

269

Von Gottes Gnaden, Wir, Ferdinand  
der Einz. Röm. Kaiser, zum Fürstentum,  
Landgraven in dem Saß, und zum Pfälzgraven,  
Graff zum Ansburg, und Markgraven,  
Freyherrn zum Gumburg, Herr zum Garsden  
im Rinzinger Thal. p. p. Wir, die wir  
durch unsern, den Röm. Kayß. unß. König.  
Euch, würdigen Gumburg. Rath. p.

Wahrscheinlich, das der Herr, Johann von  
Johann Adam Müller aus München die Herr  
auch durch Herrn Johann Sebastian Caspar Da-  
mian, und Egidio Lucini Adam in den Ein-  
willen des H. Joannis von Nepomuch zum  
Hofmeister zum Ansburg angetragen  
fresco Malerney erbeitet zum Ein, Raum, sondern,  
dafür Anweisungen in Ansburg, Land, etc.  
bracht habe; Daher Herr Herr J. Müller  
unß. sein Gehorsam, und ersuchen, Diefes  
sinn zu thun Anweisung selber mit eigenen  
wichtigen Absicht erhaltten - und den  
selben Anweisungen, bey unsern Rath, und  
Hofmeister Herr, Rath, nach Stand, etc.  
dies bey uns recommendiren wollen.

Er hat sich die Anweisung  
Ansburg, und bey unsern Rath, etc.  
insich. Oben Hofmeister, am  
14. July 1736.



Ferdinandus. Kayß. und Fürstbisch.

H. R.  
F. 265

BAROCKBRIEFE 55/56

Abb. 1

Papst Pius V., König Philipp II. von Spanien, der Doge Alvise Mocenigo und ihre Heerführer vor Christus und der Madonna, Votivbild der Schlacht von Lepanto von Domenico Tintoretto, 1582, Kupferstich von Giacomo Franco; Privatbesitz



Friedrich Polleroß

## Bemerkungen zum (habsburgischen) Stifterbild der Frühen Neuzeit anlässlich einer Neuerscheinung von Štěpán Vácha

Im Jahre 2009 publizierte Štěpán Vácha seine Dissertation, die sich vorwiegend zwei Prager Altarbildern mit der Darstellung Kaiser Ferdinands II. aus den Jahren 1631 bzw. 1641 widmet, die bisher aufgrund der Geringschätzung der nachrudolfinischen Kunst sowohl aus kunsthistorischen als auch aus politischen Gründen kaum beachtet wurden.<sup>1</sup> Doch dieses Desiderat gilt nicht nur für die Prager Kunstgeschichte – das Thema *Stifterbild* zählt generell zu den Stiefkindern der Forschung.<sup>2</sup> Sinnvollerweise hat Štěpán Vácha daher seiner Werkmonographie (S. 140-260) eine lange Einleitung (S. 17-139) zur Repräsentation der

Herrscher in der Sakrilmalerei der Frühen Neuzeit vorangestellt. Es ist naheliegend, dass sowohl reformatorische als auch altgläubige Kritik an der mittelalterlichen Tradition des Stifterbildes im Laufe des 16. Jahrhunderts zu dessen Rückgang führte (S. 29-45). So wurde etwa in den Verordnungen des Erzbischofs Karl Borromäus als auch in Augsburger Schriften des späten 16. Jahrhunderts Kritik an Porträts von Zeitgenossen in religiösen Darstellungen geübt.<sup>3</sup> Ebenso einleuchtend ist es jedoch, dass die propagandistischen Darstellungen der Frömmigkeit des Herrschers und seiner Demut vor Gott im „konfessionellen Zeitalter“

sowohl auf protestantischer als auch auf katholischer Seite eine neue Bedeutung erlangten.<sup>4</sup> Dazu kam die Ideologie des Gottesgnadentums<sup>5</sup>, und es ist wohl kein Zufall, dass vor allem die Jesuiten trotz oder gerade aufgrund ihrer „Gesamtkunstwerke“ (S. 48) entsprechende Stifterbilder in ihren Kirchen erlaubten bzw. förderten. Als Beispiele nennt Vácha in diesem Zusammenhang das Ingolstädter Altarbild des bayerischen Herzogs Albrecht V. und seiner Gemahlin Anna von Österreich<sup>6</sup>, aber auch Rubens' Mantuaner Altarbild mit den Bildnissen der Herzogsfamilie vor der – auf einer Tapissérie erscheinenden! – Dreifaltigkeit.<sup>7</sup>



Abb. 2  
Tizians „Gloria“, 1551-54, Kupferstich von Cornelis Cort, 1566;  
London, The British Museum, Department of Prints & Drawings



Abb. 3  
Verehrung des Namens Jesu durch Pius V., Philipp II. und Alvise  
Mocenigo, Ölgemälde von El Greco, um 1577-79; El Escorial

Zeitlich und auch künstlerisch eine Übergangsform zwischen Mittelalter und Barock verkörpern hingegen die zahlreichen Votivbilder der venezianischen Patrizier, die auch funktionell zwischen privatem und öffentlichem Bildnis oszillieren.<sup>8</sup> Die wohl zentrale typologische und historische Schnittstelle zwischen habsburgischen und venezianischen Stifterbildern bildete Domenico Tintoretts Votivbild (Abb. 1) in der zum Dank für den Sieg von Lepanto 1582 errichteten Capella del Rosario in SS. Giovanni e Paolo. Auf diesem knien Papst Pius V., König Philipp II. von Spanien und der Doge Alvise Mocenigo gemeinsam mit ihren Heerführern vor Christus, der Rosenkranzmadonna sowie der Personifikation des Glaubens.<sup>9</sup> Erwähnt werden könnte in diesem Kontext auch Dürers *Rosenkranzfest* von 1506, welches die nordalpine Tradition in Venedig vorführte. Denn seit 1606 befand sich das Altargemälde in der kaiserlichen Sammlung in Prag, sodass die Darstellung des vor der Madonna knienden Kaisers Maximilian I. vielleicht nicht ohne Einfluss auf die Prager Malerei des 17. Jahrhunderts blieb.<sup>10</sup> Formal kaum von den Votivbildern zu unterscheiden sind hingegen viele Darstellungen auf Grabmälern, die Fürsten (aber auch

einfache Bürger) in der „ewigen Anbetung“ des Gekreuzigten, des Auferstandenen oder der Gottesmutter zeigen (S. 23f.).<sup>11</sup> Ein besonders signifikantes Beispiel ist das Relief am Grabmal des 1600 in Rom verstorbenen Kardinals Andreas von Österreich in S. Maria dell'Anima. Schon von der architektonischen Gestaltung einem Altar gleichend zeigt auch die Porträtfigur den Sohn Erzherzog Ferdinands II. kniend vor dem Auferstandenen, während Gottvater und die Heiliggeisttaube im Giebelfeld die Christusfigur zur Dreifaltigkeit ergänzen.<sup>12</sup> In Zusammenhang mit den Grabmalern verweist Vácha auch auf die habsburgischen Kenotaphe im Escorial, die gleichsam das Konzept von Tizians „Gloria“ in dreidimensionale Monumentalität umsetzen.<sup>13</sup> Umso erstaunlicher ist es jedoch, dass die beiden meiner Meinung nach am Beginn der Entwicklung des gegenreformatorischen fürstlichen Stifterbildes bzw. dessen ideologischer Ausformung stehenden spanischen Gemälde nicht erwähnt werden, nämlich die Werke Tizians und El Grecos für König Philipp II. von Spanien. Dem durch eine Kupferstichreproduktion des Cornelis Cort von 1566 (Abb. 2) auch außerhalb Spaniens bekannt gewordenen und

vielleicht Rubens' Gemälde in Mantua direkt beeinflussenden Werk des Venezianers in Madrid (1551-54) wurde vor kurzem eine Monographie gewidmet.<sup>14</sup> Tizians *Gloria* unterscheidet sich von den bei Vácha genannten Stifterbildern allerdings durch die Tatsache, dass das Gemälde nicht nur den verstorbenen Kaiser und dessen Gattin, sondern auch den noch lebenden Auftraggeber auf himmlischen Wolken zeigt. El Grecos *Verehrung des Namens Jesu* im Escorial (um 1577-79; Abb. 3) führt hingegen wieder die traditionelle Zweiteilung von himmlischer Erscheinung und den auf der Erde knienden Anführern der christlichen Streitkräfte, Papst Pius IV., Philipp II. und Alvise Mocenigo, vor.<sup>15</sup> Obwohl die Funktion des Gemäldes als Votivbild nach der Schlacht von Lepanto nicht gesichert ist, wird die hinter den beiden spanischen Altarbildern stehende Ideologie sowohl durch die Vergesellschaftung der königlichen Körper im Escorial mit zahlreichen Reliquien als auch durch mehrere graphische Darstellungen des spanischen Königs als „*Miles christianus*“ verdeutlicht.<sup>16</sup> Erwähnung in einer Geschichte des mitteleuropäischen Stifterbildes verdienen auch zwei frühe Beispiele in Österreich und Bayern.



Abb. 4  
Papst Gregor XIII. und Kaiser Maximilian II. mit seinen Söhnen verehren die Dreifaltigkeit, Altargemälde der Georgskapelle der kaiserlichen Residenz in Wiener Neustadt, 1582, Kupferstich der „Pinacotheca Principum Austriae“ von Georg Nicolai, 1760, Privatbesitz



Abb. 5  
Papst Sixtus V., Kaiser Rudolph II. und Herzog Wilhelm V. von Bayern verehren den Namen Jesu und die Gottesmutter, Ölgemälde von Antonio Maria Viani, 1588/89, München, St. Michael

Den Kaiser (Maximilian II. und seine Söhne) sowie den Papst als Anführer der kämpfenden Christenheit zeigte nämlich auch das nur im Kupferstich (Abb. 4) überlieferte Mittelbild eines Flügelaltars, den Erzherzog Maximilian III. (1558-1618) 1582 für die Georgskapelle der kaiserlichen Residenz in Wiener Neustadt stiftete. Im Himmel über den auf der Erde versammelten christlichen Heerscharen erschienen die Heiligen um die Dreifaltigkeit geschart. Auf den zugeklappten Außenflügeln sah man hingegen den gerüsteten späteren Deutschmeister ganz in mittelalterlicher Tradition in Begleitung des hl. Georg vor der Gottesmutter knien.<sup>17</sup> Das Seitenaltarblatt der Münchner Michaelskirche (Abb. 5) aus der Zeit um 1588/89, das Papst Sixtus V., Kaiser Rudolph II. und Herzog Wilhelm V. von Bayern (also Bruder und Cousin des eben genannten Maximilian III.) zu Füßen der Madonna und des Namens Jesu zeigt, folgt in der Symmetrie dem österreichischen Beispiel, während es mit seiner Namen-Jesu-Ikonographie in der spanischen

Tradition steht.<sup>18</sup> Der von Vácha für die Stiftung des Herzogs in München insgesamt verwendete Ausdruck „Musterbeispiel“ (S. 20) lässt sich daher wohl mit dem gleichen Recht auch für das von Brückner als „tridentinisches Bekenntnisbild“ bezeichnete Gemälde von Antonio Maria Viani anwenden.<sup>19</sup> Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass bei fast allen Altarbildern des späten 16. Jahrhunderts, die einen frommen oder charismatischen Herrscher zeigen, dieser in Kombination mit dem regierenden Papst als Verteidiger der Christenheit präsentiert und damit auch seine „Gottesnähe“ legitimiert wird. Der Erfolg des hier praktizierten Rückgriffes auf das vor-reformatorische Gottesgnadentum wird vor allem daraus ersichtlich, dass das zunächst von Hofmalern und Hofpredigern propagierte Konzept bald auch unabhängig davon realisiert wurde.<sup>20</sup> So hat man das Motiv des Papstes (Gregor XV.) und des Kaisers (Ferdinand II.) als Anführer der Christenheit 1622 auch bei einem von Abt Ignaz Krafft vom Neukloster in Wiener Neustadt gestifteten

Altarbild (Abb. 6) mit der Krönung Mariens und dem hl. Bernhard aufgegriffen.<sup>21</sup> Von Bayern führt sowohl genealogisch als auch kirchenpolitisch der Weg direkt nach Graz, wo Erzherzogin Maria von Bayern, Wilhelms Schwester, 1608 posthum auf einem Altarbild gleichsam bei der Aufnahme in den Himmel gezeigt wurde, während ihr Sohn, Ferdinand II., als Zeuge und Stifter erscheint (S. 61f.). Dem Maler dieses Gemäldes, Pietro de Pomis, verdanken wir auch eine jüngst bekannt gemachte Medaille auf die Schlacht am Weißen Berg. Auf der Reversseite wird dieser Sieg des Kaisers ebenso deutlich wie beim Grazer Altarbild mit dem bekannten Zitat von Ps. 118 als direktes Einwirken Gottes beschrieben: DEXTERA DOMINI FECIT VIRTUTEM.<sup>22</sup> Nur wenige Jahre nach dem Grazer Gemälde führte ein Hans Kager zugeschriebener und vermutlich anlässlich der Hochzeit von König Matthias mit Erzherzogin Anna von Tirol 1611 in Innsbruck entstandener Entwurf für ein Votivbild (Abb. 7) eine wichtige, aber von



Abb. 6, Seite 606

Papst Gregor XV. und Kaiser Ferdinand II. als Zeugen der Marienkrönung, Ölgemälde, 1622, Wiener Neustadt, Neuklosterkirche

Abb. 7

Johann/Hans Kager (?), Maria, die Namenspatrone und der hl. Leopold segnen das Brautpaar König Matthias und Anna von Tirol Entwurf für ein Votivgemälde, 1611 (?), Feder in Grau, grau laviert  
Leipzig, Museum der bildenden Künste  
Inv. Nr. 7435/2

Vácha nicht erwähnte Akzentverschiebung in der Entwicklung des Stifterbildes vor<sup>23</sup>: die hl. Anna und der Apostel Matthias, also die Namenspatrone der beiden Habsburger, sind gemeinsam mit der Gottesmutter und dem Hausheiligen Leopold aus dem das obere Bilddrittel einnehmenden Allerheiligenhimmel zu Besuch nach Innsbruck gekommen, um dem Brautpaar den himmlischen Segen zu überbringen. Dieses in München (Abb. 5) vorbereitete Konzept vertreten auch die einige Jahre jüngeren Altäre, die Peter Paul Rubens im Auftrag der spanischen Statthalter, Erzherzog Albert VII. und Infantin Isabella Clara Eugenia, schuf (S. 62f.)<sup>24</sup>: es werden nicht mehr die Herrscher in den Himmel versetzt, sondern die Gottesmutter nimmt gleichsam auf einem irdischen Thron Platz, um die frommen Habsburger mit Rosenkränzen zu beschenken und ihre Huldigung entgegen zu nehmen.<sup>25</sup> Die auf Kupferstichen von 1605 und 1607 formal vorbereitete Darstellung der beiden vor der Gottesmutter knienden niederländischen Statthalter visualisiert damit vielleicht jene von der Spiritualität der Oratorianer und Karmeliten abzuleitende *humilitas*, die Claudia Banz hinter den Stiftungen der *Pietas Mariana* von Infantin Isabella vermutet.<sup>26</sup> Historisch enger ist der Zusammenhang mit den Prager Altarbildern jedoch beim ebenfalls von Rubens entworfenen Stifterbild innerhalb der Tapisserien für die Descalzas Reales in Madrid von 1625-1628, das die Habsburger in Verehrung der Eucharistie zeigt. Die Darstellung entstand nämlich im Auftrag der Infantin (auf den Teppichen auch in der Rolle der hl. Clara porträtiert!) nach der Eroberung der Stadt Breda durch die spanischen Truppen unter Ambrogio Spinola.<sup>27</sup> Den polemischen Anspruch dieser Darstellungen von Herrschern in Verehrung der Eucharistie verkörpern besonders deutlich mehrere französische Kupferstiche, die zumindest zeitlich vor dem Entwurf von Rubens für die Infantin liegen: Auf Titeltupfern von 1601, 1608 (Abb. 8) und 1610 erscheint König Heinrich IV. von Frankreich in Begleitung seiner Gattin bzw. des Papstes kniend vor



der Gottesmutter, vor der Hostie oder in Vision der Marienkrönung. Die Texte bzw. Titel der Bücher beziehen sich aber alle auf die Verteidigung der Eucharistie gegen die „Ungläubigen“.<sup>28</sup>

Kehren wir nach diesem Exkurs wieder zum Buch von Vácha und mit diesem nach Graz zurück, liefert der Autor doch an dieser Stelle die theologisch-politische Grundlage für seinen zweiten Abschnitt, indem er Ferdinand II. als „*Crucis cultor et amator*“ vorstellt (S. 68-89). Durch zahlreiche Bild- und Textquellen untermauert der Autor die Kreuzesverehrung Ferdinands (u.a. am Bei-

spiel des wundertätigen Kruzifix der Hofburgkapelle), die *Christiformitas* und Rolle des Kaisers als neuer Konstantin, wobei er den Ursprung dafür wohl zurecht in der Erziehung bei den Ingolstädter Jesuiten sieht. Einer der dortigen Patres, Jakob Gretser, widmete 1598 sein Werk „*De Cruce Christi*“ dem Erzherzog, und schon das Votivbild der Familie Karls II. von Innerösterreich im Grazer Dom zeigte diese ja um das Kreuz versammelt. Bemerkenswert erscheint jedenfalls, dass die bei den Habsburgern immer auf Rudolph I. zurückgeführte Kreuzverehrung in diesem Fall anscheinend nicht explizit auf diesen ersten Triumphator über



Abb. 8  
 König Heinrich IV. von Frankreich und Maria de' Medici verehren die Eucharistie, Titelkupfer von Léonard Gaultier für eine Publikation des Dominikaner-Generalvikars und Hofpredigers Nicolaus Coeffeteau, 1608; London, The British Museum, Department of Prints & Drawings



Abb. 9  
 Anne d'Autriche, Königin von Frankreich, und Marguerite d'Arbouze verehren die Eucharistie, Titelkupfer eines Werkes von Jacques Ferraige, 1628

einen böhmischen König (Ottokar II.) verweist.

Ein weiteres Kapitel des ersten Abschnitts der Publikation von Vácha ist den Stifterbildern der französischen Könige Ludwig XIII. (von Simon Vouet und Philippe de Champaigne) und Ludwig XIV. (von Philippe de Champaigne und Charles Le Brun; S. 89-94) gewidmet.<sup>29</sup> Philippe de Champaigne schuf außerdem 1646 ein Gemälde von Anne d'Autriche und ihren Söhnen vor der hl. Dreifaltigkeit und dem hl. Benedikt sowie der hl. Scholastika. Bei den französischen Beispielen ist der politische Kontext durchaus pikant: Das Gelöbnis zur Weihe Frankreichs an die Gottesmutter erfolgte nämlich 1636 zur Abwehr spanischer Truppen.<sup>30</sup> Trotzdem oder gerade deswegen hat die aus Spanien stammende Königin bzw. Regentin offensichtlich eine nicht unwesentliche Rolle bei der Demonstration der königlichen Frömmigkeit gespielt.<sup>31</sup> Diesen Befund oder

vor allem diese Absicht verraten zumindest zwei besonders interessante graphische Votivbilder. Bereits 1628 und damit zehn Jahre vor dem Gelöbnis Ludwigs XIII. wurde die Königin auf dem Titelblatt (Abb. 9) eines Werkes ihres Hofpredigers Jacques Ferraige kniend vor einem Altar porträtiert, auf dem die Hostie in der Monstranz mit dem dahinter befindlichen Altarbild der Geburt Christi verschränkt wird und aus dem Himmel das Wort und Licht des Allmächtigen durch die Heiliggeisttaube das Allerheiligste überstrahlt. Und als 1639 die Weihe des Königreiches an die Gottesmutter in einem Kupferstich (Abb. 10) visualisiert wurde, bediente sich Justus Egmont dabei des Identifikationsporträts, wobei jedoch bemerkenswerterweise nicht der Herrscher, sondern seine Gattin in der Rolle des ersten Königs der Epiphanie porträtiert wurde.<sup>32</sup> Im Kontrast zur spanischen „Pietas Austriaca“ am französischen Hof bildete bei Kaiser

Leopold I. die antifranzösische Propaganda einen wesentlichen Beweggrund zur Demonstration der österreichischen „Pietas Austriaca“. Vácha nennt die bekanntesten Stifterbilder des Herrschers in Wien (Kirche am Hof, Franziskanerkirche, Rochuskirche<sup>33</sup>) und Prag (Karmeliterkirche der Altstadt; S. 95-101). Ergänzen könnte man etwa mehrere Bruderschaftsbilder oder volkstümlichere Darstellungen, die Leopold I. beim Empfang von Rosenkränzen und vor dem Sonntagberger „Gnadenstuhl“ oder die kaiserliche Familie parallel zur heiligen Familie zeigen.<sup>34</sup> Eine besonders eindringliche politische Visualisierung in der traditionellen Form des Stifterbildes liefert außerdem ein Thesenblatt der Innsbrucker Jesuitenuniversität von Bartholomäus Kilian nach Egid Schor aus dem Jahre 1674: Leopold I. und seine Gattin Claudia Felicitas knien vor dem als „Auxilium Austriacorum“ bezeichneten Gnadenbild „Mariahilf“; von dem Lichtstrahlen auf



Abb. 10  
*Anne d'Autriche, Ludwig XIII. und Ludwig XIV. als heilige Dreikönige, Grisaille von Justus Egmont für einen Kupferstich, 1639; Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. RF 1996-16*

die Häupter des Herrscherpaares ausgehen, während durch ein von der Gottesmutter zur Kaiserin führendes Band mit den Namen der habsburgischen Kaiser und einigen leeren Plätzen die himmlische Unterstützung für einen Thronfolger visualisiert wird.<sup>35</sup> Zum Abschluss des ersten Abschnittes der Publikation formuliert Štěpán Vácha die These, dass im Laufe des 17. Jahrhunderts die Repräsentation gegenüber der religionspolitischen Demonstration in den Vordergrund trat und dass das fürstliche Stifterbildnis nach 1700 überhaupt an Bedeutung verlor. Ein verspätetes Gegenbeispiel bietet nur die Chorgestaltung in Notre Dame zu Paris, die zwar bereits 1638 gelobt, aber erst 1708-14 realisiert wurde (S. 92f.).<sup>36</sup> Selbst wenn sich noch einzelne spätere höfische Beispiele finden ließen, liegt es nahe, den beginnenden Einfluss der Aufklärung für diesen Rückgang des herrscherlichen Stifterbildes verantwortlich zu machen (während die Ikonographie auf der Ebene des volkstümlichen Votivbildes noch lange weiterlebte).

Auch den beiden Werkmonographien des zweiten Teiles seines Buches stellte Štěpán Vácha eine Einführung voran, die dem allgemeinen Verhältnis der Barockkunst zu Böhmen bzw. zur Gegenreformation gewidmet ist (S. 107-139). Ausgangspunkt dieser Überlegungen ist die Tatsache, dass das Jahr 1620 bzw. die Schlacht am Weißen Berg und deren Folgen sowohl in der tschechischen Historiographie als auch Kunstwissenschaft als zentrale Zäsuren gelten. Die schon von Joachim von Sandrart verbreitete einseitige Sicht, dass nach der rudolfinischen Blüte die Künste in Mitteleuropa während des Dreißigjährigen Krieges zum Erliegen gekommen wären, wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zusätzlich nationalistisch interpretiert. Demzufolge sei der Barock ein nach 1620 von den Habsburgern dem Land aufgezwungener „fremder“ Stil der nationalen Unterdrückung gewesen (S. 107). Ebenso heftig wurde ab den 1920er Jahren die Frage diskutiert, ob die Gegenreformation im Barock (Werner Weisbach 1921) oder im Manierismus (Nikolaus Pevsner

1925) ihren adäquaten Stil gefunden habe. Nur vereinzelte Autoren wie Karel Vladimír Herain (1915) haben realitätsnäher festgehalten, dass schon die rudolfinische Hofkunst nach 1600 von protobarocken Tendenzen gekennzeichnet war. Ab 1970 dominierte vor allem die synthetische Auffassung von Jaromír Neumann, dass der Barockstil zwar von Außen ins Land gebracht worden sei, aber sich dort schließlich zu einer typisch böhmischen Form entwickelt habe, die sich klar vom Stil in den Nachbarregionen Österreich und Bayern unterscheidet. Im Gegensatz zu den politischen Interpretationen vor 1989 ist die Diskussion über das Verhältnis von Barockstil und (der als Epochenbegriff ebenfalls heftig hinterfragten) „Gegenreformation“ nach wie vor nicht abgeschlossen. Vácha schließt sich hier der Meinung von Christian Hecht an, wonach die katholische Reform „stilistisch vollkommen neutral“ gewesen sei (S. 123). Tatsächlich entsprechen jedoch meiner Meinung die grundsätzlichen Kriterien der antimanageristischen „stilistischen Revolution“ um



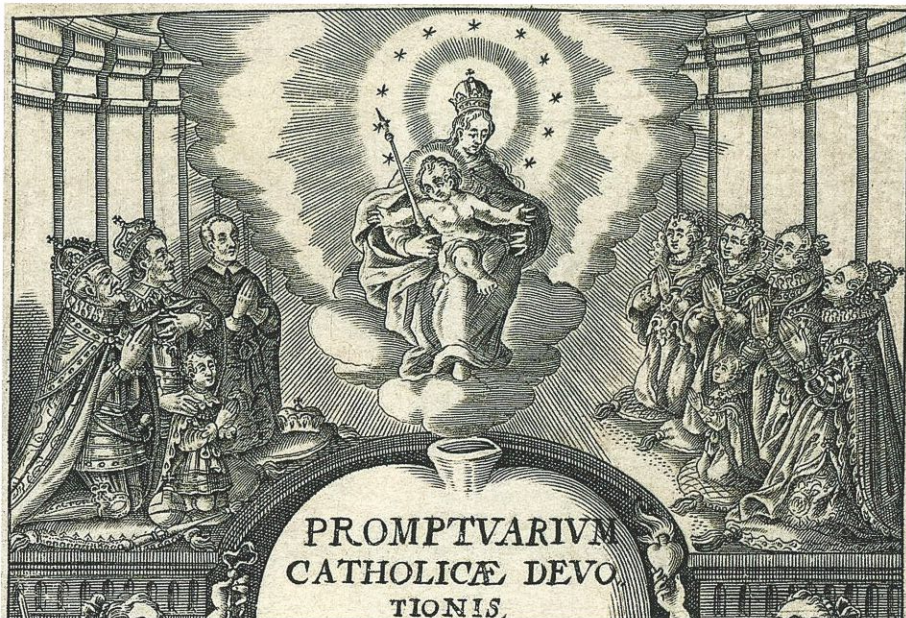


Abb. 11

Kaiser Ferdinand II. und seine Familie vor der Gottesmutter, Titelkupfer eines Andachtsbuches des Göttweiger Abtes David Gregor Corner von Daniel Mannasser, 1635; Ausschnitt, Privatbesitz

1600, nämlich der akademische Klassizismus der Carracci und der gegensätzliche Stil eines Caravaggio<sup>37</sup>, genau dem – laut Vácha „vor allem als Reaktion auf den offensichtlich artifiziellen und formal eklektischen Charakter des Manierismus“ zu verstehen – Bestreben der Theologen Johannes Molanus (1570) oder Gabriele Paleotti (1582), der christlichen Malerei ihre „wahre Form“ zurückzugeben und religiöse Themen historisch getreu darzustellen (S. 122). Dazu kam die vor allem von den Jesuiten propagierte Absicht, mit Sinnlichkeit und Affekten die Betrachter bildrhetorisch zur Frömmigkeit zu „überreden“.<sup>38</sup> Vácha stützt seine Ablehnung eines – ohnehin nur idealiter zu konstatierenden – gegenreformatoren Barockstils auf den Befund seiner beiden stilistisch unterschiedlichen Stifterbilder: erinnere das Werk von 1631 „noch an Renaissance und Manierismus“, so zeige das spätere Gemälde „Zeichen des Barockstils“ (S. 125). Dies erscheint allerdings weniger erstaunlich, wenn man bedenkt, das auch die Gegenreformation in Böhmen nicht innerhalb weniger Jahre durchgeführt wurde. Wie der Autor nämlich im nächsten Kapitel „Bohemia pia“ (S. 126-139) ausführt, wurde das kaiserliche Patent zur Monopolisierung der katholischen Konfession erst 1624/27 erlassen, die Bemühungen zur katholischen Reform hatten aber schon 1562 mit der Wiederbesetzung des Prager Erzbistums begonnen. Die zahlreichen Aktivitäten in diesem Sinne reichten von der Propagierung neuer Wallfahrten durch Übertragung der Gebeine des hl. Prokopp (1588) bis zur Errichtung eines neuen Hochaltares im Veitsdom durch Rudolph II. (1598) und sind erst

1619 durch einen protestantischen „Bildersturm“ beendet worden.<sup>39</sup> Umso konsequenter betrieb die katholische Partei mit Erzbischof Ernst Adalbert von Harrach an der Spitze nach 1627 den Anschluss an das vorhussitische Religionsleben des Landes, wobei der Kult der Landespatrone eine zentrale Rolle spielte. Damit hat Vácha den kirchenpolitischen Hintergrund skizziert, der die Voraussetzung für die beiden Prager Stifterbilder bildet. Die vom Autor betonte historische Kontinuität der Jahre vor und nach 1620 sei noch mit einer kleinen Ergänzung unterstrichen: Nach seinem Studium in Prag veröffentlichte der spätere Göttweiger Abt David Gregor Corner 1610 in der Stadt an der Moldau ein Erbauungsbuch, das bis 1672 sieben Auflagen erlebte. Die fünfte Ausgabe von 1635 erschien in Wien und wurde mit einem Titelkupfer (Abb. 11) versehen, das die Familie Kaiser Ferdinands II. in traditioneller Weise getrennt nach Männern und Frauen vor der Madonna kniend zeigt.<sup>40</sup> Von diesem traditionellen Kompositionsschema geht auch das Motivbild *Ferdinand II. betet mit seiner Familie vor dem Kruzifix und weiht den Veitsdom der Gottesmutter* aus. Es befand sich bis 1926 an der Innenwand über dem Westportal des Domes und wurde damals wegen Abtragung der Mauer leider nicht sehr sachgemäß abgenommen. Die heute in den Sammlungen der Burg verwahrten und vom Kalkgrund auf Leinwand übertragenen Fragmente des Ölgemäldes lassen sich durch die Signatur dem aus Niederösterreich stammenden Matthias Mayer zuschreiben und historisch ins Jahr 1631 datieren. Während der irdische Bereich der Stifterfamilie durch das in der Mitte befindliche Kruzifix

streng symmetrisch in zwei Teile gegliedert wird und die im Himmelsbereich um das zentrale Kirchenmodell versammelten Landesheiligen noch relativ regelmäßig ausgerichtet sind, wurde die Madonna – vielleicht dem Anbringungsort rechts von der Mittelachse des Domes Rechnung tragend – leicht nach rechts versetzt und blickt nach links. Nach einem kurzen Literaturüberblick widmet sich der Autor ausführlich der Ikonographie des Motivbildes. Als kompositionellen und inhaltlichen Mittelpunkt wertet er das eindeutig als *imago* bzw. Skulptur erkennbare Kruzifix und deutet dies als Hinweis auf das vom Kaiser 1621 gestiftete Triumphbogenkreuz des Veitsdomes als Ersatz für das von den Bilderstürmern zerstörte Exemplar. Da die Plastik aber durch den Sockel als Altar- oder Standkreuz charakterisiert ist, schiene es mir noch überzeugender, die Darstellung auf die von Vácha vorher ausführlich behandelte Kreuzlegende (S. 68-72) zu beziehen. Tatsächlich war diese Erzählung vom Kruzifix, das dem Herrscher beim protestantischen Angriff auf Wien Schutz versprach, offensichtlich so prägend, das sogar noch in der 1760 publizierten Porträtsammlung der Habsburger von Marquard Herrgott Ferdinand II. gemeinsam mit seinem Standkreuz abgebildet wurde (Abb. 12).<sup>41</sup> Von allgemeinerer Bedeutung war hingegen der „böhmische Heiligenhimmel“ in der oberen Hälfte des Gemäldes. Die Vorstellung der Prager Hofkirche als Heiligenschrein der Schutzpatrone des Landes läßt sich bis auf das Mosaik aus dem 14. Jahrhundert zurückführen, wurde 1630 auch bei den Portalreliefs des Domes visualisiert und noch 1771 beim Motivbild Maria Theresias an der Westfassade aufgegriffen (S. 154-160). Das Modell des Gotteshauses, wie es sonst auf den Grundsteinlegungsmedaillen für die Kirchen Ferdinands II. üblich ist<sup>42</sup>, ist dabei wohl ein doppeltes Symbol. Im Kontext der von Ferdinand II. in Auftrag gegebenen Renovierung des Gotteshauses nach den Entweihungen der Protestanten deutet Vácha Mayers Motivbild als Visualisierung der himmlischen Übertragung der Herrschaft über Böhmen an den Habsburger als Dank für die Wiederherstellung des Gotteshauses bzw. im übertragenen Sinn für die Restauration der katholischen Kirche in Böhmen (S. 169-171). Bei genauerer Betrachtung scheint mir jedoch darüberhinaus eine noch spezifischere Lesart der Ikonographie denkbar: Die Verbindung der Kreuzeslegende mit dem Reliquienkult der Landespatrone im Veitsdom, der in der Widmungsinschrift von 1630 ausdrücklich betont wird! (S. 167f.), spricht meiner Meinung nach eindeutig für die Visualisierung einer über einen „Stiftervertrag“ hinausgehenden, besonders sakral abgesicherten und im Falle des hl. Wenzel sogar transpersonalen Herrschaftsvorstellung.

Denn diese nicht zuletzt auf den Berührungsreliquien von Herrscherinsignien beruhende Ideologie läßt sich im frühen 17. Jahrhundert auch beim Leopoldkult der Habsburger in Österreich (Klosterneuburg) nachweisen.<sup>43</sup> Gerade bei der im Falle Ferdinands II. nicht auf direkte Erbfolge beruhenden und sowohl durch einen Familienzweist als auch durch eine häretische Fremdherrschaft unterbrochenen Regierungstradition bedurfte es vielleicht der besonderen Legitimation durch die direkte Anbindung an die „Heiligen Könige“ und den mythischen Schutz der Reliquien der himmlischen Fürsprecher. Tatsächlich wurden nicht nur die böhmischen Kroninsignien in der Wenzelskapelle des Domes aufbewahrt, sondern dort wurde der Herrscher schon unmittelbar vor der Krönung durch den Wechsel der Kleidung als von königlichem Stand ausgewiesen.<sup>44</sup>

Ähnlich wie Ferdinands Motivbild des Domes war auch das Hochaltarbild *Ferdinand II. und Dominicus a Jesu Maria beten zu Maria um den Sieg in der Schlacht am Weißen Berg* in St. Maria de Victoria inhaltlicher und politischer Schlusspunkt einer lang andauernden und ausführlich referierten Kirchenneugestaltung nach zwei protestantischen Interventionen (S. 184-192). Das Gemälde verherrlichte den Klostergründer Ferdinand II. sowie dessen Nachfolger Ferdinand III. als König von Böhmen. Obwohl letzterer noch nicht als Kaiser porträtiert wurde, vermutet Vácha eine Entstehung des Altarbildes erst um 1641, während die Zuschreibung des Autors an den Prager Hofmaler Anton Stevens von Steinfeld (um 1610-um 1673) auf stilistischen Überlegungen basiert (S. 177-181). Ebenso wie beim ersten Stifterbild analysiert der Autor wieder gründlich die einzelnen Aspekte der Ikonographie. Bemerkenswert ist zunächst, dass der Kaiser nicht als Heerführer (der er ja auch nicht war) erscheint, sondern als Fürbitter. Vácha verweist in diesem Zusammenhang auf die Tradition des Themas von Tizians *Jacopo Pesaro vor dem hl. Petrus* (1513) über das *Lepanto-Votivbild* desselben Malers für Philipp II. (1572-75) bis zur Darstellung des betenden protestantischen Königs Friedrichs III. von Dänemark von Wolfgang Heimbach (nach 1659).

Ferdinand II. erscheint also in der auch durch zahlreiche zeitgenössische Quellen (S. 200ff.) belegten Rolle des (wie einst Moses und David) durch seine Zwiesprache mit Gott den Sieg herbeiführenden Kaisers. Diese überzeugende Deutung Váchas spricht wohl auch für unser Argument, dass schon das Stifterbild des Veitsdomes durch das legendäre, zum Kaiser sprechende Kruzifix diesen nicht nur als frommen, sondern vor allem als mit übernatürlichen Kräften ausgestatteten Herrscher ausweisen sollte.

Keine lange Vorgeschichte, dafür aber ein interessantes Nachleben hat das Motiv auf

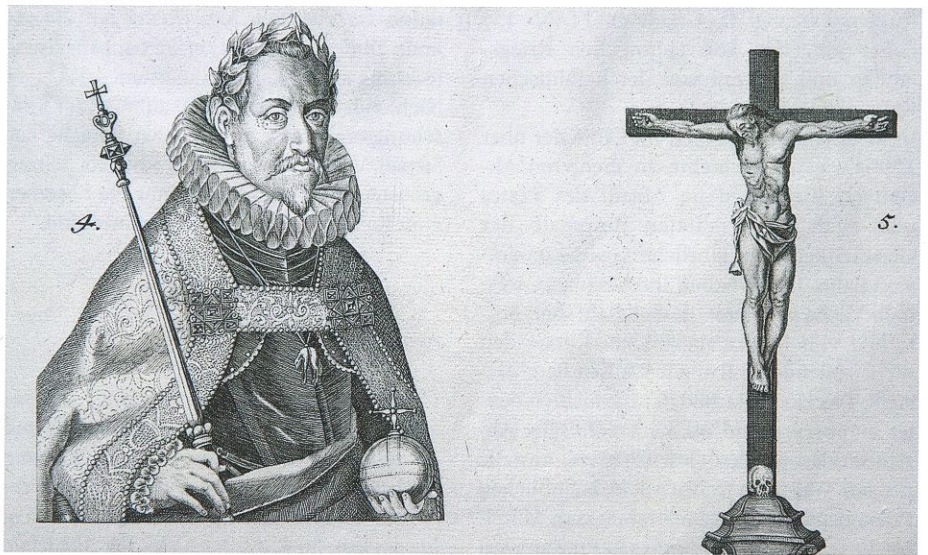


Abb. 12

*Kaiser Ferdinand II. und sein wundertätiges Kruzifix, Kupferstich der „Pinacotheca Principum Austriae“ von Peter Meijer, 1760, Privatbesitz*

der rechten Seite des Altarbildes. Der bei der Schlacht mit einem von den Protestanten geschändeten Marienbild zum Kampf aufrufende Karmelit Dominicus a Jesu Maria wurde sofort nach der Schlacht zu einer u.a. von Rubens porträtierten Berühmtheit und nach seinem Tod 1630 in Wien wie ein Schutzheiliger des Hauses Habsburg verehrt (S. 202-206). Von Vácha nicht erwähnt wird die für den gegenreformatorischen Bilderkult interessante Tatsache, dass der Mönch offensichtlich eine besondere Begabung für das Aufspüren von wundertätigen Mariendarstellungen hatte: schon 1610 fand er in einem Abbruchhaus in Rom das Gnadenbild *Maria mit dem geneigten Haupt*, das als Geschenk des Kurfürsten Maximilian I. 1632 an Ferdinand II. kam und 1655 testamentarisch von dessen Witwe dem Karmeliterkloster in der Wiener Leopoldstadt vermacht wurde, wo P. Dominicus auch seine letzte Ruhestätte gefunden hatte.<sup>45</sup>

Da die hilfreiche Marien- bzw. Geburt-Christi-Darstellung der Schlacht am Weißen Berg, deren Herkunft Vácha einen kleinen Exkurs widmet (S. 262-269), nach Rom gestiftet wurde, griff man beim Prager Altarbild nicht auf die spätgotische „Reliquie“ zurück und eigentlich auch nicht auf die Ikonographie der dem Prager Gotteshaus seinen Titel gebenden Maria vom Siege. Wie der Autor ausführlich referiert (S. 207-219) war die Verehrung der Maria vom Siege von Mantegnas *Pala della Vittoria* (1496) bis zu Veroneses *Votivbild der Schlacht von Lepanto* (nach 1571) eher individuell geprägt, wurde aber nach dem Triumph über die Osmanen zu einem offiziellen Kult der Gesamtkirche und Ausdruck des Kampfes gegen Heiden und Häretiker, wobei ikonographisch

immer stärker das Motiv der *Immaculata* in den Vordergrund trat. Unmittelbar vor der Schlacht am Weißen Berg wurde Ferdinand II. in einer jesuitischen Publikation aufgefordert, seinen Vorfahren zu folgen und die Gottesmutter um den Sieg zu bitten. Konsequenterweise hat der Kaiser daher 1627 an der Fassade der Teynkirche aus Dankbarkeit für seine militärischen Erfolge anstelle der Symbole der böhmischen Reformation sein Standbild unter jenem der *Maria Immaculata* anbringen (S. 215f.) und 1629 in Böhmen den Festtag der *Unbefleckten Empfängnis* zum Feiertag erklären lassen.<sup>46</sup> Trotzdem oder vielleicht gerade deswegen erscheint Maria auf dem Altarbild der Karmeliterkirche nicht als Siegerin über den Drachen, sondern als Mittlerin und Fürsprecherin bei Christus, wie Vácha mit Berufung auf die entsprechende Tradition der *Intercessio* u.a. bei Federico Barocci (um 1575) und Peter Paul Rubens (um 1620) verdeutlicht (S. 220-226).

Als dritten Abschnitt des zweiten Teiles (S. 227-260) liefert der Autor unter dem Titel *„Bild und Kult – Kontext und Funktion“* eine für die gegenreformatorische Inszenierung allgemein sehr anschauliche Beschreibung der Feierlichkeiten anlässlich der Jahrestage des Sieges von 1620 in Rom (S. Maria della Vittoria) und Prag, wobei er sich u.a. auf die „Tagzettel“ des Kardinals Harrach stützen kann.<sup>47</sup> Die römischen Feiern verdeutlichen nicht nur die überregionale Bedeutung des Anlasses, sondern auch den martialischen Charakter, entwickelte sich das römische Gotteshaus doch im Laufe der Zeit durch Kriegstrophäen von Maximilian I. von Bayern bis Kaiser Joseph II. zu einem regelrechten „Kriegsmuseum“ (S. 232). Ein undatiertes

Kupferstich zeigt das Gnadenbild (Abb. 13) daher umgeben von zahlreichen Kriegsfahnen und bekrönt von der heraldischen Kaiserkrone.<sup>48</sup>

In Prag kam es hingegen im Laufe der über 150-jährigen Geschichte zu mehreren Akzentverschiebungen im Ablauf des Festes und auch zu Rivalitäten innerhalb der Geistlichkeit. Die jährliche Gedenkprozession nahm im Veitsdom ihren Anfang, weshalb Vácha vermutet, dass die auf dem Stifterbild von Mayer abgebildete Kirche den nicht vollendeten Bau am Weißen Berg darstellt. Das Hochaltarbild der Karmeliten deutet er überzeugend als kunstpolitische Absichtserklärung des Ordenshauses, anstelle der am Weg zum Schlachtfeld befindlichen Prämonstratenserkirche Strahov zum Mittelpunkt des Erinnerungskultes in Prag zu werden. Nach Einstellung der Bauarbeiten eines Servitenklosters direkt am Schlachtfeld und nach der Verleihung päpstlicher Privilegien nach dem Muster der römischen Ordenskirche im Jahre 1672 wurde die Kirche Maria vom Siege tatsächlich zum zentralen religiösen Erinnerungsort des Sieges über die Protestanten im Jahre 1620.

Mit dem zweiten Teil seines Werkes liefert Štěpán Vácha also eine sehr gediegene ikonographische Analyse und Kontextualisierung zweier für die Kunst- ebenso wie für die Kirchenpolitik Prags und der ganzen Habsburgermonarchie im 2. Viertel des 17. Jahrhunderts zentraler Werke. Nach der schon länger zurückliegenden Bearbeitung des Mausoleums Ferdinands II. und des Hofkünstlers Pietro de Pomis in Graz bildet Váchas Monographie sozusagen den zweiten Eckstein für eine noch zu schreibende Untersuchung über die Kunstpolitik dieses Kaisers, wobei erst nach Vorliegen ähnlich profunder Studien zu anderen Stiftungen des Herrschers<sup>49</sup> das Allgemeingültige oder Besondere der Prager Lösungen beurteilt werden kann.<sup>50</sup> Die Prager Dissertation liefert jedenfalls auch einen wichtigen Beitrag zur Schließung des großen weißen Fleckes habsburgischen Mäzenatentums zwischen den Epochen der gut bearbeiteten Herrscher Rudolph II. und Leopold Wilhelm bzw. Leopold I.<sup>51</sup>

Das Lob der „Grundlagenforschung“ verdient auch der erste Teil des Buches von Vácha, auch wenn er weder auf Quellenstudium basiert noch auf Vollständigkeit angelegt ist. Aber der Überblick des Autors über das (fürstliche) Stifterbild der Frühen Neuzeit bietet eine erste nützliche Zusammenstellung zu diesem Thema, die andere Leser wohl ebenso anregen wird wie den Rezensenten, und damit die Forschung ebenso beflügeln kann wie der Abschnitt über Prag und Ferdinand II. Vielleicht gelingt es damit auch, die (mittel-)europäische Hofforschung, die sich in den letzten Jahren vorwiegend den Residenzen und der profanen Repräsen-

tation verschrieben hat, wieder auf die sakrale Dimension barocker Herrschaftsvisualisierung aufmerksam zu machen.

Nicht zuletzt mit der Publikation seiner Forschungsergebnisse in deutscher Sprache hat Štěpán Vácha dazu einen wichtigen Beitrag geleistet, für den ihm nicht nur die Forscher zum Kaiserhof zu Dank verpflichtet sind.

#### Anmerkungen:

(1) Štěpán Vácha: *Der Herrscher auf dem Sakralbild zur Zeit der Gegenreformation und des Barock. Eine ikonologische Untersuchung zur herrscherlichen Repräsentation Kaiser Ferdinands II. in Böhmen*. Prag, Artefactum. Verlag des Inst. für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik 2009, 327 Seiten inkl. Bibliographie und Namensregister, 84 SW-Abb. im Text und 26 Farbabb. auf Tafeln. Siehe dazu die Rezension von Werner Telesko in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 118 (2010), S. 492-494.

(2) Das jüngste Überblickswerk zum Schlagwort „Stifterbild“ im *Verbundkatalog der Kunsthistorischen Institute in München, Florenz und Rom* stammt aus dem Jahre 1988 (Alarich Rooch: *Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts* [= *Kunst: Geschichte und Theorie* 9]. Essen 1988). Einen Überblick zum barocken Stifterbild scheint es überhaupt nicht zu geben.

(3) Stefano Della Torre; Massimo Marinelli (Hrsg.): *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae = Istruzioni intorno alla fabbrica ed alla suppellettile ecclesiastica / Caroli Borromei* (= *Monumenta studia instrumenta liturgica* 8). Città del Vaticano u.a. 2000. Zur *Kunsttheorie des barocken Sakralbildes* siehe auch: Jens M. Baumgarten: *Wirkungsästhetik und Wechselwirkungen. Kunst und Rhetorik in den Traktaten Carlo Borromeos, Gabriele Paleottis und Roberto Bellarminos*. In: Barbara Becker-Cantarino; Hartmut Laufhütte (Hrsg.): *Künste und Natur in Diskursen der frühen Neuzeit* (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 35). Wiesbaden 2000. 1. Bd., S. 515-534; Frédéric Cousinié: *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVIIe siècle*. Paris 2000; Christian Hecht: *Das katholische Retabel im Zeitalter von „Gegenreformation“ und Barock*. In: *Das Münster* 61 (2008), S. 323-328.

(4) Zum (kultur-)politischen Hintergrund siehe u.a.: Joachim Bahlcke (Hrsg.): *Konfessionalisierung in Ostmitteleuropa. Wirkungen des religiösen Wandels im 16. und 17. Jahrhundert in Staat, Gesellschaft und Kultur* (= *Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa* 7), Stuttgart 1999; Thomas Winkelbauer: *Ständefreiheit und Fürstenmacht. Länder und Untertanen des Hauses Habsburg*

im konfessionellen Zeitalter (= *Österreichische Geschichte 1522-1699*), 2 Bde., Wien 2004, hier 2. Bd., S. 14-239 („Religion, Staat und Gesellschaft“); Rudolf Leeb; Susanne Pils; Thomas Winkelbauer (Hrsg.): *Staatsmacht und Seelenheil. Gegenreformation und Geheimprotestantismus in der Habsburgermonarchie*. Wien u.a. 2007; Susanne Wegmann; Gabriele Wimböck (Hrsg.): *Konfessionen im Kirchenraum – Dimensionen des Sakralraums in der Frühen Neuzeit* (= *Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* 3). Korb 2007; Anna Ohlidal: *Präsenz und Präsentation. Strategien konfessioneller Raumbesetzung in Prag am Beispiel des Prozessionswesens*. In: Evelin Wetter (Hrsg.): *Formierungen des konfessionellen Raumes in Ostmitteleuropa*. Stuttgart 2008, S. 207-217; Arno Strohmeyer: *Die habsburgischen Erbländer im Zeitalter der Konfessionskonflikte (ca. 1570-1630)*. In: Gustav Reingrabner (Hrsg.): *Adelige Macht und Religionsfreiheit – 1608. Der Horner Bund, Kat. Ausst. Horn 2008*, S. 85-101.

(5) Bezeichnenderweise läßt sich eine solche Sakralisierung in den Jahren nach 1600 auch im habsburgischen Herrscherporträt feststellen, einerseits durch Identifikationsbilddnisse, andererseits durch eine formal-zeremonielle Distanzierung der Porträtierten: Friedrich Polleroß: „Majesté“ contre „Sainteté“ dans les portraits des Habsbourg au début du XVIIe siècle. In: Thomas Gaehtgens; Nicole Hochner (Hrsg.): *L'image du Roi de François Ier à Louis XIV. Fictions du pouvoir et stratégies visuelles (1500-1650)* (= *Passages/ Passages* 10). Paris 2006, S. 33-55. Politisch wurde die Vorstellung von den Habsburgern als böhmische Erbkönige nach Naturrecht und göttlicher Ordnung 1624/27 in Gesetzesform gegossen: Benita Berning: „Nach alldem löblichen Gebrauch“. Die böhmischen Königskronungen der Frühen Neuzeit (1526-1743) (= *Stuttgarter Historische Forschungen* 6), Köln - Weimar - Wien 2008, S. 71f. und S. 156-160.

(6) Die Aussage des Altarbildes wird noch durch eine vom Herzog 1574 in Auftrag gegebene Radierung verstärkt, die ihn gemeinsam mit den 24 Ältesten vor dem Thron des Allmächtigen zeigt: Reinhold Baumstark (Hrsg.): *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, Kat. Ausst. München 1997, S. 336f., Kat. Nr. 42.

(7) Vgl. dazu auch: Filippo Trevisani; Stefano L'Occaso (Hrsg.): *Rubens. Eleonora de' Medici Gonzaga e l'oratorio sopra Santa Croce. Pittura devota a corte*, Kat. Ausst. Mantova. Milano 2005.

(8) Irene Kleinschmidt: *Gruppenotivbilder venezianischer Beamter (1550-1630)*. Tintoretto und die Entwicklung der Aufgabe (= *Quaderni Centro Studi Veneziani* 4). Venedig 1977; Dieselbe: *Gruppenotivbilder venezianischer Beamter (1550-1630) im Palazzo dei Camerlenghi und im Dogenpalast*. In: *Arte veneta* 31 (1977), S. 104-118; Giovanna Nepi Sciré: *Die Votivbilder Jacopo*

Tintoretto. In: Jacopo Tintoretto. Portraits, Kat. Ausst. Wien. Milano 1994, S. 38-49.

(9) Friedrich Polleroß: „Della Bellezza & della Misura & della Convenevolezza“. Bemerkungen zur venezianischen Porträtmalerei anlässlich der Tintoretto-Ausstellungen in Venedig und Wien. In: Pantheon LIII (1995), S. 33-52, hier S. 37, Abb. 8.

(10) Diesem Altarbild und seiner bewegten Geschichte wurde jüngst in Prag eine umfassende Monographie gewidmet: Olga Kotková (Hrsg.): Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands 1506-2006. Praha 2006.

(11) Zu Beispielen der Zeit um 1600 in Tschechien siehe zuletzt Ondřej Jakubec; Radka Milová: Elias Hauptner a Matouš Radouš – malíři umírajícího casu. Manyristické epitafy v českých zemích kolem roku 1600. In: umění LVIII/2009, S. 148-171.

(12) Brigitta Lauro: Die Grabstätten der Habsburger. Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie, Wien 2007, S. 175-177.

(13) Lauro: Grabstätten (wie Anm. 12), S. 215-229; Rosemarie Mulcahy: „A la mayor gloria de Dios y el Rey“. La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial, Madrid 1992, S. 94-98 (zum Einfluss der Gloria auf die Fresken), S. 191-212 (zu den Skulpturen).

(14) Michael Bierwirth: Tizians Gloria (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 15). Petersberg 2002.

(15) Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento, Kat. Ausst. Madrid 1998, S. 503-306, Kat. Nr. 156; Wilfried Seipel (Hrsg.): El Greco, Kat. Ausst. Wien. Mailand 2001, S. 140f., Kat. Nr. 7.

(16) Juan Luis González García: La sombra de Dios: ‚Imitatio Christi‘ y contrición en la piedad privada de Felipe II. In: Felipe II. un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento, Kat. Ausst. Madrid 1998, S. 185-201; Fernando Checa: Felipe II. Mecenas de las artes. Madrid 1993, S. 284-294 („Pietas Austriaca“).

(17) Marquard Herrgott OSB; Rustenus Heer OSB: Pinacotheca Principum Austriae (= Monumenta Augusta Domus Austriae III/1). Freiburg im Breisgau 1760, Taf. LXXIV.

(18) Auch dieses Gotteshaus wurde vom Gründer mit einem umfangreichen Reliquienschatz ausgestattet: Lorenz Seelig: „Dieweil wir dann nach dergleichen Heiltumb und edlen Clainod sonder Begirde tragen“. Der von Herzog Wilhelm V. begründete Reliquienschatz der Jesuitenkirche St. Michael in München. In: Baumstark (Hrsg.): Rom in Bayern (wie Anm. 6), S. 199-262.

(19) Wolfgang Brückner: Ein tridentinisches Bekenntnisbild. Das Namen-Jesu-Altarblatt der Michaelskirche in München von 1588/89 als Gnadenthron des Neuen Bundes. In: Markus Hörsch; Elisabeth Oy-Marra (Hrsg.): Kunst, Politik, Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche, Petersberg 2000, S. 77-86.



Abb. 13  
Gnadenbild Maria della Vittoria umgeben von allegorischen Kriegstrophäen, Kupferstich, 17. Jh. (?); Göttweig, Graphisches Kabinett, Inv. Nr. V e 071

(20) In der mittelalterlichen Tradition steht auch ein vermutlich von Erzherzogin Anna Katharina Gonzaga um 1615 für den Bruderschaftsalter der Innsbrucker Serviten gestiftetes Altarbild, das die in den Orden eingetretene Fürstin und deren Tochter unter dem Mantel der Schmerzhaften Schutzmantelmadonna zeigt: Reinhard Rampold: Die Schmerzhaftige Muttergottes als Schutzmantelmadonna. Ein ikonographisch bemerkenswertes ehemaliges Altarbild aus dem Innsbrucker Servitenkloster. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXII (2008), S. 133-137.

(21) Manfred Schwanzer: Wiener Neustadt. Zisterzienserstift Neukloster – Pfarr- und Stiftskirche zur Hl. Dreifaltigkeit (= Christliche Kunststätten Österreichs 479). Salzburg 2008, S. 34.  
(22) Tomáš Kleisner: Giovanni Pietro de Pomis' Medal of the Battle of the White Mountain. In: Studia Rudolphina 8 (2008), S. 90-93.  
(23) Erich Egg (Hrsg.): Barock in Innsbruck, Kat. Ausst. Innsbruck 1980, Kat. Nr. 262.  
(24) Zum Ildefonso-Altar siehe auch: Günter Brucher: Der Ildefonso-Altar von Peter Paul Rubens. In: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 18 (1982), S. 49-78.

- (25) Zum ideologischen Hintergrund siehe: Luc Duerloo: *Archducal Piety and Habsburg Power*. In: Werner Thomas; Luc Duerloo (Hrsg.): *Albert & Isabella 1598-1621. Essays*, Turnhout 1998, S. 267-283.
- (26) Claudia Banz: *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel. Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559-1621) und Isabella (1566-1633)* (= Berliner Schriften zur Kunst XII). Berlin 2000, S. 113ff., Abb. 25f.
- (27) Wolfgang Brassat: *Für die Einheit der Liga. Zum politischen Gehalt des Eucharistie-Zyklus von Peter Paul Rubens*. In: *Idea* 7 (1988), S. 43-62; Ana García Sanz: *Nuevas aproximaciones a la serie 'El Triunfo de la Eucaristía'*. In: *El Arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633)*. Un Reino Imaginado, Kat. Ausst. Madrid 1999, S. 108-117.
- (28) Henri IV et la reconstruction du royaume, Kat. Ausst. Pau. Paris 1989, Kat. Nr. 175; 180.
- (29) Zur Pietas des französischen Königs und zum ideologischen Hintergrund der Altarbilder siehe zuletzt: Barbara Gaetgens: *Gouverner avec des images. L'image du roi présenté par la reine régente, de Catherine de Médicis à Anne d'Autriche*. In: Gaetgens; Hochner (wie Anm. 5), S. 77-109, hier S. 101-106 („Du Vœu de Louis XIII au Vœu de Louis XIV“); Nicolas Milanovic: *Le roi Très Chrétien*. In: Nicolas Milanovic; Alexandre Maral (Hrsg.): *Louis XIV. L'homme & le roi*, Kat. Ausst. Versailles. Paris 2009, S. 213-217; Gérard Sabatier: *Le prince et les arts. Stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières*. Seyssel 2010, S. 413-437 („Le Très-Chrétien“).
- (30) Alain Tapié; Nicolas Sainte Fare Garnot (Hrsg.): *Philippe de Champagne (1602-1674). Entre politique et dévotion*, Kat. Ausst. Lille. Paris 2007, Kat. Nr. 15 (Le Vœu), Kat. Nr. 61 (Gemälde mit Benedikt).
- (31) Joseph Bergin: *Anne d'Autriche et les dévots*. In: Chantal Grell (Hrsg.): *Anne d'Autriche Infante d'Espagne et reine de France*. Paris - Madrid 2009, S. 186-207.
- (32) Claude Mignot: *Le Val-de-Grâce. L'ermite d'une reine*. Paris 2001, S. 25 und 27.
- (33) Zum Bild der Rochuskirche siehe: Manfred Koller: *Barocke Interimsbilder – eine vergessene Bildgattung*. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 40 (2006), S. 32-38.
- (34) Winkelbauer (wie Anm. 4), S. 185-239 („Pietas Austriaca und Barockkatholizismus“).
- (35) Sibylle Appuhn-Radtke: *Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*. Weisshorn 1988, S. 106-108.
- (36) Claire Mazel: *Ils ont „préféré la croix au trône“*. *Les monuments funéraires des premiers Bourbons*. In: Gaetgens; Hochner (Hrsg.): *L'image du roi* (wie Anm. 5), S. 169-190.
- (37) Beverly Louise Brown (Hrsg.): *Die Geburt des Barock*. Stuttgart 2001, S. 16ff.
- (38) Siehe zuletzt Alain Tapié (Hrsg.): *Baroque-vision-jésuite du Tintoret à Rubens*, Kat. Ausst. Caen 2003; Friedrich Polleroß: „Nuestro Modo de Proceder“. *Betrachtungen aus Anlaß der Tagung „Die Jesuiten in Wien“ vom 19.-21. 10. 2000*. In: *Frühneuzeit-Info* 12 (2001), S. 93-128 (mit älterer Lit.); Herbert Karner: *Jesuitische Sakralräume und ignatianische Spiritualität*. In: *Acta historiae artium* 7 (2002), S. 31-42; Evonne Levey: *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley - Los Angeles - London 2004, S. 42-71 („Rhetoric versus Propaganda“).
- (39) Zum rudolfinischen Altar von 1598 (v. Aachen, Spranger, Heintz) und zum Marienaltar von Cranach siehe neuerdings: Michal Šronek: *Der Cranach-Altar im Veitsdom – seine Entstehung und sein Untergang*. In: *umění LVIII* (2010), S. 2-16. Bei der Hans von Aachen-Tagung im September 2010 in Prag referierte Štěpán Vácha über den Altar von 1598.
- (40) Gregor M. Lechner OSB; Michael Grünwald: „Unter Deinen Schutz...“ *Das Marienbild in Göttweig*, Kat. Ausst. Göttweig 2005, Kat. Nr. I.3 (Abb.).
- (41) Herrgott; Heer: *Pinacotheca* (wie Anm. 17) 1. Bd., Taf. XCVI, 2. Bd., S. 332f. (mit ausführlicher Wiedergabe der Legende nach Lamormain).
- (42) Neben den von Vácha abgebildeten Beispielen sei auch die Grundsteinlegungsmedaille des Akademischen Kollegs in Wien von 1624 genannt: Kurt Mühlberger: *Universität und Jesuitenkolleg in Wien. Von der Berufung des Ordens bis zum Bau des Akademischen Kollegs*. In: Herbert Karner; Werner Telesko (Hrsg.): *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert*. Wien 2003, S. 21-37, hier Abb. 2.
- (43) Elisabeth Kovács: *Der heilige Leopold – Rex perpetuus Austriae?* in: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg NF* 13 (1985), S. 159-211.
- (44) Berning: *Königskrönungen* (wie Anm. 5), S. 99-100.
- (45) Konstantin Kurzhals OCD: *Dominicus a Jesu Maria OCD. Der Auffinder des originalen Gnadenbildes der „Muttergottes mit dem geneigten Haupt“ in Wien*. In: Franz Niehoff (Hrsg.): *Maria allerorten. Die Muttergottes mit dem geneigten Haupt 1699-1999*. Das Gnadenbild der Ursulinen zu Landshut – Altbayerische Marienfrömmigkeit im 18. Jahrhundert (= Schriften aus den Museen der Stadt Landshut 5). Landshut 1999, S. 225-233; Lechner; Grünwald: „Unter deinen Schutz“ (wie Anm. 40), S. 177-181; Martin Frank: *Die Karmeliterkirche in Wien-Leopoldstadt*, Dipl.-Arb. Ms. Wien 2005, S. 19ff. und 96ff..
- (46) Zur Rolle Mariens als Patronin der Habsburger siehe zuletzt: Stefan Samerski: *Hausheilige statt Staatspatrone. Der mißlungene Absolutismus in Österreichs Heiligenhimmel*. In: Petr Mat'á; Thomas Winkelbauer (Hrsg.): *Die Habsburgermonarchie 1620 bis 1740. Leistungen und Grenzen des Absolutismusparadigmas* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 24). Stuttgart 2006, S. 251-278, hier S. 271-277.
- (47) Diese wurden inzwischen publiziert: Katrin Keller; Alessandro Catalano (Hrsg.): *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598-1667)* (= Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs 104/I-VII). Wien - Köln - Weimar 2010.
- (48) Lechner; Grünwald: „Unter deinen Schutz“ (wie Anm. 40), S. 234f.
- (49) Zur Gründungsgeschichte des Wiener Karmeliterklosters (sowie zu dessen späterer Ausstattung) siehe: Frank: *Karmeliterkirche* (wie Anm. 45); zu *Geschichte der Wiener Jesuiten*: Karner; Telesko (Hrsg.): *Die Jesuiten in Wien* (wie Anm. 42).
- (50) In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass auch das Verhältnis zwischen dem Wiener Hof und dem böhmischen Klerus nicht frei von Meinungsverschiedenheiten war: Alessandro Catalano: „Das temporale wird schon so weith extendiret, daß der Spiritualität nichts als die arme Seel überbleibet.“ *Kirche und Staat in Böhmen (1620-1740)*. In: Petr Mat'á; Thomas Winkelbauer (Hrsg.): *Die Habsburgermonarchie* (wie Anm. 46), S. 317-343.
- (51) In diesem Zusammenhang sei auch auf zwei aktuelle Dissertationen über Ferdinands Schwester Maria Magdalena, Großherzogin der Toskana, verwiesen. Susanne Helene Betz: *Von Innerösterreich in die Toskana. Erzherzogin Maria Magdalena und ihre Heirat mit Cosimo de' Medici*, Bern u.a. 2008, bietet u.a. eine Beschreibung des Brautzuges und der Hochzeitfeierlichkeiten. Die kunsthistorische und daher für unseren Zusammenhang noch interessantere Arbeit von Ilaria Hoppe: *Das Gemach einer Regentin. Zu Form, Funktion und Ausstattung der Räume Maria Magdalenas in der Villa Poggio Imperiale bei Florenz (1625)* – liegt leider noch nicht publiziert vor.

#### Abbildungsverzeichnis:

- Abb. 1, 4, 10, 11, 12: Verfasser  
 Abb. 2, 8: The British Museum, Department of Prints & Drawings (Abb. 2: Nn, 7. 3. 24; Abb. 8: 1866, 0407.787)  
 Abb. 3, 5: Institut für Kunstgeschichte, Wien  
 Abb. 6: Josef Polleroß  
 Abb. 7: Leipzig, Museum der bildenden Künste  
 Abb. 9: Mignot, wie Anm. 32  
 Abb. 13: Stift Göttweig

#### Anschrift des Verfassers:

Dr. Friedrich Polleroß  
 Institut für Kunstgeschichte  
 der Universität Wien  
 Universitätscampus Hof 9  
 Garnisongasse 13  
 1090 Wien  
 email: friedrich.polleroß@univie.ac.at