

SENZA TOCCAR LE MURA DELLA CHIESA.
 ANDREA POZZOS UMGESTALTUNG
 DER WIENER UNIVERSITÄTSKIRCHE UND DIE BAROCKEN
 „FARBÄRÄUME“ 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 berichtet¹. 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 widmete². 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 Joseph³. 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 erwähnt⁴. 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 Werken⁵ sind dies vor allem die beiden großen Ausstattungsarbeiten in der Universitätskirche der Jesuiten und im Saal des Rossauer Gartenpalastes des Fürsten Johann Adam von Liechtenstein⁶.

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 erkannt⁷. 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 Splitternacktheit* 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 Mitteilungen 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 Raumes¹⁰ und der angeblich spezifisch „jesuitische“ Charakter dieser Modernisierungsmaßnahmen¹¹ – bereits mehrfach beschrieben und gewürdigt worden¹². Es mag daher ausreichen, die wichtigsten Charakteristika hier resümierend 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 eingestellten 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

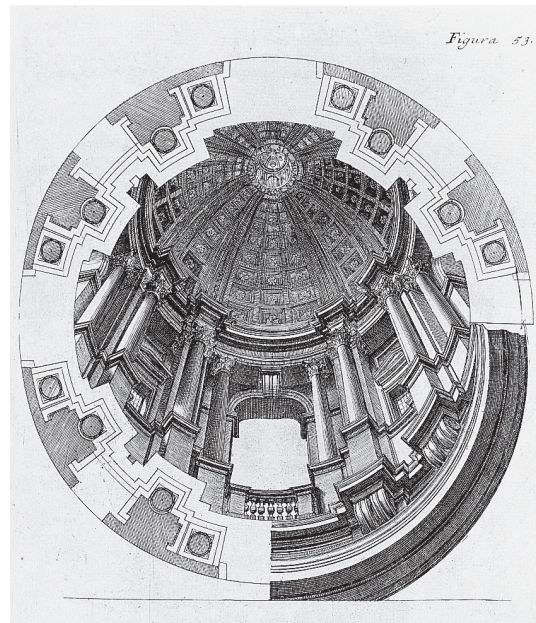


Abb. 1 Andrea Pozzo, Scheinkuppel (aus: *Perspectiva pictorum et architectorum*, Bd. II, Taf. 53)

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.

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 Baldinucci¹⁴ 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 Bösel's 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 resümierend: Friedrich POLLEROS, „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 ein¹⁶. Reichlich eingesetzte Vergoldungen – an der freskierten Decke ebenso wie an den Wänden und in den Kapellen – steigern den materiellen Reichtum dieser Farbkomposition noch zusätzlich¹⁷.

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 (... *colori a guisa di mischi*



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

*marmi, che riuscì così simile, che parevano anche in piccola distanza effettivi, 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 pfliget*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 Zeit²²; 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 einzuschätzen²⁴. 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 hat²⁶.

Parallel dazu werden die Auswirkungen dieser auf Italien fixierten Kunstpatronanz rasch auch im größeren Bereich der gesamten habsburgischen Erblande fassbar²⁷. 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 konnte²⁸. 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 ist²⁹. Sowohl in der Ausführung als auch in dem um 1703 zu datierenden Bozzetto Rottmayrs

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 Mählereyen 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 dafür scheinenden Kunst, Kostbarkeit und Schönheit zu bewundern (Mathias FUHR-



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 plausibel³⁰. 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 ist³¹, hatte bereits in seinem ersten Entwurf für Breslau (Abb. 5)³² eine

MANN, 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: *è anche di sua architettura e disegno la Chiesa de' Padri di Santa Dorothea* (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. Dyji 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 fest³³; 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 müssen³⁴: 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 Breslau³⁵ (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-Therσίας 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 farbigem 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 MÖSENER, 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 bis an den obersten Sims von färbigem Marbel aufgerichtet ist, ... im Gewölbe aber die himmlische Glory aller Heiligen, welche von dem berühmten Architekten al Fresco verfertigt worden*³⁶. Damit sind exakt jene beiden Phänomene speziell hervorgehoben, die auch Pozzos spätere Wiener Kirche auszeichnen: Reichtum und Farbigekeit des verwendeten Materiales sowie der Raumabschluß in Freskomalerei.

Die Auswirkungen dieses exemplarischen „Erstlings“ scheinen zunächst vorwiegend auf Schlesien beschränkt geblieben zu sein³⁷. Seine Vorbildwir-

kung 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 entgegengesetzen wollte³⁸.

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 gesichert⁴⁰, bei Johann Kaspar Waginger immerhin wahrscheinlich. Die Anregungen für die anspruchsvolle Gestaltung der Quadratur, lassen sich in wesentlichen Punkten – Form wie auch Farbigeit – auf Arbeiten von Johann Anton Gump und Melchior Steidl zurückführen (Freskierung der Stiftskirche von St. Florian, ab 1690⁴¹ 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 müssen⁴³. 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 war⁴⁴: 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 Beduzzi⁴⁵

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 Herrngasse (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 Herrngasse 7 in Wien, in: Richard PERGER / Wilhelm Georg RIZZI, Das Palais Modena in der Herrngasse 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 Fachgesprächs „Stiftskirche St.

Florian: ‚Stilbruch‘ und Triumph der Deckenmalerei“ in: Kunsthistoriker 8 (1991) Sonderheft: „6. Österreichischer Kunsthistorikertag“, 72–84; zuletzt: MÖSENER (wie Anm. 34).

42 MÖSENER 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 Chiarini⁴⁷ 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 freskiert⁴⁸.

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 hat⁴⁹. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch die Entstehungsgeschichte des Farbraumes der Wiener Peterskirche⁵⁰: Über die Auswirkungen der mysteriösen *cinque capelle* Pozzos, die er 1709 als *già fatte* bezeichnet⁵¹, 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, De-

scrizione 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 (hrsg. von Amisola AG) Wien 2001, 125–157.

50 Zur Innenausstattung ausführlich: Friedrich POLLERROSS, „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, ver-
rät jedenfalls kaum einen direkten Einfluß von Poz-
zo, sondern folgt Tendenzen, die bereits vor seinem
Eintreffen in Wien vorbereitet worden waren.

Es sind wohl alle der in den zuletzt genannten Bei-
spielen ersichtlichen Facetten farbiger Raumgestal-
tung zusammengenommen – weitere werden sich
bei vertieftem Studium des Phänomens noch hinzu-
fügen lassen –, und jedenfalls nicht nur Pozzos Uni-
versitätskirche, die wir zu berücksichtigen haben,
um die Entstehung des vielleicht am perfektesten
inszenierten „Farbraumes“ der Barockzeit in Öster-
reich richtig würdigen und entwicklungsgeschicht-
lich 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 Wie-
ner Universität als Rektor vorstand und somit den
Bau bestens kannte, liegt es nahe, hier eine direkte
Vorbildwirkung für Melk zu vermuten. Die Dekora-
tionsschemata 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 Poz-
zos Wiener Kirche noch erheblich übertrifft⁵³.

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 entwicklungsgeschichtli-
chem Blickwinkel ließe sich formulieren, daß der
Künstler genau zur rechten Zeit an den richtigen
Ort gekommen war. Die Bedingungen zu einer ras-
chen und nachhaltig wirksamen Rezeption seiner
Ideen waren hier jedenfalls bereits in mehrfacher
Hinsicht vorbereitet, vor allem dank einer von ade-
ligen 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 Erach-
tens nach jedoch nicht in jeder Hinsicht zwingend –
mit den zumeist als programmatisch interpretierten
Kunstbestrebungen des Ordens zusammensehen⁵⁴.
Ihre Auswirkungen blieben aber nicht auf den
Orden beschränkt und waren im übrigen auch ver-
schiedenorts 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-programma-
tische als vor allem die optische Überzeugungskraft
von Pozzos Neugestaltung und ihre raumschöpferi-
schen Qualitäten wichtig geworden sein. Sicher
nicht zufällig haben bereits die zeitgenössischen Bio-
graphen 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 neugestal-
tete Innenraum der Wiener Universitätskirche dar-
an zweifellos erheblichen Anteil. Doch sollte weder
die Rolle Pozzos, noch auch die Stellung Wiens in
dieser überregionalen Entwicklung überschätzt wer-
den: 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 Vorstellun-
gen von sakraler Raumgestaltung radikal neu defi-
niert 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 Ausstat-
tungsgeschichte der Melker Stiftskirche, in: Ausstellungskatalog
„900 Jahre Benediktiner in Melk“, Melk 1989, 440–452. Aus-
führlich 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 Prand-

tauer 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 handwerkli-
ches „finito“ sind durch die vor kurzem vollendete Restaurierung
wieder deutlich geworden; vgl. dazu die Beiträge im Sonderheft
„Melk“ der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmal-
pflege 34 (1980) H. 3/4.

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