



24/25

BAROCKBERICHTE

Ulrich Fürst/Peter Prange

## Der *Prospectus Interior* der Salzburger Kollegienkirche auf dem Dedikationsstich von 1707 – eine singuläre Raumdarstellung und ihre Grundlagen in der barocken Druckgraphik

Die Entstehung von Werken der Druck- und insbesondere der Reproduktionsgraphik ist ein komplexer, mehrere Arbeitsschritte umfassender Vorgang, an dem verschiedene Künstler beteiligt sind. Am Beginn steht die sogenannte *Inventio*, die künstlerische Konzeption und Gestaltung eines Blattes, das im Druck erscheinen soll. Nach dieser von einem Architekten, Maler oder Bildhauer zumeist in Form einer Vorzeichnung vorgelegten „Erfindung“ fertigt ein Zeichner eine Reinzeichnung, die sogenannte *Delineatio*, an, die dem Kupferstecher als Vorlage für die Übertragung auf die Kupferplatte dient. Der Anteil der einzelnen Künstler wird gewöhnlich auf dem Druck namentlich vermerkt, links zusätzlich mit den bekannten Kürzeln *inu.* oder *del.* für den verantwortlichen Inventor oder Delineator, rechts mit *sculp.*, *sculpsit* oder *fecit* zur Kennzeichnung des ausführenden Kupferstechers.

Aus diesem Grunde erschien es uns nicht nur gerechtfertigt, sondern geradezu geboten, daß wir uns in ähnlicher Kooperation dem im folgenden zu behandelnden Dedikationsstich nähern. Allerdings haben wir dabei auf eine namentliche Kennzeichnung der einzelnen Anteile verzichtet, da Konzeption und Niederschrift der folgenden Ausführungen auf gemeinsam aufgeworfenen Fragen und entwickelten Antworten beider Verfasser beruhen, so daß eine Trennung weder möglich noch angemessen ist.

Im Jahre 1707 zahlte die Erzabtei St. Peter in Salzburg dem renommierten Augsburger Kupferstecher Johann Ulrich Kraus die stattliche Summe von 518 Gulden und 25 Kreuzern. Kraus hatte dafür den Dedikationsstich der Salzburger Kollegienkirche (Abb. 1) nach einer Vorzeichnung gestochen; als Urheber dieser *Delineatio* bezeichnet die Signatur Frater Aemilian Rösch, der im Benediktinerkloster Mondsee als Bildhauer, Maler und Feinmechaniker wirkte. Bei dem aufwendigen Kupferstich mit den beachtlichen Maßen von 93,8 × 61,5 cm (Plattenrand) handelt es sich um eine Dankesgabe – einen „*tholus gratiarum*“ – der Benediktineruniversität an den Stifter des Bauwerks, Fürsterzbischof Johann Ernst Graf Thun. Am 20. November 1707, dem ersten Tag der achttägigen Einweihungsfeiern<sup>1</sup>, übergab ihn Abt Placidus Mayrhauser in seiner Eigenschaft als *Assistent perpetuus* der Universität; die Quellen überliefern, daß er dem Landesherrn des Erzstiftes Salzburg zu Mittag in der Residenz „die von einem seiner Conventualen unter der Octav der Academischen Kirchweihung dedizierende / und ihre Hochfürstl. Gnaden

ec. ec. dedicirte Theses, in welchen die obgenannte Kirchen ichonographicè entworfen<sup>2</sup>, überreichte. Daß es sich bei den ‚Theses‘ mit dem ‚ichonographischen‘ Entwurf tatsächlich um den Dedikationsstich gehandelt hat, wird weiter unten ausführlich zu erläutern sein.

Von dem sehr repräsentativen Blatt haben sich im Raum Salzburg einige Exemplare erhalten, ebenso die Kupferplatte im Besitz der Erzabtei St. Peter<sup>3</sup>. Obwohl die architekturgeschichtliche Literatur den Dedikationsstich schon seit seiner Veröffentlichung in der österreichischen *Kunsttopographie*<sup>4</sup> kennt, sind der historische Zusammenhang mit den Einweihungsfeiern und damit die Datierung erst in jüngerer Zeit richtig dargestellt worden<sup>5</sup>.

Der Dedikationsstich verbindet verschiedene Methoden der Architekturdarstellung miteinander: eine große, zentralperspektivisch angelegte Innenansicht wird ergänzt um drei kleinformatige Abbildungen darunter, die je eine Ansicht der Flanke und der Fassade des Außenbaus sowie einen Grundriß der Kirche zeigen. Die Abbildungen bieten also sowohl genaue sachliche Informationen als auch anschauliche Eindrücke von dem Bauwerk; in ihrer synoptischen Zusammenschau ergänzen und erläutern sie sich gegenseitig. So entsteht eine umfassende Präsentation der Architektur, in der sich die objektive Unterrichtung des Fachmanns verbindet mit der Vermittlung des Raumerlebnisses, das auch beim Laien einen nachhaltigen Eindruck hinterläßt. Wegen dieser Qualitäten wird der Stich nicht selten als Illustration des Kirchenbaus abgebildet<sup>6</sup>. Was aber noch aussteht, ist eine Untersuchung darüber, in welcher Art und Weise die einzigartige perspektivische Darstellung des Innenraumes Architektur zeigt und welcher Stellenwert ihr in der Darstellungstradition von kirchlichen Innenräumen im Zeitalter des Barock zukommt.

### 1. *Prospectus interior dimidii templi* – szenographische Darstellung eines kirchlichen Innenraums als Interpretation von Architektur

Eindrucksvoll dominiert wird das Blatt vom *prospectus interior dimidii templi*. Die Innenansicht der Kirche ist von so suggestiver Wirkung, daß man die Methode der Darstellung für selbstverständlich hält; deshalb macht sich der Betrachter das zugrunde liegende Kalkül nicht bewußt, obwohl die Darstellungsmittel sehr überlegt und im Hinblick

auf überwältigende Wirkung eingesetzt werden.

Im Sinne eines *theatrum sacrum* wird das perspektivische Bild des Innenraumes beidseitig von schweren gerafften Vorhängen gerahmt. Vor und in dem stofflich reich differenzierten Textil tummeln sich Putten, die die Wappen des Erzstiftes Salzburg und seines fürstbischöflichen Landesherrn, Johann Ernst Graf Thun, präsentieren. Neutrale schwarze Stellwände bilden weiter unten die seitliche Begrenzung, während am unteren Bildrand der Fußboden der Kirche von den Bildkartuschen der kleineren Bildtafeln überschritten wird. Als einfassendes bühnenartiges Arrangement geben diese Motive die Erscheinung des Raumes in einem bewegten Umriss frei. Nirgendwo wird der Blick im Sinne klarer orthogonaler Linien eingeschränkt; objektivierende Angaben zur Architektur wie Schnitte durch das Mauerwerk oder Grundrißlinien fehlen in der Darstellung vollständig, so daß der Betrachter die Erscheinung des Raumes in einer unmittelbaren Konfrontation erfährt. Die Innenansicht entfaltet sich als ein gewaltiges Schauspiel der Architektur.

Dabei erfaßt die perspektivische Ansicht die Raumsituation mit einem Blick in einer Weise, wie es in Wirklichkeit für einen im hinteren Abschnitt des Langhauses stehenden Besucher der Kirche nicht möglich wäre. Bei aller Genauigkeit der Darstellung bis hin zum Detail der Stuckdekoration war keine ‚realistische‘ Dokumentation eines Bauwerks beabsichtigt. Es handelt sich um einen Illusionsraum insofern, daß sich die Kirche ohne figürliche Staffage als ‚reine‘ Architektur präsentiert, als eine ‚Wirklichkeit‘ von besonderer Art. Menschen als Vergleichsmaßstab oder episodisches Moment sind in dieser gleichsam idealen Sphäre nicht zugelassen. Der Sakralraum ist auch nicht der Schauplatz kirchlicher Zeremonien, über den der schweifende Blick neugierig wandern könnte. Der Betrachter soll nicht in Gedanken in der Kirche umhergehen, vielmehr soll sich ihm das architektonische Konzept in seiner Gesamtheit als perspektivisches Bild erschließen, als ein Prospekt der Architektur. Nichts ist bei dieser „Schau Bühne, so einen Tempel fürsteller“,<sup>7</sup> dem Zufall überlassen, vielmehr sind Blickwinkel, Bildausschnitt und imaginärer Standort so angelegt, daß sie den Betrachter ins rechte Verhältnis zur Architektur setzen.

Die horizontalen Leitformen des Bauwerks an Gebälk, Gesims und Postament sind konsequent der Zentralperspektive unterworfen,

was den ohnehin schon suggestiven Tiefenzug des Langhauses noch einmal verstärkt. Mit seinen steilen Proportionen bietet der enge Innenraum der Kollegienkirche kein in sich ruhendes Volumen, sondern es herrschen starke Richtungskontraste, bestimmt von der Ausrichtung nach vorne und in die Höhe. Der Kupferstich unterstreicht die konsequente Ausrichtung des Raumes auf den Hochaltar hin durch Achsialität und Symmetrie der Zentralperspektive. Der niedrig gewählte Augenpunkt auf Gebälkhöhe des Altartabernakels gibt einen gewissen Anhaltspunkt für die riesigen Dimensionen des Bauwerks und vermittelt gezielt dessen hoch aufragende Raumqualitäten, die mancher moderne Fotograf durch Wahl eines erhöhten Standorts abzumildern sucht.

Der Bildausschnitt ist so gewählt, daß der Blick seitlich jeweils in der Ecke endet, an der die Außenwand des Querhauses beginnt. Durch das Ausblenden der Querhausstirn wird sehr wirkungsvoll eine weitere wichtige Eigenschaft des Bauwerks hervorgehoben. Da der schmale Innenraum anschaulich weniger von seinem Eigenvolumen geprägt ist, wird er vielmehr durch vier riesige rektanguläre Baukörper<sup>1</sup> bestimmt. Man rechnet jeweils die Wand eines Längsarms und die daran über Eck angefügte Wand eines Querarms zusammen zu einem großen Baublock, den man wegen seiner Gliederung und der darin eingerichteten Kapelle eines Fakultätsheiligen als triumphales Ehrengebäude der Fakultät bezeichnen könnte. Daß das auch die damalige Sichtweise der Zeitgenossen war, erweist der Kupferstich, denn er setzt diese Ehrengebäude mit allem Nachdruck als Baukörper in Szene<sup>2</sup>, und er stellt ihre kompakte Körperhaftigkeit in eindringlicher Weise heraus. Es ist übrigens tatsächlich möglich, diesen Blickwinkel in der Kirche zu gewinnen; der Standort ist dann im hinteren Abschnitt des Langhauses am Rand der Deckplatte zur Krypta. Über dem Ganzen ist sehr groß und prominent die zentrale Tambourkuppel ins Bild gesetzt. Daß man sich zwei weitere Baukörper in der Vorstellung ergänzen muß, erläutert die Unterschrift, die von der Ansicht des *halben Tempels* spricht. Es ist also zu konstatieren, daß die im Bauwerk selbst gegebenen Qualitäten in der Darstellung verstärkt werden, so daß der Prospekt eigentlich einer Interpretation der Architektur gleichkommt und zu ihrem rechten Verständnis beiträgt.

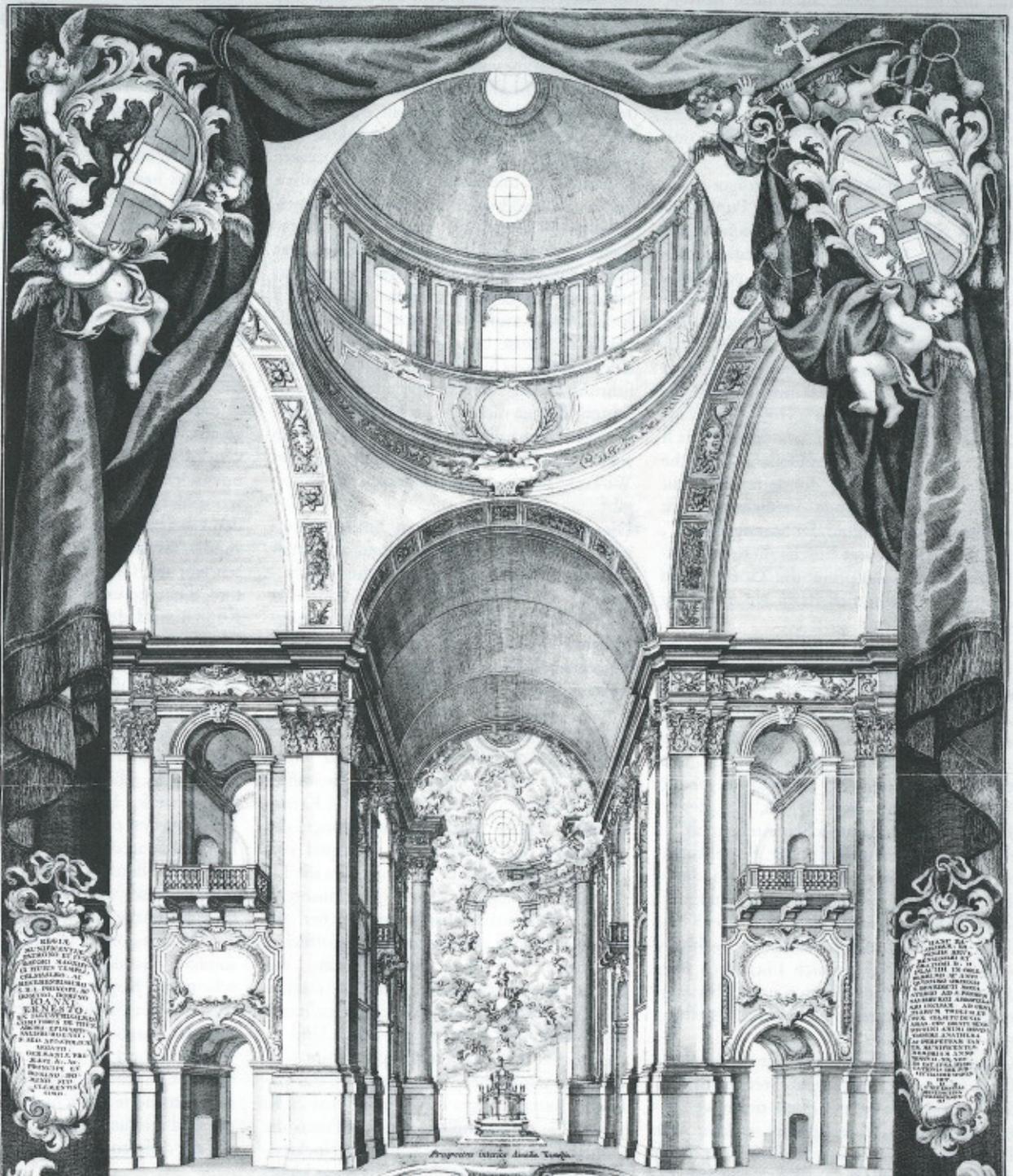
Wenn es dieser Absicht dient, dann weicht das Architekturbild auch von den tatsächlichen Verhältnissen im Kirchenraum ab. Die luftige Weite des Querhauses sowie der merkbliche Abstand, den der imaginäre Betrachter zur Querhauswand gewinnt, entsprechen in keiner Weise der Realität des imaginären Standorts. In Wirklichkeit wird man viel stärker mit einzelnen Wandabschnitten des steilen Bauwerks konfrontiert, während es sich im Prospekt mit einem Blick von der Kuppelschale bis zum Fußboden und über die ganze Querhausbreite hin erfassen

läßt. In der bildhaften Übersichtlichkeit der Szenographie sind alle Raumteile der Kirche – Kuppel und Apsis, Langhaus und Querhaus – als räumliches Kontinuum miteinander verbunden und zugleich als eigenständige Größe präsentiert: ein sinnvolles und hierarchisch geordnetes Ganzes. Alle Raumteile sind miteinander verschränkt, aber auch soweit voneinander getrennt, daß man sie in ihrer Eigenwertigkeit wahrnimmt. Die Prinzipien der Subordination und der Koordination erfassen den ganzen Raum, auch dort, wo die Perspektive und die bildnerischen Mittel dem realen Bau nicht entsprechen.

Auch das Licht im Kupferstich entspricht nicht der Realität, es ist generell angelegt auf Dramatisierung und Steigerung der Kontraste. Der dunkle Schimmer des Vorhangs kontrastiert mit dem hell ausgeleuchteten Querhaus; vom stärker als in Wirklichkeit verschatteten Langhaus hebt sich die Apsis ab als Ort der wunderbaren Erscheinung der *Immaculata*. Während die Lichtsituation dort in Wirklichkeit eher durch das blendende Gegenlicht des großen Fensters bestimmt ist, erstrahlt hier die Apsis im hellen Licht der himmlischen Glorie. Der Stecher hat diese Intention zudem durch eine extrem dünne und zarte Linienführung unterstützt, die auch eine große räumliche Distanz anschaulich macht. Heller als in Wirklichkeit scheinen auch die Kapellen und Oratorien, was ein besonderes Augenmerk auf die Nebenzentren der Kirche lenkt.

Die stärkste Manipulation der Darstellung betrifft aber die Tambourkuppel. Die Besonderheiten dieser „Kuppel im Horizontal-Perspektiv“<sup>3</sup> sind nur zum Teil dadurch bedingt, daß die Abbildung eines in großer Höhe über dem Betrachter gelegenen Bauteils mit den Mitteln der Zentralperspektive nur schwer zu bewältigen ist. Manches ist gut getroffen: zum Beispiel stimmt der gezeigte Ausschnitt mit demjenigen überein, den man auf dem imaginären Standort an der Platte zur Krypta tatsächlich gewinnt; in Wirklichkeit ist dort nur etwas weniger von der Kuppelschale zu sehen. Die tragenden Gurtbögen weichen aber sehr stark nach außen ab von der eigentlich erforderlichen Ausrichtung, bevor sie hinter den Vorhängen verschwinden. Das muß auch so sein, weil der Zeichner den Durchmesser der Kuppel deutlich größer bemessen hat als den Durchmesser des Vierungsbogens – ein eklatanter, aber absichtlicher Verstoß gegen die perspektivische Richtigkeit. Außerdem zerfällt an dieser Stelle auch die zentralperspektivische Konstruktion, denn der Blick in die Kuppel wäre im realen Bauwerk viel steiler. Für die Kuppel ist der imaginäre Standort des Betrachters also merklich höher gewählt, so daß man den prächtigen Aufbau des Tambours mit seinen Säulen gut sehen kann. Übrigens müßte auch die Kuppelöffnung zur Ellipse gedrückt sein, da ein Kuppelfuß nur dann kreisrund erscheinen kann, wenn man direkt

Abb. 1: Aemilian Röschl/Johann Ulrich Kraus, Dedikationsstich der Salzburger Kollegienkirche, Salzburg, Museum Carolino Augusteum



HIC  
 SACRUM  
 ALTARE  
 S. PETRI  
 APOSTOLI  
 PRINCIPALIS  
 ET  
 SACRIFICII  
 LOCUS  
 EST  
 QUAE  
 IN  
 ANNO  
 MDCLXXII  
 A  
 S. P. APOSTOLICE  
 SEDIS  
 SACRILEGIA  
 DESTRUXIT  
 ET  
 REAEDIFICAVIT  
 A  
 S. P. APOSTOLICE  
 SEDIS  
 SACRILEGIA  
 DESTRUXIT  
 ET  
 REAEDIFICAVIT

HIC  
 SACRUM  
 ALTARE  
 S. PETRI  
 APOSTOLI  
 PRINCIPALIS  
 ET  
 SACRIFICII  
 LOCUS  
 EST  
 QUAE  
 IN  
 ANNO  
 MDCLXXII  
 A  
 S. P. APOSTOLICE  
 SEDIS  
 SACRILEGIA  
 DESTRUXIT  
 ET  
 REAEDIFICAVIT  
 A  
 S. P. APOSTOLICE  
 SEDIS  
 SACRILEGIA  
 DESTRUXIT  
 ET  
 REAEDIFICAVIT

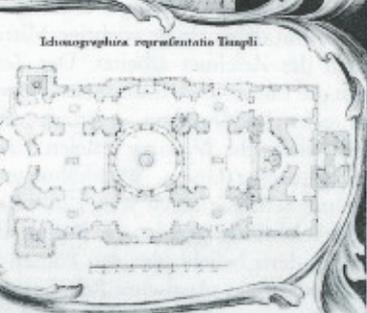
Prospetto interno della Chiesa.



Exterior Latetia exterior.



Exterior seu Facies anterior.



Iconographica representatio Templi.

Hic aedificatum est a S. P. APOSTOLICE SEDIS SACRILEGIA DESTRUXIT ET REAEDIFICAVIT

Hic aedificatum est a S. P. APOSTOLICE SEDIS SACRILEGIA DESTRUXIT ET REAEDIFICAVIT

unter der Kuppel steht. Auch diese Abweichungen erklären sich dahingehend, daß die Darstellung der Kuppel abgestimmt ist auf das Gesamte des Prospekts. Durch die Verklammerung zweier Projektionsweisen und durch die Vergrößerung wird die Kuppel als das zentrale Hoheitsmotiv der Kirche ins Bild gerückt.

Das Raumbild entspricht also weniger dem, was man von einem bestimmten Punkt aus sieht, als vielmehr dem, was man sehen und erfahren soll. Im Sinne des bildhaften Eindrucks muß der Prospekt nicht perspektivisch korrekt und auf einen bestimmten Standort bezogen sein, vielmehr wurde bei der Projektion der Architektur darauf geachtet, die architektonische Wirkung zu steigern und die wesentlichen baukünstlerischen Intentionen herauszustellen. Trotz der Menschenleere entsteht kein *abstractum*, auch kein Prospekt, der nur das bloße „äusserliche Ansehen“ wiedergibt, sondern eine auf Raumwirkung abzielende „Verdichtung zum geschlossenen Raumbild der Scenographia“<sup>11</sup>. Die *Scenographia* legt anschaulich die baukünstlerische Konzeption des Gotteshauses offen und versteht sich darin als Anleitung zum rechten Sehen.

Der überzeugenden und eindrucksvollen Präsentation der Raumgestalt entspricht die hohe Qualität der Stecherarbeit, die Johann Ulrich Kraus bei der Anfertigung des Stiches entwickelt hat. Kraus gehörte damals zu den angesehensten Augsburger Stechern<sup>12</sup> und stand in unmittelbarem Kontakt zu Johann Bernhard Fischer von Erlach, für dessen „Entwurf einer Historischen Architectur“ er ebenfalls Stiche angefertigt hat. Seine Aufgabe als Stecher bestand vor allem darin, die in der Zeichnung vorgegebenen architektonischen Intentionen umzusetzen. Wie Kraus dabei verfuhr, ist der genaueren Betrachtung wert, denn es ergeben sich Einsichten über die speziellen Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Stichtechnik bei der Darstellung von Innenräumen.

Grundlage des Kupferstichs ist die einfache Linie in gerader oder gekurvter Form; der Stecher kann sie auf der Platte tiefer, weniger tief oder ganz flach eingraben, er kann ihre Breite durch den unterschiedlichen Andruck des Stichels variieren und das gesamte Liniennetz enger oder weniger dicht setzen. Es fehlen ihm dabei einige wichtige Mittel, mit denen der Zeichner arbeitet. Der Zeichner kann die Linien und Konturen mit Lavierungen oder Weißhöhung ergänzen und dadurch plastische Wirkung erzielen. Lavierungen, getuschte Linien, Weißhöhungen oder extreme Schattierungen waren in der Architekturzeichnung gerade am Beginn des 18. Jahrhunderts beliebt, um den Bauten bereits im Entwurf ein plastisches Relief und räumliche Werte zu verleihen. Der Stecher hatte also ein Defizit zu kompensieren. Aber auch im Vergleich mit anderen Bereichen der Druckgraphik fällt auf, daß Kraus beim Dedikationsstich die Linienführung relativ we-

nig differenzierte. Während auf Stichen mit Historien, Allegorien oder Porträts aufgrund der stofflichen Unterschiede von Gewändern und Inkarnaten, von nah oder fern viele verschiedene Schraffuren und Linienarten zu finden sind, die einer reichen malerischen Wirkung dienen, ist dies im Architekturstich nicht in gleichem Maße möglich. Als exakte Konstruktion mit klaren Leitlinien, großen Flächen, Gewölben und statischen Formen verlangt die Architektur nach einer entsprechend exakten und klaren Wiedergabe, was die Variationsbreite der Linien beschränkt; gerade bei einer ausgesprochen komplexen Innenansicht muß die perspektivische Konstruktion präzise umgesetzt werden. Bei der eingeschränkten Variationsbreite der Linienführung hat der Stecher also auch darauf zu achten, daß er nicht in die Monotonie oder geringe Anschaulichkeit eines geometrischen Risses verfällt, sondern die Erscheinung und Wirkung des Bauwerks angemessen wiedergibt.

Die von Kraus verwendeten Linienführungen beschränken sich weitgehend auf Parallelschraffen sowie auf quadratische und rautenförmige Kreuzschraffen, mit denen er räumliche und stoffliche Qualitäten unterscheiden konnte. Besonderer Wert ist auf die Veranschaulichung der Gliederungen gelegt, doch tritt die raumbegrenzende Wand keineswegs als abstrakte Fläche in Erscheinung. Während gliedernde Elemente wie Pilaster, Sockel oder Arkadenbögen klar und scharf abgegrenzt werden, charakterisiert die aufliegende Schattierung aus Parallel- und Kreuzschraffen deren Plastizität, sie bringt das Wandrelief vor allem durch das Spiel von Licht und Schatten zur Wirkung. Da die Linienführung keine größere Variationsbreite zuläßt, konzentrierte sich der Stecher zur Verdeutlichung räumlicher und stofflicher Qualitäten auf die Differenzierung des Lichts, das das räumliche Volumen, räumliche Atmosphäre und plastische Qualitäten des Wandreliefs hervortreten läßt. „Und ist hier nichts mehr anders übrig zu thun / als daß man wisse einem jeglichen Theil des Gebäudes sein gehöriges Licht und Schatten zu geben“<sup>13</sup> – so formulierte Andrea Pozzo die Aufgabe in seinem Traktat über perspektivische Architekturdarstellung. Für diese Lichtregie entwickelte Kraus einen bemerkenswert differenzierten Umgang mit seinem eingeschränkten Linienrepertoire.

Kraus wählte eine bestimmte Lichtsituation, die dem morgendlichen Sonnenstand in der Kirche entspricht. Während die linke, östliche Seite des Querhauses in hellem Licht erscheint und auf den Pilastern nur der Hauch eines Schattens liegt in Form angedeuteter, locker gesetzter Parallelschraffen, verstärkt sich die Schattierung auf der rechten Seite. Dort tritt zur dichten Parallelschraffur, die fast die gesamte Breite des Pilasterschaftes überzieht, überlagernd die Kreuzschraffur, die nun die Pilaster gegen das Wandrelief kontrastreich herausarbeitet. Auf den linken

Wandflächen ist die Schattierung, die wesentlich zur Definition von Wand- und Wölbungsflächen beiträgt, relativ locker gefügt, auf der rechten Seite dagegen ist der Linienduktus fester und energischer, was zu einer stärkeren Plastizität des Reliefs führt. Ähnliches läßt sich auch an den übrigen Wänden und der Wölbung feststellen, wobei sich im Langhaus natürlich die Verhältnisse umkehren, weil dort die rechte Wand beleuchtet wird, die linke aber im Schatten liegt. Was die Schraffur und damit die Schattierung zur Definition der einzelnen Flächen im Raum und zur Bestimmung ihres Verhältnisses zueinander leistet, zeigt sich besonders in der Gewölbezone. Während die Tonnen der Querhäuser durch einfache Parallelschraffen charakterisiert werden, sind die Schraffuren in der Langhaustonne dichter und kräftiger gesetzt, um das Gewölbe als unbelichtete, verschattete Zone herauszuarbeiten. Wiederum anders verfährt Kraus in der Kuppel. Deren sphärisch gekrümmte Pendentifs, welche den Übergang vom quadratischen zum kreisrunden Grundriß der Kuppel bewältigen, beschreibt der Grabstichel durch konzentrisch und dicht gesetzte Linien. Das Innere der Kuppel wird durch ein System von Kreuzschraffuren definiert, das sich konzentrisch zum Kuppelfuß bis zum verschatteten Fuß der Laterne aufbaut. Die Illusion der raumhaltigen Kuppelschale, zu der zentralperspektivische Methoden aufgrund der Kugelform nur wenig beitragen können, erreichte Kraus durch den differenzierten Einsatz seiner Stichtechnik. Eine ähnliche Akribie legte Kraus an den ornamentalen und figürlichen Elementen an den Tag, bei denen er den Stichel dann allerdings etwas freier und lockerer führte. Dieser malerische Einsatz der Mittel und die starke Aufhellung sorgen dann bei der Wolkengloriole in der Apsis für eine besondere Charakteristik der himmlischen Erscheinung. Insgesamt tragen die von Kraus verwendeten Stichtechniken zum Verständnis der Architektur als szenographisches Raumbild und als in sich stimmige Gesamtkonzeption ganz erheblich bei; daß die präzise konstruierte Ansicht so homogen, lebendig und feierlich erscheint, beruht vor allem auf der differenzierten Verteilung des Lichts.

## 2. Prospekt und Szenographie – zur Darstellung von kirchlichen Innenräumen im Barock

Bereits in der Antike hatte Vitruv eine Abbildungstheorie formuliert, nach der sich Architekten in Entwurfszeichnungen dreier Darstellungsweisen zu bedienen hätten: der *Ich-nographia*, des Grundrisses, der *Orthographia*, des orthogonalen Risses, und der *Scenographia*, der perspektivischen Ansicht eines Gebäudes, „die scheinbar die zurücktretende Ansicht der Stirn- und Nebenseiten des Baues wiedergibt, wobei alle perspektivisch aufgetragenen Linien übereinstimmend nach einem zentralen Augenpunkte gerichtet

sind<sup>15</sup>. Gerade Letztere hatte seit der Renaissance unter Theoretikern und Architekten heftigen Streit ausgelöst. Namentlich Alberti hatte an der zeitgenössischen Praxis Kritik geübt, Aufriß und perspektivische Ansicht miteinander zu vermischen<sup>16</sup>. Die Perspektive sei ein Mittel des Malers, der Fiktion und Illusion liefere, während der Architekt reale Maße und wahre Winkel darstelle. Der Konflikt zwischen Vitruvianern und Anhängern Albertis beherrschte im 16. Jahrhundert die Auseinandersetzung um die Architekturdarstellung in den theoretischen Schriften<sup>17</sup>. Die systematische Trennung von Grundriß, Aufriß und Schnitt hatte in der Neuzeit erstmals Raphael in seinem berühmten Brief an Papst Leo X. von 1519 anlässlich einer Darstellung des antiken Rom theoretisch begründet<sup>18</sup>. Die verschiedenen Darstellungsweisen hatten sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im unmittelbaren Umkreis der Bauhütte von St. Peter entwickelt, in der die theoretische Differenz zwischen Vitruv und Alberti nun direkten Eingang in die Baupraxis fand. Während Antonio da Sangallo d. J. die Erfindung der Orthogonalprojektion zugeschrieben wird sowie die Kombination von Orthogonalriß oder -schnitt und Grundriß, steht Baldassare Peruzzi mit seinem berühmten Plan UA 2 von St. Peter für das perspektivische Raumbild<sup>19</sup>. Im perspektivischen Schnitt wurden fortan die plastische Erscheinung der Mauer und das Volumen des Raumes mit Perspektive und Schattierung sichtbar gemacht, allerdings auch mit dem Nachteil, daß Verkürzungen und Überschneidungen auftraten, die die Travéeabfolge nicht immer genau erkennen ließen. Um dieser unvermeidbaren Verunklärung entgegenzuwirken, war es üblich geworden, auch einen Grundriß beizugeben, der zusätzlich um einen Fassadenaufriß ergänzt wurde. Die Kombination verschiedener Projektionen im Sinne Sangallos fand in der Folgezeit in den St.-Peter-Stichen Antonio Labaccos und den Traktaten Palladios weite Verbreitung, während die Perspektivkonstruktionen Peruzzis in den Architekturbüchern Serlios und Ducerceaus weiterlebten. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts widmete Vincenzo Scamozzi der „Scaenographia“ breiten Raum und stellte im Sinne Vitruvs eine Beziehung zur Bühnenbaukunst her<sup>20</sup>. Um 1700 mehrten sich die Beispiele, in denen in der Architekturdarstellung die bei Alberti noch abgelehnten „malerischen“ Wirkungen zum Einsatz kamen, um illusionistische Effekte zu erreichen.

In diese Reihe sinnfälliger Präsentationen von Bauten gehört auch die Innenansicht der Salzburger Kollegienkirche nach der Delineation des Aemilian Rösch. In der Anlage seines Raumbildes ging es Rösch nicht um die Fiktion des Schnittes; er verzichtete auf die Angabe einer Schnittebene, die eine eindeutige Begrenzung des Raumes auf der Blattfläche ermöglicht. Vielmehr verweisen die schweren, gerafften Vorhänge, die den

Raum öffnen und den Blick auf das grandiose Architekturschauspiel freigeben, auf den von Vitruv und Scamozzi erwähnten Zusammenhang von „Scaenographia“ und Bühnenbaukunst.

Doch nicht nur aufgrund der besonderen bildnerischen Anlage und seiner ungewöhnlichen Maße verdient der Stich Beachtung, sondern auch wegen der Tatsache, daß der Innenraum einen der bedeutendsten Sakralräume Österreichs darstellt. Mit seinen außergewöhnlichen Bildmitteln sollte der Stich der Kollegienkirche den Betrachter überwältigen und den Bau in aller Welt bekanntmachen<sup>21</sup>. Der Kupferstich der Kollegienkirche zählt neben Jakob Prandtauers Grundriß der etwa gleichzeitig erbauten Benediktinerabtei Melk und Gabriele Montanis Grundriß und Fassadenaufriß der Peterskirche in Wien<sup>22</sup> zu den frühesten im Stich sogleich publizierten Bauvorhaben des Barock in Österreich – eine Praxis, auf die nach 1700 häufiger zurückgegriffen wurde<sup>23</sup>. Die Darstellung von kirchlichen Innenräumen gehörte allerdings auch nach 1700 zu den selteneren Aufgaben der Architekturstecher, weshalb es lohnend erscheint, der Tradition dieser Bildgattung etwas nachzugehen.

Von frühen Beispielen wie den druckgraphischen Ansichten vom Tridentiner Konzil<sup>24</sup> abgesehen, scheint sich eine Tradition für Innenraumdarstellungen von Kirchen in Rom ausgebildet zu haben. Der Anlaß dafür waren kirchliche Feste wie Papstzeremonien oder Heiligensprechungen, die als bedeutendes Ereignis bildlich festgehalten werden sollten.

### Ereignis- und Zeremonienbilder

Wie im Falle der von Claudio Buchetti und Johannes Orlandii am Beginn des 17. Jahrhunderts überlieferten Papstzeremonie in der Sixtinischen Kapelle handelt es sich zumeist um eine zentralperspektivische Bildanlage, in deren Mittelpunkt das rituelle Geschehen steht. Die teilnehmenden Würdenträger werden deshalb in einer unteren Beschriftungsleiste namentlich aufgeführt. Die Darstellung der Architektur, des Innenraums, gibt nur den Rahmen für das Zeremoniell und erhält kein eigenes Bildgewicht.

Ähnliches gilt für die sogenannten Kanonisationsbilder, die die Erhebung eines Heiligen zur Ehre der Altäre im Bild überliefern. Soweit bekannt, wurden seit 1610 zu jeder Heiligensprechung großformatige Kupferstiche veröffentlicht, die den anwesenden Pilgern als Andenken dienten<sup>25</sup>. Sie wurden von Verlegern und Stechern herausgegeben und auf den Märkten der Piazza Navona vertrieben. Beginnend mit der Kanonisation des Carlo Borromeo 1610 zeigen sie in der Regel den Papst auf seinem Thron sitzend, der vor der *Cathedra Petri* im Zentrum der Apsis aufgestellt ist. Damit war die Grundlage für einen Bildtypus geschaffen, der die strenge Zentralkomposition bevorzugt. Großes Gewicht wurde auf die Darstellung der für das Fest

geschaffenen Dekoration gelegt, wie es etwa das *Theatrum Isidoris* zur Heiligensprechung des Ignatius von Loyola und vier seiner Mitstreiter 1622 zeigt. Diesen prächtigen, zum Teil vergoldeten Holzkonstruktionen, die oft mit Bildern aus dem Leben und Wunderwirken des Heiligen geschmückt waren, galt die Aufmerksamkeit der Darstellung, während die Architektur weitgehend in den Hintergrund trat.

Ein anderes Bild vermittelt Giovanni Battista Falda's Blatt mit der von Papst Alexander VII. betriebenen Kanonisation des Franz von Sales am 19. April 1665 in St. Peter (Abb. 2)<sup>26</sup>. Der Ablauf entspricht den früheren Darstellungen: der Papst thront unter einem Baldachin vor einer „Apsis“ aus Teppichen, umgeben von Kardinälen und anderen Prälaten. Falda hat die Zeremonie aber aus dem südlichen Querhaus mit Berninis Baldachin im Zentrum aufgenommen. Und obwohl das kirchliche Fest wieder im Mittelpunkt steht, entwarf Falda auch ein Bild von der gewaltigen Architektur der Peterskirche. Die beiden südlichen, nur angeschnitten wiedergegebenen Vierungspfeiler leiten den Blick des Betrachters in die Vierung, deren gewaltiges Volumen er bis zum Kuppelring wahrnimmt. Wie groß der Bau wirklich ist, wird auch daran ersichtlich, daß die kleinfigurige Menge der Kleriker und Pilger ganz an den unteren Bildrand gerückt ist. Indem Falda die ganze Szenerie nicht von einem Standpunkt auf der Mittelachse aufgenommen, sondern etwas nach rechts gerückt hat, erreichte er eine Verlebendigung der Darstellung, die die Wahrnehmung der Dimensionen erst ermöglicht. Berninis Baldachin erscheint so nicht frontal gestellt, zudem überschneidet er einen der nördlichen Vierungspfeiler. Räumliche Überschneidungen, in die Vierung herabhängende Standarten oder die langgezogene Tonne des nördlichen Querhauses lassen den Betrachter unmittelbar die großzügigen Dimensionen von St. Peter erfahren. Daß Falda dabei um der räumlichen Wirkung willen nicht vor perspektivischen Ungereimtheiten zurückschreckt, macht die Bildanlage deutlich: Die südlichen Vierungspfeiler erscheinen wie aufgestoßen, sie öffnen und weiten den Blick auf die Zeremonie, wodurch der südöstliche Vierungspfeiler in eigenartiger Verzerrung sichtbar wird. Daß Falda der Architekturdarstellung ungewöhnlich breiten Raum zubilligte, dürfte mit seiner Tätigkeit als „Chronist“ des barocken Rom zusammenhängen. Seit Beginn der 1660er Jahre hatte er die baulichen Veränderungen in Rom in Form von Veduten und Prospekten bildlich festgehalten und damit ein Kompendium der barocken Architektur in Rom geschaffen<sup>27</sup>.

Diesem Ansatz blieb Falda auch vier Jahre später treu, als er die von Papst Clemens IX. betriebene Kanonisation des Petrus von Alcantara und der Maria Maddalena de Pazzi am 28. April 1669 festhielt<sup>28</sup>. Diesmal vom Nordquerhaus aus aufgenommen, rückte

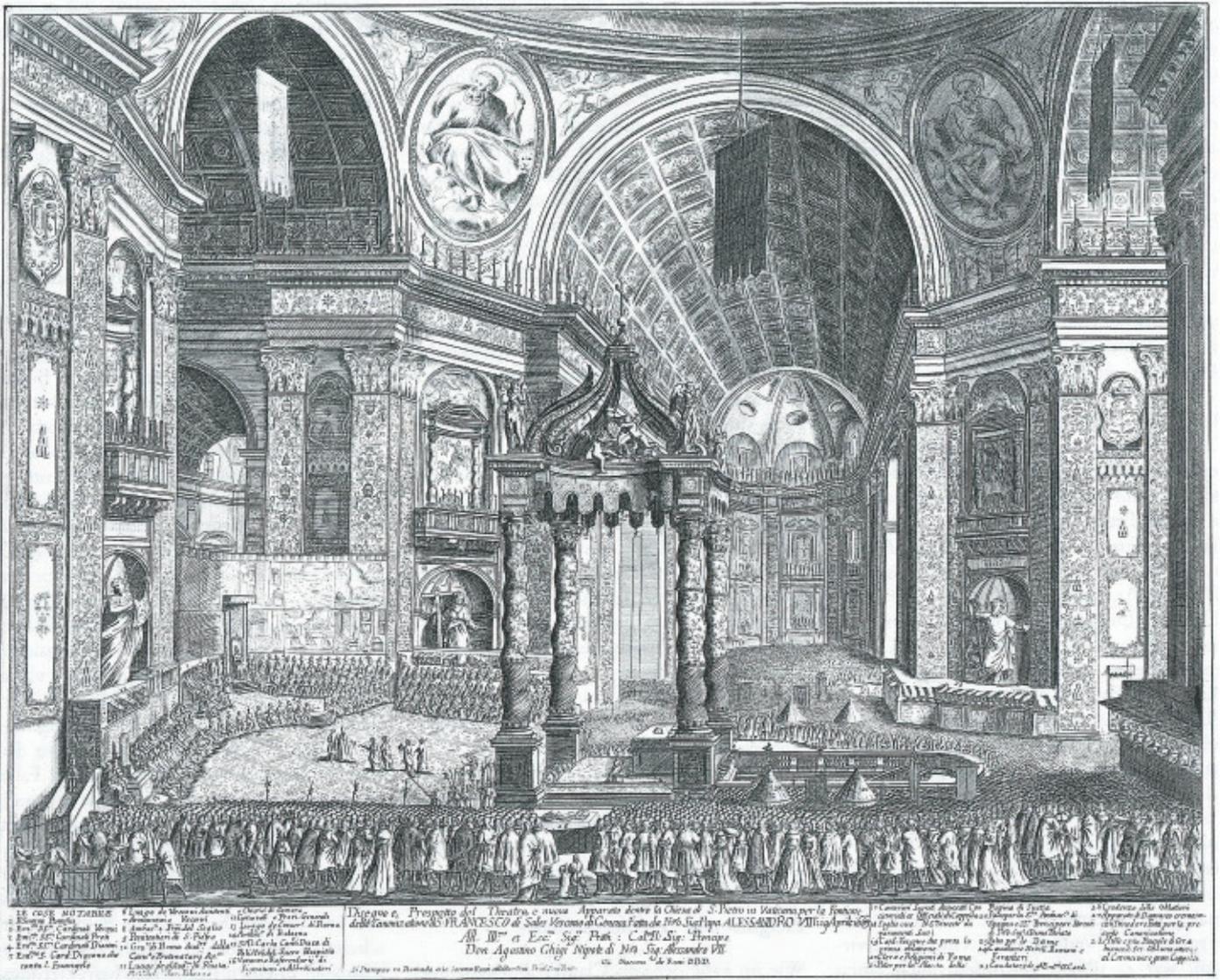


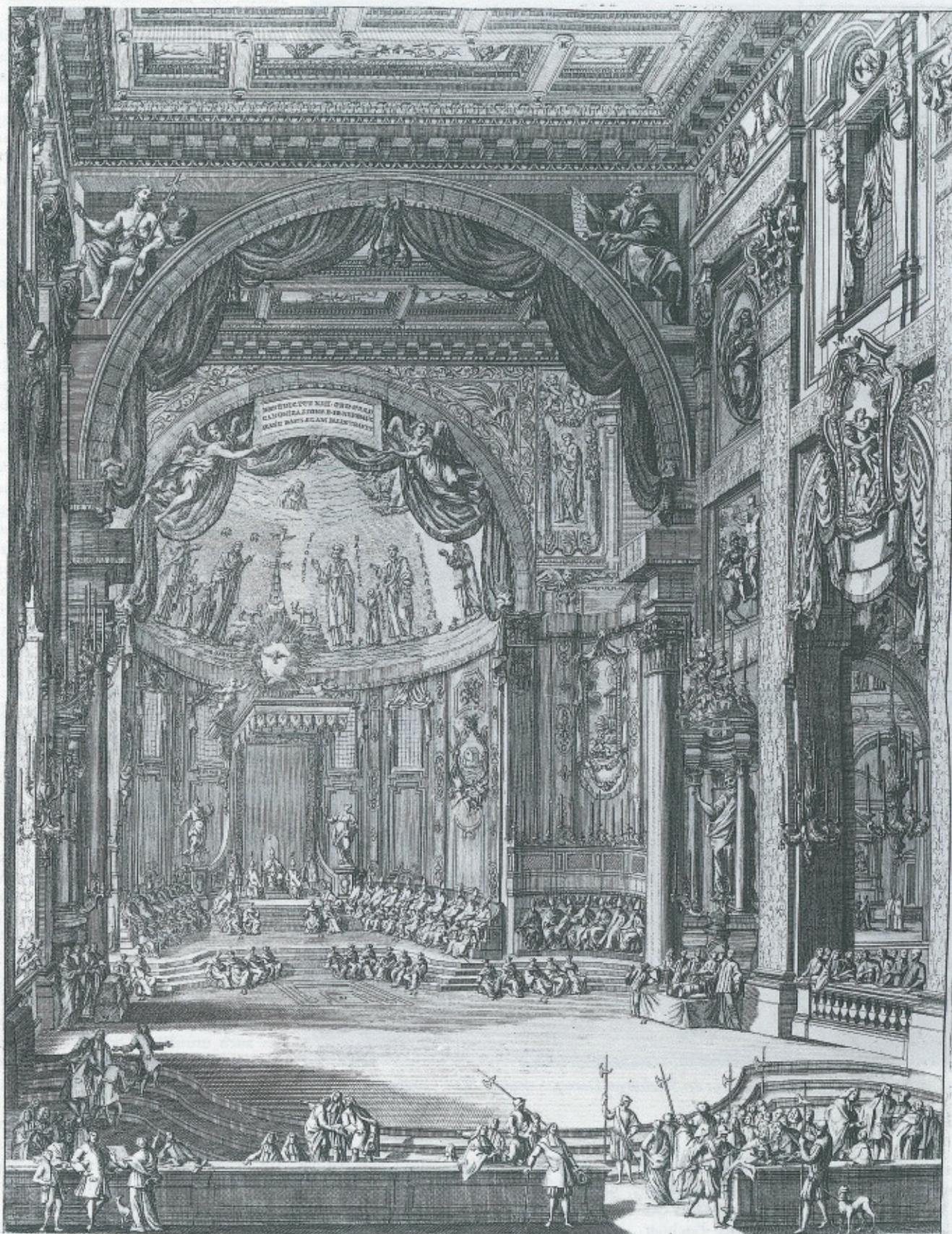
Abb. 2 (oben): Giovanni Battista Falda, Kanonisation des Franz von Sales, München, Staatliche Graphische Sammlung

Abb. 3 (rechts): Ferdinand Reyff/ Andrea Rossi, Kanonisation des Johannes von Nepomuk, Wien, Albertina

Falda die eigentliche Zeremonie in den Hintergrund und entwarf ein prächtiges Raumbild von St. Peter. Wie sehr sich Falda darin von seinen Zeitgenossen unterscheidet, macht ein Blick auf einen Stich von Pietro Santo Bartoli deutlich<sup>29</sup>, der das gleiche Ereignis überliefert. Indem Bartoli näher an das Geschehen heranrückte, verzichtete er weitgehend auf die Architekturdarstellung. Im Mittelpunkt seines Stiches steht die würdige Präsentation des Papstbaldachins und der ihn umgebenden Kardinäle, während von der Architektur einzig die östlichen Vierungspfeiler und teilweise die Apsis sichtbar sind. Die Architektur gibt bei Bartoli nur den Rahmen für die kirchliche Zeremonie, während Falda das kirchliche Fest zum Anlaß nimmt, die räumliche Wirkmacht von St. Peter vorzustellen.

An die Bildanlage von Bartoli hielt sich auch Alessandro Specchi, der in einem Stich die unter Papst Alexander VIII. am 16. Oktober 1690 vorgenommene Kanonisation von Lorenzo Giustiniani, Johannes von Capistrano, Johannes von Saint Facond, Johannes von Gott und Paschalis Baylon überlieferte<sup>30</sup>. Ganz im Sinne eines barocken Bühnenbildes, haben Putten die schweren Vorhänge gelüftet und geben den Blick auf die Zeremonie frei. Specchi hat dabei denselben Bildausschnitt wie Bartoli gewählt, auch er verzichtete auf die Darstellung der Architektur zugunsten der Präsentation des Papstthrons und des umgebenden Kollegiums. Diese Bildtradition hielt sich bis in das 18. Jahrhundert, wie zwei unter den Päpsten Clemens XI. und Benedikt XIII. vorgenommene Heiligsprechungen belegen – 1712 die

Kanonisation von Pius V., Andreas Avellinus, Felix von Cantalice und Caterina Vigri in St. Peter sowie 1729 die Heiligsprechung von Johannes von Nepomuk in San Giovanni in Laterano. Beiden Innenansichten gemeinsam ist der Blick in den Chor, doch besonders Picarts Stich von 1712 zeigt die Konzentration auf das kirchliche Fest<sup>31</sup>. Die östlichen Vierungspfeiler werden nur deshalb sichtbar, weil bis zu ihnen das eigens aufgebauete Gestühl reicht. Auch der Chor ist von dem gewaltigen Baldachin und der Thronanlage weitgehend verdeckt, so daß die Darstellung der Architektur nur eine untergeordnete Rolle spielt. Die Ansicht fußt in ihrer bildlichen Aussage ganz wesentlich auf den früheren Ansichten von Bartoli und Specchi. In der Intention nicht wesentlich anders verhält es sich auf dem Stich nach einer Vorzeichnung



*Prospetto del Trono Pontificio elevato nella Basilica Lateranense per la solenne Canonizzazione di S. Giovanni Nepomuceno*

1. Sommo Pontefice - 2. Cardinali Vescovi assistenti - 3. Cardinali Diaconi assistenti - 4. Cardinali Vescovi, e Preti - 5. Cardinali Diaconi - 6. Vescovi assistenti - 7. Vescovi non assistenti - 8. Penitenzieri - 9. Governatore di Roma, Protosindaco, et Agginti - 10. Principe del Soglio - 11. Conservatori - 12. Auditori di Rota, e Chierici di Cam - 13. Fe-  
tanti di Segnatura - 14. Abbreviatori, e Camerieri d'onore - 15. Avvocati Concistoriali - 16. Consultori de Riti - 17. Candidati de Cardinali - 18. Tavola d'Oblazioni - 19. Cres-  
cenza Pontificia - 20. Allanti del Germanico - 21. Altare -

*Ferdinando Neuff invenit, et Scipio*

*Andrea Biffi incisit in Roma con licenza de Sup*



Abb. 4: Melchior Küssell, Innenansicht des Salzburger Domes, Salzburg, Mus. Carolino Augusteum

Ferdinand Reyffs mit der Heiligsprechung des Johannes von Nepomuk in San Giovanni in Laterano (Abb. 3)<sup>32</sup>. Allerdings ist hier der Bildausschnitt größer, so daß der Zeichner die beeindruckenden Ausmaße der Lateransbasilika dem Betrachter vor Augen führen kann; auch ist der Betrachterstandpunkt nicht zentralperspektivisch auf die Mitte ausgerichtet, sondern nach links zur Seite gerückt, so daß die prachtvolle Ausschmückung des Kircheninneren besser zur Geltung

kommt. All dies läßt zwar den Charakter des Ereignisbildes stärker zurücktreten, doch ist auch auf dieser Ansicht der dokumentarische Sinn deutlich: die Beschriftungsleiste unter der Darstellung erklärt wie auf dem Stich von Picart in aller Ausführlichkeit die an der Kanonisation beteiligten Würden- und Funktionsträger.

Von solchen römischen Kanonisationsbildern direkt abhängig sein dürfte die Innenansicht des Salzburger Doms von Melchior

Küssell, eine der wenigen Innenraumdarstellungen nördlich der Alpen aus dem 17. Jahrhundert (Abb. 4)<sup>33</sup>. Das in das Dominnere hängende, von Putten umgebene Wappen des Erzbischofs Max Gandolf Graf Kuenburg (1668–1687) gibt einen Hinweis auf die Entstehung während seiner Regierungszeit, ebenso die westlichen Vierungspfeilerorgeln, die erst um 1660 angebracht wurden. Nahm man bisher an, daß das Blatt 1682 entstanden ist, als man nach damaligem Kenntnisstand die 1100-Jahr-Feier der Bistumsgründung beging<sup>34</sup>, so konnte jüngst glaubhaft gemacht werden, daß Küssell seinen Stich bereits um 1675, möglicherweise aus Anlaß der Domvollendung geschaffen hat<sup>35</sup>.

Von einem erhöhten Betrachterstandpunkt aufgenommen, gibt die Ansicht den Blick in die Vierung und den Chor des Salzburger Domes frei<sup>36</sup>. Ähnlich wie auf dem Kanonisationsbild aus dem Lateran tritt hier das Architektonische ganz entschieden in den Vordergrund der Ansicht, es scheint die Anlaßgebenden Feierlichkeiten fast zu verdrängen. Der westliche Vierungsbogen mit seinen abgestuften Pfeilermassiven wirkt als großes Tor, hinter dem Vierung und Chor hell ausgeleuchtet sind. Dieser Intention hat auch der Stecher Melchior Küssell lebhaften Ausdruck verliehen. Erscheint der westliche Vierungsbogen in der filigranen Stecharbeit in sich gefestigt und durchaus monumental, so erhebt sich der Vierungs- und Chorbereich doch in wesentlich leichter, nahezu entrückter Weise. Während im Bereich des westlichen Vierungsbogen die Pilasterkanten und einzelnen Gurtbögen scharf und in prägnanter Schattierung herausgearbeitet werden, sind in der Vierung und im Chor die Grenzen fließender, gewinnt die verschleifende Dekoration auch für das Bild vom Dom an Gewicht. Von Nordosten kommend, flutet das Licht in den Kirchenraum, der die Bühne für die Jubiläumsfeierlichkeiten bildet. Daß diese nach wie vor wichtig ist, verdeutlicht auch die ausführliche Legende, die den Erzbischof Max Gandolf Graf Kuenburg feiert. Das Ereignis der Jubiläumsfeier verbindet das Blatt des Salzburger Doms mit römischen Ansichten, die aus ähnlichen Anlässen entstanden. Deshalb ist es auch unzulässig, bei aller formalen Verwandtschaft, in dem Blatt Küssells das direkte Vorbild für die Ansicht der Kollegienkirche erkennen zu wollen<sup>37</sup>.

Zur Gattung der Ereignisbilder gehören auch jene Innenraumansichten von Kirchen, in denen aus Anlaß von Trauer- oder Geburtsfeierlichkeiten ephemere Gerüste aufgestellt wurden<sup>38</sup>. Zumeist zeigen diese Stiche nur den Aufbau der Festdekorationen; der Architektur des umgebenden Kirchenraumes räumen sie im allgemeinen nur wenig Platz ein. Eine Ausnahme bildet ein Stich mit der Darstellung des Trauergerüsts, das man nach dem Tod der Kurfürstin Henriette Adelaide am 18. März 1676 zu ihren Ehren in der Münchner Theatinerkirche aufgestellt hat-

te<sup>79</sup>. Er ist nach einer Zeichnung des Architekten Henrico Zuccalli von Jeremias Renner angefertigt worden (Abb. 5). Obwohl das Trauergerüst, das in der Vierung aufgebaut worden war, ins Zentrum des Blattes gerückt ist, wird es nicht zur Hauptsache der Darstellung: es ging primär darum, das gewaltige Raumbild der Theatinerkirche auszubreiten. In strenger Zentralperspektive ist der Blick auf das Trauergerüst gerichtet, doch wird das Raumbild von vier Travéen des Langhauses beherrscht, dessen Gliederung gut zu erkennen ist. Der außergewöhnliche Anteil, den das Raumbild in dem Stich nach Zuccalli hat, dürfte in der Tatsache begründet sein, daß es sich bei der Theatinerkirche um die anspruchsvollste Stiftung der frommen Kurfürstin handelt; daran sollte anlässlich ihres Todes noch einmal erinnert werden. Aber auch der Architekt Zuccalli mag ein Interesse an der Darstellung der Kirche gehabt haben: Der ambitionierte Bau war zu diesem Zeitpunkt weitgehend vollendet – bereits am 20. Januar 1674 waren 600 fl. für die Stukkaturarbeiten zu den ersten vier Kapellen bezahlt worden<sup>80</sup> –, doch mit einer von den ursprünglichen Plänen abweichenden Stukkatur im Gewölbe des Langhauses. Es ist naheliegend, daß Zuccalli den Stich zu den Trauerfeierlichkeiten zum Anlaß genommen hat, seine eigenen Vorstellungen zur weiteren Ausstattung der Theatinerkirche festzuhalten. So gesehen, wäre der Stich nicht nur eine Dokumentation des Trauergerüsts, sondern auch eine Art Memorandum Zuccallis, in dem er seine Pläne für die Stukkierung der Gewölbezone offengelegt hat.

#### Architekturtraktate und -prospekte

Doch zurück nach Rom. Vereinzelt kamen dort Innenansichten in Architekturtraktaten oder in Publikationen vor, die an Traktate angelehnt waren. Ein besonders prägnantes Beispiel ist Borrominis Querschnitt durch S. Ivo alla Sapienza in seinem 1720 postum erschienenen Stichwerk<sup>81</sup>. Borromini hielt sich bei seinen Darstellungen generell an die traditionelle Unterscheidung zwischen orthogonalem Aufriß und perspektivischem Prospekt, wie er es bereits in der Legende zu den Abbildungen und in den Titeln seiner Stichwerke begrifflich erläuterte: Im Titel des *Opus Architectonicum*, eines ebenfalls aus dem Nachlaß 1725 publizierten Stichwerk über das Oratorio di S. Filippo Neri<sup>82</sup>, bezeichnet er seine Ansichten als „vedute in Prospettiva“, in der lateinischen Übersetzung als „scenographia“. Auch unterscheidet Borromini in seinen Erläuterungen zu den Stichen immer wieder zwischen *spaccato geometrico* und *spaccato prospettico*, wodurch er bereits in der Legende einen Hinweis auf die perspektivische Anlage der Ansichten gibt. In dem besonders ambitionierten Schnitt durch S. Ivo kombinierte Borromini aber die schon bei Vitruv genannten Darstellungsweisen in einer Ansicht (Abb. 6), um das architektoni-

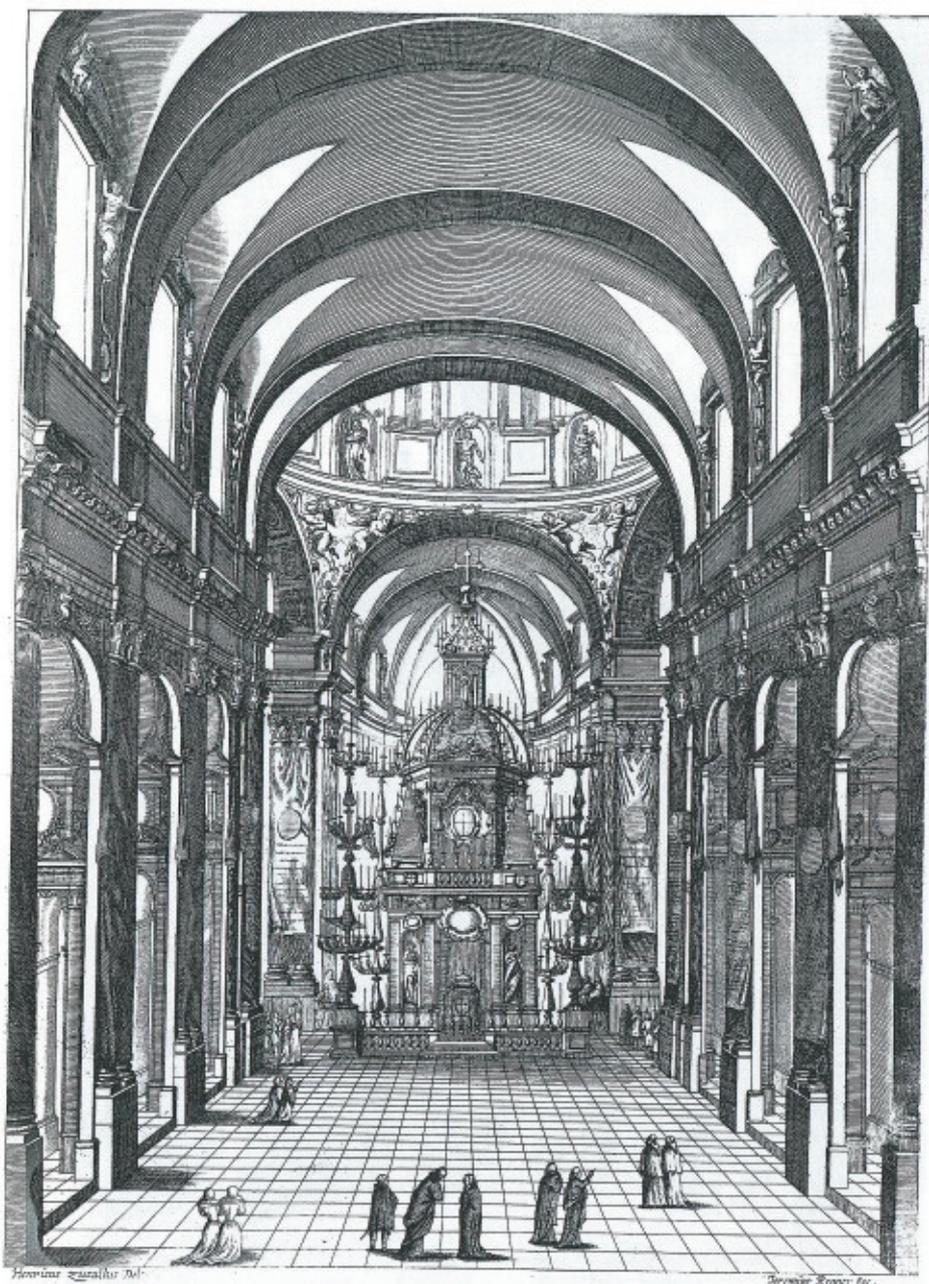


Abb. 5: Henrico Zuccalli / Jeremias Renner, Trauergerüst für Kurfürstin Henriette Adelaide in der Theatinerkirche, München, Stadtmuseum

sche System des Baus in seiner Gesamtheit zu zeigen. Im vertikalen Schnitt lassen sich die Konstruktion, der Umriss des Raumes und seine Einbindung in den Gesamtkomplex erkennen. Auf dem Boden sind zudem die Linien des Grundrisses in zentralperspektivischer Verkürzung eingetragen. Zentralperspektivisch konstruiert ist auch der Einblick in den aufgeschnittenen Raum, der durch die Verteilung von Licht und Schatten ein Eigenvolumen erhält. Die Ansicht präsentiert sich aber in einer objektivierenden Distanz zum Betrachter; der sachlich-informative Gehalt der Darstellung erinnert eher an einen orthogonalen Aufriß als an den bildhaften Raumeindruck, den der Stich nach Rösch vermittelt. Übersichtlichkeit und

Klarheit erweisen, daß bei Borromini auch im Architekturprospekt eine didaktisch-erläuternde Absicht im Vordergrund stand. Eine Parallele nördlich der Alpen sind die Ansichten von der Wallfahrtskirche zur Allerheiligsten Dreifaltigkeit in Stadl-Paura, die der Augsburger Verleger Jeremias Wolff in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts publizierte. Die in den Jahren 1714–1725 von Johann Michael Prunner erbaute Wallfahrtskirche<sup>83</sup> wurde von Wolff in mehreren perspektivischen Ansichten vorgestellt, aber auch in Grundriß und Innenraumaufnahmen. Während die perspektivischen Außenansichten ganz im Sinne eines bildnerischen Prospekts aufgefaßt sind, auf dem die Kirche in die landschaftliche Umgebung eingebunden und

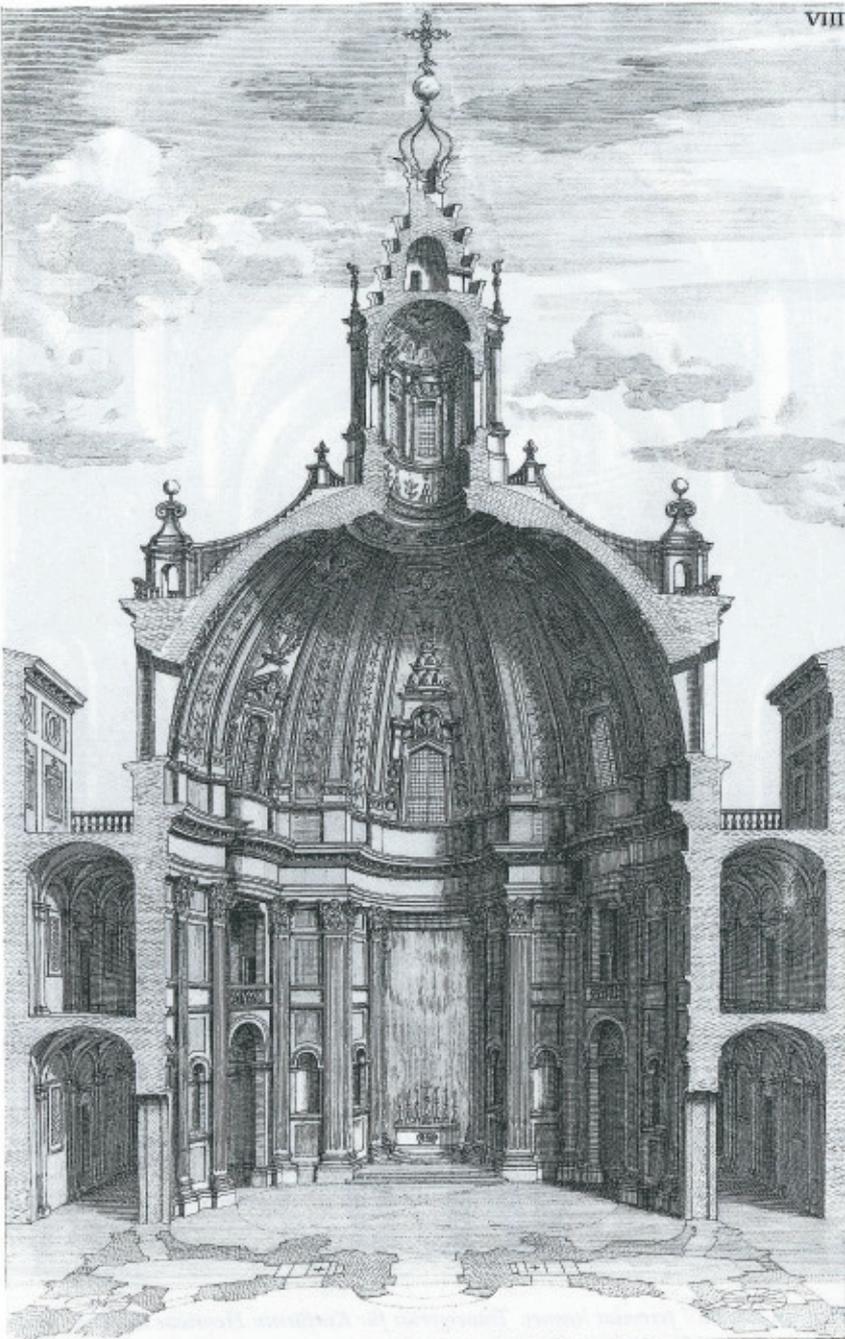


Abb. 6: Francesco Borromini, Schnitt durch S. Ivo della Sapienza

durch figürliche Staffage entsprechend belebt ist, verweist der Querschnitt auf die reine Architektur. Ganz im Sinne eines reinen Orthogonalschnitts gegeben, vermittelt er die konstruktiven Details und die Raumgliederungen, aber kein Raumbild. Deutlich in der Tradition klassischer Architekturtraktate stehend, ist ein didaktisch-erläuternder Charakter der Ansicht angestrebt im Sinne einer Sichtbarmachung des Architektursystems. Interessanter dürften in unserem Zusammenhang jene perspektivischen Ansichten sein, die Salomon Kleiner für den zweiten Teil einer umfassenden Stichserie über die Hofbibliothek in Wien plante. Nach bis in das Jahr 1732 zurückreichenden Vorarbeiten hatte Kleiner zusammen mit dem Augsbur-

ger Kupferstecher Jeremias Jacob Sedelmayr 1737 den ersten Teil des Stichwerkes über die kaiserliche Hofbibliothek, die „Dilucida Repraesentatio Bibliothecae Caesareae“, herausgegeben. In ihm wurde die Bibliothek in Fassadenansichten, Grundrissen und Durchschnitten vorgestellt. Für den zweiten Teil, der aufgrund finanzieller Schwierigkeiten nicht erschien, plante Kleiner „dasjenige, was in dem ersten Theil geometrice vorgekommen ist, in Perspectiv vorzustellen“<sup>44</sup>. Soweit sich aus den zitierten spärlichen Angaben schließen läßt, beabsichtigte Kleiner neben den Ansichten und Schnitten im Sinne eines Architekturtraktats im ersten Teil für den zweiten Teil die Herausgabe von perspektivischen Ansichten, die das Raumbild der kai-

serlichen Hofbibliothek und dessen Wirkung vermitteln sollten. Zu dem zweiten Teil sind nur einige Stützzeichnungen erhalten, die eine ungefähre Vorstellung von dem vermitteln, was Kleiner plante (Abbildung bei Walther Buchowiecki ed., *Dilucida Repraesentatio Bibliothecae Caesareae* . . . , Nachdruck der Ausgabe von 1737, Graz 1967). Der relativ späte Zeitpunkt des Erscheinens von Kleiners Serie – immerhin dreißig Jahre nach Röschs Stich – macht aber deutlich, daß die Anfänge derartiger perspektivischer Szenographien in Rom liegen.

Dort war es wiederum Falda, der über seine Prospekte von den Heiligsprechungen in St. Peter hinaus auch Innenansichten anderer Gotteshäuser aufnahm. Für sein vierbändiges, seit 1665 erschienenenes Werk „Il nuovo teatro delle fabbriche ed edifici“ hatte Falda – wie er im Titel ankündigt – in den ersten beiden Serien nur Bauten abgebildet, die Papst Alexander VII. erbaut hatte oder an deren Restaurierung er maßgebend beteiligt gewesen war<sup>45</sup>. Der Papst ließ beispielsweise für die berühmten, noch aus der Renaissance stammenden Kirchen S. Maria della Pace und S. Maria del Popolo Fassaden errichten oder verändern und das Innere restaurieren. Beide Kirchen hat Falda in Außen- und Innenansichten ausführlich gewürdigt. Das Innere von S. Maria del Popolo, den sich über fünf Joche erstreckenden Kirchenbau des *Quattrocento*, zeigt Falda mit einem Blick, der das Langhaus in seiner ganzen Ausdehnung erfaßt und im Choralter seinen Abschluß findet (Abb. 7). Falda hat den Betrachterstandpunkt leicht aus der Mittelachse nach rechts gerückt, so daß der freie Blick auf die Abfolge der Travéen auf der linken Seite gewährleistet ist und sich die Dimensionen des Kirchenschiffes erschließen. Behilflich ist dem Betrachter dabei die figürliche Staffage, durch die er die Kirche als Ort des Gebets und der Begegnung erfährt; gleichzeitig dient sie ihm auch als proportionaler Vergleichsmaßstab, und sie fordert ihn auf, in Gedanken es den Akteuren im Kirchenraum gleichzutun. Auch wenn Falda hier noch keine ‚reine‘ Architektur präsentiert, ist die Präsenz der Gewölbe und der mächtigen Halbsäulen doch so eindrucksvoll, daß die Wirkmacht des Architektonischen bei weitem überwiegt. Gleichwohl handelt es sich noch nicht um eine gleichsam ideale Präsentation von Architektur, wie es das Ziel bei der Ansicht der Kollegienkirche ist.

Eine Innenansicht, die den bildnerischen Intentionen unseres Blattes nahekommt, ist die seltene, bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstandene Perspektive der römischen Jesuitenkirche „Il Gesù“ (Abb. 8)<sup>46</sup>, mit der Valérien Regnard das seit Raphael und Sangallo etablierte Schema der objektivierenden Architekturdarstellung mit Grundriß, Aufriß und Schnitt durchbrochen hat. Anders als bei den Kanonisationsbildern machte Regnard den Kirchenraum nicht zum Schauplatz von liturgischen Feiern; er wollte den

Raum „als ein optisch unmittelbar auffaßbares Ganzes“ wiedergeben. Die „Scenographia sive prospectus interioris templi“ macht tatsächlich die einzigartigen Raumqualitäten des Gesù zu ihrem Gegenstand, vor allem das in sich gerundete Volumen des Langhauses, bei dem die Dimensionen von hoch, breit und lang simultan zur Wirkung kommen und in der anschaulichen Qualität der räumlichen Weite aufgehen<sup>47</sup>. Wie bei der Ansicht der Kollegienkirche präsentiert sich der Gesù als geschlossenes Raumbild, in dem Langhaus, Vierung und Presbyterium zu einer anschaulichen Einheit verklammert sind.

Die Ansicht versetzt den Betrachter mitten in den Raum; von einem leicht erhöhten Standpunkt im vorderen Bereich des Langhauses aus fällt sein Blick auf die beiden vorderen Kapellen, die anschließenden Schmaltravéen und den sich öffnenden Vierungsbereich mit Tambour, Presbyterium und den Ansätzen der Querarme. Ein raffinierter Kunstgriff ist es, zwei Pilaster der großen Ordnung platzfüllend ganz an den seitlichen Rand des Kupferstichs zu setzen. Daher rücken sie sehr nahe an den Betrachter. Außerdem sind die Pilaster als das wesentliche Element der Raumgliederung und als Träger der Raumproportionen in ein besonders enges Verhältnis zum Format des Blattes gebracht; so führen sie den Betrachter wirksam in das räumliche Kontinuum der Kirche.

Wie beim Dedikationsstich der Kollegienkirche erfährt der Betrachter durch die Ansicht mehr über die Raumsituation des Gesù, als er realiter mit einem Blick erfassen könnte; auch der tiefe Einblick in die Seitenkapellen *degli Angeli* und *della Trinità* wäre in Wirklichkeit so nicht möglich. Das Raumbild vermittelt also nicht, was man von einem bestimmten Punkt in der Kirche aus sieht, sondern das, was man sehen und erfahren soll. Darin und im Erlebnis der Raumwirkung besteht das Verbindende zum Prospekt der Kollegienkirche.

Zur Charakterisierung des Baues trägt der sparsame, aber kontrollierte Einsatz der graphischen Mittel bei. Während die architektonischen Elemente als Leitformen scharf umrissen werden, ist bei den figürlichen und ornamentalen Elementen ein lockerer Strich festzustellen. Die räumliche Wirkung beruht vor allem auf dem belebenden Wechsel von Licht und Schatten, den der Stecher durch eine subtile Differenzierung von Horizontal- und Diagonalschraffuren erreicht hat.

### 3. Der Dedikationsstich als *theatro sacro* und Thesenblatt

Für Innenansichten von Sakralräumen gibt es im Barockzeitalter zwar eine Tradition, doch behauptet sich der Dedikationsstich auch im Vergleich damit als ein Sonderfall; ein unmittelbares Vorbild hat er in diesem Bereich offenbar nicht. Es sind deshalb außerdem druckgraphische Publikationen in



VEDUTA DI DENTRO DI S. MARIA DEL' POPOLO RESTAVRATA ET ADORNATA DA N-S-PAPA ALESSANDRO VII.

Per Gio: Incomè Rossi in Roma alla Pace ed Pri: del SP. Gio: Batt: Falda del. et. f.

Abb. 7: Giovanni Battista Falda, Innenansicht von S. M. del Popolo

den Blick zu nehmen, die mit der Darstellung von wirklich gebauter Architektur zunächst nichts zu tun haben.

In seiner bildhaften Gesamtschau erinnert der *prospectus interior* an einen anderen Bereich der Künste, das barocke Theater. Das liegt zwar auch an den Qualitäten des dargestellten Bauwerks, doch sorgt besonders der Kupferstich durch deren Übersteigerung ins Theatralische dafür, daß sich sofort Assoziationen zur Räumlichkeit und zum Inszenierungsstil der barocken Bühne einstellen. Die überwältigende räumliche Wirkung des barocken Bühnenbilds beruhte auf der zwitterhaften Verbindung von „Raumarchitektur und gemalter Architekturdarstellung“, ihrer

Doppelnatur als „architekturelles und als bildhaftes Ganzes“<sup>48</sup>. Als Parallelen zwischen einem Theaterprospekt und dem Prospekt des Dedikationsstichs wären zu nennen: die Einfassung des Schauplatzes durch Draperie und neutrale schwarze Stellwände; die „gewaltige Übersteigerung des tatsächlich Tiefenhaften“ durch die Mittel der Zentralperspektive; „die raumbegrenzende, raumerklärende, raumsteigernde Funktion“ der triumphalen Baukörper und Kolossalsäulen, die der Funktion von Kulissen entspricht; schließlich die konsequente Ausrichtung hin auf den „Schlußprospekt der Altarwand“. Es handelt sich dabei nicht nur um eine allgemeine stilgeschichtliche Analogie zwischen

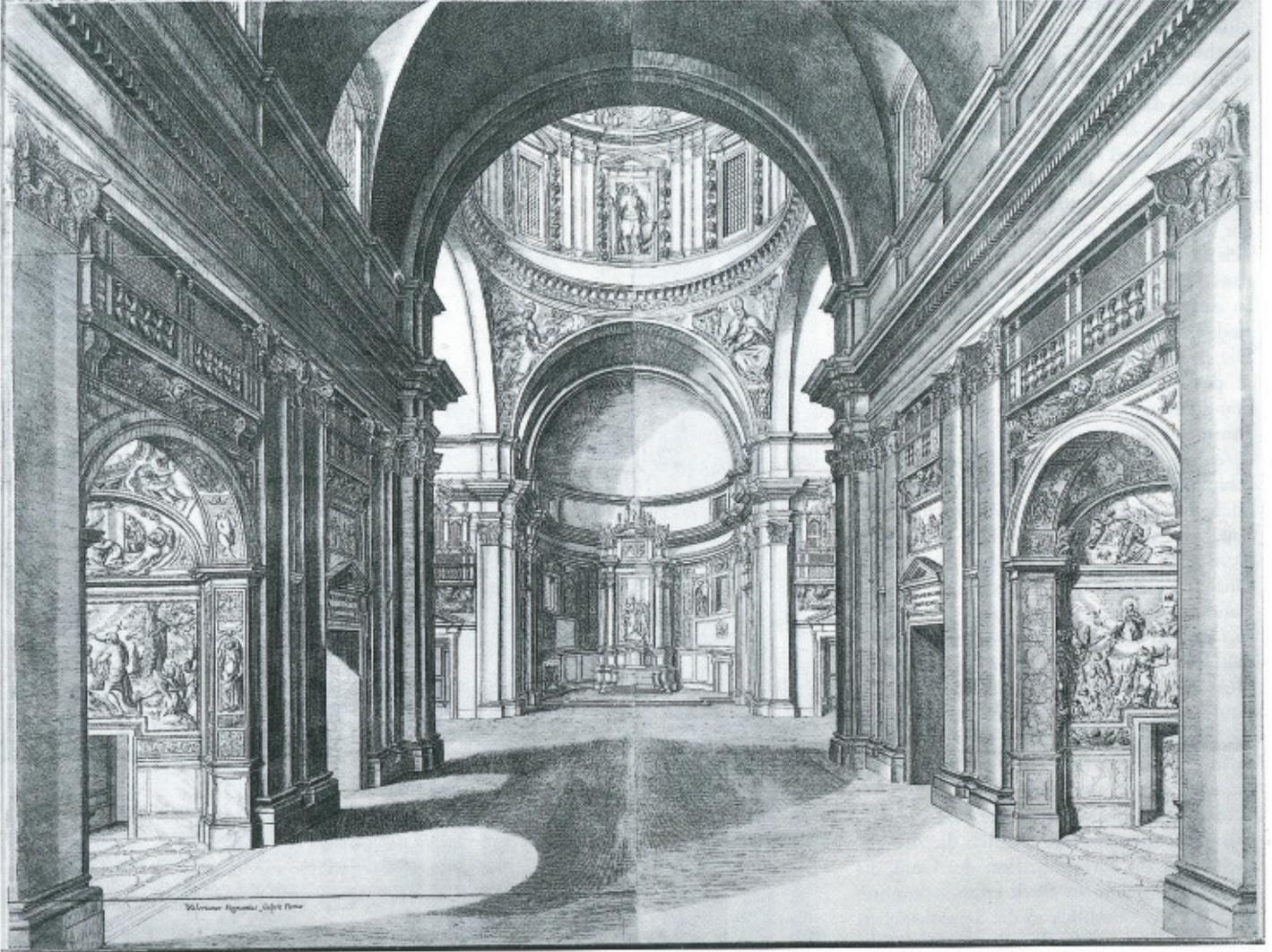


Abb. 8 (oben): Valerian Regnard, Innenansicht von Il Gesù, Einsiedeln, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin

Abb. 9 (rechts): Carlo Rainaldi, Quarantore-Dekoration in Il Gesù, Rom, Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Raccolta Lanciani.

barocken Kunstgattungen, sondern um eine konkrete und greifbare Parallele zu einer besonderen Aufgabe der Theaterkunst im Bereich der kirchlichen Festdekorationen: dem *teatro sacro* und dessen Publikation im Medium des Kupferstichs.

Besonders stark ist die Verwandtschaft mit den illusionistischen Inszenierungen der *Quarantore*<sup>9</sup>, die ihren Höhepunkt im Rom des 17. Jahrhunderts erlebt hatten. Vor allem in der Karwoche wurden dort anlässlich des vierzigstündigen Gebets im Presbyterium der großen Kirchen aufwendige ephemere Schaugerüste zur Inszenierung des Allerheiligsten Sakraments errichtet, bei denen theatralische Effekte mit zentralperspektivisch konstruierter Scheinarchitektur verbunden waren. Entwürfe dazu stammten zum Teil von namhaften Architekten wie Bernini, Rainaldi oder Pietro da Cortona; auch die großen szenographischen Blätter in Andrea Pozzos Traktat<sup>10</sup> gehen auf solche *Quarantore*-Dekorationen zurück. Unter der Bezeichnung *apparato*, *machina* oder *teatro sacro*

wurden diese ephemeren Gebilde erklärend beschrieben, und einige sind auch in Stichen überliefert. Die Parallelen zum Prospekt der Kollegienkirche sind eindrucksvoll: hier wie dort bewirkt die konsequent durchgehaltene Zentralperspektive einen rasanten Tiefenzug, wobei der relativ niedrige Augenpunkt das Aufragende der Architektur betont; als wunderbare Licht- und Lufterscheinung manifestiert sich das Heilige in diesen Illusionsräumen; die Epiphanie wird durch pathetische Architektur motive inszeniert, die die Raumflucht wie Kulissen begleiten. In der Entwurfszeichnung Pietro da Cortonas für eine *Chiesa accomodata in forma di Teatro* von 1633<sup>11</sup> öffnet sich der Zielprospekt als prachtvollere Säulenarkade. Wie das Säulenpaar der Kollegienkirche gibt sie den Blick frei auf eine von Wolken und Licht erfüllte Sphäre, in der in diesem Fall das Sakrament in einem von Engeln getragenen Tabernakel über dem Hochaltar schwebt. Eine artverwandte Inszenierung des Langhauses zeigt die *Prospettiva* in Carlo Rainaldis Stich des *teatro* von 1650

im römischen Gesù (Abb. 9)<sup>12</sup>. Zwei in konsequenter Zentralperspektive ausgerichtete Reihen von kolossal freistehenden Säulenpaaren bilden einen Sakralraum von pathetischer Großartigkeit. Die Erscheinung des Allerheiligsten ist hier aber vom Zielprospekt in die Gewölberegion verlegt, was der Inszenierung der Tambourkuppel im Dedikationsstich ähnelt. Eine Besonderheit ist bei Rainaldis Stich die figürliche Staffage: das abgebildete Opfer bei der Weihe des salomonischen Tempels vergegenwärtigt eine typologische Präfiguration der christlichen Kirche.

Ob der Urheber des Dedikationsstichs von einer konkreten *Quarantore*-Darstellung ausgegangen ist, kann man heute wohl nicht mehr nachweisen. Unbestreitbar ist aber, daß sich das Raumbild der Kollegienkirche und die illusionistischen Inszenierungen des *teatro sacro* sehr nahe kommen. In ihrer graphischen Darstellung gehen Baukunst und Theater nahtlos ineinander über, weil sich die Intentionen der Bilder gleichen: in



*Il Teatro di questo luogo rappresenta un'Opera finta creata quest'anno Santo della Real Compagnia del Gesù della Chiesa del Gesù di Roma, il spettacolo di intenzione, il quale l'Opera finta è in honor del Altissimo, con il di cuio, che sempre ha di Dio per l'Opera. Si vedea alquanto il suo orgoglio, si fece in presenza conraggio della grande allegria, e gravitate a tutti i suoi, però con ogni maniera di modestia, ammirabile per il teatro. Roma il 16. 1650. Di Carlo Baratta. Inc. di G. B. de' Cavalieri. Scultore del teatro e mondo. Nella stampa del 1650.*

beiden Fällen geht es um die bildhafte Gesamtschau des Raumes, um seine Inszenierung als eine Schaubühne für die sinnfällige und würdige Präsentation des wunderbaren Geschehens.

Wenn damit auch eine vorbildliche Darstellungstradition für den *prospectus interior* zu fassen ist, wäre es andererseits nicht richtig, das ganze Blatt des Dedikationsstichs auf die Publikationen der ephemeren *teatri sacri* zurückzuführen. Denn in seiner Gesamtanlage kommt der Stich einer anderen Gattung sehr nahe, den Thesenblättern<sup>53</sup> der Barockzeit, jenen aufwendigen druckgraphischen Einzelblättern, die im Zusammenhang mit einem Promotionsverfahren in Auftrag gegeben wurden und ein zumeist allegorisch bedeutungsvolles Bild verbinden mit der Auflistung der Thesen, die der Kandidat in der akademischen Disputation zu verteidigen hatte. Der erstaunliche Sachverhalt, daß die mehrteilige Darstellung eines Kirchenbaus wie ein Thesenblatt angelegt wurde, ist lange übersehen und erst in jüngster Zeit beiläufig von Hahn<sup>54</sup> konstatiert worden, was aber noch der Einschränkung und näherer Erläuterung bedarf.

Hahn ging bei seiner Auffassung zu Recht von den Quellen aus, denn für die äußerst vielgestaltige Gattung der Thesenblätter lassen sich nur bis zu einem gewissen Grad formale Kriterien angeben, weiter kann ein solches Thesenblatt „also lediglich aus dessen Funktion – sowie sie durch Texte faßbar ist – verstanden werden“<sup>55</sup>. In dieser Hinsicht ist der Sachverhalt allerdings eindeutig, wenn man die Aussagen der verschiedenen Quellen miteinander in Beziehung setzt. Die Festschrift zur Einweihung der Kollegienkirche berichtet für den 20. November 1707 von der Übergabe von *Theses* an den Erzbischof durch den Abt des Benediktinerstifts St. Peter in Salzburg; mit diesem Begriff wurden Thesenblätter im Barock häufig bezeichnet<sup>56</sup>. Daß die *Theses* mit einer Architekturdarstellung verbunden waren, wird durch die Erwähnung des Grundrisses – „Kirchen ichonographicè entworfen“<sup>57</sup> – explizit angesprochen:

„Bey welcher Gelegenheit von Ihro Hochwürden [. . .] Placido, Abten St. Peter allhie in Salzburg ec. die von einem seiner Conventualen unter der Octav der Academischen Kirchweyhung defendirende / und ihro Hochfürstl. Gnaden ec. ec. dedicirte Theses, in welchen die obgenannte Kirchen ichonographicè entworfen [. . .] in Namen der Hochfürstl. Universität / gehorsamst überreichten; [. . .].“<sup>58</sup>

Wie es das Prüfungswesen der Zeit vorsah, wurde am 27. November der Inhalt der Thesen in Anwesenheit des Erzbischofs öffentlich verteidigt. Als Defendent der Thesen, der somit den „ichonographischen Entwurf der Academischen Kirchen“ öffentlich vorstellte, wird ein junger Angehöriger der Abtei St. Peter genannt, Pater Carolus Schattenlechner:

„[Der Fürstbischof] wohneten [. . .] denen obgemeldeten / Ihro unterthänigst dedicirten / und einen ichonographischen Entwurff der Academischen Kirchen in Patenti vorstellenden Thesibus ex Theologia gnädigst bey, welche auff dem Academischen Saal sub Praesidio P. Augustini Magg in dem [. . .] Closter Weingarten Profess, SS. Theologiae Docotris, und derselbigen allhie in Moralibus Professoris Ordinarii, Ihro Hochfürstlichen Gnaden ec. ec. geistlichen Rath / von P. Carolo Schattenlechner, in dem uralten und weitberühmten Stift und Closter St. Peter allhie in Salzburg Profess, und SS: Theologiae Studioso, best-rühmlich defendiret wurden.“<sup>59</sup>

Durch das Rechnungsbuch der Abtei St. Peter wird für das Jahr 1707 eben dieser Pater Carolus mit dem Kupferstich der Kollegienkirche in Verbindung gebracht; ein *Gemitivus possessivus* setzt ihn in Beziehung zu dem teuren „collegii kupfer“. Der Stecher Johann Ulrich Kraus wird dabei als Empfänger der Geldsumme vermerkt:

„Haupt raittung yber alle des closter St. Peter allhier in Salzburg cinnämb und aussgaben von anno 1707.

Academische aussgaben.

dem Johann Ulrich Kraus burger und kupferstöchern in Augspurg wegen P. Caroli getruckhten collegii kupfer lauth specification bezahlt 518 f. 25 kr.“<sup>60</sup>

Die Aussagen fügen sich also zu einer lückenlosen Beweiskette, die eine sichere Verbindung zwischen der akademischen Disputation der Thesen und dem Dedikationsstich herstellt. Nach dem zeitgenössischen Bericht der Universität muß man den Dedikationsstich als eine *These* gelten lassen, auch wenn er einen Sonderfall darstellt. In formaler und kulturgeschichtlicher Hinsicht lassen sich außerdem weitere Übereinstimmungen mit der Gattung Thesenblatt zeigen: Erstens weist der Dedikationsstich das passende Format auf. Die durchschnittliche Größe von Thesenblättern<sup>61</sup> beträgt circa 82 × 62 cm, sie kann aber von 50 × 35 cm bis 264 × 198 cm schwanken. Mit einem Format von 93,8 × 61,5 cm (Plattenrand) liegt das Blatt also ziemlich genau im Mittelwert. Bei Thesenblättern des 18. Jahrhunderts überwiegt bei weitem das Hochformat; häufig zu finden ist auch die Inszenierung des Bildes mit einer Draperie in Form eines gerafften Vorhangs.

Ferner ist auch die Widmung an einen Patron<sup>62</sup> die Regel, wobei es sich entweder um einen hochmögenden Gönner oder um einen Heiligen handelt. Hier ist es der Fürstbischof, dem das Thesenblatt als Danksagung zugeeignet ist – „Ad gratiarum tholum et suae celsitudinis aras cum grati benedictini animi devotissimi anathema ac perpetuum tantae munificentiae memoriam“, wie es die Inschrift auf der Kartusche am rechten Bildrand formuliert. Außerdem ist der Bezug auf die Person des Patrons oft ausschlaggebend für den Bildinhalt der Thesenblätter, hier also die Präsentation seiner ambitionierten Stiftung. Der Gönner wird dabei häufig

durch sein Bildnis oder durch sein Wappen verewigt, hier die Wappen des Landes und des Landesherrn. Sowohl das panegyrische Moment als auch die Selbstdarstellung einer akademischen Institution verbinden den Dedikationsstich mit der Gattung Thesenblatt. Außer dem Wortlaut der Thesen sind im Regelfall auch das Datum, der Disputationsort und die Namen der Beteiligten an der Disputation<sup>63</sup> vermerkt. Das tritt in diesem Fall zugunsten der Danksagung zurück; der Präsens der Prüfung, Augustin Magg, sowie der Kandidat Schattenlechner werden nicht genannt. Aber immerhin sind die verantwortliche Universität, das genaue Datum und die Tatsache akademischer Disputationen und Promotionen erwähnt – „adfruit reverendissimo rum praesidium corona: quae operaretur sacris solemnibus, exposuit theses, creavit doctores“, meldet die Inschrift. Das Abweichen von der Regel ist hier offensichtlich durch die Umstände begründet; bei dem außerordentlichen Festakt war der Promovierende<sup>64</sup> nur stellvertretend für das Kollegium tätig und durfte mit seinen Thesen als Sprecher der Universität fungieren.

Auch im Hinblick auf die Aufteilung des Bildfelds ist die Parallele zu den Thesenblättern evident: im häufigsten Fall sind unterhalb der großen bildlichen Darstellung drei Felder ausgespart, die zur Aufnahme der Dedikation und der Thesen bestimmt sind und von sehr ähnlichen Rahmenformen eingefasst werden. Abweichend ist im Stich nach Rösch aber das Fehlen der ausformulierten *Theses*, die man zumeist im rechten unteren Feld findet. Anscheinend vertritt der dort abgebildete Grundriß, die „Ichonographica repraesentatio“, den Text der Thesen, so wie es ja auch die Quelle über den Festakt besagt: „Theses, in welchen die obgenannte Kirchen ichonographicè entworfen“. Um es genauer zu formulieren: so wie ansonsten die Thesen das allegorische Bild erläutern oder ausführen, so erklärt und ergänzt hier der Grundriß die perspektivische Darstellung des Innenraumes; Grundriß und Prospekt verhalten sich zueinander wie These und allegorisches Bild. Übrigens kennen auch Appuhn-Radtke und Telesko<sup>65</sup> einzelne Beispiele dafür, daß Thesen durch Bilder ersetzt werden, vor allem in Fällen, bei denen das panegyrische Moment sehr stark war.

Wenn auch bei unserem Blatt die Wiedergabe einer realen Architektur außergewöhnlich ist, ist das architektonische Moment der Gattung Thesenblatt nicht fremd. Im Gegenteil: Architektur ist ein wesentliches Gestaltungsmittel der Thesenblätter, „weil diese Momente den Tenor der jeweiligen Composition bestimmen, oft das Zentralmotiv des Blattes überhaupt sind“. Die Architektur ist deshalb „in der Lage, Aussagen über jedes der einzelnen und über das gesamte Genre Thesenblatt zu machen“<sup>66</sup>. Appuhn-Radtke nennt als wiederkehrende Architektur motive Zentralbauten, Triumphbögen und -säulen sowie Theater- und Bühnenmotive, also ge-

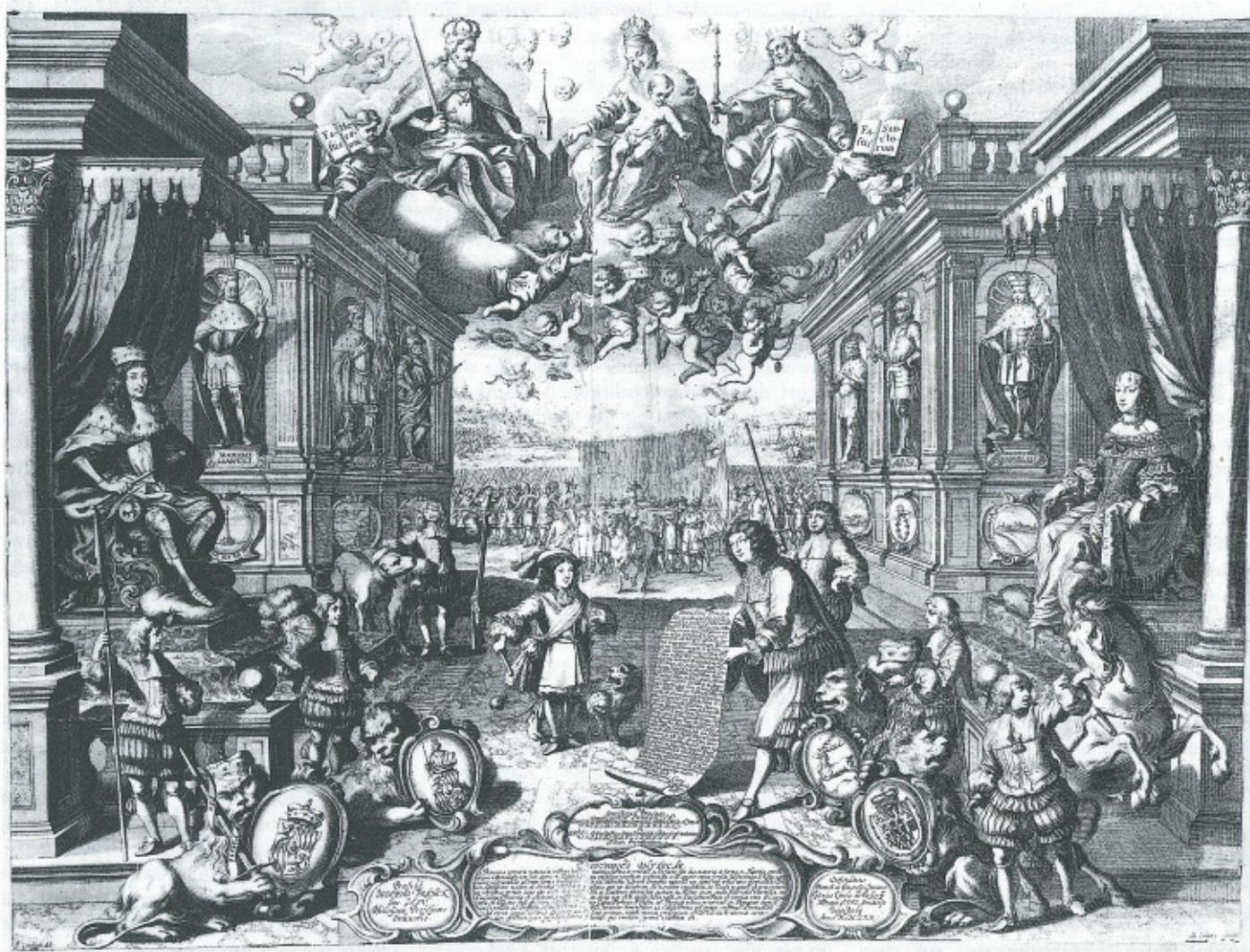


Abb. 10: Jonas Umbach / Bartholomäus Kilian, Thesenblatt der Universität Ingolstadt, München, Stadtmuseum

nau die Elemente, mit denen auch der Prospekt der Kollegienkirche arbeitet. Für zeitgenössische Betrachter des Dedikationsstichs war das Faktum der Architekturdarstellung kein Hindernis, den Bezug zur Gattung der Thesenblätter herzustellen, denn es gab schon vorher Thesenblätter mit beachtlichen Analogien zum Architekturprospekt der Kollegienkirche.

Ein Thesenblatt der Universität Ingolstadt von 1670 (Abb. 10)<sup>97</sup>, das die Erziehung des Prinzen Max Emanuel zum christlichen Helden thematisiert, zeigt im Vordergrund die Übergabe der Thesen an den Kurprinzen, eingefasst von dem vis-à-vis thronenden Herrscherpaar. Den Mittelgrund beherrschen zwei große Gebäude, die der Aufstellung von Statuen der fürstlichen Vorfahren dienen. Als wuchtig-kantenfeste Baukörper, die die Tiefe des Bildraums erschließen und eine repräsentative Atmosphäre von hochgestimmter Feierlichkeit stiften, sind sie mit den triumphalen Ehrengebäuden der Kollegienkirche eng verwandt. Allerdings flankieren sie keinen Zielprospekt, sondern einen Ausblick in eine Landschaft mit Heeresfor-

mation, den späteren Wirkungskreis des heranwachsenden Helden.

Im Jahr 1678 gab die Universität Salzburg anlässlich der Promotion des Paters Paris à Lerchenfeldt, der ebenfalls dem Stift St. Peter angehörte, ein Thesenblatt (Abb. 11)<sup>98</sup> heraus, das eine „ara sapientiae“ zeigt. Von opfernden Personifikationen umringt, erhebt sich der Altar der Weisheit im Vordergrund über einem Stufenbau, der die Thesen als Inschrift trägt. Obwohl diese Motive sehr nah an den Betrachter rücken, trägt der Hintergrund nicht wenig zur eindrucksvollen Wirkung des Blattes bei: zwei hohe Fassaden mit herrschaftlichen Balkonen leiten in rasanter zentralperspektivischer Verkürzung in die Tiefe, wo sich wie ein Zielprospekt die Front des Salzburger Doms erhebt. Die suggestive Führung des Blicks durch zwei hohe flankierende Bauten im Sinne einer gerichteten Straße ähnelt nicht nur dem Prospekt der Kollegienkirche, sondern entspricht auch einem Grundgedanken ihrer architektonischen Konzeption.

Im strengen Wortsinne dürfte man den Dedikationsstich wegen der fehlenden Thesen

zwar nicht als Thesenblatt bezeichnen, es kann aber kein Zweifel daran bestehen, daß die Gattung der Thesenblätter eine wichtige Komponente bei der Anlage des Stichs war. Es war ein naheliegender Gedanke, bei der Danksagung an den Stifter einer Universitätskirche auf die Form eines Thesenblatts zu rekurrieren. Das ist allerdings nicht nur für die Erklärung des Stichs von Belang, sondern mit seinen Konsequenzen auch für die Deutung der Kollegienkirche von höchstem Interesse: Die Gattung der Thesenblätter mit ihrer „Vorliebe für situationsgebundene Allegorien“ „bringt reichste allegorische und symbolische Bezüge“<sup>99</sup>, sie ist eine genuin allegorische Form, die bestimmt ist durch die Verbindung von Text und Bild. Insofern ist sie verwandt mit der Emblemkunst, weshalb Thesenblätter ja auch unter dem Terminus *emblema* geführt werden konnten. Die Bilder zeigen dabei in der Regel Personifikationen oder Szenen der Heiligen-, der Lokal- oder der Kirchengeschichte sowie Ereignisse aus der Bibel, die für die allegorische Auslegung bestimmt sind. Das figurliche Moment der Personifikationen und der historischen Ex-

empel fehlt aber im Prospekt der Kollegienkirche völlig. Dafür gibt es eigentlich nur eine sinnvolle Erklärung: die Personifikationen können fehlen, weil die Architekturdarstellung selbst schon einen allegorischen Sinn präsentiert. Das kann sie aber nur dann leisten, wenn schon das Dargestellte selbst, die Architektur Fischers, eine allegorische oder sinnbildhafte Intention gehabt hätte. Demnach wäre der Innenraum der Kollegienkirche als ein architektonisches Sinnbild zu begreifen.

Hier zeichnet sich tatsächlich eine Erklärung ab für die außergewöhnlichen Raumqualitäten der Kollegienkirche. Ganz im Sinne seiner Bestimmung als *Templum Academicis* verkörpert das Bauwerk die Erkenntnisprogrammatische einer christlichen Universität: wie Gebäude an einer prachtvollen Straße markieren die triumphal gestalteten Baukörper mit den Kapellen der vier Fakultäten den Weg zum ewigen Heil und zur *divina sapientia*. Das Ziel ist gegenwärtig in der Erscheinung der *Immaculata* in der Apsis und auch in den typologischen Motiven der marianischen Säulen und des Tabernakels, durch welche das Leitbild der *Immaculata* als *sedes sapientiae* gedeutet wird<sup>70</sup>. Der Innenraum stellt also ein architektonisches *conceito* vor Augen, das der *Prospectus interior* des Dedikationsstichs mit seinen spezifischen Eigenheiten der Darstellung eindrucksvoll verdeutlicht.

#### 4. *Inventio* und *Delineatio* – Johann Bernhard Fischer von Erlach oder Aemilian Rösch?

Die perspektivischen Manipulationen und inszenierenden Übertreibungen auf dem Stich der Kollegienkirche sind als programmatische Absicht zu verstehen, die auf das Verständnis der Architektur zielt. Die Signatur des Stichs nennt den Mondseer Mönch Aemilian Rösch als Zeichner der Vorlage: „R. F. Aemilianus Resch Ord. S. Ben. Profess in Monsee del.“ Was angesichts des stattlichen Blattes verwundert, ist die fehlende Erwähnung des Inventors, denn nur noch Johann Ulrich Kraus wird als Stecher genannt. Besonders die drei kleinformatigen Darstellungen der Fassade, der Seite und des Grundrisses scheinen mit den ähnlichen Blättern in Johann Bernhard Fischers von Erlach ‚Entwurf einer Historischen Architectur‘ in Zusammenhang zu stehen. Während eine Seitenansicht in der ‚Historischen Architectur‘ fehlt<sup>71</sup>, ist die Übereinstimmung mit dem Grundriß und der Fassade offensichtlich. Die Fassadenansicht in der ‚Historischen Architectur‘ bindet die Kirche in ein städtisches Ambiente ein, um das Vortreten der Kirche auf den Platz und die beherrschende Rolle der Tambourkuppel im Stadtbild angemessen darstellen zu können. Die Fassade auf dem Stich Röschs dagegen ist in stärkerer Untersicht gegeben, wodurch die Kuppel gar nicht in Erscheinung tritt. Allerdings sollte hier auch keine urbane Situation wiedergegeben werden; Ziel ist vielmehr, die Fassade im

Sinne eines objektivierenden Aufrisses zu präsentieren. Im Gegensatz zur Ansicht in der ‚Historischen Architectur‘ ist bei Rösch auch die Fassade ganz auf die thematische Zuspitzung wie bei der Innenansicht ausgerichtet, denn sie zeigt als Bekrönung des Giebels eine *Immaculata*-Statue, während der Prospekt in der ‚Historischen Architectur‘ mit einer einfachen Marienstatue auskommt. Auch beide Grundrisse stimmen in der Anlage und zeichnerischen Ausfertigung so sehr miteinander überein, daß für die drei Ansichten auf Röschs Stich ein Zusammenhang mit den Prospekten in der ‚Historischen Architectur‘ bestehen muß. Müßte man angesichts dieser offensichtlichen Ähnlichkeiten nicht die Erwähnung des Architekten im Sinne eines Inventors erwarten dürfen? Daß diese trotzdem fehlt, kann wohl nur bedeuten, daß der Aufbau des Stiches im Sinne eines Thesenblattes nicht auf Fischer zurückgeht, und er deshalb auch nicht als Inventor zu nennen war. Fischer war demnach nicht für die Zusammenstellung der einzelnen Ansichten verantwortlich; dies dürfte erst Rösch in seiner unmittelbaren Vorzeichnung für den Stecher geleistet haben. Soll man aber daraus schließen, daß Rösch auch die einzelnen Ansichten der Kirche nach eigener Invention entwickelt hat? Adolf Hahl und Stefan Hiller haben in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß Fischer von Erlach die Herausgabe eines Stichwerkes mit Ansichten seiner Salzburger Bauten plante, das aber wegen des Todes Johann Ernsts 1709 unvollendet blieb<sup>72</sup>. Drei Tafeln mit Abbildungen der Kollegienkirche, die später in der ‚Historischen Architectur‘ Fischers erschienen, waren ursprünglich für das Salzburger Ansichtenwerk vorgesehen, worin Fischer mit Unterstützung des Erzbischofs „von denen Under der Regierung Sr. hochfürstlichen Gnaden zu der ehr Gottes, auch zu nuz und Zierde der Residenz Statt und des Landts bisshero geführten Verschiedenen Gepeuen etliche prospectus und grundt-Riss auf 12 halbe Regal Platt“ herauszubringen gedachte<sup>73</sup>. Bis zum 2. Dezember 1709 müssen die drei erwähnten Tafeln von dem Augsburger Benjamin Kenckel gestochen worden sein, denn an diesem Tag ordnete der neue Erzbischof Franz Anton Graf von Harrach die Einstellung des Unternehmens an: „[. . .] gedachten Herrn Fischer in seinen – neulichen – alhier Sein durch dero Hoff-Pauinspectorum bedeuten, dass er die seinem Vorgeben nach bereits Verfertigte drey Kupferplatten, Von der facciata, Durchschnitt, Und grundtriss der neu erpauten universitet-Kirchen, alhero einschicken, mit denen übrigen aber weiters nit fortfahren Solle“<sup>74</sup>. Daran hielt sich Fischer allerdings nicht, sondern verwendete die drei Blätter für seine ‚Historische Architectur‘. Eine perspektivische Innenansicht war für die Salzburger Stichfolge offensichtlich nicht vorgesehen, denn sonst wäre sie erwähnt worden. Die Innenansicht der Kollegienkirche ist also unabhängig von

dem geplanten Werk mit den Salzburger Ansichten entstanden, wofür auch ihr ungewöhnlich großes Format und ihre frühe Entstehung – sie wurde bereits am 20. November 1707 anlässlich der Weihe übergeben – sprechen. Doch kann das Blatt unabhängig von Zeichnungen Fischers entstanden sein? Hahl und Hiller äußern die Vermutung, daß Rösch Architekturrisse Fischers als Vorlage verwendet hat<sup>75</sup>. Nimmt man mit beiden eine Stichvorlage Fischers an, so handelte es sich dabei ursprünglich sicher nicht um eine Werkzeichnung, die für die Ausführung des Bauwerks bestimmt war. Ein Ausführungsentwurf von Fischers Hand ist überhaupt nicht bekannt, es haben sich auch nur wenige orthogonale Schnitte und Grundrisse erhalten, hingegen aber zahlreiche Ansichten seiner Bauten, die mittels perspektivischer Manipulationen und Inszenierungen deren Wirkung ins „Ungemeine“ steigern. Wie kein anderer im süddeutsch-österreichischen Raum hat sich Fischer von Erlach diese „malerischen“ Wirkungen zunutze gemacht, um seine Intentionen zu verdeutlichen. Seine Architekturentwürfe hat er mit bildhaft-illusionistischen Elementen im Sinne der barocken *persuasio* angereichert, um zu überzeugen und zu überwältigen<sup>76</sup>, und das in einem Maße, daß „die Absicht, das Bauwerk eindeutig festzulegen, wie es für die Realisierung nötig wäre“<sup>77</sup>, zurücktritt. In seinen Entwürfen strebt er eine bildhafte, programmatisch ausgerichtete Gesamtschau seiner Bauten an. Beispielhaft seien nur Fischers Mailänder Entwurf eines „Lustgartengebäudes“ für Fürst Liechtenstein genannt (Abb. 12), der in einem irrealen Ambiente als programmatisches Architekturmonument erscheint, oder der Entwurf eines Landschlusses aus dem „Codex Montenuovo“ in der Albertina (Abb. 13), möglicherweise ebenfalls für den Fürsten Liechtenstein entstanden<sup>78</sup>. Beiden aus den frühen 90er Jahren stammenden Zeichnungen ist die Aufwertung der Ansicht mit szenographischen Mitteln gemeinsam<sup>79</sup>, indem sich etwa auf dem Blatt mit dem „Lustgartengebäude“ ein Säulenschaft und ein Mauerrest am Blattrand kulissenartig ins Bild schieben. Durch die seitlichen Architekturfragmente wird der Bau dem Betrachter gegenüber distanziert, erscheint der Palast im Illusionsraum eines vegetationslosen Ambientes regelrecht entrückt – ein Verfahren, das in ähnlicher Weise auch auf die Innenansicht der Kollegienkirche zutrifft. Zwar ist der Raum durch die Kombination verschiedener perspektivischer Systeme – Zentralperspektive, Orthogonalprojektion und Untersicht – an den Betrachter näher herangerückt, doch übernehmen Vorhang und kulissenartige Stellwände eine ähnliche Funktion wie Säulenschaft und Mauerrest auf der Ansicht des „Lustgartengebäudes“. Dessen entrücktem, nahezu schwebendem Zustand entspricht die Begrenzung des Raumes beim Prospekt der Kollegienkirche durch den bewegten Umriss der ‚Theaterdekoration‘.

Abb. 11: Caspar Sing / Andreas Wolfgang, *The- senblatt der Universität Salzburg, Detail, Ot- tobeuren, Benediktinerabtei*



Auch für das Nebeneinander verschiedener Perspektiven und Flucht- bzw. Augenpunkte finden sich Beispiele im zeichnerischen Werk Fischers. Auf seiner Ansicht von Schönbrunn I, die nur als Stich in der ‚Historischen Architectur‘ überliefert ist (Abb. 14), lassen sich für die einzelnen Terrassenebenen verschiedene Fluchtpunkte feststellen – je höher die Terrassen auf dem Schönbrunner Berg liegen, desto höher steigt auch der Fluchtpunkt<sup>20</sup>. Dieses Verfahren bewirkt, daß der Betrachter mit einem Blick das Schönbrunner Areal übersehen kann, das sich ihm realiter erst Stufe für Stufe, von Terrasse zu Terrasse erschließen würde. Ähnliches geschieht auf der Ansicht der Kollegienkirche durch die Kombination von Zentralperspektive, Orthogonalprojektion und Untersicht. Die auffälligen perspektivischen Manipulationen

und Inszenierungen, die auch auf anderen Zeichnungen oder Stichen nach Fischer festzustellen sind, lassen den Schluß zu, daß die Innenansicht der Kollegienkirche ebenfalls auf Fischers Entwurf zurückgeht. Sie dürfte von Fischer stammen, bringt der Architekturprospekt doch seine Baugedanken in klarster Weise zum Ausdruck. Nur die Reinzeichnung, nach der Kraus gestochen hat, wurde von Rösch angefertigt, wobei er Zeichnungen Fischers für seine *delineatio* benutzte.

Dies ist auch aus anderen Gründen wahrscheinlich. Wie oben ausführlich erläutert, liegen die Ursprünge für die Darstellung solcher Kirchenräume in Rom, also in jener Stadt, in der sich Fischer seit spätestens 1671 für 16 Jahre aufgehalten hat. Dort hat Fischer in den Werkstätten bekannter Archi-

tekten und Dekorateur wie Pietro da Cortona und Johann Paul und Philipp Schor, vor allem aber in der Werkstatt Berninis gearbeitet, die nach dem Tod des großen Meisters 1680 von Carlo Fontana weitergeführt wurde. In Rom eignete sich Fischer jenes Rüstzeug an, das ihn später zum großen Kompilator der Gedanken eines Bernini, Cortona oder Borromini werden ließ. Hier kam er mit den großartigen Inszenierungen des römischen Barock in Berührung, und es ist nicht anzunehmen, daß ihm die illusionistischen *Quarantore*-Dekorationen, die alljährlich in der Karwoche errichtet wurden, unbekannt geblieben sind. Fischer, der in seinem späteren zeichnerischen Werk die Architekturzeichnung des Berninikreises und Pietro da Cortonas konsequent weiterentwickelte, müssen die theatralischen Effekte dieser

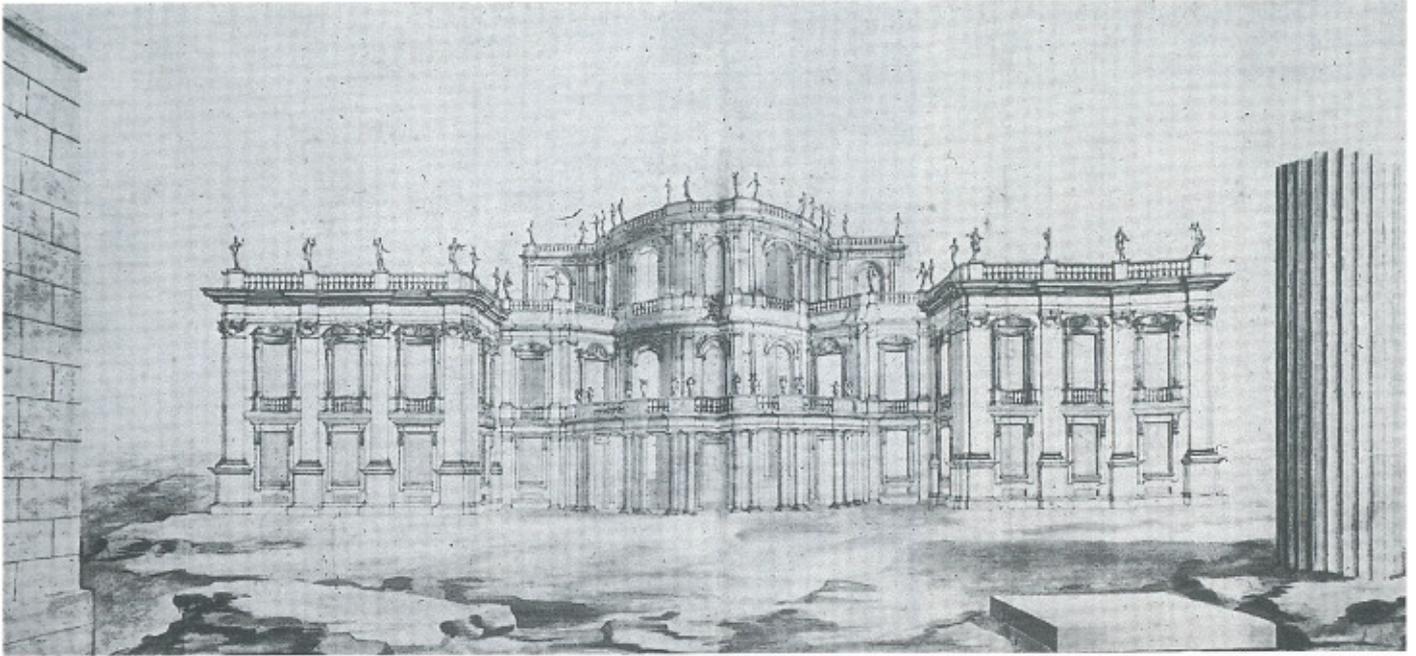


Abb. 12: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für ein „Fürstliches Lustgartengebäude“, Mailand, Civiche Raccolte d'Arte

ephemerem Gebilde stark angesprochen haben, wurde in ihnen doch das Heilige durch pathetische Architektur motive in illusionistischer Weise inszeniert. Diese Haltung, ein Bauwerk zu inszenieren, hat Fischer nach seiner Rückkehr nach Österreich weiter entwickelt. Bereits in seinen Zeichnungen präsentiert Fischer einen Bau mehr in einem bildhaften als in einem konstruktiven Sinne. Dieser Hang zur theatralischen Inszenierung und Präsentation verbindet den Prospekt der Kollegienkirche sowohl mit Fischers eigenen Zeichnungen und Ansichten als auch mit den römischen Vorbildern. Der Mondseer Mönch Aemilian Rösch, der ansonsten nur noch als Maler einiger Altarbilder für die dortige Abtei hervorgetreten ist<sup>9</sup>, war mit den römischen Vorläufern dieser Bildgattung und den theatralischen Bildmitteln sicher weit weniger vertraut. Auch aus diesen biographischen Gründen wird ersichtlich, daß Rösch für seine Stichvorzeichnung auf Vorlagen von der Hand Fischers zurückgegriffen haben muß.

Anmerkungen:

- (1) Eine Darstellung der gesamten Feierlichkeiten bei Adolf Hahnl: *Das Weihefest für die Universitätskirche in Salzburg*, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 108, 1997, S. 375–404.
- (2) Zitiert nach der Festschrift: *Dedicatio Ecclesiae Academicae Universitatis Benedictino-Salzburgensis*. Das ist: acht tägige Solennität deß hoch-ansehnlichen zu Ehren der Allerseeligsten Mutter Gottes unter der Anrufung ihrer Unbefleckten Empfängniß von dem Hochwürdigsten [...] Joanne Ernesto Ertz-Bischoffen zu Salzburg [...] den 20. Novembris eingeweyhten Tempels / sambt denen die Octav hin-

- durch preißwürdigist abgelegten 8. Predigten. [...] Salzburg, o. J. [1708], S. 12.
- (3) Die Platte wurde später als Malgrund für ein Ölgemälde verwendet und befindet sich heute in Wieting/Kärnten; für den freundlichen Hinweis danken wir dem Stiftsbibliothekar von St. Peter in Salzburg, Dr. Adolf Hahnl.
- (4) *Österreichische Kunsttopographie*. Band IX. Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg (mit Ausnahme von Nonnberg und St. Peter). Bearbeitet von Hans Tietze mit archivalischen Beiträgen von Franz Martin, Wien 1912, S. 241 (hier ist als Datierung noch fälschlich 1723 angegeben).
- (5) Stefan Hiller/Adolf Hahnl: *Die Salzburger Universitätskirche*. Der große Dedikationsstich von J. Ulrich Kraus nach Fr. Aemilian Rösch OSB, in: *Salzburger Museumsblätter* 34, Nr. 1, 1973, S. 4/5. – Hahnl (wie Anm. 1), S. 396/397. Nach wie vor kursieren in der Literatur aber Datierungen wie 1725 oder 1723, so etwa bei: Norbert Lieb: *Aemilian Rösch*, in: *Thieme/Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Band 28, Leipzig 1934, S. 497, und bei Hellmut Lorenz: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, München, Zürich 1992, S. 104.
- (6) Z. B. bei Lorenz (wie Anm. 5), S. 104, oder Hans Sedlmayr: *Kollegienkirche Salzburg*, Salzburg 1980, S. 20 (= *Christliche Kunststätten Österreichs* Nr. 120).
- (7) Die hier zitierte Bildunterschrift bei Andrea Pozzo: *Perspectivae Pictorum atque Architectorum* II. Pars [...] Der Mahler und Baumeister Perspectiv / Zweyter Theil, Augsburg, 1709, figura 43, gibt einen treffenden Begriff für eine solche Darstellung.
- (8) „Der Fischersche Bau setzt sich aus Körpern zusammen, also ist die Wand Grenze der einzelnen Körper, kein Raummantel, der alles einheitlich umschließt“, urteilt Felicitas Hagen-Dempff: *Die Kollegienkirche in Salzburg*, Wien 1949, S. 14.

- (9) „Triumph-Bogen nach der Seite anzusehen“ oder „zwey facciate oder Vorder-Theile nach der Seite im Perspectiv vorgestellt“ würde Pozzo (wie Anm. 7; Beischrift zu den figurae 22 und 87) eine solche Ausrichtung von Baukörpern im Raum bezeichnen.
- (10) So lautet bei Andrea Pozzo: *Perspectivae Pictorum atque Architectorum* I. Pars [...] Der Mahler und Baumeister Perspectiv / Erster Theil, Augsburg 1708, figura 90, der Fachterminus für solche szenographische Darstellungen einer Kuppel in der Schrägsicht.
- (11) Als „das Aussehen, die Ansicht, die schöne und wohlgelegene Lage eines Hauses, oder einer andern Gegend; ingleichen das äusserliche Ansehen eines Gebäudes oder andern künstlich aufgeführten Werkes“ wird der „Prospect“ erläutert in *Zedlers Universallexikon*, Bd. 29, Halle – Leipzig 1741, Sp. 938.
- (12) Klaus Schwager: *Anläßlich eines unbekanntes Sticks des römischen Gesù von Valerianus Regnatus*, in: *Festschrift Lorenz Dittmann*, Frankfurt am Main 1996, S. 306.
- (13) Albert Hämmerle: *Johann Ulrich Kraus*, in: *Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Band 21, Leipzig 1927, S. 440–443.
- (14) Pozzo (wie Anm. 10), Beischrift zu figura 45.
- (15) Marcus Vitruvius Pollio: *Zehn Bücher über Architektur*, Buch I, Kap. II, 2; übersetzt und erläutert von Jacob Prestel, Baden-Baden 1959.
- (16) Leon Battista Alberti: *L'Architettura*, (*De re aedificatoria*), edd. Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966, Buch II, Kap. I.
- (17) So hatte etwa Daniele Barbaro in seinem Vitruv-Kommentar *M. Vitruvii Pollionis de Architettura libri decem cum commentariis*, Venedig 1556, S. 18 ff., diesen Streit zu entschärfen versucht, in dem er Vitruv „Scaeno-

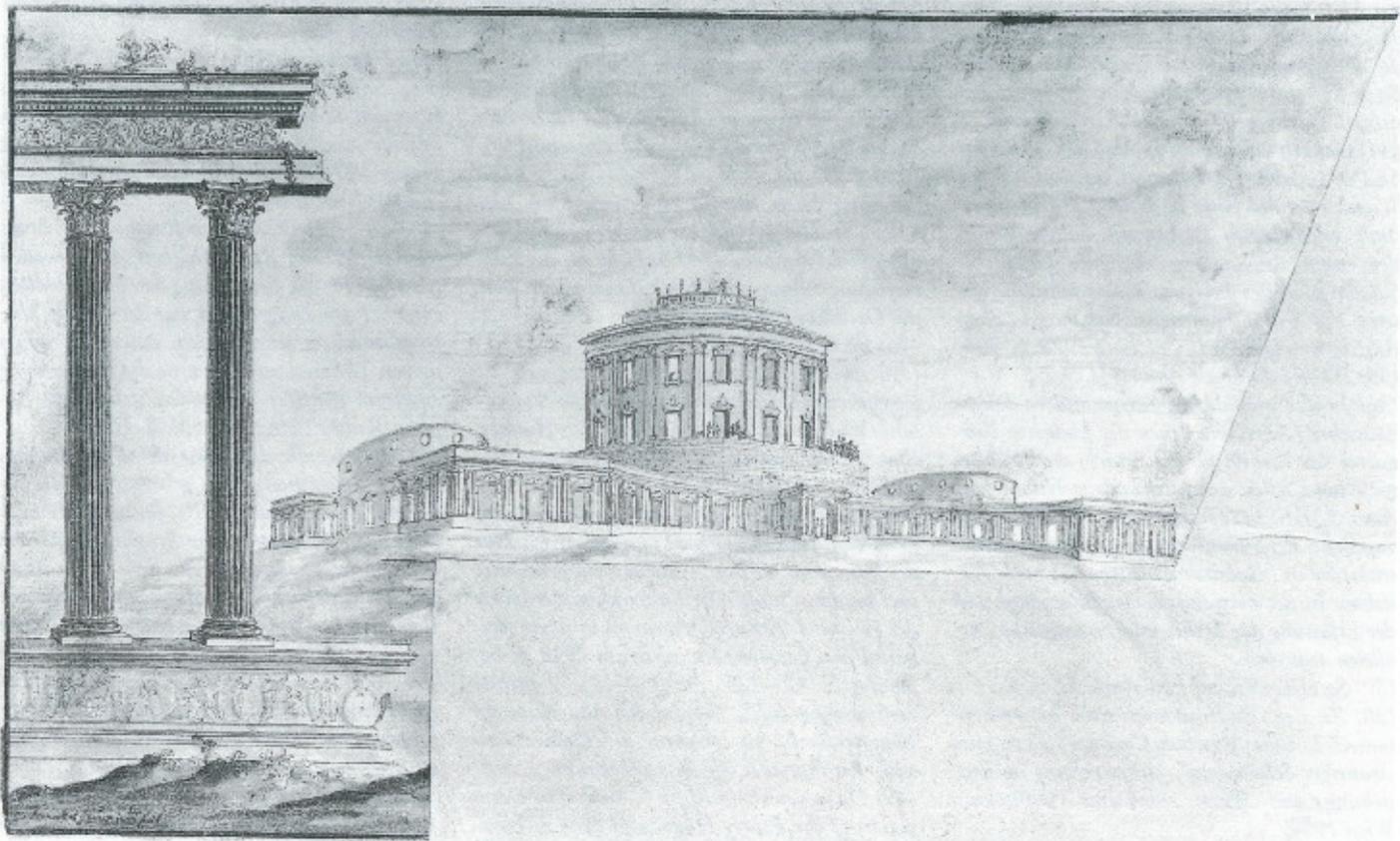


Abb. 13: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für ein Landgebäude, Wien, Albertina

graphia“ nach philologischen Korrekturen als „Sciographia“ bezeichnete, bei der es sich um einen schattierten Schnitt handele.

(18) Wolfgang Lotz: Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 7, 1956, S. 213 ff. Siehe auch Hubertus Günther: Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen 1988, S. 318 ff.

(19) Lotz (wie Anm. 18), S. 221 ff.

(20) Vincenzo Scamozzi: L'idea della architettura universale, Venedig 1615, lib. I, 47.

(21) Eine ähnliche Absicht formulierte der Melker Chronist Anselm Schramb, der anlässlich des Neubaus der Benediktinerabtei Melk eine ausführliche Chronik zur Geschichte der Abtei verfasste. Seinem 1702 in Wien erschienenen „Chronicon Mellicense“ fügte er die Grundrisse der alten und neuen Kirche bei, „ut magnifici conatus orbi innotescant“. Zit. nach Hugo Hantsch: Jacob Prandtauer. Der Klosterarchitekt des Österreichischen Barock, Wien 1926, S. 27. Zum Stich siehe auch: Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis, Ausst.-Kat. Melk 1960, S. 113, Nr. 16.

(22) Montanis Entwürfe sind vor April 1701 entstanden; kurz danach müssen die von den ansonsten unbekanntem Wiener Stechern Hoffmann und Hermundt angefertigten Stiche entstanden sein, denn sie sind dem 1701 in Wien erschienenen Sammelbrief, Von einer hochlöbl. Ertz-Bruderschaft / unter dem Titul der Allerheiligsten Dreifaltigkeit bey St. Peter allhier: gehorsambst-schuldigste Erinner: und Anmah-

nung [. . .] eine freywillige Gab zum nunmehr würcklich anfangenden Kirchen-Bau am St. Peters-Freyt-Hof betreffend' beigegeben. Vgl. zu den Stichen Bruno Grimschitz: Johann Lucas von Hildebrandts Kirchenbauten, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte VI, 1929, S. 226 f. und ders.: Johann Lucas von Hildebrandt, Wien-München 1959, S. 48.

(23) Erinnert sei an die großen Stichwerke Salomon Kleiners über die Würzburger Residenz, die Benediktinerabtei Göttweig oder die Hofbibliothek in Wien, in welchen die teilweise erst projektierten Bauten bereits vorab im Bild vorgestellt wurden.

(24) Vor allem Lodovico Sardagnas Serie „Trento con il sacro concilio“; zu den Darstellungen vom Tridentiner Konzil zusammenfassend zuletzt Iginio Rogger: Iconografia del Concilio di Trento, in: Domenico Primerano (Hrsg.): Il Museo Diocesano Tridentino, Trento 1996, S. 131 ff.

(25) Zum folgenden siehe Ursula König-Nordhoff: Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600, Berlin 1982, S. 27 ff.

(26) Paolo Bellini: Giovanni Battista Falda. The Illustrated Bartsch 47, New York 1993, S. 314, Nr. 276. Siehe auch Per Bjurström: Feast and Theatre in Queen Christina's Rome, Stockholm 1966, S. 38 f. und zuletzt Maurizio Fagiolo dell'Arco (Hrsg.): Corpus delle feste a Roma 1. La festa barocca, Rom 1997, S. 426 f.

(27) Zum Werk Faldas siehe Paolo Bellini: Per una definizione dell' opera di G. Battista

Falda, in: Arte Cristiana 71, 1983, S. 81 ff.

(28) Bellini (wie Anm. 26); Bjurström (wie Anm. 26), S. 44 und 139 ff.; Fagiolo dell'Arco (wie Anm. 26), S. 470 ff.

(29) Bellini (wie Anm. 26), Bjurström (wie Anm. 26), S. 44 f. und Fagiolo dell'Arco (wie Anm. 26), S. 470 ff.

(30) Bjurström (wie Anm. 26), S. 140.

(31) Maurizio Fagiolo dell'Arco (Hrsg.): Corpus delle feste a Roma 2. Il Settecento e l'Ottocento, Rom 1997, S. 28 ff.

(32) Johannes von Nepomuk, Ausst.-Kat. Passau 1971, S. 172 f., Kat.-Nr. 101; Johannes von Nepomuk 1393–1993, Ausst.-Kat. München 1993, S. 134 ff., Kat.-Nr. 55.

(33) Zum Stich zuletzt Petrus Eder OSB/Adolf Hahn: Die Innenansicht des Salzburger Domes. Kupferadrierung von Melchior Küsell (um 1675), in: Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte 4, hrsg. von Ernst Hintermaier, Salzburg 1992. Neben der Ansicht Küsells ist die wahrscheinlich von dem Innsbrucker Stecher Johann Baptist Jezl stammende Innenraumperspektive der Jesuitenkirche in Innsbruck zu nennen. In dem 1646 vollendeten Gotteshaus wurde im gleichen Jahr auf Veranlassung der Landesfürstin Claudia Medici die Leichenfeier für den 1632 verstorbenen Erzherzog Leopold V. nachgeholt. Das Castrum doloris überliefert Jezls Stich, doch gibt seine Ansicht auch den Blick in das Querschiff mit den Emporen und der Tambourkuppel frei. Doch bei aller Betonung der Architektur steht das festliche Ereignis im Vordergrund, was auch daran ersichtlich wird, daß auf der rechten Seite

das Massiv des Vierungspfeilers regelrecht „herausgeschnitten“ wird, um den freien Blick auf die Festdekorationen zu gewährleisten. Zum Stich Jezls siehe Erich Egg: *Tirol in alten Ansichten*, Salzburg 1973, Tf. 4, S. 302, Nr. 11.

(34) Damals nahm man an, daß der hl. Rupert 582 in Salzburg das Bistum gegründet hatte. Wiguleus Hund hatte in seiner 1582 in Ingolstadt erschienenen *Metropolis Salisburgensis*, der ersten Abhandlung über die Geschichte Salzburgs, dieses Ereignis in das Jahr 582 gesetzt. Vgl. Franz Fuhrmann: *Salzburg in alten Ansichten – Die Stadt*, Salzburg 1970, S. 306.

(35) Eder/Hahnl (wie Anm. 33), S. 7 f.

(36) In den graphischen Szenenbildern zeitgenössischer Opern wie denen des Ludovico Burnacini das Vorbild für die Ansicht des Salzburger Domes sehen zu wollen, wie es Hahnl (wie Anm. 33), S. 13, vorgeschlagen hat, dürfte sich angesichts der Innenraumperspektive der Jesuitenkirche in Innsbruck erübrigen, da beide Ansichten in der perspektivischen Bildanlage und der Erfassung der Architektur erstaunliche Parallelen aufweisen.

(37) So Hiller/Hahnl (wie Anm. 5), S. 5.

(38) Zu den Trauergerüsten siehe zusammenfassend Liselotte Popelka: *Castrum doloris oder „trauriger Schauplatz“*. Untersuchung zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur, Wien 1994.

(39) Joseph Maillinger: *Bilder-Chronik der königlichen Haupt- und Residenzstadt München*. Verzeichnis einer Sammlung von Erzeugnissen der graphischen Künste zur Orts-, Cultur- und Kunstgeschichte der bayerischen Capitale vom fünfzehnten bis in das neunzehnte Jahrhundert, München 1876, Bd. I, S. 50, Nr. 535. Zu diesen wenigen Ausnahmen nördlich der Alpen ist auch der bereits erwähnte Stich Jezls von der Innsbrucker Jesuitenkirche zu zählen; vgl. Egg (wie Anm. 33), Tf. 4, S. 302, Nr. 11.

(40) Richard Paulus: *Der Baumeister Henrico Zuccalli am kurbayerischen Hofe zu München*, Straßburg 1912, S. 46.

(41) *Opera del Caval. Francesco Borromini cavata da suoi Originali cioè la Chiesa, e Fabrica della Sapienza di Roma con le Vedute in Prospettiva* [ . . . ], Rom 1720.

(42) Vgl. die Einführung von Paolo Portoghesi: *L'Opus Architectonicum del Borromini*, in: *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, S. 128 ff.

(43) Vgl. Bruno Grimschitz: *Johann Michael Prunner*, Wien – München 1960, S. 32 ff.

(44) Zitiert nach dem „Avertissement“ im *Wienerischen Diarium*, Nr. 100, 14. Dezember 1735, das den Leser zur Subskription einlud und in dem der Inhalt aller Teile listenartig aufgeführt wurde. Zur Zusammenstellung des zweiten Teiles vgl. Josef Bick: *Der unveröffentlichte zweite Teil der Dilucida Repraesentatio Bibliothecae Caesareae des S. Kleiner und J. J. Sedelmayer*, in: *Festschrift der Nationalbibliothek in Wien*. Herausgegeben zur Feier des 200jährigen Bestehens des Gebäudes, Wien 1926, S. 75 ff., und Walther Buchowiecki: *Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien*, ein Werk Johann Bernhard Fischers von

Erlach, Wien 1957, S. 156 ff. Zuletzt Peter Prange: *Salomon Kleiner und die Kunst des Architekturprospekts*, Augsburg 1997, S. 69 ff.

(44A) Zum „nuovo teatro“ zuletzt Paul A. Wilson, *The image of Chigi Rome – G. B. Falda's Il nuovo teatro . . .*, in: *architectura* 26, 1996, S. 33 ff.

(45) Zum Stich siehe Schwager (wie Anm. 12), S. 295 ff. Die folgenden Passagen berufen sich weitgehend auf Schwagers Aufsatz; für die Zurverfügungstellung des Photos danken wir Werner Oechslin, Einsiedeln.

(46) Ebd., S. 304.

(47) Zu dieser ‚Raumgestalt‘, die zugleich ein wesentliches Kriterium der ‚Raumstile‘ Renaissance und Barock darstellt, siehe Erich Hubala: *Epochen der Architektur. Renaissance und Barock*, Frankfurt/M. 1968, S. 11 ff., 53, 151.

(48) Die Ausführungen zum Verhältnis zwischen dem Inszenierungsstil und der Architektur des Barock nach Hans Tintelnot: *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlin 1939, insbesondere S. 121–125 und 130–135. Tintelnot kommt selbst auf S. 134 auf den Altarraum der Kollegienkirche zu sprechen, der Dedikationsstich war ihm aber offenbar unbekannt.

(49) Dazu vor allem Mark S. Weil: *The Decoration of the Fourty Hours and Roman Baroque Illusions*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, 1974, S. 218–248. – Silvia Carandini; Maurizio Fagiolo dell'Arco: *L'effimero barocco*, Bd. 1: *Catalogo*, Roma 1977, Bd. 2: *Testi*, Roma 1978. – Fagiolo dell'Arco (wie Anm. 26).

(50) Siehe unter anderem figura 47 und 48 in Band 2 bei Pozzo (wie Anm. 7).

(51) Aquarellierte Federzeichnung in Windsor Castle, Inv.-Nr. 4448. Das Teatro wurde im Auftrag Kardinal Francesco Barberinis in San Lorenzo in Damaso errichtet und die Anbetung im Februar 1633 im Beisein des Papstes durchgeführt; siehe dazu Fagiolo dell'Arco (wie Anm. 26), S. 279–281, mit bibliograph. Angaben.

(52) Das teatro wurde im Auftrag der ‚Nobile Congregazione dell'Assunta‘ errichtet; dazu mit Bibliographie und Quellenausügen Fagiolo dell'Arco (wie Anm. 26), S. 344–346. Erhaltenes Exemplar in der Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte in Rom, *Raccolta Lanciani*, Vol. 38 I, o. S.

(53) Zur Einführung in diesen in den letzten Jahren vielfach untersuchten Bereich vor allem: Sibylle Appuhn-Radtke: *Das Thesenblatt im Hochbarock – Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*, Weissenborn 1988. – Gregor Martin Lechner: *Das barocke Thesenblatt. Entstehung – Verbreitung – Wirkung. Der Göttweiger Bestand*, Ausstellungskatalog Götweig 1985. – Wolfgang Seitz: *Die graphischen Thesenblätter des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Forschungsvorhaben über ein Spezialgebiet barocker Graphik*, in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 11, Heft 3, Dezember 1984, S. 105–114. – Werner Telesko: *Thesenblätter österreichischer Universitäten*, Ausstellungskatalog Salzburg

1996 (= *Schriften des Salzburger Barockmuseums*, Bd. 21).

(54) Hahnl (wie Anm. 1), S. 396. Bei Wolfgang Seitz: *Graphische Thesenblätter für St. Peter*, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 93, 1982, S. 869–885, wird der Stich von Rösch nicht erwähnt.

(55) So beurteilt Appuhn-Radtke (wie Anm. 53), S. 13, die Zuverlässigkeit der formalen Kriterien für die Beurteilung der Thesenblätter.

(56) Bei den Zeitgenossen war der Begriff Thesenblatt kaum gebräuchlich, zumeist sprachen sie von Theses, daneben wurde die Bezeichnung *emblemata* häufiger verwendet; siehe dazu Appuhn-Radtke (wie Anm. 53), S. 11.

(57) Hier ist allerdings eine kleine Unstimmigkeit zu konstatieren: das griechische Wort für Grundriß, das auch im 18. Jahrhundert noch geläufig war, lautet ‚Ichnographia‘, während hier von ‚ichonographice‘ die Rede ist. Es ist allerdings gesichert, daß damit nicht etwa die Ikonographie bezeichnet werden sollte, denn auch auf der Darstellung des Grundrisses in der rechten unteren Bildkartusche des Dedikationsstichs lautet die Beischrift *„Ichnographica repraesentatio Templi“*; auch die anderen Beischriften in den Kartuschen – „Facies“, „Frons“ – sind eindeutig architektonischer Natur. Bei dem Terminus ‚Ichnographia‘ scheint es sich also nur um eine lokale lexikalische Eigentümlichkeit der Formulierung zu handeln.

(58) *Dedicatio 1708* (wie Anm. 2), S. 12.

(59) *Dedicatio 1708* (wie Anm. 2), S. 152 f.

(60) Auszug aus dem Rechnungsbuch der Abtei St. Peter unter dem Jahr 1707 (Cist. CLXXII, 33); zitiert nach *Österreichische Kunsttopographie* 1912 (wie Anm. 4), S. CXXVII.

(61) Siehe dazu Appuhn-Radtke (wie Anm. 53), S. 12/13; ähnliche Angaben bei Lechner (wie Anm. 53), S. 3.

(62) Zu diesen Gesichtspunkten vor allem Appuhn-Radtke (wie Anm. 53), S. 24–26, und Lechner (wie Anm. 53), S. 7, 8, 13.

(63) Siehe Appuhn-Radtke (wie Anm. 53), S. 21–29, und Lechner (wie Anm. 53), S. 10.

(64) Carolus Schattenlechner (1683–1752) – nicht der gleichnamige Prior von St. Peter, Gregor Schattenlechner, wie bei Hahnl (wie Anm. 1), S. 396, noch versehentlich vermerkt – war weder eine Standesperson noch ein Gelehrter; als Ökonom und Küchenmeister schätzen ihn später seine Confratres. Siehe dazu Pirmin Lindner: *Professbuch der Benediktiner-Abtei St. Peter in Salzburg (1419–1856)*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 46, 1906, S. 1–328, dort S. 100.

(65) Bei Appuhn-Radtke (wie Anm. 53), S. 25, 151/152, ein Innsbrucker Thesenblatt von 1686, das Herzog Karl V. von Lothringen zeigt, wobei in einem Exemplar die Thesen durch Schlachtenbilder ersetzt wurden. Bei Telesko (wie Anm. 53), S. 149–151, ein Innsbrucker Thesenblatt von 1716, das ein Porträt Kaiser Karls VI. mit Trophäen und allegorischen Motiven zeigt und im Rahmenfeld darunter ein Bild der knienden Stände.

(66) Appuhn-Radtke (wie Anm. 53), S. 56.

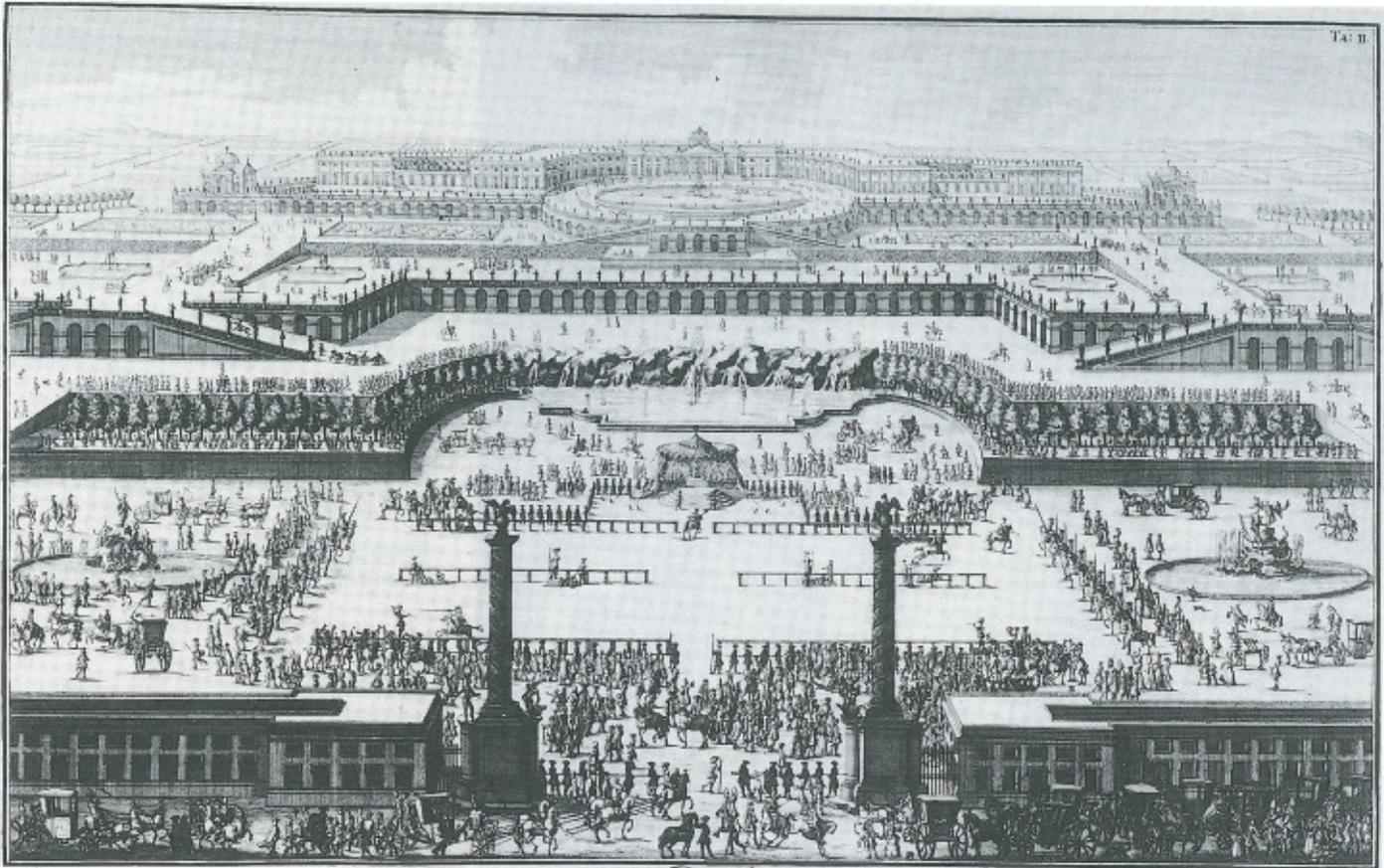


Abb. 14: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Erster Entwurf für Schloß Schönbrunn, Stich der „Historischen Architectur“

(67) Vorzeichnung von J. Umbach; Stich durch B. Kilian; Defendent Georg Karl von Eitzdorf; Vorsitz Professor Josef Franck. Siehe dazu Katalog Nr. 22 bei Appuhn-Radtke (wie Anm. 53), S. 141. Zum Münchner Exemplar des Stichts siehe den Katalog von Maillinger (wie Anm. 39), Nr. M I 534.

(68) Entwurf: Caspar Sing; Stecher Andreas Wolfgang. Promotor der Prüfung war Paul Mezger, das Blatt war dem Erzbischof Maximilian Gandolph von Kuenburg gewidmet. Auf den Stich wurde erstmals hingewiesen durch Seitz (wie Anm. 54), S. 881. Nach freundl. Mitteilung von P. Ulrich Faust muß die richtige Signatur des erhaltenen Exemplars in der Bibliothek der Abtei Ottobeuren allerdings lauten: Sammelbände Wiblingen Band 35, Nr. 21. Paris à Lerchenfeldt (1694–1715) war später von 1683 bis 1702 Prior von St. Peter (siehe dazu Lindner [wie Anm. 64], S. 81/82).

(69) Zitate nach Appuhn-Radtke (wie Anm. 53), S. 55, und Lechner (wie Anm. 53), S. 4.

(70) Der aufwendige Nachweis für diese neuartige Deutung, die sich auch auf bislang unbekannte Quellen stützt, kann erst im Rahmen einer größeren Studie geführt werden, die zur Zeit als Habilitationsschrift von Ulrich Fürst vorbereitet wird. Der Text zur Kollegienkirche liegt bereits vollständig vor.

(71) Im Konvolut der Vorzeichnungen zur „Historischen Architectur“ in Agram befindet sich

eine Seitenansicht der Kollegienkirche, die allerdings nur in einzelnen Teilen im Detail ausgeführt ist. Vgl. Artur Schneider: Johann Bernhard Fischer von Erlachs Handzeichnungen für den „Entwurf einer Historischen Architectur“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1, 1932, S. 265, Nr. 48. Siehe auch Hans Sedlmayr: Neue Ergebnisse zur Kollegienkirche, in: Jahrbuch der Universität Salzburg 77/79, 1980, S. 97 ff. (72) Hiller/Habnl (wie Anm. 5), S. 5.

(73) Zit. nach Albert Ilg: Leben und Werke Johann Bernhard Fischers von Erlach, Wien 1895, S. 246.

(74) Zit. nach ebd., S. 247.

(75) Hiller/Habnl (wie Anm. 5), S. 5. Siehe auch Habnl (wie Anm. 1), S. 377.

(76) Vgl. hierzu Giulio Carlo Argan: La Rettorica Aristotelica ed il Barocco. Il Concetto di Persuasione come Fondamento della Tematica figurativa barocca, in: Kunstchronik 8, 1955, S. 91 ff. Zuletzt auch Friedrich Polleroß: Docent et delectant. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte II, 1996, S. 166 ff.

(77) Dagobert Frey: Architekturzeichnung, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Band I, hrsg. v. Otto Schmitt, Stuttgart 1937, Sp. 999.

(78) Lorenz (wie Anm. 5), S. 18.

(79) Hierzu und zu dem folgenden siehe Peter Prange: Vom Entwurf zum Schaubild – Zu Ar-

chitekturzeichnungen Johann Bernhard Fischers von Erlach, in: Barockberichte 20/21. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 272 ff.

(80) Zum perspektivischen System siehe Keizo Nakamura: Interpretation des Raumstruktursystems des ersten Projekts für das kaiserliche Lustschloß Schönbrunn, in: Journal of Architecture, Planning and Environmental Engineering No. 385, September 1985, S. 92 ff.; und Sigurd Schmitt: Johann Bernhard Fischers von Erlach Schloß Schönbrunn in Wien. Studien über Schönbrunn I und das Schönbrunn-II-Ausführungsprojekt von 1696, Phil. Diss. München 1990, S. 11 ff.

(81) Zu Aemilian Rösch (1639–1710) siehe Pirmin Lindner: Das Professbuch der Benediktinerabtei Mondsee, in: Archiv für die Geschichte der Diözese Linz. Beilage zum Linzer Diözesanblatt 2, 1905, S. 163 f.

Anschriften der Verfasser:

Dr. Ulrich Fürst  
Hohenzollernstraße 56  
D-80801 München

Dr. Peter Prange  
Ysenburgstraße 12  
D-80634 München