

Kunsthistorische Bemerkungen zum „alten Universitätsviertel“ in Wien als „Gedächtnisort“ Werner Telesko (Wien)

Das „alte Universitätsviertel“ in Wien¹ war in den letzten Jahrhunderten bedeutender Schauplatz wissenschaftlicher Leistungen und Auseinandersetzungen. Im folgenden soll untersucht werden, in welcher Hinsicht die künstlerischen Leistungen der Bauten dieses Viertels die geistige Situation widerspiegeln. Dies bedeutet einerseits, daß die jeweiligen Werke bereits eine bestimmte Gedächtnistradition verkörpern, die zumeist durch die topographischen, ikonographischen und kultischen Traditionen (etwa eines kirchlichen Ordens) vorgegeben ist. Zum anderen führte die Konkurrenzsituation in Fragen des Unterrichts und der Bildungsvermittlung schon früh zum Wettstreit der hier ansässigen staatlichen und kirchlichen Institutionen. Das „alte Universitätsviertel“ erlangt in dieser Hinsicht die Funktion eines „Gedächtnisortes“, da sich verschiedene kultische und wissenschaftliche Traditionen überlagern und miteinander konkurrenzieren.

Die Dominikanerkirche

Die Verbindungen des Dominikanerordens mit der Universität lassen sich quellenmäßig bereits früh gut nachweisen: Im späten 14. Jahrhundert erfolgte durch Herzog Albrecht III. die Zueignung eines von ihm angekauften Hauses beim Dominikanerkloster an die Universität, das er mit bestimmten Einkünften für ein Kolleg von „*magistri artium*“ dotieren wollte. Weiters fanden in der Kirche der Dominikaner statutengemäß die meisten Gottesdienste der gesamten Universität wie auch der einzelnen Fakultäten statt. Diese enge Verbindung zwischen der Universität und dem Predigerorden wird auch daran deutlich ersichtlich, daß die 1385 beschlossenen Universitätsstatuten im Jahr 1400 durch einen Beschluß zur Begehung des Festes des hl. Thomas von Aquin OP – neben anderen Heiligenfesten – in der

Dominikanerkirche eine nicht unwesentliche Ergänzung erfahren. Noch die barocke Ausstattung dieser Kirche nimmt im Patrozinium der Seitenkapelle der hl. Katharina von Alexandrien auf die Verbindung des mittelalterlichen Hausstudiums der Dominikaner² mit der Wiener Universität Bezug, die das Fest der hl. Katharina als Patronin der Philosophen (Artistenfakultät) in der Dominikanerkirche beging.

1225/1226 wies Herzog Leopold VI. den Dominikanern ein an der Nordostecke der Stadt gelegenes Grundstück zu. Die erste und im Jahr 1237 geweihte Kirche wurde zwischen 1240/1270 erweitert und 1273 mit dem neuen Chor eingeweiht.³ Kurze Zeit später begann man mit dem Bau eines großen vierjochigen Chores, den im Jahr 1302 der päpstliche Legat Nikolaus Boccasini OP weihte. Von 1458 bis 1474 wurde ein neues gotisches Langhaus erbaut. Im Zuge der Verstärkung der Befestigungsanlagen nach der Türkenbelagerung des Jahres 1529 wurde der Chor abgetragen und auch das Langhaus teilweise demoliert. Im gegenreformatorischen Bewußtsein des beginnenden 17. Jahrhunderts war diese Situation nicht mehr länger tragbar und am 29. Mai 1631 legte Kaiser Ferdinand II. den Grundstein zum Neubau, 1634 war der Rohbau aufgeführt, die Weihe der Kirche erfolgte am 1. Oktober 1634. Den Plan der Kirche entwarf Giovanni Giacomo Tencalla (vor 1600–um 1650), als ausführende Bauleute waren Jacopo Spazio (Johann Jakob Spaz) († 1654), Cipriano Biasino (1580–1636) und Antonio Canevale († nach 1634) tätig. Die Kirchenfassade, die auf den zweigeschossigen Typus in der Art der römischen Kirche Santa Susanna (zwischen 1596 und 1603 von Carlo Maderno erbaut) zurückgeht, ist erst unter Prior Truckmüller (1666/1674) errichtet worden, und in der Wiener Architektur die einzige Fassadenarchitektur, die den römischen Fassadentypus in klassischer Ausprägung vertritt. Die Fassade besitzt ein ausführliches Statuenprogramm mit betont dominikanischer Ikonographie (um 1670 entstanden): Im gebrochenen Portalgiebel flankieren die Figuren der knienden Dominikanerinnenheiligen Katharina von Siena und Agnes von Montepulciano die stehende Marienfigur (mit Kind) als Patronin der Kirche, auf die auch die Weiheinschrift in der Gesimszone hinweist, die in Übersetzung lautet: *Dem großen Gott, der großen Mutter Marias vom Rosenkranz, den heiligen Dominikus, Katharina von Siena, allen Heiligen, wurde dieser Tempel erbaut unter dem Papst Urban VIII., dem die Christenheit regierenden Kaiser Ferdinand II. und König Ferdinand III.* In den Nischen des Untergeschosses sind (von links nach rechts) die Figuren der Ordensheiligen Ludwig Bertrand und Rosa von Lima, im Obergeschoß jene von Hyazinth von Polen und Vinzenz Fer-

rer sowie an den Eckrisaliten des Gesimses die Statuen der beiden bedeutendsten Ordensheiligen und -gelehrten, Albertus Magnus und Thomas von Aquin, dargestellt.

Den Innenraum mit basilikalem Aufriß bilden das kurze eingezogene Eingangsjoch, das dreijochige Langschiff mit angeschlossenen längsrechteckigen Seitenkapellen, ein nicht über die Wandflucht hinausragendes, sich zu Seitenkapellen weitendes Querschiff mit Pendentivkuppel und der rechteckige Hochaltarraum (Abb. 1). Typusmäßig wird darin – ähnlich wie an der Fassade – ein bedeutendes römisches Werk im Ansatz zitiert, nämlich die Jesuitenkirche *Il Gesù* (erbaut 1568–1584 von Giacomo da Vignola und Giacomo della Porta).⁴ Es ist in diesem Zusammenhang mehr als erstaunlich, daß gerade bei den Dominikanern und nicht in dem kurz zuvor begonnenen ersten Bau der Wiener Universitätskirche auf den *Gesù* als das klassische „exemplum“ gegenreformatorischer Baukunst zurückgegriffen wird. Die in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts begonnene – und von in Wien ansässigen Wandstukkateuren italienischer Provenienz durchgeführte – Stuckausstattung der Dominikanerkirche zog sich von der Langhausdecke über Chor- und Querschiffkapellen, Kuppelraum und den Seitenkapellen bis um 1670 hin.⁵

Zentral für die Programmatik der Dominikanerkirche ist die Freskenausstattung.⁶ Die Deckenbilder des Langhauses schuf laut Vertrag vom 18. März 1675 Mathias Rauchmiller (1645–1686).⁷ In insgesamt 46 Bildern entfaltet sich ein breiter Bilderbogen zur marianischen Thematik. Die großflächigen Gemälde im Scheitel der Tonne stellen Mariae Opferung, den Engelreigen zu Ehren der *Braut des Heiligen Geistes* und die Vermählung Marias dar. Die Bilder in den Dreieckskartuschen der Stichkappen zeigen marianische Tugenden (Glaube, Starkmut, Demut und andere). Die zwölf Grisailen in den Zwickelfeldern präsentieren biblische Gestalten mit spezifisch marianischem Bezug (Propheten und Apostel). Als auf Christus vorausdeutend sind die sechs Sibyllen⁸ in den Gurtbogenbildern (vier weitere befinden sich im Hochaltarraum) konzipiert, die – jeweils mit Attribut, Spruchband und Namen versehen – deutlich von dem seit dem Spätmittelalter geläufigen Typus abweichen. Die Sibyllen als Vorausdeuter der Ankunft Jesu treten etwa zeitgleich auch in den über den Kapellenöffnungen sowie über dem Chor- und Eingangsbogen befindlichen Figuren der Wiener Servitenkirche auf, deren Stuckausstattung von Giovanni Battista Barbarino (Kontrakt aus dem Jahr 1669) stammt.⁹ Die Prophezeiungen beziehen sich dort auf die Kuppel mit den zwei großen Deckenfresken (Mariae

Himmelfahrt und Krönung) und die sie umgebenden acht Medaillons mit Szenen aus dem Leben Jesu Christi. Ähnlich wie in der Wiener Dominikanerkirche handelt es sich dabei um ein ikonographisch einheitlich gestaltetes Ausstattungsprogramm. Wesentlich ist dabei, daß einige Sprüche aus den Prophezeiungen der Sibyllen gleichlautend sowohl in der Serviten- als auch in der Dominikanerkirche auftreten, was umso erstaunlicher ist, da – wie erwähnt – diese Version vom kanonischen Typus abweicht.

Noch vor Rauchmiller und dann neben ihm arbeitete Carpofo Tencalla (1623?–1685) bis 1676 im Hochaltarraum und in den Querschiffseitenkapellen der Dominikanerkirche. In den Fresken des Kuppelraums – die um 1670 eingezogene Flachkuppel wurde nach 1820 durch eine neue ersetzt – wird der Rosenkranz thematisiert. Auf den *Glorreichen Rosenkranz* sind die gerahmten Ölbilder in den Pendentifs der Kuppel zu beziehen (Auferstehung und Himmelfahrt Christi, Aufnahme Mariens in den Himmel und Krönung Mariens), die Nikolaus van Hoy (1631–1679) zugeschrieben werden können. Das alte 1674 von Nikolaus van Hoy gemalte Fresko des Kuppelraumes stellte ehemals die *Ausgießung des Heiligen Geistes* als weiteres Gesätzchen des *Glorreichen Rosenkranzes* dar, worauf auch die Inschriften in Kartuschen am Kuppelring hinweisen: *CALESCIMUS ILLO* (über dem Chor), *EX LUMINE FERVOR* (über dem Schiff), *AFFLANTE MICAMUS* (über dem Namen Jesu-Altar) und *INFLAMMATI PROBATI* (über dem Dominikusaltar). Das neue Kuppelfresko wurde im Jahr 1836 von Franz Geyling (1803–1875) geschaffen. Die Malereien im Hochaltarbereich führen die Rosenkranz-Ikonographie weiter und thematisieren mit der Verkündigung Mariens, dem Besuch Marias bei Elisabeth, der Geburt Christi, der Darstellung Jesu im Tempel und dem lehrenden Jesusknaben im Tempel den *Freudreichen Rosenkranz*. Die zwei unteren Wandbilder, die *Schlacht bei Muret* des Jahres 1213 (mit 1676 datiert) und die *Seeschlacht bei Lepanto* des Jahres 1571, verweisen auf die Wirksamkeit des Rosenkranzgebetes im politischen Zusammenhang und können zudem als Anspielung auf aktuelle Zeitereignisse (Gegenreformation und Kampf gegen die Türken) verstanden werden.¹⁰ Dieser Themenkreis klingt auch beim südlichen Dominikusaltar an: Das große Altarbild stellt die *Überreichung des Rosenkranzes*, um 1655 von Tobias Pock († nach 1681) gemalt, dar. Das Sujet der *Schlacht von Muret* wird wiederum in den Fresken Tencallas, welche Szenen aus der Dominikuslegende zeigen, aufgenommen. Während der Südaltar die Biographie des Ordensgründers vertritt, führt die nördliche Kapelle, die dem *Namen Jesu* geweiht ist und als Altarblatt die *Anbetung der Hirten* (1674) von Johannes Spillenber-

ger (um 1628–1679) präsentiert, den christologischen Aspekt weiter. Auch hier schuf Tencalla die Fresken, die von links nach rechts Jesus vor Pilatus, die Geißelung (neu von Geyling gemalt), den Ölberg, den Kreuzfall und Veronika, die Dornenkrönung, die Kreuzigung und die Grablegung zeigen und somit – allerdings nicht in sklavischer Weise – auf die Geheimnisse des *Schmerzensreichen Rosenkranzes* verweisen. Die weltumspannende Bedeutung des Rosenkranzes wird durch die Inschrift *TOTO DIFFUNDITUR ORBE* mit der von einem Rosenkranz umschlungenen Erdkugel auf der um 1700 wohl von Matthias Steinl (um 1644–1727) geschaffenen Kanzel unterstrichen.

Das Freskenprogramm der Dominikanerkirche hat eine dezidiert marianisch-christologische Orientierung auf der Basis des dominikanischen Kultes des Rosenkranzes zum zentralen Inhalt. Während die Fresken im Kirchenschiff auf die Geheimnisse des Rosenkranzes in Vierung und Presbyterium vorausdeuten, erläutern die Tugenden das Geschehen in allegorischer Weise und die Grisailen als Vorausdeuter der Inkarnation (Propheeten) sowie als Zeugen des heilsgeschichtlichen Wirkens Jesu (unter anderem Apostel Jakobus maior und Johannes Evangelist). Eine entsprechende Ergänzung findet dieses vornehmlich auf die Vierung und den Altarraum gerichtete Programm in den sechs Seitenkapellen, deren Patrozinienwahl eine deutliche Bevorzugung von Dominikanerheiligen (Dominikus, Katharina von Siena, Thomas von Aquin und Rosa von Lima) demonstriert. Einen unmißverständlichen Hinweis auf die Bedeutung des Predigerordens geben auch die Medaillonbilder an den Wänden der nach innen abgeschrägten Vierungspfeiler, die in Kombination mit den darunter in Form von Skulpturen dargestellten lateinischen Kirchenvätern vier prominente Mitglieder des Dominikanerordens darstellen: den hl. Erzbischof Antoninus Pierozzi von Florenz und die Ordenspäpste Innozenz V., Benedikt XI. und Pius V.

Im Bereich der Vierung konzentriert sich die Thematik auf Christus, den Heiligen Geist und den Missionsauftrag des Ordens. Das Programm verliert hier seinen – auch durch die Konzeption des Rosenkranzes bedingten – Charakter als Abfolge von einzelnen erzählerischen Einheiten und ist auf den mit der Pfingstthematik unmittelbar zusammenhängenden Aspekt der christologischen Lichtmetaphorik fokussiert. Die in der Achse des Dominikusaltars angebrachte Kartuscheninschrift *INFLAMMATI PROBATI* scheint deshalb auf die Ordensmitglieder bezogen zu sein. Ergänzt wird die Ausdeutung des göttlichen Lichtes durch die Beischrift der *Agrippinischen Sibylle* am letzten Gurtbogen vor der Vierung (*LUX INVISIBILIS PAL-*

PABITUR). Einen weiteren Hinweis auf diese Thematik gibt die Seitenkapelle mit dem hl. Thomas von Aquin, deren eine – am Kapellenscheitel befindliche – Inschriftenkartusche die Erleuchtung der Welt durch den Heiligen vorstellt: *ILLUMINAT ORBEM / CUI LUCENT LUMINARE / MAIUS ET LUMINARE MINO*.

In kultischer Hinsicht steht die Funktion der Kirche als dominikanisches Marienheiligtum im Vordergrund. Erst für den barocken Neubau sind das Rosenkranzpatrozinium (Weiheinschrift an der Fassade) und der Name *Maria Rotunda* nachweisbar. Letztere Bezeichnung ist zum ersten Mal in der 1546 gedruckten Beschreibung der Stadt Wien durch den Humanisten Wolfgang Lazius zu belegen und hat sich seit dem 17. Jahrhundert als Konvents- und Kirchenbezeichnung eingebürgert.¹¹ Die grundlegende Bedeutung des Rosenkranzes kann auch daran verdeutlicht werden, daß im Jahr 1628 eine Rosenkranzbruderschaft gegründet wurde, in deren Mitgliederbuch sich alle 1628 lebenden Mitglieder des österreichischen Herrscherhauses sowie zahlreiche Adelige eigenhändig eingetragen haben. Im Jahr 1671 wurde von Reichsgraf Hartmann von Liechtenstein eine silbergetriebene Marienstatue gestiftet, die auf dem Hochaltar Aufstellung fand, jedoch im Jahr 1792 abgeliefert werden mußte. Häufig wird in der Literatur diese Marienstatue des Hochaltars als Nachbildung einer Marienstatue der römischen Dominikanerkirche *Santa Maria sopra Minerva* bezeichnet. Die damit zusammenhängende ordensmäßige Identitätsstiftung der Dominikaner ist vor allem mit einer um 1700 entstandenen Hauschronik zu begründen, die im historischen Kontext der Errichtung der neuen österreichisch-ungarischen Dominikanerprovinz zu betrachten ist.¹² Dem Wiener Konvent war in dieser Neuorganisation eine führende Rolle zugeordnet. Mit dem Rückgriff auf den ehrwürdigen Titel *Maria super Minervam* sollte auf die Bedeutung des römischen Dominikanerkonvents verwiesen und zugleich der Wiener Dominikanerniederlassung eine vergleichbar ruhmreiche Stellung zugewiesen werden. Mit der Übernahme des römischen Kirchentitels war zudem die Intention verbunden, daß der Wiener Dominikanerkirche in der Verbreitung des Rosenkranzes eine ähnlich bedeutende Stellung zukomme wie *Santa Maria sopra Minerva* in Rom.

Die an römischen Vorbildern orientierte Fassade und der Typus des Grundrisses der Dominikanerkirche¹³ finden somit um 1700 ein entsprechendes Pendant in der ordenseigenen Identitätsfindung. Die Einheitlichkeit der Innenausstattung der Kirche¹⁴ – deren Ausführung sich über mehr als drei Jahrzehnte erstreckte – läßt an ein prägendes Gestaltungskonzept

denken, an dem man sich bis zur Vollendung orientierte. Der darin ständig manifeste Bezug auf Rom problematisiert zudem die Konkurrenzsituation der Dominikaner mit dem Jesuitenorden, der unweit von der Dominikanerkirche seine Universitätskirche errichten sollte.

Die Universitätskirche der Jesuiten

Das erste Auftreten der *Gesellschaft Jesu* in Wien kann vor allem dadurch charakterisiert werden, daß die Ordensmitglieder – mangels eigener baulicher Strukturen – zuerst Unterkunft bei anderen Orden suchen mußten. Dies betrifft zum einen die Unterbringung der Jesuiten im Dominikanerkloster im Jahr 1551, zum anderen die Verwendung des dem Verfall preisgegebenen Klosters der Karmeliten *Am Hof* als Kollegium. Hinsichtlich der Bedeutung des Unterrichts an der theologischen Fakultät traten die Jesuiten weitgehend die Nachfolge der Dominikaner, welche diese Rolle im Spätmittelalter innehatten, an. Mit dem Auftreten des Jesuitenordens im 16. Jahrhundert war somit das Entstehen einer neuen „Bildungselite“ verbunden.

Am 25. April 1551 traf Pater Claudius Jajus im Auftrag des Ordensgründers Ignatius von Loyola in Wien ein.¹⁵ König Ferdinand I. empfing ihn äußerst freundlich und wies dem Jesuitenorden jenen Teil des Dominikanerklosters zu, der an Handwerker vermietet war. Pater Jajus stimmte aber nur unter der Bedingung zu, daß die Dominikaner um Erlaubnis gefragt und die Jesuiten dort nur kurze Zeit als Gäste bleiben würden, wofür der König Miete zahlen sollte. Dessen Bestreben, in Rom die Überlassung des Klosters zu erlangen, lehnte Pater Jajus aber entschieden ab. 1624 übernahmen die Jesuiten auch das Konvikt der Landschaftsschule im Teil des Dominikanerklosters beim *Stubentor*. Im Zuge der *Pragmatischen Sanktion* des Jahres 1623, welche die Spannungen mit der Universität beenden sollte, verpflichteten sich die Jesuiten, ihr eigenes Kolleg der Universität anzugliedern und im Zuge der baulichen Umgestaltung auch eine Kirche sowie ein Verwaltungsgebäude zu errichten. 1627 scheint bereits die Eingangsfassade der Kirche gestanden zu haben. Die Kirchweihe dürfte im Mai 1631 durch Kardinal Dietrichstein erfolgt sein. An die Ostseite des Kirchenbaus schloß sich das neuerbaute Jesuitenkolleg an.

Auffallend beim Kirchenneubau der Jesuiten ist eine große zeitliche Nähe zum Bau der Dominikanerkirche, die ebenfalls auf ein kaiserliches Patro-

nat zurückgeht. Ähnlich wie bei den Predigern ist auch bei der Universitätskirche das Skulpturenprogramm der Fassade (Datierung der Figuren allerdings ungesichert) in spezifischer Weise auf den Orden abgestimmt. In der oberen Reihe des zweiten Geschosses erkennt man (von links nach rechts) die Heiligen Katharina von Alexandrien, Josef mit dem Jesuskind (seit 1676 Patron des Heiligen Römischen Reiches), Leopold (seit 1663 Landespatron Österreichs) und Barbara (Patronin der Schuljugend), das heißt durchwegs Universitäts- und Hausheilige Österreichs sowie des Heiligen Römischen Reiches, darunter außen, jeweils mit einem Ziergiebel, die Figurengruppen mit den beiden bedeutendsten Jesuitenheiligen Ignatius von Loyola und Franz Xaver. Eine ähnliche inhaltliche Akzentsetzung ergibt sich auch aus den Patrozinien der Seitenkapellen mit universitären (Katharina und Thomas von Aquin OP), jesuitischen (Ignatius und Stanislaus Kostka) und auf Österreich sowie das Heilige Römische Reich (Leopold und Josef) bezogenen Heiligen. Das Kapellenprogramm war in vielen Aspekten an die studierende Jugend gerichtet und entsprach damit auch der Funktion des Baues als Universitätskirche.¹⁶ Die Kirche ist ein tonnenüberwölbter Langhausbau mit basilikalem Querschnitt, aber ohne Seitenschiffe. Auf das Eingangsjoch mit den Türmen folgen vier Joche mit Seitenkapellen, ein schmales Zwischenjoch, zwei Chorjoche und ein unregelmäßiger 3/8-Chorschluß. Von der ursprünglichen Gestalt des Kirchenbaus vor der grundlegenden Umgestaltung durch Andrea Pozzo SJ (1642–1709) gibt ein Stich (um 1671) anlässlich der Festdekoration zur Heiligsprechung Franz Borgias einen Eindruck.¹⁷ Auf Drängen Kaiser Leopolds I. kam der Jesuitenbruder Andrea Pozzo im Jahr 1702 nach Wien und begann im Jahr darauf mit der Umgestaltung der Universitätskirche. Pozzo hat in die acht Seitenkapellen in der Höhe des Ansatzes der Stirnbögen Emporen eingezogen, die miteinander verbunden sind. Diese Emporen wurden jeweils in der Mitte im Oval nach unten geöffnet, die großen Mittelfenster in den Seitenkapellen zugemauert und statt dessen zwei schmale Fenster seitlich ausgebrochen. Die Altäre stellte man an die Außenwand, wofür Platz für drei große Tafelbilder pro Kapelle geschaffen wurde. Die beiden Seiten des Langhauses sind durch Pilaster mit reichen Kapitellen gegliedert und tragen einen durchgehenden Architrav. Während Fußböden, Stufen, Balustraden und Türgehänge zu ebener Erde in echtem Marmor ausgeführt wurden, sind alle übrigen Bauglieder des Langhauses in Stuckmarmor ausgeführt. Es ist vor allem der Charakter des Innenraums der Universitätskirche als einheitlich gestalteter „Farbraum“, der einen grundlegenden Unterschied zur Domi-

nikanerkirche, in der die weiße Stuckausstattung mit „eingeleigten“ Bildern dominiert, formuliert (Abb. 2).

Die Ikonographie der Fresken der Wiener Universitätskirche kann nicht isoliert, sondern nur in Zusammenhang mit den grundlegenden architektonischen Veränderungen der Kirche durch Andrea Pozzo in den Jahren von 1703 bis 1705 betrachtet werden.¹⁸ Durch den Jochrhythmus „a b b a“ in der Kapellengestaltung erzielte Andrea Pozzo eine Betonung der Raummittle, die er auch im Gewölbe weiterführte. Die architektonische Folge der Traveen wird gleichsam durch scheinräumliche Höhen-Entsprechungen „untermalt“, findet also ein Pendant in der Konzeption der Scheinmalereien und unterscheidet sich damit grundlegend von der abschnittswisen und additiven Konzeption der Dominikanerkirche. Die Restaurierung durch Peter Krafft (1780–1856) in den Jahren 1832 bis 1834 ersetzte die originale Malerei nach sorgfältigen Studien durch Kopien, indem die Figurenfelder abgepaust, in Farbölskizzen kopiert und danach auf neuem Putz als Freskopiane ausgeführt wurden.¹⁹ Andrea Pozzos Hochaltargemälde stellt die *Aufnahme Marias in den Himmel* (1703–1707) dar. Die auf Wolken thronende Trinität erwartet Maria im Deckenbild darüber. In der Chortonne ist die *Ruhe der Hl. Familie auf der Flucht nach Ägypten* als *quadro riportato* dargestellt. Diese Szene muß vor allem auf die *Anbetung der Hirten* im Süden bezogen werden. Diese Felder sind thematisch unmittelbar zusammenzusehen und beziehen sich beide auf die Heilige Familie. Dem nächsten Gewölbejoch (zum Eingang hin), das in formaler Hinsicht als ein Schachtraum gestaltet ist, liegt ein einheitlicher Gedanke zugrunde, der von Psalm 113 (112) ausgeht: *LAUDATE PUERI DOMINUM* (Lobt, ihr Knechte des Herrn, lobt den Namen des Herrn) ist der Psalmvers, der auf der von Engelputti gehaltenen Kartusche zu lesen ist. Die aus dem offenen Himmel herabsteigenden Engel sind mit zwei Chiaroscuro mit alttestamentlichen Szenen in den seitlichen Feldern des Scheingewölbes kombiniert, deren Deutung in der Literatur unterschiedlich ausfällt: rechts *Gott beruft Gideon* (Ri 6, 11–40) und links *Der Richter Jiftach erfüllt mit der Opferung seiner Tochter ein tragisches Gelübde* (Ri 11, 30–40) beziehungsweise die *Idolatrie König Salomos* (links) und *Jakob, der nach dem Kampf mit dem Engel den Namen Israel erhält* und bittet *Tu mir doch deinen Namen kund* (Gn 32, 30) (rechts). Das nächste Joch wird bedeckt von der mächtigen Scheinkuppel, die das Feld ausfüllt, das durch die Wegnahme des Gurtbogens zwischen dem zweiten und dritten Joch entstanden ist und die zentralisierenden Tendenzen der von Andrea Pozzo umgestalteten Langhausarchitektur deutlich betont. Eine riesige Kuppel

mit säulengeschmückter Trommel und kassetierter Wölbung ist in kunstvoller perspektivischer Darstellung hochgeführt. Am Tambourgesims weisen Engel den Namen Jesu beziehungsweise das Ordensembem der Jesuiten sowie das Spruchband *SIT NOMEN DOMINI BENEDICTUM* (Ps 113 [112], 2), das seine inhaltliche Ergänzung im Vers 3 dieses Psalms mit „*A solis ortu usque ad occasum, laudabile nomen Domini*“ („Vom Aufgang der Sonne bis zu ihrem Niedergang sei gepriesen der Name Jahwes“) erfährt. Darüber ist die Personifikation des *Glaubens* (mit einem Kreuz) dargestellt; zu ihrer Rechten befindet sich die *Gerechtigkeit* (mit der Waage) und zu ihrer Linken die *Klugheit* (mit der Schlange). In den Zwickeln erkennt man Darstellungen der vier lateinischen Kirchenväter, zwischen den Fenstern jene der Apostelfürsten Petrus und Paulus. In der Laterne ist Gottvater mit der Weltkugel zu sehen, kombiniert mit Vers 4 des Psalms 113 (112) [*EXCELSUS SUPER OMNES GENTES DOMINUS ET SUPER CAELOS GLORIA EIUS*]. Das vierte Gewölbejoch ist als *Abschiedsbild* gegen den Eingang gestaltet und illusioniert einen Engelsturz, der mit Psalm 113, 5 (*QUIS SICUT DOMINUS DEUS NOSTER*) in der Kartusche kommentiert wird. Die Felder *Engelsturz* und *Engelglorie* müssen vom Konzept her direkt aufeinander bezogen werden. Zudem ist in formaler Hinsicht eine enge Verbindung zu dem im Norden befindlichen Joch mit der *Engelglorie* feststellbar, die sich in einer ähnlichen schachtartigen Scheinarchitektur mit dem Ausblick in einen strahlenden Wolkenhimmel äußert. Mit der zentralen Darstellung sind – wie auch im Joch mit der *Engelglorie* – Chiaroscuro kombiniert, links *David mit dem aufgepflanzten Kopf des Goliath vor König Saul* (1 Sam 17, 57) in der Mitte *Simson, mit einem Eselskinntbacken, Philister erschlagend* (Ri 15, 15) und rechts *Jael, die Schläfe Siseras durchbohrend* (Ri 4, 21) sowie am oberen Rand eine von der Architektur überschrittene und nicht identifizierbare Szene (möglicherweise *Der Durchzug durch das Rote Meer* [Ex 14, 15–15, 21]). Es handelt sich also durchwegs um Begebenheiten, die sich typologisch auf den zentralen Engelsturz beziehen lassen. Die *Anbetung der Hirten* über der Orgel ist einerseits in Zusammenhang mit dem dezidiert marianischen Programm des Presbyteriums zu sehen; durch die Einbeziehung der jubelnden Engel kann diese Darstellung andererseits aber auch in Zusammenhang mit der Kirchenmusik und der Funktion der Orgelempore interpretiert werden. Den Abschluß des Programms bildet die Vorhalle, deren Decke Ölgemälde der drei Theologischen Tugenden zieren, die auf gipsgrundiertem Grund gemalt sind.

Wesentlich in diesem Zusammenhang ist die Frage, in welcher Hinsicht

die Joche, deren Darstellungen entgegengesetzte Blickrichtungen bedingen, thematisch überhaupt „zusammengelesen“ werden können. Pozzo formulierte in der Wiener Universitätskirche das Bestreben, durch zwei kontrastierende „Leserichtungen“ (von und zum Chor) das Gegenteil einer rein additiven Aneinanderreihung von Freskenabschnitten zu erreichen. Die Ikonographie der Wiener Universitätskirche erhält eine zusätzliche Dimension aus der zeitgenössischen politischen Situation. Der Triumph der Engel, der sich in anschaulicher Weise im Fresko mit dem *Engelsturz* manifestiert, bildet gleichsam die heilsgeschichtliche Grundlage, auf der die zeitgenössisch-politische Interpretation aufbaut. Der Sieg der Engel wird mit dem Triumph über die Türken gleichsam parallelisiert. Zudem fungiert der Bau als Siegeszeichen und als Denkmal der Person und Politik des Kaisers. Zum einen ist es die Erinnerung an den Sieg über den Protestantismus in der Schlacht am Weißen Berg (1620) und die im Jahre 1627 angeordnete Vertreibung der letzten evangelischen Prädikanten und Schulmeister, worauf die Inschrift des Jahres 1627 an der Außenfassade deutlich Bezug nimmt (*DEO VICTORI. TRIUMPHATORI OPT. MAX. TROPHAEUM HOC IN MEMORIAM. B. VIRGINIS. MARIAE. SSQ. IGNATII. ET FRANCISCI XAVERII. FERDINANDUS II. IMPERATOR. STATUIT. M.DC.XXVII.*), zum anderen fand der Sieg über die Türken (1683) nur wenige Jahre vor der Umgestaltung der Kirche durch Andrea Pozzo statt. Das Gemeinsame dieser Ereignisse ist jeweils der Triumph über die Ungläubigen.

Eng mit dem marianischen Geschehen verknüpft ist die Engelikonographie: Im spezifisch jesuitischen Kontext wird den Engeln eine bestimmende Rolle zugewiesen und theologisch vor allem vom Jesuiten Francisco Suárez (1548–1617) vertreten. Die Stellung des Gottmenschen über den Engeln und deren Erkenntnis der göttlich-menschlichen Natur Jesu Christi im Geheimnis der Inkarnation kann als das zentrale thematische Moment der Fresken in der Wiener Universitätskirche bezeichnet werden, in denen Elemente der marianischen Ikonographie, der Engelikonographie und der Christusikonographie untrennbar miteinander zu einer neuen Einheit verbunden sind: Die Engel waren demnach in die Geheimnisse der kommenden Erlösung des Menschengeschlechtes und der Welt eingeweiht, insbesondere in das Mysterium der Menschwerdung Jesu Christi. Das Erkennen der Inkarnation und die Freude der Engel über die Menschwerdung Christi stellen den Ausgangspunkt des Heilswirkens dar, das einerseits mit Maria in ihrer Funktion als Gottesgebärerin beziehungsweise in der Aufnahme in den Himmel (Altarbild) und andererseits mit dem Triumph der Engel (Engelsturz) als

siegreiche Kirche gipfelt. Durch Christus wird eine Kirche der Menschen und Engel begründet und es sind die Engel, die dem Erlöser beim Wachstum dieser Kirche helfen. Die solcherart als *ecclesia angelica* ausgezeichnete Wiener Universitätskirche schlägt somit eine umfassende heilsgeschichtliche Brücke von der Inkarnation Jesu (Kindheitsgeschichte in den beiden *quadri riportati*) über die Scheinkuppel (Tugenden) zum Triumph der durch Christus eingesetzten Kirche (Engelsturz).

Im Gegensatz zur Dominikanerkirche treten in der Universitätskirche die ordenseigenen Aspekte zugunsten einer Dominanz der Heilsgeschichte zurück. Auffällig ist auch, daß sich im Vergleich der marianischen Ikonographie kaum Überschneidungen in der Thematik zwischen der Jesuiten- und der Dominikanerkirche ergeben, also die beiden Orden anscheinend peinlich darauf achteten, ihre jeweils eigene Programmatik entfalten zu können. Während die marianisch-heilsgeschichtliche Thematik in der Dominikanerkirche unter dem Zeichen des im Orden ständig gegenwärtigen Rosenkranzes vorgetragen wird, also aus einer ordensspezifisch-kultischen Gedächtnisfunktion entwickelt wird, stellen die Jesuiten den inkarnatorischen, also einen dogmatischen Gedanken in den Vordergrund. Sie präsentieren ihr Programm vorwiegend auf der Basis einer anderen bedeutenden katholischen Gedächtnisfunktion im Kultus, der Menschwerdung Christi und der damit untrennbar zusammenhängenden Möglichkeit der „Visualisierung“ des Heils.

Der Festsaal der Universitätsaula (heute Österreichische Akademie der Wissenschaften)

Das heutige Aussehen des Freskos im Festsaal der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien ist das Ergebnis einer Rekonstruktion.²⁰ Ein Brand am 7. und 8. Februar 1961 hatte die vollständige Zerstörung der im Jahr 1755 ausgeführten Deckenmalereien Gregorio Guglielmis (1714–1773) und des Quadraturisten Domenico Francia (1702–1758) zur Folge. Die originalgetreue Rekonstruktion des Freskos wurde vom akademischen Maler Prof. Paul Reckendorfer und seinen Mitarbeitern in nicht ganz zwei Jahren verwirklicht (Abb. 3–6).

Am Beginn des Jahres 1755 richtete Kardinal Fürsterzbischof Johann Josef Graf von Trautson (1704–1757, Fürsterzbischof von Wien 1751–1757), Protektor der Universität, ein Schreiben an den kaiserlichen Hofdichter

Pietro Metastasio (1698–1782), in dem er diesen bat, für ein großes Deckenfresko, das für den Saal des neuen Universitätsgebäudes geplant war, ein literarisches Programm für den ausführenden Künstler zu entwerfen. Dieser Brief ist nicht erhalten, jedoch Metastasios Antwortschreiben vom Februar oder März 1755, in dem das Programm in den Grundzügen skizziert wurde und das deshalb als Grundlage jeder Deutung angesehen werden muß. Metastasios Fürsprache war es zu verdanken, daß Guglielmi den Auftrag für das Deckenfresko der Universitätsaula erhielt.

Pietro Metastasio kommt gleich am Beginn seiner Ausführungen auf die beiden zentralen Themenbereiche des Freskenprogramms zu sprechen: Zum einen bezieht er sich auf die Darstellung der vier Fakultäten, wobei die explizit geforderte „*chiarezza possibile*“ – wohl als die ikonographisch eindeutige Darstellung zu verstehen – besonders hervorzuheben ist. Die vier Fakultäten sollten nicht im Zentrum des Deckenspiegels, sondern an den Seiten dargestellt werden. Die zweite grundlegende Thematik des Deckenfreskos, die Verherrlichung des Kaiserpaares, sollte am Deckenspiegel wiedergegeben werden.

Im Zenit der Decke befindet sich das ovale Medaillon mit den Profilporträts Franz' I. und Maria Theresias. Die mächtige Greisengestalt des Chronos schwebt mit weit ausgebreiteten Schwingen und hält mit beiden Händen diese hochovale Bildnistafel. Das Medaillon in den Händen des Chronos bedeutet sinngemäß, daß das Gedächtnis der gefeierten Monarchen für alle Zeiten bewahrt werden soll. Auf der Gegenseite kniet ein Putto auf einer dunklen Wolke und hält – von einem Faltenstreifen umflattert – einen Ölzweig in der Linken, während die Rechte das Medaillon stützt. Vor ihm schwebt ein Adler, in den Fängen die Bruchstücke einer Sense. Der Adler fungiert aber nicht als Symbol der „überwindenden Zeit“, sondern als die durch die Ewigkeit überwundene Zeitlichkeit, gleichsam als Aufhebung der Zeit durch die über die Zeit triumphierende Ewigkeit des Nachruhms. Darüber befindet sich ein kleiner Engel, der einen Lorbeerkranz in der Linken hält.

Im allgemeinen stehen die Figuren Guglielmis Personifikationen nahe, sind aber durch Typik, Kostüme und Gestik konkreter als Allegorien bezeichnet und vermitteln den Charakter eines realen Schauplatzes. Die Tätigkeit der Repräsentanten der Wissenschaften ist am intensivsten bei den Fakultäten der Philosophie und Medizin zu beobachten. Gemeinsam ist allen Fakultätsbildern ein hohes Maß an figuraler Dynamik. Es handelt sich hier nicht um eine Aneinanderreihung verschiedener Personifikationen,

sondern die Figurengruppen sind zu Aktionsdarstellungen umgebildet: In der Theologie zur Schilderung von Verkündigung, Studium, Mission und gläubiger Aufnahme, in der Jurisprudenz zum Bild einer hin- und herwogenden Diskussion. In den Vordergrund gestellt sind offensichtlich die sinnfälliger Darstellung zugänglichen Fakultäten, die zum beherrschenden Gegenstand des Programms gemacht werden: in der Theologie die Offenbarung, in der Jurisprudenz das Zivilrecht. Das gelehrte „conchetto“ Metastasio stellte an die künstlerische Umsetzung kaum erfüllbare Forderungen hinsichtlich der Unterscheidung zwischen der Naturreligion und der Offenbarungsreligion sowie der Gegenüberstellung von Tradition und Spekulation. Auch bei der Darstellung der Philosophie wurde dem Künstler viel abverlangt: Der Maler sollte zusätzlich zur Metaphysik und Ethik auch noch die Erforschung der irdischen und der Himmelskörper verbildlichen. Die in Metastasio's Programm enthaltene Forderung nach Differenzierung zwischen Naturrecht und bürgerlichem Recht war mit den entsprechenden ikonologischen Handbüchern nicht zu bewältigen. Die Aufgabenstellung einer visuellen Umsetzung der Bedeutung der verschiedenen Wissenszweige im Leben geht in diesem Sinn weit über die Prinzipien und Möglichkeiten einer streng kodifizierten Ikonologie – wie sie in den einschlägigen Handbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts praktiziert wurde – hinaus.

Zur raschen Orientierung des Betrachters bei der Identifikation der einzelnen Fakultäten („a prima vista comprehendere“) erhielt jede Fakultät eine Kurzbezeichnung (auf einer gemalten Marmortafel), die auf entsprechende Angaben in Metastasio's Brief zurückgeht: Theologie (*DIVINARVM RERVM NOTITIA*), Jurisprudenz (*IVSTI ATQUE INIVSTI SCIENTIA*), Philosophie (*CAVSARVM INVESTIGATIO*) und Medizin (*ARS TVENDAE ET REPARANDAE VALETVDINIS*). In Grisaille gemalte Genien flankieren diese Tafeln. Die Längsseiten der Decke des Festsaals zeigen die Fakultäten der Theologie und der Jurisprudenz. Den beiden anderen Fakultäten sind die bescheideneren Schmalseiten zugeordnet. Das Fresko der theologischen Fakultät (Abb. 3) nimmt die Hauptfläche gegenüber dem Haupteingang ein. Der Hintergrund wird von einem kuppelbekrönten Rundbau mit korinthischen Pilastern gebildet. Auf dem davor befindlichen Sockel sitzt ein in ein helles Gewand gehüllter bärtiger Greis, der in der Linken eine Tafel mit der Inschrift *IN PRINCIPIO ERAT VERBVM* (Jo 1, 1) hält. Möglicherweise kann diese Mittelfigur der Theologie als Johannes Evangelist identifiziert werden, auch wenn eigentlich der jugendliche Evangelistentypus den ikonographischen Regelfall in der abendländischen Kunstentwicklung darstellt.

Die Mittelfigur und zwei flankierende jugendliche Gestalten mit Kreuz (rechts) und Rauchfaß (links) bilden die Spitze einer Pyramide, an deren Seiten Gruppen lebhaft bewegter Männer wiedergegeben sind. In diesen Gruppen dominiert je eine predigende Gestalt, in denen man die apostolische Verkündigung vermuten darf. Der rechte der beiden Prediger wendet sich an eine Hörergruppe, der linke an eine – wie es scheint – zunächst abwehrende Gruppe. Die Basis bildet ein über die Stufen gebreiteter Teppich, auf dem ein Schatz kostbarer Kirchengeräte liegt. Die Flanken sind durch Gruppen disputierender Männer belebt, die sich um die Balustraden verteilen. Der Jurisprudenz ist die gegenüberliegende zweite Längsseite der Decke eingeräumt (Abb. 4). Als deren Hintergrund fungiert eine halbkreisförmig die Bühne umschließende Dekorationsarchitektur mit Halbsäulen und Pilastern. Wie bei der Theologie wird der pyramidale Aufbau von reich drapierten Figuren gebildet, als deren Spitze eine Statistenfigur anzusehen ist, ein Jüngling, der mit der Rechten eine Steintafel mit der achten Tabula des Zwölftafelgesetzes (*SI QVADRV PES / PAVPERIEM SARCITO / QVI FRVGES / EXCANTASIT / ENDO*) hält. Links von dieser Gruppe erörtert und studiert eine zweite Gruppe die Gesetze der ersten Tabula, deren Inhalt der Freskant mit einzelnen Stichwörtern angibt (*SI IN IVS VOCAT / QVEAT / NI IT ANTESTA[MINO] / IGITVR ENCI / SI CALVITVR / PEDEMVE [...]*). Um die zentrale Figur sind vier Greise auf den Stufen gruppiert, die in die Betrachtung des Zwölftafelgesetzes und des *Corpus iuris civilis* Kaiser Justinians I. vertieft sind oder sich erklärend an ihre Umgebung wenden. Auf den Stufen befindet sich ein aufgeschlagener Band des Justinianischen Gesetzeswerkes mit der Definition der *Justitia* aus den *Institutiones* I, 1 des *Corpus iuris civilis* (*IVSTITIA EST / CONSTA[N]S / ET PERPE[TUA] / VO[LUNTAS] IVS SVVM / [CVIQUÉ TRIBUENDI]*). In der rechten Gruppe werden zwei Gestalten und ein – durch Kette und Medaille als Würdenträger gekennzeichnet – Mann mit aufgeschlagenem Buch hervorgehoben, nach Richard Meister Vertreter des Kirchenrechts, was aber zweifelhaft erscheint, da die hinter der Brüstung stehenden Figuren nicht als Mönche identifiziert werden können. Die linke Gruppe zeigt eine Gruppe von Gelehrten, die verschiedene Aktivitäten vorführen, möglicherweise Vertreter des Naturrechts, das seit 1753 als Lehrfach zugelassen war. In dem Mann mit den Rollen (mit angehängten Siegelkapseln) dürfte ein Repräsentant des modernen Rechtes (Lehensrecht und Erblandesordnung) zu erkennen sein. Den Hintergrund des Freskos der Philosophie (Abb. 5) bilden in theatralischer und versatzstückartig angeordneter Weise die Ku-

lissen einer antiken Tempelruine in Kompositordnung, einer Pyramide und eines mächtigen Felsens. Die Pyramide ist zweifellos von Piranesis Stichen der römischen Cestiuspyramide angeregt. Gleichzeitig besitzt die Pyramide (Obelisk) aber auch eine zusätzliche symbolische Konnotation, da sie Inhalte und Ziele der Philosophie, nämlich feste Gesinnung und Weisheit charakterisiert. Den Mittelpunkt der Szenerie bildet ein mächtiger Globus, über den sich in schwingvollem Kontrapost ein Greis beugt und mit der Rechten zu einer belehrenden Geste ausholt. Offensichtlich wird hier auf die Geographie angespielt. Den linken Vordergrund nimmt ein Apparat, eine Platte mit Uhrwerk und horizontaler Achse, ein, über den sich zwei Jünglinge beugen. Die linke Seite wird von den ersten, unbewegten Gestalten dreier Greise in weißen Togen ausgefüllt, wohl griechischer Philosophen. Die rechte Hälfte dominiert die Gestalt eines Physikers, der an dem Gestänge eines Apparats hantiert, während hinter diesem die Gestalt eines Greises mit Stirnband – also ebenfalls eines antiken Gelehrten – sichtbar wird. Der weitere Hintergrund ist von Figuren ohne besondere Charakterisierung erfüllt. Auf dem Felsen rechts im Mittelgrund ist die Disziplin der Sternkunde vertreten: Drei Astronomen sind mit der Handhabung eines großen *Refraktors* (Linsenfernrohr mit mehreren Sammellinsen als Objektiv) beschäftigt, durch den einer von ihnen gerade den Himmel studiert. Die zweite Schmalseite des Freskos ist der Medizin gewidmet (Abb. 6). Den Mittelpunkt der Komposition bildet ein Seziertisch, auf dem ein grünlich gestalteter Leichnam mit abgehackten Armen und aufgeschnittenem Leib dargestellt ist. Unter dem Tisch ist ein Metallbecken plaziert, aus dem ein abgesägtes Bein herausragt, daneben befindet sich eine Knochensäge. Den Angaben Metastasios entsprechend sind neben diesem Mittelstück, das die Chirurgie darstellt, in den Seitenfeldern die Hilfsdisziplinen Botanik (rechts) sowie Chemie (und Mineralogie) (links) angeordnet. Während im linken Feld eine Anzahl von Bergleuten mit Spitzhacke bemüht ist, der Erde Stoffe abzugewinnen, die zum Heile der Menschheit notwendig sind, schleppen auf der rechten Bildhälfte mehrere geschäftige Gestalten Kräuterbündel heran, die das Pflanzenreich der Arzneikunde kennzeichnen. Ein möglicher aktueller Anlaß zu einer solchen Ikonographie könnte in der 1749 erfolgten Reform der medizinischen Studien durch Gerard van Swieten (1700–1772) bestehen, in der Botanik und Chemie als neue Fächer eingeführt wurden.

Das zentrale Element der Ikonographie des Deckenfreskos im Festsaal der Akademie der Wissenschaften ist die Darstellung der vier Fakultäten,

die seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert in zunehmend systematischer Form auftritt, aber als eigenständiges Thema bis 1750 nur selten nachweisbar ist.²¹ Wesentlich ist hier, daß Gregorio Guglielmi die Fakultätsikonographie erstmals auf die profane Ebene verlagert hat. Durch die bildliche Umsetzung aller vier Fakultäten erhielt der Festsaal den sinnfälligen Charakter eines Zentrums des gesamten Universitätsbetriebes, da laut Beschluß Maria Theresias der Neubau allen vier Fakultäten dienen sollte. Diese nehmen dabei nicht das Zentrum ein, sondern gruppieren sich um das Mittelfeld mit dem Herrscherpaar, von dessen Bildnismedaillon sich Lichtstrahlen über die ganze Darstellung hinziehen. Die traditionellen Personifikationen des Glaubens, der Religion, der Gerechtigkeit und der Medizin fehlen bei Guglielmi. Statt dessen tritt ein realistisches und praktisches Konzept deutlich hervor, das den Sitz der Wissenschaft im Leben betont. Die Gesinnung, die einem solcherart gestalteten Freskenprogramm zugrunde liegt, dürfte mit der Person Erzbischof Trautsons in Verbindung zu bringen sein, der als Protektor der Universität maßgeblich an den Studienreformen der Theologie, der Philosophie und der Jurisprudenz beteiligt war und sich bereits in seinem Hirtenbrief vom 2. Jänner 1752 (im Jahr 1753 publiziert) unter anderem gegen einen allzu häufigen Gebrauch der Allegorie ausgesprochen hatte. Auch die Naturwissenschaften wurden in grundlegender Weise von reformerischen Bestrebungen betroffen. Die treibende Rolle spielte hier Gerard van Swieten als Präsident der medizinischen Fakultät. Er war ein Hauptgegner der Gesellschaft Jesu und versuchte deshalb mit allen Mitteln den Einfluß des Ordens zurückzudrängen sowie praxis- und gegenwartsnahe Disziplinen zu institutionalisieren, die imstande waren, das geschlossene Lehrgebäude der Jesuiten aufzubrechen.²² Die Universitätsreform war deshalb untrennbar mit dem Verlust des „Bildungsmonopols“ der Jesuiten verbunden. Als 1759 das philosophische und theologische Direktorat der *Gesellschaft Jesu* entzogen und zwei erklärten Feinden des Ordens übertragen wurde, hatten die Jesuiten keine Möglichkeit der Mitsprache an der Führung der Fakultäten mehr.

Viele ikonographischen und programmatischen Aspekte, welche die Dominikaner und Jesuiten in Denkmälern des „alten Universitätsviertels“ entwickelten, sind vornehmlich aus einer – kirchengeschichtlich und dogmatisch begründeten – Konkurrenzsituation zu verstehen, die im Zusammenhang der „Klosteroffensive“ der gegenreformatorischen Orden in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts betrachtet werden muß.²³ Die „flexible, realistische Strategie“²⁴ dieser kirchlichen Gemeinschaften bestand darin,

sich einerseits den vorgegebenen urbanen Kontexten anzupassen, andererseits jedoch in deutlicher Weise eigene Akzente zu setzen, um so ein geeignetes Maß an Abgrenzung zu den Mitstreitern in der katholischen Reformbewegung erzielen zu können. Die Dominikaner (Weihe der Kirche 1634) versuchten mit ordenseigenen Frömmigkeitsformen (Rosenkranz) und typenmäßigen Beziehungen zur römischen Architektur sowie zu angeblich römischen Patrozinien (*Santa Maria Rotunda*) die traditionelle Beziehung zu Rom im Sinne einer Betonung der „Rechtgläubigkeit“ zu demonstrieren. Der Jesuitenorden hingegen war bestrebt, mit Hilfe eines entsprechenden Skulpturenprogramms an der Kirchenfassade (Weihe der ersten Kirche 1631) das Monopol der Bildungsvermittlung in sichtbarer Weise für sich zu beanspruchen; ein Programm, das mit Andrea Pozzos Kapellen- und Freskenkonzeption der Kirche aus den Jahren 1703 bis 1705 eine politische und ordensspezifische (Betonung der Engelthematik) Überhöhung im Zeichen der Inkarnation Jesu Christi erfahren sollte. Das Freskenprogramm der alten Universitätsaula ist – zeitlich bereits am Beginn der Aufklärung stehend – als logische Konsequenz und Abschluß dieser langen Entwicklung zu verstehen, da hier die Wissenschaft (vorgestellt in der Gliederung der vier Fakultäten) offensichtlich aus jeder ordensgebundenen Vereinnahmung gelöst werden soll. Pietro Metastasio's Konzept, das konkretere theologische Bezüge vermeidet, zeigt, daß jahrhundertlang aktive Traditionsstränge gekappt und der programmatische Anspruch erhoben wurde, einer erneuerten Wissenschaft aller vier Fakultäten unter staatlicher Patronanz einen praktischen „Sitz im Leben“ zuzuordnen.

Anmerkungen

- 1 Viertel mit Vergangenheit ... und Zukunft. Öffentliche Vorträge 1987 der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1990; Günther HAMANN, Kurt MÜHLBERGER, Franz SKACEL (Hg.), *Das alte Universitätsviertel in Wien, 1385–1985*, Wien 1985 (Schriftenreihe des Universitätsarchivs 2).
- 2 Isnard W. FRANK OP, *Hausstudium und Universitätsstudium der Wiener Dominikaner bis 1500*, Wien 1968 (Archiv für österreichische Geschichte 127), S. 105–119; DERS., *Die Wiener Dominikanerkirche als Marienheiligtum*, in: *Die Dominikaner in Wien. Zur Geschichte der Wiener Dominikaner und ihrer Kirche*. Festschrift, hg. aus Anlaß des 350. Jahrestages der Weihe der Basilika S. Maria Rotunda 1634–1984, Wien 1984, S. 7–17 (mit Literaturangaben).
- 3 *Zur Baugeschichte: Isnard W. FRANK OP, Maria Rotunda Wien – Dominikanerkirche, Regensburg* 21999 (Schnell Kunstführer 1516).

- 4 Ingeborg SCHEMPER, Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum, Wien-Köln-Graz 1983 (Dissertationen zur Kunstgeschichte 17), S. 59 f.; Hellmut LORENZ, Architektur, in: DERS. (Hg.), Barock, München-London-New York 1999 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4), S. 219-302, insbesondere S. 239 f., Nr. 5 (mit Literatur).
- 5 SCHEMPER, Stuckdekorationen, S. 63.
- 6 Edmund M. PRANTNER OP, Die Dominikanerkirche in Wien. Wien, I. Bezirk, Postgasse, Wien 1912, S. 27-36; Gregor Martin LECHNER OSB, Die Kloster- und Pfarrkirche zu den Dominikanern in Wien, in: Die Dominikaner in Wien, S. 18-34; FRANK, Maria Rotunda Wien.
- 7 Veronika BIRKE, Studien zu Mathias Rauchmiller, Dissertation Universität Wien 1974, S. 133-137; DIES., Mathias Rauchmiller. Leben und Werk, Wien-Freiburg/B.-Basel 1981, S. 23.
- 8 Grundsätzlich zur Ikonographie der Sibyllen: Wilhelm VÖGE, Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke II, Berlin 1950, S. 161-168; Anselm WEISENHOFER, Darstellung der Sibyllen in der bildenden Kunst, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 7,4 (1955), S. 45-47, insbesondere S. 46.
- 9 Karl LECHNER, Kirche und Kloster der Serviten in der Rossau in Geschichte und Kunst. Gedenkschrift zur 300. Wiederkehr des Weihetages der Kirche, Wien (1970), S. 45; SCHEMPER, Stuckdekorationen, S. 138-141, 148-151.
- 10 Werner KITLITSCHKA, Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofovo Tencallas nördlich der Alpen, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23 (1970), S. 208-231, insbesondere S. 222.
- 11 Isnard W. FRANK OP, Zur Gründungsgeschichte des Wiener Dominikanerklosters, in: Viktor FLIEDER (Hg.), Festschrift Franz Loidl zum 65. Geburtstag 2, Wien 1970, S. 53-104; FRANK, Dominikanerkirche als Marienheiligtum, S. 12-17.
- 12 Isnard W. FRANK OP, Zur Errichtung der österreichisch-ungarischen Dominikanerprovinz zu Beginn des 18. Jahrhunderts, in: Archivum Fratrum Praedicatorum 43 (1973), S. 287-341.
- 13 SCHEMPER, Stuckdekorationen, S. 68. Die Stuckausstattung der Kirche vertritt hingegen lombardische Dekorationsprinzipien.
- 14 Ebenda, S. 69.
- 15 P. Johann WRBA SJ, Der Orden der Gesellschaft Jesu im alten Universitätsviertel von Wien, in: HAMANN, MÜHLBERGER, SKACEL, Universitätsviertel, S. 47-74, insbesondere S. 47 f.
- 16 Ulrike KNALL-BRSKOVSKY, Andrea Pozzos Ausstattung der Jesuitenkirche in Wien - Korrespondenz von Form, Inhalt und Ausdruckskraft, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 40 (1987), S. 159-173, 369-372 (Abb.).
- 17 Richard BÖSEL, Renate HOLZSCHUH-HOFER, Von der Planung der jesuitischen Gesamtanlage zum Kirchenumbau Andrea Pozzos, in: HAMANN, MÜHLBERGER, SKACEL, Universitätsviertel, S. 103-110, Abb. 16.
- 18 KNALL-BRSKOVSKY, Ausstattung; Richard BÖSEL, Le opere viennesi e i loro riflessi nell'Europa centro orientale, in: Vittorio DE FEO, Vittorio

- MARTINELLI (Hg.), Andrea Pozzo, Milano 1996, S. 204–229, insbesondere S. 209.
- 19 Marianne FRODL-SCHNEEMANN, Johann Peter Krafft 1780–1856. Monographie und Verzeichnis der Gemälde, Wien–München 1984, S. 111–113, Abb. 26.
- 20 Richard MEISTER, Zur Deutung des Deckengemäldes im Festsaal der Akademie der Wissenschaften und der Klimtschen Fakultätsbilder, in: Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 84 (1947), S. 217–230; DERS., Die Fakultätswissenschaften auf dem Deckengemälde im Festsaal der Akademie der Wissenschaften, in: Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 86 (1949), S. 61–75; Otto DEMUS, Illusion und Kopie. Festvortrag in der Feierlichen Sitzung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften am 4. Juni 1965, in: Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 115 (1965), S. 149–166; DERS., Kopie und Illusion. Festvortrag in der feierlichen Jahresversammlung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien am 4. Juni 1965, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 19,4 (1965), S. 131–144; Renate WAGNER-RIEGER, Das Haus der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Festgabe zur 125-Jahrfeier der Akademie, Wien–Köln–Graz 1972, S. 50–53; Werner TELESKO, Das Programm des Deckenfreskos im Festsaal des Hauptgebäudes der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien, in: Elisabeth HILSCHER, Andrea SOMMERMATHIS (Hg.), Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, Wien 2000 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 676), S. 355–365.
- 21 Stefanie von LANGEN, Die Fresken von Gregorio Guglielmi, München 1994 (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte 64), S. 152.
- 22 Grete KLINGENSTEIN, Bildungskrise. Gymnasien und Universitäten im Spannungsfeld thesianischer Aufklärung, in: Walter KOSCHATZKY (Hg.), Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, Salzburg–Wien 1979, S. 213–223, insbesondere S. 213–216.
- 23 Corradino CORRADI, Wien Michaelerplatz. Stadtarchitektur und Kulturgeschichte, Wien 1999, S. 38–44.
- 24 Ebenda, S. 41.



Abb. 1: Wien, Dominikanerkirche, Einblick in den Innenraum zum Chor (Foto: Wien, Bundesdenkmalamt).



Abb. 2: Wien, Universitätskirche der Jesuiten, Decke (Foto: Archiv des Autors).



Abb. 3: Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Festsaal, Deckenfresko: Theologie (Foto: Archiv des Autors).



Abb. 4: Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Festsaal, Deckenfresko: Jurisprudenz (Foto: Archiv des Autors).



Abb. 5: Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Festsaal, Deckenfresko: Philosophie (Foto: Archiv des Autors).



Abb. 6: Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Festsaal, Deckenfresko: Medizin (Foto: Archiv des Autors).