Herbert Karner / Werner Telesko (Hrsg.)

Die Jesuiten in Wien

Zur Kunst- und Kulturgeschichte
der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“
im 17. und 18. Jahrhundert



Verlag der
Österreichischen Akademie
der Wissenschaften

HERBERT KARNER / WERNER TELESKO
(HRSG.)

DIE JESUITEN IN WIEN

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
VERÖFFENTLICHUNGEN DER KOMMISSION FÜR KUNSTGESCHICHTE

Herausgegeben von
ARTUR ROSENAUER

Band 5

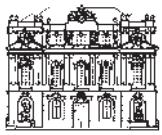


VERLAG DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
WIEN 2003

HERBERT KARNER / WERNER TELESKO
(HRSG.)

Die Jesuiten in Wien

Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz
der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert



VERLAG DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
WIEN 2003

Vorgelegt von w. M. Artur Rosenauer
in der Sitzung am 22. März 2002

Gedruckt mit Unterstützung des
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Alle Rechte vorbehalten
ISBN 3-7001-3203-4
Copyright © 2003 by
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Wien

Gesamtherstellung: Crossdesign Weitzer, A-8042 Graz

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort der Herausgeber 7

Jörg Garms (Wien):
Überblick über die Schriftquellen zur österreichischen Ordensprovinz im römischen Ordensarchiv der Jesuiten 13

Kurt Mühlberger (Archiv der Universität Wien):
Universität und Jesuitenkolleg in Wien. Von der Berufung des Ordens bis zum Bau des Akademischen Kollegs 21

Herbert Karner (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien):
Die drei Wiener Bauanlagen der Jesuiten: Topographie und Wirkung 39

Manfred Koller (Bundesdenkmalamt, Wien):
Die Wiener Universitätskirche als Gesamtkunstwerk. Befunde und Restaurierungen 1984–1998 57

Hellmut Lorenz (Universität Wien):
„Senza Toccar le mura della chiesa". Andrea Pozzos Umgestaltung der Wiener Universitätskirche und die barocken „Farbräume" in Mitteleuropa 63

Werner Telesko (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien):
Das Freskenprogramm der Wiener Universitätskirche im Kontext jesuitischer Frömmigkeit 75

Tomáš Jeřábek (Universität Brünn):
Spuren zur Geschichte der Wiener Jesuiten im Mährischen Landesarchiv 93

Luigi A. Ronzoni (Wien):
Ignaz Parhamer und die Christenlehr-Bruderschaft. Die Franz Regis-Kapelle in der Jesuitenkirche Am Hof in Wien 99

Géza Galavics (Ungarische Akademie der Wissenschaften, Budapest):
Thesenblätter ungarischer Studenten in Wien im 17. Jahrhundert. Künstlerische und pädagogische Strategien 113

Ana Lavrič (Slowenische Akademie der Wissenschaften, Ljubljana):
Das Jesuitencollegium in Laibach und seine künstlerischen Verbindungen mit den benachbarten Ordenshäusern 131

Liselotte Popelka (Wien):
… Quasi per umbram objicimus. Jesuiten als Erfinder ephemerer Strukturen 147

Maria Pötzl-Malikova (Universität Bratislava):
Berichte über die Feierlichkeiten anlässlich der Kanonisation der Heiligen Aloysius Gonzaga und Stanislaus Kostka in der österreichischen Ordensprovinz 157

Sandra Krump (Pliening bei München):
Aus gegebenem Anlass … Habsburgpanegyrik in Jesuitendramen der österreichischen Ordensprovinz. Aufgezeigt an zwei Dramen des Passauer Jesuitentheaters 165

Joseph Imorde (Universität Münster/W.):
Die Entdeckung der Empfindsamkeit. Ignatianische Spiritualität und barocke Kunst 179

Richard Bösel (Österreichisches Historisches Institut, Rom):
Grundsatzfragen und Fallstudien zur jesuitischen Bautypologie 193

Petr Fidler (Universität Innsbruck):
Zum Mäzenatentum und zur Bautypologie der mitteleuropäischen Jesuitenarchitektur 211

Evonne Levy (University of Toronto):
Das „Jesuitische" der jesuitischen Architektur 231

Sibylle Appuhn-Radtke (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München):
Innovation durch Tradition. Zur Aktualisierung mittelalterlicher Bildmotive in der Ikonographie der Jesuiten 243

Markus Hundemer (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München):
Argumentative Bilder und bildliche Argumentation: Jesuitische Rhetorik und barocke Deckenmalerei 261

Personenregister 275

Ortsregister 280

Autorenbiographien 281

VORWORT DER HERAUSGEBER

Im Rahmen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften einen Band über „Die Jesuiten in Wien" herauszubringen, der auf einem von der Kommission für Kunstgeschichte veranstalteten Symposium (19.–21. Oktober 2000) beruht, erscheint aus historischen Gründen als durchaus naheliegend. Ist doch mit der „Gesellschaft Jesu" untrennbar die Geschichte des „alten Universitätsviertels"[1] verbunden. Die neue Aula sollte nach dem Abgang der Universität Sitz der 1847 von Kaiser Ferdinand I. gegründeten Akademie der Wissenschaften werden. Der „jesuitische" *genius loci* des Viertels war für die Kommission für Kunstgeschichte in vielleicht besonderem Maß spürbar, befanden sich ihre Räumlichkeiten vor einigen Jahren doch in dem zum Platz ausgerichteten Trakt des alten Collegiums.

Welche Gebäude der 1365 gegründeten Universität (nachdem das rudolfinische Projekt eines eigenen, zwischen Herrengasse und Ringmauer gelegenen Viertels, der sogenannten Pfaffenstadt fehlgeschlagen war) anfänglich zur Verfügung gestanden waren, wissen wir heute nicht genau. Ab 1384 jedenfalls läßt sich eine zunehmende räumliche Festsetzung im Areal gegenüber dem Predigerkloster (Dominikaner) feststellen. 1384 schenkte Herzog Albrecht III. der Universität ein Haus gegenüber dem Dominikanerkloster, dessen Lage dem heutigen Postgassentrakt des Jesuitenkollegs entsprochen hat. Nachdem darin das „collegium ducale" eingerichtet worden war, wurde die Stiftung bald auf die benachbarte Gebäude ausgedehnt. Hörsäle für Artisten, Theologen und Mediziner wurden eingerichtet. Um 1420 kaufte die Universität selbst benachbarte Grundstücke an; 1423/1424 wurde die „Neue Schul" oder „nova structura" errichtet. Gemeinsam mit der „Liberey" sind damit die zentralen Gebäude der Universität genannt, die von einer Reihe einzelner Häuser, der sogenannten Bursen, wie die Sprenger- oder Lammburse und die Bruckburse, umgeben waren. Bis in das 17. Jahrhundert war das Universitätsviertel von dieser offenen und uneinheitlichen Struktur geprägt.

Nach heftigen Auseinandersetzungen zwischen der Universität und dem – auf dem Platz Am Hof eingerichteten – Collegium der 1551 von König Ferdinand I. in die Stadt geholten „Societas Jesu" wurden beide Institutionen im Jahr 1623 unter Ferdinand II. vereinigt. Der Orden übernahm die theologischen und philosophischen Vorlesungen sowie die Leitung der Bibliothek. Gleichzeitig werden ihm die alten Universitätsgebäude und die meisten der Bursen übergeben, die dann mit dem Neubau des Collegiums ab 1623 verschwanden, im Neubau aufgingen oder Opfer der mit ihm verbundenen topographischen Veränderungen (Schaffung des Universitätsplatzes und Verlängerung der Bäckerstraße) wurden. In den Jahren nach 1623 entstand an ihrer Stelle jener neue Baukomplex des Jesuitencollegiums samt Kirche, das „Collegium Viennense", der das Viertel baulich weitgehend neu strukturieren sollte. Hinsichtlich der Bedeutung für den Unterricht an der theologischen Fakultät traten die Jesuiten weitgehend die Nachfolge der Dominikaner an, welche dort im Spätmittelalter die führende Rolle innehatten. Mit dem Auftreten des Jesuitenordens im 16. Jahrhundert war somit auch

1 Grundlegend: Günther Hamann / Kurt Mühlberger / Franz Skacel (Hrsg.), Das alte Universitätsviertel in Wien, 1385–1985 (Schriftenreihe des Universitätsarchivs 2) Wien 1985. Verdienstvolle Arbeiten zur Geschichte der österreichischen, insbesonders der Wiener Jesuiten hat der ehemalige Archivar des Österreichischen Provinzialarchivs, P. Johannes Wrba, geleistet, dessen wertvoller Beitrag im Rahmen der Tagung leider nicht für die Druckfassung realisiert werden konnte. Stellvertretend seien genannt: Johannes Wrba, Der Orden der Gesellschaft Jesu im alten Universitätsviertel von Wien, ebd., 47–74; ders., In der Nähe des Königs. Die Gründung des Jesuitenkollegs in Wien, in: Andreas Falkner / Paul Imhof (Hrsg.), Ignatius von Loyola und die Gesellschaft Jesu 1491–1556, Würzburg 1990, 331–357; ders., Die Österreichische Provinz der Gesellschaft Jesu im 16. und 17. Jahrhundert – in der Zeit des Barock, in: Michael Benedikt / Reinhold Knoll u.a. (Hrsg.), Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung Bd. 1/2: Die Philosophie in Österreich zwischen Reformation und Aufklärung, 1650–1750. Die Stärke des Barock, Klausen-Leopoldsdorf 1997, 277–321.

die Existenz einer neuen „Bildungselite“ verbunden[2].

Sein noch heute verbindliches Aussehen erhielt das Viertel durch die neue Universitätsaula, die 1753 von Maria Theresia gestiftet und bis 1755 von dem Lothringer Architekten Jean Nicolas Jadot gegenüber dem Kolleg des Jesuiten erbaut worden war. Dieses Gebäude wurde von der Universität nach der feierlichen Einweihung vom 5. April 1756 genutzt. Maria Theresia wollte zunächst vor allem für jene beiden Fakultäten, die von der Universitätsreform Gerard van Swietens betroffen waren, die Medizin und die Jurisprudenz, neue Räumlichkeiten einrichten. In der Folge wurde das Haus aber auch den anderen beiden Fakultäten geöffnet, was auch in der Konzeption des Deckenfreskos Gregorio Guglielmis (1755) im Festsaal Ausdruck findet. Die alte Universitätsaula beherbergt heute die zentralen Verwaltungseinrichtungen sowie Bibliothek und Archiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Die geschichtliche Entwicklung des Universitätsviertels zeigt in deutlicher Weise, wie legitim und notwendig zugleich es ist, sich allein schon aufgrund der räumlichen Nähe zwischen der Akademie der Wissenschaften und dem Jesuitencollegium mit den Jesuiten als einem wichtigen Faktor der geistigen Tradition in Wien zu beschäftigen. Die 1551 nach Wien gekommenen Jesuiten, entfalteten in der Folge eine rege missionarische und kulturelle Tätigkeit. Darüber hinaus war die „Gesellschaft Jesu“ durch die enge Bindung an das Kaiserhaus ein eminent politischer Faktor im Rahmen der vom Haus Habsburg nachhaltig geförderten Gegenreformation. Bis zur Auflösung des Ordens im Jahr 1773 dominierte der Orden das höhere Bildungswesen und hatte durch eine umfassende Predigttätigkeit wesentlichen Einfluß auf das geistige Klima der Zeit. Gerade eine Beschäftigung mit der „Gesellschaft Jesu“ erscheint schon allein deshalb von hohem interdisziplinären Interesse, da sich deren Leistungen auf unterschiedliche Gebiete wie etwa das Theater, die Naturwissenschaften, die Philosophie, die bildende Kunst, die Architektur, die Pädagogik erstreckte. Das Bild der Wiener Innenstadt wird auch heute nicht unwesentlich durch drei Bauwerke geprägt, die im Besitz des Orden standen. Es sind dies die Kirche am Hof, die Universitätskirche, die heute noch vom Orden betreut wird, und schließlich die Annakirche, welche an das nicht mehr existierende Noviziat angeschlossen war. Die Bedeutung des Jesuitenordens kann zudem in territorialer Hinsicht abgelesen werden. So war Wien der Sitz der österreichischen Ordensprovinz, die zum Zeitpunkt der Aufhebung des Ordens 1773 Ober- und Niederösterreich, Steiermark, Kärnten, Krain, Kroatien und Slawonien, Ungarn mit der Slowakei und Siebenbürgen umfaßte.

Die im folgenden abgedruckten Beiträge des Symposiums behandeln fachübergreifend eine Vielfalt von Themen der Kunst- und Kulturgeschichte des Jesuitenordens im 17. und 18. Jahrhundert: Unter dem Titel *Überblick über die Schriftquellen zur österreichischen Ordensprovinz im römischen Ordensarchiv der Jesuiten* referiert Jörg Garms (Österreichisches Historisches Institut, Rom) die Bedeutung der Schriftquellen des Jesuitenordens für die zukünftige Arbeit der Kunstgeschichtsforschung. Kurt Mühlberger (Archiv der Universität Wien) faßt in seinem Beitrag die komplexe historische Entwicklung unter dem universitätsgeschichtlichen Aspekt zusammen. Unter dem Titel *Universität und Jesuitenkolleg in Wien. Von der Berufung des Ordens bis zum Bau des Akademischen Kollegs* zeigt er die engen Verflechtungen zwischen der „staatlichen“ Universität und den ordenseigenen Intentionen in bezug auf den Unterricht. Herbert Karner (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien) erklärt in seinem Artikel *Die drei Wiener Bauanlagen der Jesuiten: Topographie und Wirkung* die Bedeutung der drei Wiener Jesuitenniederlassungen (Collegium, Kirche am Hof und Annakirche) im Rahmen der Urbanistik. Hellmut Lorenz (Universität Wien) stellt unter dem Titel *„Senza Toccar le mura della chiesa“. Andrea Pozzos Umgestaltung der Wiener Universitätskirche und die barocken „Farbräume“ in Mitteleuropa* eine architekturhistorische Einordnung der Neugestaltung der Wiener Universitätskirche durch Andrea Pozzo im europäischen Kontext vor. Manfred Koller (Bundesdenkmalamt, Wien) faßt in seinen Ausführungen mit dem Titel *Die Wiener Universitätskirche als Gesamtkunstwerk. Befunde und Restaurierungen 1984–1998* die Befundungen anläßlich der letzten Restaurierung zusammen und zeigt an vielen Bespielen die raffinierte Farb- und Materialwahl Pozzos. Werner Telesko (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien) stellt in seinem Beitrag *Das Freskenprogramm der Wiener Universitätskirche im Kontext jesuitischer Frömmigkeit* die Frage nach dem Programmkonzept der Deckenmalereien der Wiener Universitätskirche und betont die Bedeutung jesuitischer Theologie und Liturgie

2 Moritz Csáky, Altes Universitätsviertel: Erinnerungsraum, Gedächtnisort, in: Moritz Csáky / Peter Stachel (Hrsg.), Die Verortung von Gedächtnis (2. Internationaler Kongreß des Forschungsprogramms „Orte des Gedächtnisses“) Wien 2001, 257–278.

für den Konzeptverfasser. Luigi A. Ronzoni (Wien), der unter dem Titel *Ignaz Parhamer und die Christenlehr-Bruderschaft. Die Franz Regis-Kapelle in der Jesuitenkirche Am Hof in Wien* einen Beitrag zur Geschichte der Wiener Plastik im 18. Jahrhundert liefert, demonstriert die Bedeutung aktueller kirchenpolitischer Fragen für die bildende Kunst. Geza Galavics (Ungarische Akademie der Wissenschaften, Budapest) erklärt in seinem Artikel *Thesenblätter ungarischer Studenten in Wien im 17. Jahrhundert. Künstlerische und pädagogische Strategien* die Bedeutung des druckgraphischen Mediums des Thesenblattes für die frühneuzeitliche Bildungsgeschichte. Petr Fidler (Universität Innsbruck), der über das Thema *Zum Mäzenatentum und zur Bautypologie der mitteleuropäischen Jesuitenarchitektur* einen Beitrag verfaßt hat, stellt hier zum Teil wenig bekanntes Material zur Architektur der Jesuiten aus der österreichischen und böhmischen Provinz vor. Dies trifft auch auf den Beitrag von Ana Lavrič (Slowenische Akademie der Wissenschaften, Ljubljana) zum Thema *Das Jesuitencollegium in Laibach und seine künstlerischen Verbindungen mit den benachbarten Ordenshäusern* zu. Tomáš Jeřábek (Universität Brünn) stellt in seinem Kurzbeitrag *Spuren zur Geschichte der Wiener Jesuiten im Mährischen Landesarchiv* einen interessanten Archivfund vor, der das Schicksal der Einrichtung der alten Jesuitenbibliothek im 19. Jahrhundert nachzeichnet. Die nicht allein auf Österreich beschränkte Bedeutung des Jesuitenordens wird so in umfassender Weise deutlich. Liselotte Popelka (ehem. Heeresgeschichtliches Museum, Wien) spricht in ihrem Beitrag *„… Quasi per umbram objicimus." Jesuiten als Erfinder ephemerer Strukturen* die Jesuiten als Träger und Inventoren von temporären Dekorationen (vor allem Trauergerüste) an, die häufig auf der Basis von Emblembüchern entworfen wurden. Maria Pötzl-Malikova (Universität Bratislava) demonstriert in ihrem Artikel *Berichte über die Feierlichkeiten anläßlich der Kanonisation der Heiligen Aloysius Gonzaga und Stanislaus Kostka in der österreichischen Ordensprovinz* dieses Faktum am Beispiel der Heiligsprechungsfeierlichkeiten.

Die letzten Beiträge des Sammelbandes sind übergreifenden Themen gewidmet. Joseph Imorde (Universität Münster) stellt in seinem Artikel *Die Entdeckung der Empfindsamkeit. Ignatianische Spiritualität und barocke Kunst* die Frage, inwieweit die jesuitische Kunst durch besondere Formen der Frömmigkeit bestimmt wird und damit Tendenzen des 18. Jahrhunderts vorwegnimmt. Richard Bösel (Österreichisches Historisches Institut, Rom) in *Grundsatzfragen und Fallstudien zur jesuitischen Bautypologie* und Evonne Levy[3] (University of Toronto) in *Das „Jesuitische" der jesuitischen Architektur* stellen die aus verschiedenen methodischen Blickpunkten entwickelte Frage nach der historischen Sinnhaftigkeit und der realen Bedeutung des Begriffs „Jesuitenstil", während Sibylle Appuhn-Radtke[4] (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München) in ihrem Beitrag *Innovation durch Tradition. Zur Aktualisierung mittelalterlicher Bildmotive in der Ikonographie der Jesuiten* erkennt, daß viele Themen des Jesuitenordens bereits durch ältere Traditionen der Bettelorden (Franziskaner) bestimmt waren. Markus Hundemer (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München) stellt abschließend mit dem Themenkomplex *Argumentative Bilder und bildliche Argumentation: Jesuitische Rhetorik und barocke Dekkenmalerei* eine wesentliche und übergreifende Fragestellung vor, war doch die Orientierung an der Rhetorik das bestimmende Grundmuster für die vielfältigen kulturellen Zeugnisse der „Societas Jesu". Sandra Krump (Pliening bei München) schließt mit ihrem aufschlußreichen Beitrag *„Aus gegebenem Anlass …" Habsburgpanegyrik in Jesuitendramen der österreichischen Ordensprovinz* eine mehrfach (zu Recht) kritisierte Lücke der Tagung, die ohne Referat zum jesuitischen Theatergeschehen auskommen mußte[5].

Soweit man es überblicken kann, ist etwa die Frage nach dem spezifisch „dominikanischen" und „augustinischen" Element der Ordenskunst oder auch die Problematisierung des benediktinischen Charakters der Ausstattung der Melker Stiftskirche in der Kunstforschung kein relevantes Thema gewesen. Mit der Kunst in Jesuitenkirchen verhält sich das völlig anders. Mit unbefragtem Selbstverständnis wurde häufig von „Jesuitenkunst" und – in meist pejorativem Sinne – vom „Jesuitenstil" gesprochen, Begriffe, die noch heute merkwürdig tief in der All-

3 Eine selbständige Publikation der Autorin mit dem Titel „Propaganda and the Jesuit Baroque" befindet sich in Vorbereitung.

4 Vgl. Sibylle Appuhn-Radtke, Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu – Johann Christoph Storer (1620–1671) als Maler der Katholischen Reform (Jesuitica 3) Regensburg 2000.

5 Auf eine schriftliche Fassung ihrer bei der Tagung gehaltenen Vorträge haben leider Gottfried Mraz (ehem. Haus- Hof- und Staatsarchiv, Wien), *Politische Voraussetzungen für das Wirken der „Gesellschaft Jesu" in den habsburgischen Erblanden*, und Friedmund Hueber (Ludwig Boltzmann-Insitut für Denkmalpflege und archäologische Bauforschung, Wien), *Das Wiener Kollegium – Ergebnisse der Baubefundung*, verzichtet.

gemeinbildung verankert sind. Die Wurzeln dafür liegen in der Historiographie des 19. Jahrhunderts und haben im wesentlichen politisch motivierte Gründe. Heute ist der Jesuitenstil nur mehr ein spannendes Kapitel der Wissenschaftsgeschichte. Sehr wohl aber ist für die internationale Forschung die Frage nach der Existenz von Konstanten (Funktion und Typologie), die für das Kunstschaffen, allen voran für die architektonische Produktion des Ordens, verbindlich geworden sein könnten, von großer Bedeutung. Aber auch in ganz anderen wichtigen Forschungsbereichen, wie jenem der Ikonographie oder der Rhetorik und ihrem Einfluss auf die bildende Kunst der Neuzeit, spielt der jesuitische Aspekt eine zunehmende Rolle. Hier wird zunehmend die Frage nach dem Einfluss der ignatianischen Spiritualität auf die bildende Kunst des Barock und der Jesuiten im speziellen formuliert – ein Einfluss, dem im vorliegenden Band in mehreren Beiträgen nachgegangen wird[6].

Die umfangreiche Besprechung der Tagung durch Friedrich B. Polleross mit dem Titel „Nuestro Modo de Proceder. Betrachtungen aus Anlaß der Tagung »Die Jesuiten in Wien« vom 19. bis 21. Oktober 2000“[7] zeigt anschaulich, wie die vielfältigen künstlerischen Phänomene der „Societas Jesu“ unter grundsätzlichen Aspekten der Ordensspiritualität betrachtet werden können und müssen. Dazu gehört insbesondere die „Strategie einer bewußten und alle Sinne ansprechenden »Propagandaoffensive« im öffentlichen Raum“[8], wobei die Einbeziehung der Gesamtpersönlichkeit (Geist, Sinne, Intellekt und Affekt) die entsprechenden Grundlagen schafft. So wie unter den Aspekten der ignatianischen Spiritualität die menschliche Person in ihrer Gesamtheit entscheidend ist, so soll auch die Kunst auf die Gesamtheit der Sinne wirken. Spiritualität und Kunstanschauung wachsen somit aus einem gemeinsamen Glauben zu einer festen Einheit zusammen und dies zeigt nachdrücklich, daß sich die jesuitische Welterklärung nicht gattungsmäßig zerteilen läßt, sondern konzeptuell als Einheit betrachtet werden muß. Es ist dies zweifellos die große wissenschaftliche Herausforderung für die Forschung zur „Gesellschaft Jesu“ in den nächsten Jahren. Diese gattungsübergreifende „Einheit“ läßt sich etwa auch gut bei den sogenannten „Wort-Bild-Synthesen“ in der Deckenmalerei und Druckgraphik beobachten. Der Schlüssel für die bildlichen Darstellungen liegt hier in der kleinsten Argumentationseinheit, dem Emblem. Das „Bild“ fungiert nicht bloß als Umsetzung eines theologischen Gedankens oder Concettos, sondern die Darstellungen stehen im Dienst der vom hl. Ignatius postulierten „inneren“ Bilder, erfüllen somit die Funktion visuell erfahrbarer Grundlagen für die spirituelle Ausrichtung des Menschen.

Wenn man abschließend einen Blick auf die Forschungslage in den anderen Ländern wirft, so haben wir heute unterschiedliche Schwerpunktsetzungen festzustellen: In Italien, dem Stammland der Gesellschaft Jesu, existiert eine äußerst aktive Forschung unter internationaler Beteiligung, sowohl was die überregionalen als auch die territorialen, meist monographisch orientierten Fragestellungen betrifft: Zentren sind Rom, Venedig, Mailand und auch Turin[9]. In Deutschland, vor allem im süddeutschen Bereich hat sich unter der Führung des in München ansässigen Vereins „Jesuitica e.V.“ und dem „Archivum Monacense Societatis Jesu“ eine rege Veranstaltungs- und Publikationstätigkeit entwickelt. Die Entwicklung jesuitischer Kunst in Deutschland in der Frühzeit der katholischen Reformation wurde jüngst vom Amerikaner Jeffrey Chipps Smith analysiert[10]. Eine aktive angloamerikanische Jesuitenfor-

6 Zu diesem Thema siehe auch Heinrich Pfeiffer, Pozzo e la spiritualità della Compagnia di Gesù, in: Alberta Battisti (Hrsg.) Andrea Pozzo, Milano / Trento 1996, 13–16; Sibylle Appuhn-Radtke (wie Anm. 4); Herbert Karner, Jesuitische Sakralräume und ignatianische Spiritualität, in: Acta Historiae Artis Slovenica 7 (2002) 31–42.
Die Suche nach einer Verbindung zwischen der Spiritualität der gegenreformatorischen Orden und den frühneuzeitlichen Bildkünsten macht aber nicht bei den Jesuiten Halt, siehe etwa jüngst Ursula Brossette, Die Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext (Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 4) Weimar 2002.

7 Frühneuzeit-Info 12 (2001) H. 1, 93–128.

8 Ebd., 103.

9 Luciano Patetta / Stefano della Torre (ed.), L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia XVI–XVIII secolo (Atti del Convegno, Milano 24.–27. Oktober 1990), Genova 1992; Stefano Della Torre / Richard Schofield, Pellegrino Tibaldi Architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare, Como 1994; Isabella Balestreri / Cristiana Coscarella / Luciano Patetta / Daniela Zocchi (ed.), I gesuiti e l'architettura. La produzione in Italia dal XVI al XVII secolo, Milano 1997; Bruno Signorelli / Pietro Uscello (ed.), La Compagnia di Gesù nella Provincia di Torino dagli anni di Emanuele Filiberto a quelli di Carlo Alberto, Torino 1998; Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi (ed.), Architetture della Compagnia Ignaziana nei centri antichi italiani, Firenze 1999; Bruno Signorelli (ed.), I Santi Martiri: Una chiesa nella storia di Torino Torino 2000; Antonio Trampus, I Gesuiti e l'Illuminismo. Politica e Religione in Austria e nell`Europa centrale (1773–1798), Torino 2000.

10 Jeffrey Chipps Smith, Sensuous Worship. Jesuits and the art of the early catholic reformation in Germany, Princeton 2002; Robert Bireley, The Jesuits and the Thirty Years War. Kings, Courts, and Confessors, Cambridge 2003.

schung, die sich auf den asiatischen und südamerikanischen Raum konzentriert, hat in jüngster Zeit zwei gewichtige Bände herausgebracht[11].
Ganz anders ist die Situation in Wien und anderen Forschungsstätten Österreichs. Abgesehen von wenigen Ausnahmen gibt es keine themenspezifische Publikation über die kunst-, kultur- oder wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung des Ordens in der österreichischen Provinz und auch viele bedeutende Denkmäler harren nach wie vor einer umfangreicheren monographischen Bearbeitung. Ein Ziel der vorliegenden Publikation ist es, vielleicht in diese Richtung initiierend zu wirken. In diesem Sinn versteht sich der Sammelband auch als Teil neuer Schwerpunktsetzungen im Bereich der Erforschung der barocken Kunst Mitteleuropas.
Abschließend möchten wir der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und dem Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung danken, welche die Drucklegung des vorliegenden Buches ermöglicht haben. Frau Mag. Anna Mader sei für die Erstellung der Register herzlich gedankt.

Herbert Karner

Werner Telesko

11 Gauvin Alexander Bailey, Art on the jesuit missions in Asia and Latin America, 1542–1773, Toronto / Buffalo / London 1999; John W. O'Malley SJ / Gauvin Alexander Bailey / Steven J. Harris / T. Frank Kennedy SJ, The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts 1540–1773, Toronto / Buffalo / London 1999.

Jörg Garms

ÜBERBLICK ÜBER DIE SCHRIFTQUELLEN ZUR ÖSTERREICHISCHEN ORDENSPROVINZ IM RÖMISCHEN ORDENSARCHIV DER JESUITEN

Das Archiv des größten und am straffsten organisierten Ordens ist auch das größte Ordens-Zentralarchiv Roms: Allein, in seinem heutigen Bestand gewährt es dem Kunsthistoriker weniger Gewinn als jene der Barnabiten oder der Piaristen. Und dies, obwohl die kleineren Orden gerade in Fragen des archivalisch interessierenden Regiments, d.h. der Beziehungen von Zentrale einerseits, Ordensprovinzen und Einzelniederlassungen andererseits mit gewissen Abweichungen dem Vorbild der „Societas Jesu" folgten.

In welchem Maße diese Situation eine Folge der überhasteten und wohl einigermaßen chaotischen Auflösung des Ordens 1773 und daraus resultierender Verluste ist, kann heute nicht mehr genau beurteilt werden. Bekanntlich befindet sich die Plansammlung heute in der Pariser Nationalbibliothek (und sie ist, obwohl unvollständig, noch immer mit Abstand umfangreicher als die vergleichbaren anderen), und überdies ist vor kurzem zugehöriges schriftliches Material – Legenden der Pläne, Begleitschreiben des Rektors, Gutachten des Planzensors in Rom – in der Nationalbibliothek von Malta aufgefunden worden[1].

Was man vermißt, sind u.a. ausführliche Visitationsberichte, Korrespondenz aus dem Provinzen und Finanzen betreffende Archivalien.

Nach dem Prinzip meiner Regesten zu den anderen gegenreformatorischen Orden[2] werde ich die gesamte Habsburgermonarchie berücksichtigen: Sie ist auf drei Ordensprovinzen verteilt: Austria (mit Ungarn, d.h. besonders der Slowakei, aber auch Siebenbürgen und anderen östlichen Missionsgebieten) – Bohemia (mit dem später preußischen Schlesien) – Germania Superior (betrifft Hall, Innsbruck, Feldkirch, Salzburg und Trient).

Die relevanten Fonds sind folgende:

ASSISTENTIAE ET PROVINCIAE, CONGREGATIONES PROVINCIARUM und FONDO GESUITICO. Zu allen dreien liegen maschinschriftliche Inventare vor. Unter den genannten sind die Akten der Provinzen die mit Abstand wichtigste Gruppe. Ich beginne jedoch mit den kleineren Fonds.

1. Der FONDO GESUITICO (F. G.) ist das Archiv der Generalprokur, also der zentralen Verwaltung (seinen Namen verdankt es einem Aufenthalt in staatlicher Verwahrung, es ist konfisziert und dann restitutiert worden). Die Abteilung XVIII „Collegia" enthält in Faszikeln Papiere zu Provinzen und Häusern in alphabetischer Anordnung.

Meine Stichproben zu den Häusern Innsbruck, Judenburg, Kaschau, Klagenfurt, Klattau, Krumau, Kuttenberg, Leitmeritz und Wien ergaben vor allem Gründungsakten, Kauf- und Schenkungsverträge, Visitationen. Von letzteren hätte man einige Aufschlüsse erwartet, sie sind aber nur sporadisch vertreten und äußerst knapp. Das noch ergiebigste Beispiel ist die Visitation des Wiener Kollegs 1594 mit folgenden Angaben: … alle wohnen ziemlich bequem, da vor kurzem das Kolleg *multis cubiculis, et elegante fabrica* erweitert wurde; die Kirche, *Templum Collegij amplum, nobile, ornatum, commodum*; das Altargerät, *Sacra suppellex satis multa, et preciosa* [F. G. 262, 25].

2. Die Akten der CONGREGATIONES PROVINCIARUM (Congreg. Provinc.) betreffen Personal, hauptsächlich die Wahlen in die verschiedenen Ämter, *Rationes* und Postulate für die General-Kongregationen. Bei meinen Stichproben in drei Bänden fand ich einzig Papiere eines Rechtsstreites (der ziemliches Aufsehen erregt haben dürfte und aus-

1 Siehe dazu den Beitrag von Richard Bösel in diesem Band (201f.).

2 I. Das Archiv des Kapuzinerordens, in: Römische Historische Mitteilungen 36 (1994) 153–162; II. Das Archiv des Servitenordens, in: ebd. 37 (1995) 145–161; III. Die Archive des Theatiner- und des Barnabitenordens, in: ebd. 38 (1996) 269–306; IV. Das Archiv des Barnabitenordens (Fortsetzung), in: ebd. 39 (1997) 277–320; V. Die Archive des Camillianer- und des Piaristenordens, in: ebd. 40 (1998) 415–423; VI. Das Archiv des Piaristenordens (Fortsetzung), in: ebd. 41 (1999) 189–222; VII. Das Archiv des Piaristenordens (Fortsetzung), in: ebd. 42 (2000) 351–382, und VIII. Das Archiv des Piaristenordens (Schluß), in: ebd. 43 (2001) 631–651.

führlicher an anderer Stelle abgehandelt ist) betreffend die den testamentarischen Bestimmungen nicht konforme Verwendung eines Legats *pro Congregatione Defunctorum* des Prager Profeßhauses zum Ankauf von silbernem Altargerät, das dann auch wieder verkauft und der Erlös dem Bau zugeführt wurde, anstatt der gewünschten Altardienste und Musik [Congr. Prov. 86, f. 239–240].

3. Die Bestände des Fonds ASSISTENTIAE ET PROVINCIAE sind umfangreich: Austria (im folgenden als „A" zitiert) 238, Bohemia (im folgenden als „B" zitiert) 208 und Germania Superior (im folgenden als „GS" zitiert) 120 Bände. Für unsere Zwecke kommen die folgenden Serien in Frage: Epistolae Generalium (Epp. Gen.), Litterae Annuae (Litt. Ann.) bzw. Historia Domus, Fundationes. In geringerem Maße auch Catalogi annuales bzw. Catalogi breves und triennales (Cat.).

a) Bei diesen „Catalogi" – ich beginne wieder mit der Serie vom geringsten spezifischen Interesse handelt es sich um Listen der Ordensleute, nach Häusern und innerhalb dieser nach Kategorien alphabetisch geordnet. Ein erster Teil gibt sozusagen die Personalia, ein zweiter die Beurteilung nach intellektuellen und charakterlichen Kriterien (hier scheinen die Personen nur unter Zahlen auf, welche dem ersten Teil zu entnehmen sind). Ein dritter Teil endlich betrifft die ökonomische Situation des Hauses; auch hier sind es fixe Kategorien der Abfragung (z.T. als Vordruck) und ebenso knappe Antworten. Man kann sich also über der Societas angehörige Künstler informieren. Dem genius loci Rechnung tragend tat ich dies für Pozzo: (Er ist 1703 und 1704 als *Prof*(essor) *fabr*(icae) *temp*(li), 1708 als *pictor* und 1709 ohne Funktion geführt [A 127 I]. 1707 lautet das Urteil über ihn nach den Kategorien *Ingenium – Judicium – Prudentia – Experientia* durchwegs „gut" (was die höchste Note ist), seine *Naturalis complexio* wird als „sanguinisch" beschrieben, während die beiden letzten Fragen nach der Eignung für Ämter und der Bildung leer gelassen sind (wohl in seinem Fall als irrelevant, während es im einzigen anderen Fall des Bandes totale Negativität bedeutet) [A 56–57, Nr. 95].

Für die selben Jahre kontrollierte ich die finanzielle Situation hinsichtlich der österreichischen Provinz. Dabei fanden sich unter *onera* mehrfach kleinere Posten für *fabrica et sarta tecta*. Bei Fiume (Rijeka) wird erwähnt, daß die aus Kirchen- und Kollegbau resultierenden Schulden abgetragen seien [A 55, f. 22]; bei Gran Ausgaben von fl. 1800 für den Bau [A 58, f. 15]; bei Wiener Neustadt relativ hohe Schulden, nämlich fl. 8300 *Pro necessitate domus*, fl. 1000 für die Kirche und fl. 7000 für den Bau des neuen Kollegs [A 58, f. 20]. Insgesamt ist das Ergebnis also nicht sehr aufschlußreich. Die Gegenprobe zum Jahr 1655 fiel etwas ermutigender aus: zu Linz fl. 2000 Schulden wegen des Kaufs von zum Neubau benötigten Häusern [A 30, f. 14]; zu Agram, daß der Neubau des Kollegs großen Aufwand verlange [A 30, f. 26]; am ausführlichsten zum Wiener Profeßhaus: „Es müssen die neuen Schulen gebaut werden, für die schon fl. 3000 beiseite gelegt sind", ebenso fl. 1300, um *criptam et sacellum* fertig zustellen, schließlich *Debet aedificare locum pro Congregatione civica pro qua habet* fl. 1800 [A 30, f. 22].

b) Die pro Provinz drei bis fünf Bände der „Fundationes" enthalten vorwiegend Kopien von Stiftungsverträgen, Finanzierung und Grundkauf betreffenden Akten, herrscherlichen Privilegien etc. Sie sind also auf alle Fälle von Bedeutung, aber ebenfalls nicht allzu ergiebig und auch unvollständig. Am ausführlichsten sind die *Informatio* oder *Rationes* betitelten Schriftstücke, welche das pro und contra einer angebotenen Stiftung, eines Grundstücks oder Baukomplexes etc. abwägen.

So zu Arnau (Hostinné) *Informatio de Collegio, quod petitur pro Arnovia* durch den Grafen Lamberg [B 196, f. 1]; gerügt wird z.B. *Situs aedificij perincommodus*, weil ohne Sonnenlicht, den Winden ausgesetzt, an den alten Stadtmauern, ohne Aussicht, mit winzigem Garten und ohne Platz für Stall, Remise und Holzschuppen; zu Görz eine ebenfalls negative *Informatio de Situ et loco* des von Graf Kobenzl angebotenen Grundstücks [A 224]; zu Krumau *Rationes* in der Frage der Übernahme der Pfarrkirche [B 196]; zum Prager Profeßhaus, ob die Pfarre St. Niklas behalten werden solle. Hier befinden sich auch zahlreiche und interessante Papiere zu dem schon genannten Streit um die Verwendung des Kolowrat'schen Nachlasses zugunsten der *Congregatio Defunctorum* (1666–1705) mit Auflistung der damit getätigten Käufe an Altargerät und Paramenten sowie der dem Kirchenbau zugeführten Summen. Von Interesse ist endlich auch ein Vertrag mit der Kirche St. Wenzeslaus über einen Hauskauf (1684) [B 197, f. 202, 258, 284]; zu Olmütz die Verteidigung gegen Anklagen des Domkapitels, daß sie *splendide aedificarunt* und dies ohne ausreichende finanzielle Deckung [B 197 f. 75]; bei Sagan geht es um die Gruft der Sprintzenstein [B 199]; zu Breslau *An acceptanda Fundatio quam offert Caesar pro Collegio Wratislaviense erigendo* mit den finanziellen Termini des Gründungsversprechens auch hinsichtlich der baulichen Bedürfnisse [B 199 f. 171]. In anderen Fällen kommt man eigentlich baugeschichtlichen Fragen schon näher:

Zum Wiener Kolleg neben einer Geschichte bis 1667 eine *Littera de forma totius Collegij Viennensis* von 1559, welche zwar nicht nur das materielle

Kolleg betrifft, aber die Geschichte der Bauten seit dem erzherzöglichen *castrum* – wenn auch in eher allgemeinen Termini – gibt; vom *Templum* heißt es da *est magnum atque pulchrum, nuperque ex toto dealbatum, ornamenta habet speciosissima* – also erneut generelle Formeln. Zum Neubau liegt das Schreiben des Generals vom 7. Juni 1608 ein, mit welchem er diesen billigt, aber punktuelle Einwände bzw. Korrekturwünsche vorträgt [A 225–226]. Zu Březnice ist die *Forma huius Residentiae* eine Vorschau auf die Stiftung durch den Vizekämmerer Böhmens Jenissek mit Angabe der 1638–1648 schon getätigten und der noch zu gebenden Summen [B 196 f. 73–75].

Zu Skalitz (Skalica bzw. Szakolcza in der Slowakei) kann ich auf die knappe und klare Behandlung der einliegenden Pläne sowie der zugehörigen Memoranden von 1690–1694 durch Pater Lamalle im Anhang zur Edition der Pariser Pläne von Vallery-Radot verweisen [A 225].

Das Gleiche gilt von Hall [GS 99]; von Neusohl (Banská Bistrica, Neosoliense – Slowakei) [A 225]; von Klausenburg (Cluj, Koloszwar, Claudiopolitanum – Rumänien), zu welchem Kolleg sich die Pläne in einem unerwarteten Fonds [Opp. NN. X 326] befinden – über Vallery-Radot und Lamalle hinaus enthalten allerdings hier die „Fundationes" schriftliches Material: ein Schreiben *Indicat P. Jacobus Vagronicus S.J. ea omnia, quae necessaria judicat ad fabricam collegij …* und *Instructiones visitatoris pro Ecclesia, collegio et scholis…* [A 224] (siehe Anhang). Endlich ist auch das Collegium Nordicum in Linz [A 224] bei Lamalle behandelt.

An dieser Stelle sei kurz auf den inhaltlich zugehörigen Band [326] der OPERA NOSTRORUM (Opp. NN.) hingewiesen: *Possevinus Antonius, De Seminarijs Pontificiis, 1578–1601,* also die Gründungsphase und u.a. Olmütz, Prag, Wien, Graz und Klausenburg betreffend. Doch ist die Ausbeute, abgesehen von den genannten Plänen des Klausenburger Seminars, spärlich: Zu Olmütz 1579–1580 Ausgaben *Pro Suppellectili, Vestibus et Libris* (f. 207–208) und zu Klausenburg eine Vorschau auf die Finanzierung *Spesa della fabbrica del Seminario compartita in quattro anni*. (f. 358). Es werden 8141 Gulden prognostiziert, und zwar im ersten Jahr 2547, im zweiten 2646, im dritten 2146 und im vierten 802; diese Last wäre zu verteilen auf den Papst mit 1600, den König mit 2640 und den Orden selbst mit 3901; die Summe betrifft reine Baukosten, keine Ausstattung und würde sich erhöhen, falls infolge mangelnder Einkünfte eine längere Bauzeit erforderlich wäre.

c) Die Reihe der „Epistolae Generalium" ist umfangreich und schwerer zu benutzen, obwohl Registerbände vorliegen, die die Adressaten alphabetisch auflisten. Schwierig, da die chronologisch eingetragenen Briefkonzepte nur teilweise am Rand den Betreff angeben (und abgesehen davon nicht immer leicht lesbar sind). Man muß also den Namen des Rektors und des Provinzials oder weiterer in Frage kommender Ordensleute anders erschließen. Stichproben in den Bänden [A 8 I–II] und [B 4, 6 und 10] ergaben nur 1669 mehrfache Mahnungen, daß der Baufortschritt beim Wiener Noviziat zu langsam sei; dann die Zustimmung, die *Legitima* eines Bruders für den Linzer Kirchenbau verwenden zu können [A 8 I, f. 491] sowie 1701 ein Wort zum *Progressus aedificij* in Judenburg [A 10, f. 547].

Interessant ist hingegen in der österreichischen Serie ein *Compendium alphabeticum Instituti … usque ad 1680* [A 10], eine Zusammenstellung der allgemeinen Weisungen von Generälen des 17. Jahrhunderts, unter denen die Kapitel *Aedificia*, *Imagines* und *Musica* uns betreffen. *Imagines*: nur übliche bildliche Darstellungen der Ordensheiligen sind zu publizieren. Bei *Aedificia* geht es immer wieder um verbotene Eigenmächtigkeiten und die Abstimmung der Kompetenzen zwischen Provinzial und römischer Zentrale, um die Einsendung von Plänen und die Forderung einfachen Bauens. Es handelt sich also um bekannte Dinge, doch zeigt die Wiederholung – und auch dies ist bekannt –, daß die Weisungen nicht immer beachtet wurden (siehe Anhang).

d) Die „Litterae annuae" sind jeweils von einer Hand in Bänden kopiert. Vor den Berichten der einzelnen Häuser befindet sich in manchen Bänden eine inhaltlich gegliederte Zusammenfassung, wobei die folgenden Kapitel von Interesse sein könnten: *Pia in Christum patientem memoria*, *Cultus Deiparae per sodalitates Marianae Privata Sodalium opera et Virginis favores*, *Sacra et profana ecclesiarum subsidia*, *Favores reique oeconomicae incrementa*, schließlich *Adversa et fortunarum jactura* [A 157].

Zu den Jahren 1699/1700 Judenburg betreffend fand ich hier die Anschaffung eines neuen Antependiums und einer Marienstatue samt Tabernakel, nachdem die alte verbrannt war; Altargerät der marianischen Kongregation der Schüler in Passau; die Errichtung von Türmen in Güns (Köszeg, Ginsiensis); ein Kruzifix mit den zwei Assistenzfiguren aus Silber in Linz [A 157 f. 46v, 49v–50, 62r–v].

Die Berichte der einzelnen Häuser bieten erwartungsgemäß das reichste Material.

Ich gebe aus meinen Stichproben einige Beispiele; zunächst Böhmen betreffend (da die Beschreibung der Objekte oft sehr ausführlich ist, muß ich mich mit Andeutungen begnügen): Im Band [B 93] (1626) stieß ich auf das unerwartete Lob des *magni-*

ficis sumptibus von den Rosenbergern errichteten protestantischen Gymnasiums und seiner Bibliothek in Sobieslau (Sobeslav) (f. 325).

Zum Hl. Berg und Krumau siehe Anhang [B 98] [1661–1664]; zu Gitschin (Jičín, Gicziense) wird berichtet, daß die vor achtzig Jahren durch einen Brand beschädigte und einsturzgefährdete Kirche sowie der Glockenturm nun gedeckt wurden; im Inneren ein Bildwerk der Lokalpatronin S. Secundina aufgestellt, dieses aber noch mit einer goldenen Chlamys zu bekleiden sei; Kaseln und Altargerät wurden geschenkt; nach dem Eintreffen weiterer Almosen ist geplant, einen Ignatius-Altar aufzubauen und eine Sakristei einzurichten; der vor vierzig Jahren vom Gründer begonnene Kollegbau wurde fortgeführt und es sei zu hoffen, daß demnächst das Sakraments-Oratorium zu internem Gebrauch fertiggestellt werden könne (f. 38v). Im Band [B 120] (1708) befindet sich etwa ein langer Bericht des Clementinums in Prag, dem man die Errichtung eines Altars der Madonna vom Hl. Berg in der Salvator-Kirche entnimmt, auf welchem das Kreuz des hl. Amandus aufgestellt wurde, das ein Priester der Provinz 1705 aus Rom mitbrachte (f. 194v). In der Residenz von Koschumberg (Košumberk, Kosumbergensis) wurden auf dem Hochaltar zwei große vergoldete Reliquiare von der Hand eines Bildhauers aufgestellt; in der Kirche eine vergoldete Kanzel (*suggestum concionatorium*), Jahresarbeit zweier Bildhauer; eine Monstranz zu fl. 339 wurde von anonymen Marienverehrern geschenkt (f. 209r).

Auch die Stichproben zu „Austria" erwiesen sich als vielversprechend: Band [A 157] (1699–1700): Im Wiener Kolleg *supellex augeatur* zwecks Förderung der Marienverehrung; es folgt die Beschreibung der Objekte (f. 139v); darüber hinaus erhielt die marianische Kongregation durch die Freigiebigkeit des Wiener Handelsmannes Schlisselperger eine schwarze Standarte, deren Preis von fl. 200 die folgende Beschreibung alles schmückenden Beiwerks rechtfertigt. Abschließend komme ich mit Band [A 162] (1705) nochmals auf die in diesem Fall besonders ausführlichen Eintragungen des zusammenfassenden Berichtes zurück: Hier steht unter dem Titel *Varia Ecclesiarum emolumenta* bei Krems, daß Gräfin Enckefurt geb. Hohenems zu Ehren des hl. Franz Xaver *bellum inauratum submisit Calicem cum patena*; das Kolleg selbst zwei Kaseln zu fl. 50 aufbrachte; die *prodigiosa Icon B. Virginis* am Hochaltar erhielt einen Schrein im Werte von fl. 300 und der *chorus musicus* wurde repariert und besser ausgestattet (f. 53v). – Für die Kirche des Wiener Profeßhauses *ornamenta, omniumque festivitatum splendissimum apparatum … sumptibus immodicis procurata*; für die Altäre sechs neue Pyramiden aus Silber im Gewicht von 77 Mark, in denen *sex Sanctorum Martyrum exuviae, et ossa in formam totius corporis erecti distributa concluduntur* – alle diese hocheleganten und arbeitsintensiven Werke, die rund fl. 700 kosteten. verdankt man *Nobili, et Eximia Matrona Domina Maria Anna Neupaurin*; weiters wurden *Cryptae Montecucolinae* zwei große, von Bildhauerhand in Gold und Silber gearbeitete Reliquiare dargebracht. Seinen Höhepunkt erreicht der Bericht mit dem Kolleg, d.h. der Innengestaltung der Jesuitenkirche; der Ton wird in der beschreibenden Vorstellung von deren Wundern fast hymnisch (f. 54v) (siehe Anhang). Dieser Text ist, abgesehen von seiner angesichts des wohlkonservierten Objekts inhaltlich nur beschränkten Bedeutung, für seinen sprachlichen Gehalt, den Modus der Beschreibung, lesenswert: Das läßt sich natürlich in wechselnden Maße auch von anderen Beschreibungen von Bauwerken und der besonders zahlreichen kunstgewerblichen Gegenstände sagen.

Die beiden Bereiche Bau und Altargerät – damit komme ich zu den abschließenden Sätzen – sind am stärksten vertreten. Die Auflistungen von Altargerät und Paramenten nimmt – und die entspricht auch der Erfahrung aus anderen Ordensarchiven – breiten Raum ein. Auf diesen Gebiet ergibt sich durchaus eine Chance für quantitative Forschung. Das beruht natürlich nicht auf Zufall: Bauten und Gegenstände aus Gold und Silber verlangen die größten finanziellen Anstrengungen bzw. die größte Gebefreudigkeit von Wohltätern; Gold und Silber, auch wenn nur als dünne Oberfläche, bringen den höchsten Glanz in die Feiern der Religion. Malerei und Skulptur aus unedlem Material hingegen sind – wenn meine Stichproben nicht trügen – in den römischen Archiven kaum vertreten. Wegen des geringeren ökonomischen Gewichtes wird hier wohl mehr Entscheidungsfreiheit gewährt und umgekehrt treibt der Stolz weniger zur Anpreisung solcher Schätze. Künstlernamen und Bildprogrammen bin ich in keinem der Texte, die ich überflog, begegnet (sie müssen also auf andere Weise erschlossen werden).

Der vorliegende Archivbericht wurde ohne vergleichende Heranziehung der Literatur und lokaler Archive erstellt. Um ihm über das rein Technische hinaus etwas Gewicht zu verleihen, seien im Appendix einige der interessanteren Texte, denen ich begegnete, wiedergegeben. Bei den *Litterae Annuae* beschränkte ich mich dabei hinsichtlich Österreichs auf die mir interessant erscheidende Beschreibung des Pozzo-Chors der Jesuitenkirche in Wien, da die Serie selbst ja in zwei Kopien in der Wiener Nationalbibliothek zu benutzen ist.

ANHANG

A 19, p. 20–21. *Compendium alphabeticum Instituti iuxta resp. Gen. usque ad 1680*:
AEDIFICIA. Idea aedificij observanda § 1: Nemo audeat impune discedere ab idea aedificiorum Romae approbata (P. N. Nickel 13 Nov. 1655). Non mutanda § 2: Nec post consultos peritos mutetur aedificium, quod a Generali fuisset approbatum, quin prius admoneamur (p. N. Carafa 1646 Lusitaniae). Sine licentia Generalis vel Provincialis nihil aedificetur § 3: Nolim ullum Rectorem quid quam fabricare meo vel Provincialis in rebus minoris momenti injussu. Et Ra. Va. non facile concedat, nisi in casibus valde necessarijs, et quando expensa suppetunt; neque faciat certiorem. Restringenda est illa orexis aedificationis, quae saepe non est ad aedificationem, certé non ad necessitatem (P. N. Oliva 4 Martij 1662). Idea per provincialem Romam § 4: Aedificiorum ideam Rector conferat cum Provinciali. Non solent ideae aedificiorum mitti Romam, nisi per Provinciales (P. N. Oliva 27 Junij 1665). Aedificia nostra qualia § 5: Circa ideas templorum, domiciliorumque nostrorum et cujuscumque fabricae notabilis, ut res unde quaque accommodetur, neque subrepant quaedam, vel praeter probata hic ideam curet Ra. Va., ut deinceps idea quolibet (istic prius à peritis bene examinata) ad me mittatur exemplo genuino, quorum alterum hic in archivio retinebitur; alterum remittetur cum approbatione, notatis ijs quae fortassis emendanda occurrent, quae istic servanda est, non vero per ullam indiligentiam amittenda; neque liceat cuiquam ab illa recedere pro suo arbitratu. Caeterum, quod de fabricis domiciliorum nostrorum monere per saepe soleo, est, ut ad Religiosas usus nostros, accommodata sit fabrica, sed modesta, sit ad nostrum valetudinem et functionum, commoditatum peridonea; non tamen ulla ex parte superba in substantia, vel modo. Denique sit ad aedificationem non vero ad pompam et admirationem (P. N. Oliva 14 Julij 1660). Absque P. Nri. permissu nihil aedificandum § 6: Rector, nec alius aedificet quicquam, nisi meo permissu, sin puniatur (P. N. Oliva 11 Aprilis 1665).
p. 248–249: *IMAGINES. … Neque imagines SS. Nostrorum publicari nec elogia neque numismata sinantur praeter usitatam formam nisi accesserit approbatio P. N.*
p. 370–371: *MUSICA. § 1: Musica in Refectorium nostrum non inducenda (P. N. Carrafa 13 Feb. 1649).*

A 224. *Fundationes Austriae et Bohemiae 1564–1721*.
f. 25. Klausenburg. *Indicat P. Jacobus Vagronicus S. J. Ea omnia quae necessaria judicat ad fabricam collegij. Princeps Illustrissimus propria manu subscribit* (modernes Inhaltsverzeichnis) – *Conditiones sub quibus p. Jacobus curam totius aedificij Claudiopolitani ab Ill.mo Principe, anno 1580 sub fine septembris* (verso) [Vor seiner Ankunft müssen Stein, Holz und Kalk vorbereitet und herangeschafft werden, Arbeitskräfte aus der Stadt gestellt sein; der Stifter soll während der Bauzeit jährlich fl. 1000 bereitstellen].
f. 50–52. Klausenburg. *Instructiones visitatoris pro Ecclesia, collegio et scholis Claudiopolitani collegij ab ARPN recognitae* (modernes Inhaltsverzeichnis) – *Instructiones P. Visitatoris pro Collegio Claudiopolitano. Recogniti a R.P.N. Generali anno 1582*: *Pro Ecclesia. 1. Quamprimum tegatur fovea in medio Ecclesiae, lapidibus et propter decentiam et propter periculum, et purgetur templum, praesertim a pulveribus, et telis arancarum, in muris et fornicibus.*
2. Fiat altare magis cum suis gradibus lapideis, commodis ad ascendendum.
3. Sternant pavimentum sacristiae lateribus, fiat mensa lignea, in modum arae magnae, cum suo scabello ante hic servabunt ordinalia pro templo, et paramenta pro Sacerdotibus singulis diebus exponentur, sit etiam sedes et scabellum in uno angulo, cum aliqua imagine, et tabella, cum Orationibus dicendis post et ante sacrum, sit quoque lavatorium magnum bene accomodatum, cum suo mantili mundo. 4. Oratorium claudatur inferius asseribus, ex utraque parte fiant similiter cancelli lignei ex utraque parte superiori, ad audiendum Sacrum, et Comunionem. 5. Fiant confessionalia more Societatis, ad audiendas confessiones, maxime foeminarum. 6. Curetur erigi columna in ostio templi. 7. Ostium quo itur e Sacristia in templum suis seris claudatur… 8. Sit in templo a latere ostij Sacristiae campana… 9. Reficiuntur reliquae fenestrae Ecclesiae similiter tectum quando commode poterunt. 22. Ferè omnia templa nostrorum pagorum, indigent reparatione, praesertim in Ciburre, Caianto, et Borgatelche. 24. Lapides qui sunt in templo, reponant a dextra et a sinistra, ad magnam portam templi, aliquo bono ordine, ne occupent indecenter, et forte inservient ad sedendum.
Pro Collegio. 1. Claudatur Collegium, undequaque quam diligentissime, ut nulli pateat ingressus, vel egressus nisi per ostium. 4. Addant fenestrae ligneae ad vitreas in cubiculis fratrum, in Refectorio, et Hypocausto decurationis, … et fiant valvae ad orificia fornarum in dormitoribus. 5. Non mutetur culina, sed eadem fit quae hactenus fuit, adhibita, diligentiaque saeculares eo ingrediantur, ad quod innabit tenere utramque Portam clausam fiatque locus ad lavandas scutellas commodus… 6. Curetur quam diligentissime bene confirmari quae aedificata sunt, sicut solare Refectorij, quo minuatur ruinam et similia. 7. Accommo-

datio scalis applicatur ostium, quod prope est, ne nostri ingressuri Domini Refectorium videantur a saecularibus.

A 225. *Fundationes Austriae et Bohemiae 1551–1667*.
Bd. II f. 423. *Praescripta circa Fabricam Collegij Viennensis*.
R. P. Rectori Viennensi P. Johanni Mollansi. Vidimus et probavimus.
P. Carillius attulit. In ea tamen observabuntur et remondabuntur sequentia:
1. Praeter Dispensam maiorem post Torcular, convenit ut alia minor sit Dispensa contigua Refectorio, prout in Idea apposita est; Et propter illam, sequens Hypocaustum cum Scalis aliquantulum retroacta sunt, ut apparet in Idea. 2. Habitationes in secunda et tertia Contignatione ex eodem latere, nulla esse debebat versus forum, sed tantum versus hortum et Orientem: Versus forum autem, erit transitus seu curritorium, convenienti spatio ad illa Cubicula. Habebunt vero illa curritoria, dimidiatas fenestras versus forum, sic altius collocatas, ut per illas perspicere non liceat transeuntibus per curritorium; sicut exigit Religiosa ratio nostra propter forum, quod maioris pro distractionis, et inquietitudinis; saniores etiam erunt habitationes versus Orientem. Quia verò propter hac ratione Murique intermedijque in secunda et tertia Contignatione pro distinctione Curritorij a Cubiculis, infimo muro intermedio non respondebunt, sed ad debitam curritorij latitudinem ponendi et a fornice sustentandi erunt: Ut solide et absque aedificij Incommodo istud fiat; Arcus cum Testitudine inferique ducendi aliquot erunt, prout in Charta adiuncta descripti sunt; ut quiens murus tuto illis impositus erit. Romae 7. Juni 1608.

A 162. *Litterae Annuae 1705.*
f. 53v–55v. *Varia Ecclesiarum emolumenta*.
f. 54v. *In Academico Societatis Collegio deductus est hoc anno ad perfectionem suam labor extimus columnarum, et parietum in sacrario templi, illudque in pervigilio S. Xaverij, fuit a tegminibus emancipatum totius paene oculum in artis et elegantiae traxit admirationem. Quatuor columnae maiores, quae formant aram Principem, uti et sex pilae laterales incrustatae polline marmoreo; illae quidem vario, et versicolore, sed verò rubeo et plurimum, et opportuno subinde flexu in spatia pullida desinente, ac excurrentibus utrinque venis interpuncto. Bases columnarum, stylobatae, cimmatae, uti et supereminens à coronide fastigium, in quod collucens auro fornix procumbit, pulchro colorum consensu marmor flavum subcubentibus venis intermixtum referunt: pedas infimi quadrati, quibus tota columnae moles insistit, uti et plenum parietis, quod gemino à latere inter oratorij fenestras, et pilas laterales promicat, marmor condidum imibatur: subtus latior, quae in ara Principe imaginem Beatae Virginis in caelos assumptae complectitur, ubi et margo plasticus, qui oratorij fenestras ambit aemulatas marmor viride; Corymbi omnes, lemnisci, rosaeque fictiles è gypso, quae in subscude illa prominent, ubi et capitella columnarum, et carvelli, quibus imituntur laterales fenestrae, et quidquid laboris anaglyptici per supremae coronidis medium excurrit, solido vestitum auro collucere cernuntur: Angeli quaterni, seu qui bini tabulam supra imaginem tenent in medio, seu qui supra columanarum epistilijs defluens ex aurea corona totam machinam terminante conopaeum sustinent, albi relicti sunt alabastri ad formam. In arae ipsius medio tabernaculum assurgit subtiliter et affabre elaboratum, quod in columnellas, et fulcra dispositum, et sinuoso desuper laqueari, et prominentibus meniiscis coronatum throni magnifici figuram, et si licet in parvis exemplis grandibus uti, mole illius aeneae, quae in Vaticano supra confessionem Divi Petri se in aram attollit, quandam normam refert, ita tamen, ut intercolumnium patens, et pervium oculo non impediat, quò minus imago major ex integro videri possit; Ad hujus utrumque latus insident arae seraphini duo staturae ingentis, quibus insignem ars vitam addidit. Horum alter inclinato capite, et iunctis à pectore manibus, alter dexterà versus Venerabile protentà, sinistrà leniter admota pectori ardentissimos uterque demissionis, et adorationis affectus exprimunt. Deaurati hi sunt per totum auro solido (uti et ipsum tabernaculum medium) nisi quod alae, paludamentumque modò sinuatum, modò defluens, polita; in facie verò, manibus, et quo nudi corporis aliquid promicat, aurum, quod ajunt, malum relictum sit. Pro quatuor Sacrarij portis, fulcra de marmore vivo curata sunt, cujus color cum lateralibus pilis ferè concordat. Fenestras senas non orbes, sed quadratae tabula vitreae deauratis in se invicem distincta helicibus gratiosè efformant. Ita nihil uspiam desiderari posse videtur, quod seu ad pompam, seu ad decorem faciat; Allicit hic templi nostri splendor, etiamnum complures magni nominis Hospites, qui ad invisendum, spectandumque comparent. Subijt illud quarta Martij Serenissimus et Reverendissimus Episcopus Olmucensis è Ducibus Lotharingiae, quinta verò Aprilis Serenissimus Carolus Neoburgius, quorum uterque professi correspondere omninò, quod intuentur, expectationi suae, et quam de Architectura hac, et penicillo totius acceperant, famam non imponere oculo, sed et in multis dignitate ire minorem.*

B 98. *Litterae Annuae 1661–1664.*
f. 12v Heiliger Berg bei Přibram (Svatá Hora, Sanctomontanae) 1661. *Ac quia Mater Gratiae Gratiis se vinci non patitur, novorum benefactorum animos excitavit, ut in fabricae subsidium conferrent*

manu non parca 1717 Rhenenses. Quo adjuti auxiliio fundamenta inferiorum Sacellorum omnium justam habere altitudinem fecimus, tria insuper frontalia majora ad tectum usque eduximus. In sacri Sacelli frontispitio cryptam Nostris vita functis inter ortum lapidearum columnarum bases, eruta terra, fornice teximus; quibus aliquando columnis totius machinae frontispitium, et singulare ornamentum innitetur.

f. 30v Krumau (Českе Krumlov, Crumloviensis) 1661. *Verum ut quotannis redderemus auctiorem pro adventantibus peregrinis devotionem, hoc anno Gethsemani hortum extruximus cum saxeo colosso, quem inserta, auroque distincta lamina exornat, qui Christum, in olivarum montem cum ternis discipulis euntem, scitè effingit. Hinc iter est ad novam stationem, in qua primus Christi lapsus, adjectis binis satellitibus, staturam justi viri adaequantibus, coloris et auri beneficio exprimitur. Hinc proximè accedit instar elegantis sacelli ad torrentem Cedron alia statio, et opus duarum contignationum, ubi omne gens armorum visitur, quibus usos Judaeos ad cruciandum Salvatorem nostrum constat: Supra torrentem etiam extructus pons pro majori peregrinantium commoditate, ut tutò illis, etiam equis et curribus Rzinovium iter pateat. Exin vicina in monte Calvariae lamentabilis è cruce Christi depositio spectatur; includitur hoc opus concham in speciem Sacelli concavam. Ad majorem pietatis et devotionis erga hoc Lauretum collegiendum, in lucem editus libellus, ad singulas Dominicae passionis Stationes, et mysteria brevem, et aptam orandi formulam continens. Animadversum profectò, non diem elabi, qui non ab aliquibus haec pia loca obeuntur, et devotè recolantur.*

Kurt Mühlberger

UNIVERSITÄT UND JESUITENKOLLEG IN WIEN. VON DER BERUFUNG DES ORDENS BIS ZUM BAU DES AKADEMISCHEN KOLLEGS

Drei einschneidende Ereignisse markieren die Geschichte der Jesuiten in Wien und ihre Wirksamkeit an der Wiener Universität: 1550 die Berufung des Ordens durch den Landesherrn Ferdinand I., 1623 die Inkorporation des Jesuitenkollegs in die Universität und schließlich 1773 die kirchenrechtliche Aufhebung des Ordens durch Papst Klemens XIV. und damit auch das Ende des Wiener Kollegs. Im Folgenden wird eine Skizze über den ersten, äußerst bewegten Zeitabschnitt bis zur endgültigen Einverleibung des Wiener Jesuitenkollegs in die Universität im Jahre 1623 und den Bau des Akademischen Kollegs gegeben. Dieser Zeitabschnitt ist von dem dramatischen Überlebenskampf der mittelalterlichen Universitäts-Korporation inmitten der konfessionellen Konflikte geprägt und zeigt gleichzeitig den Aufstieg des Jesuitenordens zum Hauptgestalter des neuzeitlichen österreichischen Bildungswesens.

Voraussetzungen

Als der jugendliche Erzherzog Ferdinand I.[1] im Jahre 1521 die Herrschaft in den nieder- und innerösterreichischen Ländern antrat, befand sich das politische, geistliche und geistige Leben in einer erschreckenden Krise – geprägt durch äußere Bedrohung und inneren Verfall auf verschiedensten Ebenen. Die christliche Herrschaftsbasis des Hauses Habsburg war durch die zerbrochene Einheit der Kirche gefährdet. Von außen drohte die Expansion des Osmanischen Reiches – eine Bedrohung, welche die habsburgische Politik besonders in der konfessionellen Frage beeinflussen sollte. Neben beginnenden sozialen Unruhen, die sich bald in den großen Bauernkriegen entluden, war nach dem Tod Kaiser Maximilians I. in den nieder- und innerösterreichischen Ländern eine ständische Opposition auf den Plan getreten. Das vom Kaiser eingesetzte Wiener Beamtenregiment wurde vertrieben und statt dessen eine ständische Regierung unter der Führung des Universitätsprofessors und Wiener Bürgermeisters Martin Siebenbürger, genannt *Capinius*,[2] errichtet. Der junge Erzherzog Ferdinand stellte sich dieser Rebellion energisch entgegen. Sein erster „großer Auftritt" in Österreich unter der Enns ist in den Geschichtsbüchern als das sogenannte „Wiener Neustädter Blutgericht" (1522) beschrieben. Unter dem Vorsitz des Erzherzogs wurden acht führende Mitglieder des ständischen Regiments, darunter besagter Professor Siebenbürger, zum Tode verurteilt und hingerichtet.[3] Die Leichname einiger Delinquenten wurden nach Wien gebracht und in unmittelbarer Nähe der Universität zur Schau gestellt. In der neueren Literatur wird die harte, aber rechtlich korrekte Vorgangsweise betont.[4] Bei den Zeitgenossen hat die Tragödie jedenfalls große Betroffenheit ausgelöst. Ein bislang unbekannter „spanischer Wind" wehte plötzlich dem traditionellen Wiener

1 Geboren am 10. III. 1503 in Alcalá de Henares (Spanien), † 25. VII. 1564 in Wien. Römisch-deutscher Kaiser 24. III. 1558, König von Böhmen 24. II. 1527, von Ungarn 3. XI. 1527. Gattin: Anna, Tochter des Jagiellonen Wladislaw V. von Böhmen und Ungarn und Schwester König Ludwigs II. Mit dem Vertrag von Worms vom Jahr 1521 übergab Kaiser Karl V. seinem Bruder Ferdinand I. die Herrschaft in den nieder- und innerösterreichischen Ländern; siehe Erich Zöllner, Geschichte Österreichs, 8. Aufl. Wien 1990, 160–165; zur Biographie vgl. Neue Deutsche Biographie 5, Berlin 1971; Günther Stöckl, Kaiser Ferdinand I., 1503–1564, in: Hugo Hantsch (Hrsg.), Gestalter der Geschicke Österreichs, Innsbruck–Wien 1962, 127–141; Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien. Bd. 1–5, Wien 1992–1997, bes. Bd. 2, 279f.

2 Czeike (wie Anm. 1) Bd. 5, 215f.

3 Alphons Lhotsky, Das Zeitalter des Hauses Österreich. Die ersten Jahre der Regierung Ferdinands I. 1520–1527 (Veröffentlichung der Kommission für die Geschichte Österreichs 4) Wien 1971, 119–136.

4 Die adeligen Rebellen Michael von Eytzing und Hans von Puechheim wurden am 9. VIII. 1522 in Wiener Neustadt enthauptet, ihre Leichname nach Wien gebracht; hier *sein die am Allten fleichmarckht bey Sanndt Lorenncz auf den wägen uber nacht gelegen; das volckh in der stat ist ganntz verzagt unnd still geweset mit grossen sorgen unnd trauern.* Theodor von Karajan (Hrsg.), Selbstbiographie Siegmunds Freiherrn von Herberstein 1486–1553 (Fontes Rerum Austriacarum I/1) Wien 1855, 67–396, bes. 262. Vgl. dazu Lhotsky (wie Anm. 3) 128 Anm. 139.

„Geist der Unordnung und Widersetzlichkeit" entgegen.[5]

In der konfessionellen Frage versuchte Erzherzog Ferdinand schon 1523 mit einem Verbot der Reformationsschriften der von Wittenberg ausgehenden Propaganda entgegenzuwirken. Trotzdem konnte die Reformation in den österreichischen Ländern rasch Fuß fassen. Auch härteste Strafen wie die Hinrichtung der Wiedertäufer Caspar Tauber (1524) und Balthasar Hubmair (1528) konnten den steigenden Abfall nicht verhindern. Allgemeine Unzufriedenheit und wirtschaftliche Not, verstärkt durch immer wiederkehrende Seuchen und andere Katastrophen bewirkten eine große Empfänglichkeit der Bevölkerung für alles, was Veränderung und Besserung versprach.[6] In Wien neigten sich in der Folge bis zu 80% der Einwohner dem Protestantismus zu.[7] Viele von ihnen waren wohl keiner Konfession eindeutig zuzuordnen. Die durch Ferdinand angeordneten Visitationen erbrachten ein drastisches Bild der Verwahrlosung in den Klöstern, Pfarren und insbesondere auch in zahlreichen Einrichtungen der Universität.[8]

Die Universität Wien am Beginn der Herrschaft Ferdinands I.

Die damals rund 150 Jahre alt gewordene Alma Mater Rudolphina Vindobonensis hatte sich während des Spätmittelalters und dann erneut in der kurzen Phase des aufblühenden Humanismus zur meistbesuchten Universität des Römisch-deutschen Reiches entwickelt, wohin zeitweilig bis zu einem Viertel aller Studenten des Reiches zogen.[9] Sie war das erste geistige Zentrum in den österreichischen Ländern gewesen – mit einem Einzugsbereich, der sich weit über dieses Gebiet in den mitteleuropäischen Raum ausgedehnt hatte. Es läßt aufhorchen, wenn in der „goldenen Ära" der Humanisten, als die Einschreibungen in die Matrikel noch Spitzenwerte bis zu annähernd 700 pro Jahr erreichten, in den Akten ab etwa 1510 ein deutlicher Rückgang der Graduierungen an der Artes-Fakultät festzustellen ist.[10] Der starken Anziehungskraft der modernen Poeten entsprach offenbar kein vergleichbares Interesse, einen „unmodernen" Artes-Grad zu erwerben. Ein lohnendes Ziel war damals vielleicht der Titel eines *poeta laureatus*.[11] Dieser blieb aber nur wenigen vorbehalten. Im Rückgang der Promotionen der Artisten hat sich möglicherweise – ausgelöst durch die Konfrontation unterschiedlicher intellektueller und sozialer Milieus unter der Etikette „Scholastik-Humanismuskonflikt" – die bevorstehende existenzbedrohende Krise des Studiums gleichsam „seismographisch" angekündigt. Dazu kam bald die reformatorische Polemik gegen die Universität als veraltete, päpstliche Einrichtung, in der „die Jünglinge heidnischen Götzenbildern geopfert" (Luther) würden. Für den allgemeinen schlagartigen Verfall der Studentenfrequenzen nach 1520 ist neben der reformatorischen Polemik gegen die alte Universität ein Bündel von Ursachen anzuführen, wie beispielsweise: die stärkere Konkurrenzierung der Universitäten untereinander,[12] die deutliche Abkehr von klösterlich-zölibatären Lebensformen[13] und verschiedene schädliche äußere Einflüsse, wie Kriegsgefahr, Seuchen, Verteuerung der Lebenserhaltung etc.[14]

5 LHOTSKY (wie Anm. 3) 128f.

6 Kurt MÜHLBERGER, Zu den Krisen der Universität Wien im Zeitalter der konfessionellen Auseinandersetzungen In: Bericht über den achtzehnten österreichischen Historikertag in Linz vom 24. bis 29. September 1990 (Veröffentlichung des Verbandes Österreichischer Geschichtsvereine 27) Wien 1991, 269–277. bes. 270.

7 Peter CSENDES, Geschichte Wiens, 2. Aufl. Wien 1990, 64–66. Der landsässige Adel des Erzherzogtums Österreich unter der Enns war um 1580 zu rund 90% evangelisch. Bis 1610 stieg der Anteil der adeligen Katholiken hingegen auf 20%. Siehe Gustav REINGRABNER, Adel und Reformation, St. Pölten 1976, 14–19.

8 KINK (wie Anm. 35) Bd. 1, 249, Anm. 288.

9 Rainer Christoph SCHWINGES, Deutsche Universitätsbesucher im 14. und 15. Jahrhundert, Stuttgart 1986, 63f.

10 Siehe dazu: Thomas MAISEL, Universitätsbesuch und Studium. Zur Wiener Artistenfakultät im frühen 16. Jahrhundert, in: Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte 15 (1995) 1–12, bes. 3–9.

11 Vgl. Franz GRAF-STUHLHOFER, Humanismus zwischen Hof und Universität. Georg Tannstetter (Collimitius) und sein wissenschaftliches Umfeld im Wien des frühen 16. Jahrhunderts, in: Schriftenreihe des Universitätsarchivs, Universität Wien 8 (1996) 43–49, 58–66; Dieter MERTENS, Zur Sozialgeschichte und Funktion des poeta laureatus im Zeitalter Maximilians I., in: Rainer Christoph SCHWINGES, Gelehrte im Reich (Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 18) Berlin 1996, 327–348.

12 Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts wurden gegründet: Greifswald (1456), Freiburg (1457), Basel (1460), Ingolstadt (1472), Trier (1473), Mainz (1477), Tübingen (1477), Wittenberg (1502), Frankfurt a.O. (1506), Marburg (1527), Königsberg (1544), Dillingen (1553), Jena (1558), Helmstedt (1576), Würzburg (1582) und Graz (1585), vgl. Laetitia BOEHM / Rainer A. MÜLLER, Universitäten und Hochschulen in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Düsseldorf 1983.

13 Vgl. dazu Arno SEIFERT, Die Universitätskollegien, in: Fritz RÜTH etc. (Hrsg.), Lebensbilder deutscher Stiftungen 3 (Stiftungen aus Vergangenheit und Gegenwart), Tübingen 1974, 355–372, bes. 365.

14 Vgl. MÜHLBERGER (wie Anm. 6).

Für die anstehende Aufgabe der Erneuerung des christlichen Lebens und die damit verbundene Stabilisierung der Herrschaft hatte Ferdinand I. – beraten von Johannes Fabri, dem Kontroverstheologen und späteren Bischof von Wien –, der Universität eine zentrale Rolle zugedacht: und zwar als Pflanzstätte des katholischen Klerus und als Ausbildungsstätte künftiger Beamter. Bereits 1524 gab es einen ersten, bemerkenswerten Anlauf zu einer grundlegenden Erneuerung des Studiums. In den Jahren 1533 und 1537 traten umfangreiche Reformgesetze in Kraft, welche die mittelalterliche mehrgliedrige Korporation in die Richtung einer modernen katholischen Landeshochschule umzugestalten suchten. Gleichzeitig war der Landesfürst darauf bedacht, die grundsätzliche Geltung der alten Stiftungsprivilegien zu bewahren. Die Reform-Anläufe erbrachten keine entscheidenden Erfolge, wenn man die Studentenfrequenz als Maß nimmt. Die schwerst angeschlagene Universität Wien – die als „Bollwerk" des katholischen Glaubens dienen hätte sollen – war nicht in der Lage, ja vielmehr großteils gar nicht willens, den einströmenden neuen Ideen wirksam entgegenzutreten und ihre Kraft besonders der Ausbildung eines neuen katholischen Klerus zu widmen.[15]

Berufung des Jesuitenordens durch Ferdinand I. 1550/51

Inzwischen hatte der junge Jesuitenorden, der sich der „Rettung der Seelen" verschrieben hatte, die Aufmerksamkeit König Ferdinands auf sich gezogen. Claudius Jajus (Claude Jay), einer der ersten Gefährten des Ignatius von Loyola, gewann sein besonderes Vertrauen. Er hatte bereits 1543 Vorlesungen aus der Hl. Schrift an der bayerischen Landesuniversität Ingolstadt gehalten. Seine daraus resultierenden Erfahrungen beflügelten ihn im Jahre 1545 zu einer Stellungnahme, in der er die Beteiligung des Ordens am Wiederaufbau der theologischen Studien an den Universitäten forderte. Die Ordensmitglieder sollten bereit sein, auch „das Amt des Hochschullehrers" zu übernehmen, da sich niemand dazu finden lasse.[16]

Die entscheidende Begegnung Ferdinands und Claude Jay's am Augsburger Reichstag des Jahres 1550 begründete eine Interessensgemeinschaft, die für das künftige Bildungswesen der österreichischen Länder von entscheidender Bedeutung sein sollte. Der Landesherr, der im Begriffe war, seine auf katholischer Basis beruhende Herrschaft zu konsolidieren und zu gestalten, hatte in der Gesellschaft Jesu einen potenten Partner gefunden, der als „Retter" des in Verfall geratenen katholischen Bildungswesens auftreten konnte. In Österreich, dem „zweiten Indien" – wie es in einem Bericht nach Rom heißt – müßte zuerst mit der einfachen Christenlehre begonnen werden.[17] Wenngleich die Gesellschaft Jesu sich nicht primär als Schulorden verstand, so wurde die Jugendarbeit sehr bald zu einer ihrer Hauptaufgaben. Den verworrenen konfessionellen Verhältnissen in den katholischen Gebieten des Reiches sollte mit einer „inneren Mission" begegnet werden. Dabei wollte die Gesellschaft weniger die älteren „Verstockten" bekehren, als die noch formbaren Jugendlichen gewinnen. Der Ordensgründer Ignatius von Loyola meinte 1551 in einem Brief an König Ferdinand, „daß er gegen die allgemeine deutsche Krankheit kein trefflicheres Mittel kenne, als die Verwendung tadelloser und religiöser Männer an den Hochschulen". Die Initiative König Ferdinands zur Gründung eines Jesuitenkollegs in Wien begrüßte Ignatius als eine offenkundige Eingebung Gottes.[18] Der König hatte seinen Entschluß bereits am 11. Dezember 1550 in einem Brief an den Ordensgründer mitgeteilt. Die Jugenderziehung durch Männer, die in Lehre und Lebenswan-

15 Vgl. Johannes Oman, Die Reform der Universität Wien durch Ferdinand I., Diss. phil. Wien 1959, 63 und Kurt Mühlberger, Zwischen Reform und Tradition. Die Universität Wien in der Zeit des Renaissance-Humanismus und der Reformation, in: Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte 15 (1995) 13–42, Wiederabdruck in: Walter Leitsch / Stanislaw Trawkowski (Hrsg.), Polen und Österreich im 16. Jahrhundert, (Wiener Archiv für Geschichte des Slawentums und Osteuropas 17) Wien–Köln–Weimar 1997, 113–149.

16 Karl Hengst, Jesuiten an Universitäten und Jesuitenuniversitäten (Quellen und Forschungen aus dem Gebiet der Geschichte N.F. 2) Paderborn–München–Wien–Zürich 1981, 86. Jajus an Salmeron, Worms, 21.1.1545, ed. in: Epistolae Patrum Paschasii Broeti, Claudii Jaji, Joannis Codurii et Simonis Rodericii SJ (Monumenta Historica Societatis Jesu 24), Madrid 1903, 289f. [in Hinkunft: Epp. Jaji], zit. nach Gernot Heiss, Die Jesuiten und die Anfänge der Katholisierung in den Ländern Ferdinands I. Glaube, Mentalität, Politik (maschinschr. Habilitationsschrift) Wien 1986, 60, Anm. 214.

17 Heiss ebd., 34 m. Anm. 80–81 mit Hinweis auf: Litterae Quadrimestres (…) III (= Monumenta Historica Societatis Jesu 8, Madrid–Rom 1894/1932) 208f.

18 Kurt Mühlberger, Bildung und Wissenschaft. Kaiser Maximilian II. und die Universität Wien, in: Friedrich Edelmayer / Alfred Kohler, Kaiser Maximilian II. (Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 19), Wien 1992, 203–230, bes. 206f., Anm. 17. Der Brief samt Übersetzung ist abgedruckt bei Johannes Wrba, In der Nähe des Königs. Die Gründung des Jesuitenkollegs in Wien, in: Andreas Falkner / Paul Imhof (Hrsg.), Ignatius von Loyola und die Gesellschaft Jesu 1491–1556, Würzburg 1990, 331–357, bes. 338, 340f. (Faksimile).

del „tadellos und einwandfrei“ seien, hielt auch er für das einzige Heilmittel für die von „Übeln und Irrtümern bedrängte Religion“.[19] Als Soforthilfe für die Universität und zur Vorbereitung der Kollegsgründung erbat Ferdinand die Entsendung von zwei Ordensmitgliedern, die an der Theologischen Fakultät lesen sollten, namentlich bat er um den von ihm hochgeschätzten Claudius Jajus. Dieser kam als erster am 25. April 1551 gemeinsam mit Peter Schorich aus Ingolstadt nach Wien, bald danach traf eine weitere Gruppe von elf Jesuiten aus Rom ein[20]. Als vorläufiges Quartier wurde ihnen ein unmittelbar der Universität benachbarter, desolater Nebentrakt des Dominikanerklosters zugewiesen. Noch im Sommersemester 1551, am 31. Mai, begannen Jay und Nikolaus Lanoy mit ihren Vorlesungen an der Theologischen Fakultät. In der Hausgeschichte des Wiener Jesuitenkollegs heißt es: „Denn aus diesem Grund, neben anderen, hatte König Ferdinand die Gesellschaft hierher berufen, daß sie der zusammenbrechenden Universität zu Hilfe käme ...“.[21] Es gab hier zunächst drei Professoren und bloß zehn Studenten, die mangels einer sprachlichen Vorbildung nicht in der Lage waren, den lateinischen Vorträgen zu folgen, sodaß man bald an der Sinnhaftigkeit solcher Universitätsvorlesungen zweifelte.[22] Dagegen wurden im benachbarten Jesuitenkolleg (d.h. im Dominikanerkloster) zur gleichen Zeit bereits Grammatik, Rhetorik, Dialektik und Griechisch unterrichtet und Disputationen abgehalten, um fähige Theologiestudenten heranzuziehen. Ja man erwog sogar die Gründung einer jesuitischen Paralleleinrichtung zur Artistenfakultät, um bald das in konfessioneller Hinsicht verdächtige Personal an der Fakultät ersetzen zu können. Claudius Jajus berichtete am 9. Oktober 1551 an Ignatius, daß es an der Universität „zwar gute Professoren der Humaniora, des Griechischen, des Hebräischen, der Philosophie, der Medizin und des Rechts“ gäbe, doch wären diese zum Teil der „Häresie“ verdächtig. Weder der König noch die Universitätsbehörden wollten aber auf kompetente Universitätslehrer, die ohnehin eine Mangelware darstellten, verzichten. Vielmehr sollte zunächst ihr Glaube überprüft werden, um dann jene, die nicht „treue Katholiken“ seien, oder die nicht bereit wären, sich zu ändern, einen nach dem anderen zu entlassen.[23] Schon damals – 1551 – bestand im Umkreis des Königs die Idee, alle Fächer außer Recht und Medizin im Jesuitenkolleg zu etablieren und dort ein öffentlich zugängliches Studium einzurichten[24] – eine Idee, die später zum Ausgangspunkt grober Auseinandersetzungen werden sollte.

Zu gleicher Zeit geriet die Gründung des Ingolstädter Kollegs ins Stocken, sodaß Ferdinand in Rom auch die Entsendung des Petrus Canisius[25] nach Wien erwirken konnte. Hier wurde er besonders für die Weiterführung der Universitätsreform benötigt. Die Idee war, durch dynamische, gelehrte Professoren, durch die neuen von den Jesuiten eingeführten Unterrichtsmethoden und die Vorbildwirkung erfolgreicher Jesuitenscholaren die Universität zu beleben und attraktiv zu machen.[26] Das liederliche Leben in den Bursen, die von Jesuiten zum Teil als Bordelle angesehen wurden, sollte abgestellt und streng geführte Konvikte nach dem Prinzip des *modus parisiensis* an ihre Stelle treten. Noch 1553 trat Canisius in die Reformkommission[27] ein, wo er sich entschieden für die Entlassung „häretischer“ Professoren aussprach, während die übrigen Kommissionsmitglieder auch Nichtkatholiken akzeptierten, sofern sie „nur gelehrt“ seien und in ihren Vorlesungen nichts gegen den katholischen Glauben sagten. Die geplante Ersetzung aller Nichtkatholiken an der

19 WRBA ebd., 335.

20 Unter der Führung von Nikolaus Lanoy kamen elf Jesuiten; drei Niederländer, zwei Spanier, zwei Franzosen, vier Italiener; siehe WRBA ebd., 339.

21 Siehe dazu: WRBA ebd., 339–344. *Cum enim ab eam, praeter alias, causam Ferdinandus Rex Societatem huc accersuisset ut Universitati collabenti subveniret* […]; zit aus: Historia Collegii SJ Viennensis ab anno 1550 usque ad annum 1567, auctore (secundum sententiam traditam) Laurentio Magio SJ (Maschinschr. Kopie der HS 118.E.5 des Klosters Pannonhalma durch Antonio Petruch SJ im Archiv der Österreichischen Provinz SJ, Wien), 25, zit. nach HEISS (wie Anm. 16) 56, Anm. 203.

22 HEISS ebd., 61f.

23 Brief Jajus an Ignatius vom 9. X. [XII.?] 1551. Epp. Jaji, 375 (wie Anm. 16); zitiert nach: HEISS ebd., 65f.

24 Brief Jajus an Ignatius vom 16. XII. 1551. Epp. Jaji, 377 (wie Anm. 16); zitiert nach: HEISS ebd., 66, Anm. 259. Jajus meint auch, daß es im Dominikanerkloster genügend Räume gäbe und sie schon bei ihrer Ankunft beschlossen hätten, im Anschluß an die Klausur Klassenzimmer einzurichten.

25 Petrus Canisius (Kanis), geb. am 8. Mai 1521 in Nimwegen, gest. 21. Dezember 1597 in Freiburg im Breisgau. Zur Biographie siehe James BRODRICK SJ, Petrus Canisius 1521–1597. I–II (Wien 1950). Vgl. auch: Ludwig KOCH, Jesuiten-Lexikon. Die Gesellschaft Jesu einst und jetzt, Paderborn 1934, 293–297. Zu seinem Wirken in Köln (1543), Ingolstadt (1549), Wien (1552), Worms (1557), Straubing (1558), Augsburg (1559), Innsbruck (1563) siehe Bernhard DUHR, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge, Bd. 1–4, Freiburg/Br. 1907–1928, bes. Bd. 1, 66–91.

26 HEISS (wie Anm. 16) 56.

27 HEISS ebd., 77, 79. Bezüglich der Frauen in Bursen wurde auch noch im 17. Jahrhundert von den Jesuiten Klage geführt. Vgl. DUHR 2/1 (wie Anm. 25) 547f.

Universität durch Jesuiten wäre in Wahrheit schon am Personalmangel gescheitert.[28]

Canisius hat als Professor und Dekan der Theologischen Fakultät einen härteren Kurs gegen Andersgläubige gesteuert. Gegen den Leiter der Schule der protestantischen Stände Nikolaus Polites aus Brüssel, der auch Professor der Artistenfakultät war, nahm er eine Untersuchung vor, die zu dessen Einkerkerung und letztlich zum Landesverweis führte.[29] In einem Brief an den Ordensgeneral meinte Canisius, diese milde Bestrafung begünstige das Wachstum der „verdammte(n) Seuche" unter den Professoren und Studenten und die Universität ernähre „Ungeheuer und Gottlose".[30]

Am 1. Jänner 1554 erhielt die Universität von König Ferdinand I. eine neue Verfassungsurkunde, bekannt als *Nova Reformatio*, die den mittelalterlichen korporativen Charakter zurückdrängte und die Möglichkeiten des direkten Eingriffs durch den Landesherrn erheblich erweiterte. Die Einengung des gesamten Unterrichts auf öffentlich besoldete Lehrkanzelinhaber und festgelegte Lehrinhalte, auf bestimmte Lehrbücher, die Aufhebung der Kollegiengelder, die Reduktion des Selbstergänzungsrechtes auf ein vages Vorschlagsrecht bei Berufungen, die zentrale Kontrolle der Stiftungen und Studentenhäuser, aber auch die Besserung der wirtschaftlichen Basis sind Beispiele aus den Bestimmungen dieses Reformgesetzes. Die Prüfung des Religionsbekenntnisses für neu eintretende Professoren wurde sogar erleichtert – offenbar wollte man auf diese Weise dem vorhandenen Personalangebot entgegenkommen. Das ganze Gesetz, das „von gelehrten und frommen Räten entworfen" sei[31] – wie Ferdinand später betonte –, dürfte also das Ergebnis eines Kompromisses der in der Reformkommission vertretenen unterschiedlichen Interessen sein. Wieweit Canisius oder andere Jesuiten unmittelbar daran mitgewirkt haben, wurde bisher noch nicht festgestellt. Jedenfalls blieb es bis zu den theresianisch-josephinischen Reformen des 18. Jahrhunderts die grundlegende Verfassung der Universität Wien.[32]

Seit den Anfängen der katholischen Reform in Österreich war klar, daß die Erneuerung des Pfarr- und Seelsorgeklerus keineswegs nur aus dem bescheidenen Reservoir der Scholastiker, also der jesuitischen Ordensstudenten, erfolgen konnte.[33] Die bald florierende Lateinschule im Jesuitenkolleg, in der Grammatik und Humaniora vorgetragen wurden, begann daher mit Erfolg auch externe Schüler auszubilden.[34] Für die Errichtung einer öffentlichen Schule benötigten die Jesuiten jedoch die Zustimmung der Universität, die sie nur zögernd und widerwillig im Jahre 1553 erteilte.[35] Als die Patres den Unterricht um einen philosophischen Kurs erweiterten, in dem auch Ordensfremde Aufnahme fanden, und sogar den Magistergrad an Auswärtige erteilten, war gewissermaßen der „casus belli" gegeben. Daran änderte auch das von Papst Pius IV. 1561 erteilte Privileg nichts, wonach der Orden das Recht hatte, Kollegien als Universitäten mit Promotionsrecht in den artistischen und theologischen Fächern einzurichten.[36] Es entspann sich in der Folge ein immer wieder aufflackernder, heftiger, teilweise grob geführter Kompetenzstreit über mehr als 50 Jahre. Mehrfach verlangte die Universität die Einstellung des öffentlichen Unterrichts im Kolleg, ja sogar die völlige „Abschaffung der Jesuiten" in Wien, die quasi in einem „unlauteren Wettbewerb" Schüler und Studenten in ihr Kolleg Am Hof zögen. Außerdem würden die Patres – wenn sie auch als Professoren immatrikuliert wären – der Universität keinen Gehorsam leisten.[37] Während die erfolgreicheren Jesuiten nicht zuletzt auch wegen des kosten-

28 Heiss ebd., 66, Anm. 261–263.

29 Joseph Aschbach, Die Wiener Universität und ihre Gelehrten 1520 bis 1565, Nachträge zu Bd 3 (bearb. von Wenzl Hartl und Karl Schrauf) Wien 1898, 138f., Anm. 23; Artur Goldmann, Die Universität 1529–1740, in: Geschichte der Stadt Wien Bd. 6 (hrsg. vom Alterthumsverein zu Wien) Wien 1918, 1–205 und als Separatabdruck: Artur Goldmann, ebenso, Wien 1917, 27. Vgl. dazu Alois Kröss SJ, Der selige Petrus Canisius in Österreich, Wien 1898, 63f.

30 Heiss (wie Anm. 16) 79–82, 104–108; Mühlberger, (wie Anm. 18) 219. Vgl. die Edition bei Otto Braunsberger, Beati Petri Canisii epistulae et acta (Friburgi Brisgoviae 1896).

31 Goldmann (wie Anm. 29) 28.

32 Mit der *Sanctio Pragmatica* (1623) Ferdinands II. wurden jedoch einschneidende Abänderungen vorgenommen. Siehe dazu: Anm. 52.

33 Heiss (wie Anm. 16) 66.

34 Zum Studiengang siehe Hengst, Jesuiten (wie Anm. 16) 55–72, vgl. Heiss ebd., 57.

35 Mühlberger (wie Anm. 18) 207f., Anm. 21, vgl. Rudolf Kink, Geschichte der kaiserlichen Universität zu Wien, Bd. 1, Wien 1854, 328, Anm. 429. Kink meint, daß die Universität 1553 „freudig" der Errichtung der Jesuitenschule zustimmte, um den „niedern Unterricht" loszuwerden. Aber erst 1612 gab sie den Grammatikalunterricht zugunsten der Jesuiten ganz auf, sodaß die „Trivialschule" der Jesuiten nun förmlich den Charakter eines Gymnasiums im heutigen Sinn erlangte; Wien, Archiv der Universität Wien, Ladula 39, Nr. 44 (Konsistorialdekret vom 22. III. 1612).

36 Kink ebd., 306, Anm. 391. Vgl. Rainer A. Müller, The Colleges of the „Societas Jesu" in the German Empire, in: Domenico Maffei, Hilde de Ridder-Symoens (ed.), Collegi Universitari in Europa tra il XIV el il XVIII Secolo, Milano 1991, 173–184.

37 Vgl. dazu z.B. die Denkschrift des Juristen Melchior Hofmair von 1573 in: Leopold Senfelder (Hrsg.), Acta Facultatis

losen Unterrichts bald 300, 700 ja schließlich bis zu 1000 Schüler verzeichneten,[38] darbte die Universität trostlos dahin und verteidigte in einem wahren „Rückzugsgefecht" beharrlich ihr altes Bildungsmonopol. Sie kämpfte erbittert um den Fortbestand ihrer Privilegien, die zwar grundsätzlich auch bei der Reform von 1554 wiederbestätigt worden waren. Tatsächlich drohte aber mit einer Zusammenlegung von Universität und Kolleg das endgültige Ende der Korporation.[39]

In der Regierungszeit Kaiser Maximilians II. (1564–1576) wurde der Zugang für Nichtkatholiken an die Universität erleichtert, ja sogar protestantische Rektoren und Professoren wurden toleriert.[40] Danach begann unter Rudolph II. die stürmische „Ära Khlesl" an der Universität, die von deutlichen gegenreformatorischen Maßnahmen gekennzeichnet ist.[41] Schon 1578 wurde der gewählte Rektor Johannes Schwarzenthaler vom Kaiser abgesetzt, da er sich als Protestant weigerte, an der Fronleichnamsprozession teilzunehmen.[42] Melchior Khlesl – aus protestantischer Wiener Bürgerfamilie gebürtig, Jesuitenschüler und später Wiener Erzbischof und Kardinal – wurde 1579 Dompropst zu St. Stephan und damit Kanzler der Universität. Er setzte die Verpflichtung zur Ablegung des römisch-katholischen Glaubensbekenntnisses für alle Graduanden im Jahre 1581 durch und verweigerte widrigenfalls die für die Promotion erforderliche Lizenzerteilung.[43] Obwohl Khlesl als Universitäts-Rektor zunächst vehement gegen die Interessen der Jesuiten auftrat und ihnen sogar die beiden theologischen Lehrkanzeln entziehen wollte,[44] wurde unter seiner Ägide im Auftrag des Kaisers Matthias eine Reformkommission gebildet, die 1609 erstmals die Idee der Übertragung des gesamten philosophischen Studiums an die Jesuiten zur Diskussion stellte. Die vier Fakultäten pflegten langwierige Beratungen und verfaßten umfangreiche Gutachten, die insgesamt den „Ruin der ganzen Universität" prophezeiten. Sogar die Theologen, die zwar den Jesuiten höchstes Lob zollten, betonten die „Unmöglichkeit" dieses Plans – eines „unmöglichen" Plans, der schließlich wenige Jahre später nach einigen Turbulenzen weitgehend Realität werden sollte.[45]

Die Pragmatische Sanktion (1623)

Durch ein Machtwort Kaiser Ferdinands II. vom 21. Oktober 1622 wurde das Wiener Jesuitenkolleg trotz außergewöhnlich scharfer Proteste *unwiderruflich* in die Universität inkorporiert, es sollte *auf die Universitet transferirt und daselbst hin auf ewige zeit gewidmet sein*. Die *Herren Patres* sollten durch kaiserliche Kommissäre noch vor der kurz bevorstehenden Abreise des Herrschers in die Universität rasch *introducirt* werden, *es werde darwider eingewendet, was da wölle* […]. Andererseits war es der Wunsch des Monarchen, daß die Privilegien und Freiheiten der Universität auch nach der Inkorporation *bei iren crefften verbleiben.*[46] Formal existierte die habsburgische Universitätsstiftung mit ihren Vorrechten ungebrochen weiter und war bloß durch die „Inkorporation" eines von den Jesuiten geführten Kollegs „erweitert" worden.[47] In Wahrheit gingen die gestalterischen Kompetenzen weitgehend auf den Jesui-

Medicae (im folgenden: AFM) Bd. 4, Wien 1908, 255–262; Universitätsarchiv Wien, Cod. PH 10, 348b: Acta Facultatis Artium 5; GOLDMANN (wie Anm. 29) 31f., und die zugehörige kaiserliche Resolution vom 22. VII. 1573 sowie die Beschwerdeschrift der Universität gegen die Jesuiten vom 12. X. 1593, siehe KINK 1/2 (wie Anm. 35) 190–192, 208–215.

38 DUHR 1 (wie Anm. 25) 52f. und ebd., 2/1, 552; 300 wurden schon in den 50er-Jahren erreicht, 700 in den 70er-Jahren und 1000 in den 90er Jahren. Gegen Ende des Jahrhunderts fiel die Zahl durch Krieg und Pest auf 600 zurück, während im 17. Jahrhundert oft Zahlen über 1000 angegeben werden: 1624 (1000), 1636 (1400), 1637 (1600), 1641 (1400). Vgl. auch WRBA (wie Anm. 18) 343. Zum akademischen „output" der Universität Wien vgl. Kurt MÜHLBERGER, Absolventen der Universität Wien in der Frühen Neuzeit, in: Rainer A. MÜLLER (Hrsg.), Promotionen und Promotionswesen an deutschen Hochschulen der Frühmoderne, Köln 2001, 169–186, bes. 184–186.

39 Vgl. dazu auch Arno SEIFERT, Das höhere Schulwesen. Universitäten und Gymnasien, in: Notker HAMMERSTEIN (Hrsg.), Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte 1, 15. bis 17. Jahrhundert. Von der Renaissance und der Reformation bis zum Ende der Glaubenskämpfe, München 1996, 197–345, bes. 322.

40 Siehe dazu MÜHLBERGER (wie Anm. 18) 203–230, bes. 209–230.

41 Vgl. Theodor BRÜCKLER, Zum Problem der Katholischen Reform in Niederösterreich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Österreich in Geschichte und Literatur 21 (1977) 151–163, bes. 153, 160.

42 GOLDMANN (wie Anm. 30) 33f.

43 Dekret Erzherzog Maximilians vom 2. VII. 1581. KINK 2 (wie Anm. 35) 414–417, Nr. 71. Vgl. GOLDMANN (wie Anm. 29) 34f. Die Verweigerung der Lizenzerteilung erfolgte mit Hinweis auf die Bulle Papst Pius IV. vom 13. XI. 1564 (AFM [wie Anm. 37] 4, 4 326f.).

44 DUHR 1 (wie Anm. 25) 274f.

45 GOLDMANN (wie Anm. 29) 37–39.

46 Hofdekret vom 21. X. 1622; im Universitätsarchiv Wien, Lad. 39, Nr. 11. Vgl. GOLDMANN ebd., 43, Anm. 2; Druck unter anderem bei KINK 2 (wie Anm. 35) 434–440, Nr. 80; Anton Edler von ROSAS, Kurzgefasste Geschichte der Wiener Hochschule im Allgemeinen und der medicinischen Facultät derselben insbesondere. 2. Teil, 2. Abt. [1619–1756] (Wien 1846), 7–10.

47 Ganz ähnlich verhielt es sich zur selben Zeit in Prag, wo im November dieses Jahres die altehrwürdige Karlsuniversität den Jesuiten übergeben wurde. Siehe dazu: Ivana CORNEJOVÁ / Michal SVATOŠ, Die Universität Prag im 16. und 17. Jahrhundert.

tenorden über. Die vollständige Übernahme der großen Artistenfakultät, die nunmehr in erster Linie auf ein Theologiestudium vorbereitete, und die weitgehende Übernahme der Theologischen Fakultät sicherte der Gesellschaft Jesu den Einfluß auf mehr als 95% der in die Universität eintretenden Schüler und Studenten.[48] Außerdem besaß der Orden im energischen Kollegsrektor P. Wilhelm Lamormaini[49] den engsten Vertrauten und späteren Beichtvater des Herrschers auf seiner Seite. Die Vertreter der Universität versuchten zu retten, was zu retten war. In mehreren Verhandlungen zwischen Jesuiten und Universität, bei denen auch prominente kaiserliche Vertreter sowie der langjährige landesfürstliche Superintendent und Jurist Christian Schäffler[50] beigezogen waren, wurden die härtesten Bestimmungen des ursprünglichen Inkorporationsbefehls Kaiser Ferdinands II. gemildert. Zunächst kamen die *Articuli facientes ad suaviorem executionem decreti Caesarei, quo Collegium Societatis Jesu almae Universitati Viennensi incorporatur* vom 17. November 1622 zustande, in denen das Wiener Jesuitenkolleg von beiden Seiten als ein „wahrhaftes und lebendes Mitglied der Universität" anerkannt wurde. Die Patres waren sogar bereit, die Autorität des Universitätsrektors bzw. seine Jurisdiktionsgewalt formal zu akzeptieren.[51] Trotzdem gab es weiterhin Widerstände aus dem Universitätskonsistorium, wo man die Abmachungen nicht akzeptieren und insbesondere Jesuiten als Universitätsrektoren nicht zulassen wollte. Im Sommer 1623 erfolgten weitere ausführliche Verhandlungen, die vom Universitätsrektor Wilhelm Rechperger, dem kaiserlichen Superintendenten Christian Schäffler und weiteren vier Vertretern der Fakultäten seitens der Universität sowie von dem Visitator P. Johann Argento, dem Rektor des Jesuitenkollegs P. Wilhelm Lamormaini und dem Provinzial der Österreichischen Ordensprovinz P. Gregor Rumer seitens der Jesuiten geführt wurden. Die Verhandlungen standen angesichts der gespannten Atmosphäre und des unnachgiebigen Druckes des Kaisers sowie der mäßigenden Anweisungen des Ordensgenerals unter Erfolgszwang. Das Ergebnis war ein neuerlicher „Ausgleichsvertrag", der am 9. August 1623 die kaiserliche Bestätigung erlangte und am 13. Oktober 1623 unter dem Titel *Sanctio pragmatica* von Kaiser Ferdinand II. als Gesetz promulgiert wurde.[52]

Dieses Gesetz bewirkte die Abschaffung und bauliche Zerstörung des von Herzog Albrecht III. im Jahre 1384 nach dem Vorbild des Prager Karlskollegs begründeten *Collegium ducale*, später Collegium Archiducale genannt, des eigentlichen Herzstücks der mittelalterlichen Universität. An seine Stelle trat das jesuitische *Collegium Academicum Viennense*.[53] In rechtlich-administrativer Hinsicht hatte man einen merkwürdigen Kompromiß gefunden. Der zielstrebige Kollegsrektor Pater Wilhelm Lamormaini verzichtete im Auftrag des mäßigend einwirkenden Ordensgenerals Mutius Vitelleschi[54]

Eine Wende, in: Kurt Mühlberger / Thomas Maisel (Hrsg.), Aspekte der Bildungs- und Universitätsgeschichte (Schriftenreihe des Universitätsarchivs 7) Wien 1993, 40–60, bes. 50.

48 An der Theologischen Fakultät blieb eine Lehrkanzel vorerst den Dominikanern vorbehalten, die von 1656 an jedoch vom Dekanat ausgeschlossen wurden, da dieses Amt an den Eid auf die unbefleckte Empfängnis Mariens gebunden wurde. Vgl. dazu Kink 1 (wie Anm. 35) 360f., 383; Goldmann (wie Anm. 29) 108f. Im Zeitraum 1689/90–1714/15 betrafen 92% (3919) der Hauptmatrikel-Intitulationen die Philosophische Fakultät, 3,5% (148) die Theologische, 4,3% (181) die Juridische und 0,2% (10) die Medizinische Fakultät. Siehe dazu: Kurt Mühlberger, Walter Schuster (Bearb.), Die Matrikel der Universität Wien, VI. Band, 1689/90–1714/15 (Wien–Köln–Weimar 1993), XIf. mit Grafik 2 und Mühlberger (wie Anm. 39) 176–178.

49 Guillaume Lamormain, * 1570 in La Moire Mannie b. Dochamps (belg. Luxemburg), † 1648 in Wien. Er war seit 1598 in Graz tätig, 1613–1621 Rektor des Grazer Kollegs, 1622–24, 1639–43 Rektor des Wiener Kollegs, 1624–37 Beichtvater Ferdinands II., 1643–45 Provinzial der Österreichischen Provinz. Vgl.: Koch (wie Anm. 25) 1068–1070; Duhr 2/2 (wie Anm. 25) 691–723 sowie Robert Bireley, Religion and Politics in the Age of Counterreformation. Emperor Ferdinand II., William Lamormaini S.J. and the Formation of Imperial Policy, Chapel Hill 1981.

50 Er stammte aus Sterzing, studierte in Wien, war Professor an der Philosophischen und an der Juridischen Fakultät und übte das Amt des Universitäts-Superintendenten ab 1610 bis zu seinem Tod am 26. Dezember 1638 aus. Außerdem fungierte er als NÖ. Regimentsrat und Kanzler der NÖ Statthalterei. Siehe: Johann Joseph Locher, Speculum Academicum Viennense […], Viennae Austriae 1773, 55 und die Quellenbelege bei Goldmann (wie Anm. 29) 133, 185, der als Todesjahr 1639 angibt.

51 *Collegium Societatis Jesu tanquam verum et vivum universitatis membrum.…* Articuli facientes ad suaviorem executionem decreti Caesarei, 17. XI. 1622; Kink 2 (wie Anm. 35) 441, Nr. 81; Original in Wien, Universitätsarchiv, Ladula 39 Nr. 28. Vgl. Goldmann ebd., 45, Anm. 1.

52 Das Übereinkommen vom 19. und 20. VII. 1623 war am 7. VIII. 1623, der Oktav nach dem Todestag des hl. Ignatius (31. VII. 1556) abgeschlossen worden, am 9. VIII. erhielt es die kaiserliche Bestätigung. Siehe Wien, Universitätsarchiv, Ladula 39. Nr. 3; abgedruckt bei Kink ebd., 460–466; Goldmann ebd., 42–48.

53 Zum *Collegium ducale* vgl. neuerdings: Wolfgang Eric Wagner, Universitätsstift und Kollegium in Prag, Wien und Heidelberg (Europa im Mittelalter 2) Berlin 1999, bes. 106–141; weiters Kurt Mühlberger, Das „Collegium Academicum Viennense", in: schafft wissen (Hrsg. Österreichische Akademie der Wissenschaften) Wien 1997, 255–261.

54 Geboren 1563 in Rom, † 1645 ebd. Sechster Ordensgeneral, durch milde Amtsführung im Gegensatz zu seinem Vorgänger Aquaviva bekannt. Vgl. Koch (wie Anm. 25) 1822f.

zugunsten der Universität auf die Rektorswürde, die dem Orden vom Kaiser bereits zuerkannt worden war. Die philosophische Dekanswürde sollte alternierend von Jesuiten und anderen versehen werden. Alle Patres und ihre Schüler bzw. Studenten sollten in die Universitäts-Matrikel aufgenommen werden, was vor allem die stagnierenden Frequenzziffern der Hochschule wieder belebte. Die Disziplinargewalt kam jedoch allein dem jesuitischen Kollegsrektor zu, der seinen Sitz im Akademischen Kolleg haben sollte. Der außerhalb des Akademischen Kollegs residierenden Universitätsleitung (Rektor und Konsistorium) verblieb die hohe Gerichtsbarkeit und die Disziplinargewalt über immatrikulierte Studenten, die nicht bei Jesuitenprofessoren studierten und über die wenigen Mitglieder der Medizinischen und der Juridischen Fakultät.[55] Mehrere vorerst noch ungeklärte ökonomische Punkte, Raumfragen, Ablösungen für Gebäude (Bursen) und Refundierung von Stiftungen und Stipendien etc. blieben noch jahrzehntelang umstrittene Verhandlungsgegenstände. Erst in einer *Amicabilis compositio* vom 10. I. 1653 wurde diesbezüglich eine akzeptable Lösung gefunden und von Kaiser Ferdinand III. anerkannt, der bereits 1640 die Pragmatische Sanktion bestätigt hatte.[56] Mit dieser hatte die Gesellschaft Jesu in Wien ihr erklärtes Ziel weitgehend erreicht und dem Leitbild ihres Ordensgründers entsprechend ein Gesamtkonzept im Bereich der Bildungs- und Jugendarbeit durchgesetzt, das einen vollständigen, systematisch aufgebauten Bildungsweg vom Elementarunterricht bis hin zur Theologie vorsah, ein Konzept, das in der jesuitischen Studienordnung, der „Ratio studiorum" (1599), realisiert worden ist, in der die Regeln für jene Ordensmitglieder zusammengefaßt sind, die mit dem Unterricht in Berührung kamen (Provinzial, Rektor, Studienpräfekt, Lehrer der einzelnen Klassen bzw. Fächer).[57] Der Studiengang umfaßte die „Studia inferiora" mit drei Grammatikklassen sowie Humanitäts- und Rhetorikklasse, die der Artistenfakultät angehörten, weiters die bereits den „Studia superiora" angehörenden philosophischen Fächer Logik, Physik mit Mathematik und Metaphysik mit Ethik, die weitgehend auf den Schriften des Aristoteles basierten, schließlich die Fächer des Theologischen Studiums (Scholastische Theologie, Kontroverstheologie, Kasus, Kirchenrecht), deren Grundlage die Werke des Thomas von Aquin bildeten, sowie Altes und Neues Testament. Der gesamte jesuitische Studiengang, die Lehrtätigkeit und Wissenschaft wurde den pastoralen und theologischen Zielen des Ordens untergeordnet.[58] Das hatte zur Folge, daß die Fächer der beiden weltlichen „oberen" Fakultäten – Recht und Medizin – an der Universität stark in den Hintergrund traten und den Anschluß an die Entwicklungen an ausländischen Universitäten verloren.[59] Ein dramatischer Leistungsabfall und ein erheblicher Rückgang des Niveaus der Lehre in diesen Fakultäten war die Folge. Die Pedellen wurden 1643 von der Regierung angewiesen, dem kaiserlichen Superintendenten jene Lektoren zu melden, die ihre Vorlesungen wenig oder überhaupt nicht hielten. Außerdem bemängelte man, daß die akademischen Grade *an unqualificirte Personen* verliehen würden, so daß *manche promoti die lateinische Sprach zu reden nit wissen*. Dies hätte zur Folge, daß ein Wiener Doktordiplom keine Empfehlung mehr sei und Ämter vorzugsweise mit im Ausland promovierten Doktoren besetzt würden.[60] Sieht man von

55 Vgl. dazu die ausführlichen Darstellungen bei KINK 1 (wie Anm. 35) 355–363; GOLDMANN (wie Anm. 29) 43–49; Anton WAPPLER, Geschichte der Theologischen Fakultät der k.k. Universität zu Wien, Wien 1884, 102–112 und DUHR 2/1 (wie Anm. 25) 549f.

56 Das Original in Wien, Universitätsarchiv, Ladula 39, Nr. 5 und Ladula 35, Nr. 5 (2. Fassung). Der Text ist gedruckt bei KINK 2 (wie Anm. 35) 475–483, Nr. 93. Vgl. dazu KINK 1, 368–370 und GOLDMANN ebd., 49–51, 50, Anm. 1 zur Überlieferung.

57 Zur „Ratio Studiorum atque Institutio studiorum Societatis Jesu" siehe den Artikel „Studienordnung" in: KOCH (wie Anm. 25) 1709–1715; Johannes WRBA, Die Österreichische Provinz der Gesellschaft Jesu im 16. und 17. Jahrhundert – in der Zeit des Barock, in: Michael BENEDIKT / Reinhold KNOLL u.a. (Hrsg.), Verdrängter Humanismus, Verzögerte Aufklärung Bd. 1/2: Die Philosophie in Österreich zwischen Reformation und Aufklärung, 1650–1750. Die Stärke des Barock, Klausen-Leopoldsdorf 1997, 277–321, bes. 289–296. Siehe weiters die ausführliche Darstellung samt Edition des Textes bei Bernhard DUHR, Die Studienordnung der Gesellschaft Jesu, in: F[ranz] X[aver] KUNZ (Hrsg.), Bibliothek der katholischen Pädagogik 9, Freiburg/B. 1896. Auszüge siehe auch bei Helmut ENGELBRECHT, Geschichte des österreichischen Bildungswesens Bd. 2: Das 16. und 17. Jahrhundert, Wien 1983, 419–427; vgl. ebd. 186–195 und bei KINK 1 (wie Anm. 35) 405–415, bes. Anm. 546–547 zum jesuitischen Lehrprogramm und der Klasseneinteilung.

58 Vgl. Rainer A. MÜLLER, Jesuitenstudium und Stadt – Fallbeispiele München und Ingolstadt, in: Heinz DUCHHARDT (Hrsg.), Stadt und Universität (Städteforschung. Veröffentlichungen des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster, Reihe A: Darstellungen, Bd. 33) Köln–Weimar–Wien 1993 107–125, bes. 120f.; Arno SEIFERT, Der jesuitische Bildungskanon im Lichte zeitgenössischer Kritik, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 47 (1984) 43–61; Albert KRAYER, Mathematik im Studienplan der Jesuiten. Die Vorlesungen von Otto Cattenius an der Universität Mainz, 1610/11, Stuttgart, 1991 und HENGST (wie Anm. 17) 70.

59 Dazu ausführlich: SEIFERT ebd., 48f., der darauf hinweist, daß das Magisterium nur mehr für Theologen interessant bzw. verpflichtend war. Vgl. auch unten Anm. 64.

60 Vgl. KINK 1 (wie Anm. 35) 394, Anm. 517, 401, Anm. 533 und GOLDMANN (wie Anm. 29) 54.

dem bekannten „Generalinquisitor in Pestangelegenheiten“ und Hofmedikus Paulus de Sorbait aus dem Hennegau (1624–1691) [61] ab, der sein Medizinstudium in Padua vollendet hatte, so wird man unter den Medizinern und Juristen der Universität Wien im 17. Jahrhundert kaum eine Lehr- oder Forscherpersönlichkeit von überregionaler Bedeutung finden.[62] Diese trostlosen Zustände waren kein Geheimnis. Seit 1629 versuchten Visitationskommissionen im Auftrag des Kaisers, die Ursachen zu erforschen, wobei sie anfänglich von den Professoren sogar unterstützt wurden.[63] Da sich keine Hilfen einstellten, dürfte sich Resignation verbreitet haben. Die Arbeit der kaiserlichen Kommissionen wurde in der Folge von den Betroffenen erfolgreich behindert. So blieben auch massive Anläufe zu grundlegenden Reformen ohne Erfolg.[64] Ein Kommissionsbericht vom 7. September 1688 lobte die Arbeit der Jesuiten, welche die theologischen und philosophischen Studien *sine ullo defectu höchstrüemblich* versahen. Die Professoren der juridischen und der medizinischen Fakultät wären hingegen derart schlecht besoldet, daß selbst die gestrengen Kommissäre Verständnis dafür zeigten, daß *die Summe ihrer wissenschaftliche[n] Leistungen sich auf Null reducire*. Man habe von den *professoribus in jure et medicina* seit vielen Jahren *gar wenig gehört*, daß sie *ihre Scienz an Tag gegeben und in Druckh hetten ausgehen lassen, als wann die Wiennerische Universität in Schlaf ligete oder gar kein solches Studium mehr zu Wienn wäre*“. Demgegenüber sei allseits bekannt, wie wachsam und emsig die Professoren an andern *hochen Schuellen in Teutschlandt* wären und *was für schöne Buecher selbige beschreibeten und was für nutzbare opera sie in Druck aufsetzen und publiciren* würden.[65] Die beiden Fakultäten verzichteten im Laufe des 17. Jahrhunderts in zunehmendem Maße sogar auf die in den Statuten vorgeschriebene Erwerbung des Magisteriums der Philosophie als Studienvoraussetzung, da der Orden das philosophische Grundstudium primär auf ein nachfolgendes Theologiestudium ausrichtete.[66]

Die Jesuiten, ursprünglich als Retter der Universität und der katholischen Sache nach Wien berufen, waren zum Konkurrenten und schließlich zum überragenden Dominator im Bildungsbereich der habsburgischen Länder geworden. Ihrer erfolgreichen Lehrtätigkeit an der Philosophischen und Theologischen Fakultät stand Resignation und eine träge Teilnahmslosigkeit der allermeisten juridischen und medizinischen Professoren gegenüber. Die mit der „Sanctio Pragmatica“ neuerlich modifizierte Universitätsorganisation war ein merkwürdiges compositum mixtum aus den verbliebenen Resten der mittelalterlichen korporativen Verfassung mit den vier akademischen Nationen, dem besonderen Gerichtsstand und der Wahl des Rektors durch die Nationsprokuratoren auf der einen Seite und einem formal „inkorporierten“ Jesuitenkolleg auf der anderen Seite, das hinsichtlich Lehrmethode, Lehrinhalte, Personal und Disziplin völlig dem Orden unterstand, der in den künftigen 150 Jahren die hervorragende und prägende Rolle in der Alma Mater Rudolphina spielte.[67]

Zur Entstehung des Akademischen Kollegs (1624–1654)

An der Stelle des alten *Collegium Archiducale* und mehrerer Bursen und Bürgerhäuser sollte die Gesellschaft Jesu im Auftrag des Kaisers das *Collegium Academicum Viennense* – gleichsam als ein Zeichen der siegreichen Gegenreformation – erbauen. Der gewaltige Komplex, dessen Planung schon im Dezember 1623 von der römischen Ordenszentrale genehmigt vorlag, sollte die Universitätskirche, das zentrale, einen Innenhof umschließende Kollegsgebäude mit Wohn- und Wirtschaftstrakten, Lehrsäle, die Bibliothek, eine Sternwarte mit Räumen für Lehrsammlungen, Stallungen sowie ein benachbartes, später mit Schwibbogen verbundenes Schul- und Theatergebäude umfassen. Als allgemeiner Kommunikationsraum und Ort der Begegnung war die Errichtung eines großzügigen Platzes vor der

61 Zur Biographie siehe: Karl Holubar, Paul de Sorbait (1624 bis 1691): Zum 300. Todestag, in: Wiener Klinische Wochenschrift 103/19 (1991) 585–587; Leopold Senfelder, Paul de Sorbait. Ein Wiener Arzt aus dem XVII. Jahrhundert (1624 bis 1691), in: Wiener Klinische Rundschau 21–27, 29–30 (1906) sowie Czeike 5 (wie Anm. 1) 252f. mit weiterer Literatur.

62 Kink 1 (wie Anm. 35) 388f., Anm. 512.

63 Vgl. z.B. den Mängelbericht der Juristen und Mediziner von 1635, der ein trauriges Bild der Universität jener Zeit entwirft, aber auch Sanierungsvorschläge vorlegt, denen aber keine Beachtung geschenkt wurde. Kink 1/2 (wie Anm. 35) 223–233.

64 So die umfassenden Reformversuche ab 1629 und ab 1687; erst 1726 konnte einiges verbessert werden. Kink 1 (wie Anm. 35) 391.

65 Kink 1 ebd., 398, Anm. 526.

66 Vgl. Mühlberger, (wie Anm. 38) 177f. Vgl. dazu auch Anm. 58.

67 Zu Lehrmethode und Lehrinhalten vgl. Wrba (wie Anm. 57) 285–302. Zu den Biographien der in Wien tätigen Jesuiten siehe Christiane Ensle, Die Jesuitenprofessoren an der Wiener philosophischen Fakultät 1623–1712, Diss. phil. Wien 1970; Franz Lackner, Die Jesuitenprofessoren an der philosophischen Fakultät der Wiener Universität 1712–1773 (Dissertationen der Universität Wien 128) Wien 1976.

Kirche und dem Hauptportal des Kollegs vorgesehen.[68] Vereinbarungen über die Übergabe bzw. vorläufige Nutzung der bestehenden Universitätsgebäude wurden bereits in dem Übereinkommen vom 17. November 1622 getroffen und schließlich in der *Sanctio Pragmatica* konkretisiert.[69] Die Universitätsangehörigen sollten jedenfalls so lange in den alten Domizilen bleiben, bis man ihnen seitens der Gesellschaft Jesu Ersatz stellen konnte.

Über den Fortgang der Abbrucharbeiten der mittelalterlichen Universitätshäuser und des jahrzehntelangen Baugeschehens liefern die Quellen im Einzelnen wenige exakte Hinweise, sodaß nur ein ungefähres Bild der Bauetappen gezeichnet werden kann. Die sonst so ergiebigen *Acta Facultatis Artium seu Philosophiae* und die Protokolle des Universitätskonsistoriums *(Acta Universitatis)* sind für jene Zeit nicht erhalten.[70] Auch die jesuitische Überlieferung der fraglichen Jahrzehnte weist große Lücken auf.[71] Darüber hinaus bestehen bei der topographischen Zuordnung der in den Quellen genannten Bereiche und Gebäude in manchen Fällen Unsicherheiten.

Wir wissen, daß die Entscheidung des Kaisers über das Projekt am 21. Oktober 1622 *unveränderlich und unwiderruflich* gefallen ist.[72] Damals fungierte als Rektor zum vierten Mal der Hofmathematikus und kaiserliche Leibarzt Wilhelm Rechperger aus Eggenburg[73], welcher der Union und ihren Konsequenzen positiv gegenüberstand. Er promulgierte eilig das entscheidende Hofdekret bezüglich der Übergabe der Universitätsgebäude an die Gesellschaft Jesu und reiste am folgenden Tag im Gefolge des Kaisers nach Regensburg ab. So kurz und karg berichtet der Universitätspedell Jonas Litters über diese einschneidenden Ereignisse in seiner nach den Amtszeiten der Rektoren geführten Chronik.[74] Seinem Bericht nach sollten damals bereits folgende Baulichkeiten an die Jesuiten übergeben werden: das Erzherzogliche Kolleg (*Collegium Archiducale*), die kaiserliche Landschaftsschule *(Schola Provinciale)*,[75] die Kodrei Goldberg *(pauperum mendicatium contubernium seu mons aureus)*[76] und fünf Studentenbursen.[77] In Wahrheit muß diese Übergabe über einen längeren Zeitraum schrittweise erfolgt sein, da die Universitätsangehörigen nicht leicht zu bewegen waren, ihre angestammten Domizile aufzugeben. Es gab offene Proteste und Empörung, man wies auf die bestehenden Privilegien hin und verbreitete die

68 Zu den Kollegsentwürfen siehe Richard BÖSEL / Renate HOLZSCHUH-HOFER, Von der Planung der jesuitischen Gesamtanlage zum Kirchenumbau Andrea Pozzos, in: Günther HAMANN / Kurt MÜHLBERGER / Franz SKACEL (Hrsg.), Das alte Universitätsviertel in Wien, 1385–1985 (Schriftenreihe des Universitätsarchivs 2) Wien 1985, 102–109, bes. 107; siehe auch den Beitrag von Herbert Karner in diesem Band.

69 Erste Übereinkunft vom 17. XI. 1622: *Locus consistorii, cancellariae, archivi, bibliothecae universitatis manet idem, donec alius aeque bonus aut melior de communi consensu a societate accomodetur*; vgl. KINK 2 (wie Anm. 35) 443. Die zweite Übereinkunft bzw. Sanctio Pragmatica vom 7. VIII. 1623: *Quamvis Collegium Archiducale, bursae et omnia alia aedificia (praeter iuristarum et medicorum gymnasia) ad universitatem spectantia societati data et tradita, et eorum loco collegium Societatis, scholae et templum construantur; attamen extra collegium societatis R. P. Rector locum deputabit pro consistorio, cancellaria et archivo universitatis: in quem locum societas speciale ius non praetendet, sed sit et dicatur absolute universitatis*; vgl. ebd. 457–459.

70 Vgl.

Herbert Karner

DIE DREI WIENER BAUANLAGEN DER JESUITEN: TOPOGRAPHIE UND WIRKUNG

Die Professhauskirche am Platz Am Hof

1719 notiert Antonio Bormastino in seinem als historische Beschreibung Wiens getarnten, in Deutsch und Französisch verfaßten Sprachlehrbuch folgendes: *Heinrich der II. ein Sohn des obgemeldten H. Leopoldi bekame den Titul eines Hertzogs in Oesterreich / und nachdem er 14. Jahr regieret / gienge er nach Wienn Hof allda zu halten. Das ists gewesen / welches zur Vergrösserung der Stadt Wienn viel geholffen hat. Zu solchem Ende liesse er einen Bau / ihme zu der Zeit / geziemenden Residentz auffbauen / und ware dieses Gebäu eben an demselben Orth / wo anjetzo das Profess-Hauß der P. P. Jesuiten ist. Diese schon betagte fürtreffliche Männer verdienen wohl ansehnliche Oerther zu besitzen*[1].

Die Ansehnlichkeit der Wiener Orte, an denen die alte Gesellschaft Jesu anzutreffen war, und die von ihr gesetzten Maßnahmen, jene Ansehnlichkeit zu fördern, sollen in der folgenden Untersuchung das Thema sein.

Aus historischer Sicht erscheint der von Bormastino hergestellte Zusammenhang zwischen der enormen Geschichtlichkeit des Platzes Am Hof und der Präsenz der Gesellschaft Jesu an diesem durchaus berechtigt. Der Platz verdankt seine Entstehung Kaiser Friedrich II., der anläßlich der Erhebung der Markgrafschaft Österreich zum Herzogtum im Jahr 1156 Wien zur Hauptstadt gemacht und eben dort seine Residenz gegründet hat. Nach Verlegung des Hofes 1275 an das Widmertor war in der *Domus ducis*, dem herzoglichen Wohngebäude innerhalb der den Platz umfassenden Anlage, zunächst die Wiener Münzstätte untergebracht. Um 1386 ging das Gebäude an den Karmeliterorden über, der es zum Ausgangspunkt seines Klosterbaus samt der gegen 1420 fertiggestellten Kirche gemacht hat. Der Hofplatz mutierte zum Marktplatz, sein Name ist als *Am Hof des Herzogs* oder *An der Herzogen Hof* ab dem 14. Jahrhundert nachweisbar[2]. 1554 schließlich trat die Gesellschaft Jesu die Besitznachfolge der Karmeliter an. Der Prozeß der Aneignung des Platzraumes mit gestalterischen Mitteln war damit in Gang gesetzt und nach etwas mehr als einem Jahrhundert abgeschlossen. Über siebzig Jahre wurde das Gebäude als Collegium geführt, ab 1624 bis zur Ordensauflösung 1773 als Profeßhaus (Taf. 10–12)[3].

Eine in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrte Projektzeichnung (Abb. 1)[4], die mit 12. Dezember 1607 datiert ist und im Rahmen von Neuplanungen nach einem Großbrand desselben Jahres entstanden war, gibt Aufschluß über die damalige topographi-

1 Antonio Bormastino, Historische Beschreibung von der Kayserlichen Residentz=Stadt Wienn und Ihren Vor=Städten …, Wien 1719, 18.

2 Richard Perger / Walther Brauneis, Die mittelalterlichen Kirchen und Klöster Wiens, Wien-Hamburg 1977, 122f.; Richard Perger, Strassen, Türme und Basteien. Das Strassennetz der Wiener City in seiner Entwicklung und seinen Namen, Wien 1991, 11f.

3 Ein 1714 publiziertes Reise-Diarium aus dem Jahr 1660 gibt einen wertvollen Hinweis auf das „Erbauungsjahr" der Kirche Am Hof, das mit 1634 angegeben ist; gemeint ist damit – so die Angabe stimmt – die Fertigstellung der Barockisierung der mittelalterlichen Kirche. Das „Reiße-Diarium bey Kayserlicher Belehnung des Chur- und Fürstl. Hauses Sachsen" wurde vom Legations-Cantzlisten Müller verfasst, der den Kanzler R. W. Kraus bei seiner Reise nach Wien im Auftrag von Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar begleitet hat; siehe Johann Joachim Müller, Entdecktes Staats-Cabinet, darinnen sowohl das Jus publicum, feudale und ecclesiasticum, nebst dem Ceremonial- und Curialinus-Wesen …, Bd. 2, Jena 1714, 83–314, bes. 139f.: *Ferner haben wir uns in das „Jesuiter-Collegium" auf den Hoff / derer sie in der Stadt drei hatten / begeben / die Kirche ist ein schön groß ansehnliches Gebäude, und Anno 1634 von Kayser Ferdinando II. mit Hülff etlicher fürnehmen Herren und Patronen auferbauet worden, darinnen wohl der gröste und kostbarste Altar, so in Wien zu sehen. In diesen Collegio wohnen die Vornehmsten und Eltesten P.P. Jesuitae, und darunter auch des Kaysers Beicht-Vater. Auf diesen Platz / der Hoff genant / logire der Päbstliche Nuncius, an dessen Quartier zur Rechten das Päbstliche Alexandri III und zur linken das Kayserl. Ferd. III. Wappen angeschlagen …*
Vielen Dank an Hellmut Lorenz, Universität Wien, für den Hinweis auf diese Quelle.

4 Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Hd–4c, 60; siehe Jean Vallery-Radot, Le recueil de plans d' édifices de la Compagnie de Jésus conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, Rome 1960, 283, Nr. 916.

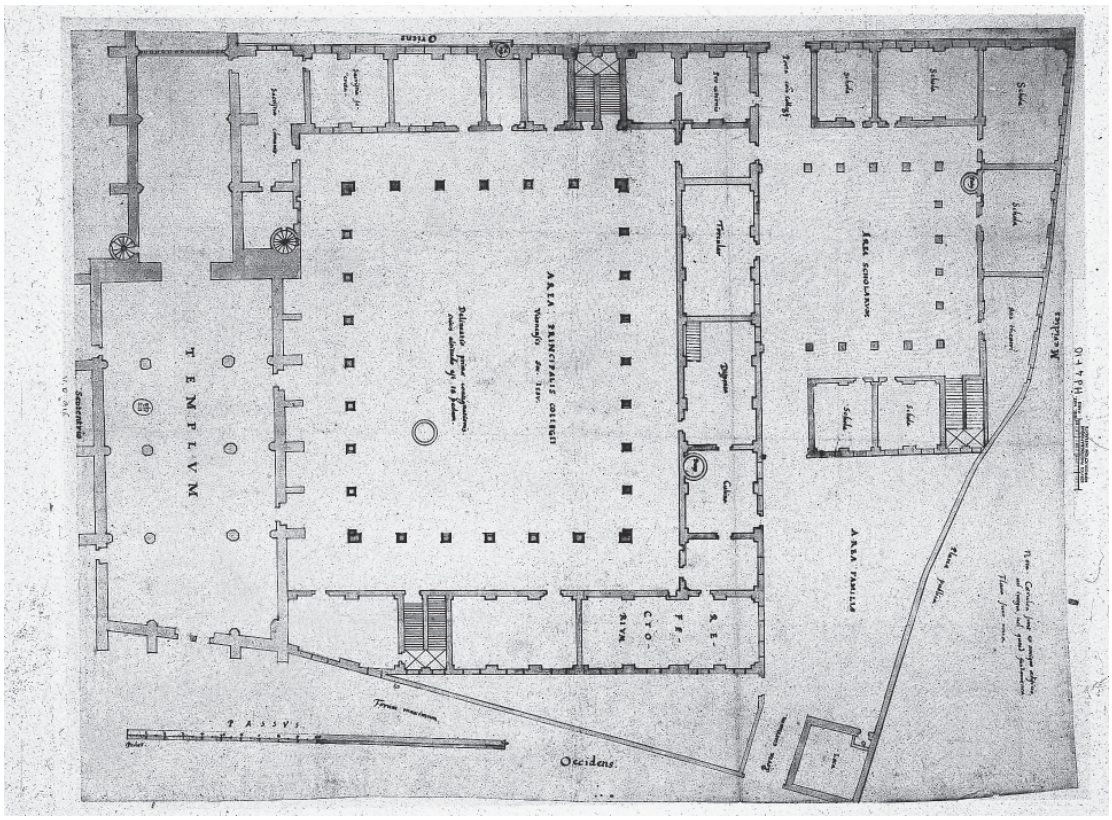


Abb. 1 Entwurf für den Umbau des Collegiums Am Hof, 1607

sche Situation: Die Front der Kirche steht schräg gegen den Platz, befindet sich also nicht im rechten Winkel zu deren Längsachse; weiters knickt die von der Kirche abgehende Abschlußmauer tief in den Platz ein, der dadurch in seinem südlichen Bereich nicht unbeträchtlich verengt war. Wir sehen, daß noch im frühen 17. Jahrhundert, als die jesuitischen Planungen einsetzen, das Verhältnis zwischen Platz und Collegium noch entscheidend von mittelalterlichen Strukturen geprägt war – anders jedenfalls als dies der Plan von Bonifaz Wohlmuet (Abb. 3) aus dem Jahr 1547 in idealisierender Weise darstellt.

In einem weiteren in Pariser überlieferten Entwurf, der ebenfalls noch vor 1624, also vor der Umwandlung in das Profeßhaus, angefertigt worden war (Abb. 2), wird nicht nur eine Modernisierung der inneren Collegiumsstruktur[5], sondern auch eine modifizierte, modernen Gesichtspunkten verpflichtete Ausrichtung zum Platz geprobt. Die Preisgabe der mittelalterlichen Grundstücksmauer sollte den Platz bis unmittelbar an den „geraden" Westflügel der Anlage heranführen und damit das Platzgefüge in diesem Bereich im Sinne eines neuzeitlichen Platzraumes mit begradigten Grenzen verändern. Die Nordwest-Ecke des Kollegs (mit den beiden auf einer aufgeklebten Klappe eingetragenen Kongregationskapellen) ist nun rechtwinkelig geschlossen, was zu einer deutlichen Rücksetzung der Kirchenfront führt. Diese selbst ist nun zur Raumachse ins Lot gestellt und so dem angestrebten orthogonalen Achsensystem eingeordnet. Mit diesem Planvor-

5 Paris (wie Anm. 4) Hd–4c.56; siehe VALLERY-RADOT ebd., Nr. 915. Der erstgenannte Plan, VALLERY-RADOT ebd., Nr. 916 (Abb. 1), lässt die drei Einheiten eines jesuitischen Collegiums – Kirche, Wohnbereich der Patres (um den großen, von Arkaden umstellten Hof) und den Schulbereich im Süden an der heutigen Bognergasse – noch in keinem unausgewogenen räumlichen Verhältnis zueinander stehen. Der für die Struktur eines jesuitischen Kollegiums sehr ungewöhnliche Umstand, dass Schultrakt und Kirche voneinander völlig isoliert sind, letztere für die Schüler sogar äussert umständlich zu erreichen ist, lässt sich wohl nur durch eine eingeschränkte Dispositionsfreiheit des Entwerfers erklären, die sich aus den Vorgaben der alten Bausubstanz ergab. Erst als diese Vorgaben zumindest partiell nicht mehr existent waren, konnte einerseits benutzerfreundlicher geplant und andererseits die Aussenwirkung, das Verhältnis des Baus zum Platz neu und moderner definiert werden. Solche neuen Verhältnisse drücken sich aber im Plan VALLERY-RADOT ebd., Nr. 915 (Abb. 2) aus. Hier sind die Schulräume, mit *Schola* bezeichnet, in den Nahbereich der Kirche gerückt, von ihnen, von den nun integrierten Kongregationsräumen wie auch vom Wohnbereich aus ist die Kirche ohne Umwege direkt zu erreichen.

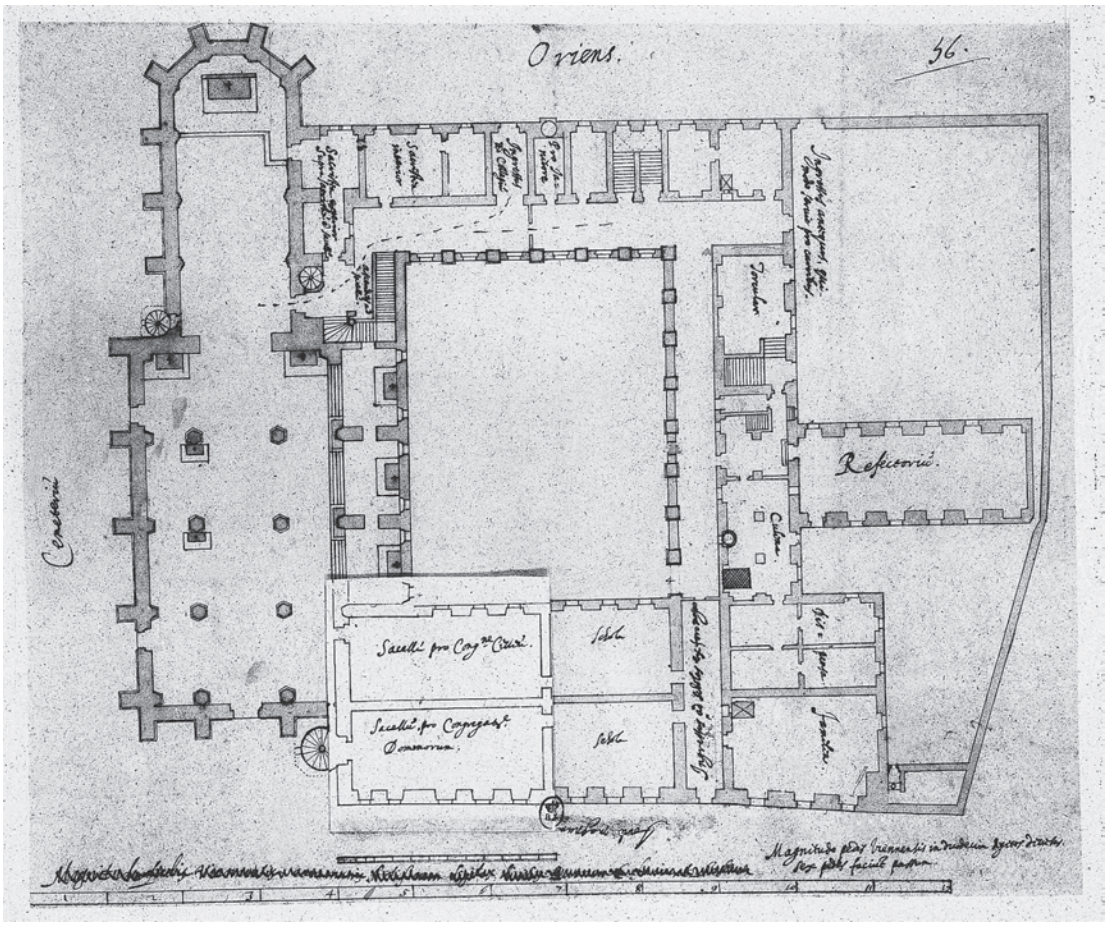


Abb. 2 Entwurf für den Umbau des Collegium, nach 1607



Abb. 3 Stadtplan von B. Wohlmuet, 1547 (Auschnitt Platz Am Hof)

schlag, dessen genauer Platz in die Planungs- und Bauentwicklung aus Mangel an Schriftquellen gegenwärtig noch nicht erschlossen werden kann, ist die künftige Lösung schon ins Visier genommen. Der bekannte Stich von Bartholomäus Kilian, angefertigt 1648 anläßlich der Aufstellung der Mariensäule, vergegenwärtigt uns diese für Jahrzehnte gültig gewesene Rückstufung der Kirche gegenüber der – zu diesem Zeitpunkt bereits umgestalteten – Front des Profeßhauses[6].

Die Gestaltungsidee der Kirchenfassade

Zwischen 1660 und 1663 wird der wenig ansprechenden und völlig unzeitgemäßen Kirchenfront des 15. Jahrhunderts eine Fassade, präziser gesagt, ein Fassadenkörper (Taf. 12) vorgelegt, der – wie Salomon Kleiners Stich (Taf. 10) nachdrücklich veranschaulicht[7] – eines der ungewöhnlichsten Beispiele der Fassadenarchitektur des mitteleuropäischen Barock darstellt: Eine Lösung, die schlagartig und ohne eigentliche Voraussetzung hochbarocke Gestaltungselemente in die Wiener Stadt einbringt. Die Charakterisierung des Baus durch Leopold Fischer, Mitglied der Gesellschaft Jesu, in seiner dreibändigen „Brevis Notitia Urbis Vindobonae“ aus dem Jahr 1767 läßt auch keinen Zweifel, daß das Bewußtsein um diese Tatsache in der Gesellschaft keineswegs gefehlt hat: *Propylaeo templi ruinoso, novum e fundamentis, artificio rarum, mole sumptuosum erigere statuit Eleonora Mantuana*[8] (Eleonora von Mantua [= Witwe des 1657 verstorbenen Kaisers Ferdinand III.] ordnete an, vor dem baufälligen Eingang der Kirche einen aufwendigen Bau, von den Fundamenten an neu und einzigartig im Künstlerischen, zu errichten).

Der Architekt dieses Werkes ist erst seit wenigen Jahren eindeutig festgelegt. Richard Bösel hat sozusagen auf dem Umweg über ein von ihm entdecktes Fassadenprojekt für die Barnabitenkirche am Michaelerplatz die Autorschaft für unsere Fassade unzweifelhaft für Filiberto Luchese sichern können[9]. Bösel hat in einer anschaulichen Skizze dargelegt, wie sehr die Fassade direkt aus den besonderen baulichen Vorgaben entwickelt worden ist. Neben dem

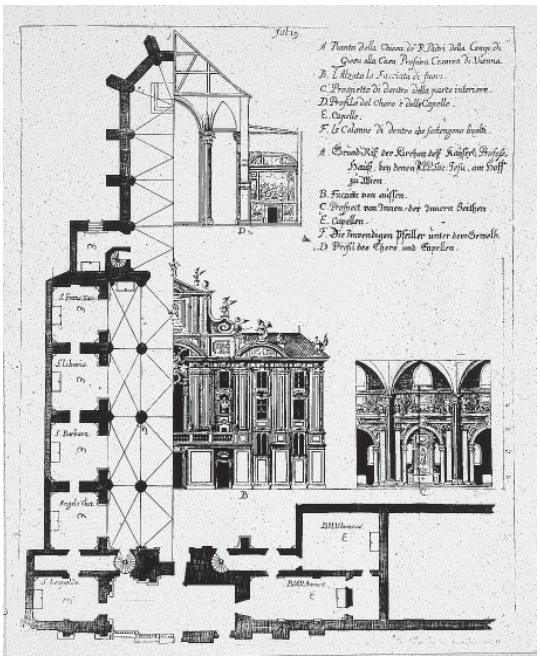


Abb. 4 Detailschnitte und -risse der Professhauskirche, Kupferstich von J. Indau, 1686

bereits genannten Fassadenrücksprung war vor allem ein weiterer Umstand zu berücksichtigen: Der nach 1607 erfolgte Anbau der nordseitigen Kapellenreihe war wohl vom Platz aus – in ästhetisch unbefriedigender Weise – deutlich sichtbar gewesen und mußte in die Konzeption der Fassade eingebunden werden – was auf Johann Indaus Stich von 1686 besonders deutlich wird (Abb. 4)[10]. Dieses Problem löste Luchese durch den gegen den Platz gestellten Anbau eines vom Kirchenraum unabhängigen, dem hl. Leopold geweihten und vom Erzherzog Leopold Wilhelm bestifteten Kapellenraumes. Es darf also vermutet werden, daß der unmittelbare Anlaß für den Anbau dieses Kapellentraktes ausschließlich in den Planungsüberlegungen des Architekten begründet liegt. Denn mit ihm konnte ein zwei Achsen breites und eine Achse tiefes Pendant zum rechten Gebäudevorsprung geschaffen werden. In den Freiraum zwischen den zwei Baukörpern hat der Architekt in Erdgeschoßhöhe eine Vorhalle mit aufgesetzter Terrasse eingezogen. Sie dient als unge-

6 Abgebildet bei PERGER / BRAUNEIS (wie Anm. 2) Abb. 21.

7 Salomon KLEINER, Wahrhaffte und genau Abbildung aller Kirchen und Klöster, welche sowohl in der keyserl. Residenz-Statt Wien …., Erster Theil, Augsburg 1724, Nr. 9.

8 Leopold FISCHER SJ, Brevis Notitia Urbis Vindobonae, Vindobonae 1764, 186.

9 Richard BÖSEL, Die Fassade der Kirche am Hof und ein unbekanntes Bauprojekt für St. Michael in Wien, in: Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes 4 (1987) Nr. 3/4, 40–47; siehe auch Richard BÖSEL, Wiener „Seicento“-Architektur von Ferdinand II. bis Leopold I., in: Italia-Austria. Alla ricerca del passato comune (Atti dell'Istituto Italiano di Studi Germanici 4) Roma 1995, 249–266, bes. 261f.

10 Johann INDAU, Wienerisches Architectur- Kunst- und Säulenbuch, Wien 1686, f. 19.

wöhnlich mächtige und auch abweisende Sockelzone, die den eigentlichen Fassadenprospekt um ein ganzes Stockwerk in die Höhe gehoben hat[11]. Die Gliederung, bestehend aus dorischen Riesenpilastern und einer unterlegten, sehr fein ausdifferenzierten Lisenenschichtung, überzieht gleichermaßen die Langhausfront wie die seitlichen Baukörper; Rhythmus erhält sie durch die Segmentgiebel-Aufsätze über den inneren Flankenachsen, den in die Tiefe gestellten Wandfeldern und dem Mittelfeld. Der hochaufragenden Giebelwand des Langhauses schließlich ist eine beidseitig angeschweifte Ädikula vorgeblendet.

Als die drei zentralen Eigenschaften des Fassadenkörpers können also zusammengefaßt werden: die „Stelzung" der Fassade, die Miteinbeziehung der seitlichen Baukörper und die dazwischen gesetzte Terrasse. Mit letzterer hat nun ein fremdes, ein profanes Architekturmotiv Eingang in den Bausatz einer barocken Kirchenfassade gefunden. Nach dem Grund der Existenz dieses Motivs ist in der Forschung bis jetzt noch nicht nachdrücklich gefragt worden. War sie eine kompositorische Notwendigkeit, um den Platz zwischen den vorgestellten Flanken zu schließen, welche andernfalls die mittelalterliche Langhausfront zu sehr eingeengt hätten? Einen Erklärungsversuch hat Petr Fidler unternommen, der vom Standpunkt der Funktionsbestimmung aus die Notwendigkeit der Terrasse als Sänger- und Ehrentribüne bei Andachtsfeierlichkeiten vor der Mariensäule am Platz, also im Zusammenhang mit theatralischen Abläufen der marianischen Liturgie, vorgeschlagen hat[12]. Die Mariensäule wurde bekanntlich nach Münchener Vorbild 1647 (nach Gelübde von Ferdinand III.) als Holzsäule aufgestellt und war im Jahr 1667 – also vier Jahre nach Vollendung der Fassade – durch die endgültige, aus Bronze gefertigte Säule, ersetzt worden[13]. Der ikonographische und der topographische Zusammenhang zwischen Fassade und Mariensäule jedenfalls ist offensichtlich. Hier verkörpert der Skulpturenbesatz entsprechend dem Patrozinium die neun, hierarchisch aufgebauten Chöre der Engel (mit prominent herausgestelltem Erzengel Michael in der Giebelnische) und die Regina Coeli an der Giebelspitze – dort bestimmen vier bewehrte Engel auf dem Postament und die Maria Immaculata auf der Säulenspitze das gegenreformatorische Programm[14]. Ob es darüber hinaus auch einen szenischen Zusammenhang zwischen Terrasse und Säule gegeben hat, wissen wir nicht. Bild- und Schriftquellen, die Aufschluß über die marianische Liturgie im 17. und 18. Jahrhundert geben würden und die These von der Einbindung der Terrasse in diese verifizieren könnten, sind bis heute nicht bekannt. Ob allerdings die temporäre Notwendigkeit einer solchen Festtribüne für marianische und andere Feieranlässe ausgereicht hat, einen so tiefgreifenden Einfluss auf die architektonische, also für die Ewigkeit gedachte Gestaltung der Kirchenfassade nehmen zu können, darf bezwei-

11 Dem monumentalen und abweisenden Charakter des Sokkelbaus wird tendenziell durch auflockernde Gestaltungselemente entgegengearbeitet. Einmal wird durch ein schmales Gesims unterhalb der Abschlussplatte des Sockels dessen Höhe optisch abgesenkt, und das andere Mal sitzen die Biforienfenster in den Flanken – regelwidrig – zwischen Sockelgeschoss und „Erdgeschoss" und durchbrechen die Piedestal-Zone. Diese Lösung hat als Beleg zu gelten, wie sehr der Architekt Luchese es verstanden hat, am Bau vorgegebene Elemente hilfreich in die Gesamtkomposition zu integrieren. Denn der altertümliche Biforien–Typus war durch die Fenster an der rechten Seite, wo sie den vierachsigen Kongregationssaal auszeichnen, bereits in der ersten Jahrhunderthälfte festgelegt, wurde aber – trotz offensichtlicher stilistischer Unvereinbarkeit – aus Gründen der Symmetrie von Luchese an der linken Flanke übernommen.

12 Der unmittelbare Anlass für diese Interpretation war die auf einer Zeichnung der Staatlichen Graphischen Sammlung in München (Halm-Maffei 29912) erhaltene Darstellung einer erhöht hinter der Münchener Mariensäule stehenden Musikertribüne, die anlässlich der Einweihungsfeierlichkeiten 1638 aufgebaut worden war, siehe Peter Fidler, Filiberto Luchese – ein vergessener Pionier der Österreichischen Barockliteratur ?, in: Römische Historische Mitteilungen 30 (1988) 177–198, bes. 194; Peter Fidler, Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises (unpubl. Habilitationsschrift) Innsbruck 1990, 206–210.

13 Josef Kurz, Gedenkbuch der r.-k. Stadtpfarre zu den neun Chören der Engel am Hof, Wien 1891, 93–100; ders., Zur Geschichte der Mariensäule Am Hof und der Andacht vor derselben, Wien 1904; Gertraut Schikola, Wiener Plastik der Renaissance und des Barocks, in: Geschichte der Bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien (Hrsg. Verein der Geschichte der Stadt Wien) Wien 1970, 85–164, bes. 94f.; Susan Tipton, „Super aspidem et basiliscum ambulabis …" Zur Entstehung der Mariensäulen im 17. Jahrhundert, in: Dieter Breuer (Hrsg.), Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 25) Wiesbaden 1995, 375–398.

14 Eine in der Literatur bislang kaum aufgezeigte Besonderheit – darauf sei kurz hingewiesen – stellt die axiale Ausrichtung der Säule dar. Wie vor Ort deutlich zu sehen, ist die Säule bzw. ihr quadratisches Postament nicht parallel zur Fassade ausgerichtet, sondern ist deutlich nach rechts, nach Südosten gedreht. Da nicht anzunehmen ist, dass die Ausrichtung wenig absichtsvoll, und damit dem Wiener *genius loci* der Schlamperei entsprechend, vorgenommen wurde, wird man Gründe dafür finden müssen. Die Prager Mariensäule etwa, die per Dekret Ferdinands III. (als Erinnerung an die schwedische Belagerung der Stadt) 1650 auf dem Altstädter Ring aufgestellt wurde, befindet sich exakt auf dem dort durchlaufenden Meridian, was einen eminenten geographischen Anspruch des Denkmals offenbart. Vielleicht wird man die seitliche Ausrichtung der Wiener Mariensäule mit der regelmässigen Präsenz des Kaisers bei diversen Feierlichkeiten in Verbindung zu bringen haben, an denen er von einem seitlichen Fenster des Professhauses (eines der Biforienfenster der Kongregationssaales?) aus teilgenommen hat.

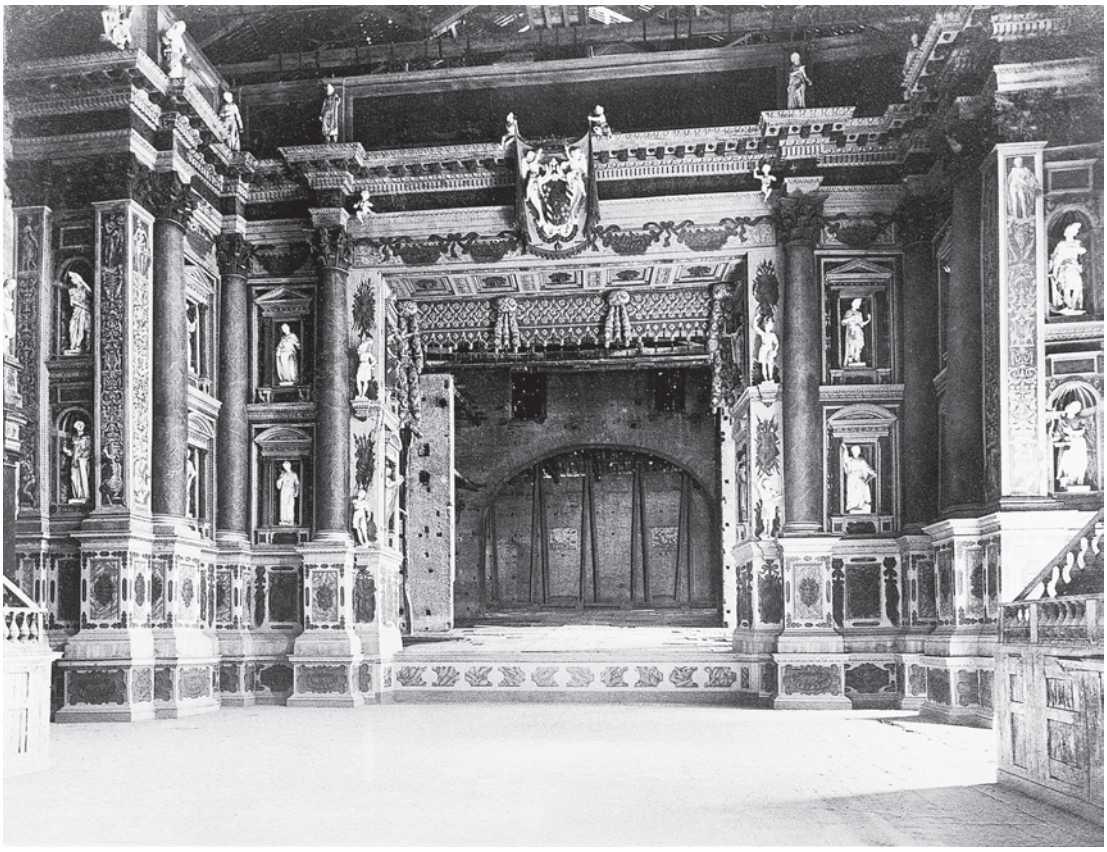


Abb. 5 Proszenium des Teatro Farnese, Parma, G. B. Aleotti, 1616/17

felt werden. Man möchte eher vermuten, dass hinter einer so ungewöhnlichen Lösung ein viel grundsätzlicheres Konzept steht, ein umfassender Anspruch, der einer außergewöhnlichen Gestaltungsidee bedurfte.

Ich möchte im folgenden versuchen, diesen in der Fassadenlösung enthaltenen Anspruch sichtbar zu machen. Wir bleiben zunächst im bereits betretenen Feld der Theaterarchitektur und wollen dann mit deren Hilfe eine städtebaulich gedachte Konzeption der Fassade erkennen. Filiberto Luchese hat, so die Annahme, an der spezifischen Bausituation, die er vorgefunden und zum Teil auch mitverantwortet hat, die strukturellen Voraussetzungen erkannt, um einen wichtigen Topos des rezenten oberitalienischen Theaterbaus einarbeiten, mehr noch: ihn zum zentralen Element der Anlage machen zu können. Es handelt sich dabei um jenen Bühnentypus, den Giovanni Battista Aleotti für das 1616/17 errichtete Teatro Farnese in Parma entworfen hatte (Abb. 5)[15]. Basierend auf der Lösung Palladios im Teatro Olimpico hatte Aleotti die Schauwand der vitruvianischen Bühne (*scenae frons*), die seitlich vorspringenden Wandstücke (*paraskenae*) und den großen, von diesen eingefassten Spielplatz (*proscena*) zu einer einheitlichen, die eigentliche *scena* (Wandöffnung mit in die Tiefe führenden Perspektivdarstellungen) rahmenden Anlage zusammengefasst[16]. Die Analogie zum Wiener Fassadenbau von Luchese ist unübersehbar: Vorgezogene Seitenstücke, durchlaufende Gliederung mit über zwei Geschosse sich erstreckender Ordnung, die mitsamt ihren Basen auf einer einheitlichen Sockelzone ruht. Damit sind aber auch die genannten Funktionsbereiche in Analogie zu sehen: Der Vorbau mit der Terrasse bildet das Proszenium, das der Schauwand – also der tatsächlichen Kirchenfront – vorgestellt ist[17]. Folgerichtig nimmt dann der Platz Am Hof, also jener der

15 Siehe Bruno Adorni, L'Architettura Farnesiana a Parma 1545–1630, Parma 1974, 70f.

16 Zur Entwicklung des vitruvianischen Bühnentypus im 16. Jahrhundert siehe ausführlich Götz Pochat, Theater und Bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien, Graz 1990, 241f., bes. 272–277.

17 Schon Thomas DaCosta Kaufmann erinnert in Zusammenhang mit der militanten, antiprotestantischen Bedeutung der Mariensäule „die Kirche Am Hof, vor der sie aufgestellt wurde, selbst an ein Proszenium und zugleich an einen Triumphbogen …"; siehe Thomas DaCosta Kaufmann, Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800, Köln 1998, 306f.

Bühnenanlage vorgelagerte Bereich, die Funktion des Zuschauerraumes ein.

Die Verwendung dieses aus dem Fundus der Theaterarchitektur entnommenen Apparates gab dem Architekten die Möglichkeit in die Hand, die Kirche innerhalb des vorgegebenen Platzverbandes auf einzigartige Weise zu akzentuieren. Die städtebauliche Konzeption, die hinter dem skizzierten Entwurf steht, hat schon Adalbert Klaar in einer kurz hingeworfenen, aber ungemein erhellenden Bemerkung erkannt. In Zusammenhang mit der Schaffung von neuen Kirchenplätzen im barocken Wien schrieb er, die Jesuitenkirche baue „das Motiv des Kirchenplatzes in die eigene Fassade ein“[18]. Die Gründe für eine solche Maßnahme sind naheliegend. Profeßhaus und Kirche liegen an einem Platz, dessen Vereinnahmung oder Umdeutung zu einem Kirchenplatz wenig überzeugend gelungen wäre. Seine beträchtlichen Ausmaße, seine Funktion als Marktstätte und nicht zuletzt die Präsenz des bürgerlichen Zeughauses hätten eine glaubwürdige Sakralisierung unterbunden. Nachdem also die Platzanlage nicht auf überzeugende Weise in den Bannkreis der Kirche zu ziehen war, schuf, besser gesagt, inszenierte die Gesellschaft Jesu ihren eigenen Kirchenplatz: ein kleiner ehrenhofartiger Platzraum, eingeschoben zwischen öffentlichem Raum und Kirche. Denn es ist die Front des Langhauses, deren Gestaltung für sich genommen der Form einer traditionellen römischen Ädikulafassade angenähert ist: mit mittiger Großöffnung (Portal und Fenster in einem), über drei Geschosse sich erstreckender Ordnung und angeschweiftem Giebelgeschoß.

Anlass für die Übertragung des Bühnen-Instrumentariums auf die Fassadenarchitektur war also nicht der Wunsch, eine „Bühne“ für theatralische Aufführungen zu schaffen, die auf Grund der beachtlichen Höhe der Terrasse auch nicht wirklich wahrnehmbar gewesen wäre[19]. Die Nutzung der Terrasse als Aufstellungsort riesiger ephemerer Bauten hingegen mag bei den Planungsüberlegungen sehr wohl eine Rolle gespielt haben, entspricht dies doch nur dem beschriebenen Wirkungsanspruch der Fassade auf den ganzen Platz Am Hof[20].

Dass zur Inszenierung eines Platzes das Instrumentarium des Bühnenbaus geradezu prädestiniert und – allgemeiner gesagt – der Zusammenhang zwischen Platzgestaltung und Theaterbau für den gebildeten Architekten des 17. Jahrhunderts durchaus naheliegend gewesen war, lässt sich bei Vincenzo Scamozzi nachlesen. Der bekanntlich selbst mit dem Theaterbau vertraute Architekt notiert in seiner „Idea dell´architettura universale“ (1615): *Il proscenio e le prospettive rappresantano una gran piazza*[21].

Die Päpstliche Nuntiatur als Anlassfall?

Etwa drei Dezennien vor der Neugestaltung der Fassade, im Jahr 1630, wurde der Platz Am Hof zur festen Wohnstätte der päpstlichen Nuntiatur. Über den möglichen Zusammenhang dieser Tatsache mit der Präsenz des jesuitischen Professhauses gibt es meines Wissens noch keine historischen Untersuchungen. Die bekanntlich enge Bindung der Gesellschaft Jesu an das Papsttum erlaubt es aber, in der päpstlichen Entscheidung für den Platz einen kirchenpolitisch absichtsvollen Akt zu vermuten[22].

Den Kern des Nuntiaturgebäudes bildete ein an der Südseite des Platzes gelegenes Haus, das aus der ehemaligen Pankratius-Kapelle, einst prominenter Teil der Residenz der Babenberger, hervorgegangen war[23]. Neben den Jesuiten war damit auch die päpstliche Vertretung beim österreichischen Herrscherhaus an jenem historisch so aufgeladenen Ort der Residenzstadt niedergelassen. Die Geschichte des Hauses im 17. Jahrhundert, soweit sie heute bekannt ist, weist eine – wie uns scheint, symptomatische – Verbindung zu den Jesuiten aus: Wann genau die mittelalterliche Kapelle aufgelassen und profaniert worden war, ist unklar; jedenfalls kam das

18 Adalbert Klaar, Der barocke Wiener Stadtgrundriss, in: Walter Friedrich, Wien. Die Geschichte einer deutschen Grossstadt an der Grenze II, Wien 1941, 383–387, bes. 384.

19 Die Notwendigkeit eines „quellenmäßigen Nachweises einer musikalischen oder theatralischen Nutzung der Kirchenterrasse“, die Friedrich B. Polleross, Nuestro Modo de Proceder. Betrachtungen aus Anlass der Tagung der Tagung „Die Jesuiten in Wien“ vom 19. bis 21. Oktober 2000, in: Frühneuzeit-Info 12 (2001) H. 1, 93–128, bes. 94, kritisch urgiert hat, stellt sich also gar nicht.

20 So erwähnt in diesem Band Liselotte Popelka (150, Anm. 18), dass anlässlich eines Festes 1741 an der Fassade *auf der alldasigen Gallerie folgendes mit einigen tausend Lampen beleuchtetes Ehren-Gerüst errichtet (…)* worden wäre.

21 Zitiert nach Pochat (wie Anm. 16) 275. Mit den *prospettive* sind jene perspektivischen Straßenansichten genannt, die von der Schauwand (*scenae frons*) nach hinten abgehen.

22 Vgl. in diesem Zusammenhang auch das in Anm. 3 zitierte Reise-Diarium aus dem Jahr 1660.

23 Kurz 1891 (wie Anm. 13) 105f.; Paul Harrer-Lucienfeld, Wien, seine Häuser, Menschen und Kultur II (masch. Manuskript der Wiener Stadt- und Landesbibliothek) Wien 1951, 316f.; Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien 4, Wien 1995, 424f. Das 1767/68 neu errichtete Gebäude, Am Hof Nr. 4, hat die Nuntiatur bis zum Jahr 1913 beherbergt; gemeinsam mit dem Nachbargebäude Nr. 4 wich es in der Folge einem Neubau.

Gebäude 1610 in den Besitz der Jesuiten, die dort bereits zuvor ein Konvikt untergebracht hatten. 1623/26 tauschten sie es gegen ein Gebäude bei St. Anna ein, das sich im Besitz des Grafen Michael Adolf Althan befunden hat. Dieser schenkte dann 1630 das ehemalige Jesuitenkonvikt Am Hof Papst Urbans VIII., damit dessen Gesandter in Wien „ein eigenes Heim habe und nicht mehr im Franziskanerkloster wohnen müsse“[24].

Graf Althan selbst war eine signifikante Figur der Gegenreformation; zunächst Protestant, konvertierte er zum römisch-katholischen Glauben und wurde einer der grossen Förderer der katholischen und vor allem der jesuitischen Sache. So hat er sich als Stifter der Jesuitenkollegien in Krems, Znaim und Iglau einen Namen gemacht hat und gründete 1619 den Ritterorden *Sacra militia Christiana*. 1625 wurde er in der Professhauskirche vom päpstlichen Nuntius als erster Großmeister dieses Ordens installiert[25].

Die Verbundenheit der Gesellschaft Jesu mit dem Grafen Althan einerseits und die Eigentumsverhältnisse an besagtem Haus andererseits lassen uns heute vermuten, dass sie an der Etablierung der Nuntiatur in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft erheblichen Anteil besessen hat. Umgekehrt ist aber auch zu fragen, inwieweit die Präsenz des Papst-Stellvertreters Am Hof nicht für die oben dargelegte Gestaltung des Fassadenvorbaus Anlass gebende, oder zumindest mit beeinflussende Tatsache gewesen war. Wenn Papst Pius VI. zu Ostern 1782, bereits in nachjesuitischer Zeit, anlässlich seines Wienaufenthaltes seinen apostolischen Segen von der Terrasse der ehemaligen Professhauskirche aus gespendet hat, mag dies vornehmlich deshalb geschehen sein, weil der Platz Am Hof geeignet war, eine riesige Menschenmenge aufzunehmen. Das Ereignis signalisiert aber auch eine letzte Verbundenheit von Papst und Gesellschaft Jesu sowie möglicherweise die alte Tradition, wichtige kirchliche Akte auf dem jesuitischen „Kirchplatz“ zu inszenieren[26]. Die kaiserliche Verbundenheit mit diesem Ort hat Kaiser Franz I. 1806 demonstriert, als er die Niederlegung der römisch–deutschen Kaiserkrone ebenfalls von der Fassadenterrasse verkünden liess.

Akademisches Collegium am „unteren Jesuiterplatzl“

Im Gegensatz zu den eingeschränkten Möglichkeiten am Platz Am Hof, städtischen Freiraum auf die eigenen Baulichkeiten zu beziehen und ihn zu funktionalisieren, war die Gesellschaft Jesu im neu zu beziehenden Universitätsviertel mit einer städtebaulich einzigartigen Chance konfrontiert. Mit dem Privileg einer radikalen Neuplanung von Kirche und Kolleg ausgestattet, konnte sie einen autonomen, völlig auf die Wirkung der Neubauten abgestellten Platzraum entwickeln[27].

Bereits publizierte Untersuchungen von R. Perger und F. Hueber setzen uns in Kenntnis der – bei Übernahme der Universität durch den Orden bestehenden – Gebäudestruktur und Parzellenaufteilung des Areals[28]. Sie veranschaulichen den tiefen städtebaulichen Eingriff, den die jesuitische „Landnahme“ mit sich bringen sollte. Die urbanistische Tragweite

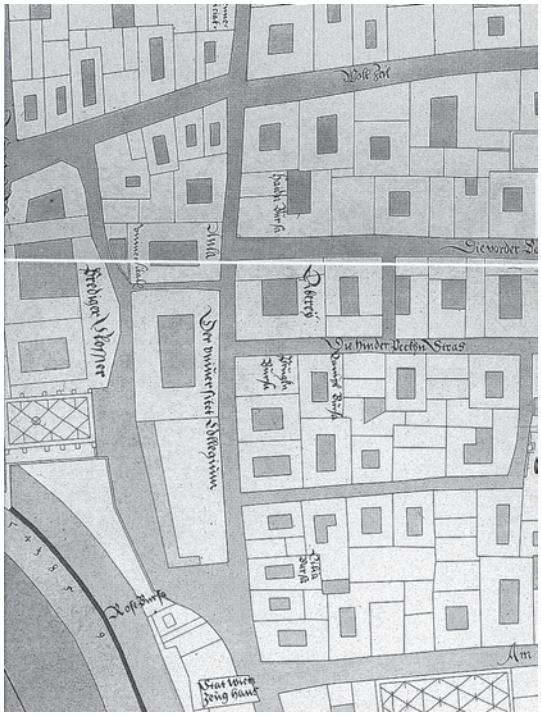


Abb. 6 Stadtplan von B. Wohlmuet, 1547 (Ausschnitt Universitätsviertel)

24 Zitiert nach HARRER-LUCIENFELD ebd., 334.

25 KURZ 1891(wie Anm. 13) 65. Zu Graf Althan siehe auch den Beitrag von Petr Fidler in diesem Band (211–230).

26 Eine ausführliche Schilderung des Festaktes bei KURZ 1891 ebd., 15–17; bildlich festgehalten wurde er von Carl Schütz im Rahmen seiner berühmten kolorierten Radierungen mit Wiener Ansichten.

27 Zum Universitätsviertel aus kulturwissenschaftlicher Sicht siehe jüngst Moritz CSÁKY, Altes Universitätsviertel: Erinnerungsraum, Gedächtnisort, in: Moritz CSÁKY / Peter STACHEL (Hrsg.), Die Verortung von Gedächtnis. 2. Internationaler Kongress des Forschungsprogramms „Orte des Gedächtnisses“, Wien 2001, 257–278; siehe auch Werner TELESKO, Kunsthistorische Bemerkungen zum „alten Universitätsviertel“ in Wien als „Gedächtnisort“, ebd., 270–302.

28 Richard PERGER, Universitätsgebäude und Bursen, sowie Friedmund HUEBER, Zur Entwicklung der Baugestalt des alten Universitätsviertels in Wien, beide in: Günther HAMANN / Kurt MÜHLBERGER / Franz SKACEL (Hrsg.), Das alte Universitätsviertel in Wien, 1385–1985 (Schriftenreihe des Universitätsarchivs 2) Wien 1985, 75– 102, 111–126, 203–223.

des Projektes ist im Vergleich des Stadtplanes von Wohlmuet von 1547 (Abb. 6) mit einem Rekonstruktionsplan (Abb. 7)[29], auf dem der jesuitische Neubau über die alte Parzellierung gelegt ist, sehr gut nachzuvollziehen: Im Bereich der Kreuzung von Vorderer und Hinterer Bäckerstrasse (heute: Bäkkerstrasse bzw. Sonnenfelsgasse) und der Riemergasse waren ehemals das 1385 gegründete *Collegium Ducale*, die sogenannte *Nova Structura* des frühen 15. Jahrhunderts und die Bibliothek (*Libreye*) situiert. Um die Trakte des Jesuitencollegiums errichten zu können, wurde der Lauf der Riemergasse unmittelbar nach ihrer Mündung in die Wollzeile aufgelassen, sie sollte künftig – und tut dies bis heute – direkt an den neuen Schultrakt anstoßen. Dieser, heute Alte Aula genannte, freistehende Trakt ist mittels Gebäudebrücken, die über die nun verlängerte Vordere Bäckerstrasse führen, an die riesige, um einen Hof gruppierte Hauptanlage gebunden. Damit sich letztgenannte in monumentalem Ausmaß dreiflügelig nach Norden erstrecken und von einer mächtigen Kirchenbau begleitet werden konnte, musste erst das entsprechende Areal freigemacht werden. Es wurde gewonnen aus den Grundflächen der ebenfalls aufgelassenen Schul- und Filzergasse, teilweise auch der Hinteren Bäckerstrasse, sowie durch Abtragungen alter Verbauung, allen voran des alten *Collegium Ducale* und anderer Universitätsgebäude, so etwa der traditionsreichen Lammburse[30].

Mit der Ausrichtung des künftigen Gotteshauses auf die schmale Hintere Bäckerstrasse war aber eine städtebauliche Akzentuierung unumgänglich, wollte man ihm eine angemessene Wahrnehmbarkeit garantieren. Zu diesem Zweck wurden die beiden, der künftigen Kirchenfassade vorgelagerten Bürgerhäuser angekauft und demoliert. Diese Parzellen, erweitert um die Breite beider Bäckerstrassen, bildeten die Grundfläche für einen modernen, öffentlichen Platzraum als Mittelpunkt des vollkommen neu strukturierten Universitätsviertels.

Von der Planungs- und Baugeschichte des Kollegiums wissen wir heute noch sehr wenig, da die Quellen des römischen Archivs der Gesellschaft Jesu, aber auch die *Litterae Annuae* der Österreichischen

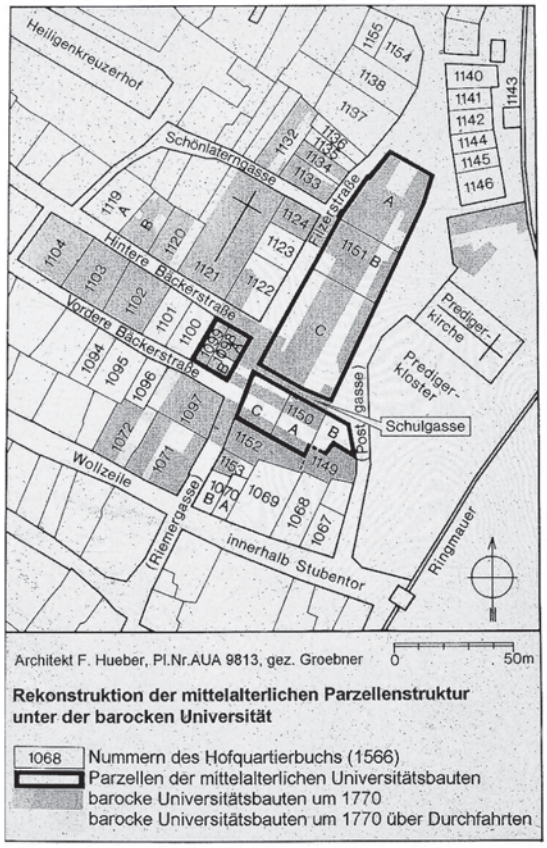


Abb. 7 Rekonstruktionsplan der mittelalterlichen Verbauungsstruktur, altes Universitätsviertel

Ordensprovinz, die in der Wiener Nationalbibliothek aufbewahrt werden, nicht einmal annähernd ausgewertet sind[31]. Der kaiserliche Beschluss zur Errichtung des neuen Collegiums datiert mit 21. Oktober 1622, die offizielle Grundsteinlegung fiel dann auf den 1. August 1624[32]. Im dazwischen liegenden Zeitraum sind die Planzeichnungen von drei Vorprojekten entstanden, die zwar in Rom zur Begutachtung vorgelegt worden waren, jedoch nicht zur Ausführung gelangt sind[33]. Sie unterscheiden sich voneinander in der Binnenstruktur des Collegiums, stimmen aber, davon abgesehen, in zwei zentralen Elementen weitgehend überein: Einmal ist der Typus des Sakralbaus unisono als fünfjochiger Saalraum mit Seitenkapellen und eingezogenem, dreiseitig geschlossenen Chor festgelegt; die Gestalt

29 Rekonstruktionszeichnung entnommen aus: Friedmund Hueber, Die alte Universität in Wien und ihre Kirche, in: Österreichische Ingenieur- und Architekten-Zeitschrift 143 (1998) H. 3, 144–153, bes. 146.

30 Über die Integration alter Bauteile, vornehmlich des Collegium Ducale, in den jesuitischen Neubau hat Friedmund Hueber bei der Tagung berichtet; siehe in diesem Band S. 9, Anm. 5.

31 Die bislang kompletteste Zusammenstellung aller bisher bekannte, die Bauentwicklung des Collegiums betreffenden Quellen und Daten hat Kurt Mühlberger in seinem Beitrag in diesem Band vorgenommen (21–38).

32 Richard Bösel / Renate Holzschuh-Hofer, Von der Planung der jesuitischen Gesamtanlage zum Kirchenbau, in: Hamann / Mühlberger / Skacel (wie Anm. 28) 103–110, bes. 103; dort auch weitere Literaturangaben.

33 Paris, Bibliothèque Nationale (wie Anm. 4) Hd–4c, 53bis, 54, 55; Hd–4d, 152, 203, 204, 205. Siehe Vallery-Radot (wie Anm. 4) 283–284: Nr. 918–925.

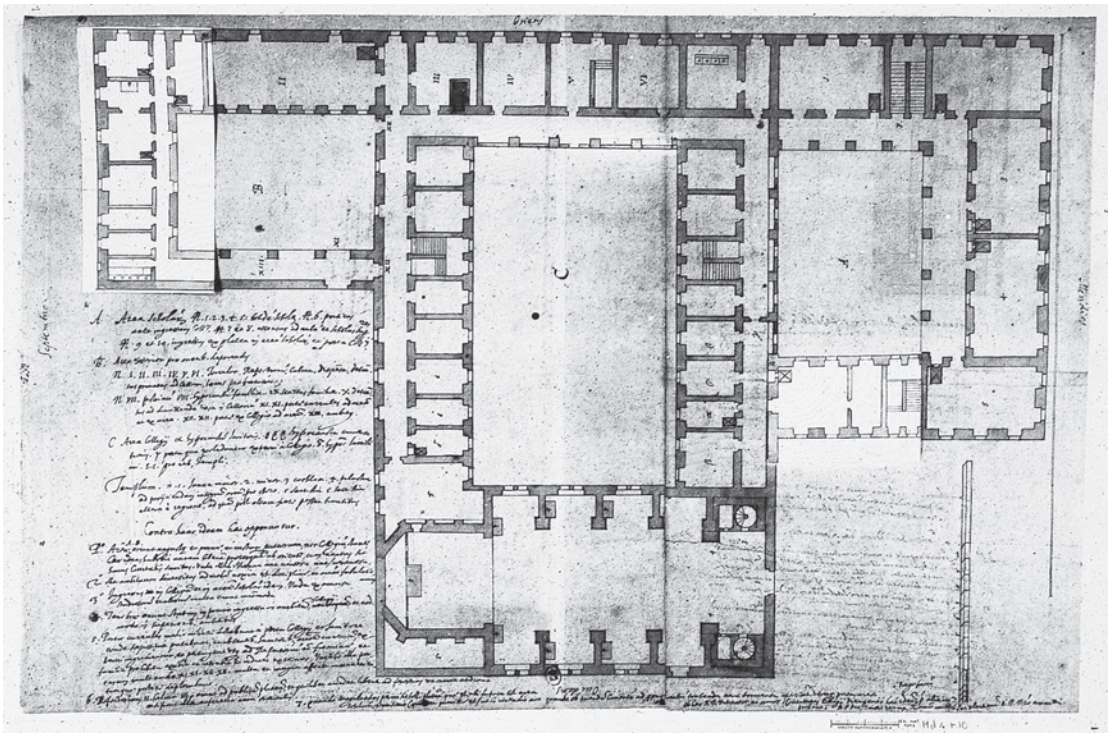


Abb. 8 Entwurf für den Neubau des Collegiums (*idea secunda*), nach 1625

des Kirchenraums war also zum Zeitpunkt der Verfassung der drei Projekte bereits außer Streit gestanden. Gleiches lässt sich auch über die Platzanlage vor der Kirche sagen. Sie ist in allen drei Entwürfen – wenngleich mit unterschiedlichen Dimensionen – enthalten. In der *idea prima* und in der (in Prag angefertigten!) *idea secunda*[34] (Abb. 8) kommt sie der tatsächlich geschaffenen am nächsten; abweichend und bedeutend größer aber war sie in der *idea tertia*[35] beabsichtigt. Die Schaffung eines Platzes, und damit eines öffentlichen Wirkungsraumes, das lässt sich von den Plänen ablesen, war eine schon von Anbeginn an feststehende Planungsaufgabe.

Welche Kräfte in diesem Raum wirken sollten, wird aus der Beteiligung der unterschiedlichen Institutionen am Bau deutlich: Bauherr war die Gesellschaft Jesu, Financier hingegen Kaiser Ferdinand II.; der Baukomplex hatte sowohl das Jesuitenkolleg wie auch die Universität in sich zu beherbergen (ersteres wurde bekanntlich in zweitere integriert). Der Platz hatte also Forum für mehrere und durchaus unterschiedliche Repräsentationsanliegen und Funktionen zu sein. Die Bewertung der gestalterischen Absichten, die ihm zugrunde liegen, hat sich an Darstellungen zu orientieren, die vor der Erbauung der Neuen Aula (der heutigen Akademie der Wissenschaften) an der westlichen Platzseite entstanden sind; zu sehr hat das ab 1753 von Jean Nicolas Jadot errichtete Gebäude den Charakter und die Ausrichtung des Platzes verändert. In diesem Sinn ermöglicht die Zusammenschau des Stadtgrundrisses, den 1710 Werner Arnoldt Steinhausen (Abb. 9) angefertigt hat, und des bekannten Stichs von Salomon Kleiner (Taf. 1) aus dem Jahr 1724 die Gewinnung einer weitgehend authentischen Vorstellung des Platzes[36].

Er ist in überzeugender Weise im jesuitischen Gesamtkomplex verankert, wurde er doch an zwei Seiten (nach Norden und Osten) von diesem in hermetischer Weise eingefasst: Unmittelbar an die Kirchenfassade schließt im rechten Winkel die lange Front des Collegiums an (Taf. 3), die nur an ihrem südlichen Ende mit einer rundbogigen und geschoßhohen Durchfahrt geöffnet ist, um die Ver-

34 Die Beschriftung verso lautet: *Idea secunda Collegii Viennensis facta Pragae, ut Romam una cum prima mitteretur et sua paternitati electio relinqueretur*. Die Einwände des Ordensvisitators und der Konsultatoren des Kollegs (welche die *idea prima* für geeigneter hielten) haben ihre Einwände recto unter der Überschrift *Contra hanc ideam hac opponuntur* am Blatt festgehalten.
Welche Rolle die Prager Jesuiten bei den Wiener Planungen innehatten, ist nach gegenwärtigem Wissenstand nicht bekannt. Doch darf dieser Hinweis als deutliches Indiz für äußerst komplexe Rahmenbedingungen der Planentwicklung gewertet werden.

35 Der Entwurf ist in drei, die Obergeschosse zeigenden Blättern erhalten; nicht bekannt ist der Grundriss des Erdgeschosses. Zu den genaueren Maßverhältnissen der einzelnen Platzprojekte siehe BÖSEL / HOLZSCHUH-HOFER (wie Anm. 32) 104.

36 KLEINER (wie Anm. 7) Nr.14.

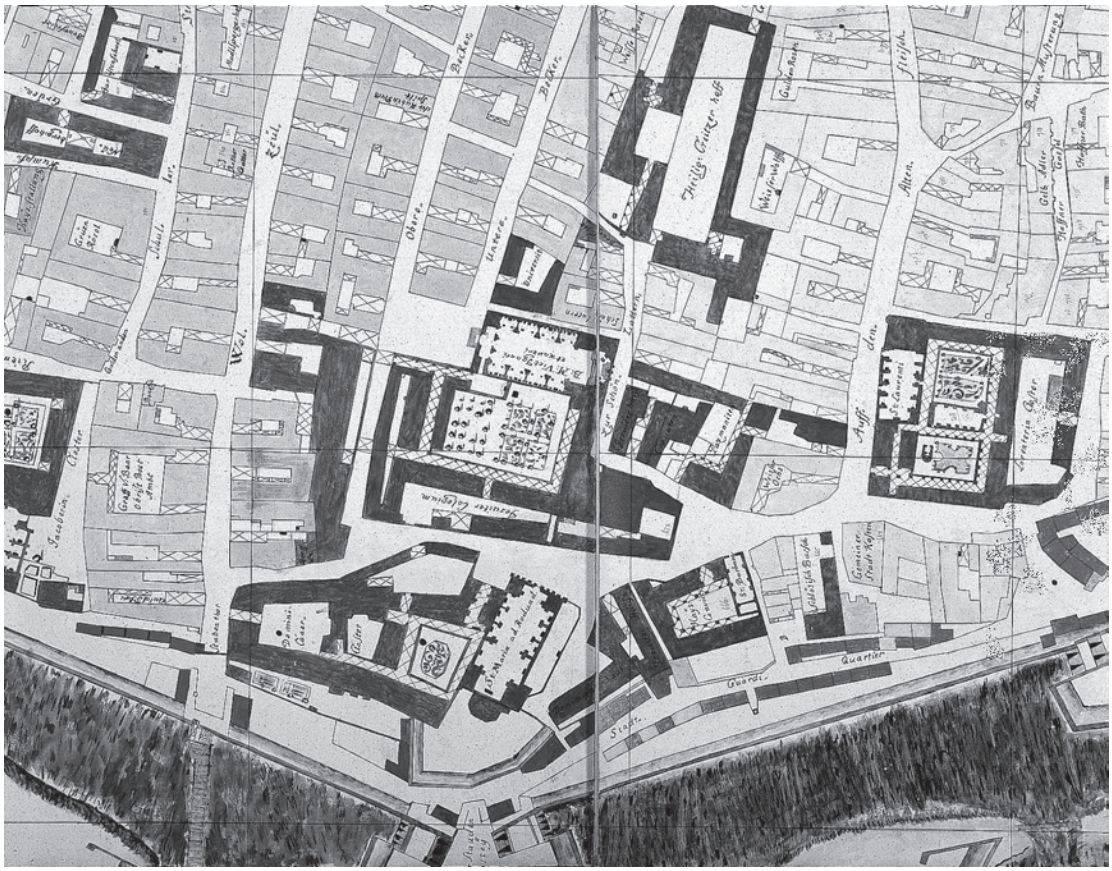


Abb. 9 Stadtplan von W. A. Steinhausen, 1710 (Ausschnitt Universitätsviertel)

längerung der Bäckerstrasse nach Osten zu ermöglichen. Auffallend ist der gestalterische Gegensatz der beiden Fronten. Die Kirchenfassade ist nobel und unter Zurückhaltung besonderer plastischer Akzente als großartige Schauwand konzipiert, das Collegium hingegen ist bis zum heutigen Tag lediglich mit Kordonbändern und schmucklosen Fenstergewänden ausgestattet und verfügt nicht einmal über eine gleichmäßige Austeilung der Fensterachsen[37]; lediglich der Haupteingang ist durch eine erhöhte, von Treppen überwundene Lage und eine einfache Fassung samt Dreiecksgiebel hervorgehoben. Doch entspricht eine so auffallend unterschiedliche Verwendung des Decorum an Kirche und Collegium weitgehend den jesuitischen Bauusancen. Sie findet auch in den wenigen offiziellen Stellungnahmen des Ordens zur Architektur vollkommene Deckung. So enthalten bekanntlich die Satzungen der ersten Generalversammlung im Jahr 1558 eine grundlegende Festlegung, nach der die den Wohngebäuden und Kollegien angemessene Bauform für die Zwecke des Ordens tauglich, gesund und kraftvoll sein möge (*utilia, sana et fortia)*. Es möge aber auch, heißt es dort, in den Bauten eine „Erinnerung unserer Armut" sichtbar sein, weshalb sie weder verschwenderisch noch außergewöhnlich sein sollen. „Über den Kirchenbau" – so wird noch angefügt, „ist jedoch nichts verlautbart worden"[38]. Dass der Orden von diesen Grundsätzen bei den Kirchenbauten abgesehen hat, mag besonders darin begründet liegen, dass mit dem Bau des Gotteshauses häufig den Repräsentationsbedürfnissen der adeligen Financiers entsprochen werden musste.

37 Die heutigen Fensterachsen im kirchennahen Abschnitt der Kollegsfront stammen aus jüngerer, bis in das späte 20. Jahrhundert reichender Zeit.

38 *Modus imponatur aedificiis Domorum et Collegiorum, quod in nobis est, ut sint ad habitandum et officia nostra exercendum utilia, sana et fortia. In quibus tamen paupertatis nostrae memores esse videamur. Unde nec sumptuosa sint, nec curiosa. De ecclesiis tamen nihil dictum est* (Canones primae Congregationis, canon 11, in: Insitutum Soc. Iesu, Florenz 1893, Bd. II, 526); zitiert nach Vallery-Radot (wie Anm. 4) 6. Siehe auch Isabella Balestreri, Scritti di padri gesuiti in materia d'architettura, in: Isabella Balestreri / Cristiana Coscarella / Luciano Patetta / Daniela Zocchi (ed.), I gesuiti e l'architettura. La produzione in Italia dal XVI al XVII secolo, Milano 1997, 46–58.

Johannes Terhalle hat in einer Analyse des rezenten Forschungstandes zur Jesuitenarchitektur darauf hingewiesen, dass – im Unterschied zu den beiden positivistischen Eigenschaften des Zweckdienlichen und Gesunden – die dritte Forderung an die Architektur, mächtig zu sein, eine wirkungsästhetische Absicht verfolgt. Die Wohn- und Ausbildungsgebäude sollen demnach in ihrer Erscheinung kraftvoll und mächtig sein[39]. Terhalle hat diese Interpretation mit jüngsten Ergebnissen der germanistischen und theaterwissenschaftlichen Forschung verknüpft, denen zufolge die Jesuiten ihrer Produktion von Literatur und Theater wirkungsästhetische Konzepte zugrunde gelegt haben. Auch die Ordensarchitektur wäre demzufolge aufgerufen gewesen, so Terhalle, gleichfalls Kriterien für eine beim Betrachter Affekte evozierende Wirkung zu entwickeln. Erreicht wird sie jedenfalls bei den besagten Gebäuden durch die monumentale Erscheinung und die architektonische Strenge von mächtigen und wenig differenzierten Baukörpern; Eigenschaften also, die gerade für das Wiener Collegium (und gleichermaßen für das Wiener Professhaus) charakteristisch sind[40]. Gepaart mit dieser Wirkung war immer auch die „Erinnerung unserer Armut", die gerade das Wiener Kolleg auf besonders deutliche Weise mitgeprägt zu haben scheint – zumindest wenn man Casimir Freschot Glauben schenkt, der 1705 schreibt: „*Das Gebäude / worinnen die lectiones gehalten werden / ist so schlecht / daß es nicht geringer seyn könnte*". Der Grund für den von ihm mit Verwunderung zur Kenntnis genommenen Umstand, dass kein einziger Kaiser den Musen hat „*ein besser behältniß gönnen wollen*", wird wohl in den genannten Bestimmungen des Ordens zu finden sein, die auch ein Kaiser nicht außer Kraft setzen konnte[41].

Die westliche Platzwand – wir kehren zum Aussehen des Platzes zurück – wurde bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts von einem noch im späten 16. Jahrhundert als Schwaigerburse bekannten Haus gebildet. Da es erst mit der Platzausbildung nach 1624 an seiner Ostseite frei zu stehen kommen sollte[42], wird es in der Folge mit einer Fassade versehen worden sein, die stilistisch weitgehend dem gegenüberliegenden Kolleg angepasst wurde. Salomon Kleiner benennt das Gebäude als den Grafen Collalto gehörig (*Collaltische Gebäude*).

Als vierte und letzte Platzwand bleibt die Südseite, die bis 1664 durch zwei Bürgerhäuser mit den Hofquartier-Nummern 1095 und 1096 gebildet wurde[43]. Das durch Zusammenlegung der beiden neu entstandenen Großgebäude kam in den Besitz des Johann Conrad von Albrecht, der bekanntlich als Programmdichter und Verfasser des sogenannten „Albrechtskodex" eng mit dem Architekten Joseph Emanuel Fischer von Erlach verbunden war. Salomon Kleiners Stich von 1737 stellt ein Umbauprojekt dar, das W. G. Rizzi zufolge auch dem befreundeten Architekten zuzuschreiben ist – trotz der von Kleiner in der Legende formulierten Behauptung, der Eigentümer selbst habe die Auszierung erfunden[44]. Die unterbliebene Realisierung des Projektes hängt wahrscheinlich mit der Berufung des Hausherrn zum Botschafter in Portugal zusammen. Heute steht an Stelle des Albrechtshauses, allerdings von der Baulinie des Bäckerstrasse zurückgesetzt, ein 1904 neu erbautes Wohngebäude.

In der Bedeutungshierarchie der Platzwände jedenfalls ist diese südliche die letztgereihte. Unmittelbar vor ihm liegt der Augpunkt – um einen Begriff aus der barocken Perspektivlehre zu verwenden – für die richtungsdeterminierte Wahrnehmung des Platzes. Der Hauptprospekt befindet sich, ganz im Sinne von Kleiners Platzdarstellung, auf der gegenüberliegenden Seite. Diese Ausrichtung auf die Fassade der Kirche gibt den Platz als einen öffentlichen Ort zu erkennen, dessen vorrangige gestalterische Funktion in der Sicherstellung jenes Raumes

39 Johannes TERHALLE, … ha della Grandezza de padri Gesuiti. Die Architektur der Jesuiten um 1600 und St. Michael in München, in: Reinhold BAUMSTARK (Hrsg.), Katalog: Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, München 1997, 83–146, bes. 87f.

40 Es bleibt allerdings einer übergreifend monastisch orientierten Bauforschung vorbehalten, zu untersuchen, inwieweit solche Charakteristika tatsächlich typisch jesuitisch, oder nicht ganz allgemein zeitspezifisch für die Konventbauten gegenreformatorischer Orden sind.

41 Casimir FRESCHOT, Relation von dem Kayserlichen Hofe zu Wien. Die Beschreibung der Stadt Wien. Köln 1705, 12–13: *Es ist zu Wien eine Universität / welche schon von alters her gestifftet ist / und deren professiones mehrenteils von Jesuiten besetzt sind / die übrigen stellen bekleiden weltliche Personen. Das Gebäude / worinnen die lectiones gehalten werden / ist so schlecht / daß es nicht geringer seyn könnte / und ich wundere mich sehr / daß unter so viel Kaisern / welche die studia geliebet / kein einziger der musen ein besser behältniß gönnen wollen / absonderlich da noch die Jesuiten an dem Wienerischen hofe in so grossem ansehen sind; …*

42 PERGER (wie Anm. 28) 99.

43 HUEBER (wie Anm. 29) 146.

44 Salomon KLEINER, Wahrhaffte und genaue Abbildung derer in dieser Kayserl. Residenz-Statt, …, sowohl Geistlich- als Weltlichen meistens von aufgeführten Gebäuden,…, Vierter Theil, Augsburg 1737, Nr. 17; Wilhelm Georg RIZZI, Zum Stand der Forschung über Joseph Emanuel Fischer von Erlach, in: Friedrich POLLEROSS (Hrsg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition (Frühneuzeit-Studien 4) Wien 1995, 259–278, bes. 265.

besteht, den der Prospekt zur Entfaltung seiner Wirkung benötigt[45].

Die Fassade der Universitätskirche

Die Fassade (Taf. 1, 2) selbst lässt sich, wie in der Literatur schon mehrfach ausgeführt wurde, primär durch eine additiv und extrem flächenwertig verstandene Gestaltung charakterisieren[46]: Pilasterordnungen bauen die Fassade zwar in drei Geschossen auf, doch bewirken sie weder eine Vertikalisierung noch eine (wie man sie von barockem Gestaltungswillen erwarten würde) hierarchische Differenzierung und Schichtung der Wandachsen – trotz Pilasterbündelung an den seitlichen Turmachsen. Durch die Dominanz der horizontalen Elemente wie Gebälk, Gesimse und hohe Attika entwickelt sich der Spiegel in zwei horizontalen Feldern, die, durch die seichten Pilaster rhythmisch unterteilt, dicht und gleichmäßig von Fenster- und Nischenädikulen besetzt werden. Wenngleich dieses Rasterschema im dritten Geschoss fortgesetzt wurde, ist es dennoch vom genannten waagrechten Gleichklang deutlich abgesetzt. Es ist in die selbständigen Körper der beiden Türme und der großen zentralen Ädikula aufgelöst, die als aufgesetzte, unabhängige Einheiten wahrgenommen werden und die Höhe der anderen Platzwände deutlich überragen.

In Summe hat der unbekannte Entwerfer der akademischen Kirche für die Fassade zweifellos einen Gliederungsraster entwickelt, der nur sehr beschränkt der barocken Vorstellung einer architektonisch durchgeformten, hierarchischen Staffelung der Achsen folgt.

Dieser – wie ich meine: vermeintliche – stilistische Mangel war einer der Gründe, die Corradino Corradi veranlasst haben, eine „gotisch strukturierte Fassade" zu konstatieren, in die lediglich „klassische Elemente" übertragen worden wären[47]. Diese – doch deutlich an den Tatsachen vorbeizielende – Interpretation ist Teil von Überlegungen, die Corradi zu den architektursemantischen Aspekten der Baupolitik der gegenreformatorischen Orden (vor allem der Barnabiten und der Gesellschaft Jesu) im Wien der frühen Neuzeit angestellt hat. Im Zentrum der Reflexionen steht der Begriff des „Synkretismus der Gestaltung", oder anders gesagt, der Vermischung unterschiedlicher Stilbilder, die eine absichtsvolle und flexible Anpassung an die das Stadtbild prägenden Architekturformen ermöglicht hätte. Was die jesuitischen Bauschöpfungen betrifft, weiß man bereits seit den Forschungen von Joseph Braun, dass der Orden vielfach bestrebt war, sich den jeweils verbindlichen Bautraditionen, der regionalen Baukultur anzupassen[48]. Vor diesem Hintergrund wäre es nur verständlich, dass die Gesellschaft Jesu kein Interesse daran gehabt haben konnte, in die städtebauliche Situation Wiens um 1625/30 eine römisch geformte Fassade (und dahinter eventuell einen Raumtypus selber Herkunft!) einzufügen[49]. Zu sehr sollte vielleicht der symbolisch zu

45 Polleross (wie Anm. 19) 102 hat die bei meinem Vortrag im Oktober 2000 vorgestellte These von der absichtsvollen Gestaltung öffentlicher Wirkungsräume vor den beiden Wiener Jesuitenkirchen sogleich aufgegriffen und an anderen Beispielen erprobt, ohne allerdings durch tiefergehenden Vergleich von Quellen und Daten mögliche (und wohl auch wahrscheinliche) Zusammenhänge und Abhängigkeiten zu präzisieren. Der Platz vor der Kirche des Laibacher Collegiums jedenfalls, das Ana Lavrič in ihrem Beitrag in diesem Band vorgestellt hat (Abb. 3), scheint gemeinsam mit der Mariensäule eine ausgesprochene Kompilation der beiden Wiener Plätze zu ausbilden.

46 Analysen der Fassade bei Fidler 1990 (wie Anm. 12) 113f.; Bösel / Holzschuh-Hofer (wie Anm. 32) 107; Bösel 1995 (wie Anm. 9) 257f.

47 Corradino Corradi, Wien Michaelerplatz: Stadtarchitektur und Kulturgeschichte. Wien 1999, 38–44. Ähnlich problematisch und nur beschränkt nachvollziehbar erscheint auch Corradis Bewertung der Fassade der Professhauskirche als „Synthese der Plastizität der römisch-barocken Fassadenmodelle und der Schlichtheit, der schlichten Wandbehandlung der gotischen Strukturen. …"

48 Als Kronzeuge dieses Phänomens darf der Umstand gelten, dass bis in das späte 17. Jahrhundert die Kirchen in den deutschen Ordensprovinzen mehrfach im gotischen Stil errichtet wurden; siehe vor allem Joseph Braun SJ, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, 2 Bände, Freiburg / B. 1910. Diese historisierende Vorgangsweise berührt auf sehr grundsätzliche Weise das jesuitische Bekenntnis zur Inkulturation; siehe dazu Heinrich Dumoulin, Inkulturation in der Jesuitenmission Japans, in: Michael Sievernich / Günter Switek (Hrsg.), Ignatianisch. Eigenart und Methode der Gesellschaft Jesu, Freiburg / Basel / Wien 1990, 272–292; Yves Raguin, Das Problem der Inkulturation und der chinesische Ritenstreit, ebd., 254–271.
Zur rezenten internationalen Diskussion der jesuitischen Architektur siehe neben den Beiträgen von Evonne Levy, Richard Bösel und Peter Fidler in diesem Band vor allem auch John O'Malley / Gauvin Alexander Bailey / Steven J. Harris / T. Frank Kennedy (Hrsg.), The Jesuits. Cultures, sciences, and the arts, 1540–1773, Toronto /Buffalo / London 1999; Gauvin Alexander Bailey, Art on the jesuit missions in Asia and Latin America, 1542–1773, Toronto / Buffalo / London 1999; Jeffrey Chipps Smith, Sensuous Worship. Jesuits and the art of the early catholic reformation in Germany, Princeton 2002.

49 Auch für die Fassade der Münchener St. Michaelskirche wurde einem „römischen" Entwurf eine konventionelle, lokalen Vorbildern verpflichtete Gestaltung vorgezogen. Siehe dazu Terhalle (wie Anm. 39) 388, Kat.-Nr. 88; Jeffrey Chipps Smith, The Art of Salvation in Bavaria, in: John O'Malley / Gauvin Alexander Bailey / Steven J. Harris / T. Frank Kennedy ebd., 568f.; ders., Sensuous Worship ebd., 57–102.

wertende Eindruck eines Fremdkörpers, eines nicht integrierbaren Implantates vermieden werden[50].

Unbestritten ist ein Erklärungsmodell, das auf der Annahme der absichtsvollen Verknüpfung unterschiedlicher Formensprachen basiert, geeignet, dem Wesen unserer Fassade in einem ersten Schritt näherzukommen. Die schon angesprochene enge Reihung von Nischen und Fenstern ist von einem manieristischen *horror vacui* geprägt, gegen den sich die tendenziell barocke Monumentalordnung nicht wirklich behaupten kann. Vom Standpunkt reiner Stilkritik aus wird man hier vielleicht von einem Stilmangel sprechen können; beim Versuch allerdings, die an der Fassade gebundenen konzeptuellen Motive gesamtheitlich zu erfassen, stellt sich dieses scheinbare Defizit vielmehr als eine nebensächliche Konsequenz aus bestimmten programmatischen Absichten dar. Denn das primäre Gestaltungsziel bei der Entwicklung der formalen Eigenschaften der Fassade war wohl die Umsetzung eines mehrschichtigen ikonographischen Programms in eine triumphale, mit Skulpturen und Inschrift reich besetzte Schauwand; einer Schauwand, die rechteckig und zweigeschossig ausgebildet der Kirche sozusagen „auf den Leib geschrieben" werden sollte. Sie ist mittels Schrift und Skulptur, also in emblematischer Weise, Träger einer umfassenden Ikonographie. Das lange, sich über den Fries beider Hauptgeschosse erstreckende Inschriftenband benennt die Kirche als ein dem höchsten siegreichen Gott vom Kaiser errichtetes *Trophaeum* zu Ehren der Jungfrau Maria und der Ordensheiligen Ignatius und Franz Xaver[51]. Mit dieser Widmung wurde die eminente politische Dimension festgeschrieben, die hinter dem Bau der Kirche gestanden hat. Erst wenige Jahre zuvor war mit der siegreich geschlagenen Schlacht am Weißen Berg der katholischen Sache und dem Kaiser der endgültige Triumph über die Protestanten zuteil geworden. Die neue, von Ferdinand II. finanzierte Jesuitenkirche wurde dazu ausersehen, als monumentales Siegeszeichen, als Symbol für dieses für die katholische Welt so wichtigen Ereignisses zu fungieren.

Welch entscheidende und programmatische Grundlage die Beziehung zwischen dem Herrscherhaus und dem Orden für den Bau der Jesuitenkirche gewesen war, bestätigt die anlässlich der Grundsteinlegung 1624 geprägte, von Giovanni Pietro de Pomis entworfene Goldmedaille[52]. Auf der Aversseite knien betend Ferdinand I., Ferdinand II. und der spätere Ferdinand III. vor der (nach antikem Modell stilisierten) Kirche, darüber schwebt in ausgreifendem Strahlenkranz das Ordensemblem. Die rückseitige Inschrift bringt den Sieg über die „Rebellen" und die anschließende, vom Kaiser vorgenommene Errichtung von Kirche und Collegium in unmittelbaren, kausalen Zusammenhang.

Das heutige skulpturale Programm spiegelt diese Symbiose der beiden Instititionen wieder, erweitert es aber auch um wesentliche Aspekte. Im Erdgeschoss ist mit dem Stifterwappen lediglich ein Bildelement vorhanden. In der Nische über dem Kirchenportal angebracht, repräsentiert es die kaiserliche Macht. In der unteren Ädikulareihe des Obergeschosses verkörpern die Ordensheiligen Ignatius von Loyola und Franz Xaver die Gesellschaft Jesu, deren aktive Rolle im Kampf gegen die Ungläubigen mit der Darstellung des Häretikers bzw. des zu bekehrenden Heiden klar definiert ist; in der oberen Reihe sind die Heiligen Katharina, Josef, Leopold und Barbara zur Aufstellung gebracht worden. Mit den beiden männlichen – Josef, seit 1676 Patron des Heiligen Römischen Reiches, und Leopold, seit 1663 Landespatron von Österreich – ist die staatspolitische Idee des Reiches, mit den beiden weiblichen hingegen ist der Universitätsaspekt des Konzeptes angesprochen (Barbara als Patronin der Schuljugend, Katharina als Patronin der Philosophischen Fakultät; beide waren auch Schutzpatroninnen der im Kolleg untergebrachten Universitätskongregationen)[53].

50 Vielleicht war es gerade der Mangel einer vergleichbaren Ordensstrategie, der es den Dominikanern ermöglicht hat, die Fassade der römischen jesuitischen Professhauskirche Il Gesù für ihre Wiener Kirche zum Vorbild zu nehmen.

51 *DEO VICTORI TRIVMPHATORI OPT. MAX. TROPHAEVM HOC IN MEMORIAM B. VIRGINIS MARIAE / SSQ. IGNATII ET FRANCISCI XAVERII FERDINANDVS II. IMPERATOR STATVIT MDCXXVII.*

52 Siehe den Beitrag von Kurt Mühlberger in diesem Band (33 und Abb. 2).
Historisches Museum der Stadt Wien, Kat. Nr. 2 / 66 / 5; im Katalog der Schausammlung des Historischen Museums der Stadt Wien, 1984, 104, ist die Münze irrtümlich auf die Errichtung des Professhauses bezogen; so auch übernommen von CORRADI (wie Anm. 47) 46.
Die Avers-Umschrift lautet: *IN NOMINE JESV OMNE GENV FLECTATVR PRAESENTIVM ET POSTERVM AVSTRIACORVM.* Die Revers-Inschrift lautet: *FERD. II. S. A. POST REBELLES VICTOS TEMPLVM DEO DDQ. IGNATIO ET FRANCO CONSTRUXIT COLLEGIUM SOC. IESV A FERD. I. ERECTUM IN EIVS SOC. DOMVM PROFESSAM COMMVTAVIT CELEBERRIMAE VIEN. ACADEMIAE CONIVNXIT NOVO SOCIOR. AC MVSAR. DOMICLIO AUXIT EXORNAVITQUE ANNO IMPERII SVI V. CHRISTI MDCXXIV.*

53 Zu den Fassadenfiguren siehe auch SCHIKOLA (wie Anm. 13) 107, 122.

Es lässt sich festhalten, dass mit der Repräsentation von Kaiser und Reich, des Ordens und der Universität drei ikonographische Dimensionen am Fassadenprospekt sichtbar gemacht sind. Von dieser Multifunktionalität der Fassade ist dann auch unmittelbar der vorgelagerte Platz in Anspruch genommen: Er ist Kirchenplatz und Ordensplatz, Universitätsplatz und vielleicht auch Gedächtnisplatz der Gegenreformation. Die konzentrierte Wirksamkeit dieser Eigenschaften wird von dem außerordentlich geschlossenen, in sich ruhenden Charakter des Platzes gefördert[54].

Zur Authentizität des Fassadenprogramms

Ob die Komplexität dieses skizzierten Programmes allerdings auch tatsächlich den ursprünglichen Vorstellungen des Ordens und Ferdinands II. entsprochen hat, ist bislang noch nicht nachdrücklich gefragt worden[55]. Es gibt aber – abgesehen von der Originalität der Inschrift, die aus epigraphischer Sicht für die Bauzeit der Kirche signifikant ist[56] – eine Reihe von Indizien, die auf massive Eingriffe im 18. Jahrhundert verweisen. Sie sollen und können hier lediglich zur Diskussion gestellt, nicht aber einer Lösung zugeführt werden.

Es wurde schon erwähnt, dass die Nachrichten aus der Bauzeit ab 1624 äußerst spärlich sind. 1626 war das Gotteshaus etwa zur Hälfte fertiggestellt, 1628 wurde die Altarausstattung in Auftrag gegeben, ab 1630 wurden liturgische Handlungen vorgenommen, 1631 schließlich fand die Kirchweihe statt[57]. Wir kennen keine authentische Beschreibung des Baus oder gar des Fassadenprogramms. Vergleichsweise umfassend sind aber die Umbauarbeiten Andrea Pozzos in den Jahresberichten des Ordens dokumentiert. 1703 wird die Neufassung der Fassade berichtet, die „außer anderen Schmuckstücken sechs Statuen aus weißem Stein", und die von Goldstrahlen eingefasste Ordensimprese über dem Hauptgiebel erhielt; außerdem wurden die beiden Türme durch das Aufsetzen hoher Pyramiden samt Kronen und Kreuzen nachhaltig in ihrem Aussehen verändert[58]. Damit hat der anonyme Berichtsschreiber die wichtigsten Modifikationen genannt. Andere neue Details, wie ich sie etwa in den ionischen Kapitellen des ersten Obergeschosses vermute, die an Stelle der Blumen Ordensimpresen enthalten, wären den genannten „anderen Schmuckstücken" zuzuordnen.

Der Quellenhinweis auf die sechs Statuen führt zu Fragen in zweifacher Richtung. Zunächst: Waren in den Jahrzehnten davor überhaupt Vorgängerfiguren in den Nischen eingestellt? Möglicherweise lässt der Umstand, dass die Quelle keinen Hinweis auf einen bloßen Austausch der Statuen enthält, auf die Verneinung der Frage schließen. Wenn es aber doch Vorgänger gegeben hat, waren sie dann demselben ikonographischen Programm verpflichtet? Auch hier sind Bedenken anzumelden, da doch der hl. Josef erst seit 1676 als Patron des Heiligen Römischen Reiches und der hl. Leopold erst seit 1663 als Landespatron geführt werden.

54 Diese Abgeschlossenheit war bis Anfang des vergangenen Jahrhunderts noch wirksamer als heute, da die südliche Platzwand ursprünglich unmittelbar am Schwibbogen über der Bäckerstraße angesetzt hat.

55 P. Fidler äußert in seinem Beitrag in diesem Band (213) die bemerkenswerte Vermutung, das ikonologische Konzept der Fassade könnte von P. Lamormaini persönlich stammen. Auf ihn geht auch das Kaiser Friedrich II. verherrlichende Programm der 1638–43 entstandenen Ausmalung der Repräsentationsräume der Burg in Bratislava zurück. Als Beichtvater des Kaisers hat er auch eine Biographie seines Beichtkindes verfasst; siehe Wilhelm Lamormaini S.J., Ferdinandi II. Römischen Khaysers Tugenden. Wien 1638.

56 Besten Dank für die Beurteilung an Frau Renate Kohn, Forschungsstelle für Geschichte des Mittelalters, Österreichische Akademie der Wissenschaften.

57 Eine wichtige, bislang in Zusammenhang der Jesuitenkirche wenig beachtete, obwohl schon 1929 publizierte Quelle des Brixener Hofarchivs (Nr. 19.069) betrifft den an den Bildhauer Adam Baldauf in Brixen ergangenen Auftrag, die Altäre zu bauen. Es handelt sich dabei um einen Beleg vom 4. VII. 1629, in dem sich ein Vermerk von keinem geringeren als P. Lamormaini befindet: Er habe, schreibt der Jesuit, im vorigen Jahr dem Baldauf versprochen „*ut in Ecclesia SS. Ignatii et Francisci Xaverii, quam S. Caesarea Majestas expenso construit, altaria sculpat*". Dieser Auftrag war auch der Anlass für den Bildhauer, seine Werkstatt von Brixen nach Wien zu verlegen. J. Ramharter, dem ich für den Hinweis auf diese Quelle dankbar bin, hat in vier Zeichnungen für Altarblätter, die sich im Nachlass des Baldauf-Schülers Worath befinden, vorsichtig Entwürfe für die Wiener Jesuitenkirche vermutet. Siehe Friedrich Kriegbaum, Adam Baldauf. Ein Tiroler Bildhauer des Frühbarock, in: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, N.F. 6 (1929) 70f.; Schikola (wie Anm. 13) 93; Johannes Ramharter / Hans Etzlstorfer, Katalog: Aus der Mappe eines Barockbildhauers. Johann Woraths Nachlass im Stift Schlägl, Salzburg 1994, 60–67.

Alle anderen Daten mit den entsprechenden Quellenangaben sind bei Bösel / Holzschuh-Hofer (wie Anm. 32) 105 genannt. Unklar bleibt allerdings die Bedeutung der in der Fassadeninschrift angegebenen Jahreszahl 1627, ist sie doch mit keiner der bekannten Baudaten identisch.

58 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12098, f. 51r (Litterae Annuae Provinciae Austriae Societatis Jesu ad annum 1703): *Quo ad Oeconomiae incrementa ordimur a sacris, inter quae merito primum locum obtinet ipsamet collegij huius Ecclesia, quam iam olim a fundamentis aductam cooratus nuper ex Urbe celeberrimus artifex idemque Societatis nostrae Coadiutor temporalis eam in formam redigit, quae omnium admirationi prostet. Renovata autem fuit haec sacra moles primum deforis suo in frontispicio, quod praeter alia ornamenta senas accepit e candido lapide statuas fastigio imminet, auroque eleganter inductum divinissimum Salvatoris Nomen radiis undique diffusis insigne. Geminae praeterea ad frontis latera turres novo e cupreis laminis tecto sunt instructae, additis in*

Und dann: Die stilistische Unterschiedlichkeit der heute in der Fassade stehenden Skulpturen schließt deren gleichzeitige Entstehung zu Beginn des 18. Jahrhunderts aus. Der Zeit des Pozzo-Eingriffs können lediglich die vier oberen Statuen (Leopold, Josef, Katharina und Barbara) zugeordnet werden; für die beiden Ordensheiligen Ignatius und Franz Xaver hingegen wird eine Datierung etwa um 1730 anzunehmen sein[59]. Demzufolge muss aber die Fassade im 18. Jahrhundert ein weiteres Mal einer Modifikation unterzogen worden sein, die zumindest den Austausch dieser beiden Statuen zum Gegenstand gehabt hat[60].

Der 1724 publizierte Stich des Salomon Kleiner, der also einen Status *ante quem* dokumentiert (Taf. 1), ist in der Wiedergabe der sechs Statuen zu ungenau, um eine verlässliche Vergleichsgrundlage abzugeben[61]. Er zeigt aber ein anderes Detail, das – so es korrekt von Kleiner wiedergegeben ist – auf einen nachträglichen Eingriff schließen lässt. Die Darstellung des kaiserlichen Stifterwappens über dem Portal unterscheidet sich deutlich von dem heute sichtbaren Wappenstein. Dort ein schlichter, vermutlich in Reliefform gestalteter und der viereckigen Nische eingepasster Doppeladler mit kleinem Wappenschild, und hier ein ovaler, nach außen gewölbter Wappenstein von imperialem Anspruch: ein vergoldeter Doppeladler, dessen Köpfe in auffallender Weise keine Heiligenscheine tragen, mit Krone und Goldenem Vlies; der Wappenschild ist mit dem Herzwappen und sieben weiteren, zum Teil schwer identifizierbaren Wappen versehen. Neben der Differenz zum Stich Kleiners, die zusätzlich durch die abweichende Giebelform des Wappenrahmens verstärkt wird, spricht auch die wenig homogene Einfügung des ausladend vorgewölbten Wappensteins in den dafür vorgesehenen Rahmen für dessen nachträgliche, nicht originale Anbringung[62].

Mit kritischen Blick lässt sich also eine Reihe von Auffälligkeiten festhalten, deren künftige Klärung Voraussetzung für eine exakte historische Evaluierung des Bildprogramms sein wird.

Wirkung und Öffentlichkeit

Die theaterarchitektonische Lösung am Platz Am Hof und die Schaffung des Universitätsplatzes vor der Akademischen Kirche bieten zwei sehr unterschiedliche städtebauliche Modelle der Instrumentalisierung öffentlichen Raums an. Beide verfolgen das gemeinsame Ziel, den Sakralbauten des Ordens eine Wirkkraft zu ermöglichen, der sich der Betrachter nicht entziehen kann. Am hermetisch abgeschlossenen Universitätsplatz ist es die intime, doch überwältigende Präsenz der Kirchenschauwand, am Platz Am Hof ist es die vornehme Rücksetzung eines auf höchstem Niveau gestalteten Fassadenplatzes, die den Betrachter in den Bann schlägt. In beiden Fällen ist eine gestalterische Absicht unübersehbar, die Teil einer – bereits angesprochenen – umfassend organisierten wirkungsästhetischen Programmatik seitens des Ordens sein mag.

Die Wahl des Ortes einer Ordensniederlassung innerhalb der Stadtstruktur und die an ihm angewandten, auf Wirkung bedachten Gestaltungsmaßnahmen waren – und hier haben die Wiener Häuser als *pars pro toto* zu gelten – wesentlich von deren Bedeutung und Funktion für den Orden und für die Stadt abhängig. Diesen Schluss legen auch Topographie und Gestaltung der dritten Wiener Niederlassung, des Probationshauses zu St. Anna, nahe[63]. Die Anlage befindet sich im südlichen Teil der „Neustadt" (deren N–S-Achse von der Rotenturmstraße und der Kärntner Straße gebildet wird), abseits der wirtschaftlichen und gewerblichen Zentren der Stadt, die überwiegend nach Norden, zum Donaustrom hin, ausgerichtet sind. Die Kärntnerstraße im südlichen Teil der Stadt war bei weitem nicht so dicht von Verkaufsläden und Gewölben gesäumt, wie man das (nach heutigen Gesichts-

summo praecelsis pyramidibus, quibus imminet corona Caesarea in crucem rursus fastigiata, pulcherimum ex auro, quo purissimo obducitur, splendorem late fundens, factis in ista expensis facile 5800 fl.

59 Herzlichen Dank für diese Einschätzung an Frau Ingeborg Schemper-Sparholz, Kunsthistorisches Institut der Universität Wien.

60 Einen verlockenden, wenn auch nicht belegbaren Anlass könnte etwa die 100-Jahr-Feier der Kirchweihe im Jahr 1731 darstellen.

61 KLEINER (wie Anm. 7).

62 Bestehende heraldische Unklarheiten werden vielleicht künftig von kompetenterer Stelle aufgelöst werden. Mein Dank für die kollegiale Auskunftsbereitschaft gilt Frau Renate Kohn (wie Anm. 56) und Herrn Michael Göbl, Österreichisches Staatsarchiv, der eine Sekundärverwendung des Wappensteines für durchaus denkbar hält.

63 Das im 15. Jahrhundert als Pilgramhaus gegründete und später als Clarissenkloster geführte Haus wurde samt Kirche 1573 von Maximilian II den Jesuiten überlassen und in der Folge ausgebaut; siehe Richard PERGER, Zur Baugeschichte und Ausstattung der Annakirche in Wien I, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 90 (1986) H. 1/2, 8–19.
Eine quellenkundlich abgesicherte bau- und ausstattungsgeschichtliche Untersuchung des Noviziats und vor allem der Annakirche, die gegenwärtig (Frühjahr 2003) einer umfassenden Restaurierung unterzogen wird, zählt zu den vordringlichen Desideraten der Wiener Barockforschung.

punkten) erwarten würde. So zeigt ein von Elisabeth Lichtenberger erstellter Plan der Wiener Baustruktur im Jahr 1566 die Annagasse an beiden Seiten von einer sozusagen „stillen“ Verbauung gesäumt: Unser Konvent, ein Stiftshof (Kleinmariazeller Hof), drei Adelshäuser, und meist zweigeschossige Bürgerhäuser[64]. Die ruhige Lage dieses Ortes entsprach den Bedürfnissen eines Novizenheimes nach Zurückgezogenheit und möglichst wenig Ablenkung. Die Enge der Annagasse wurde für das Noviziat nicht als topographischer Mangel empfunden. Da hier die Öffentlichkeit nicht gesucht wurde, fehlte auch jegliche Notwendigkeit zur baulichen Präsentation und Wirkung. Der Wohnbau für die Novizen und die Kirche waren an einer Achse aufgefädelt. Der Sakralbau ist in der Außenerscheinung unprätentiös behandelt und besitzt keine Fassade. Der Wohnbau erscheint zwar mächtig, trat aber auf Grund der realiter sehr engen Gasse bei weitem nicht so wirksam in Erscheinung wie der großzügige Prospekt von Salomon Kleiner vermuten ließe (Taf. 14–16)[65].

ABBILDUNGSNACHSWEIS

Abb. 1, 2, 8: alle Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Hd–4c, 60, 56
Abb. 4: alle Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien
Abb. 3, 6, 9: alle Kommission für Kunstgeschichte der ÖAW
Abb. 5: alle ÖNB, Bildarchiv
Abb. 7: alle Friedmund Hueber

64 Elisabeth Lichtenberger, Die Wiener Altstadt. Von der mittelalterlichen Bürgerstadt zur City, Wien 1977, 94–97 sowie in Beilage Plan 1.

65 Kleiner (wie Anm. 7) Nr. 11.

Manfred Koller

DIE WIENER UNIVERSITÄTSKIRCHE ALS GESAMTKUNSTWERK. BEFUNDE UND RESTAURIERUNGEN 1984–1998

Seit der Aufhebung des Jesuitenordens im Jahr 1773 befinden sich Collegium und Kirche im Staatsbesitz und bilden als Teil des „alten Universitätsviertels" eines der größten geschlossenen Denkmalensembles in Wien. Im Rahmen der Revitalisierung des Gesamtkomplexes wurde von 1984 bis 1998 die Universitätskirche (Taf. 3, 5–9) außen und innen restauriert. Das anschließende Collegium und der zwischen Bäckerstraße und Wollzeile liegende Trakt mit der alten Aula des 16. Jahrhunderts und dem ehemaligen Jesuitentheater darüber sind derzeit noch in Arbeit. Die Bauleitung obliegt der Bundesbaudirektion Wien, die Planung und bauhistorische Untersuchung dem Architekt Friedmund Hueber. Die wissenschaftliche Auswertung der restauratorischen Befunde, die Definition der Restaurierziele und die denkmalpflegerische Kontrolle der Durchführung übernahm das Bundesdenkmalamt (Landeskonservatorat für Wien und amtliche Restaurierwerkstätten mit Zentrallabor). Bei den Untersuchungen waren zuerst die Meisterklasse für Konservierung der Akademie der bildenden Künste in Wien (Mag. Carmen Chizzola) und dann Mag. Heliane Maissen-Jarisch sowie die jeweils ausführenden Restauratoren und Firmen beteiligt.[1] Zur Herausarbeitung der Befunde und als Pilotprojekt für den ganzen Kirchenraum diente die seit 1977 begonnene Restaurierung der Stiftskirche von Melk als methodische und auch als kostenmäßige Orientierung, die sich bei ähnlich langem Projektablauf als Parallele bestätigt hat.[2] Während man in Melk mit der Epiphaniekapelle als Pilotarbeit begann, wurde in der Universitätskirche dafür die Stanislaus Kostka-Kapelle ausgewählt und exemplarisch dokumentiert.[3]

Die gemeinsam mit dem Collegium ab 1624 im frühbarocken Jesuitentypus (vgl. hier die Kirche in Trnava [Slowakei] und das ehemalige Jesuitenkloster in Graz)[4] errichtete Universitätskirche wurde von 1703 bis 1709 durch Andrea Pozzo im Sinne des römischen Hochbarock weitgehend umgestaltet. Die großen Wissenslücken über die Bau-, Ausstattungs- und Restauriergeschichte werden parallel zum Restauriergeschehen durch aktuelle Forschungen nach und nach gefüllt.[5]

Die Bauphasen des 17. Jahrhunderts

Nachdem Richard Bösel einen Stich des Kirchenraumes im Zustand vor dem Umbau publiziert hatte[6], wurden bei den Grabungen des Bundesdenkmalamtes im Hof des Collegiums 1998 zwei zu diesem

1 Vgl. Manfred Koller, L'ultimo opera di Andrea Pozzo a Vienna, in: Alberta Battisti (Ed.), Andrea Pozzo, Milano–Trento 1996, 177–181 (ohne die vom Autor geplanten Illustrationen). Eva Maria Höhle / Manfred Koller, Wien 1., Universitätskirche, Gesamtrestaurierung, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 49 (1995) 532f. (Kurzbericht). Ein umfassender Gesamtbericht ist für die „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege" in Vorbereitung.

2 Laufzeit ca. 15 Jahre, Kosten ca. je 100 Mio. Schilling nur für die Kirche. Zu Melk vgl. Werner Kitlitschka u.a., Die Restaurierung der Stiftskirche von Melk in Niederösterreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 34 (1980) H. 3–4.

3 Carmen Chizzola, Diplomarbeit an der Meisterschule für Konservierung der Akademie der bildenden Künste (Wien 1985) in Zusammenarbeit mit den Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes. Fotogrammetrische Pläne durch das Bundesdenkmalamt. Zur Publikation der Pilotkapellenbefunde siehe Anm. 6.

4 Untersuchung des ehemaligen Arkadenhofes im Wiener Konvent 2001 durch den Autor. Befundung der Hoffassaden des verwandten Jesuitenklosterhofes in Graz durch Dr. Miriam Porta 1992 im Auftrag des Landeskonservators für Steiermark (Erstfassung graue Gliederung zu Wandflächen mit Ziegelmauerimitation – Befund leider zerstört).

5 Günther Hamann / Kurt Mühlberger / Franz Skacel (Hrsg.), Das alte Universitätsviertel in Wien, 1385–1985 (Schriftenreihe des Universitätsarchivs 2) Wien 1985; Battisti (wie Anm. 1); Ulrike Knall-Brskovsky, Andrea Pozzos Ausstattung der Jesuitenkirche in Wien. Korrespondenz von Form, Inhalt und Ausdruckskraft, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 40 (1987) 159–174, 369–372 (Abb.).

6 Richard Bösel / Renate Holzschuh-Hofer, Von der Planung der jesuitischen Gesamtanlage zum Kirchenumbau Andrea Pozzos, in: Hamann / Mühlberger / Skacel ebd., 103–110.

Stich passende, grau gefaßte Steinkapitelle (ehemalige Maße ca. 110 x 100 cm) gefunden. Sie dürften entweder aus der Kirche oder aus der nördlich angebauten Franz Xaver-Kapelle stammen, die in gleicher Art wie die Hauptkirche unter Pozzo vollständig umgestaltet worden ist (Grabung der Stadtarchäologie Wien 1990).[7] Schließlich konnten im Frühjahr 2001 auch die Fassaden des Klosterhofes untersucht werden, deren gesamte Schichtenfolge von 15 Restaurierphasen bis ins 20. Jahrhundert in den ersten drei Schichten gut mit dem Außen- und Innenbau der Kirche korreliert.

Die Außenfassaden der Kirche zeigten die bestehende Gliederung durchgehend mit hellgrau gestrichenem Sandstein, die Wandflächen dazwischen trugen weißen Glättputz in der Art eines Marmorputzes („marmorino"[8]). Reste davon sind jetzt nur mehr im Bereich des Apsisgesimes erhalten, waren aber ehemals noch auf der ganzen westlichen Längsfassade vorhanden. Auch im Hof des Collegiums trugen die – rasterartig die Fassaden gliedernden glatten – Lisenen und horizontal durchlaufenden Geschossbänder hellgraue Farbe zu den glatten weißen Binnenflächen; dazu waren alle Festerumrahmungen innerhalb dieser Wandflächen nur mit einer gekratzten Doppellinie sgraffitoartig abgegrenzt (die ca. 1 cm hohe hellgraue Fensterfasche wurde erst in der zweiten Schichte aufgelegt). Dem entsprechen die insgesamt drei einheitlichen Graufassungen in Kalktechnik, die sich auf den ausgegrabenen Volutenkapitellen des Innenraumes finden (lichtes bläuliches hellgrau, hellgrau, dunkelgrau) und damit eine bis gegen 1700 gültige durchgehende Hellgrau-Weißfarbigkeit für Kirche und Kloster bestätigen, parallel zur Steinfarbimitation in der römischen Barockarchitektur.[9]

Die Bauphase des 18. Jahrhunderts

Aufgrund der Quellen und dem auf dem rechten Säulenkapitell aus Stuck in der Stanislaus Kostka-Kapelle rückseitig eingravierten Datum *1706* besteht kein Zweifel, daß die Umgestaltung des frühbarocken Kirchenraumes in seinen wesentlichen Zügen zwischen 1703 bis 1709, dem Todesjahr Andrea Pozzos, erfolgt sein muß. An Änderungen erhielt die Kirchenfassade damals die neuen hohen Turmhelme, mit Kupferblech verkleidete Zimmermannskonstruktionen mit feuervergoldeten Kronen- und Kreuzaufsätzen auf den Spitzen. Ferner wurden in die (bisher leeren ?) Fassadennischen mit Öl-Bleiweiß gefaßte Steinstatuen der Strudelschule eingestellt[10] und neue Holzportale mit Laub- und Bandlwerkornamentik in gefirnistem Eichenholz mit verzinnten Zierbeschlägen angeschafft.

Der Fassadenanstrich auf Kirche und Collegium wurde von hellgrau-weiß auf beigegelb-weiß bei gleicher Farbverteilung geändert, was dem Geschmackswandel der intendierten „Steinfarbe" in Wien von Spätmittelalter und Renaissance zum Barock entsprach (vgl. Wiener Hofburg[11]).

Den tonnengewölbten, langgestreckten Kirchenraum mit eingeschnittenen Seitenkapellen nach dem Schema von St. Michael in München hat Pozzo mit sparsamen formalen Eingriffen – aber dafür umso reicherer Material- und Farbsprache – zu einem Zentralraum uminterpretiert. In jede der vier Seitenkapellen des Langhauses ist ein Säulenpaar eingestellt, das mit einem darübergelegten profilierten Gebälk ein Palladiomotiv bildet und im Bogen eine Empore mit einem balkonartig vorgezogenen Mittelteil trägt. Mit zwei verschiedenen Säulentypen, glatten Säulen in den beiden mittleren Kapellen und gewundenen Säulen in den jeweils flankierenden, werden die Langhausjoche im Rhythmus „a-b-b-a" auf den Mittelbereich konzentriert, den auch die Gurtbögen im Langhausgewölbe betonen. Im Fußboden ist aber die Zusammenfassung der Mitteljoche durch helle Solnhoferplatten gegen die Rotmarmorplatten der äußeren Joche nicht kongruent und ebenso negieren die vier gleich großen Längsblöcke der Kirchenbänke diesen Zentralraumgedanken Pozzos und sind wohl erst nach seinem Tod in dieser Form realisiert worden.

Die gesamte Gewölbe- und Wanddekoration von Langhaus und Kapellen sowie Hochaltar und acht Sei-

7 Reiche Stuckmarmordekoration der Wände und Hochaltarprospekt mit zwei vorgestellten Säulen (Grabungsleiter Dr. Ortolf Harl). Bisher liegt kein Ergebnisbericht vor (z.B. in den Fundberichten zur Archäologie in Österreich, hrsg. vom Bundesdenkmalamt).

8 Aus der römischen Antike wurde in der Frührenaissance in Italien ein Fresko-Glättputz mit Marmormehl übernommen, dessen Bezeichnung als „Marmorino" seit dem 15. Jh. nachweisbar ist.

9 Vgl. Gehum TABAK, I colori della città eterna. Le tinteggiature di palazzi romani nei documenti d'archivio (sec. XVII–XIX) Roma 1993.

10 Gertraut SCHIKOLA, Wiener Plastik der Renaissance und des Barock (Geschichte der Stadt Wien N.F. VII/1) Wien 1970, 85ff. (vgl. auch die Fassadenstatuen der Jesuitenkirche Am Hof); Manfred KOLLER, Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie, Wien–Innsbruck 1992, 75ff. Zum Problem der Statuen in der Fassade der Universitätskirche, vgl. den Beitrag von Herbert Karner in diesem Band (39–55 bes. 53f.).

11 Manfred KOLLER, Die Fassaden der Wiener Hofburg – Erforschung und Restaurierung 1987–1997, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997) 494–536; DERS., „ Steinfarbe" und „Ziegelfarbe" in der Skulptur und Architektur vom 13. bis 19. Jahrhundert, in: Restauro 2003, H. 1–3.

tenaltäre, Kanzel und Beichtstühle sind aber in ihrer Bauform und im Großteil ihrer künstlerischen Erscheinung noch von der Planung Pozzos geprägt worden.

Restaurierphasen des 19. und 20. Jahrhunderts

Von 1832 bis 1839 erfolgte eine erste Gesamtrestaurierung des Kirchengewölbes und der Altargemälde unter führender Beteiligung des Historienmalers und späteren Direktors der kaiserlichen Galerie, Peter Krafft.[12] Damals wurde die gesamte Gewölbemalerei Pozzos vollständig rekonstruiert, man hat alle Stuckdekorationen von Gewölben und Wänden übervergoldet, ferner wurden alle gemalten Marmorierungen (mit Ausnahme der Stuckmarmorsäulen und der Langhauswände aus Stuckmarmor) einheitlich rotbraun übermarmoriert. Die Zinnintarsien in den Kirchenbankwangen und Beichtstühlen wurden durch eine weiße Füllmasse ersetzt und die Altarbilder großflächig in nazarenischer Farbgebung übermalt.

Nach der Wiederberufung der Jesuiten 1861 hat man den freistehenden Hochaltartabernakel umgebaut, mit vergoldeten Platten und Silberapplikationen verkleidet und dem Hochaltarbild Pozzos ein Himmelfahrtsbild von Leopold Kupelwieser (damals Professor für Historienmalerei an der Wiener Akademie) vorgestellt, das erst 1954 wieder entfernt werden konnte und seither deponiert ist.[13]

Zwischen 1894 und 1914 liefen weitere Innenrestaurierungen mit Eingerüstung der Gewölbe um 1912 und Überarbeitungen der rekonstruierten Pozzomalereien durch den akademischen Zeichenlehrer Andreas Groll.[14] Damals hat man die Gewölbe dachbodenseitig mit Korkplatten isoliert und im Innenraum die Marmorierungen neuerlich übermalt.

Der „Farbraum" Andrea Pozzos

Mit der Wiener Universitätskirche hat Pozzo den ersten vollständig durchkomponierten Farbraum nördlich der Alpen geschaffen.[15] Die bewußte Farbinterpretation der einzelnen Bauformen und die Herstellung eines Bezugssystems innerhalb verschiedenfarbiger Raumteile zueinander ist erst durch die Abnahme der egalisierenden Übermalungen der Restaurierungen des 19. und 20. Jahrhunderts wieder erlebbar geworden. Die Gesetzmäßigkeit dieses Farbraumes und die knappe Zeit der Umgestaltung zwischen 1703 und 1709 lassen an der einheitlichen Neuplanung des Farbraumes der Wiener Universitätskirche als einem sinnlich überwältigenden „Gesamtkunstwerk"[16] nach den Zielen der aristotelisch-jesuitischen Glaubensrhetorik keinen Zweifel.[17]

Die farbige Grundordnung besteht aus braunviolett marmorierten, kannelierten Riesenpilastern mit eingestellten weißen, in der Bogenuntersicht kassettierten, Arkaden, alles in hochglänzendem Stuckmarmor ausgeführt.[18] Darüber faßt in grauen und gelblichen Stuckmarmortönen ein reich profiliertes, verkröpftes Kranzgesims den Langhausraum als Basis der Tonnenwölbung zusammen und mündet in den bühnenartig gestaffelten Hochaltar mit kannelierten Vollsäulen und mächtigen Sprenggiebeln in hellgrau-rosafarbigem Stuckmamor. Die jeweils vier Seitenkapellen mit der schon beschriebenen, zentralisierenden Säulenvariation werden durch das einheitlich in Stucco lustro-Technik gelb-rotmarmorierte Säulengebälk (über einer Holzkonstruktion) zusammengefaßt. Außer den verschiedenen Säulenformen betonen noch vergoldete Stuckadler, die als Konsolen der Emporenbalkone beider Mitteljoche figurieren, die Mitteljoche unter der Scheinkuppel.

Die Farbigkeit der Seitenkapellen ist mit der formalen „a-b-b-a"-Abfolge des Hauptraumes in einem raffinierten Farbentausch mit dem Hauptraum verschränkt. Die Mittelkapellen zeigen rötlich-graue gerade Stuckmarmorsäulen und grüne, schwarzweiß gefleckte („verde antico"[19]) innere Arkadenprofile. Die anschließenden äußeren Kapellenarkaden haben dagegen gedrehte verde-antico-Säulen

12 Marianne Frodl-Schneemann, Johann Peter Krafft 1780–1856, Wien–München 1984, 109ff., vgl. ferner: Siegfried Troll, Peter Krafft und die Universitätskirche in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 10 (1956) 134–139.

13 Rupert Feuchtmüller, Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik, Wien 1970, 144; vgl. Manfred Koller, Spurensuche zum Werk Andrea Pozzos in Wien, in: Frank Büttner / Christian Lenz (Hrsg.), Intuition und Darstellung. Festschrift für Erich Hubala, München 1985, 203–210, bes. 203f.

14 Andreas Groll war Zeichenlehrer an der Akademie für angewandte Kunst.

15 Zu dieser Frage und den zeitnahen Ausstattungsprojekten siehe den Beitrag von Hellmut Lorenz in diesem Band (63–74). Die Parallele im Profanbereich bildet der Herkulessaal im Wiener Gartenpalais Liechtenstein, gleichfalls von Andrea Pozzo geschaffen (1705–1709), vgl. Hellmut Lorenz, Ein „exemplum" fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit. Bau und Ausstattung des Gartenpalais Liechtenstein in Wien, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43 (1989) H. 1, 7–24.

16 Bernd Euler-Rolle, Wege zum „Gesamtkunstwerk" in den Sakralräumen des österreichischen Spätbarocks am Beispiel der Stiftskirche von Melk, in: ebd., 25–48.

17 Knall-Brskovsky (wie Anm. 5).

18 Zur Terminologie der Stuckmarmortechniken siehe: Manfred Koller, Zur Technik und Restaurierung von Scagliolabildern in Österreich, in: Restauratorenblätter 21 (2000) 139–147.

19 Siehe Raniero Gnoli, Marmora Romana, 2. Aufl. Roma 1988.

und rötliche innere Arkadenbögen. Dieser Farbwechsel setzt sich in jedem einzelnen Kapelleninnenraum in den drei Altar- bzw. Wandbildgiebelaufsätzen fort: Mittelkapellen mit Grüngiebel über dem Mittelbild und rot-grauen Giebeln über den symmetrischen Seitenbildern, äußere Kapellen mit rot-grauem Mittelbildgiebel und grünlichen Seitengiebeln. Die zur Gänze vergoldete Stuck- und Rankenornamentik bildet das alle Kontraste verbindende Element und setzt zugleich die stärksten Helligkeits- und Glanzakzente. Diese Farbverschränkung verknüpft also den Hauptraum mit den Seitenkapellen, die Seitenkapellen untereinander und jede Einzelkapelle in sich. Das Prinzip erinnert an die zeitgenössichen Vorstellungen von der „prästabilisierten Harmonie" der Welt oder an die „Monadenlehre" des Gottfried Wilhelm Leibniz, wo jede Einzelheit für sich den ganzen Kosmos spiegelt und dessen Gegensätze ausgleicht. So bildet der Hauptraum mit seinen Trabanten eine Einheit in räumlicher, formaler, farbiger Hinsicht und in der auf Marmor- und Goldwirkung abgestellten Materialsprache.

Die Balustraden der Außen- und Innenbalkone (Holz gefaßt) folgen dagegen einem durchgehend einheitlichen blaugrauen (außen) und miniumroten (innen) Marmorierungseffekt. Die Emporenräume sind jeder für sich ganz mit Scheinmalerei ausgestattet, deren Architekturillusion auf die Blickpunkte durch die Balkonöffnung aus dem Langhaus und durch den Okulus jedes Kapellengewölbes ausgerichtet sind. An den im 19. Jahrhundert zugestrichenen Emporenwänden fanden sich in mehreren Emporen die einzigen, auch substantiell originalen Wandmalereien aus der Phase der Umgestaltung durch Andrea Pozzo: weiße Putten mit goldgelben Ranken vor dunklem Grund (Stuckimitation) in der linken bzw. diverse Scheinarchitekturen auf der rechten Emporenreihe. Über den Durchgängen zwischen den Emporen setzen gemalte Jesuitenbüsten und andere Darstellungen das inhaltliche Gesamtprogramm des Kirchenraumes fort.

Die Leinwandgemälde von Hochaltar und Seitenkapellen

Sie entstammen bis auf die um 1960 verbrannte „Flucht nach Ägypten" (jetzt Nachschöpfung durch Wolfram Köberl) vollständig der Werkstatt Andrea Pozzos.Von den umfangreichen Übermalungen in Nazarenerart (aus der Restaurierphase unter Peter Krafft) wurden jetzt nur einige Himmelsflächen und Vorhangdrapierien belassen, sonst aber die Originalmalerei freigelegt. Diese kennzeichnet eine außergewöhlich dünne Öl-Primamaltechnik über feinkörniger Leinwand mit einer orangetonigen Grundierung (aus Mennige und Bleiweiß) und einer grauen, skizzenhaften Pinselunterzeichnung. Über die Untersuchungs- und Restaurierergebnisse wird an anderer Stelle ausführlich berichtet werden.[20]

Intarsierte Kirchenmöbel

Die Kanzel zeigt besonders im Schalldeckel eine außerordentlich reich verkröpfte und elegante Profilierung mit feuervergoldeter Messingverkleidung. In gleicher Art sind der Schalldeckel und die Brüstungsprofile des Korbes mit Goldblech beschlagen. Die gravierten Schildpattintarsien im Kanzelkorb sind zum Teil stark ausgebessert und bestätigen – wie die nur an wenigen Resten nachweisbaren ehemaligen Zinnintarsien in der Nußholzmarketerie von Beichtstühlen und Kirchenbankwangen – auch hier die höchsten Ansprüche an Materialgüte und Eleganz, wie sie jesuitische Kirchenmöbel dieser Zeit auszeichnet (vgl. Sakristei der Jesuitenkirche von Trient). Daß man trotzdem auf Ökonomie bedacht gewesen ist, zeigen die (jetzt großteils übermalt belassenen) nur mit Kaseinfarben gemalten Furnierimitationen im Inneren der Beichtstühle.

Der Hochaltar

Die auf römische Art freistehende pozzeske Hochaltarmensa mit Tabernakelaufsatz und seitlich hochgezogenen Flanken für Leuchter und Reliquienpyramiden (von denen noch vier vorhanden sind) wurde um 1861 stark verändert. Auf der Rückseite sind noch gut die ursprünglichen Formen des Tabernakels und der Flanken mit Seitenvoluten aus Eichenholz erkennbar. Die wie bei den Seitenaltären sarkophagartig geschwungene Mensa aus hellblauem Stuckmarmor ist dagegen unverändert geblieben. Ihr in der Mittelfront erkennbar eingelassenes Sepulcrum wurde im Zuge der Restaurierung geöffnet. Es enthält eine mit gelbem Wachs unversehrt überzogene, runde Reliquienkapsel aus Blei mit dem roten Wappensiegel des Franz Ferdinand von Rummel, der von 1706 bis 1716 als Fürstbischof von Wien regierte. Damit wird bestätigt, daß dieser nach dem 11. Juni 1706 die Neuweihe der von

20 Alle Kapellenbilder wurden in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes, das Hochaltarbild zuletzt von Mag. Brigitte Lux bearbeitet. Berichte werden für Bd. 24 der Restauratorenblätter 2003 (über großformatige Gemälde) geplant.

Pozzo neugestalteten Universitätskirche vorgenommen hat.[21]

Bemerkenswert innerhalb der einheitlich, mit originalem Stuckmarmor verkleideten Architektur des Hochaltarprospekts hinter dem Tabernakelaltar ist der bühnenartig mit einem kassettierten Profilbogen gerahmte Durchblick auf das Riesenbild der „Himmelfahrt Mariens" von Andrea Pozzo, das mit einem in die Schönlaterngasse (nach römischen Vorbildern) auskragenden Erker den Kirchenraum durchbricht und durch Erkerfenster auch eigenes Seitenlicht erhält. Hinzuweisen ist auch auf die theatralische Inszenierung im Giebelaufsatz des Hochaltares: Überlebensgroße weiße Stuckengel raffen hier einen roten Vorhang unter der wie ein Baldachin im Zenit schwebenden riesigen Bügelkrone (Holz, vergoldet) zur Seite. Dieser besteht aus einer echten Draperie aus grundierter und bemalter Leinwand und ist streumusterartig alternierend mit den goldenen Monogrammen Christi (*IHS*) und Mariens (*MRA*) geschmückt. Daran zeigt sich von neuem, daß die jesuitisch-ignatianische Programmatik der Kirchenausstattung bis in – dem Blick des Betrachters weit entrückte – Details konsequent durchgehalten wurde. Aufgrund der 1998 fertiggestellten Restaurierung kann jetzt wieder die sinnlich-transzendente Raumwirkung der als wegweisender Farbraum des österreichischen Barock von Andrea Pozzo umgestalteten Universitätskirche nachvollzogen werden.

21 Annemarie Fenzl, Die Wappen und Siegel der Wiener Bischöfe und Erzbischöfe. Prüfungsarbeit am Institut für Österr. Geschichtsforschung der Universität Wien, Wien 1971, 143. Frau Dr. Fenzl (Diözesanarchiv Wien) danke ich für freundliche Hilfe im Siegelvergleich.

Hellmut Lorenz

SENZA TOCCAR LE MURA DELLA CHIESA. ANDREA POZZOS UMGESTALTUNG DER WIENER UNIVERSITÄTSKIRCHE UND DIE BAROCKEN „FARBRÄUME“ IN MITTELEUROPA

Als der römische Virtuose Andrea Pozzo im Jahr 1702 nach Wien kam, wo er dann die letzten Jahre seines Lebens zubrachte, so geschah dies im Hinblick auf eine künstlerische Tätigkeit im Dienst des Kaisers: *per servizio della Maestà Cesarea, del glorioso Imperatore Leopoldo*, wie sein Biograph Baldinucci berichtet[1]. Der Berufung Pozzos nach Wien waren bereits in Rom mehrere Kontakte mit dem habsburgischen Hof vorangegangen: So hatte sich der kaiserliche Gesandte beim Heiligen Stuhl, Fürst Anton Florian von Liechtenstein, intensiv für Pozzos Ausmalung in S. Ignazio interessiert, worauf ihm der Künstler 1694 seine Erläuterung der Fresken widmete[2]. Schon im Jahr zuvor, 1693, hatte der Künstler den ersten Band seines Traktates Kaiser Leopold I. dediziert, 1700 folgte der zweite Band mit einer Widmung an den römischen König Joseph[3].

Welche konkreten Absichten hinter der Berufung Pozzos durch den Wiener Hof standen, ist nicht überliefert. Die Arbeiten, die der Künstler in seinen Wiener Jahren für das habsburgische Kaiserhaus dann de facto geschaffen hat, blieben jedenfalls nicht erhalten und sind nur aus wenigen und zudem wenig anschaulichen Quellen bekannt: Weder wissen wir, wie Pozzos Fresken im Saal der Favorita im Augarten ausgesehen haben, noch hat sich eine Spur jener *cinque capelle già fatte* der Wiener Peterskirche – zumindest indirekt ein kaiserlicher Auftrag – erhalten, die der Künstler in einem seiner letzten Briefe im Juli 1709 selbst erwähnt[4]. Nicht einmal über Reflexe dieser Werke im Schaffen einheimischer Künstler, die es sehr wahrscheinlich gegeben hat, lässt sich heute ein ungefähres Bild dieser Schöpfungen rekonstruieren.

Somit können nur jene Werke, die Pozzo außerhalb seiner Tätigkeit für den Kaiserhof – gleichsam nebenher – geschaffen hat, eine anschauliche Vorstellung von der Bedeutung seiner Tätigkeit in Wien vermitteln: Neben einzelnen kleineren Werken[5] sind dies vor allem die beiden großen Ausstattungsarbeiten in der Universitätskirche der Jesuiten und im Saal des Rossauer Gartenpalastes des Fürsten Johann Adam von Liechtenstein[6].

Daß es sich bei der um 1703 in Angriff genommenen Neugestaltung der Wiener Universitätskirche (Taf. 1–9) um ein Schlüsselwerk hochbarocker Kunst in Wien und ganz Mitteleuropa handelt, haben bereits vor etwa einem Jahrhundert Albert Ilg und Bernhard Patzak erkannt[7]. Vor allem Ilg konnte die Leistung Pozzos (*genialster Kirchendekorateur aller Zeiten*) nicht hoch genug rühmen. Dem „Vater der österreichischen Barockforschung“ ging es dabei freilich weniger um eine objektive Würdigung, als vielmehr um eine etwas überhebliche Manifestation seines Lokalpatriotismus: Indem er Pozzos Wiener Jesuitenbau pathetisch preist (*potenzierte Majestät des … goldstrotzenden, farbengeschmückten, von süssen Musikklängen durchzitterten Tempels*), stellt er ihn zugleich triumphierend als Beweis der künstlerischen Überlegenheit des katholischen Österreich der von ihm verachteten *protestantischen Splternacktheit* des norddeutschen Barock entgegen.

1 Francesco Saverio Baldinucci, Vite di artisti dei secoli XVII–XVIII (ed. Anna Matteoli) Roma 1975, 330.

2 Peter Wilberg-Vignau, Andrea Pozzos Deckenfresko in S. Ignazio, München 1970.

3 Andrea Pozzo, Perspectiva pictorum et architectorum, Bd. I, Romae 1693, Bd. II, Romae 1700.

4 Brief Pozzos an Fürst Johann Adam von Liechtenstein vom 12. Juli 1709; siehe: Hans Tietze, Andrea Pozzo und die Fürsten Liechtenstein, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich N.F. 13/14 (1914/1915) 444.

5 Manfred Koller, Spurensuche zum Werk Andrea Pozzos in Wien, in: Intuition und Darstellung. Festschrift für Erich Hubala (hrsg. von Frank Büttner / Christian Lenz) München 1985, 204–207.

6 Die jüngst (Sommer 2001) begonnenen Restaurierungsarbeiten im Gartenpalais Liechtenstein werden zu diesem Werk eine Reihe neuer Erkenntnisse bringen.

7 Albert Ilg, Der Maler und Architekt P. Andrea dal Pozzo, in: Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien 23 (1886) 221–235; Bernhard Patzak, Andrea del Pozzos Umbau der Wiener Universitätskirche, in: Zeitschrift für Christliche Kunst 29 (1916) Nr. 2, 22–25.

Eine präzisere Würdigung der Leistung Pozzos war jedenfalls erst zu gewinnen, als Richard Bösel vor wenigen Jahren unter den historischen Blättern der Albertina einen Einblick in die Kirche vor der Umgestaltung Pozzos entdeckte (Taf. 4)[8]: Obwohl der 1671 datierte Stich eine festliche Dekoration darstellt (*Theatrum Magnificentiae* zur Kanonisierung des Hl. Franz von Borgia), wird die nüchterne Strenge der ursprünglichen Raumgestaltung ersichtlich, die vom Festdekor nur temporär überspielt werden konnte. Damit war es erstmals möglich, die gestalterischen Veränderungen Pozzos konkret zu würdigen. Die Vielzahl der Wirkungsmittel, die der römische Virtuose (*Apelles et Pictorum Princeps*[9]) eingesetzt hat, um den architektonisch eher belanglosen Gebrauchstypus der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts in ein spannungsreiches Raumbild hochbarocken Zuschnittes zu verwandeln, sind – ebenso wie die neu etablierte ikonographische Ordnung des Raumes[10] und der angeblich spezifisch „jesuitische" Charakter dieser Modernisierungsmaßnahmen[11] – bereits mehrfach beschrieben und gewürdigt worden[12]. Es mag daher ausreichen, die wichtigsten Charakteristika hier resumierend festzuhalten:

1) Die Einbindung des Hochaltares in die Gliederung des Kirchenraumes (Taf. 5): Der Altar ist nicht mehr, wie bisher zumeist üblich, als Möbel in das Raumgehäuse eingestellt, sondern integraler Bestandteil der tektonisch festen Gliederung von Langhaus und Presbyterium und zugleich ihr Höhepunkt, wie aus dem Wechsel von Pilastern zu Vollsäulen in diesem Bereich abzulesen ist.

2) Die Neuorientierung der Kapellen (Taf. 7): Durch die Verlegung der Altäre in die Querachse des Hauptraumes sowie die eingestellen Säulen mit darüberliegenden Emporen – beides von Pozzo neu geschaffen – sind sie nun dezidiert auf den Saalraum bezogen und diesem zugewandt.

3) Die neue Akzentuierung des vierjochigen Langhauses durch die mittig gesetzte freskierte „cupola finta" (Taf. 9), für deren Gestalt sich Pozzo weitgehend der in seinem Traktat kodifizierten Form bedient hat (Abb. 1)[13]. Der bis dahin spannungslos gegliederte Longitudinalraum erhält dadurch einen suggestiv wirksamen zentrierenden Akzent.

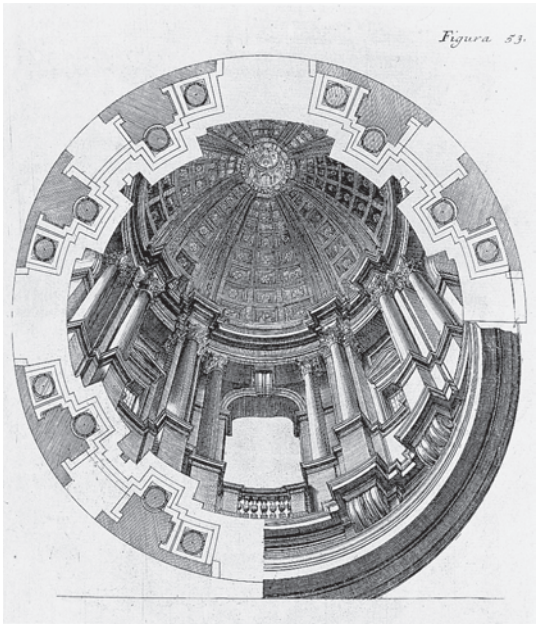


Abb. 1 Andrea Pozzo, Scheinkuppel (aus: Perspectiva pictorum et architectorum, Bd. II, Taf. 53)

4) Damit in Zusammenhang steht die Gestaltung der neugeschaffenen Fronten der Kapellen im Detail: Durch die Variation der Säulenform (in Pozzos Diktion: *columna recta* bzw. *columna spiralis*) und ihre farblichen Unterschiede entsteht ein Rhythmus a-b-b-a, der die Zentrierung im Bereich der aufgehenden Wand vorbereitet und damit den Akzent der Wölbung unterstützt (Taf. 6).

Bereits bei vergleichbaren Bauaufgaben in Italien, etwa der ab 1676 umgestalteten Jesuitenkirche S. Francesco Saverio in Mondovì, haben Pozzos Biographen Pascoli und Baldinucci[14] das Erstaunen

8 Albertina, Wiener Historische Blätter, Bd. 1, Nr. 113. Siehe Richard BÖSEL / Renate HOLZSCHUH-HOFER, Von der Planung der jesuitischen Gesamtanlage zum Kirchenumbau Andrea Pozzos, in: Das Alte Universitätsviertel in Wien 1385–1983 (hrsg. von Günther HAMANN, Kurt MÜHLBERGER und Franz SKACEL) Wien 1985, 103–110.

9 So bezeichnet in den *Annuae litterae* des Wiener Kollegs für das Jahr 1705 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 12100, f. 27); zitiert nach: Richard BÖSEL, L'architettura sacra di Pozzo a Vienna, in: Andrea Pozzo (hrsg. von Alberta BATTISTI) Milano-Trento 1996, 167, Anm. 31. Ich verdanke dieser Studie Bösels wichtige Anregungen.

10 Siehe dazu den Beitrag von Werner Telesko in diesem Band (75–91).

11 Siehe Anm. 10; vgl. auch die Beiträge von Evonne Levy (231–241) und Markus Hundemer (261–273) in diesem Band. Zuletzt resumierend: Friedrich POLLEROSS, „Nuestro Modo de Proceder". Betrachtungen aus Anlaß der Tagung „Die Jesuiten in Wien" vom 19.–21. Oktober 2000, in: Frühneuzeit-Info 12 (2001) H. 1, 93–128.

12 Bernhard KERBER, Andrea Pozzo, Berlin–New York 1971, 84–88. Ulrike KNALL-BRSKOVSKY, Andrea Pozzos Ausstattung der Jesuitenkirche in Wien. Korrespondenz von Form, Inhalt und Ausstattungskunst, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 40 (1987) 159–173; BÖSEL (wie Anm. 9); Manfred KOLLER, L'ultima opera di Andrea Pozzo in Vienna, in: Andrea Pozzo (wie Anm. 9) 176–181.

13 POZZO (wie Anm. 3) Bd. II, Taf. 53.

14 Lione PASCOLI, Vite de'Pittori, Scultori ed Architetti moderni, Roma 1736, Bd. II, 249–250; BALDINUCCI (wie Anm. 1) 319f.

der Besucher beim Anblick der gestalterischen Leistung des Künstlers beschrieben. Durch geschickte Täuschung (*inganno*) des Betrachters habe Pozzo die Defekte der alten Kirche überspielt, ihre *sproporzioni* und *errori* zum Verschwinden gebracht und damit – so beschreibt dies Pascoli – aus dem Altbau eine andere, ganz neue Kirche geschaffen: *un'altra chiesa*[15]. Auch an der Wiener Universitätskirche lässt sich dieser Effekt des Erstaunens nachvollziehen, auch hier hat Pozzo aus dem Vorgängerbau *un'altra chiesa* gemacht. Dies betrifft jedoch nicht nur die von der Literatur zumeist besonders hervorgehobene Zentrierung des Langhauses durch Perspektiveffekte, sondern vor allem auch die gänzlich neue Raumgestaltung durch einen bis dahin in Wien nicht gekannten farblichen und materiellen Reichtum. Der Zusammenklang der vorhin einzeln aufgezählten Maßnahmen schuf ein Raumbild, in dem Farbe, Material und Licht in durchdachter Regie aufeinander abgestimmt sind. Die satte, schwere Farbigkeit überzieht die gesamte Oberfläche des Raumes und schließt dabei auch die tektonische Struktur der Wandgliederung mit ein[16]. Reichlich eingesetzte Vergoldungen – an der freskierten Decke ebenso wie an den Wänden und in den Kapellen – steigern den materiellen Reichtum dieser Farbkomposition noch zusätzlich[17].



Abb. 2 Wien VIII., Trinitarierkirche; Christian Alexander Oedtl, ab 1695

Für Pozzo, der direkt aus Rom in den Norden gekommen war, muß dieser gezielte Einsatz materiellen Splendors ein selbstverständliches Mittel der Raumgestaltung gewesen sein. In Wien, wo eine derartige Materialästhetik noch weitgehend unbekannt war, ließ sich die Umsetzung solcher Ideen freilich nur mit vergleichsweise sparsamen Mitteln ins Werk setzen, wobei wohl weniger finanzielle Beschränkungen eine Rolle gespielt haben dürften, als vielmehr das Fehlen entsprechender handwerklicher Traditionen; so war der Oberflächenreichtum pretiösen Marmors hier nur im Surrogat des „stucco lustro" zu realisieren. Wie effizient Pozzo jedoch auf die gegebene Situation zu reagieren wusste, hat bereits Pascoli am Beispiel des Altars in der Wiener Franziskanerkirche geschildert, wo der Betrachter selbst aus naher Distanz durch die „marmi finti" getäuscht werden konnte (… *colorì a guisa di mischi marmi, che riuscì così simile, che parevano anche in piccola distanza effetivi, e non finti*[18]). Mit ähnlichen Effekten gelang es Pozzo auch, das Erscheinungsbild des Innenraumes der Universitätskirche grundlegend zu verändern, und dies ohne mit architektonischen Mitteln in den Bau einzugreifen. Auch darin liegt ein markantes Charakteristikum seiner Raumkunst, das bereits seine italienischen Biographen zu rühmen wussten: *senza toccar le mura della chiesa*[19]. Somit ist Pozzos Umgestaltung der Wiener Kirche auch als exemplarische Anwendung seiner Maxime anzusehen, wonach die Kunst des Malers jener der besten Baumeister gleichkommt, wie dies der Künstler an etwas versteckter Stelle in seinem Traktat formuliert hat: *indeme auch zwischen beyden* (d.h. Architekt und Maler) *kein anderer Unterschied ist, als daß der eine mit Kalck und Mörtel, und der andere mit Linien und Farben zu bauen pfleget*[20].

15 Pascoli ebd., 249.

16 Auch Pozzos Gestaltung im großen Saal des Gartenpalastes Liechtenstein in der Rossau blieb nicht auf das Deckenfresko beschränkt; wohl auf eigene Initiative erhielt er die Möglichkeit, Gliederung und Farbigkeit der Wände des Saales ebenfalls in seinem Sinne neu zu gestalten.

17 Manche dieser Wirkungsmittel sind erst im Zuge der jüngsten Restaurierung wieder erkennbar geworden; vgl. dazu den Beitrag von Manfred Koller in diesem Band (57–61).

18 Pascoli (wie Anm. 14) 267.

19 Ebd., 265.

20 Pozzo (wie Anm. 3) Bd. II, Erläuterung zu Taf. 66; hier zitiert nach der lateinisch-deutschen Ausgabe: Augsburg 1708 (*cum nil discrepet inter utrosque, nisi quod alter caementis aedificat, alter lineis ac coloribus*).

Für Wien bedeutete Pozzos Neugestaltung des Innenraumes der Universitätskirche in den Jahren kurz nach 1700 ein weitgehendes Novum, zugleich einen Bruch mit den bis dahin gültigen Standards sakraler Raumgestaltung. Ein Bau wie die ab 1695 nach Plänen von Christian Alexander Oedtl erbaute Trinitarierkirche (Abb. 2)[21] gibt Einblick in das etwas provinzielle Niveau des Durchschnitts im Wiener Kirchenbau der Zeit[22]; aufwendigere Lösungen, wie etwa das um 1675 fertiggestellte Innere der Dominikanerkirche (Abb. 3) folgten der regionalen Tradition des „Stuckbarock". Und selbst die architektonisch durchaus anspruchsvollen Salzburger Kirchenbauten Johann Bernhard Fischers von Erlach der 1690er-Jahre – auch sie von den italienischen Erfahrungen des Künstlers geprägt, freilich einer ganz anderen Facette des römischen Barock verpflichtet – waren mit genuin architektonischen Mitteln, jedenfalls ohne farbige Akzente oder materiellen Oberflächenreichtum gestaltet worden. Vor diesem Hintergrund kann das von Pascoli geschilderte Erstaunen der transalpinen Betrachter über Pozzos Kirche (*ed i Tedeschi, che questa non avean veduta … restaron sommamente maravigliati*[23]) durchaus verständlich werden.

Somit ließe sich die Barockisierung der Wiener Universitätskirche als weiterer Beleg dafür anführen, wie folgenreich der direkte Kontakt mit der Kunst des italienischen Hochbarock für Österreich geworden ist und man wird mit gutem Grund geneigt sein, die Rolle des römischen Virtuosen in der Entwicklungsgeschichte sakraler Raumgestaltung in Wien und in ganz Mitteleuropa überaus hoch einzuschätzen[24]. Denn Pozzos „Import" nach Wien fügt sich auch gut in das Gesamtbild der Kunst- und Kulturgeschichte der Jahre um 1700. Wir wissen aus verschiedenen authentischen Aussagen, daß die Auftraggeber Wiens mit dem lokalen künstlerischen Angebot unzufrieden waren; so klagt etwa Fürst Johann Adam von Liechtenstein: *in questi parti qui non si trova gente, che habbia buon gusto d'invenzione*[25]. Dementsprechend intensiv wurden direkte Kontakte mit italienischen Architekten und Dekorationskünstlern gesucht. Die strikt italianisierende Kunstpatronanz des Fürsten Liechtenstein, das hohe Ansehen, das der junge Johann Bernhard Fischer von Erlach als Schüler Berninis genossen hat, die steilen Karrieren des römischen Architekturlehrers Domenico Martinelli oder des bolognesischen Dekorationskünstlers Antonio Beduzzi wie auch die Berufung des Quadraturisten Marcantonio Chiarini durch Prinz Eugen – all dies sind gut dokumentierte Beispiele für diesen kulturgeschichtlich bedeutsamen Prozeß, dem Wien seine Rolle als bedeutender Ort der Künste im Mitteleuropa der Jahre um 1700 zu verdanken hat[26].

Parallel dazu werden die Auswirkungen dieser auf Italien fixierten Kunstpatronanz rasch auch im größeren Bereich der gesamten habsburgischen Erblande fassbar[27]. Als thematisch naheliegendes Beispiel sei die Ausstattung der Breslauer Universitätskirche der Jesuiten angeführt. Ähnlich wie in Wien war auch hier die Aufgabe gestellt, einen einfachen vierjochigen Saalraum des späteren 17. Jahrhunderts durch eine hochbarocke Raumgliederung zu überformen. Dies geschah ab etwa 1720 durch Christophorus Tausch, einen Schüler Pozzos aus seinen Wiener Jahren, der dabei die bei seinem Lehrer erworbenen Kenntnisse zur Geltung bringen konnte[28]. Den ersten Schritt zur Neugestaltung des Inneren

21 Zur Trinitarierkirche siehe: Wilhelm Georg RIZZI, Der Tiroler Barockbaumeister Christian Alexander Oedtl, in: Das Fenster 28 (1981) 2847.

22 Leider fehlt ein Überblick über den barocken Kirchenbau Wiens nach aktuellen kunstgeschichtlichen Standards; die letzte Zusammenfassung ist vor nahezu einem Jahrhundert erschienen und kaum mehr brauchbar: Josef DERNJAČ, Die Wiener Kirchen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, Wien 1906.

23 PASCOLI (wie Anm. 14) 265.

24 Tatsächlich kann die Neugestaltung der Universitätskirche als wichtige Anregung für weitere „Barockisierungen" älterer Kirchen angesehen werden, eine Gestaltungsaufgabe der Barockzeit, die in ihrer Bedeutung noch nicht ausreichend beachtet worden ist. Vor allem für die Möglichkeit, einen bestehenden Kirchenraum vorwiegend durch eine Neugestaltung der Oberfläche – d.h. ohne architektonische Eingriffe – zu modernisieren, bot Pozzos Raum vielfältige Anknüpfungspunkte. Als Beispiel sei etwa die Umgestaltung des Domes von St. Pölten genannt: Edzard RUST, St. Pölten, in: Hellmut LORENZ (Hrsg.), Barock (Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich IV) München–London–New York 1999, 274.

25 Aus einem Schreiben des Fürsten Johann Adam von Liechtenstein an den bolognesischen Plastiker Giuseppe Mazza vom 26. Dezember 1693 (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, MS B 153, c. 152).

26 Hellmut LORENZ, Italien und die Anfänge des Hochbarock in Mitteleuropa, in: Max SEIDEL (Hrsg.), L'Europa e l'arte Italiana – Europa und die Kunst Italiens, Venezia 2000, 418–433; DERS., „Vienna Gloriosa" – Architecture around 1700: Currents and Patrons, in: Circa 1700. Architecture in Europe and The Americas (ed. Henry A. MILLON) Washington 2003 (im Druck).

27 Herbert KARNER, Zur Rezeption des scheinarchitektonischen Werkes von Andrea Pozzo in den habsburgischen Ländern nördlich der Alpen im 18. Jahrhundert, Diss phil. Wien 1995; Richard BÖSEL, Le opere viennesi e i loro riflessi nell'Europa centro orientale. in: Andrea Pozzo (ed. Vittorio DE FEO / Vittorio MARTINELLI) Milano 1996, 204–229.

28 Henryk DZIURŁA, Christophorus Tausch uczeń Andrei Pozza, Wrocław 1991.



Abb. 3 Wien I., Dominikanerkirche, vollendet um 1675



Abb. 4 Johann Michael Rottmayr, Verherrlichung des Namens Jesu, Bozzetto für das Langhausfresko der Universitätskirche in Breslau/Wrocław, um 1703; Wien, Österreichische Galerie

der Breslauer Kirche hatte freilich bereits Johann Michael Rottmayr mit seinem zwischen 1704 und 1706 entstandenen Langhausfresko der Verherrlichung des Namens Jesu getan, das als erstes jochübergreifend zentriertes Deckenbild eines monumentalen Kirchenraumes nördlich der Alpen anzusehen ist[29]. Sowohl in der Ausführung als auch in dem um 1703 zu datierenden Bozzetto Rottmayrs



Abb. 5 Johann Michael Rottmayr, Verherrlichung des Namens Jesu, Vorstudie für das Langhausfresko der Universitätskirche in Breslau/Wrocław, vor 1703; Bergamo, Privatsammlung

(Abb. 4) ist die unmittelbare Auseinandersetzung mit der Kunst Andrea Pozzos evident, vor allem in der rahmenden Zone der Quadraturmalerei. Da beide Künstler um 1703 nebeneinander in Wien tätig waren, ist ein derartiger Ideenaustausch auch durchaus plausibel[30]. So scheint es, als habe Pozzo – zumindest indirekt – auch für die folgenreiche Freskoausstattung in Breslau Pate gestanden.

Gerade an der Genese dieses hochrangigen Beispiels wird jedoch deutlich, daß die Dinge doch etwas komplizierter liegen und daß Pozzos Einfluß nicht überschätzt werden sollte. Denn Rottmayr, der noch zu einseitig nur als Maler und zu wenig als Raumgestalter gewürdigt worden ist[31], hatte bereits in seinem ersten Entwurf für Breslau (Abb. 5)[32] eine

29 Erich HUBALA, Johann Michael Rottmayr, Wien 1981, 39–44, 147–152.

30 In denselben Jahren, um 1702/1703, hat Rottmayr auch die Gewölbefresken in der Wiener Dorotheerkirche geschaffen; siehe HUBALA ebd., 145f. sowie Leonore PÜHRINGER-ZWANOWETZ, Mathias Steinl, Wien–München 1966, 222f. Die Kirche wurde im späten 19. Jahrhundert abgebrochen. Historische Ansichten des Inneren haben sich nicht erhalten; in Stadtbeschreibungen des 18. Jahrhunderts wird die reiche Ausstattung besonders hervorgehoben: *…ist wegen schöner durchaus angebrachter Marmor-Arbeit und kunstreichen Mahlereyen des Herrn Rothmayers von Rosenbrunn, desgleichen wegen häufiger Vergoldung, und auf alle Altäre, Seitenwände und Decke des ganzen Schiffs und Chors aufgewandten guten Golds, und wegen durchaus darfür scheinenden Kunst, Kostbarkeit und Schönheit zu bewundern* (Mathias FUHRMANN, Historische Beschreibung … der Residenzstadt Wien und ihren Vorstädten, Bd. II, 1, Wien 1766, 180f.). Auch an diesem Bau dürfte es zu einer Auseinandersetzung, vielleicht sogar Zusammenarbeit Rottmayrs mit Pozzo gekommen sein; jedenfalls erwähnt Baldinucci Entwürfe Pozzos für diesen Bau: *é anche di sua architettura e disegno la Chiesa de' Padri di Santa Dorotea* (BALDINUCCI [wie Anm. 1] 332).

31 Vgl. etwa den Variationsreichtum der Quadraturumrahmungen seiner Fresken im Gartenpalais Liechtenstein in der Rossau: HUBALA ebd., 152–155, Abb. 174–191.

32 Edward A. MASER, Disegni inediti di Johann Michael Rottmayr, Bergamo 1971, 24–28, Kat.-Nr. XXIII und XXIV; HUBALA ebd., Z. 26f.

jochübergreifende Zentrierung geplant; die Zeichnung muß früher als der Bozzetto von 1703 entstanden sein und lässt in der für die Raumwirkung des Deckenbildes so wichtigen Gestalt der rahmenden Quadraturzone keinen Einfluß Pozzos erkennen. Die malerische Einbindung in den Raum folgt hier in ihrer geschmeidigen, mehr ornamental als tektonisch wirksamen Gestaltung teils oberitalienischen Vorstellungen der Architekturmalerei, teils auch Ideen Pietro da Cortonas; derartige Formen hatte Rottmayr bereits in früheren Werken, etwa dem 1695 datierten Ahnensaal in Frain/Vranov n. Dyjí angewandt.

Das Fresko für Breslau ist somit in mehreren Etappen entstanden. Dabei stand die folgenreiche Idee einer farbigen Verbindung des Deckenfreskos mit dem Gesamtraum von Anfang an fest[33]; erst in einem zweiten Schritt wurde sie nach Ideen Pozzos verändert und schließlich in der Ausführung nochmals modifiziert.

So wird man die zunächst so prägend erscheinende Rolle Pozzos in der Entwicklung barocker „Farbräume" in Mitteleuropa doch etwas relativieren müssen[34]: Offensichtlich gab es nördlich der Alpen – und auch im Wiener Raum – neben Pozzo und vor allem *vor* seinen Werken in Wien bereits deutliche Tendenzen zur farbigen Gesamtgestaltung sakraler Innenräume, die wir in ihrer Gesamtheit noch zu wenig kennen. Einiges zeichnet sich immerhin bereits klar ab.

Am Beginn dieser Entwicklung steht zweifellos – in ihrer Bedeutung noch immer zu wenig beachtet – die Kapelle der hl. Elisabeth am Dom von Breslau[35] (Abb. 6): der erste genuin hochbarocke Farbraum nördlich der Alpen. Ihr Entstehen ist vor allem dem Umstand zu verdanken, daß der neugewählte Erzbischof von Breslau, Kardinal Friedrich Karl von Hessen-Darmstadt, zuvor lange Jahre in Rom gelebt und sich dort seine Vorstellungen von der repräsentativen Gestaltung sakraler Innenräume gebildet hatte. Im Jahr 1680 berief er für den Bau und die Ausstattung der Kapelle, die er zu seiner Grablege bestimmte, einen Trupp römischer Künstler nach



Abb. 6 Breslau/Wrocław, Dom, Elisabethkapelle, ab 1680; Einblick von Johann Stridbeck, 1690; Berlin, Staatsbibliothek SMPK

Breslau. Einige Namen der an der Ausstattung beteiligten Künstler – Giacomo Scianzi, Sebastiano Rossi und Giovanni Simonetti – sind überliefert; die Skulpturen für Altar und Grablege stammen von von Ercole Ferrata und Domenico Guidi. Die Kapelle ist somit zur Gänze ein Importstück, mit dem schlagartig ein hochbarockes Raumbild römischer Prägung nach dem Norden verpflanzt wurde. Aufschlußreich ist der Text der Predigt zur Einweihung der Kapelle, denn sie benennt die aus zeitgenössischer Sicht für wichtig erachteten Charakteristika des Raumes: … *der Orthen niemahls gesehene Kunst-Stücke hat jedermann unter großem Zulauf des Volkes sich sehr verwundert, inmaßen der gantze Bau*

33 In ähnlicher Weise dürfte auch die etwa zeitgleiche Raumgestaltung des großen Saales in Schloß Schönbrunn farblich auf Rottmayrs Fresken abgestimmt gewesen sein. Über den zur Zeit Maria-Theresias eingezogenen neuen Wölbungen der Großen Galerie haben sich an einigen Stellen Reste der Wandgliederung des ursprünglichen Saales erhalten: Sie zeigen Fragmente von Kapitellen und Pilasterschäften in färbigem Stuckmarmor, so daß der Gesamtcharakter eines „Farbraumes" für den von Rottmayr ausgemalten Saal wahrscheinlich ist.

34 Zu diesem Thema allgemein: Bernd Euler-Rolle, Form und Inhalt kirchlicher Gesamtausstattungen des österreichischen Barock bis 1720/1725, Diss. phil. Wien 1983; Karl Möseneder, Zum Streben nach „Einheit" im österreichischen Barock, in: Lorenz (wie Anm. 24) 51–74 sowie der Abschnitt „Deckenmalerei" desselben Autors: ebd., 303–380.

35 Bernhard Patzak, Die Elisabethkapelle des Breslauer Domes, Breslau 1922; Konstanty Kalinowski, Kaplica Sw. Elzbiety przy katedrze we Wrocławiu, in: Kwartalnik Architektury i Urbanistyki 15 (1969) 273–295; ders., Roman artistic Import to Wrocław. Sculptures of St. Elisabeth Chapel (Artium Quaestiones 6) Poznań 1993, 5–17; vgl. auch Lorenz ebd.



Abb. 7 Vorau, Stiftskirche, Langhaus, malerische Ausstattung ab 1700

von unten biß an den obersten Sims von färbigem Marbel auffgerichtet ist, … im Gewölbe aber die himmlische Glory aller Heiligen, welche von dem berühmten Architekten al Fresco verfertiget worden“[36]. Damit sind exakt jene beiden Phänomene speziell hervorgehoben, die auch Pozzos spätere Wiener Kirche auszeichnen: Reichtum und Farbigkeit des verwendetes Materiales sowie der Raumabschluß in Freskomalerei.

Die Auswirkungen dieses exemplarischen „Erstlings“ scheinen zunächst vorwiegend auf Schlesien beschränkt geblieben zu sein[37]. Seine Vorbildwirkung hat hier immerhin auch auf Johann Bernhard Fischer von Erlach Einfluß ausgeübt, der selbst an der Entstehung farbiger Räume kaum Anteil hatte: Sein streng architektonischer Entwurf für das Innere der Wiener Karlskirche von 1715 ist ja geradezu ein Gegenmodell dazu. Seine etwa gleichzeitig entworfene Kurfürstenkapelle am Breslauer Dom prunkt jedoch im Inneren mit Marmor, Gold und Fresken, wobei hier sicher auch der Einfluß des Bauherrn, Erzbischof Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg, zu bedenken ist, der damit der Elisabethkapelle ein gleichwertiges Pendant entgegensetzen wollte[38].

36 „Würdiges Andencken von dem Durchleuchtigsten Stamm-Hause der Hl. Elisabeth…“, Breslau 1700. Die Kenntnis dieses Dokumentes verdanke ich Stephan Reinert (Dresden).

37 Stephan Reinert, The Hochberg Chapel in Wrocław / Breslau – Form and Genesis of a „Gesamtkunstwerk“, in: Struggle for Synthesis. The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries (Akten des Internationalen Barock-Kongresses Braga 1996) Bd. 1, Lissabon 1999, 261–270.

38 Stanislaw Mossakowski, Die Kurfürstenkapelle Fischers von Erlach im Breslauer Dom, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 19 (1962) 64–87.

Durch den zunächst in Schlesien tätigen Mathias Steinl (und später dann durch Rottmayr) lassen sich aber durchaus auch einige Auswirkungen der Elisabethkapelle auf die Kunst im Wiener Raum wahrscheinlich machen. So etwa zu der ab 1700 – und somit ebenfalls vor Pozzos Auftreten in Wien – begonnenen Umgestaltung der Stiftskirche in Vorau (Abb. 7)[39]. Parallel zu Mathias Steinls Neugestaltung von Presbyterium und Hochaltar (spätestens ab 1701) wurde hier eine komplette Ausmalung des Langhauses begonnen und in wenigen Jahren bis 1704 zügig abgeschlossen. Die Aufgabenstellung in Vorau war jener der Wiener Universitätskirche grundsätzlich ähnlich: Hier wie dort ging es um eine hochbarocke Überformung eines traditionellen Innenraumes, hier wie dort wurde dadurch ein gänzlich neuer Raumeindruck – *un' altra chiesa* – geschaffen, und hier wie dort geschah dies auch, ohne mit architektonischen Mitteln in den bestehenden Bau einzugreifen: *senza toccar le mura della chiesa*.

Die Freskanten, die diesen ersten monumentalen Farbraum im heutigen Österreich geschaffen haben, kamen – sehr wahrscheinlich über die Vermittlung Steinls – aus Wien: Für Karl Ritsch und Josef Grafenstein ist dies quellenmäßig gesichert[40], bei Johann Kaspar Waginger immerhin wahrscheinlich. Die Anregungen für die anspruchsvolle Gestaltung der Quadratur, lassen sich in wesentlichen Punkten – Form wie auch Farbigkeit – auf Arbeiten von Johann Anton Gumpp und Melchior Steidl zurückführen (Freskierung der Stiftskirche von St. Florian, ab 1690[41] und Kremsmünster, Kaisersaal, 1696). Weitere Bezüge ergeben sich zu Egid Schors cortonesker Ausmalung der Chorkapellen in Stams ab 1692 (Abb. 8)[42].

Die Nachricht, daß die in Vorau tätigen Künstler aus Wien gekommen sind, lässt jedenfalls auch Rückschlüsse auf Kenntnisse und Gestaltungsfähigkeiten zu, die im italianisierenden Milieu Wiens vor



Abb. 8 Egid Schor, Deckenfresko der Chorkapelle der Stiftskirche in Stams, nach 1692

1700 und somit auch vor der Anwesenheit Pozzos entwickelt worden sein müssen[43]. Einige Beispiele für diese Tendenzen – freilich fast durchwegs im profanen Milieu – sind überliefert, teilweise auch noch erhalten. Vor allem Künstler aus Bologna sind hier zu nennen, wie etwa Domenico Egidio Rossi, der nach 1693 mehrfach in Wien tätig war[44]: 1695 sollte er für die Ausmalung von Schönbrunn gewonnen werden, 1696 hat er die Malereien im Saal des – nicht erhaltenen – Gartenpalastes der Grafen Czernin geliefert, die dann von Antonio Beduzzi[45]

39 Günter Brucher, Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark, Graz 1973, 45–49; Euler-Rolle (wie Anm. 34) passim; jüngst: Birgit Gabis, Die malerische Ausstattung der Stiftskirche Vorau, Diplomarbeit Wien 2001; zu den Arbeiten Steinls in Vorau siehe Pühringer-Zwanowetz (wie Anm. 30) 78–80, 224f., 230–232.

40 Gabis ebd., 51–59. Ritsch und Grafenstein sind etwa im Jahr 1700 für Arbeiten im Stadtpalast Dietrichstein in der Herrengasse (Ausmalung der „Sala Terrena") sowie im vis-à-vis gelegenen alten Majoratshaus Liechtenstein dokumentiert: Wilhelm Georg Rizzi, Palais Dietrichstein-Modena. Eine baugeschichtliche Studie des Hauses Herrengasse 7 in Wien, in: Richard Perger / Wilhelm Georg Rizzi, Das Palais Modena in der Herrengasse zu Wien, Wien 1997, 38.

41 Die Bedeutung der Freskierung von St. Florian für die Genese der hochbarocken Farbräume wurde bereits intensiv diskutiert; siehe das Protokoll des Fachgespräches „Stiftskirche St. Florian: ‚Stilbruch' und Triumph der Deckenmalerei" in: Kunsthistoriker 8 (1991) Sonderheft: „6. Österreichischer Kunsthistorikertag", 72–84; zuletzt: Möseneder (wie Anm. 34).

42 Möseneder ebd., 328f.

43 Zu diesem Thema grundlegend: Ulrike Knall-Brskovsky, Italienische Quadraturisten in Österreich, Wien–Köln–Graz 1984.

44 Günter Passavant, Studien über Domenico Egidio Rossi und seine baukünstlerische Tätigkeit innerhalb des süddeutschen und österreichischen Barock, Karlsruhe 1967.

45 Eine ausführliche Würdigung Beduzzis fehlt bislang. Hinweise auf sein umfangreiches Œuvre in knapper Form zusammengefasst bei: Wilhelm Georg Rizzi, Antonio Beduzzi und die bolognesische Dekorationskunst in der Wiener Architektur um 1700, in: Wien und der Europäische Barock (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Wien 1983, hrsg. von Hermann Fillitz und Martina Pippal 7) 55–63.



Abb. 9 Antonio Beduzzi, „Sala dipinta“ im Stadtpalast Caprara in Wien, um 1700

vollendet worden sind. Beduzzi war 1695 direkt aus Bologna nach Wien gekommen und hatte hier rasch Fuß gefasst. Seine teilweise noch erhaltenen Fresken der „Sala dipinta“ im Wiener Palast des Grafen Enea Silvio Caprara (gegen 1700, Abb. 9)[46] können eine Vorstellung der raumschaffenden Qualitäten derartiger scheinarchitektonischer Malerei vermitteln, ebenso wie seine Ausstattung der Sommersakristei in Melk (ab 1701), mit der er sich für weitere Arbeiten im Stift empfahl. Mit Marcantonio Chiarini[47] war in diesen Jahren noch ein dritter Quadraturist aus Bologna in Wien tätig: Er war erstmals 1697 von Prinz Eugen zur Ausmalung seines Stadtpalastes berufen worden und hat hier die noch erhaltene Decke im Audienzzimmer sowie den – heute verlorenen – Saal freskiert[48].

Diese an bolognesischen Vorbildern orientierte Variante farbiger Raumgestaltung behielt dann weiterhin – auch nach Pozzos Werken in Wien – noch Bedeutung. Die nochmaligen Berufungen Chiarinis nach Wien (um 1709, um 1716) belegen dies ebenso wie die weitere Karriere Beduzzis, der dann auch, etwa im Palais Daun-Kinsky, mit Chiarini zusammengearbeitet hat[49]. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch die Entstehungsgeschichte des Farbraumes der Wiener Peterskirche[50]: Über die Auswirkungen der mysteriösen *cinque capelle* Pozzos, die er 1709 als *già fatte* bezeichnet[51], lässt sich, da sie nicht erhalten geblieben sind, nur spekulieren. Der Innenraum, der dann kurz darauf unter der Leitung von Johann Lucas von Hildebrandt, Mathias Steinl und seiner Werkstatt sowie Rottmayr de facto

46 Wilhelm Georg Rizzi, Der Festsaal des Palais Caprara-Geymüller in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 43 (1989) 26–32.

47 Knall-Brskovsky (wie Anm. 43) 139–159.

48 Über den Plafonds der um die Mitte des 18. Jahrhunderts in den ehemaligen Saal eingebauten Räume wurden jüngst Reste vergoldeten Stucks sowie Splitter der Fresken Chiarinis entdeckt: Richard Kurdiovsky, Das Winterpalais des Prinzen Eugen. Von der Residenz des Feldherrn zum Finanzministerium der Republik, Wien 2001, 72–79. Die bislang übersehene Zuschreibung der Ausmalung des Saales an Chiarini bei: Vinzenzo Fanti, Descrizzione completa di tutto ciò che ritrovasi nella Galleria … Liechtenstein, Wien 1767, 123.

49 Wolfgang Prohaska, Die malerische Ausstattung des Palais unter Feldmarschall Daun, in: Wien, Freyung – Palais Daun-Kinsky (hrg. von Amisola AG) Wien 2001, 125–157.

50 Zur Innenausstattung ausführlich: Friedrich Polleross, „Geistliches Zelt- und Kriegslager“. Die Wiener Peterskirche als barockes Gesamtkunstwerk, in: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 39 (1983) 59–128.

51 Vgl. Anm. 4.



Abb. 10 Melk, Stiftskirche, malerische Ausstattung durch Antonio Beduzzi und Johann Michael Rottmayr ab 1716

gestaltet wurde und sich bis heute erhalten hat, verrät jedenfalls kaum einen direkten Einfluß von Pozzo, sondern folgt Tendenzen, die bereits vor seinem Eintreffen in Wien vorbereitet worden waren.

Es sind wohl alle der in den zuletzt genannten Beispielen ersichtlichen Facetten farbiger Raumgestaltung zusammengenommen – weitere werden sich bei vertieftem Studium des Phänomens noch hinzufügen lassen –, und jedenfalls nicht nur Pozzos Universitätskirche, die wir zu berücksichtigen haben, um die Entstehung des vielleicht am perfektesten inszenierten „Farbraumes" der Barockzeit in Österreich richtig würdigen und entwicklungsgeschichtlich exakt verankern zu können: des Innenraumes der Stiftskirche von Melk (Abb. 10)[52]. Da der Melker Abt Berthold Dietmayr gerade zu jener Zeit, als Pozzo an der Wiener Kirche arbeitete, der Wiener Universität als Rektor vorstand und somit den Bau bestens kannte, liegt es nahe, hier eine direkte Vorbildwirkung für Melk zu vermuten. Die Dekorationsschemata der Stiftskirche, von Beduzzi ersonnen und von Rottmayr realisiert, folgen jedoch vorrangig der bolognesischen Tradition und haben mit Pozzos Formensprache nicht viel zu tun. Unmittelbar von der Universitätskirche dürfte freilich der in Melk mit allergrößter handwerklicher Sorgfalt und Präzision inszenierte Reichtum der Oberflächenwirkung des Raumes angeregt sein, dessen Aufwand jenen in Pozzos Wiener Kirche noch erheblich übertrifft[53].

Wie der kurze Überblick über die Entwicklung der Farbräume um 1700 gezeigt hat, ist Pozzo bei seiner Ankunft in Wien 1702 nicht auf ein künstlerisches Vakuum gestoßen. Aus entwicklungsgeschichtlichem Blickwinkel ließe sich formulieren, daß der Künstler genau zur rechten Zeit an den richtigen Ort gekommen war. Die Bedingungen zu einer raschen und nachhaltig wirksamen Rezeption seiner Ideen waren hier jedenfalls bereits in mehrfacher Hinsicht vorbereitet, vor allem dank einer von adeligen Auftraggebern getragenen Ausrichtung ihrer künstlerischen Patronanz auf Italien.

Daß Pozzos durchdachte und handwerklich sorgfältig inszenierte Neuorganisation eines kirchlichen Innenraumes im Rahmen und unter der Obhut des Jesuitenordens geschah, mag man – meines Erachtens nach jedoch nicht in jeder Hinsicht zwingend – mit den zumeist als programmatisch interpretierten Kunstbestrebungen des Ordens zusammensehen[54]. Ihre Auswirkungen blieben aber nicht auf den Orden beschränkt und waren im übrigen auch verschiedenenorts weit außerhalb des jesuitischen Milieus bereits nachhaltig vorbereitet worden, vor allem auch im Bereich profaner Ausstattungskunst. Für das „Nachleben" der Wiener Universitätskirche dürfte jedenfalls weniger die inhaltlich-programmatische als vor allem die optische Überzeugungskraft von Pozzos Neugestaltung und ihre raumschöpferischen Qualitäten wichtig geworden sein. Sicher nicht zufällig haben bereits die zeitgenössischen Biographen des Künstlers (Baldinucci und Pascoli) vor allem diesen Aspekt besonders herausgestrichen.

Wenn in den Jahren nach 1700 farbige Architektur ein für einige Jahrzehnte zentrales Thema und ein dominierendes Zeitstilphänomen im Kirchenbau Mitteleuropas geworden ist, so hatte der neugestaltete Innenraum der Wiener Universitätskirche daran zweifellos erheblichen Anteil. Doch sollte weder die Rolle Pozzos, noch auch die Stellung Wiens in dieser überregionalen Entwicklung überschätzt werden: Pozzo war nur ein Künstler unter vielen, Wien nur ein Schauplatz unter mehreren, die an diesem gesamtmitteleuropäischen Stilwandel Anteil hatten, durch den ab 1680 die grundsätzlichen Vorstellungen von sakraler Raumgestaltung radikal neu definiert worden sind.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: Wien, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien
Abb. 3: Wien, ÖAW, Kommission für Kunstgeschichte
Abb. 4: Wien, Österreichische Galerie Belvedere
Abb. 5, 6, 8: Wien, Archiv Hellmut Lorenz
Abb. 7: Graz, Dr. Roth
Abb. 9: Wien, BDA
Abb. 10: Stift Melk

52 Die herausragende Bedeutung dieses Sakralraumes wurde bereits mehrfach unterstrichen: Bernd EULER-ROLLE, Wege zum 'Gesamtkunstwerk' in den Sakralräumen des österreichischen Spätbarocks am Beispiel der Stiftskirche von Melk, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43 (1989) 25–48; Bernd EULER-ROLLE / Wilhelm G. RIZZI, Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der Melker Stiftskirche, in: Ausstellungskatalog „900 Jahre Benediktiner in Melk", Melk 1989, 440–452. Ausführlich auch in Beiträgen mehrerer Autoren im Band „Barock" der „Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich" (wie Anm. 24). Zur Korrektur des bislang überschätzten Anteils von Prandtauer am Innenraum der Melker Kirche siehe nun: Huberta WEIGL, Die Klosteranlagen Jakob Prandtauers, Diss. phil. Wien 2002.

53 Die originale Wirkung der Materialien und ihr handwerkliches „finito" sind durch die vor kurzem vollendete Restaurierung wieder deutlich geworden; vgl. dazu die Beiträge im Sonderheft „Melk" der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 34 (1980) H. 3/4.

54 Siehe dazu nochmals die bei POLLEROSS (wie Anm. 11) zusammengestellten Argumente.

Werner Telesko

DAS FRESKENPROGRAMM DER WIENER UNIVERSITÄTSKIRCHE IM KONTEXT JESUITISCHER FRÖMMIGKEIT

Die Frage der historischen Stellung der Deckenmalereien Andrea Pozzos in der Wiener Universitätskirche wurde in der Forschung bisher weitgehend vernachlässigt. Heinrich Waschgler bezeichnete die Deckenfresken als „sein (Pozzos [W.T.]) bedeutendstes kirchliches Werk diesseits der Alpen" und führte weiter ohne nähere Hinweise aus, daß diese „am Anfange einer unabsehbaren Folge von kirchlichen Deckengemälden"[1] stehen. Weitgehend unbeantwortet blieb in der Forschung aber auch die Frage, in welcher Hinsicht das Programm der Deckenmalereien dieser Kirche die Norm oder einen Sonderfall im Rahmen der Jesuitenikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts darstellt.

Wesentlich für die grundlegende Beurteilung der Fresken ist die Frage des restauratorischen Befundes: Erstaunlich bleibt vor allem die Schnelligkeit der Ausführung der Gesamtdekoration, zumal der Künstler erst Ende 1702 von Rom nach Wien reiste, und bereits am 30. August 1703 das Gewölbe aus Anlaß einer Gerüstbesteigung durch Kaiser Leopold I. bereits als „tunc prope perfectum" bezeichnet wurde[2]. Die Restaurierung durch Peter Krafft (1780–1856) in den Jahren 1832–1834 (gesamte Restaurierungsphase bis 1839) ersetzte die originalen Malereien nach sorgfältigen Studien durch Pausen und Kopien, indem die Figurenfelder abgepaust, in Farbölskizzen kopiert und danach auf neuem Freskoputz als Kopien ausgeführt wurden. Von den nach den Deckengemälden hergestellten Kopien haben sich aus Kraffts Nachlaß vier Skizzen erhalten[3]. Die originalen Fresken und die Vergoldung waren durch Lichterdampf dermaßen geschwärzt, daß die Bilder bis auf den Grund abgeschabt und ganz neu hergestellt werden mußten[4]. Im großen und ganzen dürften die Kopien Kraffts mit den heutigen Deckengemälden übereinstimmen[5]. Eine zweite Restaurierung wurde zwischen 1894 und 1914 vorgenommen[6]. Schließlich korrigierte man die Schäden des Zweiten Weltkriegs. Auf den In-

1 Heinrich Waschgler, Die Universitätskirche zu Wien (Österreichische Kunstbücher 44) Wien o.J. (1923) 14; vgl. dagegen die richtigen Hinweise bei Bernd Euler-Rolle, Form und Inhalt kirchlicher Gesamtausstattungen des österreichischen Barock bis 1720/30, Diss. phil. Wien 1983, 106f., Abb. 224–228, der die Deckenmalereien der Universitätskirche als „Intermezzo" in der Geschichte der barocken Ausstattungen bezeichnet.

2 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12098, f. 50r („Annuae litterae Provinciae Austriae Societatis Jesu ad annum 1703"), vgl. Bernhard Kerber, Andrea Pozzo (Beiträge zur Kunstgeschichte 6) Berlin–New York 1971, 84, Anm. 196; Manfred Koller, Spurensuche zum Werk Andrea Pozzos in Wien, in: Frank Büttner / Christian Lenz (Hrsg.), Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985, München 1985, 203–210, bes. 204. 1706 ist ein Säulenkapitell in der Stanislaus Kostka-Kapelle datiert, vgl. Manfred Koller, Die Wiener Universitätskirche als letztes Werk Andrea Pozzos: zu Restaurierung und Forschung, in: Alberta Battisti (Ed.), Andrea Pozzo, Milano-Trento 1996, 177–181, bes. 177 (mit Lit.) [hier fälschlich 1705 statt 1703 für das Datum der Gerüstbesteigung angegeben] und den Beitrag von Manfred Koller in diesem Band (57–61).

3 Siegfried Troll, Peter Krafft und die Universitätskirche in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 10 (1956) H. 3/4, 134–139, bes. 134; Koller 1996 (wie Anm. 2). Die Basis für diesen Zeitansatz besteht in einer Datierung an der Rückseite eines Kapitells in der Stanislaus Kostka-Kapelle mit *Renovirt 1839*., vgl. Carmen Chizzola, Untersuchung der Architekturfassung und deren spätere Veränderungen in der Stanislaus Kostka-Kapelle der Wiener Universitätskirche, in: Günther Hamann / Kurt Mühlberger / Franz Skacel (Hrsg.), Das alte Universitätsviertel in Wien, 1385–1985 (Schriftenreihe des Universitätsarchivs 2) Wien 1985, 177–181, 294f., Nr. 13.1–13.10, bes. 179, Anm. 7.

4 Troll ebd., 134–139 (mit Zitation der einschlägigen Quellen); Kerber (wie Anm. 2) 86; Marianne Frodl-Schneemann, Johann Peter Krafft 1780–1856. Monographie und Verzeichnis der Gemälde, Wien-München 1984, 111–113, Abb. 26; Ulrike Knall-Brskovsky, Italienische Quadraturisten in Österreich (Dissertationen zur Kunstgeschichte 21) Wien-Köln-Graz 1984, 124, Abb. 31; Koller 1985 (wie Anm. 2) 204; Ulrike Knall-Brskovsky, Andrea Pozzos Ausstattung der Jesuitenkirche in Wien. Korrespondenz von Form, Inhalt und Ausdruckskraft, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 40 (1987) 159–173, bes. 163, 369–372 (Abb.); Koller 1996 ebd., 179.

5 Troll ebd., 139.

6 Vgl. hier die entsprechenden Berichte: Mittheilungen der k.k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale N.F. 22 (1896) 60; N.F. 23 (1897) 50; N.F. 24 (1898) 73; 3.F. 3 (1904) 38; 3.F. 4 (1905) 430, vgl. Troll ebd., 139; Chizzola (wie Anm. 3) 180.

nenwänden der Emporen konnten bei der letzten Restaurierungskampagne 1986–1998 einige Restflächen mit authentischen Wandmalereien aus der Zeit Pozzos freigelegt werden. Sie zeigen Putten als Grisaillen mit ockergelbem Akanthuslaub vor dunklem Fond[7]. Insgesamt dürfte die Problematik des Originalbestandes so zu beurteilen sein, daß die Ausmalung Pozzos auf frühbarockem Putz in Sekkotechnik stattgefunden hat, Krafft hingegen bei seiner Ausmalung im 19. Jahrhundert einen völlig neuen Putz verwendet hat, auf den dann die Malereien Pozzos kopiert wurden[8].

Beschreibung der Fresken

Die im folgenden gegebene Beschreibung der Fresken von Norden nach Süden erfährt insofern eine Bestätigung durch die historische Situation, da Pozzo seine Arbeiten – wie die „Annuae litterae" berichten – im Chorabschluß begann[9]. Dieser Gesichtspunkt ist auch für die Frage der „Leserichtung" der Fresken, auf die später noch einzugehen sein wird, von besonderer Bedeutung.

Andrea Pozzos Hochaltargemälde stellt die „Aufnahme Marias in den Himmel" (1703–1707) dar[10]. Die auf Wolken thronende Trinität erwartet Maria im Deckenbild darüber (Taf. 5). In der Chortonne ist die „Ruhe der Hl. Familie auf der Flucht nach Ägypten" als „quadro riportato" dargestellt (Taf. 8). Nach der Interpretation von Grimschitz leitet „die Ruhe auf der Flucht zum Gegenstück des Engelsturzes über"[11]. Die Szene aus der Jugendgeschichte Jesu muß aber vor allem auf die Darstellung der „Anbetung der Hirten" (über der Orgel) bezogen werden. Diese Felder sind thematisch unmittelbar zusammenzusehen und beziehen sich beide auf die Heilige Familie[12].

Den Malereien im nächsten Gewölbejoch (zum Eingang hin), das in formaler Hinsicht als ein Schachtraum gestaltet ist, liegt ein einheitlicher Gedanke zugrunde, der von Psalm 113 (112) ausgeht: „Lobt, ihr Knechte des Herrn, lobt den Namen des Herrn" (*LAUDATE PUERI DOMINUM*) ist der Psalmvers, der auf der von Engelputti gehaltenen Kartusche zu lesen ist[13] (Taf. 8). Die Darstellung der aus offenem Himmel herabsteigenden Engel sind mit zwei Chiaroscuri mit alttestamentlichen Szenen in den seitlichen Feldern des Scheingewölbes kombiniert, deren Deutung in der Literatur unterschiedlich ausfällt: rechts „Gott beruft Gideon" (Ri 6, 11–40) und links „Der Richter Jiftach erfüllt mit der Opferung seiner Tochter ein tragisches Gelübde" (Ri 11, 30–40)[14]. Karl Möseneder, Leo Wallner SJ, Alois Riedlsperger SJ und Ulrike

7 KOLLER 1996 (wie Anm. 2) 179. In den folgenden Ausführungen bleibt die Behandlung der Deckenmalereien an den Gewölben der Emporengänge, die durchwegs Tugendserien und jesuitische Heilige zeigen, ausgeklammert, vgl. hierzu den Beitrag von Manfred KOLLER in diesem Band (57–61).

8 Vgl. eine schriftliche Mitteilung von Mag. Herbert Schwaha (Vöcklabruck) an den Autor vom 31. Mai 2000; vgl. CHIZZOLA (wie Anm. 3) 181. Offenbar aus zeitlichen wie ökonomischen Gründen hat Andrea Pozzo die Gewölbemalerei bis 1705 ungewöhnlicherweise nur in Sekkotechnik auf dem frühbarocken Gewölbeputz ausgeführt, vgl. KNALL-BRSKOVSKY 1987 (wie Anm. 4) 163, Anm. 16; KOLLER 1996 ebd., 179.

9 WASCHGLER (wie Anm. 1) 12. Die „Annuae litterae Provinciae Austriae Societatis Jesu ad annum 1703" (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12098, f. 52r–53r) enthalten eine chronologisch geordnete Beschreibung der Ausstattung der Kirche, in der aber keine Hinweise zur Programmatik der Deckenmalereien gegeben werden.

10 KNALL-BRSKOVSKY 1987 (wie Anm. 4) 161f., 168, Abb. 6. Der Hochaltar wurde erst am am 2. Dezember 1705 enthüllt und war bei Pozzos Tod im Jahr 1709 noch nicht ganz vollendet, vgl. KERBER (wie Anm. 2) 84.

11 Bruno GRIMSCHITZ, Universitätskirche Wien, 2. Aufl. Waldsassen 1956 (1. Aufl. ebd. 1938) 7. Die Wortwahl von Grimschitz ist hier mißverständlich, da von einem „Gegenstück" im eigentlichen Wortsinn nicht die Rede sein kann.

12 Der Darstellung der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" als Deckenbild entspricht das Programm der Kapelle des hl. Nährvaters Joseph rechts vorne im Kirchenschiff. Die Gemälde dieser Kapelle zeigen die „Flucht nach Ägypten" (verbrannt, heute durch eine moderne Version ersetzt), die „Ruhe auf der Flucht" und den „Tod Josephs", vgl. KERBER (wie Anm. 2) 18, 88, Abb. 2, 7, 64; KNALL-BRSKOVSKY 1987 (wie Anm. 4) 163, 166, Abb. 2–4; Wolfgang PROHASKA, Gemälde, in: Hellmut LORENZ (Hrsg.), Barock (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV) München–London–New York 1999, 381–460, bes. 424f., Nr. 160; zur Frage des Josephspatroziniums dieser Kapelle (wahrscheinlich dürften die beiden ersten nördlichen Seitenkapellen ursprünglich – möglicherweise bis um 1703 – den Hauptheiligen des Jesuitenordens geweiht gewesen sein): Richard BÖSEL / Renate HOLZSCHUH-HOFER, Von der Planung der jesuitischen Gesamtanlage zum Kirchenumbau Andrea Pozzos, in: HAMANN / MÜHLBERGER / SKACEL (wie Anm. 3) 103–110, bes. 106; KNALL-BRSKOVSKY ebd., 165; Friedrich POLLEROSS, Nuestro Modo de Proceder. Betrachtungen aus Anlaß der Tagung „Die Jesuiten in Wien" vom 19. Bis 21. Oktober 2000, in: Frühneuzeit-Info 12 (2001) H. 1, 93–128, bes. 94; vgl. den Beitrag von Richard BÖSEL in diesem Band (193–209, Anm. 36); grundsätzlich zur Ikonographie des hl. Nährvaters Joseph (seit 1675 Patron der kaiserlichen Erblande, seit 1676 Patron des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation): Barbara MIKUDA-HÜTTEL, Vom „Hausmann" zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert (Bau- und Kunstdenkmäler im östlichen Mitteleuropa 4) Marburg/L. 1997, 134.

13 GRIMSCHITZ (wie Anm. 11) 6 sieht den Vers *LAUDATE PUERI DOMINUM* als „Antwort auf den früheren" (Psalm [W.T.]): „Excelsus super omnes gentes Dominus et super caelos gloria eius".

14 Leo WALLNER SJ, Jesuitenkirche, 1., in: Franz VORDERWINKLER, Kirchen-Klöster-Pilgerwege. Sakrales Kulturgut in

Knall-Brskovsky[15] hingegen sehen in diesen Feldern die „Idolatrie König Salomos“ (1 Sam 11, 1–13) [links] und „Jakob, der nach dem Kampf mit dem Engel den Namen Israel erhält“ und bittet „Tu mir doch deinen Namen kund“ (Gn 32, 30) [rechts][16]. Die Darstellung der in den Kirchenraum herabschwebenden Engel, die Blumen und Posaunen tragen, wird von Leo Wallner SJ und Alois Riedlsperger SJ sowie von Karl Möseneder zusätzlich mit der Stelle Jo 1, 51 („Ihr werdet den Himmel geöffnet und die Engel Gottes auf- und niedersteigen sehen über dem Menschensohn“) in Beziehung gesetzt[17]. Die jesuitische Exegese zu Ps 113 (112) verband das Wort „puer“ ausdrücklich mit dem Begriff „humilis“[18].

Das nächste Joch wird von der mächtigen Scheinkuppel bedeckt, die das Feld ausfüllt, das durch die Wegnahme des Gurtbogens zwischen dem zweiten und dritten Joch entstanden ist, und die zentralisierenden Tendenzen der von Andrea Pozzo umgestalteten Langhausarchitektur deutlich betont (Taf. 9). Es entsteht somit ein Gewölbefeld, das als Mitte eines imaginären Zentralraumes verstanden werden will[19]. Eine riesige Kuppel mit säulengeschmückter Trommel und kassettierter Wölbung, gleichsam ein „Tempel des Schweigens“ (E. Guldan)[20], ist in kunstvoller perspektivischer Darstellung hochgeführt. Am Tambourgesims weisen Engel den Namen Jesu bzw. das Ordensemblem der Jesuiten sowie das Spruchband *SIT NOMEN DOMINI BENEDICTUM* (Ps 113 [112] 2), das seine inhaltliche Ergänzung im Vers 3 des Psalms mit „A solis ortu usque ad occasum, laudabile nomen Domini“ erfährt. Darüber sind die Personifikationen der „Kirche“ bzw. des „Glaubens“ (mit Kreuz), zu ihrer Rechten die der „Gerechtigkeit“ (mit Waage) und zu ihrer Linken jene der „Klugheit“ (mit Schlange) als Grisaillefiguren dargestellt. In den Zwickeln befinden sich Darstellungen der vier lateinischen Kirchenväter, zwischen den Fenstern jene der Apostelfürsten Petrus und Paulus. In der Laterne ist – gleichsam am höchsten Punkt – Gottvater mit der Weltkugel zu sehen, kombiniert mit Vers 4 des Psalms 113 (112) am Laternenring: *EXCELSUS SUPER OMNES GENTES DOMINUS ET SUPER CAELOS GLORIA EIUS*[21].

Das vierte Gewölbejoch ist als „Abschiedsbild“[22] gegen den Eingang gestaltet und illusioniert einen Engelsturz, der mit Ps 112, 5 (*QUIS SICUT DOM*[INUS] *DEUS NOST*[ER]) in der Kartusche kommentiert wird (Taf. 8). Dieser Vers – mit dem

Wien, Steyr 1998 (Nachdruck) 1; Hans Reitsamer SJ / Gustav Schörghofer SJ, Jesuitenkirche – Universitätskirche, Wien (Christliche Kunststätten Österreichs 333) Salzburg 1999, 17. Mögliche Vorstufen für die von einem reliefierten Rahmen einfaßten Chiaroscuri könnten in Pietro da Cortonas (1597–1669) Grisaillen in der Galerie der Villa Sacchetti in Castel Fusano von 1629 (Jörg Martin Merz, Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom [Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 8] Tübingen 1991, 177, 182, Abb. 204, 237, 238, 243) bestehen.

15 Leo Wallner SJ / Alois Riedlsperger SJ, Universitätskirche, Jesuitenkirche Wien o.O., o.J. (Wien 1982) 7f.; Knall-Brskovsky 1987 (wie Anm. 4) 163, Anm. 18; Karl Möseneder, Deckenmalerei, in: Lorenz (wie Anm. 12) 303–380, bes. 332, Nr. 85.

16 Kerber (wie Anm. 2) 86 wiederum deutet diese Szenen als „Verkündigung“ und als „Idolatrie Salomos“, während Grimschitz (wie Anm. 11) 6 die „Verkündigung Mariens“ und die „Anbetung der heiligen drei Könige“ vorschlägt. Waschgler (wie Anm. 1) 13 interpretiert die Szenen als schwebende Engel und die anbetenden fünf (!) Erdteile. Die der „Idolatrie“ gegenüber befindliche Szene dürfte auch deshalb schwer zu deuten sein, weil sich in ihr zwar die Typen einer Verkündigung spiegeln, die Thematik selbst aber dem Alten Testament entnommen scheint und damit die durchgehend alttestamentarische Wurzel der Rötelzeichnungen gewahrt bliebe.

17 Wallner / Riedlsperger (wie Anm. 15) 4; Möseneder (wie Anm. 15) 332, Nr. 85.

18 Balthasar Corderius SJ, Expositio patrum Graecorum in Psalmos, Bd. 3, Antwerpen 1646, 290f.: „Pulchrè S. Augustinus hic ex sensu morali respondet, solis pueris licere nomen Domini laudare. Nam pueri, iuxta Anagogen, significant humiles. Ergo solum humiles Deum laudant, dum per animi submissionem debitum cultum ei exhibent“ … „Ergo ex sententia S. Augustini solum pueri, id est humiles, laudant Dominum, sicut ait Psalmus, »Ex hoc nunc, et usque in saeculum«, id est semper, in aeternum. Laudatio autem ab humili Deo exhibita similis est laudi, quam Deo exhibent Beati“ (Der Belgier P. Balthasar Cordier SJ [1592–1650] lehrte von 1628 bis 1632 am Wiener Collegium). Die offensichtliche Betonung von „humilis“, die in dieser jesuitischen Auslegung vorliegt, kann auch mit Ps 113 (112) 6 („et humilia respicit“) verbunden werden, worin vielleicht eine Anspielung auf das Magnifikat (Lk 1, 48.52) erkannt werden darf, vgl. Wallner / Riedlsperger ebd., 7.

19 Bösel / Holzschuh-Hofer (wie Anm. 12) 108; Knall-Brskovsky 1987 (wie Anm. 4) 161.

20 Ernst Guldan, Die jochverschleifende Gewölbedekoration von Michelangelo bis Pozzo und in der bayerisch-österreichischen Sakralarchitektur, Diss. phil. Göttingen 1954, 124.

21 Grimschitz (wie Anm. 11) 6. Der Psalmvers 113, 3 ist auch die textliche Basis für die 1706 von Johann Michael Rottmayr (1654–1730) vollendete Ausmalung der ehemaligen Jesuitenkirche (jetzt Pfarrkirche St. Matthias) in Wrocław (Breslau), vgl. Edward A. Maser, Rottmayrs Entwürfe für die Jesuitenkirche in Breslau, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 18 (1974) Nr. 62, 5–17; Katalog: Johann Michael Rottmayr (1654–1730). Aquarellierte Zeichnungen aus lombardischem Privatbesitz, Salzburger Barockmuseum, Salzburg 1980, 54f.; Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr, Wien–München 1981, 40, 110 (DOC 99) 147–152, Nr. F 13, Abb. 77–92, Farbtaf. 10; zu Parallelitäten zwischen der Ikonographie der Breslauer Jesuitenkirche und der Wiener Universitätskirche vgl. auch Polleross (wie Anm. 12) 115.

22 Wolfgang Schöne, Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock, in: Martin Gosebruch (Hrsg.), Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstage, Beiträge aus Kunst- und Geistesgeschichte, Berlin 1961, 144–172, bes. 163.

Ausruf des Psalmisten – findet seine Deutung im apokryphen Kampf der Engel und erfährt eine inhaltliche Ergänzung im Vers 6 des Psalms mit „et humilia respicit", in dem vielleicht eine Anspielung auf das Magnifikat (Lk 1, 48.52) enthalten ist[23]. Die Felder „Engelsturz" und „Engelglorie" müssen somit vom Konzept her direkt aufeinander bezogen werden. Zudem ist in formaler Hinsicht eine enge Verbindung zum Joch mit der „Engelglorie" feststellbar, die sich in einer ähnlichen schachtartigen Scheinarchitektur mit dem Ausblick in einen strahlenden Wolkenhimmel äußert. Mit der zentralen Darstellung sind – wie ebenfalls in der „Engelglorie" – Rötelzeichnungen kombiniert, links „David mit dem aufgepflanzten Kopf des Goliath vor König Saul" (1 Sam 17, 57), in der Mitte „Simson, mit einem Eselskinnbacken, Philister erschlagend" (Ri 15, 15) und rechts „Jael, die Schläfe Siseras durchbohrend" (Ri 4, 21) sowie am oberen Rand eine von der Architektur überschnittene und nicht identifizierbare Szene (möglicherweise „Der Durchzug durch das Rote Meer" [Ex 14, 15 – 15, 21])[24]. Es handelt sich also durchwegs um Begebenheiten, die sich typologisch auf den zentralen Engelsturz beziehen lassen. Das Thema des Engelsturzes findet in der restlichen Ausstattung der Kirche insofern ein Pendant, als auch an der Unterseite des Kanzelkorbes ein kleiner Engelsturz dargestellt ist.

Die „Anbetung der Hirten" über der Orgel (Taf. 8) ist einerseits in Zusammenhang mit dem dezidiert marianischen Programm des Presbyteriums zu sehen; durch die Einbeziehung jubilierender Engel kann diese Darstellung andererseits aber auch in Zusammenhang mit der Kirchenmusik und der Funktion der Orgelempore interpretiert werden[25]. Den Abschluß des Programms bildet die Vorhalle, deren Decke Ölgemälde der drei Theologischen Tugenden zieren, die auf gipsgrundiertem Fond gemalt sind.

Die Deckenmalereien in Zusammenhang mit der Architektur des Langhauses

Die Ikonographie der Fresken der Wiener Universitätskirche kann nicht isoliert, sondern nur in Zusammenhang mit den grundlegenden architektonischen Veränderungen der Kirche durch Andrea Pozzo in den Jahren von 1703 bis 1705 betrachtet werden[26] (Taf. 6–7). Die aufgrund der Arkadeneinbauten und der Rhythmisierung der Gewölbeabschnitte erreichte Dynamisierung des Langhauses ist somit auch für die Konzeption der Fresken wesentlich[27]. Durch den Jochrhythmus „a b b a" in der Kapellengestaltung erzielte Andrea Pozzo eine Betonung der Raummitte, die er auch im Gewölbe weiterführte[28]. Die architektonische Folge der Travéen wird gleichsam „durch scheinräumliche Höhen-Entsprechungen »untermalt«"[29], findet also ein Pendant in der Konzeption der Scheinmalereien. Entscheidend ist hier, daß Pozzo über den beiden mittleren Langhausjochen nach Entfernung des Gurtbogens – dem Vorbild der Ausmalung von S. Ignazio in Rom (1694) folgend – eine Tambourkuppel illusionierte und damit dem Raum die „Form eines idealen barocken Sakralbaues" gab, „eines Zentralraumes, der gleichzeitig den Bewegungszug nach vorne beibehält"[30], denn nicht allein die Scheinkuppel selbst zentriert den Raum, sondern diese Tendenz ist auch in den angrenzenden beiden Jochen zu bemerken, „da die Augpunkte beider Joche leicht zum Kuppeljoch verschoben und auch die außen angrenzenden »quadri riportati« der Halbjoche zur Mitte hin orientiert sind"[31]. Die Gewölbe der an die

23 WALLNER / RIEDLSPERGER (wie Anm. 15) 7. KNALL-BRSKOVSKY 1987 (wie Anm. 4) 163 sieht hier in abgekürzter Form die im römischen „Gesù" dargestellte Thematik. GRIMSCHITZ (wie Anm. 11) 6 deutet die Ikonographie dieses Joches als „Verneinung" des Aufrufs zur Anbetung des Herrn.

24 KERBER (wie Anm. 2) 87; WALLNER / RIEDLSPERGER ebd., 7; KNALL-BRSKOVSKY 1987 ebd., 163; MÖSENEDER (wie Anm. 15) 333, Nr. 85; REITSAMER / SCHÖRGHOFER (wie Anm. 14) 8, 17; WALLNER (wie Anm. 14) 2.
WASCHGLER (wie Anm. 1) 13 und GRIMSCHITZ ebd., 7 hingegen deuten die Szenen als „Judith, die den Holofernes tötet" (Jdt 13, 8) und „David, der dem Saul das Haupt Goliaths zeigt" (1 Sam 17, 57).

25 MÖSENEDER ebd. Auf die „Anbetung der Hirten" läßt sich Ps 112, 7 („Suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem") beziehen, vgl. KERBER ebd., 87. WALLNER ebd., 2 deutet die nächsten Verse dieses Psalms (6–8), die von der Erhöhung der Erniedrigten handeln, auf die Hirten an der Krippe Jesu und somit ebenfalls auf den Kontext der „Anbetung der Hirten". Vers 9 des Psalms, der besagt, daß Gott die unfruchtbare Frau als Mutter vieler Kinder im Hause wohnen lassen wird („Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem"), erfuhr auf das Hochaltarbild Pozzos mit der „Aufnahme Marias in den Himmel" Deutung (WALLNER ebd., 2; WALLNER / RIEDLSPERGER ebd., 8).

26 BÖSEL / HOLZSCHUH-HOFER (wie Anm. 12) 107–110.

27 KNALL-BRSKOVSKY 1987 (wie Anm. 4) 161.

28 GULDAN (wie Anm. 20) 123; KNALL-BRSKOVSKY 1984 (wie Anm. 4) 125; BÖSEL / HOLZSCHUH-HOFER (wie Anm. 12) 108f.; KNALL-BRSKOVSKY 1987 ebd., 161; Artur ROSENAUER, Bauten und Stile, in: Viertel mit Vergangenheit … und Zukunft. Öffentliche Vorträge 1987 der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1990, 7–21, bes. 12; KOLLER 1996 (wie Anm. 2) 178f.

29 GULDAN ebd., 124.

30 KNALL-BRSKOVSKY 1984 (wie Anm. 4) 137; vgl. KNALL-BRSKOVSKY 1987 (wie Anm. 4) 161.

31 KERBER (wie Anm. 2) 102; vgl. KNALL-BRSKOVSKY 1984 ebd., 125.

Scheinkuppel beiderseits anschließenden Joche, die als durchbrochene Gewölbe gestaltet sind, und das Vorjoch bzw. das erste Chorjoch erscheinen somit nach einem „zentralisierenden Prinzip“[32] konzipiert, d.h. sind jeweils aufeinander bezogen.

Aus diesem Grund ist für die Beurteilung der Gesamtkonzeption der Standpunkt des Betrachters wichtig, da die einzelnen Joche unterschiedliche Blickpunkte verlangen, also jeweils eine gewisse „Leserichtung“ vorgeschrieben wird: „Von der Scheinkuppel ab geht die geforderte Sicht nach Norden, nur das Fresko über dem Eingangsjoch verfährt umgekehrt – gleichsam als ein Bild zum Abschied für den, der die Kirche verläßt“[33]. Die illusionistischen Deckengemälde in der Wiener Universitätskirche sind in diesem Sinn sowohl durch die exzentrische Verkürzung ihrer Architekturen wie durch die Anordnung der Figuren auf Schrägsicht bezogen.

Wollte Pozzo in der Wiener Universitätskirche eine bloße additive Reihung von einzelnen Themen vermeiden und ein möglichst geschlossenes inhaltliches Konzept erzielen, mußte er danach trachten, sich einer einheitlichen projektiven Raumvorstellung anzunähern[34]. Die Konstruktion der gemalten Scheinkuppel „verhindert ein Erfassen der intendierten zentralen Raumillusion von der Mitte des Kirchenschiffes aus. Vielmehr verlangt sie – den Konstruktionspunkten der Quadratur gemäß – die Bewegung entlang der Hauptachse bis vor zum Presbyterium“[35]. Möglicherweise kommt hier ein jesuitisches Denkprinzip zur Anwendung, das bereits in der ersten Dekoration des römischen Gesù als „progressive religious experience“[36], als Raumerfassung im Durchschreiten eines Kirchenraumes, faßbar wird. Architekturmalerei und figurales Programm stehen somit nicht isoliert nebeneinander, sondern bedingen sich und sind unmittelbar in der fortschreitenden Perspektive des Betrachters aufeinander bezogen[37]. Darin wird die äußerst flexible Anwendung der inhaltlichen Möglichkeiten der Scheinarchitektur deutlich[38].

Zur Frage von „Leserichtung“ und Betrachterstandpunkt

Wesentlich in diesem Zusammenhang ist die Frage, in welcher Hinsicht die Joche, deren Darstellungen entgegengesetzte Blickrichtungen bedingen, thematisch überhaupt „zusammengelesen“ werden können. Pozzo formulierte in der Wiener Universitätskirche das Bestreben, durch zwei kontrastierende „Leserichtungen“ (von und zum Chor) das Gegenteil einer rein additiven Aneinanderreihung von Freskenabschnitten zu erreichen. Zudem lassen sich die Joche nach zwei Ausstattungsmodi differenzieren. Das ikonographische Programm spielt sich auf zwei – formal streng definierten – Ebenen ab[39]: Die „quadri riportati“, die nicht in ein illusionistisches System integriert sind, zeigen die „Anbetung der Hirten“ und die „Flucht nach Ägypten“ und beziehen sich auf den Kult der Heiligen Familie, der am Beginn des 18. Jahrhunderts – neben den Zisterziensern und Unbeschuhten Karmelitern – besonders von den Jesuiten propagiert wurde[40]. In den größeren, illusionistischen Feldern wird der „Engelssturz“ der „Engelsglorie“ gegenübergestellt, welche die göttliche Majestät lobpreist, die thematisch in der Laterne der Scheinkuppel gipfelt. Was bei Giovanni Battista Gaullis (1639–1709) Konzeption des Freskos im Langhaus des römischen Gesù (1676/1679) [„Anbetung des Namens Jesu“] noch

32 Bösel / Holzschuh-Hofer (wie Anm. 12) 108.

33 Schöne (wie Anm. 22) 158; Kerber (wie Anm. 2) 100–110; vgl. die kritische Diskussion der These Schönes zur „Schrägansicht“ (wie Anm. 22) bei Kerber ebd., 94–98; Peter Vignau-Wilberg, Rezension zu: Kerber ebd., in: Kunstchronik 25 (1972) H. 3, 73–80, bes. 74f.; Ingrid Sjöström, Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting (Acta Universitatis Stockholmiensis 30) Stockholm 1978, 66f.; Bernhard Kerber, Pozzo und der Aristotelismus, in: Battisti (wie Anm. 2) 33–47, bes. 35–39; vgl. Christian Adolf Isermeyer, „Veduta ferma“. Zur Bedeutung der Schrägansicht für die Sixtinische Decke, in: Wilhelm Schlink / Martin Sperlich (Hrsg.), „Forma et subtilitas“. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag, Berlin-New York 1986, 94–129; grundsätzlich zu der durch die Perspektive gegebenen Ambivalenz zwischen dem frei wählbaren subjektiven „Blickpunkt“ und dem „objektivierenden Wirklichkeitssinn“: Erwin Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/1925, Leipzig–Berlin 1927, 258–330, bes. 287–289, wiederabgedruckt in: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1980, 99–168.

34 Kerber (wie Anm. 2) 102.

35 Knall-Brskovsky 1987 (wie Anm. 4) 161.

36 Howard Hibbard, „Ut picturae sermones“: The First Painted Decorations of the Gesù, in: Rudolf Wittkower / Irma B. Jaffé (Ed.), Baroque Art: The Jesuit Contribution, New York 1972, 29–47, bes. 41.

37 Zur Vorstellung, daß sich im Voranschreiten die Schau inhaltlicher Zusammenhänge entfaltet: Schöne (wie Anm. 22) 168; Bernd Wolfgang Lindemann, Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Worms/R. 1994, 93.

38 Knall-Brskovsky 1984 (wie Anm. 4) 138.

39 Richard Bösel, Le opere viennesi e i loro riflessi nell'Europa centro orientale, in: Vittorio De Feo / Vittorio Martinelli, Andrea Pozzo, Milano 1996, 204–229, bes. 209.

40 Ebd.; Mikuda-Hüttel (wie Anm. 12) 107–109 (mit Lit.).

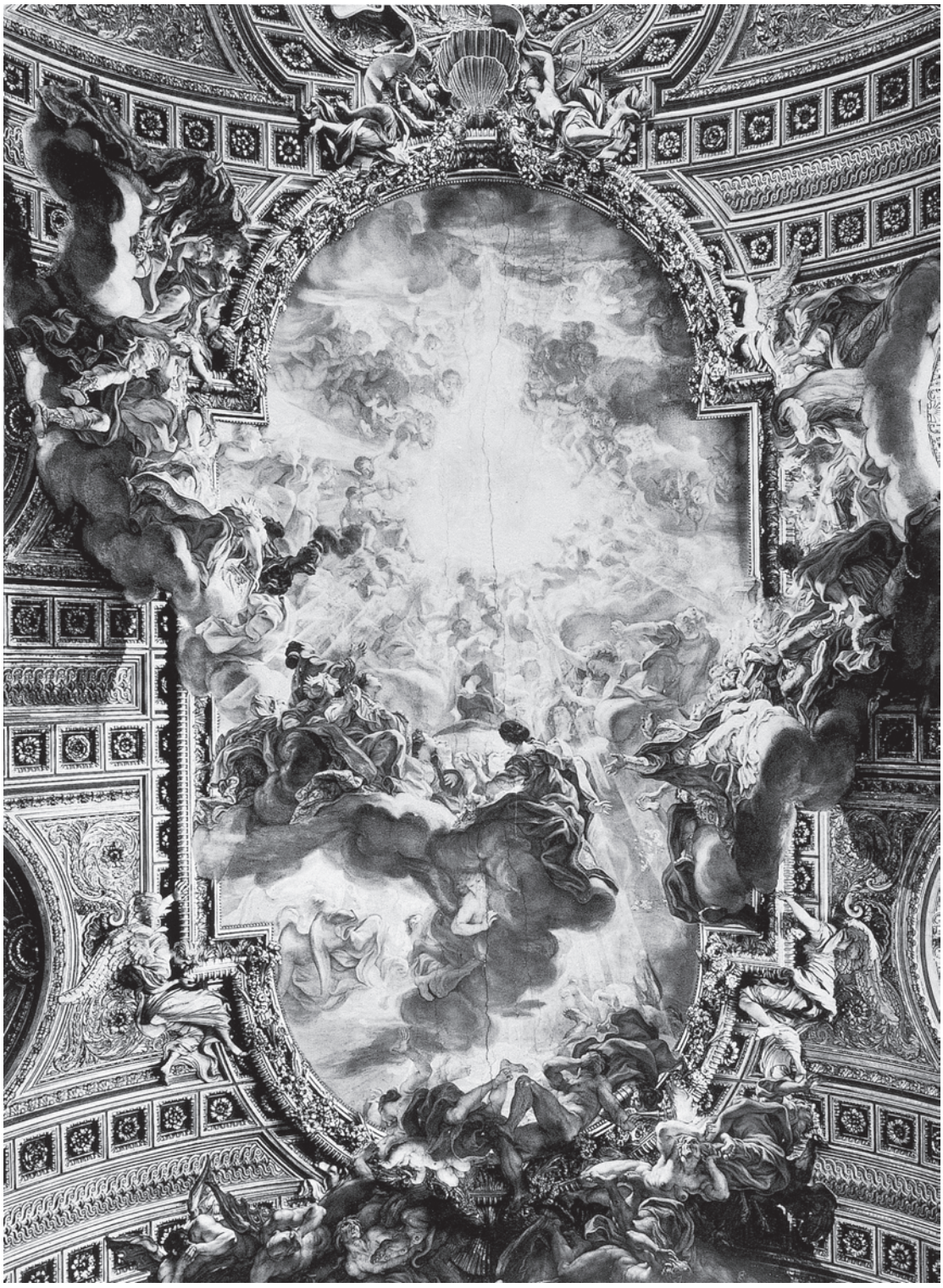


Abb. 1 Giovanni Battista Gaulli, Rom, Il Gesù, Langhausfresko, 1676/1679



Abb. 2 Andrea Pozzo, Rom, S. Ignazio, Langhausfresko, 1694



Abb. 3 Andrea Pozzo, Rom, Corridoio in der Casa Professa, 1682–1688

in *einem* Fresko, d.h. gleichsam als Einheit in Form eines von Engeln gehaltenen Tableaus auftritt[41] (Abb. 1), wird in der Wiener Universitätskirche in mehrere Einheiten aufgesplittert. Die dadurch entstandene Folge von „Einzelbildern", die zusätzlich in zwei verschiedenen „Darstellungsmodi" (illusionistisch als „Schachtraum" und nicht-illusionistisch als „quadro riportato") formuliert werden, steht grundsätzlich der einheitlichen und durchgängigen Konzeption einer Freskierung der Kirche – wie sie in S. Ignazio mit der Thematisierung der Missionstätigkeit des Jesuitenordens beispielhaft formuliert wurde (Abb. 2) – entgegen. Diese Aufgliederung in verschiedene Realitätsabstufungen, in illusionierte Schachträume und „quadri riportati", besitzt ihrerseits entscheidende Vorstufen in Pozzos Ausmalung des Corridoio der Casa Professa in Rom (1682–1688), wo einerseits die historischen Szenen sinnigerweise an die Bildform des „quadro riportato" gebunden sind und andererseits die Erscheinungen, die sich am Himmel abspielen, durch rahmenartige Öffnungen in der Decke erblickt werden können[42] (Abb. 3). Zudem können für die „schachtartige"[43] Scheinöffnung des Joches *LAUDATE PUERI DOMINUM* in der Wiener Universitätskirche wichtige Vorstufen in Pozzos Deckenmalereien für die Kapelle des hl. Aloysius Gonzaga SJ im rechten Querhaus von S. Ignazio in Rom (ab 1697)[44] (Abb. 4) – vor allem hinsichtlich der herabschwebenden Engel – ausgemacht werden.

Bereits Egnazio Danti (1536/1537–1586) hat in seinem Vignola-Kommentar (1611)[45] die Aufteilung großer Deckenflächen in Einzelfelder empfohlen. Das von Stuckdekoration eingefaßte und somit besonders ausgezeichnete „quadro riportato" fand im römischen Bereich besondere Anwendung, so etwa im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts in der



Abb. 4 Andrea Pozzo, Rom, S. Ignazio, rechts Querhaus, Dekkenmalereien in der Kapelle des hl. Aloysius Gonzaga SJ, ab 1697

Kirche Santa Maria dell'Orto (ca. 1703/1706), ausgemalt von Giacinto Calandrucci (1646–1707), in S. Clemente (ca. 1714), freskiert von Giuseppe Bartolomeo Chiari (1654–1727), in S. Gregorio al Celio (1727), ausgemalt von Placido Costanzi (1699 oder 1701–1759), in Santa Caterina a Magnanapoli (ca. 1712), freskiert von Luigi Garzi (1638–1722), und in der von Giovanni Battista Gaulli im Jahr 1707 dekorierten Kirche SS. Apostoli[46]. Die wesent-

41 Hermann Bauer, Zum Illusionismus Berninis, in: Herbert Beck / Sabine Schulze (Hrsg.), Antikenrezeption im Hochbarock, Berlin 1989, 129–142, bes. 133; zum Motiv der tragenden Engel: Rudolf Preimesberger, Ephemer in dauernder Gestalt. Zu Berninis Hochaltar in Castelgandolfo, in: Joseph Imorde / Fritz Neumeyer / Tristan Weddigen (Hrsg.), Barocke Inszenierung, Emsdetten–Zürich 1999, 116–125.

42 Kerber (wie Anm. 2) 50–54, Abb. 34; Knall-Brskovsky 1984 (wie Anm. 4) 134; Evonne Levy, „A noble Medley and Concert of Materials and Artifice". Jesuit Church Interiors in Rome, 1567–1700, in: Thomas M. Lucas SJ (Ed.), Katalog: Saint, Site and Sacred Strategy. Ignatius, Rome and Jesuit Urbanism, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1990, 47–61, bes. 54; ders., Der Korridor Andrea Pozzos im Professhaus in Rom, in: Battisti (wie Anm. 2) 141–143; Maurizio De Luca, Die Fresken im Korridor des Gesù in Rom. Die Maltechnik und neue Entdeckungen im Zuge der letzten Restaurierung, in: ebd., 145–152. Zur Anwendung dieser beiden Darstellungsmodi im französischen Hochbarock (bei Réné-Antoine Houasse [1644/1645–1710] und Charles Le Brun [1619–1690]), vgl. Paul Duro, The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork, Cambridge (UK / USA) 1996, 53–55, fig. 12, 13.

43 Guldan (wie Anm. 20) 123.

44 Kerber (wie Anm. 2) 68f., Abb. 52; Claudio Strinati, Gli affreschi nella chiesa di Sant'Ignazio a Roma, in: De Feo / Martinelli (wie Anm. 39) 66–93, bes. 69 (Abb. [seitenverkehrt]); Battisti (wie Anm. 2) 114 (Abb.); vgl. hier auch die von Pozzo ausgestaltete Jesuitenkirche SS. Martiri e S. Francesco Saverio in Mondovi (1679): Möseneder (wie Anm. 15) 332, Nr. 85; Battisti ebd., 116 (Abb.); zu Mondovi grundsätzlich: Kerber ebd., 43–46, Abb. 28, 29.

45 Egnatio Danti, Le due regole della prospettiva pratica di M. Barozzi da Vignola, Roma 1611, 5; vgl. Kerber ebd., 99f., Anm. 241.

46 Stella Rudolph (Ed.), La pittura del'700 a Roma, Milano 1983, fig. 121, 164, 225, 273, 279; Marie Christine Gloton, Trompe-l'œil et décor plafonnant dans les églises romaines de

lichsten Anregungen für die Anwendung des „quadro riportato" dürften bereits von den Freskierungen der „Vision des hl. Philippus Neri" von Pietro da Cortona in S. Maria in Vallicella in Rom (1664/1665), der „Engel mit den Arma Christi" in der Sakristei derselben Kirche aus dem Jahr 1633[47] und des „Triumphes der Clementia" (1677) von Carlo Maratta (1625–1713) im römischen Palazzo Altieri ausgegangen sein[48]. Die genannten Ausmalungen zeigen durchwegs das gleiche Prinzip einer zumeist von Stichkappen umgebenen und von einem wuchtigen Rahmen eingefaßten zentralen und jochübergreifenden längsgerichteten Deckenfreskierung, die sich thematisch auf das Patrozinium der Kirche bezieht. Diese Freskenschemata sind aber formal von jenen in der Wiener Universitätskirche zu unterscheiden, da bei letzterem Werk quergerichtete und kleinformatige „quadri riportati" auftreten[49]. Das prägnanteste Beispiel eines umfassenden Freskenprogramms, das auf die Aufteilung in Einzelfelder verzichtet, ist – wie erwähnt – die Ausmalung der römischen Kirche S. Ignazio. Der fundamentale Unterschied zur Wiener Universitätskirche besteht darin, daß sich in S. Ignazio die Gesamtheit des Freskos nur von der Schiffmitte aus erschließt, daß also der ikonographische Gesamtzusammenhang nicht in einer oder zwei „Leserichtungen" aus isolierten „Einzelbildern" wie in der Wiener Universitätskirche erkannt werden kann, sondern nur in *einem* bestimmten Gesamteindruck auflösbar wird[50]. In Zusammenhang mit der Frage des Standortes des Betrachters und der „Leserichtung" der Fresken der Wiener Universitätskirche ist die unmittelbare Teilhabe des Betrachters am Geschehen im Scheinraum entscheidend. Ähnlich wie im römischen „Gesù" steht der Betrachter in der Wiener Universitätskirche in einem Realraum, den die in die beiden „Schachträume" herabschwebenden Engel zu teilen scheinen. Umgekehrt scheint sich über dem realen Gewölbe der illusionistische Raum als eine Erweiterung des Realraums fortzusetzen[51]. Erwin Panofsky charakterisierte diesen Sachverhalt mit dem Begriff der „Region des Visionären, innerhalb derer das Wunder zu einem unmittelbaren Erlebnis des Beschauers wird, indem die übernatürlichen Geschehnisse gleichsam in dessen eigenen, scheinbar natürlichen Sehraum einbrechen und ihn gerade dadurch ihrer Übernatürlichkeit recht eigentlich »inne« werden lassen"[52]. Die inhaltliche Konzeption der Deckenmalereien der Wiener Universitätskirche ist somit direkt auf den Betrachter, der *sowohl* am Real- *als auch* am Scheinraum unmittelbaren Anteil hat, bezogen. Er fungiert als direkter Teilhaber des Erfahrungsraumes der Deckenmalereien und nimmt

l'Âge baroque, Roma 1965, pl. XLIII; allgemein zum „quadro riportato": Wiebke FASTENRATH, „quadro riportato". Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München 51) München 1990. Der Akzent auf stuckgerahmten – Querrechtecken angenäherten – Freskenfeldern im Gewölbescheitel ist auch im süddeutschen Raum in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts zu bemerken, z.B. die 1688–1694 von Hans Georg Asam (1649–1711) durchgeführte Freskierung in der ehemaligen Benediktinerklosterkirche Tegernsee, vgl. Peggy FIESS, Die Anfänge der barocken Deckenmalerei in süddeutschen Kirchenräumen. Prinzipien der Illusion, Karlsruhe 1997, 17, 190f., Abb. 43–51, Farbtaf. 6, 7 (mit Lit.).

47 Giuliano BRIGANTI, Pietro da Cortona o della pittura barocca, Firenze 1962, 87, fig. 143; MERZ (wie Anm. 14) 233f., Abb. 367, 368, Farbabb. 9; Anna LO BIANCO, Pietro da Cortona: Cortona e fortuna dell'artista, in: DIES. (Ed.), Katalog: Pietro da Cortona 1597–1669, Roma, Palazzo Venezia, Milano 1997, 21–40, bes. 29, fig. 4; zur Ikonographie der Sakristei: Rudolf PREIMESBERGER, Alessandro Algardis Statue des heiligen Philippus Neri. Zum Thema Wort und Bild im römischen Barock, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25 (1993) [Barock regional – international] 153–162.

48 GLOTON (wie Anm. 46) 136, pl. XXV, XLII.

49 Zur Tradition der Kombination von Quadratur und „quadri riportati" in den Freskierungen des 16. und 17. Jahrhunderts: Robert ENGGASS, The Painting of Baciccio. Giovanni Battista Gaulli 1639–1709, University Park Pennsylvania 1964, 46–52.

50 Vgl. zu dieser Problematik: Hans TIETZE, Andrea Pozzo und die Fürsten Liechtenstein, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich N.F. 13/14 (1914/1915) [Festschrift zur Fünfzigjahrfeier des Vereines] 432–446; KERBER (wie Anm. 2) 106f.; VIGNAU-WILBERG (wie Anm. 33) 75f.; KNALL-BRSKOVSKY 1984 (wie Anm. 4) 127; STRINATI (wie Anm. 44); KERBER (wie Anm. 33) 39.

51 Ebria FEINBLATT, Jesuit Ceiling Decoration, in: The Art Quarterly 10 (1947) Nr. 4, 237–253, bes. 243; LINDEMANN (wie Anm. 37) 108; ENGGASS (wie Anm. 49) 44, 50; Robert ENGGASS, La Chiesa trionfante e l'affresco della volta del Gesù, in: Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO / Dieter GRAF / Francesco PETRUCCI (Ed.), Giovan Battista Gaulli – Il Baciccio. 1639–1709, Milano 1999, 27–39, bes. 33–35, fig. 4, vgl. Thomas POENSGEN, Die Deckenmalerei in italienischen Kirchen, Berlin 1969, 93–95, Abb. 31. Zudem ist die ikonographische Bedeutung des Lichtes im Fresko des „Gesù" zu berücksichtigen (FEINBLATT ebd., 240; 243); grundlegend zu dieser Frage in der illusionistischen Deckenmalerei am Beispiel von S. Ignazio in Rom: Ernst H. GOMBRICH, Means and Ends. Reflections on the History of Fresco Painting (Walter Neurath Memorial Lectures 8) London 1976, 57.

52 PANOFSKY 1927 (wie Anm. 33) 291; vgl. hier auch jene Werke, die thematisch in der Nachfolge des römischen „Gesù" stehen wie der Engelsturz im 1714 entstandenen Fresko der Kirche SS. Apostoli in Rom, ein Werk von Giovanni Odazzi (1663–1731): GLOTON (wie Anm. 46) pl. XXXIX; RUDOLPH (wie Anm. 46) fig. 530; FAGIOLO DELL'ARCO / GRAF / PETRUCCI ebd., 79, 81, fig. 12; vgl. hier auch das Fresko am Triumphbogen mit dem Engelsturz in der Kirche S. Michele in Bosco (1659) von Domenico Maria Canuti (1620–1684): Renato ROLI, Pittura bolognese 1650–1800 dal Cignani ai Gandolfi (Fonti e studi per la storia di Bologna e delle province Emiliane e Romagnole 6) Bologna 1977, 41f., fig. 7a.

die visionäre Erscheinung wahr. Das Himmlische ist in der Realisierung eines barocken Hypäthralraumes als Wolkenhimmel und damit als unmittelbar anschauliche und unserer Erfahrung direkt zugängliche Erscheinung gestaltet. Das übersinnlich-himmlische Ereignis erfährt in dieser Hinsicht in der künstlerischen Umsetzung durch die sinnliche Anschauung des „real-physikalischen" Himmels eine glaubhafte Vergegenwärtigung[53]. Der Betrachter nimmt unmittelbar teil am Geschehen, ist somit notwendigerweise auch Teil des durch die Quadratur indizierten „Systemraums"[54], er (der Betrachter [W.T.]) „subordiniert sich dem Wunder, konstituiert es aber mit, indem er von ihm betroffen wird"[55]. Damit verbunden ist der „totale Anspruch auf semantische Verbindlichkeit"[56], der mit Pozzos Illusionismus erhoben wird. Der Standort, der durch die Steinplatte im Boden der Wiener Kirche gekennzeichnet ist, gibt die ideale Ansicht wieder, d.h. sie bezeichnet den fixen Betrachterstandpunkt für die Scheinkuppel[57], der im Gegensatz zu der erst im Fortschreiten möglichen Gesamterfassung der Deckenmalereien des Langhauses steht.

Bereits Nikolaus von Kues (1401–1464) hatte behauptet, daß das Weltbild eines bestimmten Beobachters durch seinen Standort bestimmt sei, den er im Universum einnimmt[58]. Diese unbedingte Festlegung des Blickpunktes in der Wiener Universitätskirche, die mit der Scheinkuppel verbunden ist, nutzte der Lutheraner Christoph Friedrich Nicolai (1733–1811) in seinem Reisebericht von 1781 zum Ausgangspunkt seiner berühmten, typisch aufklärerischen und direkt gegen den Jesuitenorden gerichteten Polemik: „… Eine solche Art der Malerej (d.h. Andrea Pozzos [W.T.]) kommt mir beinahe vor, wie der Jesuitenorden selbst. Stehet man in dem einzigen angewiesenen Gesichtspunkte der strikten Obedienz, so kann die Verfassung dieses Ordens als ein einheitliches und zusammenhängendes Gebäude erscheinen. Rückt man aber nur einen Fuß aus dem Punkte des blinden Gehorsams, so siehet man und siehet es klarer, je weiter man von diesem Punkte gehet, daß alles nur Verblendung ist, und die Verfassung dieses Ordens mit allen den verschiednen Verbindungen, in welche Gott den Menschen gesetzt hat, unzusammenhängend und so dem wahren Wohle der Menschheit hinderlich ist"[59]. Bernhard Kerber hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß das Problem des Betrachterstandpunktes auch eine „Frage der Ethik"[60] sei: Die Mitte ist nach Aristoteles der Ort der Tugend, Abweichung gilt als Laster. Nur aus der Mitte konstituiert sich für den Betrachter „Welt als Überwelt". Die Frage des Betrachterstandpunktes erhält somit über die formale und inhaltliche Problematik des Zusammensehens von Real- und Scheinraum hinaus zusätzlich eine ethische Dimension.

53 Kerber (wie Anm. 33) 39; Lindemann (wie Anm. 37) 49f.; Margit Kern, Die Rezeption des römischen Hochbarock unter Wahrung spätmittelalterlicher Frömmigkeitstraditionen am Beispiel ausgewählter Marienaltäre in Österreich, in: Katalog: Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, 73–84, bes. 82 (am Beispiel des Hochaltares Andrea Pozzos); zu den theologischen Grundlagen: Hugo Rahner SJ, Die „Anwendung der Sinne" in der Betrachtungsmethode des Hl. Ignatius von Loyola, in: Zeitschrift für Katholische Theologie 79 (1957) 434–456, bes. 442; zur Problematik des barocken „Wolkenhimmels" in seinem Verhältnis zum Emypreum als dem oberhalb der Fixsternsphäre angenommenen Wohnsitz Gottes und der Heiligen: Lindemann ebd., 104. Nach jesuitischer Anschauung offenbart Gott seine Geheimnisse durch materielle (d.h. leibliche) Bilder, vgl. Mabel Lundberg, Jesuitische Anthropologie und Erziehungslehre in der Frühzeit des Ordens (ca. 1540 – ca. 1650) [Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Doctrinae Christianae Upsaliensia 6] Uppsala 1966, 161, was bedeutet, daß die äußeren Dinge zu Mitteln werden, durch die der Mensch über geistlichen Dingen Erleuchtung findet.

54 Panofsky 1927 (wie Anm. 33) 280.

55 Kerber (wie Anm. 33) 39 unter Bezug auf Panofsky 1927 ebd.; Francis Haskell, Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln 1996 (1. Aufl. New-Haven London 1980) 143.

56 Kerber ebd., 39f.

57 Kerber (wie Anm. 2) 100; Bösel (wie Anm. 39) 209.

58 Alexandre Koyré, Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum, Frankfurt/M. 1969 (1. Aufl. Baltimore [MD] 1957) 25. Mit dieser Anschauung ist der Gedanke verbunden, daß der relative Charakter jedes einzelnen Weltbildes die Unmöglichkeit bedingt, zu einer objektiv gültigen Darstellung des Universums zu gelangen. Raum und Zeit sind in dieser Anschauung noch nicht – wie später bei Newton – Wesenheiten, die „ohne Beziehung auf irgendeinen äußeren Gegenstand" (Newton 1729, zitiert nach: ebd., 149) existieren können, d.h. ihre eigene unabhängige Natur besitzen, sondern auf den Standort und die Natur eines konkreten Betrachters bezogen, der mit seinem Standort den Raum erfassen kann.

59 Christoph Friedrich Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten, Bd. 1, Berlin-Stettin 1783, 650, zitiert nach: Kerber (wie Anm. 2) 101; Kerber (wie Anm. 33) 39; vgl. Knall-Brskovsky 1987 (wie Anm. 4) 164f.; Heinrich Pfeiffer SJ, Pozzo und die Spiritualität der Gesellschaft Jesu, in: Battisti (wie Anm. 2) 13–16, bes. 13; Polleross (wie Anm. 12) 120. Nicolais Aussage läßt sich gut mit Hans Blumenbergs Feststellung verbinden, wonach die Lokalisierung des Menschen im Universum gleichgültig sei, „wenn er gar nicht mehr innerhalb des Ganzen, sondern als Subjekt dem Ganzen gegenübersteht": Hans Blumenberg, Die Genesis der kopernikanischen Welt, Bd. 1: Die Zweideutigkeit des Himmels, Eröffnung der Möglichkeit eines Kopernikus, 3. Aufl. Frankfurt/M. 1996 (1. Aufl. ebd. 1975) 91.

60 Kerber (wie Anm. 33) 33, 40.

Textliche Grundlagen des Programms

Die „Folge von Einzelbildern“[61], wie sie in den Deckenmalereien der Wiener Universitätskirche auftritt, und die innerhalb der Entwicklung der barocken Deckenmalerei ein retardierendes Element darstellt, begünstigt offensichtlich die aufeinanderfolgende Verbildlichung einzelner Zitate aus der Heiligen Schrift (z.B. von Psalmversen). Wie bei den Deckenbildern der römischen Kirchen Il Gesù und S. Ignazio liegt auch den bildlichen Darstellungen der Wiener Universitätskirche eine bestimmte Stelle aus der Heiligen Schrift, d.h. im konkreten Fall ein Psalm, zugrunde[62]. Von der Psalmenillustration wird in der Universitätskirche ausführlich Gebrauch gemacht, d.h. der Ausgangspunkt für jedes Joch ist immer ein bestimmter Psalmvers, der im Fresko in Wort und Bild umgesetzt wird. Hier liegt die Schlußfolgerung nahe, ob nicht Elemente der Liturgie, der Predigt[63] bzw. der Psalmenexegese eine entscheidende Rolle für die Freskenkonzeption gespielt haben. Die Bedeutung von Psalm 113 (112) liegt unter anderem darin begründet, daß er in der christlichen Liturgie am 21. und 22. Sonntag nach Pfingsten Verwendung findet[64], und gerade dieser Psalm zeichnet sich durch eine besondere Betonung der Bedeutung des Namens Gottes aus. Der „Name“ tritt hier als Wechselbegriff an die Stelle der Person[65].

In S. Ignazio kann der Sachverhalt der bildlichen Umsetzung eines bestimmten Passus aus der Heiligen Schrift anschaulich mit der Bibelstelle Lk 12, 49 („Ignem veni mittere in terram et quid volo nisi ut accendatur“) demonstriert werden[66]. Zwei Kartuschen tragen je eine Hälfte dieses Lukasverses, der zudem in hervorragender Weise geeignet ist, die Beziehung des symbolträchtigen „Feuers Christi“ zum Kirchenheiligen („ignis“ – „Ignatius“) in etymologischer Hinsicht zu verdeutlichen. Auch andere Jesuitenkirchen zeigen im wesentlichen die Konzeption der Illustration eines bestimmten Bibelverses bzw. einer Stelle aus der Liturgie: Felix Anton Schefflers (1701–1760) im Jahr 1944 zerstörte (und nach alten Fotos rekonstruierte) Fresken in der ehemaligen Jesuitenkirche Mariae Himmelfahrt in Brünn (1739–1744), die im Langhaus die Glorifikation Mariens mit Vertretern des Alten und Neuen Testaments zeigen, illustrieren im Gewölbe der Franz Borgia-Kapelle die Strophe „Ecce panis angelorum“ aus der vom hl. Thomas von Aquin geschaffenen Sequenz zum Fronleichnamsfest „Lauda Sion Salvatorem“[67], während im römischen „Gesù“

61 SCHÖNE (wie Anm. 22) 158.

62 WASCHGLER (wie Anm. 1) 15. Das prononcierte Auftreten einzelner Psalmverse in der barocken Malerei würde eine nähere Untersuchung – auch unter dem Aspekt komplexer Bild-Text-Relationen – verdienen. So hat Daniel Gran (1694–1757) für die Ausmalung der Wallfahrtskirche am Sonntagberg (1738–1743) ursprünglich die Darstellung von Engelscharen mit Musikinstrumenten und dem Spruchband „Laudate pueri Dominum“ geplant, vgl. Eckhart KNAB, Daniel Gran, Wien–München 1977, 91.

63 Grundsätzlich: Urs HERZOG, „Geistliche Wohlredenheit“. Die katholische Barockpredigt, München 1991; Werner WELZIG (Hrsg.), Predigten der Barockzeit. Texte und Kommentar, durch Zeugnisse zur Predigt in der deutschen Literatur vom 18. zum 20. Jahrhundert (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 626) Wien 1995.

64 Heinrich J. RADERMACHER, Psalmen und Liturgie. Eine biblisch-liturgische Erklärung der Sonn- und Festtagsmessen, Paderborn-Wien-Zürich 1938, 8; Josef PASCHER, Die Methode der Psalmenauswahl im römischen Stundengebet (Bayerische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 1967, H. 3) München 1967; DERS., Das liturgische Jahr, München 1963, 184; vgl. in diesem Zusammenhang auch die besondere Verehrung des Namens Jesu durch die Jesuiten, z.B. Gaullis Fresko im Presbyterium des „Gesù“ mit der Darstellung eines Engelskonzertes und dem Spruchband nach Lk 2, 1 („Vocatum est nomen eius Iesus“), vgl. FAGIOLO DELL'ARCO / GRAF / PETRUCCI (wie Anm. 51) 142 (mit Abb.) oder Antonio Maria Vianis (1555/1560–1629) Namen-Jesu-Altarblatt der Michaelskirche in München von 1588/1589, vgl. Wolfgang BRÜCKNER, Ein tridentinisches Bekenntnisbild. Das Namen-Jesu-Altarblatt der Michaelskirche in München von 1588/89 als Gnadenthron des Neuen Bundes, in: Markus HÖRSCH / Elisabeth OY-MARRA (Hrsg.), Kunst-Politik-Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag, Petersberg 2000, 77–86.

65 Hans-Joachim KRAUS, Psalmen (Biblischer Kommentar, Altes Testament, begr. von Martin NOTH XV/2) Neukirchen-Vluyn 1972, 775–777, DERS., Theologie der Psalmen (Biblischer Kommentar, Altes Testament, begr. von Martin NOTH, hrsg. von Siegfried HERRMANN und Hans Walter WOLFF XV/3) Neukirchen-Vluyn 1979, 21f.; vgl. I. W. SLOTKI, Omnipresence, Condescension and Omniscience in Psalm 113, 5–6, in: The Journal of Theological Studies 32 (1931) 367–370.

66 Peter WILBERG-VIGNAU (sic!), Andrea Pozzos Deckenfresko in S. Ignazio (veränderter Teildruck aus: DERS., Andrea Pozzos Innenraumgestaltung in S. Ignazio. Ein Beitrag zum Innenraum des römischen Spätbarocks, Diss. phil. Kiel 1966) München 1970, 27; vgl. zur Diskussion der Ikonographie der Fresken von S. Ignazio: POENSGEN (wie Anm. 51) 96, Abb. 57, VIGNAU-WILBERG (wie Anm. 33) 76f. und LINDEMANN (wie Anm. 37) 109–121 mit den Varianten der Deutung des Freskos als „Aussendung des göttlichen Lichtes“ (KERBER [wie Anm. 2]) und „Glorie des hl. Ignatius“ (Hermann SCHADT, Andrea Pozzos Langhausfresko in S. Ignazio, Rom. Zur Thementradition der barocken Heiligenglorie, in: Das Münster 24 [1971] 153–160; bes. 153; vgl. FEINBLATT [wie Anm. 51] 246, 249).

67 WASCHGLER (wie Anm. 1) 15; August PROKOP, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst, Bd. IV, Wien 1904, 1305, 1310, 1315, fig. 1594; Ernst DUBOWY, Felix Anton Scheffler: ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München 6 (1925/1926) 89–281, bes.

Phil 2, 10f. („In nomine Iesu omne genu flectatur, coelestium, terrestrium et infernorum“) ausgedeutet wird[68].

Der markante ikonographische Bezug auf die Psalmen besitzt in der ersten Dekoration des römischen Gesù, deren ikonographische Gestaltung im Jahr 1580 – wenn nicht sogar früher entworfen wurde – einen wichtigen Vorläufer: In der dortigen Pfingstkapelle sind vier Kartuschen mit einem Vers von Psalm 18 (19) kombiniert: „In omnem terram / exivit sonus eorum / et in fines orbis terrae / verba eorum. Psal. XVIII“[69]. Auch andere Elemente der Ikonographie der Wiener Universitätskirche sind bereits früher ausgeformt worden: Entscheidend ist auch, daß der für die Wiener Universitätskirche bedeutende typologische Gesichtspunkt in den Kuppelzwickeln von S. Ignazio (1685) mit Darstellungen von David (und Goliath), Simson (und den Philistern), Judith (und Holofernes) und Jael (und Sisera)[70] auftritt, die in diesem Kontext als „Präfigurationen des gegenreformatorischen Eifers des Ignatius“[71] zu interpretieren sind.

In S. Ignazio ist – wie auch in der Wiener Universitätskirche – der ausdrückliche Hinweis auf die biblischen Schriftstellen bedeutungskonstituierend, da sie den Charakter eines Mottos der Darstellungen in sich tragen[72]. Ähnlich wie in S. Ignazio kann die Struktur der Deckengemälde in der Wiener Universitätskirche somit als eine im wesentlichen emblematische beschrieben werden: Die Freskierung fungiert hier als eine bildliche „Subscriptio“, gleichsam als die lehrhafte Ausdeutung von „Motto“ und „Pictura“. Die biblischen Schriftstellen liefern den Anlaß, auf dessen Basis sich der komplexe Gehalt des Freskenprogramms entfalten kann. „Wort und Bild sind ineinander verzahnt“[73], was zur Folge hat, daß „Wort und Bild nur im Zusammenwirken jenen gemeinsamen dritten Sinn für den lesend Betrachtenden hervorbringen, den sie einzeln und für sich genommen nicht haben“[74]. Dieser bildlich-literäre Doppelaspekt, der die Integration des Wortes in das Bild verlangt, war das adäquate und zeitspezifische Mittel, um große Bildkonzepte mit gegenreformatorischer Intensität propagieren zu können. Diese Verzahnung von Wort und Bild auf der Grundlage eines Psalms fordert und fördert in der Wiener Universitätskirche das „Zusammenlesen“ der verschiedenen „Einzelbilder“ in hohem Maße. Das „Wort“ fungiert als das diese Einzelbilder verbindende Element, als die eigentliche zusammenfassend-übergreifende Sinnstiftung für die auf der Abfolge der einzelnen Psalmverse beruhende „Leserichtung“ des Programms. Wesentlich für eine schlüssige Gesamtinterpretation des Programms ist die heilsgeschichtliche Einbindung Marias[75] in ein umfassendes Lob Jesu Christi (*LAUDATE PUERI DOMINUM*) bzw. der Dreifaltigkeit (Fresko über dem Hochaltar), sind doch die Joche mit der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ und die „Anbetung der Hirten“ ikonographisch notwendigerweise mit der Verbildlichung Marias verbunden. Ihr Triumph in der „Assumptio“, die für den gesamten Jesuitenkomplex (Theatersaal des Akademischen Collegiums, Deckenmalerei von Anton Hertzog [?], vor 1735) eine Art Generalthema darstellt, ist zudem der Sieg des erlösten Menschen[76].

208; Ivo Krsek / Zdenek Kudelka / Miloš Stehlík / Josef Válka, Umění Baroka na Morave a ve Slezsku, Praha 1996, 128f. Das komplette Programm dieser Deckenmalereien ist im Cvp. 12391, f. 4–9 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien überliefert, vgl. Hans Tietze, Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 30 (1911) H. 1, 1–28, bes. 6f., 24f. (Anhang II). In einer Zeichnung Felix Anton Schefflers im Metropolitan Museum in New York (James Hazen Hyde, 59.208.95) dürfte ein Entwurf für die Dekkenmalereien der ersten Kapelle des nördlichen Seitenschiffes („Allegorie auf die Weltmission der Jesuiten“) zu erkennen sein, vgl. Thomas DaCosta Kaufmann, Central European Drawings 1680–1800. A Selection from American Collections, The Art Museum, Princeton University, Princeton (NJ) 1989, 66f., Nr. 15.

68 Enggass (wie Anm. 49) 43f., fig. 67; Wilberg-Vignau (wie Anm. 66) 27; Haskell (wie Anm. 55) 126–128.

69 Hibbard (wie Anm. 36) 34f., 37; Enggass ebd., 44.

70 Vgl. Bernhard Kerber, Andrea Pozzos Kuppelzwickel von S. Ignazio in Rom, in: Günther Fiensch / Max Imdahl (Hrsg.), Festschrift Werner Hager, Recklinghausen 1966, 122–126, Abb. 110–113; Kerber (wie Anm. 2) 107, Abb. 40–45.

71 Kerber (wie Anm. 2) ebd.

72 Lindemann (wie Anm. 37) 111.

73 Preimesberger (wie Anm. 47) 159.

74 Ebd.; vgl. ders., Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini-Buch, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 48 (1985) H. 2, 190–219; ders., Zu Andreas Wolfs Hochaltarbild der Stiftskirche von Kremsmünster, in: Für Kirche und Heimat. Festschrift Franz Loidl zum 80. Geburtstag, hrsg. von seinen Freunden und Schülern, Wien-München 1985, 253–264, bes. 258f.; grundsätzlich: Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (hrsg. von Rolf Tiedemann) 6. Aufl. Frankfurt/M. 1993 (1. Aufl. ebd. 1955) 161–163, 179.

75 Reitsamer / Schörghofer (wie Anm. 14) 8, 10. Zur Wiener Konkurrenzsituation zwischen den Jesuiten und den Dominikanern in der Marienverehrung, die ihren sichtbaren Niederschlag auch in unterschiedlichen ikonographischen Programmen fand, vgl. Werner Telesko, Kunsthistorische Bemerkungen zum „alten Universitätsviertel“ in Wien als „Gedächtnisort“, in: Moritz Csáky / Peter Stachel (Hrsg.), Die Verortung von Gedächtnis (Passagen Orte des Gedächtnisses) Wien 2001, 279–302.

76 Reitsamer / Schörghofer ebd., 15; Gustav Schörghofer SJ, Zur Gestalt der Wiener Universitätskirche. Festschrift aus Anlaß der Fertigstellung der Restaurierung der Wiener Universi-

Heilsgeschichtlich-politische Programmatik der „ecclesia angelica"

Der marianische Aspekt in den Fresken der Wiener Universitätskirche erhält eine zusätzliche Dimension aus der zeitgenössischen politischen Situation. Der Triumph der Engel, der sich in anschaulicher Weise im Fresko mit dem „Engelsturz" manifestiert, bildet gleichsam die heilsgeschichtliche Grundlage, auf der die zeitgenössisch-politische Interpretation aufbaut. Der Sieg der Engel wird mit dem Triumph über die Türken gleichsam parallelisiert. Zudem fungiert der Bau als „Siegeszeichen" (*TROPHÆVM* in der Inschrift an der Kirchenfassade [Taf. 1]) und als „Denkmal der Person und Politik des Kaisers"[77]. Zum einen ist es die Erinnerung an den Sieg über den Protestantismus in der Schlacht am Weißen Berg (1620) und die gerade im Jahre 1627 angeordnete Vertreibung der letzten evangelischen Prädikanten und Schulmeister, worauf die Inschrift an der Fassade Bezug nehmen dürfte (*DEO VICTORI. TRIVMPHATORI OPT: MAX:*), zum anderen fand der Sieg über die Türken (1683) nur wenige Jahre vor der grundlegenden Umgestaltung der Kirche durch Andrea Pozzo statt. Das Gemeinsame dieser historischen Ereignisse ist jeweils der Triumph über die Ungläubigen[78].

Eng mit dem marianischen Geschehen verknüpft ist die Engelikonographie. Diese besitzt in den Programmen der Kapellen wesentliche Bedeutung, vornehmlich hinsichtlich des Schutzes der einzelnen Personen, da die Kapellenthematik in vielen Bereichen an die studierende Jugend gerichtet war und damit der Funktion des Baues als Kirche der von den Jesuiten geleiteten Universität entsprach[79]. Die Engelikonographie besitzt zudem einen eminent liturgischen und heilsgeschichtlichen Hintergrund[80]: Ausgehend von der berühmten Stelle in Psalm 137, 1 („in conspectu angelorum psallam tibi") stellte man sich – besonders nach benediktinischer Anschauung[81] – die

tätskirche, hrsg. von den Jesuiten an der Universitätskirche, Wien 1998, 11; zur Bedeutung der Assumptio-Ikonographie in den Denkmälern des „Universitätsviertels": Ulrike KNALL-BRSKOVSKY, Nr. 14.1, 14.2, in: HAMANN / MÜHLBERGER / SKACEL (wie Anm. 3) 296–298.
Die Fresken im 1944 zerstörten Saal der Großen Lateinischen Kongregation im Jesuitencollegium in München, die in zwei Phasen (1698 und 1720/1752 [?]) entstanden sind, kombinieren die zentrale Aufnahme Mariens in den Himmel mit Heiligen und Ordensgründern in Marienvisionen, vgl. Hermann BAUER / Bernhard RUPPRECHT, Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 3/1, München 1987, 235–240.

77 BÖSEL / HOLZSCHUH-HOFER (wie Anm. 12) 107; zur Frage der Statuen in den Nischen der Kirchenfassade, vgl. den Beitrag von Herbert KARNER in diesem Band (39–55).

78 Besonders manifest ist diese Anschauung in der Bedeutung, die der Erzengel Michael in der Kunstpropaganda der Gegenreformation erhält, vgl. Karl-August WIRTH, Engelsturz, in: Ludwig Heinrich HEYDENREICH / Karl-August WIRTH (Hrsg.), Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. V, Stuttgart 1967, 621–674, bes. 652–654, 671f.; Sabine M. SCHNEIDER, Bayerisch-römisches Siegeszeichen. Das Programm der Münchner Michaelskirche und seine zeitgenössische Rezeption aus der Perspektive der Einweihungsfestschrift, in: Reinhold BAUMSTARK (Hrsg.), Katalog: Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, Bayerisches Nationalmuseum, München 1997, 171–198; grundsätzlich zur Legitimierung des Führungsanspruches der „ecclesia militans" durch biblische Typologie: Joseph IMORDE, Präsenz und Repräsentanz. Oder: Die Kunst, den Leib Christi auszustellen (Das vierzigstündige Gebet von den Anfängen bis in das Pontifikat Innocenz X.) Emsdetten-Berlin 1997, 120f. Eine anschauliche Verbindung der imperialen Ikonographie mit der Schilderung des Kampfes gegen die Türken zeigen Franz Stainpichlers Fresken im Mausoleum Kaiser Ferdinands II. am Grazer Dom (um 1688/1689), grundsätzlich: Historisches Museum der Stadt Wien (Hrsg.), Die Türken vor Wien 1683 – Europa und die Entscheidung an der Donau, Salzburg–Wien 1982. Den Triumph Marias über die Häresie im Typus des auch sonst in Rom überaus geläufigen Engelsturzes (z.B. Giacinto Brandi [1621–1691], Santi Ambrogio e Carlo al Corso, 1671–1678, vgl. ENGGASS [wie Anm. 49] 64, fig. 84) verbildlichen Giovanni Domenico Cerrinis (1609–1681) wahrscheinlich vor 1656 entstandene Deckenmalereien im Langhaus der römischen Karmeliterkirche S. Maria della Vittoria, vgl. Guglielmo MATTHIAE, S. Maria della Vittoria (Le chiese di Roma illustrate 84) Roma 1965, 44–49, fig. 9; Walther BUCHOWIECKI, Handbuch der Kirchen Roms, Bd. 3, Wien 1974, 280–301; Giancarlo SESTIERI, Repertorio della pittura Romana della fine del Seicento e del Settecento (Archivi di arte antica) Bd. 3, Torino 1994, fig. 843 (mit falscher Datierung und Zuschreibung). Die Karmeliterikonographie impliziert aus ordensspezifischen Gründen die Erinnerung an die Schlacht am Weißen Berg in besonderer Weise. Die Bedeutung der Engelikonographie im deutschen Sprachraum ist auch aus dem bedeutenden Stichwerk „Biblisches Engel- und Kunstwerck, alles das jenige, was in Heiliger Göttlicher Schrifft Altes (sic!) und Neuen Testaments von den Heiligen Engeln Gottes dero Erscheinungen, Verrichtungen, Botschaften und Gesandschaften auf mancherley Art und Weise auß Göttlicher Verordnung zu finden ist" abzulesen, das Johann Ulrich Krauss (1655–1719) im Jahr 1694 in Augsburg gestochen und verlegt hat (weitere Auflage: Augsburg 1705). Eine Darstellung des Engelsturzes mit umfangreichen Hinweisen auf Stellen der Apokalypse findet sich auf Tafel 30 dieses Werkes; vgl. Otto REICHL, Die Illustrationen in vier geistlichen Büchern des Augsburger Kupferstechers Johann Ulrich Krauss (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 294) Straßburg 1933, 3f., 28f.

79 KNALL-BRSKOVSKY 1987 (wie Anm. 4) 167.

80 Zur Engelverehrung: Georges TAVARD, unter Mitarbeit von André CAQUOT und Johann MICHL, Die Engel (Handbuch der Dogmengeschichte II/2b) Freiburg/B.–Basel–Wien 1968; Michael PAULAS, Ursprung und Geschichte der kirchlichen Engelverehrung, Diss. theol. Wien 1970; zur Engelikonographie grundlegend: Karl-August WIRTH, Engel, in: HEYDENREICH / WIRTH (wie Anm. 78) 341–555, bes. 469–496.

81 Regula Benedicti, c. 19 (Die Regel des hl. Benedikt, hrsg. im Auftrag der Salzburger Äbtekonferenz, 2. Aufl. Beuron 1992, 71, Z. 5); Erik PETERSON, Das Buch von den Engeln. Stellung und Bedeutung der heiligen Engel im Kultus, Leipzig 1935, 75.

Engel beim Psalmengesang der Mönche als gegenwärtig vor. Es ist dies eine Tradition, die ihre geistigen Wurzeln in der Patristik besitzt, da bereits für Ambrosius[82] die Welt „von Engeln erfüllt" war.

In bezug auf die inhaltliche Konzeption der Deckenmalereien der Wiener Universitätskirche bedeutet der Jubel der Engel auch die Wiedereinführung der Menschheit in das Paradies[83]. Nach Gregor von Nyssa waren die Engel seit dem Sündenfall in Erwartung einer Wiederherstellung der Einheit der himmlischen Liturgie. Christus setzte die Menschheit wieder in ihre Reihen ein und vereinigte die menschliche Natur mit den Fürsten, Mächten, Thronen und Herrschaften[84]. Seitdem die Stammeltern im Paradies die Verheißung des kommenden Erlösers empfangen haben, wissen auch die Engel von dieser kommenden Offenbarung der Herrlichkeit Gottes, die zugleich eine neue Wiederherstellung der gestörten Schöpfungsordnung ist[85].

Im spezifisch jesuitischen Kontext wird den Engeln eine bestimmende Rolle zugewiesen, und diese theologische Position vertrat vor allem Francisco Suárez SJ (1548–1617) mit Nachdruck: „Deus per Angelos hunc mundum visibilem gubernat"[86]. Suárez' Vorstellung vom Himmel verbindet sich unmittelbar mit dem Wirken der Engel. Die Stellung des Gottmenschen über den Engeln und deren Erkenntnis der göttlich-menschlichen Natur Jesu Christi im Geheimnis der Inkarnation ist das zentrale thematische Moment der Deckenmalereien der Wiener Universitätskirche, in denen Elemente der marianischen Ikonographie, der Angelologie und der Verherrlichung Jesu Christi untrennbar zu einer neuen Einheit verbunden sind[87]. Kennzeichnend hiefür ist vor allem das gehäufte Auftreten von Themen aus der Kindheitsgeschichte Jesu in den „quadri riportati" („Geburt Christi" und „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten"). In letzterer Darstellung adorieren die Engel den neugeborenen Erlöser. Francisco Suárez hatte die Ansicht vorgetragen, Gott habe den Engeln das Geheimnis der künftigen Menschwerdung Jesu Christi enthüllt und von ihnen gefordert, dem Gottmenschen zu huldigen[88]. Die Engel waren nach dieser Anschauung in das Mysterium der kommenden Erlösung des Menschengeschlechtes und der Welt eingeweiht, insbesondere in das Geheimnis der Menschwerdung Christi[89], das heilsgeschichtlich auch deshalb fundamentale Bedeutung besitzt, weil nach Suárez alle Geschöpfe durch die Inkarnation Jesu Christi eine „dignitas" und „nobilitas" empfingen, die ihnen ohne die Menschwerdung Christi nicht zustehen würde[90].

82 Ambrosius, In Psalmum 118 expositio 1, 9 (PL 15, 1202f.); weitere Zitate bei: Johann Michl, Engel IV, in: Theodor Klauser (Hrsg.), Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. V, Stuttgart 1962, 109–200, bes. 130.

83 Zum Verhältnis zwischen den Engeln und Christus vgl. Preimesberger, Wolf, 1985 (wie Anm. 74) 255.

84 Gregor von Nyssa, Tractatus prior in psalmorum inscriptiones, c. VI (PG 44, 508 C) und De oratione dominica, oratio I (PG 44, 1129 B); vgl. Jean Daniélou, Die Sendung der Engel (Reihe Wort und Antwort 30) Salzburg 1963 (2. Aufl. Chevetogne 1953) 65.

85 Gregor von Nyssa, Commentarius in Canticum Canticorum, homilia XIII (PG 44, 1049 C-1052 A), vgl. Alois Winklhofer, Die Welt der Engel, Ettal o.J. (1958) 66; Daniélou ebd., 66.

86 Francisco Suárez, De Angelis (De statu beatitudinis sanctorum angelorum eorumque ministeris) 6, 17, 1, ed. D. M. André, Opera omnia, Bd. 2, Paris 1856, 746; vgl. Lindemann (wie Anm. 37) 21, 23.

87 Zu dieser theologischen Problematik anhand des Kremsmünsterer Hochaltarbildes von Andreas Wolf: Preimesberger, Wolf, 1985 (wie Anm. 74) 255. Das Programm der Wiener Universitätskirche ist in dieser Hinsicht somit ungleich komplexer organisiert als andere Konzepte, welche den Jubel der Engel über die Inkarnation Jesu schildern (z.B. zweite Seitenkapelle links in der Erstausstattung des Gesù in Rom, vgl. Hibbard [wie Anm. 36] 37f., 43, fig. 22a, 23), oder das umfassende Wirken der Engel in der Bibel beschreiben (vgl. hier die Ausmalung der Jesuitenkirche in Eichstätt [1717]: Felix Mader [Bearb.], Die Kunstdenkmäler von Mittelfranken, Bd. I: Stadt Eichstätt [Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Mittelfranken I] München 1924, 318–353, bes. 324f., Taf. XXXVII, XXXVIII; Theodor Neuhofer, Eichstätt, München 1954, 22 [mit Abb.]; Wirth [wie Anm. 80] 472–477, fig. 87a).

88 Francisco Suárez, Disputationes metaphysicae 35, 4, 4–17, ed. Carolus Berton, Opera omnia, Bd. 26, Paris 1861, 459–464; Jean Michel Alfred Vacant, Angélologie IV, in: Jean Michel Alfred Vacant / Eugén Mangenot / E. Amann (Ed.), Dictionnaire de Théologie catholique, Bd. I/1, Paris 1923, 1192–1248, bes. 1234f.; Preimesberger ebd., 256; Michl (wie Anm. 82) 129 (jedoch ohne Hinweis auf F. Suárez).

89 Winklhofer (wie Anm. 85) 67–69; Nach der Anschauung des Suárez hatten die Engel die Möglichkeit, die Inkarnation Jesu zu bejahen oder abzulehnen. Nachdem sie eine Wahl getroffen hatten, war ihr Wille zum Guten oder Bösen auf ewig festgelegt, vgl. Georges Tavard, Engel V, in: Gerhard Krause / Gerhard Müller (Hrsg.), Theologische Realenzyklopädie, Bd. 9, Berlin–New York 1982, 599–609, bes. 608 (mit Lit.). Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist die Vorstellung, daß die Engel nichts von der Menschwerdung Christi gewußt hätten (Belegstellen bei: Michl ebd., 143), wogegen nach der Ansicht Augustinus' den Engeln längst das Geheimnis der Menschwerdung bewußt war (ebd., 144). Suárez' Anschauung von der Bedeutung der Engel als Zeugen der Inkarnation Jesu Christi läßt sich bereits bei Bonaventura nachweisen, vgl. David Keck, Angels and Angelology in the Middle Ages, New York-Oxford 1998, 40f. (mit Quellenangaben).

90 Francisco Suárez: „vel quatenus per Christi incarnationem res omnes quamdam dignitatem aut nobilitatem suscipiunt" (De incarnatione 23, 1, 10, ed. Carolus Berton, Opera omnia, Bd. 17, Paris 1860, 649f.); vgl. Ken Yamabe, Eucharistie und Kirche bei F. Suarez, Diss. theol. München 1974, 85.

Die Dominanz der Engelikonographie in der Wiener Universitätskirche erklärt sich somit offensichtlich aus der besonderen Bedeutung, die ihnen von seiten der Jesuiten theologisch zugemessen wurde. Das Erkennen der Inkarnation und die Freude der Engel über die Menschwerdung Christi stellen den Ausgangspunkt des Heilswirkens dar, das einerseits mit Maria in ihrer Funktion als Gottesgebärerin bzw. in ihrer Aufnahme in den Himmel (Altarbild) und andererseits mit dem Triumph der Engel (Engelsturz) als siegreiche Kirche gipfelt. Durch Christus wird eine Kirche der Menschen und Engel begründet und es sind die Engel, die dem Erlöser beim Wachstum dieser Kirche helfen[91]. Die solcherart deutlich als „ecclesia angelica" ausgezeichnete Ikonographie der Wiener Universitätskirche schlägt somit eine umfassende heilsgeschichtliche Brücke von der Inkarnation Jesu (Kindheitsgeschichte in den beiden „quadri riportati") über die Scheinkuppel als „ecclesia" (Tugenden, Apostelfürsten und lateinische Kirchenväter) bis zum eschatologischen Triumph der durch Christus eingesetzten Kirche (Engelsturz).

Die nach jesuitischem Denken entscheidende Funktion der Erkenntnis der Inkarnation durch die Engel präfiguriert in grundsätzlicher Weise auch Fragen der Erkenntnismöglichkeit des menschlichen Betrachters überhaupt. Nach Suárez ist die Darstellung des Gegenstandes der Erkenntnisakt selbst[92], was der Wertigkeit bildlicher Darstellungen völlig neue Dimensionen verleiht. Die menschlichen Sinne haben im jesuitischen Denken unmittelbar Anteil an den Möglichkeiten geistlicher Schau. So ist in den Exerzitien explizit von der Anwendung der fünf Sinne auf die mystische Betrachtung nach dem Prinzip der imaginativen Versinnlichung die Rede[93]. Die in der Gegenwärtigsetzung der Heilsgeschichte sich gleichsam auffüllende Seele wird demnach durch die Sinne zum Lobpreis Gottes befähigt. Der Betrachter agiert hier nicht in der Rolle des distanzierten Zuschauers, sondern nimmt als „Mitspieler" an der Intensität dieses „theatrum sacrum" teil. Diese Form der Vergegenwärtigung geschieht durch die schauende Vertiefung in die christlichen Heilsgeheimnisse der ignatianischen Exerzitien, die nie in abstrakter Weise erfolgt, sondern immer an die in den geistlichen Übungen betonte Zurichtung des Schauplatzes[94] für den narrativen Ablauf der Heilstatsachen gebunden ist. Eine wichtige Verbindung des Engelsturzes als „Zielpunkt" der Ikonographie der Deckenmalereien in der Wiener Universitätskirche mit den Exerzitien wird bereits durch die Erstfassung der „Exercitia spritualia" (1548) vorgegeben, da diese mit der Betrachtung des „primum angelorum

91 MICHL (wie Anm. 82) 146; vgl. Francisco SUÁREZ, De incarnatione 23, 1, 2, ed. Carolus BERTON ebd., 646–648; YAMABE ebd., 81; Christus ist zugleich das Haupt der guten Engel und der guten Menschen (Francisco SUÁREZ, De incarnatione 23, 1, 7 [„… ergo est (Christus) caput omnium, tam Angelorum quam hominum"]; bzw. De incarnatione 23, 1, 12, ed. Carolus BERTON ebd., 648–650); vgl. YAMABE ebd., 83, 87.

92 Francisco SUÁREZ, Disputationes metaphysicae, 30, 11, 32.33, ed. Carolus BERTON, Opera omnia, Bd. 26, Paris 1861, 152f.; vgl. Josef LEIWESMEIER, Unsere Erkenntnis Gottes und die „Analogia entis" nach der Lehre des Franz Suarez, in: Theologische Quartalschrift 122 (1941) 73–90, 191–200, bes. 81; Heinrich RÖSSELER, Die Entstehung der sinnlichen Wahrnehmung und der Verstandeserkenntnis nach Suarez, in: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 35 (1922) Nr. 3, 185–198.

93 Vgl. Ignatius von Loyola, Die Exerzitien, übertragen von Hans Urs VON BALTHASAR (Sigillum 1) 3. Aufl. Einsiedeln 1956, 121; Erich PRZYWARA SJ, Deus semper maior. Theologie der Exerzitien, Bd. II, Freiburg/B. 1939, 22–28, 34f., 37–41, 46f., 62f., 81f., 100f., 167f., 216–218, 243f., 260–262, 281–284, 305–308, 332–334; Bd. III, Freiburg/B. 1940, 34–37; Hugo RAHNER SJ, Ignatius von Loyola und das geschichtliche Werden seiner Frömmigkeit, 2. Aufl. Graz–Salzburg–Wien 1949, 87–95; Wilhelm MRAZEK,. Ikonologie der barocken Deckenmalerei (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 228, 3) Wien 1953, 37f.; Josef SUDBRACK, Die „Anwendung der Sinne" als Angelpunkt der Exerzitien, in: Michael SIEVERNICH / Günter SWITEK (Hrsg.), Ignatianisch. Eigenart und Methode der Gesellschaft Jesu, Freiburg/B.–Basel–Wien 1990, 96–119; Sibylle APPUHN-RADTKE, Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu – Johann Christoph Storer (1620–1671) als Maler der Katholischen Reform (Jesuitica 3) Regensburg 2000, 28–30 (mit Lit.). Wesentliche Voraussetzungen für diese Anschauungen der Exerzitien finden sich – neben der von RAHNER (wie Anm. 53) 448f. angeführten franziskanischen Meditationsanleitung des 14. Jahrhunderts – bereits in den bei RAHNER ebd., 447 erwähnten Schriften des Origenes, vgl. Hans Urs VON BALTHASAR, Origenes. Geist und Feuer. Ein Aufbau aus seinen Schriften, Salzburg–Leipzig 1938, 346–368.
Zur Bedeutung der frühkirchlichen Spiritualität für die ignatianische Mystik: Hugo RAHNER SJ, Ignatius von Loyola und die aszetische Tradition der Kirchenväter, in: Zeitschrift für Aszese und Mystik 17 (1942) 61–77; Heinrich BACHT SJ, Die frühmonastischen Grundlagen ignatianischer Frömmigkeit. Zu einigen Grundbegriffen der Exerzitien, in: Friedrich WULF SJ (Hrsg.), Ignatius von Loyola. Seine geistliche Gestalt und sein Vermächtnis 1556–1956, Würzburg 1956, 223–261.

94 APPUHN-RADTKE ebd., 29 (mit Lit.); zum Einfluß der Exerzitien auf die erste Dekoration des „Gesù": HIBBARD (wie Anm. 36) 39f.; Martin STANKOWSKI, Der römische Gesù und die Jesuiten, ein methodischer Versuch, in: Ars bavarica 23/24 (1981) 89–122, bes. 103, Anm. 53. In diesem Sinn dürften auch die sechs Seitenkapellen der 1597 geweihten Münchner Michaelskirche zu verstehen sein, die als Stationen des Weges der „Nachfolge Christi" konzipiert sind. Insgesamt 18 Engel, welche die „arma Christi" tragen, sind in den Nischen zwischen den Pilastern des Langhauses plaziert, vgl. Helmut FRIEDEL, Das Bildprogramm der Kirche, in: Norbert LIEB / Heinz Jürgen SAUERMOST (Hrsg.), Münchens Kirchen. Mit einem chronologischen Verzeichnis der bestehenden Kirchenbauten, München 1973, 98–100, bes. 100, Abb. 108.

peccatum“ beginnen und in der Regel auch eine entsprechende Illustration zum Engelsturz enthalten[95].

Diese zutiefst jesuitischen Anschauungen zur Theorie der geistlichen Erkenntnis erleben erst zusammen mit dem Geheimnis der Inkarnation, dem „Ausgangspunkt“ der Ikonographie der Deckenmalereien, eine fundamentale Synthese, denn durch die Menschwerdung Christi ist die Unmittelbarkeit des betenden Christen zu Gott in tiefstem Sinn vermenschlicht worden. Seitdem wurde die sinnlich-unmittelbare „Schau“ Gottes zum höchsten Ziel des Heils[96]. Die Menschwerdung Christi macht somit überhaupt erst die Heilsschau als Glaubensvergegenwärtigung möglich und schafft die eigentliche Grundlage, Gott im Bild zu fassen[97]: Das Geheimnis der Inkarnation und die Funktion von Kunst als glaubhafte „Verkörperung“ und sichtbares „Argument“ dieser zentralen Heilstatsache gehen im Programm der Deckenmalereien der Wiener Jesuitenkirche eine untrennbare Synthese ein[98].

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–4: Archiv des Autors

95 Vgl. Wirth (wie Anm. 78) 653; so auch Polleross (wie Anm. 12) 114; die von Polleross ebd. zitierte Stelle aus den Exerzitien, die sich auf die „Betrachtung“ der Geburt Jesu bezieht, läßt sich m.E. insofern schwer auf das Deckenbild der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ in der Universitätskirche beziehen, als dort eindeutig von der Reise von Joseph und der schwangeren Maria von Nazareth nach Bethlehem (Lk 2, 4f.) die Rede ist.
Die Bedeutung der „Geistlichen Übungen“ und der Angelologie für die Ikonographie von Federico Zuccaris (1540[?]–1609) kurz vor 1600 entstandenem Gemälde „Engel verehren die Heilige Dreifaltigkeit“ (Rom, Il Gesù, dritte Langhauskapelle rechts) behandelt Iris Krick, Römische Altarbildmalerei nach dem Tridentinum bis zum Pontifikat Clemens‘ VIII. (1563–1605). Eine Analyse ihrer Ikonographie und Funktion anhand ausgewählter Beispiele, Diss. phil. Bonn 1996, 240–250, Abb. 214, 215; vgl. Kristina Hermann Fiore, Gli angeli, nella teoria e nella pittura di Federico Zuccari, in: Bonita Cleri (Ed.), Federico Zuccari. Le idee, gli scritti, Milano 1997, 89–110; Polleross ebd., 118.
Möglicherweise geht der Engelsturz in der Wiener Universitätskirche auf einen besonders von den Jesuiten verbreiteten Typus zurück, da etwa auch die Malereien über der Musikempore („Pallas Athene beschützt Schlesien“) der 1732 von Johann Christoph Handke (1694–1774) freskierten „Aula Leopoldina“ in der von den Jesuiten geleiteten Breslauer Universität (vgl. Henryk Dziurla, Aula Leopoldina Universitatis Wratislaviensis, Wroclaw 1993, Abb. 22) eine erstaunlich ähnliche Gestaltung zeigen.

96 Rahner (wie Anm. 53) 447, 452; zu den theologischen Grundlagen: A. Hilary Armstrong, Gottesschau (Visio beatifica), in: Klauser (wie Anm. 82) Bd. XII, Stuttgart 1983, 1–19.

97 Imorde (wie Anm. 78) 13, Anm. 9 bezieht sich hier auf den – zwischen 1507 und 1520 verfaßten und 1540 in Lyon erschienenen – Kommentar des Dominikanergenerals Jacobus Cajetan (1469–1534) zur „Summa Theologica“ des Thomas von Aquin OP.

98 Grundlegend zu dieser Problematik: Herbert L. Kessler, Medieval Art as Argument, in: Brendan Cassidy (Ed.), Iconography at the Crossroads. Papers from the Colloquium sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, March 1990 (Index of Christian Art, Occasional Papers II) Princeton (NJ) 1993, 59–70, bes. 69f.; Rudolf Preimesberger, „… proprijs sic effingebam coloribus …“: zu Dürers Selbstbildnis von 1500, in: Herbert L. Kessler / Gerhard Wolf (Hrsg.), The Holy Face and the Paradox of Representation (Villa Spelman Colloquia 6) Bologna 1998, 279–300; Thomas Lentes, Von der Wirklichkeit und Wahrheit des Bildes im Mittelalter, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 29 (2001) H. 1, 34–46, bes. 40. Christiane Kruse hat anhand von Cennino Cenninis (um 1370–1440) „Libro dell’Arte“ (1400 [?]) nachgewiesen, daß mit der Verwendung des Begriffs „Incarnazione“ („Verkörperung“) in metaphorischer Weise die Bildwerdung als ein Prozeß der Fleischwerdung (im theologischen Sinn) zu verstehen ist und somit eine Übernahme aus der theologischen in die ästhetische Begrifflichkeit stattfindet, vgl. Christiane Kruse, Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als „Incarnazione“. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell’Arte von Cennino Cennini, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63 (2000) H. 3, 305–325.

Tomáš Jeřábek

SPUREN ZUR GESCHICHTE DER WIENER JESUITEN IM MÄHRISCHEN LANDESARCHIV

Das Mährische Landesarchiv in Brno ist zweifelsohne eine der Hauptquellen für die Geschichte Österreichs und vor allem Wiens in der Frühen Neuzeit. Zahlreiche Adelsgeschlechter besaßen sowohl Güter in Mähren als auch Stadt- oder Gartenpaläste in der Residenzstadt Wien. Die Familien- und Herrschaftsarchive, die wertvolle Überlieferungen über die Baugeschichte und die künstlerische Ausstattung vieler Wiener Repräsentationsbauten beinhalten, befinden sich in Brno. Diese Archive wurden in der Vergangenheit sehr gut aufgearbeitet. Viele dieser Archivalien zu den Viennensia wurden bereits veröffentlicht, ein großer Teil jedoch ist noch unpubliziert. Dies betrifft vor allem die Inventarverzeichnisse einiger Wiener Paläste. Diese Verzeichnisse können die Erkenntnisse sowohl über die funktionelle Anordnung der Interieurs als auch über die Baugeschichte dieser Paläste vervollständigen und präzisieren.

Die Länder der Böhmischen Krone stellten von 1623 bis zur Auflösung der Gesellschaft Jesu 1773 eine selbständige Ordensprovinz dar, die organisatorisch nicht an Wien gebunden war. Aus Sicht der Brünner Quellen hatten die Wiener Jesuiten keine engeren Beziehungen zu den Jesuitenkollegien in Böhmen und Mähren. Die Provinzgrenze war offenbar bindend, denn in keinem Fonds der mährischen Jesuiteneinrichtungen befinden sich Pläne, die andere Provinzen betreffen. Jesuitenseminare befanden sich in Olomouc, Brno, Jihlava, Telč, Uherské Hradiště und Znojmo. Die meiste Korrespondenz wurde zwischen diesen Seminaren geführt und eigentlich nur innerhalb der Provinzgrenze, ob nun in Mähren oder in Schlesien. Erfolglos blieb die Bemühung des Kardinals Dietrichstein, die Jesuiten in Kroměříž einzuführen, denn es stellten sich sowohl der Stadtrat als auch das Kollegiatskapitel dagegen. Die Korrespondenz mit den Wiener Jesuiten ist in einem sehr geringen Ausmaß erhalten; besonders bezeichnend ist es für Znojmo/Znaim, das Wien geographisch nahe liegt. Das Gesamtbild der Architektur des Jesuitenordens ist etwas anders, als man a priori erwartet; es ist eine starke regionale Bindung feststellbar, die einen Zusammenhang mit der Provinzgrenze aufweist. Diese Situation war z. B. bei dem Dominikanerorden in Mähren vollkommen anders; hier trifft man „internationale" Vorlagen in den Archivmaterialien öfters (vor allem der Einfluß Norditaliens ist evident). Trotzdem findet man in einigen Unterlagen des Mährischen Landesarchives in Brno Marginalien, welche die Geschichte der Bauten in der Verwaltung der Wiener Jesuiten präzisieren[1]. Eine besondere Stellung innerhalb der Böhmischen Provinz hatten zwei Residenzen des Wiener Probationshauses St. Anna in Ostböhmen: in Žířeč und Žacléř. Österreichische Jesuiten erwarben sie vom Kaiser bereits 1636 als Konfiskationsgut des Jan Rudolf Trčka von Lípa. Die Eintragung im Landesarchiv konnte erst nach dem Erwerb des Heimatrechtes im Königreich Böhmen 1651 erfolgen. Die Wiener Jesuiten in Žířeč waren allgemein bekannt wegen ihrer streitbaren Nachbarschaft mit dem Grafen František Antonín Špork[2]. Deren Mäzenatentum ist allerding viel weniger bekannt als das des Grafen. Die Archivforschung ist hier mit Schwierigkeiten konfrontiert: Die Archive der Großbesitzungen Žířeč und Žacléř setzen erst nach der Auflösung des Jesuitenordens ein. Sie bieten wertvolle Informationen über die Einführung der Wirtschaftsreformen auf den ehemaligen Jesuitengütern (Staatliches Regionalarchiv Zámrsk, Fonds der Großbesitzungen Žířeč und Žacléř). Es ist jedoch evident, daß in beiden Residenzen neben den Künstlern aus der näheren Umgebung (z.B. die Bildhauer Jiří František Pacák und Řehoř Thény) auch Wiener Architekten gewirkt haben, zumindest läßt sich dies über erhaltene Korrespondenz nachvollziehen. Vor allem zu den Portalen der Kirche und der Residenz in Žacléř aus den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts (das Kirchenportal wird mit 1732 datiert) findet man in Böhmen kaum direkte Analogien. Weitere Studien werden zweifelsohne die Zu-

1 Vgl. den Beitrag von Petr Fidler in diesem Band (211–230).

2 Vgl. ebd.

schreibung dieses Monumentalwerkes an einen Wiener Architekten belegen können.

Den nächsten außerordentlichen Bau in diesem Zusammenhang stellt die Kirche der Heiligen Ignaz und Franz Xaver beim Jesuitenseminar in Březnice in Westböhmen dar. Carlo Lurago ließ sich vom Bau der Wiener Universitätskirche inspirieren. Die Kirche wurde 1642–1650 errichtet und war die erste größere Arbeit dieses Architekten. Der Erfahrungsmangel verursachte wahrscheinlich die unrichtigen Proportionen der Stirnwand des realisierten Baues. Eine Rolle spielten offenbar auch die fehlenden Kontakte zwischen beiden Provinzen – Lurago hatte kaum die Originalpläne der Wiener Jesuitenkirche zur Verfügung.

Die Wiener Jesuitenkirche zog die Aufmerksamkeit der Architekten auf sich auch ohne ihre direkte Beziehung zur österreichsichen Jesuitenprovinz. Dies

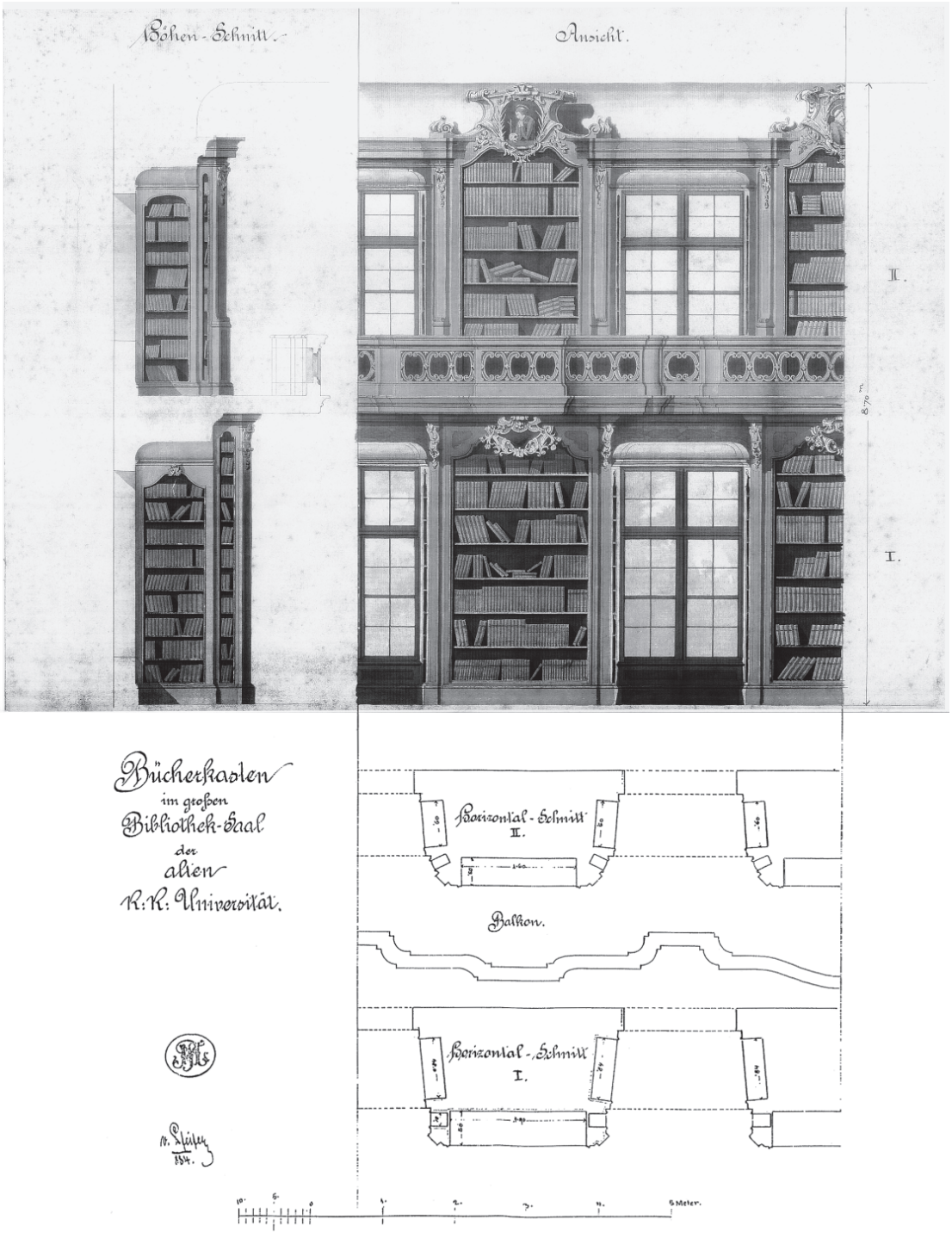


Abb. 1 Planzeichnung des Mobiliars der Wiener Jesuitenbibliothek, 1884 (Lednice, Archiv des Liechtensteinschen Bauamtes)

belegen z.B. die Briefe des Architekten Giovanni Pieroni an Grafen Rombaldo Collalto aus den Jahren 1627–1629. Sie wurden im Mährischen Landesarchiv von O. J. Eliáš entdeckt und in seiner baugeschichtlichen Untersuchung des Schlosses Brtnice (Pirnitz) auszugsweise publiziert. In der Folge, jedoch ungenau, wurden sie von J. Petrů veröffentlicht. J. Krčálová präzisierte ihre Inhaltsangabe. Pieroni teilt dem Grafen mit, daß er eine neu entstehende Kirche sah, die 44 Fuß breit ist und etwas kürzer, als die von ihm, Pieroni, gebaute Kirche zu Brtnice. Die Wiener Jesuitenkirche diente also zu ihrer Zeit zweifelsohne als Prestigebau im Rahmen eigener architektonischer Schöpfungen.

Eine andere Bezugnahme auf die ehemalige Wiener Jesuitenuniversität findet man im Archiv des Liechtenstein'schen Bauamtes in Lednice. Hier wird in der Mappe zu Valtice (Feldsberg) ein Plan der Bibliothek der ehemaligen alten Jesuitenuniversität aufbewahrt (Abb. 1). Der Plan wurde 1884 von Ritter von Pfeiffer signiert, der für die Liechtenstein tätig war. Aus dem dort befindlichen Schriftmaterial geht hervor, daß der Fürst Johann II. Liechtenstein beabsichtigte, im Rahmen der umfangreichen Umbauarbeiten in seiner Residenz in Valtice die alte Jesuitenbibliothek zu inkorporieren. Es wäre kein Einzeleingriff gewesen – die neobarocken Gestaltungen betrafen den Großteil des Schloßes. Die Realisierung dauerte bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts, als architektonische Veränderungen im Geiste von J. B. Fischer von Erlach („Sala terrena" im Erdgeschoß im Osten), Johann Ospel (Zubauten bei älteren Pavillons) und Antonio Beduzzi (Gestaltung der Terasse im Ostteil, vor allem jedoch die Schloßinterieurs) durchgeführt wurden. Diese Neugestaltung hob den Charakter des Objektes; sie schuf eigentlich das heutige Aussehen des Schlosses zu Valtice. Dieser Adelssitz stellt also nicht nur ein Monument der Barockkunst dar, sondern darüber hinaus auch eine Interpretation der Barockkunst durch den Hochadel und die von ihm beauftragten Architekten um 1900. Daß die Tätigkeit dieser Architekten eine sehr gelungene war, belegen die Ansichten renommierter Kunsthistoriker nach 1945, die sich von den wissenschaftlich untermauerten neobarocken Bauten täuschen ließen, und dies nicht nur in Valtice.

Für das ganze 19. Jahrhundert war die Transferierung von gesamten kompletten Innendekorationen ein häufiger Vorgang – die Beispiele im gesamten Mitteleuropa sind ohne Zahl. Eine ähnliche, sehr bekannte Übertragung einer Bibliothek in Böhmen ist jene vom aufgelassenen Prämonstratenserkloster Louka (Klosterbruck) in das Prager Strahov-Kloster. Die Pläne für die Übertragung der Wiener Jesuitenbibliothek scheiterten leider. Ein Teil des Mobiliars wurde gerettet (Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst), der größere Teil ging jedoch unwiederbringlich verloren. So verlor Wien eine wertvolle Bibliothekseinrichtung (Abb. 2), in einer Zeit, als bereits ein systematischer Denkmalschutz bestand. Eine Umsiedelung zu der naheliegendsten Stelle, nämlich in das neue Gebäude am Ring, wo die Einrichtung ein Universitätskontinuum dargestellt hätte, war aus räumlichen Gründen nicht möglich. Die Bibliothekssäle wurden eigenständig und ohne Beziehung zur bestehenden Bibliothek konzipiert. Die Universität kam nicht einmal einem gebildeten Mäzen – dem Fürsten von Liechtenstein – entgegen, der das Bibliothekmobiliar retten wollte. Die Umbauten des Mobilars in Valtice wäre sehr kostspielig gewesen. Das Schloß besaß nämlich seit 1805 keinen Saal mehr, der sich über zwei Stockwerke erstreckt hätte. Damals wurde der Hauptsaal im Südflügel in zwei Stockwerke durch eine Zwischendecke und eingezogene Mauern unterteilt und zugunsten neuer Räume der fürstlichen Wohnungen aufgelöst. Dieser Saal wäre die einzige geeignete Stelle für die Einrichtung der ehemaligen Universitätsbibliothek gewesen. Große Kosten und der Unwille der Wiener Universität zu dieser Lösung verursachten wahrscheinlich das Scheitern dieses Vorhabens. Die Liechtenstein besaßen ihre Bibliothek bereits in Wien und die Universität wäre mit dem Verlust des Bibliothekfonds nicht einverstanden gewesen.

Wie heute bekannt ist, entstand die Innenausstattung der Wiener Jesuitenbibliothek um 1734, als der Maler Anton Hertzog gemeinsam mit einem unbekannten Quadraturisten die Decke der Bibliothek ausmalte. Sie gingen von einer damals üblichen Ikonographie aus: Das „Licht der wahren göttlichen Weisheit" beleuchtet sowohl die weltlichen als auch die theologischen Wissenschaften.

Bis heute blieben vier reich intarsierte Tische erhalten (einer davon im Österreichischen Museum für angewandte Kunst, Inv. Nr. 4 1185, einer im Universitätsarchiv, Inv. Nr. 100 – 3/1/3/84, zwei in der Direktion der Universitätsbibliothek Wien). Zwei Globen von dort, ein Sternen- und ein Erdglobus befinden sich in der Karten- und Globensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Nr. 96 und 97).

Eine ernsthafte Behinderung des Erhaltes der Bücherregale stellte auch die eilige Übersiedlung, die vom 1. bis 15. September 1884 (also in bloß 12 Arbeitstagen) verlief, dar. Leider ist die ehemalige Universitätsbibliothek seit 1884 ohne entsprechende Nutzung.

Zur Person des Fürsten Johann II. von Liechtenstein existieren einige grundlegende Arbeiten (Wil-



Abb. 2 Bibliothekssaal des Wiener Collegiums im Jahr 1877

helm, Oberhammer). In Mähren läßt sich die Entstehung des sog. Liechtensteinstiles feststellen. Anfang des 20. Jahrhunderts bildete das Liechtensteinsche Eigentum den größten Grundbesitz in Mähren. Der Fürst beeinflußte – neben seinem Mäzenatentum (z. B. großzügige Spenden für die neuen Museen für angewandte Kunst in Brno und Opava) – die Künstlerwahl auf seinen ehemaligen Besitztümern. Bei Kirchen-, Kapellen- und Pfarrneubauten achtete er immer auf seine alten Patronanzverpflichtungen und bot immer das Projekt seines Architekten an (meistens Weinbrenner). Er stellte immer Finanzmittel zur Verfügung, die die Diskrepanz zwischen diesem Projekt und der Bil-

ligstvariante deckten. Oft verwendete man auch gebrannte glasierte Dachziegel aus Poštorná (Unter Themenau). Dieser „Liechtensteinstil“ war in sich vielschichtig, im Prinzip jedoch historisierend; mit größerem oder geringerem Erfolg verarbeitete er Einflüsse aus der gotischen Architektur, der nordischen Renaissance, der irisch-schottischen Ornamentik, der Färbigkeit, die von den zeitgenössischen Bemühungen Pugins ausgegangen ist.

Die Fonds des Mährischen Landesarchives können aus objektiven Gründen, die ich anfangs angeführt habe, die wissenschaftliche Sichtweise der Themen, die die Wiener Jesuiten betreffen, nicht grundlegend ändern. Trotzdem verdienen auch diese wenige Marginalien im Kontext der Beziehungen zwischen Zentrum und Provinz Aufmerksamkeit.

QUELLEN

Märisches Landesarchiv:
E 33 – Jesuiten in Znojmo, Sign. Nr. 49 (Pläne der böhmischen Provinz)
G 169 – Familienarchiv der Collalto, Nr. 625 (1627–1629, Briefe Pieronis und Petruccis an Romboaldo Collato, italienisch), Nr. 654 (1627–1628, dasselbe, italienisch)
F 115 Liechtensteinisches Bauamt Lednice, Nr. 7575 (Bibliotheksplan)
E 25 – Jesuiten in Brno, Sign. 114 (Korrespondenz mit den Wiener Jesuiten)

LITERATUR

J. Petrů, Předpoklady pro opravu architektury G. B. Pieroniho v Brtnici, in: Památky a příroda, 1983, 147–151.
J. Krčálová, Giovanni Pieroni – architekt ?, in: Umění 36 (1988) 520f.
P. Vlček, P. Sommer, D. Foltýn, Encyklopedie českých klášterů, Praha 1997
(Ich danke Frau Dr. Venceslava Orlinski-Raidl, Universitätsbibliothek Wien, für die Übersetzung meines Beitrages).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Lednice, Liechtensteinsches Bauamt
Abb. 2: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv

Luigi A. Ronzoni

IGNAZ PARHAMER UND DIE CHRISTENLEHR-BRUDERSCHAFT. DIE FRANZ REGIS-KAPELLE IN DER JESUITENKIRCHE AM HOF IN WIEN

Die Wiener Jesuiten veranlaßten die neue Gesamtausstattung der Franz Regis-Kapelle in der Oberen Jesuitenkirche Am Hof in ihrer letzten Wirkungsphase, zwanzig Jahre vor der Ordensaufhebung 1773. In der Entstehungsgenese und in der damit verbundenen ikonographischen Änderung verbirgt sich unter dem Mantel der freskierten und skulptierten Kapellendekoration ein interessantes Fallbeispiel in Wien, das eine letzte Demonstration der eminenten kirchenpolitischen Bestrebungen der „Societas Jesu“ manifestiert.

Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts begann sich, nach zwei Jahrhunderten fast ungebrochenen Aufstiegs, die Erfolgsgeschichte der Jesuiten zu verdunkeln. Ihre Beliebtheit, ihre Stellung als dem Kaiserhaus unentbehrliche Stütze in allen Belangen der religiösen Kompetenz und das von ihnen in festen Händen gehaltene erzieherische Quasimonopol erlitten starke Einbußen. Die jüngsten historischen Forschungen zu diesem Problemkreis sahen zurecht um 1750 die ersten Anzeichen für den Beginn der theresianisch-josephinischen Staatskirchenpolitik am Horizont auftauchen[1]. Nach Abschluß des Österreichischen Erbfolgekriegs mit dem Frieden von Aachen (1748) und nach der Beendigung der vordringlichsten Beschäftigung mit außenpolitischen Aufgaben, war die Zeit gekommen, innerstaatliche Reformen in Angriff zu nehmen. Die für dieses Unterfangen federführenden Exponenten in den wichtigsten Staatsämtern waren keine Freunde der Jesuiten. Dem Minister und Präsidenten der „Geheimen Konferenz“, Friedrich Wilhelm Graf Haugwitz, war die zentralistische Reform der Neuorganisation der Verwaltung und die Gründung der obersten Behörde der politischen und Finanzverwaltung, das „Directorium in publicis et cameralibus“ und die ihm angeschlossenen Kommissionen, zu verdanken[2]. Er galt keineswegs als Freund der „Societas Jesu“. Ähnliches, wenn auch gemilderter und nüchtern distanzierter, wird von Wenzel Anton Kaunitz berichtet, der seit 1753 das Amt des Staatskanzlers innehatte[3]. Die gleiche Haltung vertrat auch der Fürsterzbischof von Wien, Johann Joseph Trautson. Der Kirchenfürst war 1752 im Zuge der Neuordnung des Studienwesens zum Protektor der philosophischen und theologischen Studien und zum Studienprotektor der Universität Wien berufen worden. In dieser Position verfocht er bei der Reform der theologischen Studien die Auffassung, daß durch die Berufung ausländischer Theologen das althergebrachte Bildungsmonopol der Jesuiten gebrochen und unterlaufen werden sollte[4]. Durch seinen berühmten Hirtenbrief vom 1. Jänner 1752, der an die Prediger gerichtet war und sich gegen die Auswüchse und Irrungen barocker Volksfrömmigkeit wandte, handelte sich Trautson von seinen Kritikern den Vorwurf des Geheimprotestantismus ein[5]. Er geriet sogar in den Verdacht, dem Gedankengut des Jansenismus nahezustehen. Eine Etikettierung, die gerade die Jesuiten in dieser Zeit so

1 Adam Wandruszka, Fortschritt und Beharrung in der österreichischen Geschichte. Dauer und Wandel der Geschichte. Festgabe für Kurt von Raumer, Münster 1966, 304; Grete Klingenstein, Staatsverwaltung und kirchliche Autorität im 18. Jahrhundert – Das Problem der Zensur in der theresianischen Reform, Wien 1970, 65, 87, 101f.; Franz A.J. Szabo, Kaunitz and enlightened absolutism 1753–1780, Cambridge 1994, 213f.; Harm Klueting, Kaunitz, die Kirche und der Josephinismus. Protestantisches landesherrliches Kirchenregiment, rationaler Territorialismus und theresianisch-josephinisches Staatskirchentum, in: Grete Klingenstein und Franz A.J. Szabo (Hrsg.), Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg 1711–1794 – Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung, Graz–Esztergom–Paris–New York 1996, 174.

2 Szabo ebd., 74–79; Klueting ebd., 174f.

3 Szabo ebd., 241f.

4 Klingenstein (wie Anm. 1) 86, 92f, 113; Franz Hadriga, Die Trautson–Paladine Habsburgs, Graz–Wien–Köln 1996, 139–142; vgl. Bernhard Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge, 4 Bände, Freiburg 1907ff., Bd. 1, 50: Die Jesuiten in Wien waren seit 1623 an die Universität verpflichtet.

5 Peter Hersche, Der aufgeklärte Reformkatholizismus in Österreich, Bern–Frankfurt/M. 1976, 3–16.

manchem Vertreter des Reformkatholizismus und anderen ihrem Orden nicht Wohlgesonnenen, ohne Federlesen und schnell verliehen[6].

Die Wiener „Compañía de Jesús“ stand gleichzeitig am Beginn des für sie ungünstig endenden Zensurstreits[7]. Hier ging es um das von reformkatholischen Kreisen angestrebte und von den staatlichen Autoritäten vehement unterstützte Aufbrechen ihres Zensurmonopols, das der Orden durch seine Druckprivilegien im Lauf der Zeit erreicht und aufgebaut hatte. Diese Auseinandersetzung führte nach wechselvollem Verlauf endgültig zum Verlust der alleinentscheidenden Stellung der Jesuiten und zum völligen Ausscheiden aus der Zensurbehörde 1763. Ein wichtiger Exponent in diesem Interessenskonflikt war der kaiserliche Leibmedicus und Präfekt der Hofbibliothek, Gerhard van Swieten, der in den Augen des Ordens als Jansenist galt[8]. Er war schon 1751 überzeugt, daß die Reform des Bildungswesens und der Zensur nur Stückwerk bliebe, wenn nicht die jesuitische Vorherrschaft gebrochen werde. In dieser also nicht sehr günstigen und künftiges Unheil ahnenlassenden Situation der „Societas Jesu“ leuchtete der Stern eines Ordensmitglieds in alter ungebrochener, von allen Zeitquerelen unbelasteter Frische: Dr. philosophiae et magister artium Ignaz Parhamer (Abb. 1). Er wurde 1715 in Schwanenstadt in Oberösterreich geboren, trat 1734 dem Orden bei und wurde zehn Jahre später zum Priester geweiht[9]. Dann studierte und promovierte er in Wien. Seine ersten Sporen verdiente sich der Jesuit in Graz, wo er die geringe Schulfreudigkeit sehr erfolgreich bekämpfte und erstmals durch mitreißende Predigten auffiel. Zurückberufen in die Haupt- und Residenzstadt, übernahm er die Aufsicht über die „deutschen Schulen“ und nützte seinen Einfluß, um die religiöse Unterweisung der Jugendlichen nachdrücklich zu fördern. Parhamer trachtete, die ihm anvertrauten Kinder religiös-ethisch zu erziehen, diesem Wollen widmete er sein ganzes Leben. Als ideales Instrument, diese Vorstellungen umzusetzen, erkannte er die Institution der „Christenlehr-Bruderschaft“. Diese von den



Abb. 1 Johann Elias Mansfeld, Ignaz Parhamer, um 1770, Kupferstich

Jesuiten gegründete Vereinigung von Geistlichen und Laien beiderlei Geschlechts wurde bereits 1571 von Papst Pius V. als förmliche Bruderschaft bestätigt und eingesetzt[10]. Unter der Obhut des Ordens eroberte sie allmählich alle jesuitischen Provinzen. In den Österreichischen Erbländern ist sie seit 1711 in Wien nachweisbar. Hier war ihr große und rasche Verbreitung beschieden, denn ab 1732 förderte und propagierte Kardinal Kollonitz die Bruderschaft in der Wiener Diözese, um den katechetischen Unterricht zu verbessern [11].

6 Klingenstein (wie Anm. 1) 97; Peter Hersche, Der Spätjansenismus in Österreich, Wien 1977, 345–353.

7 Klingenstein ebd., 158–202.

8 Ebd., 160, 165, 175.

9 Ignatz de Luca, Das gelehrte Österreich, Wien 1778, 1. Bd., 2. Stück, 6ff. – Lebensgeschichte weiland Herrn Ignaz Parhamers, der freyen Künste und Weltweisheit Doktors …, Wien 1786; Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 21. Theil, Wien 1870, 296–299; Georg Rieder, Ignaz Parhamer's und Franz Anton Marxer's Leben und Wirken, Wien 1872; Parhamer (1715–1786) übernahm 1759 das Waisenhaus am Rennweg. Dort schuf er neue verwaltungstechnische und ökonomische Verwaltungsstrukturen, errichtete weitläufige Zu- und Neubauten und eine geräumige Kirche.

10 Rieder ebd., 419.

11 Joseph Alexander Freiherr von Helfert, Die Gründung der österreichischen Volksschulen durch Maria Theresia, Prag 1860, 42ff.; Helmut Engelbrecht, Geschichte des österreichischen Bildungswesens – Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs, Wien 1984, Bd. 3, 31ff.

Nachdrücklich trat Parhamer 1750 in das Licht der interessierten Öffentlichkeit[12]. Er veröffentlichte, ganz in der jesuitischen Tradition stehend, einen Katechismus, der seinem Ideal einer umfassenden, in das Einzelne gehenden moralischen Anleitung zu einem frommen Christenleben dienen sollte. Dieses „Allgemein=nothwendiges Frag=Büchlein über die fünf Hauptstück des kleinen Catechismi Petri Canisii, der Gesellschaft Jesu" war zwar nur eine leicht veränderte Neuauflage eines Werks eines Ordensmitbruders, Hermenegild Adam, aus dem Jahre 1727, aber Parhamer erlangte damit ungeheuren Erfolg[13]. Seine Schrift erreichte mehrere Auflagen und erhielt vom Erzbischöflichen Ordinariat 1755 das ausschließliche Katechismusmonopol in der Wiener Diözese[14]. Die Übersicht über die ganze Geschichte der Offenbarung war speziell zum Gebrauch für Kinder adaptiert[15]. Sie war auf einem Frage-Antwort-Katalog aufgebaut, der den Kern der Unterrichtsmethode bildete. Die Kinder mußten über dreihundert Fragen genau beantworten können. Aber gerade diese Forderung des mechanischen Einpaukens und Abfragens trug schon bald zur Kritik des Lehrverfahrens bei, ohne jedoch dem Erfolg Parhamers Schaden zuzufügen. Auf ein tieferes Verständnis des Christentums und seiner Lehren war allerdings weder der Religionsunterricht noch der Aufbau des Katechismus selbst ausgerichtet. Die rigorose Methodik sollte aber für drei Jahrzehnte Bestand haben[16].

Der Jesuit unterwarf die gesamte interne Organisation der Christenlehr-Bruderschaft einem streng militärischen Aufbau[17]. Die enorm große Mitgliedermenge, etwa 20.000 Inkorporierte, wurde in Corporalschaften und Companien gegliedert, die als Fahneneid das Tridentinische Glaubensbekenntnis ablegen mußten[18]. Sie wurden in zehnköpfige Scharen eingeteilt und in mehreren Stufen, entsprechend dem Alter und dem Wissen unterrichtet. Für die Einhaltung der straffen Ordnung und Disziplin waren sogenannte „Ansteller" verantwortlich, die durch Schleifen mit Kreuzen oder durch das Bruderschaftszeichen gekennzeichnet wurden. Die „Ausfrager" prüften die Mädchen und Knaben über die ihnen zum Lernen aufgetragenen Katechismussequenzen. Bei positivem Erfolg durften die Kinder einmal jährlich zur feierlichen Prüfung antreten. Ihre Teilnahme war verpflichtend und wurde genau überprüft[19]. Lehrlinge konnten nicht freigesprochen werden, wenn sie kein Zeugnis vorweisen konnten. Deshalb waren ihre Lehrherren durch drakonische Strafandrohungen verhalten, sie zum Unterricht der Christenlehr-Bruderschaft zu schicken. Sogar die Hausbesitzer mußten der Grundobrigkeit zweimal jährlich eine Liste aller mitbewohnenden und zur Bruderschaft verpflichteten Kinder und Jugendlichen vorlegen[20]. Durch solche Maßnahmen war es praktisch unmöglich, daß sich Heranwachsende zwischen dem 7. und dem 20. Lebensjahr dem Einfluß der Bruderschaft entziehen konnten. Die Christenlehren wurden an Sonntagen und Feiertagen nachmittags abgehalten, manchmal auch noch zusätzlich in den Abendstunden während der Woche. Zwischen 1750 und 1780 wurde die Bruderschaft in 36 Kirchen der Inneren Stadt und der Vorstadt etabliert[21]. Sie entfaltete ihre als segensreich angesehene Wirkung auch in Kirchen anderer Orden und in weltlichen Pfarren. So hatte sie die Wiege und die ursprüngliche Wurzel nur in jesuitischen Kirchen

12 Engelbrecht, ebd., 89f.

13 Johannes Hofinger, Geschichte des Katechismus in Österreich – Von Canisius bis zur Gegenwart (Forschungen zur Geschichte des innerkirchlichen Lebens 5/6) Innsbruck–Leipzig 1937, 16–19, 42–48, 67, 204, Anm. 261; Hermenegild Adam, Schul Christi Unseres Göttlichen Lehr=Meisters, Enthaltend in kurtzem Begriff Die Christliche Lehr: I. In denen allgemeinen Gebettern und Lehren des Catechismi P. Petri Canisii. II. In deren deutlicher, und in Frag besondere Schulen abgetheilter Außlegung. III. In anmüthiger Gesängeren verfasset. Zum andertenmahl in Druck gegeben, Augspurg 1727; Ignaz Parhamer, Allgemein=nothwendiges Frag=Büchlein über die fünf Hauptstück des kleinen Catechismi Petri Canisii, der Gesellschaft Jesu; aus gnädigstem Befehle, und Anordnung Ihro Hoch=Fürstlichen Eminentz Cardinalen von Kollonitz, etc. etc. für alle Pfarren, und Schulen, der Wienerischen Ertz=Bischöfflichen Dioeces aufgeleget, und mit nutzlichen Gesängern vermehret, Wien in Oesterreich 1750. Zur historischen Berufung auf den Katechismus des Petrus Canisius, erschienen 1555, vgl. Johannes Wrba SJ, Ignatius, die Jesuiten und Wien, in: Kurt Mühlberger und Thomas Maisel, Aspekte der Bildungs- und Universitätsgeschichte (Schriftenreihe des Universitätsarchivs Universität Wien 7) Wien 1993, 78f.

14 Hofinger ebd., 16f., Anm. 48, 199f.

15 Die katechetische Ausbildung umfaßte die Jugendlichen vom 7. bis zum 20. Lebensjahr. Sie wurde in mehrere Gruppen und Altersklassen, sogen. Schulen, unterteilt, vgl. Hofinger ebd., 24f.

16 Ebd., 27.

17 Ignaz Parhamer, Inhalt des Ursprungs, Satzungen und Verordnungen der Bruderschaft der christlichen Lehre, Wien 1779. Vgl. dazu ausführlich: Wiener Schul= und Christenlehr=Almanach auf das Schuljahr 1780 und 1781, Wien 1781, 45ff.; Christine Schneider, Der niedere Klerus im josephinischen Wien – Zwischen staatlicher Funktion und seelsorgerischer Aufgabe, Wien 1999, 74f.

18 Engelbrecht (wie Anm. 11) 315, Anm. 90.

19 Ebd., 31ff.

20 Ebd., 315, Anm. 96.

21 Almanach (wie Anm. 17): Verzeichnis aller Kirchen, in denen die Christenlehre abgehalten wurde, mit den Hausnummern der zum Kirchensprengel gehörenden Gebäude.

abgehaltener Katechetisierung übersprungen und verlassen – allerdings mit dem vorgegebenen Lernbehelf und der verordneten Organisationsform der „Societas Jesu".

Parhamers Unternehmungen, die Bruderschaft zum Zweck des gleichmäßigen und einheitlichen Katechismusunterrichts im gesamten Gebiet der Wiener Diözese, unter besonderer Berücksichtigung der Pfarren der Haupt- und Residenzstadt, zu forcieren, erfreuten sich allerhöchster Wertschätzung. Derartige Bestrebungen entsprachen den vom Reformkatholizismus Maria-Theresianischer Prägung propagierten Bestreben, die Seelsorge und das praktizierte Christentum zu fördern[22]. Daher nimmt es nicht Wunder, daß es dem Kaiserlichen Paar Maria Theresia und Franz Stephan geboten und nützlich erschien, sich am Beginn des Bruderschaftsbuchs, das Parhamer den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend anlegte, feierlich zu verewigen[23].

Fürst Khevenhüller-Metsch berichtete am 8. Juni 1755, daß der Hof in Laxenburg *vom Graff Daunischen Haus aus der öffentlichen Kinderlehr des dermahligen Missionarii Pater Parhamer S.J.* beiwohnte. Und zusätzlich beschrieb er ausführlich, *es hat diser fromme Mann biß 16.000 theils erwachsene, theils ganz unmündige Kinder unter seiner Direction, welche er nach dem Militar Fuß in Caporalschafften, Companien etc. eingetheilet und mittels derlei Subordination und Disciplin in christlicher Zucht erhaltet…Die Kaiserin beschenckte die meritireste Kinder und bezeigte ville ausnehmende, besondere Gnad dem frommen Erfinder diser jungen catechetischen Militz*[24]. Ein weiteres, beredtes Zeugnis der engen Beziehung Parhamers zum Erzhaus und der ihm entgegengebrachten Wertschätzung wurde durch die 1758 erfolgte Berufung zum Beichtvater des Kaisers gesetzt. Diese Ernennung fand jedoch nicht ungeteilte und allseitige Zustimmung, denn *damit es nicht scheine, als müsten zu dieser Stelle immer nur Hof Patres und Prediger ausersehen werden*, hatte der Kaiser *just einen Kinderlehrer zum Beicht Vattern gewählet*[25]. Nach dem Tod Franz Stephans im Jahr 1765 wurde der Jesuit von den Erzherzoginnen Maria Elisabeth und Maria Amalie für einige Jahre ebenfalls zum seelsorgerlichen Beistand erkoren[26].

Selbst ausländischen Besuchern blieben die Aktivitäten Parhamers und die respektgebietenden Zusammenballungen enormer Menschenansammlungen nicht verborgen. Auf ihrer Kavaliersreise durch Europa hielt sich das fürstliche Brüderpaar Bartolommeo und Lorenzo Corsini aus Florenz in Begleitung ihres Ajos, des Sieneser Patriziers Gaetano Pecci, mehrere Monate in Wien auf. Am Fenster ihres Hotels auf dem Mehlmarkt, dem heutigen Neuen Markt, stehend, wurden sie am 10. August 1752 Augenzeugen eines Ereignisses, das sie so beeindruckte, daß sie es umgehend ihrem Reisetagebuch anvertrauten: „17.000 Knaben und Mädchen zogen in einer Prozession vorbei. Sie führten Standarten und verschiedene Apparate (macchine) mit sich. Sie waren in verschiedene Companien unterteilt, jede trug Uniformkleidung. Manche stellten in ihrer Kleidung Engel dar, andere die verschiedenen Hierarchien der Heiligen. An ihrer Spitze jeweils ein mit einer Lanze gerüsteter Offizier. Den Abschluß der Prozession bildete ein Bischof in Pontifikalgewändern mit einem Diakon und vielen weiteren Priestern im Chorhemd. Hinter allen kamen drei große Apparate, aufgebaut wie Altäre, auf denen mehrere Kinder angebunden standen, die verschiedene Heilige darstellten. Die Lobeshymnen, die sie während der gesamten Prozession sangen, waren deutsch. Die padri gesuiti sorgten für die Ordnung und für den geregelten Ablauf. Die Menge stellt sich am Jesuiten-Platz auf, wo drei Dispute über die Christenlehre von Kindern auf den großen Apparaten abgehalten wurden. Einer wurde besonders unter dem Fenster des Herrn Nuntius errichtet. Das ist die Art und Weise, wie die padri gesuiti in einem Land, das sich den Häretikern verschiedenster Sorten hingibt, den Kult des Herrn fördern und die Jugend in der christlichen Religion instruieren"[27]. So wurde ein

22 KLINGENSTEIN (wie Anm. 1) 65, 71ff., 78, 85f., 92f.; Michael MAURER, Kirche, Staat und Gesellschaft im 17. und 18. Jahrhundert (Enzyklopädie Deutscher Geschichte 51) München 1999, 38f.

23 ENGELBRECHT (wie Anm. 11) 316, Anm. 98.

24 Tagebucheintragung des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, des späteren Obersthofmeisters, vom 8. Juni 1755, vgl. Rudolf Graf KHEVENHÜLLER-METSCH und Hanns SCHLITTER, Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Kaiserlicher Obersthofmeister, Wien 1910, Bd. 3 (1752–1755) 245.

25 Tagebucheintragung des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch vom 11. April 1758, vgl. KHEVENHÜLLER-METSCH/SCHLITTER, ebd., Wien 1911, Bd. 5 (1758–1759) 24.

26 Lebensgeschichte (wie Anm. 9) 7f.; Gernot HEISS, Erziehung der Waisen zur Manufakturarbeit, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 85 (1977) 321.

27 Francesca MORANDINI, Vienna alla metà del secolo XVIII – Nella descrizione del manoscritto 684 del'Archivio di Stato di Firenze, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs (Festschrift Richard Blaas) 31 (1978) 121–135, bes. 130: *Diciassettemila tra fanciulli e fanciulle passarono processionalmente; avevano con loro diversi stendardi e diverse macchine; erano divisi in varie compagnie, ciascheduna delle quali aveva gli abiti uniformi. Ve n'erano alcuni che rappresentavano con i loro vestimenti gli angioli e alcune altre le diverse gerarchie de´santi ed ognuna di loro aveva alla testa un officiale armato di lancia…Terminava questa lunga processione un vescovo vestito pontificalmente col diacono…e molti altri*

authentischer Erlebnisbericht über das Spektakel der großen Jahresprozession der gesamten Wiener Christenlehr-Bruderschaft formuliert, die von der Jesuitenkirche Am Hof in den St. Stephansdom führte. Installiert und institutionalisiert wurde die Kongregation in der Profeßhaus-Kirche am zweiten Novembersonntag des Jahres 1750. Erstmals wurde das Titularfest am 16. Juni 1751, dem Gedenktag des Hl. Franz Regis, in der Kirche Am Hof in solenner Weise begangen[28].

Und gerade in dieser Zeit plante Parhamer seiner Bruderschaft einen beständigen Altar zu errichten. Nach anfänglichen Überlegungen in der Unteren Jesuitenkirche, der Universitätskirche, dieses Vorhaben zu realisieren, entschloß man sich, doch der Kirche Am Hof den Vorzug zu geben. Ausschlaggebend dafür war sicher der ungleich größere Platz vor der Kirche. Hier konnten die ungeheuren Massen der Teilnehmer bequemer untergebracht werden. Der Orden und Parhamer wählten, vom Presbyterium gezählt, die dritte Seitenkapelle an der Nordseite. Diese Wahl hatte zwei Vorteile. Einerseits mußte das Patrozinium nicht geändert werden. Die Kapelle war der Hl. Barbara konsekriert, die auch als Patronin der studierenden Jugend galt[29]. Der zweite, wahrscheinlich wichtigere Vorzug war der ihrer Lage. Da die Kapellen untereinander mit Durchbrüchen verbunden sind, ergab sich die einfache Möglichkeit, am großen Ehrentag die Menge der Bruderschaftsmitglieder in einer ständigen Prozession am Altar der nur knapp 100 Quadratmeter großen Kapelle vorbeileiten zu können. Es ist sicherlich anzunehmen, daß die ungeheure Menschenansammlung das Hauptschiff vollständig in Beschlag nahm. Dann bewegte sie sich in einem unablässigen Zug von der westlichen Judas Thaddäus-Kapelle, die früher dem Hl. Aloysius von Gonzaga und den Schutzengel geweiht war, durch den Durchbruch in die Franz Regis-Kapelle. Hier zog sie feierlich am Altar vorbei und verließ die Bruderschaftskapelle durch den gegenüberliegenden Durchbruch, um über die östliche, dem Hl. Liborius benedizierte Nebenkapelle wieder in das Hauptschiff zu gelangen. Nur so konnte das logistische Problem des Vorbeidefilierens der zahllosen Kongregationsmitglieder bewältigt werden. Deshalb wurden die Durchgänge ebenfalls aufwendig in die Stuckmarmordekoration einbezogen. In der ganzen Kirche wurden nur die der Franz Regis-Kapelle derartig gestaltet, die anderen sind durchwegs nur mit einfachen Putzrahmungen versehen.

Parhamer, mit Geldzuwendungen durch ein stattliches Legat des verstorbenen Kardinals Kollonitz wohlversehen[30], und die Jesuiten beauftragten zwei Angehörige der Wiener Maler- und Bildhauer-Akademie mit der Durchführung ihrer Wünsche. Sie sollten für die jesuitischen Belange und das Selbstverständnis der Christenlehrbruderschaft eine signifikante Ikonographie in Bildwerke und Fresko umsetzen. Der Bildhauer Jakob Gabriel Mollinarolo zeichnete für den architektonischen Aufbau des Altars, den Skulpturenschmuck und die Stuckmarmor-Wanddekoration der gesamten Ka-

sacerdoti con la cotta…dietro ai quali venivano tre grandissime macchine in figura di altari sopra le quali stavano legati diversi ragazzi che rappresentavano alcuni santi…Le laudi che si cantavano da tutta la processione erano in tedesco. I padri gesuiti erano quelli che regolavano e mantenevano il buon ordine. Andò tutta questa turba a schierarsi nella piazza dei gesuiti, dove furono fatte tre dispute sopra la dottrina cristiana da quei ragazzi che stavano sulle macchine grandi; in particolare ne fu fatta una sotto le finestre di Monsignor Nunzio. Questo è il modo col quale i padri gesuiti intendono promuovere il culto di Dio ed instruire la gioventù nelle cristiana religione in un paese che abbonda di eretici di diverse sorti. (Originalzitat nach Ms. 684, Firenze, Archivio di Stato, Übersetzung L. R.), siehe auch dazu: Wienerisches Diarium, Nr. 65, 12. August 1752. Der Bischof am Schluß der Prozession war sicherlich der Weihbischof und Suffragan Franz Anton Marxer (1703–1775), der ebenfalls eine bedeutende Rolle für die Ausbreitung der Christlehr-Bruderschaft spielte. Er fungierte als „Rector Congregationis" und leitete sämtliche ihrer großen, kirchlichen Feierlichkeiten. Vgl. Rieder (wie Anm. 9).

28 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12197 (Litterae annuae Provinciae Austriae Societatis Jesu ad Annum 1750), f. 17v; Allgemeine und besondere Satzungen der christlichen Lehr=Bruderschaft unter dem Titel und Schutz des heiligen Joannis Francisci Regis der Gesellschaft Jesu, zu mehreren Trost und Unterricht deren eingeschriebenen Mitglieder in den Theil abgetheilet und herausgegeben, da das Titular=Fest gemeldeter Bruderschaft in der Profeß=Haus=Kirchen der Gesellschaft Jesu allhier in Wien zum ersten Mal den 16. Juni hochfeierlich gehalten wurde im Jahre 1751. Mit Erlaubniß der Obern. Wien gedruckt bei Joh. Ignatz Herzinger, zitiert nach: Joseph Kurz, Gedenkbuch der landesfürstlichen Stadtpfarre zu den neun Chören der Engel am Hof, Wien 1891, 57f., Anm. 2. Insgesamt bestanden in der Oberen Jesuitenkirche bis zur Ordensaufhebung 1773 neun Bruderschaften, vgl. Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste, Bd. 56, Leipzig-Halle 1748, 228f.

29 Ein Patrozinium der Hl. Barbara bestand wahrscheinlich in der Kirche schon sehr bald nach der Übernahme der ehemaligen Karmeliterniederlassung durch die Jesuiten 1553 siehe: Gernot Heiss, Konfessionelle Propaganda und kirchliche Magie, in: Römische Historische Mitteilungen 32/33 (1990/1991) 142, Anm. 175 (Beginn des Exorzismus in der Barbara-Kapelle am 17. Juni 1583).

30 Erwin Gatz, Die Bischöfe des heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1803, Berlin 1990, 239 (Johann Weissensteiner). Das Kaiserhaus und andere Wohltäter unterstützten die Unternehmung Parhammers ebenfalls. Siehe Litterae annuae 1754 (wie Anm. 28) f. 124r und 125v (Maria Theresia 1000 fl, Franz Stephan 300 fl). Nach Johann Nepomuk von Servageri, Chronologische geschichtliche Sammlung aller Stiftungen, Brünn 1832, Bd. 1, errichtete Parhamer eine eigene Stiftung für die Förderung der Anliegen der Christlehr-Bruderschaft in der Kirche Am Hof, siehe Rieder (wie Anm. 9) 428, Anm.*. Daß sich besonders die Obere Jesuitenkirche seitens des Hofs großer Wert-

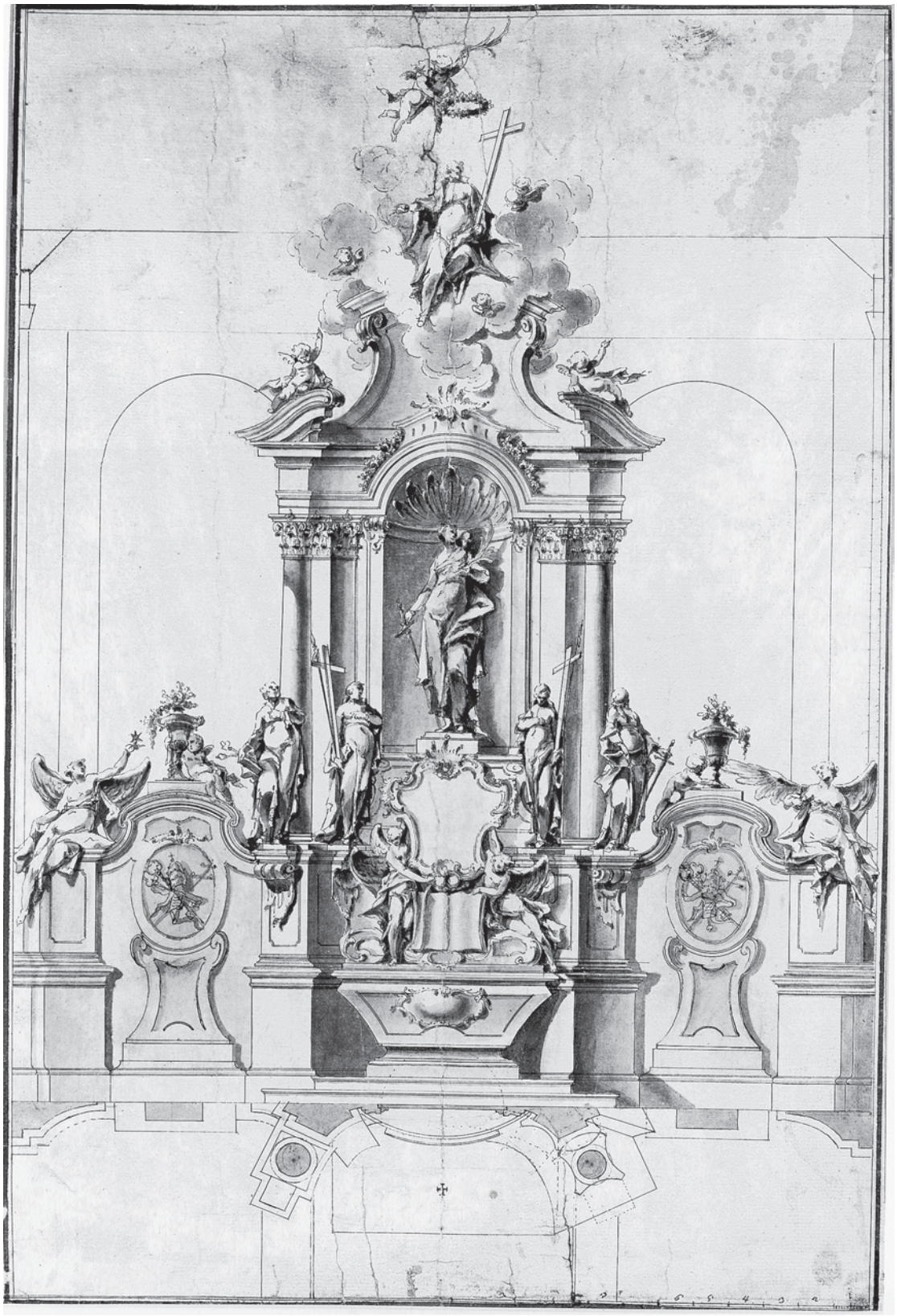


Abb. 2 Jakob Gabriel Mollinarolo, Entwurf für den Altar der Franz Regis-Kapelle, um 1753, lavierte Federzeichnung, Wien, Albertina

pelle verantwortlich[31]. Die freskierte Deckenausstattung wurde Franz Anton Maulbertsch übertragen[32]. Wir sind in der glücklichen Lage, die wichtigsten Schritte der Entwurfsgenese dieses Altars nachvollziehen zu können.

Das erste Stadium präsentiert eine lavierte Federzeichnung Mollinarolos, die um 1753 entstand (Abb. 2)[33]. Hier beherrscht die mächtige, im Maßstab zu den restlichen Figuren größere, skulptierte Darstellung der ursprünglichen Patroziniumsheiligen Barbara, mit ihren Attributen, dem Kelch, dem Schwert und der Märtyrerpalme, die Altarmittelnische. Als zweiter Kapellenpatron wurde der Jesuitenheilige Franz Regis erkoren, der Schutzpatron der Christenlehr-Bruderschaft. Ihn dachte der Bildhauer, am Auszug des Altars, in seiner Glorie darzustellen. Von Putti bekrönt, ist er eben im Begriff auf einer Wolke in den Himmel erhoben zu werden. Vier Figuren stehen am Altarstaffel: außen die Apostel Petrus und Paulus, innen zwei jugendliche Heilige im Jesuitenhabit. Wahrscheinlich der Hl. Stanislaus Kostka, der in Wien studierte und als großer Verehrer der Hl. Barbara galt, die ihm in einer Vision erschienen war[34], der zweite könnte der Jesuitenmärtyrer Carl Boranga sein, dessen Reliquien seit 1702 in der Profeßhaus-Kirche verehrt wurden[35]. Beide sind nicht mit ihren üblichen Attributen gekennzeichnet. Sie tragen das Kreuz und die Lanze der „ecclesia militans", denn die Jesuiten verstanden sich als „Soldaten des Herrn".

Die gesamte Nordwand der Kapelle sollte einer einheitlichen Gestaltung unterzogen werden. Architektonisch gegliederte und von Figuren überhöhte Wandfelder flankieren den eigentlichen Altaraufbau. Durch sie wird die Zone unterhalb der Fensternischen im Sinne eines jesuitischen Festapparates ausgebildet und erweitert[36]. Auf den Abschlußgesimsen der Wandverkleidungen haben außen zwei große, geflügelte Engel Platz genommen. Zwischen ihnen und den Seitensäulen der eigentlichen Altararchitektur krönen zwei Vasen, symmetrisch vor der Helligkeit der Fenster stehend, die hochgewölbten Gesimsbögen. An ihren Basen lagert je ein Putto und Blumengebilde umschlingen ihre Deckel.

Es lohnt sich einem prima vista unscheinbaren Detail Beachtung zu schenken, nämlich der Gestaltung der beiden seitlichen Medaillons. Sie zeigen gleichsam „päpstliche Insignien-Stilleben". Jeweils die Tiara, hinterfangen vom doppelbalkigen Patriachalkreuz, das die Schlüssel Petri queren. Den Mittelpunkt der beiden hochovalen Felder nehmen gesiegelte Urkunden ein. Sie sind Hinweise auf das alte und ehrwürdige Bestehen der Christlehr-Bruderschaft. Eine rekurriert auf die Anerkennung und Bestätigung durch Papst Pius V. im Jahr 1571. Die andere gemahnt an die unter dem Pontifikat Pauls V. 1607 erfolgte Erhebung zur Erzbruderschaft und an die damit verbundenen neuerlichen Gnadenbeweise und Ablässe[37].

schätzung erfreute, bezeugen die häufigen Besuche. 1754 vermeldete das Wienerische Diarium 11 Visiten, darunter die zum Fest des Franz Regis (16. Juni).

31 Zu Mollinarolo (1717–1780) siehe: Luigi A. Ronzoni, Jacob Gabriel de Mollinarolo detto Müler – Polycletes Austriacus, in: Österreichische Galerie (Hrsg.), Georg Raphael Donner 1693–1741, Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1993, 160–185, bes. 161–164, Abb. 83–86.

32 Klara Garas, Franz Anton Maulbertsch, Budapest–Graz 1960, 26f., 200, Nr. 42. Datiert 1752(?) oder 1753/54; Franz Martin Haberditzl, Franz Anton Maulbertsch, Wien 1977, 160–163 (datiert um 1755).

33 47,7 x 31,1 cm, Papier, Stift, Feder, grau laviert; Wien, Albertina, Architekturzeichnungen, Inv.-Nr. 9645, siehe: Michael Krapf (Hrsg.), Triumph der Phantasie, Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo, Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, 235ff., Nr. 75 (Luigi A. Ronzoni).

34 Zur Stanislaus Kostka-Verehrung und der ihm geweihten Kapelle, seinem ehemaligen Wohnzimmer, in der Kurrentgasse 2, dem früheren Pfarrhof der Profeßhaus-Kirche, vgl. Mathias Fuhrmann, Historische Beschreibung Und kurz gefaste Nachricht Von der Römisch. Kaiserl. und Königlichen Residenz-Stadt Wien, Und Ihren Vorstädten, Wien 1767, Theil 2, Band 2, 670–677; Ludwig Koch, Jesuitenlexikon, Paderborn 1934, 1687; Maria Woinovich, Die Heiligenverehrung des Zeitalters der Gegenreformation und des Barock im Spiegel der Kirchen Wiens, ungedruckte Staatsprüfungsarbeit am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, Wien 1948 (Kapitel: Drei „himmlische" Wiener, 1–8). Für die Wahl der Darstellung des jugendlichen Heiligen spricht nicht nur die lokalhistorische jesuitische Tradition, sondern auch die in seiner Vita verbürgte enge Anbindung an die Hl. Barbara, vgl. Wolfgang Braunfels (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Rom–Freiburg/B.–Basel–Wien 1976 (Reprint ebd. 1990) 389f.

35 Diözesanarchiv Wien, Pfarrarchiv Kirche Am Hof, Bauchronik (zusammengestellt auf Grund älterer Akten), nach 1834, 26: *In der Kirchengruft am Hof. Der Leichnam des E.W. Pat. Carl Boranga Jesuit, dessen Vater am Kaiserlichen Hofe Fechtmeister gewesen, geb. zu Wien den 29. Juny 1640, welcher als Missionär in Nordamerika auf den Marianischen Inseln im Eiland Rota von den Barbaren mit Wurfpfeilen tödlich verwundet worden, und daran gestorben;* Koch, Jesuitenlexikon ebd., 236; Woinovich ebd. (Kapitel: Der Jesuitenorden, 5: Boranga [1640–1684] wurde als „Wiener Franz Xaver" bezeichnet).

36 Herbert Karner, Apsisaltäre – zur Typengeschichte des barocken Hochaltars im Wiener Einflußgebiet, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 51 (1997) H. 2, 366–379, bes. Anm. 31.

37 Ignaz Parhamer, Die Regeln der Christlehr=Bruderschaft und Auslegung derselben laut der päpstl. Bulle S. Pii V. und Pauli V., Wien 1757; Rieder (wie Anm. 9) 419; Kurz (wie Anm. 28) 57f., Anm. 2.



Abb. 3 Jakob Gabriel Mollinarolo, Ansicht des Altars der Franz Regis-Kapelle, 1754, Kupferstich, Wien, Historisches Museum der Stadt Wien



Abb. 4 Jakob Gabriel Mollinarolo, Altar der Franz Regis-Kapelle, Zustand vor 1962, Wien, Kirche Am Hof

Der nächste Entwurfszustand wird durch einen Kupferstich belegt (Abb. 3)[38]: Als *Abriß des Neüen aus Marmor aufgeführten Altars, der Christen=lehr Bruderschafft, unter dem schuz / des H: Joannis Francisci Regis S:J: in der Profess=haus Kirchen S:J: zu Wien auf dem Hoff.* betitelt, trägt er mehrere Bezeichnungen. Die des Bildhauers, *Müllner*, der sich der Mode der Zeit entsprechend Mollinarolo nannte, mit dem Nachsatz *Academiae Professor.* Da er am 16. Mai 1754 als Akademielehrer für Bildhauerei berufen wurde, ergibt dieser Hinweis den terminus post quem für die Entstehung des Kupferstichs[39]. Rechts bezeichnete der Stecher Jacob Matthäus Schmutzer. Und oben rechts über dem Abschlußgebälk der Wandgestaltung, schon in der freskierten Zone, wurde der Namen des ausführenden Malers festgehalten: *Antony Mallberz Pinxit.*

Im Vergleich zur ersten Zeichnung sind mehrere Veränderungen anzumerken. Sie betreffen im wesentlichen den Mittelteil des Altars. Statt der Figur der Heiligen wurde ein Altarbild bevorzugt. Barbara küßt den Fuß des Christuskindes, das sie krönt, und der Engel vor ihr hält den Meßkelch mit der Hostie, ihr übliches Attribut. Im Vordergrund, vom unteren Bildrand halb beschnitten, verehren verschiedene Angehörige der Christenlehr-Bruderschaft ihre Schutzpatronin. Gänzlich neuformuliert wurde die Tabernakellösung des Altars. In der Zeichnung standen und knieten Engel auf der Mensa, die dem gleichen Maßstab wie die auf dem Altarstaffel stehenden Heiligen verpflichtet waren. Sie hielten einerseits das Vorsatzbild, und blätterten andererseits in dem großen, am Altartisch aufgestellten Meßbuch (vgl. Abb. 2). Mit dieser reizvollen Lösung bezog Mollinarolo den Tabernakel, dessen Türen aus den Blättern des Buchs gebildet werden sollten, maßstabsgleich in die gesamte szenographische Altargestaltung mit ein. Mit dieser Lösung hätte der Bildhauer tatsächlich die als Engel verkleideten Kinder der Christlehr-Bruderschaftsprozession, die von den Brüdern Corsini 1752 so anschaulich beschrieben wurden, in das Medium der Stuckskulptur übersetzt[40]. Aus unbekannten Gründen wurde von dem an den bayrischen Bildhauer Johann Baptist Straub gemahnenden Vorschlag Abstand genommen[41]. Die Jesuiten oder Parhamer entschieden sich für eine konventionellere Komposition, die zwar mehr die architektonischen Elemente des Tabernakelbaus betonte, jedoch auf die großen Engel verzichtete. Statt ihnen sitzen kleine Putti auf den flankierenden Segmentgiebeln. Aus den seitlichen Papstinsignien wurden halbfigurige Reliefdarstellungen, die schon erwähnten Päpste Pius und Paul[42]. Beide sind bärtig und von der Tiara gekrönt[43]. Sie zeigen dem Betrachter die Urkunden, mit denen sie die Privilegien der Bruderschaft bestätigt haben.

Wenn man nun die beiden Reliefdarstellungen der tatsächlich erfolgten Ausführung jenen des Kupferstichs gegenüberstellt, ergibt sich eine überraschende weitere Veränderung (Abb. 4)[44]. Pius V. verblieb links[45]. Dagegen wurde rechts eine Entscheidung zugunsten einer anderen Darstellung getroffen. Es wurde das etwas idealisierte Porträt eines anderen Papstes gewählt: Clemens XI., dessen Pontifikat von 1700 bis 1721 dauerte. Angetan mit der Pontifikalkleidung, gekrönt von der Tiara, weist er mit dem ausgestreckten Zeigefinger auf den Stab mit dem Patriachalkreuz, ein deutlicher Hinweis auf die päpstliche Autorität und den Primat des Heiligen Stuhls. Die Identifizierung ergibt sich durch den

38 36,4 x 27,6 cm, beschnitten, bezeichnet links unten: *Jacob Gabriel Müllner, S.R.C.M. Academiae Professor invenit, exstruxitq*(ue), rechts unten: *Jacob Mathe Schmuzer delin: et. sc: Vienne*; Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, Inv.-Nr. 14.288 (Doublette 20.654), siehe: KRAPF (wie Anm. 33) 237ff., Kat.-Nr.76 (Luigi A. RONZONI).

39 Da der kränkliche Matthäus Donner auf seine Lehrtätigkeit verzichtete, wurde Mollinarolo am 16. Mai 1754 zum dritten Professor gewählt. Diese Position übte er bis in den Herbst 1759 aus. Mit ihm wurden Jakob Schletterer und Balthasar Ferdinand Moll berufen. Vgl. Archiv der Akademie, Akademiematricul (Wahlbuch) 6 (Wahl 16. 5. 1754) 8 (Wiederwahl 13. 5. 1757); daneben Bleistifteintragung: *ausgeschlossen;* Wienerisches Diarium, Nr. 46, 8. Juni 1754.

40 Siehe Anm. 27.

41 Vgl. die sehr ähnliche Lösung, die Straub 1741 für den Hochaltar der Klosterkirche in Fürstenzell wählte, siehe Peter VOLK, Johann Baptist Straub, München 1984, 34, Abb.36.

42 Siehe Anm. 37.

43 Zu den charakteristischen, authentischen Porträts der beiden Päpste vgl. Anton HAIDACHER, Geschichte der Päpste in Bildern, Heidelberg 1965, 424ff. mit Abb. (Pius V.: mageres Gesicht mit breitem Vollbart) 552f. mit Abb. (Paul V.: breiteres Gesicht mit dem für ihn charakteristischen kürzeren Bart). Zweifelsohne hielt sich Mollinarolo für seinen Entwurf an heute nicht mehr identifizierbare Vorgaben, die ihm wahrscheinlich von den Jesuiten zur Verfügung gestellt wurden.

44 Leider sind die beiden Papstbüsten und das geöffnete Buch, das als Tabernakeltür fungierte, heute nicht mehr vorhanden. Die aus Gelbguß verfertigten Metallreliefs wurden Opfer eines nie aufgeklärten Diebstahl im Jahr 1962. Sie sind nur mehr an Hand alter Fotos des Bundesdenkmalamts rekonstruier- und erschließbar.

45 Allerdings veränderte der Bildhauer die Darstellung. Er verzichtete auf die noch im Stich vorgeschlagenen Pontifikalgewänder und auf die Tiara. Der asketisch wirkende Papst wurde nun in der Mozzetta, Stola und dem „camauro", der typischen, pelzverbrämten Haube, charakterisiert. Zur Porträtähnlichkeit: HAI-

Vergleich mit Gemälden, Münz- und Medaillenporträts, die wohl auch als Vorlage gedient haben (Abb. 5)[46]. Die längliche Gesichtsform mit den deutlich vortretenden Backenknochen, die lange Nase und die charakteristische Bartlosigkeit entsprechen den überlieferten Darstellungen des schon mit 51 Jahren erwählten Clemens XI. Seit dem „Sacco di Roma" 1527, unter dem Pontifikat des Medici-Papstes Clemens VII. trugen alle neuzeitlichen Päpste Bärte[47]. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, seit Papst Alexander VII., wurde zum Oberlippenbart der modische, schmale Kinnbart bevorzugt. Nach langer Zeit war Clemens XI. der erste bartlose Pontifex maximus.

Warum aber entschloß man sich, gerade diesen Papst darzustellen? Dafür gab es zwei Gründe, einen offensichtlichen und einen eher verdeckt verständlichen. Naheliegend der erstere, denn während der Amtsdauer Clemens XI. wurde 1711 die Christenlehr-Bruderschaft in Wien etabliert[48]. Der zweite Grund aber enthüllte sich nur kirchenpolitisch und kirchenhistorisch wohlinformierten und eingeweihten Betrachtern. Denn im Pontifikat dieses Papstes wurde der römisch-katholische Kampf gegen die Jansenisten entscheidend weitergeführt. In der Auseinandersetzung mit den französischen Anhängern des Jansenius ergingen zwei feierliche päpstliche Erlässe: 1705 die Bulle „Vineam Domini" und 1713 „Unigenitus Dei filius"[49]. Die letztere apostolische Konstitution war eine der bedeutsamsten dogmatischen Kundgebungen der neueren Kirchengeschichte. Mit ihr erfolgte die feierliche Verurteilung von 101 Sätzen aus den „Réflexions morales" des Paschasius Quesnel, des führenden Kopfs der französischen Jansenisten. Durch diese Bulle konnte die drohende Gefahr eines Schismas in Frankreich mit knapper Not gebannt werden.



Abb. 5 Christoph Weigel, Clemens XI. Pontifex Maximus, Nürnberg 1703, Kupferstich

Was bewegte nun die Jesuiten, gerade diesen im Kampf gegen die Jansenisten so wichtigen Papst an ihrem Bruderschaftsaltar konterfeien zu lassen? Da-

DACHER (wie Anm. 43) 426 mit Abb, vgl. auch den Augsburger Kupferstich eines gefesselten Türkens, der die Büste Pauls V. trägt. Signiert: *Josef Sebastian und Johann Baptist Klauber.* Zum „camauro" als Teil der päpstlichen Amtstracht, des abito d'udienza, und als Hinweis, daß der Papst als weltlicher Würdenträger mit der höchsten Jurisdiktionsgewalt auftrat, vgl. Philipp ZITZLSPERGER, Gianlorenzo Bernini – Die Papst- und Herrscherporträts, München 2002, 48–54.

46 HAIDACHER ebd., 654f., 659, vgl.: Neu=eroeffnete=Welt= Galleria, Worinnen sehr curios und begnügt unter die Augen kommen allerley Aufzüg und Kleidungen unterschiedlicher Stände und Nationen,.. mit besonderm Fleiß zusammengebracht von P. Abrahamo à S.Clara, Augustiner Baarfüsser-Ordens/ Concionat. Caesareo und Provinciae Definitore. Und von Christoph Weigel in Kupfer gestochen zu Nürnberg, Anno MDCCIII, Taf. 1: *Clemens XI. / Pontifex Maximus. / Christoph Weigel exc. Norib*. (Kupferstich, siehe Abb. 5).

47 HAIDACHER ebd., 294. Schon Papst Julius II. ließ sich 1510 einen Vollbart wachsen. Seine unmittelbaren Nachfolger, Leo X. und Hadrian VI., waren aber wieder glattrasiert. Siehe Jörg TRAEGER, Renaissance und Religion – Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels, München 1997, 98, Anm. 148; Philipp HOFMEISTER, Der Streit um des Priesters Bart, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 62 (1943/44), 72ff.

48 Der Jesuit Adam Sandschuster führte sie 1711 in der Innenstadt von Wien ein, vgl. Anton MAYER, Geschichte der geistigen Cultur in Niederösterreich von der ältesten Zeit bis in die Gegenwart, Wien 1878, Bd. 1, 103, Anm. 86; ENGELBRECHT (wie Anm. 11) 31, Anm. 85. Eine zusätzliche Motivation könnte gewesen sein, daß Papst Pius V., der als erster die Christlehr-Bruderschaft anerkannt hatte, unter dem Pontifikat Clemens XI. am 22. 5. 1712 heiliggesprochen wurde. Ein Reliefporträt Papst Clemens' wurde schon früher vor der Profeßhaus-Kirche angebracht, auf dem Ehrengerüst anlässlich der gemeinsamen Heiligsprechung von Stanislaus Kostka und Aloysius 1727. Begründet wurde diese Entscheidung, *daß Clemens dem Heiligen Stanislao zwar die verdiente Cron zugesprochen…* Siehe Wienerisches Diarium, Nr. 64, 9. August 1727, Anhang (Hinweis M. Pötzl-Malikova).

49 HAIDACHER (wie Anm. 43) 527, 660; Rudolf FISCHER-WOLLPERT, Lexikon der Päpste, Regensburg 1985, 121f., 207f.; MAURER (wie Anm. 22) 39.



Abb. 6 Franz Anton Maulbertsch, Deckenfresko, Franz Regis-Kapelle, Wien, Kirche Am Hof

für gibt es wohl nur eine nachvollziehbare Erklärung. Dadurch, daß die „Societas Jesu" den großen Vorkämpfer gegen den Irrglauben gleichsam zu den Ehren der Altäre erhob, dokumentierte sie unmißverständlich ihre unverrückbare Position in Glaubensfragen. Und daß sie ihre Gegner, besonders in den Fünfzigerjahren des 18. Jahrhunderts, oft des Philojansenismus ziehen, wurde schon oben dargelegt[50]. Explizit gegen diese Feinde richtete sich die jesuitische Mahnung, an die päpstliche Verurteilung des Jansenismus zu denken! So wurden aktuelles Zeitgeschehen und die Nöte der „Gesellschaft Jesu" in die skulptierte Form einer Reliefdarstellung umgewandelt.

Die endgültige Ausstattung der Kapelle erfolgte 1754[51]. Wobei offenbar in einer schon weit fortgeschrittenen Bauphase die bemerkenswerten Änderungen vorgenommen wurden, die schon dem Kupferstich zu entnehmen waren. Man entschloß sich, auf die Mittelnische mit der skulpierten Darstellung der Hl. Barbara zu verzichten. Obwohl der architektonische Altaraufbau inklusive der Nische schon fertiggestellt worden war, wurde bei Daniel Gran ein Ölgemälde beauftragt[52]. Zusätzlich schuf der Maler das Altarvorsatzbild mit der Darstellung des Hl. Franz Regis (Abb. 4). Zu dieser Variante schritt man, da einerseits die Tabernakelgestaltung verändert wurde, und andererseits auf die ursprünglich

50 Klingenstein (wie Anm. 1) 96f.

51 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12201 (Litterae annuae 1754), f. 93v: *Novum templo splendorem addidit Sacellum S. Barbara gypsato opere adornatum. Addita visendi operis ara millium aliquot impendio, ex eleganti marmore consurgens inserta huic icon Divam hanc virginem atque Martyrem referens, celeberrimi Grany pencillo efficta: Cui Subjecta est minor alia S: Joannis Francisci Regis effigies ejusdem artificis opus.* Der Zustand des Altars hat im Lauf der Zeit erheblich gelitten. Heute fehlen nicht nur die Attribute der vier Staffelfiguren, sondern auch die wohl ursprünglich ebenfalls vorhanden Seitenengeln, Vasen und Putti auf dem Gesims der Wandverkleidung. Alte, in diesem Sinn erklärbare Montagespuren sind jedoch vorhanden. 1832 wurden umfangreiche Renovierungen am Altar und am Deckenfresko durchgeführt. Siehe DAW, Bauchronik (wie Anm. 35) 28… *und einige zweckmäßige Abänderungen… Die gesamten Kosten dieser Herstellung und Verschönerung betrugen 5655 fl 44 x Cmze*. An den Kapellenseitenwänden, über den Stuckrahmungen der Durchbrüche, hängen zwei große Ölgemälde mit Darstellungen aus der Vita des Franz Regis, die möglicherweise zur ursprünglichen Ausstattung gehören, aber weder von Gran noch von Maulbertsch stammen.

52 Siehe Anm. 51. Die beiden Ölgemälde sind in vorzüglichen, getriebenen Messingblechrahmen montiert, die sicherlich ebenfalls von Mollinarolo verfertigt wurden. Hinter dem etwas nach vorne geneigt montiertem Hauptbild, ist die vollständig durchgebildete Altarnische deutlich zu erkennen. Ob allerdings auch die große Barbara-Figur ausgeführt wurde, ist ohne weiteren restauratorischen Befund nicht zu entscheiden. Eine jüngst durchgeführte endoskopische Untersuchung ergab, daß sich in der Nische hinter dem Altarbild nur der Statuensockel befindet. Die beiden Ölbilder Grans sind bei Eckhart Knab, Daniel Gran, Wien–München 1977 nicht erwähnt.

am Altarauszug vorgesehene skulptierte Glorie des Heiligen verzichtet wurde. In den beiden vorangegangenen Entwurfsvorstufen der Zeichnung und des Kupferstichs plante Mollinarolo, den Hl. Franz Regis in der Glorie oben am Altarauszug zu plazieren (vgl. Abb. 2, 3). In der Ausführung wurde von diesem Vorschlag Abstand genommen. Der obere Altarabschluß tritt nunmehr nur in der architektonischen Grundform auf, einzig von zwei Engeln an den äußeren Giebelvoluten und von Puttiköpfen über dem Bogen des Altarbilds geziert. Die von dem Bildhauer vorgeschlagene Bildfindung des Bruderschaftsheiligen übernahm der Maler Franz Anton Maulbertsch. Er rückte sie in das zentrale Freskofeld über dem Altar (Abb. 6)[53]. Ein bezeichnendes Beispiel der Austauschbarkeit von Entwürfen; sie konnten die Grenzen ihrer Gattungen, der Malerei und der Bildhauerei, überspringen. Die Findung eines Mediums wurde ohne Schwierigkeit in einem anderen umgesetzt. In der Mitte des 18. Jahrhunderts war dies ein öfters zu beobachtender und charakteristischer Vorgang im Bereich der Wiener Akademie, der durch die enge und manchmal über die Gattungsgrenzen greifende Ausbildung von Malern und Bildhauern gefördert wurde. Ähnliches läßt sich bei der freskierten Darstellung Parhamers feststellen. Seine Haltung zitiert, wenn auch seitenverkehrt, treffend die dreidimensionale Darstellung des linken Jesuitenheiligen auf dem Altarstaffel (Abb. 7, 8, vgl. 1).

Wenn der Zug der Christenlehr-Bruderschaft durch den westlichen Seitendurchgang die Kapelle betrat, um an dem Altar vorbei zu defilieren, fiel der Blick der Mitglieder unweigerlich auf den gegenüber liegenden östlichen Teil des Deckenfreskos. Hier wurden die enormen Erfolge und die Mitgliederstruktur der Bruderschaft augenfällig thematisiert. In der Mitte steht ein Kavalier, gekleidet mit Wams und Mantel, seine Beine stecken in altertümlichen kurzen Bundhosen (Abb. 9)[54]. Das Haupt ist mit einem breitkrempigen Federhut bedeckt. Mit seiner rechten Hand stützt er sich auf einen Tisch, wobei er unübersehbar einen großen „cartellino" festhält. Die Beschriftung, die heute auf Grund des schlechten Erhaltungszustands nicht mehr lesbar ist, kündet: *ADULTI UTRI / USQUE SEXUS / 20.000.* Die Bruderschaft zählte so viele Mitglieder beiderlei Geschlechts im Jahre 1754. Daneben links, fast nicht mehr sichtbar, vermelden die Seiten eines aufgeschlagenen Buchs, das ein Priester hält: *PAR /*



Abb. 7 Franz Anton Maulbertsch, Deckenfresko, Porträt des Ignaz Parhamer, Franz Regis-Kapelle, Wien, Kirche Am Hof

53 Da Mollinarolo vor Maulbertsch plante, die Franz Regis-Glorie am Altarauszug zu gestalten, ist unklar, welche Lösung der Maler für den Mittelspiegel des Deckenfreskos ursprünglich in Betrag gezogen hat. Denkbar wäre eine Darstellung der Immaculata Conceptio oder der Maria de Victoria. Aber auch das für sich alleinstehende jesuitische Symbolum proprium IHS könnte intendiert gewesen sein. Der Vergleich der im Kupferstich wiedergegeben Freskozone mit dem Namenszug des Maulbertsch und der tatsächlichen Ausführung zeigt auch einige Unterschiede (Figurenanzahl und -stellungen, Putti, Treppengestaltung, vgl. Abb. 3, 6). Da der Kupferstich erst nach dem 16. Mai 1754 entstanden sein konnte (siehe Anm. 39), aber noch die skulptierte Glorie zeigt, konnte zu diesem Zeitpunkt Maulbertsch seine Arbeit sicherlich noch gar nicht begonnen haben. Wahrscheinlich standen Schmutzer Entwürfe des Malers für den Kupferstich zur Verfügung, die in der Ausführung verändert wurden. Auf Grund dieser Genese ist die Fertigstellung des Freskos im Spätsommer oder Herbst 1754 anzunehmen, da die Kapelle für die traditionellen Bruderschaftsfeiern im November und zum Fest der Unschuldigen Kindern als ausgestattet vermeldet wurde, siehe Litterae annuae 1754 (wie Anm. 51) f. 93v, zu anderen Datierungen vgl. Anm. 32. Nach dem Protokollbuch des Weihbischofs Marxer wurde der neue Altar am 19. November 1754 konsekriert. Vgl. DAW (wie Anm. 35), Prothocollum Quotidianarum Functionarum peractarum N. 3 (1749–56): *1754, 19. November: Consecravit altare S. Francisci Regis apud Supcriores Jesuitas seu in Domo professa in honorem.*

54 Im heutigen Zustand des Freskos sind die Beschriftungen kaum mehr lesbar. Sie sind nur mehr auf der alten Abbildung des Bundesdenkmalamts zu erkennen. Sie wurden angeblich durch eine Restaurierung 1935 getilgt, allerdings wurde das Fresko auch 1945 beschädigt und nur notdürftig saniert, vgl. Haberditzl (wie Anm. 32) 162.



Abb. 8 Jakob Gabriel Mollinarolo, Altar der Franz Regis-Kapelle (Detail), Wien, Kirche Am Hof

VULI / 2.600. Ein beruhigender Nachwuchs in der Gruppe der Kleineren und Jüngeren. Rechts neben dem „Capitano" steht der Jesuit Ignaz Parhamer (Abb. 7, vgl. 1). Seine Rechte hat er mit dem Schwurgestus an die Brust gelegt und in der Linken zeigt er dem Betrachter einen Zettel mit der Meldung *RELIGIOSAE / PERSONAE 600*. Ein stattlicher Anteil von Geistlichen, die in der Bruderschaft für die religiöse Unterweisung der Kinder und Jugendlichen durch die Christenlehre sorgten. Vorne auf den Stufen sitzt ein kleiner Page, der aus dem Fresko herausblickt. Sein „cartellino" teilt den Generaltitel der ganzen Szene mit: *CONGRE= / GATIO*-Bruderschaft.

Maulbertsch hatte also die Gesamtheit der Bruderschaft darzustellen. Und Parhamer wollte seine Erfolge nicht versteckt wissen. Im Gegenteil, er verpflichtete den Maler, die Anzahl der Mitglieder, gleichsam wie auf einem Thesenblatt, auffällig wiederzugeben. Das Fresko hatte, wie der Altar Mollinarolos, den Ruhm der Christenlehr-Bruderschaft zu künden und ihren überzeugenden Erfolg ganz sachlich in nackten Ziffern zu verbreiten. Die „Societas Jesu" zeigte in der Franz Regis-Kapelle, welche Wirkung der von ihr vertretene rechte Glauben erlangen konnte, und daß ihr Orden dafür an vorderster Front ungebrochen kämpfte.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 5: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv
Abb. 2: Wien, Albertina
Abb. 3: Wien, Historisches Museum der Stadt Wien
Abb. 4, 6, 9: Wien, Bundesdenkmalamt
Abb. 7, 8: L. A. Ronzoni, Wien



Abb. 9 Franz Anton Maulbertsch, Deckenfresko, Ostseite, Zustand vor 1935, Franz Regis-Kapelle, Wien, Kirche Am Hof

Géza Galavics

THESENBLÄTTER UNGARISCHER STUDENTEN IN WIEN IM 17. JAHRHUNDERT. KÜNSTLERISCHE UND PÄDAGOGISCHE STRATEGIEN

Die Thesenblätter – großformatige Kupferstiche meistens von allegorischer Bedeutung, gedruckt an den höheren Schulen der Jesuiten für die feierlichen Disputationen zum Abschluß einzelner Studienabschnitte – waren nach unseren heutigen Begriffen zugleich Plakate, Gedenkblätter und Bestandteile der Festdekoration. Darin waren die Prüfungsthesen, Informationen zu Ort und Zeitpunkt der Disputation sowie zur Person des Professors des Absolventen zu lesen. Gleichzeitig war das Thesenblatt eine Huldigungsschrift an einen hochgestellten Gönner, den Thesenpatron.[1]

Form und Typ der Thesenblätter wurden zu Beginn des 17. Jahrhunderts von den Jesuiten entwickelt und später auch von anderen Orden übernommen. Ihre Bedeutung besteht vorwiegend darin, daß die Jesuiten mit Hilfe dieser Gattung die Möglichkeit hatten, durch die Künste das Weltbild zu vergegenwärtigen, das sie an ihre Zöglinge zu vermitteln wünschten. Durch die Thesenblätter wurden die Studenten zum erstenmal damit konfrontiert, daß die künstlerischen Medien geeignet waren, das Verhältnis zur Welt bildlich zu gestalten und zu interpretieren. Die Thesenblätter des 17. Jahrhunderts entstanden auf folgende Weise: Der Professor bestimmte das Thema, entwickelte sein inhaltliches Programm und ließ es durch einen Zeichner der Universitätsstadt ausführen. Es war ebenfalls seine Aufgabe, dafür zu sorgen, daß die Vorzeichnung in Kupfer gestochen und gedruckt wurde, wobei die Kosten der Familie des Studenten aufgebürdet wurden.

An der Wiener Universität studierten seit dem Mittelalter viele ungarische Studenten, die bereits im Spätmittelalter die „natio hungarica“ bildeten. Die Wiener Universität war im Kreis der Studenten aus Ungarn auch dann noch beliebt, als 1635 in Tyrnau eine Universität gegründet wurde, an der wie in Wien, Zagreb und Kaschau die Jesuiten unterrichteten. Es war häufig der Fall, daß ungarische Studenten ihre Studien in Tyrnau, Kaschau, Zagreb oder gar in Graz begannen, die letzten Jahre aber in Wien absolvierten.[2] Studierende aus Ungarn ließen an allen diesen höheren Schulen Thesenblätter drukken, aber die meisten erhaltenen Stücke stammen aus Wien. Aus dem 17. Jahrhundert sind nach unseren heutigen Kenntnissen von Studenten aus Ungarn an den Jesuitenakademien der Donauländer insgesamt 21 Thesenblätter überliefert. Elf davon waren mit feierlichen Disputationen in Wien, vier in Tyrnau, drei in Kaschau, zwei in Graz und eines in Zagreb verbunden.[3]

1 Zur Gattung am ausführlichsten: Sibylle Appuhn-Radtke, Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zur einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians, Weißenhorn 1988; Gregor Martin Lechner OSB, Das barocke Thesenblatt. Entstehung – Verbreitung – Wirkung. Der Göttweiger Bestand, Ausstellungskatalog, Stift Göttweig, Graphisches Kabinett, Krems/D. 1985.

2 Zur Geschichte der aufgezählten Universitäten und Akademien und deren Studenten vgl. die folgenden Arbeiten: zur Universität Wien: Stefan Barta, Ungarn und die Wiener Universität des Jesuitenzeitalters, Budapest 1937; Quellen zur Geschichte der Universität Wien, 1. Abteilung, Die Matrikel der Universität Wien (bearb. Von Franz Gall und Marta Szaivert) Bd. I–V: 1377–1689, Wien 1954–1975; Bd. VI. (bearb. von Kurt Mühlberger und Walter Schuster) 1689/90–1714/15, Wien 1993; weiters: Astrid Steindl, Die Akademischen Nationen an der Universität Wien. Aspekte der Bildungs- und Universitätsgeschichte 16. bis 19. Jahrhundert (hrsg. von Kurt Mühlberger und Thomas Maisel) Wien 1993; zur Universität Tyrnau: Matricula Universitatis Tyrnaviensis 1635–1701, hrsg. von Attila Zsoldos, Budapest 1990; zur Universität Graz: Johann Andritsch, Die Matrikeln der Universität Graz 1586–1710, Bd. 1–3, Graz 1977–1987; ders., Studenten und Lehrer aus Ungarn und Siebenbürgen an der Universität Graz 1586–1782 (Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark XXII) Graz 1965.

3 Zu den Thesenblättern, die an der Tyrnauer, Wiener und Grazer Universität bzw. an der Kaschauer und Zagreber Akademie herausgegeben wurden, vgl. den Katalog im Anhang dieses Aufsatzes. Eine selbständige Bearbeitung der Thesenblätter der Studenten aus Ungarn steht noch aus, aber zahlreiche Thesenblätter sind bereits veröffentlicht bei Géza Galavics, Későreneszánsz és korabarokk (Spätrenaissance und Frühbarock), in: Művészettörténet – Tudománytörténet (Kunstgeschichte – Wissenschaftsgeschichte), hrsg. von Árpád Tímár, Budapest 1973, 41–90; ders., Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet („Lasset uns umgürten mit dem Schwert gegen die Heiden“). Türkenkriege und bildende Kunst,

Ein augenfälliger Zug der Thesenblätter ungarischer Studenten (also nicht nur der Wiener) ist das einheitlich hohe künstlerische Niveau. Dies ist dem Umstand zu verdanken, daß die Mehrzahl dieser Blätter in Augsburg, einem Zentrum europäischer Druckgraphik, gestochen wurde. Unter den 21 bekannten Blättern waren die Stecher in 16 Fällen Augsburger Künstler: Bartholomäus und Philipp Kilian, Melchior und Matthäus Küsel und gegen Ende des Jahrhunderts Elias Christoph Heiß und Georg Andreas Wolfgang. (Von diesen 21 Blättern gibt es nur drei unsignierte, zwei sind die Arbeiten der Wiener Stecher Matthias van Sommeren und Johann Andreas Pfeffel.) In der Geschichte der Kunstförderung der Jesuiten findet sich keine zweite Gattung, bei der sich Auftraggeber derart konsequent an einen bestimmten Künstlerkreis gewandt hätten wie bei den Thesenblättern im 17. Jahrhundert. Die Entscheidung der Auftraggeber aus dem Jesuitenorden ist aber durchaus nachvollziehbar: In der Ausführung und im Druck großformatiger graphischer Blätter hatte Augsburg eine einzigartige Tradition. Die in Augsburg gestochenen Thesenblätter verkörperten nicht nur eine Reproduktionstechnik von hohem Niveau, sondern durch ihre Formensprache auch einen einheitlichen Stil. Diese stark einem einzigen Kunstzentrum verpflichtete stilistische Einheit ist sonst in keinem anderen Bereich der jesuitischen Kunstförderung zu beobachten. In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, ob diese Einheitlichkeit auch in der Auffassung der Funktion dieser Thesenblätter nachgewiesen werden kann. Obwohl das Schulsystem der Jesuiten überall nach den gleichen Prinzipien funktionierte – und dies bezieht sich auch auf die Rolle der Thesenblätter im Unterricht und in der Erziehung –, war die Kunstauffassung des Ordens mit ihrem Prinzip der „utilitas" mit Recht dafür bekannt, daß sie die Mittel der künstlerischen Aktualisierung außerordentlich geschmeidig einsetzte. Könnten also in der Interpretation der Thesenblätter zwischen jenen Ungarn, die in Ungarn studierten und denen, die ihre Studien in Wien oder Graz betrieben deutlich erfaßbare Unterschiede aufgezeigt werden, müßten diese von unterschiedlichen Erziehungsstrategien zeugen, lautet unsere Hypothese.

Jedes Thesenblatt des 17. Jahrhunderts war, obwohl im Druckverfahren hergestellt, ein Unikat. Es entstand nämlich für einen einzigen Anlaß, für einen bestimmten Tag des Jahres, für einen einzigen Studenten, den Defendenten, der bei der Disputation seine Thesen verteidigte. Es war also ein auf eine einzelne Person zugeschnittenes Werk, außer auf den Studenten, auf seine Professoren, Kommilitonen, auf die Teilnehmer der Disputation und vor allem auf den Thesenpatron, dem der Widmungstext galt. Neben dem einheitlichen Formcharakter besteht auch hinsichtlich der Bildsprache eine starke Ähnlichkeit zwischen den einzelnen Thesenblättern. Die Blätter ungarischer Studenten aus dem 17. Jahrhundert sprechen unabhängig davon, aus welchem Land und welchem Collegium sie bestellt wurden, die gleiche allegorische Sprache, in der Zeitgenossen und mythologische Gestalten zusammen mit allegorischen Figuren der Tugenden und Laster, mit Tierfiguren, biblischen und historischen Parallelen in Erscheinung treten, und die daraus gestaltete Komposition durch Embleme, Chronostycha und erläuternde Aufschriften begleitet werden. Die Vorzeichner waren in den meisten Fällen Wiener Künstler. Je drei schufen ein in Wien lebender niederländischer Künstler, Nicolaus Hoy, bzw. der Österreicher Johann Mathias Rauchmiller, zwei der Niederländer Anton Schoonjans, je eines Johann Spillenberger und Jonas Drentwett sowie der Augsburger Johann Umbach und der Tyrnauer Jacob Rost. Da sich zwischen den in Wien bzw. außerhalb Wiens geschaffenen Thesenblättern weder im Stil noch in der Darstellungsweise der Blätter Unterschiede entdecken lassen, richten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Thematik der Thesenblätter; genauer darauf, wen die Jesuitenprofessoren zum Patron wählten, was die Beweggründe dieser Wahl waren, und wie dies das Thema und die Bildsprache des Thesenblattes beeinflußen konnte. Denn die bildliche Darstellung bezog sich auf die Person des Thesenpatrons oder dessen Familie; es war nämlich gerade diese Wahl, der das Thesenblatt seine Indivi-

Budapest 1986; DERS., A mecénás Esterházy Pál. Vázlat egy pályaképhez, in: Művészettörténeti Értesítő 37 (1988) 136–161; deutsche Version: DERS., Fürst Paul Esterházy (1635–1713) als Mäzen. Skizzen zu einer Laufbahn, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 45 (1992) 121–141, 277–295; ferner in den Ausstellungskatalogen: Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások / Baroque Art in Central-Europe, Crossroads, 1992/1993, red. von Géza GALAVICS (Die Thesenblätter bearbeitet von Géza GALAVICS) und Történelem – Kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon (Geschichte – Geschichtsbild. Die Beziehung von Vergangenheit und Kunst in Ungarn, Ausstellung der Ungarischen Nationalgalerie 2000) hrsg. von Árpád MIKÓ und Katalin SINKÓ (Die Thesenblätter bearbeitet von Géza GALAVICS), ferner bei György RÓZSA, Thesenblätter mit ungarischen Beziehungen, in: Acta Historiae Artium 33 (1987/1988) 257–289 und APPUHN-RADTKE (wie Anm. 1). Bei der Zusammenstellung der Thesenblätter der ungarischen Studenten aus dem 17. Jahrhundert durfte ich die Sammlung von Wolfgang Seitz (Augsburg) benutzen (Forschungsgemeinschaft Thesenblätter), wofür ich mich auch an dieser Stelle bedanken möchte.



Abb. 1 Die Schlacht bei Vezekény und die Esterházy. Thesenblatt des Michael Benyovsky, 1654, Tyrnau (Unbekannter Zeichner aus Ungarn – Melchior Küsel)



Abb. 2 Der Erzbischof von Esztergom als Säule der Wahrheit. Thesenblatt des Paul Csáky, 1655, Graz (Johann Baptist Bottan – Bartholomäus Kilian)

dualität und Außerordentlichkeit verdankte und die ihm neben der visuell einheitlichen Erscheinungsform und der hohen künstlerischen Qualität Authentizität verlieh.

Im ersten Jahrzehnt der untersuchten Periode nach der Jahrhundertmitte wurden die Thesenblätter laut Zeugnis der erhaltenen Exemplare für ungarische Studenten fast ausschließlich den höchsten Würdenträgern der ungarischen Aristokratie gewidmet, ebenso in Tyrnau, Graz und Kaschau. Das früheste Thesenblatt für einen ungarischen Studenten aus diesem Raum kennen wir von der Universität Tyrnau aus dem Jahr 1654. (Abb. 1) Es wurde von Melchior Küsel für Michael Benyovsky gestochen, der das Thesenblatt einem jungen Aristokraten widmete, der ein Jahr zuvor noch in Tyrnau mit ihm zusammen studiert hatte, nämlich Paul Esterházy.[4] Gegenstand der Darstellungen ist die bedeutende Stellung der Familie im Sinne ihrer heldenhaften Kämpfe gegen die Türken. Das Thema ist die bekannte Schlacht bei Vezekény gegen die Türken (1652), in der vier Mitglieder der Familie fielen. Ihre Bildnisse sind an der rechten Seite der Komposition angebracht, links hingegen ihre Väter, die früher ebenfalls gegen die Türken gekämpft haben. Oben und unten wurden die lebenden Mitglieder der Familie dargestellt, zuoberst der Thesenpatron Paul Esterházy. Das Mittelbild zeigt die Schlacht bei Vezekény, ergänzt durch allegorische Szenen: In der rechten Ecke stürzt sich das Wappentier der Esterházy, der geflügelte Greif, auf die Türken; in der Mitte sind die Widmung und die Thesen – als ein Hinweis auf die Parallele zu Herkules – auf das ausgebreitete Fell des Nemeischen Löwen geschrieben. Aus Elementen des Ahnenkults und des Heroenkults begann die Familie Esterházy um diese Zeit ihre eigene heroische Geschichte aufzubauen, und dabei wurde der bildenden Kunst eine hervorragende Rolle zugeteilt. Gleichzeitig mit dem Thesenblatt führte man – ebenfalls in Augsburg – die gewaltige Prunkschüssel mit der Darstellung der Schlacht bei Vezekény und des Heldentodes des Ladislaus Esterházy, eine Spitzenleistung der Augsburger Silberschmiedekunst (Abraham und Philipp Jacob Drentwett), aus.

Ein Jahr später, 1655, wurde an der von den Ungarn ebenfalls bevorzugten Grazer Universität ein anderer ungarischer hoher Würdenträger mit einem Thesenblatt geehrt. Paul Csáky, ein junger Aristokrat, der sich auf die geistliche Laufbahn vorbereitete, widmete sein Thesenblatt dem ersten Mann der katholischen Hierarchie Ungarns, dem Erzbischof von Esztergom/Gran, Georg Lippay (Abb. 2). Das Blatt wurde in Augsburg von Bartholomäus Kilian in Kupfer gestochen. Es war seine erste Arbeit für einen Ungarn (weitere fünf sollten noch folgen). Die allegorische Komposition wurde auch hier aus dem Familienwappen, der von Leoparden flankierten Säule, entwickelt. Wie Sibylle Appuhn-Radtke treffend darlegte, wurde das vorherrschende Motiv der Komposition, die Säule, die nicht nur die „Sapientia divina", die göttliche Weisheit, sondern – wie die Inschrift auf der Plinthe der Säule, *Columna et firmamentu*(m) *Veritatis*, besagt – auch die Stütze der Wahrheit bedeutet, auf Erzbischof Lippay bezogen, weshalb sein Bildnis am Schaft der Säule angebracht ist. Die Leoparden seines Wappens kämpfen vor der Vedute des (provisorischen) Sitzes seines Erzbistums, Preßburg, gegen die Feinde Ungarns, die Türken und die Ungläubigen.[5]

Die Thesenblätter ungarischer Studenten folgten in den nächsten Jahren dem Schema des Esterházy-Thesenblattes von Tyrnau: In der Mitte wurde eine allegorische oder allegorisch interpretierte Szene mit mythologischen oder biblischen Parallelen dargestellt, an den Rändern wurden Bilder in Kartuschen eingesetzt. Hauptszene und Darstellungen am Bildrand verstärken einander in der inhaltlichen Aussa-

4 Vgl. Kat.-Nr. 1.

5 Vgl. Kat.-Nr. 2.



Abb. 3 Die Heldentat des Franz Wesselényi und deren Allegorie. Thesenblatt des Kaspar Széchy, 1663, Tyrnau (Unbekannter Maler – Matthäus Küsel)

ge, und dadurch werden familiengeschichtliche und landesgeschichtliche Aspekte ebenso wie allegorische und mythologische Exempla in dem Interpretationsprozeß einbezogen. Von dieser Art waren zwei Tyrnauer Thesenblätter aus dem Jahr 1663, beide gestochen von Matthäus Küsel. Das eine, das Thesenblatt des Johannes Fabriczius, ist dem Burghauptmann von Neuhäusel, Adam Forgách, gewidmet, das andere, das von Kaspar Széchy, hingegen seinem Onkel, dem Generalhauptmann von Kaschau, Franz Wesselényi. Auch diese beiden Blätter feiern Helden der Türkenkämpfe. Der Thesenpatron Adam Forgách wird mit der Ikonographie von Perseus und Andromeda geehrt, der ebenfalls das Familienwappen mit einer Königstochter im Wappenbild zugrundeliegt. Hier versinnbildlicht Perseus Adam Forgách, der mit den Attributen von Herkules selbst im Bild erscheint, und seinem Auftritt gewähren die Forgách-Ahnen am Rand die in der Vergangenheit wurzelnde historische Perspektive. Auf dem anderen Blatt (Abb. 3) wird die kriegerische Tat des Franz Wesselényi durch Herkules und Atlas und – infolge des ihm kurz zuvor verliehenen Ordens vom Goldenen Vlies – durch Jason in die übernatürliche Sphäre erhoben, wobei die Koordinaten seiner militärischen Tätigkeit durch die Darstellungen der Burgen Kaschau, Szendrö und Fülek angegeben werden.[6]

In ähnlicher Weise konzipierte man zwei Jahre später (1665) die Komposition zweier Thesenblätter an der Jesuitenuniversität von Kaschau. Das eine, das des Studenten Peter Potmani, wurde dem Präsidenten der Ungarischen Hofkammer, Stephan Zichy gewidmet.[7] Er hat sich laut Zeugnis des Widmungstextes besonders am Verhandlungstisch hervorgetan. Seine Weisheit wird durch die ihn umgebenden Tugendfiguren versinnblidlicht, seine Taten kommen durch das Friedenssymbol des Paares Löwe/Lamm im Vordergrund, die Größe seiner Familie durch die Emblemvariationen auf ein Motiv des Familienwappens mit Hirschgeweih an den Rändern des Blattes zum Ausdruck.

Aus demselben Jahr stammt das Thesenblatt für Johannes Melczer von Kéked aus der Umgebung von Kaschau, das Kaiser Leopold I. gewidmet ist. (Abb. 4) Letzterer erscheint im Mittelbild der Komposition, wie er mit Hilfe der allegorischen Figuren „Consilium“ und „Industria“ und eines Löwen den türkischen Türken besiegt. Der siegreiche Herrscher wird oben in den Wolken von seinen Vorgängern aus dem Haus Habsburg, an den Rändern von den Vorgängern auf dem ungarischen Thron umgeben; seine Siege werden durch die Embleme in den oberen Ecken des Blattes in die Sphäre der Allgemeingültigkeit erhoben.[8]

Unter den Thesenblättern aus dem erweiterten Jahrzehnt zwischen 1654 und 1665 gilt dieses – Kaiser Leopold gewidmete – Thesenblatt im Königreich Ungarn als eine Ausnahme, denn bei den übrigen sind die Dedikationen ausnahmslos an hohe ungarische Würdenträger gerichtet. Untersucht man die Blätter unter diesem Gesichtspunkt, findet man unter den Thesenpatronen Träger der höchsten weltlichen Würde (den Palatin Wesselényi), den höchsten kirchlichen Würdenträger (Erzbischof Lippay), den Präsidenten des zentralen Regierungsorgans, der Ungarischen Hofkammer (Stephan Zichy), einen der militärischen Leiter des Landes (Adam Forgách, Burghauptmann von Neuhäusel) und die Familie eines früheren Palatins (die Esterházy). Um diese Namensliste richtig einzuschätzen, haben wir auch die Thesenblätter des folgenden Jahrzehnts zwischen 1666 und 1677 untersucht. Aus dieser Zeitspanne sind acht Thesenblätter bekannt, sieben im Original und eines aus einer detaillierten Beschreibung. Unter diesen wurde ein einziges für die Universität in Kaschau dem polnischen König gewidmet, die übrigen sieben verherrlichen ausnahmslos Kaiser Leopold I. Ein derart markanter Unterschied in der Wahl des Patrons in den beiden Perioden kann kaum dem Zufall zu verdanken sein. Auf der Suche nach den Ursachen haben wir die Thesenblätter der ungarischen Studenten dieses Jahrzehnts der Reihe nach analysiert.

Von den sieben Wiener Disputationen erfolgten sechs „sub auspiciis Imperatoris“, also unter der Schirmherrschaft Kaiser Leopolds. In diesen Fällen mußten die Thesenblätter von vornherein seiner Person gewidmet werden, und dies bestimmte auch die Themenwahl. Obwohl an den feierlichen Disputationen der Kaiser selbst nicht erschien, sondern einen Vertreter bestimmte – bei ungarischen Studenten meistens den ungarischen Kanzler oder einen Bischof –, hatten die so organisierten Examen ein sehr hohes gesellschaftliches Prestige.[9] Dementsprechend gingen die Defendenten aus den Nach-

6 Vgl. Kat.-Nr. 3, 4.

7 Vgl. Kat.-Nr. 5.

8 Vgl. Kat.-Nr. 6.

9 Zu den Disputationen unter kaiserlicher Schirmherrschaft vom gesamten Territorium des Reichs vgl. Margarethe RATH, Die Promotionen und Disputationen sub auspiciis imperatoris an der Universität Wien, in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 6 (1953) 47–164. Zur leichteren Übersicht bringe ich im Anhang das Verzeichnis der ungarischen Kandidaten, die unter der Schirmherrschaft des Kaisers disputierten, die erhaltenen Thesenblätter sind hervorgehoben.



Abb. 4 Der siegreiche Kaiser Leopold und seine Vorgänger. Thesenblatt des Johannes Meltzer, 1665, Kaschau (Bartholomäus Kilian – Jacob Rost)

kommen der vornehmsten ungarischen Grafen und Baronen, der Familien Koháry, Esterházy, Drugeth, Csáky, Lippay, Viczay und Erdödy, hervor. Es hat den Anschein, daß die Jesuiten in diesen öffentlich, unter der Schirmherrschaft des Kaisers durchgeführten Disputationen mit Thesenblättern eine ausgezeichnete Gelegenheit sahen, die Kinder der namhaftesten ungarischen Aristokratenfamilien auch gefühlsmäßig an den Kaiserhof zu binden.

Unter den ungarischen Studenten in Wien hat am frühesten, im Jahr 1666, Stephan Koháry seine Thesen unter der Schirmherrschaft des Kaisers verteidigt. Er bestand auch seine nächste Prüfung unter feierlichen Umständen und ließ beide Male ein Thesenblatt anfertigen. Von den beiden hat sich nur das zweite erhalten, aber auch das erste ist aus der genauen Beschreibung in einem Brief an seine Mutter bekannt. Daher wissen wir, daß das erste Thesenblatt das Thema der Eheschließung von Kaiser Leopold I. mit Margaretha Theresia von Spanien darstellte; mit der Komposition wollte man bildlich zum Ausdruck bringen, daß das Haus Österreich durch Eheschließungen und Kriege seinen Ruhm mehrte. Zu der in wirklicher Hausform dargestellten Casa d'Austria führte eine Treppe, umgeben von Kriegstrophäen, hinauf, das Haus war von 15 Säulen umgeben, jeweils mit der Büste eines Herrschers darauf. Im Vordergrund der Komposition standen Putti als Steinmetze bereit, die Bildnisse künftiger Herrscher in Stein zu hauen. Aus dem Brief Kohárys geht auch hervor, daß er mit 17 Jahren gegen den Willen seiner Mutter durchsetze, daß er in einer öffentlichen Disputation sein Examen machen konnte, und er gab ihr auch den Rat, wie sie die Kosten bestreiten sollte (es waren zwei Monatseinkommen der Schenke in Fülek dazu nötig). Ebenfalls von ihm wissen wir, daß seine Professoren erwirkten, daß er das Thesenblatt dem Kaiser persönlich vorstellen durfte. Bei dieser Gelegenheit nahm ihn der Kaiser in seine „gratia", und zur zweiten Disputation schickte er ihm eine goldene Kette.[10] Dies brachte eine derart feste Bindung zuwege, daß Stephan Koháry 15 Jahre später in die Gefangenschaft des gegen Habsburg revoltierenden Fürsten Emmerich Thököly geraten, die Treue zum Kaiser nicht aufgab und sich für die mehrjährige Kerkerhaft entschied. Sein anderes Thesenblatt, nach einer Zeichnung des aus Ungarn gebürtigen Johann Spillenberger von Bartholomäus Kilian in Kupfer gestochen, vergegenwärtigt das Glück des Kaisers in Krieg und Frieden durch allegorische und mythologische Figuren.[11]

Die Kaiser Leopold gewidmeten Thesenblätter der ungarischen Studenten waren Allegorien, die sich entweder auf die Herrschaft und die Ehe des Kaisers bezogen oder – meistens nur mittelbar – auf die Türkenkriege verwiesen. Unmittelbar einen Sieg über die Türken behandelte nur das Thesenblatt des Ladislaus Csáky (1667), in dessen erhaltener unterer Hälfte Kaiser Leopold auf einer prunkvollen Quadriga, begleitet von Sklaven, als Sieger heimkehrt. Ebenfalls nur die untere Hälfte hat sich vom Wiener Thesenblatt des Nikolaus Esterházy aus dem Jahr 1675 erhalten. Die Komposition wurde von dem in Wien lebenden Antwerpener Maler Nicolaus Hoy gezeichnet und von Matthäus Küsel in Kupfer gestochen. Kaiser Leopold erscheint hier als personifizierter antiker Held Aeneas, der – nach dem Trojanischen Krieg auf dem Boden Italiens angekommen – Turnus, den Sohn des dortigen Herrschers, besiegt (Abb. 5). Da nach Vergil die Nachkommen des Aeneas Rom begründeten, erhoben die Inventoren dieser Parallele Leopold als römisch-deutschen Kaiser zu einem Nachkommen des Aeneas. In der Widmung des Nikolaus Esterházy wird durch den Sieg des Aeneas der Triumph Kaiser Leopolds vorweggenommen, und dies bezog sich – obwohl kein Hinweis auf Ungarn vorkommt – vor allem auf die Befreiung Ungarns von den Türken. Das Thesenblatt selbst mutet wie eine druckgraphische Reproduktion einer Barocktapisserie an, einer Gattung, die zur Verherrlichung heroischer Taten besonders geeignet war. Die Bordüre des Teppichs, der Früchtekranz – ein häufig auf das Element „terra" bezogenes Symbol – verweist nach einem beliebten Typus barocker Wandteppiche auf die Hauptdarstellung. Und damit ist nicht nur das Land gemeint, in dem Aeneas kämpfte, sondern auch der Schauplatz des von Kaiser Leopold herbeigewünschtem Triumphes, die „terra Hungariae".[12]

Nicolaus Hoy zeichnete auch die Kompositionen der beiden ungarischen Studenten, die im folgenden Jahr (1676) *sub emblemate* disputierten. Auf dem Thesenblatt des Sigismund Drugeth, eines Grafen

10 Der Brief von Stephan Koháry (Wien, 20. August 1666) über die Disputation und das ausgeführte (jedoch verschollene) Thesenblatt ist gedruckt in: Koháry István tanúló-kori leveleiből (Aus den Briefen Stephan Kohárys aus seiner Studienzeit), hrsg. von Kálmán THALY, in: Századok 1876, 389–393. Nach Kohárys Mitteilung erhielten jene Studenten eine goldene Kette, die zwei feierliche Disputationen veranstalteten.

11 Zur Laufbahn und zur literarischen Tätigkeit Kohárys vgl. Imre VARGA, A magyar barokk költészet egy változata. Koháry István börtönköltészete (Eine Variante der ungarischen Barockdichtung. Die Kerkerdichtung von Stephan Koháry), in: Irodalomtörténeti Közlemények 1973, 501–513.

12 Vgl. Kat.-Nr. 8.



Abb. 5 Kaiser Leopold als Äneas besiegt Turnus an der Küste Italiens. Thesenblatt des Nikolaus Esterházy, 1675, Wien (Nicolaus Hoy – Matthäus Küsel)

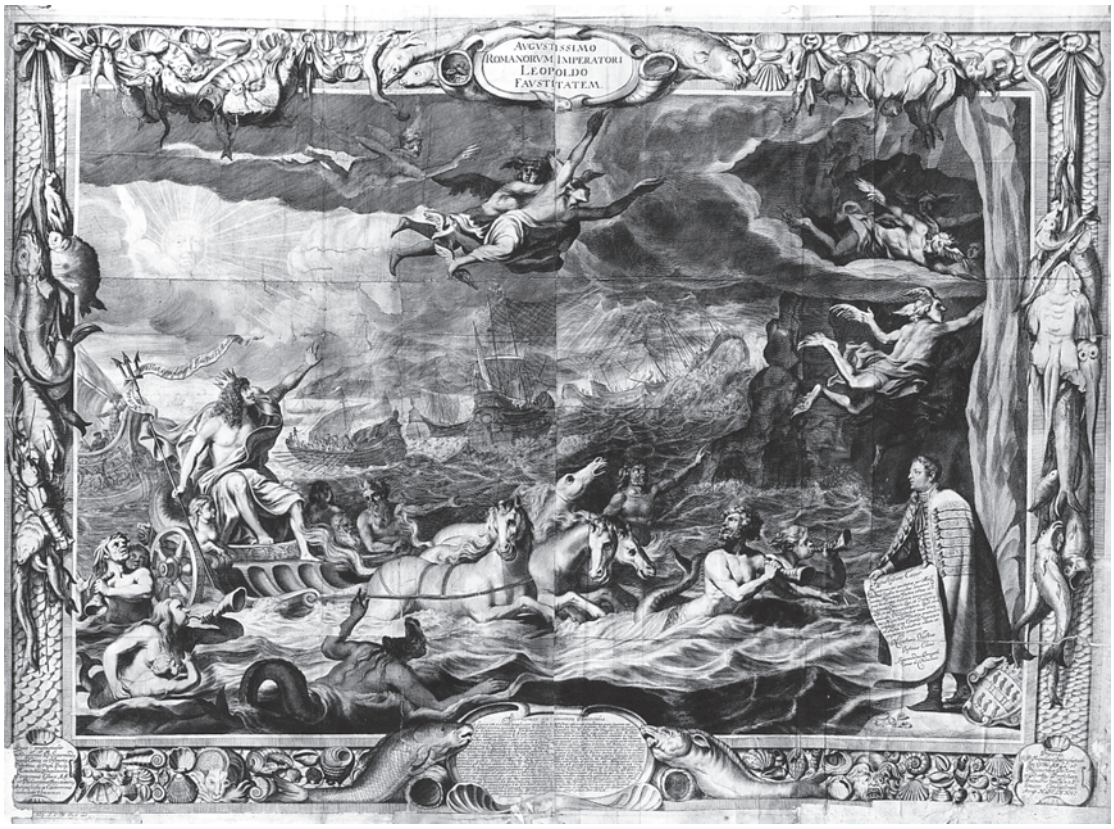


Abb. 6 Kaiser Leopold als Neptun beruhigt das stürmische Meer. Thesenblatt des Sigismund Drugeth, 1676, Wien (Nicolaus Hoy – Bartholomäus Kilian)

von Homonna, das wieder eine Barocktapisserie imitiert, tritt Kaiser Leopold als Neptun auf, der den Sturm beruhigt und das Meer stillt. (Abb. 6) Auf dem des Adam Viczay erfährt als Antithese des guten Fürsten der Sturz Phaetons Darstellung, wobei die Szene durch allegorische Figuren und Sternbilder verdeutlicht wird. Beide Blätter wurden von Bartholomäus Kilian gestochen, und wir verdanken der Monographin des Künstlers, Sibylle Appuhn-Radtke, ausgezeichnete Analysen beider Kompositionen, mit den einfühlsamen Beobachtungen, wie zum Beispiel Neptun resp. Leopold vom Westen nach Osten zieht, seine Tätigkeit also auf Ungarn östlich von Wien richtet, oder wie sich die beiden Thesenblätter von 1676 als Gegenstücke auslegen lassen, wodurch die beiden Herrscherallegorien These und Antithese der „Guten Regierung" ergeben.[13]

Unter den untersuchten ungarischen Thesenblättern steht am Anfang des Jahrzehnts eine Allegorie auf die Ehe Kaiser Leopolds I., das erste Thesenblatt des Stephan Koháry, und diese Thematik wiederholt sich am Ende der Reihe im Thesenblatt des Nikolaus Lippay, eines Neffen Erzbischof Lippays aus dem Jahr 1677. Das erste Blatt verherrlicht die Ehe mit Margaretha Theresia von Spanien, das zweite die mit Eleonora von Pfalz-Neuburg. Lippay verteidigte Thesen aus dem Bereich der Physik und der Logik; daher läßt sich auf seinem Thesenblatt die Voraussage des Glücks des kaiserlichen Paares mittels logischer Deutung aus den Meßinstrumenten zur Untersuchung der Natur des Lichts und aus den dadurch erläuterten Symbolen herauslesen.[14]

Die Thesenblätter der ungarischen Studenten der beiden Jahrzehnte, der Jahre zwischen 1654 und 1665 bzw. zwischen 1666 und 1677, weichen also grundlegend voneinander ab. Im früheren Jahrzehnt wurden, wie wir bereits gesehen haben, an den Thesenblättern ungarischer Studenten, die an Jesuitenakademien studierten, fast ausschließlich die führenden Gestalten der ungarischen Aristokratie verherrlicht, während in der späteren Periode die Dedikationstexte fast ausnahmslos an Kaiser Leopold I. gerichtet waren. Diese Unterschiede lassen sich aber nicht darauf zurückführen, daß die Inventoren der Programme in der ersten Zeitspanne zum überwiegenden Teil ungarische Jesuiten waren, denn auch sie hatten meistens ebenso an der Wiener Universität studiert wie die österreichischen Jesuitenprofessoren der zweiten hier untersuchten Periode. Die Ursachen für diese Unterschiede sind wohl anderswo zu suchen: Die thematischen Änderungen der Thesenblätter ergeben nämlich ein getreues Abbild der Wandlungen der Kräfteverhältnisse in der Beziehung zwischen den ungarischen Ständen und des Habsburger Absolutismus, allerdings aus dem Gesichtspunkt der Jesuiten. Im Kampf zwischen den ständischen Bewegungen der Donauländer und den absolutistischen Bestrebungen der Habsburger im 17. Jahrhundert konnten nach der Schlacht am Weißen Berg allein die ungarischen Stände ihre Kraft und ihre Privilegien bewahren. Im Bereich der bildenden Künste zeigte sich dies in der Tatsache, daß die künstlerischen und politischen Ratgeber des Habsburgerherrschers es für richtig erachteten, eine als wirkungsvoll gedachte Gemäldefolge der fürstlichen Apotheose in Ungarn in Auftrag zu geben. Der Gemälde-Zyklus des Nürnberger Malers Paul Juvenel beruhte auf der Idee des kaiserlichen Beichtvaters aus dem Jesuitenorden, Guillaume de Lamormaini, und diente zur Dekoration der königlich-ungarischen Burg in Preßburg und zur Belehrung der ungarischen Stände.[15]

Der Erfolg der Gegenreformation in Ungarn hing in nicht geringem Maße vom Wohlwollen der ungarischen Aristokratie ab, die zum Beispiel auch ihre Hörigen dazu zwingen konnte, zum Katholizismus zurückzukehren. Es zeigt ihre Macht und ihren Einfluß an, daß ihnen die Jesuiten mit den Thesenblättern huldigten, ihre Personen und ihre Taten für die Jugend als Beispiel hinstellten. Dies hielt im großen und ganzen bis zu dem Zeitpunkt an, als das Kaiserhaus nach der siegreichen Schlacht bei Szentgotthárd in Vasvár (1664) mit den Türken einen für

13 Vgl. Kat.-Nr. 11, 12.

14 Vgl. Kat.-Nr. 13.

15 Das Ensemble von 18 monumentalen, allegorischen Historienbildern und 8 Emblemkompositionen in Öl schmückte im Obergeschoß der Burg die Appartements des Königs und der Königin. All diese Ölgemälde wurden bei der Umgestaltung der Burg unter Maria Theresia oder spätestens bei der Feuersbrunst von 1809 vernichtet, aber sämtliche Kompositionen sind als Kupferstichillustrationen bei Marquardus HERGOTT / Rustenus HEER, Pinacotheca Principum Austriae, Freiburg/B. 1760 überliefert. Bereits Hergott ist darauf aufmerksam geworden, daß der Gemäldefolge in Preßburg Guillaume DE LAMORMAINIS, Ferdinandi II. Römischen Khaysers Tugenden, Wien 1638 zugrundelag. Die Wiederentdeckung der Juvenel-Folge ist György Rózsa zu verdanken, vgl. György RÓZSA, Magyar történetábrázolás a 17. században (Darstellungen der Ereignisse der ungarischen Geschichte im 17. Jahrhundert) Budapest 1973, 81–97, 161–164; über die Rolle dieser Gemäldefolge in der politischen Repräsentation vgl. Géza GALAVICS, Reichspolitik und Kunstpolitik. Zum Ausbildungsprozeß des Wiener Barock, in: Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Wien 1983) Bd. 7 (Wien und der europäische Barock, red. von Elisabeth LISKAR) Wien–Köln–Graz 1986, 7–12, 153–156 (Abb.); zuletzt György RÓZSA, in: Katalog Budapest 2000 (wie Anm. 3) 403–410; zur Rolle de Lamormainis: Anna CORETH, Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich, Wien 1959.



Abb. 7 Kaiser Leopold und seine Vorgänger sowie die Esterházy-Ahnen. Thesenblatt des Ladislaus Esterházy, 1681, Zagreb (Johann Rauchmiller – Matthias von Sommeren)

die Ungarn derart nachteiligen Frieden schloß, daß sich die ungarischen Magnaten unter der Führung des Palatins Wesselényi und mit Unterstützung des Erzbischofs Lippay (beiden wurden zuvor Thesenblätter gewidmet!) gegen die kaiserliche Macht wandten. Die Verschwörung wurde enthüllt, die Teilnehmer wurden vor Gericht gestellt und die Führer im Jahr 1671 verurteilt und enthauptet. Erzbischof Lippay und Palatin Wesselényi waren bereits zuvor gestorben. Dadurch wurde sozusagen auch die ungarische Aristokratie enthauptet. Der Wiener Hof fand nun keinen zuverlässigen ungarischen Magnaten für den Posten des Palatins und ernannte in der Person des Grafen Ampringen einen Gubernator. Die Praxis der Kunstförderung der Jesuiten reagierte auf diese Änderungen auch auf den Thesenblättern sehr charakteristisch. Unter den Patronen der ungarischen Studenten, die im Jahrzehnt nach 1666 mit einem Thesenblatt disputierten, finden sich keine ungarischen Aristokraten mehr, nur Kaiser Leopold, und sogar Graf Ampringen erscheint auf einem Thesenblatt eines (allerdings nicht ungarischen) Studenten als „Retter Ungarns“.[16]

Eine Erleichterung im gespannten Verhältnis zwischen dem Hof und den ungarischen Ständen erfolgte um 1680, als der jederzeit loyale Paul Esterházy (dem wir ebenfalls bereits als Thesenpatron begegnet sind) zum Palatin Ungarns gewählt wurde. Dieses Jahrzehnt brachte die Befreiung Budas und ganz Ungarns sowie die Vertreibung der Türken. Die ungarischen Stände sind – obwohl sie ihren früheren Einfluß nicht mehr wiedererlangten – ein Faktor geblieben, mit dem die zentrale Macht rechnen mußte. Die Änderungen lassen sich auch weiterhin an den Thesenblättern der ungarischen Studenten verfolgen. Zu dieser Zeit studierten die Söhne (oder Verwandte) jener Persönlichkeiten an den Universitäten der Jesuiten, die früher Thesenblätter fertigten oder als Thesenpatrone auftraten. Sie suchten nach wie vor nach Möglichkeiten, ihre Familien in die Kompositionen der Thesenblätter einzubringen. Als Ladislaus Esterházy, ein Sohn des Palatins Paul Esterházy, der sich auf die geistliche Laufbahn vorbereitete, im Jahr 1681 in Zagreb unter der Schirmherrshaft des Kaisers disputieren wollte und sein Thesenblatt Kaiser Leopold widmete (Abb. 7), versuchte der Vater beim Professor seines

16 Appuhn-Radtke (wie Anm. 1) 148–151. Das Thesenblatt wurde 1674 im Auftrag der Olmützer Jesuiten für den Schlesier Adam Friedrich Xaver Jäckel gefertigt.



Abb. 8 Huldigung der Esterházy vor Joseph I., Thesenblatt des Michael Esterházy, 1691, Wien
(Jonas Drentwett – Philipp [?] Kilian)

Sohnes zu erreichen, daß der Familie Esterházy eine bedeutendere Rolle in der Komposition zukam als zunächst vorgesehen. Es ist nicht überliefert, ob der Palatin mit dem Ergebnis zufrieden war, aber im ausgeführten Thesenblatt (von dem nur die Hälfte erhalten ist) sitzt auf den Wolken unterhalb des Wolkenkranzes mit den Habsburgerregenten und Kaiser Leopold auch Paul Esterházy, umgeben von seinen Ahnen und in Gesellschaft seines Sohnes, des Defendenten. Im Hintergrund sind zwei Stiftungen Palatin Esterházys, eine Mariensäule und eine Dreifaltigkeitssäule, zu erkennen.[17]

Auf eine ähnliche Weise ließ er für seinen anderen Sohn Michael, der 1691 an der Wiener Universität „sub auspiciis Imperatoris" disputierte, ein Thesenblatt anfertigen (Abb. 8). Auf diesem Blatt, das nach der Vorzeichnung von Jonas Drentwett ebenfalls in Augsburg (in der Werkstatt Kilians) gestochen wurde, nehmen die Esterházy einen erheblichen Platz ein, obwohl es eigentlich dem Kind Joseph, König von Ungarn und Römischer König, gewidmet ist. Die glorreichen Helden der Familie Esterházy sind durch ihre Büsten an der Wand ihres Gedächtnistempels gegenwärtig, weitere Esterházys empfangen den König im Kindesalter, der durch den Triumphbogen hindurchreitet. Paul Esterházy tritt gleich zweimal in Erscheinung, einmal mit seiner Büste am Heldentempel und einmal persönlich in Begleitung seines Sohnes, in Gesellschaft von Herkules. Den Vordergrund des Bildes nehmen Kriegstrophäen und besiegte Türken ein, im Hintergrund wird eine Schlacht ausgefochten, und obwohl Kaiser Leopold in den Wolken präsent ist, handelt dieses Wiener Thesenblatt vom Ruhm des Paul Esterházy und der Familie Esterházy. Es ist gleichsam eine bildliche Parallele zum vier Jahrzehnte früheren Tyrnauer Thesenblatt (Abb. 1), das dem jungen Paul Esterházy gewidmet wurde, und zeigt an, daß er die Wertordnung, die ihm damals anempfohlen worden war, bewahrt hat.[18]

Im Jahr 1681 disputierte auch ein anderer junger Aristokrat, Emmerich Csáky, unter der Schirmherrschaft des Kaisers. In seinem Falle konnte durch die Themenwahl eine Möglichkeit gefunden werden, daß in die Komposition des Thesenblattes, das dem Kaiser gewidmet wurde, auch die Familie Csáky einbezogen wurde. Der junge Kleriker des Pázmáneum wählte nach dem Motiv des Familienwappens – einem abgeschlagenen Haupt – ein biblisches Thema: David besiegt Goliath und enthauptet ihn.[19]

Die Thesenblätter der ungarischen Studenten der Zeit Leopolds erreichten in dieser Periode jenen Variationsreichtum, von dem die Thesenblätter der Studenten aus den Donauländern von Anfang an gekennzeichnet waren. Im Hintergrund steht gewiß

17 Vgl. Kat.-Nr. 14. Von Paul Esterházys Wunsch wissen wir aus seinem Brief (Zagreb, 25. März 1680) an seinen Hofkaplan Frater Georg Branik (Budapest, Landesarchiv). Frater Branik hielt sich als Begleiter Ladislaus Esterházys in Zagreb auf. Aus seinem Bericht geht auch hervor, daß das ursprüngliche Programm des Thesenblattes von den Jesuiten angefertigt wurde, und daß es der Prinzipal des Ordens, Nicolaus Avancini, bei seinem Aufenthalt in Zagreb nicht nur genehmigte, sondern auch lobte. Für die Kosten des Thesenblattes kam gewiß Paul Esterházy auf, wie beim Thesenblatt seines anderen Sohnes (Kat.-Nr. 10), denn die Druckplatten kamen in den Besitz der Familie, wo sie bis heute vorhanden sind. Beide Thesenblätter wurden von zwei Platten gedruckt, aber hat sich in beiden Fällen nur die untere Hälfte erhalten. Originalabzüge sind nicht bekannt; ausführlich analysiert: Géza GALAVICS, Esterházy László tézislapja, 1680 – egy főúri család múlt és jövőképe (Das Thesenblatt des Ladislaus Esterházy, 1680. Vergangenheits- und Zukunftsbild einer ungarischen hochadeligen Familie), in: István BARDOLY / Andrea HARIS (Hrsg.), Détshy Mihály nyolcvanadik születésnapjára. Tanulmányok (Détschy Festschrift) Budapest 2002, 269–298.

18 Kat.-Nr. 16. Johann Matthias Rauchmiller hat noch ein Thesenblatt für ungarische Studenten geschaffen, das von Matthäus Küsel in Kupfer gestochen wurde. Dargestellt ist daran das Wunder des heiligen Franz Xaver, der – als ein „zweiter Moses" – auf ein glänzendes Doppelkreuz hinweist. Wer sich, wie die Jünglinge im Bild, diesem Zeichen zuwendet, wird gerettet, wer sich davon abwendet, wird ein Opfer der Schlangen. Das Doppelkreuz mit den drei Federn verweist auf das Wappen der Universität von Tyrnau, sodaß das schließlich nicht ausgefüllte Thesenblatt gewiß für diese Universität geschaffen wurde. Von diesem Blatt sind zwei Exemplare bekannt: Das eine hat sich in der Sammlung der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek erhalten (publiziert in: Veronika BIRKE, Matthias Rauchmiller: Leben und Werk, Wien 1981, 52, Abb. 48), das andere in der Druckgraphik-Sammlung von Ferenc Széchényi (OSZK 600.926, Nr. 24).

19 Vgl. Kat.-Nr. 17.



Abb. 9 Apotheose auf Joseph I. Thesenblatt des Ladislaus Szunyogh, 1694, Wien (Anton Schoonjans – Elias Christoph Heiss)

die als natürlich angenommene Dominanz des Habsburger Absolutismus, nach dessen Annahme die Jesuiten auch von den ungarischen Studenten nicht mehr die einseitige Durchsetzung des einen oder anderen Gesichtspunktes erwarteten. Das heißt, unter den Thesenblättern der ungarischen Studenten finden sich neben der Thematik der Verherrlichung aristokratischer Familien auch in dieser Periode Blätter mit Herrscherallegorien, so zum Beispiel die beiden Mezzotinto-Blätter von Sohn Ladislaus aus der aufstrebenden Familie Szunyogh, beides Arbeiten des kurz zuvor in Wien eingetroffenen niederländischen Malers Anton Schoonjans. Das eine Thesenblatt, mit dem Ladislaus Szunyogh im Jahr 1694 disputierte, wurde Kaiser Joseph I. gewidmet. (Abb. 9) Hier ist der junge Herrscher in Begleitung mythologischer Gestalten in der Kleidung des Theseus dargestellt. Er will in die Fußstapfen seines Vaters, Kaiser Leopold I., treten, der auf den Wolken von Herkules präsentiert wird. Das andere, 1695 ausgeführte Blatt, mehr als zweieinhalb Meter hohe Mezzotinto-Blatt wurde Kaiser Leopold gewidmet, der als Vertreter von Glaube und Wahrheit seinen Triumph über die Türken feiert.[20] In denselben Kreis gehört das Thesenblatt des Balthasar Batthyány für sein Examen an der Grazer Universität im Jahr 1698, das dem jüngeren Sohn Kaiser Leopolds, Erzherzog Karl (dem späteren Karl VI.), gewidmet ist. Dieses Thesenblatt ist als Allegorie der Schlacht bei Zenta konzipiert. Da die Erfolge der kaiserlichen Truppen der tränenden Madonna von Máriapócs zugeschrieben wurden, führt der Triumphwagen mit dem Doppeladler über dem türkischen Schlachtfeld das Gnadenbild von Máriapócs

20 Obwohl unter den ungarischen Studenten mehrere zwei feierliche Disputationen hielten und für beide Anlässe je ein Thesenblatt anfertigen ließen, haben sich allein von Ladislaus Szunyogh beide Blätter erhalten: Das eine entstand 1694 für sein Logik-Examen, das andere 1695 für sein Philosophie-Examen. Der Vater von Ladislaus Szunyogh wurde um diese Zeit in den Grafenstand erhoben, die großzügigen Thesenblätter des Sohnes zeugen von den Ambitionen einer aufstrebenden ungarischen Aristokratenfamilie.

mit.[21] Um diese Zeit wurde wieder ein Thesenblatt gefertigt, in dem ein ungarischer Aristokrat in den Mittelpunkt der Komposition gestellt ist, Christoph Erdödy, der im Thesenblatt des Michael Franck (Tyrnau 1689) lobeerbekränzt und mit Emblemen begleitet Darstellung findet. Auf einem anderen, für Stephan Tajnai gefertigten Thesenblatt (Wien 1694), wird die Zugehörigkeit zur ungarischen Nation durch die Wahl eines ungarischen Nationalheiligen ausgedrückt. Dargestellt ist das Keuschheitsgelübde des heiligen Emmerich, was als ein eindeutiger Hinweis auf die Person des Thesenpatrons Emmerich Csáky zu verstehen ist, und zwar nicht nur durch die Wahl des Namens, sondern auch mit der Darstellung des Keuschheitsgelübdes, das wiederum auf die Priesterlaufbahn verweist.[22]

Obwohl auf den Thesenblättern des ausgehenden 17. Jahrhunderts die Darstellung der Defendenten, die ihre Widmung „persönlich" dem Herrscher unterbreiten, ab und zu noch auftritt, ging diese Praxis der persönlich-„unikalen" Thesenblätter Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts allmählich zurück. An ihre Stelle traten vorgefertigte Thesenblätter Augsburger Verlage, bei denen der Raum für die Thesen und die Widmung für spätere Benutzer freigelassen wurde. Obwohl noch im 18. Jahrhundert individuelle Thesenblätter gefertigt wurden, zuweilen auch solche, in deren Komposition auch der Defendent persönlich auftritt, hat der Anspruch auf mehrfachen Gebrauch die Thematik der Thesenblätter maßgeblich beeinträchtigt. Diese Blätter gehören, genauso wie die Beispiele aus dem 17. Jahrhundert, zu den Höchstleistungen Augsburger Druckgraphik und verraten viel von der künstlerischen Ausdrucksweise der Zeit und von der Argumentation der Jesuiten und anderer Orden.[23] Den Blättern des 18. Jahrhunderts fehlt aber gerade jene persönliche Note, die für die Thesenblätter des 17. Jahrhunderts so bezeichnend war, und die den Anfängen des Barock eine unübertreffliche Note verlieh.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–9: Archiv des Autors

21 Vgl. Kat.-Nr. 21.

22 Vgl. Kat.-Nr. 15, Kat.-Nr. 18. Emmerich Csáky ist später Erzbischof von Kalocsa geworden. Dreizehn Jahre zuvor, 1681, bereits als Priester, ließ er sein eigenes Thesenblatt als Student des Pázmáneums anfertigen (Kat.-Nr. 17).

23 Die umfangreichste Auswahl von Augsburger Thesenblättern aus dem 18. Jahrhundert veröffentlichte Werner TELESKO (Bearb.), Thesenblätter österreichischer Universitäten, Ausstellungskatalog, Salzburger Barockmuseum, Salzburg 1996.

ANHANG

Katalog der Thesenblätter ungarischer Studenten, die im 17. Jahrhundert in der österreichischen Ordensprovinz der Jesuiten studierten

1. Thesenblatt des Michael Benyovsky, 1654

Thema: Die Schlacht bei Vezekény und die Esterházy
Tyrnau, Universität
Thesenpatron: Paul Esterházy
Melchior Küsel nach einem unbekannten Zeichner aus Ungarn
Kupferstich, 85 × 58,5 cm
Győr, Xantus-János-Museum, Inv.-Nr. 65.54
Lit.: Galavics 1986, 87–88, Abb. 61; Galavics 1988, 137–141; Rózsa 1987/88, 258–259; Kat. Budapest 1993, Nr. 58, Kat. Budapest 2000, 383.

2. Thesenblatt des Paul Csáky, 1655

Thema: Der Erzbischof von Esztergom als Säule der Wahrheit
Graz, Universität
Thesenpatron: Georg Lippay, Erzbischof von Esztergom
Bartolomäus Kilian, nach Johann Baptist Bottan
Kupferstich, 74 × 51,2 cm
Budapest, Országos Széchényi Könyvtár (im folgenden OSZK) App. M 107
Lit.: Hollstein XVI, 184, Nr.449; Galavics 1973, 56, Abb. 8; Appuhn-Radtke 1988, 193–196

3. Thesenblatt des Johannes Fabriczius, 1663

Thema: Adam Forgách als ungarischer Perseus befreit Andromeda
Tyrnau, Universität
Thesenpatron: Adam Forgách, Burghauptmann von Neuhäusel
Matthäus Küsel nach Jacob Luzenicki
Kupferstich, 77,5 × 52,5 cm
Budapest, Museum der Bildenden Künste, L. 62.1
Lit.: Nagler VIII, 109; Galavics 1986, 94, Abb. 66; Rózsa 1987/1988, 250f.; Kat. Budapest 1993, Nr. 90; Kat. Budapest 2000, 368.

4. Thesenblatt des Kaspar Széchy, 1663

Thema: Die Heldentat von Franz Wesselényi und deren Allegorie
Tyrnau, Universität
Thesenpatron: Franz Wesselényi, Palatin von Ungarn
Matthäus Küsel nach einem unbekannten Maler
Kupferstich, 70 × 48,3 cm
Wien, Heeresgeschichtliches Museum, Inv.-Nr. BI. 15158
Lit.: Galavics 1986, 93, Frontispiz; Rózsa 1987/1988, 261; Kat. Budapest 1993, Nr. 57, Kat. Budapest 2000, 368f.

5. Thesenblatt des Peter Potmani, 1665

Thema: Die Beratung des Stephan Zichy und deren Allegorie
Kaschau, Akademie
Thesenpatron: Stephan Zichy, Präsident der Ungarischen Hofkammer
Philip Kilian nach einem unbekannten Zeichner aus Ungarn
Kupferstich, 57,5 × 41,3 cm
Budapest, OSZK App. M. 116
Lit.: Rózsa 1987/1988, 261f.

6. Thesenblatt des Johannes Meltzer, 1665

Thema: Der siegreiche Kaiser Leopold und seine Vorgänger
Kaschau, Akademie
Thesenpatron: Kaiser Leopold
Bartholomäus Kilian nach Jacob Rost
Kupferstich, 77,5 × 35 cm
Budapest, Museum der Bildenden Künste, L. 62.2
Lit.: Rózsa 1973, 73, Abb. 128; Galavics 1986, 98, Abb. 67; Rózsa 1987/1988, 262f.; Kat. Budapest 1993, 329; Kat. Budapest 2000, 370.

7. Thesenblatt des Stephan Koháry, 1666

Thema: Allegorie Kaiser Leopolds I., seine Erfolge in Krieg und Frieden
Wien, Universität
Thesenpatron: Kaiser Leopold
Bartholomäus Kilian nach Johann Spillenberger
Kupferstich: 86,5 × 61,5
Praha, Státní knihovna, Klementinum, These 134
Lit.: Oldřich Jan Blažiček: Theses in Universitate Carolina Pragensi disputatae. Saec. XVII et XVIII, Prag 1967/1969, Pars I. fol. 3; Appuhn-Radtke 1988, 96–98.

8. Thesenblatt des Ladislaus Csáky, 1667

Thema: Triumph Kaiser Leopolds über die Türken
Wien, Universität
Thesenpatron: Kaiser Leopold
Bartholomäus Kilian
Kupferstich, 35,5 × 47 cm (untere Hälfte des ursprünglich von zwei Platten gedruckten Blattes)
Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Kilian B. 81
Lit.: Appuhn-Radtke 1988, 278.

9. THESENBLATT DES SIGISMUND HOLLÓ, 1672

Thema: Michael Korybut Wisniowiecki als guter Herrscher in Krieg und Frieden
Kaschau, Akademie
Thesenpatron: Michal Korybut Wiśniowiecki, König von Polen
Bartholomäus Kilian nach Jonas Umbach
Kupferstich, 59,3 × 88,3 cm
Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Kilian B 32
Lit.: Hollstein XVI, 187, Nr.469; Appuhn-Radtke 1988, 124–126.

10. THESENBLATT DES NIKOLAUS ESTERHÁZY, 1675

Thema: Kaiser Leopold als Äneas besiegt Turnus an der Küste Italiens
Wien, Universität
Thesenpatron: Kaiser Leopold
Matthäus Küsel nach Nicolaus Hoy
Kupferstich, 49 × 74,6 cm
Burg Forchtenstein, Fürstlich Esterházysche Sammlungen
Lit.: Kat. Budapest 1993, 216f.

11. THESENBLATT DES SIGISMUND DRUGETH, 1676

Thema: Neptun beruhigt den Sturm – Leopold als Friedensbringer
Wien, Universität
Thesenpatron: Kaiser Leopold
Wahrscheinlich Bartholomäus Kilian, nach Nicolas Hoy
Kupferstich, 69 × 97,5 cm (beschnitten)
Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Kilian B 20.
Lit.: Hollstein XVI, 187, Nr.437; Appuhn-Radtke 1988, 108f.

12. THESENBLATT DES ADAM VICZAY, 1676

Thema: Sturz Phaetons – Antithese des guten Fürsten
Wien, Universität
Thesenpatron: Kaiser Leopold
Bartholomäus Kilian nach Nicolas Hoy
Kupferstich, 79,5 × 55 cm (beschnitten)
Ottobeuren, Stiftsbibliothek, Bd. Wiblingen 35, 19
Lit.: Hollstein XVI, 187, Nr.446; Appuhn-Radtke 1988, 110–112.

13. THESENBLATT DES NIKOLAUS LIPPAY, 1677

Thema: Anagrammatische Weissagung über die dritte Ehe Kaiser Leopolds
Wien, Universität
Thesenpatron: Kaiser Leopold
Bartholomäus Kilian nach Johann Rauchmiller
Kupferstich, 88,2 × 68,4 cm
Augsburg, Staats- und Stadtbibiliothek, Kilian B 18
Lit.: Appuhn-Radtke 1988, 111–115.

14. THESENBLATT DES LADISLAUS ESTERHÁZY, 1681

Thema: Kaiser Leopold und seine Vorfahren bzw. die Esterházy-Ahnen
Zagreb, Akademie
Thesenpatron: Kaiser Leopold
Matthias van Sommeren nach Johann Rauchmiller
Kupferstich, 53 × 73 cm (neuer Abzug, untere Hälfte einer Komposition aus zwei Platten)
Burg Forchtenstein, Fürstlich Esterházysche Sammlungen
Lit.: Galavics 2002, 269–298.

15. THESENBLATT DES MICHAEL FRANCK, 1689

Thema: Christoph Erdődy und seine Tugenden
Tyrnau, Universität
Thesenpatron: Christoph Erdődy
Unbekannter Künstler
Kupferstich, 68 × 48,7 cm (neuer Abzug)
Trnava, Západoslovenské múzeum
Lit.: Rózsa 1987/1988, 264.

16. THESENBLATT DES MICHAEL ESTERHÁZY, 1691

Thema: Huldigung der Esterházy vor Joseph I.
Wien, Universität
Thesenpatron: Joseph I., König von Ungarn
Philipp (?) Kilian nach Jonas Drentwett
Kupferstich, 141 × 112 cm
Burg Forchtenstein, Fürstlich Esterházysche Sammlungen, Inv.-Nr. Archiv Nr. 26–732
Lit.: Galavics 1986, 122, 158, Abb. 89; Galavics 1988, 154–157; Galavics 1992, 137f.; Katalog: Bollwerk Forchtenstein. Burgenländische Landesausstellung 1993, Burg Forchtenstein 1993, Kat.-Nr. XI/8.

17. Thesenblatt des Emmerich Csáky, 1691

Thema: Der Sieg Davids über Goliath als Allegorie des Triumphs von Kaiser Leopold
Wien, Universität
Thesenpatron: Kaiser Leopold
Philipp Kilian nach einem unbekannten Zeichner
Kupferstich, 112 × 76,5 cm
Einst im Schloß Csáky von Szepesmindszent, zur Zeit in Wiener Privatbesitz
Lit.: Ödön Málnási, Gróf Csáky Imre bíbornok élete és kora (Leben und Werk des Kardinals Graf Emmerich Csáky), Kalocsa 1933, 53f.

18. Thesenblatt des Martin Tajnai, 1694

Thema: Keuschheitsgelübde des hl. Emmerich
Wien, Universität
Thesenpatron: Emmerich Csáky
Elias Christoph Heiss nach einem unbekannten Zeichner
Kupferstich, Mezzotinto, 49,7 × 32 cm (nur der Bildteil, in Budapest)
Augsburg, Staat- und Stadtbibliothek, Heiss E. Ch. 1/12 (vollständiges Exemplar)
Budapest, OSZK, im Band Nr. 600.926
Lit.: Hollstein XIII, 157; Zoltán Szilárdfy, Barokk szentképek Magyarországon (Barocke Andachtsbilder in Ungarn), Budapest 1984, Kat.-Nr. 35.

19. Thesenblatt des Ladislaus Szunyogh, 1694

Thema: Apotheose auf Joseph I.
Wien, Universität
Thesenpatron: Joseph I.
Elias Christoph Heiss nach Anton Schoonjans
Kupferstich, Mezzotinto, 59,2 × 69,4 cm
Budapest, OSZK App. M 100
Lit.: Hollstein XIII.157; Galavics 1986, 120, Abb. 88; Rózsa 1987/1988, 268, Abb. 14; Kat. Budapest 1993, 349f.

20. Thesenblatt des Ladislaus Szunyogh, 1695

Thema: Triumph Kaiser Leopolds über die Türken
Wien, Universität
Thesenpatron: Kaiser Leopold
Georg Andreas Wolfgang (d. Ä.) nach Anton Schoonjans
Kupferstich, 255 × 161 cm
Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, Historische Bildergalerie, Inv. Nr. 9104
Lit.: Katalog: Die Türken vor Wien, Ausstellungskatalog, Museum der Stadt Wien, Wien 1983, 248f.; Galavics 1986, 120, Abb. 85; Rózsa 1987/1988, 268f., Abb. 16; Kat. Budapest 1993, 351–354.

21. Thesenblatt des Balthasar Batthyány, 1698

Thema: Erzherzog Karl und die Allegorie der Schlacht bei Zenta
Graz, Universität
Thesenpatron: Erzherzog Karl
Johann Andreas Pfeffel nach einem unbekannten Zeichner
Kupferstich, 40,3 × 34,4 cm (das beschnittene Thesenblatt) 11,2 × 16,8 cm (Bruchstück der Text-Informationen)
Budapest, OSZK, im Band Nr. 600.926
Lit.: Szilárdfy 1984, Kat.-Nr. 19; Galavics 1986, 122, Abb. 87.

Verzeichnis der ungarischen Studenten, die an der Universität Wien sub auspiciis imperatoris disputierten oder promovierten (nach Rath 1953)
*(Die mit * gekennzeichneten Thesenblätter sind erhalten)*

1. Stephan Freiherr von Koháry, 1666
*2. Ladislaus Graf Csáky, 1667
3. Alexander Ignaz Freiherr von Mikulitsch, 1668
4. Christoph Anton Graf Erdödy, 1667
5. Georg Franz Graf Erdödy, 1667.
*6. Nikolaus Anton Graf Esterházy von Galánta, 1675
*7. Sigismund Graf Drugeth von Homonna, 1676
*8. Adam Viczay Freiherr von Loos und Hédervár, 1676
*9. Nikolaus Graf Lippay, 1677
10. Johann Graf Drugeth von Homonna, 1678
12. Ladislaus Ignaz Graf Esterházy von Galánta, 1681
*13. Emmerich Graf Csáky, 1691
14. Paul Graf Zichy, 1691
*15. Michael Graf Esterházy von Galánta, 1691
16. Paul Leopold Mednyánsky Freiherr von Medgyes, 1693
*17. Ladislaus Freiherr von Szunyogh, 1695
18. Ladislaus Adam Nikolaus Graf Erdödi, 1696
19. Franz Ignaz Ladislaus Mednyánsky Freiherr von Medgyes, 1696

Ana Lavrič

DAS JESUITENCOLLEGIUM IN LAIBACH UND SEINE KÜNSTLERISCHEN VERBINDUNGEN MIT DEN BENACHBARTEN ORDENSHÄUSERN

Bau und Ausstattung von Kolleg und Kirche

Unser Wissen über den Gebäudekomplex des Jesuitencollegiums in Laibach / Ljubljana hat sich in letzter Zeit wesentlich erweitert. Nachdem uns der Historiker France M. Dolinar als erster der slowenischen Forscher mit den in Paris (Nationalbibliothek) und Laibach noch erhaltenen Bauplänen bekanntmachte[1], intensivierten sich auch die kunsthistorischen Untersuchungen, insbesondere auf den beiden in Laibach veranstalteten Symposien: zur 500-Jahresfeier der Geburt des hl. Ignatius von Loyola (1991) und zur 400-Jahresfeier der Gründung des Jesuitencollegiums in Laibach (1997). Damjan Prelovšek und besonders gründlich Blaž Resman widmeten sich vor allem der Kirche, während die Autorin des vorliegenden Aufsatzes das Aussehen des 1774 niedergebrannten Collegiums und des Seminars zu rekonstruieren versuchte[2]. Bei den kunsthistorischen Untersuchungen wurden bisher vor allem die Archivquellen aus Laibach berücksichtigt, nicht aber die in Rom und in Wien aufbewahrten Jahresberichte, die *Litterae annuae* der Österreichischen Ordensprovinz, die in diesem Beitrag berücksichtigt werden, jedoch lediglich für jene Zeit, die mit den bisher bekannten Quellen nur unzulänglich belegt ist.

Das Collegium in Laibach gehörte dem deutsch-österreichischen Teil der Österreichischen Provinz an und war eine der ältesten Jesuiten-Gründungen im südöstlichen Europa. Unter Erzherzog Karl und seinem Nachfolger Ferdinand gründeten die Jesuiten in den innerösterreichischen Ländern ihre strategisch wohldurchdachten Niederlassungen als Aktionszentren der katholischen Gegenreformation und als Bollwerke des rechten Glaubens: 1573 in Graz, 1596 in Laibach, 1604 in Klagenfurt, 1615 in Görz, 1619 in Triest und 1622 in St. Veit an der Pflaum / Rijeka.

In Laibach nahmen die Jesuiten ihre Tätigkeit im Jahre 1597 auf und bezogen zuerst das Augustinerkloster bei der St. Jakobskirche, das schon seit 1555 als kaiserliches Spital verwendet wurde. Schon im Jahre 1598 beriefen sie aus Italien als Bauleiter für den Neubau ihres Collegiums den in der Baukunst bewanderten Ordensbruder Martin Vallorsa[3] aus dem Veltlinischen Grosio, doch erlag er auf dem Weg nach Millstatt 1602 in Klagenfurt einer Erkrankung, die er sich in Laibach geholt hatte, und wurde in der dortigen Pfarrkirche bestattet[4]. Von dem weitläufigen, symmetrisch angelegten Komplex wurde zuerst der östliche Trakt in Angriff genommen und bereits 1603 eingeweiht und bezo-

1 France Martin Dolinar, Das Jesuitenkolleg in Laibach und die Residenz Pleterje 1597–1704, Ljubljana 1976, 32–44; vgl. Jean Vallery-Radot, Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, Rome 1960, 279, Nr. 905, 906; vgl. Miroslav Vanino, Isusovci i hrvatski narod I., Zagreb 1969, 422–423.

2 Damjan Prelovšek, Cerkev svetega Jakoba v Ljubljani, Ljubljana 1985; ders., Ksaverjeva kapela pri ljubljanskih jezuitih, in: Jože Kokalj, Frančišek Ksaver, Ignacijev prijatelj, Ljubljana 1990, 184–195; Ana Lavrič / Blaž Resman, Oltar sv. Frančiška Ksaverja pri ljubljanskih jezuitih – nova dognanja, in: Jezuiti na Slovenskem. Zbornik simpozija (Redovništvo na Slovenskem 3), Ljubljana 1992, 119–135; Ana Lavrič, Likovna oprema ljubljanskega jezuitskega kolegija. Ob 400. obletnici ustanovitve jezuitskega kolegija v Ljubljani, in: Acta historiae artis Slovenica 2 (1997) 77–96; Blaž Resman, Šentjakobska cerkev v 18. stoletju, in: Jezuitski kolegij v Ljubljani (1597–1773). Zbornik razprav (Redovništvo na Slovenskem 4), Ljubljana 1998, 189–228; Ana Lavrič, Obnovitvena in olepševalna dela pri seminarju, gimnaziji in pristavi ljubljanskih jezuitov v 18. stoletju, in: Ebenda 167–187.

3 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, Historia annua I, 1598, f. 11: *Et quidem loco Matthiae Poler, qui reuocatus est Graecium, alios quinque recepimus* […] *Martinum Valorsam Italum, ut nouae Collegij structurae architectando praeesset, hic ex Italia euocatus fuit* […]. In den Fachschriften wird meist angeführt, M. Vallorsa wäre aus Graz nach Ljubljana berufen worden.

4 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, Historia annua I, 1602, ff. 35–36: *Cum enim Epidemici hic Labaci et fere tota Carniolia morbi grassarentur* […]. *Quare P. Caspar, Martinus Valorsa, Jacobus Engel missi sunt Millestatuas sed infaeliciter. Nam Martinus Victorij monasterio Ordinis Cisterciensis Epilepsia correptus, Claudiiforum ductus et medicis curandus traditur, atque frustra. Nam 18. Martij fuit ibi mortuus et in templo parochiali ibidem in prominente septentrionalis lateris parte instar sacelli circa medium est sepultus.*

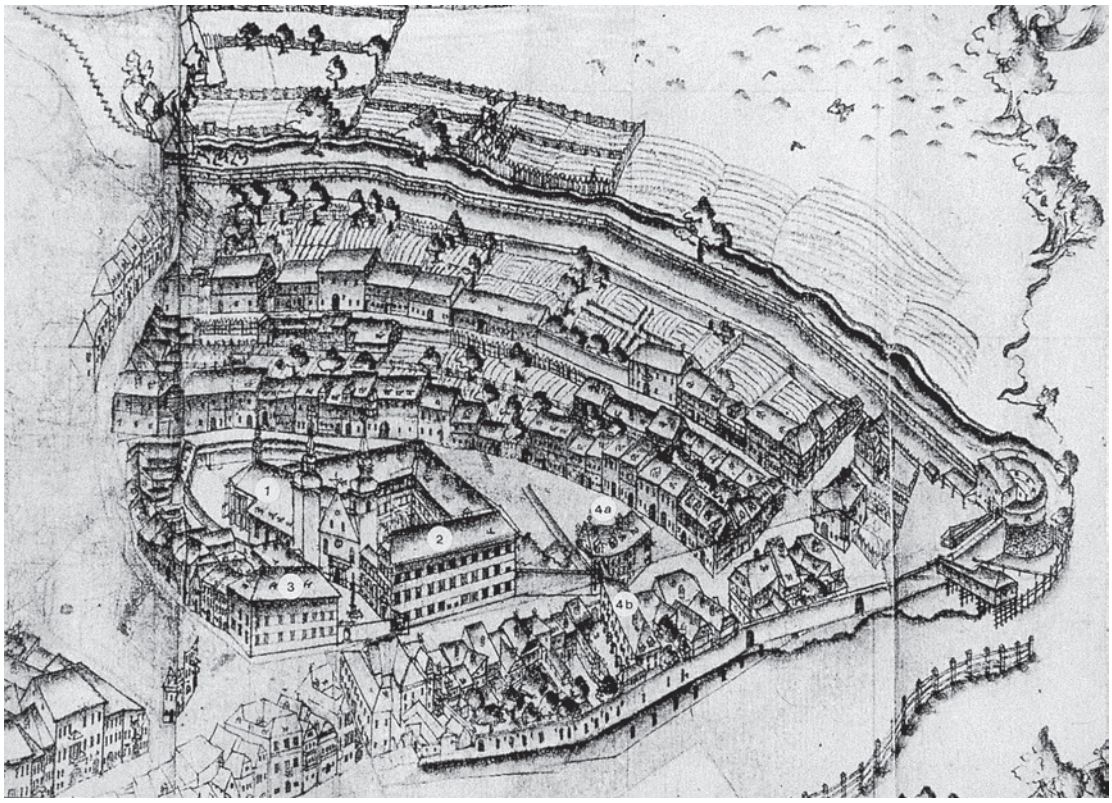


Abb. 1 Unbekannter Autor, Perspektivische Zeichnung von Ljubljana, 3. V. 17. Jahrhundert, Ausschnitt mit den Jesuitengebäuden: 1. Kirche, 2. Collegium, 3. Gymnasium, 4a / 4b. Seminar (Hinterlassenschaft J. W. Valvasor, Zagreb, Staatsarchiv)

gen,[5] doch erst Jahre danach vollendet. Zwar hat D. Prelovšek die einleuchtende These befürwortet, die Jesuiten hätten in der ersten Phase lediglich einen Trakt des Augustinerklosters überbaut und dabei die Annen-Kapelle und einen Teil des Quertraktes entfernt. Dennoch erscheint uns die Annahme eines völligen Neubaus wahrscheinlicher, wie auch die Darstellungen auf den alten Stadtplänen und die erhaltenen Bauberichte aufzeigen. Der zweite, westliche Teil des Collegiums mit dem Auditorium und den Schulräumen wurde 1617 fertiggestellt und die Anlage, wie der Chronist berichtet, in einer regelmäßigen Viereckform abgeschlossen[6]. Der 60,60 m lange und 47,50 m breite Komplex wurde 1617 noch mit einer Mauer umfriedet. Ein Novum war seine Anlage um einen Innenhof mit Pfeilerarkaden, mit dem ein Topos der fortschrittlichen italienischen Baukunst Einzug in die Laibacher Baukultur hielt. Einem ähnlichen Schema folgten zum Beispiel in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch die Franziskaner beim Umbau ihres Klosters in Laibach[7]. Wie die Jesuiten-Anlage geplant wurde, und wie sie aussehen sollte, ersieht man aus den bereits erwähnten anonymen Bauplänen aus Paris und Laibach. Einige Unklarheiten hinsichtlich der Ausführung erläutern zum Teil jene Blätter, auf denen der Zustand bereits nach der Fertigstellung des Gymnasiums und des Seminars festgehalten ist: Eine perspektivische Zeichnung von Laibach (Abb.1) aus dem dritten Viertel des 17. Jahrhun-

5 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, Historia annua I, 1603, ff. 39–40; Dolinar (wie Anm. 1), 36. Den fertiggestellten Teil des Collegiums weihte der Provinzial Alphons Carrillo im Jahre 1603; doch schon zuvor (1600), als er in Ljubljana die Visitation durchführte, beriet sich der Baumeister Martin Vallorsa mit ihm über einige Fragen hinsichtlich des Baues des Collegiums.

6 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, Historia annua I, 1616, ff. 85–87: *Nec defuit ob rerum spiritualium curam fabricae Collegij promouendae noster labor et industria, cuius ultima pars ad summitatem deducta, perfectam plane quadranguli formam Collegio dedit* […] *studiosorum quoque seminarium adiecto novo aedificio creuit, et capacius multoque ad habitandum commodius redditum est.*; Ibid., 1617: *Extrema fabricae Collegij pars ad summum deducta, tectoque cooperta tetragoni fere aequilateri figuram Collegio dedit. In hac parte erectum Auditorium et duae scholae perfectae. Magna quoque pars Collegij quae prius asseribus tantum separabatur â Vicinorum domibus, muro disiecta.*

7 Marko Lesar, Nekdanji ljubljanski frančiškanski samostan, njegova arhitektura in oprema, in: Frančiškani v Ljubljani. Samostan, cerkev in župnija Marijinega oznanjenja, Ljubljana 2000, 169, 199.



Abb. 2 Andreas Trost, Grosser Prospekt von Ljubljana, Kupferstich 1681, Ausschnitt (aus: J. W. Valvasor, Die Ehre des Herzogthums Krain, 1689)

derts aus der Hinterlassenschaft Johann Weichard Valvasors[8], weiters das große, von Andreas Trost gestochene Prospekt von Laibach aus dem Jahre 1681 (Abb. 2) und schließlich A. Trosts Stich der Jesuitenkirche mit dem Collegium (Abb. 3); die beiden Stiche veröffentlichte der krainische Polyhistor Johann Weichard Valvasor 1689 in seinem Werk *Die Ehre des Herzogthums Krain*[9].

Auf den angeführten Darstellungen sieht man recht deutlich, wie sich die wohldurchdachte Anlage organisch in den Stadtkern einfügte. Als in den Jahren 1652 bis 1658[10] im rechten Winkel zur Kirche, gegenüber dem Collegium das Gymnasium, eine Arbeit des Friauler Architekten und Steinmetzes Francesco Olivieri[11], errichtet wurde, entstand ein geschlossener, auch für die Theateraufführungen der Jesuiten geeigneter Platz. Seine Mittelachse wurde 1682 durch eine neue Mariensäule akzentuiert (durchaus vergleichbar mit dem Wiener Pendant vor der Jesuitenkirche »Zu den neun Engelschören« am Platz Am Hof). Gleichzeitig wurde der Platz durch Schleifung der ihn abschließenden Ummauerung direkt mit der Stadt verbunden. Ein wesentlicher Bestandteil jeder Jesuiten-Niederlassung war, außer dem Gymnasium, auch das Seminar bzw. das Konvikt. In Laibach bestand er aus einer Reihe im Laufe der Zeit erworbener, bzw. erbauter und mit einem überdachten Laufgang verbundener Häuser an der südwestlichen Ecke des Jesuitengartens und an der gegenüberliegenden Straßenseite.

Die erwähnten Baupläne und die Darstellungen bei Valvasor geben aber auch eine Vorstellung von der einstigen Gestalt der Jesuitenkirche. Es ist bekannt, daß sich die Jesuiten in der ersten Phase mit der

8 Zagreb, Hrvatski državni arhiv: Valvasorova zbirka Zagrebačke nadbiskupije.

9 Johann Weichard Valvasor, Die Ehre des Herzogthums Krain, Laibach–Nürnberg 1689, Bd. III, Buch XI, Abb. 443 und Abb. 436.

10 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, I/32 r, Diarium p. Ministri (1651–1671), 14v.: 18. april 1652: *Hodie aestimata fuit domus Domini Puzher, pro aedificandis nouis scholis.*

11 Arhiv Republike Slovenije, Liber archivy collegy Labacensis S. I, f. 47: *Sub eadem litera et numero est specificatio laborum diversorum, quos lapicida fecit pro novo aedificio (credo hoc aedificium fuisse novarum Scholarum) pro quibus omnibus illi dari debuerunt circiter 500 fl. Ubi etiam adiecta est specificatio, quales et quas portas, fenestras et portulas fornacum, et quo pretio lapicida facere teneatur. Huic contractui suum nomen subscripsit, et sigillum appressit P. Michael Estmor Collegij Societatis JESV Labaci rector, Franciscus Oliveri lapicida, Leonardus Merheritsch, alias Fabianitsch de Geyerav et Franciscus Zergoll.*



Abb. 3 Andreas Trost, Ljubljana, St. Jakobsplatz mit der Mariensäule, Kupferstich 1682 (aus: J. W. Valvasor, Die Ehre des Herzogthums Krain, 1689)



Abb. 4 Ljubljana, St. Jakob, Innenraum

alten spätgotischen St. Jakobs-Kirche begnügten, sie nur notdürftig reparierten und den eigenen Bedürfnissen anpassten, indem sie die Trennwand zwischen dem Presbyterium und dem Schiff abgebrochen, den durch den Glockenturm führenden Eingang geschlossen und einen neuen an der Friedhofseite geöffnet haben[12]. Das düstere, recht unscheinbare Kircheninnere war aber so gar nicht vereinbar mit den Bestrebungen des Ordens und so begann man schon 1611 an eine neue Kirche zu denken, deren Bau dann Erzherzog Ferdinand, die Landstände und zahlreiche Wohltäter mit Geldmitteln unterstützten. Der Grundstein wurde 1613 gelegt und bereits nach zwei Jahren war der Bau vollendet und eingeweiht. Archivalische Quellen sprechen zwar von einem Neubau, doch im Hinblick auf die Pläne und die konservative Form des Chores stellt sich die berechtigte Frage, ob die Jesuiten die Kirche tatsächlich zur Gänze neu erbaut, oder ob sie nicht doch den alten Altarraum beibehalten haben. In der slowenischen Forschung ist diese Frage noch nicht entschieden. Damijan Prelovšek befürwortet die These, die Jesuiten hätten das an den alten Trakt des Augustinerklosters anschließende Presbyterium beibehalten, und schließt daraus, daß in der ersten Phase auch das bestehende spätgotische Chorgewölbe noch nicht umgestaltet worden war, da es ja mit dem Kreuzgewölbe des Kirchenschiffes übereingestimmt habe. Blaž Resman ist hingegen aufgrund der aus den Stadtplänen ersichtlichen Lage der alten Augustinerkirche überzeugt, daß die Jesuiten das Gebäude nur ostwärts verlängern und somit das alte Presbyterium nicht beibehalten konnten. Das benötigte Baugelände gewannen sie mit der Schleifung der nächststehenden Häuser, einige wurden auch noch später entfernt, einfach „weil sie zu nahe am Presbyterium standen“. Auch die althergebrachte, sogenannte „nachgotische“ und in den nördlicheren Regionen geläufige Form des Chores darf uns bei den Jesuiten in der Zeit der Gegenreformation bzw. der Rekatholisierung nicht verwundern. Interessant im Fall von Laibach ist aber diese gewollte Verbindung mit einem zeitgemäßen frühbarocken Kirchenschiff.

Mit ihm führten die Jesuiten in Slowenien die hallenförmige Raumanlage mit parallelen längsseitigen Kapellen ein, wobei sie aber nicht dem Vorbild ihrer römischen Mutterkirche *Il Gesù* folgten, sondern von der traditionellen Wandpfeilerkirche ausgingen (Abb. 4). Anfangs hatte die Kirche auch noch keine richtigen Emporen, sondern nur rechteckige, kaum für zwei Personen reichende Logen[13], zu denen das Tageslicht durch die Dachluken drang, die ebenso bei Valvasor zu sehen sind[14]. Auch die Fassade entsprach keinesfalls dem monumentalen römischen Vorbild. Trosts Stich zeigt nämlich eine architektonisch ungegliederte, nüchterne Giebelwand, die lediglich von Fensteröffnungen und einem anspruchsvoller gestalteten Portal belebt wird. Den Hauptakzent der Fassade bilden die beiden seitlichen Glockentürme, die weniger an italienische als an mitteleuropäische Bautraditionen anknüpfen[15]. Nach dem Vorbild der Universitätskirche in Wien aus den Jahren von 1624 bis 1631, wiederholten den Typus der zweitürmigen Fassade auch einige Jesuitenkirchen in der österrreichischen Steiermark und in Oberösterreich.[16] Bei den Jesuitenkirchen in der unmittelbaren Nachbarschaft des heutigen Slowenien sind jedoch keine ähnlichen Lösungen zu erkennen. Eine Ausnahme ist die jüngere barocke Jesuitenkirche in Görz[17].

Die wesentliche Ergänzung, die die St. Jakobskirche noch im 17. Jahrhundert erfuhr, war die oktogonale Franz Xaver-Kapelle, die ebenfalls schon auf den Stichen bei Valvasor zu sehen ist. Sie wurde von 1667 bis 1670 an die erste Nordkapelle angebaut und auch schon damals mit einer prächtigen Stukkatur versehen, was dazu führte, daß man von 1678 bis 1681 auch die übrigen Kapellen so ausschmückte[18]. Die wichtigste Umgestaltung, die der Kirche ein vornehmeres barockes Gepräge verlieh, wurde Anfang des 18. Jahrhunderts durchgeführt. Für die Erneuerung hatten sich die Jesuiten wohl angesichts der damaligen großen baulichen Unternehmungen in Laibach entschieden. Es war vor allem der Bau der neuen Domkirche, welche die Jesuitenkirche vergleichsweise recht veraltet wirken lassen würde. Ihre Umgestaltung rekonstruierte Resman anhand der in Laibach verfügbaren Archivdokumente[19]. Die schon erwähnten *Litterae annuae* bestätigen seine Feststellungen und erläutern auch noch einige De-

12 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, Historia annua I, 1597, f. 8.

13 Siehe Anhang III.

14 Prelovšek 1985 (wie Anm. 2) 8.

15 Nace Šumi, Arhitektura XVII. stoletja na Slovenskem, Ljubljana 1969, 17–22.

16 Vgl. Günter Brucher, Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983, 39–45.

17 Italo Lovato, I Gesuiti a Gorizia (1615–1773), in: Studi goriziani 26, Gorizia 1959, 99; Verena Koršič, Travnik in cerkev sv. Ignacija v Gorici. Kulturni in naravni spomenike Slovenije (Zbirka vodnikov 111), Ljubljana 1981, 7–8.

18 Lavrič / Resman 1992 (wie Anm. 2) 119.

19 Resman 1998 (wie Anm. 2) 189–228.

tails. Das Gebäude wurde damals erhöht, buchstäblich neu „eingekleidet“ und strukturell sehr verändert, sodaß „auch ein aufmerksames Auge in ihr keinesfalls die alte Kirche wiedererkennen würde“. Neu errichtet wurde eine architektonisch gegliederte Fassade mit dreibogig geschweifter Attika und zugleich im Kircheninneren ein zweistöckiger Sängerchor, der seinem Pendant in der Klagenfurter Jesuitenkirche sehr ähnlich ist. Oberhalb der Kapellen wurden die Emporen geräumiger gestaltet, über die an beiden Seiten der Kirche mehr Licht in das Kircheninnere geleitet wurde. Das alte Kreuzgewölbe im Kirchenraum und das Gewölbe im Presbyterium wurden durch ein zeitgemäßes Tonnengewölbe ersetzt und das Kircheninnere mit Stuck und Malereien dekoriert. Das Gebäude wurde auch mit einem neuen, den veränderten Gebäudeproportionen entsprechenden Dach versehen. Wie Resman eruiert hat, leitete die Bauarbeiten der krainische Landesbaumeister Architekt Francesco Ferrata aus Mailand, die Stukkaturen schuf sein Bruder Tommaso, die beide auch am Dombau beschäftigt waren. Die Malereien sind das Werk zweier Meister aus Radmannsdorf / Radovljica: Johann Georg und Franz Carl Remb, letzterer erwarb sich später in Wien großes Ansehen. Das bisher Behandelte können wir nun auch noch mit Angaben über die Motivik der Malereien ergänzen: Die Wände des Sängerchores zierten Darstellungen des Erzengels Michael und des Schutzengels, das Gewölbe darüber eine Schar musizierender Himmelsbewohner. Im Kirchenraum war das Gewölbe bis an das Presbyterium mit Stukkaturen in symmetrische Felder aufgeteilt und mit malerischen Darstellungen der Apostel, der griechischen und lateinischen Kirchenväter und einiger liturgischer Geräte ausgeschmückt. Die Scheitelpartie des Gewölbes nahmen zwei größere Felder mit vorzüglichen illusionistischen Gemälden ein: das Martyrium des Kirchenpatrons des hl. Jakob d. Ä. und sein Kampf mit den Sarazenen[20]. Auf den Emporen, wo die Balkendecke ebenfalls mit Stuck und Malereien überdeckt wurde, reihten sich rechts Szenen aus dem Leben Ignatius von Loyola und links die Wunder des Franz Xaver[21]. Über die Stukkaturen und Malereien an den Wänden und dem Gewölbe des Presbyteriums finden sich in den Quellen keine genauere Angaben.

Nach der Auflösung des Ordens wurden die St. Jakobs-Kirche und das Kolleg im Jahre 1774 Opfer eines Großbrandes. Das Collegium und das nahegelegene Seminar waren dermaßen zerstört, daß sie abgetragen werden mussten. Die Kirche aber, nach Meinung der Zeitgenossen „eine der kostbarsten und prächtigsten“[22], wurde sorgfältigst erneuert. Die in sechs Jahren durchgeführte Erneuerung leitete der Ex-Jesuit Gabriel Gruber[23]. Um das Gebäude zu festigen, verstärkte er das Gewölbe, wölbte auch die Emporen ein, baute einen neuen Sängerchor, versah das Presbyterium mit neuen Fenstern und erbaute eine neue Sakristei[24]. Das Aussehen der Kirche wur-

20 Es handelt sich um den legendären Sieg des hl. Jakobus d. Ä. bei Clavijo (um 844). Vgl. Karl Künstle, Ikonographie der Heiligen, Freiburg/Br. 1926, 319.

21 Siehe Anhang III.

22 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, Deželno glavarstvo za Kranjsko, šk. 232, 5. 8. 1774. Für die Erhaltung der Kirche wurden mehrere Gründe angeführt, z.B.: 2: *Anzeige von 15.ten Julii letzhin diese Kirche ausser des Dachstuls nicht so sehr beschädiget, und die Altäre so wohl, als die Paramenta, Ornat, und übrigen Kirchen Gerätschafften ohnverlezt geblieben sind. – Drittens ist diese Kirche eine der kostbarsten, und prächtigsten, da alle Altäre mit dem schönsten Marmor aufgeführet, darauf Kunst, und Geschmack meisterlich angebrachte und die aufgestellten Statuen sich gleishsam als so viele Meisterstücke darstellen, somit wurde das Schätzungs Quantum auf eine so ausserordentliche höche steigen, daß sich gewißlich kein Kaufer herbeylassen werde, bevorab dan von disem Gebäu kein andere schicksamer Gebrauch gemacht werden kann.*

23 Arhiv Republike Slovenije, Deželno glavarstvo za Kranjsko, šk. 231, 10. 10. 1778. Den Voranschlag hatte der „Landschaffts Baumeister“ Lorenz Prager erstellt: […] *das zu komenten ney zu verputzenden Gewölb, zu Laybach in der St: Jacobi Kirchen, als: die alte Stockador Arbeith bis zu den Haubt Gesims herunder zu schlagen, hernach ales sauber zu butzen und fein zu zureiben, dan das gantze gewölb sauber auszuweissen, und in einem saubern Standt herzustehlen … 1475 fl.* […] *Beyläufige überschlag zu Herstellung des neuen Kirchen dan Xaveri Kapeln Tach Stull, mit Ziegl Deckhen, die Stiegen unter dz Tach gewölben, auch den Boden auf der Sakristey Pflastern, die Mäuer untern Tach aufführn, um den Tach Stull fest und gleich aufsezen zu könen, dan die außwendigen 5 Kirchen Pfeiller verbessern und Deckhen, wie auch Ein Blöchen Tachl ober den Kirchen Thor, sambt übrigen … 3500 fl.*

24 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, Deželno glavarstvo za Kranjsko, šk. 232, 25. 9. 1778. Brief Pater Gabriel Grubers an die Landeshauptmannschaft: *Es ist mir von einer Löbl: Landeshauptmannschaft der Befehl zugeschikt worden, daß ich die Rechnungen, betrefend di Kirche von St: Jacob legen sollte … ist mir mit 1500 fl anferechnet worden, wider welches ich mich mit Billigkeit beschworen kann, davor sind aber alle Chöre, die bevor dippelböden gehabt haben, gewölbet worden, das ganze Kirchengewölb, welches sehr schwach ware, neu ausgemauert, und vor eine Bedekung mit Kitt zugerichtet worden. Die ganze Sakristey mußte eben neu gemacht, mit neuen dach, neuer Kösten versehen werden, der große Chor wurde ganz neu gemacht, wie auch die Kirchenfenster in Sacrario* […]*;* Arhiv Republike Slovenije, Deželno glavarstvo za Kranjsko, šk. 232, 17. 6. 1780. Brief Pater Gabriel Grubers an die hochlöbliche Landesstelle: *Da mir aber ferners die dauerhafte Herstellung der Kirche aufgetragen wurde, so war meine erste Sorge das Hauptgewölb, welches in üblesten Stande war, gänzlich von denen Anfängern an auszumauern, welches zwar sehr kostbar, aber um so sicherer ist. Die Seitenchöre wurden auch statt den dippelböden alle mit dauerhaften Gewölben um und um versehen, und oben zur größeren Sicherheit ganz ausgemauert. Die Stiegen, die obere und untere Sacristey wurden wiederum hergestellet, und mit guten Schließen gebunden. Die fenster, Kösten, Thöre neu gemacht, die Stiegen an der Kirche von unten auf mit neuen Scheidewänden versehen.*

de dann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch eine neue architektonische Gliederung verändert; schließlich ist das Gewölbe vom Bildhauer Franc Zajec mit einer bescheidenen Stukkatur versehen und 1886 vom Maler Jurij Šubic mit Fresken ausgeschmückt worden. Die größte Veränderung erfuhr die Kirche jedoch nach dem großen Erdbeben von 1895. Nach den Plänen des Architekten Raimund Jeblinger aus Linz wurden die Fassadentürme bis zur Höhe des Schiffes abgetragen, die Fassade selbst umgestaltet und ein mächtiger Glokkenturm an der Südseite errichtet; diese missglückte Erneuerung rügte auch Max Dvořák in seinem *Katechismus der Denkmalpflege*[25].

Den Höhepunkt an künstlerischer Ausgestaltung und die weiteste Verbreitung ihres diesbezüglichen Einflusses erlangten die Jesuiten in Laibach mit den in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts geschaffenen Altären. Sie bilden gleichsam ein Museum venezianischer Skulptur und stellen den Höhepunkt der barocken Bildhauerkunst Laibachs dar; von ihren Meistern soll später noch die Rede sein. Die Marmoraltäre erweckten bei den Zeitgenossen große Bewunderung und wurden auch von hohen Besuchern gelobt, wie etwa 1728 vom visitierenden Jesuitenprovinzial[26] und vom Wiener Erzbischof, Kardinal Sigismund Kollonitsch, der 1730 auf der Reise nach Rom zum Konklave in Laibach Halt machte[27].

Von weiteren Gebäuden der Jesuiten, außerhalb der Collegiumsanlage, wäre die Ferienvilla „Pod Turnom" („Unter dem Thurn") im heutigen Stadtpark Tivoli in Laibach zu erwähnen. Das erste Gebäude hatte ihnen Bischof Tomaž Hren in den Jahren 1610 und 1611 errichten lassen. Hundert Jahre später, zur Zeit der von Francesco Ferrata geleiteten Erneuerung ihrer Kirche 1701–1703 bauten sich die Jesuiten dann selbst ein neues Ferienhaus, bei dem offensichtlich auch dieser Architekt am Werk war.[28] Später, um 1738, wurde das Gebäude um ein drittes Stockwerk erhöht und prächtig eingerichtet. Für ihre erholungsbedürftigen Zöglinge kauften die Jesuiten einen Meierhof auf dem nahen Kroissenegg / Rakovnik, den sie aber 1755 wieder verkauften.

Das Kolleg als Drehscheibe des Künstleraustauschs

Der reguläre Austausch von Ordensleuten unter den Kollegien einer Provinz war ein bedeutender gemeinschaftsfördernder Usus, der sich auch im Kunstschaffen äußerte. Noch wichtiger aber waren möglicherweise die häufigen Kontakte mit den nähergelegenen Ordenshäusern. Besonders lebhafte Beziehungen pflegten die Jesuiten von Laibach mit dem Collegium in Görz, vor allem aber mit jenem in Triest, das ein Landgut in Kaltenbrunn / Fužine bei Laibach besaß, aber auch mit den Kollegien in St. Veit an der Pflaum / Rijeka, Agram / Zagreb, Warasdin / Varaždin, Posega / Požega, Klagenfurt / Celovec und Graz. Auf ihren Reisen, vor allem nach Rom oder auf der Rückreise, legten auch die Ordensleute aus Linz, Leoben, Judenburg, Tyrnau / Trnava, Preßburg / Bratislava und Ödenburg / Sopron einen Halt in Laibach ein[29]. Nach Laibach kamen sie auch, um Baumaterial, vor allem Holz, einzukaufen (z. B. 1722 für das Collegium in Ragusa / Dubrovnik)[30] und recht oft waren an der Tafel des Collegiums in Laibach adelige Gönner bzw. Auftraggeber des hiesigen und der benachbarten Kollegien anzutreffen[31], was gewiß auch zum Austausch von Künstlern zwischen den Kollegien beitrug.

Viele Jahre hindurch befand sich unter den Mitgliedern des Collegiums in Laibach stets ein für die Tischlerarbeiten verantwortlicher Ordensbruder. Archivalisch sind die Kunsttischler – *arcularii* seit 1653 bezeugt: 1653 wird neben Jacob Culturi[32] noch Johann Offinger aus Donauwörth erwähnt, der als *arcularius* bis zu seinem Tode 1661 in Laibach arbeitete[33], zwischendurch aber, im Jahre 1658 der Schwabe Caspar Martini[34] dem Ordensmaler Conrad Golk bei seiner Arbeit im Schultheater zur Hilfe kam. Johann Offinger löste 1662 der aus Pas-

25 Max Dvořák, *Katechismus der Denkmalpflege*, Wien 1916, 17–20, Abb. 52–53; Prelovšek 1985 (wie Anm. 2) 27–31.

26 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, I/38 r., Diarium p. Ministri, f. 1296r., 20. 3. 1728: […] *et accepta benedictione lustravit altaria, quae illi summopere placuere*.

27 Ebd., f. 1323v., 16. 3. 1730: *Postea visitavit Ecclesiam totam ac suspexit altaria marmorea*.

28 Lavrič 1998 (wie Anm. 2) 167, 187.

29 Vgl. Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, Historia annua und Diaria p. Ministri.

30 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, I/38 r, Diarium p. Ministri, f. 1155r., 17. 9. 1722.

31 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, I/37 r, Diarium p. Ministri, f. 1128r., 15. 10. 1716.

32 Dolinar (wie Anm. 1) 159.

33 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, Historia annua I, 1661, f. 331; Dolinar 1976 (wie Anm. 1) 173; Ladislaus Lukács, Catalogus generalis seu Nomenclator biographicus personarum Provinciae Austriae Societatis Jesu II (1551–1773), Romae 1988, 1113.

34 Dolinar (wie Anm. 1) 171.

sau kommender Schwabe Jacob Soier (Soyer)[35] ab, der 1664 nach Triest weiterzog. Nach ihm kam aus Leoben der Schweizer Egydius Kuttig, der bis zu seinem Ableben 1673 in Laibach blieb[36]. Ihm folgte der Steirer Abraham Falkensteiner[37] und auch der blieb dann, mit einer einjährigen Unterbrechung (in Leoben) bis an sein Lebensende 1686 in Laibach. Die längste Arbeitszeit als *arcularius* im Collegium in Laibach verbrachte von 1687 bis zu seinem Tode 1725 der Tiroler Peter Hauser aus Meran[38]. Sein Gehilfe war in den Jahren 1719 und 1720 der Allgäuer Johann Diller aus Mittelberg, der dann in Trenčin, Tyrnau und in Klagenfurt arbeitete und danach weiter nach Budapest zog[39]. Wie aus den Quellen zu ersehen, beschäftigte das Collegium später keinen ständigen *arcularius* mehr, doch von 1734 bis 1737 und dann wieder von 1746 bis 1763 lebte im Collegium in Laibach der Krainer Jurij Čehovin, der hier amtlich zwar nicht als *arcularius* angeführt wird (als solcher aber in Agram in den Jahren 1732 und 1733 wirkte)[40]; dennoch ist aus dem Elogium des Konviktes in Laibach für das Jahr 1763 zu erfahren, daß er ein sehr geschickt arbeitender Kunsttischler gewesen war[41]. Die anfallenden Tischlerarbeiten erledigten also die Jesuiten selbst, nur selten beschäftigten sie einen Laien, wie etwa 1721, als im Collegium eine neue Bibliothek eingerichtet wurde, bei der auch der Sachse Heinrich Christian Schwarzenfeld aus Sondershausen mitarbeitete[42].

Viel seltener als die *arcularii* haben sich im Collegium in Laibach die Maler des Ordens aufgehalten. Aus den Quellen kennen wir Conrad Golk aus Konstanz, der 1658 bei der Ausstattung des Theaters im neuen Schulgebäude tätig war[43]. Vergeblich scheinen sich die Jesuiten für die Ausschmückung ihrer Kirche oder für ihre Bibliothek ein Gemälde von Andrea Pozzos angesehenem Schüler, dem Tiroler Christoph Tausch[44], gewünscht zu haben[45] als er im November 1721 von Görz, wo er bei den Jesuiten gerade den beeindruckend illusionistischen Hochaltar gemalt hatte[46], auf dem Weg nach Preßburg, durch Laibach reiste. Ähnlich war es ja auch den Mitgliedern der „Academia Operosorum" in Laibach ergangen, die sich vergebens bemüht hatten, den gerade in Wien wirkenden Jesuitenbruder An-



Abb. 5 Francesco Robba, Hl. Anna, Marienaltar im Dom von Klagenfurt, 1725–1726.

35 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, I/32 r, Diarium p. Ministri, 91v., 31. 10. 1661; Dolinar ebd., 181; Lukács III ebd., 1572.

36 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, Historia annua I, 1673, 400; Dolinar ebd., 169; Lukács II ebd., 827.

37 Dolinar ebd., 161; Lukács I, 1987 ebd., 313; Resman 1998 (wie Anm. 2) 221.

38 Dolinar ebd., 165; Lukács I ebd., 524.

39 Lukács I ebd., 239; Resman 1998 (wie Anm. 2) 221–222.

40 Lukács III (wie Anm. 33) 1890.

41 Lavrič 1998 (wie Anm. 2) 182.

42 Resman 1998 (wie Anm. 2) 170–171.

43 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, I/32 r, Diarium p. Ministri, f. 64v., 13. 8. 1658; Ibidem, Historia annua I, 1658, p. 315: *Casparus Martini Arcullariae curam habuit, qui et cum Conrado Golk Pictore in erigendo neoTheatro occupabatur*; Ibid., 318: *Aulae item maioris Auditorij laqueare tabulato inuestitum primo quidem ligneo opere arcularij rudiore, deinde telâ, quae perspectiua ritu penicillo in aula depicta columnis innixa uisebatur, quarum bases Illustriorum Carnioliae familiarum insignia gestant, in medio Emblema cum chronostico InsCrIptos LaVDIs honores faMa fero. Scena praeterea cum quinque versionibus perfecta est, atque tandem die 11.ma Augusti aperta est, sub Auspicijs Inclytae nostrae Prouinciae*; Dolinar (wie Anm. 1), 163.

44 Ulrich Thieme / Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 32, Leipzig 1938, 477; vgl. Lukács III (wie Anm. 33) 1691; Henryk Dziurła, Christophorus Tausch uczeń Andrei Pozza (Historia Sztuki V) Wrocław 1991.

45 Resman 1998 (wie Anm. 2) 223.

46 Lovato (wie Anm. 17) 99; Koršič (wie Anm. 17) 7, 20; Dziurła (wie Anm. 44).

drea Pozzo für die Ausmalung des Domes zu gewinnen. Etwas erfolgreicher waren die Jesuiten später beim Ordensbruder Anton Werle aus Wien[47], der sich von 1754 bis 1757 im Collegium aufhielt. Er war aber offensichtlich bereits 1753 aus Triest gekommen, um für den Bischof von Laibach Graf Attems die Repräsentationsräume des Schlosses Görtschach / Goričane – der bischöflichen Sommerresidenz – auszumalen. Zwischendurch hatte dieser „heimische Apelles, der berühmteste in der ganzen österreichischen Provinz" in der St. Jakobskirche die Wandmalereien aufgefrischt und 1757 ein neues (nicht erhaltenes) Heiliges Grab geschaffen[48].

Von den Ordensarchitekten bzw. Baumeistern, die auf irgendeine Weise mit den Jesuiten in Laibach verbunden waren, wurde der Bauleiter des Collegiums, der Ordensbruder Martin Vallorsa, bereits erwähnt. Geboren wurde er 1555 in Grosio, wo im 16. und 17. Jahrhundert zwei Maler gleichen Namens gewirkt hatten[49]. Vor Laibach hatte er die Arbeiten am Grazer Collegium geleitet und 1597 abgeschlossen[50]. Der Baumeister, der nach ihm in Laibach die Arbeiten leitete, ist zwar namentlich nicht bekannt, doch wissen wir, daß in den ersten Baujahren als Bauverwalter der sehr verdiente Pater Nikolaj Koprivec beschäftigt worden war[51]. Später waren auch unter den im Collegium Lehrenden mehrere im Bauwesen bewanderte Professoren. Als im Jahre 1769 als Professor für Mechanik der gelehrte P. Gabriel Gruber aus Wien berufen wurde, erwarb sich dieser in den folgenden Jahren auch die meisten Verdienste beim Ordnen des darniederliegenden Bauwesens in Krain[52]. Im Bauwesen besonders erfahren war auch sein Zeitgenosse, der Görzer Joseph Maffei, der in Wien ein angesehener Professor für Festungs- und Zivilbau gewesen war, kurz vor der Auflösung des Ordens in Laibach Mathematik gelehrt hatte und danach nach Wien zurückgekehrt war[53]. Zur gleichen Zeit war aus Krems als „praefectus ecclesiae" auch der Österreicher Carolus Barbieri nach Laibach gekommen, der sich mit seinem Entwurf für das zweckmässige und doch wohlgestaltete Treppenhaus vom Collegium in die Sakristei auch als begabter Architekt erwiesen hat[54].

Neben den Mitbrüdern vermittelten sich einige Kollegien untereinander auch Laien und eine wichtige Rolle dabei hatten auch die Wohltäter des Ordens. Einer der ersten Gönner der Jesuiten in Laibach war Bischof Tomaž Hren gewesen; mit Geldmitteln förderte er den Bau des Collegiums und der Kirche, ließ ihnen das Ferienhaus „Pod Turnom" bauen, wie er auch dem Triester Collegium die Villa Coronaeum gestiftet hatte. In Graz richtete er sich bei den Jesuiten seine Privatkapelle (1617–1618) ein[55] und unterstützte finanziell den Bau des „Taubenkobel" genannten Gymnasialgebäudes (1618–1619) [56]. Künstler aus seinem Kreis, wie etwa den Maler Gerhard Kränn und Elias Wolf[57] finden wir auch bei Arbeiten in anderen Jesuitenkirchen. Als Gönner des Ordens erwiesen sich mit Kunstaufträgen, Geschenken und Legaten auch Mitglieder des krainischen Adels vor allem aber die aus Adelshäusern stammenden Jesuitenpatres, die mit großzügigen Vermächtnissen die Kunstvorhaben der Ordensgemeinschaft förderten[58].

47 Lukács III (wie Anm. 33) 1833.

48 Resman 1998 (wie Anm. 2) 223–225.

49 Thieme / Becker, Bd. 34 (wie Anm. 44) 84–85.

50 Pietro Pirri, Giovanni Tristano e primordi della architettura gesuitica, in: Bibliotheca Instituti historici S. J., Bd. 6, Roma 1955, 118, Anm. 30; Rudolf List, Kunst und Künstler in der Steiermark, Nachschlagewerk, Ried im Innkreis 1971, 312; Dolinar (wie Anm. 1) 35, 184.

51 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, Historia annua I, 1603, f. 39; vgl. Janez Höfler, Nekaj vrstic o prvih desetletjih jezuitskega kolegija v Ljubljani, in: Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino 18, Ljubljana 1970, 21.

52 Viktor Steska, P. Gabrijel Gruber, in: Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko 15, Ljubljana 1905, 41–46; Ivan Grafenauer, Gruber Gabrijel, in: Slovenski biografski leksikon I., Ljubljana 1925–32, 268–269; Damjan Prelovšek, Deželna hiša v Ljubljani v poznem 18. stoletju, in: Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. 11/12 (1976) 313–314; Damjan Prelovšek, Ljubljanska arhitektura 18. stoletja, in: Zgodovina Ljubljane. Prispevki za monografijo, Ljubljana 1984, 186; Lavrič 1998 (wie Anm. 2) 185–186. Gabriel Gruber wurde auch die Ausbildung der Bauhandwerker und die Prüfung ihrer Befähigung für diesen Beruf anvertraut.

53 Lukács II (wie Anm. 33) 920; Lavrič ebd., 185.

54 Lukács I (wie Anm. 37) 61.

55 Wilhelm Steinböck, Der Dom zu Graz, Graz 1989, 26.

56 Österreichische Kunsttopographie Bd. 53: Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz: Die Profanbauten des I. Bezirkes: Altstadt. Wien 1997, 266–267; Ana Lavrič, Hrenov odnos do cerkvene umetnosti, in: Hrenov simpozij v Rimu, Celje 1998, 327.

57 Vanino (wie Anm. 1) 449; Željko Jiroušek, Miroslav Vanino, Izvori o isusovačkoj akademskoj crkvi svete Katarine u Zagrebu, in: Vrela i prinosi (Fontes et studia). Zbornik za povijest isusovačkoga reda u hrvatskim krajevima (Fontes et studia historiae Societatis Jesu in finibus Croatorum) [10] 19, Zagreb 1992/93, 116–117. Elias Wolf vergoldete im Jahre 1633 den Hochaltar bei den Jesuiten in Agram.

58 Anton Koblar, Dobrotniki nekdanjega ljubljanskega jezuitskega kolegija, in: Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko, 10, Ljubljana 1900, 99–108. Als bemerkenswert sei ferner hinzugefügt, daß sich unter den vielen im Ordensarchiv angeführten Gönnern auch der Ordensprovinzial Augustin Hingerle befindet, der 1749 die Kosten (rund 200 fl.) für die neuen geschnitzten Chorbänke aus Nußholz in der Jesuitenkirche in Ljubljana beglich.

Für das Kunstschaffen sehr befruchtend war in der gesamten Zeit die Verbindung zwischen den Kollegien in Laibach und St. Veit an der Pflaum / Rijeka gewesen. In der Mitte des 17. Jahrhunderts kam aus Rijeka, wo er den Jesuiten nach den Plänen des Jesuitenbruders Giacomo Briani[59] die St. Vitus-Kirche errichtet hatte, der Friauler Architekt und Steinmetz Francesco Olivieri nach Laibach und schloss 1650, wohl durch Vermittlung der Jesuiten[60], den Vertrag für den Bau des Klarissenklosters mit Kirche[61]. Im Jahre 1652 übernahm er die bereits erwähnte Arbeit beim neuen Gebäude des Jesuitengymnasiums. Für die Klarissen und Jesuiten arbeitete nach 1659 auch der Maler aus Rijeka Johann Franz Gladič[62] und erfreute sich in Laibach großer Wertschätzung.

Noch bedeutender für das Kunstschaffen der Jesuiten in Laibach aber war die Gruppe venezianischer Steinbildhauer: Angelo Putti, Jacopo Contieri und Francesco Robba, die in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts für die Jesuitenkirche in Laibach die bereits erwähnten Marmoraltäre schufen (Abb.7)[63], wie sie dann später auch von den benachbarten Kollegien gewünscht worden waren[64]. Blaž Resman nimmt die Möglichkeit an, daß Angelo Putti durch verwandtschaftliche Beziehungen der görzisch–krainischen Adelsfamilie Strassoldo[65] nach Laibach gekommen war, Jacopo Contieri und Francesco Robba vielleicht aber über die Familie Gladič aus St. Veit an der Pflaum[66]. Von 1719 bis 1722 war nämlich ein Zacharias Gladič Rektor des Collegiums in Laibach, seinen Bruder Andrej bezeugen Archivdokumente als Bildhauer. Bisher konnte man ihn zwar noch nicht mit konkreten Werken in Verbindung bringen, doch vermutet Resman, daß man anhand dieser Verbindungen noch zu einigen Lösungen für die offenen Fragen zur Steinplastik in Slowenien gelangen könnte[67].



Abb. 6 Francesco Robba, Hl. Franziskus Regis, Ignatius-Altar der Katharinenkirche, Zagreb, 1727–1729

Die eben erwähnten Bildhauer vermittelten die Jesuiten in Laibach auch den benachbarten Kollegien und verbreiteten so den „Laibacher Barock" bis nach Kärnten, Istrien und Kroatien. Offensichtlich verdankt Jacopo Contieri den Jesuiten seine Aufträge in Rijeka und in dem nahen, den Jesuiten gehörenden Mošćenice, wo er um 1725 die Plastiken für den Hochaltar schuf[68]. Resman weist weiters auf die Möglichkeit hin, daß J. Contieri auch beim Immaculata-Altar oder beim Schutzengelaltar in der Gör-

59 Vgl. Radmila Matejčić, Crkva svetog Vida (Biblioteka Fluminensia 6), Rijeka 1994, 26, 110,111. Giacomo Briani solle auch die Pläne für das Collegium in St. Veit an der Pflaum / Rijeka und für die beiden Jesuitenkirchen in Kastav und Triest erstellt haben.

60 Vgl. Resman 1998 (wie Anm. 2) 192.

61 Viktor Steska / France Stelè, Olivieri (Ollivero) Francesco, in: Slovenski biografski leksikon II., Ljubljana 1933–1952, 225; Radmila Matejčić, Barok u Istri i Hrvatskom Primorju, in: Barok u Hrvatskoj, Zagreb 1982, 473–475.

62 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, I/32 r, Diarium p. Ministri, 74r., 6. 10. und 9. 10. 1659; Viktor Steska, Gladich (Gladitsch) Janez Frančišek, in: Slovenski biografski leksikon I., Ljubljana 1925–1932, 214; Matejčić (wie Anm. 61) 524–526.

63 Melita Stelè, Ljubljansko baročno kiparstvo v kamnu, in: Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. 4 (1957), 40, 42–46, 50–51, 58–59; Vera Horvat-Pintarić, Francesco Robba, Zagreb 1961, 12–13, 17, 22–23, 41–42, 46, 75–76, 80; Resman 1998 (wie Anm. 2) 195–221.

64 Vgl. Resman ebd., 205. Die in Posega residierenden Jesuiten wollten sogar den marmornen Johann v. Nepomuk-Altar aus der Jesuitenkirche in Ljubljana erwerben, als man sich hier wegen der Angleichung an die anderen Altäre für einen neuen entschieden hatte, doch wurde dies wegen der Versetzung des damit betrauten Paters nicht durchgeführt.

65 Für die Beziehungen der Ljubljanaer Jesuiten mit der Familie v. Strassoldo vgl. Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, I/35 r, Diarium p. Ministri, 698v., 14. 8. 1704; Blaž Resman, Barok v kamnu, Ljubljana 1995, 78.

66 Resman 1998 (wie Anm. 2) 225–226.

67 Resman ebd., 225–228.

68 Radmila Matejčić, Jacopo Contiero: barokni padovanski kipar u Rijeci i Mošćenicama, in: Dometi 8 (1977), 102–110; Resman (wie Anm. 65) 64; Matej Klemenčič, Francesco Robba

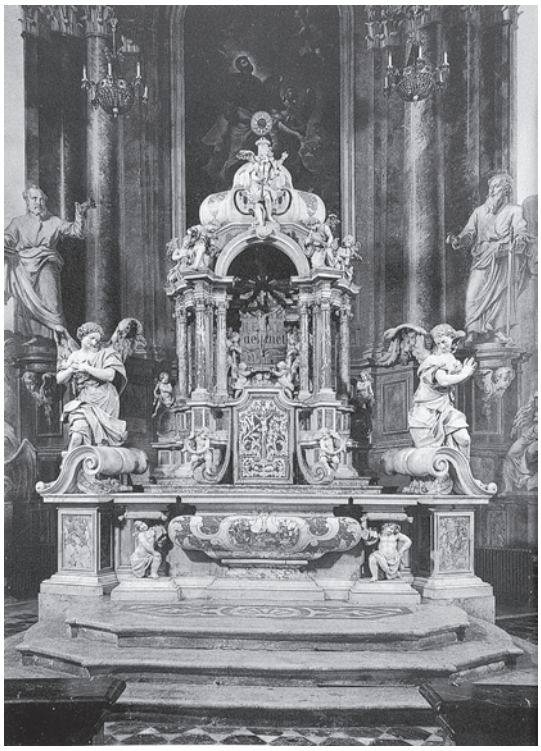


Abb. 7 Francesco Robba, Hauptaltar von St. Jakob, Ljubljana, 1728–1732

zer Jesuitenkirche St. Ignatius mitgewirkt haben könnte[69]. Für Angelo Putti haben wir, außer den Aufträgen in Laibach, noch keine Angaben von weiteren Aufträgen seitens der Jesuiten, obwohl solche vermutet werden können. Von den drei Bildhauern bevorzugten die Auftraggeber vor allem Francesco Robba. Nachdem 1723 die Klagenfurter Jesuitenkirche ausgebrannt war, wurden von 1725 bis 1726 neue Altäre nach den Laibacher Vorbildern errichtet und zweifelsohne von denselben Meistern geschaffen; mit der Werkstätte arbeitete hier Francesco Robba, dem die Statuen auf dem Marien- und dem Ignatius-Altar (Abb. 5) zugeschrieben werden[70], während Luka Mislej nicht mitgearbeitet zu haben scheint. Die neuesten Untersuchungsergebnisse sprechen ihm nämlich den bisher zugeschriebenen Anteil an den Altären der St. Jakobskirche in Laibach ab[71] und das gleiche könnte auch für die Altäre in Klagenfurt gelten. Später, um 1760 erhielt den Auftrag für den Aloisius-Altar von den Klagenfurter Jesuiten, offensichtlich wiederum über Ordensverbindungen, F. Robbas Nachfolger, der nach Laibach gezogene Venezianer Francesco Rottman[72], der auch an der hiesigen Jesuitenkirche tätig wurde. Den Vertrag mit F. Robba (*scultore di pietra in Lubiana*) für den Ignatius-Altar in der Katharinenkirche in Agram (Abb. 6) schloß im Namen des dortigen Rektors Giacomo Pettinati 1727 einfach der Rektor in Laibach Pietro Buzzi ab, der dann auch die Arbeit des Bildhauers überwachte, womit die Vermittlerrolle des Collegiums in Laibach unmittelbar bezeugt wäre[73]. Kaum war 1729 dieser Altar vollendet, schon schlossen die überaus zufriedenen Jesuiten von Agram mit F. Robba den Vertrag für den Altar in der Loreto-Kapelle ihrer Kirche[74] ab. In der Grazer Jesuitenkirche wurden in den Statuen des Hochaltars und im plastischen Zierwerk des Franz Xaver-Altars Werke von Francesco Robba vermutet[75], doch lassen gute Kenner seiner Werke solche Zuschreibungen nicht gelten[76], wie sie auch jene an den Bildhauer Antonio Michelazzi[77] nicht überzeugen kann. Auch die vor kurzem nachgewiesene Urheberschaft Gian Maria Morlaiters für die Statuen auf dem Franz Xaver-Altar löst das Grazer Bildhauerrätsel nur teilweise[78].

Außer vorzüglicher Bildhauer vermittelten die Jesuiten in Laibach den benachbarten Kollegien auch die besten Laibacher Maler, von denen der aus Lothrin-

in beneško baročno kiparstvo v Ljubljani, Ljubljana 1998, 11–12, 29; Giuseppe Bergamini / Blaž Resman, Contiero (Contieri) Giacomo (Jacopo), Saur Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 21, München–Leipzig 1999, 16.

69 Resman (wie Anm. 65) 79.

70 Viktor Steska, Kipar Francesco Robba v Celovcu, in: Zbornik za umetnostno zgodovino 13 (1936) 70–74; Horvat-Pintarić (wie Anm. 63) 13–14; Klemenčič (wie Anm. 68) 11–12, 33.

71 Resman 1998 (wie Anm. 2) 226.

72 Stelè (wie Anm. 63) 58; Klemenčič (wie Anm. 68) 47–48.

73 Stelè ebd., 50f.; Horvat-Pintarić (wie Anm. 63) 16–18, 46, 78; Vanino (wie Anm. 1) 473; Jiroušek / Vanino (wie Anm. 57) 69–72, 149–150; Matej Klemenčič / Stanko Kokole, Francesco Robba in beneško baročno kiparstvo v Ljubljani, razstavni katalog Narodne galerije, Ljubljana 1998, 28; Klemenčič ebd., 11, 37.

74 Horvat-Pintarić ebd., 18, 79; Vanino ebd., 483; Jiroušek / Vanino ebd., 73, 150–151, 158.

75 Rochus Kohlbach, Der Dom zu Graz, Graz 1948, 106; ders., Steirische Bildhauer vom Römerstein zum Rokoko, Graz 1956, 179–185, 473; Steinböck (wie Anm. 55) 19; Horst Schweigert, Kat. 258, 261, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4: Barock (hrsg. von Hellmut Lorenz) München–London–New York 1999, 541, 544.

76 Resman (wie Anm. 65) 82.

77 Zur Analyse seines Werkes siehe Radmila Matejčić, Antonio Michelazzi „sculptor Fluminensis", in: Peristil 10–11 (1967–1968) 155–168; Matejčić (wie Anm. 61) 502.

78 Monica De Vincenti, Gian Maria Morlaiter e alcune sue opere giovanili in Stiria e in Dalmazia, in: Francesco Robba in beneško kiparstvo 18. stoletja. Zbornik predavanj mednarodnega simpozija Ljubljana 16.–18. Oktober 1998, Ljubljana 2000, 197–201.

gen stammende Valentin Metzinger den wichtigsten Platz einnimmt. Bezeugt ist sein (1747 begonnenes) Mitwirken an der Ausschmückung des Refektoriums im Collegium; ohne Zweifel lieferte er auch eine Reihe von Bildern für die Galerie der angesehensten Persönlichkeiten des Jesuitenordens auf den Gängen, von der der Ordenschronist begeistert behauptete, daß sie jene in anderen Jesuitenhäuser überträfe[79]. Eine ähnliche Bildersammlung schuf er einige Jahre danach (1755) auch für das Collegium in Posega, von der der dortige Chronist berichtet: *36 Nostr*[*or*]*um Virorum Apostoli*[*c*]*orum imagines ab Labacensi Apelle formata*[*e*]; wahrscheinlich hat er auch das Hochaltarblatt des hl. Laurentius für ihre Ordenskirche angefertigt[80]. Gewiß eröffnete sich Valentin Metzinger über das Laibacher Collegium auch der Weg zum Collegium in Rijeka, wo er um 1734 für die dortige St. Vitus-Kirche die Bilder des hl. Josef mit dem Jesuskind und der hl. Monika schuf [81]. Nach Metzingers Tod wandten sich die Ordensleute auch an den heimischen Maler Anton Cebej: so schuf dieser, wahrscheinlich von den Jesuiten in Posega beauftragt, im Jahre 1759 ein Bild des hl. Franziskus Régis für die Kirche in Kutjevo, wo die Jesuiten die einstige Zisterzienserabtei erworben hatten[82], während er für die Jesuiten in Laibach (angeblich) ein neues Gemälde des hl. Jakob für den Hochaltar geschaffen hatte[83]. Die Jesuiten in Laibach vermittelten ihren Mitbrüdern in Kroatien auch den krainischen Maler Krištof Andrej Jelovšek, der 1762 in der Agramer Katharinenkirche den illusionistischen Hochaltar schuf[84]; sein Wirken für die Laibacher Jesuiten ist zwar nicht belegt, doch ist die Annahme berechtigt, daß für sie sein Vater, Franc Jelovšek gearbeitet hatte, dessen Urheberschaft man noch am ehesten für den zwar anonymen, 1732 gemalten Aufsatz des Hochaltars in der Jakobskirche[85] annehmen könnte[86].

Mit Recht kann man für Laibach behaupten, daß sich die Stadt nicht nur durch die Bestrebungen der Academia Operosorum, sondern auch durch den Verdienst der Jesuiten, die wirklich befähigte Künstler beschäftigten, zu einem bedeutenden barocken Kunstzentrum entfaltete, dessen Einfluss im Norden bis nach Klagenfurt, im Osten bis nach Posega und im Süden nach Istrien und dem kroatischen Küstenland reichte[87].

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–3: France-Stele-Institut für Kunstgeschichte Laibach, Fotosammlung
Abb. 4, 7: Foto: Blaž Resman
Abb. 5–6: Foto nach Klemenčič, Francesco Robba (wie Anm. 67)

79 Der Verfasser hatte wohl vor allem die benachbarten Kollegien im Sinn, bzw. jene, die er persönlich kannte. Lavrič 1997 (wie Anm. 2), 88–89; Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, Historia annua collegij Labacensis III, 1747, f. 204.

80 Anica Cevc, Valentin Metzinger 1699/1759. Življenje in delo baročnega slikarja, razstavni katalog Narodne galerije, Ljubljana 2000, 413–415, 432.

81 Cevc ebd., 120, 347.

82 Ferdinand Šerbelj, Anton Cebej 1722–1774, razstavni katalog Narodne galerije, Ljubljana 1991, 76–77; Ivy Kugli-Lentić, Sakralno slikarstvo hrvatskih isusovaca, in: Isusovci u Hrvata. Zbornik radova međunarodnog znanstvenog simpozija „Isusovci na vjerskom, znanstvenom i kulturnom području u Hrvata“, Zagreb 1992, 412.

83 Vgl. Resman 1998 (wie Anm. 2) 220, 223.

84 Vanino (wie Anm. 1) 475; Kugli-Lentić (wie Anm. 81) 412.

85 Resman 1998 (wie Anm. 2) 217–218, 223; Blaž Resman, Kipa frančiškanskih svetnikov v Šiški – Straubova ali Robbova?, in: Acta historiae artis Slovenica 3 (1998) 61.

86 Außer bei den bisher angeführten Künstlern, ist die Vermittlung des Collegiums in Ljubljana auch für die in Ljubljana ansässigen Meister, den Bildhauer Johann Komersteiner, die Steinmetzen Markus Keršinar und Urban Brajdek, den Orgelbauer Johann Faller, den Glockengießer Kaspar Franchi und noch weiterer offensichtlich, siehe Jiroušek / Vanino (wie Anm. 57) 138–139, 142–144, 146–148.

87 Übersetzung des Beitrages: Hanka Štular.

ANHANG

Auszüge aus den „Litterae annuae", den Jahresberichten der Laibacher Jesuiten zur Zeit der Erneuerung ihrer Kirche zu Beginn des 18. Jahrhunderts

1701

I.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12.165, f. 52r. (wie Archivum Romanum Societatis Iesu, Cod. 158): *Tandem et Labaci (quod hactenus suspirare solum licuit) datum hôc annô novae Ecclesiae Fabricae initium. Jacet jam prostratus humi fornix, frontispicium, chorusque musicus, quae omnia foedas in rimas adusque fundamenta hiaverant. Quin et veteri jam novus successit fornix orgyâ geometricâ sublimior; ac elevatis peculiari industriâ parietibus, tectoque debitam in proportionem conformatô, dispositi sunt supra sacella omnia ambitus per circuitum, magno cum decore Ecclesiae, lucisque amplioris incremento. Assurrexit pariter novum â primo lapide frontispicium, laminâ desuper in eleganti suâ ad fastigium coronide adversus coeli tempestuosi injurias communitum. Sacrarij fornix, murique laterales eleganti penicillô, novisque operis gypsati artificijs superbiunt: Oratorium quoque collegio contiguum, pellucidis fenestris illustrius haud modicum templo conferunt decorem. Nè verò et sua deforet quies ijs, qui positis mortalitatis exuvijs, domum aeternitatis ingressi sunt; disposita est, quâ se sacrarij quadrangulos longum latumque diffundit, crypta pro sepultura nostrorum: quo in opere tametsi erumpens occultâ scaturigine aqua, ob ex haud levis futurus crederetur, operosa tamen et arte et industriâ in communem aquae ductum derivati sunt emicantes fonticuli, abque molis subterraneae discrimine, innoxiè decursuri. Denique ut permolestus pluviô praesertim Jove, ad Ecclesiam aditus emendaretur, quô Nobilioris conditionis capita ab ingressu arceri se semper querebantur, novus ambitus ab Ecclesiae limine ad communem usque plateam continuô ductu protractus est, atque ad omnium satisfactionem, commoditatemque instructus.*

II.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12.096, f. 24v: *Religiosa Christi patientis memoria* […] *ornatu novô refulsit ara marmorea Crucifixo Deo Homini dicata, glorioso eiusdem sepulchrô in antependij vices sub altaris mensa collocatô. Marmoreae tumuli quadrati bases arae mensam fulciunt, ad quarum intermedia spatia occupanda flores ferrei aurô argentoque singulari splendescentes amoenitate vices agunt cancellorum. His inclusum jacet marmor niveum, alabastro persimile, Christum mortuum inter lugentes Angelos illustri artis commendatione referens, additis lampadibus, quae toti machinae lucem conferrent, et pietatis flammam in spectatorum animis accenderent. Impensas ducentorum, ac triginta Rhenensium sodalitatis aerarium suppeditavit.*

1702

III.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12.097, f. 38r. (wie Archivum Romanum Societatis Iesu, Cod. 159): *Verùm si ulli unquam Labacenses sanè in adornanda Domo Dei laudatissimè desudârunt. Haec etenim eleganti artificum cultu sic modò à se ipsa diversa est, ut in nova veterem curiosus etiam oculus nusquàm deprehenderit, cùm praeter fundamentum, binos laterum muros, annexaque ijs sacella inferiora, nihil sit, quod non, aut novitate structurae, aut opere plasticô, aut penicilli elegantiâ sit immutatum. Primùm oculis se objicit plenum majestate frontispicium ab ipsis fundamentis erectum, binisque turribus, ceu totidem sacrae arcis custodibus firmatum; cuius fastigium è ternis hemicyclis in supercilium eleganter arcuatum, tectoque è lamina communitum, radiosum JESV Nomen illustrat. Latus utrumque geminis pulcherrimè horret Draconibus, depluum imbrem in subjectam aream profusuris. Muri medium, locô concavô, exornat icon Divi Jacobi Apostoli, Ecclesiae Patroni,* […] *Propyleum* […] *Turres* […] *Ad ipsum Ianuae limen occurrit geminus chorus â fundamentis erectus. Prior ad decantandas harmoniâ musicâ Deo, Divisque laudes; alter Domûs altitudini aequalis, in ambitu supremo locum diu Nostris desideratum aparuit* […] *Ille novô, ac peramoenô (minori licet) organô musicô est instructus: hic munitus cratibus â scalpro et dolabro pervenustis. Dexteram muri partem occupat Caelestis Dux militiae detriumphatô Dracone gloriosus Victor, Archangelus Michael: sinistram Genius Tutelaris clientem suum ad supernam patriam manuducens. In opposita choro fornicis parte Caelestium visitur multitudo Musicorum varijs instrumentis suetum Angelis Trisagion Deo occinens, ad quod continuandum aptissimô admonentur è psalmis chronographicô: Cantate, psaLLIte DoMIno. Caetera fornicis pars et penicillô, et opere plasticô adusque sacrarium in septem utrinque principaliores areolas intersecta est, picturis elegantibus ex aequo sibi correspondentibus. Inferiores octo ambitui sacellorum viciniores, utriusque tam Graecae, quàm Latinae Ecclesiae Doctoribus, suis ab insignibus probè notis, sacrae sunt; superiores sex arcui propiùs*

imminentes Apostolicum exhibent collegium, binis è Schola Christi Discipulis gemino à latere sibi semper obversis; dum intervalla ab utrisque accolis relicta Spiritus Administratorij occupant, usitata ad Dei cultum instrumenta deferentes. Arcus ipse binas in areas caeteris capaciores distinctus est; in quarum prima Divi Ecclesiae Patroni martyrium ad architectonicae regulas sic exhibet penicillus, ut erecta stare credas singula, ametque se falli oculus colore illudente: In altera Pictoris ingenium historiam refert, quâ Hesperiae genti adversús Saracenos bellanti suppetias, et victoriam tulisse scribitur Apostolus. Equus candidus, quem froenat Divus, eâ membrorum symmetriâ, artisque elegantiâ inhaeret fornici, quasi basis haud indigus liberrimâ ungulâ instabili caeteroquin elemento insisteret, Rectoremque suum, ceu Perseum Pegasus raperet in hostium ultionem. Oratoria sacellis imminentia, modicis antehac fenestellis, vix duarum personarum capacibus, in templum patentia, nunc in quatuor grandiores utrinque arcus exsecta, id commodi subministrant, quod et templum luce ampliori, et ij locô gaudeant opportunô, quos Ecclesia non recipit, Divinorum Auditores. Laquear opere plasticô incrustatum, et penicillô excultum â dextris Divi Fundatoris nostri prodigiosam operam, à sinistris Magni Orientis Apostoli Thaumaturgos in orbem universum favores exprimet, quod inchoatus utrinque labor pollicetur. Sacrario accessêre cancelli è polito varij coloris marmore, alternantibus columnellis per totum extenti, qui et arae principi decorem, et conviviis Eucharisticis conferunt commoditatem. Sed et in demortuos pia fuit architecti industria, cryptam longaevae quietis locum, per totum Ecclesiae chorum diu jam necessarium, excavando, fornice quaternis innixo basibus firmiorem, cui desuper è nigro rubeoque polito marmore Lustricum imposuit, geminoque sedilium ordine eleganter instruxit. […] *Extructae etiam binae turriculae; altera supra ambitum de novo ad Collegij celsitudinem elevatum, quo Domus Templo conjungitur; cui, cùm campanae in turribus ordinarijs locum non cesserint, impositum est horologium* […] *Subsidium huic non modicum contulit Perillustris Dominus Jacobus â Schellenburg.*

IV.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12.097, f. 37v., 38v.: […] *Ecclesiae Patroni, quam geminae sequuntur, eaeque capacissimae fenestrae, utrique choro diem immissurae: bina ad fores latera duplus columnarum ordo distinguit. Propylaeum ut amplitudine, sic arte magnificum, nigrô, niveisque non nihil candicante venis marmore conspicuum, aureô insuper JESV nomine coronatum ad sua invitat limina precantes chronographicô hôc operis instaurati lemmate: Magno Deo, et SanCto IaCobo. Turres ambae ex integro renovatae, aere etiam campanô vocales eam diffundunt concentûs harmoniam, qualem ab arte Musica desideres.* […] *Lubeat nunc ipsam subire Ecclesiam, atque paucorum opera mensium (fors caeteris annorum) mirâ celeritate perfecta contemplari.* […] *Reliquum Ecclesiae pavimentum ob subjectos tumulos in scrobes multùm declinans, sublatis imbricibus desideratam à marmore accepit aequalitatem.*

1703

V.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12.098, f. 22r. (wie Archivum Romanum Societatis Iesu, Cod. 160): […] *Stratum praeterea marmoreum per totam navim Ecclesiae florenis comparatum 900, uti et duae marmoreae conchae pro aqua benedicta ad ianuam Propilaei, ob raritatem marmoris et artis 150 Rhenensibus aestimatae. Sacella octo lateralia cum Odaeo Xaveriano reparata, tribus insuper eorum quadrato stratis marmore, aequârunt pretium florenorum trecentorum; centenorum exsuperârunt imagines et affabrè elaboratae gypsaturae in oratorijs supra bis quaterna sacella, nec crates per omnes choros minoribus constitêre expensis.* […] *Ad summam Aram magis condecorandam novum constructum tabernaculum, in quod impensum 110 florenorum pretium. Accessit* […] *decem* […] *maiora candelabra argentea affabre elaborata 400 Rhenensium mercede aurifabri labori deputatâ. Caeterum memoriam praecipuam merentur deducta demum hoc anno ad apicem rebusque omnibus instructa aedes* […] *iam ante triennium in villa suburbana exstrui caepta, tribus prope Rhenensium millibus in expensas numeratis. Exsurgit gratiosum hoc suburbanum domicilium editiori in clivo, loco salubri et peramoeno, è quo in subjectam camporum planitiem et latam regionem iucundus patet prospectus. In duplicem elevatum est illud contignationem 200 orgijs longum et octo latum, aulâ, triclinio, cubiculis, coquinâ, celario, porticibus in omnes usus nostros aptissimè instructum. Maiori portae incumbit sacellum Divae Barbarae patrocinio dedicatum, quod post passus aliquot excurrentis in latum ambulacri, respicit turris (unde et loco nomen) hoc anno in iustam altitudinem educta, per quam et in apertis scalis ascensus ad contignationem patet superiorem. Sub qua fonti vivo datus locus est, qui rectè ingressum respiciens lapideo vase excipitur, simplici nunc quidem profluus è canali, aptus per ternas, et ultra orgias aquas suas eiaculari, gratioso hoc naturae et artis spectaculo primo in ingressu advenas excepturus. Sexta Septembris sacellum ritè benedictum* […].

Liselotte Popelka

… QUASI PER UMBRAM OBJICIMUS. JESUITEN ALS ERFINDER EPHEMERER STRUKTUREN

Aus der großen Menge ephemerer, das heißt nur für einen bestimmten Anlaß aus nicht dauerhaftem Material geschaffener Gebilde möchte ich zwei Arten herausgreifen, die mir für das Wirken der Gesellschaft Jesu besonders charakteristisch scheinen, nämlich Trauerveranstaltungen und Illuminationen – samt den für diesen Zweck erfundenen Emblemen.

„Trauerveranstaltungen"

Als am Ende des akademischen Jahres 1705 im Wiener Jesuitencollegium nicht wie gewöhnlich ein Schauspiel aufgeführt wurde, sondern die Rhetoriker dem im Mai verstorbenen Kaiser Leopold I. ein „Mausolaeum Caesarum Austriacorum" errichteten, war dies vielleicht für das Wiener Publikum etwas Außergewöhnliches, aber nichts Neues in der Geschichte der Gesellschaft Jesu. Kein Trauergerüst war das, wie man aus dem Namen Mausoleum[1] schließen könnte, keine Schöpfung architektonischer Art – das sollten die Patres unabhängig davon in ihren Kirchen errichten[2] –, sondern ein Zwitterding zwischen Schauspiel, Trauerdekoration und Rezitation mit verteilten Rollen, eine „Trauerakademie" oder akademische Funeralien, wie es anderswo heißt.

Wir sind darüber unterrichtet durch eine kleine Schrift, die – wie das üblich war – am Ende des Studienjahres von den Mitschülern des Kollegs nach der Prämienverteilung den Neodoctores dediziert wurde.[3] In der Widmung an diese beziehen sich die Rhetoriker auf den Trauerbrauch der römischen Antike und sagen: „Während die Alten bei den Funeralien die Imagines und die Ehrenzeichen mitführten, bringen wir die Manen des Herrscherhauses durch Redefiguren und ‚loci' ausgedrückt gleichsam in einem Entwurf vor Augen, in rohen Umrissen, die eher unseren guten Willen als Kunstfertigkeit zeigen".[4] Abgesehen von diesem Bescheidenheitstopos enthält der „libellus" die Schilderung der 13 kaiserlichen Vorfahren Leopolds, die durch ihre Aussprüche in ihrer letzten Lebensstunde charakterisiert werden. Vor den Bildern dieser Vorfahren finden sich nun ebensoviele Personifikationen von Redefiguren ein, die zu den verstorbenen Kaisern sprechen oder sich den Vorübergehenden zuwenden, wie das die erste, die „Allegoria", tut. Da sie die erste und nächste bei dem Bild ist, das den entseelten Körper Rudolfs I. zeigt, hält sie ihm eine Leichabdankung, indem sie zu den Vorübergehenden sagt: *Sta viator …* und sie am Ende auffordert weiterzugehen.. Bei Kaiser Albrecht I. steht die „Execratio", ihr folgt die „Concessio" bei Friedrich

1 Zu Wesen und Namen des Phänomens „Trauergerüst" vgl. Liselotte Popelka, Castrum Doloris oder „Trauriger Schauplatz". Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 2), Wien 1994; dies., Trauer-Prunk und Rede-Prunk. Der frühneuzeitliche Trauerapparat als rhetorische Leistung auf dem Weg zur virtuellen Realität, in: Birgit Boge und Ralf Georg Bogner (hrsg.), Oratio funebris. Die katholische Leichenpredigt der frühen Neuzeit (Chloe. Beihefte zum Daphnis 30) Amsterdam 1999, 9–80.

2 In der Kirche ihres Collegiums geschah dies durch Andrea Pozzo bei den Exequien vom 19.–21. August 1705; vgl. Popelka 1999 ebd., 29–31. In der Kirche auf dem Platz Am Hof feierten sie schon vom 25.–27. Juni die Exequien bei einem Trauergerüst, dessen Entwerfer nicht bekannt ist; vgl. Michael Brix, Trauergerüste für die Habsburger in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 26 (1973) 259, Nr. 29.

3 MAUSOLAEUM CAESARUM AUSTRIACORUM; APERTUM In funere Magni Caesaris Leopoldi I. ET HONORI Illustrissimorum, Perillustrium, Reverendorum, Praenobilium, Nobilium, ac Doctissimorum Dominorum Dominorum LL. & Philosophiae DOCTORUM DUM In Antiquissima ac Celeberrima Universitate Viennensi supremâ Philosophiae Laureâ insignirentur, PROMOTORE R.P. FRANCISCO WALDTNER, e SOC.JESU, AA.LL.& Phil. Doctore, ejusdemque Professore emerito, nec non p t Seniore Consistoriali. Ab Illustrissima Viennensi Rhetorica D.D.D. Anno M.DCC.V. Mense Augusto, Wien (Leopold Voigt) 1705.

4 MAUSOLAEUM (wie Anm. 3) f. 1v: *Consueverant olim in Magnatum funeratione gestari Majorum imagines, et honoris ac rerum actarum insignia praeferri: nos Manes Augustissimos Imperantis Domûs Austriacae, Figuris, & Eloquentiae coloribus expressos quasi per umbram objicimus; rudibus equidem lineamentis, quae magis conatum, quam artem ostendant*"

dem Schönen; bei Albrecht II. ist es die „Expolitio", bei Friedrich IV. die „Sustentatio". Die „Apostrophe" staunt über die große Verachtung der weltlichen Dinge und Eingedenkheit des Todes bei Kaiser Maximilian I.: *et manu prehendens tumbam, oculos in caesarem intendens, sic eum blande affata est*; die „Prosopopeia" spricht zu Karl V.; die „Licentia" zu Ferdinand I. Bei Maximilian II. ist die „Deprecatio", bei Rudolf II. die „Ethopaeja", das „Epiphonema" bei Matthias, die „Communicatio" bei Ferdinand II. und bei seinem Nachfolger Ferdinand III. die „Dubitatio". Alle diese Redefiguren halten je nach ihrer in der Rhetorik festgelegten Funktion (dem Charakter der Verstorbenen und deren letzten Worten entsprechend) längere Ansprachen an die Kaiser. Währenddessen wird die Verkörperung der Redekunst, die „Suada", zum letzten Tumulus geführt, auf dem eingemeißelt sie ein langes Epitaph auf Kaiser Leopold sieht und schließlich seufzend eine große Schlußrede anhebt. Jede dieser in dem „libellus" abgedruckten Reden trägt den Namen des Rhetorikers, der sie verfaßt hat; diese Namen erscheinen am Ende des Büchleins noch einmal in alphabetischer Reihenfolge. Solang nicht Listen mit den Namen von actores (wie bei den Theaterperiochen) gefunden sind, können wir nicht sagen, ob das „Mausolaeum" eine ausschließlich literarische Übung der Schüler und Anwendung der im Rhetorikunterricht gelernten Redefiguren ist oder eine Deklamation mit verteilten Rollen vor gemalten Hintergründen war. Der szenische Charakter ist jedenfalls gewiß, die einzelnen Redefiguren sprechen nicht nur, sondern sie werden in einer Art Regieanweisung als handelnd geschildert: Sie wenden sich an die Vorübergehenden oder zu den Bildern der Toten, zeigen auf jene, berühren ihren Sarg, brechen in Klage, Verwünschung oder Empörung aus, verziehen sarkastisch oder klagend ihr Gesicht. Leider fehlt ein richtiges Drehbuch. Wir wissen aber, daß in anderen Jesuitenkollegien schon viel früher derartige Trauerakademien von den Rhetorikern veranstaltet wurden und sie dort auch namentlich genannt sind. So etwa hielten sie 1622 in Löwen für den Statthalter Erzherzog Albrecht solche „Iusta funebria" ab und ebenso 1666 in Grenoble beim Tod der Königin Anne d'Autriche.[5]

Am ausführlichsten sind wir aber über zwei spätere Veranstaltungen unterrichtet, die 1680 in Mailand und 1683 in Paris jeweils im Jesuitenkolleg stattfanden. Der Mailänder Kanoniker Manfredo Settala (lateinisch Septalius), ein berühmter Naturwissenschaftler und Sammler, wurde in der Familiengruft in S. Nazaro bestattet[6]; dort entwarfen die Rhetorikprofessoren ein einfaches Trauergerüst und Embleme. Aber das Jesuitencollegium hielt dem Gelehrten in der Rhetorikklasse eine öffentliche Trauerfeier, eine „academia funebris", bei der alle Stadien eines römischen Imperatorenbegräbnisses literarisch nachgeahmt wurden, von der Ankündigung durch die „praeficae", dem Mittragen der Ahnenbilder bis zur Verbrennung auf dem Scheiterhaufen. Dabei werden durch die ebenfalls namentlich genannten Rhetoriker die „lamentationes" der Klageweiber imitiert; die Porträts der Vorfahren, die in Gemälden von Tizian und anderen oder in Form von Medaillen in der Kunstsammlung des Verstorbenen vorhanden sind, werden literarisch vorgeführt, sogar der Scheiterhaufen aus kostbaren Hölzern (ebenfalls in der Sammlung) wird vorgestellt und die Lieblingsgegenstände des Kanonikers werden schließlich von „Musica", „Optica" und „Physica" daraufgeworfen, die einzeln und schließlich zusammen ihre Verse rezitieren; der Tod entzündet mit einem Brennglas den „rogus" und für die Asche wird dann ein Mausoleum errichtet, gestützt von vier Colossi (Säulen), nämlich „Labor", „Sapientia", „Virtus" und „Ars". Alles das geschieht nur literarisch, aber mit höchster Anschaulichkeit. Überliefert ist es uns nicht nur durch die kleine Schrift der Verfasser, sondern auch durch die sehr ausführliche Schilderung des Jesuitenpaters und langjährigen Bibliothekars des Collegiums von Lyon, Claude François

5 Carlos SOMMERVOGEL, Bibliothèque de la Compagnie de Jesus, Bd. V, Paris 1960 (Reprint) 917, Nr. 55. Die Titel dieser Trauerakademien sind oft irreführend, da sie häufig die Worte „exequiae", „parentalia", „iusta funebria" oder sogar „castrum doloris" enthalten, die ja auch in den Beschreibungen der realen kirchlichen Totenoffizien (Exequien) gebraucht werden.

6 Manfredo Settala (8. 3. 1600 Mailand – ebd. 16. 2. 1680), polyglotter Mathematiker, Instrumentenbauer und Sammler vor allem naturwissenschaftlicher Objekte, dessen Kabinett schon von den Zeitgenossen bewundert und beschrieben wurde; vgl. Firmin DIDOT Frères, Nouvelle Biographie génerale, Bd. 43, Paris 1864. Die Exequien beschrieben in: EXEQVIAE IN TEMPLO S.NAZARII MANFREDO SEPTALIO PATRITIO MEDIOLANENSI, EIVSDEM BASILICAE CANONICO CELEBRATAE …, vgl. POPELKA 1994 (wie Anm. 1) 76, 96, 122. Im Anhang die Beschreibung der Trauerakademie: MANFREDO SEPTALIO ACADEMIA FVNEBRIS PVBLICE HABITA IN CLASSE RHETORICAE COLLEGII BRAYDENSIS SOCIETATIS IESV: AUCTORIBUS EIUSDEM Palestrae Academicis, quorum scriptiones in ordinem digessit Com. Ioannes Andreas Alifer Acad. Animos. MEDIOLANI, Apud Impressores Archiepisc. MDCLXXX., 38 Seiten, 4°. Dort werden mehr als 40 Rhetoriker namentlich genannt. Als Verfasser dieser Schrift vermutet SOMMERVOGEL, Bd II ebd., 101/5/1 den Mailänder Thomas Ceva (1648–1737).

Menestrier (lateinisch Menetreius), der mit seinem Traktat „Des décorations funèbres“ 1684 ein Schlüsselwerk der Funeralbibliographie und -theorie verfaßt hat.[7]

Menestrier berichtet auch, daß beim Tod der französischen Königin Marie-Thérèse im August 1683 im Pariser Jesuitenkolleg anstelle der Tragödie, die sonst jedes Jahr nach der akademischen Preisverteilung aufgeführt wird, die akademische Leichenfeier in dem großen, als Kirche benützten Saal stattfand: „… an demselben Ort, wo man jedes Jahr die Emblemata (der Schüler) aufhängt, erschien jetzt ein großer Marmorsarkophag, an dem „Poesie“, „Musik“, „Tragödie“ und „Eloquentia“ klagten und ihre Instrumente wegwarfen“.[8] Da dieser Trauerapparat anläßlich der akademischen Preisverteilung gemacht wurde, stellte man an den drei Seiten des Kirchensaales die Kronen dar, welche die Himmlische Gerechtigkeit den Tugenden der verstorbenen Königin als Preis zuteilte.

Zeitlich noch näher ist uns die ähnlich konzipierte Trauerveranstaltung des Jahres 1699 in Würzburg für den Fürstbischof Johann Gottfried von Guttenberg,[9] bei der die Gestalt des Todes mit Pinsel und Farbe ein Castrum doloris errichtet, in dessen Umkreis sich dann ähnliche Dialoge und Rezitationen abspielen wie bei dem genannten „Mausolaeum“ der Wiener Rhetoriker. Die Grazer Rhetoriker widmeten 1705 zum Schulschluß den Neomagistri ein Büchlein der literarischen Leichenfeier für Leopold I., das sich durch exquisite Chronogramme auszeichnete.[10]

Eine Generation später halten im Jesuitencollegium in Tyrnau 1736 die Rhetoriker statt der geplanten Darbietung nun anläßlich des Todes des Prinzen Eugen von Savoyen ihre „Exercitationes rhetoricae“, in denen sich die Personifikationen der „Austria“, der „Hungaria“ und der „Italia“ und andere mit Klagen über den Tod eines so großen Helden einstellen.[11]

Alles das sind literarische Formen der Ehrung, dargebracht von Schülern in teilweise dialogischer Form, die sich mit rasch verfertigten bildlichen, vor allem emblematischen Darstellungen verbinden und ihre Nähe zum Theater nicht verleugnen. Die Verwandtschaft mit den Schaubühnen auf Ehrenpforten, den Lebenden Bildern, den sprechenden Allegorien bei fürstlichen Einzügen und anderen Festapparaten, wie sie vom 16. bis ins 18. Jahrhundert besonders in den Niederlanden häufig sind, liegt auf der Hand. Das hier eingangs vorgestellte Wiener „Mausolaeum Caesarum Austriacorum“ fügt sich nahtlos in diese Reihe ein.

Diese szenischen Formen literarischer Totenehrung, die aus dem Unterricht erwachsen, gehen parallel zu den mit wesentlich größerem materiellen Aufwand errichteten Katafalken der kirchlichen Totenoffizien, von denen auch Abbildungen erhalten sind und die im allgemeinen Bewußtsein viel eher mit dem Tod einer hochgestellten Persönlichkeit assoziiert werden als die geschilderten Trauerakademien. Für Kaiser Leopold sind allein in den habsburgischen Ländern und im Reich mindestens 40 mehr oder weniger aufwendige Exequien mit Trauergerüsten nachweisbar. Etwa die Hälfte davon haben Angehörige des Jesuitenordens konzipiert und in ihren Kirchen errichtet.[12] Darüber berichten die *Litterae annuae* ziemlich ausführlich, im Fall des Grazer Katafalks vom Juni 1705 erwähnen sie – was eine Ausnahme ist – sogar den vollen Titel der Publikation „Mausoleum augustissimis manibus Leopoldi debita gratitudine… in eius Parentalibus erectum“[13]. (Darin sind auch die 30 im Dom aufgehängten Emblemata einzeln abgebildet). Dieses Castrum

7 Claude-François Menestrier, Des Décorations funèbres …, Paris 1683, 110–115.

8 Ebd. 132–139: *Au lieu de la Tragedie qui se fait toutes les annés à pareil mois, pour la distribution des Prix. Au lieu du Theatre magnifique que l'on éleve tous les ans sur l'une des quatre faces de la Cour, on avoit choisi la grande Sale, qui sert à present d'Eglise, comme un lieu plus propre à des Funerailles.*

9 Vgl. Popelka 1999 (wie Anm. 1) 24f. Dort der sehr umfangreiche Titel in extenso.

10 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12.100 (*Litterae Annuae* 1705) f. 44v: *A prioris alumnis dicatus, ac dedicatus Neo-Magistris Philosophis libellus plane elegans, exquisitis potissimum constans chronographicis, et maesto à tam acerbo casu orbi referens: aVgVsta parentaLIa LeopoLDo I sanCtae reCorDatIonIs CaesarI aVgVsto, à rhetorIbVs graeCensIbVs pIo affeCtV eXhIbIta.* Das Chronogramm des Titels ergibt die Jahreszahl 1705. Ein Exemplar dieser Schrift konnte allerdings bis jetzt nicht aufgefunden werden.

11 EXERCITATIO RHETORICA EXTEMPORALIS Super Obitu SERENISSIMI PRINCIPIS FRANCISCI EUGENII SABAUDIAE, ET PEDEMONTII DUCIS, HONORI Perillustrium Reverendorum, Praenobilium, Nobilium, ac Eruditorum Dominorum Dominorum NEO-DOCTORUM, DUM In Alma Archi-Episcopali Universitate Tyrnaviensi Societatis JESU Supremâ AA.LL.& Philosophiae Laureâ insignirentur, PROMOTORE R.P. IGNATIO WAGNER è Soc. JESU AA.LL.& Philos. Doctor, ejusdémque Professore emerito, nec non p.t. Inclytae Facultatis Phil. Seniore. A RHETORIBUS TYRNAVIENSIBUS Inscripta. Annô M.DCC.XXXVI. Die (vacat) Mense Augusti. Tyrnaviae Typis Academicis, per Leopol. Berger. 8°

12 So noch im Mai in Klagenfurt und Krems, im Juni außer in Wien in Konstantinopel, in Olmütz, Schweidnitz und Brünn, in Graz, Innsbruck und Görz; im Juli außer in Wien in Hermannstadt (Sibiu), Znaim, Breslau und Prag (St. Veit), dort auch im August in St. Salvator , schließlich in Laibach und Düsseldorf.

13 Graecij, Apud Haeredes Widmannstadij, 1705.



Abb. 1 Emblem Nr. 1 aus dem Trauerapparat für Leopold I. im Juni 1705 im Dom zu Graz

doloris zeichnet sich dadurch aus, daß es selbst ein überdimensioniertes Emblem der Frömmigkeit des Kaisers ist, ein Weihrauchfaß, das übrigens auch in der Rahmung eines Emblems erscheint (Abb. 1). Neben dieser liturgischen Feier hielten aber auch hier die Rhetoriker eine Trauerakademie, deren „libellus" unter dem Titel „aVgVsta parentaLIa LeopoLDo I sanCtae reCorDatIonIs CaesarI aVgVsto, à rhetorIbus graeCensIbVs pIo affeCtV exhIbIta" den Neomagistri gewidmet wurde.[14]

Erwähnenswert ist, daß selbst in Siebenbürgen, einem armen, von den letzten Türkenkriegen verwüsteten Land, … *nuda ab artfeficibus*, die Jesuiten dem Kaiser in Hermannstadt ein einfaches Castrum doloris aufbauen, das umgeben war von 14 großen Bildern, die offenbar Könige des Alten Testaments als Präfigurationen Leopolds darstellten; und daß man so etwas in Dacien bisher nicht gesehen habe.[15] In allen diesen Fällen sagen die *Litterae annuae*, daß die gehaltenen Leichenreden und die Abbildungen der Trauergerüste publiziert wurden.

„Illuminationen"

Eine andere Art temporärer Gebilde sind die Illuminationen, die Ausstellung von hinten beleuchteter Bilder (Porträts, Emblemata und Scheinarchitekturen) an den Fassaden und in den Fenstern der Jesuitengebäude. Darüber sind wir in den Jahren 1716 bei der Geburt des frühverstorbenen Sohnes Karls VI.[16] und 1741 bei der Geburt des späteren Kaisers Joseph II. gut unterrichtet und erfahren auch, wie diese Gemälde technisch hergestellt wurden. Sie sind zwar schriftlich, aber nicht im Bild überliefert. 1716 zeigten die Jesuiten Am Hof 60 Emblemata, in der österreichischen Procuratur zehn mit lateinischen Lemmata, die in deutsche Verse übersetzt sind, wie etwa *ein Knab mit einen Erz-Herzog Hut und auf einem Adler sitzend wird den herrschenden Göttern vorgewiesen; die Beyschrift: ECCE GENVS DIVVM. Sein göttliches Geschlecht / macht ihm zum herrschen Recht.*[17] Im Jahr 1741 waren dann bei St. Anna in der Johannesgasse die lebensgroßen Bildnisse des Herrscherpaars als Österreichische Pallas (Maria Theresia) und Österreichischer Mars (Franz Stephan von Lothringen) zu sehen, in der Annagasse die Königin als alttestamentliche Rahel, ihr neugeborener Sohn als der biblische Joseph mit einer Reihe von Sinnbildern (Emblemata) in den Fenstern. Ebenso war an der Front der Kirche Am Hof *auf der alldasigen Gallerie folgendes mit einigen tausend Lampen beleuchtetes Ehren-Gerüst errichtet. Der innere Theil stellte vor ein prächtiges Gebäu nach Dorischer Art, ober dessen Spitze sich in denen Wolken eine nach Mathematischer Kunst von dicken Glas und dahin gestellten Rausch = Gold verfertigte und dahero einen sehr großen Schein von sich Werffende, aufgehende Sonne zeigte mit der Inschrift: Sicut Sol oriens mundo. Wie die Sonne, wann sie der Welt aufgehet. Eccl. 26.21.*[18]

Wie aber diese vergänglichen Schöpfungen eine ihrem Anlaß gemäße appellative und adhortative Form finden und gleichzeitig das ästhetische und

14 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12100 (*Litterae Annuae* 1705) f. 44v.

15 Ebd., f. 58.

16 Johann Baptist SCHÖNWETTER, Wiennerische Beleuchtungen oder Beschreibung derjenigen Sinn=Bildern (sic), welche bey denen zu Ehren der Geburt des ..Erzherzogs zu Österreich und Prinzen von Asturien den 14, 15. und 16. April 1716 angestellten Freudens=Bezeugungen an denen sowohl öffentlichen als anderen Häusern zu sehen gewesen, Wien 1716.

17 Ebd., f. E2, Nr. 6.

18 Johann Peter VON GHELEN, Wiennerische Beleuchtungen, Oder Beschreibung Aller deren Triumph=und Ehren=Gerüsten, Sinn=Bildern, und anderen … Auszierungen, welche zu Ehren der … Geburt JOSEPHI den 13. Martii … und sodann… den 23. und 24. April .. Abends, und die Nächte hindurch .. . in Wienn … zu bewundern, und zu sehen gewesen. … verlegt von Johann Peter v. Ghelen, Wien 1741, 233.

intellektuelle Vergnügen der Rezipienten bewirken können, das ist vor allem eine Leistung der Sprache, deren Flexibilität hier gleichzeitig als Erfindungsgehilfin fungiert.

Um den gattungsübergreifenden oder -verschleifenden Charakter solcher temporären Gebilde deutlich zu machen, war gerade bei den Trauerakademien eine etwas genauere Schilderung nötig; obwohl es sich dabei um nicht-architektonische Strukturen handelt, sind doch gewisse Requisiten der Architektur verwendet, auch der Plastik und jedenfalls die Malerei. Sie sind ein weites, zum Teil noch unerforschtes Feld angewandter Emblematik.[19] Zugleich sind ihre Überlieferungsformen von hoher Anschaulichkeit und Präzision, die sie der grundlegenden Ausbildung ihrer Schöpfer in der Rhetorik verdanken, einem der Eckpfeiler des jesuitischen Erziehungssystems.

Wie solche vergänglichen Werke der Gelegenheitskunst, die ja wegen des nicht immer vorhersehbaren Anlasses einer sehr methodischen und routinierten Produktionsweise bedürfen, in ihrer Entstehungszeit empfunden und aufgenommen wurden, können wir heute nur schwer überprüfen, nicht nur weil das humanistische Bildungsideal immer mehr zurückgedrängt wird, sondern weil viele Jüngere nicht einmal ihre Muttersprache in der Form des 17. und 18. Jahrhunderts verstehen können. Die Jesuiten benützten aber schon in jener Zeit die damals modernsten Medien: Flugblatt, Zeitung und zweisprachige, d.h. in die Volkssprache übersetzte Beschreibungen ihrer vergänglichen Schöpfungen. Auch die Medaille gehört zu diesen neuen Medien. Man kann sie ruhig Massenmedien nennen. Der Tausendsasa Menestrier hat auch über die „Histoire métallique", die Staatsmedaillen Ludwig XIV., publiziert.[20] Ein ähnliches deutsch-französisches Werk von 1704 über diese Medaillen[21] zeigt und beschreibt u.a. auch die auf den Tod, richtiger auf die Exequien

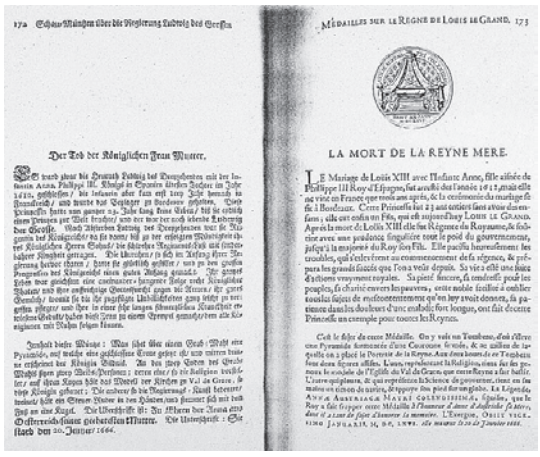


Abb. 2 Medaille auf den Tod der Königin Anne d'Autriche von Frankreich 1666

zweier französischer Königinnen geprägten Stücke, auf denen das jeweilige Trauergerüst abgebildet ist (Abb. 2). Man sieht hier also das Bestreben, ein ephemeres Gebilde in dem für unvergänglich gehaltenen Medium der Medaille festzuhalten[22]. Die Rolle der Medaille als Kommunikationsmittel wird etwa schon in der eingangs genannten Trauerakademie für Manfredo Settala betont und auch die Beschreibungen der genannten Illuminationen ermangeln nicht, auf die gleichzeitig entworfenen Geburtsmedaillen hinzuweisen. Man darf also mit Fug und Recht annehmen, daß zahlreiche Patres der Gesellschaft Jesu nicht nur Emblemata in Medaillenform für ihre ephemeren Schöpfungen erfanden, sondern auch Entwürfe für tatsächlich geprägte Medaillen machten.[23]

Bei ihrer Verbreitung durch den Druck können wir zwei Darstellungsformen der Emblemata feststellen: einmal die große repräsentative, künstlerisch hochstehende Wiedergabe wie in den Innsbrucker Exequien für Leopold I., die der Leichenrede des P.

19 Auf die zahlreichen Forschungen der letzten Jahre zur angewandten Emblematik kann hier nicht eingegangen werden, zu nennen sind aber für die Emblemproduktion der Jesuiten die Arbeiten von G. Richard Dimler seit 1976 und für die Niederlande jene von Karel Porteman, besonders über die einzigartige Serie von Manuskripten des Brüsseler Jesuitencollegiums mit den Gouachen der Affixiones und ausführlichen Schülerlisten (Karel Porteman, Emblematic Exhibitions (affixiones) at the Brussels Jesuit College (1630–1685), Brepols 1996.

20 Claude-François Menestrier, Histoire du Roi LOVIS LE GRAND Par les Medailles …, Paris 1691; vgl. Liselotte Popelka, Eugenius in nummis. Kriegs- und Friedenstaten des Prinzen Eugen in der Medaille, Wien 1986, 41, Nr. 39.

21 MEDAILLES SUR LES PRINCIPAUX EVENEMENTS DU REGNE DE LOUIS LE GRAND avec des Explications Historiques. Par l'Académie Royale des Médailles & Inscriptions … A BADEN Chez, Joan Louis Baldinger. M DCCIV; vgl. Popelka (wie Anm. 20) 41, Nr. 42.

22 Es handelt sich dabei um tatsächlich ausgeprägte, nicht nur um fiktive Stücke, wie sie im 17. und 18. Jahrhundert ebenfalls häufig erfunden wurden. Noch im 19. Jahrhundert zeigt sich dieses Streben nach Verewigung bei den Exequien für Kaiser Franz I. in Mailand, dessen Trauergerüst außer im Druck auch in zwei Medaillen von L. Manfredini abgebildet wurde. Vgl. Liselotte Popelka, La morte del sovrano: Pietà o propaganda? Le esequie di Francesco I. nel duomo di Milano, in: Il Lombardo-Veneto 1814–1859. Storia e cultura (ed. Nicoletta Da Crema) Pasian di Prato 1996, 51–58.

23 So etwa der Linzer Jesuit Franz Hölbling (1665–1723), siehe Constantin Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Bd 9, Wien 1862, 112.



Abb. 3 Adleremblem Nr. 1 aus dem Trauerapparat für Kaiser Leopold I. in Innsbruck 1705



Abb. 4 Herkulesemblemata aus dem Trauerapparat der Universität für Kaiser Leopold I. in St. Stephan in Wien im Juli 1705

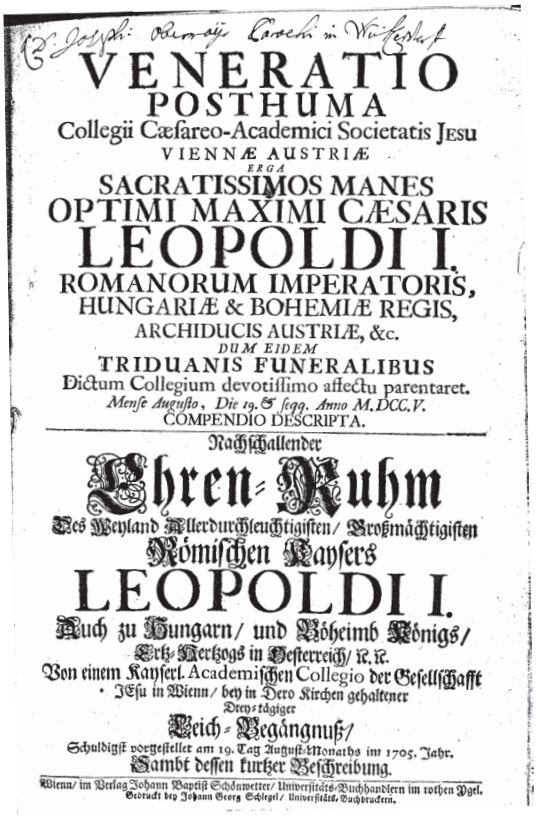

VENERATIO
POSTHUMA
Collegii Cæsareo-Academici Societatis Jesu
VIENNÆ AUSTRIÆ
ERGA
SACRATISSIMOS MANES
OPTIMI MAXIMI CÆSARIS
LEOPOLDI I.
ROMANORUM IMPERATORIS,
HUNGARIÆ & BOHEMIÆ REGIS,
ARCHIDUCIS AUSTRIÆ, &c.
DUM EIDEM
TRIDUANIS FUNERALIBUS
Dictum Collegium devotissimo affectu parentaret.
Mense Augusto, Die 19. & segq. Anno M.DCC.V.
COMPENDIO DESCRIPTA.
Nachschallender
Ehren-Ruhm
Des Weyland Allerdurchleuchtigisten/ Großmächtigisten
Römischen Kayſers
LEOPOLDI I.
Auch zu Hungarn/ und Böheimb Königs/
Ertz-Hertzogs in Oesterreich/ &c.
Von einem Kayſerl. Academiſchen Collegio der Geſellſchafft
JEſu in Wienn/ bey in Dero Kirchen gehaltener
Drey-tägiger
Leich-Begängnuß/
Schuldigſt vorgeſtellet am 19. Tag Auguſt-Monaths im 1705. Jahr.
Sambt deſſen kurtzer Beſchreibung.
Wienn/ im Verlag Johann Baptiſt Schönwetter/ Univerſitäts-Buchhandlern im rothen Vgel.
Gedruckt bey Johann Georg Schlegel/ Univerſitäts-Buchdruckern.

Abb. 5 Titelblatt der Beschreibung der Exequien für Leopold I. in der Wiener Universitätskirche im August 1705 (Veneratio posthuma)

Matthäus Pecher beigebunden ist.[24] (Abb. 3); das andere Mal sind es – wie in Wien bei dem nach einem Herkules-Konzept ausgebildeten Castrum der Universität[25] – oft sehr flüchtige kleine Radierungen, die einem zweisprachigen Text zugehören (Abb. 4). Die „Veneratio posthuma" in der Kirche des Wiener Collegiums wird ebenfalls zweisprachig publiziert und mit ganzseitigen Tafeln der Emblemgruppen in der Stadt verteilt (Abb. 5).[26] Diese Darbietungsform scheint sich eher an ein städtisches, zahlreicheres Publikum zu wenden.

Das für die raschen Schöpfungen der Anlaßkunst nötige Wissen, ein weiter Bildungshorizont und methodisch-rationelles Arbeiten läßt die Erfinder sehr oft zur Paraphrase greifen: frühere oder anderen Gattungen angehörende Vorbilder werden etwa bei den Trauerapparaten für Kaiser Leopold immer wieder verwendet: In einem Emblem zur *PIETAS VICTRIX* über einer Seitenkapelle der Wiener Universitätskirche (Abb. 6)[27] erscheint ein Meeresungeheuer, das die Spiegelung der leopoldinischen Sonne im Wasser verschlingen will, aber vergebens:

Den der also nach ihr tracht
Von der Höh sie nur verlacht.

Das ist nichts als der Rückgriff auf eine volkstümliche emblematische Medaille von 1688 auf die Eroberung von Belgrad durch die Kaiserlichen, wo der gierige Hund (ein Sinnbild des machthungrigen Sultans) nach dem Schatten des Knochens im eigenen Maul schnappt und ihn dabei verliert (Abb. 7)[28]:

24 IMAGO CAESARIS. Kayserliche Tugend=Bildnuß In LEOPOLDO Dem Ersten / und Grossen / … Römischen Kayser / etc.etc. Bey dem Hoch=ansehnlichen Traur=Gerüst / und Dreytägiger Leich=Begängnuß / den 25. 26. und 27. Juni vorgestellet Von P. MATTHAEO PECHER, der Societet JESU Priestern /… zu Ynßprugg. INNSBRUCK: J. Chr. Wagner 1705. Unter dem Titel AQVILAE VIRTVTVM LEOPOLDINARVM SYMBOLICAE IMAGINES OENIPONTI In Templo Societatis IESV Suspensae, DUM AVGVSTISSIMO CAESARI LEOPOLDO MAGNO A moestissima Patria ibidem parentaretur Anno, quo TRISTIS MORS LEOPOLDI CONTIGIT, IOSEPHO GLORIOSO HAEREDE TERRIS IMPERATORE RELICTO sind 30 Emblemstiche beigebunden, von denen die Tafel 13 die Signatur I.E.K.sc. trägt.

25 Vom 16. bis zum 18. Juli in St. Stephan gehalten und beschrieben von Joh. Thomas KEMMETINGER, Auf Zeitlichen Erden-Stritt Folgt Ewiger Himmels-Frid Oder Die / vermittelst denen TUGEND=VERDIENSTEN Erworbene / Vergötterung des Christlichen HERCULIS …, Wien 1706; beigebunden sind 2 Tafeln mit den Emblemata des Trauerapparates; in extenso zitiert bei Popelka 1999 (wie Anm. 1) 62, Anm. 162.

26 Die Exequien in der Kirche des Collegiums mit dem kulissenartigen Trauergerüst von Andrea Pozzo wurden vom 19. bis 21. August 1705 abgehalten; vgl. dazu Popelka ebd., 62.

27 Vgl. ebd.

28 Medaille von Friedrich Kleinert, Dm. 50 mm; vgl. Popelka (wie Anm. 20) Nr. 35. Die Medaille selbst geht wiederum auf ein älteres Vorbild zurück, nämlich ein Emblem in dem Werk von Nicolas Reusner, EMBLEMATA NICOLAI REVSNERII IC. PARTIM ETHICA, ET PHYSICA, PARTIM verò historica, &



Abb. 6 Emblem „Pietas Victrix“ in der Wiener Universitätskirche

INCERTA PRO CERTIS AMPLECTI STULTUM.
IN CAPTATOREM.



Qvam gerit, effigiem carnis cum spectat in vndis:
Et vere carnem, quod fuit vmbra, putat:
Captat, et incautus patulo canis appetit ore:
Sic se cum damno decipit ipse suo.
Ridiculum: captando canes imitaris, auare:
Fas ergo sortem to quoque ferre canum.

Ungewisses für Gewisses zu ergreifen, ist töricht
Auf einen, der zuschnappt

Wenn ein Hund das Spiegelbild des Fleischstückes, das er [in der Schnauze] trägt, im Wasser sieht und es wahrhaftig für ein Stück Fleisch hält, schnappt er zu und sucht es in seiner Dummheit mit offener Schnauze zu fassen. So täuscht er sich selbst zu seinem Schaden …

Abb. 8 Emblem auf die Habgier aus Nicolaus Reusner, Emblemata 1581, II, 23



Abb. 7 Medaille auf die Eroberung Belgrads 1688 von F. Kleiner



Abb. 9 Christoph Weigel, Ereignisse des Jahres 1709 mit Merkversen

Dem der nach Schatten schnapt
entfelt der eigne Bissen.
Der Wien ihm (=sich) eingebildt
muß nun ganz Ungarn missen.

Im Fall des Trauerembleme ist der Vers mehr als die deutsche Übersetzung des lateinischen Lemmas *ex alto vanos delusit hiatus*, das wäre ja nur die zweite Zeile des Verses *von der Höh sie nur verlacht*. Zugleich wird in diesem kurzen Zweizeiler auch ein Teil des Subscriptio, ihr wesentlicher Inhalt zusammengefaßt: Vergeblich bedrängen die Feinde den gottesfürchtigen Kaiser.[29]

Derartige deutsche Übersetzungen in den (nicht nur von Jesuiten verfaßten) Leichenreden und Erklärungen der Inhalte solcher Trauerapparate folgen in ihrer komprimierten Versform ebenfalls einer Zeitmode: dem vielfach in historischen und pädagogischen Werken verwendeten Merk-Vers (Abb. 9), der die Einprägung des Inhaltes auch dem Nichtgelehrten erleichtert. So wird aus dem einmaligen, einem unwiederholbaren Anlaß entwachsenen Gelegenheitsgebilde, aus einer vergänglichen Struktur, ein vielleicht oft lebenslang bleibender Eindruck, ein Engramm. Und das war wohl die Intention der Erfinder.

Zusammenfassung

Was ist also diesen anlaßgebundenen Werken gemeinsam?

1. Sie erwachsen alle aus dem geregelten und strengen Unterrichtssystem der Jesuiten, dem sie aber gerade deswegen ihre Wandlungsfähigkeit verdanken. Denn neue Ideen sind nicht genialische Eingebung, sondern beruhen auf methodischer Suche nach ungewohnten, neuen Zusammenhängen. (Das hat auch die moderne Werbung erkannt).

hieroglyphica…, Frankfurt 1581, II, 23, vgl. Arthur Henkel / Albrecht Schöne, Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967 (Reprint ebd. 1996) LXII, 567 (Abb. 8).

29 Zu derartigen exegetischen Verdoppelungen wie übrigens zur gesamten kulturellen und religiösen Lage im damaligen Wien vgl. Gerhardt Kapner, Barocker Heiligenkult in Wien und seine Träger, Wien 1978, 104–120.

2. Sie basieren auf der Mobilität der Künstler und dem mit ihr verbundenen Nachrichtenfluß, einer „Vernetzung". Beispielsweise finden viele der Jesuiten-Exequien für Kaiser Leopold I. an denselben drei Tagen und zum Teil mit den gleichen Hauptgedanken statt. Bei Heiligenfesten versteht sich das von selbst.
3. Sie sind jeweils der Aktualität verpflichtet.
4. Sie verwenden neue technische Errungenschaften wie etwa Fernrohr, Astronomie oder Kabbalistik als Bildinhalte, aber auch als Herstellungsverfahren (so die neuen Pozzoschen Kulissen).
5. Sie zielen bewußt auf ein städtisches Publikum, dessen jeweiligen Erwartungshorizont und Neuigkeitssucht, berücksichtigen aber auch (u.a. durch die Übersetzung) weniger gebildete Schichten.
6. Schließlich treiben die Schöpfer dieser Werke – nicht nur wegen der erforderlichen Schnelligkeit – sie nicht bis zum letzten technisch möglichen Grad der Perfektion. Gerade das Unvollkommene, das oft nur Angedeutete, ist im Kerzen- oder Fackellicht ein höchst subtiles Mittel der Phantasieanregung und hat seine modernen Parallelen in den heute gesuchten Meditationshilfen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–9: Archiv der Autorin

Maria Pötzl-Malikova

BERICHTE ÜBER DIE FEIERLICHKEITEN ANLÄSSLICH DER KANONISATION DER HEILIGEN ALOYSIUS GONZAGA UND STANISLAUS KOSTKA IN DER ÖSTERREICHISCHEN ORDENSPROVINZ

Das achttägige Fest zu Ehren der am 31. Dezember 1726 von Papst Benedikt XIII. heiliggesprochenen Stanislaus Kostka und Aloysius Gonzaga in der Pfarr- und Jesuitenkirche in Buda (Ofen) schloß am 7. September 1727 mit einer blumigen Predigt des dortigen Karmeliterpaters Cherubinus à SS. Trinitate ab. Der Geistliche entwarf bei dieser Gelegenheit auch ein großartiges Bild von den Feierlichkeiten, welche die Gesellschaft Jesu zur Ehre ihrer neuen Heiligen überall veranstaltete. Außer, daß nach seinen Worten die *geistlichen Wohl-Redner* alle ihre Kräfte aufbieten, um *die ausbündigen Tugenden und die Heiligkeit* beider *zu entwerffen*, daß die Glocken heller und öfter läuten, um die Volksscharen zu versammeln und die Musikanten besser spielen, verhüllen *die Kirchen und Gotteshäuser der Societät JESU ihr sonst gewöhnliches Antlitz und gemeine Tracht, prangen mit kostbaren Geschmuck – von weit entlegenen Ländern hergebrachten Gala Kleidern und die Collegia streiten und eiferen miteinander welches seine billiche Freud, Lieb, Hochachtung, gebührende Veneration gegen diese zwey neu-heilig-gesprochene Mit-Brüder könne höher spannen, klarer und prächtiger an Tag legen*[1]. Der barocke Überschwang dieser Schilderung entspricht zwar dem Tenor solcher Gelegenheitspredigten; der Karmeliterpater hat aber offenbar nicht ohne Grund den Glanz dieser Feierlichkeiten, die von den Jesuiten in der ganzen Welt veranstaltet wurden, betont[2]. Wir erfahren von ihrer Pracht, und ihrer beeindruckenden und mitreißenden Gestaltung auch aus dem Jahresbericht der österreichischen Ordensprovinz, den *Litterae Annuae* für das Jahr 1727 an den Ordensgeneral in Rom. Hier werden in einem eigenen, umfangreichen Kapitel diese Feiern in einzelnen Kollegien und Residenzen der Provinz geschildert und der Berichterstatter fand für sie ähnliche begeisternde Worte[3]. Sie wurden, so wie in den anderen Provinzen des Ordens im Sommer oder Herbst des Jahres 1727 veranstaltet und haben meist volle acht Tage (sog. *oktav* oder *octiduum*) gedauert. Den Anfang bildete nach einem Hochamt immer eine großartige Prozession, bei der man die Statuen der neuen Heiligen durch die Stadt trug, um sie dann in den Jesuitenkirchen zu öffentlicher Verehrung aufzustellen. Im Laufe der Feier wurden dann mehrere Hochämter zelebriert, beim Te Deum schoß man aus Gewehren und manchmal auch aus Kanonen, es wurde mehrmals gepredigt, und das je nach Bedarf auch in mehreren Sprachen, außerdem wurden unter das Volk Flugblätter verteilt. Man hat Musik aufgeführt, die zu diesem Anlaß komponiert wurde, und gelegentlich auch ein neu geschriebenes Schauspiel, in Triest veranstaltete man zusätzlich ein Feuerwerk. Die Gesellschaft Jesu verstand es sehr gut, in diese Feiern neben ihren eigenen Schülern und bürgerlichen Sodalitäten auch andere Ordensgemeinschaften samt deren Kongregationen, sowie kirchliche und weltliche Würdenträger einzubinden, ohne dabei die Führung zu verlieren. Verhältnismäßig ausführlich ist im zitierten Bericht der *Litterae Annuae* auch die aufwendige Dekoration der einzelnen Ordenskirchen beschrieben, sowohl die sogenannten Triumphbögen, die meist vor den Fassaden angebracht waren, als auch die feierliche Verkleidung des Innenraums. Die meisten der Kollegienkirchen der österreichischen Provinz besaßen eine solche Ausstattung, in Wien waren es alle drei jesuitischen Kirchen – jene des Profeßhauses zu den neun Chören der Engel, die Universitätskirche und die St.

1 P.F. Cherubinus à S.S. Trinitate S.Ord. Fratrum B. V. Mariam de Monte Carmelo, Zwey Früchten-volle Ehren-und Wunderbäume, das ist: eine kurtze Ehren- und Lob-Rede von S. Aloysio Gonzaga und S. Stanislao Kostka Societatis Jesu, Ofen, o. S.

2 Über die Feiern in der ganzen Welt informieren die damals erschienenen Berichte, zitiert u.a. in: Carlos Sommervogel, Bibliothèque de la Compagnie de Jesus (Nouvelle édition), Bd. XI., Paris 1932, 1434ff.; O. Romuald Gustaw OFM (Hrsg.), Hagiografia Polska, II, Poznan 1972, 393–419.

3 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12.121, fol. 34v–47r (*Caput IX. Quo apparatu & pietate prima Divorum nostrorum Aloysy et Stanislai Recens ab Ecclesia in Sanctorum numerum admissorum Solemnia acta sint*).

Annakirche –, die so geschmückt worden waren. Die Bedeutung dieser Feiern wurde auch dadurch erhöht, daß sich an ihnen in großem Ausmaß und mit gleichem Aufwand zum ersten Mal auch der ungarische Teil der Provinz beteiligte, zu dem alle Ordenshäuser des damaligen Königreichs Ungarn gehörten[4] – ein Vorgang, der zuvor bei solchen Gelegenheiten aus politischen und konfessionellen Gründen in diesem Umfang nicht möglich gewesen war[5]. Allgemein kann man wohl sagen, daß den erhaltenen Quellen zufolge unter den von der österreichischen Provinz je veranstalteten Festlichkeiten jene des Jahres 1727 einen der glanzvollsten Höhepunkte gebildet haben[6]. Abgesehen von der Tatsache, daß beide Heiligen für den Orden große Bedeutung hatten, weil sie Vorbilder und Patrone der studierenden Jugend gewesen sind und daher seit ihrer Seligsprechung Anfang des 17. Jahrhunderts an den Kollegien sehr verehrt wurden[7], hatte die österreichische Provinz noch zwei besondere Gründe, warum ihre Kanonisation so groß gefeiert wurde, auf die man in den zeitgenössischen Berichten stets hingewiesen hatte. Erstens war das Haus Gonzaga aus dem der heilige Aloysius (italienisch: Luigi) stammte, mit den Habsburgern verwandt[8], zweitens lebte und studierte Stanislaus Kostka zwei Jahre in Wien, wo er auch seine wichtigsten Visionen erfuhr, die ihn in der Folge gegen den Willen seines Vaters zum Eintritt in die Gesellschaft Jesu bewegen sollten[9]. Seine kultische Verehrung hatte hier schon früh eingesetzt, so war seine Wiener Wohnung, in der ihm die hl. Barbara und die Muttergottes erschienen waren, schon bald nach seinem Tod eine Kultstätte geworden. Im 17. Jahrhundert wurde sie in eine noch heute existierende Kapelle umgewandelt[10]. In der St. Annakirche des Noviziates existierte seit Anfang des 18. Jahrhunderts eine ihm gewidmete Kapelle[11], in einer Seitenkapelle der Universitätskirche befindet sich seit Pozzos Umbau ein Altarbild, auf dem seine Aufnahme in den Orden dargestellt ist. Seitlich davon wurde in derselben Zeit auch ein Bild des hl. Aloysius angebracht[12]. Für die Selig- und Heilgsprechung des hl. Aloysius haben im Laufe der Zeit sogar mehrere Herrscher aus dem Hause Habsburg beim Heiligen Stuhl interveniert, zuletzt Karl VI. im Jahr 1715[13]. Erhalten hat sich auch ein Brief seines Bruders Joseph I. aus dem Jahr 1711 an Papst Clemens XI., in dem er auf die große Verehrung Stanislaus Kostkas durch seinen Vater Leopold I. hinwies und in dessen Namen er um eine möglichst

4 Zur österreichischen Ordensprovinz gehörten bis 1773 neben den Niederlassungen in Wien, Nieder- und Oberösterreich, sowie Steiermark und Kärnten auch alle Ordenshäuser des damaligen Königreichs Ungarn, im Süden z.B. die Kollegien in Triest und Rijeka, und im Norden in Passau. Die Ordenshäuser Tirols gehörten dagegen zu der Oberdeutschen Ordensprovinz. Eine Übersichtskarte der ganzen Provinz ist reproduziert in: Archivum Historicum Societas Jesu 47 (1978) 112.

5 Die im Vergleich zu den österreichischen Ordenshäusern wesentlich ungünstigere Situation der östlichen Niederlassungen der Provinz spiegelt sich auch in der Beschreibung der Feierlichkeiten anläßlich der Kanonisation des hl. Franciscus Borgia im Jahre 1671 wieder; siehe Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12.068, fol. 2–30.

6 Andere bedeutende Feierlichkeiten in der österreichischen Ordensprovinz, über die uns die *Litterae Annuae* noch informieren, sind die Kanonisationsfeiern der hl. Ignatius und Franciscus Xaverius 1622 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 11.960, fol. 49r–89r), die Feier zum hundertjährigen Bestehens des Ordens im Jahre 1640 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12.221, fol. 1r–59v) und die Kanonisationsfeiern des hl. Franciscus Borgia im Jahre 1671 (wie Anm. 5), sowie des hl. Johannes Franciscus Regis, 1737–38 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12.132). Laut Sommervogel (wie Anm. 2, hier: Bd. VIII, 1166) erschien 1722 eine Publikation über die Jahrhundertfeier der Kanonisation des Ordensgründers und Franciscus Xaverius (Annus saecularis consecrationi SS. Ignatii et Francisci Xaverii, Viennae 1722), die mir aber nicht zugänglich war.

7 Zu dieser Verehrung im 17. Jh. siehe unter anderem Gerhard Rill, Linzer Regesten aus den Litterae Annuae der Jesuiten, I, o.J. (Ms.) Reg. 218, 224, 260 (Aufführungen von Dramen über Aloysius Gonzaga im Kollegium), Reg. 265 (szenische Darstellung des Lebens von Stanislaus Kostka, der zum Schutzpatron der untersten Klasse des Kollegiums wurde).

8 Aus dem Haus Gonzaga stammten auch zwei Kaiserinnen: Eleonore, Tochter des Herzogs Vincenzo I. von Mantua, war zweite Gemahlin von Kaiser Ferdinand II., und Eleonore, Tochter des Prinzen von Mantua-Nevers, war die dritte Gemahlin von Kaiser Ferdinand III.

9 Die schweren inneren Kämpfe fanden bei Stanislaus Kostka ihren Ausdruck in bedrohlichen somatischen Krankheiten. Während dieser erschien ihm die hl. Barbara in Gesellschaft von Engeln, die ihm die hl. Eucharistie verabreichten. Die entscheidende Vision hatte er dann kurz danach, als die Muttergottes ihm mit der Aufforderung, in die Societas Jesu einzutreten, das Kind in die Arme legte. Siehe Franciscus Sacchini, Vita B. Stanislai Kostkae, Ingolstadii 1609.

10 Matthias Fuhrmann, Historische Beschreibung von der Residenz-Stadt Wien, Wien 1766, 2,2, p. 670. Das urspr. Altarblatt stammte von Johann Spillenberger; siehe Ruth Baljöhr, Johann von Spillenberger (1628–1679), Leben und Werk, Berlin 1997 (phil. Diss.) 209, Nr. D 24 (heute verschollen).

11 Richard Perger, Zur Baugeschichte und Ausstattung der Annakirche in Wien I, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 40 (1986) 13.

12 Bernhard Kerber, Andrea Pozzo, Berlin-New York 1971, 87; Carmen Chizzola, Untersuchung der Architekturfassung und der späteren Veränderungen in der Stanislaus Kostka-Kapelle der Wiener Universitätskirche, in: Günther Hamann / Kurt Mühlberger / Franz Skacel, Das alte Universitätsviertel in Wien, 1385–1985 (Schriftenreihe des Universitätsarchivs 2) Wien 1985, 177ff. Ob sich in der Kirche bereits vor Pozzos Umgestaltung Darstellungen von Stanislaus Kostka und Aloysius Gonzaga befanden ist nicht bekannt.

13 Leopold Gruber, Honores Sacri Divis Aloysio Gonzagae et Stanislao Kostkae …, Viennae 1727, Pars Tertia, o. S.

baldige Heiligsprechung bat[14]. Für die großen Feiern des Jahres 1727 waren außerdem aber auch Umstände ausschlaggebend, die mit beiden Heiligen nicht in direktem Zusammenhang standen. Die Veranstaltungsfreudigkeit und -bereitschaft für aufwendige Festivitäten war in Wien in dieser Zeit nicht nur im profanen Bereich sehr groß. Das „Wienerische Diarium" berichtet etwa gerade in diesem Jahr von einer ganzen Reihe von kirchlichen Feiern, zu denen auch Papst Benedikt XIII. durch die Heiligsprechung von acht neuen Heiligen wesentlich beigetragen hat[15].

Den zitierten Bericht in den *Litterae Annuae* des Jahres 1727 ergänzen weitere, noch umfangreichere zeitgenössische Quellen. Das „Wienerische Diarium" begann seinen Bericht über das *octiduum* in Wien mit einer detaillierten Beschreibung der großartigen Prozession, die sich nach einem Hochamt in der St. Stephanskirche, das vom Erzbischof Sigismund Kollonitsch zelebriert wurde, am 3. August 1727 zur Kirche des damaligen Profeßhauses der Jesuiten Am Hof begab[16]. Teilgenommen haben an ihr drei Pfarreien der Innenstadt und neben dem Erzbischof und seinen Kanonikern, dem Rektor der Wiener Universität und seinen vier Dekanen und dem Magistrat der Stadt Wien auch Kaiser Karl VI., Kaiserin Elisabeth Christine und Erzherzogin Maria Magdalena, die Schwester des Kaisers, und mit ihnen auch alle Minister, der päpstliche Nuntius und die Botschafter Frankreichs und Venedigs. Diese hohe Beteiligung, sonst nur bei der Fronleichnamsprozession üblich, war ein Ausnahmefall und wird wohl darum auch in den *Litterae Annuae* für das Jahr 1727 bei der Schilderung der Feierlichkeiten in Wien besonders hervorgehoben[17]. Bei den Kanonisationsfeiern anderer Orden in diesem Jahr waren zwar immer auch Mitglieder der kaiserlichen Familie und des Hofes anwesend, aber nur bei den Hochämtern, nie bei einer Prozession[18].

Im Anschluß an diesen ausführlichen Bericht von der Prozession wurden im „Wienerischen Diarium" in den vier Ausgaben vom 9. bis 20. August auf je vier Seiten detailliert die Triumphpforte vor der Fassade der Kirche des Profeßhauses Am Hof beschrieben sowie von deren innerer Ausschmückung inklusive aller Darstellungen unter Zitierung der Inschriften berichtet[19]. Der festliche Schmuck der Universitätskirche wurde ebenso festgehalten, der aber offenbar bei weitem nicht so reich gewesen war wie in der Kirche Am Hof, die das Zentrum der Feierlichkeiten gebildet hat[20]. Hier wurde von der Universität am 7. September des Jahres noch eine zweite Feier zu Ehren des hl. Stanislaus Kostka veranstaltet, bei der die Kirche von neuem dekoriert worden war[21]. Schließlich war auch die St. Anna-Kirche des Noviziats während des *octiduum* feierlich geschmückt, wie das verhältnismäßig kurz die *Litterae Annuae* von 1727 festgehalten haben[22].

Die Beschreibung der feierlichen Ausstattung der Kirche Am Hof im „Wienerischen Diarium", erweitert um einzelne Erklärungen und vor allem um ausführliche Schilderungen der in der Kirche darge-

14 Budapest, Egyetemi Könyvtár (Universitätsbibliothek), Catalogus Librorum manuscriptorum II (Collectanea Hevenesiana), Tomus XVI., No 7: 1711, 28. Jan. Viennae. Litterae Josephi tegis ad pontificem Clementem XI. quibus canonisationem Stanislai urget, p. 73 (Abschrift, ohne Datum), No 8: 1711, 28. Jan. – Viennae. Litterae ejusdem, ad plenipotentiarum suum Romam missum, datae in eodem negotio, p. 74 (Abschrift, ohne Datum). Diese Intervention wird auch von Gruber ebd. erwähnt.

15 Papst Benedikt XIII. hatte am Ende des Jahres 1726 außer Aloysius Gonzaga und Stanislaus Kostka noch den Erzbischof Turibius von Lima, die Dominikanerin Agnes von Montepulciano, den Serviten Peregrinus Latiosi, den Karmeliter Johannes vom Kreuz und die Franziskaner Jakob von den Marken und Franz von Solano heiliggesprochen. In Wien wurde 1727 außer den jungen Jesuitenheiligen besonders der populäre Servitenheilige Peregrinus gefeiert, vgl. die Beschreibung der Feier in *Wienerisches Diarium*, 1727, No. 69 vom 27. August (Anhang).

16 *Wienerisches Diarium*, 1727, No. 64 vom 9. August (Anhang).

17 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12.121, fol. 41r–42v.

18 Siehe die Berichte von diesen Feiern in *Wienerisches Diarium* aus dem Jahre 1727.

19 *Wienerisches Diarium*, 1727, No. 64 vom 9. August (Anhang); No. 65 vom 13. August (Anhang); No. 66 vom 16. August (Anhang); No. 67 vom 20. August (Anhang).

20 *Wienerisches Diarium* 1727, No. 64 vom 9. August (Anhang). Auch diese Kirche hatte ein herrliches Ehren-Gerüst an der Fassade mit zwei großen Pyramiden neben dem Eingang, auf denen die beiden Gründungsväter des Ordens und die jungen Heiligen zu sehen waren. In der Höhe schwebten die drei Theologischen Tugenden. Im Kircheninneren war der Hochaltar mit einer Darstellung verhangen, die auf die jungen Heiligen Bezug nahm und auf den Seiten hingen große Schilder mit Darstellungen aus ihrem Leben.

21 *Wienerisches Diarium*, 1727, No. 73 vom 10. September. Auch bei dieser zweitägigen Feier am 7./8. September wurde an der Fassade eine *mit verschiedenen Sinn-Schriften wol gezierte Triumph-Porten* angebracht und während der feierlichen Gottesdienste eigens komponierte Musik gespielt. Die Predigt des Jesuitenpaters und Professors Franciscus Xaverius Göttner zu dieser Feier ist 1727 in Wien publiziert worden: F.X. Göttner S.J., Panegyricus in Divum Stanislaum Kostkam Academicum Viennensem, Viennae 1727.

22 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12.121, fol. 45r. Beim Eingang der Kirche war während der achttägigen Feier ein *arcus honorarius* aufgerichtet, in der Kirche selbst befanden sich neue Ölbilder mit den Darstellungen aus dem Leben beider Heiliger und am Hochaltar deren vergoldete Statuen.

stellten posthumen Wunder der beiden Heiligen, erschien etwa gleichzeitig als eine selbständige, etwa 70 Seiten umfassenden Publikation[23]. Außerdem wurde für das Volk auch ein Flugblatt herausgegeben, auf dem – dicht bedruckt auf beiden Seiten – ebenfalls eine kurzgefaßte Beschreibung der ganzen feierlichen Ausschmückung der Kirche mit der Erklärung einzelner Darstellungen, vor allem aber eine Schilderung der in der Kirche vorgestellten wundertätigen Wirkung beider Heiliger zu lesen war[24].

Nun war eine solche überraschende Fülle an schriftlichen Quellen[25] zu den Feierlichkeiten keineswegs ein Ausnahmefall und nicht nur auf Wien beschränkt. Finden konnte man bisher drei etwa 30seitige, dicht bedruckte Bücher zu den Feiern in den Kollegien in Buda (Ofen)[26], Trnava (Tyrnau)[27] und in Trenčín[28], in denen außer einer genauen Beschreibung der ephemeren Ausstattung dieser Kirchen und außer detaillierten Zitaten aller hier angebrachten emblematischen Schilder, auch andere Einzelheiten aufgezeichnet worden sind; so enthält die Publikation zu Trenčín sogar den Inhalt eines Schauspiels über die beiden Heiligen, das rund achtzig Schüler des Kollegiums zwei Tage lang aufgeführt haben[29]. Die publizierte Fassung eines weiteren Schauspiels hat sich z. B. aus Košice (Kaschau)[30] erhalten, ferner auch von mehreren, damals in einzelnen Kirchen gehaltenen Predigten[31]. Wertvolle Beschreibungen der Festaktivitäten und der damaligen Kirchenausstattung bieten oft auch die bis heute erhaltenen Chroniken der einzelnen Ordenshäuser[32]. Das „Wienerische Diarium" publizierte darüber hinaus auch Verse, die zu dieser Feier der Wiener Hofpoet Johann Carl von Newen verfaßt hatte[33].

Die Zahl der hier erwähnten erhaltenen schriftlichen Quellen könnte man sicherlich noch um so manches Bedeutende erweitern. Aber bereits aus den detaillierten Beschreibungen, die bisher zum Vorschein kamen, kann man sich ein sehr anschauliches Bild über das inhaltliche Programm dieser Feiern machen. Was aber fehlt, sind bildliche Quellen, denn bis heute sind keine Entwürfe oder graphischen Wiedergaben der ephemeren Festausstattungen, weder des Kirchenäußeren noch des -inne-

23 Beschreibung Deß Hoch-feyerlichen Ehren-Gerüsts, Welches vor und in der Kirchen des Profeß-Hauß der Gesellschaft JESU in Wienn, Am Ersten Sonntag im August Monath, bey damaliger feyerlichen Begängnuß der Heiligsprechung Stanislai und Aloysij … vorgestellet worden, 1727.

24 Kurtze Beschreibung des zu Ehren deren Heiligen Stanislai Kostka und Aloisij Gonzaga aufgerichten Ehren Gerüst (Wien, Haus- Hof- und Staatsarchiv, Klosterakten, Wien-Jesuiten, Fasc. 138, konv. 2).

25 Vgl. dazu: G. Richard Dimler SJ, Octiduum S. Francisco Borgiae (Munich 1671). The Munich Jesuits Celebrate the Canonization of Francis Borgia, in: Peter M. Daly / G. Richard Dimler SJ / Rita Haub (Hrsg.), Emblematik und Kunst der Jesuiten in Bayern: Einfluss und Wirkung (Imago Figurata Studies 3) o. J. (2000) 107–127. Der Autor entwirft anhand der damals erschienenen ausführlichen Beschreibung der Kanonisationsfeier in München ein lebendiges, eindrucksvolles Bild von einem solchen Ereignis. Doch muß seine Behauptung, daß diese Publikation ein „unique cultural document" vorstellt, in Bezug auf die hier publizierten Dokumente, die mindestens ebenbürtige geistlich-gesellschaftliche Ereignisse beschreiben, relativiert werden. Der Autor selbst bringt als Appendix zu seinem Aufsatz ein Verzeichnis einer Reihe von zeitgenössischen Beschreibungen von Feierlichkeiten, die 1671 in der ganzen Welt zu dieser Kanonisation abgehalten wurden.

26 Hoch-feyerliches Ehren Gepräng, womit deren … zweyen Englischen Jünglingen aus der Gesellschaft Jesu Aloysio Gonzagae und Stanislao Kostkae von den Academischen Collegio sothaner Gesellschaft in deroselben Haupt- und Pfarrkirchen der königl. freyen Haupt-Stadt Offen in Ungarn die erste heiligmässige Verehrungs-Pflicht … den 31. Augusti Anno 1727 und die siebente Täg hindurch täglich abgestattet worden …, Ofen 1728.

27 Georg Arvai, Lilietum Aloysianum, Rosetum Stanislaianum Olim ad Divi Ignatij Societatis Jesu Conditoris Manresam plantatum, ac enatum … Hodie Ad Divi Joannis Bapt. Tyrnaviae adumbratum … Tyrnaviae 1727. Das Octiduum begann hier am 31. August 1727. Vgl. Mária Pötzl-Malíková, Príspevok k dejinám barokovej efemérnej tvorby na Slovensku. Oslavy svätorečenia Alojza Gonzagu a Stanislava Kostku v roku 1727, in: ARS 2001, 1, 1–45, bes. 29f. (Beschreibung der Ausschmückung der Kirche).

28 DII Gemelli, quos Mater Jesu Societas in Spiritu genuit: Roma nutrit, Benedictus XIII. P. M. Sanctorum Numero inseruit, sive Divi: Aloysius Gonzaga, ac Stanislaus Kostka … Tyrnaviae 1727. Siehe Pötzl-Malíková ebd., 38f. (Beschreibung der Ausschmückung der Kirche).

29 Pötzl-Malíková ebd., 9.

30 Anton Beneken, Castor & Pollux regios declinando Titulos, sive Divorum Aloysii & Stanislai genuina fictis sub coloribus icon, Cassoviae 1727.

31 Siehe P.F. Cherubinus … (wie Anm. 1) und auch die in Wien gehaltenen Predigten der Wiener Jesuitenpater Peikhart und Krieger: Franciscus Peikhart, Fünf Lob-Reden Deren vonn dem Allerheiligen Vatter Benedicto XIII. in die Zahl deren Heiligen übersetzten Sieben Auserwöhlten Gottes …, Wien 1727; Willibald Krieger, Sancti Aloysius Gonzaga et Stanislaus Kostka, Societatis Jesu, Solemni ritu a S. S. N. Benedicto XIII. pont. max. Coelo asserti, Viennae 1727; weiters die vom Zisterzienserpater Rosenberger in Krems gehaltene Predigt: Placidus Rosenberger, Duo Infatigati Currentes … Crembs 1727 und schließlich die in Trnava gehaltene Predigt des Jesuitenpaters und Professors Turóczi: Ladislaus Turóczi, S. Aloysius … S. Stanislaus … Nuper in Numerum SS. relatum, Tyrnaviae 1727.

32 Eine ausführliche und instruktive Beschreibung der Feierlichkeiten und der Ausschmückung der Pfarr- und Jesuitenkirche in Banská Štiavnica (Schemnitz) bietet die erhaltene *Historia Domus* dieser Jesuitenresidenz (Budapest, Egyetemi könyvtár, sign. Ab 104), zit. bei Pötzl-Malíková (wie Anm. 27) 26–27.

33 *Wienerisches Diarium* 1727, No. 63 vom 6. August; No. 64 vom 9. August.

ren, bekannt. Das ist im Verhältnis zum Reichtum an schriftlichen Quellen ziemlich erstaunlich, für solche geistlichen Feierlichkeiten aber offenbar die Regel. Die bekannten graphischen Blätter, welche die Festgerüste bei der Feier der Kanonisation des hl. Johannes von Nepomuk in Prag wiedergeben[34], sind wohl eher eine Ausnahme; wie auch das erhaltene Blatt, welches das Aussehen des Innenraums der alten Wiener Universitätskirche anläßlich der Kanonisierungsfeier des hl. Franciscus Borgia im Jahre 1671 wiedergibt (Taf. 4)[35] oder das vor wenigen Jahren publizierte Blatt mit der Darstellung der Triumphpforte der Minoritenkirche in Graz anläßlich der Feier der Beatifikation des Andreas von Conti im Jahre 1724[36]. Den für das Programm der Feier verantwortlichen Patres kam es offenbar vor allem auf die Verbreitung und Bewahrung ihrer inhaltlichen Inventionen an, die graphische Wiedergabe von deren bildhafter Umsetzung scheint weniger wichtig und wahrscheinlich auch zu umständlich und kostspielig gewesen zu sein[37]. Dies wird wohl als die wesentliche Ursache dafür anzusehen sein, daß man – im Vergleich zu der weltlichen barocken Festarchitektur – über die gleichzeitig entstandene kirchliche ephemere Ausstattungskunst so wenig Informationen besitzt. Bei der Festausstattung der Kirche des Profeßhauses in Wien ist das Fehlen einer bildhaften Wiedergabe umso bedauerlicher, da diese laut *Litterae Annuae* nach den Entwürfen der kaiserlichen Hoftheater-Maler geschaffen worden war[38] und daher vielleicht von den Brüdern Galli Bibiena stammte. Nach den Worten des Annalenschreibers war sie äußerst prachtvoll und rief allgemeine Bewunderung hervor, sodaß Kaiser, Kaiserin und auch Prinz Eugen lobende Worte gefunden hatten[39]. Im Werkskizzenbuch der Familie Galli Bibiena befindet sich zwar ein Entwurf mit der Überschrift *Porta triumphale alla Piazza di Gesuiti*[40], doch das enthaltene Jahr 1737 läßt auf einen Zusammenhang mit den Kanonisationsfeiern des hl. Franciscus Regis schließen, auch wenn diese in Wien erst 1738 stattgefunden haben[41]. Ein anderer Künstler, der für die Feier des Jahres 1727 als Entwerfer in Frage käme, ist Franz Anton Danne, der kurz zuvor zum Hoftheatermaler ernannt worden war[42]. Seine bisher bekannten Werke stammen zwar ausnahmslos aus späterer Zeit, andererseits nennt ihn das „Wienerische Diarium" aber schon 1727 als den Urheber jener Triumphpforte, die der Wiener Servitenorden vor seiner Kirche in der Rossau hat errichten lassen, als im Herbst des Jahres das *octiduum* der Kanonisation des hl. Peregrinus gefeiert wurde[43].

Nach den bisher bekannten Quellen haben die Ausstattungen der einzelnen Jesuitenkirchen der österreichischen Provinz bei der Feier der Heiligsprechung von Aloysius Gonzaga und Stanislaus Kostka mehrere inhaltliche Gemeinsamkeiten, die durchaus naheliegend und kaum zufällig waren. Vor allem hat die gemeinsame Kanonisation dazu geführt, daß beide Heiligen nicht in ihrer Individualität bei der Feier dargestellt und verehrt worden sind; vielmehr wurden die offensichtlichen Ähnlichkeiten ihrer Schicksale und ihrer Charaktereigenschaften hervorgehoben. Beide waren adeliger Herkunft, beide hatten sich den Eintritt in die Gesellschaft Jesu schwer

34 Reinhold Baumstark u.a. (Hrsg.), Johannes von Nepomuk 1393–1993 (Ausstellungskatalog) München 1993, 161–167, Kat. Nr. 86–93, mit Abb.

35 Publiziert erstmals in: Hamann / Mühlberger / Skacel (wie Anm. 12) Abb. 16.

36 Publiziert in: Éva Knapp u.a. (Ed.), The Sopron Collection of Jesuit Stage Design (1676–1710) Budapest 1999, 260–261, Kat. Nr. 105.

37 Der anonyme Autor der 1671 in München erschienenen Publikation *Heilige Freuden Wochen*, in der das großartige *octiduum* zur Ehre des hl. Franciscus Borgia in dieser Stadt beschrieben wurde, äußerte die wohl allgemein verbreitete Stellungnahme der Patres zu den graphischen Darstellungen mit folgenden Worten: *Weil aber dises alles, so von Hirn und Pensel an der Wand gehangen, Zeit, Arbeit und Unkostens halber nit hat mögen auff das Kupffer gebracht werden, wölle sich der Leser mit dem Truck begnügen lassen: Bevorab weil die Arbeit, solches mit Worten führzumahlen dem Schreiber zwar mehr Mühe, dem Leser aber weniger Außgab verursachet*. Vgl. zu dieser Publikation, die gleichzeitig auch lateinisch erschienen ist: Dimler SJ (wie Anm. 25).

38 Österreichische Nationalbibliothek Cvp 12.121, fol. 42v: *… structura … precipuis Theatralibus Caesarea pictoribus ad omnem architectonicae artis apicem expressae …*

39 Ebd., fol. 43v, 44r.

40 Franz Hadamowsky, Die Familie Galli Bibiena in Wien, Wien 1962, Abb. 87. Die Reproduktion einer weiteren, besser durchgearbeiteten Version des Entwurfes befindet sich im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (Nr. 609.396 C). Der Entwurf war wohl für die Fassade des Profeßhauses bestimmt, denn für die Ausschmückung der Universitätskirche verpflichtete am 5. März 1738 der damalige Rektor Johann Baptist Thullner mit Johann Carl Jacob und Antonius Reitter zwei bürgerliche Maler: Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Klosterakten, Wien-Jesuiten, Fasc. 138, konv. 2).

41 Vgl. dazu die Beschreibung dieser Feier in den *Litterae Annuae* (wie Anm. 6) sowie Beschreibung Des Hoch-feyerlichen Ehren-Gerüsts, welches zu Ehren des … Joannis Francisci Regis … vorgestellet worden Im Jahr 1738, Wien, o. J.

42 Zu Franz Anton Danne siehe zuletzt: Saur Künstler-Lexikon, Bd. 24, München-Leipzig 2000, 182–183; I Bibiena. Una famiglia europea (Ausstellungskatalog Bologna) Venezia 2000, 411, Kat. Nr. 123, mit Abbildung.

43 *Wienerisches Diarium* 1727, No. 69 vom 27. August (Anhang).

gegen den Willen ihrer Väter erkämpfen müssen. Beide verzichteten auf alles, was sie in der Welt zu erwarten hatten und führten ein strenges, bußfertiges Leben, das von der Verehrung der Muttergottes und des Gekreuzigten ausgefüllt war. Beide starben in Rom, Stanislaus Kostka überraschend als 18-jähriger Novize, Aloysius Gonzaga mit 23 Jahren, bei der Pflege von Pestkranken, nachdem er in Rom einige Zeit studiert und die niedrigen Weihen erhalten hatte. Sie lebten aber nicht zur selben Zeit – Stanislaus Kostka zwischen 1550 und 1568, Aloysius Gonzaga hingegen von 1568 bis 1591. Trotzdem wurden sie während der Kanonisationsfeier als heilige Zwillinge dargestellt und ihre Heiligsprechung sogar mit der Apotheose der antiken Dioskuren Kastor und Pollux verglichen. Diese Parallele klingt immer wieder in der einschlägigen Literatur – nicht nur der österreichischen Provinz – aus dem Jahr 1727 an[44]. Sie bildet auch den Inhalt der beiden erwähnten Schauspiele anläßlich der Kanonisationsfeiern[45]. Als das *strahlendste Sternbild* am Himmel besingt sie auch Johann Carl von Newen in den genannten Gedichten, die im Wienerischen Diarium publiziert wurden, und die Beschreibung der Ausstattung der Wiener Profeßhauskirche in dieser Zeitung trägt die Überschrift: *Die Sonn im Zwilling, das ist Kristus in denen zweyen Heiligen Stanislao und Aloysio*. Denselben Leitgedanken findet man auch in der Kirchenausstattung in Banská Štiavnica und das sowohl außen, an der Triumphpforte, als auch am Hochaltar. Hier erschienen beide Heiligen als zwei große Sterne zu Seiten des goldglänzenden Christus-Monogramms, als Licht des Westens beziehungsweise des Ostens[46]. Bei der konkreten Darstellung der beiden blieb man dagegen in den gewohnten Bahnen. Im Inneren der Kirchen boten die zwei Seiten des Hauptschiffes aber eine willkommene Gelegenheit die Parallelität beider junger Heiliger im Leben und in der Gesinnung darzustellen, wobei die auf Schilder gemalten Szenen aus dem Leben beider oder emblematischen Bilder meist mit Blumengirlanden geschmückt waren. Meist war es die Lilie für den hl. Aloysius und die Rose für den hl. Stanislaus Kostka, beide Symbole für die Reinheit und Liebe und seit langem typische Attribute beider Heiliger.

Ein anderer Gedanke, der bei der Gestaltung der Feierlichkeiten eine Rolle gespielt hat, war die Identifikation der beiden jungen Heiligen mit Engeln. Sie führten nach allgemeiner Meinung schon auf dieser Welt ein engelsgleiches Leben und das bot in der Kirche des Wiener Profeßhauses Am Hof, die den neun Chören der Engel geweiht ist, Gelegenheit, inhaltliche Beziehungen zu entwickeln. Der tiefe, ursprünglich mittelalterliche Chor der Kirche war ausgefüllt mit Darstellungen von Wundern beider Heiliger, wobei jedem eine Seite zugehörte; diese wurden aber nicht nur in gegenseitige Parallelität gebracht, sondern auch in Bezug zu den besonderen Eigenschaften der einzelnen Engelschöre, von den Schutzengeln bis zu den Cherubim und Seraphim[47]. Denselben Gedanken variierte aber auch das Collegium in Buda bei der inneren Ausschmückung seiner Kirche, obwohl hier keine thematischen Assoziationen nahelagen[48]. In Košice hat der Umstand, daß Stanislaus Kostka in demselben Jahr gestorben war, in dem Aloysius Gonzaga geboren wurde, dazu verleitet, auf dem Hochaltar zwei Himmelsleitern darzustellen: Auf der einen sah man einen Engel zum Himmel emporschreiten (hl. Stanislaus), während auf der anderen gleichzeitig ein Engel von Himmel herabstieg (hl. Aloysius)[49].

Verbreitete Darstellung, besonders an zentralen Stellen, fand auch die hl. Maria mit den beiden vor ihr knienden jungen Heiligen, waren doch beide auf ihr Geheiß in den Orden eingetreten. Oft zu sehen war auch der hl. Ignatius als geistiger Vater beider. So wurde er auf dem ephemeren Hochaltar in Trnava[50] in einer Höhle (Manresa) beim Verfassen seiner *Exercitia spiritualia* gezeigt. Der Höhle entsprang eine Quelle, die ihr Wasser zwei großen, seitlich wachsenden Büschen spendete; der eine war aus Lilien mit dem Ovalbild des hl. Aloysius gebildet, der andere aus Rosen mit dem Ovalbild des hl.

44 In der Oberdeutschen Provinz wurde bei den Kanonisationsfeiern 1727 der Vergleich der beiden Heiligen mit Kastor und Pollux zum Thema der feierichen Ausstattung der Kirche in Neuburg/Donau und auch der Theateraufführungen anläßlich des *octiduums* in Dillingen und Augsburg (München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Fond Jesuitica, No. 231 (*Litterae Annuae* 1727), S. 25, 83, 155). Ein umfangreicher Band, den die Jesuiten der südspanischen Stadt Murcia zur Feier der neuen Heiligen herausgegeben haben, beginnt mit der Widmung: Dedicatoria al Sagrado signo Geminis de la Gloria, Divinos Castor y Polux de la Iglesia …; siehe Antonio Rueda Marin (Hrsg.), Justa Poetica celebrada … En culto Des Luis Gonzaga Estudiante y de Stanislao Kostka Novicio …, Murcia 1727.

45 Siehe S. 160.

46 Pötzl-Malíková (wie Anm. 27), 27.

47 Vgl. Karl August Wirth, Engelchöre, in: Ludwig Heinrich Heydenreich / Karl August Wirth (Hrsg.), Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd V, Stuttgart 1967, 555–601.

48 Hoch-feyerliches Ehren Gepräng, womit deren … (wie Anm. 26).

49 Siehe die Beschreibung des *octiduums* in Košice in *Wienerisches Diarium* 1727, No. 73 vom 10. September; abgedruckt bei Pötzl-Malíková (wie Anm. 27) 28.

50 Siehe Pötzl-Malíková ebd., 29f.

Stanislaus. Im oberen Teil solcher Darstellungen befand sich dann meist in einer Himmelsglorie die Trinität oder nur Christus allein, der in beiden Fällen nur mit seinem strahlenden Monogramm versinnbildlicht wurde, was natürlich ein klarer Hinweis auf die Gesellschaft Jesu war.

Die Triumphpforten vor den Fassaden boten mehr noch als die Hochaltäre die Gelegenheit für Aussagen allgemeinerer und sozusagen offiziellerer Art. Hier war der Platz für plastische Figuren verschiedener Tugenden, die in Bezug zu den neuen Heiligen gebracht wurden. In der Kirche Am Hof in Wien war, folgt man den erwähnten Schilderungen – diese Pforte als eine Kirche mit drei Türmen gestaltet, einer der Seitentürme stellte mit Hilfe verschiedener Allegorien den unerschütterlichen Glauben des hl. Stanislaus dar, der andere die tiefe Liebe des hl. Aloysius. In der Mitte des zentralen Aufbaus befand sich eine große Darstellung Marias als Königin des Himmels mit den beiden jungen Heiligen. Zu ihren Füßen knieten die Figuren Österreichs und der Hauptstadt Wien, darüber schwebte die Gestalt der Hoffnung. Damit war die Hoffnung ausgedrückt, daß die beiden Heiligen, die im Leben einen Bezug zum Herrscherhaus und zur Stadt Wien hatten, im Himmel ihre wirksamen Fürsprecher werden. Weiter waren hier oberhalb des Haupteingangs Porträts der beiden Päpste Clemens XI. und Benedikt XIII. angebracht, welche die Heiligsprechung vorbereitet und durchgeführt hatten[51], sowie Bildnisse der Kaiser Joseph I. und Karl VI., die, wie erwähnt, sich um die Heiligsprechung bemüht und schriftlich bei beiden Päpsten interveniert hatten. Oberhalb der Papst-Bilder thronte Ecclesia und am Gesims zwischen den drei Türmen wieder die Neun Chöre der Engel.

Die hier angedeutete Wiederholung von Ideen und Bildern bei den Kanonisationsfeiern war sicher nicht ein reiner Zufall, vor allem nicht der Vergleich mit den göttlichen Zwillingen der Antike. Solche Gegenüberstellungen mit Gestalten aus der antiken Welt waren bei den Jesuiten zwar in ihren Theateraufführungen üblich, nicht aber bei der offiziellen Heiligenverehrung. Möglicherweise bekamen einzelne Ordenshäuser für ihre Feier konkrete Anregungen von zentralen Stellen, auch wenn man das bisher nicht beweisen kann. Eine solche Praxis ist aber durchaus möglich, denn das römische Generalat versandte auch gedruckte Vorschläge, welche approbierten Wunder des hl. Aloysius man darstellen und wie man sie gestalten solle[52]. Möglicherweise existierte schon vor der zu erwartenden Kanonisation eine Schrift über beide jungen Jesuiten, in der dieser Vergleich zu finden war. Schon Ende 1725 machte sich z.B. der Steyrer Jesuitenpater Antonius Maurisperg Gedanken darüber, wie man die neuen Heiligen feiern sollte und schon bei ihm findet man neben der Hervorhebung des engelsgleichen Lebens beider junger Jesuiten auch ihre Benennung als Kastor und Pollux[53]. Wegen der bekannten engen Beziehungen der einzelnen Kollegien untereinander ist darüber hinaus denkbar, daß sich die Ordensmitglieder gegenseitig informierten und damit auch beeinflußten. Wir wissen aus einem erhaltenen Brief des Paters Michael Bliembl, eines Mitglieds des Wiener Ordenshauses, vom 19. Juli 1727 an den Rektor des Collegiums von Buda, daß diesem das Programm der Wiener Feierlichkeiten übermittelt worden war[54], was wohl zu der bereits erwähnten thematischen Ähnlichkeit der Ausstattung des Kircheninterieurs in Buda mit jener in Wien geführt hatte. Aus dem Brief Bliembls ist weiters zu entnehmen, daß der Autor des ikonographischen Programmes der Ausschmückung der Kirche Am Hof der damals über 70-jährige Pater Thomas Winter, über lange Jahre Prediger in dieser Kirche und Verfasser mehrerer Bücher, war[55]. Da ihm schon 1722 die *sinnreiche Obsorg* über die Gestaltung des Fronleichnamsfestes

51 Während des Pontifikats von Clemens XI. war der Kanonisationsprozeß bei Stanislaus Kostka schon 1715 abgeschlossen, es kam aber wegen des Ablebens des Papstes zu keiner öffentlichen Erklärung. Diese führte erst Benedikt XIII. durch.

52 Im Nachlaß der Oberdeutschen Provinz befinden sich unter den Titeln *Fatti illustri …* und *Miracoli approvati …* zwei solche gedruckten Flugblätter aus Rom, die mit 1726 datiert sind, also noch vor der offiziellen Kanonisation verfaßt und wahrscheinlich auch verschickt worden sind. (München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Fond Jesuitica, No. 535).

53 Antonius Maurisperg, Fructus Aloysiani …, in: Opuscula varia, Oratoria, poetica, historica, chronostica, Styrae 1726, 125 (Oratio Gratulatoria Canonizationis B. Aloysii Gonzagae Dicta in festo ejusdem Anno 1725, mense non integro ante decretum editum). Für die bevorstehende Kanonisationsfeier empfahl Maurisperg aber neben der Hervorhebung des engelsgleichen Lebens von Aloysius Gonzaga und Stanislaus Kostka noch emblematische Darstellungen mit Blumen (Stanislaus Kostka) und Früchten (Aloysius Gonzaga), die den Inhalt seiner zwei Werke bilden (vgl. außer den zitierten Fructus Aloysiani noch Floralia sacra.., publiziert ebenfalls in seinen Opuscula). Nach den *Litterae Annuae* der österreichischen Ordensprovinz, wurden solche Embleme bei der Feier im Leobener Kollegium im Jahre 1727 auch tatsächlich verwendet (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cvp. 12.121, fol. 37r).

54 Budapest, Országos levéltár (Staatsarchiv), E 152, Acta Jesuitica irregestrata, Collegium Budense, Fasc. 15, No. 107. Bliembl kritisiert bei dieser Gelegenheit die viel zu mächtige Dekoration der Kirche Am Hof (*… sed machinae ante fores templi & in ipsa Ecclesia sunt vigentes, & implebunt fermè, unam navem*).

55 Zu Thomas Winter siehe u.a.: Joannis Nepomuk Stoeger, Scriptores Provinciae Austriacae Societatis Jesu, Viennae 1856, 398; sowie Sommervogel (wie Anm. 2) Bibliographie, Bd. VIII., 1166ff.

in der Kirche Am Hof überantwortet gewesen war[56], dürfte P. Winter als Inventor von ikonographischen Programmen bereits einen Namen gehabt haben.

Über die konkreten Quellen, sowohl bildlicher als thematischer Art, die als Vorbilder für die reiche Ausstattung der Festgerüste und Altarverkleidungen in den einzelnen Kollegien gewählt worden sind, kann man nur allgemeine Überlegungen anstellen. Anzunehmen ist, daß für die großformatigen Darstellungen, die z. B. den Hochaltar ersetzt haben, kaum Vorbilder benützt worden sind. Anders verhielt es sich aber bei den einzelnen Emblemata, die in großer Fülle bei der Detailgestaltung angewandt wurden. Hier konnten die Patres aus einem reichem Vorrat an Motiven schöpfen, die bereits in der emblematischen Literatur publiziert worden waren[57]. Besonders tragfähig erwies sich offenbar die bedeutende Emblem-Enzyklopädie *Mundus Symbolicus* des Augustiner Chorherrn Philippus Picinelli, und zwar vor allem in der erweiterten Ausgabe von 1681[58]. Die Benützung dieses Kompendiums bei der Gestaltung der Triumphpforte in Trenčín, die konkret nachgewiesen werden konnte[59], war bei solchen Feiern sicherlich kein Ausnahmefall.

Die gründliche Arbeit Picinellis enthält keine Abbildungen, die einzelnen *icones* sind lediglich beschrieben. Andere emblematische Publikationen hingegen, die man zu Rate gezogen haben wird, enthielten aber sehr wohl entsprechende Darstellungen. Besonders zu verweisen wäre in unserem Zusammenhang auf die *Symbolographia* des Jesuiten Jacobus Boschius, die 1701 erstmals erschienen ist[60]. Die Benützung dieses Buches kann für Trenčín mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden[61].

Ein weiteres reiches Nachschlagematerial boten jene illustrierten Lebensbeschreibungen Aloysius Gonzagas und Stanislaus Kostkas, die meist anläßlich von Promotionen erschienen, und in Form von Emblembüchern gestaltet worden waren. Einige von ihnen sind noch vor der Kanonisation publiziert worden, weitere dann zum Ereignis selbst[62]. Diese Werke waren als Vorbilder besonders für die Verkleidung der Kirchenwände geeignet, die den Viten der beiden neuen Heiligen gewidmet und die ebenfalls meist in emblematischer Form gestaltet worden war. Unter diesen Werken waren besonders die Publikationen von Gabriel Hevenesi, *S. Ephebus, sive B. Aloysius Gonzaga*, Wien 1690, und *Speculum innocentiae, seu Vita B. Aloysii Gonzaga*, Wien 1691, verbreitet. Beide sind reich illustriert und wurden noch vor 1727 mehrmals an verschiedenen Orten aufgelegt[63]. Eine *Vita D. Stanislai Kostkae*, dargestellt in 100 Emblemen, erschien 1715 anonym in Wien, ebenfalls anläßlich einer Promotion an der Universität; als Autor wird der damalige Promotor Ludovicus Panigalli angesehen[64]. In Dillingen erschien in demselben Jahr die illustrierte Publikation *Philosophia sacra, sive Vita Divi Stanislai Kostka* die dem damaligen Promotor Paulus Zetl zugeschrieben wird und 1727 neu aufgelegt wurde[65]. Alle diese, in ihrer Zeit wohl sehr populären Werke sind so reich an Vorbildern, daß wir annehmen müssen, man habe sich bei der Gestaltung der Emblematik der Festdekorationen aus ihnen viele Anregungen geholt. Konkret beweisbar ist diese Annahme aufgrund des Fehlens von Bildüberlieferungen der ephemeren Werke allerdings nicht. So bleibt es vorderhand unserer Phantasie überlassen, eine Vorstellung von der formalen Umsetzung des nur schriftlich überlieferten Motivapparates der prächtigen Kanonisationsfeiern zu Ehren von Stanislaus Kostka und Aloysius Gonzaga im Jahre 1727 zu gewinnen.

56 *Wienerisches Diarium* 1722, No. 46 vom 1. Juli.

57 William S. Heckscher und Karl August Wirth, Emblem, Emblembuch, in: Ludwig Heinrich Heydenreich / Karl August Wirth (Hrsg.), Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. V., Stuttgart 1967, 85–228; Gregor Martin Lechner OSB, Emblemata (Ausstellungskatalog), Stift Göttweig 1977; Wolfgang Harms / Gilbert Hess / Dietmar Peil, SinnBilderWelten (Ausstellungskatalog), München 1999.

58 Das Werk des Mailänders Picinelli ist zuerst als Mondo simbolico 1653 in Mailand erschienen. Allgemein bekannt wurde es aber in der lateinischen erweiterten Fassung, die Picinellis Ordensbruder Augustinus Erath 1681 in Köln/Rhein herausgegeben hat; siehe dazu Lechner ebd., 60–61, No. 41, mit Abb.

59 Pötzl-Malíková (wie Anm. 27) 15–16.

60 Lechner (wie Anm. 57) 20–22, No. 9, mit Abb.

61 Pötzl-Malíková (wie Anm. 27) 14–15, Abb. 5, 6.

62 Für den Zugang zu diesen, in öffentlichen Bibliotheken meist schwer auffindbaren illustrierten Lebensbeschreibungen, welche die Bibliothek der österreichischen Provinz der Gesellschaft Jesu in Wien besitzt, danke ich P. Thomas Neulinger SJ herzlich.

63 Stoeger (wie Anm. 55) 136–159; Sommervogel (wie Anm. 2), Bibliographie, Bd. IV, 340ff. Hevenesi ist in den ersten Ausgaben beider Bücher nur als Promotor der damaligen Promotionen genannt, erscheint aber in späteren Ausgaben dieser Werke als ihr Autor.

64 Stoeger ebd., 251; Sommervogel ebd., Bibliographie, Bd. VI, 167.

65 Harms / Hess / Peil (wie Anm. 57) 33–34, No. 38, mit Abb. Diesem Katalog zufolge ist die sonst allgemein angenommene Autorenschaft von Zetl nicht ganz eindeutig.

Sandra Krump

AUS GEGEBENEM ANLASS … HABSBURGPANEGYRIK IN JESUITENDRAMEN DER ÖSTERREICHISCHEN ORDENSPROVINZ. AUFGEZEIGT AN ZWEI DRAMEN DES PASSAUER JESUITENTHEATERS[1]

I. LEITMOTIVE DER HABSBURG-PANEGYRIK

Einerseits gewinnt man den Eindruck, in der Habsburg-Panegyrik gäbe es einen bunten Strauß verschiedenster Motive, die je nach Anlass und Aussageabsicht neu gemischt und vielleicht etwas anders akzentuiert würden. Andererseits lässt sich der Eindruck eines regelrechten panegyrischen Ostinatos, das schon mehr penetrant als permanent die immer gleichen Tugenden und Heldentaten feiert, auch nicht von der Hand weisen. Beides ist wohl richtig. Die gepriesenen Tugenden sind der Antike entliehen und vehement unter ein christliches Vorzeichen, die „pietas", gesetzt. Fast immer geht es um die Dynastie vor einem kaiserlich-römischen-christlichen Hintergrund. Die Persönlichkeit des jeweils gerade amtierenden Habsburgers spielt keine Rolle, persönliche Akzente finden sich allenfalls, wenn die kaiserlichen Wahlsprüche dramatisiert werden, was so persönlich nun auch nicht ist. Das ist jedoch wieder typisch, denn die Person spielt nur insofern eine Rolle, als sie das Amt innehat. Nicht der Person gilt der Lobpreis, sondern dem momentanen Träger des Amtes. Von daher ist jede Panegyrik ein zweischneidiges Schwert: Das Lob der Tugenden, die dem Amt angemessen sind, ist immer Ermahnung an den jeweiligen Inhaber, sich entsprechend zu verhalten.

Auffällig an den im Folgenden besprochenen Panegyrici ist jedoch zweierlei. Einmal, dass im Drama „Ferdinandus Castellanus" auf der Reflexionsebene der Chöre die Panegyrik selbst thematisiert wird – natürlich in lobpreisender Absicht – und sich daraus zwei Dimensionen dieser Preisung ergeben: die räumlich-universale und die historische. Das jedoch sind Kategorien, in denen die Bibel denkt, genauer sind sie speziell dem biblischen Gottesbild seit der Zeit der Propheten eigen, welche die historische Perspektive ins Eschatologische ausdehnten. Ganz so weit geht man im genannten Drama nicht, aber durch die Habsburg-Prophetien wird ebenfalls ein ganz beachtlicher Zeitrahmen eröffnet und durch die prinzipiell religiöse Perspektive bildet stets die Ewigkeit den Horizont. Dadurch passiert unter christlichen Vorzeichen mit den Habsburgern Ähnliches wie mit den Caesaren: Sie werden auf ihre Weise vergöttlicht – nicht als Einzelperson, sondern als Dynastie von Kaisern.

Diese erhöhte Panegyricus-Dimension wird quasi unterfangen vom aktuell Konkreten, dem jeweiligen Anlass und der augenblicklichen historischen Situation, was dazu führt, dass die vielfältigen Mühsale des Dreißigjährigen Krieges den schon fast entschwebenden Kaiser wieder zurück auf die Erde holen. Beide Motiv-Bereiche werden durch den zentralen Topos aller Habsburg-Panegyrik verbunden: die „pietas".

1 Die folgenden Ausführungen sind eine verkürzte, auf die Thematik der Habsburgpanegyrik hin perspektivierte Zusammenfassung ausführlicherer Interpretationen, die in meiner Dissertation veröffentlicht wurden, vgl. Sandra Krump, „In scenam datus est cum plausu. Das Theater der Jesuiten in Passau" (1612–1773) Berlin 2000. Da ich mit diesem Beitrag sehr kurzfristig aufgrund einer anderweitigen Absage eingesprungen bin, hat die Zeit nicht für weitere neue Forschungen gereicht – ich bitte, mir dies nachzusehen.

II. PANEGYRIK IM DRAMA – ÜBERZEITLICHES UND AKTUELLES

Ferdinandus Castellanus Maurorum Triumphator (1630)[2]

Inhaltliche Skizze

Das Drama „Ferdinandus Castellanus Maurorum Triumphator" ist das früheste im Volltext erhaltene Stück, das in Passau geschrieben und aufgeführt wurde. Es ist ein anonymes Stück, der Autor ist – wie bei so vielen Jesuitendramen – weder bekannt noch zu ermitteln.

Ferdinand I. von León und Kastilien ist die beherrschende Figur dieses Theaterstückes. Es wird gezeigt, wie er eine nicht näher identifizierbare Stadt erobert, deren Beherrscher offensichtlich sein Schwager war, der sich gegen ihn empört hatte und nun von Ferdinand besiegt und im Kampf gefallen ist. Ferdinand erweist sich als milder und großmütiger Sieger, die Vertreter der besiegten Stadt – Consalvus, Nunnius und Rodericus, es handelt sich wohl um christliche Fürsten – erscheinen von nun an in seiner engsten Umgebung, werden wie die Königssöhne Alfonsus und Ildefonsus und die anderen Fürsten gleichberechtigt in den Fürstenrat und die kommenden Kämpfe mit den Mauren einbezogen. Doch von diesen Kämpfen ist zunächst noch keine Rede. Die vierte Szene des ersten Aktes zeigt erstmals Mauren, die beratschlagen, wie das Vordringen des Christentums aufgehalten werden könne. Man erlässt eine neue Verordnung, nach der jeder getötet werden soll, der den maurischen Ritus nicht heilig hält und Mohammed nicht mit Weihrauch verehrt. Nicht nur die Weihrauchprobe erinnert an die antiken Christenverfolgungen unter Decius und Diokletian, sondern auch die Szenen fünf und sieben des ersten Aktes zeigen entsprechend starke Christen, die nicht vom Glauben abfallen, deshalb gefangengesetzt werden, aber ihre Glaubensstärke auch in den Leiden bewahren, die ihre Arbeit im Steinbruch bringt. Zu Beginn des zweiten Aktes erfährt Ferdinand durch einen Boten von der Verfolgung und den Leiden der Christen. Er ruft die Fürsten, um Rat über die Hilfsmöglichkeiten zu halten. Die Meinung des Rates ist einhellig: Man müsse zum Krieg gegen die gottlosen Mauren blasen. Dennoch beschließt Ferdinand, zuerst noch zum Heiligtum des Jakobus – Santiago de Compostela – zu gehen, um Gott in dieser Sache um Rat und Hilfe zu bitten. Dort erscheint ihm der Heilige und sagt ihm die Unterstützung des Himmels im Kampf gegen die Mauren zu. Der König und seine Fürsten leisten den Kriegsschwur. Die Mauren haben von Ferdinands Kriegsplänen erfahren, die dritte Szene des dritten Aktes zeigt ihren Kriegsrat und -schwur. Es folgen Szenen, die die Musterung des spanischen und des maurischen Heeres zeigen. Die Mauren befragen ein Hühner-Orakel über Verlauf und Ausgang des Krieges, die Auspizien sind ungünstig und werden verworfen. Der dritte Akt schließt damit, dass Ferdinand sein Heer unter den Schutz Gottes, Marias und des hl. Jakobus stellt, es in drei Heeresgruppen aufteilt und Befehl zum Marsch auf Sevilla, Toledo und Coimbra gibt. Der vierte Akt bringt den Sieg des Heeres unter Ildefonsus über ein maurisches Heer unter dem Befehl von Mauracatus. Das Hauptgewicht liegt aber auf den Vorbereitungen zum Kampf um Coimbra. Ferdinands Heer liegt vor der Stadt, die Mauren in Coimbra bereiten sich auf die Belagerung vor. Bevor es zum Kampf kommt, lässt der Spanier den Mauren durch einen Unterhändler eine Kapitulationsforderung und ein Friedensangebot überbringen, welche die Mauren ablehnen. Noch bevor der Kampf beginnt, erreichen die Mauren Nachrichten über die spanischen Siege, die Übergabe von Toledo und Sevilla, Ildefonsus' großen Ruhm. Dann beginnt der Kampf, die Spanier greifen an, der heilige Jakobus unterstützt sie im Kampf, die Spanier siegen. Die besiegten Mauren unterwerfen sich Ferdinand, dieser zeigt sich als milder Sieger. Der siegreiche König belohnt die Fürsten und das Heer, ein großer Triumph wird veranstaltet, der von Ferdinand Gott gewidmet wird, dem er auch den Sieg zuschreibt.

Zu dieser Haupthandlung gibt es drei Nebenhandlungen, die untereinander nicht verknüpft sind. Die erste dreht sich um Casilda, die Tochter Alemons, des Königs von Toledo. Sie hat Mitleid mit den gefangenen Christen, bringt ihnen – gegen den Befehl des Vaters – Brot. Als sie dabei vom Vater ertappt und gezwungen wird, den Bausch zu öffnen, in dem sie das Brot trägt, sind die Brote in Rosen verwandelt. Casilda hatte schon bisher eine Neigung zum Christentum, die noch verstärkt wird dadurch, dass die Christen ihr ihren Traum, wie sie von ihrer Krankheit des Blutflusses geheilt werden könne, dahingehend gedeutet haben, dass sie durch ein Bad in den Quellen des Märtyrers Vinzentius gesund werden würde. Diese Quellen befinden sich im Herrschaftsbereich Ferdinands. Nach dem Rosenwunder berichtet Casilda dies alles dem Vater, dieser schickt darauf Casilda zu Ferdinand und lässt auf ihren

2 Eine ausführliche Vorstellung und Interpretation sowie eine Edition des lateinischen Textes mit deutscher Übersetzung und einem kurzen Kommentar finden sich in: KRUMP ebd., Bd.I, 37–90 und Bd.II, 6–130.

Wunsch hin auch die gefangenen Christen frei. Casilda wird von Ferdinand freundlich aufgenommen, er deutet ihren Wunsch, Christin zu werden, als gutes Omen für die bevorstehenden Kämpfe gegen die Mauren. Casilda wird an der Quelle geheilt. Engel und der heilige Vinzentius erscheinen ihr und tragen ihr die geistliche Ehe mit Jesus an. Sie entschließt sich, nicht mehr an den Hof zurückzukehren, sondern in der Einsamkeit ein Leben mit Gott zu führen. Parallel zur Casilda-Handlung ist die Bekehrung Zaidas aufgebaut, der Tochter des Königs Benabettus von Sevilla. Zwar leidet Zaida an keiner Krankheit und hilft auch keinen Christen gegen ihres Vaters Anweisungen, doch auch ihr erscheinen Engel und ein Heiliger – Isidor – und bieten ihr die Ehe mit Jesus an, wenn sie sich zum Christentum bekehrt. Die Tochter berichtet dies dem Vater, der ihr den Wunsch gestattet, zu Ferdinand zu gehen und Christin zu werden.

Die dritte Nebenhandlung besteht aus zwei Szenen um Hostianus, den griechischen Bischof. Ihm wird der Sieg Ferdinands mit der himmlischen Unterstützung durch Jakobus gemeldet, doch der Bischof glaubt dies nicht. Nachts erscheint ihm Jakobus und überzeugt den Ungläubigen von der Wahrheit des Berichteten.

In jedem Akt findet sich eine allegorische Szene, im ersten bis vierten Akt je ein allegorisches Präludium, im fünften Akt ist es die siebte Szene. Hier treten die unterschiedlichsten Allegorien auf, die als durchgehendes Thema den Ruhm Ferdinands, seine Wurzeln und die Möglichkeit seiner angemessenen Verkündigung behandeln.[3]

Struktur des Dramas

Typische Hauptmotive der Habsburg-Panegyrik strukturieren die Dramenhandlung. Die Haupthandlung, die Ferdinands Kampf gegen die Mauren enthält, beginnt strenggenommen erst im zweiten Akt. Zwar tritt der König bereits im ersten Akt auf, doch in einer anderen Situation. Die Szenen eins bis drei zeigen ihn als Sieger über seinen abtrünnigen Schwager. Die Tatsache, dass sein eigener Schwager sich gegen ihn gewendet hat und bei den notwendig gewordenen Kämpfen getötet worden ist, belastet Ferdinand; von reiner Siegesfreude und überschwenglichem Triumph ist wenig zu sehen. Der Hauptprotagonist wird zwar als Sieger, nicht aber als strahlender Held dargestellt. Statt eines naiven Helden wird ein Herrscher gezeigt, der mit den Entscheidungen, die ihm sein Amt abverlangt, durchaus zu kämpfen hat:

> ***Ferdi:*** *Ipsis amicis nemo, confidat nimis: Qui mihi sororem coniugem Princeps dedit, Ille mihi sceptrum uoluit ereptum gener Inuitus arma, inuitus tuli fateor.*
>
> ***Seruan:*** *Sed prouocatus.*[4]

Natürlich stellt dies nicht seine Amtsführung in Frage – diese ist vorbildlich –, und er verfügt auch über wichtige Herrschertugenden. Die beiden wichtigsten, die gleich zu Beginn zum Tragen kommen, sind „clementia" und „pietas". Die „clementia" erweist sich, als Ferdinand den Bürgern der besiegten Stadt Gnade gewährt und ihre Vertreter in seinen Rat aufnimmt: *Quam parcere nihil aliud e uotis cadit Mihi FERDINANDO*.[5] Seine „pietas" zeigt sich, als er für sich einen Triumph ablehnt, erst auf Drängen seiner Räte nachgibt, und das nur unter der Bedingung, dass der Triumph Gott gewidmet wird, welcher der eigentliche Sieger und Triumphator ist: *Triumphos accipiat istos DEVS.*[6] Ferdinand wird in diesen drei Szenen des ersten Aktes in den wichtigsten Zügen charakterisiert, die Grundlagen für den kommenden Sieg über die Mauren werden deutlich: seine „clementia" und „pietas" und seine pflichtbewusste Erfüllung des Herrscheramtes. Der kommende Kampf kündigt sich im zweiten Akt an, als ein Bote Nachricht von den Leiden der durch die Mauren bedrängten Christen bringt und der daraufhin zusammengerufene Fürstenrat einstimmig für den Kampf zur Befreiung der unterdrückten Christen votiert. Auch hier zeigt sich wieder die „pietas" des Königs, da er trotz des einstimmigen Votums nicht sofort zum Krieg schreitet, sondern auch die Billigung dieses Unternehmens durch den Himmel und seine Unterstützung erlangen möchte: *Deum Consulere primum rebus in tantis iuuat: Diui Iacobi per celebre templum prius Inuiso, Martem quam caua tuba cano.*[7] Er erhält sie durch den hl. Jakobus, so dass das Ende des zweiten Aktes und der dritte Akt den Kampfvorbereitungen gewidmet sind. In der ersten Szene des vierten Aktes wird der kommende große Kampf und Sieg durch den Sieg einer Heeresgruppe unter Ildefonsus präludiert. Die anderen Szenen spielen vor Coimbra, das auf die Kapitula-

3 Auf mögliche Quellen des Dramas und entsprechende Akzentsetzungen kann hier nicht näher eingegangen werden, vgl. dazu: Krump ebd., Bd. I, S.39–41.

4 Die Stellenangaben zum „Ferdinandus Castellanus" werden künftig wie folgt nachgewiesen: FC vv. 55–59. Sie beziehen sich auf die Edition in: Krump ebd., Bd.II, 6–130.

5 FC vv. 72f.

6 FC v. 74.

7 FC vv. 461–464.

tionsforderung nicht eingeht, so dass es zum Kampf kommt, den die Spanier mit der Unterstützung des Heiligen gewinnen. Immer wieder, bei den Vorbereitungen und im Kampf selbst, kommt die „pietas" Ferdinands zum Tragen. Im fünften Akt ist es wieder die „clementia" gegenüber den besiegten Feinden, durch die sich Ferdinand auszeichnet: *Est pulchra uirtus omnis, at primas habet Clementia, decus illa praecipuum facit.*[8] Die Szenen fünf und sechs erinnern an die entsprechenden Szenen aus dem ersten Akt: Ferdinand lehnt einen Triumph für sich ab, am Ende wird der Triumph doch gefeiert und Gott als dem eigentlichen Sieger gewidmet. „Pietas" und „clementia" erweisen sich also als die wichtigsten Tugenden Ferdinands, die im ersten wie im fünften Akt an herausgehobener Stelle stehen und so besonders betont werden. Der Spanier erscheint von Anfang an als Sieger – als dieser tritt er ja bereits zu Beginn auf –, er führt einen harten Kampf, der Zuschauer hat aber nie den Eindruck, als sei der Sieg der Christen ernsthaft in Gefahr. Doch die Art, in der Ferdinand als nachdenklicher, sorgenvoller, verantwortungsvoller und gläubiger Herrscher präsentiert wird, verhindert, dass aus dem klaren Sieg der Eindruck eines leicht errungenen, aus dem eindeutigen Sieger der Eindruck eines leichtfertigen entsteht. In großem Kontrast zu Ferdinand und den spanischen Christen stehen die Mauren. In vielfältiger und raffinierter Weise wird gezeigt, dass sie den Christen religiös und so auch ethisch und militärisch unterlegen sind. Durch die Qualifizierung der Mauren als Christenverfolger nach der Art Diokletians, ihre Befragung eines Hühnerorakels vor der entscheidenden Schlacht – also ein heidnisch-römisches Ritual im Gegensatz zu Ferdinands christlicher Bitte um Beistand – erscheinen die Mauren wie eine Spiegelung, eine geschichtliche Wiederholung des untergegangenen heidnischen Rom. Damit erhält ihre Niederlage eine historische Dimension, die ihre Unterlegenheit als zwingend erscheinen und indirekt Ferdinand zu einem zweiten Konstantin werden lässt. Dieser historische Assoziationsrahmen fasst gleichsam noch einmal die religiöse, ethische und militärische Überlegenheit der christlichen Seite zusammen, die durch die aufgezeigten Parallel- und Rahmenstrukturen verstärkt wird. Die Überlegenheit der Christen manifestiert sich abschließend noch einmal im fünften Akt bei der Unterwerfung der besiegten Mauren und der von „clementia" geprägten Reaktion Ferdinands.

Gerade unter panegyrischer Perspektive spielen die Chöre eine wichtige Rolle. Sie haben die Funktion, die dargestellte Handlung zu kommentieren und die Verbindung und Übertragung auf eine andere Ebene zu leisten. Das Personal der Chöre besteht aus Allegorien – den Tugenden, „Fama", „Gloria" und „Victoria" –, Herkules und bukolischen Figuren: Hylas, Rosulus, Floridus und Narziß. Das Präludium des ersten Aktes befasst sich vor allem mit der Möglichkeit, den Ruhm Ferdinands angemessen zu verkünden. Dabei wird noch offen gelassen, ob es sich um den Ferdinand des folgenden Stücks oder die anwesenden Habsburger Ferdinande handelt. Dieser erste Chor hat so die Funktion eines Prologs, man wirbt durch den anklingenden Unsagbarkeitstopos um Wohlwollen für die sich anschließende Aufführung und führt geschickt in das Thema des Ruhms der Ferdinande ein:

> ***Fama:*** *His dare triumphum libet, Quos gesta terris euehunt sua; quos dies Vix luce sequitur aurea fulgens* ***Hyl:*** *Dies Quia non triumphos assequi tantos potest, An carmina sequi nostra Fernandos queant? […] Mutam Poësin tanta Maiestas facit Et ipsa multitudo uirtutum obserat, Linguam*.[9]

Das Präludium vor dem zweiten Akt bringt eine zweifache Ausweitung. Herkules sucht nach einem passenden Ort für die Ruhmessäulen Ferdinands. Dabei wird sowohl der ganze Erdkreis als auch der Himmel in Betracht gezogen, von der Verkündigung des Ruhms aus findet eine Ausweitung statt, die das ganze Universum einbezieht:

> ***Herc:*** *Locus inueniri nullus in mundo potest, Qui dignus istis esse monumentis queat. […]* ***Flori:*** *Gloriae non est locus: Excedit omnes terminos uirtus, neque Consistere potest limitibus ullis honor. […]* ***Sapien:*** *Hercules, Cur tristis istas ponere columnas aues In orbe? Coeli postulant ampli situm: Astra sapientes Principes gressu petant*.[10]

Hinzu kommt die historische Dimension. Zum einen wird über Herkules eine Verbindung zu den Habsburgern hergestellt[11], zum anderen gibt es direkt einen ersten Ausblick auf die kommenden österreichischen Ferdinande. Diese Ausrichtung auf den habsburgisch-österreichischen Akzent setzt sich in den folgenden Chören fort. Vor dem dritten Akt tritt die durch Ferdinands „pietas" gebundene „victoria" auf, vor dem vierten Akt sind es die vier Kardinaltugenden als Fürstentugenden. Die Verweise auf die kommenden Habsburger und die wichtige Rolle der „pietas austriaca" sind deutlich.

8 FC vv. 1607f.

9 FC vv. 9–13; 20–22.

10 FC vv. 323f.; 326–328; 339–342.

11 Vgl. dazu: Gerhard BRUCK, Habsburger als „Herculier", in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 50 N.F.14 (1953) 191–198.

Es ist erstaunlich, dass trotz ihrer Bedeutung für das Stück „pietas" und „clementia" nicht als Allegorien auftreten. Sie sind die Haupttugenden, von denen sich alle weiteren Tugenden ableiten, einzig die „pietas" verbürgt den Sieg Ferdinands.[12] Vielleicht ist der Grund dafür die Tatsache, dass Ferdinand selbst als die eigentliche und reinste Verkörperung dieser beiden Tugenden betrachtet wird.

Der Chor des fünften Aktes steht nun nicht mehr als Präludium am Beginn, sondern nimmt die vorletzte Szene ein. Sein Thema ist wieder die Unsagbarkeit der übergroßen Tugend und der Preis der Ferdinande. Die abweichende Plazierung steht in engem inhaltlichen und strukturellen Bezug zum Triumph der folgenden Szene. Dieser wird hier durch die Tugenden auf anderer Ebene präludiert und in engsten Bezug zu den Habsburgern gesetzt. So ist es dann möglich, den Triumph und den Schlusspreis, der in der Logik des Stücks dem spanischen Ferdinand des 11. Jahrhunderts gilt, als Reverenz an die anwesenden habsburgischen Ferdinande zu verstehen, in deren direkten Preis der Schlusschor auch mündet: *Ferdinande mundi uictor / Sic Ibero tene uultum, / Ferdinandus donec alter / Tertiusque surgat orbi: / Tot triumphis nasciturus. / Io paean, Io triumphe.*[13] So gelingt es am Ende durch diesen Brückenschlag von der dargestellten Vergangenheit zur damaligen Gegenwart die vom Autor intendierte Interpretation des präsentierten Dramas in einem glanzvollen Schlusspunkt zusammenfassend deutlich zu machen.

Die Bezüge zu zeitgenössischen Ereignissen[14]

Panegyrik im Jesuitentheater kann nicht losgelöst von der unmittelbar-aktuellen und politischen Situation gesehen werden. Diese spielt im Gegenteil eine große Rolle. Die Aufführung dieses Dramas im Jahr 1630 findet in einer Umbruchphase des Dreißigjährigen Krieges statt.

Ferdinands Macht hat 1629 ihren Höhepunkt erreicht. Mit dem Restitutionsedikt versucht er, das Reich im Sinne monarchischer Vollgewalt umzugestalten. Durch diese Gefährdung der fürstlichen Libertät durch einen kaiserlichen Absolutismus – auch die Erhebung Wallensteins zum Reichsfürsten wurde als Affront gegen die Fürstenlegitimität aufgefasst – tritt aber die Wende ein, die sich 1630 auf dem Kurfürstentag zu Regensburg manifestiert. Die Entlassung Wallensteins wird wegen der Gefahr für den Reichsfürstenstand durch den vor allem auf seinem Heer gründenden kaiserlichen Machtanstieg erzwungen. Ferdinand soll Kriegsführung und Außenpolitik der reichsständischen Kontrolle unterwerfen, muss das Restitutionsedikt suspendieren, und die Kurfürsten verweigern ihm die Wahl seines Sohnes, des Erzherzogs Ferdinand, zum Römischen König „vivente imperatore", also die Sicherstellung der Nachfolge der Habsburger auf dem Kaiserthron. Die Solidarität der Fürsten zur Wahrung ihrer Libertät überwog hier die Konfessionssolidarität. Auf der Rückfahrt von diesem Kurfürstentag nach Wien machen die beiden Habsburger Ferdinande in Passau Station, besichtigen das Jesuitenkolleg und wohnen der Aufführung des hier zu behandelnden Dramas bei.[15]

Die Bezüge dieses Dramas zum zeitgenössischen historischen Kontext sind vielfältig. Das Generalthema ist ein Glaubenskrieg. Im Stück kämpfen die Christen gegen die Mauren – der Aspekt des Kreuzzugs darf dabei nicht übersehen werden –, im Rahmen des Dreißigjährigen Krieges denkt man dabei zum einen an den Kampf gegen die Häretiker, also gegen Protestanten und Calvinisten, zum anderen an den Kampf gegen den Islam, dem sowohl die Mauren aus dem Stück als auch die Türken angehören, die seit der Schlacht von Mohács 1526 eine dauernde Bedrohung darstellen. Die vor allem von den Chören nahegelegte Verbindung von Spanien und Österreich besteht zum einen durch die zwei Linien der Habsburger, zum anderen dadurch, dass Spanien und Österreich die katholischen Mächte in Europa sind, um deren Machtstellung und Dominanz – Spanisch-niederländischer Krieg und Umklammerung Frankreichs durch die Habsburger – dieser Krieg auch geführt wird. In den prophetischen Vorausschauen auf die österreichischen Ferdinande als Nachfolger des spanischen Ferdinand des 11. Jahrhunderts wird die dynastische Kontinuität der Habsburger auf dem Kaiserthron, konkret die Nachfolge Ferdinands III., ohne jeglichen Zweifel dargestellt. Gerade die Sicherung dieser Kontinuität

12 FC vv. 715f.; 722: „Victor: Captiuam pietas, pietas me compede uincit Principis Hispani […]. Narc: […] Solus aeternum pietate Victor."

13 FC vv. 1791–1796.

14 Selbstverständlich kann hier nur eine äußerst verknappte und auf die für das Verständnis des Dramas notwendigen Perspektiven und Hintergründe zugeschnittene Darstellung gegeben werden, vgl. dazu: Heinz Schilling, Aufbruch und Krise. Deutschland 1517–1648, Berlin 1988, 317–464.

15 Siehe Alexander Erhard, Geschichte der Stadt Passau, Passau 1861/1863, Bd. I, 246f. Der Besuch der beiden Ferdinande wird auch in den *Litterae annuae* für 1630 (WNB 13564, fol. 63r) erwähnt, vgl. Historischer Spielplan in Krump (wie Anm.1) Bd. I, 23–36.

war durch die in Regensburg verweigerte Wahl „vivente imperatore“ durch die Kurfürsten in Frage gestellt, zumindest unsicher, und in die Zukunft verschoben worden. Da Maximilian von Bayern der Schwager Ferdinands ist, liegt eine entsprechende Identifizierung mit dem Schwager des Dramas nahe, der Ferdinand in den Rücken gefallen ist. Wie eine Mahnung an die beiden Exponenten der katholischen Partei kann von daher die Feststellung des Bendechil klingen, dass Ferdinand stets Hinterhalte im eigenen Haus zu fürchten habe und deshalb in seiner Kampfkraft geschwächt und für die Mauren weniger gefährlich sei.[16]

Interessant ist auch die Reihe der Ferdinande, wie sie in den entspechenden Passagen der Chöre präsentiert wird. Der erste Ferdinand ist nach der dort präsentierten Logik der spanische Kämpfer gegen die Mauren, auf ihn folgen der zweite und der dritte habsburgische Ferdinand. Damit ist der tatsächliche Ferdinand I. geschickt ausgeklammert. Es wird also eine herrscherliche Kontinuität präsentiert, die katholisch-kämpferisch und gegenreformatorisch akzentuiert ist. Der zu protestantenfreundliche Ferdinand I., der für den Passauer Vertrag, den Augsburger Religionsfrieden und die „Constitutio Ferdinandea“ verantwortlich zeichnete, wird dezent übergangen.[17] Die Aussagen, die das Drama für die so zu ihm in Beziehung gesetzte historische Gegenwart trifft, beziehen sich auf den Krieg gegen die Feinde des Christentums beziehungsweise der katholischen Kirche, in dem die rechte Partei mit der Hilfe Gottes siegen wird. Garant für diesen Sieg ist die habsburgische Dynastie, die vor allem durch ihre „pietas“ den Sieg erringen wird.

Der Krieg und seine Rechtfertigung

Obwohl die eigentlichen Kampfszenen einen erstaunlich geringen Anteil am Drama haben – gekämpft wird nur in der ersten, neunten und zehnten Szene des vierten Aktes –, ist die Rechtfertigung des Krieges eines der zentralen Themen. Dabei wird zum einen der Krieg gegen den Schwager im Nachhinein kritisch betrachtet, und doch für unvermeidbar erklärt. Zum anderen wird die Kriegserklärung an die Mauren ausführlich diskutiert und abgewogen, so dass die „theoretische“ Vorbereitung auf den Krieg gegenüber dem tatsächlichen Kampf ein Vielfaches an Raum einnimmt.[18]

Die Jesuiten unternahmen keinen Versuch, die sie umgebende, teils brutale Realität aus ihrem Theater herauszuhalten. Die Ereignisse in Böhmen und der Krieg sind im Hintergrund, direkt oder indirekt – über historische Analogien – in den Dramen gegenwärtig.[19] Der Passauer „Ferdinandus Castellanus“ von 1630 zieht nicht nur eine Art Bilanz nach zehn Jahren Kampf,[20] sondern in massiver, beinahe schon penetranter Weise wird die Rechtfertigung des Krieges behandelt. Der vom siegreichen Ergebnis her im Rückblick reflektierte Kampf gegen den sich empörenden Schwager im ersten Akt bringt bereits in konzentrierter Form die wesentlichen Aspekte der Begründung des Krieges. Der Schwager hat sich empört, hat sich an fremdem Gut vergriffen[21]; da es sich bei diesem Schwager wohl um einen Christen wie Ferdinand handelt, also ein Krieg unter Christen stattgefunden hat, darf man an den Krieg zwischen Katholiken und Protestanten denken und bei diesem Übergriff auf fremdes Gut das „reservatum ecclesiasticum“ und seine Nichtbeachtung durch die Protestanten assoziieren. Damit hat der Schwager den Kampf verursacht, Ferdinand hat nur wider Willen, aber eben provoziert, zu den Waffen gegriffen.[22] Er ist damit kein Aggressor, führt keinen Krieg aus imperialistischen Beweggründen, ja er kämpft sogar in Gehorsam gegenüber Gott: *Nec abnuendum si dat imperia DEVS, Nec appetendum*.[23] Das Herrschaftsverständnis wird in diesem Zusam-

16 FC vv. 142f.: „Bendech: Neque Ferdinando REGE: Fraternas habet Vt metuat ille semper insidias domi.“

17 Jean-Marie Valentin, der dieses Passauer Drama kurz bespricht, deutet die historische Perspektive der vorletzten Szene im Hinblick auf Ferdinand I. und III.: „Dans l'avant-dernière scéne […] la projection du monde espagnol sur l'Autriche déborde soudainement le cas du seul Ferdinand II pour englober aussi Ferdinand I et le futur Ferdinand III. C´est une manière d´exprimer la permanence de l' idée impériale catholique en associant au triomphe le frère du plus puissant des Habsbourg et le fils de l' empereur régnant.“ (Jean-Marie VALENTIN, Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande [1554–1680]. Salut des âmes et ordre des cités, Bern 1978, 682). VALENTIN vertritt also eine andere Ansicht hinsichtlich der Deutung des genannten Ferdinand I.

18 Ein ausführlicher Exkurs zum Krieg in den Lehren der Societas Jesu und im Barockdrama findet sich in: KRUMP (wie Anm. 1) Bd.I, 51–54.

19 Zum Jesuitentheater im Dreißigjährigen Krieg vgl. VALENTIN (wie Anm.17) 665–706.

20 Laut Valentin ist der Grazer „Josephus Patriarcha“ von 1617 die ihm am nächsten kommende Antizipation, wobei sich allerdings der „Ferdinandus Castellanus“ durch die Suche nach Bezugspunkten in der spanischen Geschichte auszeichnet, vgl. VALENTIN ebd., 680. Valentin identifiziert den Titelhelden allerdings mit Ferdinand III., König von León und Castilien, der 1671 heilig gesprochen wurde, was meines Erachtens unzutreffend ist. Die dem Stück mit aller Wahrscheinlichkeit zugrunde liegenden Quellen sprechen eher für Ferdinand I.

21 Vgl. FC vv. 42f.

22 Vgl. FC vv. 55–59.

23 FC vv. 80f.

menhang deutlich an die Religion gekoppelt, die tiefsten und eigentlichen Beweggründe alles Handelns des Herrschers sind religiöser Art, hinter allem steht der jesuitische Wahlspruch „Omnia ad majorem Dei gloriam“: *Illius [Dei] honori fero Nubem lapillis Indici ponti grauem*.[24] Wird Ferdinand damit hinsichtlich des Krieges weitestgehend entlastet, sogar gerechtfertigt, so runden seine Tugenden, vor allem seine „clementia“ gegenüber den Besiegten, das Bild des Herrschers positiv ab. Was hier in nuce gezeigt worden ist, wird in extenso in den weiteren vier Akten am Beispiel des Krieges gegen die Mauren dargestellt, der Vorbereitung zur Erklärung dieses Krieges, ihrer gründlichen bis langwierigen Abwägung durch den König und die Betonung seines Kampfes für Gott und in dessen Auftrag.[25] Der Krieg gegen die Mauren – man darf hier sowohl an die Türken als auch an die Protestanten denken – wird auf mehreren Ebenen motiviert. Anlass ist die Verfolgung der Christen, von denen Ferdinand über einen Boten zu Hilfe gerufen wird:

> *Rex ipse tantis Medicus aerumnis adest, Inuicte Princeps orbis Hispani caput Te Christiani supplices unum rogant, Te te precantur, qui malis tantis potes Unus mederi, solus afflictis potes*.[26]

Mitchristen sind bedrängt, die Mauren erweisen sich nicht nur als ihre Feinde, sondern als Feinde Christi.[27] Der König ist nicht nur weit davon entfernt, imperialistischer Absichten verdächtig zu sein, sondern er ist sogar Werkzeug Gottes, Gott selbst rät zum Krieg, die Hilfe des Himmels und der Natur werden verheißen: *Accende bellum: ueniet à coelo cohors Tibi militaris: martios castris tuis Ventos, ab antris Oeolus mittet.*[28] Der Krieg wird als Arzt betrachtet, der das Übel der „discordia“ beseitigt, die durch die Verschiedenheit der Religionen entstanden ist:

> ***Ferdi:*** *Proceres potentes regna sunt misero loco Diuersa quando religio duces agit: Vnius urbi non lege concordant Dei Ciues, nec uno legis humanae iugo Tenentur, ut non audeant quicquid. Fides Diuina cum uacillat, humana interit. […]* ***Seruan.*** *[…] perfidi Reges cadent, Tanti chirurgus esse Mars potest mali*.[29]

Der angestrebte Zustand lässt sich mit dem Schlagwort „ein Gott, ein Glaube, ein König“ umreißen.[30] Und dennoch zögert Ferdinand, zum Kampf zu blasen. Trotz dieser Sachlage und trotz der einhelligen Zustimmung seines Fürstenrates zum Krieg will er Gott respektive den hl. Jakobus um Rat fragen: Er vertraut Gott mehr als seinen fürstlichen Räten.[31] Ferdinand erklärt den Glauben als sein oberstes Ziel: *Vt Christiana floreat Ibero fides Istum cruorem deuoueo supplex Deo, Aramque tango iureiurando sacram*.[32] Seine höchste Rechtfertigung erfährt der Krieg dann auch in der Erscheinung des hl. Jakobus. Gott ist für den Krieg – Ferdinand wird also Gotteskrieger sein –, er wird den Kampf unterstützen: *O Ferdinande Coelo / Confise nuda ferrum: / Tibi Deus bellabit*.[33] An dieser Stelle ist ein bemerkenswerter Verweis auf die kommenden Kämpfe von Ferdinand II. und III. eingefügt: *Erunt beata lustra, / Cum Ferdinandus alter, / Et Tertius pugnabit.*[34] So erhalten die von diesen beiden Habsburgern zu verantwortenden Kämpfe beziehungsweise der Dreißigjährige Krieg überhaupt die höchstmögliche Rechtfertigung als von Gott gewollte Kriege. Diese betonte und ausführliche Rechtfertigung des Krieges und ihre enge Beziehung zum Herrschaftsverständnis, lassen das Stück in dieser Hinsicht als Dramatisierung des Wahlspruchs Kaiser Ferdinands II. erscheinen: „Legitime certantibus corona“.[35] Die Aspekte des Kampfes, seiner Rechtmäßigkeit und der Herrschaft stehen hier wie im Drama in engem Zusammenhang. Diese Rechtfertigungsstrategien werden nun in den folgenden Akten permanent bis penetrant wiederholt, es folgt eine unendliche Variation der genannten Aspekte.[36] Hinzu kommt, dass diese direkt auf den Krieg gegen die Mauren bezogenen Rechtfertigungen ins Prinzipielle ausgeweitet werden, indem die Tugenden und die Mission Ferdinands miteinbezogen werden.[37] Der Krieg wird nicht nur von Gott, sondern auch von der Tugend befohlen, insbesondere die „pietas“ verbürgt die „victoria“[38], die Herrschaft „gratia Dei“ führt dazu, dass die Sache Gottes immer die Sache des Königs ist: *Imperia Numen tribuit ac aufert: nihil Felicitatis esse sine Deo potest. […] Pro Ferdinando Rege; pro*

24 FC vv. 83f.

25 Vgl. FC vv. 380–382.

26 FC vv. 369–373.

27 Vgl. FC vv. 400f.

28 FC vv. 407–409.

29 FC vv. 393–398. 420f.

30 Vgl. FC vv. 406 ff.

31 Vgl. FC vv. 461–464.

32 FC vv. 578–580.

33 FC vv. 585–587.

34 FC vv.591–593.

35 W. De Porta, Die Devisen und Motto der Habsburger, Wien 1887, 53, vgl. dazu 2 Tim 2, 5.

36 Vgl. FC vv. 648–650; 655–657; 1064 u.ö.

37 Vgl. FC vv. 663f.; 900f.

38 FC vv. 702; 721f.: „Pietas Iberi Principis pennas ligat […]. Solus est felix ita Ferdinandus, solus aeternum pietate Victor.“

IESV fide Bellato miles: ipse quia causam DEVS Defendere suam debet.[39] Gott ist der eigentliche Kämpfer und Sieger. So wird der Kampf zum Gottesdienst, selbst wenn er sich gegen Verwandte, das heißt gegen Mitchristen, richtet.[40] Der Glaube ist Kriegsgrund und Kriegsziel[41], nichts anderes, wie auch nach dem Sieg nochmals betont wird: *Humiles sceptra defendunt mea, Sternunt superbos: nec aliud mihi libet, Quàm Christianam semper augeri fidem*"[42] Der Krieg kann von daher nur vermieden werden, wenn auch ohne Kampf dieses Ziel erreicht wird, nie aber kann es Frieden gegen den Glauben geben, das zeigt sich in der Ablehnung des Friedens- und Bündnisangebots von Casildas Vater,[43] und in der Kapitulationsforderung an die Mauren in Coimbra.[44] Die „clementia" kommt erst nach dem Erreichen dieses Zieles zum Tragen,[45] vorher wird der Kampf brutal, grausam und bis zur endgültigen Unterwerfung des Feindes geführt:

> ***Ilde:*** *Deo Confisus armis aggredior. Hostis fugit. Insequere miles; impigro ferro neca; Perime; trucida; […]* ***Nun.*** *[…] Sanguine rubescunt aquae; Per quas pudendum profugium cepit furor Hostilis: agri mortuis horrent. Ita Pro Ferdinandi gloria coelum stetit.*[46]

Der Krieg erfährt eine Aufladung mit hohen Idealen, mit religiösen Beweggründen und Zielen, erhält eine transzendente Dimension. Dies hat auch Auswirkungen auf das Bild der eigentlich Kämpfenden, der Heerführer und Soldaten. Laut Drama kämpfen sie aus Treue, nicht aus Gewinnsucht[47], man darf hier einen kleinen Seitenhieb auf Maximilian I. und Wallenstein sehen, die ihren Kampf für die rechte Sache niemals zum eigenen Schaden führten.

Die Bezüge zur aktuellen Situation – zum Dreißigjährigen Krieg – der durch die Analogie in gleicher Weise wie der Krieg Ferdinands gegen die Mauren gerechtfertigt wird, diese Bezüge werden vor allem durch die Ausblicke auf die kommenden österreichischen Ferdinande hergestellt. Durch diese „Habsburger-Prophetien" kommt ein zweiter, mit dem hier erläuterten ersten Aspekt eng verbundener Motivkomplex ins Spiel.

Habsburg-Glorifikation

Das Drama „Ferdinandus Castellanus" gehört zum großen Bereich der poetischen Panegyrik für die Habsburger.[48] Einen Teil der lateinischen Panegyrik bilden die Jesuitendramen – am bekanntesten sind die „ludi caesarei" von Nikolaus Avancini. Doch außer dieser bekannten Spitze des Eisberges, gibt es eine große Menge unbekannterer Dramen, die sich nichtsdestoweniger durch den geschickten Umgang mit gängigen Topoi der Habsburg-Panegyrik, deren raffinierte Kombination und die Anpassung neuer Stoffe an diese auszeichnen.[49]

Das vorliegende Drama gibt selbst deutliche Hinweise auf seine Intention. Der Stoff aus der spanischen Geschichte, die Namensgleichheit des Hauptprotagonisten im Stück mit dem amtierenden habsburgischen Kaiser und seinem Sohn und schließlich die direkten Hinweise in den Chören auf die österreichischen Ferdinande steuern die Rezeption der Zuschauer sehr eindeutig.

39 FC vv. 1108f; 1132–1134.

40 Vgl. FC vv. 1293–1300.

41 FC vv. 1342–1344: *Christianam fidem ubi complexi fueritis aliud iubere non statuit.*

42 FC vv. 1592–1594.

43 FC vv. 641–644: *Algiro: Diue Rex pacem cupit habere tecum. Ferdi. Ni colat Iesum, nequit habere pacem: Quisquis inimicus Deo est Iesuque nostro, semper est hostis mihi.*

44 Vgl. FC vv. 1315f.; 1322f.

45 Auf diese Grenzen der „clementia" verweist auch Veronika POKORNY, Clementia Austriaca. Studien zur besonderen Bedeutung des Clementia Principis für das Haus Habsburg, Diss. phil. Wien 1973, 78: „Für den Geist der absolutistischen Gegenreformation gibt es also klare Grenzen der Clementia. Die Pflichten der Pietas, die katholische Religion zu verteidigen, auch mit Feuer und Schwert, gehen vor. Und an der Gehorsamspflicht der Untertanen ist nicht zu rütteln. Beim Objekt der Clementia muss der Wille, ein getreuer Untertan zu werden, gegeben sein, Clementia ist eine Tugend des absoluten Herrschers, sie darf nicht soweit gehen, dass den Regierenden Rechte entzogen werden, und dafür der Untertan neue Rechte erhält."

46 FC vv. 1139–1142; 1148–1151.

47 FC vv. 1638f.: *Auguste Genitor, nulla uirtuti potest satis esse Merces, nec agitur fides lucro.*

48 Ein Forschungsprojekt von Elisabeth Klecker und Franz Römer am Institut für klassische Philologie der Universität Wien befasst sich mit der Erfassung und Erschließung der ganzen Bandbreite der lateinischen poetischen Habsburg-Panegyrik; vgl. Franz RÖMER / Elisabeth KLECKER, Poetische Habsburg-Panegyrik in lateinischer Sprache. Bestände der Österreichischen Nationalbibliothek als Grundlage eines Forschungsprojekts, in: biblos 43 (1994) 183–203.

49 Zur Verwendung ähnlicher panegyrischer Strategien in der bildenden Kunst, insbesondere bei Herrscherporträts, vgl. Elisabeth von HAGENOW, Das allegorisch kommentierte Herrscherbildnis – Herrscherpropaganda in den Konfessionskriegen des 16. und 17. Jahrhunderts, in: 1648 – Krieg und Frieden in Europa, hrsg. von Klaus Bußmann und Heinz SCHILLING, Münster–Osnabrück 1998, Textband II, 61–68.

Ein erster etwas genauerer Blick auf die Zeichnung des spanischen Ferdinand des 11. Jahrhunderts führt schon näher zu den Feinheiten und den typischen Schwerpunkten und Akzenten der Habsburger-Glorifikation der Frühen Neuzeit. Auffällig sind die hervorstechenden Tugenden der „pietas" und der „clementia", die Präsentation als „miles christianus" im Kampf für den rechten Glauben, die tiefe Gläubigkeit und Verehrung des heiligen Jakobus und der Jungfrau Maria und die Verteidigung des Altarsakraments gegenüber den Mauren, deren Kriegsschwur in der dritten Szene des dritten Aktes – mit den dabei praktizierten Riten mit Brot und Wein – sie insbesondere in dieser Hinsicht als Frevler erscheinen lässt.[50]

Da die „pietas" zur zentralen Kategorie für das Selbstverständnis der österreichischen Herrscher wurde, ist es nur folgerichtig, dass diese Tugend nicht nur bewusst gepflegt, sondern auch in die eigene Vergangenheit, die Geschichte der Dynastie zurückprojiziert wurde, Vergangenheit und Zukunft der Habsburger unter dieser Kategorie betrachtet und gedeutet wurden. Doch die Tugend der „pietas" ist keine österreichische Erfindung, auch wenn sie von den Habsburgern in spezifischer Weise akzentuiert wurde. Bereits in der Antike galt sie als höchste Herrschertugend, die sich wiederum vom „pius Aeneas" herleitete. Die Verknüpfungen, die sich für Repräsentation und Panegyrik der Habsburger zwischen österreichischer und antiker „pietas", Aeneis-Adaption und allgemeiner Vergil-Rezeption in diesem Bereich ergaben, sind vielfältig und komplex.

Die intensive Rezeption der Aeneis bot sich nicht nur wegen der „pietas" an, sondern auch, weil eine der vielen Theorien zur Genealogie der Habsburger ihre trojanische Abstammung annahm.[51] Auf die vielen Details einer indirekten Aeneis-Adaption im „Ferdinandus Castellanus" einzugehen, würde hier zu weit führen.[52] Nur auf zwei Aspekte soll hier näher eingegangen werden, auf die genealogischen Verknüpfungen von Vergangenheit und Gegenwart und auf die Ähnlichkeiten zwischen den Hauptfiguren, Ferdinand und Aeneas.

Ein ganz wesentlicher Aspekt der Aeneis liegt in der historischen Dimension begründet. Vergil schrieb ein Epos, das in mythischer Vergangenheit angesiedelt ist und in dem vor allem durch die drei großen Vorausschauen in die Zukunft – die Trostrede Jupiters an Venus (Buch I), die Heldenschau (Buch VI) und die Schildbeschreibung (Buch VIII) – die Geschichte des römischen Weltreiches bis zur Gegenwart umrissen wird, in der Vergil schreibt. Der Status quo der Zeit des Autors und der zeitgenössischen Leser erhält so den Charakter eines erreichten Ziels, das seit mythischer Zeit angestrebt wird. Das Erreichen dieses Ziels, das heißt die Zeit des Augustus, ist somit Gipfel und Höhepunkt einer teleologischen historischen Bewegung. Die Gründung Roms, seine Geschichte und ihr Höhepunkt im Prinzipat des Augustus sind die Erfüllung der dargestellten Handlung. In ihr finden sich auch Hinweise für den zeitgenössischen Leser, wie er bestimmte Ereignisse und Gestalten der römischen Geschichte, insbesondere der Zeitgeschichte, mit solchen der Erzählung verbinden soll und wie letztere diese präfigurieren.

Unterstützt wird diese Intention Vergils durch rezeptionssteuernde genealogische Konstruktionen, durch die Augustus zum Nachkommen des Aeneas wird. Eine typologische Beziehung zwischen beiden wird vor allem über Eigenschaften und Verhaltensweisen („pietas" und „clementia") erreicht, die Aeneas auszeichnen und in Augustus zur höchsten Entfaltung kommen. Die immer wiederkehrenden Verweise auf die „nepotes" unterstützen diese Sichtweise.[53] Zurückprojiziert in die mythische Vergangenheit werden Aussagen über die Zukunft Roms, den Verlauf seiner Geschichte, die so, vom Zeitpunkt der Entstehung des Epos aus betrachtet, den Charakter von „vaticinia ex eventu" annehmen. Es sind dies beispielsweise die Rede des Helenus (III, 462ff.), Didos Fluch, der die Feindschaft zwischen Rom und Karthago andeutet (IV, 612ff.), und Jupiters Verheißung, dass Aeneas den ganzen Erdkreis unterwerfen soll (IV, 229ff.). Eine noch weiter zurückgreifende historische Dimension – die ursprüngliche Herkunft der Dardaner aus Italien – verhindert, dass sie bei der Landnahme in Italien als Aggressoren erscheinen. Ihr Anspruch auf Land und Herrschaft ist historisch begründet, sie rauben nicht fremdes Land, sondern kehren in ihre Urheimat zurück (III, 94).

Ähnlich ist das Verhältnis zwischen der dargestellten Handlung, die in der Vergangenheit angesiedelt ist, und der immer wieder in das Stück eingebundenen Gegenwart auch im „Ferdinandus Castellanus". Es

50 Genaueres zu den hier aufgeführten Schlagworten in: Krump (wie Anm.1) Bd.I, 59–73.

51 Grundlegend zu den unterschiedlichen Habsburg-Genealogien: Alphons Lhotsky, Apis Colonna. Fabeln und Theorien über die Abkunft der Habsburger, in: ders., Aufsätze und Vorträge, Wien 1971, Bd. II, 7–102.

52 Vgl. dazu Krump (wie Anm.1) Bd.I, 64–73.

53 Vgl. etwa Aeneis III, 154, 409, 505; IV, 629.

gibt in den Chören Ausblicke von der Zeit des 11. Jahrhunderts in die zeitgenössische Gegenwart des Habsburger-Reiches des 17. Jahrhunderts. Dies erzeugt den gleichen Effekt wie bei Vergil: Die Geschichte erscheint als teleologisch auf den Zustand der damaligen Gegenwart hinlaufend, Ereignisse der Vergangenheit und der Gegenwart werden in diese Konstruktion eingeordnet. Die Lenkung der Geschichte durch die göttliche Providenz[54] tritt im Jesuitendrama stärker hervor, da der Faktor verfeindeter, gegnerischer Götter ausgeschaltet ist. Vor allem über die Eigenschaften der „pietas" und „clementia" werden typologische Beziehungen hergestellt. Sie sind sowohl Ferdinand I. von Kastilien als auch den beiden Habsburger Ferdinanden eigen, in der Habsburger-Panegyrik der Zeit werden sie als typische Tugenden des Hauses reklamiert. Sie schlagen aber auch den Bogen zur Aeneis und zu deren Typologien, so dass über diese Verbindung auch Beziehungen zwischen den Herrschern des 17. Jahrhunderts und Aeneas und über diesen wiederum zu Augustus entstehen.

Die Intentionen, mit denen der Autor des Jesuitendramas die Wurzeln von Gegenwärtigem in Vergangenes zurückprojiziert, über bestimmte Tugenden Typologien konstruiert, sind denen Vergils vergleichbar. Durch diese spezifische historische Dimensionierung kann der Eindruck eines gegenreformatorischen Gründungsmythos der Habsburger entstehen. Da durch die Tugenden der historische Rahmen noch weiter in die Vergangenheit bis zu Augustus und Aeneas geöffnet wird, erhält das Drama den Charakter einer Fortsetzung und Aktualisierung des römischen Staatsmythos. Hinzu kommt ein Zug zur Überbietung von Vergils Werk, und zwar dadurch, dass im Barock die Zeit des Christentum als qualitativ höherwertig gegenüber der heidnischen betrachtet wird.[55]

Die Ähnlichkeiten zwischen Aeneas und Ferdinand I. von Kastilien sind nicht zu übersehen. Auch der Spanier ist bei seinem ersten Auftreten kein strahlender Held, er ist zwar siegreich, aber der Akzent liegt eher auf der Nachdenklichkeit, dem Pflichtbewusstsein des Herrschers. Mit seiner „pietas" und „clementia" kämpft er gegen „furor" und „ira" der Mauren. In sich selbst muss dieser allerdings nicht den „furor" überwinden, sondern Zweifel, ob er den Mauren den Krieg erklären soll. Diese Unsicherheiten über seine Mission werden durch die Erscheinung des heiligen Jakobus beseitigt. Die meisten Aussagen, die weit in die Zukunft bis zu den Habsburgern des 17. Jahrhunderts weisen, sind in den Szenen der Allegorien angesiedelt und somit nicht den Protagonisten, nur den Zuschauern zugänglich.[56] Doch auch in anderen Szenen finden sich Andeutungen dieser Art, deren ausführlichste die Offenbarung an Casilda darstellt.[57] Das Wissen über die Mission der Habsburger wird also bei den Zuschauern konzentriert, dient somit wesentlich direkter als Deutungsfolie als bei Vergil, der diese Rezeptionssteuerung eleganter in sein Epos integriert.

Wie Aeneas, so wird auch Ferdinand I. als „pater" bezeichnet. Wie Aeneas ist er dies in mehrfacher Hinsicht: gegenüber seinen Söhnen Ildefonsus und Alfonsus, gegenüber seinem Volk. In auffälliger Weise ist sein Verhältnis zu seinen Soldaten und zu den Unterworfenen väterlich.[58] Schließlich ist er natürlich der „Stammvater" der kommenden Habsburger. Eine „Apotheose" wird in den Chören und in der Offenbarung, die Casilda erfährt, auch diesem Ferdinand verheißen:

> *Bene Regina speres, uictor est consors tori Casti futurus. Cecinit hoc coelum mihi. Sed fata post non temporis longum sua (o parce dictis) oppetet: quem non capit Satis ampla tellus, aetherem uictor petet.*[59]

Diese Entrückung wird auf anderer Ebene in der Diskussion um die angemessene Verkündigung des Ruhms in den Chören aufgegriffen. Nicht nur Ferdinand I. von Kastilien wird zu Aeneas in Beziehung gesetzt, auch Ferdinand II. ist in diese Betrachtung miteinzubeziehen. Er wird als pflichtbewusst, nachdenklich, eher zögernd als entscheidungsfreudig beschrieben, dem Rat von Vertrauten und vor allem von seinem Beichtvater Lamormaini soll er sehr aufgeschlossen gewesen sein. Zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges ist er zwar in der Schlacht am Weißen Berg siegreich, aber er ist dies in völliger Abhängigkeit von den Truppen Maximilians I. von Bayern, auch er also ein Sieger, aber kein strahlender. Die Mission, die er als Habsburger und als Kaiser zu erfüllen hat, ist klar: Es geht um die Rekatholisierung des Reiches, um das Vorantreiben der Gegenreformation und um den Erhalt und Ausbau des habsburgischen Weltreiches. Dass er, der als beson-

54 FC vv. 166.168: *Semper à coelo uigil nos aliquis oculus cernit; ut flucuts aquae non insolescant ille sapienter uidet.*

55 Diese Einschätzung berührt selbstverständlich nur den durch das Christusereignis erreichten qualitativen Unterschied der Zeit des Christentums zur heidnischen Antike. Eine Übernahme dieser Wertung auf andere Bereiche verbietet sich in Anbetracht der literarischen Qualität des hier vorliegenden Dramas.

56 FC vv. 348f.; 357f.; 1715–1717; 1751–1773.

57 Vgl. FC I/3, II/6, IV/2, V/3, V/8.

58 Valentin spricht sogar von der Verherrlichung eines habsburgischen Paternalismus, vgl. VALENTIN (wie Anm.17) 681.

59 FC vv. 1216–1221.

ders fromm geschildert wird, über die Tugend der „pietas" verfügt, ist selbstverständlich, alle Habsburger tun es. Auch Ferdinand II. ist „pater" – für seinen Sohn Ferdinand III., als Herrscher für sein Volk und als Glied in der dynastischen Kontinuität der Habsburger.

Zentrale Momente der Herrschaftsauffassung in diesem Drama sind von der Vergil-Rezeption in der Panegyrik geprägt. Dies ist zum einen der Gedanke der Teilung der Herrschaft zwischen Gott und dem Kaiser, die letzterem nicht nur die ganze Welt als Herrschaftsgebiet zuweist, sondern ihn damit auch in die religiöse und konfessionelle Verantwortung nimmt. In der Barockpanegyrik steht dafür ein vermeintliches Augustusepigramm Vergils: *Iupiter in caelis, Caesar regit omnia terris*.[60] Näher bestimmt wird im vorliegenden Drama die Ausübung dieser Herrschaft durch ein Aeneis-Zitat, das die rechte Anwendung der „clementia" zum Inhalt hat: *Ita subiectis parcite Reges / Atque superbos debellate*[61] zitiert das bekannte *parcere subiectis et debellare superbos.*[62] Hier ist dieses Zitat der „Temperantia" in den Mund gelegt, die damit den aristotelischen Gedanken der „aurea mediocritas" verbindet: *Cum iustitia mansuetudo / Vbi miscetur, media regum / Tutè patrium sede locatur.*[63] Nur das rechte Maß an „clementia" verbürgt die gute Regierung, die παραβασιο sowohl das Zuviel als auch das Zuwenig an Milde, führt ins Verderben.

Die Aeneis-Adaption in diesem Jesuitendrama erfolgt also zum einen über direkte und konkrete Parallelen und Anspielungen. Zum anderen arbeitet das Theaterstück aber auch mit der Eröffnung eines großen Assoziationsraumes eben durch die Verwendung dieser konkreten Elemente. Ohne dass sie im Drama jemals mit Namen genannt werden, sind Troja und Aeneas, Rom und Augustus präsent – und alle mit ihnen verbundenen Eigenschaften, alle ihre Taten und deren Deutung durch Vergil und durch die barocke Panegyrik. Präsent sind aber auch das habsburgische Spanien, die Geschichte des Hauses Österreich mit ihren großen Gestalten: Rudolf von Habsburg, Kaiser Karl V., der „Spanier" und erste Habsburger, in „dessen Reich die Sonne nicht unterging", schließlich Ferdinand II., der gerade dazu angesetzt hatte, den Protestantismus im Reich zu vernichten, und Ferdinand III., der sowohl die Dynastie – und damit die Geschichte seit Aeneas und Augustus – als auch die begonnene Gegenreformation weiterführen wird.

Obwohl im „Ferdinandus Castellanus" kein typischer Stoff der explizit an die Antike anknüpfenden Panegyrik, wie zum Beispiel der Konstantin-Stoff, verwendet wird, ist doch deutlich geworden, dass dieses Drama in der Tradition der an der Antike – speziell an Vergil – orientierten Huldigungen steht. Die vorkommenden Tugenden, die für den Bezug auf diese Tradition eine wichtige Rolle spielen, werden nicht in der Art eines Fürstenspiegels präsentiert, der diese und mit ihnen notwendig verknüpfte politische Verhaltensweisen vom Herrscher lediglich einfordert. Das schwingt natürlich im Hintergrund mit, doch es überwiegt der Lobpreis auf die Habsburger Ferdinande, die über diese Tugenden bereits verfügen. Der Lobpreis überwiegt die „adhortatio". Damit fällt unser Stück in eine spezifische Phase der Jesuitendramatik für Habsburg, die Ruprecht Wimmer anhand des Konstantin-Stoffes analysiert hat.[64] Der uns interessierende Zeitabschnitt beginnt laut Wimmer mit dem Prager „Constantinus" von 1617 und dem Grazer „Josephus Patriarcha", ebenfalls 1617, die zur Huldigung für Erzherzog Ferdinand – den späteren Ferdinand II. – anlässlich seiner Krönung zum König von Böhmen aufgeführt wurden. Wimmer sieht hier eine Verlagerung von der Theologie zur Konfessionspolitik, zur „namentliche(n) Huldigung an einen katholischen Fürsten, der als Protector ecclesiae nunmehr außerhalb jeder kirchlichen Bevormundung steht".[65] Wimmer sieht darin eine Tendenz, die ihren Höhepunkt in der Glorifikation der Habsburger durch Avancini – etwa in dessen „Pietas victrix" – erlangt. Der Passauer „Ferdinandus Castellanus" zeigt, obwohl er das älteste der erhaltenen Passauer Dramen ist, im Gegensatz zu den Stücken Avancinis und Maurispergs[66] tatsächlich die geringsten Tendenzen zu Belehrungen, zur didaktischen Übermittlung jesuitischer Staatslehre, sondern kommt in seiner Habsburg-Panegyrik den vom Wimmer beschriebenen Akzenten sehr nahe. Besonders auffällig ist das Fehlen von Vertretern der Kirche. Der einzige Kleriker ist der griechische Bischof Hostianus, der eine

60 Zur Verwendung dieses vermeintlichen Augustusepigramms Vergils in der Habsburg-Panegyrik vgl. Elisabeth Klekker, Divisum Imperium, „Vergils" Augustus-Epigramme in der neulateinischen Panegyrik, in: Wiener Studien 109 (1996) 258ff.

61 FC vv. 1766f.

62 Aeneis VI, 853.

63 FC vv. 1768–1770.

64 Ruprecht Wimmer, Constantinus redivius. Habsburg im Jesuitendrama des 17. Jahrhunderts, in: Die Österreichische Literatur (1050–1750) hrsg. von Herbert Zeman, Graz 1986, 1093–1116.

65 Wimmer ebd., 1109.

66 Antonio Maurisperg, Deodatus a Deo Datus Nolanae Urbi Episcopus" (1713), interpretiert und ediert in Krump (wie Anm.1) Bd.I, 159–185 und Bd.II, 154–236.

strukturell wichtige, aber für das Hauptgeschehen bedeutungslose Rolle spielt. Der Klerus wird durch diesen einzigen Vertreter im Drama eher desavouiert, als dass er dadurch eine Ehrenrettung erführe. Die Vermittlungsrolle der Kirche ist durch die direkte Kommunikation zwischen Herrscher und Himmel überflüssig geworden. Der König ist so direkter und damit stärker legitimiert. Trotz dieser Akzentverschiebungen handelt es sich hier – und auch bei den von Wimmer analysierten Dramen – um eminent politische Stücke. Huldigung verpflichtet, die Kehrseite der Panegyrik ist die Paränese, die nicht nur allgemein auf Fürstentugenden und Aspekte der Staatslehre festlegt, sondern auch im aktuellen Kontext zu sehen ist.

D. Wenceslaus Primus Bohemiae Rex pientissimus, fortunatissimus in causa religionis a Boleslao fratre Pragae interemptus (1636)

Ein weiteres, nur wenige Jahre später für Ferdinand II. und Ferdinand III. geschriebenes Drama nimmt zentrale Motive – Religion und Krieg – wieder auf, setzt aber andere Akzente, das ist nicht nur durch die Tatsache bedingt, dass es eine Mittelstellung zwischen einem reinen Panegyricus und einem Heiligendrama einnimmt. Auch ein Wandel in der Panegyrik zeigt sich.

Inhaltliche Skizze

Das 1636 aufgeführte Passauer Wenzel-Drama bringt die bekanntesten Elemente und Motive der Vita des Heiligen auf die Bühne.[67] Es wird berichtet von seiner großen Frömmigkeit, seinem Einsatz für das Christentum, dem Sturz der Götzenbilder und seiner Fürsorge für die Armen. Seine gute Herrschaft zeigt sich zum Beispiel darin, dass er den Aggressor Radislaus zum Duell herausfordert, um Volk und Soldaten den Krieg zu ersparen. Mit der Hilfe des Himmels gewinnt Wenzel den Zweikampf, Radislaus unterwirft sich ihm. Engel sind auch bei Wenzel, als dieser zum Reichstag Ottos des Großen kommt. Wegen eines Messbesuchs verspätete sich der Böhme, der Kaiser hat ihm in seiner Abwesenheit schon ärgerlich den letzten Platz zugewiesen, doch als Wenzel dann in Begleitung zweier Engel kommt, ist Otto der Große so beeindruckt, dass er ihm den böhmischen Königstitel verleiht und die Reliquien der Heiligen Veit und Sigismund schenkt. Doch wie so oft fühlt sich auch hier das Böse vom Guten provoziert. Drahomira, die Mutter Wenzels, stiftet seinen Bruder Boleslaus an, Wenzel zu töten, um so selbst an die Herrschaft zu gelangen. Dieser lädt seinen Bruder heimtückisch zu einem Gastmahl, an dem Wenzel auch teilnimmt, schon im Bewusstsein seines bevorstehenden Todes, da ihn im Schlaf der Himmel über sein nahes Martyrium aufgeklärt hat. Wenzel wird ermordet, Boleslaus wird Herrscher, Drahomira frohlockt. Doch als sie die Christen und die Hostie verspottet, wird sie lebendig von der Erde verschlungen.

Durch die Personenkonstellation werden in diesem Drama mehrere Konfliktebenen miteinander verbunden. Auf der einen Seite steht Wenzel. Er ist fromm, christlich, der rechtmäßig gewählte Fürst und ein guter Herrscher. Seine Gegner sind Drahomira und Boleslaus. Seine Mutter ist eine Ketzerin, die während ihrer Regentschaft die Christen verfolgt und sich gegen die Wahl ihres Sohnes Wenzel zum Herrscher stellt. Sie hetzt sogar Boleslaus zum Brudermord auf, der danach die Herrschaft an sich reißt. Eng verbunden sind somit Konflikte im Bereich der Religion und der Politik dadurch, dass die gegnerischen Fronten innerhalb einer Familie verlaufen.

Das Heilige in panegyrischer Perspektive

Im Gegensatz zu anderen jesuitischen Dramatisierungen des Wenzel-Stoffes, besticht die Passauer Perioche vor allem durch die Art und Weise, wie sie die Heiligenvita als Panegyrikus präsentiert. Aufgeführt wird das Theaterstück 1636 zu Ehren Kaiser Ferdinands II. und seines Sohnes, des späteren Ferdinand III. Doch sie waren wohl nicht anwesend, da sie im Prolog als *absentes*[68] gegrüßt werden. Wahrscheinlich sind die erwarteten Herrschaften aus irgendeinem Grund nicht gekommen, das vorbereitete Stück wird dennoch aufgeführt – als Theater zum Schuljahresende, denn nach dem „Wenceslaus" erfolgt die Verteilung der Prämien.[69]

67 Wenzel, Sohn Herzog Vratislavs I. und Drahomiras, geboren in den ersten Jahren des 10. Jahrhunderts, gestorben entweder 929 oder 935. Als Vratislav am 13. Februar 921 stirbt, ist Wenzel noch minderjährig. Drahomira tritt die Regentschaft an, nachdem sie Ludmilla, Wenzels Großmutter, hat ermorden lassen. Später übernimmt Wenzel selbst die Herrschaft. Vgl. dazu Rudof TUREK, Venceslao, in: Bibliotheca Sanctorum, Bd. XII, 991–997.

68 Die Zitate aus der Passauer Perioche werden künftig wie folgt nachgewiesen: Wenceslaus, S. 239: *Tripolis Patavina triumphali subvecta curru, Augustissimum Caesarem, potentissimum Hungariae, & Bohemiae Regem, […] quorum praesentiam jam pridem avidissime desiderârat expectarâtque, absentes saluere jubet.* (Übersetzung S. 246.) Die Seitenangaben beziehen sich auf KRUMP (wie Anm.1) Bd.II.

69 Vgl. Schlusschorus, Wenceslaus, Text S. 242, Übersetzung S. 249.

Die direkten und indirekten Bezüge zu den genannten Habsburgern und zur zeitgenössischen Situation des Dreißigjährigen Krieges sind vielfältig. Der Ort der Handlung ist Böhmen, das Land, in dem mit dem Prager Fenstersturz der Dreißigjährige Krieg begann. Die Ursache des Mordes an Wenzel sind nicht nur Neid und der Ehrgeiz, selbst die Herrschaft zu übernehmen, sondern es ist vor allem eine Auseinandersetzung auf dem Gebiet der Religion, das macht der Titel des Dramas deutlich: „D. Wenceslaus […] in causa religionis à Boleslao […] interemptus".[70] Die böhmischen Götzendiener, repräsentiert von Drahomira und Boleslaus, verfolgen die Christen, töten ihren obersten weltlichen Repräsentanten – die entsprechende Analogisierung mit Protestanten und Katholiken in Böhmen liegt nahe.

In Wenzel ist zweifellos ein historisches Pendant zu Ferdinand II. zu sehen. Er war es, den die böhmischen Protestanten als böhmischen König absetzten, er war es auch, der als Vertreter der Gegenreformation nach dem Sieg am Weißen Berg dem „böhmischen Götzendienst" ein Ende bereitete. Typisch für die Habsburger-Panegyrik ist der enge Zusammenhang von Frömmigkeit und politischem Erfolg – am Beispiel Wenzels zeigt sich dies zweimal, zuerst an seinem Sieg über Radislaus, dann beim Reichstag Kaiser Ottos, bei dem ihm allein seine „pietas" den Königstitel bringt. Neben diesen indirekt aus den Handlung zu ziehenden Parallelen zur historisch-zeitgenössischen Situation zeigen vor allem die Chöre direkt die Bezüge zwischen dem Drama und den Habsburgern auf. So verweist eine Art „Interludium" zwischen der fünften und sechsten Szene des zweiten Aktes auf *Paria nostro seculo*: Der Sieg Wenzels über den äußeren Feind Radislaus und die Wiedererrichtung der wahren Religion werden über eine Allegorie mit der Zeitgeschichte verbunden: *Gigantes temerariè Deorum Principis Regiam impetentes, à Jove Imperatore Ferdinando Secundo fulminantur.*[71] Deutlich wird hervorgehoben, dass die Habsburger wie Wenzel die Herrschaft nur wegen ihrer „pietas" erhalten haben: *CHORVS. In quo virtutes Cardinales symbolicè ostendunt Imperium Romanum jure merito in Austriaco propter summam Austriacorum in Augustissimum Christi corpus religionem vniri*.[72] Nicht von ungefähr wird das Ende Drahomiras mit ihrem Spott über Christus und einen Christen, der sich beim Glockenzeichen der Elevation ehrfurchtsvoll verhält, in Verbindung gebracht.[73] Der Kern der „pietas austriaca" ist schließlich die Verehrung des Altarsakraments.

Dem Ausgang der Dramenhandlung wird eine etwas andere Zukunftsdeutung für die Habsburger entgegengesetzt. Denn sicherlich hat sich Wenzel durch sein Martyrium die ewigen himmlischen Freuden erworben und ist von seiner Frömmigkeitshaltung her ein Vorbild, doch nach seinem Tod reißt der gottlose Boleslaus die Herrschaft an sich. Die Habsburger hingegen haben nicht nur in Böhmen die wahre Religion wiedererrichtet, vielmehr verbürgt ihre dynastische Kontinuität als Könige von Böhmen und als Römische Kaiser auch künftig den Schutz des Glaubens und die gute Herrschaft. Entsprechendes wird in zwei Chören angedeutet. Nach dem ersten Akt wird auf den anstehenden beziehungsweise zum Teil schon vollzogenen Übergang der Herrschaft von Ferdinand II. auf seinen Sohn angespielt: *Inducitur Symbolicè Atlas Romani imperij, orbem imponens in humeros Herculis Alemannici; adjuvantibus Pietate & Justitiâ*.[74] Erzherzog Ferdinand war seit 1627 König von Böhmen und seit 1636 erwählter deutscher König „vivente imperatore" und damit designierter Nachfolger seines Vaters auf dem Kaiserthron. Dieses Amt trat er bereits im folgenden Jahr an. Auf ihn verweist zusätzlich das Zitat seines Wahlspruches „Pietate et Justitia".[75] Einen noch weiter reichenden Ausblick in die Zukunft bietet der Chor nach dem zweiten Akt, indem er neben Ferdinand III. Ferdinand IV.[76] erwähnt und auf die Bedeutung Böhmens gleichsam als Machtbasis der Habsburger für ihr Kaisertum im Reich hinweist: *Imperialis Aquila foedere inito cum leone Bohemico Ferdinandum Tertium & Quartum Bohemiae Reges ad Imperium invitat.*[77]

70 Wenceslaus, Text S. 237, Übersetzung S. 245.

71 Wenceslaus, Text S. 241, Übersetzung S. 248.

72 Wenceslaus, Text S. 242, Übersetzung S. 249.

73 Wenceslaus, S. 242: *Drahomira propter necem filij laetitiâ gestiens, pone Ecclesiam praeteruehitur, audito ad elevationem signo, auriga Christum adorat, vtrisque maledicit Drahomira, & subitò hiatu terrae sorbetur.* (Übersetzung S. 249.)

74 Wenceslaus, Text S. 240, Übersetzung S. 247.

75 Vgl. De Porta (wie Anm. 35) 57.

76 Ferdinand IV.(1633–1654), Sohn Ferdinands III., ab 1653 römischer König; da er bereits 1654 stirbt, setzt nicht er, sondern sein Bruder Leopold I. die dynastische Kontinuität der Habsburger fort. Den frühen Tod Ferdinands hat auch das Sonnet „Uber das mit bluhtigen trehnen nie gnugßam betrauerbahre entwerden, Ihro mayestät unßers gnädigsten königs, hochßeelligsten angedenckens." von Windisch-Graetz zum Anlass, vgl. Gottlieb von Windisch-graetz, Die Gedichte, hrsg. von Almut und Hartmut Laufhütte, Tübingen 1995, 138 (Gedichttext), 409 (Kommentar).

77 Wenceslaus, Text S. 241, Übersetzung S. 248.

Die Tendenzen, mit denen dieses Heiligendrama als Habsburger-Panegyrikus perspektiviert wird, zielen auf die Untermauerung der Rechtmäßigkeit der böhmischen Herrschaft der Habsburger: Wenzel wird gegen den Widerstand der heidnischen Drahomira vom Volk gewählt (I/6). Diese Herrschaft wird als gute, da rechtgläubige Herrschaft gekennzeichnet. Indirekt wird der Dreißigjährige Krieg gerechtfertigt, da sein Anlass, sein Auslöser, nämlich der Kampf gegen die böhmischen Götzendiener, gerechtfertigt wird. Dies alles steht unter dem großen Schlagwort der „pietas austriaca". Jedoch gibt es, im Gegensatz zum oben besprochenen „Ferdinandus Catholicus", einige interessante, wenn auch dezente Nuancen. So sind zum Beispiel die negativen Aspekte der Kriegsrealität nicht ausgeklammert, sondern durch eine Szene mit marodierenden Soldaten präsent: *Scribitur miles & lustratur. Post militare exercitium aliquot grassatores milites; rustici, vt fieri amat, casam spoliant, inque spoliatum insolentius debacchantur.*[78] Auch ist es ein interessanter Akzent zu Zeiten des Dreißigjährigen Krieges, dass der vorbildliche Herrscher Wenzel den Aggressor zu einem Zweikampf fordert, um Volk und Soldaten den Krieg zu ersparen.[79] Freilich, eine direkte Kritik an den Habsburgern kann man daraus nicht ableiten – dagegen spricht der Kontext des Dramas –, aber man sieht, dass ein Umdenken stattgefunden hat, von der vorbehaltlosen Rechtfertigung des Krieges, wie zum Beispiel im „Ferdinandus Catholicus", hin zu einer immer noch prinzipiellen Zustimmung, die aber angesichts der Erfahrungen des Krieges mit einer Bekundung von Friedenssehnsucht verbunden ist, die sich in der Folgezeit zunehmend deutlicher artikulieren wird. Die Paränese als Kehrseite der Panegyrik wird so auch hier kenntlich.[80]

III. PANEGYRIK UND HISTORIE

Betrachtet man den Umgang der Lobredner mit der Geschichte, so liegt der Gedanke des Missbrauchs der Historie – um des Herrscherlobes willen – nicht fern. Misshandelt wird sie sicher insofern, da sie Mittel zum Zweck, reiner Stoff ist, der flexibel den Bedürfnissen angepasst wird. Andererseits sind jedoch Panegyrik und Religion untrennbar verbunden und die Zeit sieht die Historie als Heilsgeschichte – nur deshalb lohnt sich überhaupt die Beschäftigung mit ihr –, an der eben an prominenter Stelle auch der Kaiser integriert ist oder integriert werden muss. (Einen Blick in die Werkstatt des die Historie für die Zwecke seines Herrschers zurecht Schmiedenden erlaubt für das Mittelalter seit kurzem Umberto Ecos „Baudolino".)

Entscheidend dabei ist, dass das Amt die Person des Gepriesenen weit überwiegt. Der Kaiser, das zeigt die Panegyrik ganz deutlich, ist in gewisser Weise „Ikone" und Projektionsfläche für das göttliche goldene Licht, das nicht aus ihm selbst kommt, und Werkzeug Gottes in der Geschichte, letzteres vor allem idealiter.

Über dieses Dasein der Gepriesenen zeigen sich natürlich sehr schöne Bezüge zur Moderne, die auch ihre ebenfalls mit festen Topoi Gefeierten kennt. Doch diese sind rein säkulare Ikonen, deren einzige Funktion es ist, Projektionsfläche zu sein, das eigentlich Persönliche verschwindet durch das „personality design", das augenscheinlich Private, auch das Religiöse oder Spirituelle ist bewusstes Versatzstück. Im Gegensatz zum Barock fehlt die in das Transzendente reichende Dimension, oder stellt vielleicht die damalige Funktionalisierung auch des Religiösen den ersten Beginn zu dieser Erscheinung der Moderne dar? Bewusst wahrscheinlich nicht, denn dem barocken Menschen ist die Religion stets von existentiellem Ernst.

78 Wenceslaus, Text S. 240, Übersetzung S. 247.

79 Wenceslaus, S. 238: *Interim cum Duce Gurimensi […] vt populo militique parceretur, fiducia in Deum plenus duellum decernit.* (Übersetzung S. 245.)

80 Eine Funktionalisierung der Figur Wenzels findet sich bereits viel früher, etwa als im 14. Jahrhundert ein volkssprachlicher Hymnus an Wenzel entsteht, in dem er während der brandenburgischen Besetzung Böhmens um Trost und Hilfe angerufen wird. Dieser Hymnus wird im 16. Jahrhundert um zwei Strophen erweitert: *Nei tempi torbidi delle guerre religiose del sec. XV altre due strofe furono aggiunte, nelle quali i cattolici si rivolgono a V[enceslao] come ‚l' erede' (sovrano perpetuo) della Terra di Boemia e chiedono a lui di non lasciar perire né loro, né i loro posteri […] Nel tempo della Controriforma rifiorisce il culto di V. a Praga e a Stará Boleslav.* („In den wirren Zeiten der Religionskriege des 16. Jahrhunderts wurden weitere zwei Strophen hinzugefügt, in denen die Katholiken sich an Wenzel wenden als „den Erben" (ewigen Herrscher) Böhmens und ihn bitten, weder sie noch ihre Nachkommen zugrunde gehen zu lassen. […] In der Zeit der Gegenreformation blühte die Verehrung Wenzels in Prag und in Stará Bolesav wieder auf.", vgl. Václav RYNES, Culto ed Iconografia di Venceslao, in: Bibliotheca Sanctorum, Bd. XII, 997–1000, bes. 999 (Übersetzung von der Autorin). Auf ein weiteres Passauer panegyrisches Stück, „Gearchus et Pandora sive Felix Connubium", aufgeführt anlässlich der Hochzeit Kaiser Leopolds mit Eleonore von Pfalz-Neuburg 1676, kann hier leider aus Platzgründen nicht eingegangen werden. Die Perioche und ihre Interpretation finden sich in KRUMP (wie Anm. 1) Bd. I, 78–90 und Bd. II, 145–153.

Joseph Imorde

DIE ENTDECKUNG DER EMPFINDSAMKEIT[1]. IGNATIANISCHE SPIRITUALITÄT UND BAROCKE KUNST

Ignatius von Loyola vergoß vielleicht Zeit seines Lebens mehr Tränen als irgendein anderer Heiliger in dem an Heiligen nicht armen 16. Jahrhundert.[2] Auf dem Krankenlager im väterlichen Schloß, wo er, „ohne mit der Wimper zu zucken“,[3] die stärksten Schmerzen ertrug und die schlimmsten Operationen über sich ergehen ließ,[4] wollte er sich während seiner langwierigen Genesung zuerst noch mit den von ihm so geliebten weinerlichen Ritterromanen zerstreuen,[5] vertiefte sich aber in Ermanglung solcher Bücher notgedrungen in die geistliche Lektüre – widmete sich etwa dem auch tränenumflorten „Leben Christi“ des Ludolf von Sachsen[6] und einer Übersetzung der „Legenda aurea“ des Jacobus de Voragine. Während er also zu Beginn sicher noch persönlich Maß hatte nehmen wollen an den abenteuerlichen Taten und ungeheuren Tränenströmen des weltlich minnenden Amadís de Gaula,[7] wandte er sich nun der geistlichen Liebe zu, verehrte jetzt Maria, Christus und die Heiligen und unter denen besonders Franziskus und Dominikus,[8] die er nun begann, nachzuahmen.[9]

Nach dem Zeugnis der „Legenda aurea“ waren auch die beiden Ordensgründer von Gott reichlich mit der Gabe der Tränen beschenkt worden. Des einen Augen waren gleichsam „ein Brunnen der Tränen“,[10] während der andere – Franziskus – ohne Unterlaß weinte, so „daß er schwach ward an seinen Augen“.[11] Zwar konnte Iñigo auf seinem Krankenlager noch Gefallen an den Gedanken „weltlicher

1 Ich benutze den Begriff bewußt, so wie etwa Max Freiherr von Waldberg, Studien und Quellen zur Geschichte des Romans. Zur Entwicklungsgeschichte der ‚schönen Seele‘ bei den spanischen Mystikern, Berlin 1910, 80. Der vorliegende Text ist Teil einer größeren Arbeit, die das Verhältnis und die historische Entwicklung von religiösen und ästhetischen Empfindungen zum Thema hat und der ich den Titel „Affektübertragung“ geben möchte. Mein Beitrag bemüht sich darum, Teile eines jesuitischen Diskurses der frühen Neuzeit zu rekonstruieren. Aus diesem Grund habe ich versucht, vor allem zeitgenössische Texte heranzuziehen. Auf eine weiterführende Diskussion zur Verwendung und Textkritik antiker und mittelalterlicher Quellen in der frühen Neuzeit habe ich mit Absicht verzichtet.

2 Vgl. Joseph de Guibert SJ, La Spiritualité de la compagnie de Jésus esquisse historique. Ouvrage posthume, Roma 1953, 45.

3 Heinrich Boehmer, Ignatius von Loyola. Neu herausgegeben von Hans Leube, Leipzig 1941, 47.

4 Ignatius von Loyola, Deutsche Werkausgabe übersetzt von Peter Knauer. Bd. 2: Gründungstexte der Gesellschaft Jesu, Würzburg 1998 (Der Bericht des Pilgers 1–84) 14f.

5 Ignatius von Loyola, Deutsche Werkausgabe ebd. [Der Bericht des Pilgers 1–84] 15f.: „Und weil er der Lektüre von weltlichen und falschen Büchern sehr ergeben war, die man Ritterromane zu nennen pflegt, bat er, als er sich gut fühlte, man möge ihm [16] einige davon geben, um die Zeit zu verbringen.“ Vgl. Heinrich Boehmer, Loyola und die deutsche Mystik, Leipzig 1921, 16f.: „libros mundanos y falsos de caballeria“.

6 Vgl. Boehmer ebd., 18. Dazu auch Andreas Falkner SJ, Was las Iñigo de Loyola auf seinem Krankenlager? Zum Prooemium der ‚Vita Jesu Christi‘, in: Geist und Leben 61 (1988) 258–284. Falkner bringt eine deutsche Übersetzung des Prooemiums.

7 Ignatius von Loyola, Geistliche Briefe. Übertragen und eingeleitet von Otto Karrer. Neu durchgesehen und vermehrt von Hugo Rahner, Einsiedeln-Köln 1942, 18f.: „Was aufzutreiben war, wurde gebracht: es waren die vier dicken Folianten der 1502 auf spanisch erschienenen Vita Christi des deutschen Kartäusers Ludolf von Sachsen († 1377) und die ‚Goldene Legende‘ des Dominikaners Jakob von Viraggio († 1298).“ Vgl. Boehmer (wie Anm. 5) 17: „Der Held dieses Buches, der Donzel Amadis, hatte es ihm so angetan, daß er noch als 30jähriger ihn nicht bloß nachahmte, sondern förmlich kopierte.“ Siehe auch Marjorie O’Rourke Boyle, Loyola’s Acts. The Rhetoric of the Self, Berkeley-Los Angeles-London 1997, 69: „The pages of Loyola’s favorite chivalric romance, *Amadís de Gaula*, are soaked in tears.“

8 O’Rourke Boyle ebd., 89–90. O’Rourke Boyle zeigt, wie Iñigo das Subjekt seiner Minne in Maria findet, wahrscheinlich mit dem Buch des Raymundus Lullus, *Horas de nuestra Señora*, oder auch *Hores de sancta Maria*.

9 Ignatius von Loyola, Deutsche Werkausgabe (wie Anm. 4) [Der Bericht des Pilgers 1–84] 16. Im Anschluß wird zum erstenmal die Scheidung der Geister thematisiert: Ritterroman versus Heiligelegende, trocken und unzufrieden versus zufrieden und froh, Teufel versus Gott. Vgl. Boehmer (wie Anm. 5) 26, der darauf hinweist, daß auch für Ludolph von Sachsen die Tränengabe ein Mittel ist, „der Seele ganz neue Kräfte zuzuführen.“

10 Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Berlin 1963, 595.

11 Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine ebd., 837.

Großtaten“ finden, doch machten ihn diese – wie er bemerkte – „trocken und unzufrieden“, während er sich im Gefolge geistlicher Vorstellungen, etwa jener „barfuß nach Jerusalem zu gehen und nur Kräuter zu essen und alle übrigen Strengheiten auszuführen“, in eine zufriedene und frohe Stimmung versetzt fühlte.[12] Die im nachsinnenden Empfinden und somit am eigenen Leibe beobachteten Wirkungen der weltlichen und geistlichen Lektüre, führten ihn zu der wichtigen spirituellen Erkenntnis, daß die guten von den bösen Geistern zu scheiden seien.[13] „Unangenehme Gefühle wiesen für ihn auf teuflische Einflüsse hin, angenehme Emotionen ließen das Wirken guter Geister unter der Fahne Christi erkennen“.[14]

Der Biograph des Ignatius, Pietro de Ribadeneira, konnte in Worte fassen, wie weit Ignatius die Tränenbegabung trieb und wie sehr er dabei Franziskus imitierte. Ignatius folgte Thomas a Kempis, für den die Gnade Gottes eine „productrix lacrimarum“ gewesen war,[15] hielt es aber ebenso auch mit Ludolf von Sachsen, der die Tränen als empfindsamen Ausdruck der Offenbarung und damit als „primum signum“ einer leiblich einlösbaren Gotteszuwendung verstanden hatte.[16] Schon in Manresa sei Ignatius, so wußte Ribadeneira, während seiner Andachtsübungen häufiger von Seufzern und Tränen überrascht worden,[17] doch in Vicenza dann, in dem halb verfallenen Kloster San Pietro in Vivarolo,[18] habe er zum ersten Male soviele Tränen vergossen, daß zu befürchten stand, er könne sein Augenlicht verlieren.[19] Aufgrund dieser „profusen Tränenergüsse“[20] sei er die vierzig Tage seines Aufenthalts in der Stadt nicht ausgegangen und alle Zeit zuhause verblieben, wo er das Amt des Kochs versehen habe.[21] Seine überreizten Augen hätten die Sonne einfach nicht vertragen, ebensowenig den leichtesten Luftzug.[22]

In späteren Jahren sollte die Tränenseligkeit des Ordensgründers noch intensivere Formen annehmen. Er habe, so berichtete etwa Juan de Polanco,

12 Ignatius von Loyola, Deutsche Werkausgabe (wie Anm. 4) [Der Bericht des Pilgers 1–84] 17.

13 Pedro de Ribadeneira, Vita di Sant'Ignazio di Loyola (1491–1556). A cura di Cesare Giardini, Milano 1947, 45.

14 Kurt Heinrich und Christiane Walter, Zur Psychographie des heiligen Ignatius von Loyola, in: Ignacio de Loyola en la gran crisis del siglo XVI. Ed. Quintín Aldea. Congreso Internacional de Historia Madrid, 19–21 noviembre de 1991. Universidad Complutense. Bilbao/Santander (o. J.) 211–225, bes. 214.

15 Lilly Zarncke, Die Exercitia Spiritualia des Ignatius von Loyola in ihren geistesgeschichtlichen Zusammenhängen, Leipzig 1931, 112 mit Verweis auf Thomas a Kempis, Imitatio Christi, III, 55, 252. Ignatius lernt Thomas, nach eigener Aussage gegenüber Luis Conçalvez de Cámara, erst in Manresa kennen. Siehe C. A. Kneller SJ, Zum Büchlein ‚Von der Nachfolge Christi', in: Zeitschrift für Aszese und Mystik 12 (1937) 36–62, bes. 56 mit Verweis auf Memoriale P. Gonsalvii n. 97, Mon. Ignatiana ser. 4, tom. 1, pag. 200. Ignatius identifiziert den Autor allerdings noch mit Gerson, besser mit dem kleinen Gerson, Gerçoncito.

16 Zarncke ebd., 112 mit Verweis auf Ludolf von Sachen, II, cap. 84: „Primum signum … est abundantia lacrimarum.“ Vgl. auch Boehmer (wie Anm. 3) 271.

17 Historia | Von dem Leben | und Wandel Ignatij Loiole / An- | fengers und Stiffters der Religion | die Societet Iesv genannt: | Erstlich von Petro Ribadenera in | Spanischer Sprach beschriben / | Nachmals durch Johannem Jolitum inn | die Welsche | und ferner in unser hoch- | teutsche Sprach versetzet. | Mit Röm. Key. May. Gnad und Freyheit. | Getruckt zu Ingolstadt / durch | David Sartorium. | Anno M. D. XC., 38: *[…] das seufftzen so ihm zum Hertzen / noch die Zeher so ihm zun Augen außbrachen / verhalten können: Also / daß er solches weinen vn[d] zehern biß zum Mittagessen nicht vertrucken / noch nach demselbigen verbeissen vnnd verbergen mögen: […].* IOAN. PETRI | MAFFEII, | BERGOMATIS, | E SOCIETATE | IESV, | HISTORIARVM | LIBRI XVI. | SELECTARVM, ITEM, EX | INDIA EPISTOLARVM | LIBRI IV. Acceßit IGNATII LOIOLAE vita. | Omnia ab Auctore recognita, & emendata. | in singula copiosus Index. COLONIAE AGRIPPINAE | In officina Birckmannica, sumptibus Arnoldi Mylij, | Anno M. D. XC. | Cum gratia & Priuilegio Sacrae Caesareae Maiestatis., 297: *[…] insistens gradibus templi Dominicani; subito in Deum ita rapta mens eius est, quasi per apposita quaedam, & maximè illustria symbola, Trinitatis ipsius numen augustissimum cerneret distinctum personis, vnum essentia. Qua visione tanto gaudio est delibutus, vr neque in ipso mox agmine lacrymis & singultui crebrò temperare valuerit, neque verò totum eum diem alia vlla de re, nisi de sanctissimo illo fidei Christianae mysterio disputare […].* Vgl. Boehmer (wie Anm. 5) 27, der auch auf das Tagebuch zu sprechen kommt.

18 Georg Schurhammer SJ, Franz Xaver. Sein Leben und seine Zeit. 4 Bde, Freiburg/B. 1955–1973, I, 343–344 und 351 mit Verweis auf Francesco Barbarano de Mironi (OFMCap.), Historia Ecclesiastica della Città, Territorio, e'Diocese di Vicenza. 6 Bde, Vicenza 1649–62, V, 400, 402. Das Kloster war ruinös, die Kirche scheint aber noch in einem guten Zustand gewesen zu sein.

19 Historia | Von dem Leben | und Wandel Ignatij Loiole (wie Anm. 17) 150: *[…] / gemeingklich daheimb blib / war Ignatius / dieweil er durch Vberfluß der Zeher / so er schier ohn vnterlaß vergosse / schier gar vmb sein Gesicht kommen / vnd die Augen dermassen verderbt / daß er ohn merkliche[n] Schaden / weder an die Son[n]en noch Lufft gehen dorffte*. IOAN. PETRI | MAFFEII (wie Anm. 17) 356f.: *[…] vt vnus ad custodiam diuersorij, & paucula victus ministeria remaneret (qie fermè erat [357] Ignatius, quòd propter nimiam lacrymarum copiam grauiter ex oculis laboraret) reliqui duo vrbem ingressi, cibum in singulos dies emendicarent […].*

20 Georg Lomer, Ignatius von Loyola. Vom Erotiker zum Heiligen. Eine pathographische Geschichtsstudie, Leipzig 1913, 129.

21 Schurhammer (wie Anm. 18) I, 345 mit Verweis auf MI Scripta I 499: „[…] denn als alter Soldat war er in solch praktischen Dingen besser bewandert als die anderen.“

22 Pedro de Ribadeneira (wie Anm. 13) 155. Die Gefährten verbringen vierzig Tage in Vicenza. Vgl. Hugo Rahner, Ignatius von Loyola als Mensch und Theologe. Freiburg/B.-Basel-Wien 1964, 58 (Die Vision des heiligen Ignatius in der Kapelle von La Storta).

sich nur dann wirklich getröstet gefühlt, wenn er mindestens dreimal pro Messe habe weinen können.[23] Nachdem er die Weihen empfangen hatte und er damit begann, die kanonischen Tageszeiten zu beten, so überlieferte wiederum Jerónimo Nadal, fand er infolge der ihm in Fülle zuströmenden geistlichen Tröstungen, inneren Anmutungen und Tränen solche Schwierigkeit voranzukommen, daß er zur Abbetung des ganzen Breviers den größten Teil des Tages brauchte und seine Gesundheit stark unter der ständigen seelischen Erregung litt.[24] In der Tat wurde er durch das Zelebrieren der Messe „in Liebe oder in Tränen aufgelöst und heftig erregt und dadurch geschwächt, ja er fiel dabei sogar in Fieber, was der Grund war, daß er die Messe nicht so häufig feierte".[25]

In den wenigen überlieferten Blättern seines „Geistlichen Tagebuchs",[26] die vom 2. Februar 1544 bis zum 27. Februar 1545 datieren,[27] war dann auch von wenig anderem die Rede als von der abundanten Tränengabe.[28] Während die Notate sich zu Beginn noch darin gefielen, die starken Empfindungen, die Tränenflüsse und Visionen während der Andachten und Meßlesungen genau zu beschreiben und deren Entstehen und Vergehen in präzisen Formulierungen nachzuvollziehen, ging es gegen Ende der Aufzeichnungen nur mehr darum, niederzulegen, ob die Andacht des Tages nun von Tränen begleitet worden war, oder nicht.[29] In einer frühen Passage des Diariums, einer Niederschrift vom 4. März 1544, konnte Ignatius selbst einmal die Furcht aussprechen, daß er durch sein übermäßiges Weinen sein Sehvermögen verlieren könne: „Wegen der heftigen Schmerzen, die ich infolge des Weinens [während der Messe] an einem Auge verspürte, kam mir der Gedanke: wenn ich mit dem Messelesen fortfahre, könnte ich dieses Auge verlieren, während es doch besser ist, es zu behalten."[30] Dem Ratschlag seiner Ärzte folgend, verzichtete er später auf das für ihn so wichtige Weinen[31] und las die Messe aufgrund der sich nun zwangsläufig einstellenden Schwächezustände nur mehr an Sonn- und Feiertagen.[32]

23 Vgl. Rahner ebd., 133 (Ignatius von Loyola und Filippo Neri) mit Verweis auf Juan de Polanco, FN (Fontes Narrativi de Sancto Ignatio. 3 Bde., Roma 1943, 1951, 1960) I, 638–639: „Früher hielt ich mich für ungetröstet, wenn ich nicht dreimal bei einer heiligen Messe weinen konnte. Aber der Arzt hat mir das Weinen verboten, und das nahm ich auf wie einen Befehl des Gehorsams. Seitdem empfinde ich ohne Weinen weitaus mehr Tröstung."

24 Vgl. Anton Huonder SJ, Ignatius von Loyola. Beiträge zu seinem Charakterbild. Herausgegeben von Balthasar Wilhelm SJ Köln 1932, 59 mit Verweis auf Acta quaedam (Mon. Ign. IV. I 475): „Da man kein anderes Mittel sah, um dieser Schwierigkeit Herr zu werden, und dieselbe von Tag zu Tag wuchs, erbaten die bei ihm wohnenden Patres von Paul III. das Privileg, daß er statt der Tagzeiten eine bestimmte Zahl Gebete – Vater unser und Gegrüßet seist du, Maria – beten dürfe, was der Papst auch gnädig bewilligte. Aber selbst beim Abbeten dieser Vater unser und Ave geriet er oft in Entzückung (saepe excessum mentis patiebatur ex vehementia gratiae ac spiritus)." Vgl. kritisch [Roberto Bellarmino SJ:] Die Selbstbiographie des Cardinals Bellarmin lateinisch und deutsch mit geschichtlichen Erläuterungen herausgegeben von Joh. Jos. Ign. von Döllinger und Fr. Heinrich Reusch, Bonn 1887, 330.

25 Jerónimo Nadal, Der geistliche Weg. Erfahrung und Lehre nach seinem Notizbuch „Orationis observationis". Übersetzt und gestaltet von Josef Stierli SJ, Einsiedeln-Freiburg/B. 1991, 51. Vgl. Rahner (wie Anm. 22) 133 (Ignatius von Loyola und Filippo Neri) mit Verweis auf Jerónimo Nadal, FN (Fontes Narrativi de Sancto Ignatio. 3 Bde, Roma 1943, 1951, 1960) II, 158.

26 Ignatius von Loyola, Deutsche Werkausgabe (wie Anm. 4) [Der Bericht des Pilgers 1–84] 83 Anm. 296. Knauer hält die „verbreitete Auffassung, Ignatius habe einen Teil seines Geistlichen Tagebuchs vernichtet", für „eher unwahrscheinlich".

27 Vgl. die kritischen Formulierungen bei Paul Maria Baumgarten, Von der neuen Ausgabe der Constitutiones Societatis Jesu, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 56 (1937) 399–423, bes. 408.

28 Vgl. die statistische Erfassung bei de Guibert (wie Anm. 2) 45. Dazu auch Michael Plattig (O. Carm.), Vom Trost der Tränen. Ignatius von Loyola und die Gabe der Tränen. In: Studies in Spirituality 2 (1992) 148–199. [Roberto Bellarmino SJ:] Die Selbstbiographie (wie Anm. 24) 326.

29 Vgl. die kritische Haltung bei Baumgarten (wie Anm. 27) 405, 407.

30 So bei Rahner (wie Anm. 22) 133 (Ignatius von Loyola und Filippo Neri). Vgl. nun Ignatius von Loyola, Deutsche Werkausgabe übersetzt von Peter Knauer. Bd. 2: Gründungstexte der Gesellschaft Jesu, Würzburg 1998 (Das Geistliche Tagebuch 353–428) 383. Schon am 5. Februar 1544 klagt er über Augenschmerzen (Das Geistliche Tagebuch 353). Zu frühen Beispielen des Verlustes des Augenlichtes vgl. Georg Zappert, Über den Ausdruck des geistigen Schmerzes im Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte der Förderungs-Momente des Rührenden im Romantischen. (Gelesen in den Sitzungen der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften am XIV. und XXVIII. April MDCCCLII. (Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 5) Wien 1854, 73–136, bes. 80 Anm. 42.

31 Vgl. de Guibert (wie Anm. 2) 49 mit Verweis auf De Actis … n. 43, Scr. I, p. 355: *Cum lacrymarum vi maxima abundaret, et consolationem illae eximiam spiritui et debilitatem corpori afferent (aliquando namque prope orbatus oculis est lacrymarum fluxu), et spiritus suavitatem corporis sanitati praeferret, timeretque ne, si lacrymas cohiberet, tanta illa ac tam affluens divinae consolationis dulcedo minueretur, tandem ratione et consilio medicorum victus, sibi a lacrymis temperavit, easque quasi habenis regebat, ut cum vellet prae devotione fleret, cum nollet abstineret. Sed tamen tanta postea subsecuta est consolationis divinae abundantia, ut oculorum ariditas influentem gratiam non reprimeret, sed magis augeret.*

32 Vgl. de Guibert ebd., 48f.

Die 175 Belege für das Vergießen von Tränen allein in den ersten vierzig Tagen des geistlichen Tagebuchs,[33] lassen allerdings deutlich werden, von welcher Bedeutung der „dono delle lachrime" für Ignatius von Loyola war.[34] Die Tränen schwemmten gewissermaßen die herzlichen Affektionen, die Visionen und alle anderen im Innersten gefühlten Gaben an die Oberfläche und hoben damit die Emotionen aus einer Tiefenschicht ins Sicht- und Meßbare.[35] Die „lachrime" waren hier das äußere Indiz für ein substanzielles Empfinden und belegten, ja objektivierten die auf das Innerste, das „Herz" einwirkende Gnadentätigkeit Gottes.[36] Sie gaben – wenn man so will – einer verborgenen Erkenntnis sichtbaren Ausdruck.[37]

Die unterschiedlichen Gnaden des Allerhöchsten hatte Ignatius in einem Brief an den späteren Ordensgeneral Francisco de Borja vom 20. September 1548 folgendermaßen auflisten können: „Intensivierung von Glaube, Hoffnung und Liebe, Freude und geistliche Ruhe, Tränen,[38] intensiver Trost, Erhebung des Geistes, göttliche Einprägungen und Erleuchtungen, dazu noch die göttlichen Geschmacks- und Sinneswahrnehmungen, die auf diese Gaben hingeordnet sind",[39] „gustos y sentidos espirituales".[40] Das, was dem Beter und Zelebranten die Tränen so abundant in die Augen trieb, war also ein tiefes, schwer faßbares, aber überaus präsentes Empfinden,[41] das Ignatius – wie so viele andere vor und nach ihm – nur in Begriffen höherer, spiritueller Sinnlichkeit fassen konnte.[42] Dabei spielte die Metapher des Schmeckens[43] gegenüber den anderen Sinnen auch für Ignatius eine äußerst wichtige Rolle.[44] So nahm er zum Beispiel die Liebe von Seiten Gottes als „geistliche Süßigkeit" („suavidad espiritual") wahr. In andächtiger Stimmung fühlte er in sich „ziemlich viel Süßigkeit, Klarheit, gemischt mit Farbe". „Innere Süßigkeit" drängte den Beter zu Tränen. Überhaupt waren die Tränen, die Andacht, das Gebet sowie die innere Gnade oft mit dem Wort süß, „suave", verbunden. Am 15. Februar 1544 empfand er eine „fühlbare innere Süßigkeit", „una sensible dulzura interior", am 16. Februar „eine große ruhige Heiterkeit und eine gewisse Süße", am 17. hieß es: „Ich empfinde ziemlich viel Wohlgeschmack und Wärme (sabor y calor), dabei hatte ich eine Fülle von Tränen, voll von Wärme und innerem Wohlgeschmack."[45] Um solche und ähnliche Empfindungen zu beschreiben, mußte sich das metaphorische Sprechen vom geistlichen Geschmackssinn, also vom „gusto spirituale" vor allen anderen Sinnen durch die qualifizierende Tatsache auszeich-

33 Vgl. ebd., 45.

34 Vgl. ebd., 48.

35 Baumgarten (wie Anm. 27) 408. Baumgarten streicht das bemerkenswerte und angeborene Bedürfnis des Ordensgründers heraus, „alles zu wiegen, zu messen, zu untersuchen". Vgl. Plattig (wie Anm. 28) 164.

36 Vgl dazu Heinrich und Walter (wie Anm. 14) 219: „Die so häufig berichteten Tränenergüsse entsprechen demnach nicht einer abnormen oder pathologischen Affektinkontinenz, sondern sind ein intentionales Mittel, sich des göttlichen Trostes zu vergewissern."

37 Vgl. zum Beispiel [Alphonso Rodriguez SJ:] EXERCITIVM | DE PERFECTIO- | NE ET VIRTVTIBVS | CHRISTIANIS. | AVCTORE | R. P. ALPHONSO RO- | driguez Societatis IESV Sacerdote, in tres | partes distributum, | Et cum omnibus, tum eiusdem Socie- | tatis Religiosis potissimùm accom- | modatum. | Ex lingua Hispanica in Italicam: & ex hac in | Latinam à Patre eiusdem Societatis iam- | primùm traductum. | PARS PRIMA. | De varijs medijs acquirendae virtutis | & perfectionis. | Cum facultate Superiorum, & Priuilegio Caesareo | DILINGAE. | Formis Academicis. | APVD VDALRICVM REM. | M. DCXX I., Pars Prima, Tractatus Qvintus [De Oratione], Capvt XII [Momenti esse maximi, in Meditatione insistere actibus affectibusque voluntatis.] 353: *Respondet verò, quando coram Deo lacrymae funduntur, dici tunc, pupillas oculorum transmittere Deo voces, sicuti etiam nihil loquendo ore, loqui possumus Deo corde: sic misit DEVS, ait S. Paulus spiritum filij sui in corda vestra, clamantem: Abba pater. [Ad Gal. 4.] Et in Exodo Mosi dixit DEVS: Quid clamas ad me? [Exod. 14.] Qui tamen non nisi corde loquebatur, pari ratione conuenit & nos extollere voces nostras in oratione ad DEVM, lacrymis scilicet, suspirijs, aestuantibus desiderijs, quibus multò magis quam externa voce in coelum penetratur.*

38 In dem Brief an Francisco de Borja findet sich auch eine Stufung der Tränengabe. Vgl. Ricardo Garcia-Villoslada SJ, San Ignacio de Loyola. Nueva Biografia, Madrid 1986, 1045 mit Verweis auf Epist. Ignatii II, 235f.

39 Vgl. Fridolin Marxer, Die inneren geistlichen Sinne. Ein Beitrag zur Deutung Ignatianischer Mystik, Freiburg/B. 1963, 92f. mit Verweis auf Ep II 236, Ob 756. 20. Sept. 1548. Der Brief in leicht anderer Übersetzung nun auch in: Ignatius von Loyola, Deutsche Werkausgabe übersetzt von Peter Knauer. Bd. 1: Briefe und Unterweisungen, Würzburg 1993, 246–249, bes. 248f.

40 Marxer ebd., 93. Vgl. Garcia-Villoslada (wie Anm. 38) 1044f.

41 Vgl. die Arbeiten Rudolf Ottos zu diesem Thema. Zum Beispiel: Rudolf Otto, Mystische und gläubige Frömmigkeit, in: Aufsätze das Numinose betreffend, Stuttgart–Gotha 1923, 71–107.

42 Zum Thema der geistlichen Sinne: Rahner (wie Anm. 22) 344–369 (Die Lehre des hl. Ignatius von der Unterscheidung der Geister).

43 Ein später Reflex findet sich zum Beispiel bei Novalis: „Alles Genießen, Zueignen und Assimilieren ist Essen, oder Essen ist vielmehr nichts als eine Zueignung, zitiert nach: Heinrich Scholz, Glaube und Unglaube in der Weltgeschichte. Ein Kommentar zu Augustins De Civitate Dei. Mit einem Exkurs: Fruitio Dei, ein Beitrag zur Geschichte der Theologie und Mystik, Leipzig 1911, 205, Anm. 2 mit Verweis auf (Novalis') Fragmente, in Hesses Ausgabe der Werke des Novalis Bd. 3, 79f.

44 Heinrich und Walter (wie Anm. 14) 215f.

45 Ich folge hier Marxer (wie Anm. 39) 105.

nen, daß dem Kosten, anders als dem Sehen, Hören, Tasten oder Riechen, das „Verinnerlichende" besser vielleicht noch das „Einverleibende" in kategorialer Weise eigen war.[46] Auch schon in den Exerzitien hatte Ignatius davon gesprochen, daß sich der Übende die unendliche Milde und Süßigkeit der Gottheit im Geruch und im Geschmack zu eigen machen solle: „oler y gustar con el olfato y con el gusto la infinita suavidad y dulzura de la divinidad."[47] Diese metaphorisch qualifizierende Verinnerlichung der fünf Sinne und darunter besonders des Sehens und Schmeckens hatte nicht nur eine lange mystische Tradition,[48] sondern gründete in Worten der heiligen Schrift. In der Bibel hatte der Psalmist mit den Worten „Gustate et videte quoniam suavis est Dominus"[49] (Ps 33,9) dazu aufgefordert, die Süsse des Herrn zu kosten und zu erkennen.[50] Thomas von Aquin konnte in seiner Auslegung gerade dieser Psalmstelle klarstellen, daß das unmittelbare Schmecken der Güte Gottes, der mittelbaren Erkenntnis seines Wesens, sprich der „visio beatifica" vorauszugehen habe: „prius gustatur, postea autem videtur."[51] Oder anders ausgedrückt: „Niemand erkennt, der nicht (vorher) gekostet hat": „Quia nullus cognoscit qui non gustat."[52] Dies hieß wohl nichts anderes, als daß für den Aquinaten die affektive Gottesempfindung einer dann allerdings höherwertigen, rational-schauenden Gotteserkenntnis vorauszugehen habe.[53] Der „magnus contemplator" Richard von St. Viktor hatte vor dem allerdings auch schon eine anderer Meinung vertreten können. Er setzte das Verkosten über das Schauen, die empfindsame Weisheit über die geistige Erkenntnis: „Plus est gustare quam videre. Quod enim gustamus, nobis incorporamus, et cum eo quasi unum efficimur."[54] Der Begriff „gustare" bezeichnete hier aber ebenso wie bei Thomas neben dem Sensorium für die Vernahme der eigentlichen Affektion auch ein Weiteres, nämlich den Genuß an der verspürten Empfindung, besser die „fruitio" der gnadenvoll ins Innerste eingesenkten „Dulcedo Dei".[55] So war zum Beispiel – ganz ähnlich wie bei Ignatius – schon vom syrischen Mönchtum der Wohlgeschmack Gottes auf das Engste mit der Tränengabe verbunden worden, wie ein anonymes Gedicht des 4. Jahrhunderts belegen kann, wo es heißt: „Und dies wird dir das Zeichen sein / Daß dein Gebet zum Himmel emporgestiegen ist: / Die Tränen werden aus deinem Auge fließen, / Und ihre Süßigkeit wird dein Herz süß machen. Süßer als alle Süßigkeiten / Sind Tränen, welche durch Freuden veranlaßt sind."[56] Für das christliche Abendland war es Augustinus, der die Grundlagen für den Genuß solch innerlichen Gottesempfindens legte. In seinen „Confessiones" gab er das Beispiel für eine geniessende Selbstvergewisserung in der Verkostung göttlichen Wohlgeschmacks.[57] Wie kein anderer vor ihm und nur wenige danach[58] war er fähig, sich die Süßigkeit Gottes

46 Vgl. Jean Chatillion, Dulcedo, in: Dictionnaire de Spiritualité, Paris 1957, III/2, 1778–1795.

47 Marxer (wie Anm. 39) 25.

48 Ich verweise hier auf Werner Armknecht, Geschichte des Wortes ‚süß'. I. Teil Bis zum Ausgang des Mittelalters. (Germanische Studien 171) Berlin 1936; Friedrich Ohly, Süsse Nägel der Passion. Ein Beitrag zur theologischen Semantik, Baden-Baden 1989.

49 Chatillion (wie Anm. 46) 1781.

50 Davon abhängig „gustastis quoniam dulcis est dominus" in 1 Petrus 2,3. Siehe grundlegend dazu Ohly (wie Anm. 48). Vgl. Joseph Ziegler, Dulcedo Dei. Ein Beitrag zur Theologie der griechischen und lateinischen Bibel, Münster/W. 1937, 89f. mit Verweis auf CSEL 40/2, 562, 22ff., der darauf hinweist, daß Verkostung nicht gleich Sättigung sei.

51 Marxer (wie Anm. 39) 73 mit Verweis auf Thomas von Aquin, In Ps 33, 9.

52 Marxer ebd., 73, Anm. 87. Vgl. dazu Ohly (wie Anm. 48) 68.

53 Vgl. [Alphonso Rodriguez SJ:] EXERCITIVM | DE PERFECTIO- | NE ET VIRTVTIBVS | CHRISTIANIS (wie Anm. 37), Pars Prima, Tractatus Qvintus [De Oratione], Capvt XVII [In meditatione diuinorum mysteriorum, nihil perfunctoriê agendum, sed cum multa animi applicatione; Et de mediis id suauiter faciendi.], 381f.: *[…]Vox veritas est, mentiri non potest, vbi est thesaurus tuus, ibi & cor tuum, quid ergò non poterit, imò quid non faciet amor supernaturalis, cum gratia superet naturam? Tantum igitur amore opus, qui gustum statim excitabit. Propterea no[n] otiose dicitur; gustate & videte, quoniam suauis est Dominus. [psal. 33] Et alibi, gustauit & vidit. [Prou. 39.] gustus visum praecedit, hic verò amorem excitat: que causa, vt Angelicus Doctor contemplationem, amoris filiam appellet, eò quod ipsius principium, sit amor: [2. 2. q. 180. a. 7. ad.] addit etiam finem ipsius, esse amorem, ex hoc enim amore DEI videlicet mouetur quis ad cogitandum de eo, & quò plus eum contem- [382] platur, tantò amplius amat, res enim bonae, ad sui amorem prouocant, & quantò illis cogitandis diutius inhaeremus, tantò ardentiùs eas amamus, ijsque delectamur.*

54 Vgl. dazu Ohly (wie Anm. 48) 68.

55 Ohly ebd. nochmals mit Verweis auf Richard von St. Viktor, in Ps. 113 (PL 196, 342 D): „O anima benedicta, o vere beata et multum glorificanda, cui datum est …, beatificas illas internae et aeternae dulcedinis delicias degustare … et de illa immensitatis plentitudine primitias quasdam accipere, affectum transfigere, desiderium transverberare …"

56 Arent Jan Wensinck, Über das Weinen in den monotheistischen Religionen Vorderasiens, in: Festschrift Eduard Sachau zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von Freunden und Schülern. In deren Namen herausgegeben von Gotthold Weil, Berlin 1915, 26–35, bes. 27f. mit Verweis auf Cambridge, Cod. Add. 2018, fol 9v–10r.

57 Vgl. Peter Bürger, Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes, Frankfurt/M. 1998, 29f.

58 Scholz (wie Anm. 43) 217.

schmecken zu lassen.[59] Seine Bekenntnisse waren gewissermaßen überzuckert von den Köstlichkeiten der „Dulcedo Dei".[60] Gott wurde dort als „meine Süßigkeit", „meine heilige Süßigkeit", als „nie trügerische Süßigkeit", als „glückliche und sichere Süßigkeit", als „wahre und höchste Süßigkeit" oder auch als „wahrhaft gute und sichere Süßigkeit" angesprochen. Gott war für Augustinus die „Summa dulcedo", die er zum Beispiel bei der Vernahme von „süßer" Musik[61] genüßlich verkosten, verwahren und beweinen konnte: „Und ich ward nicht satt" – so bekannte er – „von deiner wundersamen Süßigkeit, die Tiefe deiner Pläne zum Heil des menschlichen Geschlechts zu betrachten. Wie weinte ich bei deinen Hymnen und Gesängen, vom süßen Klang der Stimmen deiner Kirche heftiglich bewegt! Es drangen jene Stimmen in mein Ohr, und Wahrheit träufte in mein Herz, und fromm Empfinden glühte in ihm auf, und Tränen rannen, und es war mir wohl bei ihnen."[62]

Es mag von Interesse sein, daß gerade diese Stelle der „Confessiones" Aufnahme in die „Legenda aurea" gefunden hatte,[63] Ignatius also womöglich noch auf dem Krankenlager die „fruitio Dei" des Augustinus erkannt und gekostet haben könnte. Bezeugt ist, daß auch er selbst in späteren Jahren – neben dem Hang zum süßen Tränentrost – einen starken Sinn für den Genuß geistlicher Musik entwickelte. Etwas, so wußte Gonçalves de Cámara, das ihn im Gebet ungemein förderte, „war Musik und Gesang von göttlichen Dingen, wie Vespern, Messen und ähnliches. So sehr, daß er mir einmal gestand, er fühle sich, wenn er in irgendeine Kirche eintrete, wo solche Offizien gesungen werden, allsogleich vollkommen über sich selbst hinaus erhoben."[64] Doch war es nicht zuerst der äußere Reiz der Musik, der ihn über sich selbst erhob, als mehr die Empfindung in der Anwendung der langgeschulten inneren Sinnlichkeit. Dieses tiefste Schmecken und Einsehen goß er in den Exerzitien in den methodischen Leitsatz, daß nicht das Vielwissen die Seele sättige und das ihr nötige gebe, sondern allein das Fühlen und Kosten der Dinge von innen her: „El sentir y gustar de las cosas internamente."[65] In eben dieser Weise hatte Ignatius nach dem Zeugnis des Juan de Polanco überhaupt die Exerzitien geschrieben, nicht so sehr aus Buchweisheit, als vielmehr belehrt von der Salbung des Heiligen Geistes und aus der eigenen innerlichen Erfahrung.[66] Die geistlichen Übungen waren ja dazu geschrieben worden, dem Suchenden ein qualifizierendes Sensorium für die inneren Affektionen an die Hand zu geben,[67] um die vielen verschiedenen inneren Regungen mit dem Mittel der „applicatio sensuum" in gute und schlechte Einflüsse zu scheiden, also in: paz interior, gaudium spirituale, esperança, fee, amor, lagrimas,

59 Ziegler (wie Anm. 50) 93.

60 Alle folgenden Nachweise nach Ziegler ebd., 94f.: Confessiones, I, 6: „dulcedo mea"; I, 4: „dulcedo mia sancta"; II, 1: „dulcedo non fallax, dulcedo felix et secura"; IX, 1: „uera tu et summa suauitas"; X, 17: „uerebone (besser: bona) et secura suauitas"; III, 3: „deus altissime et dulcissime".

61 Chatillion (wie Anm. 46) 1792.

62 Des heiligen Augustinus Bekenntnisse. Übertragen und eingeleitet von Hubert Schiel. Dritte, verbesserte Aufl., Freiburg/B. 1952, 212f. (IX, 7). Vgl. Chatillion ebd., 1778.

63 Man beachte die kompilierende Zusammenstellung bei Jacobus. Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine (wie Anm. 10) 691f.

64 Rahner (wie Anm. 22) 179 mit Verweis auf FN, I, 636f. Auch bei Huonder (wie Anm. 24) 57. Ähnliches wird von Filippo Neri berichtet.

65 Siehe Terence O'Reilly, The Spiritual Exercises and the Crisis of Medieval Piety, in: Terence O'Reilly, From Ignatius Loyola to John of the Cross. Spirituality and Literature in Sixteenth-Century Spain (Variorum Collected Studies Series; CS 484) Aldershot (Hampshire) 1995, IV 101–113, bes. 108 (zuerst publiziert in: The Way Supplement 70 [1991]): „The words ‚interno' and ‚interior', and therir cognates, occur fifteen times in the work." Dort mehr zum Problem der Interiorität. Marxer (wie Anm. 39) 124. Marxer ebd. (137, Anm. 58) macht deutlich wie wichtig Ignatius die Worte „sentir" oder „sentimientos" sind: „Wir finden ‚lagrimas' 175mal während der 40tägigen Electio verzeichnet; ‚ver' mit Synonymen 86mal; ‚sentir' 105mal, ‚sentimientos interiores' 2mal, ‚sentimientos' 8mal, ‚sentidos' 2mal, ‚sentido' 1mal, zusammen 118mal – ‚ver' und ‚sentir' sind im ganzen Tagebuch gezählt." Ähnliches war auch schon bei Marsilio Ficino zu lesen, der in seinem Plotinkommentar den Genuß Gottes mit der Speisemetapher verknüpfte: „Gott genießen heißt Gott berühren, nicht äußerlich, sondern so, daß man ganz und gar in ihn versinkt, göttlich erregt und Gott selber wird, wie der, der eine Speise ißt, endlich selbst die Speise wird." (Frui Deo non tamen est videre quam tangere, nec id quidem extrinsecus, sed penitus illabi ac divinitus affici efficique Deum, sicut qui et alimento vescitur, tandem efficitur alimentum."), zitiert nach: Scholz (wie Anm. 43) 205f., Anm. 1 mit Verweis auf Marsilius Ficinus, Comm. In Plot. Ennead. VI, 9,9. In der Pariser Plotin-Ausgabe 1855, 537.

66 Michael Schneider, ‚Unterscheidung der Geister'. Die ignatianischen Exerzitien in der Deutung von E. Przywara, K. Rahner und G. Fessard, Innsbruck–Wien 1983, 15, Anm. 25 mit Verweis auf MI II: I 218.150. Schneider bringt aber – (ebd., 15, Anm. 26) – auch eine Erweiterung dazu, nämlich ein Zitat des Jeronímo Nadal (aus: Chron Pol III 530): „Ignatius benutzte, bevor er die Exerzitien im Druck herauszugeben dachte, auch andere Bücher und ließ sich von der Theologie in ihrer ganzen Breite beraten. So sollten ihm alle Bücher, alle Theologen und die ganze Heilige Schrift zur Bestätigung dienen für das, was er eigentlich nur aus göttlicher Eingebung gelernt hatte."

67 Vgl. William A. M. Peters, Die „Unterscheidung der Geister" bei Ignatius von Loyola, in: Concilium 14 (1978) 581–585.

elevación de mente, und in: guerra contra la paz, tristeza, esperança en cosas baxas (Verlangen nach Niedrigem), sequedad (Trockenheit), vagar la mente en cosas baxas (Schweifen des Geistes in niedrigen Dingen).[68]

Gerade in dieser heiklen Scheidung lag das eigentliche Hauptproblem geistlicher Empfindsamkeit. Man war allenthalben in Sorge darum und hegte eine starke Furcht davor, vom bösen Feind in den tiefsten Gefühlen irregeführt und getäuscht zu werden. Diese Angst trieb nicht nur Ignatius um, sondern war gewissermaßen Gemeingut „mystisch" empfindsamer Unterweisungen.[69] François de Sales konnte in seiner „Philothea"[70] den Leser davor warnen, es sich mit der andächtigen Empfindsamkeit allzu zu leicht zu machen: „Ich sage also, daß die Frömmigkeit nicht in der Süßigkeit des Trostes, in fühlbarer Zärtlichkeit des Herzens besteht, die uns Tränen und Seufzer hervorrufen und uns in geistlichen Übungen eine bestimmte wohltuende Befriedigung empfinden läßt. Nein, diese Dinge sind bestimmt nicht mit der Frömmigkeit gleichzusetzen. Es gibt Seelen, die solche Zärtlichkeiten und Tröstungen genießen und trotzdem sehr lasterhaft sind, folglich nicht die wahre Gottesliebe und noch weniger eine echte Frömmigkeit besitzen. […] Die Frömmigkeit besteht nicht in diesen Zärtlichkeiten, in diesem Gefühlsüberschwang; das alles entstammt zuweilen einem weichen und empfindsamen Charakter, zuweilen kommt es vom bösen Feind; er will, daß wir damit herumtändeln, deshalb erregt und erhitzt er unsere Phantasie so lang, bis sie diese Wirkungen hervorbringt."[71] Ganz etwas Ähnliches war von Filippo Neri zu hören: Die Perfektion bestehe nicht in bestimmten äußerlichen Dingen, wie dem Weinen, da die Tränen nicht das Zeichen dafür seien, daß sich die Person in der Gnade Gottes befinde. Zwar lebe derjenige, der bei den Gedanken an heilige Dinge weine, ein vorbildliches Leben, doch seien darum böse Frauen, die bei jeder Kleinigkeit die Tränen zur Hand hätten, noch lange nicht heilig.[72] Und auch für Theresa von Avila bestand die Liebe Gottes nicht zuerst „in Vergießung von Tränen, nicht in jenen Süßigkeiten und zärtlichen Andachtsgefühlen, wonach wir meistens verlangen und worüber wir uns freuen", „sondern darin, daß wir ihm dienen in Gerechtigkeit, mit Seelenstärke und in Demut." Sie konnte sich über Leute ärgern, die ohne diese Süßigkeiten nicht auzukommen glaubten: „Vernehme ich […], wie Diener Gottes, die doch ernste, gelehrte und verständige Männer sind, so viel Aufhebens davon machen, wenn ihnen Gott keine fühlbare Andacht verleiht, dann mißfällt es mir."[73]

Solche und ähnliche Warnungen belegten aber nur, daß der Wunsch nach empfindsamer Glaubensvergewisserung innerhalb der katholischen Reform mittlerweile weite Kreise erfaßt hatte. Fast alle Reformorden setzten auf die wahrhaftige Affizierung der Gläubigen. Und es konnte natürlich nicht ausbleiben, daß bei solch einer emotiven Glaubensausrichtung das Fehlen von wohligen Gefühlen und angenehmen Tränen auch schon mal als ernsthaftes Problem empfunden wurde. Dies bezeugt etwa der Brief des holländischen Jesuiten Nikolaus Floris, genannt Goudanus,[74] der am 12. Oktober 1553 aus Wien an den Ordensgeneral in Rom adressiert wurde. Goudanus konfrontierte Ignatius in diesem Schreiben mit seinen Empfindungsnöten[75] und bat darum, ihm Hilfe in seiner Ungewissheit zuteil wer-

68 Rahner (wie Anm. 22) 324 (Die Lehre des hl. Ignatius von der Unterscheidung der Geister) mit Verweis auf MI II, 2, 72.

69 Vgl. auch Ernst Benz, Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Stuttgart 1969, 278–310 (Die Angst vor der Illusion).

70 Einem Lieblingsbuch Gianlorenzo Berninis. Paul Fréart de Chantelou, Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich. Deutsche Bearbeitung von Hans Rose, München 1919, 131f.

71 Zitiert nach: Franz von Sales, Anleitung zum frommen Leben. Philothea. Deutsche Ausgabe der Werke. Bd. 1, Eichstätt–Wien 1959, 230–232. Siehe Plattig (wie Anm. 28) 181, Anm. 114.

72 Vgl. auch [Giuseppe Crispino:] La Scvola del gran maestro di spirito S. Filippo Neri. […] Aperta da Giuseppe Crispino Prete Secolare di Rocca Guglielma. In Napoli, Per Giacinto Passaro l'Anno del S. Giubileo, 1675, 287.

73 Im Anschluß: „Ersteres wäre meines Erachtens mehr ein Empfangen als ein Geben. Für schwache Weiblein, die wie ich nur geringe Stärke besitzen, scheint es mir allerdings angemessen zu sein, wenn sie der Herr mit Wonnegenüssen unterstützt. Solche verleiht seine Majestät gegenwärtig auch mir, damit ich gewisse Leiden, die sie über mich verhängt, ertragen könne. Vernehme ich aber, wie Diener Gottes, die doch ernste, gelehrte und verständige Männer sind, so viel Aufhebens davon machen, wenn ihnen Gott keine fühlbare Andacht verleiht, dann mißfällt es mir." Zitiert nach: Das Leben der Hl. Theresia von Jesu. Sämtliche Schriften der hl. Theresia von Jesu. Hrsg. von Aloysius Alkofer, München 1933, 113. Siehe Plattig (wie Anm. 28) 173, Anm. 91. Ihr selbst war von Gott allerdings die rechte Gabe der Tränen verliehen worden: „El señor me habia dado don de lágrimas". Vgl. Freiherr von Waldberg (wie Anm. 1) 82f. mit Verweis auf Theresa von Avila, Libri de su vida, I, 28 und Zöckler, Kritische Geschichte der Askese, 355ff.

74 Vgl. Ludwig Koch SJ, Jesuiten Lexikon. Die Gesellschaft Jesu einst und jetzt, Paderborn 1934, 719. Siehe auch Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Nouvelle Édition par Carlos Sommervogel SJ, Bd. 3, Bruxelles 1892, 1635.

75 Diese sind häufiger überliefert. Goudanus litt an Melancholie und Traurigkeit. Siehe etwa den Brief aus Rom an Adriano Adriani vom 2. Januar 1554, in: Monumenta Ignatiana. Ex autographis vel ex antiquaribus exemplis collecta. Series prima. Sancti Ignatii de Loyola Societatis Jesu Fundatoris Epistolae et In-

den zu lassen. Beklagt wurde ein Zustand, den man damals als „Trockenheit" zu bezeichnen pflegte.[76] Goudanus sehnte sich vergeblich nach einer sich auch äußerlich zeigenden Ergriffenheit im Gebet, nach einem sichtbaren Beleg innerer Gnadengaben, kurz, nach dem „dono delle lachrime". Der am 22. November im Namen des Generals antwortende Polanco[77] war zuerst einmal davon erbaut, daß Goudanus den Seelen Deutschlands überhaupt helfen wolle und zwar nicht nur mit der Predigt an sich, sondern auch mit anderen äußeren Mitteln und besonders seinen Tränen. Doch trat er der Befürchtung des Holländers, sein Herz könne wegen des Ausbleibens der Zähren vielleicht zu hart ausgefallen sein, mit dem Hinweis entgegen, daß die Menschen einfach von unterschiedlicher Natur seien. Aber trotzdem, so versicherte er, wolle man in Rom Christus darum bitten, ihm die Stimme der Kraft (Ps 68, 34) zu geben, und zudem noch Gott den Herrn anflehen, daß dieser ihm die Gabe der Tränen gewähre, um den eigenen Zielen nachkommen zu können, also wirksam auf den Nächsten einzuwirken, nicht nur mit der Predigt und anderen äußeren Mitteln, sondern auch mit den Tränen („non solamente con la predicatione et altri mezi esterni, ma etiam con le lachrime").[78] Nikolaus Floris wünschte sich also nicht nur eine stärkere Glaubensgewißheit, sprich ein empfängliches Herz, sondern wollte anscheinend auch stärker als zuvor mit seinen als echt bewerteten Affektionen auf die Gemeinde einwirken. Vielleicht hatte er dabei den Erfolg berühmter Prediger und Priester vor Augen, wie etwa jenen des Fra Mariano da Genazzano, der nach Zeugnis Angelo Polizianos seine frei fallenden Tränen in den hohlen Händen hatte sammeln können, um sie dann unter die andächtig zuhörende Menge zu schleudern,[79] oder auch das Beispiel Vincenz Ferrers, der, so oft er die Hostie konsekrierte, so viele Tränen vergoß, daß beinahe alle mitweinten.[80]

Möglich aber auch, daß Nikolaus Floris in seinem Brief noch in Ermangelung jesuitischer Predigtanleitungen auf die weltliche Rhetoriktradition Bezug nahm. In dieser war ja von allem Anfang an niedergelegt worden, daß der Redner all seine Affektionen in die Waagschale wahrhaftiger Überzeugungsarbeit zu werfen habe. Der Satz „was nicht von Hertzen kömmt / das geht auch nicht wieder zu Hertzen"[81] stellte seit Cicero und Quintilian, nichts anderes als einen Gemeinplatz der Beredsamkeit dar und sollte auch für die christliche Kanzeltradition und Kunst zur Grundlage allen gerechtfertigten Tuns werden. Der Prediger mußte die im Innersten empfundenen Gaben, also die eigenen Rührungen, „wahrheitsgemäß" wieder entäußern, mußte sich – um es anders zu sagen – das gnädig „Eingefleischte" wieder entreißen, um es unter den Gläubigen auszuteilen. Höch-

structiones, Bd. 6, Matriti 1907, 137f., bes. 138: „Uidi litteras, quas V. R. scribit Mtro. Nicolao Gaudano, et ut colligo ex eiusdem litteris, super dolorem uulnerum eius addiderunt. Uir ille ad melancoliam est propesus, et huiusmodi augent eius tristitiam."

76 Vgl. etwa Alphons Rodriguez, Uebung der christlichen Vollkommenheit. Neu übersetzt von Christoph Kleyboldt, Mainz 1879, 431–435 (8. Abhandlung, 24. Kapitel. Von der Gleichförmigkeit mit dem göttlichen Willen, welche wir während der Trockenheit haben sollten, und was wir hier unter dem Worte Trockenheit verstehen.).

77 Monumenta Ignatiana ex autographis vel ex antiquaribus exemplis collecta. Series prima. Sancti Ignatii de Loyola Societas Jesu Fundatoris Epistolae et Instructiones, Bd. 5, Matriti 1907, 713–715, deutsch in: Ignatius von Loyola, Deutsche Werkausgabe (wie Anm. 39) 523f., bes. 523. In beiden Büchern wird nicht angegeben, wo das Original des Briefes zu finden ist. Ich rekonstruiere also aus dem Antwortschreiben des Polanco vom 22. November 1553. Siehe zu Goudanus: Johannes Wrba SJ, In der Nähe des Römischen Königs. Die Gründung des Jesuitenkollegs in Wien, in: Ignatius von Loyola und die Gesellschaft Jesu 1491–1556, hrsg. von Andreas Falkner und Paul Imhof, Würzburg 1990, 331–357, bes. 342 mit Verweis auf MI Epp. IV, 84f. 88. Chronicon S. I. II, 565.

78 Monumenta Ignatiana ebd., 713. Ignatius von Loyola, Deutsche Werkausgabe ebd., 523f.

79 Michael Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Übersetzt von Hans Günter Holl, Frankfurt/M. 1984, 87.

80 Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, hrsg. von Kurt Köster. 9. Aufl. Stuttgart 1965, 271 mit Verweis auf Acta Sanctorum, Apr. I, 485, 494.

81 Vgl. den wunderbaren Artikel von Jürgen Stenzel, ‚Si vis me flere …' – ‚Musa iocosa mea'. Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 48 (1974) 650–671, bes. 655 mit Verweis auf Christian Weise: Curiöse Gedancken von deutschen Versen (1692). Hier nach Christian Weisens | Curiöse Gedancken | Von | Deutschen Versen/ | Welcher gestalt | Ein Studierender | in dem galantesten Theile der Beredsamkeit | was anständiges und practicables finden soll/ | damit er | Gute Verse vor sich erkennen/ | selbige leicht und geschickt nachmachen/ | endlich | eine kluge Masse darinn halten kann: | wie bißhero | Die vornehmsten Leute gethan haben/ | welche/ | von der klugen Welt/ | nicht als Poeten / sondern als polite Redner | sind aestimirt worde. | Verlegts | Johann Friedrich Gleditsch / 1693. | Zum andernmahl., 21: *[…] was nicht von Hertzen kömmt / das geht auch nicht wieder zu Hertzen. Wer was lustiges oder trauriges / was grimmiges oder verliebtes aufsetzen will / der muß sich lange in der meditation vertieffen / bis er den affect bey sich fühlt und gleichsam alles ungezwungen hinlauffen läst.* Vielen Dank an Laurenz Lütteken, der mich auf den Aufsatz hingewiesen hat.

stes Ziel jeder Kanzelrede war es, die Zuhörer zu bewegen,[82] die eiserne Pflicht des Predigers allerdings, die göttlichen Geschenke und Eingießungen uneigennützig an den Gläubigen weiterzureichen, ohne dabei auch nur das Geringste für sich zurückzubehalten. In einer Wendung des Thomas von Aquin: „Contemplata aliis tradere".[83] Vielleicht hegte Goudanus gerade die Befürchtung, dieses uneigennützige Geschäft der ehrlichen Affektübertragung aufgrund eines zu harten eigenen Herzens nicht recht ausführen zu können. Seine Empfindungen waren offenkundig nicht stark genug, ihm das höchste Lob des Rhetors einzubringen, das seit Cicero[84] in der tränenreichen Rührung des Publikums bestand; wie hieß es noch in der „Eloquentia sacra et humana" des Jesuiten Nicolas Caussin, hier in einer Ausgabe des Jahres 1626: „Lachrymae auditorum nominantur laudes oratoris".[85] Diesem feuchten Oratorenlob lag natürlich nichts anderes zu Grunde als der pastorale Anspruch, jeder Prediger müsse in der Lage sein, die höchste Stufe des rhetorisch verbindlichen Dreischritts „docere, delectare und movere" im Zuhörer auszulösen. Auch diese Anforderung war von dem ehemaligen Lehrer der Beredsamkeit, Augustinus, in einen qualifizierenden Merksatz gegossen worden: „Delectare est suavitas, docere necessitas, flectere victoriae."[86] Oder auf Deutsch: „Wenn also der kirchliche Redner eine Pflicht einschärft, dann muß er nicht bloß lehren, um zu unterrichten und darf nicht nur ergötzen, um zu fesseln, sondern er muß auch rühren, um zu siegen."[87] Daß dieser Sieg von der Wahrhaftigkeit des Redners abhing, war für jeden Theoretiker geistlicher Wohlredenheit selbstverständlich. Der letztlich auf die „Poetik" des Horaz zurückgehende Grundsatz ganz uneigennütziger Affektübertragung lautete: „Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi".[88] In der späten Übersetzung des Jesuiten Ignaz Wurz aus dem Jahr 1775: „denn der Prediger wird keinen bewegen, ‚wenn er nicht selbst gerühret ist'."[89] Oder in der gereimten Version des „Poeten" Johann Christoph Gottsched von 1751: „Drum, wenn ich weinen soll; / So zeige du mir Dein Auge thränenvoll."[90] Nikolaus Goudanus hatte ganz offenkundig Probleme damit, seine Predigtaufgabe an sich selbst zu verwahren, also die innerliche Disposition auf die Höhe göttlicher Affektion zu heben. Hilfe – so meinte man in Rom – könne da nur das Gebet und mit ihm die Gnade Gottes bringen. Auch dies hatte natürlich schon Augustinus in Worte zu fassen gewußt, hier in der Wendung des Jesuitischen Predigttheoretikers Franz Höger von 1720: „wofern nicht die Gnad Gottes zu hülff kommet, ist alle Red-Kunst und Ermahnung auch deß besten Redners verlohren".[91]

82 Urs Herzog, Geistliche Wohlredenheit. Die katholische Barockpredigt, München 1991, 221 mit Verweis auf Jeremias Drexel, Goldgrub aller Künste und Wissenschaften, 1072 b.

83 Herzog ebd., 155, 159 mit Verweis auf Thomas von Aquin, Summa theol. III, q. 40, a. I, ad 2. Dort auch angegeben: I. Bologni, Contemplata aliis tradere, in: Vita christiana 7 (1935) 189–204.

84 O'Rourke Boyle (wie Anm. 7) 17 mit Verweis auf Cicero, De oratore, 2.45.189: „Crying was classically recommended as an oratorical practice. Cicero adviced that the speaker must feel the emotions he wishes to excite, so as to be reduced to ‚tears of compassion'."

85 Vgl. NICOLAI | CAVSSINI | TRECENSIS E | SOCIETATE IESV, | DE ELOQVENTIA | SACRA ET HVMANA | LIBRI XVI. | EDITIO SECVNDA, NON | ignobili accessione locupletata. | COLONIAE AGRIPPINAE, | Apud Ioannem Kinckivm, | sub Monocerote. | ANNO M. D. CXXVI.: [Liber Octavvus De Affectibus, cap. XL. De miserationibus, & lachrymis. De varijs generibus lachrymarum. Capvt XL.] 421 (1–2): „Deuenimus ad eum affectum, in quo saepius triumphare solet maximorum. Oratorum industria, siquidem dolore[m] ex alienis praesertim malis imprimere, miserationem concitare, lachrymas elicere grandis [2] est, & felicis eloquentiae, nec immeritò *Lachrymae auditorum* nominantur *laudes oratoris*." [Auszeichnungen von Caussin.]

86 Paleotti, Discorso intorno alle imagini sacre e profane (wie Anm. 97) 216 im Anschluß: *[…] per il che e le pitture ancora più e meno si giudicheranno perfette in questo proposito, secondo che più e meno abbraccieranno questi mezzi, e tra essi quelli, che più si accosteranno al finde*. Dazu Augustinus, De doctrina christiana IV, XII (PL 34, 101): „Dixit ergo quidam eloquens, et veterum dixit, ita dicere debere eloquentem, ut doceat, ut delectet, ut flectet. … Deinde addidit: Docere necessitatis est, delectare suavitatis, flectere victoriae."

87 Herzog (wie Anm. 82) 222 mit Verweis auf Aurelius Augustinus, Vier Bücher über die christliche Lehre (IV, 12), in: BKV (Bibliothek der Kirchenväter) 49, 187.

88 Quintus Flaccus Horatius, Horazens Epistel an die Pisonen. Mit einem durchgesehenen Kommentar und Anmerkungen herausgegeben von M. Engel, Mainz 1794, 10. Vgl. auch Horaz, Episteln. Lateinisch und Deutsch. Übersetzt und erläutert von Christoph Martin Wieland. Bearbeitet und herausgegeben von Gerhard Wirth. Reinbek/Hamburg 1963, 232–266, bes. 237.

89 Herzog (wie Anm. 82) 223 mit Verweis auf Ignaz Wurz SJ, Anleitung zur geistlichen Beredsamkeit. 2. Aufl. 2 Bde, Wien 1775–1776, 453.

90 Stenzel (wie Anm. 81) 659 mit Verweis auf Johann Christoph Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst. 4. Aufl. (1751; Neudruck 1962) 21: *Es ist unmöglich, die Affekten andrer Leute zu rühren, wen man nicht selber dergleichen an sich zeiget.*

91 Herzog (wie Anm. 82) 153 mit Verweis auf Franz Höger (SJ), Die siben Brodt In Der Wüesten von Christo gesegnet, Ingolstadt–München 1720, 225a. Dies ist eine Augustinusparaphrase: „nisi Divinae gratiae subveniat adjutorium, nihil potest copiosum cujuslibet adhorantis eloquium."

Die Predigt- oder genereller die Missionsaufgabe des Jesuitenordens, die Nikolaus Floris im Gefolge von Petrus Canisius nach Wien hatte gelangen lassen, verband sich von Anfang an intim mit einer Forderung nach mystisch-wahrer Gotteserkenntnis in der subjektiven Empfindsamkeit des Predigers und Gläubigen. Die Exerzitien sollten für die Berufenen des Jesuitenordens Mittel dazu sein, die Gnaden des Allerhöchsten nicht nur in sich selbst aufzuspüren, sondern sie darüberhinaus auch zu rationalisieren, – refletiendo en sí mismo – um dadurch überhaupt die Möglichkeit zu gewinnen, sie an andere weiterzugeben.[92] Die Tränen waren bei dieser sich im Dunkel eigener Innerlichkeit abspielenden Methode ein probates Mittel der Objektivation, oder – wie drückte sich jüngst der Karmelit Michael Plattig aus – gleichsam das Barometer für die innere Dichte der Ergriffenheit und den Druck der Einwirkung des guten Geistes.[93] In der Tradition der „Geistlichen Übungen" wurden so auch unzählige Tränengüsse überliefert. Die ersten waren wohl jene des Giacomo Laínez. Doch auch anderen prominenten Ordensmitgliedern trieb es unter Anleitung das empfindsame Wasser in die Augen, so etwa Martín de Olave, für den das wichtigste Ergebnis der Übungen „die tiefe Zerknirschung des Herzens war", die sich „in echten und reichlichen Tränen" äußerte.[94] Ungezählte Male wiederholte sich Ähnliches, wenn nicht Gleiches bei „Priestern, Ordensleuten, Schwestern, vornehmen Herren und Jugendlichen beiderlei Geschlechts".[95]

Eingedenk dieser wirksamen religiösen Empfindungspraxis konnte auch von der Kunst und den Künstlern gefühlsmäßige Wahrhaftigkeit gefordert werden. Vor allem Gabriele Paleotti, der selbst in Bologna die Exerzitien durchlebt und durchfühlt hatte, ohne sie, wie es hieß, wirklich nötig zu haben,[96] wollte die christliche Kunst nun in ganz dezidierter Weise auf ihre affektiven Zwecke verpflichten, nämlich auf die Darstellung und Erregung der gottverwahrenden „sentimenti altissimi", also jener süßen inneren Empfindungen, der geschmeckten und erweinten Vergegenwärtigungen des Allerhöchsten. Der christliche Maler – so lautete es im „Discorso intorno alle imagini sacre e profane" von 1582 – stehe, in der Pflicht, den Betrachter zum „wahren" Glauben zu überreden, „il fine […] prencipale sarà di persuadere le persone alla pietà et ordinale a Dio", und mehr noch „lo scopo di queste imagini sarà di movere gli uomini alla debita obedienza e soggezzione a Dio". Denn mit den Bildern habe man das Mittel an der Hand, tugendhafte Empfindungen auszulösen, und damit ein Instrument zur Verfügung, den Menschen mit Gott zu vereinen („unire gli uomini con Dio"), dem höchsten Ziel überhaupt.[97] Für Paleotti konnte die Wahrheit der Kunst gar nicht an der Maloberfläche liegen, sondern war woanders aufgehoben. Das „Wesen" der Kunst war für ihn nicht materieller, sondern immaterieller Art. Die Wirkung der Bilder konnte sich auch deshalb nur im Innersten des Menschen einstellen, in herzlicher Tiefsinnigkeit und empfindsamer Verkostung. Das Höchste war für Paleotti das durch die Kunst ausgelöste Gespür der Anwesenheit Gottes, kurz, die tiefschürfende Verwahrung der „grazia" in und am eigenen Leibe, und deshalb hieß es bei ihm auch: „Il vero […] effetto nasce dalla causa interiore".[98] Um diese leibhaftige Präsenzerfahrung mit den Mitteln der Kunst dem Betrachter „einzuprägen", durfte, sollte und mußte der christliche Maler zu den Mitteln der Rhetorik greifen: „a similitudine degli oratori". „Ufficio del pittore sarà usare li stessi mezzi nella sua opera, faticandosi per formarla di maniera, che ella sia atta a dare diletto, ad insegnare e movere l'affetto."[99] Als Beispiel für einen solchermaßen gela-

92 PLATTIG (wie Anm. 28) 192.

93 Ebd., 164.

94 Ebd., 168 mit Verweis auf Ignacio IPARRAGUIRRE, Historia de la prática de los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola, Vol. I, Práctica de los ejercicios de San Ignacio de Loyola en vida de su autor (1522–1556), Bilbao–Roma 1946, 6 (Laínez) und 189 (Olave).

95 PLATTIG (wie Anm. 28) 168 mit Verweis auf Ignacio IPARRAGUIRRE, Historia de la prática de los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola, Vol. I, Práctica de los ejercicios de San Ignacio de Loyola en vida de su autor (1522–1556), Bilbao-Roma 1946, 165: Auch der Exerzitienleiter P. Achilles vergoß während der Darlegungen Tränen. Weitere Beispiele sind Salvator Pisqueda (499) mit „suaves lágrimas" und Juan Ramirez (501) der von „einer großen Gabe der Tränen, speziell während des Lesens der Messe" spricht. Ähnliches auch bei Juan Rodríguez und Pedro Saavedra (502).

96 Zur Frage nach dem Einfluß jesuitischer Bildspiritualität vgl. Paolo PRODI, Il cardinale Gabriele Paleotti (1522–1597), 2 Bde, Roma 1959–1967, II, 36, der einen Brief des jesuitischen Paleotti-Vertrauten Francesco Palmio an den General Borja abdruckt: *Lunedì prossimo mi ritiro alla Certosa con mons. ill.mo Cardinale per dargli gli essercitii di nostra Compagnia de'quali ne ha gran voglia, ma non troppo bisogno, se non fosse per rafrenare il suo fervore il quale è troppo grande […].*

97 Gabriele PALEOTTI, Discorso intorno alle imagini sacre e profane, in: Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma. A cura di Paola BAROCCHI, 3 Bde, Bari 1960-1962, II, 117–509, bes. 215.

98 Ebd., 257.

99 Ebd., 215.

gerten Rührungserfolg vor der Kunst führte der Erzbischof von Bologna Gregor von Nyssa ins Feld. Dieser habe vor einer wohlgelungenen Darstellung der Geschichte von Abraham und Isaak seine Tränen nicht zurückhalten können. Der heilige Asterius, Bischof von Amasea,[100] sei wiederum vor einem Bild des Martyriums der heiligen Euphemia[101] in ein befreiendes Mitleidsweinen verfallen.[102] Überhaupt hätten sich viele – so Paleotti – vor Bildern durch Gottes Gnade bewegen lassen[103] und gerade daran solle der christliche Maler denken, wenn er Bilder male, und darauf achten und vertrauen, daß sich Gottes Hilfe auch bei ihm einstelle, denn der christliche Künstler habe, wenn er ein Bildwerk fertigen solle, auf die Gnade Gottes zu vertrauen („confidandosi nel divino aiuto"), denn allein mit diesem Mittel könne es ihm gelingen, den wahren Glauben zu verbreiten („imprimere nel popolo il vero culto di Dio"). Nur als Abgesandter des Himmels sei er in der Lage, die Herzen ganzer Nationen zu bewegen („convertire come ministro celeste i cuori delle nazioni intiere").[104] Für Paleotti mußte das Idealbild des christlichsten Malers allein schon aus diesen pastoralen Gründen von heiliger Selbstlosigkeit sein, die Haupttugend hieß hier „caritas". Was aus dem Werk des christlichen Künstlers sprechen sollte und durfte, war die vom Betrachter als wirksam erfahrene „Innigkeit" und Nächstenliebe. Das beste Beispiel für eine solche Begnadung, für solch einen heiligmäßigen Maler, fand Paleotti in dem Dominkaner Giovanni da Fiesole, bekannter unter dem Namen Fra Angelico, ein Pater von einzigartiger christlicher Demut (umilità) und Einfalt (semplicità), der immer nur Heiligenfiguren habe malen wollen, nie aber Christus am Kreuz, um nicht vor lauter Mitleid seine Wangen mit Tränen zu benetzen. Von ihm sei gesagt worden, daß er nie einen Pinsel in die Hand genommen habe, ohne sich vorher ins gnadensuchende Gebet zu vertiefen.[105] Unzweifelhaft, daß Paleotti – wie viele andere – in Fra Angelico das Ideal des „pittore cristiano" erkannte und dabei den Wert des Künstlers und seines Werkes an der göttlichen Gnadenzuweisung bemaß.[106] Erst dieser Anteil erlaube dem Gläubigen dann durch einen Akt der künstlerischen „caritas" an der Gnade teilzuhaben, erst dadurch könne es zur „soavissima ricreazione"[107], also zur süßen Seelenerquickung des betrachtenden Beters kommen.[108] Was der katholische Moralist der Kunst abverlangte, war nichts weniger als eine wirksame Tiefsinnigkeit, das von der Materialisierung selbst getrennte Vermögen des Künstlers und auch des Betrachters, das „Schöne" in einem inneren Kontemplations- und Empfindungsakt – an und für sich – zu verwahren. In diesem emotionalen „Verwahrungsakt" lokalisierte er den wirkenden Beweis für die Anwesenheit des an sich Unsichtbaren, erst im nachsinnlichen Vollzug dieser Empfindung lag der erbauliche Lohn für eine sich auferlegte Sittenstrenge und eine demütig-reine Gläubigkeit. Der Künstler mußte nun – um es salopp auszudrücken – vorfühlen,[109] der Betrachter Nachfühlen. Diese von der Theorie geforderte Glaubensvergewisserung im Gefühl wurde in Zeiten katholischer Reform zum Kern- und Angelpunkt der Werkgenese. Dem Bild selbst konnte das Heilige nicht mehr anhaften, sondern es mußte ihm nun innewohnen. Dies ging aber theoretisch nur über den Umweg der Einsenkung tiefster Gotteserkenntnis und Gnade in die Seele des pastoral in Dienst genommenen Künstlers. Was die katholischen Predigt- und Bildtheoretiker mit der Forderung nach wahrhafter Affektübertragung erreichen wollten, war nichts weniger als die emotive Disziplinierung des Künstlers und damit auch des Betrachters. Was sie allerdings damit auf längere Sicht auslösten, war der Glaube an den begnadeten Künstler und das inspirierte Genie, was sie damit stark beförderten, war die Verrätselung und vor allem Allegorisierung des Kunstwerks. Das Wahre und Schöne der geistlichen Kunst lag nun – per Dekret – hinter der Malschicht verborgen, sodaß der Betrachter in die Pflicht genommen wurde, diese oft auch intellektuellen Schleier in sei-

100 Vgl. Hugo Koch, Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen, Göttingen 1917, 64–67, bes. 65 mit Verweis auf Combesis, Graecolat. Patr. Bibl. Nov. Auct. I, Paris 1648, 4ff.: *Male Christum nicht! Denn es ist genug an seiner einmaligen Verdemütigung in der Menschwerdung, die er freiwillig um unsertwillen auf sich nahm. Trage vielmehr auf deiner Seele in geistiger Weise das unkörperliche Wort umher.* Zur Rührung bei der Ansicht des Martyriums der heiligen Euphemia (ebd., 66).

101 Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von Wolfgang Braunfels, Sonderausgabe, Bd. 6, Rom–Freiburg/B.–Basel–Wien 1994, 182–185.

102 Paleotti (wie Anm. 97) 231f.

103 Ebd., 233: … *crediamo che simili accidenti siano anco a molti altri per Dio grazia avvenuti.*

104 Ebd., 233.

105 Ebd., 166f.

106 Ebd., 231.

107 Ebd., 213.

108 Ebd., 213f.

109 Ebd., 120: *[…] i pittori, per non essere communemente meglio disciplinati degli altri nella cognizione di Dio, né essercitati nello spirito e pietade, non possono rappresentare, nelle figure che fanno, quella maniera di divozione ch'essi non hanno né sentono dentro di sé.*

ner eigenen Empfindsamkeit zu zerreissen, um – wenn möglich – erbaulich, genüsslich und bewegt den höchsten Inhalt der Kunst, nämlich Gott, nicht nur zu schmecken, sondern womöglich auch zu erkennen. Die Kunst wurde von der Pastoraltheologie mit einem Wahrhaftigkeitsideal konfrontiert, das ihre imaginativen und fiktionalen Möglichkeiten nur einschränken konnte.[110] Natürlich ging es auch bei dem poetischen Konzept des Horaz, das dem Konzept wahrer Affektübertragung zugrunde lag, um Nachahmung und Mimesis, doch um eine des zuerst einmal Unsichtbaren, des Innerlichen oder auch Psychischen. Den Tränen konnte bei einer solchen Kunstauffassung deshalb großer Einfluß zukommen, weil sie auch in diesem Zusammenhang der objektivierende Beleg innerlich empfundener Wahrheiten waren.

Peter Faber[111] konnte am 21. Juli 1542 seine Suche nach dem wahrhaftigen Ausdruck folgendermaßen ausdrücken: „Ich pflege […] vieles zu sagen, zu schreiben oder zu tun, ohne mich wieder um jenen Geist zu mühen, in dem ich diese Dinge erfahren habe. So bringe ich z. B. manchmal heiteren und unbeschwerten Geistes und lächelnder Miene Dinge vor, die ich im Geist der Zerknirschung oder im Geist des Mitleids, der Bewunderung, oder unter frommen Tränen verspürt hatte; und so ziehen auch die Zuhörer geringeren Nutzen daraus, weil ich meine Sachen nicht in ebenso gutem Geist vorbringe, wie sie mir selbst gegeben wurden. Darum bat ich, der Herr möge mir die Gnade schenken, daß sich die Geburt und Wachstum eines Werkes, das Reden und Schreiben, in jenem selben Geiste vollziehe, der schon bei der Empfängnis zugegen war. Das wird der Fall sein, wenn ein und derselbe Geist Wunsch, Denken, Reden und Tun beseelt. Hieraus schloß ich, daß wir unseren Lehrer und Meister und die Art, wie Er redet, in allem nachahmen müssen – so daß wir eine Anregung oder Eingebung des Heiligen Geistes, die uns unter Tränen geschenkt wurde, so viel an uns liegt auch unter Tränen weitererzählen oder aufschreiben müßten. Wir sollten wünschen, unseren Zuhörer so zu erbauen, wie der Geist uns selbst erbaut hat, als er uns diese Anregung oder Eingebung schenkte."[112] Die Wichtigkeit dieser Selbstvergewisserung des guten Empfindens legte dann Francisco de Borja in seiner „Ratio concionandi" für die Prediger des Jesuitenordens verbindlich fest. Dort hieß es, daß der Kanzelredner, der die Seelen seiner Gemeinde gewinnen wolle, sich selbst zuerst der Rührung aussetzen und sich innerlich entflammen müsse: „Induat Ecclesiastes eas animi imprimere vult: nec enim alios mouet, qui non se prius mouerit, intenderit, atque inflam[m]arit: vnde & quidam olim ait: *si vis me flere, dolendum est primum ipse tibi*."[113]

Zweihundert Jahre später auf der Höhe der sogenannten „Empfindsamkeit", sollte derselbe Gedanke – vordergründig von jeder konfessionellen Bedeutung gelöst – auf die Höhe sittlich theoretischer

110 Stenzel (wie Anm. 81) 665 mit Verweis auf Max Freiherr von Waldberg, Die galante Lyrik. (1885) 142 dort ohne Quellenangabe nach Sigismund von Birken: „Das Hertz ist weit von dem was eine Feder schreibet / Wir dichten ein Gedicht / dass man die Zeit vertreibet. In uns flammt nicht die Brunst / obschon die Blätter brennen Von liebender Begier / es ist ein blosses Nennen."

111 Auch Faber selbst besaß die Gabe der Tränen, wenn auch nicht in dem Maße wie Ignatius. Vgl. [Nicola Orlandini SJ:] FORMA | SACERDOTIS | APOSTOLICI, | EXPRESSA IN EXEMPLO | PETRI FABRI | QVI FVIT PRIMVS | E SOCIIS S. IGNATII LOIO- | LAE, FVNDATORIS SO- | CIETATIS IESV. | DESCRIPTA | A P. NICOLAO OR- | LANDINO SOCIETATIS | EIVSDEM. | EDITIO ALTERA. | Superiorum Permissu. | DILINGAE. | FORMIS ACADEMICIS. | ANNO M.DC.XLVII., 108–115 (Capvt III. *Dei cultus, & rerum sacrarum veneratio mira in Fabro*), bes. 109f.: „*Diuinum Missae* sacrificium quo studio, quo ardore peragebat, quo fructu? Quotidianum [110] id erat ille, multarúmque origo lachrymarum." Siehe auch 138–142 [Capvt VIII. *Deuotionis suauitas in Fabro*.], bes. 138: Ex hac tam vigilis animi, attentíque diligentia interiores nimirum illae suauitates, & dulces lacrymae, quibus tanquam iucundo quodam pabulo se recreabat, ortum habebant."

112 Peter Faber, Memoriale. Das geistliche Tagebuch des ersten Jesuiten in Deutschland. Nach dem Manuskript übersetzt und eingeleitet von Peter Henrici. 2 Aufl. Einsiedeln-Trier 1989, 72. Vgl. Mabel Lundberg, Jesuitische Anthropologie und Erziehungslehre in der Frühzeit des Ordens (ca. 1540–ca. 1650), Uppsala 1966, 260 mit Verweis auf Faber, Mémorial, n. 52, 154: „Quaerebam igitur ut Dominus dignaretur mihi dare gratiam ita ut idem spiritus esset in partu et in augmento operis, in locutione vel scriptura, qui fuerat in conceptione. Hoc erit quando idem spiritus erit in affectu, in cogitatione, loquitione et in opere (Fabri Mon., S. 518)."

113 [Franciscus Panigarola, Franciso Borgja, Johannes von Jesus:] RHETORICAE | ECCLESIASTICAE | siue | DE RATIONE COMPO- | nendae Concionis, | Libri tres. | R. D. FRANCISCI PANI- | garola Episcopi Astensis, Ordinis | S. Francisci; | R. P. FRANCISCI BORGIAE, | Societatis Iesu Theologi; | R. P. IOANNIS A IESV MA- | ria Carmelitae discalceati. | Nunc primum coniunctim editi. | COLONIAE, | Apud Ioannem Crithium. / Anno M. D. CXII. Darin: P. FRANCISCI | BORGIAE | De oratione [es muß ratione heissen] concionandi | LIBELLUS. 142–188, hier 155: „Fingat se praesentem sermonibus à Christo habitis, / ad viuum auditoribus exprimat, voce potius quam gestu. Obseruet minas, ad terrorem incutiendum, misericordias verò Dei, & beneficia ad amorem Dei conciliandum *Timor* enim animum à vitijs deterret, vt contra *amor* ad virtutem inflammat. Inducat Ecclesiastes eas animi affectiones, quas auditorium animis imprimere vult: nec enim alios mouet, qui non se prius mouerit, intenderit, atque inflam[m]arit: vnde & quidam olim ait: *si vis me flere, dolendum est primum ipse tibi*."

Kunstüberlegungen gehoben werden. In der „Allgemeine[n] Theorie der Schönen Künste“[114] von 1771–1774 hatte Johann Georg Sulzer auf die Frage, was denn das Wesen und damit das Wahre an der Kunst sei, eine allgemeingültige Antwort zu geben versucht: „Die schönen Künste“, so hieß es dort, „haben zwey Wege dem Menschen Empfindungen einzuflössen. Wenn du mich willst zum Weinen bewegen, sagt Horaz, so weine du selbst; dieses ist der erste Weg. Der andre ist die lebhafte Darstellung oder Vorbildung der Gegenstände, worauf die Empfindung unmittelbar geht; wer Mitleiden erweken will, muß den Gegenstand des Mitleidens uns lebhaft fürs Gesichte bringen. Fast alle Arten der Dichtungen schiken sich so wol zum einen als zum andern Weg.“ Auch Sulzer war des Glaubens, daß die Wahrheit der Kunst den Werken nicht an ihrer Oberfläche abzulesen sei, sondern sich der eigentliche Zweck des künstlerischen Schaffens in der Erregung und Vermittlung eines wie auch immer gearteten Gefühls erfülle. In einer zuerst gnadenvoll entstehenden und dann grazil nacherlebten Empfindung sah er das „Wahre“ aufgehoben. Für ihn war die „vorzüglich starke Empfindsamkeit der Seele“ die erste Voraussetzung für das „Genie des Künstlers“,[115] die „allgemeine, wol geordnete Empfindsamkeit des Herzens“ die Grundlage eines rechten Kunstverstehens. „Wer nicht selbst lebhaft fühlet, wird schwerlich in andern ein vorzügliches Gefühl erweken können.“[116] Und noch einmal hieß es: „Die Maxime, die Horaz dem Dichter empfiehlt, daß er selbst erst weinen soll, wenn er unsre Thränen will fließen sehen, läßt sich auf jedes Werk der Kunst anwenden. Alles, was wir durch die Kunst empfinden sollen, muß vorher von dem Künstler empfunden werden.“[117] Erst dann könne etwa der „Dichter ein Meister über die Herzen der Menschen“ werden, wenn das Wort, das aus dem Herzen entstanden sei, wieder in die Herzen dringe.[118] Es war unzweifelhaft die Unfähigkeit, diesem Ideal wahrer Affektübertragung zu genügen, die Nikolaus Goudanus im Wien des Oktober 1553 melancholisch werden ließ.

114 [Johann Georg Sulzer:] Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt, von Johann George Sulzer, 2 Teile, Leipzig, 1771–1774. Bey M. G. Weidemanns Erben und Reich, I, 314 (Empfindung.).

115 Ebd., I, 628 (Künstler.): „Da die schönen Künste für das Gefühl arbeiten, und eine lebhafte Rührung der Gemüther durch Sinnlichkeit der Gegenstände zu ihrem Augenmerk haben; so scheinet eine vorzüglich starke Empfindsamkeit der Seele, die erste Anlage zu dem Genie des Künstlers zu seyn. Wer nicht selbst lebhaft fühlet, wird schweerlich in andern ein vorzügliches Gefühl erweken können. Ein Werk der schönen Kunst ist im Grunde nichts anders, als die äussere Darstellung eines Gegenstandes, der den Künstler sehr lebhaft gerühret hat.“

116 Ebd., I, 628 (Künstler.).

117 Ebd., I, 628f. (Künstler.).

118 Ebd., I, 251f. (Dichtkunst. Poesie.). Vgl. auch Gerhard Sauder, Empfindsamkeit. Bd. 1 Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart 1974, 160.

Richard Bösel

GRUNDSATZFRAGEN UND FALLSTUDIEN ZUR JESUITISCHEN BAUTYPOLOGIE

Als die Gesellschaft Jesu im Jahre 1626 daran ging, beim Collegio Romano eine neue Kirche zu erbauen[1], setzte man in die zu verwirklichende Baugestalt allseits die denkbar höchsten Erwartungen: von seiten des Stifters, von seiten des Ordens und nicht zuletzt auch in der römischen Öffentlichkeit. Schließlich ging es darum, für die weltweit bedeutendste Bildungsstätte der Jesuiten ein Gotteshaus zu errichten, das als erstes in Rom dem gerade erst vier Jahre zuvor heiliggesprochenen Ordensgründer Ignatius von Loyola geweiht werden und als Grablege Papst Gregors XV. Ludovisi dienen sollte, also jenes Papstes der im Laufe seines nur zweieinhalb Jahre dauernden Pontifikats eben diese Heiligsprechung vorgenommen hatte. Der Kardinalnepos des Papstes und Erzbischof von Bologna, Kardinal Ludovico Ludovisi, hatte nichts geringeres im Sinn, als den größten sakralen Neubau des barocken Rom erstehen zu lassen[2].

Die baukünstlerische Konzeption dieses „Tempio Ludovisiano" vertraute der Stifter Domenico Zampieri an: jenem aus Bologna stammenden, mit seinem Rufnamen „Domenichino" berühmt gewordenen Maler, der unter dem Ludovisi-Pontifikat das Amt eines päpstlichen Hofarchitekten[3] bekleidet hatte. Im weiteren Verlauf des Entwurfsgeschehens traten dann immer mehr Projektanten auf den Plan, bis die entwerferische Verantwortung schließlich bei einem Angehörigen des Ordens selbst zusammenlief: bei dem als Mathematikprofessor am Collegio Romano wirkenden P. Orazio Grassi, dem es oblag, aus den verschiedenen bis dahin entwickelten Bauideen ein Ausführungsmodell zu kompilieren.

Der seicenteske Vitenschreiber Giovanni Pietro Bellori[4] überliefert eine Episode, die sich in jenem entscheidenden Moment ereignet haben dürfte, in welchem die gestalterische Kompetenz vom weltlichen Vertrauensarchitekten des Stifters auf die ordenseigenen Fachleute überzugehen begann. Für die Erörterung des mir gestellten Themas – nämlich der Frage nach der Wirkungskraft ordensspezifischer Baugedanken – scheint mir Belloris Erzählung eine treffliche Einstiegsmöglichkeit zu bieten.

Domenichino hatte bereits mehrere Ideen entwickelt, als sich in seinem Hause eines Tages einige Jesuitenpatres einfanden, um ihm nahezulegen, sich die Mühen zu sparen und die Entwurfsarbeiten schlichtweg einzustellen. Dies, *perché volevano seguitare la forma della loro Chiesa del Giesù come la prima e più bella, che era servita di esempio e di modello all'altre chiese* („weil sie ohnehin fest entschlossen seien, sich nach der Baugestalt ihrer Chiesa del Gesù zu richten, welche

1 Die ersten grundlegenden Studien stammen von Carlo Bricarelli, Il P. Orazio Grassi architetto della chiesa di S. Ignazio in Roma, n: Civiltà Cattolica 73/2 (1922) 13–25 sowie in: L'Università Gregoriana del Collegio Romano nel primo secolo della restituzione, 1553–1824–1924, Roma 1924, 77–100 und Dagobert Frey, Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, N. F. 3 (1924) 11–43 sowie von Oskar Pollak, Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII., Bd. 1: Kirchliche Bauten mit Ausnahme von St. Peter und Paläste (Quellenschriften zur Geschichte der Barockkunst in Rom) Wien–Augsburg–Köln 1928, 144–158. Seither hat sich die Architekturgeschichtsschreibung dieses wichtigen Bauwerks des römischen Frühbarock nur unzureichend angenommen; eine größere monographische Arbeit ist nach wievor ausständig. Die aufschlußreichste neuere Literatur: Natale Fabrini, La chiesa di S. Ignazio, Roma 1952; Giovanni Martinetti, S. Ignazio, Roma 1967; Richard Bösel, Jesuitenarchitektur in Italien 1540–1773, Bd. I. Die Baudenkmäler der italienischen und der neapolitanischen Ordensprovinz, Wien 1985, 180–211, und Zaccaria Carlucci, La chiesa di S. Ignazio di Loyola in Roma, Roma 1995.

2 Die Abmessungen des Baugrundes betragen rund 82 x 43 m. Die Höhe des Langhausbaus (bis zum Dachfirst) beträgt ca. 44 m. Die unausgeführt gebliebene Vierungskuppel sollte samt Bekrönung bis zu einer Höhe von ca. 330 palmi (86 m) emporragen.

3 „Architetto del Palazzo Apostolico".

4 Giovanni Pietro Bellori, Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni I, Roma 1672, 350 (Vita di Domenico Zampieri, il Domenichino bolognese, pittore et architetto): *Fece più inventioni del tempio di Santo Ignatio, che il Cardinale Ludovisi voleva fabbricare in Roma alli Padri della Compagnia di Giesù, con*

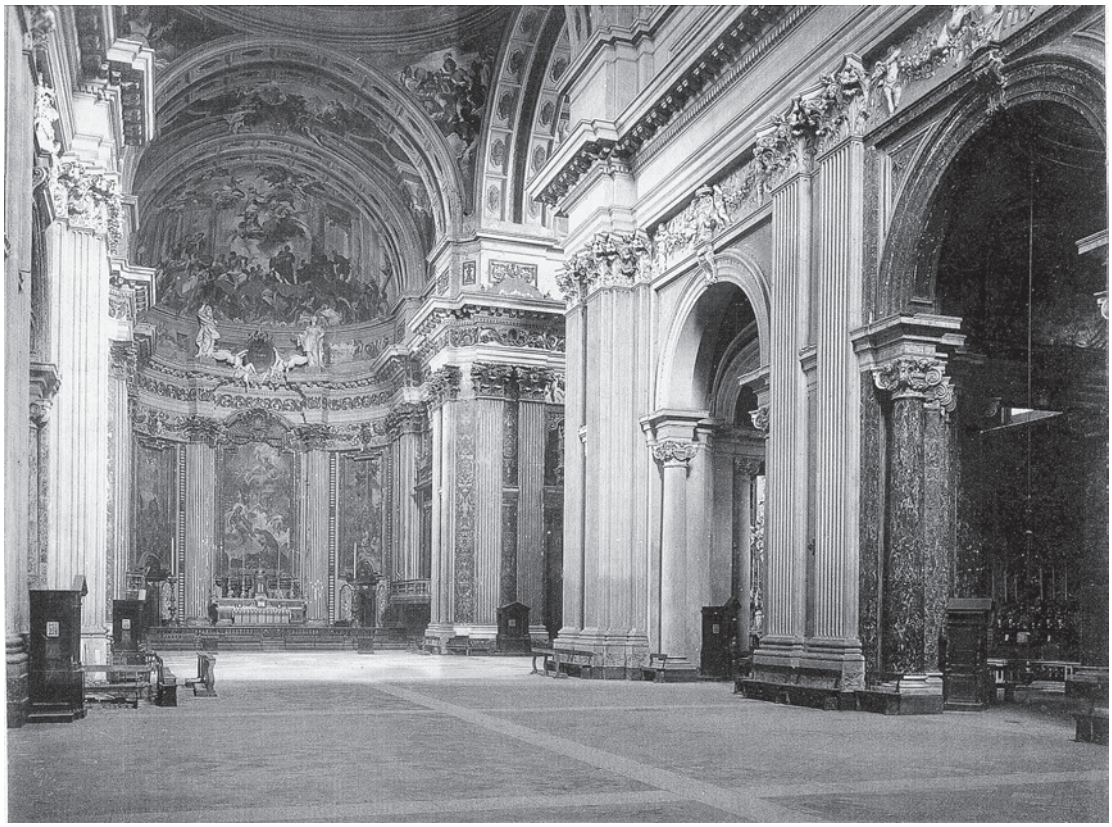


Abb. 1 Rom, S. Ignazio, Innenraum

die erste und schönste sei und bereits als Vorbild und Modell für andere Kirchenbauten gedient habe").
Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß das Endergebnis der langwierigen Planung von S. Ignazio so etwas wie eine Filterung aus verschiedenen, von weltlicher und ordensinterner Seite entwickelter Ideen darstellt; ein gestalterisches Kondensat, zu dem zwar mehrere Urheber beigetragen hatten, für dessen Herstellungsprozeß aber letztlich die Gesellschaft Jesu selbst verantwortlich zeichnete. Orazio Grassi[5] – ein universell gebildeter und künstlerisch hochbegabter Ordensmann – konnte zu diesem Zeitpunkt als der vielleicht prominenteste jesuitische Wissenschafter gelten[6] und war in den eigenen

piante ed alzate; alcuni di quei Padri l'andarono à trovare à casa, e gli dissero che non si affaticasse, perche volevano seguitare la forma della loro Chiesa del Giesù, come la prima, e la più bella, che era servita di esempio, e di modello all'altre Chiese: rispose Domenico che si contentassero di haver due modelli, e che egli haverebbe proposto il secondo; ma il tutto fù in vano; e nella medesima Chiesa le colonne, che ricorrono nelle cappelle, sono parte delle sue inventioni.

5 Zu seinem Leben und Werk siehe vor allem: Raffaele Soprani / Carlo Giuseppe Ratti, Delle Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi, Bd. 2, Genova 1768–69, 9–11; Bricarelli (wie Anm. 1); Lina Montalto, Il problema della cupola di S. Ignazio da P. Orazio Grassi e Fratel Pozzo ad oggi, in: Bollettino del centro studi per la storia dell'architettura 11 (1957) 33–62; Jean Vallery Radot, Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, Rome 1960; Mario Scaduto, Galileo e i Gesuiti del Collegio Romano, in: Saggi su Galileo, Firenze 1967, 40–47; Claudio Costantini, Un battello insommergibile ideato da Orazio Grassi, in: Nuova Rivista Storica 50 (1966) 731–737; Luciana Müller Profumo, Orazio Grassi e il Collegio dei gesuiti a Genova, in: Miscellanea di storia moderna (Studi in onore di R. Cataluccio) Genova 1984, 393–405; Bösel (wie Anm. 1); Georges Bottereau, Orazio Grassi, in: Dictionnaire d'Histoire et de Géographie (ed. R. Aubert) fasc. 124, Paris 1986, 1216f.; Richard Bösel, Orazio Grassi, in: The Dictionary of Art (ed. Jane Turner), London–New York 1996, Bd. 13, 320f.; William B. Ashworth / Bruce Bradley, Jesuit science in the age of Galileo. An exhibition of rare books from the history of science collection, Kansas City (Linda Hall Library) 1986; Richard S. Westfall, Galileo and the Jesuits, in: Metaphysics and Philosophy of Science in the Seventeenth and Eighteenth Centuries", Dordrecht 1988, 45–72, sowie auch in: Essays on the trial of Galileo, Città del Vaticano 1989, 31–57; Katalog: Saint, Site and Sacred Strategy. Ignatius, Rome and Jesuit Urbanism, Biblioteca Apostolica Vaticana, ed. Thomas M. Lucas, Città del Vaticano 1990, 175–177, und schließlich C. Preti – M. G. Ercolino, Grassi Orazio, in: Dizionario Biografico degli Italiani, 58, Roma 2002, 669–675.

6 Die jüngste wissenschaftsgeschichtliche Forschung hat herausgefunden, daß Grassi schlechthin als der wichtigste Widersacher Galileis bezeichnet werden muß. Es ist in der Tat kein anderer als Grassi, der sich hinter jenem Pseudonymus „Lotario Sarsi" verbirgt, der 1619 als Autor der *Libra astronomica e filosofica* auftrat: einer Streitschrift, auf die Galilei dann selbst 1623 mit dem berühmten Werk *Il Saggiatore* entgegnen sollte; vgl. vor allem Pietro Redondi, Galilei Eretico, Torino 1983 (dt. Galilei. Der Ketzer, München 1989) 51, 227–251.



Abb. 2 Rom, Chiesa del Gesù, Innenraum

Reihen seit Jahren als der unumstrittene Fachmann für architektonische Fragen anerkannt. Zweifellos agierte er im vollen Bewußtsein seiner eigenen fachlichen Kompetenz; als Geistlicher der Gesellschaft Jesu hatte er aber zu allererst als gehorsames Mitglied des Ordens zu handeln. Und wie uns Bellori tatsächlich glauben macht, bedeutete das möglicherweise nichts weniger, als sich in der Wahl der äußeren Erscheinungsform des Kirchenbaus nicht nach dem eigenen, individuellen künstlerischen Gutdünken, beziehungsweise nach den Wünschen des Stifters, sondern nach den Vorstellungen einer „corporate identity" des Ordens zu richten.

Dürfen wir die Baugestalt der Ignatiuskirche nun tatsächlich als Derivation vom römischen Gesù, oder gar als den programmatischen Versuch einer anspruchsvollen Weiterentwicklung seines Raumschemas werten?

Ein Einblick in den Innenraum beider Kirchen (Abb. 1 und 2) läßt keine über allgemeine Raumprinzipien hinausgehende Übereinstimmungen erkennen. Wesentliche Merkmale der jesuitischen Mutterkirche, z.B. die Anbringung sogenannter *Coretti* über den Arkaden der Seitenkapellen, oder die vor der Vierung in schmäleren Jochen angeordneten Nebeneingänge fehlen in S. Ignazio. Dafür springt sofort ein völlig neues, den Raumeindruck charakterisierendes Gestaltungselement ins Auge, nämlich eine Vielzahl von Säulen, die sowohl den Kapellenarkaden, als auch den architravierten Kapellendurchgängen eingestellt erscheinen. Ein Vergleich der beiden Grundrisse (Abb. 3 und 4) zeigt, daß nicht nur das Verhältnis zwischen Kirchenschiff und Kapellen stark differiert, sondern die Seitenkapellen darüber hinaus mittels besonders weiter Durchlässe seitenschiffähnlich zusammengefaßt werden.

Stellt man dazu auch noch in Rechnung, daß das 1568 kreierte Gesù-Schema in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts schlichtweg zum Allgemeingut der europäischen Sakralarchitektur geworden und mittlerweile bei Kirchenbauten aller Orden zur Anwendung gekommen war, ja selbst für den Bau von Pfarrkirchen als Vorbild diente, so ist man gewiß nicht geneigt, hier ein gestalterisches Manifest mit programmatischer Aussage zu diagnostizieren.

Ich hätte S. Ignazio als Demonstrationsbeispiel für jesuitisches Identitätsbewußtsein gewiß gleich wieder fallengelassen, wenn ich nicht vor wenigen Jahren (und ganz unerwartet) auf ein bis dahin unbekanntes „missing link" gestoßen wäre; auf eine Originalzeichnung (Abb. 5), die die unmittelbare genealogische Abhängigkeit vom Gesù nun doch unwiderlegbar unter Beweis zu stellen ver-

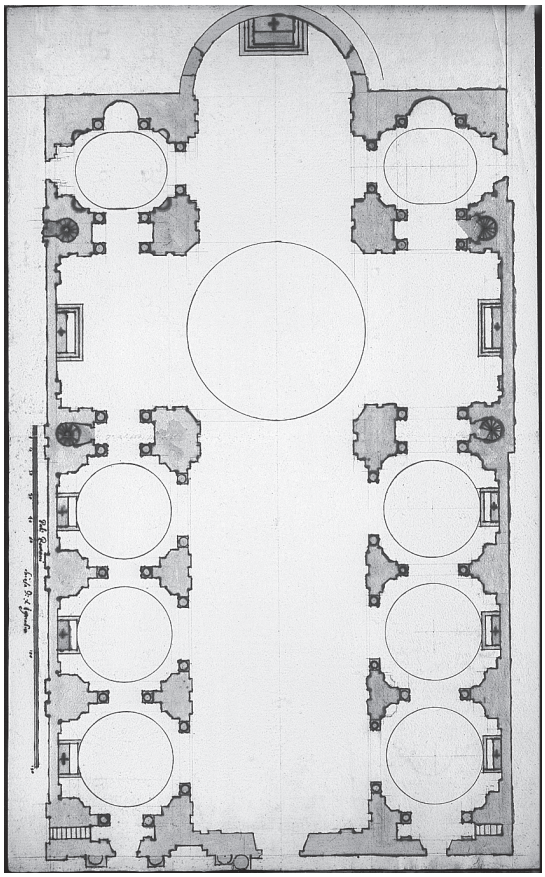


Abb. 3 Rom, S. Ignazio, Grundriß, Kopie von Henri Laloyau, 1646–1723, nach Originalentwürfen von Orazio Grassi, in zwei Halbvarianten (New York, Privatbesitz)

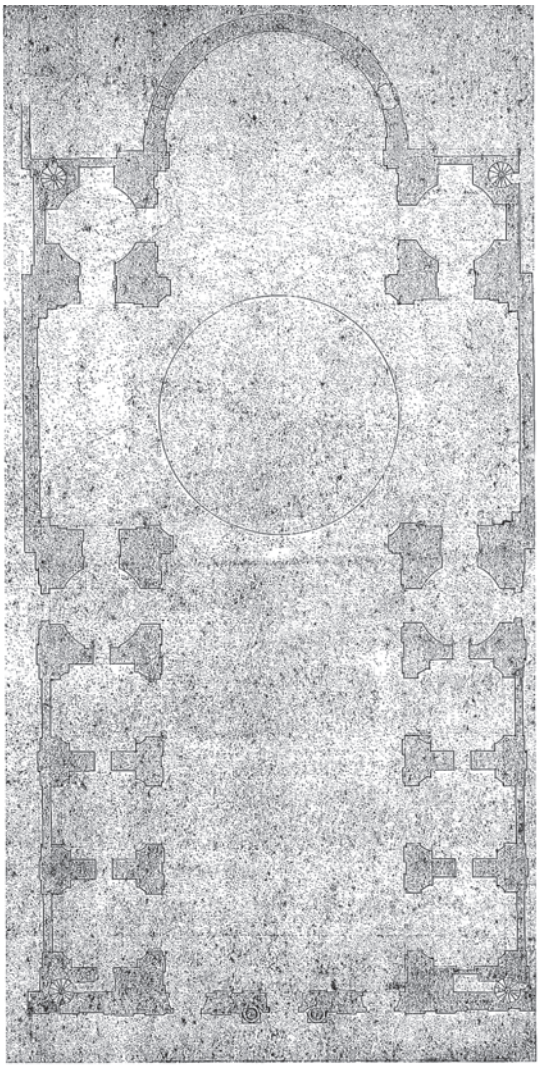


Abb. 4 Rom, Chiesa del Gesù, Grundriß, anonymer Zeichner, 1. Hälfte 17. Jahrhundert (New York, Privatbesitz)

mag[7]. Der feinsäuberlich ausgeführte Grundriß entstammt einem Zeichnungskonvolut jesuitischer Provenienz, der sich heute in New Yorker Privatbesitz befindet[8]. Es handelt sich um eine Studiensammlung, die Henri Laloyau (*1646, Brüssel–1723, Rom), ein als Baumeister und Tischler tätiger Laienbruder des Ordens, zusammenstellte. Neben einigen älteren Grundrißplänen enthält diese Sammlung vor allem Perspektivstudien und Musterzeichnungen für architektonische Innenausstattungen. In unserem Zusammenhang erscheint eine Serie von gegenübergestellten Halbgrundrissen von allergrößtem Interesse, in denen meist jesuitische Kirchenbauten ihres typologischen Schemas wegen dokumentiert werden. Wir haben es also gewissermaßen mit einer Art Musterkatalog ordenseigener Raumlösungen zu tun. Kehren wir aber zu S. Ignazio zurück.

Da die Abmessungen des dargestellten Kirchenplans mit dem Bauplatz des Ludovisischen Stiftungsbaus genau übereinstimmen, kann über die Zugehörigkeit kein Zweifel bestehen. Besonders überzeugend ist aber der Umstand, daß die hier vorliegende Lösung den bisher bekannten Entwurfsprozeß sinnvoll ergänzt. Als frühe Vorstufe fügt sie sich nahtlos einer Entwicklungslinie ein, die erst durch sie völlig folgerichtig erscheint. Um dies zu verstehen, müssen wir einen weiteren, schon lange bekannten Vorentwurf aus der Werkstatt Madernos ins Spiel bringen: einen vom jungen Borromini gezeichneten, unfertigen

7 Siehe auch Katalog: Borromini. Architekt im barocken Rom, Albertina, Wien (Hrsg. Richard Bösel / Christoph L. Frommel) Milano 2000, 309.

8 Ein Gesamtkatalog dieser Zeichnungen ist in Vorbereitung.

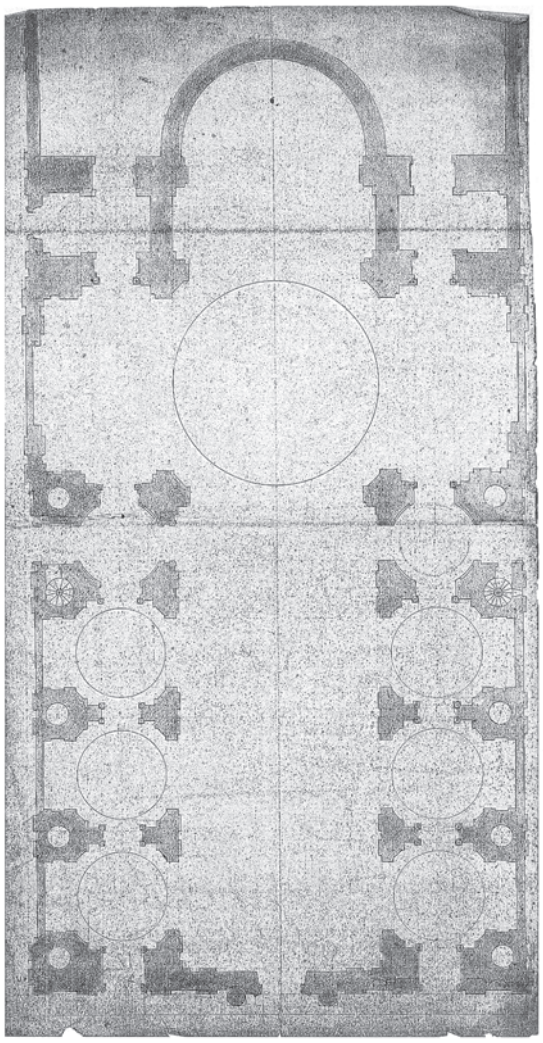


Abb. 5 Rom, S. Ignazio, anonymer Vorentwurf, um 1626/27 (New York, Privatbesitz)

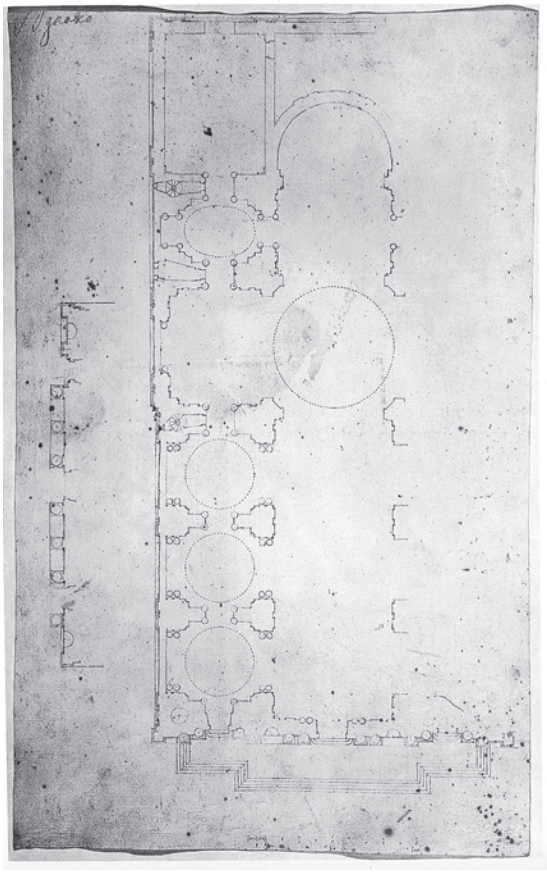


Abb. 6 Rom, S. Ignazio, Vorentwurf von Francesco Borromini, um 1626/27 (Wien, Albertina, Az. Rom 489)

Graphitriß aus der Albertina (Abb. 6)[9]. Gerade in Hinblick auf die Kapellenräume des Borromini-Risses nimmt das nun neuentdeckte Projekt wesentliche Kennzeichen vorweg, nämlich die Ausbildung relativ tiefer Altarnischen und die Verwendung von jeweils vier Dreiviertelsäulen an den Durchgängen: zwei Elemente, die dann bei der stark vergröberten Endfassung in dieser Form nicht mehr vorkommen. Ein wichtiges Indiz für die Entwurfsabfolge ist dadurch gegeben, daß die Raumbildung im neuentdeckten Vorentwurf vom endgültigen Grundmuster noch erheblich abweicht und deshalb aller Wahrscheinlichkeit nach vor dem Albertina-Blatt entstanden sein dürfte, dessen räumliche Gesamtdisposition dem ausgeführten Bauwerk ja schon ziemlich nahekommt.

Gerade die unterschiedliche Planfigur des älteren Vorentwurfes ist nun auch das eigentliche Überraschungsmoment des Fundes. Denn mit der Abfolge seiner Nebenräume (drei Kapellen, gefolgt von einem kleineren, kreisrunden Vestibül) gibt das Langhaus unzweifelhaft zu erkennen, daß die Plangenese ihren Ausgang tatsächlich vom Raumschema des römischen Gesù genommen hatte. Mit der festen Absicht, dem Prototyp möglichst treu zu bleiben, sein Erscheinungsbild aber reicher zu gestalten (und allenfalls auch, um von den seitlichen Fassadenportalen aus ein seitenschiffartiges Raumkontinuum zu schaffen), ging es zunächst nur um die Erweiterung und Akzentuierung der Kapellendurchlässe.
Während die Borromini-Zeichnung offensichtlich dem Formenapparat unseres neuentdeckten Vorent-

9 Die ausführlichste Analyse dieses Blattes hat Heinrich Thelen, Francesco Borromini. Die Handzeichnungen, Abteilung I.: 1620–1632 (Veröffentlichungen der Albertina II) Graz 1967, 39–43 (C 32) vorgenommen.

wurfs verpflichtet ist und diesen wirkungsvoll weiterentwickelt[10], so weicht in ihr andererseits die Gesamtanlage des Raumes vom Gesù-Modell so sehr ab, daß die typologische Abstammung kaum mehr nachvollzogen werden kann. Die vorerst am Ende des Langhauses eingeschobenen kreisrunden Vestibülräume werden nun hinter das Querhaus verlegt: an jene Stelle, an der sich im Gesù die ebenfalls kreisrunden Nebenchorkapellen befanden. Borromini wandelt sie zu querovalen Einheiten um und verleiht ihnen nach allen vier Seiten hin das von den Dreiviertelsäulen gekennzeichnete Durchgangsmotiv. Auf diese Weise wird die longitudinale Gerichtetheit der Seitenschiffe jenseits von Querhaus und Vierung deutlich in die Querrichtung umgelenkt, wodurch eine Art Umgang entsteht, der den gesamten Hauptraum der Kirche umschließt. Der entscheidende Schritt zu einem neuartigen Raumschema ist damit vollzogen.

Bereits Dagobert Frey hat darauf hingewiesen, daß die säulenbesetzten Kapellendurchgänge auf ähnliche Gestaltungselemente in den Seitenschiffen der Peterskirche zurückgeführt werden müssen[11]. Mit der Beteiligung Madernos – dem Schöpfer des Langhauses von St. Peter – am Planungsprozeß von S. Ignazio ließe sich eine solche Motivübernahme in der Tat ja auch durchaus plausibel erklären. Die Persönlichkeit des Stifters und das damals gerade aktuelle Architekturschaffen des Ordens legen aber noch eine zweite interessante Erklärung nahe: die bolognesische Herkunft Kardinal Ludovisis lenkt unseren Blick auf die Entstehungsgeschichte jenes Bauwerks, welches unmittelbar vor S. Ignazio die anspruchsvollste Bauunternehmung des Ordens darstellte: die ebenfalls aus dem Gesù-Typus entwickelte Kirche S. Lucia in Bologna[12]. Als Inspirationsquelle für unser neuentdecktes Projekt kommt dabei nicht sosehr die von Girolamo Rainaldi stammende Ausführungsversion für S. Lucia in Frage, als vielmehr ein vom ferraresischen Architekten Giovanni Battista Aleotti geschaffener Vorentwurf für dieselbe Kirche (Abb. 7). Letzterer scheint seinerseits auf ein ganz konkretes gestalterisches Anforderungsprofil

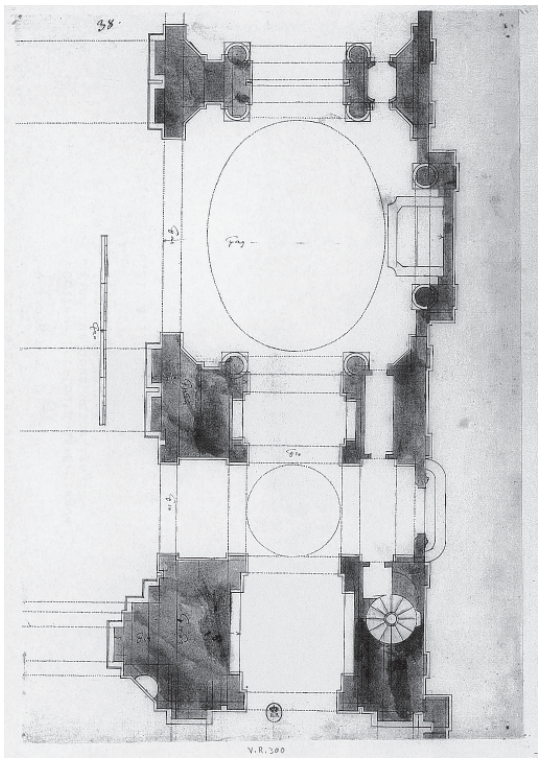


Abb. 7 Bologna, S. Lucia, Vorentwurf für die Seitenschiffjoche von Giovanni Battista Aleotti, 1621 (Paris, Bibliothèque Nationale, Hd-4, 38, V-R. 300)

zurückzugehen, das vermutlich der namhafte Jesuitenmathematiker P. Nicolò Cabeo in einem Exposé mit dem Titel „Requisiti di una Chiesa della Compagnia di Gesù per li ministerii di detta Compagnia“ formuliert hatte[13]. *Gran tabernacoli alla foggia che fece Michiel Angelo in S. Pietro di Roma* („große Ädikulen, von der Gestalt, wie sie Michelangelo in St. Peter schuf“) waren dort für die Seitenkapellen als Neuerung und Nobilitierung des Gesù-Typs in Vorschlag gebracht worden.

Daß dieser für Bologna entwickelte Entwurfsgedanke in die Genese unseres römischen Bauwerks eingeflossen sein könnte, liegt auf der Hand. Der Zusammenhang läßt sich aber insofern noch glaubhafter konkretisieren, als wir sogar imstande sind, jene Person zu bestimmen, die Cabeos Gestaltvorstellungen

10 Vom motivischen Anstoß des Säulenbesatzes geleitet, versieht Borromini auch die Querachse der Kapellenräume mit Säulenstellungen. Da er sie hier jedoch verdoppelt, ergibt sich eine subtile Rangordnung zwischen Langhausarkaden und Kapellendurchlässen, eine motivische Differenzierung, die zum Hauptraum hin den Unterschied zwischen bloßem Kommunikationsbereich und weihevollem Kapellenraum signalisiert.

11 Vgl. FREY (wie Anm. 1) 35.

12 Vgl. vor allem die zahlreichen Beiträge in: Dall'Isola alla Città. I Gesuiti a Bologna (Ed. Gian Paolo BRIZZI / Anna Maria MATTEUCCI) Bologna 1988 und Santa Lucia. Crescita e rinascimento della chiesa e dei collegi della Compagnia di Gesù: 1623–1988 (ed. Roberto SCANNAVINI) Bologna 1988 sowie Paolo FERRARI AGRI, La chiesa di S. Lucia di Bologna, in: Architetture della Compagnia Ignaziana nei centri antichi italiani (Ed. Giuseppe ROCCHI COOPMANS DE YOLDI) Firenze 1999, 136–142.

13 Vgl. Richard BÖSEL, La chiesa di S. Lucia. L'invenzione spaziale nel contesto dell'architettura gesuitica. in: Dall'Isola alla Città ebd., 21, und Paola FOSCHI, Le vicende costruttive della chiesa e dei collegi dei Padri Gesuiti, in: Santa Lucia ebd., 38f.

von Bologna nach Rom vermittelt haben dürfte: Als im Jänner 1626 die Entwurfsarbeiten für S.Ignazio einsetzten, wurde für die Leitung der Planungskampagne zunächst genau jener Ordensmann, nämlich Antonio Sasso, nach Rom berufen, der bis dahin die Bologneser Baustelle von S. Lucia geleitet hatte[14]. Er könnte das verbesserte Gesù-Modell als Ausgangspunkt der Formfindung ins Spiel gebracht haben, bis dann dem etwas gewandteren Ordensgefährten Grassi aufgetragen wurde, auch die von den weltlichen Baukünstlern eingebrachten Ideen mit zu berücksichtigen.

Was der Zeitgenosse Bellori berichtet, was durch das originale Planmaterial nun hinlänglich bestätigt erscheint und sogar mit historischen Koinzidenzien untermauert werden kann, das könnte uns in der Tat zu einer voreiligen Schlußfolgerung verleiten: zu einer Bekräftigung jenes althergebrachten, fatalen Vorurteils, demzufolge die Jesuiten ihre Kirchenbauten allesamt nach dem Vorbild des römischen Gesù errichtet hätten[15].

Natürlich sind unter ihren Kirchen in aller Welt zahlreiche Nachahmungen und Abwandlungen des römischen Gesù zu verzeichnen. Daraus aber die Theorie einer im Orden geltenden normativen Baugestaltung abzuleiten, widerspräche dem effektiven Denkmälerbefund in eklatanter Weise. So wurde dieser ehemals weit verbreitete Gemeinplatz denn auch von der Architekturgeschichtsschreibung längst widerlegt, bzw. durch eine differenziertere Betrachtungsweise ersetzt; durch eine Betrachtungsweise, die das Phänomen spezifisch jesuitischer Bautraditionen unter subtileren Gesichtspunkten und anhand einzelner Fallstudien zu erhellen versucht.

Lassen Sie mich deshalb das Thema zuerst einmal von seinen grundsätzlichen historischen, institutionellen und soziokulturellen Voraussetzungen her aufrollen, bevor wir abschließend noch einmal auf das Problem der Gesù-Rezeption zurückkommen wollen. Seit ich mich zuletzt – vor mittlerweile zwölf Jahren – von einem allgemeinen Blickwinkel aus zu typologischen Fragen der jesuitischen Baukultur geäußert habe, hat die einschlägige Forschung beachtliche Fortschritte gemacht. Allenthalben wurden monographische Studien durchgeführt. Das lokalhistorische Schrifttum zur Geschichte und zur Bautätigkeit der Ordensniederlassungen hat sich dadurch weltweit in geradezu sprunghafter Weise verdichtet. Auch einzelne Künstlerpersönlichkeiten der Gesellschaft Jesu waren Gegenstand intensiver Forschungsarbeit: allen voran Giuseppe Valeriano[16] und Andrea Pozzo[17], die man in Kongressen und mit umfangreichen Publikationen würdigte. Einen außerordentlich verdienstvollen Beitrag zur kritischen Aufbereitung des Themenkomplexes lieferte vor sechs Jahren die Ausstellung „Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten"; vor allem ein Aufsatz von Johannes Terhalle, der am Beispiel der Münchner Michaelskirche grundsätzliche Fragen der jesuitischen Architektur behandelte[18]. Die vielschichtigen historischen Bedingtheiten des Ordensbauwesens wurden dort in exemplarischer Weise aufgezeigt. Indirekte Schützenhilfe erhielt die Jesuitenforschung in jüngster Zeit durch einige Studien, die auf die gesamtheitliche Beurtei-

14 Vgl. Bösel (wie Anm. 1) 195, 201 (Dok. 4 und 5).

15 Zur Aufklärung dieses alten Mißverständnisses vgl. die grundlegenden Erörterungen von Carlo Galassi Paluzzi, Storia segreta dello stile Gesuitico, Roma 1951 und F. De Dainville, La légende du style jésuite, in: Études 287 (1955) 3–16 sowie Baroque Art. The Jesuit Contribution (Ed. Rudolf Wittkower / Irma Jaffé) New York 1972, Sandro Benedetti, Fuori dal Classicismo. Sintetismo, Tipologia, Ragione nell'architettura del Cinquecento (Storia, Architettura, Saggi 5) Roma 1984, 67–104 sowie Richard Bösel, Typus und Tradition in der Baukultur gegenreformatorischer Orden, in: Römische Historische Mitteilungen 31 (1989) 239–253, und Luciano Patetta, Le chiese della Compagnia di Gesù come tipo: complessità e sviluppi, in: Storia e tipologia. Cinque saggi sull'architettura del passato, Milano 1989, 159–201 und schließlich die allgemeinen Betrachtungen der Einleitung sowie zahlreiche monographische Beiträge in: Architettura della Compagnia Ignaziana (wie Anm. 12).

16 Die grundlegende Monographie von Pietro Pirri, Giuseppe Valeriano SJ, Architetto e pittore, 1542–1596, Roma 1970, wird heute ergänzt durch acht Beiträge, welche die vierte Sektion in jüngst erschienenen Kongreßakten bilden: Alle origini dell'Università dell'Aquila. Cultura, università, collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia Meridionale (Atti del convegno internazionale di studi promosso dalla Compagnia di Gesù e dall'Università dell'Aquila nel IV centenario dell'istituzione dell'Aquilanum Collegium, 1596, L'Aquila, 8–11 novembre 1995, ed. Filippo Iappelli und Ulderico Parente) Roma 2000, 589–782.

17 Andrea Pozzo (Ed. Vittorio De Feo / Vittorio Martinelli) Milano 1996 und Andrea Pozzo (Ed. Alberta Battisti) Milano–Trento 1996; letzteres Werk ist aus einem internationalen Kongress hervorgegangen, der im Jahre 1992 in Trient stattgefunden hat.

18 Johannes Terhalle, „…ha della Grandezza de padri Gesuiti" – Die Architektur der Jesuiten um 1600 und St. Michael in München, in: Katalog: Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, Bayerisches Nationalmuseum (Hrsg. Reinhold Baumstark) München 1997, 83–146. Sehr nützlich sind darüber hinaus die Akten eines am Mailänder Polytechnikum abgehaltenenen Seminars: L'architettura del Collegio tra XVI e XVIII secolo in area lombarda (Ed. Graziella Colmuto Zanella), Quaderni del Dipartimento di Conservazione e Storia dell'Architettura, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura.

lung der Bautätigkeit vergleichbarer religiöser Körperschaften (etwa der Kapuziner, Barnabiten und Piaristen) abzielten oder wenigstens architektonisches Planmaterial aus den jeweiligen Generalkurien bekannt gemacht haben[19]. Viele verwandte Fragen wurden damit angerissen; wobei es der z.T. viel geringere Denkmälerbestand der kleineren Orden erlaubte (oder besser: erlauben würde), die Probleme auf einer statistisch zuverlässigeren Grundlage zu erörtern, als dies angesichts der schier unüberschaubaren Zahl der jesuitischen Beispiele jemals möglich wäre.

Wer sich um eine Definition des immer wieder postulierten Eigenlebens der Baukultur religiöser Ordensgemeinschaften bemüht, ist heute also besser gerüstet als noch vor einem Jahrzehnt. Die mannigfachen institutionsgeschichtlichen Voraussetzungen, die für die Entstehung von baulichen Prototypen und entsprechenden Traditionen verantwortlich gemacht werden können, sind uns vertrauter geworden und als identitätsschaffende Faktoren der Ordensbaukunst nunmehr allgemein anerkannt.

Es ist heute eine Selbstverständlichkeit geworden, architektonische Leistungen aus ihrem allgemeinen soziokulturellen Kontext heraus zu beurteilen und ganz bewußt im Spannungsfeld zwischen künstlerischen und außerkünstlerischen Reflexionen sowie zwischen ideellen und praktischen Zielsetzungen wahrzunehmen. Der formale, baukünstlerische Gehalt, die ästhetische Wirkung und die bedeutungsmäßige Aussage eines Bauwerks werden von wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, funktionellen, technischen und topographischen Faktoren maßgeblich mitbestimmt; dementsprechend umfangreich und vielgliedrig ist auch der am Entstehungsprozeß beteiligte Personenkreis. Unter Berücksichtigung dieses für uns heute so offenkundigen Sachverhaltes ist der „künstlergeschichtliche" Ansatz (d.h. die unser Fach einst dominierende einseitige, ausschließlich der kulturellen Erfahrungswelt des Architekten Rechnung tragende Sehweise) längst hinfällig geworden. Nicht nur das ausgeführte Gebäude, sondern auch bereits das der Projektierung zugrundeliegende Anforderungsprofil entsteht ja zumeist aus dem Zusammenspiel verschiedener Interessen und ist demnach grundsätzlich als eine Hervorbringung kollektiver geistiger Anstrengungen zu erachten. Das „klassische" Tandem-Verhältnis „Bauherr – Architekt" ist dabei nur die einfachste der vielen denkbaren und meist viel komplexeren Konstellationen. Bei dem von uns zu untersuchenden Gegenstand – dem Bauwesen einer mächtigen, weltweit wohlorganisierten religiösen Körperschaft – sind diese Szenarien der planerischen und gestalterischen Einflußnahme nicht selten überaus bewegte und verwickelte, manchmal auch beschwerliche, von Spannungen, Behinderungen und Kompromissen geprägte Vorgänge, von denen das Endprodukt mitunter nachhaltig determiniert erscheint.

Je höher der Öffentlichkeitsgrad einer Bauaufgabe, desto facettenreicher sind die in das Bauwerk gesetzten Erwartungen; je unterschiedlicher die am Bau

19 Allem voran sei auf die zahlreichen Beiträge von Jörg GARMS, Materialien zur Kunsttätigkeit der gegenreformatorischen Orden in Österreich und in den anderen Ländern der Habsburgermonarchie bis 1800 in den „Römischen Historischen Mitteilungen" verwiesen: I. Das Archiv des Kapuzinerordens 36 (1994) 153–162; II. Das Archiv des Servitenordens 37 (1995) 145–161; III. Die Archive des Theatiner- und des Barnabitenordens 38 (1996) 269–306; IV. Das Archiv des Barnabitenordens (Fortsetzung) 39 (1997) 277–320; V. Die Archive des Camillianer- und des Piaristenordens 40 (1998) 415–423; VI. Das Archiv des Piaristenordens (Fortsetzung) 41 (1999) 189–222; VII. Das Archiv des Piaristenordens (Fortsetzung) 42 (2000) 351–382, und VIII. Das Archiv des Piaristenordens (Schluß), 43 (2001) 631–651. Die Planbestände zur italienischen Bautätigkeit derselben Orden sind bisher nur unzureichend publiziert. Einzig das Planmaterial des Piaristenordens wurde systematisch bearbeitet: L'Architettura delle Scuole Pie nei disegni dell'Archivio della Casa Generalizia (Ed. Nicolò DE MARI / Marco Rosario NOBILE / Simonetta PASCUCCI, unter Mitarbeit von Osvaldo TOSTI, Hanna SAMSONOWICZ und Annibale DIVIZIA, Archivum Scholarum Piarum XXIII/45–46) Roma 1999. Zu den Planarchiven der Barnabiten siehe vor allem den umfangreichen, wenngleich nur eine Auswahl des Bestandes präsentierenden Katalog von Elda SEMPIO / Lorenzo TOSI, L'architettura barnabitica in Italia dal XVI al XVIII secolo, in: Barnabiti Studi 8 (1991) 159–284. Ausführlichere Teilstudien zum Bauschaffen desselben Ordens: Gianni MEZZANOTTE, Gli architetti Lorenzo Binago e Giovanni Ambrogio Mazenta, in: L'Arte LX (1961) 231–294, und die leider unpubliziert gebliebene Arbeit von Nigel GAUK ROGER, The architecture of the Barnabite Order, 1545–1659, with special reference to Lorenzo Binago and Giovanni Ambrogio Mazenta, Phil Diss., Trinity Hall, Cambridge o. J. (Kopie in der Bibliotheca Hertziana in Rom und Mikrofilm in der Bibliothek Fachbereich Kunstgeschichte der Universität Wien). Aufschlußreich auch die Beiträge von Francesco REPISHTI, Formula dell'offitio del Prefetto delle fabbriche apresso delli Chierici Regolari di San Paolo secondo Lorenzo Binago, in: Arte Lombarda (1991) 3–4, 137–140 und Lorenzo Binago architetto e la „Formula dell'offitio del prefetto delle fabbriche", in: Barnabiti Studi 11 (1991) 75–118. Der Bauproduktion des Kapuzinerordens hat man 1993 in Trient einen Studientag gewidmet, dessen Akten bereits publiziert vorliegen: Architettura cappuccina (Ed. Lino MOCATTI und Silvana CHISTÉ) Trento 1995. Ein dringendes Desiderat stellt u.a. die bislang noch kaum begonnene Erforschung der theatinischen Bautätigkeit dar; allerdings besitzt die Generalkurie dieses Ordens meines Wissens kein auch nur annähernd repräsentatives Planarchiv. Umfangreicher ist das Schrifttum zu den Baudenkmälern der Oratorianer, die ja keine regelrechte Ordensgemeinschaft, sondern eine Kongregation von Laienpriestern darstellt, die in weitgehend unabhängigen Niederlassungen lebten. Dennoch zeigt die bisher einzige regionale Übersichtsdarstellung – Fabio MARIANO, Le chiese filippine nelle Marche. Arte e architettura, Macerata 1996 –, daß offenbar auch ihre Bautätigkeit von gewissen spezifischen typologischen Eigenheiten geprägt wurde.

interessierten Kräfte, desto windungsreicher ist der Weg zur Entscheidungsfindung; je differenzierter die Struktur der durch das Bauwerk repräsentierten Körperschaften und der das Gebäude nutzenden Personengruppen, desto stimmenreicher ist die Mitsprache an der bis zur Entscheidungsfindung notwendigen Entwurfsdiskussion.

Diese Feststellung scheint mir auf die Bauproduktion der Ordensgemeinschaften im allgemeinen, auf die Gesellschaft Jesu aber in ganz besonders hohem Maße zuzutreffen. Die zu errichtenden Institute werden zwar vom Orden selbständig betrieben, stehen aber weitgehend im Dienste öffentlicher Zielsetzungen. Der Bischof als (in seiner Kompetenz freilich nur begrenzte) kirchliche Lokalinstanz, die Stadtverwaltung sowie einflußreiche Kreise der Bevölkerung, allenfalls auch der Landesherr, greifen in die Geschicke der Niederlassung zwar nur indirekt, manchmal aber doch nicht ganz unmaßgeblich ein. Dem Armutsgebot der Gesellschaft Jesu gehorchend, darf der Lebensunterhalt der Professen und Laienbrüder ausschließlich durch Spenden bestritten werden. Sind die reinen Konvente des Ordens (d.h. die Profeßhäuser und die Residenzen) also zu völliger Besitzlosigkeit gezwungen, so darf ein Kolleg – und alle übrigen Anstalten, die der öffentlichen Erziehung bzw. der Heranbildung des geistlichen Nachwuchses dienen, (sprich: Konvikte, Noviziatshäuser und Seminarien) – immerhin über Eigentum und daraus erwachsende feste Einkünfte verfügen. Da solche Erträge allein jedoch meist weder den Grundstückserwerb noch die Baukosten zu decken vermochten, mußten oft auch in diesen Fällen private Stifterpersonen als Bauherren aufgetrieben werden. Bei den den Kollegien angeschlossenen Gotteshäusern, deren Errichtung grundsätzlich der frommen Wohltätigkeit anheimgestellt war, ist dies schlechthin die Regel; die Stiftung des eingangs vorgestellten „Tempio Ludovisiano" ist dafür eines der prominentesten und eindrucksvollsten Beispiele.

Was neben diesen mehr oder weniger direkten Implikationen unterschiedlicher Personengruppen jedoch ausschlaggebend wirkte, das war der verschiedene Instanzen durchlaufende Weg der ordensinternen Meinungsbildung: ein Prozeß, der seit ca. 1560 durch strikte Vorschriften geregelt war und die Entwurfseinreichung, Planzensur und Planapprobation in der römischen Generalkurie des Ordens vorsah. Normalerweise oblag es dem Rektor eines Ordenshauses, die Planung in Auftrag zu geben: und zwar im Einklang mit allfälligen Wünschen des Stifters entweder bei einem externen Architekten oder aber bei einem ordenseigenen Baufachmann. Der Rektor hatte den Entwurf an den Generalpräpositen nach Rom zu senden: mitsamt den notwendigen schriftlichen Zusatzinformationen und in zweifacher zeichnerischer Ausführung (um jeweils ein Blatt im Planarchiv der Generalkurie aufbewahren zu können). In Rom wurde das Bauprojekt sodann zwecks Tauglichkeitsprüfung an den Planzensor (den *consiliarius aedificiorum*) weitergeleitet. Das war in der Regel ein mit theoretischem Fachwissen und praktischer Bauerfahrung ausgestattetes Mitglied des Ordens, oft kein geringerer als der am Collegio Romano selbst lehrende Professor der mathematischen Wissenschaften (wie der schon erwähnte P. Grassi und sein Vorgänger P. Christophorus Grienberger). Nur ganz selten und vorübergehend scheinen auch weltliche Vertrauensarchitekten, die in Rom ein hohes Ansehen genossen (z. B. Carlo Fontana), die Funktion des Bauberaters der Generalkurie ausgeübt zu haben. Erst nach Begutachtung und allfälliger Korrektur (die entweder in Rom selbst vorgenommen oder aber dem Planverfasser vor Ort aufgetragen wurde) konnte die Baugenehmigung durch den Ordensobersten erfolgen: in Form einer eigenhändig unterfertigten, samt Siegel direkt auf die eingereichten Planzeichnungen gesetzten Approbationsfloskel, durch welche der zur Ausführung bestimmte und zur Baustelle zurückgesandte Entwurf vor eigenmächtigen Abänderungen geschützt werden sollte. Da sich die Bauarbeiten aber oft über viele Jahrzehnte hinzogen und sich dementsprechend die Bedürfnisse einer Ordensniederlassung grundlegend wandeln konnten, waren tiefgreifende Revisionen des Baukonzepts freilich auf der Tagesordnung. Das eben geschilderte Approbationsverfahren mußte dann jeweils neu aufgerollt werden.

Diese für den Planungsverlauf so wichtigen Abläufe finden in den fast vollständig erhaltenen Korrespondenzregistern der Generalkurie ihren direkten schriftlichen Niederschlag. Die jesuitische Bauforschung hat sich lange fast ausschließlich nur auf diese Quellen stützen können, bis vor relativ kurzer Zeit, völlig überraschend in der National Library of Malta ein neuer aufschlußreicher Dokumentenbestand auftauchte[20].

20 La Valletta, National Library of Malta, ms. 156, *„Recueil de 311 Lettres, Memoires, Observations etc. sur les Plans des maisons des Jésuites de toute la Chretienté, écrites et Signées par leur plus fameux Professeurs de Mathemathique; et analogue aux cinq volumes in folios des plans et dessins de toutes leur maisons. Le tout acheté par S.E.M. le Bailli de Breteuil ambassadeur de son ordre près le Saint Siège au College des sidevant Jésuites de Rome, après leur abolition*", vgl. Filippo Iappelli, Una nuova fonte di documenti: i 311 manoscritti del volume 156 della National Library di Malta, in: L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia XVI–XVIII

Es handelt sich um ein Konvolut von insgesamt 311 Planlegenden, Begleitschreiben und Gutachten zu jesuitischen Planungsobjekten; genauer gesagt um einen Teil jener Schriftstücke, die einst im zentralen Planarchiv des Ordens zusammen mit den eingereichten Zeichnungen aufbewahrt worden waren, bis die Pläne nach der Aufhebung der Gesellschaft Jesu, 1773, vom Bailli de Breteuil, Botschafter des Malteserordens am Heiligen Stuhl, erworben und kurz darauf über den Architekten Belanger an das königliche Kupferstichkabinett in Paris weitervermittelt wurden[21].

Während sich die Entwurfszeichnungen heute also in der Bibliothèque Nationale befinden, sind die zugehörigen Schriftquellen aus nicht geklärten Ursachen in Malta verblieben und erst vor ca. zehn Jahren wiederentdeckt worden. Trotz ihres beträchtlichen Informationsgehaltes hat man sie bisher noch viel zu wenig ausgewertet. Dabei erleichtern sie nicht nur ganz wesentlich das Verständnis der Pläne selbst, sondern geben unter anderem auch Aufschluß über konkrete Wünsche des Auftraggebers und der Nutzer. Mit direkt auf die Entwurfszeichnungen bezogenen Schriftstücken, authentischen Selbstexplikationen von Urhebern und Auftraggebern stellt der Malteser Recueil in der Tat einen einzigartigen Fundus architekturhistorischer Rückversicherungshilfen dar.

Von besonderem Interesse sind die Schriftquellen dort, wo es sich etwa um Absichtserklärungen des Entwerfers und Einwände des römischen Planzensors sowie um entgegnende Rechtfertigungen handelt; oder aber um Stellungnahmen zu allfälligen Alternativentwürfen, zu denen sich dann neben dem Rektor und dem Provinzial weitere an Ort und Stelle lebende Jesuitenpatres, oft auch eine *consulta* (also eine regelrechte lokale Jury) zu Wort zu melden pflegen. Nicht selten sind die Auseinandersetzungen um das Baukonzept so langwierig und kontroversiell, daß die Beteiligten keinen anderen Ausweg mehr sehen, als die Planungskompetenz schließlich ganz dem römischen Gutachter selbst zu überlassen[22].

Auffallend ausführlich werden Fragen der baulichen Raumorganisation diskutiert. Die Infrastruktur der schulischen Einrichtungen und die täglichen Abläufe der religiösen Lebensgemeinschaft werden bis in die kleinsten Einzelheiten analysiert und im Sinne einer möglichst zweckmäßigen architektonischen Lösung aufeinander abgestimmt. Wie bei der Erstellung eines perfekten, alle nur erdenklichen Umstände und Konstellationen erwägenden Organigramms geht es bei der Disposition der Anlage immer wieder um die optimale Führung der Kommunikationswege zwischen den einzelnen Funktionsbereichen. Als ebenso wichtig erachtete man die konsequente Trennung externer, halbexterner und interner, also der Klausur zugehöriger Zonen. Kaum ein Entwurfsbefund, in dem nicht gleich mehrmals die fast obsessive Sorge geäußert würde, die *secolari*, also weltliche Außenstehende, könnten die private Sphäre des Konvents in ungebührlicher Weise durchbrechen oder gar Gespräche der Insassen zu Gehör bekommen[23].

Von Anfang an fließt das gemeinsame Wissen um das Funktionieren einer Niederlassung in jedes Projekt ein; als kollektives Erfahrungsgut prägt es alle, die vom Orden her in die Bauplanung eingreifen, die über den Plan zu Rate sitzen und die Entscheidungen treffen. Wenn die Jesuiten – ihre Architekturproduktion betreffend – immer wieder von *modo nostro*[24] sprechen (für sich also eine spezifische Bauweise in Anspruch nehmen), dann meinen sie wohl in erster Linie diese organisatorischen Aspekte ihrer Bauten.

Es braucht nicht eigens betont zu werden, daß selbst bei den anspruchsvollsten Bauaufgaben, die ein Ordensarchitekt zu bewältigen hatte, nämlich bei den Kirchenbauten selbst, mehr oder weniger trivialen funktionellen Überlegungen eine maßgebende Be-

secolo (Atti del Convegno, Milano Centro Culturale S. Fedele 24.–27. Oktober 1990 (Ed. Luciano PATETTA / Stefano DELLA TORRE) Genova 1992, 35–40.

21 Vgl. VALLERY RADOT (wie Anm. 5) 3*–6*.

22 La Valletta, National Library of Malta, ms. 156, f. 120, Anonyme Antwort auf ein aus Rom gesandtes kritisches Gutachten über einen Entwurf zu S. Francesco Saverio in Neapel, undatiert, ca. 1635: … *Del resto, se da costì (Roma) venisse disegno … sarebbe cosa molto buona e venendo fatto da Roma, credo, ch'ogni uno procuraria d'osservarlo, e forse per l'avvenire (se così li pare) sarebbe bene, havendo da farsi altro, mandare una esatta misura del sito, con la pianta, et costì formassero, li disegni, ch'a questo modo sarebbono supite tutte le difficultà.*

23 La Valletta, National Library of Malta, ms. 156, f. 469: … *questa fabrica è già incaminata in modo tale che non è possibile far cosa buona, che totalmente possi separare i secolari dal rimanente, se non con pusterla …*"; f. 472: … *Il corritore per andare dalla portaria in chiesa è comune a secolari et a nostri il che disdice molto, et seguendo questo dissegno bisognarà far un tramezzo con chiave commune accio li secolari non penetrino in casa, il quale se non s'alza sino alla volta causerà che li nostri saranno sentiti da secolari quando parleranno di più la scala maestra è troppo soggetta et esposta a secolari, et bisognarà farci una porta con chiave comune.*

24 Dieser Begriff hat in der älteren Fachliteratur nicht wenig dazu beigetragen, die Theorie eines veritablen „Jesuitenstils" zu untermauern; neben der in Anm. 15 angeführten Literatur vgl. auch den im vorliegenden Werk publizierten Beitrag von Evonne LEVY (231–241).

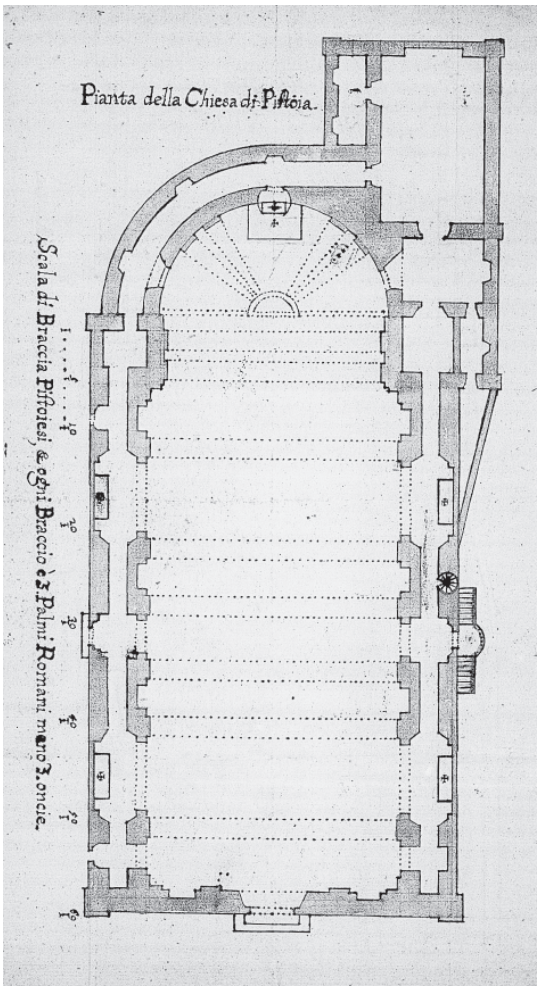


Abb. 8 Pistoia, S. Ignazio (heute: Spirito Santo), Grundriß, Originalentwurf von P. Tommaso Ramignani, 1647 (New York, Privatbesitz)

deutung zukam. Ich möchte ein diesbezüglich besonders aufschlußreiches Beispiel kurz vorstellen:
Schon im Ersten Band des Corpuswerks über die Jesuitenarchitektur in Italien[25] habe ich die ab 1647 errichtete Kirche von Pistoia (Abb. 8 und 9) als ein außerordentlich interessantes Bauwerk hervorgehoben, das sich durch eine brillante Übereinstimmung von Funktionalität und kompositionellem Konzept auszeichnet. Die Längswände des Saalraumes sind in charakteristischer Weise in Kapellenarkaden, Beichtstuhlnischen und Nebeneingänge mit darüberliegenden Orgelemporen aufgeteilt, so daß sich je nach Betrachterstandpunkt rhythmische Dreiergruppen unterschiedlich weiter Travéen herauslösen lassen. Dieses Wandsystem wurde von den Zeitgenossen in der Tat als eine beispielhafte Lösung erkannt und in mehreren darauffolgenden Bauprojekten der römischen Ordensprovinz rezipiert.
Was mir anhand der Gestaltanalyse als die entscheidende baukünstlerische Qualität des Pistoieser Raumes darstellbar schien, das kann nun mit Hilfe der zuvor erwähnten Malteser Quellen authentisch belegt und mit ganz konkreten Vorgängen der Planungsgeschichte erklärt werden. Aus zwei Schriftstücken[26], die ein in Pistoia tätiger Mathematikprofessor, P. Tommaso Ramignani, verfaßt hat, geht hervor, daß das Bauwerk zuerst von einem weltlichen Florentiner Architekten entworfen werden sollte. Da dieser offenbar vielbeschäftigte Künstler die Planzeichnungen nicht und nicht lieferte, übernahm der in Pistoia ansässige Ordensmann selbst die entwerferische Verantwortung; schließlich scheint er von Anfang dazu vorgesehen gewesen zu sein, die Ausführung des Baus zu leiten. Ramignani präsentierte zunächst zwei Entwürfe, bei denen in parataktischer Reihenfolge drei Seitenkapellen mit zwei Beichtstuhlintervallen abwechselten. Den liturgischen Bedürfnissen der zu betreuenden Gläubigenschar entsprechend habe der Rektor – wie wir erfahren – jedoch mindestens sechs Beichtstühle gefordert. *L'oppositioni inguzzano l'ingegno*, „Kritik schärfe den Erfindungsgeist", stellt der Entwerfer fest: Er habe sich also bemüht, diesem Wunsch zu entsprechen und dem Wandsystem gleich ganze acht Beichtstühle einzufügen, denn dies erforderte die innere Logik des Entwurfes. Und allen gefalle nun die Idee des in der Mittelachse angeordneten Seiteneingangs. *Mi è riuscito felicemente si che mi pare il migliore ch'io habbi sin hora fatto, e così anco giudica il P. Rettore ed altri* weiß er abschließend stolz zu berichten: Das Ganze sei ihm recht glücklich von der Hand gegangen; ja es scheine ihm überhaupt der beste von allen seinen bisher geschaffenen Entwürfen zu sein; und so urteilen auch der P. Rektor und andere Personen.
Wir schließen uns diesem Urteil gerne an; vor allem aber bewundern wir die sachliche Bescheidenheit dieses talentierten Architekturdilettanten, der, ganz

25 Bösel (wie Anm. 1) 136–143 und Bösel (wie Anm. 15) 249f.; neuere Literatur zum Pistoieser Gebäudekomplex: La chiesa dello Spirito Santo. Restauri – Arte e storia, Pistoia 1988, Mario Bencivenni, L'Architettura della Compagnia di Gesù in Toscana (Saggi e Documenti di Storia dell'Architettura 25) Firenze 1996, 107–132 und Stefania De Nittis / Gabriella De Pasquale / Lorenzo Morandi, La chiesa dello Spirito Santo a Pistoia, in: Architettura della Compagnia Ignaziana (wie Anm. 12) 174–182.

26 La Valletta, National Library of Malta, ms. 156, f. 262 (Brief des P. Tommaso Ramignani aus Pistoia an den Ordensgeneral, ohne Datum, ca. 1647) und f. 265 (wie oben). Weitere Schriftstücke zur Planung derselben Kirche: f. 261, 263 und 264. Der volle Wortlaut der Dokumente bei Bencivenni ebd., 20f., wurde dort inhaltlich aber nicht ausgewertet.



Abb. 9 Pistoia, S. Ignazio (heute: Spirito Santo), Innenraum

von funktionellen Geboten gelenkt und ohne jede künstlerische Eitelkeit, eine kleine Meisterleistung vollbracht hat. Das Zustandekommen der Raumform scheint mir für das autonome Bauschaffen des Ordens in der Tat symptomatisch zu sein.

Es kann andererseits kaum geleugnet werden, daß das kollektive Selbstverständnis auch ästhetische Erfahrungen mit einschließen mußte: Ich meine unter anderem die gemeinsame Vertrautheit mit ordensintern renommierten baukünstlerischen Schöpfungen[27], die das Architekturverständnis der Ordensmänner nachhaltig prägen sollte. Bei der architektonischen Massenproduktion einer rasch wachsenden religiösen Körperschaft kam derartigen Leitbildern eine geradezu suggestive Bedeutung zu. Die serielle Imitation geeigneter Musterlösungen stellte einen wichtigen qualitativen Garantiefaktor dar: Als bewährte und zugleich identitätsschaffende Fixpunkte bestimmten sie den Horizont einer nur teilweise von professionellen Kräften getragenen Baukultur[28].

Glücklicherweise liefern die Malteser Schriftquellen auch zu diesem Aspekt aufschlußreiche Zeugnisse. Bei der Planung zur Chiesa del Gesù in Faenza[29] standen 1619 gleich mehrere solcher Leitbilder zur Diskussion. Eine vom Ordensmitglied Mazzoleni vorgelegte Entwurfszeichnung[30] (Abb. 10) zeigt links eine Kopie der Turiner Jesuitenkirche und rechts eine Grundrißfigur, die uns in der Ordensarchitektur Oberitaliens häufig begegnet. Letztlich auf Vorstufen des frühen Cinquecento (etwa auf Sansovinos S. Francesco della Vigna) zurückgehend, taucht der Raumtypus erstmals 1585 in Mantua und Piacenza auf. In den Quellen findet er des öfteren Erwähnung: Als nachahmungswürdiger *disegno di Mantova*[31] scheint er eine zumindest italienweit bekannte Größe gewesen zu sein.

27 In diesem Zusammenhang könnte etwa auf die Vorbildwirkung des Raumtypus der Mailänder Profeßhauskirche verwiesen werden; vgl. Richard Bösel, Die Nachfolgebauten von S. Fedele in Mailand, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 27 (1984) 67–87, 211–222.

28 Vgl. Bösel (wie Anm. 15).

29 Zum Kirchenbau vgl. vor allem: Antonio Corbara, Girolamo Rainaldi, il Borromini e l'Algardi per una chiesa faentina, in: Critica d'Arte 5 (1940) 2, 141f., Domenico Beltrani, I Gesuiti a Faenza, Faenza 1942, Minna Heimbürger Ravalli, Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano. Ricerche nell'archivio Spada, Firenze 1977, 51f., und Stefania Campomori / Stefano Gambi / Antonio Gasparri / Paola Vacchi, La chiesa di S. Maria dell'Angelo a Faenza, in: Architettura della Compagnia Ignaziana (wie Anm. 12) 143–167.

30 Paris, Bibliothèque Nationale, Hd-4, 27 (V-R 314).

31 Im Zusammenhang mit dem von Girolamo Rainaldi geschaffenen Ausführungsprojekt ist dann ausdrücklich von Man-

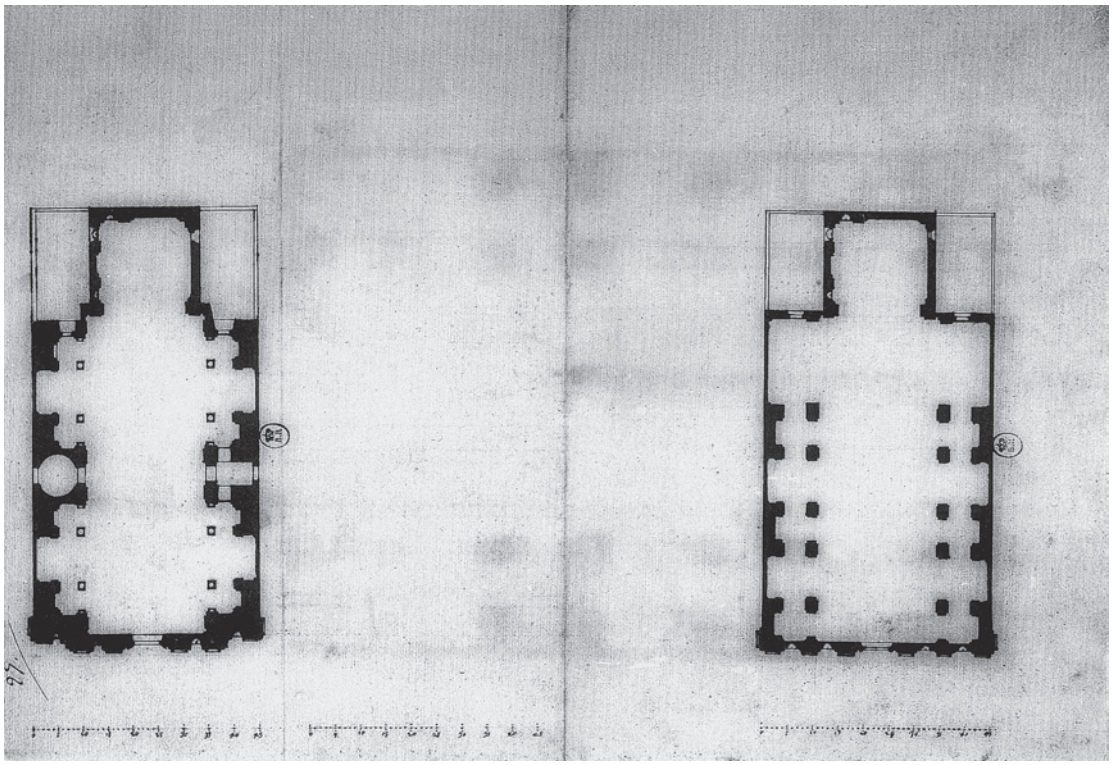


Abb. 10 Faenza, Chiesa del Gesù (heute: S. Maria dell'Angelo), Zwei Vorentwürfe von Alessandro Mazzoleni, 1619 (Paris, Bibliothèque Nationale, Hd-4, 27, V-R. 314)

In Richtwerten der Ordenskultur ausgedrückt, möchte man die Raumform als eine Art „Sparvariante" der römischen Mutterkirche bezeichnen, als deren schlichte Rückbildung im Sinne eines hierarchisch ordnenden Schematismus, in dem jeder liturgisch-pastoralen Funktionseinheit ein fester Platz zugewiesen ist. Unsere Archivquelle spricht das Verhältnis zum Vorbild *expressis verbis* an: *L'altra pianta, diceva il fratello Mazzoleni, esser conforme alla Chiesa del Giesù nostra di Roma*[32]. Einem außenstehenden Sachverständigen[33] sind freilich die Anomalien der Nachahmung nicht entgangen: *Osservò eservi errore in non corrispondere la larghezza della cruciera con la larghezza della nave di mezzo*[34]. Es fiel also auf, daß die Querarme eine geringere lichte Weite besitzen als das Langhaus und sich demnach ein querrechteckiger Kreuzungsbereich ergibt. Reduziert ist auch das Presbyterium, um sich mit einer eingezogenen Arkade dem dominierenden Rechtecksaal unterzuordnen. Durch Spiegelung dieses Triumphbogenprospekts an die Eingangswand wird das ursprüngliche Grundmuster der Raumanlage nachdrücklich signalisiert: An alle vier Seiten des Kastenraumes heranprojiziert, wird die lateinische Kreuzform unterschwellig, zeichenhaft in Erinnerung gerufen.

Mit der Absichtserklärung des Entwerfers und der verständnislosen Kritik des Gutachters liefern uns die Quellen zwei entgegengesetzte Auffassungen vom Wesen architektonischer Vorbildrezeption. Zugleich drücken sich auch unterschiedliche raumbildnerische Wertmaßstäbe aus: Der Kritiker sieht im Gesù-Typ eine Raumarchitektur von unbestreitbarem formalen Prestige; vergeblich sucht er in der scheinbar mißgebildeten Nachschöpfung nach den nobilitierenden äußeren Erkennungsmerkmalen des

tua die Rede: Archivum Romanum Societatis Iesu (von nun an als ARSI zitiert), Ven. 7, f. 507 (Brief des Ordensgenerals P. Muzio Vitelleschi an den Rektor von Faenza, 13. II. 1621): *…Intanto si potrà cominciar la fabrica della chiesa col modello di quella di Mantova, come il P.Provinciale hà proposto*.

32 La Valletta, National Library of Malta, ms. 156, f. 37 (Brief des Rektors, P. Alessandro Paganelli an den Ordensgeneral, P. Muzio Vitelleschi, 19. I. 1619).

33 Aus dem in Anm. 31 genannten Schreiben geht die Identität des beigezogenen Fachmannes hervor: Es handelte sich um P. Domenico Paganelli, einen mit dem Rektor verwandten Faentiner Dominikaner-Architekten. Weitere in diesem Zusammenhang verfaßte Schriftstücke: ff. 35–36v (Brief des Rektors, P. Alessandro Paganelli an P. Gen. Muzio Vitelleschi in Rom, 12. I. 1619) und f. 40 (Brief des Alessandro Mazzoleni an denselben, 12. I. 1619).

34 Vgl. Anm. 32.

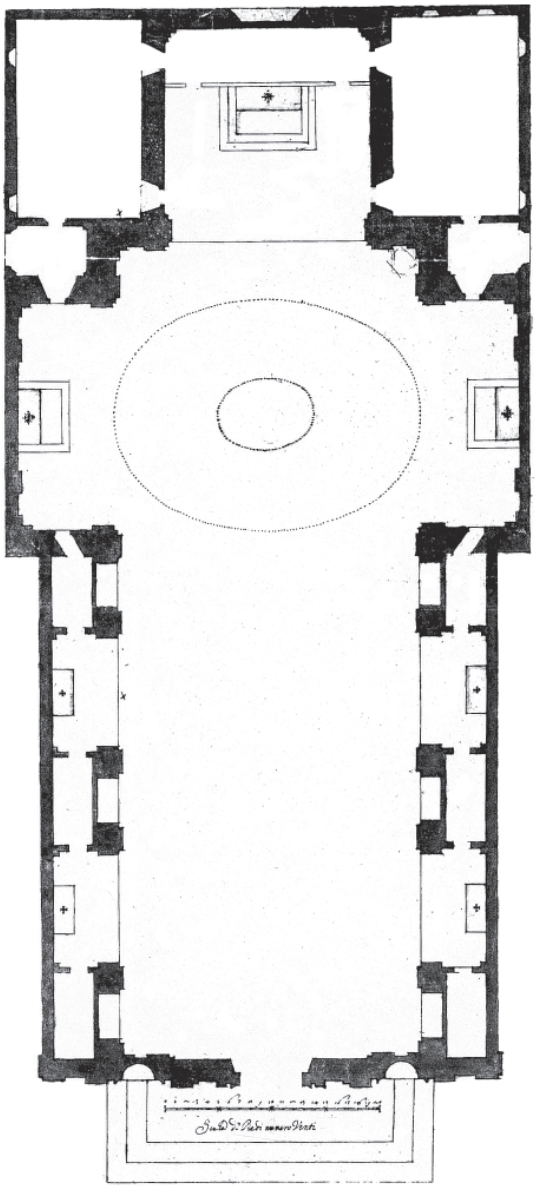


Abb. 11 Faenza, Chiesa del Gesù (heute: S. Maria dell'Angelo), Grundrißentwurf; Girolamo Rainaldi 1621, noch ohne Altarnische im rechten Querhaus (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat. 11258, f. 93)

Modells. Er findet in ihr weder die mit symbolischer Eindeutigkeit ausgedrückte Kreuzfigur noch die hoheitsvollen Elemente der Vierungskuppel und des weiten Apsisrunds. Um beides doch noch bewerkstelligen zu können, schlägt er vor, das Langhaus vor der Vierung auf Quadratbreite einzuengen.

Der Jesuitenarchitekt geht offenbar von ganz anderen Voraussetzungen aus. Wie die Entstehungsgeschichte des römischen Gesù selbst zeigt, war der kastenförmige Mehrzweckraum einer „Katechismus-, Bet- und Predigtscheune" von Anfang an ein zäh verfochtener Parameter im architektonischen Selbstverständnis der Gesellschaft Jesu, wie auch aller übrigen Reformorden der Zeit: eine konstant vorhandene „tipologia bassa" der Ordensbaukunst, zu welcher komplementär eine „tipologia alta" nebenher bestand[35]. Das niedrigere Anforderungsniveau war es, welches a priori die architektonische Normvorstellung prägte. Gestalterische Inspiration ging aber von den Einzelschöpfungen der „höheren Spielart" aus: Meist von der Einflußnahme potenter Stifterpersönlichkeiten bedingt, konnten sich an ihnen materieller Bauaufwand und künstlerische Einfallskraft reicher entfalten. Wirklich nachahmenswert waren sie aber erst dann, wenn sie für die praktischen Fragen des Kirchenbaus kompositionelle Lösungen von mustergültiger Systematik boten. Die zweckmäßige Anordnung der sakramentalen Funktionsbereiche rund um einen klar ausgewiesenen Laienbezirk und die bedeutungsmäßige Rangstufung dieser Raumzonen waren dabei die entscheidenden Momente.

Auf die kastenförmige Grunddisposition der „tipologia bassa" übertragen, konnte sich das Raumsystem des römischen Gesù auf breitester Ebene konsolidieren: Es entstand ein Gebrauchstypus, der sich übrigens auch in ikonologischer Hinsicht langfristig bewähren sollte[36].

Bis hierher bewegen wir uns auf dem Terrain allgemeiner Voraussetzungen. Aus dem Spannungsfeld typologischer Wertigkeiten heraus wurde in Faenza aber etwas ganz besonderes geschaffen: Das dialektische Verhältnis der unterschiedlichen Ausdrucksebenen selbst wurde thematisiert und gewissermaßen zum rhetorischen *concetto* erhoben.

Das Bauwerk (Abb. 12) wurde schließlich, 1621, nach einem von Girolamo Rainaldi überarbeiteten Ausführungsplan (Abb. 11) begonnen. Die vorangehende Entwurfsdiskussion wurde anscheinend sehr ernst genommen: So als müßte man die gegensätzlichen Positionen in einer gültigen Synthese neu formulieren, wurde der saalförmige Ge-

35 Vgl. hiezu v.a. die grundlegenden Ausführungen von BENEDETTI (wie Anm. 15).

36 Es bildete sich mit der Zeit ein in fast allen Jesuitenkirchen weltweit gebräuchliches Schema der Kapellenwidmungen heraus, das unter anderem im Querhaus auf der Evangelienseite einen dem Ignatius von Loyola und auf der Epistelseite einen dem hl. Franz Xaver geweihten Altar vorsah.



Abb. 12 Faenza, Chiesa del Gesù (heute: S. Maria dell'Angelo), Vierungsbereich

brauchstypus mit der hoheitsvollen Zeichensprache des römischen Vorbilds rückgekoppelt. „Springender Punkt" waren die Wiedereinführung einer Kuppel und die damit verbundenen Lichtverhältnisse. Als querovale Kalotte sitzt die Kuppel nun doch über der dem Saalraum völlig integrierten Vierung: der querrechteckigen Jochform zum Trotz, weshalb es zu einer Stelzung der Querhaustonnen kommen mußte. Rainaldi äußert sich dazu: *quando vi feci la pianta vi considerai le dette difficoltà a fare la crociera et perciò feci il catino, non solo per interrompere quella lunghezza, ma anco per cavarne il lume da quel lanternino… acciò questa chiesa habbia la sua perfettione*[37]. Dank ihrer überhöhten Tonnen werden die Querarme als fast gleichwertige Bestandteile des Hauptraums wahrgenommen. Eine Rangstufung zwischen Saal und Altarbereich ist dennoch nicht aufgegeben. In der Tat sind die *cappelloni* nicht im seichten Raumabschnitt des Querhauses selbst, sondern jeweils in Nischen[38] der Abschlußwand untergebracht. Nicht größer als die Langhauskapellen, werden diese Nischen von einem segmentgiebeligen Prospekt umfangen, der seinerseits an die Triumphbogengliederung beim Presbyterium anspielen möchte; sinnvollerweise aber nur über das sekundäre Formzitat der gekuppelten Pilaster.

Als Ironie des Schicksals mag man es werten, daß an der später wiederum von Bruder Mazzoleni geleiteten Baustelle Rainaldis Absichten kräftig mißverstanden wurden. Die für den Kuppelbau unverzichtbare Arkadenstelzung war vorerst unterlassen worden; es sei dahingestellt, ob dafür technische Unüberlegtheit oder mutwilliges Festhalten an der „tipologia bassa" verantwortlich war. Zum allgemeinen Entsetzen mußte man feststellen, daß das entscheidende Entwurfselement (die Kuppel) nur nach Abbruch bereits ausgeführter Bauteile verwirklicht werden konnte. Zeichnerische Rettungsversuche[39] der Ordensbauleute vermochten daran nichts zu ändern.

37 Faenza, Archivio di Stato, Fondo Ordini Soppressi, Gesuiti. Miscellanea di carte e documenti, vol. 56, tomo 19, f. 23. Die Stellungnahme Rainaldis ist bereits bei Corbara (wie Anm. 29) abgedruckt; neuerdings auch im Anhang zu dem in Anm. 29 genannten Beitrag in: Architettura della Compagnia Ignaziana, 165.

38 Im linken Querarm ist es bloß eine Blendnische.

39 Es handelt sich um einen im Längsschnitt dargestellten Entwurf für die Vollendung des Vierungsbereichs: Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 11258, f. 87. Abbildung in Minna Heimbürger Ravalli, Architettura, scultura e arti minori

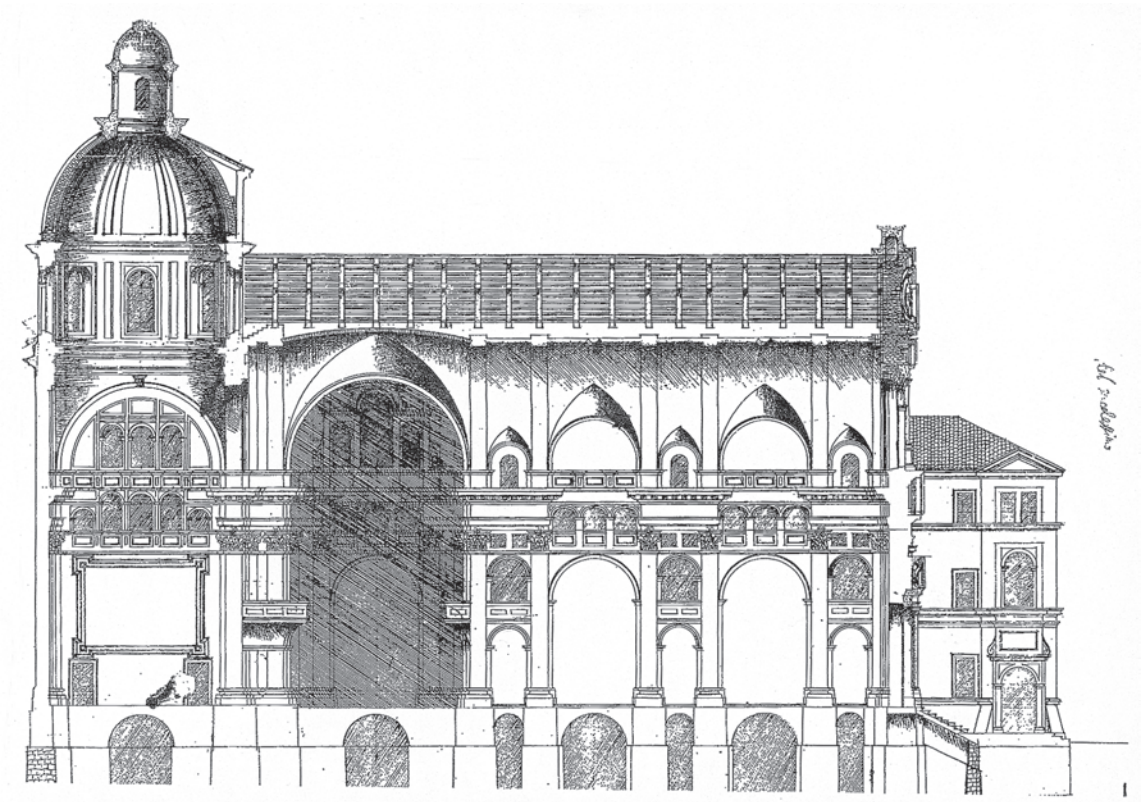


Abb. 13 Lemberg (L'viv), Jesuitenkirche, Vorentwurf von Giacomo Briano, um 1631; Längsschnitt (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Special Collections, Briano, Nr. 173)

Die typologische Brisanz und die konstruktiven Probleme des Faentiner Kirchenbaus hatten Auswirkungen bis zur äußersten Grenze der katholischen Welt: ins ferne Lemberg nämlich, wo der genannte Giacomo Briano wenig später mehrere Baupläne[40] (Abb. 13) für die Jesuitenkirche ausarbeitete. Das Dilemma der Kuppelbildung blieb dort weiterhin bestehen: Kreuzgratgewölbe über der Vierung und Tambourkuppel über dem Chorraum sind pleonastische, letztlich sinnwidrige Volltreffer im unentschiedenen typologischen Vergleichskampf Mantova gegen Roma.

Ein Bautypus, dessen zahlenmäßige Bedeutung zwar nicht geleugnet werden kann, der von der Architekturgeschichtsschreibung aber als farblose Allerweltslösung vernachlässigt zu werden pflegte, hat für uns

nel barocco italiano. Ricerche nell'Archivio Spada, Firenze 1977. Die Autorin schreibt ihn wegen der etwas naiven Zeichenweise Virgilio Spada zu; aus noch unpublizierten Dokumenten (ARSI, Ven. 12, ff. 79, 97, 126, 129, 144, 150, 154v, 155v und 158v) geht hingegen fast eindeutig hervor, daß es der jesuitische Laienbruder Giacomo Briano war, der hier seinen Mitbruder in Schutz zu nehmen suchte und einen Lösungsvorschlag einbrachte. Briano (1589, Modena–1649, Busseto) war bereits zuvor vorübergehend in das Baugeschehen eingebunden gewesen. Sein ohnehin recht fragwürdiges Projekt kam zu spät; Demolierung und Weiterbau wurde nach einer *consulta* der Patres schließlich dem Bologneser Stadtbaumeister Ercole Fichi anvertraut. Hier der Wortlaut der aufschlußreichsten Dokumente: ARSI, Ven.12, f. 129 (derselbe an Giacomo Briano in Faenza, 20. IV. 1647): *Ricevo la vostra delli 27. del passato, e lodo la vostra retta intentione in far il disegno di cotesta fabrica, per discolpare quel fratello, mà sappiate che ne egli, ne voi havete a pensare a tal fabrica, poiche per sodisfattione del commune se ne darà carico à un Architetto secolare*; Ven.12, f. 153v (wie oben, 27. VII. 1647): *Dalla vostra veggo che l'Architetto chiamato costà stima necessario buttare del fatto, al che voi non concorrete, et io ancor' vi ho difficoltà, e però scrivo al P.Provinciale che faccia una buona consulta, vegga il vostro disegno, e poi me lo mandi con dirmi ciò che si dovrà fare, e si farà conto del vostro parere in cosa della vostra professione, e spero che si possa prender l'ultima risolutione, e tirare avanti la fabrica*; Ven.12, f. 157 (wie oben, 3. VIII. 1647): *Il vostro disegno è venuto mà non siamo più a tempo perche le cose costì più volte consultate sono troppo avanti, et io sono astretto a rimettermi à quelli che stanno sul luogo. Voi non perdete niente, perchè havete fatta la fatica per Dio, e perche non si gusta che voi vi intrighiate nella fabrica, fate quest'altro sacrificio alla Maestà sua di non pensare, ne parlar di tal fabrica senza pur guardarla.*

40 Unter den zahlreichen Entwurfsvarianten sei hier ein heute in Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Special Collections, Giacomo Briano, Nr. 172–174, befindliches Projekt herausgegriffen. Der gesamte Zeichnungsbestand ist noch weitgehend unpubliziert, wird aber derzeit von Dr. Andrzej Betlej von der Universität Krakau umfassend bearbeitet; bisher vgl. hiezu ausschließlich

eminente Aussagekraft erhalten. Unser Blick hat sich erst über den Kontext der institutionellen Baukultur geschärft; erst durch Rekonstruktion ihrer spezifischen Wahrnehmungsmuster konnten die thematischen Koordinaten der Gestaltungsaufgabe ermittelt werden.

Die Untersuchung der Ordensbaukunst kann in diesem Sinn für die Kunstgeschichte im allgemeinen überaus wertvolle Ergebnisse einbringen: Mit einer gezielten Orientierung der Grundlagenforschung an ähnlichen soziokulturellen und institutionsgeschichtlichen Zusammenhängen ließe sich der methodische Ansatz konsequent weiterverfolgen. Fazit wäre eine zuverlässige Begriffsbestimmung jener typologischen Standards, ohne deren Berücksichtigung selbst höchste künstlerische Leistungen nur unzureichend beurteilt werden können.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Foto Moscioni, Rom
Abb. 2: Edizione Alinari, Florenz
Abb. 3, 4, 5, 8 und 12: Fotos des Autors
Abb. 9: Foto Hildegard Lotz
Abb. 6: Albertina, Wien
Abb. 7, 10 und 11: Paris, Bibliothèque Nationale
Abb. 12, J. Paul Getty Research Institute for The History of Art an the Humanities

einen Katalog des Mailänder Antiquariats Radaeli: John Bury, Forty-three sheets of Architectural Drawings by Giacomo Briano S.J. da Modena (1589–1649). The Society's Architect in Poland and North Italy, Milano 1983. Zu Briano weiters: Jerzy Paszenda, Briano, Giacomo, in: Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 14, Roma 1972, 213ff.; zu den Lemberger Jesuitenbauten vgl. ders., Budowie jezuickie w Polsce, Kraków 2000, 141–161 sowie Richard Bösel, Giacomo Briano, der Architekt der Lemberger Jesuitenkirche, in: Дрyмй Международний Конгрес Україністъ, L'viv 1998, 184–189.

Petr Fidler

ZUM MÄZENATENTUM UND ZUR BAUTYPOLOGIE DER MITTELEUROPÄISCHEN JESUITENARCHITEKTUR

Den modernen Rompilger überrascht wohl die semantische Bescheidenheit der sonst architektonisch aufwendigen Fassadenarchitektur der römischen Jesuitenkirchen. Abgesehen von den IHS-Emblemen, müßten die „Texte" der Kirchenfassaden von Il Gesù, S. Ignazio oder S. Andrea al Quirinale wegen ihrer Dedikationsinschriften im Fries als Lobpreisung der Papstnepoten Ludovisi, Farnese bzw. Pamphilj gelesen werden.

War es nicht auch jenseits der Alpen so? Preisen nicht die Widmungsinschriften der Wiener Universitäts- und Jesuitenkirche Kaiser Ferdinand II.? Bezeichnet nicht die Friesinschrift der Universitäts- und Jesuitenkirche in Trnava das Bauwerk als Denkmal für den ungarischen Palatin Nikolaus Eszterházy? Sind diese Inschriften lediglich als Ausdruck jesuitischer Dankbarkeit an ihre „Gutthäter" oder eher stolzes Bekenntnis der nichtjesuitischen „Mäzene" zu ihrem Werk? Kurz gesagt: Propagiert die „Zeichensprache" der Jesuitenbauten die Ordensideologie oder drückt sie eher das „Kunstwollen" des jeweiligen „Mäzens" aus?

Die Literatur über die Jesuitenarchitektur ist umfangreich und war lange von „wissenschaftlichen Mythen" belastet.[1] Vom Begriff des einheitlichen Jesuitenstils haben wir uns längst verabschiedet.[2] Seit langem wissen wir auch, daß die Mutterkirche des Ordens, die Kirche Il Gesù, nicht einmal für die Gotteshäuser der römischen Jesuitenprovinz ein verbindliches Muster war, geschweige denn für die Jesuitenbauten in den Ländern nördlich der Alpen. Irreführend erwies sich auch die Vorstellung vom unbedingten Gehorsam der Ordensprovinzen gegenüber der römischen Ordenszentrale.

Ziemlich unangefochten lebt bis heute jedoch die Vorstellung von der propagandistischen Aufgabe der Jesuitenkirchenarchitektur. Jedes Kunstwerk ist Propaganda; zu fragen ist lediglich nach deren Gegenstand: Propagierte die Jesuitenarchitektur wirklich und explizit die Ordensideologie?

Als die Brünner Jesuiten am Ende des 16. Jahrhunderts beschlossen, die alte Kirche der Herburger Nonnen durch einen Neubau zu ersetzen, stießen sie zunächst auf den Widerstand ihrer Ordensvorgesetzten sowohl in Wien, als auch in Rom. Sie rieten dem Brünner Rektor P. Ottaviano Navarola mit dem Hinweis auf den guten Bauzustand der gotischen Kirche, vom Neubau abzusehen und die durch Spenden gesammelten Geldmittel zu einem anderen Zweck zu verwenden.

Helene, die Witwe des Herrn Bernhard Tovar, Freiherrn von Enzelsfeld, die freigebigste unter den Guttätern des Brünner Noviziats hatte jedoch ihre Schenkung an den Kirchenneubau gebunden und wollte von einem anderen Verwendungszweck nichts wissen. Ihrer Sturheit entbehrte nicht der Logik. Sie hatte erst vor kurzen ihren Gatten in der Kirche begraben und ihre Bemühung, in der Kirche eine würdevolle Familiengruft zu errichten, sollte von Erfolg gekrönt sein.[3]

Helenes Bruder, der einflußreiche mährische Obristlandeskämmerer Ladislav Berka von Dubé und Leipa, setzte sogar eine Änderung der inzwischen in Rom gutgeheißenen Baupläne durch. Er setzte sich darüber hinaus beim Brünner Magistrat für die Auflassung des Rosengäßchens östlich der Kirche ein. Dadurch konnte das geplante Presbyterium nach seiner Vorstellung verlängert und zur breiten neuen dreischiffigen Kirche ins richtige Verhältnis gebracht werden. Auch von der Westfassade

1 Carlo Galassi Paluzzi, Storia segreta dello stile dei Gesuiti, Roma 1951; Heinrich Pfeiffer SJ, Zum neueren Schriftum über die Kunsttätigkeit der Gesellschaft Jesu. Architektur, in: Archivum Historicum Societatis Iesu 45 (1976) 220–230.

2 Rudolf Wittkower / Irma B. Jaffé (Ed.), Baroque Art. The Jesuit Contribution, New York 1972. Umfassend: Richard Bösel, Typus und Tradition in der Baukultur gegenreformatorischer Orden, in: Römische Historische Mitteilungen 31 (1989) 239–253.

3 Alois Kroess, Geschichte der böhmischen Provinz der Gesellschaft Jesu I, Wien 1910, 861f.

der Kirche hatte Berka seine eigenen Vorstellungen. Um die Verlagerung des Turms, der rechts vom Presbyterium geplant war, in die Mitte der westlichen Kirchenfront zu erzwingen, war er bereit, den Turmbau zu finanzieren und mit Glocken und einer Turmuhr auszustatten.[4] „Mit dem Essen kommt der Appetit", und so fühlte sich der Provinzial P. Alfons Camillo schließlich gezwungen, am 17. Oktober 1600 höchstpersönlich gegen weitere Projektveränderungen einzuschreiten![5]

Wir könnten uns kaum ein geeigneteres Beispiel für den direkten Einfluß des „Mäzens" auf den vermeintlich das Baugeschehen beherrschenden „Bauherrn" vorstellen. Denn für Investoren galt schon immer: „wer zahlt, schafft an".

In der Urkunde, die in den Grundstein der Kirche gelegt wurde, wird sinngemäß Helena von Tovar und nicht etwa die Jesuiten oder gar der Architekt Gialdi als Urheber des Kirchenbaus bezeichnet. Und ganz sicherlich nicht zufällig führten die Schüler des Kollegiums bei der feierlichen Grundsteinlegung 1598 einen Dialog vom heiligen Eifer des Kaisers Konstantin, nota bene des Sohnes der hl. Helena (!), beim Bau der christlichen Kirchen auf. Die feierliche Weihe der Kirche am 22. September 1602 wurde unter Anwesenheit der damals in Brünn tagenden Stände von Kardinal Franz Dietrichstein vorgenommen.[6] Die Feierlichkeit selbst war eine unverhüllte Demonstration der radikalen katholischen Seite.

Ein entscheidender Einfluß der Wohltäter des Jesuitenordens auf Architektur und Ausschmückung der Ordensbauten ist in unseren Ländern auch anderswo zu beobachten. Der Baukomplex des Profeßhauses der Jesuiten mit der St. Nikolaus-Kirche auf der Prager Kleinseite entstand im wesentlichen aus den finanziellen Mitteln, die der Herzog von Friedland, Albrecht von Waldstein, und die Familie Kollowrat den Jesuiten für den Bau zur Verfügung stellten. Waldstein, der den Jesuiten 45.000 Gulden spendete, konnte auf die heutigen Jesuitenbauten keinen Einfluß nehmen, da er zur Zeit des Baubeginns schon lange tot war.[7] Nach dem Tod des Jesuiten Graf Franz Wenzel Libštejnský von Kollowrat in Rom 1659 fielen seinen Universalerben, den Kleinseitner Jesuiten, 50.000 Gulden an Immobilien zu, die ihr späterer Käufer, Graf Franz Karl Libštejnský von Kollowrat, um weitere 30.000 Gulden erhöhte. Der Stifter sicherte sich im Namen der Familie das Recht auf ein Begräbnis in der künftigen Kirche und das Anbringen des Familienwappens an der Kirche und am Profeßhaus. Durch seine Stiftung erhielt Graf Kollowrat auch das Recht der Wahl des Architekten und vielleicht auch das Recht, in die Gestaltung des Baus einzugreifen. Franz Wenzel ließ sich auch mit dem Projekt des Kleinseitner Jesuitenkomplexes in der Hand porträtieren.[8]

Bezüglich der Finanzierung ein „unjesuitischer" Kirchenbau ist auch die Jesuiten- oder Universitätskirche in Trnava aus den Jahren 1628 bis 1645. Sie wurde von den Baumeistern Antonio Carlone und Pietro Spazzo wohl nach dem Projekt des kaiserlichen Hofarchitekten Giovanni Battista Carlone errichtet.[9] Der ungarische Palatin Nikolaus Eszterházy hatte Carlone nach Trnava vermittelt, den Bau finanziert und als Familiengruft bestimmt. Die Inschrift *DIVO JOANNI BAPTISTAE P.D.SQ. COMES NICOLAUS EZTERHAZY P.H.PAL.* im Fries der monumentalen doppeltürmigen Fassade und die augenfällige Aufstellung der Begräbnisschilde der Eszterházys im Presbyterium der Kirche geben von ihrem exklusiven Anspruch ein mehr als beredtes Zeugnis ab.

Baumeister und Bauherr knüpften hier bewußt an die Tradition der Wiener Universitätskirche an. Deren Stifter und Bauherr war Kaiser Ferdinand II.[10] Dies geht eindeutig aus der Widmungsinschrift an der Fassade hervor. Danach soll der Bau als „Trophäe" des kaiserlichen Sieges über die protestantischen Häretiker aufgefaßt werden, die der Kaiser der Jungfrau Maria und den Jesuitenheiligen Ignaz und Franz Xaver widmet aus Anlaß der Vertreibung der letzten evangelischen Geistlichen aus dem Land im Jahr 1627. *(DEO VICTORI TRIUMPHATORI*

4 Ebd., 863.

5 Ebd.

6 In der Kirche ließ Franz von Dietrichstein 1605–1607 eine Familiengruft errichten, vgl. ebd., 864f., Anm. 4, 5.

7 Milada VILÍMKOVÁ, Ke stavebnímu vývoji komplexu jezuitských budov na Malostranském náměstí, in: Umění 19, 304ff.

8 Alfred PIFFL, Heintschuv portrét Václava Františka hraběte Libštejnského z Kolowrat, in: Umění 15 (1943/1944) 295; VILÍMKOVÁ ebd., 307, Anm. 26.

9 Jaroslav DUBNICKÝ, Ranobarokový universitný kostol v Trnave, Bratislava 1948. Da in Trnava die Jesuiten nicht die Auftraggeber waren, überrascht uns nicht, daß in ihrem Archiv lediglich eine Bauvertragsabschrift gefunden wurde. Petr FIDLER, Architektur des Seicento. Architekten, Baumeister und Bauten des Wiener Hofkreises (unpubl. Habilitationsschrift) Innsbruck 1990, 114–117; DERS., Universitný kostol, Trnava In: Barok. Dejiny slovenského výtvarného umenia, hrsg. von Ivan RUSINA, Bratislava 1998, 389.

10 FIDLER 1998 ebd., 107–111; Richard BÖSEL / Renate HOLZSCHUH-HOFER, Von der Planung der Jesuitischen Gesamtanlage zum Kirchenbau Andrea Pozzos, in: Günther HAMANN / Kurt MÜHLBERGER / Franz SKACEL (Hrsg.), Das alte Universitätsviertel in Wien, 1385–1985 (Schriftenreihe des Universitätsarchivs 2) Wien 1985, 103–110.

OPT. MAX TROPHAEUM HOC IN MEMORIAM B. VIRGINIS MARIAE SSQ. IGNATII ET FRANCISCI XAVERI FERDINANDUS II. IMPERATOR STATUIT MDCXXVII.) Wenn wir die Kirchenfassade als Text lesen, dann kann man das kaiserliche Wappen, das gleichsam besitzergreifend über dem Haupteingang der Kirche angebracht ist, als Siegel des in Stein „eingeschriebenen" Erlasses interpretieren. In diesem Kontext lassen sich auch die Statuen in den Fassadennischen lesen: der hl. Nährvater Josef als Patron der Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und der hl. Leopold als Patron Österreichs, die den Gültigkeitsbereich des kaiserlichen Patentes geographisch „definieren". Die hl. Barbara und die hl. Katharina repräsentieren die vom Kaiser erneuerte Universität. Nur die beiden Jesuitenheiligen verweisen auf den Verwalter der Kirche. Sie stammen jedoch erst aus dem 18. Jahrhundert und es ist nicht belegt, ob und wie die beiden Nischen ursprünglich im Jahr 1627 besetzt waren[11]. Die Jesuitenembleme sind lediglich im Sinne einer „architecture parlante" den ionischen Kapitellen der Pilasterordnung eingefügt.

Hinter dem Concetto der Fassade der Universitätskirche in Wien ahnt man den jesuitischen Beichtvater des Kaisers, P. Guillielmo Lamormaini. Er hatte seinem erhabenen „Beichtkind" eine apologetische Biographie gewidmet und ihn im Bildprogramm der Repräsentationsräume der Preßburger Burg verherrlicht.[12]

In diesem Zusammenhang darf man auf die politische Bedeutung der Fassade der Prager Salvatorkirche aus den Jahren 1651 bis 1653 hinweisen.[13] Das Bildprogramm der Fassade der urbanistisch exponierten Salvatorkirche vor der Karlsbrücke und die Umstände ihrer Entstehung berechtigen uns dazu, in ihren Formen noch andere Bedeutungen zu suchen.[14] Die dreiachsige Portikusarkade evoziert einen Triumphbogen, den man offensichtlich im Kontext der Inschrift *pax aurea* auf dem gegenüber liegenden Brückenturm als Denkmal des „siegreichen" Triumphes des Kaisers und der katholischen Partei auffassen kann.[15]

Das Procedere der Approbation der jesuitischen Baupläne nahm bekanntlicherweise spätestens seit der zweiten Generalkongregation des Ordens 1565 ihren festgelegten Verlauf. Nachdem die Jesuiten mit dem Stifter übereingekommen waren und der Architekt die Pläne gezeichnet hatte, wurde das Projekt dem Provinzial vorgelegt.[16] Mit seinem Gutachten wurden die Pläne zuletzt zur definitiven und verbindlichen Entscheidung dem römischen *consiliarius aedificiorum* des Ordens zugesandt.[17]

Beim Studium der Pläne aus dem ehemaligen Jesuitenarchiv in Rom, die sich heute vorwiegend in der Pariser Bibliothèque Nationale befinden, fällt jedoch auf, daß die erhaltenen Pläne nur selten den Charakter einer brauchbaren Projektdokumentation besitzen und daß nur wenige von ihnen von einer geschulten, professionellen Hand gezeichnet wurden.[18] Die meisten Pläne halten entweder die urbanistische Situation des künftigen Jesuitenareals fest, oder zeigen Grundrißpläne ohne Maßstab und ohne Rücksicht auf die konkrete Baustellensituation; sie zeigen beinahe nirgends die Formen oder Profilierungen der Architekturglieder. Umso genauer und detaillierter sind ihre Aussagen über Funktion, Raumaufteilung und damit auch über den Betrieb der Jesuitenhäuser und ihrer pädagogischen Einrichtungen. Kurz gesagt: Die Informationen, die als Unterlage für den Approbationsprozeß nach Rom gelangten, berechtigten den Ordensgeneral und seine Berater lediglich zu einer Entscheidung, die die Funktionalität der vorgeschlagenen Bauten und die

11 Zum Problem der Datierung der sechs Skulpturen siehe den Beitrag von Herbert Karner (39–55).

12 Géza Galavics, A művészttörténeti interpretáció lehetöségi. A pozsonyi vár korabarokk uralkodósorozata, in: Ars hungarica 1 (1985) 53–68.

13 Václav Richter, Dodatky ke stavebním dějinám kostela sv. Salvátora v pražském Klementinu, Památky archeologické 37, 9–20.

14 Ivan Šperling, Obnova průčelí kostela sv. Salvátora v Praze, in: Památková péče 25 (1965) 225–232.

15 Bemerkenswert ist die überlieferte Behauptung des Stuckateurs G. B. Cometa: Außer ihm würde den Sinn der Fassadendekoration nur der Kaiser selbst verstehen!, vgl. Šperling ebd., 226, Anm. 5.

16 Nach den überlieferten Quellen betrafen die Diskussionen über die eingereichten Pläne lediglich praktische und wirtschaftliche Probleme des vorgesehenen Baues. Václav Richter, Plány jesuitských staveb v Olomouci. Cestami k umění, Praha 1943, Anm. 31.

17 Dieses Amt bekleidete bis 1575 Giovanni Tristano, nach seinem Tod bis 1610 Giovanni De Rosis, später Orazio Grassi u.a.; siehe Pietro Pirri SJ / Pietro Di Rosa, Il P. Giovanni de Rosis (1538–1610) e lo sviluppo dell'edizilia gesuitica, in: Archivum Historicum Societatis Iesu 44 (1975) 20ff. Giovanni De Rosis signierte auch einen Plan der Jesuitenkirche in Brünn aus dem Brünner Landesarchiv.

18 Jean Vallery-Radot, Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, Roma 1960. Die Plansammlung des Ordensarchiv in Rom profitierte von einer Anordnung aus dem Jahre 1613, nach der alle dem Ordensgeneral einzureichenden Pläne in zwei Exemplaren vorgelegt werden mußten. Ein Exemplar blieb im Archiv.

Wirtschaftlichkeit ihrer Realisierung betraf. Es gab allerdings auch Bemühungen dem Entscheidungsprozeß eine objektive Basis zu verschaffen[19] sowie Absichten, die Ausbildung der Ordensarchitekten und -baumeister zu organisieren.[20]

Beim Studium der Jesuitenarchitektur stoßen wir auf ein scheinbares Paradoxon. Wir würden doch erwarten, daß ein Orden, der sich zum asketischen Ideal der Armut bekennt, asketisch bauen sollte. Der Orden, der weltliche Güter nur für den nötigen Betrieb seiner pädagogischen und missionarischen Einrichtungen besitzen durfte, konnte sich den Luxus einer ärmlichen Bauweise jedoch nicht erlauben. Solange er auf die Großzügigkeit der Wohltäter angewiesen war, mußte er in seiner Bautätigkeit vor allem deren Repräsentationsbedürfnisse respektieren.

Für diese These können wir auch weitere Argumente anführen. Was wir in Brünn beobachtet haben, galt bekanntlicherweise auch in Rom. Als die Jesuiten in Palermo 1568 ihr Collegio Massimo nach dem Muster des Collegio Romano erbauen wollten, mußten sie aus der Antwort des Ordensgenerals herauslesen, daß es nicht passend sei, in Palermo die Fassade des römischen Kollegiums nachzuahmen, die bekanntlich dem Orden vom Papst aufgezwungen worden war.[21] Dürfen wir daher in der kasernenartig strengen Front des Collegio Romano den Ausdruck der Bauphilosophie der Väter der „militanten" Gesellschaft Jesu sehen, wenn wir wissen, wie es zu ihrer Entstehung gekommen war?

Auch die jesuitische Ästhetik machte im Laufe der Jahrhunderte eine Entwicklung durch. Die Richtlinien des Ordens von 1565, welche die Architektur betrafen, sprachen sich gegen Schwulstigkeit und übermäßige Dekoration aus.[22] In ihrer Aussage noch unverbindlicher ist die später oft gebrauchte Formulierung „formam et modum nostrorum aedificiorum".[23] Auch wenn sich der römische Ordensgeneral und seine Berater bemühten, auf der Einhaltung ihrer ästhetischen Richtlinien zu bestehen, waren sie weiterhin mit den Versuchen der Basis konfrontiert, die schon approbierten Pläne zu ändern.[24]

Die Anfänge der Bautätigkeit unserer Jesuiten fallen in die Amtszeit des Generals P. Claudio Acquaviva (reg. 1581–1615). Einerseits erwies Acquaviva den Künstlern einen beinahe schon demütigen Respekt vor ihrem göttlichen Talent, andererseits fühlte er sich verpflichtet, sich gegen ihre formalen Exzesse zu wehren.[25]

Eine noch ablehnendere Haltung zur Kunst zeigte der Ordensgeneral P. Vincenzo Caraffa, der in den Jahren 1646 bis 1649 amtierte. Sofort nach dem Amtsantritt ließ er aus seinem Amtsitz beinahe sämtliche Bilder entfernen und zeigte sich auch als Gegner der Dekoration in den Ordenskirchen, als er verbot, Geschenke für deren Einrichtung anzunehmen. Andererseits dürfen wir freilich nicht vergessen, daß in seiner Amtszeit die aufwendige Dekoration der Kirche S. Ignazio ihren Fortgang nahm.[26]

Es fällt auf, daß die jesuitische Kritik an der Pracht in der Architektur vor allem die Bauten von Kollegien, Profeßhäusern oder Noviziatsgebäuden betraf. So riet der Ordensgeneral P. Oliva (reg. 1664–1681) dem Präposit des Kleinseitner Profeßhauses, P. Pošmourný, die Architektur des Altstädter Clementinums keinesfalls als Vorbild zu nehmen. Er fügte noch hinzu: „Während sich die Augen der Vorübergehenden zwar daran erfreuen, wenden sich ihre Seelen in der Tat von uns ab. Der Bau soll fest sein und seinem Zweck dienen. Alle prahlerische

19 In der Bibliotheca Estense in Modena, Fondo Campori I., 1, p. 50 befindet sich ein Blatt mit sechs Idealgrundrissen der Jesuitenkirchen, höchstwahrscheinlich von Giovanni De Rosis (R. Bösel) – wohl als Muster bzw. verbindliche Norm für Bautätigkeit des Ordens in den entlegenen Ordensprovinzen; abgebildet bei WITTKOWER / JAFFÉ (wie Anm. 2) Abb. 4b; siehe auch Pietro PIRRI SJ, Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica, Roma 1955; PIRRI / DI ROSA (wie Anm. 17) 20ff.; sowie Richard BÖSEL, Jesuitenarchitektur in Italien (1540–1773), Bd. I. Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Ordensprovinz, Wien 1985, 245, Anm. 20.

20 Zu diesem Zweck sollte ein heute bereits verschollenes Architekturtraktat von P. Giuseppe Valeriano aus dem Jahre 1600 dienen. Pietro PIRRI SJ, Giuseppe Valeriano architetto e pittore 1542–1596, Roma 1970. Im Jahr 1612 diskutierte man in Rom die Gründung einer Akademie für zukünftige Ordensarchitekten und -baumeister, vgl. Richard BÖSEL, Die Nachfolgebauten von S. Fedele in Mailand, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 37 (1984) 67–87, bes. 68, Anm. 6 sowie BÖSEL ebd., 245, Anm. 22.

21 Archivum Romanum Societatis Jesu, Sic. 3. F. 102; zit. nach: BÖSEL (wie Anm. 2), 243, Anm. 14; vgl. auch BÖSEL (wie Anm. 19) 182–188 und WITTKOWER / JAFFÉ (wie Anm. 2) 6.

22 Siehe den von BÖSEL (wie Anm. 19) 412, Abb. 274 publizierten Fassadenaufriß des Profeßhauses in Neapel, auf dem beinahe die ganze Dekoration vom Ordensgeneral gestrichen wurde.

23 WITTKOWER / JAFFÉ (wie Anm. 2) 6.

24 Pierre MOISY, Les églises de Jésuites de l'ancienne assistance de France, Rome 1958, 55. In Paris wurde ein bereits gutgeheißenes Projekt eigenwillig von den Patres verändert. In Rom vermochte man lediglich mit einem halbherzigen Protest zu reagieren.

25 Vgl. die Korrespondenz des Ordensgenerals mit B. Ammannati, abgedruckt in: Paola BAROCCHI, Trattati d'arte del cinquecento, Bd. III, Bari 1960, 117–123, 407ff., 465–470.

26 Francis HASKELL, The Role of Patrons: Baroque Style Changes, in: WITTKOWER / JAFFÉ (wie Anm. 2) 55ff.

Pracht sei leer und eitel."[27] Pater Giovanni Paolo Oliva war in langjähriger Freundschaft mit Gianlorenzo Bernini verbunden. Bernini suchte bei ihm geistlichen Trost und vergalt dem Jesuiten diese Freundschaft durch seine Ratschläge in künstlerischen Fragen.[28] Oliva war angeblich der erste Generalobere, der ein echtes Interesse für Kunst aufbrachte.[29] Dies geht unter anderem aus seinen erhaltenen und publizierten Predigten hervor, wo er im rhetorischen Eifer nicht mit Gleichnissen aus dem Gebiet der Kunstproblematik sparte. In diesem Sinn muß man auch seine Anordnung aus dem Jahr 1666 verstehen, in Zukunft der zur Gutheißung nach Rom geschickten Plandokumentation auch Details der architektonischen und dekorativen Gliederung beizulegen.[30]

P. Oliva gibt uns in einer seiner Predigten auch das letzte willkommene Argument für unsere eingangs aufgestellte These: „Unsere Residenz in Rom bauten die Päpste oder große Kardinäle aus den Adelsfamilien vor den Augen unserer Vorgänger, die sich ihrer Autorität beugen mußten. Sie waren gezwungen, mit Bedauern die Dekoration der Gebäude zu akzeptieren, die sie nicht erbaut hatten und die uns sozusagen nur verliehen worden waren."[31]

Ein nicht weniger interessantes und für Kunsthistoriker dankbares Thema für Spekulationen ist die Frage der Typologie der Sakralbauten der Jesuiten. Irregeführt durch die nicht mehr zu haltende Vermutung, lediglich die Jesuiten vor Ort und vor allem ihre Vorgesetzten in Rom würden über die Raumform ihrer Gotteshäuser entscheiden, suchte man Vorbilder für Ordensbautätigkeit auf dem Apennin. Manchmal erfolgreich, wie im Falle der typologischen Ordnung, die von Tibaldis Jesuitenkirche S. Fedele in Mailand abgeleitet wird,[32] manchmal weniger erfolgreich.[33]

Eine Typologie, die sich die Kunstgeschichte von Linné oder Darwin auszuleihen schien, lebt vom Paradoxon. Je weniger wir nämlich von den beobachteten konkreten Objekten wissen, um so leichter können wir unter ihnen kausale oder typologische Zusammenhänge herstellen. Mit der Tiefe unseres Blicks wächst die formale Eigenart der untersuchten Objekte. In gleichem Maße verliert sich ihre Affinität.

Die Mariensäule, die im Jahr 1638 als Zeichen der Danksagung für die Abwendung der Schwedengefahr 1632 vor der Jesuitenkirche in München aufgestellt wurde, fertigte man aus gleichem Anlaß im Jahr 1647 vor der Jesuitenkirche in Wien oder aus ähnlichen Gründen 1650 auf dem Altstädter Ring in Prag.[34] Es handelt sich hier jedoch um „Magie" (Ernst Cassirer) und nicht um eine typologische Reihe. Ein ähnliches Phänomen ist die Verbreitung von wundertätigen Marienbildern vom Mittelalter bis zum Beginn der Aufklärung. Sie erfolgte nach dem Motto: Die gleiche Form, die gleiche Wirkung! Die monastischen Sakralbauten berufen sich mit Vorliebe auf die Raumstrukturen der Mutterkirchen der Klöster. Warum dem so war, wissen wir. Warum es nicht immer dazu kam, müssen wir eher aus den konkreten historischen Umständen erklären. Die Eingliederung von Architekturdenkmälern in typologische oder entwicklungsgeschichtliche Reihen trägt in sich notwendigerweise die Elemente von methodologischer Gewalt in vitro. Hat es also überhaupt einen Sinn, die individuellen Bauten ihrer Individualität zu berauben und sie in digitaler Einfalt und in der präparierten Eindeutigkeit eines Raumtypus zu präsentieren?

Sicherlich, solange wir diese Gedankenoperation durchführen, um zur Individualität des untersuchten Bauwerks vorzudringen.[35] Wir wissen noch aus der Schule, daß die einheitliche Aufgabenstellung die Garantie für die unparteiische Beurteilung der Schülerleistungen ist. Einzig eine klare Vorstellung von der konkreten Bauaufgabe, formuliert durch den Bauherrn im Zusammenhang mit den Gegebenheiten der Baustelle und der lokalen Bautradition, erlaubt es, die Absicht des Architekten zu begreifen und seine Leistung entsprechend zu würdigen.

Eine Typologie der jesuitischen Sakralarchitektur im Rahmen der österreichischen oder später der österreichischen und böhmischen Provinz, wurde noch nicht ausgearbeitet.[36] Die österreichische Pro-

27 Vilímková (wie Anm. 7) 306, Anm. 14.

28 M. de Chantelou, Journal du voyage du Cavaliere Bernin en France, Paris 1885. Rudolf Kuhn, Gian Paolo Oliva und Gian Lorenzo Bernini, in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 64 (1969) 229–233; ders., Gian Lorenzo Bernini und Ignatius von Loyola, in: Martin Gosebruch / Lorenz Dittmann (Hrsg.), Argo. Festschrift für Kurt Badt. Köln 1970, 297–323.

29 Haskell (wie Anm. 26) 57.

30 Vallery-Radot (wie Anm. 18) 14ff.

31 Haskell (wie Anm. 26) 61 (Appendix).

32 Bösel (wie Anm. 20).

33 Robert Stalla, Architektur im Dienst der Politik. Borrominis Kirchenbau der Propaganda Fide in Rom. Ein Jesuitischer Bautypus für die Zentrale der Weltmission, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 29 (1994) 303–321. Stalla vergleicht den zweijochigen Saaltypus der Mailänder Kirche mit der dreijochigen Capella di Re Maggi in Propaganda Fide.

34 Fidler 1990 (wie Anm. 9) 207.

35 Petr Fidler, Zur Bauaufgabe in der Barockarchitektur, Innsbruck 1985.

36 Zur Typologie der barocken Sakralarchitektur in Böhmen vgl. Věra Naňková, K typologii české sakrální architektury 17.

vinz der Gesellschaft Jesu entstand 1563.[37] Bis 1574 umfaßte sie auch die Jesuitenhäuser in Polen und bis 1623, als die böhmische Provinz entstand, verwaltete der Wiener Provinzial neben den österreichischen und ungarischen auch die Jesuitenzentren in Böhmen, Mähren und Schlesien in ihren Grenzen vor den preußisch-österreichischen Kriegen.[38]

Auch die vorliegenden Notizen können nicht eine seriöse typologische Forschung ersetzen, sie sind lediglich ihre Prolegomena. Mit Rücksicht auf den Umfang und den Charakter dieses Beitrags berücksichtige ich mit Bedauern die ungarischen und polnisch-schlesischen Bauten nicht und konzentriere mich nun auf die sakrale Bautätigkeit in der böhmischen und österreichischen Provinz im 17. Jahrhundert, d.h. auf Kirchen von Kollegien und Residenzen, aber auch auf von Jesuiten betreute Wallfahrtskirchen.[39]

Der erste Kirchenneubau der Jesuiten in unseren Ländern ist die Prager Salvatorkirche. In der ersten Bauphase (1560–1563) wurde lediglich das Presbyterium der alten Dominikanerkirche erweitert.[40] Erst 1578 konnte Marco Fontana mit dem Bau einer neuen Kirche beginnen.[41] 1583 war der Ostteil der Kirche fertig, 1600–1611 entstand schließlich das dreischiffige Langhaus[42]; gefolgt war man dabei offensichtlich noch einem Projekt von Bonifaz Wohlmut.[43] In zwei weiteren Bauetappen, 1638–1640 und 1648–1653, wurden von Carlo Lurago die ursprünglich hölzernen Tribünen im Kircheninneren durch ein Emporengeschoß ersetzt und vor der Kirche die Westfront mit der Portikus errichtet. Auf Kosten des Grafen Václav Michna von Vacínov wurde in den Jahren 1648/1649 über der Vierung ein oktogonaler Tambour hochgezogen, der mit einer ein Klostergewölbe imitierenden Holzkonstruktion abgeschlossen war. Diese ungewöhnliche Lösung der Vierung einschließlich der Verbindung der Emporen im Presbyterium und im Kirchenschiff durch Balkone wurde 1634 auch in der Jesuitenkirche in Innsbruck angewandt.[44]

Die Altstädter Jesuitenkirche besitzt als dreischiffige Basilika mit Querhaus und ebenfalls dreischiffigem Presbyterium eine im Grunde noch mittelalterliche Raumkonzeption, die stilistisch mit dem gotisierenden Apparat der Türme und des Presbyteriums korrespondiert. Auch bei anderen Bauten aus dieser Zeit lassen sich in Prag Überreste der gotischen Architektursprache im Sinne des stilgeschichtlichen „survival" finden.[45] Die erste Jesuitengeneration war aus den Spanischen Niederlanden, also dem heutigen Belgien, über Rom nach Prag gekommen. Und gerade die Jesuitenarchitektur in Flandern blieb lange gotisch oder zumindest stark gotisierend beeinflußt.[46] Analog zu dem anzunehmenden Zusammenhang zwischen der Existenz der italienischen Mönchen in den Wiener Klöstern des 17. Jahrhunderts und der *italianità* ihrer Bauunternehmungen wäre bei den flämischen Jesuiten sowohl eine Nachwirkung der niederländischen Kirchenbauten als

století, in: Umění 34 (1986) H. 2, 138–143. DIES., Architektura, Praha na úsvitu nových dějin, Praha 1988, 287–322; DIES., Architektura 17. století v Čechách, in: Jiří DVORSKÝ (Red.), Dějiny českého výtvarného umění, Bd. II/1, Praha 1989, 249–278. Vgl. auch Anm. 86. Siehe weiters: Renate WAGNER-RIEGER, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Österreich. Ein Forschungsbericht, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 20 (1965) 208–219.

37 Bernhard DUHR SJ, Die Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge, Bd. 1–4, Freiburg/B. 1907–1928, Bd. 2/1, 313–391.

38 Zum Collegium in Laibach siehe ausführlich den Beitrag von Ana Lavrič in diesem Band (131–145).

39 Das Prager Klementinum besaß u.a. Residenzen in Liběšice, Tuchoměřice, Opařany und in Stará Boleslav. Die Chomutover Patres residierten in Bohosudov, die Krumauer in Dolní Římov und die Kuttenberger in Golčův Jeníkov. Das Wiener Noviziat St. Anna hatte seine Residenz in der Nachbarschaft des streitbaren Grafen Spork in Žíreč. Vgl. Tomáš BÍLEK, Statky jmění kolejí jezuitských, klášterů, kostelů bratrstev a jiných ústavů v království Českém od císaře Josefa II. zrušených, Praha 1893; Antonín PODLAHA, Dějiny kolejí jesuitských v Čechách a na Moravě, od roku 1654 až do jejich zrušení, in: Sborník historického kroužku 27 (1926) 145ff.

40 KROESS (wie Anm. 3) 63–68.

41 Jarmila KRČÁLOVÁ, Architektura doby Rudolfa II., in: DVORSKÝ (wie Anm. 36) 172ff.

42 KROESS (wie Anm. 3) 557–564. Außer den Mitgliedern des Kaiserhauses beteiligten sich an der Finanzierung des Baues auch die katholischen Herren Vilém von Rožmberk, Ladislav Popel von Lobkovic u.a. Vilém von Rožmberk installierte 1584 die Jesuiten in Krumau. Lobkovic führte sie 1589 in Chomutov ein, Adam von Hradec lud sie 1594 nach Jindřichův Hradec ein. Vergessen dürfen wir auch nicht die Herren Berka z Dubé, Martinic, Kollowrat, Goltz u.a.

43 KRČÁLOVÁ (wie Anm. 41) 170–172; DIES., Renesanční architektura v Čechách a na Moravě, in: DVORSKÝ (wie Anm. 36) 52ff.

44 Brigitte SCHNEIDER, Die Innsbrucker Jesuitenkirche, Diss. phil. Innsbruck 1985. DIES., Jesuitenkirche, in: Die sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck, red. von Brigitte ASCHERL, Martha FINGERNAGEL-GRÜLL und Ulrike STEINER (Österreichische Kunsttopographie 52) Wien 1995, 278ff.

45 Vgl. die Rochus- und die Paulanerkirche in Prag: KRČÁLOVÁ (wie Anm. 41) 170ff.

46 Vgl. Projekte und Bauten der Jesuitenkirchen in Antwerpen, Brüssel, Hertogenbosch und Löwen; zu den niederländischen Bauten siehe Joseph BRAUN, Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance, Freiburg/B. 1907, vgl. VALLERY-RADOT (wie Anm. 18) 289–311.

auch ein Anpassung an den konservativen Architekturgeschmack in Prag vorstellbar.[47]

Eine dreischiffige Basilika stellt auch die bereits oben erwähnte Kirche der Brünner Jesuiten aus den Jahren 1598–1602 dar,[48] deren mit einem Halbkreis abgeschlossenes Presbyterium von einer Kapelle und der Sakristei flankiert wird (Abb. 1).[49]

Auf dem Gebiet des heutigen Österreich wie auch Ungarns[50] konnte sich die Jesuitenbautätigkeit erst im 17. Jahrhundert entfalten. Die führende Rolle der böhmischen Jesuiten auf dem Gebiet der Architektur blieb gegenüber der österreichischen Provinz übrigens auch nach der Entstehung der neuen böhmischen Provinz 1623 erhalten. Die Wiener Jesuiten, die seit 1563 bei der alten Karmeliterkirche Am Hof ansässig waren, machten sich erst 1622 an das Bauen.[51] Die Grazer Väter mußten sich sogar bis zur Ordensaufhebung mit der ehemaligen gotischen Hofkirche zufrieden geben.[52]

Die Bauaktivität der Jesuiten nach der Schlacht am Weißen Berg bringt neue Raumkonzepte, die nicht mehr ausschließlich das basilikale Schema sondern das Thema des Saales mit Seitenkapellen, eventuell mit einem Emporengeschoß, variieren. Weder der Typus mit basilikalem Querschnitt noch der Wandpfeilerraum sind im 17. Jahrhundert ausschließliches Eigentum der Jesuiten oder ein ausschließlich katholisches Patent. Ebenso „universal" ist auch das Motiv des Saales mit einer Folge von parataktisch oder rhythmisch gestalteten Travéen, das bei uns besonders in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zur Anwendung kam.

Es scheint, daß die Priorität bei der Einführung des „modernen" Saaltypus mit Seitenkapellen in das Repertoire unserer Jesuitenbauten Albrecht von Waldstein und seinem Architekten G. B. Pieroni gebührt. Nach der Ermordung Waldsteins blieb die nach 1622 entworfene Kirche in Jičín nur auf dem Papier existent. Sie sollte eine Doppelturmfassade,

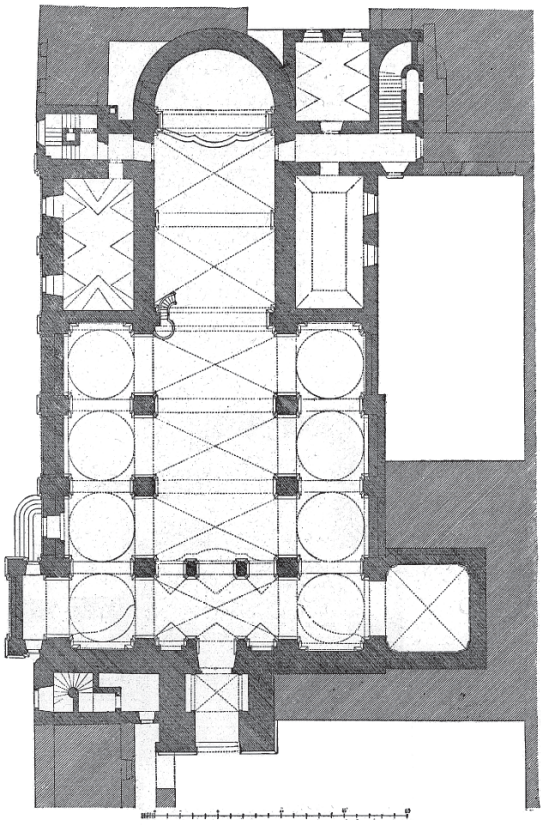


Abb. 1 Brünn, Jesuitenkirche, Grundriß

eine Saaldisposition mit drei Kapellenpaaren und ein langes Presbyterium haben. Ein anderes unrealisiertes Projekt der Jičíner Jesuitenkirche setzt die Einrichtung eines schlichten langen Saales voraus.[53] Der Gedanke des Saalraumes mit basilikaler Beleuchtung setzte sich bald nach der Abtrennung der böhmischen Provinz auch in Wien durch. Wien war als Sitz des Provinzials mit einem Profeßhaus bei der Kirche Am Hof, dem Noviziat bei St. Anna (gegründet von Kaiser Ferdinand II. 1628) und einem Kollegium (mit Konvikten) ausgestattet, das 1623 mit der Universität zusammengeschlossen wurde.[54]

47 Fidler (wie Anm. 35) 35, Anm. 45.

48 Bohumil Samek, Umělecké památky Moravy a Slezska 1, Brno 1994.

49 Vgl. den Kirchengrundriß aus der Pariser Nationalbibliothek. Jaroslav Jíra, Plány našich jezuitských kolejí a kostelů v Bibliotheque Nationale v Parízi, in: Památky archeologické 34 (1924/1925) 248, Taf. XLIV; vgl. Václav Richter, Nejstarší plán jesuitského kostela v Brně, Akord 1936, 41–43.

50 Trnava, Hl. Johannes Täufer-Kirche (1628–45). Dubnický (wie Anm. 9); Fidler 1990 (wie Anm. 9) 118.

51 Fidler ebd., 111ff.

52 Rochus Kohlbach, Der Dom zu Graz, Graz 1948.

53 Jan Morávek / Zdenek Wirth, Valdštejnův Jičín, Praha 1946; 11, 16 (Abb.); siehe auch Jaroslav Mencl, Historická topografie města Jičína, Bd. I, Jicín 1940, 245, 261. Bernhard Duhr SJ, Wallenstein in seinem Verhältnis zu den Jesuiten, in: Historisches Jahrbuch 13 (1892) 80–99. Zum einen versuchte Waldstein die Jesuiten durch großzügige Stiftungen zu gewinnen (Praha-Malá Strana, Jičín, Zaháň), zum anderen hielt er sie im Rahmen seines Kleinstaates kurz. Als „Hausvater" trug er jedoch die Verantwortung für das ganze „Haus" und durfte nicht einmal bei seinen liebsten „Kindern" einen Widerstand zulassen. In Popovice bauten die Jičiner Jesuiten später noch eine Kirche als Wandpfeilerraum (1669–71). Naňková 1986 (wie Anm. 36) 138ff; vgl. auch Petr Fidler, „Bauen ist eine höhere Lust als Kriegführen". Albrecht Wenzel Eusebius von Waldstein als Bauherr und Mäzen. Zur Baustrategie eines Fürsten, in: Opera historica 7 (1999) 275–309.

54 Ludwig Koch, Jesuitenlexikon, Paderborn 1934, 1847–1851. Zu den Wiener Jesuitenbauten siehe den Beitrag von Herbert Karner in diesem Band (39–55).

Das Profeßhaus wurde von 1622 bis 1625 erbaut, die alte Karmeliterkirche etappenweise barockisiert. Die Hallendisposition der gotischen Kirche hatte man belassen, nur ihre Höhenproportionen wurden, besonders durch den Bau der Seitenkapellen, verändert. Gerade die Seitenkapellen aber in der Kombination mit der basilikalen Beleuchtung erlauben in diesem typologischen Zusammenhang die Erwähnung dieser Kirche. Erst 1662 erhielt sie ihre Fassade nach dem Projekt von Filiberto Luchese. Es ist festzuhalten, daß auch hier nicht die Jesuiten, sondern Kaiserinwitwe Eleonora, ihre Nichte Kaiserin Eleonora und Erzherzog Leopold Wilhelm als Bauherrn auftraten.[55]

Das Wiener Noviziat wurde von 1629 bis 1634 zusammen mit der angrenzenden gotischen Kirche umgebaut; die Annakirche – ein Saalraum mit leicht eingezogenem Presbyterium und beidseitig drei Seitenkapellen – erlebte weitere Barockisierungen im 18. Jahrhundert.[56]

Ein typisches Beispiel des Saalraumtypus ist die sogenannte „Untere" Jesuiten- oder Universitätskirche. Sie wurde in den Jahren 1624–1631 offenbar nach den Plänen Giovanni Battista Carlones und nach einer regen Planungsvorbereitung, bei der auch aus Prag in den „Wettbewerb" eingereichte Pläne auftauchten, erbaut.[57] Die Kirche wurde ab 1703 im Innenraum und teilweise auch an der Fassade durch Andrea Pozzo modernisiert. Sie verkörpert einen Saalraum mit basilikalem Querschnitt und beidseitig drei, untereinander nicht verbundenen Seitenkapellen ohne Emporengeschoß. Der Architekt rhythmisierte den Raum indirekt lediglich durch die verschiedene Intensität der Beleuchtung in den Seitenkapellen, so besaß ursprünglich nur das erste Kapellenpaar beim Eingang Kuppeln mit Laternen.[58] Abgesehen von der erwähnten Chiaroscuro-Rafinesse gehörte die Wiener Universitätskirche nicht zu den fortschrittlichsten Bauten ihrer Zeit. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb wurde sie für viele, besonders ungarische Jesuitenbauherren noch lange zur anerkannten „Wiener Norm".[59] Diese „Wiener Norm" sollte im 17. Jahrhundert bald eine ganze Reihe von Nachfolgern auch in Böhmen finden. Entwicklungsmäßig ist diese Gruppe von Bauten zwar konservativ, bietet aber trotzdem in der Raumauffassung und im Detail viele qualitätvolle Lösungen.

Chronologisch wird unsere typologische Reihe von der Jesuitenkirche in Březnice angeführt.[60] Im Jahr 1640 machten sich dort die Patres an den Bau der Kirche nach den Plänen von Carlo Lurago, nachdem sich ihr Stifter, Ritter Přibík Jeníšek von Újezd, in der Kirche für sich und seine Gemahlin Ludmila Katharina von Talmberk die Einrichtung einer Gruft ausbedungen hatte.[61] Die Březnicer Kirche ist ein geräumiger Saalraum mit tiefen Seitenkapellen, um das Kirchenschiff läuft ein Emporengeschoß. Die Doppelturmfassade (in Böhmen neben der Dreifaltigkeitskirche der Kleinseitner Protestanten eine Premiere!) erinnert an die Fassaden der etwas älteren Kirchen der österreichischen Provinz in Wien oder in Trnava.[62] Dem Typ nach gehört die Kirche von Březnice, sowie ihr in Jičín geplanter und oder in Wien realisierter Vorgänger – ein Saal mit Seitenkapellen, Emporen und basilikaler Beleuchtung – zur Familie der Konzilskirche S. Maria Maggiore in Trient und kann sich auch auf die römischen Verwandten S. Spirito in Sassia, S. Catarina ai Funari oder S. Trinità ai Monti berufen.

Über eine Saaldisposition mit flachen Seitenkapellen verfügt auch das von einem unbekannten Architekten und mit Unterstützung von Michael Adolf von Althan vor 1651 erbaute Langhaus der Jesuitenkirche in Znaim.[63]

Nach Luragos Plänen aus den Jahren 1654–1656 wurde dann die Jesuitenkirche in Klatovy (Klattau) erbaut.[64] Der ausführende Baumeister, der jedoch wesentlich in die Baukonzeption eingriff (ein neues Presbyterium und eine Kuppel statt eines Kreuzge-

55 FIDLER 1990 (wie Anm. 9) 200ff.; Richard BÖSEL, Die Fassade der Kirche Am Hof und ein unbekanntes Bauprojekt für St. Michael in Wien, in: Kunsthistoriker 4 (1987) Nr. 3/4, 40–47.

56 FIDLER 1990 ebd., 110, 404.

57 Ebd., vgl. vor allem BÖSEL / HOLZSCHUH-HOFER (wie Anm. 10) 103–110.

58 Carmen CHIZZOLA, Untersuchung der Architekturfassung und deren spätere Veränderungen in der Stanislaus-Kapelle der Wiener Universitätskirche, in: HAMANN / MÜHLBERGER / SKACEL (wie Anm. 10) 177–181.

59 *Ad normam Ecclesiae Societatis Iesu Accademie Viennensis* war noch 1769 die vorgeschriebene Norm für die Domkirche von Naygvarád; siehe Pál VOIT, Barock in Ungarn, Budapest 1971, 21.

60 Siehe: Emanuel POCHE (Hrsg.), Umělecké památky Čech, Bd. I, Praha 1977, 136.

61 Für die Jesuiten in Březnice entwarf Lurago nach 1658 auch die Wallfahrtskirche auf dem Hl. Berg bei Příbram. Siehe POCHE ebd., Bd. III, Praha 1980, 179ff.

62 Petr FIDLER / Rudolf REJTHAR, Kostel sv. Františka Xav. v Trenčíne, KSSPPOP (masch.) Bratislava 1972.

63 Václav RICHTER / Bohumil SAMEK / Miloš STEHLÍK, Znojmo, Praha 1966, 62ff.

64 Marcela MRÁZOVÁ-SCHUSTEROVÁ, K otázce projektanta jezuitského kostela v Klatovech, in: Umění 12 (1964) 81ff.; vgl. Pavel VLČEK, Giovanni Domenico Orsi a bývalý kostel sv. Norberta v Praze, in: Umění 34 (1986) 423ff.

wölbes über der Vierung), war G. Domenico Orsi. Der Bau, der sich bis ins Jahr 1679 schleppte, wurde nach dem Brand des Jahres 1689 erneut in Teilen modifiziert.

Durch die Eingriffe Orsis war die Saaldisposition bereits im Grundriß zu Gunsten eines lateinischen Kreuzes mit Flachkuppel über der Vierung aufgegeben worden, doch beteiligt sich die Flachkuppel kaum an dem Raumeindruck und hat mit der Licht-„Krone" der römischen Kirche Il Gesù nichts gemeinsam. Bewegung in den starren Raum bringen nur die jüngeren gewölbten Emporenbrüstungen. Die Doppelturmfassade mit dem Mittelrisalit gehört zu den frühen Erscheinungen der plastischen Akzentuierung der Kirchenfassaden in unseren Ländern.[65]

Gleichzeitig mit den Plänen für die Kirche in Klatovy entstand 1654 auch das Projekt Luragos für die Jesuitenkirche in Königgrätz, die ebenfalls als Saalraum mit vier Seitenkapellenpaaren und Emporengeschoß disponiert ist. 1666 wurden über ihrem Presbyterium eine Kuppel errichtet.[66]

Denselben Typ schließlich verkörpert auch Luragos in den Jahren 1665–1671 für die Neustädter Jesuiten in Prag erbaute Ignatius-Kirche.[67] Der Saal ist mit einer Stichkappentonne eingewölbt, die rechteckigen Seitenkapellen mit abgeschrägten Ecken aber bereits mit Platzlgewölben. Die turmlose Fassade mit dem Mittelrisalit wurde in den Jahren von 1697 bis 1699 von P. I. Bayer um eine Portikus bereichert.

Mindestens ebenso viel Aufmerksamkeit wie die 1678 geweihte Neustädter Jesuitenkirche – die von der Literatur als Höhepunkt der Entwicklung des frühbarocken Kirchenbaues angesehen wird – verdienen aber auch die nicht realisierten Vorprojekte aus dem Jesuitenarchiv.[68] Die älteste in der Reihe der Planzeichnungen ist wohl der Grundriß der Kirche mit Dreipaßabschluß.[69] Es folgt der Generalplan des gesamten Areals mit der Kirche St. Ignatius und der Franz-Xaver-Kapelle.[70] Die Kirche ist auf dem Planriß als Saalraum mit rhythmisierter Seitenkapellenfolge entwickelt, die im Grundriß die Vorstellung eines Querschiffs erwecken. Die Noviziatskapelle schließlich ist als dreijochiger Saal konzipiert. Der dritte Plan in der Reihe ist 1656 datiert und unterscheidet sich vom vorhergehenden im wesentlichen nur durch den geraden Abschluß des Presbyteriums.[71] Ein weiterer Entwurf zeigt St. Ignatius gleichfalls als Saal mit rhythmisierter Seitenkapellenfolge[72], die aber hier untereinander verbunden sind; die Franz-Xaver-Kapelle wurde als Saalraum mit Segmentbogenabschluß und einem den Bau umgebenden Kranz von Altarnischen konzipiert.

Die ebenfalls dem hl. Ignatius geweihte Jesuitenkirche von Chomutov wurde ebenfalls nach Luragos Plänen von 1663 bis 1671 erbaut (Abb. 2).[73] Der traditionelle Saalraum mit nicht durchgängigen Seitenkapellen und Emporengeschoß wird durch den bemerkenswerten Kontrast zwischen den opulenten plastischen Reliefs der Halbsäulenpaare und den „Hohlräumen" der Seitenkapellen sehr individuell angereichert.

In Opava (Troppau) waren die Jesuiten zwar von Karl von Liechtenstein eingeführt worden[74], der Bau des Kollegiums konnte jedoch erst 1677 in Angriff genommen werden; die Kirche (Saaltypus mit Seitenkapellen und basilikalem Querschnitt) wurde von 1675 bis 1681 von Jacopo Brascha errichtet.[75] Die Gründung eines Jesuitenkollegium wurde ur-

65 Noch älter sind z.B. die Fassade der Schloßkirche in Feldsberg (Valtice, Projekt 1630) und jene der Schottenkirche in Wien aus dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts; vgl. Fidler 1990 (wie Anm. 9) 13ff., 411ff. ders., Kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Valticích, in: Emil Kordiovský (Hrsg.) Město Valtice, Valtice 2001, 209–224

66 Der Kirchenbau wurde durch ein Legat des 1633 verstorbenen Friedrich von Oppersdorf und ein Geldgeschenk des Obristen Kaspar von Gramb ermöglicht. Koch (wie Anm. 54) 1024.

67 Růžena Vacková, Stavba kostela a koleje sv. Ignáce v Praze podle plánů, in: Památky archeologické 34 (1924/1925) 394ff. Das von Maximiliana von Sternberg gestiftete und (mit 30.000 fl. sowie 9.000 fl. jährlich) reichlich beschenkte Jesuitenkolleg in der Prager Neustadt wurde von Ferdinand II. 1635 bestätigt. 1655 lagen bereits Pläne für das ganze Areal vor und 1659 wurde der Bau der Franz-Xaver-Kapelle für das Noviziat in Angriff genommen.

68 Den Aufriß einer Doppelturmkirchenfassade, den Vacková ebd., 396, Taf. LVI, für ein Vorprojekt der Ignazkirche hielt, bezog Heinrich Gerhard Franz auf die Jesuitenkirche in Klatovy; siehe Heinrich Gerhard Franz, Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen, Leipzig 1962, 33, Anm. 45.

69 Vacková (wie Anm. 67) 396, Abb. 177. Das Motiv findet man auch auf dem Musterblatt von Giovanni De Rosis, vgl. Anm. 13. Vgl. auch das Projekt der Jesuitenkirche in Châlons-sur-Marne (1658) oder in Neapel, siehe Vallery-Radot (wie Anm. 18) 227f., Nr. 741–747; pl. XXII A, C.

70 Vacková ebd., 396ff., Abb. 179.

71 Ebd. 397; Jíra (wie Anm. 49) Taf. XLI.

72 Vacková ebd., 399, Abb. 182.

73 Der Obrist-Hofmeister Jiří Popel z Lobkovic führte die Jesuiten in Chomutov kurz vor seiner Absetzung 1590 ein; siehe Umělecké památky Čech, Bd. I, Praha 1977, 519.

74 Koch (wie Anm. 54) 1774.

75 V. Drlík, Stavební činnost Jacoba Braschy na Moravě a ve Slezsku ve třetí čtvrtině 17. století, in: Vlastivědný věstník moravský 24 (1972) 59ff., Zdeněk Kudělka, Architektura 17. století na Moravě; in: Dvorský (wie Anm. 36) 291.

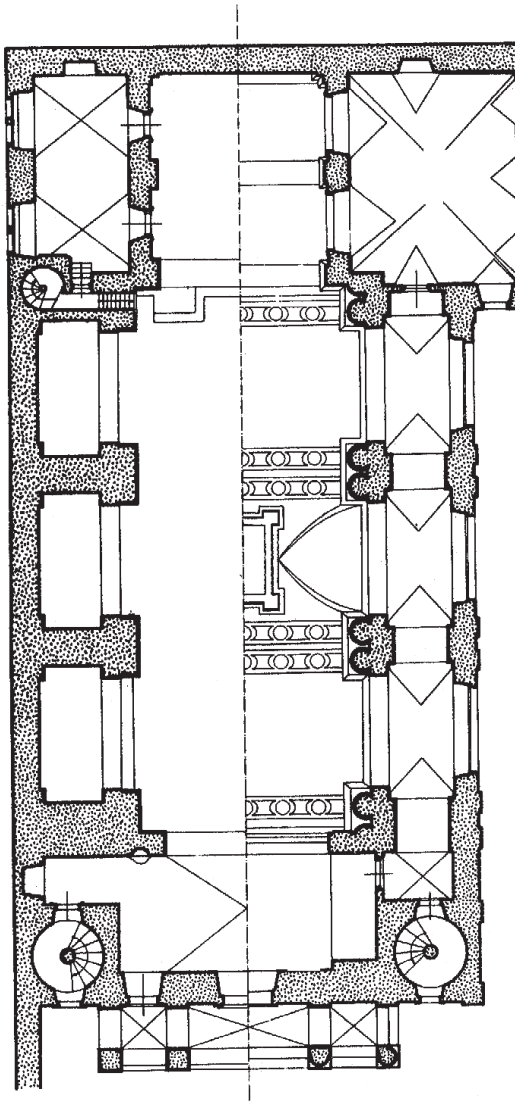


Abb. 2 Chomutov/Komottau, Jesuitenkirche, Grundriß

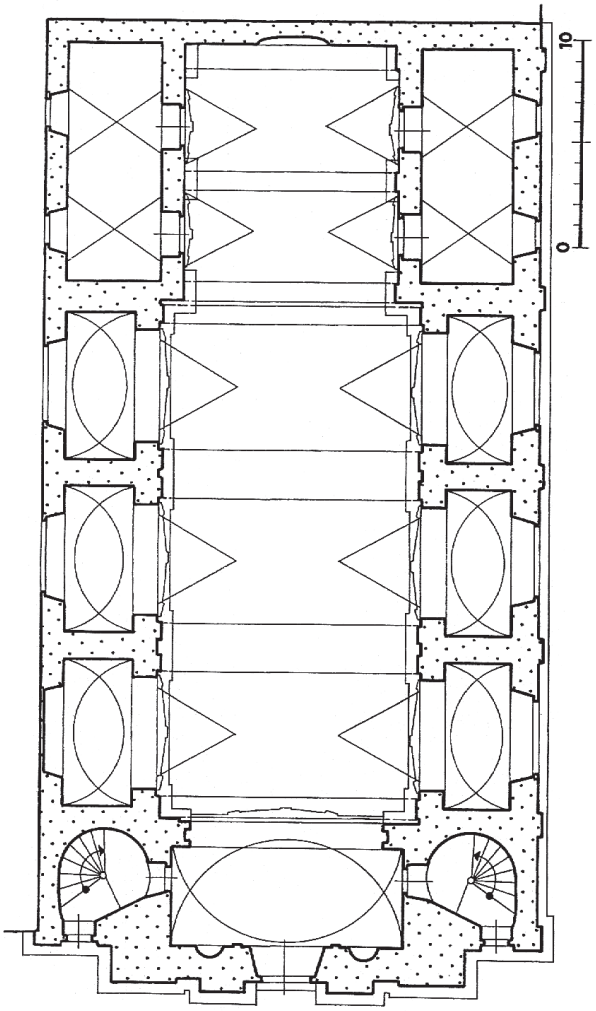


Abb. 3 Iglau, Jesuitenkirche, Grundriß

sprünglich auch in der Bischofsresidenz Kroměříž (Kremsier) 1635 geplant, bis das Vorhaben schließlich mit Hilfe der von Katharina Elisabeth Zoubková von Zdětín gestifteten Mitteln in Uherské Hradiště (Ungarisch Hradisch) 1644 verwirklicht wurde. Auch hier ist die von Hieronymus Canevale 1670–1678 erbaute Kirche als Saalraum mit Seitenkapellen und einem Emporengeschoß festgelegt.[76] Wie ein Zwilling der Troppauer Kirche – mit drei Seitenkapellenpaaren, Oratorien und basilikaler Beleuchtung – erhielt in Jihlava (Iglau) die St. Ignatius-Kirche vom schon erwähnten Troppauer Baumeister Jacopo Brascha in den Jahren 1680–1689 ihre Gestalt (Abb. 3);[77] das Kollegium war 1624 von Michael Adolph von Althan gegründet worden.[78] 1669 stiftete Maria Maximiliana Eva Heiserl von Chody und von Košumberk in Luže, Wohltäterin der Königgrätzer Jesuiten, bei Chrudim eine Jesuitenresidenz, in die sie selbst übersiedelte. Erst nach ihrem Tod errichtete Giovanni Battista Alliprandi nach Plänen von Paul Ignaz Bayer die Kirche als einen Saalraum mit „isolierten" Seitenkapellen und Emporengeschoß; der zylindrische Altarraum mit den Oratorien ist nach außen hin polygonal abgeschlossen[79].

76 KUDĚLKA ebd., 288; A. und V. JÚZOVI, Uherské Hradiště, Gottwaldov 1958, 34ff. Die Kirche wird G. D. Orsi zugeschrieben.

77 Antonín BARTUŠEK, Umělecké památky Jihlavy, Havlíčkův Brod 1960, 20ff.; DRLÍK (wie Anm. 75), 59ff.; KUDĚLKA ebd., 291.

78 Michael Adolf von Althan gehörte zu den eifrigsten Anhängern des Ordens. Vgl. die Jesuitenstiftungen in Krems, Znaim u.a.

79 Umělécké památky Čech, Bd. II., Praha 1978, 332ff.

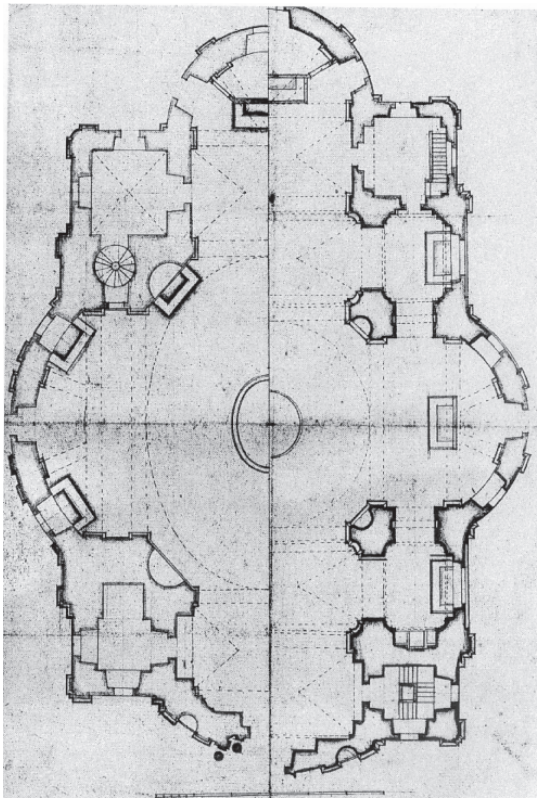


Abb. 4 Bohosudov, Projekt der Wallfahrtskirche I.5

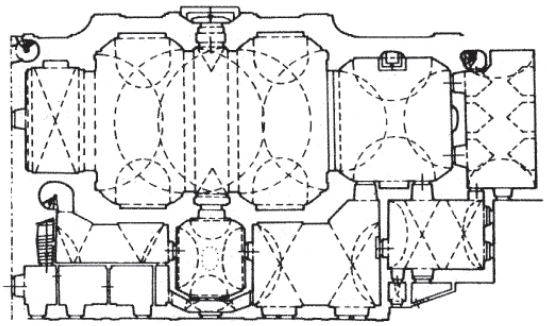


Abb. 5 Prag, Ursulinenkirche, Grundriß

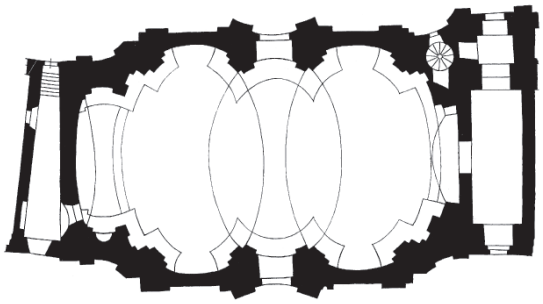


Abb. 6 Cheb/Eger, Klara-Kirche, Grundriß Johann Georg Heintsch

Auch die Jesuiten von Chomutov machten sich im nordböhmischen Wallfahrtsort Bohosudov ans Bauen.[80] 1688 führten sie in dieser Bauangelegenheit einen Briefwechsel mit dem Ordensgeneral Oliva, 1701 wurde feierlich der Grundstein gelegt, aber erst 1708 konnten sie nach der Beendigung der Bauarbeiten „aufatmen". Das erhaltene Archivmaterial enthält einige Planvarianten und bietet einige Namen von Architekten, die am Wettbewerb beteiligt waren. Aus diesem ging schließlich Ottavio Broggio siegreich hervor, der den Bau auch als schlichte emporenlose Saalkirche mit Seitenkapellen und basilikaler Beleuchtung realisierte. Typologisch bei weitem interessanter sind die nicht realisierten Projekte. Neben dem typischen gegenreformatorischen Saal mit drei Kapellen, Querschiff und Vierungskuppel[81] interessiert uns vor allem die Gruppe von Entwürfen, die das Motiv des Zentralraumes ins Spiel bringen.[82] Der Planriß Nr. I. 4 (Abb. 7) legte zwei Varianten vor, von denen der rechte einen Saal mit rhythmisierter Seitenkapellenfolge und einem ausdrucksvollen Akzent der Querachse präsentiert, eine Konzeption, die sich in den typologischen Kontext der Jesuitenkirche S. Fedele in Mailand (vgl. die Prager Neustädter Ursulinenkirche [Abb. 5], St. Klara in Cheb [Abb. 6], oder die Jesuitenkirche in Opařany u.a.) einreiht. Die linke Hälfte desselben Planes reflektiert den manieristischen Zentralralraum römischer Herkunft (S. Girolamo degli Incurabili), wie wir ihn auch aus Wien (Servitenkirche) kennen.[83]

Das Ottavio Broggio zugeschriebene Projekt auf Plan Nr. I. 5 besteht ebenfalls aus zwei Varianten (Abb. 4).[84] Die linke Hälfte des Plans präsentiert einen Bau über griechischem Kreuz, mit gestrecktem Vierungsoktogon und ovaler Kuppel. Auch wenn dieser Grundriß an die Lösung von Hildebrandts Kirche in Jabloné erinnert, ist er nicht durch die Durchdringung von Raumkörpern im Sinne Guarino Guarinis, sondern durch bloße konventionelle Raumaddition entstanden. Während die linke Variante des Planes mit der Betonung des

80 Petr Macek, Architektura. Oktavian Broggio 1670–1742, Katalog, Litoměřice 1992, 45–56.

81 Ebd., Kat.-Nr. I. 3.

82 Ebd., Kat.-Nr. I. 4.

83 Fidler 1990 (wie Anm. 9) 203ff.

84 Macek (wie Anm. 80).

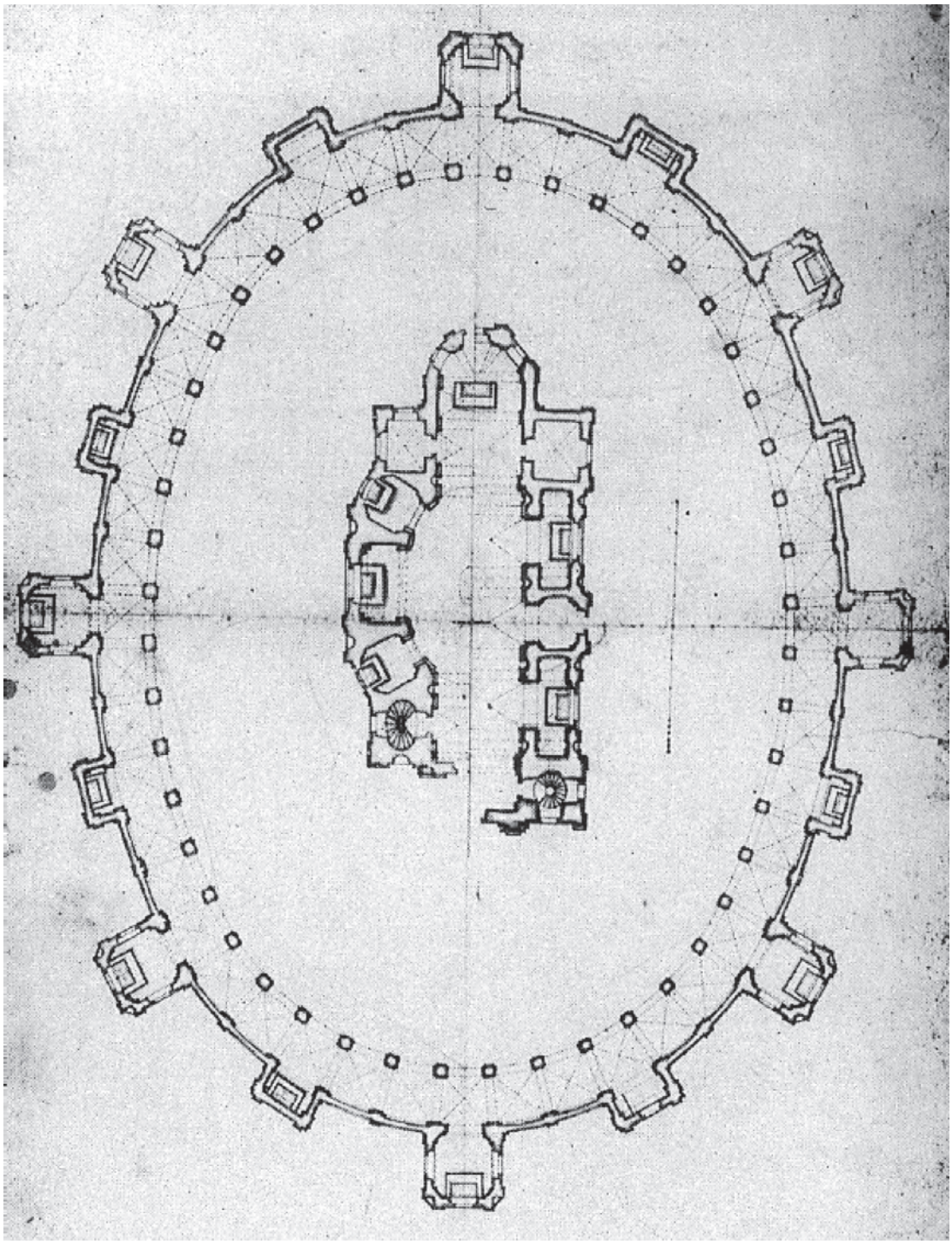


Abb. 7 Bohosudov, Projekt der Wallfahrtskirche I.4

kurzen Querarmes rechnete, zeigt die rechte Hälfte der Zeichnung eine Variante mit kreisförmiger Kuppel über der Vierung des klassischen longitudinalen Typus.

Während der ausgeführte Kirchenbau in Bohosudov die äußerste Reduktion der im Verlauf der Projektvorbereitung diskutierten Raumideen darstellt und sogar in einer Planvariante noch mit einem System von rhythmisierten Travées im Langhaus rechnete, konzentrierten sich die Bemühungen der Projektanten auf die Ausarbeitung eines Konzepts des „dynamischen" Zentralraumes bzw. eines rhythmisierten longitudinalen Raumes. Diese Bemühungen fanden beim Auftraggeber jedoch offensichtlich kein Verständnis.

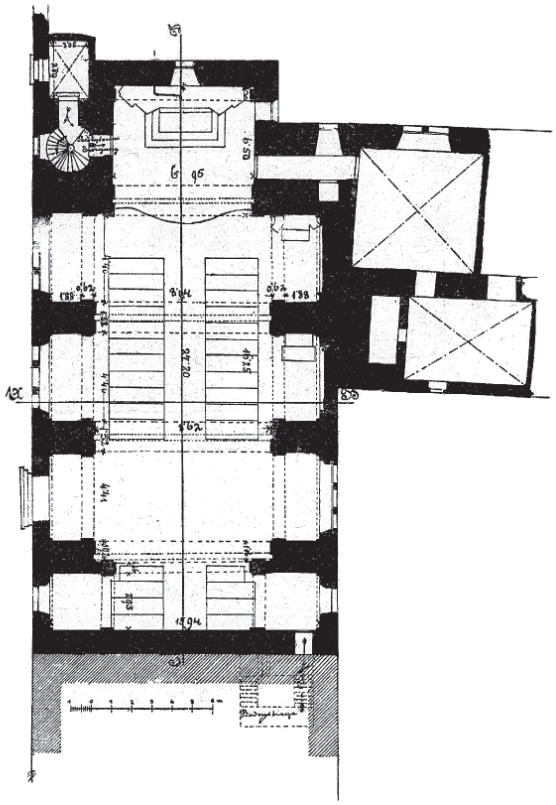


Abb. 8 Telč/Teltsch, Jesuitenkirche, Grundriß

Parallel zum Saalkirchentypus mit Seitenkapellen und basilikaler Beleuchtung oder mit dem Emporengeschoß kam in unseren Ländern auch der Typ des Wandpfeilerraumes zur Anwendung.[85] Im Unterschied zum Saalraum mit basilikaler Beleuchtung wird das Licht in den Wandpfeilerräumen in der Regel indirekt durch die Emporenöffnungen, die die Funktion von Lichtschächten erfüllen, ins Langhaus geführt. Der älteste Jesuitenbau dieses Typs in der österreichischen Ordensprovinz ist wahrscheinlich die Kirche in Judenburg in der Steiermark.[86] 1621 wurde beim halbzerfallenen Augustinerkloster mit Hilfe des Grazer Jesuiten Graf Balthasar von Thanhausen das Jesuitengymnasium gegründet und 1641 das Konvikt.[87] Bereits 1621 präsentierten die Jesuiten dem Generalat in Rom die Pläne für ihren Kirchenbau, der 1659 geweiht werden konnte.[88]

In Steyr (Oberösterreich) ließen sich die Jesuiten 1632 nieder,[89] drei Jahre später wurde die Michaelskirche begonnen und 1648 als Wandpfeilerraum mit drei Kapellenpaaren, Emporengeschoß und doppeltürmiger Fassade abgeschlossen. Unter den Wohltätern der Kirche werden vor allem Hanns Ulrich von Eggenberg, Graf Balthasar von Thanhausen und der Garstener Abt Anton II. Spindler angeführt.

In Böhmen findet der Wandpfeilerraum unabhängig von den Jesuiten bereits im 16. Jahrhundert, so z.B. in Kralovice (1575), Anwendung.[90] Der älteste Jesuitenbau dieses Typs befindet sich in Telč (Teltsch) (Abb. 8).[91] Die durch ein hohes Emporengeschoß ausgezeichnete Kirche wurde von Gräfin Franziska Slavata, geb. Meggau gefördert und von Maurermeister Stephan Partl aus Bergstadl (Stefano Perti von Ratibořické Hory) von 1666 bis 1667 errichtet. Die Pläne gehen wahrscheinlich auf Giovanni Domenico Orsi zurück.

In Leoben bauten die Jesuiten ihre Kirche als Wandpfeilerraum mit Emporengeschoß in den Jahren 1660 bis 1669 (Abb. 9).[92] Der Erzherzog und spätere Kaiser Ferdinand II. schenkte ihnen bereits 1613 die alte landesfürstliche Burg zur Gründung des (vorübergehend auch als Noviziat genützten) Kollegiums. Bereits 1623 schickten die Leobener Jesuiten erste Baupläne für einen Neubau nach Rom. In Linz gelang es den Jesuiten erst in den Jahren 1669–1678, eine dem hl. Ignatius geweihte Kirche als Wandpfeilerraum mit Emporen zu erbauen, obwohl ihr Kollegium schon 1592 gegründet worden war.[93]

85 In der Literatur wird der Typus unterschiedlich definiert, vgl. Joachim Büchner, Die spätgotischen Wandpfeilerkirchen Bayerns und Österreichs, Diss. phil. Erlangen 1958; weiters Franz (wie Anm. 68). Zu den böhmischen Wandpfeilerkirchen vgl. Naňková 1986 (wie Anm. 36).

86 Rochus Kohlbach, Steirische Baumeister, Graz 1961, 326ff.

87 Duhr (wie Anm. 37) Bd. 2, 338–340; Bd. 3, 204; Koch (wie Anm. 54) 942; Vallery-Radot (wie Anm. 18) 275ff.

88 Kohlbach (wie Anm. 86) 326ff.; Vallery-Radot ebd., 275ff.

89 Koch (wie Anm. 54) 1693; siehe Johann Sturm, Beiträge zur Architektur der Carlone in Österreich, Diss. phil. Wien 1969, Beilage 2–6.

90 Jarmila Krčálová, Kostely české a moravské renesance-příspěvek k jejich typologii, in: Umění 29 (1981) 1ff.

91 Václav Richter, Telč, Praha 1976, 58; Vlasta Kratinová / Bohumil Samek / Miloš Stehlík, Telč, Praha 1992, 105ff.

92 Duhr (wie Anm. 37) Bd. 2/1, 337f.; Kohlbach (wie Anm. 86) 326ff.; Vallery-Radot (wie Anm. 18) 277; Sturm (wie Anm. 89), Beilage 6–7 sowie Günter Brucher, Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983, 42. Der konservative und einfache Kirchenbau wird mit der Seckauer Stiftskirche verglichen und P. F. Carlone zugeschrieben. Wenn wir die Zuschreibung widerstandslos akzeptieren, müssen wir allerdings die Urheberschaftsfrage bei den anderen, architektonisch wesentlich qualitätvolleren oberösterreichischen Kirchenbauten revidieren. 1621 inspizierten Baumeister Christoph und „Herr Plätzl" die Baustelle.

93 Justus Schmidt, Die Linzer Kirchen (Österreichische Kunsttopographie 36) Wien 1964, 163; Sturm ebd., Beilage.

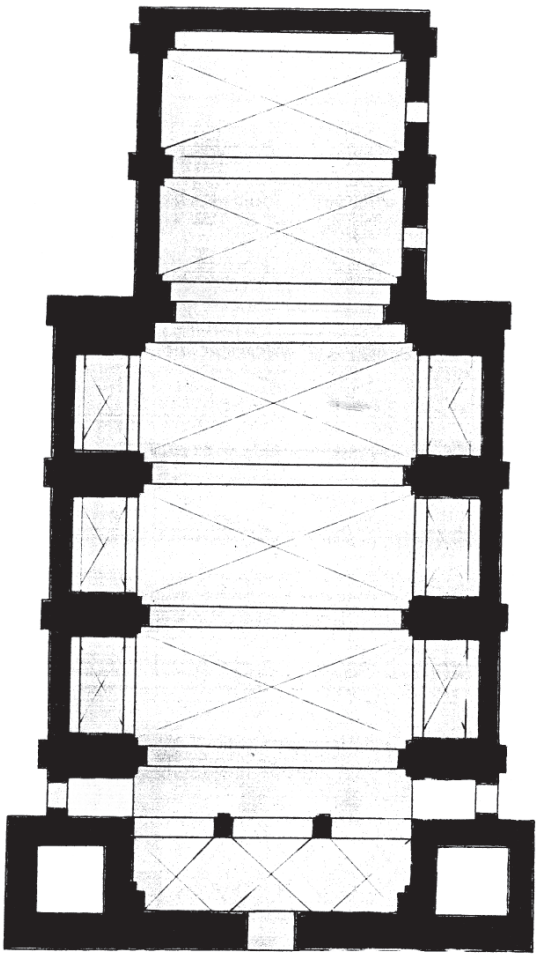


Abb. 9 Leoben, Franz-Xaver-Kirche, Grundriß

In Böhmen entschlossen sich die Jesuiten zum Bau einer Kirche vom genannten Typ zum zweiten Mal erst am Ende des 17. Jahrhunderts in Litoměřice (Leitmeritz).[94] Sie wurde nach dem Projekt und unter der Leitung von Ottavio Broggio 1701–1731 gebaut (Abb. 10, 11). Die Saaldisposition mit drei Seitenkapellenpaaren unter dem Emporengeschoß wurde ähnlich, wie wir es später in Olmütz und anderswo beobachten werden, durch das dynamische Vorspringen der Emporenbrüstungen optisch in Bewegung gesetzt.

1934 publizierte Václav Richter Pläne zu Bautätigkeit der Olmützer Jesuiten.[95] Der Grundstein zur Olmützer Jesuitenkirche wurde zwar erst im Jahr 1712 gelegt, aber die Bauabsicht läßt sich über das Jahr 1693 hinaus bis in die sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts zurückverfolgen. Die ältesten Projekte für den Kirchenbau beziehen sich zunächst nur auf einen Umbau der alten dreischiffigen Minoritenkirche, deren gotisches dreischiffiges Langhaus verlängert und mittels Durchbrechen der Umfassungsmauern zu den neuen Seitenkapellen hin geöffnet werden sollte. Das Umbauprojekt rechnete auch mit der Errichtung eines Querschiffs und einer Vierungskuppel (Abb. 12). Eine andere Idee der Adaptierung der Minoriten-, nunmehr Jesuitenkirche war die Erweiterung zu einer kurios wirkenden vierschiffigen Kirche.

Die zweite Gruppe der z.T. anonymen Olmützer Pläne aus dem 17. Jahrhundert präsentiert eine ganze Skala von Bautypen.[96] Es handelte sich vorwiegend um Saaldispositionen mit untereinander verbundenen Seitenkapellen. Sie sollten basilikalen Querschnitt und manche auch ein Emporengeschoß haben. Zwei anonyme Entwürfe stellten darüber hinaus den Zentralraumgedanken zur Diskussion: Ein in ein Rechteck eingeschriebenes Kreuz mit durch halbkreisförmige Apsiden abgeschlossenen Armen sowie einen oktogonalen Zentralraum mit Kuppel und zweigeschossigem Umgang.[97] Realisiert wurde schließlich von Lucas Glöckel oder Josef Michael Klein ein Saalraum mit Seitenkapellen und Emporengeschoß. Dem schlichten Langhaus wurde optisch durch schräg gestellte Pilaster und die in den Raum konvex vorspringenden Emporenbrüstungen ein lebendiger Charakter verliehen. Der verheißungsvolle Anlauf zur dynamischen Wandlösung im Sinne der Kleinseitner St. Nikolauskirche wird allerdings oberhalb des Hauptgesimses nicht fortgesetzt. Die versuchte „Radikalisierung" der Kirchenfassade durch eine zwischen den beiden Türmen konkav-konvex-konkav „aufgespannte" Wand nimmt keinen Bezug auf die rechteckige Kirchenvorhalle.[98]

Bei einigen Bauten hindern uns Unklarheiten in der Baugeschichte, ihre typologische Zugehörigkeit verläßlich bestimmen zu können. So wurde etwa in Klagenfurt im Jahr 1604 von Ferdinand II., damals

94 MACEK (wie Anm. 80) 76.

95 RICHTER (wie Anm. 16) 152–160. Die Jesuiten ließen sich 1567 in Olmütz bei der alten Minoritenkirche nieder. Zwei Jahre später errichteten sie das erste Schulgebäude. Erst 1660 nahmen sie die Bautätigkeit wieder auf, erbauten 1667 das „Alte Konvikt" und bestellten Pläne für einen Kirchenumbau beim Olmützer Baumeister Peter Schüller. 1718–1722 errichteten die Jesuiten das neue Kollegsgebäude und 1721–1724 schließlich das neue Konvikt (J. J. Kniebandl). Die Konviktskapelle ist ein seltener Beispiel der „mimetischen" Bemühungen der Ordensbauherren. Nach der erhaltenen Plandokumentation sollte in Olmütz eine Replik der römischen Noviziatskirche S. Andrea al Quirinale von Gianlorenzo Bernini entstehen.

96 Ebd., 152.

97 Ebd., 153.

98 Der genetische Zusammenhang mit der Fassadengestaltung der Nikolauskirche auf der Prager Kleinseite ist ebenfalls nicht zu übersehen.



Abb. 10 Litoměřice/Leitmeritz, Jesuitenkirche

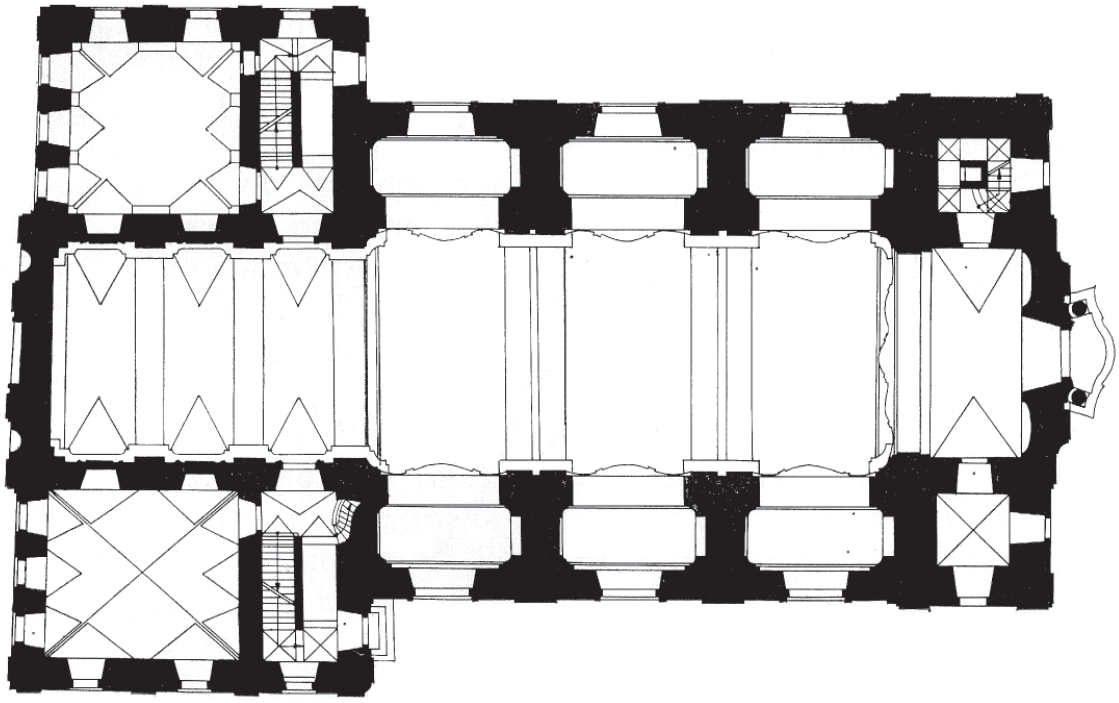


Abb. 11 Litoměřice/Leitmeritz, Jesuitenkirche, Grundriß

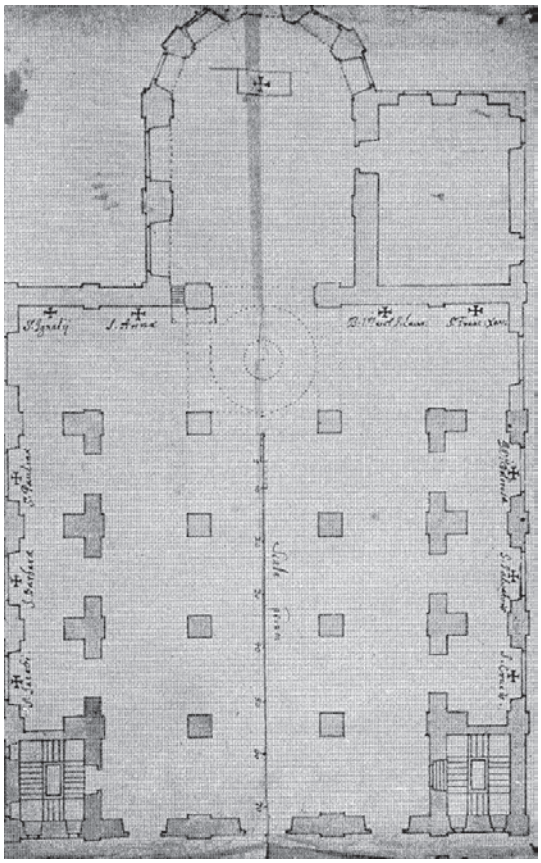


Abb. 12 Olmütz, Jesuitenkirche, Umbauprojekt

noch Erzherzog, die erst fertig gebaute protestantische Dreifaltigkeitskirche (1578 oder 1581–1591, Christoph Windisch oder Giovanni Antonio Verda) an die Jesuiten übergeben[99], die sie in der Folge verändert haben: 1661 ließ sich die Familie Rosenberg-Orsini in der Kirche eine dem hl. Franz Xaver geweihte Grabkapelle errichten, 1665 entstand das Presbyterium mit dem neuen Hauptaltar. Das Erscheinungsbild der alten Dreifaltigkeitskirche ist nicht überliefert. Die heutige Kirche hat eine Saaldisposition mit basilikalem Querschnitt, die Seiten sind zu den Seitenkapellen und oben zum hohen Emporengeschoß geöffnet. Aus dem Grundriß kann man einen Anlauf zu einem Querschiff herauslesen. Die verhältnismäßig breite Variabilität des Saaltypus ergibt sich vor allem durch die mannigfaltige und variable Beziehung des Saalraumes zum Ostabschluß der Kirche. Die Skala der Möglichkeiten reicht von miteinander verbundenen tunnelartigen Räumen vom Typ der Universitätskirche in Wien oder der Kirche in Trnava bis zur Durchgliederung des Raums mit dem Transept als Raumzäsur zwischen Presbyterium und Kirchenschiff. Das Problem des räumlichen, virtuellen „Lettners" wird auf verschiedenste Art gelöst. So hat die Jesuitenkirche in Klatovy ein voll entwickeltes Querhaus mit Kuppel. Die ältesten Projekte für St. Ignatius in der Prager Neustadt beabsichtigten, das Presbyterium vom Langhaus optisch durch die Verbreiterung des letzten Seitenkapellenpaares vor dem Triumphbogen abzutrennen.[100] Mit einem ähnlichen „Trick" war auch das nicht realisierte Projekt der Jesuitenkirche in Olmütz ausgestattet.[101] Eine andere Lösung für Olmütz bot das Projekt für den Umbau der alten gotischen Kirche: Ähnlich wie bei der Prager Salvatorkirche sollte das kleine Vierungsjoch mit einer Tambourkuppel abgeschlossen werden. Bei den überhöhten Proportionen des gotischen Kirchenschiffs wäre an der Stelle der Vierung ein enger und hoher Lichtschacht vor dem verhältnismäßig isolierten Presbyterium entstanden.[102]

Die Akzentuierung des Presbyteriums stand gleichermaßen im Mittelpunkt des Interesses der Architekten und Bauherren. Es war möglich, diesen Raum aus dem Gesamtorganismus auszugliedern bzw. zu isolieren und ihn sogar mit einer Kuppel zu versehen, wie es das nicht ausgeführte Projekt der Olmützer Jesuitenkirche aus der Zeit um 1700[103] (Abb. 13), die Raumlösung der St. Anna-Kirche in Žíreč (siehe unten) (Abb. 14), oder das Presbyterium der Kirche in Luže zeigen. Dieser Gedanke kann sich auf das Vorbild der Jesuitenkirche S. Fedele in Mailand berufen, obwohl er von den Jesuiten und anderen Bauherrn auch anderswo verschiedenartig formuliert und akzentuiert wurde.[104]

Eine weitere Möglichkeit, den Saalraum zu variieren, bot die Wandgliederung durch die verschiedenen Proportionen der Kapellen- und Emporenöffnungen. Man darf auch nicht den rhythmischen Wechsel der unterschiedlich breiten Wandöffnungen und der Pfeilermassen vergessen. Hier konnte

99 Karl GINHART (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler Kärntens, Bd. V/1, Klagenfurt 1931; Otto DEMUS, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Klagenfurt: Die Stadt Klagenfurt, Klagenfurt 1931, 31–38; Siegfried HARTWAGNER, Klagenfurt. Stadt (Österreichische Kunstmonographie 10) Salzburg 1980, 83–90. Wilhelm DEUER, Die protestantische Dreifaltigkeitskirche in Klagenfurt und ihre Umwidmung in eine Jesuitenkirche, in: France M. DOLINAR / Maximilian LIEBMANN / Helmut RUMPLER / Luigi TAVANO, Katholische Reform und Gegenreformation in Innerösterreich 1564–1628, Graz 1994, 637–654.

100 VACKOVÁ (wie Anm. 67) 396ff., Abb. 179.

101 RICHTER (wie Anm. 16) 153.

102 Ebd.

103 Ebd., 154; Rostislav ŠVÁCHA, Dva neznámé borrominismy na střední Morave, in: Sborník Památkové Péče Severomoravského Kraje 3 (1977) 172ff.; Zdeněk KUDĚLKA, Návrh G. P. Tencally na jezuitský kostel v Olomouci, in: Historická Olomouc 5 (1985) 213ff.

104 Fidenza, Chiesa di Collegio, Roma, S. Apollinare; VALLERY-RADOT (wie Anm. 18) 439ff.; BÖSEL (wie Anm. 19) 232ff., Abb. 157ff.

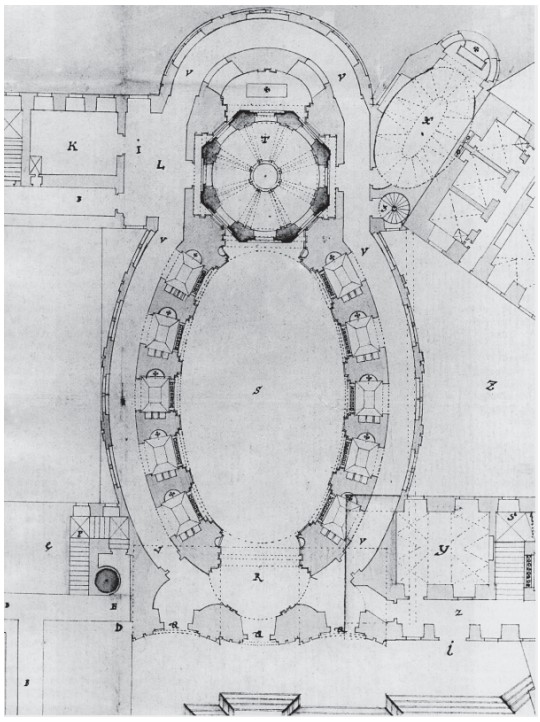


Abb. 13 Olmütz, Jesuitenkirche, unausgeführtes Projekt

man die Plastizität der Pfeiler durch Pilaster oder Pilasterpaare (St. Ignatius in Prag) oder sogar durch Säulen (Chomutov) steigern. Das durchlaufende Gebälk garantierte optische Kontinuität, Gebälkabschnitte verstärkten hingegen die Vertikalität des Raumes und rhythmisierten seine Jochaufteilung unter den einzelnen Gewölbebaldachinen.

Typologisch am interessantesten unter unseren Jesuitenkirchen des 16. und 17. Jahrhunderts ist zweifellos die entwicklungsträchtigste Gruppe der rhythmisierten Saalräume, meist mit zwei Gewölbefeldern, deren Entwicklung sich im 18. Jahrhundert in den Sälen der böhmischen Architektur des radikalen Barock fortsetzt. Zu ihr gehört vor allem die St. Veits-Kirche bei der Sommerresidenz des Prager Clementinums in Tuchoměřice (Tuchmeritz) und die Ludmilla-Kapelle der Residenz in Stará Boleslav (Alt-Bunzlau), beide geplant von Giovanni Domenico Orsi. Die 1667–1669 errichtete St. Veits-Kirche stellt einen schlichten zweijochigen Saalraum mit Wandpfeilern dar;[105] sie setzt sich zusammen aus einer rhythmisierte Folge von Travéen, wie wir sie auch in der Paulanerkirche in Klášter, oder in der

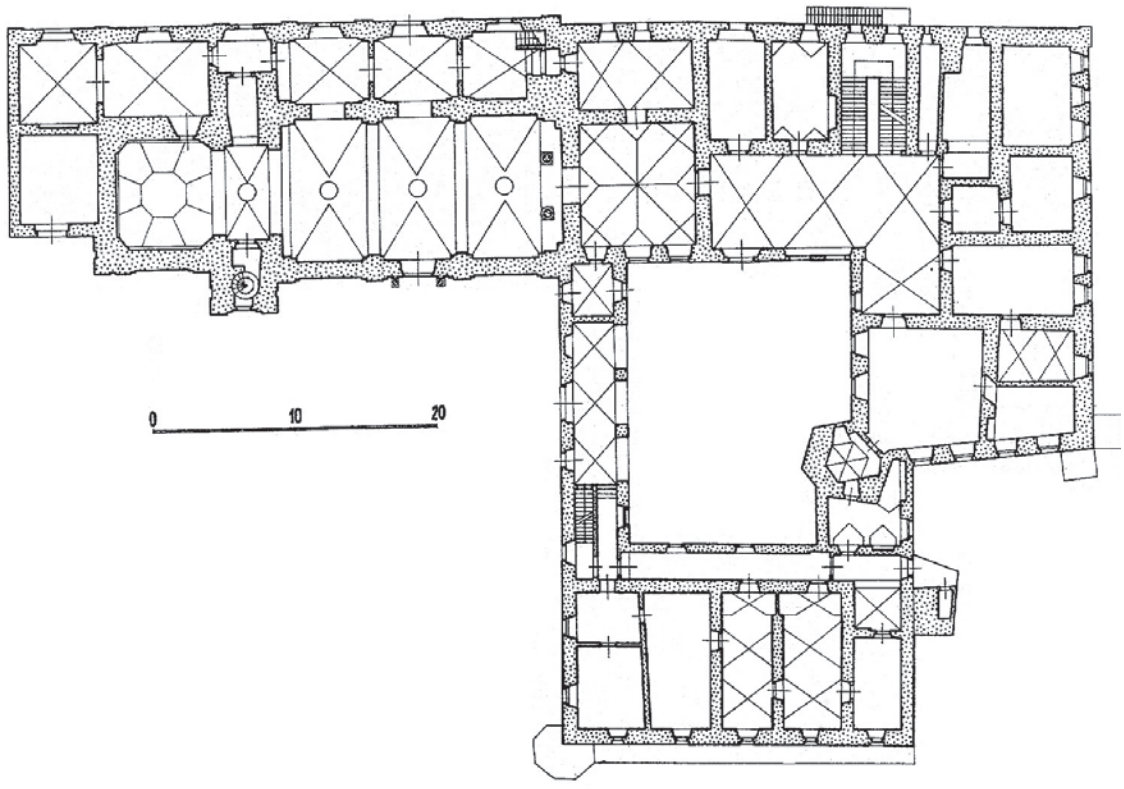


Abb. 14 Žíreč, Jesuitenkirche, Grundriß

105 E. Šmilauerová, Ze stavebních dějin zámku Tuchoměřice, in: Středočeský sborník historický 5 (1970) 93ff.

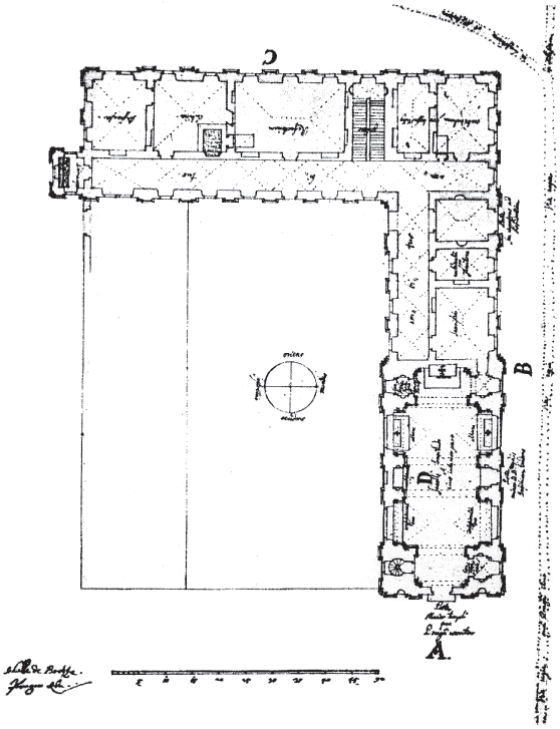


Abb. 15 Giovanni Domenico Orsi, Projekt für die Jesuitenresidenz in Stará Boleslav/Bunzlau

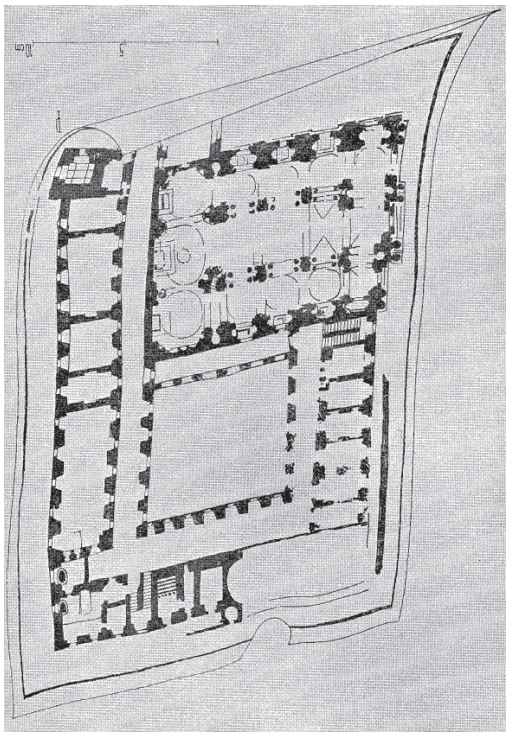


Abb. 16 Portrait des Jesuiten Wenzel Franz von Libštejnský-Kolowrat, Detail mit dem Projekt der Nikolauskirche auf der Kleinseite in Prag.

ehemaligen Spitalskirche St. Paul in Prag beobachten können.[106] Die Ludmilla-Kapelle in Stará Boleslav (1672) erhält ihren Rhythmus durch einen breiten Gurt, der die zwei Joche des Tonnengewölbes trennt (Abb. 15).[107] Verwandt ist diese Lösung mit jenen rhythmisierten Saalräumen, wie sie z.B. aus den Vorprojekten für die Wallfahrtskirche in Bohosudov, die Ursulinenkirche in Prag (Abb. 5) oder ihrer Variante, der Dominikanerkirche in Ústí nad Labem (Außig), bekannt sind.[108]

In diesem Zusammenhang darf man freilich auch die älteren nicht rhythmisierten Saalräume der Jesuitenkirchen in Žíreč oder in Jindřichův Hradec (Neuhaus) nicht übergehen.[109] In Žíreč, wo das Wiener Noviziat von St. Anna seit 1635 seine Sommerresidenz hatte, wurde die Anna-Kirche zwischen 1668 und 1698 erbaut (Weihe 1702). An den schlichten dreijochigen Saalraum schließt nach einer Raumzäsur das quadratische Presbyterium mit Kuppel an (Abb. 14).[110]

Als für eine typologische Untersuchung sehr ergiebig zeigt sich auch das nicht ausgeführte Projekt des Neubaues der St. Nikolaus-Kirche auf der Prager Kleinseite aus dem bereits erwähnten Porträt von Wenzel Franz Libštejnský von Kolowrat (Abb. 16), der an der Stelle der gleichnamigen gotischen Pfarrkirche errichtet werden sollte.[111] Das Projekt wird wohl berechtigterweise Giovanni Domenico Orsi zugeschrieben.[112] Die Waldsteinsche Stiftung vom 17. April 1628 brachte die Mittel zum Ankauf der nötigen Bauparzellen und zum Umbau der alten Wenzelskirche, die als neue Pfarrkirche vorgesehen war. Bereits 1653 gab es auch ein Projekt für die künftige Ordenskirche und das Profeßhaus wie auch eine Bauaufnahme der zukünftigen Baustelle. Ein Jahr später machte Graf Wenzel Franz Libštejnský

106 VLČEK (wie Anm. 64).

107 Jan MORÁVEK, Stavba jezuitské rezidence v Staré Boleslavi, in: Umění 6 (1958) 397ff.

108 MACEK (wie Anm. 80) 124 (hier auch mit vollständiger Bibliographie).

109 Die zweijochige Saalkirche in Jindřichův Hradec aus den Jahren 1628 bis 1632 verbirgt im Mauerwerk wohl noch die mittelalterliche Kirche der Deutschordensritter; vgl. Umělecké památky Čech, Bd. I, Praha 1977, 619ff. Die Kirchenfront ist aus dem Jahre 1670 und wird Fr. Caratti zugeschrieben. Die Biforien im Langhaus gehören in die Bauphase von 1630 und erinnern an die Fensterformen der Wiener Jesuitenkirche Am Hof, vgl. FIDLER 1990 (wie Anm. 9) 112.

110 Siehe Umělecké památky Čech, Bd. IV, Praha 1982, 425ff.

111 Vgl. Anm. 8.

112 VILÍMKOVÁ (wie Anm. 7).

von Kollowrat die Kleinseitner Jesuiten zu seinen Universalerben. Er starb 1659, nach neun Jahren wurde dann – wie eingangs schon erwähnt – die Erbschaft in der Höhe von 50.000 Gulden durch das Geschenk des Seniors des Hauses Libštejnskýs, Franz Karl, noch um 30.000 Gulden erhöht. 1667 wurden in Rom die Baupläne bewilligt. Zur Befriedigung der Forderungen des Magistrats bezüglich der zukünftigen Pfarrkirche mußten jedoch neue Pläne vorgelegt werden. Nach der feierlichen, unter Anwesenheit Leopolds I. vorgenommenen Grundsteinlegung an der Stelle der künftigen Fassade am 6. September 1673 wurden die Fundamente zur Kirche zunächst wiederum mit Erdreich bedeckt. Geplant war von Orsi, eine dreischiffige Basilika mit einem Querhaus, Seitenkapellen und Emporen, jedoch ohne Presbyterium, zu errichten. Der Abschluß mit flachen Altarnischen an der Ostwand des Transepts hat sein Vorbild in der lombardischen Architektur (Mailand, S. Maria presso San Satiro); lombardischer Herkunft sollte auch die Arkade auf Säulenpaaren zwischen den Schiffen sein.[113]

Orsis Projekt war nicht der einzige Versuch, die alte Waldstein-Kollowratsche Schenkung zu realisieren. Die anonymen Pläne aus der Pariser Nationalbibliothek[114] wurden wohl erst nach 1683 gezeichnet, als man feststellte, daß man entgegen den Vertrag mit dem Magistrat das alte Wenzelskirchlein nicht würde erhalten können. Die Pariser Pläne präsentieren bereits ein Projekt für den Neubau der Wenzelskirche, der dann in den Jahren von 1684 bis 1688 ausgeführt wurde. Von der geplanten St. Nikolaus-Kirche warteten unter der Erde weiterhin nur die Fundamente der Westfassade von 1673 auf die Aufdeckung und die Fortsetzung des Baus. Währenddessen wurde die alte gotische Kirche benutzt, die durch die Einrichtung einiger neuer Kapellen barokkisiert worden war.

Der Bau der künftigen Nikolauskirche sprengt bereits chronologisch und stilistisch den Rahmen unserer Abhandlung. Ein Vergleich der Pläne aus dem 17. Jahrhundert mit den jüngeren Kirchenprojekten aus dem Prager Zentralarchiv (SÚA) oder aus Grimms Brünner Sammlung zeigt jedoch, bis zu welchem Maß das ursprüngliche Konzept belassen oder „radikalisiert" wurde.[115]

Die Existenz zahlreicher unrealisierter Planrisse mit Zentralraumideen in den Jesuitenarchiven beweist einerseits, daß unsere Jesuiten und ihre „Gutthäter" keine Begeisterung für die Zentralraumdisposition aufzubringen vermochten, andererseits jedoch, daß ein Zentralraum von Zeitgenossen wohl doch als passend für eine Jesuitenkirche gehalten wurde. Die einzige von den Jesuiten im 17. Jahrhundert realisierte Zentralraumkonzeption in der böhmischen Ordensprovinz ist die im Grundriß zwar bemerkenswerte, sonst aber schlichte, flachgedeckte Wallfahrtskirche, die sich die Krumauer Jesuiten in Dolní Římov vor 1677 errichten ließen.[116] Der unbekannte Architekt entwarf hier einen Bau, der sich aus der Durchdringung (!) der eingewölbten rechteckigen Vorhalle, des zylindrischen Langhauses und Presbyteriums zusammensetzte.

Gleichfalls ein Unikat und auf seine Art ein kurioses Raumkonzept ist ein anonymes Projekt der Jesuitenkirche in Olmütz, das Václav Richter Giovanni Pietro Tencalla zugeschrieben und in die Zeit vor 1701 datiert ist.[117] Die geplante Kirche stellt sich als hybride Verbindung eines manieristischen Ovals mit einer borrominesken konkav-konvex-konkaven Fassade dar (Abb. 13). Die konvexe Fassadenmitte reflektiert logisch die Prismenform der Kirchenvorhalle. Die Konkordanz von innen und außen ist erstaunlich progressiv und übertrifft andere zeitgenössische Lösungen.[118] Es wäre für uns interessant, etwas Näheres über den Verlauf der Diskussion der Olmützer Entscheidungsträger zu erfahren, die zur Ablehnung des kuriosen Planes führte. Ebenfalls würde uns interessieren, was die Patres der Kleinseitner Gesellschaft Jesu zur Annahme eines Projekts mit noch radikaleren Gedanken veranlaßte. Der Einfluß der Kollowrats? Auf diese Fragen kann wohl nur die Archivforschung Antwort geben. In keinem Fall aber eine typologische Analyse. Solange die Baugeschichte der untersuchten Objekte und ihre Ikonographie nicht restlos geklärt ist, werden unsere Schlüsse notwendigerweise nur den Charakter von Arbeitshypothesen haben. Neue Entdeckungen sind noch immer möglich. Die jüngsten Bauanalysen der Wiener Universitätskirche brachten neue Erkenntnisse zu

113 Vgl. vor allem die Mailänder Bauten und Projekte von Lorenzo Binago (S. Alessandro 1602) und Franceso Maria Ricchini (Chiesa dell' Ospedale Maggiore 1625, S. Maria alla Porta 1652; S. Damiano alla Scala), vgl. Giovanni Denti, Architettura a Milano tra controriforma e baroco, Firenze 1988.

114 Vilímková schrieb die Pläne Francesco Lurago zu: Vilímková (wie Anm. 7) 307; Vallery-Radot (wie Anm. 18) 319ff., Nr. 1042–1046.

115 Vilímková ebd., Abb. 1; Grimmsche Plansammlung in MG Brünn, KatNr. B 14823.

116 Siehe Umělecké památky Čech, Bd. I, Praha 1977, 304ff.

117 Vgl. Anm. 99.

118 Vgl. die Nikolauskirche auf der Kleinseite, wo der Architekt allerdings die Fundamente von 1673 respektieren mußte.

ihrem Aussehen vor dem Pozzoschen Umbau im Jahr 1708.[119]

Fassen wir zusammen. Die Thesen, die wir in diesem Beitrag zu formulieren versuchten und die wir abschließend wiederholen werden, können m.E. zum Ausgangspunkt einer neuen Diskussion werden:

1. Die Architektur unserer Jesuiten dient nicht explizit der eigenen, sondern vor allem der Propaganda ihrer Wohltäter; darin besteht gerade ihre ideologische Raffinesse. Nicht die Bau-„Philosophie" der Jesuiten, sondern die ästhetischen Präferenzen der Wohltäter können sehr oft eine Erklärung für die formale Variabilität der jesuitischen Sakralbauten bieten.

2. Die Typologie der Jesuitenbauten der böhmischen und österreichischen Provinzen reicht weit über die traditionellen „jesuitischen" Typen (Il Gesù in Rom, Universitätskirche in Wien) hinaus, und muß erst untersucht werden. Die von uns angeführte Aufzählung der im 17. Jahrhundert geläufigen Prototypen kann also bei weitem nicht erschöpfend sein. Überall dort, wo die Baugeschichte uns auch die Namen der „Mäzene" liefert, muß ebenfalls noch überprüft werden, inwieweit sich diese an der Raumtypuswahl der von ihnen finanzierten Jesuitenkirchen beteiligt haben.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 8: A. PROKOP, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung, IV, Wien 1904, Abb. 1292, 1294
Abb. 3: B. SAMEK, Umělecké Památky Moravy a Slezska 2, Praha 1999, 96
Abb. 5, 6, 9, 10, 11, 13: Archiv des Verfassers
Abb. 2, 14: E. POCHE (Hrsg.), Umělecké Památky Čech I., Praha 1977, 519 und IV., Praha 1982, 425
Abb. 4, 7: Oktavián Broggio, Ausstellungskatalog, Litoměřice 1992, 49
Abb. 12: V. RICHTER, Plány jezuitských staveb v Olomouci, Cestami k umění, Praha 1943, Abb. 66
Abb. 15: J. MORÁVEK, Stavba jezuitské rezidence v Staré Boleslavi, Umení 6 (1958) 400
Abb. 16: A. PIFFL, Heintschüv portrét Václava Františka hraběte Libštejnského z Kolowrat, Umění 15 (1943–4) 296

119 BÖSEL / HOLZSCHUH-HOFER (wie Anm. 10) 103–110; vgl. auch Pavel VLČEK, „Dientzenhoferuv skicár" a česká architektura 1640–1670, in: Umění 37 (1989) 473–497 und Ludwig BOSCH, Eine Sammlung barocker Architekturzeichnungen im Bayerischen Nationalmuseum, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3.F. 5 (1954) 188–204.

Evonne Levy

DAS „JESUITISCHE“ DER JESUITISCHEN ARCHITEKTUR[1]

Seit den frühen Tagen der Architekturgeschichtsschreibung ist das Bauschaffen der Gesellschaft Jesu als kohärenter Corpus betrachtet worden. In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts wählten Historiker aus der Schweiz, Deutschland und Frankreich diesen berüchtigten Begriff „Jesuitenstyl“, um das Architekturschaffen des Ordens genauer zu bezeichnen.[2] Im ursprünglichen Verständnis war damit kein Stil im formalistischen Sinne gemeint, nicht etwa eine Reihe von Formen, die erkennbar auf eine individuelle Urheberschaft wiesen, auf einen Ort, oder auch eine bestimmte Entstehungszeit, vielmehr meinte man im Jesuitenstil eine Architektur (oder dekorative Ausstattung) zu erkennen, die von den Jesuiten als Überredungsmethode eingesetzt worden sei, mit dem Ziel, die Betrachter vor allem durch den Einsatz überwältigender Ornamentik zu manipulieren. Der Jesuitenstil geriet so zu einer tiefgreifend ideologischen Kategorie, wobei das Bauschaffen als das bevorzugte Mittel der Gesellschaft Jesu betrachtet wurde, katholische Subjekte auszubilden. Aufgrund der europaweiten Verbreitung erachtete man den Jesuitenstil für einige Jahrzehnte als das „organisierende Prinzip“ dessen, was später allgemein als Barock bezeichnet werden sollte. Die nachfolgende Auseinandersetzung um die jesuitische Architektur konzentrierte sich zu einem großen Teil darauf, den oft mißverstandenen Begriff zu verwerfen. In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts bezweifelten Heinrich Wölfflin und Cornelius Gurlitt, daß es sich beim Jesuitenstil um das „organisierende Prinzip“ der Epoche gehandelt habe. Sie ersetzten die Bezeichnung nun durch den Begriff „Barock“.[3] Auch wenn Wölfflin den Begriff des Jesuitenstils in seinen Werken gänzlich vermied, wurde von ihm nichtsdestoweniger immer wieder die prägende Rolle der Jesuiten für die barocke Kunst und Architektur betont. Und auch Gurlitt sollte dem Begriff noch einen Vorzugsplatz in seiner „Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland“ reservieren. Obwohl beide Autoren kritisch mit der ehemaligen Bedeutung des Wortes Jesuitenstil umgingen, standen ihre Studien doch erst am Anfang einer lang anhaltenden Debatte. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die These von der institutionalisierten Organisation der Jesuitenarchitektur indirekt dadurch gestärkt, daß drei Bücher zum Bauschaffen des Ordens in Deutschland, Belgien und Spanien erschienen. Ihr Autor, der jesuitische Historiker Joseph Braun, bemühte sich allerdings in diesen Studien um den Nachweis, daß die Jesuiten weder den Barock erfunden hätten, noch für seine Verbreitung zur Rechenschaft zu ziehen seien, sondern sie im Gegenteil ihre Bauten in einer Vielzahl stilistischer Idiome hätten errichten können, kurz: es habe nie einen Jesuitenstil gegeben.[4] Mit einer Bemerkung in einem Tagungsband einer Konferenz zur jesuitischen Kunst, die Anfang

1 Dieser Artikel stellt einen Teil des dritten Kapitels meines Buches „Propaganda and the Jesuit Baroque“ dar, das 2003 in der University of California Press, Berkeley erscheinen wird (im folgenden Levy 2004).

2 Zur Geschichte des Begriffs Jesuitenstil siehe Carlo Galassi Paluzzi, La storia segreta dello stile dei gesuiti, Rom 1951; – eine zwar voreingenommene Darstellung, die aber trotzdem vielen der folgenden, notgedrungen nur verkürzt wiederzugebenden Überlegungen als Grundlage gedient hat. Für eine neue Darlegung der frühen Begriffsgeschichte, die ebenso eine neue Datierung des Jesuitenstils bietet, wie den Versuch der Kontextualisierung, siehe das erste Kapitel von Levy 2004 (wie Anm. 1). Zudem ist eine gesonderte Studie zum Jesuitenstil zwischen 1840–1945 in Arbeit, in der die Wechselbeziehung von Kunstgeschichte und Politik in Deutschland und der Schweiz schärfer als bisher geschehen in den Blick genommen werden soll.

3 Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München 1888; Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland, Stuttgart 1889, v.a. Kapitel 1.

4 Louis Serbat, L'Architecture Gothique des Jésuites au XVIIe siècle, Caen 1903 (zuerst in: Bulletin Monumental, 1902–3); Joseph Braun S. J., Die Belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance, Freiburg/B. 1907; ders., Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 16., 17., und 18. Jahrhunderts, Freiburg/B. 1910; ders., Spaniens alte Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte der nachmittelalterlichen kirchlichen Architektur in Spanien, Freiburg/B. 1913; Pierre Moisy, Les Églises des Jésuites de l'ancienne Assistance de France (Institutum Historicum Societatis Iesu) Rom 1958.

der sechziger Jahre in New York abgehalten worden war, schien dann Rudolf Wittkower dem Jesuitenstil wirklich den Todesstoß verpaßt zu haben: Der Titel des Symposiums „Baroque Art: the Jesuit Contribution" legte nahe, daß die Jesuiten etwas zum Barock beigetragen hätten, nicht aber für ihn verantwortlich zu machen seien.[5]

Trotz dieser und anderer Einwände hat man bis heute nicht davon gelassen, die jesuitische Architektur als ein zusammenhängendes Ganzes, als kohärenten Corpus zu betrachten. Viele Studien der letzten Jahrzehnte haben sich gerade mit der kritischen Neubewertung dieser Kohärenz beschäftigt.[6] Dies zum einen, weil die Jesuiten häufig für die Entwürfe eigene, als Architekten tätige Ordensmitglieder beauftragt haben, deren Handschrift dann mit dem des Ordens identifiziert wurde; zum andern, weil die Jesuiten ihre Bauprojekte sehr bewußt organisiert haben[7]. Die zentralisierte Organisation, die Beurteilung und das Archivieren der Projekte und der damit gegebene Bezug auf das eigene Bauschaffen verlangte weiterhin nach einer Erklärung, allerdings nicht mehr per se mit Begriffen des Stils.

Zwei alternative Modelle tauchten in der Zwischenzeit zur Erklärung des angesprochenen Corpus jesuitischer Architektur auf. Das erste Modell unterstreicht, daß die Jesuiten im Bauschaffen genauso wie in jedem anderen Bereich der Gesellschaft ein *modo nostro* ausgebildet hätten, eine spezifische Vorgehensweise, in diesem Fall einen „praktischen" Zugang zur Architektur, dessen Ziel es war, sicherzustellen, daß die Gebäude in ihrem Entwurf ebensowohl den rituellen wie auch gestalterischen Ansprüchen der Gesellschaft genügen konnten[8]. Das *modo-nostro*-Argument vermeidet Stil- und Ideologiedebatten, betont vielmehr praktische Aufgaben, die von einzelnen Architekten jeweils in bestimmten Formen (oder Stilen) umgesetzt worden seien. Eine neuere Studie belebt die Ansicht Brauns und anderer Autoren des frühen 20. Jahrhunderts[9], nach der die Jesuiten in lokalen Idiomen gebaut hätten, und zwar Dank des Interesses an kultureller Flexibilität, die innerhalb der Mission, also im Zusammentreffen mit nichteuropäischen „Partnern" nur zu häufig nötig wurde.[10] In dem Bemühen, die politischen Implikationen des Jesuitenstils zu zerstreuen, schieben allerdings alle Autoren dieser Studien die Möglichkeit beiseite, daß dem Orden vielleicht auch eine Architektur am Herzen lag, die für die Mitglieder – jenseits aller Praktikabilität – eine bestimmte Bedeutung haben sollte.

Das zweite Modell, das vor kurzem von Sandro Benedetti, Luciano Patetta und vor allem Richard Bösel vorgetragen wurde, betont, daß die Jesuiten – nicht allein, aber besonders intensiv – an einer Kultur der Bautypologien teil hatten.[11] Dieses Argu-

5 Rudolf WITTKOWER / Irma B. JAFFÉ (Hrsg.), Baroque Art: The Jesuit Contribution, New York 1972.

6 In Ergänzung zu dem zuerst von Braun zusammengestellten Corpus führte die Katalogisierung einer umfangreichen, ursprünglich von römischen Jesuiten archivierten Plansammlung von Ordensgebäuden in der Bibliothèque Nationale, Paris, dazu, der Forschung zur Jesuitenarchitektur neuen Schwung zu geben. Jean VALLERY-RADOT / Edmond LAMALLE S. J., Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie di Jésus conservé a la Bibliothèque Nationale de Paris (Institutum Historicum Societatis Iesu) Rom 1960. Seit dieser Zeit sind zahlreiche monographische Untersuchungen zu Jesuitenarchitektur von den jeweiligen Ordensprovinzen, und unter diesen vor allem den italienischen, veranstaltet worden. Unter diesen Studien besonders hervorzuheben wäre die Arbeit von Richard BÖSEL, Jesuitenarchitektur in Italien (1540–1773), Teil I. Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Ordensprovinz, Wien 1985. Eine Mailänder Ausstellung mit angegliederter Konferenz zum Thema Jesuitenarchitektur (Luciano PATETTA et. al., L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia XVI–XVIII secolo [Ausst.-Kat.] Mailand 1990; Luciano PATETTA / Stefano DELLA TORRE [Hrsg.], L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia XVI–XVIII secolo. Atti del Convegno, Milano 1990, Genova 1992) war neben anderen Beiträgen (für Italien etwa jüngst Giuseppe COOPMANS DE YOLDI, Architettura della Compagnia Ignaziana nei centri antichi Italiani, Florenz 1999) weiter darum bemüht, die Jesuiten als ein institutionalisiertes Organisationsprinzip für die Architektur der frühen Neuzeit zu verstehen.

7 Die Zeugnisse für spezielle Regeln und Praktiken innerhalb der Ordensarchitektur sind schon häufiger zusammengestellt worden. Dazu etwa VALLERY-RADOT / LAMALLE ebd.; Richard BÖSEL, Die Nachfolgebauten von S. Fedele in Mailand, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 37 (1984) 67–87; Isabella BALESTRERI, L'architettura negli scritti della Compagnia di Gesù, in: PATETTA / DELLA TORRE (wie Anm. 6) 19–26.

8 Siehe zuerst Pietro PIRRI S. J., Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica (Institutum Historicum Societatis Iesu) Rom 1955; DERS., Giuseppe Valeriano S. I. architetto e pittore (1542–1596) (Institutum Historicum Societatis Iesu) Rom 1970; Sandro BENEDETTI, Tipologia, ragionevolezza e pauperismo nel 'modo nostro' dell'architettura gesuitica, in: Fuori dal classicismo. Sintetismo, Tipologia, Ragione nell'architettura del Cinquecento, Rom 1984, 67–104.

9 Siehe zum Beispiel die Arbeiten von BRAUN, SERBAT, aber auch noch von MOISY (alle wie Anm. 4).

10 Gauvin Alexander BAILEY S. J., Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542–1773, Toronto 1999.

11 Neben dem Beitrag von Bösel in diesem Band vgl. dazu BÖSEL 1984 (wie Anm. 7); DERS. 1985 (wie Anm. 6); DERS., Typus und Tradition in der Baukultur gegenreformatorischer Orden, in: Römische Historische Mitteilungen 31 (1989) 239–253; DERS., La chiesa di S. Lucia. L'invenzione spaziale nel contesto dell'architettura gesuitica, in: Dall'Isola alla città. I Gesuiti a Bologna (Hrsg. Gian Paolo BRIZZI / Anna Maria MATTEUCCI) Bologna 1988, 19–30; DERS., La chiesa dei Gesuiti a Venezia. Un'ipotesi di interpretazione tipologica, in: I Gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di Storia Veneziana della Compagnia di Gesù (Hrsg. Mario ZANARDI) Venezia 1994, 690–703; Luciano PATETTA, Le chiese della Compagnia di Gesù come tipo. Complessità e sviluppo, in: Storia e tipologia. Cinque saggi sull'architettura del passato, Mailand 1989; BENEDETTI 1984 (wie Anm. 8).

ment, das Richard Bösel über die Jahre immer weiter verfeinert hat, hilft uns, die deutlichen Ähnlichkeiten, die viele Ordensbauten untereinander aufweisen, zu erklären und nicht etwa wegzudiskutieren, kann aber auf der anderen Seite auch die Ähnlichkeit von jesuitischer und nichtjesuitischer Architektur in Einklang bringen, auf welche die Gegner des Jesuitenstils vordem immer wieder hingewiesen hatten. In den Arbeiten Bösels wird die Selbstbezüglichkeit jesuitischer Architektur, die er ebensowohl an den Zielvorstellungen wie den Formveränderungen nachweisen kann (womit sich zwei ehemals gegensätzliche Aspekte der Historiographie zum Jesuitenstil eng miteinander verbinden), als eine Art der Traditionsbildung und damit als eine Quelle jesuitischer Identität verstanden.[12]

Das Problem mit dem Begriff Jesuitenstil ist ja nicht etwa, daß man nichts „Jesuitisches“ an jesuitischer Architektur finden könnte, sondern daß die Kunsthistoriker mittlerweile Stil mit viel differenzierteren Begriffen zu fassen versuchen, als es der ursprünglich ideologiegeladene Charakter des Wortes zuließ. Der Umstand, daß Kunsthistoriker dazu genötigt sind, in geradezu jeder neuen Arbeit zur Jesuitenarchitektur, den Begriff zuerst wieder durchzunehmen, um ihn dann erneut zu verwerfen, legt nahe, daß der Jesuitenstil nicht etwa schon lange gestorben ist, sondern sich im Gegenteil weiterhin sehr lebendig erhält. Der Grund dafür ist, daß die ursprüngliche Bezeichnung – was ja selbst heute wenig oder schlecht verstanden wird – etwas Wesentliches von der ideologischen Natur jesuitischer Architekturunternehmungen beinhaltete.[13] Während das *modo-nostro*-Argument eine Erklärung für die jesuitische Kontrolle des eigenen Bauschaffens bot und dabei die ideologische Dimension der Ordenskontrolle herunterspielte, konnte es einen kritischen Teil dieser Geschichte nicht erklären, namentlich die Frage, was es für Architektur selbst bedeutet, in einer Kultur der Kontrolle entstanden zu sein. Ich möchte damit zeigen, daß das Jesuitische an der jesuitischen Architektur sich nicht allein in den Formen auffinden läßt, sondern da, wo diese Formen ins Dasein gebracht werden, also in der Entstehung von Architektur.

Ich möchte weg von den jesuitischen Formen und hin zu einer jesuitischen „Formierung“ und in diesem Zusammenhang mit dem Wort Entwurf beginnen. Entwurfsprozeß meint für mich hier mehr als der Bleistiftstrich eines Architekten auf einem Blatt Papier: Unter „disegni“ verstand man ja auch damals schon zweierlei, ebensowohl die Zeichnungen, wie auch die Intentionen. Wir haben wohl bisher zu wenig darauf geachtet, was die Jesuiten eigentlich mit ihren Bauprojekten bezweckten, was für sie auf dem Spiel stand. Der Blick auf die institutionellen Absichten wird uns helfen, das Jesuitische an der jesuitischen Architektur genauer in Begriffe zu fassen.

Weit davon entfernt, einen wiedererkennbaren Jesuitenstil schaffen zu wollen, ging es dem Orden vor allem um den Erfolg ihrer Bauprojekte und die damit verbundene Wirkung, also um die Vermehrung eigener Reputation und öffentlicher Anhängerschaft. Erfolg läuft hier auf die Formulierung eines politischen Anspruchs hinaus, auf ein Bedenken, wie die Gesellschaft von der Öffentlichkeit wahrund angenommen wird. Erfolg wandelt sich damit zu einer wesentlich politischen Kategorie, die mehr auf ein Außen, als auf ein Innen bezogen ist. Der Wunsch der Jesuiten nach Erfolg und den Wirkungen, die er zeitigen sollte, bestimmte sowohl die Kontrolle ihrer Architekten (oft selbst Ordensmitglieder), als auch den regelgebundenen Entwurfsprozeß, also dieselben Merkmale des Jesuitischen in der Architektur, die frühere Historiker dazu veranlaßte, die Existenz eines Jesuitenstils zu postulieren. Allerdings war die jesuitische Kontrolle weit weniger streng organisiert und viel furchtsamer als meistens angenommen wird. Kontrolle – die in der antijesuitischen Tradition zu einem bestimmenden Ordensmerkmal werden sollte – war zuerst ein Symptom jesuitischer Besorgnis, wobei es immer um die Möglichkeit des öffentlichen Scheiterns ihres Auftretens ging. Die bemerkenswerte Fülle an archivalischem Quellenmaterial zu jesuitischer Architektur sollte man auch vor dem Hintergrund dieser Befürchtungen lesen.

Ein Dokument nach dem anderen kann belegen, wie sehr die für die Bauten verantwortlichen Jesui-

12 Vgl. die Arbeiten Bösels ebd. und das fünfte Kapitel von Levy 2004 (wie Anm. 1), in dem die Verbreitung der Jesuitenarchitektur als eine Form der Identitätsstiftung und -produktion umfassend behandelt wird.

13 Die antideutsch belastete Darstellung der Historiographie des Wortes Jesuitenstil von Paluzzi (wie Anm. 2), der die Entstehung des Begriffs im übrigen in die 1870er Jahre datiert, wurde bisher nicht kritisch kommentiert. In den jüngsten Auseinandersetzung mit dem Thema werden die Ansichten Galassi Paluzzis einfach übernommen und unkritisch fortgeschrieben. Gauvin Alexander Bailey S.J., Le style jésuite n'existe pas: Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts“, in: The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540–1773 (Hrsg. John O'Malley S.J. u.a.) Toronto 1999, 38–89. Für einen Abriß der Genese des Begriffs und eine korrigierte Einschätzung der historischen Hintergründe siehe Levy 2004 ebd., Kapitel 1.

ten auf behutsames Vorgehen und die Einhaltung administrativer Abläufe bestanden. In einem frühen Beispiel schrieb 1561 die römische Verwaltung an den Rektor der Ordensniederlassung in Loreto, der in nahegelegenen Macerata bauen wollte: „… in Betreff des Baubeginns, scheint diese Sache viel Überlegung zu bedürfen, und zwar nicht sosehr in der Frage, wann man beginnen, sondern vielmehr in der, in welcher Weise man beginnen soll, da es sich ja um ein Kolleg handelt, das man neu aus den Fundamenten zu errichtet hat, deshalb wird es nötig sein, nicht nur das Gegenwärtige zu bedenken, sondern auch das, was zukünftig eintreten könnte."[14]
Einen ähnliche Wortlaut kennzeichnet die vorsichtigen Anfänge des Renovierungsprojekts der Kapelle des heiligen Ignatius im Gesù 1694: „Aber für die gute Durchführung solch eines Werkes braucht es nicht nur besondere Aufmerksamkeit und Sorgfalt, sondern auch eine bedächtige Klugheit, um nicht in den wesentlichen Dingen fehl zu gehen; denn das könnte im weiteren Verlauf nicht mehr zu behebende Fehler zur Folge haben; und auch wenn sie zu beheben wären, würde man es nicht ausführen, weil das nur mit ungeheurem Geldaufwand möglich wäre, und zwar so, daß man womöglich die Unternehmung ganz einstellen müßte, und eben nicht zuende brächte. Deshalb wird man bevor man das Projekt beginnt, gut daran tun, alles genau zu prüfen, mit den Meinungen der größten Experten, um mit Sicherheit arbeiten zu können."[15]
Immer wieder findet sich in den Dokumenten, die sich auf das Bauschaffen beziehen, auch der Wunsch nach Erfolg. Das mag möglicherweise noch zu allgemein klingen, um wirklich bedeutsam zu sein, denn welcher Auftraggeber oder Architekt wünschte sich nicht einen erfolgreichen Ausgang seines Projekts? Was sich hier als spezifisch Jesuitisch bezeichnen läßt, ist die Selbstreflexion der Unternehmung, der Mechanismus, mit welchem die Jesuiten den Entwurfsprozeß zu kontrollieren versuchten, um den Erfolg des Projektes zu sichern. Kurz, sie wollten ihr Geld gut anlegen, sicher bauen und, da sie sich des öffentlichen Interesses vor allem in Rom wohl bewußt waren, den Beifall der *intendenti* erlangen.[16]
Die meisten Projekte entstanden in einem kleinen Kreis von Experten. Die Pläne der oft weit entfernt arbeitenden Architekten wurden zur Begutachtung nach Rom eingesandt. Die Empfehlungen, Überarbeitungen und Baugenehmigungen wurden dann per Post an den jeweils mit der Sache befaßten Rektor oder Präpositen zurückgeschickt. Einige Projekte in der ewigen Stadt nahmen aber eine kompliziertere Entwurfsentwicklung. Dies trifft in besonderem Maße für das vielleicht am besten dokumentierte Bauprojekt des Ordens zu, nämlich für die 1695 beginnenden Renovierungsarbeiten an der Reliquienkapelle des heiligen Ordensgründers Ignatius von Loyola im linken Querschiff des Gesù.[17] Ich möchte die dortigen Abläufe ein wenig ausführlicher skizzieren, weil der Entwurfsprozeß, soweit er die Architektur anbetraf, doch von sehr erheblichen Befürchtungen getragen wurde. Meine Bemerkungen stützen sich auf eine Vielzahl von Dokumenten darunter zwei ausführlichen Berichten des Projektbeauftragten und jesuitischen Koadjutors Carlo Mauro Bonacina.[18]

14 ARSI, Ital. 63, fol. 225 (Brief aus Rom an den Rektor in Loreto, 26. September 1561): … *del cominciar a fabricare, qua pare cosa di molta consideratione, non il cominciare la fabrica, ma il modo di cominciarla, per esser collegio che si ha da far a fundamentis, perciò bisogna aver riguardo non solamente al presente, ma anchora a quel che può avenire*.. Wiedergegeben in Pirri 1955 (wie Anm. 8) 162.

15 ARSI, Rom 140, fol. 113r: *Mà perche à ben condurre una tal opera, vi si richiede, non solo particolare attentione, e sollecitudine; mà anco un riflesso di prudenza, per non sbagliare nelle Cose essentiali; potendo seguire in progresso errori irreparabili; ò quando si potessero riparare, ciò non si eseguirebbe, salvo con eccessivo dispendio, e forse tale, che verrebbe ad incagliare l'impresa, in vece di ridurla al suo Compimento; perciò prima di dare il sudetto principio, resta spediente di esaminare seriamente il tutto, col parere anco de più esperti, per potere indi operare con sicurezza*.

16 Auch Bösel 1994 (wie Anm. 11) hat auf diesen Punkt hingewiesen.

17 Der im linken Querhaus liegende Raum – ursprünglich die der Kreuzigung geweihte Savelli-Kapelle – wurde zur Zeit der Kanonisation des heiligen Ignatius 1622 neu geweiht, als man nämlich die Gebeine des neuen Heiligen aus der Apsis hierher überführte. Zur Ausstattung der Kapelle vor 1695 (entworfen von Giacomo della Porta, aber nie vollendet) siehe Levy 1993 (wie Anm. 18).

18 Carlo Mauro Bonacina verfaßte zwei lange Beschreibungen der Entwurfsvorgänge: einmal die *Diligenze fatte per l'elezzione del Disegno p la nuova cappella del N.S.P. Ignazio dà farsi in questa Chiesa del Giesù di Roma* (ARSI, Rom 140, fols. 46r–66r: eine chronologische Darstellung des Entwurfsprozesses; im weiteren zitiert als *Diligenze*), dann die *Ristretto dell'avvenuto nella fabrica della Cappella del nostro santo padre Ignatio Nella Chiesa della Casa Professa della Compagnia di GIESÙ di Roma Con l'aggiunta d'un Istruzzione per chi volesse fare un opera Simile* (ARSI, Rom 140, fols. 3r–41v: ein ausführlicher Bericht zum Wettbewerb, zur Errichtung und Einweihung der Kapelle, geschrieben 1706; im weiteren zitiert als *Ristretto*). Zudem sind viele Briefe von jesuitischen und nichtjesuitischen Experten und andere interne Dokumente erhalten. Die Entwurfsdokumente wurden von den folgenden Autoren gesichtet und unterschiedlich gewichtet: Die wertvollste Darstellung der von Intrigen gekennzeichneten Entstehungsgeschichte bietet Pio Pecchiai, Il Gesù di Roma, Rom 1952, Kapitel 6. Die erste kunsthistorische Darstellung, die sich auf die Geschichte des Entwurfs konzentriert findet sich bei Bernhard Kerber, Andrea Pozzo, Berlin 1971, Kapitel 7. Sowohl Pecchiai wie auch Kerber arbeiten nach den Dokumenten, publizieren aber nur fragmentarisch aus dem großen Bestand an Ma-

Das Projekt begann zuerst einmal wie viele andere auch: Der jesuitische Koadjutor Andrea Pozzo wurde von Seiten des Generals, damals Tyrsio Gonzalez, gebeten, einen Entwurf für die neue Kapelle anzufertigen. Da Pozzo seit seiner Ankunft in Rom, 1681, eine Reihe von stark rezipierten Projekten, öffentlichen „Events“, ausgeführt hatte, vor allem Fresken und ephemere Festarchitekturen für die römischen Jesuitenkirchen, stand er 1695 im Ruf, ein bedeutender Maler zu sein.[19] In einer Notiz, die er seinem Entwurf beifügte, hieß es, daß er die Zeichnung „mit Demut“ überreiche, mit der „flehendlichen“ Bitte an den General, sie „prüfen, verbessern und vervollkommnen zu lassen, wie er es für nötig erachte“.[20] Pozzos Bemerkung, in der er seinen Entwurf wie seine eigene Seele behandelt, ist geprägt von jesuitischem Gehorsam.

Pozzos erste Zeichnung wurde von manchen gelobt, von anderen wieder nicht, so daß er schließlich eine Reihe von Plänen vorlegte, von denen ein jeder einer scharfen Bewertung und Kritik unterzogen wurde. Die Intensität der Prüfung war in der Tat außergewöhnlich und überschritt das Maß normaler Beurteilungsprozesse. Über den engen Zirkel der sich mit Architektur beschäftigenden Jesuiten hinaus, bat man nun eine Reihe von Personen, ihre Meinung zu den Entwürfen zu äußern. Alle prominenten Jesuitenadministratoren aber auch andere Ordensmitglieder, die sich für Baukunst interessierten, gaben nun Bewertungen des Projektes ab[21], ebenso die außerhalb des Ordens stehenden, professionellen Architekten, die man früh als Berater in den Entwurfsprozeß eingebunden hatte, wie Mattia de’Rossi (1637–1695), Giovanni Antonio de’Rossi (1616–1695) und Carlo Fontana (1634–1714). Mit der Wahl Pozzos zum Architekten, öffnete man den Entwurfsprozeß noch weiter, und lud nun alle sich interessierenden Jesuiten, ja selbst die Öffentlichkeit dazu ein, Kommentare zu dem großen Modell abzugeben, das nach Pozzos Zeichnungen angefertigt worden war.[22] Aufzeichnungen wurden angefertigt, nützliche Vorschläge gesondert niedergeschrieben und an Pozzo weitergereicht.[23] Auch wenn alle Zeichnungen und Modelle verloren sind, läßt sich an dem, was wir über den Entwurfsprozeß wissen, sehr deutlich nachweisen, daß Pozzo sehr

terial zu der Kapelle. Einige Dokumente, die sich auf die Ausführung der Kapelle beziehen, erscheinen ohne erklärenden Kommentar in Vittorio De Feo, Andrea Pozzo. Architettura e illusione, Rom 1988. Das Archivmaterial wurde zuerst umfassend bearbeitet und transkribiert in meiner Dissertation: Evonne Levy, A Canonical Work of an Uncanonical Era: Re-Reading the Chapel of St. Ignatius in the Gesù of Rome (1695–1699), Ph.D. Princeton University 1993. Die überarbeitete Studie wird mit vollständigem Dokumentanhang im Verlag des Historischen Instituts veröffentlicht werden: Evonne Levy, The Chapel of St. Ignatius in the Roman Gesù: A Study based on Documents in the Archivum Romanum Societatis Iesu. Seit dem Abschluß der Dissertation wurden kleinere Beiträge verfaßt, die dasselbe Archivmaterial benutzten, so Roberta Dal Mas, L’altare di Sant’Ignazio nel Gesù di Roma: cronache del progetto, in: Andrea Pozzo (Hrsg. Vittorio De Feo / Vittorio Martinelli) Mailand 1996, 144–155 (die Publikation besticht durch die präzisen, von der Autorin angefertigten Pläne); Maurizio Gargano, L’altare di Sant’Ignazio nel Gesù di Roma: committenza e cantiere, ebd., 156–167.

19 In Rom hatte Pozzo in der Casa Professa den Korridor vor den ehemaligen Räumen des Ordensgründers freskiert, hatte die kleine Kapelle der jesuitischen *vigna* in den Caracalla-Thermen ausgestattet und das Gewölbe der Ignatiuskirche bemalt. Nach seinem Entwurf waren verschiedene Apparate für das Quarant’ore Gebet gefertigt worden, zudem hatte er 1693 den ersten Band der „Perspectiva pictorum et architectorum“ in den Druck gegeben. Die gewichtigsten Untersuchungen zu den römischen Arbeiten Pozzos sind Kerber 1971 ebd. (mit früherer Literatur) und verschiedene Aufsätze in: Andrea Pozzo (Hrsg. Alberta Battisti) Mailand 1996; Andrea Pozzo (Hrsg. Vittorio De Feo / Vittorio Martinelli) ebd.

20 *Diligenze* (wie Anm. 18) fol. 46r: *In questo giorno il fratello Andrea Pozzo della n’ra Comp.a hà presentato al M.to R.do P. N’ro Tyrso Gonzalez Generale, un Disegno fatto per d.a Cappella, supplicando sua Paternità di farlo esaminare per emendarlo, e migliorarlo dove fosse di bisogno*.

21 Die gewichtigsten Stimmen waren jene von: P. Antonio Baldigiani (1687–1708), architektonischer *revisore*; P. Angelo Alemanni (Rektor); P. Francesco Eschinardi (1623–1703), aufgrund seiner Kompetenz als Mathematiker ehemaliger Revisor architektonischer Projekte am Collegio Romano; P. Eusebio Truchses (1631–1713), Assistent für Deutschland; P. Mattheiu Morgues (1633–1714), ein Wasserbauingenieur, der aus der französischen Provinz zu Besuch war; P. Filippo Guarnieri (*prefetto del Cortile del Collegio Romano* 1697–1700); P. Giovanni Francesco Durazzo (1645–1720); Filippo Bonanni (1638–1725); P. Francesco Guarino (Assistent für Italien).

22 Zwar ist dieses Modell verloren, dafür ist aber kürzlich das Modell für die fast gleichzeitige Kapelle des seligen Luigi Gonzaga in dem rechten Querhausarm der Kirche St. Ignatius aufgetaucht. Dazu Bruno Contardi, Il modello di Andrea Pozzo per l’altare del Beato Luigi Gonzaga in Sant’Ignazio, in: In Urbe Architectus. Modelli, Disegni, Misure. La Professione dell’architetto Roma 1680–1750 (Ausst.-Kat., hrsg. von Bruno Contardi / Giovanna Curcio) Rom 1991, 23–39.

23 Die verschiedenen Besuche und geschriebenen wie mündlichen Voten zur Ausstattung sind überliefert in den *Diligenze* (wie Anm. 18). Die Anteilnahme der Öffentlichkeit ist im *Ristretto* (wie Anm. 18) eindrücklich festgehalten. Die vielen Besucher (darunter Kardinäle, Prälaten, Prinzen, Herzöge, Grafen, Architekten, Maler und andere) des großen Modells, das man nach Pozzos definitiven Entwurf gefertigt hatte, wurden in eine Liste eingetragen (ARSI, Rom 140, fol. 228r: *Nota di quelli che sono venuti a vedere il modelo di Santo …*). Zudem wurden die Änderungsvorschlage der Besucher, darunter Künstler jeder Art, dokumentiert (ARSI, Rom 140, fol. 229: *Visite del Modello*) und daraufhin ein Bericht über die vorgeschlagenen Änderungen geschrieben und die Entscheidungen zu jedem Änderungspunkt öffentlich ausgehangen (ARSI, Rom 140, fol. 225–226: *Osservazioni fatte sopra il modello, e da esaminarsi*); siehe Levy 1993 (wie Anm. 18) doc. 70 und 71.

stark auf Empfehlungen Rücksicht nahm, die aus vielen Quellen kamen. Wichtiger aber war, daß Pozzos eigenes Urteil häufig nicht durchdrang und anderen Meinungen weichen mußte.

Der General stand zwar deutlich hinter Pozzo, doch folgten ihm darin andere Jesuiten nicht. Diese kämpften dafür, daß der Entwurfsprozeß für andere, erfahrenere und berühmtere Architekten zu öffnen sei. Schließlich setzten sich diejenigen, die nach mehr Auswahl riefen, durch und es entspann sich so etwas wie ein Architekturwettbewerb. Neben Pozzo reichten nun zwei weitere Architekten Entwürfe ein.[24] Vor allem ein Plan des Giovanni Battista Cipriani wurde von den Jesuiten und von Agostino Chigi (der als *persona Perite* berufen wurde, um unter den einzelnen Projekten eine Entscheidung zu fällen) sehr favorisiert, so sehr, daß Cipriani zu einem bestimmten Zeitpunkt glaubte, ihm wäre der Auftrag so gut wie sicher. Die Tatsache, daß er seinen Entwurf 1696 in Kupfer stechen ließ und mit einer provozierenden Dedikationsinschrift an Agostino Chigi versah (um dem zuerst ausgewählten, dann aber unterdrückten Projekt, öffentliche Aufmerksamkeit zu verschaffen)[25], macht nur deutlich, wie emotionalisiert in der Gesellschaft über die Wahl des Architekten gestritten wurde.

Aus den Dokumenten läßt sich ersehen, wie schwer die Jesuiten Pozzo den Entwurfsprozeß machten. Aufgrund der großen Öffentlichkeit, die das Werk beanspruchte, und aufgrund der hohen Investitionskosten, wollten viele Jesuiten zum Wohl des Baues einen nicht nur kompetenten, sondern einen Architekten mit öffentlicher Reputation engagieren. Andrea Pozzo hatte sich in den Augen dieser Ordensmitglieder als Architekt noch nicht ausreichend profiliert.[26] Deshalb der Ruf nach Entwürfen von „anderen, berühmteren Architekten", wie ein Jesuit sich gegenüber Pozzo äußerte. Als dann aber Carlo Fontana schließlich, der angesehenste unter den nicht jesuitischen Architekten, die man in den Entwurfsprozeß einbezogen hatte, Pozzos Projekt vor allen anderen auszeichnete, beruhigte das die jesuitischen Befürchtungen. Die Wahl des Entwurfes bekam in Fontanas Prüfung etwas von einer Weihehandlung. Fontana begutachtete jede Zeichnung dreimal und erklärte im Beisein dreier Zeugen, daß er Pozzos Projekt zu Ausführung empfehle. Dabei betonte er, daß die Wahl nicht aus Bequemlichkeitsgründen auf Pozzo gefallen sei: „wäre Pozzo auch in Indien gewesen, hätte man ihn rufen müssen und hätte er auch nichts anderes als die wunderbare Kuppel von St. Ignatius geschaffen, hätte dies dazu gereicht, jeden Zweifel an seinem Werk zu beseitigen."[27] Die Kompetenz und Reputation des Architekten wurde immer wichtiger für die öffentliche Wahrnehmung und damit für den Erfolg des Projektes. Es scheint so, als ob die Jesuiten teilweise außenstehende Architekten berufen hätten, um damit der Öffentlichkeit ein Urteil über die Güte des eigenen Baumeisters abzufordern.

24 Sebastiano Cipriani (ca. 1660–ca.1740) und Giovanni Battista Orrigone (1642–1723) lieferten Pläne. Zu den Biographien und Bauten dieser weniger bekannten Architekten vgl. Contardi / Curcio 1991 (wie Anm. 22) 336–340 (Cipriani), 412 (Orrigone). Zu Cipriani auch Alessandra Anselmi, Sebastiano Cipriani, la cappella Altieri e i pregi dell'architettura oda di Giambattista Vaccondio, in: Alessandro Albani patrono delle arti: architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700, Rom 1993, 203–225; Hellmut Hager, Dizionario Biografico degli Italiani, Rom 1981, Bd. 25, 762–767.

25 *All' Ill.mo et Ecc.mo Sig.re Principe D. Agostino Chigi/Torno allo sguardo dell'Ecc.a Vra il disegno dell'Altare del Glorioso Patriarca S. Ignazio da erigersi nl sontuoso Tempio del Giesù di Roma, che trà gli altri di più matura consideratione, e vaghezza fù esposto alla censura di molti S.g.ri qualificati, quali per la chiarezza del loro sublime intendimento mostrorono essere uniformi nel voto dell'Ecc.a Vostra, che fu anche prima gradito dalli R.R.P.P. di quella Compagnia con riportarne di essi con mio rossore piena approvatione. Benche effimeri poi siano stati gli applausi, se nell'ammirarlo fù rapito. Onde io per non sogiacere alla sorte, che lo condannava all'oblio, hò voluto, che con i gemiti delle pressure svegliasse la Fama dei suoi difetti per appalesarli al Mondo …* Der Kupferstich wurde zuerst von Kerber (wie Anm. 18) Abb. 80 publiziert, siehe dort auch 146–153. Ein Exemplar des Kupferstichs befindet sich im ARSI, Rom.

26 *Ristretto* (wie Anm. 18) fol. 9v–10r: *Il Fr. Pozzo, fatto già venir in Roma ancor egli dalla Provincia di Milano, religioso non men d'arte, che di virtù singolare, mà umilissimo, e non curante di comparire, che non sapea spacciar le sue cose, nè criticate le difendea, in qualche stima di buon Pittore, mà non in credito di grande Architetto.*

27 *Diligenze* (wie Anm.18) fol. 55r: *Il S.e Cav.re Fontana, alla presenza delli sud.ti trè cioè SS.ri Lavazza, Marcello, e Tedeschi, e delli ffr. Ruffini, e Cappone visitò due volte tutti Li Disegni, cioè Li 3. del sig.re Cipriani, quello del S.r Origone, e varij del fr. Pozzo, e poi portatosi avanti l'ultimo modello si fermò lungam.te à considerarlo, e disse: questo è quello si deve fare, Li PP. non si partano dà questo, accorda ottimam.te. col resto del Cappellone, è ben proportionato &. con m.te altre Lodi. Si pregò à dire il suo sentimento, se c'era, che levare, aggiungere, ò mutare, non desiderandosi altro, che il bene dell'opera, accio possa riuscire d'ogni perfezzione, rispose. Li due pilastri sotto le due statue laterali fanno accuto troppo gagliardo in fuori li vorrei più in drittura, del resto stiano contenti li P'ri di questo, e non cerchino altro, e l'andò di nuovo riconoscendo per partes, e confermò, che quello meritava dà mettersi in esecutione, aggiungendo: se il P. Pozzi fosse all'Indie bisognarebbe mandarlo à chiamare, e quando non havesse fatto altro, che quella Cupola maravigliosa di S. Ignatio bastarebbe, p non haver dubbio delle sue opere. Finito questo Discorso allora se gli nominarono gl' Autori de Disegni ad uno p uno, dicendo questi trè sono del S.r Cipriani, questo d'un tal S.r Origone, qsti altri del P. Pozzo: mentre si stava discorrendo ritornò à Casa N.P., e à sua P.tà confermò quello che haveva qui sopra detto, e poi hà dato anche il suo parere in scritto del tenore seguente cioè.*

Doch ebenso entscheidend für die Auftragserteilung war wohl Pozzos eigene Identität als Jesuit und dabei vor allem sein Gehorsamsgelübde. Pozzos Ordensmitgliedschaft wirkte sich im Laufe des Entwurfsprozesses in einer bemerkenswerten Weise aus und ließ dabei viel über das spezifisch Jesuitische dieses Planungsvorganges deutlich werden. Das Gehorsamsgelöbnis, Obedienzgelöbnis kennen alle religiösen Orden, doch Ignatius von Loyola machte es zum Eckstein der Gesellschaft, zur charakteristischen Tugend jesuitischer Berufung.[28] Die folgende berühmte Passage aus den *Constitutiones* des Ordens zeichnet ein Bild von dem Geist jesuitischen Gehorsams: „Alle sollen sich in völliger Bereitschaft halten … Derart, daß wir in allen Dingen, auf welche sich der Gehorsam mit der Liebe erstrecken kann (das sind alle jene, wo keine offensichtliche Sünde vorliegt), auf seine Stimme hin mit größter Bereitschaft zur Stelle seien, als ginge sie von Christus Unserem Herrn aus, denn an Seiner Statt und um Seiner Liebe und Ehrfurcht willen leisten wir Gehorsam, wobei wir alles andere, sogar den begonnenen Buchstaben, unvollendet stehen lassen und die ganze Absicht (intención) und alle Kräfte auf den Herren aller (Geschöpfe) hinlenken, so daß der heilige Gehorsam sowohl in der Ausführung, wie im Willen wie in der Einsicht stets in jeder Hinsicht vollkommen sei, indem wir alles, was uns aufgetragen wird, mit großer Eile, mit geistiger Freude und mit Beharrlichkeit vollbringen, uns selbst davon überzeugen, alles sei recht so, und jede eigene Ansicht und eigenes Urteil, die sich dem widersetzen, in blindem Gehorsam verleugnen, (wie gesagt) in allen vom Obern angeordneten Dingen, an denen nicht irgendein Schein der Sünde ist, indem wir bedenken, daß alle, die unter dem Gehorsam leben, sich von der Göttlichen Vorsehung durch den Obern so tragen und lenken lassen müssen, als wären sie ein Leichnam, der sich nach überallhin versetzen und in jeder Weise behandeln läßt, oder als wären sie ein Greisenstab, der in der Hand dessen, der ihn führt und sich seiner bedienen will, überall und zu jeder gewünschten Sache dient; denn so muß der Gehorchende jede Sache, zu der der Obere ihn zum Besten der ganzen Gesellschaft einsetzen will, fröhlichen Geistes unternehmen, durchdrungen davon, daß er in ihr mehr als in einer andern, die er leisten und bei der er seinen Eigenwillen und seine private Meinung durchsetzen könnte, dem Göttlichen Willen gleichförmig wird.“[29]

Blinde Obedienz, Greisenstab, Leichnam: Dies sind die am häufigsten parodierten Aspekte jesuitischer Spiritualität.[30] Doch natürlich ist die Ausübung der Gehorsamspflicht viel komplexer, als es der Begriff des blinden Gehorsams nahelegt. Ignatius erachtete den Gehorsam selbst als vielschichtig. Die reine Exekution eines Befehls und der Gehorsam des *Willens* bildeten für ihn nur die ersten Stufen. Viel schwerer als der Gehorsam des Willens war der Gehorsam des Verstehens. Ignatius hatte beobachtet, daß es einem Menschen leichter falle, seinen Willen preiszugeben, als sein Urteil.[31]

Er bemerkte auch, daß der Gehorsam, der dem General entgegengebracht werden müsse, von zwei Arten sei: Der praktische Gehorsam, der eine wichtige Rolle bei der Einhaltung aller möglichen, diesseitigen wie jenseitigen Hierarchien spielte und alle Aspekte des jesuitischen Lebens betraf, eingeschlossen die architektonische Entwurfsarbeit – Gehorsam aus organisatorischer Notwendigkeit.[32] Doch darüberhinaus war Gehorsam auch die leitende Tugend des Ordens, eine innere Praktik, deren Lohn die Vervollkommnung des persönlichen Willens bis hin zur Übereinstimmung mit dem göttlichen Willen darstellte. An diesem Punkt konnte dem Gehorsam dann eine transzendente Absicht zukommen: in dem Moment nämlich, wo das Individuum zuließ „von der göttlichen Vorsehung gelenkt zu werden“, befreite der Gehorsam den Einzelnen von seinem eigenen Willen und ließ ihn zu Gottes willigem

28 Zu jesuitischem Gehorsam in Praxis und Theorie siehe A. Lynn Martin, The Jesuit Mind. The Mentality of an Elite in Early Modern France, Ithaca und London 1988, 30; Joseph de Guibert S.J., The Jesuits. Their Spiritual Doctrine and Practice. A Historical Study (übersetzt von William J. Young) Chicago 1964, 90–93.

29 Hier nach Hans Urs von Balthasar, Die großen Ordensregeln (Lectio Spiritualis 12) Einsiedeln–Trier 1988, 323–406, bes. 375–376.

30 Jules Michelet griff in einem Vortrag des Jahres 1843 die jesuitische Gehorsamspflicht an: *Welchen Gebrauch wird der Mensch nun mit dieser Freiheit machen? Er wird sie den Jesuiten übergeben; er wird sie dazu gebrauchen, zu gehoren und wird gerecht finden, was man ihm befehlen wird; er wird in der Hand der Obern sein, wie ein Stab in der Hand eines Greises, der damit macht, was er will; er wird sich rechts und links hintreiben lassen, wie ein Leichnam: Perinde ac Cadaver.* Hier zitiert Nach Jules Michelet, Die Jesuiten (übersetzt von August Stöber), Basel 1843, 50 (Bibliothek der deutschen Literatur, München 1990–1994). Zur kritischen Haltung gegenüber den jesuitischen Gehorsamsvorstellungen in Frankreich des 19. Jahrhunderts siehe Geoffrey Cubitt, The Jesuit Myth. Conspiracy Theory and Politics in 19th-century France, Oxford 1993, 281.

31 Ignatius of Loyola, Letter to the Members of the Society in Portugal on Perfect Obedience, in: W. W. Meissner S. J., Ignatius of Loyola. The Psychology of a Saint, New Haven and London 1992, Appendix B, 409.

32 Ignatius of Loyola, Letter to the Members of the Society in Portugal on Perfect Obedience, in Meissner ebd., Appendix B, 413.

Diener werden. In diesem Sinne konnte Gehorsam in seiner idealen Ausprägung – paradoxerweise – zur gleichen Zeit eine bindende wie auch befreiende Praktik sein. Innerhalb dieses Gedankengangs wird der jesuitische Architekturentwurf, welche konkrete Form er auch immer annehmen mag, eine Auszeichnung oder Manifestation göttlicher Vorsehung – nicht eine Verneinung persönlichen Ausdrucksvermögens, sondern im Gegenteil zum einzigen Weg, auf dem dieses zu perfektionieren ist. Diese Vorstellung erlaubt zumindest die Möglichkeit von Kreativität innerhalb einer Kultur strengen Gehorsams.

Ein Leichtes wäre es, eine große Anzahl von Fällen aus der jesuitischen Korrespondenz zu zitieren, in denen der rein administrative Typus des Gehorsams bei jesuitischen Architekten angewandt wurde.[33] Doch sind wir in der glücklichen Lage – was Andrea Pozzos Entwurf für die Kapelle des heiligen Ignatius betrifft – den Kampf zwischen dem Gehorsam des Willens und dem des Urteils aus den Dokumenten und Briefen rekonstruieren zu können. Irgendwann während des „Wettbewerbes", zu einem Zeitpunkt also, als sich die Jesuiten selbst uneinig waren, ob sie Pozzo nun *de facto* beauftragen sollten, die Kapelle zu errichten, sandte der Architekt eine bezeichnende Notiz an den Administrator Bonacina: „Gestern kam Vater Durazzo zu mir, der mich wegen seiner Absichten und wegen denen aller anderen in Aufregung versetzte, wie er sagte, seien alle darin einig, Zeichnungen und Modelle von anderen berühmteren Architekten zulassen zu wollen, welche diese sicher auch geliefert hätten, doch wären sie von Ihnen und mir daran verhindert worden. Er ließ sich schlimm gegen Sie und gegen mich aus und gegen all jene, die ihre Meinung schriftlich geäußert hätten. Ich habe geantwortet, daß ich niemanden daran gehindert hätte, zu zeichnen oder Modelle anzufertigen, im Gegenteil hätte ich es sehr begrüßt, doch wenn jene ihre Modelle zuende kolorieren und vergolden dürfen, möchte auch ich meines beenden und vergolden. Doch alles half nichts: ich werde nun all meine Zeichnungen und Modelle und die ganze Kapelle ja das ganze Werk an Personen übergeben, die fähiger sind als ich, und ich werde mit Bewunderung und Freude zusehen, daß es anderen gelingen wird, die Sache zur höheren Ehre unseres Generals zu vollenden, nun werde ich einen Brief an den Vizepräpositen senden, in dem ich öffentlich zurücktrete, damit ich allen zeigen kann und auch alle sehen, daß es mir nicht um Ruhm, Ehre, Verdienst, aber auch nicht um Intrigen geht …".[34]

Auch wenn Pater Durazzo später Pozzos Entwurf befürworten sollte, leitete er zu diesem Zeitpunkt noch jene Gruppe an, die nach Entwürfen berühmterer Architekten rief. Pozzo, den man plötzlich beschuldigte, mit diesen Architekten in einen Wettbewerb eingetreten zu sein, wurde dazu gebracht, vom Projekt zurückzutreten. Er schrieb aus diesem Grunde an den Vizepräpositen Luigi Restori: „Eingedenk meiner eigenen Dürftigkeit und Unfähigkeit wäre es von meiner Seite sehr unbesonnen und vermessen gewesen, der Entstehung von Zeichnungen und Modellen für die Kapelle des heiligen Ignatius, diesem sowohl wegen des Ortes, wie auch wegen des Geldaufwandes so hochnoblen Werk im Wege zu stehen, wäre ich nicht vom Pater General, von Euch selbst, vom Pater Generalprocurator und dem Pater Grimaldi gerufen, gebeten und beauftragt worden. Da ich nun aber sehe, daß ich nach mehreren Zeichnungen nicht das Passende getroffen habe, möchte ich das Projekt ganz zurückgeben. Es würde mich freuen, wenn andere Leute, fähiger als ich es bin, nun ihre Talente zur größeren Ehre Gottes und zu Ehren des heiligen Ignatius anwenden würden, und ich wäre glücklich, wenn … mit meinen Anstrengungen zumindest die Genien dieser *virtuosi* angeregt würden, um dadurch das Werk unserem heiligen Ordensgründer würdig zu machen. Ich bete deshalb dafür, daß Ihr diese Nachricht mit guten Absichten aufnehmt, da ich sie zuvor im Verlaufe meiner Anstrengungen und der ganzen Debatten schon dem gesegneten Gott vorgelegt habe; des weiteren möchte ich darum bitten, diese Zeilen allen zu zeigen, damit sie erfahren, daß es nicht meine Absicht ist, andere am Entwerfen oder Zeichnen zu hindern und daß ich weder den Wunsch nach Ehre oder Ruhm hege."[35]

33 Für Beispiele innerhalb der Korrespondenz der Ordensgeneräle vgl. LEVY 2003 (wie Anm. 1) Kapitel 3.

34 ARSI, Rom 140, fol. 166r (undatierte Briefnotiz Andrea Pozzos an Carlo Mauro Bonacina): *Venne da me ieri il Padre Durazzo che mi scaldò la testa circa i dissegni suoi e di tutti gli altri tanto che mi disse erano tutti d'accordo di volere altri disegni e modelli da altri Architetti più famosi, essendo che essi haverebbono datto, ma erano stati impediti da voi e da me. L'hanno terribilmente contro di voi e di me e di tutti quelli che hanno scritto li pareri. Io ho risposto che non impedischo il dissegnare e modellare a nissuno, anzi haverò molto gusto, ma se quelli modellano finito colorito e dorato, voglio anch'io far finire modellare e dorare il mio. Ma tutto sia per non detto: io adesso rinuntio tutti li miei dissegni e modelli e tutta la capella o sia opera a persone più capaci che non son io, e stimarò e goderò che ad altri riesca cosa megliore a gloria del Nostro Padre Generale mandarò una mia lettera al Padre Vicepreposito di publica rinuntia acciò la mostri a tutti, acciò vedino che io non pretendo glorie, honori, guadagni né impicci …;* siehe LEVY 1993 (wie Anm. 18) doc. 62.

35 ARSI, Rom 140, fol. 169 (Brief Andrea Pozzos an P. Luigi Restori): *Sarebbe stata temerità e presuntione grande la mia ad ingerirmi in far dissegni e modelli per la Cappella di S. Ignatio, come*

Im Verlauf des Projektes wurde Pozzo also von seinen Mitbrüdern unterstellt, ein unheiliges, ja unjesuitisches Interesse an weltlichem Ruhm an den Tag gelegt zu haben. In seinem Verzichtsbrief rechtfertigte sich Pozzo zuerst, indem er darauf hinwies, daß er mit der Verfertigung der ersten Zeichnungen nur seiner Gehorsamspflicht nachgekommen sei. Dabei konnten die Formulierungen allerdings den verletzten Stolz nicht gänzlich verbergen. Bonacina schrieb später auch wohl deshalb, daß Pozzo es nicht recht verstanden habe, sich gegen die Vorwürfe zu verteidigen. Doch wußte Bonacina natürlich ebenso wie Pozzo, daß die Gehorsamspflicht auch in diesem Fall bindend war. Er antwortete auf die Verzichtserklärung Pozzos mit der folgenden Ermutigung: „Höre nicht auf Gerüchte, konzentriere dich darauf, deine Engel zu machen und lasse sie singen; wir, du und ich, sind zu höheren Ehre Gottes ohnehin für die Welt gestorben. Laß uns deshalb wahrlich tot sein: ohne zu hören, ohne zu sprechen, ohne uns zu bewegen.“[36]

Bonacina griff zur Metapher des toten Körpers, die ihm aus der Literatur zum jesuitischen Gehorsam vertraut sein mußte, um Pozzo zur Pflicht zu rufen, wenn nicht sogar zur inneren Beachtung der Gehorsamspflicht. Pozzo wird „tot“ gemacht. Er verzichtet auf sein Werk, gibt es in die Hände der göttlichen Vorsehung. Gerade im Moment des Verzichts wird es ihm dann zugesprochen.[37]

Läßt sich aus diesem Paradox etwas über das „Jesuitische“ an jesuitischer Architektur erkennen? Mit dem Verzicht auf das Projekt, das ihn gefährlich nahe an den weltlichen Ruhm heranbrachte, wird der jesuitische Architekt die ideale Person für dessen Ausführung. So politisch der Prozeß der Wahl eines Entwurfs an der Oberfläche auch wirkt (und es war wahrscheinlich viel komplizierter als ich es hier in der Kürze skizzieren konnte), der Prozeß der Wahl Pozzos erscheint demgegenüber als eine Episode aus den *exercitia spiritualia*. Denn in den Exerzitien wird das Subjekt durch voranschreitenden Verzicht geformt. In dem Prozeß, in dem Pozzo seinen Willen und sein Urteil einer höheren Macht unterwarf, machte er einen Fortschritt im Prozeß der Subjektformierung. Das „Werk“ des Entwurfs mündet nicht in der Produktion eines Objekts, sondern (wie in den Exerzitien) in der Formung eines Subjekts: in diesem Fall des Architekten. Dennoch lassen sich die Spannungen in diesen Dokumenten nicht übersehen. Sie zeigen, daß auch innerhalb einer Kultur, die Gehorsam verlangte, das Individuum immer präsent blieb: Gehorsam war eine beunruhigende Praktik.

Obedienz, so belastet sie in der Realität war, bildete eine zentrale Methode, eine Schwierigkeit, wenn man so will, von der der Erfolg dieses Projektes abhing. Die Jesuiten nahmen in der Atmosphäre eines hoch umstrittenen Wettbewerbs ganz bewußt Zuflucht zum Gehorsam. Filippo Guarnieri bemerkte in einem wichtigen Brief an den General, daß Carlo Fontana Pozzos Plan gebilligt habe, und wies weiter darauf hin, daß diese Wertschätzung nun den Entscheid für den Architekten bringen solle. Einer der besonderen Vorzüge, welche die Wahl Pozzos biete, so merkte er an, sei, daß kein anderer „Autor von einiger Reputation“ „unter der Leitung Fontanas oder des Generals“ arbeiten wolle, und falls man Pozzo nicht wähle, sei der General nach der Auftragsvergabe „nicht mehr länger Herr des Entwurfs“.[38] Hier wurde nahe gelegt, daß die Ent-

opera tanto rigguardevole sì per il luogho, come per la spesa, per la tenuità et incapacità mia, se non fossi stato chiamato, preghato et ordinato dal padre Generale, da V.R., dal Padre Procuratore Generale e dal Padre Grimaldi. Perciò vedendo che doppo varij dissegni non ho colto nel segno, renuntio affatto quest'opera, havendo gusto che altre persone più capaci impieghino li loro talenti a maggior beneficio di quest'opera, per Maggior Gloria di Dio, et honore di S. Ignatio, godendo, se non haverò fatto altro, se quel che ho fatto servirà almeno di aguzzare via più l'ingegno de virtuosi per far un'opera degna come merita il nostro S. Fondatore. La prego dunque ad accettare questa mia scrittura con buona intentione, havendola prima offerta a Dio Benedetto nel decorso delle mie fatiche e de tutti li dibattimenti; di più la prego a mostrarla a tutti acciò sapino che non è mia intentione d'impedire che altri facciano o disegnino, e che non ho ambitione né desiderio di gloria né di fama. Wiedergegeben in Pecchiai (wie Anm. 18) 161–162.

36 ARSI, Rom 140, fol. 164r. (aus einer Notiz Carlo Mauro Bonacinas an Andrea Pozzo, 31. Mai 1695): *Vedo e quanto dicono, e quanto dite Voi ancora, non badate alle ciacchiare, attendete a fare li vostri Angoli e lasciate cantare; già e voi ed io per misericordia del Signore siamo morti al mondo; facciamo dunque la figura di vero morto, non sentendo, non parlando, non movendoci*. Siehe Levy 1993 (wie Anm. 18) doc. 63.

37 Nachdem zustimmende Urteile sowohl von Architekten als auch von Jesuiten eingeholt worden waren, hielt der General eine *Consulta Generale* mit dem Sekretär und den Assistenten Frankreichs, Italiens, Deutschlands und Portugals ab. Gemeinsam beschloß man, mit Pozzos Entwurf auf *carta turchina* fortzufahren. Die anhand der Zeichnung und des Terracottamodells vorgeschlagenen Änderungen sollten hier eingearbeitet werden; siehe *Diligenze* (wie Anm. 18) fol. 62r (2. Juni 1695).

38 ARSI, Rom 140, fol. 171 (*Parere del P. [Filippo] Guarnieri sopra li Disegni Della Cappella di S. Ignatio*): *Precisando nel mio parere stimo che essendosi Nro Padre sufficient.te trastenuto il far considerare li Disegni debba omni na:te fermarsi il quello del F. Pozzo con la sola approva:ne del Caval: Fontana, il quale potendo essere l'unico che potesse far cosa Bona per questa Cappella; Impegnare sopra tal Disegno per mezzo d'Una sua sì decorosa approvatione sarà sempre assistente per Una felice condotta di essa Cappella. Come seguì col Baciccia proposto et approvato dal Caval. Bernini al P. Oliva, il quale senza far considerar Disegni ad altri sotto la pura Direzzione et Approva:ne del Caval. Bernini fece operar il Baciccia tutto. Questo è un vantaggio mirabile ch'hà questo Disegno che non havrà veruno altro d'Autori di credito, il quale non vorrà operare sotto la Direttione del Fontana ne pure di Nro Padre, che non sarà più Padrone di esso, una volta che gl'li havrà approvato*. Siehe Levy 1993 (Anm. 18) doc. 65.

scheidung darüber, wer die Kapelle nun entwerfen sollte, von dem Verhältnis der Gesellschaft zum Architekten abhinge. Dieses Dokument machte auch deutlich, wie die Jesuiten schließlich dazu kamen, Pozzos Plan zu wählen, nämlich aufgrund des Gewichtes, das man auf das Kontrollieren des Entwurfs zu legen beabsichtigte. Pozzo gewann den Auftrag schlußendlich auch oder gerade wegen seines Gehorsamkeitsgelübdes.

Es wäre zu einfach, diese Darstellung mit einer pessimistischen Bewertung der Jesuiten enden zu lassen, als hätte der Orden seine Architekten kontrollieren wollen, um die Kreativität damit zu behindern oder sogar ganz abzustellen. In der Tat war eine der schneidensten Kritiken an der Idee des Jesuitenstils, daß an ihm die Absicht der Jesuiten, die Kreativität des Architekten zu verdunkeln, sichtbar werde.[39] Das ist natürlich weit von meinen, hier verfolgten Intentionen entfernt. Mit der Betonung des jesuitischen Wunsches, ein Projekt – zumal durch Gehorsam – zu kontrollieren, beabsichtige ich nicht, zu einer antiquierten Ansicht der Gesellschaft Jesu als rigide Instanz, die Kontrolle um der Kontrolle willen ausübt, zurückzukehren. Auch denke ich nicht, daß Pozzo ein unglücklicher Künstler war und sein Auftraggeber ihn kontrollierte.

Bonacinas Berichte erlauben – im Verein mit anderen Dokumenten – einen seltenen Einblick in interne Vorgänge; sie zeigen, wie ein Jesuit als kreatives Individuum in Spannungszuständen innerhalb der Gesellschaft arbeitete. Der Orden ersuchte um externe Expertisen, um mit diesen Urteilen die Arbeit des eigenen Architekten zu stützen, und suchte zudem nach einer allgemeinen Billigung des Entwurfs. Man kann nicht sagen, daß der Orden schon entwickelte Entwurfstypen zur Anwendung brachte, weil es diese schlicht nicht gab. Darüberhinaus kostete es keine Mühe, den Architekten allein der Disziplin wegen zu disziplinieren. Was die Gesellschaft zuerst wollte, war der Erfolg des Projektes. Die Kontrollen, die Prüfungen und Gegenproben, das Herbeiziehen außenstehener Experten, das Bitten um und die Übernahme von Meinungen, all dies wurde deshalb organisiert, weil man sich unsicher darüber war, was letztendlich den Erfolg bringen würde. Die Forderung, der Architekt müsse ununterbrochen seinen Willen und sein Urteil der Gesellschaft überantworten, hielt diesen in der Spannung, vielleicht doch auf das Projekt verzichten zu müssen. Der von Ignatius postulierte „Gehorsam des Verstehens“ – gemäß dem das individuelle Urteil sich erst durch restlose Übereinstimmung mit dem höheren Urteil vervollkommnet – macht deutlich, wie die Kreativität des Jesuitenarchitekten innerhalb der architektonischen Kultur der Gesellschaft funktionierte.

Die kollektive Entwurfsarbeit innerhalb der Gesellschaft hielt die jesuitischen Architekten und speziell auch Andrea Pozzo natürlich nicht davon ab, den Werken ihren persönlichen Stempel aufzudrücken. Und wirklich erkannten die Jesuiten in dem Projekt für die Ignatiuskapelle sehr deutlich, daß dort ein Diskurs über Architektur, ein ernstes Gespräch über die Architektur der Stadt stattfand, und es war für sie wichtig, daß das Werk als große Architektur Anerkennung fand. In dem Versuch, jesuitische Architektur zu verstehen, haben wir bisher entweder zu ausschließlich auf die kontrollierende Rolle der Gesellschaft geschaut oder zu sehr auf die individuelle Entwurfsleistung des Architekten geachtet, um dadurch das entstandene Werk entweder als Produkt der Ideologie oder der individuellen Kreativität zu kennzeichnen. Ich glaube, daß die Schwierigkeit dabei genau in der Mitte liegt, sowohl im öffentlichen, wie im institutionellen Bereich, genau da, wo die beiden aufeinandertreffen und zusammenarbeiten. Das Jesuitische an jesuitischer Architektur findet sich nicht in den Formen selbst, sondern in dem von der Gesellschaft organisierten und kontrollierten Prozeß, der zu den Formen führt. In seiner Komplexität und in der Einbeziehung der Öffentlichkeit scheint der Entwurf der Kapelle des heiligen Ignatius ein Sonderfall zu sein. Doch wurden gerade in den Bedenken und Besorgnissen, die sich mit der Einbeziehung der Öffentlichkeit in dieses besondere Projekt und auch mit der Dokumentation des Entscheidungsprozesses verbanden, die Zwecke der „normativen Maßnahmen“ offenbar.

Diese Maßnahmen kamen zum Einsatz, um den guten Ausgang einer architektonischen Unternehmung zu sichern, und ebenso die Vorteile, die der Gesellschaft dadurch erwuchsen. Was Pater Guarnieri in seinem Brief meinte, als er auf Fontana und Pozzo zu sprechen kam, war, daß die Jesuiten, indem sie die Entscheidung über den Entwurf öffentlich machten, das Risiko eingingen, den sicheren Weg zum Erfolg der Kapelle zu verlassen. Alle von den Jesuiten in ihren ganz normalen Bauaufgaben angewandten Maßnahmen, Projekte, die viel weniger in der Diskussion standen als dieses, hatten mit dieser Erfolgssicherung zu tun. Für Guarnieri hing die erfolgreiche Fertigstellung der Kapelle des heiligen Ignatius ebensosehr vom Entwurf ab (und er nahm an, daß Fontana ehrlich war, als er Pozzos Entwurf für seine Vortrefflichkeit pries) wie von

39 In diesem Punkt unterscheidet sich meine Ansicht sehr von Patetta (wie Anm. 11), dem es zentral darum geht, die kreative Unabhängigkeit der für die Jesuiten arbeitenden Architekten zu betonen.

dem Prozeß, der von den richtigen Leuten zu lenken sei.

All das spielte für die Jesuiten eine Rolle, da ihre architektonischen Unternehmungen sowohl ein physisches Fundament als auch eine Emblem ihrer Fähigkeit darstellten, der Welt spirituelle Erbauung zu bringen. Gute, sichere, preiswerte Entwürfe brachten Nutzen. Dies wird deutlicher, wenn man es mit Entwurfsfehlern konfrontiert: teure Fehler (Bonacina meinte, jedes Projekt si *fonda sul quattrino*[40]) oder gefährliche Fehler, die nicht nur Leben, sondern auch den Ruf kosten konnten. In diesem Sinne beschwerte sich der Jesuitenarchitekt Giuseppe Valeriano in den 1590er Jahren und drängte die Oberen dazu, die Entwürfe genauer zu kontrollieren. Schlecht gebaute Architektur führe nur „zu ärmlicher Erbauung anderer“, sie löse „Unruhe und Gerüchte“ gegen den Orden aus „und habe ruinöse Auswirkungen“ auf die von der Gesellschaft angestellten Nichtjesuiten, jene, „die früher oder später unsere fehlende Perfektion bemerken“ würden. Eine schlecht gebaute Kirche in Sevilla, so bemerkte er, „trage wenig zur Erbauung der Stadt bei“.[41] Gute Bauten und erfolgreiche Entwürfe hatten also zur Erbauung der Seelen beizutragen, schlechte Bauten wirkten diesem Zweck entgegen. Ignatius hatte die Gebäudemetapher dazu benutzt, die Gesellschaft als eine „glänzendes und vornehmes spirituelles Gebäude“ zu bezeichnen, dessen Fundamente deshalb so tief reichten, weil man sie auf „Gegensätzen“ errichtet habe.[42] Das Bild läßt sich auch umgekehrt verstehen: wirkliche Gebäude waren nicht nur Embleme des jesuitischen Projekts spiritueller Erbauung, sie waren selbst spirituelle Erbauung. Das stand bei jesuitischer Architektur auf dem Spiel.

All dies läßt uns verstehen, daß die Jesuiten einen weiten Begriff vom „Bauschaffen“ hatten und so letztlich die Gesellschaft (und nicht etwa der Architekt) die Autorschaft für „das Werk“ beanspruchte. In dem offensichtlichen Chaos von wiederstreitenden Meinungen zum Entwurfsprozeß betrachteten die Jesuiten die Administration des Projektes – mit der Entscheidungskette, die im christusähnlichen General endete – sowie das öffentliche Urteil als Schlüssel für den erfolgreichen Ausgang eines Projekts. Schließlich aber disziplinierten die Jesuiten die vielen Stimmen, die man eingeladen hatte, Meinungen zu äußern, zu einem Entwurf, zu einer Intention, die der Gesellschaft als Ganzes gehörte. In dem größeren Kontext des Bauschaffens spielte natürlich auch noch der von einem Individuum erstellte Entwurf eine wichtige Rolle, aber eben nur eine unter vielen. Da die Augen auf größere Ziele gerichtet waren, stellte der Entwurf – meiner Ansicht nach – immer nur einen Teil des „Werkes“ dar, besser vielleicht einen Teil des „Werkens“.

Die Wichtigkeit des „Werkes“ – der Kapelle – liegt, um es mit anderen Worten zu sagen, nicht so sehr im Endprodukt, das zum Gegenstand der Stilanalyse gemacht werden kann. Vielmehr bildet das Werk – die Kapelle – eine „Spur des Werkens“.[43] Und in diesem Werken wird der Architekt selbst als Subjekt geschaffen. Sowohl der Autor als auch sein Werk sind Effekte des jesuitischen Werkens. Hierin liegt, wie ich glaube, das „Jesuitische“ an der jesuitischen Architektur.

(Übersetzung: Joseph Imorde)

40 *Qualsi sia fabbrica si fonda sul quattrino; onde prima di fare alcun passo, bisogna sapere quanto si vuol spendere, e se il danaro si hà, ò si spera, per poter ben regolare, e le idee, e le qualità delle materie, e non prender mira superiori alle forze*. Dies ist die Einleitungspassage zur Schrift *Metodo, che potrebbe osservarsi da chi volesse fabbricare una simil' Opera*, eine Reihe von Instruktionen, die Bonacina dem Ristretto an seinem Ende beifügte und die zukünftigen Jesuitenadministratoren eine Handhabe in ähnlichen Fällen geben sollten; siehe *Ristretto* (wie Anm. 18) fol. 34r.

41 Giuseppe Valeriano, Informatione delle fabriche; zitiert nach Pirri 1970 (wie Anm. 8) 390, 391–392.

42 ARSI, Epist. Ig. 12, Nr. 6677, 119; Brief von Ignatius von Loyola an Alphonso Roman; zitiert in Thomas M. Lucas, Landmarking. City, Church and Jesuit Urban Strategy, Chicago 1997, 152.

43 Ich möchte Andrew Payne dafür danken, daß er diese „harte Nuß“ mit mir zusammen geknackt hat.

Sibylle Appuhn-Radtke

INNOVATION DURCH TRADITION. ZUR AKTUALISIERUNG MITTELALTERLICHER BILDMOTIVE IN DER IKONOGRAPHIE DER JESUITEN

Neue und alte Institutionen legen sich heute in der Regel ein „Logo" zu – ein knappes, visuell einprägsames Signet aus Bild- und/oder Textelementen. Es vertritt stets den Anspruch auf innovative Gestaltung, um die bezeichnete Institution von anderen abzugrenzen. Auch die freieste Gestaltung ist jedoch von zwei Faktoren abhängig: erstens von der gesammelten visuellen Erfahrung, die jeder Designer aus seiner Biographie und aktuellen Gestaltungstendenzen mitbringt, zweitens von dem angestrebten „Image" der den Auftrag erteilenden Institution, etwa dem Design einer erfolgreichen Firma, oft gerade der Konkurrenz. Alle scheinbare Innovation ist damit letztlich traditionsgebunden.

Diese Mechanismen sind durchaus kein Phänomen der Gegenwart, sondern sie reichen bis in die Frühe Neuzeit zurück. Wie an drei Motivgruppen gezeigt werden soll, brachte die 1540 approbierte „Societas Jesu" inhaltliche Leitbilder und visuelle Vorstellungen mit, die in die ordenseigene Ikonographie eingingen oder – nach Bedarf – modifiziert wurden.

1. Der Name Jesu

Die „Societas Jesu" war anscheinend der erste Orden, der sein Eigentum und Erzeugnisse von repräsentativem Wert, seien es Bauten oder Publikationen, Vasa sacra oder Paramente, mit einem Signet als zugehörig bezeichnete: Der Name Jesu, dessen aus der griechischen Form (IHCOYC) gewonnenes Kürzel „IHS" zu vielerlei Deutungen Anlaß geben sollte,[1] war in idealer Weise geeignet, den Namenspatron der Gesellschaft, Jesus Christus, und zugleich die Organisation selbst zu vertreten. Das innerhalb der Societas geläufige Verständnis von „IHS" als Abbreviatur von „Iesum Habemus Socium"[2] oder „Jesu Humilis Societas"[3] konnte an die bedeutende Vision des Ignatius von La Storta (1537) erinnern, in der Gottvater den Heiligen (nach zeitgenössischer Interpretation auch dessen Gefährten) Jesus Christus zugesellt hatte.[4] So ist es nicht erstaunlich, daß Ignatius vor seiner Wahl zum ersten Generaloberen (1541) den Namen Jesu an den Kopf der Kandida-

1 Theodor Dombart, Der Name Jesus, in: Die christliche Kunst 11 (1914/15) 257–269; Hans Feldbusch, Christusmonogramm, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. III, Stuttgart 1954, 707–720; Brigitte Ott, IHS, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Rom-Freiburg/B.-Basel-Wien 1970, 337; Christine Göttler, Vom süßen Namen Jesu, in: Ausstellungskatalog Glaube Hoffnung Liebe Tod, Kunsthalle Wien, Wien 1995, 292–295; Rita Haub und Richard Müller SJ, Jesuiten, in: Emblematik und Kunst der Jesuiten in Bayern: Einfluß und Wirkung, hrsg. v. Peter M. Daly u.a. (Imago Figurata Studies 3), Turnhout 2000, 8–13; Heinrich Pfeiffer SJ, IHS. Das Monogramm der Gesellschaft Jesu, in: Jesuiten. Jahrbuch der Gesellschaft Jesu 2003, 12–15.

2 Feldbusch ebd., 717.

3 Dombart (wie Anm. 1) 262.

4 Dionysius Fernandez Zapico und Candidus de Dalmases, Fontes narrativi de S. Ignatio de Loyola et de Societatis Jesu initiis (Monumenta Ignatiana, series IV, ed. II: Scripta de S. Ignatio I), Rom 1943, 313f.; Hugo Rahner, Die Vision des hl. Ignatius in der Kapelle von La Storta, in: Zeitschrift für Aszese und Mystik 10 (1935), 19f. Vgl. auch Günter Switek, Die Eigenart der Gesellschaft Jesu im Vergleich zu den anderen Orden, in: Ignatianisch. Eigenart und Methode der Gesellschaft Jesu, hrsg. von Michael Sievernich und Günter Switek, 2. Aufl. Freiburg/B. u.a. 1990, 219.
Zu bildlichen Darstellungen der Vision in Graphik und Malerei: Ursula König-Nordhoff, Die Christus-Vision des P. Diego Ledesma SJ. Zu einer Zeichnung des Matthias Kager aus dem Bereich der Stortaikonographie, in: Archivum Historicum Societatis Jesu 49 (1980) 311–322; dies., Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligenikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600, Berlin 1982; Paul Begheyn, Het visioen van Ignatius. Een schilderij van Abraham Bloemaert, in: In Buscoducis. Kunst uit de Bourgondische tijd te s'Hertogenbosch, Den Haag 1990, 559f., 619; Sibylle Appuhn-Radtke, „Ad augendam devotionem" – Johann Christoph Storers Altarbilder für die Luzerner Jesuitenkirche, in: Arte Lombarda 98/99 (1991), H. 3/4, 41–49; Marcel G. Roethlisberger, Abraham Bloemaert and his Sons. Paintings and Prints, Gent 1993, Bd. I, 226–229, Bd. II, Abb. 425–428; Reinhold Baumstark, in: Ausstellungskatalog Rom in Bayern, Bayerisches Nationalmuseum München, München 1997, 319–321, Nr. 32.
Nur auf relativ wenigen Darstellungen der Vision von La Storta ist allerdings auch der Name Jesu einbezogen: vgl. z.B. Giovanni Pietro de Pomis' Altarblatt im Grazer Dom, 1618/19; hier trägt die Weltkugel Gottvaters das IHS (Kurt Woisetschläger, Giovanni Pietro de Pomis, 1569 bis 1633, Graz u.a. 1974, Abb. 48).



Abb. 1 Sano di Pietro, Hl. Bernhardin von Siena, 1463 (Ausschnitt), Siena, Pinacoteca

tenliste setzte.[5] Welches Oberhaupt die Patres auch wählten, so würden sie doch immer unter dem Patronat Christi stehen. Folgerichtig zeigte auch das zwischen 1541 und 1556 angefertigte Typar des Ignatius und damit jedes Siegel des Generalats den Namen Jesu in der Glorie.[6]

Das IHS im Strahlenkranz war jedoch nicht genuin jesuitisch: Schon Beda Venerabilis hatte die Verehrung des Namens Jesu empfohlen,[7] wie sie im Philipperbrief vorgegeben war (Phil 2, 9f.); damit war die Basis für vielfältige Formen des Kultus gelegt.[8] Im ostkirchlichen Raum wurde der Märtyrer Ignatius Theophorus von Antiochien verehrt, von dem die „Legenda aurea" berichtet, sein Herz habe den Namenszug Jesu in goldener Schrift getragen.[9] Aus der Vita des Mystikers Heinrich Seuse ist überliefert, daß er sich in glühender Gottesliebe den Namen Jesu in die Brust geritzt und daraufhin im Traum sein Herz mit einem goldenen, edelsteinbesetzten Kreuz besetzt gesehen habe.[10]

Im 15. und 16. Jahrhundert wurde die Verehrung des Namens Jesu intensiviert, denn vor allem italienische Franziskaner sorgten für die Ausbreitung des Kultus und bezogen diesen in ihre Katechese ein. Am bekanntesten wurde der 1402 in den Orden aufgenommene und 1450 kanonisierte Volksprediger Bernhardin von Siena (1380–1444),[11] der seinen Zuhörern rechteckige oder runde Holztafeln mit dem IHS[12] reichte und sie aufforderte, den Namen

5 FELDBUSCH (wie Anm. 1) 716.

6 Ausstellungskatalog Die Jesuiten in Bayern 1549–1773, Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Weißenhorn 1991, 13, Nr. 16; Ausstellungskatalog München 1997 (wie Anm. 4) 313, Nr. 27.

7 H. JAEGER, Name Jesu, in: Lexikon für Theologie und Kirche Bd. 7, 2. Aufl. Freiburg/B. 1962, 783.

8 Als Bildformel zur Kennzeichnung Christi wurde das IHS spätestens seit dem 8. Jh. verwendet (Godescalc-Evangelistar; Paris, Bibliothèque Nationale: Nouv. acqu. 1203, fol. 3^{r}). Die gleiche Funktion hat es auf einer Reihe von Limousiner Ziborien und Pyxiden des 13. Jh. (z.B. Ausstellungskatalog Goldschmiedekunst im Kurkölnischen Sauerland aus acht Jahrhunderten, Arnsberg-Paderborn 1977, 21f., Nr. 5 [freundl. Hinweis von P. Dr. Jürgen Werinhard Einhorn OFM, Paderborn]; Ausstellungskatalog Cuivres d'orfèvres, Limoges, Musée de l'Evêché/Musée de l'Émail, 1996, 78f., Nr. 27; Ausstellungskatalog Émaux de Limoges XII^{e}-XIX^{e} siècle, Namur 1996, 71, Nr. 28). – Zur Verwendung des Namens Jesu in verschiedenen Orden: [FRANCESCO VETTORI], De vetustate et forma monogrammatis SS. Nominis Jesu dissertatio, Roma 1747.

9 Jacobus de VORAGINE, Legenda aurea, hrsg. von Richard BENZ, 9. Aufl. Heidelberg 1979, 184. Zur Vita des Heiligen: Guido BOSIO und Caterina COLAFRANCESCHI, Ignazio di Antiochia, in: Bibliotheca sanctorum, Bd. VII, Roma 1966, 653–665; Gabriele KASTER, Ignatius Theophorus von Antiochien, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 6, Rom–Freiburg/B.–Basel–Wien 1974, 575–578.

10 Heinrich SEUSE, Deutsche mystische Schriften, hrsg. von Georg HOFMANN, Darmstadt 1966, 26–28 (Kap. IV). Spätmittelalterliche Illustrationen zu Handschriften von Seuses „Exemplar", die den Mystiker im Dominikanerhabit mit dem Namen Jesu auf der Brust zeigen, bei Jeffrey HAMBURGER, The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany, New York 1998, 241, 244, 247, 253. – Mit dem IHS auf der Brust wurde auch der spanische Dominikaner Vinzenz Ferrer dargestellt (Isnard FRANK und Martin LECHNER, Vinzenz Ferrer, in: Lexikon der christlichen Ikonographie VIII, Rom–Freiburg/B.–Basel–Wien 1976, 562).

11 Justin LANG, Bernhardin von Siena, in: Lexikon für Theologie und Kirche Bd. 2, 3. Aufl. Freiburg/B. 1994, 279f.

12 Zu den erhaltenen Tafeln, die angeblich unmittelbar aus dem Gebrauch des hl. Bernhardin stammten, siehe Giuseppe MARCHINI, Un'invenzione di S. Bernardino, in: Atti del simposio internazionale cateriano-bernardiniano, a cura di Domenico MAFFEI und Paolo NARDI, Siena 17.–20.4.1980, Siena 1982, 639–642, Abb. 1f.; Iris ORIGO, Der Heilige der Toskana … , München 1989, Abb. 7; Chiara Emmanuela CAROSELLI, Origine, storia e dottrina del SS.mo Nome di Gesù nello stemma di San Bernardino da Siena, in: Forma sororum. Rivista delle Clarisse d'Italia 30 (1993) 2–11. Vgl. auch die sog. „Prozessionsstandarte" aus Fabriano, um 1420/30; Holz, 77,5 × 43 cm: Auf einer Seite der doppelseitig bemalten Tafel steht in Gold auf Schwarz das IHS in Glorie; der senkrechte Balken des „h" ist zugleich Balken eines Kruzifixes; über dem Namen Jesu ein weiteres Kruzifix. Auf der anderen Seite steht, von zwei Geißlern verehrt, frontal der hl. Franziskus, seine Wundmale weisend (vgl. Mauro MINARDI, in:

Jesu mit einem Kuß zu verehren.[13] Diese Art der Katechese schlug sich in der Ikonographie des Heiligen nieder: Neben Schilderungen seiner Predigten gibt es viele Darstellungen Bernhardins mit einer ihm attributiv beigegebenen Namen-Jesu-Tafel.[14] So zeigt ein 1463 entstandenes Tafelbild, das Sano di Pietro zugeschrieben wird (Abb. 1),[15] den asketischen Heiligen im Franziskanerhabit, von Engeln begleitet. Mit beiden Händen weist er eine rechtekkige Holztafel vor, die auf schwarzem Grund den Namen Jesu in goldenem Strahlenkranz trägt. Das I bzw. J des Namens ist in der gotischen Minuskel als Y wiedergegeben, den senkrechten Strich des klein geschriebenen Buchstabens H ergänzt ein waagerechter Balken zu einer Kreuzform; er macht das Monogramm zugleich als Kürzel erkennbar.

Dieser Brauch, Tafeln mit dem IHS-Zeichen zur Katechese einzusetzen, wurde von Franziskaner-Observanten, z.B. dem hl. Johannes von Capestrano (1386–1456),[16] in ganz Europa verbreitet,[17] so daß auch Ignatius und seine Gefährten zweifellos Kenntnis davon hatten.

War das IHS in der „Praxis pietatis" etabliert, so kann es nicht überraschen, daß auch die erste gedruckte Ausgabe der „Exercitia spiritualia" von 1548, der für die Spiritualität der Jesuiten maßgeblichen und über die Societas hinaus einflußreichen Geistlichen Übungen, den Namen Jesu im Strahlenkranz auf dem Titelblatt trug (Abb. 2).[18] Die Schlichtheit von Holzschnitt und Typographie darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich bei diesem Titelblatt um ein gestalterisches Meisterstück handelt: Rezipienten des 16. Jahrhunderts hatten zweifellos die franziskanische Andachtspraxis im Blick und verschmolzen automatisch das Kultobjekt des Namens Jesu mit dem Titel der Exercitia spiritualia, so daß der Nimbus Christi auf die empfohlenen Übungen zurückwirken konnte.

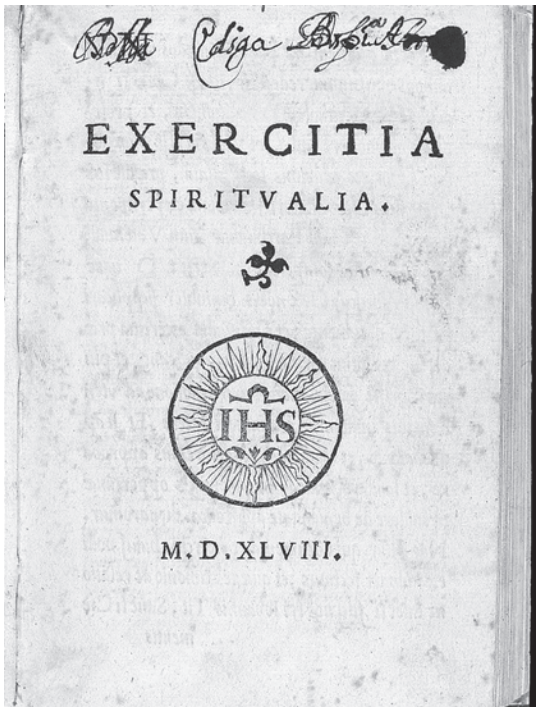


Abb. 2 Titelblatt der Exercitia spiritualia, Rom 1548, Rom, Bibliothek des Institutum Historicum Societatis Jesu

Während die frühen Exemplare des Exerzitienbüchleins nur zum Gebrauch der Exerzitienmeister, also der eigenen Patres, gedacht waren, wurden andere Publikationen von Anfang an für einen breiteren Benutzerkreis bestimmt. Auch sie trugen das Signet

Ausstellungskatalog Fioriture tardogotica nelle Marche, ed. Paolo dal Poggetto, Urbino, Palazzo Ducale, Milano 1998, 268f.). Eine reliefierte IHS-Tafel des späten 15. Jahrhunderts ist im Kloster Isenhagen (Niedersachsen) erhalten: Aus der Glorie mit dem Namen Jesu wachsen die Hände und Füße Christi (Foto: Horst Appuhn). Weitere Belege bei Dombart (wie Anm. 1).

13 Diese Kultpraxis erschien idolatrieverdächtig und führte deshalb zur Verklagung Bernhardins (Quellen bei Ephrem Longpré, S. Bernardin de Sienne et le nom de Jésus I-III, in: Archivum Franciscanum Historicum 28 [1935] 443–476; ebd. 29 [1936] 443–477; ebd. 30 [1937] 170–192; siehe auch Göttler [wie Anm. 1], 294).

14 George Kaftal, Iconography of the Saints in Tuscan Painting, Firenze 1952, 197f.; Bruno Korošak und Renato Aprile, Bernardino da Siena, in: Bibliotheca Sanctorum, Bd. 2, Roma 1962, 1294–1321; Henk W. van Os, Bernhardin von Siena, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5, Rom-Freiburg/B.-Basel-Wien 1973, 389–392; Daniel Arasse, Iconographie et évolution spirituelle: la tablette de Saint Bernardin de Sienne, in: Revue d'Histoire de la Spiritualité 50 (1974) 433–456; Mario Alberto Pavone, La circolazione dell'iconografia bernardiana in ambito meridionale nella seconda metà del '400, in: Atti Siena 1982 (wie Anm. 12) 741–752 und Vincenzo Pacelli, L'iconografia di San Bernardino dopo il Concilio di Trento, in: ebd. 665–675.

15 Piero Torriti, La Pinacoteca Nazionale di Siena: i dipinti dal XII al XV secolo, Genova 1977, 282, Nr. 238. Weitere Beispiele zum gleichen, um 1444 entstandenen Typus: ebd., 362f. (Umkreis des Vecchietta).

16 Kaspar Elm, Johannes von Capestrano, in: Lexikon für Theologie und Kirche Bd. 5, 3. Aufl. Freiburg/B. 1996, 887f.

17 Zu dessen über Franken bis nach Böhmen und Schlesien reichenden Wirkung: Ivo Hlobil, Bernardinské symboly jména ježíš v českých zemích šířené Janem Kapistránem, in: Umění 44 (1996) 223–234; Jakub Kostowski, Die Verehrung des hl. Johannes von Capestrano in Schlesien, in: Heilige und Heiligenverehrung in Schlesien, hrsg. von Joachim Köhler (Schlesische Forschungen 7), Sigmaringen 1997, 147–170.

18 Heinrich Pfeiffer, Die ersten Illustrationen zum Exerzitienbuch, in: Ignatianisch (wie Anm. 4) 120–130, bes. 122; Ausstellungskatalog München 1997 (wie Anm. 4) 314, Nr. 28.



Abb. 3 Antonio Maria Viani nach Entwurf von Friedrich Sustris, Verehrung des Namens Jesu (Der Neue Bund), 1588/89, München, St. Michael

der Gesellschaft und ließen deren öffentliches Bild mit dem Kult des Namens Jesu deckungsgleich werden. Nach dem Vorbild franziskanischer Namen-Jesu-Tafeln wurde zunehmend das Kreuz Christi in das Monogramm einbezogen;[19] die drei Kreuznägel darunter erinnern ebenfalls an den Opfertod Christi (wobei die Vorlage des gotischen Dreinageltypus offenbar auch nach dem Tridentinum maßgeblich blieb[20]). Die Nägel konnten allegorisch auf das Gelübde von Gehorsam, Armut und Keuschheit ausgelegt werden.[21] Gelegentlich stecken sie in einem Herzen.[22]

Bis zur Darstellung der Verehrung des Namens Jesu auf jesuitisch geprägten Andachtsgraphiken und Altarbildern war es nur noch ein Schritt.[23] Im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts erschienen in Antwerpener Verlagen, die über besonders fähige Kupferstecher verfügten, neu gestaltete Andachtsbilder und illustrierte Andachtsbücher für katholische Abnehmer in ganz Europa. Schon Jesuitenpatres der ersten und zweiten Ordensgeneration, etwa Petrus Canisius, dessen Briefwechsel mit dem Verleger Plantin erhalten ist,[24] nahmen direkt Einfluß auf die neuen bzw. aktualisierten Bildinhalte.

In diesem Rahmen ist eine allegorische Komposition mit dem Namen Jesu entstanden, die Johann I. Sadeler (1550-um 1600) 1586 nach Entwurf von Maarten de Vos (1532–1603) stach; Sadeler widmete das Blatt dem Jesuitengeneral Claudius Aquaviva (1581–1615).[25] Der Kupferstich zeigt die Apostel Petrus und Paulus als „pastor ovium" und „doctor gentium", die auf Postamenten kniend den Namen Jesu über Fegefeuer und Paradies erheben. Papst und Kaiser sowie weitere Vertreter der kirchlichen und weltlichen Hierarchie verehren das heilbringende Zeichen Christi. Dem gleichen Motivkreis ist ein kreisrunder Kupferstich von Philips Galle (1537–1612) gewidmet; im Zentrum steht der aus den Leidenswerkzeugen gebildete Name Jesu in Gloriole. Vertreter der geistlichen und der weltlichen Hierarchie verehren den Namen Jesu, ebenso wie Arme Seelen im Fegefeuer und Engel in den Lüften.[26]

Einer dieser beiden Kupferstiche oder ein ähnliches Blatt dürfte dem bayerischen Hofmaler Friedrich Sustris (um 1540–1599)[27] vorgelegen haben, als er etwa drei Jahre später die Aufgabe erhielt, ein Altarbild mit dem Thema des Neuen Bundes für den linken Seitenaltar der Jesuitenkirche St. Michael in München zu entwerfen (Abb. 3).[28] Das von Sustris' Schwiegersohn Antonio Maria Viani († 1629)[29] 1588/89 ausgeführte Gemälde variierte den theologischen Gehalt der Darstellung und aktualisierte die Adoranten. Christus ist in dreierlei Gestalt repräsentiert: als segnendes Jesuskind auf dem Schoß seiner

19 So schon auf einem Holzschnitt um 1500, der wohl für ein französisches Kartäuserkloster konzipiert wurde: Der Name Jesu wird von den Leidenswerkzeugen umgeben und von zwei Kartäusern verehrt. Der senkrechte Balken des „h" bildet den Kreuzstamm; Blut aus den Wunden Christi fließt in einen darunter stehenden Kelch; mit diesem Verweis auf die Eucharistie ist zugleich das Motiv des Lebensbrunnens assoziiert (W. L. Schreiber, Holzschnitte, Schrotblätter und Teigdrucke des XV. Jahrhunderts der Sammlung James C. McGuire in New York [Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts 72, hrsg. von Paul Heitz], Straßburg 1930, 9, Nr. 15).

20 Die Diskussionen um eine Rückkehr zum Viernageltypus hatten auf die Gestaltung des IHS offenbar keinen Einfluß (vgl. die Quellen zur Kreuzigungsdarstellung bei Christian Hecht, Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock, Berlin 1997, 384–391).

21 Ausstellungskatalog München 1991 (wie Anm. 6); Haub / Müller (wie Anm. 1) 12; Pfeiffer (wie Anm. 1) 14.

22 Der Herz Jesu-Kult gewann zwar erst nach der Einführung des Herz-Jesu-Festes (1755) größere Bedeutung für die sakrale Bildlichkeit; er war jedoch schon der vorjesuitischen Spiritualität, vor allem der deutschen Mystik, vertraut (Michael Hartig, Das deutsche Herz-Jesu-Bild, in: Das Münster 2 [1948] 76–99).

23 Vgl. u.a. Andor Pigler, Barockthemen, 2. Aufl., Bd. 1, Budapest 1974, 520f.

24 Sibylle Appuhn-Radtke, Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer als Maler der Katholischen Reform, Regensburg 2000, 27.

25 Kupferstich, 28,8 x 23,8 cm. Bez.: *M. de Vos figuravit.* Widmung: *Admodum R*[everen]*do in Christo Patrj, P. Claudio Aquaviva Soc*[ieta]*tis IESV Praeposito Generalj Joannes Sadeler scalptor in gram. collegij Antverpiensis D.D. 1586* (Dieuwke de Hoop Scheffer, Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II [Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts XXI, XXII], Amsterdam 1980, 128, Nr. 277; Christian Schuckman, Maarten de Vos [ebd. XLIV], Rotterdam 1996, T. 1, 239, Nr. 716; T. 2, 160, Nr. 716).

26 Durchmesser 24,8 cm. Auf dem Schwert des Kaisers bezeichnet: *PHLS GALLE INVE.* Umschrift: *O VERE AVGVSTVM SVPER OMNIA NOMEN IESV, SALVIFICVM, VIRTVSQVE DEI, ET QVO GLORIA CONSTAT. CVI CVM TERRICOLIS, ACHERVSIA REGNA, POLVSQVE PROCVMBVNT, POSITOQVE GENV REVERENTER ADORANT* (Arno Dolders, Philips Galle [The Illustrated Bartsch 56], New York 1987, 206).

27 Manfred Hock, Friedrich Sustris, Diss. phil. München 1952.

28 Literatur zur Ausstattung von St. Michael bis 1999 bei Appuhn-Radtke (wie Anm. 24) 10, Anm. 5 und 19, Anm. 10, ferner Jeffrey Chipps Smith, The Art of Salvation in Bavaria, in: The Jesuits. Cultures, Sciences and the Arts 1540–1773, hrsg. von John W. O'Malley u.a., Toronto–Buffalo–London 1999, 568–599; ders., Sensous Worship. Jesuits and the Art of the Early Catholic Reformation in Germany, Princeton, N.J. 2002, 77–101.

29 Zu Vianis Tätigkeit in St. Michael und sein Verhältnis zu Sustris: Sibylle Appuhn-Radtke, Per l'attività degli artisti italiani in Baviera: Antonio Maria Viani alla corte ducale di Monaco, in: Ausstellungskatalog I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona, Cremona, Museo Civico, 1997, 83–94.



Abb. 4 Hieronymus Wierix, Widmungsblatt an Claudius Aquaviva SJ, Brüssel, Bibliothèque Albert Ier

Mutter, in eucharistischer Gestalt in der Monstranz zu ihren Füßen und in seinem heiligsten Namen zu ihren Häupten. Unter den zeitgenössischen Adoranten sind Angehörige des Hauses Wittelsbach, die sich als Förderer der Gesellschaft Jesu verdient machten. Bei den Vertretern der geistlichen Hierarchie zur Rechten Christi kniet hinter dem Papst Ernst von Bayern, Kurfürst von Köln; zur Linken Christi erkennt man neben dem Kaiser Herzog Wilhelm V. von Bayern, Stifter von St. Michael.

Vor 1600 entstand – wohl auch auf jesuitische Initiative – ein weiterer ikonographischer Typ des Namens Jesu, der im Umfeld des Ordens bis ins 18. Jahrhundert weiterverwendet wurde. Ein ebenfalls Claudius Aquaviva gewidmeter kleinformatiger Stich von Hieronymus Wierix (1553–1619)[30] zeigt statt des Kruzifixes aus der franziskanischen Tradition einen segnenden Jesusknaben auf dem Querbalken des IHS (Abb. 4). Möglicherweise versprach der jugendlichen Salvator höhere Affekterregung und damit größere Akzeptanz als das ältere Kreuz. Es mag weiterhin eine Rolle gespielt haben, daß weit verbreitete jesuitische Andachtsbücher durch das Verhältnis von „Amor divinus" und „Anima humana" die geistliche Entwicklung der menschlichen Seele umschrieben.[31] Die göttliche Liebe ist in der Nachfolge des antiken Venustrabanten Amor ein schöner Knabe, der die menschliche Seele in Gestalt eines Mädchens begleitet, erzieht und erobert. Möglicherweise wurde der jugendliche Salvator auf dem IHS, der zugleich an die plastischen Jesuskindfiguren der Spätgotik erinnert,[32] ebenfalls als „Amor divinus" verstanden. Für eine solche Interpretation spräche auch die Umschrift auf Wierix' Kupferstich, in der die „seufzende" Seele Jesus adressiert: „O Jesu mi dulcissime spes suspirantis animae"!

Verbildlichungen des Liebesverhältnisses der menschlichen Seele zu Jesus bzw. zu dessen Namen wurden im 17. und 18. Jahrhundert in die Altar- und Deckenmalerei übernommen und vielfach variiert – Beispiele sind Legion. Man könnte etwa das um 1640/42 entstandene Altarbild im Jesuitenkolleg Saint-Michel in Fribourg, dem letzten Wohnort des Petrus Canisius, das Claude Fréchot[33] zugeschrieben wird, anführen. Hier ist die Gesellschaft Jesu selbst in Anbetung des Namens Jesu gezeigt, im Vordergrund Ignatius und Franz Xaver.[34] 1679

30 Kupferstich, 9,8 × 5,6 cm. Bez.: *Hieronymus Wierx fecit et excud.* Widmungsinschrift: *ADMODUM REVERENDO IN CHRISTO PATRI P*[ATRI] *CLAVDIO AQVAVIVA, PRAEPOSITO GENERALI SOCIETATIS IESV HIERONYMUS WIERX D.D. FACJEBAT.* (Marie MAUQUOY-HENDRICKX, Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier, Brüssel 1978, Bd. I, 64, Nr. 419, Taf. 55).

31 Früheste bekannte Belege für „Amor divinus" als Knabe: Carolus SCRIBANUS SJ, Amor divinus, Antwerpen 1615 (Titelblatt mit Jesusknaben als Fons pietatis); Herman HUGO SJ, Pia desideria, Antwerpen 1624. Für eine entsprechende Personifikation der Liebe Gottes gibt es Vorbilder in gemalten Andachtsbildern des 15. Jahrhunderts (Jeffrey HAMBURGER, Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent, Berkeley u.a. 1997, u.a. Abb. 93f.; Maria Magdalena ZUNKER, Spätmittelalterliche Nonnenmalereien aus der Abtei St. Walburg, in: Ausstellungskatalog Spiegel der Seligkeit, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2000, 97–116, 200–203, Nr. 35f.).

32 Z.B. Ausstellungskatalog Nürnberg 2000 ebd., 175–177, Nr. 11f.

33 Zu diesem noch wenig bekannten Maler: Verena VILLIGER, Pierre Wuilleret, Ausstellungskatalog Fribourg, Musée d'art et d'histoire, Wabern–Bern 1993, 32f.

34 Ausstellungskatalog München 1997 (wie Anm. 4) 538f., Nr. 203. Das Thema fand noch im 18. Jahrhundert einen Reflex in Fribourg, als 1756–1757 die Kuppel der Kirche St. Michael neu freskiert wurde: Sie zeigt die Glorie des Namens Jesu, nun von Engeln verehrt (Hans GROSSRIEDER, Das Kollegium St. Michael, Fribourg 1980, Abb. 27). Besonders originell ist folgende Formulierung des Themas: Ignatius in Verehrung des Namens Jesu bekrönt als Freiplastik den 1748 errichteten zentralen Altar der kreuzförmigen Wallfahrtskapelle auf dem Monte Bastia bei Lanzo, Piemont; über ihm schwebt der Name Jesu in der Glorie (Herbert KARNER, Jesuitische Sakralräume und ignatianische Spiritualität, in: Acta historiae artis slovenica 7 [2002] 40f., Abb. 3f.).

erhielt die Ignatiuskapelle in der Jesuitenkirche St. Franz Xaver in Luzern ein Seitenaltarblatt von Johann Georg Melchior Schmidtner (1625–1705), das Jesuitenheilige in Verehrung des Namens Jesu darstellt.[35] Ein thematisch verwandtes Altarbild des Spätbarock ist z.B. Franz Karl Palkos „Verehrung des Namens Jesu" von 1740 im Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche St. Konrad (heute altkath. Christuskirche) in Konstanz.[36] Das Monogramm mit dem stehenden Salvatorknaben ist nun der irdischen Welt entrückt und schwebt in einer Engelsglorie. Der hier deutliche Verzicht auf den vorrangig didaktischen Charakter früherer Darstellungen, die Exempla für ein bestimmtes Devotionsverhalten boten, ist zeittypisch und setzte etwa mit Baciccios Deckenfresko für Il Gesù ein (1680/81), das ebenfalls die Glorie des Namens Jesu thematisiert.

Naheliegenderweise findet sich das Motiv auch in der angewandten Emblematik des 18. Jahrhunderts: Die Hauskapelle des Dillinger Jesuitenkollegs, die auf den Namen Jesu geweiht ist, erhielt um 1738 ein Deckenfresko von Joseph Ignaz Schilling (1702–1773).[37] Während in der flachen Ovalkuppel des Chors die Verehrung des Namens Jesu durch Propheten, Apostel und Personifikationen der vier Erdteile gezeigt wird, sind die Eckzwickel vier Emblemen vorbehalten. Ihre Motti paraphrasieren den Hymnus „Jesu, dulcis memoria"[38], der zum Fest des Namens Jesu gesungen wurde; ihre Picturae greifen in verschiedenen Variationen die Form des Namens auf. Über einem Bienenkorb mit ausschwärmenden Bienen, deren Flugformation das IHS mit Kreuz und drei Nägeln abbildet (Abb. 5), liest man eine Paraphrase auf die zweite Zeile des Hymnus: „ET SUPER MEL ET OMNIA". Nichts ist süßer als der Name Jesu, nicht einmal Honig. Die fleißigen Bienen und ihr geordnetes Gemeinwesen waren schon im Mittelalter mit Beispielen christlicher, vor allem monastischer Lebensführung verglichen worden,[39] und dieses Tugendsystem war auf das neuzeitliche Jesuitenkolleg zu übertragen. Der Tanz der Bienen in Formation des Namens Jesu[40] verwies aber auf die Süße des verehrten Namens im Zentrum des Deckenfreskos zurück. Das naturwissenschaftliche Interesse mancher Patres an der Dillinger Hochschule, das sich auch in anderen emblematischen Dekora-

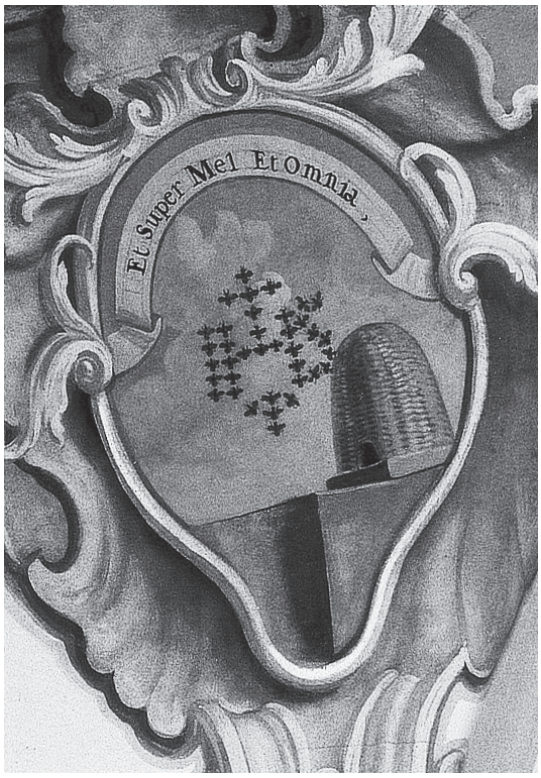


Abb. 5 Johann Ignaz Schilling, Emblem in der Hauskapelle des Jesuitenkollegs Dillingen, 1738

35 André Meyer, Jesuitenkirche Luzern, Bern 1988, 20. Zum Maler: Claudia Madel, Die Nachfolge Johann Heinrich Schönfelds mit besonderer Berücksichtigung der Maler Johann Georg Melchior Schmidtner und Johann Georg Knappich, Diss. phil. München 1987.

36 Dagmar Zimdars (u.a.), Baden-Württemberg II (Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler), München-Berlin 1997, 373f. Zum Maler: Pavel Preiss, František Karel Palko, Prag 1999.

37 Cornelia Kemp, Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen, München 1981, 182, Nr. 49. Weitere „Picturae" mit dem Namen Jesu: Au am Inn (ebd. 155, Nr. 14/3), Wörth, Landkreis Erding (ebd. 327, Nr. 242/7). Siehe auch Dieter Bitterli, Der Bilderhimmel in Hergiswald, Basel 1997, 103: *IN HOC VNO SALVS* mit dem IHS als Pictura.

38 „Et super mel et omnia / eius dulcis praesentia / nil canitur suavius / auditur nil iucundius" (Repertorium hymnologicum, hrsg. von Ulysse Chevalier, Bd. 1, Louvain 1892, Nr. 9543).

39 Zur politischen Deutung des Bienenstaats: Dietmar Peil, Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart (Münstersche Mittelalterschriften 50), München 1983, 166–301; vgl. auch Ilse Wirth, Fleiß, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IX, München 2003, 1094f.

40 Eine entsprechende Bilderfindung bietet noch ein Augsburger Kupferstich des 18. Jahrhunderts aus einer Bildserie zu den Kirchenfesten von Gottfried Bernhard Göz, der laut Aufschrift zum Fest des Namens Jesu bestimmt war (Kremsmünster, Stiftssammlungen: Andachtsbilder, Fasz. II, Nr. 1b). Der Jesusknabe mit dem Kreuz steht ähnlich wie bei Wierix auf dem Querbalken des H eines aus Bienen gebildeten IHS; ihm zu Füßen schwebt ein Bienenkorb mit flammendem Herzen, und ein aus der Glorie des Namens schlagender Blitz stürzt Satan ins Inferno.

tionen der Gebäude niederschlug,[41] mag zusätzlich zu einer Aufwertung der alten Tierallegorie geführt haben.

Wie eng das Signet auch noch kurz nach der Aufhebung des alten Ordens (1773) an die Gesellschaft gebunden war, zeigt ein Entwurf, der nicht aus den Reihen der ordenseigenen Künstler stammte und kaum mehr auf jesuitischem Auftrag beruht haben kann: Franz Anton Glonner (1750–1834)[42] aus dem bayerischen Burghausen, das eine Jesuitenniederlassung beherbergt hatte, entwarf 1774 ein monumentales Jesuitenkolleg auf dem Grundriß des IHS (Abb. 6). Wie die Projektansicht zeigt, wäre die Hauptansichtsseite des Kollegs durchaus im Rahmen des Üblichen geblieben; der Einblick in einen Ehrenhof mit zentraler Kirche sowie die Schmalseite zweier – allerdings asymmetrischer – Nebengebäude hätte dem zeitgenössischen Betrachter kein allzu ungewohntes Bild geboten. Die ikonologische Besonderheit der Bauten bestand eigentlich im Concetto, der sich lediglich vom Grundriß ablesen ließ – oder in der Schau Gottes existierte. Glonner erwies damit dem rhetorischen Prinzip jesuitischer Inventionen seine Reverenz.

Auch wenn der Burghausener Entwurf den Rahmen der Architekturphantasie nie verließ, zeigt er doch die beispiellose Karriere eines korporativen Signets, das nicht eigentlich eine Neuerfindung war, aber durch konsequente Anwendung von einem vorwiegend franziskanischen Andachtsobjekt zu einem vorwiegend jesuitischen geworden war. Zwischen der Aufhebung der alten Gesellschaft Jesu und deren Neugründung wurde der Name Jesu vorübergehend von dieser Funktion entbunden; man stellte ihn jedoch weiterhin dar, weil er parallel zum Ordenskennzeichen den Charakter eines Apotropaions erhalten hatte. Besonders in der Volkskunst des späten 18. und 19. Jahrhunderts fand er auf Amuletten und vielen Gegenständen des täglichen Lebens Verwendung.[43]

2. Maria Immaculata

Auch in einem zweiten zentralen Bereich jesuitischer Bildlichkeit ist die Gesellschaft offenbar franziskanischen Vorbildern gefolgt: in dem Bildkult um die Immaculata Conceptio.

Bekanntlich ist die spät dogmatisierte Idee von der Ausnahmestellung Marias in Bezug auf die Erbsünde jahrhundertelang kontrovers diskutiert worden. Dabei stand weniger die Sündlosigkeit der Gottesmutter selbst zur Diskussion als vielmehr die Frage, zu welchem Zeitpunkt sie von der Erbsünde und ihren Folgen befreit worden sei, ob vom Augenblick ihrer eigenen Empfängnis an oder zu einem späteren Zeitpunkt, etwa bei ihrer Geburt oder bei der Verkündigung Gabriels. Für die erste Vorstellung, die „praeservatio", votierten vor allem franziskanische Theologen; dagegen proklamierten Zisterzienser und Dominikaner die nachträgliche „sanctificatio" Marias. Die franziskanische Sicht gewann an Boden, nachdem 1471 mit Sixtus IV. (Francesco della Rovere) ein Franziskaner zum Papst gewählt worden war. In der Bulle „Cum praecelsa" etablierte Sixtus das Fest der Unbefleckten Empfängnis Marias in der gesamten katholischen Welt. Neben der neuen Festmesse von Leonardo de Nogarolis ließ der Papst eine weitere franziskanische Eigenmesse zu, das „Mariale" des Franziskaner-Observanten Bernardino de Bustis. Diese Auseinandersetzungen um die Immaculata Conceptio und die franziskanischen Erfolge ließen um 1500 einen neuen Typ von Altarbildern in der Toskana entstehen.[44] Zu Füßen Marias und Gottvaters wurden Heilige zu Adorantengruppen

41 Zur Ausstattung des ehemaligen Laborraums: Werner MEYER, Studien zur emblematischen Deckenmalerei an Beispielen aus dem Landkreis Dillingen an der Donau, in: 26. Bericht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege (1968) 151–155; Barbara BAUER, Experimentalphysik und Theologie. Die Embleme im mathematisch-physikalischen Museum zu Dillingen und die Physik P. Berthold Hausers SJ, in: Scientia Poetica 5 (2001) 35–89.

42 Fritz DEMMEL, Die Burghauser Stadtmaurermeister Franz Anton und Joseph Glonner, in: Burghauser Geschichtsblätter 48 (1995) 1–160. Zu den beiden Entwürfen Glonners und deren Vorläufern: ebd., 42f., Abb. 22, 24.

43 Diverse Beispiele bei DOMBART (wie Anm. 1), weitere bei Max TAUCH, Das Zeichen IHS, in: Volkskunst 12/4 (1989) 5–9. Eine entsprechende Verwendung des Namens Jesu schon im 15. Jahrhundert bezeugen einzelne Objekte und Textquellen: So zeigt ein um 1496 entstandenes Majolikarelief des Benedetto Buglioni an einem Haus in Pescia das IHS im Strahlenkranz mit der Umschrift „A PESTE EPIDEMIE ET INPROVIXA MORTE LIBERA NOS DOMINE" (Fiamma DOMESTICI, I della Robbia a Pistoia, Florenz 1995, 206, Taf. XCII; 288, Nr. 27). Der Bildhauer Franz Ferdinand Ertinger kam auf seiner Gesellenwanderung Ende des 17. Jahrhunderts nach Brünn und notierte dort, daß an der Stadtmauer der Name Jesu zu sehen sei: „… solchess Hat der gottselige man S. Francisci ordens Johanes Capistran dahin gemahlt Mit versprechen so lang dißer nahmen alda erhalten und veneriert werde, werd kein Feindt solche über gwältigen, anno 1643 und 45 haben die schweden solche statt belagert aber vergebens …" (zit. nach Erika TIETZE-CONRAD, Des Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger Reisebeschreibung durch Österreich und Deutschland [Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit N. F. 14], Wien–Leipzig 1907, 60).

44 Quellen bei: Sibylle APPUHN-RADTKE, Thesenschrift und Merkbild – Franziskanische Katechese in der Disputation über die Immaculata Conceptio von Giovanni Antonio Sogliani, in: Kunst des Cinquecento in der Toskana, München 1992, 219–236.

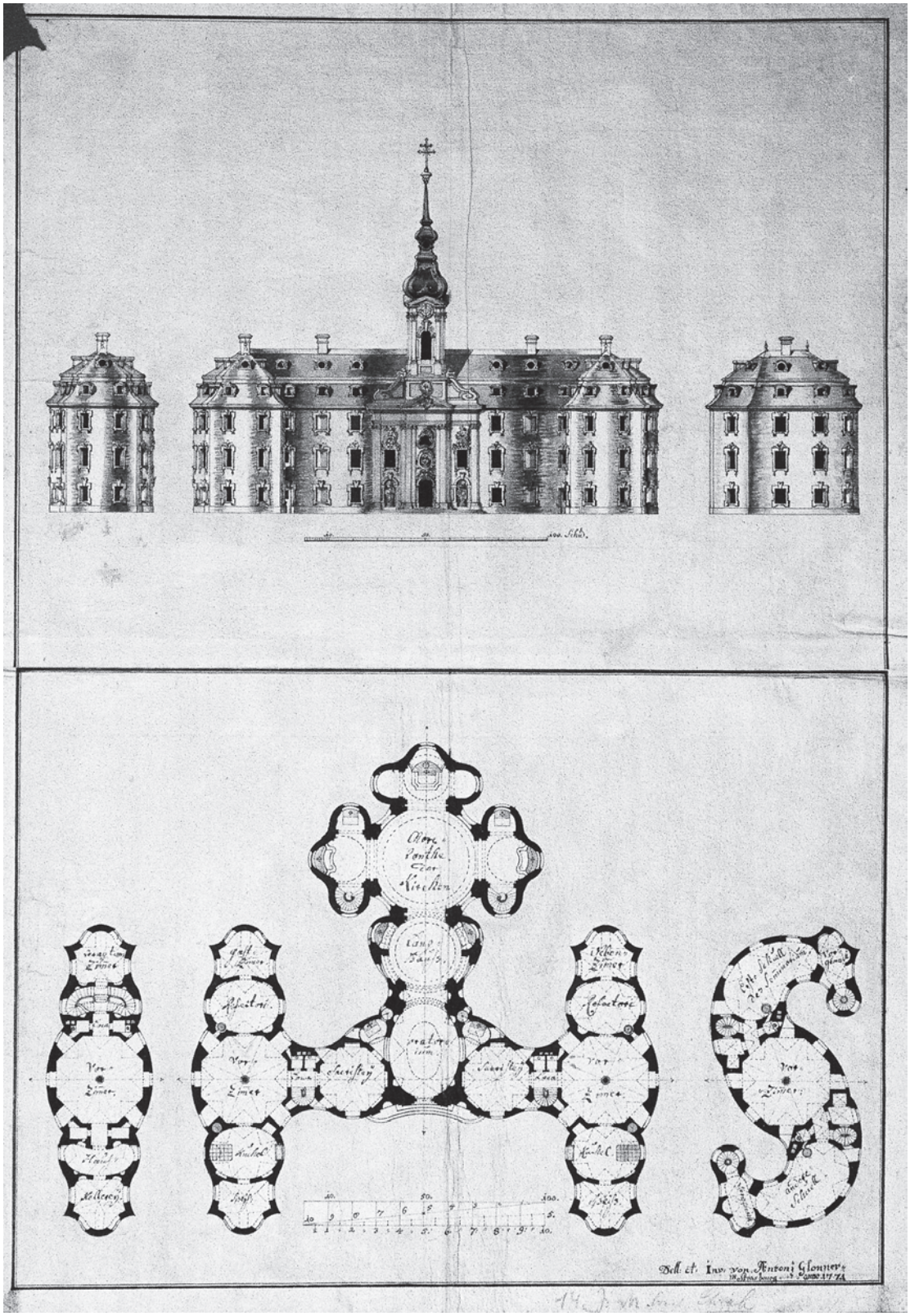


Abb. 6 Franz Anton Glonner, Entwurf für ein Jesuitenkolleg, 1774, Burghausen, Stadtarchiv

oder in Form einer Sacra Conversazione gruppiert, die mit Hilfe von Zitaten, vorzugsweise aus dem Mariale, die franziskanische Position erläuterten.
Charakteristisch für diesen Bildtyp ist Piero di Cosimos „Disputation über die Immaculata Conceptio", ein vor 1516 für die Franziskanerkirche in Fiesole geschaffenes Tafelbild.[45] Die Komposition ist horizontal unterteilt: Im Zentrum der unteren, irdischen Ebene knien die hll. Franziskus und Hieronymus auf einem Podium, das drei Kirchenlehrer, Bernhard von Clairvaux, Anselm von Canterbury und Thomas von Aquin, sowie der Kirchenvater Augustinus stehend umringen. Alle sechs Marienverehrer halten Schrifttafeln, die auf die Immaculata Conceptio Bezug nehmen; Franziskus, der in den Himmel deutet, fordert unmißverständlich: *CONCEPTIONEM VIRGINIS MARIAE CELEBREMUS*.[46] In der Himmelssphäre kniet Maria vor Gottvater, der sie mit seinem Zepter berührt. Er wiederholt damit den Gestus, durch den die Königin Esther im Alten Testament von dem Bann des Herrschers Assuerus befreit wurde; die Schrifttafel Gottvaters mit dem Zitat aus dem Buch Esther *NON ENIM PRO TE SED PRO OMNIBUS HAEC LEX CONSTITUTA EST* (Est 15,13) erläutert die typologische Parallele. So wie Esther von dem mit Todesstrafe belegten Verbot ausgenommen wurde, sich Assuerus zu nähern, so nimmt Gottvater Maria von der Sterblichkeit implizierenden Erbsünde aus. Das gleiche Zitat, das Bestandteil des „Mariale" war, findet man auch auf der 1513 für Pesaro geschaffenen Tafel des Girolamo Marchesi (um 1480–um 1549) unterhalb von Gottvater (Abb. 7)[47]. Die Interaktion von Gottvater und Maria ist hier zugunsten einer strengen Axialität der Figuren aufgegeben. Gottvater schwebt in Halbfigur mit segnend ausgebreiteten Händen oberhalb der auf Wolken stehenden Immaculata; ihre Frontaldarstellung mit demütig gefalteten Händen nimmt die zahllosen Mariendarstellungen dieses Typus (bis zur Lourdes-Madonna) vorweg. Maria wird vom hl. Anselm, der inschriftlich für das Fest der Immaculata Conceptio plädiert,[48] und von Hieronymus stehend verehrt; zwischen ihnen knien zwei weibliche Heilige, Katharina von Alexandrien und Anna, die das 1512 verstorbene Söhnchen der Stifterin, Costanzo II. Sforza, in die Mitte genommen haben. Auch wenn auf die von Piero veranschaulichte Kontrafaktur der alttestamentlichen Szene verzichtet wurde, bleibt aufgrund des Bibelzitats die typologische Beziehung Marias zu Esther erhalten.
Die Jesuiten des 16. Jahrhunderts schlossen sich der franziskanischen Interpretation der Immaculata Conceptio an und verteidigten die Ausnahmestellung Marias einerseits gegen „Häretiker", andererseits aber auch gegen Zweifler innerhalb der Katholischen Kirche. Das monumentale Werk „De Maria Virgine" des Petrus Canisius ist trotz der Differenzen, die es heraufbeschwor, ein ausdrucksvolles Zeugnis für die frühe Mariologie der Jesuiten.[49] Die Gründung von Marienbruderschaften[50] und die Einführung eines Eides auf die Immaculata Conceptio an den von Jesuiten betreuten Hochschulen und Fakultäten[51] sorgte für die weitere Popularisierung der Marienfrömmigkeit.
Die jesuitischen Aktivitäten zur Verbreitung und Verfestigung des Immaculata-Kultes wurden naheliegenderweise durch alle Bildmedien unterstützt: Ein Beispiel aus der Buchgraphik ist ein Frontispiz von Wolfgang Kilian (1581–1662)[52] nach Vorzeichnung von Matthäus Gundelach (1566–1654)[53], das für den ersten Band des „Mundus marianus"[54] bestimmt war (Abb. 8). Die ersten beiden Bände des dreibändigen Werks von Laurentius

45 Anna FORLANI TEMPESTI / Elena CAPRETTI, Piero di Cosimo, Firenze 1996, 134f., Nr. 42.

46 Diese und alle weiteren Bildinschriften bei FORLANI TEMPESTI / CAPRETTI ebd.

47 Angelo MAZZA, in: Pinacoteca di Brera, Scuola emiliana, Milano 1991, 280–282, Nr. 150.

48 *NON PUTO NEC AMATOREM VIRGINIS QUI RESPUIT CELEBRARE FESTUM SUE CONCEPTIONIS* (zitiert nach: MAZZA ebd., 280).

49 De Maria virgine incomparabili et Dei genetrice sacrosancta libri quinque …, Ingolstadt (David Sartorius) 1577. Vgl. dazu Karlheinz DIEZ, Petrus Canisius als Theologe, in: Petrus Canisius – Reformer der Kirche, hrsg. von Julius OSWALD und Peter RUMMEL, Augsburg 1996, 188 und Rita HAUB, Petrus Canisius als Schriftsteller, in: ebd., 159–161.

50 W. LAMBERT, Kongregationen, in: Marienlexikon, Bd. 3, St. Ottilien 1991, 605f.

51 Zur Geschichte konfessionell gebundener Eide siehe Klaus SCHREINER, Iuramentum religionis – Entstehung, Geschichte und Funktion des Konfessionseides der Staats- und Kirchendiener im Territorialstaat der frühen Neuzeit, in: Der Staat 24 (1985) 211–246. Zur Einführung des Eides in Wien: Rudolf KINK, Geschichte der kaiserlichen Universität Wien, Bd. 1, Teil I, Wien 1854, 381f.; zum Eid in Wien und Freiburg/B.: Dieter SPECK, Das Promotionswesen an der Universität Freiburg, in: Promotionen und Promotionswesen an deutschen Hochschulen der Frühmoderne, hrsg. von Rainer A. MÜLLER (Abhandlungen zum Studenten- und Hochschulwesen 10), Köln 2001, 55.

52 Robert ZIJLMA, Philipp Kilian to Wolfgang Kilian (Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts XVII), Amsterdam 1976, 89–205. Frontispiz: 187, Nr. 405; vielleicht auch 99, Nr. 23.

53 Ausstellungskatalog Augsburger Barock, Augsburg 1968, 107f.

54 Laurentius CHRYSOGONUS, Mundi Mariani pars prima, Maria seculum mundi archetypi seu divinitatis, Vienna 1646.



Abb. 7 Girolamo Marchesi, Madonna Immaculata, 1513, Milano, Pinacoteca di Brera



Abb. 8 Titelblatt zu Laurentius Chrysogonus SJ, Mundus Marianus, Kupferstich von Wolfgang Kilian nach Matthäus Gundelach, 1645, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek

Chrysogonus SJ (Spalato 1590–1650 Triest)[55] erschienen 1646[56]; hier sind in epischer Breite die Eigenschaften Marias und die aus ihnen begründete Verehrungswürdigkeit der Gottesmutter behandelt. Die inhaltlichen Vorgaben zur Ikonographie des Frontispizes gehen sicher auf den Autor, nicht auf den (evangelischen) Zeichner zurück, denn der Stich macht anschaulich, wie Chrysogonus dem Rezipienten die Ausnahmestellung Marias vermitteln wollte: Maria Immaculata steht auf der Erdkugel; ihr Körper ist umhüllt von den Himmelssphären. Das Haupt Marias ragt jedoch in eine zweite Sphäre, in der die Trinität ihre Krone bereithält. Auf diese Weise wird Maria eine Doppelnatur bescheinigt, die derjenigen Christi als Gott und Mensch nahekommt. Die flankierenden Personifikationen setzen Seinsformen Marias ins Bild um, die Chrysogonus im Text des ersten Bandes behandelt: Marias Existenz als „Virgo" werden mit Hilfe der Laute und des Lammes die Qualitäten „dulcedo" und „suavitas" zugeordnet; die Jungfrau Maria ist, wie es in Anspielung auf das Hohelied heißt, ein „dulce canticum".[57] Maria als „Mater" bezeichnet eine Personifikation mit den Opfertieren Taube und Schafbock;[58] der im Text genannte „character sacerdotalis" [59] Marias hat hier seine Verbildlichung gefunden. Eine solche „argute", auf Textargumente hinführende Bildlichkeit unterscheidet die jesuitischen Inventionen zur Verteidigung der Immaculata Conceptio von ihren franziskanischen Vorläufern.

Dies gilt auch für ein Ingolstädter Thesenblatt von 1663, gestochen von Bartholomäus Kilian (1630–1696) in Augsburg nach Vorzeichnung von Johann Christoph Storer (1620–1671): Acht Personifikationen von Hochschulen, die den Immaculata-Eid eingeführt hatten, deuten in den Himmel, wo sich das Mysterium der Empfängnis Christi ereignet. Gottvater nimmt die im Erdkreis stehende Maria Immaculata liebevoll bei der Hand und weist sie auf den Jesusknaben hin, der aus der Sonne hervorgeht (*Christus ut Sol*) und von Gabriel mit ehrfürchtig verhüllten Händen der Mutter entgegengetragen wird. Drei Strahlen erreichen die Brust der Madonna und bezeichnen ihre „Überschattung" durch die Trinität. Maria ist zugleich als Neue Eva und als Apokalyptisches Weib gekennzeichnet, denn sie steht mit dem Sternenkranz über ihrem Haupt auf der überwundenen Schlange, während im Hintergrund der Sündenfall mit seiner Folge für die Menschen dargestellt ist. Außerhalb des Erdkreises schwebt Michael mit der Waage des Jüngsten Gerichts als Zeuge der Erlösung: Die Waage zeigt an, daß das Kreuz Christi schwerer wiegt als der Apfel des Sündenfalls; dem Würgeengel entfällt daraufhin sein Flammenschwert. Diese narrative Allegorie kondensiert also wesentliche Fakten der Heilsgeschichte unter Betonung der Rolle Marias. Den katholischen Universitäten kam nach Meinung des jesuitischen Inventors die Aufgabe zu, diese weitgespannte Bedeutung Marias zu proklamieren.[60]

Für den allgemeinen Kultus waren naheliegenderweise nur weniger komplexe Darstellungen zu verwenden: Ein Beispiel unter vielen ist das riesige Hochaltarblatt der Jesuitenkirche in Solothurn, 1703 von Franz Carl Stauder († 1714) gemalt.[61] In

55 Carlos SOMMERVOGEL, Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Bibiographie II, Brüssel–Paris 1891, 1166.

56 Das Vorsatzblatt war nach dessen inschriftlichen Datierung offenbar schon im Jahr zuvor, 1645, fertig.

57 CHRYSOGONUS (wie Anm. 54) 191.

58 Vgl. „aries" (Ex 29, 26).

59 CHRYSOGONUS (wie Anm. 54) 99.

60 Sibylle APPUHN-RADTKE, Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians, Weißenhorn 1988, 253–255, Nr. 62.

61 Thomas ONKEN, Der Konstanzer Barockmaler Jacob Carl Stauder 1694–1756, Sigmaringen 1972, 15f.; Benno SCHUBIGER, Die Jesuitenkirche in Solothurn, Solothurn 1987, 63f., Abb. 51; APPUHN-RADTKE (wie Anm. 24) 159, Abb. 59.

dem nun längst etablierten Typus der weißgekleideten Jungfrau steht Maria Immaculata auf der von der Schlange umwundenen Sphaira, die Trinität zu ihren Häupten. Die Esther-Typologie andeutend, berührt Gottvater Maria mit dem Zepter; Michael erinnert ähnlich wie in dem oben zitierten Thesenblatt an die durch Marias Gehorsam ermöglichte Erlösung, und ein Engel hält Sternenkranz und Mondsichel des Apokalyptischen Weibes bereit. An Stelle der Universitätspersonifikationen sind Heilige versammelt, in deren Zentrum Ignatius von Loyola erscheint. Der zurückhaltende Einbau von Bildverweisen auf die mariologische Diskussion ließ die Rezeption des Altarbildes als reines Andachtsbild zu, anders als das Thesenblatt mit seiner vielschichtigen Ikonographie.

Man muß sich nun fragen, warum wichtige Gebiete der jesuitischen Ikonographie vor allem auf franziskanischen Prototypen zurückgreifen. Wie am Beispiel des Immaculata-Kultes angedeutet wurde, liegt hier keine „endogene" Bildentwicklung vor, sondern eine Übersetzung von Motiven aus der Praxis pietatis sowie spezieller theologischer Positionen ins Bild. Eine allein formale Analyse griffe daher zu kurz.

Wahrscheinlich geht die zugrundeliegende Haltung auf Ignatius selbst zurück: Einen Anlaß zur Übernahme des IHS-Zeichens kann dessen Namenspatron Ignatius von Antiochien geboten haben,[62] dessen Legende der Ordensgründer spätestens während seiner lebensentscheidenden Genesungsphase kennengelernt hat.[63] Viel später, 1566, schrieb Ignatius in einem Brief an Franz von Borgia, er habe darum gebetet, das IHS möge ihm ins Herz gedrückt werden.[64] Da er anschließend eine Andacht zu Ignatius von Antiochien abhielt, geschah dies sicherlich in Analogie zur Legende des Märtyrers.

Darüber hinaus sind aber vielfältige franziskanische Einflüsse auf den Ordensgründer bezeugt: Günter Switek hat dargelegt, daß der Ordensgründer schon durch seinen familiären Hintergrund franziskanisch geprägt war.[65] Auf dem Krankenbett las Ignatius u.a. die „Vita Christi" des Kartäusers Ludolf von Sachsen, vermutlich in der spanischen Übersetzung des Franziskaners Ambrosio de Montesino; als neues Leitbild begann Ignatius zu dieser Zeit das Leben des hl. Franziskus (auch des hl. Dominikus) zu begreifen. In Barcelona ebenso wie später in Rom wählte er einen Franziskaner zum Beichtvater, und in Paris hörte er nicht nur dominikanische, sondern auch franziskanische Theologen. Die Erfahrungen des Ordensgründers müssen also trotz gelegentlicher Kontroversen durchweg positiv gewesen sein, und so konnte Ignatius 1555 schreiben: „Zum Orden des hl. Franziskus hegen wir nicht geringe Zuneigung …"[66].

Seine Sympathie für den Mendikantenorden spiegelte sich auch in den Konstitutionen und in der Spiritualität der frühen Jesuiten: Die „Collectanea Polanci" bezeugen, daß der Generalsekretär den Auftrag bekommen hatte, ältere Ordensregeln für die Zwecke der jungen Gemeinschaft durchzusehen. Polanco exzerpierte u.a. die franziskanische „Regula non bullata" und die „Regula bullata", das Testament des Franziskus sowie auf den Franziskanerorden bezügliche päpstliche Bullen.[67] Das – den Aufgaben der Gesellschaft angepaßte – Armutsgebot ist vermutlich eine Frucht dieser Präferenz. Schließlich hat auch ein wesentlicher Aspekt jesuitischer Spiritualität franziskanische Wurzeln: Hugo Rahner erkannte, daß die „Exercitia spiritualia" zum großen Teil auf einer franziskanischen Meditationsanleitung des 14. Jahrhunderts beruhen.[68] Im 17. Jahrhundert scheinen sich Jesuiten und Kapuziner – der jüngste Reformzweig des Franziskanerordens – gelegentlich auch in der Laienkatechese ergänzt zu haben.[69] Es spricht also manches dafür, daß die ikonographischen Parallelen zwischen beiden Orden[70] nicht zufällig und nicht allein formal, sondern inhaltlich bestimmt waren.

3. Die hll. Katharina und Franz Xaver

Sind die oben gegebenen Motivbeispiele Belege für eine gelungene Akkomodation franziskanischer Iko-

62 Zu den verschiedenen Möglichkeiten der Deutung von Iñigos Namenswechsel zu Ignatius – größere Verständlichkeit des lateinischen Namens bei den Zeitgenossen oder Verehrung für den Märtyrer mit dem „feurigen" Namen, vgl. Hugo Rahner, Ignatius von Loyola als Mensch und Theologe, Freiburg/B. u.a. 1964, 31–42.

63 Zur spanischen Fassung der Legenda aurea, die Ignatius benutzt haben dürfte, siehe ebd., 39.

64 Ebd.

65 Switek (wie Anm. 4) 205f.

66 Zitiert nach: ebd., 207.

67 Ebd., 208.

68 Hugo Rahner, Die „Anwendung der Sinne" in der Betrachtungsmethode des hl. Ignatius von Loyola, in: Zeitschrift für katholische Theologie 79 (1957) 434–456.

69 „Gastpredigten" von Kapuzinern bei Jesuiten sind z.B. für München und Luzern belegt (Quellen bei G. Richard Dimler SJ, The Munich Jesuits celebrate the canonization of Borgia, in: Emblematik [wie Anm. 1] 113, und Appuhn-Radtke [wie Anm. 24] 119).

70 Vgl. hierzu auch die Ergebnisse, die Ursula König-Nordhoff im Vergleich der Ignatius- mit der Franziskus-Ikonographie erzielte (Ursula König-Nordhoff, Ignatius von Loyola. Studien

nographie, so soll im Folgenden gezeigt werden, wie eine angestammte Heilige sukzessiv durch einen ordenseigenen Heiligen ersetzt werden konnte. Die Anverwandlung der Katharinenikonographie in den Universitäten macht deutlich, wie die Jesuiten der Oberdeutschen und der Österreichischen Provinz auf ein vorgefundenes Patronat reagierten, als sie sich anschickten, das europäische Hochschulwesen zu reformieren.

Spätestens seit dem 14. Jahrhundert wurde die hl. Katharina von Alexandrien zur Patronin Hoher Schulen, insbesondere der Artistenfakultäten, gewählt. Daß eine weibliche Heilige eine rein männliche Domäne beherrschte, hatte bekanntlich den Grund im Kulminationspunkt der Katharinenlegende: Nach der Erscheinung des Erzengels Michael besiegte die Heilige heidnische Philosophen im Disput, woraufhin diese sich bekehrten.[71] Katharina konnte damit als Prototyp des erfolgreichen Rhetors und Katecheten gelten.

In eben dieser Funktion tritt Katharina auf einem Polyptychon auf, dessen Bildtafeln Hans Mielich im Auftrag Herzog Albrechts V. von Bayern für das als Universitätskirche dienende Liebfrauenmünster in Ingolstadt malte (1572 vollendet).[72] Diese Stiftung flankierte die herzoglichen Maßnahmen zur Reform der Universität Ingolstadt, die unter der Führung von Jesuiten ab 1555 zu einem Zentrum der Katholischen Reform in Bayern geworden war. Deshalb präsentiert die Mitteltafel in geöffnetem Zustand des Flügelretabels die herzogliche Familie als Adoranten der Kirchenpatronin Maria. Auf der von Chorumgang aus sichtbaren Rückseite dominiert in ebenso zentraler Position die hl. Katharina, deren legendäre Disputation sie im Kreis vieler Gelehrter zeigt. Unter diesen sind Porträts von Zeitgenossen zu identifizieren, u.a. Bildnisse von Philipp Apian und Leonhard Fuchs, die aufgrund reformatorischer Sympathien sinnfällig die heidnischen, noch zu bekehrenden Opponenten Katharinas vertreten konnten.[73] Gabriele Wimböck wies darauf hin, daß die Präsenz der Jesuiten in Ingolstadt, die 1571 die Artistenfakultät übernommen hatten, offensichtlich Einfluß auf das Bildprogramm des Retabels hatte: Seitlich der Katharinentafel steht der ostkirchliche Märtyrer Ignatius von Antiochien mit dem Namen Jesu auf seinem Herzen. Der im deutschen Raum selten dargestellte Heilige ergibt im Rahmen des Retabels nur als Namenspatron des Ignatius von Loyola und damit der Societas Jesu, einen Sinn. Die Disputatio der hl. Katharina im Beisein des Ignatius von Antiochien konnte auf fruchtbare Disputationen der Artistenfakultät unter Leitung der Jesuiten anspielen.[74]

Zwei Zeugnisse aus der Wiener Universitätsgeschichte erinnern an die gleiche Funktion Katharinas in Wien: Schon das erste Fakultätszepter der Artisten von 1401 schmückte ein silbernes Katharinenfigürchen; es wurde 1666 in das barocke Zepter übernommen.[75] Man kann also davon ausgehen, daß Katharina den Wiener Philosophen auch im 16. und 17. Jahrhundert präsidierte.[76] Entsprechend trat sie in den Randleisten von Holzschnittformularen auf, die Graduierungen ankündigten: Ein Promotionsprogramm mit einer langen Liste von Kandidaten (Abb. 9), das P. Balthasar Geraldini (Fitzgerald) SJ (1624–1678)[77] als Promotor nennt, stammt zwar erst von 1660,[78] aber der Druckstock des Formulars ist vermutlich früher entstanden: Er zeigt einen Lorbeerkranz mit dem Namen Jesu im Zenit

zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisierungskampagne um 1600, Berlin 1982, 124–126).

71 Dante BALBONI / Giovanni B. BRONZINI / Maria Vittoria BRANDI, Caterina di Alessandria, in: Bibliotheca Sanctorum, Bd. 3, Roma 1963, 954–978; Peter ASSION, Katharina von Alexandrien, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7, Rom–Freiburg/B.–Basel–Wien 1974, 289–297.

72 Gabriele WIMBÖCK, Der Ingolstädter Hochaltar von Hans Mielich, in: DIES, Der Ingolstädter Münsteraltar (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 91) München 1998, 48–157.

73 Ebd., 84 (mit älterer Literatur).

74 Ebd., 86.

75 Franz GALL, Die Insignien der Unversität Wien, Graz–Köln 1965, 18, Taf. I; Kurt MÜHLBERGER, Die Universität Wien. Kurze Blicke auf eine lange Geschichte, Wien 1996, 70f., Abb. 65. Vgl. auch das Artistenzepter der Universität Heidelberg mit hl. Katharina, um 1403 (Rainer A. MÜLLER, Geschichte der Universität. Von der mittelalterlichen Universitas zur deutschen Hochschule, München 1990, 111, Abb. 5).

76 Ein Promotionsprogramm für Absolventen der Philosophie, die 1631 an der Universität Wien graduiert wurden, zeigt oberhalb der Schutzmantelmadonna mit der kaiserlichen Familie die hl. Katharina, die eine Fahne mit dem Namen Jesu hält. Sie ist damit Bannerträgerin der Jesuitenheiligen, die jeder einen Zipfel der Fahne ergriffen haben (Friedrich POLLEROSS, Nuestro Modo de Proceder. Betrachtungen aus Anlaß der Tagung „Die Jesuiten in Wien" vom 19. bis 21. Oktober 2000, in: Frühneuzeit-Info 12 [2001] H. 1, Abb. 7; Werner TELESKO, Barocke Thesenblätter in der Sammlung von Prof. Adolf Karl Bodingbauer, Steyr, II. Teil, in: Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines 147/I [2002] 205–221, bes. 217–221).

77 Carlos SOMMERVOGEL, Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Bibliographie III, Brüssel–Paris 1892, 1342.

78 Wien, Schottenstift, Bibliothek: Kasten 37a, Bd. I, fol. 2 (Anton MAYER, Ein kleiner Nachtrag zu Wiens Buchdruckergeschichte [von 1637 bis 1740], in: Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien 48 [1915] 12, Taf. IV).



Abb. 9 Promotionsprogramm der Universität Wien, Ausgabe 1660, Wien, Schottenstift, Bibliothek

und eingesetzten Universitätspatronen, wie er ähnlich auch auf Promotionsprogrammen in Prag und Dillingen[79] aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert vorkommt; das Wiener Formular dürfte in die Zeit unmittelbar nach Übernahme der philosophischen Fakultät durch die Jesuiten, also um oder kurz nach 1623, entstanden sein. Die Heilige nimmt bei diesem Beispiel den linken unteren Zwickel ein; sie steht unter dem gerade kanonisierten hl. Ignatius, über dem der Erzdiakon Stephanus erscheint. Gegenüber sind der hl. Leopold als Stifter, unter ihm Franz Xaver und ganz unten schließlich Barbara, Patronin der Gymnasiasten,[80] eingereiht. Diese eher beiläufige Darstellung Katharinas unter den überkommenen Wiener Universitätspatronen und den ersten Heiligen der Societas Jesu wich in der folgenden Zeit einer bewußten Parallelisierung ihrer legendären Qualitäten mit der Missionstätigkeit des hl. Franz Xaver. Ziel dieser Kampagne war es offenbar, den noch jungen Heiligen durch den Vergleich mit der angestammten Universitätspatronin als akademisches Leitbild neu zu formulieren. Dennoch blieb die Heilige in Wien Patronin der Philosophischen Fakultät; an ihrem Jahrestag wurde sie weiterhin mit Predigten gefeiert,[81] und ein Promotionsprogramm von 1676 zeigt sie gleichberechtigt mit dem hl. Franz Xaver.[82]

Drei Graphiken, die an der Universität Ingolstadt zwischen 1668 und 1670 Verwendung fanden, scheinen hingegen einen Schritt weiter zu gehen: Das Thesenblatt des Johann Adrian Kray aus Landshut, der 1668 unter dem Präsidium von P. Ferdinand Visler SJ 30 Lehrsätze aus der Physik verteidigte, wählte das Katharinengrab am Sinai als Ausgangspunkt einer vielteiligen Allegorie über den Ursprung der wahren Wissenschaft.[83] Am Gipfel des Berges ist ein Grab ausgehoben, in dem Engel den enthaupteten Leichnam der Heiligen bestatten. Unterhalb davon entspringen Quellen, die sich in einem von Personifikationen der Artes umgebenen Springbrunnen sammeln. Dem als Pilger am Katharinenberg ruhenden hl. Franz Xaver wird Wasser aus diesem „Fons scientiarum" gereicht; alle übrigen Besucher des Berges, etwa das bayerische Kurfürstenpaar auf den Triumphwagen zur Linken oder der hl. Thomas von Aquin rechts oben, erreichen nur einzelne Strahlen aus diesem Brunnen. Als Quintessenz darf festgehalten werden, daß allein Franz Xaver würdig ist, direkt an Katharinas Philosophie teilzuhaben.

Auf einem 1669 erstmals benutzten Promotionsprogramm aus derselben Universität (Abb. 10)[84] ist die Parallelisierung beider Heiligen ein Stück weiter fortgeschritten. Das Zentrum einer klappsymmetrischen Komposition nimmt das „Haus der Weisheit" ein. Katharina und Franz Xaver führen zu beiden Seiten ihre jeweiligen Schützlinge herbei. Katharina

79 Zu Dillingen: Sibylle Appuhn-Radtke, Speculum Pietatis – Persuasio Benefactoris. Zur Ikonographie illustrierter Einblattdrucke an der Universität Dillingen, in: Die Universität Dillingen und ihre Nachfolger. Festschrift zum 450jährigen Gründungsjubiläum, hrsg. von Rolf Kiessling und Rudolf Poppa (Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen 100 [1999]) 559–566, bes. Abb. 3. Zu Prag: Dorothy Alexander und Walter L. Strauss, The German Single-Leaf Woodcut 1600–1700, Bd. 2, New York 1977, 732.

80 Ulrike Knall-Brskowsky, Andrea Pozzos Ausstattung der Jesuitenkirche in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 40 (1987) 165, Anm. 32.

81 Eine Sammlung solcher Predigten aus dem 18. Jahrhundert, die aus der Offizin von Joseph Kurzböck stammen, ist in der Bayerischen Staatsbibliothek München erhalten (2 Hom. 443). Als Vorsatzblatt diente in mehreren Ausgaben ein immer wieder aufgestochener „Triumph der hl. Katharina" nach Entwurf von Andrea Pozzo. Zu diesem siehe Werner Telesko, Meisterwerke europäischer Druckgraphik (Katalog der Graphischen Sammlung des Nordico-Museum der Stadt Linz XI), Linz/D. 1999, 138f., Nr. 64.

82 Arthur Goldmann, Geschichte der Universität 1529–1740, in: Geschichte der Stadt Wien, hrsg. vom Altertumsvereine Wien, Wien 1918, bei 166 (freundlicher Hinweis von HR Dr. Kurt Mühlberger, Wien).

83 Appuhn-Radtke (wie Anm. 24) 315f., Nr. D 14.

84 Ebd. 318f., Nr. D 16.



Abb. 10 Promotionsprogramm der Universität Ingolstadt, 1669
Kupferstich von Matthäus Küsel nach Johann Christoph Storer, Ingolstadt, Stadtarchiv

zur Linken schreitet an der Spitze einer Menge von antiken Philosophen, Franz Xaver weist Asiaten auf Sapientia hin. Das Verhältnis der Heiligen ist hier völlig ausgewogen.

Im Jahr darauf, 1670, wurde in Ingolstadt ein Thesenblatt verwendet, das nun allein die Verdienste Franz Xavers preist.[85] Ein Säulenpaar vom Typ der Trajanssäule, das die Säulen des Herkules und die expansorische Devise Kaiser Karls V., *PLUS ULTRA*[86], in Erinnerung rufen soll, rahmt einen himmlischen Triumph des Heiligen über einer von Europäern und Asiaten getragenen Weltkarte. Die Säulen exemplifizieren auf kleinen Bildszenen die auf Missionierung und damit ebenfalls auf Expansion ausgerichtete Vita Franz Xavers. Eine Szene auf der rechten Säule zeigt den siegreichen Heiligen in einer Disputation mit japanischen Priestern (*Coram Bungi Rege Bonzios disputando vincit*). Diese Szene konnte den Missionar geeignet erscheinen lassen, Katharina als Gelehrtenpatronin zu ersetzen und den Jesuitenzöglingen ein adäquates Vorbild vor Augen zu stellen.

Die Ablösung der traditionellen Patronin der Philosophie durch den ordenseigenen Heiligen erfolgte in Ingolstadt offenbar in drei Schritten: Im ersten wurde Katharina adaptiert, im zweiten wurde ihr Franz Xaver beigesellt, dessen Disputation mit den chinesischen Priestern als moderne Parallele zum legendären Philosophendisput der Königstochter verstanden werden konnte. Im dritten Schritt übernahm Franz Xaver die Rolle der Heiligen als Patronin der Philosophie. Die Innovation klinkte sich nahtlos in die ältere Tradition ein.

Als Gesamtergebnis ist festzuhalten, daß die angesprochenen Motivkreise jesuitischer Ikonographie nicht ex ovo entstanden sind. Sie griffen auf ältere Motive und Modelle zurück, vor allem auf Motive aus der franziskanischen Bildtradition. Diese wurden je nach Erfordernis bereichert oder durch andere, im gleichen Kontext passender erscheinende Bildinhalte ersetzt. Auch an wenigen Beispielen wird faßbar, inwiefern jesuitische Ikonographie sich von ihrer Ausgangsbasis abhob: durch deutlich reflektierte, didaktisch wirksame Bildinhalte, die von der methodischen Schulung ihrer Inventoren zeugen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Siena, Pinacoteca.
Abb. 2: Institutum Historicum S.J.
Abb. 3: Schnell & Steiner, Regensburg
Abb. 4: Brüssel, Bibliothèque Albert I^{er}
Abb. 5: Archiv des Autors
Abb. 6: Burghausen, Stadtarchiv
Abb. 7: Milano, Pinacoteca di Brera
Abb. 8: Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek
Abb. 9: Reproduktion nach Mayer 1915 (wie Anm. 73)
Abb. 10: Ingolstadt, Stadtarchiv

85 Appuhn-Radtke (wie Anm. 60) 262–264, Nr. 65.

86 Noch immer grundlegend: Earl Rosenthal, PLUS ULTRA, NON PLUS ULTRA, and the Columnar Device of Emperor Charles V., in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 34 (1971) 204–228 und ders., The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V. at the Court of Burgundy in Flanders in 1516, in: ebd. 36 (1973) 198–230.

Markus Hundemer

ARGUMENTATIVE BILDER UND BILDLICHE ARGUMENTATION: JESUITISCHE RHETORIK UND BAROCKE DECKENMALEREI

EXORDIUM

Im Sommer des Jahres 2000 plakatierte die Deutsche Städte-Medien GmbH in einer Werbeaktion in eigener Sache unter anderen dieses Großplakat in den Münchner Straßen. (Abb. 1) Darauf zu sehen war ein Babygesicht mit zu Schlitzen geschlossenen Augen und geöffnetem Mund. Auf größerer Entfernung schien das Baby ein dünnes Chinesenbärtchen auf der Oberlippe zu tragen. Aus der Nähe entpuppte sich das Bärtchen jedoch als Textzeile: „Was auf Plakaten steht, fällt auf".

In Wirklichkeit ist es jedoch hier eben gerade nicht der Text, der besonders auffällt, sondern rhetorisch ausgedrückt der katachrestische Modus der metaphorischen Darstellung. Das heißt, daß hier eine bildliche Übertragung analoger Eigenschaften im Geist des Betrachters ausgelöst werden soll – eine Übertragung, die aus eigentlich weit auseinanderliegenden Dingen gefunden werden muß. Die visuelle Erkenntnis „Chinesenbärtchen im Babygesicht" wird von der Erfahrung sofort als unmöglich verworfen und zwingt gewissermaßen zu erneuter Vergewisserung – bis sich das vermeintliche Barthaar als Textzeile sozusagen enttarnt. Trotz der durchaus scharfsinnigen, witzigen Vortragsweise nimmt man dann mehr oder weniger bewußt die etwas bemühte Erkenntnis mit, daß so auffällig wie das Chinesenbärtchen an Babys Oberlippe auch andere Werbung auf Großplakaten sei.

Wenn hier über „Argumentative Bilder und bildliche Argumentation" im Zusammenhang mit jesuitischer Rhetorik und barocker Deckenmalerei gesprochen werden soll, werden Sie sich fragen und die Antwort wohl auch schon ahnen, warum dieser Beitrag dann mit einem zeitgenössischen Bildbeispiel beginnt? Damit soll gezeigt werden, daß die im folgenden dargelegten Prinzipien einer Erkenntnisführung über die Sinne weder von der Gesellschaft Jesu erfunden wurden, noch mit ihrer Aufhebung im 18. Jahrhundert endeten. Auch soll damit das eventuelle Mißverständnis ausgeräumt werden, über den Umweg der von den Jesuiten gelehrten rhetorischen Bildtheorie und Bildpraxis erneut so etwas wie einen „Jesuitenstil" behaupten zu wollen.

Wie das Beispiel zeigt, funktionieren die Mechanismen einer Erkenntnisführung über die Sinne offensichtlich ganz unabhängig von der Gesellschaft Jesu und auch noch im Jahr 2000, was nahelegt, daß es sich bei dieser Präferenz des Bildlichen und Visuellen um ein Phänomen der spezifisch menschlichen Erkenntnisleistung handelt.



Abb. 1 Großwerbeplakat der Deutschen Städte-Medien GmbH, München 2000

NARRATIO

Zur humanistischen Erkenntnistheorie und jesuitischen Bildmeditation

Die herausragende Rolle, welche die sinnliche Wahrnehmung, speziell die durch die Augen vermittelte Wahrnehmung im Erkenntnisprozeß des Menschen spiele, hatte schließlich schon Aristoteles zu Beginn seiner „Grundlegung der Metaphysik" betont: *Der Grund ist, daß diese Sinneswahrnehmung uns am meisten Kenntnisse vermittelt und viele Eigentümlichkeiten der Dinge offenbart.*[1]

Es kann hier nun nicht die aristotelische Metaphysik und topische Theorie, noch seine Rhetoriklehre auf ihrem Weg durch die Jahrtausende dargelegt werden, die prägend für die Entwicklung der frühhumanistischen Erkenntnistheorie war, und wie sie in den Schriften Nikolaus Cusanus' und Rudolph Agricolas sich im Laufe des 15. Jahrhunderts zu einer rhetorisch geprägten Theorie der sinnlichen Erkenntnis wandelte. Und erst in diesem Zusammenhang wird verständlich, wieso denn Alberti bereits um 1435 die Rhetorik zur methodischen Grundlage seines kunsttheoretischen Werkes „De pictura" machen konnte.[2]

Dies geschah auf der Grundlage der Vorstellung einer ausschließlich sinnlich erfaßbaren Welt; eine Welt, deren Dinge als Gedankenbilder im Geist des Menschen vor-verbal erkannt werden, bevor Sie als einzelne Dinge mit einem Namen benannt werden können. Bildliches und in Gedankenbildern festgehaltenes war nach der humanistischen Theorie der sinnlichen Erkenntnis – der „cognitio sensitiva" wie sie Cusanus nannte – also der erste und unmittelbarste Zugang des Menschen zur Welt, prägte seine Auffassung von der Welt und damit sein gesamtes Menschsein.[3] Aus dieser Auffassung heraus war es folgerichtig nur ein kleiner Schritt, zu versuchen, die im Geist festgehaltenen Gedankenbilder und Vorstellungen des Menschen in wirklich „dargestellten" Bildern – etwa der Malerei – wiederzugeben. So wurde es möglich, auch komplexe gedankliche Inhalte auf einer vorsprachlichen Ebene unmittelbar und auf menschlich angemessenste Weise in die Seele eines Rezipienten eindringen zu lassen. Schaute er das Bild nur an, war es bereits in seinem Geist, wurde so mehr oder weniger Teil seiner Erkenntnis von „Welt" und erlangte so die Macht, auch ethisch zu formen – oder bei rhetorisch angelegter Bildstruktur die Herzen der Betrachter zu erfreuen, ihren Verstand zu belehren und ihre Seelen zu bewegen.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts referierte dies Leonardo da Vinci im § 23 seines „Trattato della pittura": *Eine Malerei stellt dir im Nu ihren Inhalt in die Sehkraft hinein, und zwar durch das gleiche Mittel durch welches das Eindrucksvermögen auch die wirklichen Dinge empfängt.*[4] Die bildlich-sinnliche Erkenntnis des Menschen funktionierte für Leonardo ganz selbstverständlich also genauso gut über gemalte „Bilder", wie über das Sehen der „wirklichen" Dinge der Welt.

Diese, auf Aristoteles zurückzuführenden humanistischen Lehren einer sinnlich-bildlichen Findung von Welt und der rhetorischen Lehre vom *Vermögen, bei jedem Gegenstand das möglicherweise Glaubenerweckende zu erkennen*[5], waren also Standard als der Student Jerónimo Nadal (1507–1580) seinen Kommilitonen Ignatius von Loyola (1491–1556)

1 Aristoteles, Einführungsschriften: Metaphysik (eingeleitet und neu übertragen von Olof Gigon) Zürich 1961, 170. Hierzu und allgemein zur Thematik „sinnliche Erkenntnis" sowie „Kunst und Rhetorik": Markus Hundemer, Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock (Studien zur christlichen Kunst 1) Regensburg 1997, 104. Hierzu: Werner Telesko, Barocke Kunst und Rhetorik. Beobachtungen zu einem methodischen Schwerpunkt der jüngeren Kunstwissenschaft anhand einiger Neuerscheinungen, in: Frühneuzeit-Info 10 (1999) H. 1/2, 294–301. Zu ergänzen ist: Magda Vasilov, Rhetoric and fragments of a high baroque art theory, in: Marsyas. Studies in the history of art 20 (1980) 17–29.

2 Nikolaus von Kues, Philosophisch-Theologische Schriften. Lateinisch-deutsche Studienausgabe 1–3, hrsg. und eingeleitet von L. Gabriel, Wien 1964–1967; Rudolph Agricola, De inventione dialectica libri tres. Drei Bücher über die Inventio dialectica, hrsg., übersetzt und kommentiert von Lothar Mundt, Tübingen 1992; Leon Battista Alberti, De Pictura II, in: Cecil Grayson (Hrsg.), Opere volgari, Bd. 3, Bari 1973.

3 Kues ebd. „Kompendium", 717; hierzu Hundemer (wie Anm. 1) 115. Cusanus' Argumentation zum Vorrang der „sinnlichen Erkenntnis" findet sich auch bei Kardinal Gabriele Paleotti, Discorso intorno alle imagine sacre e profane, Bologna 1582, in: Paola Barocchi (Ed.), Trattati d'arte del quinquecento. Fra Manierismo e Controriforma Bd. 2, Bari 1961, lib. 1, cap. 4. Vgl. die lateinische, in Ingolstadt gedruckte Ausgabe aus dem Jahr 1594: Gabriele Paleotti, De imaginibus sacris, et profanis illustris, Ingolstadt 1594, lib. 1, cap. 4, 19f.; hierzu: Sabine M. Schneider, Bayerisch-römisches Siegeszeichen, in: Reinhold Baumstark (Hrsg.), Katalog: Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, Bayerisches Nationalmuseum, München 1997, 173f.

4 Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura (übersetzt von Heinrich Ludwig), in: Wiener Quellenschriften. Zur Kunsttechnik und Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Wien 1882 (Neudruck 1970) § 23; hierzu Hundemer (wie Anm. 1) 110.

5 Aristoteles, Rhetorik (übersetzt und erläutert von Franz G. Sieveke) München 1980, 1455b, 12.



Abb. 2 Verkündigung an Maria, aus: Jerónimo Nadal SJ, erste Seite der „Adnotationes et Meditationes in Evangelia", Antwerpen 1594

an der Universität Paris kennenlernte. Nach seinem Ordensbeitritt 1545 von Ignatius selbst in Rom ausgebildet, suchte er die spirituellen Grundlagen des Ordens und speziell die des Ignatius zu verbreiten. Sein Hauptwerk war ein Buch zur ignatianischen Bildmeditation des Evangeliums, welches allerdings erst nach seinem Tode 1593 in Antwerpen mit 153 großformatigen Kupferstichen erschien.[6] Als Beispiel sei die erste Seite mit dem Bild und der Sehanleitung zum Thema „Verkündigung an Maria" vorgestellt, wobei die einzelnen im Geist weiterzuentwickelnden „Gedankenbilder" mit Buchstaben gekennzeichnet und unten kurz aufgezählt sind (Abb. 2). Hinzu kam noch ein getrennt gebundener Textband mit Erläuterungen. Die Praxis der geistigen Bildübung, wie sie sich aus der Exerzitienlehre des Ignatius entwickelt hatte, fand hier eine Form, die selbst für des Latein unkundige Laien biblische Unterweisung und religiöse Bestärkung im privaten ermöglichte. Diese Bildsammlungen zur ignatianischen Meditation fanden in der Folge in vielen Auflagen und Sprachen weite Verbreitung und wurden sogar in einer chinesischen Variante gedruckt. Die hier gezeigte Seite stammt aus dem Exemplar Kurfürst Maximilians I. von Bayern.[7]

Daß sich der Orden durchaus auch neueste Technik bei der Bildmeditation zu nutzen machte zeigt eine Darstellung aus Athanasius Kirchers SJ „Ars magna lucis et umbrae" aus dem Jahr 1646, wo gezeigt wird, wie man mit der „laterna magica" die Personifikation – also eine rhetorische Bildfigur – des ansonsten bildlich nicht darstellbaren Todes auf eine Wand projieziert.[8] Auch auf diesem Blatt findet im übrigen das Verfahren Anwendung, einzelne, vom Betrachter besonders zu unterscheidende Bildteile bzw. damit gemeinte Gedankenfiguren durch Buchstaben gesondert zu kennzeichnen (Abb. 3).

Die den Jesuiten rasch zugewachsene Aufgabe der Ausbildung und Erziehung in den Universitäten und Schulen erforderte die Entwicklung entsprechend praktikabler und effizienter Ausbildungspläne, aber erst nach großen Anstrengungen wurde der Orden zu der Bildungsmacht, als die wir die Jesuiten im historischen Rückblick so selbstverständlich halten. Es ist aus Zeitgründen ausgeschlossen, hier nun den Weg dieses Aufstieges nachzeichnen zu wollen, aber wenigstens erwähnt sei, daß eine Grundlage in der Erkenntnis lag, daß es das humanistische Bildungswesen gewesen war, das der Reformation ihre Schlag- und Wirkungskraft gegeben hatte. Jeder Jesuit hatte von daher gelernter „Humanist" zu sein – und dazu gehörte eine perfekte Kenntnis und sichere Anwendung der „ars rhetorica". Wilfried Barner stellte hierzu in seiner grundlegenden Studie zur Barockrhetorik fest: „(…) denn keine andere Bildungsmacht des 17. Jahrhunderts hat sich so sehr darauf verstanden, die humanistisch-rhetorische Tradition zu instrumentalisieren und den eigenen Zwecken dienstbar zu machen".[9] Das wichtigste Lehrbuch des Ordens war ab 1562 das Werk „De arte rhetorica libri tres" des portugiesi-

6 Jerónimo Nadal SJ, Adnotationes et Meditationes in Evangelia und Evangeliae Historiae Imagines, Antwerpen 1593 und 1594; hierzu Gunther Wenz, Kat.-Nr. 164, in: Baumstark (wie Anm. 3) 497–499; Paul Rheinbay, Biblische Bilder für den inneren Weg. Das Betrachtungsbuch des Ignatius-Gefährten Hieronymus Nadal (1507–1580) Egelsbach u.a. 1995.

7 Zur Praxis der geistlichen Übungen anhand von Bildern am Münchner Hof der Zeit zuletzt Baumstark, Kat.-Nr. 129: Passionsaltar der Herzogin Renata von Bayern, in: Baumstark ebd., 437–444.

8 Athanasius Kircher, Ars magna lucis et umbrae, In decem Libros digesta, quibus Admirandae lucis et umbrae in mundo, Romae 1646.

9 Wilfried Barner, Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970, 354; hierzu Barbara Bauer, Jesuitische „ars rhetorica" im Zeitalter der Glaubenskämpfe (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 18) Frankfurt/M. u.a. 1986.

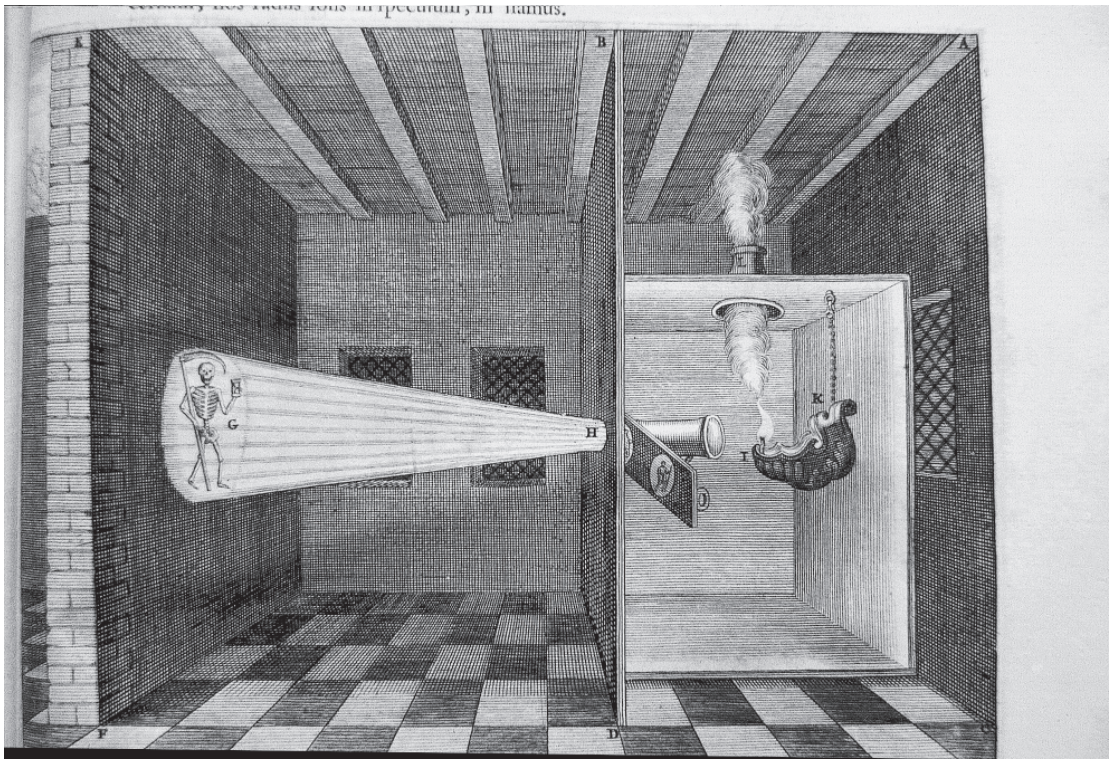


Abb. 3 „Laterna magica“, aus: Athanasius Kircher SJ, Ars magna lucis et umbrae in Mundo, Romae 1646

schen Jesuiten Cyprianus Soarez und spätestens zu Beginn des 17. Jahrhunderts waren die rhetorischen Ausbildungsgänge an Gymnasien und Universitäten so effizient und methodisch ausgereift, daß selbst am Ende des Jahrhunderts im Jahr 1693 ein protestantischer Autor noch die Methodik bewunderte, mit deren Hilfe *die Herren Jesuiten in ihren Schulen so leicht und glücklich fortkommen.*[10]

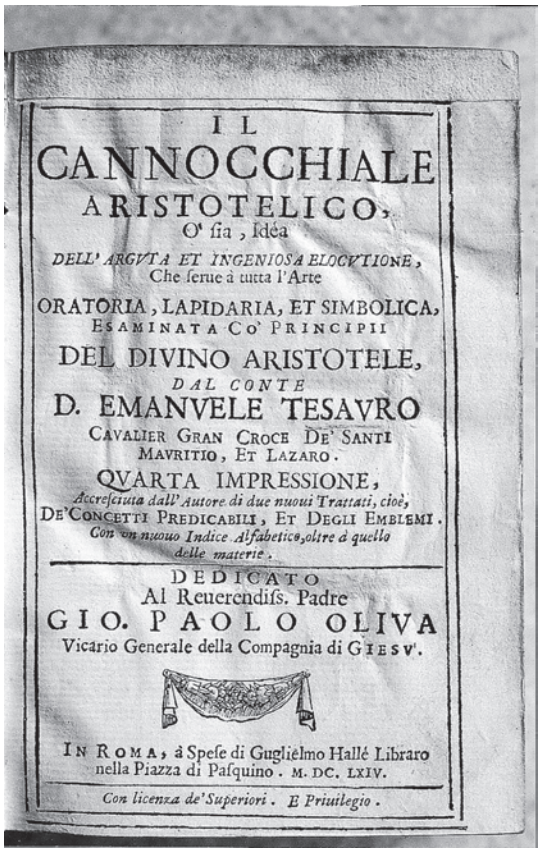
Zur rhetorischen Bildtheorie und scharfsinnigen Bildlichkeit

Auch die Entwicklung des jesuitischen Theaterspiels mit Musik und Tanz, seiner Erregung des Pathos wie der Erweckung des Ethos sind ohne die Kenntnis der Entwicklung einer ganz spezifischen Bildtheorie nicht zu verstehen: eine Theorie, welche die scharfsinnigen Bilder als die wirkmächtigsten beschrieb und zugleich methodisch lehrte, wie man solche geistreichen Bildideen findet und in angemessener Weise anwendet. Die wichtigsten Autoren der „argutia-argutezza“-Lehre waren eben Jesuiten und ihr Erfolg lenkte für gut 100 Jahre die Bahnen der Bildlichkeit, sei es beim Theater, bei ephemeren Triumphbauten oder in der Baugestalt und Ausgestaltung von Kirchen und Schloßbauten.

Einige der so nachhaltig wirksamen Schriften und ihre Autoren seien hier wenigstens kurz erwähnt. Dem, vom italienischen Jesuiten Matteo Pellegrini 1639 veröffentlichen Traktat zur „acutezze“ und dem Werk des spanischen Jesuiten Baltasar Gracian zur „agudeza“ aus dem Jahr 1648 folgte 1649 der Kölner Jesuit Jakob Masen mit seinem Werk „Ars nova argutiarum“. Schon im Jahr darauf legte Masen mit seinem großen Lehrbuch zu den rhetorisch-scharfsinnigen Sinn-Bildern nach, dem „Speculum imaginum veritatis occultae“, dem „Spiegel von Bildern verborgener Wahrheit“.[11] Zum wichtigsten Lehrbuch der neuen Bildlichkeit wurde aber die Schrift „Il cannochiale aristotelico“ (Das aristotelische Fernrohr) des Italieners Emanuele Tesauro aus dem Jahre 1654. Tesauro war Jesuit, trat aber –

10 Cyprianus Soarez, De arte rhetorica libri tres. Ex Aristotele, Cicerone & Quintiliano praecipue deprompti, Coloniae 1577. Das Zitat stammt aus: Wohlgemeintes (…) und Gründliches Bedenken (…), Augustae Vindelicorum 1693, 3; zitiert nach Barner ebd., 321f.

11 Matteo Pellegrini, Delle Acutezze, che altrimenti Spiriti, Vivezze e Concetti, volgarmente si appelano, Genova 1639; Baltasar Gracián, Agudeza y arte de ingenio … (Erstausgabe 1642), in: Correa Calderón (Hrsg.), Obras completas, Madrid 1944; Jacob Masen, Ars nova argutiarum Eruditea & honestae recreationis (…), Coloniae Agrippinae 1649; Jacob Masen, Speculum imaginum veritatis occultae exhibiens Symbola, Emblemata, Hieroglyphica, Aenigmata (…), Coloniae Agrippinae 1650. Zu diesen Werken und dem Einfluß Tesauros siehe Hundemer (wie Anm. 1) 135–146: Die scharfsinnigen Bilder: *imago figurata* und *argutezza simbolica*.



IL
CANNOCCHIALE
ARISTOTELICO,
O' sia, Idea
DELL' ARGVTA ET INGENIOSA ELOCVTIONE,
Che serue à tutta l'Arte
ORATORIA, LAPIDARIA, ET SIMBOLICA,
ESAMINATA CO' PRINCIPII
DEL DIVINO ARISTOTELE,
DAL CONTE
D. EMANVELE TESAVRO
CAVALIER GRAN CROCE DE' SANTI
MAVRITIO, ET LAZARO.
QVARTA IMPRESSIONE,
Accresciuta dall'Autore di due nuoui Trattati, cioè,
DE' CONCETTI PREDICABILI, ET DEGLI EMBLEMI.
Con vn nuouo Indice Alfabetico, oltre à quello
delle materie.
DEDICATO
Al Reuerendiss. Padre
GIO. PAOLO OLIVA
Vicario Generale della Compagnia di GIESV'.
IN ROMA, à Spese di Guglielmo Hallé Libraro
nella Piazza di Pasquino. M. DC. LXIV.
Con licenza de' Superiori. E Priuilegio.

Abb. 4 Titelblatt mit Widmung an den Ordensgeneral Giovanni Paolo Oliva, aus: Emanuele Tesauro, Il Cannochiale aristotelico, Rom 1664



Abb. 5 Titelkupfer zu Emanuele Tesauro, Il Cannochiale aristotelico, Torino 1670

wohl aus politisch-diplomatischer Rücksichtnahme und mit Einverständnis der Oberen – aus dem Jesuitenorden aus, um Beichtvater am savyoischen Hofe zu Turin bleiben zu können. Als Beispiel der zahlreichen Ausgaben und Auflagen des „Cannochiale", sei die, mit ausdrücklicher Widmung an den Ordensgeneral Oliva 1664 publizierte römische Ausgabe gezeigt.[12] (Abb. 4) Blättert man übrigens im abgebildeten Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek weiter, so findet sich verso des Titelblattes ein Exlibris des bayerischen Augustineremiten Gelasius Hieber aus der Mitte des 18. Jahrhunderts aufgeklebt, ein Beweis für die Langzeit- und Breitenwirkung des Werkes.

Blättert man weiter, findet man in den meisten Ausgaben des „Cannochiale" ein Kupferstichportrait des Autors und noch weiter den Titelkupfer, der programmatisch im Bild den Inhalt des Werkes zusammenzufassen sucht (Abb. 5). Jedoch erst in der Turiner Ausgabe aus dem Jahr 1670 wurde der, sicher von Tesauro selbst erdachte Titelkupfer dann in künstlerisch besserer Qualität umgesetzt: Zu sehen ist rechts die rhetorische Sinnfigur oder Personifikation der „Pictura" (der Malerei) und links die der „Poesis" (der Dichtkunst).[13] Ihr wird von Aristoteles ein Fernrohr vor Augen gehalten, mit dem sie zur Sonne blickt, auf der eindeutig Flecken zu erkennen sind. Der tief- und scharfsinnig, in metaphorisch übertragenem Sinn zu verstehende Inhalt dieses Bildes kann nun hier nicht in voller Breite dargelegt werden; aber gemeint ist, daß die aristotelische Metaphernlehre, wie sie in der Schrift „Rhetorica" dargelegt wird, metaphorisch ausgedrückt ein scharf- und weitsichtiges Instrument ist – eben ein aristotelisches Fernrohr – mit dem man zuvor unvorstellbares vor-Augen-führen und erkennen kann, so wie die durch den Ingolstädter Jesuiten Christoph Scheiner mit Hilfe des Fernrohrs 1612 entdeckten Sonnenflecken.[14]

12 Emanuele Tesauro, Il Cannocchiale aristotelico o sive Idea dell'arguta ed ingeniosa elocutione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica, Romae 1664.

13 Emanuele Tesauro, Il Cannocchiale aristotelico o sive Idea dell'arguta ed ingeniosa elocutione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica, Augusta Taurinorum 1670 (Nachdruck hrsg. und eingeleitet von August Buck, Bad Homburg–Berlin–Zürich 1968).

14 Der Titelkupfer des „Cannochiale" wurde schon verschiedentlich interpretiert, etwa bei Hermann Bauer, Barock. Kunst

Hier den Beweis zu führen, daß und wie all diese von den Jesuiten gelehrten und verbreiteten Auffassungen einer mit scharfsinnigen Bildern arbeitenden Rhetorik tatsächlich Einfluß auf die Praxis der barocken Deckenmalerei hatten, stellt sich heute leider alles andere als einfach dar. Zur Verdeutlichung der prägenden Wirkung dieser Lehren und da Kenntnisse der Methoden und Mittel der Rhetorik – da nicht mehr gelehrt – auch nicht mehr vorausgesetzt werden können, müßte hier zunächst einmal der spezifisch jesuitische Rhetorikkurs der Zeit nachgeholt werden; ein Unterfangen, das angesichts seiner in der Regel mehrjährigen Dauer hier und heute nicht durchführbar ist. Weiter müßte die Entwicklung der barocken Deckenmalerei auf dieser Folie gesehen und beurteilt werden, wie dieses Medium im Laufe des 17. Jahrhunderts sich immer mehr zur inhaltlichen Dominante in der Ausstattungskunst emporschwang, bis schließlich im 18. Jahrhundert kein Bauherr und Auftraggeber im katholischen Mitteleuropa mehr glaubte, auf dieses rhetorisch wirkmächtige Medium verzichten zu können. In diesem Zusammenhang kann durchaus von einer ausdrücklich rhetorischen Kunsttheorie im 17. und bis weit ins 18. Jahrhundert hinein gesprochen werden.[15]

ARGUMENTATIO

Von der Bildfindung zur Ausführung: Andreas Heindl in Niederaltaich/Donau

Über zwei Beispiele sei hier aber dennoch versucht diesen – meines Erachtens prägenden und dominierenden – Einfluß deutlich zu machen. Und dieser Einfluß wurde keineswegs erst manifest, wo der barocke Freskant sich anschickte, mit Pinsel und Pigmenten aufs Gerüst zu steigen, denn zu diesem Zeitpunkt war die mehr oder weniger umfängliche und entscheidende Findungsphase der zu malenden Bilder ja bereits beendet.

Die rhetorische Theorie besagt, daß, wer wirkungsvoll andere von etwas überzeugen will, zuvor das jeweils Glaubenerweckende finden muß, und daß das Gezeigte auch „wahr" sei, oder zumindest der Wahrheit entsprechen könne. Hieraus entwickelten sich im Laufe der Jahrhunderte diverse und immer wieder diskutierte Regeln, wie dies am besten und geeignetsten anzustellen sei: von der Findung der rechten Gliederung, der passenden Stillage bis hin zur passenden Ausgestaltung: kurz zur rhetorischen Trias einer guten „Inventio"-„Dispositio"-„Elocutio". „Inventio" meint dabei die Findung, „Dispositio" die rechte Beurteilung und Verteilung des zuvor Gefundenen und „Elocutio" meint das angemessene Ausgestalten in der abschließenden Hervorbringung der Gedanken, sei es in geschriebener oder gemalter Form. Dies galt im 17. und bis weit ins 18. Jahrhundert hinein nicht nur für den Entwurf einer Predigt, sondern gleichermaßen auch für den Entwurf einer Deckenmalerei. Die Formulierung von der Inventio, die für eine projektierte Deckenausgestaltung zu machen sei, welche sich in manchen Archivalien findet, sowie das stolze „invenit" – er hat es erfunden – in gar mancher Künstlersignatur beweisen dies wohl zur Genüge.[16]

Noch einen Schritt weiter ging um 1719 ein Benediktinerpater aus dem Kloster Niederaltaich an der Donau als es um die „Inventio" der neuen Deckenfresken der Klosterkirche ging (Abb. 6). Im Klosterarchiv haben sich etliche aquarellierte Blätter erhalten, die jeweils die schriftliche und bildliche Invention für eines der insgesamt über 100 Deckenbilder zeigen; zusammen ergibt dies ein überaus kompliziertes, vielfach verwobenes und tiefsinniges Programm mit einem allegorischen Haupt- und zahlreichen bildlichen Nebengedanken. An der Vorge-

einer Epoche, Berlin 1992, 189–191 und in TESAURO ebd., Einführung, XV. Der Autor präzisiert hier seine frühere Interpretation des Stiches in HUNDEMER (wie Anm. 1) 143f.

15 Hierzu HUNDEMER ebd. sowie TELESKO (wie Anm. 1). Zu den Anfängen der profanen, medienübergreifenden „Konzeptkunst" in der süddeutschen Spätrenaissance siehe Markus HUNDEMER, Überlegungen zum Ausstattungsprogramm von Schloß Kirchheim. Zum 400. Todestag des Erbauers Hans Fugger, in: Fuggerarchiv (Hrsg.), Materialien zur Geschichte der Fugger 1, Augsburg 2001 (im Druck). Zur Analyse rhetorischer Bildfiguren und -strategien in der süddeutschen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts: DERS., Barocke Bilderpracht und sinnliche Erkenntnis. Zur rhetorischen Struktur einiger Kirchenausstattungen im Fürstenfelder Land, in: Angelika MUNDORFF / Eva VON SECKENDORFF (Hrsg.), Inszenierte Pracht. Barocke Kunst im Fürstenfelder Land, Regensburg 2000, 54–65. Zum Paradigmenwechsel und zum Ende der rhetorischen Kunsttheorie im späten süddeutschen Rokoko siehe DERS. ebd., 161–191 und Frank BÜTTNER, Das Ende des Rokoko in Bayern. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 51 (1999) 125–150 sowie DERS., Abschied von Pracht und Rhetorik. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels in der Sakraldekoration des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Süddeutschland, in: Andreas TACKE (Hrsg.), Herbst des Barock, München–Berlin 1998, 166ff.

16 Zur Problematik der künstlerischen Invention und seinem jeweiligen Verständnis im 17. und 18. Jahrhundert: HUNDEMER ebd., 195–199.



Abb. 6 „Johannes der Täufer und Elias“, um 1719, schriftliche und bildliche Inventio für das obere Deckenfresko der ersten Kapelle des linken Seitenschiffs in der Klosterkirche Niederaltaich/Donau

hensweise interessant ist zum Einen, daß der Pater sich wohl zuerst „Gedankenbilder“ im Geist vorstellte und diese dann auf einem fiktiven leeren Bildfeld mit Buchstaben fixierte – wie er es wohl in jahrelanger geistiger und geistlicher, meditativer Bildübung gelernt hatte. Diese Vorgehensweise entspricht nun ganz den jesuitischen Lehrbüchern – es sei nur an Jeronimó Nadals Buch zur ignatianischen Bildmeditation aus dem Jahr 1594 erinnert. In einem zweiten Schritt erläuterte der Pater dann die oben eingetragenen Buchstaben mit den Namen der darzustellenden Person oder Personifikation, mit ihren Gesten, Attributen bis hin zur Farbe der Gewänder. Um das komplizierte Konstrukt für den Freskanten Andreas Heindl jedoch besser und leichter verständlich zu machen, suchte dann ein Laienbruder mit recht unbeholfener Hand diese „Gedankenbilder“ zu visualisieren, das heißt in Linien und Farben zu übertragen. Auf dieser Grundlage führte Heindl dann wohl weitere Entwürfe aus, bis er aufs Gerüst stieg und aus der recht trocken-gelehrten Angelegenheit ein schwungvolles Deckenbild wurde.[17] (Abb. 7)

Der Einfluß der von den Jesuiten auf ihren Weg gebrachten rhetorischen Bildtheorie und –Praxis hörte aber keineswegs auf, wenn der Freskant nach Abschluß der Arbeiten wieder vom Gerüst herunterstieg. Ihre wahre Wirkmächtigkeit erzielten diese



Abb. 7 Andreas Heindl, „Johannes der Täufer und Elias“, 1720/21, oberes Deckenfresko der ersten Seitenkapelle des linken Seitenschiffs der Klosterkirche Niederaltaich/Donau

17 Zum Freskanten Heindl: Ernst Guldan, Wolfgang Andreas Heindl, Wien–München 1970. Zum Deckenprogramm in Niederaltaich siehe Hundemer ebd., 148ff. Daß die Zeichnungen von einer dritten Hand stammen, ergibt sich aus einer schrift-



Abb. 8 „Die Gesellschaft Jesu als von Gott gesandtes Feuer auf Erden“, Andrea Pozzo SJ, um 1692/94, Rom, Deckenfresko im Langhaus in S. Ignazio

Bilder nämlich erst durch einen entsprechend rhetorisch und bild-didaktisch geschulten Betrachter, dem es Vergnügen und Selbstverständlichkeit war, etwa mittels der rhetorischen Tropenlehre die übertragen zu verstehenden Bilder zu entschlüsseln. Die Entschlüsselung wurde und wird nämlich als Leistung des eigenen Geistes, der eigenen Scharfsinnigkeit empfunden, was unter Umständen der Eitelkeit schmeichelt und von daher in der Regel als positiv erlebt wurde und wird.

Rhetorische Bildstrategie im Dienst der Jesuiten: Andrea Pozzo in S. Ignazio in Rom

Dies alles hatte – wie das Beispiel Niederaltaich zeigt – im Laufe des 17. und frühen 18. Jahrhunderts eine gewisse Allgemeingültigkeit erhalten. Freilich wurden jedoch ganz besondere Ansprüche gestellt und erwartet, wenn die Gesellschaft Jesu diese Mittel selber einzusetzen gedachte; umso mehr, wenn es sich um einen der zentralen Orte des Ordens handelte, wie etwa die Decke der Ordenskirche S. Ignazio in Rom. Selbstverständlich kann man davon ausgehen, daß die „Inventio" – also die Findung des Themenprogrammes zum beispielhaften Leben und Wirken des Ordensgründers – gewiß etliche Stationen durchlief, bis Andrea Pozzo die ersten Entwürfe anfertigen durfte. Am Ende des Planungs- und Findungsprozesses – hier für die Langhausdecke – stand dann der, heute in der Galleria Nazionale aufbewahrte Bozzetto (um 1688/90), der weitgehend mit der späteren Ausführung übereinstimmt, also das verbindliche Kompositionsmuster darstellt.

Über die Bau- und Ausstattungsgeschichte der Kirche, des Chores und die berühmte Scheinkuppel von S. Ignazio soll hier jedoch nicht referiert werden, auch das Leben und Wirken des ausführenden Freskanten und Jesuiten Andrea Pozzo steht hier nicht zum Thema. Die perspektivischen Konstruktionen Pozzos, wie er sie in seinem berühmten Traktat vorstellte, können hier weder in ihrer Ausführung 1685 in der Kuppelmalerei von S. Ignazio noch in ihrer vielfältigen Nachfolge – etwa Cosmas Damian Asams Weingartener Kuppel aus dem Jahr 1719 – weiter ausgeführt werden. Ja es scheint, daß vor lauter Perspektivanalyse des architektonischen Illusionismus in der Literatur bisher Mittel und Zweck dieser Malerei allzusehr miteinander verwechselt wurden.[18] (Abb. 8)

Mag man bereits im späten 18. Jahrhundert die Probleme der perspektivischen Verzerrungen kritisiert haben, die sich unweigerlich ergeben, wenn man den vorgeschriebenen Betrachterstandpunkt verläßt, mag man es abschätzig als effektheischende Propagandamalerei bezeichnen, oder die Trennung von Architektur- und Figurenperspektive als inkonsequent kritisieren: Die perspektivischen Konstruktionen waren eigentlich „nur" das Mittel, um die Ausmalung von S. Ignazio zur erstrangigen Sehenswürdigkeit Roms werden zu lassen. Und wie die zeitgenössische Guidenliteratur zeigt, war es bald tatsächlich so, daß man, um Rom gesehen zu haben, auch diese Bilder in S. Ignazio besucht haben mußte.[19] Bei der gebotenen Kürze soll hier die Aufmerksamkeit dem Endzweck des Freskos an der Langhausdecke von S. Ignazio gelten, also der Analyse des Hauptarguments und hierbei vor allem der rhetorischen Strategie seiner bildlichen Umsetzung. Denn die architektonische Perspektivkonstruktion stellt gewissermaßen nur das Gerüst bzw. den Rahmen dar, auf und in dem mit scharfsinniger Argumentation der Jesuitenorden als bedeutender Teil des Heilsplans Gottes vor Augen geführt wird.

Frater Andrea Pozzo SJ hatte bis zum 17. Lebensjahr ein Jesuitengymnasium besucht und nach der Aufnahme in die Gesellschaft Jesu 1665 die übliche Ausbildung des Noviziates absolviert, bevor er 1675 als Laienbruder die Gelübde ablegte (Abb. 9). In den üblichen zehn Ausbildungsjahren war er selbstverständlich im Rahmen der Ordensordnung geschult und geprägt worden. So darf man wohl davon ausgehen, daß sein Verweis auf die von ihm gemalte

lichen Ergänzung des Inventors, in der er sich über einen inhaltlichen „Fehler" des Laienzeichners ärgerlich äußert.

18 Andrea Pozzo, Perspectiva pictorum et architektorum (…) / Prospettiva de' pittori e architetti (…), pars I: Romae 1693, pars II: Romae 1698; hierzu Bernhard Kerber, Andrea Pozzo, Berlin 1971 mit Quellen und Nachweisen zu den Schriften Pozzos. Peter Wilberg-Vignau, Andrea Pozzos Deckenfresko in S. Ignazio (Diss. Kiel 1966) München 1970. Zum neuzeitlichen Illusionismusverständnis und ihrem Einfluß auf die Barockrezeption siehe Frank Büttner, Die ästhetische Illusion und ihre Ziele – Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland, in: Das Münster 54 (2001) H. 2, 108–127. Zur Rezeption des Langhausfreskos zuletzt Robert Enggass, Pozzo a Sant'Ignazio a Baciccio al Gesù: tracce della fortuna critica, in: Alberta Battisti (Ed.), Andrea Pozzo, Milano–Trento 1996, 252–257.

19 Zur Guidenliteratur siehe Kerber ebd., 70ff. Zur Kritik siehe Christoph Friedrich Nicolais Bemerkungen zu diesem Fresko aus dem Jahr 1781: *(…) rückt man aber nur einen Fuß aus dem Punkte des blinden Gehorsams (…)*; zit. nach Kerber ebd., 101. Kerber kritisiert aus dem modernen Illusionismusverständnis heraus Pozzos Trennung in Figuren- und Architekturperspektive: „Damit aber geht die eigentlich zündende, dialektische Bildidee der Berührung von Realwelt und Überwelt verloren". Zweck dieses Bildes war jedoch nicht die naturalistisch korrekte Umsetzung einer bildlich-visionären „Wundermaschine", die „Epiphanie einer himmlischen Welt"; siehe ebd., 106. Wozu dieses „Bild" diente und wovon es die Betrachter zu überzeugen suchte, siehe weiter unten.

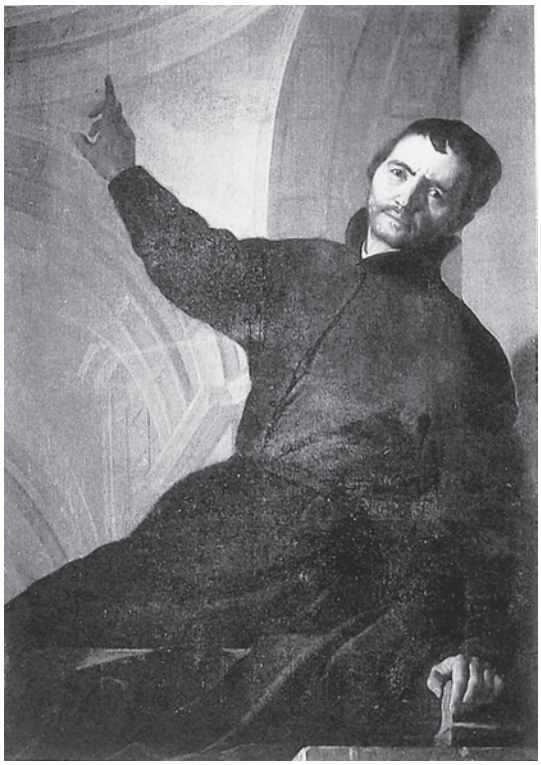


Abb. 9 Andrea Pozzo, Selbstbildnis 1685, Uffizien/Florenz



Abb. 10 Bartholomäus Kilian nach Christoph Storer, Thesenblatt: „Die Weltmission der Gesellschaft Jesu", 919 × 644 mm, vor 1664, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Kilian B. 16

Scheinkuppel in S. Ignazio auf dem Florentiner Selbstbildnis aus dem Jahr 1685 – beim religiösen Verständnis der Jesuiten – gewiß nicht nur seiner eigenen Leistung als Maler gilt, sondern bescheiden und zugleich selbstbewußt auf den dienenden Zweck solcher Malerei droben an der Decke hinweist: Eben über das Aufschauen zu Höherem, also dem Göttlichen führen zu wollen.

Die eigentliche Thematik zur „Inventio" des Dekkenbildes im Langhaus von S. Ignazio war Pozzo gewiß vorgegeben, das Thema selbst ja bereits seit längerer Zeit Ausdruck des Selbstverständnisses des Ordens, wie ein dem Ordensgeneral Oliva um 1664 gewidmetes Thesenblatt beweist (Abb. 10). Es zeigt die Weltmission der Gesellschaft Jesu, nach einem Entwurf von Johann Christoph Storer und gestochen von Bartholomäus Kilian.[20] Von Christi Seite ausgehend fallen Strahlen auf den hl. Ignatius, von dem aus sie über verschiedene Mitbrüder auf den verschiedenen Teilen der Erde Verbreitung finden. In der Hand hält Christus das Kreuz auf dem ein Schild mit der Inschrift *Ignem veni mittere in terram* (Lk 12, 49) befestigt ist.

Daß diese Vorstellung jesuitischen Selbstverständnisses zumindest bis in die Zeit der Kanonisation des Hl. Ignatius (12. März 1622) zurückreicht, beweist ein kleines graphisches Blatt aus der Hand Raphael Sadelers der Jüngeren (1584–1632). Der seit 1604 in München lebende Stecher zeigt hierauf den Auferstandenen, wie er den in Flammen stehenden Hl. Ignatius von Feuerzungen umgeben auf die Erde wirft. Auch hier ist auf einem Schriftband zu Füßen Christi zu lesen: „Ignem veni mittere in terram" (Abb. 13). Die Stecherfamilie Sadeler hatte vielfältigste Kontakte zu den führenden Münchner Jesuitenkreisen als Inventoren und Auftraggeber – unter anderem fertigte Jacob Bidermann SJ Epigramme zu Stichen Raphael Sadelers d.J. Die Tradi-

20 Sibylle APPUHN-RADTKE, Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians, Weißenhorn 1988, 253f. Zu Storer als Inventor für die Gesellschaft Jesu neu erschienen: DIES., Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620–1671) als Maler der Katholischen Reform, Regensburg 2000, bes. 308f. und 145f.; hier heißt es: „(…) scheint das Blatt das 1694 vollendete Deckenfresko Andrea Pozzos in S. Ignazio, Rom angeregt zu haben." Ich danke Frau Appuhn-Radtke für wissenschaftliche Gespräche zum Thema, in denen sie den weiter unten konstatierten Zusammenhang zwischen diesem Blatt und der Findung der Inventio des Langhausfreskos in S. Ignazio bestätigte. Vgl. hierzu aber auch WILBERG-VIGNAU (wie Anm. 18) 21f., der ein 1650 gedrucktes Frontispiz von Cornelis Bloemaert in Danile Bartolis Ignatius-Vita als Vorlage ansieht.



tion des angesprochenen jesuitischen Selbstverständnisses und seine bildrhetorische Visualisierung reicht zumindest am Münchner Jesuitenkolleg also gut bis ins Jahr 1620/25 zurück.[21]

1694 schrieb Pozzo einen Brief an den kaiserlichen Botschafter, den Fürsten Anton Florian von Liechtenstein, in dem er sich zum Programm und dem Zweck des Langhausfreskos in S. Ignazio äußerte.[22] Er erläuterte hierin, daß die erste Idee dazu auf dem heiligen Satz aus dem Lukasevangelium Kapitel 12, Vers 49 aufbaue: *Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi ut accendatur* („Ich bin gekommen, Feuer auf die Erde zu werfen, und wie wünschte ich, daß es schon entfacht wäre."). Weiter schreibt Pozzo sinngemäß, daß der Endzweck des Gemäldes sei, zu verkünden, daß die katholische Religion den Auftrag habe, das Licht des Evangeliums in der ganzen Welt zu verbreiten.

Abb. 11 Andrea Pozzo, Deckenfresko im Langhaus in S. Ignazio/Rom, Ausschnitt zum Chor hin: „Ignem veni mittere in terram", 1692/94



Abb. 12 Andrea Pozzo, Deckenfresko im Langhaus in S. Ignazio/Rom, Ausschnitt mit der Personifikation des Erdteils „Amerika", 1692/94

21 Abgebildet und kurz beschrieben in: Hollstein's, Dutch and Flemish Etchings, Engrawings and woodcuts ca. 1450–1700, Vol. XXII, Plates, Amsterdam 1980, 213, Abb. 16 und 270, 16. Das in diesem Zusammenhang bisher ungenannte 9,5 × 5,3 cm kleine Blatt konnte bisher nur in Paris nachgewiesen werden. Recherchen des Autors in Augsburg und München blieben bisher leider ergebnislos.

22 Abgedruckt bei Kerber (wie Anm. 18) 70; erstmals bei Hans Tietze, Andrea Pozzo und die Fürsten Liechtenstein, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, N.F. 13/14 (1914/1915) 434ff.

Die erste Hälfte des Satzes aus dem Lukasevangelium steht auch auf dem Kreuz im angesprochenen Thesenblatt Storers und das Bibelzitat findet sich ebenso wieder auf zwei Schildern an den Schmalseiten des Freskos zum Chor und zur Rückseite hin (Abb. 11). Motto des Bildes ist also dieses Bibelzitat und das Gemälde wird so automatisch zur bildlichen Interpretation dieses Wortes aus dem Evangelium. Nur wer das Lukasevangelium kennt, weiß jedoch in welchem Kontext dies Jesuswort steht. Zuvor erinnert Jesus nämlich daran, daß von dem, dem viel gegeben ist, auch viel gefordert wird und von dem, dem man vieles anvertraut hat, man umso mehr verlangen wird. Und im Anschluß an den obigen Satz wird klar, welches Feuer Jesus meint, das er bereits auf die Erde geworfen wünscht: „Meint ihr, ich sei gekommen Frieden auf die Erde zu bringen? Nein, sage ich euch, sondern Entzweiung“ (Lk 12, 51).

Wie auf dem Thesenblatt gehen auch in S. Ignazio Strahlen von Christus zum hl. Ignatius aus, von dem Sie dann in vier Richtungen zu den Personifikationen der vier Erdteile gehen. Der Strahl meint nun nicht Licht im Sinne eines Sonnenstrahls, sondern meint mit der rhetorischen Trope der Metapher – wie in besagtem Bibelwort – das „Feuer“ als im übertragenen Sinne zu verstehendes „Bild“ des sowohl in Hitze Zerstörenden, wie auch des lebensspendend Wärmenden, also des Streites und der Vernichtung wie auch des rettenden Heils.

Das göttliche Feuer erreicht über den hl. Ignatius die Personifikationen der vier Erdteile – rhetorische Sinnfiguren für ansonsten nicht darstellbare abstrakte Begriffe wie etwa die Kontinente Amerika und Afrika, wo der göttliche Feuersturm Kampf und Streit auslöst. Und „America“ stößt höchstpersönlich mit einer Lanze Kämpfer in den Abgrund (Abb. 12). Neben der Inschrift werden hier die weiblichen Personifikationen der Erdteile durch ihre Attribute, ihre Hautfarbe und Gewandung gekennzeichnet – wofür es bereits eine lange Tradition gab, es sei nur an Ripas „Iconologia“ aus dem Jahr 1593 erinnert. Die Attribute selbst stehen dabei traditionell in einem rhetorischen Tropus der bildlichen Übertragung des Gezeigten zum eigentlich Gemeinten, so wie das Krokodil, auf dem die „Africa“ thront, als Synekdoche, als ein Teil der Tierwelt Afrikas steht, die es insgesamt repräsentiert. Ebenso kann das Krododil im rhetorisch übertragenen, metonymischen Sinn für den Ort seiner Geburt stehen, also ebenfalls für Afrika. Attributiv einer weiblichen Figur beigegeben, wird so dieselbe – auch ohne jede Inschrift – zur Personifikation, rhetorisch Prosopopöie, des Kontinentes Afrika.[23]



Abb. 13: Raphael Sadeler der Jüngere (1584–1632), Radierung 9,5 × 5,3 cm: Der Auferstandene wirft den brennenden Hl. Ignatius auf die Erde, wohl zwischen 1622 und 1632 entstanden

23 Zu den vier Tropen als häufig zu findendes rhetorisches Bildmittel in der barocken Deckenmalerei siehe HUNDEMER (wie Anm. 1) 213–223: Die Figuren und Tropen. Unter dem hier dargelegten rhetorisch-tropischen Verständnis der „Feuer“-Metapher erhält auch die weitere, vielfältige „Feuer“- und „Kampf“-Thematik in diesem Fresko eine tiefere Bedeutung.

CONCLUSIO

Nun geht es hier nicht um die Illustration irgendeiner Heiligenlegende noch um die eines Bibelzitats, sondern um dessen Interpretation und exegetische Auslegung. Diese Bibelexegese konnte aber nur funktionieren, wenn sie von den Menschen überhaupt wahrgenommen wurde, wenn man die Besucher also zum Hinschauen brachte – was durch das Kabinettstück der Perspektivmalerei ja glänzend gelang. Zweitens und wichtiger, sollte die Malerei überzeugend das Selbstverständnis des Ordens darlegen, seine damals privilegierte Stellung als heilsgeschichtlich notwendig, ja unausweichlich erweisen. Das kämpferische Selbstbewußtsein des Ordens, Speerspitze des römisch-katholischen Glaubens und damit auch Gottes in der Welt zu sein, war – wie das erwähnte Thesenblatt Storers zeigt – auch schon früher bildlich umgesetzt worden. Die Kenntnis dieses Thesenblattes, bzw. seiner Thematik und bildnerischen Umsetzung muß für die „Inventio" des Langhausfreskos in S. Ignazio wohl vorausgesetzt werden.[24] In der römischen Zentrale wurde dann um 1688 beschlossen, diesen Gedanken ins Monumentale zu übertragen. Das zuvor wohl eher intern gepflegte Selbstverständnis als „Feuer Gottes" wurde damit massiv nach außen getragen, ja direkt verkündet – und eben nicht nur *(…) di propagar la Religione cattolica, e la luce dell'Evangelio per tutto il mondo* wie Pozzo 1694 dem kaiserlichen Botschafter schrieb.[25]

Denn in Wirklichkeit wird hier nicht allein die katholische Religion und das Evangelium propagiert, sondern das Selbstverständnis des Ordens vor Augen geführt, das von Christus erwünschte „Feuer" auf Erden zu sein und damit die Menschen der ganzen Welt zur Entscheidung für den wahren Glauben zu bewegen – ohne den hierzu notwendigen Kampf im geringsten zu scheuen und jede Herausforderung annehmend. Alternativen waren in diesem Konzept nicht vorgesehen, sie waren in dem Weltbild, das es charakterisierte, wohl auch kaum vorhanden. Um 1690, einer Zeit der anhaltenden Türkengefahr, der laufenden Verwicklung der europäischen Dynastien in Kriege, der protestantischen und anglikanischen Handelsdominanz bei dem weltweiten Engagement des Ordens, es sei nur an die Amerika- und Chinamission erinnert, lasteten ja auch tatsächlich gewaltige Aufgaben auf dem Orden.

Und in Anbetracht der Bilanz der Gesellschaft Jesu zu Ende des 17. Jahrhunderts durften ihre Mitglieder sich zurecht als wahrer Sauerteig des Katholizismus fühlen. Sei es als Novize oder als Ordensmitglied, ob als Bewohner Roms, als Pilger oder Bildungsreisender – wer im Langhaus von S. Ignazio stand und zur Decke blickte, mußte sich innerlich entscheiden: Entweder sind die Jesuiten das von Christus erwünschte Feuer für die Welt oder sie sind es nicht. Denn zweifelsfrei wird hier gezeigt, daß das Jesuswort sich auf die Jesuiten bezieht: Das Feuer geht vom gekreuzigten und auferstandenen Christus zum hl. Ignatius und erreicht von dort aus die ganze Welt.

Der zeitgenössische Besucher von S. Ignazio wußte wohl um die tatsächliche weltweite Tätigkeit der Jesuiten, auch um ihren permanenten Kampf, den sie an vielfältigen Fronten zu bestehen hatten – sie lagen im wahrsten Sinne des Wortes im Feuer. Kam nun hierzu eine vom gläubigen Betrachter selbstverständlich als wahr angenommene Prämisse hinzu, nämlich die Vorstellung, daß Gott den Lauf der Welt bestimmt – also der Glaube an die göttliche Prädestination – so ergab sich ein aus dem Gesehenen zu gewinnender, zwingender Schluß: Gott selbst muß die Jesuiten zur Weltmission berufen haben, zur Gnade, sein „Feuer" in der Welt zu sein. Zugleich wird mit diesem Bild aber auch der Beweis erbracht, daß solch metaphorisch-rhetorischer Bildgebrauch sich nicht nur auf heidnische Philosophen wie Aristoteles oder die zeitgenössische Bildtheorie und –theologie stützen konnte. Denn indem das Jesuswort vom *Feuer, das er auf die Erde wünsche* zur Grundlage der Bildidee gemacht wurde – wie Pozzo ausdrücklich festhielt – wird allen Kritikern solch bildlichen Vortrags mächtig in Erinnerung gerufen, daß Jesus selbst scharfsinnige Metaphern durchaus zu schätzen und zu gebrauchen wußte. Wer vermochte die Jesuiten für ihre rhetorische Lehre scharfsinniger bildlicher Argumentation dann noch zu tadeln?

Und eben nicht nur durch die effektvolle perspektivische Architekturmalerei, sondern auch durch seine rhetorisch zwingende, scharfsinnige Bildlichkeit erweist sich Andrea Pozzos Deckenmalerei im Langhaus von S. Ignazio als herausragende Schöpfung der barocken Kunst in Europa.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3, 4, 7: Markus Hundemer, München
Abb. 2, 5, 8, 9: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München
Abb. 6: Archiv Stift Niederaltaich/Donau
Abb. 10: Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg

24 Hierzu Anm. 20 und zur Hochschätzung dieses Blattes beim Generaloberen Oliva siehe Appuhn-Radtke (wie Anm. 20) 117f.

25 Zitiert nach: Kerber (wie Anm. 18) 70.

PERSONENREGISTER

Adam, Hermenegild 101
Agricola, Rudolph 262
Alberti, Leon Battista 262
Albrecht III., Herzog von Österreich 7, 27
Albrecht V., Herzog von Bayern 256
Albrecht, Erzherzog (Gemahl der Infantin Isabella Clara Eugenia) 148
Albrecht, Johann Conrad von 50
Aleotti, Giovanni Battista 44, 198
Alliprandi, Giovanni Battista 220
Althan, Graf Michael Adolf von 46, 218, 220
Anne d'Autriche, Königin 148
Aquaviva, Claudius (Claudio) 247f.
Aquin, Thomas von 28, 183, 187
Argento, Johann 27
Asam, Cosmas Damian 269
Attems, Graf Ernest Amadeus von, Bischof von Laibach 140
Avancini, Nikolaus 172
Ávila, Theresa von 185

Baldinucci, Francesco Saverio 63f., 74
Barbieri, Carolus 140
Batthyány, Balthasar 125, 129
Bayer, Paul Ignaz 219f.
Beduzzi, Antonio 66, 71–74, 95
Bellori, Giovanni Pietro 193, 195, 199
Benyovsky, Michael 115f., 127
Bernini, Gianlorenzo 66, 215
Bliembl, Michael 163
Bonacina, Carlo Mauro 234, 238–241
Borja (Borgia), Francisco de (Francesco) 182, 190
Bormastino, Antonio 39
Borromini, Francesco 196f.
Boschius, Jacobus 164
Bottan, Johann Baptist 127
Brascha, Jacopo 219f.
Breteuil, Bailli de 202
Briano (Briani), Giacomo 141, 208
Broggio, Ottavio 221, 224
Buonarotti, Michelangelo 198
Bustis, Bernardino de 251
Buzzi, Pietro 142

Cabeo, Nicolò 198
Calandrucci, Giacinto 83
Cámara, Goncalves de 184
Camillo, Alfons 212
Canevale, Hieronymus 220
Canisius, Petrus 24f., 188, 247f., 252
Capestrano, Johannes von 245
Caprara, Graf Enea Silvio von 72
Caraffa, Vincenzo 214
Carlone, Antonio 212
Carlone, Giovanni Battista 212, 218
Caussin, Nicolas 187
Cebej, Anton 143
Čehovin, Jurij 139
Cherubinus à SS. Trinitate 157
Chiari, Giuseppe Bartolomeo 83
Chiarini, Marcantonio 66, 72
Chigi, Agostino 236
Chrysogonus, Laurentius 252, 254
Cipriani, Giovanni Battista 236
Collalto, Graf Rombaldo von 95
Conti, Andreas von 161
Contieri, Jacopo 141
Corsini, Bartolommeo 102, 108
Corsini, Lorenzo 102, 108
Cortona, Pietro da 69, 84
Cosimo, Piero di 252
Costanzi, Placido 83
Csáky, Graf Ladislaus (László) IX. von 120, 127, 130
Csáky, Graf Paul (Pál) III. von 116, 127
Csáky, Graf Emmerich (Imre) III. von, Kardinal-erzbischof von Kalosca 124, 126, 129
Culturi, Jacob 138

Danne, Franz Anton 161
Dietmayr, Berthold, Abt 74
Dietrichstein, Graf Franz Anton von 37
Dietrichstein, Franz von, Kardinal 34, 212
Diller, Johann 139
Drentwett, Abraham 116
Drentwett, Jonas 114, 124, 128
Drentwett, Philipp Jacob 116

Drugeth, Johann, Graf von Homonna 130
Drugeth, Sigismund, Graf von Homonna 120, 122, 128, 130
Dubé und Leipa, Ladislav Berka von 211f.

Eggenberg, Hanns Ulrich von 223
Elisabeth Christine (Gemahlin Kaiser Karls VI.) 159f.
Erdödy, Graf Christoph Anton von 126, 128, 130
Erdödy, Graf Ladislaus Adam Nikolaus von 130
Esterházy, Fürst Ladislaus von 123f., 128, 130
Esterházy, Fürst Michael von 124, 128, 130
Esterházy, Fürst Paul von, Palatin 116, 123f., 127
Esterházy, Graf Nikolaus von, Palatin 120f., 128, 130, 210–212

Faber, Peter 190
Fabri, Johannes 23
Fabriczius, Johannes 118, 127
Falkensteiner, Abraham 139
Farnese, Alessandro, Kardinal 211
Ferdinand I. von León und Kastilien, span. König 166–174
Ferdinand I., röm.-dt. Kaiser 7, 21–25, 33, 52, 148, 170
Ferdinand II., röm.-dt. Kaiser 7, 26f., 32f., 35, 48, 52f., 131, 148, 169–172, 174–177, 211–213, 217, 223f.
Ferdinand III., röm.-dt. Kaiser 28, 33, 42f., 52, 148, 169–172, 175–177
Ferdinand IV., röm. König 37, 177
Ferrata, Ercole 69
Ferrata, Francesco 137f.
Ferrata, Tommaso 137
Ferrer, Vincenz 186
Fischer von Erlach, Johann Bernhard 66, 70, 95
Fischer von Erlach, Joseph Emanuel 50
Fischer, Leopold 42
Floris, Nikolaus (gen. Goudanus) 185–188, 191
Fontana, Carlo 201, 235f., 240
Fontana, Marco 215
Forgách, Adam 118
Fra Angelico (Giovanni da Fiesole) 189
Fra Mariano da Genazzano 186
Franck, Michael 126
Franz I. Stephan, röm.-dt. Kaiser 102, 150
Franz II. (I.), röm.-dt. Kaiser (österr. Kaiser) 46
Fréchot, Claude 248
Freschot, Casimir 50
Friedrich II., röm. Kaiser 39

Galle, Philips 247
Galli-Bibiena, Antonio 161
Galli-Bibiena, Giuseppe 161
Garzi, Luigi 83
Gaula, Amadís de 179
Gaulli, Giovanni Battista (gen. Baciccio) 79f., 83, 249
Geraldini, Balthasar 256
Gladič, Andrej 141
Gladič, Johann Franz 141
Gladič, Zacharias 141
Glöckel, Lucas 224
Glonner, Franz Anton 250f.
Golk, Conrad 138f.
Gonzaga, Eleonore von (2. Gemahlin Kaiser Ferdinands II.) 218
Gonzaga, Eleonore von (3. Gemahlin Kaiser Ferdinands III.) 42, 218
Gonzalez, Tyrsio 235f.
Gottsched, Johann Christian 187
Gracian, Baltasar 264
Grafenstein, Josef 71
Gran, Daniel 110
Grassi, Orazio 193–195, 201
Grienberger, Christophorus 201
Gruber, Gabriel 137, 140
Guarini, Guarino 221
Guarnieri, Filippo 239f.
Guidi, Domenico 69
Gumpp, Johann Anton 71
Gundelach, Matthäus 252
Guttenberg, Fürsterzbischof Johann Gottfried von 149

Haugwitz, Graf Friedrich Wilhelm von 99
Hauser, Peter 139
Heindl, Wolfgang Andreas 266f.
Heinrich II. „Jasomirgott“, Herzog von Österreich 39
Heiserl von Chody und von Košumberkin Luže, Maria Maximiliana Eva 220
Hertzog, Anton 95
Hessen-Darmstadt, Friedrich Karl von, Kardinal-erzbischof 69
Heiss, Elias Christoph 125, 129
Hevenesi, Gabriel 164
Hieber, Gelasius 265
Hildebrandt, Johann Lucas von 72, 221
Höger, Franz 187
Holló, Sigismund 128
Hoy, Nicolaus 114, 120f., 128
Hren, Tomaž, Bischof 138, 140
Hubmair, Balthasar 22

Indau, Johann 42

Jadot, Jean Nicolas 8, 48
Jajus (Jay), Claudius (Claude) 23f.
Jeblinger, Raimund 138

Jelovšek, Franc 143
Jelovšek, Krištof Andrej 143
Jeníšek von Újezd, Ritter Přibík 218
Joseph I., röm.-dt. Kaiser 63, 124f., 128f., 158
Juvenel, Paul 122

Karl II. von Innerösterreich 131
Karl VI., röm.-dt. Kaiser 125, 150, 158–160
Kaunitz, Wenzel Anton 99
Kempis, Thomas a 180
Khevenhüller-Metsch, Fürst Johann Josef von 102
Khlesl, Melchior, Bischof und Kardinal von Wien 26
Kilian, Bartholomäus II. 42, 116, 119–122, 124, 127f., 270
Kilian, Philipp 124, 127–129
Kilian, Wolfgang 252
Kircher, Athanasius 263f.
Klein, Josef Michael 224
Kleiner, Salomon 42, 48, 50, 53f.
Koháry, Stefan 120, 122, 127, 130
Kollonitsch (Kollonitz), Sigismund, Kardinal-erzbischof von Wien 100, 103, 138, 159
Kolowrat, Graf Franz Karl Libstejnský von 212, 229
Kolowrat, Graf Wenzel Franz Libstejnský von 212, 228
Konecny, Paulus 36
Koprivec, Nikolaj 140
Kostka, Stanislaus 158f.
Krafft, Johann Peter 59f., 75f.
Kränn, Gerhard 140
Kray, Johann Adrian 257
Kues, Nikolaus von (Nicolaus Cusanus) 85, 262
Kupelwieser, Leopold 59
Küsel, Matthäus 117f., 120, 128, 258
Küsel, Melchior 116, 121, 127
Kuttig, Egydius 139

Laínez, Giacomo 188
Laloyau, Henri 196
Lamberg, Graf Johann Maximilian von 37
Lamormaini, Guillaume de (Wilhelm) 27, 32, 122, 213
Lanoy, Nikolaus 24
Leibniz, Gottfried Wilhelm 60
Leopold I., röm.-dt. Kaiser 37, 63, 75, 118, 120, 122–125; 127–129, 147–156, 158, 229
Leopold III., Markgraf 39
Leopold Wilhelm, Erzherzog 42, 218
Liechtenstein, Fürst Anton Florian von 63, 270
Liechtenstein, Fürst Johann Adam von 63, 66
Liechtenstein, Fürst Johann II. von 95–97
Lippay, Georg, Erzbischof von Esztergom 116, 123, 127
Lippay, Graf Nikolaus von 122, 128, 130
Litters, Jonas 30
Loyola, Ignatius von 10, 23f., 33, 36, 179–185, 193, 234, 237, 240, 243–245, 255, 262f.
Luchese, Filiberto 42, 44, 218
Ludovisi, Ludovico, Kardinalerzbischof 193, 198, 211
Lurago, Carlo 94, 216, 218f.
Luther, Martin 22

Maderno, Carlo 196, 198
Maffei, Joseph 140
Maratta, Carlo 84
Marchesi, Girolamo 252f.
Margaretha Theresia von Spanien 120, 122
Maria Amalie, Erzherzogin (Schwester Kaiser Josephs I.) 102
Maria Elisabeth, Erzherzogin (Schwester Kaiser Josephs I.) 102
Maria Magdalena, Erzherzogin (Schwester Kaiser Karls VI.) 159
Maria Theresia, Kaiserin (Gemahlin Kaiser Franz' I. Stephan) 8, 102, 150
Marie Thérèse, frz. Königin 149
Martinelli, Domenico 66
Martini, Caspar 138
Masen, Jakob 264
Matthias, röm.-dt. Kaiser 26, 148
Maulbertsch, Franz Anton 104, 108, 110–112
Maurisperg, Antonius 163
Maximilian I. von Bayern, Kurfürst 170, 172, 174
Maximilian I., röm.-dt. Kaiser 21
Maximilian II., röm.-dt. Kaiser 26, 148
Mazzoleni, Alessandro 204f., 207
Mednyánszky, Paul Leopold, Freiherr von Medgyes 130
Melczer von Kéked, Johannes 118
Menestrier, Claude François (lat. Menetreius) 148f.
Metzinger, Valentin 143
Michelazzi, Antonio 142
Mielich, Hans 256
Mikulitsch, Alexander Ignaz Freiherr von 130
Mislej, Luka 142
Mollinarolo, Jakob Gabriel 103, 104–108, 110–113
Montesino, Ambrosio de 255
Morlaiter, Gian Maria 142

Nadal SJ , Jerónimo 181, 262f., 267
Navarola, Ottaviano 211
Neri, Filippo 185
Newen, Johann Carl von 160, 162
Nicolai, Christoph Friedrich 85
Nogarolis, Leonardo de 251

Oedtl, Christian Alexander 65f.
Offinger, Johann 138
Oliva, Giovanni Paolo 214f., 221, 265, 270
Olivieri, Francesco 133, 141
Orsi, Giovanni Domenico 218f., 223, 227–229
Ospel, Johann 95

Päpste
Alexander VII. 109
Benedikt XIII. 157f.
Clemens VII. 109
Clemens XI. 108f., 158
Clemens XIV. 21
Gregor XV. 193
Pius IV. 25
Pius V. 100, 108
Pius VI. 46
Sixtus IV. 251
Urban VIII. 46
Paleotti, Gabriele 188f.
Palladio, Andrea 44
Pamphilj, Fürst Camillo Francesco Marra 211
Panigalli, Ludovicus 164
Parhamer, Ignaz 9, 100–108, 111f.
Pascoli, Lione 64–66, 74
Pecci, Gaetano 102
Pecher, Matthäus 153
Pellegrini, Matteo 264
Perti von Ratibořické Hory, Stefano 223
Pettinati, Giacomo 142
Pfalz-Neuburg, Eleonora von 122
Pfalz-Neuburg, Franz Ludwig von, Erzbischof 70
Pfeffel, Johann Andreas 129
Picinelli, Philippus (Filippo) 164
Pieroni, Giovanni Battista 95, 217
Pietro, Sano di 245
Polanco, Juan de 180, 184, 186
Polites, Nikolaus 25
Poliziano, Angelo 186
Pomis, Giovanni Pietro de 52
Potman, Peter 118
Pozzo, Andrea 8, 13f., 53f., 57–61, 63–68, 71f., 74–76, 78f., 81–84, 88, 139f., 156, 158, 199, 218, 230, 235–240, 268–273
Putti, Angelo 141f.

Rainaldi, Girolamo 198, 206f.
Ramignani, Tommaso 203f.
Rauchmiller, Johann Michael 114
Rechperger, Wilhelm 27, 30, 32
Remb, Franz Carl 137
Remb, Johann Georg 137
Restori, Luigi 238
Ribadeneira, Pietro de 180
Ritsch, Karl 71
Robba, Francesco 139, 141f.
Rossi, Domenico Egidio 71
Rossi, Giovanni Antonio 235
Rossi, Mattai de' 235
Rossi, Sebastiano 69
Rost, Jacob 114, 119, 127
Rottmann, Francesco 142
Rottmayr, Johann Michael 66–68, 71–74
Rudolph II., röm.-dt. Kaiser 26
Rumer, Gregor 27
Rummel, Franz Ferdinand von, Fürstbischof von Wien 60

Sachsen, Ludolf von 179f., 255
Sadeler, Johann I. 247
Sales, Franz von 185
Sansovino, Jacopo 204
Sassi, Antonio 198
Savoyen, Prinz Eugen von 66, 72, 149, 160
Scamozzi, Vincenzo 45
Schäffler, Christian 27
Scheffler, Felix Anton 86
Schilling, Joseph Ignaz 249
Schmidtner, Johann Georg Melchior 249
Schmutzer, Jakob Matthäus 108
Schoonjans, Anton 114, 125, 129
Schor, Egid 71
Schorich, Peter 24
Schreiner, Christoph 265
Schwarzenfeld, Heinrich Christian 139
Schwarzenthaler, Johannes 26
Scianzi, Giacomo 69
Settala, Manfredo (lat. Septalius) 148,151
Seuse, Heinrich 244
Siebenbürger, Martin (gen. Capinius) 21
Siena, Bernhardin von 244f.
Simonetti, Giovanni 69
Slavata, Gräfin Franziska von (geb. Meggau) 223
Soares, Cyprianus 264
Sommeren, Matthias van 123, 128
Soier (Soyer), Jacob 139
Sorbait, Paulus de 29
Spazzo, Pietro 212
Spillenberger, Johann 114, 120, 127
Spindler, Anton II., Abt 223
Stauder, Franz Carl 254f.
Steidl, Melchior 71
Steinhausen, Werner Arnoldt 48
Steinl, Mathias 71f.
Storer, Johann Christoph 252, 258, 270–272
Straub, Johann Baptist 108
Stubenvoll, Wolfgang 35
Suárez, Francisco 89
Šubic, Jurij 138
Sulzer, Johann Georg 191

Sustris, Friedrich 246f.
Swieten, Gerard (Gerhard) van 8, 100
Széchy, Kaspar 117f., 127
Szunyogh, Freiherr Ladislaus von 125, 129f.

Tajnai, Martin 129
Tajnai, Stefan 126
Talmberk, Ludmila Katharina von 218
Tauber, Caspar 22
Tausch, Christoph(orus) 66, 139
Tencalla, Giovanni Pietro 229
Tesauro, Emanuele 264f.
Testarello della Massa, Johannes Mathias 37
Thanhausen, Graf Balthasar von 223
Thököly, Emmerich 120
Tovar, Helene, Freiherrin von Enzelsfeld 211f.
Trautson, Johann Joseph von, Fürsterzbischof 99
Trost, Andreas 133f., 136

Umbach, Johann 114

Vacínov, Graf Václav Michna von 216
Valeriano, Giuseppe 199, 241
Vallorsa, Martin 131, 140
Valvasor, Johann Weichard 133, 136
Venerabilis, Beda 244
Verda, Giovanni Antonio 226
Viani, Antonio Maria 246f.
Viczay, Adam, Freiherr von Loos und Héder-vár 122, 128, 130
Vinci, Leonardo da 262
Vitelleschi, Mutius 27
Voragine, Jacobus de 179
Vos, Maerten de 247

Waginger, Johann Kaspar 71
Waldstein, Albrecht Wenzel Eusebius von, Herzog von Friedland 212, 217
Wallenstein, Albrecht Wenzel Eusebius von 169, 172
Wassowski, Barthélemi Nathanael 37
Weigl, Christoph 109
Werle, Anton 140
Wesselényi, Franz 118, 123, 127
Wierix, Hieronymus 248
Windisch, Christoph 226
Winter, Thomas 163f.
Wohlmuet, Bonifaz 40, 47, 216
Wolf, Elias 140
Wurz, Ignaz 187

Xaver, Franz 33, 36

Zajec, Franz 138
Zampieri, Domenico (gen. Domenichino) 193
Zetl, Paulus 164
Zichy, Stefan 118, 127
Zoubková von Zdětín, Katharina Elisabeth 220

ORTSREGISTER

(Verzeichnis der im Text erwähnten Jesuitenniederlassungen)

Banská Stiavnica 162
Bologna 198f.
Březnice 94, 218
Brno (Brünn) 86, 211, 217
Buda (Ofen) 160

Česky Krumlov (Krumau) 13f., 19
Cheb (Eger) 221
Chomutov 219, 227
Chrudim 220

Dillingen 249
Dolní Římov 229

Faenza 204–208
Fiume 14
Fribourg (CH) 248

Gorizia (Görz) 136, 142
Graz 57, 140, 142, 223

Hradec Králové (Königgrätz) 219

Innsbruck 13

Jičín (Jitschin, Gicziense) 16
Jihlava (Iglau) 46, 220
Jindřichův Hradec (Neuhaus) 228
Judenburg 223

Kaschau 13
Klagenfurt 13, 137, 142, 224–226
Klatovy (Klattau) 13, 218f., 226
Klausenburg 15, 17
Konstanz 249
Koschumberg (Kosumberk, Kosumbergensis) 16
Kralovice 223
Krems/D. 46
Kutjevo 143
Kutná Hora (Kuttenberg) 13

Lemberg 208
Leoben 223f.
Linz/D. 15, 223
Litoměřice (Leitmeritz) 13, 224
Ljubljana (Laibach) 9, 131–143
Luže 226
Luzern 249

Mailand 215, 221, 226
Mondovì 64
München 58, 215, 246f.

Olomouc (Olmütz) 224, 226f., 229f.
Opařany 216, 221
Opava (Troppau) 219f.

Palermo 214
Pistoia 203f.
Posega 143
Prag 14, 16, 212–214, 216f., 219, 224, 226–229

Rijeka (Fiume) 141, 143
Rom 63, 78–84, 86f., 136, 193–200, 205f., 211, 214, 219, 230, 234–241, 249, 268–273

Solothurn 254f.
Stará Boleslav (Alt-Bunzlau) 227f.
Steyr 223

Telč (Teltsch) 223
Trenčín 160
Trient 60, 218
Triest 140
Trnava 57, 160, 162, 211f., 226
Tuchoměřice (Tuchmeritz) 227
Turin 204f.

Wien, Collegium 7f., 13–16, 18, 21, 25, 27, 29–37, 39, 46–54; 57–61, 63–66, 71, 74–79, 83–91, 94f., 103, 136, 147, 157–160, 211–213, 217f., 226, 229f.
Wien, Probationshaus 8, 54f., 158f., 217f.
Wien, Profeßhaus 7–9, 14, 31, 33, 39–46, 50, 54, 99, 103–112, 133, 157, 159, 162f., 215, 217f.
Wiener Neustadt 14
Wrocław (Breslau) 66–69

Zagreb (Agram) 14, 142f.
Zaclér 93
Žireč 93, 226, 228
Znojmo (Znaim) 46, 218

AUTORENBIOGRAPHIEN

Sibylle Appuhn-Radtke, Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Volkskunde in Freiburg/B., Wien und München. 1983 Promotion in Freiburg. Nach Museumstätigkeit und Forschungsstipendien seit 1992 am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München tätig. Lehraufträge in Augsburg, Krakau, Marburg, Passau, und an der Hochschule für Philosophie, München. 1996 Habilitation in Erlangen, seit 1997 Privatdozentin.

Richard Bösel, geb. 1948 in Wien; Beschäftigt sich als Kunsthistoriker vorwiegend mit der Architektur vom 16. bis zum 19. Jahrhundert; ein besonderer Forschungsschwerpunkt liegt auf der Ordensbaukunst der Frühen Neuzeit. Seit 1985 ist er Dozent, seit 1997 a.o. Professor an der Universität Wien. Von 1984 bis 1999 wirkte er als Kurator der Architekturabteilung an der Graphischen Sammlung Albertina, seither ist er Direktor des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturforum in Rom. Er ist k. M. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und accademico benemerito der Accademia Nazionale di San Luca in Rom.

Petr Fidler, geb. in Brünn; 1966–71 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Brünn, 1972 Doktorat (Das Werk von Jakob Prandtauer in Mähren), 1971–74 an den Denkmalämtern in Pressburg und Brünn tätig, 1974–80 am Institut für Kunstgeschichte der Slowakischen Akademie der Wissenschaften; seit 1983 am Institut für Kunstgeschichte in Innsbruck, 1990 Habilitationsschrift „Seicento-Architektur in Österreich".

Géza Galavics, geb.1940 in Győr; Studium der Kunstgeschichte und Geschichte an der Eötvös Loránd Universität in Budapest. Leiter der Abteilung „Alte Kunst" am Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Seit 2000 ist er korrespondierendes Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

Jörg Garms, geb. 1936; Studium der Kunstgeschichte in Wien und Paris. Lehrtätigkeit an den Universitäten Montreal, Straßburg und Wien. Stipendiat 1962–64 und wissenschaftlicher Beamter 1968–2001 am Österreichischen Kulturinstitut bzw. Historischen Institut in Rom. 1975 Univ.-Doz., 1988 tit. a.o. Prof.

Markus Hundemer, geb. 1959 in Landau i. d. Pfalz; Studium der Kunstgeschichte, Kirchengeschichte und Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität, München. Dissertation zum Thema „Rhetorische Kunsttheorie und barocke Dekkenmalerei". Wiss. Angestellter am Bayrischen Landesamt für Denkmalpflege, München. Veröffentlichungen zur Kunst des bayerischen Barock und Rokoko, der barocken Deckenmalerei sowie der Photographie des 19. Jahrhunderts.

Joseph Imorde, Studium der Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Philosophie in Bochum, Rom, Berlin. Dissertation zur Festarchitektur im römischen Barock, sein Habilitationsvorhaben beschäftigt sich mit der Problematik historischer Emotionsforschung. Stipendiat der Forschungsgruppe „Kulturgeschichte des Bildes" in Münster / W. Forschungsschwerpunkte: Barocke Kunst, Michelangelorezeption, die Bildwelt des wissenschaftlichen Okkultismus, Bildtheorie und Emotionsforschung.

Herbert Karner, geb. 1958 in Melk a. d. Donau; Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien; Dissertation zur mitteleuropäischen Rezeption des Werkes von Andrea Pozzo. Tätigkeit am Bundesdenkmalamt Wien (Dehio, Österreichische Kunsttopographie); seit 1995 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Mehrjähriges Forschungsprojekt über die Jesuitenarchitektur in Italien. Seit 2000 Lehrtätigkeit an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Architektur und Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts.

Manfred Koller, geb. 1941 in Wien; Studien der Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste in Wien (Mag. art. 1962 und Habilitation 1982) und der Kunstgeschichte an der Wiener Universität (Dr. phil.1972). Seit 1965 als Amtsrestaurator und seit 1980 als Werkstättenleiter im Bundesdenkmalamt tätig. Lehraufträge an Wiener Hochschulen bzw. Universitäten seit 1970. Rund 500 Veröffentlichungen zur österreichischen Barockkunst und zu Fragen von Technologie und Konservierung im Bereich von Architektur, Skulptur und Malerei.

Sandra Krump, geb. 1971 in Altötting; Studium der Germanistik, Geschichte und katholischen Theologie in Passau und Rom. Dissertation „In scenam datus est cum plausu" über das Passauer Jesuitentheater, weiterere Forschungen beschäftigen sich mit den Romanen Philipp von Zesens. Zuletzt Studienrätin am Gymnasium Vaterstetten bei München.

Ana Lavrič, Mitarbeiterin des France-Stele-Institut für Kunstgeschichte des ZRC SAZU, Ljubljana; Quellenforschung für die slowenische Kunst von 16. bis 19. Jh.; Redaktion der „Acta historiae artis Slovenica".

Evonne Levy, geb. 1961 in New York City; derzeit Associate Professor an der University of Toronto, Verfasserin zahlreicher Beiträge zur Kunst und Architektur des römischen Barock. 2004 wird ihr Buch „Propaganda and the Jesuit Baroque" (University of California Press) erscheinen; gegenwärtig beschäftigt sie sich mit der Fertigstellung eines Bandes zur Historiographie des „Jesuitenstils" und mit der Herausgabe der Biografien des Gianlorenzo Bernini.

Hellmut Lorenz, geb. 1942 in Wien; Studium der Kunstgeschichte, der Germanistik und Archäologie in Wien. Ab 1972 Assistent am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Professor für Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin, seit 1997 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Wien. Arbeitsgebiete: Barock in Mitteleuropa, Theorie und Geschichte der Architektur.

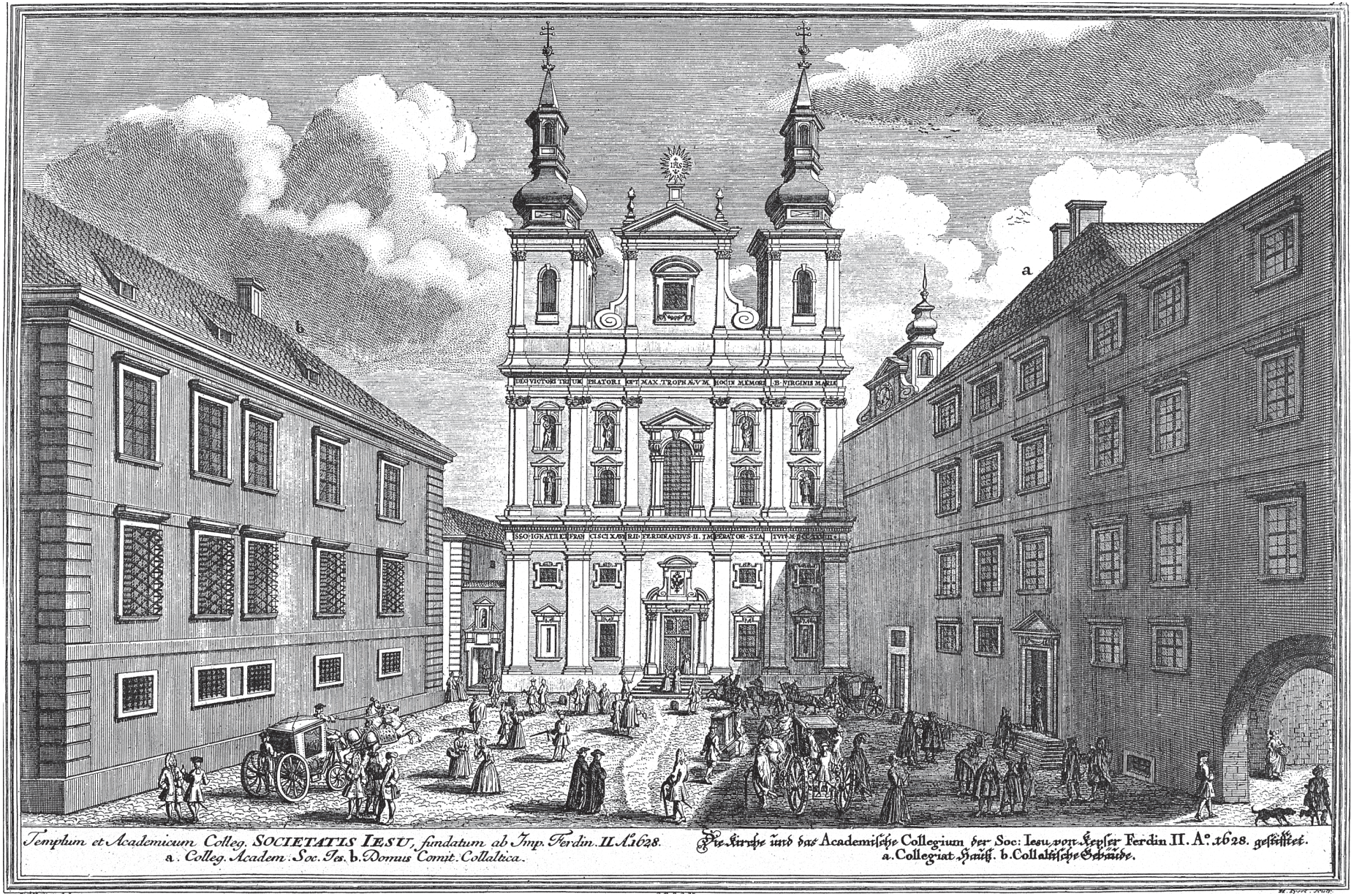
Kurt Mühlberger, geb. 1948 in Wien, Studium der Geschichte und Germanistik in Wien, 1980 Promotion, 1983 Staatsprüfung am Institut für Österreichische Geschichtsforschung; seit 1983 Direktor des Archivs der Universität Wien; Lehrbeauftragter für Neuere Geschichte an der Universität Wien; Vorstandsmitglied u.a. der „Österreichischen Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte in Wien". Arbeitsschwerpunkte: Universitäts- und Bildungsgeschichte der Frühen Neuzeit und des 19. Jahrhunderts; archivkundliche Publikationen.

Maria Pötzl-Malikova, geb. 1935 in Kralovany (Nordslowakei); Studium der Kunstgeschichte und Geschichte in Bratislava und Prag, Promotion 1969 in Brünn. Lebt seit 1969 in Wien und München. 1992–2002 Lehrtätigkeit an der Universität Bratislava, hier 1994 Habilitation, danach ordentliche Professur. Schwerpunkt: barocke Kunst in Mitteleuropa.

Liselotte Popelka, geb. 1931 in Wien; Dr. phil. und tit. a.o. Univ.-Prof. für Kunstgeschichte an der Universität Wien. Mitglied des Institutes für Österreichische Geschichtsforschung. Viele Jahre am Heeresgeschichtlichen Museum in Wien als Leiterin der Kunstsammlungen und Vizedirektorin. Seit 1982 Lehrtätigkeit an der Universität Wien. Habilitation für mittlere, neue und neueste Kunstgeschichte. Schwerpunkte: barocke Kunst und Ikonographie, Kunst im Ersten Weltkrieg.

Luigi A. Ronzoni, studierte Kunstgeschichte, klassische Archäologie und Geschichte an der Universität Wien. Beschäftigung vor allem mit der Gattung der Skulptur im 18. Jahrhundert im Umkreis der Wiener Akademie. Zahlreiche Publikationen über das Werk Georg Raphael Donners und Jakob Gabriel Mollinarolos. Einen weiteren Schwerpunkt bildet die österreichische Adelsgeschichte im Zusammenhang mit künstlerischen Unternehmungen. Veröffentlichungen zu den Familien Daun, Harrach, Kinsky, Kaunitz und Liechtenstein.

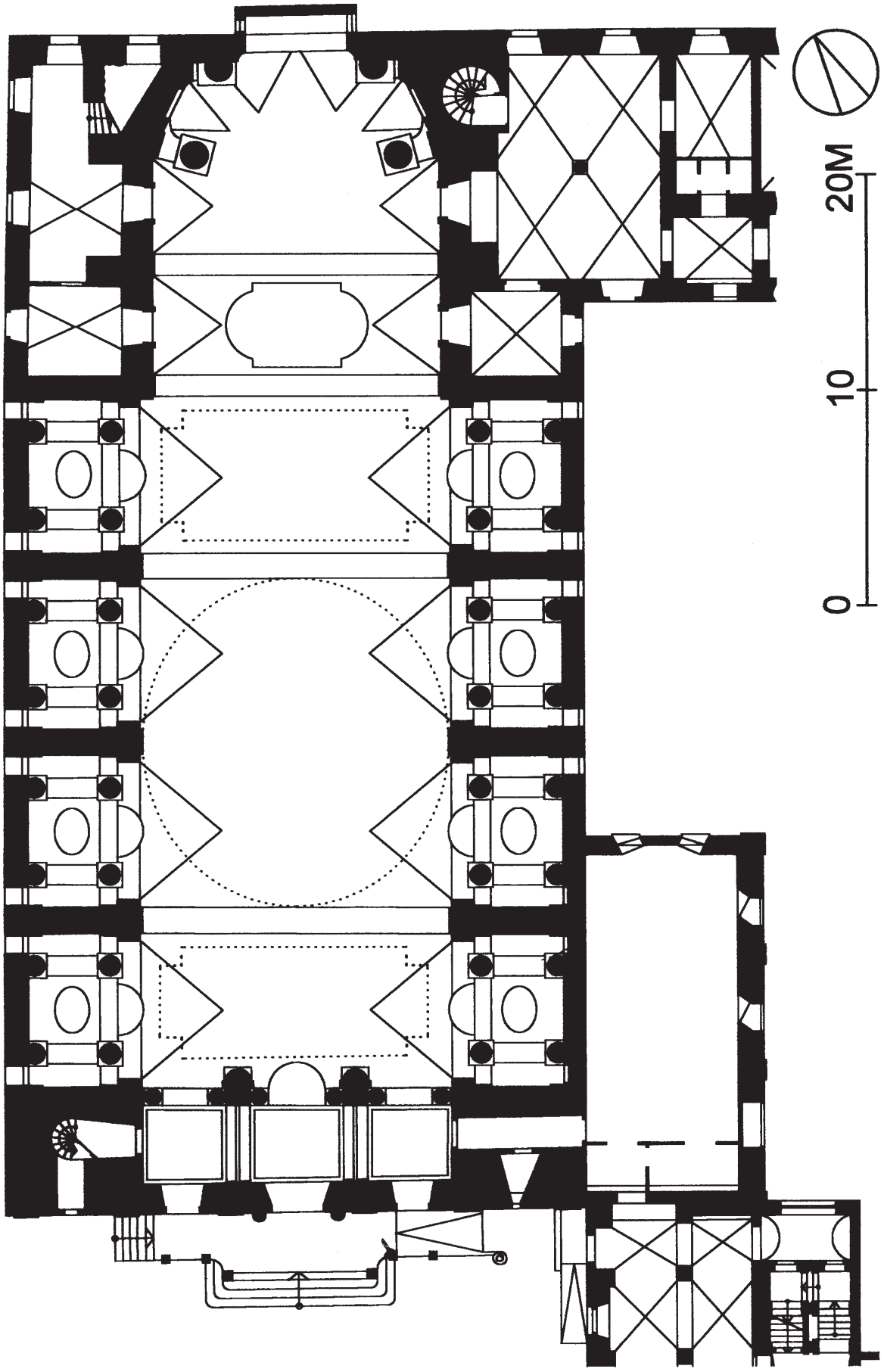
Werner Telesko, geb. 1965 in Linz a. d. Donau; Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, 1988–1990 Tätigkeit am Österreichischen Historischen Institut in Rom, 1990–93 Assistent in den Kunstsammlungen des Stiftes Göttweig, ab 1993 Mitarbeiter der Kommission für Kunstgeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Promotion 1993, Habilitation 2000; derzeit APART-Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum Thema: „Österreichische Identitäten im 19. Jahrhundert im Spiegel der bildenden Kunst", Hauptarbeitsgebiete: christliche Ikonographie, barocke Druckgraphik und Probleme der mitteleuropäischen „Kunst um 1800" sowie der österreichischen Kunst des 19. Jahrhunderts.



Wien, ehemaliger Universitätsplatz, aus: S. Kleiner, Wahrhaffte und genau Abbildung aller Kirchen und Klöster, welche sowohl in der keyserl. Residenz-Statt Wien ...., Erster Theil, Augsburg 1724, Nr. 14

TAFEL 1

TAFEL 2



Wien, Universitätskirche, Grundriss (Wien, Bundesdenkmalamt)

Wien, Universitätskirche und Teil des Collegiums (Aufnahme vom Haus Bäckerstraße 18 [Wien, Karl Pani])



Wien, ehemaliger Universitätsplatz („Unteres Jesuiterplatzl“, heute Dr. Ignaz Seipel-Platz 2) mit Teil des Collegiums (Wien, Karl Pani)



TAFEL 4



Wien, Albertina, Wiener Historische Blätter, Bd. 1, Nr. 113: Universitätskirche im ursprünglichen Zustand. Kupferstich anlässlich der Kanonisierungsfeierlichkeiten des Heiligen Franz von Borgia SJ, 1671 (Wien, Albertina)



Wien, Universitätskirche, Blick zum Hochaltar (Wien, Karl Pani)



Wien, Universitätskirche, Hochaltar (Wien, Karl Pani)

TAFEL 6



Wien, Universitätskirche,
Blick zur Orgelempore
(Wien, Karl Pani)

Wien, Universitätskirche,
Kircheninneres nach Nordwesten
(Wien, Karl Pani)





Wien, Universitätskirche,
Stanislaus Kostka-Kapelle mit
Empore (Wien, Karl Pani)

Wien, Universitätskirche,
Blick durch die Gewölbeöffnung
einer Seitenkapelle in die
Empore (Wien, Karl Pani)





Wien, Universitätskirche, Deckenmalereien: Engelsturz und Anbetung der Hirten (Wien, Karl Pani)



Wien, Universitätskirche, Deckenmalereien: anbetende und jubilierende Engel (Wien, Karl Pani)

Wien, Universitätskirche, Gesamtansicht des Gewölbes mit Deckenmalereien (Wien, Karl Pani)

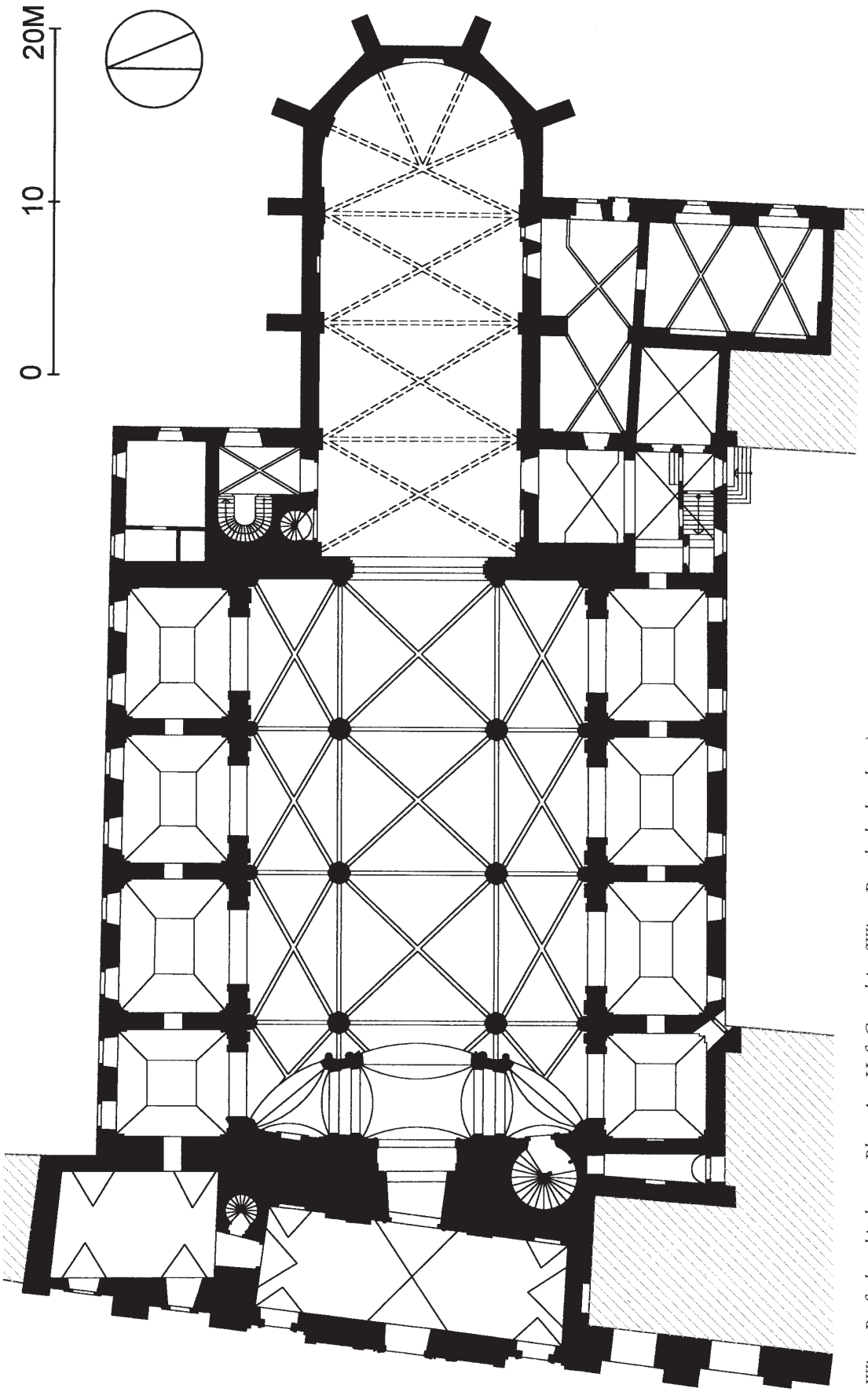


Wien, Universitätskirche, Scheinkuppel (Wien, Karl Pani)





Wien, Platz Am Hof mit Professhaus, Kirche und Mariensäule, aus: S. Kleiner Wahrhaffte und genau Abbildung aller Kirchen und Klöster, welche sowohl in der keyserl. Residenz-Statt Wien ..., Erster Theil, Augsburg 1724, Nr. 9



Wien, Professhauskirche am Platz Am Hof, Grundriss (Wien, Bundesdenkmalamt)



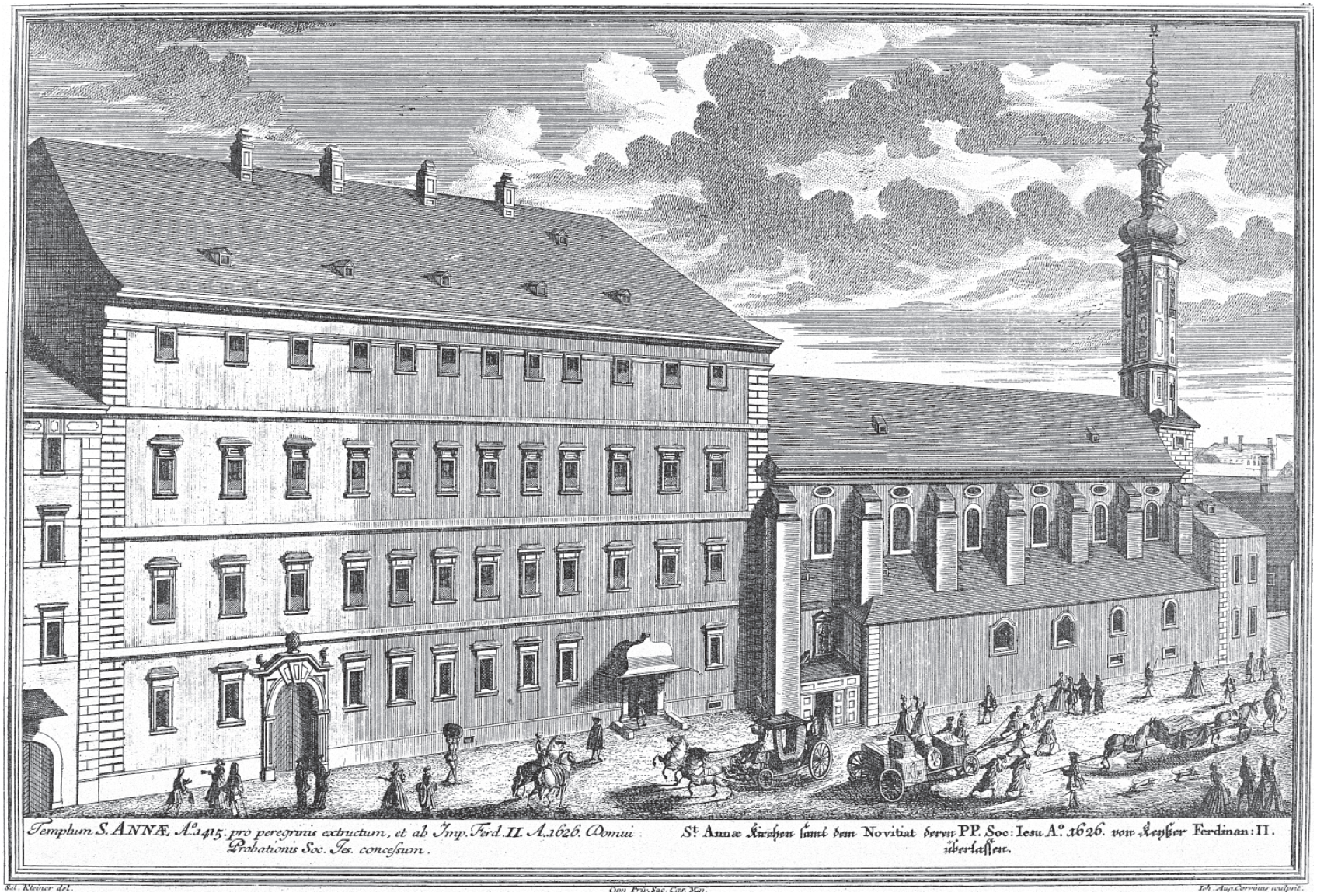
Wien, Professhauskirche, Fassade (Wien, Karl Pani)

Wien, Platz Am Hof von Südwesten (Wien, Karl Pani)

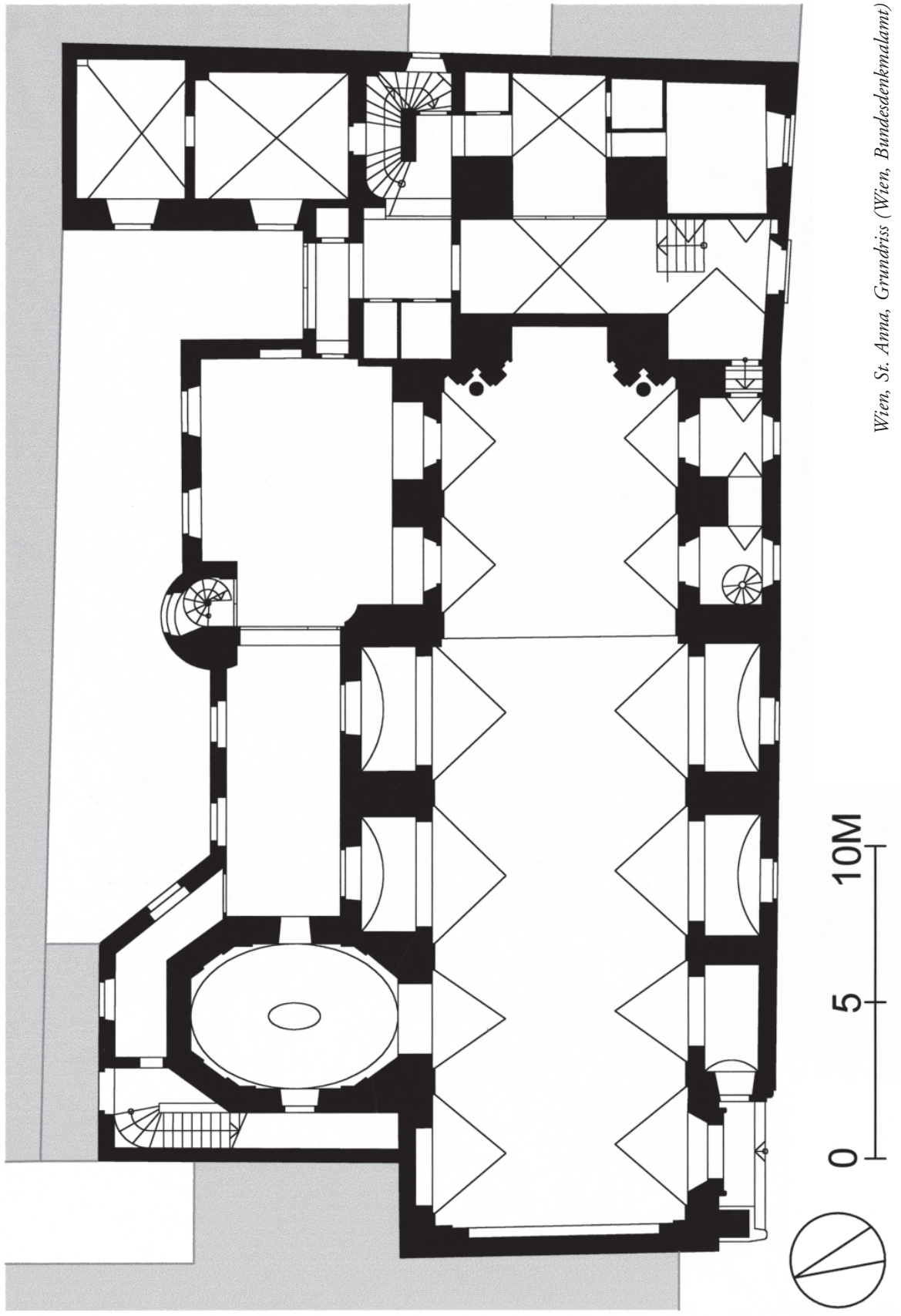


Wien, Professhauskirche, Inneres mit Blick zum Chor (Wien, Karl Pani)





Wien, Probationshaus der Jesuiten mit Kirche St. Anna, aus: S. Kleiner Wahrhaffte und genau Abbildung aller Kirchen und Klöster, welche sowohl in der keyserl. Residenz-Statt Wien ..., Erster Theil, Augsburg 1724, Nr. 11



Wien, St. Anna, Grundriss (Wien, Bundesdenkmalamt)



Wien, St. Anna, Blick zum Hochaltar von der Orgelempore (Wien, Karl Pani)



Wien, St. Anna, Ignatiuskapelle an der Südseite (Wien, Karl Pani)