

DAS BILD IM KATHOLISCHEN DENKEN UND IN DEN BILDENDEN KÜNSTEN IN DER POSTTRIDENTINISCHEN EPOCHE

(em português, p. 174)

Jens Baumgarten

„Vera ecclesia sit visibilis.“ – „Die wahre Kirche soll sichtbar sein“, so einer der zentralen Sätze des Jesuiten Roberto Bellarmino. Die Visualisierung bildet eines der Hauptthemen meiner Untersuchung: In welchem Maße gehört Visualisierung zu einer Disziplinierung des Einzelnen im Zusammenhang einer frühneuzeitlichen Herrschaftsauffassung? „Konfession, Bild und Macht“, diese Trias stellt eine kulturhistorisch bedeutungsvolle Konstellation der europäischen wie außereuropäischen Geschichte des 15. bis 18. Jahrhunderts dar. Wie sehen aber konkret die gesellschaftlichen und politischen Bedingungen für die Auffassungen über die Bilder aus? Mein Hauptinteresse gilt hierbei der Bedeutung des Bildes bzw. der Visualisierung für die Konstituierung einer konfessionellen Identität seit Ende des 16. Jahrhunderts. In der katholischen Kirche spielte das Bild im Gegensatz zum Protestantismus eine weitaus komplexere Rolle. Im Folgenden sollen anhand dreier Beispiele die Adaptionen und Modifikationen von Disziplinierung und Herrschaftspraxis vorgestellt werden.

Die Bilderfrage war einer der Hauptstreitpunkte der konfessionellen Auseinandersetzungen. Das Konzil von Trient (bis 1563) bildete eine wesentliche Zäsur in der Behandlung der Bilderfrage im Rahmen der allgemeinen Liturgiedebatte auf katholischer Seite. Das auf seiner vorletzten Session verabschiedete Bilddekret knüpfte an mittelalterliche Traditionen an; und wändte sich sowohl gegen Missbräuche innerhalb der katholischen Kirche als auch gegen protestantische Kritik. Es steckte die Grenzen für die katholischen Theologen der folgenden Generation ab und fungierte als Matrix für ihre weiteren Überlegungen.

Rom – die Inkarnation des *theatrum sacrum* – spielt als die katholische Hauptstadt als Ort und Motor für eine Modellbildung eine zentrale Rolle. Eine Modellbildung, die sowohl theoretisch als auch praktisch hier ihren Niederschlag fand. Beginnen möchte ich deshalb damit, die posttridentinisch-jesuitische Theorie exemplarisch unter den oben genannten Fragestellungen zu analysieren. Die

Idee von einer „*teologia del visibile*“, wie sie der Jesuit Roberto Bellarmino entwickelte, soll die Grundlage für die parallele Interpretation der Traktate zur bildenden Kunst und zur Predigt darstellen. Exemplarisch möchte ich mich hierbei den posttridentinischen Autoren Gabriele Paleotti, Erzbischof von Bologna, bzw. den Jesuiten Gian Domenico Ottonelli und Roberto Bellarmino, ebenfalls Jesuit und Professor für Kontroversliteratur in Rom, zuwenden. Um die diskursiven Prozesse auch in meinem Vortrag als solchen deutlich zu machen, möchte ich mit einem praktischen Beispiel fortfahren: der Cappella Cornaro von Gianlorenzo Bernini. Sie bietet meines Erachtens mehrere Anknüpfungspunkte für meine theoretischen Ausführungen: Erstens war Bernini eng mit de Oliva, dem Jesuitengeneral, befreundet und praktizierte selbst die jesuitischen Exerzitien, zweitens wurde die Kirche S. Maria della Vittoria zum Andenken an den Sieg der kaiserlichen Truppen bei der Schlacht am Weißen Berg errichtet, und drittens war der Stifter Kardinal Federico Cornaro selbst Mitglied der Kongregation „*De propaganda fide*“ und somit dem Missionsinstitut S. Maria della Vittoria verbunden. Im abschließenden dritten Teil soll die konkrete Rekatholisierungspolitik nach dem Westfälischen Frieden im Alten Reich anhand der Ausstattung der Breslauer Jesuitenkirche untersucht werden, um den Transfer des römischen Modelles in ein konfessionell gespaltenes Territorium in seiner Bedeutung ermesen zu können.

Posttridentinische Theologie und die bildenden Künste

Im folgenden Teil sollen die theoretischen Grundlagen im Mittelpunkt der Erörterungen stehen. Hierbei handelt es sich weniger um eine jesuitisch-posttridentinische Ästhetik im eigentlichen Sinn, sondern vielmehr um zeitgenössische theoretische Überlegungen zum Bild, zur Visualisierung und deren erkenntnistheoretische Konsequenzen; das künstlerische Schaffen soll nicht monokausal auf die theoretischen Vorgaben rückbezogen werden, sondern diese Auseinandersetzungen sollen als diskursiver Prozess über das Bild und die visuelle Wahrnehmung verstanden werden.

Die Legitimation des gemalten Bildes aus Visionen und Erscheinungen göttlichen Ursprungs ist keine Erfindung der Jesuiten¹, wohl zeigt aber deren Weiterentwicklung und Instrumentalisierung eine besondere Sensibilität, die sich in spezifischer Weise in der Emblematis, in der Kunst und Rhetorik widerspiegelt. Dabei geht es um die Grundlagen in den Traktaten zum Verhältnis von Wort und Bild und in einer kulturhistorischen Fragestellung um das wahrnehmungstheoretische Problem des Verhältnisses von inneren und äußeren Bildern bzw. deren erkenntnistheoretischen Konsequenzen.

Für Paleotti bzw. Ottonelli kommt der Prozeß des Kunstschaffens dem Schöpfungsakt Gottes nahe². Das vordergründige Ziel der Malerei stellt dementsprechend zunächst einmal die Nachahmung dar, ihr mimetisches Vermögen. Bellarminos Konzeption einer Kunsttheorie muß unter der Perspektive seiner „teologia del visibile“, die auf Ignatius von Loyola verweist, verstanden werden³. Die berühmte „applicatio sensus“ fordert eine religiöse Einbildungskraft, welche die durch den Text vermittelten anschaulichen Daten auch visuell realisiert. Zu einer bestimmten Textstelle muß ein Bild vorgestellt werden.

Im Zentrum der Argumentation Paleottis und Ottonellis steht der Nachweis des besonderen Wertes der bildenden Kunst als einer anthropologischen Grundkonstante⁴. Verglichen wird die Malerei mit der Rhetorik, d.h., konkret die Normen und Absichten beider werden parallelisiert⁵. Ebenso wie Paleotti und Ottonelli betont auch Bellarmino nicht nur die didaktische Funktion der Bilder, sondern auch ihre mnemotechnische⁶. Er stellt die Überlegenheit des optischen Sinnes für die Erfahrung heraus: Alles, was der Mensch kennenlerne bzw. wiedererkenne, sei es intellektuell oder sinnlich, erfahre er durch Bilder⁷. Paleotti und Ottonelli vergleichen die Notwendigkeit der Bilder für den katholischen Glauben mit derjenigen der Sakramente⁸. Dieses Beispiel zeigt den Nexus, der zwischen religiöser Kunst und Sakrament bestehe: Religiöse Kunst sei nicht möglich ohne die Sakramente, diese wiederum aber seien ohne die Kunst nicht denkbar. So könne ohne Kenntnis der Sakramente die Absolution nicht erteilt werden und diese sei für die „idioti“ nur über Bilder zu erfahren⁹. Die Kunst kann als „Anticameri“ oder als Unterart der Sakramente bezeichnet werden⁹.

Die Kunst muß nach Paleotti und Ottonelli eine „Sprache“ finden, mit der sie entsprechend den verschiedenen Ansprüchen der unterschiedlichen Gruppen alle Erwartungen befriedigen könne. Sie fordern als Alternative zu der von ihnen kritisierten Diskrepanz zwischen qualitativ niedriger Volkskunst und hermetischer Eli-

tekunst, eine christlich motivierte, integrativ wirkende „ars una“, die alle Stände wieder gleichermaßen in den ästhetischen Bannkreis der Kirche zwingt¹⁰. Sie unterteilen deshalb die Masse des Publikums systematisch in vier Rezipientengruppen. Die Qualität eines Künstlers äußere sich eben darin, daß die Malerei jeden entsprechend seiner Vorgaben anspreche und befriedige: die Maler durch die kunstgemäße Darstellung, die Gebildeten durch eine anspruchsvolle Ikonographie, die Ungebildeten durch die Schönheit und die Geistlichen durch den anagogischen Charakter der Malerei¹¹.

Die projektierte Disziplinierung sowohl der Bilder als auch der produzierenden Künstler und des Publikums erscheint als wesentlicher Faktor im Rahmen der theologischen Traktate über die Bild- und Predigttheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Die den Bildern eigenen Qualitäten scheinen jedoch von jenen katholischen Theologen in eigener Weise berücksichtigt worden zu sein. Neben der Disziplinierung der Affekte des Publikums wird auch der Künstler in seiner Vorbildrolle für die „res publica christiana“ besonders strengen Normen - in Anlehnung an die Konzeption der Selbstdisziplin von Gebärden und Emotionen für Prediger - unterworfen.

Bernini und die Cappella Cornaro

Als erstes künstlerisches Beispiel aus Rom soll im Folgenden auf die Ausstattung der Cappella Cornaro in S. Maria della Vittoria eingegangen werden. Dort inszeniert Gianlorenzo Bernini die Ekstase der spanischen Mystikerin Teresa von Avila, deren Kanonisationsfeier im Jahre 1622 zugleich die Inaugurationsfeier der authentischen Bilder der Heiligen gewesen war¹². Im Jahre 1621 hatte der venezianische Kardinal Federico Cornaro eine Kapelle in der den Unbeschuhten Karmelitern überlassenen Kirche S. Maria della Vittoria gestiftet. Er bestimmte sie als Familiengrablage und beauftragte Bernini mit der Ausführung¹³.

[Abb. 1]

Bernini folgt hier nicht der üblichen statuarischen Darstellungsweise, sondern überschreitet demonstrativ das Medium der Statue und stellt die Heilige nach der Art der Malerei in der für sie charakteristischen Geschichte der Transverberation dar¹⁴. Mit dieser Technik wollte Bernini das Erstaunen der Betrachter aufgrund der bildbauerischen Innovation hervorrufen. [Abb. 2] Die Heilige ist der Ohnmacht nahe und ist passiv dahingesunken; der Engel hält in seiner rechten Hand den Pfeil der göttlichen Vorsehung¹⁵. So stellt Bernini den widersprüchlichen Zu-

stand eines „affetto misto“ dar. Unter Berücksichtigung der mystischen Tradition des Liebestodes bedeutet ihr todesähnlicher Schlaf ihr künftiges Sterben: „Transverberation und Tod der Heiligen im selben Bild“¹⁷.

Bernini zielt auf die Verletzung des „decorums“, um die Gefühle der Betrachter zu erregen. Hier wird ein funktionales, auf Affektausdruck und – erregung abzielendes Darstellungskonzept und somit eine Aporie des religiösen Bildes deutlich. Die Skulptur ist nur in der Komplexität der Gesamtinszenierung – eines *theatrum sacrum* – zu verstehen¹⁸. Dazu gehört die Lichtregie Berninis, nach der Tageslicht von oben auf die Gruppe fällt, das sich in materiellen goldenen Strahlen um sie herum zum göttlichen Licht verdichtet. [Abb. 3] Die von Bernini präsentierte Fiktion besteht darüber hinaus aus der Komposition von Unten und Oben, Altargruppe und Fresko, sowie den betrachtenden, in Devotion verharrenden Statuen von Mitgliedern der Cornaro-Familie in den seitlichen Logen¹⁹.

[Abb. 4]

Zentral ist aber das Spruchband mit der Inschrift „Nisi coelum creassem, ob te solum crearem“ – „Hätte ich den Himmel nicht geschaffen, allein um Deinetwillen würde ich ihn erschaffen“. Dieses Motto überschreibt die gesamte Kapelle. Die hier deutlich werdende Bild-Wort-Verbindung ist aber keine einfache Signifikation, sondern eine komplexe Korrelation, die im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Emblem- und Impresenstheorie interpretiert werden kann. Offensichtlich ist der Spruch 'falsch', wie Preimesberger nachweist. Er gehört nicht zur Transverberation, sondern entstammt einer Christusvision der Heiligen. Durch dieses Hinzufügen des 'falschen' Bildes der Transverberation „soll aus der ingeniosen Verbindung des ursprünglich Getrennten und Entfernten der dritte, neue und überraschende Sinn herbeigeklungen werden, den Wort und Bild für sich genommen nicht haben“²⁰. Durch Verbindung mit dem Deckenfresko, welches den göttlichen Himmel darstellt, kann durch metaphorisches Lesen und mit Blick auf die Marmorgruppe der Sinn enthüllt werden: Die sichtbare mystische Herzverwundung der Heiligen sei der Himmel, den Gott allein für sie geschaffen habe. Dieses Wortspiel bildet den Kern der bildlich-literären Aussage: Der Spruch ist nicht mehr der ursprüngliche Spruch, das Bild nicht mehr das ursprüngliche. „Die Marmorgruppe ist also nicht historisch-narrativ, sondern metaphorisch [zu deuten]. Das Wort deutet nicht nur, sondern es verändert das Bild“²¹.

In der Frage, wer diese komplizierte Gesamtkonzeption überhaupt lesen konnte, kann, wird deutlich, wie

weit die Rezeptionsästhetischen Vorstellungen Gabriele Paleottis, schon gewirkt haben. Die normativen Vorschriften, daß die sakrale Kunst jeden einzelnen Betrachter zur Devotion bringen sollte und jeden entsprechend seiner intellektuellen und seelischen Fähigkeiten ansprechen sollte, sind hier ebenso erfüllt wie die Vorstellung von einer Konzeption der Wort-Bild-Verbindung gemäß katholisch-posttridentinischer Auffassung. In diesem Beispiel wird nicht nur die Predigt zur von vornherein intendierten Erklärung herangezogen, sondern die Kapelle selbst erläutert den dritten, verborgenen Sinn.

Dieses eben praktisch und theoretisch in einem diskursiven Prozeß entwickelte römische Modell eines *theatrum sacrum* tritt für das Alte Reich insbesondere in der Zeit nach 1648 in Erscheinung. Zu fragen bleibt: Gelten für das Barockzeitalter eben nicht die nationalen Grenzen, lassen sich kulturelle Denk- und Sehräume konfessioneller Prägung differenzieren, wobei erst einmal nicht problematisiert werden soll, ob sie realiter existieren oder nur als Konstruktion „geschichtsmächtig“ werden, und welche zeitgenössischen, symbolischen Transferschichten lassen sich erruieren?

Zwar war bereits unter Kaiser Karl V. (1519-1556) die Einheit von Staat und Religion integraler Bestandteil Habsburger Politik, jedoch wurde erst im Zuge des ausgehenden 16. Jahrhunderts und des beginnenden 17. Jahrhunderts diese Einheit zur Doktrin erklärt.²² Dies gilt insbesondere für die Zeit der sich verschärfenden Spannungen im Vorfeld des Dreißigjährigen Krieges und insbesondere nach 1618 unter Kaiser Ferdinand II. (1619-1637). So begründete er seine Rekatholisierungsmaßnahmen weniger durch das „*ius reformandi*“, sondern vor allem durch die Zielsetzung des Fürsten die Ketzerei „auszurotten“. Hierbei verstand er sich als „*princeps absolutus*“, der stellvertretend für die Casa d'Austria seinen Auftrag zur Religionseinheit als göttlichen Auftrag ausführte.²³ Der Staat verfolgte hart alle Regelverletzungen. Im Zuge der sich neu formierenden katholischen Kirche konnten nicht nur sich bekennende Protestanten verfolgt werden, sondern alle, die sich nicht an die neuen – katholisch interpretierten, überprüfbar – Regeln von regelmäßigen Kirchenbesuchen, Fastentagen, Katechismen hielten. Hierbei zeigt sich, dass es immer auch um die Überprüfbarkeit ging, d.h. also um die Sichtbarmachung des rechten Glaubens. Dabei wird ein Dilemma deutlich, welches sowohl die gesamte Konfessionalisierungsproblematik als auch die entsprechenden Herrscher bzw. die herrschenden Diskurse beschäftigte – nämlich der Frage: Inwieweit stimmen die

äußeren Formen mit den ihnen zugrunde liegenden Glaubenssätzen überein? Oder: Welche Kontrollmechanismen und -instanzen müssen eingeführt werden, um äußere und innere Bilder abzugleichen?

In welche politischen und erkenntnistheoretischen Dilemmata die katholische Kirche in Person ihrer Theologen und der frühmoderne Staat in Person der Habsburger Herrscher hierbei gestürzt wurden, aber auch welche kongenialen Lösungen sie entwickelten und welche nicht-intendierten Folgen sie in Gang setzten, soll im Folgenden ausgeführt werden. Kurz verweisen möchte ich auf die im Zuge der Monokonzessionalisierungspolitik in Kooperation mit den katholischen Theologen entwickelte Staatskirchenfrömmigkeit. Präziser ausgedrückt: Eine Frömmigkeit, die mit ihrem hierarchisch gegliederten Vorbildcharakter einer „typisch gegenreformatorischen Glaubens- und Sexualmoral“²⁴ nach „unten“ transportiert werden sollte. Die offensichtliche Ausübung religiöser Riten prägte das äußere Bild eines innerstaatlich durchgeführten Reformprogramms – aber eben nicht nur als dessen Abbild, sondern als Beitrag zur Internalisierung desselben. Entsprechend der Aufteilung der habsburgischen Welt heißt sie „pietas austriaca“ für die mittel- und osteuropäischen Territorien.²⁵ Dazu gehört unter anderem die kaiserliche, für das Volk verbindliche Marienverehrung.

Schlesien und die Kunst der Jesuiten

Im dritten und letzten Beispiel sollen der ästhetische und politische Transfer des römischen Modelles nach Wien bzw. Prag durch die spezifische Verbindung der Jesuiten mit den Habsburgern in Schlesien dargestellt werden. Hierbei soll die im konkreten Dienst für die Rekatholisierungspolitik stehende Visualisierung am Beispiel der Jesuitenkirche von Breslau analysiert werden.

[Abb. 5]

Zu Ehren des Namens Jesu und der Ordenspatrone, Ignatius von Loyola und Franz Xaver errichtet, wurde sie am 30. Juli 1692 feierlich eingeweiht. Die der ignatianischen Spiritualität eigene Art und Weise, die Visualität zu betonen, wird als Grundlage dieser Jesuitenkirche und ihrer Aufgabe angesehen. Zitat aus der Predigt anlässlich der Einweihung: „Ich lade sie ein zu diesem geistlichen Bau S. Ignatii als Bau-Schauer / Sie schauen an mit den Augen ihres Gemüths und [...] im Allerheiligsten Namen Jesu“²⁶. Zum Schluß der Predigt wird selbstbewußt auf die Rolle der Jesuiten innerhalb der katholischen Kirche wiederum mit einer der bildenden Kunst entlehnten Metapher

hingewiesen: „So machens die Jesuiten, die Steine so man nach ihnen geworfen, haben sie zusammen gesammelt und ein Haus daraus gebaut. [...] S. Ignatius ist ein geistlicher vortrefflicher Baumeister nebst seiner ausserbaulichen Gesellschaft in der Kirchen Gottes“²⁷.

[Abb. 6]

Nach dem römischen Vorbild der jesuitischen Mutterkirche Il Gesù wurde auch die Kirche zum Namen Jesu in Breslau ausgeführt²⁸. Beherrscht wird die Decke des Langhauses und des Presbyteriums durch die Freskomalereien Rottmayrs, die dieser wahrscheinlich nach Verhandlungen mit den Jesuiten im Anschluß an die Konsekration des Baues in den Jahren zwischen 1703 und 1706 ausführte²⁹. Im Zentrum der Malerei steht die Darstellung eines Abstraktums, die Anbetung bzw. der Triumph des Namens Jesu. Dargestellt wird also ein theologisches Symbolum im Sinne der Schriftauslegung durch die barocke Homiletik. Das christliche Monogramm „IHS“, gleichzeitig Signum des Jesuitenordens, wird von Rottmayr isoliert und dramatisiert. Theologischer Ausgangspunkt ist das biblische „Argument“ in der Fassung des Philippusbriefes: „In nomine Jesu omne genu flectatur, coelestium, terrestrium et infernorum“ – „Damit alle im Himmel, auf der Erde und unter der Erde ihre Knie beugen vor dem Namen Jesu“³⁰.

[Abb. 7]

Rottmayr „entwickelt ein Programm, das nicht nur ideologisch, sondern auch optisch den gesamten Kirchenraum zu beherrschen vermochte“³¹. Angeführt werden die Heiligen des Jesuitenordens unterhalb des Monogramms von Ignatius zwischen Francisco de Borgia und Stanislaus Kostka.

[Abb. 8]

Wie auch im römischen Gesù wird die Zentralachse der abstrakten theologischen, der symbolischen Sinnstiftung zugeordnet. Entsprechend der katholischen Auffassung der Typologie der alttestamentarischen Geschichte wird auf dem Gewölbe des Presbyteriums in einem Rundbild die Verehrung des Namens „Jahve“ aus der perspektivischen Untersicht dargestellt.

[Abb. 9]

Die Gewölbefresken der Emporen führen dem Gläubigen Szenen aus dem Leben Jesu vor Augen.³² Inschriften verweisen darauf, dass die Bilder im Zusammenhang mit der Litanei vom Namen Jesu gelesen werden müssen. Somit sind auch diese Teile des Kirchenschiffs in eine Bewegung eingebunden, die sich sowohl auf die Darstellung selbst als auch auf die sie vermittelnde Liturgie

bezieht und den einzelnen Gläubigen die verschiedenen theologischen Sinngehalte der Verehrung des Namens Jesu bildhaft vor Augen führt. In diesem Zusammenhang sind vor allem die Marianischen Sodalitäten von Bedeutung, die von den Jesuiten gefördert wurden und mit ihrem Wirken die Verbindung zwischen dem Orden und den Laien herstellten. Die Kapellenfresken, die thematisch auf die einzelnen Heiligen beschränkt sind, waren entsprechend den Prinzipien der jesuitischen Seelsorge konzipiert und zur privaten Devotion bestimmt. Zwar bezieht sich die Anordnung der Kapellen auf das Gesamtprogramm, jedoch sind die einzelnen Programme selbst begrenzt auf ihre Wirkung innerhalb der Kapelle. Die Kapellenprogramme waren durch ihre relative Einfachheit, die keine besondere Vorbereitung erforderlich machte, für die durchschnittlichen Besucher gedacht.

Neben der Schaffung eines einheitlichen Kirchenraumes, der schon in den Fresken Rottmayrs angelegt schien, und mittels architektonischer Verzierungen und einer einheitlichen kolorierten Marmorierung durch Christoph Tausch bildet der von diesem geschaffene Hochaltar als wirkungsvolle Komposition den Blick- und Mittelpunkt der Kirche.³¹ Die gesamte Inszenierung war auf den Hochaltar ausgerichtet.³² Architektonische Elemente wie Pilasterbündel und die Skulpturen bilden den Rahmen einer perspektivischen Kulisse. Insgesamt lassen sich allein für die Gestaltung der Kapitelle eine Dynamisierung und damit eine fortschreitende Bewegung im Vergleich zu den römischen Vorgaben feststellen.³³ Diese Elemente bilden den architektonischen Rahmen für das von Tausch selbst geschaffene Altarbild, welches die Beschneidung und damit Namensgebung Jesu zeigt [Abb. 10]. In dem Feld zwischen den Säulen des Altarobergeschosses wird das Monogramm „IHS“ in einer Strahlensonne präsentiert, überragt von einer Kartusche, die wiederum den bekannten Vers aus dem Philipperbrief trägt: „IN NOMINE JESU OMNE GENU FLECATUR COELESTIUM“. Fortgesetzt wird die Inschrift in zwei Kartuschen unten. Auf der Evangelienseite heißt es „TERRESTRIMUM“ und auf der Epistelseite „INFERNORUM“. Im oberen Geschoss beten die Himmelsbewohner den Namen Jesu an; Putten nehmen diese Anbetung auf und präsentieren das Kreuz. In den Säulennischen rechts und links des Altarbildes befinden sich zwei allegorische Gruppen – wahrscheinlich Darstellungen des wahren Glaubens und der Häresie. Auf der Evangelienseite neigt sich die Figur der „Ecclesia“ – erkennbar an den Attributen Buch und Kelch, den Symbolen der Eucharistie, und der insbesondere durch

die Jesuiten vermittelten katholischen, biblischen Wahrheit und Weisheit – zu einer knienden Frau herab, die das zur katholischen Kirche zurückkehrende Schlesien symbolisiert.³⁴ Auf der gegenüberliegenden Seite vertritt die Allegorie der „Visio Dei“ die Häresie von der Erde. Wie bereits die Architektur der Kirche und die Fresken Rottmayrs direkte Bezüge zur römischen Mutterkirche aufwiesen, so zeigen sich auch im Hochaltar Tauschs formale und inhaltliche Bezüge zu den Vorgaben im Gesü. Insbesondere die beiden allegorischen Figurengruppen verweisen auf den Ignatiusaltar seines Lehrers Andrea del Pozzo im Gesü.³⁵

Das im Jahr der Konsekration des Altares – also 1725 – vollendete Ölgemälde mit dem Thema der Beschneidung Christi [Abb. 11] ist wiederum ganz im Sinne eines Illusionismus gehalten. In dem Hochaltar verband Christoph Tausch den realen mit dem Illusionsraum des Gemäldes. Die ins Innere gelenkte Kontinuität des Raumes wird aufgenommen bzw. verdrängt, oder anders ausgedrückt: Der Realraum wird mit der Illusion verwoben und fördert so die Bewegtheit, die „Epiphanie“³⁶. Aber diese Epiphanie findet auf der Erde im Realraum der Gläubigen statt, zu der sich die Himmelsbewohner herabgeben. Diesem Ziel diene der ins System der Rhetorik eingeführte „sermo humilis“. Die gemeinschaftliche Perception eines Werkes wird so verbunden mit einem direkten Kontakt, transformiert zur individuellen privaten Andacht, entsprechend der spezifischen Glaubensvermittlung der Jesuiten³⁷. Die Kunst wird integriert, ihr somit eine Komplementärstellung verliehen, die der katholischen Theologie und der Glaubensverkündigung diene³⁸. Der dargestellte Innenraum des Tempels schafft eine Allusion des verlängerten Raumes, der aus Elementen der realen Architektur der Kirche besteht. Die Beschneidung Christi ist ein von den posttridentinischen Autoren wie Paleotti neu definiertes, ikonographisches Thema, welches gleichzeitig als Prolog für die Passion gelten könne.³⁹ Wird etwa bei Rubens der Akt der Beschneidung selbst in den Mittelpunkt gerückt, so scheint hier der Triumph des Christuskindes im Vordergrund zu stehen. Darüber hinaus verweist es auf die Josephs-Verehrung, die im Zusammenhang mit der „pietas austriaca“ das Altarbild in eine Verbindung mit den Habsburger Herrschern, den wichtigsten Förderern des Ordens in Schlesien, rückt.⁴⁰

Entwickelte das Programm in Breslau die römischen Gedanken weiter und wurden lokale Besonderheiten in der Ikonographie integriert, lässt sich die Gesamtinszenierung der Bilderverehrung erst durch die ephemere Architektur verstehen.⁴¹ Einen wesentlichen Zusammenhang

zwischen der Bewegtheit als formaler und inhaltlicher Kategorie für die Interpretationen der Ausstattung der Namen-Jesu-Kirche bilden die Festdekorationen bzw. die ephemere Architektur. Der erste Entwurf für einen neuen Hochaltar stand im Zusammenhang mit den Festaufbauten für das Franz Xaver Fest; ebenso fanden im Laufe eines liturgischen Jahres vielfältige Feiern und Aufführungen im Rahmen einer spezifisch jesuitisch ausgeprägten Theatralik statt.⁴⁴ In vielfältiger Weise wurde im Rahmen der jesuitischen Theatralik die große Bedeutung der Visualisierung in den konfessionellen Auseinandersetzungen selbst reflektiert – gerade auf katholischer Seite auch in der didaktischen Vermittlung.

Die besondere Verbindung, die das Habsburger Kaiserhaus und die Jesuiten miteinander eingingen, spiegelt sich nicht nur in der Förderung der Baupläne für die Universität und der Namen-Jesu-Kirche und weiteren administrativen Unterstützungen wider, sondern auch in den ästhetischen Folgen, wie sie im Zusammenhang mit den Exequien, die für die jeweils verstorbenen Habsburger Kaiser begangen wurden.

Das Transitorische und das Performative

Über die Verbindung von Architektur, Malerei, Skulptur, ephemeren Bauten und einer liturgischen Praxis lassen sich die Begriffe des Transitorischen, im Hinblick auf die affektiven Wirkungen, und des Performativen für das jesuitisch-posttridentinische Verständnis von Ästhetik und Politik deuten. Beide Begriffe verstehen sich als inhaltliche wie auch als formale Kategorien. Bereits 1922 hat Hans Rose, ein Schüler von Wölfflin, in seiner Arbeit über den Spätbarock die Kategorie des Transitorischen entwickelt, wobei er seinen Ansatz als Beitrag zu einer kunsthistorischen Typologie verstand und nicht als kulturwissenschaftliche Methode, wie sie Warburg zeitgleich formulierte.⁴⁵ „Die Entwicklung schreitet nicht von Meister zu Meister, nicht von Werk zu Werk, sondern von System zu System, und die künstlerischen Systeme verknüpfen sich ihrerseits mit den staatlichen und volkswirtschaftlichen Systemen des Zeitalters. Je mehr also der Stoff an individuellem Reiz verliert, desto mehr wird man auf die kunsthistorische Typenbildung hingedrängt.“⁴⁶ Rose fasst die Kunst nach 1660 unter dem Aspekt des Dekorativen zusammen, das er vom Malerischen abgrenzt. Er versteht unter dem Dekorativen diejenige Kunstgattung, die auf einer Synthese beruht, d.h., sie versucht nicht mehr, den einzelnen Kunstgegenstand formal-einheitlich zu gestalten, sondern die Gegenstände und damit die Künste selbst zu verschmelzen.⁴⁷ Deshalb entwickelt sich auch die

Rauminszenierung, die Ausgestaltung der Innenräume, in besonderer Weise weiter: Das dekorative Ensemble, dem die Malerei, die Architektur und die Skulptur untergeordnet sind, werden auf den emotionalen Effekt hin angelegt. Wird von Rose bereits der malerische Stil als grundsätzlich bewegt aufgefasst, entwickelt sich für ihn die Bewegung im dekorativen Stil zur „Totalbewegung“ weiter: Das dekorative Ensemble „verlangt keine kontemplative, sondern nur transitorische Erfassung. Der Blick wird von Form zu Form, von Gegenstand zu Gegenstand weitergedrängt.“⁴⁸ Das Transitorische wird zum essentiellen Kern des Kunstwerkes des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts. In Rom hatte unter anderem Pozzo in S. Ignazio eine perspektivische Malerei entwickelt und diese später in einem Traktat niedergelegt. Dieser Illusionismus bedurfte, wie Burda-Stengel nachgewiesen hat, des bewegten Betrachters. Erst in der Bewegung selbst, indem der Illusionismus vorgeführt und im idealen Betrachterstandpunkt aufgehoben wird, kann der einzelne Gläubige die Bedeutung sowohl mit seinen äußeren wie inneren Augen „richtig“ im Sinne der jesuitisch-posttridentinischen Kirche erfassen.⁴⁹ Die transitorische Einstellung des Betrachters steht in einem interdependenten Verhältnis zum transitorischen Kunstwerk. Bewegtheit wird im und durch das Objekt als auch vermittels und innerhalb des Subjektes entwickelt. Die Innenräume dieser Zeit laden nicht zum Verweilen ein, sondern zum Durchschreiten; sie eignen sich zur transitorischen Erfassung, und umgekehrt ist nur der transitorische Betrachter in der Lage, die Synthese der Formen, Gegenstände und Künste zu einem dekorativen Gesamteindruck zu bringen.⁵⁰ Dies gilt insbesondere für die illusionistische Architektur in Breslau, die Deckenmalerei, den auf Bewegung hin errichteten Hochaltar und die ephemeren Festaufbauten, wobei letztere allerdings zeit- und ereignisabhängig waren. Das Transitorische selbst wird zum Thema: Die Fresken stellen den „descensus“ des Namens Jesu dar, um damit den Aufstieg der Seele des einzelnen Gläubigen zu evozieren. Das *Castrum doloris* schildert den „ascensus“, die Apotheose des verstorbenen Kaisers Leopold I., um die Einheit der Habsburger Dynastie, aber auch die Transformation zu einer einheitlich-katholischen Gesellschaft vorzuführen. Der Blick des Betrachters wird über die Malerei und Architektur des Hochaltars – und zeitweise der ephemeren Bauten – gelenkt, um illusionistisch weitere Räume zu durchschreiten, und durch intellektuelle, geistige und emotionale Lenkung den wahren Glauben über die jesuitische Vermittlung zu erlangen.⁵¹ Doch das Transitorische wird eben auch zum Träger dieser Botschaften: Sind die Fresken des Langhauses meines Erachtens sowohl auf Unter- als

noch Schrägsicht konzipiert, verlangen sie somit den sich bewegendem Betrachter für die projizierte Wahrnehmung des Deckengemäldes.⁴⁸ Um so mehr entspricht dies der ephemeren Architektur mit ihren Emblemata und Lemmata, die auf den schreitenden Betrachter hin ausgerichtet erscheinen, aber auch der jesuitischen Liturgie, die in den Gottesdiensten die Bewegtheit als Mittel zur Inszenierung einsetzt und in der Feier der Eucharistie, dem Ausdruck des Transitorischen überhaupt, ihren Höhepunkt findet.⁴⁹ Die unterschiedlichen Wahrnehmungskategorien werden hierdurch miteinander verbunden, quasi transformiert. Die reale Bewegtheit des Objektes führt zur subjektiv-emotionalen Bewegtheit des Betrachters. „Diese extensive Einheit der Künste bildet ein Universaltheater (...). Die Skulpturen sind darin handelnde Personen, und die Stadt ist das Bühnenbild, wobei die Zuschauer selbst gemalte Bilder und Skulpturen sind. Die Kunst wird ganz und gar zum *socius*, öffentlicher, von barocken Tänzern bevölkerter sozialer Raum“.⁵⁰ Befriedigten vor allem die Wirkung der Farbe und die reiche Ausstattung die „idioti“ und lobten die Künstler die Lösung der Fragen der Perspektive bzw. bewunderten den Verismus und Illusionismus, so wurden die „*animi nobili*“, in diesem Fall die gebildete Oberschicht Breslaus, die zum Teil noch protestantisch war, von der Ikonographie überzeugt – sei es aufgrund der zeigensässigen Figuren oder aber auch aufgrund der verschiedenen biblischen Episoden, die jeweils mit der besonderen Missions- und Heilstätigkeit der Jesuiten verknüpft wurden. Der anagogische Aspekt war im Wesentlichen für die Mitglieder des Kollegs und der Universität gedacht, für die sich eine hoch komplexe und differenzierte theologische Diskussion über die Bedeutung von Wort und Bild in der Heilsmittlung inklusive der visualisierten und hierarchisierten Formen von Kirche vor ihren Augen ausbreitete. Verbunden wurden hierbei abstrakte theologische Sinngehalte mit realistischen Darstellungen – ganz im Sinne der Theologie der „*visibilitas*“ Bellarminos. Die Verschmelzung der verschiedenen Illusionsräume kann im Sinne Ottoneellis Begriff des „*inganno*“ interpretiert werden, nach dem neben der repräsentativen Macht der Malerei diese insbesondere die Fähigkeit habe, den Betrachter zu täuschen. Die Gefahr einer „Fehlinterpretation“ wurde mit Hilfe von Predigten, also über die Vermittlung der Jesuiten, hierbei vermieden

Schlussbemerkungen

Ohne das rechte Bild kein rechter Glaube. Der neue Umgang mit den Bildern im ausgehenden 16. und 17. Jahrhundert ist verbunden mit einer „Vision“ von Gesellschaft. So müssen die zwischen 1560 und 1740 erfolgten Veränderungen, die sich in einem neuen Stil, einer veränderten Ikonographie, einem erneuerten Frömmigkeitsverständnis und auch in einem neuen perspektivischen Illusionismus ausdrückten, in ihrem interdependenten Verhältnis zueinander erkannt werden. Es ging dabei auch um das Verhältnis von Wort und Bild *zu* Wort und Bild. Diese neue katholische Auffassung verbindet die irrationalen Momente des Bildes in Bezug auf ihre emotionale Wirkung mit den rationalen, im Hinblick auf Überprüfbarkeit und Kontrolle. Hierbei setzten die rezeptionsästhetischen Ideen einen Individualisierungsprozess in Gang, der sich nicht nur in der Fragmentierung des Blickes wiederfindet, sondern eben auch in der Fragmentierung der emotionalen Bewegung des einzelnen Gläubigen durch eine räumliche (also sinnlich erfahrbare) sowie virtuelle (also geistig erfahrbare) Bewegung des Betrachters.

Dies widerlegt auch die dichotomischen Vorstellungen von der Theologie des Wortes im Protestantismus und der Theologie des Bildes im Katholizismus. Im Gegensatz zur protestantischen Trennung von Wort und Bild wird die unlösbare Verknüpfung anerkannt, die zwischen Rhetorik und Sehen bestand. Im Ergebnis sollte daher nicht von einer Wortkultur der Protestanten und einer Bildkultur der Katholiken ausgegangen werden. Die katholische Auffassung fördert eine Bildkultur, die sprachlich-metaphorisch, und eine Wortkultur, die bildlich-metaphorisch argumentiert. Der konfessionelle Unterschied besteht somit in einem Distinktionsverhalten der Protestanten und einer katholischen Synthese.

Jens Baumgarten

Postdoktorand am Institut für Philosophie und Geisteswissenschaften (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) / Universität von Campinas (UNICAMP) – Besuch Professor der Getty Center, Los Angeles, CA, Zi. Forscher am Getty Center, Los Angeles.

¹ Reinhold Baumstark (Hg.): *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, München: Hirmer, 1997, S. 162-164.

² Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, in: Paola Barocchi: *Trattati d'arte del cinquecento. Per manierismo e controforma*, 3 vols., Bari: Laterza, 1960-62, vol. 2, Paleotti 1582, Lib. I, Cap. 4, p. 139: "(...) l'uomo sopra tutte l'altre creature, una ve ne fu singolarmente privilegiata, che egli solo con l'arte e industria potesse imitare e rappresentare l'istesse opere che Dio con le sue mani aveva fabricato". Vgl. allgemein zur Kunsttheorie Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln: DuMont, 1986, zur gegenreformatorischen Kunsttheorie überblicksartig und kurz zu Paleotti S. 289ff. Zur italienischen Tradition vgl. u.a. Anthony Blunt: *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford: Clarendon, 1966, S. 125ff. und Gerd S. Panofsky: *Ghiberti, Alberti und die frühen Italiener. In: Kunst und Kunsttheorie 1400-1600*, hg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier und Martin Warnke, Wiesbaden: Harrassowitz, 1991, S. 1-28; Julian Kleemann: *Giorgio Vasari: Kunstgeschichtliche Perspektiven*, in: ebd., S. 29-74 und Thomas Puffenberger: *The Dispute about Disegno und Colorito in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce and Triani*, in: ebd., S. 75-100; dieser Sammelband enthält beziehungsweise keinen Beitrag zur theologischen Traktatliteratur der hier untersuchten Autoren.

³ Valeria De Laurentiis: *Immagini ed arte in Bellarmino*, in: Bellarmino e la Controforma, ed. de Romeo De Maio, Agostino Borromeo, Luigi Gulia, Georg Lutz e Aldo Mazzacane, *Atti del simposio internazionale di studi*, Sox. 15-18.10.1986, Roma: Centro di Studi Sorani, 1990, S. 579-608, hier S. 589.

⁴ Vgl. Paleotti 1582, Lib. I, Cap. 1, S. 127 und Kap. 4, S. 139: „Diciamo dunque che tra le grazie meravigliose et eccellenti, di che piacque all'eterna provvidenza d'Iddio signor nostro adornare l'uomo sopra tutte l'altre creature, una ve ne fu singolarmente privilegiata, che egli solo con l'arte et industria potesse imitare e rappresentare l'istesse opere che Dio con le sue mani aveva fabricato“.

⁵ Ebd., Lib. I, Cap. 21, S. 215; vgl. außerdem Giuseppe Scavizzi: *The Controversy on Images. From Calvin to Baronius*, New York: Lang, 1992, S. 137; ders.: *Arte e Architettura sacra, Rom 1982* und ders.: *The Cross: A 16th Century Controversy*, in: *Storia dell'Arte*, Jg. 65, 1989, S. 27-43. Roberto Bellarmino: *Controversiarum de Ecclesia triumphante liber secundus: De reliquiis et imaginibus sanctorum*, in: *Roberti Bellarmini Opera omnia*, hg. von Justinas Févre, vol. 3, Paris 1870, Re-Edition Frankfurt: Minerva, 1965, Original von 1586, S. 199-266, hier Lib. II, Cap. 8, S. 218-219.

⁶ Bellarmino übernimmt diesen Begriff aus dem aristotelischen Sprachgebrauch, ders., Lib. II, Cap. 20, S. 247.

⁷ Bellarmino 1586, Bd. 3, Lib. II, Cap. 7, S. 216: „Homo quidquid cognoscit sive sensu, sive intellectu, per imagines cognoscit“; vgl. grundlegend zur „memoria“ und der aristotelisch-scholastischen Tradition Frances A. Yates: *The Art of Memory*, London: University of Chicago Press, 1967, insbesondere Kapitel 3.

⁸ S. Paleotti 1582, Lib. I, Cap. 3, S. 137: „corse in alcuni sacramenti hanno detto i sacri teologi che, per essere di somma necessità, è stata ancora instituita la materia loro tale che sia commune e pronta al bisogno di ciascuno [es folgen Beispiele einzelner Sakramente wie der Taufe]; così per lo bisogno universale delle imagini, pare ch'ogni materia loro sia applicata“; vgl. auch Paolo Prodi: *Ricerche sulla teoria delle arte figurative nella Riforma cattolica*, in: *Archivio Italiano per la storia della Pietà*, Jg. 4, 1965, S. 123-212, hier S. 139ff.

⁹ Vgl. ebd., Lib. I, Cap. 24, S. 224. Die praktische Bedeutung insbesondere für die Ausstattungsprogramme in verschiedenen Bologneser Kirchen, u.a. S. Paolo und S. Maria dei Servi, die dieses für

Paleotti hatte, weist Göttler im Zusammenhang mit der Messopfeferlehre und dem Dogma über das Fegefeuer nach; vgl. Christine Göttler: „Jede Messe erlöst eine Seele aus dem Fegefeuer.“ Der privilegierte Altar und die Anfänge des barocken Fegefeuerbildes in Bologna, in: *Ausstellungskatalog Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, hg. von Peter Jecker, Zürich: PINK, 1994, S. 149-164, insbesondere S. 161ff.

¹⁰ S. Scavizzi 1974, S. 212. Zur Sakramentenlehre des Abendmahls vgl. Helmut Fekl: *Das Verständnis des Abendmahls*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, insbesondere S. 121f.; in bezug auf die Eucharistie in der Tridentinischen Lehre vgl. Josef Wohlmut: *Realpräsenz und Transsubstantiation im Konzil von Trient. Eine historisch-kritische Analyse der Canones 1-4 der Sessio XIII*, 2 Bde., Bern, Frankfurt/Main: Lang, 1975; zum Verhältnis von Sakrament und Bild in der Tridentinischen Lehre zeigt Wohlmut, daß die westliche Theologie in ihrer katholischen Tradition - trotz grundsätzlicher Bilderfeindlichkeit - sakramententheologisch auf der Seite der byzantinischen Bilderfeinde stehe, für die das Sakrament und insbesondere die Eucharistie mehr ist als jede „Ikone“. Die Protestanten hingegen stehen trotz einer grundlegenden Bilderskeptik sakramententheologisch auf der Seite der Bilderfreunde, „weil auch die Bilder nicht mehr sind als Bilder“. (Die Orthodoxen verheeren die „Ikonen“ weitaus stärker als die Sakramente.) Ders. 1989, S. 117. Zur Rezeption der Eucharistielehre des Origenes auf dem Konzil und in der posttridentinischen Epoche vgl. Lothar Lies: *Origenes' Eucharistielehre im Streit der Konfessionen. Die Auslegungsgeschichte seit der Reformation*, Innsbruck und Wien: Tyrolia-Verlag, 1985, S. 101-115. Bellarmino betont hierbei besonders die Bildlichkeit der Eucharistie, die für ihn der sinnhafte Ausdruck der Gnade Gottes darstelle, ders. S. 165-170. Michalski versucht in seiner Untersuchung des Begriffes „Repräsentatio“ Querverbindungen zur Kunsttheorie aufzustellen, um in den Debatten um das Symbol eine Parallelisierung der Bildkategorien und der symbolhaften Beziehungskategorien der christlichen Abendmahlskontroversen zu unternehmen; Sergius Michalski: *Bild, Spiegelbild, Figura, Repräsentatio. Innuitätsbegriffe im Spannungsfeld zwischen Bilderfrage und Abendmahlskontroverse*, in: *Annuaire Historiae Conciliorum*, Jg. 20, 1988, S. 458-488. Außerdem Alex Stock: *Bilderstreit als Kontroverse um das Heilige*, in: *Wozu Bilder im Christentum*, hg. von ders., St. Ottilien: EOS-Verlag, 1990, S. 63-86 und Wohlmut 1990, S. 87-104.

¹¹ Wolfgang Kemp: *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: *Der Betrachter ist im Bild*, hg. von ders., Berlin: Reimer, 1992, S. 7-28, hier S. 10. Paleotti bezieht sich im wesentlichen auf die Diskussion um die Kunst Michelangelos; vgl. Maria Cali: *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Turin: Einaudi, 1980, S. 138-145 und 164-173.

¹² Kemp 1992, S. 10.

¹³ Allgemein Maurice Floreisonne: *Esthétique et mystique d'après Sainte Thérèse et Saint Jean de la Croix*, Paris: Seuil 1956 und Christine Piletto: *Art et Pouvoirs à l'Age Baroque. Crise mystique et crise esthétique aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris: L'Harmattan, 1989, S. 28-40.

¹⁴ Zur schlecht dokumentierten Planungsgeschichte ausführlich Irving Lavin: *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York, London: University Press, 1980, S. 92-100; zur Chronologie vgl. S. 203-211 und Rudolf Preimesberger: *Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 49, 1986, S. 190-219, hier S. 198-200. Außerdem die grundlegenden Arbeiten von Rudolf Wittkower: *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London: Phaidon, 1955; Hans Kauffmann: *Giovanni*

Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen, Berlin: Mann, 1970 und Torgil Magnuson: Rome in the Age of Bernini, 2 Bde., Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1982/1986.

¹³ Preimesberger 1986, S. 202.

¹⁴ Zur Bedeutung der Vorbilder Leonardos und Michelangelos für die Komposition Berninis und ihre erotischen Implikationen ebd., S. 204-5 und S. 207. Hierbei bleibt offen, inwieweit das decorum als zu „erotisch“ kritisiert wird und welche moralischen Gründe angeführt werden.

¹⁵ Preimesberger 1986, S. 206.

¹⁶ Im Zusammenhang mit der Problematik der Gesamtkonzeption versucht Deleuze, den „Barock“ als Alternative zu einer systematischen Vernunft zu interpretieren: Die Malerei trete aus ihrem Rahmen heraus und realisiere sich in der Skulptur des Marmors; die Bildhauerei steigere sich in der Architektur, diese finde in der Fassade einen Rahmen, der sich selbst vom Inneren löse und sich mit der Umwelt ins Verhältnis setze. „Die Kunst wird ganz und gar *socius*, öffentlicher, von barocken Tänzern bevölkerter sozialer Raum“, Gilles Deleuze: Die Fiktion Leibniz und der Barock, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995, S. 201. Zu dem zwar häufig verwendeten, aber erst im 19. Jahrhundert geprägten Begriff des „Gesamtkunstwerkes“ Bernd Euler-Rolle: Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstwerkes“ in Theorie und Praxis, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Jg. 25, 1993, S. 365-374. Euler-Rolle unterstützt Lavins Interpretation der Cappella Cornaro, wenn er den Ordnungsschankter des „*bel composto*“ betont: „Die Komposition ist bestimmt von der Verhältnismäßigkeit der Teile zueinander, zum Ganzen des Bildwerkes und schließlich zu jenem Raum, in dem sie auf den Betrachter wirken soll“, ebd., S. 371.

¹⁷ Sowohl Preimesberger als auch Lavin lehnen die Interpretation als Theaterlogen ab. Preimesberger bezeichnet sie als perspektivisch dargestellte Innenräume; Preimesberger 1986, S. 210 und Lavin 1980, S. 146-149. Dagegen zieht jüngst Weil nicht nur die sogenannten Logen für seine Interpretation im Zusammenhang mit Mysterienspielen heran, sondern die Gesamtinszenierung Mark S. Weil: The Relationship of the Cornaro Chapel to Mystery Plays and Italian Court Theatre, in: „All the world's a stage...“ Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque, Bd. 2, Theatrical Spectacle and Spectacular Theatre, hg. von Barbara Wisch und Susan Scott Munshower, University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, S. 450-469.

¹⁸ Preimesberger 1986, S. 214.

¹⁹ Ebd., S. 217. Vgl. im Zusammenhang mit dieser zentralen Stelle über die Verbindung von Wort und Bild in der barocken Kunst außerdem Radolf Preimesberger: Zu Berninis Borgheise-Skulpturen, in: Antikenzereption im Hochbarock, hg. von Herbert Beck und Sabine Schulze, Berlin: Mann, 1989, S. 109-128 und ders.: Alessandro Algardi's Statue des heiligen Philippus Neri. Zum Thema Wort und Bild im römischen Barock, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Jg. 25, 1993, S. 153-162. Hier weist Preimesberger nach, dass in der Statue Algardi versucht werde, katholische Tradition darzustellen, indem die körperliche „*imago solitaria*“ des Heiligen mit dem spiritualisierenden Wort verbunden wird; ebd., S. 158. Außerdem ders.: Themes from Art Theory in the Early Works of Bernini, in: Gianlorenzo Bernini: New Aspects of his Art and Thought, hg. von Irving Lavin, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1985, S. 1-24.

²⁰ Arno Herzog: Der Zwang zum wahren Glauben. Rekatolisierung vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000, S. 19-20.

²¹ Ähnliches lässt sich auch für die spanische Linie feststellen, insbesondere für die überseeischen Besitzungen; José Antonio

Maravall: Estado Moderno y Mentalidad Social, 2 vols., Madrid: Revista de Occidente, 1972, Bd. 1, S. 215-230; zu den Inszenierungen dieser Bestrebungen hier nur beispielhaft Francisco Javier Pizarro Gomez: Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II, Madrid 1999; Augustin Gonzales Enciso und Roberto J. Lopez (Hg.): Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España moderna (1500-1814), Pamplona: Universidad de Pamplona, 1999; Antonio Feros: Kingship and favoritism in the Spain of Philip III, 1598-1621, Cambridge: Cambridge University Press, 2000; Richard C. Trexler: Church and Community 1200-1600. Studies in the history of Florence and New Spain, Rom: Ed. De storia e letteratura, 1987.

²² Martin Luedke (Hg.): Barock, Moral und schlechte Sitten, Reinbek: Rowohlt, 1992; in Auseinandersetzung mit den Entwicklungen in Amerika Richard C. Trexler: Sex and Conquest. Gendered Violence, political Order, and the European Conquest of the Americas, Ithaca: Cornell University Press, 1995, und die grundsätzlichen soziologischen und theologischen Fragen beleuchtend Regina Ammicht Quinn: Körper – Religion – Sexualität. Theologische Reflexionen zur Ethik der Geschlechter, Mainz: Matthias-Gruenewald-Verlag, 2000, sowie Kurt Lüthi: Christliche Sexualethik. Traditionen, Optionen, Alternativen, Wien und andere: Böhlau, 2001.

²³ Herzog 2000, S. 23. Dazu auch Anna Coreth: Pietas austriaca, Wien: Oldenbourg, 1959, S. 9-27, und Gerhard Kapner: Barocker Heiligenkult in Wien und seine Träger, München: Oldenbourg, 1978, S. 22-45.

²⁴ Ebd., S. 3.

²⁵ Ebd., S. 12.

²⁶ Die innere Gesamtbreite der Kirche beträgt 23,60 m, die Länge 50,55 m und die Scheitelhöhe des Langhauses 23,60 m; vgl. dazu Grundmann, S. 58; zur geisteshistorischen Einordnung innerhalb des schlesischen Kirchenbaues vgl. Jan Wrabeck: Kosciolny na Sasku w 18wieku, Breslau: Ossolineum, 1986, S. 138ff.

²⁷ Zur Diskussion um die genaue Datierung Helmut Bode: Die Kirchenbauten der Jesuiten in Schlesien, Halle: Waisenhaus, 1935, S. 9-29; Ludwig Burgemeister: Die Jesuitenkunst in Breslau, Breslau: Fleischmann, 1901, S. 16-44, Hans Tintelnot: Barocke Freskomaler in Schlesien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 16, 1954, S. 173-198, hier S. 185, Eduard M. Maser: Disegni inediti di Johann Michael Rottmayr. Monumenta Bergomensia XXX, Presentazione de Hans Aurenhammer, Bergamo 1971; ders.: Rottmayrs Entwürfe für die Jesuitenkirche in Breslau, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie in Wien 1973, S. 5-17 und zuletzt Erich Hubala: Johann Michael Rottmayr, Wien, München: Herold, 1981, S. 39ff.

²⁸ Philippberrief 2, 10.

²⁹ Tintelnot, S.181.

³⁰ Für eine detaillierte Beschreibung aller Kapellen- und Emporenfresken Hubala 1981, S. 150ff. Die Kapellen waren, ausgehend vom Hochaltar, folgenden Heiligen geweiht: 1. Ignatius und Franz Xaver; 2. Maria und Joseph; 3. Anna und den Schutzengeln; 4. Franz Borgia und Hedwig; 5. Judas Thaddäus; diese Kapelle hat kein Pendant, da sich auf der gegenüberliegenden Seite die Westvorhalle befindet; 6. Schmerzens-Maria mit Betonung des Fegefeuers und Sebastian.

³¹ Bode 1935, S. 25. Nach Dziurlas Bewertung hat die Hinzufügung der dynamischen Form an der räumlichen Anordnung mit der Aufrechterhaltung des Zyklus der illusionistischen Malerei die organische Komposition des neu gestalteten Innenraumes nicht gespalten, sondern ergänzt organisch die Vorgaben Rottmayrs; Henryk Dziurła: Christophorus Tausch uczen, Breslau: Publikacje Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, 1991, S. 113.

³⁴ Dazu gehören unter anderem auch die Verengung der Arkaden im Presbyterium und an den Portalen, die zum Altar hin ausgerichtet wurden.

³⁵ Henryk Dziurła: Christophorus Tausch, allievo di Andrea Pozzo, in: Alberto Bertini (ed.): Andrea Pozzo, Milán, Trento: Luni, 1996, pp. 409-430, hier S. 415.

³⁶ Dziurła 1991, S. 117-118; ob es sich bei der knienden Figur, vielleicht um die letzte Piastenfürstin Prinzessin Karola handelt, die zum Katholizismus konvertierte, soll hier nicht erörtert werden. Der Kampf gegen die Häresie wird nach mehrfach in den Seitenkapellen thematisiert, so z.B. in der Darstellung des Kampfes des Erzmengels Michael gegen Luzifer.

³⁷ Bernhard Kerber: Andrea Pozzo, Berlin, New York: de Gruyter, 1971, S. 149ff.; Roberta Maria Dal Mas: L'altare di sant'Ignazio nel Gesù di Roma: cronache del progetto, in: Vittorio De Feo e Valentino Marinelli (eds.): Andrea Pozzo, Milán: Electa, 1996, S. 144-154 und Maurizio Gargano: L'altare di sant'Ignazio nel Gesù di Roma: committenza e contesto, in: ebd., S. 156-167.

³⁸ Dziurła 1991, S. 327 bzw. S. 41ff.

³⁹ Dziurła 1991, S. 322 bzw. S. 23f.

⁴⁰ Dziurła 1991, S. 330 bzw. S. 48f.

⁴¹ Dazu ausführlich Christine Güntler: Normen miracum, Rubens' Bezeichnung Jesu für den Hochaltar der Jesuitenkirche in Genua, in: Victoria von Flemming (Hg.): Aspekte der Gegenreformation, Zeitsprünge, vol. 1, 1997, Sonderheft, Frankfurt/Main 1997, S. 796-844, hier S. 814ff.

⁴² Dziurła 1996, S. 410, und die obigen Ausführungen im Zusammenhang mit dem Glatzer Altar. In einer der Seitenkapellen wird Joseph als Sterbepatron verehrt.

⁴³ Joseph Imoeder: Präsenz und Repräsentation: oder die Kunst den Leib Christi auszustellen, (das vicinodwanzigstündige Gebet von den Anfängen bis in das Pontifikat Innocenz X., Einsiedeln, Berlin: Ed. Imoeder, 1997, S. 88-92 und S. 110-114.

⁴⁴ Dazu Barbara Bauer: Multimediales Theater. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten, in: Renaissance-Poetik, hg. von Heinrich P. Plett, Berlin, New York: de Gruyter, 1994, S. 197-238, auch Elida Maria Szarota: Die Jesuitendramen im deutschen Sprachgebiet. Eine Perlechen-Edition, München: Fink, 1983. Dazu auch die Perlechen in der Staatsbibliothek von Breslau; unberücksichtigt müssen hierbei die Schulkommensaufführungen des Kollegs bleiben, dazu Józef Budzyski: Jezuita w Kłodzku a barokowy teatr szkolny na Śląsku w XVII i XVIII wieku, in: Jan Wróbel (Hg.): Michał Kłosa starszy i jego środowisko kulturowe, Wrocław: Centrum Badań Śląskoznawczych, 1995, S. 263-278. Allgemein zum Performativen bzw. zur Theatralität als Untersuchungskategorie vgl. Gerhard Neumann (Hg.): Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft, Freiburg: Rombach, 2000.

⁴⁵ Dazu Hans Rose: Spätbarock, München: Bruckmann, 1922, vee allem S. VI-IX. Buda-Stengel verweist auf Wölflin und Sedlmayr, geht aber nicht auf die Untersuchungen Roses ein. Felix Buda-Stengel: Andrea Pozzo und die Videoskulptur. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus, Berlin: Mann, 2001, S. 131-134. Außerdem Jacob Burckhardt: Gesamtausgabe, 14 Bde., Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt, 1929-1934; Bd. 3 und 4: Cicero, 1933; Bd. 5: Die Kultur der Renaissance in Italien, 1910; Bd. 6: Die Kunst der Renaissance in Italien, 1933; Heinrich Wölflin: Renaissance und Barock, München: Bruckmann, 1926; ders.: Italien und das deutsche Formgefühl, München: Bruckmann, 1931; ders.: Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel: Schönbach, 1941; ders.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, Mün-

chener Bruckmann, 1943; Aby Warburg: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara, Rom: Maglione & Strini, 1922; und als Analyse Horst Brudakamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass (Hg.): Aby Warburg, Weinheim: VCA, 1991. Zur Diskursanalyse Foucaults vor allem seine beiden Studien: Michel Foucault: Archäologie des Wissens, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973, und ders.: Überwachen und Strafen, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991. Arbeitet Foucault zwar anhand von Bildern, so bleibt doch seine Diskursanalyse die implizite Berücksichtigung der besonderen medialen und ästhetischen Qualitäten des Bildes schuldig. Zur neueren Methodendiskussion Wolfgang Hardtwig und Hans-Ulrich Wehler (Hg.) Kulturgeschichte Heute, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996; insbesondere Ingrid Gilcher-Hohey: Kulturelle und symbolische Praktiken: das Unternehmen Pierre Bourdieu, S. 111-130, Philipp Sarasin: Subjekte, Diskurse, Körper. Überlegungen zu einer diskursanalytischen Kulturgeschichte, S. 131-164, und Bernd Roeck: Psychohistorie im Zeichen Sartrons. Aby Warburgs Denksystem und die moderne Kulturgeschichte, S. 255-283.

⁴⁶ Rose 1922, S. VII-VIII.

⁴⁷ „Sobald das malerische Sehen sich erschöpft und das Problem der Anschauungsform gelöst ist, reißt die Dekoration die Vorderschaft an sich: die Einheit des Malerischen steigert sich zur Einheit des dekorativen Ensembles“; ebd., S. 4.

⁴⁸ Ebd., S. 6.

⁴⁹ Buda-Stengel 2001, S. 102-105. Buda-Stengel entwickelt hier im Vergleich mit der zeitgenössischen Videokunst eine neue Sichtweise auf die Barock-Kunst, die den bewegten Betrachter in den Mittelpunkt stellt. Zu ähnlichen Ergebnissen bin ich bei der Analyse zu Rotzmayr und Tausch gelangt, vgl. Jens M. Baumgarten: Die Gegenreformation in Schlesien und die Kunst der Jesuiten. Das Transitorische und das Performative als Grundbedingung für die Disziplinierung der Gläubigen, in: Jahrbuch für Schlesische Kirchengeschichte, Jg. 76/77, 1997/98, S. 129-164.

⁵⁰ Rose 1920, S. 7.

⁵¹ Einer tiefer gehenden Analyse würde es an dieser Stelle im Rahmen einer kulturhistorischen Untersuchung über die visuelle Wahrnehmung bedürfen, insbesondere für das 16. und 17. Jahrhundert; amateureise Thomas Kleinspecht: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit, Reinbek: Rowohlt, 1989, S. 72-85; Martin Burckhardt: Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung, Frankfurt/Main, New York: Campus-Verlag, 1994, S. 40-54 e Aleida Assmann: Auge und Ohr. Bemerkungen zur Kulturgeschichte der Sinne in der Neuzeit, in: Schwachheit des Auges, hg. de Aharon R. E. Agus e Jan Assmann, Berlin: Akademie-Verlag, 1994, S. 142-160.

⁵² Zur Theorie der Perspektive vgl. auch Pozzos Traktat aus dem Jahr 1693: Andrea Pozzo: Prospettiva de Pittori e Architetti D'Andrea Pozzo dell' Compagnia di Gesù. Parte Prima. In cui s'ignora il modo più sbrigato di mettere in prospettiva tutti i disegni d'Architettura, Rom 1693; dazu auch Wolfgang Schöne: Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock, in: Festschrift für Kurt Badt zum Siezigsten Geburtstag, hg. von Martin Goseleusch und Werner Gross, Berlin: de Gruyter, 1961, S. 144-172, insbesondere S. 149-152, und Kerber 1971, S. 54-58. Schöne betont die Verwendung der Schrägsicht, wohingegen Kerber bei den Fresken Pozzos in S. Ignazio die Umsetzung als ideale Sicht für den Betrachter favorisiert; dazu auch Buda-Stengel 2001, S. 69-72, S. 83-85 und S. 93-95.

⁵³ Imoeder 1997, S. 10-14.

⁵⁴ Deleuze 1995, S. 201.

Bild in der posttridentinischen Epoche

1 Gian Lorenzo Bernini,
Extase der Heiligen Teresa,
1652.

2 Gian Lorenzo Bernini,
Extase der Heiligen Teresa,
1652.

3 Gian Lorenzo Bernini,
Mitglieder der Familie
Cornaro in einer Sittenlehre,
1652.



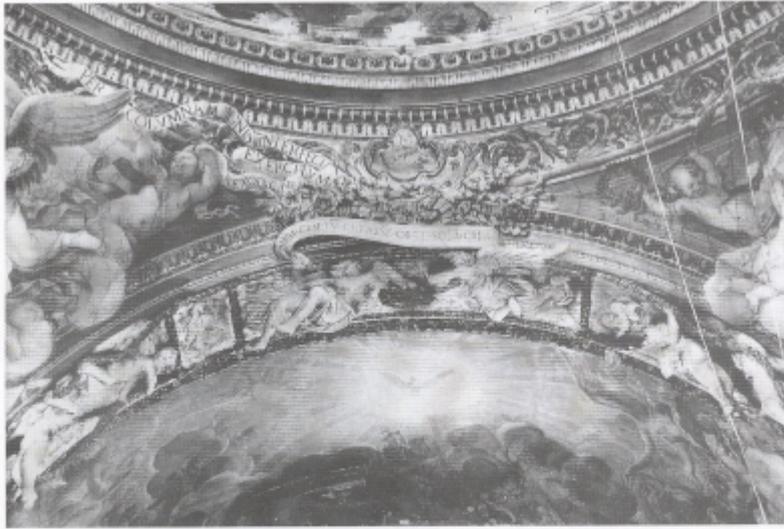
1



2



3



4 Gian Lorenzo Bernini, Spruchband mit der Inschrift "Nisi coelum creassem, ob te solam crearem", 1652.

5 Jesuitenkirche, Ansicht der Hauptfassade, 1692.

6 Johann Michael Rottmayr, Fresko des Hauptgewölbes, *Anbetung des Neugeborenen Jesus*, 1703-1706.



5 6



7 Johann
Michael
Rottmayr,
Fresko des
Hauptgewölbes,
*Ignatius von
Loyola,
Franz Xaver,
Franz Borgia,
Stanislaus Kostka,*
1703-1706.



7

8

8 Johann
Michael
Rottmayr,
Fresko des
Presbyteriums,
*Absetzung der
Nonesen Jahre,*
1703-1706.





9

10



11



9 Jesuitenkirche, Innenraum, Blick auf den Hochaltar, 1722-1726.

10 Christoph Täusch, Hochaltar, 1725.

11 Christoph Täusch, *Bekehrung Christi*, 1725.