



FESTSAAL,
DECKENSPIEGEL,
„THEOLOGIE“
(ABB. 40)

im Programm vorgesehenen Unterdisziplinen der Religion, „[...] die sich schon von Natur aus in unsere Seelen eingepägt findet [...]“, scheint in Vertretern des griechischen Heidentums, des Islam und in einem Vertreter der Heidenvölker dargestellt zu sein.

„Jurisprudenz“ (Abb. 41)

Eine halbkreisförmig die Bühne umschließende Dekorationsarchitektur mit Halbsäulen und Pilastern bildet den Hintergrund. Wie bei

der „Theologie“ wird der pyramidale Aufbau von reich drapierten Figuren gebildet, als deren Spitze ein Jüngling mit der Rechten eine Steintafel mit der achten „Tabula“ des römischen Zwölftafelgesetzes („SI QVADRV PES / PAVPERIEM SARCITO / QVI FRVGES / EXCANTASIT / ENDO“) hält. Links von dieser Gruppe erörtert und studiert eine zweite Gruppe die Gesetze der ersten „Tabula“, deren Inhalt mit einzelnen Stichwörtern angegeben ist („SI IN IVS VOCAT / QVEAT / NI IT ANTE-



STA[MINO] / IGITVR ENCI / SI CALVITVR / PEDEMVE [...]). Um diese zentrale Figur sind vier Greise auf den Stufen gruppiert, die in die Betrachtung des Zwölftafelgesetzes und des „Corpus iuris civilis“ Kaiser Justinians I. vertieft sind oder sich erklärend an ihre Umgebung wenden. Auf den Stufen befindet sich ein aufgeschlagener Band des Justinianischen Gesetzeswerkes mit der Definition der „Iustitia“ aus den „Institutiones“ (I, 1) des „Corpus iuris civilis“ („IVSTITIA EST / CONSTA[N]S / ET

PERPE[TUA] / VO[LUNTAS] IVS SVVM / [CVIQUE TRIBUENDI]). Dem Konzept Metastasio entsprechend ist das römische Recht im Hinblick auf die Zwölf Tafeln zur Darstellung gebracht und zwischen dem „Naturrecht“ der Völker und dem „Zivilrecht“ unterschieden. Dem Vorschlag des Dichters hinsichtlich der Darstellung des „Naturrechts“ folgt hier aber der Künstler nicht – möglicherweise, weil diese Thematik nur mit einem großen Apparat von Symbolen und Allegorien darstellbar

FESTSAAL,
DECKENSPIEGEL,
JURISPRUDENZ
(ABB. 41)



FESTSAAL,
DECKENSPIEGEL,
PHILOSOPHIE
(ABB. 42)

gewesen wäre. In der rechten Gruppe werden zwei Gestalten und ein – durch Kette und Medaille als Würdenträger gekennzeichnet – Mann mit aufgeschlagenem Buch hervorgehoben. Die linke Gruppe zeigt eine Versammlung von Gelehrten, die verschiedene Aktivitäten vorführen, möglicherweise Vertreter des „Naturrechts“, das erst 1753 – in Zusammenhang mit den umfassenden maria-theresianischen Reformen – als Lehrfach zugelassen wurde. In dem Mann mit den Rollen (mit

angehängten Siegelkapseln) dürfte ein Repräsentant des modernen Rechtes („Lehensrecht“ sowie „Erblandesordnung“) zu erkennen sein.

„Philosophie“ (Abb. 42)

Den Hintergrund bilden die versatzstückartig angeordneten Kulissen einer antiken Tempelruine in Kompositordnung, einer Pyramide und eines mächtigen Felsens. Die Pyramide (Obelisk), die in diesem Kontext die zentralen Inhalte und Ziele der Philosophie, nämlich



feste Gesinnung und Weisheit, veranschaulicht, erinnert an Piranesis berühmte Stiche der römischen Cestiuspyramide. Den Mittelpunkt der Szenerie bildet ein mächtiger Globus, über den sich in schwungvollem Kontrapost ein Greis beugt und mit der Rechten zu einer belehrenden Geste ausholt. Offensichtlich wird hier auf die „Geographie“ angespielt. Den linken Vordergrund nimmt ein Apparat, eine Platte mit Uhrwerk und horizontaler Achse, ein, über den sich zwei Jünglinge

beugen. Die linke Seite wird von den ernstesten, unbewegten Gestalten dreier Greise in weißen Togen, wohl griechischer Philosophen, ausgefüllt. Die rechte Hälfte dominiert die Figur eines Physikers, der an dem Gestänge eines Apparats hantiert, während hinter diesem ein Greis mit Stirnband – also ebenfalls ein antiker Gelehrter – sichtbar wird. Der weitere Hintergrund ist von Figuren ohne besondere Charakterisierung erfüllt. Auf dem Felsen rechts im Mittelgrund ist die Disziplin der

FESTSAAL,
DECKENSPIEGEL,
MEDIZIN
(ABB. 43)

PORTRÄT GERARD
VAN SWIETEN,
SCHABKUNST-
BLATT VON J. J.
HAID NACH
EINEM GEMÄLDE
VON J. J. LEUPOLD
(ABB. 44)

„Sternkunde“ vertreten: Drei Astronomen sind mit der Handhabung eines großen Refraktors (Linsenfernrohr mit mehreren Sammellinsen als Objektiv) beschäftigt, durch den einer von ihnen gerade den Himmel studiert.



„Medizin“ (Abb. 43)

Den Mittelpunkt der Komposition bildet ein Seziertisch, auf dem ein grünlich verfärbter Leichnam mit abgehackten Armen und aufgeschnittenem Leib dargestellt ist. Unter dem Tisch ist ein Metallbecken platziert, aus dem ein abgesägtes Bein herausragt, daneben befindet sich eine Knochensäge. Den Angaben Metastasio zufolge sind neben diesem Mittelteil in den Seitenfeldern die Hilfsdisziplinen „Botanik“ (rechts) sowie „Chemie“ (und „Mineralogie“ [links]) angeordnet. Während im linken Feld eine Anzahl von Bergleuten mit Spitzhacke bemüht ist, der Erde Stoffe abzugewinnen, die zum Heil der Menschheit notwendig sind, schleppen auf der rechten Bildhälfte mehrere geschäftige Personen Kräuterbündel heran, die das Pflanzenreich der Arzneikunde kennzeichnen sollen. Durch die 1749 erfolgte Reform der medizinischen Studien durch Gerard van Swieten (1700–1772) (Abb. 44) sind „Botanik“ und „Chemie“ als neue Fächer eingeführt worden.

Zur Gesamtkonzeption des Deckenfreskos

Vor dem Hintergrund der umfassenden universitären Reformbestrebungen in allen

Wissenszweigen setzen Metastasio Programm und Guglielmis Freskierung des Festsaals im Universitätsgebäude einen entwicklungsgeschichtlich entscheidenden Schritt von der biblisch und theologisch gebundenen Fakultätsikonographie der Frühen Neuzeit zur aufklärerisch beeinflussten, „modernen“ Interpretation der wissenschaftlichen Disziplinen.

Durch die rasante Entwicklung der Wissenschaftszweige im Verlauf des 18. Jahrhunderts wurde die Ikonographie der Gelehrsamkeit mit neuen Aufgaben konfrontiert, die den traditionellen Rahmen sprengten. Die bisher gebräuchlichen Konzepte konnten den aktuellen Stand der Wissenschaften und ihrer Auffächerung nicht mehr adäquat „abbilden“. Die Aufgabenstellung einer Visualisierung der Bedeutung der verschiedenen Wissenszweige im täglichen Leben geht über die Möglichkeiten einer streng kodifizierten Ikonologie – wie sie durch die einschlägigen Handbücher des 17. und 18. Jahrhunderts vermittelt wurde – weit hinaus.

An die Stelle der traditionellen Personifikationen des „Glaubens“, der „Religion“, der „Gerechtigkeit“ und der „Medizin“ tritt in Guglielmis Fresko ein äußerst realistisches und auf die Praxis der Wissenschaften gerichtetes Konzept, das den Sitz der Wissenschaft im Leben nachdrücklich betont. Am deutlichsten sichtbar wird diese Vorstellung bei der Darstellung der Leichensezierung. Dieses gelehrte „conpetto“ Metastasio stellte an die



FESTSAAL,
SKULPTUREN-
GRUPPE VON
J. G. MÜLLER, GEN.
MOLLINAROLO,
„FREIGEBIGKEIT“
(ABB. 45)

FESTSAAL,
SKULPTUREN-
GRUPPE VON
J. G. MÜLLER, GEN.
MOLLINAROLO,
„GLAUBE“ UND
„BESTÄNDIGKEIT“
(ABB. 46)



künstlerische Umsetzung durch Guglielmi praktisch kaum erfüllbare Forderungen. Wie sollte man „Naturreligion“ und „Offenbarungsreligion“ oder „Tradition“ und „Spekulation“ überzeugend verbildlichen? Auch bei der Darstellung der „Philosophie“ wurde dem ausführenden Künstler viel abverlangt: Der Maler sollte zusätzlich zur „Metaphysik“ und „Ethik“ auch noch die Erforschung der irdischen und der Himmelskörper veranschaulichen. Die Gesinnung, die einem solchen Konzept zugrunde liegt, dürfte vor allem mit der Person Erzbischof Trautsons in Verbindung zu bringen sein, der als Protektor der Universität maßgeb-

lich an den Studienreformen der Theologie, der Philosophie und der Jurisprudenz beteiligt war und sich bereits in seinem berühmten Hirtenbrief des Jahres 1752 unter anderem gegen einen allzu häufigen Gebrauch der – in der Barockzeit überaus beliebten – Allegorien ausgesprochen hatte. Die Integration der positiven und historischen Disziplinen der Theologie sowie die Einbeziehung des Naturrechts lassen sich auf seine Initiative zurückführen und finden eine überzeugende bildliche Umsetzung in der Ikonographie des Freskos. Auch die Naturwissenschaften waren in grundlegender Weise von den reformerischen Bestrebungen betroffen. Die treibende Rolle spielte hier van Swieten als Präsident der medizinischen Fakultät.

Das Skulpturenprogramm

Die Intentionen des malerischen Programms unterstreichen sowohl die vier großen Skulpturengruppen, die in vier Wandnischen des Festsaals eingefügt sind (geschaffen von Jakob Gabriel Müller, gen. Mollinarolo (1721–1780) [Hinweis Luigi A. Ronzoni]), als auch die acht Puttenpaare auf dem Gebälk der vier Mittelrisalite in der Verlängerung der gekuppelten Pilaster.

Die vier großen – außerordentlich schlank gebildeten – rhythmisch bewegten Gruppen in den Nischen stellen eine interessante Mischung aus Freiplastik und Hochrelief dar, da sie bis etwa in zwei Drittel Höhe mit der gewölbten Rückwand verbunden sind. Sie nehmen inhaltlich auf das Leitthema des Saales, die habsburgische Herrscherallegorie, Bezug. Darauf beziehen sich sowohl die Gruppe mit



JOHANNESSAAL,
GESAMT-
AUFNAHME DES
DECKENFRESKOS,
F. A. MAUL-
BERTSCH,
UM 1766/67
(ABB. 47)

F. A. MAULBERTSCH,
SOG. SELBST-
PORTRÄT, WIEN,
ÖSTERREICHI-
SCHE GALERIE
BELVEDERE,
INV.-NR. 3155
(ABB. 48)



„Weisheit“ und „Wachsamkeit“ (mit den Attributen Spiegel und Öllampe) links vom Eingang als auch die rechte Gruppe, welche die „Freigebigkeit“ zeigt (zwei Frauen, die aus Gefäßen Münzen verteilen) (Abb. 45). Ergänzend zu diesen Gruppen, die traditionelle Eigenschaften der Herrscher verkörpern, sind an der gegenüberliegenden Seite „Glaube“ und „Beständigkeit“ bzw. „Tapferkeit“ als Personifikationen der geistlichen und weltlichen Macht (mit dem zweiarmigen Kreuz und dem Marschallstab als Attributen) (Abb. 46) sowie „friedliche und kriegerische Macht“ (mit den Attributen Krone und Schwert bzw. Buch) positioniert. Zusammen mit den ehemals an der Wand angebrachten und inhaltlich zugehörigen Festons, die in jüngster Zeit wieder montiert wurden, formulieren sie ein einheitliches Konzept, das zum Teil von den Puttenpaaren am Gebälk, die sich auf die

entsprechenden Fakultäten des malerischen Programms beziehen, wieder aufgenommen wird.

Malerei und Skulptur wachsen in dieser Hinsicht an diesem Punkt zu einer konzeptuellen Einheit zusammen, wobei der Grundtenor der Gesamtprogrammatisierung in der Verherrlichung und Allegorisierung habsburgischer Herrschertugenden sowie in der Förderung der Wissenschaften durch das Kaiserpaar Franz I. Stephan und Maria Theresia liegt.

Johannessaal

Neben dem Festsaal bietet der Johannessaal, ursprünglich Hörsaal der theologischen Fakultät, das bedeutendste malerische Ensemble im Rahmen der Universitätsausstattung. Dokumente zur Ausführung des Freskos (siehe Abb. 13, Abb. 47) haben sich nicht erhalten. Die früheste Erwähnung verdanken wir einer Notiz im „Allergnädigst privilegierten Anzeiger“ vom 18. September 1771. Wahrscheinlich geht die Freskierung auf die späten sechziger Jahre zurück. Der Künstler war der 1724 in Langenargen (Bodensee) geborene Franz Anton Maulbertsch (Abb. 48), der bedeutendste Maler der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Österreich und wohl der wichtigste mitteleuropäische Freskant seiner Zeit, der in seinem reichen Œuvre wie kein anderer die unterschiedlichen stilistischen Strömungen der barocken Malerei verkörpert. Maulbertsch dürfte bei Peter van Roy (Royen) und ab 1741 bei Jakob van Schuppen gelernt haben. Die 1752/1753 von ihm freskierte Piaristenkirche ist neben dem Deckenfresko „Stiftung des

Stephansordens durch Maria Theresia“ (Ratsaal der Ungarischen Botschaft in Wien, 1766–1769) Maulbertschs wichtigstes Werk in Wien. Es lag daher nahe, ihn für diese anspruchsvolle Aufgabe heranzuziehen. Zudem ist von Bedeutung, dass er hinsichtlich der Ausstattung der Universität kein Unbekannter mehr war. Bereits 1759 hatte er den Ratsaal der für einige Zeit in diesem Gebäude untergebrachten Malerakademie (heute Museumszimmer) mit einem (heute nur mehr schlecht erhaltenen) Fresko ausgestattet.

Bei der Dekoration des Johannessaals handelt es sich um eine rein malerische Ausstattung. Auch wenn die gemalte Wandgliederung öfter erneuert worden ist, gibt sie die originale Dekoration mit großer Treue wieder. Die rahmende Hohlkehle über dem Gesimse wird an den Ecken und in der Mitte der Seiten durch Kartuschen akzentuiert. Der breite Rahmengürtel an der Schmalseite bezieht sich auf den Katheder des Vortragenden an der Eingangswand des Raumes, den man ursprünglich vom Vestibül durch eine heute vermauerte Türe betreten hat. Die Scheinkuppel im Zentrum des gemalten Gurtes befand sich genau über diesem Katheder. Auf der ursprünglichen Eingangswand ist in einem von einer Scheinarchitektur gerahmten Breitoval die Personifikation der „Kirche“ bzw. des Neuen Bundes, die „ecclesia“, mit dem versiegelten Buch sowie Kelch mit Hostie als Attributen gemalt.

Noch für den von Guglielmi freskierten Festsaal galten die Prinzipien der traditionellen barocken Deckenmalerei: Die gemalte Archi-



JOHANNESSAAL,
DETAIL DES
DECKENFRESKOS,
F. A. MAUL-
BERTSCH,
UM 1766/67
(ABB. 49)

tektur, die den realen Raum illusionistisch erweitert, ist auf den in der Mitte des Raumes stehenden und nach oben blickenden Betrachter bezogen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts werden zwar noch Deckenbilder entstehen, die allerdings auf die Illusion verzichten und wie scharf gegen die Architektur des Raumes abgesetzte und gerahmte Bilder wirken. Eine Zwischenstellung zwischen der barocken Illusion und dieser neuen Auffassung von einem Deckenbild nimmt das Fresko im Johannessaal ein.

So wie ein Wandbild – allerdings nicht ganz so konsequent – hat dieses Fresko eine Bodenzone und darüber die Himmelszone. Das Terrain, das sich um die Bildecken, dem Rahmen entlang bis zur Saalmitte zieht, erinnert noch an die Konzeption des unten in der Mitte stehenden Betrachters. Diese Widersprüchlichkeit verleiht der Darstellung etwas von der Unwirklichkeit

einer Feenwelt. Eine felsige mit Bäumen und Buschwerk bewachsene Landschaft bildet den Schauplatz des Geschehens (Abb. 47, 49, 50). Die große Fläche, die Maulbertsch zu füllen hatte, mag es nahe gelegt haben, die Taufe im Gegensatz zur Tradition – häufig begnügte man sich bei Taufdarstellungen mit wenigen Figuren – als vielfigurige Szene zu gestalten. Die dekorativ arrangierten Zuschauer, von denen sich einige für die Taufe entkleiden, entsprechen dem von Maulbertsch bekannten Repertoire. Die beiden Hauptfiguren, Christus und der Täufer, sind hervorgehoben. Johannes steht auf einen Felsvorsprung, der betend gegebene Christus über dem als Wasserfall inszenierten Fluß, der als eine Art von Sockel wirkt, wobei die aufragende Figur Christi und das herunterstürzende Wasser einen wirkungsvollen Kontrast bilden. Das himmlische Licht, das von der Taube des hl. Geistes ausgeht, über der von Engeln umgeben Gottvater mit ausgebreiteten Händen schwebt, fällt wie eine Kaskade auf Christus herab und hebt ihn heraus. Eine vor kurzem erfolgte Restaurierung hat die Leichtigkeit des Kolorits wieder hergestellt. Die Felsen sind so hell gemalt, dass sie farblich nicht in Konkurrenz zu den Wolken treten. Die Frau mit dem Kind und dem Orientalen, der hinter ihr sitzt, kann als beispielhaft für Maulbertschs Umgang mit Farbe gelten. Das Gelb des Brokatmantels des Orientalen ist so stark aufgehellt, dass das Kolorit durch das strahlende Licht fast verschluckt wird. Ähnliches gilt für die weibliche Figur. Auch bei der Gruppe auf der anderen Seite merkt man erst bei genauem Hinsehen, dass es sich um zwei



Figuren handelt: ein in ein üppiges Gewand aus aufgeblähten Stoffen gehüllter Orientalen und dahinter eine weitere Figur mit der tiefhimbeerroten Kappe; davor liegt der junge Kavalier. Durch die Farbe, mit Hilfe gesuchter Stellungen und bauschender Gewänder formt Maulbertsch seine Figuren und Gruppen zu dekorativen Gebilden um. Unabhängig von der tatsächlichen Gestalt der einzelnen Figuren ergeben sich dekorative Konfigurationen, die sich der Gesamtkomposition besser als korrekt gezeichnete Figuren unterordnen. In seiner in seiner atmosphärischen Leichtigkeit und in der dekorativ ausgerichteten Auffassung erinnert das Fresko noch an das Frühwerk Maulbertschs aus den fünfziger

JOHANNESSAAL,
DETAIL DES
DECKENFRESKOS,
F. A. MAULBERTSCH,
UM 1766/67
(ABB. 50)

Jahren; in der größeren zeichnerischen Präzision weist es bereits auf seinen klassizistisch geprägten Spätstil voraus.

Üblicherweise hat man die theologische Fakultät durch allegorische Darstellungen, bzw. durch Heilige wie Thomas von Aquin oder Katharina von Alexandrien verbildlicht. Dass man sich in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts für die Taufe Christi entschieden hat, hängt wohl auch mit der um diese Zeit aktuellen Forderung nach besserer Verständlichkeit der Freskenprogramme zusammen, wie sie Metastasio bei der Abfassung des Programms für den Festsaal beispielhaft formuliert hat. Überraschenderweise tauft der Täufer nicht, sondern breitet die Arme im Erstaunen über die Offenbarung der Gottessohnschaft Jesu aus. Damit folgt Maulbertsch dem Text des Johannesevangeliums. Erst aus dem vierten Evangelium erfahren wir, dass Johannes der Täufer das Herabschweben des Geistes mit ansah, und erst in diesem Zusammenhang wird betont, dass der Geist auf Jesus blieb (Jo 1, 32f.). Der damit verbundene volle und ständige Geistbesitz (Jo 1, 33) ist das auszeichnende Charakteristikum des Messias. Die Taufe wird hier nicht eigentlich als Tatsache erzählt, sehr wohl aber wird sie vorausgesetzt und entsprechend kontextualisiert.

Die Ikonographie der Taufe Christi im Johannessaal steht in engem historischen Zusammenhang mit den Zielsetzungen der Lehre an der theologischen Fakultät der Universität Wien seit dem Jahr 1752 – einem Zeitpunkt, ab dem man sich mit Nachdruck bemühte, die Monopolstellung der Jesuiten zu

Fall zu bringen und in einer Art kurzfristiger Union zwischen Augustinismus und Thomismus die traditionelle jesuitische Scholastik zu bekämpfen. Maulbertschs Visualisierung der Taufe als Offenbarung der Trinität, wie sie uns im Fresko des „Johannessaals“ entgegentritt, wird um einiges transparenter, wenn man die wesentliche Stellung dieses Sakraments im Kontext zeitgenössischer Lehrbücher und universitärer Disputationen in Rechnung stellt. Das Deckenfresko im „Johannessaal“ ist somit nicht ohne die Kenntnis der aktuellen Diskussionen zu zentralen Inhalten der Tauf- und Trinitätstheologie zu begreifen. Es spiegelt in seiner inhaltlichen Konzeption die Richtung der ab 1752 bzw. 1759 – nach der Ausschaltung der Jesuiten an der Wiener theologischen Fakultät – vorherrschenden Lehrmeinungen der Augustiner und Dominikaner, die stark gegen jede Form eines Antitrinitarismus auftraten. Besonders aus dem aktuellen Anlass der optimalen Sichtbarmachung der Gegnerschaft zu den antitrinitarischen Häresien wurde bewusst auf die Visualisierung eines biblischen Berichts oder einer Parabel mit betont erzählerischer Ausrichtung verzichtet und anhand der Taufe Christi der zentrale Inhalt der katholischen Offenbarungsreligion, wie er aus dem ersten Kapitel des Johannesevangeliums abgeleitet werden kann, unmissverständlich in den Vordergrund gestellt.