

## 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“<sup>1</sup> 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 Gesamtdécoration, 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<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>. 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<sup>4</sup>. Im großen und ganzen dürften die Kopien Kraffts mit den heutigen Deckengemälden übereinstimmen<sup>5</sup>. Eine zweite Restaurierung wurde zwischen 1894 und 1914 vorgenommen<sup>6</sup>. 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 Datie-

rung 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 Grisailen mit ockergelbem Akanthuslaub vor dunklem Fond<sup>7</sup>. 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 Maleereien Pozzos kopiert wurden<sup>8</sup>.

### 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<sup>9</sup>. 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<sup>10</sup>. 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*“<sup>11</sup>. 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<sup>12</sup>.

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<sup>13</sup> (Taf. 8). Die Darstellung der aus offenem Himmel herabsteigenden Engel sind mit zwei Chiaroscuro 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)<sup>14</sup>. 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 Gewölbmalerei 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 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 POLLEROS, 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<sup>15</sup> 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]<sup>16</sup>. 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<sup>17</sup>. Die jesuitische Exegese zu Ps 113 (112) verband das Wort „puer“ ausdrücklich mit dem Begriff „humilis“<sup>18</sup>. 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<sup>19</sup>. Eine riesige Kuppel mit säulengeschmückter Trommel und kassetierter Wölbung, gleichsam ein „Tempel des Schweigens“ (E. Guldán)<sup>20</sup>, 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*<sup>21</sup>.

Das vierte Gewölbejoch ist als „Abschiedsbild“<sup>22</sup> 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 Chiaroscuro könnten in Pietro da Cortona (1597–1669) Grisailen 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 MÖSENER, 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 Rötzelzeichnungen gewahrt bliebe.

17 WALLNER / RIEDLSPERGER (wie Anm. 15) 4; MÖSENER (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, Farbt. 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 Geburtstag*, 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<sup>23</sup>. 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“ – Rötzelzeichnungen kombiniert, links „David mit dem aufgepflanzten Kopf des Goliath vor König Saul“ (1 Sam 17, 57), in der Mitte „Simson, mit einem Eselskinntbacken, 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])<sup>24</sup>. 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<sup>25</sup>. 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<sup>26</sup> (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<sup>27</sup>. Durch den Jochrhythmus „a b b a“ in der Kapellengestaltung erzielte Andrea Pozzo eine Betonung der Raummitte, die er auch im Gewölbe weiterführte<sup>28</sup>. Die architektonische Folge der Travéen wird gleichsam „durch scheinräumliche Höhenentsprechungen »untermalt«“<sup>29</sup>, 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“<sup>30</sup>, 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“<sup>31</sup>. 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; MÖSENER (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 MÖSENER 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“), erfährt 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“<sup>32</sup> 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“<sup>33</sup>. 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<sup>34</sup>. 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“<sup>35</sup>. Möglicherweise kommt hier ein jesuitisches Denkprinzip zur Anwendung, das bereits in der ersten Dekoration des römischen Gesù als „progressive religious experience“<sup>36</sup>, 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<sup>37</sup>. Darin wird die äußerst flexible Anwendung der inhaltlichen Möglichkeiten der Scheinarchitektur deutlich<sup>38</sup>.

#### *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<sup>39</sup>: 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<sup>40</sup>. 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 VIGNAUWILBERG, 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 freiwählbaren 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 Kunstwissen-

schaft, 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.).

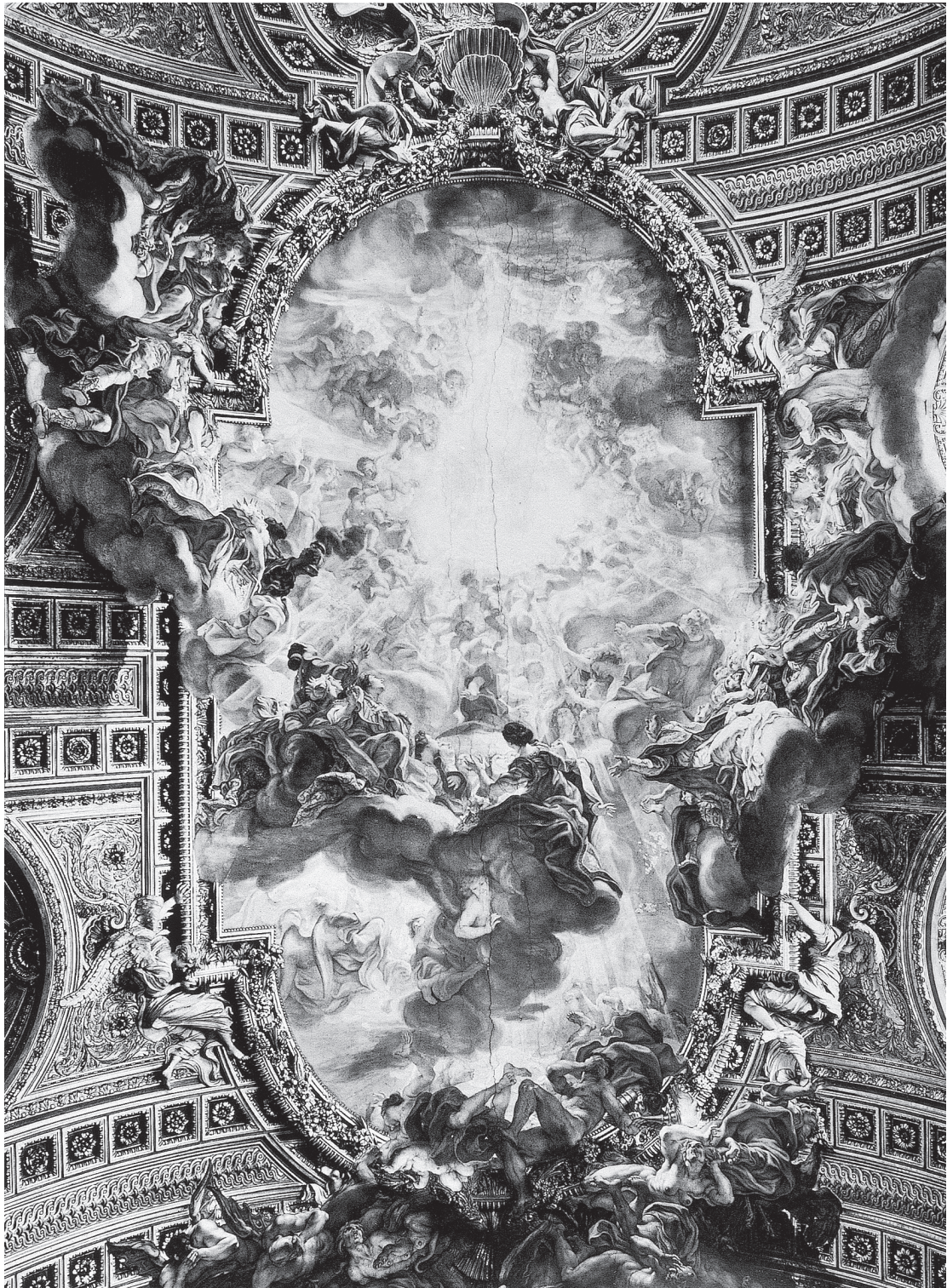


Abb. 1 Giovanni Battista Gaulli, Rom, Il Gesù, Langhausfresko, 1676/1679



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<sup>41</sup> (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<sup>42</sup> (Abb. 3). Zudem können für die „schachtartige“<sup>43</sup> 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)<sup>44</sup> (Abb. 4) – vor allem hinsichtlich der herabschwebenden Engel – ausgemacht werden.

Bereits Egnazio Danti (1536/1537–1586) hat in seinem Vignola-Kommentar (1611)<sup>45</sup> 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, Deckenmalereien 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<sup>46</sup>. 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 René-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): MÖSENER (wie Anm. 15) 332, Nr. 85; BATTISTI ebd., 116 (Abb.); zu Mondovi grundsätzlich: KERBER ebd., 43–46, Abb. 28, 29.

45 Egnazio 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<sup>47</sup> und des „Triumphes der Clementia“ (1677) von Carlo Maratta (1625–1713) im römischen Palazzo Altieri ausgegangen sein<sup>48</sup>. Die genannten Ausmalungen zeigen durchwegs das gleiche Prinzip einer zumeist von Stuckkappen 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<sup>49</sup>. 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 iso-

lierten „Einzelbildern“ wie in der Wiener Universitätskirche erkannt werden kann, sondern nur in *einem* bestimmten Gesamteindruck auflösbar wird<sup>50</sup>. 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<sup>51</sup>. 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“<sup>52</sup>. Die inhaltliche Konzeption der Deckenmalereien der Wiener Universitätskirche ist somit direkt auf den Betrachter, der *sowohl* am Realraum *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 stückgerahmten – 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 Algardi's 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 Ebría 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 POENGEN, 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<sup>53</sup>. Der Betrachter nimmt unmittelbar teil am Geschehen, ist somit notwendigerweise auch Teil des durch die Quadratur indizierten „Systemraums“<sup>54</sup>, er (der Betrachter [W.T.]) „subordiniert sich dem Wunder, konstituiert es aber mit, indem er von ihm betroffen wird“<sup>55</sup>. Damit verbunden ist der „totale Anspruch auf semantische Verbindlichkeit“<sup>56</sup>, 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<sup>57</sup>, 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<sup>58</sup>. 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 Obediens, 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 verschiedenen Verbindungen, in welche Gott den Menschen gesetzt hat, unzusammenhängend und so dem wahren Wohle der Menschheit hinderlich ist“<sup>59</sup>. Bernhard Kerber hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß das Problem des Betrachterstandpunktes auch eine „Frage der Ethik“<sup>60</sup> 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 Hochaltars 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 Upsaliensis 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; POLLEROS (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“<sup>61</sup>, 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<sup>62</sup>. 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<sup>63</sup> 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<sup>64</sup>, 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<sup>65</sup>.

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<sup>66</sup>. 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 Fronleichnamfest „Lauda Sion Salvatorem“<sup>67</sup>, 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, Condensation 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 „Ausendung 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<sup>68</sup>.

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“<sup>69</sup>. 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 Kuppelwickeln von S. Ignazio (1685) mit Darstellungen von David (und Goliath), Simson (und den Philistern), Judith (und Holofernes) und Jael (und Sisera)<sup>70</sup> auftritt, die in diesem Kontext als „Präfigurationen des gegenreformatorischen Eifers des Ignatius“<sup>71</sup> 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<sup>72</sup>. 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“<sup>73</sup>, 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“<sup>74</sup>. Dieser bildlich-literäre Doppelaspekt, der die Integration des Wortes in das Bild verlangt, war das adäquate und zeit-spezifische 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<sup>75</sup> 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<sup>76</sup>.

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 Deckenmalereien 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 Kuppelwickel 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 „Siegeseichen“ (*TROPHÆVM* in der Inschrift an der Kirchenfassade [Taf. 1]) und als „Denkmal der Person und Politik des Kaisers“<sup>77</sup>. 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 Predikanten 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<sup>78</sup>.

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<sup>79</sup>. Die Engelikonographie besitzt zudem einen eminent liturgischen und heilsgeschichtlichen Hintergrund<sup>80</sup>: Ausgehend von der berühmten Stelle in Psalm 137, 1 („in conspectu angelorum psallam tibi“) stellte man sich – besonders nach benediktinischer Anschauung<sup>81</sup> – 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 Stüchwerk „Biblisches Engel- und Kunstwerck, alles dasjenige, was in Heiliger Göttlicher Schrift Altes (sic!) und Neuen Testaments von den Heiligen Engeln Gottes dero Erscheinungen, Verrichtungen, Botschaften und Gesandtschaften 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 Äbtekongferenz, 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<sup>82</sup> 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<sup>83</sup>. 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<sup>84</sup>. 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<sup>85</sup>. 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“<sup>86</sup>. Suárez' Vorstellung vom Himmel verbindet sich unmittelbar mit dem Wirken der Engel. Die Stel-

lung 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<sup>87</sup>. Kennzeichnend hierfür 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 adorian 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<sup>88</sup>. 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<sup>89</sup>, das heilsgeschichtlich auch deshalb fundamentale Bedeutung besitzt, weil nach Suárez alle Geschöpfe durch die Inkarnation Jesu Christi eine „dignitas“ und „nobilitas“ empfangen, die ihnen ohne die Menschwerdung Christi nicht zustehen würde<sup>90</sup>.

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 psalmodum inscriptiones, c. VI (PG 44, 508 C) und De oratione dominica, oratio I (PG 44, 1129 B); vgl. Jean DANÉLOU, Die Sendung der Engel (Reihe Wort und Antwort 30) Salzburg 1963 (2. Aufl. Chevotgne 1953) 65.

85 Gregor von Nyssa, Commentarius in Canticum Cantorum, homilia XIII (PG 44, 1049 C-1052 A), vgl. Alois WINKLHOFER, Die Welt der Engel, Ettl o.J. (1958) 66; DANÉLOU 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 Erstaussstattung 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, Angéologie 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<sup>91</sup>. 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 Be-

trachters überhaupt. Nach Suárez ist die Darstellung des Gegenstandes der Erkenntnisakt selbst<sup>92</sup>, 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<sup>93</sup>. 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<sup>94</sup> 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 asketische Tradition der Kirchenväter*, in: *Zeitschrift für Ascese 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 „Gesü“: HIBBARD (wie Anm. 36) 39f.; Martin STANKOWSKI, *Der römische Gesü 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<sup>95</sup>.

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<sup>96</sup>. Die Menschwerdung Christi macht somit

überhaupt erst die Heilsschau als Glaubensvergegenwärtigung möglich und schafft die eigentliche Grundlage, Gott im Bild zu fassen<sup>97</sup>: 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<sup>98</sup>.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–4: Archiv des Autors

95 Vgl. WIRTH (wie Anm. 78) 653; so auch POLLERROSS (wie Anm. 12) 114; die von POLLERROSS 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; POLLERROSS 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, Wrocław 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, „... proprijis 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.

