Verlust ihres großen Freundes und Wohltäters [Abt Thomas] beklagten, flossen an seinem Sarge, welchen die Stiftsgruft aufnahm,....“

³⁴ Ebenda, S. 1006 – 1035. Neben Keiblingers Stiftsgeschichte finden sich auch im Melker Professbuch ausführliche Angaben zum Leben und Werdegang von Abt Urban II. Hauer. Das Professbuch ist eine handschriftliche Quelle, verfasst in lateinischer Sprache und ohne Seitenangaben mit Informationen über die jeweiligen Äbte. Wie auch bei den PE, ergibt sich aufgrund fehlender Seitenangaben, eine schwierige Zitierweise. Auch die Informationen über die jeweiligen Äbte variieren in ihrer Ausführlichkeit. Der für diese Arbeit relevante Abschnitt, beinhaltet alle Eintragungen, die zu Abt Urban II. Hauer und seiner Amtszeit erfolgten. Catalogus Religiosorum Mellicensium – Melker Professbuch – für den Inhalt verantwortlich: Pater Philibertus Hueber, Schreiber: Pater Joachim Balläs 1813.

seine Primiz.³⁵ Zuerst arbeitete Urban am Gymnasium des Stiftes als Professor Humaniorum, danach wurde er der Leiter der Konventküche.³⁶ Der spätere Abt dürfte bei den Schülern ein sehr beliebter Professor gewesen sein.³⁷ 1738 wurden Urban von Abt Dietmayr die Ämter des Cellerar und Kirchenpräfekten übergeben.³⁸ 1740 wurde Urban von Abt Dietmayrs Nachfolger, Abt Adrian Pliemel, als Hofmeister nach Wien berufen.³⁹ 1742 wurde Urban als Amtsverwalter, als Grundbuch- und Kanzleivorstand im Melkerhof in Wien angestellt, wo er die Geschäfte des Stiftes „mit großem Eifer, Klugheit, Beharrlichkeit und Großmut“ zur größten Zufriedenheit für das Kloster führte.⁴⁰ Am 21.2.1763 wurde Urban schließlich zum Abt gewählt. Auch in dieser Position stieg sein Ansehen aufgrund seiner Qualifikationen rasch und er wurde von Kaiserin Maria Theresia in die Steuerkommission berufen.⁴¹ Überhaupt dürfte die Kaiserin Abt Urbans Qualitäten erkannt und sehr geschätzt haben. Sie nannte ihn auch den „gutherzigen Prälaten“.⁴² Am 31.1.1765 wird Abt Urban II. Hauer unter den „inter Patres Patriae seu Provinciarum Ordinum Deputatos“ erwähnt, den Abgeordneten der Provinz-Stände, den engsten politischen Beratern und Vertretern der Orden in den Ländern.⁴³ Abt Urban II. Hauer war, den Quellen zu Folge, eine sehr bekannte und äußerst angesehene und beliebte Persönlichkeit sowohl unter seinen Mitbrüdern im Kloster, als auch am Kaiserhof in Wien. Trotz seiner wachsenden Verantwortung, Pflichten und Aufgaben, die die Verwaltung und

³⁵ Die Profess (lat. professio – bekennen) ist das öffentliche Versprechen, das Gelübde, mit dem man in den Orden eintritt und sich verpflichtet, nach dessen Regeln zu leben und zu handeln. Die Primiz bedeutet die erste Messe, die von einem katholischen Priester, nach dessen Priesterweihe in der selbigen Messe, als Hauptzelebrant durchgeführt wird.

³⁶ Die Bezeichnung „Professor Humaniorum“ beinhaltet die Lehre der Fächer Rhetorik, Geschichte und Sprachen.

³⁷ Keiblinger 1867, S. 1007. Der Geschichtsschreiber erzählt, dass Abt Urban sein Amt des Professors mit „...so ungewöhnlichen Grad von Sanftmuth und Geduld bewies, dass die Schüler ihm das Zeugnis gaben, nicht einmal einen billigen Zorn bei ihm bemerkt zu haben.“

³⁸ Als Cellerar war Urban mit der Aufsicht der Stiftskeller betraut und als Kirchenpräfekt war er mit der Betreuung der, dem Stift gehörenden Häuser beauftragt. In der Zeit, in der Urban diese Funktionen innehatte, erwarb er sich besondere Verdienste während des großen Brandes 1738, kurz vor Abt Dietmayrs Tod 1739. Urban war maßgeblich an den Maßnahmen gegen den Brand beteiligt und später, während seiner Zeit als Abt, sorgte er für den Wiederaufbau der beschädigten Bauteile.

³⁹ Hofmeister bezeichnet einen klösterlichen Wirtschaftsbeamten, der für den Abt die weltliche Geschäftsführung besorgte. In dieser Funktion musste der Hofmeister auch mit dem Kaiserhof kooperieren, beziehungsweise war er auch für die Vertretung des Stiftes am Hof verantwortlich.

⁴⁰ Keiblinger 1867, S. 1005.

⁴¹ Melker Professbuch 1813. „...wurde er in die Steuerkommission berufen (zur Festlegung der Erbschaftssteuer)“ Keiblinger 1867, S. 1009. „...Von der Landesfürstin selbst, dieser großen Menschenkennerin, wurde den Talenten und Kenntnissen Urbans die ehrenvolle Anerkennung zu Theil, dass ihn die Monarchin alsbald zu den Berathungen der Erbsteuer-Hofkommission beizog.“

⁴² Keiblinger 1867, S. 1012.

⁴³ Melker Professbuch 1813, „...Für diese Auszeichnung gratulierten ihm die ergebenen Söhne wie einem sehr guten Vater mit einem Drama per Musica.“

Vertretung in Wien betrafen, vernachlässigte er auch die Interessen des Konvents nicht. *„Mit den öffentlichen Pflichten hat er die häuslichen eifrig verbunden.“*⁴⁴

Zusätzlich zu zahlreichen baulichen Veränderungen, Renovierungen und Restaurationsarbeiten, förderte Abt Urban II. vor allem auch die Musik und die Wissenschaft. Unter seiner Amtszeit brachte Melk einige sehr begabte und erfolgreiche junge Musiker hervor.⁴⁵

1767/68 erwarb der Abt eine Naturaliensammlung, die in ihrer ursprünglichen Anlage ein Conchylien-Kabinettt war und sich zuvor im Besitz des, in Wien lebenden Trientiner Weltpriesters, Abbate Giuseppe Gianni befunden hatte. 1782 kaufte Abt Urban II. von demselben Abbate eine Gemälde- und eine Münzsammlung.⁴⁶

Ein besonders interessantes Projekt, das allerdings nur in der Planung bestand und nie ausgeführt wurde, war die Idee, in Melk eine Sternwarte zu bauen, wie in den PE überliefert wird.⁴⁷ Der berühmte Mathematiker, Astronom, Geograph und Geodät Joseph Liesganig regte 1771 bei einem Besuch in Melk an, im Pulverturm (Abb. 2), der dazu ausgezeichnet geeignet sei, ein Observatorium zu errichten.⁴⁸

⁴⁴ Melker Professbuch 1813.

⁴⁵ Flossmann/Hilger 1980, S. 26. Auch bei Keiblinger finden sich Informationen über die Förderung der Musik unter Abt Urban II. Hauer, Keiblinger 1867, S. 1015 - 1022. Robert Kimmerling, ein Schüler Joseph Haydns, genoss großes Ansehen. Kimmerlings Schüler, Marian Paradeiser war ebenfalls ein äußerst hoffnungsvoller Komponist, der allerdings leider sehr früh verstarb (geb. 1747 – gest. 1761). Paradeiser übertraf in seiner kurzen Lebens- und Ausbildungszeit seinen Lehrer. Auch der bekannte Orgelvirtuose Johann Georg Albrechtsberger studierte in Melk und wirkte dort mehrere Jahre als Stiftsorganist, bevor er als Kapellmeister des Stephansdoms in Wien starb. Ebenfalls aus der Melker Schule ging Maximilian Stadler hervor, der später in der Zeit der Kommendataräbte auch Prior von Melk war. Dann war er Kommendatarabt in Lilienfeld und Kremsmünster, bevor er schließlich als anerkannter Komponist und Musiktheoretiker in Wien wirkte.

⁴⁶ Keiblinger 1867, S. 1014. Auch im Ausstellungskatalog zur „900 Jahre Benediktiner in Melk“ – Jubiläumsausstellung 1989 im Stift Melk, wird der Ankauf der Sammlungen von Abbate Gianni näher beschrieben, Stift Melk 1989, S. 305-308. Die Gemälde wurden im Festsaal der Prälatur präsentiert. Für die Münz- und Naturaliensammlung musste neuer Platz geschaffen werden. Die Bibliothek wurde um zwei Räume erweitert und anschließend von Johann Bergl ausgemalt. Die Fresken nehmen thematisch Bezug auf die Inhalte der Schaukästen. Darauf wird später noch eingegangen werden. Die Naturaliensammlung bestand sowohl aus diversen seltenen Schnecken- und Muschelarten, als auch aus Mineralien. Der Grund für Ankäufe von Naturalien- Mineralien- Münz- und Büchersammlung lag in der „Verwissenschaftlichung“ der Klöster, wie Friedrich Polleroß es in Lorenz 1999, S. 29 bezeichnet. Der Lilienfelder Museumspräfekt Chrysostomus Hanthaler beschrieb 1752 die Ziele dieser Sammlungen mit folgenden Worten: *„Der wahre entzweckh wohl eingerichteter cabinetes ist keines weegs die bloße curiositet des besitzers oder der anschauenden, sondern das lob und die betrachtung der unendlichen allmacht, weißheit und gütigkeit gottes, von welchen allein die kraft der natur und kunst in allen ihren würkungen herkommet.“* Polleroß in: Lorenz, 1999, S. 29; Otto Wutzel, Musealprogramm eines Historiographen des 18. Jahrhunderts, in: Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Festgabe für Beno Ulm (Oberösterreichische Heimatblätter 40), 1986, S. 234 – 244.

⁴⁷ PE XXI, 101 (21.8.1771) und 123 (2.12.1771).

⁴⁸ Joseph Liesganig (1719 – 1799) gehörte dem Jesuitenorden an und war seit 1756 Rektor der Sternwarte an der Universität Wien. Liesganig trug unter Kaiserin Maria Theresia maßgeblich zur Landesvermessung und Metrologie bei.

Schon an den gesellschaftlichen Kontakten, die Abt Urban II. pflegte, lässt sich sein Einfluss und sein Renommee gut ablesen. Er war sowohl am Kaiserhof, als auch in den Kreisen der damaligen Wissenschaft präsent.

Doch zurück zur Idee der Sternwarte.⁴⁹ Urban II. dachte sehr ökonomisch und mit langer Voraussicht. Die Entscheidung über den Bau einer Sternwarte konnte der Abt jedoch nicht alleine treffen. Wie in den PE beschrieben, musste Abt Urban den Ordensregeln entsprechend zuerst den Rat der Brüder einholen und das Kapitel mit seinem Vorhaben befassen. Da Abt Urban II. aus politischen und wirtschaftlichen Gründen in Wien lebte und seine Agenden im Stift der Prior übernahm, war es auch dessen Aufgabe, die Idee der Sternwarte den Mitbrüdern zu kommunizieren.⁵⁰ Weiters wurde bei dieser Gelegenheit auch die Frage eines Ausbaus des Melker Sommerschlusses in Pielach diskutiert.⁵¹ In fünf Punkten argumentiert Abt Urban II. die Fakten, die für den Bau eines Observatoriums sprechen. Der Abt verspricht allen Brüdern, die Interesse zeigen, seine bereitwillige finanzielle Förderung für ein Mathematikstudium in Wien. Zudem bekräftigt er, dass auch Liesganig ihm Unterstützung bei der Umsetzung dieses Projektes zusichere. Die interessantesten Argumente scheinen allerdings im zweiten Punkt auf. An dieser Argumentation kann man erkennen, mit welcher diplomatischen Voraussicht Abt Urban II. Hauer an der Zukunft des ihm überantworteten Stiftes arbeitete. Der Abt schreibt: *Zweitens: Bei den Zeiten, in denen wir leben, müssen wir erkunden, ob die nachfolgenden Verhältnisse nicht noch trauriger sein werden, und wir wissen nicht, ob wir nicht von den Pfarren abberufen werden müssen. Damit ferner unser Kloster beständig blühe, und auch von den höheren Wissenschaften her Ruhm erreicht, besonders da der Wiener Hof beständig klagt, dass er von seinen Sternwarten im Stich gelassen werde, schien es dem Abt günstig, diese Wissenschaft (Mathematik) einzuführen,*

⁴⁹ Die Idee ein Sternwarte im Stift zu bauen, war nicht zum ersten Mal in Melk aufgekommen. Als Beispiel sei das Benediktinerstift Kremsmünster genannt. Unter Abt Alexander Fixellmiller wurde hier schon 1748 aus ähnlichen Beweggründen wie in Melk, zur Aufwertung des wissenschaftlichen Status des Klosters, mit dem Bau einer Sternwarte begonnen. Die architektonische Planung übernahm bei diesem Projekt der bayrische Benediktinerabt Anselm Desing. <http://www.stift-kremsmuenster.at/index.php?id=721>; Weitere Literatur über die Sternwarte von Kremsmünster: Leonore Pühringer – Zwanowetz, Die Barockisierung der Stiftskirche von Kremsmünster, in: Mitteilungen des oberösterreichischen Landesarchivs 12, 1977, S. 189 – 241.

⁵⁰ Siehe dazu Seite 5, Fussnote 12.

⁵¹ Der damalige Prior Franz Waldmüller hielt also am 2.12.1771 im Rahmen des Kapitels jene Beratung ab, die die Idee der Sternwarte betraf, aber auch die Frage eines Ausbaues von Gut Pielach zur Diskussion stellte. Vgl. PE XXI, S. 124. Der Prior schreibt: „Auf Anordnung des Hochwürdigsten Herrn Abtes, habe ich dem Verehrungswürdigen Kapitel eine zweifache Frage vorzulegen, deren eine darin besteht, ob das Studium der Mathematik in unserem Kloster eingeführt und in der Folge der Turm, der Pulverturm genannt wird, als ein astronomisches Observatorium eingerichtet werden soll....“

damit sie weiter vorangetrieben werde.⁵² Der Abt bewies mit dieser Argumentation einen äußerst realistischen Blick auf die momentane Situation, das Geschehen und die Probleme der Gegenwart, in der er lebte. Durch seine politische Stellung hatte er vermutlich auch den nötigen Einblick in die Entwicklungen und die Tendenzen, die sich immer mehr abzeichneten.⁵³ Abt Urban II. hatte die Befürchtung, dass den Stiften die Pfarren entzogen werden könnten. Mit der Sternwarte plante er eine Art Vorsorge und Absicherung des Stiftes für die Zukunft. Wenn Melk in den naturwissenschaftlichen Fächern an der Spitze der Forschung und neuesten Erkenntnissen der Wissenschaften operieren würde, sich also wissenschaftlich gut positionieren könnte, wäre das Stift vor einer drohenden Klosteraufhebung doch mehr geschützt. Mit der Realisierung des Projektes der Sternwarte hätte Melk eine wissenschaftliche Bedeutung erhalten und die Patres im Kloster hätten ein neues Betätigungsfeld gefunden, das Berechtigung und Ansehen verschaffte. Abt Urban II. war an gezielten Investitionen in die Wissenschaft interessiert um so vorbeugend und vorausschauend zu agieren. Die Verwirklichung der Sternwarte scheiterte allerdings an einer noch sehr an konservativen Werten und Richtlinien orientierten Gruppe, angeführt von Pater Leander Woller.⁵⁴ Letzterer äußerte sich heftig zu diesem Thema. Der Prior berichtet in den PE XXI, S. 125. *„...bald fiel er auf die Knie, bald zeigte er auf das Kreuz, bald schrie er: „Der Eifer um dein Haus verzehrt mich.“* Pater Leander war weiter der Meinung, *„...dass man von allem Abstand nehmen müsse und den Armen zu Hilfe kommen sollte. Und wenn es um Pielach gehe, das könne als Erstes von allem zusammenfallen...“*⁵⁵ Dieser Meinung schlossen sich auch andere Brüder an *„...Mir ist eine Portion Fleisch lieber als das ganze Studium der Mathematik.“*⁵⁶ Das Kapitel wurde nach diesem theatralischen Auftritt des Pater Leander ohne Abstimmung abgebrochen und der Prior Franz Waldmüller berichtete

⁵² PE XXI, S. 124.

⁵³ Ellegast, Band 115, 2004, S. 3004f. Der Ruf der Orden verschlechterte sich mehr und mehr. Der Klosterbesitz und Stiftungen, die den Klöstern übergeben wurden, führten zu Vorwürfen der Erbschleicherei und auch der Vorwurf der Vernachlässigung der Pfarrseelsorge tat sich auf. Der Staat versuchte mehr Mitspracherecht und Kontrolle in der Sicherung der Seelsorge und der Pfarrbesetzung zu erreichen. Die Basis für die Kirchenreformen von Joseph II. wurde geschaffen.

⁵⁴ Auch der „Catalogus Religiosorum Mellicensium“, das Melker Professbuch 1813 berichtet über Pater Leander Woller (1734 geboren), der *„nicht erst zu dieser Stunde als schwierig aufgefallen ist.“* In den PE XXI, S. 125. schreibt der Prior zudem, dass es ihm *„unerklärlich sei, wie es zu dem Ausbruch von Pater Leander kommen konnte, der gegen alles war, was der Abt angeregt hatte.“*

⁵⁵ PE XXI, S. 125.

⁵⁶ PE XXI, S. 125.

Abt Urban II. er glaube, die Reaktionen „zum Teil aus Leidenschaft, zum Teil aus böser Absicht, zum Teil aus Unwissenheit“ interpretieren zu können.⁵⁷

Nicht anzunehmen ist allerdings, dass nur wegen Pater Leander das Vorhaben des Abtes scheiterte. Offenbar war die Gruppe von Mönchen, die in den fortschrittlichen Ideen des aufgeklärten Abtes eine starke Gefahr für die klösterliche Disziplin sahen, doch noch zu groß.⁵⁸ Abt Urban II. Hauer war zudem ein sehr friedliebender Charakter, der keine Unruhe und Unstimmigkeiten mochte und so ließ er einen Zettel mit der Erklärung anschlagen „...dass aus Liebe zum Frieden alle Projekte ausgesetzt werden und alles Gott anheim gestellt werde. Es seien keine weiteren Abstimmungen mehr notwendig und, indem wir von diesem Studium der Mathematik Abstand nehmen, bleibt alles Gott, dem Urheber aller Dinge überlassen.“⁵⁹

Die Befürchtung von Abt Urban II. Hauer, Pfarren zu verlieren oder sich gar mit einer Klosteraufhebung konfrontiert zu sehen, blieb allerdings unbegründet, denn sogar der gegenteilige Fall trat ein. Im Zuge der Kirchenreformen unter der Regierung von Kaiser Joseph II. kam es zur Auflösung vieler Klöster, was zur Folge hatte, dass viele Pfarren ihre Verwaltung und Versorgung verloren. Wie schon im Kapitel mit den Besitzungen von Stift Melk erwähnt worden ist, wurden dem Kloster einige Pfarren, die im Zuge dieser Aufhebungen ihr Mutterkloster verloren, inkorporiert. Viele Patres wurden zur Verwaltung verstärkt in die Pfarren berufen, was wiederum zu einem „Personalmangel“ im Kloster selbst führte.⁶⁰

1782 wurde unter Kaiser Joseph II. auch das Kloster Klein – Mariazell aufgehoben. Diesem Akt sollte auch Abt Urban II. Hauer beiwohnen, um in weiterer Folge die Administration dieses nun Melk zugefallenen Klosters zu übernehmen.⁶¹ Aus dem

⁵⁷ Ebenda.

⁵⁸ Auch der Bau der Sternwarte in Kremsmünster fand nicht überall in der Bevölkerung Anklang. Am 23.5.1755 stürzte das Gebäude teilweise ein. Wie suspekt der ansässigen Bevölkerung die Realisierung dieses Projektes war, verdeutlichen die Kommentare zu diesem Teileinsturz. So höhnte etwa die Marktbevölkerung, dass nun „dieser Turmbau zu Babel endlich zu Fall gekommen sei“. <http://www.stift-kremsmuenster.at/index.php?id=721>

⁵⁹ PE XXI, S. 125, 2.12.1771.

⁶⁰ Ellegast 2004, Band 115, S. 3004f.

⁶¹ Keiblinger Band I 1869, S. 1029. In Folge solcher Klosteraufhebungen entstanden viele kleinere Pfarren, um die sich der Administrator – in diesem Fall Abt Urban II. Hauer – zu sorgen hatte. Keiblinger beschreibt Abt Urbans Umgang mit dieser Aufgabe als sehr verantwortungsbewusst und mitfühlend mit den, nun in seine Verantwortung gefallenen Pfarren. Dem abgesetzten Abt von Klein – Mariazell Jacob Pach stellte er eine Wohnung im Stift Melk zur Verfügung und den Bewohnern der nun neu entstandenen Pfarren begegnete Abt Urban mit äußerster Sorge, was auf den besonderen Charakter des Abtes Rückschlüsse erlaubt. S. 1030-1031. Unter Abt Jacob Pach schuf Johann Bergl

ehemals Klein - Mariazell zugehörigen Besitz ging auch die Pfarre Untermarkersdorf hervor, die 1783 Melk inkorporiert wurde.⁶² Abt Urban II. Hauer kümmerte sich sehr verantwortungsbewusst und sorgfältig um die neuen Pfarren.⁶³ Das Melker Professbuch berichtet über Urbans Umgang in Bezug auf erforderliche Renovierungen und bauliche Maßnahmen folgendermaßen: *„Der hochwürdige Abt hat einen gleichsam so geordneten Charakter, dass er alles, was hässlich ist, von Natur aus hasst und so in den Bereichen, die von seiner Obsorge abhängen, alle Sorgfalt aufzuwenden gewohnt ist, dass sie in ihrem Glanz erstrahlen und wiederhergestellt werden: das hat er auf viele Arten bewiesen.“*⁶⁴ An nächster Stelle erfolgt im Professbuch eine Aufzählung verschiedenster notwendiger Veränderungen, die in den diversen Pfarren unter Abt Urban II. Hauer durchgeführt wurden. Man könnte es fast eine „Restaurierungswelle“ nennen, die unter dem Abt zu beobachten ist. Ungefähr um 1766 wurden die Kirche, der Turm und der Pfarrhof in Riedenthal größtenteils von Grund auf neu errichtet und zusätzlich mit Zierrat ausgestaltet. Der enge Raum des Presbyteriums der Filialkirche in Radlbrunn erfuhr durch die Errichtung neuer Mauern eine Erweiterung und auch die übrigen Wände wurden „in eine dazu passende Form gebracht“.⁶⁵

Über die Kirche von Groißenbrunn liest man im Professbuch, dass diese mit Stuckmarmor gänzlich neu ausgestaltet wurde und mit gemalten Bildern von Heiligen und vergoldeten Altargeräten 1774 ausgestattet wurde.⁶⁶ Besonders interessant erscheint in diesem Zusammenhang die Pfarrkirche von Untermarkersdorf.⁶⁷ 1983/84 entdeckte man bei einer Innenrestaurierung der Kirche, Freskomalerei um den Altar.⁶⁸ Es handelt sich um einen gemalten Altaraufbau in Ädikulaform mit dem Altarbild der Himmelfahrt Mariens. Beides stammt vermutlich von Johann Bergl (Abb. 3). Laut Dehio wird das Fresko auf das 4. Viertel des 18. Jahrhunderts datiert.⁶⁹ Es

1765 übrigens auch die Fresken in den 4 Kuppeln der Kirche von Klein-Mariazell. Zuvor malte Bergl schon 1763 Altarbilder und 1763/64 Wandfresken in Klein-Mariazell.

⁶² Dehio Niederösterreich nördlich der Donau 1990, S. 1199f.

⁶³ Siehe dazu auch Fussnote 61.

⁶⁴ Melker Professbuch 1813.

⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶ Ebenda.

⁶⁷ Wie schon erwähnt, wurde diese Pfarre 1783 Melk inkorporiert.

⁶⁸ Dehio Niederösterreich nördlich der Donau 1990, S. 1199f. Bei der Pfarrkirche von Untermarkersdorf handelt es sich um eine josephinische Saalkirche mit eingestelltem Fassadenturm. 1786 erbaut und dem Hl. Ägydius geweiht, befindet sie sich im Westen des Ortes. Die Kirche hat einen gerade geschlossenen, eingezogenen Westchor mit Sakristei und Kapellenbau. Die Kirche geht auf eine 1386 erbaute Kapelle als Urkirche zurück.

⁶⁹ Dehio Niederösterreich nördlich der Donau 1990, S. 1199f. Dank dem Hinweis von Frau Prof. Dachs-Nickel konnten die Bergl - Malereien von Untermarkersdorf in die Arbeit miteinbezogen werden.

ist anzunehmen, dass Bergl, da er in Melk zu dieser Zeit schon äußerst gut eingeführt war, von Abt Urban II. auch den Auftrag für die Ausstattung dieser Kirche erhielt.⁷⁰ Da im Professbuch von „gemalten Bildern von Heiligen“ auch in der Pfarrkirche von Groißenbrunn berichtet wird, könnte es sein, dass auch für diese Ausstattung Johann Bergl herangezogen wurde. Wie die Pfarre Untermarkersdorf, wurde auch Groißenbrunn 1783 Melk inkorporiert.⁷¹ Laut Dehio gibt es keine Hinweise auf Wandmalerei in dieser Kirche.⁷² Doch wäre es sehr interessant, ob nicht im Zuge künftiger Restaurierungen, wie im Fall von Untermarkersdorf, auch in der Pfarrkirche von Groißenbrunn Malereien von Bergl zum Vorschein kommen würden.

Im Professbuch liest man noch weiter über Restaurierungen in der Kirche von Haugsdorf, die ihre „ganze einzigartige Ausstattung von der Größe des Presbyteriums, dem neuen Chor, dem neuen Altar, dem Altaraufsatz bis zum kunstvollen Thron dem großzügigen Wohlwollen des Abtes“ verdankt.⁷³ Die Kirche von Traiskirchen war von Urbans Vorgänger Abt Thomas mit einem neuen Turm ausgestattet worden.⁷⁴ Über die Einweihung dieser Kirche berichtet das Professbuch, dass Abt Urban II. Hauer Kardinal und Erzbischof von Wien, Anton Migazzi für diesen Anlass gewinnen konnte.⁷⁵ Durch diese Begebenheit zeigt sich wiederum der große Radius des Kreises der Gesellschaft, in dem Abt Urban II. verkehrte. Abschließend wird auch eine Wiedererrichtung ehemals bestehender Räume im Pfarrhof von Ravelsbach durch Abt Urban II. im Professbuch erwähnt.⁷⁶

Auch der Wiener Melkerhof erfuhr unter Abt Urban II. Hauer bauliche Veränderungen. Im Professbuch heißt es dazu „Auf Geheiß der Kaiserin, die wollte, dass jedes größere Gebäude aufgestockt werde, hat auch unser verehrtester Klostervorstand beschlossen, unsere Wiener Residenz, die aus fünf Häusern bestand, zu einem Gebäude zu verbinden und so hoch aufzustocken, wie es für die

⁷⁰ Tietze / Dvořák 1909, Band III, S. XXXV. In der Kunsttopographie des politischen Bezirkes Melk, berichten die Autoren, dass Bergl sich mit seinen „zahlreichen Arbeiten für das Stift Melk in der Gegend bekannt gemacht hatte.“ So schlossen sich Folgeaufträge in der Umgebung an: 1767 die Kirche in Säusenstein und die Peregrinuskapelle zu Schönbüchel, um 1770 der Saal im Schloss Donaudoorf.

⁷¹ Dehio Niederösterreich nördlich der Donau 1990, S. 315.

⁷² Ebenda. Wie die Pfarrkirche von Untermarkersdorf, ist auch die Kirche von Groißenbrunn dem Hl. Ägydus geweiht. Die Kirche ist eine große barocke gegen Westen orientierte Wallfahrtskirche.

⁷³ Melker Professbuch 1813.

⁷⁴ Ebenda.

⁷⁵ Ebenda. Christoph Bartholomäus Anton Migazzi, Graf zu Wall und Sonnenturm (1714 – 1803) war katholischer Erzbischof der Erzdiözese Wien und Kardinal zur Zeit Maria Theresias.

⁷⁶ Melker Professbuch 1813.

*Wohnräume von sehr vielen angemessen schien....Die Kapelle dieses großartigen, im März 1769 begonnen und 1774 mit wunderbarer Geschwindigkeit beendeten Bauwerkes ist mit drei sehr prächtigen Altären, mit Gemälden besonderer Kunst und Geräten künstlerisch ausgestaltet worden, und von Kardinal Migazzi am 5. September 1773 geweiht worden.*⁷⁷ Die freskale künstlerische Ausgestaltung dieser Kapelle stammt von Johann Bergl, der dort 1772 das Deckenfresko mit dem Thema der Marienkrönung malte.⁷⁸ Neben den Aufträgen für die Ausmalung der Kapelle des Melkerhofes, der Pfarrkirche in Untermarkersdorf und eventuell auch Groißenbrunn, versorgte Abt Urban II. Hauer Johann Bergl noch mit weiteren Arbeiten. 1766 malte Bergl auch Teile des Melker Sommerschlusses in Pielach aus.⁷⁹

Die historische Person, Abt Urban II. Hauer, dürfte nun im Wesentlichen in seinem Charakter, seinen Vorstellungen und Handlungen einigermaßen deutlich skizziert worden sein. Der Abt zeichnete sich durch äußerst scharfzinniges diplomatisches Geschick und großes Engagement, was die Förderung von Kunst, Musik und Wissenschaft betrifft, aus. Zudem verfügte er über einen stark ausgeprägten Sinn für Ordnung und stellte seine liebevolle und soziale Art, mit seinen Mitbrüdern zu leben unter Beweis. Neben seiner einflussreichen und hohen Stellung in der Politik, war er auch ein sehr um das Wohl des Konvents bemühter Abt. So ging der wirtschaftliche Aufschwung unter seiner Amtszeit mit einem friedlichen Klosterleben einher. Als besonders förderungswürdig dürfte Abt Urban II. Hauer auch Johann Bergl befunden

⁷⁷ Melker Professbuch 1813.

⁷⁸ Otto 1964, S. 102.

⁷⁹ Melker Baurechnungen 1767; Keiblinger 1867, Band I, S. 1011 und 1851, Band III, S. 238; Weixlgärtner 1903, S. 353; Otto 1964, S. 67 – 71. Schloss Pielach war die Sommerresidenz des Stiftes Melk und sollte den Melker Stiftsherren zur Erholung dienen. In dieser Definition war Pielach eine ähnliche Bauaufgabe wie der Melker Pavillon. Unter Abt Urban wurde das Sommerschloss umgebaut und 1766 erfolgte die Ausmalung zweier Räume und der Kapelle durch Johann Bergl. Letztere ist heute allerdings übertüncht, sodass die noch von Weixlgärtner festgestellte Signatur des Künstlers „J. B.“ heute nicht mehr zu sehen ist. Die beiden von Bergl ausgemalten Räume betreffen den Festsaal und einen Wohnraum. Die Wände des größeren Festsaales sind mit Szenen aus dem Alten Testament ausgeschmückt. Der kleinere Wohnraum, schließt an die heute übertünchte Kapelle an. Dieser Raum ist mit vier an die Wand gemalten Altarbildern ausgestattet. Eine genauere Beschreibung der Bergl – Malereien in Pielach liefert unter anderem der Aufsatz des ehemaligen Landeskonservators von Niederösterreich Dr. Peter König, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1975, S. 123 – 132. Im Melker Professbuch steht zum Schloss Pielach geschrieben: *„Ein Beweis seines [Abt Urbans] Wohlwollens gegenüber seinen Söhnen ist ebenso jenes bei dem Landgut/Landhaus in Pielach im Jahr 1766 errichtete und auch mit Bildern wohl ausgestaltete Gebäude, wie der mit Obstbäumen bepflanzte Garten, der innerhalb der Grenzen der ringsum fließenden Gewässer in eine sehr schöne geordnete Anlage verwandelt wurde. Besonders die beiden Mühlen waren dazu angetan, die Herzen der Patres als auch bisweilen der Gäste zu erfreuen.“* An diesem Eintrag lässt sich erkennen, dass offenbar großer Wert auf Erholung innerhalb der Freizeit in der Ordensgemeinschaft in Melk gelegt wurde.

haben. Als äußerst spannend und interessant stellt sich die besondere Beziehung zwischen dem Abt und dem Künstler dar. Während seiner Amtszeit beschäftigte Abt Urban II. Bergl fortwährend im Kloster Melk und versorgte ihn immer wieder mit neuen Aufträgen, was sich unter anderem am Beispiel der von Melk betreuten Pfarren zeigt. Die Beziehung Johann Bergls zu Abt Urban II. und dem Stift wird bei der Beschreibung der Aufträge in den folgenden Kapiteln genauer herausgearbeitet. Es scheint schlüssig, anhand der konkreten Beispiele auf die Zusammenhänge zwischen Künstler und Auftraggeber einzugehen.

2. Bergls Werke in Melk

2.1. Bergls künstlerische Voraussetzungen – Umriss des künstlerischen Profils von Johann Bergl

Bevor auf Bergls Arbeit in Melk und seine spezielle Beziehung und Behandlung im Stift, eingegangen wird, soll dieses Kapitel kurz Bergls künstlerisches Profil skizzieren.

Immer wieder stößt man in der Bergl - Literatur auf die unklare Stellung des Künstlers zur Wiener Akademie.⁸⁰ Diese Frage beschäftigt deshalb, weil sich mit ihr Bergls offizieller Status als Maler erklären würde und in weiterer Folge auf eine Werkstattführung von Bergl schließen ließe.

Johann Bergl wurde am 23. Oktober 1718 in Königinhof / Dvur Králove nad Labern, im Elbe-Tal in Nordwestböhmen geboren.⁸¹ Schon Bergls Vater war Stuckateur und Dekorationsmaler, was den Sohn in seinen späteren Arbeiten nachhaltig beeinflusste. Der genaue Zeitpunkt, an dem Johann Bergl nach Wien kam, ist unklar. Durch Quellen belegt ist allerdings, dass Bergl am 20. Oktober 1749 an der Wiener

⁸⁰ Allgemeine Literatur zur Akademie der bildenden Künste in Wien: Weinkopf 1783; Wagner 1967; Von Lützwow 1877. Spezielle Schwerpunkte die Akademie betreffend: Dachs, Der Geschmackswandel an der Wiener Maler-Akademie um 1740: Unterberger, Troger, Mildorfer – und die Folgen, in: Eybl (Hg.) 2002, Band 17, S. 265 – 287; Cerny 1978; Hosch, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie, in: Hindelang (Hg.) 1994, S. 14 – 92; Kronbichler / Sammer / Gutschl 1992.

⁸¹ Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel widmet in ihrer Habilitation über Franz Anton Maulbertsch, im Band über dessen Mitarbeiter Johann Bergl ein eigenes Kapitel. Band 3, 2003, S.3 - 14. Wie schon eingangs erwähnt, kann man sich über Bergls Biographie bei Otto 1964, S. 17 – 20; Weixelgärtner 1903, S. 332 – 388; dem AKL 1994, S. 393f; Dictionary of Art 1996, Bd. 3, S. 777f. und Thieme / Becker 1909, Bd. 3, S. 407 informieren.

Akademie der bildenden Künste inskribierte.⁸² Bergl beteiligte sich 1751 und 1752 an den Malerwettbewerben der Akademie. Das vorgegebene Thema 1751, sollte „*Die Opferung Jephtas*“ darstellen und den ersten Preis dazu gewann Franz Anton Scopoli aus Tirol. Bergl erhielt den zweiten Preis.⁸³ Bei seiner zweiten Beteiligung im Jahr 1752 gewann Bergl den ersten Preis mit dem Thema „*Job auf dem Misthaufen*“.⁸⁴ Die Gewinner dieses Wettbewerbes erhielten für ihre Preisarbeiten Prämien.⁸⁵ 1771 wurde Bergls Aufnahmewerk zum „wirklichen Mitglied“ mit dem Thema der Kreuzigung Christi, trotz positiver Abstimmung für ihn, mündlich von der Jury abgelehnt.⁸⁶ Bergls enger Freund, Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796), gewann 1750 den ersten Preis, wurde 1759 als „wirkliches Mitglied“ aufgenommen und später auch Kunstklassenrat der Malerklasse.⁸⁷

Maulbertsch war 1754 Trauzeuge bei der Hochzeit von Johann Bergl mit Theresia Märsch in der St. Ulrichskirche in Wien.⁸⁸ Zudem war Maulbertsch auch der Taufpate von zwei der acht Kinder von Bergl.⁸⁹ Bei Bergls Tod 1789 werden nur drei Kinder im

⁸² Wegen Raummangel war die Akademie in den Jahren von 1745-1749 geschlossen. Danach ist Bergl in den Unterlagen der Akademie belegt. Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Schülerregister 1a / 275: „*Bergl Joan. Wenceslaus, aus Böhmen von Königshof ein Mahler, I (ogiert) auf der Wendelstadt beim Schwarzen Adler. 20. Octob.*“ Schülerprotokoll 1b / 100: „*Joannes Wenceslaus Pergl mahler, gebürtig aus Böhmen von Königshof wohnhaft bey dem Schwarzen Adler auf der Wendelstatt*“. Diese Quellen sind bei Dachs 2003, Band 3, S. 10. und bei Otto 1964, Archivalischer Anhang, S. 1. nachzulesen.

⁸³ Dachs 2003, Band 3, S. 3, Otto 1964, Archivalischer Anhang, S. 2 - 3, Hosch 1994, S. 70.

⁸⁴ Ebenda.

⁸⁵ Otto 1964, Archivalischer Anhang, S. 2 - 3. Aus dem Archiv der Stadt Wien. „... als 27. Octobris ist in der alhiesig Kaiserl. Kön. freyen Hof-academie der Mahler- Bildhauer- und Baukunst die Austheilung deren aus Allerhöchsten Kaiserl. Königl. Gnaden ausgesetzten Prämien mit gewöhnlicher Feyerlichkeit vor sich gegangen...“

⁸⁶ Otto 1964, Archivalischer Anhang, S. 3. Aus dem Protokoll der Akademie der bildenden Künste zur Beurteilung der vorgelegten Kunstwerke: *Johann Bergel übergibt die geschicht von der Kreuzigung Christi, mit dazugehörigen Personen. Vota 10 (weiss) / 5 (schwarz). Herr Bergel ist ungeacht der obigen Stimmen, welche mehr ihm zu gunst als in Ansehen des Stückes gegeben worden, durch einen mündlich abgefassten Schluss von allen für diesmahl abgewiesen worden; den 7. Martii 1771 (Archiv der Akademie der bildenden Künste 1772, fol. 9)* Aufgrund der Abstimmung hätte Bergl aufgenommen werden müssen, offenbar wurde ihm jedoch eine nachträgliche mündliche Absage von der Jury erteilt.

⁸⁷ Dachs 2003, Band 3, S. 10; Weinkopf 1783, S. 23. Maulbertsch dürfte den Geschmack der Akademie wohl eher getroffen haben, als sein Freund Bergl. In Bezug auf die Preisstücke, wären die beiden Maler gleich zu stellen, abgesehen von Bergls letztendlicher Ablehnung zum „wirklichen Mitglied“.

⁸⁸ Copulationsbuch der Pfarre St. Ulrich 1754 – 1759, Nr. 23. Der Vater von Theresia Märsch, Johann Bernhard Märsch, war ebenfalls Maler. Thieme/Becker 1909, Band 12, S. 498; Weixlgärtner 1903, S. 332.

⁸⁹ Dachs 2003, Band 3, S. 5; Otto 1964, S. 18. Die Namen der Kinder von Johann Bergl und Theresia Märsch: Regina 1759, Franz Antonius 1759, Anton 1761, Johann 1762, Barbara 1765, Theresia 1767, Franz Xaver 1769 und Josef 1770. Vermutlich war Franz Anton Maulbertsch Taufpate von, auf die Namensverwandtschaft zu schließen, Franz Antonius und Anton.

Testament erwähnt, die ihren Vater überlebten – Theresia, Anton und Johann.⁹⁰ Die beiden Söhne wurden wie ihr Vater und ihre beiden Großväter, ebenfalls Maler. Johann, der um ein Jahr jünger als sein Bruder Anton war, war von 1772 – 1788 Schüler an der Akademie. Er war Miniaturmaler und gewann an der Akademie 1784 und 1790 auch Preise bei den Wettbewerben.⁹¹ Beide Söhne erlangten aber nie den Bekanntheitsgrad ihres Vaters, wobei Anton bei einigen Aufträgen seines Vaters, wie auch in Melk, mitarbeitete und ihm bei der Arbeit half. Zuerst kam Bergls Familie, mit Anton, den Vater in Melk bei der Arbeit besuchen. Bei Bergls letzten Werken für das Stift, unterstützte der Sohn bereits seinen Vater.⁹²

Weinkopf erwähnt Bergl unter den „Schutzverwandten“ der Akademie, die von der Sondergerichtsbarkeit, einer Steuerbefreiung und einem relativ freizügigen Umgang in Bezug auf die Niederlassung, Auftragsannahme und Werkstattbildung profitierten.⁹³ „Wirkliche Mitglieder“ durften im Gegensatz zu den „Schutzverwandten“ offiziell mit Gehilfen arbeiten, also einen Werkstattbetrieb leiten.⁹⁴ Aufgrund der unklaren Quellenangaben, sind diese Verhältnisse jedoch nicht eindeutig zu klären und bleiben zumeist spekulativ.⁹⁵ Tatsache ist, dass Bergl bei seinen Arbeiten in Melk immer wieder Mitarbeiter hatte, die in den PE erwähnt werden.⁹⁶

⁹⁰ Otto 1964, Archivalischer Anhang, S. 4; Weixlgärtner 1903, S. 334. Johann Bergl starb 1789 an Leberverstopfung im Haus der Sieben Churfürsten am Spittelberg. Bergls Kinder Theresia, Anton und Johann werden als Erben zu gleichen Teilen eingesetzt. Zudem vermacht Bergl in seinem Testament 50 fl. der „Arme leuth Casza“, 1 fl. dem „Burgerspital“, 1 fl. der „Normal Schule“ und 10 fl. Bergls Schwägerin der „Witib Pohlhamerinn“. Außerdem soll „zum Troste seiner armen Seele gleich nach erfolgtem Hinscheiden 100 heilige Messen“ gelesen werden, dafür hinterlässt der Künstler 50 fl. Aufgrund dieses Testamentes ist Weixlgärtner wohl zu Recht der Annahme, dass Bergl ein Mensch „von aufrichtiger Frömmigkeit“ gewesen sein musste.

⁹¹ Hauk / Tiede, in: Allgemeines Künstlerlexikon 1994, Band 9, S. 393.

⁹² Ellegast, in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, 1980, Band 1, S. 67 – 82.

⁹³ Weinkopf 1783, S. 48, Hosch 1994, S. 27.

⁹⁴ „Zu wirklichen Mitgliedern werden wohl fremde als auch eingebohrne Künstler von unbescholtenem Ruf angenommen; doch können sie nicht anders als durch Aufnahm- oder erste Preisstücke dazu gelangen.“ Weinkopf 1783, S. 37. Ein erstes Preisstück hätte Bergl gehabt und die Abstimmung über sein Aufnahmestück wäre auch positiv ausgefallen, wenn sich die Jury nicht im Nachhinein doch noch mündlich gegen seine Aufnahme ausgesprochen hätte. Die Regeln wurden offensichtlich nicht ganz so starr angewandt und die Jury behielt es sich vor, sie in letzter Konsequenz zu ändern und je nach Bedarf und Geschmack auszulegen.

⁹⁵ Zur restlosen Beantwortung der verschiedensten Vermutungen, existieren leider keine gesicherten Dokumente und Quellen.

⁹⁶ PE der betreffenden Jahre. Ellegast, in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, 1980, Band 1, S. 67 – 82. Die „wirkliche Mitgliedschaft“ war für Bergls Karriere, zum Zeitpunkt seiner Bewerbung für diesen Titel 1771, wohl nicht mehr ausschlaggebend.

Als Mitarbeiter werden der Maler Steiner, Johannes Frister und später auch Bergls Sohn Anton genannt.⁹⁷ Der Versuch einer Identifizierung der Personen des Malers Steiner und Johannes Frister, fällt nicht leicht.⁹⁸ In die in Frage kommende Zeit passen würde ein gewisser Johann Nepomuk Benedikt Josef Steiner, der Maler, Radierer und Restaurator in Wien war.⁹⁹ Dieser Maler Steiner wurde 1725 in Iglau (Tschechien) geboren und starb dort 1793. In der Zwischenzeit war er unter anderem in Wien tätig. 1755 wurde Steiner nach Wien befohlen, wo er 1760 *kaiserlich königlicher Kammermaler von Historien und Porträten* und 1767 „wirkliches Mitglied“ der Akademie wurde.¹⁰⁰ Auch seine Kinder schlugen eine künstlerische Laufbahn ein. Einer seiner Söhne, Franz, war Blumenmaler, der andere namens Johann war Miniaturmaler und Radierer. Die Tochter von Johann Steiner hieß Barbara und war ebenfalls Malerin. Besonders interessant in Zusammenhang mit Barbara Steiner ist die Tatsache, dass bei ihrer Hochzeit mit Josef Heinrich Kraft im Jahre 1789, Bergls Sohn Johann Trauzeuge war.¹⁰¹ Vielleicht deutet diese Begebenheit auf eine Bekanntschaft der Familien Bergl und Steiner hin. Falls Johann Steiner mit Bergl in Melk gearbeitet hätte, wäre er beim ersten Auftrag für das Stift, der Ausmalung des Gartenpavillon 1763, 38 Jahre alt gewesen, der ältere Bergl hingegen bereits 45. Äußerst interessant in diesem Fall wäre auch, dass der „Schutzverwandte“ Bergl die Aufträge bekommen hätte und Steiner als „wirkliches Mitglied“ sein Mitarbeiter gewesen wäre. Steiner malte hauptsächlich Decken- und Wandbilder, was für die Arbeit in Melk durchaus brauchbar erscheint. Da Johann Steiner an der Akademie jedoch namentlich bekannt und offenbar geschätzt war, stellt sich die Frage, ob er dann nicht auch spezieller in den PE beschrieben, erwähnt, hervor gehoben worden wäre – zumindest mit Vornamen. Vielleicht wurde aber auch auf eine explizite nähere Erklärung der Person des Malers Steiner deshalb verzichtet, da aufgrund seiner Bekanntheit ohnehin nur einer gemeint sein konnte? Auch bei Bergls Erwähnung in den PE, Baurechnungen und im Professbuch wird auf die Nennung seines Vornamens verzichtet.

⁹⁷ Bergl und Steiner werden in den PE als die „*duo pictores*“ bezeichnet - PE des Jahres 1767 am 16. März. Bereits am 20. Februar 1764 wird auch Johannes Frister als Gehilfe in den PE erwähnt.

⁹⁸ Literatur dazu: Thieme / Becker 1909, Band 12, S. 498, Band 31, S. 545 - 560, Allgemeines Künstlerlexikon 1994, Band 9, S. 442 – 444, Schöny 1970, S. 116f, Füssli 1779, Band I - V, S. 1724 – 1727.

⁹⁹ Schöny 1970, S. 117, Thieme / Becker 1909, Band 31, S. 557.

¹⁰⁰ Thieme / Becker 1909, Band 31, S. 557, Weinkopf 1783, S. 13, 40, 61.

¹⁰¹ Schöny 1970, S. 117. *Trauzeugen: Johann Bergl, Miniaturmaler, Matthias Schmuzer, Kupferstecher.*

Ein weiterer in Frage kommender Maler namens Steiner, der jedoch nicht ganz so gut dokumentiert ist, wie der oben schon vorgestellte, ist Valentin Steiner. Er wurde 1736 in Buchlowitz (?) (Tschechien) geboren und starb 1799 in Ödenburg (Sopron, Ungarn).¹⁰² Zusammen mit Franz Sigrist schmückte er 1798 den Chor in der Pfarrkirche in Rust im Burgenland mit einer gemalten Scheinarchitektur.¹⁰³ Zur Zeit der Ausmalung des Gartenpavillons in Melk, wäre er 28 Jahre alt gewesen.

Wie schon erwähnt, ist in den PE neben dem Maler Steiner, auch ein gewisser Herr Johannes Frister dokumentiert.¹⁰⁴ Auch der Versuch seine Identität zu klären, ist ein schwieriger. Möglicherweise ist mit Johannes Frister der Sohn von Christian Frister gemeint. Letzterer wurde 1700 in Sachsen geboren und besuchte später 1728, 1731 und 1737 die Akademie der bildenden Künste in Wien, wo er dann 1742 auch Instruktor der Zeichenschule wurde.¹⁰⁵ Christian Frister hatte vier Söhne – Karl (Johann Karl), Johann Christian, Josef (Friedrich Josef), und Johann Michael, die sich ebenfalls der Kunst widmeten.¹⁰⁶ Besonders interessant in Bezug auf die Frage der Identität von Frister ist, dass Christian Frister 1741 eine Tochter von Johann Bernhard Märsch, dem Maler und Vater von Bergls Ehefrau Theresia, heiratete.¹⁰⁷ Johann Christian Frister, der Sohn von Christian Frister, war demzufolge Bergls Neffe und zum in Frage kommenden Zeitpunkt, zu Beginn der Arbeiten im Gartenpavillon 1764 in Melk, fünfzehn Jahre alt.¹⁰⁸ Diese verwandtschaftliche Beziehung zu Bergl spräche durchaus für Johann Frister als Gehilfen für seinen Onkel in Melk.¹⁰⁹ Weiters ist auffällig, dass drei von vier Söhnen von Christian Frister,

¹⁰² Thieme / Becker 1909, Band 31, S. 560.

¹⁰³ Ebenda.

¹⁰⁴ PE vom 20. Februar 1764.

¹⁰⁵ Weinkopf 1783, S. 12.

¹⁰⁶ Thieme / Becker 1909, Band 12, S. 498. Der älteste Sohn Karl (1742 geboren) war Maler und Kupferstecher, besuchte seit 1751 die Akademie in Wien und schließlich auch 1766 die neubegründete Kupferstecherakademie. 1772 folgte er seinem Vater, nach dessen Tod, in der Funktion des Instructors an der Akademie – Weinkopf 1783, S. 35. In der Reihenfolge ihres Alters folgte dann Johann Christian (1749 geboren), der Porträtmaler und Kupferstecher war. Josef (1758 geboren) war Kupferstecher und Kupferstichhändler und etablierte sich vor 1787 als Kunsthändler. Der jüngste Sohn Johann Michael (1764 geboren) besuchte ab 1773 die Akademie.

¹⁰⁷ Thieme / Becker 1909, Band 12, S. 498. Christian Frister heiratete eine Tochter des Malers Bernhard Märsch um etwa 13 Jahre früher als Bergl. Frister und Bergl waren demnach verschwägert.

¹⁰⁸ Johann Christian Frister wurde 1749 in Wien geboren. Obwohl in den PE von Johannes Frister die Rede ist, schließt das den Namen Johann Frister nicht aus. Kleine Ungenauigkeiten dieser Art trifft man in den historischen Quellen häufig an. Zum Alter Fristers: Bergls Sohn Anton wird erstmals 1781 in den PE erwähnt. Zu diesem Zeitpunkt war Anton zwanzig Jahre alt. Der fünfzehnjährige Neffe Johann, könnte somit durchaus Bergls Hilfe in Melk gewesen sein.

¹⁰⁹ Johann Christian Frister war, wie schon erwähnt, Porträtmaler und Kupferstecher. Er besuchte 1757 und 1766 die Akademie in Wien und löste nach dem Tod seines Bruders Karl 1783, diesen in seinem Amt als Instruktor der Akademie ab. So waren die Fristers seit ihrem Vater Christian 1742, gefolgt von seinem ältesten Sohn Karl 1772 und schließlich durch dessen jüngeren Bruder Johann Christian 1783 als Instruktor an der Akademie in Wien vertreten. Weinkopf erwähnt Johann Frister

den Namen Johann tragen.¹¹⁰ Ob diese Tatsache nun auf einen Zusammenhang mit dem Vornamen ihres Onkels, Johann Bergl schließen lässt, sei dahin gestellt, aber trotzdem erwähnt.¹¹¹ Ein ganz besonders interessantes Detail ist auch noch die Tatsache, dass ein gewisser Joseph Frister bei Bergls Testament als Zeuge fungierte - „*Joseph Frister, Kunst- und Kunststichhändler als erb. Zeuge.*“¹¹² Mit diesem Joseph Frister könnte nun der dritte Sohn von Christian Frister gemeint sein, der wie schon erwähnt, 1758 in Wien geboren wurde, Kupferstecher und Kunststichhändler war, 1769 die Akademie in Wien besuchte und sich vor 1787 als Kunsthändler etablierte.¹¹³ Beim Tod seines Onkels Johann Bergl am 15. Jänner 1789, war Josef Frister 31 Jahre alt und könnte somit durchaus Zeuge beim Testament gewesen sein. Auch die explizite Erwähnung des Vornamens von Frister in den PE, könnte darauf hinweisen, dass es eben dieser Johann Frister aus der Frister – Malerfamilie gewesen sein könnte. Da alle vier Fristersöhne der künstlerischen Laufbahn ihres Vaters folgten, nannte man Fristers Vornamen in den PE um eventuelle Verwechslungen mit einem seiner Brüder auszuschließen.

Es sei noch am Rande darauf hingewiesen, dass als urkundliches Quellenmaterial Heirats- und Taufprotokolle der Familie Frister, aus den Pfarren St. Ulrich und St. Michael existieren.¹¹⁴ Auch Bergls Hochzeitsprotokoll stammt aus der Pfarre St. Ulrich.¹¹⁵

außerdem auf S. 48, an siebenter Stelle unter seinem Onkel Johann Bergl, als „Schutzverwandten“ der Akademie in der Aufzählung.

¹¹⁰ Zur Erinnerung – der älteste Sohn Karl Johann, dann Johann Christian und schließlich Johann Michael.

¹¹¹ Vielleicht war Johann Bergl des Öfteren der Taufpate seiner Neffen, oder diese auffällige Namensgleichheit deutet zumindest auf eine enge verwandtschaftliche (freundschaftliche) Beziehung mit seinem Schwager Christian Frister hin. Wie schon erwähnt, war auch Franz Anton Maulbertsch Taufpate bei zwei Kindern von Bergl – vermutlich waren es Franz Antonius und Anton.

¹¹² Otto 1964, Archivalischer Anhang, S. 6.

¹¹³ Thieme / Becker 1909, Band 12, S. 498.

¹¹⁴ Ebenda.

¹¹⁵ Neben einer verwandtschaftlichen Beziehung, die auch gut und eng gewesen sein dürfte - betrachtet man die Beziehungen der Familien in einem möglichen Arbeits- und auch familiären Verhältnis – gab es offensichtlich auch eine örtliche Verbindung zwischen den Familien Frister und Bergl.

2.2. Chronologische Auflistung der Aufträge und Werke von Johann Bergl in Melk auf Basis der Angaben in den Prioratsephemeriden und Baurechnungen

Übersicht der Arbeiten Bergls in Melk, die in den Quellen beschrieben sind:¹¹⁶

1763/64 – Gartenpavillon¹¹⁷

1764 – Gastzimmer

1767 – Gastzimmer, Theater, obere Bibliotheksräume, Stiege zur Bibliothek

1773 – Gastzimmer, Prälatur

1781 – Festungsmauer, Schimmelturm, Bibliotheksnischen,
Giebel an der Ostfassade

1782 – Prälaturkapelle, Gastzimmer

1786 – Zwei Zimmer im Priorat

Im Kapitel über die Arbeit Johann Bergls für das Stift Melk unter Abt Urban II. Hauer stehen für die Klärung der Fragen, zu welchen Zeitpunkten Bergl im Kloster arbeitete, welche Werke dabei entstanden und wo sich diese im Klosterkomplex befanden, oder zum Teil heute noch befinden, als Quellen die PE, die Baurechnungen des Stiftes und teilweise auch das Professbuch zur Verfügung. In letzterem kann man lesen: *„Mit eben dieser besonderen Sorgfalt und der Bemühung, mit der sich Abt Urban II. um notwendige Bautätigkeiten in den Pfarren kümmerte, investierte er auch in Arbeiten, die das Kloster selbst betrafen....Dem gleichwertig, ja noch überlegen, ist das, was er innerhalb der Mauern des Klosters an Werken geschaffen hat.“*¹¹⁸

¹¹⁶ Eine erneute Übersetzung der PE und der Baurechnungen erfolgte durch Abt Burkhard Ellegast, der sich in seiner Amtszeit (1975 – 2001) mit der Restauriergeschichte und neuen Restaurierungen des Stiftes Melk auseinandersetzte. Seine Ergebnisse über Johann Bergls Arbeit in Melk sind in einem Aufsatz zusammengefasst und in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Band 1, 1980, S.67 -82 nachzulesen. Auch in der Kunsttopographie des politischen Bezirkes Melk, Band III, 1909 von Tietze und Dvořák sowie in dem Aufsatz von Weixlgärtner von 1903, S.332 – 388, sind die Anwesenheit und die Arbeiten Bergls in Melk, auf Basis der Quellen aufgelistet und dokumentiert.

¹¹⁷ Die fett hervorgehobenen Gebäudeteile, beinhalten Malereien von Bergl, die heute noch erhalten sind, während die in den normal gedruckten Teilen heute leider nicht mehr zu sehen sind. Die Malereien der Prälaturkapelle sind zwar noch als Ganzes erhalten, allerdings muss an ihrer Zuschreibung an Bergl gezweifelt werden.

¹¹⁸ Melker Professbuch 1813.

2.2.1. 1763/64 - Gartenpavillon

„Das Kloster soll, wenn möglich, so angelegt werden, dass sich alles Notwendige, nämlich Wasser, Mühle und Garten, innerhalb des Klosters befindet und die verschiedenen Arten des Handwerks dort ausgeübt werden können.“¹¹⁹

1765 vollendete Abt Urban II. Hauer den Garten, dessen Planung bereits unter Abt Thomas begonnen worden war.¹²⁰ Am 21. August 1763 begann man beim Schimmelturm ein Tor zu erbauen, das in den Stiftspark führen sollte, wo bereits der Gartenpavillon stand.¹²¹

Im Folgenden soll die Bauaufgabe des Gartenpavillons besprochen werden.

Der Pavillon wurde unter Abt Thomas durch Franz Munggenast in den Jahren 1747/48 in der Gartenanlage des Stiftes, im Norden der gesamten Klosteranlage, errichtet.¹²² (Abb. 4, 5) Sowohl Abt Thomas als auch sein Nachfolger Abt Urban II. waren am Wohl ihrer Mitbrüder interessiert.¹²³

Der Gartenpavillon war als Ort der Entspannung und Erholung sowohl für die Brüder als auch für Gäste gedacht.¹²⁴ Melk zählte im 18. Jahrhundert zu den reichsten

¹¹⁹ Gemäß der Regula Benedicti, Kapitel 66 sollte das Kloster einen Garten besitzen. Gärten gehörten seit dem Mittelalter zum Klosterkonzept. <http://de.wikipedia.org/wiki/Klostergarten>

¹²⁰ Bereits Abt Adrian Pliemel (Amtszeit von 1739 – 1745 und Nachfolger von Abt Berthold Dietmayr) ließ einen Gartenplan von Joseph Munggenast für Melk erstellen. Ellegast 2008, S. 142. Joseph Munggenast war der Neffe von Jakob Prandtauer. Nach Prandtauers Tod im September 1726, übernahm zunächst dessen Polier Hans Georg Schwaiger die Leitung des Baugeschehens in Melk. Da jedoch Abt Berthold Dietmayr mit Schwaigers Leistung nicht zufrieden war, bestellte er 1730 Joseph Munggenast zum Bauleiter. Weigl, 2002, S. 78f. Als eigentlicher Schöpfer der Gartenanlage gilt allerdings Pliemels Nachfolger Abt Thomas Pauer. Die Vollendung dieses Projektes schaffte jedoch wiederum erst Pauer's Nachfolger Abt Urban II. Hauer. Ellegast 2008, S. 142.

¹²¹ PE zum 21. August 1763 und Melker Professbuch 1813.

¹²² Baurechnung 1747: 1747: *Ingleichen wurde auch das Lusthaus in Weingarten aufgebauet, zu welchen Ihro Hochw. u. Gn(aden) Herr Abbt Thomas in hoher Persohn den ersten Grundstain geleyet hat. Das Grundfest dises Lusthauses ist 6´ tief und 5 ½´ breit u. ist es wahrhaftig ein recht schönes u. herrliches Gebäu, dessen Ingenieur Herr Franz Munggenast war.* Franz Munggenast war der Sohn von Joseph Munggenast.

Abt Thomas veranlasste fünf Jahre später auch im Wiener Melkerhof den Bau eines Gartenhauses. Keiblinger 1869, S. 794. *„In den Jahren 1752 und 1753 führte Abt Thomas hier ein neues Gebäude (Gartenhaus) auf; 1787 wurde es mit einem Theile des Gartens,, vom Stifte unentgeltlich an den Findelhausfond abgetreten und der übrige Theil des Gartens, mit dem Vorbehalt des Kellers, im Jahre 1788 versteigerungsweise veräußert.“*

¹²³ Vgl. einführende Kapitel über die Äbte.

¹²⁴ Ellegast 2008, S. 374. Um die körperliche Gesundheit der Mönche zu erhalten, hatten die Brüder eine Woche Urlaub pro Jahr. In dieser Zeit unterzogen sie sich, der damaligen Medizin zufolge, Entschlackungskuren und dem Aderlass. Nach diesen Kuren benötigten die Mönche Stärkung und Erholung. Für diese Zwecke war der Gartenpavillon der geeignete Ort. Zudem verwendete man die Räumlichkeiten des Pavillons auch für Gäste, die sich an der erfrischenden Atmosphäre, die Dank Bergls Malereien dort noch heute herrscht, erfreuen konnten. Auch das Melker Sommerschloss Pielach war eine solche Bauaufgabe. Offensichtlich legte man großen Wert auf eine angenehme Gestaltung der Freizeit, auf Regeneration, Lebensfreude und den Ausgleich zwischen Arbeit und Entspannung. Vom Benediktinerkloster San Nicola in Catania (Sizilien) wurde Ende des 18. Jahrhunderts eigens ein Badehaus am Meer errichtet. Romberg 2008, S. 132.

Klöstern in Niederösterreich.¹²⁵ Zudem war es auf der Reise von Wien nach Deutschland die erste Zwischenstation an der Donau und beherbergte deshalb des Öfteren Mitglieder des Herrscherhauses sowie des Adels.¹²⁶ Daraus ergab sich das Bedürfnis nach repräsentativen Räumlichkeiten. Verstärkt wurde dies noch durch den internen Wettbewerb unter den einzelnen Klöstern und Orden, sowie durch die nach außen gerichtete Rivalität zu den weltlichen Fürsten.¹²⁷ Gartenpavillons dienten als Orte zum Rückzug vor dem alltäglichen Leben.¹²⁸ Ähnliche Bauaufgaben finden sich auch in anderen größeren Klöstern in Österreich, wie zum Beispiel: im Augustiner Chorherrenstift St. Florian in Oberösterreich¹²⁹, im Benediktinerstift Admont in der Steiermark¹³⁰, im Kellerschlüssel in Dürnstein Niederösterreich¹³¹, im Benediktinerstift St. Lambrecht in der Steiermark¹³² und im Benediktinerstift in Altenburg in Niederösterreich.¹³³ Obwohl auch einige der oben genannten Vergleichsbeispiele profane Ausstattungen aufweisen, fällt der Melker Pavillon in seiner Ausmalung deutlich aus den Beispielen heraus. Mit seinem derartig großen Ausstattungsprogramm profaner Art und außergewöhnlichem Detailreichtum der Malereien, ist der Gartenpavillon von Melk einzigartig in Österreich. Ein Gartenpavillon in einer Klosteranlage mit exotischer Dekorationsmalerei als Innengestaltung ist ein außergewöhnlicher Bestandteil eines Klosters. Der Pavillon stellt eine interessante Kombination der ausgeführten Ideen zweier Bauherren dar.

¹²⁵ Siehe dazu S. 8, Fussnote 22 dieser Arbeit.

¹²⁶ Über die Einkehr und Beherbergung von Repräsentanten sowohl des Klerus als auch des Adels wird im Zuge dieses Kapitels bei der Besprechung der Ausmalung der einzelnen Bauteile des Stiftes Melk, durch Johann Bergls eingegangen.

¹²⁷ Romberg 2008, S. 133.

¹²⁸ Pavillons sind Übernahmen aus der osmanischen Architektur und hatten vor allem auch in asiatischen Kulturkreisen eine lange Tradition. [http://de.wikipedia.org/wiki/Pavillon_\(Architektur\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Pavillon_(Architektur))

¹²⁹ Hier wurde der Gartenpavillon von Carlo Antonio Carlone 1681 – 1685 erbaut. http://www.uibk.ac.at/aia/carlone_carlo%20antonio.htm

¹³⁰ Das Lusthaus (der Pavillon) wurde 1661 unter Abt Raimund von Rehling erbaut. Die Innenausmalung der Wand- und Gewölbmalerei stammt von Johann Lederwasch aus dem 4. Viertel des 18. Jahrhunderts. Dabei handelt es sich um eine illusionistische Architekturmalerei und der Darstellung der vier Jahreszeiten. Dehio Steiermark, 1982, S.6.

¹³¹ Das barocke Lustschloss mit Weinkeller und Presshaus wurde für das Chorherrenstift unter Probst Hieronymus Übelbacher 1693 (?) – 1720 erbaut und wird Jakob Prandtauer zugeschrieben. Im Mittelsaal sind Kartuschenfelder mit stuckierten Darstellungen zu sehen, die vermutlich von Domenico Piazzoli (?) stammen. Die Darstellungen zeigen Putten beim Weinbau. Das Hauptdeckenfresko zeigt eine Allegorie von Abundantia und Providentia und wird Matthias Pichler zugeschrieben. Die Deckenfresken in den Kabinetten zeigen: im östlichen Kabinett - Jagd und Fischerei und im westlichen Kabinett - die vier Jahreszeiten. Diese Fresken werden Baldassare Scabino und Gottlieb Starmayr zugeschrieben. Dehio Niederösterreich, nördlich der Donau, S. 133.

¹³² Dieser Gartenpavillon wurde 1646 – 1648 von Domenico Sciascia erbaut. Dehio Steiermark, 1982, S. 445.

¹³³ Die Sala Terrena des Stiftes Altenburg ist eine Folge von fünf Räumen und erstreckt sich über Unter- und Obergeschoss. Das Thema der Wandgestaltung sind wiederum die vier Jahreszeiten. Das Lusthaus wurde unter Abt Willibald Palt im 3. Viertel der 18. Jahrhundert angelegten barocken Garten als zweigeschossiges Stöckl gebaut. Dehio Niederösterreich, nördlich der Donau, S. 28.

Beim Melker Pavillon handelt es sich um einen einstöckigen, rechteckigen Backsteinbau mit Lisenengliederung. (Abb. 6) Das Gebäude besteht aus einem ovalen Mittelteil und zwei gleich großen Seitenflügeln. Letztere werden durch jeweils drei Fenster auf Vorder- und Rückseite gegliedert. (Abb. 7, 8) Auch an den jeweiligen Schmalseiten der Seitenflügel befinden sich jeweils zwei Fenster. (Abb. 7) Eine Treppe und eine Tür führen zum Eingang in den Mittelteil. Der ovale Mittelteil ist an der Vorderseite durch eine Tür, links und rechts der Tür je ein Fenster und an der Rückseite durch drei Fenster gegliedert. (Abb. 8) Die Tür wird von zwei Säulenpaaren, die auf hervorspringenden Sockeln lagern, eingefasst. Über dem Kranzgesimse bildet ein Segmentgiebel den Abschluss des Eingangsbereiches. Auf dem Giebel befinden sich zwei weibliche Genien, die das Wappen von Abt Berthold Dietmayr halten.¹³⁴

Abt Urban II. Hauer wurde am 21. 2. 1763 zum Abt gewählt. Noch im selben Jahr, am 21. August, kam Bergl zusammen mit dem Glockengießer Klein und dem Uhrmacher Hueber nach Melk, und reiste zwei Tage später, am 23. August wieder zurück nach Wien.¹³⁵ Am 29. August kam Bergl erneut nach Melk, um dort mit den Arbeiten am Gartenpavillon zu beginnen und während der folgenden eineinhalb Jahre nahezu ohne Unterbrechung daran zu arbeiten.¹³⁶ Am 6. Dezember 1764 findet man in den PE die Eintragung, dass Bergl nach Vollendung seines Werkes nach Wien heimgekehrt war.¹³⁷ Von 20. bis 22. Oktober 1763 erhält Johann Bergl Besuch von seiner Frau, seinem Sohne und dessen Amme.¹³⁸ Dieser Umstand und die Tatsache, dass Bergl immer wieder als Gast des Hauses, davon einige Male im Refektorium mit den Brüdern speiste, zeigt schon die große Wertschätzung der er sich im Stift unter Abt Urban II. erfreute. Da der Abt zwar über die Auftragsvergabe entschied und dafür verantwortlich war, jedoch, um seine politischen Ämter ausführen zu können, die meiste Zeit über in Wien weilte, ist es doch interessant zu sehen, wie die Brüder zu dem vom Abt ausgewählten Maler standen. Bei Abt Urbans Amtsantritt im Februar 1763, bekleidete Franciscus Waldmüller das Amt des

¹³⁴ Tietze / Dvořák, Band III, 1909, S. 366 – 368; Ellegast 2008, 142 -146; 374 – 385; König, in: Denkmalpflege in Niederösterreich, Band 23, 2000, S. 41 – 50. Den plastischen Schmuck auf den Segmentgiebeln schuf der aus St. Pölten stammende Bildhauer Johann Peter Widerin. Ellegast 2008, S. 142.

¹³⁵ PE zu den oben genannten Daten des Jahres 1763.

¹³⁶ Ebenda.

¹³⁷ PE am 6. Dezember 1764.

¹³⁸ PE zu 20. und 22. Oktober 1763. Wenn mit dem hier erwähnten Sohn Anton gemeint ist, wäre dieser zum damaligen Zeitpunkt zwei Jahre alt gewesen.

Priors.¹³⁹ Im Briefwechsel zwischen Abt Urban und Prior Waldmüller, die Frage der Sternwarte betreffend, zeigt sich die Haltung des Priors deutlich.¹⁴⁰ Ebenso wie Abt Urban, gehörte auch Prior Waldmüller bereits der jüngeren und aufgeschlossenen Generation an. Waldmüllers Nachfolger war Damian Rusko.¹⁴¹ Dieser wird in den Quellen als sehr konservativer und strenger Prior beschrieben. „...die strenge *Disciplin, welche in vielen Abteien bereits einer gemilderten Hausordnung gewichen war, zu Melk immer noch aufrecht, und fand ihre letzte Stütze an dem Prior Damian Rusko, dessen unbeugsamen Starrsinne und vorurtheilsvoller Beschränktheit selbst der sonst kräftige Wille „des gutherzigen Prälaten“ nicht mit durchgreifendem Ansehen entgegen zu treten sich getraute...*“¹⁴² Offensichtlich war die konservative und der Tradition verhaftete Gruppe von Mönchen, trotz ihres liberalen Abtes, im Stift Melk relativ groß. Umso interessanter und erwähnenswerter ist die freundschaftliche Behandlung, die man Bergl in Melk entgegenbrachte. Der Maler war offenbar auch unter den konservativen, traditionsgebundenen Mönchen sehr geschätzt, was unter Prior Rusko eine große Besonderheit darstellte. Ellegast schreibt dazu: „*Selbst der strenge, allen liberalen Ideen abholde Prior, P. Damian Rusko, war Bergl sehr gewogen. Das äußert sich schon in den häufigen Erwähnungen Bergls in den PE.*“¹⁴³

Bei den Eintragungen zu den Arbeiten im Gartenpavillon scheint auch der Name des Herrn Steiner auf.¹⁴⁴ Ab 20. Februar 1764 findet man anstelle Steiners den Namen jenes anderen Mitarbeiters – Johannes Frister.¹⁴⁵ Die Maler arbeiteten fast ununterbrochen an der Ausstattung des Gartenpavillons, ungefähr eineinhalb Jahre

¹³⁹ Melker Professbuch 1813. Franciscus Waldmüller wurde 1731 in Stockerau geboren. Er war von 1769 bis 1775 Prior in Melk. Sein Name fiel schon im Zusammenhang mit der Idee der Sternwarte, allerdings nur in den Fussnoten.

¹⁴⁰ Siehe dazu die Erwähnung der Idee der Sternwarte auf den Seiten 12 -14.

¹⁴¹ Keiblinger 1867, Band I, S. 1023, Melker Professbuch 1813.

¹⁴² Ebenda. Keiblinger erwähnt eine Situation, die die Beziehung zwischen Abt Urban II. Hauer und Prior Damian Rusko verdeutlicht. „...*Als einst ein Stiftspriester von Geras bei einem Besuche zu Melk, in lebhaftem Gespräche mit dem Prälaten Urban begriffen, innerhalb der Klausur den Gang vor den Zimmern der Konventualen betrat, brach Urban plötzlich mit den Worten ab: „Jetzt müssen wir stille sein, damit uns der Prior nicht höre!“ – Wie manche billige Bitte seiner Geistlichen schlug „der gutherzige Abt“ blos aus übergroßer Scheu vor dem finsternen, blind eifernden Zuchtmeister Damian ab, der sich herausnahm, ihn selbst zur Rede zu stellen, ihm seine Nachsicht oder Gelindigkeit zu verweisen, und dem Prälaten mehr als einmal mit der Resignation des Priorats zu drohen!.....“*

¹⁴³ Ellegast 1980, S.81.

¹⁴⁴ PE 1763. Die beiden Maler Bergl und Steiner werden als die „*duo pictores*“ in den PE bezeichnet.

¹⁴⁵ PE am 20. Februar 1764. Dass Steiner nur ein Jahr lang zu Bergls Unterstützung in Melk aufscheint, spräche wieder für den schon weiter oben vorgestellten Johann Steiner. Dieser wäre, bei den Arbeiten am Gartenpavillon 38 Jahre alt gewesen und hatte möglicherweise eigene Aufträge in Wien zu erledigen.

lang.¹⁴⁶ Die Gesamtkosten für den Gartenpavillon betragen nach den Baurechnungen 1150 Gulden.¹⁴⁷

2.2.2. 1764 – Gastzimmer

Nach der erfolgreichen und offenbar zufrieden stellenden ersten Arbeit Bergls für das Stift Melk im Gartenpavillon, folgte der nächste Auftrag für das Stift – die künstlerische Ausstattung der Kaiserzimmer, die auch Gastzimmer genannt werden.¹⁴⁸ Die Bauabrechnungen weisen am 1. Oktober 1764 eine a-conto-Zahlung von 200 Gulden auf und am 2. Dezember erhält Bergl den „Überrest“ von 300 Gulden auf die „angefangene Arbeit, in Gast-Zimmern“.¹⁴⁹ Die Kaiserzimmer befinden sich im Süden der gesamten Klosteranlage, westlich von der Kaiserstiege im ersten Stockwerk. (Abb. 9) Das Professbuch betont im Zusammenhang mit den Kaiserzimmern, die Gastfreundschaft, die als Regel der Benediktiner im „CAPITEL LIII und CAPITEL LVI“ festgelegt ist.¹⁵⁰ So war es Abt Urban II. Hauer auch in dieser Hinsicht ein großes Bedürfnis, dieser Regel gerecht zu werden.¹⁵¹ Am 18. und 30. November 1764 waren zusätzlich zu Bergl und Frister ein Vergolder und ein Bordürenverfertiger beim Essen in Melk zu Gast.¹⁵²

¹⁴⁶ Den Baurechnungen zufolge, liefen die Ausgaben für die Künstler von 17. September bis 31. Dezember 1763 und von 2. bis 7. Februar und von 11. Februar bis 26. Mai 1764. Diese Angaben scheinen in den Bauabrechnungen des Melker Bauamts (fast jedes Jahr unter einem anderen Titel) auf, wie zum Beispiel „Geldrechnung über Empfang und Ausgaben bey den Klost. Mülker Bauamt anno 1763“ oder „Rechnung über das Kloster Mülkerische Bauamt 1764“. In den PE scheinen die Maler von 26. Februar bis 1. November 1764 nicht auf. Ihre Anwesenheit ist jedoch über die Baurechnungen belegt.

¹⁴⁷ Baurechnungen der Jahre 1763 und 1764. Bergl erhält am 18. und am 24. November 1763 und am 14. Jänner und 20. April 1764 Teilzahlungen von je 200 Gulden. Am 12. August 1764 erhält Bergl nochmals 350 Gulden „...vor die Malung des Sommerhauses als noch nachstehender Rest.“

¹⁴⁸ In dem Vorbericht zu den Bauabrechnungen des Jahres 1764 ist die Rede von „kaiserlichen Gastzimmern“. Da die Habsburger auf ihren Hofreisen gerne die Gastfreundschaft der Prälaten in Anspruch nahmen, wurden in vielen Stiften eigene Gastzimmer oder Kaiserzimmer für die Herrscher eingerichtet. Eigene „Kaisertrakte“ entstanden ab 1660 in den Stiften Heiligenkreuz, Lilienfeld und Melk. Kaiserzimmer entstanden in den Stiften Göttweig, Klosterneuburg und St. Florian. Diese besitzen noch die originale Ausstattung. Polleroß in: Lorenz (Hg.) 1999, S. 29f.

¹⁴⁹ Melker Baurechnungen des Jahres 1764.

¹⁵⁰ Melker Professbuch 1813.

¹⁵¹ Ebenda. „...Obwohl sich diese Vorschrift [die Regel der Gastfreundschaft] sehr verändert hat, und den Sitten unseres Jahrhunderts angepasst wurde, hat er [Abt Urban] dennoch ihre Bedeutung nicht außer Acht gelassen, sodass er die Gastfreundschaft für etwas gleichsam Vorrangiges in einem benediktinischen Institut ansah...Die Ausstattung der Gastzimmer: Die Wände wurden verziert, entweder mit Tapisserien oder mit Bildern besonderer Kunst, oder mit Spiegeln von besonderer Größe oder Gemälden zur Erbauung des Gemütes....mit besonderen Bodenfliesen und verzierten Geräten von Eleganz und Vielfalt...“

¹⁵² PE am 18. und 30. November 1764. Der Grund warum man sich so eifrig um die Renovierung der Kaiserzimmer bemühte, war der bevorstehende Besuch von Kaiser Franz I. und Kaiser Joseph II. anlässlich der Heimholung seiner zweiten Braut, Josepha Maria von Bayern, am 21. Jänner 1765.

2.2.3. 1767 – Obere Gastzimmer, Theater, obere Bibliotheksräume, Stiege zur Bibliothek

Das Melker Sommerschloss Pielach wurde in den Jahren 1766/67 gebaut und ebenfalls im Auftrag von Abt Urban II. Hauer von Bergl 1766 ausgemalt. In diesem Zusammenhang geben die Baurechnungen auch über Arbeiten in Melk Aufschluss.¹⁵³ Die PE berichten 1767 wieder von Bergl und Steiner, die nun das Theater und die Gastzimmer ausmalten.¹⁵⁴ „Die oberen Gast Zimmer sind zu grösserer Bequemlichkeit der Einkehrenden verbessert worden.“¹⁵⁵ Wo sich nun exakt diese in den PE beschriebenen „oberen Gastzimmer“ befunden haben, ist unklar.¹⁵⁶ Abt Ellegast, der sich genauer mit der Restaurierungsgeschichte des Stiftes Melk auseinander gesetzt hat, versuchte die Lage der Gastzimmer zu lokalisieren. Ellegast erwähnt zwei Möglichkeiten für die Lage dieser „oberen Gastzimmer“ der Ausmalung von 1767. 1764 arbeitete Bergl, wie schon bekannt ist, in den eigentlichen Kaiserzimmern im Gästetrakt an der Südfront der gesamten Klosteranlage. Entweder handelt es sich nun bei den „oberen Gastzimmern“, nach Meinung Ellegast, um Zimmer rechts der Kaiserstiege oder die Ausmalung betrifft zwei Räume im zweiten Stock des Gästetraktes.¹⁵⁷ Eine gesicherte Entscheidung ist nicht möglich. Da die Räume 1845 unter Abt Wilhelm Eder nachhaltig umgestaltet

Einem Hinweis aus der Baurechnung von 1765 zufolge, erhielten die von Bergl ausgemalten Gastzimmer durch Tischler- und Vergolderarbeiten noch vor dem Tag des kaiserlichen Besuches den letzten Schliff. An dieser Begebenheit zeigt sich wiederum der enge Kontakt zwischen dem Kaiserhaus und dem Stift Melk. Pater Kolumban Rath, der Baudirektor des Stiftes, fasst die Arbeiten, die im Stift in den Jahren 1764/65 erfolgten, mit diesen Worten zusammen: „Das zierlich gemahlene Lusthause im Klostergarten und das gänzlich in einen guten Form gebrachten bey der Köglstadt, die sogenannten Kayserlichen Gastzimmer weisen uns mehr Schönheit auf, als wir erwartet haben.“ Dies geht aus dem Vorbericht der Bauabrechnung des Jahres 1764 hervor.

¹⁵³ Im Vorbericht zur Baurechnung des Jahres 1767 steht: „Der Garten samt dem Sommerhause zu Pielach ist fortgesetzt und schon fast zu Ende gebracht worden,.....Die oberen Gastzimmer sind zur größeren Bequemlichkeit der Einkehrenden verbessert worden.“ Bergl arbeitete in Pielach und in Melk. Mit einer Verbesserung der oberen Gastzimmer können, wie auch Ellegast meint, nur die Gastzimmer in Melk gemeint sein. Da Pielach damals neu gebaut wurde, wird man eher nicht von einer Renovierung der Zimmer ausgehen, sondern die Gastzimmer Melk zuordnen. Ellegast in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Band 1, 1980, S. 69.

¹⁵⁴ PE am 16. März 1767. Am 15. November 1767 berichten die PE von der Abreise der beiden Maler zurück nach Wien. Baurapulare (Grundlage für die spätere Baurechnung) 1767: „Nach ganz verfertigter Arbeit obere Gastzimmer, Theater, Saal, Zimmer und Kapellen zu Pielach bezahlt Herrn Pergel nach Accord 600 fl., dann für Stiegen und zwey Zimmer in der Bibliothec 200 fl., zusammen 800 fl.“ Die oberen Gastzimmer, das Theater, die zwei Zimmer der Bibliothek und die Stiege gehören zum Stift Melk, während Saal, Zimmer und Kapelle Pielach zuzuordnen sind.

¹⁵⁵ Bauabrechnung 1767.

¹⁵⁶ Ellegast in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Band 1, 1980, S. 70.

¹⁵⁷ Ebenda.

wurden, ist von den Malereien in diesen Gastzimmern nichts mehr erhalten.¹⁵⁸ Deshalb kann man auch über die Art ihrer Ausmalung nichts aussagen. Ellegast ist der Meinung, dass der Raum, der damals als Theater fungierte, mit dem heutigen Dietmayrsaal ident ist.¹⁵⁹ (Abb. 10) Bei einer möglichen zukünftigen Restaurierung dieses Saales könnten Malereien von Bergl zu Vorschein kommen. Fragmentarische Schabversuche legen diese Vermutung sehr nahe. Zu sehen sind der Rest einer Posaune und die Spitze eines Flügels an einer der beiden langen Wände des Raumes.¹⁶⁰ (Abb. 11, 12)

Die Baurechnungen erwähnen auch noch Ausgaben für dasselbe Jahr für „*Stiegen und zwey Zimmer der Bibliothec 200 fl.*“ an Bergl.¹⁶¹ Da Abt Urban II. Hauer, wie schon erwähnt, äußerst gezielt in die Bildung und Wissenschaft investierte, herrschte bald Platzmangel in der Bibliothek.¹⁶² Um diesem Problem entgegen zu wirken, wurde eine Mauer im Obergeschoss durchbrochen. Dadurch wurden zwei niedrige dahinter liegende Räume mit den Räumlichkeiten der Hauptbibliothek verbunden.¹⁶³ (Abb. 13, 14) Eine Wendeltreppe führt vom Vorraum der Bibliothek zu diesen beiden Bibliotheksräumen. Schon 1767 wurde mit der Erweiterung der Bibliothek begonnen.¹⁶⁴ 1768 errichtete man dann „*die Schneckentiegen von der Vor-*

¹⁵⁸ Ellegast in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Band 2, 1981, S. 78.

¹⁵⁹ Gespräch mit Abt Ellegast am 5.5.2009 im Stift Melk. Der Raum des Theaters hatte ehemals auch die Funktion eines Prüfungszimmers, später bot er der Mineraliensammlung des Stiftes Melk Platz. Heute wird dieser Raum Dietmayrsaal genannt.

¹⁶⁰ Ellegast in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Band 1, 1980, S.72. Über den zeitlichen Umfang der Arbeiten schreibt Ellegast auf S. 70 folgendes: „*Nach den Aufzeichnungen der PE für 1767 arbeitete Bergl 1767 zunächst in den oberen Gastzimmern und im Theater. Da auch für Herbst 1768 noch Arbeiten im Theater erwähnt werden, ist es denkbar, dass sich diese Arbeiten bis auf den 2. Melkaufenthalt Bergls 1768 hingezogen haben. Es ist aber ebenso möglich, dass Bergl schon 1767 in Pielach begonnen hat und die Arbeit dann 1768 fertig stellte.*“

¹⁶¹ Baurechnung des Jahres 1767. Das vollständige Zitat ist in Fussnote 149 angegeben.

¹⁶² Wie schon im Kapitel über Abt Urban erwähnt, erwarb dieser 1767/68 eine Naturaliensammlung von Abbate Giuseppe Gianni. Um Platz für die Münzen- und Naturaliensammlung zu schaffen, wurde die Bibliothek um zwei Räume erweitert. In den Bauabrechnungen des Jahres 1768 kann man folgendes lesen: „*....Der Anfang wurde gemacht den Büchersaal zu vergrößern, zu dem auch wurde die Schneckentiegen von der Bibliothek in die oberen Zimmer geführt, deren eines zur Unterbringung der sich anhäuferten Bücher, das andere aber zum Behältnuß verschiedener Seltenheiten der Natur zugerichtet worden, wozu viele Maurer, Maller, Tischler, Schlosser und Gürtler Arbeit vonnöten war. Alsdann war man besorgt nebst ein und anderen auch beträchtliche Verbesserungen der Bibliothec selbstn....*“

¹⁶³ Melker Professbuch 1813. „*....damit zu ihrer Aufstellung [der Bücher und Münz- und Naturaliensammlung] mehr Platz zur Verfügung stand, veranlasste er [Abt Urban], dass zwei Räume, die der Bibliothek benachbart waren, mit ihr nach Durchbrechen einer Mauer verbunden wurden und mit Regalen kunstvoll ausgestattet.... wurden.... Sehr viele Geschenke der Natur, die zu Land und See hervorgebracht worden sind, und sehr weit der Betrachtung, wollte er [Abt Urban] nicht nur für hohe Summen kaufen, sondern auch in einem Raum, der dafür kunstvoll ausgemalt worden ist [von Johann Bergl] und mit glänzenden [gläsernen] Behältern ausgestattet wurde, geordnet aufbewahren und ausstellen lassen, im Jahre 1768 machte dies der Verehrer der göttlichen Macht und Weisheit....*“

¹⁶⁴ Baurechnung 1760.

Bibliothec in die obere Zimmer.¹⁶⁵ Das Gitter vor der Treppe trägt das Wappen von Urban II. Hauer. (Abb. 15) Auch die Malerei entlang des Treppenaufgangs und um die Tür, die in die beiden oberen Bibliotheksräume führt, stammt von Johann Bergl. (Abb. 16) Die Malereien in den beiden oberen Bibliothekszimmern nehmen thematisch auf deren damaligen Inhalt Bezug.¹⁶⁶ Als Bergls Gehilfe bei diesen Arbeiten wird wieder der Maler Steiner erwähnt.¹⁶⁷ Die Arbeiten am Treppenaufgang erfolgten im selben Jahr wie die Ausmalung der beiden Bibliotheksräume 1767. Ungefähr ein halbes Jahr war Bergl mit diesem Auftrag beschäftigt.¹⁶⁸

2.2.4. 1773 – Gastzimmer im oberen Stock, Prälatur

Im Jahre 1773 war Johann Bergl in Wien für das Stift Melk tätig, um die Melkerhof – Kapelle mit Fresken auszuschnücken. Im Sommer desselben Jahres berichten die PE jedoch auch von seiner Anwesenheit in Melk.¹⁶⁹ Am 18. Juni war der Maler wieder mit seiner Frau und zweien seiner Söhne in Melk.¹⁷⁰ Die erneute Anwesenheit der Familie des Künstlers in Melk unterstreicht wiederum die familiäre Beziehung, die Bergl zum Stift hatte. Aus den Quellen geht hervor, dass Bergl in diesem Jahr in den Gastzimmern im oberen Stock und in der Prälatur (Abb. 17) gearbeitet hat.¹⁷¹ Ellegast identifizierte diese Gastzimmer als Räume im zweiten Stock.¹⁷² (Abb. 18)

¹⁶⁵ Ebenda

¹⁶⁶ Auf die Themen der Malereien wird im Kapitel über die Formensprache näher eingegangen.

¹⁶⁷ PE des Jahres 1767 am 16. März, 5. April und 15. November. Johann Steiner wäre zu diesem Zeitpunkt 48 Jahre alt gewesen und Bergl war 55 Jahre. Dieser Umstand spräche wieder für diesen bestimmten Johann Steiner. Weixlgärtner erwähnt eine Notiz in den PE, in der Bergl als „der ältere“ der beiden Maler bezeichnet wird. Demnach könnte der um 7 Jahre jüngere Johann Steiner Bergls denkbarer Mitarbeiter sein. Weixlgärtner 1903, S. 353.

¹⁶⁸ Vgl. Fussnote 162. Bergl und Steiner arbeiteten ungefähr von März bis November an diesem Auftrag.

¹⁶⁹ PE des Jahres 1773. Am 18. Juni und am 1. September berichten die PE von Bergls Anwesenheit zu Tisch in Melk.

¹⁷⁰ PE des Jahres 1773 zum 18. Juni. Wenn einer dieser beiden Söhne Anton war, wäre dieser damals 12 Jahre alt gewesen.

¹⁷¹ Vorbericht zur Bauabrechnung des Jahres 1773: *„Die noch übrigen Gastzimmer werden mit Mallerey ausgezieret, alle dort befindlichen Bilder mit gleichen sehr anständigen Einfassungen umgeben. Die Fussböden mit zierlichem Tafelwerke belegt und in der abteylichen Wohnung das nöthige gesäubert und verbessert.“* Unter der Sparte *„Maller = Bildhauer und Vergolder Arbeit“* steht: *„Dem Herrn Johann Bergel für die Gastzimmer im oberen Stock 150 fl. Ebenselben für die Prälatur 120 fl.“*

¹⁷² Ellegast in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Band 2, 1981, S.77. Ellegast schreibt dazu folgendes: *„An der zitierten Stelle im Baurapular von 1773 werden Malarbeiten Bergls in der Prälatur und in den „Hegemillerische Zimmer“ genannt. Die Familie Hegenmüller besaß das Schloss Albrechtsberg. Ein Mitglied dieser Familie lebte längere Zeit im Stift Melk. Die Zimmer, in denen es wohnte, erhielten von ihm ihren Namen. Es handelt sich um die Zimmer Nr. 13 und 14 im zweiten Stock gegenüber der Kaiserstiege.“* Zur Existenz von Gastzimmern im zweiten Stock siehe auch Weigl, 2002, S. 81.

Von all diesen Arbeiten ist heute leider nichts mehr erhalten. Auch die Arbeiten in der Prälatur sind heute nicht mehr feststellbar.¹⁷³ Bei einer Restaurierung 1976 fand man in den ersten beiden Zimmern, die von der Kaiserstiege aus in den Festsaal der Prälatur führen, keine Reste von Malereien. Allerdings kamen im letzten Zimmer der ursprünglichen Prälatur, beim Abwaschen der Tapete 1981 Reste von Malereien zu Tage. Diese letzten Reste lassen leider keine Rückschlüsse auf ein einheitliches Bild mehr zu.¹⁷⁴ Wie in den Kaiserzimmern gab es vermutlich auch hier Sockelmalereien. An den Wänden ließen die Reste nur noch Blumenmuster und grüne Abgrenzungen erkennen. Möglicherweise handelte es sich um gemalte Einfassungen für Bilder, die dort angebracht wurden.¹⁷⁵ Heute ist von all dem nichts mehr zu sehen.

2.2.5. 1781 – Festungsmauer, Schimmelturm, Bibliotheksnischen, Giebel an der Ostfassade

Einleitend sei kurz darauf hingewiesen, dass inzwischen der schon erwähnte strenge und konservative Damian Rusko Prior in Melk war.¹⁷⁶ Am 11. Juni 1781 wurde Bergl, den Quellen nach, für ein äußerst interessantes Projekt nach Melk berufen. Abt Urban ließ ihn mit dem „*Stiftsgefährt*“ aus Wien holen und nach Melk bringen, „*dass er die neu errichtete Gartenmauer bemale und auf den Schimmelturm ein weißes Pferd male*“.¹⁷⁷ Die Gartenmauer stellt eine Verbindung zwischen Schimmel- und Pulverturm dar. (Abb. 2) Die spezielle Anreise hebt wieder einmal den engen und freundschaftlichen Bezug zwischen Künstler und Auftraggeber hervor. Die Idee des Abtes, den „Schimmelturm“ (Abb. 19, 20) mit einem weißen Pferd zu dekorieren ist besonders interessant. Leider finden sich, bis auf die, in der Fussnote 177 zitierte Anmerkung in den PE, keine weiteren und näheren Informationen zu dieser Idee und

¹⁷³ Ebenda. Vermutlich fielen die Malereien den Umbauarbeiten 1845 des späteren Abtes Wilhelm Eder zum Opfer.

¹⁷⁴ Ellegast in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Band 2, 1981, S. 78f.

¹⁷⁵ Ebenda, S. 79.

¹⁷⁶ Melker Professbuch 1813. Damian Rusko wurde 1775 Prior in Melk. Sein Vorgänger, war der schon bekannte und liberalere Franciscus Waldmüller. Rusko trat 1785 freiwillig von seinem Amt zurück. Besonders unter seiner Amtszeit, ist die so freundschaftliche und zuvorkommende Behandlung, die Bergl in Melk genoss, eine große Besonderheit. Noch bis in die heutige Zeit ist Rusko als äußerst strenger und vermutlich unbeliebter Prior in Melk bekannt. Gespräch mit Abt Ellegast am 5.5.2009 im Stift Melk.

¹⁷⁷ PE zum 11. Juni 1781: „*ut recens extractum horti murum coloribus exornaret, ac etiam turri, quae gaballus albus dicitur vulgo Schimmel, equum album adsignaret*“. Die Gartenmauer war im Zuge der Fertigstellung des Gartens 1765 errichtet worden. Melker Professbuch 1813: „....., er [Abt Urban II. Hauer] ließ ihn [den Garten] im Jahre 1765 mit einer Mauer umgeben und den in ihm gelegenen Pavillon mit Bildern ausstatten.....“

deren Ausführung in den Quellen. Bei einer, durch das BDA angeführten Untersuchung in den Jahren 1992/93 konnten keine Hinweise auf einen tatsächlich ausgeführten Schimmel gefunden werden.¹⁷⁸ Anscheinend war der Turm schon immer Weiß bemalt und wurde daher wiederum weiß getüncht. Auch auf der Mauer fanden sich keine Reste einer Bemalung und auch in den Baurechnungen oder den PE scheint nichts weiter über die Bemalung der Mauer auf. Möglicherweise wurden diese Projekte doch nicht ausgeführt, oder aber, die Werke haben sich aufgrund der Wetterexponiertheit einfach nicht so lange erhalten. Bis zum 27. Juli 1781 wird Bergl wiederholt in den PE erwähnt und als Mitarbeiter des Künstlers wird nun sein Sohn Anton genannt.¹⁷⁹ Vater und Sohn werden oft als Gäste zu Tisch erwähnt, am 27. Juli reisten die beiden wieder zurück nach Wien.¹⁸⁰ Am 20. und 21. Oktober dieses Jahres werden Johann und Anton Bergl wieder bei Tisch erwähnt.¹⁸¹

Neben dem Anliegen, den Schimmelturm und die Gartenmauer zu gestalten, versorgte Abt Urban Bergl auch immer wieder mit kleineren „Gelegenheitsarbeiten“. Bergl war nun schon seit rund siebzehn Jahren immer wieder in Melk tätig. Die Zusammenarbeit war ganz offensichtlich für beide Seiten sehr zufrieden stellend. So verwundert es nicht, dass Abt Urban Bergl sozusagen als „Hausmaler von Melk“, Arbeiten zukommen ließ, die eben gerade anfielen. Eine davon war sicher auch die Übermalung der Bilder in den Fensternischen des großen Bibliothekssaales. So berichten die PE, dass Prior und Konvent an Abt Urban heran traten und ihn baten, einen „*störenden Faktor*“ in der Bibliothek zu beseitigen.¹⁸² Schon länger zuvor war der Wunsch seitens der Brüder aufgetreten, die von Franz Rosenstingl im Jahr 1732 gemalten Portraits von Benediktinern und Benediktinerinnen, die wissenschaftlich tätig waren, übermalen zu lassen.¹⁸³ Die Übermalungen von Bergl zeigen Blumen, Pflanzen, Architektur- und Ornamentmotive. Zusammen mit den darunter liegenden Portraits der geistlichen Gelehrten, von Rosenstingl geschaffen, stellen sie einen interessanten Blickfang in der Bibliothek dar. Die Portraitköpfe ließen sich von Bergls Übermalungen nicht auf Dauer vertreiben und kamen mit dem Lauf der Zeit wieder zum Vorschein. (Abb. 21) So bildet der große Bibliothekssaal eine interessante

¹⁷⁸ Festschrift, Stift Melk. Restaurieren und Leben, 1995, S. 73f.

¹⁷⁹ PE 1781 - Ellegast in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Band 1, 1980, S. 75.

¹⁸⁰ Ebenda.

¹⁸¹ Ebenda. Diesmal dürfte es sich allerdings nur um einen Besuch gehandelt haben.

¹⁸² PE zum 4. Juli 1781.

¹⁸³ Ellegast 2008, S. 108. In den Jahren 1731 – 34 wurde die Inneneinrichtung der Bibliothek vorgenommen. In dieser Zeit dürfte Franz Rosenstingl 1732 besagte Portraits geschaffen haben – er wird in diesem Zusammenhang als Maler genannt.

Kombination der Werke dreier Künstler - Troger, Rosenstingl und Bergl. Paul Troger und Gaetano Fanti malten 1732 das Deckenfresko des großen Bibliotheksraumes¹⁸⁴ An der oben geschilderten Auftragsvergabe der Übermalung in den Bibliotheksnischen, die an Bergl ging, zeigen sich wiederum die Verhältnisse zwischen dem Auftraggeber Abt Urban II. Hauer und dem Künstler Johann Bergl. Da Bergl wegen der Projekte Gartenmauer und Schimmelturm, ohnehin in Melk weilte, übertrug man ihm auch gleich den Auftrag für die Übermalung der unerwünschten Portraits. Dass der Prior und der Konvent Abt Urban baten, er möge doch Bergl, wenn er schon hier sei, diese „*dunklen Gestalten*“ übermalen lassen, sagt einiges über die damalige Situation aus.¹⁸⁵ Bergl war offenbar geschätzt im Kloster, beim Prior und beim Konvent, deshalb wurde er oft im Kloster beschäftigt und aus diesem Grund verweilte er unter Abt Urban lange Zeit hindurch im Stift. Seine Stellung als „Hausmaler des Stiftes“ verschaffte ihm natürlich immer wieder zusätzliche Aufträge, da er ja ohnehin, man denke an die Arbeiten im Gartenpavillon, fast die meiste Zeit über in Melk war. Wenn man so sagen kann, genoss Bergl, zu Amtszeiten Abt Urbans, einen gewissen „Heimvorteil“ gegenüber anderen Künstlern. Einige der kleineren Aufträge gingen mit hoher Wahrscheinlichkeit deshalb an Johann Bergl, weil er eben gerade anwesend im Stift war.

Am 26. Juli 1781 berichten die PE, dass Bergl die Inschrift, die da lautet „*ABSIT GLORIARI NISI IN CRUCE*“ am Giebel der Ostfassade erneuert hatte.¹⁸⁶ (Abb. 22) In der unteren Ecke dieses Giebeldreiecks fanden sich bei der Renovierung unter Abt Burkhard Ellegast 1992/93 Malreste, die von dieser Restaurierung durch Bergl

¹⁸⁴ Ellegast 2008, S. 198ff. Paul Troger und sein Architekturmalers Gaetano Fanti malten 1732 das Deckenfresko des Vorräumens des großen Bibliotheksraumes und das Deckenfresko des letzteren. Die Decke des Vorräumens zeigt eine Darstellung der Weisheit. Die Decke des Bibliotheksraumes hat die Apotheose des Glaubens mit den vier Kardinaltugenden zum Thema. Dieses Thema bildet den Gegenpol zu jenem des, der Bibliothek gegenüber liegenden, Marmorsaal – Sieg des Lichtes, des Guten gegen das Böse, das Helle gegen das Dunkle. Ellegast 2008, S. 108f. Ebenfalls 1732 wird Franz Rosenstingl als Maler in der Bibliothek erwähnt. Von ihm stammen die Bilder der gelehrten Benediktiner und Benediktinerinnen in den Fensterlaibungen des Hauptraumes der Bibliothek. Letztere wurden schließlich 1781 von Johann Bergl mit von Blumenranken geschmückten Vasen übermalt. Heute sind die Arbeiten aller Künstler in einer interessanten Kombination erkennbar.

¹⁸⁵ Ellegast in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, 1980, Band 1, S. 75.

¹⁸⁶ PE zum 26. Juli 1781. *ABSIT GLORIARI NISI IN CRUCE* (Nur im Kreuz sei unser Ruhm, Gal. 6,14). Diese Inschrift des Dreiecksgiebels bezieht sich auf die, auf der Spitze des Giebels platzierte, seitlich von geflügelten Genien mit Kreuz und Palmzweig (Zeichen des Leides und der Herrlichkeit menschlichen Lebens) flankierte Kopie des „Melker Kreuzes“, der wichtigsten Reliquie des Klosters. Weigl, 2002, S. 86f. Zum „Melker Kreuz“ siehe Pippal in: Ausstellungskatalog, 900 Jahre Benediktiner, 1989, S. 164f. Über die Restaurierung der Malerei des Giebelfeldes siehe Festschrift, Stift Melk. Restaurieren und Leben, 1995, S. 200.

stammen dürften.¹⁸⁷ Vor dieser Renovierung war von der ursprünglichen Gestaltung des Giebelfeldes kaum etwas zu sehen.¹⁸⁸ Aufgrund von alten Fotos und Erinnerungen konnte der ehemalige Zustand rekonstruiert werden.¹⁸⁹

2.2.6. 1782 – Prälaturkapelle, Gastzimmer

Am 8. März 1782 berichten die PE von der erneuten Anwesenheit Bergls und seinem Sohn in Melk.¹⁹⁰ Er sollte die zwei Gastzimmer „mit vornehmer Malerei schmücken.“¹⁹¹ Am 14. April desselben Jahres erwähnen die PE das erste von Bergl ausgemalte Gastzimmer. Ellegast identifizierte die Lage der Kaiserzimmer wie folgt.¹⁹² Die 1782 von Bergl ausgemalten Gastzimmer sind ident mit denen, die der Künstler schon 1764 verschönert hatte. Bergl übermalte sich demzufolge selbst, was wiederum einen äußerst interessanten Aspekt darstellt. Man hatte sich im Stift dazu entschlossen, die schon 1764 von Bergl gestalteten Kaiserzimmer zu verändern. Am 12. August berichten die PE von der Ankunft Bergls mit seinem Sohn Anton in Melk. Vater und Sohn reisten wiederum mit dem Pferdewagen des Klosters und sollten die begonnen Arbeiten fertig stellen.¹⁹³ Aus den PE geht hervor, dass Bergl in Melk vier Gastzimmer des Kaisertraktes ausmalte – Zimmer Nummer 14, 15, 16 und 22.¹⁹⁴

¹⁸⁷ Der Bauamtsbericht von 1781 gibt zudem Auskunft über die Dauer von Bergls diesmaligen Aufenthalt in Melk: „Sigmund Wallner, welcher dem Herrn Johann Pergl Mahlermeister als Tagwerker zugegeben worden, empfängt für 39 Täg à 15 Kr. 9. 45 fl.“ Diese angesprochenen 39 Tage werden durch die Ankunft und Abfahrt des Künstlers auch in den PE dokumentiert und entspricht in etwa dem Zeitraum von 11. Juni bis 27. Juli 1781.

¹⁸⁸ Stift Melk (Hg.), Restaurieren und Leben, 1995, S. 73.

¹⁸⁹ Ebenda. Die Inschrift: ABSIT GLORIARI NISI IN CRUCE verdeutlicht den Grundgedanken der Melker Stiftsanlage. „Der Kampf unseres Lebens führt zum Sieg. Nicht der Tod, sondern die Auferstehung wird am Ende stehen.“

¹⁹⁰ PE zum 8. März 1782. Anton war inzwischen schon 21 Jahre alt.

¹⁹¹ Ebenda. „....., ut duo cubicula hospitum eleganti pictura ornaret.“ Einige Zeit später war wieder hoher Besuch in Melk angekündigt. Am 22. April kam Papst Pius VI. auf seiner Rückreise aus Wien nach Melk um hier eine Nacht zu verbleiben. Der Papst nächtigte in diesem, von Bergl am 14. April begonnen und ausgemalten Zimmer. Schon bei der ersten Ausgestaltung der Kaiserzimmer, legte man aufgrund der Ankündigung hohen Besuches großen Wert auf die Erneuerung und Fertigstellung der Gästezimmer in Melk. Der Quartiermeister des Papstes besichtigte das eben neu ausgemalte Zimmer. Die PE berichten auch vom Besuch Kaiser Josephs II. und seiner russischen Gäste am 3. und 4. Oktober 1782, die in besagtem Kaiserzimmer gespeist hatten.

¹⁹² Ellegast in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Band 1, 1980, S. 77 – 81.

¹⁹³ Den PE zufolge blieben die beiden Künstler bis 30. November 1782. Nach der Bauabrechnung wurde am 18. August „...für H. Pergl das Gerüst in dem auszumahlenden Zimmer aufgerichtet und der Ofen all dort abgebrochen...“ Am 25. August wurde „...in den Gastzimmern alle Ofen abgebrochen, die Ofen-Lücken zu Gebrauch der neuen Ofen verändert...“ Am 31. August wurde das Gerüst, das am 18. August aufgestellt worden war, abgebaut und in einem anderen Zimmer wieder aufgebaut. Am 28. September wurde es auch von diesem letzteren Zimmer wieder abgetragen. Für jedes Zimmer benötigte Bergl etwa einen Monat Arbeitszeit.

¹⁹⁴ Die Nummerierung der Zimmer erfolgte durch Ellegast in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Band 1, 1980, S. 79f. Der Einfachheit wegen wurde sie auch hier übernommen.

(Abb. 9) Für jedes der Zimmer benötigte er ungefähr einen Monat Arbeitszeit.¹⁹⁵ Im Zuge von Umbauarbeiten unter Abt Ellegast in den Jahren 1977/78 fanden sich Malreste in den Zimmern 14, 15 und 16. Dank dieser Renovierungsarbeiten kamen Reste der Malereien in den Kaiserzimmern zum Vorschein. Bis zu diesem Zeitpunkt war nur peripher bekannt, dass Bergl in Melk Gästezimmer ausgemalt hatte. In der bisher erschienen biographischen Literatur über den Künstler findet sich in Bezug auf die Kaiserzimmer der Vermerk „*Nicht mehr erhalten*“.¹⁹⁶ Diese gefundenen Reste der einstigen Berglmalereien beschränkten sich auf Supraporten und Architekturalmalereien hinter den Öfen. Zudem wurde ein umlaufend gemalter Sockel sichtbar. Im Zimmer Nummer 22 arbeitete Bergl ebenfalls, in diesem fand man aber keine Malerreste.¹⁹⁷ Alle einstigen Gästezimmer mit ehemaligen Malereien von Bergl werden heute als Schauräume genutzt. In Zimmer Nummer 14 ist nichts mehr von der einstigen Bergl - Ausstattung zu sehen. Zimmer Nummer 15 zeigt die Sockelmalerei und die architektonischen Elemente hinter dem Kamin. (Abb. 23, 24) Es handelt sich jedoch um Rekonstruktionen der ehemaligen Bergl - Malereien. In Zimmer Nummer 16 ist heute ebenfalls nichts mehr von der Arbeit von Bergl zu sehen.

Im selben Jahr in dem die Renovierung der Gästezimmer erfolgte, wurde auch die Prälaturkapelle neu gestaltet. (Abb. 25) Am 7. Oktober 1782 wurde das „*sacellum abbatiale*“ in Anwesenheit des Priors Rusko ausgeräumt, sodass Bergl die Decke gestalten konnte.¹⁹⁸ Schon am 19. Oktober wurde das Gerüst in der Prälaturkapelle wieder abgebaut.¹⁹⁹ In nur knapp zwölf Tagen entstand das Deckenfresko der Prälaturkapelle, das die „Anbetung des Heiligen Lammes“ zum Thema hat. Am 30. November berichten die PE, dass der Abt, wiederum in Anwesenheit des Priors, „*dem Maler Bergl für die Arbeit in vier Gastzimmern und das Deckenfresko in der Prälaturkapelle 200 fl. bezahlte.*“²⁰⁰

Wieder einmal wird auf die besonders freundschaftliche Beziehung zwischen Bergl und dem Stift Melk hingewiesen. Aufgrund der häufigen Erwähnungen in den, vom

¹⁹⁵ Siehe dazu Fussnote 189.

¹⁹⁶ Ebenda, S. 66; Otto 1964, S. 153 – 155; Weixlgärtner 1903, S. 354f, 358, 382f.

¹⁹⁷ Ellegast in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Band 1, 1980, S. 80. Zimmer Nummer 22 wurde über längere Zeit als Speisesaal genutzt und erfuhr mehrere Umbauten. Die übrigen Zimmer 14, 15, und 16 wurden in der Vergangenheit, möglicherweise unter den größeren Umbauarbeiten unter Abt Wilhelm Eder, mit Tapeten versehen. Die Wände von Zimmer 22 waren hingegen seit Jahren nur getüncht. Die Tapeten konservierten vermutlich die Malereien von Bergl.

¹⁹⁸ PE zum 7. Oktober 1782.

¹⁹⁹ Bauabrechnung des Jahres 1782.

²⁰⁰ PE zum 30. November 1782.

Prior verfassten PE, bestätigt sich auch die Tatsache, dass selbst Rusko Bergl geschätzt zu haben schien.²⁰¹ Diese wohlwollende Behandlung war, wie schon erwähnt, unter diesem Prior eine große Besonderheit. Selbst dem diplomatischen und gutmütigen Abt Urban II. war es ja nicht möglich, ein offenes und gutes Verhältnis zu Rusko zu halten.²⁰²

An der Zuschreibung des Deckenfreskos der Prälaturkapelle an Bergl muss allerdings gezweifelt werden. Die Malereien fallen deutlich aus dem für Bergl Gewohnten heraus.²⁰³ (Abb. 26) Weixlgärtner sieht in den auffällig vielen und bei Bergl nicht üblichen Weißhöhlungen möglicherweise eine verstärkte Beteiligung des Sohnes Anton, der seinem Vater nachweislich bei den Arbeiten in diesem Zeitraum half.²⁰⁴ Otto hält das heute sichtbare Schadensbild als das Ergebnis einer Restaurierung in der Mitte des 19. Jahrhunderts.²⁰⁵ „Schon 1852 hatte man mit der Erneuerung der Prälatur begonnen.“²⁰⁶ In diesem Zusammenhang dürfte auch die Prälaturkapelle renoviert worden sein. Aufgrund dieser starken Veränderungen, die im Zuge dieser Renovierung entstanden, ist eine Aussage über den ursprünglichen Zustand der Malereien nicht möglich.

Für den 22. März berichten die PE, dass Abt Urban, Prior Rusko und der Maler Johann Bergl in die Schule gingen, wo der Abt vor den Schülern ein von Bergl gemaltes Bild des Kaisers Josephs II. enthüllen ließ.²⁰⁷ Um wiederum auf die gute

²⁰¹ Rusko erwähnt Bergl auffällig häufig in den PE: 8., 10., 22., 31. März; 1., 14. April; 12., 13., 14., 15., 18. August; 8., 23., 25., 26., 29., 30. September; 4., 5., 6., 7., 17., 20. Oktober; 1., 13., 30. November 1782. Johann Bergl und sein Sohn Anton werden auch häufig als Gäste bei Tisch erwähnt.

²⁰² Zu Ruskos Charakter und seine Beziehung zu Abt Urban II. siehe S. 25 und Fussnote 108.

²⁰³ Otto 1964, S. 150. Die Darstellung zeigt das Buch mit den sieben Siegeln, getragen von den vier Evangelistensymbolen. Darunter befindet sich auf einem Buch die Inschrift: *Liber generationis*. Umgeben wird die Apokalypse von adorierenden Engeln und von Heiligen des Alten Testaments – Moses und Aron und des Neuen Testaments – Petrus, Paulus, Koloman und Benedikt. Die Hauptszene ist auf einem Ende des Deckenfeldes zusammen gedrängt. Ursprünglich dürfte wohl eine Planung als Rundansicht geplant gewesen sein. Unter dem heute sichtbaren Fresko sind Vorzeichnungen, die über das gesamte Gewölbe verteilt sind, vorhanden. Aufgrund der geringen Raumhöhe dürfte auf die ursprüngliche Planung verzichtet worden sein.

²⁰⁴ Weixlgärtner 1903, S. 382f. Möglicherweise ist das Fresko auch einer anderen, unbekanntenen Hand aus Bergls Werkstatt zuzuschreiben. Das Konzept stammte womöglich von Bergl, wobei die Ausführung eventuell einer seiner Mitarbeiter übernahm.

²⁰⁵ Otto 1964, S. 150f.

²⁰⁶ Stift Melk (Hg.), Restaurieren und Leben, 1995, S. 32. Beschreibung der Umbauarbeiten in der Prälatur: „*Neue Böden wurden gelegt, Stukkaturen neu gefasst, Doppelfenster für Prälatur und Priorat angefertigt. Die Zimmereinrichtungen wurden nach dem Zeitgeschmack neu gestaltet. Ebenfalls in diesem Jahr ließ man für die Zimmer im ersten und zweiten Stock des Kaisertraktes Doppelfenster anfertigen. 1846 wurden die Zimmer im sogenannten Prälatenstock (östlich der Kaiserstiege Zimmer Nr. 5 bis 11) durch den Wiener Maler Jakob Düll renoviert, ebenso das Refektorium,.....*“ Somit dürften diese Renovierungsmaßnahmen, die unter Abt Wilhem Eder (Amtszeit von 1838 – 1866) erfolgten und die der Maler Jakob Düll ausführte, den Veränderungen der Malereien in der Prälaturkapelle zuzuschreiben sein.

²⁰⁷ PE am 22. März 1782. Besagtes Bild ist heute leider nicht mehr erhalten.

Bekanntheit zwischen Bergl und seinen Auftraggebern in Melk hinzuweisen: am 23. September 1782 erwähnen die PE ein gemeinsames Bad, wiederum ein Essen und zudem wurde der Konvent an diesem Tag von der Tischlesung dispensiert.²⁰⁸ Am 7. Oktober reiste Abt Urban mit Bergl und seinen beiden Söhnen nach Wien zurück.²⁰⁹

2.2.7. 1786 – Zwei Zimmer im Priorat

Nach Abt Urban II. Hauers Tod 1785 ist durch Aufzeichnungen des Baudirektors noch ein letzter Aufenthalt Bergls in Melk erwähnt. Danach finden sich in den PE keine Erwähnungen des Künstlers mehr.²¹⁰ Die Bauabrechnungen dieses Jahres vermerken: *„Dem Tagelöhner Herrn Pergls Mahler auf 25 Tag à 15 Kr 6,15 fl. Item dem Tagelöhner Krenn für Fenster streichen in besagten Priorat 6 Täg. Und Herrn Pergl Mahler zu Wien für 2 Zimmer des Titl. H. Prioris auszumahlen, ist bezahlt worden 60 fl.“*²¹¹ Bergl war in diesem Jahr demnach etwa einen Monat in Melk, um die beiden Zimmer des Priorats zu gestalten. Von diesen Malereien ist heute allerdings nichts mehr zu sehen. Die Zimmer wurden nach Bergls Ausstattung mehrmals anders gestaltet und verändert.

Die heute noch sichtbaren Werke Bergls in Melk sind der Gartenpavillon, die beiden Bibliotheksräume, die Bemalung entlang der Bibliotheksstiege und um den Eingang in die beiden oberen Bibliotheksräume, die Übermalung in den Bibliotheksnischen, Reste und Rekonstruktion in Kaiserzimmer Nummer 15 und die Prälaturkapelle.

²⁰⁸ PE am 30. September 1782. Dispens bedeutet die Befreiung von einem kirchlichen Gebot, wegen eines bestimmten Grundes. In diesem speziellen Fall veranlasste vermutlich die Gesellschaft Johann und Anton Bergls beim Essen zum Dispens der Tischlesung.

²⁰⁹ PE am 7. Oktober 1782. Vermutlich sind mit den Söhnen, Anton und Johann gemeint. Anton war damals 21 Jahre und der um ein Jahr jüngere Johann war demnach 20 Jahre alt.

²¹⁰ Melker Professbuch 1813; Keiblinger 1867, S. 1032 – 1035; Ellegast in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Band 1, 1980, S. 82. Es sei daran erinnert, dass 1785 auch Prior Rusko freiwillig von seinem Amt zurücktrat. Keiblinger schreibt dazu: *„... da nach der Entfernung des allzu scharfen, grämlichen Priors Damian Rusko seine Stelle der gemäßigte und beliebte Maximilian Stadler einnahm...“* Nach Urban II. Hauer, begann die Zeit der Kommendataräbte. Nun musste sich vermutlich auch Rusko den neuartigen Veränderungen, die die Reformen Josephs II. mit sich brachten, stellen. Nach dem Tod von Abt Urban II. Hauer am 17. Oktober 1785 (starb im Alter von 75 Jahren) übernahm zunächst der damalige Prior Maximilian Stadler die Leitung des Hauses. Die sofortige Neuwahl eines Abtes, war vom Kaiser nicht zugelassen und so übernahm ein Geistlicher als absetzbarer Verwalter, als Kommendatarabt, die wirtschaftliche Führung des Hauses. Für die geistliche Leitung sorgte ein auf drei Jahre gewählter Prior, der sogenannte kaiserliche Prior. In Melk übernahm diese Position am 1. Juni 1786 Prior Ulrich Petrak, am 2. Juni erhielt das Stift Melk den Piaristen Christian Fengler als Kommendatarabt. Maximilian Stadler kam als Kommendatarabt am 18. Juni nach Lilienfeld.

²¹¹ Bauabrechnung des Jahres 1786.

Letztere ist jedoch wie gesagt mit Vorsicht in Bezug auf die Zuschreibung an Bergl zu behandeln.

Bergl starb drei Jahre nach der letzten Erwähnung in den Melker Akten, im Alter von 71 Jahren. Die Arbeit in den beiden Zimmern des Priorats war demnach auch seine letzte.²¹² Interessant ist die Beobachtung, dass Bergl fast von Beginn seiner Karriere an bis zu seinem Tod in Melk arbeitete. Abt Urban II. Hauer kann wohl zu Recht als Mäzen und beständiger Auftraggeber von Johann Bergl gesehen werden. Aufgrund der nun doch schon einigermaßen heraus gearbeiteten Charaktere der Beteiligten, kann man annehmen, dass Bergl in Melk geschätzt war. Aus diesem Grund entsprach die oftmalige, teilweise ständige Anwesenheit im Stift Melk der Normalität und deshalb erhielt er vermutlich auch viele „Gelegenheitsaufträge“ von der Klosterleitung. Meistens wurde Bergl wegen eines bestimmten Anliegens oder Auftrages nach Melk geholt und bei dieser Gelegenheit ergaben sich dann gleich weitere Aufträge.²¹³ Verschiedenes wollte man im Kloster ohnehin schon länger bearbeiten und verändern und da man in Bergl offenbar einen verlässlichen und zur Zufriedenheit arbeitenden Künstler gefunden hatte, wurde er für viele Aufträge engagiert.²¹⁴ Fast könnte man annehmen, dass für Bergl schon Aufträge „erfunden“ wurden. Schließlich wurde er mit zahlreichen Renovierungsarbeiten versorgt.²¹⁵ Die „größeren“ Arbeiten zu Beginn seiner Karriere in Melk waren der Gartenpavillon und die Bibliotheksräume. Interessanterweise sind es eben auch diese Werke, die uns heute noch erhalten geblieben sind, während die meisten anderen Arbeiten, die wohl schon zur damaligen Zeit eher zu den Gelegenheitswerken von Bergl zählten, im Laufe der Zeit verschwanden.

²¹² Otto 1964. In Ottos Werkeverzeichnis des Künstlers Bergl stellt die Ausmalung der Prälaturkapelle 1782 den letzten bekannten Auftrag dar.

²¹³ Es sei an die Bemalung des Schimmelturms und der Gartenmauer erinnert. Wegen diesen beiden Anliegen war Bergl ursprünglich nach Melk gekommen. Gerade diese beiden Aufträge wurden nicht ausgeführt, doch bei dieser Gelegenheit ergaben sich die Ausmalung der Bibliotheksnischen und die Renovierung des Giebels der Ostfassade.

²¹⁴ Man denke an die Übermalung der Bibliotheksnischen und die Renovierungen der Kaiserzimmer vor Besuch besonderer Gäste. Auch die Prälaturkapelle sollte schon seit längerer Zeit renoviert werden, bevor der Auftrag dazu schließlich an Bergl ging.

²¹⁵ Gastzimmer, Bibliotheksnischen, Giebel der Ostfassade, die beiden Zimmer im Priorat. Bei den Gastzimmern übermalte Bergl sich bei der zweiten Renovierung sogar selbst. Die von Bergl 1764 ausgemalten Kaiserzimmer wurden 1782 erneut von Bergl verschönert. Vgl. S. 30, 37.

3. Fragen zur Formensprache von Bergls Melker Werken

Wie dem vorhergehenden Kapitel zu entnehmen ist, sind im Stift Melk heute nicht mehr alle Werke von Johann Bergl zu sehen. Folgende Arbeiten des Künstlers sind heute noch sichtbar: die Malereien im Gartenpavillon, in den oberen Bibliotheksräumen, sowie entlang des Treppenaufgangs und Eingangs in diese beiden Räume, die Übermalungen im großen Bibliothekssaal und Reste und Rekonstruktionen des Kaiserzimmers Nr. 15. Als repräsentative große Werke, die für das Kapitel über die Formensprache von Bergls Arbeiten im Stift Melk relevant sind, stehen die Malereien im Gartenpavillon und die der oberen Bibliotheksräume zum Vergleich und zur Analyse zur Verfügung. Die Malereien der Prälaturkapelle, die zwar zur Gänze erhalten sind, werden aus schon genannten Gründen in der Behandlung der Formensprache nicht berücksichtigt.²¹⁶

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit möglichen Vorlagen, die Bergl für seine Werke verwendet haben könnte. Eine grundsätzliche Frage stellt sich schon zu Beginn: Brauchte der besonders als Dekorationsmaler bekannt gewordene Künstler Johann Bergl überhaupt Vorlagen und Ideen für seine Arbeiten, die meist in relativ kurzer Zeit entstanden und ihm scheinbar sehr leicht von der Hand gingen?²¹⁷ Doch auch an Bergl gingen die Einflüsse seiner Gegenwart nicht spurlos vorüber. Bergls Tätigkeit fiel in eine Zeit, in der ein allgemeines großes Interesse für Exotik herrschte. Man wollte sich die Stimmung fremder, ferner Länder in die eigenen Wohnräume holen.²¹⁸ Unter Kaiserin Maria Theresia erlebte die exotische Dekorationsmalerei einen großen Aufschwung. Allein für ihren Hof beschäftigte sie acht bis zehn namentlich bekannte Künstler, die Malereien in „*indianischer, americanischer oder japanischer Art*“

²¹⁶ Vgl. dazu S. 37f.

²¹⁷ Man denke an die Ausmalung des Gartenpavillons, die in nur eineinhalb Jahren und fallweise mit nur einem Mitarbeiter erfolgte. Siehe dazu S. 25 - 40. Die Arbeiten in den oberen Bibliotheksräumen, sowie die Malereien an der Treppe und um den Eingang in die beiden Räume schuf Bergl in nur ungefähr einem halben Jahr. Neben seinen „Hauptaufträgen“ im Stift Melk wurde der Künstler von Abt Urban II. Hauer mit zahlreichen „Nebenaufträgen“ und „Gelegenheitsarbeiten“ versorgt. Man kann annehmen, dass Bergl mehr Arbeiten für Abt Urban schuf, als heute bekannt sind. Als Beispiel seien die Pfarrkirche von Untermarkersdorf und die mögliche Ausgestaltung der Kirche in Groissenbrunn erwähnt. Siehe dazu S. 16f. Zahlreiche bekannte Werke Bergls (zusätzlich gab es vermutlich noch unbekannte oder schon verschwundene Werke) entstanden in relativ kurzer Zeit. Daraus könnte man wiederum schließen, dass Bergl seine Aufträge in einer sehr schnellen Arbeitsweise erledigte. Im Bereich der Dekorationskunst war auch genau diese Eigenschaft, die eindeutig eines seiner größten Talente war, äußerst gefragt.

²¹⁸ Einen Überblick über die historische Situation der Zeit, in die Bergls Schaffen fiel, geben: Otto, 1964, S. 1 - 21; Lorenz 1999; Kovács, 1979; Baum 1980; Ellegast 2004; Gutkas 1980; Melton 1988; Polleroß 2004.

ausführten.²¹⁹ Das Interesse an exotischen Pflanzen und Tieren stieg gleichzeitig mit dem Wunsch, auch eine Auswahl von Fauna und Flora aus den anderen Kontinenten zu besitzen. Die europäischen Herrscherhöfe schickten Expeditionen aus, um exotische Tiere und Pflanzen zu erhalten.²²⁰ Es erschienen Bücher mit fremdländischen Vögeln, Pflanzen, Blumen und Tieren aller Art.²²¹ Dem Vorbild von Versailles folgend, ließ sich Prinz Eugen 1719 eine Menagerie im Oberen Belvedere einrichten, wo er vor allem exotische Vögel sammelte.²²² Menagerien wurden zum festen Bestandteil der Höfe.²²³ 1752 eröffnete Kaiser Franz Stephan von Lothringen den Zoologischen Tiergarten in Schönbrunn. Von einer Forschungsreise nach Westindien 1754 brachte der Botaniker Nicolaus Freiherr von Jacquin sämtliche Pflanzen für den botanischen Garten in Schönbrunn mit.²²⁴ Bergl hatte dementsprechend die Möglichkeit, exotische Pflanzen und Tiere in natura zu studieren und auf Vorlagen in den Musterbüchern zurückzugreifen. Zudem existierten zahlreiche Bildwerke und Buchillustrationen aus Reiseberichten und Atlanten aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Auch die Melker Bibliothek verfügt noch heute über eine große Abteilung von Atlanten und Reiseliteratur, was wiederum das große Interesse für diese Art der Literatur zeigt.²²⁵ Großteils stammte das

²¹⁹ Otto 1964, S. 12; Manfred Koller führt in: Zur Technikgeschichte der Dekorationsmalerei, in: Maltechnik – Restaura 4, Wien 1980, S. 210 – 223, auf S. 216 den Maler J. A. Cratochwill und seine Frau an, die als „indianische Kammermaler“ genannt werden. Möglicherweise war auch Bergls Schwiegervater, der Maler Johann Bernhard Märzsch, einer dieser Maler. Mehr dazu siehe: Fussnote 221, S. 43; Lorenz 1999, S. 25; Maria Theresia brachte ihre Begeisterung für Exotik mit folgenden Worten direkt zum Ausdruck: „*Ich mache mir aus nichts auf der Welt was, nur was aus Indien kommt, besonders Lackarbeiten und Tapeten machen mir Freude.*“ Siehe auch: Günther Berger, Chinoiserien in Österreich – Ungarn, Frankfurt/M./Bern 1995. Dieses im Barock so große Interesse für die Exotik, dauerte bis ins 19. Jahrhundert an. Dorothea Arbesser widmet sich diesem Thema in ihrer Diplomarbeit über Hermann von Königsbrun, 2004. Besonderes Interesse kam in dieser späteren Phase der Beschäftigung mit den anderen Kontinenten, vor allem den fremdländischen Landschaften zu.

²²⁰ Otto 1964, S. 14.

²²¹ Ebenda.

²²² De Grancy 1990, S. 145. Salomon Kleiner schuf 1734 ein Stichwerk mit zwölf Blättern ausschließlich für die Menagerie von Prinz Eugen. Diese Stiche boten Anregungen für einige der exotischen Landschaftspanoramen, wie zum Beispiel für die Vase mit der Aloe in Schloss Stetteldorf am Wagram.

²²³ Otto 1964, S. 14.

²²⁴ Petz 1993; Otto 1964, S. 14; De Grancy 1990, S. 145. Der Schönbrunner Pflanzengarten hieß zur damaligen Zeit „holländisch-botanischer Garten“. Er wurde ein Jahr nach der Gründung der Schönbrunner Menagerie (1752) auf Empfehlung des kaiserlichen Leibarztes und wissenschaftlichen Beraters des Kaiserhauses, Gerhard van Swieten, vom holländischen Hortologen Adrian von Stekhoven eingerichtet.

²²⁵ Fabian 1966, Kapitel über die Melker Bibliothek von S.146 – 157. In Fabians Werk über die historischen Buchbestände in Österreich wird Abt Urban II. Hauer als großer Förderer der Büchersammlung erwähnt. Fabian 1966, S. 149. Unter seiner Amtszeit wurde erstmals jährlich eine feste Summe für die Anschaffung von Büchern als Aufwand festgesetzt. Die Melker Bibliothek beinhaltet laut der Auflistung bei Fabian ungefähr 380 profangeschichtliche Werke. Davon betreffen rund 320 Werke „*historische Darstellungen verschiedener Regionen und topographische Studien*“.

Abbildungsmaterial dieser Werke von Künstlern, die das Dargestellte selbst nur aus Erzählungen kannten.²²⁶

Zusammenfassend könnte man sagen, dass Johann Bergl einiges an Material für Inspirationen und Ideen zur Verfügung hatte. Das letzte Kapitel dieser Arbeit beschäftigt sich mit Fragen, die Bergls spezielle Formensprache und mögliche Vorbilder dafür betreffen. Es wird versucht, eventuelle Vorlagen, die der Künstler inspiriert und gekannt haben könnte, zu finden. Dadurch soll eine etwas klarere Vorstellung über Bergls Arbeitsweise, sein Formenrepertoire und mögliche Inspirationsquellen für seine Werke in Melk entstehen.

3.1. Vorlagen aus der Tapissierkunst und das Exotische in der Kunst Bergls

Eine Spur über mögliche Vorlagen, die Johann Bergl gesehen haben könnte, führt zur Tapissierkunst der damaligen Zeit. Genauer formuliert, handelt es sich dabei um die Vorlagen für die Zimmer, die Bergl im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit in Wien 1762/63 für Kaiserin Maria Theresia ausmalte.²²⁷ Dieses Werk stellt zugleich den ersten gesicherten und großflächig raumgestaltenden Auftrag des Künstlers Bergl in Österreich dar. Dem Erfolg dieses Werkes verdankte Bergl seine lange Tätigkeit am Kaiserhof und seinen Ruf als Spezialist für diese Art der exotischen Dekorationsmalerei.²²⁸ Maria Theresia beschäftigte Johann Bergl mit einigen

Unter anderem befinden sich folgende Werke in der Melker Bibliothek: *Theatrum Europaeum*, klassische Topographien von Zeiller und Merian, groß- und übergroßformatige Atlanten, darunter Johann Homanns *Atlas geographicus maior* und *Atlas novus* desselben. Die topographische – geographische Sammlung setzt sich größtenteils aus Reisebeschreibungen aus der Zeit zwischen 1750 und 1850 zusammen. Insgesamt sind es 418 Werke, davon 25 aus dem 16. Jahrhundert, 69 aus dem 17. Jahrhundert, 111 aus dem 18. Jahrhundert und 209 aus dem 19. Jahrhundert. Alles in allem besitzt die Melker Bibliothek eine recht umfangreiche Sammlung an Literatur, die sich mit den verschiedenen Kontinenten, ihren Topographien und Bewohnern beschäftigt.

²²⁶ De Grancy 1990, S. 145.

²²⁷ Otto 1964, S. 29 – 38; Brand 2008; Horny 1994, S. 60 - 63. Maria Theresia erwarb das Schloss Ober St. Veit 1762 von Kardinal Christoph Anton von Migazzi, um es zur Sommerfrische zu nützen. Zur Geschichte über das Schloss Ober St. Veit: Brand 2008; Dehio Wien, X bis XIX und XXI bis XXIII Bezirk, 1996, S. 173f. Die Seminararbeit von Maria Brand von der Akademie der bildenden Künste beschäftigt sich mit den Berglzimmern von Schloss Ober St. Veit mit besonderem Schwerpunkt auf die Restaurierungen. Fleischer vermutet, dass Bergl von seinem Schwiegervater Johann Bernhard Märsch, der selbst „indianische Wanddekorationen“ am kaiserlichen Hof malte, in den Hof eingeführt wurde. Er nimmt sogar an, dass Märsch ihm den Auftrag für die Ausmalung der sechs Räume von Schloss Ober St. Veit vermittelte. Fleischer Gyula, Das Kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 – 1790, Wien 1932, S. 43.

²²⁸ Ebenda. Nach den exotischen Malereien, die sich im **Schloss Ober St. Veit 1762/63** (freskoähnliche Temperamalerei auf Leinwand an den Wänden und Seccomalerei an der Decke) zum ersten Mal in dieser Form zeigten, folgten Aufträge, die diesem Beispiel folgen sollten. **1764** malte Bergl den **Melker Gartenpavillon** (Seccomalerei und Freskomalerei an der Decke des Hauptraumes)

Folgeaufträgen, die er „nach der St. Veiter Art“ ausführen sollte.²²⁹ Johann Bergl malte sechs Räume des Schlosses Ober St. Veit als „Gartenzimmer“ mit exotischer Dekorationsmalerei aus.

Bereits in der Antike versuchte man den Raum mit illusionistischen Mitteln in eine Landschaft zu verwandeln.²³⁰ Der Typus des als Gartenlaube ausgemalten Raumes hat eine bis in die Renaissance zurückreichende Tradition und war im 18. Jahrhundert eine beliebte Dekorationsform.²³¹ Orangerien, Palmenhäuser, Wintergärten und ebenerdige Gartenräume (Sala Terrena) bilden eine Zwischenstufe, eine Verbindung zwischen Innenraum und Garten. Besonders in den Sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts ist in der Wandmalerei im deutschsprachigen Raum verstärkt die Tendenz zu einem „hemmungslosen, den ganzen Raum in Anspruch nehmenden Naturillusionismus, der an den hochbarocken Illusionismus anschloss, festzustellen.“²³² De Grancy führt den Ausgang dieses „nicht nur

mit dieser Art der Dekorationsmalerei aus. Dann folgte die Ausmalung der **Elisabeth-Appartements in der Wiener Hofburg 1766** (zwei Räume: einer auf Leinwand, der andere in Secco- und Freskomalerei). Danach bekam Bergl den Auftrag für die Ausmalung des **Melker Sommerschlosses in Pielach ebenfalls 1766** (Secco- und Freskomalerei). Genaueres zu den Themen der Malereien in Pielach kann man auf Seite 18, in Fussnote 79 nachlesen. Die eben genannten Werke hängen als Folgeaufträge stark von der in Ober St. Veit entwickelten Formensprache ab. In Bergls persönlichem Stil weiter fortgeschritten zeigen sich die späteren Arbeiten im **Schloss Schönbrunn**, betreffend das **Goess-Appartement um 1770** (vier Räume: Seccomalerei), das **Gisela-Appartement 1773/74** (drei Räume) und das **Kronprinzen-Appartement 1774** (drei Räume) (Die beiden letzt genannten Appartements von Schönbrunn wurden mit bemalten Leinwänden an den Wänden und Kalkseccomalerei an der Decke ausgestattet.). Vor allem bei den letzten Arbeiten für Schönbrunn (Gisela- und Rudolf-Appartements) verwendete Bergl auch in die Landschaft integrierte Architekturmotive. Diese Arbeiten sind von der in Ober St. Veit entwickelten Formensprache schon weiter entfernt.

²²⁹ Brand 2008, S. 5; Fleischer Gyula, Das Kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 – 1790, Wien 1932, S. 43. Die erwähnten Folgeaufträge betreffen die Elisabeth-Appartements in der Wiener Hofburg 1766 und die Goess- (um 1770), Gisela- (1773/74) und Kronprinzen-Appartements (1774) im Schloss Schönbrunn.

²³⁰ De Grancy 1990, S. 143. In der Antike beschäftigten sich vor allem Vitruv (Von der Baukunst, 7, Kap.5) und Plinius der Ältere (35. Buch der Naturgeschichte) mit der Dekorationsart mit Meeres- und Gebirgslandschaften und beschreiben dazu antike Beispiele. In der Villa der Livia in Primaporta (Rom, heutiges Römisches Nationalmuseum) ist ein Gartenraum aus Augusteischer Zeit erhalten. Auch aus der Frührenaissance sind Beispiele für Gartenräume erhalten: Camera degli Sposi im Palazzo Ducale von Andrea Mantegna 1474, Sala delle Colonne in der Villa Farnesia in Rom 1513 – 1516 von Baldassare Peruzzi. Einen ersten Versuch, den Betrachter in die Landschaft einzubeziehen, probieren Battista und Dosso Dossi 1530 – 1540 bei der Ausmalung eines Raumes in der Villa Imperiale in Pesaro. 1672 schuf Giovanni Francesco Grimaldi im Frühlingssaal der Villa Falconieri in Frascati einen Garten mit dunklen Laubbäumen. Durch diesen Naturillusionismus wird die architektonische Voraussetzung optisch außer Kraft gesetzt. Genau dieses Merkmal zeichnete auch Bergls Werke später aus.

²³¹ Ebenda.

²³² Ebenda, S. 142.

künstlerischen sondern auch kultur- und sozialhistorisch interessanten Phänomens der exotisch-illusionistischen Landschaftsräume“ auf Bergls Arbeiten zurück.²³³

Ursprünglich handelte es sich bei den Berglzimmern in Schloss Ober St. Veit um eine sechsteilige Raumfolge im Erdgeschoss. (Abb. 27) In Raum fünf und sechs gingen die Malereien jedoch bei einer Restaurierung in den 1930er Jahren verloren.²³⁴ Otto kannte noch Fotos dieser Malereien. (Abb. 28, 29) Die Bilder zeigten, wie von Weixlgärtner beschrieben, Kämpfe exotischer und einheimischer Tiere.²³⁵ Die heute noch erhaltenen Berglzimmer sind vier aufeinander folgende und durch Türen verbundene Räume. Die Gewölbezonen und die Decken malte Bergl in Kalksecco. Bei der Malerei an den Wänden handelt es sich um über Holzrahmen gespannte Leinwandbilder, die in freskoähnlicher Temperamalerei ausgeführt wurden und fugenlos die Wandflächen bedecken.²³⁶ Otto zufolge, verwendete Bergl als Vorlage für die Zimmer von Ober St. Veit die Tapisserieserie „*Nouvelles Indes*“, auch die „*Neue Indienserie*“ genannt.²³⁷ Diese achteilige Tapisserieserie geht auf Zeichnungen der niederländischen Maler Albert van den Eckhout (1605/15 – 1666) und Frans Post (ca. 1612 – 1680) zurück. Das gesamte Bildmaterial entstand auf einer Brasilienexpedition, die von Prinz Moritz von Nassau – Siegen (1604 – 1679)

²³³ Ebenda. Diese äußerst beliebte Art der Wandgestaltung ging nach Meinung von De Grancy von Bergls Werken aus, mit besonderem Augenmerk auf die raffinierten Raumlösungen, und ist weitgehend auf den österreichischen Raum beschränkt. Eine nicht unerhebliche Rolle spielte die Vorbildwirkung des Wiener Kaiserhofes. Einen Großteil dieser Malereien schuf Bergl für das Kaiserhaus. Neben dem Adel war die exotische Wandmalerei hauptsächlich beim Klerus beliebt. Von 35 Beispielen für Dekorationsmalerei dieser Art in Österreich entstand fast die Hälfte davon in Besitzümern des Klerus (in Stiften, bischöflichen Sommerresidenzen oder Pfarrhöfen). De Grancy ist der Meinung, dass man davon ausgehen kann, dass es wesentlich mehr Beispiele, als die heute noch bekannten, gegeben hat. Besonders interessant ist die Tatsache, dass immer wieder bei Restaurierungen unter jüngeren Farbschichten derartige Bemalungen gefunden werden. Unter anderem auch in den Pfarrhöfen von Ravelsbach und Pfaffendorf in NÖ. Ravelsbach gehörte zum Stift Melk. Eventuell finden sich bei zukünftigen Restaurierungen noch mehr Malereien auch in anderen, damals zu Melk gehörenden Pfarren aus diesem Bereich. Die Vermutung liegt nahe, dass sich Abt Urban II. Hauer möglicherweise auch mit diesen Aufträgen an Bergl wandte. Man denke an das Beispiel der Pfarrkirche von Untermarkersdorf. Siehe dazu S. 16.

²³⁴ Brand 2008, S. 10. Über die ersten Restaurierungen ist nur wenig bekannt. Die früheste in der Literatur beschriebene Restaurierung fand 1894 statt. Fleischer schreibt dazu: „*Die Bilder der beiden Säle der Westseite, die nach Weixlgärtner Kämpfe von Tieren darstellten, sind heute außer einigen erkennbaren Motiven schon vollständig zugrunde gegangen. Die Bilder der vier übriggebliebenen Säle wurden 1894 (im Sommer) ohne notwendiges Verständnis in schonungsloser Weise restauriert.*“ Fleischer 1931, dt. Anhang, S. 7.

²³⁵ Weixlgärtner 1903, S. 335f. Weixlgärtner spricht von einer Renovierung im Sommer 1894, die wie er sagt, „*wenig glücklich ausfiel*“. Vermutlich stammen die Fotos aus den 1930er Jahren. Brand 2008, S. 13.

²³⁶ Der freskoähnliche Charakter wird durch Malerei in kalkig matter oder gefirnisierter Temperamalerei auf grobem, aber dicht gewebtem Leinen erzielt. Diese Imitation von Seccotechniken lässt die bemalte Leinwand wie eine bemalte Wandfläche aussehen. „*Beste Beispiele für die Anwendung dieser Technik, befinden sich in Schloss Schönbrunn und im Schloss Ober St. Veit, beide gemalt von Johann Bergl.*“ Horny 1994, S. 10.

²³⁷ Otto 1964, S. 34.

beauftragt wurde.²³⁸ Die Maler kehrten 1644 mit ihren Werken nach Holland zurück.²³⁹ Nach der ersten 1667 gewebten Tapisserieserie kamen die Kartons 1679 als Geschenk von Prinz Moritz von Nassau – Siegen an Ludwig XIV. an den Pariser Hof.²⁴⁰ Letzterer übergab sie der Pariser Gobelinmanufaktur als Vorlage.²⁴¹ Die erste Serie, anfangs nur „Indes“ genannt, wurde 1687 unter Charles Le Brun gewebt.²⁴² Später erhielt diese Serie die Bezeichnung „Anciennes Indes“. Durch die häufige Benutzung - es gab 1730 acht Wiederholungen - waren die Kartons mit der Zeit stark beschädigt und wurden deshalb von 1737 bis 1741 vom französischen Maler Alexandre François Desportes mit wesentlichen Änderungen neu gezeichnet und von Jacques Neilson gewebt.²⁴³ Diese Serie wurde dann „Nouvelles Indes“ genannt.²⁴⁴

²³⁸ Otto 1964, S. 34; <http://de.wikipedia.org/wiki/Gobelin-Manufaktur>; Prinz Moritz von Nassau – Siegen war General-Gouverneur der holländischen Kolonien in Brasilien. Die Holländer hatten die nordöstlichen Gebiete von Brasilien besetzt - die „Niederländische Westindien – Kompanie“ war für die Verwaltung dieser Gebiete zuständig. Durch diese Tätigkeit entwickelte er ein besonderes Interesse für Wissenschaft und Kunst und stellte „Forscherteams“ aus Wissenschaftlern, Handwerkern und Malern aus Europa zusammen. Die beiden Maler Albert van den Eckhout und Frans Post befanden sich ebenfalls in einem solchen Forscherteam. Sie fertigten zahlreiche Skizzen aus Bleistift, Wasserfarben und Öl an, auch Holzschnitte und Stiche, die zur Illustration von wissenschaftlichen Arbeiten dienen sollten. Ab 1644 war der Prinz wieder zurück in Holland und begann das Bildmaterial als Staatsgeschenke und Handelsobjekte in ganz Europa zu verteilen und stillte damit die Neugierde der Europäer nach der neuen unbekanntem Welt. Brand 2008, S. 14; [http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Moritz_\(Nassau-Siegen\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Moritz_(Nassau-Siegen))

²³⁹ Brand 2008, S. 14. Die erste Tapisserieserie basierte vermutlich auf großflächigen Gemälden von Eckhout. 1667 entstand diese erste Serie in der Werkstatt des Webers Maximilian van der Gucht in Delft. Sie war für den Cousin von Prinz Moritz von Nassau – Siegen, Friedrich Wilhelm von Brandenburg, bestimmt. Es wird vermutet, dass diese Serie aus elf Teilen bestand.

²⁴⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_XIV. Ludwig XIV. regierte von 1643 bis 1715 in Frankreich. Brand 2008, S. 14.

²⁴¹ Die „*Manufacture Royale de la Gouonne*“ wurde 1663 neu organisiert. Sie war für alles zuständig, was zur Ausstattung eines Innenraumes gehörte, sowohl für Mobiliar als auch für Bildteppiche, aber auch für bemalte Wandbespannungen. Die schon 1648 gegründete Königliche Akademie für Malerei und Skulptur wurde ebenfalls im selben Jahr umgestaltet. Charles Le Brun wurde zum Präsidenten bestellt. Horny 1994, S. 24.

²⁴² <http://de.wikipedia.org/wiki/Gobelin-Manufaktur>; Brand 2008, S. 14. Le Brun war zu dieser Zeit Leiter der Pariser Gobelinmanufaktur. Indes – franz. Indien. Anzunehmen ist, dass die Kartons, die schon für die erste Tapisserieserie verwendet wurden, auch für diese, unter Le Brun gewebte Serie als Vorlage dienten. 1687 wurde die Serie erstmals in Basselissearbeit ausgeführt. 1692/93 wurden sie auch für Hautelissearbeit adaptiert und wiederholt gewebt. Später wurden Arbeiten, die auf diese Serie zurückgingen „Anciennes Indes“ genannt. Heute finden sich acht Ausführungen mit zwei verschiedenen Bordürenlösungen, die auf die „Anciennes Indes“ zurückgehen. Zwischen 1726 – 1730 wurde diese Serie das letzte Mal gewebt. Die acht Kartons der „Anciennes Indes“ tragen folgende Titel: „Le Cheval rayé“ (Das gestreifte Pferd), „Les deux Taureaux“ (Die zwei Bullen), „Le Combat d’animaux“ (Der Tierkampf), „Le Roi portée dans un hamac“ (Der König, getragen in einer Hängematte), „L’Éléphant ou Le Cheval isabelle“ (Der Elefant oder Das Pferd), „Le Chasseur indien“ (Der indianische Jäger), „Le Chavalier indien“ (Der indianische Reiter), „Le Pêcheur“ (Der Fischer). Zwei vollständig existierende Serien der „Anciennes Indes“ befinden sich heute im französischen Staatsbesitz und eine Serie gibt es in Valetta (im Großmeisterpalast). Ein Einzelteppich befindet sich in Rom (in der Villa Medici). Brand 2008, S.14f.

²⁴³ Horny 1994, S. 61. Die Signaturen beider Künstler finden sich auf den Serien. Desportes nahm einige Änderungen der Darstellungen der „Anciennes Indes“ vor. Vor allem fügte er auch europäische Tiere (Hirsche und Hunde) und einige neue Pflanzen in die Szenerien seiner Neuzeichnungen ein.

Ebenso wie die frühere Serie, diente auch diese als repräsentatives und beliebtes Geschenk der französischen Könige an Herrscher und Diplomaten.²⁴⁵ Ab 1740 bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden vierzehn vollständige Serien und zusätzliche Einzelstücke von über einhundert Teppichen mit verschiedenen Umrahmungen.²⁴⁶ Es ist anzunehmen, dass Bergl die Serie bei Graf Colloredo in Wien gesehen hatte.²⁴⁷ Der Graf gehörte zu Bergls Bekanntenkreis, galt als Förderer der Künste und besaß eine Serie der „*Nouvelles Indes*“. Die Malereien der Berglzimmer im Schloss Ober St. Veit zeigen eine starke Anlehnung an die Tapisserieserie, sowohl was die einzelnen Motive und Szenen, aber auch die Farbgebung betrifft. Besonders deutlich sichtbar ist dies an der Darstellung eines Fischers in Raum 2 von Schloss Ober St. Veit. (Abb. 30, 31) Auch die Darstellung der getragenen Prinzessin in Raum 1 von Ober St. Veit geht deutlich erkennbar auf die Tapisserieserie zurück. Beide Szenen zeigen zwei Personen, die eine Frau sitzend in einer Hängematte tragen.²⁴⁸ (Abb. 32, 33) Bergl zog die sehr eng gestaffelten Kompositionen der Gobelins auseinander und erhielt so mehrere Szenen für seine Ausgestaltung. Durch phantasievolles und kreatives Neu-Zusammenfügen von Einzelmotiven konnte er neue Szenen erschaffen. Aus einem Bild der Tapisserieserie entstanden so mehrere Darstellungen und Situationen für die auszumalenden Wände. Besonders an der Darstellung eines Kamels, eines Lamas und eines am Zügel geführten Pferdes, kann man Bergls Arbeitsweise sehr gut

Größtenteils behielt er die alten Kompositionen jedoch bei, sodass jeder der alten Kartons noch als Vorlage für den entsprechenden neuen erkennbar ist. Brand 2008, S. 15.

²⁴⁴ Die acht Kartons der „*Nouvelles Indes*“ tragen folgende Titel: „*Le Cheval rayé*“ (Das gestreifte Pferd; 1737 gezeichnet), „*Le Chameau ou Le Cheval pommelé*“ (Das Kamel oder Der Apfelschimmel; 1737 gezeichnet), „*Les Taureaux*“ (Die Bullen; 1738 gezeichnet), „*Le Combat d’animaux*“ (Der Tierkampf; 1738 gezeichnet), „*La Nègresse portée dans un hamac*“ (Die Schwarze, getragen in einer Hängematte; 1739 gezeichnet), „*L’Éléphant ou Le Cheval isabelle*“ (Der Elefant oder das Pferd; 1740 gezeichnet), „*Le Chasseur indien*“ (Der indianische Jäger; 1740 gezeichnet), „*Les Pêcheurs*“ (Die Fischer). Brand 2008, S. 15.

²⁴⁵ Brand 2008, S. 15.

²⁴⁶ Ebenda. Vollständig existierende Serien der „*Nouvelles Indes*“ befinden sich heute in Prag (im erzbischöflichen Palais), in Paris (im Mobilier National), in Wien (im KHM; Diese Serie war ein Geschenk von Ludwig XVI. an seinen Schwager Joseph II. im Jahr 1777, anlässlich dessen Reise nach Frankreich.) und in Stuttgart (im Württembergischen Landesmuseum). Horny 1994, S. 61.

²⁴⁷ Ebenda. Ludwig der XIV. schenkte dem ungarischen Gesandten Graf Colloredo eine Serie der „*Nouvelles Indes*“. Diese Serie war zwischen 1755 und 1759 entstanden. Otto äußert die Vermutung, dass Bergl die *Neue Indienserie* im erzbischöflichen Palais in Prag gesehen haben könnte. Otto 1964, S. 34f. Diese Möglichkeit ist jedoch eher unwahrscheinlich. Bergl hielt sich zwar Anfang der Sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts in Tschechien auf, die „*Nouvelles Indes*“ gelangten allerdings erst in den Siebziger Jahren desselben Jahrhunderts in den Besitz des Erzbischofes Peter Prichovsky, der die Gobelins für sein umgebautes Palais von Graf Colloredo erworben hatte. Otto 1964, S. 34; Brand 2008, S. 13.

²⁴⁸ Dieser Teil der Tapisserieserie - dargestellt sind zwei Personen, die eine weitere dritte Person tragen - wurde auch im Pariser Mobilier National um die Ecke gehängt präsentiert. Brand 2008, S. 16.

nachvollziehen. Bergl war ein Meister der Komposition. Aus seinen Vorlagen griff er einzelne Teile heraus und ordnete diese fast schablonenhaft neu an. Aus einer Tapisservorlage, mit Mensch, Pferd, Lama und Kamel (Abb. 34), schuf Bergl eine Szene mit Lama und Kamel (Abb. 35) und eine weitere mit Mensch und Pferd (Abb. 36). Mit einer Vorlage konnte er mit dieser Methode gleich zwei Wände verschönern. Auch einzelne Elemente, wie zum Beispiel kleinere Tiere, Vögel und Fische, Pflanzen und Früchte verwendete Bergl mehrmals.²⁴⁹ So konnte er die vielen Wandflächen mit größtenteils denselben Vorbildern füllen. Der Künstler setzte die Vorlagen der Tapissereien aufgelockert um, wodurch er zusätzlich eine verstärkte Tiefenwirkung mit Ausblicken in die Ferne erzielt. (Abb. 37) Im Vergleich zum Original der Gobelinserie wirken die Malereien von Ober St. Veit dadurch lockerer. Die große Leistung, die Bergl mit dieser Arbeit zukam ist, dass er mit seinem Ausstattungskonzept die Grenzen der Architektur verschwimmen ließ.

Im 18. Jahrhundert erfreuten sich Tapissereien mit Tier- und Landschaftsdarstellungen großer Beliebtheit.²⁵⁰ Diese Tapissereien waren allerdings kostspielig und wurden deshalb von bemalten Wandbespannungen, die ebenfalls wie ihre gewebten Vorbilder Bordüren besaßen, abgelöst.²⁵¹ Ab etwa 1750 verzichtete man auf diese Bordüren und setzte die Malerei der Bespannungen als Seccomalerei an der Decke fort.²⁵² Bergls Malereien in Ober St. Veit sind nicht nur ausschließlich Dekoration. Ziel ist die ganz bewusste Aufhebung der architektonischen Grenzen, was durch Verschleifen der Kanten und die in Folge entstehende Wirkung auf die Räumlichkeiten und ihre Betrachter bewirkt werden soll. Wände, Decken und Fensterbänke wurden gänzlich in die malerische Ausstattung integriert. Bergl ließ die architektonischen Voraussetzungen verschwimmen, negierte diese und überspielte sie mit Malerei.²⁵³ (Abb. 38) Dies muss, nach Meinung von Otto, als

²⁴⁹ Die Vegetation besteht aus verschiedenen Bäumen und Palmenarten, wie zum Beispiel Pfirsich-, Zitronen- und Affenbrotbäumen, sowie aus Mango- und Bananenpalmen. Zudem sind Farne, Kakteen, Schilf, Zuckerrohr, Ananas, Stockrosen, Melonen, Trauben und Blumenranken dargestellt.

²⁵⁰ http://www.guides-in-wien.at/daten/KM05_Schoenbrunn.pdf; Der Artikel über Johann Bergls Arbeiten in Schönbrunn stammt von Marielore Calice und betrifft die Seiten 30 – 32. In diesem Zusammenhang geht die Autorin auf die Entwicklung von Tapissereien zu bemalten Wandbespannungen ein.

²⁵¹ Ebenda; De Grancy 1990, S. 147; Otto 1964, S. 33. Textile, bemalte Wandbespannungen haben ihren Ursprung im Zeltbau der früheren Kulturen Kleinasiens. Horny 1994, S. 13.

²⁵² Ebenda.

²⁵³ Der Zusammenhang zwischen Malerei und Architektur wird von Gérard de Lairesse beschrieben. In seinem 1707 erstmals erschienenen Traktat mit dem Titel „*Het Groot Schilderboek*“ beschäftigte er sich vor allem mit der Deckenmalerei. Seiner Meinung nach ist unter allen Gattungen die Malerei am Plafond die schwierigste. Lairesse empfiehlt, „*daß die Conception des Mahlers die des Baumeisters nicht unterdrücken oder vernichten, sondern daß beide so mit einander verbunden werden, daß jeder,*

eigenständige Leistung Bergls, zumindest was den Wiener Raum betrifft, angesehen werden.²⁵⁴ Auch den nachfolgenden Künstlern gelang es nur in wenigen Fällen, die Decke vollständig in das Programm einzubinden.²⁵⁵

Die Malereien von Ober St. Veit können als Ausgangspunkt für Bergls weiteres Schaffen solcher Dekorationsmalerei gesehen werden. Die in dieser Arbeit entwickelte und erstmals angewandte Formensprache für exotische Szenerien und Innenraumdekorationen lieferte dem Künstler ein reiches Repertoire an Farben, Motiven und Szenen, auf das er bei Folgeaufträgen zurückgreifen konnte. Zwar entfernte Bergl sich in seinen späteren Arbeiten immer mehr von den Vorlagen der Tapisserieserie, behielt jedoch einzelne Motive weiterhin bei. Mit dieser Art der Dekorationsmalerei avancierte Bergl zum erfolgreichen Hauptvertreter des exotischen Illusionismus in Österreich.²⁵⁶

Wie der Auftrag zur Ausmalung des Melker Pavillons zwischen dem Auftraggeber Abt Urban II. Hauer und dem Künstler Johann Bergl zustande kam, beziehungsweise warum der Abt Bergl als Maler wollte, geht aus den Quellen nicht hervor. Als wahrscheinlich ist jedoch anzunehmen, dass auch Abt Urban die Malereien in Schloss Ober St. Veit kannte und ihm genau diese Art der Dekorationsmalerei für die Ausstattung des Gartenpavillons als passend erschien.²⁵⁷ Gerade diese Malerei kam doch dem repräsentativen, erholsamen und erfreulichen Anspruch, der an die Räumlichkeiten des Pavillons inmitten des Klostergartens gestellt war, deutlich entgegen.²⁵⁸ Mit den Malereien von Ober St. Veit war Bergl der Durchbruch im Bereich der exotisch-illusionistischen Dekorationsmalerei im Raum Wien gelungen.²⁵⁹ Auch Abt Urban wollte den Melker Pavillon nach diesem gelungenen und äußerst renommierten Vorbild ausmalen lassen und ließ dementsprechend dem

der sie ansieht, sie für Wahrheit halte“. Nach Meinung von Möseneder, der sich in seiner Arbeit über die Deckenmalerei im Barock in: Lorenz (Hg.) 2000, S. 303 mit dieser Frage beschäftigt, hätten Bergls Raumlösungen „die Zustimmung des Klassizisten Laresse sicher nicht gefunden.“ Bergls Raumlösungen treten bewusst in einen Wettstreit mit der Architektur und gewinnen diesen auch.

²⁵⁴ Otto 1964, S. 34, 37.

²⁵⁵ De Grancy 1990, S. 149. Räume, in denen die Decke vollständig in das Panorama mit einbezogen werden konnte, befinden sich zum Beispiel in: Schloss Dürnkrot, Schloss Seefeld, Pfarrhof St. Peter im Sulmtal, Schloss Pöckstein und Schloss Nébilóvy.

²⁵⁶ Horny 1994, S. 44. In ihrer Diplomarbeit über bemalte Wandbespannungen des 18. Jahrhunderts in Österreich, schreibt Monika Horny unter anderem auch ausführlich über einige Werke Bergls.

²⁵⁷ Vgl. die Beziehungen des Abtes zum Kaiserhof und zur Politik der damaligen Zeit. Siehe dazu S. 5, Fussnote 12.

²⁵⁸ Zur doch sehr interessanten Idee der Bauaufgabe eines Gartenpavillons im Klosterkomplex, mit großflächiger und äußerst detailreicher profaner Innenausstattung, siehe S. 26f. im Kapitel über den Gartenpavillon.

²⁵⁹ Aufträge ergingen an Bergl mit der Weisung sie „nach der St. Veiter Art“ zu malen. Siehe dazu S. 44, Fussnote 219.

Künstler vermutlich freie Hand bei der Ausführung. Üblicherweise waren die Auftraggeber maßgeblich in die Auswahl der Themen und Bestimmung der Programme involviert.²⁶⁰ Als aufgeschlossener und vorausschauend denkender und agierender Benediktinerabt mit vorzüglichen Verbindungen zum Kaiserhaus, scheint es doch einigermaßen gut nachvollziehbar, dass Abt Urban diese „*St. Veiter-Malerei*“ auch in Melk haben wollte.²⁶¹ Auch was die Absprache zwischen Abt Urban II. Hauer und Johann Bergl bezüglich der Wahl der Themen der Malereien betrifft, ist in den Quellen nichts belegt. Vor allem in den Wandmalereien in den Seitenflügeln des Melker Pavillons erkennt man die Ähnlichkeiten mit den Motiven von Ober St. Veit. Im Deckenfresko des Hauptraumes finden sich einige bekannte Formen, die in Ober St. Veit entwickelt wurden und ihren Ursprung in den „*Nouvelles Indes*“ haben. Dies betrifft vor allem Pflanzen und Tiere. Bergls Malereien im Inneren des Pavillons erfolgten in Kalksecco und Freskotechnik.²⁶² Das Deckengemälde des Hauptraumes des Pavillons wurde in Fresko gemalt, während die übrigen Malereien in Kalksecco erfolgten.²⁶³

Man betritt den Pavillon durch den Hauptraum, der unter anderem eine Funktion als Festsaal für größere Gesellschaften hatte. Die Deckenmalerei dieses ovalen Mittelraumes hat die vier Erdteile und die vier Jahreszeiten zum Thema. (Abb. 39) Romberg unterlegt den Erdteilallegorien im Melker Gartenpavillon einen kosmologischen, narrativen und dekorativen Anspruch.²⁶⁴ Bei Bergls Malereien im Pavillon handelt es sich um eines der narrativsten und aufwendigsten Programme dieses Sujets in Österreich.²⁶⁵ Gegenüber vom Eingang befindet sich die Darstellung der Europa. (Abb. 40) Rechts von der Europadarstellung ist die Darstellung von

²⁶⁰ Mehr dazu siehe bei: Lorenz 1999, S. 305f.

²⁶¹ Vgl. dazu Kapitel über Abt Urban II. Hauer, S. 10ff. Auch für das Melker Sommerschloss in Pielach 1766 wurde Bergl von Abt Urban zur Ausgestaltung heran gezogen. Hier malte Bergl die Kapelle (heute übertüncht) und zwei Säle in Fresko aus. Die Wände des größeren der beiden Räume sind mit Szenen aus dem Alten Testament geschmückt. Das Paradies mit Adam und Eva und einer Fülle an Tieren ist dargestellt. Die Vorlagen für diese Tiere sind ebenfalls größtenteils in den „*Nouvelles Indes*“ zu finden. Auch die üppige tropische Vegetation zeigt Ähnlichkeiten mit den Vorlagen der „*Neuen Indienserie*“ und den Malereien von Ober St. Veit. Otto 1964, S. 68.

²⁶² Restaurierbericht über die Restaurierarbeiten im Gartenpavillon von 1999. Die Restaurierungsarbeiten erfolgten unter der Leitung von Mag. Silvia Pflüger – Speiser. Bergl malte das Deckenfresko des Melker Pavillons in neunzehn Tagwerksgrenzen im Vierstadienkonzept. (1. Dipingere – erste rasche Freskoanlage, 2. Impastare e Caricare – Überarbeitung al fresco, 3. Ritoccare – Retuschieren der veränderten Schattenbereiche, 4. Sfumare ed Intenerire – Überarbeitung der Farbstöße im Himmelsbereich)

²⁶³ Ebenda.

²⁶⁴ Romberg 2008, S. 124. Marion Romberg beschäftigte sich in ihrer Diplomarbeit eingehend mit barocken Erdteilallegorien in Österreich. Die Autorin arbeitete 57 Beispiele solcher Allegorien in Österreich heraus. Marion Romberg, Die Welt in Österreich. 57 Beispiele barocker Erdteil-Allegorien, Wien 2008.

²⁶⁵ Ebenda.

Asien zu sehen. (Abb. 41) Links von Europa befindet sich die Amerikadarstellung (Abb. 42) und gegenüber von Europa ist die Afrikadarstellung platziert. (Abb. 43) Unter den einzelnen Erdteilallegorien sind Repräsentanten des jeweiligen Erdteils dargestellt. Unter der Europa Allegorie sind Personifikationen der Gartenpflege und der Gartenkunst dargestellt. (Abb. 40) Dies deutet wiederum auf die Bauaufgabe und den Zweck des Gartenpavillons hin.²⁶⁶

Weixlgärtner erwähnt eine Ähnlichkeit der Deckenmalerei des Melker Pavillons mit Giovanni Battista Tiepolos (1696 – 1770) Stiegenhausfresko der Würzburger Residenz der Erzbischöfe von 1753.²⁶⁷ (Abb. 44, 45, 46, 47) Möglicherweise hat Bergl das Programm gekannt, nachgewiesen ist es allerdings nicht. Vermutlich beruht die von Weixlgärtner festgestellte Ähnlichkeit mit Tiepolo wohl hauptsächlich auf der Gleichheit der Themen und dem Detailreichtum der Malereien. Das Thema der vier Erdteile, durch allegorische Figuren dargestellt, war seit dem 16. Jahrhundert üblich und im 18. Jahrhundert, auch in Österreich, stark verbreitet.²⁶⁸ Bereits in der Antike gab es Darstellungen der Erdteile. Die im 16. Jahrhundert ausgeprägten Attribute für die Erdteile wurden im Wesentlichen bis ins 18. Jahrhundert beibehalten.²⁶⁹ Mit Cesare Ripas „*Iconologia*“, die 1603 in ihrer Erstauflage erschien, war ein beliebtes Nachschlagewerk zu den Erdteildarstellungen entstanden.²⁷⁰ Im 18. Jahrhundert wurden die Darstellungen reicher ausgestattet und man legte nicht mehr so großen Wert auf ikonographische Genauigkeit. In den Vordergrund gerückt war die Betonung des natürlichen und einfachen Lebens.²⁷¹ Auch Bergl interpretierte das Thema der Erdteildarstellungen sehr frei.²⁷² Der Künstler vertauschte die Attribute. Amerika bekam den eigentlich zu Afrika gehörenden Elefanten, dafür erhielt Afrika das Pferd der Amerikadarstellung. Über der Europadarstellung ist eine Allegorische Darstellung der vier Jahreszeiten zu sehen. (Abb. 48) Aus der Sonne, die in der Mitte der vier Erdteile, am Zenit des Himmelsgewölbes steht, kommt die

²⁶⁶ Romberg sieht in diesen Personifikationen wiederum eine Betonung der kosmologischen Dimension, auf die die Ausstattung des Melker Pavillons anspricht. Romberg 2008, S. 134.

²⁶⁷ Weixlgärtner 1903, S. 341f.

²⁶⁸ Romberg 2008; Einen Überblick über die Entwicklung der Erdteilallegorien gibt auch Otto 1964, S. 54 – 58.

²⁶⁹ Ebenda.

²⁷⁰ Eingehend mit der Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16. bis zum 18. Jahrhundert beschäftigte sich Sabine Poeschel, 1985.

²⁷¹ Otto 1964, S. 57.

²⁷² Wilhelm Mrazek schreibt dazu folgendes: „...gehört Bergls *Intervention ganz und gar dem Geiste der Barockzeit an, der im Rahmen der illusionistischen Künste mehr den Witz und Einfallsreichtum der Theatralingenieure und Bühnenbildner bevorzugte als die nüchterne und pedantische Wiedergabe der Tatsache.*“ Mrazek 1960, S. 293.

blumengeschmückte Flora auf einem Triumphwagen. Dann folgen die Figuren Sommer mit Ähren und Herbst mit Trauben und einem Füllhorn, gefüllt mit Früchten. Der Frühling vertreibt mit einer brennenden Fackel den Winter. Von der Figur des Winters, symbolisiert durch die Figur eines Greises, etwas abgewandt ist das Haupt des Boreas zu sehen, der seinen eisigen Atem mit Schnee und Regen ausstößt.²⁷³ Am südlichen Ende des gemalten Himmelsgewölbes ist ein Regenbogen mit den Tierkreiszeichen der drei „frohen Jahreszeiten“ dargestellt.²⁷⁴ (Abb. 39) Dies soll wiederum den Sieg der warmen Jahreszeiten, der Sonne über die Kälte und Finsternis symbolisieren.²⁷⁵

Der Übergang von der Deckenpartie zu den Wänden sowie die Wände selbst sind durch Architekturmalerei gegliedert. (Abb. 49) Als Hauptakzente des ovalen Mittelsaales gelten die beiden bemalten Felder der Querachse. Diese sind dem Ruhm und Andenken der beiden Bauäbte und den ausführenden Künstlern gewidmet. Die Portraits der beiden Äbte wurden in Medaillons gemalt, die von geflügelten Genien getragen werden. Das vom Eintretenden links befindliche Feld der Querachse ist Abt Thomas Pauer gewidmet. (Abb. 50) Dass der Abt zum Zeitpunkt der Ausmalung bereits tot war, wird durch die Figur des Chronos, der auf einem Grabstein lehnt, verdeutlicht.²⁷⁶ Gegenüber ist das Portrait von Abt Urban II. Hauer zu sehen. (Abb. 51) Darunter befinden sich die ganzfigurigen Portraits von Franz Munggenast und Johann Bergl.²⁷⁷

²⁷³ Mrazek, der sich eingehend mit der Ikonographie des Deckenspiegels des Melker Pavillons beschäftigte, interpretiert das Thema als den „*Triumph des Lichtes der Welt* auf seinem Gang durch die Jahreszeiten und über den gesamten Erdball“. Wilhelm Mrazek, *Der Gartenpavillon. Weltteil – Weltbild – Welttheater. Johann Bergls Freskenzyklus im Melker Gartenpavillon*, in: *Barockausstellung. Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis*, Stift Melk 1960. Über die genaue Zuordnung der Figuren zu den jeweiligen Jahreszeiten sind sich die Autoren Otto 1964, S. 53, König 2000, S. 45 und Weixlgärtner 1903, S. 340 nicht ganz einig. Meiner Meinung nach ist die von Weixlgärtner dargestellte Interpretation am Besten nachzuvollziehen.

²⁷⁴ Otto 1964, S. 53f.

²⁷⁵ Romberg 2008, S. 132.

²⁷⁶ Weixlgärtner 1903, S. 338. Auf dem Grabstein steht die Inschrift: THOMAS AB: AEDIFICAVIT ANN: 1747, was auf das Erbauungsdatum des Pavillons hindeutet.

²⁷⁷ Zu sehen sind ein Maler mit Malerpalette, Farben und Pinseln und ein Architekt oder Baumeister mit Lineal und Zirkel. Weixlgärtner vermutet in der Person des Architekten eventuell einen Gehilfen von Bergl, der ihm die Architektur im Pavillon malte. Weixlgärtner 1903, S. 338. Hinter den Portraits der beiden Künstler ist eine Tafel mit folgender Aufschrift zu sehen: URBANUS EXORNAVIT ANN: 1764, was auf den Zeitpunkt der Ausmalung anspielt. Eingehender mit der Frage von Selbstportraits von Franz Anton Maulbertsch, und im Zuge dessen, auch von Johann Bergl, beschäftigte sich Monika Dachs-Nickel, *Neue Überlegungen zum sogenannten „Selbstportrait“ des Franz Anton Maulbertsch*, in: *Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhundert*. Heft 16/17, Salzburg 1998. Möglicherweise portraitierte Bergl seinen guten Freund Maulbertsch im Deckenspiegel des Melker Pavillons, neben der Europadarstellung.

Der linke Seitenflügel teilt sich, allerdings nur von innen merkbar, in mehrere Räume. (Abb. 7, 52) Vom Mittelteil ausgehend diente der erste Raum vermutlich als Speisezimmer für kleinere Gesellschaften.²⁷⁸ Vom daran anschließenden „Kammerdienerzimmer“, das als Anrichte für die Speisen benützt wurde, gab es eine direkte Verbindung zur im Keller befindlichen Warmhalteküche.²⁷⁹ (Abb. 7) Die Dekoration der Anrichte besteht aus mit Blumengirlanden verzierter Quadraturmalerei.²⁸⁰ Ein ovaler Deckendurchblick gibt die Sicht auf drei Putti frei. (Abb. 53)

An den Wänden des Speisezimmers ist eine exotische Landschaft, reich an tropischen Früchten, verschiedenen Pflanzen, Tieren und Menschen zu sehen. Die Hauptwand dieses Zimmers zeigt eine Szene mit einer Prinzessin am Wasserufer. (Abb. 54) Um diese Darstellung ranken sich die übrigen Malereien dieses Raumes. Rechts vom Hauptsaal befindet sich das Spielzimmer. (Abb. 7, 55) Auch die Malereien der Wände dieses Raumes sind geprägt von exotischen Landschaften mit Tieren, Pflanzen, Früchten und Menschen. Zwischen den beiden Fenstern an der Ostwand des Spielzimmers ist ein Gemälde zu sehen, das auf die Entdeckung Amerikas an spielt.²⁸¹ (Abb. 56) Unter dieser Szene befindet sich auf dem gemalten Sockel die Signatur von Johann Bergl.²⁸² (Abb. 57) Billardspielende Putti an der

²⁷⁸ Größere Essensgesellschaften wurden im ovalen Hauptsaal veranstaltet. Peter König, Der Gartenpavillon des Stiftes Melk, in: Denkmalpflege in Niederösterreich. Die Via Sacra, Band 23, St. Pölten 2000, S. 47. In diesem Aufsatz schreibt der ehemalige Landeskonservator für Niederösterreich (2000 – 2008) HR Dr. Peter König über den Gartenpavillon in Melk und die dort erfolgten Restaurierungsarbeiten.

²⁷⁹ Ebenda, S. 47.

²⁸⁰ Ebenda, S. 48.

²⁸¹ Ebenda, S. 47.

²⁸² Die Signatur lautet folgendermaßen: IOAN BERGL PINXIT. Darunter ist in Schreibschrift zu lesen: *Renov. Anton Müller 1812*. Letzterer war der verantwortliche Restaurator der Restaurierarbeiten von 1812. 1809 mussten Napoleon und seine französischen Truppen in Melk aufgenommen werden. Die Soldaten der französischen Besatzung fügten den von Bergl gemalten Figuren und Tieren vor allem in den Gesichtspartien mutwillige Zerstörungen zu. (Den Tieren wurden unter anderem die Augen ausgeschossen.) Gespräch mit Abt Burkhard Ellegast 5.5. 2009 im Stift Melk; König 2000, S. 49. Am 16. April 1809 traf Napoleon in Donauwörth ein. Am 21. Mai desselben Jahres überquerten seine Truppen südöstlich von Wien die Donau. <http://de.wikipedia.org/wiki/Napoleon> Diese erste Restaurierung der Berglmalereien im Gartenpavillon erfolgte unter Abt Wilhelm Eder (Amtszeit von 1838 – 1866). Bei dieser Restaurierung wurde auch Bergls Signatur übermalt, wie sich bei einer späteren Restaurierung herausstellte. Ellegast 2008, S. 142. Die nächste Restaurierung der Malereien des Gartenpavillons erfolgte unter Abt Alexander Karl (Amtszeit von 1875 – 1909) im Jahre 1910. Für die Melker Barockausstellung 1960 wurden die Berglmalereien wiederum restauriert. Unter Abt Burkhard Ellegast (Amtszeit von 1975 – 2001) erfolgten weitere Restaurierarbeiten der Malereien. Diese dauerten von September 1998 bis ins Frühjahr 1999. Die letzte Restaurierung erfolgte von September 2008 bis zum Frühjahr 2009 durch die verantwortliche Restauratorin Mag. Silvia Pflüger – Speiser unter Abt Georg Wilfinger (Abt seit 2001). Literatur über die Restaurierungen der Berglmalereien des Gartenpavillons: König 2008, S. 49f; Ellegast 2008, S. 142.

Decke deuten unter anderem auf den Verwendungszweck des Zimmers hin. Göttin Fortuna schüttet ihr Füllhorn aus.²⁸³ (Abb. 58)

Heute ist der Melker Pavillon, als einziger der von Bergl ausgemalten Gebäudeteile des Stiftes, für Besucher zugänglich.²⁸⁴ Nach wie vor dienen die einladenden Räumlichkeiten des Gartenpavillons inmitten der Gartenanlage des Stiftes der Erholung und Erfrischung. Das Speisezimmer im linken Seitenflügel ist mit Tischen und Sesseln ausgestattet. In der Anrichte befindet sich eine kleine Bar, die die Bereitstellung der Getränke, die man im Speisezimmer genießen kann, gewährleistet. Der ovale Mittelsaal des Pavillons dient Veranstaltungen für größere Menschenmengen. Auch im Spielzimmer sind Tische mit Sesseln und große Pflanzen aufgestellt. Letztere unterstreichen die in den Berglmalereien an den Wänden dargestellte Vegetation und lassen den Raum noch lebendiger erscheinen. Die Räumlichkeiten des Gartenpavillons haben ihren ursprünglichen Charakter aus der Zeit von Abt Urban und Johann Bergl bewahrt.

Bergls Arbeitsweise, die schon vom Beispiel Ober St. Veit bekannt und sehr gut nachvollziehbar ist, zeigt sich besonders deutlich in den Malereien der Seitenflügel des Melker Pavillons. Aus bestehenden Szenerien nahm der Künstler einzelne Motive heraus und fügte sie zu einer neuen Bildkomposition zusammen. Aus der Malerei im rechten Seitenflügel, die sich auf der der Ostwand gegenüberliegenden Wand befindet, sind vor allem das Kamel und das Lama aus den „*Nouvelles Indes*“ und Ober St. Veit bekannt. (Abb. 34, 35, 59) Während Bergl die beiden Tiere für Ober St. Veit in ihrer Blickrichtung exakt von der *Neuen Indienserie* übernahm, lässt er sie in Melk in dieselbe Richtung, passend zur Szene hingewandt, schauen.²⁸⁵

²⁸³ König 2000, S. 46. Göttin Fortuna ist von Putten, die mit verschiedenen Tätigkeiten beschäftigt sind, umgeben. Eine Gruppe hält Früchte und Blumengirlanden, eine andere spielt Karten oder ist in eine Rauferei verwickelt, während wieder eine andere Gruppe von Putten einige Queues trägt.

²⁸⁴ Bis auf den großen Bibliothekssaal, wo man die Übermalungen von Bergl in den Fensternischen sehen kann, und dem Vorraum zu diesem Raum, wo man den gemalten Treppenaufgang zu den beiden oberen Bibliotheksräumen sieht, sind die übrigen Räume, die Malereien von Bergl enthalten, für Besucher innerhalb einer Führung nicht zugänglich.

²⁸⁵ Auch der Affe, der auf dem Rücken des Kamels sitzt, ist in allen drei Beispielen vorhanden. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die in den „*Nouvelles Indes*“ dargestellten Szenen maßgeblich von den Eindrücken, des Pflanzen- und Tierreichs von Südamerika – genauer Brasilien – geprägt sind. Die Maler Eckhout und Post sollten ja genau von diesem Teil Südamerikas Studien anfertigen. Die dargestellten Tiere wie zum Beispiel Kamel, Lama, Krokodil, Affe, Tiger, Löwe, Gepard, Elefant, Nashorn, Zebra, Pferde, Schlangen, Kasuar (Vogelart), Tukan (Vogelart), Papagei, Pelikan, Antilope und Tapir, waren oder sind teilweise noch heute in Südamerika heimisch. Fremdländische Tiere wurden mit europäischen Tieren (zum Beispiel Schwan, Pferd, Eber, Hund,

Auch der Bogenschütze und die Figur neben diesem, an der Nordwand des rechten Seitenflügels, sind schon aus Ober St. Veit, den „*Nouvelles Indes*“ und auch den „*Anciennes Indes*“ bekannt. (Abb. 60, 61, 62, 63) Das weiße Pferd, das von einer dunkelhäutigen Figur am Zaum geführt wird, begegnet dem Betrachter in den Melker Malereien gleich zweimal. Einmal ist es im rechten Seitenflügel an der Ostwand, in der Szene mit der Entdeckung Amerikas, zu sehen. (Abb. 56) In dieser Darstellung setzte Bergl die Vorlage seitenverkehrt um. Das zweite Mal findet sich das am Zaum geführte Pferd im linken Seitenflügel, rechts neben der Tür, die in das Kammerdienerzimmer führt. (Abb. 64) In dieser Darstellung erinnert es deutlich an seine Vorlagen von Ober St. Veit und an die Tapisserieserie. (Abb. 34, 36) Um die Grenzen der Architektur noch mehr aufzulösen malte Bergl ein Rhinoceros über die Ecke der Fensternische links neben der Amerikaszene an der Ostwand im rechten Seitenflügel.²⁸⁶ An der rechten Seite dieser Szene ist, aus demselben Zweck, ein Elefant über die Ecke der Fensterlaibung gemalt. (Abb. 56) Beide Tiere finden ihren Ursprung wiederum in den schon bekannten Vorlagen. Rhinoceros und Schwan zeigen eine starke Ähnlichkeit mit dem Beispiel von Ober St. Veit. (Abb. 65) Elefant und Schwan sind wiederum mit der Tapisserieserie stärker verwandt. (Abb. 66) Auch die Figur, am linken Rand der Szene, in die auch das Lama und das Kamel integriert sind (Abb. 59), erinnert an eine aus den Malereien von Ober St. Veit. (Abb. 67) In Raum 3 im Schloss Ober St. Veit zeigt die Malerei links neben der Tür eine Person, die einen Korb trägt. In der Melker Malerei trägt eine - dieser sehr ähnlichen - Figur ein Bündel Zuckerrohr. Einige Pflanzen und kleinere Tiere sind ebenfalls schon aus der Ausstattung von Ober St. Veit bekannt. Auch die zum Teil aufgeschnittenen Früchte, die als Arrangements oder einzeln immer wieder in die Melker Malereien integriert sind, haben ihren Ursprung in Ober St. Veit beziehungsweise den Indienserien. Diese durch Bergls Arbeit in Ober St. Veit bekannt gemachten Fruchtestillleben wurden zu einem häufig verwendeten Motiv in der exotisch-illusionistischen Landschaftsmalerei.²⁸⁷ Zwar gehen diese Motive auf die *Nouvelles Indes* zurück, ihre Verbreitung und Übernahme in die damalige Malerei ist jedoch

Stiere) von den holländischen Malern zu gemeinsamen Szenen kombiniert. Somit sind Bergls Malereien vorwiegend von Beispielen und Vorlagen aus der Südamerikanischen Natur beeinflusst. (Die Überprüfung der Lebensräume der genannten Tiere erfolgte durch Wikipedia über die jeweiligen Seiten mit Informationen über diese Tiere.)

²⁸⁶ Auch die optische Verschleierung der architektonischen Gegebenheiten bereitete Bergl schon in der Lösung von Ober St. Veit vor. In Melk ist dieser Effekt noch weiter gesteigert und ausgearbeitet.

²⁸⁷ Zu finden sind diese Motive zum Beispiel im Pfarrhof von St. Peter im Sulmtal, in Schloss Premstätten, Obermayerhofen und Weißenegg (alle in der Steiermark). De Grancy 1990, S. 148.

Bergls Arbeit zu verdanken. Eine der Tierkampfszenen aus der Tapisserieserie, die fremdländische und in Europa heimische Tiere miteinander kombinieren, ist an den Wänden des linken Seitenflügels des Melker Pavillons dargestellt. Dieses Motiv ist besser mit der Tapisserievorlage zu vergleichen, da Bergls Umsetzung dieser Szenen in Ober St. Veit verloren ist.²⁸⁸ Die alten Abbildungen der verschwundenen Malereien von Ober St. Veit lassen die Tierkämpfe, wenn auch nur schlecht, erkennen.²⁸⁹ (Abb. 28, 29) Die wiederum überspielte Ecke der Fensterlaibung des linken Melker Seitenflügels zeigt den Kampf zwischen einem Eber und einem Geparden. (Abb. 68) Auch hier griff Bergl eine Szene aus ihrem ursprünglichen Kontext der „*Nouvelles Indes*“ heraus. (Abb. 69) Die beiden Stiere, die in der Malerei an der langen Wand neben der Szene mit der Prinzessin dargestellt sind (Abb. 54), finden ihre Vorlage wiederum in der Tapisserieserie (Abb. 70). In Melk ließ Bergl die Grenzen der architektonischen Voraussetzungen noch stärker als in seinem vorbereitenden Werk von Ober St. Veit verschwimmen. Wieder integrierte der Künstler Wände, Decken, Fensternischen und Türstöcke in das Ausstattungskonzept. Zusätzlich platzierte er noch Palmen, Bäume und Tiere in die Ecken der Räume und an den Kanten, die durch das Hinausspringen der Fensterlaibungen entstanden. Die Äste und Blätter der Pflanzen führte Bergl der Decke entlang weiter. So entsteht der Eindruck, dass die Zweige in den Raum ragen. (Abb. 71, 72) Auch die Türen wurden teilweise in die Dekoration miteinbezogen, was bei späteren Arbeiten Bergls noch stärker der Fall war.²⁹⁰ (Abb. 73) Verglichen mit

²⁸⁸ Die Räume 5 und 6 fielen einer Restaurierung der 1930er Jahre zum Opfer. Siehe dazu: S. 46.

²⁸⁹ Vermutlich stammen die Fotos aus den 1930er Jahren. Brand 2008, S. 13.

²⁹⁰ In den ebenerdigen Gartenappartements, den Goess-Appartements, die Johann Bergl im Schloss Schönbrunn ausmalte, erfährt diese illusionistische Methode noch eine weitere Steigerung. Alle architektonischen Bedingungen wurden in das Konzept der Ausmalung miteinbezogen. Es kommt zu einer verstärkten optischen Verschmelzung zwischen Raum und Malerei. Bergl verwandelte die Flachdecken mit Gips und Papiermaché in Kreuzgewölbe und spannte Leinwände über einen niedrigen Sockel an Holzroste vor den Mauern. Sogar die Luster waren mit geschnitzten Blumen und Früchten versehen. 1858 wurden diese jedoch entfernt und durch Gaslampen ersetzt. In diesen späteren Arbeiten von Johann Bergl reduziert der Künstler die Darstellungen von Menschen und Tieren. Nun legte er größeren Wert auf die Ausbildung rahmender gartenarchitektonischer Elemente. Möseneder, Deckenmalerei, in: Kunst in Österreich. Barock (Hg. Lorenz) 1999, S. 377f; Siehe auch De Grancy 1990. Börsch – Suppan zählt Bergls Werke in die Phase des „*wilden Naturalismus*“ mit „*einer lokal bedingten Abwandlung und zugleich in imponierender künstlerischer Formkraft.*“ Börsch – Suppan 1967, S. 309. Bergls erfolgreiche exotische Landschaften fanden auch Nachahmer. Dies betrifft zwei Räume in Schloss Premstätten, die wahrscheinlich 1773 von Caspar Johann Filich ausgemalt wurden und exotisch – illusionistische Landschaften mit Tierdarstellungen zum Thema haben. Siehe dazu auch: Horny 1994, S. 43, 71f; Die Wandbespannungen der zwei Räume von Schloss Premstätten erinnern stark an Bergls Malereien für das Goess – Appartement in Schönbrunn, dessen Wandbespannungen 1770 entstanden sind. In Böhmen versuchte der ebenso erfolgreiche, aber „*derbere*“ Anton Tuvora Ähnliches wie Bergl. „*Ein Raum in Schloss Nebilovy um 1788 zeigt zierlich gehäufte Architekturtrümmer an den Wänden und im Gewölbeansatz etwas schematisch aufgereihete Kronen abenteuerlicher Palmbäume, deren Illusion und vor allem Stimmungswirkung*

Ober St. Veit wirken die Darstellungen der Wände der Seitenflügel des Melker Pavillons tieferäumlicher und plastischer. Um die Illusion noch weiter zu steigern, bezog Bergl auch die Sockelzone in die lebhafteste Schilderung der gemalten Landschaft mit ein. Zum Teil befinden sich die Figuren der gemalten Landschaft auf derselben Ebene wie der Betrachter. (Abb. 56) Immer wieder wird der Sockel von herabströmendem Wasser überdeckt. Die Malereien der seitlichen Räume des Gartenpavillons zeigen eine Kombination von Motiven aus den Vorlagen der „*Nouvelles Indes*“, den Malereien von Ober St. Veit und einer Weiterentwicklung von Bergls persönlichem Erzählstil.

Auch im Deckenfresko des längsovalen Hauptraumes des Melker Pavillons begegnen Motive, die aus den schon bekannten Vorlagen entnommen wurden. Vor allem betrifft dies Tiere, Pflanzen und Früchte. (Abb. 40 – 43)

3.2. Inspirationen durch Stichvorlagen – Druckgraphische Vorlagen

Neben den Tapissereien, könnten weitere mögliche Inspirationen für Bergls Arbeiten aus dem Bereich der Druckgraphik stammen. Grundsätzlich gilt für alle Beispiele aus der Druckgraphik, dass sie stellvertretend für diesen Bereich der Kunst stehen. Exakte Übernahmen, wie dies im Beispiel der Tapisserieserien und Ober St. Veit der Fall war, gibt es aus dem Bereich der Druckgraphik für die Melker Malereien keine. Möglicherweise könnte Bergl aber einige der Vorlagen gesehen haben, sich davon inspirieren lassen haben um eventuell einige Einzelmotive daraus zu verwenden. Wie am Beispiel von Ober St. Veit und den Übernahmen aus der Indienserie sichtbar wurde, arbeitete Bergl mit Einzelmotiven, die er den Vorlagen entnahm. Durch neues Zusammensetzen dieser Motive kreierte der Künstler neue und eigene Bildkompositionen, aus denen sich einzelne Elemente seinen Inspirationsquellen zuordnen lassen. Daher liegt die Vermutung nahe, dass Bergl auch mit dem Vorlagenmaterial aus dem Bereich der Druckgraphik dementsprechend umgegangen ist. Im Folgenden werden verschiedene Beispiele aus diesem Bereich der graphischen Kunst angeführt, die diese These untermauern sollen.

durch die mangelnde Qualität der bei Bergl immer bezaubernden Details etwas beeinträchtigt wird.
Börsch – Suppan 1967, S. 310.

In diesem Zusammenhang erscheint die zwölftellige Serie von Radierungen von Salomon Kleiner (1700?/1703 – 1761) interessant.²⁹¹ Diese Serie diente zum Beispiel dem Wiener Maler Franz Altmutter für seine Wandbespannungen des „Altmuttersaales“ für Stift Wilten als Vorlage.²⁹² Altmutter dürfte sich bei seiner Ausstattung wiederum an Bergl orientiert haben.²⁹³ Insofern liegt die Vermutung sehr nahe, dass Bergl die Serie von Kleiner kannte und womöglich auch Motive für seine Arbeiten daraus entnommen haben könnte. Mit ihrer Fülle an Darstellungen kombiniert Kleiners Stichserie exotische und heimische Tiere, Architekturstücke und verschiedenste Pflanzenarten und könnte, auch was die Farbgebung betrifft, eine durchaus denkbare Inspirationsquelle für Bergl gewesen sein. (Abb. 74 – 85) Die 1734 herausgegebene Folge der zwölf kolorierten Stecherzeichnungen des sogenannten „*Menageriewerks*“ bezeugt mit alten Namen und erstaunlichen Kombinationen die Fülle der nicht heimischen Tiere und Vögel, die Prinz Eugen in der Menagerie und den Vogelkäfigen des Belvederegartens am Rennweg versammelt hatte.²⁹⁴ Der Prinz hatte in ganz Westeuropa Berater und Vertraute, die ihm dabei halfen, seine Sammlungen zu erweitern.²⁹⁵ Wie groß das Interesse des Prinzen an diesen „Schätzen“ aus aller Welt war, zeigt die Tatsache, dass er im Jahr 1707, in dem sich Österreich gerade im Spanischen Erbfolgekrieg befand, sogar seine eigentlichen Kriegsgegner ersuchte, ihm bei der Beschaffung verschiedenster Dinge behilflich zu sein.²⁹⁶ 1707 richtete Prinz Eugen ein Schreiben an den französischen Marschall Tessé, *dass er ihm doch bitte einen silbernen Tafelaufsatz*

²⁹¹ Thieme / Becker, Band 20, 1909, S. 452 – 456. Der Vedutenzeichner und Kupferstecher Salomon Kleiner war Schüler des Augsburger Kupferstechers Johann August Corvinus und hatte eine Verbindung zum Augsburger Kunstverleger Johann Andreas Pfeffel. Kleiner fertigte unter anderem eine große Darstellung des Belvedere, des Gartenpalastes des Prinzen Eugen von Savoyen, samt Toren, Skulpturen, Gartenteilen und Schätzen des Tiergartens. Daraus entstand eine zwölftellige kolorierte Serie von Stecherzeichnungen, von denen elf in der Wiener Albertina erhalten sind.

²⁹² Horny 1994, S. 72. Altmutter malte um 1810/15 die Wandbespannungen des sogenannten „Altmuttersaales“ des Stiftes Wilten. Diese Wandbespannungen zeigen ebenfalls eine exotisch – illusionistische Landschaft. Dargestellt ist eine Seenlandschaft mit einer Uferlandschaft im Vordergrund. „*Tiere – Affen und Pfaue – und Pflanzen, in der Mehrzahl Palmen und Ananasbäume, sind aus der Stichserie Salomon Kleiners über die Menagerie Prinz Eugens entnommen.*“ Horny bringt dieses Beispiel von Altmutter mit Bergls Malereien der Schönbrunner Goess – Apartments in Verbindung und stellt Ähnlichkeiten zwischen den beiden Beispielen fest.

²⁹³ Ebenda. Siehe vorige Fussnote.

²⁹⁴ Plessen / Husslein – Arco (Hg.), Prinz Eugen, 2010, S. 235.

²⁹⁵ Zeitschrift Profil, Ausgabe Nr. 6, 41. Jahrgang vom 8. Februar 2010, S. 63. Gespräch mit Marie – Louise von Plessen, Kuratorin der Prinz – Eugen – Ausstellung im Belvedere 2010.

²⁹⁶ Ebenda; http://de.wikipedia.org/wiki/Spanischer_Erbfolgekrieg; Der spanische Erbfolgekrieg (dauerte von 1701 – 1714) war ein Kabinettskrieg, der um das Erbe des letzten spanischen Habsburgers, König Karl II. von Spanien, geführt wurde. Ein Bündnis um die österreichischen Habsburger und Großbritannien kämpfte gegen eine von Frankreich angeführte Koalition. Letztendlich gelang es Frankreich, mit Philipp V. die Dynastie der Bourbonen auf den spanischen Thron zu bringen.

besorgen möge.²⁹⁷ Der hochrangige Gegner Eugens, der Kriegsminister von Ludwig XIV., Louis – Claude - Hector von Villars, organisierte wiederum den Transport einer Ladung Maulbeerbäume und Seidenraupen nach Wien für den Prinzen.²⁹⁸ 1719 ließ sich Prinz Eugen nach dem Vorbild von Versailles eine Menagerie im Oberen Belvedere einrichten.²⁹⁹ Diese Menagerie wies nach 1700 die größte Vielfalt an Tieren in Europa auf.³⁰⁰ Eine genaue Beschreibung des Reiseschriftstellers Johann Basilius Küchelbecker aus dem Jahre 1729 gibt auch Aufschluss über die Tiere, die man in Eugens Menagerie besichtigen konnte.³⁰¹ Prinz Eugen wollte auch in seinen Prunkräumen die exotische Fauna und Flora nicht missen.³⁰² Die Gemälde von Ignaz Heinitz von Heintzenhal „Hyäne mit Helmkasuar vor Kakteen (*Optunia*)“ und „Straußenpaar vor Bananenstaude und blühender Aloe“ und Philipp Ferdinand de Hamiltons „Vier Geier verschiedener Art“, alle 1723 entstanden, könnten demnach ebenfalls eine kolorierte Ideenquelle für Bergl aus nächster Nähe gewesen sein. (Abb. 86, 87, 88)³⁰³

²⁹⁷ Zeitschrift Profil, Ausgabe Nr. 6, 41. Jahrgang vom 8. Februar 2010, S. 63. Gespräch mit Marie – Louise von Plessen, Kuratorin der Prinz – Eugen – Ausstellung im Belvedere 2010.

²⁹⁸ Ebenda.

²⁹⁹ De Grancy 1990, S. 145. Siehe dazu auch S. 42 dieser Arbeit. Mit seiner Menagerie hatte Prinz Eugen Vorbildcharakter. 1752 ließ Kaiser Franz Stephan, diesem Beispiel folgend, den Zoologischen Garten in Schönbrunn eröffnen. In seiner Diplomarbeit über Prinz Eugen beschäftigte sich der Verfasser Rudolf Wagner mit Prinz Eugens Mäzenatentum. Wagner, Prinz Eugen von Savoyen als Mäzen, Wien 2009. Auf den Seiten 53f. geht der Autor besonders auf Eugens Menagerie und die botanischen Sammlungen ein.

³⁰⁰ Plessen / Husslein – Arco (Hg.) 2010, S. 234. Auch die Orangerie wurde für ihre technische Ausrüstung mit Rollläden und Bodenheizung im Winter von den Zeitgenossen bewundert. „Eugens Anweisungen an seine Agenten verlangten auch Auskünfte über die artgerechte Pflege und Haltung der kostbaren Exotica, die von den Zeitgenossen bestaunt wurden. Obwohl artenärmer als die kaiserliche Menagerie in Schönbrunn, galt die des Prinzen nach der königlichen Menagerie in Versailles als schönste in Europa.“ Nach dem Tod des Prinzen wurde seine Tiersammlung zum Großteil in die kaiserliche Menagerie in Schönbrunn integriert. Plessen / Husslein – Arco (Hg.) 2010, S. 235.

³⁰¹ Ebenda; Wagner 2009, S. 53; Küchelbecker 1732, S. 815 – 817. Die Auflistung von Küchelbecker erfasst folgende Tiere: Indianischer Damhirsch, Sardinische Schafe, *so keine Wolle sondern Haare und Farbe wie Rehe haben*, Stein – Gaissen, Steinbock, Tripolitanische Schafe, Türkische Schafe, einen Auerochsen mit seiner Kuh, Indianische Kühe, *deren Kopf, Vorder-Leib und vordern Beine wie ein Hirsch, der Hinter-Leib, Beine und Schwanz wie ein Esel gestellt sind*; einen jungen Löwen, einen Indianischen Wolf, ein Stachelschwein, verschiedene Luchse, etliche Gemsen, einen Indianischen Adler, Indianische Perlhühner, fünf Strauße, einen Casuarus, *der statt Federn Borsten hat*, etliche Bisam-Katzen. Der Casuar wurde von Bergl unter anderem auch an den Wänden des Spielzimmers des Gartenpavillons in Melk dargestellt.

³⁰² Plessen / Husslein – Arco (Hg.) 2010, S. 240.

³⁰³ Philip Ferdinand de Hamilton (1667 – 1750) kam ursprünglich aus dem schottischen, in den habsburgischen Niederlanden mit dem Namenszusatz „de“ naturalisierten Zweig der Hamiltons. Diese Familie brachte im 18. Jahrhundert eine Vielzahl von Wiener Hofmalern hervor. Schon sein Vater James Hamilton war ein erfolgreicher Künstler am Hof der Statthalter in Brüssel. Philipp Ferdinand wirkte in Wien als Hofmaler Karls VI. und spezialisierte sich vor allem auf die Darstellung von Wild und Federvieh. http://www.dorotheum.com/auktion-detail/auktion_alte-meister-13/lot_68-philipp-ferdinand-de-hamilton-4.html; Philip Ferdinand de Hamilton und sein Vater waren auch Hofmaler bei Maria Theresia im Schloss Schönbrunn. Der „Hamilton – Saal“, dessen Wände Dekorationen der beiden

Um dem zunehmenden Interesse an Kartographie nachkommen zu können, waren ökonomische Reproduktionstechniken erforderlich. Malerwerkstätten und Verlagshäuser des 16., 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigten eine große Anzahl an Kupferstechern für die Reproduktion ihrer Vorlagen.³⁰⁴ Auch für das Kunstgewerbe war die schnelle Reproduktionsmethode von großer Bedeutung. Mittels Kupferstich konnten Kopien von Vorlagen und Entwürfen schnell und in großer Auflage verbreitet werden. Ein Künstler, der besonderen Wert auf die Verbreitung seiner eigenen Bilder legte, war der französische Maler, Kupferstecher und Dekorateur François Boucher.³⁰⁵

Unter den Kupferstichen erschienen auch Vorlagen und Studien für die Darstellung verschiedenster Tiere. Über den böhmischen Zeichner, Maler und Landsmann von Johann Bergl, Wenzel Hollar, könnte Bergl den Bildvorlagenatlas von Matthäus Merian (1593 – 1650) in die Hände bekommen haben. Merian war ein schweizerisch – deutscher Kupferstecher, Radierer und Verleger.³⁰⁶ Sein Bildatlas liefert „2859 historische Vorlagen von Vierfüßlern, Vögeln, Fischen, Niederen Tieren, Insekten, Schlangen und Drachen“.³⁰⁷ Der Atlas liefert ein äußerst reichhaltiges Repertoire an Abbildungen verschiedenster Tierarten, dargestellt in unterschiedlichen Bewegungsabläufen und von mehreren Seitenansichten. Dieses Werk könnte mit seiner Vielfalt an Vorlagen eine denkbare Inspirationsquelle für Bergl gewesen sein.³⁰⁸ Für die große Vielfalt der an den Wänden des Spielzimmers dargestellten

Künstler zeigen, wurde nach ihnen benannt. Auktionskatalog Christie's, Donnerstag, 17. November 1994, London. Man kann demnach davon ausgehen, dass Bergl diese Werke kannte. Ignatz Heintz von Heintzental (1657 – 1742) war seit 1705 als kaiserlicher Kammermaler und Galerieadjunkt besoldet. Außer exotischen Blumenstücken lieferte er auch Tiergemälde, oder beide Gattungen in exotische Szenen kombiniert. Plessen / Husslein – Arco (Hg.) 2010, S. 240.

³⁰⁴ <http://de.wikipedia.org/wiki/Kupferstecher>; <http://de.wikipedia.org/wiki/Kupferstich>;

³⁰⁵ Literatur zu Boucher: Kahn 1987; Ananoff 1966; Laing 2003; Musée des Nationaux 1978; Thieme / Becker, Band 3, 1909, S. 428 - 432; http://de.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Boucher

³⁰⁶ Merian studierte in Straßburg, Nancy und Paris. In Paris war Jacques Callot (1592 – 1635) Merians Lehrer. Callot war wiederum ein französischer Zeichner, Graphiker, Kupferstecher und Radierer. Nach Reisen über Augsburg, Stuttgart und die Niederlande kam Merian 1616 nach Frankfurt am Main und nach Oppenheim. Dort arbeitete er für den Verleger und Kupferstecher Theodor de Bry (1561 – 1623). Dieser besaß in Oppenheim eine Kupferstecherei und in Frankfurt ein Verlagshaus, in dem damals große Reisebücher zu den fernöstlichen Ländern vorbereitet wurden. (Unter anderem Neuauflagen der Ausgaben „*Große und Kleine Amerika Reisen und West-Indische Reisen nach Asien*“, die mit den Texten damaliger Amerikakundiger wegen der Kupferstiche für gewöhnlich unter dem Namen de Brys verzeichnet wurden.) 1617 heiratete Merian die Tochter von Theodor de Bry, Maria Magdalena. Nach dem Tod seines Schwiegervaters 1623 übernahm Matthäus Merian dessen Verlagshaus in Frankfurt. Thieme / Becker, Band 24, 1909, S. 413; http://de.wikipedia.org/wiki/Matth%C3%A4us_Merian;

³⁰⁷ Matthäus Merian, Bildvorlagenatlas. Welt der Tiere. 2859 historische Vorlagen von Vierfüßlern, Vögeln, Fischen, Niederen Tieren, Insekten, Schlangen und Drachen, Augsburg 1990.

³⁰⁸ Neben Reiseliteratur brachte Merians Verlagshaus vor allem Topographien heraus. In Merians Topographia Provinciarum Austriacarum, Frankfurt am Main 1649 findet sich auch ein Stich, der die

Vögel gäbe es zum Beispiel zahlreiche Studien als Vorlage in Merians Atlas. (Abb. 89) 1627 nahm Matthäus Merian Wenzel Hollar (1607 – 1677) als Schüler in seine Werkstatt auf.³⁰⁹ Hollar arbeitete vorwiegend an Merians Topographien, verfertigte aber auch selbst detailgetreue Tierstudien. (Abb. 90)

Zur Verbreitung von Vorlagen mit exotischem Dekor und Vorschläge für deren Verwendung erschienen Musterbücher. „*Boucher, Huquier, Peyrotte und Pillement veröffentlichten Bücher über exotische Blumen, Pflanzen und Vögel.*“³¹⁰ Mit diesen Veröffentlichungen ihrer Vorlagen in Musterbüchern hatten die Künstler unter anderem großen Einfluss auf die Tapissierkunst und Möbeldesigns der damaligen Zeit. Damit schließt sich hier der Kreis ein wenig. Neben Malereien dienten auch Kupferstiche als Vorlage für Gewebe. Zwischen 1730 und 1770 entstanden in den Manufakturen von Beauvais und Aubusson Tapissereien, die unter anderem Gartenszenen zum Thema hatten. Diese Gewebe wurden vor allem nach Stichen von Claude Gillot (1673 – 1772), Antoine Watteau (1684 – 1721) und François Boucher (1703 – 1770) gefertigt.³¹¹ Jean Baptiste Oudry (1686 – 1755), dessen besonderes Interesse exotischen Tierdarstellungen galt und der auch zahlreiche Vorlagen für Tapissereien lieferte, war ab 1725 künstlerischer Leiter der Tapissiermanufaktur von Beauvais.³¹² 1733 wurde er auch der Leiter der Gobelin

Klosteranlage von Stift Melk darstellt. Abgebildet in Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Band 2, 1981, S. 39.

³⁰⁹ Thieme / Becker, Band 17, 1909, S. 376 – 379.

³¹⁰ Otto 1964, S. 15f.

³¹¹ Horny 1994, S. 48. Die Themen der Tapissereien umfassten auch Schäfer- und Bauernidyllen. Die Bildteppiche, die in der Manufaktur von Aubusson gewebt wurden, waren aus grober Wolle gewirkt und waren für Leute mit beschränkten finanziellen Mitteln gedacht. Aus diesem Umstand lässt sich auf eine große Verbreitung dieser Gewebe schließen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass die Manufaktur von Beauvais im 18. Jahrhundert ein Verkaufsmagazin in Leipzig hatte. Claude Gillot war der Lehrer von Watteau und einer der Begründer des französischen Rokoko. Antoine Watteau gilt als der bedeutendste Maler des französischen Rokoko. http://de.wikipedia.org/wiki/Claude_Gillot; <http://de.wikipedia.org/wiki/Watteau>;

³¹² 1724 wurde Oudry Hofmaler des französischen Königs Ludwig des XV.. Die größte Sammlung seiner Zeichnungen und Gemälde erwarb Herzog Christian Ludwig II. von Mecklenburg – Schwerin (1683 – 1756). Er war einer der größten Liebhaber und Sammler der Werke Oudrys. Ab 1732 erhielt Oudry Aufträge von dem Herzog. Diese weltweit größte Sammlung von Oudrys Werken beinhaltet eine große Menge an Bildern von Tieren aus dem königlichen Tiergarten von Versailles in einer Phantasieumgebung (darunter das bekannte Bild des Rhinoceros *Clara*). Der Herzog wollte mit den Bildern von Oudry die fürstliche Menagerie ausstatten. Für dieses Projekt fertigte der Künstler Zeichnungen und Farbstudien im königlichen Zoo (von Versailles) an, um die Tiere später im Atelier möglichst naturalistisch und teilweise in Lebensgröße ausführen zu können. Auch an diesem Beispiel zeigt sich wieder das große in Europa herrschende Interesse für die exotische Tier- und Pflanzenwelt. Berswordt – Wallrabe (Hg.), Oudrys gemalte Menagerie. Portraits von exotischen Tieren im Europa des 18. Jahrhunderts, 2008; http://de.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Oudry

Manufaktur in Paris.³¹³ Nach Oudrys Tod 1755 wurde Boucher zum Inspektor der Pariser Gobelinmanufaktur ernannt.³¹⁴ Börsch – Supan schreibt Boucher eine große Rolle in der Entwicklung der Landschaftsdarstellungen zu.³¹⁵ Von seinen Teppichentwürfen für die Manufaktur von Beauvais von 1734 bis zu den sechsteiligen „*Nobles Pastorales*“ 1755 wird die großdekorative Hintergrundlandschaft immer bedeutender.³¹⁶ Die Autorin schreibt weiter, dass Boucher in dieser Entwicklung Oudry folgte, der in „*Landschaftspanneaux und Teppichentwürfen die niederländische Landschaftsdekoration um 1700 wieder aufnimmt.*“³¹⁷ Als eine Folge dieser von Oudry begonnenen und von Boucher fortgesetzten und monumentalisierten Entwicklung der Landschaftsillusion sieht Börsch – Supan Desportes Neufassung der *Nouvelles Indes*.³¹⁸

Boucher war einer der bekanntesten Künstler der damaligen Zeit, der zudem großes Interesse an der Vervielfältigung und Verbreitung seiner eigenen Werke hatte.³¹⁹ Bouchers Werke waren sehr geschätzt. So schreibt Kahn: „*Wem es unmöglich war, ein Originalgemälde von seiner Hand zu erlangen, der wollte wenigstens eine Kopie besitzen, die in seinem Atelier und unter seiner Leitung von seinen jungen Schülern angefertigt wurde.*“³²⁰ Kahn sieht in Boucher den ersten Maler, der seine Bilder in groß angelegter Art vervielfältigen ließ, um sie dann im Kunsthandel zu verkaufen.³²¹ Die Werke wurden in Kreidemanier vervielfältigt.³²² Dies erfolgte in der Werkstatt von Gilles Demarteau (1722 – 1776), einem Freund von Boucher.³²³ Wegen ihrer technischen Brillanz bei zugleich niedrigen Preisen fanden die Blätter großen

³¹³ Ebenda.

³¹⁴ Thieme / Becker, Band 4, 1909, S. 483. Dieses Amt verwaltete Boucher bis zum Jahre 1765, in welchem er zum „*Peintre du Roy*“ ernannt wurde.

³¹⁵ Börsch – Supan 1967, S. 304.

³¹⁶ Ebenda.

³¹⁷ Ebenda.

³¹⁸ Ebenda.

³¹⁹ Literatur zu Boucher: Kahn 1987; Thieme / Becker, Band 4, 1909, S. 428 – 432; Auch Bouchers Vater war Kupferstecher und Stickmusterzeichner. Bei ihm erhielt er auch seine erste Ausbildung. Später trat er in die Werkstatt des Kupferstechers Jean Franc Cars als Gehilfe ein. Interessant ist die Tatsache, dass der Sohn von Jean Franc, Laurent Cars, später selbst Stiche nach Boucher fertigte.

³²⁰ Kahn 1987, S. 5.

³²¹ Ebenda, 5f. Kahn schreibt weiter, dass „*vor Boucher die Maler ihre Zeichnungen niemandem zu zeigen pflegten, am allerwenigsten aber sie zu verkaufen.*“

³²² Auch Crayonmanier, Kreidetechnik, Krayonstich oder Pastellmanier genannt. Hierbei handelt es sich, wie auch beim Kupferstich, um ein grafisches Tiefdruckverfahren. <http://de.wikipedia.org/wiki/Kreidemanier>

³²³ Kahn 1987, S. 6. Demarteau lernte bei seinem Vater, einem Waffenschmied, das Goldschmiedehandwerk und die Metallgravur. Er entwickelte die Technik der Kreidemanier zwischen 1757 – 59 weiter, um Kreidezeichnungen noch originalgetreuer vervielfältigen zu können. Im Dezember 1770 ernannte der damalige König von Frankreich, Ludwig XV., Demarteau wegen seiner Drucke in Crayonmanier zum „*Graveur du Roy*“. http://de.wikipedia.org/wiki/Gilles_Demarteau

Anklang im Kunsthandel.³²⁴ Zahlreiche Künstler kopierten die Werke von Boucher.³²⁵ Man kann davon ausgehen, dass auch Bergl Zugang zu diesen Abbildungen hatte, sie kannte oder auch selbst welche besaß. Der bei Johann Bergls Testament erwähnte und als „Kunst- und Kunststichhändler“ ausgewiesene Joseph Frister, und zugleich möglicher Neffe von Bergl, könnte seinen Onkel unter anderem mit derartigem Material versorgt haben.³²⁶ Auch wenn sich keine genauen Übernahmen von diesen Vorlagen nachweisen lassen, liegt die Vermutung nahe, dass das reichhaltige Material Bergl als Inspiration gedient hat und der Künstler einige Motive mit dem eigenen persönlichen Stil angereichert, in seine Arbeiten einfließen hat lassen.

Für Demarteau schuf Boucher auch einen Raum, mit dem er die *„fast vollständige Illusion“* anstrebte.³²⁷ Die darin enthaltenen Gewebe an den Wänden dieses Raumes zeigen Amorettenkulpturen, Rosenlauben, Bäume, Blumen, Gartenwerkzeuge und Tiere.³²⁸ Die Dekoration dieses Raumes wurde von den Brüdern de Goncourt, die sie an ihrem ursprünglichen Platz gesehen haben, beschrieben.³²⁹ *„Dieser Salon war einer Gartenlaube und einem Vogelhaus ähnlich gehalten. Ein schachförmiges Gitterwerk, dem gezeichneten Mosaik auf den Gestellen der Möbel aus Rosenholz ähnlich, zog sich am Gesims entlang, umrahmte den großen Spiegel, stieg zwischen den beiden Fenstern in die Höhe und ließ nur vier große Felder, vier kleine Türen und die Wand über diesen Türen frei. Zwischen diesem Gitterwerk eröffnete sich ein Landschaftsbild. Da sah man an den Ufern eines Baches rosige Flamingos und Rad schlagende Pfauen. Jenseits eines entwurzelten und ins Wasser gefallenen Baumes waren schwimmende Schwäne dargestellt; zwischen den zum Himmel aufsteigenden Rosenmalven trieb sich ein Hund herum und tänzelte eine Elster; auf dem Wasserspiegel zogen Enten in allen möglichen Farben ihre Furchen. Auf einem anderen Bild war ein Flussufer dargestellt, dessen frisches Grün von bunten, roten,*

³²⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Gilles_Demarteau; In Demarteaus Werkstatt entstanden mehr als 500 Blätter in Kreidemanier.

³²⁵ Kahn 1987, S. 5f.

³²⁶ Zu Joseph Frister siehe: S. 23f. Es sei daran erinnert, dass auch Joseph Frister die Kupferstecherakademie in Wien besuchte und somit Zugang zu den neuesten Werken aus diesem Bereich hatte.

³²⁷ Börsch – Supan 1967, S. 304f.

³²⁸ Ebenda. Ähnliche Motive sind zum Beispiel auch in Bergls Malereien im Goess-Appartement von Schönbrunn zu sehen. Möseneder, Deckenmalerei, in: Lorenz (Hg.) 1999, S. 378. „.....*Im nachfolgenden Raum, der Maria Theresia vielleicht als Schlafzimmer diente, fassen Treillagen, Türen sowie Ecken ein und bilden einen Bogen, unter dem im Vordergrund Früchte, Gartengerät etc. zu sehen sind,.....*“

³²⁹ Kahn 1987, S. 30f.

blauen und grünen Vögeln belebt war. Auf der letzten Leinwand sah man einen gitterartigen, von Kletterrosen bedeckten Aufbau, zu dessen Füßen allerlei Gartengeräte herumlagen und verschiedenes Hühnervolk seine Kämpfe aufführte. Oberhalb der vier Türen schnäbelten Tauben, führten grau in grau gemalte Amoretten verschiedene Früchte an ihre Lippen oder ließen die Wasserstrahlen eines Springbrunnens zwischen ihren halb geschlossenen Fingern spielen.³³⁰ Möglicherweise kannte Bergl auch diese vermutlich zwischen 1750 und 1752 entstandenen Werke, die besonders für seine späteren Arbeiten, vor allem für Schönbrunn, vorbildlich gewesen sein könnten.³³¹

Auch für die Ausmalung der beiden oberen Bibliotheksräume im Stift Melk könnten einige der Kupferstiche aus dem Umkreis von Boucher inspirierend für Bergl gewesen sein. Die Malereien in den Bibliotheksräumen erfolgten, wie die Malerei entlang des Treppenaufgangs und um die Tür, die in die beiden Räume führt, im Jahr 1767.³³² Die Malerei des Deckenfreskos des ersten Bibliotheksraumes zeigt als Hauptthema die vier Fakultäten und Apollo mit den neun Musen.³³³ Dargestellt ist Fama mit der Posaune, umgeben von den vier Fakultäten.³³⁴ (Abb. 91) Apollo ist auf Wolken thronend zu sehen. Unter ihm entspringt durch den Hufschlag des Pegasus die Quelle der Hippokrene, die Apollo zum Dichten anregte.³³⁵ Unter dieser Quelle und an der Decke über dem Durchgang in den zweiten Bibliotheksraum sind die neun Musen dargestellt. (Abb. 92)³³⁶ Eingefasst ist das Deckenthema von Architekturmalerei, die auch die Fensternischen in die Ausstattung integriert. (Abb. 93) Beide Zimmer haben, vom eintretenden Betrachter aus links gesehen, jeweils zwei Fenster. Die beiden oberen Bibliotheksräume hatten ihre Verwendung als

³³⁰ Kahn 1987, S. 31.

³³¹ Da auch Bouchers Schüler Jean Honoré Fragonard (1732 – 1806, französischer Maler, Zeichner und Radierer) beteiligt gewesen sein soll, vermutet Börsch – Supan eine Datierung zwischen 1750 und 1752 dieser Gewebe. Börsch – Supan 1967, S. 305.

³³² Siehe dazu S. 30 – 32 dieser Arbeit.

³³³ Otto 1964, S. 73; Weixlgärtner 1903, S. 354.

³³⁴ Ebenda. Die vier Fakultäten Kunst, Recht, Medizin und Theologie sind mit folgenden Attributen dargestellt: von einem Lorbeerkranz umwundene Weltkugel, Wage und Rutenbündel, Askulapstab, Buch und Zepter mit dem Auge Gottes an der Spitze. Göttin Fama (röm.) oder auch Peme (griech.) ist eine Göttin der römischen und griechischen Mythologie. Sie verkörpert den Ruf (dieser kann gut oder schlecht gemeint sein), in dem jemand steht. <http://de.wikipedia.org/wiki/Peme>

³³⁵ Ebenda.

³³⁶ Ebenda. Die neun Musen: **Erato** mit der Leyer, **Terpsichore** mit der Harfe, **Klio** mit einer Urkunde, **Urania** mit einem Fernrohr, **Melpomene** mit Schwert, Krone und Zepter, **Kalliope** mit Posaune und Buch, **Euterpe** mit der Flöte, **Polyhymnia** mit den Büchern Aenais, Ilias und Oysseia und **Thalia** mit einer Maske.

Erweiterung der großen Bibliothek und beherbergten die Münz- und Mineraliensammlung.³³⁷

Heute ist im vorderen Bergzimmer, dem Naturwissenschaftssaal, Literatur zu weniger geläufigen und dem abendländischen Kulturkreis ferner liegenden Sprachen untergebracht.³³⁸ Als Naturwissenschaftssaal kommt der Raum seiner ursprünglichen Bedeutung aus der Barockzeit sehr nahe. Zudem befinden sich insgesamt 375 Bücher über Mathematik, Physik, Astronomie und Chemie in den Regalen dieses Raumes.³³⁹ Auch philosophische Literatur, Werke zur Numismatik und 453 Bücher über Naturkunde finden ihren Platz in diesem Raum.³⁴⁰ Besonders die 172 Titel über Numismatik passen sehr gut zur ursprünglichen Funktion dieses Raumes.³⁴¹ Hervorzuheben sind auch die beiden handgezeichneten Kataloge über indoeuropäische Vögel (zwei Bände, 1746 – 1747) und Conchylien (1756) von Giuseppe Gianni.³⁴² Möglicherweise kannte auch Bergl diese Werke und konnte sich daraus Ideen für seine Vogeldarstellungen holen. Im hinteren Bergzimmer findet sich eine umfangreiche Sammlung von Werken über die klassische Philologie.³⁴³ Dies zeugt von der herausragenden Bedeutung des Studiums der griechischen und lateinischen Sprache innerhalb des Klosters bis ins 20. Jahrhundert.³⁴⁴

Die Malereien der beiden Räume nehmen thematisch auf ihren ursprünglichen Verwendungszweck Bezug. Der erste Bibliotheksraum war für die Unterbringung der Münzsammlung gedacht, was man besonders in der Malerei um den Durchgang in den zweiten Raum sehen kann. (Abb. 94) Die Deckenmalerei des zweiten Raumes zeigt als Hauptszene Aphrodite auf einem Muschelwagen. (Abb. 95) Um sie herum versammelt sich eine Fülle von verschiedenen Meereslebewesen. Auch dieses Deckengemälde wird von Architekturmalerei eingefasst, die sich auch auf die Wand-, Sockel- und Fensterzone erstreckt. Diese zusätzliche Dekoration wird noch von Putti und Muschelornamenten aufgelockert. (Abb. 96) Die beiden Fensterstürze des

³³⁷ Siehe dazu: S. 12, 32 dieser Arbeit.

³³⁸ Fabian (Hg.) 1966, S. 152. Der Schwerpunkt dieser Sprachen liegt auf der arabischen Sprach- und Literaturgeschichte. 251 Titel betreffen dieses Fach. Darunter befinden sich folgende Werke: Lexika, Grammatiken, Textausgaben, Belletristik und vergleichende Sprachforschung.

³³⁹ Ebenda, S. 152.

³⁴⁰ Ebenda, S. 153.

³⁴¹ Ebenda.

³⁴² Ebenda.

³⁴³ Ebenda.

³⁴⁴ Fabian (Hg.) 1966, S. 153.

hinteren Bibliotheksraumes sind mit gemalten Muscheln, in die wiederum Muscheln, Korallen und Schneckenhäuser gesetzt wurden, geschmückt (Abb. 97). Dieser zweite Bibliotheksraum war für die Unterbringung der Naturaliensammlung gedacht, was ebenfalls durch die Malerei verdeutlicht wird. Auch hier ist der Durchgang, der die beiden oberen Bibliotheksräume verbindet, besonders auffällig und mit Bezug auf den Inhalt des Raumes, gestaltet. (Abb. 98) Für sämtliche der hier dargestellten Meeresschätze findet man in Merians Bildvorlagenatlas eine Vielfalt an Darstellungen und Vorlagen. (Abb. 99) Dies betrifft auch die in die jeweiligen Raumecken der Decke gemalten Dekorelemente des Deckenfreskos, die ebenfalls von Muscheln und anderen Meereslebewesen geschmückt werden. (Abb. 100) Auch für die Darstellung von Fischen und Schalentieren aller erdenklichen Art, die sowohl in den oberen Bibliotheksräumen als auch in den Seitenflügeln des Pavillons zu finden sind, liefert Merians Atlas viele Bilder zur Inspiration.

Ein Künstler, der vorwiegend nach Boucher aber auch nach Oudry arbeitete, war Gabriel Huquier (1695 – 1772). Dem französischen Zeichner, Radierer, Kupferstecher, Kunsthändler und Kunstsammler wird eine bedeutende Rolle in der Verbreitung des Rokokostils zugeschrieben.³⁴⁵ Auch von ihm sind zahlreiche Tierstudien erhalten, die Bergl inspiriert haben könnten. Unter Huquiers Stichen befindet sich unter anderem eine große Vielfalt an Darstellungen verschiedenster Vogelarten. Diese könnten ebenfalls für die Artenvielfalt der an den Wänden des Spielzimmers im Gartenpavillon dargestellten Vögel vorbildlich gewesen sein. (Abb. 101) Neben seiner Arbeit, in der er selbst Radierungen anfertigte, war er Besitzer eines florierenden Kunsthandels mit großer Kundschaft. Zudem galt er als großer Kunstliebhaber und leidenschaftlicher Kunstsammler.³⁴⁶ Huquiers besonderes Interesse galt den Ornamentzeichnungen. Diese erinnern in ihrem feingliedrigen Dekor ein wenig an die Quadraturalmalerei der Anrichte des Melker Pavillons. (Abb.

³⁴⁵ Thieme / Becker, Band 18, S. 165f; Musée du Louvre (Hg.) 1978, S. 271 – 285; <http://de.wikipedia.org/wiki/Huquier>;

³⁴⁶ Ebenda. Huquier trug eine bedeutende Sammlung von Originalzeichnungen und Bildtafeln zusammen. Bald fand er Zugang zu dem Kreis von Künstlern, Kunstliebhabern und Kunstkritikern, der sich wöchentlich im Stadtpalast von Paris (im Hôtel Particulier) oder dem Landhaus des vermögenden Kunstsammlers und Mäzen Pierre Crozat zusammenfand. Letzterem diente Huquier neben Nicolas Vleughel (1688 – 1737) und Bernard Picart (1673 – 1733, französischer Kupferstecher und Buchillustrator) als Agent für den Einkauf größerer Sammlungen. Als anerkannter Kunstexperte ließ Huquier besonders junge Künstler von seinen Kenntnissen profitieren. Er beriet diese und ließ sie in den Sammlungen seines Liebhaberkabinetts, Werke studieren und kopieren.

102, 53)³⁴⁷ Auch die Kupferstiche aus dem „*Book of Fountains*“, die Huquier ungefähr 1736 nach Vorlagen von Boucher stach, erinnern an manche von Bergls Darstellungen in Melk.³⁴⁸ Die in Grisailletechnik gemalten Medaillons des Hauptraumes des Pavillons in Melk, mit Putti, die die vier Jahreszeiten verkörpern (Abb. 103, 104, 105, 106) weisen Ähnlichkeiten mit den Puttidarstellungen von Huquier auf (Abb. 107, 108). Beide Künstler zeigen sie bei verschiedenen Tätigkeiten. Auch die muschelförmigen Hintergründe der Darstellungen sind ähnlich. Doch auch hier gilt wiederum die Idee, dass Bergl die Vorlagen gesehen und sich davon inspirieren haben lassen könnte. Bergl kopierte nicht genau aus diesen Vorlagen, verwendete aber möglicherweise einzelne Elemente daraus. Bergls Malereien weisen äußersten Detailreichtum auf. Die Seitenwände der Fensternischen des hinteren Bibliotheksraumes sind ebenfalls mit Putti, die mit Fischen oder Muscheln spielen, in das Gesamtkonzept der Raumgestaltung integriert. (Abb. 96) Diese Kombination von Putti, Fischen und Wasser erinnert ebenfalls an die Stiche von Huquier aus dem „*Book of Fountains*.“

Diese Motive - Kombinationen von Putti, Fischen und Wasser - fanden in Österreich allerdings schon früher Niederschlag in den verschiedenen Kunstgattungen. Als Beispiel aus dem Bereich der Plastik sei der „*Providentiabrunnen*“ genannt. Der besser unter dem Namen „*Donnerbrunnen*“ bekannte Brunnen, wurde von 1737 bis 1739 von Georg Raphael Donner (1693 – 1742) geschaffen. (Abb. 109) Er war ursprünglich auf dem ehemaligen „Mehlmarkt“, dem heutigen „Neuen Markt“ im ersten Wiener Gemeindebezirk aufgestellt. Heute befinden sich Bronzekopien der Figuren am Brunnen am „Neuen Markt“, während die Originale im Unteren Belvedere in Wien aufbewahrt werden. Die Putti, die den Sockel der Figur der Providentia zieren, sind ebenfalls mit Fischen spielend dargestellt. Aus den offenen Mäulern der verschiedenen Donaufische (diese nehmen Bezug auf die allegorischen Skulpturen der Flüsse Traun, March, Ybbs und Enns) floss in der ursprünglichen Aufstellung Wasser in das Brunnenbecken.³⁴⁹ (Abb. 110, 111, 112, 113)

³⁴⁷ Leider fehlt bei vielen, der zum Vergleich herangezogenen Kupferstichblättern die Datierung. Die meisten Künstler, die nach Bouchers Vorlagen arbeiteten, waren jedoch älter oder zumindest gleich alt wie Bergl, sodass er zeitlich ihre Arbeiten gekannt haben könnte.

³⁴⁸ Pierre Aveline (1702? – 1760) schuf das „*Second Livre de Fontaines*“, ebenfalls nach Stichen von Boucher. Hier zeigt sich wieder die Tatsache, dass Bouchers Arbeiten äußerst beliebte Kopiervorlagen waren.

³⁴⁹ Österreichische Galerie Wien (Hg.) 1993, S.373 – 377; <http://de.wikipedia.org/wiki/Donnerbrunnen>; Der neue Markt hieß im 18. Jahrhundert Mehlmarkt. Providentia bedeutet Vorsehung. Auf den vier Voluten des Postamentes, gegossen aus Blei, stellte Donner Putti, die mit Fischen spielen oder

Die Fensterwölbungen des Hauptraumes des Melker Pavillons zeigen Engelsgruppen, die den weltlichen Anspruch des Pavillons zum Ausdruck bringen. (Abb. 114, 115, 116, 117, 118) Sie verkörpern die fünf Sinne. Besonders auffällig ist bei diesen Darstellungen Bergls Liebe zum Detail. Die Bewegtheit der Darstellungen hat etwas mit den Darstellungen von Putti von Louis Félix de La Rue (1731 – 1765?) gemein. Als Beispiel seien die Puttigruppen aus seinem „*Livre des arts*“ genannt. (Abb. 119, 120) Sie zeigen Putti, die die verschiedenen Kunstgattungen repräsentieren. Architektur, Malerei und Skulptur aber auch Poesie, Musik und Astronomie werden dargestellt. Auch der Kupferstecher La Rue kam aus dem Umkreis von Boucher. Seine Werke wurden von Huquier publiziert und verkauft.³⁵⁰ Einige der Stiche von de La Rues Puttigruppen befinden sich in der Sammlung der Wiener Albertina.³⁵¹ Auch für die Figur des Chronos, der unter dem Medaillon von Abt Thomas Pauer auf dessen Grabstein lehnt, könnten Studien von La Rue aus dem Buch „*Livre d'Académies*“ inspirierend für Bergl gewesen sein. (Abb. 121, 50) Für die in Nischen gemalten Kombinationen von Putti mit Vasen und Blumenranken (Abb. 122), die sich über den vier Durchgängen vom Hauptraum des Melker Pavillons in die beiden Seitenflügel befinden, gäbe es ebenfalls zahlreiche Vorlagen unter den Stichen aus dem Umkreis von Boucher.

Die Gemeinsamkeiten zwischen Bergls Malereien in Melk und den Werken der französischen Kupferstecher liegen vor allem in den phantasievollen und dynamisch bewegten Kombinationen von Fischen, Meeresbewohnern und Putti, die verschiedenen Tätigkeiten nachgehen. Die Liebe zum Detail und die Fülle an äußerst bewegt dargestellten Motiven ist sowohl Bergls Werken, als auch den Stichen der französischen Künstler gemein. Während die Ähnlichkeiten zwischen Bergls exotischen Paradieslandschaften und den *Nouvelles Indes* in einigen Beispielen gut nachvollziehbar sind, lassen sich die Gemeinsamkeiten der Berglmalereien mit den Beispielen aus der Druckgraphik eher aufgrund einzelner Motive oder Anordnungen vermuten. Viele der Kupferstiche wurden als Vorlagen für Tapisserien verwendet. Insofern kamen sie ihrem Anspruch als Dekorationskunst nach. Die Druckgraphiken, die auch Vorlage für die Gewebe waren, und die Gobelins selbst erfüllten beide

ringen, auf. Es wird vermutet, dass die vier Putten mit den Fischen auch Sinnbilder der vier Temperamente sind. Mehr dazu: Baum 1980, S. 130.

³⁵⁰ Musée du Louvre (Hg.) 1978, S. 308 – 315. La Rue war Bildhauer, Kupferstecher und Zeichner.

³⁵¹ Ebenda, S. 314. Zum Beispiel befindet sich der Stich mit dem Titel „*Trois Amours, deux faisant de la musique, le troisième tenant des palmes*“ in der Sammlung der Wiener Albertina.

denselben Zweck, sie waren zur Dekoration von Räumen bestimmt. Bouchers Talent wird mit „*Maler und Dekorateur*“ bezeichnet.³⁵² Besonders beliebt waren seine Vorlagen für Gobelins und Theaterdekorationen.³⁵³ Da auch in Melk Dekorationskunst von Bergl erwünscht war, ist es durchaus denkbar, dass er sich von anderen damals bekannten und berühmten Dekorationskünstlern und ihren Werken inspirieren hat lassen. Otto erwähnt zudem in Zusammenhang mit Vorlagen für Bergls Malereien im Goess-Appartement in Schönbrunn den französischen Maler Nicolas Lancret (1690 – 1743).³⁵⁴ Lancrets Arbeiten wurden wiederum häufig von dem Architekturmaler und Ornamentzeichner Jacques de Lajoue (1686 – 1761) ausgeführt. Lajoues Zeichnungen für Ornamentik und Architekturphantasien dienten als Vorlagen für große Stichwerke (ebenso wie die Werke von Boucher), wodurch sie große Verbreitung fanden.³⁵⁵ Lancret und Lajoue stammen beide aus demselben künstlerischen Umfeld wie Boucher. Letzterer gilt sogar als von Bouchers Werken beeinflusst.³⁵⁶ Bergl dürfte sich demzufolge durchaus an Vorbildern aus Frankreich orientiert haben.

An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass das Bestreben von Kaiserin Maria Theresia und ihres Beraters, des ab 1753 für die Außenpolitik zuständige Haus-, Hof- und Staatskanzler Fürst Wenzel Anton Kaunitz (1711 – 1794), dahingehend zu verstehen war, die Kunst im eigenen Land möglichst unabhängig vom Ausland zu machen und zu fördern.³⁵⁷ Es gab Einfuhrbeschränkungen, die Gülich wie folgt beschreibt: „...*Ganz besonders aber half man diesen und anderen Gewerben des Landes dadurch aus, dass man die Einfuhr ausländischer Kunsterzeugnisse großen Beschränkungen unterwarf; viele derselben wurden nur*

³⁵² Thieme / Becker 1903, Band 4, S. 431.

³⁵³ Ebenda; Kahn 1987.

³⁵⁴ Otto 1964, S. 92f. Der Autor erwähnt Ähnlichkeiten zwischen Bergls Malereien und denen der Bilder von Nicolas Lancret und Jacques de Lajoue. Auch Möseneder erwähnt die Ähnlichkeiten zwischen Bergl und Lajoue in Bezug auf die Malereien im Goess-Appartement. Möseneder, Deckenmalerei, in: (Lorenz Hg.) 1999, S. 378. Lancret war ein französischer Maler, der 1712 in das Atelier von Claude Gillot (1673 – 1722) eintrat. Dort wurde er bis 1718 ausgebildet. Sein Studienkamerad und Freund war Antoine Watteau (1684 – 1721). Lajoue war ein französischer Kunstmaler und Dekorateur. Er war von Boucher beeinflusst und schuf hauptsächlich Ornamente und Architektur motive. 1721 wurde er in die „*Académie Royale de peinture et de sculpture*“ aufgenommen und gab 1740 eine Sammlung von Stichen mit dekorativen Rokokomotiven mit dem Titel „*Paysages und Perspectives*“ (Landschaften und Perspektiven) heraus. <http://de.wikipedia.org/wiki/Lancret>; http://de.wikipedia.org/wiki/Jacques_de_Lajoue

³⁵⁵ Otto 1964, S. 92f.

³⁵⁶ Siehe dazu Fussnote 341.

³⁵⁷ Wagner 1967, S. 32f; Gustav von Gülich, *Geschichtliche Darstellung des Handels, der Gewerbe und des Ackerbaus der bedeutendsten handeltreibenden Staaten unsrer Zeit*, Band 2, Jena (Thüringen) 1830, S. 306 – 308. Besonders Augenmerk wurde dabei auf die Leinen-, Woll-, Seiden- und Baumwollmanufakturen gelegt.

gegen hohe Abgaben zugelassen, andere ganz verboten.³⁵⁸ Der Autor schreibt jedoch auch weiter, „...Manche dieser Maaßregeln hatten großen, manche geringen Erfolg;...“³⁵⁹ Auf Rat von Kaunitz beendete die Kaiserin das Bündnis mit Großbritannien und verbündete das Land daraufhin mit Russland und Frankreich.³⁶⁰ Kaunitz regte während seiner Botschaffertätigkeit in Paris (1750 – 1752) die Errichtung einer Schule für Fabrikanten nach französischem Vorbild an.³⁶¹ Damit sollte sich Österreich von der Produktion und den Importen des Auslandes unabhängig machen.³⁶² Als Direktor schlug Kaunitz den wiederum in Paris ausgebildeten Florian Zeiss vor, der 1758 mit dem Unterricht begann.³⁶³ Auffällig ist, dass trotz aller Bestrebungen nach Unabhängigkeit vom Ausland das immer präsenste Vorbild Frankreich im Vordergrund stand. Die Entstehung der Kupferstecherakademie in Wien erfolgte auf die Initiative des Hofes hin.³⁶⁴ Kaiserin Maria Theresia entsandte die Akademieschüler Jakob Mathias Schmutzer und Johann Gottfried Haid mit angemessener Unterstützung nach Paris, um dadurch die Kupferstecherei in Wien zu fördern.³⁶⁵ 1766, nach einem zweieinhalb-jährigen Aufenthalt, kehrten Schmutzer und Haid wieder zurück nach Wien, wo Schmutzer ein Gesuch um die Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherschule einreichte.³⁶⁶ Ebenfalls vom französischen Vorbild beeinflusst, suchte der Künstler auch um die schriftliche Erlaubnis für Exkursionen an, da das Landschaftszeichnen nach dem Vorbild der Natur von immer größerer Bedeutung wurde.³⁶⁷ Man kann davon ausgehen, dass Schmutzer die Werke Bouchers und seiner Nachfolge in Frankreich kennen gelernt hat. An dieser Stelle sei zudem daran erinnert, dass sowohl der bei Bergls Testament erwähnt Joseph, als auch sein Bruder Johann Christian Frister Kupferstecher waren.³⁶⁸ Letzterer scheint in den Quellen als Mitarbeiter von Johann Bergl bei den Arbeiten in Melk auf. Beide Fristerbrüder besuchten die 1766 neu begründete Kupferstecherakademie in Wien.³⁶⁹ Die Vermutung liegt sehr nahe, dass

³⁵⁸ Gülich 1830, S. 307.

³⁵⁹ Ebenda.

³⁶⁰ [http://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Theresia_\(%C3%96sterreich\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Theresia_(%C3%96sterreich))

³⁶¹ Wagner 1967, S. 32f.

³⁶² Ebenda.

³⁶³ Ebenda.

³⁶⁴ Wagner 1967, S. 29.

³⁶⁵ Ebenda. Das große Interesse des Hofes an dem Kunstzweig der Kupferstecherei erklärt sich aus den wirtschaftlichen Interessen der Regierung. Große Summen flossen für Buchillustrationen ins Ausland, zudem erwähnt Wagner die zunehmende Bedeutung der graphischen Künste zu dieser Zeit.

³⁶⁶ Ebenda. Weinkopf 1877, S. 36.

³⁶⁷ Ebenda.

³⁶⁸ Sieh dazu S. 23 dieser Arbeit.

³⁶⁹ Ebenda.

der junge Mitarbeiter von Bergl über die neuesten Einflüsse aus Frankreich informiert war. In Anbetracht dieser Tatsachen erscheint es nun noch wahrscheinlicher, dass Bergl Zugang zu französischen Kupferstichen gehabt hatte. Man wollte das Land zwar unabhängig und selbstständig vom Ausland machen, war aber gleichermaßen auf die Einflüsse, vor allem aus Frankreich, angewiesen. Besonders in diesem Land sah man den vorbildlichen Umgang mit der Förderung der Künste und orientierte sich an diesem Beispiel.³⁷⁰ Auch am Beispiel von Prinz Eugen wird deutlich, dass selbst Krieg kein Hindernis war, um nicht mit seinen potenziellen Kriegsgegnern Transporte, die die persönlichen Sammlungen erweitern sollten, zu arrangieren.³⁷¹ Da Bergls Kunst maßgeblich in den verschiedenen Besitztümern der Kaiserin zur Ausführung kam, kann man durchaus annehmen, dass diese den Künstler in seiner Kreativität und Ideenfindung nicht einschränken wollte, sondern eher das Gegenteil der Fall war.

Ein weiteres mögliches Vorbild für Bergl sind die Puttigruppen von Johann Wolfgang van der Auwera von 1730 - 1736. Dies ist zugleich ein Beispiel aus dem unmittelbaren Umfeld von Johann Bergl, denn Auwera hielt sich von 1730 bis 1736 in Wien auf.³⁷² Eines dieser Werke zeigt Putti mit Blumenarrangements. Eine andere Puttigruppe zeigt die Personifikation der Elemente Wasser und Erde (?). (Abb. 123) Die Darstellung wurde mit schwarzer Feder, grau und braun laviert, auf Papier gezeichnet.³⁷³ Auffallend ist dabei die Tatsache, dass die Delphine, die den Wagen der Aphrodite ziehen, relativ häufig in den Kupferstichen aus dem Umkreis von Boucher und auch in Bouchers eigenen Werken zu finden sind. (Abb. 95, 107) In fast allen Meeresdarstellungen sind diese Fische fester Bestandteil der Szenen. Auch Auwers Brunnenentwurf mit Poseidon und einem Delphin für Prinz Eugens Schloss Hof zeigt einen solchen Delphin. (Abb. 124) Dieser Entwurf mit brauner Feder, grau

³⁷⁰ Ebenda, S. 37f. In seinem Plan, der die Vereinigung der Akademie zum Thema hatte, wies Abbé Johann Marcy, Kanonikus von Leitmeritz und Ehrenmitglied der Kupferstecherakademie unter anderem auf das vorbildliche Frankreich hin. 1770 erstatte Kaunitz, auf Befehl der Kaiserin ein ausführliches Gutachten, beginnend mit einer eingehenden Darlegung des Nutzens der Künste für den Staat und hinweisend auf das ähnliche Vorbild, dem Pariser „Institut“. Weinkopf 1877, S. 52.

³⁷¹ Siehe dazu S. 58 dieser Arbeit.

³⁷² Johann Wolfgang van der Auwera (1708 – 1756) war ein bedeutender Bildhauer des Rokoko. Er hielt sich, nach der Ausbildung in der Werkstatt seines Vaters, von 1730 bis 1736 sechs Jahre lang in Wien auf. Den Aufenthalt in Wien verdankte er dem Würzburger Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn, der von 1705 bis 1732 das Amt des Reichsvizekanzlers in Wien innehatte. Der Bischof schickte Auwera zur Fortbildung an die Wiener Akademie. Auwera schuf einige Entwürfe für Skulpturengruppen für Schloss Hof. Plessen / Husslein – Arco (Hg.), Prinz Eugen, 2010, S. 245 – 247; <http://de.wikipedia.org/wiki/Auwera>

³⁷³ Plessen / Husslein – Arco (Hg.) 2010, S. 247.

laviert auf feinem Schreibpapier, ist allseitig beschnitten. Es fehlt die Datierung.³⁷⁴ Die Zeichnung fällt jedoch in die Wienerzeit von Auwera, also in die Jahre zwischen 1730 und 1736 und könnte Bergl deshalb durchaus bekannt gewesen sein.

In Bezug auf Bergls Formenrepertoire, seine Sammlung an Motiven für seine Werke besonders für Melk und seine Arbeitsweise erscheint eine von Prof. Dr. Monika Dachs – Nickel beschriebene Zeichnung besonders interessant. In ihrer Habilitation über Franz Anton Maulbertsch beschreibt die Autorin im Band über dessen Mitarbeiter, genauer über Johann Bergl, die Ähnlichkeiten besagter Zeichnung mit einigen Melker Motiven.³⁷⁵ (Abb. 125) Sowohl der Delphin und das Krokodil, als auch die Meerjungfrau, der Putto auf dem Rücken des Delphines und ein mit Federn geschmückter Häuptling, der unter einem Sonnenschirm sitzt, sind Bestandteile der Melker Fresken. Krokodil und Häuptling finden sich im Fresko des Mittelsaales des Melker Pavillons wieder, während Delphin und Meerjungfrau in der Deckenmalerei des hinteren Raumes der oberen Bibliothekssäle abgebildet sind.³⁷⁶ Eigentlich wurde diese Zeichnung Maulbertsch zugeschrieben. Dachs – Nickel bemerkt jedoch die auffälligen Gemeinsamkeiten mit Bergls Zeichenstil und den Motiven von Melk. Aufgrund dieser Merkmale schreibt die Autorin die Zeichnung Bergl zu.³⁷⁷ Dieses Blatt könnte meiner Ansicht nach die schon beschriebene Arbeitsweise von Johann Bergl widerspiegeln. Am Beispiel von Ober St. Veit konnte beobachtet werden, dass Bergl einzelne Motive den Vorlagen entnahm, und diese in seinen eigenen Werken wieder zu neuen Szenen zusammenfügte. Die besagte Zeichnung könnte eine persönliche Skizze zur Sammlung von Motiven für Bergl gewesen sein, die er dann, auf die verschiedenen Räumlichkeiten von Melk verteilt, in gemalter Form umsetzte.

Bergl malte auch in den Fensternischen des großen Bibliothekssaales Vasenmotive mit Blumenranken, verziert mit Architekturalmalerei. Diese Malereien erfolgten allerdings deutlich später als die Ausstattung des Pavillons und der oberen Bibliotheksräume, nämlich im Jahr 1782.³⁷⁸ Die Vasen und die Blumenranken sind nicht so verspielt wie im Gartenpavillon und den oberen Bibliotheksräumen, was

³⁷⁴ Ebenda, S. 245.

³⁷⁵ Dachs – Nickel, Band 3, 2004, S. 11. Die Zeichnung stammt aus dem Linzer Landesmuseum (Inv. Nr. 5809)

³⁷⁶ Ebenda.

³⁷⁷ Ebenda..

³⁷⁸ Siehe dazu S. 35f dieser Arbeit.

jedoch auch auf die Wertigkeit der Malereien zurückzuführen sein könnte. Waren der Gartenpavillon und die beiden Bibliotheksräume Hauptwerke, die der Künstler für Melk schuf, so zählte die Übermalung der Bibliotheksnischen doch eher zu den „Gelegenheitsaufträgen“, mit denen man an Bergl herantrat. (Abb. 21) Die Kaiserzimmer zählten wohl eher zu den größeren Aufträgen, mit denen Bergl vom Stift beauftragt wurde.³⁷⁹ Besonders an der Tatsache, dass sich Bergl 1782 selbst in den Kaiserzimmern übermalte, wird jedoch sichtbar, was Dekorationskunst im Eigentlichen bedeutete. Diese Art der Ausstattungsmalerei war nicht für die Ewigkeit gedacht. Wie schon im zweiten Kapitel erklärt wurde, sind heute nur noch die Malereien des Jahres 1782 von Bergl in einem der Kaiserzimmer erhalten.³⁸⁰ Diese Malereien beschränken sich in Form von Architekturmalerei vor allem auf die Sockelzone, Supraporten und die Malerei hinter dem Kachelofen des Zimmers Nummer 15. (Abb. 23, 24) Auch diese Malereien entstanden bereits in Bergls fortgeschrittenem Lebensalter und späterer künstlerischen Laufbahn. Die Dekoration zeigt sich ebenfalls, wie die Übermalung der Portraittöpfe in der Bibliothek, nicht so aufwendig im Detail wie Bergls Melker Hauptwerke – der Gartenpavillon und die beiden oberen Bibliotheksräume. Dass die beiden letzteren Werke von Johann Bergl noch heute zu sehen sind, deutet womöglich auf den besonders dekorativen Charakter der Malereien hin. Offenbar hat man diese Dekorationen von Bergl in den jeweiligen damaligen Restaurierungsphasen als erhaltungswürdig empfunden.

In Bezug auf die Mitarbeiterbeteiligung lässt sich weder im Gartenpavillon noch in den oberen Bibliotheksräumen erkennen, welche Partien Bergl selbst und welche Stellen seine namentlich genannten Mitarbeiter Steiner, Johannes Frister oder sein Sohn Anton malten.³⁸¹ Eine genaue Zuordnung einzelner Malereien ist auch durch die Quellen nicht belegt. Auch in der Literatur über Johann Bergl finden sich diesbezüglich keine maßgeblichen Angaben. Weixlgärtner äußert den Verdacht, dass Bergl bei der Ausmalung des Gartenpavillons möglicherweise einen Architekturmaler gehabt hätte. Der Autor begründet seine Vermutung über das eventuelle Portrait dieses Malers in der Darstellung unter Abt Urbans gemaltem Reliefmedaillon.³⁸² (Abb. 51) Durch die Attribute des Portraitierten - Zirkel, Lineal und Senkblei -

³⁷⁹ Siehe dazu S. 29 – 33, 36 – 39 dieser Arbeit.

³⁸⁰ Siehe S. 37 dieser Arbeit.

³⁸¹ Zur Nennung der Mitarbeiter in den PE siehe Kapitel 2.

³⁸² Weixlgärtner 1903, S. 338.

gekennzeichnet, glaubt Weixlgärtner in dem Dargestellten Bergls Architekturmaler zu sehen.³⁸³ Nachgewiesen werden kann dies allerdings nicht. Als wahrscheinlicher erscheint es, dass mit dem Dargestellten der Baumeister und Architekt des Gartenpavillons, Franz Munggenast gemeint war.³⁸⁴

Johann Bergl im Benediktiner Stift Melk - Schlussbemerkungen – Resumée

Johann Bergl hatte mit der in Ober St. Veit erstmals umgesetzten exotisch – illusionistischen Dekorationsmalerei, die er in seinen späteren Arbeiten immer weiter entwickelte, eine Art „Marktlücke“ in der damals gegenwärtigen Ausstattungsmalerei entdeckt. In diesem Charakter weisen Bergls bemalte Wandbespannungen schon in Richtung der industriell gefertigten Bildtapete des beginnenden 19. Jahrhunderts.³⁸⁵ Interessant ist, dass wegen eben dieser profanen Dekorationsmalerei Bergl seinen ersten Auftrag für das Benediktiner Stift Melk erhielt. Diesem Auftrag für die Ausmalung des Gartenpavillons folgten zahlreiche weitere Arbeiten, die Bergl für das Stift erledigte. Der „Klostermaler“ Bergl unterscheidet sich in eben diesem Merkmal von anderen Klostermalern der Barockzeit. Als Beispiel für einen erfolgreichen Klostermaler sei der ältere Paul Troger (1698 – 1762) genannt, der auch 1732 die Fresken des Marmor- und des Bibliothekssaales im Stift Melk malte.³⁸⁶ Troger und auch Johann Michael Rottmayr (1654 – 1730), der von 1716 – 1722 die Fresken der Melker Stiftskirche malte, schufen Deckenmalereien in Programmen, großteils mit allegorischen und religiösen Inhalten. Bergls Malereien wirken selbst bei allegorischen Programmen, wie bei den Deckenfresken der oberen Bibliotheksräume sichtbar wird, dekorativ. Zugunsten der Gesamtdekoration löste Bergl die Themen dementsprechend auf, dass selbst Allegorien, wie zum Beispiel die Darstellung der Aphrodite im hinteren der oberen Bibliotheksräume in Melk, profan und fast musterhaft erscheinen. In diesem Merkmal ist wieder die Ähnlichkeit mit Boucher zu erkennen. *„Boucher ordnet seine Figuren, deren lineare Reinheit entzückt, zu ornamentalen Mustern an und konserviert sie im zarten Kolorit wie Blumen im*

³⁸³ Ebenda.

³⁸⁴ Siehe dazu S. 26 und 52 dieser Arbeit.

³⁸⁵ Horny 1994, S. 74; J. Leiß, Die Bildtapete, in: Heinrich Olligs (Hg.), Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart, Band 2, S. 187 – 296.

³⁸⁶ Paul Troger (1698 – 1762) malte unter anderem in Stift Melk, Stift Altenburg, Stift Zwettl, Stift Seitenstetten, Stift Geras und Stift Göttweig.

Herbarium.³⁸⁷ Erst bei näherer Betrachtung werden Apollo und die neun Musen, sowie Aphrodite auf dem Wagen als solche erkennbar. In keinem von Bergls Melker Werken dominiert ein Thema über die anderen oder fällt in sonst einer Art aus der Gesamtausstattung heraus. Der Künstler integrierte alle Szenen, Personen und Geschehnisse in das übergeordnete Thema der dekorativen Raumausstattung. Um einzelne Szenen als solche wahrnehmen zu können, erfordert es eine eingehende Betrachtung. Die Themen der Malereien im Melker Gartenpavillon sind ausschließlich profanen Inhalts. Bergl holte die ferne, fremde Welt in die Melker Klosteranlage. Auch der heutige Betrachter fühlt sich in den Räumlichkeiten des Melker Pavillons, besonders in dessen Seitenflügeln, wie in ein fernes Urlaubstraumland entrückt. Für diese Wirkung ist auch das frische und leichte Kolorit, das Bergl für seine Malereien verwendete, ausschlaggebend.

Schon Bergls Arbeitstechnik lässt auf die Art und die Wirkung seiner Malerei schließen. Den Großteil seiner Malereien schuf Bergl in Kalksecco. Diese, im Vergleich zu in Fresko ausgeführten Malereien, viel schnellere Technik, ermöglichte ihm seine rasche Arbeitsweise. Passend zum Charakter und dem Anspruch an die Dekorationsmalerei, schuf Bergl in kurzer Zeit zahlreiche Werke.³⁸⁸

Für weitere Nachforschungen in Bezug auf die Herkunft und Vorlagen von Bergls Formensprache erscheint eine noch tiefer gehende Auseinandersetzung mit den französischen Vorbildern sinnvoll. Gerade in der Dekorationskunst des 18. Jahrhunderts gingen von Frankreich viele Ideen aus, die sich schnell verbreiteten und Vorbildcharakter besaßen. Vermutlich war es nur schwer möglich, diesen starken Einfluss zu ignorieren. Besonders durch die Hinweise auf die Ähnlichkeiten mit den Berglmalereien im Goess-Appartement in Schönbrunn und den Arbeiten von Lancret und Lajoue scheinen französische Vorbilder für Bergls Ideen sehr wahrscheinlich. Genauere Recherchen in diese Richtung könnten möglicherweise ein noch klareres Bild über die Herkunft für Bergls Motive und seine Arbeitsweise ergeben.

Einen anderen interessanten Ansatzpunkt für weitere Recherche liefert die Situation über die Mitarbeiter von Johann Bergl. Unter Berücksichtigung aller in den Quellen zu seinen Werken angeführten Mitarbeiter könnte womöglich ein noch genaueres Bild

³⁸⁷ Hubala, Barock und Rokoko, in : Belser Stilgeschichte, Band 9, München 1978, S. 190. Auch Bergls Malereien zeichnen sich durch ihr frisches, leichtes und in der Farbigkeit originelles Kolorit aus.

³⁸⁸ Otto 1964. Sieht man sich die Auflistung der Werke von Bergl an, fallen auch die eng beieinander liegenden Entstehungszeiten der unterschiedlichen Arbeiten des Künstlers auf. Durch die große Dichte an Aufträgen kam Bergl eine schnelle Arbeitsweise entgegen.

über Bergls Mitarbeiterstab und über eine mögliche Werkstatt des Künstlers entstehen. Dieser Punkt zählt im Moment zu den eher unklaren Bereichen in Bergls künstlerischer Arbeit und Laufbahn. Diesbezüglich erscheinen die beiden erwähnten Maler, Johann Christian Frister und Johann Steiner, durch ihr verwandtschaftliches Verhältnis als interessante mögliche Mitarbeiter von Bergl. Eine genauere Untersuchung dieser Frage könnte Aufschluss darüber geben, ob Bergl in einer Art „Familienbetrieb“ arbeitete.³⁸⁹ Eine nähere Betrachtung möglicher Mitarbeiter von Johann Bergl könnte zudem hilfreich bei dem Versuch einer Zuschreibung einzelner Partien von Malereien an Bergls Mitarbeiter sein. Das Hauptaugenmerk bei der Zuordnung einzelner Malpartien an Frister oder Steiner würde dabei vermutlich auf den Architekturmalereien liegen. Besonders interessant für eine mögliche Vorbildwirkung und Übernahmen wären in diesem Zusammenhang die Ornament- und Architekturzeichnungen von Lajoue und die Werke von Lancret. Weiters würde eine nachweisliche Mitarbeit von Johann Christian Frister und Johann Steiner auch den Kreis zu den Vorbildern aus der französischen Druckgraphik schließen. Johann Christian Frister, der mögliche Neffe von Bergl, studierte an der neu eröffneten Wiener Kupferstecherakademie und kannte daher mit hoher Wahrscheinlichkeit französische Kupferstiche. Johann Steiner, der vermutliche Schwager von Bergl, war unter anderem Radierer und vorwiegend in Wien tätig. Auch bei ihm kann man davon ausgehen, dass er die Vorbilder aus Frankreich kannte.

Die Erforschung der genannten Aspekte könnte eine genauere Grenze zwischen Bergls eigener Genialität und der Beeinflussung und Übernahme einzelner Merkmale von anderen Künstlern ziehen. Zweifellos muss jedoch festgehalten werden, dass Bergl ein Meister der Komposition war und selbst Übernahmen, wie auch am Beispiel von Ober St. Veit und den *Nouvelles Indes* sichtbar wurde, äußerst phantasievoll und raffiniert modifiziert, neu verwendet und in sein eigenes Ausstattungskonzept integriert hat. Diese Arbeitsweise ist auch ein wesentlicher Grund für den Erfolg und die Einzigartigkeit seiner Ausstattungsmalereien, die Johann Bergl – damals wie heute - als außergewöhnliche Künstlerpersönlichkeit auszeichnet.

³⁸⁹ Auch Bergls Sohn Anton half seinem Vater bei der Ausführung seiner Aufträge. Johann Steiner wäre in der angesprochenen Vermutung Bergls Schwager.

Abbildungen



Abb.1: Niederösterreichkarte, Darstellung der Besitzungen von Stift Melk im 18. Jhdt.



Abb. 2: Schimmelturm im Vordergrund, Gartenmauer als Verbindung der beiden Türme, Pulverturm im Hintergrund, Stift Melk



Abb. 3: Johann Bergl, 4. Viertel, 18. Jhdt., Altaraufsatz, Himmelfahrt Mariens, Fresko, Pfarrkirche Untermarkersdorf



Detail von Abb. 3

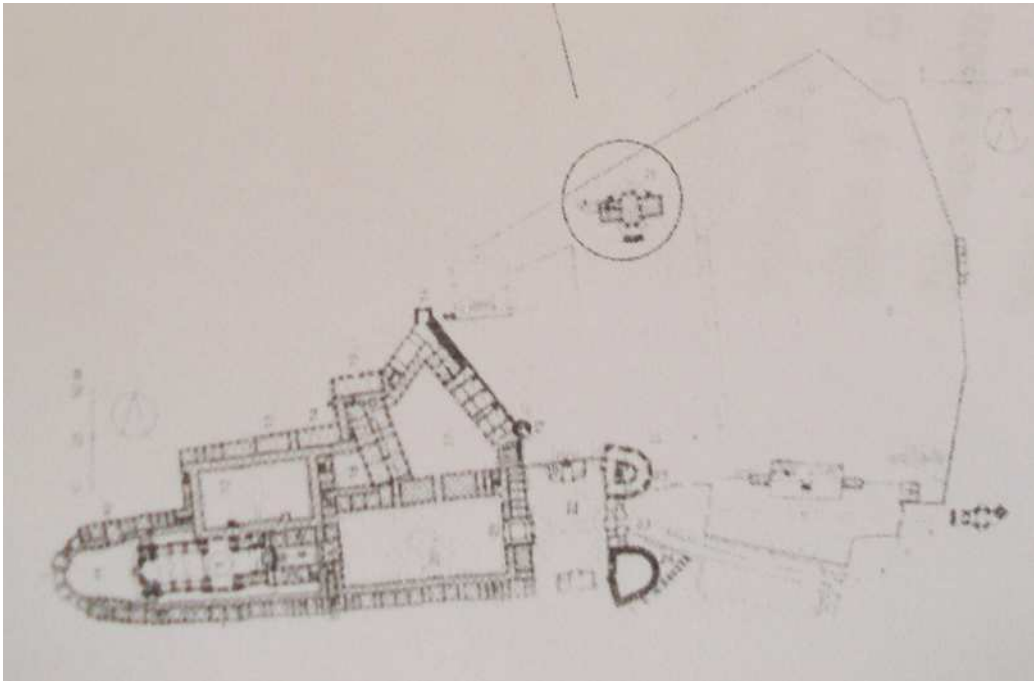


Abb. 4: GR Klosteranlage und Gartenpavillon (im Kreis) im Norden der Klosteranlage

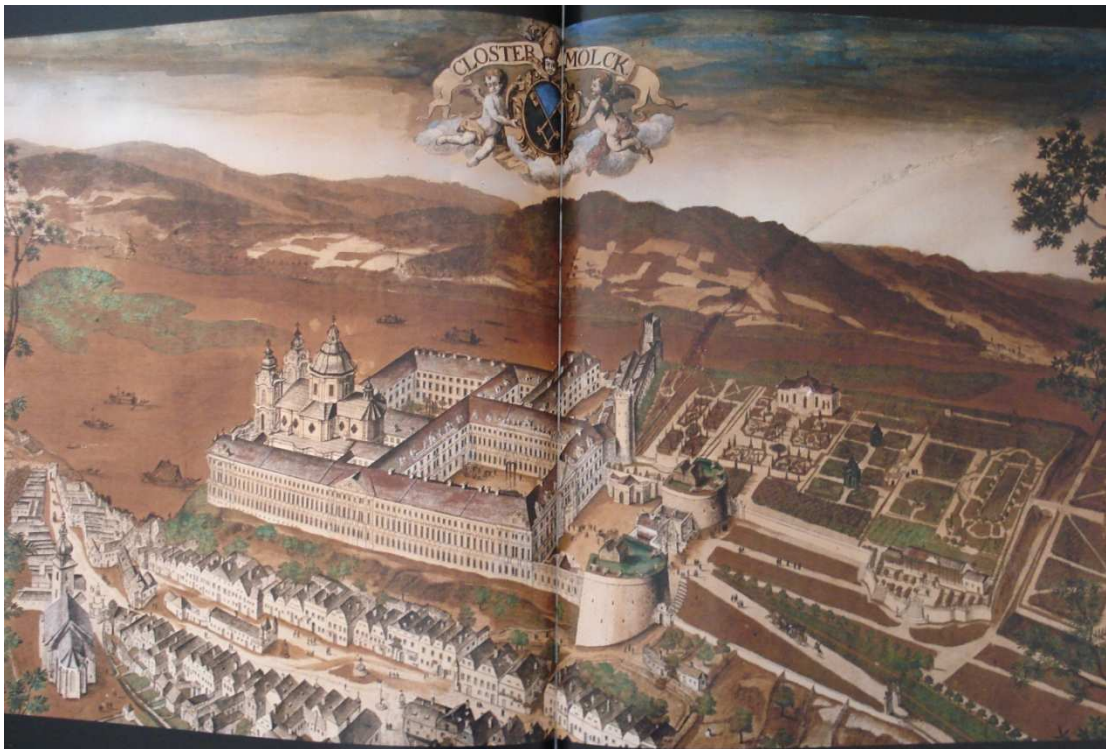


Abb. 5: Franz Rosenstingl, 1750, Ansicht von Stift Melk



Abb. 6: Gartenpavillon Stift Melk, Franz Munggenast 1747/48

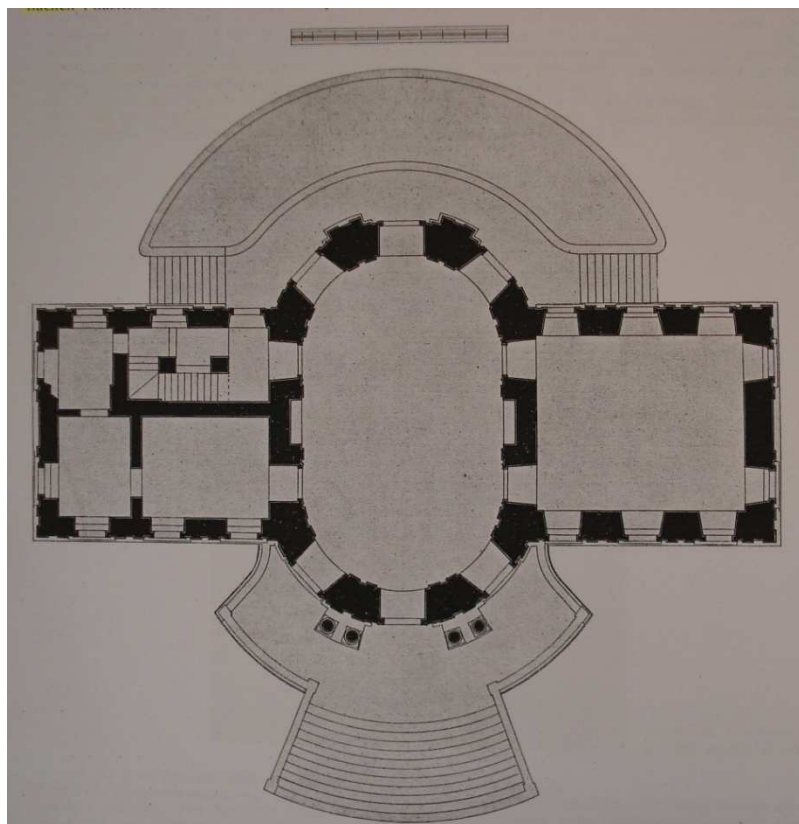


Abb. 7: GR, Gartenpavillon

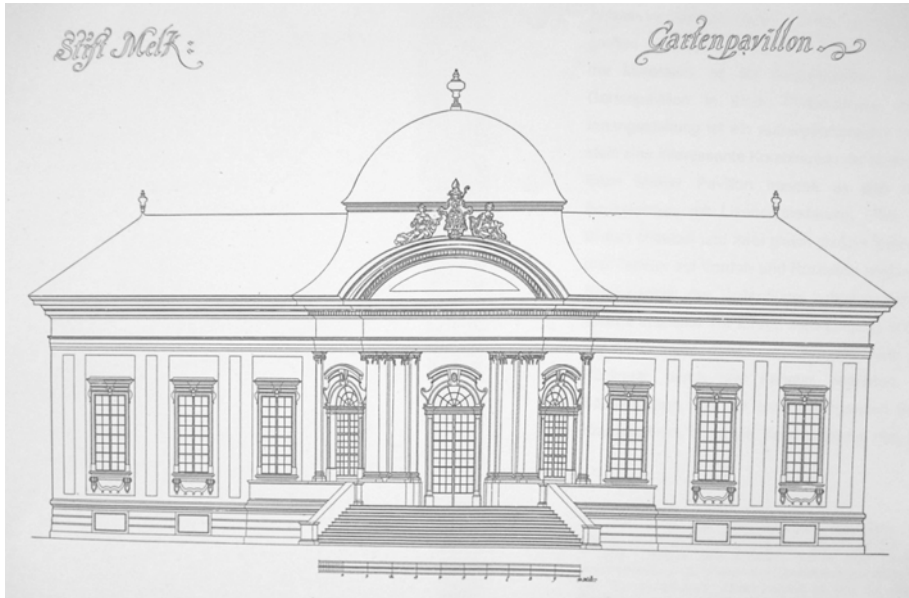


Abb. 8: Aufriss, Gartenpavillon Melk

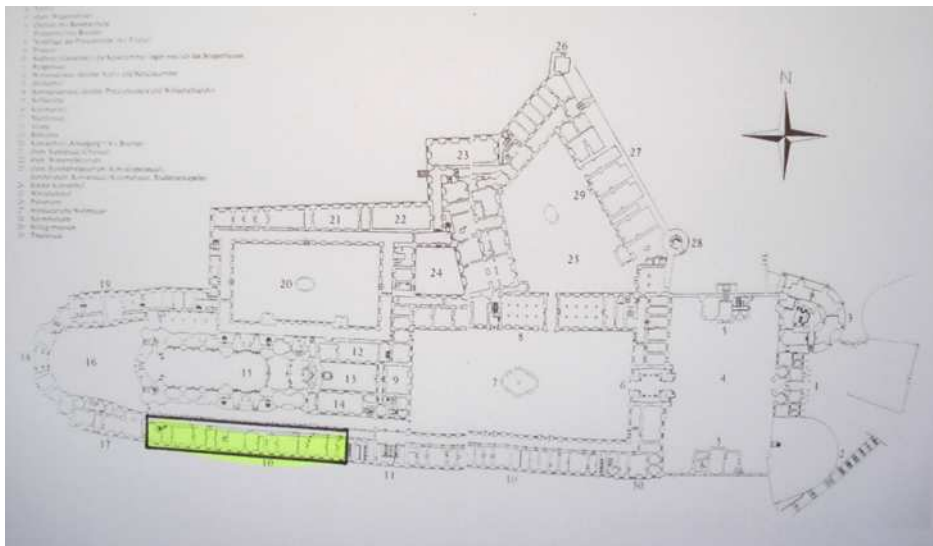


Abb. 9: GR Klosteranlage, markierter Teil: westlicher Gästetrakt mit Kaiserzimmern

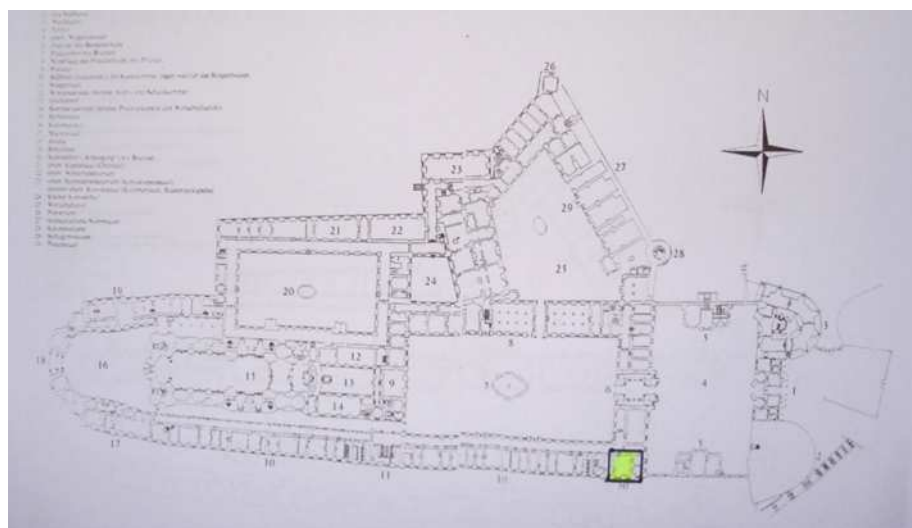


Abb. 10: GR Klosteranlage, markierter Teil: Lage des Dietmayrsaales



Abb. 11: Johann Bergl ?, 1767, Reste einer Trompete, Dietmayrsaal, Stift Melk



Abb. 12: Einblick in den Dietmayrsaal, Stift Melk

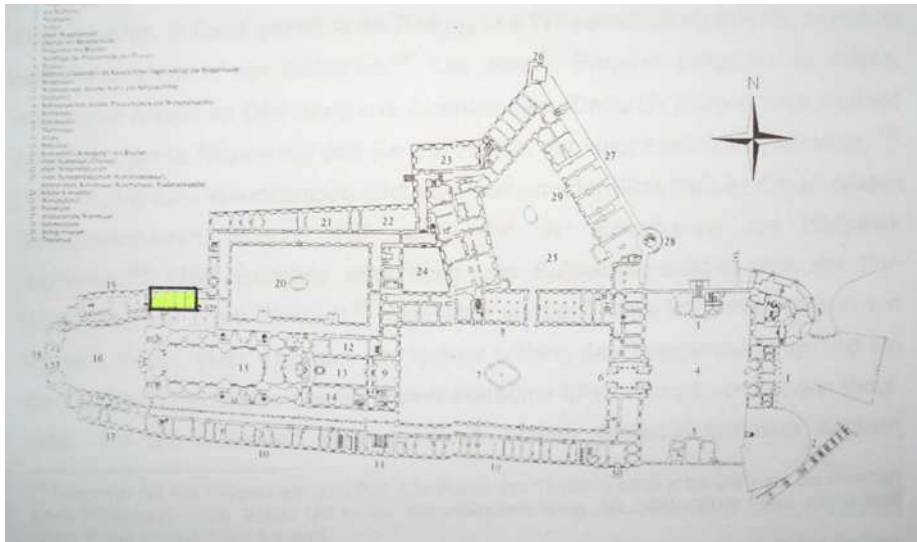


Abb. 13: GR Klosteranlage, markierter Teil: Lage der oberen Bibliothekszimmer

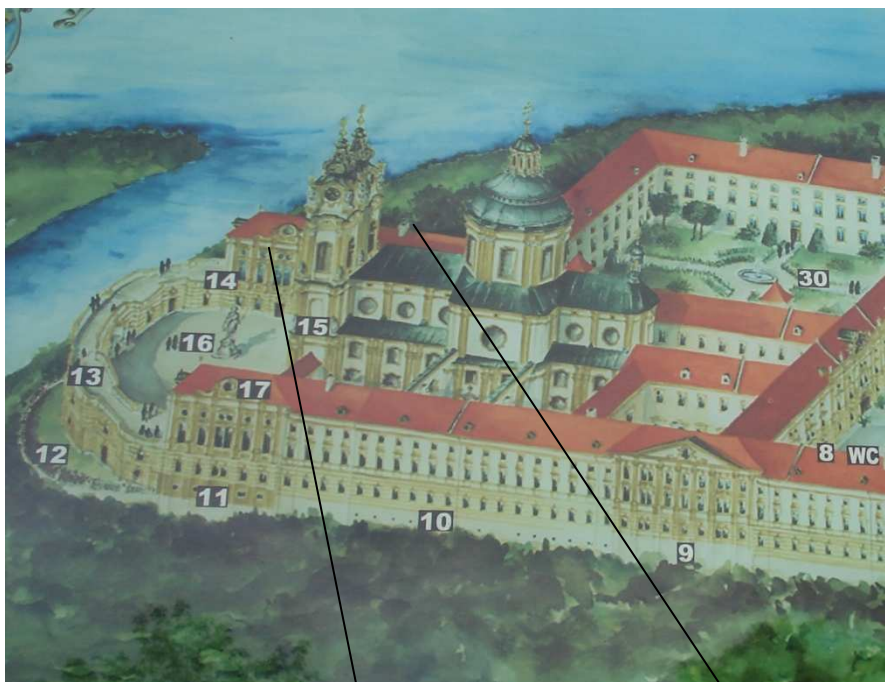


Abb. 14: Plan der Klosteranlage, großer Bibliothekssaal, obere Bibliotheksräume

Detail von Abb. 14





Detail von Abb. 15

Abb. 15: Schmiedeeisengitter mit Wappen von Abt Urban II. Hauer, Stift Melk



Abb. 16: Johann Bergl, 1767, Malerei um die Tür in die beiden oberen Bibliotheksräume, Stift Melk

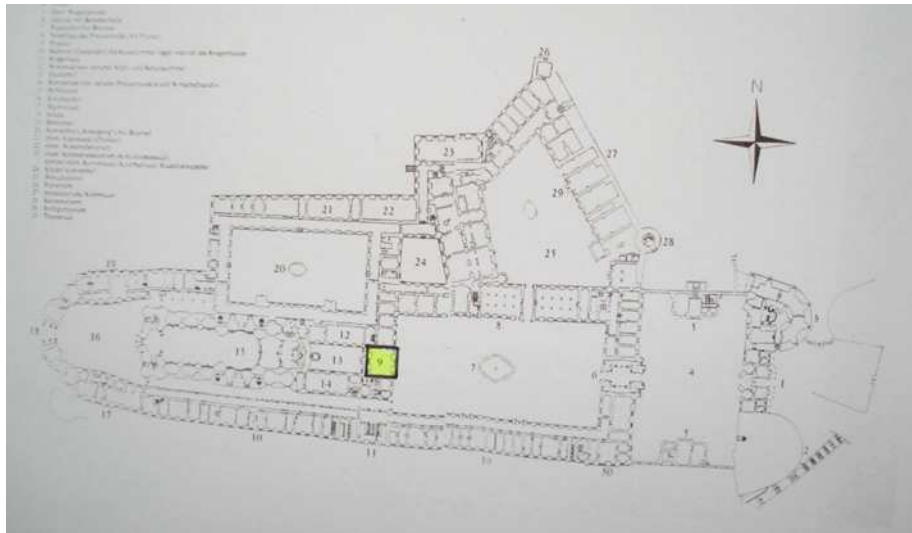


Abb. 17: GR der Klosteranlage, markierter Teil: Lage der Prälatur

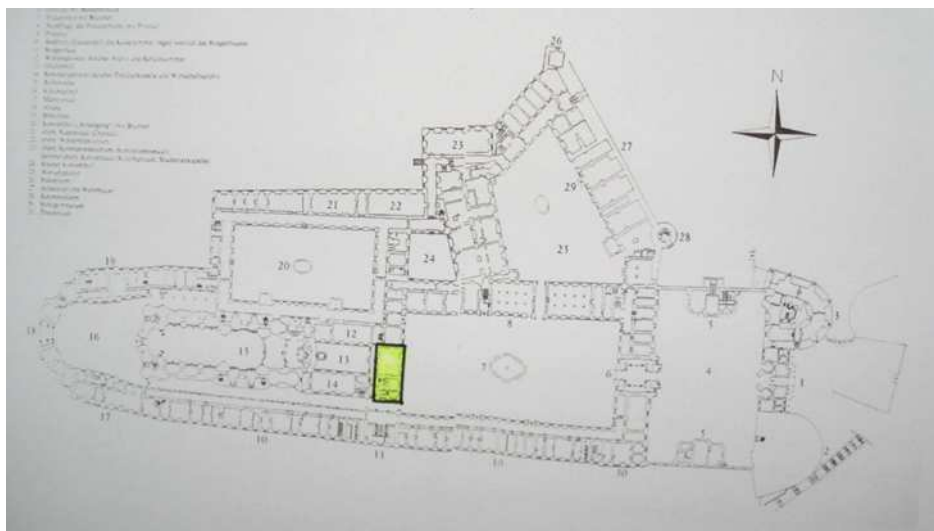


Abb. 18: GR der Klosteranlage, markierter Teil: Lage der Gastzimmer im zweiten Stock; über der Prälatur



Abb. 19: Schimmelturm während der Renovierung 1992/93



Abb. 20: Schimmelturm



Abb. 21: Johann Bergl, 1781, Vasen-, Architektur- und Blumenmotive; darunter Franz Rosenstingl, 1732, Portraitsköpfe von gelehrten Benediktinerinnen und Benediktinern, Stift Melk, Fensternische, großer Bibliotheksraum



Abb. 22: Giebel an der Ostfassade, Stift Melk



Detail von Abb. 22



Abb. 23: Johann Bergl, 1782, Architekturmaleri, Kaiserzimmer Nr. 15, Stift Melk



Abb. 24: Johann Bergl, 1782, umlaufend gemalter Sockel, Kaiserzimmer Nr. 15, Stift Melk

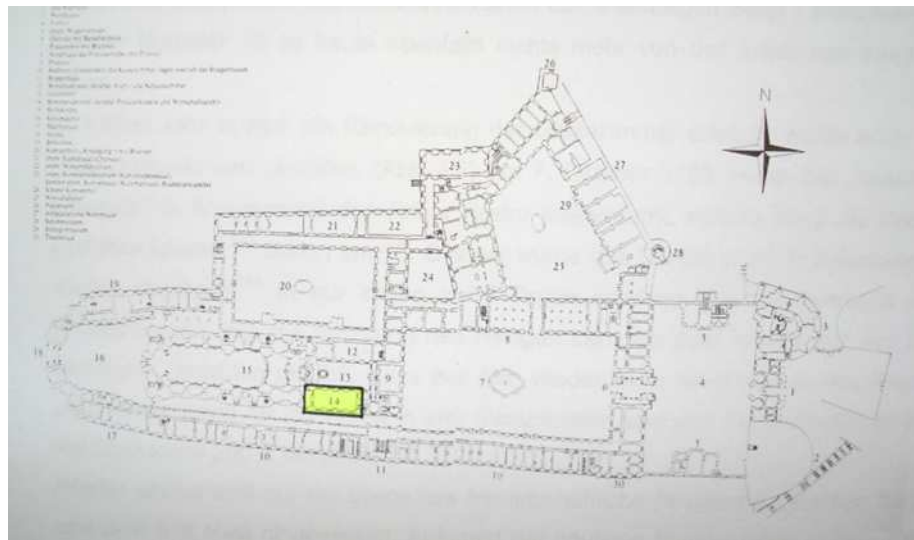


Abb. 25: GR Klosteranlage, markierter Teil: Lage der Prälaturkapelle



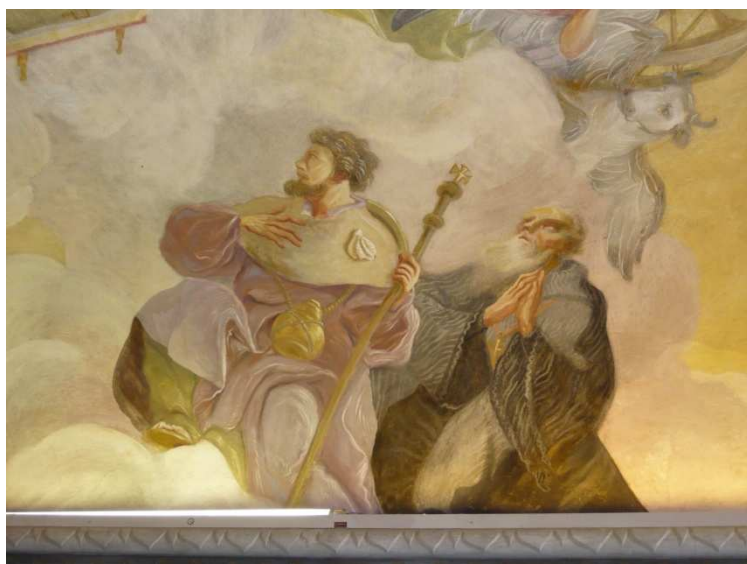
Abb. 26: Johann Bergl ?, 1782 ?, Deckenfresko Prälaturkapelle, Anbetung des hl. Lammes, Stift Melk



Detail aus dem Deckenfresko der Prälaturkapelle



Detail aus dem Deckenfresko
der Prälaturkapelle:
Petrus und Paulus



Detail aus dem Deckenfresko
der Prälaturkapelle:
Koloman und Benedikt

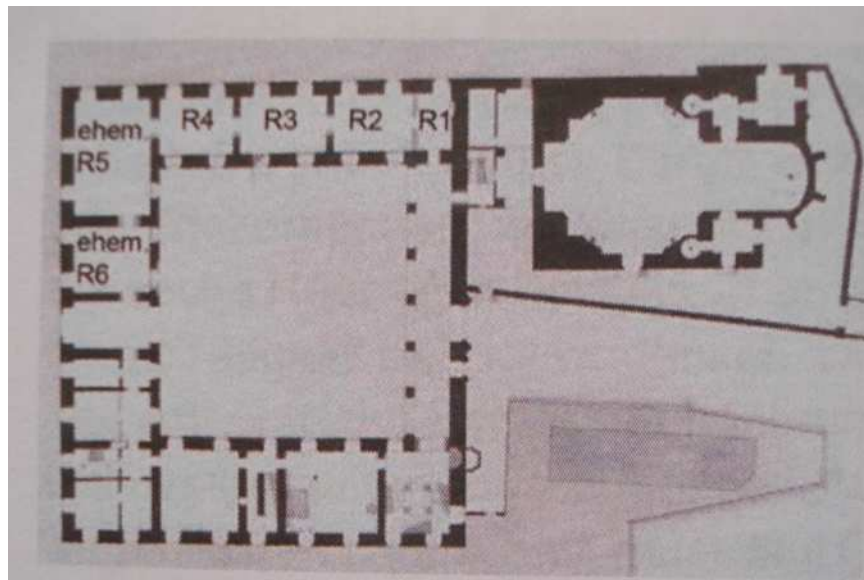


Abb. 27: GR Schloss Ober St. Veit



Abb. 28: Johann Bergl, 1762/63, „Le Cheval rayé“, Raum 5/6, Schloss Ober St. Veit



Abb. 29: Johann Bergl, 1762/63, „L'Éléphant“, Raum 5/6, Schloss Ober St. Veit



Abb. 30: Johann Bergl, 1762/63, „Der Fischer“, Raum 2, Schloss Ober St. Veit



Abb. 31: Nouvelles Indes, François Desportes, „Le Pêcheur“



Abb. 32: Johann Bergl, 1762/63, „Die Getragene“, Raum 1, Schloss Ober St. Veit

Abb. 33: Nouvelles Indes, „La Négrresse portée dans un hamac“





Abb. 34: Nouvelles Indes,
„Le Chameau ou Le Cheval pommel  “



Abb. 35: Johann Bergl, 1762/63, Kamel und Lama, Raum 2, Schloss Ober St. Veit



Abb. 36: Johann Bergl, 1762/63, Pferd und Reiter, Raum 2, Schloss Ober St. Veit



Abb. 37: Johann Bergl, 1762/63,
Raum 1, Schloss Ober St. Veit



Abb. 38: Johann Bergl, 1762/63,
Raum 4, Schloss Ober St. Veit



Abb. 39: Johann Bergl, 1763/64, Deckenfresko des Hauptraumes, Gartenpavillon,
Stift Melk



Abb. 40: Johann Bergl, 1763/64, Europa, Deckenfresko Hauptraum, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 41: Johann Bergl, 1763/64, Asien, Deckenfresko, Hauptraum, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 42: Johann Bergl, 1763/64, Amerika, Deckenfresko, Hauptraum, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 43: Johann Bergl,
1764, Afrika,
Deckenfresko,
Hauptraum,
Gartenpavillon, Stift
Melk

Abb. 44: Giovanni
Battista Tiepolo,
1753, Europa,
Stiegenhausfresko,
Würzburger Residenz
der Erzbischöfe



Abb. 45: Giovanni
Battista Tiepolo,
1753, Asien,
Stiegenhausfresko,
Würzburger
Residenz der
Erzbischöfe



Abb. 46: Giovanni Battista Tiepolo, 1753, Amerika, Stiegenhausfresko, Würzburger Residenz der Erzbischöfe



Abb. 47: Giovanni Battista Tiepolo, 1753, Afrika, Stiegenhausfresko, Würzburger Residenz der Erzbischöfe

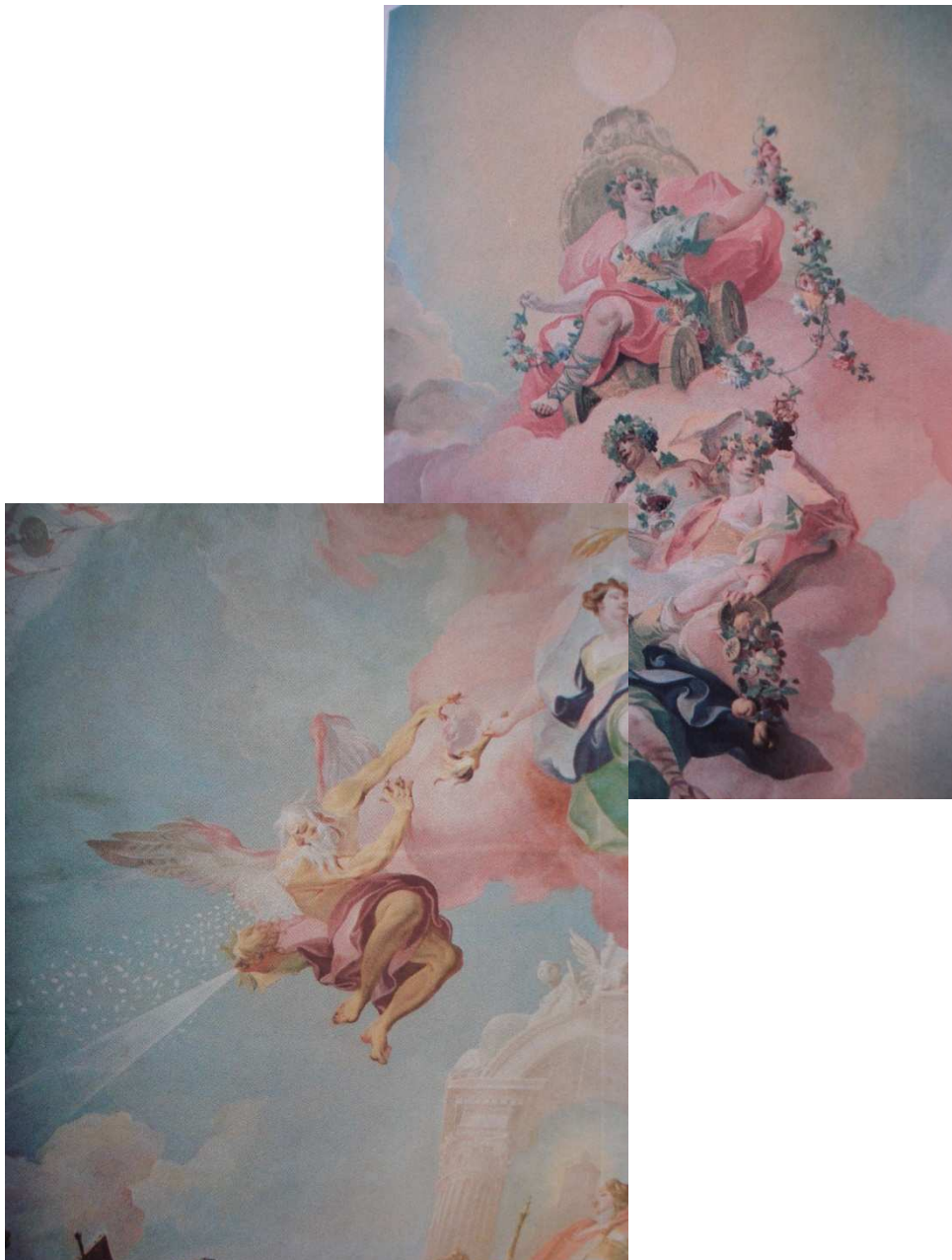


Abb. 48: Johann Bergl, 1763/64, Die vier Jahreszeiten, Deckenfresko, Hauptraum, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 49: Johann Bergl, 1763/64, Architekturmalerei an den Wänden im Gartenpavillon, Stift Melk, Blick vom Eingang in den Hauptraum

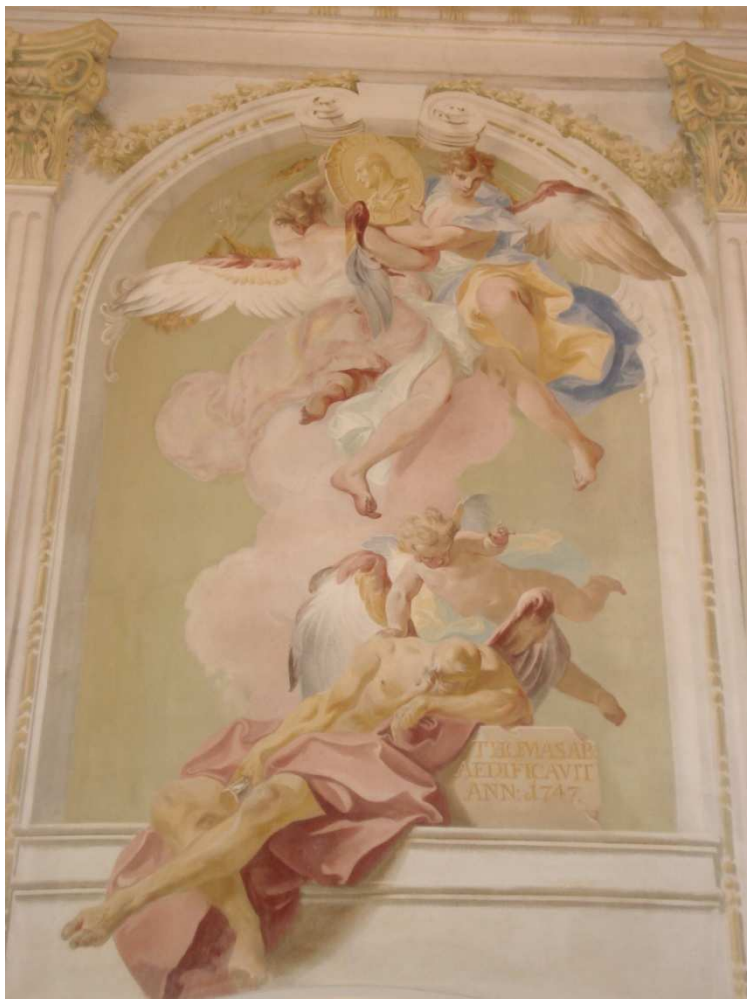


Abb. 50: Johann Bergl, 1763/64, Medaillon von Abt Thomas Pauer, Hauptraum, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 51: Johann Bergl, 1763/64, Medaillon von Abt Urban II. Hauer, Hauptraum, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 52: Blick in den linken Seitenflügel vom Hauptraum aus, Speisezimmer, Kammerdienerzimmer, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 53: Johann Bergl, 1763/64, Deckenmalerei der Anrichte, linker Seitenflügel, Gartenpavillon, Stift Melk



Detailfotos der Wandpartien aus dem Kammerdienerzimmer, linker Seitenflügel, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 54: Johann Bergl, 1763/64, Speisezimmer, linker Seitenflügel, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 55: Blick in den rechten Seitenflügel vom Hauptraum aus, Spielzimmer, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 56: Johann Bergl, 1763/64, rechter Seitenflügel, Ostwand im Spielzimmer, Gartenpavillon, Stift Melk

Abb. 57: Signatur von Johann Bergl unter der Malerei dargestellt in Abb. 56



Abb. 58: Johann Bergl, 1763/64, Deckenmalerei im Spielzimmer, rechter Seitenflügel, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 59: Johann Bergl, 1763/64, Kamel und Lama, rechter Seitenflügel, Gartenpavillon, Stift Melk

Abb. 60: Johann Bergl, 1763/64, Bogenschütze, rechter Seitenflügel, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 61: Johann Bergl, 1762/63, Bogenschütze, Raum 2, Schloss Ober St. Veit



Abb. 62: Nouvelles Indes,
„Le Cheval rayé“



Abb. 63: Anciennes Indes,
„Le Chasseur indien“

Abb. 64: Johann Bergl,
1763/64, Reiter und Pferd,
Speisezimmer,
linker Seitenflügel,
Gartenpavillon, Stift Melk





Abb. 65: Johann Bergl, 1762/63, Rhinozeros und Schwan, Raum 1, Schloss Ober St. Veit



Abb. 66: Nouvelles Indes, „L'Éléphant“



Abb. 67: Johann Bergl, 1762/63, Person mit Korb und Früchten, Raum 3, Schloss Ober St. Veit



Detail von Abb. 67



Abb. 68: Johann Bergl, 1763/64,
Kampf zwischen Gepard und Eber,
linker Seitenflügel, Gartenpavillon,
Stift Melk



Abb. 69: Nouvelles Indes,
„Le Comabt d´animaux“

Detail von Abb. 69



Abb. 70: Nouvelles Indes,
„Les deux Taureaux“



Abb. 71: Johann Bergl, 1762/63, überspielte Raumecken, rechter Seitenflügel, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 72: Johann Bergl, 1762/63, überspielte Raumecken, rechter Seitenflügel, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 73: Johann Bergl, 1762/63, Türsituation von rechtem Seitenflügel in den Hauptraum, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 74



Abb. 75

Abb. 74 – 85: Salomon Kleiner, 1734,
 „Menageriewerk“, kolorierte Kupferstiche, Belvedere Wien



Abb. 76



Abb. 77



Abb. 78



Abb. 79



Abb. 80



Abb. 81



Abb. 82



Abb. 83



Abb. 84



Abb. 85



Abb. 86: Ignaz Heinitz von Heintzental, 1723, „Hyäne mit Helmkasuar vor Kakteen“, Öl auf Leinwand, 317 x 159 cm, Belvedere Wien, Inv. Nr. 5635



Abb. 87: Ignaz Heinitz von Heintzental, 1723, „Straußenpaar vor Bananenstaude und blühender Aloe“, Öl auf Leinwand, 317 x 159 cm, Belvedere Wien Inv. Nr. 5634



Abb. 88: Philipp Ferdinand de Hamilton, 1723, „Vier Geier verschiedener Art“, Öl auf Leinwand, 110 x 127 cm, Wien Belvedere, Inv. Nr. 4208

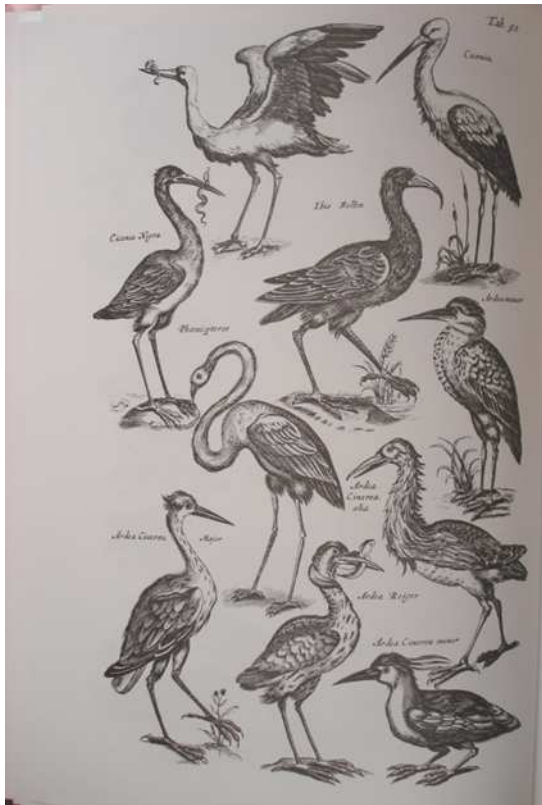


Abb. 89: Matthäus Merian, Tierbildvorlagen, Kupferstiche

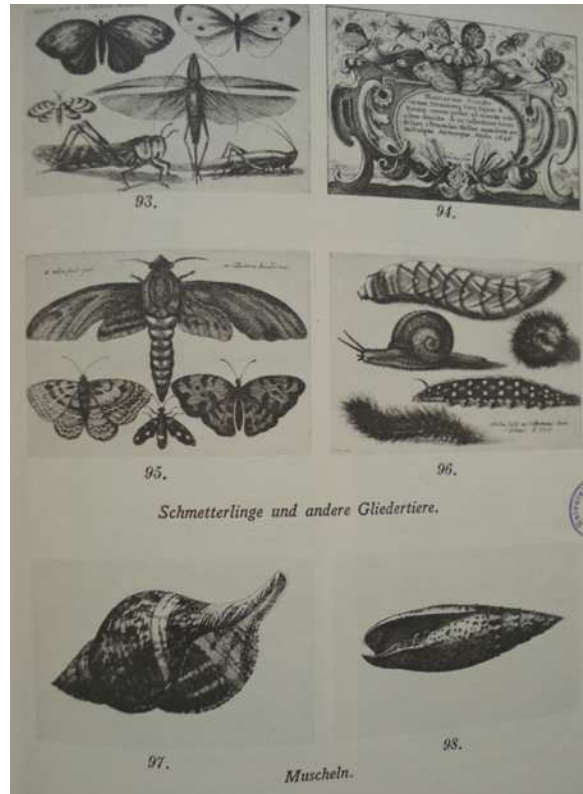


Abb. 90: Wenzel Hollar, Kupferstiche mit Schmetterlingen und Muscheln



Abb. 91: Johann Bergl, 1767, Die vier Fakultäten, erster oberer Bibliotheksraum, Stift Melk

Abb. 92: Johann Bergl,
1767, Apollo mit den
neun Musen, erster
oberer Bibliotheksraum,
Stift Melk



Detail mit den Musen von
Abb. 92

Abb. 93: Johann Bergl
1767, Architekturalerei,
erster oberer Bibliotheksraum,
Stift Melk





Abb. 94: Durchgang vom ersten in den zweiten Bibliotheksraum, obere Bibliotheksräume, Stift Melk



Abb. 95: Johann Bergl, 1767, Aphrodite, zweiter oberer Bibliotheksraum, Stift Melk



Abb. 96: Johann Bergl, 1767, Putti in den Fensternischen, zweiter oberer Bibliotheksraum, Stift Melk



wie Abb. 96



Abb. 97: Johann Bergl, 1767, Muschelmotive im Fenstersturz, zweiter oberer Bibliotheksraum, Stift Melk



Abb. 98: Johann Bergl, 1767, Muschelmotive über dem Durchgang in den ersten oberen Bibliotheksraum, Stift Melk

Abb. 99: Matthäus Merian, Tierbildvorlagen, Kupferstiche





Abb. 100: Johann Bergl, 1767, Dekorelement an der Decke in den Raumecken, zweiter oberer Bibliotheksraum, Stift Melk

Abb. 101: Gabriel Huquier, „Oiseaux de la Chine par Huquier, époque Louis XV“



Abb. 102: Gabriel Huquier, Ornamentzeichnung, Kupferstich



Abb. 103: Frühling, Putti beim Umgraben der Erde

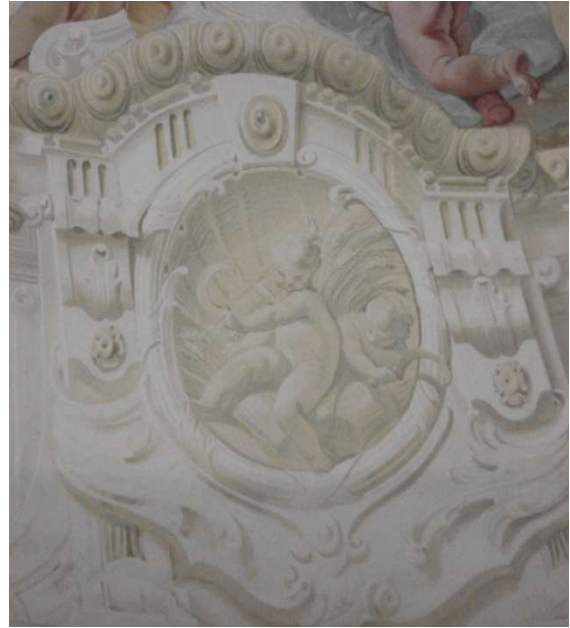


Abb. 104: Sommer, Putti bei der Getreideernte

Abb. 103 – 106: Johann Bergl, 1763/64, Putti, die die vier Jahreszeiten darstellen, Hauptraum, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 105: Herbst, Putti beim Wein keltern

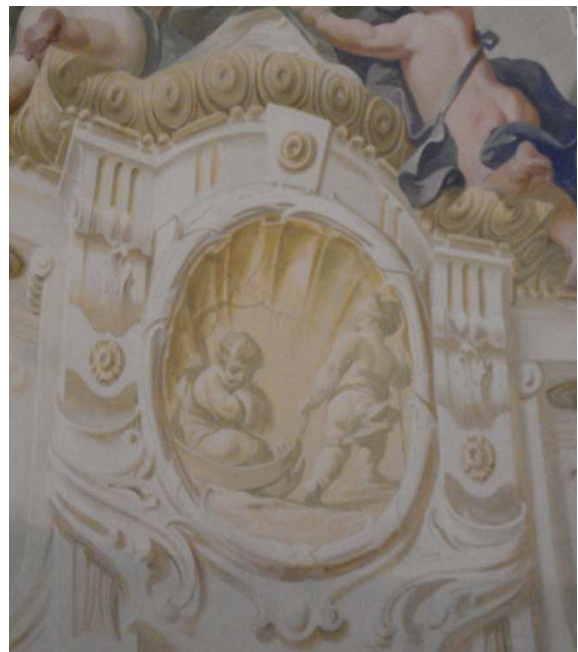


Abb. 106: Winter, Putti beim Schlitten fahren



Abb. 107: Gabriel Huquier, ca. 1736, „Book of Fountains“, No. 6, after François Boucher, Kupferstich



Abb. 108: Gabriel Huquier, ca. 1736, „Book of Fountains“, No.3, after François Boucher, Kupferstich



Abb. 109: Georg Raphael Donner, 1737 – 39, „Providentiabrunnen“, Neuer Markt, Wien



Abb. 110

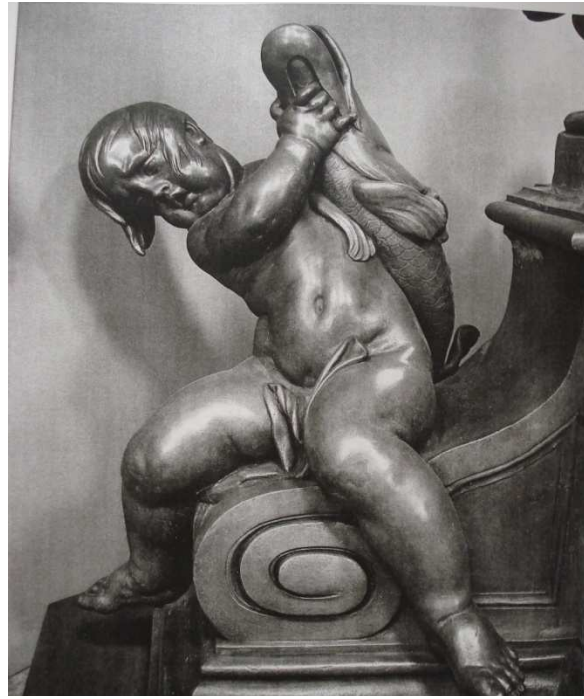


Abb. 111

Abb. 110 – 113: Putti auf dem Sockel von Abb. 109



Abb. 112



Abb. 113



Abb. 114 – 118: Johann Bergl,
1763/64, Die 5 Sinne,
Hauptraum,
Gartenpavillon, Stift Melk

Abb. 114: Geruchssinn



Abb. 115: Gehör



Abb. 116: Tastsinn

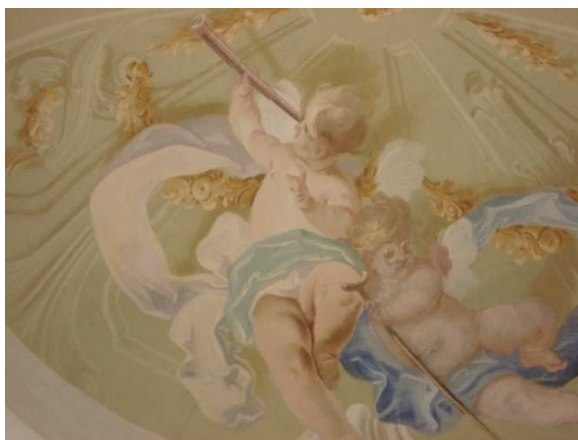


Abb. 117: Sehsinn

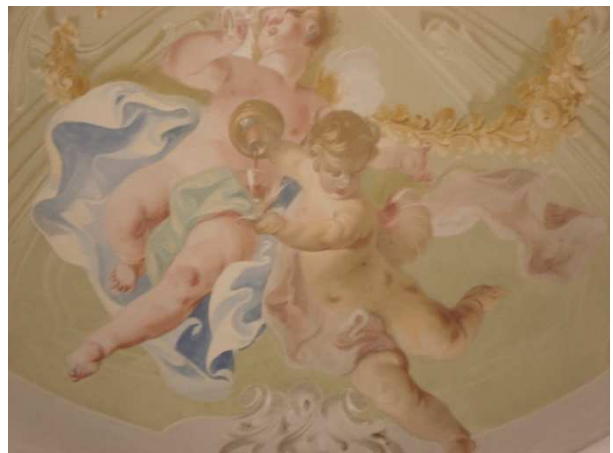


Abb. 118: Geschmackssinn



Abb. 119: Louis Félix de La Rue,
„Livre des arts“, La Poésie,
Kupferstich



Abb. 120: Louis Félix de La Rue,
„Livre des arts“, La Sculpture
Kupferstich



Abb. 121: Louis Félix de La Rue,
„Livre d'Académies“, Kupferstiche

Detail von Abb. 121



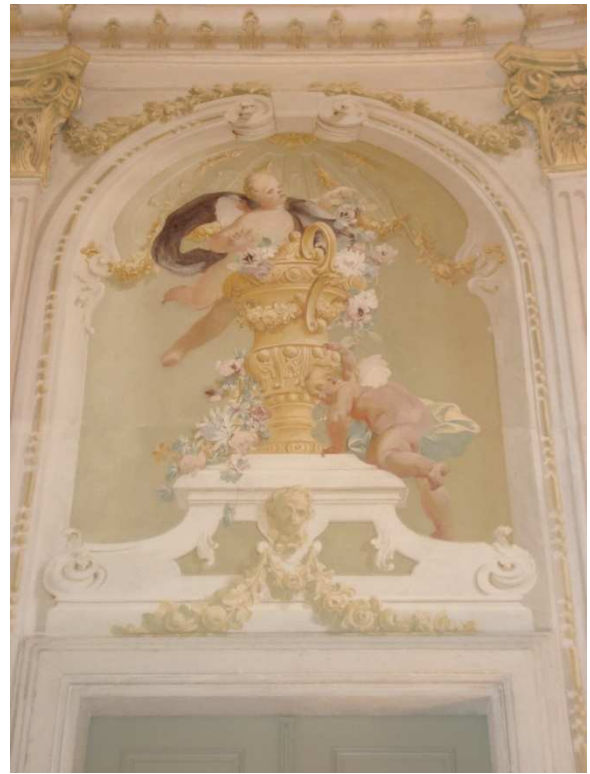


Abb. 122: Johann Bergl, 1762/63, Putten mit Vasen und Blumenranken über den Durchgängen in die Seitenflügel, Hauptraum, Gartenpavillon, Stift Melk



Abb. 123: Johann Wolfgang van der Auwera, 1730 – 36, Personifikationen der Elemente Wasser und Erde, Schwarze Feder, grau und braun laviert auf Papier, 21,7 x 32,6 cm, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Inv. Nr. Hz 260



Abb. 124: Johann Wolfgang van der Auwera, 1730 – 36, Poseidon mit Delphin, Brunnenentwurf, Braune Feder, grau laviert auf feinem Schreibpapier, 48,1 x 36,6 cm, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Inv. Nr. Hz 186



Abb. 125: Johann Bergl ?, Personifikation der Afrika, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz

Bibliographie:

Adriani 1935:

Gert Adriani, Die Klosterbibliotheken des Spätbarocks in Österreich und Süddeutschland. Ein Beitrag zur Bau- und Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, Graz 1935.

Aldrian 1952:

Trude Aldrian, Bemalte Wandbespannungen des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Dekorationskunst des Rokoko, Granz 1952.

Ananoff 1966:

Ananoff Alexandre, L'Oeuvre dessinée de Francois Boucher (1703 – 1770), Paris 1966.

Arbesser 2004:

Dorothea Arbesser, Hermann von Königsbrun im Kontext europäischer Landschaftsmaler auf Fernexpedition, Diplomarbeit, Wien 2004.

Arijčuk 2001:

Petr Arijčuk, Neznámá díla Johanna Wenzela Bergla ve Východních Čechách, in: Opuscula Historiae Artium. Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, Brunn 2001, S. 23 - 40.

Arijčuk 2005:

Petr Arijčuk, Johann Wenzel Bergl und die Kreuzwegbilder aus der Kirche in Dyje, in: Zora Wörgötter / Jiří Kroupa (Hg.), Die Kirche des Gegeißelten Heilands in Dyje, Brunn 2005, S. 119 – 128.

Aschenbrenner / Schweighofer 1965:

Wanda Aschenbrenner / Gregor Schweighofer, Paul Troger. Leben und Werk, Salzburg 1965.

Baum 1980:

Elfriede Baum, Katalog des österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien, Band 1 und 2, Wien 1980.

Blaeu 2006:

Joan Blaeu, Atlas Maior of 1665: based on the copy in the Österreichische Nationalbibliothek Wien, Köln 1665.

Berswordt – Wallrabe von 2008:

Kornelia von Berswordt – Wallrabe (Hg.), Oudry's gemalte Menagerie. Portraits von exotischen Tieren im Europa des 18. Jahrhunderts, München 2008.

Börsch – Supan 1967:

Eva Börsch – Supan, Garten- Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine Ikonographische Untersuchung mit 255 Abbildungen, Berlin 1967.

Börsch – Supan 1996:

Helmut Börsch – Supan, Franz Anton Maulbertsch und Berlin, in: Eduard Hindelang (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis, Memmingen 1996, S. 224 – 233.

Bott 1963:

Gerhard Bott, Giovanni Battista Tiepolo. Das Fresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz, Stuttgart 1963.

Brand 2008:

Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Seminararbeit der Akademie der bildenden Künste, Wien 2008.

Bril 1930:

Paul Bril, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei um 1600, München 1930.

Bruckmüller / Ellegast / Rotter 1989:

Ernst Bruckmüller, Abt Burkhard Ellegast, P. Erwin Rotter (Hg.), 900 Jahre Benediktiner in Melk. Jubiläumsausstellung 1989, Stift Melk 1989.

Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung 1980:

Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung (Hg.), Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages, Wien 1980.

Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung 1992:

Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung (Hg.), Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern, Wien 1992.

Bushart 1994:

Bruno Bushart, Maulbertsch der Aufklärer, in: Eduard Hindelang (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Langenargen 1994, S. 111 – 134.

Cerny 1978:

Walter Cerny, Die Mitglieder der Wiener Akademie. Ein geschichtlicher Abriss auf Grund des Quellenmaterials des Akademiearchivs von 1751 bis 1870, Wien 1978.

Christiansen 1997:

Keith Christiansen (Hg.), Giambattista Tiepolo, New York 1997.

Dachs 1998:

Monika Dachs, Neue Überlegungen zum sogenannten „Selbstportrait“ des Franz Anton Maulbertsch, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Heft 16/17, Salzburg 1998, S. 44 – 53.

Dachs 2002:

Monika Dachs, Der Geschmackswandel an der Wiener Maler-Akademie um 1740: Unterberger, Troger, Mildorfer – und die Folgen, in: Franz Eybl (Hg.), Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, 17. Band, Wien 2002, S. 265 – 287.

Dachs 2004/1:

Monika Dachs, Der Maler Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796) als künstlerischer Unternehmer, in: Friedrich Polleroß (Hg.), Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Passau 2004, S. 201 – 218.

Dachs 2004/2:

Monika Dachs, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, Habilitation, Band I – III, Wien 2004.

Dehio 1963:

Bundesdenkmalamt (Hg.), Die Kunstdenkmäler Österreichs. Salzburg. Land und Stadt, Wien 1963.

Dehio 1980:

Bundesdenkmalamt (Hg.), Die Kunstdenkmäler Österreichs, Tirol, Wien 1980.

Dehio 1981:

Bundesdenkmalamt (Hg.), Die Kunstdenkmäler Österreichs. Kärnten, Wien 1981.

Dehio 1982:

Bundesdenkmalamt (Hg.), Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark (ohne Graz), Wien 1982.

Dehio 1990:

Bundesdenkmalamt (Hg.), Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich nördlich der Donau, Wien 1990.

Dehio 2003/1:

Bundesdenkmalamt (Hg.), Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien. I. Bezirk – Innere Stadt, Wien 2003.

Dehio 2003/2:

Bundesdenkmalamt (Hg.), Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich südlich der Donau. Teil 2 M bis Z, Wien 2003.

Dlabacž 1815:

Gottfried Johann Dlabacž, Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, 3 Bände, Prag 1815 (Neudruck in einem Band, Hildesheim – New York 1973).

Donin 1944:

Richard Kurt Donin, Stift Melk, Berlin 1944.

Donin 1951:

Richard Kurt Donin, Hauptwerke Johann Nepomuk Bergls in Kleinmariazell, in: Zur Kunstgeschichte Österreichs. Gesammelte Aufsätze, Wien 1951, S. 307 – 311.

Dvorák 1920:

Max Dvorák, Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien, Wien 1920.

Ellegast 1980:

Burkhard Ellegast, Johann Bergl und das Stift Melk – eine archivalische Analyse, in: Stift Melk. Geschichte und Gegenwart, Stift Melk 1980, S. 66 – 82.

Ellegast 1983:

Burkhard Ellegast, Stift Melk, Mödling 1983.

Ellegast 2004:

Burkhard Ellegast, Aufklärerische Gedanken in den österreichischen Stiften am Beispiel Melk, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, Band 115, St. Ottilien 2004.

Ellegast 2007:

Burkhard Ellegast, Das Stift Melk, Stift Melk 2007.

Fabian 1966:

Bernhard Fabian (Hg.), Handbuch der historischen Buchbestände in Österreich. Band 3. Burgenland, Kärnten, Niederösterreich, Oberösterreich, Salzburg, Wien 1966.

Fleischer 1931:

Gyula Fleischer, Johann Bergl. A Budapesti Egyetemi Templon mennyezeképfestője, Pépa 1931.

Fleischer 1932:

Gyula Fleischer, Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 – 1790, Wien 1932.

Flossmann/Hilger 1980:

Gerhard Flossmann / Wolfgang Hilger, Stift Melk und seine Kunstschatze, St. Pölten 1980.

Forman 1957:

Werner Forman, Wandteppiche aus tschechoslowakischen Sammlungen, Prag 1957.

Füssli 1779:

Johann Rudolf Füssli, Allgemeines Künstlerlexicon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider ec. ec., Band I – V, Zürich 1779.

Füssli 1809:

Johann Rudolf Füssli, Allgemeines Künstlerlexikon II. 4, Zürich 1809.

Gamerith 2004:

Andreas Gamerith, Der Maler Paul Troger (1698 – 1762) und die Verbreitung von künstlerischen Ideen, in: Friedrich Polleroß (Hg.) Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Passau 2004, S. 125 – 140.

Gamerith 2008:

Andreas Gamerith, Paul Troger und Wien, Diplomarbeit, Wien 2008.

Garas 1958:

Klára Garas, Les dessins de Johann Bergl en Hongrie, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 12, Budapest 1958, S. 54 – 62.

Garas 1986:

Klára Garas, Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796). Neue Zuschreibungen und neue Probleme, in: Ernst Ziegler (Hg.), Kunst und Kultur am Bodensee. Zehn Jahre Museum Langenargen. Festgabe für Eduard Hindelang, Sigmaringen 1986, S. 143 – 160.

Garas 1994:

Klara Garas, Der italienische Einfluss und der Wiener Akademiestil zur Zeit von Franz Anton Maulbertsch, in: Eduard Hindelang (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Langenargen 1994, S. 93 – 110.

Garas 1996/1:

Klára Garas, Barockbeiträge zu den Werken von Johann Wenzel Bergl, Franz Anton Palko und Anton Kern, in: Ars Baculum Vitae, Sborník studií z dějin Umění a kultury K. 70 Narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preiss DrSc., Prag 1996, S. 243 – 249.

Garas 1996/2:

Klára Garas, „Der weltbekannte, berühmte Maler“: Maulbertsch, die Zeitgenossen und die Nachwelt, in: Eduard Hindelang (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis, Memmingen 1996, S. 14 – 27.

Goethe 1988:

Johann Wolfgang von Goethe, Recension einer Anzahl französischer satyrischer Kupferstiche, München 1988.

Goss 1990:

John Goss (Hg.), Blaeu's The grand atlas of the 17th century world, London 1990.

Göbel 1928:

Heinrich Göbel, Wandteppiche. Die romanischen Länder: die Wandteppiche und ihre Manufakturen in Frankreich, Italien, Spanien und Portugal, Leipzig 1928.

Gregor 1944:

Joseph Gregor, Die Akademie der bildenden Künste in Wien. Ein Abriss ihrer Geschichte aus Anlass des 250jährigen Bestehens 1692 – 1942, Wien 1944.

Griffiths / Kesnerová 1983:

Anthony Griffiths / Gabriela Kesnerová, Wenceslaus Hollar: Prints and Drawings from the collections of the National Gallery, Prague and the British Museum, London 1983.

Grössing 1979:

Helmuth Grössing, Naturwissenschaft und Aufklärung. Zum Verständnis des Wissenschaftsbegriffs der Aufklärung, in: Elisabeth Kovács (Hg.), Katholische Aufklärung und Josephinismus, Wien 1979, S. 323 – 332.

Gutkas 1980:

Karl Gutkas, Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst, Stift Melk 1980.

Gutkas 1983:

Karl Gutkas, Geschichte des Landes Niederösterreich, St. Pölten 1983.

Gülich 1830:

Gustav von Gülich, Geschichtliche Darstellung des Handels, der Gewerbe und des Ackerbaus der bedeutendsten handeltreibenden Staaten unsrer Zeit, Band 2, Jena (Thüringen) 1830.

Haberditzl 1977:

Franz Martin Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch, Wien 1977.

Haberditzl 2006:

Franz Martin Haberditzl, Gerbert Frodl / Michael Krapf (Hg.), Franz Anton Maulbertsch. 1724 – 1796, Wien 2006.

Hajós 1986:

Géza Hajós, Max Dvořáks Gedanken über die Gartenkunst, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 1986, S. 215 – 222.

Hauk / Tiede 1994:

Waltraud Hauk / Jürgen Tiede, Johann Wenzel Bergl, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 9, München – Leipzig 1994, S. 393 – 394.

Heinz 1979:

Günther Heinz, Veränderungen in der religiösen Malerei des 18. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung Österreichs, in: Elisabeth Kovács, Katholische Aufklärung und Josephinismus, Wien 1979, S. 349 – 371.

Hetzer 1943:

Theodor Hetzer, Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz, Frankfurt am Main 1943.

Hindelang 1996:

Eduard Hindelang (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis, Memmingen 1996.

Hollerweger 1979:

Hans Hollerweger, Tendenzen der liturgischen Reformen unter Maria Theresia und Joseph II., in: Elisabeth Kovács (Hg.), Katholische Aufklärung und Josephinismus, Wien 1979, S. 295 – 307.

Horny 1994:

Monika Horny, Bemalte Wandbespannungen des 18. Jahrhunderts in Österreich, Diplomarbeit, Wien 2002.

Hosch 1990:

Hubert Hosch, Franz Anton Maulbertsch und Süddeutschland. Anmerkungen zu Ein- bzw. Rückwirkungen und zu Fragen der Eigenhändigkeit, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, Heft 108, Friedrichshafen 1990, S. 161 – 195.

Hosch 1994:

Hubert Hosch, Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie, in: Eduard Hindelang (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil, Langenargen 1994, S. 14 – 92.

Hosch 1996:

Hubert Hosch, Schwäbische Maler und Wien im Barock, in: Eduard Hindelang (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis, Memmingen 1996, S. 45 – 86.

Hubala 1978:

Erich Hubala, Barock und Rokoko, in: Belser Stilgeschichte im dtv, Band 9, München 1978.

Hundemer 1997:

Markus Hundemer, Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur sinnlichen Erkenntnis im Barock, Regensburg 1997.

Institut Netherlandais 1979:

Institut Netherlandais (Hg.), Wenzel Hollar 1607 – 1677, Paris 1979.

Kahn 1987:

Gustave Kahn, Francois Boucher, Berlin 1987.

Keiblinger 1867:

Ignaz Franz Keiblinger, Geschichte des Benediktinerstiftes Melk in Niederösterreich seiner Besitzungen und Umgebungen. Erster Band, Wien 1867.

Keiblinger 1869:

Ignaz Franz Keiblinger, Geschichte des Benediktinerstiftes Melk in Niederösterreich seiner Besitzungen und Umgebungen. Zweiter Band, Wien 1869.

Keller 1990:

Harald Keller, Die Kunst des 18. Jahrhunderts, in: Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1990.

Koller 1993:

Manfred Koller, Die Brüder Strudel - Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie, Innsbruck 1993.

König 1975:

Peter König, Schloss Pielach und seine Fresken von Johann Bergl, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 1975, S. 123 – 132.

König 2000:

Peter König, Der Gartenpavillon des Stiftes Melk, in: Denkmalpflege in Niederösterreich. Die Via Sacra, Band 23, St. Pölten 2000, S. 41 – 50.

Kovács 1979:

Elisabeth Kovács, Katholische Aufklärung und Josephinismus, Wien 1979.

Kronbichler / Sammer / Gutschi 1992:

Johann Kronbichler / Alfred Sammer / Ferdinand Gutschi, Michaelangelo Unterberger in seiner Wiener Zeit, Wien 1992.

Laing 1981:

Alastair Laing, Paris. Grand Palais. Le Baroque en Bohème, in: The Burlington Magazine, Vol. 123, No. 945, 1981, S. 756 – 759.

Laing 2003:

Alastair Laing, The Drawings of Francois Boucher, New York 2003.

Leitschuh 1896:

Franz Friedrich Leitschuh, Giovanni Battista Tiepolo. Eine Studie zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, Würzburg 1896.

Lorenz 1999:

Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Barock. Band 4, Wien 1999.

Lützwow 1877:

Carl von Lützwow, Geschichte der kaiserlich königlichen Akademie der bildenden Künste, Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie – Gebäudes, Wien 1877.

Matsche – von Wicht 1989:

Betka Matsche – von Wicht, Neue Funde zum Zeichnerischen Werk von Franz Sigrist und Johann Wenzel Bergl, in: Acta Historiae Artium, Academie Scientiarum Hungaricae, Budapest 1989, S. 183 – 190.

Meißner 1987:

Franz Meißner. Tiepolo, Leipzig 1987.

Melton 1988:

Edgar Melton, Österreich im Europa der Aufklärung: Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II., in: The Journal of Modern History, Chicago 1988, S. 809 – 812.

Merian 1990:

Matthäus Merian, Bildvorlagenatlas. Welt der Tiere. 2859 historische Vorlagen von Vierfüßlern, Vögeln, Fischen, Niederen Tieren, Insekten, Schlangen und Drachen, Augsburg 1990.

Michailow 1937:

Nikola Michailow, Oesterreichische Malerei des 18. Jahrhunderts. Formgestalt und provinzieller Formtrieb, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte. 6 Bd., H. 4, Wien 1937, S. 334 – 337.

Mokre 2009:

Jan Mokre (Hg.), Annäherungen an die Ferne, Wien 2009.

Möseneder 1993:

Karl Möseneder, Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei, Wien 1993.

Möseneder 1999:

Karl Möseneder, Deckenmalerei. Bilder und ihre Orte, in: Hellmut Lorenz (Hg.), Kunst in Österreich. Barock. Band 4, Wien 1999, S. 303 – 318.

Möseneder 2005:

Karl Möseneder, Über die Stellung Paul Trogers in der Malerei des 18. Jahrhunderts, in: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Heft 38/39, Salzburg 2005, S. 545 – 556.

Mraz 2007:

Simon Mraz, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in den 30er und 40er Jahren des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des internationalen, politischen und künstlerisch-organisatorischen Umfelds, Diplomarbeit, Wien 2007.

Mrazek 1960:

Wilhelm Mrazek, Kunst aus Österreich. Barocke Deckenmalerei, Bad Vöslau 1960.

Mrazek 1960:

Wilhelm Mrazek, Der Gartenpavillon. Weltteile – Weltbild – Welttheater. Johann Bergls Freskenzyklus im Melker Gartenpavillon, in: Barockausstellung. Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis, Stift Melk 1960.

Mrazek 1947:

Wilhelm Mrazek, Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jhs. in Wien und in den beiden Erzherzogtümern ober und unter der Enns. Ein Beitrag zur Ikonologie der barocken Malerei, Wien 1947.

Musée des Nationaux 1978:

Musée du Louvre (Hg.), Cabinet des Dessins. Collection Edmond de Rothschild. Inventaire général des gravures. École française. L'Oeuvre gravé des Francois Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild, Paris 1978.

Otruba 1979:

Gustav Otruba, Probleme von Wirtschaft und Gesellschaft in ihren Beziehungen zu Kirche und Klerus in Österreich, in: Elisabeth Kovács (Hg.), Katholische Aufklärung und Josephinismus, Wien 1979, S. 107 – 140.

Otto 1964:

Peter Otto, Johann Bergl 1718 – 1789, Phil. Diss. (Manuskript), Wien 1964.

Österreichische Galerie Wien 1993:

Österreichische Galerie Wien (Hg.), Georg Raphael Donner 1693 – 1741, Wien 1993.

Petrová – Pleskotová 1989:

Anna Petrová – Pleskotová, Ein unbekanntes Altarbild von J. W. Bergl in Holič, in: Acta historiae artium, Academiae Scientiarum Hungaricae, 34, Budapest 1989, S. 117 – 181.

Petz 1993:

Maria Petz, Der Botaniker Nikolaus Joseph Freiherr von Jacquin und die Einflüsse der botanischen Wissenschaften auf die Kunstströmungen im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus, Diplomarbeit, Wien 1993.

Plessen / Husslein – Arco 2010:

Marie – Louise Plessen / Agnes Husslein – Arco (Hg.), Prinz Eugen. Feldherr Philosoph und Kunstfreund, Wien 2010.

Plongeron 1979:

Bernhard Plongeron, Was ist katholische Aufklärung, in: Elisabeth Kovács (Hg.), Katholische Aufklärung und Josephinismus, Wien 1979, S. 11 - 57.

Preiss 1977:

Pavel Preiss, Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag, Prag 1977.

Poeschel 1985:

Sabine Poeschel, Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16. – 18. Jahrhunderts, München 1985.

Polleroß 2004/1:

Friedrich Polleroß (Hg.), Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Passau 2004.

Polleroß 2004/2:

Friedrich Polleroß, Kunst – Reisen und Kunst – Handel im 17. und 18. Jahrhundert, in: Friedrich Polleroß (Hg.) Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Passau 2004, S. 9 – 36.

Pototschnig 1979:

Franz Pototschnig, Die Entwicklung des Kirchenrechts im 18. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung Österreichs, in: Elisabeth Kovács (Hg.), Katholische Aufklärung und Josephinismus, Wien 1979, S. 215 – 234.

Pretzell 1952:

Lothar Pretzell, Buchbesprechung von Hans Tintelnot, Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung, München 1951, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 15 Bd., H. 2, München 1952, S. 191 – 194.

Pfarre Ober St. Veit 1987:

Pfarre Ober St. Veit (Hg.), 700 Jahre Pfarre Ober St. Veit, Wien 1987.

Raleigh 1599:

Walter Raleigh, Von den wunderbaren Leuten, in: Levenius Hulsius, Die Fünffte Kurtze Wunderbare Beschreibung Deß Goldreichen Königreichs Guanae in America oder newen Welt, Nürnberg 1599.

Raschauer 1951:

Helga Raschauer, Der Stilwandel der österreichischen Malerei in der Mitte des 18. Jahrhunderts und die süddeutsche Komponente der Kunst Maulbertsch´ in diesem Zusammenhang, Phil. Diss. (Manuskript), Wien 1951.

Reichenauer 1997:

Berta Reichenauer, Paul Troger in der Stiftskirche Altenburg, Altenburg 1997.

Romberg 2008:

Marion Romberg, Die Welt in Österreich. 57 Beispiele barocker Erdteil-Allegorien, Diplomarbeit, Wien 2008.

Rupp 1940:

Friedrich Rupp, Das Panorama in der spätbarocken Kunst Süddeutschlands, Wien 1940.

Schöny 1970:

Heinz Schöny, Wiener Künstler – Ahnen. Genealogische Daten und Ahnenlisten Wiener Maler. 1. Mittelalter bis Romantik, Wien 1970.

Senarclens De Grancy 1990:

Antje Senarclens de Grancy, Illusionistisch gemalte exotische Landschaftsräume des späten 18. Jahrhunderts in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 1990, S. 141 – 151.

Slavíček 1991:

Lubomír Slavíček, Johann Wenzel Bergl as a Painter of Altarpieces and Easel Paintings: A Reappraisal Based on New Findings, in: Bulletin of the National Gallery in Prague 1, Prag 1991, S. 60 – 71.

Slavíček 1995:

Lubomír Slavíček, Dodatky k dílu Johanna Wenzela Bergla, in: Bulletin Moravské Galerie, Brünn 1995, S. 72 – 75.

Stein 1996:

Perrin Stein, Bouchers Chinoiseries: Some New Sources, in: The Burlington Magazine Vol. 138, No. 1122 (Sep., 1996), S. 598 - 604.

Stenzel 1977:

Gerhard Stenzel, Von Stift zu Stift in Österreich, Wien 1977.

Stift Melk 1960:

Stift Melk (Hg.), Barockausstellung. Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis, Stift Melk 1960.

Stift Melk 1980:

Stift Melk (Hg.), Geschichte und Gegenwart, Band 1, Stift Melk 1980.

Stift Melk 1981:

Stift Melk (Hg.), Geschichte und Gegenwart, Band 2, Stift Melk 1981.

Stift Melk 1983:

Stift Melk (Hg.), Geschichte und Gegenwart, Band 3, Stift Melk 1983.

Stift Melk 1985:

Stift Melk (Hg.), Geschichte und Gegenwart, Band 4, Stift Melk 1985.

Stift Melk 1995:

Stift Melk (Hg.), Restaurieren und Leben. Die Erzählung einer siebzehnjährigen Restauriergeschichte in vielen Bildern. Festschrift zum Abschluss der großen Stiftsrestaurierung 1978 – 1995, Melk 1995.

Thieme / Becker 1909:

Ulrich Thieme / Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Band 3, 4, 11, 17, 18, 20, 24, 31, Leipzig 1909.

Tietze / Dvořák 1909:

Hans Tietze / Max Dvořák (Hg.), Österreichische Kunsttopographie. Band III. Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk in Niederösterreich, Wien 1909.

Tolksdorf 1980:

Heike Tolksdorf, Das Wirken J.W. Bergls, J.I. Mildorfers und K.F. Sambachs in Mähren, Diplomarbeit, Brünn 1980.

Urzidil 1936:

Johannes Urzidil, Wenceslaus Hollar. Der Kupferstecher des Barock, Wien – Leipzig 1936.

Van der Krogt / De Groot 2005:

Peter van der Krogt / Erlend de Groot (Compiled by them), The Atlas Blaeu – van der Hem. Of the Austrian National Library. Volume V. Africa, Asia and America, including the "secret" Atlas of the Dutch East India Company (VOC), Tuurdijk 2005.

Vavra 2000:

Elisabeth Vavra (Hg.), Die Suche nach dem verlorenen Paradies. Europäische Kultur im Spiegel der Klöster (NÖ Landesausstellung), St. Pölten 2000.

Wagner 1967:

Walter Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967.

Wagner 2009:

Rudolf Wagner, Prinz Eugen von Savoyen als Mäzen, Diplomarbeit, Wien 2009.

Wangermann 1979:

Ernst Wangermann, Josephinismus und katholischer Glaube, in: Elisabeth Kovács (Hg.), Katholische Aufklärung und Josephinismus, Wien 1979, S. 332 – 342.

Weigl 2002:

Huberta–Alexandra Weigl, Die Klosteranlagen Jakob Prandtauers, Dissertation, 2 Bände, Wien 2002.

Weinkopf 1783:

Anton Weinkopf, Beschreibung der kaiserlich-königlichen Akademie der bildenden Künste, Wien 1783.

Weixlgärtner 1903:

Arpad Weixlgärtner, Johann Bergl, in: Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, Wien 1903, S. 332 – 394.

Wolff 1992:

Hans Wolff, America. Das frühe Bild der Neuen Welt, München 1992.

Wörgötter / Kroupa 2005:

Zora Wörgötter / Jiří Kroupa (Hg.), Die Kirche des Geißelten Heilands in Dyje, Brünn 2005.

Abbildungsnachweis

Abb. 1:

[http://www.intermap1.noel.gv.at/webgisatlas/\(S\(czdctn35jr433x450sjdusmz\)\)/init.aspx](http://www.intermap1.noel.gv.at/webgisatlas/(S(czdctn35jr433x450sjdusmz))/init.aspx)

Abb. 2: Scherzer

Abb. 3: Scherzer

Abb. 4: Marion Romberg, Die Welt in Österreich. 57 Beispiele barocker Erdteil-Allegorien, Wien 2008.

Abb. 5: Burkhard Ellegast, Das Stift Melk, Stift Melk 2008, S. 144-145.

Abb. 6: Burkhard Ellegast, Das Stift Melk, Stift Melk 2008, S. 149.

Abb. 7: Hans Tietze / Max Dvořák (Hg.), Österreichische Kunsttopographie. Band III. Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk in Niederösterreich, Wien 1909, S. 367.

Abb. 8: Hans Tietze / Max Dvořák (Hg.), Österreichische Kunsttopographie. Band III. Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk in Niederösterreich, Wien 1909.

Abb. 9: Gerhard Flossmann / Wolfgang Hilger, Stift Melk und seine Kunstschatze, St. Pölten 1980, S. 75.

Abb. 10: Gerhard Flossmann / Wolfgang Hilger, Stift Melk und seine Kunstschatze, St. Pölten 1980, S. 75.

Abb. 11: Scherzer

Abb. 12: Scherzer

Abb. 13: Gerhard Flossmann / Wolfgang Hilger, Stift Melk und seine Kunstschatze, St. Pölten 1980, S. 75.

Abb. 14: Plan von Stift Melk, Schautafel, Stift Melk. Foto

Abb. 15: Scherzer

Abb. 16: Scherzer

Abb. 17: Gerhard Flossmann / Wolfgang Hilger, Stift Melk und seine Kunstschatze, St. Pölten 1980, S. 75.

Abb. 18: Gerhard Flossmann / Wolfgang Hilger, Stift Melk und seine Kunstschatze, St. Pölten 1980, S. 75.

Abb. 19: Stift Melk (Hg.), Restaurieren und Leben. Die Erzählung einer siebzehnjährigen Restauriergeschichte in vielen Bildern. Festschrift zum Abschluss der großen Stiftsrestaurierung 1978 – 1995, Melk 1995, S. 74.

Abb. 20: Stift Melk (Hg.), Restaurieren und Leben. Die Erzählung einer siebzehnjährigen Restauriergeschichte in vielen Bildern. Festschrift zum Abschluss der großen Stiftsrestaurierung 1978 – 1995, Melk 1995, S. 74.

Abb. 21: Scherzer

Abb. 22: Scherzer

Abb. 23: Scherzer

Abb. 24: Scherzer

Abb. 25: Gerhard Flossmann / Wolfgang Hilger, Stift Melk und seine Kunstschatze, St. Pölten 1980, S. 75.

Abb. 26: Scherzer

Abb. 27: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008, S. 10.

Abb. 28: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008, S. 21.

Abb. 29: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008, S. 21.

Abb. 30: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008

Abb. 31: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008, S. 20.

Abb. 32: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008.

Abb. 33: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008, S. 19.

Abb. 34: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008, S. 19.

Abb. 35: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008.

Abb. 36: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008.

Abb. 37: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008.

Abb. 38: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008.

Abb. 39: Peter König, Der Gartenpavillon des Stiftes Melk, in: Denkmalpflege in Niederösterreich. Die Via Sacra, Band 23, St. Pölten 2000, S. 42.

Abb. 40: Burkhard Ellegast, Das Stift Melk, Stift Melk 2008, S. 378.

Abb. 41: Burkhard Ellegast, Das Stift Melk, Stift Melk 2008, S. 379.

Abb. 42: Burkhard Ellegast, Das Stift Melk, Stift Melk 2008, S. 379

Abb. 43: Burkhard Ellegast, Das Stift Melk, Stift Melk 2008, S. 378.

Abb. 44: <http://www.tiepolo-wuerzburg.net/restaurierung/treppenhaus/index.php>

Abb. 45: <http://www.tiepolo-wuerzburg.net/restaurierung/treppenhaus/index.php>

Abb. 46: <http://www.tiepolo-wuerzburg.net/restaurierung/treppenhaus/index.php>

Abb. 47: <http://www.tiepolo-wuerzburg.net/restaurierung/treppenhaus/index.php>

Abb. 48: Peter König, Der Gartenpavillon des Stiftes Melk, in: Denkmalpflege in Niederösterreich. Die Via Sacra, Band 23, St. Pölten 2000, S. 45.

Abb. 49: Scherzer

Abb. 50: Scherzer

Abb. 51: Burkhard Ellegast, Das Stift Melk, Stift Melk 2008, S. 381.

Abb. 52: Scherzer

Abb. 53: Peter König, Der Gartenpavillon des Stiftes Melk, in: Denkmalpflege in Niederösterreich. Die Via Sacra, Band 23, St. Pölten 2000, S. 48.

Detailfotos Abb. 53: Scherzer

Abb. 54: Peter König, Der Gartenpavillon des Stiftes Melk, in: Denkmalpflege in Niederösterreich. Die Via Sacra, Band 23, St. Pölten 2000, S. 48.

Abb. 55: Scherzer

Abb. 56: Peter König, Der Gartenpavillon des Stiftes Melk, in: Denkmalpflege in Niederösterreich. Die Via Sacra, Band 23, St. Pölten 2000, S. 47.

Abb. 57: Scherzer

Abb. 58: Peter König, Der Gartenpavillon des Stiftes Melk, in: Denkmalpflege in Niederösterreich. Die Via Sacra, Band 23, St. Pölten 2000, S. 46.

Abb. 59: Scherzer

Abb. 60: Scherzer

Abb. 61: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008.

Abb. 62: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008, S. 18.

Abb. 63: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008, S. 17.

Abb. 64: Peter König, Der Gartenpavillon des Stiftes Melk, in: Denkmalpflege in Niederösterreich. Die Via Sacra, Band 23, St. Pölten 2000, S. 47.

Abb. 65: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008.

Abb. 66: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008, S. 18.

Abb. 67: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008.

Abb. 68: Scherzer

Abb. 69: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008, S. 19.

Abb. 70: Maria Brand, Die Bergzimmer im Erzbischöflichen Schloss Ober St. Veit, Wien 2008, S. 18.

Abb. 71: Scherzer

Abb. 72: Scherzer

Abb. 73: Scherzer

Abb. 74: Marie – Louise Plessen / Agnes Husslein – Arco (Hg.), Prinz Eugen. Feldherr Philosoph und Kunstfreund, Wien 2010, S. 234

Abb. 75: Marie – Louise Plessen / Agnes Husslein – Arco (Hg.), Prinz Eugen. Feldherr Philosoph und Kunstfreund, Wien 2010, S. 235.

Abb. 76: Agnes Husslein – Arco (Hg.), Salomon Kleiner. Das Belvedere, Wien 2010.

Abb. 77: Agnes Husslein – Arco (Hg.), Salomon Kleiner. Das Belvedere, Wien 2010.

Abb. 78: Agnes Husslein – Arco (Hg.), Salomon Kleiner. Das Belvedere, Wien 2010.

Abb. 79: Agnes Husslein – Arco (Hg.), Salomon Kleiner. Das Belvedere, Wien 2010.

Abb. 80: Agnes Husslein – Arco (Hg.), Salomon Kleiner. Das Belvedere, Wien 2010.

Abb. 81: Agnes Husslein – Arco (Hg.), Salomon Kleiner. Das Belvedere, Wien 2010.

Abb. 82: Agnes Husslein – Arco (Hg.), Salomon Kleiner. Das Belvedere, Wien 2010.

Abb. 83: Agnes Husslein – Arco (Hg.), Salomon Kleiner. Das Belvedere, Wien 2010.

Abb. 84: Agnes Husslein – Arco (Hg.), Salomon Kleiner. Das Belvedere, Wien 2010.

Abb. 85: Agnes Husslein – Arco (Hg.), Salomon Kleiner. Das Belvedere, Wien 2010.

Abb. 86: Marie – Louise Plessen / Agnes Husslein – Arco (Hg.), Prinz Eugen. Feldherr Philosoph und Kunstfreund, Wien 2010, S. 240.

Abb. 87: Marie – Louise Plessen / Agnes Husslein – Arco (Hg.), Prinz Eugen. Feldherr Philosoph und Kunstfreund, Wien 2010, S. 240.

Abb. 88: Marie – Louise Plessen / Agnes Husslein – Arco (Hg.), Prinz Eugen. Feldherr Philosoph und Kunstfreund, Wien 2010, S. 241.

Abb. 89: Matthäus Merian, Bildvorlagenatlas. Welt der Tiere. 2859 historische Vorlagen von Vierfüßlern, Vögeln, Fischen, Niederen Tieren, Insekten, Schlangen und Drachen, Augsburg 1990.

Abb. 90: Johannes Urzidil, Wenceslaus Hollar. Der Kupferstecher des Barock, Wien – Leipzig 1936, S. XXXIX.

Abb. 91: Scherzer

Abb. 92: Scherzer

Abb. 93: Scherzer

Abb. 94: Burkhard Ellegast, Das Stift Melk, Stift Melk 2008, S. 208.

Abb. 95: Scherzer

Abb. 96: Scherzer

Abb. 97: Scherzer

Abb. 98: Scherzer

Abb. 99: Matthäus Merian, Bildvorlagenatlas. Welt der Tiere. 2859 historische Vorlagen von Vierfüßlern, Vögeln, Fischen, Niederen Tieren, Insekten, Schlangen und Drachen, Augsburg 1990.

Abb. 100: Scherzer

Abb. 101:

http://images.google.at/imgres?imgurl=http://images.nypl.org/index.php%3Fid%3D102776%26t%3Dt&imgrefurl=http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchresult.cfm%3Fword%3DHuquier%252C%2520Gabriel%26s%3D3%26notword%3D%26f%3D4&usg=__iYVtZPO2-oZrK_pfb-lbilUqSu4=&h=111&w=150&sz=14&hl=de&start=54&um=1&itbs=1&tbnid=uu4r_EiDgTtZqM:&tbnh=71&tbnw=96&prev=/images%3Fq%3Dgabriel%2Bhuquier%26start%3D42%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26rlz%3D1T4GGLJ_de%26ndsp%3D21%26tbs%3Disch:1

Abb. 102:

http://images.google.at/imgres?imgurl=http://3.bp.blogspot.com/_4vzWcMZhZYQ/Sx0tAueRbml/AAAAAAAAAPE/MeVrxZ9ZhOQ/s400/huquier.JPG&imgrefurl=http://velhariasdoluis.blogspot.com/2009/12/gravuras-de-gabriel-huquier-1695-1772.html&usg=__vNmtuxf466Dg0EfloJ367ZHCPnY=&h=400&w=258&sz=22&hl=de&start=26&um=1&itbs=1&tbnid=x499CFJYWXWwqM:&tbnh=124&tbnw=80&prev=/images%3Fq%3Dgabriel%2Bhuquier%26start%3D21%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26rlz%3D1T4GGLJ_de%26ndsp%3D21%26tbs%3Disch:1

Abb. 103: Scherzer

Abb. 104: Scherzer

Abb. 105: Scherzer

Abb. 106: Scherzer

Abb. 107: Musée du Louvre (Hg.), Cabinet des Dessins. Collection Edmond de Rothschild. Inventaire général des gravures. École française. L'Oeuvre gravé des Francois Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild, Paris 1978, S. 274

Abb. 108: Musée du Louvre (Hg.), Cabinet des Dessins. Collection Edmond de Rothschild. Inventaire général des gravures. École française. L'Oeuvre gravé des Francois Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild, Paris 1978, S. 273.

Abb. 109: <http://de.wikipedia.org/wiki/Donnerbrunnen>

Abb. 110: Österreichische Galerie Wien (Hg.), Georg Raphael Donner 1693 – 1741, Wien 1993, S. 374.

Abb. 111: Österreichische Galerie Wien (Hg.), Georg Raphael Donner 1693 – 1741, Wien 1993, S. 375.

Abb. 112: Österreichische Galerie Wien (Hg.), Georg Raphael Donner 1693 – 1741, Wien 1993, S. 376.

Abb. 113: Österreichische Galerie Wien (Hg.), Georg Raphael Donner 1693 – 1741, Wien 1993, S. 377.

Abb. 114: Scherzer

Abb. 115: Scherzer

Abb. 116: Scherzer

Abb. 117: Scherzer

Abb. 118: Scherzer

Abb. 119: Musée du Louvre (Hg.), Cabinet des Dessins. Collection Edmond de Rothschild. Inventaire général des gravures. École française. L'Oeuvre gravé des Francois Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild, Paris 1978, S. 315

Abb. 120: Musée du Louvre (Hg.), Cabinet des Dessins. Collection Edmond de Rothschild. Inventaire général des gravures. École française. L'Oeuvre gravé des Francois Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild, Paris 1978, S. 315.

Abb. 121: Musée du Louvre (Hg.), Cabinet des Dessins. Collection Edmond de Rothschild. Inventaire général des gravures. École française. L'Oeuvre gravé des Francois Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild, Paris 1978, S. 309.

Abb. 122: Scherzer

Abb. 123: Marie – Louise Plessen / Agnes Husslein – Arco (Hg.), Prinz Eugen. Feldherr Philosoph und Kunstfreund, Wien 2010, S. 247.

Abb. 124: Marie – Louise Plessen / Agnes Husslein – Arco (Hg.), Prinz Eugen. Feldherr Philosoph und Kunstfreund, Wien 2010, S. 245.

Abb. 125: Monika Dachs, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Werkauswahl der wichtigsten Mitarbeiter im Überblick, Habilitation, Band III, Wien 2004.

Zusammenfassung:

In den Jahren von 1764 bis 1786 war Johann Bergl immer wieder im Benediktinerstift Melk beschäftigt. Diese Jahre fallen vorwiegend in die Amtszeit von Abt Urban II. Hauer, der sozusagen als Förderer von Johann Bergl gesehen werden kann. Abt Urban II. Hauer war ein voraussichtig denkender und agierender, zudem aufgeschlossener und liberaler Abt. Der Abt versorgte den Künstler während seiner Amtszeit immer wieder mit Arbeiten und war demnach ein wichtiger Auftraggeber von Johann Bergl. Bergl schuf einige Werke für das Stift Melk. Als große, in ihrem gesamten ursprünglichen Ausstattungskomplex erhaltene Werke sind noch die Malereien im Gartenpavillon, der in den Jahren 1763/64 ausgemalt wurde und die Malereien in den oberen Bibliotheksräumen, die im Jahr 1767 ausgemalt wurden, erhalten. Diese Malereien von Johann Bergl bilden den Ausgangspunkt für die Nachforschung möglicher Motivvorlagen, die der Künstler gesehen und auch für seine Werke in Melk verwendet haben könnte. Als mögliche Inspirationsquellen für die Formensprache von Bergls Melker Werken werden Tapisservorlagen und Beispiele aus dem Bereich der Druckgraphik zum Vergleich herangezogen.

Abstract:

During the years from 1764 to 1786, under the curatorship of abbot Urban II. Hauer, Johann Bergl was consistently employed at the Benedictine Monastery in Melk. The abbot can be seen as the patron of the artist Johann Bergl. Abbot Urban II. Hauer was very provident in his thoughts and actions. Furthermore, he was a very liberal abbot. He supported Johann Bergl during the years with many commissions and therefore was a very important employer of the artist. Bergl created many paintings for the Melk Abbey. The most complex paintings, which are preserved in their whole and original configuration, are the paintings in the Garden Pavilion, which was decorated in the years 1763/64 and the paintings in the upper rooms of the library, decorated in 1767. These works of Johann Bergl are the initial point for further inspection of possible templates, which the artist could have known and used for his paintings in Melk. As a possible source of inspiration for his design vocabulary, templates from tapestry and examples from graphic arts are used for comparison.

LEBENS LAUF

Name: Elisabeth Scherzer

Geburtsdatum: 27. Juni 1983, Wien

Schulabschluss: Höhere Lehranstalt für künstlerische Gestaltung
Herbstrasse, Wien, Maturaabschluss im Juni 2002

Studium: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien,
seit Oktober 2004

Studium Wirtschaftrecht an der WU Wien,
seit Oktober 2006

Berufserfahrung Beschäftigung bei den Langenzersdorfer Museen,
von März 2004 – September 2007

seit Oktober 2002 Mitarbeit im Familienbetrieb
Restaurierwerkstätte Scherzer

Diverse Ferialpraktika, u. A.: Renault, Raiffeisen Bank,
Austrian Airlines,
Kreisapotheke Korneuburg

Sprachkenntnisse Deutsch, Englisch

Italienisch, Französisch – Grundkenntnisse