

# Identitätsstiftung im globalen Kontext. Zitat, Allusion und Metapher im Sakralbau der Gesellschaft Jesu

## Abstract

Building Collective Identity in a Global Context.  
Citation, Allusion and Metaphor in Jesuit Religious Architecture

The religious architecture of the seventeenth and eighteenth centuries is characterized by a remarkable variety of spatial designs. In the wake of the liturgical reforms promulgated by the Council of Trent, the traditional ideal types of the Renaissance had to be adapted to new functional requirements. This gave rise to exemplary solutions in which the basic established typological categories remained valid, yet at the same time conveyed differentiated meanings; generally, these were of a more complex formal nature. Represented by single well-known buildings, these prototypes would be widely imitated, paraphrased and reinterpreted, but also fused together in architecture around the world. The typological models themselves were thus upheld as *sujets* of a subtle creative process.

The essay aims at tracing the mechanisms of this process using the architecture of the Jesuit order, the most influential, globally operating religious corporate body of the epoch. An attempt is made to ascertain the distinctive conceptuality of the architectural poetics developed in this production, and to apply the most apposite methodological criteria possible. In order to correspond to the intellectual “armor” of contemporaries, it has seemed appropriate to follow the procedural models and stylistic devices of rhetoric – the basic system of thought and communication in Baroque culture – , which likewise played a central role in the context of education and of the propaganda strategies of the Society of Jesus.

The administration of the Order (as well as its construction activity) was tightly organized; as a result, the Order developed a strong sense of self-confidence in cultural matters. Its collective knowledge of its own building stock and the continuous reception of it had an identity-creating effect. The thesis put forward for discussion here is that playing with the prototypes had the effect not only of evoking the content of the original, but also – in the sense of rhetoric – of incorporating that original into an ingenious metaphorical discourse. Inherent to the formal reinterpretation was the possibility of reacting dialectically, or perhaps even allegorically, depending on the particular cultural-geographic, political and social conditions at hand. Relevant groups of monuments as well as a variety of drawn and written testimonies that disclose information about the architectural construction of the Order can be shown to substantiate this thesis.

## Rhetorik als methodischer Ansatz zur Erforschung barocker Architekturkonzepte

Seit sich die Architekturgeschichte nicht mehr nur auf stilkritische, bautechnische, künstlerbiographische oder chronikalische Aspekte konzentriert, sondern – den aktuellen *visual studies* entsprechend – endlich auch als eine semiologische Kulturwissenschaft<sup>1</sup> begriffen wird, besteht weniger denn je Zweifel daran, dass architektonische Formen als Zeichen entziffert werden müssen, dass Bauwerke also Sinn erzeugen und als Träger von allgemeinkulturellen, gesellschaftlichen und ideologischen Aussagen gewertet werden können.<sup>2</sup> Es ist somit ein vorrangiges Ziel, Architektur in ihrer intertextuellen Aussagekraft zu verstehen, als eine Inszenierung zeichenhafter Elemente zu lesen: aus der Wahl, Anwendung und Interpretation bestimmter Formen beziehungsweise Formsysteme inhaltliche Botschaften zu ermitteln. Dies gilt in ganz besonders hohem Maße für die Baukunst des Barock,<sup>3</sup> die wesentlich auf konzeptueller, ja sogar ›konzeptistischer‹ Formschöpfung beruht, ihre mediale Potenzialität aus ihrer oft symbolhaften oder metaphorischen Verfasstheit bezieht und ihre künstlerische Wirkungsmacht vorzugsweise dem Einsatz rhetorischer Verfahren schuldet.<sup>4</sup>

Als grundlegender Bestandteil des Bildungsprogramms der Eliten prägte die Rhetorik das Geistesleben der frühen Neuzeit in allen seinen Erscheinungsformen.<sup>5</sup> Als methodisches Denk- und Kommunikationssystem durchdrang sie den kulturellen Diskurs nicht nur auf der Ebene narrativer, gegenständlicher Botschaften; sie konditionierte in gleichem Maße auch die Rezeption von sprachlich nicht definierten Inhalten, also ausschließlich über Sinneserfahrung fassbaren, abstrakten Formkategorien.<sup>6</sup> Auch auf dem Gebiet der Architektur können wir

\* Den Anstoß für den vorliegenden Beitrag gab ein im Juni 2018 an der Ruhr-Universität Bochum unter der Leitung von Cornelia Jöchner veranstaltetes Symposium mit dem Titel ›Sakralbauten erforschen. Aktuelle Tendenzen in der Kunstwissenschaft‹.

1 Von der kunsthistorischen Objektanalyse ausgehend (und nicht a priori theoretisierend) hat Hans Sedlmayr als einer der ersten versucht, den Einsatz architektonischer Strukturen und deren Anordnung am Bauwerk im Sinne einer bildhaften, auf Zeichen basierenden Inhaltsvermittlung zu deuten; siehe Sedlmayr 1948; Sedlmayr 1956. Als weiterer Meilenstein darf etwa Reinle 1976 gelten.

2 Die theoretische Auseinandersetzung mit der semiotischen Dimension der Baukunst hat im Wesentlichen in den 1970er-Jahren eingesetzt; siehe vor allem *Architektur als Zeichensystem* 1971; Eco 1972. Als grundlegendes Kriterium fand sie bald Eingang in die architekturwissenschaftliche Fachliteratur und im Zuge der postmodernen Tendenzen auch in die kreative Arbeit der Architekten selbst, indem diese das ikonische Wesen, die potentielle Abbildfunktion und die unmittelbare textliche Aussagekraft von Bauwerken in den Mittelpunkt des architektonischen Entwurfdenkens rückten. Von emblematischer Bedeutung war für diese Entwicklung das berühmte Buch von Venturi/Scott Brown/Izenour 1972. Eine für die Architekturgeschichte im Allgemeinen nutzbringende Verfahrensweise ist dadurch freilich nicht oder nur sehr begrenzt entstanden. Während sich die Architektursemiotik nach der Jahrtausendwende zwar als wissenschaftliche Disziplin entscheidend weiterentwickelt und präzisiert hat, konnte bislang weder die von ihr entwickelte Methodik noch ihre Terminologie eine wirklich gewinnbringende Umsetzung in die architekturhistorische Praxis finden. Zu den jüngsten theoretischen Studien zur Architektursemiotik siehe u. a. Cannistraci 1996; Dreyer 2003; Whyte 2006; sowie vor allem die vielseitigen Aspekten gewidmeten Beiträge im Themenheft *Architektur, Zeichen, Bedeutung* 2014.

3 Die im Barockzeitalter besonders ausgeprägte Beredsamkeit architektonischer Formen hat bereits Taine (1866) 1990, S. 242, hervorgehoben: »[...] l'homme parle dans ses décorations, dans ses chapiteaux, dans ses coupes, parfois plus clairement et toujours plus sincèrement que dans ses actions et ses écrits«. Aus der neuesten kunstwissenschaftlichen Literatur sei als eine der erhellendsten Ausführungen zu diesem Aspekt vor allem das wohl fundierte Werk von Fürst 2002 hervorgehoben.

4 Als einer der Wegbereiter einer an rhetorischen Aspekten der Barockkunst orientierten Analyse darf der italienische Kunsthistoriker Giulio Carlo Argan gelten: siehe Argan 1955a; Argan 1955b; Argan 1964. In der Folge hat ein Schüler Argans die dort skizzierten kritischen Ansätze auf die Baukunst von Bramante bis Guarini angewandt und methodisch vertieft, siehe Contardi 1978. Weitere aufschlussreiche Texte zum Thema: Barner 1970; Locher 1987; Noehles 1990; Warncke 1995; Wedepohl 1997; Polleross 1996; Polleross 1999; und zuletzt das

also davon ausgehen, dass der zeitgenössische Betrachter die Fähigkeit besessen habe, in der Beschaffenheit eines Bauwerks die Ausformulierung rhetorischer Stilfiguren nachzuvollziehen und dank dieser ein geistreich artikuliertes Thema auf der Ebene nonverbaler Kommunikation eigentlich erst zu verstehen.<sup>7</sup> Der Architekturhistoriker von heute steht vor der Aufgabe, den subjektiven ästhetischen Eindruck mittels rationaler Begrifflichkeiten der Vergangenheit zu entschlüsseln: d.h. eine Rezeptionshaltung einzunehmen, die es möglich macht, den ursprünglichen Sinn des baukünstlerischen *concetto* freizulegen und im historischen Kontext zu interpretieren.<sup>8</sup> Es gilt also, jenes argumentative Gefüge des architektonischen Kunstwerks zu erfassen, welches uns heute mitunter vielleicht schwer zugänglich erscheint, dem gebildeten Zeitgenossen jedoch sehr wohl verständlich gewesen sein musste.

### **Eine *translatio*-Metapher im figürlichen Bild:**

#### **Andrea Pozzos Thesenblatt von 1678**

Es scheint mir lehrreich zu sein, die Beredsamkeit der rhetorischen Bilderfindung des Barock zunächst an einem Beispiel zu veranschaulichen, das mit einer relativ leicht nachvollziehbaren figurativen Erzählung operiert. Erst danach soll das zweifellos ›riskantere‹ Terrain abstrakter Architekturbegriffe betreten werden.

Um den Gegenstand unserer Betrachtungen – nämlich die nonverbale Sinnstiftung mittels architektonischer Formenrezeption – zu erhellen, empfiehlt es sich, auf eine figürliche Darstellung zurückzugreifen, deren Narrativ auf die *imitatio* von Formen und die damit verbundene *translatio* von Inhalten abzielt. Ein vom Jesuitenkünstler Andrea Pozzo (1642–1709) entworfenes Thesenblatt, das 1678 von Francesco Maurizio Gonteri<sup>9</sup> bestellt und von Georges Tasnière (1632–1704) gestochen wurde,<sup>10</sup> vermag das Prinzip eines solchen Übertragungsvorganges mit geradezu programmatischer Klarheit zu veranschaulichen (Abb. 1). Es huldigt dem nur drei Jahre zuvor auf den Herzogsthron gelangten Viktor Amadeus II. von Savoyen (1666–1732) und schmeichelt diesem durch eine metaphorische Gleichsetzung mit dessen Urahnen Amadeus von Savoyen, der seit 200 Jahren religiöse Verehrung genossen hatte, und dessen Kanonisationsprozess eben erst, mit der Seligsprechung 1677, einen ersten Erfolg gezeitigt hatte. Die allegorische Figur der Malerei ist im Begriff, ein Bildnis des jugendlichen Herr-

*Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste* 2017 im besonderen die Beiträge von Anke Naujokat (S. 389–416), Nils Büttner (S. 417–434), Christina Strunck (S. 435–450) und Peter Stephan (S. 535–554), die der frühneuzeitlichen Baukunst gewidmet sind.

5 Unter den zahlreichen im Laufe der letzten Jahrzehnte hierzu veröffentlichten allgemeinen wissenschaftlichen Darstellungen seien drei Titel ausdrücklich hervorgehoben: Göttert 1991; Keller 2008, eine von der Literaturwissenschaft ausgehende Studie, die vielfältige Fragen zur kulturgeschichtlichen Tragweite des Themas eingehend untersucht; sowie das überaus informative Kompendium *Oxford Handbook of Rhetorical Studies* 2017, in welchem die Rolle der Rhetorik von der griechischen Antike bis zur Gegenwart und im Lichte der unterschiedlichsten Anwendungsbereiche umfassend erörtert wird.

6 Zu diesem Aspekt – wenngleich nicht unmittelbar zu baukünstlerischen Fragen – siehe vor allem Hundemer 1997.

7 Inbegriff und höchste Ausformung barocker *elocutio* ist die Metapher – nicht zuletzt auch auf der Ebene nonverbaler, künstlerischer Kommunikation; siehe u.a. Zanardi 1980; Snyder 2005. Allgemeine Erörterungen über den Begriff der Metapher in der Baukunst bietet u.a. Gerber 2014.

8 Siehe hierzu die scharfsichtigen Beobachtungen und treffsicheren Formulierungen bei Hoppe 2003, S. 183. Zur kunsthistorischen Relevanz des der Literaturwissenschaft entstammenden Begriffs *concettismo* enthält Bauer 1992, S. 183–216, nützliche Bemerkungen.

9 Gonteri (1659–1742) hat seine Studien am Jesuitenkolleg seiner Heimatstadt Turin absolviert und sollte in der Folge als Erzbischof von Avignon sowie als päpstlicher Thronassistent eine erfolgreiche kirchliche Laufbahn beschreiten.

10 Siehe vor allem Facchin 2011.



### **Konzeptismus und architektonische Form**

Jedem wird es einleuchten, dass ein solcher Konzeptismus auch auf dem Gebiet der Baukunst unschwer imstande sein kann, allgemein verständliche Bedeutungsinhalte darzulegen, solange er mit plakativ-vordergründigen Sinnbildern operiert. Architektonische Rhetorik artet dann mitunter zu einer schreienden Zeichensprache aus.<sup>12</sup> Etwas subtiler, aber immer noch offenkundig sind ihre Botschaften, wenn sich der *concelto* bestimmter Architektur motive bedient, die herkömmlicherweise Symbolwert besitzen. Der Triumphbogen, die Säule, der Baldachin oder die Kuppel wären da beispielsweise zu nennen – Elemente, die von der Architekturgeschichte schon seit Langem als Ausdruck des bauherrlichen Repräsentationsbedürfnisses gewertet werden.<sup>13</sup> Dabei handelt es sich freilich nur um die äußeren, emblematischen Versatzstücke des rhetorischen baukünstlerischen Diskurses.

Zur Diskussion steht im Zusammenhang unserer Betrachtungen aber nicht so sehr das symbolische Motiv im Sinne von einem von vielen in der Formerfindung enthaltenen Elementen, als vielmehr die künstlerische Intention, ein morphologisches Konzept in seiner Gesamtheit als Bedeutungsträger einzusetzen.<sup>14</sup>

### **Zum semantischen Potential der architektonischen Nachahmung: der Ignatiusaltar im römischen Gesù und seine Replik in Uppsala**

Zur Probe aufs Exempel bietet sich eine Fallstudie an, die in Hinblick auf Vorbildwirkung und Rezeption insofern klare und deutliche Aussagen zu versprechen scheint, als es sich bei ihr um die Imitation eines Werkes dreht, das schlechthin zu den ideologisch aussagekräftigsten Schöpfungen der sakralen Bau-, Bild- und Ausstattungskunst ihrer Zeit zählt: das Sepulkralheiligtum des Ordensgründers, die Ignatiuskapelle im linken Querhaus des römischen Gesù.<sup>15</sup> Die Verwirklichung dieser außerordentlich vierteiligen, mit kostbaren Marmorarten, Halbedelsteinen und vergoldeter Bronze ausgeführten Anlage wurde dank jahrzehntelanger, weltweit getätigter Spendensammlung und mehrerer gewaltiger Geldstiftungen ermöglicht. Nach dem Entwurf von Andrea Pozzo und unter dessen Leitung wirkten zahlreiche Bildkünstler höchsten Ranges an der Ausführung des Altars; auf diese Weise entstand eine weltberühmte Sehenswürdigkeit, ein Anziehungspunkt für Rompilger aus allen Kontinenten. Stichdarstellungen und vor allem die in Pozzos Perspektivtraktat enthaltenen Abbildungen trugen zur weltweiten Bekanntheit dieses Kunstwerks bei. Der Reichtum der Materialien und die Qualität der in ihn eingeflossenen künstlerischen Leistungen ließen den Ignatiusaltar als ein herausragendes, sozusagen unwiederholbares Unikat erscheinen; und dennoch wird es kaum erstaunen, dass nicht nur in

12 Beinahe grundsätzlich trifft das auf die Architekturgattung ephemerer Festapparate zu, in denen die zu vermittelnden Inhalte nicht selten in geradezu abbildhafter Weise vergegenständlicht erscheinen; siehe u.a. Popelka 1994; Horsch/Raspe 2010. Explizit ikonischen Charakter besitzen auch zahlreiche Bauwerke der Barockzeit, die sich als dauerhafte Steinwerdung eines symbolischen Signals bezeichnen lassen; am bekanntesten wohl der Spiralaufsatz der Stufenkuppel der römischen Universitätskirche; siehe u.a. Connors 1996; Rice 2000. Einen wahren Extremfall bildet etwa die Fassade von S. Maria delle Grazie in Gravina di Puglia (begonnen 1602), wo jegliche architektonische Gliederung kurzerhand durch das heraldische Emblem des bischöflichen Bauherrn ersetzt erscheint; siehe Manieri Elia 2003, S. 550.

13 Eines der emblematischsten Beispiele liefert in diesem Zusammenhang wohl die Wiener Karlskirche, deren Außenbau sowohl in seinen Einzelbestandteilen als auch seiner strukturellen Komposition nach ausgeprägten Symbolgehalt besitzt; siehe hierzu die bereits erwähnte, geradezu legendär gewordene Analyse von Sedlmayr 1956.

14 Das Problem der Bedeutungsübertragung durch den Rezeptionsvorgang in der Architektur ist noch kaum theoretisch abgehandelt worden. Dazu und vor allem zur Problematik der dabei anzuwendenden Terminologie äußert sich ansatzweise u.a. Winkler 2016, S. 9–27.

15 Siehe vor allem Kerber 1971, S. 140–180; Levy 2003a; *Mirabili inganni* 2010, S. 137–145.



2 Stockholm, Hochaltar Gustav  
Wasa-Kirche, ehem. Uppsala, Domkirche  
(Foto Fokus GmbH Leipzig)

Hauptzentren sondern auch an der Peripherie der katholischen Welt – von Fulda, Prag und Breslau bis Lima und Goa – sehr wohl so mancher Versuch unternommen wurde, anhand kompositioneller Paraphrasierung oder wenigstens zitathafte Verweis eine für jedermann nachvollziehbare Referenz zu dem emblematischen römischen Wunderwerk herzustellen.<sup>16</sup> Aus diesem Panorama sticht allerdings ein bemerkenswerter Sonderfall heraus, der unseren Erwartungen ganz und gar nicht entspricht, weil die paradigmatische Wirkung des Originals formal zwar offensichtlich ist, die inhaltliche Sinnhaftigkeit der imitativen Bezugnahme aber alles andere als eindeutig, ja in höchstem Grade konfliktuell erscheint und somit gewissermaßen die Stichhaltigkeit jedweder These einer programmatischen Formrezeption zu untergraben droht.

Die in Pozzos Thesenblatt dargelegte konzeptuelle Metapher der *translatio* einer konkreten Begrifflichkeit auf das Abbild kann in der Tat zum regelrechten Paradoxon geraten: nämlich dort, wo die Übertragung des Vorbilds in ein ihm konträres semantisches Umfeld erfolgt. Ein entsprechend brisanter, konfessions- und politikgeschichtlicher Extremfall liegt mit der fast wortwörtlichen Nachahmung des ignatianischen Sanktuariums am ehemaligen Hochaltar der Domkirche von Uppsala vor (Abb. 2).<sup>17</sup> Konnte das Modell zweifellos als eine der

<sup>16</sup> Zur weltweiten Rezeption des Ignatiusaltars siehe vor allem Levy 2004, S. 205–232; Bösel 2012. In beiden Studien werden zahlreiche Beispiele aus Mitteleuropa, Indien und Südamerika, nicht aber der höchst bemerkenswerte Fall des hier in der Folge behandelten ehemaligen Hochaltars der Kathedrale von Uppsala angeführt.

<sup>17</sup> Das von dem aus Bremen stammenden schwedischen Hofkünstler Burchardt Precht (1651–1738) geschaffene Werk befindet sich heute in der Gustav Wasa-Kirche in Stockholm, wohin es im 19. Jahrhundert, im Zuge der Regotisierung des Doms von Uppsala übertragen

streitbarsten Äußerungen jesuitischer Bau- und Bildpropaganda gelten,<sup>18</sup> so handelte es sich beim Ort seiner Imitation hingegen um den Schauplatz der Krönungszeremonie der Könige Schwedens, jenes Staates also, der nur wenige Jahrzehnte zuvor politisch den Inbegriff der Häresie verkörperte (eben jener Häresie, deren Allegorie auf dem römischen Bildwerk an prominenter Stelle vom wahren Glauben besiegt wird).

Ist vor dem Hintergrund solcher Widersprüchlichkeiten das Phänomen der Formrezeption grundsätzlich etwa doch nur als Verfahrensweise zur Umsetzung gestalterischer Absichten zu werten, die durchaus frei von jeglicher semantischer Implikation eingesetzt werden kann?<sup>19</sup> Erfüllen sich demnach Kopie oder Abwandlung eines Originals als rein künstlerischer Selbstzweck? Dann müsste man, mit den Begriffen der Rhetorik ausgedrückt, freilich von einer inhaltslosen *allocutio* sprechen. Ist es nur dort gerechtfertigt, in Nachschöpfungen semantische Implikationen zu vermuten, wo diese explizit – etwa anhand authentischer schriftlicher Indizien vonseiten des Entwerfers, Auftraggebers oder zeitgenössischen Betrachters – nachzuweisen sind? Der dargelegte Fall scheint eine solche ernüchternde Schlussfolgerung zwar zu suggerieren, doch sollte man nicht gerade in ihm eine weiterreichende Interpretationsmöglichkeit in Betracht ziehen dürfen? Etwa im Sinne eines kunstpolitischen Oxymorons, einer auf eklatantem Gegensatz basierenden rhetorischen Doppelbödigkeit? Man könnte mutmaßen, in Uppsala habe der protestantische königliche Auftrag auf eben nichts Anderes abgezielt, als das emblematische Manifest des Heiligenkultes und des von den Jesuiten erkämpften Triumphs des Katholizismus auf besonders plakative Weise in dessen gegenteilige Bedeutung umzukehren, indem man die Statue des Ordensgründers durch das einzig legitime Zeichen des Glaubens, das Kruzifix ersetzte. Eine solche Deutung muss einstweilen allerdings als bloße, etwas waghalsige Hypothese dahingestellt werden. Solange die Forschung die Frage nicht näher ergründet, bleibt ihre abschließende Klärung verwehrt<sup>20</sup>.

### **Der Gebäudegrundriss als Symbol**

Auch ganze bauliche Anlagen können als Träger sinnbildhafter Aussagen herhalten. Man denkt da zu allererst an architektonische Extravaganzen, bei denen die kultische Bedeutung eines sakralen Bauwerks durch die geometrische Grundrissfigur selbst unmissverständlich zum Ausdruck kommt. Das gilt beispielsweise für die polygonalen, oder sternförmigen Kapellenanlagen, wie sie zahlreich vor allem im Barock (aber vereinzelt auch schon im Mittelalter) verwirklicht wurden. Über dreieckigem Grundriss errichtete Kultbauten sind in der Regel der hl. Dreifaltig-

wurde. Siehe Roosval 1905, S. 53–58; *Nicodemus Tessin* 2004, S. 220–222. Meinem Kollegen Martin Olin vom Stockholmer Nationalmuseum sei an dieser Stelle für zahlreiche wertvolle Hinweise und Hilfestellungen ausdrücklich gedankt.

18 Nicht zufällig finden sich zwei auch ikonographisch getreue Nachahmungen in Schlesien (in den Jesuitenkirchen von Breslau und Schweidnitz), das ja wohl als eines der strategischen Operationsfelder der gegenreformatorischen Missionsarbeit gelten konnte.

19 Der vorliegende Fall fügt sich in ein für seine Entstehungszeit typisches, in ganz Europa und über alle konfessionellen Grenzen hinweg herrschendes Kunstverständnis, das – eklektizistisch und kosmopolitisch geprägt – nach wie vor in den Meisterwerken Roms die wesentliche Inspirationsquelle erblickte. Der künstlerische Ruhm des Vorbildes allein mag demnach eine fast wortwörtliche Imitation ausreichend legitimiert haben. Es sei daran erinnert, dass Precht selbst eine Studienreise durch weite Teile des Kontinents unternahm, deren wichtigstes Ziel die Ewige Stadt darstellte; dort kam er auch mit dem kulturellen Ambiente um Königin Christina von Schweden in Kontakt, siehe Roosdal 1905, S. 7.

20 Eine tiefeschürfende Studie, die auch kultur-, politik- und konfessionsgeschichtliche Aspekte berücksichtigen würde, ist noch ausständig. Ein in diese Richtung abzielender, anlässlich der kürzlich erfolgten Restaurierung des Altars 2013 gehaltener Vortrag von Margarethe Rossholm Lagerlöf ist meines Wissens (noch) unpubliziert.

keit, bzw. dem Heiligen Geist gewidmet.<sup>21</sup> Fünf- oder siebenstrahlige Grundrissformen, wie sie etwa in Böhmen und Mähren häufig auftreten, weisen dort entweder auf Maria als Himmelskönigin<sup>22</sup> oder auf den Landesheiligen Johannes von Nepomuk hin, das heißt: Sie beziehen sich auf den Sternenkranz, welcher der Legende nach über dem Haupt des Märtyrers erschienen war.<sup>23</sup> Das sind jedoch Phänomene, die sich bei aller gestalterischen Faszination in der Offensichtlichkeit ihrer ikonologischen Symbolik selbst erschöpfen, ohne dass damit überhaupt weitere außerkünstlerische Implikationen ins Spiel gebracht würden.

### **Raumtypus als zugleich funktional bedingtes und zeichenhaftes Gestaltungselement**

Das eigentliche Sujet der thematischen Konzeptionen, um die es in unseren Erörterungen gehen soll, ist hingegen zu allererst in den umfassenderen Ordnungsbegriffen der Typologie zu suchen. Wird Typus nicht bloß – aus nachträglicher Sicht – als klassifikatorische Kategorie begriffen, sondern als konstitutives, bereits im Planungsprozess selbst entscheidendes Gestaltungselement gewertet,<sup>24</sup> so macht er sich als Träger baukünstlerischen Ausdrucks und zeichenhafter Botschaft geltend. Spricht man von Sakralbauten, so stehen grundsätzlich zunächst einmal die allgemeinen typologischen Kategorien ›longitudinal‹ und ›zentral‹ zur Debatte. Bei einem Gutteil aller sakralen Raumbildungen des 17. und 18. Jahrhunderts dreht es sich um den Konflikt dieser beiden gegensätzlichen Grundtendenzen: d.h. um Zentralisierung längsgerichteter Anlagen bzw. Akzentuierung der Längsachse innerhalb von Zentralräumen. Die von der frühneuzeitlichen Architekturtheorie festgeschriebenen zentralräumlichen Idealtypen mussten den liturgischen Erfordernissen angepasst werden;<sup>25</sup> und umgekehrt sollte der axial ausgerichtete Sakralbau, trotz optimaler Funktionalität,

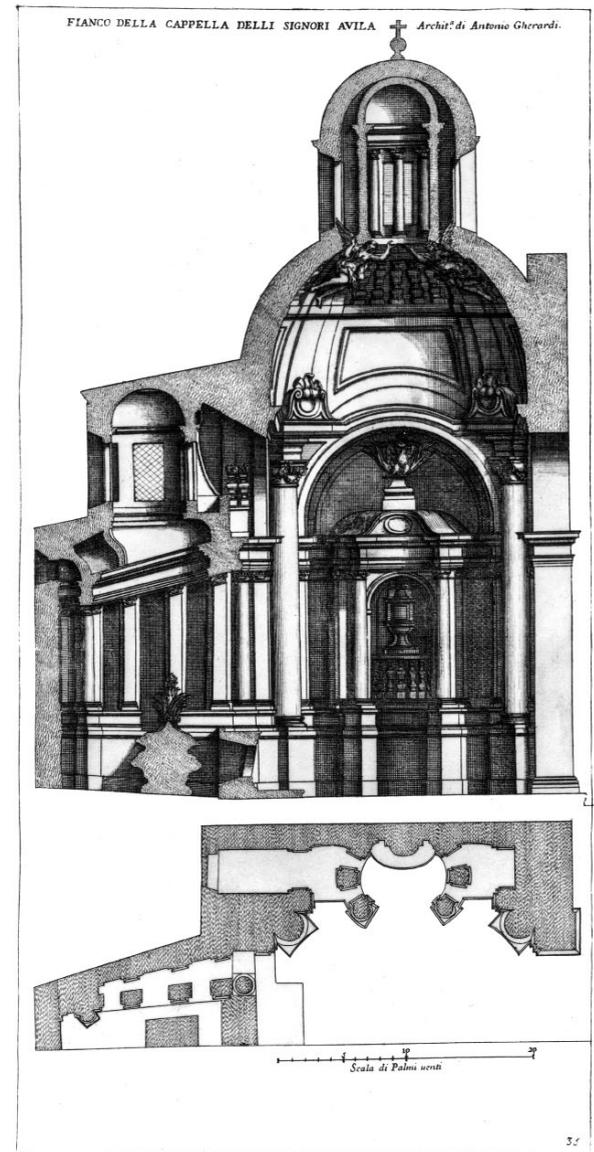
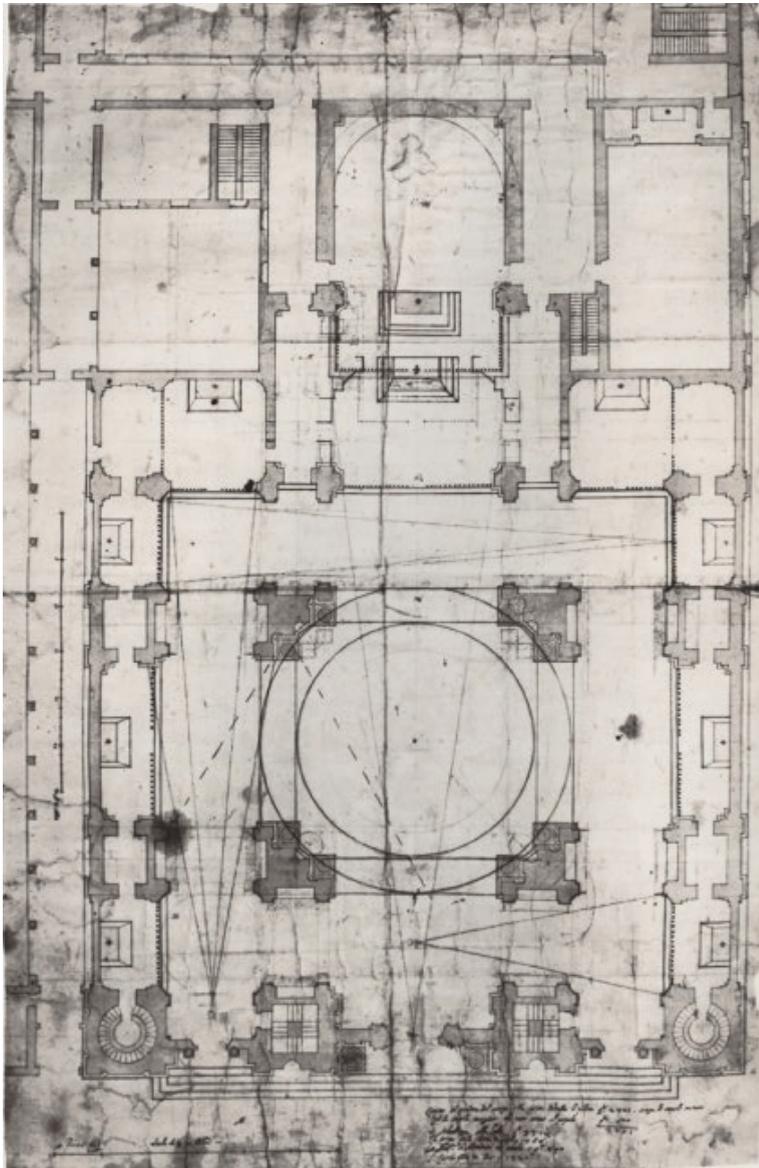
21 Siehe u.a. Connors 1996; Lorenz 1999, S. 276–278; Lenartowicz 2014; Schüller 2017. Als die bekanntesten Beispiele wären die Dreifaltigkeitskapelle bei Waldsassen (Georg Dientzenhofer, 1685) und die Kirche von Stadl Paura, bei Lambach in Oberösterreich (Michael Prunner, 1714), zu nennen. Ein beeindruckender spätmittelalterlicher Vorläufer liegt mit der jüngst wiederhergestellten Heiligengeistkapelle in Bruck an der Mur vor; vgl. die Webseite zur Sanierung: <https://www.bruckmur.at/hgk/index.htm> (Stand 7.2.2020). Schließlich sei noch auf vereinzelte herzförmige Grundrisse kleiner freistehender Sakralbauten hingewiesen: z.B. das 1764 erbaute Nepomukkirchlein in Svatý Jan u Sedlčan (Bezirk Pířbram), sowie die bereits um 1612 entstandene Marienkapelle (Dom Matki Boskiej) entlang des Kreuzwegs von Kalwaria Zebrzydowska in Polen; siehe Hegemann 1943, S. 48; bzw. Miřobędzki 1980, S. 131–132 und Abb. 382.

22 Dies gilt z.B. für das von Abt Othmar Zinke des ostböhmisches Prämonstratenserstifts Braunau (Broumov) auf einem Gipfel der Weckelsdorfer Felsenstadt unweit von Politz (Police nad Metují) nach Plänen von Kilian Ignaz Dientzenhofer (1689–1751) errichtete Sternkicchlein (Hvězda); siehe u.a. Norberg-Schulz 1968, S. 104–105 u. Abb. 136–138; Denti 2001.

23 Man denke vor allem an die von Johann Santini-Aichel (1677–1723) entworfene Anlage auf dem Grünen Berg (Zelená Hora) bei Žďár nad Sazavou; siehe v.a. Fürst 2002, S. 337–398; Horyna 2009; Kroupa 2015.

24 Rebecchini 1978; Patetta 1989. Vor allem Hoppe 2003, S. 55–100, u. besonders S. 183, hat überzeugend dargelegt, dass die Abwandlung konkreter Typen eines der zentralen Themen barocker Architekturpoetik an sich darstellt.

25 Eine konzise Zusammenfassung dieses entwicklungsgeschichtlichen Problems findet sich bei Norberg-Schulz 1971, S. 20–22. Ausführlicher behandelt wird das Thema bei Sinding-Larsen 1965; zu den Zentralräumen der Renaissance im Allgemeinen siehe v.a. Niebaum 2016. Der Konflikt offenbarte sich nirgendwo deutlicher als in der Diskussion um die Gesamtanlage des Neubaus von St. Peter in Rom, siehe v.a. Satzinger 2008. Wie sehr der zentralräumliche Idealtypus als für den liturgischen Gebrauch ungeeignet empfunden wurde, belegt eine von Giovanni Paolo Mucanzio in seinen *Diari* von 1595 geäußerte Kritik der von Bramante und Michelangelo konzipierten Version des Petersdoms: »La nuova chiesa di San Pietro è veramente inadatta alla celebrazione della messa; non è stata costruita in accordo con la disciplina ecclesiastica; perciò la chiesa non sarà mai adatta alla celebrazione di qualsiasi sacra funzione in modo adeguato e conveniente«, siehe Sinding-Larsen 1965, S. 205.



3 Lorenzo Binago, Entwurf für Sant'Alessandro in Mailand, Grundriss mit Visurlinien. Mailand, Archivio Storico Civico Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi VII, f. 4 (Foto © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati)

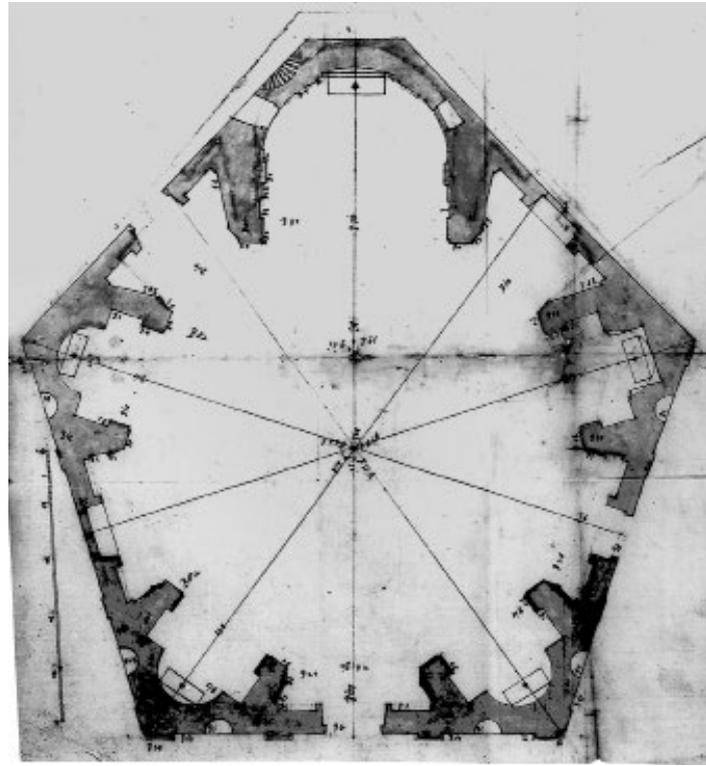
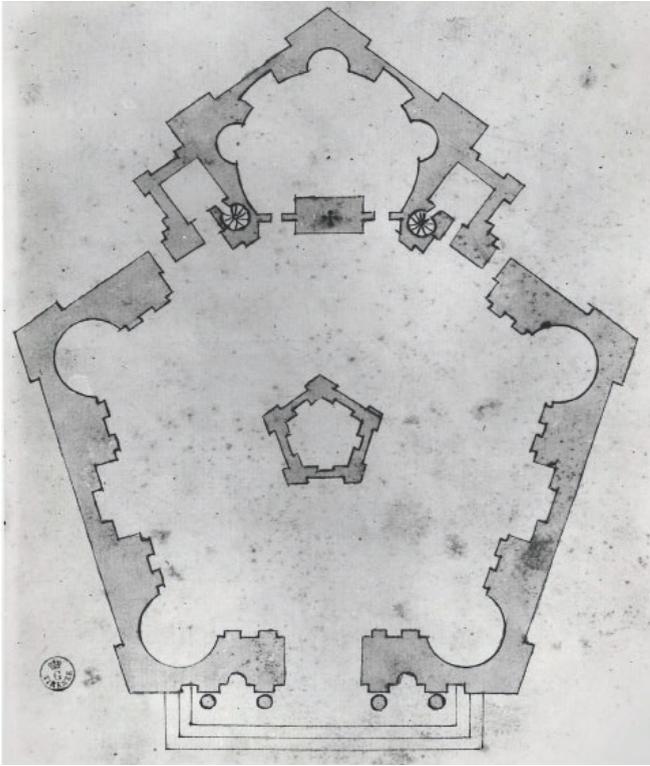
4 Rom, Cappella Avila in Santa Maria in Trastevere (Längsschnitt), aus Giovanni Giacomo de Rossi, *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de più celebri architetti*, Rom 1713; Tafel 35.

nicht ganz auf die auszeichnende Betonung der Raummitte verzichten. Vereinfachend, aber zutreffend erklärt, hat das seine plausible Ursache in den Verordnungen der tridentinischen Reform, die der spirituellen Anteilnahme der gläubigen Gemeinde an der eucharistischen Feier eine vorrangige Bedeutung zuerkannten und die bestmögliche Sichtbarmachung, bzw. visuelle Dominanz des Hochaltars im Kirchenraum als entscheidende Forderung propagierten.<sup>26</sup> Der Blickwinkel in Richtung Altar stellt das wesentliche Moment der ästhetischen Raumerfahrung dar und wird dementsprechend wirkungsvoll in Szene gesetzt. In Analogie zum Theater wird der Laienbereich des Kircheninneren gewissermaßen als Zuschauerraum, der Altarbereich aber als Bühne verstanden.<sup>27</sup> Und in diesem Zusammenhang überrascht es keineswegs, dass in Grundrissentwürfen für Sakralräume dieser Zeit sogar Visurlinien auftauchen, durch welche die maximalen Blickwinkel in Richtung der Altäre festgelegt erscheinen (Abb. 3).<sup>28</sup> Von da ist es

26 Siehe u.a. *Lo spazio e il culto* 2006, insbesondere S. 22–23; Jobst 2006.

27 Siehe u.a. Stabenow 2007. Mitunter findet sich die entsprechende Terminologie sogar in den schriftlichen Dokumenten der Zeit, so etwa in Entwurfsbeschreibungen der barnabiten Ordensarchitekten Lorenzo Binago (1554–1629) und Ambrogio Mazenta (1565–1635); siehe Stabenow 2011, S. 110–114 und S. 394–395.

28 Eines der eindrucksvollsten Beispiele hierfür liegt mit einem von Lorenzo Binago (1554–1629) signierten Grundriss von Sant'Alessandro in Mailand vor (Abb. 3); siehe u.a. *Storia dell'architettura* 2003, S. 433; Stabenow 2007, S. 80.



dann nur noch ein folgerichtiger Schritt zu jenen extremen Erscheinungsformen ›theatralischer‹ Raumauffassung des Hoch- und Spätbarock, bei denen der architektonische Aufbau des Altars selbst als dreidimensionale Umsetzung den Verzerrungen der perspektivischen Projektion gehorcht (Abb. 4).<sup>29</sup>

Das Dilemma zwischen Zweckmäßigkeit und Ideal hatte nicht zuletzt die Entstehung des ovalen Sakralraumtypus zur Folge.<sup>30</sup> Als Längsstreckung der perfektesten aller geometrischen Figuren, des Kreises, stellt das Oval die vielleicht folgerichtigste Lösung des Problems dar. Es ist gewiss kein Zufall, dass die ovale Raumform seit der Antike erstmals gerade in den Jahrzehnten der einsetzenden tridentinischen Reform ›wiederentdeckt‹ und im christlichen Sakralbau eingesetzt wurde, um bald weltweite Verbreitung zu finden und dann im Hoch- und Spätbarock die vielfältigsten Ausdeutungen zu erfahren. Und an dieser Stelle darf nicht verschwiegen werden, dass zur selben Zeit auch die evangelische Reformation die Vorzüge der Ovalform für den Predigtraum erkannte. Mit dem Lyonnaiser Temple du Paradis<sup>31</sup> setzte im 16. Jahrhundert eine bis zu den Französischen Kirchen von Berlin und Potsdam heraufreichende Tradition des ovalen (meist querovalen) protestantischen Kirchenbaus ein.<sup>32</sup>

Mitunter wird dem Erfordernis der Längsausrichtung innerhalb zentraler Anlagen auf extreme Weise entsprochen; etwa wenn der Versuch unternommen wird, innerhalb eines kreisförmigen oder polygonalen Raumes dem Hochaltar durch bloß einseitige Erweiterung oder Verformung des Grundrisses die absolute Vorrangstellung einzuräumen. Als Beispiel könnte man einen über fünf-

5 Giorgio Vasari d. J., Grundrissentwurf für eine fünfeckige Kirche. Florenz, Gallerie degli Uffizi Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 4819 A (Foto su concessione del MiBACT)

6 Giuseppe Valeriano, Grundrissentwurf für die Jesuitenkirche in Cosenza. Modena, Biblioteca Estense, Raccolta Campori, V l. 1. 50, fol. 24 (Foto Archiv des Autors)

29 Unter den durchaus zahlreichen Beispielen seien etwa die noch eher zaghaft reliefierten scheinperspektivischen Altarretabel in den Querarmen von Sant’Agnese in Agone (kurz nach 1660) und die Cappella Avila in Santa Maria in Trastevere (Antonio Gherardi, um 1680), beide in Rom, sowie Antonio Gasparis Entwurf für die Cappella di San Luca in Santa Giustina in Padua (Venedig, Museo Correr, Raccolta Gaspari, I, 70); zu letzterem siehe Bassi 1963; Roca De Amicis 2011.

30 Siehe vor allem Lotz 1955.

31 Das 1564 nach Plänen des Architekten Jacques Pérrissin errichtete Holzgebäude wurde bereits drei Jahre später wieder zerstört. In der Genfer Bibliothèque Publique et Universitaire hat sich jedoch eine malerische Darstellung des Inneren erhalten, siehe Reymond 2009.

eckigem Grundriss konzipierten Kirchenentwurf von Giorgio Vasari d. J. in den Uffizien anführen (Abb. 5).<sup>33</sup> Grundsätzlich entspricht derselben Lösung auch ein unausgeführtes Projekt für die Jesuitenkirche von Antwerpen (ca. 1613), das dem Ordensarchitekten François d'Aguilon (1567–1617) zugeschrieben wird.<sup>34</sup> Einen Schritt weiter geht der geradezu absonderliche (und gleichwohl ursprünglich zur Ausführung bestimmte) Entwurf des Jesuitenarchitekten Giuseppe Valeriano (1526–1596) für den Gesù (später Sant'Ignazio) in Cosenza von 1596 (Abb. 6). Dort kommt es zu höchst eigenwilligen perspektivischen Verzerrungen infolge der gesteigerten Tiefenerstreckung bzw. steileren Neigung der zwei den Hochaltarbereich flankierenden Polygonseiten.<sup>35</sup>

### **Illusionierte Raumtypen als Metapher: Andrea Pozzos malerische und ephemere Interventionen in der Wiener Universitätskirche**

Es bedurfte jedoch keineswegs immer derart ausgetüftelter Handhabungen,<sup>36</sup> um das Spiel mit den raumbildnerischen Tendenzen auf die Ebene scharfsinniger Metaphorik zu heben: Die kurz nach 1700 erfolgte Umgestaltung der Wiener Universitätskirche führt uns ein vielschichtiges rhetorisches Konzept vor Augen, in welchem der Wettstreit zwischen Raumtypen in geradezu lehrbuchhafter Eindringlichkeit durchgespielt erscheint.<sup>37</sup> Das Gotteshaus gehörte zum Kolleg der Wiener Jesuiten und wurde unter Kaiser Ferdinand II. ab 1627 errichtet: in Form eines einfachen tonnengewölbten Rechteksaals mit je vier Seitenkapellen. Die ursprüngliche Raumgestalt ist dank einer gestochenen Innenansicht von 1671 überliefert, die allerdings einen durch üppige Festdekorationen verunklärten Zustand wiedergibt.<sup>38</sup> Ein wesentliches Charakteristikum ist dennoch gut zu erkennen und übrigens auch durch einen originalen Grundrissentwurf dokumentiert: die nicht in Querrichtung an der Außenwand, sondern nach nordischer Tradition entlang der Längsachse an einer der Seitenwände der Kapellen aufgestellten Nebenaltdäre. Circa 80 Jahre nach Errichtung der Wiener Kirche sollte diese Disposition auch außerhalb Italiens bereits als unzeitgemäß erachtet werden, und es entstand der Wunsch, die Seitenaltäre nach italienischer Art auszurichten und darüber die bis dahin nicht vorhandenen Emporen einzufügen. Die Umgestaltung wurde dem jesuitischen Laienbruder Andrea Pozzo (1642–1709) anvertraut, der in jenen Jahren als Perspektivkünstler zu Weltruhm gelangt und auf Wunsch Kaiser Leopold I. nach Wien berufen worden war. Pozzo sah seine Aufgabe darin, die für einen kaiserlichen Stiftungsbau zunächst doch etwas dürftige raumbildnerische Performance durch einen geistreichen Regie-Gag dramatisch in Szene zu setzen, um auf diese Weise den ästhetischen und konzeptuellen Erwartungen seiner Zeit gerecht zu werden. Neben der Umgestaltung der Seitenkapellen schuf er vor allem einen alle Gewölbeflächen überziehenden Freskenzyklus.<sup>39</sup>

Springender Punkt der räumlichen Neuorganisation ist die kunstvolle Projektion einer Scheinkuppel auf die gekrümmte Oberfläche des Tonnengewölbes.

32 Siehe Badstübner-Gröger 2015.

33 Siehe Stefanelli 1970, S. 216; *L'edificio a pianta centrale* 1984, S. 161 und Abb. 105.

34 Siehe Snaet 2000, S. 54–61.

35 Siehe Bösel 1985, S. 369–371 und Abb. 246–248.

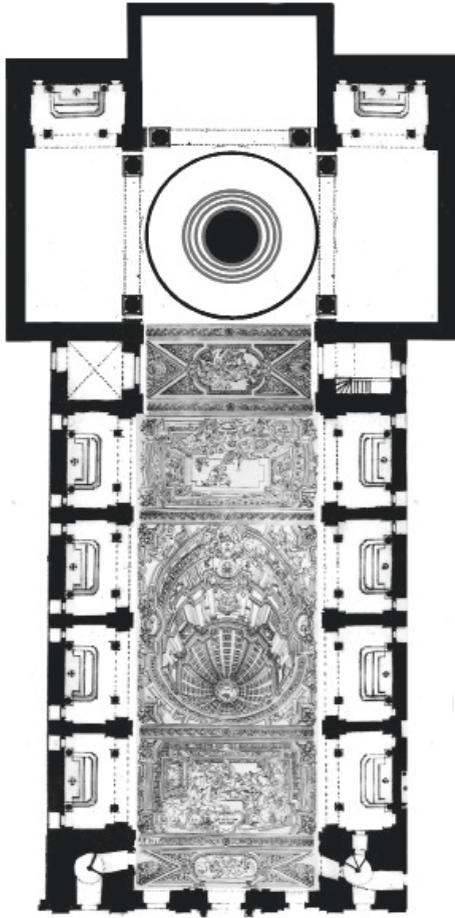
36 Zum Phänomen eines übersteigerten rhetorischen Konzeptismus gibt es eine aufschlussreich kritische Stellungnahme des Jesuiten Bartoli 1648, S. 293: »[...] fantasticando giorno e notte si struggono, e si sviscerano il cervello come ragni, per tessere d'ingegnose sottigliezze le tele dei loro discorsi. Faticano in lavorare concetti, che il più delle volte riescono sconciature, o sconcerti«.

37 Siehe v. a. Bösel/Holzschuh-Hofer 1985; Bösel 1996a, S. 161–165; Bösel 1996b, S. 204–219; Lorenz 2003.

38 Erstmals veröffentlicht in Bösel/Holzschuh-Hofer 1985, S. 245 u. Abb. 16; siehe auch Bösel 1996a, S. 265; Lorenz 1999, S. 221.

39 Siehe v. a. Kerber 1971, S. 84–89; Koller 1996.





8 Wien, Universitätskirche, Grundriss-Schema des illusionierten Raumkonzepts anlässlich der Trauerfeiern für Leopold I. von 1705 (Fotomontage Autor)

Im ursprünglich simplen Rechtecksaal klingt somit die Idealvorstellung eines Zentralbaus an: Aus der reizvollen Wechselwirkung zwischen tatsächlicher Bausubstanz und malerischer Fiktion ergibt sich ein Spiel mit den Wertigkeiten der beiden grundsätzlichen raumbildnerischen Kategorien. Gerade die visuelle Prekarität der malerischen Perspektive ist es aber, die den Kirchenbesucher dazu anregt, den Kontrast zwischen realer und virtueller Raumform als ein scharfsinniges Lehrstück, als eine rhetorische *argutezza* im Sinne eines Paradoxons zu durchschauen, um dadurch die nobilitierende Bedeutung der illusionistischen Manipulation umso bewusster nachzuvollziehen.<sup>40</sup>

Vorübergehend – 1705, anlässlich der Trauerfeierlichkeiten für Kaiser Leopold I. – stellte sich Pozzos rhetorische Lektion im selben Kirchenraum aber noch um vieles komplexer dar (Abb. 7, 8):<sup>41</sup> Ein das Presbyterium vollkommen abdeckender, perspektivisch bemalter Prospekt stellte nicht nur die Pyramide eines Trauergerüsts dar, sondern um diese herum auch eine säulengeschmückte Vierung samt Querhaus, Apsis und hoch aufragender Tambourkuppel. Die Scheinarchitektur stimmte in ihren Einzelheiten mit der Wandgliederung des Kirchenschiffs täuschend genau überein und erzeugte den Eindruck, als hätte sich das gerade erst knapp zwei Jahre zuvor, am 3. Dezember 1703, neu eröffnete Kircheninnere in eine lateinisch-kreuzförmige Anlage verwandelt: in ein Raumgebilde vom allseits bekannten Typus der römischen Hauptkirchen des Ordens – Il Gesù und Sant’Ignazio. Die im Langhaus gerade erst malerisch, aber doch dauerhaft zum Ausdruck gebrachte zentralräumliche Tendenz sollte dadurch nachträglich in Frage gestellt und in ihrer Aussagekraft rhetorisch kontrastiert werden. Ging es im Kirchenschiff noch um den Konflikt zwischen Schein und Wirklichkeit (ein geläufiges, allen illusionistischen Inszenierungen innewohnendes Spannungsmoment), so handelte es sich nun um einen irritierenden inneren Widerspruch. Die Provokation ging letztlich von einem *Oxymoron* (einem geistreich ausgedachten *Absurdum* widersprüchlicher Behauptungen) aus: Der mittlerweile in den Bann der perspektivischen Überzeugungskraft gezogene Kirchenbesucher musste mit Verblüffung feststellen, dass sich nun zwei gleichermaßen fiktive Vorwürfe gegenseitig ausschlossen. Auf ein und dieselbe Metaebene der Täuschung gehoben, gerieten die widersprüchlichen Raumbilder zur Metapher der klassischen typologischen Grundsatzentscheidung (längs oder zentral).

Das trickreiche Wiener Kunststück wurde hier so ausführlich behandelt, weil es mit seiner klaren Gegenüberstellung der raumbildnerischen Tendenzen besonders gut geeignet scheint, die Mechanismen eines rhetorischen Verfahrens offenzulegen. Es darf jedoch nicht der falsche Schluss gezogen werden, es drehe sich bei solchen konzeptistischen Diskursen stets nur um die elementaren, allgemein verbindlichen Grundfragen der Raumtypologie.

#### Pragmatismus und Autoreferenzialität: zur Rezeption exemplarischer Lösungen innerhalb der jesuitischen Bautradition

Nicht selten werden hingegen eindeutig konnotierte und wiedererkennbare Bauschöpfungen als Vorbilder ins Spiel gebracht. In funktionaler oder ästhetischer Hinsicht bewährte Raumschemata werden als konstitutive, zugleich aber modifizierbare Größen herangezogen. Dabei konzentriert sich die Arbeit des

◀ 7 Wien, Universitätskirche, Fotomontage mit Trauergerüst für Leopold I. von 1705 (Foto und Fotomontage Karl Pani, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien)

<sup>40</sup> Es darf mit einiger Gewissheit angenommen werden, dass Andrea Pozzo – nicht zuletzt aufgrund seiner frühen Schaffensjahre im Umkreis des Turiner Hofes – mit den auf rhetorischen Figuren basierenden Konzeptismus-Theorien des piemontesischen Ex-Jesuiten Emanuele Tesauro, besser gesagt, mit dessen literarischem Hauptwerk *Il Cannocchiale aristotelico* wohl vertraut war, siehe Tesauro 1654. Siehe u. a. *Mirabili disinganni* 2010, S. 112–113.

<sup>41</sup> Das Trauergerüst ist durch einen Kupferstich überliefert. Dieser wurde erstmals von Kerber 1971, S. 111–122 und Abb. 69, bekanntgemacht; siehe auch Bösel 1996b, S. 210.

Entwerfers darauf, die anderswo ausgeprägte Lösung neuen Gegebenheiten anzupassen, sie weiterzuentwickeln und eventuell zu verbessern. Wir können beobachten, wie ein bestimmtes Raummodell, einmal in einen unterschiedlichen soziokulturellen Kontext übertragen, in seinem formalen Anspruch auf- oder abgewertet, seinen rauminternen Hierarchien nach neu gewichtet, mitunter mit fremden Raumformen kombiniert oder auch zu diesen in spannungsvollen Gegensatz gebracht werden kann. Aus Sicht einer kulturhistorischen Semiotik wird sich letztlich die Erforschung der dabei mitschwingenden Bedeutungsinhalte als besonders aufschlussreich erweisen. Wir wollen diese Prozesse anhand von Bauwerken des von der Mitte des 16. bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überaus produktiven Jesuitenordens nachvollziehen.<sup>42</sup>

Es lässt sich auf vielfache Weise – und nicht zuletzt anhand authentischer Schriftquellen – nachweisen, dass die eben dargelegten Vorgänge der Vorbildrezeption nicht bloß *ex post* als Erkenntnis heutiger analytischer Architekturbeurteilung von Belang sind, sondern vielmehr schon von den Zeitgenossen im vollen Bewusstsein der jeweiligen Sinnbezüge vollzogen wurden. Unabdingbare Voraussetzung dafür war freilich zuallererst die effektive Bekanntheit der verschiedenen von uns als Ausgangspunkte der architektonischen Entwurfsarbeit postulierten Vorbilder.

Es ist das Interesse an genau dieser Fragestellung, welches es der jüngeren architekturwissenschaftlichen Forschung besonders nutzbringend erscheinen ließ, sich mit der Bauproduktion religiöser Ordensgemeinschaften und insbesondere der Gesellschaft Jesu zu beschäftigen; konnte man doch annehmen, dass eine global, über alle Grenzen und große Zeitspannen hinweg einheitlich organisierte Körperschaft einen intensiven internen Informationsaustausch gewährleistet haben müsse. Es ging über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinaus, wollte man hier jenes administrative Regelwerk im Einzelnen darlegen und in seiner historischen Entwicklung nachzeichnen, welches auf eine optimale Kontrolle der architektonischen Planungspraxis abzielte und auf diese Weise dem Bauwesen des Ordens eine gewisse kulturelle Autonomie verlieh.<sup>43</sup> Die spezifischen Mechanismen sind der Forschung mittlerweile sattsam bekannt und keineswegs nur für die Gesellschaft Jesu, sondern auch für ähnliche religiöse Institutionen wie die Theatiner und Barnabiten,<sup>44</sup> Kamillianer und Piaristen,<sup>45</sup> Serviten,<sup>46</sup> Kapuziner,<sup>47</sup> Karmeliter<sup>48</sup> etc. nachgewiesen. Es mag daher genügen, auf das strenge Approbationssystem hinzuweisen, welches die fachmännische Begutachtung aller weltweit verfassten Baupläne vorschrieb, und dazu deren Einsendung an die römische Generalkurie verlangte, bevor der Ordensoberste die Baubewilligung aussprechen konnte. Von besonderer Bedeutung war in Hinblick auf unsere Fragestellungen die mit dieser Prozedur verbundene Einrichtung eines zentralen Archivs, in welchem Kopien aller eingereichten Pläne gesammelt wurden und jederzeit zur Verfügung standen. Ein Großteil dieser Pläne wird heute in der Pariser Bibliothèque Nationale verwahrt,<sup>49</sup> ein kleiner Teil der zugehörigen schriftlichen Gutachten, Planlegenden und Begleitbriefe hingegen in der National Library of Malta.<sup>50</sup> Als sie sich noch in der römischen Ordens-

42 Die Forschungsliteratur zur Baukultur der Gesellschaft Jesu ist in den letzten Jahrzehnten beträchtlich angewachsen. Zum Aspekt des nonverbalen Kommunikationspotentials des jesuitischen Kunst- und Architekturschaffens siehe v.a. Terhalle 1997; Bösel 2003a; Levy 2003b; Levy 2004; Bösel 2010; Bösel 2011b.

43 Siehe hierzu vor allem Bösel 1989; Bösel 2003b; Friedrich 2019.

44 Siehe Mezzanotte 1961; Sempio/Tosi 1991; Garms 1996; Garms 1997; Stabenow 2011.

45 Siehe De Mari/Nobile/Pascucci 1999; Garms 1998; Garms 1999.

46 Siehe Garms 1995.

47 Siehe *Architettura cappuccina* 1995; Garms 1994.

48 Siehe Sturm 2002–2015.

49 Siehe Vallery Radot 1960.

zentrale befanden (also bis zur vorübergehenden Aufhebung des Ordens im Jahre 1773), standen die Zeichnungen nicht nur den Planzensoren der Ordensverwaltung, sondern offenbar auch allen folgenden Generationen jesuitischer Architekten und Bauhandwerker zur Verfügung. Oft waren es die Mathematikprofessoren der jesuitischen Bildungsanstalten, jedenfalls fast immer Dilettanten, die auf diesem Wege – wie wir behaupten wollen – das für ihre architektonische Bildung entscheidende Wissen erwarben: eine weitreichende, ja globale Denkmälerkenntnis, die im Wesentlichen aber doch auf die unmittelbare Sphäre der Ordenstradition beschränkt bleiben musste.

Handfeste historische Beweismaterialien zu dieser These liefert das graphische Material verschiedener Nachlässe und musterbuchartiger Zeichnungsbestände jesuitischer Ordensleute, die sowohl als Entwurfsamateure als auch als regelrechte Professionisten im Bauwesen der Gesellschaft tätig waren.<sup>51</sup> Besonders aussagekräftig ist in diesem Zusammenhang eine Art Studiensammlung, die Henri Laloyau (1646–1723), ein aus den südlichen Niederlanden stammender jesuitischer Laienbruder, in den Jahren um 1700 in Rom zusammenstellte.<sup>52</sup> Laloyau war enger Mitarbeiter Andrea Pozzos, der – wie wir wissen – am Collegio Romano eine regelrechte Kunstakademie unterhielt, die von Mitgliedern des Ordens, aber auch von externen Schülern aus ganz Europa besucht wurde.<sup>53</sup> Zahlreiche Blätter der Sammlung, zeichnen sich durch ihren offensichtlich didaktischen Charakter aus und dürften direkt auf die Teilnahme Laloyaus an den akademischen Lehrgängen Pozzos zurückgehen. Das gilt besonders für eine Reihe von Schautafeln, die jeweils zwei Halbgrundrisse bekannter Jesuitenkirchen gegenüberstellen. Es handelt sich um einen regelrechten Raumtypenkatalog: ein *Promptuarium*, ein Vorlagenbuch, das der in Rom selbst vorwiegend als Tischler, in der Provinz aber auch für planerische Aufgaben herangezogene Jesuitenbruder wohl für den eigenen Gebrauch anlegte.<sup>54</sup>

Die Nachahmung vorgefundener Musterlösungen gewährleistete zu allererst die Einhaltung funktionaler Standards. In den Jahrzehnten um 1600 bildeten sich für den Sakralbau einfache, formelhafte Raumlösungen heraus, die mit relativ bescheidenem technischen und materiellen Aufwand den vom Trienter Konzil dekretierten liturgischen Anforderungen in optimaler Weise zu entsprechen vermochten. Es handelt sich vorwiegend um flachgedeckte oder tonnen- gewölbte Saalräume mit meist seichten, nischenartigen Seitenkapellen und darüberbefindlichem Lichtgaden. Auch der Hochaltarraum ist als (allerdings größer dimensionierte) Nische der Raumhülle des Saales sozusagen von außen her angefügt. Um einer lateinischen Kreuzform des Grundrisses zu entsprechen, sind die jeweils letzten Seitenkapellen den Hochaltarräumen angeglichen. Im Verhältnis zu den übrigen Nebenkappen erscheinen sie angesichts der gesteigerten Höhe und Weite ihrer Arkaden als Pseudo-Querhaus. Es ist durchaus

50 Siehe Iappelli 1992.

51 Hier ist vor allem ein *Promptuarium Pictorum* zu erwähnen, welches aus mehreren Zeichnungsalben des Jesuitenarchitekten Pater Pieter Huyssens (1577–1637) und einigen seiner Nachfolger in der flandro-belgischen Ordensprovinz hervorgegangen war und in Antwerpen 1747 in seiner heutigen Form zusammengestellt wurde; siehe Daelemans 2000. Der zeichnerische Nachlass des aus Modena stammenden, aber vor allem in Polen tätigen Laienbruders Giacomo Briano (1589–1649) wurde bereits zu dessen Lebzeiten in mehreren Bänden gesammelt und der Bibliothek des Collegio Romano übergeben: mit der ausdrücklichen Absicht, er möge den kommenden Generationen von Baufachleuten der Gesellschaft als Anregung dienen, siehe Paszenda 1973; Bury 1983; Bösel 1989, S. 246–247; Betlej 2002. Der künstlerisch wohl wertvollste Nachlass ist jener von Orazio Grassi, auf dessen planerische Tätigkeit u. a. der Bau von Sant'Ignazio in Rom zurückgeht, siehe Bösel 2004.

52 Die ca. 150 Blätter umfassende Sammlung befindet sich im Besitz der Fondazione Aldega, Amelia, siehe Bösel 2011 a.

53 Siehe Salviucci Insolera 2010.

54 Siehe Bösel 2011 a.



9 Ausübung der sakramentalen Dienste im Kirchenraum von San Vitale in Rom, aus Louis Richeome, *La Peinture Spirituelle*, Lyon 1611

gerechtfertigt, diese in mehreren Varianten auftretende Raumlösung als ›Sparvariante‹ der römischen Mutterkirche Il Gesù anzusehen; und als solche wurde sie denn vermutlich von den Zeitgenossen selbst auch verstanden.<sup>55</sup>

Prinzipiell ist dazu anzumerken, dass in einer solchen Reduktionsform jene pauperistische Grundhaltung zum Tragen kommt, die das ethisch-ideologische Selbstverständnis jesuitischer Baukultur von Anfang an bestimmte. Der Andeutung einer kreuzförmigen Grundrissgestalt ungeachtet, sollte in der Raumanlage die Idealvorstellung eines einfachen, möglichst auf gemauerte Einwölbung verzichtenden Kastenraums gewahrt oder wenigstens in Erinnerung bleiben. Hauptanliegen war die Zweckmäßigkeit einer schlichten, sozusagen ›neutralen‹, zur optimalen Ausübung der vielfältigen liturgisch-sakramentalen Dienste bestimmten Baugestalt. Auf programmatische Weise findet dieser funktionalistische Aspekt seinen Ausdruck in einem das Innere der römischen Novitiatskirche San Vitale darstellenden Illustrationsbild aus Richeomes *La Peinture spirituelle*, einem Buch, das im 17. Jahrhundert zu den meistgelesenen jesuitischen Andachtsanleitungen gehörte (Abb. 9).<sup>56</sup>

Es ist gewiss kein Zufall, dass eines der frühen zur Planungsgeschichte des römischen Gesù erhaltenen Projekte, jenes von Giovanni Tristano (?) aus dem Jahre 1556 (Abb. 10),<sup>57</sup> einem solchen pauperistischen Ideal in geradezu radikaler Form verpflichtet ist.<sup>58</sup> In der Tat finden sich ähnliche Lösungen mit relativ großer Frequenz vor allem in der Frühzeit der jesuitischen Bauproduktion.<sup>59</sup>

Selbst dort, wo ein rechteckiger Kastenraum gar keine seitlichen Anräume aufweist, kann es mitunter zu einer Andeutung der Kreuzform kommen; wenn etwa, wie in einem Grundriss des Kollegs von Lima aus der Zeit vor 1624,<sup>60</sup> im langgestreckten Rechteckraum kurz vor dem Hochaltarbereich nur eine leichte, schräg zugeschnittene Erweiterung zu beobachten ist.

Die programmatische Anspruchslosigkeit des Raumtyps muss freilich keineswegs immer einen Verzicht auf ein großartiges architektonisches Raumbild mit sich bringen. Es gibt prominente Ausnahmen: Am eindrücklichsten erweist sich das wohl am Beispiel der Igreja do Bom Jesus in Goa Velha (1594–1605), die als Gotteshaus des Professhauses der *Provincia Goana* schlechthin das ranghöchste Sakralbauwerk des Ordens im *Padroado Português do Oriente* und somit

55 Eine bewusste Anspielung auf die Raumform der römischen Mutterkirche des Ordens drückt sich zweifellos dort an, wo sich über dem als ›Pseudo-Vierung‹ definierten Abschnitt des Saalraumes ein Kreuzgewölbe, eine kalottenartige Formation (wie sie beispielsweise in der Münchner Michaelskirche aufscheint, wo man ja anfänglich, 1590–1593, eine regelrechte Kuppelverierung vorgesehen hatte; siehe weiter unten; Abb. bei Terhalle 1997, S. 385), oder gar eine Ovalekuppel (wie in der nach Plänen von Girolamo Rainaldi 1623 errichteten Jesuitenkirche in Faenza [Abb. 18]) befindet; siehe v.a. Terhalle 1997, bes. S. 136–139 u. 384; Bösel 2003b, S. 204–208.

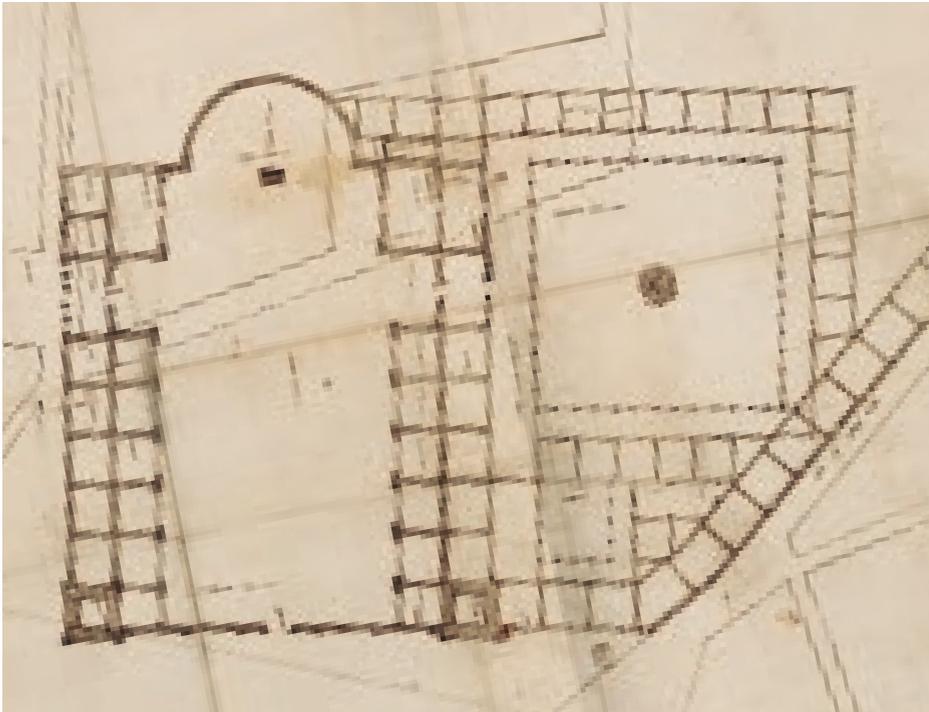
56 Louis Richeome, *La Peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres*, Lyon 1611. Es handelt sich um einen frühchristlichen Bau, der in seiner einfachen Grundstruktur den Erwartungen des Ordens offenbar optimal entgegenkam und nur renoviert, bzw. adaptiert und ausgestattet zu werden brauchte. Er diente den Jesuiten bei mehr als einem Neubau als direktes Vorbild, so etwa bei der ab 1614 vermutlich nach Plänen des bedeutenden Ordensmathematikers Christophorus Grienberger (1561–1636) errichteten Kollegskirche von Sora im südlichen Latium; siehe Bösel 1985, S. 294–299.

57 Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Hd-4d, 82 (V-R 70).

58 Zum Phänomen der zur Schau gestellten architektonischen Bescheidenheit siehe v.a. Sale 2001.

59 Als besonders treffende Beispiele seien die flachgedeckten ehemaligen Kollegskirchen von Limoges (ab 1613, nach einem Entwurf von François Cluzeau) und Nancy (ab 1620, auf der Grundlage eines in Rom approbierten Entwurfs) angeführt; Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Hd-4d, 54 (V-R 609) und Hd-4b, 227 (V-R 786). Die beiden Bauwerke sind heute profaniert bzw. größtenteils demoliert. Siehe Moisy 1958, S. 218–220 bzw. S. 236; Vallery Radot 1960, S. 180–181, bzw. S. 239–240.

60 Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Hd-4c, 187 (V-R 485), katalogisiert (aber nicht abgebildet) bei Vallery Radot 1960, S. 136.



10 Giovanni Tristano (?), Entwurf für das Professhaus und Il Gesù in Rom, ca. 1550. Paris, BnF, Cabinet des Estampes, Hd-4d, 82, V-R. 70 (Foto BnF)

in ganz Asien darstellte (Abb. 11).<sup>61</sup> Es handelt sich um eine im Grundriss ca. 40 × 18 m. messende Raumanlage, die im Wesentlichen aus einem einheitlichen Rechtecksaal mit Vorhalle und Orgelempore, dreizoniger, dorischer Wandordnung und prismatisch gefalteter Holzdecke<sup>62</sup> besteht. Es besitzt keine seitlichen Anräume außer zwei Kapellen, die sich seitlich der triumphbogenartig gegliederten Altarwand befinden.<sup>63</sup> Ihre Arkaden sind im Verhältnis zum Presbyterium zwar niedriger dimensioniert, reichen aber in den unteren der beiden Lichtgaden hinein und vermitteln dadurch den Eindruck eines reduzierten Pseudo-Querhauses. Dies umso mehr, als dadurch nicht nur das Gebälk der ersten Ordnung unterbrochen wird, sondern mit diesem auch der für den Raumeindruck so charakteristische, auf Konsolen ruhende Balkon, der als durchlaufende, vor- und rückspringende Balustrade den Fenstern vorgelagert ist. Darüber hinaus werden die Seitenkapellen insofern noch stärker im Sinne von ›Kreuzarmen‹ definiert, als ihre Tonnengewölbe eine dem Hochaltarraum identische Kassettierung aufweisen.

Eine derartig imponierende Monumentalität, wie sie in Goa anhand eines an und für sich elementaren Raumschemas<sup>64</sup> erzielt wurde, ist freilich ein Sonderfall.<sup>65</sup>

61 Die Kirche, deren Baukosten bei Baubeginn auf die stolze Summe von 30000 *cruzados* geschätzt wurden, entstand vermutlich nach Plänen des portugiesischen Jesuitenarchitekten Domingos Fernandes. Siehe u.a. Nunes Pereira 2002; Osswald 2003, S. 97–106; des Weiteren siehe Nunes Pereira 2011, S. 385–393; Varela Gomes 2011; Varela Gomes/Lobo 2011, S. 513–514; Osswald 2013, S. 86; allgemein zum künstlerischen Wirken der Gesellschaft Jesu in Goa siehe Bailey 1999b; Bailey 2019; Osswald 2004. Vom Kirchengebäude der bedeutendsten Kollegsgründung in Goa, São Paulo Velho (1560–1572), ist heute nur mehr die Ruine der an römischen Vorbildern orientierten Fassade vorhanden, Osswald 2018, S. 127–129.

62 Die heutige Konstruktion stammt aus dem späten 19. Jahrhundert. Ob es sich bei dem einst vom Florentiner Künstler Bartolomeo Fontebuoni (ca. 1576–1625) reich bemalten Original um eine Flachdecke, oder eine ebenfalls den Dachschrägen folgende Struktur handelte, ist mir nicht bekannt.

63 In jener an der rechten Seite befindet sich der Sepulkralaltar des hl. Franz Xaver mit dem von Giovanni Battista Foggini (1652–1725) geschaffenen silbernen Reliquienschrein.

64 Als solches basiert es vermutlich auf einem Vorbild im portugiesischen Mutterland: dem ersten, relativ kleinen Sakralraum des Jesuitenkollegs in Évora, der heute als *sala dos actos* der Universität genutzt wird (seit das Kolleg 1574 mit der Kirche Espírito Santo ein neues, geräu-

11 Goa Velha, Bom Jesus, Innenraum  
(Foto Debmalya Mukherjee, Goa)



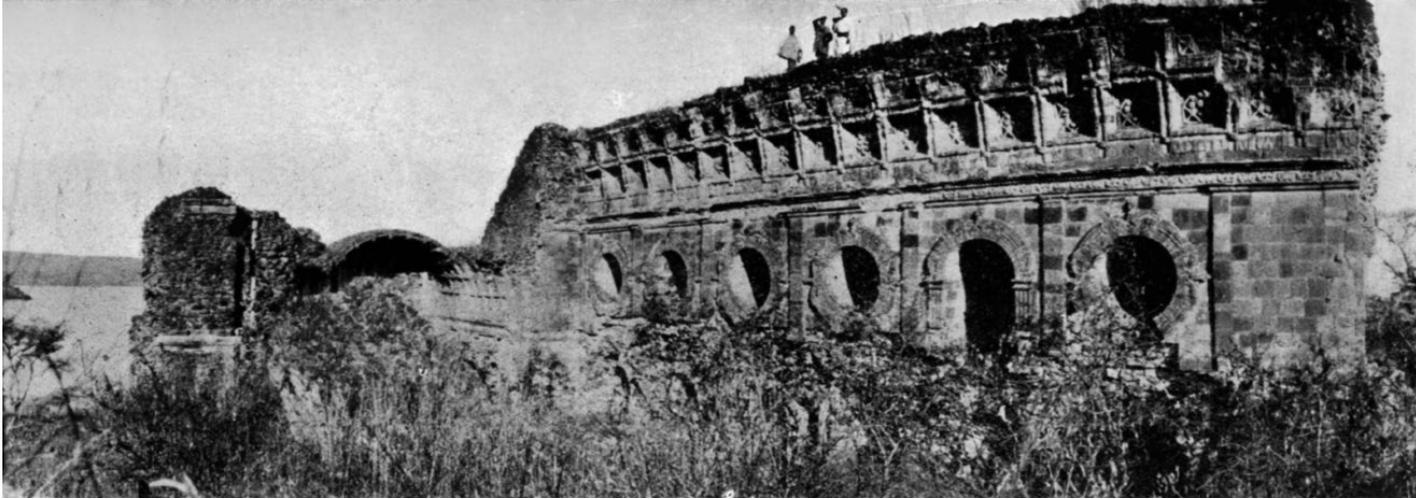
Es soll aber nicht unerwähnt bleiben, dass von Goa ausgehend zwei weitere, in vieler Hinsicht vergleichbare Bauwerke (strenge Saalform des Raumes, Supraposition der Ordnungen, kreisrunde Obergadenfenster) errichtet werden sollten: die Kirche São Paulo in Diu (1607–1610), dem portugiesischen Stützpunkt vor der Küste von Gujarat, sowie die Maryam Gemb (»Marienburg«) genannte Kirche in Gorgora Iyäsus. Dieses Gotteshaus gehörte zum neu gegründeten Patriarchat von Äthiopien (1626–1632), das vom Papst den Jesuiten der *Provincia Goana* anvertraut wurde (Abb. 12).<sup>66</sup> Der sensationelle Erfolg der Konversion des Negus Susenios (1605–1632) von der koptischen zur katholischen Konfession ließ die Hoffnung erwachsen, Gorgora durch zahlreiche Neubauten indo-portugiesischer Bauart<sup>67</sup> in eine Art *Roma aethiopica* verwandeln zu können. Für Plan und Bauausführung war der jesuitische Laienbruder João Martins

migeres Gotteshaus erhielt). Sowohl mit seiner Supraposition von Pilasterordnungen, als auch mit der den Dachschrägen folgenden Gestalt der Holzdecke erscheint dieser Saalraum dem Bom Jesus von Goa in frappanter Weise verwandt, siehe Kubler 1972, Plate 120.

65 Die großzügigen Raummaße waren der großen Bevölkerungszahl der damals rund 200.000 Einwohner zählenden Metropole angemessen. Es sei festgehalten, dass der Bom Jesus nur geringfügig kleiner ist als das ranghöchste Kirchengebäude des portugiesischen Mutterlandes, São Roque in Lissabon (1567–1586), dass er dieses an gestalterischer *dignitas* (etwa mit der dorischen Supraposition seines Wandaufbaus) aber bei Weitem übertrifft. In der Tat wurden die Verantwortlichen des Professhauses von Goa von manchem ihrer zeitgenössischen Mitbrüder in Europa wegen der übertriebenen Großartigkeit ihres Gotteshauses heftig kritisiert, und das trotz der vermeintlichen Einfachheit der gewählten Raumtypologie, siehe Osswald 2018, S. 266; zu São Roque siehe u. a. Kubler 1972, S. 61–63 u. Plate 36.

66 Von diesem Gebäude sind heute nur mehr geringe Reste sichtbar, der Wandaufbau war aber noch in den 1930er-Jahren gut erkennbar. Ein Foto aus dieser Zeit ist bei Moreira 2005, S. 82, und Nanni 1935 abgebildet. Der am Tanasee gelegene Ort war zeitweise Sitz des Herrscherhauses und somit das Aktionszentrum für die Jesuitenmission am Horn von Afrika, die 1557 von der *Provincia Goana* des Ordens ausgesandt worden war, aber nur bis 1632 überleben sollte. Zum Thema der Jesuitenmission in Äthiopien liegt nunmehr ein umfassendes und wohl fundiertes historisches Werk vor: Martínez d’Alos-Moner 2015. Speziell zur Bautätigkeit der Jesuiten rund um den Tanasee siehe Moreira 2005 u. Fernández 2017.

67 Die durchweg indischstämmigen Maurer und Steinmetzen wurden aus Goa, Bassein und Diu geholt und brachten den charakteristischen, dort entwickelten dekorativen Reliefstil mit.



verantwortlich, der zuvor schon die Jesuitenkirche in Diu errichtet hatte<sup>68</sup>. Bereits dort hatte man den Goaner Prototyp trotz geringerer Abmessungen insofern übertroffen, als man über dem Kirchenschiff statt der Holzdecke eine monumentale Kassettenzone errichtete. Und eben dieses Element war es, das nun, in dem mit mörtelgebundener Steinwölbung bis dahin nicht vertrauten Äthiopien, als »technisches Wunderwerk« größtes Staunen erregen sollte. Es handelt sich um einen bemerkenswerten Fall, bei dem die Baukunst selbst – wie zeitgenössische Chroniken ausdrücklich betonen – als kulturpolitisches Propagandamittel wirksamen Einsatz fand.<sup>69</sup>

In Europa sollten sich die verschiedenen Spielarten der einfachen, kastenartigen »Gebrauchstypen« (mit oder ohne Anspielung an die Kreuzform) insbesondere für kleinstädtische Kirchenbauten eignen; fernab der großen Kulturzentren, wo es (wie in den Missionen) galt, die Baustellen meist unter Aufsicht ordenseigener, als Baupräfekten eingesetzter Autodidakten, also ohne direkten Beistand weltlicher Berufsarchitekten, abzuwickeln.

Dem Wunsch, an den Längswänden des Kirchenschiffs in regelmäßiger Anordnung Seitenkapellen, Beichtstühle und Coretti unterzubringen, ist ein relativ weit verbreitetes Gliederungssystem in Sinne der »rhythmischen Travée« entsprungen, bei dem die Kapellenarkaden mit schmäleren Intervallen alternieren, in denen sich unten in Nischen eingelassene Beichtstühle und darüber eventuell logenartige Emporenräume befinden. Es handelt sich um ein Wandschema, das sich als »architektonische Meterware« je nach Bedürfnis erweitern und in jede beliebige Formensprache übertragen ließ: wie z.B. in der Jesuitenkirche im südfranzösischen Béziers,<sup>70</sup> wo sich sogar gotisierende Arkaden und Gewölberippen eingeschlichen haben. Wir haben es mit einem regelrechten »Gebrauchstypus« zu tun, dem allenfalls durch mehr oder weniger qualitätsvolle Ausführung der

12 Gorgora Iyäsus (Äthiopien), Maryam Gemb, aus Nanni 1935 (Foto Biblioteca di storia moderna e contemporanea, Rom)

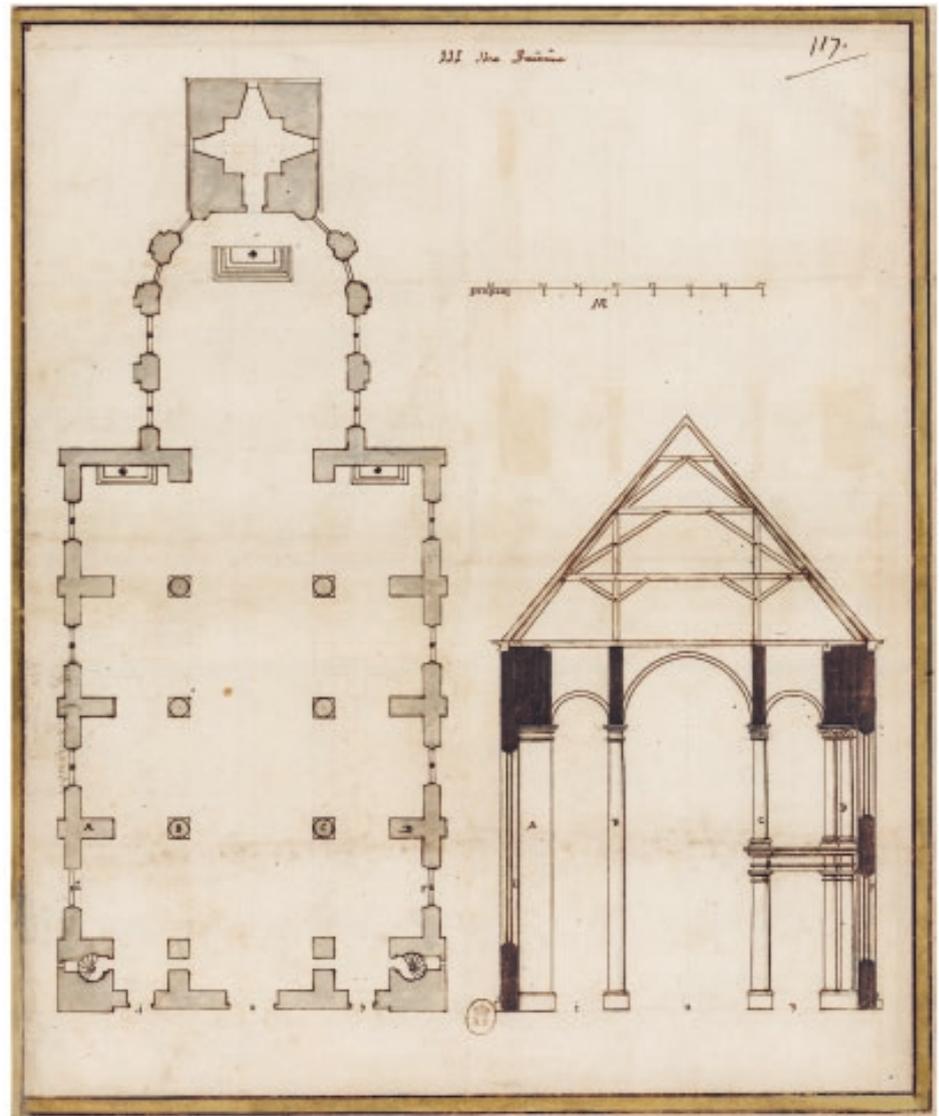
68 In einem Brief des Jesuitengeistlichen Manuel de Almeida (1580–1646) wird die Kirche von Diu ausdrücklich als direktes Vorbild für das äthiopische Bauwerk angeführt; vgl. ARSI, Goa 39, fol. 423v.

69 Die wichtigste Quelle ist der von Tellez 1660 redigierte Augenzeugenbericht des Provinzials Manuel de Almeida. Es sei hier auf die englische Edition der von Tellez verfassten *Historia* hingewiesen: *The Travels* (1710) 2010, S. 209. Die entsprechende Textstelle ist bei Bösel 2018, S. 105, in vollem Wortlaut wiedergegeben. Zum propagandistischen Aspekt der äthiopischen Bauunternehmung siehe auch Levy 2004, S. 186.

70 Siehe Moisy 1958, S. 173–174 und Tafel XXV, C.

71 Es sei beispielsweise auf die Kirchenbauten des Ordens in Cremona (ab 1603, nach Plänen von Angelo Nani), Cuneo (ab 1655, nach Plänen von Giovenale Boetto) oder Dubrovnik (ab 1698, nach Plänen von Andrea Pozzo) verwiesen, siehe Bösel/Karner 2007, S. 108–118 u. Abb. 80, bzw. S. 119–129 u. Abb. 85–87, sowie Bösel 1985, S. 49–59 u. Abb. 31–33.

13 Entwurfsvariante für die Jesuitenkirche in Köln, »Idea Bavarica«, 1617. Paris, BnF, Cabinet des Estampes, Hd-4c, 118, V-R. 852 (Foto BnF)



Einzelheiten individueller Ausdruck verliehen werden konnte.<sup>71</sup> Dank seiner Klarheit und Zweckmäßigkeit fand das Wandschema natürlich auch Eingang in komplexere Raumanlagen unterschiedlichen typologischen Ursprungs. Das Gliederungsmodell beschränkt sich auf eine Formel, die von so allgemeinem Charakter ist, dass sie sozusagen »anonym« bleibt, sich also auf keinen eindeutigen Stammbaum berufen kann.

In anderen Fällen jedoch besitzt die geographische und kulturelle Genese eines vorbildlichen Baugedankens sehr wohl einen im Bewusstsein der Ordensleute verankerten Stellenwert: so etwa in Köln, wo im Jahre 1617 drei verschiedene Vorschläge ausdrücklich bayrischen Ursprungs und ein aus Mainz stammendes Raumsystem für den Bau der Professhauskirche Mariä Himmelfahrt zur Auswahl standen (Abb. 13).<sup>72</sup>

Die zeichnerischen Dokumente der Ordensarchive, vor allem die Korrespondenz des Generalpräpositen, enthalten zahlreiche authentische Zeugnisse, in denen konkrete Baudenkmäler namentlich als Vorlage für jesuitische Neubaupläne angeführt werden. Gar nicht selten handelt es sich dabei um Vorbilder, die

<sup>72</sup> Die Bezugnahme auf bayrische Vorbilder liegt möglicher Weise in der Tatsache begründet, dass der Förderer der Bauunternehmung, der Kölner Kurfürst, Erzbischof Ferdinand von Wittelsbach (1577–1650), Sohn des Herzogs Wilhelm V. von Bayern war. Zur Planungsgeschichte siehe u.a. Braun 1908, S. 67–71 und Abb. 4–11; Vallery Radot 1960, S. 262–264, und Skalecki 1989, S. 77–78.

sich an einem von der Baustelle sehr weit entfernten Ort befinden. So begegnet uns etwa Santi Martiri, die Jesuitenkirche von Turin, als potentiell Vorbild nicht nur in den Planungen für Faenza,<sup>73</sup> Rimini<sup>74</sup> und Pavia,<sup>75</sup> sondern sogar für das weit im Süden, in den Abruzzen, gelegene Sulmona.<sup>76</sup> Dabei wurde es jeweils von den Entwerfern selbst ins Spiel gebracht – und das war in fast allen Fällen nachweislich ein Ordensangehöriger.

Häufig kam es aber auch vor, dass die römische Generalkurie des Ordens von sich aus ein Vorbild suggerierte: so geschehen 1612, bei der Planung der Jesuitenkirche von Noto in Sizilien, als die Ordenszentrale die Pläne zweier Bauwerke als Vorlage nach Sizilien sandte und die Entscheidung einfach den lokalen Patres überließ, da sie die beiden Vorbilder offenbar als gleichermaßen geeignet erachtete. Zur Wahl standen die Jesuitenkirche von Cremona, bzw. der damals schon weit über die Grenzen der Lombardei hinaus berühmte Bau von San Fedele in Mailand.<sup>77</sup>

Einen bemerkenswerten Sonderfall stellt die Planung der Jesuitenkirche von Syrakus dar: Nach langwierigen, vor Ort ergebnislos geführten Planungsdebatten<sup>78</sup> entschloss man sich, in Rom ein Sant’Ignazio, dem Gotteshaus des prestigereichen Collegio Romano, nachempfundenes Holzmodell anfertigen zu lassen, das man nach Sizilien verschiffte, um an der Baustelle als verbindliche, dreidimensionale Vorlage zu dienen.<sup>79</sup> Ein wahrlich großer Aufwand, doch das damit verbundene Prestige lohnte offenbar die Spesen, galt doch das Vorbild in ganz Europa um die Mitte des 17. Jahrhunderts als die vollkommenste sakrale Raumlösung ihrer Zeit.<sup>80</sup>

### Der römische Gesù als Vorbild

Mit der römischen Ignatiuskirche und dem zuvor erwähnten Kirchenbau von Cremona<sup>81</sup> schlagen wir ein Kapitel auf, das bei keiner Erörterung jesuitischer Sakralarchitektur fehlen kann: das weitverbreitete Phänomen der Gesù-Rezeption. Von der Architekturgeschichtsschreibung wurde es lange Zeit als Gemeinplatz ge-

73 Siehe Bösel 2003b, S. 204–207, Abb. 10.

74 Siehe Rimondini 1982.

75 Siehe Bösel/Karner 2007, S. 301–302 und Abb. 203.

76 Siehe Bösel 1985, S. 491 und Abb. 330.

77 Siehe Bösel 1989, S. 248. In der einzigen bisher veröffentlichten baugeschichtlichen Studie, Lima 2001, S. 208–228, findet diese überaus interessante Quelle erstaunlicherweise keinerlei Erwähnung.

78 Siehe u. a. Lima 2001, S. 100–105.

79 Das geht aus einem Dokument im Syrakusaner Staatsarchiv, Gesuiti di Siracusa, n. 66 hervor, siehe Nobile 2005, S. 26. Das 1650 gefertigte Modell und sein Transport verschlangen die stolze Summe von 250 *oncie*.

80 Zum Ruhm des römischen Bauwerks, dessen Entwurf um 1626 von dem Jesuiten Orazio Grassi auf der Grundlage verschiedener Konkurrenzbeiträge in einer Art Kompilationsprozess erstellt wurde, siehe die Ausführungen weiter unten und Bösel 2004, S. 108–169. Nicht zufällig taucht noch im Zeichnungskonvolut (Syrakus, Slg. Mazza) des bedeutendsten lokalen Architekten des 18. Jahrhunderts, Rosario Gagliardi (1698–1762), eine Paraphrase auf das ins östliche Sizilien importierte römische Raummodell auf. Es handelt sich wohl um einen Idealentwurf, vgl. Nobile 2005, S. 21. Im jesuitischen Ambiente selbst griff man auf die Langhausgestaltung der römischen Ignatiuskirche erstaunlicherweise nur ein einziges weiteres Mal zurück: beim 1675 erfolgten Umbau der Chiesa del Gesù in Ferrara, als die Einwölbung des ursprünglich flachgedeckten Saalraumes eine Verstärkung der Langhausarkaden (und eine Austiefung der Seitenkapellen) erforderte. Diese primär statisch begründete Maßnahme gab Anlass, auf das charakteristische römische Vorbild anzuspüren und den Kapellenöffnungen Vollsäulen einzustellen. Allerdings begegnet uns dieses Zitat vereinzelt auch in nicht verwirklichten Entwürfen für jesuitische Sakralbauten: so z. B. in vier leider nicht näher bestimmbar Projektstudien des jesuitischen Laienbruders Henri Laloyau (Amelia, Fondazione Aldega, Fondo Laloyau B 2, B13, B14 und D4).

81 Vgl. u. a. Bösel/Karner 2007, S. 107–118, sowie Abb. 73 u. 79–80.

braucht,<sup>82</sup> um an ihm die Theorie einer (früher weithin postulierten, mittlerweile aber längst widerlegten) zentral gesteuerten Einheitlichkeit jesuitischer Bauweise festzumachen.<sup>83</sup> Im Hinblick auf seine ordensintern prägende Rolle verliert das von Vignola (1507–1573) und Giacomo Della Porta (1532–1602) geschaffene römische Bauwerk freilich schon allein deshalb an Relevanz, als seine gesamt-europäische, ja globale Vorbildwirkung sich keineswegs auf die Bauproduktion der Gesellschaft Jesu beschränkte, sondern von Anfang an auf alle anderen Ordensgemeinschaften ausdehnte<sup>84</sup> und natürlich auch beim Bau von Domen und größeren Pfarrkirchen Anwendung fand; das Raumschema des Gesù darf deshalb schlechterdings als kulturelles Allgemeingut und konstitutives Grundelement der neuzeitlichen Sakralbaukunst angesehen werden.

Gänzlich in Abrede stellen lässt es sich als identifikationsstiftender Faktor der Jesuitenarchitektur allerdings nicht.<sup>85</sup> Eine Gegenüberstellung zweier zeitgenössischer Bilddokumente vermag dies mit geradezu gleichnishafter Eindringlichkeit vor Augen zu führen. Da ist einerseits eine Stichdarstellung des römischen Gesù, die ein aus den südlichen Niederlanden stammender Künstler, Valérien Regnard (†1655)<sup>86</sup> wohl kurz vor 1626 in Rom gestochen und dem

82 Zur emblematischen Rolle der römischen Mutterkirche als Inbegriff eines regelrechten *goût jésuite*, der als den religionspolitischen Zielsetzungen des Ordens kongenial angesehen werden könne, hat sich in besonders eindrücklicher Weise der französische Kulturphilosoph Hippolyte Taine in seinen italienischen Reisetagebüchern geäußert, Taine (1866) 1990, S. 242–256: »Ils ont un goût, comme ils ont une théologie et une politique. [...] La grande renaissance païenne s'y continue, mais s'y altère. Le temple de la restauration catholique inspire des sentiments de soumission, d'admiration, ou du moins de déférence, pour cette personne si puissante, si anciennement établie, surtout si accréditée et si bien meublée, qu'on appelle Église. De toute cette décoration imposante et éblouissante, une idée jaillit pareille à une proclamation«.

83 Die Annahme, der römischen Mutterkirche sei eine dominierende, ja geradezu tyrannische, die gesamte Bauproduktion des Ordens gleichschaltende Vorbildrolle zugekommen, stellt eine der zentralen Thesen des in der kulturgeschichtlichen Fachliteratur des 19. Jahrhunderts verbreiteten Mythos vom sog. »Jesuitenstil« dar. Eine erste kritische Revision dieses weitgehend auf Vorurteilen und Gemeinplätzen beruhenden historiographischen Phantoms setzte mit den erstmals ernsthaften Materialstudien des Jesuitenhistorikers Joseph Braun ein, siehe Braun 1907; Braun 1908; Braun 1912. Eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit demselben Phänomen lieferten u.a Galassi Paluzzi 1955; Dainville 1955. Mangelnde Überprüfung anhand des effektiven Denkmälerbestandes verleitete aber noch lange danach zu nicht ganz korrekten Verallgemeinerungen. So schreibt noch Lotz (1974) 1995, S. 141: »The [Jesuit] settlements were obliged to submit the projects for their churches to the Vicar General in Rome, and all the prominent members of the order were trained in Rome. It was therefore no more than a matter of course that the Roman mother church should become the architectural model for the churches of the order«. Zum Gesù-Typ im Kontext der gegenreformatorischen Baukunst siehe vor allem Ackerman 1972. Eine nützliche Erörterung des Fragenkomplexes der Gesù-Rezeption findet sich bei Benedetti 1984; Patetta 1989, S. 161–166; Marino 1992. Grundlegende Aufarbeitungen des Themas auf dem jeweils aktuellen Stand der Forschung bieten Bailey 1999a; Levy 2003a; Levy 2004, S. 75–77 und 198–200.

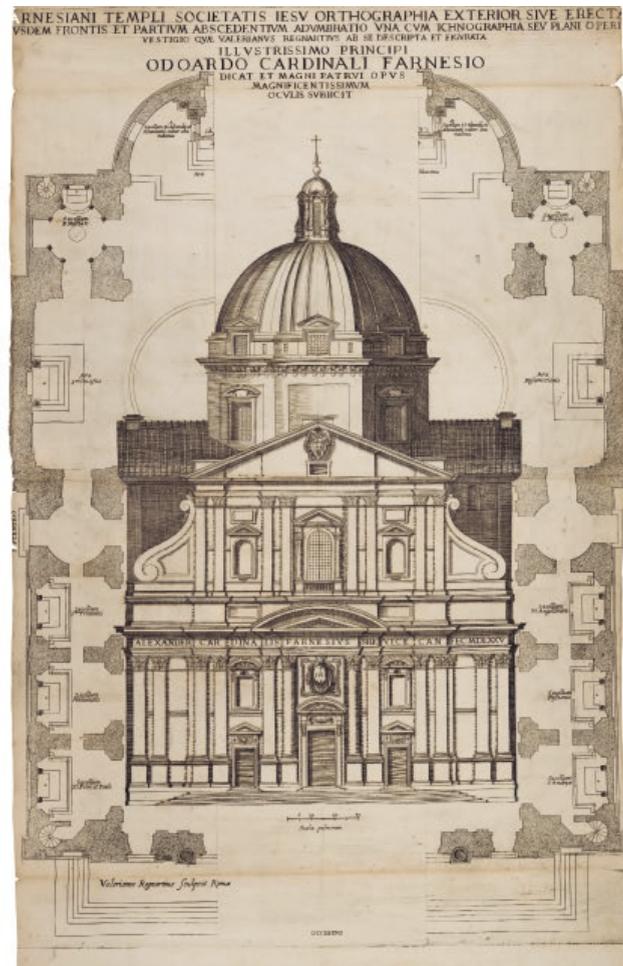
84 Man denke etwa an Sant'Andrea della Valle, die römische Mutterkirche des mit den Jesuiten konkurrierenden Theatinerordens, die schon von den Zeitgenossen als verbesserte Neuauflage des Bautyps gefeiert wurde; so etwa auch in einem Memorandum des venezianischen Gesandten in Rom, von 1630, auf das wir in der Folge (Anm. 94) noch genauer eingehen werden, siehe Frank 2004, S. 442. Dass das Gesù-Schema auch von den jesuitischen Bauleuten selbst als allgemein übliche, durchaus gewöhnliche Raumlösung angesehen wurde, mag etwa der Kommentar eines Gutachters der römischen Ordenszentrale (Orazio Grassi?) zu einem vom Jesuitenbruder Agazio Stoia gezeichneten Längsschnitt des sog. Gesù Vecchio in Neapel, einem dem römischen Gesù in vieler Hinsicht entsprechenden Kirchenbau, wortwörtlich belegen. Auf der Rückseite des Blattes V-R. 152 der Pariser Plansammlung (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Hd-4d, 62) steht Folgendes geschrieben: »Questo modo di chiesa è ordinario, ma di proportione è riuscita bellissima«, Bösel 1985, S. 426 und Abb. 285; Vallery Radot 1960, S. 22\* identifiziert die Zeichnung irrtümlich mit San Francesco Saverio in Neapel.

85 Hiezu vgl. u. a. Patetta 1989, S. 165–166 und 173; Levy 2003a und Levy 2004, S. 198–200.

86 Zu Regnard (der manchmal auch als »Regnard« oder »Regnartius« signiert) siehe Fuhring 2012.

großen Förderer des römischen Professhauses, Kardinal Odoardo Farnese, gewidmet hat (Abb. 14). Das Blatt zeichnet sich durch eine kombinierte Darstellung von Grund- und schattiertem Fassadenaufriss aus, wobei die Planfigur, in zwei Hälften geteilt, die Kirchenfront beiderseits flankiert. Aufgrund der betont demonstrativen Anordnung des Sujets und natürlich auch wegen der hohen sozialen Stellung des Widmungsträgers besitzt das Blatt einen unleugbar repräsentativen, divulgativ-systematischen Charakter und sollte inner- und außerhalb des Ordens rasch weltweite Verbreitung finden. Rund eineinhalb Jahrzehnte später, 1643, schuf der französische Kupferstecher Edme Moreau (1596–1648)<sup>87</sup> eine in ihrer Darstellungsweise auffallend übereinstimmende Kaltnadelradierung, die nun aber die Fassade und den Grundriss der Mutterkirche der Gesellschaft Jesu in Frankreich, nämlich die von König Ludwig XIII. gestiftete Pariser Professhauskirche Saint-Louis (heute Saint-Paul-Saint-Louis), zeigt (Abb. 15).<sup>88</sup> Nicht die Fassade, wohl aber der Innenraum der Pariser Kirche kann als weitgehend getreue Nachbildung des Gesù gelten.<sup>89</sup> Und es ist wohl kein Zufall, dass man bei der Herstellung des Stiches die höchst eigenwillige Aufmachung des weithin bekannten römischen Blattes *tale quale* übernahm; wohl, um die Analogie zur römischen Mutterkirche des Ordens in ostentativer Weise anzusprechen. Graphisches *layout* im Dienste der *corporate identity*, würde man hierzu heute sagen.

Die Gesù-Rezeption vollzog sich im Wesentlichen auf zwei unterschiedlichen Entwicklungslinien:<sup>90</sup> Da sind zunächst die



87 Das Blatt entstand im unmittelbaren Umfeld der Architekten, des lothringischen Jesuitenpaters François Derand (1590–1644), der zusammen mit seinem Mitbruder Étienne Martellange (1569–1641) für die Ausarbeitung der Entwurfspläne für den königlichen Stiftungsbau verantwortlich zeichnete.

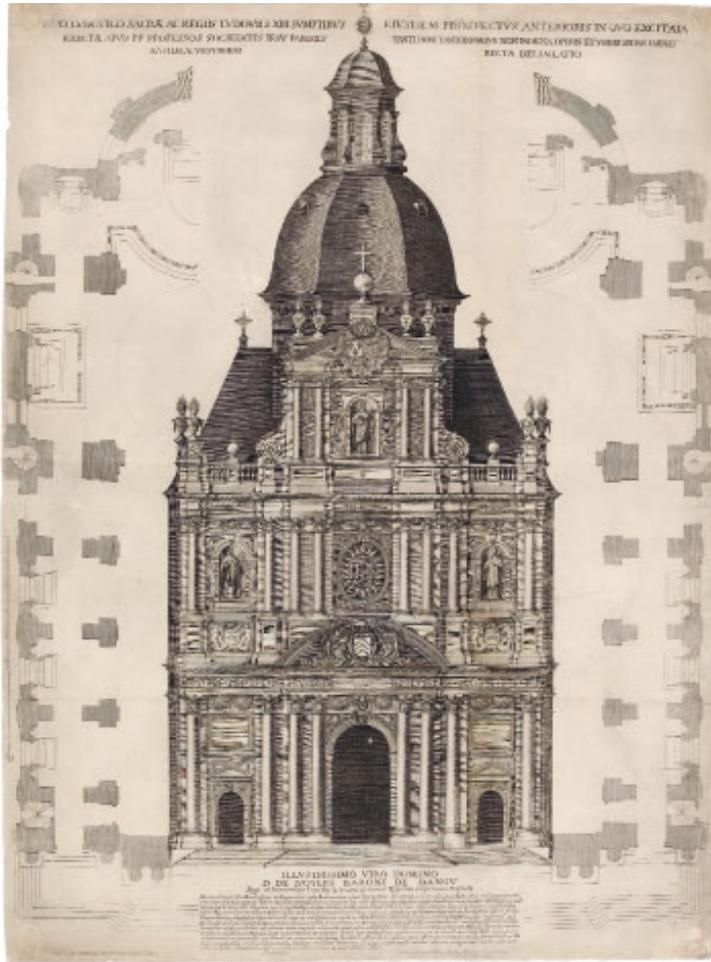
88 Ein Exemplar findet sich im Pariser Musée Carnavalet, Histoire de Paris, inv. G.22879. Edme Moreau graveur et imprimeur à Reims (1624–1664). Bereits im späten 16. Jahrhundert wurde das heute nicht mehr existierende Gotteshaus des Kollegs von Douai – es gehörte zur *Provincia Gallo-Belgica* der deutschen Ordensassistenz – ausdrücklich als »templum romano schemate aedificatum« bezeichnet; vgl. Vallery Radot 1960, S. 10\* u. S. 302, und Benedetti 1984, S. 84.

89 Dass die direkte Bezugnahme auf die römische Mutterkirche hier das zentrale Moment des architektonischen Entwurfs darstellte, wird denn auch in einer bisher der Forschung nicht bekannten, zeitgenössischen Archivquelle ausdrücklich hervorgehoben. Das um oder kurz nach 1629 zu datierende Schriftstück ist unter den oben bereits erwähnten, heute in Malta befindlichen Begleitschreiben zu jesuitischen Bauentwürfen aufgetaucht, die sich ursprünglich im römischen Zentralarchiv des Ordens befanden und heute in der Pariser Nationalbibliothek verwahrt werden. Unter dem Titel »Circa Ecclesiam Domus Professae Parisiensis« wird dort über die Approbation des Kirchenentwurfes durch die Ordensoberen der *Provincia Franciae* berichtet, und da heißt es u. a.: »[...] formam Ecclesiae Romae approbatam [...] et com alias ipsi ab Architecto nostro ostensa fuisset forma Ecclesiae Romanae, cum plauso laudavit [...]« (La Valletta, National Library of Malta, ms. 156, fol. 87).

90 Für eine überblicksartige Information sei auf Bösel 2003a, S. 73– 82, verwiesen.

91 Als besonders frühe Nachbildung ist die vom oberitalienischen Ordensbaumeister Giovanni Maria Bernardoni (1541–1605) errichtete Jesuitenkirche in der heute weißrussischen (in der frühen Neuzeit aber zur polnisch-litauischen *Rzeczpospolita* gehörende) Kleinstadt Njaswisch (1586–1592) zu nennen. Besonders eng am Vorbild orientiert sich die Professhauskirche Sankt Peter und Paul in Krakau (Giuseppe Brizio u.a., 1597–1635), deren Außenbau nicht die von Giacomo della Porta errichtete Fassade des römischen Modells, sondern Vignolas durch einen Kupferstich dokumentierten Originalentwurf nachahmt und auch in dem gegenüber Rom etwas vereinfachten Inneren auf die dort erst von Della Porta eingefügte Attikazone unter der Tonnenwölbung verzichtet. Fast gleichzeitig und nach Plänen desselben Architekten entstand die ebenfalls am römischen Gesù orientierte Jesuitenkirche von Jarosław. Weitere Vertreter der Gesù-

14 Rom, Il Gesù, Fassade und Grundriss, Kupferstich von Valérien Regnard. Rom, APUG, Album Grassi, fol. 78 (Foto APUG)



15 Paris, Saint-Louis, Fassade und Grundriss, Kupferstich von Edme Moreau. Paris, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, inv. G.22879 (Foto Musée Carnavalet)

eigentlichen Nachahmungen zu nennen und an zweiter Stelle die verschiedenen typologischen Derivationen, bei denen es nach Maßgabe geringerer räumlicher Erfordernisse oder bescheidenerer Baubudgets meist um eine sinnvolle Reduktion des vorbildlichen Raumtypus ging.

Bei den Imitationen im engeren Sinne stand die Wiedererkennbarkeit des Modells im Vordergrund, dessen Bedeutung als architektonisches Prestigeobjekt des Ordens.<sup>91</sup> Selbstverständlich musste dabei das vorbildliche Raumschema in seinen Grundzügen unverändert bleiben; dessen ungeachtet verzichtete man aber keineswegs darauf, zweckmäßige Korrekturen vorzunehmen, und zwar sowohl in funktionaler als auch ästhetischer Hinsicht.

Eine Reihe zeitgenössischer Schriftquellen belegt mit aller Klarheit, dass es bei einigen der wichtigsten Nachfolgebauten explizit um eine programmatische Referenz und um die Verbesserung des Originals ging. Zunächst zwei Zeugnisse zur schon erwähnten römischen Kirche Sant'Ignazio:<sup>92</sup> Der bekannte Kunsttheoretiker Bellori weiß zu berichten, die jesuitischen Bauherren seien bei ihrer Planung entgegen anderslautender Vorschläge (und den Vorstellungen des Kirchenstifters zum Trotz) fest entschlossen gewesen, sich nach der Baugestalt ihrer Chiesa del Gesù zu richten, welche die erste und schönste sei und bereits als Vorbild für andere

Nachfolge wurden im Territorium der *Assistentia Poloniae* des Ordens auch noch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts errichtet, etwa die monumentale Professhauskirche Sankt Kasimir in der litauischen Hauptstadt Vilnius (1624–1636) und die Kollegskirche Sankt Franz Xaver, die heutige Kathedrale von Grodno in Weißrussland (1687–1705). In besonders großer Zahl finden sich mehr oder weniger getreuliche, zumeist aber etwas vereinfachte Imitationen der römischen Raumanlage unter den jesuitischen Kirchenbauten Spaniens. Als lokaler Prototyp kann die Noviziatskirche in Villagarcía de Campos (ab 1580) gelten. Ihm folgten in Kastilien die Kirchen in Palencia (1584–1599), Segovia (1588), Valladolid (Ende 16. Jahrhundert), Monforte de Lemos (Ende 16. Jahrhundert), Alcalá de Henares (1602–1620), Salamanca (1617–1754), Madrid (San Isidro, 1620), Toledo (San Ildefonso, 1629). In Andalusien die Kollegskirche von Granada (1575–1621); im Territorium von Valencia die ehemalige Professhauskirche in Valencia (Anfang 17. Jahrhundert) sowie die Kollegskirchen in Gandía (1605), Segorbe (um 1630) und Alicante (1670). In Aragon Calatayud (1650), Tarazona (vor 1646), Graus (ab 1693), Huesca (vor 1726) und Alagón (1. Hälfte 18. Jahrhundert). Dem Gesù-Typus sollte auch in den überseeischen Kolonien Spaniens eine prominente Nachfolge beschieden sein. Hier wären u. a. folgende Jesuitenkirchen zu nennen: in Mexiko jene von Oaxaca (ab 1596) und Tepotzotlán (ab 1670); in Kolumbien Cartagena de Indias (Ende 16. Jahrhundert) und Bogotá (ab 1610); in Ecuador Quito (ab 1605); in Peru Lima (vor 1638), Arequipa (1650) und Cuzco (nach 1650). Eine wesentlich geringere Verbreitung fand das Raumschema (im Sinne seiner vollkommenen Ausformung mit Querschiff und Kuppelverung) hingegen im portugiesischen Kulturraum: Einzig die Gotteshäuser der beiden bedeutendsten Kollegien des Landes, die heute Sé Nova genannte ehemalige Jesuitenkirche von Coimbra (1598–1698) und die einst großartige, durch das Erdbeben von 1755 jedoch schwer beschädigte und im späten 19. Jahrhundert fast zur Gänze abgerissene Kirche Santo Antão-o-Novo in Lissabon (ab 1612), können hier angeführt werden. Nachdem für lange Zeit das grundlegende Werk von Braun 1912, die einzige umfassende Informationsquelle zur *Assistentia Hispaniae* darstellte, bieten heute den besten Überblick die zahlreichen spanischen Beiträge in *La arquitectura jesuítica* 2011. Dieselbe Publikation enthält auch eine übersichtliche Darstellung der portugiesischen und der polnischen Bauproduktion des Ordens: Varela Gomes/Lobo 2011; Betlej 2011; und schließlich das vierbändige Werk Paszenda 1999–2010.

92 Siehe vor allem Frey 1924, S. 11–43; Bösel 2003 b/2, S. 193–199; Bösel 2004, S. 108–169.

Kirchenbauten gedient habe.<sup>93</sup> Zu der in Sant’Ignazio vorgenommenen ›Veredelung‹ des Raumtyps liefert uns hingegen der venezianische Gesandte Giovanni Pesaro einen erhellenden Kommentar. Er hatte 1630 vom Senat seiner Heimatstadt den Auftrag erhalten, unter allen in Rom tätigen Architekten den besten ausfindig zu machen, um diesen dann mit der Planung der Votivkirche Santa Maria della Salute in Venedig zu betrauen. Die hervorragendste Bauschöpfung der Ewigen Stadt sei nach einhelligem Dafürhalten der von ihm befragten Kenner: »la Chiesa che fabrica il Cardinale Ludovisi alli Giesuiti, la quale professasi, che tolga tutti gl’errori, che sono nella prima dei Giesuiti, et in quella delli Theatini, che sono le più belle di Roma«;<sup>94</sup> in Sant’Ignazio, unterrichtet er seine Landsleute, habe man sich erfolgreich bemüht, alle Fehler, die sowohl dem Gesù als auch dem Gotteshaus der Theatiner (Sant’Andrea della Valle) anhafteten, auszubessern. Die Wahl des venezianischen Gesandten fiel deshalb auf den Urheber dieser Kirche, den Jesuiten Orazio Grassi (1583–1654), was damals politisch nicht ganz unproblematisch erscheinen musste, war der Orden doch 1606 als Reaktion auf ein päpstliches Inderdikt aus dem Territorium der Serenissima vertrieben worden und bislang nicht wieder dorthin zurückgekehrt.<sup>95</sup> Und tatsächlich kam dieser Auftrag schließlich nicht zustande, da man sich vor Ort mit der ›Lokalgröße‹ Baldassare Longhena (1598–1682) zufrieden gab.

Womöglich noch aufschlussreicher ist das zeitgenössische Urteil über die Raumform der großen Bologneser Jesuitenkirche Santa Lucia.<sup>96</sup> Sie wurde ab 1621 zunächst von Giovanni Battista Aleotti (1546–1636) geplant und schließlich ab 1624 nach einem Entwurf von Girolamo Rainaldi (1570–1655) errichtet. Das Bauwerk war als die wahrscheinlich ehrgeizigste aller Neuausgaben des römischen Prototyps konzipiert worden, doch sollte schließlich nur das Langhaus zur Ausführung gelangen. Die offensichtliche Verwandtschaft mit dem Vorbild wird im lokalen Schrifttum des 17. Jahrhunderts mehrfach hervorgehoben. In einem Dokument aus dem Jahre 1636, das vor vielen Jahren im Staatsarchiv von Modena entdeckt werden konnte, wird aber schlechthin die Quintessenz der Raumlösung auf den Punkt gebracht. Dort ist – auf die Bologneser Kirche bezogen – nämlich Folgendes zu lesen: »Alla nostra chiesa non mancano cappelle alcune, ma bensì a quella di Roma le due prime cappellette appresso le porte [...], e sappi che la predetta nostra è tutto il Gesù corretto« (in unserer Kirche fehle es nicht an Kapellen, wohl aber in jener zu Rom die ersten beiden kleinen Seitenkapellen an der Eingangsseite. Man müsse nämlich wissen, dass unsere Kirche eine ganz und gar verbesserte Version des Gesù darstelle).<sup>97</sup> Selten bieten Primärquellen aus der Zeit derart präzise, von geradezu analytischem Scharfblick geleitete Antworten auf genau jene Fragen, die der Architekturhistoriker von

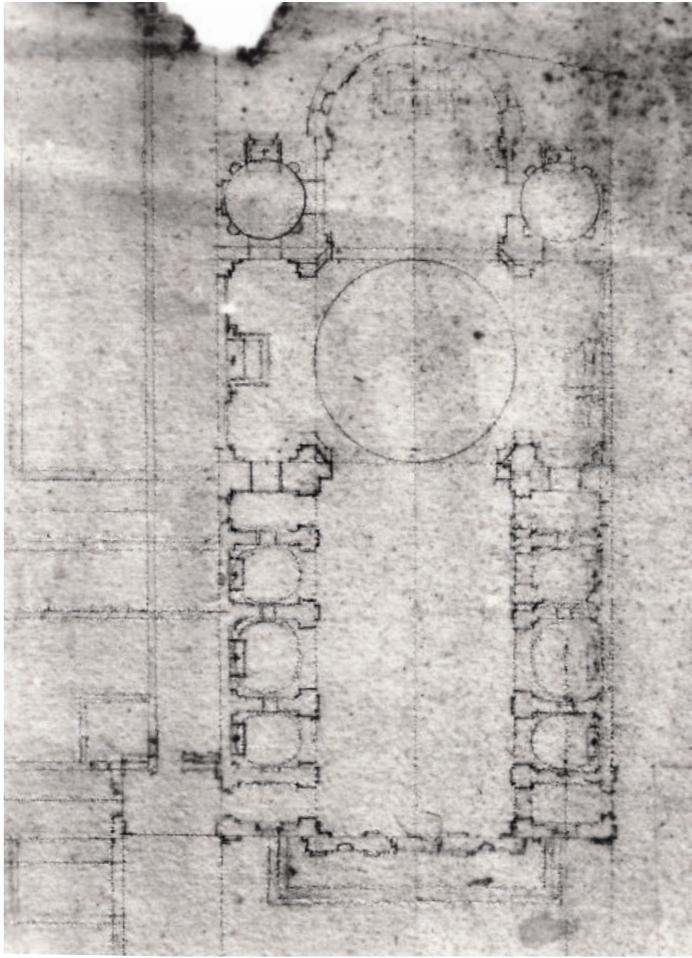
93 Die Textstelle entstammt der Vita des Domenico Zampieri, gen. Il Domenichino, in Bellori 1672, Bd. I, S. 350: »Fece [il Domenichino] più invenzioni del tempo di Santo Ignazio, che il cardinale Ludovisi voleva fabbricare in Roma alli Padri della Compagnia di Gesù, con piante ed alzate; alcuni di quei Padri l’andarono a trovare a casa e gli dissero che non si affaticasse, perché volevano seguitare la forma della loro Chiesa del Gesù come la prima e la più bella, che era servita di esempio e di modello all’altre chiese. Rispose Domenico che si contentassero di aver due modelli, e che egli avrebbe proposto il secondo; ma il tutto fu vano«. Siehe auch Bösel 2004, S. 108–128.

94 Pesaros Bericht vom 23. November 1630 wird im Staatsarchiv von Venedig verwahrt: ASVe, Senato, Segreta Dispacci Roma, filza 103, c. 201, siehe Frank 2004, S. 43 u. 442, wo das Dokument in vollem Wortlaut wiedergegeben ist.

95 Siehe u. a. Frajese 2007; Cozzi 1994; Signorotto 1994.

96 Siehe u. a. *Santa Lucia* 1988; *Dall’isola alla città* 1988.

97 Dieses in seiner Aussagekraft einzigartige Dokument stammt aus dem Zusammenhang der Planungsgeschichte der Jesuitenkirche von Reggio Emilia und wird im Modeneser Staatsarchiv, ASMo, Corp. Relig. Soppr., Gesuiti, filza LXVI (»Diverse per la Fabrica della Chiesa«), nicht foliiert, aufbewahrt: Es handelt sich um einen Brief, den der Jesuitenpater Fabrizio Franceschi aus Carpi am 26. Dezember 1636 an den Architekten Flaminio Ruffini adressierte und in welchem er diesem die Bologneser Kollegskirche als entwerferischen Anhaltspunkt empfahl.



16 Girolamo Rainaldi (?), Entwurf für San Rocco in Parma, ca. 1624–1628. Parma, ASPr, Mappe e disegni, vol. 8, n. 6 (Foto Carlo Mambriani)

heute stellen muss, wenn er die Morphologie der Raumbildung unter die Lupe nimmt. Hier werden in der Tat nicht funktionale sondern kompositionelle Vorzüge angesprochen; genauer: die Ausgewogenheit innerhalb der Langhausgliederung, eine kompositionelle Symmetrie, die in der einseitig zur Vierung ausgerichteten Jochfolge des Gesù noch nicht gegeben war, nun aber – ein halbes Jahrhundert später – offenbar ein prinzipielles ästhetisches Bedürfnis darstellte.

Dass die biaxiale Durchgestaltung des Langhauses hier buchstäblich als künstlerische Aufgabe empfunden wurde, bestätigt ein etwa gleichzeitiges, leider nur skizzenhaft überliefertes, wohl kurz vor 1628 entstandenes Projekt für die Jesuitenkirche von Parma,<sup>98</sup> das ich demselben Architekten, Girolamo Rainaldi, zuschreiben möchte (Abb. 16). Hier geht der Entwerfer einen Schritt weiter, indem er den Rhythmus der Wandabschnitte noch stärker differenziert. Die flankierenden Nebenräume werden nach drei verschiedenen großen Einheiten (jeweils zwei ganz kleine Nebeneingänge *c*, zwei kleine Kapellenräume *b* und eine größere Kapelle *a*) aufgegliedert und dergestalt angeordnet, dass zwischen Eingang und Vierung ein Wandrhythmus im Takt  $\text{>c-b-a-b-c<}$  entsteht; folglich ein *crescendo* und *decrescendo* der zugehörigen Wandöffnungen. Das Langhaus wird sozusagen zu einer selbständigen Untereinheit erklärt, deren kompositionelle Durchgestaltung die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Bei voller Respektierung des vorbildlichen Grundschemas

wäre es zu einer strukturellen Verdichtung gekommen, die den räumlichen Organismus in reizvoller Weise belebt hätte.

Des hohen künstlerischen Niveaus dieser Entwurfsideen ungeachtet, bewegen wir uns hier immer noch auf einem rein gestalterischen Aktionsfeld, auf dem das Raumschema selbst nur ansatzweise verändert, doch keiner semantisch relevanten Umwandlung unterzogen erscheint. Das tritt erst ein, sobald das Evolveren eines Prototyps den Anstoß zu einer programmatischen Neuinterpretation gibt: etwa, wenn aufgrund veränderter allgemeiner Voraussetzungen eine grundsätzliche thematische Reflexion über die Bauidee stattfindet; und erst recht dort, wo es im Zuge dessen zu einer Vermischung mit andersartigen Raumformen kommt. Im rhetorischen Spiel der typologischen Verflechtungen entfaltet sich dann mitunter eine regelrechte *ars combinatoria*.

### Reduktionsformen des Gesù-Schemas als Standardlösungen einer weltweiten Baukultur

An diesem Punkt müssen wir uns die eingangs aufgezeigten hierarchischen Kategorien der Raumtypologie nochmals in Erinnerung rufen, wie auch schlechweg den Umstand, dass gewölbte Räume anspruchsvolleren Charakter besaßen als flachgedeckte, und Kuppeln gar überhaupt die höchste Auszeichnung sakraler Bauwerke darstellten. Dies vorausgeschickt, muss es folgerichtig erscheinen, dass ein großartig konzipierter Prototyp bei Übertragung in ein bescheideneres Umfeld, etwa an die Baustelle einer kleinstädtischen Niederlassung des Ordens, dazu

98 Das Blatt ist bislang unpubliziert und findet sich in dem ungewöhnlich zahlreich erhaltenen Planmaterial zur Parmenser Kollegskirche San Rocco, ASPr, Mappe e disegni, vol. 8, n. 64.



17 Funchal (Madeira), São João Evangelista, linke Saalwand und Vierungsbereich (Foto Michael Ruet)

tendiert, sich den denkbar einfachsten Sakralraumformen – dem longitudinalen Kastenraum, bzw. dem tonnengewölbten Rechtecksaal – anzuverwandeln.<sup>99</sup> In der Tat wurde eine solche typologische Herabminderung von den Ordensoberen als ein geradezu verpflichtendes planerisches Prinzip angesehen.<sup>100</sup>

Hochaltarraum und Querarme des Gesù werden in ihrer lichten Weite reduziert und zu untergeordneten Anräumen eines wesentlich weiter dimensionier-

99 Diese Tendenz fußt auf einer bis in die Zeit um 1500 zurückgehenden Tradition schlichter rechteckiger Saalräume; als ihre wichtigsten Vertreter sind die Florentiner Kirche San Salvatore al Monte (mit offenem Dachstuhl), die römischen Kirchen Santo Spirito in Sassia oder San Marcello al Corso (mit Kassettendecke), sowie schließlich der tonnengewölbte Saalraum von Santa Maria di Monserrato in Rom zu nennen. Dem Typus des flachgedeckten Kastenraums entsprechen im jesuitischen Ambiente selbst z.B. die zum römischen Noviziatshaus gehörende Kirche San Vitale (ein vom Orden übernommenes älteres Gebäude, vgl. Anm. 56) oder auch die Professhauskirche São Roque in Lissabon; vor allem aber entsprach auch SS. Annunziata – das erste, 1562–1567 nach Plänen des Jesuitenbaumeister Giovanni Tristano errichtete Gotteshaus des Collegio Romano und bescheidener Vorgängerbau der großartigen römischen Kirche Sant'Ignazio – dem Grundtypus eines flachgedeckten Saalraumes. Die später für die Sakralbaukunst der Gesellschaft Jesu so fruchtbare Idee, eine lateinisch kreuzförmige Anlage einem einfachen Rechtecksaal mit durchgehendem Muldengewölbe einzuschreiben, wurde erstmals von Jacopo Sansovino in der venezianischen Franziskanerkirche San Francesco della Vigna (1534–1554) vollzogen, siehe Ackerman 1980; sowie allgemein zum Thema Benedetti 1984, S. 78; Patetta 1989, S. 159–201 u. besonders S. 170, sowie Sale 2001. Ein besonders frühes Beispiel liegt mit dem Espírito Santo in Évora (1566–1574, Manuel Pires) vor, siehe Kubler 1972, S. 57–59, Plate 34 u. 35.

100 In diesem Zusammenhang verdient ein meines Wissens bislang unveröffentlichtes schriftliches Zeugnis aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zitiert zu werden. Es handelt sich um einen zur Bescheidenheit der Bauplanungen ermahnenden Brief des Generalpräpositen Giovanni Paolo Oliva an den Provinzial der venezianischen Ordensprovinz, der sich damals, am 9. Februar 1664, gerade in Ferrara aufhielt: »Gran cosa, che in tutti i Collegij si vorrebbe un San Pietro per chiesa, ed un Escuriale per Casa, mentre intanto col troppo fabricare li distruggono!«, siehe ARSI, Ven. 14, fol. 16v.

101 Das wohl extremste Beispiel dieser Tendenz lag mit der von 1621 bis 1740 (!) errichteten, im Zweiten Weltkrieg zerstörten Jesuitenkirche in der polnischen Stadt Łomża vor. Dort ragte die jeweils letzte der Seitenkapellen über das Pultdach der übrigen seitlichen Nebenräume hinaus, und demgemäß durchbrach die zugehörige Arkade die Gebälkzone des Kirchenschiffs, ohne dabei allerdings eine größere lichte Weite als die übrigen Bogenöffnungen der Kirchenschiffwand zu besitzen; siehe Paszenda 1999–2010, Bd. 2, S. 185–271, insbesondere Abb. 32–40.

18 Faenza, Santa. Maria dell'Angelo,  
Blick in den Vierungsbereich (Foto Autor)



ten Rechtecksaals herabgemindert.<sup>101</sup> Demzufolge erhält die ursprüngliche Vierung jetzt eine querrrechteckige Grundrissform,<sup>102</sup> sie wird dem Kirchenschiff aber meist weitgehend integriert. Im Extremfall ist Letzteres sogar flachgedeckt,<sup>103</sup> was die einheitliche Saalraumwirkung zusätzlich steigert.

Auf diese Weise hat sich ein regelrechter Standardtypus herausgebildet, der in unzähligen Bauwerken weltweit in allen Provinzen des Ordens Anwendung fand: in allen Regionen Italiens,<sup>104</sup> aber auch von Portugal (Abb. 17) bis Polen

102 Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang zwei jesuitische Kirchenbauten im (ordenspolitisch von Spanien aus verwalteten) Sardinien: die Chiesa di Gesù e Maria in Sassari (ab 1579) und San Michele in Alghero (ab 1612). In beiden Fällen wurde die lateinische Kreuzform des Grundrisses unter Beibehaltung einer Kuppelvierung nur geringfügig verändert; insofern, als die lichte Weite der Querarme, nicht aber jene des Presbyteriums, dem Kirchenschiff gegenüber jeweils leicht reduziert wurde, weshalb die achteckige Kuppel quergelagert erscheint. In Sassari, wo das gesamte offensichtlich von lokalen Bauleuten geschaffene Wölbsystem noch dem Prinzip gotischer Rippengewölbe verpflichtet ist, kam es – möglicherweise nachträglich – allerdings zu einer hierarchischen Differenzierung zwischen Hauptraum (Langhaus und Vierung) und den als Anräume verstandenen *cappelloni* (Presbyterium und Querarme). Den spitzbogigen Vierungsarkaden wurden nur an drei Seiten (nicht aber zum Langhaus hin!) Schildmauern über niedrigeren Rundbögen und entsprechende, also ebenfalls niedrigere Tonnengewölbe eingesetzt. Auf diese Weise schlossen sich die beiden höher aufragenden Raumteile (Kirchenschiff und Vierung) gleichermaßen zu einem einheitlichen, saalartigen Volumen zusammen. Siehe Garofalo 2011; Naitza 1992.

103 Als prominentestes Beispiel wäre die nach Plänen von Bartolomeo Ammannati ab 1579 errichtete Florentiner Jesuitenkirche San Giovannino zu nennen, die in ihrem ursprünglichen Zustand (vor der seicentesken Einwölbung des Raumes) eine Kassettendecke aufwies, vgl. Bösel 1985, S. 78–89 und Abb. 52. Vorbildcharakter besaß zu ihrer Zeit auch die flachgedeckte Jesuitenkirche Santissima Trinità in Mantua von 1587, die heute als Depotraum des lokalen Staatsarchivs genutzt wird und leider nur in stark verunstaltetem Zustand auf uns kam, vgl. u. a. Schizzerotto 1979, S. 13–98. Unter vielen anderen Beispielen wäre auch noch ein unausgeführtes Projekt von 1610 für den Gesù in L'Aquila (V-R. 87) zu nennen, siehe Bösel 1985, S. 379 u. Abb. 255.

104 Mit besonderer Häufigkeit taucht er in der neapolitanischen Ordensprovinz, im Werk der Ordensarchitekten Pietro Provedi (1562–1623) und Agazio Stoa (1592–1656), auf; vgl. Bösel 1985, passim; ebenso in der venezianischen Ordensprovinz, wo er in den frühen Jesuitenkirchen von Verona und Piacenza sowie in Mantua, Faenza, Imola und Rimini präsent ist, vgl. Rocchi Coopmans de Yoldi 1999, passim. In Sizilien ist u. a. ein bereits 1602 entstandener Entwurf des Ordensarchitekten Natale Masuccio (1561–1619) für die Kirche in Mineo zu erwähnen, vgl. Lima 2001, S. 170.



19 Peking, Nantang-Kirche, Innenansicht. Lissabon, Arquivo Histórico Ultramarino, cart. m. 098

und von Frankreich<sup>105</sup> bis nach China. Auch diese einfache Raumlösung bot dem schöpferischen Baukünstler die Gelegenheit, beziehungsreiche Konzepte zu entwickeln. Als besonders reizvolles Beispiel soll wiederum ein von Girolamo Rainaldi entworfenes Bauwerk angeführt werden: die ab 1621 errichtete Jesuitenkirche von Faenza (Abb. 18).<sup>106</sup> In ihr wird das übliche Reduktionsschema mit einem nachträglichen Rückverweis auf die Vierungskuppel des römischen Prototyps versehen: mittels einer Kalotte von zwangsläufig querovalen Grundriss. Das dem Saalraum aufgesetzte Queroval fungiert als zentrales Element eines fast ironisch wirkenden Kunstgriffs, der sich dem Eingeweihten als eine regelrechte Metapher zu verstehen gibt. An dem zuvor ostentativ vereinfachten Raumkörper wird nun in ebenso eindringlicher Weise dessen »erhabene« Abstammung in Erinnerung gerufen: ein raffiniertes Spiel mit typologischen Vorstellungen, ganz im Sinne einer rhetorisch-konzeptuellen Architekturauffassung.

In der Nantang, »südliche Kathedrale« genannten Kirche der portugiesischen Jesuitenresidenz in Peking<sup>107</sup> hat man einen vergleichbaren Effekt mit Mitteln der Scheinperspektive erzielt (Abb. 19). Die Pseudo-Vierung des muldenförmigen Gewölbes wurde mit einer in Illusionsmalerei ausgeführten Kalottenkuppel ge-

<sup>105</sup> Die Architekturgeschichtsschreibung hat für die in Frankreich oft vorkommenden, meist auf den Jesuitenarchitekten Étienne Martellange zurückgehenden »Gesù-Reduktionen« den Begriff *schéma de Martellange* geprägt, siehe v.a. Moisy 1958, S. 464; Sénard 2011.

<sup>106</sup> Vgl. vor allem Heimbürger Ravalli 1977, S. 61–74; Rocchi Coopmans de Yoldi 1999, S. 143–167, und Bösel 2003b, S. 204–207.

<sup>107</sup> Siehe u.a. Corsi 2010a; Corsi 2010b; Guillen-Nuñez 2012; Wang/Ma 2011a, Wang/Ma 2011b; Luengo 2011.

20 Peking, Nantang-Kirche, Außenansicht, vor 1899 (Foto Archiv des Autors)



schmückt. Es ist nicht ohne Belang, dass die jesuitische Sakralarchitektur des lusitanischen Weltreichs eine lange Geschichte derartiger Dekorationen aufwies, die hier als maßgebliche Voraussetzung zum Tragen kam.<sup>108</sup> Wie denn auch die Raumform selbst eine geradezu klassische portugiesische Standardlösung darstellt – obwohl sie doch ihren Grundzügen nach, wie wir feststellen konnten, in fast allen Nationen Europas Verbreitung gefunden hatte. Eine große Anzahl überzeugender Vergleichsbeispiele drängt sich auf: im europäischen Mutterland und auf den atlantischen Inseln ebenso wie in Südamerika und Asien.<sup>109</sup> In vielleicht noch stärkerem Maße gilt das für die breitgelagerte Fassade mit ihrem Volutengiebel und den flankierenden, gedrungenen Türmen (Abb. 20). Das häufige Vorkommen dieses Bautyps darf man mit gutem Recht als ein Spezifikum der barocken Sakralarchitektur Portugals bezeichnen.<sup>110</sup> Die an der Pekinger Nantang wirkenden Patres stammten zwar aus aller Herren Ländern, waren aber der sogenannten *Assistentia Lusitana* (der portugiesischen Verwaltungseinheit des Ordens) unterstellt. Es ist wohl kaum daran zu zweifeln, dass sie bewusst an die architektonischen und künstlerischen Traditionen ihrer kollektiven ordenspolitischen ›Heimat‹ anknüpfen wollten. Dies umso mehr, als ihnen seit 1688 mit einer selbständigen französischen Jesuitenmission am chinesischen Kaiserhof eine ernsthafte Konkurrenz erwachsen war und eine augenfällige Demonstration ihrer nationalen *corporate identity* deshalb ein vorrangiges Bedürfnis darstellen musste.

108 Es sei nur auf die 1587–1589 von Francisco Venegas mit drei Scheinkuppeln bemalte Flachdecke der Professhauskirche São Roque in Lissabon und auf die ganz ähnlich komponierte Illusionsmalerei an der Decke der Jesuitenkirche von Funchal (Madeira) aus dem 18. Jahrhundert hingewiesen (Abb. 17); vgl. vor allem Mello 2004; Raggi 2004.

109 Hier wären zu nennen: auf dem portugiesischen Festland Évora, Portimão und Vila Viçosa, auf den atlantischen Inseln Angra do Heroísmo und Funchal, in Brasilien Salvador de Bahia und in Indien die ehemalige Jesuitenkirche von Varcá, sowie in gewisser Hinsicht auch der Bom Jesus in Goa Velha (Abb. 11), wo – wie bereits erwähnt – eine noch weiter gehende Reduktion auf einen Rechtecksaal ohne Abseiten vorgenommen wurde und die Kreuzarme nur durch jeweils eine Seitenkapelle angedeutet erscheinen, siehe u. a. Varela Gomez/Lobo 2011.

110 Die breit gelagerte Zweiturmfassade beschränkt sich natürlich keineswegs auf die Bauproduktion der Gesellschaft Jesu, dennoch seien hier die markantesten jesuitischen Beispiele angeführt: auf Madeira Funchal, auf den Azoren Angra do Heroísmo und Ponta Delgada, in Brasilien Belém, Salvador de Bahia und Vigia, in Indien Margao und in China (außer der hier behandelten Nantang-Kirche) die Seminarkirche São José in Macao.

### Das Gesù-Schema trifft auf die mitteleuropäische Tradition der Emporenhalle: Jesuitenkirchen in München, Prag und Mannheim

Wir wenden uns an dieser Stelle nochmals den Rezeptionsweisen selbst zu; und zwar jenen Spielarten, von denen dank Verquickung mit heterogenen Raumformen eine für den mit Raumtypen und Bautraditionen vertrauten zeitgenössischen Architekturbetrachter eine besonders brisante Wirkung ausgehen musste.

Von hoher rezeptionsgeschichtlicher Aussagekraft ist die Weiterentwicklung, die das Raumschema der römischen Mutterkirche im Rahmen der jesuitischen Baukultur des süddeutsch-böhmischen Raumes erfahren hat. Hier, wo der voll ausgeprägte Gesù-Typus in Wahrheit nur sehr vereinzelt zur Anwendung kam, bildeten sich bei mehr oder wenig offensichtlicher Beibehaltung des Prototyps einige wirklich tiefgreifende Abwandlungen und Kombinationen heraus.

Den Anfang machte Sankt Michael in München (Abb. 21), das vom Bayernherzog Wilhelm V. gestiftete Gotteshaus des neben Ingolstadt bedeutendsten Kollegs der Gesellschaft Jesu im Lande.<sup>111</sup> In seinem 1582 erbauten Langhaus, dem zunächst nur ein stark eingezogener Chor angefügt war, kam das spezifisch süddeutsche, letztlich auf spätgotischen Traditionen fußende Strukturschema einer einschiffigen Wandpfeilerhalle erstmals zur Anwendung; in Kombination mit einer mächtigen Tonnenwölbung und Emporen; letztere sind den bis in die Gewölbezone hinaufreichenden seitlichen Raumnischen eingespannt und im Wandaufriß als außergewöhnlich hohe Attikazone ausgewiesen. Nachdem der Chor dieser Saalkirche im Jahre 1590 durch den Einsturz des Glockenturms zerstört worden war, kam eine großzügige Steigerung des Raumkonzepts ins Gespräch, die eine imposante Kuppelvierung und unter dieser ein freistehendes Fürstengrab vorsah. Das auf Geheiß des Herzogs wahrscheinlich von dessen Hofkünstler Friedrich Sustris (1540–1599) ersonnene Projekt hätte den Kirchenraum zwar zu einer lateinischen Kreuzanlage erweitert, diese jedoch weder dem

21 München, Sankt Michael, Innenansicht, vor dem 2. Weltkrieg (Foto Universität Wien)





22 Prag, Sankt Niklas auf der Kleinseite, Innenansicht (Foto Universität Wien)

visuellen Eindruck noch der funktionalen Eignung nach im Sinne des römischen Gesù aufgefasst. Dessen bestimmende Wesenszüge – die räumliche Einheitlichkeit und der für eine posttridentinische Ordenskirche essentielle freie Blick auf den Hochaltar – wären in München vernachlässigt, bzw. durch das Hochgrab des Kirchenstifters schwer beeinträchtigt worden. Der starke Einzug zwischen Langhaus und Vierung lässt in der Tat eher an eine Inspiration des Projektanten durch Palladios Redentore denken. Da eine solche Lösung beim Orden wohl kaum Anklang gefunden haben dürfte, kam es in der Folge zur Ausarbeitung des definitiven Ausführungsentwurfs, in welchem – analog zu jenem erwähnten Standardschema, das wir bereits als weltweit einsetzbare Gebrauchsformel des Gesù-Typus kennengelernt haben – die Kreuzanlage mit Pseudo-Vierung und reduzierten Armen einem rechteckigen Tonnensaal vollkommen integriert erscheint. Sankt Michael stellt in dieser Gruppe von Bauten ein bemerkenswert frühes Beispiel dar, freilich aber auch einen bedeutenden Sonderfall, der sich dank der typologischen Verknüpfung mit der Idee einer Wandpfeiler-Emporenhalle als außerordentlich entwicklungsfähig erweisen sollte.<sup>112</sup>

Die hier im Keim angelegten gestalterischen Möglichkeiten kamen rund 120 Jahre später im prestigereichsten Kirchenbau der böhmischen Jesuitenprovinz – der Prager Professhauskirche Sankt Niklas auf der Kleinseite (Abb. 22)<sup>113</sup> – zur vollen Entfaltung; als Resultat einer Planungsgeschichte, die zunächst mit relativ bescheidenen (wenngleich unkonventionellen) Anfängen identisch zu St. Michael verlief,

schließlich aber in einer großzügigen Raumlösung mit lateinisch-kreuzförmiger Grundrissgestalt und leicht eingezogener, doch hoch aufragender Vierungskuppel mündete. Der 1703 nach Plänen Christoph Dientzenhofers (1655–1722) verwirklichte Urzustand beschränkte sich auf das heutige Langhaus, das wie jenes in München als einschiffige Wandpfeilerhalle mit Emporen ausgebildet, in seiner Struktur jedoch von entscheidenden Neuerungen gekennzeichnet ist: Auf einen zweijochigen Vorraum folgend, verschränken sich drei queroval konzipierte Travéen ineinander, sodass die Längswände in ondulierende Schwingung versetzt erscheinen; darauf antworten die Emporenbrüstungen mit konkav-konvex-konkaver Gegenbewegung. Im Gegensatz zur zweigeschossigen Wandgliederung von Sankt Michael sind die Wandpfeiler hier mit kolossalen Pilasterpaaren besetzt, die dem ovalen Verlauf der Jochgrenzen entsprechend aus der Wandebene gedreht werden. Das 1737–1751 von Kilian Ignaz Dientzenhofer (1689–1751) erbaute Chorhaupt der Kirche ist in Gestalt eines Trikonchos angelegt. In ihm wird die Kurvierung der Langhausgliederung konsequent weitergeführt, indem die Raumkonchen direkt an das Kuppelrund anschließen und sich im Grundriss als erhabene Kreis-, bzw. Ovalesegmente darstellen. Für die massiven Vierungspfeiler ergibt sich daraus ein komplexer Zuschnitt mit unmittelbar aneinanderstoßenden, geschwungenen Wandstücken, denen nach außen hin ge-

111 Vgl. vor allem Braun 1933; Pirri 1970, S. 157–167; Dischinger 1980; Dischinger 1983; Terhalle 1997.

112 Einen absoluten Höhepunkt in dieser lokalen Derivationskette stellt zweifellos die nicht weniger als eineinhalb Jahrhunderte später errichtete Abteikirche von Zwiefalten (Johann Michael Fischer, 1744–1765) dar, siehe u.a. Hitchcock 1968, S. 192–197 u. Abb. 192.

113 Vgl. vor allem Franz 1943, S. 42–44; Franz 1954; Norberg-Schulz 1968, S. 133–138, und Horyna 2010.



23 Mannheim, ehem. Jesuitenkirche, Längsschnitt, Kupferstich von Johann Sebastian und Johann Baptist Klauber nach Franz Wilhelm Rabaliati, aus *Basilica Carolina* 1760.

schichtete Pilaster, im Kuppelraum selbst aber Vollsäulenpaare aufgelegt sind. Drei der Vierungsarkaden sind demnach den anschließenden Exedren und ihren ovaloiden, bzw. sphärischen Wölbchalen direkt eingebunden. Die zum Langhaus hin gelegene Arkade baut sich, wie die übrigen, ebenfalls über kurviertem Grundriss auf, nimmt aber insofern eine isolierte Stellung ein, als das Langhaus eine größere lichte Weite aufweist, die hier angrenzende Travée also keine unmittelbare Verbindung mit dem Bogen eingehen kann und ein zusätzlicher konkav gestalteter Pilaster samt entsprechendem Stirnbogen dazwischengeschaltet werden muss. Der Übergang zum Chorraum wird auf diese Weise zwar deutlich markiert, doch in Wahrheit kaum als Zäsur empfunden, da sich die schwingende Bewegung der Wandstützen als durchgehendes Gestaltungsprinzip behauptet und somit die internen Grenzen zu überspielen vermag. Dieses raumübergreifende System und nicht zuletzt auch die weithin dominierende Wirkung des plastisch aus der kolossalen Wandordnung selbst herausmodellierten Hochaltars suggerieren eine gestalterische Einheitlichkeit und räumliche Kompaktheit, die bei allen stilistischen Divergenzen jenen der römischen Mutterkirche grundsätzlich verwandt erscheint.

In einem weiteren bedeutenden Bauwerk der *Assistentia Germaniae*<sup>114</sup> – der ab 1733 nach Plänen von Alessandro Galli-Bibiena (1686–1748) errichteten Jesuiten-

114 Auch die zuvor angesprochene böhmische Jesuitenprovinz war ja Teil der deutschen Verwaltungseinheit des Ordens.

115 Vgl. vor allem *Basilica Carolina* 1760; Braun 1908, S. 316–328; Zeidler 1981; Glanz 1991, S. 51–52; Weich 1997, S. 61–65; *Die Wittelsbacher* 2013, S. 322–323.

116 Dies gilt freilich nur für den Innenraum, während die Kirchenfront als Zweiturmfassade mit vorgelagertem Loggienbau ausgebildet ist. Zeidler 1981, S. 40, bezeichnet diese Bezugnahme als »anachronistische Hinwendung zur römischen Barockarchitektur«.



24 Mannheim, ehem. Jesuitenkirche, Langhauswand mit Seitenkapelle (Foto Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)

kirche in Mannheim (Abb. 23)<sup>115</sup> – wurde die Rückbesinnung auf den römischen Prototyp in geradezu demonstrativer Weise zum zentralen Thema der architektonischen Konzeption gemacht,<sup>116</sup> zugleich aber auch dessen Adaptierbarkeit demonstriert, indem man nicht nur ganz allgemein dem Zeitgeschmack, sondern auch der besonderen Bestimmung des Gebäudes als kurpfälzische Hofkirche Rechnung tragen wollte. Ersterer lässt sich trotz der im übrigen geradezu retrospektiv anmutenden Formensprache vor allem in der auffallend starken Durchfensterung der Raumhülle und in deren heller Färbelung fassen. Den performativen Ansprüchen der repräsentationsbewussten Mannheimer Hofhaltung und deren ruhmvoller Musikpflege verdankt der Kirchenraum hingegen sein eigenwilligstes Element: die auf halber Höhe der seitlichen Anräume eingezogenen *soppalchi* (Abb. 24). Es handelt sich um Galerien, die sich (anders als die als Obergeschoss definierten Wandpfeileremporen in München oder Prag) balkonartig, als Zwischenböden innerhalb der Kapellen und des Querhauses von der Eingangswand der Kirche bis zu den Fürstentlogen zuseiten des Hochaltars hinziehen und dem Hofstaat sowie den Musikern vorbehalten waren.<sup>117</sup> Da diese Zwischenböden in jedem der seitlichen Anräume konkav zurückweichen, bot sich die Möglichkeit, die Seitenaltäre von der Außenwand abzurücken und vor den Emporenbrüstungen aufzustellen.<sup>118</sup> Auf diese Weise wurde

die zweifache Zweckbestimmung der Kapellenräume einer originellen Kompromisslösung zugeführt, die dem expliziten Leitbildcharakter des Gesù-Typs keinerlei Abbruch tut.

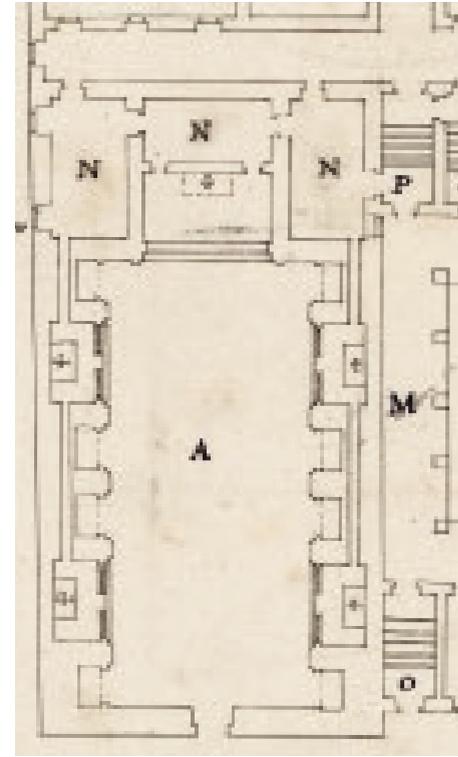
Es wäre wohl keine interpretative Übertreibung, wenn man in den Zwischenböden der Mannheimer Seitenkapellen mehr als ein bloßes Patentrezept für ein funktionales Organisationsproblem erkennen wollte. In künstlerisch-rhetorischem Sinne ging es vermutlich auch darum, dem Betrachter eine relativ geringfügige Abänderung des Vorbilds als programmatischen Akzent des typologischen Rezeptionsdiskurses bewusst (und für den eingeweihten Betrachter ansprechend) zu machen.

#### **Allusive Bezugnahme und partielle Rezeption als gestalterische ›Pointen‹ – San Fedele in Mailand: Inspirationsquelle und kirchenpolitisches Paradigma**

Umgekehrt liegt eine solche rhetorisch gelenkte Zielsetzung auch dort vor, wo sich die Bezugnahme auf das Modell nur anhand einer subtilen Anspielung innerhalb eines grundsätzlich heterogenen Ganzen fassen lässt; wo es also darum geht, den Blick des Betrachters innerhalb des gesamträumlichen Erscheinungsbildes auf einen markant formulierten Einzelaspekt zu lenken, um diesen als das eigentliche Strategem der *argutia* baukünstlerischer Erfindung zu durchschauen.

117 Es sei daran erinnert, dass es bei der von Andrea Pozzo geleiteten Umgestaltung der bereits erwähnten Wiener Universitätskirche zu grundsätzlich vergleichbaren Einbauten kam (siehe Abb. 7). Im Vergleich zu Mannheim kommt den Emporen dort allerdings eine wesentlich bedeutendere Rolle zu, da sie sich in Kämpferhöhe der Kapellenarkaden befinden und auf eingestellten Vollsäulen ruhen, die innerhalb der Raumarchitektur ein zentrales Kompositionselement darstellen.

118 Braun 1908, S. 325, schreibt hierzu: »Die Seitenaltäre stehen vor den Galerien und Langhausnischen, eine unschöne Einrichtung«.



Erst nach tiefer eindringender Beobachtung offenbart sich dann etwa eine besondere, strukturelle Eigenschaft als *Pointe* einer Poetik, in welcher die bloß selektive Übernahme und gleichzeitige Metamorphose des Raumtyps zum künstlerischen Programm erhoben erscheint.<sup>119</sup> Unsere Betrachtungen folgen hier – und das sei nochmals eigens betont – bewusst dem Zeitgeist des 17. Jahrhunderts, der in der scharfsinnig verschlüsselten Darlegung eines Sujets die höchste Vollendung intellektueller Kommunikationskultur erkannte. In einer Ansprache wäre unter *Pointe* eine kunstvoll ausgedachte Redewendung zu verstehen, im nonverbalen Medium der Baukunst hingegen der Einsatz antithetischer Strukturen sowie die überraschende, oft auch sinnverändernde Auslegung formsprachlicher Konventionen.<sup>120</sup> Mitunter kommen somit auch im typologischen Diskurs der Raumformen die für die poetische Kultur des Barock so wichtigen Stilmittel der *bizzararia* und des *capriccio* zum Tragen.

Zur Verständlichmachung mag ein Fall herangezogen werden, bei dem durch Weglassung<sup>121</sup> entscheidender Elemente die Kernidee des rezipierten Raumkonzepts nachdrücklich begreifbar gemacht werden sollte, wobei gerade die Transposition in schlichtere, höchst unterschiedliche typologische Rahmenbedingungen einen programmatischen Aussagewandel mit sich brachte; Anspielung und Umdeutung vollzogen sich dabei in nicht gerade auffälliger, aber doch grundsätzlicher Weise.

Unser Beispiel führt nach Korsika, welches den Jesuiten des 17. Jahrhunderts als das ›italienische Indien‹ galt: als ein im Vergleich zum Festland unterentwickeltes Territorium, in welchem in Hinsicht auf Seelsorge und Bildung

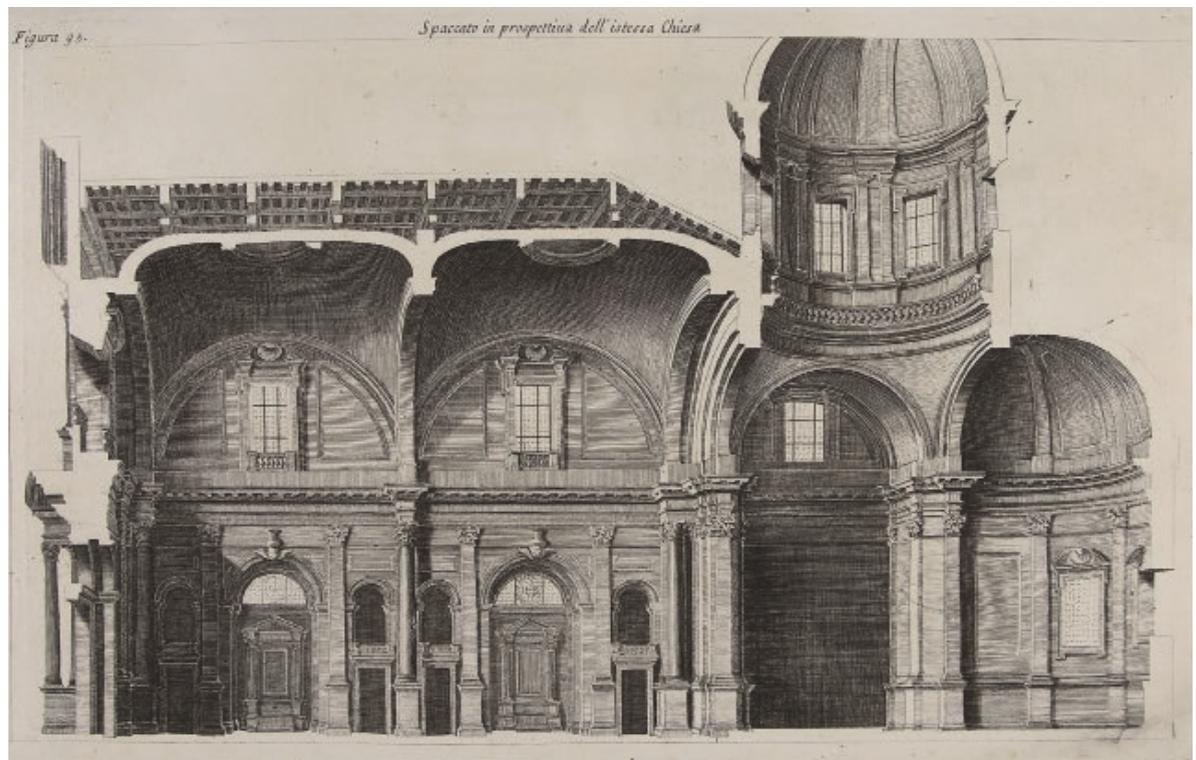
25 Bastia, Saint-Charles Borromée, ehem. Sant'Ignazio, Langhauswand (Foto Autor)

26 Bastia, Saint-Charles Borromée, ehem. Sant'Ignazio, Grundrissentwurf, Detail. Paris, BnF, Hd-4a, 105, V-R. 376 (Foto BnF)

119 Zur Bedeutung der bereits von Gracián und Tesauro dargelegten Theorie der *Pointe* siehe u. a. Laurens 1979, Blanco 1992 und Müller 2003.

120 Die für die poetische Kultur des Barockzeitalters so wesentlichen Begriffe der *bizzararia* und des *capriccio* kommen somit auch auf der Ebene der architektonischen Typologien zum Tragen. Zur *bizzararia* siehe Muratori 1706, passim; Quatremère de Quincy 1788, S. 282–286; und schließlich Palmer 2002, S. 231–266.

121 In der Terminologie der klassischen Rhetorik würde man wohl von Ellipse (ἔλλειψις) sprechen dürfen.



27 Mailand, San Fedele, Längsschnitt, aus  
 Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et  
 Architectorum*, II, S. 95

grundlegende Missionsarbeit zu leisten war. Die Kirche des Jesuitenkollegs von Bastia,<sup>122</sup> der zweitgrößten Stadt der Insel, weist einen relativ simplen und dennoch ungewöhnlich durchkomponierten Innenraum auf (Abb. 25, 26). Es handelt sich um einen tonnengewölbten Rechtecksaal, also prinzipiell um eines jener elementaren Raumschemata, von denen im Zusammenhang der typologischen Hierarchien bereits die Rede war. An seinen Längswänden befinden sich Seitenkapellen mit schmälere Wandintervallen, die Beichtstuhlnischen und darüber logenartige Coretti beherbergen. Entscheidend ist die Abfolge dieser rhythmisch differenzierten Wandintervalle: Es ergibt sich eine Sequenz, in der zwei in sich symmetrische Dreiergruppen direkt aufeinanderfolgen. Dem architekturgeschichtlich Eingeweihten, vor allem aber demjenigen, der mit dem Denkmälerbestand der Gesellschaft Jesu vertraut ist, fällt es nicht schwer, das Modell zu benennen, auf welches hier Bezug genommen wird (und das galt nicht zuletzt für die zeitgenössischen Ordensmitglieder selbst): Es ist die Raumschöpfung der berühmten, von Pellegrino Tibaldi (1527–1596) auf Initiative des Karl Borromäus errichteten Kirche San Fedele in Mailand (Abb. 27).<sup>123</sup> Sie war dem Professhaus der Mailänder Jesuiten angeschlossen, in dem sich die Verwaltungszentrale für das gesamte westliche Oberitalien befand. Es handelte sich also um das ranghöchste Sakralbauwerk in der sogenannten *Provincia Mediolanensis* des Ordens, zu der Bastia als periphere Niederlassung gehörte.

Die ausgeprägt klassische Monumentalität jenes Bauwerks beruht im Wesentlichen auf drei Elementen: Da ist zum ersten die gekuppelte Baldachinstruktur des Langhauses, die an Themensäule der römischen Antike erinnert; sodann die sechs kolossalen Freisäulen, auf denen die beiden Gewölbesegele ruhen; und schließlich das triumphbogenähnliche Gliederungsmuster der Wandflächen, das innerhalb der Jochgrenzen jeweils symmetrisch auf sich selbst bezogene Einheiten bildet.

122 Siehe vor allem Bösel 1984, S. 78 u. Abb. 13–15, und Bösel/Karner 2007, S. 49–62 u. Abb. 23–29.

123 Siehe vor allem Haslam 1975; Della Torre/Schofield 1994; Bösel/Karner 2007, S. 203–225 u. Abb. 140–155.



28 Arezzo, Sant'Ignazio, Jochgrenze  
(Foto Autor)

Der Kirchenraum von Bastia lässt sich als Extremfall der radikalen Vereinfachung seines Prototyps definieren. Das Weglassen der Kuppelverierung ist in Anbetracht der provinziellen Bauaufgabe mehr als selbstverständlich; ebensowenig verwundert es, dass der Entwerfer auf die freistehenden Kolossalsäulen verzichtete. Dass er infolgedessen aber die markante zweijochige Raumstruktur des Vorbilds schlechtweg negierte und sich mit einem ungegliederten Tonnengewölbe und einer völlig undifferenzierten additiven Reihung der Wandfelder zufriedengab, darf als Ausdruck einer mechanischen Vorgehensweise gewertet werden, als Ausdruck eines starren Schematismus, der eine geradezu programmatisch anmutende Trivialisierung der architektonischen Grundidee zur Folge hat. Den kraftvollen Mailänder Raumorganismus hat es sozusagen als leblose Schale an den Strand Korsikas gespült.

Über Bastia hinaus war dem majestätischen Mailänder Bauwerk eine zahlreiche Nachkommenschaft beschieden; nicht ausschließlich, aber doch größtenteils innerhalb der Gesellschaft Jesu.<sup>124</sup> Erwartungsgemäß kam es dabei fast immer zu Modifikationen, die darauf abzielten, das für die kulturelle und kirchenpolitische Metropole erdachte Raumkonzept auf bescheidenere Ansprüche herabzumindern, also für kleinstädtische Ordenshäuser brauchbar zu machen.

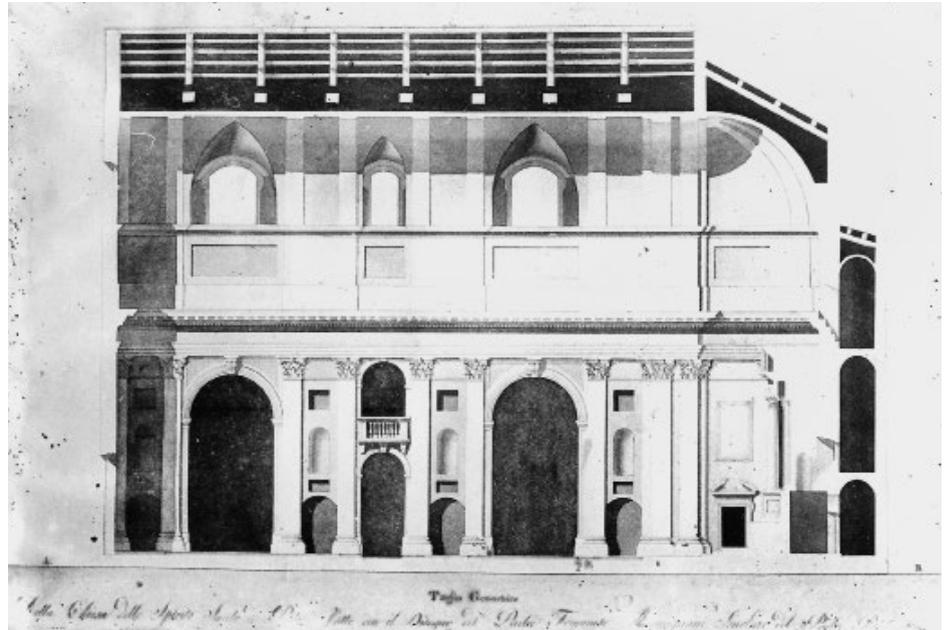
Die wichtigsten Beispiele der San Fedele-Nachfolge seien kurz angeführt: San Francesco Saverio in Sansepolcro,<sup>125</sup> eine fast wortwörtliche Wiederholung des Mailänder Vorbildes, aber (natürlich) ohne Kuppelverierung; daneben ein unausgeführter Entwurf für Como,<sup>126</sup> bei dem trotz ausschließlicher Verwendung von Pilastern sehr wohl die Zäsur aufrecht erhalten bleibt. In Sant'Ignazio in Arezzo (Abb. 28)<sup>127</sup> wächst die Nahtstelle zwischen den beiden quadratischen Raumeinheiten zu einem kräftigen Mauerpfeiler mit vorgesetzten Doppelpilastern an, während in Sant'Andrea (ehemals Sant'Ignazio) in Savona das dazwischen liegende Wandmuster mit einer schwachen Lisenenordnung auszukommen hat. Kopien der originalen Gesamtentwürfe des Aretiner Jesuitenkollegs, die in der Zeit um 1700 von der Hand des schon erwähnten Laienbruders Henri Laloyau angefertigt wurden, machen klar, dass dort (bei völlig identischer Ge-

124 Siehe vor allem Bösel 1984.

125 Bösel 1985, S. 262–269 und Abb. 184.

126 Siehe Bösel/Karner 2007, S. 103–104 und Abb. 60–61.

127 Siehe Bösel 1985, S. 30–38 und Abb. 13–16.



29 Pistoia, Spirito Santo, ehem. Sant' Ignazio, Längsschnitt (Foto Autor)

samt-konzeption des Kollegskomplexes) neben dem an San Fedele orientierten Raumprojekt auch ein dem Gesù-Typus folgender Vorschlag zur Diskussion stand: gleichsam als beliebig auswechselbare, aus dem ordenseigenen Vorbildrepertoire herausgegriffene Alternativlösung.<sup>128</sup>

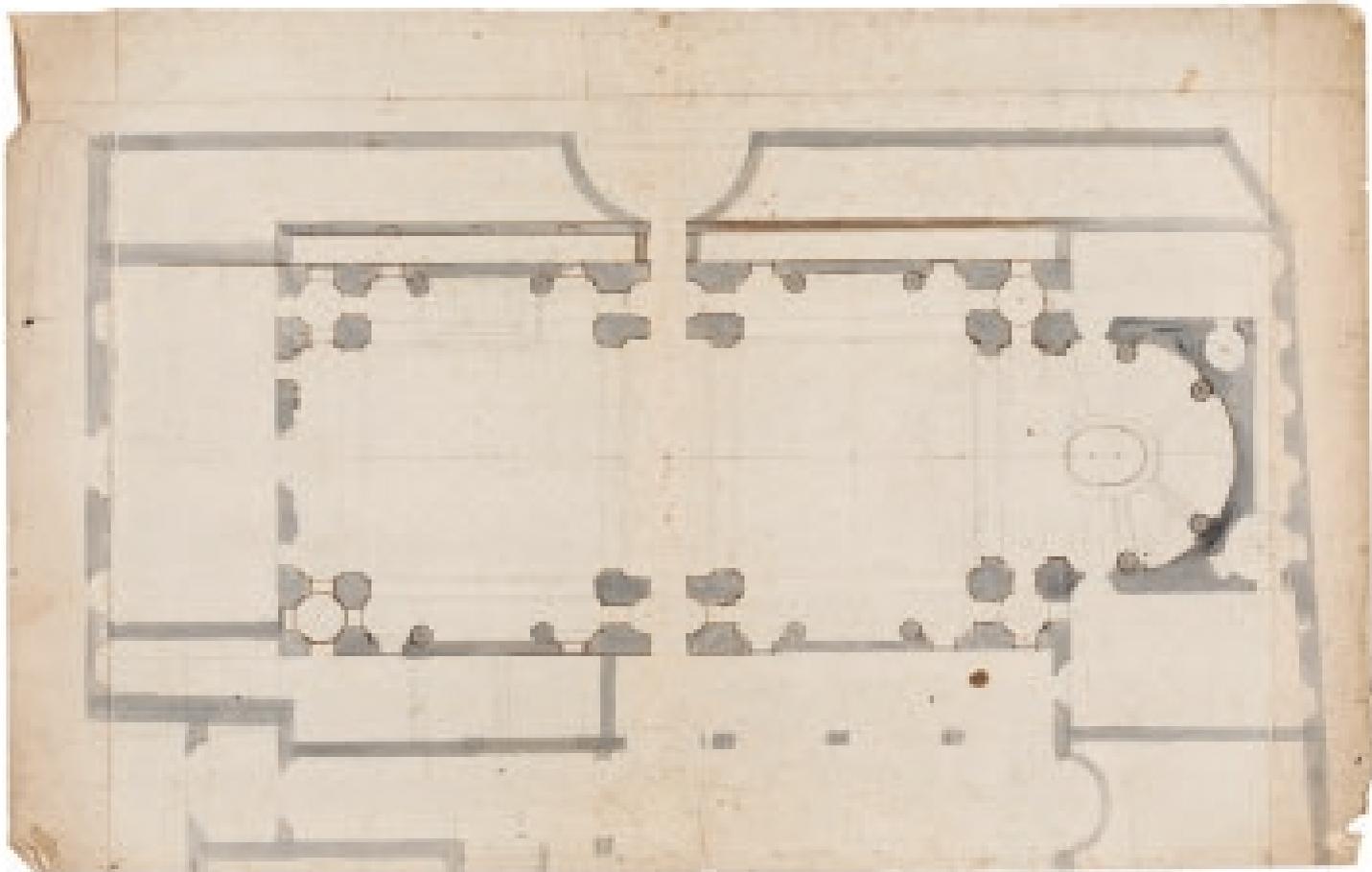
In einem geradezu entgegengesetzten Prozedere scheint sich die vom selben Mailänder Modell angeregte Formfindung (besser gesagt: die darin enthaltene, allusive Vorbildrezeption) bei einem weiteren toskanischen Bauwerk des Ordens abgepielt zu haben: Die ins Jahr 1647 datierbare Projektgenese der Kirche Sant' Ignazio, heute Spirito Santo, in Pistoia (Abb. 29)<sup>129</sup> ist dank mehrerer vom Entwerfer, Tommaso Ramignani (1596–1657), selbst verfasster Schriftstücke<sup>130</sup> gleichsam Schritt für Schritt nachvollziehbar. Wie bereits in anderem Zusammenhang dargelegt,<sup>131</sup> begann der Ordensgeistliche mit der Entwurfsarbeit erst, nachdem ein zunächst beauftragter, namentlich nicht genannter Florentiner Architekt auf seine Planzeichnungen ungebührlich lange hatte warten lassen. Ramignani scheint zunächst – gewissermaßen als Notlösung – einen vermutlich durchaus konventionellen Saalraumentwurf mit jeweils zwei Seitenkapellen und zwei Beichtstuhlnischen ausgearbeitet zu haben; dieser stieß beim Rektor des Kollegs jedoch auf Ablehnung, da dieser eine größere Anzahl von Beichtstühlen als unverzichtbar erachtete. Erst auf diesen funktionsbedingten Einspruch hin, setzte die eigentlich kreative Anstrengung des geistlichen Architekturdilettanten ein, der die erfolgte Kritik ausdrücklich als Stimulierung seines Erfindungsgeistes

128 Die Kopien der zwischen 1658 und 1664 vom jesuitischen Architekturdilettanten Ciriaco Pichi (1622–1680) verfassten Grundriss-Entwürfe haben sich in einer derzeit in Amelia befindlichen Privatsammlung (Amelia, Fondazione Aldega, Fondo Laloyau, E 2 und E 3) erhalten. Es sei ausdrücklich erwähnt, dass sich Padre Pichi im Jahre 1651, knapp dreißigjährig, als Theologiestudent am Collegio di Brera nachweislich in Mailand aufhielt, das Inspirationsmodell für seine Raumlösung also aus eigener Anschauung kannte, vgl. ARSI, Med. 29, fol. 358 und 395 v, sowie Rom. 81, fol. 27.

129 Siehe Bösel 1985, S. 136–143 u. Abb. 91–95; Bencivenni 1996, S. 115–121; Bösel 2003b, S. 203–204, und Bösel 2003c, S. 66.

130 La Valletta, National Library of Malta, ms. 156, fol. 262 (Brief des P. Tommaso Ramignani aus Pistoia an den Ordensgeneral in Rom, 2. August 1647), fol. 263 u. fol. 264 (derselbe an den Provinzial, 9. u. 30. August 1647). Die Schreiben sind bei Bencivenni 1996, S. 120–212, in vollem Wortlaut wiedergegeben.

131 Bösel 2003b, S. 203–204.



empfang.<sup>132</sup> Erst durch die Suche nach einer optimalen Disposition der geforderten Gebrauchselemente entstand hier im Rahmen eines einheitlichen, tonnen-gewölbten Saalraumes jene höchst subtile, von unterschiedlichen miteinander verschränkten, rhythmischen Dreiereinheiten charakterisierte Jochabfolge  $\times$ -a-c-b-c-a-c,<sup>133</sup> auf die ihr Schöpfer zurecht nicht wenig stolz sein konnte.<sup>134</sup> In ihr ist die zitathafte Anspielung an San Fedele (Abb. 27) bzw. an die bereits erwähnte Jesuitenkirche von Bastia (Abb. 25, 26) unübersehbar,<sup>135</sup> zugleich ergibt sich aber aus den möglichen Dreierkombinationen ein neuartiges Spiel mit Um-springbildern, das den Reiz der Rauminvention wesentlich erhöht.

Nachdrücklicher kommt der allusive Verweis auf das San Fedele-Langhaus in einem nicht zur Ausführung gelangten Entwurf Andrea Pozzos für Sant'Apollinare, das Gotteshaus des Collegio Germanico in Rom, zum Ausdruck (Abb. 30, 31).<sup>136</sup> Die typologische und formale Anspielung an San Fedele stellt dort schlechthin die konzeptuelle Ausgangsbasis für die Rauminvention dar. Das Mailänder Modell wird aber in vieler Hinsicht abgewandelt, sodass man das Ergebnis als eine geistreiche, geradezu programmatische Paraphrase bezeichnen möchte. Wie in Pistoia wird in der Mitte des Langhauses durch eine eingeschobene Travée mit Nebeneingang und Orgelempore eine Zäsur herbeigeführt. Diese ist freilich insofern markanter, als hier das geschlossene Rechteckvolumen zugunsten eines plastisch durchmodellierten Gesamtraumkörpers mit zwei kreuzgratgewölbten ›Vierungen‹ und querhausähnlichen Seitenkapellen aufgegeben wird und das Wandkontinuum somit zwangsläufig aufgebrochen erscheint. Die dem Mailänder Prototyp (Abb. 27) innewohnende Bipolarität ist nun nicht, wie in Pistoia (Abb. 29), bloß in der Wandkomposition latent vorhanden, sondern in der Raumstruktur greifbar ausgeprägt. Um der gleichwohl radikalen Umwandlung des Vorbilds entgegenzuwirken (wir möchten behaupten: um die Erkennbarkeit desselben erst recht zu bewahren), richtet der Entwerfer sein vorzügliches Augenmerk auf die formale Detailgestaltung, in der er die zitathaften Verweise auf San Fedele auf besonders kunstvolle Weise geradezu ›zelebriert‹. Alle entscheidenden Elemente finden sich wieder: selbstverständlich das triumphbogenartige Kompositionsmuster der Wände und die auf hohen Postamenten ruhende Monumentalordnung, aber eben auch die rundbogigen Logen mit ihren balkonartigen Brüstungen, die kleinen vergitterten Coretto-Öffnungen darüber, die im Thermenfenster-Schema unterteilten Lünetten usw. Manches ist aber, dem veränderten räumlichen Gesamtzusammenhang gehorchend, anders verteilt, neu zugeordnet und sinnreich uminterpretiert. Das gilt zumal für die Vollsäulen der Monumentalordnung, die sich nun innerhalb der Jochwände befinden und den Ädikulen der Seitenaltäre zugerechnet werden und demgemäß volutenge-

◀ 30 Andrea Pozzo, Entwurf für Sant'Apollinare in Rom, Längsschnitt. Rom, APUG, BG 71 (Foto Bibliotheca Hertziana)

◀ 31 Andrea Pozzo, Entwurf für Sant'Apollinare in Rom, Grundriss. Rom, APUG, BG 70 (Foto Bibliotheca Hertziana)

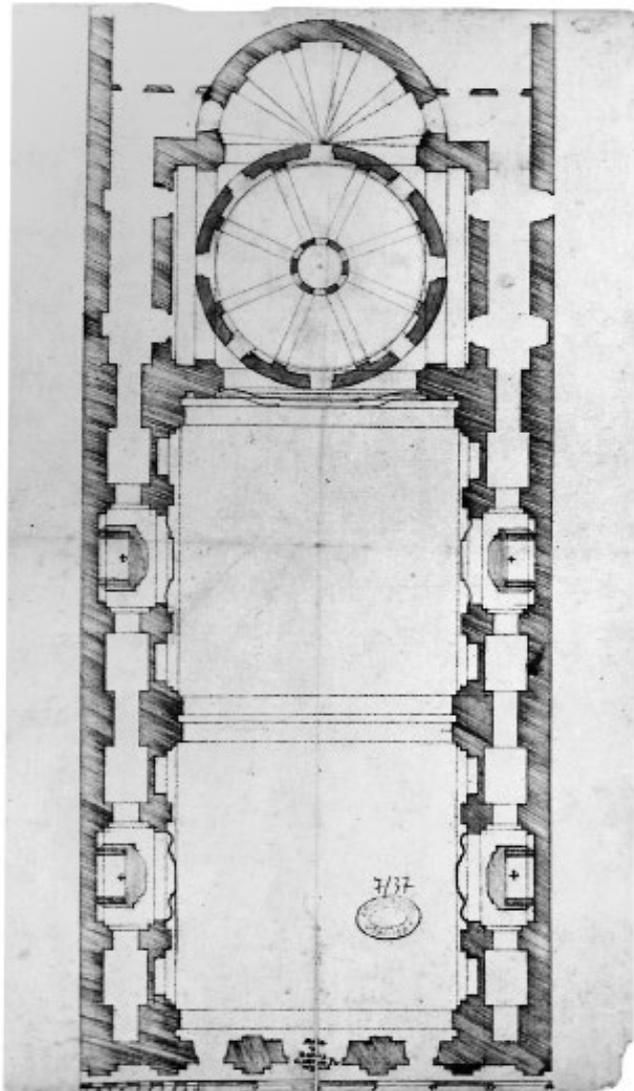
132 In seinem Brief vom 9. August 1647 schreibt er: »L'opposizione inguzzano l'ingegno«.

133 »a« steht für die Seitenkapellen, »b« für die Nebeneingänge samt darüber befindlichen Musikemporen, »c« für die nunmehr auf acht vermehrten Beichtstuhlnischen und darüber befindlichen Coretti. An der Eingangswand wird die Einheit  $\times$ -a-c wiederholt und somit als die eigentlich konstituierende Strukturformel des Raumes hervorgehoben.

134 »Mi è riuscito felicemente si che mi pare il migliore ch'io habbi sin hora fatto, e così anco giudica il P. Rettore ed altri«, La Valletta, National Library of Malta, ms. 156, fol. 262 (Brief des Padre Tommaso Ramignani aus Pistoia an den Provinzial in Rom, 2. August 1647), fol. 264.

135 Padre Ramignani, der zeitlebens an Architektur interessierte und sogar außerhalb des Ordensverbandes baukünstlerisch tätige Dilettant, hielt sich während seiner geistlichen Laufbahn fast zehn Jahre lang (1617–1623 u. 1627–1630) in Rom auf. So ist es durchaus wahrscheinlich, dass er sich dort mit den im Archiv der Generalkurie verwahrten Bauprojekten seines Ordens vertraut machen konnte und dass er sogar das Raumkonzept des Kirchenbaus von Bastia, auf dem so entlegenen Korsika, kennengelernt haben könnte. Andererseits darf, davon abgesehen, die Bekanntheit des Mailänder Prototyps im Milieu der Ordensmitglieder ohnehin vorausgesetzt werden.

136 Vgl. vor allem Bösel/Garms 1981, S. 372–375 u. Abb. 34; Bösel 1985, S. 232–233 u. Abb. 157–158; *Mirabili inganni* 2010, S. 267–269.



schmückte Segmentgiebel aufgesetzt bekommen. Wir haben es in der Tat mit einem außerordentlich vielschichtigen architektonischen Derivationskonzept zu tun, und jedenfalls mit der Schöpfung eines Künstlers von höchstem Rang.

Es lohnt sich, in diesem Fall auf den semantischen Aspekt der Typenwahl näher einzugehen und die bedeutungsvolle religionsgeschichtliche Identität des Vorbilds in Rechnung zu stellen. Kaum ein Baudenkmal musste im gegebenen Fall als Modell geeigneter erscheinen als die Kirche San Fedele. Sie war mit der katholischen Leitfigur Karl Borromäus, dem großen Vorkämpfer der Gegenreformation und Initiator des Trienter Konzils, aufs engste verbunden.<sup>137</sup> Kraft dieser Assoziation hätten die Jesuiten an ihrem Collegium Germanicum (der hervorragendsten Ausbildungsstätte der katholischen Geistlichkeit des deutschen Sprachraums) ein deutliches Zeichen gesetzt. Ihrem Gebäude wäre eine symbolische Aussagekraft von beträchtlicher konfessionspolitischer Relevanz zuteil geworden. Es ist schade, dass sich zu Pozzos Entwurf keinerlei zeitgenössische Stellungnahmen erhalten haben. Die von uns behauptete Bezugnahme auf den ideologischen Nimbus des Prototyps und seine identitätsstiftende Übertragung auf den Nachfolgebau bleiben eine dokumentarisch leider nicht nachweisbare, wenn auch meines Erachtens plausible Hypothese.

Ein ausdrücklicher Verweis auf Karl Borromäus findet sich jedoch etwa zur selben Zeit bei der Kirche des Jesuitenkollegs von Borgo San Donnino, dem

32 Fidenza, Santuario della Gran Madre di Dio, ehem. Jesuitenkirche, Grundrisszeichnung von Stefano Maria Brameri. Parma, ASPr, Mappe e disegni, vol. 7, n. 37 (Foto Autor)

33 Fidenza, Santuario della Gran Madre di Dio, ehem. Jesuitenkirche, Langhauswand (Foto Autor)

137 Siehe u. a. Ackerman 1986 und Repishti/Schofield 2004.

heutigen Fidenza (Abb. 32, 33).<sup>138</sup> Sie war als Votivstiftung des Herzogs von Parma und Piacenza nach Plänen des Jesuitenpaters Stefano Maria Brameri (1643–1713) errichtet worden, eines jener zahlreichen als Architekten wirkenden Autodidakten des Ordens. Das Bauwerk war einem wundertätigen Gnadenbild gewidmet, dessen Verehrung als Mittel der dynastisch-lokalspatriotischen Propaganda des Landesherrn eingesetzt wurde. Als man das Bauwerk 1722 unter Beisein des Farnese-Hofes mit großem Pomp einweihte, erschien eine Druckschrift,<sup>139</sup> in welcher der Rektor des Kollegs die programmatischen Absichten des architektonischen Konzepts ausführlich erläuterte. Dort heißt es u. a.: »Die Bauweise ist ganz und gar modern: unsere berühmte Mailänder Kirche San Fedele, ein einzigartiges Meisterwerk des zur Zeit des hl. Karl Borromäus lebenden Architekten Pellegrino Tibaldi, ist zum Vorbild auserkoren worden, weil es sich für unseren Kirchenbau bestens eignete. In Wahrheit hat man San Fedele aber nicht bloß imitieren wollen; vielmehr ist – in Anlehnung an die wesentlichen Vorzüge jenes großartigen Entwurfs – ein zweites Werk geschaffen worden, welches keine Kopie darstellt, sondern als Nachahmung den Ruhm eines Originals beanspruchen darf«.

Diese Formulierung – im originalen Wortlaut: »si è formato un secondo lavoro, il quale non è copia del primo, o nell'esser di copia può pretendere la gloria di originale« – bietet sich als zusammenfassendes Schlusswort an, wenn es am Ende unserer Betrachtungen noch einmal gilt, die Grundhaltung einer maßgeblich von Ordensmännern bestimmten Baukultur zu definieren; der Baukultur einer religiösen Körperschaft, die die Planung eines Großteils ihrer Bauwerke mit erstaunlicher Bedenkenlosigkeit ihren eigenen autodidaktischen Kräften anvertraute: Amateurarchitekten freilich, die dank ihres intellektuellen Profils imstande waren, mehr als bloß geometrisch und statisch verlässliche Leistungen zu vollbringen. Ihr kultureller Horizont, ihre rhetorische Schulung und die daraus resultierende methodische Struktur ihrer geistig-schöpferischen Arbeitsweise befähigten sie dazu, dem an und für sich banalen Thema der Typenrezeption ein hohes Maß an sinnstiftender Aussagekraft abzugewinnen.

138 Siehe vor allem Denti 1955; Bösel 1984, S. 78–80.

139 Siehe Arrighi 1722. Die auf den Kirchenbau bezogene Textstelle wird in Bösel 1984, S. 79, Anm. 55, in vollem Wortlaut zitiert.

## Abkürzungen

### APUG

Archivio della Pontificia Università Gregoriana

### ARSI

Archivum Romanum Societatis Iesu

### ASPr

Archivio di Stato di Parma

### ASVe

Archivio di Stato di Venezia

### BAV

Biblioteca Apostolica Vaticana

### BnF

Bibliothèque nationale de France

## Bibliografie

### Ackerman 1972

James S. Ackerman, »The Gesù in the Light of Contemporary Church Design«, in *Baroque Art: the Jesuit Contribution*, hg. v. Rudolf Wittkower, New York 1972, S. 15–28.

### Ackerman 1980

James S. Ackerman, »Observations on Renaissance Church Planning in Venice and Florence: 1470–1570«, in *Cinquecento, 2. Florence and Venice*, hg. v. Sergio Bertelli und Nicolai Rubinstein, Florenz 1980, S. 287–307.

### Ackerman 1986

James S. Ackerman, »Pellegrino Tibaldi, San Carlo Borromeo e l'architettura ecclesiastica del loro tempo«, in *San Carlo e il suo tempo* (Tagungsband, Mailand 1984), Rom 1986, S. 573–586.

### Appuhn-Radtke 1988

Sibylle Appuhn-Radtke, *Das Thesenblatt im Hochbarock: Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*, Weißenhorn 1988.

### Architektur als Zeichensystem 1971

*Architektur als Zeichensystem*, hg. von Alessandro Carlini u. Bernhard Schneider, Tübingen 1971.

### Architektur, Zeichen, Bedeutung 2014

*Architektur, Zeichen, Bedeutung: Neue Arbeiten zur Architektursemiotik* hg. v. Christoph Baumberger, Themenheft der *Zeitschrift für Semiotik*, 36, 1–2 (2014).

### Architettura cappuccina 1995

*Architettura cappuccina* (Tagungsband, Trient 1993), hg. v. Lino Mocatti und Silvana Chisé, Trient 1995.

### L'architettura della Compagnia di Gesù 1992

*L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia XVI–XVIII secolo* (Tagungsband, Mailand 1990), hg. v. Luciano Patetta und Stefano Della Torre, Genua 1992.

### L'architettura dell'inganno 2004

*L'architettura dell'inganno: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca* (Tagungsband, Rimini 2002), hg. v. Fauzia Farneti, Florenz 2004.

### Argan 1955a

Giulio Carlo Argan, »La »rettorica« e l'arte barocca«, in *Retorica e Barocco* (Tagungsband, Venedig 1954), Rom 1955, S. 9–14.

### Argan 1955b

Giulio Carlo Argan, »La retorica Aristotelica ed il Barocco. Il concetto di persuasione come fondamento della tematica figurativa barocca«, *Kunst-chronik*, 8 (1955) S. 91–93.

### Argan 1964

Giulio Carlo Argan, »Retorica e Architettura«, in *Stil und Überlieferungen in der Kunst des Abendlandes* (Tagungsband, Bonn 1964), 3 Bde., Berlin 1965, Bd. 3, Theorien und Probleme, S. 218–221.

### La arquitectura jesuítica 2011

*La arquitectura jesuítica* (Tagungsband, Zaragoza 2010), hg. v. Isabel Álvaro Zamora, Javier Ibáñez Fernández und Jesús Criado Mainar, Zaragoza 2011.

### Arrighi 1722

Giovanni Battista Arrighi, *Lettera e risposta ad un Cavaliere amico dimo- rante in Roma sull'aprimiento della*

*nuova Chiesa e Collegio de' RR. PP. Della Compagnia di Gesù nella Città di Borgo S. Donnino, Stato del Sere- nissimo di Parma, 1722* (Exemplar im ARSI, Ven. 107/II, fol. 448 – 455v).

### Artifici della Metafora 2011

*Artifici della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo* (Tagungsband, Rom 2009), hg. v. Richard Bösel u. Lydia Salviucci Insolera, Rom 2011.

### Badstübner-Gröger 2015

Sibylle Badstübner-Gröger, »Huge- nottische Kirchenbauten in Berlin und Brandenburg«, in *Protestantischer Kirchenbau der frühen Neuzeit in Europa. Grundlagen und neue Forschungskon- zepte*, hg. v. Jan Harasimowicz, Regens- burg 2015, S. 229–244.

### Bailey 1999a

Gauvin Alexander Bailey, »Le style jésuite n'existe pas: Jesuit Corporate Culture and Visual Arts«, in *The Jesuits: Cultures, Sciences and Arts 1540–1773*, hg. v. John W. O'Malley, Toronto/Buffalo 1999, S. 38–89.

### Bailey 1999b

Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1773*, Toronto 1999.

### Bailey 2019

Gauvin Alexander Bailey, »Missionary Art and Architecture of the Society of Jesus between China and Brazil«, in *Oxford Handbook of the Jesuits 2019*, S. 487–520.

### Barner 1970

Wilfried Barner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschicht- lichen Grundlagen*, Tübingen 1970.

### Bartoli 1648

Daniello Bartoli, *Dell'huomo di lettere difeso et emendato*, Venedig 1648.

### Basilica Carolina 1760

*Basilica Carolina, opus grande, non homini, sed Deo praeparata habitatio ...*, Mannheim 1760

- Bassi 1963**  
Elena Bassi, »Episodi dell'architettura veneta nell'opera di Antonio Gaspari«, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 3 (1963), S. 55–108.
- Bauer 1992**  
Hermann Bauer, *Barock. Kunst einer Epoche*, Berlin 1992.
- Bellissimi Ingegneri 2000**  
*Bellissimi ingegni, grandissimo splendore. Studies over de religieuze architectuur in de Zuidelijke Nederlanden tijdens de 17de eeuw*, hg. v. Krista De Jong, Annemarie De Vos u. Joris Snaet, Löwen 2000.
- Bellori 1672**  
Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderno*, Bd. 1, Rom 1672.
- Bencivenni 1996**  
Mario Bencivenni, *L'architettura della Compagnia di Gesù in Toscana*, Florenz 1996.
- Benedetti 1984**  
Sandro Benedetti, »Tipologia, ragionevolezza e pauperismo nel modo nostro dell'architettura gesuitica«, in *Fuori dal classicismo* 1984, S. 67–104.
- Betlej 2002**  
Andrzej Betlej, »»Lwowski« projekty Giacomina Briana a fasada krakowskiego kościoła Świętych Piotra i Pawła«, in *Magistro et amico, amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, hg. v. Jerzy Gadomski et al., Krakau 2002, S. 271–281.
- Betlej 2011**  
Andrzej Betlej, »Jesuit architecture in Polish-Lithuanian Commonwealth in 1564–1772«, in *La arquitectura jesuítica* 2011, S. 277–304.
- Blanco 1992**  
Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Genf 1992.
- Bösel 1984**  
Richard Bösel, »Die Nachfolgebauten von San Fedele in Mailand«, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 37 (1984), S. 67–87.
- Bösel 1985**  
Richard Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540–1773*, 2 Bde., Bd. 1: Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Ordensprovinz, Wien 1985
- Bösel 1989**  
Richard Bösel, »Typus und Tradition in der Baukultur gegenreformatorischer Orden«, *Römische Historische Mitteilungen*, 31 (1989), S. 259–253.
- Bösel 1996a**  
Richard Bösel, »Pozzos Sakralarchitektur in Wien«, in *Andrea Pozzo*, hg. v. Alberta Battisti, Mailand et al. 1996, S. 161–176.
- Bösel 1996b**  
Richard Bösel, »Le opere viennesi e i loro riflessi nell'Europa centro-orientale«, in *Andrea Pozzo (1642–1704)*, hg. v. Vittorio De Feo und Vittorio Martinelli, Mailand 1996, S. 204–229.
- Bösel 2003a**  
Richard Bösel, »L'architettura della Compagnia di Gesù in Europa«, in *Ignazio e l'arte dei gesuiti* 2003, S. 65–122.
- Bösel 2003b**  
Richard Bösel, »Grundsatzfragen und Fallstudien zur jesuitischen Bautypologie«, in *Die Jesuiten in Wien* 2003, S. 193–209.
- Bösel 2003c**  
Richard Bösel, »L'architettura dei nuovi ordini religiosi«, in *Storia dell'architettura* 2003, S. 48–69.
- Bösel 2004**  
Richard Bösel, *Orazio Grassi, architetto e matematico gesuita; un album conservato nell'Archivio della Pontificia Università Gregoriana*, Rom 2004.
- Bösel 2010**  
Richard Bösel, »Jesuitenarchitektur – zur Problematik ihrer Identität«, in *Bohemia Jesuitica*, 2010, S. 1327–1346.
- Bösel 2011a**  
Richard Bösel, »Il profilo di Andrea Pozzo architetto ritagliato con l'aiuto del suo falegname«, in *Artifici della Metafora* 2011, S. 151–175.
- Bösel 2011b**  
Richard Bösel, »La ratio aedificiorum di un'istituzione globale – tra autorità centrale e infinità del territorio«, in *La arquitectura jesuítica* 2011, S. 7–37.
- Bösel 2012**  
Richard Bösel, »La fortuna globale dell'altaristica di Andrea Pozzo«, in *Andrea e Giuseppe Pozzo* (Tagungsband, Venedig 2010), hg. v. Roberto Pancheri, Venedig 2012, S. 177–200.
- Bösel 2018**  
Richard Bösel, »Orazio Grassi e la chiesa di San Vigilio a Siena. Progettazione tra perizia e ingegno«, in *La chiesa di San Vigilio a Siena. Dalle origini monastiche allo splendore dell'età barocca*, hg. v. Alessandro Angelini u. Michele Pellegrini, Florenz 2018, S. 101–134.
- Bösel/Garms 1981**  
Richard Bösel u. Jörg Garms, »Die Plansammlung des Collegium Germanicum et Hungaricum, I. Der Gebäudekomplex von S. Apollinare in Rom«, *Römische Historische Mitteilungen*, 23 (1981), S. 335–384.
- Bösel/Holzschuh-Hofer 1985**  
Richard Bösel u. Renate Holzschuh-Hofer, »Von der Planung der jesuitischen Gesamtanlage zum Kirchenbau Andrea Pozzos«, in *Das Alte Universitätsviertel in Wien, 1385–1985*, hg. v. Günther Hamann, Kurt Mühlberger u. Franz Skacel, Wien 1985 (Schriftenreihe des Universitätsarchivs 2), S. 103–110 u. 243–246.
- Bösel/Karner 2007**  
Richard Bösel u. Herbert Karner, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540–1773*, 2 Bde., Bd. 2: Die Baudenkmäler der mailändischen Ordensprovinz, Wien 2007.

- Bohemia Jesuitica 2010**  
*Bohemia Jesuitica 1556–2006*  
 (Tagungsband, Prag 2010), 2 Bde, hg. v. Petronilla Cemus, Prag et al. 2010.
- Braun 1907**  
 Joseph Braun, *Die belgischen Jesuitenkirchen*, Freiburg i. Br. 1907.
- Braun 1908**  
 Joseph Braun, *Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2 Bde., Freiburg i. Br. 1908–1910, Bd. 1, 1908.
- Braun 1912**  
 Joseph Braun, *Spaniens alte Jesuitenkirchen*, Freiburg i. Br. 1912.
- Braun 1933**  
 Joseph Braun, »Friedrich Sustris. Der Schöpfer der Sankt Michaelskirche zu München«, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 10 (1933), S. 247–269.
- Bury 1983**  
 John Bury, *Forty-three Sheets of Architectural Drawings by Giacomo Briano da Modena S. J. (1589–1649). The Society's Architect in Poland and in Northern Italy*, Mailand 1983.
- Camerota 2010**  
 Filippo Camerota, »Il teatro delle idee: prospettiva e scienze matematiche nel Seicento«, in *Mirabili disinganni 2010*, S. 25–36.
- Cannistraci 1996**  
 Pietropaolo Cannistraci, *Semiotica dell'architettura. Nuovi contributi ai principi creativi nella progettazione*, Rom 1996.
- Connors 1996a**  
 Joseph Connors, »Borromini's Sant'Ivo alla Sapienza: The Spiral«, *Burlington Magazine*, 138 (1996), S. 668–682.
- Contardi 1978**  
 Bruno Contardi, *La retorica e l'architettura barocca*, Rom 1978 (Studi di storia dell'arte 8).
- Corsi 2010a**  
 Elisabetta Corsi, »La fortuna del Trattato oltre i confini dell'Europa«, in *Mirabili disinganni 2010*, S. 93–102.
- Corsi 2010b**  
 Elisabetta Corsi, »Perspectiva Pictorum et Architectorum. La diffusione«, in *Mirabili disinganni 2010*, S. 177–187.
- Cozzi 1994**  
 Gaetano Cozzi, »Fortuna, e sfortuna, della Compagnia di Gesù a Venezia«, in *I Gesuiti e Venezia 1994*, S. 5–88.
- Daelemans 2000**  
 Bert Daelemans, »Het Promptuarium Pictorum als spiegel van de ontwerp-praktijk der Vlaamse jezuïtenarchitecten in de 17de eeuw«, in *Bellissimi Ingegneri 2000*, S. 175–198.
- Dainville 1955**  
 François de Dainville, »La légende du style jésuite«, *Études*, 287 (1955), S. 3–16.
- Dall'isola alla città 1988**  
*Dall'isola alla città. I Gesuiti a Bologna*, hg. v. Gian Paolo Brizzi u. Anna Maria Matteucci, Bologna 1988.
- Della Torre/Schofield 1994**  
 Stefano della Torre u. Richard Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzioni di una chiesa esemplare*, Como 1994.
- De Mari/Nobile/Pascucci 1999**  
 Nicolò De Mari, Marco Rosario Nobile u. Simonetta Pascucci, *L'architettura delle Scuole Pie nei disegni dell'Archivio della Casa Generalizia*, Rom 1999 (Archivum Scholarum Piarum 23).
- Denti 1955**  
 Nino Denti, »Un monumento di pregevole stile barocco: la Chiesa dei Gesuiti in Fidenza«, *Aurea Parma*, 39 (1955), S. 155–171.
- Denti 2001**  
 Giovanni Denti, *Paesaggi del barocco boemo: architetture di Christoph e Kilian Ignaz Dientzenhofer nella regione di Broumov*, Florenz 2001.
- Dischinger 1980**  
 Gabriele Dischinger, »Die Jesuitenkirche St. Michael in München. Zur frühen Planungs- und Baugeschichte«, in *Wittelsbach und Bayern. Um rechten Glauben und Reich, Kurfürst Maximilian I.* (Ausstellungskatalog München), hg. v. Hubert Glaser, München 1980, S. 152–166.
- Dischinger 1983**  
 Gabriele Dischinger, »Entstehung und Geschichte des Kirchenbaues«, in *St. Michael in München, Festschrift zum 400. Jahrestages der Grundsteinlegung und zum Abschluss des Wiederaufbaues*, hg. v. Karl Wagner u. Albert Keller, München et al. 1983, S. 220–244.
- Dreyer 2003**  
 Claus Dreyer, »Semiotische Aspekte der Architekturwissenschaft: Architektursemiotik«, in *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, hg. v. Roland Posner, Klaus Robering u. Thomas A. Sebeok, Berlin et al. 2003 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 13, 3), S. 3234–3278.
- Eco 1971**  
 Umberto Eco, »Funktion und Zeichen (Semiotik der Architektur)«, in *Architektur als Zeichensystem 1971*, hg. v. Alessandro Carlini u. Bernhard Schneider, Tübingen 1971, S. 19–68.
- Eco 1972**  
 Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972.
- L'edificio a pianta centrale 1984**  
*L'edificio a pianta centrale. Lo sviluppo del disegno architettonico nel Rinascimento* (Museums katalog), hg. v. Meg Licht, Florenz 1984 (Catalogo del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 61).
- Facchin 2011**  
 Laura Facchin, »Andrea Pozzo e la corte ducale sabauda: novità e considerazioni«, in *Artifici della metafora 2011*, S. 55–71.

- Fernández 2017**  
Victor M. Fernández, Jorge De Torres, Andreu Martínez d'Alos-Moner, Carlos Cañete, *The Archaeology of the Jesuit Missions in Ethiopia (1557–1632)*, Leiden et al. 2017.
- Frajese 2007**  
Vittorio Frajese, *Sarpi scettico. Stato e Chiesa a Venezia tra Cinque e Seicento*, Bologna, 2007.
- Frank 2004**  
Martina Frank, *Baldassare Longhena*, Venedig 2004.
- Franz 1943**  
Heinrich Gerhard Franz, *Studien zur Barockarchitektur in Böhmen und Mähren*, Brünn et al. 1943.
- Franz 1954**  
Heinrich Gerhard Franz, »Beiträge zur Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Böhmen«, *Zeitschrift für Ostforschung*, 3 (1954), S. 48–66.
- Frey 1924**  
Dagobert Frey, »Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur«, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 3 (1924), S. 5–113.
- Friedrich 2019**  
Markus Friedrich, »Jesuit Organization and Legislation: Development and Implementation of a Normative Framework«, in *Oxford Handbook of the Jesuits* 2019, S. 23–43.
- Fürst 2002**  
Ulrich Fürst, *Die lebendige und sichtbare Histori: programmatische Themen in der Sakralarchitektur des Barock (Fischer von Erlach, Hildebrandt, Santini)*, Regensburg 2002.
- Fuhring 2012**  
Peter Fuhring, »Valérien Regnart and the Representation of Architecture in Early Seventeenth Century Rome«, in *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, Französische und Niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630*, hg. v. Sybille Ebert-Schifferer u. Elisabeth Kieven, München 2012 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 32), S. 257–277.
- Fuori dal classicismo 1984**  
*Fuori dal classicismo: il sintetismo nell'architettura del Cinquecento*, hg. v. Sandro Benedetti, Rom 1984 (Storia, architettura, saggi 5).
- Galassi Paluzzi 1955**  
Carlo Galassi Paluzzi, *Storia segreta dello stile dei Gesuiti*, Rom 1955.
- Garms 1994**  
Jörg Garms, »Materialien zur Kunsttätigkeit der gegenreformatorischen Orden in Österreich und in anderen Ländern der Habsburgermonarchie bis 1800: I. Das Archiv des Kapuzinerordens«, *Römische Historische Mitteilungen*, 36 (1994), S. 153–162.
- Garms 1995**  
Jörg Garms, »Materialien zur Kunsttätigkeit der gegenreformatorischen Orden in Österreich und in anderen Ländern der Habsburgermonarchie bis 1800: II. Das Archiv des Servitenordens«, *Römische Historische Mitteilungen* 37 (1995), S. 145–161.
- Garms 1996**  
Jörg Garms, »Materialien zur Kunsttätigkeit der gegenreformatorischen Orden in Österreich und in anderen Ländern der Habsburgermonarchie bis 1800: III. Die Archive des Theatiner- und des Barnabitenordens«, *Römische Historische Mitteilungen*, 38 (1996), S. 269–306.
- Garms 1997**  
Jörg Garms, »Materialien zur Kunsttätigkeit der gegenreformatorischen Orden in Österreich und in anderen Ländern der Habsburgermonarchie bis 1800: IV. Die Archive des Theatiner- und des Barnabitenordens (Fortsetzung)«, *Römische Historische Mitteilungen*, 39 (1997), S. 277–320.
- Garms 1998**  
Jörg Garms, »Materialien zur Kunsttätigkeit der gegenreformatorischen Orden in Österreich und in anderen Ländern der Habsburgermonarchie bis 1800: V. Die Archive des Camillianer- und des Piaristenordens«, *Römische Historische Mitteilungen*, 40 (1998), S. 415–423.
- Garms 1999**  
Jörg Garms, »Materialien zur Kunsttätigkeit der gegenreformatorischen Orden in Österreich und in anderen Ländern der Habsburgermonarchie bis 1800: VI. Das Archiv des Piaristenordens«, *Römische Historische Mitteilungen*, 41 (1999), S. 189–222.
- Garofalo 2011**  
Emanuela Garofalo, »Le architetture della Compagnia di Gesù in Sardegna (XVI–XVIII secolo)«, in *La architettura jesuitica* 2011, S. 141–192.
- Gerber 2014**  
Andri Gerber, *Metageschichte der Architektur. Ein Lehrbuch für angehende Architekten und Architekturhistoriker*, Bielefeld 2014.
- I Gesuiti e Venezia 1994**  
*I Gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù* (Tagungsband, Venedig 1990), hg. v. Mario Zanardi, Padua 1994.
- Glanz 1991**  
Alexandra Glanz, *Alessandro Galli-Bibiena (1686–1748): inventore delle Scene und Premier Architecteur am kurpfälzischen Hof in Mannheim; ein Beitrag zur Bibiena-Forschung*, Berlin 1991 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 69).
- Götttert 1991**  
Karl-Heinz Götttert, *Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption*, München 1991.
- Guillen-Nuñez 2012**  
César Guillen-Nuñez, »Matteo Ricci, the Nantang and the Introduction of Roman Catholic Church Architecture to Beijing«, in *Portrait of a Jesuit, Matteo Ricci*, Macao 2012, S. 102–119.
- Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste 2017**  
*Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, hg. v. Wolfgang Brassat, Berlin 2017 (Handbücher Rhetorik 2).

**Haslam 1975**

Richard Haslam, »Pellegrino Tibaldi and the Design of S. Fedele in Milan«, *Arte Lombarda*, 42/43 (1975), S. 124–143.

**Hegemann 1943**

Hans W. Hegemann, *Die deutsche Barockbaukunst Böhmens*, München 1943.

**Heimbürger Ravalli 1977**

Minna Heimbürger Ravalli, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano. Ricerche nell'archivio Spada*, Rom 1977.

**Hitchcock 1968**

Henry-Russell Hitchcock, *Rococo Architecture in Southern Germany*, London 1968.

**Hoppe 2003**

Stephan Hoppe, *Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580–1770*, Darmstadt 2003.

**Horsch/Raspe 2010**

Nadja Horsch u. Martin Raspe, »Konstruktion und Concetto. Die römischen Katafalke für Kardinal Alessandro Farnese (1589), Papst Sixtus V. (1591) und Principe Carlo Barberini (1630)«, *Archimaera*, 3 (2010), S. 7–28.

**Horyna 2009**

Mojmír Horyna, »L'architecture idéale de Jean-Blaise Santini-Aichel: fondement géométrique et signification esthétique«, in *Baroque en Bohême*, hg. v. Marie-Elizabeth Ducreux et al., Lille 2009 (Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3), S. 109–132.

**Horyna 2010**

Mojmír Horyna, »Die St.-Niklas-Kirche auf der Prager Kleinseite und ihre Bedeutung für die mitteleuropäische Kirchenarchitektur des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts«, in *Bohemia Jesuitica* 2010, S. 1311–1325.

**Hundemer 1997**

Markus Hundemer, *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie sinnlicher Erkenntnis im Barock*, Regensburg 1997.

**Iappelli 1992**

Filippo Iappelli, »Una nuova fonte di documenti: i 311 manoscritti del volume 156 della National Library di Malta«, in *L'architettura della Compagnia di Gesù* 1992, S. 35–40.

**Ignazio e l'arte dei gesuiti 2003**

*Ignazio e l'arte dei gesuiti*, hg. v. Giovanni Sale, Mailand 2003.

**Die Jesuiten in Wien 2003**

*Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der »Gesellschaft Jesu« im 17. und 18. Jahrhundert* (Tagungsband, Wien 2000), hg. v. Herbert Karner und Werner Telesko, Wien 2003.

**Jobst 2006**

Christoph Jobst, »Liturgia e culto dell'Eucarestia nel programma spaziale della chiesa. I tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell'epocaintorno al Concilio di Trento«, in *Lo spazio e il culto* 2006, S. 91–126.

**Keller 2008**

Andreas Keller, *Frühe Neuzeit: das rhetorische Zeitalter*, Berlin 2008.

**Kerber 1971**

Bernhard Kerber, *Andrea Pozzo* (Beiträge zur Kunstgeschichte 6), Berlin et al. 1971.

**Koller 1996**

Manfred Koller, »Die Wiener Universitätskirche als letztes Werk Andrea Pozzos: zu Restaurierung und Forschung«, in *Andrea Pozzo*, hg. v. Alberta Battisti, Milano et al. 1996, S. 177–181.

**Kroupa 2015**

Jiří Kroupa, *The Work of Jan Santini in Zelená Hora and the Žďár Region*, Prag 2015.

**Kubler 1972**

George Kubler, *Portuguese Plain Architecture. Between Spices and Diamonds, 1521–1706*, Middletown (Conn.) 1972.

**Laurens 1979**

Pierre Laurens, »»Ars Ingeniik. La théorie de la pointe au XVIIIème siècle (Baltasar Gracián, Emanuelle Tesauro)«, in *Formes brèves. De la gnomè à la pointe: métamorphoses de la sententia* (Tagungsband, Poitiers 1979), Poitiers 1980, S. 185–213.

**Lenartowicz 2014**

J. Krzysztof Lenartowicz, »Equilateral Triangle and Holy Trinity«, *Journal of Architecture and Urbanism*, 38 (2014) 4, S. 220–233.

**Levy 2003a**

Evonne Levy, »The institutional memory of the Roman Gesù: plans for renovation in the 1670s by Carlo Fontana, Pietro da Cortona and Luca Berrettini«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 33 (1999/2000 [2003]), S. 373–426.

**Levy 2003b**

Evonne Levy, »Das »Jesuitische« der jesuitischen Architektur«, in *Die Jesuiten in Wien* 2003, S. 231–241.

**Levy 2004**

Evonne Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley et al. 2004.

**Lima 2001**

Antonietta Jolanda Lima, *Architettura e urbanistica della Compagnia di Gesù in Sicilia*, Palermo 2001.

**Locher 1987**

Hubert Locher, »Barockkunst und Rhetorik. Zur Tagung des Ulmer-Vereins in Bamberg, 28. 5.–31. 5. 1987«, *Kritische Berichte*, 15 (1987), S. 118–121.

**Lorenz 1999**

Hellmut Lorenz, »Architektur«, in *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4, Barock*, hg. v. Hellmut Lorenz, Wien 1999, S. 219–302.

**Lorenz 2003**

Hellmut Lorenz, »»Senza toccare le mura della chiesa«. Andrea Pozzos Umgestaltung der Wiener Universitätskirche und die barocken »Farbräume« in Mitteleuropa«, in *Die Jesuiten in Wien* 2003, S. 63–74.

**Lotz 1955**

Wolfgang Lotz, »Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 7 (1955), S. 7–99.

**Lotz (1974) 1995**

Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy 1500–1600* (1974), revidierte Ausgabe, Yale 1995.

**Luengo 2011**

Pedro Luengo, »Arquitectura jesuita en Filipinas y China«, in *La arquitectura jesuitica* 2011, S. 523–540.

**Manieri Elia 2003**

Mario Manieri Elia, »La Puglia«, in *Storia dell'architettura* 2003, S. 550–559.

**Marino 1992**

Angelo Marino, »L'idea di tradizione e il concetto di modernità nell'architettura della Compagnia di Gesù«, in *L'architettura della Compagnia di Gesù* 1992, S. 53–56.

**Martínez d'Alos-Moner 2015**

Andreu Martínez d'Alos-Moner, *Envoys of a Human God: The Jesuit Mission to Christian Ethiopia, 1557–1632*, Leiden et al. 2015.

**Mello 2004**

Magno Moraes Mello, »Vincenzo Bacherelli tra Firenze e Lisbona, 1701–1721: la decorazione a finte architetture e la sua diffusione nel mondo coloniale portoghese«, in *L'architettura dell'inganno* 2004, S. 167–176.

**Mezzanotte 1961**

Gianni Mezzanotte, »Gli architetti Lorenzo Binago e Giovanni Ambrogio Mazenta«, *L'Arte*, 60, 26 (1961), S. 231–294.

**Miłobędzki 1980**

Adam Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warschau 1980.

**Mirabili disinganni 2010**

*Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642–Vienna 1709)* (Ausstellungskatalog, Rom 2010), hg. v. Richard Bösel und Lydia Salviucci Insolera, Rom 2010.

**Moisy 1958**

Pierre Moisy, *Les églises des Jésuites de l'ancienne Assistance de France*, Rom 1958.

**Moreira 2005**

Rafael Moreira, »The Stone and the Cross. Indo-Portuguese Jesuit Architecture in Ethiopia 1603–33«, *Revista de Historia da Arte*, 1 (2005), S. 82–93.

**Müller 2003**

Ralph Müller, *Theorie der Pointe*, Paderborn 2003.

**Muratori 1706**

Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Modena 1706.

**Naitza 1992**

Salvatore Naitza, *Architettura dal tardo '600 al Classicismo purista*, Nuoro 1992 (Collana Storia dell'arte in Sardegna).

**Nanni 1935**

Ugo Nanni, *Che cosa è l'Africa Orientale*, Rom 1935.

**Neuwirth 2008**

Markus Neuwirth, »Tirol als »Templum Salomonis« – Das Umfeld des jungen Johann Paul Schor und die Nachwirkungen in Rom«, in *Un regista del gran teatro del barocco. Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock* (Tagungsband Rom 2003), hg. v. Christina Strunck, München 2008, S. 31–72 (Römische Studien der Bibliotheca Hertiana 21).

**Niebaum 2016**

Jens Niebaum, *Der kirchliche Zentralbau der Renaissance in Italien: Studien zur Karriere eines Baugedankens im Quattro- und frühen Cinquecento*, München 2016, (Römische Studien der Bibliotheca Hertiana 34).

**Nobile 2005**

*Disegni di architettura nella diocesi di Siracusa (XVIII secolo)*, hg. v. Marco Rosario Nobile, Palermo 2005.

**Noehles 1990**

Karl Noehles, »Rhetorik, Architektur-allegorie und Baukunst an der Wende vom Manierismus zum Barock in Rom«, in *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, hg. v. Volker Kapp, Marburg 1990 (Ars Rhetorica 1), S. 190–227.

**Norberg-Schulz 1968**

Christian Norberg-Schulz, Kilian Ignaz Dientzenhofer e il barocco boemo, Rom 1968.

**Norberg-Schulz 1971**

Christian Norberg-Schulz, *Architettura barocca*, Mailand 1971.

**Nunes Pereira 2002**

António Nunes Pereira, *Die Kirchenbauten in Alt-Goa in der zweiten Hälfte des 16. und in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts: zur Entstehung eines Sakralbautyps*, Diss. RWTH, Aachen 2002, URL: <http://publications.rwth-aachen.de/record/61931/files/61931.pdf> (Stand 11.2.2020).

**Nunes Pereira 2011**

António Nunes Pereira, »Renaissance in Goa: Proportional Systems in Two Churches of the Sixteenth Century«, *Nexus Network Journal* 13, 2 (2011), S. 373–396, URL: [https://www.academia.edu/35394168/Renaissance\\_in\\_Goa\\_Proportional\\_Systems\\_in\\_Two\\_Churches\\_of\\_the\\_Sixteenth\\_Century](https://www.academia.edu/35394168/Renaissance_in_Goa_Proportional_Systems_in_Two_Churches_of_the_Sixteenth_Century) (Stand 18.11.2019).

**Nicodemus Tessin 2004**

*Nicodemus Tessin the Younger. Architectural Drawings I*, hg. v. Martin Olin u. Linda Henriksson, Stockholm 2004 (Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections, Bd. 4).

**Osswald 2003**

Maria Cristina Osswald, »Jesuit Art in Goa between 1542 and 1655: From Modo Nostro to Modo Goano«, Ph. Diss. European University Institute, Florenz 2003, URL: <https://www.academia.edu/36453450/PhD.2003.pdf> (Stand 18.11.2019).

**Osswald 2004**

Maria Cristina Osswald, »Die Entstehung des Modo Goano. Der indische Charakter der Jesuitenkunst in Goa zwischen 1542 und 1655«, in *Sendung – Eroberung – Begegnung. Franz Xaver, die Gesellschaft Jesu und die katholische Weltkirche im Zeitalter des Barock*, hg. v. Johannes Meier, Wiesbaden 2004, S. 139–155.

**Osswald 2013**

Cristina Osswald, *Written in Stone: Jesuit Buildings in Goa and Their Artistic and Architectural Features*, Saligão et al. 2013.

**Osswald 2018**

Cristina Osswald, »On Jesuit architecture in Asia: Goa, Japan and Macau (1542–1639«, in *Ferdinando Moggi (1684–1766)*. *Architetto e gesuita fiorentino in Cina* (Tagungsband, Florenz 2017), hg. v. Stefano U. Baldassarri et al., Florenz 2018, S. 125–145, <https://www.academia.edu/36012833/2018JesuitArchAsia.pdf> (Stand 18.11.2019).

**Oxford Handbook of Rhetorical Studies 2017**

*The Oxford Handbook of Rhetorical Studies*, hg. v. Michael J. MacDonald, Oxford 2017.

**Oxford Handbook of the Jesuits 2019**

*The Oxford Handbook of the Jesuits*, hg. v. Ines G. Županov, Oxford 2019.

**Palmer 2002**

Rodney Palmer, »Bizzarria« in Italian Literature on Art from Vasari to De Dominici«, *Aprosiana*, 9, 2001 (2002), S. 231–266.

**Paszenda 1973**

Jerzy Paszenda, »Biografia architekta Giacomo Briano«, *Biuletyn historii sztuki*, 35 (1973), S. 10–18.

**Paszenda 1999–2010**

Jerzy Paszenda, *Budowle jezuickie w Polsce XVI–XVIII w.*, 4 Bde., Krakau 1999–2010.

**Patetta 1989**

Luciano Patetta, *Storia e tipologia. Cinque saggi sull'architettura del passato*, Mailand 1989.

**Pirri 1970**

Pietro Pirri, *Giuseppe Valeriano S.I., architetto e pittore, 1542–1596*, Rom 1970.

**Polleross 1996**

Friedrich Polleross, »docent et delectant«. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach«, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 49 (1996), S. 165–206 u. 335–350.

**Polleross 1999**

Friedrich Polleross, »Barocke Kunst und Rhetorik. Beobachtungen zu einem Schwerpunkt der jüngeren Kunstwissenschaft anhand einiger Neuerscheinungen«, *Frühneuzeit-Info*, 10 (1999), S. 294–301.

**Popelka 1994**

Liselotte Popelka, *Castrum doloris oder »Trauriger Schauplatz«. Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur*, Wien 1994.

**Quatremère de Quincy 1788**

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Encyclopédie Méthodique, Architecture*, Bd. 1, Paris 1788.

**Raggi 2004**

Giuseppina Raggi, »Il viaggio delle forme: la diffusione della quadratura nel mondo portoghese del Settecento«, in *L'architettura dell'inganno* 2004, S. 177–190.

**Rebecchini 1978**

Marcello Rebecchini, *Il fondamento tipologico dell'architettura. Teoria e significato di tipo*, Rom 1978.

**Reinle 1976**

Adolf Reinle, *Zeichensprache der Architektur: Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit*, Zürich 1976.

**Repishti/Schofield 2004**

Francesco Repishti u. Richard Schofield, *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582–1682*, Mailand 2004.

**Reymond 2009**

Bernard Reymond, »Temple de Lyon nommé Paradis: que représente au juste le tableau conservé à Genève?«, *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, 155 (2009), S. 781–794.

**Rice 2000**

Louise Rice, »The Pentecostal meaning of Borromini's Sant'Ivo alla Sapienza«, in *Francesco Borromini*, (Tagungsband, Rom 2000), hg. v. Christoph Luitpold Frommel und Elisabeth Sladek, Mailand 2000, S. 259–270.

**Rimondini 1982**

Giovanni Rimondini, »La chiesa »nuova« dei Gesuiti a Rimini«, *Romagna arte e storia*, 2, 5 (1982), S. 51–76.

**Roca De Amicis 2011**

Augusto Roca De Amicis, »Andrea Pozzo e Antonio Gaspari«, in *Artifici della metafora* 2011, S. 203–211.

**Rocchi Coopmans de Yoldi 1999**

*Architetture della Compagnia Ignaziana nei centri antichi italiani*, hg. v. Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi, Florenz 1999.

**Roosval 1905**

Roosval, Johnny, *Hofbildhuggaren Burchardt Precht*, Stockholm 1905.

**Sale 2001**

Giovanni Sale, *Pauperismo architettonico e architettura gesuitica*, Mailand 2001.

**Salviucci Insolera 2010**

Lydia Salviucci Insolera, »L'impegno didattico. L'accademia di Andrea Pozzo al Collegio Romano«, in *Mirabili disinganni* 2010, S. 201–215.

**Santa Lucia 1988**

*Santa Lucia, crescita e rinascimento della chiesa e dei collegi della Compagnia di Gesù, 1623–1988*, hg. v. Roberto Scannavini, Bologna 1988.

**Satzinger 2008**

Georg Satzinger, »Sankt Peter: Zentralbau odere Longitudinalbau – Orientierungsprobleme«, in *Sankt Peter in Rom 1506–2006*, hg. v. Georg Satzinger und Sebastian Schütze, München 2008, S. 127–145.

**Schizzerotto 1979**

Giancarlo Schizzerotto, *Rubens a Mantova, fra Gesuiti, principi e pittori*, Mantua 1979, S. 13–98.

**Schofield 2004**

Richard Schofield, »Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiasatica dell'età di Carlo e Federico Borromeo«, in *Repishti/Schofield 2004*, S. 125–349.

**Schüller 2017**

Hans Schüller, »Die Kappel bei Waldsassen und Sant'Ivo alla Sapienza in Rom: Aspekte zu Planung und Gestaltung symbolischer Sakralbauten im 17. Jahrhundert«, in *Die Quadratur des Raumes, Bildmedien der Architektur in Neuzeit und Moderne*, hg. v. Monika Melters u. Christoph Wagner, Berlin 2017, S. 95–111.

**Sedlmayr 1948**

Hans Sedlmayr, *Architektur als abbildende Kunst*, Wien 1948 (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 225, 3).

**Sedlmayr 1956**

Hans Sedlmayr, »Die Schauseite der Karlskirche in Wien«, in *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, hg. v. Wolfgang Braunfels, Berlin 1956, S. 262–271.

**Sempio/Tosi 1991**

Elda Sempio u. Lorenzo Tosi, »L'architettura barnabita in Italia dal XVI al XVIII secolo«, *Barnabiti Studi*, 8 (1991), S. 159–284.

**Sénard 2011**

Adriana Sénard, »Étienne Martellange: un architecte de la Compagnie de Jésus en France au XVIIe siècle«, in *La arquitectura jesuítica 2011*, S. 213–237.

**Signorotto 1994**

Gian Vittorio Signorotto, »Il rientro dei Gesuiti a Venezia: la trattativa (1606–1657)«, in *I gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù* (Tagungsband Venedig 1990), hg. v. Mario Zanardi, Padua 1994, S. 385–420.

**Sinding-Larsen 1965**

Staale Sinding-Larsen, »Some Functional and Iconographical Aspects of the Centralized Church in the Italian Renaissance«, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 2 (1965), S. 203–252.

**Skalecki 1989**

Georg Skalecki, *Deutsche Architektur zur Zeit des Dreissigjährigen Krieges. Der Einfluss Italiens auf das deutsche Bauschaffen*, Regensburg 1989.

**Snaet 2000**

Joris Snaet, »De bouwprojecten voor de Antwerpse Jezüetenkerk«, in *Bellissimi ingegni 2000*, S. 43–66.

**Snyder 2005**

Jon R. Snyder, *L'estetica del barocco*, Bologna 2005.

**Lo spazio e il culto 2006**

*Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, hg. v. Jörg Stabenow, Venedig 2006.

**Stabenow 2007**

Jörg Stabenow, »Auf dem Weg zum <theatrum sacrum>. Bedeutungen der theatralischen Analogie im Kirchenraum der Gegenreformation in Italien«, in *Konfessionen im Kirchenraum. Dimensionen des Sakralen in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Susanne Wegmann u. Gabriele Wimböck, Korb 2007, S. 115–136.

**Stabenow 2011**

Jörg Stabenow, *Die Architektur der Barnabiten. Raumkonzept und Identität in den Kirchenbauten eines Ordens der Gegenreformation 1600–1630*, hg. v. Alessandro Nova und Gerhard Wolf, Berlin et al. 2011 (Italienische For-

schungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut 8).

**Stefanelli 1970**

Virginia Stefanelli, *Giorgio Vasari il Giovane. La Città Ideale. Piante di chiese [palazzi e ville] di Toscana e d'Italia*, Rom 1970.

**Storia dell'architettura 2003**

*Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, hg. v. Aurora Scotti Tosini, Mailand 2003.

**Sturm 2002–2015**

Saverio Sturm, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca*, 3 Bde., Rom 2002–2015.

**Taine (1866) 1990**

Hippolyte Taine, *Voyage en Italie: A Rome* (1866), Brüssel 1990, S. 242–256.

**Tellez 1660**

Balthazar Tellez, *Historia geral de Etiópia-a-Alta ou Preste Joan, e do que nella obraram os Padres da Companhia de Jesus...*, Coimbra 1660.

**The Travels (1710) 2010**

*The Travels of the Jesuits in Ethiopia: Containing the Geographical Description. Illustrated with an Exact Map, the Whole Collected, and Historically Digested by Balthazar Tellez (1710)*, Farmington Hills (Mass.) 2010.

**Terhalle 1997**

Johannes Terhalle, »...ha della Grandezza de padri Gesuiti. Die Architektur der Jesuiten um 1600 und Sankt Michael in München«, in *Rom in Bayern, Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten* (Ausstellungskatalog München), hg. v. Reinhold Baumstark, München 1997, S. 83–146.

**Tesauo 1654**

Emanuele Tesauo, *Il Cannocchiale aristotelico*, Venezia 1654.

**Varela Gomes 2011**

Paulo Varela Gomes, *Whitewash, Red Stone: A History of Church Architecture in Goa*, New Delhi 2011.

**Varela Gomes/Lobo 2011**

Paulo Varela Gomes und Rui Lobo, »Arquitectura de los Jesuitas en Portugal y en las regiones de influencia portuguesa«, in *La arquitectura jesuitica* 2011, S. 497–521.

**Vallery Radot 1960**

Jean Vallery Radot, *Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris*, Rom 1960.

**Venturi/Scott Brown/Izenour 1972**

Robert Venturi, Denise Scott Brown u. Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge Mass. 1972.

**Vignau-Wilberg 1966**

Peter Vignau-Wilberg, *Andrea Pozzos Innenraumgestaltung in S. Ignazio (ein Beitrag zum Innenraum des römischen Spätbarocks)*, Kiel 1966.

**Wang/Ma 2011a**

Lianming Wang und Ma Fangji [= Francesco Maglioccola], »The Architectural Drawings of an Eighteenth Century Jesuit Church (Nantang) in Beijing: Analysis and Reconstruction«, in *Le Vie dei Mercanti. S.A.V.E. Heritage: Safeguard of Architectural, Visual and Environmental Heritage*, hg. v. Carmine Gambardella, Neapel 2011 (Fabbrica della conoscenza 10).

**Wang/Ma 2011b**

Lianming Wang und Ma Fangji [= Francesco Maglioccola], »I disegni architettonici di una chiesa gesuita del diciottesimo secolo a Pechino (Nantang – Chiesa del Sud): analisi e ricostruzione«, in *Safeguard of Architectural, Visual, Environmental Heritage*, hg. v. Carmine Gambardella, dig. Publ., Neapel 2011, URL: [http://www.fondazioneintorcetta.info/pdf/L\\_disegni\\_architettonici\\_di\\_una\\_chiesa.pdf](http://www.fondazioneintorcetta.info/pdf/L_disegni_architettonici_di_una_chiesa.pdf) (Stand 29.10.2019).

**Warncke 1995**

Carsten-Peter Warncke, »Rhetorik der Architektur in der frühen Neuzeit«, in *Johann Conrad Schlaun 1695–1775. Architektur des Spätbarock in Europa*, hg. v. Klaus Bußmann, Florian Matzner und Ulrich Schulze, Münster 1995, S. 613–621.

**Wedepohl 1997**

Claudia Wedepohl, »Die Sprache des Kunstwerks. Bildrhetorik als Methode«, *Frühneuzeit-Info*, 8, 2 (1997), S. 224–226.

**Weich 1997**

Karl Weich, *Mannheim – das neue Jerusalem. Die Jesuiten in Mannheim 1720–1773*, Mannheim 1997.

**Whyte 2006**

Whyte, William, »How do Buildings Mean? Some Issues of Interpretation in the History of Architecture«, *History and Theory*, 45 (2006), S. 153–177.

**Winkler 2016**

Siegfried Winkler, *Das Zitat in der Architektur am Beispiel der Pantheonrezeption* (Univ. Diss.), Göttingen 2016, URL: <https://d-nb.info/1127856367/34> (Stand 5.3.2020).

**Die Wittelsbacher 2013**

*Die Wittelsbacher am Rhein. Die Kurpfalz und Europa* (Ausstellungskatalog Mannheim), hg. v. Alfried Wiczorek et al., 2 Bde., Mannheim 2013, Bd. 2: Neuzeit.

**Zanardi 1980**

Mario Zanardi, »La metafora e la sua dinamica di significazione nel ›Cannocchiale aristotelico‹ di Emanuele Tesaurò«, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 157 (1980), S. 312–368.

**Zeidler 1981**

Hatto Zeidler, *Die Mannheimer Jesuitenkirche*, Univ. Diss., Heidelberg 1981.