



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die marianischen Wandbespannungen der Kirche Am Hof
im Kontext jesuitischer Frömmigkeit

Verfasserin

Margret Kaufmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im März 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei meiner Diplomarbeitsbetreuerin Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel für die Unterstützung bei der Umsetzung meiner Arbeit bedanken. Mein besonderer Dank gilt auch Brigitte Futscher, durch die ich zu diesem spannenden Thema gekommen bin und die mir stets mit Rat und Tat zur Seite stand.

Dr. Gregor M. Lechner OSB von der Graphischen Sammlung im Stift Göttweig und Dr. Peter Stoll von der Universitätsbibliothek Augsburg danke ich für den interessanten Austausch und die wertvollen Hinweise. Ebenso Kirchenrektor Pater Ilija Vrdoljak, der mir jederzeit den Zugang zu den Wandbespannungen in der Kirche Am Hof ermöglicht hat.

Mein inniger Dank gilt natürlich meiner Familie und allen meinen Freunden die mich vielfältig unterstützt haben.

Die marianischen Wandbespannungen der Kirche Am Hof im Kontext jesuitischer Frömmigkeit

Einleitung.....	1
-----------------	---

I. Die Kirche Am Hof im Überblick

1. Baugeschichte und Ausstattung.....	3
2. Die Marienverehrung der Jesuiten und deren künstlerischer Ausdruck.....	7
2.1. Die Marienverehrung des Ignatius von Loyola und der Orden der Gesellschaft Jesu.....	7
2.2. Die marianischen Kongregationen.....	10
2.3. Die Bedeutung von Bildern und der Ignatianische Empfindsamkeit innerhalb jesuitischer Propaganda und Glaubensvermittlung.....	11
2.4. Stanislaus Kostka und Petrus Canisius - zwei Jesuitenheilige in Wien.....	13
2.5. Die Lauretansche Litanei.....	15
2.6. Die Immaculata conceptio.....	16
2.7. Himmelfahrt und Himmelskönigin.....	18
2.8. Die marianischen Gnadenbilder.....	20
2.9. Heilige vor der Madonna - Maria als Gottesmutter und Mittlerin.....	23
2.10. Darstellungen der Gottesmutter im szenischen Kontext.....	24

II. Die marianischen Wandbespannungen

1. Technische Daten und Standort.....	28
2. Die illusionistische Rahmung und Rosensymbolik.....	31
3. Visionäre Bildinhalte.....	35
3.1. Johannes auf Patmos in Anrufung des Morgensterns.....	35
3.2. Maria Immaculata.....	38
4. Marienleben.....	42
4.1. Geburt Mariens.....	42
4.2. Vermählung.....	46
4.3. Verkündigung.....	49
4.4. Heimsuchung.....	51
4.5. Darbringung.....	54
5. Darstellungen mit typologischem Bezug.....	57
5.1. Foederis Arca.....	58
5.2. Abimelech und die Frau von Tebez.....	61
5.3. Allegorie der immerwährenden Jungfräulichkeit.....	65
5.4. Das Martyrium der Makkabäerbrüder.....	71

III. Das Gesamtkonzept - Erscheinungsbild und Aussage

1. Stilistische Charakteristik 74

2. Ikonographie 76

IV. Überlegungen zu Funktion, Auftraggeber und Datierung 79

Abbildungen..... 81

Bibliographie..... 132

Abbildungsnachweis..... 142

Zusammenfassung 145

Lebenslauf..... 146

Einleitung

Die marianischen Wandbespannungen befinden sich an einem für die Öffentlichkeit unzugänglichen und schwer einsehbaren Bereich der ehemaligen Jesuitenkirche Am Hof.¹ Dies mag auch der Grund sein, warum sie bis jetzt von der Forschung unbeachtet blieben.² Erst durch die groß angelegte Restaurierung der Kirche und deren Ausstattung im Jahr 2006 wurde den stark verschmutzten und teilweise geschädigten Bespannungen Aufmerksamkeit zuteil. Folglich wurden sie im Bundesdenkmalamt sorgfältig restauriert um 2008 wieder an ihren ursprünglichen Platz, an der oberen Orgelempore, zurückzukehren. Durch die Gemälderestauratorin Brigitte Futscher wurde ich schließlich auch auf dieses Thema aufmerksam.

Erste Recherchen zeigten bald, dass es keine Quellen zum Objekt gibt, da mit der Ordensauflösung der Gesellschaft Jesu 1773 auch ein Grossteil ihrer Dokumente vernichtet wurde. Künstler, Auftraggeber und genauer Entstehungszeitpunkt sind somit nicht bekannt. Lediglich das Datum des Einbaus der Doppelempore 1763 ist überliefert.

Die Bespannungen selbst zeigen elf szenische Grisaille-Darstellungen, die in barocker Tradition die Gottesmutter verherrlichen. Die Bilder des Marienlebens wurden dabei um einige typologische und visionäre Szenen erweitert, sodass sich insgesamt ein vielschichtiges, komplexes Programm ergibt.

Eine wichtige Fragestellung war nun jene nach den einzelnen Bildinhalten und dem inhaltlichen Gesamtzusammenhang bzw. der Gesamtaussage der Bildfolge. Dahingehend war es grundsätzlich bedeutsam, auch die Spiritualität der Gesellschaft Jesu zu beleuchten, die von Anbeginn eine besondere Marienverehrung hegte. Betrachtet man das nähere Umfeld der Wandbespannungen, so zeigt sich anhand der barocken Ausstattung der Kirche, dass sich diese ausgeprägte Marienfrömmigkeit der Jesuiten auch hier auf vielfältige Weise manifestierte.

Der erste Teil der vorliegenden Arbeit geht anhand der barocken Kunstwerke der Kirche Am Hof der Frage nach, was diese besondere Verehrung Marias durch die Jesuiten ausmacht, worin sie wurzelt und wie sie ihren künstlerischen Ausdruck fand. Nachdem dahingehend das spirituelle Milieu und das künstlerische Umfeld als Kontext dargelegt wurden, werden im zweiten Teil die Bilder im Einzelnen besprochen. Anschließend werden die Ergebnisse zusammengefasst und hinsichtlich des gesamten Erscheinungsbildes und der Aussage ausgewertet. Abschließend folgen Überlegungen bezüglich Datierung und möglicher Auftraggeber.

¹ Die Jesuiten waren insgesamt zweimal Inhaber der Kirche. Wenn in der vorliegenden Arbeit von „jesuitischer Zeit“ gesprochen wird, bezieht sich dies generell auf die erste Phase von 1554 bis zur Ordensauflösung von 1773.

² Horny liefert einen Überblick über die bemalten Wandbespannungen in Österreich. Von den bemalten Bespannungen im kirchlichen Bereich haben sich laut Autorin nur vier erhalten. Die Bespannungen Am Hof bleiben unerwähnt, Horny 1994, S. 35-39.

In der überschwänglichen, marianisch-barocken Bilderwelt werden viele Sinnbilder mehrfach gedeutet um die Vorzüge der Gottesmutter zu beschreiben. Dabei kommt es auch immer wieder zu Doppelbedeutungen einzelner Symbole, die je nach Bedarf auf Christus oder Maria hin gedeutet wurden. Die vorgeschlagenen Interpretationen meinerseits erheben somit keinen Anspruch auf absolute Korrektheit, sondern sind mitunter als mögliche Deutungsvarianten zu verstehen die einen Einblick in das komplex-symbolische Denken der Zeit bieten.

Ein spannender Aspekt ergibt sich bezüglich der Entstehungszeit der marianischen Wandbespannungen. Sie stammen aus einer Zeit des Umbruchs, in der alte Werte auf neue Ideen trafen. Im dritten Viertel des 18. Jhdts. war der mächtige Orden der Jesuiten im Niedergang begriffen und die barocke Marienfrömmigkeit mit ihren üppigen Ausprägungen wurde von vielen Seiten angefeindet. Dem jesuitischen Umfeld entsprechend, zeigt die Analyse der einzelnen Bilder oft ein bewusstes Festhalten an traditionellen Motiven und Inhalten.

I. Die Kirche Am Hof im Überblick

I. 1. Baugeschichte und Ausstattung

Die Kirche Am Hof liegt an einem geschichtsträchtigen Ort im Zentrum von Wien und hat selbst eine bewegte Vergangenheit hinter sich. Das Areal des heutigen Platzes Am Hof lag innerhalb der römischen Lagermauern und soll bereits in vorbabenbergischer Zeit Standort einer Burg gewesen sein.³ Um 1155 verlegte Heinrich II. Jasomirgott seine Residenz von Regensburg nach Wien und errichtete hier eine repräsentative Pfalz.⁴ Diese babenbergische Hofburg, die man sich als einen Gebäudekomplex um einen Platz mit einem Wohnhaus des Herzogs im Zentrum vorstellen kann, wurde zum Schauplatz höfischen Lebens und glänzender Veranstaltungen.⁵

Als der Hof 1275 in die neue Burg beim Widmertor (Schweizertrakt) übersiedelte, wurde im leer stehenden Gebäudekomplex zunächst die Wiener Münzstätte untergebracht.⁶ Nachdem 1364 das Karmeliterkloster vor dem Werdertor durch einen Brand zerstört wurde, übergab Albrecht III. den „Weißen Brüdern“ den Münzhof samt Johanneskapelle und umgebenden Bauten.⁷ In der Zeit zwischen 1386 und 1403 erbauten die Karmeliter ein Kloster und anstelle der romanischen Kapelle schließlich jenen hochgotischen Bau, der den Kern der heutigen Anlage bildet (Abb. 1).⁸ Die in dieser ersten Phase entstandene dreischiffige, kreuzrippengewölbte Hallenkirche mit schmalen Seitenschiffen und vier Jochen hat kein Querhaus und folgt der Tradition der Wiener Bettelordenskirchen.⁹ Der im Osten anschließende dreijochige Langchor mit Fünftachtschluss und dem imponierendem Ausmaß von 29 m Länge und 11,6 m Breite bot den Mönchen des Konvents genügend Raum für das gemeinsame Gebet. Fassade und Eingangsbereich im Westen waren dem Armutsgebot des Ordens entsprechend schlicht und funktionell gehalten. Anstatt eines Glockenturmes befand sich ein einfacher Dachreiter über dem Chor.¹⁰ (Abb. 2)

Zu der ursprünglichen Ausstattung gehörten die 1436 angefertigten und heute nicht mehr erhaltenen Glasfenster von Jakob Kaschauer und der 1440 gestiftete Albrechtsaltar.¹¹ Dieser

³ Ceike spricht von unbebautem Gebiet, während Mazakarini die Theorie der vorbabenbergischen Burg unterstützt, die sich zwischen Tuchlauben und Kurrentgasse befunden haben soll. Ceike 1992, S. 86; Mazakarini 1996, S. 3.

⁴ Der genaue Standort dieses Neubaus ist nicht mit Sicherheit nachgewiesen. Mazakarini stellt sich gegen die Theorie, es sei die Stelle an der später die Kirche erbaut wurde. Mazakarini 1996, S. 3 – 4.

⁵ Ceike 1992, S. 86.

⁶ Karner 2003, S. 39.

⁷ Dehio 2003, S. 3; Kurz 1891, S. 9.

⁸ 1403 erfolgten Altarweihen, 1418 Weihe des zum Kloster umgebauten Münzhofes. Bauherr war der Prior Michael Hofstätter. Die apokryphen Meistertafeln der Wiener Dombauhütte nennen folgende Baumeister und Steinmetzen: Lucas Schwendtnr aus Magdeburg, Andreas der Kellermeister und „Baumeister bei den weißen Brüdern am Hof“, Mathes der Helbling und Meister Simon der Steinmetz. Mazakarini 1996, S. 4 – 5; Kurz 1891, S.10. Zwei Grabsteine aus dem 14. Jhd. dienen in sekundärer Verwendung als Pfeilerfundierungen, am Südpfeiler ist dies sichtbar belassen. Dehio 2003, S. 4-5.

⁹ Bandion 1991, S. 2.

¹⁰ Mazakarini 1996, S. 6.

¹¹ Siehe Röhrig 1981.

gilt nicht nur als einer der bedeutendsten und größten Flügelaltäre Österreichs, sondern zeigt auf einer der erhaltenen Tafeln auch die älteste Ansicht Wiens.¹²

Durch das Eindringen der Reformation im 16. Jhdt. wurde die katholische Kirche in Wien zu einer Minderheitenkirche und das einstmals beliebte und gut ausgestattete Gotteshaus verfiel zunehmend.¹³ Als König Ferdinand I. 1551 die ersten Jesuiten nach Wien berief um dem Glaubensabfall entgegenzuwirken, lebte nur noch ein einziger Mönch im Kloster und die Kirche wurde als Magazin entfremdet.¹⁴ Auf die Bitte des später heilig gesprochenen Petrus Canisius, erhielt die Gesellschaft Jesu 1554 die Karmeliterkirche samt dazugehörigem Kloster. Die Jesuiten entwickelten bald darauf eine rege missionarische und kulturelle Tätigkeit und wurden zu einem wesentlichen Träger der vom Hause Habsburg geförderten Gegenreformation.¹⁵ Anstatt die „älteren Verstockten“ zu bekehren, richteten sie dabei ihren Fokus eher auf die noch formbaren Jugendlichen.¹⁶ In den Gebäuden am Hof wurde ein gut besuchtes Kolleg mit Lateinschule und einem Seminar für zwölf arme Studenten der Theologie eingerichtet.¹⁷ Die Kirche selbst wurde dem Zeitgeschmack entsprechend mit Renaissancealtären ausgestattet.¹⁸

Im Jahr 1607 kam es durch einen Brand zu schweren Verwüstungen. In Folge wurde das Kloster neu errichtet und auch an der Kirche wurden einige Umbauten samt erster Barockisierung durchgeführt. Die heutige Vorhallen-Innenfassade entstand vermutlich unter Giovanni Battista Carlone als Kirchenfront mit Hauptportal. Im Kircheninneren wurden Langhauswände und Triumphbogen von einheimischen und lombardischen Werksleuten mit Stuckdekoration ausgestattet und die achteckigen Pfeiler mit Kompositkapitellen versehen.¹⁹ Nachdem das Jesuitenkolleg in die Universität inkorporiert worden war und in einen Neubau im Universitätsviertel übersiedelte, wurde das Kloster 1622 zum Professhaus umgebaut.²⁰

Bis 1624 wurde der angrenzende Kreuzgangarm des Klosters als südliche Kapellenreihe in den Kirchenbau integriert und bis 1648 schließlich auch die nördlichen Kapellenbauten zwischen den Strebepfeilern des Langhauses eingefügt.²¹ (Abb. 1)

Nach der auf diese Weise erreichten Harmonisierung im Inneren, entstand das Bedürfnis auch die aus den Proportionen geratene, unzeitgemäße Kirchenfront zu erneuern. Eleonora von Gonzaga, Witwe des verstorbenen Kaisers Ferdinand III. und bedeutende Förderin der Jesuiten, ordnete die Neuerrichtung eines „aufwendigen und künstlerisch einzigartigen“ Baus

¹² Die Tafeln befinden sich derzeit im Stiftsmuseum Klosterneuburg.

¹³ Csedes/Opll 2003, S. 319; Kurz 1891, S. 11.

¹⁴ Mazakarini 1996, S. 5.

¹⁵ Karner /Telesko 2003, S. 8.

¹⁶ Mühlberger 2003, S. 23.

¹⁷ Mazakarini 1996, S. 6.

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ Dehio 2003, S. 4.

²⁰ Mühlberger 2003, S. 26.

²¹ Dehio 2003, S. 4.

an.²² Als Architekt der außergewöhnlichen, dem mittelalterlichen Bau eigentlich beziehungslos vorgeblendeten Fassade (1657-1662) gilt Filiberto Lucchese.²³ (Abb. 3) Durch den breit gelagerten und schräg zur Längsachse der Kirche stehenden Vorbau, wurde ein einheitlicher Zusammenschluss aller bisherigen Bauten erreicht. Auf diese Weise gelang gleichzeitig auch die Eingliederung des bis dahin im spitzen Winkel zum Platz stehenden Gebäudes in die Platzfront.

Die Verwendung von mächtigen Voluten, gesprengten Segmentgiebel und Kolossalpilaster verrät Lucchese Orientierung an römischen und venezianischen Sakralbauten.²⁴ Der vorgesetzte Fassadenkörper inkludiert im Erdgeschoss nun auch die 1625 im Professorehaus eingerichtete Kongregationskapelle der Herrenbruderschaft (Abb. 1, Nr. 1). Als deren Pendant entstand auf der gegenüberliegenden Seite im Norden die von Erzherzog Leopold Wilhelm bestiftete Leopoldskapelle (Abb.1, Nr. 2).²⁵

Die Besonderheit der viergeschossigen und siebenachsigen Kirchenfassade liegt in der Integration eines an sich profanen Architekturmotivs. Durch das Zurückspringen des Mitteltraktes entstand im Zentrum ein Freiraum. In diesen wurde in Erdgeschoßhöhe eine dreiachsige Vorhalle eingezogen. Darauf wurde eine Terrasse mit Vasenballustrade aufgesetzt, über deren Funktion allerdings nur spekuliert werden kann. Möglicherweise diente sie als Tribüne für Ehrengäste und Musiker oder auch als Schauplatz für die von den Jesuiten aufgeführten, religiösen Theaterstücke. Auch die Nutzung als Aufstellungsort für riesige, ephemere Bauten oder ein direkter Zusammenhang mit der Mariensäule werden angenommen.²⁶ Historische Bedeutung erhielt die Terrasse 1782 als der Papst von dort den österlichen Segen erteilte und 1802 als an dieser Stelle die Auflösung des Heiligen Römischen Reiches proklamiert wurde.²⁷

Die vollplastischen Fassadenfiguren gelten als das älteste monumentale Ensemble Wiens aus der Barockzeit (Abb. 5, Abb. 19).²⁸ Dem Patrozinium entsprechend wird der überhöhte Mittelgiebel von einer Marienstatue bekrönt, die als Königin des Himmels von neun Vertretern der Engelschöre flankiert wird. Darunter befinden sich in Nischen vier Jesuitenheilige.²⁹

Die unter den Jesuiten entstandene Ausstattung prägt auch heute noch wesentlich den Innenraum der ehemaligen Ordenskirche. Ein Grossteil der zum Teil bemerkenswerten Kunstwerke in den Kapellen stammt ebenso aus dieser Zeit, wie auch die Doppelpore

²² Karner 2003, S. 42.

²³ Zur Zuschreibung siehe Bösel 1987.

²⁴ Toman 2010, S. 51.

²⁵ Karner 2003, S. 42.

²⁶ Überblick über die verschiedenen Theorien bei Karner 2003, S. 43 – 44.

²⁷ Mazakarini S. 8.

²⁸ Der ausführende Bildhauer ist nicht überliefert. Dehio 2003, S. 5.

²⁹ Franz Borgia, Ignatius, Franz Xaver und Aloysius. Dehio 2003, S. 5.

samt prächtiger Orgel von 1763. Der einst kometenhafte Aufstieg der Gesellschaft Jesu - die immer schon polarisierte und sich neben bedeuteten Gönnern auch immer mehr mächtige Feinde schuf - endete 1773 schließlich mit der Ordensaufhebung.

Die Kirche Am Hof wurde fortan als Garnisonskirche genutzt und das Professhaus zur Hofkriegskanzlei und in weiterer Folge 1848 zum Hofkriegsministerium umgebaut.³⁰ Im Jahr der Ordensauflösung wurden durch Franz Anton Hilebrand Veränderungen im unteren Bereich der Fassade unternommen. Die ehemaligen Biforienfenster wurden an das übrige System angepasst und das Gesims im Erdgeschoss geradlinig durchgezogen (Abb. 4).³¹

Von 1783 bis 1908 fungierte die Kirche als Pfarrkirche. Die klassizistische Umgestaltung des Chores samt Einbau der kassettierten Halbkreistonne und Apsiskuppel wurde von Johann Aman im Jahr 1798 durchgeführt. Aus dieser Zeit stammt auch das heutige Altarbild „Maria als Königin mit den neun Chören der Engel“ von Johann Georg Däringer.³²

Die Kirche Am Hof kam zwischenzeitlich wieder in den Besitz der Gesellschaft Jesu, die sie aufgrund von Personalmangel 1952 allerdings wieder aufgeben musste. Somit kam das Gebäude schließlich als Rektoratskirche in den Besitz der Erzdiözese Wien und ist derzeit Sitz der Kroatischen Katholischen Mission.³³

Das ehemalige Kloster und spätere Hofkriegsministerium wurde 1913 abgerissen und durch einen Bankneubeau ersetzt. An diesen wurde auch die bereits vormals profanierte Kongregationskapelle der Herrenbruderschaft angeschlossen, die als Garage genutzt wurde.³⁴ Derzeit wird das Gebäude zu einem Hotel umgebaut.³⁵

³⁰ Dehio 2003, S. 4.

³¹ Ebenso wurden zwei Fassadenstatuen entfernt, die sich heute in der Leopolds Kirche im II. Bezirk befinden. Dehio 2003, S. 4.

³² Der Entwurf hierzu stammte von Hubert Maurer. Bandion 1991, S 11.

³³ Mazakarini 1996, S. 8.

³⁴ Der rechte Fassadenseitentrakt wurde 1960 an die damalige Länderbank abgetreten. Allerdings wird im Gedenkbuch der Stadtpfarre erwähnt, dass die Herrenkapelle - deren Eingang von der Vorhalle aus zugemauert wurde - bereits 1777 von der Kirche weggekommen ist. Dehio 2003, S. 4; Kurz 1891, S. 14.

³⁵ Am 18. 11. 2011 geriet das Gebäude in Brand. Bei der benachbarten Kirche Am Hof wurden vorerst keine sichtbaren Schäden festgestellt.

I. 2. Die Marienverehrung der Jesuiten und deren künstlerischer Ausdruck

Beim Durchwandern der Kirche Am Hof fällt der Blick immer wieder auf die zahlreichen Mariendarstellungen, die in allen Bereichen des Gotteshauses in verschiedensten Ausführungen und Zusammenhängen zu finden sind. Fast alle dieser Kunstwerke gehen auf das 17. und 18. Jhdt. zurück, eine Zeit in der die Marienverehrung im Dunstkreis der Gegenreformation eine neuerliche Blüte erfuhr.

Der Kult um die Gottesmutter kann als ein wesentlicher Bestandteil der barocken Frömmigkeit angesehen werden, der vor allem von den gegenreformatorischen Orden und vom Kaiserhaus gepflegt wurde. Eine besondere Stellung nimmt hier die Gesellschaft Jesu ein, die als bedeutendste und einflussreichste Glaubensgemeinschaft der Gegenreformation maßgeblich an der Verbreitung des Marienkultes und der Entwicklung einer neuen Bildsprache beteiligt war.

Die ausgeprägte Verehrung der Mutter Jesu durch die Jesuiten lässt sich allerdings nicht nur als provozierte Reaktion auf die „marienkritische“ Haltung der Reformatoren zurückführen. Der eigentliche Ursprung ist früher, beim Ordensgründer Ignatius von Loyola zu suchen, der Maria als „Herrin seines geistigen Rittertums“ bezeichnete.³⁶

2.1. Die Marienverehrung des Ignatius von Loyola und der Orden der Gesellschaft Jesu

Der 1591 in Spanien geborene Heilige war ein spät zum Glauben Berufener. Obwohl er als dreizehntes und jüngstes Kind einer baskischen Adelsfamilie ursprünglich für den geistlichen Stand bestimmt war, zog Ignatius zunächst eine militärische Karriere vor. Vor seiner Wandlung zum Ordensmann galt er als tapferer aber auch draufgängerischer und streitsüchtiger Soldat. Als Offizier wurde er schließlich 1521 im Kampf gegen die Franzosen schwer verwundet und musste für längere Zeit das Krankenlager hüten. In Ermangelung der bis dahin von ihm bevorzugten spanischen Renaissanceliteratur, in der es vor allem um Liebesabenteuer und ritterliche Ideale ging, las Ignatius während seiner Rekonvaleszenz religiöse Lektüre.³⁷ Eines Nachts hatte er eine Erscheinung der Gottesmutter mit dem Jesuskind und zog nach seiner Heilung zum Marienheiligtum Monserrat.³⁸ Im Jahr 1522, in der Nacht zum Fest der Maria Verkündigung, hielt der gewandelte Ignatius nach Rittersitte vor dem gnadentätigen Marienbild die Ehrenwache und hängte dort nach Ablegen der Lebensbeichte sein Schwert auf.³⁹ Die Grundidee der Lebensweihe an Maria sollte schließlich auch ein tragender Bestandteil der zukünftigen Ordensverfassung werden.⁴⁰

³⁶ Koch 1934, S.1169.

³⁷ Die Lektüre des „Leben Christi“ von Ludolf von Sachsen und die „Legenda aurea“ des Jacobus de Voragine waren ausschlaggebend für seine geistige Wandlung verantwortlich. Besonders die Geschichten der Heiligen Franziskus und Dominikus - beide besondere Verehrer der Gottesmutter - beeindruckten und prägten Ignatius. Imorde 2003, S. 179.

³⁸ Hartmann 2001, S. 9 -10.

³⁹ Heimbucher 1980, S. 139.

⁴⁰ Baumstark 1997, S. 526.

Auf dem weiteren Weg seiner Pilgerreise nach Jerusalem, verbrachte er beinahe ein Jahr fastend und betend in einer Höhle in Manresa. Trotz seelischer Krisen wurde er durch mystische Erfahrungen und Visionen in seinen Vorsätzen bestärkt und entwickelte hier die Grundelemente der „Geistlichen Übungen“.⁴¹ Diese gelten als Kernstück der von Ignatius ausgehenden spirituellen Bewegung und wurden erstmals 1548 unter dem Titel „Exercitia spiritualia“ veröffentlicht.⁴² Im hierarchisch aufgebauten „Dreifachen Zwiegespräch“ der Exerzitien kommt Maria eine bedeutende Rolle zu. Sie erscheint als Mittlerin der Gebete zu Christus, welcher diese wiederum an den himmlischen Vater weiterleitet und wird so zur Schnittstelle zwischen dem Gläubigen und dem Göttlichen.⁴³ Die Rolle Marias als Fürsprecherin und Mittlerin in einer stark trinitarisch und christozentrisch ausgeprägten Spiritualität ist folglich für die Ignatianische Frömmigkeit bezeichnend.⁴⁴

Als Ignatius das Alter von 33 Jahren erreicht hatte, beschloss er Theologie und Philosophie zu studieren. Durch den regen Einsatz als predigender Student geriet er allerdings bald in das Visier der Inquisition und verließ Spanien um sein Studium in Frankreich zu beenden. In dieser Zeit scharte sich eine kleine Gruppe von treuen Gefährten um Ignatius, mit denen er zu Maria Himmelfahrt 1534 in der Marienkirche auf dem Montmartre bei Paris ein Gelübde ablegte. Dieser Freundeskreis von sieben Männern, der als Urkern der Gesellschaft Jesu angesehen werden kann, gelobte Armut, Keuschheit und die Mission ins Heilige Land. Falls letzteres nicht möglich sein sollte, wollten sie nach Rom gehen und sich dem Papst zur Verfügung stellen.⁴⁵ Da aufgrund des Kriegsausbruches zwischen Venedig und der Türkei an eine Reise nach Palästina nicht zu denken war, kam es so zur Gründung des Ordens der 1540 durch die päpstliche Bulle „Regimini militantis ecclesiae“ Paul III. erstmals bestätigt wurde (Abb. 6).⁴⁶ Als Ziel gab die Societas Iesu die Ausbreitung des Glaubens durch Predigt, Katechese bzw. die Unterrichtung der Jugend, Exerzitien, Werke der christlichen Nächstenliebe, Beichte und Seelenführung an.

Die erste Profess nach dieser Bestätigung legten die Ordensbrüder 1541 vor einem altehrwürdigen Marienbild in St. Paul ab und als erste Ordenskirche wurden den Jesuiten die kleine Kirche Maria della Strada überlassen. Das dazugehörige Marien-Gnadenbild wurde von Ignatius sehr verehrt und erhielt später in Il Gesu einen Ehrenplatz.⁴⁷ In dieser

⁴¹ Baumstark 1997, S. 32 und 314.

⁴² Die vier Wochen andauernden Übungen sollen zur Selbsterkenntnis und zur Heilung der Seele durch „die mit allen Sinnen angestrebte Erfahrung der Unmittelbarkeit Gottes“ führen. Baumstark, S. 314; Hartmann 2001, S. 26-28.

⁴³ Dass die Exerzitien auch in den Jahren vor der Ordensauflösung an der Kirche Am Hof nichts von ihrer Relevanz eingebüßt haben und häufig zur Anwendung kamen, geht aus den Handschriftlichen Überlieferungen der dort ansässigen Patres hervor. Kurz 1895, S. 14.

⁴⁴ Marienlexikon 1991, Bd. III, S. 280-281.

⁴⁵ Diese „Keimzelle“ der Gesellschaft Jesu bestand neben Ignatius von Loyola aus Peter Faber aus Savoyen, Franz Xaver aus Navarra, Diego Laínez, Alfons Salmeron, Simon Rodrigueuz und Nikolaus Bobadilla. Hartmann 2001, S. 11.

⁴⁶ RGG, Bd. IV, S. 458.

⁴⁷ Marienlexikon, Bd. III, S. 373.

bedeutenden ersten Jesuitenkirche in Rom fand der am 31. Juli 1556 verstorbene Ordensgründer schließlich auch seine prunkvoll ausgestattete, letzte Ruhestätte.

Der neuartige Orden erlebte allerdings bereits zu Lebzeiten des einstigen Kriegsmannes einen beträchtlichen Aufschwung. Die militärische Vergangenheit des Gründers spiegelt sich in der straffen Organisation der Gesellschaft Jesu, an deren Spitze der auf Lebzeiten gewählte „Ordensgeneral“ stand, wider. Bezeichnend war auch die Verpflichtung der Jesuiten zum unbedingten Gehorsam. In einem zusätzlichen vierten Gelübde gelobten die angehenden Ordensbrüder, sich speziell dem Willen des Papstes zu unterwerfen - was ihnen allerdings später von Gegnern auch immer wieder als „Kadavergehorsam“ vorgeworfen wurde.⁴⁸

Hinzu kommt eine noch nie da gewesene Flexibilität, die größtmögliche Anpassung und Verfügbarkeit gewährleistete. Der Verzicht auf eine Festlegung der Ordenstracht und das gemeinsame Chorgebet war vor allem bei den weitreichenden außereuropäischen Missionen von Vorteil. Durch die auf diese Weise erlangte Mobilität konnten die Ordensmitglieder vielseitig und effizient eingesetzt werden und waren unter anderem als Missionare, Lehrer, Wissenschaftler und einflussreiche Hofbeichtväter aktiv.⁴⁹

Obwohl die Gesellschaft Jesu ursprünglich nicht zur Bekämpfung der Protestanten gegründet worden war, kündigte sich aufgrund der prekären Situation in der sich die katholische Kirche befand bereits 1550 eine Akzentverschiebung an. In einer päpstlichen Bulle erteilte Julius III. den Jesuiten die Aufgabe, bei der Verteidigung des Glaubens eine aktivere Rolle zu übernehmen.⁵⁰ Aufgrund der Besonderheiten des neuen Ordens und der Dringlichkeit den - aus katholischer Sicht desaströsen - Zuständen in Deutschland ein wirksames Mittel entgegenzusetzen, wurde die Gesellschaft Jesu als „Speerspitze des Papstes“ zu dem gegenreformatorischen Orden schlechthin.

Somit war den Jesuiten naturgemäß auch die von den Reformatoren verpönte Verehrung der Gottesmutter ein wichtiges Anliegen. Sorgsam gehegt nahm diese vielerlei Gestalt an, wobei wieder aufgegriffenes und neu bewertetes mittelalterliches Gedankengut eine wichtige Rolle spielte. In diesem Sinne wurden Bücher und religiöse Dichtungen verfasst, die Marienfeste gefeiert und erweitert, Prozessionen und Wallfahrten zu Marienheiligümern abgehalten und die Maiandacht gefördert.⁵¹

⁴⁸ LThK, Bd. IV, S. 913.

⁴⁹ Hartmann 2001, S. 20.

⁵⁰ Baumstark 1997, S. 36-39.

⁵¹ Koch 1934 S. 1168-1170. Als besondere Marienfeste des Ordens wurden etwa am 22. 4. das Fest „Maria Mutter der Gesellschaft Jesu“ und am 24. 5. „ULF vom Weg die Madonna della Strada“ feierlich begangen. Marienlexikon, Bd. III, S. 373-374.

2.2. Die marianischen Kongregationen

Einen wesentlichen Beitrag zur gegenreformatorischen Marienverehrung leisteten die marianischen Kongregationen, die von den Jesuiten in großer Zahl gegründet und gefördert wurden. Die erste Vereinigung dieser Art entstand 1563 in Rom und enthielt in Erinnerung an Ignatius auch die Weihe an Maria, durch welche die Mitglieder (Sodalen) stets eng mit den Jesuiten verbunden waren.⁵² Diese Laienverbindungen waren durch Stiftungen mitunter finanziell gut situiert und widmeten sich im Besonderen der Verehrung des Altarsakraments und der Gottesmutter. Weitere Ziele und Aufgaben waren die Erziehung zu den christlichen Tugenden, die gemeinsame Andacht und die apostolische Arbeit unter dem Schutz und Vorbild der Mutter Jesu.⁵³

Ursprünglich für eine männliche Bildungselite gegründet, kam es bald zu einer breiten Streuung der Zielgruppen. Auf diese Weise war es den Kongregationen möglich, verschiedene gesellschaftliche Schichten anzusprechen und in das religiöse Leben zu integrieren.

Auch an der Kirche Am Hof gelangte das Bruderschaftswesen zu neuer Blüte und trug so zur Verbreitung der jesuitisch geprägten, marianischen Frömmigkeit bei. So existierten an der Profeshauskirche in Wien die studentischen Versammlungen der „Heimsuchung“ und der „Vermählung“ Mariens. Zudem gab es noch eine Kongregation für die Handwerkslehrlinge, die den Titel „Maria Geburt“ führte und eine hochadelige Herrenbruderschaft, die sich unter den Schutz der „Maria Himmelfahrt“ stellte.⁵⁴

Der Versammlungsraum der elitären Himmelfahrtsbruderschaft wurde als ursprünglicher Teil des Profeshauses in die Fassadenneugestaltung der Kirche integriert (Abb. 1, Nr. 1). Allerdings kam er nach 1773 vom restlichen Komplex weg und wurde profaniert. Heute erinnert nur noch die Inschrift über der zugemauerten Tür in der Vorhalle an die 1625 gestiftete Kongregationskapelle und ihre Funktion.⁵⁵ In reichlich Stuckdekor eingebettet befindet sich darüber ein Fresko mit der Himmelfahrt Mariens (Abb. 7).⁵⁶ Die auf das Wesentliche beschränkte Darstellung mit emblematischem Charakter zeigt die über der Tumba schwebende, von Wolken umrahmte Gottesmutter. Durch Körperhaltung und Draperie des Gewandes scheint sie eher statisch in der Luft zu stehen als gegen den Himmel aufzufahren. Der Blumenkranz auf dem Grab geht auf die apokryphe Legende zurück, wonach die Apostel nach der Himmelfahrt Blumen im leeren Grab Mariens fanden.

⁵² Baumstark 1997, S. 525-526. Generell zur marianischen Kongregation siehe Mullan 1913.

⁵³ Zur apostolischen Arbeit gehören neben dem Vorangehen mit gutem Beispiel die Werke der leiblichen und geistigen Barmherzigkeit (z. B. Armenpflege, Krankenbesuche, religiöse Unterweisung von Kindern und Unwissenden, Vermittlung zu Versöhnung, Schutz der katholischen Religion, Verbreitung guter Bücher u.s.w.). Koch 1934, S.1018-1020.

⁵⁴ Kurz 1891, S. 56-60; Csendes/Opll 2003, S. 356-358.

⁵⁵ GLORIOSISSIMAE DEI PARENTI IN COELOS ASSUMPTAE INCLYTA SODALITAS DOMINORUM VIENNA IN DOMO PROFESSA S.J. HANC INTERIOREM STRUCTURAM F.F. MDCXXV

⁵⁶ Dehio 2003, S. 6.

2.3. Die Bedeutung von Bildern und der Ignatianischen Empfindsamkeit innerhalb jesuitischer Propaganda und Glaubensvermittlung

Neben der Gründung von Kongregationen, religiösen Theaterraufführungen, Prozessionen usw. setzte die Gesellschaft Jesu schon bald gezielt visuelle Mittel für ihre Zwecke ein. Auch in der Kirche Am Hof gibt es Darstellungen, die sich motivisch auf einen frühen geschickten Schachzug jesuitischer Propaganda zurückführen lassen. Gemeint sind die Wand- und Deckenbilder der Ignatiuskapelle, die Episoden aus dem Leben des vielgereisten Heiligen zeigen und bereits im ersten Drittel des 17. Jhdts. entstanden sind.

Gleich im Jahr der Seligsprechung 1609 erschien eine umfassende Bildervita mit 80 Kupferstichen, die das gottesgefällige Leben und die glorreichen Taten des Ignatius verherrlichen.⁵⁷ In Erwartung der Seligsprechung, vor allem aber auch um die für den Orden bedeutsame Heiligsprechung zu forcieren, entstanden die Graphiken bereits um 1606.⁵⁸ In hoher Auflage publiziert und weit verbreitet wurden sie in Folge oftmals als Vorlage, auch für großformatige Darstellungen, herangezogen.⁵⁹ So lassen sich die beiden hochformatigen Bilder an der Ost- und Westwand der Kapelle auf diese Bildervita zurückführen (Abb. 8a, 8b) und auch die Darstellungen an der Decke folgen weitgehend dieser Vorlage.⁶⁰

Die für Ignatius typische physiognomische Erscheinung - kurzer Bart, gebogene Nase und über der hohen Stirn gelichtetes Haar - entspricht seinem wahren Aussehen und geht auf Abbildungen, die gleich nach seinem Tod an der Bahre bzw. nach der Totenmaske entstanden sind, zurück.⁶¹ Mit der Verbreitung der wahren und vor allem einheitlichen Ikonographie, wurde der Wiedererkennungswert des neuen Seligen sichergestellt.

Dass die Gesellschaft Jesu den Weg der bildlichen Darstellung wählte um den Heiligenkult ihres Gründers zu fördern, entspricht der in der nachtridentischen Kunstliteratur geforderten Auffassung der zufolge sich Bilder nach dem Motto *docere et movere* besonders gut zur Belehrung und Bekehrung einsetzen ließen.⁶² Indem die Jesuiten die psychagogische Wirkung von visuellen Eindrücken erkannten, kam es dabei immer mehr zu besonders gefühlsbetonten, überschwänglichen Darstellungen, die beim Betrachter Staunen, Ergriffenheit und schließlich Gottesliebe auslösen sollten.⁶³

Hier lässt sich wiederum eine Parallele zum Ordensgründer feststellen, dessen Glauben von äußerster Emotionalität geprägt war und der „Zeit seines Lebens mehr Tränen als irgendein

⁵⁷ Der Titel des in Rom erschienenen Werkes lautet: VITA BEATI P: IGNATII LOIOLAE SOCIETATIS IESU FUNDATORIS. Es werden weder Stecher noch ausführende Künstler genannt. Pfeiffer 2006, S. 216-221. Siehe URL: <http://purl.pt/14486> (Stand vom 11.1. 21012)

⁵⁸ Baumstark 1997, S. 324-325.

⁵⁹ Pfeiffer 2006, S.208.

⁶⁰ Die in der vorliegenden Arbeit nicht abgebildeten Szenen lassen sich folgenden Tafeln der Vita zuordnen: Wandbild „Ignatius wird von einem Heiden geschlagen“ vgl. Tafel 28. Deckenbilder: „Der Hl. Petrus erscheint Ignatius“ vgl. Tafel 6; „Ignatius verschenkt seine Kleider an einen Bettler“ vgl. Tafel 10; „Ignatius ruht vor der Markuskirche“ vgl. Tafel 24; „Brunnenszene“ vgl. Tafel 48; „Trauer um Ignatius“ vgl. Tafel 78.

⁶¹ Der Heilige hatte sich zu Lebzeiten aus einer ihm eigenen Demuthaltung heraus nicht abbilden lassen. Zu Entstehung des Ignatiusbildes siehe Baumstark 1997, S. 308-310 und Pfeiffer 2006, S. 206-208.

⁶² Baumstark 1997, S. 412.

⁶³ Appuhn-Radtke 2000, S. 25-35.

anderer Heiliger in dem an Heiligen nicht armen 16. Jhdt. vergoss“.⁶⁴ Häufig von Seufzern und Tränen überrascht, befürchtete der gefühlvolle Ignatius zuweilen sogar durch sein übermäßiges Weinen das Augenlicht zu verlieren.⁶⁵ Die Betonung der Empfindsamkeit in der Ignatianischen Spiritualität, die auch einen wesentlichen Bestandteil der Exerzitien darstellt, fand in weiterer Folge auch in der Kunst ihren Niederschlag.

Das Thema der Himmelsvision eignet sich naturgemäß besonders gut für emotional ansprechende Darstellungen dieser Art, da hier tiefste Verbundenheit zwischen dem menschlichen Individuum und dem Göttlichen zum Ausdruck kommt. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass die zahlreichen Erscheinungen des gefühlvollen Ignatius zum beliebten Motiv jesuitischer Kunst wurden.

Alleine in der Ignatiuskapelle Am Hof sind fünf dieser Visionen dargestellt. Die wohl bedeutendste Erscheinung stellt einen Schlüsselmoment im Leben des Heiligen dar und wird auf dem um 1660 entstandenen und Tobias Pock zugeschriebenen Altarbild der Ignatius Kapelle thematisiert: Die Vision von La Storta.⁶⁶ (Abb. 9)

Auch wenn Maria nicht direkt dargestellt ist, spielt sie auch hier als Mittlerin eine bedeutende Rolle. Auf seinem Weg nach Rom bat Ignatius die Gottesmutter, sie möge *ihn* ihrem Sohn Jesus zugesellen. Maria leitete diesen Wunsch weiter und der Ordensgründer hatte kurz darauf die Erscheinung von Gottvater und dem Kreuztragenden Christus. Das Altarblatt zeigt dabei den entscheidenden Moment, in dem Ignatius vom Allmächtigen selbst an die Seite Christi gestellt wird. Der theatralisch auf einer Wolke heranschwebende göttliche Vater weist mit pathetischer Geste auf den knienden Gläubigen. Dabei richtet er folgende Worte an seinen Kreuztragenden Sohn: „Ich will, dass du diesen zu deinem Diener nimmst“.

Die Erfüllung des frommen Wunsches war nicht nur für die persönliche Entwicklung des Ordensgründers wichtig, sondern bildete auch das theologische Fundament der jungen Gemeinschaft, die als „Gesellschaft Jesu“ somit offenkundlich im Plan Gottes verankert war.⁶⁷ Das gleichfalls Tobias Pock um 1660 zugeschriebene Aufsatzbild zeigt Ignatius, dem Maria mit dem Kind erscheint (Abb. 10).

Zwei weitere Visionsdarstellungen stammen aus dem dritten Viertel des 17. Jhdts. und befinden sich derzeit im Chor der Kirche.⁶⁸ Während der ersten eine Gotteserscheinung zugrunde liegt, kann die zweite wiederum als deutlicher Ausdruck der tiefen Verbundenheit des Ignatius zu Maria gesehen werden (Abb. 11). In der rechten oberen Bildhälfte erscheint ihm die verehrte Heilige auf einer Wolke thronend und hilft ihm beim Verfassen der Exerzitien. Die rechte Hand auf dem Buch liegend, streckt Ignatius die linke hingebungsvoll

⁶⁴ Imorde 2003, S. 179.

⁶⁵ Ebenda, S. 180-181.

⁶⁶ Dehio 2003, S.10.

⁶⁷ Feld 2006, S. 133-135.

⁶⁸ Dehio 2003, S. 8.

der Madonna entgegen. Durch die in einer Linie ausgestreckte Armhaltung wird die spirituelle Schrift unmittelbar mit der Gottesmutter in Beziehung gesetzt und somit von himmlischer Seite legitimiert. Der durch die weit ausholende Geste erzielte dramatische Effekt wird durch die Hell-Dunkel Komposition verstärkt.

Generell ist die Gotteserkenntnis durch visionäre Schau genauso wie die Marienverehrung ein typisches, von Ignatius ausgehendes Merkmal jesuitischer Spiritualität. Beides zieht sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der jesuitischen Frömmigkeit.⁶⁹ So wird auch in weiterer Folge immer wieder von Ordensheiligen berichtet, die ebenso wie ihr Vorbild ein sehr inniges Verhältnis zu Maria hegten und von dieser auch durch Erscheinungen in ihrem Glauben bestärkt wurden.

2.4. Stanislaus Kostka und Petrus Canisius - zwei Jesuitenheilige in Wien

Zwei Heiliggesprochene Jesuiten aus der Anfangszeit des Ordens, die genauso wie Ignatius Visionen der Gottesmutter hatten, waren der Niederländer Petrus Canisius (1521-1597) und der aus einer polnischen Adelsfamilie entstammende Stanislaus Kostka (1550-1568). Beiden ist auch gemeinsam, dass sie eine Weile in der Wiener Niederlassung verbrachten und sich dahingehend auch mit der Kirche Am Hof in Verbindung bringen lassen.

Im Gegensatz zu seinem Unterstützer Canisius, der sich eines längeren und äußerst schaffensreichen Daseins erfreuen konnte, war dem jungen Polen nur eine kurze Lebenszeit beschieden. Ehe Stanislaus achtzehnjährig in Rom als Novize der Gesellschaft Jesu verstarb, besuchte er das Jesuitenkolleg in Wien (1564-1567).⁷⁰ Sein ehemaliges Schlafzimmer in einem benachbarten Gebäude der Kirche Am Hof wurde nach seiner Heiligsprechung 1726 in eine künstlerisch ausgestattete Kapelle umgewandelt.⁷¹

Der jugendliche Heilige - er gilt als Patron für einen guten Tod und für die Studierende Jugend - bezeichnete Maria nicht nur als seine Mutter, er wurde von ihr in einer Vision auch angewiesen in den Orden der Gesellschaft Jesu einzutreten. Zu diesem Zeitpunkt war Stanislaus schwer erkrankt und bereits dem Tode nahe. Da erschien ihm eines Nachts die Gottesmutter und legte ihm ihr Kind zur Anbetung in die Arme. In der Kirche Am Hof erinnert das um 1654 entstandene zentrale Deckenfresko in der Herz Jesu Kapelle (Abb. 1, Nr. 9) an diesen besonderen Moment im Leben des jugendlichen Heiligen (Abb. 12):⁷²

Die anmutig auf einem Wolkenbausch in der linken Bildhälfte thronende Madonna hat dem knienden Stanislaus bereits den Jesusknaben in die velierten Hände gelegt. Die dunkle Kleidung des Heiligen und das weiße Tuch, auf dem das Kind liegt - dieses hebt sich

⁶⁹ Baumstark 1997, S. 438.

⁷⁰ Csendes/Opll 2003, S. 324.

⁷¹ Diese befindet sich in der Kurrentgasse 2 Wien I. Die Rokoko-Kapelle ist in der Festwoche des hl. Stanislaus von 13. - 20. November zugänglich.

⁷² Dehio 2003, S. 11.

kontrastreich vom schwarzen, für die italienischen Jesuiten typischen Habit ab - stehen im Gegensatz zur der von Blau und Rottönen dominiert Farbigkeit der übrigen Darstellung. Als verbindendes Element kann der Lichtglanz angesehen werden, der sowohl Maria als auch Stanislaus in einer Art Gloriole umfängt. Obwohl die Szene eigentlich auf Erden stattfindet, ist der in Wolkendunst aufgelöste und von einer Vielzahl von Engeln bevölkerte Raum gänzlich von der überirdischen Sphäre durchdrungen, sodass der Eindruck entsteht Stanislaus befände sich selbst bereits im Himmel.

Mit Stanislaus Kostka verbindet Petrus Canisius sicherlich eine sehr persönliche und tiefgreifende Beziehung zu Maria, welche beiden auch in ihrer Sterbestunde erschienen sein soll. Darüber hinaus wurde Canisius als ein für die Gegenreformation äußerst bedeutender Jesuit zum Förderer und vehementen Verteidiger des Marienkultes.

Das Vorsatzbild in der nach ihm benannten Kapelle in der Kirche Am Hof zeigt Canisius in der für ihn typischen Darstellung als asketischen Heiligen im vorgerückten Alter mit eingefallenem Gesicht und in die Ferne schweifendem Blick. Das Gemälde stammt zwar aus der zweiten Phase der Jesuiten Am Hof und ist mit 1947 datiert, lässt sich aber auf einen noch zu Lebzeiten angefertigten Kupferstich zurückführen, der die Ikonographie des Heiligen maßgeblich beeinflusst und geprägt hat (Abb. 13).⁷³ Auf Geheiß des Papstes war Petrus Canisius von 1552-1554 auch in Wien tätig, wo er neben seiner Funktion als Kirchenrektor vor allem an der Universität wirkte und als erfolgreicher Prediger zum schnellen Wachstum und Ansehen der Jesuiten beitrug.⁷⁴

Wie bereits angesprochen, gilt der 1925 Heiliggesprochene nicht nur als treibende Kraft bei der Errichtung des Ordens in den deutschsprachigen Ländern, sondern war ebenso wie Ignatius auch ein überzeugter Anhänger Mariens. Als solchem war es dem humanistisch-philologisch gebildeten Ordensmann ein dringendes Anliegen, die Ehre der Gottesmutter gegenüber den protestantischen Angriffen zu verteidigen und ihre Verehrung zu legitimieren. Im Auftrag des Papstes begann er eine umfangreiche Erwiderung auf die Magdeburger Centurien⁷⁵ zu verfassen, welche auch die 1577 erschienene, komplexe Abhandlung „De Maria virgine incomparabili“⁷⁶ beinhaltet. In diesem großen Werk über die Mutter Jesu, vom Autor selbst als „Mariale“ bezeichnet, argumentiert Canisius wesentlich für die vier zentralen mariologischen Lehren:

⁷³ Das Bild ist mit Müller-Hofmann signiert. Dehio 2003, S. 11.

Zur Ikonographie des Canisius siehe Baumstark 1997, S. 500-501.

⁷⁴ Csendes/Opll 2003, S. 323.

⁷⁵ Die Magdeburger Centurien gelten als erster Versuch einer umfassenden Kirchengeschichte aus Sicht der Reformation. Damit sollte der Beweis erbracht werden, dass Martin Luther in der Kontinuität der wahren kirchlichen Tradition steht. LThK 1997, VI. Bd. S. 1185.

⁷⁶ Der vollständige Titel lautet: „De Maria virgine incomparabili, et Dei genitrice sacrosancta, libri quinque: atque hic secunus liber est Commentatorum de verbi Dei corruptelis, adversus novos & veteres Sectariorum errores nunc primum editus. Ingolstadt, 1577 .

- die Jungfräulichkeit
- die unbefleckte Empfängnis
- die Gottesmatterschaft
- die leibliche Aufnahme in den Himmel

Gleichzeitig liefert das Werk einen wertvollen geschichtlichen Überblick über die Marienverehrung.⁷⁷ In der Einleitung wird die Notwendigkeit der Marienverehrung folgendermaßen betont:

„Wir Katholiken sollen uns durch eifrige Marienverehrung von den Protestanten unterscheiden, sollen beharrlich und mit Feuereifer alles tun, was zur größeren Ehre Marias beiträgt, sollen immer besser verstehen lernen, warum und wie wir diese heiligste Jungfrau zu Hause und öffentlich verehren und sie nachahmen sollen, und welcher Segen uns daraus erwächst. Wir sollen immer wieder und oft Marias Hoheit und Vorzüge, ihre Schönheit und Heiligkeit, die Güte und Liebenswürdigkeit, die an ihr glänzen vor Augen führen. Ihre Vorzüge sind es würdig, dass wir sie oft und fleißig betrachten. [...] Es lässt sich mit Worten nicht genug sagen, wie wichtig es für alle Sterblichen ist, von Marias Fürbitte unterstützt zu werden und ihr Beispiel nachzuahmen.“⁷⁸

Bei all dem Überschwang ist es Canisius dennoch wichtig darauf hinzuweisen, dass mit der Verehrung der Mutter Gottes letztendlich Gott selbst geehrt wird. Somit soll der protestantische Vorwurf entschärft werden, dass die Katholiken nicht Christus sondern Maria anbeten:

„Es wäre Trägheit und ganz falsche Sicherheit zu glauben, Maria entbehren zu können. Durch Maria sollen wir zu Christus, ihrem und unseren Herrn gehen.“⁷⁹

In diesen beiden Passagen wird deutlich welche wichtige Rolle der Kirchenlehrer der Gottesmutter zumisst. Ganz im Sinne von Ignatius wird die Rolle Marias als Mittlerin und Fürsprecherin betont und ihre Verehrung empfohlen.

2.5. Die Lauretansische Litanei

Petrus Canisius ist auch wesentlich für das Wiederaufleben und die Verbreitung der Lauretansischen Litanei in den deutschen Landen verantwortlich. Die daraus gewonnenen Bilder und Symbole fanden in den beiden darauf folgenden Jahrhunderten oftmals Aufnahme in die zunehmend komplexen, marianischen Bildprogramme. Auch innerhalb der Wandbespannungen in der Kirche Am Hof wurden einzelne Symbole daraus integriert.

Die Lauretansische Litanei setzt sich aus einer Vielzahl von Ehrentiteln zusammen. Diese wurden hauptsächlich aus dem Alten Testament bzw. liturgischen Texten übernommen und

⁷⁷ Baumstark 1997, S. 483 und 525.

⁷⁸ Canisius 1933, S. 29.

⁷⁹ Ebenda.

beziehen sich insbesondere auf die Reinheit und Makellosigkeit der Mutter Jesu.⁸⁰ Der Titel der Litanei stammt aus dem 16. Jhdt. und leitet sich vom italienischen Marienwallfahrtsort Loretto ab, wo das deprekatorische Wechselgebet besonders beliebt war. Da die Wurzeln bis ins 12. Jhdt. zurückreichen, waren die Anrufungen allerdings schon viel früher bekannt und bereits im Mittelalter gebräuchlich.⁸¹

Auch der im 15. Jhdt. unter den Karmelitern in der Kirche Am Hof errichtete Albrechtsaltar, der sich zu Zeiten des Canisius noch im Besitz der Wiener Jesuiten befunden hat, beinhaltet die Huldigung Mariens durch die Chöre der Engel und Heiligen nach Art der Lauretanischen Litanei.⁸² Es ist gut vorstellbar, dass es für den bekennenden Marienverehrer eine Freude gewesen sein muss in der verwaisten Kirche Am Hof diesen Altar vorzufinden, der seiner eigenen Frömmigkeit auf besondere Weise entgegenkam.

Die Lauretanische Litanei wurde von Canisius ausgehend nicht nur durch Druck vervielfältigt, sondern auch in allen unter seinem Einfluss stehenden Jesuitenkollegien eingeführt. So etwa auch in Wien ab 1561.⁸³

In dem bereits erwähnten Traktat von 1577 gibt es eine Darstellung der Madonna, die als *Tota pulchra*⁸⁴ von den Symbolen der Lauretanischen Litanei umgeben ist (Abb. 14). Dabei handelt es sich um jenen frühen Typus der Immaculata conceptio, der die Unbefleckte Empfängnis Mariens erstmals anhand der motivisch vielfältigen Symbole der Lauretanischen Litanei veranschaulicht.

2.6. Die Immaculata conceptio

Der Glaubenssatz der Unbefleckten Empfängnis war zur Zeit des Kirchenlehrers Canisius noch nicht dogmatisiert. Dies geschah erst im Jahr 1854 durch Papst Pius IX. und hatte bis dahin schon zu einigen Kontroversen geführt, die auch innerhalb der katholischen Kirche ausgetragen wurden.⁸⁵ Entgegen der ablehnenden thomistisch-dominikanischen und der protestantischen Ansicht, waren die Jesuiten einflussreiche Anhänger der franziskanischen Tradition und befürworteten die Lehre der Immaculata. Diese wurde von ihnen sowohl praktisch gefördert als auch durch theologische Schriften propagiert.⁸⁶

Der Typus der Immaculata conceptio entwickelte sich allgemein in der Kunst des 17. und 18. Jhdts. in sämtlichen katholischen Ländern zum zentralen Marienmotiv. Die von den Jesuiten propagierte Unbefleckte Empfängnis Mariens ist schließlich auch ein zentrales Thema der

⁸⁰ LCI 1971, Bd. III, S. 27-31.

⁸¹ Marienlexikon 1992, Bd. IV, S. 33.

⁸² Röhrig 1981, S. 21-28.

⁸³ Marienlexikon 1992, Bd. IV, S. 34.

⁸⁴ Die Bezeichnung *Tota-pulchra* (Vulgata, Hld 4,7) leitet sich von einem alten christlichen Gebet ab. Dieses setzt sich aus verschiedenen Versen des alten Testaments zusammen, die alle auf Marias Sündenlosigkeit und Tugendfülle hin gedeutet werden. Marienlexikon 1994, Bd. VI, S. 456-458.

⁸⁵ Marienlexikon 1994, Bd. VI, S. 520-525.

⁸⁶ Bedeutende wissenschaftlich-theologische Schriften zur Unbefleckten Empfängnis wurden von den Jesuiten Suarez und Bellarmin verfasst. Marienlexikon 1991, Bd. III, S. 374; LThK, Bd. X, S. 378.

marianischen Wandbespannungen, wo die Gottesmutter ebenfalls als in himmlische Gefilde entrückte Immaculata erscheint (Abb. 16).

Auch wenn die gegenreformatorisch gesinnten Jesuiten als besondere Verfechter der Lehre sicherlich einen gewichtigen Anteil an der zunehmenden Beliebtheit des Themas hatten, muss diese Entwicklung zusätzlich in einem umfangreicheren Kontext gesehen werden. Denn auch historische Entwicklungen und die marianisch geprägte Frömmigkeit des Herrscherhauses in dieser Zeit spielen hier eine maßgebliche Rolle.

Als mächtiger Aufklang der generell ausgeprägten, barocken Marienverehrung kann der Sieg über die Osmanen bei Lepanto 1571 gelten, der dem unmittelbaren Eingreifen der Gottesmutter zugeschrieben wurde.⁸⁷ Da auch die folgenreiche „Schlacht am weißen Berg“ 1620 - diese brachte den Wendepunkt in der konfessionellen Frage - und weitere Kriege gegen Andersgläubige in ihrem Namen gewonnen wurden, galt Maria den Habsburgern als „Siegerin in allen Schlachten“. Als solche wurde sie schließlich auch zur Patronin der christlichen, katholischen Heere erwählt.⁸⁸ Maria kam also in der Zeit der Gegenreformation und der Türkenkriege nicht nur eine theologische, sondern auch eine politische Bedeutung zu. Die über die Sünde siegreiche Madonna wurde somit auch zum ausdrucksstarken Symbol des Sieges über die Feinde des „rechten“ Glaubens.

Die Mariensäule vor der Kirche Am Hof geht auf diesen Gedanken zurück und kann als besonderer Höhepunkt der traditionsreichen Marienfrömmigkeit des Hauses Habsburg angesehen werden. Als im Frühjahr 1645 das schwedische Heer bis ins Donautal vorgedrungen war und Wien große Gefahr drohte, schwor Kaiser Ferdinand III. bei einer Bittprozession mit der Schottenmadonna das Land Österreich dem „Unbefleckten Herzen Mariae“ zu weihen und ihr als besonderer Herrin und Patronin Österreichs zu Ehren ein Standbild zu errichten.⁸⁹ Dabei knüpfte er an die frommen Gedanken seines Vaters Ferdinand II. an, der das Fest der Unbefleckten Empfängnis bereits 1629 in der Diözese Wien als gebotenen Feiertag einführen ließ. Als die Schweden abgezogen waren ohne Wien anzugreifen, wurde Am Hof ein der Münchner Mariensäule nachempfundenes Standbild von Johann Jakob Pock aufgestellt und 1647 feierlich geweiht.⁹⁰ Bei diesem Anlass wurde der marianische Festtag der Unbefleckten Empfängnis auf das ganze Land ausgeweitet.⁹¹

Auch Kaiser Leopold I. folgte als frommer Marienverehrer dieser Tradition und ließ 1667 unter Erneuerung des Gelöbnisses die steinerne Statue durch eine aus Bronze ersetzen, die

⁸⁷ Marienlexikon 1988, Bd. I, S. 373.

⁸⁸ Vocelka 1999, S. 56, Csendes/Opll 2003, S. 354.

⁸⁹ Die Prozession mit der romanischen Marienstatue aus der Schottenkirche hatte die Professhauskirche der Jesuiten am Hof zum Ziel, wo der Kaiser seinen Schwur vor bei „ausgesetztem Sakrament“ leistete. Mazakarini 1996, S. 23; Coreth 1982, S. 55.

⁹⁰ Zur Säule siehe Mazakarini 1996, S. 23-26 und Csendes/Opll 2003, S. 335-336. Per Stiftung verfügte Ferdinand III., dass zu Ehren der unbefleckt empfangenen Gottesmutter die Lauretanische Litanei in musikalischer Form von den kaiserlichen Hofsängern an allen Samstagen und allen Frauentagen für alle Zeit darzubringen sei. Kurz 1891, S. 66-91, S. 94.

⁹¹ Coreth 1982, S. 55-56; Rittinger 1992, S. 9-10.

auch heute noch das Erscheinungsbild des Platzes prägt.⁹² (Abb. 5, Abb. 15) Weniger geläufig steht die Madonna auf einem Feuer speienden Drachen statt auf einer Schlange. Dieses Motiv birgt zwei Bedeutungen in sich. Einerseits verweist es auf den ikonographischen Ursprung der Immaculata Darstellungen: Die von einem Drachen bedrohte Apokalyptische Frau aus der Offenbarung des Johannes. Andererseits ist der überwältigte Drache hier als Symbol für die besiegte Häresie anzusehen.⁹³ Denn als Anhänger des Protestantismus waren auch die Schweden in den Augen der Habsburger Ungläubige.

Auch wenn das Mahnmal direkt vor der monumentalen Fassade der Kirche Am Hof platziert wurde, ist die Statue der siegreichen Madonna selbst interessanterweise nicht auf diese hin ausgerichtet, sondern ein wenig in süd-östliche Richtung gedreht. Es wirkt quasi so, als würde sie an der Kirche vorbei schauen. Von der Freyung auf den Platz am Hof zugehend fällt auf, dass der Blick der Madonna durch diese Drehung direkt in Richtung Stephansdom weist. Herbert Karner sieht in der ungewöhnlichen Ausrichtung eine mögliche Orientierung auf den Kaiser hin, der diverse Feierlichkeiten am Hof von einem seitlichen Fenster des Professhauses der Jesuiten verfolgt haben soll.⁹⁴

Das Verhältnis der kaiserlichen Regenten der Gegenreformation zu den Jesuiten kann - nicht zuletzt aufgrund deren erfolgreichen Wirkens bei der Rekatholisierung - durchaus als wohlwollend bezeichnet werden. Der Gesellschaft Jesu gelang es zudem bei Hof einen nicht unwesentlichen Einfluss zu etablieren, wodurch die Affinität der Habsburger zur Immaculata sicher auch zu einem gewissen Grad bestärkt wurde.⁹⁵ Es ist bekannt, dass vieles was zur diesbezüglichen Kultförderung durch die österreichischen Regenten geschah auf Anregungen der Jesuiten zurückging.⁹⁶

2.7. Himmelfahrt und Himmelskönigin

In der sieghaft überwindenden Maria Immaculata manifestiert sich die Idee der erhabenen, heroischen Madonna, die für das barocke Marienbild allgemein als charakteristisch angesehen werden kann. In diesem Zusammenhang sind zwei weitere Marienthemen zu nennen, die dementsprechend zu dieser Zeit äußerst beliebt waren: Die „Himmelfahrt Mariens“ und inhaltlich eng damit verbunden, „Maria als Königin des Himmels“.

⁹² Die ursprüngliche Statue steht heute noch in Wernstein in Oberösterreich. Die Bronzefiguren der heutigen Säule am Hof stammen von Balthasar Herold und stehen auf einem Unterbau von Carlo Martino Carlone. Csendes/Opll 2003, S. 335-336.

⁹³ Woinovich 1941, S. 8.

⁹⁴ Karner 2003, S.43, Anm 14. Siehe dazu auch Kurz 1897, S. 7.

⁹⁵ Ferdinand II studierte bei der Gesellschaft Jesu in Ingolstadt und war als Mitglied der marianischen Sodalität mit der Marienfrömmigkeit der Jesuiten vertraut. Während seiner Ausbildung weihte er sich selbst der Madonna, wobei er das Weihedokument mit seinem eigenen Blut unterschrieb. In späterer Folge wünschte er die Begehung des Festes der „Unbefleckten Empfängnis“ Mariens am 8. Dezember. Dies wurde von seinem (ebenfalls durch Jesuiten ausgebildeten) Sohn Ferdinand III. aufgegriffen und bei der Einweihung der Mariensäule bekräftigt. Coreth 1982, S. 45; Kurz 1891, S. 93; Marienlexikon 1992, Bd. I, S. 375; Vocelka 1999, S. 64-67.

⁹⁶ Coreth 1982, S.47.

Beide Motive haben auch in der jesuitischen Kunst der Kirche Am Hof ihren Niederschlag gefunden. Auf das Himmelfahrtsfresko der Herrenbruderschaft in der Vorhalle der Kirche wurde an vorangegangener Stelle bereits hingewiesen.⁹⁷

Im skulptural aufgelösten Auszug des 1764 geweihten Frauenaltars (1816 von Josef Käßmann zum Teil umgestaltet) hat sich eine weitere Version des Himmelfahrtsthemas erhalten (Abb. 17, Abb. 18).⁹⁸ Der konkav geschwungene Marmoraltar an der linken Seite des Triumphbogens wird von einer vollplastischen Figurengruppe gekrönt. Flankiert von zwei Aposteln erhebt sich im Zentrum die von Engeln würdevoll empor getragene Gottesmutter. Ihre rechte Hand hat die Auffahrende in freudiger Erwartung gegen den Himmel gerichtet. Der Standort innerhalb der Kirche wurde bei der Konzeption effektiv berücksichtigt, denn die gesamte Bewegung der dynamischen Gruppe zielt auf das seitliche Fenster oberhalb des Altars hin. Durch die natürliche Beleuchtung von dieser Stelle, wird eine inhaltlich entsprechende Betonung erreicht und die feierlich erhebende Stimmung der Szene verstärkt.

Das zweite Thema „Maria als Himmelskönigin“ entspricht dem Patrozinium⁹⁹ der Kirche Am Hof und wurde dementsprechend an den beiden prominentesten Stellen monumental umgesetzt. Außen, als weithin sichtbares Skulpturenensemble und bekrönender Abschluss der extravaganen Fassade Luccheses und innen, beim jesuitischen Hochaltar von Andrea Pozzo.

Auf der Spitze des gesprengten Giebels der Fassade und somit auf dem höchsten Punkt des Gotteshauses, überragt Maria als Königin der Engel sämtliches Geschehen unter ihr (Abb. 5, Abb. 19). Dort steht sie selbstbewusst, mit einer hohen Krone auf dem Haupt und voluminös aufgebauschter Draperie. Die schlank proportionierten Engel unter ihr, besonders jene beiden, die ihr am nächsten stehen, wirken durch die enger anliegenden Gewänder und gezierten Bewegungen beinahe demütig verhalten (Abb. 19a). Fast so, als stünde es ihnen nicht zu, der begnadeten Gottesmutter überhaupt so nahe zu sein. Ein Engel allerdings macht dabei die Ausnahme und wird besonders hervorgehoben. Mit dem goldenen Schwert als wehrhafter Soldat Gottes ausgezeichnet, befindet sich der Erzengel Michael privilegiert platziert in der Nische direkt unter der Madonna. Von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht tritt er in der Bibel immer wieder als jene siegreiche Gestalt auf, die gegen alles kämpft was den Rang Gottes streitig macht.¹⁰⁰ Aus diesem Grund ist der Erzengel Michael in der Kunst des kämpferisch geltenden Jesuitenordens ein ebenso bevorzugtes Motiv wie die siegreiche Maria Immaculata. (Im Inneren der Kirche Am Hof befindet sich eine

⁹⁷ Siehe unter I, 2.2. Die marianischen Kongregationen.

⁹⁸ Mazakarini 1996, S. 16; Dehio 2003, S. 9.

⁹⁹ Das Patrozinium der Kirche Am Hof lautet „Zu den neun Chören der Engel“. Da Maria als Himmelskönigin auch Regentin über die Engelschöre ist, hat dieser Titel automatisch auch eine marianische Konnotation.

¹⁰⁰ Er ist es auch, der die Apokalyptische Frau mit dem Kind aus den Fängen des Drachen befreit

(Off. 12, 4-7) und diesen in den Abgrund stürzt (Off 20, 2-3). Zur Michaelsikonographie siehe Baumstark 1997, S. 413-421.

anmutig bewegte Skulptur des Engels aus dem 18. Jhdt. über dem Altarauszug der ehemaligen Schutzengelkapelle.)¹⁰¹

Das einstige Hochaltarbild von Andrea Pozzo zeigt Maria nicht nur als majestätische Herrscherin über die Engel des Himmels, sondern auch als Königin von Österreich.¹⁰² Es entstand im Todesjahr des italienischen Künstlers, der 1709 in Wien verstarb. Das barocke Universalgenie war Architekt, Bildhauer, Maler und als Laienbruder auch ein Mitglied der Gesellschaft Jesu.¹⁰³ Bei der kompletten Umgestaltung des Chores 1798 wurde das Altarbild allerdings demontiert und durch eine klassizistische Version des Themas ersetzt.¹⁰⁴ Heute lässt sich die Komposition des barocken Gemäldes nur mehr aufgrund eines Fragmentes erahnen, das auf dem Dachboden der Kirche aufgefunden und an der südlichen Chorwand wieder angebracht wurde (Abb. 20).¹⁰⁵ Wohl nicht durch Zufall ist es der Mittelteil, mit der Darstellung der Maria, welcher die Zeit überdauert hat. Herrschaftlich unter einem Baldachin thronend, halten zwei fliegende Putti die Krone über ihr Haupt. Der monumental aufgefasste, musizierende Engel im unteren Viertel des Fragments wird durch die Beleuchtung von links unten besonders betont und plastisch hervorgehoben. Die diffuser modellierte Madonna, die ohnehin schon räumlich weit vom Betrachter entfernt ist, wirkt dadurch noch weiter und unnahbarer in himmlische Sphären entrückt. Möglicherweise gab es noch weitere Repoussoir-Figuren als himmlisches Orchester im Vordergrund, die diese Wirkung verstärkten. Das massiv wirkende Podest in der Bildmitte, auf dem der Thron samt Suppedaneum ruht, wirkt als zusätzliche horizontale Zäsur, die den Betrachtterraum - zu dem auch der Cello spielende Engel gehört - von der überirdisch abgehobenen Gottesmutter trennt.

2.8. Die marianischen Gnadenbilder

Das im Barock beliebte Motiv von Maria als Königin findet sich immer wieder auch im Bereich der Gnadenbilder, wobei die Kronen als Zeichen der Verehrung oftmals dem Zeitgeschmack entsprechend erst nachträglich angebracht wurden.¹⁰⁶ In der Kirche Am Hof haben sich zwei dieser Bilder erhalten, die als Kopien verehrter Marienbilder angefertigt wurden (Abb. 21, Abb. 17).

Die Verehrung und Verbreitung von marianischen Gnadenbildern wurden von der Gesellschaft Jesu und den von ihr ins Leben gerufenen Kongregationen besonders

¹⁰¹ Mazakarini 1996, S. 14.

¹⁰² Dehio 2003, S. 8.

¹⁰³ Der Jesuit schuf eine Reihe hochrangiger Kunstwerke für den Orden. In Wien gilt die Neugestaltung der jesuitischen Universitätskirche (1703-1705) samt imposanter Scheinkuppel als Hauptwerk.

¹⁰⁴ Dieses heutige Altarbild wurde von Johann Georg Düringer nach einem Entwurf von Hubert Mauer ausgeführt. Bandion 1991, S. 11.

¹⁰⁵ Im obersten Geschoss über der Leopoldskapelle befinden sich noch weitere skulpturale Fragmente des Pozzo-Altars. Möglicherweise stammen auch die vier vergoldeten Engel, die gegenwärtig in der Apsis angebracht sind, vom vorherigen Arrangement. Dehio 2003, S. 12.

¹⁰⁶ Beinert/Petri 1984, S. 604-605.

gefördert. Dazu gehörten auch die Wallfahrten zu den Marienheiligümern, deren Zahl im 17. und 18. Jhdt. gewaltig anstieg und die von Gläubigen aller Schichten eifrig besucht wurden. Der Jesuit Wilhelm Gumpfenberg verfasste im 17. Jhdt. im Auftrag des Ordensgenerals einen marianischen Atlas, der nicht nur einen Überblick über die zahlreichen Wallfahrtsstätten lieferte, sondern als eine Art „Reiseführer“ auch Beschreibungen und Geschichten zu den einzelnen Gnadenbildern bot.¹⁰⁷

Da wichtige Momente im Leben des Ordensgründers Ignatius mit marianischen Gnadenbildern verknüpft sind, ist seine persönliche Geschichte sicher als Hintergrund für den von den Jesuiten intensiv betriebenen Kult einzelner Marienbilder zu betrachten.¹⁰⁸ Als mindestens genauso bedeutend muss allerdings auch die immense Wirkung eingestuft werden, die das barocke Wallfahrtswesen im gegenreformatorischen Sinn entfaltete.

Besonders die Verbreitung des römischen Kultbildes von S. Maria Maggiore „Salus Populi Romani“, die zur Jesuitenmadonna wurde und als Ordensheiligtum bezeichnet werden kann, geht auf die Gesellschaft Jesu zurück (Abb. 23). Die wohl spätantike Hodegetria wurde im 16. Jhdt. noch für ein authentisches Lukasbild gehalten und genoss derart hohe Verehrung, dass man es lange Zeit nicht wagte sie zu kopieren. Mit dem Argument, die Reproduktionen vor allem für die Mission einzusetzen, gelang es dem Jesuiten Franz de Borgia 1569 von Papst Pius V. die Erlaubnis zu erhalten, erste Kopien anzufertigen.¹⁰⁹ Die Ikone, die auch unter dem Titel „Maria Schnee“ bekannt ist, wurde auf diese Weise sowohl inner- als auch außerhalb Europas in den jesuitischen Missionsgebieten verbreitet. Auch in der Kirche Am Hof bzw. im Professhaus soll sich ein solches Marienbild befunden haben, das dort seit 1635 verehrt wurde.¹¹⁰

Bei der eingefassten, gekrönten Ikone am Pfeiler der Aloysius Kapelle (Abb. 21) handelt es sich entgegen der Annahme Mazakarinis meiner Meinung nach nicht um die in der Kirche Am Hof bezugte „Maria Schnee“ Kopie.¹¹¹ Vielmehr scheint es sich dabei um eine barocke Reproduktion des häufig kopierten Gnadenbildes von Alt-Brünn zu handeln, das ebenfalls als ein von der Kaiserin Helena aufgefundenes Lukasbild galt (Abb. 22). Entgegen der römischen Madonna, die als besonderes Merkmal die Hände überkreuzt hält, weist die Maria des Wiener Bildes ebenso wie die Alt-Brünnler Madonna mit der rechten Hand auf das Kind. Auch weitere Charakteristika des tschechischen Kultbildes finden sich bei der Ikone am Hof:

¹⁰⁷ Wilhelm Gumpfenberg „Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem christianum miraculosis“. Erschien 1655 in zwei lateinischen Bänden zu Ingolstadt, 1657 in drei zu München und 1673 auf Deutsch ebenfalls in München. Marienlexikon, Bd. III, S. 265.

¹⁰⁸ Marienlexikon 1991, Bd. III, S. 373.

¹⁰⁹ Eine dieser ursprünglich sechs ersten Kopien kam über die Erzherzogin Elisabeth, der verwitweten Königin von Frankreich, 1574 nach Wien wo weitere Kopien durch die Jesuiten angefertigt wurden. Sie befindet sich heute im Besitz des Augustinerklosters. Aurenhammer 1956, S. 47 und S. 93; Marienlexikon 1994 Bd. VI, S. 40-42 und 732; Baumstark 1997, S. 492-493.

¹¹⁰ Die Maria-Schnee Kopie wurde im Professhaus in der Kapelle der italienischen Kongregation „Madonna della Neve“, verehrt und ist durch zwei kleine Andachtsbilder bezugt. Gugitz 1955, S. 27; Aurenhammer 1956, S. 93.

¹¹¹ Eine Vermutung diesbezüglich wurde bereits von Aurenhammer ausgesprochen. Mazakarini 1996, S. 16; Aurenhammer 1956, S. 93.

Die dunkle Gesichtsfarbe, das schmale, lang gezogene Gesicht des Kindes und vor allem die rautenförmige SchlieÙe am Hals der Muttergottes.¹¹² Die dunkle Färbung entspricht der Tradition der so genannten Schwarzen Madonnen und lässt sich von einer Stelle im Hohelied ableiten: „Braun bin ich, doch schön, ihr Töchter Jerusalems“ (Hld 1, 5). Auch die Alt-Brünner Madonna trug einst eine Krone, die sie im Jahr 1736 erhielt.¹¹³ Möglicherweise ergibt sich somit ein *terminus post quem* für die ebenfalls gekrönte Wiener Kopie.

Das zweite Gnadenbild, das sich heute noch in der Kirche Am Hof befindet, ist die nachweislich verehrte „Mater gratiae“.¹¹⁴ Gegenwärtig ist die Ikone im Zentrum des bereits erwähnten spätbarocken Frauenaltares angebracht, wohin sie allerdings erst Anfang des 19. Jhdts. versetzt wurde (Abb. 17, siehe auch Abb. 24). Ursprünglich befand sich an dieser Stelle ein heute verloren gegangenes Altarbild, worauf die Gottesmutter im Kreise der Apostel beim Pfingstfest zu sehen war.¹¹⁵

Das von klassizistischen Engeln getragene Gnadenbild im Strahlenkranz zeigt die Madonna in byzantinischer Tradition als thronende Eleousa.¹¹⁶ Der althergebrachte Typus wurde allerdings im Detail aufgelockert und zeigt genrehafte Züge. Die sitzende Maria trägt das Kind zu ihrer Rechten auf einem Polster. Anstatt den Arm um den Nacken der Mutter zu legen, ruht die Hand des Kindes locker angelehnt an deren Schulter. Die beiden Granatäpfel auf den volutenbesetzten Wangen des Thrones können als Hinweis auf den Kreuzestod Christi aufgefasst werden.¹¹⁷ In der barocken Emblematik ist der Granatapfel aber auch als Sinnbild für Maria anzutreffen. Abgeleitet wird diese Idee vom Hohelied Salomons, wo die wohlriechende Frucht mehrmals erwähnt wird.¹¹⁸ Als Zeichen für die innere Schönheit, die in der äußeren verborgen liegt, wird der Granatapfel aufgrund seiner vielen Kerne auch als Hinweis auf die Tugendfülle Marias gewertet.¹¹⁹ Auf dem mit einem Teppich bedeckten Tisch im Vordergrund liegt ein aufgeschlagenes Buch. Auch dieses verweist mit einer Textstelle aus dem Hohelied auf Marias Status als mystische Braut Christi: „*dilectus meus et ego illi*“ (Hld 2, 16).

Aurenhammer vermutet, dass es sich bei dieser Darstellung um eine Kopie eines unbekanntes Gnadenbildes niederländischer Herkunft handelt, das nach dem ersten Drittel

¹¹² Aurenhammer 1956, S. 89.

¹¹³ Die der Klosterchronik erwähnte Krone, wurde bei einer Restaurierung wieder entfernt.
URL: http://www.opatbrno.cz/opat_hist_de.htm (Stand vom 11. 1. 2012)

¹¹⁴ Aus der vollen Bezeichnung „*Maria Mater gratiae, colitur in choro domus Professae S. J Viennae*“ geht hervor, dass das Gnadenbild vormals im Professhaus verehrt wurde. Aurenhammer 1956, S.114-116; Grabner 2002, S. 56.

¹¹⁵ Inhaltlich dazupassend befinden sich auf dem Altar noch weitere Skulpturen einzelner Apostel. Der Altar wurde 1816 verändert und in die heutige Form gebracht. Mazal 1961, S. 5; Dehio 2003, S. 8.

¹¹⁶ Aurenhammer 1956, S.114-116.

¹¹⁷ Ebenda, S.114-116.

¹¹⁸ Hld 4,3; 4,13; 6,7; 6,11; 7, 13; 8, 2.

¹¹⁹ Grabner 2002, S. 110-112.

des 16. Jhdts. entstanden sein dürfte.¹²⁰ Ein von Franz Leopold Schmitner (1703-1761) signierter Kupferstich bezieht sich mit den Verszeilen: „*Maria Mater gratiae, mater Misericordiae, Tu nos ab hoste protege, Et hora mortis suscipe.*“ auf dieses Gnadenbild und belegt somit die Verehrung in jesuitischer Zeit (Abb. 24).¹²¹

2.9. Heilige vor der Madonna - Maria als Gottesmutter und Mittlerin

Die Bedeutung der Muttergottes für die Frömmigkeit der Gesellschaft Jesu lässt sich in der Kirche Am Hof nicht nur durch jene Kunstwerke erschließen, die inhaltlich auf ihre Verehrung abzielen. Auch ihr wiederholtes Auftauchen auf Altarblättern einzelner Kapellen, die eigentlich anderen Heiligen geweiht wurden, verdeutlicht die immense Stellung der Madonna im jesuitischen Glaubenskosmos.

Maria gilt als keusche, unbefleckte Bezwingerin der Sünde, die voller Gnade auserwählt einwilligt, den Göttlichen Sohn hervorzubringen und somit einen wichtigen Anteil am Heilsgeschehen hat. Diese besondere Rolle und vor allem auch die in den Exerzitien des Ignatius so betonte Funktion als Fürbittende und „Mittlerin der Gnaden“¹²², macht sie mit Abstand zur bedeutendsten aller Heiligen. Maria fungiert in ihrer Funktion als Mittlerin gewissermaßen als Sprachrohr, das direkt zu Christus und Gott führt. Dieser tief in der jesuitischen Frömmigkeit verankerte Gedanke ist wohl auch der Grund, warum drei Altarbilder in den Kapellen den jeweiligen Patron vor der Gottesmutter mit dem Kind zeigen: Gegenüber der Ignatiuskapelle befindet sich die Kapelle des Franz Xaver, deren Altar um 1660 als identisches Gegenstück zum Ignatiusaltar ausgeführt wurde. Auch hier wird wieder Tobias Pock als Maler des Altarbildes angenommen (Abb. 25).¹²³

Der Heilige Francisco de Xavier gilt als Wegbereiter der christlichen Mission in Asien und war als früherer Gefährte des Ignatius Mitbegründer der Gesellschaft Jesu. Durch die Nähe zum Ordensgründer ist es nicht weiter verwunderlich, dass auch bei ihm eine ausgesprochene Marienverehrung festzustellen ist, die sich auch auf seine Missionsarbeit auswirkte.¹²⁴ Den Blick ehrfürchtig auf ihr Antlitz gerichtet, kniet der Heilige in weißem Talar vor der Madonna. Die Blickrichtung weist ihm der Engel hinter ihm, der ihn sanft an der Schulter fasst und auf Maria deutet. Insgesamt ist es eine sehr intime Darstellung zwischen Franz Xaver und der Madonna. Maria wirkt nicht visionär abgehoben, sondern steht als reale Person direkt vor ihm. Blicke und Gesten setzen maßgeblich die beiden Hauptprotagonisten

¹²⁰ Möglicherweise gelangte es durch die Jesuiten aus der niederländischen Ordensprovinz nach Wien. Auch im Jesuitenkolleg in Tyrnau befand sich ein Gnadenbild desselben Typus. Aurenhammer 1956, S. 47 und S.115; Grabner 2002, S. 56-58.

¹²¹ Grabner 2002, S. 57.

¹²² Bis zur Liturgiereform des 2. Vatikanischen Konzils wurde dieses Fest jährlich am 31. Mai durch die Gesellschaft Jesu begangen. Marienlexikon 1991, Bd. III, S. 374.

¹²³ Dehio 2003, S. 9.

¹²⁴ Franz Xaver setzte zur Heilung von Kranken den Rosenkranz ein, verbreitete und verfasste Mariengebete und erreichte 1549 die Errichtung einer Marienkirche in der damaligen japanischen Hauptstadt, dem heutigen Kyoto. Marienlexikon 1989, Bd. II, S. 518-519.

miteinander in Beziehung. Das Kind wird zwar durch Beleuchtung und Kontrast hervorgehoben, scheint aber eher unbeteiligt und wirkt beinahe wie ein Attribut der Madonna.

Das um dieselbe Zeit von Ludwig Carazzi gemalte Altarbild der Liboriuskapelle zeigt wesentlich mehr Distanz zwischen dem Heiligen und der Gottesmutter (Abb. 26).¹²⁵ Der Heilige Liborius war frühchristlicher Bischof von Le Mans und gilt unter anderem auch als Patron gegen Steinleiden. Die ihn umgebenden Engel tragen die Zeichen seiner Bischofswürde (Mitra und Krummstab), sowie als Attribut einen Teller mit kleinen Steinen. Die in das linke obere Viertel des Bildes entrückte Madonna hält einen lebhaften Jesusknaben in den Händen, der segnend auf Liborius herabblickt.

Die dritte Version des Themas wurde für die 1753 durchgeführte Neugestaltung der Barbarakapelle geschaffen. Obwohl für das Altarbild kein Künstler überliefert ist, lässt es sich aufgrund der stilistischen Merkmale eindeutig Daniel Gran zuordnen (Abb. 27).¹²⁶ Die Heilige Barbara - Patronin der studierenden Jugend mit den Attributen Kelch und Lilie - kniet auf einem Wolkensockel vor der thronenden Madonna mit dem Kind. Der Knabe hat sich zu seiner Mutter umgewandt, während er eine Krone über das Haupt der Barbara hält. Diese ist gerade dabei das Beinchen des Kindes zum Mund zu führen, um ihm den Fuß zu küssen. In die Leichtigkeit der in hellen Farbtönen gehaltenen himmlischen Darstellung, ragen in den unteren Bildecken drei Personen der realen Welt herein, die dem Betrachter als Identifikationsfiguren dienen sollen. Es sind Vertreter der Christenlehrbruderschaft¹²⁷ die von den Bildrändern derart beschnitten sind, dass man meinen könnte, sie hätten sich eben erst zur Szene dazugestellt.

2.10. Darstellungen der Gottesmutter im szenischen Kontext

Die Kirche Am Hof bietet innerhalb ihrer umfangreichen Ausstattung noch etliche weitere Werke, die Begebenheiten aus dem Leben Marias zeigen.

Wie im vorangegangenen Kapitel, ist die Madonna bei den folgenden Werken als integrativer Bestandteil eines Kultes anzusehen, der nicht ihre eigene Verehrung zum Schwerpunkt hat. Dennoch wird ihre besondere Stellung auch hier immer wieder deutlich.

Aus christologischer Sicht sind beispielsweise die Szenen aus der Kindheitsgeschichte und Passion Christi zu betrachten, die ich hier nur kurz anführen möchte:

- Von der Geburt Christi bzw. von der Anbetung der Hirten gibt es in der Kirche zwei Darstellungen. Die sehr stimmungsvolle, in caravaggeskem Helldunkel gehaltene

¹²⁵ Laut Kirchenführer und dem JLN von 1869 (das laut eigenen Angaben auf die Originalgedenkbücher der Jesuiten in Wien zurückgeht), wurde das Bild von Ludwig Carazzi gemalt. Bandion 1991, S. 8 und JLN 1869, S. 394.

¹²⁶ Kronbichler 2007, Nr. 57.

¹²⁷ Ronzoni 2002, S. 214-212.

Version in der Judas Thaddäus Kapelle ist noch vor 1650 entstanden (Abb. 28).¹²⁸ Das zweite, um einiges kleinere Bild von schlichter Qualität, befindet sich heute in der Pius Kapelle und stammt wahrscheinlich aus dem zweiten Viertel des 18. Jhdts. (Abb. 29).¹²⁹

- Aus dem Bereich der Hofburg dürfte die um 1663 entstandene, dramatische Kreuzigung des flämischen Künstlers Frans Luycx in die Kirche Am Hof gelangt sein, die vor allem durch die brillante Farbigkeit der Draperien besticht (Abb. 30, Abb. 30a). Das großformatige Gemälde zeigt nicht nur Maria und Magdalena unter dem Kreuz, sondern auch einige Mitglieder der kaiserlichen Familie und kann somit als Beleg für die enge Beziehung der Habsburger zur Gesellschaft Jesu gesehen werden.¹³⁰
- Eine skulpturale Kreuzigungsgruppe, die aus dem ehemaligen Professhaus der Jesuiten stammen soll, befindet sich heute in der Vorhalle.¹³¹ Gleichzeitig mit dem Tod des Erlösers wird dem Betrachter das schmerzvolle Mitleiden seiner Mutter veranschaulicht. Denn Maria ist mit dem Schwert in der Brust dargestellt, das ihr laut Prophezeiung des Priesters Simeon symbolisch durch die Seele dringt (Luk 2, 35).¹³² In der Petrus Canisius Kapelle gibt es ein Deckenfresko aus der Werkstatt des Italieners Carpofero Tencalla, das dieses bekannte Marienmotiv innerhalb einer Grablegung zeigt (Abb. 31).¹³³

In der Kirche Am Hof gibt es auch mehrere szenische Darstellungen, auf denen die Gottesmutter mit ihrem irdischen Bräutigam zu sehen ist. Der Kult um den Heiligen Joseph wurde von der Gesellschaft Jesu nicht nur wegen dessen Rolle als Nährvater Christi und Ehemann Marias gefördert. Für die Gesellschaft Jesu hatte Joseph auch einen hohen Identifikationswert, da er von ihnen als erster Jesuit angesehen wurde und somit als direktes Vorbild galt. So bezeichnet Paul de Barry SJ den Heiligen in seiner „Speißkammer der Andacht“ 1650 als Urheber und Urahnemann des Ordens, da dieser sich als erster der heiligen Freundschaft mit Jesus habe rühmen können.¹³⁴

In diesem Kontext sind die Wandbilder „Flucht nach Ägypten“ (Abb. 32) und „Zwölfjähriger Jesus im Tempel“ von Joachim von Sandrart um 1654 zu sehen. Gemeinsam mit dem Deckenfresko „Die Hl. Familie auf dem Weg nach Jerusalem“ und dem verschollenen Altarbild, das die „Vermählung Mariae“ zeigte, schmückten sie die ehemalige Josephs

¹²⁸ Mazal und Bandion führen als Künstler Joachim von Sandrart an, während im Dehio Georg Bachmann in Erwägung gezogen wird. Mazal 1961 S. 4; Bandion 1991, S. 7; Dehio 2003, S. 8.

¹²⁹ Dehio 2003, S. 10.

¹³⁰ Dargestellt ist vermutlich Leopold I. und dessen Stiefmutter die Kaiserinnenwitwe Eleonora. Durch diese, sie war übrigens auch die Stifterin der frühbarocke Fassade, dürfte das Bild vermutlich auch in die Kirche Am Hof gelang sein. Barock 1999, S. 409-410.

¹³¹ Mazal 1961, S. 3.

¹³² Siehe Kapitel II, 4.5 Darbringung.

¹³³ Inhalt der Fresken (1668-1669) sind die Werke der Barmherzigkeit. Dehio 2003, S. 11; Riedl 2007.

¹³⁴ Appuhn-Radtke 2000, S. 139. De Barry bezeichnet Joseph auch als jenen Heiligen, der nach Jesus und Maria am verehrungswürdigsten sei. Barry 1650, S. 61.

Kapelle. Im Altarauszug befindet sich heute noch das Aufsatzbild Sandrats, das in Zusammenhang mit der verloren gegangenen Vermählung zu verstehen ist (Abb. 33). Darauf schwebt ein in göttliches Licht getauchter Putto mit einem Schriftband herab, dessen Aufschrift auf die besondere eheliche Verbindung hinweist: „*Castorum nexus amorum*“. Lichtquelle ist der Heilige Geist über ihm, der für die Keuschheit und Jungfräulichkeit der Gottesmutter steht (Luk 1, 35). Zudem wird dadurch verdeutlicht, dass Maria prinzipiell als Braut des Heiligen Geistes (*Sponsa Spiritus Sancti*) in der mystischen Verbindung zu Gott zu sehen ist.

Im Hinblick auf den Marienkult ist der Heilige Joseph deshalb wichtig, da er als *defensor virginitatis* mit seiner gefeierten Sittenreinheit als Gegenstück zur Sündenfreiheit der Immaculata angesehen werden kann.¹³⁵

Mit der von den Jesuiten forcierten Aufwertung von Maria und Joseph, geht die Verehrung der so genannten „irdischen Trinität“ einher, die auch unter der Bezeichnung „jesuitische Trinität“ bekannt wurde. Als Gegenstück zur himmlischen Dreifaltigkeit werden dabei die drei auf Erden wandelnden Jesus, Maria und Joseph zu einer Dreierkonstellation vereint.¹³⁶ Der Zusammenschluss dieser drei Heiligen ist auch bei der Orgelempore in der Kirche Am Hof gegeben, wo die Verbindung mittels Monogrammen hergestellt wird.¹³⁷

In der Aloysius Kapelle hat sich ein weiteres Gemälde der Heiligen Familie erhalten, das Joseph, den kindlichen Christus sowie die mit Nähen beschäftigte Maria im häuslichen Ambiente zeigt (Abb. 34).¹³⁸ Obwohl formal von mäßiger Qualität kann es als Beispiel gelten, wie solch idyllische Darstellungen der Heiligen Familie eingesetzt wurden, um eine emotionale Zuwendung des Betrachters hervorzurufen.¹³⁹

Aufgrund der ausgedehnten Lehrtätigkeit der Jesuiten an Schulen und Universitäten, wurde ein weiteres Thema mit Maria zum beliebten Sujet: Die Heilige Anna, Maria das Lesen lehrend. In der eben erwähnten Kapelle befindet sich dieses Motiv auf einem Ovalbild aus dem zweiten Viertel des 18. Jhdts. (Abb. 35).¹⁴⁰ In der älteren Literatur wird zudem ein einst sehr verehrtes, sagenumwobenes Gnadenbild aus Wachs erwähnt, das in einem barocken Kastenrahmen Anna als hochbetagte Matrone mit der zwölfjährige Maria zeigte.¹⁴¹

¹³⁵ Appuhn-Radtke 2000, S.135.

¹³⁶ LCI VII, S. 211.

¹³⁷ Das IHS über dem mittleren Bogen im Zentrum der Empore, wird von den Monogrammen MARIA und IOSEPH zu den Seiten der oberen Empore flankiert.

¹³⁸ Dehio, 2003, S. 10.

¹³⁹ Appuhn-Radtke 2000, S. 135.

¹⁴⁰ Dehio 2003, S. 9.

¹⁴¹ Das Bild befand sich an verschiedenen Stellen in der Kirche. Zuletzt hinter der Eisengittertür in der Judas Thaddäus Kapelle, wo es heute allerdings nicht mehr anzutreffen ist. Kurz 1891, S. 22, S. 4; Missong 1948, S. 89; Mazal 1961, S. 4; Mazakarini 1996, S. 14. Gugitz bezeichnete es als Basreliefbild aus dem 18. Jhd. Gugitz 1955, S. 26-27. Zur Legende der frommen „Roten Franziska“ der die heilige Anna erschien, siehe Kurz 1891, S. 22-26.

Als letztes Beispiel dieser Gruppe möchte ich noch die Verkündigungsgruppe aus der zweiten Hälfte des 17. Jhds. anführen, die zu den Seiten des Triumphbogens angebracht ist (Abb. 36, Abb. 38).¹⁴² Die äußerst prominente Platzierung entspricht der besonderen Bedeutung die diese Sequenz aus dem Leben Marias für die Jesuiten - sowohl im marianischen auch als in christologischem Sinn - hatte. Als Magd des Herrn fügt sich Maria ihrer von Gott erwählten Bestimmung und trägt so auf ihre Weise zum Erlösungsgeschehen bei (Luk 1, 38). Der Erzengel Gabriel verkündete Maria aber nicht nur die Geburt des Erlösers, sondern nannte ihr gleichzeitig auch den Namen, den sie dem Kind geben soll (Luk 1, 31). Somit ist mit dem Tag der Verkündigung auch der eigentliche Namenstag Jesu gegeben, ein für die Gesellschaft Jesu naturgemäß wichtiger Moment.

Dementsprechend stehen Darstellungen der Verkündigung häufig im Zentrum der jesuitischen Bildverehrung und sind auch mit dem Christusmonogramm kombiniert zu finden.¹⁴³ Auch in der Kirche Am Hof prangt an der Spitze des Triumphbogens das IHS, welches zugleich als Erkennungszeichen der Societas Jesu gilt (Abb. 37).¹⁴⁴ Es ist gut vorstellbar, dass auch hier ein bewusster inhaltlicher Zusammenhang durch die spätere Kombination mit der Verkündigungsgruppe angestrebt wurde.

Zusammenfassend zeigt sich, dass die von Ignatius ausgehende und in der Gegenreformation verstärkt forcierte Marienfrömmigkeit mit all ihren Facetten auch in der Kirche Am Hof zahlreiche Spuren hinterlassen hat. Zu den genannten Werken hat es sicher noch mehr Objekte vor Ort gegeben, die ihre Entstehung den marienfreundlichen Jesuiten und deren Gönnern verdanken.¹⁴⁵ (Gugitz nennt beispielsweise noch eine Marienstatue mit dem Titel „Maria Freuden“, die sich heute nicht mehr in der Kirche befindet und die Skulptur einer auf dem Halbmond sitzenden Madonna, auf deren Schoß ein segnender Christusknaben steht.)¹⁴⁶

Insgesamt soll anhand der genannten marianischen Kunstwerke nicht nur die im jesuitischen Glauben besonders verankerte Marienfrömmigkeit und deren Wurzeln aufgezeigt werden.

¹⁴² Bandion 1991, S. 9.

¹⁴³ Baumstark 1997, S.474-477.

¹⁴⁴ Das aus der griechischen Schreibweise gewonnene Kürzel IHS war schon vor der Gründung der Gesellschaft Jesu weit verbreitet. Die Jesuiten griffen dieses Zeichen auf und machten es als eine Art Logo zu ihrem Symbol, mit dem sie Eigentum und Erzeugnisse von repräsentativem Wert kennzeichneten. Die drei Nägel unter dem Monogramm, die eigentlich für den Kreuzestod Christi stehen, konnten in diesem Sinn auch für die drei grundlegenden Ordensgelübde Armut, Ehelosigkeit und Gehorsam gedeutet werden. Appuhn-Radtke 2003, S. 243-250.

¹⁴⁵ Zudem findet sich auch ein Eintrag in den „Litterae Annuae“, der die Anschaffung eines *supellex augeatur* zwecks Förderung der Marienverehrung anführt. Auch die Stiftung einer Standarte für die marianische Kongregation wird beschrieben. Entnommen aus dem Bestand des Ordensarchivs „Assistentiae et Provinciae“, Band „Austria“ 157 (1699-1700), zitiert bei Garms 2003, S. 16.

¹⁴⁶ „Maria Freuden“, Mutter des göttlichen und des menschlichen Friedens, wird als gekrönte Maria mit Zepter im Strahlenkranz beschrieben, die das gekrönte Kind mit Weltkugel im Arm hält. Die sitzende Marienstatue mit stehendem Kind ist vermutlich mit jener identisch, die sich heute im Altaraufsatz der Rosalia Kapelle befindet. Der Halbmond war bereits zur Zeit Gugitz nicht mehr vorhanden. Gugitz 1955, S. 26-27.

Sie vermitteln schließlich auch einen grundlegenden Einblick in das spirituelle Milieu, in dem letztendlich auch die textilen Wandbehänge der Empore entstanden sind.

Dabei war bis jetzt vor allem von der Anfangs- und Blütezeit des Ordens und dessen Geisteshaltung die Rede. Der weitere Teil der Arbeit bezieht sich zeitlich auf eine Phase in der nicht nur die barocke Marienverehrung, sondern auch die Gesellschaft Jesu als eine ihrer stärksten Propagatoren im Niedergang begriffen war. Denn um die Mitte des 18. Jhdts. wurde der von den Jesuiten gepflegte Marienkult mit seinen zunehmend übersteigerten Ausprägungen verstärkt von Vertretern der Aufklärung und des Jansenismus angefeindet. Umso stärker hielt die Gesellschaft Jesu und die von ihr gegründeten Kongregationen an der althergebrachten Marienfrömmigkeit fest. Die Wandbespannungen der Kirche Am Hof, die gegen Ende der jesuitischen Ära entstanden, sind ein letztes Manifest des barocken Marienkults in seiner typisch jesuitisch-empfindsamen Form.

II. Die marianischen Wandbespannungen

II. 1. Technische Daten und Standort

Die textilen Wandbespannungen der oberen Orgelempore in der Kirche Am Hof bestehen aus sechs unterschiedlich breiten Leinwänden mit einer einheitliche Höhe von 1,80 m. Die durch Pilaster getrennten Stoffbahnen setzten sich aus mehreren zusammengenähten Streifen zusammen, die in einem Abstand von ca. 75 cm aneinandergesetzt wurden. Durch die Bemalung werden die Wandbespannungen insgesamt in elf Bildeinheiten gegliedert, deren Breite zwischen 1,37 m und 2,5 m variiert (Abb. 41).

Die in Grisaillemanier ausgeführten, szenischen Darstellungen sind in ein farbiges, illusionistisches Rahmenwerk eingeschrieben und füllen den Großteil der zur Verfügung stehenden Fläche. Als Bildträger fungiert grobes Leinengewebe mit unterschiedlich stark aufgetragener Grundierung. So liegt die zum Teil mehrschichtig aufgebaute Leimmelerei der szenischen Details neben gut erkennbarer Gewebestruktur wie sie im Bildhintergrund sichtbar wird.¹⁴⁷

Die einzelnen Stoffbahnen sind innerhalb einer hölzernen Rahmenkonstruktion aufgespannt, welche die Rückwand der oberen Orgelempore verkleidet (Abb. 1, Standort E und F). Das mittlere der drei westwärtigen Fenster wurde dabei freigelassen und teilt den Zyklus in sechs Bilder zur linken und fünf zur rechten Seite. Aufgrund der Berücksichtigung der architektonischen Situation (Fenster und Pfeiler), sind die Bilder räumlich unterschiedlich positioniert und teilweise nur durch Umgehen lesbar. (Abb. 41a, 41b)

Der untere Bereich der Verkleidung ist von einer Holztafelung verblendet. Darauf folgen flache, hölzerne Pilaster mit vergoldeten Kapitellen, die die Stoffbahnen voneinander

¹⁴⁷ Müllauer 2006, S. 16; Futscher 2008, S. 2.

abgrenzen. Den Abschluss bildet ein ebenfalls hölzernes, profiliertes und verkröpftes Gesims. Insgesamt erreicht die Konstruktion eine Höhe von 2,93 m (Abb. 41c).

Um den Zustand des Gewebes und der Malerei zu erfassen, wurde vor der im Juni 2008 abgeschlossenen Restaurierung ein Untersuchungsbefund in Auftrag gegeben.¹⁴⁸ Dieser ergab, dass der Wandbehang substantiell zwar in gutem Zustand, allerdings stark verschmutzt war. Zudem gab es teilweise Schädigungen durch mechanische und klimatische Einflüsse, die vor allem die Bilder an den exponierten Stellen am Fenster und um die Pfeiler betrafen (Abb. 41d, Abb. 46 zeigt das Bild mit den meisten Schäden vor der Restaurierung, vgl. Abb. 71). Um den Charakter der Bilder nicht zu beeinflussen, wurde ein Minimum an Restaurierungsmaßnahmen empfohlen.

Die Laboruntersuchungen zeigten, dass die Bilder im Zuge einer vorangegangenen Restaurierung mit einem Überzug versehen wurden, der vermutlich mit Champagnerkreide versetzt war.¹⁴⁹ Wahrscheinlich sollte die zugesetzte Kreide einen egalisierenden Effekt erzielen.¹⁵⁰

Ein für die Datierung wesentlicher Aspekt ergibt sich aus der genauen Angabe über die vorgefundene Bespannung. So wurde festgestellt, dass die Nagellöcher der Erstbespannung mit denen im Holz weitgehend übereinstimmen. Außer kleineren Löchern im Gewebe - die sehr wahrscheinlich von der Aufspannung der Leinwand beim Malen herkommen - gibt es nur noch die Fixierung mit industriell gefertigten Nägeln. (Diese wurden zur Nachspannung direkt neben der Erstspannung eingeschlagen.) Daraus kann geschlossen werden, dass die Bilder nie vom aktuellen Anbringungsort abgenommen wurden.¹⁵¹ Somit ist die Rückwand der oberen Orgelempore in der Kirche Am Hof der ursprüngliche und einzige Anbringungsort.¹⁵² Die Wandbehänge wurden folglich frühestens zur Entstehungszeit der Empore 1763 in Auftrag gegeben.

Das Spalier und die Wandbespannungen sind vom Kirchenraum aus nur fragmentarisch sichtbar, da der größte Teil von der prachtvoll gestalteten Schauseite der Orgel verdeckt wird. Empore und Orgel wurden gemeinsam im Jahr 1763 errichtet und bilden im Westen einen repräsentativen Abschluss des Langhauses (Abb. 38). Vom Chor aus erscheint der Orgelprospekt mit den vergoldeten Schleierbrettern, Rocaille-Ornamenten und der figuralen Ausstattung als eigentlicher Blickfang. Von diesem Blickwinkel wird auch ersichtlich, dass die

¹⁴⁸ Müllauer 2006, S. 29-31; Zechmeister 2008 1-4.

¹⁴⁹ Eine Überarbeitung wurde frühestens 1928 durchgeführt. Der Überzug besteht aus einer Mischung aus Stearin, Bienenwachs und geringen Mengen Kiefernharz und befindet sich vor allem auf den gelblichen Bildteilen. Der Überzug verfälscht vermutlich den ursprünglichen Bildcharakter und lässt die sonst matte Leimmalerei „speckig“ erscheinen. Futscher 2008, S.3-4.

¹⁵⁰ Ebenda.

¹⁵¹ Müllauer 2006, S. 13.

¹⁵² Wären die Bilder vorher woanders angebracht gewesen, müsste es weitere Nagellöcher geben. Um die notwendige Spannung zu gewährleisten, wären in diesem Fall wären nicht die ursprünglichen benutzt worden.

Wandbespannungen weder auf Fernwirkung noch auf gemeinsame Wirkung mit der Orgel hin konzipiert wurden. Durch die horizontale Ausrichtung wirken sie dem aufstrebenden Charakter des Prospekts eher entgegen und wurden davon unabhängig als eigenständiges, in sich geschlossenes System geschaffen.

Der untere Teil der zweigeschossigen Orgelempore wölbt sich annähernd segmentbogenförmig in den Kirchenraum und wird vertikal von zwei Pfeilern mit gekoppelten, korinthischen Säulen gegliedert (Abb. 1). Durch das konkave Zurückschwingen der aufwendig gestalteten Schauseite der Orgel ergibt sich jener Raum, der sehr wahrscheinlich von Musikern genutzt wurde. Dieser Funktion entsprechend wurden Motive aus den biblischen David-Erzählungen eingesetzt. Von musizierenden Engeln flankiert, thront der alttestamentarische König mit Harfe am obersten Gesims der Orgel (Abb. 39).

Die dazugehörige Balustrade zeigt ebenfalls drei vergoldete Reliefs mit Davidszenen, bei denen Musik eine wesentliche Rolle spielt. Das dem Langhaus zugewandte Relief stellt die vor dem Brandopferaltar musizierenden Leviten und Trompete blasenden Hohepriester dar.¹⁵³ Rechts wird die von Musikern begleitete Überführung der Bundeslade thematisiert (Abb. 40).¹⁵⁴ Dieses Thema wird mit Akzentuierung auf Maria auch innerhalb der Wandbespannungen aufgegriffen, wobei kein direkter inhaltlicher Zusammenhang zwischen den beiden Darstellungen zu vermuten ist.¹⁵⁵

Die obere Empore fällt im Vergleich zur Musikerempore kaum auf. In der Mitte durch den Orgelprospekt verdeckt, ist sie lediglich von den Seitenschiffen aus anhand der beiden geschwungenen Brüstungen wahrnehmbar (Abb. 39a, Abb. 42). Eingerahmt von Strahlengloriolen und Cherubsköpfen, prangen darauf zwei in Gold gefasste Monogramme. Die Buchstaben auf der linken Brüstung lassen den Namen MARIA erkennen (Abb. 43). Diese gängige Form des Marienmonogramms wirkt aufgrund der annähernden Symmetrie ausgewogen. Das rechte Monogramm ist sehr viel schlechter lesbar und ergibt erst nach intensiverer Betrachtung den Namen IOSEPH (Abb. 44).¹⁵⁶

Statt als Musikempore wurde die obere Empore wahrscheinlich als Betempore genutzt. Für Musiker ist die verdeckte Lösung durch den Prospekt suboptimal, da für ein freies Entfalten der Musik zuviel Raum verstellt ist. Die Unterscheidung zwischen Musiker- und Betempore lässt sich auch anhand der religiösen Inhalte der Ausstattung festmachen. Alle zur unteren

¹⁵³ Mittleres Relief: 1. Buch der Chronik, Kapitel 16. Das linke Relief zeigt möglicherweise die Abteilung der Sänger und Musiker aus dem 1. Buch der Chronik, Kapitel 25.

¹⁵⁴ Der Wagen und die Rinder deuten darauf hin, dass es sich um die Überführung ins Haus Obed-Edom handelt (1. Buch der Chronik Kapitel 13). Der „ hüpfende“ David wurde aus Kapitel 15, 29 übernommen.

¹⁵⁵ Siehe Kapitel II, 5.1. Foederis Arca.

¹⁵⁶ Das „I“ statt dem „J“ bei Joseph ist der lateinischen Schreibweise entnommen. Wie beim Marien-Monogramm wird auch hier versucht, größtmögliche Symmetrie zu erreichen, was allerdings zu Lasten der Lesbarkeit geht. „I“, „S“ und „O“ werden mittig übereinander gelegt. Aus dem oberen Schwung des „S“ ergibt sich mit dem linken Teil des „O“ der Buchstabe „E“. Das gespiegelte „P“ an den Seiten wird mit einem Verbindungsstück auch als „H“ lesbar. Die Spiegelung des „P“ ist auf den Wunsch zurückzuführen, das unausgewogene Konzept dem Marienmonogramm anzugleichen und harmonischer wirken zu lassen.

Empore gehörigen Darstellungen sind der Davidgeschichte zuzuordnen und zeigen Szenen bei denen Musik eine bedeutende Rolle spielt. Die Ebene darüber grenzt sich nicht nur räumlich, sondern mit den Monogrammen Marias und ihres Bräutigams auch inhaltlich von der Musikerempore ab.

Es ist also davon auszugehen, dass die obere Empore von Anfang an als Betempore gedacht war, die einem kleinen Kreis von bestimmten Gläubigen ein diskretes Teilhaben an der Messe ermöglichte. Nach dem Motto „Sehen ohne gesehen zu werden“, dient der geschwungene Abschluss des Orgelprospekts gleichzeitig als Sichtschutz und Aussichtsmöglichkeit. (Abb. 45)

Zudem gibt es in der südwertigen Wand der oberen Empore noch eine Verbindungstür von der anzunehmen ist, dass sie ursprünglich ins Professhaus führte. Diese Tatsache bestärkt die oben genannte Annahme, denn gegebenenfalls war auf diese Weise ein unbemerkter Aufstieg und somit eine möglichst unbemerkte Nutzung der Betempore gewährleistet.

II. 2. Die illusionistische Rahmung und Rosensymbolik

Die insgesamt elf Darstellungen der Wandbespannung wurden in Grisaillemanier ausgeführt. Jede der Szenen ist in ein farbiges, gemaltes Rahmensystem eingefasst das vom Aufbau her immer demselben Schema entspricht (Abb. 59):

Die Hauptgliederung übernimmt eine Anordnung von alternierend geschwungenen, schmalen Leisten, die vergoldetes Stuckwerk imitieren sollen. Während die obere Zone durch leichte Rocailleformen aufgelöst wird, wirkt die untere Partie massiver. Die am unteren Rand in der Mitte prangende, ausladende Kartusche wird an den Ecken von plastisch betonten Doppelleisten flankiert.

Die Binnenstruktur der unteren Kartuschen lässt vermuten, dass eine sich nach außen wölbende, goldene Fläche dargestellt werden sollte (Abb. 49). Im Vergleich dazu kann man innerhalb der oberen Kartuschen, je nach Erhaltungszustand, teilweise Reste einer muschelartigen Form erkennen (Abb. 48). Trotz der zentralen, bekrönenden Position wurde in diesem Fall vermutlich kein für den Marienzyklus symbolisch bedeutsames Detail wiedergegeben, sondern eher eine rein dekorative Aufwertung bezweckt.

Die helle Zone rund um die Rahmung soll eine Mauerfläche imitieren, auf welcher Stuck und szenische Darstellungen appliziert wurden. Dies wird durch angedeutete, flache Vertiefungen am jeweiligen oberen und unteren Ende der Bespannungen verdeutlicht, welche die Form der Pseudo-Stuckrahmung nachzeichnen. Die optisch tiefer gelegenen, profilierten Flächen wurden mit groben Pinselstrichen schattiert, wobei der illusionistische Effekt auch hier je nach Erhaltungszustand unterschiedlich stark ausfällt (Abb. 49).

Wie zufällig hingestreut, wurden über die gesamte goldene Stuckrahmung verschiedene Blumen arrangiert. Durch die freie Anordnung und die Dominanz der hellen Farben - welche im reizvollen Kontrast zur Grisaillemalerei stehen - wird dem gesamten System ein „lockertiger“ Eindruck verliehen. Bei eingehender Betrachtung lassen sich zwischen nicht näher definierbaren Blüten auch Blumen erkennen, die an bestimmte Garten- und Wiesenblumen denken lassen. Die Vermählung Marias (Abb. 66) zeigt beispielsweise Blüten, die Buschwindröschen, Veilchen und einer Tulpe ähneln. Das achte Bild zeigt eine deutlich erkennbare Nelke, die aufgrund ihres Duftes zur Marienpflanze wurde (Abb. 50b).¹⁵⁷

Insgesamt erinnern die Blumengebinde an das marianische Motiv des Blütenkranzes, der als Ehrenzeichen der Jungfräulichkeit galt.¹⁵⁸ Sowie die Blütenkränze meist primär aus Rosen bestehen, ist diese auch bei den Wandbespannungen die vorherrschende Blume. Immer wieder sind es Rosenranken, welche die Szenen umspielen und die restlichen Blumen wie dekoratives Beiwerk erscheinen lassen. Im Prinzip könnte man versuchen, all diese Pflanzen auf Maria hin zu deuten, da besonders im Barock die überschwängliche Marienverehrung mit ihren unzähligen Lobeshymnen und Synonymen auf die Gottesmutter viele Auslegungen zulässt.¹⁵⁹ Dabei wurde die bereits im Mittelalter hindurch gepflegte Blumensymbolik vor allem von den mystischen Schriften der Jesuiten wieder aufgegriffen und verbreitet.¹⁶⁰

Die verschiedenen Blüten der Wandbespannung Am Hof lassen sich allerdings nicht immer klar zuordnen und muten zuweilen auch phantastisch an (Abb. 50a). Aus diesem Grund ist es hier sinnvoller, die Blumen nicht im Einzelnen symbolisch auszudeuten, sondern weitgehend als Gesamtheit zu betrachten. Ganz im Sinne von Johannes Bonus Haid, der 1713 über die Gottesmutter schreibt:

*„Maria ist ein schöner und Lust volles Paradeiß / voll der wohlriechenden Kräuter und Blumen der schönsten Tugenden.“*¹⁶¹, und Maria sei *„eine große Liebhaberin der schönen Blumen“* und als solche *„verlangt sie / dass man sie mit wohlriechenden Blumen bestecken solle.“*¹⁶²

Die Ausnahme stellt die dominierende Rose dar, auf deren Sinngehalt ich näher eingehen möchte. Neben der Lilie handelt es sich bei der Rose um die traditionsreichste Marienpflanze und man kann davon ausgehen, dass die dahinter liegende Symbolik sowohl dem Auftraggeber als auch dem theologisch versierten Betrachter bewusst war. Außerdem wird die Rose auch als eine Anrufung Marias in der Lauretanischen Litanei verwendet, welche wiederum in den jesuitischen Kirchen regelmäßig gebetet wurde.

¹⁵⁷ Marienlexikon 1988, Bd. I, S. 511.

¹⁵⁸ Ab dem 17. Jhdt. rahmen die aus dem niederländischen Blumenstillleben entwickelten Blütenkränze auch ganze Andachtsbilder und Narrativszenen ein. Marienlexikon 1988, Bd. I, S. 509-510.

¹⁵⁹ Im „Psalterium Decachordum“ beispielsweise werden einzelne Blumen für bestimmte Marienfesttage angeführt. So steht z.B. die Rose für die Geburt und das Veilchen für das schmerzhaftes Mitleiden Marias. Haid 1713, Bd. I, S. 273.

¹⁶⁰ Marienlexikon 1988, Bd. I, S. 510-513.

¹⁶¹ Haid 1713, Bd. I, S. 111.

¹⁶² Haid 1713, Bd. II, S. 132.

In der mariologischen Literatur wurde die Rose schon früh mit der Gottesmutter in Beziehung gebracht. Der Vergleich wurde direkt aus dem alten Testament abgeleitet und erlebte im Laufe der Zeit eine Ausweitung der symbolischen Aussagekraft.¹⁶³ Dementsprechend kann die Rose für Treue, als auch für Schönheit und Anmut Marias stehen.¹⁶⁴ Eine beliebte Auslegung betrifft die Unterscheidung zwischen weißen und roten Rosen. So versinnbildlicht die weiße Rose das reine Magdum bzw. die Reinheit und Jungfräulichkeit, während die rote für die vollkommene Liebe oder auch für das Martyrium und die *Compassio* Mariens stehen kann. Beide zusammen können auch auf die Freuden und Schmerzen Mariens hin gedeutet werden.¹⁶⁵

Für die Marienbilder der Kirche Am Hof sind zwei Auslegungen von Bedeutung, die zu den gängigsten gezählt werden können. Die „Rosa mystica“ - im Hinblick auf die Unbefleckte Empfängnis - und die „Rose als Königin der Blumen“.

Der Ehrentitel „Rosa mystica“¹⁶⁶ stammt aus der Lauretanischen Litanei und beinhaltet in diesem Kontext vor allem die Makellosigkeit Marias. Er bedeutet „Geheimnisvolle Rose“ und spricht damit das Wunder der Menschwerdung in der Jungfrau und deren Verknüpfung mit der ewigen Weisheit an.¹⁶⁷ Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang das Mysterium um Marias einzigartige Makellosigkeit. Obwohl sie Christus empfangen und geboren hatte, war sie allzeit Jungfrau geblieben und zudem selbst unbefleckt empfangen worden. Die Unbefleckte Empfängnis und somit die umfassende Bewahrung vor der Erbsünde wird bereits im 5. Jhdt. durch den Vergleich mit der „Rose unter Dornen“ illustriert.¹⁶⁸ Die im Laufe der Jahrhunderte von verschiedenen Theologen immer wieder aufgegriffene Analogie, fand schließlich auch in den Emblembüchern des 18. Jhdt. reichen Niederschlag.

Als Beispiel sei ein Emblem aus dem unter jesuitischem Einfluss entstandenen „Gnaden-Gebäu“¹⁶⁹ von 1726 angeführt, das die Idee der „Rose unter Dornen“ als Symbol der Unbefleckten Empfängnis anschaulich wiedergibt (Abb. 51). Im Bildteil zeigt das Emblem eine Rose, die sich in schönster Blüte gegen den Himmel öffnet. Dabei wird sie von dem dornigen Gestrüpp unter ihr in keiner Weise beeinträchtigt. Die Dornen stehen für die Sünde, die keinen Schaden an Maria - der Rosenblüte - anrichtet. In diesem Sinne lautet der Text der *subscriptio*: „Wie die Rosen in dem Dorn, ist sie unbefleckt geboren.“¹⁷⁰

¹⁶³ Die Bezeichnung „Lilie unter Dornen“ stammt aus Hld. 2, 1-2, und der Marientitel „Rose von Jericho“ leitet sich von Sir. 24, 14 und Sir 24,18 ab. Wichtig ist auch der Zusammenhang mit der Textstelle des aus der Wurzel Jesse hervorkommenden Reis bei Jes. 11, 1, der auf Maria hin gedeutet wurde.

Marienlexikon 1988, Bd. I, S. 510-511 und 1992, S. 550. Zeitgenössischer Text zur „Rose von Jericho“ siehe Haid 1713, Bd. I, S. 273.

¹⁶⁴ Gejdos 2009, S. 85-88.

¹⁶⁵ Marienlexikon 1988, Bd. I, S. 511 und 1993, Bd. V, S. 551.

¹⁶⁶ Gejdos 2009, S. 85-88.

¹⁶⁷ Marienlexikon 1993, Bd. V, S. 548.

¹⁶⁸ Durch Sedulius Caelius. Marienlexikon 1989, Bd. II, S. 604.

¹⁶⁹ Siehe „Gnaden-Gebäu“ 1726; Marienlexikon 1988, Bd. I, S. 379.

¹⁷⁰ Gnaden-Gebäu 1726, Kupferstich Nr. 4. Diese Sammlung beinhaltet die Emblem fresken der marianischen Wallfahrtskirche zu Kirchhaßlach und richtet sich mit dazugehörigen Gebeten an die Wallfahrer.

In der von Joseph Zoller 1712 herausgegebenen Emblemsammlung zu Ehren der unbefleckt empfangenen Maria wird dem Rosenstrauch folgender Text gegenübergestellt:

*„Mitten der Dörner die Rosen entspringt und doch in sich selbst kein Dorn mitbringt. So obschon entsprossen vom sündigen Stamm, Maria, doch bleibt ohne Sünden ihr Nam.“*¹⁷¹

All diese Überlegungen werden vom Stich „Rosa mystica“ der Gebrüder Klauber auf den Punkt gebracht (Abb. 52). Das Blatt stammt aus einer emblematisch illustrierten Lauretanischen Litanei, die in vielen Auflagen zur Entstehungszeit der Wandbespannungen verbreitet war.¹⁷² Die Darstellung der Madonna im Blütenkelch veranschaulicht deutlich die Symbolik der Rose als Sinnbild der Immaculata. Marias Unbefleckte Empfängnis und immerwährende Jungfräulichkeit werden durch den Lilienstab, die Springbrunnen - deren Anzahl auf die Dreifaltigkeit hindeutet - und den *Hortus conclusus* ausdrücklich betont. Die Sternengloriole um das Haupt der Gottesmutter weist sie zusätzlich als Maria Immaculata aus.

Die Bedeutung der Rose als Sinnbild der Unbefleckten Empfängnis ist im Bezug auf die Wandbespannung der Kirche Am Hof besonders relevant. Innerhalb der Rahmung wird dadurch bereits vorweggenommen, was gleich zu Beginn der Darstellungen ein wichtiges Thema ist.

Durch die althergebrachte Bezeichnung „Königin der Blumen“, wird die Rose auch zum Attribut der Himmelskönigin Maria.¹⁷³ Wie die Rose durch all ihre Vorzüge zur „gekrönten Königin aller Kräuter und Blumen“ wird, so ist Maria auch als Königin der Heiligen zu bezeichnen, da sie diese in allen Tugenden übertrifft.¹⁷⁴ Diese Symbolik schwingt auch bei der Betrachtung der die Marienbilder umgebenden Blumenranken mit. Obwohl sehr viele verschiedene Blüten dargestellt sind, wird die gesamte Erscheinung eindeutig von der Rose, wie von einer Königin, dominiert.

Im Folgenden werden die elf Szenen des Marienzyklus, unabhängig von der Reihenfolge der Anbringung, inhaltlich in drei Gruppen eingeteilt und einzeln beschrieben. Vor den Szenen aus dem Marienleben und den typologischen Sequenzen, steht am Beginn die Gruppe der Darstellungen mit visionärem Charakter.

¹⁷¹ Zoller 1712, deutsche Beschreibung zu Tafel 21.

¹⁷² Dorn 1750.

¹⁷³ Marienlexikon 1993, Bd. V, S. 548.

¹⁷⁴ Psalterium Decachordum 1713, Bd. 2, S. 256.

II. 3. Visionäre Bildinhalte

Am Beginn der Wandbespannungen stehen zwei Szenen deren thematischer Ursprung bei den Apokalyptischen Visionen des Johannes zu finden ist. Würde man den Marienzyklus am Hof mit dem Aufbau eines Textes vergleichen, dann wäre das erste Bild - das Johannes beim Niederschreiben seiner Offenbarungen zeigt - als eine Art Einleitung zu verstehen, die den Auftakt zu den Huldigungen der Gottesmutter bildet. Das zweite Bild mit der Maria Immaculata wäre in diesem Fall hingegen als deutliche Überschrift zu bezeichnen, die die folgenden Lobpreisungen in sich vereint. Wie im Kapitel über die Marienverehrung der Jesuiten und deren künstlerischen Ausdruck bereits angeführt, ist die Darstellung von Visionen ein beliebtes Sujet der jesuitischen Kunst.¹⁷⁵

3.1. Johannes auf Patmos mit dem Morgenstern (Abb. 53)

Das hochformatige Bild am Beginn der Wandbespannungen zeigt Johannes auf Patmos in visionärer Schau der im Morgenstern erscheinenden Gottesmutter. Mit hochoberhobenen Armen kniet der Heilige auf einer weitgehend kahlen Hügelkuppe, die das untere Drittel des Bildfeldes einnimmt. Die feine Schreibfeder in seiner linken Hand und das geöffnete Buch vor ihm weisen ihn als Verfasser der Apokalypse aus. Gemäß der kirchlichen Tradition ist dieser mit dem Apostel und dem Evangelisten Johannes gleichzusetzen.¹⁷⁶ Dementsprechend findet sich rechts hinter dem Knienden als Evangelistensymbol der Adler mit ausgebreiteten Schwingen und einem bauchigen Tintenfass im Schnabel. (Dieses amüsante aber schlecht lesbare Detail lässt sich aufgrund des Vergleichs mit zeitgenössischen Darstellungen zuordnen. (Abb. 54)

Die auf das wesentliche reduzierte, kulissenhaft aufgebaute Landschaft wird einzig durch den Strauch rechts des Johannes belebt. Die Blätterform des Gewächses gleicht jener der umgebenden Rosenranken, wodurch das marianische Rosen-Thema der Rahmung im Bild seine Weiterführung findet.¹⁷⁷ Räumliche Tiefe wird hauptsächlich durch das schräg in den Raum verkürzte Buch und jene dunkle Erhebung suggeriert, die im Vordergrund der rechten Ecke versatzstückhaft ins Bild ragt. Insgesamt wirkt die räumliche Disposition jedoch nicht überzeugend gelöst, was vor allem bei dem Motiv des Kniens deutlich wird. Es wirkt fast so, als wolle der Künstler diese Unsicherheit durch die auffallende Draperie wettmachen. Diese windet sich um das linke Bein zu einem voluminösen Faltenwulst, der eigentlich gar nicht zu der eher feingliedrigen Gestalt passt. Letztendlich scheint dieses Faltengewinde die Figur im Bild zu halten, während die Knie in der Luft zu schweben scheinen.

¹⁷⁵ Siehe Kapitel I, 2. 3 Die Bedeutung von Bildern und der Ignatianischen Empfindsamkeit innerhalb jesuitischer Propaganda und Glaubensvermittlung.

¹⁷⁶ Die historische Forschung geht hier von verschiedenen Personen aus. Warner 1982, S. 36-37.

¹⁷⁷ Aufgrund der Vulgata-Stelle im alten Testament: „Quasi plantatio rosae in Jericho“ (Sir 24, 18) gilt der Rosenstock als Mariensymbol.

Bis auf einen weiteren schemenhaft angedeuteten flachen Hügel zur Rechten des Adlers, bleibt der Hintergrund leer und so wird die obere Bildhälfte zur Bühne der Vision im Himmelsbereich. An oberster Stelle prangt links der helle, zehnstrahlige Morgenstern. Aufgrund des Erhaltungszustandes nur mehr vage zu erkennen, ist darin die halbfigurige Darstellung der Gottesmutter mit dem Kind eingeschrieben, welches sich segnend Johannes zuwendet (Abb. 55). Die rechte obere Bildecke ist hingegen den Dämonen der Finsternis vorbehalten. Drei phantastisch anmutenden Wesen - eine Mischung aus Drachen und Fledermäusen mit vogel- und katzenartigen Köpfen - fliehen vor der hellen Erscheinung in den mit Sternen besetzten Nachthimmel (Abb. 56).

Eine vom Antlitz des Evangelisten wegführende Textzeile mit den Worten *Stella Splendida et Matutina* läuft direkt auf den überdimensionalen Morgenstern zu. Die Bezeichnung stammt aus dem letzten Kapitel der Apokalyptischen Visionen des Johannes (Offb 22, 16) und bedeutet „Hellglänzender Morgenstern“. Die entsprechende Textstelle wird mit „Apoc C. 22 V.16“ auch auf den aufgeschlagenen Seiten des Buches angegeben. Der Blick des Betrachters wird somit von links unten über das geöffnete Buch bzw. den Adler zu Johannes geführt und durch diesen (Körperhaltung, Schrift) wiederum zur Vision links oben geleitet. Durch Komposition und die schriftliche *Invocatio* wird die Erscheinung Marias im Morgenstern letztendlich zum hauptsächlichen Bildinhalt.

Der marianische Ehrentitel „Stella matutina“ hat lange Tradition und wird auch in den Symbolanrufungen der Lauretanischen Litanei verwendet.¹⁷⁸ Es handelt sich dabei um eine Kombination der älteren Metaphern „Stella maris“ und „Lux matutina“, deren jeweilige Bedeutung in der daraus gewonnenen Anrufung Morgenstern vereinigt wird.¹⁷⁹

Genauso wie „Stella maris“ (der Meeresstern), der den verirrtten Seefahrern den Weg in der Dunkelheit weist und sie so vor Gefahr beschützt, zeigt auch Maria durch ihr Vorbild den Weg zum Heil. Sterne gelten allgemein als Hoheitszeichen und Sinnbilder für das Unerreichbare und Himmlische.¹⁸⁰ Als marianisches Symbol steht der Stern auch für die Jungfräulichkeit der Gottesmutter, da er ohne Einbußen seinen Strahl aussendet, wie auch Maria unversehrt das „Licht der Welt“ Christus hervorgebracht hat.¹⁸¹ In Verbindung mit der Thematik von Licht und Finsternis verheißen sie in der katholischen Tradition oftmals auch zu erwartende Geschehnisse.¹⁸²

Dazu passt auch die zweite Metapher, denn das „Lux matutina“ (das morgendliche Licht bzw. die Morgenröte) vertreibt als Vorbote der Sonne die Finsternis mit all ihren Schrecken.

¹⁷⁸ Marienlexikon 1991, Bd. III, S. 33-44.

¹⁷⁹ Erstmals tritt die Bezeichnung „Stella matutina“ in der Padovener Fassung der Lauretanischen Litanei aus dem 14. Jhd. auf. Marienlexikon 1992, Bd. IV, S. 517.

¹⁸⁰ Ebenda, S. 384.

¹⁸¹ Joh 8, 12; Marienlexikon 1992, Bd. IV, S. 517.

¹⁸² Gejdos 2009, S. 104.

Diese in der Anrufung „Stella matutina“ enthaltene Symbolik, wird in der Darstellung Am Hof in besonderer Weise zum Ausdruck gebracht. Anhand der fliehenden Dämonen offenbart sich Marias Macht gegen die Untertanen Satans.

Im *Psalterium Decachordum* von 1713 ist dementsprechend zu lesen, dass Maria als „schönster Morgenstern die Gespenster der höllischen Finsternis gänzlich zu verjagen und zu vernichten geübt und gewohnt ist [...]“¹⁸³ und dass sie „[...] nicht nur die Finstere Nacht aus unseren Augen verjaget, sondern auch alle Furcht und Nachtschrecken aus unserem Herzen wegnimmt.“¹⁸⁴

Ein Stich der Brüder Klauber aus der emblematisch illustrierten *Litaniae Lauretanae* von 1750 veranschaulicht diese Gedanken und zeigt, wie der Titel „Stella matutina“ im Kontext der Litanei zu verstehen ist (Abb. 57).¹⁸⁵ Maria taucht als heller Stern am Firmament auf und vertreibt als *Illuminatrix*¹⁸⁶ die Kreaturen der Finsternis und somit das Böse allein durch ihr strahlendes Erscheinen. Dem Segelschiff auf stürmischer See hingegen dient sie als rettender Wegweiser. Der krähende Hahn auf dem Baum zeigt die morgendliche Stunde an und lenkt den Blick auf die im Hintergrund aufgehende Sonne. Diese ist als Symbol für den nahenden Messias ein weiterer Schlüssel zum Verständnis der Metapher: Wie der helle Morgenstern als Vorbote des bevorstehenden Tages der aufgehenden Sonne vorangeht, so geht Maria zum Auftakt des Heilsgeschehens ihrem Sohn Christus voraus, der im Alten Testament als „Sonne der Gerechtigkeit“ angekündigt wird (Mal 3, 20).¹⁸⁷

Die beiden auf dem Stich angegebenen Textstellen des Alten Testaments beziehen sich ebenfalls auf Christus. Über dem Haupt Marias ist eine Stelle aus dem Buch Numeri angegeben (Num 24, 17): „Ein Stern geht auf aus Jakob“. Die zweite Textzeile ist mit jenen Worten identisch, die bei der Wandbespannung Johannes in den Mund gelegt werden: „Stella splendida et matutina“. Mit dieser Textstelle aus dem letzten Absatz der Offenbarung bezeichnet sich Christus selbst als der „hell und glänzend Morgenstern“.¹⁸⁸

Es stellt sich die Frage, warum bei Darstellungen von Maria als Morgenstern biblische Zitate verwendet werden, die eigentlich Christus gelten? Generell sind bei der Vielzahl von Ehrentitel, wie sie vor allem im Barock gerne zur Anwendung gekommen sind, oftmals Überschneidungen zu konstatieren. So auch beim Titel Morgenstern, der als Ehrenbezeichnung sowohl für Christus als auch Maria zur Anwendung kam. Dazu kommt, dass es natürlich die Ehre der Gottesmutter steigerte, auf die Parallelität der Anrufungen hinzuweisen. Somit ist dies in marianischen Bildfolgen wie in der *Litaniae Lauretanae* oder

¹⁸³ Haid 1713, Bd. I, S. 139. Predigt über Maria als Morgenstern S. 137-143.

¹⁸⁴ Haid 1713, Bd. I, S. 139. Predigt über Maria als Morgenstern S. 91.

¹⁸⁵ Dieses auch ins Deutsch übersetzte Erbauungsbuch des Predigers Franz Xaver Dorn wurde in vielen Auflagen verbreitet, wobei die Graphiken zum Teil leicht abgewandelt werden. Weiters sind mir Versionen von 1758 und 1771 bekannt.

¹⁸⁶ Als „Erleuchterin der Seelen und Vertreiberin der Dunkelheit“.

¹⁸⁷ Marienlexikon 1992, Bd. IV, S. 384.

¹⁸⁸ Catholische Bibel 1763, S. 277.

der Wandbespannung Am Hof nicht weiter verwunderlich. Bei Letzterer wurde diese Doppeldeutigkeit entgegen dem Klauberstich übrigens zusätzlich hervorgehoben, indem die Madonna mit dem Kind gezeigt wird und sie somit beide als Adressaten der *Invocatio* angesehen werden können.¹⁸⁹

Interessant ist die Anordnung des Textes im Bild, welche an zeitgenössische Druckgraphik denken lässt. Die für Christus und Maria bestimmte Anrufung *Stella splendida et matutina* ist verkehrt herum, also nach oben hin ausgerichtet geschrieben und somit im Prinzip für die himmlischen Adressaten gut lesbar. Die ergänzende Zitatangabe in dem vorne liegenden Buch ist hingegen zum Verständnis des Betrachters auf diesen hin ausgerichtet.

Letztendlich handelt es sich bei der ersten Darstellung der Wandbespannungen um eine Kombination von zwei gängigen Bildinhalten: Johannes auf Patmos - mit Buch, Adler und Tintenfass - und Maria als „Stella matutina“, die als Vorbote der Sonne die dämonischen Wesen der Nacht vertreibt. Die bekannte Anrufung Marias aus der Lauretanischen Litanei wird durch die Gleichschaltung mit der Vision des Johannes aufgewertet, die ursprünglich Christus zugeordnet ist. Als Auftakt zu den Wandbespannungen wirft dieses Motiv ein Licht auf die Bedeutung Mariens im Heilsgeschehen, an dessen Anfang wiederum sie selbst steht. Durch das Miteinbeziehen der Offenbarung ergibt sich inhaltlich auch Verbindung und Überleitung zum nächsten Bild der Bespannung - zu der von der apokalyptischen Frau abstammenden Maria Immaculata. Maria, die als Vorbotin gleich einem Morgenstern erscheint und durch ihre Vorzüge und Tugenden alle anderen Heiligen überstrahlt, ist auch diejenige, die am Weltende der Schlange den Kopf zertritt.

3. 2. Maria Immaculata (Abb. 59)

Die Besonderheit Marias besteht unter anderem darin, dass sie als einziger Mensch unbefleckt empfangen wurde. Damit ist allerdings nicht die Jungfräulichkeit der Gottesmutter, sondern ihr eigenes Entstehen frei vom Makel der Erbsünde gemeint - der seit dem Vergehen der Stammeltern Adam und Eva auf der Menschheit lastet. Obwohl hierfür keinerlei direkte Hinweise in der Heiligen Schrift existieren, wurde der Glaubenssatz der Unbefleckten Empfängnis nach langen Kontroversen 1845 dogmatisiert.¹⁹⁰ Die Notwendigkeit für Marias Freiheit von der Erbsünde ergibt sich aus ihrer besondern Bestimmung als „Tempel des heiligen Geistes“ und Mutter Christi. Dabei lag auf der Hand, dass sich die Menschwerdung Gottes nur in einem absolut sündenlosen Körper vollziehen

¹⁸⁹ Als biblische Grundlage für die Erscheinung von Mutter und Kind auf Patmos kann jene Textstelle der Offenbarung angenommen werden wo angegeben wird, dass die apokalyptische Frau ein Kind gebar (Off 12, 4-5).

¹⁹⁰ Marienlexikon 1994, Bd. VI., S. 519.

konnte. Der Streitpunkt war nun, ab welchem genauen Zeitpunkt die Gottesmutter vom Makel befreit wurde.¹⁹¹

Von ihrem Gründer Ignatius von Loyola ausgehend vertrat die Gesellschaft Jesu die Ansicht, dass Maria vom ersten Augenblick ihrer Empfängnis frei vom Makel der Erbschuld gewesen sei und erhob die Verteidigung der Unbefleckten Empfängnis 1593 sogar zur allgemeinen Pflicht.¹⁹² Gegner der Unbefleckten Empfängnis innerhalb der eigenen katholischen Reihen waren zum Beispiel die Dominikaner und auch die Reformatoren nahmen tendenziell eine ablehnende Position ein.¹⁹³ Auch Michael Bajus, der Vorkämpfer der Jansenisten welche als Erzfeinde der Jesuiten maßgeblich an der Ordensauflösung im 18. Jhd. beteiligt waren, war ein harscher Kritiker dieser Glaubensauffassung.¹⁹⁴

Allen Kontroversen zum Trotz erlebte der Kult um die über die Sünde triumphierende Madonna im Barock einen wahren Höhepunkt und das Motiv der Maria Immaculata avancierte zum beliebtesten Marienthema überhaupt. Da die Wandbespannungen Am Hof inhaltlich und motivisch gänzlich auf der jesuitisch-barocken Marienfrömmigkeit basieren, ist es nicht weiter verwunderlich, dass die triumphierende Maria Immaculata prominent und tonangebend an den Beginn des Zyklus gestellt wurde. Eine gewisse Brisanz ergibt sich allerdings im Kontext mit der Entstehungszeit, denn in der zweiten Hälfte des 18. Jhdts. blies der überschwänglichen Marienverehrung von mehreren Seiten zunehmend ein kalter Wind entgegen. Im Zusammenhang damit wurde auch die für die Jesuiten bedeutsame Unbefleckte Empfängnis von vielen Theologen abgelehnt.¹⁹⁵

Ikongraphisch entspricht die Darstellung auf der Wandbespannung dem im Barock vorherrschenden Typus der „La Purísima“.¹⁹⁶ Gleich einer himmlischen Vision erscheint Maria strahlend im geöffneten Wolkenhimmel. Ihr Haupt ist von zwölf Sternen umrahmt, während sie mit den Füßen auf einer Mondsichel bzw. einer Schlange steht. Die Attribute Sternenkranz, Mond und Strahlengloriole lassen sich als apokalyptische Zeichen aus der

¹⁹¹ Marienlexikon 1994, Bd. VI., S. 521-522; Monighan-Schäfer 2005, S.166-172.

Die Schwierigkeit lag weitgehend darin, Marias Ausnahmestellung und ihre Abstammung vom ersten Menschenpaar zu vereinen, ohne dabei die allumfassende Erlösertätigkeit Christi zu verneinen. Beinert/Petri 1996, S. 157-159; Woinovich 1941, Kapitel B „Verehrung der Immaculata“, S. 1-8.

¹⁹² Baumstark 1997, S. 479; Woinovich 1941, Kapitel B „Verehrung der Immaculata“, S. 8; Coreth 1982, S. 47. Die Verteidigungspflicht der Unbefleckten Empfängnis wurde bei der 5. Generalkongregation 1593 beschlossen. Beissel 1910, S. 226. Zur Maria Immaculata in der jesuitisch beeinflussten Kunst siehe Apphuhn-Radtke 2003, S. 250-259

¹⁹³ Marienlexikon 1994, S. 522; Beinert/Petri 1984, S. 201.

¹⁹⁴ BBKL, Bd. I, S. 349-350.

¹⁹⁵ Marienlexikon 1988, Bd. I, S. 272.

¹⁹⁶ Frühere Darstellungsformen der Unbefleckten Empfängnis waren z. B. die „Begegnung an der goldenen Pforte“, die „Wurzel Jesse“ oder „Anna in Erwartung Mariens“. Der Immaculatatypus der „La Purísima“ (die Reinste) zeigt Maria ohne Kind und ist im Barock in allen katholischen Ländern dominant vertreten, wobei Spanien einen besonderen Stellenwert einnimmt (vgl. Murillio, Velasquez). LCI 1970, Bd. II, S.338-343; Beinert/Petri 1984, S. 606; Marienlexikon 1994, Bd. VI, S. 527. Darstellungen der Immaculata mit dem Kind, wie etwa die „Maria vom Siege“ von Paul Troger in Platt bei Zellerndorf, sind weniger häufig anzutreffen. Rittinger 1992, S. 18.

Offenbarung des Johannes ableiten.¹⁹⁷ Die Schlange mit dem Apfel im Maul erinnert hingegen an das Geschehen im Paradiesgarten und weist Maria als neue, bessere Eva aus (Gen 3, 1-23). Die Urmutter Eva ließ sich vom Satan in Schlangengestalt verführen und brachte so Sünde und Tod in die Welt. Als unbefleckt Empfangene besiegt die Muttergottes diese teuflische Schlange, da sie - von Anbeginn rein und makellos erschaffen - zu keiner Zeit mit der Sünde in Berührung gekommen ist.¹⁹⁸ In diesem Sinn symbolisiert auch der unter Maria befindliche Mond als Zeichen der Vergänglichkeit, zusammen mit dem Erdball, Marias Unberührtheit von der vergänglichen, sündigen Welt.¹⁹⁹

Die Distanz zu allem Irdischen und Vergänglichem wird durch den transzendenten Charakter der Darstellung unterstrichen. Losgelöst von Raum und Zeit taucht die Madonna von allem Weltlichem entrückt als kosmische Jungfrau inmitten von dichtem „Wolkengedünst“ auf.²⁰⁰ Auffallend ist die Lichtführung bzw. die großflächig angelegte, kontrastreiche Modellierung, welche die Betonung der stereometrischen Formen nach sich zieht. So steht Maria nicht nur von sich aus strahlend da, sondern wirkt von links oben kommend auch wie von einem sehr starken, göttlichen Licht angestrahlt.

Im Gegensatz zum lichterfüllten Zentrum, sind die oberen beiden Ecken des Bildes in diffusem Dunkel gehalten. Dadurch entsteht der Eindruck, als sei eine Art Vorhang aus Wolken für einen kurzen Moment geöffnet worden, um den Betrachter an der mystischen Erscheinung teilhaben zu lassen. Als würden sie diesen imaginären Vorhang zur Seite schieben, treten bei genauerer Betrachtung einige Engel aus dem Gewölk hervor. Im Gegensatz zur Madonna, die sich klar vom hellen Hintergrund abhebt, verschmelzen die wenig kontrastreichen Cherubsköpfe mit ihrer Umgebung.

Aufgrund der großen Beliebtheit des Themas reiht sich die Darstellung Am Hof inhaltlich, (samt Körperhaltung der Madonna, Wolkenhimmel und Engelsköpfen) in eine Reihe von unzähligen weiteren Darstellungen dieser Art ein. Sogar das für den heutigen Betrachter merkwürdig anmutende, schnabelartige Maul der Schlange ist in dieser Zeit durchaus nichts Ungewöhnliches (Abb. 58).²⁰¹

Was dennoch auffällt ist, dass es sich hierbei um eine äußerst kräftige Schlange handelt, die Marias Überlegenheit umso deutlicher hervortreten lässt: Trotz des muskulösen Körperbaus und des großen Kopfes, wird sie von der Muttergottes mit spielerischer Leichtigkeit in

¹⁹⁷ Offb 12, 1: „Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt.“ Diese Textstelle beschreibt das sog. „Apokalyptische Weib“, das traditionell mit Maria in Verbindung gebracht wird. Schwanger und einen Sohn gebärend wird es von Satan in Drachen- und Schlangengestalt verfolgt, der jedoch mit all seinen Engeln zu Fall gebracht wird (Offb 12, 1-18).

¹⁹⁸ Mit Gen 3, 15: „Feindschaft setze ich zwischen dich und die Frau, zwischen deinen Nachwuchs und ihren Nachwuchs. Er trifft dich am Kopf und du triffst ihn an der Ferse“ wird die Feindschaft zwischen der Frau und der Schlange angekündigt. Aus diesem Satz leitet sich auch die Darstellung Marias als „Schlangentreterin“ ab.

¹⁹⁹ Marienlexikon 1994, S. 527.

²⁰⁰ Maria existiert wie Christus schon vor aller Zeit (Spr 8, 22).

²⁰¹ Vergleiche z. B. die Schlange der Immaculata aus dem Marianischen Gnaden-Himmel (Gnaden-Himmel 1766, S. 421), oder jener auf der Zeichnung der Maria Immaculata von Martin Johann Schmidt (Kremser Schmidt) in der Albertina, Wien (Nr. 24666).

Schach gehalten. Den Blick verklärt in die Ferne gerichtet und die Hände sanft zum Gebet gefaltet, besiegt die Makellose das sich windende Untier ohne jede Anstrengung, allein mit der Spitze ihres bloßen Fußes.

Auch die besondere Gestaltung der Draperie der Madonna Am Hof fällt auf. Der Umhang wird körperfern im Zickzack um Maria herumgeführt und ragt schließlich hinter ihr waagrecht in den Wolkenhimmel. Prinzipiell sind stark bewegte Umhänge häufig bei Darstellungen der Maria Immaculata anzutreffen. Ebenso wie bei der motivisch verwandten Himmelfahrt wird dadurch oftmals Dramatik und Eindringlichkeit der Szene erhöht. Am Hof kommt zu der eigenwillig bewegten Draperie die kontrastreiche bzw. die Gesamtform betonende Modellierung hinzu. Im Kontrast zu den stereometrisch herausgearbeiteten Rundungen der Figur stehend (Kopf, Bauch²⁰², linker Oberschenkel), erhält der Umhang so einen erstarrten, kantigen Eindruck.

Insgesamt bekommt die Erscheinung Marias dadurch etwas bewusst Künstliches und wirkt auf diese Weise noch unwirklicher und unnahbarer. Tendenziell lassen sich die kontrastreiche Modellierung und eine gewisse starre Erscheinung der Kleidung, die in großen, schwer wirkenden Falten um den Körper gelegt wird, innerhalb der gesamten Wandbespannung mehr oder weniger stark ausgeprägt finden. Bei der Maria Immaculata schon fast ins Bizarre gesteigert, tritt der Effekt allerdings am deutlichsten hervor.

Wie sich gezeigt hat, laufen in der typisch barocken Darstellung der Maria Immaculata verschiedene Bedeutungsstränge zusammen, die auch verschiedene zeitliche Ebenen umfassen. Die Schlange erinnert an den Schöpfungsbeginn und zeichnet Maria als *neue Eva* und *Schlangenzertreterin* aus. Gleichsam ist Maria als das „Apokalyptische Weib“ am Ende der Zeit wiedergegeben.

Auch Anfang und Ende ihrer persönlichen Lebensgeschichte spiegeln sich in diesem Motiv wider. So lässt Marias triumphierende Erscheinung als Unbefleckt Empfangene zwischen den Wolken auch an ihre leibliche Aufnahme in den Himmel denken. Gleichzeitig wird auch die reine Seele Marias vor ihrem irdischen Lebensweg bzw. vor ihrem Herabsinken in die irdische Materie vor Augen geführt.²⁰³

In diesem Sinn wird das Fest der Unbefleckten Empfängnis nach alter Tradition auch am 8. Dezember gefeiert. Also genau neun Monate vor dem Fest der Geburt Mariens am 8. September. Das Bild mit der Maria Immaculata ist folglich nicht nur Auftakt und „Überschrift“ des marianischen Zyklus Am Hof, mit der Platzierung direkt vor dem Bild mit der Geburt der

²⁰² Die betonte Rundung des Bauches wirft die Frage auf, ob es sich hier um eine *Maria gravida* (eine schwangere Madonna) handeln könnte. (Im Vergleich innerhalb der Wandbespannung mit der ebenfalls stehend dargestellten Maria der „Vermählung“ und jener schwangeren der „Heimsuchung“, gleicht die Immaculata eher letzterer.) Bilder der schwangeren Maria Immaculata stellen zwar eher die Ausnahme dar, sind aber bekannt. Eine solche Darstellung aus der 2. Hälfte des 18. Jhdts. befand sich z. B. in der Ignatius Kapelle des Jesuitenkonvents in Traunkirchen. Lechner 1981 (Abb. 187 und Abb. 189), S. 432-433.

²⁰³ Ströter-Bender 1992, S. 45-46 und 138.

Gottesmutter fügt es sich auch logisch in den Kanon der übrigen Darstellungen des Marienlebens ein.

II. 4. Marienleben

Die Gruppe mit den Darstellungen aus dem Marienleben ist die umfangreichste der marianischen Bildfolge Am Hof. Die fünf chronologisch angeordneten Szenen bilden inhaltlich quasi den Korpus. Die dazwischen angebrachten typologischen Bilder stellen eine eigene Gruppe dar, die ergänzend zur Verherrlichung bestimmter Tugenden und Eigenschaften der Gottesmutter eingefügt wurden. (Eine Sonderstellung nimmt das letzte Bild der Wandbespannung ein, auf welchem das Martyrium der Makkabäerbrüder dargestellt ist. Obwohl es sich hier um eine typologische Szene handelt, kann es auch als Abschluss des Marienlebens gelesen werden.)²⁰⁴ Die Darstellungen des Marienlebens rekurrieren großteils Teil auf verschiedene Stichvorlagen unterschiedlicher Herkunft und bieten so eine Zusammenstellung bereits bekannter Motive aus dem 17. und 18. Jhdt.

4. 1. Geburt Mariens (Abb. 60)

Aus den Evangelien gehen keine Einzelheiten über das Leben der Gottesmutter hervor. Die bekannten Informationen zu ihrer Kindheit und auch ihrer Geburt stammen aus dem Protoevangelium des Jakobus, das nicht in den biblischen Kanon aufgenommen wurde.²⁰⁵ Das gesamte Mittelalter hindurch war die daraus abgeleitete Geburts-Szene mit ihrer traditionellen Ikonographie ein fester Bestandteil marianischer Bildfolgen.²⁰⁶ Bei dem gegenreformatorischen Konzil von Trient (1545-1563) sprach sich die katholische Kirche zwar generell für den Gebrauch von Bildern aus, distanzierte sich aber gleichzeitig von den apokryphen - also nicht biblischen - Inhalten.²⁰⁷ Da mit dem barocken Aufschwung der Marienverehrung allerdings auch ein wachsendes Bedürfnis nach Darstellungen aus dem Marienleben einherging, kam es wiederum zu neuen Interpretationen althergebrachter, marianischer Themen.²⁰⁸

Als solch eine neue Bildfindung kann die Geburt Mariens Am Hof betrachtet werden. Das Thema wird nicht wie üblich innerhalb des Hauses gezeigt, sondern auf eine herrschaftliche Terrasse verlegt. Statt im Wochenbett zu liegen, kniet Anna mit ihrem Mann Joachim vor dem neugeborenen Kind, das die beiden soeben aus einer auffällig gestalteten Wiege emporgehoben haben. Das Fußende des Möbels wird von einem Cherubskopf geziert, während das Kopfteil samt dem feisten Polster von einer „doppelt geränderten“ Muschel

²⁰⁴ Siehe Kapitel II, 5,4 Das Martyrium der Makkabäerbrüder.

²⁰⁵ Protoevangelium des Jakobus 6,2. Beinert/Petri 1984, S. 105-107; Ströter-Bender 1992, S. 40-41.

Text siehe unter URL: <http://www-user.uni-bremen.de/~wie/texteapo/Jakobus-dtsch.html> (Stand vom 11.1. 2012).

²⁰⁶ Die heilige Anna ruht meist im Hintergrund auf einem Lager, während die neugeborene Maria von Helferinnen im Vordergrund gebadet wird. Marienlexikon 1989, Bd. II, S. 602-603.

²⁰⁷ Kummer 1993, S. 509; Baumstark 1997, S. 23 und S. 412.

²⁰⁸ Ströter-Bender 1992, S. 57.

hinterfangen ist. Maria, den Blick auf ihre Mutter gerichtet, ist als Wickelkind aufrecht im Bildzentrum dargestellt. Fast wirkt es so, als würde sie selbstständig auf der Muschel stehen. Sowohl der von schlanken Säulen flankierte Aufgang hinter Joachim, als auch die mit einer Vase gezierte Balustrade und das verspielt geschwungene Treppengeländer hinter Anna verleihen der Szene einen feudalen Charakter. Dass der zweifach geschwungene Handlauf rechts im Bild beinahe parallel zur Bildfläche verläuft und räumlich bzw. funktionell unlogisch wiedergegeben ist, wirkt im Gesamteindruck eher dekorativ als störend. (Zudem das Motiv auch an die illusionistische Stuck-Rahmung der unteren Ecken der Wandbespannung erinnert.) Der maßgeblich auf Symmetrie basierende Bildaufbau wirkt prinzipiell ausgewogen und harmonisch.

Dass die grundlegende Komposition für diese Darstellung bereits einige Zeit vor Entstehung der Wandbespannungen bekannt war, lässt sich durch einen Stich aus dem 17. Jhd. belegen (Abb. 61).²⁰⁹ Obwohl seitenverkehrt und etwas nahsichtiger wiedergegeben, zeigt dieser ein weitgehend identisches Bild: Körperhaltungen, Gesten, Blicke, Muschel-Wiege und Kleidung der Protagonisten lassen die Verbindung von Stich und Wandbespannung nicht leugnen.²¹⁰ Wichtige Änderungen Am Hof betreffen das erweiterte, palastartige Ambiente und die hinzugefügte Taube des Heiligen Geistes, die nun (anstatt dem gekrönten, von Engeln umgebenen Marienmonogramm in der Glorie) direkt über Maria schwebt. Insgesamt wirkt die Geburt der Wandbespannung mit der exakt symmetrisch ausgerichteten Wiege distanzierter und strenger. Während der früher entstandene Stich einen intimeren Eindruck erweckt und als wesentliches Bildmoment die enge Beziehung zwischen Mutter und Tochter hervorhebt, liegt die Betonung hier eher auf der herrschaftlichen und hoheitsvollen Präsentation der zukünftigen Gottesmutter.

Der Stich ist auch durch dessen Bezeichnung „Nativitas Mariae“ interessant. Trotz der unkonventionellen Interpretation des Themas, lässt sich die Darstellung Am Hof somit als die am 8. September gefeierte Geburt Mariens identifizieren.

Tatsächlich laufen hier thematisch noch weitere Bedeutungsstränge zusammen, die jeweils als eigene marianische Festtage begangen wurden. So lässt der Stich mit dem Marienmonogramm auch an das Fest „Mariä Namen“ denken, das in engem Zusammenhang mit dem Fest der Geburt Mariens steht und seit 1683 in der gesamten katholischen Kirche begangen wurde.²¹¹

²⁰⁹ Leider war es mir nicht möglich, nähere Informationen zu dieser aus dem Internet bezogenen Graphik zu bekommen. Da der Stich aber offensichtlich mit der Wandbespannung in Beziehung steht, sei er dennoch hier angeführt.

²¹⁰ Die seitenverkehrte Komposition legt nahe, dass für die Kirche Am Hof ein vor bzw. ein nach dem Stich entstandenes Bild als Vorlage diente.

²¹¹ Ausschlaggebend war für die Einführung dieses Festes die Befreiung Wiens 1683. Beinert/Petri 1984. Das von Innozenz XI. eingeführte Fest wurde in der Kunst oft als Möglichkeit genutzt Maria mit ihren Eltern darzustellen. Marienlexikon 1994, Bd. VI, S.871.

Ein weiterer Themenkreis der in Verbindung mit der Geburt steht und besonders innerhalb der Bildfolge Am Hof relevant ist, ist wiederum die Unbefleckte Empfängnis Mariens. Vor dem Konzil von Trient Mitte des 16. Jhdts. wurde diese üblicherweise anhand der „Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte“ dargestellt.²¹² Im Gegensatz zu anderen apokryphen Themen (z. B. Geburt oder Tempelgang Mariens), die trotz des Beschlusses des Trienter-Konzils weiterhin in mehr oder weniger traditioneller Form innerhalb barocker Marienleben auftauchen, verschwindet die im Mittelalter sehr beliebte „Begegnung an der goldenen Pforte“ im Laufe der Neuzeit praktisch gänzlich.²¹³ Dies hängt sicher auch damit zusammen, dass das Thema 1677 vom Papst als unzulänglich erklärt wurde, da „die Umarmung der Eltern sexuelle Züge trägt“ und wenig über Marias Sündenlosigkeit aussagt.²¹⁴ Als Ersatz fungierte nun das Motiv der neugeborenen Maria mit ihren Eltern, oft in Kombination mit dem heiligen Geist. So auch bei den folgenden zwei Beispielen:

Der Hochaltar des ehemaligen Augustinerchorherrenstifts Rottenbuch in Bayern, der um 1750 von Franz Xaver Schmädl geschaffen wurde, steht der Darstellung am Hof auch ikonographisch nahe. Auch hier knien die Eltern Mariens zu den Seiten einer Wiege, während Maria direkt darüber dargestellt ist. Obwohl als Kind wiedergegeben, ist sie als Immaculata mit dem Sternenkranz gekrönt und somit eindeutig als unbefleckt Empfangene ausgezeichnet.²¹⁵

Beim zweiten Beispiel aus dem *Marianischen Gnadenhimmel* von 1766 wird der thematische Zusammenhang zwischen Geburt und Unbefleckter Empfängnis durch Bild und Text hergestellt (Abb. 62). Wie in der Kirche Am Hof schwebt die strahlende Taube des Heiligen Geistes über den Eltern mit dem neugeborenen Kind. Durch den zum Bild gehörigen Kommentar „*Maria schöne Morgenröth, Du hast die Nacht der Sünd getödt*“ wird Marias Freiheit von der Erbsünde angesprochen.

Dass das Geburtsbild Am Hof genauso die Unbefleckte Empfängnis konnotiert, geht neben der Kombination von Joachim, Anna und dem Heiligen Geist auch aus der auffällig inszenierten Muschel hervor. Während diese im genannten Stich des 17. Jhdts. (Abb. 61) eine eher untergeordnete Rolle spielt, wird sie Am Hof zum hervortretenden Bildmotiv. Ebenfalls frontal entlang der Längsachse angeordnet, steht sie in direkter Verbindung mit der Taube und dem Kind.

²¹² Die Umarmung von Marias Eltern war eines der ersten Motive, das die Unbefleckte Empfängnis Mariens zeigen sollte. Marienlexikon 1994, S. 529. Grundlage ist der Text aus dem Proteo-evangelium des Jakobus 5,4. URL: <http://www-user.uni-bremen.de/~wie/texteapo/Jakobus-dtsch.html>

²¹³ Marienlexikon 1988, Bd. I, S.402.

²¹⁴ Monighan-Schäfer 2008, S. 168.

²¹⁵ Für den Hinweis danke ich Dr. Gregor M. Lechner OSB, Graphiksammlung Göttweig. Siehe dazu auch Marienlexikon 1989, Bd. II, S. 602.

Abbildung unter URL: <http://www.erzbistum-muenchen.de/Pfarrei/Page003502.aspx> (Stand vom 11.1. 2012).

In der marianischen Emblemik hat die Muschel einen wichtigen Stellenwert. Da man im Mittelalter glaubte, das Schalentier würde durch den reinen Morgentau befruchtet werden und weil es seine wertvolle Perle (hier als Sinnbild für Christus) hervorbringt ohne selbst Schaden zu nehmen, wurde die Muschel primär zum gängigen Sinnbild für die Jungfräulichkeit der Gottesmutter.²¹⁶ Auch in der zweiten Auslegung, die sich auf die Makellosigkeit Marias bezieht, ist die Muschel im Zusammenhang mit der Perle zu sehen. Hier wird die im Mutterleib sündenlos empfangene Maria selbst als „*reinigste, allein von dem günstigen Himmel durch den Morgenthau göttlicher Gnaden in den Mutter-Schoß der Heiligen Mutter Anna eingeflöste*“ Perle betrachtet.²¹⁷ Die Muschel ist hier mit der Heiligen Anna gleich zu setzen, da diese Maria wie eine kostbare und vor allem reine Perle in sich trug (Abb. 63). Weil Maria von Anna ohne Erbsünde empfangen wurde, wird die Muschel in weiterer Folge auch zum Symbol der Unbefleckten Empfängnis Mariens (Abb. 64). Besonders diese Auslegung scheint nun bezüglich der Geburt Am Hof zutreffend. Die aufrechte Positionierung direkt über der Muschel und der plastisch hervorgehobene Polster unterstützen den Gedanken, Maria sei soeben selbst noch wie eine Perle in der Muschel gelegen.

(Das Perlen-Muschel Thema in Kombination mit der Geburt Mariens findet sich übrigens auch auf einem symbolisch komplexen Stich der Gebrüder Klauber, den Künstler bzw. Auftraggeber der Wandbespannung gekannt haben dürften (Abb. 65).²¹⁸ Anhand von Bild und Text wird darauf mehrfach auf die Unbeflecktheit des Kindes hingewiesen. So kann die im Bildzentrum befindliche Perle in der Muschel auch hier als Symbol für die Reinheit und Sündenlosigkeit der Gottesmutter gelesen werden. Dieser Gedanke wird durch den aus der Immaculata-Symbolik übernommenen Mond zu ihren Füßen deutlich unterstrichen.)

Durch die verwendeten Motive und deren Anordnung kann die Geburt Am Hof folglich auch als Allegorie der Unbefleckten Empfängnis gelesen werden. Am Beginn des Marienlebens wird somit das Thema der davor stehenden Immaculata aufgegriffen und indirekt weitergeführt.

²¹⁶ Kafka/Zerbst 2006, S. 321. Beinert/Petri 1996, S. 129-130. Der Vergleich ist in Verbindung mit der alttestamentarischen Bibelstelle Ri 6, 36-40 zu sehen. LCI 1971, Bd. III, S. 300. Zu Maria als jungfräuliche "Edle Perl-Mutter" im Zusammenhang mit der Verkündigung siehe Haid 1713, Bd. I, S. 236-242.

²¹⁷ Haid 1713, Bd. I, S. 1 und S. 36.

²¹⁸ Der Stich „*Festum Nativitatis Bma V. Mariae*“ stammt aus einer marianischen Festtagsserie von insgesamt 16 Graphiken. Da zwei davon (Abb. 69 und Abb. 74) als Vorlage für die entsprechenden Bilder der Wandbespannungen herangezogen wurden, ist anzunehmen, dass Künstler bzw. Auftraggeber auch diesen Stich der Serie kannten. Siehe Anm. 228.

4.2. Vermählung²¹⁹ Marias (Abb. 66)

Ebenso wie die Geburt Marias stammt auch der Bericht über ihre Vermählung aus dem Reich der nicht biblischen Legenden.²²⁰ Trotz der apokryphen Herkunft wurde das Thema nach dem Konzil von Trient weiterhin - auch unabhängig vom Marienleben - immer wieder mit Vorliebe dargestellt. Die Ursache ist wohl beim Kult um den heiligen Joseph zu suchen, der erst im späten Mittelalter aufkam und im Barock seinen Höhepunkt erreichte.²²¹ Speziell die Jesuiten hatten eine besondere Beziehung zum Nährvater Christi (den sie als ihren „Urheber“ und „Urahnen“ bezeichneten) und in der Kirche Am Hof gab es eine ihm geweihte Kapelle mit der Vermählung als Altarbild.²²² Auch im Hause Habsburg und somit im Volk wuchs die Verehrung rasch an.²²³ Der Vermählungsbrunnen am Hohen Markt in Wien lässt sich ursprünglich auf die besondere Verbindung Kaiser Leopolds I. zum Heiligen Joseph zurückführen.²²⁴ Die grundsätzliche Anordnung der Figuren des Brunnens erfolgte nach dem traditionellen Schema der Vermählungsdarstellung Mariens, das im Barock und Rokoko weiterhin gängig war (Abb. 67). Auch bei der Darstellung Am Hof wurden die Hauptfiguren der Vermählung auf diese Weise gruppiert. Der frontal wiedergegebene Hohepriester befindet sich im Zentrum, während links und rechts vor ihm das zueinander gewandte Brautpaar steht und sich die Hände reicht. Die erhöhte Positionierung des Priesters bzw. das Miteinbeziehen eines Stufenpodests scheint vor allem im 18. Jhd. beliebt gewesen zu sein (vgl. Abb. 68).²²⁵

Die Darstellung Am Hof zeigt gerade jenen Moment, in dem der rechts stehende Joseph seiner jungen Braut den Ring an den Finger steckt. Der blühende Stab in seiner linken Hand lässt sich ebenfalls aus den Apokryphen ableiten und erinnert an seine Erwählung bei der

²¹⁹ Ich schließe mich mit der Bezeichnung „Vermählung“ dem in der Kunst für dieses Motiv allgemein üblichen Terminus an. Genau genommen wird hier allerdings „nur“ die Verlobung von Joseph und Maria gezeigt. Nach jüdischem Brauch lebte das Brautpaar nach der Verlobung eine bestimmte Zeit keusch zusammen. Die eigentliche Eheschließung wurde tatsächlich erst mit dem Vollzug der Ehe begangen, was bekanntlich bei der allzeit jungfräulichen Maria und Joseph nicht stattfand. Dennoch wurden durch verschiedene Theologen Argumente gefunden, um Maria und Joseph als Eheleute zu bezeichnen und die Verlobung ihrem rituellen Stellenwert nach mit der Vermählung gleichzusetzen. Traeger 1997, S. 66-69. Marienlexikon 1994, Bd. VI, S. 610-611.

²²⁰ Protoevangelium des Jakobus 10.

Text siehe URL: <http://www-user.uni-bremen.de/~wie/texteapo/Jakobus-dtsch.html> (Stand vom 11.1. 2012).

²²¹ Coreth 1982, S.75.

Die Wurzel der Josephsverehrung ist vorrangig in der Ehe mit der Gottesmutter zu suchen. Mit den damit verbundenen Rechten und Pflichten wird Joseph dadurch zum Nährvater Christi. Marienlexikon 1991, S. 437.

²²² Siehe Kapitel I, 2. 10 Darstellungen der Gottesmutter im szenischen Kontext.

²²³ Coreth 1982, S.75.

²²⁴ Der Kaiser verdankte die Geburt des Thronerben der Fürbitte des Heiligen Joseph, dessen Namen das Kind schließlich auch erhielt. Coreth 1982, S. 75.

Der Vermählungsbrunnen geht auf ein Gelübde zurück, das Leopold 1702 aus Sorge um seinen im Krieg befindlichen Sohn ablegte. Das ursprüngliche 1706 errichtete Holzmonument von Johann Bernhard Fischer von Erlach wurde 1725 wegen Baufälligkeit abgetragen und unter Karl VI 1732 als Brunnen neu errichtet. Dehio 2003, S. 931.

²²⁵ Vergleiche z.B. auch Paul Troger (Schlosskapelle Schönbrunn um 1740) oder Kremser Schmidt (Scaellum des Chorherrenstiftes Herzogenburg 1756).

Brautwerbung.²²⁶ Auch die Darstellung des Heiligen Geistes direkt über Joseph passt zu dieser Episode. Denn laut Legende kam eine Taube aus der Blüte des Stabes heraus, um sich anschließend zum Zeichen der Bestimmung auf seinem Haupt niederzulassen.²²⁷

Anmutig hält Maria ihrem Bräutigam die rechte Hand entgegen während sie mit ihrer Linken den Umhang um den Körper zieht. (Auch dieses Motiv findet sich öfters bei Vermählungen, vgl. Abb. 68). Ihr festlich hochgestecktes Haar wird von einem zarten Blütenkranz gekrönt, der sie mädchenhaft erscheinen lässt. Nach dem Protoevangelium des Jakobus war Maria schließlich erst zwölf Jahre alt, als sie dem Witwer Joseph anvertraut wurde.

Der Hohepriester wird hingegen als würdevoller, älterer Mann wiedergegeben. Zu seiner Amtstracht gehört die typische, sichelförmige Kopfbedeckung und das auffällige Brustschild, das mit zwölf Edelsteinen - diese symbolisieren die zwölf Stämme Israels - besetzt ist (Ex 28, 16-22). Seine segnende linke Hand ergibt gemeinsam mit jener Josephs und dem blühenden Stab eine Art Pfeil, der den Blick des Betrachters auf das inhaltlich wesentliche Motiv der Ringübergabe lenkt.

Mit der rechten Hand deutet der Priester auf die obligatorischen Gesetzestafeln über Maria. Die Dekalogtafeln werden bei der Vermählung meist auf Konsolen an der Tempelwand (vgl. Abb. 68) oder von Tempeldienern getragen dargestellt. Das Motiv ist also an sich nicht ungewöhnlich. Äußerst irritierend wirkt aber der Umstand, dass von dem sie tragenden Mann nur der Oberkörper zu sehen ist und dieser noch dazu im leeren Raum zu schweben scheint. Die Erklärung für dieses Problem lässt sich von einem Stich der Gebrüder Klauber herleiten, der offensichtlich als Vorlage für die Darstellung Am Hof gedient hat (Abb. 69).²²⁸ Positionierung der Figuren bzw. Komposition wurden von dem Stich weitgehend übernommen. Einige Änderungen ergeben sich allerdings zwangsläufig durch das breitere Format in der Kirche Am Hof. Der geraffte, rahmende Vorhang der sich beim Stich am Scheitelpunkt berührt, wurde bei der Vermählungsszene der Wandbespannung auseinander geschoben. Die einst zentrale Quaste über dem Priester wanderte dabei einfach mit dem Vorhang nach rechts. Den Tempeldiener, der in der Vorlage halb hinter der Madonna verschwindet, verschiebt der Künstler in der Kirche Am Hof etwas nach oben. Dass nun auch die untere Partie seines Körpers sichtbar sein müsste, wird negiert. Möglicherweise wurde

²²⁶ In Analogie zum Aaronstab (Num 17, 20) wird Joseph deswegen zum Ehemann Marias bestimmt, da von allen Freiern alleine sein Wanderstab durch Gottes Hilfe zu blühen beginnt. Die Begebenheit wird in der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine beschrieben. LCI 1974, Bd. 7, S. 213 und 217.

²²⁷ Protoevangelium des Jakobus 10,1.

²²⁸ Der Kupferstich (Nr. 4) entstammt einer Serie von insgesamt 16 Stichen (inklusive Frontispiz „Festa B.^{mae} V. Mariae“) zu den marianischen Festtagen. Aus den Signaturen geht hervor, dass die Blätter nach Vorlagen von Göz in der Werkstatt der Gebrüder Klauber entstanden sind. Die Stiche waren vermutlich als Illustration für eine Publikation gedacht, die allerdings nie zustande kam. Einzelne Blätter befinden sich in der Graphischen Sammlung in Augsburg. Die gesamte Serie kann im Internet unter folgender Adresse besichtigt werden: URL: <http://www.youtube.com/watch?v=2fUwIhG9ktg&feature=related> (Stand vom 11.1. 2012).

Dr. Gregor M. Lechner OSB, Leiter der Graphiksammlung Göttweig, vermutet in den Kupferstichen ein späteres Werk der Gebrüder Klauber, das um 1770 anzusetzen ist.

Laut Kircheninventar der Stadtpfarrkirche ULF in Landsberg am Lech dürfte die gesamte Serie Teil des dortigen Kirchenschatzes sein. Es wird angenommen, dass die Graphiken einst im Besitz der jesuitischen Bruderschaft waren, die der Maria-Himmelfahrt geweiht war. KDB 1997, S. 317

dieses Detail als nebensächlich betrachtet. Vermutlich liegt es aber am Unvermögen des Künstlers hier eine eigenständige Lösung zu finden.

Dass bei der Vermählung Am Hof allerdings nicht nur kopiert wurde, sondern auch sehr bewusst inhaltliche Änderungen vorgenommen wurden, zeigen einige weitere Details:

- Das rechteckige, gravierte Stirnschild auf der Kopfbedeckung des Hohepriesters ist Am Hof in Blütenform wiedergegeben. Diese Änderung folgt keinem dekorativen Zweck, sondern lässt sich aus der Bibel ableiten. Je nach Übersetzung wird das goldene Stirnblatt in der heiligen Schrift mitunter auch als „blumenförmig“ oder als „Rosette“ bezeichnet (Abb. 70).²²⁹
- Auf dem Stich wirkt der mehr vom Betrachter abgewandte Joseph gebückter und demütiger. Den Interessen der Jesuiten entsprechend erscheint er hingegen auf der Wandbespannung aufrecht, stolz und selbstbewusst als ebenbürtiger Partner Marias. (Dies entspricht auch der Ausstattung der Balustrade der oberen Empore, wo die Monogramme von Joseph und Maria gleichwertig gegenübergestellt wurden (Abb. 43 und Abb. 44).²³⁰
- Am Hof wurde die Vermählungsgruppe nicht im Zentrum positioniert, sondern etwas nach links verschoben. Während im Hintergrund links eine Innenansicht gezeigt wird, die dem durchgängig angewandten Schema herrschaftlicher Ausstattung folgt, wird hinter Joseph unvermittelt die Aussicht auf einen weiten Platz frei. Dieser Freiraum wird von einer schemenhaft angedeuteten Fassadenkulisse im Hintergrund begrenzt. Im Gesamtkontext wirkt diese Lösung etwas merkwürdig. Als würde eine Wand fehlen, scheint das Podest mit dem Priester halb im Raum und halb im Freien zu stehen. Möglicherweise wollte man hier einfach einen spektakulären Effekt erzielen. Da es vermutlich einfacher und logischer gewesen wäre, die Szene gesamt ins Innere des Tempels zu verlegen, hat diese schwer nachvollziehbare Anordnung vielleicht auch etwas mit dem Josephskult zu tun.
- Ein weiterer Unterschied besteht im Hinzufügen der Nimben und der strahlenden Taube des Heiligen Geistes über Joseph.

Bezüglich der Nimben tritt hier bei der Vermählungsdarstellung deutlich hervor, was generell für den gesamten Marienzyklus gilt: Ihr zu Ehren ist die Gottesmutter - ebenso wie alles Göttliche - mit einer Strahlengloriole ausgezeichnet. Alle „gewöhnlichen“ Heiligen tragen hingegen einen schlichteren, ringförmigen Nimbus (Abb. 70).

Ähnlich wie in der Josephps-Kapelle der Kirche Am Hof, wird so die mystische Zusammengehörigkeit von Maria und dem Heiligen Geist hervorgehoben, als dessen

²²⁹ Ex 28, 36; Ex 39, 30; Lev 8, 9. Rienecker/Maier 2006, S. 276.

²³⁰ Siehe Kapitel II, 1. Technische Daten und Standort.

eigentliche Braut sie angesehen werden muss.²³¹ Die ebenfalls in der Strahlengloriole erscheinende Taube wird als himmlischer Bräutigam direkt über Joseph dargestellt. Auf diese Weise wird parallel zur irdischen die viel bedeutendere, himmlische Verbindung angesprochen, durch welche die Menschwerdung des Gottessohnes überhaupt ermöglicht wurde.

Generell kommt die Taube des Heiligen Geistes innerhalb des Marienlebens standardmäßig bei der Verkündigung, eher selten jedoch bei der Vermählung vor.²³² Mit dem Hinzufügen des Heiligen Geistes wird Marias Stellung als *Sponsa spiritus sancti* veranschaulicht. Dies wiederum entspricht der marianischen Spiritualität der Jesuiten. Die Frömmigkeit der Gesellschaft Jesu sah Maria auch als Braut des heiligen Geistes, wodurch die Trinität in der Kunst mitunter auch zur „Quarternität“²³³ erweitert wurde.

Aufgrund der Vergleichsmöglichkeit mit der Vorlage, lassen sich die stilistischen Eigenheiten des Künstlers gut herausarbeiten. Wie bereits angesprochen, fällt auch hier wieder die kontrastreiche, großflächig aufgefasste Modellierung auf. Besonders beim Umhang von Maria ist gut zu beobachten, wie die kleinteiligen Falten der Vorlage zu einem einzigen großen, raumgreifenden Faltenwurf umgewandelt werden. Im Kontrast zu dem massiv wirkenden Umhang, der nun weit ausholend um den Körper schwingt, wirkt die Figur an sich eher zart und zierlich.

Tendenziell lässt sich bei der Wandbespannung ein Hang zu schwer und starr wirkenden Draperien in körperferner Anordnung feststellen. Wie es hier besonders beim rechten Ärmel des Priesters auffällt, wirkt die Kleidung mitunter „hülsenhaft“ (Abb. 70). Man hat das Gefühl, auch wenn der Priester den Arm senken würde, würde der Ärmel in dieser Position bleiben. Diese Eigenheit wurde nicht vom Stich übernommen und kann, genauso wie der sich spielerisch von Joseph wegschlingelnde Gewandzipfel rechts unten, als individuelle Handschrift des Künstlers gewertet werden.

4.3. Verkündigung (Abb. 71)

Aufgrund der exponierten Lage direkt neben dem Fenster hat das Bild mit der Verkündigung am meisten Schäden mit Materialverlust erlitten (Abb. 41d - Bild 6, Abb. 46).²³⁴ Da die Weißhebungen der Figuren fast vollständig verloren gingen, wirkt das hochformatige Bild ein wenig verschwommen. Auch wenn die Details verblasst sind, ist der Bildinhalt infolge der konventionellen Komposition dennoch sofort erkennbar (Lk 1,26- 38).

²³¹ Zur ehemaligen Josephs Kapelle mit der Vermählung und dem Aufsatzbild des Heiligen Geistes siehe unter Kapitel I, 2.10 Darstellungen der Gottesmutter im szenischen Kontext. Zu Maria als „Braut des Heiligen Geistes“ siehe Marienlexikon 1991, Bd. 3, S. 110-113 und 1988, Bd. I, S.561-571.

²³² Marienlexikon 1991, Bd. III, S. 113.

²³³ Im Barock kommt es auch durch jesuitischen Einfluss zu Darstellungen die Maria als Adoptivtochter des Vaters, Mutter des Sohnes und Braut des Heiligen Geistes zeigen. Ebenda.

²³⁴ Müllauer 2006, S. 23 und 29.

Mit demütig über der Brust verschränkten Armen kniet Maria links vor dem mit einem Tuch bedeckten Leseputz. Darauf liegt das geöffnete Psalterbuch, aus dem sie der Legende nach beim Erscheinen des Engels gerade gelesen hat.²³⁵ Das raumschaffende Motiv der Säule und der Vorhang im Vordergrund sind typische Elemente dieser Szene, mit denen auf der linken Bildhälfte ein herrschaftlicher Innenraum angedeutet wird.

Auf der rechten Bildhälfte dominiert der Einbruch des Himmlischen. In erhöhter Position kniet der Engel auf einem Wolkensockel und verkündet Maria die göttliche Botschaft. Die entgegengesetzte Armhaltung Gabriels - in einer Hand trägt er die Lilie, während er mit der anderen auf den herabsinkenden Heiligen Geist deutet - ist im Barock und Rokoko durchgehend anzutreffen. Mit der bildparallelen Ausrichtung der angewinkelten Beine folgt der Künstler allerdings einem eher altmodischen, einfacheren Typus. Zur Entstehungszeit der Wandbespannungen wurde der Verkündigungengel mit Vorliebe anmutig schwebend, in einer tänzerisch gedrehten Haltung gezeigt. Die Engelsfigur der Wandbespannung bleibt dagegen mehr in der Fläche verhaftet und auch die hintereinander geschichteten Flügel zeigen ein gewisses Unvermögen räumlicher Darstellung. (Wobei der Eindruck durch den schlechten Erhaltungszustand des Bildes sicher noch verstärkt wird.)

Die Verkündigungsdarstellung Am Hof folgt insgesamt jenem repräsentativen ikonographischen Typus, der im katholisch-barocken Europa vorherrschend war. Wie bei keinem anderen Thema des Marienlebens entwickelte sich hier eine weitgehend homogene Bildtradition, die mit wenigen Variationen immer demselben Schema folgt. Der Grund dafür ist mitunter im Verkündigungstext zu finden, wo Maria dezidiert als Jungfrau ausgewiesen wird (Lk 1, 34-35). Die Jungfräulichkeit der Gottesmutter wurde von katholischer Seite als wesentliches Argument ihrer Verehrung herangezogen. Dementsprechend beschäftigten sich auch die posttridentinischen Traktate zur Bildtheorie ausführlich mit der Verkündigungsikonographie.²³⁶ So wurde etwa dazu angehalten, den Erzengel unbedingt mit Flügeln und der Lilie darzustellen, um seine himmlische Herkunft und die Jungfräulichkeit Mariens hervorzuheben.²³⁷

Dass die Verkündigung zu den am häufigsten dargestellten Szenen aus dem Marienleben gehört und oft auch davon isoliert anzutreffen ist, hat einen weiteren wichtigen Grund. Durch die immense heilsgeschichtliche Bedeutung wird diese biblische Begebenheit zu *dem* entscheidenden Ereignis innerhalb des Marienlebens. Der von Gott gesandte Erzengel Gabriel verkündet Maria die Botschaft, sie soll durch den Heiligen Geist den Sohn Gottes empfangen. Mit ihrer demütigen Antwort „Ich bin die Magd des Herrn“ fügt sie sich Gottes Wille und ermöglicht so durch ihre Einstimmung die Menschwerdung des Heilands. Diese

²³⁵ In den „Meditationes vitae Christi“ heißt es, Maria habe gerade Jes 7, 14 gelesen. Ströter-Bender 1992. Siehe auch hier Kapitel II, 5. 2. Allegorie der immerwährenden Jungfräulichkeit.

²³⁶ Baumstark 1997, S. 481.

²³⁷ Ebenda.

Szene markiert somit die Schnittstelle zwischen Altem und Neuem Bund und den eigentlichen Beginn des christologischen Geschehens.

Da von Marias Antwort auch gleichzeitig das Heil der gesamten Menschheit abhängt, ist hier auch ihre von den Jesuiten sehr geschätzte Rolle als Mittlerin begründet.²³⁸ Speziell aus jesuitischer Sicht hat diese Szene auch deshalb eine besondere Bedeutung, da hier erstmals der Name Jesu genannt wird.²³⁹

Wie durch den vom Heiligen Geist ausgehenden göttlichen Strahl angedeutet wird, vollzieht sich im gezeigten Moment die Inkarnation des Erlösers. Damit steht die Verkündigung schließlich auch in indirekter Beziehung zur am Beginn der Bildfolge dargestellten Immaculata. Denn nur durch die absolute Sündenlosigkeit der unbefleckt empfangenen Maria wurde die Menschwerdung Gottes ermöglicht.

4.4. Heimsuchung (Abb. 72)

Die Heimsuchung (Lk 1, 39-56) steht in enger Verbindung mit der Verkündigung. Nachdem Maria laut Lukasevangelium durch Gabriel von der Schwangerschaft ihrer Base Elisabeth²⁴⁰ erfahren hatte, machte sie sich auf den Weg über das Gebirge um diese zu besuchen. Zuvor war der Engel auch Zacharias, dem Priester und Ehemann Elisabeths, erschienen um ihm die bevorstehende Geburt seines Sohnes Johannes (des Täufer) zu verkünden (Lk 1, 1-25). Da beide bereits in die Jahre gekommen waren und Elisabeth als unfruchtbar galt, zweifelte Zacharias zunächst an den Worten des Gottesboten. Als Strafe wurde er mit Stummheit geschlagen, die sich erst bei der Erfüllung der Prophezeiung wieder lösen sollte (Lk 1, 57-64).

Bei der Begegnung sprechen die beiden schwangeren Frauen Lobpreisungen aus, die einerseits das bisher Geschehene reflektieren und andererseits auf die Bedeutung des zu Erwartenden hinweisen.²⁴¹ Aus marianischer Sicht ist das darin enthaltene *Magnifikat* deshalb interessant, weil die Gottesmutter hier ihre eigene, zukünftige Huldigung vorhersagt.²⁴² Hauptperson der Begebenheit und der Prophezeiungen bleibt dennoch das göttliche Kind, das Maria in sich trägt.

Dieser Aspekt wird auch bei der Darstellung Am Hof anschaulich hervorgehoben. Die in der linken Bildhälfte stehende Maria trägt plakativ das strahlende Christusmonogramm²⁴³ auf dem gewölbten Leib. Der Hut und der äußerst fragil erscheinende Wanderstock in ihrer Linken

²³⁸ Siehe Kapitel I, 2 Die Marienverehrung der Jesuiten und deren künstlerischer Ausdruck

²³⁹ Siehe Kapitel I, 2.10 Darstellungen der Gottesmutter im szenischen Kontext.

²⁴⁰ Eine Kusine mütterlicherseits, Lk 1,5.

²⁴¹ Beide Mütter sprechen erfüllt vom Heiligen Geist. Maria antwortet auf den prophetischen Gruß der Elisabeth (Lk 1, 41-45) mit dem *Magnifikat* (Lk 1, 46-55), das als einer der bedeutendsten biblischen Texte angesehen werden kann. Marienlexikon1991, Bd. III, S. 117-118.

²⁴² „Siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter.“ Lk 1, 48. Beinert/Petri 1996, S. 96-97.

²⁴³ Auch wenn dieses Symbol von den Jesuiten als Erkennungszeichen übernommen wurde, ist die Bedeutung hier im ursprünglichen, christologischen Sinn zu sehen. Obwohl diese Parallele dem Auftraggeber aus dem jesuitischen Umfeld sicher entgegengekommen ist. Zum jesuitisch interpretierten Christusmonogramm siehe Kapitel 1, 2. 10 Darstellungen der Gottesmutter im szenischen Kontext.

weist auf die soeben beendete Reise übers Gebirge hin. Mit einer deutlichen Geste der ungewöhnlich groß wirkenden linken Hand, begrüßt sie die aus dem Haus eilende Elisabeth. Obwohl diese laut Bibel bereits einige Monate vor Maria empfangt, ist ihre eigene Schwangerschaft weit weniger deutlich sichtbar, als jene Heilsbringende der Gottesmutter. Ein wesentlicher Aspekt der Komposition ergibt sich aus der Handhaltung der beiden Frauen. Elisabeth spiegelt mit ihrer zur Begrüßung erhobenen linken Hand die Handhaltung Marias wider. Durch die sich ergebenden parallelen Linien der Hände bzw. der Unterarme, wird die Verbindung der beiden Hauptfiguren betont und deren nahende Umarmung angedeutet.

Hinter Elisabeth ist nur noch Zacharias zu sehen. Erstaunt, fast schon erschrocken, scheint der stumme Priester zunächst vor dem unerwarteten Besuch zurückzuweichen. Mit erhobenem Ellbogen steht er auf den Stufen des vornehm wirkenden Eingangsbereiches. Dieser zeichnet sich durch einen hohen, die Tür umspannenden Bogen sowie einen profilierten Sockel mit volutenförmigen Aufsatz aus, auf dem eine nicht näher definierbare, florale Schmuckform aufgebracht wurde.²⁴⁴ (Ähnliche, vermutlich dekorativ gemeinte Formen sind schwach über der Tür erkennbar.) Während die rechte Bildhälfte vom schräg zur Mitte hin verlaufenden Haus dominiert wird, bleibt der Hintergrund um die Madonna leer.

Als landschaftliches Detail ragt links vorne ein Baum ins Bild, der die Körperform der statischen Madonna nachzeichnet und ihr so zusätzlich Präsenz verleiht.

Die Vorlage für die Heimsuchung Am Hof stammt ebenso wie jene der Vermählung (Abb. 69) aus der Klauberschen Stichserie „Festa B. ^{mae} V. Mariae“ (Abb. 74).²⁴⁵ Komposition, Kleidung, Gesten der Frauen sowie einzelne szenische Details wurden wieder zu großen Teilen übernommen. Der genaue Vergleich zeigt aber auch hier wieder bestimmte Änderungen, die sich mitunter nicht nur auf die Gesamterscheinung, sondern auch auf inhaltlicher Ebene auswirken:

- Grundlegende Änderungen gibt es wieder durch die Anpassung an das breitere Format. Von dem ursprünglich dreigeschossigen Haus sind nur mehr zwei Geschosse sichtbar. Dafür hat die Figur der Maria mehr Raum um sich zur Verfügung.
- Es gibt weniger ablenkende Details in der linken Bildhälfte, sodass die Konzentration auf der nun isoliert stehenden Madonna mit dem Christusmonogramm bleibt. (Auf das Spruchband und die gebirgige Landschaft mit Häusergruppe und Palme²⁴⁶ im Hintergrund wurde verzichtet.)

²⁴⁴ Das Haus des Zacharias ist traditionell ein wesentliches Element der Heimsuchungsikonographie. Schon im Mittelalter spielt dabei die besonders betonte Tür eine wesentliche Rolle. Marienlexikon 1991, Bd. III, S.120.

²⁴⁵ Siehe Kapitel II, 4.2. Vermählung, Anm. 228.

²⁴⁶ Ausgehend vom Hohelied wurde die Palme zum Mariensymbol (Hld 7,8). Marienlexikon 1991, Bd. III, S. 232-234.

- Zusätzliche Betonung erfährt die Madonna Am Hof wiederum durch den Strahlennimbus (wie ihn auch das IHS-Monogramm aufweist), während Elisabeth nach wie vor einen reifförmigen trägt. Zudem wurde der Strahlenkranz auf dem Leib der Besuchten weggelassen (Abb. 73).²⁴⁷
- Während die Gesten der Frauen wörtlich übernommen wurden, wurde die Figur des Zacharias abgeändert. Auf dem Stich stürmt er überschwänglich mit hochgestreckten Armen herbei um Maria zu begrüßen. Mit einer Geste, die mehr abwehrend als freudig erscheint, wirkt er bei der Wandbespannung erstaunlich verhalten und eher skeptisch. (Die Emotion lässt sich hier fast ausschließlich durch die Körperhaltung ablesen, da das Gesicht wenig aussagekräftig stereotyp-kürzelhaft wiedergegeben ist, Abb. 73)
- Der Hauseingang der Heimsuchung Am Hof erscheint durch die architektonischen Änderungen prunkvoller als der schlichter gehaltene auf dem Klauber Stich. Dadurch wird das Heimsuchungs-Bild an die übrigen Szenen der Wandbespannung angepasst, die durchwegs in feudalem Ambiente stattfinden. Auch mit der Veränderung der Beleuchtungssituation, nun von links statt von rechts, wird die Darstellung an die übrigen Bilder des Marienzyklus angepasst.
- Stilistisch zeigt sich besonders bei der Madonna wieder der Hang zur Vereinfachung der am Stich kleinteiliger ausgeführten Draperie. Dafür findet sich nun auch hier das Motiv des ausschwingenden Mantels, das bereits bei der Vermählung verwendet wurde.

Die auffälligste Gemeinsamkeit zwischen Stich und Wandbespannung betrifft das IHS-Monogramm auf Marias Schoß. Diese Art Kennzeichnung der schwangeren Maria hat ihre Vorläufer bereits in der gotischen Tafelmalerei und wird interessanterweise besonders im 18. Jhd. wieder aufgegriffen.²⁴⁸ Gleichzeitig wird das ehemals beliebte Motiv der „Maria gravida“ (der schwangeren Madonna) in der zweiten Hälfte des 18. Jhdts. aus kirchenreformatorischer Sicht zunehmend anstößig und unpassend empfunden.²⁴⁹ Wie sehr solche Darstellungen - wie die auf dem Klauberstich bzw. jene in der Kirche Am Hof - in aufklärerischen Kreisen Unmut bzw. auch Belustigung hervorriefen, wird in der „Reise durch den Bayerschen Kreis“ des jesuitenkritischen Johann Pezzl von 1784 deutlich:

„Die Fabrik des Kupferstechers Klauber ist bekannt. Die Imagination dieses Mannes bringt das seltsamste Gemisch von andächtig und erbaulich seyn sollenden Fratzen zur Welt. [...] Hier ist ein Stück, das den Besuch der Elisabeth bey Maria vorstellt: Beyde Frauen sind in

²⁴⁷ Der Strahlenkranz auf dem Bauch Elisabeths auf dem Klauberstich zeigt an, dass sie mit Johannes dem Täufer schwanger ist, der bei der Begegnung mit dem noch ungeborenen Christus in ihrem Leib vor Freude „hüpfte“ (Lk 1,41).

²⁴⁸ Dieses Motiv findet sich öfters bei Entwürfen von Gottfried Bernhard Göz bzw. bei den Stichen der Gebrüder Klauber. Sehr ähnlich wie in der Kirche Am Hof z. B. auch im „Coelum Christianum“ von Göz/Klauber. Siehe Stoll 2010, S. 17 und Lechner 1981, S. 17-22.

²⁴⁹ Lechner 1981, S. 171-175.

gesegneten Leibesumständen; dieß verräth der runde geschwollene Bauch; aber damit man sich über den Platz des Vorläufers und des Meßias nicht verstosse, so steht auf dem Mittelpunkt des Bauches der Maria der Name IHS (Jesus) mit Strahlen umgeben, und auf dem Bauch der Elisabeth der Name Johannes ebenfalls rings umstrahlet.... Diese frommen Sottisen²⁵⁰ des Herrn Klauber belaufen sich ins unendliche, und ein getreuer Katalog seiner Stiche von dieser Art müsste das Publikum ungemein belustigen.“²⁵¹

Der Text veranschaulicht, welche Geisteshaltung sich um die Entstehungszeit der Wandbespannungen immer mehr entfaltete. (Im Zuge der Aufklärung, deren Beginn schon mit 1750/60 anzusetzen ist, kam es durch kirchenreformatorisch gesinnte Kleriker in einigen Fällen zur „Säuberung“ von Gotteshäusern.²⁵² Zu den als unschicklich empfundenen Kultgegenständen, die entfernt oder zerstört wurden, gehörten immer wieder auch Darstellungen der Maria gravida.²⁵³)

Das typologische Gegenstück zur graviden Maria ist die Bundeslade aus dem Alten Testament. Dieser Vergleich, der zum Beispiel auf einem zeitgenössischen Stich von Lobeck gezeigt wird (Abb. 75)²⁵⁴, basiert auf zwei Parallelen. So wie einst die Bundeslade das Göttliche in sich barg, wird auch Maria durch ihre Schwangerschaft zur Trägerin des göttlichen Heils. Zudem verbrachte Maria drei Monate bei Elisabeth und brachte Segen über das Haus des Zacharias. Genauso lang und Segen bringend wurde die Lade des Herrn auch im Hause Obed-Edom verwahrt (2 Sam 6, 10-11). Das Motiv der Bundeslade wurde als marianische Typologie auch in das Programm der Wandbespannungen Am Hof aufgenommen (Abb. 78).²⁵⁵

4. 5. Darbringung (Abb.76)

Bei der Darbringung (Lk 2,22-38) treffen alter und neuer Bund aufeinander. Maria und Joseph bringen Jesus in den Tempel um zwei traditionelle, jüdische Gesetze zu erfüllen.²⁵⁶ Indem sie ihn dort darbringen, weihen sie ihren erstgeborenen Sohn dem Herrn (Ex 13,2-15). Gleichzeitig soll durch das Opfern zweier Tauben die durch die Geburt beeinträchtigte „Reinheit“ der Mutter wiederhergestellt werden.²⁵⁷

Im Tempel trifft die Heilige Familie auf den greisen Simeon und die hochbetagte Prophetin Hanna. Beide erkennen im Knaben den Messias, wobei ihn Simeon als „Licht“ und „Heil der

²⁵⁰ Dummheiten, Frechheiten.

²⁵¹ Pezzl 1784, S. 117-118; Lechner 1981, S. 173.

²⁵² Lechner 1981, S. 171-172.

²⁵³ Ebenda.

²⁵⁴ Der Stich von Tobias Lobeck (1708-1770) ist ebenso wie der Klauberstich mit der Heimsuchung (Abb. 74) und jener der Vermählung (Abb. 69) nach der Vorlage von Göz entstanden.

²⁵⁵ Siehe Kapitel II, 5.1. Foederis Arca.

²⁵⁶ Marienlexikon 1989, Bd. II, S. 142.

²⁵⁷ Nach Mosaischen Gesetz ist eine Frau nach der Geburt eines Sohnes sieben Tage „unrein“ bzw. kultunfähig. Um nach Ablauf der Frist wieder für rein erklärt zu werden, muss eine wohlhabende Frau ein Lamm bzw. Turteltauben opfern, während bei weniger Bemittelten zwei junge Tauben reichen (Lev 12,1-8).

Völker“ bezeichnet. Im gleichen Atemzug sagt er allerdings auch dessen Passion und den damit verbundenen Schmerz seiner Mutter voraus. Denn er prophezeit Maria, dass ihr selbst ein Schwert durch die Seele dringen wird (Lk 2, 35; vgl. Abb. 31). Der biblische Text aus dem Lukasevangelium ist somit sowohl christologisch als auch marianisch konnotiert und wurde dementsprechend in beide Richtungen hin ausgedeutet.²⁵⁸

Das Darbringungsbild Am Hof wurde im Bereich um Maria und Joseph durch einen Wasserschaden in Mitleidenschaft gezogen und ist dadurch an dieser Stelle undeutlich lesbar (Abb. 47).²⁵⁹

Wie im Barock weitgehend üblich, kniet Maria vor dem als Hohepriester gekleideten Simeon. Dieser steht auf einem zweistufigen Podest vor einem wuchtigen Altar - auf dem hinter einer Säule die Gesetzestafeln sichtbar werden - und streckt die verhüllten Arme nach dem Kind aus. Direkt hinter Maria ist Joseph zu erkennen, der die gesetzlich vorgeschriebenen Tauben in einem Korb bereithält. Im Vordergrund links kniet auf der ersten Stufe ein Tempeldiener in Rückenansicht. Mit gespreizten Fingern hält er die Ketten des dampfenden Weihrauchgefäßes rechts neben ihm. Auch auf diesem Bild wird im Vordergrund wieder das kulissenhafte Vorhangmotiv eingesetzt, das innerhalb der Wandbespannungen immer wieder auftaucht.

Der Tempel selbst ist als hoheitsvoller, mit Pilastern und korinthischen Säulen ausgestatteter Innenraum wiedergegeben. Durch die übermäßig verkürzten Bodenfließen hinter Maria - deren Fluchtpunkt am unteren Ende eines bogenförmigen Durchganges im Hintergrund liegt - scheint der Raum an dieser Stelle weit nach hinten zu reichen. Insgesamt entsteht allerdings der Eindruck, der Maler wollte mit diesem spektakulären Effekt, dem er relativ viel Platz im Bild einräumt, von generellen Unsicherheiten ablenken.

So wurde diese perspektivische Vorgabe nicht einheitlich durchgezogen. Altar bzw. Podest folgen eigenen Gesetzen und die Dekalogtafeln scheinen nach hinten wegzurutschen. Am deutlichsten offenbart sich die Unsicherheit des Künstlers bei der ersten Ebene des Podestes. Willkürlich hat der Maler hier den Raster der Bodenlinien über die Plattform der Stufe gelegt, welche sich in wildem Durcheinander an verschiedenen Fluchtpunkten orientieren.

Die Figuren selbst nehmen relativ wenig Platz im Raum ein. Auch wenn hier die Draperien zum Teil wieder üppig ausfallen, wirken die Protagonisten selbst auf diesem Bild besonders zierlich. So hält Maria zum Beispiel ein auffallend kleines, zart angelegtes Kind in ihren Händen (Abb. 77). Auch der Hohepriester macht mit den schmalen Schultern eher einen

²⁵⁸ Durch die Prophezeiungen Simeons und Hannas steht ursprünglich mehr Christus als Maria im Vordergrund. Dennoch hieß das Fest bis 1969 offiziell „Reinigung Mariens“ (In Purificatione BMV), ehe es den heute gültigen Titel „Darstellung des Herrn“ erhielt. Auch die volkstümliche Bezeichnung „Maria Lichtmeß“ zeigt an, dass darin gerne ein marianisches Fest gesehen wurde. (Obwohl die Licherprozessionen eigentlich wieder auf die Prophezeiung Christi als „Licht der Heiden“ zurückgehen.) Im Prinzip wurde das am 2. Februar gefeierte Fest grundsätzlich als Herrenfest in einem marianischen Rahmen begangen. Marienlexikon 1989, Bd. II, S. 142-143.

²⁵⁹ Müllauer 2006, S. 27.

schmächtigen Eindruck. Mit der bildparallel ausgerichteten Kopfbedeckung, die somit eigentlich schräg auf seinem Kopf sitzt, wirkt der Priester im Vergleich zu jenem aus der Vermählung weniger stimmig (Abb. 66).

Gerade wegen der genannten Unzulänglichkeiten, scheint es hier keine direkte Gesamtvorlage, wie etwa bei der Vermählung, gegeben zu haben. Viel eher wurde versucht, entsprechend der vom Auftraggeber gewünschten Aussage, einzelne bekannte Motive aus verschiedenen Quellen zu etwas Neuem zu kombinieren.

In der barocken, marianischen Literatur wird die Darbringung mit Vorliebe herangezogen, um bestimmte Tugenden der Gottesmutter zu veranschaulichen. Dem Kontext der Wandbespannungen entsprechend, schildert auch die Darstellung Am Hof das Geschehen vornehmlich aus marianischer Perspektive.

Während das Kind oftmals bereits in den Armen des Priesters liegt, wird es auf der Bespannung gerade von Maria dargebracht. Das hebt die Bedeutung der Mutter und legt das Hauptaugenmerk auf deren „Opferbereitschaft“. Trotz des Leides das sie erwartet, opfert Maria Gott ihren Sohn, der sein Leben für das Heil der Menschheit hingeben wird. Somit wird die realsymbolische Darbringung im Tempel ihre reale Verwirklichung schließlich im vorhergesagten Kreuzesopfer finden.²⁶⁰ In beiden Fällen ist Maria mitbeteiligt, da sie ihren Sohn aus Liebe zu Gott als Opfer hingibt. Zu dieser Thematik passt auch der betont große Altar vor dem Simeon steht.

Da bei den Wandbespannungen allgemein an Personal eingespart wurde, verwundert es zunächst nicht, dass Maria und Joseph keine Begleiter beigegeben wurden.²⁶¹ Dass allerdings die für die christologische Deutung relevante Prophetin Hanna fehlt und stattdessen ein unbedeutender Tempeldiener dargestellt wurde, entspricht wieder der marianischen Prägung. (Der Tempeldiener mit dem Rauchfässchen scheint weitgehend aus einer Vorlage entnommen zu sein und soll der Szene vermutlich einen feierlich-heiligen Charakter verleihen.²⁶²) Auch die oft dargestellte Kerze, die auf Simeons Vorhersage von Christus als Licht (Lk 2, 32) hinweist, fehlt bei der Darstellung Am Hof. Dafür werden die Tafeln mit den zehn Geboten sehr deutlich gezeigt. Sie sind der Verweis auf die Gesetze Gottes, die seine treue Magd Maria stets vorbildhaft befolgt.

Hier wird ein Bereich angesprochen, der bei der marianischen Auslegung ebenso wichtig ist wie die Opferbereitschaft. Da Maria als immerwährende Jungfrau²⁶³ auch allzeit „rein“ war, war sie im Prinzip auch nicht von der Notwendigkeit betroffen, ihre Reinheit im Tempel durch

²⁶⁰ Marienlexikon 1989, Bd. II, S. 143.

²⁶¹ Im 17. und 18. Jhdt. werden meist mehrere Begleitpersonen des Ehepaares dargestellt, sodass der Tempel von einer ganzen Volksmenge erfüllt sein kann. Ebenda, S. 145.

²⁶² Möglicherweise lässt sich das Motiv des Dieners mit dem Rauchfass auch aus einem zeitgenössischen Text herleiten, wie er z.B. in einer Sammlung marianischer Lobreden von 1771 zu finden ist. Zur Darstellung ist dort zu lesen: „[...] und dämpfete das Rauchfaß niemals also häufig die Nebel zur Bedeckung des Gnadenthrones: gleichwie das Herz, das demüthige Herz Mariae viele heilige Regungen um, und bey dem Altare, dahin sie ihr göttliches Kind nach erfüllten Tagen ihrer Reinigung darstellt.“ Sailer 1771, S. 68.

²⁶³ Siehe Kapitel II, 5. 3. Allegorie der immerwährenden Jungfräulichkeit.

das Opfern der Tauben wiederherzustellen. Dass sie es dennoch tat und sich pflichtbewusst dem Gesetz Gottes beugte, wurde von den barocken Marienverehrern wie den Jesuiten als Hinweis ihrer tiefen Demut und ihres Gehorsams vor dem Herrn ausgelegt. (Kritiker der immerwährenden Jungfräulichkeit, wie es im 18. Jhdt. beispielsweise die Jansenisten waren, sahen darin ein Zugeständnis, dass Maria der Reinigung bedurfte.²⁶⁴ Umso nachdrücklicher wurde die Gesetzesbefolgung von den Befürwortern als Zeichen ihrer absoluten Tugendhaftigkeit gewertet.²⁶⁵)

Die auf den ersten Blick unscheinbare und etwas un gelenk wirkende Darbringung birgt somit einige inhaltlich interessante Aspekte in sich. Da innerhalb dieser Szene besonders der Opfergedanke und die Gesetzestreue akzentuiert werden, passt das Bild auch gut zum benachbarten, letzten Bild der Wandbespannungen. Im typologischen Vergleich wird dort eine ebenso gesetzestreue Mutter gezeigt, die ihre Söhne im Namen des Herrn opfert (Abb. 94).²⁶⁶ Dieser Inhalt kommt auch den jesuitischen Idealen entgegen. Pflichtbewusstsein und Gehorsam waren unter den Mitgliedern der Gesellschaft Jesu, die absoluten Gehorsam gegenüber dem Papst und dem Generaloberen schworen, äußerst geschätzte Tugenden.²⁶⁷

II. 5 Darstellungen mit typologischem Bezug

Insgesamt wurden in den Marienzyklus Am Hof vier Darstellungen miteinbezogen, deren marianischer Gehalt sich über typologische Interpretation erschließt. Diese Szenen greifen auf Vorbilder und Symbole aus dem alten Testament zurück, die traditionell als Präfigurationen der Gottesmutter angesehen wurden.

Nach einer ersten Hochblüte im Mittelalter, war die symbolische Darstellung der Tugenden Marias und ihrer Vorbilder (Typen) vor allem im Barock äußerst beliebt.²⁶⁸ Dabei können sich die typologischen Gleichnisse nicht nur auf Personen und Gegenstände, sondern auch auf Handlungen und Institutionen des Alten Testaments beziehen. Eine der bekanntesten Typologien ist wohl die Parallele Adam - Christus und Eva - Maria. Durch das sündige Stammelternpaar kam der Tod in die Welt. Das Erlöserpaar hingegen besiegte die Sünde und brachte das Leben.

Generell gilt, „der Typos ist stets weniger vollkommen als der Antitypos“.²⁶⁹ Alle Vorbilder des alten Testaments sind also als Verheißung nur ein „Schatten“ und schwacher Abglanz ihrer neutestamentarischen Entsprechung (Kol 2, 17; Hebr 10, 1). Einige der Typen fanden auch Eingang in die Lauretanische Litanei und wurden auf diese Weise symbolisch nachhaltig mit

²⁶⁴ Schmaus 1982, S. 231.

²⁶⁵ Zu Demut, Gehorsam und Jungfrauenschaft Mariens bei der Darbringung siehe z.B. Jordan 1767, S. 304-308 und Sailer 1771, S. 53-80.

²⁶⁶ Siehe Kapitel II, 5.4. Das Martyrium der Makkabäerbrüder.

²⁶⁷ Siehe Kapitel I, 2.1. Die Marienverehrung des Ignatius von Loyola und der Orden der Gesellschaft Jesu.

²⁶⁸ Telesko 2005, S. 77-90; Marienlexikon 1988, Bd I, S. 377.

²⁶⁹ Marienlexikon 1994, Bd. VI, S. 490.

Maria verankert. So auch die Bundeslade, die als äußerst vielschichtiges Urbild Mariens (nach Morgenstern und Rose) als dritte lauretanische Anrufung innerhalb der Wandbespannungen zu finden ist.

5. 1. Foederis Arca - Arche des Bundes (Abb. 78)

Bereits seit dem Konzil von Ephesos ist die Bundeslade eine häufig verwendete Typologie für Maria.²⁷⁰ Der beliebte Vergleich taucht auch immer wieder in marianischen Bildprogrammen des 17. und 18. Jhdts. auf. In der Kirche Am Hof wurde das Motiv zwischen der Geburts- und der Vermählungsdarstellung eingefügt. Allerdings ist die Szene *in situ* nicht auf einen Blick zu erfassen, da der entsprechende Teil der Bespannung um einen Pfeiler herumführt (Abb. 79).

Ausgebreitet zeigt sich darauf die feierliche Überführung der Bundeslade vom Hause Obed-Edom in die Davidstadt auf dem Berg Zion (1. Chr 15; 2. Sam 6).²⁷¹ Im Alten Testament wird berichtet, dass es ein lauter und fröhlicher Umzug war, der hier zu Ehren Gottes stattfand. Von vielen Menschen, Posaunen, Harfen, Singen und Jauchzen ist dort die Rede. Nicht zu vergessen der tanzende und hüpfende David, der sich durch sein ausgelassenes Verhalten den Spott Michals zuzieht (2. Sam 6,16). Die Darstellung Am Hof zeigt jedoch nichts von dieser lebhaften Szenerie, wie sie beispielsweise auf dem rechten Relief der Orgelempore geschildert wird (Abb. 40). Ganz im Gegenteil, die auf das Wesentliche reduzierte Szene wirkt durch den ausgewogenen, zentrierten Aufbau gefasst und konzentriert:

Als einzig dargestellte Figuren des querformatigen Bildes tragen vier Leviten in langen, wallenden Gewändern den heiligen Schrein auf ihren Schultern.²⁷² Während die beiden Rückwärtigen mit geradeaus gerichtetem Blick feierlich-synchron dahin schreiten, scheinen die die Männer vorne kurz innezuhalten und sich anzublicken. Der mit dem Rücken zum Betrachter gewandte Träger stützt sich auf einen schmalen Stock - ein auflockerndes Detail, das gut zur Entstehungszeit passt.

Die von den Leviten getragene Bundeslade befindet sich exakt im Zentrum der Darstellung. Ihr Aussehen entspricht der biblischen Beschreibung (Ex 25, 10-20; Ex 37,1): Dementsprechend handelte es sich um eine rundum mit Gold überzogene Truhe aus Akazienholz. Um diese transportfähig zu machen, wurden an den Seiten vergoldete Stangen in goldenen Ringen angebracht. Die Deckplatte und die darauf befindlichen Kerubim -

²⁷⁰ Marienlexikon 1988, Bd. I, S. 616.

²⁷¹ Die Bibel berichtet von mehreren Überführungen des Heiligtums. Dass es sich hierbei um die besagte handelt, zeigt das Fehlen des Wagens und die Darstellung des Berges im Hintergrund an. Denn laut Chronik wurde die Lade von den auserwählten Leviten getragen, die sie in die Davidstadt „herauf“ brachten. 1. Chr 15, 12-14; 2. Sam 6,12.

²⁷² Die Kleidung der Leviten entspricht den spärlichen Angaben aus der Bibel. Demnach besteht es aus einem leinernen Ephod und einem kurzen, umgürteten Obergewand. In Ex 28, 40 werden hohe Turbane für die Söhne Aarons erwähnt. Sehr ähnlich findet sich die Kleidung der Leviten in der Bilderbibel der Augsburger Gebrüder Klauber (siehe Klauber Bibel 1748, Tafel 23.) Zeitgenössische Beschreibungen der Kleider finden sich unter Lundius 1722, S. 738 und Hunger/Green 1721, S. 1362.

welche schützend ihre Flügel über das Heiligtum ausbreiten - sollen hingegen aus reinem Gold gewesen sein.

Über der getreu den Angaben des Bibeltextes dargestellten Lade erstrahlt eine überdimensionale Hostie. Ihre Erscheinung lässt an eine Sonne denken. Der Himmel dahinter wirkt dunstig und lässt einige diffuse Wolken erkennen. Der Weg, den die vier Männer ruhig und gefasst entlang schreiten, führt rechts in einem Schwung zum Berg Zion. Auf der Anhöhe vor dem Berg ist vage ein rechteckiger Umriss zu erkennen (Abb. 80). Möglicherweise ist hier die von König David bereitete Stätte gemeint (1. Chr. 15, 1). Schemenhaft wird auch der Rest der spärlich angedeuteten Landschaft wiedergegeben, die sich weiträumig um die Männer erstreckt. Im Kontrast dazu ragt links vorne ein dunkler ausgeführter Stamm eines pittoresk erscheinenden Baumes ins Bild. An diesem lehnt ein abgerundeter Wegstein. Dieses beiläufige Detail liefert durch eine Inschrift auch den entscheidenden Hinweis auf die Doppeldeutigkeit der Darstellung: „Foederis Arca O. P. N.“. Die *Foederis Arca* ist jene Symbolanrufung aus der Laretanischen Litanei, die Maria als „Arche des Bundes“ und somit als Bundeslade bezeichnet. Die folgende Abkürzung steht für *Ora Pro Nobis* (Bitte für uns) und wird in der Litanei zwischen den Anrufungen ausgesprochen.

Die Bezeichnung „Arche“ lässt zunächst an die Arche des Noah denken, die ebenso traditionell mit Maria verglichen wird und deren Symbolgehalt durch die Verflechtung der Begriffe zu einem gewissen Grad auch hier relevant ist.²⁷³ Hauptsächlich ist jedoch Analogie zwischen Maria und der Bundeslade gemeint, wie sie zum Beispiel auf einem Stich aus dem Gnaden-Gebäu zu sehen ist (Abb. 81). Die altbekannte Verbindung stützt sich auf mannigfaltige Parallelen, von denen hier einige beispielshalber angeführt seien:²⁷⁴

- So wie die unverwesliche Bundeslade aus edlem Holz und Gold gemacht war, so war auch Marias Körper nicht der Verwesung preisgegeben und sie selbst mit den edelsten Tugenden ausgestattet.
- Die in Schlachten mitgeführte Bundeslade galt als Garant für den Sieg - ebenso wurde Maria als „Siegerin in allen Schlachten Gottes“ angesehen.
- Passend zum Patrozinium Am Hof: Wie die Lade Gottes von zwei Kerubim bewahrt wird, ist auch Maria im Himmel von den Chören der Engel umgeben.²⁷⁵

Da die Bundeslade bei der Offenbarung vor dem *signum magnum* (der Apokalyptischen Frau) sichtbar gemacht wird (Offb 11,19), gibt es auch Auslegungen in diese Richtung.²⁷⁶

²⁷³ Die direkte Verbindung zwischen Arche und Bundeslade - die etwa bei Johannes von Damaskus bereits im 8. Jhd. hergestellt wird - wird auch in der barocken Emblematik immer wieder angesprochen. Grabner 2002, S. 108; Marienlexikon 1988, Bd. I, S. 616.

²⁷⁴ Wenn nicht anders angegeben, stammen die Vergleiche aus folgender Quelle: Marienlexikon 1988, Bd. I, S. 616.

²⁷⁵ Haid 1713, Bd. I, S. 332.

²⁷⁶ Die Verbindung mit dem apokalyptischen Thema wird zum Beispiel bei dem symbolisch komplexen Programm der Deckenfresken der Stiftskirche Altenburg aufgegriffen, die 1733 von Paul Troger geschaffen wurden. Zur Ikonographie siehe Telesko 2005, S. 90-109, besonders S. 94-95.

Die bedeutendsten Auslegungen beziehen sich jedoch auf Marias Status als Gottesmutter:

- Die Bundeslade galt als Gottesthron - Maria war die Christusträgerin.
- Die Lade enthielt die alttestamentarischen Gesetzestafeln, Maria hingegen trug den Gesetzgeber des neuen Bundes.

Bei der Wandbespannung Am Hof wird besonders jene Bedeutung hervorgehoben, die sich auf das in der Lade aufbewahrte Manna bezieht. Bei Johannes Haid wird dieser Zusammenhang 1730 folgendermaßen treffend erläutert:

„War die Arch des Bundes ein solch güldenes Geschirr, in welchem der Prophet Moses das vom Himmel herunter gethaute Manna [...] auf Befehl Gottes verschließen musste, so ist eben auch Maria jene „foederis arca“ oder Arch des Bundes in welcher der Allmächtige Gott durch Kraft und Mitwirkung des Heiligen Geistes in der heiligsten Menschwerdung das wahre Himmel-Brot Christum Jesum verwahrt und verschlossen hat.“²⁷⁷

Dieses „Himmelsbrot Christus“ (Joh 6, 30-35) wird als über der Bundeslade schwebende, strahlende Hostie wiedergegeben. Das Motiv passt zu der überlieferten Vorstellung, dass über den Engeln des Schreins Gott selbst thronen würde. Die von der Hostie ausgehenden Strahlen erinnern hingegen an ein Thema, das beim ersten Bild der Wandbespannungen (Maria als Morgenstern) indirekt angesprochen wird: Christus als „Sonne der Gerechtigkeit“.²⁷⁸

Mit der Illustration der Analogie von Hostie und dem Manna der Bundeslade, wird nicht nur die Verbindung von Altem und Neuem Bund veranschaulicht, sondern gleichzeitig auch der eucharistische Gedanke angesprochen. Zugleich wird Marias Bedeutung im Heilsgeschehen und ihre Gottesmutterchaft hervorgehoben. So wie die Lade das himmlische Manna in sich barg, so trug Maria durch Göttliche Gnade und ihre Zustimmung einst den Heiland in sich, der wiederum bei der Eucharistie in Form der Hostie gegenwärtig ist.

Der Zusammenhang der Bundeslade mit der Heimsuchung wurde bereits an vorangegangener Stelle angesprochen.²⁷⁹ Innerhalb der Wandbespannung passt dieser Vergleich auch deshalb besonders gut, weil die für Christus stehende Hostie ebenso von einer Strahlengloriole umringt ist, wie auch das IHS auf dem schwangeren Laib Mariens (Abb. 73).

Wird die Darstellung der Bundeslade - so wie bei den Wandbespannungen - in einen marianischen Kontext eingebunden, ist oft die gesamte Szene der Überführung inklusive hüpfendem David und Musikern dargestellt.

Oder aber es wird im Sinne der Emblematisierung nur die Lade ganz ohne Figuren gezeigt. (Solche Embleme der Bundeslade finden sich immer wieder bei marianischen

²⁷⁷ Haid 1713, Bd. I, S. 194. Siehe dazu auch Fritsch 1737, S. 212-215.

²⁷⁸ Siehe Kapitel 3. 1 Johannes auf Patmos in Anrufung des Morgensterns.

²⁷⁹ Siehe Kapitel II, 4.4. Heimsuchung.

Freskenprogrammen, wo sie mit weiteren Symbolen zwischen den Szenen aus dem Marienleben angeordnet sind.)

Die Darstellung Am Hof wirkt wie eine Mischung von beiden Formen. Es ist gut vorstellbar, dass die Leviten aus einer umfangreichen Überführungsszene entnommen wurden, während die Anregung der über der Bundeslade schwebenden Hostie aus einem emblematischen Kompendium stammt (Abb. 82 zeigt ein solches Beispiel aus dem 17. Jhd.)

5. 2. Abimelech und die Frau von Tebez (Abb. 83)

Die alttestamentarische Szene mit der Verteidigung der Stadt Tebez ist ebenso wie die Überführung der Bundeslade um einen Pfeiler herum angebracht. Während die Bundeslade als Typologie für Maria sehr verbreitet ist, handelt es sich bei der tapferen Frau von Tebez um eine eher seltene und weitaus weniger bekannte Präfiguration der Gottesmutter.

Die entsprechende Geschichte stammt aus dem Buch der Richter und beschreibt das Ende des grausamen Herrschers Abimelech vom Sichem (Ri 9, 50 - 57):

Der machthungrige Sohn Gedeons ließ einst seine 70 Brüder ermorden um selbst König zu werden. Diese gottlose Tat rächte sich allerdings drei Jahre später, als sich die Bürger Sichems gegen ihn auflehnten. Abimelech schlug den Aufstand blutig nieder und vernichtete die Stadt mitsamt ihren Einwohnern. Daraufhin überfiel er auch die Nachbarstadt Tebez. Die Bewohner flüchteten sich auf einen wehrhaften Turm inmitten der Stadt, dessen Tor sie fest verschlossen. Als Abimelech sich dem Tor näherte um es in Brand zu stecken, warf eine Frau ein Stück eines Mühlsteines auf den Kopf des Angreifers und verletzte ihn tödlich. Zu stolz um von einer Frau getötet zu werden, rief der Sterbende schließlich nach einem Soldaten und befahl diesem, er möge ihn rasch erdolchen.

Die Darstellung Am Hof zeigt den dramatischen Höhepunkt der biblischen Geschichte. Die Bewohner der Stadt sind bereits auf den das Bildzentrum beherrschenden Turm geflohen, der als Teil einer Befestigungsanlage von einer Mauer mit Schießscharten umgeben ist. Zwischen den Zinnen des Turmes erscheint die Frau als Halbfigur mit ausgestreckten Armen, die gerade den Stein hinuntergeworfen hat. Wie durch Speer- und Helmspitzen angedeutet, haben sich rechts hinter ihr einige Soldaten versammelt, die allerdings schemenhaft im Abseits bleiben.

Mit unruhig flatterndem Umhang läuft der ebenfalls mit einem Speer bewaffnete Abimelech direkt auf das große Rundbogen-Tor zu (Abb. 84). Die feine Fackel mit Flamme (direkt unter seinem linken Arm) und die Holzscheite links vor dem Tor zeigen an, dass er gerade Feuer legen wollte, als ihn der riesenhaft wirkende Stein direkt zwischen Kopf und Schulter trifft. Gerade noch in vorwärts stürmender Bewegung, zeigt seine geöffnete rechte Hand bereits eine erste Reaktion auf den Schmerz und den bevorstehenden Fall des Tyrannen an. Die besondere Form des Geschosses - es handelt sich eigentlich um ein Viertel eines

zerbrochenen, scheibenförmigen Mühlsteins mit kreisförmigen Loch in der Mitte - lässt sich auf die im 18. Jhdt. übliche Übersetzung zurückführen.²⁸⁰

Obwohl nur ein Teilstück, wirkt der Stein dennoch bedrohlich groß und es scheint verwunderlich, ja fast schon übernatürlich, dass die zierlich anmutende Frau überhaupt in der Lage war diesen zu werfen. Auch wenn mangelnde Fähigkeiten des Malers bezüglich Proportion und Räumlichkeit die Ursache dieser Wirkung sein mögen, werden Dramatik und Gotteswille auf diese Weise nachdrücklich veranschaulicht. (In jedem Fall fühlt man sich diesbezüglich ein wenig an die am Beginn stehende Immaculata erinnert (Abb. 59). Diese zerquetscht mit übermenschlicher Kraft ebenso mühelos die monströse Schlange, wie auch hier die Frau den eigentlich viel zu schwer wirkenden Stein geworfen hat.)

Der Name der mutigen Frau bleibt in der Bibel unerwähnt. Doch durch ihre heroische Tat wurde sie zum Vorbild der beschützenden Gottesmutter, die das Böse besiegt und bei der Hilfesuchende Zuflucht finden. Dieser Vergleich wird bereits im 14. Jhdt. in der typologischen Bilderhandschrift *Speculum humanae salvationis*²⁸¹ herangezogen. Dort wird die alttestamentarische Szene in Verbindung mit der *Maria defensatrix* wiedergegeben, die im erweiterten Kremsmünster-Codex als Schutzmantelmadonna dargestellt ist.²⁸² Zum Aspekt des Beschützens kommt bei dieser Typologie auch jene der Mittlerschaft Mariens hinzu, die bei den Jesuiten traditionell eine bedeutende Rolle spielt.²⁸³ Denn Maria bietet nicht nur Zuflucht für die Menschen vor irdischer Bedrohung, sie gilt auch als Fürsprecherin vor Gott, die seinen Zorn gegenüber dem sündigen Menschen besänftigt.²⁸⁴

Bekanntere und häufiger dargestellte Heldinnen des Alten Testaments, die ebenfalls die Entschlossenheit bzw. die Mittlerschaft Mariens apostrophieren, sind beispielsweise die den Holofernes enthauptende Judith (Jdt 13,4 - 8) oder die für ihr Volk bittende Esther (Est 8). Es stellt sich nun die Frage, warum für das Programm Am Hof gerade die weniger geläufige Präfiguration der Frau von Tebez gewählt wurde.

Eine mögliche Erklärung liefert das 1714 bzw. 1726 erschienene Gnaden-Gebäu, als dessen Verfasser ein Mindelheimer Jesuit vermutet wird.²⁸⁵ In diesem emblematischen Kompendium wurden die zahlreichen Motive der marianischen Freskenausstattung der bayrischen Wallfahrtskirche zu Unserer Lieben Frau in Kirchhaslach als vereinfachte Kupferstichreproduktionen abgedruckt. Jedem Emblem wurde dabei zusätzlich ein

²⁸⁰ Entgegen neuerer Fassungen der Bibel, wo nur von einem Mühlstein die Rede ist, wird im 18. Jhdt. noch von einem Stück des Mühlsteines berichtet, der Abimelech das „Hirn zerbricht“. Catholische Bibel 1763, S. 221.

²⁸¹ Marienlexikon 1994, Bd. 4, S. 227-230.

²⁸² Kremsmünster Stiftsbibliothek, „Speculum humanae salvationis“, Cod 243, fol. 44 r.

URL: <http://wwwwg.uni-klu.ac.at/kultdoku/kataloge/08/html/834.htm>

²⁸³ Siehe Kapitel I, 2.1. Die Marienverehrung des Ignatius von Loyola und der Orden der Gesellschaft Jesu, sowie LCI 1968, Bd. I, S. 19.

²⁸⁴ Haid 1713, Bd. II, S. 115-122. Besonders Abschnitt Nr. 6, S. 120-121 und Abschnitt Nr. 8, S. 122.

²⁸⁵ Siehe Gnaden-Gebäu 1726. Die Erstauflage von 1714 wurde in Augsburg von Johann Michael Labhart gedruckt. Pömbacher 2002, S. 151.

Gebetstext „zu Gebrauch der christlichen Wallfahrer“ zugeordnet. Aus heutiger Sicht handelt es sich hierbei um eine wertvolle Interpretationshilfe des ikonographisch anspruchsvollen Programms, mit dem die Marienkirche im ersten Viertel des 18. Jhdts. ausgestattet wurde.²⁸⁶

Der entsprechende Stich des Emblembuchs zeigt ebenfalls den Moment, in dem der vom Turm geschleuderte Stein gerade auf das Haupt Abimelechs trifft (Abb. 85). Jedoch gibt es hier mehr Personal und Unruhe im Bild, als es bei der nahsichtigeren Darstellung in der Kirche Am Hof der Fall ist. Dort bleibt die Szene auf das Wesentliche beschränkt, wodurch auch mehr Konzentration auf die Aktion zwischen der Frau und dem Angreifer gelegt wird.

Bedeutsam ist der dazugehörige Gebetstext des Gnaden-Gebäu, der sich auf das durch dicke Rauchschwaden veranschaulichte Feuer bezieht. Maria wird darin als starke und heldenmütige Jungfrau um Beistand angerufen, um den das Böse repräsentierenden Abimelech abzuwehren, welcher das „schändliche Feuer der fleischlichen Begierlichkeit“ entzündet.²⁸⁷

Mit dieser Interpretation fügt sich die Abimelech-Szene auch passend in den Kontext der marianischen Wandbespannung Am Hof ein, wo - unter dem zu Beginn angegebenen Motto der Immaculata - die Makellosigkeit Marias ein grundlegendes Thema ist. Die Unbeflecktheit inkludiert den Sieg der Gottesmutter gegen die Sünde und das Böse mit all seinen Versuchungen, wie sie laut Gnaden-Gebäu von Abimelech repräsentiert werden.

Als standhafte und immerwährende Jungfrau, die frei von Erbsünde empfangen wurde, gleicht Maria selbst einer „befestigten Stadt, in der niemals die Sünde herrschte“.²⁸⁸

Dahingehend impliziert die Darstellung Am Hof mit dem die Szene beherrschenden Turm auch ein Sinnbild aus der Lauretanischen Litanei. Der „starke Turm Davids“ (Hld 4,4) symbolisiert Marias sittliche Vollkommenheit als auch ihre Schutzfunktion (Abb. 86).²⁸⁹ Im Mittelalter wurde der Turm gemeinsam mit den weiteren Lauretanischen Symbolen zunächst bezüglich der Jungfräulichkeit und vom 16. Jhd. an auch in Richtung unbefleckte Empfängnis gedeutet.²⁹⁰

Der passende Stich aus der lauretanischen *Elogia Mariana* von 1732 zeigt die als Soldatin ausgestaffierte und zum Kampf bereite Gottesmutter auf einem mit ihrem Monogramm beflaggten Turm (Abb.87). Im Kommentar wird angegeben, Maria sei wegen ihrer Stärke und ihrer Schutzfunktion mit einem Turm vergleichbar. Auch die Unbefleckte Empfängnis wird

²⁸⁶ Als ausführender Künstler der spätestens 1714 entstandenen Fresken wird Johann Friedrich Sichelbein angenommen. Siehe dazu Stoll 2011.

²⁸⁷ Gnaden-Gebäu 1726, Text zu Tafel 58.

²⁸⁸ Marienlexikon 1992, S. 36. Im *Psalterium Decachordum* wird Maria im Zusammenhang mit der Abimelechszene selbst als „unüberwindlicher marianischer Schutzturm“ bezeichnet. Haid 1713, Bd. II, S. 262

²⁸⁹ Marienlexikon 1988, Bd. I, S. 153-154; Schreiner 2009, S. 399-423

²⁹⁰ Marienlexikon 1988, Bd. I, S. 154.

hier angesprochen, denn Maria habe die Stärke bewiesen, als sie „nach Art eines guten Soldaten die teuflische Schlange vernichtet habe“.²⁹¹

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass der Vergleich Marias mit dem wehrhaften Turm ebenso wie die Schutzmantelmadonna auch auf dem Albrechtsaltar Am Hof präsent waren.²⁹² Obwohl dieser aus der Karmeliter-Zeit im 15. Jhdt. stammt, entspricht das inhaltliche Programm der Tafeln im Besonderen auch der jesuitisch-barocken Marienfrömmigkeit. Generell belebten die Jesuiten die im Mittelalter zur Blüte gelangte Marienfrömmigkeit wieder neu und griffen oftmals in jener Zeit gebräuchliche Formen der Marienverehrung auf.

Die Frau von Tebez steht dabei ebenso wie der Turm Davids oder die Schutzmantelmadonna für Qualitäten, die Maria am Beginn der jesuitischen Ära im 16. Jhdt. zunächst von Luther, als auch gegen Ende der Gesellschaft Jesu im 18. Jhdt. von Vertretern reformkatholischer Strömungen abgesprochen wurden.²⁹³

Zusammenfassend handelt es sich bei dieser Szene um die typologische Demonstration von Marias Schutzfunktion und Mittlerschaft, für die generell auch andere weibliche Heldinnen des Alten Testaments herangezogen hätten werden können. Mit der Wahl der den Abimelech abwehrenden Frau von Tebez kommt auch die marianische Turmsymbolik hinzu, die Marias Macht als unüberwindliches Bollwerk der Sündenlosigkeit und ihre Unbefleckte Empfängnis beinhaltet.

Durch die Anbringung der an sich breitformatig angelegten Szene um den Pfeiler, bekommt die Darstellung einen hochformatigen Charakter (Abb. 88). Zunächst wird auf diese Weise auch der räumliche Eindruck des Turmes verstärkt, der sich dadurch tatsächlich dreidimensional dem Betrachter entgegenwölbt. Der Vergleich mit dem auf der Fläche ausgebreiteten Bild zeigt jedoch, dass die vom Künstler konzipierte Räumlichkeit durch die Anbringung eigentlich *ad absurdum* geführt wird. Sie verkehrt sich im Prinzip ins Gegenteil, da Teile der Stadtmauer, die in Wahrheit vor dem Turm liegen müssten (wie etwa das Mauerfragment rechts im Vordergrund) sich nun real dahinter befinden.

Wie bereits bei der Überführung der Bundeslade konstatiert wurde, zeigt sich auch hier, dass die besondere Anbringung zwar einen reizvollen Aspekt mit sich bringt, dass dieser aber nicht beabsichtigt wurde. Auch diese Szene wurde augenscheinlich rein nach den

²⁹¹ Der Text stammt aus der Erstausgabe der *Elogia Mariana* von 1700. Ochsenfurth 1700, S. 254-262. Zitiert bei Schreiner 2009, S. 412.

²⁹² Zur Entstehungszeit der Wandbespannungen befand sich der zwischen 1438 und 1440 entstandene Altar noch in der Kirche Am Hof. Die beiden besagten Tafeln befinden sich gegenwärtig in der Stiftsgalerie in Klosterneuburg. Die Schutzmantelmadonna birgt Vertreter der Stände und König Albrecht V. von Österreich unter ihrem Mantel. Auf der Tafel die Maria als Königin der Potestates (Führerin der Heerscharen) zeigt, steht die geharnischte Madonna vor dem mit Waffen und Rüstungsteilen behängten Turm Davids. Schreiner 2009, S. 409. Röhrig 1981, S. 68-69 und S. 62-63.

²⁹³ Luther bezieht sich rein auf den biblischen Text, in dem an keiner Stelle Marias Schutzfunktion angesprochen wird. Dies stehe allein Gott zu. Schreiner 2009, S. 401-402. Bezüglich der Mittlerschaft Mariens während Jansenismus bzw. Aufklärung siehe Hauke 2007, S. 41-45.

vorgegebenen Maßen auf die Fläche bezogen entworfen und dann einfach um den Pfeiler gelegt.

Zudem ist anzunehmen, dass sich der Maler wieder an einer Stichvorlage orientiert hat. Diese Annahme wird durch eine Graphik verstärkt, die - obwohl nur wenige Zentimeter groß - eindeutige Parallelen zur Darstellung Am Hof aufweist (Abb. 89).²⁹⁴ Sie befindet sich als Randszene (auf der Fahne einer Fanfare wiedergegeben) in der Bilderbibel der Augsburger Brüder Klauber aus dem Jahr 1748.²⁹⁵ Nicht nur die Körperhaltungen und Teile der Architekturen lassen sich hier gut miteinander vergleichen. Vor allem die Kleidung (Stiefel und hochgekremelter Ärmel des Abimelech) mit der vom Körper wegflatternden Draperie gleicht sich in Details derart, dass ein Zusammenhang angenommen werden muss. Wobei es hier nur um einen generellen Zusammenhang und den grundlegenden Nachweis einer Vorlage geht. Denn auch die Gebrüder Klauber holten sich ihre Anregungen oftmals von anderen Künstlern und wurden wiederum selbst immer wieder rezipiert. Aufgrund der seitenverkehrten Ausrichtung wäre allerdings gut vorstellbar, dass die Darstellung aus der Bibel zunächst als Stich kopiert wurde und dass dieser folglich wiederum als Vorlage für die Malerei Am Hof gedient hat.²⁹⁶ Es fällt auf, dass beim Klauberstich Feuerfackel und Holzscheiter fehlen. Die äußerst fein und zaghaft gesetzte Fackel bei der Bespannung - die eigentlich in keiner Beziehung zur bewegten Figur steht - scheint auf alle Fälle erst ergänzend durch den Maler Am Hof hinzugefügt worden zu sein. Dies spricht wiederum für ein inhaltliches Eingreifen des Auftraggebers, dem die Darstellung des Feuers wichtig war. Ein weiterer Unterschied ist Am Hof wieder das Fehlen der Gefolgschaft Abimelechs.

5. 3. Allegorie der immerwährenden Jungfräulichkeit (Abb. 90)

Die wohl rätselhafteste Darstellung innerhalb der Wandbespannungen befindet sich zwischen der Heimsuchung und der alttestamentarischen Abimelech-Szene. Als einziges Bild der Serie wird darauf kein konkretes Ereignis, sondern eine komplexe Zusammenstellung symbolischer Inhalte gezeigt. Im Endeffekt verdichten sich diese zu einer Allegorie der immerwährenden Jungfräulichkeit²⁹⁷ Marias, die zum „Tempel des heiligen Geistes“ auserwählt wurde.

Ausgangspunkt der allegorischen Darstellung ist zunächst ein sehr vertraut wirkendes Motiv. Im Zentrum der Komposition befindet sich eine kniende Madonna mit rückwärts gewandtem Blick. Diese Pose ist einer langen Tradition entsprechend immer wieder bei

²⁹⁴ Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Peter Stoll von der Universitätsbibliothek Augsburg.

²⁹⁵ Klauber Bibel 1748, S. 24. Allgemein zur Bilderbibel der Gebrüder Klauber siehe Stoll 2007.

²⁹⁶ Theoretisch wäre natürlich auch möglich, dass beide (Klauber und der Maler Am Hof) auf dieselbe Vorlage zurückgegriffen haben. Wie auch immer der Zusammenhang sein mag, bleibt es bei der Feststellung, dass die grundlegende Komposition zur Entstehungszeit der Wandbespannungen schon bekannt war.

²⁹⁷ Der auf das 4. Jhdt. zurückgehende Glaubenssatz der immerwährenden Jungfräulichkeit der Gottesmutter sagt aus, dass Maria sowohl vor, während und auch nach der Geburt Christi allzeit und lebenslang Jungfrau geblieben ist. Marienlexikon 1991, Bd. 3, S. 469-481.

Verkündigungsdarstellungen anzutreffen. Der spontane Eindruck einer typischen Verkündigungsszene wird zudem durch die Anwesenheit des Engel rechts, der darüber schwebenden Heiligen-Geist-Taube sowie dem geöffneten Buch verstärkt, welches bei Verkündigungen üblicherweise auf einem Betpult vor Maria gezeigt wird. Auch die darin angeführte Textstelle aus dem Alten Testament *ecce virgo concipiet* (Jes 7, 14) - „Seht, die Jungfrau wird empfangen“ - bezieht sich als prophetischer Hinweis direkt auf dieses bedeutende heilsgeschichtliche Ereignis.

Nach diesen ersten Assoziationen, die vorerst an eine Verkündigung denken lassen, enden die Gemeinsamkeiten allerdings auch schon wieder. Denn nachdem der Betrachter durch das vertraute Erscheinen der sich umwendenden Madonna und dem Textauszug ins Thema eingestimmt wurde, drängen bald immer mehr Details ins Bewusstsein, die zunächst irritieren, da sie für eine herkömmliche Verkündigung völlig untypisch sind:

Üblicherweise befindet sich die Heilige Schrift vor Maria, während sie sich mit dem Oberkörper erstaunt zu dem hinter ihr erscheinenden Gabriel umdreht. (Als ein Beispiel dieser geläufigen Bildtradition sei hier ein Stich Dürers angeführt. Abb. 91) In der Kirche Am Hof wendet sich die Madonna hingegen dem Buch zu, das obendrein von einem knienden Engel statt einem Pult getragen wird.

Auf der gegenüberliegenden Seite rechts befindet sich direkt vor Maria eine Art Altar auf dem hell lodernd ein Feuer brennt. Dahinter steht ein weiterer Engel mit markanten, ein wenig „ausgeleiert“ wirkenden Flügeln. Während der Gottesbote mit der rechten Hand auf Maria verweist, hält er mit der linken ein ebenfalls entflammtes Herz über die Feuerzungen des Altars. Durch die darin eingeschriebenen Initialen ist das Herz als jenes Mariens zu identifizieren (Abb. 92).

Als Bühne des Geschehens dient wieder ein palastartiger Innenraum, der ein wenig an das Tempelinnere der Darbringung denken lässt (Abb. 76). Die obere Zone direkt über Maria wird durch Rauch- und Wolkendunst verunklärt. Von zwei Putti mit Lorbeerkränzen flankiert, schwebt darin die auf den Altar ausgerichtete himmlische Taube des Heiligen Geistes. Es liegt nahe, dass durch die von ihr ausgesandten „Feuerkugeln“ - die an Pfingstdarstellungen erinnern - das irdische Feuer auf dem Altar bzw. das Herz entfacht wurde (Röm 5,5). Im *Mariale Symbolicum* von 1737 ist zu lesen: *„Mariam hat die Göttliche Liebe ganz und gar entzündet [...] Der Heilige Geist hat sie ganz und gar zerschmolzen und zu purem Gold der Liebe gemacht, alles was in ihr Herz kommen, ist also heilig worden, dass es gleich die Form, den Glanz und Preiß des Goldes der Liebe bekommen hat. O Heiliger Geist! O göttliches Liebes-Feuer.“*²⁹⁸

²⁹⁸ Fritsch bezieht sich dabei auf den Heiligen Ildephons. Fritsch 1737, S 210-211.

Die drei über die Szene gebreiteten Lorbeerkränze umrahmen jeweils ein Wort. Insgesamt ergeben die Wörter: „In An(n)is Post“²⁹⁹ als Überschrift für die transzendente Szenerie. Dieses Motto - es bedeutet soviel wie „In den Jahren danach“ - gilt als Aufforderung, die Szene typologisch zu deuten und gibt somit auch den entscheidenden Hinweis für das Verständnis der Motive.

In diesem Sinne eindeutig zu interpretieren ist die bereits erwähnte alttestamentarische Textstelle *ecce virgo concipiet* in Kombination mit der „Verkündigungsmadonna“. Was vor langer Zeit vom Schriftpropheten Jesaja über die empfangende Jungfrau vorhergesagt wurde, findet *in annis post* bei der Verkündigung an Maria seine Entsprechung. Durch die angegebenen Schriftstellen und Elemente der Verkündigungssikonographie, vor allem auch durch die Anwesenheit des heiligen Geistes, liegt der Szene somit die „Verherrlichung der Jungfräulichkeit“ als inhaltlicher Grundtenor zugrunde.

Auf die Frage, wie nun das Feuer und der Engel mit dem Herz hiermit in Verbindung stehen, lassen sich aus dem weiten Meer der barocken Symbolfülle verschiedene Möglichkeiten schöpfen. Wie oben im zeitgenössischen Zitat angesprochen, könnte es sich bei den Flammen zum Beispiel um ein „Göttliches Liebes-Feuer“ handeln. Aufgrund des vorgegebenen Kontexts bieten sich zwei weitere Interpretationsmöglichkeiten an, die ich hier näher vorstellen möchte.

(In beiden Fällen steht das entflammte Herz mit dem Marienmonogramm gemäß barocker Emblematik als Symbol für die religiöse Hingabe und Frömmigkeit.³⁰⁰ Durch die übermäßige, brennende Liebe zum Allmächtigen hat das sündenlose Herz Mariä Feuer gefangen und trägt nun eine helle Flamme als Zeichen ihres zu Gott erhobenen Gemüts. Da Marias entflammte Liebe zum Herrn „kein verzehrendes Feuer der unreinen Liebe *Veneris* oder *Cupidinis* war / sondern eine hellschimmernde Flamme der schönen Liebe der Keuschheit und Reinheit“³⁰¹, wird auch hier wieder die Jungfräulichkeit mit angesprochen.)

1.) Der Brandopferaltar: Dass der stehende Engel das Herz über das Feuer des Altares hält während er auf die Gottesmutter deutet, impliziert den Gedanken an ein Brandopfer. In diesem Sinn wäre die Opferbereitschaft Marias thematisiert, die sich mit ihrer Einwilligung bei der Verkündigung ganz dem Willen Gottes hingibt und als demütige „Magd des Herrn“ das ihr bevorstehende Leid für das Heil der Welt in Kauf nimmt (Luk 1, 38). Diesem Opfergedanken folgend, sieht der Jesuitenprediger Kellerhaus 1735 in Maria eine „Urheberin des Heils“ die durch ihre unermessliche Liebe (= Herz in Flammen) ebenso wie der Heiland

²⁹⁹ Das zweite, im Original fehlende „n“ von *annis* ist vermutlich auf fehlende Lateinkenntnisse des ausführenden Künstlers zurückzuführen.

³⁰⁰ Das Herz in der Hand steht zudem für Liebe und Ehrfurcht. Das vor Gottesliebe entflammte Herz gilt auch als Zeichen des Heiligen Ignatius von Loyola. Kafka/Zerbst 2006, S. 220.

³⁰¹ Mit der Liebe der Venus und Cupidos spricht Haid die durch Begierde geleitete, unkeusche Liebe an. Haid 1713, Bd. I, S. 191. Siehe dazu auch Liguori 1772, S. 178-179.

für das Wohl der Menschheit Schmerz erduldet und ihr Leben aufgeopfert hat: „*Christus opferte sein kostbares Blut zur Erlösung der Welt am Kreuz / Maria, eine Mithelferin Christi, ihr Blut beim Kreuz, [...] beide opferten ein Brand-Opfer / dieser im Blut des Fleisches, jene im Blut des Herzens*“.³⁰²

Der Verweis „In Annis Post“ wäre in diesem Fall als Hinweis auf drei zeitliche Ebenen zu deuten, die Marias vorherbestimmte Rolle im Heilsgeschehen zusammenfassen:

- Links: Im Buch die alttestamentarische Ankündigung Jesajas über die jungfräuliche Empfängnis der Gottesmutter
- Mitte: Maria in Verkündigungspose, als gegenwärtige Erfüllung der Prophezeiung im neuen Testament
- Rechts: Marias Herz auf dem Brandopferaltar als Konsequenz ihrer selbstlosen, aus Liebe getroffenen Entscheidung und als Hinweis auf die zukünftig zu erwartenden Leiden („Sieben Schmerzen Marias“)

Mit dieser Deutung würde sich auch eine inhaltliche Parallele zu den beiden letzten Bildern der Wandbespannungen ergeben, wo mit der Darbringung und der typologischen Makkabäerszene ebenfalls auf das Leid und Opfer der Madonna hingewiesen wird.³⁰³

2.) Der Dornbusch als Symbol der Jungfräulichkeit: Der Kirchenlehrer Alfons Liguori³⁰⁴ - welcher der jesuitischen Spiritualität generell sehr nahe stand - erwähnt in seiner Schrift über die Gottesmutter als Vorbild des „vor Liebe Gottes aufbrennenden Herzen“ Marias den brennenden Dornbusch des Moses.³⁰⁵ Da der brennende Dornbusch auch als typologisches Sinnbild der Jungfräulichkeit gilt und in den lodernden Flammen Am Hof einzelne Blätterbüschel zu erkennen sind, bietet er sich als weitere Interpretationsmöglichkeit für das Feuer mit dem Herz an.

Das Alte Testament berichtet von einer besonderen Eigenschaft des mystischen Strauchs. Obwohl er in Flammen stand, wurde er keineswegs vom Feuer aufgezehrt (Ex 3, 2-3). Dieses Merkmal machte den so genannten *Rubus incombustus* folglich auch in der Kunst zum frühesten typologischen Vorbild der jungfräulichen Mutterschaft Mariens.³⁰⁶ Denn so wie der brennende Dornbusch mittels göttlicher Einwirkung keinen Schaden durch das Feuer erlitt, so blieb auch Marias Jungfräulichkeit vor, während und nach der Geburt Christi unversehrt.

Als Symbol der Reinheit und Gottesnähe war der brennende Dornbusch in Kombination mit der Engelskönigin Maria schließlich auch auf dem mittelalterlichen Albrechtsaltar (1438-1439) präsent, der sich in jesuitischer Zeit noch in unmittelbarer Nähe zu den

³⁰² Kellerhaus 1735, S. 454.

³⁰³ Siehe Kapitel II, 4. 5 Darbringung und Kapitel II, 5. 4 Das Martyrium der Makkabäerbrüder.

³⁰⁴ Koch 1934, S. 1106-1107; Marienlexikon 1988, Bd. I, S. 97.

³⁰⁵ Liguori 1772, S. 179-180.

³⁰⁶ Marienlexikon 1989, Bd. II, S. 225.

Wandbespannungen Am Hof befunden hat. Maria ist darauf als Königin der Rotglühenden Seraphim vor dem in Flammen stehenden Strauch zu sehen.³⁰⁷

Auch in nachmittelalterlicher Zeit wurde das Motiv des brennenden Dornbuschs immer wieder im marianischen Kontext verwendet und dabei oft auch im Zusammenhang mit der Verkündigung gebracht.³⁰⁸ Besonders beliebt war das Thema auch innerhalb marianischer Freskenausstattungen des 18. Jhdts. Dabei entstanden auch Darstellungen, die Maria direkt im brennenden Dornbusch zeigen. Als Beispiel sei ein Kupferstich aus der in mehreren Auflagen erschienenen *Elogia Mariana* von 1732 angeführt, der Maria entsprechend der Lauretanischen Litanei als „Mater castissima“ wiedergibt (Abb. 93).³⁰⁹ Darauf wird die alttestamentarische Mosesszene, mit der neutestamentarischen Verkündigungsszene - unter Zuhilfenahme weiterer Reinheitssymbole wie Spiegel und Lilie - zum Motiv der „Keuschen Mutter“³¹⁰ vereinigt. Die typologische Gleichschaltung *Maria* und *brennender Dornbusch* wird dabei drastisch veranschaulicht, da die Gottesmutter selbst im lodernden Feuer dargestellt wird. Diese Bildidee erinnert an das brennende Herz Mariens, das der Engel direkt über die Flammen hält und das dennoch keinen Schaden nimmt.

Auch aufgrund der übrigen Motive der Darstellung Am Hof - die allesamt auf Marias Jungfräulichkeit hinweisen - ist gut vorstellbar, dass mit dem Feuer der brennende Dornbusch gemeint ist. Für diese Theorie spricht auch, dass zwischen den Feuerzungen einige unversehrte Blätter zu erkennen sind (Abb. 92). Denn das Mysterium der jungfräulichen Geburt wurde auch deshalb im Dornbusch gesehen, da auch bei Maria das „Grün der Jungfräulichkeit“ durch die Geburt nicht verwelkt sei und dass das „Feuer der Gottesgeburt“ sie nicht verbrannte.³¹¹

Vermutet man im Feuer den brennenden Dornbusch, so wäre Maria klassisch von alttestamentarischen Hinweisen auf ihre jungfräuliche Empfängnis umgeben. In diesem Fall fungiert die Heilige Schrift mit der Ankündigung aus dem Alten Testament auf der einen und der brennende Dornbusch des Moses auf der anderen Seite als eine Art prophetisch-typologische Klammer, in deren Mitte die empfangende Maria als Erfüllung der Prophezeiungen platziert ist. Der zeitliche Verweis *In Annis Post* in der Himmelszone wäre in diesem Fall genauso passend.

³⁰⁷ Röhrig 1981, S. 25 und 52-53.

³⁰⁸ Marienlexikon 1989, Bd. II, S. 224 - 226.

³⁰⁹ Erstmals erschien diese emblematisch illustrierte Lauretanische Litanei 1700 und lieferte mit dem Stich der *Mater castissima* auch die Vorlage für das um 1710 entstandene Deckenfresko von Johann Baptist Zimmermann in der Marienkapelle von St. Maria in Buxheim. Es folgten mehrere deutsche Ausgaben. Text siehe Gnaden-Gebäu 1726.

³¹⁰ Es handelt sich bei dem Titel „Mater castissima“ um eine der 12 Mutter-Anrufungen aus der Lauretanischen Litanei.

³¹¹ Marienlexikon 1989, Bd. II, S. 224. Die Darstellungen der Gottesmutter im Feuer des Dornbuschs wurde generell auch in Beziehung zu der mit der Sonne bekleideten, apokalyptische Frau aus der Offenbarung gesehen (Offb 12, 1). Vetter 1957, S. 242-244.

Als Zeichen der umfassenden Reinheit Marias - sowohl ihrer Jungfräulichkeit als auch ihrer Unbefleckten Empfängnis - passt das Symbol des unversehrten Herzen Marias in den Flammen somit auch gut zu dem am Beginn der Wandbespannungen angegebenen Thema der *Immaculata conceptio*.

Unabhängig davon, wie man den Altar mit dem Feuer und dem Herz Mariens deuten möchte, bleibt die Grundaussage durch den Prophezeiungstext Jesajas bei dem Mysterium der immerwährenden Jungfräulichkeit. Maria, die als ewige Jungfrau Braut und Tempel des Heiligen Geistes ist. Jordan Simon schreibt 1767 passend zur Verkündigung: „*O welche Liebe Gottes brennet in diesem Jungfräulichen Herzen! Der Jungfräuliche Leib war ein lebendiger Tempel Gottes, weil in denselben Gott geruhet [...]. Das reinste Jungfräuliche Herz war der Altar in diesem Tempel, auf welchem das unerlöschliche Feuer der göttlichen Liebe geflammet. Diese Liebe hat sie zu einer Braut des heiligen Geistes gemacht.*“³¹²

Es ist gut vorstellbar, dass es sich bei dieser Szene um die wörtliche Illustration eines solchen barocken Marien textes handelt, aus dem möglicherweise auch die entsprechende Stichvorlage entnommen wurde. Dies liegt auch deshalb nahe, da das Bild bezeichnende Merkmale der barocken Druckgraphik aufweist. So findet sich einerseits die komplexe Ausformulierung des Themenkreises (mit verschränkter Anwendung von Allegorie, Symbolik und Emblematis) als auch die Verbindung von Bild und Wort.³¹³

Bezüglich des Gesamtzusammenhangs stellt sich die Frage, warum diese allegorisch-symbolische Darstellung inmitten der Wandbespannung zu finden ist, wo ansonsten hauptsächlich konkrete biblische Ereignisse thematisiert werden. Dazu kommt, dass zu den vorhandenen Bildern aus dem Marienleben bereits eine Verkündigung gehört, womit dieses Thema innerhalb der Bespannung gleich zweimal aufgegriffen wird.

Im Kapitel über die Marienverehrung der Jesuiten wurde bereits darauf hingewiesen, welchen besonderen Stellenwert die Verkündigung innerhalb der jesuitischen Spiritualität einnimmt und dass dieses Thema auch immer wieder bevorzugt für die Ausstattung von Räumlichkeiten marianischer Bruderschaften herangezogen wurde.³¹⁴ Interessant ist in diesem Hinblick auch den Glaubenssatz der immerwährenden Jungfräulichkeit Mariens wiederum im Lichte der aufklärerischen Strömungen zu betrachten. Gemeinsam mit der Gottesmutter schaft gehört die immerwährende Jungfräulichkeit Marias zu jenen marianischen Glaubenssätzen, die schon sehr früh dogmatisiert wurden.³¹⁵ Im Zuge der Aufklärung in der zweiten Hälfte des 18. Jhdts. wurde die Verbindlichkeit des Dogmas allerdings zunehmend historisch-kritisch betrachtet und in Frage gestellt.³¹⁶ Für die Gesellschaft Jesu und die Anhänger der jesuitisch-barocken Spiritualität hingegen stand die immerwährende Jungfräulichkeit der Gottesmutter als unverrückbare Wahrheit fest und wurde dementsprechend vertreten. Dieser Kontext, die Wandbespannungen entstanden

³¹² Jordan 1767, S.308-309.

³¹³ Telesko 2005, S. 9.

³¹⁴ Siehe Kapitel I, 2. 10 Darstellungen der Gottesmutter im szenischen Kontext.

³¹⁵ Das ganze Mittelalter hindurch und auch in der Neuzeit blieb dieses Dogma weitgehend unangetastet. Sogar Martin Luther, der sich ansonsten von der Marienverehrung allgemein distanziert, glaubte an die jungfräuliche Geburt. Marienlexikon 1991, Bd. III, S. 469 - 475.

³¹⁶ Marienlexikon 1991, Bd. III, S. 477 - 478.

gerade in dieser Zeit des Um- und Zusammenbruchs traditioneller Werte, mag eine Erklärung für die besondere Präsenz des Themas sein.

Mit der Vielschichtigkeit der Auslegungsmöglichkeiten kann diese Darstellung insgesamt als gutes Beispiel für die im Laufe des Barock überschwänglich gesteigerte Marienfrömmigkeit dienen, die ihren Ausdruck in einer üppigen Symbol-Sprache und in ebenso exaltierten Darstellungen fand.

5. 4 Das Martyrium der Makkabäerbrüder (Abb. 94)

Für das letzte Bild der Wandbespannungen Am Hof wurde ein wenig bekanntes Motiv gewählt, das als Abschluss der Marienserie zunächst ungewöhnlich und unpassend erscheint. Die flächenmäßig größte Darstellung erzählt von dem qualvollen Leiden und Ende der sieben Makkabäerbrüder und ihrer standhaften Mutter (2. Makk 1-42).

Der äußerst grausame, heidnische Herrscher Antiochus IV. wollte eine jüdische Mutter und ihre sieben Söhne gegen ihren Glauben dazu zwingen Schweinefleisch zu essen. Da diese trotz Folter eher sterben wollten als gegen das Gesetz Gottes zu verstoßen, ließ der König einen nach dem anderen stückweise verstümmeln. Nachdem den Knaben die Nasen, Ohren, Hände und Füße abgehackt und die Kopfhäute abgezogen worden waren, wurden die noch Atmenden schließlich in einen Kessel mit siedendem Öl geworfen. Obwohl die liebende Mutter die Qualen ihrer Söhne aus nächster Nähe miterleben musste, sprach sie ihren sterbenden Kindern Mut zu, ihr Leben für Gott zu geben. Insgeheim staunten der König und seine Soldaten über die Tapferkeit und die Standhaftigkeit der Frau, die voller Gottvertrauen schließlich als Letzte ihr Leben hingab.

Am Hof wird der erbarmungslose Herrscher Abimelech - dem Feindbild der Zeit entsprechend - als türkischer Sultan in exotischer Kleidung mit bekröntem Turban dargestellt (Abb. 96).³¹⁷ Der ihn umfangende Baldachin nimmt samt dem zweistufigen Podest beinahe die gesamte, linke Bildhälfte ein. Der stolze König, dessen Haltung insgesamt ein wenig an eine Ballettfigur erinnert, deutet mit dem Befehlsstab nach rechts, wo zwei Schergen gerade seinen grausamen Befehl umsetzen.

Ein Mann in Rückenansicht drückt den entblößten Arm des am Boden sitzenden Opfers kräftig auf einen zylinderförmigen Sockel (Abb. 98). (Die Positionierung des beinahe liegenden Knaben mit der ausgestreckten Armhaltung erinnert ein wenig an den gekreuzigten Christus.) Mit weit aufgerissenen Augen starrt der Makkabäersohn seinen Peiniger an, der ihm mit einer Zange die Zunge aus dem Mund zieht. Hinter dem Richtblock steht ein weiterer Soldat im Harnisch. Mit beiden Händen hält er eine Axt, mit der er zum

³¹⁷ Dies entbehrt nicht einer gewissen Ironie. Indem der König als türkischer Herrscher gezeigt wird, wird er auch als Moslem dargestellt, denen es laut Koran ebenfalls verboten ist Schweinefleisch zu essen.

Schlag ausholt um dem Jungen die Hand abzuhacken.³¹⁸ Der bereits abgehackte linke Fuß liegt neben dem Gefolterten, während aus dem Beinstumpf nur mehr Blut fließt.

Der jugendliche Soldat mit der Axt wirkt irritierend. Trotz des brutalen Vorgehens trägt er eine fröhlich wirkende Miene zur Schau. Augenscheinlich gelang es dem Maler hier nicht, dem nach unten Blickenden einen zur Szene passenden Ausdruck zu verleihen. Die äußerst feminine Erscheinung des Soldaten ist für die Entstehungszeit allerdings nichts Ungewöhnliches.

Ganz rechts am Rand steht die Mutter des beklagenswerten Opfers. Ihre Haltung und Miene passen hingegen zu der in der Bibel beschriebenen Standhaftigkeit. Obwohl nur ein Wort von ihr genügen würde um das Grauen zu beenden, steht sie wie versteinert da und erträgt das unermessliche Leid mit starrem Blick. Weitere Brüder und Soldaten werden im atmosphärisch gehaltenen Hintergrund sichtbar, wo im Bildzentrum der große Kessel mit Öl dampfend vor sich hinbrodelt.

Eine einzelne Figur ist noch besonders erwähnenswert. Es ist der Soldat mit Hellebarde und Schild, der links hinter dem Baldachin des Königs hervorlugt (Abb. 96). Er lässt sich aus jener Textstelle ableiten in der es heißt, dass sogar der König und seine Leute über den Mut des jungen Mannes staunten (2 Makk 7, 12). Somit dient der Beobachter quasi dazu, um die Ungeheuerlichkeit der Szene noch einmal zu verdeutlichen. (Physiognomie des Kopfes mit Helm und Federbusch erinnern an einzelne Soldatenköpfe der Garstner Wandbehänge, die 1777 in der Werkstatt des Kremser Schmidt entstanden (Abb. 97).³¹⁹

Die Gesamterscheinung lässt vermuten, dass der König samt Podest und Baldachin aus einer Stichvorlage entnommen und mit der übrigen Szene kombiniert wurde. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass der unter dem Baldachin stehende König links und die Figurengruppe rechts nur ungefähr aufeinander bezogen sind. Wie durch den verdeckten rechten Fuß des Opfers ersichtlich wird, befindet sich die Folterszene deutlich hinter dem Stufenpodest. Der dem Betrachter zugewandte König blickt und deutet allerdings aus dem Bild heraus, als würde das Geschehen vor ihm stattfinden. (Der befehlende Herrscher unter dem Baldachin ist ein Motiv, das für verschiedene Stellen des Alten Testaments eingesetzt wurde. Da die Geschichte der Makkabäerbrüder weniger häufig dargestellt wurde, ist gut vorstellbar, dass die Vorlage des alttestamentarischen Herrschers aus einem ganz anderen Kontext entnommen worden ist.)

³¹⁸ Vermutlich ist hier das Martyrium des dritten Bruders dargestellt, von dem es heißt: „Als sie seine Zunge forderten, streckte er sie sofort heraus und hielt mutig die Hände hin.“ („Makk 7, 10)

³¹⁹ In der neueren Literatur wird angenommen, dass die doppelseitig bemalten Garstner Blaubehänge (mit jeweils sechs Szenen aus dem Leben Mariens und der Passion) weitgehend durch Werkstattmitarbeiter von Kremser Schmidt ausgeführt wurden, wobei besonders Andreas Rudroff in Frage kommt. Grünwald 2004, S. 175-176. Zu den Garstner Bespannungen siehe: Horny 1994, S. 35-37; Feuchtmüller 1989, S. 458-459 und Koller 1985, S. 81.

Das eigenwillig abstehende Ende des königlichen Umhanges mit dem Fransensaum - von dem man im ersten Moment meint, er gehöre zur Draperie des Baldachins - passt allerdings gut zur Handschrift des Künstlers, der dieses Motiv mit Vorliebe innerhalb der Wandbespannung immer wieder auftauchen lässt. Sehr wahrscheinlich handelt es sich hier, genauso wie bei dem links unten ins Bild ragenden Fransensaum, um eine eigenständige Ergänzung des Malers.

Die Geschichte der Makkabäerbrüder und ihrer Mutter ist nicht nur eine eher selten dargestellte Sequenz des Alten Testaments, sie ist zunächst auch ein recht ungewöhnlicher Abschluss für die marianischen Wandbespannungen. Eigentlich würde man an dieser Stelle ein weiteres Ereignis aus dem Marienleben erwarten wie die Himmelfahrt oder die Madonna unter dem Kreuz.³²⁰ Vielleicht mag auch das für die genannten Motive ungünstige Breitformat mit einer Rolle bei der Themenwahl gespielt haben. Sicher ist allerdings, dass es sich bei der Mutter der Makkabäerbrüder um eine Präfiguration der Gottesmutter handelt, die ihren geliebten Sohn am Kreuz als Opfer hingibt.

Die Verbindung dieser typologischen Makkabäer-Szene mit ihrer neutestamentarischen Entsprechung wird auf einem Tüchleinbild des 15. Jhdts. veranschaulicht (Abb. 95).³²¹ In dieser Zeit kommt es auch zu einer verstärkten Aufmerksamkeit der Mitleidenden Schmerzensmutter unter dem Kreuz und zur Prägung des Titels der „Miterlöserin“ (*coredemptrix*).³²² Nach einer Schwächung dieser Lehre durch die Reformation, war es wiederum ein Jesuit der 1618 das erste eigenständige Werk über dieses Thema verfasste.³²³ Die Jesuiten waren es auch, die die Rolle Marias als Miterlöserin und Mittlerin im 18. Jhd. besonders verteidigten. Denn wie bereits bei anderen Themen angesprochen wurde, so wurde auch diesbezüglich durch Jansenisten und Aufklärer vehement Skepsis laut, da sie Marias Stellung hier überbewertet sahen.³²⁴

Die Befürworter erkannten die Mitwirkung Marias am Erlösungsgeschehen hingegen darin, dass diese - so wie in der Darbringung symbolisch vorweggenommen - ihren Sohn opferte und auf diese Weise Gott mit dem Menschengeschlecht versöhnte.³²⁵ Durch diese Handlung opferte sie sich um der Menschen willen letztendlich auch selbst, denn während Christus seinen Leib hingab, opferte Maria ihre Seele. So schreibt Haid 1713, die Schmerzhaft Maria sei eine Märtyrerin gewesen, denn „eine Wunden im Leib Christi machet ihr tausend in dem

³²⁰ Auf dem Kölner Makkabäerschrein von 1520-27 wurde diese Makkabäergeschichte der Passion Christi und der Himmelfahrt Mariens als typologischer Vergleich gegenübergestellt. LCI 1971, Bd. III.

³²¹ Die sieben Schwerter stehen für die „Sieben Schmerzen Mariens“ und weisen sie als Schmerzensmutter aus.

³²² Hauke 2007, S. 32-38.

³²³ Es wurde vom spanischen Jesuiten und Mariologen Fernando Quirino de Salazar veröffentlicht, der auch eines der ersten großen Werke über die Unbefleckte Empfängnis geschrieben hat. Laurentin 1952, S. 234; Hauke 2007, S. 39.

³²⁴ Hauke 2007, S. 41-45.

³²⁵ Marienlexikon 1992, Bd. IV, S. 484.

Herzen.“³²⁶ Ein wichtiger Aspekt des Miterlöstertums ist also die Opferbereitschaft und das Mitleiden. Keine andere Typologie mag diese beiden „marianischen Tugenden“ so treffend veranschaulichen wie jene der qualvoll ermordeten Makkabäerbrüder und ihrer glaubensstarken Mutter.

Da es als Sinnbild für die unter dem Kreuz leidende Maria steht, kann das thematisch ungewöhnliche letzte Bild der Wandbespannungen als typologischer Abschluss des Marienlebens gesehen werden. Möglicherweise war das breite Format bei der Themenwahl mit ausschlaggebend. Vermutlich war es aber auch eine inhaltliche Entscheidung, denn auf diese Weise konnte die ansonsten christologisch besetzte Passionsszene aus marianischer Sicht und Leidensperspektive geschildert werden. Was sich im vorherigen Bild mit der Darbringung ankündigt, wird hier vollendet. Indem sie ihren Sohn unter tiefstem Leid („Dir selbst aber wird ein Schwert durch die Seele dringen“)³²⁷ und aus Liebe zu Gott und den Menschen opfert, wird Maria als Schmerzenseiche Mutter selbst zur Mitwirkenden am Heilsgeschehen.

III. Das Gesamtkonzept - Erscheinungsbild und Aussage

III. 1. Stilistische Charakteristik

Leider ist nicht überliefert, wer den Auftrag für die Wandbespannungen Am Hof erhielt. Sie dürften von einem wenig bekannten Kirchenmaler ausgeführt worden sein, der sich - zumindest innerhalb der Wandbespannungen - hauptsächlich an Druckgraphik orientierte. Es ist allerdings auch möglich, dass es sich um eine Werkstattarbeit handelt, an der mehrere Personen beteiligt waren. Gut vorstellbar ist zum Beispiel, dass die illusionistische Rahmung mit den Rosenranken von einem eigenen Dekorationsmaler ausgeführt wurde.

Ein gewisser inhomogener Eindruck bezüglich des Stils (z.B. bei den Draperien³²⁸) ist sicher auch auf die Verwendung von verschiedenen Vorlagen zurückzuführen, die hier mehr oder weniger frei verarbeitet wurden. (Das reicht von einer weitgehenden Übernahme einer Komposition, wie zum Beispiel bei der Vermählung oder der Heimsuchung, bis zum Kopieren einzelner Figuren und Motive, wie etwa bei König Antiochus IV. oder dem Adler mit dem Tintenfass.) Insgesamt könnte man das Ganze als *Pasticcio* aus Fragmenten zeitgenössischer Druckgraphik bezeichnen, wobei die Richtung immer wieder auf die äußerst umtriebigen Augsburger Brüder Klauber weist.

Um die aus verschiedenen Vorlagen zusammengestellten Szenen zu einem Gesamtwerk zu verbinden, hat sich der Künstler um eine einheitliche Lichtführung - von links oben - bemüht.

³²⁶ Haid beschreibt auch ausführlich den Vergleich zur Makkabäischen Mutter. Haid 1713, Bd. II, S. 329 und 333-334.

³²⁷ Lk 2,35.

³²⁸ Zum Beispiel die stereometrisch aufgefasste und statisch-kantig wirkende Draperie der Immaculata (Abb. 59), die im Kontrast zum skizzenhaften, bewegten Umhang des Abimelech steht (Abb. 84).

Auch die Größenverhältnisse der Figuren im Bild und die Architekturen³²⁹ wurden aufeinander abgestimmt. Generell leben die grau-beigen Grisailledarstellungen von starken Kontrasten, was sicher auch mit den aus der Druckgraphik übernommenen Vorlagen zu tun hat. Zudem wurden immer wieder feine Weißhöhlungen aufgesetzt, die vor allem beim letzten Bild vermehrt zum Einsatz kommen (Abb. 96).³³⁰

Durch die Verwendung von versatzstückartigen Elementen, die Räumlichkeit suggerieren sollen, wirkt der Bildaufbau oft kulissenhaft. Ein immer wiederkehrendes, zeitgenössisches Motiv ist der dunkel gehaltene Vorhang mit verschlungener Kordel und Quaste im Vordergrund, der jeweils mit einem üppigen Fransensaum versehen wurde.

Auffällig ist die weitgehende Reduktion des Personals auf die wesentlichen Figuren, wodurch die Szenen übersichtlich und gut lesbar bleiben. (Möglicherweise wurde dieses Mittel eingesetzt um die Darstellungen zu fokussieren und den marianischen Schwerpunkt herauszuarbeiten. Es ist allerdings auch gut vorstellbar, dass dies - ganz banal - einfach die billigere Variante war, zudem Repräsentation an diesem abgelegenen Standort überflüssig erscheint.)

Der Handschrift des Künstlers entspricht, dass die Figuren an sich grundsätzlich feingliedrig angelegt sind und viel Raum um sich zur Verfügung haben. In einigen Fällen werden sie allerdings von üppigen, körperfernen Draperien beherrscht, die sich mitunter in teigigen Wülsten um die Körper schlingen (Abb. 60, Abb. 90). Dazu passt auch das Motiv der „wegschlängelnden Gewandzipfel“, das der Maler entgegen der Vorlagen mehrmals hinzufügt (Abb. 99). Tendenziell liegt die Betonung eher auf der Gesamtform und die Kleidung wirkt oft hülsenhaft-starr.³³¹

Die Schwächen des Malers scheinen sich vor allem dort zu offenbaren, wo aufgrund fehlender Vorlagen oder aufgrund von Sonderwünschen seitens des Auftraggebers eigenständige Lösungen gefordert wurden. Dazu gehören Mängel bezüglich Räumlichkeit und Perspektive, wie sie zum Beispiel besonders in der Darbringung zu konstatieren sind (Abb. 76). Wurden Figuren aus Vorlagen mit eigenständigen oder mit Figuren aus anderen Vorlagen kombiniert, agieren diese aneinander vorbei, da sie räumlich nur ungefähr aufeinander bezogen wurden (Abb. 94).

Auch das auffällig verzerrte Flügelpaar des rechten Engels im achten Bild, das zudem entgegen dem Engel in der Fläche verhaftet bleibt, stammt ziemlich sicher vom Künstler und

³²⁹ Dem barocken Marienbild entsprechend, das Maria vornehmlich als heroische und hoheitsvolle Himmelskönigin sah, wird die Architektur durchgängig prächtig und feudal gezeigt.

³³⁰ Aufgrund des Erhaltungszustandes sind die Weißhöhlungen an einigen Stellen verloren gegangen oder nur mehr schwach sichtbar.

³³¹ Der Vergleich der Maria aus der Vermählung (Abb. 66) mit der Vorlage (Abb. 69) zeigt zum Beispiel, dass die kleinteiligen Falten zu einem einzigen großen Faltenwurf umgewandelt werden. Dieser erweckt den Eindruck, dass er die Form beibehalten würde, auch wenn Maria ihn links losließe. Auch der rechte Ärmel des Hohepriesters in diesem Bild, scheint unabhängig vom Körper zu existieren.

nicht aus einer Vorlage (Abb. 92). Grundsätzlich lässt sich der Hang zum Verzerren aber auch an Stellen beobachten, wo Vorlagen zu vermuten sind (Abb. 100).

An einigen Stellen entsteht der Eindruck, der Künstler wolle etwaige Unsicherheiten gezielt mit spektakulären Effekten überspielen. Wie bereits angesprochen, widmet er sich mit Vorliebe ungewöhnlichen Draperien und arbeitet diese betont heraus (Abb. 53). Bei der Vermählung ist es der unvermittelte Ausblick auf eine Architekturkulisse im Hintergrund und bei der Darbringung der extrem in die Tiefe verzerrte Raum hinter Maria, der die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht.

Das letzte Bild fällt ein wenig aus dem Rahmen, da hier im Vergleich zu den anderen Darstellungen einiges mehr an Figuren untergebracht wurde. Auch der besondere Einsatz der Weißhöhlungen und die atmosphärischen Qualitäten (die ansatzweise nur noch bei der Immaculata-Darstellung auftauchen) spielen bei der etwas abweichenden Gesamtwirkung eine Rolle.³³²

Obwohl die Schwächen des Malers besonders dann deutlich hervortreten, wenn seine eigene Vorstellungskraft gefragt ist, zeigt der Vergleich mit den vorliegenden Stichvorlagen, dass in keinem der Fälle eine reine Kopie vorliegt. Es ist davon auszugehen, dass die oben genannten Änderungen (die vorgenommen wurden, um die Kompositionen in das Gesamtwerk zu integrieren oder um einen speziellen Effekt zu erzielen) auf den Künstler zurückgehen. Jene Änderungen, die bezüglich der inhaltlichen Aussagen vorgenommen wurden, beruhen hingegen genauso wie das spezielle ikonographische Programm wahrscheinlich auf der Intention des Auftraggebers.

III. 2. Ikonographie

Die Wandbespannungen Am Hof zeigen eine durchaus komplexe marianische Bildfolge, die grundsätzlich auf der von den Jesuiten forcierten, sinnlich-barocken Marienfrömmigkeit basiert. Dabei wurden neben Standard-Inhalten einer solchen Ausstattung auch Bildinhalte integriert, die dem Gesamtbild eine etwas eigenwillige Note verleihen. Vor allem der ungewöhnliche Abschluss mit dem Makkabäerthema (Abb. 94) und auch das scheinbar unvermittelte Auftauchen der „Allegorie der Jungfräulichkeit“ (Abb. 90) seien hier genannt.

Allgemein betrachtet, spiegeln die Bespannungen die exaltierte Marienfrömmigkeit des ausgehenden Barock wider, wie sie in der zweiten Hälfte des 18. Jhdts. zunehmend, selbst

³³² Vor allem die atmosphärische Qualität im letzten Bild, gemeinsam mit den generell verhältnismäßig kleinen und zart angelegten Figuren und narrativen Elementen, werfen die Frage auf, ob der Künstler der Wiener Wandbespannung in irgendeiner Weise mit der Werkstatt des Kremser Schmidt in Verbindung stand. Von den wenig erhaltenen bemalten, kirchlichen Wandbespannungen des 18. Jhdts. in Österreich (laut Horny haben nur vier die Zeit überdauert, Horny 1994, S. 35) stammen die zwei ebenfalls in Graissaille gehaltenen aus der Werkstatt Schmidts. Beide werden wiederum mit dem Schmidt Schüler Rudroff in Verbindung gebracht: Die Blaubehänge in Garsten (siehe Abb. 97 und Anmk. 319) und die marianischen Supraporten-Bespannungen im Presbyterium der Stiftskirche Seitenstetten. Zu den Bildern in Seitenstetten siehe Wagner 1988, S. 85-86. Zu Rudroff und Werkstatt Kremser Schmidt siehe Häusler 1980, S. 67-70 und Vavra 1988, 1995 und 2001.

durch Vertreter der Kirche, kritisiert wurde.³³³ Als wesentliches Stimulans solch überschwänglicher Marien-Programme müssen die zahlreichen marianischen Schriften und Erbauungsbücher über die Gottesmutter gesehen werden, die zu dieser Zeit mit der ausschweifenden Marienfrömmigkeit einhergingen.³³⁴

Verstärkt durch die Erkenntnis, dass verschiedenste Druckvorlagen für die Wandbespannungen miteinander kombiniert wurden, ist gut vorstellbar, dass der Auftraggeber mit einer Sammlung solcher Bücher (bzw. Graphiken) an den Künstler herantreten ist, um seine individuellen Vorstellungen zu veranschaulichen und ein dementsprechendes Programm zu entwickeln.

Als „ikonographisches Grundgerüst“ der marianischen Bespannungen Am Hof dienen die fünf chronologisch gereihten Szenen aus dem Marienleben, die mit dem typologischen Makkabäerbild am Ende des Zyklus komplettiert werden (Abb. 101). Die beiden visionären Bilder zu Beginn (Maria als Morgenstern und die Immaculata) sind als „Auftakt“ und „Überschrift“ zu werten, die besondere Vorzüge der Gottesmutter vorweg nehmen. Die Reihung der beiden typologischen Themen „Bundeslade“ und „Frau von Tebez“ innerhalb der Bespannung hat vermutlich keine inhaltlichen, sondern eher praktische Gründe.³³⁵ Da die Pfeilerbilder aufgrund der Anbringung schlechter zu lesen sind, hat man für diese Stellen keine wichtigen Marienthemen, sondern typologische Vorbilder ausgewählt.

Es bleibt offen, ob die Reihung der „Allegorie der Jungfräulichkeit“ nach der Heimsuchung eine inhaltliche Relevanz hat. Vorstellbar ist, dass man „Verkündigung“ und „Heimsuchung“, die oft als Bildpaar gegenübergestellt wurden, auch Am Hof zusammen sehen wollte. Die durch das Erscheinen des Heiligen Geistes inhaltlich anknüpfende „Allegorie der Jungfräulichkeit“, passt in diesem Fall am ehesten gleich danach.

Allgemein wird innerhalb der Wandbespannungen zunächst Marias Sonderstellung als Gottesmutter und der Vorzug ihrer Unbefleckten Empfängnis hervorgehoben:

- Bereits die dekorative Rahmung greift dieses Thema auf. Anhand der Rosen-Symbolik wird auf ihre Makellosigkeit und ihren Status als erhabene Himmels-Königin hingewiesen.
- Mit der an den Beginn des Zyklus gestellten Immaculata wird Maria direkt als unbefleckt Empfangene gehuldigt (Abb. 59). Diese Eigenschaft, die sie als einziger Mensch nur noch mit Christus teilt, wird im darauf folgenden Bild mit angesprochen. Auch die Geburt Mariens (Abb. 60), wo sie mit beiden Eltern und dem Heiligen Geist dargestellt wurde, ist ein deutliches Bekenntnis zur Lehre der Unbefleckten Empfängnis.

³³³ Dies drückte sich z.B. in den Hirtenbriefen der reformkatholisch gesinnten Bischöfe aus. Herrsche 1976.

³³⁴ Marienlexikon 1994, Bd. VI, S. 870-871.

³³⁵ Ein möglicher Grund, dass die Bundeslade an dem Pfeiler nahe der Immaculata angebracht wurde, könnte der inhaltliche Zusammenhang in der Offenbarung sein, oft auch marianisch ausgelegt wurde (Offb 11,19, Offb 12,1). Siehe Kapitel II, 5.1. Foederis Arca, Anm. 37.

- Die Sonderstellung der Gottesmutter wird innerhalb der Bildfolge Am Hof auch durch ihren besonderen Strahlen-Nimbus hervorgehoben. Im Gegensatz zu den übrigen Heiligen, die einen reifförmigen Nimbus tragen, wird ihr Haupt von einer Strahlengloriole umrahmt. Da auch alles Göttliche mit einem Strahlenkranz ausgezeichnet wurde, wird die Bedeutung Marias gehoben und ihre besondere Nähe zum Allerheiligsten offensichtlich.³³⁶
- Auch das Dogma der Jungfräulichkeit und Marias mystische Verbindung zum Heiligen Geist werden betont herausgestellt.³³⁷

Generell nimmt die Verwendung der lauretanischen Anrufungen im Rokoko einen breiten Raum ein und die Einzelszenen aus dem Marienleben werden häufig stark heilsgeschichtlich ausgeweitet.³³⁸ So wurden auch bei der Wandbespannung Am Hof einige Symbole aus der Lauretanischen Litanei integriert.³³⁹

Auch die soteriologische Funktion Marias wird inhaltlich besonders mit angesprochen. Dabei wird der Status der Gottesmutter nicht nur auf jenen der „dienenden Magd des Herrn“ beschränkt, sondern es wird gezielt auf ihre aktive Rolle im Heilsgeschehen hingewiesen. Dies beginnt im ersten Bild, wo Maria mit Christus gemeinsam im Morgenstern erscheint, der Licht und Heil verheißt und die Dämonen der Nacht vertreibt. Bei der Darstellung der Bundeslade und der Heimsuchung wird ebenfalls durch die strahlende Hostie und das IHS Monogramm auf die heilsbringende Verbindung von Christus und Maria hingewiesen. Schließlich sind es vor allem die Inhalte der letzten beiden Bilder, die Maria als aktive Miterlöserin deklarieren. Die Darbringung (Abb. 76), bei der das gesetzestreue Opfer Mariens betont wird, und die Makkabäermutter, die ihre Söhne für den Glauben hingibt (Abb. 94).

Die betonte Grausamkeit der letzten Szene lässt an den gefühlsbetonten Ignatius denken.³⁴⁰ Nachdem dem Betrachter mehrfach die ruhmvolle Erhabenheit der Gottesmutter und deren Nähe zu Gott vor Augen geführt wurden, lässt ihn das erschütternde letzte Bild mit Maria mitleiden.³⁴¹ Letztendlich ist diese innerhalb der Bildfolge nicht nur tugendreiche und strahlende Himmelskönigin, sondern auch hingebende Mutter, die aus Liebe zum Herrn das größte aller Opfer bringt. Der starke Glaube Marias, ihre Gesetzestreue und ihre

³³⁶ Zu den göttlichen Symbolen im Strahlenkranz gehören die Taube des Heiligen Geistes, die strahlende Hostie über der Bundeslade, welche das „Himmelsbrot“ Christus symbolisiert und das ebenfalls für Jesus stehende IHS Monogramm auf dem Schoß der Gottesmutter.

³³⁷ Innerhalb der Wandbespannungen gibt es mehrere Darstellungen die die Jungfräulichkeit Marias bzw. ihre Brautschaft mit dem heiligen Geist thematisieren (Abb. 71, Abb. 90, Abb. 66).

³³⁸ Marienlexikon 1994, Bd. VI., S. 870.

³³⁹ Folgende lauretanischen Symbole werden verwendet: Geheimnisvolle Rose (Rahmung), Morgenstern (Bild 1), Bundeslade Gottes (Bild 4) und indirekt der starker Turm Davids (Bild 9).

³⁴⁰ Siehe Kapitel I, 2.3. Die Bedeutung von Bildern und der Ignatianischen Empfindsamkeit innerhalb jesuitischer Propaganda und Glaubensvermittlung.

³⁴¹ Die Typos ist immer nur ein schwacher Abglanz der neutestamentarischen Erfüllung. So ist auch das Opfer bzw. das Leid der Makkabäermutter nur ein „Schatten“ im Vergleich zu dem der Gottesmutter. Siehe Kapitel II, 5 Darstellungen mit typologischen Bezug und Kapitel II, 5.4 Das Martyrium der Makkabäerbrüder.

aufopfernde Hingabe an Gott sollen im Endeffekt auch dem frommen Gläubigen als erhabenes Vorbild dienen.

VI. Überlegungen zu Funktion, Auftraggeber und Datierung

Wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, ist davon auszugehen, dass die Wandbespannungen frühestens 1763 für die obere Empore der Kirche Am Hof beauftragt wurden.³⁴² Vorerst ergibt sich mit der Ordensauflösung 1773 auch ein *terminus ante quem*, da die Jesuitenkirche ab diesem Zeitpunkt als Garnisonskirche genutzt wurde und das Erscheinungsbild der Bespannungen dahingehend unpassend erscheint. Auch die illusionistische Stuckrahmung mit den verspielten Blumenranken spricht generell für eine Entstehungszeit relativ kurz nach dem Einbau der Empore.³⁴³

Die Frage nach dem Auftraggeber knüpft sich naturgemäß eng an jene der Funktion. Es hat sich gezeigt, dass die obere Empore von Beginn an als Betempore gedacht war.³⁴⁴ Neben einer ordensinternen Nutzung durch die Jesuiten, ist gut vorstellbar, dass der uneinsichtige, erhabene Bereich weltlichen Gläubigen von besonderem Rang zur Verfügung stand, um dort unbehelligt der Messe beiwohnen zu können. Hinzu kommt, dass der dem Armutsgebot verpflichtete Orden - auch bezüglich der Ausstattung in der Kirche - auf die wohlthätige Unterstützung von außen angewiesen war.

Aufgrund der Ikonographie der Wandbespannungen bieten sich die marianischen Kongregationen als mögliche, finanzkräftige Auftraggeber an. Einige dieser von der Gesellschaft Jesu ins Leben gerufen Bruderschaften waren auch in der Kirche Am Hof beheimatet.³⁴⁵ Dem Vorbild des Ordensgründers Ignatius entsprechend, legten die Sodalitäten die „Lebensweihe“ an Maria ab und waren auch sonst eng mit der jesuitischen Spiritualität verbunden.³⁴⁶ Ebenso wie die Jesuiten waren sie bedeutende Vertreter der barocken Frömmigkeit und des volksfrommen Brauchtums.

Es verwundert nicht, dass mit der Gesellschaft Jesu im 18. Jhd. auch zunehmend die Bruderschaften ins Kreuzfeuer gerieten.³⁴⁷ In barocker Tradition vertraten beide Vereinigungen religiöse Inhalte (wie zum Beispiel die innerhalb der Wandbespannung

³⁴² Siehe Kapitel II, 1. Technische Daten und Standort.

³⁴³ Das Motiv der geschwungenen, von Blumen umrankten Leisten findet sich in Stuck auch in der Wölbung des mittleren Durchganges unter der Empore. Ein Entstehungszeitpunkt in den 1770er ist für diese verspielte Dekorationsform grundsätzlich nur schwer denkbar. Wie z.B. bei den Advent- bzw. Fastenbehängen von Garsten 1777 zu sehen ist, wird zu dieser Zeit bereits eine strenge, klassische Gliederung bevorzugt.

³⁴⁴ Siehe Kapitel II, 1. Technische Daten und Standort.

³⁴⁵ Siehe Kapitel I, 2.2. Die marianischen Kongregationen.

Zum Kapital der Kongregationen siehe Kurz 1891, S. 59.

³⁴⁶ Marienlexikon 1991, Bd. III, 605-606.

³⁴⁷ Die Gegner der Jesuiten kritisierten die Bruderschaften als Träger einer als unpassend empfundenen Frömmigkeit, zu der z.B. auch Wallfahrten und Prozessionen gezählt wurden. Herrsche 1976, S. 10-11. Zur divergenten Situation im 18. Jhd. (Jansenismus, Aufklärung, Reformkatholizismus) siehe Maurer 1999, S. 38-45; Pammer 1994, S.4-26; Hartmann 2001, S. 78-86; Herrsche 1977; Aurenhammer 1956, S. 12-27.

thematisierte Mitterschaft Mariens, ihre Rolle als Miterlöserin oder die Unbefleckte Empfängnis), die von aufgeklärten Kritikern als unangemessen empfunden wurden.

Obwohl die marianischen Kongregationen nicht gleichzeitig mit dem Orden, sondern erst zehn Jahre später 1783 unter Joseph II aufgelöst wurden, waren sie aufgrund der sich ändernden Umstände zum Siechtum verurteilt.³⁴⁸ So geht aus dem Gedenkbuch der Stadtpfarre Am Hof hervor, dass die Kapelle der marianischen Herrenbruderschaft 1777 von der Kirche weggekommen ist und als Teil der benachbarten Hofkriegskanzlei profanisiert wurde (Abb. 1, Abb. 7).³⁴⁹

Im gleichen Atemzug wird allerdings auch erwähnt, dass beim Bau dieser Kanzlei die Orgel ganz „verderbt“ wurde und da niemand die Reparaturkosten übernehmen wollte, schlug man die Bruderschaften als Finanziere vor.³⁵⁰ Der Eintrag verrät also, dass die marianischen Kongregationen Am Hof die Himmelfahrtskapelle verloren, dass sie dennoch im Gotteshaus aktiv waren und auch über ausreichend finanzielle Mittel verfügten. Falls sie die obere Empore bis dahin nicht ohnehin schon benutzten, könnte diese spätestens ab diesem Zeitpunkt als Ausweichmöglichkeit gedient haben.

Geht man davon aus, dass die Bespannungen durch die marianischen Bruderschaften in Auftrag gegeben worden sind, ist rein theoretisch auch ein Entstehungszeitpunkt nach der Ordensauflösung von 1773 denkbar. Die stilistische Diskrepanz würde sich in diesem Fall aus der Intention der Kontinuität erklären. Als Bestandteil der im Niedergang begriffenen barocken Frömmigkeit wäre es verständlich, wenn die Vertreter der Bruderschaften bewusst auf traditionelle Motive zurückgegriffen hätten.

Zusammenfassend sind die marianischen Wandbespannungen Am Hof stilistisch den 1760ern zuzuordnen, wobei sie frühestens 1763 entstanden. Mit ihrem ikonographischen Programm sind sie gänzlich in der ausschweifenden, sinnlich-barocken Marienfrömmigkeit verankert, wie sie durch die Jesuiten traditionell propagiert wurde. Neben den Jesuiten oder einem frommen Stifter, kommen auch die in der Kirche Am Hof sesshaften marianischen Bruderschaften als Auftraggeber in Frage. Letzteres würde theoretisch einen Entstehungszeitpunkt auch nach 1773 denkbar machen.

In jedem Fall spiegeln die Wandbespannungen als letzte der zahlreichen marianischen Kunstwerke der Kirche Am Hof, noch einmal in barocker Fülle den Glanz und die Glorie der „übergebenedeyten“ himmlischen Jungfrau und tugendreichen Gottesmutter Maria.

³⁴⁸ Kurz 1891, S. 59.

³⁴⁹ Auch die gegenüberliegende Leopolds Kapelle wurde verkleinert. Kurz 1981, S.14. Siehe auch Kapitel I, 1. Baugeschichte und Ausstattung.

³⁵⁰ Kurz 1891, S. 14.

Abbildungen

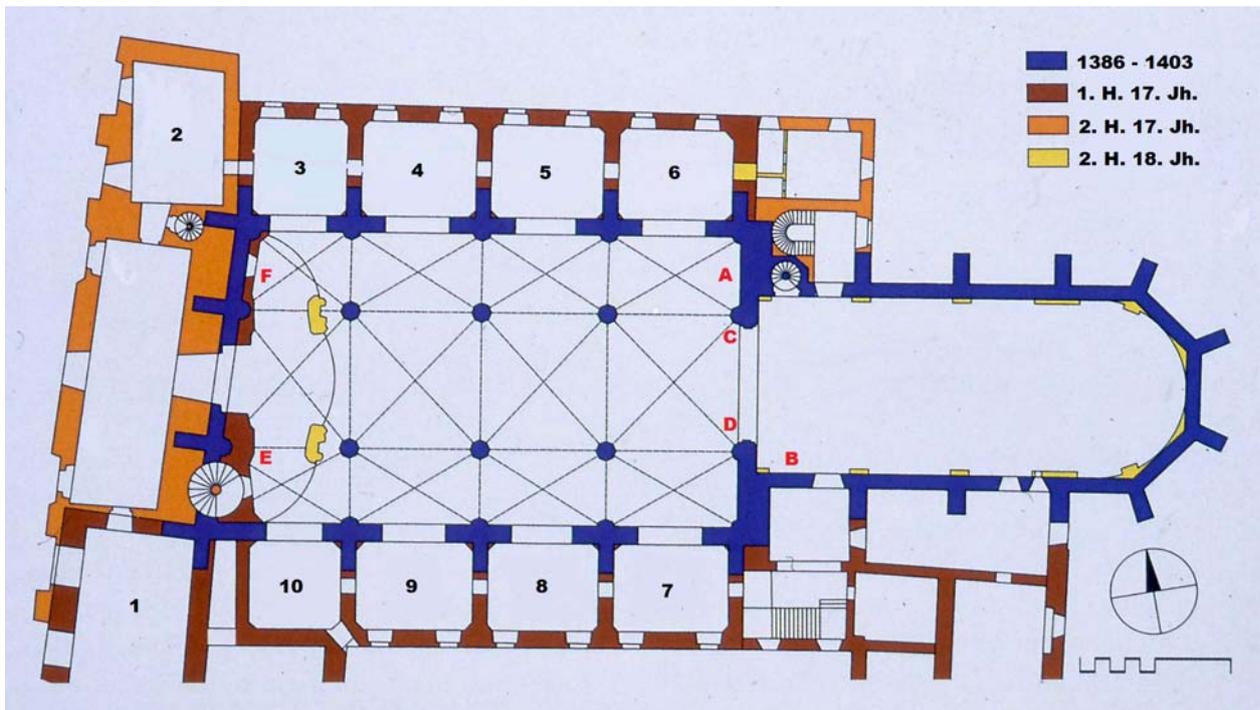


Abb. 1
Baualterplan der Kirche Am Hof zu den neun Chören der Engel, Wien

Kapellen:

1. Ehemalige Kapelle der Herrenbruderschaft
2. Leopold Kapelle
3. Judas Thaddäus Kapelle / ehem. Schutzengelkapelle
4. Franziskus Regis Kapelle / ehem. Barbara Kapelle
5. Antonius Kapelle / ehem. Liborius Kapelle
6. Aloisius Kapelle / ehem. Franz Xaver Kapelle
7. Ignatius Kapelle
8. Pius X. Kapelle / ehem. Rosalia Kapelle
9. Herz Jesu Kapelle / ehem. Joseph Kapelle
10. Canisius Kapelle

Standorte:

- A Frauenaltar
- B Pozzo Altarfragment
- C Maria (Verkündigung)
- D Erzengel Gabriel (Verkündigung)
- E Wandbespannung (Rückwand obere Empore, Bilder 1-6)
- F Wandbespannung (Rückwand obere Empore, Bilder 7-11)



Abb. 2

Die einstige Karmeliterkirche Am Hof in Wien vor dem Anbau der frühbarocken Fassade, Ausschnitt Kupferstich und Radierung von Jacob Hoefnagel 1609



Abb. 3

Salomon Kleiner, Die Kirche zu den neun Chören der Engel und das Professohaus der Jesuiten Am Hof Kupferstich aus „Vera et accurata delineatio“ 1724, Tafel. 9.

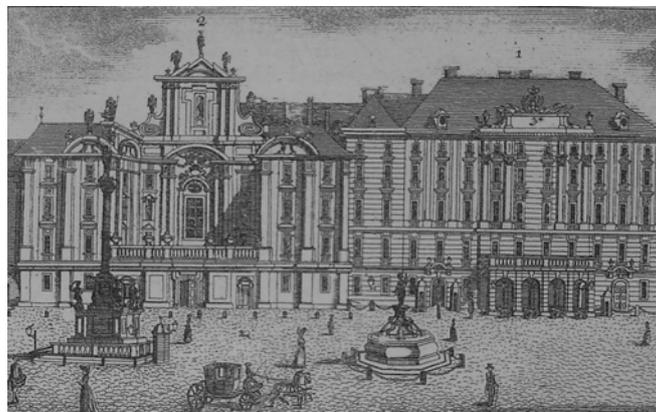


Abb. 4

Kirche Am Hof und Gebäude des Hofkriegsrates, Kupferstich, Ende 18. Jhdt.



Abb. 5
Fassade der Kirche Am Hof mit Mariensäule



Abb. 6
Papst Paul III. übergibt Ignatius und seinen Gefährten die Bulle mit der Bestätigung des Ordens (Ausschnitt), Drittes Viertel 17. Jhdt.
Franz Xaver Kapelle, Kirche Am Hof



Abb. 7
Himmelfahrt Mariens,
Fresko über dem zugemauerten Eingang der 1625 gestifteten Kapelle der Herrenbruderschaft,
Vorhalle Kirche Am Hof



Abb. 8a
Christus erscheint Ignatius des Nachts,
Kupferstich Nr. 23 aus der 1609 erschienenen Bildervita „Beati P. Ignatii“



Abb. 8b
Christus erscheint Ignatius des Nachts,
Wandbild der Ignatiuskapelle in der Kirche Am Hof, erstes Drittel 17. Jhdt.



Abb. 9

Tobias Pock, Vision von la Storta, um 1660, Altarbild Ignatiuskapelle Kirche Am Hof



Abb. 10

Tobias Pock, Maria mit dem Kind erscheint dem Heiligen Ignatius, um 1660, Aufsatzbild Ignatiuskapelle Kirche Am Hof



Abb. 11
 Maria hilft Ignatius beim Verfassen der Exerzitien, drittes Viertel 17. Jhdt.,
 Chor Kirche Am Hof



Abb. 12
 Marienvision des Stanislaus Kostka, um 1654, Deckenfresko der Herz Jesu Kapelle,
 Kirche Am Hof



Abb. 13
 Dominicus Custos,
 Brustbild des Petrus Canisius, Kupferstich,
 Augsburg 1599



Abb. 14

Tota pulchra, Maria mit den Symbolen der Lauretanischen Litanei,
Holzschnitt aus „De Maria Virgine“ des Petrus Canisius, Ingoldstadt 1577



Abb. 15

Maria Immaculata,
Bronzestatue der Mariensäule Am Hof von Balthasar Herold, 1667



Abb. 16

Maria Immaculata, Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 17
Frauenaltar der Kirche Am Hof mit Himmelfahrt mit dem Gnadenbild „Mater gratiae“,
1764 geweiht und 1816 verändert



Abb. 18
Himmelfahrt Mariens mit Aposteln,
Skulpturengruppe am Auszug des Frauenaltars
Kirche Am Hof



Abb. 19
Maria als Königin der neun Chöre der Engel,
darunter der Erzengel Michael in der Nische
Fassadenskulpturen der Kirche Am Hof, 1662



Abb. 19a
Rückenansicht der beiden Engel direkt neben Maria,
Fassadenskulpturen der Kirche Am Hof, 1662



Abb. 20
Andrea Pozzo, Maria als Königin,
Fragment des ehemaligen Hochaltarbildes der
Kirche Am Hof, 1709



Abb. 21
Barocke Kopie der Madonna von Alt Brunn,
Kirche Am Hof

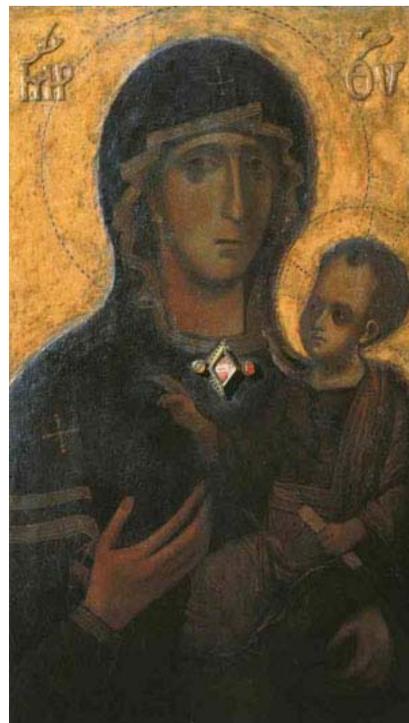


Abb. 22
Madonna von Alt-Brunn,
nachweislich seit dem 14. Jhdt. verehrtes Gnadenbild,
Basilika Maria Himmelfahrt, Alt Brunn



Abb. 23
"Salus Populi Romani" oder "Maria Schnee",
Kultbild von Santa Maria Maggiore (Capella Borghese), Rom



Abb. 24
„Maria Mater gratiae“ - Mutter der Gnade,
Kupferstich von Franz Leopold Schmitner nach dem Gnadenbild der Kirche Am Hof



Abb. 25

Tobias Pock, Der Hl. Franz Xaver vor der Madonna, um 1660
Ehemalige Franz Xaver Kapelle Kirche Am Hof



Abb. 26

Ludwig Carazzi, Der Hl. Liborius vor der Muttergottes, um 1660
Ehemalige Liborius Kapelle Kirche Am Hof



Abb. 27

Daniel Gran, Die Hl. Barbara vor der Muttergottes, 1753
Ehemalige Barbara Kapelle, Kirche Am Hof



Abb. 28

Anbetung der Hirten (Ausschnitt), vor 1650
 Judas Thaddäus Kapelle Kirche Am Hof



Abb. 29

Anbetung der Hirten, zweites Viertel 18. Jhdt.
 Piuskapelle Kirche Am Hof



Abb. 30

Franz Leuyx, Kreuzigung mit kaiserlicher Familie, um 1663
 Antonius Kapelle Kirche Am Hof



Abb. 30a

Detail aus Kreuzigung mit kaiserlicher Familie von Franz Leuyx, um 1663
Antonius Kapelle Kirche Am Hof



Abb. 31

Werkstatt des Carpoforo Tencalla, Detail mit Maria aus der Grablegung,
Deckenfresko der Petrus Canisius Kapelle, 1668-1669



Abb. 32

Joachim Sandrart, Ausschnitt aus der Flucht nach Ägypten, um 1654
Ehemalige Joseph Kapelle Kirche Am Hof

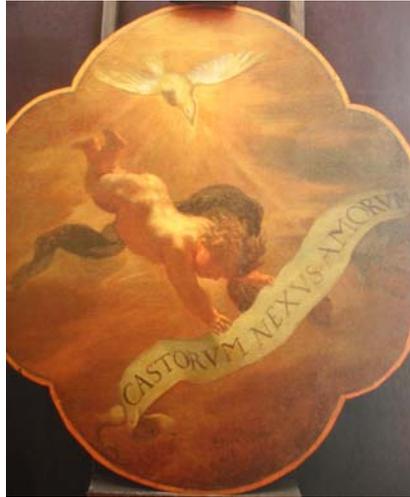


Abb. 33
Joachim Sandrart, "Castorum nexus amorum"
Aufsatzbild der ehem. Joseph Kapelle, um 1654



Abb. 34
Die Heilige Familie mit nähender Maria, Drittes Viertel 17. Jhdt.
Aloysius Kapelle Kirche Am Hof



Abb. 35
Die Heilige Anna, Maria das Lesen lehrend, zweites Viertel 18. Jhdt.
Aloysiuskapelle Kirche Am Hof



Abb. 36

Maria und Erzengel Gabriel, Verkündigungsgruppe am Triumphbogen der Kirche Am Hof
Zweite Hälfte 17. Jhdt.



Abb. 37

Christusmonogramm am Scheitel des Triumphbogens, 17. Jhdt.
Kirche Am Hof



Abb. 38

Einblick in die Kirche Am Hof vom Chor aus
(Obere Bereiche der Wandbespannung sind hinter dem Orgelprospekt zum Teil sichtbar)



Abb. 39

Musikempore mit Orgelprospekt und Relief der musizierenden Leviten, Kirche Am Hof, 1763



Abb. 39a

Orgel- und Betempore mit Blick auf die textile Wandbespannung (Bilder Nr. 10 und Nr. 11), Kirche Am Hof, 1763



Abb. 40

Überführung der Bundeslade mit tanzendem König David, nördliches Relief der Musikempore, Kirche Am Hof, 1763

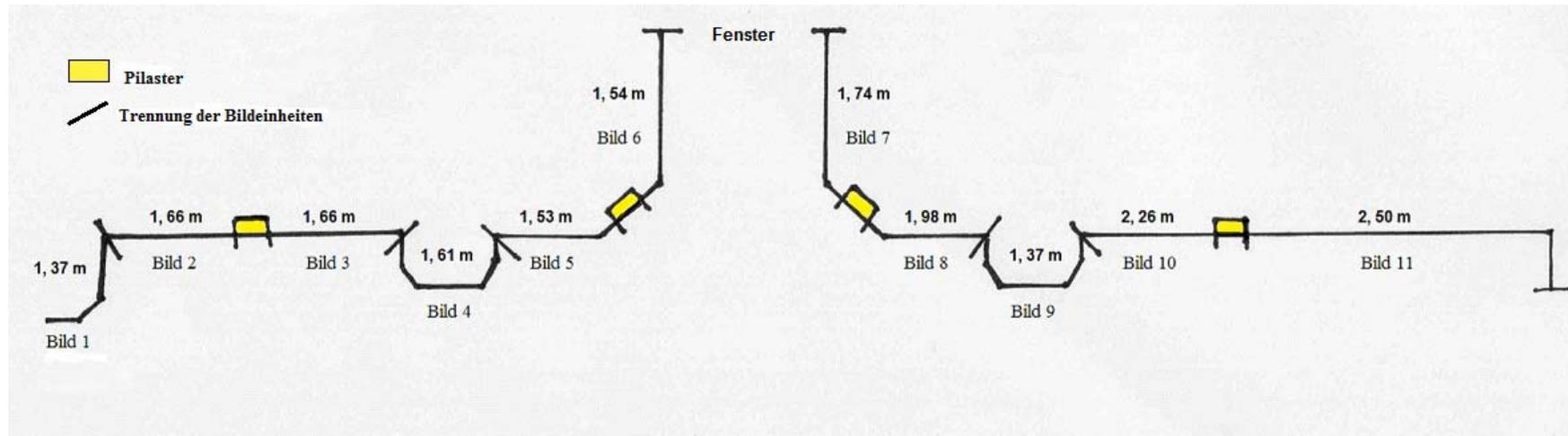


Abb. 41: Lageplan der Wandbespannungen in der Kirche am Hof mit Breitenmaßen

- Bild 1: Johannes auf Patmos mit dem Morgenstern
- Bild 2: Maria Immaculata
- Bild 3: Geburt Marias
- Bild 4: Foederis arca
- Bild 5: Vermählung Marias
- Bild 6: Verkündigung



Abb. 41a
 Ansicht linke Seite (Bilder 1 bis 6)

- Bild 7: Heimsuchung
- Bild 8: Allegorie der immerwährenden Jungfräulichkeit
- Bild 9: Abimelech und die Frau von Tebez
- Bild 10: Darbringung im Tempel
- Bild 11: Martyrium der Makkabäerbrüder



Abb. 41b
 Ansicht rechte Seite (Bilder 7 bis 11)



Abb. 41c

Wandbespannung (Bild 2) mit Holzkonstruktion,
Kirche Am Hof

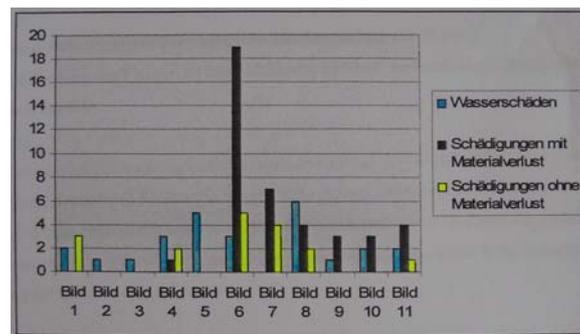


Abb. 41d

Diagramm der Schädigungen der Wandbespannungen der Kirche Am Hof



Abb. 42

Linke Seitenansicht der zweigeschossigen
Empore der Kirche Am Hof, 1763



Abb. 43

Monogramm „MARIA“, südliche Brüstung obere Empore, Kirche Am Hof, 1763



Abb. 44

Monogramm „IOSEPH“, nördliche Brüstung obere Empore, Kirche Am Hof, 1763



Abb. 45

Einblick von der oberen Empore in den Altarraum der Kirche Am Hof



Abb. 46
„Verkündigung an Maria“ (Bild 6), Eingangsfoto vor der Restaurierung 2007,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 47
„Darbringung Jesu im Tempel“ (Bild 10),
Eingangsfoto vor der Restaurierung 2007,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 48

Obere Kartusche der illusionistischen Stuck-Rahmung,
Detail aus „Allegorie der immerwährenden Jungfräulichkeit“,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 49

Untere Kartusche und illusorisch tiefer liegende Mauerfläche,
Detail aus „Johannes auf Patmos mit dem Morgenstern“
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 50a

Blumenranke, Detail aus „Martyrium der Makkabäerbrüder“,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 50b

Blumenranke mit Nelke, Detail aus „Allegorie der immerwährenden Jungfräulichkeit“, Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 51

Rose unter Dornen, Kupferstich aus der marianischen Emblemsammlung „Gnaden-Gebäu der übergebenedeyten Mutter Gottes Maria zu Kirchhaßlach“ 1726



Abb. 52

Rosa Mystica,

Kupferstich der Gebrüder Klauber aus Franz Xaver Dorns „Litaniae Lauretanae“, Augsburg 1750



Abb. 53
Johannes auf Patmos mit dem Morgenstern,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 54

Johann Baptist Klauber, Adler mit Tintenfass,
Detail aus „S. Ioannes Evangel.“, Punktierstich, um 1750



Abb. 55

Maria mit Kind im Morgenstern, Detail aus „Johannes auf Patmos mit dem Morgenstern“,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 56

Dämonen der Nacht, Detail aus „Johannes auf Patmos mit dem Morgenstern“,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 57
Joseph und Johann Baptist Klauber, „Stella Matutina“,
Kupferstich aus „Litaniae Lauretanae“, Augsburg 1750

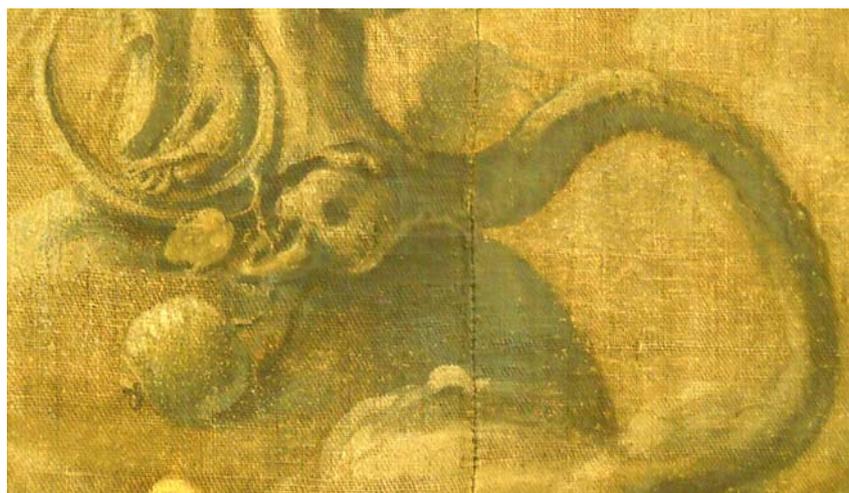


Abb. 58
Schlange und Mondsichel, Detail aus „Maria Immaculata“,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 59
Maria Immaculata, Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 60
Geburt Mariens, Wandbespannung Kirche Am Hof

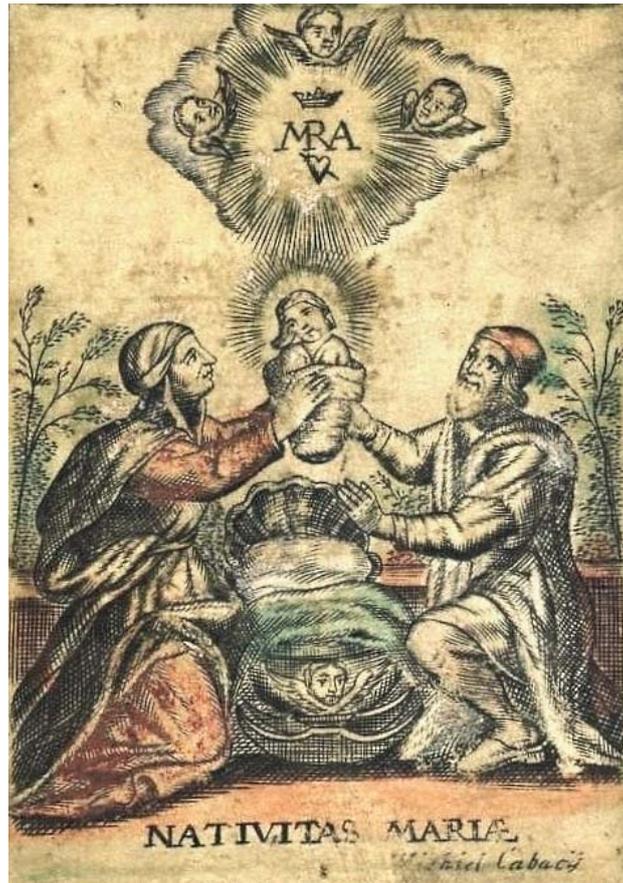


Abb. 61
Nativitas Mariae - Geburt Mariens,
Kolorierter Kupferstich 17. Jhdt.



Abb. 62
Geburt Marias,
Kupferstich aus „Marianischer Gnaden-Himmel“ Bamberg 1766



Abb. 63

Emblem mit Muschel und Perle zum Festtag der Heiligen Anna, Kupferstich aus „Lux Evangelica II“ Köln 1656.



Abb. 64

Perle in der Muschel als Sinnbild der Unbefleckten Empfängnis Mariens, Kupferstich aus „Lux Evangelica II“ Köln 1656.



Abb. 65

Joseph und/oder Johann Klauber, Geburt Mariens, Kupferstich Nr. 2 aus der marianischen Festtagsserie „Festa B.^{mae} V. Mariae“.



Abb. 66
Vermählung von Joseph und Maria,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 67
Antonio Corradini, Vermählungsgruppe des Josephsbrunnen 1732,
Hoher Markt Wien



Abb. 68
Paul Troger, Vermählung Mariens,
Feder- Kreidezeichnung um 1733, Albertina Wien



Abb. 69

Joseph und/oder Johann Klauber nach Bernhard Göz, Vermählung Mariens, Kupferstich Nr. 4 aus der marianischen Festtagsserie „Festa B.^{mae} V. Mariae“.



Abb. 70

Detail aus „Vermählung Mariens“, Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 71
Verkündigung an Maria, Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 72
Heimsuchung, Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 73

Heimsuchung (Detail), Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 74

Joseph und Johann Klauer nach Bernhard Göz, Heimsuchung, Kupferstich Nr. 4 aus der marianischen Festtagsserie „Festa B.^{mae} V. Mariae“.



Abb. 75

T. Lobeck (Radierung nach Vorlage von Bernhard Göz),
Die Bundeslade als Symbol der schwangeren Maria,

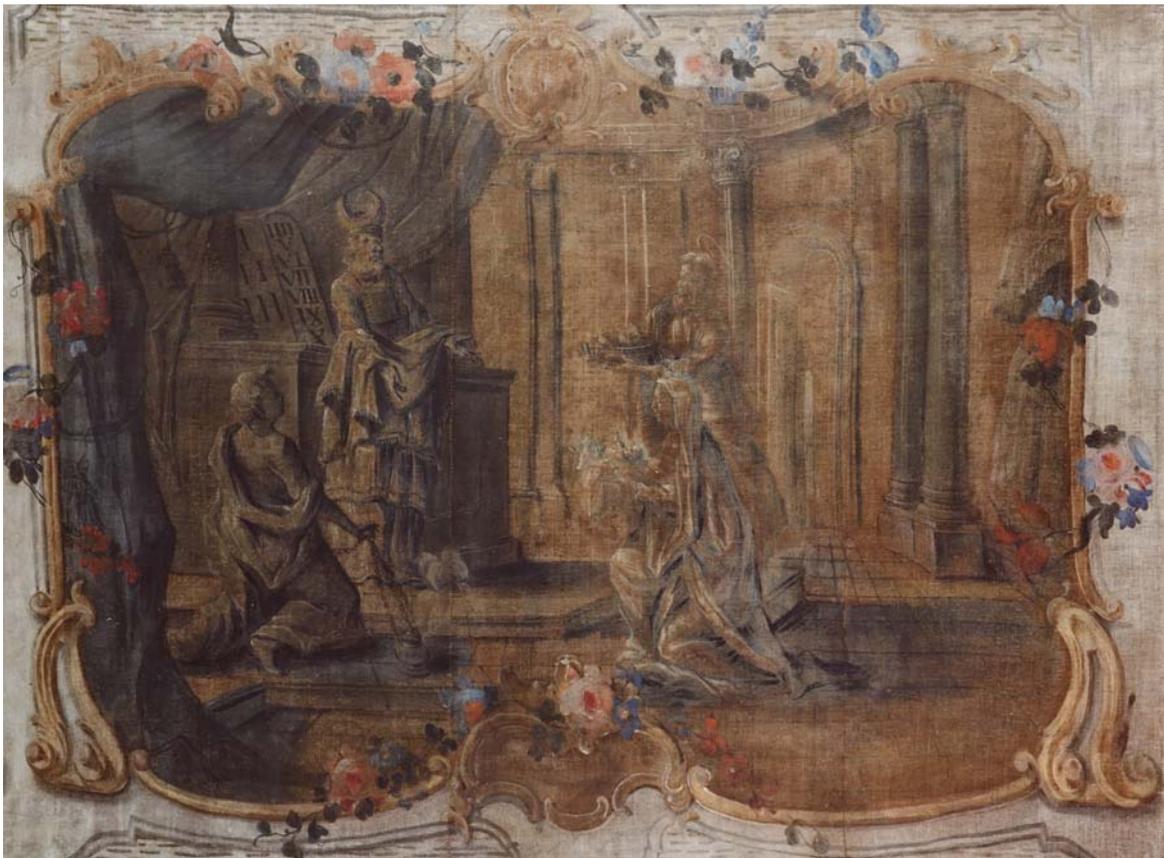


Abb. 76

Darbringung Jesu im Tempel, Wandbespannung Kirche Am Hof

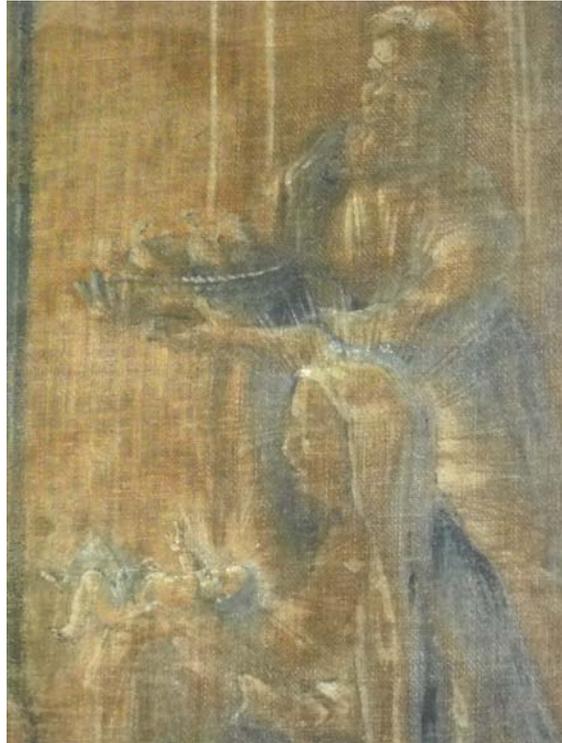


Abb. 77
Detail aus der Darbringung im Tempel,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 78
Die Überführung der Bundeslade, Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 79
Die Überführung der Bundeslade,
Wandbespannung Kirche Am Hof am Anbringungsort



Abb. 80
Berg Zion, Detail aus der Überführung der Bundeslade,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 81

Überführung der Bundeslade im marianischen Kontext,
Kupferstich (B4) aus dem Gnaden-Gebäu von 1726



Abb. 82

Bundeslade mit strahlender Hostie,
Kupferstich aus der Emblemsammlung „Descripcion“ von 1666

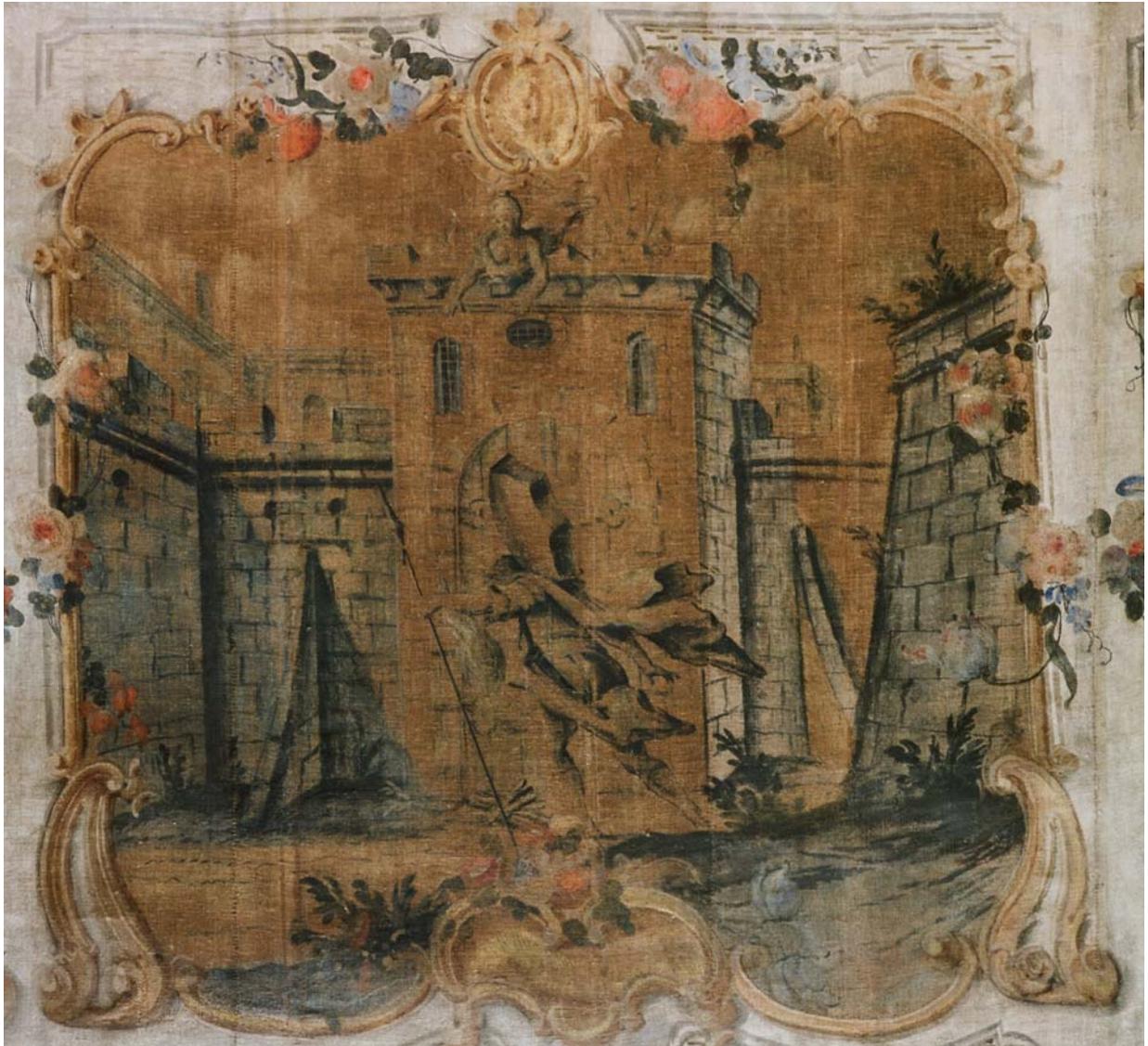


Abb. 83
Abimelech und die Frau von Tebez,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 84
Ausschnitt aus Abimelech und die Frau von Tebez,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 85
Der Tod des Abimelech durch die Frau von Tebez,
Kupferstich Nr. 58 aus dem „Gnaden-Gebäu“ von 1726



Abb. 86
Joseph und Johann Baptist Klauber, Turrus Davidica,
Kupferstich aus „Litaniae Lauretanae“, Augsburg 1771



Abb. 87
Martin Engelbrecht, Turrus Davidica - Maria als der starke Turm Davids,
Kupferstich Nr. 38, aus „Elogia Mariana“ 1732



Abb. 88
 Abimelech und die Frau von Tebez,
 Wandbespannung Kirche Am Hof am Anbringensort



Abb. 89
 Joseph und Johann Baptist Klauber,
 Die Frau von Tebez erschlägt Abimelech mit einem Mühlstein,
 Kupferstich aus „Biblische Geschichten den Alten und Neuen Testaments“ 1748,
 (Detail Tafel 24)



Abb. 90

Allegorie der immerwährenden Jungfräulichkeit, Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 91

Albrecht Dürer, Verkündigung an Maria, Holzschnitt aus der "Kleinen Holzschnittpassion" 1509/10

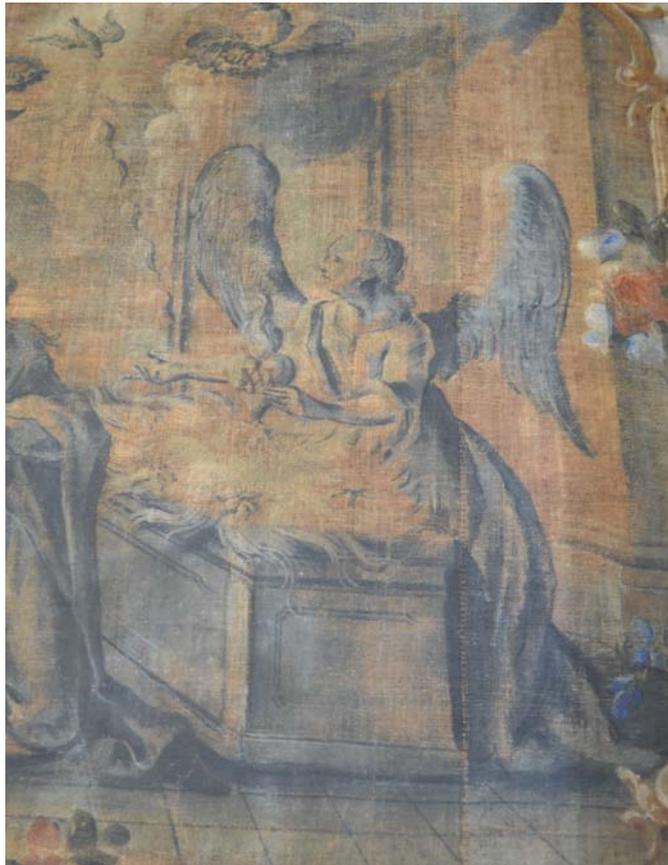


Abb. 92

Detail aus „Allegorie der immerwährenden Jungfräulichkeit“,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 93

Martin Engelbrecht, Mater Castissima - Maria im brennenden Dornbusch des Mose,
Kupferstich (Nr. 7) aus „Elogia Mariana“ von 1732



Abb. 94

Das Martyrium der sieben Makkabäerbrüder und ihrer Mutter,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 95

Das Martyrium der Makkabäerbrüder
als Typologie der schmerzhaften Maria unter dem Kreuz,
Tüchleinbild, Köln Ende 15. Jhdt.



Abb. 96

König Antiochius IV. unter dem Baldachin,
Detail aus dem Martyrium der sieben Makkabäerbrüder und ihrer Mutter,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 97

Martin Johann Schmidt (Werkstatt), Soldatenkopf,
(Detail aus Christus vor Pilatus)
Fastenbehang Stiftskirche Garsten, 1777



Abb. 98
Detail aus dem Martyrium der sieben Makkabäerbrüder und ihrer Mutter,
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 99
Beispiele für „schlängelnde“ Gewandzipfel
(Details aus „Geburt“, „Vermählung“ und „Heimsuchung“)
Wandbespannung Kirche Am Hof



Abb. 100
 Beispiele für Verzerrungen
 (Details aus „Darbringung“ und „Martyrium der Makkabäerbrüder“)
 Wandbespannung Kirche Am Hof

Abb. 101
Thematische Reihung der Bilder:

1. Maria als Morgenstern
2. Immaculata
3. Geburt
4. Bundeslade
5. Vermählung
6. Verkündigung
7. Heimsuchung
8. Allegorie der Jungfräulichkeit
9. Frau von Tebez
10. Darbringung
11. Mutter der Makkabäer

- Visionäre Bildinhalte
- Marienleben
- Darstellungen mit typologischem Bezug
- Pfeilerbilder

- .. Bild 11 kann als typologischer Abschluss des Marienlebens angesehen werden.
- ~ Bild 8 nimmt als einzige (vom Marienleben unabhängige) allegorische Darstellung eine Sonderstellung ein.

Bibliographie

(Sämtliche Internetangaben entsprechen dem Stand vom 1.1. 2012)

Appuhn-Radtke 2000

Sibylle Appuhn-Radtke, Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620 - 1671) als Maler der katholischen Reform, aus: Günter Hess u. a. (Hg.), Jesuitica. Quellen und Studien zu Geschichte, Kunst und Literatur der Gesellschaft Jesu im deutschsprachigen Raum, Bd. III, Regensburg 2000.

Apphun-Radtke 2003

Sibylle Apphun-Radtke, Innovation durch Tradition. Zur Aktualisierung mittelalterlicher Bildmotive in der Ikonographie der Jesuiten, in: Herbert Karner / Werner Telesko (Hg.), Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert, Wien 2003, S. 250-255.

Aurenhammer 1956

Hans Aurenhammer, Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Der Wandel der Ikonographie und ihre Verehrung, Wien 1956.

Barock 1999

Hellmut Lorenz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV, Barock, München (u.a.) 1999.

Bandion 1991

Wolfgang J. Bandion, Kirche am Hof - Wien, Christliche Kultstätten Österreichs, Nr. 201, Salzburg 1991.

Baumstark 1997

Reinhold Baumstark (Hg.), Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, München 1997.

BBKL

Friedrich Wilhelm Bautz (Hg.), Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. I, Hamm 1990; Bd. IV, Herzberg 1992.

Barry 1650

Paul de Barry, Speißkammer der Andacht gegen dem heiligen Joseph/Jesu Christi ZuchtVattern, nach Jesu und Maria dem allerholdseeligsten Heyligen, München 1650.

Beinert/Petri 1996

Wolfgang Beinert / Heinrich Petri (Hg.), Handbuch der Marienkunde, Bd. I, Regensburg 1996.

Beinert/Petri 1984

Wolfgang Beinert / Heinrich Petri (Hg.), Handbuch der Marienkunde, Regensburg 1984.

Beissel 1910

Stephan Beissel, Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg im Breisgau 1910.

Bösel 1987

Richard Bösel, Die Fassade der Kirche am Hof und ein unbekanntes Bauprojekt für St. Michael in Wien, in: Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes, Nr. 3/4, 1987, S. 40 – 47.

Canisius 1933

Petrus Canisius, Maria, die unvergleichliche Jungfrau und hochheilige Gottesgebäerin. Aus dem Lateinischen zum erstenmal als Ganzes in das Deutsche übersetzt von Karl Telch, Warnsdorf 1933.

Catholische Bibel 1763

Catholische Bibel, Das ist die ganze Heilige Schrift alten und neuen Testaments, Nach der uralten gemeinen Lateinischen und von der Heil. Catholischen Kirch bewährten, und in derselbign bishero allzeit gebrauchten Uebersetzung. Nürnberg 1763.

URL:<http://books.google.at/books?id=RVtHAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de#v=onepage&q&f=false>

Ceike 1992

Felix Ceike, Historisches Lexikon Wien, Bd. I, Wien 1992.

Coreth 1982

Anna Coreth, Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock, aus: Erich Zöllner (Hg.), Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde, München/Wien 1982.

Csendes/Opll 2003

Peter Csendes/Ferdinand Opll (Hg.), Wien. Geschichte einer Stadt, Bd. II, Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jhd.), Wien 2003.

Dehio 2003

Am Hof Kirche, in: Bundesdenkmalamt (Hg.), Dehio Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien. I. Bezirk - Innere Stadt, Horn/Wien 2003, S. 3 - 13.

Dorn 1750

Franz Xaver Dorn, Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis Caelique Reginae Mariae, Augsburg 1750.

Drobesch/Tropper 2006

Werner Drobesch / Peter G. Tropper (Hg.), Die Jesuiten in Innerösterreich. Die kulturelle und geistige Prägung einer Region im 17. und 18. Jahrhundert, Klagenfurt/Wien 2006.

Engelgrave 1656

Heinrich Engelgrave, Lux Evangelica sub velum sacrorum Emblematum recondita in Anni Dominicas. Selecta Historia et morali doctrina varie adumbrata, Köln 1656.

URL: [http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl\[\]=103&inpBitmuster=2](http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=103&inpBitmuster=2)

Feld 2006

Helmut Feld, Ignatius von Loyola, Köln 2006.

Feuchtmüller 1989

Rupert Feuchtmüller, Der Kremser Schmidt. 1718-1801, Innsbruck 1989.

Fritsch 1737

Sabinian Fritsch, Mariale Symbolicum, Das ist: Marianische Lob-Reden Unter allerhand auserlesenen Sinnbildern und schönen Figuren eingeführet und eingerichtet Auf die Fest-Täg der Jungfrauen und Mutter Gottes Maria, Ingolstadt 1737.

URL: <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10364224.html>

Futscher 2008

Brigitte Futscher, Restaurierbericht der Wandbespannungen der Kirche am Hof, Wien 2008. (Einzusehen im Bauamt der Erzdiözese Wien)

Garms 2003

Jörg Garms, Überblick über die Schriftquellen zur Österreichischen Ordensprovinz im römischen Ordensarchiv der Jesuiten, in: Herbert Karner / Werner Telesko (Hg.), Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert, Wien 2003, S. 13-19.

Gejdos 2009

Augustinus Gejdos, Lauretanische Litanei als Kompendium der Mariologie. Eine dogmatische Analyse der Typologien in den Anrufungen Mariens, phil. Dipl., Heiligenkreuz 2010.

Gnaden-Gebäu 1726

Gnaden-Gebäu der Übergebenedeyten Mutter Gottes und allzeit Jungfrauen Maria / Wie vermahlen zu Kirchhaßlach mit allerhand Lob- und Ehren- Gemälden vorgestellt wird / Mit hinzugefügtem andächtigen Bitt-Ruf zu Gebrauch der Christlichen Wallfahrer, Gedruckt bei Adolph Joseph Ebel, Mindelheim 1726.

URL: <http://www.bsb-muenchen-digital.de/~web/web1037/bsb10373885/images/index.html?digID=bsb1037>

Gnaden-Himmel 1766

Marianischer Gnaden-Himmel, Mit zwölf Sternen gezieret. Das ist: Andächtige Betrachtungen, Tugend-Übungen, Tagzeiten, Litaneyen, und andere schöne Gebetter Zu Maria Der allerseeligsten Gottes Gebährerin, Auf Deroselben fürnehmste in jeden Monath des Jahrs, fallende Fest-Täg. Zu Trost Aller Marianischen Hertzen, aus unterschiedlichen approbirten Büchereyen, mit grossem Fleiß zusammen getragen und Mit 23. Kupffer-Stichen ausgezieret, Bamberg 1766.

URL: http://books.google.at/books?id=4349AAAacAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gs_bse_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Grabner 2002

Elfriede Grabner, Mater Gratiarum: Marianische Kultbilder in der Volksfrömmigkeit des Ostalpenraumes, Wien 2002.

Grünwald 2004

Der Maler Martin Johann Schmidt (1718-1801) und seine Kunsttransporte, in: Friedrich Polleroß (Hg.), Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen Mähren und Österreich, Petersberg, 2004, S. 171 - 186.

Gugitz 1955

Gustav Gugitz, Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch. Ein topographisches Handbuch zur religiösen Volkskunde in fünf Bänden, Bd. I, Wien 1955.

Haid 1713

Johannes Bonus Haid, Psalterium Decachordum. Das ist: Marianischer Psalter mit Zehen Saiten bezogen. Oder Hundert Sittlich-Moralische Ehren-Predigen der seeligsten Mutter Gottes Mariae. Bd. I, Bd. II, Augsburg 1713.

URL:

http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10619187_00003.html

<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10619188.html>

(Titelblatt und Inhaltsverzeichnis der Bände wurden in der angegebenen Internetausgabe vertauscht vor dem jeweiligen Text des anderen Bandes gestellt. Die hier verwendeten Zitate beziehen sich auf die reale Zusammenstellung und nicht auf jene im Internet.)

Hartmann 2001

Peter Claus Hartmann, Die Jesuiten, München 2001.

Hauke 2007

Manfred Hauke, Die Lehre von der „Miterlöserin“ im geschichtlichen Durchblick, in: Sedes Sapientiae. Mariologisches Jahrbuch, Veröffentlichungen des Internationalen Mariologischen Arbeitskreises Kevelaer, Jg. 11, Bd. 1, Kisslegg 2008, S. 17 - 64.

URL: <http://www.teol.de/MarJB%202007-verb-Endfassung-2a.pdf>

Häusler 1980

Wolfgang Häusler, Andreas Rudroff (1744-1819) bürgerlicher Maler in Stein. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Martin Johann Schmidts, in: Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs 20, 1980, S. 61-89.

Heimbucher 1980

Max Heimbucher, Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche, Bd. II, Paderborn 1980.

Hersche 1976

Peter Hersche (Hg.), Der aufgeklärte Reformkatholizismus in Österreich. Hirtenbrief des Erzbischofs von Wien, Johann Joseph Graf Trautson 1752 - Hirtenbrief des Bischofs von Laibach, Johann Karl Graf Herberstein 1782 - Hirtenbrief des Erzbischofs von Salzburg, Hieronymus Graf Colloredo 1782, in: Quellen zur neueren Geschichte, Heft 33, Bern/Frankfurt 1976.

Horny 1994

Monika Horny, Bemalte Wandbespannungen des 18. Jahrhunderts in Österreich, phil. Dipl., Wien 1994.

Hunger/Green 1721

Johann Hunger / Georg Sigismund Green, Biblisches Real-Lexicon: In welchen nicht allein Alle Länder / Sondern auch Viele andere nachdenckliche Wörter und Redens-Arten / derer in der gantzen H. Schrifft gedacht wird, in Summa, Alles was zu Erklärung dunckler und schwerer Schrifft-Stellen A. und N. Testaments etwas beytragen kan, enthalten ist, Band I, Chemnitz 1721.

URL:

http://books.google.at/books?id=7DNBAAAcAAJ&vq=leviten+rock&source=gbs_navlinks_s

Imorde 2003

Joseph Imorde, Die Entdeckung der Empfindsamkeit. Ignatianische Spiritualität und barocke Kunst, in: Herbert Karner / Werner Telesko (Hg.), Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert, Wien 2003, S. 179 - 191.

JLN 1869

Vereine für Landeskunde von Nieder-Oesterreich (Hg.), Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, II Jhg., 1869, S. 390-395.

Jordan 1767

Simon Jordan, Sittliche Reden von dem großen Gebothe der Liebe, Band 1, Augsburg 1767.

URL:

http://books.google.at/books?id=R3M_AAAAcAAJ&pg=PP3&dq=inauthor:%22Jordan+Simon%22+sittliche+reden+band+1&hl=de&sa=X&ei=_7j4TrnoGdOi8gPfsrm9AQ&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false

Kafka/Zerbst 2006

Werner Kafka/Marion Zerbst, Seemanns Lexikon der Symbole. Zeichen, Schriften, Marken, Signale, Leipzig 2006.

Kaltenbaeck 1845

Johann Paul Kaltenbaeck, Die Mariensagen in Österreich, Wien 1845.

Karner 2003

Herbert Karner, Die drei Wiener Bauanlagen der Jesuiten: Topographie und Wirkung, in: Herbert Karner / Werner Telesko (Hg.), Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert, Wien 2003, S. 39 - 55.

Karner/Telesko 2003

Herbert Karner / Werner Telesko (Hg.), Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert, Wien 2003.

KDB 1997

Michael Petzet (Hg.), Die Kunstdenkmäler von Bayern, Neue Folge 3, Landsberg am Lech 2, Sakralbauten der Altstadt, München / Berlin 1997.

Kellerhaus 1735

Heinrich Kellerhaus, Saamen des Göttlichen Worts durch Nutzliche, und Sinn-reiche Predigen ausgeworffen / Auf Alle Fest-Tag des Jahrs eingetheilet, Augsburg 1735.
URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10329831_00001.html

Klauber Bibel 1748

Historiae Biblicae veteris et novi Testamenti. Biblische Geschichten / Des Alten und Neuen Testaments, Denen Jungen zu leichter Erlehnung, Denen Alten zu Frischerer Behaltung, Denen Predigern zu geschwinderer Erinnerung, Allen zum nützlichen und heiligen Augen-Lust, In Hundert fruchtbaren Blättern vorgestellt von Joseph, und Johanne Klaubern, Brüder, Hoch-Fürstl. Bischöfl. Catholische Hof-Kupffer-Stecheren. Augsburg 1748.

Kleinsasser/Reinisch 2008

Eva Kleinsasser, Sabine Reinisch, Dokumentation der Konservierung / Restaurierung der Leinwandgemälde samt Zierrahmen in der Kirche am Hof, 1010 Wien. Wien 2007-2008. (Einzusehen im Bauamt der Erzdiözese Wien.)

Klingenstein/ Szabo 1996

Grete Klingenstein / Franz A. J. Szabo (Hg.), Staatskanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg 1711 - 1794. Neue Perspektiven zu Politik und Kultur der europäischen Aufklärung, Graz/Esztergom (u.a.) 1996.

Koch 1934

Ludwig Koch, Jesuiten Lexikon. Die Gesellschaft Jesu einst und jetzt, Paderborn 1934.

Koller 1985

Manfred Koller, Die barocken Wandbehänge in der ehemaligen Stiftskirche Garsten in Oberösterreich, in: Blickpunkte, Kulturzeitschrift Oberösterreich, Heft 3, 1985, S. 77-88.

Kronbichler 2007

Johann Kronbichler, Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694-1757, Katalog zur Sonderausstellung des Diözesanmuseums, St. Pölten 2007.

Kummer 1993

Stefan Kummer, „Doceant Episcopi“ Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. I, 1993, S. 508-533.

Kurz 1891

Joseph Kurz, Gedenkbuch der landesfürstlichen Stadtpfarre zu den neun Chören der Engel am Hof, Wien 1891.

Kurz 1895

Joseph Kurz, Nachträge zum Gedenkbuch der landesfürstlichen Stadtpfarre zu den neun Chören der Engel am Hof, Wien 1895.

Kurz 1897

Joseph Kurz, Nachträge zum Gedenkbuch der landesfürstlichen Stadtpfarre zu den neun Chören der Engel am Hof mit besonderer Rücksichtnahme auf die Mariensäule Am Hof. II Theil, Wien 1897.

Laurentin 1952

René Laurentin, Maria Ecclesia Sacerdotium, Paris 1952.

LCI

Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom, Wien (u.a.), Bd. I 1968, Bd. II 1970, Bd. III 1971, Bd. IV 1972, Bd. VII 1974.

Lechner 1981

Gregor Martin Lechner, Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst, Münchner Kunsthistorische Abhandlungen, Bd. IX, München 1981.

Liguori 1772

Alfons Liguori, Lobreden auf die göttliche Mutter Maria. Aus dem Italienischen übersetzt von Peter Obladen, Augsburg 1722.

URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10464430_00000.html

LThK

Walter Kasper (Hg.), Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg, Bd. IV 1960, Bd. VI 1997, Bd. X 2001.

Lundius 1722

Johannes Lundius, Die alten jüdischen Heiligthümer, Gottesdienste und Gewohnheiten, Hamburg 1722.

URL: http://books.google.at/books?id=9N4_AAAAcAAJ&dq=leviten+kleidung&source=gbs_navlinks_s

Marienlexikon

Remigius Bäumer/Leo Scheffzyk (Hg.), Marienlexikon, Regensburg, Bd. I 1988, Bd. II 1989, Bd. III 1991, Bd. IV 1992, Bd. V 1993, Bd. VI 1994.

Maurer 1999

Michael Maurer, Kirche, Staat und Gesellschaft im 17. und 18. Jahrhundert, München 1999.

Mazakarini 1996

Leopold Mazakarini, Führungen durch Wien Teil 3. Kirche zu den 9 Engelschören Am Hof, Platz am Hof, Judenplatz, Bd. III, Wien 1996.

Mazal 1961

Gottfried Mazal, Führer durch die Kirche am Hof (zu den neun Chören der Engel), Wien 1961.

Missong 1948

Alfred Missong, Heiliges Wien. Ein Führer durch Wiens Kirchen und Kapellen, Wien 1948.

Monighan-Schäfer 2005

Johanna Monighan-Schäfer, Offenbarung 12 im Spiegel der Zeit: Eine Untersuchung theologischer und künstlerischer Entwicklungen anhand der apokalyptischen Frau, phil. Diss., Marburg an der Lahn 2005.

URL: <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2005/0126/pdf/djms.pdf>

Montforte 1666

Pedro Rodriguez de Montforte, Descripcion de las honras que se hicieron a la Catholica Magd. de D. Phelippe quarto Rey de las Espanas, Madrid 1666.

URL: [http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl\[\]=46&inpBitmuster=2](http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=46&inpBitmuster=2)

Mühlberger 2003

Kurt Mühlberger, Universität und Jesuitenkolleg in Wien. Von der Berufung des Ordens bis zum Bau des akademischen Kollegs, in: Herbert Karner / Werner Telesko (Hg.), Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert, Wien 2003, S. 21 - 38.

Mullan 1913

Elder Mullan, Die Marianische Kongregation dargestellt nach den Dokumenten, Wien 1913.

Müllauer 2006

Natascha Müllauer, Untersuchungsbericht. Textiler Wandbehang der Orgelempore Kirche am Hof zu den neun Chören der Engel, Wien 2006.
(Einzusehen im Bauamt der Erzdiözese Wien.)

Ochsenfurth 1700

Isaac F. Ochsenfurth, Elogia mariana, Ex Lytaniis Lauretanis Deprompta [...], Augsburg 1700.

URL: <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/xb-2952>

Pammer 1994

Michael Pammer, Glaubensabfall und wahre Andacht. Barockreligiosität, Reformkatholizismus und Laizismus in Oberösterreich 1700-1820, München 1994.

Pezzl 1784

Johann Pezzl, Reise durch den Baierschen Kreis, Salzburg/Leipzig 1784.

URL: <http://books.google.at/books?id=rrNBAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=johann+pezzl+reise+durch+kreis&hl=de&sa=X&ei=twvqToCSEpHo-gb2-6DYCQ&ved=0CDgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>

Pfeiffer 2006

Heinrich Pfeiffer, The Iconography of the Society of Jesus, in: John O'Malley/Gauvin Bailey (Hg.), The Jesuits and the Arts 154-1573, Philadelphia 2006. S. 201-228.

Pfundstein 1963

Hugo Pfundstein, Marianisches Wien. Eine Geschichte der Marienverehrung in Wien, Wien 1963.

Pörnbacher 2002

Hans Pörnbacher, Schwäbische Literaturgeschichte. Tausend Jahre Literatur aus Bayerisch Schwaben, Weißenhorn 2002.

RGG

Hans Dieter Betz u.a. (Hg.), Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Tübingen, Bd. IV, 2001.

Rittinger 1992

Bernhard Rittinger, Ave Maria. Die Darstellung Mariens in der bildenden Kunst auf dem Boden der Erzdiözese Wien. Ausstellung 9. Mai bis 21. Juni 1992 Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Wien, Wien 1992.

Röhrig 1981

Floridus Röhrig (Hg.), Der Albrechtsaltar und seine Meister, Wien 1981.

Ronzoni 2002

Luigi A. Ronzoni, Aspekte zum Werk Georg Raphael Donners und Jakob Gabriel Mollinarolos. Stilistische Einflüsse und Vorlagen - Neudatierungen, Zu- und Abschreibungen, phil. Diss., Wien 2002.

Riedl 2007

J. Riedl, Restaurierungsbericht. Rektoratskirche Am Hof Wien I. Petrus-Canisius-Kapelle. Wand- und Gewölbemalereien, Wien 2007.
(Einzusehen im Bauamt der Erzdiözese Wien)

Rienecker/Maier 2006

Fritz Rienecker / Gerhard Maier, Lexikon zur Bibel, Wuppertal 2006.

Rittinger 1992

Bernhard Rittinger, Ave Maria. Die Darstellung Mariens in der bildenden Kunst auf dem Boden der Erzdiözese Wien, Wien 1992.

Sailer 1771

Anton Franz Xaver Sailer, Marianische Lobreden, zur Bekehrung des Sünders und Erhaltung des gerechten auf berühmten Kanzeln an den im Jahre gewöhnlichen Festtagen der jungfräulichen Gottesmutter Mariae vorgetragen. Augsburg 1771.

URL:

http://books.google.at/books?id=Q4w_AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Scheffler/Engelbrecht 1732

Thomas Scheffler / Martin Engelbrecht, Elogia Mariana, olim à A.C. Redelio Belg. Mechl. S.C.M.I.P. concepta: nunc devotae meditationi fidelium ad augmentum cultus Bmae. Mariae Virg. Deiparae, Augsburg 1732.

URL: http://openlibrary.org/books/OL23297248M/Elogia_Mariana

Schmaus 1982

Michael Schmaus, Maria - Mutter Christi und Mutter der Kirche, in: Der Glaube der Kirche, Band V: Das Christusheil durch die Kirche und in der Kirche (Teilband 5), St. Ottilien 1982.

Schreiner 2009

Klaus Schreiner, Von der Geliebten zur himmlischen Schutz- und Siegesfrau, Zur semantischen Umbesetzung einer biblischen Frau in der Hohenliedauslegung des Mittelalters und der frühen Neuzeit, in: Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster, Bd. 42, 2008, S. 399 - 423.

Sirch 1975

Bernhard Sirch, Der Ursprung der bischöflichen Mitra und päpstlichen Tiara, St. Ottilien 1975.

Stoll 2007

Peter Stoll, Die Bilderbibel der Brüder Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber. Biblische Geschichte „in bunter Fülle“, Augsburg 2007.

URL:

http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/volltexte/2007/702/pdf/Stoll_Klauber_Bilderbibel.pdf

Stoll 2010

Peter Stoll, Joseph Sebastian Klauber und die Kupferstiche des Coelum Christianum, Augsburg 2010.

URL: <http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/volltexte/2010/1602/>

Stoll 2011

Peter Stoll, Johann Friedrich Sichelbein und die Fresken der Wallfahrtskirchen Kirchhaslach und Lehenbühl, Augsburg 2011.

URL: <http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/volltexte/2011/1727/>

Ströter-Bender 1992

Julian Ströter-Bender, Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst, Symbolik und Spiritualität, Köln 1992.

Telesko 2005

Werner Telesko, Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst, Wien 2005.

Toman 2010

Rolf Toman (Hg.), Wien. Kunst und Architektur, Köln 2010.

Traeger 1997

Jörg Traeger, Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels, München 1997

Vavra 1988

Elisabeth Vavra, Zur Geschichte der Kremser Schmidt-Werkstatt. In: Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs 1986/87/88, S. 46-159.

Vavra 1995

Elisabeth Vavra, Martin Johann Schmidt und sein Scholar. Ausbildung und Tätigkeit der Kremser-Schmidt Werkstatt, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, N.F. 60/61, 1994-1995, S. 287-334.

Vavra 2001

Elisabeth Vavra, Martin Johann Schmidt. Im Rausch der Sinne. Sein Leben - Seine Werkstatt - Sein Wirken. Ausstellungskatalog Krems 2001.

Vetter 1957

Ewald M. Vetter, Maria im brennenden Dornbusch, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft. 10. Jahr, Heft 7/8, 1957, S. 237 - 253.

Vocelka 1999

Karl Vocelka, Monarchia Austriaca, Gloria Domus, in: Walter Leitsch/Stanislaw Trawkowski (Hg.), Polen und Österreich im 17. Jahrhundert, aus: Wiener Archiv für Geschichte des Slawentums und Osteuropas, Bd. XVIII, Wien 1999, S. 37-67.

Wagner 1988

Benedikt Wagner, Stift Seitenstetten und seine Kunstschatze, St.Pölten/Wien 1988.

Warner 1982

Marina Warner, Maria. Geburt, Triumph, Niedergang - Rückkehr eines Mythos?, München 1982.

Woinovich 1941

Maria Woinovich, Die Heiligenverehrung des Zeitalters der Gegenreformation und des Barock im Spiegel der Kirchen Wiens, Univ. Habil.-Schr. (ms), Wien 1941.

Zechmeister 2008

Silvia Zechmeister, Restaurierbericht. Die bemalten Wandverkleidungen der Orgelempore „Zu den 9 Engelchören“ in der Kirche am Hof.
(Einzusehen im Bauamt der Erzdiözese Wien.)

Zoller 1712

Joseph Zoller, Mira satis ac sine omni peccato Mariae sanctissima conceptio, Augsburg 1712.

Abbildungsnachweis

(Sämtliche Internetangaben entsprechen dem Stand von 14. 1. 2012)

Abb. 1: Bauamt der Erzdiözese Wien

Abb. 2: Röhrig 1981, S. 15

Abb. 3: Mazakarini 1996, S. 10

Abb. 4: Mazakarini 1996, S. 2

Abb. 5: Fotografie Margret Kaufmann

Abb. 6: Fotografie Barbara Trautendorfer

Abb. 7: Fotografie Margret Kaufmann

Abb. 8: Biblioteca Nacional de Portugal, URL:<http://purl.pt/14486/1/P53.html>

Abb. 8b: Fotografie Margret Kaufmann

Abb. 9: Fotografie Margret Kaufmann

Abb. 10 bis 12: Fotografien Barbara Trautendorfer

Abb. 13: Baumstark 1997, S. 501

Abb. 14: LCI 1971, Bd. III, S. 30

Abb. 15 bis 19: Fotografien Margret Kaufmann

Abb. 19a: Bauamt der Erzdiözese Wien

Abb. 20 bis 21: Fotografien Margret Kaufmann

Abb. 22: Abtei Altbrunn, URL: http://www.opatbrno.cz/opat_hist_de.htm

Abb. 23: Kathpedia, URL: http://www.kathpedia.com/index.php/Salus_Populi_Romani

Abb. 24: Grabner 2002, S. 57

Abb. 25 bis 27: Fotografien Margret Kaufmann

Abb. 28: Fotografie Barbara Trautendorfer

Abb. 29 bis 30a: Fotografien Margret Kaufmann

Abb. 31: Restaurierungsbericht J. Riedl 2007, Abb. 12

Abb. 32: Fotografie Barbara Trautendorfer

Abb. 33: Kleinsasser/Reinisch 2008, S. 60

Abb. 34 bis 40: Fotografien Margret Kaufmann

Abb. 41: Müllauer 2006, S.5

Abb. 41a bis 41c: Fotografien Margret Kaufmann

Abb. 41d: Müllauer 2006, S. 29

Abb. 42 bis 45: Fotografien Margret Kaufmann

Abb. 46, 47: Bundesdenkmalamt Wien

Abb. 48 bis 50b: Fotografien Margret Kaufmann

Abb. 51: Münchener Digitalisierungszentrum

URL: http://bavarica.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10373885_00022.html

Abb. 52: Münchener Digitalisierungszentrum, URL: [http://mdz1.bib-](http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=4682&inpBitmuster=4&x=106&y=3)

[bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl\[\]=4682&inpBitmuster=4&x=106&y=3](http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=4682&inpBitmuster=4&x=106&y=3)

Abb. 53: Fotografie Margret Kaufmann

Abb. 54: The British Museum,

URL:http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=1575841&partid=1&searchText=klauber&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=5

Abb. 55: Fotografie Brigitte Futscher

Abb. 56: Fotografie Margret Kaufmann

Abb. 57: Münchener Digitalisierungszentrum, URL: [http://mdz1.bib-](http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=4696&inpBitmuster=4&x=104&y=19)

[bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl\[\]=4696&inpBitmuster=4&x=104&y=19](http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=4696&inpBitmuster=4&x=104&y=19)

Abb. 58: Fotografie Margret Kaufmann

Abb. 59: Fotografie Brigitte Futscher

Abb. 60: Fotografie Brigitte Futscher

Abb. 61: All about Mary, URL: <http://all-about-mary.blogspot.com/search?q=nativitas+mariae>

Abb. 62: Google books,

URL:http://books.google.at/books?id=4349AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gs_ge_summary_r&cad=0#v=twopage&q&f=false

Abb. 63: Münchener Digitalisierungszentrum, URL: [http://mdz1.bib-](http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=4081&inpBitmuster=4&x=66&y=11)

[bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl\[\]=4081&inpBitmuster=4&x=66&y=11](http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=4081&inpBitmuster=4&x=66&y=11)

Abb. 64: Münchener Digitalisierungszentrum, URL: [http://mdz1.bib-](http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=4099&inpBitmuster=4&x=54&y=10)

[bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl\[\]=4099&inpBitmuster=4&x=54&y=10](http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=4099&inpBitmuster=4&x=54&y=10)

Abb. 65: Graphische Sammlung Augsburg

Abb. 66: Fotografie Brigitte Futscher

Abb. 67: Bundesdenkmalamt Wien, URL: [http://www.bda.at/text/136/2006-Am-](http://www.bda.at/text/136/2006-Am-Wasser/7642/0Vermaehlungsbrunnen-am-Hohen-Markt)

[Wasser/7642/0Vermaehlungsbrunnen-am-Hohen-Markt](http://www.bda.at/text/136/2006-Am-Wasser/7642/0Vermaehlungsbrunnen-am-Hohen-Markt)

Abb. 68: Wanda Aschenbrenner, Paul Troger. Leben und Werk, Salzburg 1965, S. 189.

Abb. 69: Graphische Sammlung Augsburg

Abb. 70: Fotografie Brigitte Futscher

Abb. 71: Fotografie Margret Kaufmann

Abb. 72: Bundesdenkmalamt Wien

Abb. 73: Fotografie Margret Kaufmann

Abb. 74: Graphische Sammlung Augsburg

Abb. 75: Marienlexikon 1988, Bd. I, S. 617

Abb. 76: Bundesdenkmalamt Wien

Abb. 77: Fotografie Margret Kaufmann

Abb. 78: Bundesdenkmalamt Wien

Abb. 79 und 80: Fotografie Barbara Trautendorfer

Abb. 81: Münchener Digitalisierungszentrum, URL: <http://www.bsb-muenchen-digital.de/~web/web1037/bsb10373885/images/index.html?l=de&digID=bsb10373885&pimage=00028&v=100&nav=0>

Abb. 82: Münchener Digitalisierungszentrum, URL: [http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl\[\]=2974&inpBitmuster=4&x=69&y=12](http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=2974&inpBitmuster=4&x=69&y=12)

Abb. 83 und 84: Bundesdenkmalamt Wien

Abb. 85: Münchener Digitalisierungszentrum, URL: [http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl\[\]=11309&inpBitmuster=4&x=109&y=10](http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl[]=11309&inpBitmuster=4&x=109&y=10)

Abb. 86: Münchener Digitalisierungszentrum, URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10261928_00152.html

Abb. 87: Internet Archive,
URL: <http://www.archive.org/stream/elogiamarianaoli00enge#page/n78/mode/1up>

Abb. 88: Fotografie Barbara Trautendorfer

Abb. 89: Österreichische Nationalbibliothek

Abb. 90: Fotografie Brigitte Futscher

Abb. 91: Harz-Saale, URL: http://www.harz-saale.de/geschichte/geschichten/eisleben_geschichten/eisleben_geschichten.html

Abb. 92: Fotografie Margret Kaufmann

Abb. 93: Internet Archive,
URL: <http://www.archive.org/stream/elogiamarianaoli00enge#page/n38/mode/1up>

Abb. 94: Bundesdenkmalamt Wien

Abb. 95: Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln,
URL: <http://www.brauchtum.de/herbst/maria.html>

Abb. 96: Fotografie Barbara Trautendorfer

Abb. 97: Bundesdenkmalamt Wien

Abb. 98: Fotografie Barbara Trautendorfer

Abb. 99: Bundesdenkmalamt Wien

Abb. 100: Bundesdenkmalamt Wien

Abb. 101: Margret Kaufmann

Zusammenfassung

Die marianischen Wandbespannungen der ehemaligen Jesuitenkirche Am Hof befinden sich an der Rückwand der oberen Orgelempore. Sie sind eines der wenigen, erhaltenen Beispiele für bemalte Bespannungen im kirchlichen Bereich, die in Österreich im 18. Jhdt. entstanden sind. Als frühester Entstehungszeitpunkt der elf szenischen Grisailledarstellungen kann 1763 angenommen werden. Da der Orden der Gesellschaft Jesu 1773 aufgelöst wurde, stehen die Wandbespannungen am Ende der jesuitisch-barocken Ausstattung, die noch zahlreiche weitere Kunstwerke zum Thema Gottesmutter beinhaltet. Insgesamt können diese als Ausdruck einer ausgeprägten Marienfrömmigkeit gesehen werden, wie sie im Barock besonders durch die Jesuiten gepflegt und forciert wurde.

Der erste Teil der Arbeit befasst sich mit dem jesuitischen Kontext und dem spirituellen Milieu in dem die Wandbespannungen entstanden sind. Anhand der marianischen Kunstwerke der Kirche Am Hof wird den Fragen nach dem Ursprung und den Besonderheiten der jesuitischen Marienfrömmigkeit nachgegangen und aufgezeigt, wie sich diese innerhalb der künstlerischen Ausstattung manifestiert. Unabhängig vom Einfluss der Gegenreformation, die einen wichtigen Aspekt bezüglich des wachsenden Kults um Maria darstellt, ist die eigentliche Wurzel bei den Jesuiten bereits bei dem Ordensgründer Ignatius zu suchen, der eine besondere Beziehung zur Gottesmutter hegte.

Im Laufe der Neuzeit kommt es schließlich zu einer ausschweifenden Marienfrömmigkeit mit zunehmend übersteigerten Ausprägungen, die im 18. Jhdt. ebenso wie der Orden der Gesellschaft Jesu von kritisch gesinnten Aufklärern und Jansenisten angefeindet wird.

Die Wandbespannungen Am Hof sind gänzlich in der Tradition dieser sinnlich-barocken Marienfrömmigkeit verankert, wie sie durch die Jesuiten propagiert wurde. Als „ikonographisches Grundgerüst“ dienen fünf Szenen aus dem Marienleben, die um typologische und visionäre Elemente erweitert wurden. Neben Darstellungen die zur Standard-Ikonographie einer solchen Ausstattung gehören, wurden auch einzelne, wenig bekannte Motive verwendet, die dem Gesamtbild eine eigenwillige Note verleihen. Insgesamt wird besonders Marias Sonderstellung bezüglich ihrer Unbefleckten Empfängnis, ihrer immerwährenden Jungfräulichkeit und schließlich auch ihre soteriologische Funktion als Miterlöserin hervorgehoben.

Ein gewisser inhomogener Eindruck des Gesamtwerkes entsteht dadurch, dass der unbekannte Künstler sich an verschiedenen Stichvorlagen orientierte, die miteinander kombiniert wurden. Neben der Übernahme einzelner Motive oder Kompositionen sind auch bewusste inhaltliche Unterschiede zu den Vorbildern zu konstatieren, die sich auf die Aussage der jeweiligen Szene auswirken. Als mögliche Auftraggeber kommen mitunter die marianischen Bruderschaften der Kirche Am Hof in Frage, die dort zahlreich von den Jesuiten gegründet wurden.

Lebenslauf

Margret Kaufmann

Geboren am 30. 4. 1976 in Judenburg

Ausbildung und Beruf

1990 - 1995 BAKIP Judenburg

1995 - 1999 Kindergärtnerin in Wien

1999 Beginn des Studiums der Kunstgeschichte

2004 - 2011 Assistentin bei der WAG