

Die Gegenreformation in Schlesien und die Kunst der Jesuiten

– Das Transitorische und das Performative als Grundbedingung für die Disziplinierung der Gläubigen –

von JENS M. BAUMGARTEN

Dies ist die Lehre des Lebens, die erste und letzte und tiefste, Daß es uns löset vom Bann, den die Begriffe geknüpft.
(Hugo von Hofmannsthal, 1893)

Das Visuelle, das Performative und das Transitorische gehören zu einer genuin katholischen Konzeption, um die Gläubigen intellektuell zu überzeugen und emotional zu bewegen. Als Bestandteil einer Konstruktion, die Ästhetik mit Politik verbindet, stehen sie gerade in der genannten Kombination im Dienst der Rekatholisierung, die sich sowohl an die Intellektuellen als auch an den »Gemeinen Mann« wendet. Alle drei Begriffe sind sowohl für die Theorie als auch für die künstlerische Praxis relevant. Kann als gesellschaftliches Leitmodell im ausgehenden 16. und 17. Jahrhundert die Etablierung und Festigung einer streng hierarchisch organisierten katholischen Gesellschaftsordnung angenommen werden, werden in konfessionell spezifischer Weise Fragen der Darstellbarkeit des eigentlich Undarstellbaren berührt, die in ihren politischen und ästhetischen Konsequenzen bis in die Moderne und Postmoderne reichen. So bilden meiner Meinung nach die Erscheinung des Namens Jesu als abstraktes Symbol in einer Lichtgloriole bei Johann Michael Rottmayr aus dem Jahr 1706 (Abb. 1) und das Selbstporträt

Robert Mapplethorpes von 1988 (Abb. 2) – ein Jahr vor seinem Tod¹ –, das sein ausgezehrtes Gesicht im Hintergrund leicht verschattet zeigt und dagegen den Knauf seines Stockes in Form eines Totenkopfes als Vanitas-Symbol im Vordergrund fokussiert, die jeweils zwei verschiedenen Seiten einer Medaille, welche mit einem spezifisch katholisch-jesuitischen Visualisierungskonzept zusammenhängen. Wird hier der Tod mittels des abstrakten Verschwindens des Sichtbaren vorgeführt, wird dort das ewige Leben mittels symbolischer Repräsentation dargestellt.

Ausgehend von der Rekatholisierungspolitik der Habsburger, soll im folgenden der Frage nachgegangen werden, welche Visualisierungskonzepte die Jesuiten entwickelt haben. Hierbei sollen sowohl die theoretischen Diskurse als auch die praktischen Umsetzungen analysiert werden: Welche visuellen Vorstellungen wurden mit welchen erkenntnistheoretischen Konsequenzen verknüpft?

Beispielhaft soll dies für die Gegenreformation in Schlesien dargestellt werden. In einem ersten Schritt soll die politische Ausgangslage für die Jesuiten geschildert werden, um exemplarisch die Ausstattung der Namen-Jesu-Kirche in Breslau als eines der wichtigsten Beispiele für die jesuitische Kunspolitik im schlesischen Raum zu untersuchen²: Hierbei stehen Johann Rottmayrs Deckenfresko aus dem Jahr 1706 und Christoph Tauschs Hochaltar von 1725 im Mittelpunkt. Daran anschließend sollen erstens der theoretische Referenzrahmen dieser Bildwerke abgesteckt und in einem zweiten Schritt die m.E. für eine Gesamtinterpretation äußerst wichtigen Festdekorationen mit in die Analyse einbezogen werden. Im Rahmen einer spezifisch jesuitischen Kontroverstheologie, in welcher der Begriff der »visibilitas« eine konstitutive Rolle spielt, stellt das Verhältnis von Bild und Wort bzw. von inneren und äußeren Bildern eine zentrale Frage dar. Im Zusammenhang mit der katholischen Konfessionalisierung jesuitischer Ausprägung besaß also das »Bild« – hier in seiner umfassenden Bedeutung gemeint – eine ihm theoretisch zugewiesene Aufgabe. Dieser theoretische Referenzrahmen soll für den politischen Diskurs der Rekatholisierungspolitik der Habsburger und der Jesuiten in Schlesien untersucht werden. Es soll also

1 Vgl. zur Biographie Mapplethorpes Patricia MORRISROE, Mapplethorpe. A Biography. Toronto/London 1995.

2 Für den spanischen Bereich liegt eine erste Übersichtsstudie vor: Alain SAINT-SAENS, Art and faith in Tridentine Spain (1545-1690). New York 1995, v.a. S. 115 ff.

nicht um die Frage eines spezifischen Jesuitenstils gehen, sondern um die besondere Bedeutung des »Bildes« im Rahmen einer genuin katholischen Lehre und Politik.

Um die Verbindung sowohl von Theorie und Praxis als auch von Auftraggeber, Künstler und Betrachter verdeutlichen zu können, kommt dem Moment der Bewegung eine zweifache Bedeutung, nämlich als künstlerisches Thema sowie als Rezeptionsvorgabe zu. Dies gilt insbesondere für die ephemerer Architektur, die im Rahmen der jesuitischen Liturgie eine große Rolle spielte. Als methodischer Ausgangspunkt soll hierbei der von Hans Rose geprägte Begriff des »Transitorischen«, den er für barocke Dekorationsensembles im Hinblick auf ihre affektive Wirkung begründet hat³, weiterentwickelt werden. Schließlich soll unter Einbeziehung der liturgischen Praxis bzw. der in der Kirche aufgeführten sakralen Theaterstücke bzw. der lebenden Bilder der Frage nach der politischen Bedeutung des »Gesamtkunstwerkcharakters« nachgegangen werden. Als Schlußelbegriff soll das »Performative« fungieren, da er m.E. anders als der Begriff des »Gesamtkunstwerkes« weniger ideologisiert erscheint, und somit mögliche Verbindungslien zwischen dem Barockzeitalter und der Moderne und der Postmoderne eher aufgezeigt werden können. Dieser Begriff soll als inhaltliche und formale Kategorie verstanden werden, die auch mehr als das Theatralische umfaßt, welches sich im Schauspiel, in der Oper und im Ballett manifestiert. Das Performative, dessen modernste Ausprägung – die Performance – vor allem in den USA ihre innovativsten Vertreter fand, soll verstanden werden als Ausdrucksform, die versucht, über das Momenthafte, die Bewegung sowohl von Körper als auch unbelebten Dingen im dreidimensionalen Raum – der auch virtuell sein kann – zu bewegen. Hervorstechendste Merkmale sind die Einmaligkeit und die Unwiederholbarkeit⁴. Für diese barocke Form des Prozeßhaften können ebenfalls die Analysen von John Dewey gelten: *Um die Bedeutung künstlerischer Werke zu erfassen, müssen wir diese eine Zeitlang vergessen und außer acht lassen, um uns den gewöhnlichen Antriebskräften und Erfahrungsbedingungen zuzuwenden, die wir in der Regel nicht im Zusammenhang*

3 Vgl. Hans ROSE, Spätbarock. München 1922, S. VI ff.

4 Vgl. beispielsweise Johannes Lothar SCHRÖDER, Identität, Überschreitung, Verwandlung, Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern, Münster 1990, v.a. S. 16 ff; siehe dort auch weitere Literaturangaben. Zur Verbindung von Politik und Performance vgl. auch Randy MARTIN, Performance as a political act. The embodied self. New York 1990, S. 11 f.

mit ästhetischen Überlegungen betrachten⁵. Kunst ist für Dewey eine mögliche »Stufe der Erfahrung«, die durch »Moral, Politik, Wissenschaft und Philosophie« dargestellt oder ausgedrückt werden kann: *Es ist schwer, etwas Mysteriöses in den Künsten wie Tanz, Gesang, Drama, Erzählen zu finden, das die unmittelbar befriedigende Stufe der Elementarerfahrung verlängert und fortsetzt. Malerei, Skulptur und Architektur vollenden denselben Entwicklungstyp, nur auf viel indirektere, komplexe und verborgene Art und Weise⁶*

DIE JESUITEN IN SCHLESIEN

Hatten die Jesuiten zuerst Schwierigkeiten, in Schlesien Fuß zu fassen, gelang es ihnen aufgrund ihrer engen Verbindung zum Habsburger Kaiserhaus, nach der Schlacht am Weißen Berge bzw. in der Zeit nach 1620 in den Fürstentümern und der Grafschaft Glatz ihre Position zu festigen⁷. Nachdem in Glatz bereits 1597 ein Jesuitenkonvikt mit Gymnasium eröffnet wurde, welches aber im Verlauf der kriegerischen Auseinandersetzungen auf Druck der mehrheitlich protestantischen Bevölkerung wieder aufgegeben werden mußte, wurde ein weit reichendes Netz von Jesuitenniederlassungen über Schlesien gespannt. Koordiniert wurde es zunächst von Rom und Wien bzw. der Ordensprovinz Prag, zu der Schlesien bis zur Eroberung durch Preußen gehörte. In Glatz wurden die Jesuiten, als besondere Garanten der Habsburger Rekatholisierungspolitik angesehen, bereits 1623 wieder in ihre alten Rechte eingesetzt⁸. Infolge der Strafmaßnahmen wurden die protestantischen Kirchen weitestgehend eingezogen und an den größeren Orten von den Jesuiten übernommen: so beispielsweise 1625 in Glogau, 1629 in Schweidnitz und Hirschberg und 1689 nach dem Tod des letzten protestantischen Piastenfürsten in Liegnitz.

5 Siehe John DEWEY, Kunst als Erfahrung. Frankfurt/Main 1980, S. 10.

6 Siehe ders., Aesthetic experience as a primary phase and as an artistic development. In: Journal of Aesthetics and Art criticism 106, Bd. 9 (1950), S. 56-58.

7 Vgl. Norbert CONRADS, Schlesiens frühe Neuzeit (1469-1740). In: Deutsche Geschichte im Osten Europas: Schlesien, hg. von ders. Berlin 1994, S. 178-345, hier S. 305 ff. Eine parallele Studie zur Rolle der Jesuiten im Rahmen der Konfessionalisierung vgl. Jürgen STILLIG, Jesuiten, Ketzer und Konvertiten in Niedersachsen. Hildesheim 1993, v.a. S. 115 ff und 437 ff.

8 Vgl. Arno HERZIG, Reformatorische Bewegungen und Konfessionalisierung. Hamburg 1996, S. 131 f vgl. auch Józef DLUGOSZ, Kolegium jezuickie w Kłodzku na tle innych uczelni tego zakonu na Śląsku. In: Michał Klahr starszy i jego środowisko kulturowe, hg. von Jan Wrabec. Breslau 1995, S. 253-262.

In der bedeutendsten und größten Stadt Schlesiens, in Breslau, die mehrheitlich wie auch das bereits erwähnte Glatz von Protestanten bewohnt wurde, stießen die Jesuiten auf erhebliche Widerstände. Sie konnten sich aber der Unterstützung der staatlichen Behörden sicher sein: So hatten sie in dem einflußreichen Politiker Heinrich Hartmann, der sie in Breslau einführte, einen Freund und Betreuer und sowohl in Kaiser Ferdinand III. (gestorben 1657) als auch in seinem Nachfolger Kaiser Leopold besondere Förderer. Bereits 1638 wurde eine Missionsstation mit einem Gymnasium⁹ gegründet und 1639 zur Residenz, 1646 zum Kollegium aufgewertet. 1651 lebten in Breslau 20 Jesuiten, welche die Gründung eines festen Konviktes als eines ihrer wichtigsten Ziele ansahen. Noch zu Lebzeiten Kaiser Ferdinands III. kursierte das Gerücht, daß den Jesuiten das kaiserliche Schloß übergeben werden sollte, wogegen sich sowohl der Stadtrat als auch beispielsweise die Franziskaner aussprachen¹⁰. Am 11. November 1658 erließ Kaiser Leopold eine Verfügung, in der er der schlesischen Kammer empfahl, das Schloß bis März 1659 zu räumen und es den Jesuiten zu überlassen. Am 14. Juni 1670 unterschrieb er die Urkunde, mit der das Gebäude in den Besitz der Jesuiten endgültig überging¹¹. Trotz erheblicher Widerstände konnte sich der Orden etablieren und seine politische und soziale Position ausbauen, zu deren symbolischer Setzung im Jahre 1689 mit dem Bau einer eigenen Kirche in Breslau begonnen wurde¹². Parallel hierzu verliefen die äußerst schwierigen Verhandlungen zur Gründung einer Jesuitenuniversität in Breslau. Gegen das Vorhaben des Rektors des Kollegs, Friedrich Wolff, sprachen sich sowohl der Stadtrat als auch die Kaufleute, die Zünfte und die Bruderschaften aus. Die Jesuiten konnten sich grundsätzlich durchsetzen, obwohl die Universität nicht die Privilegien für alle Fakultäten erhielt. Schließlich konnte am 15. November 1702, dem Namenstag des Kaisers, die Universität eröffnet werden. Die

9 Dieses wurde 1642 auf sechs Klassen erweitert und hatte rasch Zulauf, siehe CONRADS (wie Anm. 7), S. 305.

10 Vgl. Zdzisław LEC, *Jezuici we Wrocławiu (1581-1776)*. Breslau 1995, S. 29 f.

11 Vgl. ebd. S. 31.

12 Vgl. ebd. S. 32; außerdem Ludwig BURGEMEISTER, *Die Jesuitenkunst in Breslau*. Breslau 1901, S. 13 ff, Günther GRUNDMANN, *Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien*. Bd. 1: *Die Stadt Breslau*, Dritter Teil. Breslau 1934 S. 55 ff, Bernhard PATZAK, *Die Jesuitenbauten in Breslau und ihre Architekten*. Straßburg 1918, S. 2 ff, Helmut BODE, *Die Kirchenbauten der Jesuiten in Schlesien*. Halle 1935, S. 21 ff, Konstanty KALINOWSKI, *Barock in Schlesien. Geschichte, Eigenart und heutige Erscheinung*. München 1990, S. 93 f.

Rechte der »Leopoldina« wurden auch von seinem Nachfolger Kaiser Joseph I. bestätigt und erweitert¹³.

DIE KIRCHE ZUM NAMEN JESU – BAUGESCHICHTE

Zu den prächtigsten Baudenkmälern des Barocks nicht nur in Schlesien gehört die Breslauer Kirche, die zu Ehren des Namens Jesu und der Ordenspatrone, Ignatius von Loyola und Franz Xaver, errichtet wurde (Abb. 3 und 4). Nachdem die Erlaubnis 1688 erteilt worden war, wurden die Baupläne, deren Autorschaft bis heute umstritten ist, zur Begutachtung nach Rom geschickt¹⁴. Zu Beginn des Jahres 1689 ließen die Jesuiten den südöstlichen Teil der ehemals kaiserlichen Burg abreißen: Am 16. Juli wurde die Grundsteinlegung durch Bischof Franz Ludwig, Pfalzgraf von Neuburg, vollzogen¹⁵. Nach Vollendung des Äußeren wurde am 30. Juli 1692, dem Feiertag des Heiligen Ignatius, die Kirche feierlich eingeweiht. Einen besonders illustrativen Einblick in die Vorstellungen und Ziele des Jesuitenordens in Breslau kann eine kurze Analyse der Predigt liefern, die anlässlich der Einweihung gehalten wurde: In äußerst auffälliger Weise wurden sehr häufig die immensen Kosten des Baues betont, um damit die Gläubigen zu weiteren Spenden aufzurufen. Darüber hinaus wurde insbesondere auf die Funktion des Baues im Rahmen der jesuitischen Missionstätigkeit im protestantischen Breslau verwiesen¹⁶. Hierbei wird das Wirken des Ignatius mit den anti-häretischen Tätigkeiten der spätantiken und mittelalterlichen Heiligen parallelisiert. So entsprechen Pelagius und die Albigenser Luther, Zwingli bzw. Calvin und dementsprechend Ignatius' Tätigkeit und Lehren denen des Augustinus und Franziskus. In besonderer Weise wird die Bedeutung des sichtbaren Kirchenbaues für die Festigung des Glaubens herausgehoben. *Es bewegt diese höchste Majestät Gottes auch dahin,*

13 Vgl. die 1997 eingereichte Dissertation von Carsten RAABE und ders., *Die Gründung der Jesuitenuniversität in Breslau. Ein Quellenbeleg aus dem Jahr 1677*. In: HJ 117 (1997), S. 181-187.

14 Vgl. BODE (wie Anm. 12), S. 22. Die Autorenschaft bleibt auch weiterhin umstritten, obwohl Zygmunt Antkowiak behauptet, es sei Theodor Moretti gewesen; vgl. Zygmunt ANTOKOWIAK, *Koscioly Wrocławia*. Breslau 1991, S. 163.

15 Vgl. GRUNDMANN (wie Anm. 12), S. 55.

16 Vgl. die gedruckte erste Predigt *Des geistlichen Baumeisters S. Ignatius von Loyola und der von Ihm gestifteten Gesellschaft Jesu in der durch das Luthertum eingerissenen Kirchen Gottes kostbarer Bau; Am Fest des gedachten heiligen Patriarchen in der von gedachter löblichen Societät Zu Ehren den Allerheiligsten Namen Jesu Auff der Kayserlichen Burg in Breslau Neu aufgebaute Kirche*. Schweidnitz 1698; Zu der Bedeutung der Kosten siehe beispielsweise S. 10: *Bauen bringt Lust, nur daß viel kost.*

daß Sie gerade in den von Stein und Holtz erbauten und seinem Namen geheiligten Kirchen auff eine besondere Weis zu wohnen [...]. Wir freuen uns [...] da wir sehen, daß diejenigen Gottes-Häuser, so durch die Babylonische Gefängnuß, ich will sagen durch das verwirrte Lutherum seynd ruiniret, unsren Catholischen gewaltsamer Weise abgenommen worden nunmehro nach und nach Gottlob wieder renoviertem den Catholischen wieder eingeräumet zum wahren Gottesdienst wieder eingeweiht werden¹⁷. Die der ignatianischen Spiritualität eigene Art und Weise, die Visualität zu betonen, wird als Grundlage dieser Jesuitenkirche und ihrer Aufgabe angesehen. Ich lade sie ein zu diesem geistlichen Bau S. Ignatii als Bau-Schauer / Sie schauen an mit den Augen ihres Gemüths und [...] im Allerheiligsten Namen Jesu¹⁸. Zum Schluß der Predigt wird selbstbewußt auf die Rolle der Jesuiten innerhalb der katholischen Kirche wiederum mit einer der bildenden Kunst entlehnten Metapher hingewiesen: *So machens die Jesuiter, die Steine so man nach ihnen geworfen, haben sie zusammen gesamelt und ein Haus daraus gebaut. [...] S. Ignatius ist ein geistlicher vortrefflicher Baumeister nebst seiner ausserbaulichen Gesellschaft in der Kirchen Gottes»¹⁹.*

DAS DECKENFRESKO ROTTMAYRS – BESCHREIBUNG UND IKONOGRAPHIE

Nach dem römischen Vorbild der jesuitischen Mutterkirche Il Gesù wurde auch die Kirche zum Namen Jesu in Breslau ausgeführt (Abb. 5 und 6): als quasi einschiffige Hallenkirche mit Kapellen und Emporen, deren Grundriß – ohne Querschiff – ein regelmäßiges Rechteck darstellt²⁰.

Der Innenraum wird beherrscht vom Langhaus, das von einem Tonengewölbe mit 14 Metern Spannweite überwölbt wird. Der Hauptraum, der nicht mehr von Fenstern durchbrochen ist – das Licht gelangt über die Kapellen und Emporen hinein ins Innere – wird in eine diffuse, die malerische und skulpturale Ausstattung betonende Lichtinszenierung gesetzt (Abb. 7). Der Blick des Besuchers wird hierdurch zu den wich-

17 Siehe ebd. S. 6.

18 Siehe ebd. S. 3.

19 Siehe ebd. S. 12.

20 Die innere Gesamtbreite der Kirche beträgt 23, 60 m, die Länge 50, 55 m und die Scheitelhöhe des Langhauses 23, 60 m; vgl. dazu GRUNDMANN (wie Anm. 12), S. 58; zur geisteshistorischen Einordnung innerhalb des schlesischen Kirchenbaues vgl. Jan WRABEC, Koscioly na Sasku w 18wieku. Breslau 1986, S. 138 ff.

tigsten Stätten der Kirche, dem Chor und dem Hochaltar, gelenkt. Akzentuiert wird diese Richtungssteuerung durch eine geringe Verengung des Hauptschiffes am Übergang zum Chor. Dieser Triumphbogen wurde zudem mit Figurengruppen der jesuitischen Ordenspatrone Ignatius und Franz Xaver geschmückt. Damit korrespondierend, waren die unteren Nischen miteinander verbunden und zu größeren Raumeinheiten, nämlich der Ignatius- bzw. Franz-Xaver-Kapelle, zusammengefaßt.

Beherrscht wird die Decke des Langhauses und des Presbyteriums durch die Freskomalereien Rottmayrs (Abb. 1), die dieser wahrscheinlich nach Verhandlungen mit den Jesuiten im Anschluß an die Konsekration des Baues in den Jahren zwischen 1703 und 1706 ausführte²¹. Im Zentrum der Malerei steht die Darstellung eines Abstrakturns, die Anbetung bzw. der Triumph des Namens Jesu. Dargestellt wird also ein theologisches Symbol im Sinne der Schriftauslegung durch die barocke Homiletik. Das christliche Monogramm »IHS«, gleichzeitig Signum des Jesuitenordens, wird von Rottmayr isoliert und dramatisiert. Das aus sich heraus leuchtende Monogramm, umgeben von einem Strahlenkranz, wird auf einem Triumphwagen von den Kardinaltugenden in die Bildmitte gefahren. Theologischer Ausgangspunkt ist das biblische »Argument« in der Fassung des Philipperbriefes: *In nomine Jesu omne genu flecatur, coelestium, terrestrium et infernorum – Damit alle im Himmel, auf der Erde und unter der Erde ihre Knie beugen vor dem Namen Jesu*²². Rottmayr entwickelt hier die tizianische Idee des »trionfo de la fede« und den Triumphwagen der Eucharistie von Rubens in der Antwerpener Jesuitenkirche weiter (Abb. 8)²³, indem er das

21 Zur Diskussion um die genaue Datierung vgl. BODE (wie Anm. 12), S. 9 ff; BURGEMEISTER (wie Anm. 12), S. 16 ff, Hans TINTELNOT, Barocke Freskomaler in Schlesien. In: WJKG 16 (1954), S. 173-198, hier S. 180 ff, Eduard M. MASER, Disegni inediti di Johann Michael Rottmayr. Monumenta Bergomensia XXX, Presentazione von Hans Aurenhammer. Bergamo 1971; ders., Rottmayrs Entwürfe für die Jesuitenkirche in Breslau. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie in Wien 1973, S. 5-17 und zuletzt Erich HUBALA, Johann Michael Rottmayr. Wien/München 1981, S. 39 ff.

22 Siehe Philipperbrief 2, 10.

23 Vgl. Tintelnot (wie Anm. 21), S. 180. Zur allgemeinen Situation in Antwerpen zur Zeit der spanischen Habsburger, die in vielerlei Hinsicht vergleichbar mit der Situation in Schlesien unter den österreichischen Habsburgern ist, zu der aber eine interkulturelle Studie bislang fehlt, vgl. Christine GÖTTLER, Rubens' »Teresa von Avila als Fürbitterin für die Armen Seelen«. Ein Altarbild als Ordenpropaganda und persönliches Epitaph. In: Die Malerei Antwerpens – Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hg. von Ekkehard Mai, Karl Schütz u. Hans Vlieghe. Köln 1994, S. 59-72; außerdem dies., Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablaß und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600. Mainz 1996, insbesondere S. 127 ff.

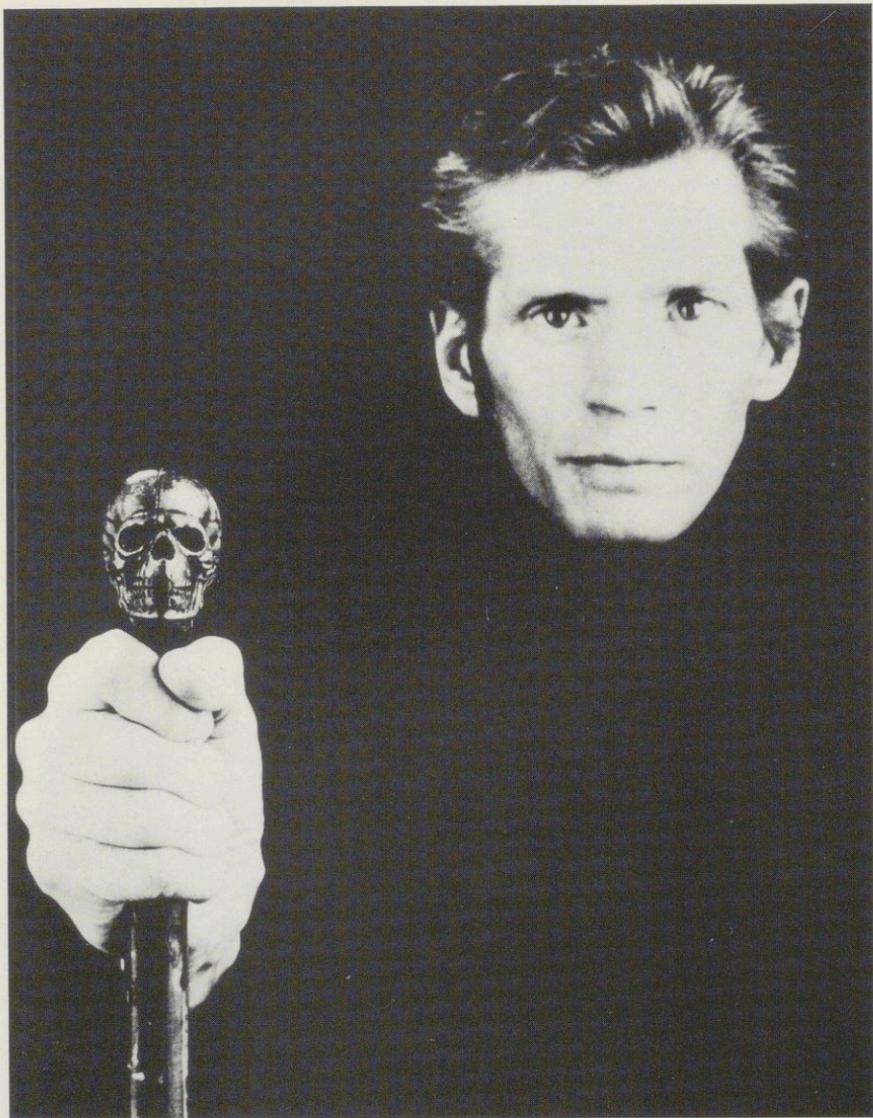


Abbildung 2

Robert Mapplethorpe: Self-Portrait (1988)
(Gelatin-Silber-Fotografie 58,7 x 48,9 cm. Aus: Robert A. Sobieszek u.
Deborah Irmas, the Camera i. Photographic Self-Portraits from the
Audrey and Sidney Irmas Collection. New York 1994, plate 135)



Abbildung 3
Jesuitenkirche »Zum Namen Jesu«, heute Mathiaskirche (1685-1698)
Breslau (aus: Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr
Wien/München 1989, Abb. 82)



Abbildung 4

Jesuitenkirche »Zum Namen Jesu« (1685-1698) Breslau, Blick von Osten, (aus: Konstanty Kalinowski, Barock in Schlesien. München 1990)

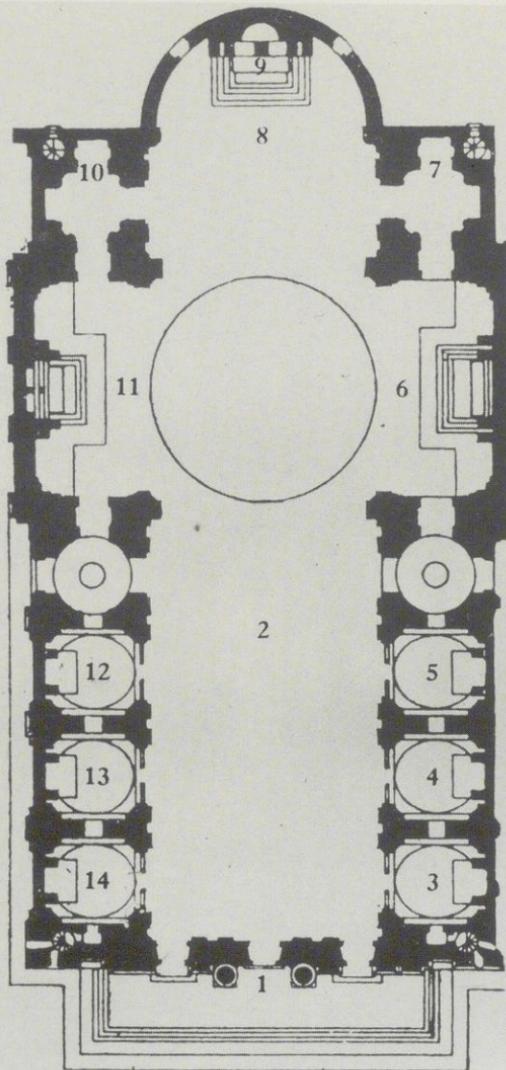


Abbildung 5

Grundriß der Kirche Il Gesù (1542 ff.) Rom
(aus: Roma: Chiesa del Gesù, hg. von Cecilia Pericoli Ridolfini.
Rom 1967, S. 1)

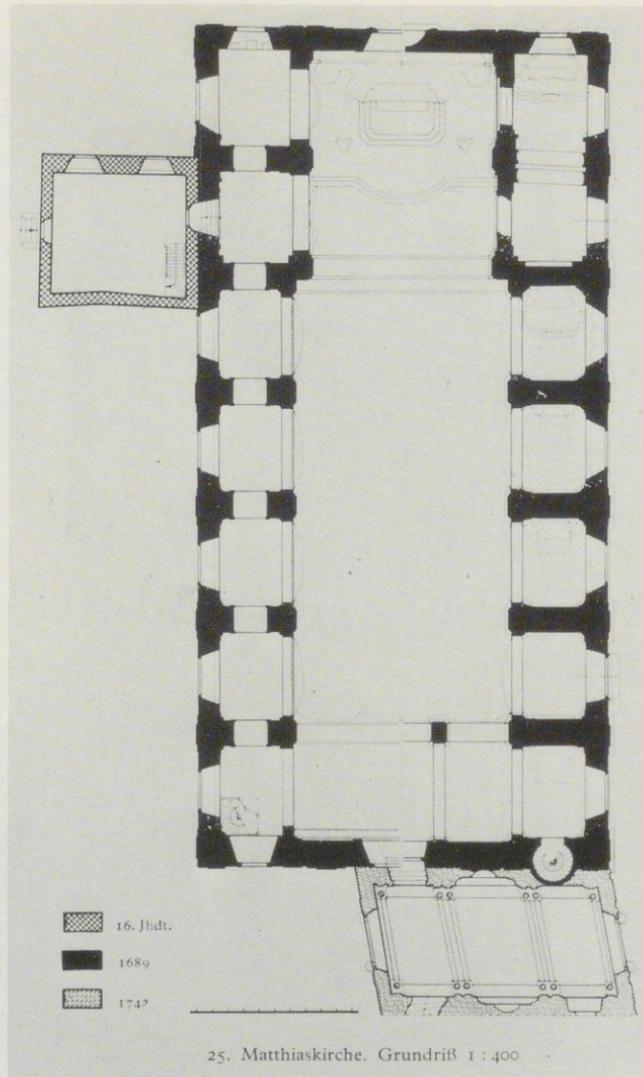


Abbildung 6

Grundriß der Kirche »Zum Namen Jesu« (1685-1698) Breslau
 (aus: Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien, hg. v. Ludwig
 Burgemeister u. Günther Grundmann. Bd. 1, 3: Die Stadt Breslau.
 Breslau 1934, S. 56)



Abbildung 7

Jesuitenkirche »Zum Namen Jesu« (1685-1698) Breslau, Innenraum,
Blick zum Hochaltar (aus: Die Kunstdenkmäler der Provinz
Niederschlesien, hg. v. Ludwig Burgemeister u. Günther Grundmann.
Bd. 1, 3: Die Stadt Breslau. Breslau 1934, S. 59)

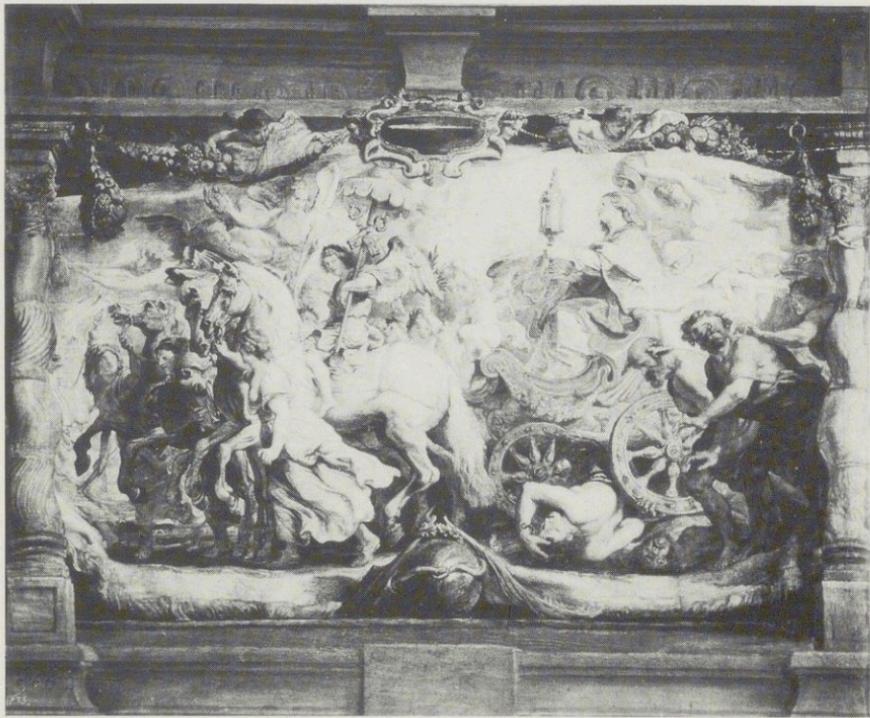


Abbildung 8

Peter Paul Rubens, Triumph der Kirche über Ignoranz und Blindheit (ca. 1626), Skizze (Foto: Prado Madrid)



Abbildung 9
Giovanni Battista Gaulli, Die Verehrung des Namens Jesu (1679),
Deckenfresko in Il Gesù, Rom
(aus: Robert Enggass, Baccicio. Pennsylvania 1964)



Abbildung 10

Johann Michael Rottmayr, Die Verehrung des Namens Jesu (1706),
Deckenfresko des Hauptgewölbes, Jesuitenkirche »Zum Namen Jesu«,
Detail: Maria (aus: Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr
Wien/München 1989, Abb. 89)



Abbildung 11

Johann Michael Rottmayr, Die Verehrung des Namens Jesu (1706),
Deckenfresko des Hauptgewölbes, Jesuitenkirche »Zum Namen Jesu«
Breslau, Detail: Erdteil Europa (aus: Erich Hubala, Johann Michael
Rottmayr. Wien/München 1989, Tafel 11)

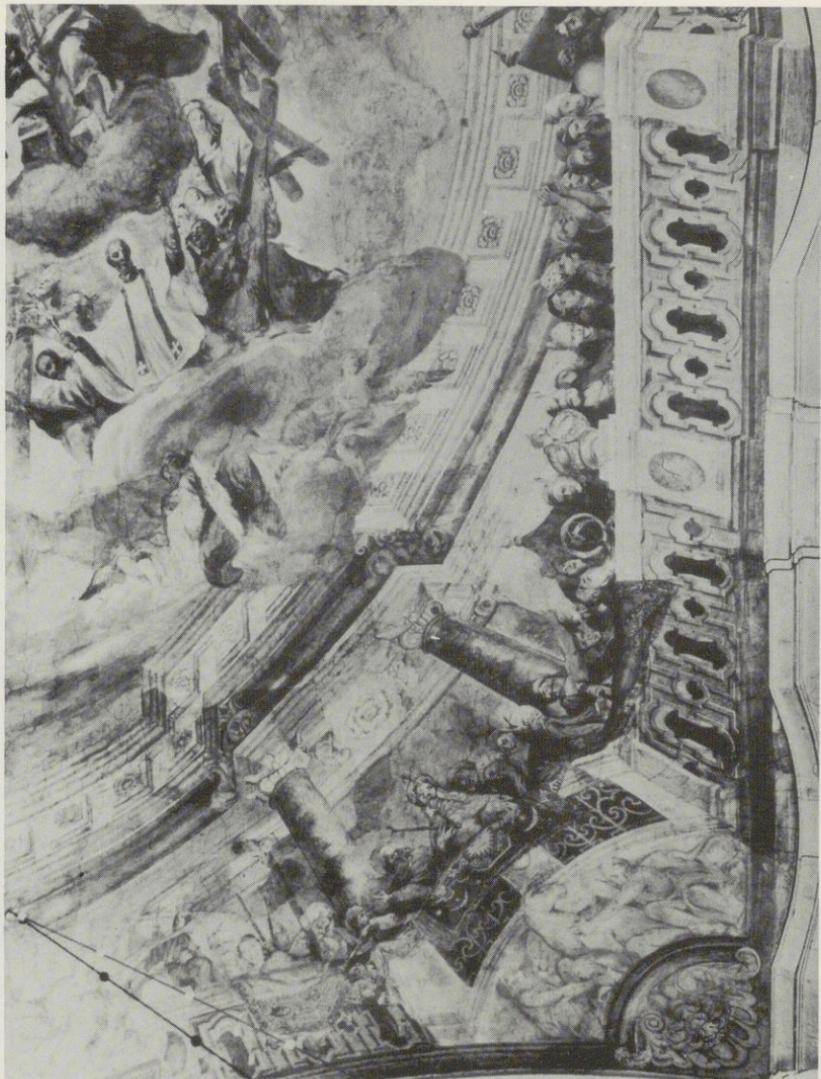


Abbildung 12

Johann Michael Rottmayr, Die Verehrung des Namens Jesu (1706),
Deckenfresko des Hauptgewölbes, Jesuitenkirche »Zum Namen Jesu«
Breslau, Detail: Erdteil Asien (aus: Erich Hubala, Johann Michael
Rottmayr. Wien/München 1989, Abb. 84)



Abbildung 13

Johann Michael Rottmayr, Die Verehrung des Namens »Jahve« (1706),
Gewölbefresco über dem Presbyterium, Jesuitenkirche
»Zum Namen Jesu« Breslau (aus: Erich Hubala, Johann Michael
Rottmayr. Wien/München 1989, Abb. 78)



Abbildung 14

Johann Michael Rottmayr, Predigt Jesu (1706), Gewölbefresco unter der
Orgelempore, Jesuitenkirche »Zum Namen Jesu« Breslau
(aus: Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr
Wien/München 1989, Abb. 91)



Abbildung 15

Johann Michael Rottmayr, Anbetung des Lammes Gottes (1706),
Gewölbefresco unter der Orgelempore, Jesuitenkirche
»Zum Namen Jesu« Breslau (aus: Erich Hubala, Johann Michael
Rottmayr. Wien/München 1989, Abb. 92)

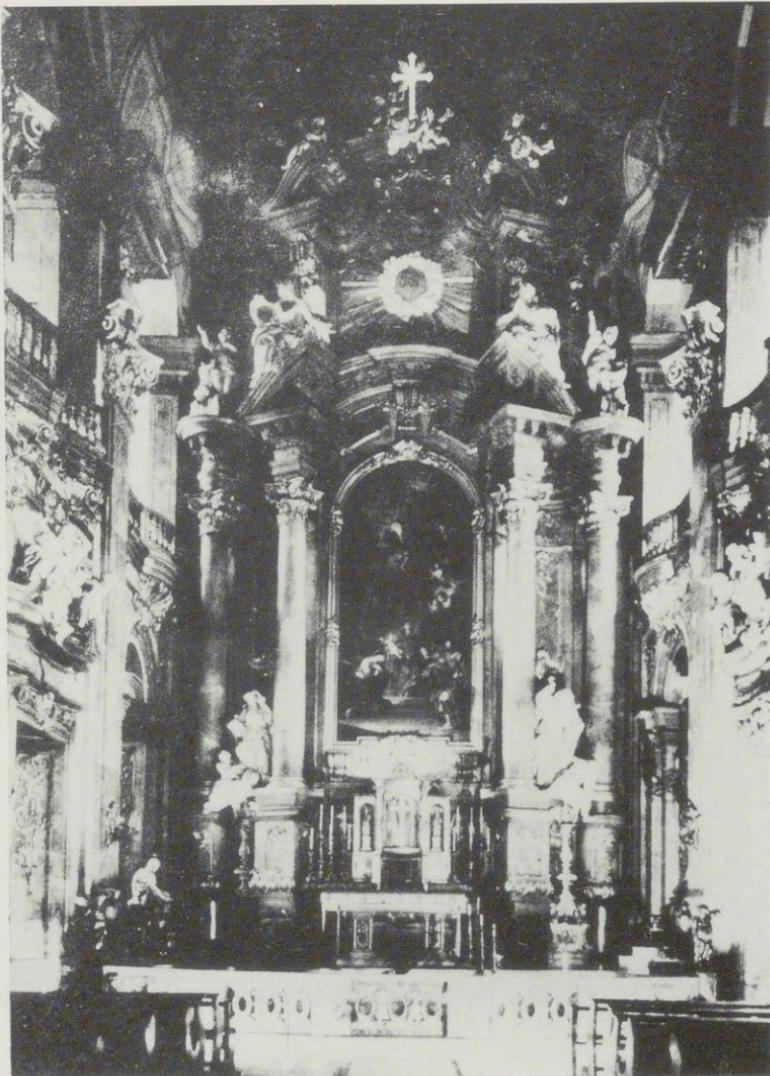


Abbildung 16
Christoph Tausch, Hochaltar (1725), Jesuitenkirche
»Zum Namen Jesu« Breslau
(aus: Henryk Dziurla, Christophorus Tausch wezeń Andrei Pozza.
Breslau 1991, Abb. 23)

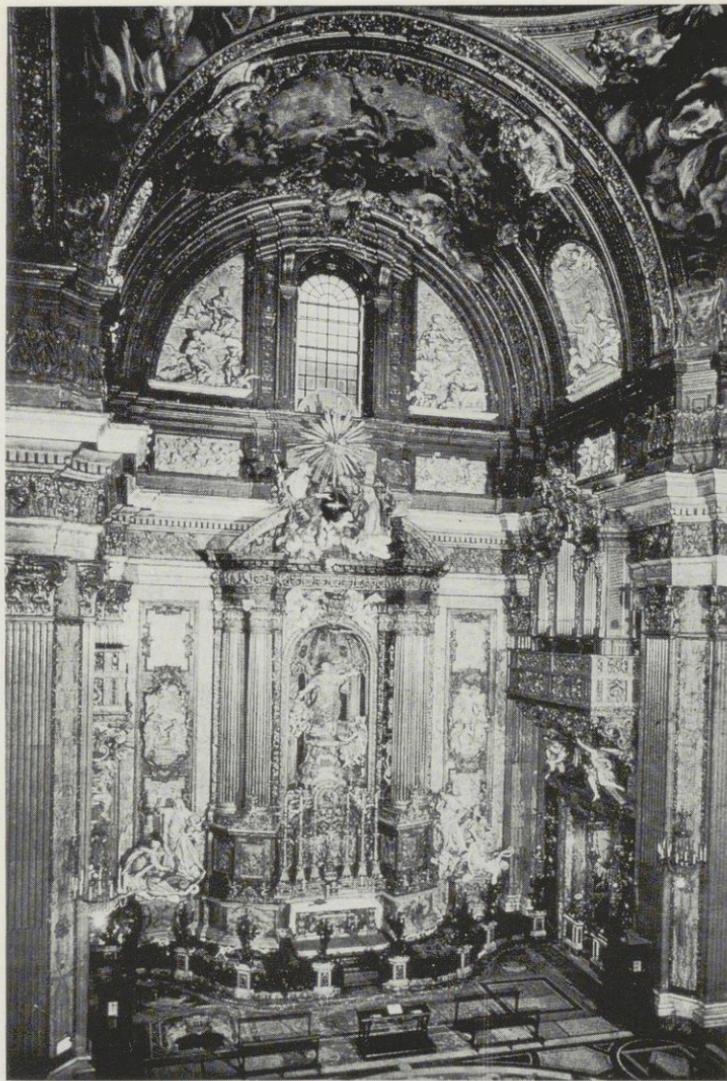
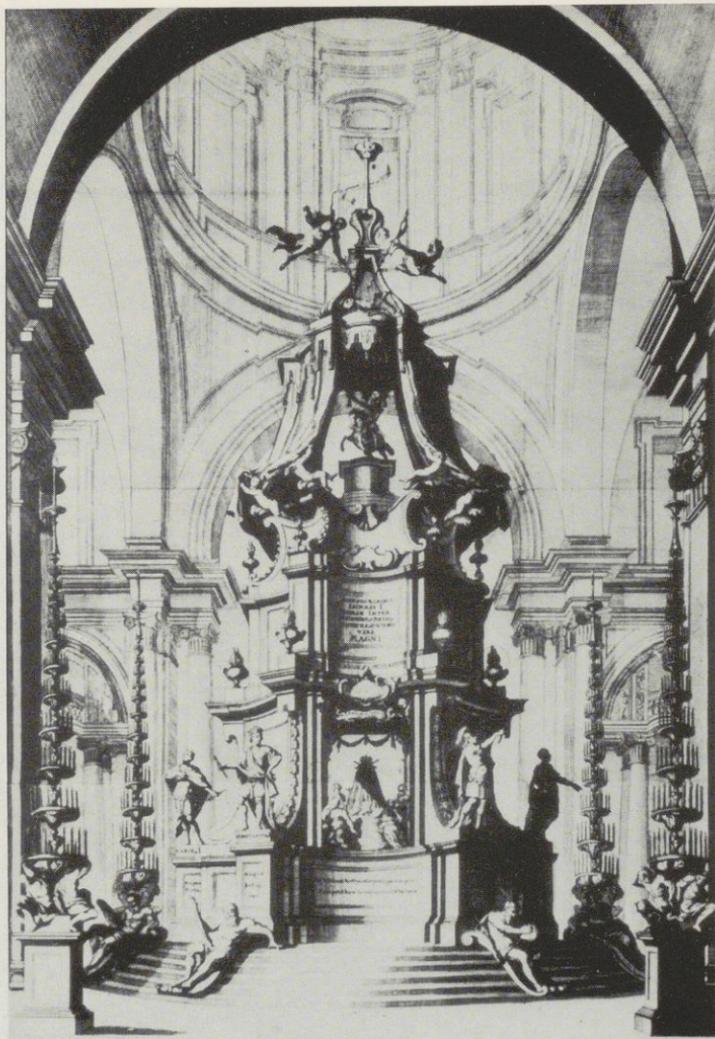


Abbildung 17
Andrea Pozzo, Altar des Heiligen Ignatius (1695-1699)
Jesuitenkirche Il Gesù, Rom
(aus: Bernhard Kerber, Andrea Pozzo. Berlin 1971)



Abbildung 18
Christoph Tausch, Die Beschneidung Christi, Ölgemälde des
Hochaltares, Jesuitenkirche »Zum Namen Jesu« Breslau
(aus: Henryk Dziurla, Christophorus Tausch wezeń Andrei Pozza.
Breslau 1991, Abb. 3)



Contraeum, hoc invenit, quod ad P. M. C. A. Leopoldum, & Catepsie in quodam

Abbildung 19

Andrea Pozzo, Trauerprospekt für Kaiser Leopold I. (1705)
Jesuitenkirche, Wien – Radierung von J.A. Pfeffel und C. Engelbrecht
(aus: Michael Brix, Trauergärüste für die Habsburger in Wien. In:
Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 26 (1973), S. 208-265, Abb. 222)

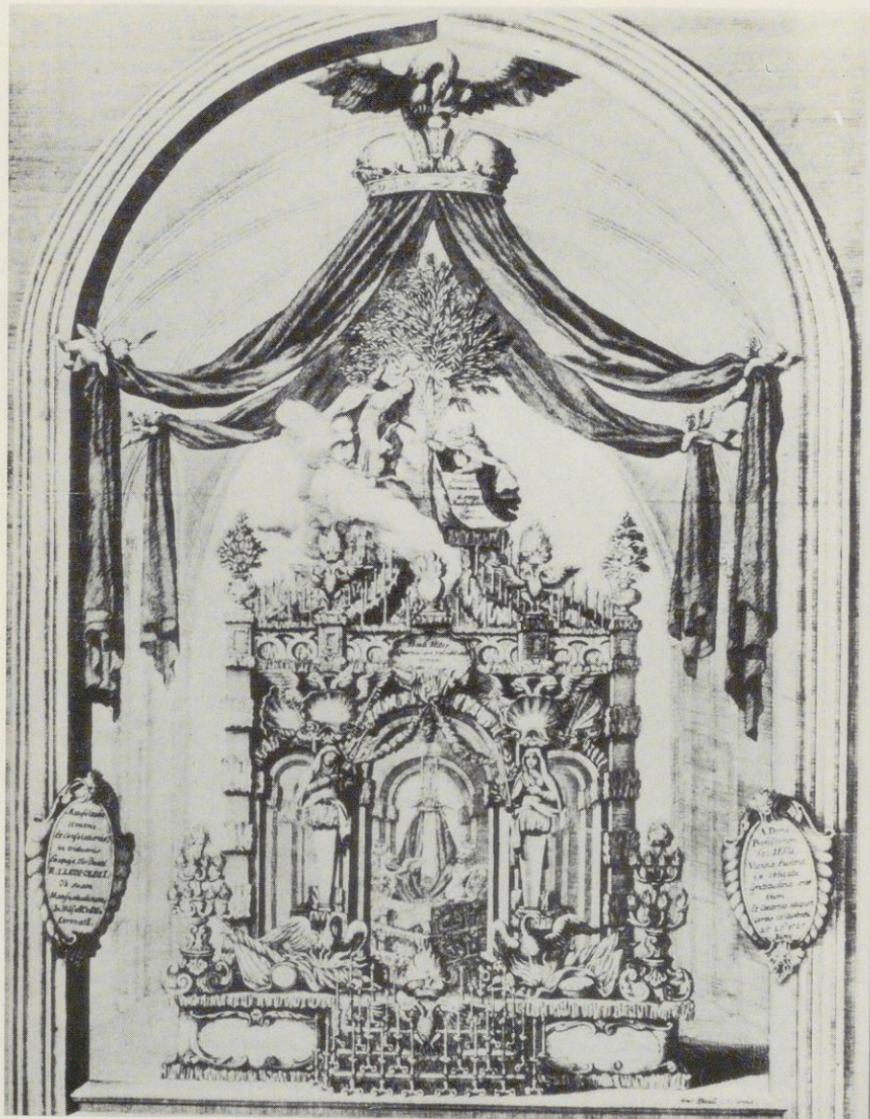


Abbildung 20
Anonym, Trauerprospekt für Kaiser Leopold I. (1705)
Kirche am Hof, Wien – Radierung von F.A. Dietell
(aus: Michael Brix, Trauergerüste für die Habsburger in Wien. In:
Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 26 (1973), S. 208-265, Abb. 221)

Thema einerseits formal und inhaltlich abstrakter faßt und andererseits auf den Jesuitenorden selbst bezieht. Direkter Vorläufer für die Male reien ist aber das Deckenfresko Baciccius über dem Langhaus von Il Gesù in Rom (Abb. 9), das 1677 bis 1679 entstand²⁴. Wie in der Breslauer Malerei steht im Zentrum der Komposition das Monogramm des Namens Jesu. Um dieses werden Anbetende aller Stände gruppiert. Im unteren Teil stürzen die personifizierten Laster, wie beispielsweise Simonia, Superbia, Avaritia und Haeresia, in den Abgrund. Die vier Kardinaltugenden Temperantia, Iustitia, Prudentia und Fortitudo sind bei dem römischen Fresko hingegen als Statuen ausgeführt. Die 16 die Fenster flankierenden Stuckfiguren im Langhaus stellen diejenigen Länder dar, in denen die Jesuiten als Missionare tätig waren. In der Kuppel wird das Thema der Duplex intercessio thematisiert, d.h., Christus und Maria treten beide vor Gott, um ihn durch ihre Heilswerke gnädig zu stimmen. An deren Seite, ebenfalls fürbittend dargestellt, werden vor allem Heilige des Jesuitenordens gerückt.

Im römischen Vorläuferfresko wird das Thema der Anbetung des Namens Jesu und die Fürbitte in verschiedenen Szenen getrennt voneinander dargestellt. Von Rottmayr dagegen wird es im Langhausfresko zusammengefaßt: Er entwickelt ein Programm, das nicht nur ideologisch, sondern auch optisch den gesamten Kirchenraum zu beherrschen vermochte²⁵. Unterhalb des Monogramms erscheint Maria (Abb. 10), auf Wolken thronend, in sowohl anbetender als auch fürbittender Haltung. Zu ihr in »angemessenem« Abstand treten die Apostel, Heilige und als besonders verehrungswürdig angesehene Fürsten und Päpste. Die in zwei Ränge unterteilten Heiligen schweben ungefähr symmetrisch untereinander: zuerst die Apostel mit Maria, Joseph und Paulus; darunter die Heiligen und die heiliggesprochenen Missionare des Jesuitenordens. Angeführt werden diese von Ignatius zwischen Francisco de Borgia und Stanislaus Kostka. Rechts steht der Missionar und zweite Ordenspatron Franz Xaver mit zwei Vertretern der japanischen Märtyrer. Haltung und Gestik der Heiligen Ignatius und Franz Xaver können –

24 Vorbild für den Grundriß und für die Architektur war ebenfalls die Mutterkirche in Rom; vgl. Thomas POENSGEN, Die Gestaltung der im Barock ausgemalten Langhausgewölbe der Kirchen in Rom und im übrigen Italien. Diss. Hamburg 1965, S. 23 ff und 93 ff; und Robert ENGGASS, Baccio. Pennsylvania 1964; außerdem Howard HIBBARD, Ut pictura sermones: The first painted decorations of the Gesù. In: Baroque Art: The Jesuit Contribution, hg. von Rudolf Wittkower u. Irma B. Jaffe. New York 1972, S. 29-50.

25 Siehe TINTELNOT (wie Anm. 21), S. 181.

stellvertretend für das Ganze – symbolisch aufgefaßt werden: *Der eine weist auf den Triumph des Namens Jesu hin, der andere auf die Passion Jesu in carne, des inkarnierten Gottessohnes*²⁶. Das entgegengesetzte Blickfeld, das noch stärker von dem den gesamten Himmelsraum überstrahlenden göttlichen Licht ausgefüllt ist, wird beherrscht von der Figur des Erzengels Michael. Unter ihm befinden sich Vertreter der verschiedenen Jesuitenmissionen, die sich auf die allegorischen Darstellungen der sich darunter befindenden Erdteile Afrika und Amerika beziehen können. Die sich anschließende reale irdische Sphäre thematisiert die Anbetung der gesamten Menschheit, in jener Allegorie der vier Kontinente – Asien, Europa, Afrika und Amerika – und personifiziert durch deren hervorragendsten Vertreter (Abb. 11)²⁷. Dieser inhaltliche Übergang in die irdische Zone wird auch formal thematisiert – dort, wo die Wandarchitektur in die Deckenwölbung übergeht. Große Kartuschen verspannen Balkon und Gesimse; die als bewegt dargestellten Wolken verschleifen optisch die verschiedenen Zonen der Illusionsräume²⁸. Eine illusionistisch gemalte Brüstung oberhalb des gemalten Kranzgesimses umzieht das gesamte Langhaus. Als zeitgenössische Vertreter Europas treten Papst Clemens XI., Kaiser Leopold I., der deutsche König Joseph I., der damals noch als spanischer Thronprätendent fungierende Karl (der spätere Kaiser Karl VI.), die deutschen Kurfürsten und der Breslauer Fürstbischof Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg auf. Die Vertreter der anderen Erdteile, mit der Betonung Asiens (Abb. 12) als Geburtsstätte Jesu, werden in direkter Verehrung oder nach erfolgter, mehr oder minder erzwungener Missionierung oder in staunendem Betrachten vorgeführt²⁹.

Ebenfalls in Hinblick auf eine vereinheitlichende Gestaltung setzte Rottmayr die Farbe ein: Aus den Ockertönen heraus betont er v.a. die Goldtöne, die zugleich in [ihrer] Konzentration über dem Triumphwagen, die Tiefe, das Hintergründige des Kolorits bilden³⁰ und somit die

26 Siehe HUBALA (wie Anm. 21), S. 42.

27 Vgl. KALINOWSKI (wie Anm. 12), S. 81 f.

28 Vgl. TINTELNOT (wie Anm. 21), S. 180.

29 So die Episode, die zwischen Europa und Asien angesiedelt ist: Ein bewaffneter Europäer zwingt einen sogenannten »Wilden« zu Boden und weist mit seiner linken Hand triumphierend auf das Monogramm Christi, während links vorn zwei weitere bereits »Bekehrte« ins Gebet versunken sind.

30 Siehe HUBALA (wie Anm. 21), S. 43.

Darstellung einer Bewegung ermöglichen³¹. Der Farbe werden von Rottmayr zwei Aufgaben zugewiesen: Erstens die Gesamtkonzeption zu vereinheitlichen und zweitens der Bewegung als zentrales Moment einen plastischen Ausdruck zu verleihen.

Wie auch schon im römischen Gesù wird die Zentralachse der abstrakten theologischen, der symbolischen Sinnstiftung zugeordnet. Entsprechend der katholischen Auffassung der Typologie der alttestamentarischen Geschichte wird auf dem Gewölbe des Presbyteriums in einem Rundbild die Verehrung des Namens »Jahve« dargestellt (Abb. 13). Dieser ist ebenfalls mit einem Strahlenkreis umgeben, der aber weniger hell erstrahlt als sein neutestamentarisches Pendant. Angebetet wird der Name Gottes von den Vertretern des sogenannten Alten Bundes: u.a. Abel, Noah, David, Salomon und Elias, deren Opfer als Präfiguration der christlichen Eucharistie galten, die insbesondere gegenüber den Protestanten von den Jesuiten verteidigt wurde. Die abschließende Klammer der Hauptaumfresken bildet die auf der gegenüberliegenden Seite oberhalb der Musikempore sich befindende Darstellung der Lobpreisung Gottes durch einen Engelschor. Dieser trägt die Kirchenmusik in eine außerirdische Sphäre, um den Namen Gottes zu verherrlichen.

Die Gewölbefresken der Emporen führen dem Gläubigen Szenen aus dem Leben Jesu vor Augen (Abb. 14 und 15)³². Inschriften verweisen darauf, daß die Bilder im Zusammenhang mit der Litanei vom Namen Jesu gelesen werden müssen. Somit sind auch diese Teile des Kirchenschiffs in eine Bewegung eingebunden, die sich sowohl auf die Darstellung selbst als auch auf die sie vermittelnde Liturgie bezieht und den einzelnen Gläubigen die verschiedenen theologischen Sinngehalte der Verehrung des Namens Jesu bildhaft vor Augen führt. Die Kapellenfresken, die thematisch auf die einzelnen Heiligen beschränkt sind, waren entsprechend den Prinzipien der jesuitischen Seelsorge konzipiert, zur privaten Devotion bestimmt. Zwar bezieht sich die Anordnung der Kapellen auf das Gesamtprogramm. Jedoch sind die einzelnen Pro-

31 Dazu kommt noch die Funktion der Architekturfarbe: Die koloristische Behandlung des nur in unbestimmten Illusionismus gehaltenen Visionsraumes wird entschieden vor die Probleme der rein architektonischen Scheindarstellungen gestellt; vgl. TINTELNOT (wie Anm. 21), S. 181. Tintelnot betont hierbei den Gegensatz der Fresken Rottmayrs zur Theorie und Praxis der Illusionismusmalerei bei Pozzo, die dieser in seinem 1694 veröffentlichten Werk »Prospektiva« formulierte und mit der Ausmalung der Wiener Jesuitenkirche praktisch umzusetzen versuchte.

32 Vgl. für eine detaillierte Beschreibung aller Kapellen- und Emporenfresken siehe HUBALA (wie Anm. 21), S. 150 ff.

gramme selbst begrenzt auf ihre Wirkung innerhalb der Kapelle. In relativer Nähe zum Hochaltar befinden sich die Ignatius- und die Franz Xaver-Kapelle. Die Kapellenprogramme waren durch ihre relative Einfachheit, die keine besondere Vorbereitung erforderlich machte, für die durchschnittlichen Besucher gedacht³³.

DER HOCHALTAR TAUSCHS IM RAHMEN
SEINER UMGESTALTUNG

Neben der Schaffung eines einheitlichen Kirchraumes, der schon in den Fresken Rottmayrs angelegt schien, mittels architektonischer Verzierungen und einer einheitlichen kolorierten Marmorierung durch Tausch bildet der von diesem geschaffene Hochaltar als wirkungsvolle Komposition den Blick- und Mittelpunkt der Kirche (Abb. 16)³⁴. Nachdem der spätere Hofkünstler des Breslauer Fürstbischofs Franz Ludwig seine künstlerischen Fähigkeiten durch eine als Festdekoration auf Leinwand gemalte Scheinarchitektur 1722 zu Ehren Franz Xavers nachgewiesen hatte, wurde ihm der Auftrag zur Neugestaltung der Kirche übertragen³⁵. Sein Wandaltar mit den Ausmaßen 23, 60 x 16, 00 Meter nimmt die gesamte Fläche des Chorabschlusses ein und reicht bis zum Scheitel des Gewölbes. Er bildet den architektonischen Rahmen für das von Tausch selbst geschaffene Altarbild, welches die Beschneidung und damit Namensgebung Jesu zeigt. In dem Feld zwischen den Säulen des Altarobergeschosses wird das Monogramm »IHS« in einer Strahlensonne präsentiert, überragt von einer Kartusche, die wiederum den bekannten Vers aus dem Philipperbrief trägt: *IN NOMINE JESU OMNE GENU FLECATUR COELESTIUM*. Fortgesetzt wird die Inschrift in zwei Kartuschen unten. Auf der Evangelienseite heißt es »TERRESTRIVM« und auf der Epistelseite »INFERNORVM«. Im oberen Geschoß beten die Himmelsbewohner den Namen Jesu an; Putten nehmen diese Anbetung auf und präsentieren das Kreuz. In den Säulennischen rechts und links des Altarbildes befinden sich zwei allegorische Gruppen – wahrschein-

33 Vgl. KALINOWSKI (wie Anm. 12), S. 82

34 Vgl. BODE (wie Anm. 12), S. 25. Nach Dziurlas Bewertung hat die Hinzufügung der dynamischen Form an der räumlichen Anordnung mit der Aufrechterhaltung des Zyklus der illusionistischen Malerei die organische Komposition des neugestalteten Innenraumes nicht gespalten; vgl. Henryk DZIURLA, Christophorus Tausch, Uczen Andrei Pozza, Breslau 1991, S. 113.

35 Diese Festdekoration selbst ist aber nur schriftlich überliefert, vgl. GRUNDMANN (wie Anm. 12), S. 63 f; BODE (wie Anm. 12), S. 24 ff und DZIURLA (wie Anm. 34), S 14 ff; zu Tauschs Leben vgl. auch PATZAK (wie Anm. 12), S. 188 ff.

lich Darstellungen des wahren Glaubens und der Häresie. Auf der Evangelieseite neigt sich die Figur der »Ecclesia« – erkennbar an den Attributen Buch und Kelch, sprich den Symbolen der Eucharistie und der insbesondere durch die Jesuiten vermittelten katholischen, biblischen Wahrheit und Weisheit – zu einer knienden Frau herab, die das zur katholischen Kirche zurückkehrende Schlesien symbolisiert³⁶. Auf der gegenüberliegenden Seite vertreibt die Allegorie der »Visio Dei« die Häresie von der Erde. Wie bereits die Architektur und die Malerei direkte Bezüge zur römischen Mutterkirche aufwiesen, so zeigen sich auch in den Werken Tauschs formale und inhaltliche Bezüge zu den Vorgaben im Gesù. Insbesondere die beiden allegorischen Figurengruppen verweisen auf den Ignatiusaltar seines Lehrers Andrea del Pozzo im Gesù (Abb. 17)³⁷. Dort bekehrt Ecclesia einen afrikanischen Fürsten, und die Häresie stürzt über ein Buch Luthers, da der deutsche Reformator als das Gegenbild zum jesuitischen Ignatius galt³⁸.

Das im Jahr der Konsekration des Altares – also 1725 – vollendete Ölgemälde mit dem Thema der Beschneidung Christi (Abb. 18) ist wiederum ganz im Sinne eines Illusionismus gehalten. Der dargestellte Innenraum des Tempels schafft eine Illusion des verlängerten Raumes, der aus Elementen der realen Architektur der Kirche besteht. Die Blicke des Jesuskindes und des Erzpriesters richten sich nach oben, wo der segnende Gott mit Zepter unter den Wolken erscheint. Die räumliche Tiefe und damit die vertikale Bewegung wird betont durch die veränderten Maßstäbe der gemalten Figuren im Vergleich zu den geschnitzten des Retabels und durch die starken Kontraste innerhalb des Gemäldes.

In dem Hochaltar verband Tausch den realen mit dem Illusionsraum des Gemäldes. Die ins Innere gelenkte Kontinuität des Raumes wird aufgenommen bzw. verdrängt, oder anders ausgedrückt: Der Realraum wird mit der Illusion verwoben und fördert so die Bewegtheit, die »Epiphanie«³⁹. Aber diese Epiphanie findet auf der Erde im Realraum der Gläubigen statt, zu der sich die Himmelsbewohner herabgeben. Diesem Ziel diente der ins System der Rhetorik eingeführte »sermo humili-

36 Vgl. DZIURLA (wie Anm. 12), S. 117 f; ob es sich bei der knienden Figur, vielleicht um die letzte Piastenfürstin Prinzessin Karola handelt, die zum Katholizismus konvertierte, soll hier nicht erörtert werden.

37 Vgl. Bernhard KERBER, Andrea Pozzo. Berlin 1971, S. 140 ff, und die neuere Publikation von Vittorio DEFEZO (Hg.), Andrea Pozzo. Mailand 1996.

38 Vgl. ebd. S. 173.

39 Siehe DZIURLA (wie Anm. 12), S. 327 bzw. S. 41 ff.

lis«. Die gemeinschaftliche Perzeption eines Werkes wird so verbunden mit einem direkten Kontakt, transformiert zur individuellen privaten Andacht, entsprechend der spezifischen Glaubensvermittlung der Jesuiten⁴⁰. Die Kunst wird integriert, ihr somit eine Komplementärstellung verliehen, die der katholischen Theologie und der Glaubensverkündigung diente⁴¹.

DER ZEITGENÖSSISCHE THEORETISCHE REFERENZRAHMEN

Im Zusammenhang mit den hier untersuchten Fresken und Skulpturprogrammen sollen die zeitgenössische katholische und insbesondere die jesuitische Bildertheologie sowie Überlegungen zur Theologie des Himmels und des Lichtes den Referenzrahmen abstecken, in dem sich Künstler wie Tausch oder Rottmayr bewegten. Die wesentlichen theoretischen Schriften, insbesondere der Jesuiten, entstanden in der Zeit nach dem Trienter Konzil, hauptsächlich zwischen 1580 und 1670. Sie blieben allesamt aber gültig bis zum Zusammenbruch des allgemein verbindlichen Systems der Rhetorik und Emblematik nach 1750⁴².

BELLARMINOS THEORIE EINER »VISIBILITAS«

Die eingehendste und gründlichste Erörterung aller theologischen Probleme einschließlich der Bilderfrage findet sich im Werk des Jesuiten Roberto Bellarmino (1542-1621)⁴³. Mit seiner neuartigen Theologie der »visibilitas« schafft er eine theoretische Basis für eine katholische bzw. jesuitische Neupositionierung im Bereich des Visuellen.

In Abgrenzung zu dem »sola scriptura«-Prinzip Luthers ist Bellarmino die Betonung einer eigenen visuellen römisch-katholischen Tradi-

40 Siehe ebd. S. 322 bzw. S. 23 f.

41 Siehe ebd. S. 330 bzw. S. 48 f.

42 Vgl. die umfangreiche Arbeit von Christian HECHT, Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Berlin 1997, v.a. S. 216 ff und zur Ästhetik der Barockscholastik S. 332 ff.

43 Vgl. Helmut FELD, Der Ikonoklasmus des Westens. Leiden 1990, S. 211 ff; außerdem Xavier-Marie LE BACHELET, Bellarmin avant son Cardinalat, 1542-1598. Paris 1911; die im Rahmen des Kanonisierungsprozesses entstandene Arbeit von Gottfried BUSCHBELL, Selbstbezeugungen des Kardinals Bellarmin. Krumbach 1924, und die ausführliche Biographie von James BRODERICK, Robert Bellarmine: Saint and Scholar. London 1961, die eine revidierte und verkürzte Fassung seiner Arbeit von 1928 darstellt, ders., The Life and Work of Blessed Robert Francis Cardinal Bellarmine. 2 Bde., London 1928. Zur Jugend und den familiären Beziehungen zu Papst Marcellus II. und den Jesuiten vgl. BRODERICK 1961, S. 4 ff, und BUSCHBELL 1924, S. 71.

tion wichtig. Sei es in seinen philologischen Untersuchungen oder seiner quasi dialektischen Methode, immer sind diese zielgerichtet auf die Verherrlichung der Wahrheit als »luogo teologico« und der Form – im weitesten Sinne von Herrschaft – als allumfassender »potere assoluto«⁴⁴. Diese Wahrheit, so wie die gesamte Theologie, sollte eine »teologia del visibile« sein⁴⁵ oder mit den Worten Bellarminos: »Vera Ecclesia sit visibilis«⁴⁶. Dies bedeutet auch als grundlegendes Prinzip eine »chiarozza visibile«⁴⁷ als Modell einer gegenreformatorischen Ideologie.

In der siebten Kontroverse »De Ecclesia Triumphante« aus dem Jahr 1586 beschäftigt sich Bellarmino, ausgehend von jener Theologie der »visibilitas«, ausdrücklich mit der Bilderfrage⁴⁸ im Zusammenhang mit Riten, Feiertagen und Reliquienkult⁴⁹. Bellarmino vergleicht dort den Prozeß des Bildschaffens mit der Tätigkeit Gottes als Auftraggeber und Hersteller von Bildern, dabei betont er nicht nur die didaktische Funktion der Bilder, sondern auch ihre mnemotechnische⁵⁰. Er stellt die Überlegenheit des optischen Sinnes für die Erfahrung heraus⁵¹. Einen besonderen Akzent legt Bellarmino auf die Darstellung Gottes, also auf die Frage, ob dem körperlosen Gott ein sichtbares körperliches Zeichen gesetzt werden dürfe. Im Verständnis seiner »visibilitas«-Konzeption beziehen sich die Gründe, die er dafür anführt, direkt auf metaphorische

44 Vgl. Romeo DE MAIO, Introduzione. Bellarmino e la Controriforma. In: Bellarmino e la controriforma, hg. von Romeo De Maio, Agostino Borromeo, Luigi Giulia, Georg Lutz u. Aldo Mazzacane. Sora 1990, S. XIX-XXIV.

45 Vgl. Adriana VALERIO, La verità luogo teologico in Bellarmino. In: Bellarmino e la controriforma 1990. Sora 1990, S. 49-88.

46 Siehe Roberto BELLARMINO, *Opera omnia*, hg. von Justinus Fèvre. Paris 1870, Bd. 2, S. 345; Bellarmino benutzt hier den Konjunktiv und nicht, wie in der Sekundärliteratur (z. B. DE MAIO) meistens zitiert, den Indikativ; siehe Romeo DE MAIO, *Rinascimento lievemente narrato*. Neapel 1993, S. 275 ff. Bellarmino beschreibt damit also eine Forderung an die zu reformierende Kirche, einen Soll-Zustand und keinen Ist-Zustand.

47 Siehe Stefania MACIOCE, Undique Splendit: Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605). Rom 1990, S. 35.

48 »De Reliquis et Imaginibus Sanctorum«: vgl. Roberto BELLARMINO, *Controversiarum de Ecclesia triumphante liber secundus*. In: *Opera omnia*. Paris 1870, Bd. 3, S. 199-266. Das erste Buch hatte die Selig- und Heiligsprechungen zum Inhalt.

49 »De iis rebus, quibus superna Hierusalem ab Ecclesia in terris peregrinate colitur«: vgl. BELLARMINO, Bd. 3 (wie Anm. 48), S. 267-322.

50 Bellarmino übernimmt diesen Begriff aus dem aristotelischen Sprachgebrauch, vgl. ders., Bd. 3 (wie Anm. 48), Lib. II, Cap. 20, S. 247.

51 Siehe BELLARMINO 1586, Bd. 3 (wie Anm. 48), Lib. II, Cap. 7, S. 216: *Homo quidquid cognoscit sive sensu, sive intellectu, per imagines cognoscit*; vgl. grundlegend zur »memoria« und der aristotelisch-scholastischen Tradition Frances A. YATES, *The Art of Memory*. London 1967, insbesondere Kapitel 3.

Darstellungen Gottes im Alten Testament⁵². Daran anknüpfend, werden indirekt auch die Allegorien erlaubt: Die Tugenden könnten auch personifiziert gemalt werden, weil sie geistig und bloß Akzidentien seien. Zudem gelte der Mensch als das wahre Bild Gottes, deshalb könne auch Gott gemalt werden, denn das Bild des Menschen sei ein Abbild Gottes⁵³. Aufgenommen wird diese Diskussion in eine bildliche Argumentation, wenn Rottmayr die Verehrung Jesu als Anbetung eines abstrakten Symbols, nämlich seines Namens, darstellt, die sich aber in einem realen Raum vollzieht.

Für Bellarmino ist die Offensichtlichkeit, d.h. die Visualisierung der Wahrheit in der »similitudine« entscheidend. Diese zeigt sich in der »repraesentatio« bzw. im Bild. Das Bild fungiert hierbei als transitorischer Weg und dient einer kommunikativen Intention, die es mit der Realität verbindet, auch wenn es ihr nicht angehört. De Laurentiis bezeichnet diesen Prozeß als »naturalizzazione«⁵⁴. Bellarmino geht es um die wahre Abbildung, nicht um die Diskussion über die Wahrheit und damit die Existenz des Abgebildeten⁵⁵. Die Verankerung dieser Theorie

52 So führt BELLARMINO an, daß das Alte Testament berichtet, daß auch körperlose Engel bildlich dargestellt wurden und daß Gott in körperlicher Gestalt den Menschen erscheint und Geräte wie Thron und Schemel benutzt; vgl. ebd., Bd. 3 (wie Anm. 48), Lib. II, Cap. 8; vgl. auch Giuseppe SCAVIZZI, *La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo*. In: *Storia dell'Arte* 21 (1974), S. 171-212, hier S. 172 ff; ders., *Arte e Architettura sacra*. Rom 1982, S. 285 f, und ders., *The controversy on Images. From Calvin to Baronius*. New York 1992, v.a. S. 167 ff und S. 205 ff.

53 Vgl. zum Konzept »*imago imaginis*« Leo SCHEFFCZYK (Hg.), *Der Mensch als Bild Gottes*. Darmstadt 1969.

54 Siehe Valeria De Laurentiis, *Immagini ed arte* in Bellarmino. In: *Bellarmino e la Controriforma* 1990 (wie Anm. 45), S. 579-608, hier S. 586.

55 Mit Roland Barthes versucht De Laurentiis nachzuweisen, daß in beiden Traktaten zwei linguistische Systeme definiert werden, zum einen über das, was man sehe, und zum anderen über das, was man sagt, das man sehe: Dieses bezeichnet eine metalinguistische oder mythische Beziehung; vgl. dazu Roland BARTHES, *Mythologies*. Paris 1957, S. 191 ff: *Nel rapporto tra i due sistemi linguistici non si nasconde nulla; le intenzioni sono naturalizzate ed eccessivamente giustificate*; siehe DE LAURENTIIS (wie Anm. 54), S. 586. Mit anderen Worten: Die Form ist leer, aber präsent; der Sinn, das »concreto« ist abwesend, jedoch erfüllt. Siehe dazu auch Gabriele Paleotti, den Bologneser Erzbischof der im Jahre 1582 sein wichtiges bildertheologisches und -politisches Werk veröffentlichte, vgl. Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. In: Paola Barocchi, *Trattati d'arte del cinquecento. Fra Manierismo e controriforma*. 3 Bde., Bari 1960-62, Bd. 2, S. 117-503 und S. 615-699; hier Lib. I, Cap. 16, S. 199 f: *l'immagine per sé stessa non sono cose, ma segni di cose, onde pigliano la sua condizione da quello che rappresentano, sì come tutti i segni si considerano secondo le cose che significano*. Bellarmino vertritt eine ähnliche Auffassung, wenn er über die Darstellungsmöglichkeiten Gottes schreibt, der nicht in seinem wahren Wesen abgebildet werden kann. Er führt dabei eine von Plinius erwähnte bekannte Anekdote an. Siehe BELLARMINO, Bd. 3 (wie Anm. 48), Lib. II, Cap. 8, S. 220: *nam homo non est homo*

in der Realität garantiert somit die »onestà« und verhindert, daß die eigenen katholischen Dogmen in Zweifel gezogen werden⁵⁶. Insbesondere in der Frage der Bilderverehrung disziplinieren Ordnung, Proportionalität und Hierarchie die Objekte und die Formen des Kultus⁵⁷.

PALEOTTIS ETABLIERUNG EINER REZEPTIONSÄSTHETIK
UND DEREN WEITERENTWICKLUNG BEI OTTONELLI

Aus dem traditionellen Ansatz, daß die Kunst eine universelle Sprache darstelle, entwickelt Gabriele Paleotti, Erzbischof von Bologna, in seinem Traktat »Discorso intorno alle imagini sacre et profane« aus dem Jahr 1582 grundlegend neue Vorstellungen vom Verhältnis zwischen Kunst und Publikum. Die Malerei solle Männern, Frauen, Adligen und einfachen Bürgern, Reichen, Armen, Gelehrten und Ungebildeten dienen, jedem auf eine spezielle Art und Weise. Bilder funktionierten in den meisten Fällen als Bücher für die Lese- und Schreibunkundigen;

rationae figurae, et colorum, quae sola exprimuntur in imagine, sed est homo ratione substantiae, et praecipue ratione animae, quae pingi non possunt [...] alioqui numquam fieret, ut res depicta videretur res ipsa vera.

56 Vgl. dazu auch Kurt BAUCH, *Imago*. In: Beiträge zu Philosophie und Wissenschaft. Wilhelm Szilasi zum 70. Geburtstag. München 1960, S. 9-28, und Carsten-Peter WARCKE, Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit. Wiesbaden 1987. Wie wichtig das Problem des Prototypen für die Zeitgenossen war und daß es nicht nur ein hermetisches Problem einer elitären Theologenschicht darstellte, beweisen die Diskussionen um die »repräsentatio« im Zusammenhang mit der Neuinszenierung des »wundertätig blutenden« Marienfreskos durch Peter Paul Rubens für die Oratorianerkongregation in der Chiesa Nuova in Rom. An diesem Beispiel wird deutlich, daß die katholische Kirche einen bestimmten Kultanspruch aufgibt: Die Ikone selbst ist im Gemälde des Rubens wie eine Reliquie im Reliquiar präsent; die Verehrung, die diesem Bild zusteht, ist eine sekundäre. Vgl. dazu Martin WARCKE, Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock. In: MJBK 19 (1968), S. 61-102; Volker HERZNER, *Honor refertur ad prototypa*. In: ZfKG 42 (1979), S. 117-132 und Ilse von ZUR MÜHLEN, Nachtridentinische Bildauffassungen. Cesare Baronio und Rubens Gemälde für S. Maria in Vallicella in Rom. In: MJBK 41 (1990), S. 23-60. Insofern will Bellarmino nachweisen, daß die Bilder verehrt werden können, ohne sich der Gefahr der Idolatrie auszusetzen. Er vertritt die Lehre vom Prototypen, akzentuiert eher die Einschränkungen für die Bilderverehrung. Das Bild scheint unfaßbar zu sein, ohne daß es durch das Signifikat aufgeladen wäre. Vgl. BELLARMINO, Bd. 3 (wie Anm. 48), Lib. II, Cap. 24, S. 252: *Nam reddere volens causam, cur memoria cognoscat absentiam, dicit, causam esse, quia in memoria sunt species rerum, quae sunt quasi picturae quaedam, et si quidem homo speculetur illa phantasmata, ut res quaedam sunt in se, non cognoscet praeterita, sed rem praesentem cogitat: At si speculetur eadem phantasmata, ut imagines sunt, tunc cognoscet praeterita, quorum illae sunt imagines, quia nimurum non potest cognosci imago ut imago, quin simul cognoscatur res, cuius illa est imago.*

57 *La certezza delle argomentazioni garantisce l'impossibilità di trovarsi nell'errore*; siehe DE LAURENTIIS (wie Anm. 54), S. 601.

Bilder seien das »libro degli idioti«⁵⁸. Entsprechend diesen Vorgaben kann auch die Freskierung der Emporen Rottmayrs in Breslau mit den Themen aus der Litanei über den Namen Jesu verstanden werden. Zudem könnten Bilder leichter als Bücher Emotionen ansprechen und auslösen. Auch diese Vorstellungen wurden m.E. in der Jesuitenkirche umgesetzt: insbesondere in den zur privaten Devotion vorgesehenen Kapellen und im Hochaltarbild Tauschs, das im Sinne des »sermo humilis« argumentiert.

Einen noch größeren Einfluß auf die Erregung von Emotionen bei den Gläubigen räumen der Jesuit Gian Domenico Ottonelli und der Maler Pietro da Cortona in ihrem Traktat »Della pittura e scultura. Uso et abuso loro« aus dem Jahr 1652 den Bildern ein⁵⁹. Das in sechs Kapitel gegliederte Werk widmet dem Betrachter sogar ein eigenes Kapitel. Ottonelli und Cortona sprechen den Bildern einen noch größeren Einfluß auf die innere Natur des Menschen zu; sie gehen von einer direkten Beeinflussung des Betrachters aus: Er ist dem Einfluß der Bilder passiv ausgeliefert. In einem graduellen Prozeß bemächtigen sie sich gleichermaßen aller drei seelischen Vermögen des Menschen: dem Intellekt, dem Willen und dem Gedächtnis. Unter Ausschaltung der Urteilskraft wirken sie so über die Phantasie direkt auf den Willen des Betrachters. Auf diese Weise wird die Vorstellung erweckt, daß das Betrachten eines obszönen Bildes unverzüglich eine sündige Handlung zur Folge haben kann, das eines erbauenden aber eine christliche Tat herausfordere. Dies gilt nicht allein für künstlerische, sondern gleichermaßen auch für Bilder der Natur⁶⁰. Dabei schreiben die Autoren den gemalten Bildern allerdings eine stärkere Wirkung zu.

Paleotti fordert als Alternative zu der von ihm kritisierten Diskrepanz zwischen qualitativ niedriger Volkskunst und hermetischer Elitekunst eine christlich motivierte, integrativ wirkende »ars una«, die alle Stände wieder gleichermaßen in den ästhetischen Bannkreis der Kirche

58 Siehe PALEOTTI (wie Anm. 55), Lib. II, Cap. 33, S. 408. Vgl. auch HECHT (wie Anm. 42), S. 169 ff.

59 Dieses Werk stellt eine Weiterentwicklung der Gedanken Paleottis dar und bezieht sich an vielen Stellen auch explizit auf seine Schriften; vgl. die von Vittorio CASALE herausgegebene Faksimileausgabe, Florenz 1973; darin insbesondere die Einleitung; außerdem Vittorio CASALE, Authors of the »Trattato della pittura«, In: The Burlington Magazine 117 (1975), S. 303; Maria COLARETA, L’Ottonelli-Berettini e la critica moralistica. In: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, siehe III, V, 1, 1975, S. 177-197 und Karl NOEHLER, La chiesa di SS. Martina e Luca nell’opera di Pietro da Cortona. Rom 1970, S. 2 ff.

60 Vgl. OTTONELLI (wie Anm. 59), S. 53 ff.

zwingt⁶¹. Um dieses Ziel zu erreichen, müßten die einzelnen Betrachter jeweils verschieden angesprochen werden. Er unterteilt deshalb die Masse des Publikums systematisch in vier Rezipientengruppen: die Maler, die Gebildeten, die Ungebildeten und die Geistlichen⁶². Die Qualität eines Künstlers äußere sich eben darin, daß dessen Malerei jeden Betrachter entsprechend seiner Vorgaben anspreche und befriedige: die Maler durch die kunstgemäße Darstellung, die Gebildeten durch eine passende Ikonographie, die Ungebildeten durch die Schönheit und die Geistlichen durch den anagogischen Charakter der Malerei⁶³. In dieser Hinsicht erfüllen sowohl der Hochaltar Tauschs als auch die Freskenmalerei Rottmayrs die Prinzipien der gestuften Rezeption, wie sie von Paleotti entwickelt und von Ottonelli weitergedacht wurden. Befriedigen v.a. die Wirkung der Farbe und die reiche Ausstattung die »idioti« und werden die Künstler die Lösung der Fragen der Perspektive loben bzw. den Verismus und Illusionismus bewundern, so wurden die »animi nobili«, i.e. die gebildete Oberschicht Breslaus, die z.T. noch protestantisch war, von der Ikonographie überzeugt – sei es aufgrund der zeitgenössischen Figuren oder aber auch aufgrund der verschiedenen biblischen Episoden, die jeweils mit der besonderen Missions- und Heilstätigkeit der Jesuiten verknüpft wurden. Der anagogische Aspekt wird im wesentlichen für die Mitglieder des Kollegs und der Universität gedacht gewesen sein, für die sich eine hochkomplexe und -differenzierte theologische Diskussion über die Bedeutung von Wort und Bild in der Heilsvermittlung inklusive der visualisierten und hierarchisierten Formen von Kirche vor ihren Augen ausbreitet. Verbunden werden hierbei abstrakte theologische Sinngehalte mit realistischen Darstellungen – ganz im Sinne der Theologie der »visibilitas« Bellarminos.

61 Siehe Wolfgang KEMP, Kunsthistorische und Rezeptionsästhetik. In: Der Betrachter ist im Bild, hg. von ders. Berlin 1992, S. 7-28, hier S. 10. PALEOTTI bezieht sich im wesentlichen auf die Diskussion um die Kunst Michelangelos; vgl. v.a. Maria CALI Da Michelangelo all'Escorial. Momenti dibattito religioso nell'arte del Cinquecento. Turin 1980, S. 138 ff und 164 ff.

62 Vgl. insbesondere PALEOTTI (wie Anm. 55) 1582, Lib. I, Cap. 6, S. 149 ff. Diese Unterscheidung in vier verschiedene Publikumsgruppen steht in Übereinstimmung mit den vier Säulen des Gotteskultes, siehe Psalm 95, 6: In Analogie zu den im Psalm abgeleiteten Kategorien entspreche das Interesse der Maler am »disegno« der »confessio«; der Intellektuellen für Sachkenntnis der »magnificentia«; der Theologen der »sanctimonia«; und das »movere« der »idioti« entspricht der »pulchritudo«; vgl. dazu PALEOTTI (wie Anm. 55), Lib. II, Cap. 52, S. 498.

63 Siehe KEMP (wie Anm. 61), S. 10.

Ein zentraler Punkt in Paleottis Beurteilung der Wirkungskraft von Bildern ist deren Fähigkeit, die Menschen sogar physisch zu verändern. Damit wird die Forderung verbunden, daß die bildende Kunst gerade diese Fähigkeit besser ausnutzen solle. Da die menschliche Einbildungskraft Vergnügen daran empfinde, visuelle Eindrücke zu erhalten, gebe es keinen Zweifel daran, daß kein Instrument stärker und effektiver ist als Bilder, die nach dem Leben gemalt sind und welche die labilen Sinne fast verletzen⁶⁴. Zwar als Gefahr, die es zu kontrollieren galt, aber auch als grundsätzlich lobenswerte Eigenschaft heben Ottonelli und Cortona neben der repräsentativen Macht der Malerei insbesondere den »inganno«, die Täuschung des Betrachters, hervor⁶⁵. Sie verstehen unter »inganno« die Macht der Malerei, den Betrachter dahingehend zu täuschen, daß er nicht mehr zwischen Wirklichkeit und Fiktion unterscheiden kann⁶⁶. In diesem Sinn kann die Verschmelzung der verschiedenen Illusionsräume sowohl bei Tausch als auch bei Rottmayr diesen Effekt hervorrufen, wobei die Gefahr der »Fehlinterpretation« mit Hilfe von Predigten, also über die Vermittlung der Jesuiten, vermieden werden sollte.

LICHT UND HIMMEL BEI SUÁREZ UND KIRCHER

Wollte Tausch in seinem Hochaltar ein *Existieren in freier Räumlichkeit, mit einem freien Himmel im Hintergrund*⁶⁷ schaffen und Rottmayr den Innenraum zu einem illusionistischen Himmel öffnen, so beriefen sich beide implizit auf die Theorie des Jesuiten Francisco Suárez, der sich in seiner Theologie mit der Einheit des Begriffs Dasein auseinandersetzt. Auswirkungen zeitigt diese Theorie auf seine Überlegungen zu den verschiedenen theologischen Dimensionen des Himmels, die wiederum Einfluß auf beide Künstler hatten.

64 Siehe PALEOTTI (wie Anm. 55), Lib. I, Cap. 26, S. 230, *Essendo donc que la imaginativa nostra così atta a ricevere tali impressioni, non è dubbio non ci essere istruimento più forte o più efficace a ciò delle imagini fatte al vivo, che quasi violentano i sensi incauti.* Siehe SCAVIZZI (wie Anm. 52), S. 134, und ders. 1974, S. 190 ff; vgl. auch PALEOTTI (wie Anm. 55), Lib. I, Cap. 25, S. 228.

65 Vgl. OTTONELLI (wie Anm. 59), S. 23: *così nell'altrui inganno trionfa la forza rappresentatrice della pittura.*

66 Das von Tizian zum Trocknen auf den Balkon gestellte Porträt Pauls III. habe nämlich vorbeikommende Passanten zum Glauben veranlaßt, dem leibhaften Papst begegnet zu sein.

67 Siehe DZIURLA (wie Anm. 12), S. 336 bzw. S. 65 ff.

Das Empyreum, als höchster Wohnort Gottes und aller Heiligen, stellt sich nach Auffassung von Suárez im Gegensatz zu den übrigen Teilen des Himmels als unbeweglich dar⁶⁸. Wie nach ihm Athanasius Kircher betont Suárez, daß das Empyreum Materie und Form aufweisen müsse. Letzlich vermag er die Frage aber nicht zu beantworten, ob Christus sich innerhalb oder oberhalb des Empyreums aufhalte⁶⁹. Ebenfalls eine wichtige Rolle in seinen theologischen Überlegungen sowohl zum Thema der Himmelfahrt Christi als auch seiner Wiederkunft spielt die Existenz von Wolken⁷⁰. Suárez besteht darauf, daß es sich bei der Himmelfahrt um eine wirkliche Wolke gehandelt habe, nicht nur um den Glanz, den der verklärte Leib Christi ausgestrahlt habe⁷¹. Dazu führt er bei der Erörterung des Jüngsten Gerichts weiter aus, daß auch zu diesem Zeitpunkt wirkliche Wolken entstünden und zwar in solcher Menge, Anordnung und Gestalt, wie notwendig sei, um Christi Glorie zu vergegenwärtigen. Der Grund für ihre Entstehung bestehe nicht darin, daß diese ihn tragen sollten, sondern daß in ihnen seine Verklärtheit stärker strahle und einem Thron gleiche, auf dem er, wie von Triumphwagen gebracht, niederfahren werde⁷².

Lindemann kommt in seiner Analyse der barocken Himmelsdarstellungen zu dem Ergebnis, daß in vielen Bildern des 16. bis 18. Jahrhunderts – wie auch in Rottmayrs Breslauer Fresko – die Himmelsdarstellungen mit Wolken gefüllt werden; Wolken sind jedoch im Empyreum nicht existent, da dieser höchste Teil von jeder Veränderung frei sei. Durch eine derartige Darstellung wird der Ort des Geschehens klar definiert: Als menschlicher Himmel, zu dem Gott und die Heiligen herabsteigen⁷³. *Der als Wolkenhimmel inszenierte Descensus der Seligen erweist sich als gemalte Vision, deren verisimilitudine auch darin liegt, daß die Gemeinschaft der Heiligen, an deren Existenz der gläubige*

68 Vgl. Francisco SUÁREZ, *Opera omnia*. Edito novo, 28 Bde., Paris 1856-1861; hier Bd. 3, 1856, S. 22. *veritas [...] omnia certa est, ultra omnes coelos mobiles dari quodam coelum immobile, nobiliss caeteris, et lucidissimum, ac pulcherrimum beatorum domicilium, quod empyreum appellatur*; vgl. dazu auch Bernd Wolfgang LINDEMANN, Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Worms 1994, S. 31 ff.

69 Vgl. ebd. S. 38 f. Unbeeindruckt bleibt SUÁREZ von den astronomischen Veränderungen seiner Zeit.

70 Vgl. Apostelgeschichte 1, 9: *Überdies heißt es, daß eine Wolke ihn ihren Blicken entzog. Aber Wolken können nicht über den Himmel erhoben werden: also fuhr Christus nicht über alle Himmel empor.*

71 Vgl. SUÁREZ (wie Anm. 68), Bd. 19, 1869, S. 975 f.

72 Vgl. ebd. S. 1085.

73 Vgl. LINDEMANN (wie Anm. 68), S. 48.

*Katholik keinen Zweifel hat, im Gewand irdischer Nähe und menschlicher Begreifbarkeit daherkommt*⁷⁴.

Ähnlich differenziert sieht die Problematik um die Frage des Lichtes aus. Wesentlichen Einfluß besaß das Werk Athanasius Kirchers aus dem Jahr 1646 »Ars magna lucis et umbrae«, das als ein physikalisches Lehrbuch, als »Optik«, verfaßt wurde. Im Zentrum seiner Überlegungen steht die Lehre, daß es unterschiedliche Formen der Ausbreitung des Lichtes (lux) gebe: In einem Diagramm, das »Deus«, »angelus«, »homo« und »animal« in hierarchischer Ordnung aufführt, werden diesen »mens«, »intellectus«, »ratio« und »sensus« sowie »lux« (Licht), »lumen« (Hellsein), »umbrae« (Schatten) und »tenebrae« (Dunkelheit), außerdem eine entsprechende Hierarchie der Wolkenformen zugewiesen⁷⁵. Lux aber sei in Gott und sei Gott selbst. Lumen sei die erste Ausbreitung von lux und dessen direktes Strahlen; umbra ist Beugung und Brechung des lumen. Auch ist damit gemeint, daß das unendliche Licht lux intellectus, ratio und sensus nicht in gleichem Maße, in gleicher Gestalt und gleicher Erscheinung zugänglich sei⁷⁶. Diese Hierarchie entspricht der parallelen Konzeption der gestuften Rezeption Paleottis und Ottoneillis. Verbunden werden hier wahrnehmungstheoretische Konzepte mit Fragen der Erkenntnis, der bildenden Kunst und der zeitgenössischen Naturwissenschaft⁷⁷. Kircher entwickelt die Überlegung, daß die menschliche Seele das Vermögen besitze, aus der Dunkelheit zu Gott aufzusteigen – und zwar mit den Mitteln der Kontemplation über die sinnlich wahrnehmbaren Dinge. Dies wird anhand einer Lichtmetapher verdeutlicht: Die Seligen und jene, die durch Kontemplation mit Gott verbunden sind, trifft der Lichtstrahl direkt, die Gläubigen auf dem Weg der Reflexion⁷⁸. Einen direkten ersten Niederschlag finden diese m.E. sowohl neuplatonischen als auch aristotelischen⁷⁹ Ideen in der Emblemtheorie des Kölner Jesuiten Jacob Masen⁸⁰: Seien die irdischen

74 Siehe ebd. S. 50.

75 Vgl. Athanasius KIRCHER, Ars magna lucis et umbrae. Rom 1646, S. 924.

76 Vgl. ebd. S. 924 f.; vgl. auch LINDEMANN (wie Anm. 68), S. 115.

77 Zur Bedeutung des Lichts in der sakralen Deckenmalerei vgl. Ursula SPINDLER-NIROS, Farbigkeit in bayerischen Kirchenräumen des 18. Jahrhunderts. Frankfurt/Main 1981, und allgemein Wolfgang SCHÖNE, Über das Licht in der Malerei. Berlin 1954.

78 Vgl. KIRCHER (wie Anm. 75), S. 933 und LINDEMANN (wie Anm. 68), S. 116

79 Zu dieser Problematik vgl. ebd. S. 118 und Horst BREDEKAMP, Götterdämmerung des Neoplatonismus. In: Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, hg. von Andreas Beyer. Berlin 1992, S. 75-83.

80 Vgl. Jacobus MASENIUS, Speculum imaginum veritatis occultae, Exhibens Symbola, Emblemata, Hieroglyphica, Aenigmata, Omni, tam materiae, quam formae varietate,

Bilder auch unvollkommen, so vergegenwärtigen sie doch Gott und die überirdischen Dinge⁸¹. Hier verbinden sich die gestufte Rezeption mit einer besonderen jesuitischen Spiritualität, die auf Bellarminos Konzept einer Theologie der »visibilitas« aufbaut.

EPHEMERE ARCHITEKTUR IN BRESLAU UND WIEN

Bildet die Theorie den Referenzrahmen, so stellt die ephemer Architektur das missing link zwischen dem Fresko wie auch der gesamten Ausstattung und der Theorie dar⁸². Hierüber lassen sich die Begriffe des Transitorischen und des Performativen deuten in Hinblick auf ein spezifisch jesuitisch geprägtes, neues ästhetisch-politisches Verständnis. Einen wesentlichen Zusammenhang zwischen der Bewegtheit als formale und inhaltliche Kategorie für die Interpretationen der Ausstattung der Namen-Jesu-Kirche bilden die Festdekorationen bzw. die ephemer Architektur. Der erste Entwurf für einen neuen Hochaltar stand im Zusammenhang mit den Festaufbauten für das Franz Xaver Fest; ebenso fanden im Laufe eines liturgischen Jahres vielfältige Feiern und Aufführungen im Rahmen einer spezifisch jesuitisch ausgeprägten Theatralik statt⁸³. Inwieweit die Visualisierung in den konfessionellen Auseinandersetzungen – gerade auf katholischer Seite auch in der didaktischen Vermittlung – eine große Bedeutung zugemessen wurde, verdeutlicht eine Textstelle eines Märtyrerdramas über Johannes Nepomuk: *Nachdem die christliche Religion von der Tyranney ihrer Augen beraubet,*

exemplis simul, ac praeceptis illustratum. Köln 1650; vgl. auch LINDEMANN (wie Anm. 68), S. 118 ff, und Barbara BAUER, Jesuitische »ars rhetorica« im Zeitalter der Glaubenskämpfe. Frankfurt/Main/Bern/New York 1986, v.a. S. 319 ff, zum »Speculum« S. 461 ff.

81 Vgl. MASENIUS (wie Anm. 80), S. 18 f; vgl. in diesem Zusammenhang auch die Exerzitien des Ignatius; vgl. dazu auch Annegret HENKEL, Geistliche Erfahrung und Geistliche Übungen bei Ignatius von Loyola und Martin Luther. Frankfurt/Main/Berlin/Bern 1994.

82 Vgl. die grundlegende Arbeit von Joseph IMORDE, Präsenz und Repräsenz. Oder: Die Kunst den Leib Christi auszustellen. Emsdetten/Berlin 1997, S. 88 ff und S. 110 ff.

83 Vgl. dazu Barbara BAUER, Multimediales Theater. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten. In: Renaissance-Poetik, hg. von Heinrich F. Plett. Berlin/New York 1994, S. 197-238, vgl. auch E.M. SZAROTA, Die Jesuitendramen im deutschen Sprachgebiet. Eine Perioden-Edition. München 1983. Vgl. auch die Perioden in der Staatsbibliothek von Breslau; unberücksichtigt müssen hierbei die Schultheateraufführungen des Kollegs bleiben, vgl. dazu Józef BUDZYNSKI, Jezuici w Kłodzku a barokowy teatr szkolny na Śląsku w XVII i XVIII wieku. In: Michal Klahr (wie Anm. 8), S. 263-278.

*fallen alle Christlichen Tugenden zu Boden*⁸⁴ Neben diesen erzieherischen Theateraufführungen, die eher ausnahmsweise in der Kirche stattfanden, stellen die alljährlich ausgerichteten Feierlichkeiten zum Fest des Ignatius eine wichtige Quelle für die liturgische und theatralische Praxis der Jesuiten dar. Die Schau-Bühnen, von denen nicht überliefert ist, wo sie sich genau befanden, können als sogenannte »Lebende Bilder« aufgefaßt werden, die im wesentlichen emblematisch argumentierten⁸⁵.

Die besondere Verbindung, die das Habsburger Kaiserhaus und die Jesuiten miteinander eingingen, spiegelt sich nicht nur in der Förderung der Baupläne für die Universität und der Namen-Jesu-Kirche und weiteren administrativen Unterstützungen wider, sondern auch in den ästhetischen Folgen, wie sie im Zusammenhang mit den Exequien, die für die jeweils verstorbenen Habsburger Kaiser begangen wurden. Nach Wiener Vorbild entwickelt, spielten Festaufbau und dramatische Bewegtheit eine zentrale Rolle. Brix konnte für die Traueraufbauten in den Wiener Jesuitenkirchen nachweisen, daß die Societas Jesu sich zuerst vom traditionellen Castrum doloris lösen konnte und neue Formen einführte⁸⁶. Besaßen die frühen Totenfeiern der Habsburger v.a. einen dynastischen Bezug und versuchten, an die antik-römische »consecratio« anzuknüpfen, kam es seit der Mitte des 17. Jahrhundert zu einem Wandel: Zwischen der schlichten Aufbahrung direkt nach dem Tod des Kaisers und den später auch an anderen Orten außerhalb der Residenz Wien stattfindenden Exequien mit Castrum doloris wurde deutlich unterschieden. *Ist es das Anliegen der Totenbildnisse, aus religiöser Sicht die physische Überwältigung des Herrschers durch den Tod zu zeigen, so verkünden die Trauerdekorationen auf metaphorischer Ebene gerade den Sieg über*

84 Vgl. das Stück aus dem Jahr 1711: »Novus Silentarius, Harpocrates Sacer D. Ioannes Nepomucenus« Staatsbibliothek Wrocław Yn, 219.

85 *Liebreichster Danck und Ehr-Bezeugnis der blühenden in denen Gebotten Gottes unterwiesenen Breßlauer Jugend gegen ihren grossen Vorsprecher und Lehr-Vatter S. Ignatius von Loyola, Stifter der Gesellschaft Jesu mit öffentlicher Bekänntnis und Vorstellung der empfangenen heilsamen Lehren auff sechs Schau-Bühnen in gewöhnlichen Umbgang zu Breßlau*, vgl. Staatsbibliothek Wrocław Yn 197; die Aufführung fand eine Woche nach dem Feiertag, am 7. August 1707 statt. In der Beschreibung heißt es weiter: *Es werden »Bildargumente vor Augen gestellet, dahinter ein ausgezierte[s] Bildnis des heiligen Ignatii, welchem vor- und nachgehen in händen brennende kerzen tragende Knaben, wie sie innerlich mit liebe Gottes alle und jeder gebott zu vollbringen entzündet seyn sollen.*

86 Vgl. Michael BRIX, Trauengerüste für die Habsburger in Wien. In: WJKG 26 (1973), S. 208-265, hier S. 216.

die *Vergänglichkeit*⁸⁷. Eingesetzt wurde diese neue mediale Möglichkeit für die Habsburgische Herrschaftsauffassung und das Sendungsbewußtsein der »Casa d'Austria«. Insbesondere im Kontext der Feiern für den 1705 verstorbenen Kaiser Leopold I. wurde mit dem starren Formenkanon der bisher tradierten Funeralkunst gebrochen. Das von Pozzo errichtete Castrum doloris in der Jesuitenkirche (Abb. 19)⁸⁸ täuschte eine Ergänzung der Kirche um ein Querhaus und eine Vierung vor: In bruchloser Verschmelzung von realer und idealer Architektur schlägt dieser eine »Brücke zwischen Realität und Illusion«⁸⁹. Stehen bei Pozzo die neuen illusionistischen, dynamisierenden Möglichkeiten im Vordergrund, betont das anonyme Trauergerüst von den Jesuiten der Kirche am Hof (Abb. 20) sehr viel stärker die Verbindung von jesuitisch geprägter Frömmigkeit und Herrschaftsauffassung: Es verherrlichte die Pietas als Fundament der Habsburgischen Macht; Kaiser Leopold wurde nicht im Triumph seiner Apotheose dargestellt, sondern als demütiger Gläubiger⁹⁰.

Entsprechende Exequien und Traueraufbauten waren aber nicht nur auf die Residenz Wien beschränkt, sondern fanden auch in anderen Teilen des Habsburger Reiches statt. Ein besonderes Beispiel, das sich gerade durch die Betonung der Lichtmetaphorik und der Bewegtheit auszeichnet und darüber hinaus die spezifische Verbindung zwischen

87 Siehe ebd. S. 220.

88 Das von Pozzo errichtete Castrum doloris in der Jesuitenkirche schildert über dem Baldachinhimmel den Kampf der Personifikationen des »Österreichischen Glücks« und der »Beständigen Herrschaft« mit dem Tod um ein »L«, Initiale des verstorbenen Kaisers, wobei es zerbricht und ein »I«, Initiale seines Nachfolgers Joseph I., übrigbleibt. Dieses wird nun von der »Beständigen Herrschaft« an der Spitze unterhalb der Kaiserkrone angebracht. Das Spruchband dazu erklärt, daß Leopold in Joseph weiterlebe; die Kontinuität der habsburgischen Herrschaft sei durch himmlische Kräfte entschieden. In Übereinstimmung mit der Architektur des Kirchenraumes wurde die gemalte Architektur des Trauergerüstes ausgeführt. In den Litterae Annuae des Ordens wird die immense Größe des Prospektes hervorgehoben, der an die Wände und das Gewölbe gestoßen haben soll; vgl. ebd., S. 236.

89 Siehe ebd. S. 237.

90 Siehe ebd. S. 234. Der zentrale Begriff der »mansuetudo« – Sanftmut – wird dreifach unterschieden: Erstens Leopold als Erbe und Vermehrer eines großen Reiches, deshalb werden in der Sockelzone seine Siege thematisiert; zweitens die Fähigkeit, menschliche Herzen für sich einzunehmen, dargestellt in den Tugendfiguren des mittleren Grottengewölbes und drittens die Sanftmut, das himmlische Paradies zu erlangen, symbolisiert durch den Ölbaum in der Dachregion, der durch die auf einer Wolke nähende Göttliche Sanftmut (*divina mansuetudo candida*) empfangen wird. *Den Wiener Jesuiten ging es darum, das Entrückungswunder [– wie in Theaterdekorationen –] mit religiösem Akzent möglichst anschaulich zu vergegenwärtigen und so den Gedanken der Einheit von kirchlichem und imperialem Auftrag zu bekräftigen.* Vgl. ebd. S. 224

den Habsburgern und den Jesuiten vermittelt, stellt das anonyme, leider nur in einer Beschreibung überlieferte *Castrum doloris* aus Anlaß des Todes Kaiser Leopolds I. vom 8. Juli 1705 dar⁹¹. Alle schon bei den Wiener Beispielen herausgehobenen Aspekte finden sich auch im Breslauer Trauergerüst wieder, ohne dabei epigonal zu sein: die dynastische Kontinuität, die sich schon in der Vorrede, die sich sowohl an den verstorbenen Kaiser Leopold als auch an seinen Nachfolger Joseph wendet; die religiöse Apotheose mit Rückgriff auf die römische Antike; die Betonung der militärisch-politischen Erfolge verbunden mit der persönlichen Frömmigkeit des Kaisers als Ausdruck der *Pietas Auctriaca*. So bildet das Hauptthema des Programmes der Wahlspruch des Kaisers »*Sol Duplex*«. Das Hauptgeschoß mit dem kaiserlichen Epitaph betonte sowohl die kaiserliche Würde und Macht Leopolds als auch seine Weisheit als Beschützer der Wissenschaften und Gründer der Breslauer Jesuitenuniversität⁹². Auf Stylobaten wird das Thema des Todes Leopolds und seine Apotheose mittels römisch-antiker und biblischer Textstellen und entsprechender Emblemata verdeutlicht⁹³. Im zweiten Geschoß werden die Tugenden des Kaisers – »*industria*« (Fleiß) und »*consilium*« (Klugheit) – visualisiert. Vermittels der Lichtmetaphorik wird der Topos des militärisch erfolgreichen Herrschers mit einer spezifisch habsbur-

91 Der genaue Titel lautet *Parelium Leopoldium Sive Leopoldus Primus, & Magnus, Augustissimi Nominis Sui Anagrammatissimo, Sol Duplex in Ortu, Duplex in Progressu, Duplex in Occasu [...]*. Breslau 1705, unpaginiert.

92 Sechs Adler als Signum der Macht fliegen über dem Bild Leopolds. Neben den Insignien der Macht befinden sich auf der rechten Seite römische Kaiser und auf der linken Darstellungen der österreichischen Erzherzöge, außerdem Statuen der Genien. Bezogen wird dies im Lemma wieder auf das Thema »*Sol duplex*«: Leopold der Große sei von Anfang an wie eine doppelte Sonne erleuchtet im doppelten Glanz der Stammväter und auch in kaiserlichem und erzherzöglichem Glanz.

93 So wie Leopold gestorben war, habe nun die Sonne in der Unterwelt geschienen und die Erde wurde verdunkelt; aber nach der Überwindung des Todes leuchtet die Sonne auf beide Häuser herab »*Domus Auctriaca*« und »*Domus Ossaria*«. Direkte Bezüge zur Universität und zur *Societas Jesu* befinden sich im unteren Bereich des Aufbaues. Neben der Widmung in Form eines Chronographicos an »den unbesieгten und frommen Kaiser Leopold; die verehrungswürdige Gesellschaft Jesu in Burgo Wratislavense« werden der Genius des Kollegs und der Universität in Trauer dargestellt wiederum mit Bezug auf eine Lichtmetaphorik im Lemma: »*Würdigen Trost geben wir durch Licht!*« Zwei Statuen werden diesem Ensemble zugeordnet: der Heilige Ignatius von Loyola und Ignatius Caesar. Dies könnte sich auf die doppelte Gründung für das Breslauer Kolleg beziehen: die geistige Gründung durch Ignatius und die weltliche durch Kaiser Leopold. Vgl. im Original *LeopoLDo InVICto plaqVe CaesarI; soCletas lesV In Byrgo WratisLaViensI VenerabVnDA ConseCrat*. Vgl. den Originaltext »*dabimus solatia dignis luctibus*«, Statius 1.3. Sylv.

gisch-katholischen Frömmigkeit, die insbesondere der Eucharistie verpflichtet war, verknüpft.

Thematisierten die beiden ersten Geschosse sowohl eine räumliche Bewegung des *descensus'* und des *ascensus'* des Kaisers als auch eine zeitliche, die sich auf Vergangenheit und Gegenwart bezog, wurde nun im dritten Geschoß die Zukunft projektiert: der auf sechs Säulen ruhende Aufbau zeigt den »heute glücklich regierenden« Joseph I. und auf der anderen Seite König Karl III. von Spanien, womit der spätere Kaiser Karl VI. gemeint ist, der nach dem Tod des letzten spanischen Habsburgers als Thronprätendent galt, so daß – wie im Fresko Rottmayrs – alle drei Habsburger in einem Ensemble vereinigt dargestellt werden. Darüber hinaus war der gesamte Innenraum mit Emblemata und Lemmata geschmückt, die im Durchschreiten erfaßt und gelesen werden konnten.

DAS TRANSITORISCHE UND DAS PERFORMATIVE ALS GRUNDLAGE EINER SYNÄSTHESIE DER JESUITEN

Wie sowohl für die Fresken Rottmayrs (Abb. 1) und die Umgestaltung des Kircheninnenraumes inklusive des Hochaltars von Tausch (Abb. 7) als auch für die ephemere Architektur gezeigt werden konnte, spielt die Bewegung sowohl als Darstellungsform und -inhalt eine wesentliche Rolle. Dariüber hinaus wird die Bewegung aber selbst ein die Rezeption des Betrachters steuerndes Mittel.

Bereits 1922 hat Hans Rose, ein Schüler von Wölfflin, in seiner Arbeit über den Spätbarock quasi die diskursanalytische Arbeitsweise Foucaults vorweggenommen, wobei er seinen Ansatz als Beitrag zu einer kunsthistorischen Typologie verstand und nicht als kulturwissenschaftliche Methode, wie sie Warburg zeitgleich formulierte⁹⁴. *Die Entwicklung*

94 Vgl. dazu Jacob BURCKHARDT, Gesamtausgabe. 14 Bde., Stuttgart/Berlin/Leipzig 1929-1934; Bd. 3 und 4: Cicerone, 1933; Bd. 5: Die Kultur der Renaissance in Italien, 1930; Bd. 6: Die Kunst der Renaissance in Italien, 1933; Heinrich WÖLFFLIN, Renaissance und Barock, München 1926; ders., Italien und das deutsche Formgefühl, München 1931, ders., Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1941; ders., Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1943; Aby WARBURG, Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara, Rom 1922; und als Analyse Horst BREDEKAMP, Michael DIERS u. Charlotte SCHOELL-GLASS (Hg.), Aby Warburg, Weinheim 1991. Zur Diskursanalyse Foucaults vgl. v.a. seine beiden Studien: Michel FOUCAULT, Archäologie des Wissens, Frankfurt/Main 1973, und ders., Überwachen und Strafen, Frankfurt/Main 1991. Arbeitet Foucault zwar explizit anhand von Bildern, so bleibt doch seine Diskursanalyse die implizite Berücksichtigung der besonderen medialen und ästhetischen Qualitäten des Bildes schuldig. Zur neuesten Methodendiskussion vgl. Wolfgang HARDTWIG u. Hans-

schreitet nicht von Meister zu Meister, nicht von Werk zu Werk, sondern von System zu System, und die künstlerischen Systeme verknüpfen sich ihrerseits mit den staatlichen und volkswirtschaftlichen Systemen des Zeitalters. Je mehr also der Stoff an individuellem Reiz verliert, desto mehr wird man auf die kunsthistorische Typenbildung hingedrängt⁹⁵. Rose faßt die Kunst nach 1660 unter dem Aspekt des Dekorativen zusammen, das er vom Malerischen abgrenzt. Er versteht unter dem Dekorativen diejenige Kunstgattung, die auf einer Synthese beruht, d.h., sie versucht nicht mehr, den einzelnen Kunstgegenstand formal-einheitlich zu gestalten, sondern die Gegenstände und damit die Künste selbst zu verschmelzen⁹⁶. Deshalb entwickelt sich auch die Rauminszenierung, die Ausgestaltung der Innenräume, in besonderer Weise weiter: Das dekorative Ensemble, dem die Malerei, die Architektur und die Skulptur untergeordnet sind, werden auf den emotionalen Effekt hin angelegt. Wird von Rose bereits der malerische Stil als grundsätzlich bewegt aufgefaßt, entwickelt sich für ihn die Bewegung im dekorativen Stil zur »Totalbewegung« weiter: Das dekorative Ensemble verlangt keine kontemplative, sondern nur transitorische Erfassung. Der Blick wird von Form zu Form, von Gegenstand zu Gegenstand weitergedrängt⁹⁷. Das Transitorische wird zum essentiellen Kern des Kunstwerkes des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts. Die transitorische Einstellung des Betrachters steht in einem interdependenten Verhältnis zum transitorischen Kunstwerk. Bewegtheit wird im und durch das Objekt als auch vermittels und innerhalb des Subjektes entwickelt. Die Innenräume dieser Zeit laden nicht zum Verweilen ein, sondern zum Durchschreiten; sie eignen sich zur transitorischen Erfassung, und umgekehrt ist nur der transitorische Betrachter in der Lage, die Synthese der Formen, Gegenstände und Künste zu einem dekorativen Gesamteindruck zu bringen⁹⁸. Dies gilt insbesondere in Breslau für die illusionistische Ar-

Ulrich Wehler (Hg.) *Kulturgeschichte Heute*. Göttingen 1996; insbesondere Ingrid GILCHER-HOLTEY, Kulturelle und symbolische Praktiken: das Unternehmen Pierre Bourdieu, S. 111-130, Philipp SARASIN, Subjekte, Diskurse, Körper. Überlegungen zu einer diskursanalytischen Kulturgeschichte, S. 131-164 und Bernd ROECK, Psychohistorie im Zeichen Saturns. Aby Warburgs Denksystem und die moderne Kulturgeschichte, S. 255-283.

95 Siehe ROSE (wie Anm. 3), S. VII f.

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

97 Siehe ebd. S. 6.

98 Vgl. ebd. S. 7.

chitektur, die Deckenmalerei, den auf Bewegung hin errichteten Hochaltar und die ephemeren Festaufbauten. Das Transitorische selbst wird zum Thema: Die Fresken stellen den Descensus des Namens Jesu dar, um damit den Aufstieg der Seele des einzelnen Gläubigen zu evoluzieren. Das Castrum doloris schildert den Ascensus, die Apotheose des verstorbenen Kaisers Leopold I., um die Einheit der Habsburger Dynastie, aber auch die Transformation zu einer einheitlich-katholischen Gesellschaft vorzuführen. Der Blick des Betrachters wird über die Malerei und Architektur des Hochaltares gelenkt, um illusionistisch weitere Räume zu durchschreiten, und durch intellektuelle, geistige und emotionale Lenkung den wahren Glauben über die jesuitische Vermittlung zu erlangen⁹⁹.

Doch das Transitorische wird eben auch zum Träger dieser Botschaften: Sind die Fresken des Langhauses m.E. sowohl auf Unter- als auch Schrägsicht konzipiert, verlangen sie somit den sich bewegenden Betrachter für die projektierte Wahrnehmung des Deckengemäldes¹⁰⁰. Um so mehr entspricht dies der ephemeren Architektur mit ihren Emblemata und Lemmata, die auf den schreitenden Betrachter hin ausgerichtet erscheinen, aber auch der jesuitischen Liturgie, die in den Gottesdiensten die Bewegtheit als Mittel zur Inszenierung einsetzt und in der Feier der Eucharistie, dem Ausdruck des Transitorischen überhaupt, ihren Höhepunkt findet¹⁰¹. Die unterschiedlichen Wahrnehmungskategorien werden hierdurch ineinander überführt, quasi transformiert. Die reale Bewegtheit des Objektes führt zur subjektiv-emotionalen Bewegtheit des Betrachters. *Diese extensive Einheit der Künste bildet ein Universaltheater [...]. Die Skulpturen sind darin handelnde Personen, und die Stadt ist*

99 Einer tiefergehenden Analyse würde es an dieser Stelle zu einer kulturhistorische Untersuchung über die visuelle Wahrnehmung bedürfen, insbesondere für das 16. und 17. Jahrhundert; vgl. ansatzweise Thomas KLEINSPERN, Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Reinbek 1989, S. 72 ff; Martin BURKHARDT, Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung. Frankfurt/Main/New York 1994, S. 40 ff und Aleida ASSMANN, Auge und Ohr. Bemerkungen zur Kulturgeschichte der Sinne in der Neuzeit. In: Sehnsucht des Auges, hg. von Aharon R.E. Agus u. Jan Assmann. Berlin 1994, S. 142-160.

100 Zur Theorie der Perspektive vgl. auch Pozzos Traktat aus dem Jahr 1693; vgl. dazu auch Wolfgang SCHÖNE, Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock. In: Festschrift für Kurt Badt zum Siebzigsten Geburtstage, hg. von Martin Gosebruch und Werner Gross. Berlin 1961, S. 144-172, insbesondere S. 149 ff und KERBER (wie Anm. 37), S. 54 ff. Schöne betont die Verwendung der Schrägsicht, wohingegen Kerber bei den Fresken Pozzos in S. Ignazio die Untersicht als ideale Sicht für den Betrachter favorisiert.

101 Vgl. IMORDE (wie Anm. 82), S. 10 ff.

*das Bühnenbild, wobei die Zuschauer selbst gemalte Bilder und Skulpturen sind. Die Kunst wird ganz und gar zum *socius*, öffentlicher, von barocken Tänzern bevölkter sozialer Raum*¹⁰².

Eine Betonung liegt deshalb gerade bei den Jesuiten im Bereich der rhythmischen und szenischen Künste: Musik und Theater, Tanz und Feuerwerk. Das Theatralische oder besser das Performative, gehört ebenso wie das Transitorische zu den konstitutiven Bestandteilen der Innenraumausstattung, wie sie sich in der Namen-Jesu-Kirche in Breslau manifestiert. Insofern scheinen die Aufführungen der Jesuiten – nicht nur der Schuldramen im Kolleg, sondern auch der Ignatiusspiele in der Kirche – im Zusammenhang mit der Frage nach dem Gesamtkunstwerkcharakter des gesamten »dekorativen Ensembles« zu stehen. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts arbeiteten die jesuitischen »Regisseure« verstärkt mit Emblemen, Bildern und musikalischen Effekten, um dem Text größere emotionale Wirkung zu verleihen¹⁰³. Entwickelt wurde, wie Barbara Bauer nachweisen konnte, eine Synästhesie, in der sich die multimediale Praxis des Performativen des Jesuitentheaters in Form von Regeln und Ratschlägen niedergeschlagen hat. So wurde von den Jesuiten im 17. Jahrhundert eine einheitliche Theorie entwickelt, in welcher Rede und Spiel, Musik, Tanz und Malerei in einer solchen Weise kombiniert wurden, daß ein die verschiedenen Sinne ansprechendes, ästhetisch performatives Kunstwerk entstand. Unter diesem Begriff wird die simultane Erregung mehrerer sinnlicher Empfindungen verstanden, und es ist dies die Verschmelzung von Kunst und Leben, in der es um die Abstimmung der kirchlichen Liturgie auf das architektonische, räumliche und dekorative Ambiente ging¹⁰⁴. Durch die Veredlung der »weltli-

102 Siehe Gilles DELEUZE, *Die Falte: Leibniz und der Barock*. Frankfurt/Main 1995, S. 201.

103 Vgl. Barbara BAUER, *Das Bild als Argument: Emblematische Kulissen in den Bühnenmeditationen Franciscus Langs*. In: AKuG 64 (1982), S. 79-170, insbesondere S. 85 ff.

104 Vgl. Bernd EULER-ROLLE, *Kritisches zum Begriff des »Gesamtkunstwerks« in Theorie und Praxis*. In: *Barock Regional – International*, hg. von Götz Pochat u. Brigitte Wagner. Graz 1993, S. 365-374, hier S. 365. Lehnt zwar Euler-Rolle die Bezeichnung Gesamtkunstwerk für die Innenausstattungen des 17. und 18. Jahrhunderts ab, weil dieser erst als Religionsersatz gedacht, im 19. Jahrhundert seine wesentliche Ausprägung fand, so konzediert er jedoch, daß in Kirchenräumen des Barock der Realraum transzendierte durch die farbliche und die formale Vereinheitlichung, welche den gebauten Raum mit den illusionistischen Deckenmalereien und der plastischen Figurenwelt verknüpft. Der Raum gehe als Ganzes in eine höhere Sphäre über. Vgl. Euler-Rolle, S. 369. Er behauptet, daß im Gegensatz zum barocken Raum das Gesamtkunstwerk des 19. Jahrhunderts den beabsichtigten Zusammenhang erst ästhetisch konstru-

chen Sinnlichkeit durch ein anständiges Theater« [verbunden mit den anderen performativ wirkenden Kunstgattungen wie Musik und bildender Kunst] durch ihr pädagogisches Geschick und Gespür für den »Geist der Zeit« belebten die Jesuiten alte Frömmigkeitsformen wieder im Sinne von Gemeinschaftserlebnissen¹⁰⁵. Die Vorliebe des Barocks besteht darin, sich zwischen zwei Künsten anzusiedeln, um damit eine Einheit der Künste als »Performance« zu erreichen und den Zuschauer in diese Performance einzubeziehen. Weder aber erliegt der Barock eigentlich dieser Illusion, noch tritt er aus ihr heraus, sondern er realisiert etwas in der Illusion selbst oder teilt ihr eine geistige Anwesenheit mit, die ihren Teilen und Stücken wieder eine kollektive Einheit gibt¹⁰⁶.

Um die sich gerade in den Künsten manifestierenden gesellschaftlichen Transformationsvorgänge analysieren zu können, wird in der historischen Forschung der Konfessionalisierungsprozeß als Motor für Veränderungen in Habitus¹⁰⁷ und Mentalitäten wie auch für die innere Staatsbildung verantwortlich gemacht¹⁰⁸. Wolfgang Reinhard und Heinz Schilling verstehen unter Konfessionalisierung u.a. den Aufbau einer zentralisierten Bürokratie und Hierarchie sowie die Disziplinierung der

iere. Jener hingegen setze die vorhandenen Modelle der göttlichen Ordnung in die Kunst um; er habe nichts Spekulatives. M.E. besteht gerade die Leistung der Synästhesie der Jesuiten darin über das Transitorische und das Performative sowohl ein gemeinschaftliches Erleben zu garantieren, als auch die Sinnstiftung für den einzelnen – trotz der theologisch-konfessionellen Vorgaben – ausreichenden künstlerisch-ästhetischen Raum zu lassen.

105 Vgl. BAUER 1994 (wie Anm. 83), S. 238; vgl. auch Johann Wolfgang von GOETHE, Italienische Reise, hg. von Herbert von Einem. Hamburg 1951, S. 11.

106 Siehe DELEUZE (wie Anm. 102), S. 204.

107 Vgl. Pierre BOURDIEU, Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt/Main 1994, S. 125 ff.

108 Vgl. Wolfgang REINHARD, Zwang zur Konfessionalisierung. Prolegomena zu einer Theorie des konfessionellen Zeitalters. In: Zeitschrift für historische Forschung 10 (1983), S. 257-277; ders., Konfession und Konfessionalisierung in Europa. In: Bekenntnis und Geschichte, hg. von ders. München 1981, S. 165-189; ders., Was ist katholische Konfessionalisierung?. In: Die katholische Konfessionalisierung Gütersloh/Münster 1995, S. 419-452; Heinz SCHILLING, Religion und Gesellschaft in der calvinistischen Republik der Vereinigten Niederlande. In: Kirche und gesellschaftlicher Wandel in deutschen und niederländischen Städten der werdenden Neuzeit. Köln/Wien 1980, S. 197-250; ders., Die Konfessionalisierung im Reich. Religiöser und gesellschaftlicher Wandel in Deutschland zwischen 1555 und 1620. In: HZ 246 (1988), S. 1-45; ders., Chiese confessionali e disciplinamento sociale. Un bilancio provvisorio della ricerca storica. In: Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna Bologna 1994, S. 125-160; und ders. 1995, S. 1-49. Vgl. außerdem: Heinrich Richard SCHMITT, Konfessionalisierung im 16. Jahrhundert. München 1992, insbesondere S. 86 ff.

Gläubigen¹⁰⁹. Diese zentralen Begriffe finden sich auch in Bellarminos »Controversiae« wieder. Bellarmino versuchte gerade mit Hilfe der bildenden Kunst, die für ihn essentiellen Kriterien von Hierarchie, Ordnung und Disziplin nicht nur zu vermitteln und durchzusetzen, sondern sie auch als materialisierten, bildhaften Ausdruck der »wahren« Kirche den Gläubigen vor Augen zu führen. Instrumentalisiert und kontrolliert über die von Paleotti und Ottonelli eingeführte gestufte Rezeptionsästhetik, wird der bildenden Kunst eine wesentliche Funktion in der jesuitischen Glaubensvermittlung und damit in der Rekatholisierungspolitik zugewiesen

In einer für Schlesien spezifischen Form wird hier eine besondere Verbindung zwischen jesuitischer Bildauffassung und habsburgischer Repräsentation hergestellt. Die Jesuiten versuchten, durch die als Mittel und als Inhalt verstandenen Begriffe »Transitorik« und »Performativ« die Wahrnehmung des einzelnen Gläubigen zu kontrollieren. Die äußeren Bilder wurden inszeniert und instrumentalisiert, um die inneren Bilder zu disziplinieren. Deutlich zeigt sich dies im Verhältnis von Wort und Bild. Deren Interdependenz wird im Fresko Rottmayrs – der Anbetung des Namens Jesu, der als abstraktes Symbol in einem illusionistischen Realraum präsentiert wird – selbst thematisiert und für die unterschiedlichen Rezipientengruppen »lesbar« gemacht. So kann in den dekorativen Ensembles, die sich durch ihren performativen und transitorischen Charakter auszeichnen, auch eine Vorgeschichte der modernen Propaganda gelesen werden, die versucht, in totaler Einflußnahme alle Sinne des Rezipienten anzusprechen. Ein ästhetisches Konzept wird als Basis für politische Vorstellungen genutzt: Politik und Ästhetik gewinnen ein neues Verhältnis zueinander¹¹⁰.

Tausch und Rottmayr verstanden es, sich innerhalb des theologischen Referenzrahmens zu bewegen und diesen selbst gleichfalls konzentriert zu reflektieren. Ikonographische und illusionistische Inventionen im Dienst einer jesuitisch-habsburgischen Rekatholisierungspolitik setzen ein symbolisches Denkmal; gleichzeitig gaben Rottmayr und

109 In Anlehnung an das Webersche Modell wird dieser 200 Jahre währende Prozeß zuerst für den calvinistischen Bereich und erst mit Zeitverzögerung auch für die katholischen Territorien nachgewiesen.

110 Vgl. für eine erste methodische Auseinandersetzung der soziologischen Theorie mit der Kunstwahrnehmung BOURDIEU (wie Anm. 107), S. 159 ff und Nelson GOODMAN, Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt/Main 1997, S. 53 ff.

Tausch dem individuellen Betrachter und Gläubigen gerade über eine nur noch individuell zu erfahrende transitorische Wahrnehmung des Performativen einen neuen Freiheitsraum, der sicherlich nicht in der Intention ihrer Auftraggeber lag, aber als deren fast zwangsläufige Konsequenz erscheint.

Die Kunst, wie sie sich als besonderer Bereich der Moderne herausbildet, ist eben nicht nur Widerspiegelung des gesellschaftlichen Seins. Sie ist insbesondere im illusionistischen Raum dem Realitätsprinzip entzogen. Literatur, Theater und bildende Kunst sind in dem Bereich zwischen Rationalität und Irrationalität angesiedelt. Kunst ist deshalb nicht nur als Widerspiegelung der objektiven Strukturen auf einer anderen Ebene, sondern als Arbeit an den Strukturen zu verstehen¹¹¹.

Oder wie es die französische Philosophin Christine Buci-Glucks-mann ausdrückt: Die »barocke« Schweise könne als bedeutendste visuelle Gegenströmung in der Frühen Neuzeit bezeichnet werden¹¹². Die Faszination des Barock gelte ganz der Undurchsichtigkeit, Unlesbarkeit und Unentzifferbarkeit der abgebildeten Welt¹¹³. Die bevorzugte Philosophie sage sich vom Vorbild der intellektuellen Klarheit und ihrer von Mehrdeutigkeiten gereinigten Sprache los und erkannte statt dessen die unlösbare Verstrickung an, die zwischen Rhetorik und Sehen bestand: Bilder waren Zeichen, und Begriffe wiederum enthielten stets einen irreduziblen bildlichen Anteil. Ein solches Verständnis lässt sich insbesondere auch für die schlesische Kunst und Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts nachweisen. Der Barock versuchte sich, so Buci-Glucks-mann, an der Darstellung des Nicht-Darstellbaren: ein programmiertes Scheitern. Näher als dem Schönen stand der Barock mit dieser unerfüllbaren Sehnsucht also dem, was in der traditionellen Ästhetik als das Erhabene bewundert wird.

Dieser Begriff führt damit die Untersuchung wieder an den Anfang des scheinbar nicht zu Vereinbarenden zurück: Nämlich zu jenem Scheitern an der Darstellung des eigentlich Understellbaren. Versuchen

111 Vgl. Gerhart SCHRÖDER, Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit. Königstein 1985, S. 35 f.

112 Vgl. Christine BUCI-GLUCKSMANN, *La foli du voir: de l'esthétique baroque*. Paris 1986, v.a. S. 197 ff; und dies., *Baroque reason. The aesthetics of modernity*. London 1994, v.a. S. 13 ff und S. 129 ff; und dies., *Der kartographische Blick in der Kunst*. Berlin 1997.

113 Vgl. Martin JAY, *Die skopische Ordnung der Moderne*. In: *Leviathan* 20 (1992), S. 178-195, hier S. 189; vgl. auch ders., *The Downcast Eyes*. Berkeley 1993, insbesondere Kapitel 1.

eben doch Rottmayr und Mapplethorpe (Abb. 1 und 2) die Transitorik des Todes¹¹⁴ oder des ewigen Lebens¹¹⁵ in ihrer performativen Einmaligkeit vorzuführen. Ist ihr Scheitern darin zwar programmiert, so faszinieren beide Versuche auf unterschiedliche Weise. Vielleicht liegt genau darin eben jene heutige, postmoderne Faszination für den Barock, welche die zwei Enden ein und derselben Kette bilden. Oder wie der gleichermaßen für die Barockscholastiker als auch für die postmodernen Autoren wichtige Augustinus ausführt: *Ich bestimmte begrifflich und unterschied das Schöne als das, was sich an sich gut ausnimmt, und das Angemessene als das, was sich erst in der Angleichung an anderes gut ausnimmt*¹¹⁶.

Diese spezifisch christliche Interpretation des Erhabenen bildete die Grundlage des abendländischen Denkens über das Verhältnis von Kunst, Moral und Politik¹¹⁷. Das Erhabene *setzt sich aus zwei Extremen zusammen, die sich nicht vereinbaren, nicht in einer höheren Synthese 'aufheben' lassen. Das Subjekt bleibt gespalten. Das Erhabene ist ge-*

114 Zur »Katholizität« Mapplethorpes vgl. auch Peggy PHELAN, *Unmarked. The politics of Performance*. London/New York 1993, S. 146 ff.

115 Zur Bedeutung des Todes im christlichen Denken allgemein vgl. Peter MEINHOLD, Leben und Tod im Urteil des Christentums. In: *Leben und Tod in den Religionen. Symbol und Wirklichkeit*, hg. von Gunther Stephenson. Darmstadt 1997, S. 144-164.

116 Vgl. AUGUSTINUS, *Confessiones*, Buch IV, Kap. 15, S. 177, übersetzt von Joseph Bernhart. München 1955: *Sed tantae rei cardinem in arte tua nondum videbam, omnipotens, 'qui facis mirabilia solus', et ibat animus meus per formas corporeas et pulchrum, quod per se ipsum, aptum autem, quod ad aliquid adconmodatum deceret, definiebam*; siehe ebd. S. 176; vgl. dazu Moshe BARASCH, *Augustine and the Visual Arts*. In: *Sehnsucht des Auges*. Berlin 1994, S. 77-116. Vgl. auch, um wiederum den Bogen in die »Postmoderne«, zur Systemtheorie zu schlagen, Niklas LUHMANN, *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/Main 1995, S. 430 f: *Die Differenz von Sein und Schein bzw. von Alltag und Altäglichem wird in der Welt des Scheins wiederholt [...]. Es kommt im Bereich der Kunst nicht zur Fiktion der Unterscheidung von Fiktion und Realität. Diese primäre Fiktion fungiert vielmehr als unzugängliches Gesetz, als transzendentale Bedingung, als Bereich des Unbewußten [...]. Sie fungiert als Paradoxie. Diese Legitimation des schönen Scheins hatte im Verhältnis zu Religion und Wissenschaft durchgesetzt werden müssen. Zugleich offeriert sie aber auch Möglichkeiten, das Verhältnis von Kunst und Politik neuen Bedingungen anzupassen [...]. Wenn nun Wahrheit und Schönheit (Wissenschaft und Kunst) so scharf differenziert werden, wird man nicht erwarten können, daß im gleichen Zuge auch die alte Einheit von Gutheit und Schönheit (honestum et decorum, Moral und Lust) aufgegeben wird.*

117 Zum Erhabenen vgl. einführend den Sammelband: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hg. von Christine PRIES. Weinheim 1989, darin v.a. Jörg VILLWOCK, *Sublime Rhetorik. Zu einigen noologischen Implikationen der Schrift »Vom Erhabenen«*, S. 33-54, Carsten ZELLE, *Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger*, S. 55-75 und ein Gespräch zwischen Jean-Francois LYOTARD u. Christine PRIES, *Das Understellbare – wider das Vergessen*, S. 319-348.

rade nicht das »Aufgehobene«. Es ist ein Paradox. Es enthält nahezu sämtliche Ausprägungen der abendländischen Dichotomie: *Irrationalität und Rationalität, Passivität und Aktivität, Empirizität und Transzentalität, Negation und Affirmation, Loslösung und Anbindung, Natur und Kultur, physis und techne, Krise und Größenwahn, Kritik und Metaphysik, Abgrund und Übergang, Chaos und Ordnung, Revolution und Restauration* [...]. Beide Extreme sind für das Gefühl konstitutiv. Man kann sich nicht für eines der beiden entscheiden, denn das Erhabene aktiviert weder das eine noch das andere, sondern beide zugleich. Es markiert die Grenze zwischen den Extremen¹¹⁸. Es bleibt zu fragen, ob das Erhabene selbst ein methodischer Schlüssel für eine weitere Untersuchung der Verbindung von visuellen Vorstellungen mit erkenntnistheoretischen Konsequenzen sein kann: Erhält diese Kategorie auch bereits vor Edmund Burke Qualitäten, um die Verknüpfung der Probleme von Darstellbarkeit und Visualisierung mit einer sich etablierenden politischen Ästhetik im Transformationsprozeß der Frühen Neuzeit zu erklären? In welchem Maße können somit sozial- und politikhistorische Fragestellungen mit geistes- und kulturhistorischen über diese Begriffe verbunden werden, um die Bedeutung der konfessionellen Frage auch für ästhetische und erkenntnistheoretische Folgerungen nutzbar zu machen¹¹⁹?

118 Vgl. Christine PRIES, Einleitung. In: ebd. S. 1-32, hier S. 11.

119 Die Theatralisierung der Welt eröffnet der Kunst Gestaltungsspielräume und entlastet zugleich ihr Verhältnis zur Politik, siehe LUHMANN (wie Anm. 116), S. 431