

Herbert Karner, Werner Telesko (Hrsg.): Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert (*Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte. Österreichische Akademie der Wissenschaften*, 5); Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2003; 282 S. Ill., graph. Darst., Kt., ISBN 3-7001-3203-4; € 92,00

„Jesuiten“ und „Barock“ – durch die gesamte neuere Kunstgeschichte wurden diese beiden Begriffe, der Orden und der Kunststil, gleichsam als siamesische Zwillinge angesehen: Manchmal wie Synonyme („Jesuitenstil“¹), fast durchgängig als schlecht-hin untrennbar und inhaltlich miteinander verbunden. Die 1568 begonnene römische Mutterkirche des Ordens, Vignolas „Il Gesù“, gilt als Gründungsbau der gesamten gegenreformatorischen Sakralarchitektur, das Verbot des Ordens durch Papst Clemens XIV. 1773 kann als Schlußfanal einer ganzen Epoche verstanden werden.

Die besondere Beachtung der Gesellschaft Jesu erklärt sich aus ihrer historischen Eigenart: Gegründet 1540 als Speerspitze des wieder erstarkenden, sich weltweit ausbreitenden tridentischen Katholizismus wurde sie schon von den Zeitgenossen gleichermaßen bewundert und beargwöhnt: Einerseits erfolgreich um Publikumszuspruch und gesellschaftliche Akzeptanz bemüht, andererseits aufgrund ihrer geheimnisumwitterten, von klassischen monastischen Modellen abweichenden Ordensregeln, Frömmigkeitsübungen und Missionspraktiken mißtrauisch beobachtet, galt die Societas Jesu als Inbegriff des intellektuell geprägten, international agierenden und politisch einflußreichen Katholizismus im konfessionellen Zeitalter. Den Gegnern der Papstkirche erschien der Orden des Ignatius geradezu als Verkörperung jener „Infamie“ des Aberglaubens und des sprichwörtlichen „Kadavergehorsams“, die Aufklärer wie Voltaire „auszumerzen“ („Écrasez l’infâme!“) aufforderten. Als Hauptträger der universitären Bildung in den katholischen Ländern zogen die Jesuiten stets mehr Abneigung, aber auch Interesse auf sich als andere Reformorden wie etwa die Kapuziner, Theatiner oder Oratorianer. Daher wirft eine Publikation wie die hier vorliegende mit dem Titel „Die Jesuiten in Wien“ zugleich mehr und andere Fragen auf als z. B. eine Arbeit über die Salesianerinnen².

Der von Herbert Karner und Werner Telesko edierte Band publiziert die Ergebnisse eines Symposions, das vom 19.–21.10.2000 von der Kommission für Kunstgeschichte an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien organisiert wurde. Der Untertitel benennt das Thema zutreffender als der Haupttitel, denn die Mehrzahl der neunzehn Beiträge beschränkt sich nicht auf Wien; manche greifen sogar weit darüber hinaus und stehen daher nur in losem und etwas bemühten Zusam-

- 1 F. CAMPRUBI: „Jesuitenstil“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*; Bd. 5; Freiburg 1960, Sp. 921 f.: „Im 19. Jh. entstandene Bez.[eichnung] für einen überladenen, durch prunkvolle Fassaden u. blendende Innenausstattung gekennzeichneten Barock, z.T. sogar für den Stil dieser Kunstepoche überhaupt.“
- 2 SUSANNE STADL: *Die Kunsttätigkeit der Salesianerinnen im deutschsprachigen Raum*: Wien – München – Amberg; Lindenberg 2005; vergl. auch die Rezension von KATHRIN MÜLLER in *Sehepunkte* 1/06 [<http://www.sehepunkte.historicum.net/2006/01/pdf/9311.pdf>]

menhang mit der österreichischen Ordensprovinz, die deckungsgleich mit weiten Teilen der damaligen Habsburgermonarchie war³. Entsprechend bunt ist die Vielfalt der Beiträge, die von lediglich für die Spezialforschung relevanten Archivregesten (Garms, Jeřábek, Lavrič) bis hin zu grundsätzlichen kunsttheoretischen Überlegungen (Imorde, Levy, Hundemer) reichen. Verbindendes Element wäre somit die Suche nach dem Ordentypischen der jeweils vorgestellten Ausstattungsprogramme, Bauten, graphischen Blätter oder ephemeren Inszenierungen.

Auch wenn sich viele Autoren dieses Buches wortreich und ausdrücklich gegen das de facto längst überwundene Mißverständnis des Barock als genuinen „Jesuitenstil“ aussprechen, bleibt die damit verbundene Frage doch schon durch ihre vehemente Negation relevant, ja fundamental⁴: Wie viel genuin Jesuitisches ist im gegenreformatorischen Barock? Was ist tatsächlich ordensspezifisch, was dagegen nur zeit-, regional- oder konfessionstypisch? Ist jede Kunst, die von Jesuiten geübt wird, zugleich auch originärer und unverwechselbarer Ausdruck ihrer Ordenspropaganda, Spiritualität oder Kunsttheorie? Es scheint so, als habe das Modell „Jesuitenstil“ nicht ausgedient, sondern lediglich den Bezugsrahmen gewechselt: Während die klassischen Stilbegriffe des frühen 20. Jahrhunderts in der neueren Kunstgeschichte insgesamt relativiert werden, verschiebt sich die Annahme einer spezifisch jesuitischen Kunstübung auf den Bereich der Programmatik, künstlerischen Rhetorik und theologischen Argumentationsstruktur. Dies ist also die Generalfrage, welche an alle Beiträge des Bandes zu stellen wäre: Was ist das „Jesuitische“ an der „Jesuitenkunst“⁵ der österreichischen Ordensprovinz? Die Herausgeber formulieren im Vorwort eine erste These, die sich auf die ausführliche Besprechung der Tagung durch Friedrich Polleross in der „Frühneuzeit-Info“⁶ stützt: Spezifisch für die Jesuiten sei die „[...] Strategie einer bewussten und alle Sinne ansprechenden „Propagandaoffensive“ im öffentlichen Raum“, wobei die Einbeziehung der Gesamtpersönlichkeit (Geist, Sinne, Intellekt und Affekt) die entsprechende Grundlage schafft. [...] Spiritualität und Kunstanschauung wachsen somit aus einem gemeinsamen Glauben zu einer festen Einheit zusammen und dies zeigt nachdrücklich, dass sich die jesuitische Welterklärung nicht gattungsmäßig zerteilen lässt, sondern konzeptuell als Einheit betrachtet werden muss“ (Vorwort, S. 10).

3 Im folgenden, wenn nicht anders angegeben, ergänze jew. KARNER / TELESKO 2003, hier: Vorwort der Herausgeber, S. 8.

4 LEVY, S. 233: „Der Umstand, dass Kunsthistoriker dazu genötigt sind, in geradezu jeder neuen Arbeit zur Jesuitenarchitektur, den Begriff zuerst wieder durchzunehmen, um ihn dann erneut zu verwerfen, legt nahe, dass der Jesuitenstil nicht etwa schon lange gestorben ist, sondern sich im Gegenteil weiter sehr lebendig erhält“.

5 Vorwort der Herausgeber, S. 9f.: „Begriffe, die noch heute merkwürdig tief in der Allgemeinbildung verankert sind. [...] Heute ist der Jesuitenstil nur mehr ein spannendes Kapitel der Wissenschaftsgeschichte. Sehr wohl ist aber für die internationale Forschung die Frage nach der Existenz von Konstanten (Funktionen und Typologien), die für das Kunstschaffen, [...] verbindlich geworden sein könnten, von großer Bedeutung“.

6 FRIEDRICH POLLEROSS: Nuestro Modo de Proceder. Betrachtungen aus Anlaß einer Tagung „Die Jesuiten in Wien“ vom 19. bis 21. Oktober 2000. In: Frühneuzeit-Info 12 (2001), Heft 1, S. 93–128.

Das Vorwort erklärt außerdem das spezifische Interesse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften am Thema, denn die Gesellschaft hat ihren repräsentativen Hauptsitz am Wiener Jesuitenplatz in der 1755 neu erbauten ehemaligen Aula der Universität.

Eine kurze Inhaltsangabe aller Beiträge im Vorwort macht Appetit auf einen Band, den man in drei etwa gleich umfangreiche Abschnitte einteilen könnte: Sechs Beiträge beschreiben die Bau- und Kunsttätigkeit der Jesuiten in Wien, sieben weitere beschäftigen sich mit der österreichischen Ordensprovinz zwischen Böhmen, Ungarn und Slowenien, die abschließenden sechs Aufsätze behandeln allgemeine Fragen der jesuitischen Kunsttätigkeit mit dem Schwerpunkt Italien.

Jörg Garms liefert in seinem nicht übermäßig ertragreichen „Überblick über die Schriftquellen zur österreichischen Ordensprovinz im römischen Ordensarchiv der Jesuiten“ einen interessanten Beleg für die These von der „sinnlichen Propagandaoffensive“, indem der von ihm zitierte Bericht über die Renovierung der Wiener Universitätskirche durch Andrea Pozzo (1705) weniger deren ausgeklügelte Programmatik als den Glanz der Materialien hervorhebt: „Allicit hic templi nostri splendor, etiamnum complures magni nominis Hospites, qui ad invisendum, spectandumque comparent“ (GARMS, S. 13–19, hier S. 18).

Kurt Mühlberger beschreibt die mühsame, fast ein Jahrhundert dauernde Übernahme der bereits 1356 begründeten Wiener Universität durch die Jesuiten zwischen 1550 und 1640.

Herbert Karner widmet seine Studie den drei von den Wiener Jesuiten betriebenen Kirchen. Besonderes Interesse gilt der 1660–63 nach Entwurf des Hofarchitekten Filiberto Lucchese errichteten, ungewöhnlichen Fassade der „Professhauskirche zu den Neun Chören der Engel am Hof“. Ihre über einer Vorhalle merkwürdig zwischen zwei Seitenrisaliten zurücktretende Fassade hat Anlass zu allerlei Assoziationen mit Bühnenaufbauten gegeben, die hier durch den Verweis auf das Proszenium des Teatro Farnese Giovanni Battista Aleottis in Parma (1616–17) bereichert werden. Überzeugender wirkt die These Adalbert Klaars von 1941, dass das Zurücktreten der Fassade der Kirche einen eigenen, kleinen „Vorplatz“ als Distanzzone zum übergroßen, ungleichmäßigen Platz „Am Hof“ verschaffe (KARNER, S. 39–55, hier S. 44 f. und Taf. 12). Die karge, wenig originell wirkende Fassade der Universitätskirche deutet Karner im Gegensatz zu Corradino Corradi⁷ nicht als bewußtes „Gotisieren“, sondern als „nebensächliche Konsequenz“ des eigentlichen Hauptanliegens, nämlich der Vermittlung eines emblematisch strukturierten Bildprogramms, das die Kirche mittels Inschrift als „Trophaeum“ des Sieges Ferdinands II. am Weißen Berg ausweise (KARNER, S. 52 f.). Diese Deutung wird dadurch relativiert, daß die Skulpturen der Fassade nachweislich aus dem 18. Jahrhundert stammen und somit nur bedingt als Beleg für das ursprüngliche Bildprogramm dienen können. Überzeugend ist aber die Schlußfolgerung, daß die so unterschiedlichen Wiener Kirchenfassaden jeweils auf

7 CORRADINO CORRADI: Wien Michaelerplatz; Stadtarchitektur und Kulturgeschichte; Wien 1999, S. 38–44.

spezifische städtebauliche Situationen und Wirkungsabsichten hin konzipiert worden seien.

Manfred Koller faßt die Ergebnisse der langjährigen Restaurierungskampagne der Universitätskirche zusammen, die zu dem ernüchternden und überraschenden Befund führte, daß sich nur noch an den Emporenwänden geringe Reste der originalen Fresken Andrea Pozzos erhalten haben, während sich der allergrößte Teil der als „erster vollständig durchkomponierter Farbraum nördlich der Alpen“ gerühmten Raumschale einer kongenialen Renovierung bzw. Übermalung durch Peter Krafft (1780–1856) von 1832–39 verdankt (KOLLER, S. 57–62, hier S. 59 f.).

In anderer Hinsicht relativiert Hellmut Lorenz den Ruhm der von Pozzo erneuerten Jesuitenkirche als Pionierbau des Spätbarock in Österreich. Lorenz bezweifelt mit guten Gründen das spezifisch Jesuitische dieser Neugestaltung, indem er sie in den Kontext anderer, z. T. nicht erhaltener „Farbräume“ des späten 17. Jahrhunderts in Österreich und Böhmen stellt (LORENZ, S. 63–74, hier S. 64). So findet sich das erste jochübergreifende, zentrierte Deckenbild Mitteleuropas 1704 in der Breslauer Jesuitenkirche (Johann Michael Rottmayr). In derselben Stadt war bereits um 1680 mit der sogenannten Kurfürstenkapelle am Dom ein Vorführbeispiel römischer Raumkunst entstanden. Matthias Steinls zeitgleich mit Pozzo realisierte illusionistische Ausmalung im Stift Vorau schmückt eine Augustiner-Chorherren-, nicht eine Jesuitenkirche. Pozzo stieß daher in Wien nicht in ein künstlerisches Vakuum, sondern war „zur rechten Zeit am richtigen Ort“ (LORENZ, S. 74). Sein Werk dokumentiert demnach einen allgemeinen Geschmackswandel, der eben nicht eindeutig jesuitisch konnotiert war.

Eine entgegengesetzte Deutung legt Werner Telesko in seiner Analyse der Deckenfresken Pozzos vor: Er liest das Programm, eine Verbindung der Engels- und Marienthematik, als genuin jesuitische, emblematisch geprägte Interpretation des Psalms 113, wobei die Aufteilung der Decke in fünf kleinere Bildfelder (im Gegensatz zu Pozzos früherem Fresko im Langhaus von S. Ignazio, 1694) nicht als formaler Rückschritt, sondern als die Aktivität des Betrachters bewußt einbeziehende Lesehilfe erscheint (TELESKO, S. 75–91, hier S. 84 f.).

Luigi A. Ronzoni gelingt es in seinem Beitrag zur Neugestaltung der Franz-Regis-Kapelle in der Kirche am Hof überzeugend, einen Kunstauftrag der Wiener Jesuiten um 1750 unmittelbar mit der religionspolitischen Situation des Ordens in Beziehung zu setzen: P. Ignaz Parhamer SJ, späterer Beichtvater des Kaisers, förderte aktiv die 1571 gegründete „Christenlehrbruderschaft“, der zu ihrer Hochzeit in Wien bis zu 20.000 Laien angehörten, welche regelmäßig in quasi-militärischer Prozessionsordnung vor dem Altar ihres Titelheiligen Franz Regis vorbeiparadierten⁸. Ronzoni zeichnet sorgfältig die Modifikationen der Kapellendekoration zwischen erstem Entwurf und späterer Ausführung nach und macht die gezielten Veränderungen des Bildprogramms als Ausdruck sich verschiebender Gewichtungen der ordensspezifischen Programmatik verständlich.

⁸ RONZONI, S. 99–112, Kapelle 1753–54 neu dekoriert nach Entwurf des Akademieprofessors Jakob Gabriel Mollinarolo, Fresko von Franz Anton Maulbertsch, Altarbilder von Daniel Gran.

Géza Galavics Aufsatz zu den „Thesenblättern ungarischer Studenten in Wien im 17. Jahrhundert“ bestätigt dagegen das Problem, zwischen jesuitischen und zeit-typischen Aspekten scharf zu trennen. Thesenblätter wurden von Doktoranden als in kleiner Auflage gedruckte Erinnerungs- und Huldigungsgaben für ihre jeweiligen Förderer bestellt. Da alle habsburgischen Universitäten von Jesuiten betreut wurden, steht die Bildgattung in einem faktischen, aber nicht unbedingt sinnhaften Zusammenhang mit dem Orden: Tatsächlich belegen die Darstellungen eine stetige Zunahme der Habsburger-Panegyrik, während jesuitisch-religiöse Themen in den hier besprochenen Beispielen keine Rolle spielen.

Lieselotte Popelka befaßt sich mit den ephemeren Inszenierungen der Jesuiten zu festlichen Anlässen wie militärischen Siegen oder dem Tod eines Kaisers. Bei den Trauergerüsten, „Illuminationen“ (beleuchteten Festdekorationen) oder Gedenkblättern lassen sich verbindende, emblematische Bild- und Denkschemata feststellen, die auf die gemeinsame jesuitische Schulung der jeweiligen Programmfinder zurückgeführt werden können, welche hierdurch eher routiniert als originell die „Neuigkeits-sucht eines städtischen Publikums“ (POPELKA, S. 147–156, hier S. 156) befriedigten.

Maria Pötzl-Malikova notiert am Beispiel der Festbeschreibungen anlässlich der Kanonisierung der jesuitischen „Dioskuren“ Stanislaus Kostka und Aloisius Gonzaga (1726) in der österreichischen Ordensprovinz das interessante Phänomen, daß die Jesuiten ihre zu dieser Gelegenheit entwickelten Festapparate nicht bildlich, sondern nur verbal festhielten: Im Gegensatz zu profanen Festdekorationen, die oft als Stich verewigt wurden, erschien hier anscheinend das ikonographische Programm wichtiger als die konkrete ästhetische Umsetzung. Zugleich legen identische Motive der in ganz Europa gleichzeitig inszenierten Feierlichkeiten nahe, daß sich die römische Zentrale des Ordens durch die Versendung von Vorschlagslisten darzustellender Themen um eine international vereinheitlichte Bildpropaganda bemühte.

Der Bereich des viel zitierten Jesuitentheaters wird mit dem Beitrag von Sandra Krump über die Habsburgerpanegyrik in Passauer Jesuitendramen berührt. Auch hier vermißt man die Herausarbeitung des spezifisch jesuitischen Aspekts in den Texten.

Mit Joseph Imordes Beitrag „Die Entdeckung der Empfindsamkeit. Ignatiana-sche Spiritualität und barocke Kunst“ beginnt der vielleicht interessanteste Teil des Bandes, der sich freilich weit von den Spezifika der Wiener Jesuiten entfernt. In einem dem Gegenstand nicht immer ganz angemessenen ironisierenden Ton weist der Autor auf ein wichtiges Phänomen jesuitischer Frömmigkeit hin, nämlich die Bedeutung der Tränenrührung für die glaubhafte Vermittlung echter Religiosität. Diese rhetorische Maxime gilt seit Gabriele Paleottis „Discorso alle imagini“ (1582) für den Prediger ebenso wie für den Künstler: Die Qualität eines religiösen Bildes bemißt sich daher nicht mehr wie bei der Ikone in der möglichst großen, die sakrale Authentizität garantierenden Ähnlichkeit zum Urbild, sondern der möglichst stark berührenden Wirkung auf die Seele des „Empfängers“. Dieser Effekt sei freilich nicht durch Kunstfertigkeit allein zu erreichen, sondern nur durch dieselbe aufrichtige Bewegung in der Seele des „Senders“: „Das Wahre und Schöne der geistlichen Kunst lag nun – per Dekret – hinter der Malschicht verborgen [...]. Alles, was wir durch die Kunst emp-

finden sollen, muß vorher von dem Künstler empfunden werden“ (IMORDE, S. 179–191, hier S. 189 ff.). Die jesuitische Homiletik in Wort und Bild nimmt somit 200 Jahre vor Sulzer jenes Ideal künstlerisch-moralischer Authentizität vorweg, die für das Selbstverständnis der Moderne konstitutiv wird.

Richard Bösel's „Grundsatzfragen und Fallstudien zur jesuitischen Bautypologie“ wenden sich gegen ein weiteres Klischee der Forschung, nämlich die Überbewertung des römischen „Gesù“ als angeblich zentrales Vorbild der Jesuitenarchitektur. Schon die zweite Jesuitenkirche Roms, S. Ignazio, zeige mehr Abweichungen als echte Gemeinsamkeiten. Während das sogenannte „Gesù-Schema“ zum Allerweltsvorbild der internationalen Barockarchitektur wurde, erkennt Bösel vielmehr in der Art der Planung, nämlich der Redaktion bekannter und bewährter Bautypen des Ordens durch einen lokalen Koordinator, der oft wie Orazio Grassi Mathematikprofessor am jeweiligen Kolleg war, das eigentlich jesuitische Bauschema. Am Beispiel von S. Ignazio in Pistoia (1647) zeigt Bösel, wie die durch praktische Vorgaben bedingte Transformation eines einfachen Schemas, nämlich der Saalkirche mit flachen Seitenkapellen, durch P. Tommaso Ramigani einen höchst qualitätvollen, in seiner Mischung aus Anspruch und Bescheidenheit typisch jesuitischen Sakralraum erzeugte (BÖSEL, S. 193–209, hier S. 203 ff.).

Hieran knüpft der Aufsatz von Petr Fidler an, der die berechtigte Frage stellt, wer sich denn in den Jesuitenkirchen eigentlich verewigt habe: Die Gesellschaft Jesu selbst oder vielmehr ihre solventen Stifter, auf deren Hilfe ein an das Armutsgebot gebundener Orden fast immer angewiesen und von deren Wünschen er daher oft abhängig war? Dies führt zur scheinbar paradoxen Feststellung, daß sich der Orden „den Luxus einer ärmlichen Bauweise nicht erlauben“ konnte (FIDLER, S. 211–230, hier S. 214), und sich der viel zitierte „Modo nostro“ daher auf funktionale Erfordernisse beschränken mußte. Dabei entschieden sich die Jesuiten oft bewußt gegen originelle, innovative Vorschläge wie Oval- oder Zentralbauten, sondern reproduzierten bewährte Schemata der Ordenstradition.

Evonne Levy ergänzt diese Beobachtung mit ihrem Beitrag über „Das ‚Jesuitische‘ in der jesuitischen Architektur“, einem Auszug ihrer Dissertation⁹. Auch sie wendet sich gegen das traditionelle Modell eines formal beschreibbaren „Jesuitenstils“, rückt statt dessen zwei andere Aspekte in den Vordergrund: Zum einen das ängstliche Buhlen der Jesuiten um öffentliche Akzeptanz und Anerkennung, zum anderen einen Planungsprozeß, der im Sinne der *Exercitia spiritualia* die willenslose Unterwerfung des gestaltenden Künstlers unter die Kontrolle seiner Ordensoberen zum Prinzip erhob. So wurde Andrea Pozzos Modell für den Ignatius-Altar des Gesù nicht nur öffentlich zur Diskussion gestellt, sondern der Künstler sogar zeitweise gezwungen, offiziell von seinem eigenen Entwurf zurückzutreten, um sich nicht dem Vorwurf der *Superbia* auszusetzen.

Sibylle Appuhn-Radtke untersucht jene Elemente der jesuitischen Ikonographie, welche die Gesellschaft nicht neu entwickelt, sondern aus der Tradition der Bet-

⁹ EVONNE LEVY: *Propaganda and the Jesuit Baroque*; Berkeley, Calif. 2004.

telorden, vor allem der Franziskaner, übernommen habe. Hierzu zählt unter anderem das Jesus-Monogramm IHS, die besondere Betonung der unbefleckten Empfängnis Mariens und das Modell der Exerzitien als Meditationsanleitungen. Unbeantwortet bleibt die interessante Frage, warum sich die Jesuiten bei dieser „Innovation durch Tradition“ nicht an die „intellektuelleren“ Dominikaner, sondern gerade an die eher volksnahen Minoriten anlehnten.

Den Abschluß bildet ein Aufsatz von Markus Hundemer über „Argumentative Bilder und bildliche Argumentation“, der das Thema seiner Dissertation¹⁰, die Bildrhetorik der barocken Deckenmalerei, modifizierend wieder aufgreift. Dieser Beitrag fokussiert noch einmal das zentrale Problem des Bandes: Nämlich die begründete Unterscheidung des spezifisch Jesuitischen vom allgemein Zeittypischen des Barock. So stellt Hundemer die Bildschemata der illustrierten „Adnotationes et Meditationes“ des Jeronimo Nadal SJ von 1594 neben die erhaltenen Fresken-Concetti eines Benediktiners im bayerischen Kloster Niederaltaich von 1719 (HUNDEMER, S. 261–273, hier S. 263 und 266 ff.): Beide bedienten sich desselben Prinzips, Einzelelemente eines Bildes durch Beschriftung verständlich zu machen. Die Virtuosität der Perspektive in Pozzos Ignatius-Fresko habe bisher von der eigentlich zentralen Leistung des Künstlers, nämlich der „Argutezza“ des Bildprogramms, abgelenkt. Dieses freilich geht zurück auf einen Augsburger Stich Bartholomäus Kilians nach Christoph Storer von 1664¹¹, ist also gar nicht die Erfindung des Malers, sondern wurde von Pozzo lediglich für ein neues Medium, das Deckenbild, adaptiert. Ist somit Storer als Bilderfinder das bisher verkannte Genie der „Jesuitenkunst“, oder ist die von beiden angewandte Bildrhetorik nicht vielmehr eine Universalsprache der Zeit, die von anderen Orden (z. B. den Benediktinern) oder weltlichen Auftraggebern ebenso souverän instrumentalisiert wurde?

Das Buch ist sorgfältig redigiert und geht in Format, Abbildungsqualität und Benutzerfreundlichkeit deutlich über das von Kongreßakten und Aufsatz-Sammelbänden Gewohnte hinaus: So gibt es ein Orts- und Personenregister, Kurzbiographien der Autoren, sowie gelegentliche Querverweise auf andere Beiträge und Abbildungen im Band. Wiederholungen sind fast durchgängig vermieden und die Fußnoten leserfreundlich unter dem Haupttext plaziert. Ein sechzehnseitiger Tafelteil in der Mitte des Bandes stellt die Wiener Jesuitenkirchen in vermutlich eigens angefertigten Farbfotografien vor. Vielleicht hätte man sich noch eine zusammenfassende Auswahl-Bibliographie zum Thema gewünscht.

Den Befund, daß hier Beiträge mit allgemeinen Überlegungen zur Jesuitenkunst und regionalspezifische Untersuchungen etwas unverbunden nebeneinander stehen, kann man je nach Standpunkt als Stärke oder Schwäche auslegen: So empfiehlt sich der Band unterschiedlichen Leserkreisen, die jeweils dem einen oder anderen Teil der Ausführungen größeres Gewicht beilegen werden. Man vermißt aber (außer viel-

10 MARKUS HUNDEMER: Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei; Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock; Regensburg 1997. Vergl. auch die Rezension des Verf. in: *Kunstchronik* 56, 2003, S. 584–593, bes. S. 586 f.

11 HUNDEMER, Abb. 10, S. 270, nach einem Hinweis von SIBYLLE APPUHN-RADTKE.

leicht im Beitrag von Lorenz) den Versuch, eine Brücke zwischen den beiden Sphären Österreich und Italien, der im Vorwort reklamierten „konzeptuellen Einheit“ der universalen Jesuitenfrömmigkeit und der konkreten regionalen Kunstpraxis zu schlagen. Hier hätte man sich vielleicht ein kritisches *Résumé* der Herausgeber gewünscht, welche der Beiträge die Ausgangsthese stützen und welche sie relativieren. Auch ein vergleichender Blick auf die regionale Sakralarchitektur – bemühten sich die Jesuiten um Anpassung oder setzten sie bewußt eigene Akzente? – wäre von Interesse gewesen.

„Die Jesuiten in Wien“ zeichnet kein gänzlich neues oder überraschendes Bild seines Gegenstandes, aber dokumentiert eindrucksvoll den Stand der Diskussion sowie die Vielfalt der Fragestellungen und Untersuchungsgegenständen der heutigen Barockforschung.

MEINRAD V. ENGELBERG
 Fachgebiet Kunstgeschichte
 TU Darmstadt

Jörg Biesler: BauKunstKritik. Deutsche Architekturtheorie im 18. Jahrhundert; Berlin: Dietrich Reimer 2005; ISBN 3-496-01341-9; € 49,-

Wer über die deutsche Architekturtheorie im 18. Jahrhundert nachdenkt, muß sich zuerst einmal darüber klar werden, was Theorie in Bezug auf Baukunst eigentlich bedeutet. Sie ist nicht zu verwechseln oder zu vermischen mit Architekturphilosophie, Architekturkritik oder Architekturgeschichte. Architekturtheorie ist für die Praxis geschaffen, sie bringt Regeln und Grundsätze in ein System, das bei der Planung verschiedener Bauaufgaben zu beachten ist. Sie braucht sich nicht durch umständliche Texte auszudrücken, sondern kann sich auch durch Vorbilder, erbaute oder bloß entworfene, verständlich machen.

Bemerkenswerterweise ist uns die einzige allumfassende, gleichsam definitive Architekturtheorie aus der Antike überkommen, die „Zehn Bücher über die Architektur“ des augusteischen Architekten und Ingenieurs Vitruvius. Leider sind die sicher einmal dazugehörigen erläuternden Bildtafeln nicht erhalten, so daß seit der Wiederentdeckung des Textes im Quattrocento viel unterschiedliche Übersetzungen und Interpretationen der zehn Bücher (eigentlich Kapitel) entstanden. Eine kommentierte, vollständige Übersetzung ins Deutsche besorgte der Gelehrte Walter Ryff, latinisiert Rivius. Sie erschien 1548 in Nürnberg mit Illustrationen aus verschiedenen Quellen als „Vitruvius Teutsch“. (Über die Entstehungsgeschichte s. neuerdings Julian Jachmann: „Die Architekturbücher des Walter Hermann Ryff. Vitruvrezeption im Kontext mathematischer Wissenschaften“; Stuttgart: Ibidem-Verlag 2006).

Man darf allerdings davon ausgehen, daß die deutschen Baumeister des 16. Jahrhunderts diesen umfangreichen und schwierigen Text nie gelesen haben, aber was als Kernstück der vitruvianischen Theorie verstanden wurde, die Lehre von den Proportionen und den Charakteren der drei klassischen Stile oder Säulenordnungen,