

Johann Heinrich Schönfeld „Der Hl. Carl Borromäus unter den Pestkranken“
Konrad M. Müller

Einleitendes über J. H. Schönfeld

Johann Heinrich Schönfeld ist ein Künstler, dessen Leben in drei Perioden zu sehen ist: Lehrzeit, Wanderzeit und Meisterzeit. In dieser letzten ist er zu einem mit Aufträgen gesuchter Maler gewesen. Er stammt aus dem oberschwäbischen Biberach, geboren 1609, gestorben ist er in Augsburg 1682 (1683). Schönfeld erhielt seinen ersten Malunterricht in Memmingen bei Sichelbein [Voss, 1964, S. 9 „Die Sichelbeins waren eine vom 16. bis zum 18. Jahrhundert in Memmingen ansässige Malerfamilie; indessen kommt keiner der drei uns namentlich bekannten Johann (Friedrich) Sichelbeins als Lehrer unseres Künstlers in Betracht, ...“]. Ende 1626 oder Anfang 1627 verließ er Memmingen, um in Stuttgart als Malergeselle zu arbeiten, ein Aufenthalt in Basel folgte, dann kam die Zeit in Italien [Voss, 1964, S. 12 „Somit dürfte es das Gegebene sein, die Jahre von etwa 1635 an bis etwa zur Mitte der 1640er Jahre, freilich ohne genaue zeitliche Begrenzung, als die italienische Periode in Schönfelds Schaffen anzusehen. Eventuell traf er auch bereits 1632 in Rom ein, so: Daprà, Brigitte: „Von dannen reiste er nach Italien...“ (Sandrart) – Johann Heinrich Schönfelds italienische Jahre, in: Johann Heinrich Schönfeld – Welt der Götter, Heiligen und Heldenmythen. 16. Oktober 2009 bis 7. Februar 2010 Zeppelin Museum Friedrichshafen, S. 30-43]. Zunächst arbeitete er in Rom, dann in Neapel, kehrte wieder nach Rom zurück. Unter den Anregungen, die er von italienischen, holländischen, französischen, auch spanischen Malern empfing, ist die Begegnung mit den Künstlern Neapels, die dem klassizistischen Stil Poussins zugeordnet werden können, wichtig. Es mag vielleicht persönliche Bekanntschaft mit Poussin sein oder zumindest die Kenntnis von Poussins „Die Pest von Asdod“ und das Ausbrechen der Pest in Italien. 1629 dezimierte die Pest Mailand, und in Rom wurde am 13. Juni 1630 in den Pfarrkirchen eine Betstunde „Oratione per causa della peste“ abgehalten [Wild, Doris: Nicolas Poussin. Leben, Werk, Exkurse, 2 Bde. Zürich 1980, Bd. I, S. 39-41 und Bd. II, S. 33]. Es darf also angenommen werden, dass Schönfeld mit der Krankheit vertraut war, was dann zu dem wiederholten Bearbeiten von Gemälden mit Pestszenen und Pestheiligen [Handbuch der „Heiligen der Pestzeit“ vom Autor in Vorbereitung] führte: „Der Hl. Carl Borromäus unter den Pestkranken“ und „Die Hll. Sebastian und Rochus“ in Salzburg, „Die Verurteilung des Heiligen Sebastian“ [Bushart, Bruno: Die Verurteilung des Heiligen Sebastian von Johann Heinrich Schönfeld, in: Pantheon 32, 1974, S. 140-169, Abb. Erwähnt sei, dass diese Szene noch in der Pfarrkirche von Amorbach und in der Sebastianskapelle zu Wertach behandelt ist.] und „Der Tod der Hl. Rosalie“ in Augsburg, „Der Hl. Franz Xaver in der Glorie über Pestkranken“ in Leoben (Steiermark). Diese genannten Gemälde schuf Schönfeld, nachdem er aus Italien nach Deutschland zurückkehrte und sich Anfang der 50er Jahre in Augsburg niederließ. Durch die Zunftregelung war keine schnelle Einbürgerung möglich, aber vom Rat bevorzugt konnte sich Schönfeld das Bürgerrecht erwerben. Um die Augsburger Maler nicht gegen sich einzunehmen, hielt er sich anfangs meist dort auf, wo ein Auftrag zu erfüllen war. [Bushart, Bruno: Johann Heinrich Schönfeld. Studien zur Biographie, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 6, 1969, S. 127-146]

Welche Situation traf Schönfeld in Salzburg an, als er von Erzbischof Guidobald Graf Thun (1616 – seit 1654 Erzbischof – 1668) beauftragt wurde, für den Dom zu arbeiten? Der Dreißigjährige Krieg mit seinen Kriegszügen, Pest und Hungersnöten war überstanden. Gedacht werden muss aber der Pestzeit von 1636 in Salzburg, für die ein Augenzeugenbericht des Franziskaner-Guardian P. Zephyrin Zappler vorliegt [Huemer, Blasius: Die Franziskaner von Salzburg im Pestjahre 1636, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 58, 1918, S. 29-36]. Es fällt auf, dass Schönfeld bereits zum zweiten Mal an einen Ort kommt, an dem noch nicht allzu lang die Pest herrschte. Wenn dann noch dazu betrachtet wird, dass er auf Gemälde anderer Künstler trifft, die das Thema Pest behandelten, dann ist seinem eigenen Umgang mit der Darstellung der Pest und der Pestheiligen ein Weg gewiesen. Neben die schon lang verehrten und angeflehten Pestheiligen Sebastian und Rochus treten andere Heilige, die in Pestzeiten Schutz und Hilfe gewähren sollten. Keine hundert Jahre liegt es zurück, dass Carl Borromäus (1538-1584) den Kampf gegen die Pest in Mailand aufnahm. Bevor das Gemälde dieses Heiligen von Schönfeld besprochen werden kann, soll zunächst geklärt werden, wieso der Carl Borromäus zu einem Pestheiligen werden konnte.

Es war kein geradliniger Weg zur Heiligkeit [Jedin, Hubert: Der hl. Karl Borromäus – neu gesehen, in: Geist und Leben 42, 1969, S. 373-387]. Wie oft üblich für adelige Söhne, der Vater ein Graf und die Mutter Margareta Medici, erhielt er in noch kindlichem Alter die Einkünfte der Abtei Arona, mit 14 Jahren begann er das Studium der Rechte in Pavia und führte das Leben eines fleißigen Studenten. Als sein Onkel Gianangelo Medici zum Papst gewählt wurde, ernannte dieser seinen Neffen im Alter von 21 Jahren zum Kardinal und verlieh ihm das Amt des Kardinalstaatssekretärs. Der Papst häufte weitere Ämter und Ehren auf ihn, auch wurde er Erzbischof von Mailand. Eine Wende in seinem Leben brachte der Tod seines Bruders Federico am 19. November 1562. Er fand den Weg zur geistlichen Laufbahn mit der ersten Station der Priesterweihe am 17. Juli 1563. Auf dem Konzil von Trient kam es zum Beschluss, dass Bischöfe ihr Amt in ihrer Diözese ausüben sollten. Carl hatte bisher noch keine Zeit in seinem Bistum verbracht. Von dem portugiesischen Erzbischof von Braga angeleitet ließ er sein bisheriges weltliches Leben hinter sich, er verließ Rom und zog an seinen Bestimmungsort Mailand. Seine Visitationsreisen im Bistum führten ihn an alle Orte. Unterwegs erfuhr er dann auch vom Ausbruch der Pest in Mailand. Bereits in den 70er Jahren häuften sich Berichte, dass die Pest im Gebiet von Trient, Verona, Mantua und Melegnano ausgebrochen war. Als im Sommer 1576 die ersten Pestkranken in Mailand entdeckt wurden, kam es, wie schon immer beobachtet, zur Flucht der Wohlhabenden, der Adligen. Die Stadtregierung überließ die Bevölkerung ohne Versorgung ihrem Schicksal. In dieser Situation ergriff der in die Stadt zurück geeilte Erzbischof Maßnahmen, um die Pest einzudämmen.

Bach, Hedwig: Karl Borromäus. Leitbild für die Reform der Kirche nach dem Konzil von Trient, Köln 1984
S. 109-110 1576: Die Pest in Mailand

In den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts mehrten sich in Italien plötzlich die Nachrichten, daß der >Schwarze Tod< im Land sei. Trient, Verona, Mantua und Melegnano waren bereits von Pestepidemien heimgesucht worden, als im Sommer 1576 die Schreckensmeldung vom ersten Pestkranken in Mailand Panik auslöste. Jeder, der konnte, verließ Mailand. Auch Regierungsmitglieder ergriffen die Flucht, was sich besonders nachteilig auf die Versorgung der Bevölkerung auswirkte. Die Adligen flohen auf ihre Landgüter und auch der spanische Statthalter verließ die Stadt. Es ist bemerkenswert, mit welchem großen persönlichen Einsatz sich der Erzbischof für seine Herde in ihren materiellen und geistlichen Belangen einsetzte. Nicht umsonst spricht man von der >Pest des heiligen Karl<. Er besuchte die Kranken im öffentlichen Lazarett >San Gregorio< und in den Notspitälern und übernahm persönlich ihre seelsorgliche Betreuung. Zum Schutz gegen die Ansteckungsgefahr hatte er einen mit Essig getränkten Schwamm in Händen und etwas Wohlriechendes im Mund. In medizinischen Büchern unterrichtete er sich über weitere Maßnahmen, um der Ansteckung entgegenwirken zu können. Es ist nicht ausgeschlossen, daß zu dieser Zeit Hippolit Guarinoni im Hause des Erzbischofs weilte, der spätere Arzt und Seuchenbekämpfer in Tirol. Er publizierte 1612 in Ingolstadt ein Buch mit dem Titel >Arznei wider die Pest<, das er Karl Borromäus widmete und auf dessen Titelblatt er das Bild des Mailänder Erzbischofs setzte. Dem jungen Guarinoni hat sich das Verhalten des Erzbischofs gut eingeprägt. Er verehrte ihn zeitlebens als Pestpatron.

In Mailand hat sich die Pest in den Monaten August und September so rasch verbreitet, daß immer neue Hilfsmaßnahmen ergriffen werden mußten. Karl sorgte dafür, daß vor der Stadt Baracken und Zelte aufgebaut wurden, die weitere Kranke aufnehmen konnten. Er forderte die Ordensleute auf, den Dienst bei den Kranken zu übernehmen; dies taten vor allem die Kapuziner. Mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln setzte sich der Erzbischof für Unterkunft, Medikamente, Lebensmittel und Bekleidung der Pestkranken ein, doch galt seine Sorge vor allem ihrem Seelenheil. In den Krankenlagern ließ er daher Kreuze anbringen, die sie an das Leiden Christi erinnern und sie ermutigen sollten, ihre Krankheit Jesus aufzuopfern. An weithin sichtbaren Stellen wurden provisorische Altäre aufgebaut, an denen täglich die Heilige Messe gefeiert wurde. Karl verzehrte sich im seelsorglichen Dienst an den Gläubigen: Zusammen mit anderen Priestern hörte er die Beichte, spendete die hl. Kommunion und die Krankensalbung. Angesichts der wachsenden Ansteckungsgefahr machte er am 9. September 1576 sein Testament, in dem er das Große Hospital in Mailand reich bedachte.

Im Oktober mußten sämtliche Häuser Mailands geschlossen bleiben. Die Stadt war ein einziges Quarantänelager. Da erfuhr Karl, daß Papst Gregor d. Gr. in einer ähnlichen Situation Bittprozessionen veranstaltet hatte. Noch im selben Monat ließ der Erzbischof drei Prozessionen durchführen, bei denen die Gläubigen wie zum Aschermittwoch mit Asche gezeichnet wurden. Als eine der Prozessionen bei der Kirche des hl. Ambrosius angelangt war, forderte Karl die Gläubigen auf, sich dem Pestpatron Sebastian anzuempfehlen, dessen Mutter aus Mailand stammte, und dabei ein Gelübde zu machen. Die Mailänder nahmen den Vorschlag auf und versprachen, nach der Pestepidemie die schon stark baufällige Kirche des hl. Sebastian neu aufzubauen und alljährlich in ihr das Fest des Heiligen dankbar zu begehen. In den zehn folgenden Jahren sollte am Tag des Gelübdes, am 10. Oktober, jeweils eine Prozession abgehalten werden.

In den Wintermonaten ging dann die Pest zurück. Über 17000 Opfer hatte sie gefordert.

Im Frühjahr 1577, als die Pest ein letztes Mal aufflammte, rief Karl Borromäus wiederum zum Gebet und zur Gewinnung der Ablassse in der Domkirche auf. Am 3. Mai, am Fest der Kreuzauffindung, hielt er mit seinen Gläubigen eine Prozession, um die Reliquie des hl. Nagels besonders zu verehren. Er selbst trug das Kreuz, an dem die Reliquie befestigt war.

Die Zeit der Pest in Mailand hatte den Erzbischof und seine Gläubigen näher zusammengeführt. Vor allem aber war in einer Situation, in der jeglicher menschliche Halt versagt blieb, das Glaubensleben und Gottvertrauen der Menschen gestärkt worden. Unmittelbar nach dem Ende der Epidemie forderte der Erzbischof seine Gläubigen in einer Schrift auf, die hinter ihnen liegende Zeit nun als Impuls für ein vertieftes christliches Leben zu betrachten.

Am 7. September legte Karl Borromäus den Grundstein für die neue Kirche St. Sebastian, die nach den Plänen Pellegrinis erbaut wurde. Das Gelübde wurde erfüllt.

Die barmherzige Zuwendung Karls zum pestkranken Menschen ist zu einem Markstein auf seinem heiligmäßigen Lebensweg geworden. Die bildlichen Darstellungen seiner Taten in der Pestzeit sind nicht zu zählen. Zahlreiche Hospitale und Kliniken in Mexiko und Korea, in Rom und Jerusalem und an vielen anderen Orten tragen noch heute seinen Namen und verehren ihn als Patron.

Maßnahmen von Karl Borromäus gegen die Pest:

Jussanus, P., Praelaten Cron. Lebens u. d. gwaltigen Thaten d. H. Carl Borromaei; durch Hypol. Guarinonius in die Teutsche sprach übers. Freiburg 1618 (Das vierte Buch: Gott der Herr gäisselt die Statt Maylandt mit der Pestilentz)

Giussano, Giovanni Pietro: (Borromäus Biographie) übersetzt von Hippolyt Guarinoni, 1618

Lebens vnd Der Gwaltigen Thaten deß H. Caroli Borromaei. Beschrieben Durch ... Petrum Jussanum Vnd neulich durch Hypolytum Guarinonium übersetzt. Freyburg Breysgaw 1618

S. 273-355 Das vierte Buch

Gott der Herr gäisselt die Statt Maylandt mit der Pestilentz. Waß hierauff der Heilige CAROLUS, zu solcher gelegenheit für verwunderliche Thaten begangen.

S. 342

12. Begehet die Procession deß Heiligsten Nagels Christi

S. 287

Der heilig Carolus aber / welcher nit durch Politischen / sonder durch Göttlichen Geist geleitet / der beruhet nit auff der gleichen Mensch- vnd Politischen gedanken / sondern gebe denen zuuernemen / das eben diß / der gewisse fürschatz vnnd das rechte Mittel zuuerlöschung der Pestilentz were. Welchen er dergleichen villerley Exempel vnnd beispil / insonderheit deß Heiligen Gregorij fürgehalten / welcher vnder der aller grösten gefahr vnd straffung der Pestilentz / iene bekante ansehtliche Procession gehalten / inn welcher der Engel zu Rom / auff der Engelburg erschienen / vnd mit einsteckung deß schwerts / die Stillung des Zorn GOTTES / angekündet.

S. 288

Nach vollbrachten disem werck / hat sich die völlig proceßion alsbald zu der größern Kirchen deß Heiligen Ambrosij auff den Weeg gerichtet / in welcher der heilige Hirt mit blossen füßen gangen / angethaner mit so einem so trawrigen vnd schmerzhaftten Klayd / daß es jedermeniglichen der ihne angesehen / zu grossem erbärmlichen elendt zu wainen vnd heulen bewegt. zu maln sich der heilige Mann Gottes in seinem Cardinalischen veilbraunen Langen Schweiff- vnd Cappenrock bekleydet / die sonst hinden geheffte vnnd abhangende Cappen über das Haupt vnnd biß in die augen gezogen / vnd den / zu seitten / vnd hinden sehr über legten Rock / welchen man nach gebrauch der Kirchen / den Cardinalen vnd Potentaten der heiligen Kirchen nachtragt / weit auff den Boden / nacher geschleiffet / seinem Halß aber / hat er ein grossen dicken Strick geknüpffter vmbgebunden / jenem Strang vnd Schlingen gleich / so man einer zu dem tod vnd Galgen verurtheilten Person anhenget. In seinen händen trug er ein grosses Crucifix mit der daran gehefften Bildnuß deß gecreutzigten HERN JESU Christi / welches heutigs tags in der Thumbkirchen vnd Sacristey der Thumbherrn zusehen ist: in welches Crucifix er durch den gantzen Weeg seine mit vielen Trähren stetts begossene augen / ohn vnderlaß zersteiffet gehalten / gleichsamb Er / der alles gröste vnnd zu der Richtstatt öffentlich außgeführte vbelthäter were.

S. 291

Am nechstvolgenden Freytag ... zu der Kirche deß heiligen Laurentij

Am darauff gehenden Sambstag ... zu vnser Frawen Kirchen

S. 293

In welchem werck für ein augenscheinliches wunderwerck gehalten worden / das vnter wehrenden solchen bitt- vnd Creutzgängen die Pestilentz / im wenigsten nit fortgesetzt / auch vmb zusamben kunfft vnd gestreng so grossen Volcks / kein einigem schaden gethon / wie man vermut vnnd sorg gehabt.

Gebet vor dem Gekreuzigten

Hubala, Erich: Johann Michael Rottmayr, Wien-München 1981

S. 173

Das Thema der Kuppelfresken [Karlskirche in Wien] ist die Intercessio des hl. Karl Borromäus (1538-1584), vermittelt durch Maria vor der Dreifaltigkeit für die Menschheit zugunsten der Abwendung der Pest, unterstützt durch die drei kirchlichen Kardinalstugenden des Glaubens, der Hoffnung und der tätigen Liebe und ihrer Werke. [Siehe dazu S. 89 Kopie unten]

Austeilung der Sakramente an die Pestkranken

Hl. Karl Borromäus. Reformator – Heiliger – Vorbild. Ausstellung zum 450. Geburtstag,, Hohenems 1988

S. 164

Karl Borromäus spendet den Pestkranken die Hl. Kommunion

196x122 cm; Sebastian Düringer 1716, Kopie nach Pierre Mignard. Schüpfheim, Kapuzinerkloster

In der Mitte des Bildes steht Kardinal Karl Borromäus, der den Pestkranken die Hl. Kommunion spendet. Die Kranken liegen vor ihm aufgereiht, teils auf Kissen am Boden, teils auf einem Bett. Der Raum schließt an der Decke mit einem aufgesetzten Rippengewölbesegment ab; seitlich öffnen sich zwei große Rundbögen in eine weite Landschaft mit Häusern, in deren Mitte ein sakraler Bau steht. Über dem Geistlichen schweben zwei weihrauchschwenkende Putti.

Quelle: Kunst um Karl Borromäus (Luzern o. J.) 97ff.

Karl Borromäus bei den Pestkranken

152X110 cm; Öl auf Leinwand. Trier, Mutterhaus der Borromäerinnen

Karl Borromäus, hier in blauer Mozzetta und Rochette mit weißem Chormehd, erteilt einer Frau, die den Kopf ihres Kindes im Schoß hält, das Sakrament der Krankensalbung. Der Kardinal ist begleitet von drei Assistenten, zwei Ministranten; einer kniet neben ihm mit einer Kerze in der Hand. Hinter Karl Borromäus steht ein Mann mit Bart und dunklem Gewand, der ein Buch offen hält, aus dem Karl liest, während er das Sakrament erteilt. Neben dem älteren Mann ist der zweite Ministrant mit Kerze und Teller, auf dem ein Ölfläschchen und eine Schale stehen. Im Hintergrund zeigt eine Frau, ihre Hand auf der Schulter eines wahrscheinlich Kranken, auf Karl Borromäus, rechts ein Mann mit der gleichen Gestik.

Karl Borromäus und Pestkranke

19,3X26,5 cm; Kupferstich, 1764, nach einem Basrelief in Marmor von Pierre Puget. Marseille, Musee de la Sante. Stich von Louis Moreau, nach einer Zeichnung von

Joseph Antoine David. Wien, ÖNB, Bildarchiv, Sign. Pg 119.218: I (22)

Der Heilige inmitten Pestkranker um die Abwendung der Pest von Mailand betend.

Karl und die Pestkranken

50X72 cm; Öl auf Leinwand. Trier, Mutterhaus der Borromäerinnen

Ikonographisch vielen anderen Karlsdarstellungen ähnlich: der Heilige segnend und Hilfe spendend inmitten von Pestkranken. Dank seines Einsatzes während der Pest in Mailand 1576 wurde Karl später als dritter Pestheiliger neben Rochus und Sebastian verehrt.

Pestprozession unter Einschluss des Vorbildes von Papst Gregor der Großen

Kunst um Karl Borromäus, herausgegeben von Bernhard Anderes, Georg Carlen, P. Rainald Fischer, Josef Grünenfelder, Heinz Horat, Festschrift für Alfred A. Schmid, Luzern 1980

Abb. 41 S. 72 Dongio-Motto, S. Maria, Karl lässt Pestkreuze aufrichten; Wandbild um 1630, vielleicht von Matthäus Gessner

Abb. 42 S. 72 Karl lässt Kreuze aufrichten, wo in der Pestzeit Messe gelesen werde; Kupferstich A. Ronco, 1610, Bibl. Trivulziana, Mailand

Abb. 43 S. 73 Dongio-Motto, S. Maria, Karl trägt während der Pestzeit die Heilignagelreliquie durch die Stadt; Gewölbebild um 1630

Abb. 44 S. 73 Karl mit der Heilignagelreliquie in einer Prozession, Kupferstich von Alberto Ronco, 1610, Bibl. Trivulziana, Mailand

Abb. 8 S. 92 Kaspar Meglinger zugeschrieben, um 1654. Hl. Karl Borromäus mit 24 Szenen aus seiner Vita. Kapuzinerkirche Mels.

Abb. 11 S. 94 Detail aus Abb. 8: Pest in Mailand

Abb. 12 S. 94 Detail aus Abb. 8: Besuch eines Spitals

Hl. Karl Borromäus. Reformator – Heiliger – Vorbild. Ausstellung zum 450. Geburtstag,, Hohenems 1988

S. 164

Carlo porta in processione la Croce

60X50 cm; Foto, Giovanni Battista della Rovere (geb. 1561, bis 1627 tätig), 1602/03. Milano, Fabbrica del Duomo

Unter einem Baldachin, getragen von vier Edelmännern, angeführt von Geistlichen, geht San Carlo, im Strahlennimbus, barfuß in der violetten Cappa magna mit dem Kreuz in den Händen und dem Büß- und Sühnestrick um den Hals durch die Straßen Mailands. Zur Zeit der Pest (1576) trug der hl. Karl das berühmte Kreuz mit der Reliquie des hl. Nagels bei den von ihm angeordneten Prozessionen mit. Dieser Brauch ist der Ursprung der Mailänder Kreuz-Vereine.

Quelle:

San Carlo. L'uomo e la sua epoca (Milano 1984) 102; Thieme - Becker, 29, 124-125.

Doch auf diese Weise, meine geliebten Brüder, das Herz zerknirscht, gebessert in unseren Werken, der Reue hingegeben, kommen wir richtig zum vierten Feiertag, um die sieben Litaneien in der Reihenfolge abzuhalten, die ich euch angeben werde, auf dass der Richter genötigt sein möge, innezuhalten, ehe er unsere Fehler bestraft, und dass er sogar denen die Verdammung erspart, deren Urteil schon gesprochen ist. Dass die Geistlichen dann mit den Priestern des Sechsten Bezirks aus der Kirche der heiligen Märtyrer Cosmas und Damian zur Prozession herauskommen, alle

Äbte und ihre Ordensbrüder mit den Priestern des Vierten Bezirks aus der Kirche der heiligen Märtyrer Gervasius und Protasius, alle Äbtissinnen mit ihren Gemeinschaften und den Priestern des Ersten Bezirks aus der Kirche der heiligen Märtyrer Marcellinus und Petrus; alle Kinder aus der Kirche der heiligen Märtyrer Johannes und Paulus mit den Priestern des zweiten Bezirks; alle Laien aus der Kirche des ersten Märtyrers Sankt Etienne mit den Priestern des Siebten Bezirks; alle Witwen mit den Priestern des Fünften Bezirks aus der Kirche der heiligen Euphemia; alle verheirateten Frauen mit den Priestern des Dritten Bezirks aus der Kirche des Heiligen Märtyrers Clemens. Indem wir unter Gebet und Tränen aus diesen verschiedenen Kirchen kommen, werden wir uns schließlich bei der Basilika der Seligen Maria vereinigen, der ewigen Jungfrau, Mutter unseres Herrn Jesus Christus, um den Herrn lange Zeit anzuflehen unter Weinen und Wehklagen, damit es uns dort gelingt, die Vergebung unserer Sünden zu erhalten.“ Indem er so die große Prozession organisierte, die seinen Namen tragen würde, verteilte der heilige Gregor nach den sieben kirchlichen Bezirken Roms diejenigen, welche die Pest bis dahin verschont hatte.

Drei Tage später setzten sich vom Morgengrauen an die traurigen Reihen der Büssenden langsam in Bewegung und durchquerten den ganzen Tag lang die Straßen der Stadt. Gregor von Tours schreibt: „Unser Diakon, der dabei war, versichert, dass achtzig Personen im Verlauf einer Stunde fielen, während das Volk eine flehende Stimme zum Herrn erhob.“ (Abb. 1) Von der niedergedrückten und vom Schrecken zum Schweigen gebrachten Stadt erhob sich nur der Gesang des Miserere, begleitet vom schwachen Geräusch des Fußgetrappels. Die, welche fielen, wurden weggedrängt, beiseite gelegt, und die Prozession ging immer weiter voran.

Gregor selbst ging an der Spitze und trug, sagt Jacques de Voragine, „mit großer Ehrfurcht das Bild der Seligen Jungfrau Maria, das sich in Rom in der Kirche von Sankt Maria der Größeren befindet und die in perfekter Ähnlichkeit vom heiligen Lukas gemalt worden sein soll, einem ausgezeichneten Arzt und Maler; und da verzog sich die verdorbene und verseuchte Luft, um dem Bildnis Platz zu machen, als ob sie seine Gegenwart nicht ertragen könnte, derart, dass hinter dem Gemälde eine wunderbare Klarheit zurückblieb und die Luft von da ab ihre ursprüngliche Reinheit wiedererlangte. Es wird berichtet, dass man damals die Stimmen der Engel hören konnte, die vor dem Bild Regina coeli laetare sangen, dem der heilige Gregor sogleich die Worte hinzufügte ora pro nobis, Deum, alleluia“. Bis 1870 intonierten die großen römischen Prozessionen von Sankt Markus im Gedenken an den Gesang der Engel das Regina coeli vor der Hadrianbrücke.

Trug der heilige Gregor wirklich die Darstellung der vom heiligen Lukas gemalten Jungfrau? Weder der Papst noch der andere Augenzeuge, den wir kennen, der Diakon des Gregor von Tours, erwähnen es. Seit langem wurden die Gemälde bei Prozessionen mitgetragen und der heilige Gregor liebte die „Bildnisse“ (1); aber die „vom heiligen Lukas gemalten“ Portraits der Jungfrau waren zahlreich, und Rom hatte davon nicht weniger als vier, von denen neuere Expertisen das älteste auf das zehnte Jahrhundert datieren.

Wurde ihm ein Reliquienschrein vorausgetragen? Aber wer wäre, zu jenem Zeitpunkt, als Fürsprecher gegen die Pest in Frage gekommen? Wenn wir an die vierzig Heilige kennen, die das Flehen der Pestkranken zu sich aufsteigen sahen, war es nicht vor 680, dass der am frühesten verehrte von ihnen, Sankt Sebastian, anscheinend zum ersten Mal gebeten wurde, eine Pest in Rom zum Stillstand zu bringen. Inzwischen steht nichts gegen die Annahme, dass 590 Reliquien bei Prozessionen gezeigt wurden, und das zehnte Buch der Geschichte der Franken des Gregor von Tours beginnt so: „Im fünfzehnten Jahr des Königs Childebert kam unser Diakon aus der Stadt Rom zurück mit Reliquien von Heiligen ...“ Ließ der heilige Gregor diesem Diakon Reliquien geben, damit das Königreich der Franken vor der Pest bewahrt würde?

Als er schließlich an der Spitze der Prozession vor dem Mausoleum des Hadrian anlangte, sah der heilige Gregor den Engel des Herrn sein blutiges Schwert abwischen und es in die Scheide zurückstecken und auf diese Weise prompt die Epidemie beenden? Diese Erscheinung, die die Namensänderung des Mausoleums in Schloss Heiliger Engel bewirken würde, auf welche die Künstler oft zurückgriffen und das eines der charakteristischen Themen von Gemälden über die Pest werden sollte, glaubte man anscheinend erst drei Jahrhunderte später gehabt zu haben. Während der heilige Gregor die Dialoge schrieb (593), vereinigte er die übernatürlichsten Vorfälle des sechsten Jahrhunderts, um die Heiden zu beeindrucken und den Glauben der Christen zu stärken: sein Buch wimmelt von Erscheinungen, Mirakeln und Wundern, und wie hätte er die Erwähnung eines so außerordentlichen Ereignisses vernachlässigen können, wie die Erscheinung des Engels, zum Gesang von Regina coeli, die Pest zum Stillstand brachte, die Rom verwüstete, er, der unter vielem anderen auch berichtet, eine Taube zu ihm sprechen gehört, Tote auferstehen gesehen und Christus in seinen Händen gehalten zu haben? Dennoch haben wir davon keine Spur aus seiner Feder gefunden, noch bei Gregor von Tours (gestorben 593), noch bei Paul Diacre, der Ende des achten Jahrhunderts das Leben des heiligen Gregor erzählt.

Die erste Erwähnung dieser Erscheinung findet sich bei Jean Diacre: „Sancti Gregorii Magni Papae“, der auf Befehl von Papst Johannes VIII Ende des neunten Jahrhunderts die Biographie des Heiligen verfasste, indem er dafür die Kirchenarchive, die Werke von Paul Diacre und Gregors von Tours benutzte. Der Text von Jean Diacre wurde ausführlich von Jacques de Voragine verwertet, der gegen 1260 in der Goldenen Legende schrieb: „Da sah der heilige Gregor auf dem Schloss des Crecentius (2), den Engel des Herrn ein blutiges Schwert abwischen, das er wieder in die Scheide steckte. Da begriff der heilige Gregor, dass die Pest auf-gehört hatte und das ist in der Tat, was geschah, und das Schloss erhielt danach den Namen Schloss Heiliger Engel.“

Es scheint, dass das Schloss, wenn es zu jener Zeit wirklich Schloss Heiliger Engel genannt wurde, seinen Namen einer früheren Begebenheit während des Pontifikats von Gregor dem Großen und einem anderen Engel verdankt: Papst Gelasius I sah 493 den heiligen Michael auf dem Berg Gargano erscheinen und der Ort wurde damals unter seinen Schutz gestellt. Nun wollte es der Brauch, dass man in einem solchen Fall eine Kapelle auf dem höchsten Punkt des

Ortes errichtete, damit sie von allen gesehen wurde. Für Rom war es die Kuppe des Hadriandamms, die dafür gewählt wurde, und eine erste Kapelle erhob sich dort; ihr Erbauungsdatum ist Gegenstand des Streits unter den Kritikern, aber es bewegt sich zwischen 493-496 (Todesdatum von Gelasius) und 607; inzwischen wird oft das Jahr 530 (unter Bonifatius II) angenommen. Danach war 590 der Bezug zwischen dem Erzengel Michael und dem Hadriandamm bereits fest begründet.

Pée, Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde, Berlin 1971

Abb. 80 Der Hl. Franz Xaver in der Glorie über Pestkranken

Abb. 199 Der Hl. Sebastian (Kat. Nr. NS 20)

S. 41-43

Allein für Salzburg schuf er bis 1655 zumindest fünf, wenn nicht sieben Gemälde umfangreichen Formats: zwei oder drei Altäre für den Dom, zwei große Ausstattungsstücke, möglicherweise eine weitere Altartafel und das Bildnis des 1654 erwählten Erzbischofs Guidobald Graf Thun, seit 1645 Generalvikar der Diözese, der Schönfeld besonders gewogen gewesen zu sein scheint. In den alten Inventaren der erzbischöflichen Sammlungen erscheinen überdies nicht weniger als zwölf weitere, heute verschollene Gemälde, die freilich nicht alle aus den fünfziger Jahren stammen oder damals erworben sein müssen (Nr. V 77—88). Der Protestant Schönfeld fand in der katholischen Kirche seinen ersten bedeutenden Auftraggeber auf deutschem Boden. Er hat auch weiterhin für beide Konfessionen gearbeitet, die gerade in Augsburg gleichberechtigt und tolerant nebeneinanderstanden. Seinen Gönner Guidobald Graf Thun malte er lebensgroß im Bischofsgewand (Nr. 69) und in einer lebendigen und repräsentativen Art, wie er sie in Rom etwa bei Borgianni oder Lanfranco hatte sehen können. Schönfeld hatte sich in Deutschland mit dem Genrebild, mit der um Tod und Leben kreisenden Allegorie und mit dem Bildnis neuen, von ihm bisher kaum berührten Themenkreisen zugewandt, weil ihm offenbar solche Sujets und weniger das vielfigurige Historienbild abverlangt wurden, mit dem er es 1653 noch versucht hatte. Auch das religiöse Tafelbild, das er in Neapel nach schwieriger Umstellung gepflegt und abgesetzt hatte, weil man dort vornehmlich dieses zu kaufen geneigt war, findet vorerst keine Fortsetzung. An seine Stelle tritt das großformatige Altargemälde, treten Monumentalaufträge, auf die Schönfeld mit Ausnahme eines einzigen Falles (Nr. V 75) in Italien vergeblich hatte warten müssen.

Bilder mit wenigen lebensgroßen und vollplastischen Figuren wie der Sebastian/ Rochus-Altar für den Salzburger Dom (Nr. 70) muten fremdartig an, wenn man den Blick auf die bisherigen Werke Schönfelds richtet, die zumeist von vielen kleinen Gestalten in zierlichen Posituren und beseelt von einem graziösen Geist bevölkert sind. Nach den bei Schönfeld gemachten Erfahrungen wird er in dem neuen Metier nicht sogleich eine völlig eigene Lösung herbeigeführt, sondern sich bei anderen nach Kompositionsstützen und Bildelementen umgesehen haben.

Tatsächlich geht die allgemeine Anlage des Salzburger Altars in Richtung auf den frühen »Sebastian« van Dyks in München mit der körperhaft empfundenen und hell beleuchteten Zentralfigur vor einem Baumstamm, deren zur Schau gestellte schöne Leiblichkeit wichtiger ist als die Schilderung eines Märtyrers, der für seinen Glauben in den Tod geht. Schönfelds Sebastian folgt in der Form Skulpturen des Augsburger Georg Petel, an den auch die rosa-grünliche Tönung der Haut erinnert. Der Engel läßt an neapolitanisches denken und die Reiter und die Köpfe neben ihnen gehen zusammen mit den etwa gleichzeitigen Soldatenbildern Nr. 58 und 59. An Pier Francesco Mola, den Voss als Anreger zitierte, läßt höchstens das obere, kaum wesentliche Drittel der Darstellung denken. Darunter aber vollzieht sich mit der ganz nach vorn gerückten Hauptgruppe die für Schönfeld wesentliche Neuerung, wenige lebensgroße Gestalten bildbeherrschend und fernwirksam, aufzubauen, wie es das Altarbild erfordert. Bei der Erarbeitung der neuen Bildform und ihrer noch ungewohnten Einzelheiten gerät das persönliche Wesen Schönfelds etwas in den Hintergrund, bleibt dem geschulten Auge her stets erkennbar. Neu ist auch die breitflächige Farbigkeit mit silbrigen Grautönen, oliv und schwarz. Bushart stellt auch hier die Frage, »bis zu welchem Grade die Begegnung mit dem einheimischen Frühbarock an dem Stilwandel Schönfelds nach seiner Rückkehr Anteil gehabt hat« (Kat. »Augsburger Barock« 1968, S. 142). Dieser Anteil ist außerordentlich gering. Die Berührung hier mit Petel und jene andere mit Hans Ulrich Franck (Nr. 66, 67) hilft Schönfeld für einen Augenblick weiter, beeinflusst wohl auch kurz die Gestaltung, bleibt aber ohne weitere Folgen im Werk, in dem sich das Eigene, von Italien her Geprägte alsbald wieder dominierend durchsetzt. Freilich bleibt festzuhalten, daß Schönfelds so sicheres künstlerisches Vermögen, mit dem er Italien verließ, bei der Erarbeitung der andersartigen Stoffgebiete an Geradlinigkeit einbüßte und er sich wiederum genötigt sah, Umwege einzuschlagen, um zu den neuen Zielen zu gelangen. Diese Eigenart, die auch Erworbenes und Gekonntes vorübergehend wieder aufgibt, hat Schönfeld schon in Neapel zu erkennen gegeben.

Für den etwas späteren Salzburger Carl Borromäus-Altar von 1655 (Nr. 71) ist denn auch »Augsburg« wieder weitab und Italien das ausschließlich anvisierte Vorbild. Gesamteindruck, zahlreiche Einzelheiten sowie Typik und Gestik der Figuren sind direkt von Poussin hergeleitet, die Gestalt des Heiligen folgt den authentischen Darstellungen Orazio Borgiannis in Rom. Die dichte Häufung lebensgroßer Gestalten und das flackernd die bewegte Szene überfahrende Licht, das ein sprunghaftes Hell-Dunkel erzeugt, verleihen der Darstellung eine lebhaft dramatische im ganzen Gegensatz zu dem eher statisch und gemessen hingestellten Sebastian-Altar. Die beiden für den gleichen Ort und kurz hintereinander ausgeführten Gemälde verhalten sich in ihrer optischen

Erscheinung zueinander wie — cum grano salis -die hellen römischen Bilder Schönfelds zu den dunklen neapolitanischen. Aus etwa dem gleichen Jahr 1655 muß aus stilistischen Gründen und wegen der unübersehbaren Verwandtschaft zum Carl-Borromäus der (restlos übermalte) Franz -Xaver -Altar in Leoben stammen (Nr. 72), der anscheinend ebenfalls für Salzburg gearbeitet und vom. Erzbischof Maximilian Gandolph 1669 nach Leoben geschenkt wurde, zu welchem Zeitpunkt (oder später?) er die irreführende Jahreszahl 1669 aufgemalt erhielt. Wiederum nimmt Schönfeld die Hilfestellung Poussins in Anspruch (»Pest zu Ashdod«) und entlehnt dem italienischen Standard das Motiv des auf Wolken schwebenden Heiligen. Die alte Weiträumigkeit unter hohem Himmel klingt nun auch im Altarbild auf.

Am Rande der Pestgeschichte soll nicht unerwähnt bleiben, daß Biberach der Geburtsort von Johann Heinrich Schönfeld (1609–1684), Maler, ist: Er hat lange Zeit in Italien gelebt, leider sind nur wenige Kunstwerke in seiner Heimatstadt zu besichtigen. Seine Gemälde und befinden sich in den Städtischen Kunstsammlungen von Augsburg. „Die Verurteilung“ ist ein eher selten behandeltes Ereignis im Leben des Heiligen. Außer dem Maler Schönfeld ist diese Szene. Zwei Gemälde und gehören zu Altären im Salzburger Dom [ÖKT 9 S. 34]. Eine Vorstufe „Der Heilige Sebastian“ ist verloren, dieser Kupferstich stammte aus den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien. Für die Franz Xaver Jesuitenkirche in Leoben/Steiermark malte er „Der Hl. Franz Xaver in der Glorie über Pestkranken“.

Krapf, Ludwig Herbert: Johann Heinrich Schönfeldts Radierungen und die nach ihm gestochenen Blätter, Diss. München 1938, S. 10/11

„Für Deutschland war, wie schon angedeutet, seit Beginn des 17. Jahrhunderts, also gerade damals, als die künstlerische Entwicklung Schönfeldts [Krapf schreibt *dt*, weil in der von ihm durchgesehenen Literatur das die häufigste Schreibweise war.] einsetzte, eine traurige Zeit eingetreten. Durch die Religionsverschiedenheiten wurde die Seele des deutschen Volkes zerrissen und in den Schlachten des dreißigjährigen Krieges blutete sein Leib. Jeder Sieg, der errungen wurde, war zugleich ein Verlust an deutschem Gut und Blut. Dazu stellte sich in dem schwergeprüften Lande ein fürchterlicher Gast ein, die Pest, die vom Orient eingeschleppt war. In mehreren Wellen suchte sie gerade Schwabens Städte auf das entsetzlichste heim, unter anderem in den Jahren 1626/27. [dazu Anm. A. Hämmerle: Die Künstlerfamilie Kilian a.a.O. S. 5.] So ist es nur verständlich, daß der Malergeselle Schönfeldt, wie so viele andere seiner Zeit, einmal wegen der Kriegswirren und Seuchen und der damit zusammenhängenden schlechten Aussichten, zum anderen aber, da ja in Deutschland eine schulmäßige Ausbildung so gut wie ausgeschlossen war, sein Heimatland für lange Zeit verließ, um sich an den damals berühmten Malern benachbarter Länder weiterzubilden.“ S. 18

„Poussins Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament sind geradezu vorbildlich für seine Schöpfungen geworden. Ja, durch einige Werke unseres Meisters sind wir in der Lage, den großen Einfluß, den der Franzose auf ihn ausübte, unumstößlich zu beweisen. So hat Schönfeldt in seinem Leobener Bild: ‚Der Hl. Franz Xaver besucht die Pestkranken‘ die Gruppe im Vordergrund, welche die der Pest bereits erlegene Frau und ihre beiden Kinder darstellt, unmittelbar aus dem Gemälde Poussins: ‚Die Pest in Asdod‘ übernommen.“

S. 67

„Matthäus Küsels Stiche nach Schönfeldt:

Der hl. Franz Xaver besucht die Pestkranken

In der Mitte des Blattes kniet Franz Xaver, in den Lüften schwebend, auf einer Wolke, die von engeln getragen wird. Seine mit Priestertoga und Stola bekleidete Gestalt wird von einem hellen Lichtschein getroffen, Ein Engel, von links oben kommend, überreicht ihm eine mit dem Leib Christi geschmückte Lilie. Unter dem Ordensheiligen liegt eine Menge von der Pest befallener Männer, Frauen und Kinder. Am linken Bildrand, vor einem antiken Bau, zwei männliche Figuren, von denen die eine, in indianischer Kleidung, ein Szepter hält. Rechts beugt sich ein Mann, der sich wegen der Pest die Nase zuhält, über eine bereits tote Frau, an deren Brust ein kleines Kind weint. Weiter rückwärts ist die Erde ebenfalls mit Pestkranken bedeckt; zur Rechten tragen zwei Männer einen Kranken in einen heidnischen Tempel. Im Hintergrund wird eine von Bergen umschlossene Stadt sichtbar. Links unten auf einem Stein die Bezeichnung: ‚JH. [dazu Anm. Als Monogramm ineinander verschlungen.] Schönfeld Invenit et Pinxit‘; darunter ‚G. DT. delineat‘; rechts: ‚Matt. Küsell S.C.M.Sculp.‘

Auf dem unteren Schriftrand, in dessen Mitte ein Wappen mit einem Bischofshut angebracht ist, steht zu lesen:

‚Imago S. FRANZISCI XAVERII in templo eidem Sancto dicato Collegu Soc, Jesu Leoby, arae maioris a Celsissimo & Reverendissimo Principe Maximiliano Gandolpho Archiepiscopo Salisburgensi Apostolicae Sedis Legato erectae MDCLXX; significationem humillime consecrat dedicatque Collegium Societatis JESU Leoby.‘ (Gr. 567x552. N. unter Sch.) (St.Gr.Slg. Albertina, Wien.)

Das Blatt ist nach dem Gemälde des Hauptaltars der Stadtpfarrkirche in Leoben (Steiermark) gestochen.“

Voss 1927, S. 67

„Besonders aufschlußreich ist die Folge von Altarbildern im Dom von Salzburg, da einige von ihnen feste Daten aufweisen. Unter den heute noch an Ort und Stelle befindlichen Gemälden verrät die Doppeldarstellung der Heiligen Sebastian und Rochus noch enge Beziehungen zu italienischen Eindrücken, insbesondere erinnert das stumpfe Grau des

Gesamttones und die einfache, etwas schwere und lastende Formgebung an Meister wie den in Rom tätigen Tessiner Pierfrancesco Mola. Wahrscheinlich ist dieses Bild das zuerst in Auftrag gegebene und darf mithin wohl kurz nach 1650 angesetzt werden. Bald darauf, im Jahre 1655, ist die Fürbitte des heiligen Karl für die Pestkranken entstanden, kompositionell wie malerisch viel effektvoller, koloristisch sehr gewagt durch das isolierte starke Rot auf der Hauptfigur inmitten von trüben, zum Teil changierenden Tönen.“

Biedermann 1983, S. 42-45

„Ein Altarblatt-Entwurf mit der Darstellung des ‚Hl. Antonius von Padua als Fürbitter der Pestkranken‘ (Abb. 13) konnten die Augsburger Kunstsammlungen 1973 aus Wiener Privatbesitz erwerben [dazu Anm.: Städtische Kunstsammlung Augsburg, Inv. Nr. G. 4884–73. Feder in Grau und Schwarz, grau laviert, weiß gehöht, nachträglich von anderer Hand aquarelliert; 25,5x18,3 cm...]. Die Zeichnung ist leider nachträglich von fremder und nicht sehr sensibler Hand aquarelliert worden, was ihr viel von ihrem einstigen Reiz genommen hat. Ursprünglich war sie von kraftvoll die Formen umreißenden Linien gekennzeichnet, der hier und dort eine leicht schreibende, mit federnder Spitzigkeit die Formen andeutende Zeichenweise entgegenstand. Die graue Lavierung, die unter der nachträglichen Aquarell-Barbarei liegt, folgt scheinbar eigenen Gesetzen, dient nur selten ihrer eigentlichen Aufgabe, der Figurenmodellierung, und gliedert die Komposition nach graphischen Wertigkeiten. Mit ihr im engen Zusammenhang steht die Lichtführung, die von links oben kommt, aber nicht konsequent durchgehalten ist. Doch solche Konsequenz war für Schönfeld in seinen Zeichnungen kein Thema. Hier war ihm graphische Gliederung als Bauelement einer monochromen Komposition wichtiger.

Die zeitliche Einordnung des Blattes bereitet keine Schwierigkeiten. Stilistisch verwandt ist ein oben ebenfalls halbrund abgeschlossener Altarblatt-Entwurf in Ravensburg mit der ‚Verehrung Christi durch Maria, Petrus und Paulus‘, so daß viel für eine Entstehung der Zeichnung am Ende der fünfziger Jahre spricht. Eine weitere Stütze für diese Ansetzung sind die zahlreichen Poussin-Zitate, die sich nur in diesem Zeitraum belegen lassen. Schönfeld entlehnte hier Einzelheiten aus Poussins Bild ‚Die Pest von Azdod‘ im Louvre [dazu Anm. Kurt Badt, Die Kunst des Nicolas Poussin, Köln 1969, Abb. 197], so die rechte Gruppe mit dem sich die Nase zuhaltenden Mann, der sich über die tote Frau am Boden beugt und dabei das neben ihr stehende Kind berührt. Auch die beiden Leichenträger und die Architekturkulis mit der offenen Säulenvorhalle gehen auf Poussins Komposition zurück, sind allerdings abgewandelt.

Schönfelds Pestaltäre entstanden nach Pée durchweg in den fünfziger Jahren, so die beiden Altarblätter im Salzburger Dom, der ‚Hl. Borromäus unter den Pestkranken‘ und die beiden Pestheiligen ‚Sebastian und Rochus‘ [dazu Anm. Pée, a. a. O. 1971 Kat. Nr. 70, 71, Abb. 78, 79]. Auch der Loebener [Leobener] Altar ‚Der Hl. Franz Xaver in der Glorie über Pestkranken‘, der dem Augsburger Entwurf sehr nahe kommt, entstand nach Pée in der Mitte der fünfziger Jahre [dazu Anm. Pée, a. a. O. Kat. Nr. 72, Abb. 80,81]. Es scheint, als sei die Kunst nach dem Dreißigjährigen Krieg in ihrer Thematik besonders auf die Wunden dieser schrecklichen Zeit eingegangen. Ob der hier vorgestellte Entwurf jemals zur Ausführung gelangte, läßt sich nicht mehr belegen. Gegenüber den Pestaltären in Salzburg und Loeben [Leoben] ist im Augsburger Entwurf eine etwas stärker zugespitzte Schilderung des menschlichen Leidens zu konstatieren.“

Das Stundenbuch des Herzogs von Berry. Ausgemalte Handschrift des 15. Jahrhunderts. Text von Edmond Pognon, Fribourg-Genève 1979/1987

S. 71-73 Die Prozession des heiligen Gregor (fol 71a-72)

... Es handelt sich um die Prozession rund um Rom, die Papst Gregor im Jahre 590 anordnete, um vom Himmel das Ende der die Stadt heimsuchenden Pestepidemie zu erleben. Man erkennt den Pontifex: er schreitet betend hinter einem Reliquienschrein, gefolgt von vier Kardinälen. Über dem Hadrinas-Mausoleum erblickt er einen Engel, der sein blutiges Schwert in die Scheide zurücksteckt. Das ist das Zeichen dafür, daß Gottes Zorn sich besänftigt hat. Das Monument wird seit damals Engelsburg genannt. Doch die Pest wütet noch: man sieht, wie ein Diakon in blauer Robe einen kleinen Reliquienschrein tragend, zusammenbricht, desgleichen ein Mönch und ein junger Mann hinter den Kardinälen. Einer Frau in Blau scheint übel zu werden, zum großen Schrecken ihrer beiden Kinder. Die Bauwerke Roms sind ohne viel Bemühung um Exaktheit abgebildet.

Schönfelds Gemälde im Dom, Salzburg

Adriani, Götz: Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert, Köln 1977 (zu J. H. Schönfeld)

Augsburger Barock. Ausstellung Augsburg 1968. Red. d. Katalogs: Christina Thon, Augsburg 1968

Biedermann, Rolf: Die Zeichnungen des Johann Heinrich Schönfeld, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 8, 1971, S. 119-194

ders.: Unbekannte Zeichnungen von Johann Heinrich Schönfeld, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 20, 1983, S. 33-52

Bushart, Bruno: Die Verurteilung des Heiligen Sebastian von Johann Heinrich Schönfeld, in: Pantheon 32, 1974, S. 140-144 (mit Abbildung)

Muchall-Viebrook, Thomas: Die Zeichnungen Johann Heinrich Schönfelds, in: Das schwäbische Museum 1931, S.

Pée, Herbert: Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde, Berlin 1971 (zu neuerer Literatur über Schönfeld siehe auch Knauer, Martin: ›Bedenke das Ende‹, Tübingen 1997)

Johann Heinrich Schönfeld. Bilder, Zeichnungen, Graphik. Museum Ulm. Ausstellung vom 2. Juli - 17.

September 1967 (Nr. 37, S. 32/33: Der Tod der hl. Rosalie-Abb. 36; Nr. 206, S. 105: Der hl. Sebastian-Abb. 211)

Voss, Hermann: Johann Heinrich Schönfeld, in: Das schwäbische Museum 1927, S. 57-76

Voss, Hermann: Johann Heinrich Schönfeld, ein schwäbischer Maler des 17. Jahrhunderts, Biberach 1964

Ergänzende Beispiele dazu:

Salzburg – Kollegienkirche

Hubala, Erich: Johann Michael Rottmayr, Wien-München 1981

S. 80

Rottmayrs Querhausaltäre der Salzburger Kollegienkirche gehören zu den wichtigsten Werken der beginnenden Spätzeit: auf der Epistelseite die Glorie des hl. Carl Borromäus ... 1721 signiert ... zum Carl-Borromäus-Bild gibt es in der Salzburger Residenzgalerie eine auf Leinwand gemalte Fassung, die für den Modello Rottmayrs zu diesem Altar gehalten wird. ... wählte Rottmayr den dreizonigen Aufbau der „Glorie“ eines Heiligen ... Thematisch sind solche Darstellungen, die die Fürbitte eines Heiligen zum Gegenstand haben, von anderen zu unterscheiden, die im wörtlichen Sinne seine „Glorie“ als Vision im Himmel zeigen.

S. 89

sehen Geschichte ist auch der Standort der Wiener Karlskirche und der Fresken Rottmayrs. Bei ihm liegt allerdings die Auswirkung jenes Grundsatzes von der beherrschten Kraft nicht im Lieblichen und Leichten wie bei Daniel Gran und nicht im Sonnigen von dessen Malerei, der ja nur vorübergehend vom neapolitanischen „Tenebrosen“ verschatteten Malernatur, sondern in der ernsten, lapidaren, räumliche Wirkungen sichernden Choreographie seiner Gliederung mit Figuren und ihrer Proportionierung. So bietet sich an Ort und Stelle sein Kuppelbild dem Anblick dar über dem Lichtraum des in zwei Rängen übereinander angeordneten Fensterkranzes (Abb. 312, 315).

Conrad Adolph von Albrecht schrieb das Programm der Fresken der Karlskirche und auch das für die Monumentalmalereien Grans in der Hofbibliothek. Dieses ist sehr bekannt und zu großem Ruhm gelangt, jenes, das Hans Tietze schon 1906 publiziert hat, ist kaum bekannt und für unser Verständnis der Fresken nicht genutzt worden. Albrecht wählte für alle vier Ansichten des Kuppelbildes den übergreifenden Gedanken der sogenannten Intercessio des hl. Carl Borromäus bei Gott zugunsten einer Abwendung der Pest. Wie Franz Matsche kürzlich erinnerte, stammt der lateinische Begriff der Intercessio aus der antik-römischen Gerichtspraxis, wo zugunsten eines Vergleiches zwischen den streitenden Parteien ein Dritter vermittelnd eingreifen konnte. Es ist bezeichnend für die Heiligenverehrung des Barockzeitalters, daß diese „Vorbitte“ eines Heiligen, die im späten Mittelalter zu volkstümlicher Verbreitung gelangt war, als Formel für die Erzeugung hypaethraler monumentaler Bilder genutzt wurde. In der Regel ist es Maria, die die Bitte des oder der Heiligen vor Gott vertritt. Wir müßten im Falle der Karlskirchenfresken eigentlich von einer duplex intercessio sprechen (Abb. 313, 314).

Diese Fürbitte wendet sich an die Dreifaltigkeit und wird, wie auch ansonsten in der monumentalen Theologie, als ein erbetener Gnadenbeweis Gottes unterstützt durch die Taten des Fürbitters, vor allem aber durch die in diesen Taten ausgedrückte Wirkung der Tugend in der irdischen Welt. Dieser Grundgedanke ist von ergreifender Einfachheit, und er ist es ja, der auch im sogenannten profanen Bereich der Monumentalmalerei dem Motiv der *virtus* eine solch bedeutende Stellung verliehen hat. Die Tugend und ihre Spielarten, d. h. die klassischen Tugenden wie auch die dann ad hoc bereitwillig abgeleiteten vielen anderen, sie sind in der Körperwelt der barocken Kunst so etwas wie fleischgewordene Schönheit, und gültig ist dafür gerade das, was für uns aufgeklärte Europäer ganz unglaublich geworden ist, das Zusammenstimmen des Schönen mit dem Guten. Abgesehen aber von solchen theologischen Grundfesten des Denkens und Bildens hat die Darstellung der Tugend im barocken Bilde die Funktion, neben dem Charakter der Figur auch die Handlungen der

Figuren, die *Erzählung*, dort zu ermöglichen, wo nicht nur *Bildnisse* Gottes und der Heiligen, der Götter oder der Menschen gefordert waren, sondern Handlungen oder die Schilderung von Verhaltensweisen, also *Historien*, wo also Geschichten erzählt werden müßten.

So liegt der Fall auch bei Albrechts Programm für die Karlskirche. Er stellt die drei kirchlichen Kardinaltugenden des Glaubens, der Hoffnung sowie der tätigen Nächstenliebe als „Beweise“ für die Lauterkeit und Heiligmäßigkeit Karls vor Augen.

Albrechts literarische Beschreibung der Fresken ist tatsächlich ein Programm, d. h. ein Text, der dem Maler vorausgesetzt war. Das läßt sich leicht zeigen (obwohl die Abschrift im Codex 7853 erst nach 1731 entstanden sein kann, wie Franz Matsche bewiesen hat). Denn erstens gibt es in dieser Beschreibung Wendungen, die nur als eine Anweisung für noch zu malende Bilder zu verstehen sind, so z. B. wenn der Verfasser schreibt: „Die Liebe gegen den Nächsten muß gemahlen werden, wie sie sitzt, mit einer Hand an die Brust einem Kinde die Millich reichet, daß andere in Klaydung eines Spittal-Mädl neben sich stehen hat, mit der Rechten aber einem darnieder liegenden Press(t)haften, an dem Kopf Verbundenen, an den Gliedern strupierten Mann mit der Hand eine grosse Theriac-Büchse vorweist, zum Zeichen. . .“(!) Und zweitens zeigt das ausgeführte Fresko gegenüber dieser Anweisung erhebliche und kunsthistorisch aufschlußreiche Veränderungen, die bisher nicht beachtet und für unser Verständnis der thematischen Monumentalkomposition Rottmayrs nicht ausgewertet wurden (Abb. 315-318).

S. 210

G 136

Salzburg

Universitätskirche („Kollegienkirche“) östlicher Querschiffaltar (Evangelienseite) Hauptbild: *Glorie des hl. Karl Borromäus* bez. re. u.: Rottmayr de Rosenbrunn fecit 1721 Über das Auszugsbild siehe G 137 Öl/Lw. 640 X 265 cm

Die Retabelarchitektur (Wandaufbau aus Holz) erst 1725 vollendet (DOC 226), Entwurf nicht von J. Bernhard Fischer v. E. (H. Sedlmayr, Fischer 1976², 258 f. mit den Daten zum Bau und mit der Lit.). Interimsbilder, auch für diesen Altar, soll J. M. Schaumberger schon 1707 zur Einweihung geliefert haben (Fr. Martin im THB-Artikel zu Schaumberger). Rottmayr erhielt für Haupt- und Auszugsbild dieses Altars 1.500 fl., von denen 1.000 fl. das Geschenk eines ungenannt bleiben wollenden Stadtmagistrates waren (DOC 190), der Faßmaler Perwagner erhielt 1.200 fl.

Entwurfszeichnungen für dieses Bild sind nicht bekannt, eine ähnliche Komposition im Eb. Diözesanmuseum in Wien siehe G 189. Die Residenzgalerie in Salzburg besitzt eine kleine Fassung mit der Komposition Rottmayrs, die als Modello angesehen wird, siehe G 151. Über die Gestaltung des Themas, auch später in der Wiener Karlskirche, siehe Seite 80 f.

Lit.: Festschrift zur Einweihung der Kollegienkirche 1707, S. 3. A. Ilg, Leben und Werke J. B. Fischers v. Erlach, Wien 1895, 586. H. Tietze 1906, Sp. 142, dort noch um 1711 angesetzt. ÖKT 9,1912, 246 ff. AK Salzburg 1954, 72

H. Sedlmayr: Die Kollegienkirche in Salzburg, Salzburg: 1980 (= Christi. Kunststätten Österreichs, Nr. 120, Salzburg 1980) 13 mit Farbdetail aus Rottmayrs Altarbild, und S. 17 f. Angaben zur Ausstattung.

Salzburg – Franziskanerkirche

Heinz, Günther: Studien über die Malerei des 17. Jahrhunderts in Salzburg, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 94, 1954, S. 86-121

S. 88/89

Als Stiftung Erzbischof Markus Sittikus‘ läßt sich die Ausstattung der Borromäuskapelle der Franziskanerkirche in die verhältnismäßig kurze Regierungszeit dieses Fürsten (1612-1619) datieren., während welcher der nur quellenmäßig faßbare Niccolò Pellegrino [Anm. Pellegrino wanderte 1614 von Salzburg nach Wien ab. Ihn mit dem Maler der Borromäusbilder gleichzusetzen, ist man keineswegs berechtigt.] in Salzburg arbeitete. Die Borromäusbilder sind, wenn von Fr. Vannis Anbetung der Hirten absieht, die erste Manifestation des italienischen Spätmanierismus in Salzburg, gehören also in den überaus bezeichnenden Rückzugserscheinungen dieser Kunstrichtung nördlich der Alpen. Der Stil dieser Malereien geht besonders im Hinblick auf den Bildaufbau auf Vasaris Art der Wandmalerei zurück, wofür die Gliederung in scharf getrennte Raumschichten das deutlichste Merkmal ist [Anm. Hermann Voß: Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920]. Entsprechend dieser Einteilung des Tiefenraumes, die z. B. den

Sprung in der Figurengröße zwischen Mittel- und Hintergrund bewirkt, zeigt sich die koloristische Trennung der Vorder- und Hintergrundpartien, die keinen allmählichen Übergang duldet. Daß die vordere Raumschicht den Repoussoirfiguren überlassen bleibt, wie auf dem Pestbild, ist bei der vasaresken Herkunft dieser Bildgestaltung selbstverständlich. Der geringe Einschlag venezianischen Kolorits, der sich auf dem Bild „Karl Borromäus vor einer sterbenden Frau“ bemerkbar macht, muß durchaus nicht in einer venezianischen Schulung des Meisters begründet sein, sondern kann ebensogut auf das Vorbild Ligozzis zurückgeführt werden.

Stahl, Eva: Marcus Sitticus. Leben und Spiele eines geistlichen Fürsten, Wien-München 1988
S. 171/172

Steinhauser zählt insgesamt 21 Bauwerke auf, die er seinem Brotherrn zuschreibt, was aber *cum grano salis* zu nehmen ist. Mehrere davon stehen nicht mehr, besonders in Kirchen wüteten erstaunlich oft Feuersbrünste. Andere stellen bloße Um- und Einbauten dar, wie die Restaurierung der von Wolf Dietrich erbauten Kirche auf dem Dürrenberg oder die Borromäus-Kapelle in der Franziskanerkirche. Diese erste Chorkapelle der linken Seite ist als manieristische Stilprobe sehenswert. Das überladene weiß-goldene Stuckdekor weist das Steinbockwappen, mit dem der Heilige nicht das geringste zu tun hatte, gleich dreimal in unübersehbarer Position und beachtlicher Größe auf.

Dieses Wappentier mußte ja überall angebracht werden, wo in seinem Auftrag gebaut wurde, damit Marcus Sitticus im Gedächtnis der Nachwelt als ruhmreicher Fürst und Mäzen dastehen konnte, damit keines seiner Verdienste unter den Tisch fiel. In einem Fall — der Pfarrkirche in Radstadt — ging das Geltungsbedürfnis des Erzbischofs oder die Liebedienerei des Baumeisters so weit, daß im Chor ein Fenster ausgebrochen wurde, um die Sicht auf das im Deckengewölbe angebrachte Steinbockwappen zu verbessern. Und dies, obwohl schon jede Kirchenbank das Tier auf beiden Seiten eingeschnitten trug.

Watteck, Nora: Die Pest in Salzburg, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 123, 1983, S. 191-210,

Abb. 1 Altarbild der Rochuskapelle in der Franziskanerkirche Salzburg um 1625

Abb. 2 Rochuskapelle in der Franziskanerkirche Salzburg. Der heilige Rochus heilt die Pestkranken durch das Kreuzzeichen, um 1625

Abb. 3 Josefskapelle in der Franziskanerkirche Salzburg: Johann Friedrich Pereth: Heiliger Josef als Pestpatron, um 1700

S. 195/6

Als im Seuchenhjahr 1576 der Erzbischof von Mailand, Carl Borromäus, trotzdem in der Stadt blieb und sogar die von der Pest Verunstalteten besuchte, um sie zu trösten, brachte ihm dies nach seinem Tod die Heiligsprechung. Denn das Verbleiben in einer verseuchten Stadt und das Aufsuchen der Pestkranken — wo er doch wie alle anderen Hochgestellten hätte fliehen können — wurde als ein übermenschlicher Akt der Menschenliebe empfunden. Seine Verehrung hat auch in Salzburg Gestaltung gefunden. Schon 1615 errichtete ihm Erzbischof Marcus Sitticus in der neunten Kranzkapelle der Franziskanerkirche einen Altar, über dem ein Bild des hl. Carl Borromäus angebracht ist. Auf den Seitenbildern sieht man Szenen aus seinem Leben wie z. B. die Tröstung der Sterbenden. Die Anrufung um Hilfe gegen diese Heimsuchung wiederholt sich aber noch in drei weiteren Kranzkapellen. Von rechts beginnend, sieht man die dritte, aus dem Jahr 1625, dem hl. Sebastian gewidmet, der stets als Pestpatron angerufen wurde. Schon im Jahre 1488 hatte man deshalb hier eine Sebastianus-Bruderschaft gegründet, die sich besonders der Krankenpflege verschrieben hatte.

Das Aufsatzbild zeigt am Boden liegende Kranke. Auf einem Spruchband liest man: *Sebastianum asilum pro avertenda Feste*. Die vierte Kapelle ist dem hl. Josef gewidmet. Rechts neben ihm sieht man einen Pestkranken, einen Bettler und einen schwertschwingenden Krieger; im Hintergrund das Stadtbild mit der Festung. Die drei Männer bedeuten die drei Hauptplagen, wie sie oberhalb im Schriftband angeführt werden: *Vor Hunger, Pest und Kriegsgefahr, O Gott dies Land bewahr*. Die Kosten für die Errichtung dieser Kranzkapelle trug die Stadt, was durch das hier angebrachte Stadtwappen verdeutlicht wird. Die 1625 errichtete siebente Kranzkapelle in der Franziskanerkirche ist dem hl. Rochus gewidmet, der seinen Leibrock schürzt, um seine Pestbeule zu zeigen. Auf dem rechten Seitenbild sieht man eine Prozession in Venedig, die den Schrein mit den Reliquien des hl. Marcus mit sich führt. Es ist eine jener Bittprozessionen um Abwehr vor der stets von neuem eingeschleppten *Contagion*. Die übrigen, leider nicht deutlich erkennbaren Szenen (auf den kleineren Bildern) stellen Episoden aus dem Leben des hl. Rochus dar, auf die später Bezug genommen wird.

Die kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg, bearb. v. Hans Tietze (ÖKT 9) Wien 1912

[zur Franziskanerkirche]

Kapelle 3

Altarbild des hl. Sebastian (um 1625; dem Francesco da Siena zugeschrieben, von Pitzer restauriert;)

Aufsatzbild: Pest in Rom

Die großen Seitenbilder: Hl. Sebastian von Frauen gepflegt [und] hl. Sebastian von Schergen mißhandelt

Die kleinen Wand- und Deckenbilder: Szenen aus dem Leben und Martyrium des Heiligen

Kapelle 7

Dekoration und Altar wie 3. 1625 von der Stadt gestiftet.

Altarbild: Hl. Rochus mit Engel, um 1625

Aufsatzbild: Ebenso wie die in den anderen Bildfeldern: Szenen aus dem Leben des hl. Rochus

Kapelle 9

um 1615 von Erzbischof Marcus Sittikus gestiftet.

Ähnlich wie 3 und 7

Altarbild: Hl. Carolus im Gebet vor Kruzifix

Nach Pillwein, Ben.: Lexikon Salzburger Künstler, Salzburg 1821, S. 178, von Franz de Neve

Aufsatzbild usw. Engel

große Wandbilder: Die Pest in Mailand [und] hl. Carolus vor sterbender Frau

Meersburg

Spahr, Gebhard: Karl Borromäus an der Oberschwäbischen Barockstraße, in: Kunst um Karl Borromäus.

Herausgegeben von Bernhard Anderes u. a., Luzern 1980, S. 193-202, hier S. 199-200

S. 199 Meersburg: ehemaliges Priesterseminar.

S. 200

unter Fürstbischof Johann Franz Schenk zu Stauffenberg (1704-1740) entstand die Anlage des Seminars, die Seminarkirche erst von 1763-1765 unter Fürstbischof Kardinal Franz Conrad von Rodt, als leitenden Architekten finden wir Franz Anton Bagnato (1731 – 1810). Giulio Giuseppe Appiani aus Mailand ist für die Fresken bezeugt. Sie stellen an der Decke im Chor Karl Borromäus auf einer gemalten Kanzel stehend, die rechte Hand erhoben, dar, während die Zuhörer in Aufnahmehaltung, also nicht in gewöhnlichem Ergebenheits-, Hingabe- oder Beteuerungsgehalt erscheinen (Abb. 4). Porträtgetreu ragt unter den Anwesenden der Bauherr, Franz Conrad von Rodt, ausgewiesen durch sein Bischofswappen mit den Kardinals, hervor. Überaus bewegt erscheinen Karl Borromäus und die ihn umgebenden Pestkranken und sein Gefolge im zweiten Fresko innerhalb einer Architekturotonde auf einem Podest, wie er, sehr elegant die Finger der rechten Hand bewegend, die hl. Kommunion spendet. Im dritten Fresko tritt Karl als Anführer einer Pestprozession in Mailand auf (Abb. 5). Der sonst nicht allzu bekannte Johann Baptist Brenni aus Como schuf die Architekturalmalerei an der Chorwand hinter dem Altar mit dem betenden und knienden Heiligen vor einem Kreuz und einem Buch.

S. 201

Der Heilige blickt mit geneigtem Kopf auf das in seiner linken Hand ruhende, schräg vor dem Körper gehaltene Kruzifix. Das von einer Tonsur umgebene Haupt ist von einem Nimbus abwechselnd kürzerer und längerer, schräg beschnittener Bündelstrahlen hinterfangen. Als Kardinal und Erzbischof trägt er punzierte Monzetta mit neun Knöpfen, darunter ein Rochett mit graviertem Spitzenbesatz am Ärmelrand. Um den Hals liegt ein langer Strick, wie er auch schon teilweise in den Fresken begegnete, welcher die Teilnahme an Pestbussgängern bekundet.

Seminarkirche (eingeweiht am 26. Juli 1767): Deckengemälde Szenen aus dem Leben des hl. Karl Borromäus

Schließlich ist noch des Malers Josef Appiani zu gedenken, der die täuschende Scheinarchitektur des Chores und die Deckenfresken schuf. Hier wie in den Deckenbildern ist der Kirchenpatron St. Karl Borromäus verewigt als Prediger und Helfer in der Pestnot (einem Pestkranken die Wegzehrung spendend und eine Pestprozession führend).

an der Außenwand der Seminarkirche Figur des Heiligen mit Kreuz im Arm

dazu auch: Ginter, Hermann: Das Meersburger Seminar, in: Bodensee-Chronik 22, 1933, Nr. 12 vom 18. Juli, S. 46-48 und Nr. 13 vom 1. August, S. 50-51

Geistliche Monatsschrift 1803, Heft 2, 164-176; Heft 3, 241-263

Zell Staiger in: FDA 14, 1881, 260-268

Klein in: Bodensee-Chronik 18, 1929, 90-91, 95-96

St. Konradsblatt 19, 1935, 134-135

Meßbach

Die Kunstdenkmäler des ehemaligen Oberamts Künzelsau, bearbeitet von Georg Himmelheber, Stuttgart 1962

S. 214-223

S. 217/218 Pfarrkirche hl. Dreifaltigkeit

Ausmalung:

Die farbliche Behandlung der Wände zu Ende des 19. Jahrhunderts sehr unvorteilhaft ausgeführt. Die Deckengemälde im Schiff und Chor von Matthäus Günther, 1881 restauriert von L. Traub, dabei sämtliche Konturen nachgezogen.

[Gundersheimer S. 64-80]

Im Schiff: der hl. Karl Borromäus reicht Pestkranken die Sterbesakramente

... Links und vorne ein großes Gebäude mit mächtigen Säulen. Davor eine über die ganze Breite geführte

Treppenanlage, auf der unter einem Baldachin der hl. Borromäus herabschreitet und den neben der Treppe zahlreich gelagerten Pestkranken die Sakramente reicht. Links unten steht ein Arzt, der einem Kranken den Puls fühlt und ihm von einem Tablett, das ein Diener hält, Medizin reicht. Rechts ein stehender Mann mit Stab, der nach rechts weist. In

der Mitte unter der Treppe ein Gewölbe, in dem Tote liegen. An der linken Seite eine Gruppe von Kranken, denen ein vornehm gekleideter, junger Mann Almosen reicht. Rechts eine ähnliche Gruppe; dahinter tragen zwei Männer auf einer Bahre zwei Tote. An der Eingangsseite zieht eine große Prozession über eine Brücke. An der Brüstung links die Signatur: "M: Günter Pinxit. 1776", rechts "L. Traub restaurirt 1881". Der hl. Karl Borromäus unter einem Baldachin trägt die Monstranz. In der Mitte zwei Engel mit ausgebreiteten Flügeln auf Wolken gelagert.

Vor dem Chorbogen: Carl Borromäus unter dem Baldachin bei der Prozession

Linke Seite: Ärzte geben Kranken Medizin

Rechte Seite: Kranke und eine Pestleiche wird weggetragen

Über der Orgel: eine weitere Prozessionsdarstellung mit Carl Borromäus

Bergen (bei Neuburg a. D.)

Hämmerle, Alois: Die ehem. Kloster- und Wallfahrtskirche zu Bergen bei Neuburg a. D., ihre Geschichte und Beschreibung, in: S. 3-103, 14 Abb. Abb. 7 Pestprozession

S. 46, 48/9: „Nachdem am 22. Dezember des vergangenen Jahres (1756) von den Neuburger Jesuiten durch den Seminarinspektor Auffenberg mit dem Augsburger Kunst- und Historienmaler Johann Wolfgang Baumgartner abgeschlossenen Vertrag soll die Decke der Kirche im Laufe der Monate Mai bis Ende August geschmückt werden. ... Dazu kamen ... Fresken ... ein grosses unter dem Musikchor, welches die Kreuzes- oder Pestprozession des hl. Karl Borromäus zum Inhalt hat. ...“

S. 73-75 Die Pestprozession des hl. Karl Borromäus

S. 73: „[dazu Anm.:] (Unter der Orgelempore befindlich) Siehe die Tafel VII! Das Fresko unter dem Musikchor stellt die Kreuzesprozession dar, welche der Erzbischof Karl Borromäus von Mailand im Jahre 1576 zur Abwendung der schrecklichen Pestseuche nach der Kirche des hl. Ambrosius [dazu Anm.] (Die Kathedrale ist am rechten Bildrande dargestellt; das Ziel des Bittganges deuten wohl die Buchstaben SA auf dem Feldsteine zu Füßen des Bischofs an.) abhielt [dazu Anm.] (Cfr. De vita et rebus gestis Caroli S. R. E. Cardinalis etc. libri VII. Ingolstadii 1592, lib. IV p. 141 ff.)

Das Fresko unter dem Musikchor stellt die Kreuzesprozession dar, welche der Erzbischof Karl Borromäus von Mailand im Jahre 1576 zur Abwendung der schrecklichen Pestseuche nach der Kirche des hl. Ambrosius [Anm. Die Kathedrale ist am rechten Bildrand dargestellt; das Ziel des Bittganges deuten wohl die Buchstaben SA auf dem Feldsteine zu Füßen des Bischofs an.] abhielt.

Im Mittelpunkt des Bildes zieht ein hoher geistlicher Würdenträger in demütiger Haltung unsere Aufmerksamkeit auf sich. Auf der Schulter trägt er ein schweres Kreuz, vom rechten Arm hängt der Rosenkranz herab. Die von seinem Haupte ausgehenden Strahlen kennzeichnen ihn als Heiligen. Ihn begleiten zwei Männer vornehmen Standes, der zur Rechten in reicher malerischer Tracht. Voraus schreiten singend und betend Kleriker, darunter ein Kreuzträger, begleitet von Ministranten mit brennenden Kerzen. Dem hl. Erzbischof folgen die bedrängten Einwohner Mailands, die meisten mit schweren Kreuzen auf dem Rücken. Auf der linken unteren Seite des Bildes treten uns die Schrecken der Pest erschütternd entgegen: ein krankes Mädchen, von ihren Angehörigen oder in christlicher Liebe sich aufopfernde Mitmenschen gepflegt; ein anderer liegt verlassen da und blickt voll sehnsüchtigen Verlangens zur Prozession empor. Ganz im Vordergrund liegt über eine Erderhöhung hingestreckt der entblösste Körper eines Mannes, über den sich klagend sein Söhnlein beugt. Neben dem Toten ist sein Pfleger in halb knieender Stellung, der eben im Begriffe ist denselben in Leinwand einzuhüllen. Am entgegengesetzten Rande gewahren wir Mann, Frau und Söhnlein in lebhafter, jedoch würdiger Haltung, voll Bewunderung über den Opfermut und die Demut des guten Hirten, zugleich voller Hoffnung auf baldige Erlösung von den Schrecken der Seuche.

Der tiefe Ernst der Lage ist auch angedeutet durch einen Totenkopf in der Mitte des unteren Bildrandes, den der Künstler in feinem ästhetischen Empfinden im Schatten angebracht. Der lichte, heitere Sommertag, die düstere Stimmung in den Herzen der Bedrängten, welcher trefflicher Kontrast! Indes mussten die gedrückten Herzen sich nicht unter dem Einflusse der heiteren Natur Gottes erleichtert fühlen und zuversichtliche Hoffnung fassen, dass das düstere Gewölk von den siegreichen Strahlen der göttlichen Gnade bald verscheucht werde? Besonders malerisch ist auf allen Werken Baumgartners das Gelände des Vordergrundes angelegt. Jeder Abhang, jeder Stein, jedes Gesträuch, Gräslein und Blättlein ist mit gleicher Liebe und Sorgfalt ausgeführt.

Der Zug ist vor dem Portal von San Ambrogio angelangt. Die Erhörung des inbrünstigen Flehens der Gemeinde und der Fürbitte des demütigen Kirchenfürsten ist nahe. Dies deutet uns den überirdischen Vorgang an. Auf dunklem Gewölk gewahren wir zwei Engel, von denen der eine eben das strafende Schwert in die Scheide steckt.

Der Künstler meidet in feinem Empfinden alles Hässliche und Abstossende. Das Kolorit ist geradezu entzückend.“

Hämmerle, Alois: Die ehem. Kloster- und Wallfahrtskirche zu Bergen bei Neuburg a. D., ihre Geschichte und Beschreibung, in: Sammelblatt des historischen Vereins Eichstätt 21, 1906, S. 3-103

bereits auch dieser Text bei Borromäus in der Datei Heilige

Kloster Bergen bei Neuburg an der Donau und seine Fresken von Johann Wolfgang Baumgartner. Mit Beiträgen von Bruno Bushart u. a. Weißenhorn 1981, S. 61-76 Bushart, Bruno: Das malerische Werk des Augsburger „Kunst- und

Historienmalers“ Johann Wolfgang Baumgartner und seine Fresken in Bergen, Abb. 85/86 Pestprozession des hl. Carl Borromäus, 1758, Abb. 100 Vorzeichnung der Pestprozession

Pée, Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde, Berlin 1971

S. 120

43 Der Tod der Hl. Rosalie

(Abb. 50)

Leinwand, 126:185 cm. Unsigniert. Erworben 1966. Ehemals Coll. Wenner, Neapel;

Coll. Sestieri, Rom.

Städtische Kunstsammlungen, Augsburg (Inv. Nr. 12106).

Das Thema nur in Süditalien häufiger. Dunkles, von »Kellerlicht« beschienenes Bild mit vorherrschenden Braun- und Grautönen. In den Figuren mehrfach Violettklänge, wie sie für Neapel typisch sind. Schönfeld nähert sich in diesem großformatigen Bild der Art Bernardo Cavallinos bis fast zur Aufgabe seiner Identität. Auch in der glatten Malweise, die eine realere Körperlichkeit imaginiert, schließt er sich diesem an. Der rechte Engel in der Auffassung sehr ähnlich der gleichen Figur auf Cavallinos »S. Cecilia« (ehem. Coll. Wenner, Neapel), die, 1645 datiert, nahezu gleichzeitig mit Schönfelds »Rosalie« entstanden ist (Abb. 299). Übereinstimmend auch, wie der Kopf der zweiten Figur links aus dem Dunkel auftaucht (vgl. auch Nr. 42 und 45) und wie dem linken Engel das schwärzliche Haar in die beleuchtete Stirn fällt (Cavallino, Tod des Hl. Joseph, Coll. Limoncelli, Neapel). Weitere Neap-ler Charakteristika sind die großen, weich gemalten Engelflügel, das Hinauftragen der Seele der Verstorbenen in den Himmel und insgesamt die Schönfeld früher gänzlich fremde, gefühlsbetonte Religiosität (alles dies auch im folgenden Bild Nr. 44). Im Gesamteindruck sehr vergleichbar auch Andrea Vaccaros »Hl. Rosalie« im Prado (Abb. 298). Schönfelds, des Protestanten, Umorientierung auf dunkle Bilder mit christlich-katholischer Thematik nun vollends erkennbar (vgl. die eingetretene Veränderung seit der »Befreiung Petri«, Nr. 38). Vielleicht waren sie in Neapel besser zu verkaufen. Nahezu alle Werke dieser Art befanden sich bis vor kurzem in neapolitanischen Sammlungen, während viele der früheren, hellen Bilder anscheinend nie in italienischem Besitz waren.

Die Gestalt der Rosalie vorgebildet auf der Kasseler »Sintflut« (Nr. 18); dahinter Poussin. In der Nische rechts auf der angehefteten Zeichnung Christus als Schmerzensmann.

Wiederum, wie bei den vorausgegangenen Werken, erhebliche Mängel in der Erhaltung. Die Figuren des linken Bildviertels so nicht unbeeinträchtigt original. Größere Fehlstellen ausretuschiert, Konturen nachgezogen, alles Folgen jener besagten Verwendung schlechter Bindemittel und der Schwierigkeiten in der Meisterung der neuen Dunkeltonigkeit in dieser Zeit.

Literatur: Voss 1964, S. 23, 34 (unter Rom). - Woeckel, Kunstchronik 19, 1966, S. 179. - Katalog Ulm 1967, Nr. 37. - Dussler, Pantheon 25, 1967, S. 377. - Bushart, Kostbarkeiten aus den Kunstsammlungen der Stadt Augsburg, 1967, S. 82 f. mit Detail-Farbabb. - Katalog »Deutsche Barockgalerie«, Augsburg 1970, S. 168.

Pée, Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde, Berlin 1971

S. 138/139

70 Die Hll. Sebastian und Rochus

(Abb. 78)

Leinwand, 335:198 cm. Signiert l. u.: JH (ligiert) Schönfeld Fee:. Für den Salzburger Dom gemalt. Salzburg, Dom.

Schönfeld wandle sich alsbald nach seiner Rückkehr nach Deutschland der Altarmalerei zu, die ihm nahezu fremd war. In Italien scheint er lediglich das Hochaltarblatt, eine »Heimsuchung«, für S. Elisabetta dei Fornari, die Kirche der deutschen Bäcker in Rom, gemalt zu haben, die zwischen 1645 und 1650 renoviert wurde (vgl. Nr. AB 52 und V 75). Von anderen derartigen Arbeiten im Süden ist nichts bekannt. In Deutschland fand er einen wichtigen Auftraggeber in dem Salzburger Erzbischof Guidobald Graf Thun, den er auch porträtiert hat (Nr. 69). Zwischen etwa 1653/54 und 1669 schuf er vier Altarbilder für den dortigen Dom, von denen drei erhalten sind (Nr. 70, 71, 115). Sie muten, bedingt durch die veränderte Aufgabenstellung, im Rahmen des bisherigen Werkes Schönfelds fremdartig an. Die Verschiedenartigkeit von Altar- und Tafelmalerei im Schaffen ein und desselben Künstlers ist aber auch sonst, insbesondere in Italien, geläufig.

Für die Komposition mit den nunmehr lebensgroßen Figuren und der hellen Gestalt des Sebastian vor einem in der Mitte des Bildes aufragenden Baumstamm ist van Dycks »Sebastian« von 1622/23 in der Münchener Pinakothek eher heranzuziehen als Werke italienischer Maler. Ungewohnt und neuartig ist die schwere Körperlichkeit und die glatt ausgemalte Plastizität der Hauptfiguren. Voss' Hinweise auf hier nachwirkende italienische Eindrücke und auf Pier Francesco Mola als Parallele sind nicht stichhaltig (oder nur für die unwichtige obere Bildhälfte halbwegs annehmbar). Lediglich in dem knienden Engel finden sich leichte neapolitanische Nachklänge (etwa Francesco Fracanzano, S. Gregorio Armeno, in der gleichnamigen Neapler Kirche). Die das Bild beherrschende Figur des Sebastian zeigt, wie Bushart richtig erkannte, deutliche Verwandtschaft mit Georg Petels in Augsburg entstandenem »Sebastian« von 1628/29 im Bayer. Nat. Museum München. Körperbildung und -Stellung und der Kopfgestus sind sich nahe. Auch andere Arbeiten Petels könnten Schönfeld bekannt gewesen sein wie der »Ecce homo« des Augsburger Doms (ehem. in der dortigen Dominikanerkirche, für die Schönfeld

Altäre und 1656 ein Epitaph malte; Abb. 505, 506). Die Auffassung des Körpers ist sehr vergleichbar, der Lendenschurz ist ähnlich gegürtet und selbst die rosa und grünlichen Töne im Inkarnat sind bei Schönfeld die gleichen wie bei Petel. Solche Eindrücke der bodenständigen Augsburger Kunst verändern Schönfelds Malerei jedoch nur in wenigen Werken und anscheinend nur in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre, als ihm diese künstlerische Umgebung noch neu war. Die Reiter und die behelmten Köpfe links ganz wie auf den Soldatenbildern Nr. 57—59 aus den Jahren 1655/54. Um diese Zeit dürfte auch das Blatt mit den beiden Pestheiligen als erstes der Reihe von Altären für den Salzburger Dom entstanden sein. Der gedämpfte Grauklang des Bildes, dazu Ocker, Oliv und Braun auch auf kleineren Werken dieser Jahre (Nr. 65). Ein weiterer »Sebastian« von Schönfeld aus derselben Zeit mit ebenso offenkundigem Petel-Einfluß verloren und nur in einem Nachstich von Elias Hainzelmann bekannt (Nr. NS 20).
Literatur: Hübner, Beschreibung der . . . Residenzstadt Salzburg I, 1792, S. 197. — Schallhammer, Domkirche zu Salzburg, 1859, S. 59. — Österr. Kunsttopographie 9, 1912, S. 34. - Voss 1927, S. 67, 76. - Heinz, Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 94, 1954, S. 98 f. - Voss 1964, S. 16, 54. - Kosel, Pantheon 25, 1967, S. 371. - Katalog »Augsburger Barock« 1968, Nr. 151.

Pée, Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde, Berlin 1971
S. 139/140

71 Der Hl. Carl Borromäus unter den Pestkranken (Abb. 79)

Leinwand, 335:198 cm. Signiert und datiert 1. u.: JH (ligiert) Schönfeldt 1655. Für den Salzburger Dom gemalt. Salzburg, Dom.

Der zweite der Altäre für den Salzburger Dom, in Auftrag gegeben von Erzbischof Guidobald Graf Thun. Der Bildraum mit lebensgroßen, dicht zueinander gestellten, schweren Figuren und mit heftigen Richtungsgegensätzen italienisch und im Prinzip vergleichbar etwa der »Erasmusmarter« Poussins. Von diesem auch die Typik und Gestik der Gestalten und die Art ihrer Anteilnahme am Geschehen sowie das von Schönfeld seit je so gern verwendete Motiv der verkürzt hingestreckten Toten und hier besonders der Grad ihrer körperlichen Präsenz. Einzelheiten wie die tote Frau mit dem lebenden Kind neben sich (nur umgedreht ins Bild gesetzt), dem sich über sie Beugenden, der sich die Nase zuhält, und die Leichenträger im Hintergrund von Poussins »Pest zu Ashdod« von 1630. G. Heinz denkt darüber hinaus auch an Caracciolo als miteinwirkenden Hintergrund. Der porträtähnliche Carl Borromäus nach Orazio Borgiannis Fassung von 1611/12 in S. Carlo alle quattro Fontäne. Das Bild ist von einer für Schönfeld ungewöhnlichen Dramatik erfüllt, die gesteigert wird durch die düstere Farbigkeit und die unruhige Lichtführung. Es weist darin voraus auf die Folge großfiguriger Bilder in Kremsier von 1659 (Nr. 81-85). Der herabschwebende Engel ähnlich auf den zeitlich nahegelegenen Bildern 77 und 79.
Literatur: wie bei Nr. 70. — Katalog »Augsburger Barock« 1968, Nr. 154.

Pée, Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde, Berlin 1971
S. 140

72 Der Hl. Franz Xaver in der Glorie über Pestkranken (Abb. 80, 81)

Leinwand, ca. 520:340 cm. Signiert und datiert 1. u.: JH (ligiert) SCHÖNFELT 1669. Daneben bezeichnet: Nager 1824 - H. Ebener 894 - Joh. Max Tendler 1860. 1670 in die Kirche gestiftet. Jesuitenkirche St. Franz Xaver, Leoben/Steiermark.

Das von den stolz mitsignierenden Restauratoren im 19. Jahrhundert völlig übermalte und entstellte Bild ist ein Geschenk des Salzburger Erzbischofs Maximilian Gandolph Graf von Kuenburg auf den 1668 errichteten Hochaltar der Jesuitenkirche in Leoben. 1670 wurde das Gemälde in der Kirche installiert. Es paßt stilistisch in keiner Weise zu seinem angeblichen Entstehungsdatum 1669 (siehe Signatur). Komposition, Figurenbehandlung und Ausdruck entsprechen vielmehr dem Carl-Borromäus-Altar des Salzburger Doms von 1655 (Nr. 71). Die liegende Frau rechts im Vordergrund ist mitsamt den beiden Kindern ihr zur Seite eine Kopie aus Poussins »Pest zu Ashdod« im Louvre. Von dort auch die Totenträger im Hintergrund, der große Stehende links (spiegelverkehrt) und annähernd (ebenfalls im Spiegelbild) der sich die Nase zuhaltende Mann, der den Kopf des einen Kindes berührt. Diese Figur auch auf dem »Borromäus« von 1655. Auch der Engel in Leoben ist vom gleichen Typus wie dort. Der Poussin-Charakter des Bildes ist für 1669 nicht vorstellbar und Pestaltäre finden sich in den fünfziger und nicht in den sechziger Jahren. Im Auszug die Trinität (Tondo, Durchmesser ca. 2 m). Auch sie zeigt nicht den Stil der späten sechziger Jahre, sondern ist weitgehend verwandt der Dreifaltigkeit in Hohenwart von 1656 (Nr. 79). Man muß vermuten, daß das Bild um 1655 gemalt, aber aus unbekannten Gründen erst 1669 einer Verwendung zugeführt und dann datiert wurde. Vielleicht stammen Jahreszahl und Namenszug (mit dem ungewöhnlichen t am Schluß) auch von späterer Hand. Da die unteren Teile der Darstellung durch Altaraufbauten verdeckt sind, wird der Nachstich von Matthäus Küssel mit abgebildet, der bestätigt, daß das heute unerkennbare Original tatsächlich von Schönfeld stammt, was man angesichts des gegenwärtigen Zustandes anzunehmen kaum wagen würde (vgl. Nr. NS 23).

Literatur: Voss 1964, S. 33.

Pée, Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde, Berlin 1971

S. 227

NS20 Der Hl. Sebastian

(Abb. 199)

Kupferstich, 46,5:35,5 cm. In der Platte bezeichnet l. u.: Joh. Heinrich Schönfeld inv. et pinxit; r. u.: E.

Hainzelmann exe. Aug. Vind. — Krapf 43. Kupferstichkabinett, Dresden (Ausgabe Wolff: Staatsgalerie Stuttgart).

Der Stich reproduziert nicht den Salzburger Sebastian/Rochus-Altar der früheren fünfziger Jahre (Nr. 70).

Schönfeld scheint zur gleichen Zeit ein zweites Sebastian-Bild geschaffen zu haben, das dem genannten Altarblatt im Aufbau und stilistisch gleicht. Hier tritt in der Gestalt des Heiligen der Einfluß Georg Petels noch deutlicher hervor (Abb. 305, 306). Die stehenden Soldaten in Temperament, Physiognomie und Rüstung in Rückerinnerung an Domenichino (Begegnung des Hl. Nilo und des Kaisers Otto, Abbazia Grottaferrata).

Krapf beschreibt lediglich einen unvollendeten Probedruck und kannte die ausgeführte Fassung nur mit der Beischrift »Jeremias Wolff exe. Aug. Vind.« (Krapf 73). Es handelt sich um die gleiche Platte, die Wolff, der vornehmlich Verleger war, vermutlich angekauft und dann mit seiner Firma versehen hat.

Pée, Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde, Berlin 1971

S. 72-80 Literatur

Götz Adriani, Besprechung des Buches von Voss in »Jahrbuch für Geschichte der oberdeutschen Reichsstädte", Eßlinger Studien 11, 1965, S. 368-371.

Götz Adriani, Besprechung der Ulmer Schönfeld-Ausstellung, Weltkunst 37, 1967, S. 794.

X. Barbier de Montault, Les musées et galeries de Rome, Catalogue general, 1870, S. 373, Nr. 16.

Otto Benesch, Maulpertsch. Zu den Quellen seines malerischen Stils, Staedel-Jahrbuch 3/4, 1924, S. 162 f. (Schönfeld als Vorläufer der Malerei des 18. Jahrhunderts).

Otto Benesch, Die Fürstbischöfliche Gemäldegalerie in Kremsier, Pantheon 1, 1925, 8.26.

Otto Benesch, Seicento-Studien, Jahrbuch der kh. Sammlungen in Wien N. F. I, 1926, S. 253 ff. (Verhältnis Schönfeld/Bernardo Cavallino).

M. Bernhard - K. P. Rogener, Verlorene Werke der Malerei, 1965, S. 162.

G. Beyer, Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, Jahrbuch der kh. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses I, 1883, S. CL-CLIV.

Wilhelm Boeck, J. H. Schönfeld, Triumphzug der Venus, in »Deutsche Kunst« 5, 1939, Nr. 79.

K. G. Boon, Over vroege staten in het werk van Jan Muller, Bulletin van het Rijksmuseum I, 1953, S. 32, Anm. 2. J. Bousquet, in Lode Seghers, Europäische Allegorie, Prado Nr. 1940, ein Meisterwerk des Manierismus, 1961, S. 104.

P. Braun, Die Domkirche in Augsburg, 1829, S. 37 ff., 66.

Antonin Breitenbacher, Arcibiskupske obrazary v Kroměfizi, Kremsier 1925, S. XXX-XXXVI, LVII.

(Brukenthal) Zur Erinnerung an Samuel von Brukenthal, hrsg. aus Anlaß der 200. Wiederkehr seines Geburtstages vom Landeskonsistorium der ev. Kirche in Siebenbürgen, 2. Aufl., Hermannstadt 1921, S. 79.

J. Brucker, Geschichte der Kirche zum Hl. Kreuz, Augsburg 1753, S. 218 f.

Karl Busch, Neugefundene Meisterbilder in und aus Ottobeuren, in »Das Münster« 17, 8.212.

Karl Busch, Die Ottobeurer Gemäldegalerie, in »Ottobeuren, Beiträge zur Geschichte der Abtei«, 1964, S. 259 f., 299.

Bruno Bushart, Meisterwerke der Stuttgarter Staatsgalerie, 1956, S. 39, Nr. 35, 34.

Bruno Bushart, Besprechung der Ulmer Schönfeld-Ausstellung, Kunstchronik 20, 1967, S. 369-374.

Bruno Bushart, Kostbarkeiten aus den Kunstsammlungen der Stadt Augsburg, 1967, S. 80 ff. =•

Bruno Bushart, J. H. Schönfeld, Studien zur Biographie, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 6, 1969, S. 127—146.

Bruno Bushart, Die Barockisierung des Augsburger Doms, Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 3, 1969, S. 109 ff.

Bruno Bushart, Anmerkungen zum Spätwerk J. H. Schönfelds, in Festschrift für Norbert Lieb, Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte, Sondernummer 1971/72 (noch nicht erschienen).

Catalogo e stima dei quadri e bronzi nella Galleria del Sig. Marchese Giovanni Gerini a Firenze, 1825, Nr. 27.

Carlo Celano, Notizie del bello . . . della Città di Napoli, 1692, 5. Aufl. 1856/60, IV, S. 783.

A. Czobor, Remarques sur une composition de Jan Muller, Bulletin du Musée national hongrois des beaux-arts 6, 1955, S. 34 ff.

Karl Ludwig Dasser, Johann Baptist Enderle, 1970, Abb. 28.

Ritter von Dillis, Verzeichnis der Gemälde in der königlich bayerischen Gallerte zu Schleißheim, 1831, Nr. 1338.

Eugen Dostál, Studie z arcibiskupske obrazárny v Kroměfizi, in »Casopis Matice Moravské« 48, 1924, S. 146-206.

Willi Drost, Barockmalerei in den germanischen Ländern, Handbuch der Kunstwissenschaft, 1926, S. 273-277

(noch wenig fundierte Kurzdarstellung Schönfelds).

Leopold Dussler, Besprechung der Ulmer Schönfeld-Ausstellung, *Pantheon* 25, 1967, S. 375-377.

Max Dvorak, Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königreich Böhmen XXVII, *Der politische Bezirk Raudnitz II, Das Raudnitzer Schloß*, 1910, S. 144, Nr. 273, 274.

Chr. Nik. Eberlein, Verzeichniss der Herzogl. Bilder-Galerie zu Salzthalen, 1776, Nr. 257, C 13 und C 14.

Hans Ebert, *Kriegsverluste der Dresdener Gemäldegalerie*, 1963, S. 54 f.

Gerhard Ewald, Besprechung des Buches von Voss, *Kunstchronik* 19, 1966, S. 239 bis 242.

J. Falke, *Katalog der Fürstl. Liechtensteinischen Bildergalerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*, 1873, Nr. 1264, 1265, 1324.

Vincenzo Fanti, *Description des tableaux de Prince de Liechtenstein*, 1780, Nr. 479.

Victor Fleischer, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler, 1910, S. 55-65.

Werner Fleischhauer, *Barock im Herzogtum Württemberg*, 1958, S. 127.

Otto H. Förster, Die Sammlung Imstenraedt in der Gemäldesammlung des Erzbistums Olmütz in Kremsier und Olmütz, *Jahrbuch des kölnischen Geschichtsvereins* 12, 1930, S. 206 ff.

Th. von Frimmel, Aus den Gemäldesammlungen zu Olmütz und Kremsier, *Kunstchronik* 24, 1888/89, S. 322 ff. und 347 ff. sowie N. F. 7, 1896, S. 4 ff.

Th. von Frimmel, Zur Geschichte der Wrschowetz'schen Gemälde-Sammlung in Prag, Sseitiger Sonderdruck, Wien o. J. (bald nach 1890); vorhanden in der Bibliothek des Germ. Nat. Museums Nürnberg.

Th. von Frimmel, *Kleine Galeriestudien N.F. I*, 1894, S. 36, 74 ff.

Th. von Frimmel, Von der Galerie Nostiz in Prag, *Blätter für Gemäldekunde* 5, 1909, S. 3.

Th. von Frimmel, Verzeichnis einer Wiener Bilderlotterie vom Jahre 1670, *Blätter für Gemäldekunde* 5, Heft 6/7, Beilage, 1909, S. 138 und 141 ff.

Klara Garas, Les Oeuvres de J. H. Schönfeld et J. Heiss en Hongrie, *Bulletin du Musee Hongrois des Beaux-Arts* 34/35, 1970, S. 114 ff.

Geisenhof, *Kurze Geschichte des vormaligen Reichsstiftes Ochsenhausen in Schwaben*, 1829.

Heinrich Geissler, Zeichner am württembergischen Hof um 1600, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 6, 1969, S. 117.

G. Gronau, Die Geschichte vom kranken Königssohn, *Zeitschrift für Bildende Kunst* 26, 1915, S. 157.

Albert Hämmerle, Die Familie Schönfeld in Biberach a. Riß, in »Das Schwäbische Museum«, 1928, S. 39-48 (Quellen zum Lebenslauf in Deutschland).

Albert Hämmerle, Erbteilung einer Augsburger Gemäldesammlung im 18. Jahrhundert, *Vierteljahresshefte zur Kunst und Geschichte Augsburgs* 2, 1937, S. 7, 11.

Christian Haeutle, *Geschichte der Residenz in München*, 1883, S. 80.

C. Hälovä-Jahodová, Die Galerie der mährischen Kaunitz, in »Casopis Matice Moravske« 63/64, 1939/40, S. 368.

Michael Hartig, Bestehende mittelalterliche Kirchen Münchens, 1928, S. 70 ff.

Michael Hartig, *Peterskirche München (Kunstführer Nr. 604, Schnell + Steiner)*, 1955, S. 12 f.

Günther Heinz, Die Salzburger Malerei des 17. Jahrhunderts und die Werke des Johann Michael Rottmayr, *Dissertation (masch.)*, Wien 1950, S. 117 ff. (Zu den Salzburger Bildern Schönfelds.)

Günther Heinz, Studien über die Malerei des 17. Jahrhunderts in Salzburg, *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 94, 1954, S. 98 ff. (Zu den Salzburger Bildern Schönfelds.)

Günther Heinz, Ein Spätwerk von J. H. Schönfeld im Stift Reichersberg, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 21, 1967, S. 164 f.

Erich Herzog, Unbekannte Schätze der Kasseler Gemälde-Galerie, 1968, S. 60 f.

Fr. X. Himmelstein, *St. Kilians-Dom Würzburg*, 1850, S. 44, 61 f.

F. K. G. Hirsching, Nachrichten von sehenswürdigen Sammlungen ... in Teutschland 1786-92, 1, 5.65 ff., 70; IV, S. 506 ff., 314, 316, 319; V, S. 107; VI, S. 56.

Herbert Hoffmann, Johann Heinrich Schönfeld, in »Biberacher Panorama«, Biberach 1962, S. 59—62 (Kurzer Essay ohne wissenschaftliche Systematisierung).

G. J. Hoogewerf, *De Bentveughels*, 1952, S. 115.

L. Hühner, Beschreibung der Residenzstadt Salzburg I, 1792, S. 197, 430, 434 ff.; II, 1793, S. 582, Nr. 9, 21, 24, 25.

A. Huber, *Geschichte des Spitals, der Kirche und der Pfarrei zum hl. Geist in München*, 1891, S. 523.

M. Huber-Stimmel, *Catalogue raisonne du Cabinet d'estampes de feu Monsieur Winckler*, Leipzig I, 1802, Nr. 4451-4467.

Innsbruck, ein historisch-topographisch-statistisches Gemälde dieser Stadt, 1838, S. 78.

A. N. Iserguina, Johann Heinrich Schönfelds Werke in der Ermitage, *Mitteilungen der Staatl. Ermitage* 12, 1959 (in russischer Sprache).

A. N. Iserguina, Deutsche Maler des 17. Jahrhunderts (in russischer Sprache), Leningrad 1960, S. 75—93 (Versuch einer Charakteristik Schönfelds vornehmlich an Hand der Leningrader Bilder, des »Konzerts« in Dresden, des »Seesturms« in Augsburg und der »Trauernden Philosophen«).

F. Jacovacci, Elenco delle opere d'arte . . . costituenti la Galleria Torlonia, in F. Mariotti, La legislazione delle Belle Arti, Roma 1892, S. 108.

J. H. Jack, Leben und Werke der Künstler Bambergs, 1821/25, II, S. 98.

Carl Jäger-Weitzmann, Geschichte der Kreishauptstadt Augsburg, 1840, S. 244, 280 f.

W. Junkschaffer — F. Engl, Augustiner-Chorherrnstift Reichersberg am Inn, o. J., S. 22.

Christoph Kalmbach, Triumphirendes Wunder-Gebäu der Chur-Fürstlichen Resi-denz zu München, 3. Aufl., 1719, S. 67 ff.

Katalog »Jahrhundertausstellung deutscher Kunst 1650—1800«, Darmstadt 1914, Ausgabe B, Nr. 595-597.

Katalog »Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts«, Wiesbaden 1935, Nr. 182.

Katalog »Italienische Barockmalerei«, Galerie St. Lukas, Wien 1937, Nr. 116.

Katalog »Mostra della pittura napoletana dei secoli XVII—XVIII—XIX«, Neapel 1938, Sala VIII, Nr. 4, 5; Sala IX, Nr. 1, 3; S. 81 f., 321.

Katalog »The King's Pictures«, London 1946/47, Nr. 426.

Katalog »Süddeutsches Rokoko«, Augsburg 1947, Nr. 30.

Katalog »Mostra di bozzetti napoletani del '600 e '700«, Neapel 1947, Nr. 20.

Katalog »Bairische Passionskunst«, Oberammergau 1950, Nr. 99, 100.

Katalog »Unbekannte Schönheit«, Zürich 1956, Nr. 231.

Katalog »Il seicento europeo«, Rom 1956/57, Nr. 279, 280.

Katalog »Pittori napoletani del '600 e '700« (aus eigenem Besitz), Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma 1958, Nr. 52-55, Anhang Nr. 11.

Katalog »La decouverte de la hindere«, Bordeaux 1959, Nr. 125.

Katalog »Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine«, Florenz 1960, Nr. 88.

Katalog »Barock in Oberschwaben«, Weingarten 1961, S. 51.

Katalog »German Art 1400-1800«, Manchester 1961, Nr. 191.

Katalog »Die römische Landschaft in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts«, Akademie Wien 1963, Nr.,4. ,

Katalog »Barock am Bodensee«, Bregenz 1965, Nr. ,116, 117, 119.

Katalog »Carravaggio e Caravaggeschi«, Neapel 1965, Nr. 61.

Katalog »1200 Jahre Ellwangen«, Ellwangen 1964, Nr. 261, 262.

Katalog »Visionen des Barock, Ehtwürfe.aus der Sammlung Kurt Rossacher«, Darm-stadt 1965, Nri 70. Nachtrag zu diesem Katalog zur Ausstellung Salzburg 1966, Nr. 105, 106.

Katalog »Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts«, Berlin 1966, S. 14 f., Nr. 84-94.

Katalog der Sammlung der Familie Grzimek, Eigenverlag Ravensburg, o. J. (ca. 1966).

Katalog »Johann Heinrich Schönfeld«, Ulm 1967 (Erste kurzgefaßte systematische Darstellung des Lebenswerkes mit 249 Abb.).

Katalog »Augsburger Barock«, Augsburg 1968, S. 96 f., Nr. 149-161.

Fritz Knapp, Würzburg und seine Sammlungen, Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 8, 1915, S. 126.

Karl Köpl, Urkunden, Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthalterei-Archiv in Prag, Jahrbuch der kh. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses X, 1889, S. CXXXII ff.

Karl Kosel, Neues Material zum Werk J. H. Schönfelds, Pantheon 25, 1967, S. 568 bis 575. (Unrichtige Zuschreibungen zweier Augsburger Bilder.)

Ludwig Herbert Krapf, J. H. Schönf eldts Radierungen und die nach ihm gestochenen Blätter, Dissertation München 1958 (Systematischer Katalog der eigenhändigen Radierungen und der Nachstiche, jedoch ohne wissenschaftliche Schlußfolgerungen).

Jarmila Kfcälova, Oltärni obrazy kostela v Milsove, in »Umeni« 15, 1967, S. 509 ff., mit deutscher Zusammenfassung S. 529 ff. (zu dem Altarbild in Milesov).

M. Landgraf, Der Dom zu Bamberg, 1856, S. 162 ff. Jan Lauts, Deutsche Meister 1540—1800 aus der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 1962, Nr. 9.

Jan Lauts, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Erwerbsbericht 1952—1965, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg I, 1964, S. 20, 28, Anm. 21.

Karl Lechner, Die Gemäldesammlung des Cardinais Graf Karl von Liechtenstein zu Olmütz und Kremsier im Jahre 1691, Mitteilungen der K. K. Central -Commission N. F. XIV, 1888, S. 184 ff.

F. C. Legrand, Un »Festin de Balthazar« au Musee des Beaux-Arts de Poitiers, in »Dibutade« 2, Fascicule special du »Bulletin des Amis des Musees de Poitiers«, 1955, S. 12.

Norbert Lieb, Stiftskirche Berchtesgaden, 1958, S. 3, 6.

Georg Lill, Die Kapellenaltäre auf der Epistelseite (der Peterskirche) in ihrer künstlerischen Bedeutung, St. Peters-Kalender, München 1925, S. 29 ff.

Norbert Lieb, Kirchenführer Klosterlechfeld, 1958, S. 7.

Liphart, Kaiserliche Ermitage Petersburg, Neuerwerbungen »Alte Meister«, 1910, S. 10 f.

Roberto Longhi, Un' opera precoce dello Schönfeld, Paragone 117, 1959, S. 41 ff. (Unzutreffende Zuschreibung eines »Sturz des Magiers Simon« im Museum Dijon.)

Chr. von Mannlich, Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemälde-Sammlungen zu München und zu Schleißheim, II—III, 1805.

Paul Markthaler, Das verschollene Gemälde der Heimsuchung des J. H. Schönfeld, in »Das Schwäbische Museum«, 1930, S. 90—96. (Unzutreffende Identifizierung des verlorenen Bildes.)

Chr. von Mechel, Verzeichnis der K. K. Bilder Gallerie in Wien, 1783, S. 288, Nr. 3/4.

F. S. Meidinger, Historische Beschreibung . . . von Landshut und Straubing I, 1787, S. 225 f., 231, 233, 239, 241, 252, 262 f., 296, 306; II, 1790, S. 183.

J. G. Meusel, Museum für Künstler und Kunstliebhaber X, 1790, S. 333.

Hans Möhle, Beiträge zu J. H. Schönfeld, Zeitschrift für Kunstwissenschaft 5, 1951, S. 101—124 (vornehmlich Einführung bis dahin unpublizierter Werke, z. T. anzweifelbar).

Thomas Muchall-Viebrook, Die Zeichnungen J. H. Schönfelds, in »Das Schwäbische Museum«, 1931, S. 71—88. (Zusammenstellung der Zeichnungen Schönfelds und Gabriel Ehingers mit Werkkatalog.)

Theodor Müller, Erwerbungsbericht des Bayerischen Nationalmuseums, Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, 3. Folge I, 1950, 253.

Chr. G. von Murr, Merkwürdigkeiten der Fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg, 1799, S. 91. »Napoli nobilissima« 4, 1895, S. 29—32 (Inventario di quadri di Casa Colonna).

Jaromir Neumann, Der Bilderfund auf der Burg in Prag, in »Alte und Moderne Kunst« 8, Heft 69, 1963, S. 2 ff.; Heft 70, S. 11 ff.

Jaromir Neumann, Die Gemäldegalerie der Prager Burg, Prag 1966, S. 30, 39, 259 ff.

Fr. Nicolai, Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, Berlin 1786, S. 1241.

Friedrich Noack, Das Deutschtum in Rom, 1927, I, S. 210; II, S. 534.

Robert Oertel, Neapolitanische Malerei des 17. bis 19. Jahrhunderts, Pantheon 22, 1938, S. 229 ff.

Hans Olbrich, Ergänzungen zum Werk J. H. Schönfelds, Maschinenskript, kh. Institut der Universität Leipzig, 1963 (vor allem über die Bilder in Krem-sier mit unzutreffender Datierung und Interpretation).

Sergio Ortolani, Cavalliana, L'Arte 25, 1922, S. 194 ff. (italienische Werke Schönfelds als Bernardo Cavallino).

Österreichische Kunsttopographie 2, 1908, S. 479; 9, 1912, S. 34; 11, 1916, S. 293, 297 f.; 16, 1919, S. 170.

Ranuccio Pallavicini, I trionfi dell' architettura nella sontuosa Residenza di Monaco, 1680, 8. 52 ff.

Alfonso E. Perez-Sánchez, Pintura italiana del siglo XVII en Espana, 1965.

Michael Pfister, Der Dom zu Bamberg, 1896, S. 6.

Andre Pigler, Contribution a l'oeuvre de Spillnerherger, Bulletin du Musee Hongrois des Beaux-Arts 13, 1958, S. 48-52.

G. Poensgen, Die Gemälde in den Preussischen Schlössern — Das Neue Palais, Berlin 1935, Nr. 228.

S. Poglayen-Neuwall, Artisti tedeschi del barocco a Roma e loro opere nelle collezioni Romane, Emporium 95, 1942, S. 415 f.

Pavel Preiss, Drei unbekannte Skizzen von Johann Michael Rottmayr, in »Alte und Moderne Kunst« 10, Heft 79, 1965, S. 42 f.

Karl von Radinger, Gemälde im Städtischen Museum in Salzburg, Blätter für Gemäldekunde 6, 1910/11, S. 124 ff.

Johann Riedl, Über die landesherrlichen Bilder-Gallerten des Erzstiftes Salzburg, Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 2, 1861/62, S. 196 ff., 201 f., 213, 216 ff., 224, 226, 228 f., 239.

Rittersberg, Verzeichniß der Kunstwerke in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag, 1827, Nr. 1, 2, 1314.

J. S. Rittershausen, Die vornehmsten Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München, 1788, S. 118, 141, 154.

E. F. F. Robert, Verzeichniß der Kurfürstl. Gemälde-Sammlung, Kassel 1830, Nr. 1397.

J. D. F. Rumpf, Beschreibung der äußeren und inneren Merkwürdigkeiten der Königlichen Schlösser in Berlin, Charlottenburg, Schönhausen, in und bey Potsdam, Berlin 1794, S. 210; Berlin 1808, II, S. 160.

Joachim von Sandrart, Academie der Bau-, Bild- und Mahlereykünste von 1675, Ed. A. R. Peltzer, 1925, S. 204 f.

Eckhard Schaar, Poelenburgh und Breenbergh in Italien, Mitteilungen des Kh. Instituts Florenz 9, 1959, S. 25-54.

Ritter von Schallhammer, Domkirche zu Salzburg, 1859, S. 59.

Max Schefold, Die Reichsabtei Ochsenhausen, 1927, S. 14.

Herbert Schindler, Große bayerische Kunstgeschichte II, 1963, S. 172 ff.

Herbert Schindler, Barockreisen in den Alpenländern Österreichs, 1967, S. 298.

Erich Schleier, Römische Anregungen in einem Werk Schönfelds, Berliner Museen N. F. 17, 1967, S. 7 ff. (Zur »Kreuztragung« in Nürnberg.)

Erich Schleier, Novita su J. H. Schönfeld, in »Antichità viva« 8, Heft 2, 1969, S. 3 ff. und Heft 3, 1969, S. 76.

Johann Schmid, Triumphales Wunder-Gebäu der churfürstlichen Residenz zu München, 1685, S. 65 ff.

Hugo Schnell, Otobeuren Kloster und Kirche, 1950, S. 22.

O. Schuller, Stiftskirche Berchtesgaden, 1967, S. 9 f.

Karl Sitzmann, Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken, 1957, S. 495 f.

Milos Stehlik, in »Památková pece« 23, 1963, S. 138.

- A. von Steichele, Das Bistum Augsburg IV, 1883, S. 885; VIII, 1912/32, S. 432.
- Paul von Stetten, Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg, 1765, S. 175, 177 f.
- Paul von Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgegeschichte der Reichs-Stadt Augsburg I, 1779, S. 303 f., 364.
- Paul von Stetten, Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg, 1788, S. 161 f., 165 ff., 170, 178, 196, 199.
- Paul von Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgegeschichte der Reichs-Stadt Augsburg, Nachtrag, 1788, S. 166, 195 ff.
- Andreas Strauß, Versuch einer historisch-topographischen Beschreibung der Hoch-fürstl. Bischöfl. Residenzstadt Eichstädt in Franken, 1791, S. 65, 114.
- Wilhelm Suida, Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz, 1923, S. 125, Nr. 400.
- Stanislaw Szymanski, Martino Teofilo Polacco, 1965, S. 103.
- Friedrich Thöne, Deutsche Gemälde aus Schloß Ludwigsburg, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. 11, 1934, S. XLIII ff.
- Friedrich Thöne, Tanzende; ein unbekannter Schönfeld am Bodensee entdeckt, Bodensee Hefte 18, 1967, Heft 7, S. 22 f.
- Filippo Titi, Descrizione delle pitture, sculture e architettue esposte al pubblico in Roma, 1763, S. 142.
- H. Toman, Das Verzeichnis der Gräfl. Wrschowetz'schen Bildersammlung in Prag vom Jahr 1723, Repertorium für Kunstwissenschaft 10, 1887, S. 22 f.
- Giuseppe Vasi, Itinerario istruttivo . . . di Roma, 3. Ed., 1777, S. 283.
- Versammlung Deren Hochgrafl. Wallensteinischen Bildern in ... Dux, 1737, S. 7, Nr. 60-63; S. 10, Nr. 105, 106.
- Walter Vitzthum, Besprechung des Buches von Voss, Master Drawings 3, 1965, S. 181 f.
- Hans Vollmer, Johann Heinrich Schönfeld, in »Thieme-Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler« XXX, 1936, S. 227/28. (Aus der bisherigen Literatur mit Erweiterung des Werkkataloges von Voss 1927.)
- Hermann Voss, in W. von Bode, Jahresbericht des Kaiser-Friedrich-Museums-Ver-eins für das Jahr 1924/25, Berliner Museen 47, 1926, S. 29 f.
- Hermann Voss, Johann Heinrich Schönfeld, in »Das Schwäbische Museum«, 1927, S. 57—76. (Erste eingehendere Darstellung Schönfelds mit Versuch eines Werkkataloges der Gemälde.)
- Hermann Voss, Johann Heinrich Schönfeld, ein schwäbischer Maler des 17. Jahrhunderts, Biberach 1964. (Erweiterung des Aufsatzes von 1927 mit vervollständigtem Werkverzeichnis. Bei der gewählten Essayform ohne wissenschaftliche Systematisierung.)
- Richard W. Wallace, Salvator Rosa's Democritus and l'Uniana Fragilitä, Art Bulletin 50, 1968, S. 30 f.
- J. Weingartner, Die Kirchen Innsbrucks, 1921, S. 28, 30.
- J. N. Edler von Weizenfeld, Beschreibung der Churfürstlichen Bildergalerie in Schleisheim, 1775, Nr. 992.
- »Weltkunst«, Zwei Gemälde von J. H. Schönfeld, Weltkunst 20, 1950, Nr. 9, S. 5.
- Lorenz von Westenrieder, Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München, 1783, S. 155, 161, 379.
- H. Wiedenmann, Die Dominikanerkirche in Augsburg, 1917, S. 27, 40. Auch in »Zeitschrift des Historischen Vereins von Schwaben und Neuburg« 43, 1917.
- Gerhard Woeckel, Besprechung des Buches von K. Woisetschläger, Meisterwerke der österreichischen Barockmalerei in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz, Kunstchronik 15, 1962, S. 218.
- Gerhard Woeckel, Besprechung des Buches von Voss, Kunstchronik 19, 1966, S. 176 bis 186.
- Gerhard Woeckel, Zur Eröffnung der deutschen Barockgalerie in Augsburg am 2. Mai 1970, Kunstchronik 23, 1970, S. 315 f.
- Kurt Woisetschläger, Meisterwerke der österreichischen Barockmalerei in der Alten Galerie im Landesmuseum Joanneum Graz, 1961, S. 172 f.
- Alfred Weltmann, Die Gemäldesammlung in der kaiserlichen Burg zu Prag, Mitteilungen der K. K. Central-Commission, N. F. III, 1877, S. 25 ff.
- Franz Paul Zauner, München in Kunst und Geschichte, 1914, S. 244.
- F. Zeri, The Pallavicini Palace and Gallery in Rome, II: The Gallery, in »The Connoisseur« 136, Dezember 1955, S. 284 f.
- F. Zeri, La Galleria Pallavicini in Roma, 1959, S. 245, Nr. 457, 458.
- J. R. Füßli, Allgemeines Künstler-Lexicon, 1763 ff.
- F. J. Lipowsky, Bayerisches Künstlerlexikon, 1810.
- G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon, 1835/52, Band 22, S. 63. Gustav Parthey, Deutscher Bildersaal II, 1864 (Schönfeld).
- H. W. Singer, Allgemeines Künstler-Lexikon, 5. Aufl., 1921/22.

Daprà, Brigitte: „Von dannen reiste er nach Italien...“ (Sandart) – Johann Heinrich Schönfelds italienische Jahre, in: Johann Heinrich Schönfeld – Welt der Götter, Heiligen und Heldenmythen. 16. Oktober 2009 bis 7. Februar 2010 Zeppelin Museum Friedrichshafen, S. 30-43
S. 31

Johann Heinrich Schönfeld verbrachte rund 18 Jahre seiner Künstlerlaufbahn in Italien. Diese Jahre fallen, zumindest was den mittleren Zeitabschnitt dieses Aufenthaltes betrifft, mit der vollen künstlerischen Reife des Malers zusammen und sind daher grundlegend für die Rekonstruktion seines gesamten malerischen Schaffens.

Die italienischen Jahre waren unlängst Gegenstand einer genauen Studie von Cecile Michaud, die alle Aspekte dieser langen und prägnanten Phase in Schönfelds Leben und Schaffen zwischen Rom und Neapel näher zu beleuchten versuchte.¹ Dass der junge Maler Stuttgart verließ, wo er sich nach seiner Lehre in der Memminger Werkstatt von Johann Sichelbein (1589-1670) aufhielt, mag auf den Wunsch zurückgehen, wie viele andere europäische Künstler die Orte kennenzulernen, die als Wiege des künstlerischen Schaffens vergangener Jahrhunderte galten. Ebenso könnte er sich zu dieser Reise durch die Anregung von Johann Wilhelm Baur (1607-1642) entschlossen haben, dem aus Straßburg stammenden, wie Schönfeld in den 1620er Jahren in Stuttgart tätigen Miniaturmaler, der von 1630 bis 1637 in Rom und Neapel nachgewiesen ist.²

Schönfeld reiste von Stuttgart über die Schweiz nach Italien. Seinem Biographen Joachim von Sandrart zufolge machte er in Basel kurzen Halt.³ Der Zeitraum, den der Maler zwischen dem mutmaßlichen Datum seiner Ankunft in Rom und seiner Rückkehr nach Deutschland in Italien verbrachte, wurde anhand einiger Quellendokumente aus unterschiedlichen Zeiten und durch eine Reihe von Kunsthistorikern, die sich mit Schönfelds Werk beschäftigt haben, rekonstruiert. Den ersten Nachweis bildet ein Eintrag im Taufregister der Pfarrei San Lorenzo in Lucina, der am 13. Februar 1633 ein »Giorgio Belcampo teutonico« - der italianisierte Name Schönfelds - als Zeuge bei der Taufe des Sohnes eines Landsmanns nennt;⁴ der zweite Beleg ist eine Bemerkung im Tagebuch des Architekten und Sammlers Joseph Furtenbach d.Ä. (1591-1667) - des Onkels von Anna Elisabeth Strauß, der späteren Ehefrau des Malers. Hier ist unter dem Datum 5. Mai 1652 zu lesen, dass Schönfeld nach Deutschland zurückgekehrt sei, nachdem er 18 Jahre in Italien und davon zwölf in Neapel verbracht habe.⁵ Der Empfehlungs- und Geleitbrief des Fürsten Paolo Giordano II. Orsini (1591-1656), Herzog von Bracciano, informiert uns schließlich, dass der Maler nach dem 3. Mai 1651 Rom verlassen habe, um »in sein Land zu gehen«, nachdem er für die fürstliche Familie gearbeitet habe.⁶ Im Frühjahr 1651 endet also der lange und fruchtbare Aufenthalt des Künstlers in Italien, wo er aller Wahrscheinlichkeit nach bereits gegen Ende 1632 eingetroffen war.

Rom war im 17. Jahrhundert das lebendigste kulturelle Zentrum in Europa, nicht nur weil das Oberhaupt der seinerzeit triumphierenden katholischen Kirche hier residierte, sondern weil es auch eine Stadt war, die großen politischen Einfluss auf die anderen Zentren Italiens ausübte. Künstler aus allen Teilen Italiens und Europas kamen vor allem in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts nach Rom. Sie waren fasziniert von den Zeugnissen antiker Kultur und begierig, die Werke der großen Meister des 16. Jahrhunderts im Original zu bewundern. Aber auch die großen Aufträge, die Klerus und Adel reichlich erteilten, zogen sie an. Besonders die Päpste Urban VIII. Barberini (reg. 1623-1644), Innozenz X. Pamphili (reg. 1644-1655) und Alexander VII. Chigi (reg. 1655-1667) sowie deren mächtige Familien ließen in Rom einige der bedeutendsten künstlerischen Zeugnisse des ganzen 17. Jahrhunderts verwirklichen. Diese verleihen zusammen mit den klassischen Ruinen und einigen Meisterwerken des 16. Jahrhunderts der Ewigen Stadt noch heute ihr unverwechselbares Gepräge. Der Aufenthalt des jungen Schönfeld in Rom ist typisch für eine dem Barock eigene Erscheinung, nämlich

Scherp, Astrid: „Mahlern zu Augspurg“ - Die Augsburger Jahre, in: Johann Heinrich Schönfeld – Welt der Götter, Heiligen und Heldenmythen. 16. Oktober 2009 bis 7. Februar 2010 Zeppelin Museum Friedrichshafen, S. 44-51 S. 46

Gut zwei Wochen später, am 2. August 1652, gründete Schönfeld seinen eigenen Hausstand und heiratete die wohlhabende Ulmer Bürgerin Anna Elisabeth Strauß.⁹ Zuvor hatte sich der Rat der Stadt Augsburg in einer befürwortenden Stellungnahme zur Eheschließung geäußert.¹⁰

Das Ehepaar Schönfeld wohnte im Haus des Hieronymus Hopfer in der Steingasse, das zur Pfarrei St. Anna gehörte. 1653 unternahm Schönfeld eine längere Reise nach Regensburg, wo er Aufträge ausführte, die im Zusammenhang mit dem seit Juni tagenden Reichstag gestanden haben dürften. Dort wurde auch sein erster Sohn Johann Baptist am 9. September 1653 in der evangelischen Neupfarrkirche getauft. Als Taufpaten fungierten der Regensburger Stadtgerichtsassessor Johann Erhardt und der kaiserliche Goldarbeiter Johann Boy.¹¹ Mit welchen Persönlichkeiten Schönfeld während des Reichstags in Verbindung stand, ist nicht bekannt. Möglicherweise konnte er Kontakt zu dem Salzburger Domdechant Guidobald Graf von Thun (1616-1668) knüpfen. Dieser hatte 1653 eine Abordnung des Erzstifts zum Reichstag nach Regensburg begleitet.¹² 1654 zum Salzburger Fürsterzbischof gewählt, wurde Graf von Thun der erste, wichtige Auftraggeber Schönfelds nach dessen Rückkehr aus Italien und Niederlassung in Augsburg. Neben einem 1654 fertiggestellten Porträt des Würdenträgers¹³ schuf Schönfeld zwei Altarbilder für die beiden ersten südlichen Seitenkapellen des Salzburger Doms.¹⁴ Die Darstellung

Die Heiligen Sebastian und Rochus zeigt zwei kraftvolle, unmittelbar an den Bildvordergrund gerückte, nahansichtige Heiligenfiguren (Abb. 1, S. 64). Im Unterschied dazu ist auf dem zweiten Altarblatt von 1655 der Mailänder Kardinal Carl Borromäus inmitten von kompliziert verkürzten, auf dem Boden liegenden Pestkranken zu sehen (Abb. 2, S. 64). Trotz der Personenfülle bleibt der Heilige Carl Borromäus unverkennbar. Schönfeld gestaltet dessen markantes Gesicht nach der *vera effigies* und wendet den Kopf ins Profil mit nach oben gerichtetem Blick in den geöffneten Himmel. Mit diesen Altarblättern und weiteren Staffeleibildern für die erzbischöflichen Gemäldesammlungen - hierzu gehörten der Zyklus der *Fünf Sinne* (in zwei Serien),¹⁵ *Marcus Curtius* (Kunsthistorisches Museum, Wien),¹⁶ ein nicht mehr erhaltener *Gartenprospekt*, *Der Heilige Jakobus d. Ä. in der Schlacht von Clavijo/Clavigo* (Kat. Nr. 53, S. 210) sowie *Dido auf dem Scheiterhaufen* (Kunsthistorisches Museum, Wien)¹⁷ - setzte Schönfeld Maßstäbe und empfahl sich einem Auftraggeberkreis weiter, die dem katholischen Klerus in Salzburg entstammten.¹⁸ Beispielsweise dürfte der spätere Olmützer Bischof Karl von

Liechtenstein-Castelcorn auf Schönfeld aufmerksam geworden sein, als er in den Jahren 1654 bis 1664 in Salzburg das hohe Amt eines Domkapiteldechants ausübte. Immerhin sollen sich laut Inventareintrag von 1691 insgesamt 19 Gemälde des Augsburger Malers in der bischöflichen Bildersammlung in Olomouc beziehungsweise in der Kremsierer Sommerresidenz befunden haben, darunter das von Schönfeld signierte und 1653 datierte Leinwandbild *Gideon prüft sein Heer* (Kat. Nr. 47, S. 198) und *Bildnis eines Soldaten* (Kat. Nr. 51, S. 206). Auch der Nachfolger Graf von Thuns im Amt des Salzburger Erzbischofs, Maximilian Gandolph Graf Kuenberg (1622-1687), fand an der Altarbildmalerei Schönfelds Gefallen und bestellte für den dritten südlichen Seitenaltar des Salzburger Doms das 1669 datierte Leinwandgemälde *Altar mit den Kirchenvätern Gregor und Hieronymus, Heiligen Bischöfen und Mönchen* (Abb. 5, S. 67).¹⁹ Ein Jahr später, 1670, sorgte er als Stifter dafür, dass der Auftrag für das Hochaltarbild *Der Heilige Franz Xaver in der Glorie über Pestkranken* in der steiermärkischen Jesuitenkirche St. Franz Xaver von Leoben an Schönfeld ging.²⁰

Michaud, Cécile: Schönfelds Verbindungen zur neapolitanischen Malerei, in: Johann Heinrich Schönfeld – Welt der Götter, Heiligen und Heldenmythen. 16. Oktober 2009 bis 7. Februar 2010 Zeppelin Museum Friedrichshafen, S. 52-61

S. 56

oder auch die für den Neapolitaner charakteristischen Gesichter mit halboffenen Mündern.¹¹ Einzig der Hohepriester in langem Gewand und das am Boden angesiedelte Stillleben sind typisch für die Malweise Schönfelds. Die hier vom Künstler empfundene Schwierigkeit, seiner eigenen Identität Ausdruck zu verleihen, ist umso bezeichnender, als er gleichzeitig ein Gemälde mit einem verwandten Thema schuf, *Der Tod der Heiligen Maria Magdalena* (Diözesanmuseum Freising), welches seinerseits von einer wieder erlangten Leichtigkeit zeugt.¹² Man würde die Beziehungen zwischen Schönfeld und Cavallino aber teils verschleiern, wenn man versäumte, ihre Wechselseitigkeit hervorzuheben. So entdeckt man in einzelnen Werken des Neapolitaners, die Ende der 1640er und in den 1650er Jahren entstanden - letztere kurz vor seinem Tod -, sichtbare Spuren der Schönfeldschen Bildwelt.¹³ Auch wenn man nicht weiß, wie nahe die beiden Künstler sich standen, zeugen ihre Werke doch von einem Austausch von Formeln, Darstellungsweisen und Motiven, der in seiner Dichte zweifellos zu den deutlichsten und weitreichendsten zählt, die zwischen Schönfeld und seinen in Neapel tätigen Zeitgenossen bestanden.

Sehr offensichtlich sind auch die Kontakte zwischen Schönfeld und einem anderen Neapolitaner, Domenico Gargiulo, Micco Spadaro genannt, aufgrund des Berufs seines Vaters, eines Waffenschmieds. Als besonderen Umstand gilt es, die Lehrzeit Gargiulos hervorzuheben, die eine entscheidende Rolle in dessen zukünftiger Nähe zu Schönfeld spielen sollte. Im Atelier Aniello Falcones (1607-1656), das er in der Zeit um 1628 in Begleitung von Andrea de Lione (1596-1675) und, für kurze Zeit, Salvator Rosa (1615-1673) besuchte, zirkulierten Stiche von Jacques Callot (1592-1635) und von Stefano della Bella (1610-1664), die sich im Besitz des Meisters befanden. Das Studium dieser Stiche begründete Gargiulos Vorliebe für kleine schwungvolle Figuren und Menschenmengen, die Schönfeld seinerseits aufgriff. Die beiden Künstler haben möglicherweise bereits in Rom erste Kontakte knüpfen können, wo Spadaro sich vermutlich um 1635 aufhielt. Dort entdeckte er zur gleichen Zeit wie Schönfeld die Werke der *Bamboccianti* - mehrere Räuber- und Straßenszenen belegen dies - aber auch, wie dies andere Bilder aus den 1640er Jahren nahe legen, die Werke der in der Hauptstadt tätigen Landschaftsmaler, von den Fresken Paul Brils und Filippo Napoletanos (1587-1629) im Palazzo Pallavicini-Rospigliosi bis hin zu jenen Agostino Tassis (1580-1644) im Quirinalspalast. Während Gargiulo eine beachtliche Zahl von Kabinettbildern, vorrangig für private Sammler, anfertigte - der Umfang seiner Produktion ist heute besser bekannt dank der Monographie von Giancarlo Sestieri und Brigitte Daprä¹⁴ -, arbeitete er auch an der Ausstattung der Kirchen seiner Stadt. Sein größtes Unterfangen bleibt zweifelsohne sein Beitrag zur Ausschmückung der Certosa di San Martine, der neapolitanischen Kartäuserkirche.¹⁵

Abgesehen von einer Reise nach Rom hat Gargiulo seine Geburtsstadt nie verlassen und sein ganzes Leben dort gearbeitet. Gargiulo und Schönfeld hatten also genügend Gelegenheiten, sich während des etwa zehn Jahre

währenden Aufenthalts des Deutschen zu begegnen. Betrachtet man die Arbeiten der beiden Maler, ist man von der sehr engen Verwandtschaft mehrerer Werke überrascht. Dieser zweifellos wechselseitige Einfluss unterscheidet sich dennoch klar von jenem, den man in Bezug auf Cavallino feststellt. So erkennt man das »Eintauchen« Schönfelds in die Kunst Cavallinos, während der Einfluss des Deutschen erst im Spätwerk seines Kollegen offenbar wird - so als habe die Bildwelt des Deutschen sich im Laufe einer länger währenden Beziehung langsam einen Weg in dessen Malerei gebahnt. In der Beziehung zu Gargiulo übt das Werk des Deutschen hingegen

Paula, Georg: Schönfelds kirchliche Werke in stu, in: Johann Heinrich Schönfeld – Welt der Götter, Heiligen und Heldenmythen. 16. Oktober 2009 bis 7. Februar 2010 Zeppelin Museum Friedrichshafen, S. 62-73
S. 64/65

Erhalten haben sich hingegen die bald nach Schönfelds langjährigem Italienaufenthalt²⁴ entstandenen Altarblätter im Salzburger Dom, die als erste derartige Werke des protestantischen Malers für die katholische Kirche im deutschsprachigen Raum gelten.²⁵ Auftraggeber war Fürstbischof Guidobald Graf von Thun (1616-1668), der unmittelbar nach dem Amtsantritt am 3. Februar 1654 die unter seinem Vorgänger Paris Lodron (gest. 1653) begonnene Innenausstattung fortführte. Entsprechend einem Dekret vom 16. März 1652, mit dem Lodron unter anderem das ikonographische Programm der einzelnen Langhauskapellen festgelegt hatte, lieferte Schönfeld zunächst für den südwestlichsten Altar eine Darstellung der Pestheiligen Sebastian und Rochus (Abb. 1),²⁶ die sich durch eine übersichtliche, von wenigen Figuren dominierte Komposition und ein flächiges, überraschende Effekte vermeidendes Kolorit, vor allem aber durch eine ungewohnt plastisch und glatt gemalte Körperbildung auszeichnet.²⁷ Da seine bisherigen Werke mehrheitlich von zerbrechlich und kapriziös wirkenden Gestalten geprägt waren, ist diese radikal geänderte Auffassung, die dem Bild einen ruhigen, fast kontemplativen Charakter verleiht, wohl mit einer Beeinflussung durch den einheimischen Barock, in diesem Fall durch den Bildhauer Georg Petel (1601/02-1634), zu erklären,²⁸ mit dessen Augsburger Skulpturen Haltung und Inkarnat des Heiligen Sebastian eng verwandt sind.²⁹ In vielleicht bewusstem Kontrast dazu steht das Gemälde des zweiten, mittleren Altars *Der Heilige Carl Borromäus unter den Pestkranken* (Abb. 2).³⁰ Gleichsam als ruhender Pol ragt der Mailänder Erzbischof aus einem Gewirr liegender, gebeugter und aufrechter Figuren heraus und blickt im Gebet zu einem Engel empor, der zusammen mit zwei Putten einem Wolkenwirbel entschwebt.³¹ Offenbar erinnerte sich Schönfeld wieder seiner Jahre in Neapel, da er die dicht gedrängten Akteure auffällig divergierend und kontrastierend ausrichtet und damit eine bildimmanente Dramatik erzeugt, die durch das düstere Kolorit, aus dem lediglich das rote Priestergewand hervorsteht, und durch die nervöse Lichtführung noch gesteigert wird. Daneben übernahm er einzelne Gestalten und Gruppen von Werken renommierter Maler, die er während seines römischen Aufenthalts studiert hatte. Die Gesamterscheinung des Heiligen mit seiner markanten Physiognomie stimmt mit einem ganzfigurigen Bildnis des Orazio Borgianni (1577/78-1616) von 1611/12 in der Sakristei von San Carlo alle Quattro Fontäne in Rom überein,³² und den Halbnackten rechts, der sich die Nase zuhält, findet man wie die Leichenträger im Hintergrund in Nicolas Poussins (1594-1665) Gemälde *Pest in Ashdod* (Musée du Louvre, Paris) von 1630/31 wieder.³³

Anm. 24 Vgl. hierzu Michaud, Cecile: J H S

25 Läufer Konstanze: *Anmerkungen zu den Salzburger Altargemälden Johann Heinrich Schönfelds*, in: *Barockberichte* 16/17, Salzburg 1998, S. 23 ff.

26 Staatsarchiv Wien, Distributio Capeilarum Beneficiatarum 1652, S. 6: Tabula Altaris exhibebit S. Sebastianum palo alligatum, et sagittis confisum. Et S. Rochum Epidimia infectum, cui Angelus adhibet meddum (mede-lam); zit. nach Läufer: *Anmerkungen*, 1998 (wie Anm. 25), S. 28, Anm. 17.

27 *Die Heiligen Sebastian und Rochus*, Öl auf Leinwand, 335 x 198 cm, sig. u. L: »JH (ligiert) Schönfeld Fecit«, Dom, Salzburg; Pee: *Gemälde*, 1971 (wie Anm. 9), S. 138, Nr. 70.

28 Pee: *Gemälde*, 1971 (wie Anm. 9), S. 41 f.; vgl. auch Bushart, Bruno: *Die Verurteilung des heiligen Sebastian von Johann Heinrich Schönfeld*, in: *Pantheon* 32, 1974, S. 143.

29 Deutliche Parallelen gibt es zu *Heiliger Sebastian* (um 1627/28) in der ehemaligen Stiftskirche St. Moritz bzw. zu *Ecce Homo* (um 1630/31) im Dom; vgl. Feuchtmayr, Karl, Schädler, Alfred: *Georg Petel 1601/02-1634*, Berlin 1973, Abb. 82. 111. Tafel V.

30 *Der Heilige Carl Borromäus unter den Pestkranken*, Öl auf Leinwand, 335 x 198 cm, sig. u. dat. u. L: »JH (ligiert) Schönfeldt 1655«, Dom, Salzburg; Pee: *Gemälde*, 1971 (wie Anm. 9), S. 139, Nr. 71.

31 Distributio 1652, S. 6: Tabula Altans representabit S. Caroli in medio peste languentium, et ex pirantiurn genuflexi, et pro idem precesad deum fundentis ...; zit. nach Läufer: *Anmerkungen*, 1998 (wie Anm. 25), S. 28, Anm. 23.

32 Vgl. Papi, Gianni: *Orazio Borgianni*, Soncino 1993, S. 80. Tafel L.

33 Vgl. Wild, Doris: *Nicolas Poussin. Leben, Werk, Exkurse*. Bd. II, Zürich 1980, S. 33, Nr. 31.

Brandhuber, Christoph: Der Himmel verdüstert sich – Naturkatastrophen und Unglücksfälle, in: Juffinger, Roswitha (Hrsg): *Erzbischof Guidobaldo Graf von Thun 1654-1668*, Salzburg 2008, S. 149-152
S. 150

1655/1656 brach in Italien eine Pestepidemie aus, die besonders die Stadt Rom heimsuchte, weswegen „in Salzburg, wie an andern orten, desto eiffriger um Abwendung zu Gott gebetet wurde“ [Anm. Schlachtnr,

Joseph Benignus (1687-1730): Das aus denen Aschen des alten Helffenburg entstandene und anheint noch lebente Saltzburg, das ist historisch-geographisch-chronologisch- und genealogische Beschreibung des hohen Erzstifts Saltzburg, Manuskript, 1727, Bd. 5, S. 2229]. In dieser Zeit schuf Johann Heinrich Schönfeld für den Salzburger Dom das Altarblatt mit dem Pestheiligen Karl Borromäus (1538-1584), der ein Halbbruder der Mutter des Salzburger Fürsterzbischofs Markus Sittikus Graf von Hohenems (1574-1619) gewesen war.

Matsche, Franz: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“, 2 Bd. Berlin 1981
S. 64-65

Die gesellschaftspolitische Ausrichtung der dem Lob des Herrschers und seiner Tugenden gewidmeten künstlerischen Unternehmungen Karls VI. ist wegen der von ihr erstrebten Wirkungen sehr zielbestimmt. Die Aussagen über die Tugenden des Herrschers und deren Auswirkungen für die Untertanen sind konkret und volksnah. Ihr Integrationszusammenhang, ihr Bezug zu den „existentiellen Lebensmächten des Publikums“⁴⁶ und dessen Interessen ist auffällig. Der Grund für diese den Herrscher mit seinen Untertanen verknüpfende Bezugnahme ist wohl nicht zuletzt in der ständisch beschränkten, die Mitwirkung der Stände und damit der politisch bedeutsamen Schichten der Untertanen einbeziehenden Herrschaft der Habsburger zu suchen. Von ihren Tugendbekundungen konnte ein „alle gleichmäßig beherrschender Impuls“⁴⁷ ausgehen, denn bei ihnen stand nach ihrem in dem Werken manifestierten Tugendkanon die Gottesfurcht und Frömmigkeit, die sprichwörtliche Pietas Austriaca, allgemeiner gesehen die Religion an erster Stelle, die auch im Leben der Untertanen den gesellschaftlich beherrschenden Faktor darstellte. Unter diesem Aspekt der die Stufen der gesellschaftlichen Hierarchie durchziehenden und über die ständischen Grenzen hinweg verbindenden Einheit im Glauben — abgesehen von der Verpflichtung der katholischen orthodoxen Dogmatik — sind auch die Anstrengungen zu sehen, die unternommen wurden, um die Untertanen bei der Konfession des Herrscherhauses zu halten. Auch in Frankreich stellte im Rahmen des theokratischen Königtums mit der christologischen Vergöttlichung und Gottähnlichkeit des Herrschers die Religion und gemeinsame Konfession eine der integrierenden Kräfte dar. Beispielhaft deutlich wird die Art des Habsburgers, ein Denkmal seines Herrschertums zu setzen, bei der Karlskirche in Wien, die Karl VI. als Exvoto für die Hilfe des von ihm in der Pestepidemie von 1713 angerufenen Pestpatrons, des hl. Karl Borromäus, der zugleich sein Namenspatron war, erbaute (Abb. 61). Von ihr sagt Küchelbecker, daß sie ein Denkmal der Frömmigkeit des Kaisers sei [Anm. Küchelbecker, J. B.: Allerneueste Nachricht vom Römisch-Kayserl. Hofe. Nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der Kayserlichen Residentz-Stadt Wien, und der umliegenden Oerter, Hannover 1730, S. 145]. Ohne daß die Person Karls VI. selbst dargestellt wurde, ist sie in alludieren-der Weise schon im Außenbau dem Betrachter bildhaft stets gegenwärtig: durch das monumentale Säulenpaar an der Fassade. Es vergegenwärtigt das persönliche Wahrzeichen Karls VI., denn das Doppelsäulen-Emblem galt als das Bild oder Corpus seiner Devise „Constantia et Fortitudine“, das nach Heraeus auch ohne einen schriftlichen oder figuralen Hinweis — letzteren besorgen in diesem Fall die Adler und die Kaiserkrone über den Kapitellen — als solches verstanden wurde⁴⁹. Bei der Karlskirche habe, wie Heraeus sagt⁵⁰, der Kaiser in seiner Bescheidenheit, d. h. als demonstrativen Ausdruck derselben, sein Wahrzeichen seinem Namenspatron und himmlischen Helfer überlassen, damit dessen Constantia und Fortitudo dargestellt werden konnten. Die beiden Säulen wurden mit Spiralreliefs geschmückt, die das Leben und die Wundertaten des Heiligen schildern, dessen letzte Wundertat, die Rettung Wiens von der Pestgefahr, die Kirche selbst vergegenwärtigt. Nach Heraeus erfolgte diese Dedikation des kaiserlichen Emblems an den Heiligen, damit das Lob für die Rettung nicht dem Kaiser zufalle, der dieses seinem himmlischen Fürsprecher zuerkannte. Auf diese Weise kam eine im Sinn der habsburgisdien Art des Herrscherlobs geradezu ideale symbiotische Konstellation zustande, bei der letztlich wiederum der Herrscher mit seinen Tugenden und Verdiensten gewürdigt wird, obwohl er als frommer und bescheidener Monarch erscheint, der die Ehre Gott und seinen Heiligen gibt. Dabei ist das emblematische Säulenpaar der Karlskirche mit der Statue des die Dreifaltigkeit anflehenden Kaiser Leopold an der Pestsäule am Graben vergleichbar. Es vergegenwärtigt die Intercessio des kaiserlichen Namenspatrons im persönlichen Wahrzeichen des Kaisers. Damit ist die politische Aussagedimension und Funktion diese Denkmals herrscherlicher Tugend noch nicht erschöpft. Die Kirche ist infolge ihres Gründungsanlasses und ihrer Bestimmung als vom Herrscher gelobte Votivkirche für die Befreiung Wiens von der Pest und der dadurch erlangten wunderbaren Hilfe des vom Monarchen angerufenen Pest- und Namenspatrons ein Zeugnis für die Wirkung seiner Frömmigkeit zugunsten des allgemeinen Wohls, gerade auch des körperlichen Wohls seiner Untertanen. Sie stellt ein eindrucksvolles architektonisches Denkmal für die vom Himmel unterstützte Fürsorge des Herrschers für die öffentliche Wohlfahrt dar⁵¹. Hier zeigt sich in exemplarischer Weise die Zielvorstellung, die das Tugendideal der habsburgischen Herrschers generell beinhaltet, nämlich das Wirken seiner Tugenden zum Wohl der Untertanen. Sie entspricht damit der Forderung, die Botero an die Auswahl und Funktion der Tugenden des Herrschers stellt, die diesem Reputation und Beliebtheit bei den Untertanen erwerben sollen. Aus diesem und vielen anderen Beispielen, die bei der Behandlung der einzelnen Tugenden noch folgen werden, ist auch zu erkennen, daß das Verhältnis der Habsburger zur Kunst einem Grundzug der spezifisch gegenreformatorischen

Kunstliteratur verpflichtet war. Denn besonders bei dieser spielte, wie es etwa in den Schriften Armeninis und Lomazzos deutlich wird⁵², die zur Frömmigkeit anregende Funktion der Kunst eine wichtige Rolle⁵³. Auf dieser Grundlage und entsprechend ihrem von der Frömmigkeit dominierten Tugendideal wählten die Habsburger für ihre Bau- und Kunstunternehmungen vor allem sakrale Werke, die zwar in erster Linie „ad majorem Dei gloriam“ dienen sollten⁵⁴, zugleich aber ihre wichtigste Herrschertugend, die Frömmigkeit, zur Geltung brachten und damit auf ihre eigene, zwar nicht direkte dargestellte, meistens aber durch Wappen und Embleme vergegenwärtigte Person oder Dynastie verwiesen⁵⁵.

In welchem Maß dieses Verhalten als Gegensatz zu den Bourbonen gesehen wurde, zeigt ein Gedicht des Heraeus „Über die grosse Wienerische Glocke“⁵⁶, die — was Heraeus nicht ausdrücklich sagt, weil er Karl VI. einschließen will — von Joseph I. für den Turm des Wiener Stephansdoms gestiftet worden war⁵⁷. Er preist den Kaiser,
„... der auf Gott mehr als sich selbst gedacht,
Als Er ein Ehrenmal der Nachwelt wollte schenken:

S. 102-107

Vis medicinalis, zum anderen real-pragmatisch im Sinn des materiellen Wohlergehens durch die Förderung von Handel und Wirtschaft.

Der Glaube an den besonderen Schutz des Himmels und an die wundertätige Kraft der Dynastie scheint sich bei Karl zu der Überzeugung gesteigert zu haben, daß er sogar gegen die Pest immun sei²⁷⁰. Im Gegensatz zu seinem Vater Leopold, der bei der Pestepidemie des Jahres 1679 Wien schleunigst verließ, blieb Karl während der Pestepidemie von 1713 in seiner Residenzstadt, getreu seinem von früh an geübten Prinzip, in Krisensituationen bei seinen Anhängern zu bleiben, um durch seine persönliche Anwesenheit deren Kampf- und Widerstandswillen zu stärken. In diesem Fall auch getreu dem Beispiel und Vorbild seines Namenspatrons, des hl. Karl Borromäus, der in Mailand die Pest gleichfalls unter persönlichem Einsatz bekämpft hatte, weshalb Karl VI. ausdrücklich mit ihm verglichen wird²⁷¹, und dessen himmlischen Beistand der Kaiser 1713 durch ein Gelübde erflachte, das er mit der Erbauung der Karlskirche erfüllte²⁷². In der Symbolik ihrer Fassade mit dem monumentalen Säulenpaar (Abb. 61), das das Wahrzeichen des Kaisers und das Symbol seiner Devise „Constantia et Fortitudo“ darstellt (Abb. 24, 32, 36, 37), das er aber in diesem Fall laut Heraeus²⁷³ seinem Namenspatron und himmlischen Fürbitter zur Verfügung stellte, damit dessen Constantia und Fortitudo vergegenwärtigt werden konnten, wurde eine Gleichsetzung des Kaisers mit seinem Namenspatron und berühmten Pestschutzheiligen erreicht²⁷⁴ und dadurch die thaumaturgische Kraft des Kaisers betont. Die Wirkungskraft der vom Kaiser gelobten und errichteten Pestvotivkirche wird noch dadurch verdeutlicht, daß der eine der beiden großen Engel an der Freitreppe vor der Karlskirche ein Kreuz mit der Eherne Schlange des Moses hält, die dieser errichtete, um das auserwählte Volk Gottes von einer der Pest vergleichbaren „Plaga“ zu befreien. Die eherne Schlange erinnert an das typologische Vorbild, den Prototypus aus dem Alten Bund für die wunderbare Seuchenabwehr durch den Führer des Volkes Gottes²⁷⁵. Dies verbindet sich mit der Funktion der Karlskirche als das vom Monarchen errichtete „Votum pro salute populi“²⁷⁶. Damit sind wir bereits beim Aspekt der „Salus publica“ als dem eigentlichen Ziel des habsburgischen Herrscher- und Tugendideals, woran zu erkennen ist, wie eng die hier aufgegliederten Gesichtspunkte der Staats- und Herrscherideologie Karls VI. miteinander verknüpft sind.

Für die einzelnen Bereiche der Pietas Austriaca und ihre staaterhaltende Bedeutung ist der habsburgische Historiograph Johann Ludwig Schönleben anzuführen²⁷⁷, der sie in ihrem Hauptanliegen im Sinn der Maxime des Lipsius charakterisiert, daß nämlich die Religion das „Vinculum et Firmamentum Reipublicae“ sei. Schönleben sagt, daß das unbeständige Glück, die Fortuna auf der rollenden Kugel, die in anderen Fällen der Welt zusetze, bei den Habsburgern durch das „österreichische Tricolumnium“ festgehalten worden sei. Diese Dreiersäule²⁷⁸, bestehend im Eifer für den katholischen Glauben, der Verehrung der Eucharistie und der Durchsetzung des Glaubens an die Unbefleckte Empfängnis Mariens, sei [S. 103] das „Firmamentum“, durch das das habsburgisch-österreichische Imperium seinen Aufstieg genommen habe und bis heute aufrecht gehalten worden sei.

Nachdem die grundsätzliche Bedeutung der Religion und der Pietas Austriaca im Rahmen der Staatsideologie und der theologischen Staatsidee der Habsburger umrissen ist, sollen deren spezielle Ausformungen behandelt werden, die sich auch in künstlerischen Denkmälern konkretisiert und eine ikonographische Formulierung erfahren haben.

Die Dreifaltigkeitsverehrung

Den obersten Rang unter den Kultformen der Pietas Austriaca nimmt die Verehrung der „Sanctissima Trinitas“ ein. Sie bildet die „Summa“ des theokratischen Systems der religiösen Staatsidee der Habsburger, zumal sie die umfassende Figuration transzendentaler Orientierung irdischen Seins und Geschehens darstellt²⁷⁹, der sich die habsburgische Staatsmystik unausweichlich widmen mußte. Eine ausführlichere Behandlung dieses Themenbereiches muß einer gesonderten Untersuchung vorbehalten bleiben, die sich mit der als Pestvotiv errichteten Dreifaltigkeitssäule Kaiser Leopolds I. am Graben in Wien²⁸⁰ (Abb. 66—68) und deren Ideenumkreis und Vorstufen eingehender beschäftigt, als dies im vorliegenden Zusammenhang sinnvoll und notwendig ist. Dazu kommt, daß die Dreifaltigkeitsverehrung bei den Kunstunternehmungen Karls VI. als eigenes Thema eine untergeordnete Rolle spielt. Einmal, weil er seine Herrschaftsanliegen in daraus ausgegliederten Themen darlegte.

Zum anderen, weil die Sparte der Monumente zu Ehren der Dreifaltigkeit durch die von seinem Vater errichtete Säule in Wien, die in ihrer künstlerischen Gestaltung und Programmatik nicht mehr zu übertreffen war, bereits besetzt war, so daß er für sein Pestvotiv, um eine Wiederholung zu vermeiden und sich als eigenständig zu profilieren, etwas anderes wählen mußte. Er wählte für sein Pestvotiv in der Residenzstadt das Patrozinium seines dafür bestens geeigneten Namenspatrons Karl Borromäus, der ein populärer Pestschutzheiliger war, und errichtete diesem — und durch ihn Gott selbst — die Karlskirche in Wien.

Auch Kaiser Leopold I. hatte bei der Pestepidemie von 1679 zuerst an seinen Namenspatron, den hl. Leopold von Österreich, gedacht, dem er eine neue Kapelle an der Stelle gelobte, wo dieser seinen ersten Sitz in der Nähe Wiens gehabt hatte, nämlich auf dem Leopoldsberg. Die Kapelle wurde 1679 begonnen und 1718 unter Karl VI. durch den Neubau einer Kirche ersetzt²⁸¹. Erst als der Wiener Fürstbischof den vor der Pest nach Prag geflüchteten Kaiser Leopold aufforderte, zur Abwendung der Seuche entweder die Errichtung einer Votivsäule zu Ehren der Dreifaltigkeit und der Neun Chöre der Engel oder den Neubau der St. Peterskirche in Wien zu geloben²⁸², entschloß sich der Kaiser zu der ersteren Votiv-stiftung und ließ diese Dreifaltigkeitssäule zuerst aus Holz und von 1682 bis 1693 aus Stein errichten.

[S. 104]

Unter Karl VI. wurden im Zusammenhang mit der Pestepidemie von 1713 lediglich außerhalb Wiens Dreifaltigkeitssäulen²⁸³ — meist nach dem Vorbild der Wiener — errichtet, an denen der Kaiser zwar als Initiator oder bei der Grundsteinlegung beteiligt war, die aber nicht ‚seine‘ Denkmäler darstellten. Ihre Verwandtschaft mit der Wiener Pest- und Dreifaltigkeitssäule ließ sie immerhin als Ausstrahlung der Pietas des Hauses Habsburg und deren Wirkung für das Wohl der Untertanen erkennen, was durch die Grundsteinlegungsakte sozusagen juristisch dokumentiert wurde. Heraeus hat in seinen *Inscriptiones* die Inschriften der Grundsteinlegungsmedaillen für die als Pestvotive errichteten Dreifaltigkeitssäulen im Umkreis Wiens veröffentlicht²⁸⁴, in denen die zentrale Rolle des Kaisers zum Ausdruck kommt, der nach diesen Inschriften entweder persönlich den Grundstein legte oder sich durch einen Hofbeamten vertreten ließ. In Mödling (21. Mai 1714) war es der Kaiser selbst und in Baden (3. Juni 1714) und in Stockerau (22. Juli 1714) ein Stellvertreter. Bei der in Klosterneuburg heißt es, daß der Kaiser „LAPIDEM PONI CURAVIT“.

Für die Dreifaltigkeitsverehrung Karls VI. und deren staatspolitisch-dynastische Bedeutung ist vor allem auf die Dreifaltigkeits- bzw. Gnadenstuhlgruppe am Hochaltar des für ganz Österreich und für die Habsburger bedeutsamen Wallfahrtsortes Mariazell in der Steiermark hinzuweisen (Abb. 75, 76), die Karl VI. auf Grund eines Gelübdes von 1715 für die Geburt eines Thronerben nach einem älteren Entwurf J. B. Fischers von Erlach von 1692/93 und Modellen aus der Zeit um 1700/1702 im Jahr 1719 ausführen und 1722 aufstellen ließ²⁸⁵.

Hier sollen ohne eine eingehendere Behandlung der genannten Objekte ihre allgemein gültigen übergeordneten Aspekte herausgestellt werden, die mit der theokratischen Staatsidee der Habsburger und deren theologischen Grundlagen zusammenhängen.

Die Trinität stellt den umfassenden Zentralbegriff der göttlichen Weltordnung und der Gottesverehrung dar, die die Habsburger entsprechend den allgemein gebräuchlichen Kultformen in den einzelnen daraus ausgegliederten Aspekten der drei göttlichen Personen, vor allem Christi, des Sohnes Gottes, spezifizierten. In der Trinität konstituiert sich das Gesamtbild des „in der Welt wirksamen, allmächtigen“ Gottes²⁸⁶. „Die . . . Dreifaltigkeit . . . ist der Inbegriff der Macht und der Gerechtigkeit, der Weisheit, Milde, das Urbild des Monarchentums.“ Dies kommt auch bei der Wiener Dreifaltigkeitssäule in der Hauptinschrift, die bezeichnenderweise unterhalb der Figur Kaiser Leopolds angebracht ist, zum Ausdruck²⁸⁷. Die Analogie zur Trinität als oberster Instanz und Prototyp ihrer Herrschaft läßt sich m. M. nach bei den Habsburgern belegen. Hierfür ist auf eine bedeutungsvolles Detail der Triumphepforte der Fremden Niederleger von J. B. Fischer von Erlach zum Einzug Josephs I. als neugewählter Römischer König 1690 in Wien hinzuweisen²⁸⁸ (Abb. 46). Über dem Scheitel des Torbogens befand sich ein querovaler Schild mit einem Dreigesicht oder Tricaput (Tricephalus), nach Aurenhammer mit den Zügen Leopolds I. und mit dem Schriftband „Mens Unica“. [S. 105] Aurenhammer hält es für eine „Anspielung auf Leopold I. und seine beiden Eigenschaften der Weisheit und Jugendkraft (vgl. die seitlichen Gesichter), die auch in seinem Wahlspruch ‚Consilio et industria‘ zum Ausdruck kommen“. Abgesehen davon, daß die von Aurenhammer genannten Tugenden nicht mit denen des Wahlspruchs übereinstimmen, meine ich, daß es sich bei dem Symbol um das trinitarische Zeichen des Tricaput oder Tricephalus handelt²⁸⁹, das hier in analoger Weise auf die drei regierenden Mitglieder des habsburgischen Hauses angewendet ist, die darüber dargestellt sind, nämlich Kaiser Leopold I. und seine 1690 zur Kaiserin gekrönte Gemahlin Eleonore Magdalena, die über einem großen Erdball thronen, der bei Trinitätsdarstellungen des Barock geläufig war, während vor der Erdkugel in einer Aureole der neue Römische König Joseph I. erscheint. Der Strahlenkranz läßt diesen nicht nur im antik-humanistischen Sinn als Sonnengott und Helios-Apollo interpretieren, sondern ebenso gut und gleichfalls im Rahmen eines Sol-Concettos analog zu Christus als „Sol justitiae“ oder „Sol mundi“. Die Idee des Emblems am Torbogen ist wohl eine ähnliche wie bei der Inschrift der Wiener Dreifaltigkeitssäule unterhalb der Figur Leopolds: „... UNI IN ESSEN-TIA ET TRINO IN PERSONIS ...“ Hierzu sei auch erwähnt, daß das Datum der Krönung Karls VI. zum Ungarischen König, der „Apostolischen Majestät“, am 22. Mai 1712 auf den Festtag der heiligen Dreifaltigkeit gelegt wurde²⁹⁰.

Aus einer solchen Analogie zwischen Trinität und irdischem Herrschertum ist zu verstehen, daß Kaiser Friedrich III., der bis zu Karl VI. in der habsburgischen Staats- und Herrscherideologie eine große Rolle spielt, für die Kapelle der Wiener Hofburg, die schon im Bauprogramm Rudolfs IV., des Stifters, von dem sich Friedrich ideologisch und staatspolitisch inspirieren ließ, eine bedeutsame Stellung einnahm, bei der Erneuerung der Kapelle (1447—1449) „das Patrozinium dieser zunächst nur der hl. Maria geweihten Kapelle bei der neuen Dedikation auf die Hl. Dreifaltigkeit und alle Heiligen ausdehnen" ließ²⁹¹. Mit diesem Patrozinium weihte Friedrich den religiösen Mittelpunkt seiner Residenz dem „himmlischen Hof"²⁹². Auch bei den Neun Chören der Engel der Dreifaltigkeitssäule Leopolds in Wien liegt dieser Gedanke der Vorbildlichkeit des himmlischen Hofstaates hinsichtlich der verschiedenen Ämter und Funktionen, von denen die beiden unteren Ränge für die Lenkung und Regierung der Welt zuständig sind, nahe²⁹³. Geht man den Bibelstellen nach, auf denen die Idee der Neun Chöre der Engel aufbaut, so zeigt sich, daß es dort vorwiegend um die Beherrschung der Welt durch die Abgesandten Gottes geht. Sie tauchen an der Wiener Dreifaltigkeitssäule also auch deswegen auf, weil Gott bzw. die Trinität durch Engel die Geschichte der Menschheit leitet. Wie lebendig die Idee zu dieser Zeit war, verdeutlicht das von Johann Ulrich Kraus 1694 in Augsburg herausgegebene Stichwerk über die Engel, das er Kaiser Leopold I. widmete²⁹⁴.

Wie stark die Analogie zwischen dem „himmlischen Hof" Gottes und dem des irdischen Monarchen empfunden wurde und wie gerade bei den Habsburgern, [S. 106] speziell bei Friedrich III. und seinen Nachkommen, die Trinitätsverehrung zur Fürstenverherrlichung und trinitarischen Herrscherverehrung benutzt werden konnte, zeigt der Ausspruch, den deren Zeitgenosse Molinet²⁹⁵ anlässlich des Einzugs Kaiser Friedrichs III., seines Sohnes Maximilian und dessen Sohnes Philipps des Schönen in Brüssel den bewundernden Einwohnern in den Mund legte: „Veez-ci [= voici] figure de la Trinke, le Pere, le Fils et Saint Esprit."

„Im Bild der Dreifaltigkeit konnte gleichzeitig jegliche Beziehung Gottes zum Menschen und zur Menschheit"²⁹⁶ anschaulich gemacht werden: der göttliche Heilsplan zur Erlösung der Welt, das Walten Gottes in der Lenkung der irdischen Geschehnisse, wobei der Fürst als dessen Stellvertreter auf Erden eine zentrale Stellung einnahm, der sich, da sein Schicksal und das seiner Untertanen einen Teil des göttlichen Heilsplans bildete, in schwierigen Situationen an seine oberste Instanz im Himmel wandte und deren Beistand erflehte, wie es der „Princeps in compendio" ausdrücklich verlangt.

Die Dreifaltigkeitssäule am Graben in Wien

Die Dreifaltigkeitssäule Leopolds I. stellt die „allbeherrschende Majestät der Dreifaltigkeit dar, die . . . über allen Engeln"²⁹⁷ als ihrem Hofstaat und ausführenden Hofbeamten thront und über den Ereignissen des Heilsplans waltet, dessen wichtigste bisherige Geschehnisse in den Reliefs am Sockel — Themen der Sünden der Menschheit, ihrer Bestrafung und Errettung — dargestellt sind. Genauso — so ist zu folgern — waltet die Trinität über der habsburgischen Monarchie, deren Gebiete in den bronzenen Wappenschilden vergegenwärtigt sind. Der dort kniende Kaiser Leopold, dessen Insignien des Herrschertums von den Engeln getragen und damit als von Gott verliehene charakterisiert werden, erscheint als „der berufene Fürbitter für sein Volk und Reich". Durch seinen „siegreichen Glauben" wird die Pest zu Fall gebracht, was unterhalb des Kaisers anschaulich mit deren Personifikationen dargestellt ist (Abb. 66, 67).

Die Gründe und die besonderen Umstände der Wahl der Dreifaltigkeit für die Wiener Grabensäule als Pestpatrozinium können hier wegen ihrer Komplexität nicht alle erwähnt werden. Zur allgemeinen Vorgeschichte gilt die Feststellung von Braunfels²⁹⁸: „Bildwerke mit Trinitätsdarstellungen, die ihre Entstehung einem Gelübde in Pestnot verdanken, finden sich seit dem ‚schwarzen Tod' von 1348 oft und in vielen Ländern".²⁹⁹ Auf die in Wien und Österreich von Leopold I. und Karl VI. errichteten Dreifaltigkeitssäulen trifft die Bemerkung von Braunfels bestens zu³⁰⁰: „Dem höchsten Mysterium des Christentums ein stadtbeherrschendes Denkmal zu errichten, bezeichnet einen Höhepunkt gegenreformatorischer Glaubenszuversicht"³⁰¹, und — so ist zu ergänzen — eine bedeutungsträchtige Demonstration der zentralen theokratischen Stellung des Monarchen.

Den Grund für das allgemein übliche Pestpatrozinium der Dreifaltigkeit erläutert Coreth³⁰²: „Das Bild der Dreifaltigkeit tritt seit dem Mittelalter dann

S. 162-163

(Basilisk) und Unglaube/Häresie (Schlange), charakterisiert. Dagegen ist die Statue der Wiener Mariensäule ausschließlich der Darstellung der Immaculata gewidmet: der Jungfrau, die mit Sternen bekrönt ist und der Schlange aufs Haupt tritt. Sie manifestiert so das religiös-politische Engagement der Habsburger bezüglich der „Propugnatio Immaculatae Conceptionis" und der Verteidigung der „Immaculata Religio" gegenüber den protestantischen Ketzern. Die Inschrift ist ausnehmend politisch orientiert. Sie behandelt die Herrschaftsübertragung und die Beziehung des Herrschers zu Gott und Maria: zu Gott bzw. Christus, „per quem reges regnant"; zu Maria, „per quam principes imperant". Obwohl die Statue der Wiener Säule kein Jesuskind hat, spielt die Eigenschaft Mariens als Mutter Christi, des Weltenherrschers, eine entscheidende Rolle. Als solche ist sie zum einen die Stellvertreterin des „Imperators" Christus und damit Befehlshaberin gegenüber seinem irdischen Stellvertreter, zum anderen ist sie in dieser Beziehung auch die himmlische Mutter des Monarchen. Entscheidend für die Wahl des Themas war wohl auch, daß die Immaculata Conceptio letztlich die Voraussetzung zur Erfüllung

des Heilplans darstellt, zur Vollendung des Reiches Christi und damit zum Vollzug der Herrschaft des Monarchen und Kaisers.

Bei Leopold I. nimmt die Sodalitas Mariae noch intensivere Züge als bei seinen Vorgängern an. Er war nicht erst als Jüngling „Cliens“ Mariae geworden, sondern, weil seine Geburt als Gebetserhörung Mariens angesehen wurde, bereits als sechswöchiges Kind „als ein der heiligen Maria Verlobter ihr unter einem gewissen gebete auf dem altar gleichsam überreicht worden“, wie sein Biograph Rinck berichtet⁵⁹³. Dieser Verlobungs- oder Verlöbnißakt bedeutete in diesem Moment noch etwas rein Persönliches und ist mit der damals für Leopold ins Auge gefaßten geistlichen Laufbahn zusammenzusehen. Er war nämlich, bis er durch den Tod seines Bruders Ferdinand (IV.) in der Thronfolge an die erste Stelle trat, für die geistliche Laufbahn bestimmt gewesen. Der Akt der Verlobung mit Maria ist ein Topos, der bemerkenswerterweise vor allem in den barocken Heiligenviten vorkommt, unter denen hier nur der Selige Hermann Joseph und der hl. Johannes von Nepomuk angeführt seien, von denen gerade der letztere mit dem barocken Marienkult eng verbunden war. Vielleicht war es gerade dieser Verlobungsakt, der bei Leopold, als er die Herrschaft angetreten hatte, die persönliche und die offizielle staatliche Marienverehrung besonders intensiv werden ließ. Als neugekrönter Kaiser ließ er sich auf der Heimreise von Frankfurt nach Wien am 5. September 1658 in Altötting unter feierlichen Zeremonien und bei Empfang des Altarsakramentes seine kaiserliche Würde und seine Herrschaft über Österreich von Maria gleichsam bestätigen. Dadurch wurde ein im Grunde rein persönlicher Frömmigkeitsakt zum bedeutsamen Staatsakt. Bei ihm wurde — wohl infolge der gespannten politischen Lage mit Frankreich, dessen König Ludwig XIV. Leopold die Kaiserwürde streitig zu machen versucht hatte — Maria nicht nur als eigentliche Kaiserin und Patrona Austriae, sondern auch als Generalissima bezeichnet. Der Bericht sagt⁵⁹⁴, Leopold habe „von Maria allhie, der [S. 163] (Basilisk) und Unglaube/Häresie (Schlange), charakterisiert. Dagegen ist die Statue der Wiener Mariensäule ausschließlich der Darstellung der Immaculata gewidmet: der Jungfrau, die mit Sternen bekränzt ist und der Schlange aufs Haupt tritt. Sie manifestiert so das religiös-politische Engagement der Habsburger bezüglich der „Propugnatio Immaculatae Conceptionis“ und der Verteidigung der „Immaculata Religio“ gegenüber den protestantischen Ketzern. Die Inschrift ist ausnehmend politisch orientiert. Sie behandelt die Herrschaftsübertragung und die Beziehung des Herrschers zu Gott und Maria: zu Gott bzw. Christus, „per quem reges regnant“; zu Maria, „per quam principes imperant“. Obwohl die Statue der Wiener Säule kein Jesuskind hat, spielt die Eigenschaft Mariens als Mutter Christi, des Weltenherrschers, eine entscheidende Rolle. Als solche ist sie zum einen die Stellvertreterin des „Imperators“ Christus und damit Befehlshaberin gegenüber seinem irdischen Stellvertreter, zum anderen ist sie in dieser Beziehung auch die himmlische Mutter des Monarchen. Entscheidend für die Wahl des Themas war wohl auch, daß die Immaculata Conceptio letztlich die Voraussetzung zur Erfüllung des Heilplans darstellt, zur Vollendung des Reiches Christi und damit zum Vollzug der Herrschaft des Monarchen und Kaisers.

Bei Leopold I. nimmt die Sodalitas Mariae noch intensivere Züge als bei seinen Vorgängern an. Er war nicht erst als Jüngling „Cliens“ Mariae geworden, sondern, weil seine Geburt als Gebetserhörung Mariens angesehen wurde, bereits als sechswöchiges Kind „als ein der heiligen Maria Verlobter ihr unter einem gewissen gebete auf dem altar gleichsam überreicht worden“, wie sein Biograph Rinck berichtet⁵⁹³. Dieser Verlobungs- oder Verlöbnißakt bedeutete in diesem Moment noch etwas rein Persönliches und ist mit der damals für Leopold ins Auge gefaßten geistlichen Laufbahn zusammenzusehen. Er war nämlich, bis er durch den Tod seines Bruders Ferdinand (IV.) in der Thronfolge an die erste Stelle trat, für die geistliche Laufbahn bestimmt gewesen. Der Akt der Verlobung mit Maria ist ein Topos, der bemerkenswerterweise vor allem in den barocken Heiligenviten vorkommt, unter denen hier nur der Selige Hermann Joseph und der hl. Johannes von Nepomuk angeführt seien, von denen gerade der letztere mit dem barocken Marienkult eng verbunden war. Vielleicht war es gerade dieser Verlobungsakt, der bei Leopold, als er die Herrschaft angetreten hatte, die persönliche und die offizielle staatliche Marienverehrung besonders intensiv werden ließ. Als neugekrönter Kaiser ließ er sich auf der Heimreise von Frankfurt nach Wien am 5. September 1658 in Altötting unter feierlichen Zeremonien und bei Empfang des Altarsakramentes seine kaiserliche Würde und seine Herrschaft über Österreich von Maria gleichsam bestätigen. Dadurch wurde ein im Grunde rein persönlicher Frömmigkeitsakt zum bedeutsamen Staatsakt. Bei ihm wurde — wohl infolge der gespannten politischen Lage mit Frankreich, dessen König Ludwig XIV. Leopold die Kaiserwürde streitig zu machen versucht hatte — Maria nicht nur als eigentliche Kaiserin und Patrona Austriae, sondern auch als Generalissima bezeichnet. Der Bericht sagt⁵⁹⁴, Leopold habe „von Maria allhie, der

S. 185

sen Erfindung auf den habsburgischen Herzog Rudolph IV., den Stifter, zurückgeht und der, zusammen mit dem von Rudolph gefälschten, aber von Friedrich III. als Kaiser bestätigten „Privilegium majus“, die besondere Würde und Rechtsstellung der Habsburger im Reichsverband ausdrückt. Dieser Erzherzogshut in Klosterneuburg sollte ähnlich wie die Reichskrone die heilige Insignie der österreichischen Landesfürsten sein und der Widmung nach nur zur Erbhuldigung oder zur Lehensvergabe vom jeweiligen Landesfürsten entliehen werden dürfen. Seitdem diese Widmung durch Papst Paul V. und Kaiser Matthias bestätigt worden war, diente dieser Erzherzoghut als die offizielle Insignie der österreichischen, d. h. habsburgischen Erzherzöge bei der Erbhuldigung der niederösterreichischen Landstände, dem Thronbesteigungsakt der österreichischen Landesherrn, die wegen des

Geblütsrechts keiner Krönung bedurften. Dabei wurde der Erzherzoghut am Tag der Zeremonie feierlich vom Stift abgeholt und am Tag danach in gleicher Weise wieder zurückgebracht⁶⁸⁹. Im Grunde war es eine Lehensnahme vom hl. Leopold und m. M. nach dem Zeremoniell um die böhmische Wenzelskrone nachempfunden, die bei der Krönung des böhmischen Königs vom hl. Wenzel im Veitsdom „entliehen“ wurde.

Im 17. Jahrhundert gewann der Kult der Namenspatrone der Mitglieder des habsburgischen Herrscherhauses allgemein an Wichtigkeit und dabei in erster Linie wiederum der Patron Kaiser Leopolds I. Dieser rief 1663 den hl. Markgrafen zum Schutzpatron Österreichs aus. 1670 stiftete er die Leopoldkirche in der Wiener Vorstadt „Leopoldstadt“, an der Stelle der Synagoge der Juden, die er in diesem Jahr von dort vertrieben hatte⁶⁹⁰. Am 9. August 1679 legte er als erstes Motiv zur Abwehr der damaligen Pestepidemie den Grundstein zu einer Leopoldkapelle auf dem Leopoldsberg, wo Leopold der Heilige eine Residenz oder Burg gehabt haben soll⁶⁹¹. Nach ihrer Zerstörung durch die Kämpfe mit den Türken bei der Belagerung Wiens im Jahr 1683 wurde die Kapelle 1693 anlässlich der Zehnjahresfeier der Befreiung der Stadt wiederhergestellt. Karl VI. ließ diese Kapelle 1718 durch den Neubau einer Kirche ersetzen, die 1730 erweitert wurde.

Karl VI., der letzte große Erbe habsburgischer Frömmigkeit und deren glanzvoller Darsteller, faßte schließlich 1730 den Plan, Klosterneuburg neben und als Pendant zur weltlichen Residenz in Wien als seine klösterliche Residenz auszubauen. Bei diesem Projekt wird immer vom „österreichischen Escorial“ gesprochen, einer Nachahmung der Klosterresidenz der spanischen Habsburger. Doch ist dieser Bezug nicht der einzige und der allein entscheidende gewesen. Wichtig ist der Ort dieses Projekts. Tragendes Element war sicher die Betonung der habsburgisch-leopoldinischen Tradition, der Bezug auf den heiliggesprochenen Vorgänger, der schon am 30. September 1714 zum sechshundertjährigen Jubiläum der Stiftsgründung durch ein großes Fest und eine bedeutsame Festdekoration verherrlicht worden war. Im Programm der damals aufgestellten, vom kaiserlichen Hofkünstler Matthias Steinl entworfenen drei Ehrenpforten des „Theatrum

S. 201-205

Die Karl Borromäus-Kirche in Wien

Die Heiligenverehrung zu Nutzen und Ruhm des Verehrenden und ihre Bedeutung für das allgemeine Staatswohl treten am deutlichsten in Erscheinung bei der von Karl VI. seinem Namenspatron bei der Pestepidemie von 1713 gelobten und ab 1716 errichteten Karl Borromäuskirche in Wien, die das Denkmal der frommen Dankbarkeit des Kaisers und seiner Untertanen für die Errettung von der Pest darstellt⁷⁶⁴. Bei ihr ist die Demonstration der Dankbarkeit des Monarchen für himmlische Hilfe vom Interessenkreis des Herrscherhauses in direkter Beziehung auf ein elementares Anliegen des Staatsvolks ausgeweitet. Beim Gelöbnis ging es nicht um die Rettung des Herrscherhauses oder eines seiner Mitglieder, sondern um die Bewahrung der Untertanen vor dem Tod. Ein anderes Beispiel dieser Art ist die bereits behandelte, von Kaiser Leopold I. am Graben in Wien errichtete Dreifaltigkeits- oder Pestsäule, die in ihrer Intention einen Vorläufer der Karlskirche darstellt.

Die vollständige Namensgebung Karls VI. — Carolus Franciscus Josephus Wenceslaus Balthasar Johannes Antonius Ignatius — verdeutlicht das Bedürfnis nach vielseitigem himmlischen Schutz. Sein Hauptpatron war der Heilige seines Rufnamens, Karl Borromäus (gest. 1584, 1610 kanonisiert), der berühmte Kardinal-Erzbischof von Mailand in der Gegenreformation. Sicherlich bedeutet sein Ruf- [S. 202] name Karl einerseits die Weiterführung einer uralten Kaisertradition, die sich von Karl dem Großen herleitet und die bei den Habsburgern aus ideologischen Gründen, der Betonung der Kontinuität, immer wieder aufgegriffen wurde. Doch meine ich, daß der direkte Anlaß zu dieser Namensgebung Karls VI. eher in der Haustradition der innerösterreichischen Linie begründet liegt⁷⁶⁵. Vielleicht wurde dieser Name zur Erinnerung an Karl V. gewählt, sehr wahrscheinlich jedenfalls in Spekulation auf die seit längerem in Aussicht stehende Chance, den zweitgeborenen Sohn Leopolds zum Erben und Nachfolger des letzten, kinderlos gebliebenen Sprosses der spanischen Linie des Hauses Habsburg, Karls II., machen zu können. Die Namensgebung Karls VI. als programmatisch im Hinblick auf seine spätere Würde als Kaiser anzunehmen, wäre verfehlt, weil dies bei seiner Geburt noch nicht abzusehen war. Aufschlußreich für die Wahl seines Rufnamens sind die Paten seiner am 9. Oktober 1685 vollzogenen Taufe: Der eine Taufpate war die dritte Gemahlin Ferdinands III., Kaiserin-Witwe Eleonore, die Tochter Carlo Gonzagas, des Herzogs von Mantua, der andere der König von Spanien, Karl II.^{78*} Fraglos wurde der Name nach diesem Taufpaten gewählt, im Hinblick auf die Erbfolge des kinderlosen Königs von Spanien.

Die Karl Borromäus-Kirche in Wien (Abb. 61) ist in erster Linie nicht ein Werk der individuellen Frömmigkeit Karls VI.⁷⁶⁷, sondern eine geschickt gestaltete staatspolitische Propaganda im Rahmen der Verehrung des kaiserlichen Namenspatrons, die letztlich dem Bauherrn und Monarchen selber gilt. Das Bauwerk, das Küchelbecker als „das vollkommenste Zeugnis der Gottesfurcht“ des Kaisers bezeichnet, gibt seine demonstrative Intention durch die Inschrift im Architrav des Eingangsportikus an der Fassade ausdrücklich zu erkennen: „VOTA MEA RED-DAM IN CONSPECTU TIMENTIUM DEUM“ (Psalm, 22, 26). Der gottesfürchtige Kaiser fühlt sich im Verein mit seinem gottesfürchtigen Volk bei der Verehrung seines Namenspatrons, der in der ganzen katholischen Welt als Pestpatron große Verehrung genoß. Die Verherrlichung des wundertätigen Wirkens des kaiserlichen Namenspatrons für die Rettung der von der Pest bedrohten Untertanen des Kaisers schließt den

Lobpreis des Verdienstes des Monarchen um diese Rettung ein, weil sie seiner Verehrung und wirksamen Anrufung seines besonderen Schutzheiligen zugeschrieben wurde. Bei der Karlskirche wird Karl VI. als idealer Herrscher und die Bedeutung seiner Pietas für das Staatswesen und das allgemeine, in diesem Fall vor allem für das leibliche Wohl der Untertanen via Heiligenverehrung vorgestellt. Über die Verherrlichung des Namenspatrons des Kaisers, der mit diesem zu einer gleichsam transpersonalen Figur verschmilzt, wird der Monarch selber in allusiver Weise verherrlicht.

Die Ausgangsbasis für diese Verbindung und die Grundlage zu ihrer künstlerischen Gestaltung bildete der enge Zusammenhang zwischen dem Stifter der Kirche und dem Heiligen infolge des persönlichen Patronatsverhältnisses und der Vergleichbarkeit der Situation der beiden in einer Pestepidemie. Dadurch wurde ein allusives und typologieähnliches Darstellungsverfahren begünstigt. Auch [S. 203] konnte der Umstand einbezogen werden, daß Mailand, der Wirkungsort des Heiligen, zum Herrschaftsbereich des Kaisers gehörte. Daß ein solcher Gedankengang anzunehmen und politisch zu interpretieren ist, zeigt der Vorschlag, den G. W. Leibniz machte, an der Karlskirche nicht nur den hl. Karl Borromäus, sondern auch zwei heilige Amtsvorgänger des Kaisers, Karl den Großen und Karl von Flandern, darstellen zu lassen, und zwar, wie er ausdrücklich sagt, „den einen als Vorläufer des Kaisers im Reich (dans l'empire), den anderen in einem Teil der Erblande“⁷⁸⁸, nämlich in den Karl VI. seit kurzem unterstehenden ehemals Spanischen Niederlanden aus dem burgundischen Erbe der Habsburger. So wäre ein Triumvirat von geopolitisch zu deutenden Heiligen an der Karlskirche vertreten gewesen und diese zu einem Heiligtum gesamthabsburgischer Herrschaft geworden. Denn mit dem hl. Karl Borromäus wäre auch das von Karl VI. beanspruchte Spanien durch sein ehemaliges oberitalienisch-mailändisches Gebiet bzw. das „Regnum Italicum“ vertreten gewesen. Durch eine entsprechende Gestaltung wurde eine ambivalente Bezugsmöglichkeit der Symbolik der Karlskirche geschaffen, so daß mit dem Heiligen zugleich der Kaiser gemeint sein konnte. Mit der Verherrlichung der Tugenden des Heiligen wurden zugleich die Tugenden des Kaisers und seiner Dynastie als zum Heil der Untertanen wirkende Vorzüge vorgeführt. Dies geschah im Rahmen der römisch-antiken Formen- und Symbolsprache des Kaiserstils, die dazu beitrug, den Bezug auf den Kaiser zu verdeutlichen.

Man sah ein typologisches Verhalten des Kaisers nach dem Vorbild seines Namenspatrons im persönlichen Einsatz bei der Pestepidemie. So bringt das Konzept im Codex Albrecht zur bildkünstlerischen Ausstattung der Karlskirche in der Schilderung des Stiftungsanlasses der Kirche einen Vergleich zwischen dem Heiligen und dem Kaiser wegen ihres identischen Verhaltens⁷⁶⁸. Der Kaiser sei während der ganzen Pestzeit „zu höchstem Nutzen und Frommen“ der an der Pest Erkrankten unerschrocken in Wien geblieben — „nach dem rechten Exempel des seine Mayländer eben so liebgehabten heiligen Namens Genossen“ Karl Borromäus, „der durch seine Gegenwarth vieles Unheil in dem Mayländischen abgeändert“. Diese Gleichsetzung wird an der Fassade der Karlskirche dadurch symbolisch anschaulich gemacht, daß das monumentale Säulenpaar, das als das Wahrzeichen Karls VI., als Symbol seiner Devise „Constantia et Fortitudine“ galt⁷⁷⁰, mit Reliefdarstellungen des Lebens und der Wundertaten des hl. Karl Borromäus geschmückt wurde „zu immerwährender Ehre und Lob des Heiligen ... und seiner unvergessentlichen Beschützens Erinnerung“⁷⁷¹. Heraeus sagt ausdrücklich, daß der Kaiser in seiner Modestia sein Wahrzeichen seinem Namenspatron und himmlischen Fürbitter in der Pestnot überlassen habe, damit dessen Constantia und Fortitudo vergegenwärtigt werden konnten und diesem der Ruhm wegen der wunderbaren Errettung der Untertanen zufalle⁷⁷². Durch diese Kombination des Säulensymbols des Kaisers, dessen Tugenddevise mit dem Exempel seines Namenspatrons gleichgesetzt wurde, indem an den Säulen Spiralreliefs mit Dar- [S. 204] Stellungen des Lebens und der Wundertaten des Heiligen angebracht wurden, erreichte man eine Gleichsetzung des Kaisers mit seinem Namenspatron und dem berühmten Pestschutzheiligen vor allem habsburgischer Territorien. In den beiden Inschriften, die für die Frontseiten der Basen der beiden Säulen vorgesehen waren, um „die unvergleichliche Wachtsambkeit des Heiligen Caroli Boromaei zu Beschützung seiner Ihme anvertrauten Schäflein“ — mit derselben Formulierung werden dem habsburgischen Herrscher im „Princeps in compendio“ die Untertanen ans Herz gelegt — „... klärer auslegen (zu) können“, sollte dem Heiligen „würdigstes Lob ausgesprochen“ werden, „anbey die übergrosse Beständigkeit Unsers Allerdurchleuchtigsten Lands-Vatters und Kaysers keineswegs vergessen, als welcher die gantze Zeit der Leidigen Seuche sambt seinen Inwohnern Deren Kay: Residenz die Gefahr auszudauren mitnichten gescheuet“⁷⁷³.

Infolgedessen wird in der zweiten dieser beiden Inschriften der Kaiser sogar als „Redivivus“ des hl. Karl Borromäus bezeichnet. Die durch die Überlassung des kaiserlichen Wahrzeichens und damit des Ruhms an den Heiligen demonstrierte Modestia Karls VI. entspricht der Humilitas des Heiligen, die im Inneren der Kirche im Kuppelfresco Johann Michael Rottmayrs als eine der wichtigsten Tugenden des kaiserlichen Namenspatrons dargestellt und durch „die gewöhnl: symbolische Taffei des heyl. Caroli Boromaei..., worauf humilitas eingeschrieben“ ist, eigens hervorgehoben wird⁷⁷⁴. Auf diese Weise gelang es Karl VI., eine spezifische Tugend seines Hauses⁷⁷⁵ in Verbindung mit seiner Heiligenverehrung in monumentaler Weise anschaulich zu machen. Die Vergegenwärtigung geschieht in den Formen römischkaiserlicher Repräsentationsweise, nämlich anhand des trajanisch-antoninischen Typus der Triumphsäule. Dabei ist daran zu erinnern, daß die Bescheidenheit im Triumph — hier handelt es sich um den Triumph über die Pest — auch als eine Tugend nach dem Vorbild römischer Imperatoren bei Karl VI. anlässlich einer der Medaillen auf den Frieden von Passarowitz 1718 betont wird⁷⁷⁶ (Abb. 2).

Die Gleichsetzung des Heiligen mit dem Kaiser und der Gesichtspunkt des Verdienstes beider um die Salus publica kommt auch darin zum Ausdruck, daß die Inschrift der zweiten Medaille des Heraeus zur Grundsteinlegung der Karlskirche⁷⁷⁷ mit der beziehungsreichen Dedikation „D.O.M. / OB CIVES / IN FESTE SERVATOS / DICATAE / D. CAROLO BOR. / BASILICAE..." versehen ist. Die Formel „Ob cives servatos" ist eine römisch-antike bzw. caesarisch-auguste-ische, die inhaltlich dem Titel „Pater Patriae" entspricht, den Karl VI. unter seinen Ehrentiteln ständig führte. Die Formel erscheint auf den römischen Kaisermünzen mit einem Eichenkranz, wodurch der Kaiser als der Retter des Staates bezeichnet werden sollte⁷⁷⁸. Daß Heraeus daran dachte, verrät seine Bemerkung, daß er die Inschrift nicht mit dem antiken Eichenkranz, sondern mit Palmenzweigen umgeben habe, weil diese den Heiligen angemessen seien.

Im Zusammenhang mit der Gleichsetzung des Kaisers mit seinem Namenspatron ist, gerade auch im Hinblick auf die sozial-gesellschaftliche Bedeutung und Funktion ihrer Tugenden⁷⁷⁹, auf eine analoge Gleichsetzung für die Gemahlin des [S. 205] Kaisers im Inneren der Kirche hinzuweisen: Der Hauptaltar im rechten Querarm zeigt im Altarblatt von Daniel Gran die Almosenspende der hl. Elisabeth von Portugal, bei der auch der fürstliche Rang dem Bezug auf die Kaiserin Elisabeth Christine entsprach. Die liegenden allegorischen Altarfiguren von Antonio Corra-dini wie auch die beiden Medaillonreliefs an den Seitenwänden stellen Tugenden der hl. Elisabeth bezüglich der Nächstenliebe und des Verhältnisses zu Gott dar⁷⁸⁰.

Wie bei der Josephssäule sind auch bei der Karlskirche alle Kulte habsburgischer Frömmigkeit vereint: Im Kuppelfresko ist die Intercession des kaiserlichen Namenspatrons vor Maria und der Trinität dargestellt⁷⁸¹. Der Marienverehrung selbst ist der linke Querhausaltar mit dem Altarblatt der Himmelfahrt Mariens von Sebastiane Ricci gewidmet⁷⁸². Ihn ist auch der vordere rechte Seitenaltar zuzurechnen mit dem Altarblatt Jakob van Schuppen, das den hl. Lukas beim Portraittieren der Madonna zeigt. Dabei dürfte eine Rolle gespielt haben, daß Schuppen der Direktor der kaiserlichen Künstlerakademie und der hl. Lukas der traditionelle Patron der Maler war. Die Christusverehrung ist unter einem dem Thema der Karlskirche entsprechenden Gesichtspunkt der Krankenheilung und Toten-erweckung in den drei übrigen Seitenaltären vertreten⁷⁸³.

Die Nepomuk-Verehrung Karls VI. und das Grabmal des Heiligen im Prager Veitsdom

Als ein staatspolitisch bedeutsamer Fall der sonstigen Heiligenverehrung Karls VI. hinsichtlich des ihm unterstehenden böhmischen Königreichs soll hier noch die Teilnahme des Kaisers an der Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk behandelt werden. Bei diesem handelt es sich geradezu um einen Modeheiligen des 18. Jahrhunderts. Er war für alle möglichen Anliegen des Leibes und der Seele zuständig, unter anderem auch Schutzheiliger gegen Tod und Verleumdung. Darüber hinaus aber war er einer der damals beliebtesten Landespatrone des Königreiches Böhmen, so daß Karl VI. ihm wohl auch auf Grund dieser Tatsache und wegen des schlechten Verhältnisses zwischen den Habsburgern und den böhmischen Ständen seine Aufmerksamkeit widmete.

In einer eigenen Untersuchung über die Entwicklung der künstlerischen Gestaltung der Grabesstätte des hl. Johannes von Nepomuk im Prager Veitsdom vom 15. bis zum 18. Jahrhundert habe ich den Anteil Karls VI. daran bereits berührt⁷⁸⁴. Hier soll das, was die Habsburger und vor allem Karl VI. betrifft, herausgehoben und im Zusammenhang mit der Pietas Austriaca akzentuiert werden.

Johannes von Nepomuk kommt schon auf dem von Ferdinand II. für den Prager Veitsdom gestifteten Votivgemälde von M. Mayr aus dem Jahre 1631 vor, vom 15. bis zum 18. Jahrhundert habe ich den Anteil Karls VI. daran bereits stich zur Ernennung des hl. Joseph zum Landespatron Böhmens aus dem Jahr 1654. Das hängt damit zusammen, daß Johannes von Nepomuk, obwohl erst [S. 206] 1721 bzw. 1728 kanonisiert, damals ohne Zustimmung Roms bereits in die kanonische Reihe der böhmischen Landesheiligen aufgenommen worden war. Im 17. Jahrhundert gab es noch keine eigene Verehrung des Proto-Märtyrers des Beichtsgeheimnisses durch Mitglieder des Hauses Habsburg. Soweit ich sehe, ist Karl VI. der erste Habsburger, bei dem eine spezielle Nepomukverehrung nachweisbar ist — offenbar in einem ganz spezifischen politischen Zusammenhang während des Spanischen ErbfolgekriegesTM.

Nach der Rückkehr Karls nach Österreich ist seine Anteilnahme an der Heiligsprechung des böhmischen Märtyrers und am Schmuck seiner Grabesstätte im Veitsdom in Prag zu beobachten. 1720 wandte sich Karl wegen der schon mehrmals versuchten, aber immer wieder zum Erliegen gekommenen Kanonisation persönlich nach Rom. Auch seine Gemahlin bemühte sich in zwei Handschriften von 1720 und 1721 an den Papst darum. Nachdem Johannes von Nepomuk am 31. Mai 1721 durch Papst Innozenz XIII. seliggesprochen worden war, wurde anlässlich der Prager Seligsprechungsfeier am 4. Juli 1721 in Gegenwart der Kaiserin der Leichnam des Seligen aus seinem Grab genommen und in einer feierlichen Prozession dem Volk gezeigt, an der auch die Herrscherin mit ihrer Begleitung teilnahm.

Zwischen 1721 und 1725 wurde im Veitsdom über der Grablege des Seligen ein neues prunkvolles Grabmal aus Silber errichtet, das in Kupferstichen überliefert ist. Es war eine kombinierte Stiftung mehrerer hoher böhmischer Adelsgeschlechter, die zum Teil zum engsten Umkreis Karls VI. am Wiener Hof gehörten. Den Hauptanteil, eine Art Bett-Himmel über dem Sarkophag mit den Überresten des Seligen und die Wolkenpyramide darüber mit Engeln und der Figur des Märtyrers in der Glorie stifteten 1721 die Freiherren von Wunschwitz, deren Vorfahre Gottfried Matthias 1683 die bronzene Statue des Johannes von Nepomuk auf der Karlsbrücke in Prag als Votiv für

seine Errettung aus Todesgefahr hatte errichten lassen. Die Antependien stiftete 1723 Fürst Adam Franz zu Schwarzenberg samt Gemahlin Eleonore Amalie von Lobkowitz. Ihre Ehe war durch Eskapaden des Fürsten zerrüttet gewesen; 1721 hatten sie sich am Grab des Johannes von Nepomuk versöhnt, und sie glaubten, die 1722 erfolgte Geburt ihres seit über 20 Jahren ersehnten Stammhalters der Fürbitte des Johannes von Nepomuk verdanken zu müssen. Fürst Schwarzenberg war seit 1711 Obersthofmarschall und seit 1722 Oberstallmeister Karls VI. Die Altaraufbauten bzw. Retabeln sind eine Stiftung der Familie Wratislaw von Mitrowitz für den 1689 verstorbenen Grafen Christoph Franz, Präsident der Königlichen Kammer und königlicher Vizestatthalter in Böhmen, und seine Gemahlin Maria Elisabeth von Waldstein. Deren 1712 verstorbener Sohn Johann Wenzel war Oberster Kanzler des Königreiches Böhmen und ein intimer Freund und wichtiger politischer Berater Karls VI. gewesen.

An diesem Grabmal waren nach 1721 sechs silberne kartuschenförmige Reliefs angebracht worden, die sich heute im Domschatz von St. Veit befinden und als

S. 401

fassung der „ganzen Komposition“ Fischers und ein Zitat nach Heraeus, daß Wien „mit gleichem Recht Neu=Rom genannt“ werde „als vormals Constan-tinopel“, ins Feld führt, für dieses Vorbild also ist bemerkenswert, daß Höller an den Schluß seiner Ausführungen über die Karlskirche „die Lobrede, die einst für den Byzantinischen Tempel der Weisheit von Prokop geschrieben wurde“, anfügt: „Ipsa mole magnificum est, & proportione ac mensurae harmonia nihil nimium habens aut dimidiatum. Usitata opera sua superat magnificentia, & quae immoderata sunt, sua plane vincit modestia. Lumine & Solis splendore mirum in modum abundat. Dicas, non deforis illustrari sole locum, sed splendorem in ipso nasci &c.“

Die Kartusche III in der Mitte unten zeigt die von Karl VI. errichtete Josephssäule auf dem Hohen Markt in Wien (vgl. Abb. 81–8j). Für den starken, geradezu heidnisch-antiken Einschlag bei dem Jesuiten Höller, selbst bei christlichen Themen, und die beherrschende Stellung der Tugendideologie sind die Verse bemerkenswert, die Höller in Wiederholung aus seiner Schrift über die „Monumenta Religionis Augustae“ von 1732 bezüglich der Josephssäule zitiert:

„Quam Leopoldo voves: ligno Iosephe figuras: Hanc Carolus molem e marmore & aere struit. Dat marmor Pietas, aes Mars: hic fortis, & illa constans: stare nequit machina firma magis —“

Die Kartusche IV rechts unten zeigt die Leopoldskirche auf dem Kahlen- bzw. Leopoldsberg, die an der Stelle einer Burg bzw. einer Kapelle errichtet wurde, die der Babenberger Markgraf Leopold der Heilige dort gebaut haben soll⁸¹. Bereits Kaiser Leopold I. hatte anlässlich der Pestepidemie von 1679 als erstes Motiv dort am 9. August den Grundstein zu einer Leopoldskapelle gelegt. Nach ihrer Zerstörung durch die Türken bei der Belagerung Wiens 1683 gelobte Leopold I. 1693, anlässlich der Zehn-Jahresfeier der Befreiung der Stadt, die Wiederherstellung der Kapelle „ad perpetuam tanti beneficii memoriam S. Leopoldo in monte Caesio, unde primò singulare suae protectionis auxilium in pro-pulsandis hostibus apparuit“. Karl VI. ließ die Kapelle 1718 durch den Neubau einer Kirche nach dem Plan des kaiserlichen Theater-Ingenieurs und Architekten Antonio Beduzzi ersetzen⁸², die 1730 erweitert wurde, wie die Inschrift einer Marmorplatte besagt, die damals an der Front der Kirche angebracht wurde: „HAEC ECCLESIA / S. LEOPOLDI AUSTRIAE MARCHIONIS ET / PATRONI HONORIBUS SACRA / EJUSDEM OLIMPRINCIPI AULAE CONTIGUA / TUM ET INIQUITATE TEMPORUM ET / TURCORUM IMPETU DIRUTA / MUNIFICENTIA DEIN PIETATE / LEOPOLDI I. ET CAROLI VI. PATRIS ET FILII / IMPP. / RESTAURATA ET AMPLIATA / M.D.C. XXX.“

Die Kartusche V links oben zeigt eine Ansicht der Kirche der Vierzehn Nothelfer in der Wiener Vorstadt Liechtenthal, deren Grundsteinlegung Karl VI. am

⁴⁹ Inscriptiones, 8.23: „Symbolum S.C. & Cath. Majest. Fortitudine & Constantia. ... Columnae Herculeae & Carolinae ... Illarum significatio haud quidem aliena est ab Inscriptione; Quoniam Fortitudo ferens Columnam, Constantia innixa Columnae pingitur ... Ita ut ... Columnae Carolinae possint, etiam absque lemmate, Caesaris Fortitudinem & Constantiam in Ornamentis Hieroglyphicis designare“.

⁵⁰ Inscriptiones, S. 76 „... Columnae Colossicae, quae . . . extra Sancti Caroli Borromaei in utraque fortuna Constantiam & Fortitudinem exhibent Opere Anaglyptico, ... non laudes Caesaris, quas Ejus modestia ad Divum suum deprecatores retulit, ita ut Columnae mutae & secundaria tantum significatione Fundatoris Symbolum loquantur.“ Diese Zweibedeutung ist ihre ursprüngliche. Der Begriff „in utraque fortuna“ bezieht sich auf den Sinn der Devise Karls VI., bei der sich nach Heraeus die Fortitudo auf das Verhalten bei der kriegerischen Auseinandersetzung mit den äußeren Feinden, die Constantia dagegen auf das Verhalten des Kaisers in der Innenpolitik gegenüber Widerständen und Schwierigkeiten bezieht. Beim hl. Karl Borromäus ist dies nicht nur auf seine entsprechenden Tugenden, sondern auf sein von Wundern begleitetes irdisches und himmlisches Leben zu übertragen.

⁵¹ Auf den Gedanken der Wohlfahrt nimmt die Dekoration des kaiserlichen Wappens im Inneren der Karlskirche, an der Brüstung der Orgelempore, mit den beiden Füllhörnern ausdrücklich Bezug. S. in Anm. II 55. In der von Heraeus verfaßten Weiheinschrift der Karlskirche (Inscriptiones, S. 179) ist von dieser Funktion der Motivkirche ausdrücklich die Rede: „... pro valetudine populi...“

⁵² Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Mailand 1585; Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587 (Edit. Pisa 1821), s. R. W. Lee, S. 227.

⁵³ Diese Aufgabenstellung der Kunst ist bereits bei Alberti zu finden: Leon Battista Alberti, *Della Pittura* (1436); Edit. Janitschek, L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften, Wien 1877, 8.89; s. R. W. Lee, 8.227, Anm. 135. Besonders aufschlußreich ist die gegen-reformatorisch gefärbte Ausgabe „*Trattato della Nobilta della pittura composta ad Instantia della venerabil. Compagnia di S. Luca, et nobil. Academia delli pittori di Roma*, Rom 1585, die Ergebnisse des Tridentinischen Konzils (25. Sitzung, Tit. 2 De sacris imaginibus) ausdrücklich zitiert (8.40 u. 47) und sich auch auf Paleotti beruft (8.48); s. bes. nach Register: *Effetti della Pittura Christiana*: S. 43/44 (S. Maria Egittia si conuerti per hauer vista una pia imagine; Bogore, Prencipe de i Bulgari, si conuerti alle fede per hauer visto una pittura Christiana); *Fine della Pittura Christiana*: S. 46/47.

⁵⁴ Vgl. dazu auch den Anfang der Grundsteinlegungsurkunde des vom Reichskanzler, Kurfürst Franz Lothar Graf von Schönborn, erbauten Schlosses Pommersfelden: Urkunde vom i. Oktober 1711 (Quellen zur Geschichte der Kunst in Franken, Nr. 1583 = 253 a, S. H75/ 1176): „Dem Herrn der heerschaaren, dem Schöpfer und erhalter aller ding, zu größeren aufnehmen seines göttlichen ehnamens, wie auch zum nutzen und wohnung des hochgräfl. haus von Schönborn etc. ist dieser schloßbau gesezet worden.“ Es wäre verfehlt, solche Äußerungen als rein formelhaft abzutun. Bei der Karlskirche ist es neben dem Säulenpaar an der Fassade das Wappen des Kaisers im Inneren, an der Brüstung der Orgelempore. Dieses ist von zwei Füllhörnern begleitet, die als Symbol der Felicitas temporum der römischen Kaiser galten und das erfolgreiche Wirken Karls VI. für die Glückseligkeit seiner Untertanen bedeuten. Vgl. den Abschnitt über das römische Vorbild bzw. die Giebeldekoration der Böhmisches Hofkanzlei in Wien. In der Peterskirche in Wien erscheint das Wappen Kaiser Leopolds I., unter dem im Zusammenhang mit der Pestepidemie von 1679 und den Vota des Kaisers zu ihrer Beendigung der Neubau in Angriff genommen worden war.

²⁷⁰ S. Voltes Bou, 1953, S. 304. Hierbei dürfte auch die vor allem in England vertretene Auffassung im Rahmen der Vorstellung über „The king's two bodies“ maßgeblich gewesen sein, daß gegenüber dem sterblichen „Body natural“ der „Body politic“ des Königs gefeit sei, unter anderem auch gegen „natural defects and imbecilities“ (Kantorowicz, 1957, S. 7).

²⁷¹ Im Codex Albrecht (fol. 63) wird in der Einleitung zu den Konzepten für die Karlskirche das Ausharren Karls VI. bei seinen Untertanen im pestverseuchten Wien nach dem Vorbild seines Namenspatrons ausdrücklich gewürdigt: „... hat die unerschrockene die gantze Pest= Zeit zu höchsten Nutzen, Frommen deren Armen in Pest erkrankten angehaltene und nach dem rechten Exempel des seine Mayländer eben so liebgehabten heiligen Namens genossen Caroli Boromaei /: der durch seine Gegenwarth vieles Unheil in dem Mayländischen abgeändert / höchst ruhmwürdigst ewig danckbare (= dankenswerte) Gegenwart Unsers Andacht-vollen Monarchen Caroli VI. nebst Vorkehrung abgefaster klugester Anstalten und obrigkeitlichen Verordnungen solche giftige Epidemie mit heylsamen Mitteln aus dem Weeg zu räumen, ja das Übel gänzlich abzuwenden oder wenigst einigermassen einzuhalten und zu verringern aus seiner Lands Vätterlichen Obsorge sich entschlossen, ein beständiges Gelübd gegen die Barmhertzige Allmacht Gottes aufzurichten und gleichwie Sein ... Herr Vatter Leopoldus ... AO: 1679 die kostbare Säulen auf dem Graben zu Ehren der Aller-heiligsten Dreyfaltigkeit aufgebauet, zu noch und immer daurenden Gedäditnuß und Danksage Eine Kirche zu Ehre Gottes und des Heil: Caroli Boromaei als eines sondern grossen Patrons gegen die Pest von Grund aufzurichten.“ Gleiches wird dort (fol. 89) in der Vorbemerkung zu den vorgesehenen Inschriften der Basen der beiden Kolossalsäulen gesagt, in denen dem hl. Karl Borromäus „würdigstes Lob ausgesprochen wird, anbey die übergrosse Beständigkeit Unsers . . . Lands=Vatters und Kaysers keineswegs vergessen, als welcher die gantze Zeit der leidigen Seuche sambt seinen Inwohnern Dero Kay: Residenz die Gefahr auszudauren mitnichten gescheuet.“ Der Vergleich wird dort noch weiter getrieben: S. Anm. II 274.

²⁷² Die Kirche gelobte Karl VI. selbstverständlich in erster Linie Gott selbst (s. den Text seines Gelübdes vom n. November 1713 im Codex Albrecht, fol. 63 v. f.), der, so die Vorstellung, durch seine Heiligen wirkt und in diesen verehrt werden kann, wie die vorgesehene Inschrift „Ober das Haupt-Eingangs Thor oder Kirchen selbst“ (fol. 74) zeigt: „DEO . CONSER-VATORI / MIRABILI. IN . SANCTIS . EIUS / QUOD . DIVO . CAROLO . DEPRECA-TORE / PROVINCIAS . HAEREDITARIAS / FESTE . VEXATAS . SALUBRITATI . RESTITUIT...“ Die ausgeführte Inschrift unter dem Portikus über dem Kircheneingang weist eine leichte Akzentverschiebung dieses Gedankens auf: „IN GLORIAM / DEI OMNI-POTENTIS / D: CAROLO BORROMAEO / DEPRECATORI / ...“ Vgl. auch die Inschrift der zweiten Medaille zur Grundsteinlegung (Heraeus, *Inscriptiones*, 8.75): „D.O.M. / OB CIVES / IN FESTE SERVATOS / DICATAE / D. CAROLO BOR. / BASILI-CAE ...“

²⁷³ *Inscriptiones*, S. 76; s. Zitat in Anm. II 50. Die damit demonstrierte Modestia Karls VI. entspricht der Humilitas des hl. Karl Borromäus, die im Inneren der Kirche im Kuppelfresko als eine der wichtigsten Tugenden des kaiserlichen Namenspatrons hervorgehoben wird. S. Anm. II 774 u. 775.

²⁷⁴ Analog zu diesem Austausch des Wahrzeichens und dem Vergleich des Verhaltens Karls VI. mit dem des Heiligen (s. Anm. II 271) wird der Kaiser in der zweiten der beiden Inschriften, die für die Basen dieser beiden Kolossalsäulen vorgesehen waren (Codex Albrecht, fol. 89 v.; vgl. in Anm. II 271), sogar als „Redivivus“ des Pestpatrons bezeichnet.

²⁷⁵ S. Codex Albrecht, fol. 73 v.: „... ein .. victorioser Engel, so das Biblische Mosaische mit der ährenen Schlangen umwundene Creutz darweist am Tage zu legen, Beederseits den Spruch et fecit Redemptionem plebis suae“.

²⁷⁶ Die Inschrift über dem Kircheneingang spricht von einem „VOTUM .. PRO SALUTE POPULI“.

²⁷⁷ *Dissertatio polemica de prima origine äug. Domus Habsburgico-Austriacae*, Leibach 1680, II, S. 167: „Quae alias orbi insistebat Fortuna volubilis; firmata est Austriaco Tricolumnio. Fidei Catholicae zelus, Eucharistiae veneratio, Immaculatae Conceptionis propugnatio, haec sunt quibus coepit assurgere Habsburgicum-Austriacum Imperium; et

hactenus sustentatum est firmamentis." S. Coreth, Anm. 24. Vgl. dazu unter den Darstellungen der Tugenden Ferdinands II. im Preßburger Schloß (R6zsa, S. 103 [Herrgott-Heer, XXXVII] u. Abb. i\$6): „Fides et Catholicae Religionis Zelus, Pia Sacramentorum Frequentia, ac Eucharistiae Cultus" mit einer Darstellung des kommunizierenden Kaisers.

²⁷⁸ Die mit dem Begriff „Tricolumnium" angesprochene Formvorstellung ist bei Dreifaltigkeitssäulen verwirklicht worden, die den Typus der antikklassischen Säulentriga verwenden: drei Säulen, die im Dreieck stehen, mit einem dreistrahlnähnlichen Gebälk, das eine Wolkenpyramide trägt: z.B. Krems/NO (Sedlmayr, Fisdier, 1956, Abb. 323 u. ÖKT, I, Fig. 141); Nikolsburg/Mähren. Schönleben hatte wohl eher eine römische Meta im Sinn, wie sie in einer Festdekoration zum Geburtstag Karls VI. vorkommt (s. Abb. 45).

²⁷⁹ A. Heimann, Trinitas Creatrix Mundi, in: JWCI, II, 1938, S. 42 ff.; weitere Lit. s. in den Anm. II 283 u. 285.

²⁸⁰ Lit. s. Ausst.-Kat. Groteskes Barock, 1976, Nr. 438 (S. 180—182; von R. Roy). Die dort nicht genannte Lit. s. bei Schickola, 1972.

²⁸¹ S. V. O. Ludwig, Die Leopoldskirche bei Wien, Kirchenführer von Schnell u. Steiner Nr. 657, München—Zürich 1957, S. 3 f.: 1679 soll Kaiser Leopold I. vor der Pest zuerst hierher geflüchtet sein und am 9. August desselben Jahres den Grundstein zu einer neuen Kapelle gelegt haben.

²⁸² ÖKT Lambach, S. 442; E. Tietze-Conrat, Die Pestsäule am Graben in Wien, österr. Kunstbücher, Bd. 17, Wien o. J., S. 3 f.

²⁸³ Zu den „Pestsäulen" bzw. Dreifaltigkeitssäulen in Österreich s. die Zusammenstellung bei Friedrich Pesendorfer, Die heiligste Dreifaltigkeit, in: Christliche Kunstblätter, 76, Linz 1935> S. 3—10. Die hier nicht genannten sind alle später entstanden, z.T. aber noch unter der Regierungszeit Karls VI. (Linz beg. 1723; Krems 1738).

²⁸⁴ Inscriptiones, S. 69—71.

²⁸⁵ Aurenhammer, H.: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Ausst. Kat. Graz/Wien/Salzburg 1956/1957, ⁷⁷³ S. unter den Darstellungen der Tugenden Kaiser Ferdinands II. im Preßburger Schloß das Bild „Humilitas et sui ipsius contemptus"; R6zsa, S. 101 (Herrgott-Heer, XXV), u. Abb. 147. Vgl. dazu allgemein: Kleinschmidt, S. 36 mit Anm. 146: „Der gute Herrscher ist durch ‚humilitas' und ‚modestia' ausgezeichnet". Vgl. auch Anm. II 59.

⁷⁷⁶ Heraeus, Inscriptiones, S. 53; s. bei Anm. II 461.

⁷⁷⁷ Heraeus, Inscriptiones, S. 75.

⁷⁷⁸ Der Eichenkranz wurde in Rom demjenigen verliehen, der einen Mitbürger im Kampf vom Tod errettet hatte. Der römische Senat ehrte am 16. Januar 27 v. Chr. Augustus für seine Leistungen, indem er ihm einen Eichenkranz, das Siegeszeichen Roms „ob cives servatos" überreichte und ihm den Titel „Pater Patriae" verlieh. S. H. Hammond, The Augustan Principate, Cambridge 1933, S. 22.

⁷⁷⁹ Anlässlich der Baseninschriften des Säulenpaares spricht der Codex Albrecht auf fol. 81 von der „Demuth, Lieb und Freygebigkeit" des Heiligen, mit denen er zu seinen Lebzeiten den „Pest=pfeylen ... wundersame Gräntzen in seinem Vatterland gesezt, nach dem Tod aber allenthalben, und besonders lezten drey Kay: Erbländer sein wundervoller Schutz durch seine bey Gott ausgehende Vorbitt erwisen" habe. In der zweiten Inschrift werden die Caritas und Largitas des Heiligen hervorgehoben. Beim Konzept des Kuppelfreskos sind als Thema „seine Christliche Tugenden, heilige Eigenschafften und vielfältig gestiftete ansehent-liche gute Wercke" genannt, die dann im einzelnen angeführt werden: „Die Liebe gegen den Nächsten", „Der Glauben und Verthätigung der Kirchen Rechten" (er habe die Kommunion und die „so Bekannte Ambrosiana Andacht" eingeführt), „die drey Christliche Haupt Tugenden des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe" mit den diesbezüglichen Taten, „Die Hoffnung zu Gott, sambt der Freygebigkeits und Mässigkeit, od. Bußfertigungs Tugend" (die Freigebigkeit mit „Cornucopie"; vgl. dazu das Wappen des Kaisers an der Orgelempore mit Füllhörnern; s. auch bei Anm. II 780). Die Skulpturen auf dem Portikus der Fassade zeigen den zum Himmel flehenden Heiligen (über dem Tympanonrelief mit der Darstellung des Endes der Pest), begleitet von seinen Tugenden (nach Höller, 1733, S. 18) Religio, Precandi Studium (= Gebetseifer), Misericordia in pauperes und Poenitentia.

⁷⁸⁰ Die linke Altarfigur hat ein Füllhorn, in dem sich Geld befindet (= Freigebigkeit; vgl. Zacharias Abb. 253); die rechte Altarfigur hält in der abgestreckten, als abweisend gemeinten linken Hand eine Krone, in der rechten ein Weihrauchfaß, also Ablegung der fürstlichen Würde (= Demut) und Widmung an den Dienst Gottes. Das Reliefmedaillon rechts: Allegorie der Fides; links: der Barmherzigkeit. Von Aurenhammer, Fischer, Kat. Nr. 53/20, werden die Altarfiguren als Caritas und Pietas bezeichnet. Zwar kann nach C. Ripa auch die Pietas ein Füllhorn als Attribut haben, dies trifft aber hier wegen des Zusammenhangs nicht zu. Zu der hier angesprochenen Nächstenliebe der Kaiserin ist auf den von ihr 1708 gestifteten Orden der Nächstenliebe hinzuweisen. S. Rinck, Vita Josephs I., 2. T., Köln 1712, S. 354: Nach ihrer Verheiratung mit Karl VI. und kurz bevor sie zu ihrem Gemahl nach Spanien aus Wien abreiste, „setzte sie einen orden ein, welcher, wegen seiner besonderen Verfassung, seines gleichen nicht hat. Es ist dessen name der orden der liebe des nächsten, er hat kein absehen auf eine religion, sondern es können ihn aller religion und allerley Standespersonen, so wohl männlichen als weiblichen geschlechts, tragen." Jedes Mitglied kann jeweils ein weiteres Ordensmitglied ernennen. „Das ordens=zeichen ist ein kleines goldenes creutzgen, ... worauf diese worte in schwarzen buchstaben creutz=weiß stehen: AMORE PROXIMI."

⁷⁸¹ Die Hauptgruppe des Kuppelfreskos zeigt Gottvater, „welchen sein gebenedeyter Sohn mit darzeigen seiner Wunden und seines auf der Seiten von Engeln empor gehobenen Creutzes Bewegt, dass er der Sündlichen Welt ihre Missethaten verzeyhe und durch anhörung der Vorbitt des Besser unten her Knienden, und von der gebenedeyten Mutter Gottes gleichsam aufgeführten Heyligen Cardinalen die leydige Seuche der Pest gnädigst abwenden möge." Tietze, 1906, Sp. 161.

⁷⁸² Die Mensafiguren dieses Altars sind rechts ein Genius mit dem Schlangenring der Ewigkeit und links eine Figur mit Szepter, sie meinen also Maria als ewige Himmelskönigin. Die Medaillonreliefs an den Seitenwänden zeigen links die Verkündigung und rechts die Heimsuchung.

⁷⁸³ Rückwärtige Seitenkapelle rechts vom Eingang: Auf erweckung des Jünglings zu Nain, Altarblatt von Martino Altomonte; rückwärtige Seitenkapelle links vom Eingang: Der Nr. 13, S. 61 ff. Zum Typus des Gnadenstuhls s. Alfred Hackel, Die Trinität in der Kunst. Eine ikonographische Untersuchung, Berlin 1931, S. 122, Anhang: Ober den Gnadenstuhl; Wolfgang Braunfels, Die Heilige Dreifaltigkeit, Düsseldorf 1954, S. XXXV, C; S. Neumann, Der Gnadenstuhl, Diss. Berlin 1953. Beim Mariazeller Hochaltar verband sich Karl VI. mit dem Unternehmen eines Untertanen, des Abtes von St. Lambrecht (s. die Beschriftung des Stiches in Abb. 76).

²⁸⁶ Coreth, S. i j; von dort auch das folgende leicht gekürzte Zitat.

²⁸⁷ „TIBI REGI SAECULORUM IMMORTALI ... DEO INFINITE BONO, AETERNO ET IMMENSO, CUIUS DEXTERAE OMNIA SUNT POSSIBILIA, CUIUS SAPIENTIAE NIHIL EST ABSCONDITUM, CUIUS PROVIDENTIA IN SUA DISPOSITIONE NON FALLITUR, CUIUS MAIESTATE IMPLETUR UNIVERSUM,

CUIUS MISERI-CORDIA SUPRA OMNIA OPERA." In der anderen Inschrift wird gebeten: „CONTINUA MISERICORDIAE TUAE PROTECTIONE GUBERNA CUSTODI DEFENDE!" In der dritten dankt Leopold für die Abwendung der Pest: „PER SUMMAM BENIGNITATEM TUAM". Die vollständigen Inschrifttexte bei Kapner, S. 140.

²⁸⁸ Aurenhammer, Fischer, Kat. Nr. 7, S. 50.

²⁸⁹ S. Braunfels, 1954, S. X; Hackel, 5. Kap. Die dreiköpfige Dreieinigkeit, S. 98 ff. Zum Dreieck (Triangel) als Nimbus des Dreikopfwesens und als trinitarisches Symbol im Zeitalter der Gegenreformation und des Barock s. Braunfels, S. XIII mit Anm. 27 u. RDK, I, Sp. 1243: deutsche Beispiele. Vgl. das Emblem in der Ausmalung der Dreifaltigkeitskirche in München von C. D. Asam: drei Gesichter unter einer Krone mit dem Lemma „Mens Unica". Nach Ansicht von E. M. Vetter, Heidelberg, ist das Tricaput „sicherlich nicht" trinitarisch gemeint, sondern die beiden seitlichen Köpfe sind nach Valerianus als „auxiliares" oder „adjutores" auf Eleonore Magdalena und Joseph (I.) oder nur auf Joseph allein bezogen. Ich sehe die beiden Interpretationen nicht als sich gegenseitig ausschließend an.

²⁹⁰ Wunderwürdiges Leben, S. 309.

²⁹¹ Wagner-Rieger, 1972, S. 137 f. mit Anm. 42.

²⁹² Nach C. Wolfsgruber; s. Dehio, Wien, S. 19.

²⁹³ Zur Ikonographie der Neun Chöre der Engel s. F. Matsche, Der Freskomaler J. J. Zeiller, Diss. Marburg 1970, Anm. 427. Ihr Herrschaftscharakter kommt z. T. in den Titeln der Ordines der Engel zum Ausdruck: Principatus, Potestates, Dominationes und Throni.

²⁹⁴ S. Ausst.-Kat. Augsburger Barock, Augsburg 1968, Nr. 596: „Biblisches Engel- und Kunst Werck; alles dasjenige, was in Heiliger Göttlicher Schrift Altes und Neuen Testaments Von den Heiligen Engeln Gottes Dero Erscheinungen Verrichtungen Botschaften u. Gesandtschaften, Auf mancherley Art und Weise auß göttlicher Verordnung zu finden ist Also, daß auch, was von deß Engels deß Bundes und grossen Rathes Jesu Christi des Sohns Gottes unsers Herrn und Heylands, in Englischer Gestalt und Erscheinung, Thaten Worten und Wercken gemeldet wird. So dann, was die erschaffene Ertzengel und Engel in dem Geist-Weltlichen u. Hauß Stand, zur Unterweisung, Leitung u. Beschirmung, im Leben, Leiden u. Sterben der Gottselige wider Gottes u. ihre Feinde, die böse Geister und böse Menschen gutes erweisen .. ."

²⁹⁵ I. Huizinga, Herbst des Mittelalters, München 1924, S. 224.

²⁹⁶ Coreth, S. 15.

²⁹⁷ Coreth, S. 15 mit Anm. 22.

²⁹⁸ Braunfels, S. XXXIV, Anm. 108.

²⁹⁹ Eine Häufung tritt nach Braunfels in der Reformationszeit auf. Zu den Dreifaltigkeitsdarstellungen in der Gegenreformation und im Barock allgemein s. Braunfels S. XXXIII f.

³⁰⁰ Braunfels, S. XXXIV.

sei yj d_{azu} d_e Kritik des prohabsburgischen Protestanten Küchelbecker an der Darstellung der Dreifaltigkeit anlässlich der Wiener Grabensäule, S. 723 f., in der Anm.: „Was die Vorstellung des lieben Gottes, der H. Dreifaltigkeit, und der Engel unter menschlichen Bildern vor einfältige Ideen macht, kan ein jedweder leichtlich begreifen, so da überleget, daß es nicht angethet, wenn man von dem unendlichen und unbegreiflichen Wesen sich auf solche Art einen endlichen Begriff machen will, und wäre besser, wenn man dergleichen Vorstellungen unterwegs ließ, und ex attributis divinis sich von Gott ein Concept zu machen suchte, weil doch die menschliche Vernunft viel zu schwach und unvermögend, Gott vollkommen zu erkennen."

³⁰² S. 16.

³⁰³ Schickola, 1972, Abb. 179: Stich von I. M. Lerch, 1679, Kartusche links oben.

³⁰⁴ Codex Albrecht, fol. 63 v. f.: „... agnosco, et confiteor coram Te hodie, quia Ego et Populus meus peccavimus Tibi; Sie ut aggravante manu tuā Super nos facta sit confusio mortis, et furor in circuitu, qua interdum huiusmodi plagā admoniti deprecamur faciem tuam, de peccatis nostros, recordatus es misericordiae tuae in eo, quod percutis, et sanas, deducis ad portas mortis, et reducis ..."

³⁰⁵ S. Ausst.-Kat. Groteskes Barock, 1976, Kat. Nr. 436, S. 179: S. die Pestordnung des Johann Wilhelm Mannagetta, des Professors für Medizin an der Wiener Universität und Leibarztes Ferdinands II., Ferdinands III. und Leopolds I. Sie wurde durch Paul von Sorbait 1679 „fleißig revidirt / approbirt / und vermehret" und 1727 in Wien in der Sammelschrift der „Pest und Infections Ordnung" neu herausgegeben (i. Traktat), in der auch das Gelübde Karls VI. von 1713 abgedruckt ist (Traktat j: „Beschreibung der 1713. Eingeschlichenen Seuche ... samt denen dagegen verfasten klugen Veranstaltungen"; vgl. auch Traktat 6). In Mannagettas Pestordnung trägt das 3. Kapitel die bezeichnende Überschrift: „Von zweyerley Haupt-Ursachen des Pestilenzischen Gifts / und erstlich von der Himmlischen" (Ursache). Im 4. Kapitel heißt es dementsprechend: „Außer der Pest, so das gerechte Urtheil Gottes zu wohlverdienter Straff unserer großen Sünden schicket, entsteht aber oftermalen eine Pest von Irdischen Ursachen / ... wann entweder ehrvergessene / gottlose Leuth / durch Zauberey sich dem Teufel ergeben / und mit Hilf / Rath und Beystand desselben / oder auch vermittels ... von Gift / ... aus unergründlicher Verhängnuß Gottes eine Pest erwecken .. ."

³⁰⁶ S. Petrus Ortmayr u. Aegid Decker, Das Benediktinerstift Seitenstetten. Ein Gang durch seine Geschichte, Wels 1955, Abb. S. 191 u. S. 189. Der Bezug auf die Wiener Dreifaltigkeitssäule in einer Quelle auf S. 232.

³⁰⁷ Die Wiener machten alljährlich in der vierten Woche nach Pfingsten eine Wallfahrt zum Sonntagberg „aus dankbarer Demut und großer Devotion", was wohl vor allem mit dem Pestvotiv Leopolds nach dem Sonntagberger Gnadenbild zusammenhängen dürfte. Dazu kam, daß die Befreiung Wiens 1683 von der türkischen Belagerung unter

anderem auch dem Sonntagberger Gnadenbild zugute gehalten wurde (vgl. Ortmayr u. Decker: *Votivbild Abb. S. 226 u. 227 u. Text S. 225*). Dieses Motivs der Türkenhilfe bediente sich auch das Kaiserhaus. Im Auftrag Karls VI. brachte der Maler Daniel Gran, der seit 1738 mit der Ausmalung der neuen Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberg betraut war, bei Antritt seiner dortigen Tätigkeit zwei große Fahnen türkischer Janitscharen mit, mit dem Befehl des Kaisers, sie auf dem Sonntagberg „wegen jüngst hier erhaltender Victorien“, d. h. vom Sonntagberger Gnadenbild dem Kaiser verliehener Siege, in der Kirche aufzuhängen (Ortmayr u. Decker, S. 163). Wie die Wiener so hatten viele der regelmäßigen Prozessionen aus den verschiedenen Ländern der habsburgischen Monarchie, z. B. die der Böhmen, Slowaken und Ungarn, ihren eigenen Wallfahrtstag am Sonntagberg.

³⁰⁷⁰ Dieser sozialpolitische Aspekt äußert sich bei Leopold im Rahmen der Dreifaltigkeitsverehrung auch anderweitig: Dem Orden der Trinitarier (in Wien „Weißspanier“ genannt), dessen Aufgabe die Auslösung christlicher Gefangener bei den Türken war (s. Anm. II 260), eine für die Zeit Leopolds I. aktuelle Angelegenheit, hatte der Kaiser 1688 die Erlaubnis gegeben, sich außerhalb der Stadtbefestigung Wiens einen Platz für eine Kirche und ein Kloster auszusuchen. Für den Neubau ihrer der Dreifaltigkeit geweihten Kirche („Aiser Kirche“, heute im Besitz der Minoriten) legte Leopold 1695 den Grundstein. Interessant ist in unserem Zusammenhang auch, daß die zuvor, 1689, dort geweihte Kapelle ein Altarbild der Dreifaltigkeit erhielt, das nach dem Typus des Sonntagberger Gnadenbilds gestaltet ist (s. Kirchenführer von Wolfgang Klein, Salzburg 1963, Abb. S. 3). Die zur Unterstützung der Trinitarier gegründete Erzbruderschaft der Allerheiligsten Dreifaltigkeit stand unter dem besonderen Schutz des Hofes.

³⁰⁸ S. dazu speziell Schickola, 1972.

30aa j)j_e „Intercessio“ war ursprünglich das Dazwischentreten einer dritten Person zwischen zwei andere, um rechtlichen Einfluß auf deren Beziehungen auszuüben, ein ins Theologische abgewandelter Grundgedanke der Verehrung der Heiligen und Mariens als „Anwälte“ bei der Trinität. Vgl. Pauly-Wissowa, *Real Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaften*, Vol. IX, Stuttgart 1916, Sp. 1603.

⁶⁹⁰ Bormastino, A.: *Historische Beschreibung von der Kayserlichen Residentz=Stadt Wienn und Ihren Vor=Städten ... / Description historique de la ville et Residence imperiale de Vienne et de ses Fauxboergs ...*, Wien 1719, S. 111/112.

⁶⁹¹ S. Ludwig, 1957, S. 2 ff. Zum Standort s. Küchelbecker, 8.417: „...nachdem Mardht=Graf Leopold, der Heilige, die Ungarn überwunden, so gieng er auch weiter an der Donau hinunter [von Melk, „seiner Haupt=Stadt in Gestenreich, allwo auch die March=Grafen ordentlich zu residiren pflegten“], und bauete unter ändern auf den nahe bey Wien gelegenen Kalenberg, und zwar auf die vordere Spitze, so deßwegen noch heut zu Tage der Leopolds=Berg genennet wird, ein Schloß, worinnen er... meistens residirete“. S. audi S. 618, u. 8.822: „Ehemals war allhier die Residentz derer Marckgrafen zu Oesterreidi, weldie dasselbst lange Zeit ihren Sitze gehabt haben ... Nachdem aber Dieselben ihre Wohnung zu Wien aufgeschlagen, so ist das ganze Sdiloß leer stehen blieben, und nach und nach biß auf die Kirche eingegangen, welche Anno 1683 in der damahligen Türckischen Belagerung ebenfalls zerstöhret worden. Nach der Zeit ist auf allerhöchste Kayserliche Veranstaltung eine gantz neue Kirche, und ein ziemliches Hauß daselbst erbauet worden, um das Ge-daditniß der alten Oesterreichischen March=Grafen auch in diesem Stücker zu erhalten.“ S. auch Bormastino, 1719, S. n.

Die Burg war 1529 wegen der Türkengefahr gesprengt worden; die dem hl. Georg geweihte Kapelle wurde 1557 abgetragen. Am 12. September 1683, anläßlich des Entsatzes des von den Türken belagerten Wien, las in dem noch unfertigen Bauwerk der kaiserliche Feldprediger Marco d'Aviano die historisch gewordene Messe, bei der ihm der oberste Feldherr des Entsatzheeres, der Polenkönig Sobieski, ministrierte und die Führer der Truppen die Kommunion aus seiner Hand empfangen, bevor sie zum Entscheidungskampf am Osthang des Kahlenbergs von hier und vom Schweinsberg aus, der heute als Kahlenberg bezeichnet wird, nach Wien hinabstiegen. Der Bau wurde während der Kämpfe beschädigt; 1693 wurde die Kapelle wiederhergestellt. 1718 wurde unter Karl VI. der Neubau einer Kirche begonnen, deren Plan nach Höller (1733, S. 21) vom kaiserlichen Theater-Ingenieur, Architekten und Maler Antonio M. Beduzzi stammt. Unter Karl VI. fand 1730 eine Restaurierung statt. S. dazu die Inschrift der Gedenktafel am Kircheneingang: „Haec Ecclesia S. Leopoldi Austri-ae Marchionis et Patroni Honoribus sacra eiusdem olim Principis aulae contigua turn et ini-quitate temporum et Turcorum impietate diruta, munifica dein pietate Leopoldi I. et Ca-roli VI. patris et filii impmp. R. restaurata et amplificata MDCCXXX.“ (Ludwig, S. 12). Ludwig, S. 15: zahlreiche Lit.-Angaben.

764 Zusammenfassende Darstellung und Lit. bei Aurenhammer, Fischer, Kat. Nr. 53, S. 161ff. Leider steht eine gründliche Monographie über die Karlskirche, die hier, auch wegen der Themenstellung, nicht geleistet werden kann, noch immer aus.

⁷⁶⁵ In der innerösterreichischen bzw. „steirischen“ Linie, die seit Ferdinand II. den Herrscher der gesamten österreichischen Erblande und den Kaiser stellte und der auch Karl VI. als der letzte männliche Sproß angehörte, hatte der Name Karl eine gewisse Tradition. Der Ausgangspunkt ist Erzherzog Karl II. von Innerösterreich, der Vater Ferdinands II. und damit der Ahne der regierenden Linie. Er war der jüngste Bruder Maximilians II. und erhielt bei der Erbteilung Kärnten, Krain und die Steiermark. Der territoriale Ausgangspunkt der Linie war also wieder derselbe wie bei Friedrich III. Erzherzog Karl II. ist der Gründer von Karlstadt in Kroatien (heute Jugoslawien). Bei ihm war natürlich noch Karl der Große der Namenspatron: Als Ferdinand II. 1590 die Jesuitenuniversität in Ingolstadt bezog, erhielt er von seinen Eltern — die Mutter war Maria von Bayern — ein Gebetbuch mit zwei Miniaturen auf den Innenseiten, die Karl den Großen als den Namenspatron seines Vaters und Maria als die Namenspatronin seiner Mutter darstellen (s. Ausst.-Kat. Graz als Residenz, Graz 1964, Kat. Nr. 230).

<es Wunderwürdiges Leben, S. 216/17.

⁷⁶⁷ S. Leben und Thaten Caroli. ..., S. 403: Auf seiner Reise von Spanien nach Deutschland zur Kaiserkrönung, die über Italien ging, besuchte Karl am 14. Oktober 1711 den Mailänder Dom und begab sich „auch unter die Erde zu dem Grab des heiligen Caroli Borromaei, dessen Leib entdeckt zu sehen gewesen, allwo Seine Majestät Dero Andacht mit Erstaunung alles Volcks / zu höchstem Ruhm des Oesterreichischen Ertz=Hauses / abgewartet“.

⁷⁶⁸ Briefe an K. G. Heraeus vom 29. März und vom 14. Juni 1716. Darauf antwortete Heraeus im September 1716, daß er in dem von Fischer gerade gemachten Entwurf eine der Säulen Karl dem Großen widmen werde. S. Sedlmayr, 1958, S. 181 mit Anm. i; Aurenhammer, Fischer, S. 170, Kat. Nr. 53/17. Genau genommen ist bei Leibniz nicht speziell von der Dekoration der beiden „Carolinischen“ Säulen die Rede. Dies darf man aber mit Sedlmayr aus der Antwort des Heraeus schließen. Dazu der von Schmidt (1934, S. 15§) veröffentlichte Wortlaut des Briefes vom 29. 3. 1716: „Je ne say ce que Sa Majeste Imperiale et Catholique aura dit sur ma pensee de faire mettre dans Sa nouvelle eglise de S. Charles non seulement S. Charles Borromee Italien et modern, mais encore deux Saints d'ancienne date Princes et meme ses predecesseurs, l'un dans l'Empire, l'autre dans le pays bas. Savoir S. Charlemagne et S. Charles Comte de Flandre ...“ Mit letzterem ist vielleicht Karl der Gute, 13. Graf von Flandern gemeint, der 1127 beim Gebet in einer Kirche in Brügge ermordet wurde.

⁷⁶⁹ S. das Zitat in Anm. II 271 nach Codex Albrecht, fol. 63.

⁷⁷⁰ S. Heraeus, Inscriptiones, S. 23: Medaille mit dem „Symbolum“ Karls VI. „Fortitudine & Constantia“, die das Säulenpaar zeigt, dessen Bedeutung laut Heraeus mit der Devise verknüpft ist, weil in Darstellungen die Fortitudo eine Säule trägt und die Constantia sich an eine Säule lehnt. Daher hätten die Säulen eine hieroglyphische Bedeutung im moralischen Sinn und würden auch ohne Beschriftung bzw. Lemma in der Lage sein, die Fortitudo und Constantia des Kaisers als hieroglyphische Zeichen auszudrücken. Dies ist nun der Fall bei den beiden Säulen der Karlskirche, die nach Heraeus (Inscriptiones, S. 76) „Sancti Caroli Borromaei in utraque fortuna [gemeint ist: in seinem Leben und nach dem Tod als himmlischer Helfer] Constantiam & Fortitudinem exhibent Opere Anaglyptico“, d. h. in ihren Reliefs darstellen, wobei die Säulen selber darüber hinaus in einer weiteren und stummen, also nicht durch Schrift oder Bild unterstützten Bedeutung das Symbol des Stifters meinten. S. das lat. Zitat in Anm. II 50.

⁷⁷¹ Codex Albrecht, fol. 81. Dort werden die Darstellungen der Reliefs im einzelnen aufgeführt, wobei einleitend gesagt wird, daß „die zu Rechter hand gesezt, die in dem Leben vom Heil. Carolo Boromaeo ausgeübte gute Werckh und Heil: Thaten andeuten, Die zu Lincker Seiten aber, die nach dem Tod gewürckte Wunderwercken . . . Kund machen, und zu ewigen festen Andencken deren Nachkömmlingen als ein unbewögliches Denckmahl tieffester Danckbarkeit darstellen“.

⁷⁷² S. Anm. II 50.

⁷⁷³ Codex Albrecht, fol. 89 f. Fol 63 ist von der „Lands Vätterlichen Obsorge“ Karls VI. wegen der Pest die Rede.

⁷⁷⁴ S. Tietze, 1906, Sp. 163. Dort ist das Konzept der Codex Albrecht zu den Fresken der Karlskirche abgedruckt.

⁷⁷⁵ S. unter den Darstellungen der Tugenden Kaiser Ferdinands II. im Preßburger Schloß das Bild „Humilitas et sui ipsius contemptus“; R6zsa, S. 101 (Herrgott-Heer, XXV), u. Abb. 147. Vgl. dazu allgemein: Kleinschmidt, S. 36 mit Anm. 146: „Der gute Herrscher ist durch ‚humilitas‘ und ‚modestia‘ ausgezeichnet“. Vgl. auch Anm. II 59.

⁷⁷⁶ Heraeus, Inscriptiones, S. 53; s. bei Anm. II 461.

⁷⁷⁷ Heraeus, Inscriptiones, S. 75.

⁷⁷⁸ Der Eichenkranz wurde in Rom demjenigen verliehen, der einen Mitbürger im Kampf vom Tod errettet hatte. Der römische Senat ehrte am 16. Januar 27 v. Chr. Augustus für seine Leistungen, indem er ihm einen Eichenkranz, das Siegeszeichen Roms „ob cives servatos“ überreichte und ihm den Titel „Pater Patriae“ verlieh. S. H. Hammond, The Augustan Principate, Cambridge 1933, S. 22.

⁷⁷⁹ Anlässlich der Baseninschriften des Säulenpaares spricht der Codex Albrecht auf fol. 81 von der „Demuth, Lieb und Freygebigkeit“ des Heiligen, mit denen er zu seinen Lebzeiten den „Pest=pfeylen . . . wundersame Gräntzen in seinem Vatterland gesezt, nach dem Tod aber allenthalben, und besonders lezten drey Kay: Erbländer sein wundervoller Schutz durch seine bey Gott ausgehende Vorbitt erweisen“ habe. In der zweiten Inschrift werden die Caritas und Largitas des Heiligen hervorgehoben. Beim Konzept des Kuppelfreskos sind als Thema „seine Christliche Tugenden, heilige Eigenschafften und vielfältig gestifft ansehent-liche gute Wercke“ genannt, die dann im einzelnen angeführt werden: „Die Liebe gegen den Nächsten“, „Der Glauben und Verthätigung der Kirchen Rechten“ (er habe die Kommunion und die „so Bekannte Ambrosiana Andacht“ eingeführt), „die drey Christliche Haupt Tugenden des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe“ mit den diesbezüglichen Taten, „Die Hoffnung zu Gott, sambt der Freygebigkeits und Mässigkeits, od. Bußfertigungs Tugend“ (die Freigebigkeit mit „Cornucopie“; vgl. dazu das Wappen des Kaisers an der Orgelempore mit Füllhörnern; s. auch bei Anm. II 780). Die Skulpturen auf dem Portikus der Fassade zeigen den zum Himmel flehenden Heiligen (über dem Tympanonrelief mit der Darstellung des Endes der Pest), begleitet von seinen Tugenden (nach Höller, 1733, S. 18) Religio, Precandi Studium (= Gebetseifer), Misericordia in pauperes und Poenitentia.

⁷⁸⁰ Die linke Altarfigur hat ein Füllhorn, in dem sich Geld befindet (= Freigebigkeit; vgl. Zacharias Abb. 253); die rechte Altarfigur hält in der abgestreckten, als abweisend gemeinten linken Hand eine Krone, in der rechten ein Weihrauchfaß, also Ablegung der fürstlichen Würde (= Demut) und Widmung an den Dienst Gottes. Das Reliefmedaillon rechts: Allegorie der Fides; links: der Barmherzigkeit. Von Aurenhammer, Fischer, Kat. Nr. 53/20, werden die Altarfiguren als Caritas und Pietas bezeichnet. Zwar kann nach C. Ripa auch die Pietas ein Füllhorn als Attribut haben, dies trifft aber hier wegen des Zusammenhangs nicht zu. Zu der hier angesprochenen Nächstenliebe der Kaiserin ist auf den von ihr 1708 gestifteten Orden der Nächstenliebe hinzuweisen. S. Rinck, Vita Josephs L, 2. T., Köln 1712, S. 354: Nach ihrer Verheiratung mit Karl VI. und kurz bevor sie zu ihrem Gemahl nach Spanien aus Wien

abreiste, „setzte sie einen orden ein, welcher, wegen seiner besonderen Verfassung, seines gleichen nicht hat. Es ist dessen name der orden der liebe des nächsten, er hat kein absehen auf eine religion, sondern es können ihn aller religion und allerley Standespersonen, so wohl männlichen als weiblichen geschlechts, tragen." Jedes Mitglied kann jeweils ein weiteres Ordensmitglied ernennen. „Das ordens=zeichen ist ein kleines goldenes creutzgen, .. . worauf diese worte in schwartzen buchstaben creutz-weiß stehen: AMORE PROXIMI."

⁷⁸¹ Die Hauptgruppe des Kuppelfreskos zeigt Gottvater, „welchen sein gebenedeyter Sohn mit darzeigen seiner Wunden und seines auf der Seiten von Engeln empor gehobenen Creutzes Bewegt, dass er der Sündlichen Welt ihre Missethaten verzeyhe und durch anhörung der Vorbitt des Besser unten her Knienden, und von der gebendeyten Mutter Gottes gleichsam aufgeführten Heyligen Cardinalen die leydige Seuche der Pest gnädigst abwenden möge." Tietze, 1906, Sp. 161.

⁷⁸² Die Mensafiguren dieses Altars sind rechts ein Genius mit dem Schlangenring der Ewigkeit und links eine Figur mit Szepter, sie meinen also Maria als ewige Himmelskönigin. Die Medaillonreliefs an den Seitenwänden zeigen links die Verkündigung und rechts die Heimsuchung.

⁷⁸³ Rückwärtige Seitenkapelle rechts vom Eingang: Auf erweckung des Jünglings zu Nain, Altarblatt von Martino Altomonte; rückwärtige Seitenkapelle links vom Eingang: Der Hauptmann von Kaparnaum bittet Christus um die Heilung seines Knechtes, Altarblatt von Daniel Gran; linker vorderer Seitenaltar: Die Heilung des Gichtbrüchigen, Altarblatt von Giovanni Antonio Pellegrini. Zu den Altären s. Aurenhammer, Fischer, Kat. Nr. 53/20 – 53/23.

Michaud, Cécile: Johann Heinrich Schönfeld. Un Peintre Allemand du XVII Siècle en Italie, München 2006 S. 57/58 Jacques Callot

Eines ist offensichtlich: Die gebrechliche Figuren, Silhouetten unzähligen Menschenmassen eindringenden eine wiederkehrende Schönfeld Tabellen tief in ihm verwurzelt sind und sich im Wesentlichen in der Radierungen von Jacques Callot, in deutscher Sprache vor seiner Abreise nach bekannt verwurzelt Italien. Diese Drucke wurden ausgiebig in den nordischen Workshops verbreitet, wurde dann Callot, ca. 1625-30, auf dem Höhepunkt seiner Kunst und seinen Ruhm in ganz Europa. Im Laufe der Jahre in Italien und trotz der Einführung anderer Quellen sichtbar, bleibt der Einfluss des Antriebs für Lothringen Schönfeld unbeweglich. Man kann über die Gründe für diese Beharrlichkeit, was wir tun später fragen. Von der ersten Gemälde in Rom, wie die Soldaten im Biwak (cat.A1, Abb. 1), ist die Anwesenheit von Callot umso lebendig ist es Soldaten in zeitgenössischer Kleidung, sehr enge Tricks ausgeführt von dem Schriftsteller Lothringen. Die Massen, Prozessionen oder militärische Figuren aus winzigen, gebrechlich Silhouetten Hintergrund gestellt werden charakteristische Muster von Callot, dass Schönfeld

Wiederverwendungsmöglichkeiten in der Freizeit, vor allem aufgrund seiner Größe und Tiefe religiöse Themen (zB der großen Flut Katze A21; Die Kreuztragung, Kat. A22; Gideon die Katze A24, AA26, A28; Scene historischen König nackt Katze A29, Der Triumph des David, Kat. A43, Das Martyrium des heiligen Sebastian.. Cat A57) und historischen (einschließlich Battle Scene, Kat. A23:... der Raub der Sabinerinnen, Kat. A34, A38, A39), beide in Rom oder Neapel malte. Es ist interessant zu beobachten, wie in den meisten dieser Werke, die wichtigsten Figuren im Vordergrund bieten oft einen stabilen Lauf, eher im Einklang mit der alten Tradition und Wiedergeburt. Die Behandlung des Fleisches, sind die Parameter, die Licht wesentlich variieren nach Standort und dann ausgeführt wird. bleich und ätherische in Rom, eine dunklere grau-blau in Neapel - - Wenn Massen oder beweglichen Figuren auf dem Hintergrund einer leichten und verschiedene Farben sind unveränderlich ist aber ihre Richtung: sie dringen oder dot der Rückseite der Bühne, Silhouetten oder verwickelte Wechselfälle Licht und das Licht zu abwenden einen Augenblick von den wichtigsten Maßnahmen. Diese Elemente hoch manieristische nie aus der italienischen Produktion von Schönfeld verschwindet, wenn es um eine grandiose Komposition schaffen will, mit mehreren Akteuren. Die Fusion fast sofort mit einem eher konventionellen Raum, vor allem durch das Studium Nicolas Poussin gebaut, was zu Szenen, die eine Seite Strenge und Klarheit, Dichte und andere verabscheut ein Vakuum zu kombinieren.

Sicherlich sind reale Callot Kredite manchmal brillant - nur für die Durchführung des Kreuzes Ulm (. Kat. A22, FTG 24) Blick auf die Gravur auf dem gleichen Thema von Lorrain, obwohl das Bild ist ähnlich wie Callots Radierung sich außerdem die Besteigung des Kalvarienberg Schongauer - vor allem aber Schönfeld integriert hat Anweisung, eine Vorstellung von Raum und Geschützte Zahlen in der Antwort auf seine eigene künstlerische Universum. Darüber hinaus werden diese Züge manieristischen gefärbt sein Werk mit einem nordischen Touch mit Sammler waren begierig, Italienisch, sondern auch ausländische, Rom und Neapel. Und mag erklären, die seltsame Beharrlichkeit. Aber umso bemerkenswerter noch mit der Bearbeitung der plastischen Massen und kleinen Figuren zu beobachten: Schönfeld deutlich von Callot inspiriert, aber ganz aufgegeben den grafischen Charakter der Lorrain Zahlen schaffen sehr bildhaft, während Schattierungen von blaugrau oder Ocker, mit rosa oder gelb Tönen verziert. Schönfeld ist als Kolorist, der fähig ist subtile Mischungen, verführerisch für das Auge, und raffinierte Spiele der Transparenz. Wenn man zu einer Seite, um ihn zu wählen, wäre es sicherlich, dass von Rubens. In diesem Sinne ist es faszinierend zu seiner Rezeption und Interpretation eines Meisters zu beobachten, die er treu blieb, so lange, darunter auch nach seiner Rückkehr aus Italien.

Unklar ist, ob Poussin und Schönfeld gekannt haben. Sandrart sagte nichts darüber. Es ist weiterhin möglich, sogar wahrscheinlich, da Sandrart, der persönlich kannte die beiden Männer als Vermittler gedient haben, die ihn auf seinen Spaziergängen entlang der Campana lobte romana Poussin, Le Lorrain und dem Bildhauer François Duquesnoy. Wenn Schönfeld in Rom ankommt, war Poussin bereits seit fast zehn Jahren in der Stadt installiert. Er wurde seit Jahrhunderten bekannt, mit dem strengen Tod des Germanicus (1628), hat sich durch den päpstlichen Befehl, der das Martyrium des heiligen Erasmus (1629) ist. Er hat bereits seine Leinwände gemalt mythologische sagte heute "Venetian", das geheimnisvolle Inspiration des Dichters (ca. 1630), sondern auch Azdod Pest (1631), Das Reich der Flora (1631), Apollo und die Musen (circa 1632) und hat wahrscheinlich schon die erste Version der Raub der Sabinerinnen (1633-1634, New York, The Metropolitan Museum of Art) begonnen. Die anderen "großen Maschinen", die sehr beliebt zweite Version der Raub der Sabinerinnen (Paris, Louvre) und La Manna, ist ein wenig spät, bzw. 1637 und 1639.

Schönfeld hat während seiner italienischen Produktion mit den bereits bekannten Malers, Autorin sowohl sinnlich und bunten Szenen in der Art von Tizian, großen turbulenten und dramatischen Kompositionen statt, Gemälde drückt die meisten hohe Härte? Zweifellos ist es die große epische Kompositionen, voller Pathos, dass die meisten seine Aufmerksamkeit erregt. Die von Azdod Pest, auch äußerst beliebt seit seiner Gründung und vielfach kopiert, scheint eine besonders reiche Quelle der Inspiration, sowohl für seine Entwicklung im Design der Inszenierung Gründe für den Einzelhandel haben: Frühstück Flood (Kat. A1 7, Abb. 19) und der großen Flut (A21, Abb. 23) stellen eine Komposition, die so klug wechselt, wie in der Tabelle Französisch, stehende Figuren, Biege-und Hinlegen. Ebenso präsentieren die beiden Tabellen die Zahlen auf den Kopf oder die Erinnerung an Poussins Komposition ist offensichtlich, obwohl es wahrscheinlich nicht die einzige Quelle der Inspiration. Aber anders als die Leinwand Französisch hat nur für zwei Jahre abgeschlossen, so dass es ein Ziel der Studie noch frisch, während bereits zirkulierenden Kopien und Drucke. Plague of Azdod und "große Maschinen von Poussin im Allgemeinen haben definitiv für Schönfeld wesentlichen Sehenswürdigkeiten gemacht. Die Gründe für diese besondere Sensibilität sind schwer zu erklären, teilweise innewohnenden seinen persönlichen Geschmack - sonst wäre Schönfeld auch von der einflussreichen Caravaggio entlehnt. Der junge Deutsche, in der Kultur durchdrungen Manierismus in der Kunst des Poussin Impulse für die Erneuerung ihrer Darstellungsweisen gefunden werden.

Die Erzählung von Französisch Talent, seine großen Kompositionen sowohl strenge und Dynamik wird zweifellos eine gewisse Faszination von ihm ausgeübt werden, die Eröffnung eines Pfades, die ausgenutzt werden können. So Gemälde wie Gideon Wien (Kat. A24, Abb. 26), Ila Schlacht von Joshua gegen die Amoriter (Kat. A25, Abb. 28, pi. IV), einer der Raub der Sabinerinnen (Kat. A32, Abb. 36) oder den Kindermord von Bethlehem (Kat. A49, Abb. 57, Ft. VI) konnte nicht ohne vorherige Kenntnis der Arbeit von Poussin gestaltet werden. Genau beobachten die Entwicklung von den frühesten Malereien in Rom geschehen, wie Soldaten im Biwak (Kat. A1, Abb. 1), Erlebnis der Schatz vor einem Sarkophag (Klasse A2, Abb. 2) oder Die Raiders (Klasse A3, Abb. 3) in die Gestaltung weiter in der Inszenierung bescheiden, und diese später Leinwänden, zwischen 1637 und 1645 gemalt verschärft. Von 1633 bis 1637, entdeckten wir ein kleines Schönfeld aus Kompositionen von Szenen, in denen die Architektur ist großartig - unter dem Einfluss von Baur insbesondere - aber auch mythologischen arkadischen Landschaften, vor allem durch die "Welle-Klassiker" inspiriert Annibale Carracci, Domenichino, und Francesco Albani. Dann kommen die offenere Kompositionen, von denen einige oben angeführt sind, noch imposanter in ihrer schieren Größe, die eine wahre Inszenierung Architektur installiert - obwohl es selten Strenge und Nüchternheit Küken. Angesichts der Zeitleiste festgelegt, schaffen wir einen echten Einfluss von Nicolas Poussin von etwa 1637.

Neben der Bedeutung der großen Kompositionen von Französisch für die Gesamtkonzeption ist es interessant zu bemerken, über die Werke, aus mehreren Gründen als echte Schulden berücksichtigt werden: (. Kat. A14, Abb. 16) In der Rache von Samson , beide tragen den Leichnam der Philister Helden sind nicht erinnert an eine Gruppe von Beförderungsunternehmen im Hintergrund der Pest Azdod: die Position und Halten einer von ihnen identisch sind - Körper leicht abgelehnt Rücken, Kopf zur Seite, drapieren, die nur eine Schulter. In der Tat, wie oben erwähnt, scheint die Gruppe Schönfeld auf eine perfekte zwischen der Gruppe der Poussin und der Hauptgrund der Beweinung Christi von Raffael, durchaus möglich Fusion verschmelzen. Außerdem kehrte die männliche Figur der Kleinen Flood (Kat. A1 7, Abb. 19). Und die große Flut (Kat. A21, Abb. 23). Können als Ausgangsmaterial haben, unter anderem - noch einmal, dieses Muster tritt in vielen anderen Künstlern seit Jahrzehnten - das Martyrium des Heiligen Erasmus: Der Tisch war dann für alle sichtbar in der gleichnamigen Kapelle des Vatikans. Andere Fremdkapitalkosten Besonders auffällig in der Sintflut, die junge Frau ertrunken Haar locker, Liegen, ein junger Mann umgekehrt: die Sinnlichkeit der Pose und Haar rotblond Nympe schlafend spontan erwähnen das Essen des Bacchus oder der Children of Bacchus (1626-1627), selbst in Tizians Bacchanal der Götter aufgenommen.

Die Bedeutung von Poussin bis Schönfeld, wie die aller anderen Künstlern, schwer vollkommen klar: sie schwankt ständig innerhalb einer Marge von Veranstaltung von vielleicht sehr wahrscheinlich, manchmal nur einige. Neben der möglichst in der Nähe täglich - ein wichtiger Faktor, wenn es darum geht, ein Zeitgenosse - die Popularität des Künstlers bei der studierte betroffenen spielt eine wichtige Rolle als der junge Fremde der Ankunft in Rom ist in der Sucht gefangen Umgebung. Wenn der Grad des Wissens von der gleichen Person und Werk von Poussin ist heute weitgehend unbekannt, es besteht kein Zweifel, dass die Französisch eine besondere Rolle gespielt in der Evolution, vor allem landschaftlich, Kreationen Schönfeld.

Maison natale de saint Alfonso de' Liguori, Marianella (Naples)

Für den Staat - fast identisch - im Internet, siehe die Katze. A56. Während anhängig, und jenseits der ikonografischen Beziehung unterscheiden sich die beiden Werke stark in mehreren Aspekten: ob die Inszenierung des Heiligen] _Murent, durch Framing seiner schmalsten Stelle in der Nähe eines Bernardo Cavallino ist, dass der Heilige Sebastian mit seiner monumentalen Architektur und winzigen Abenteuer, erleben Sie die Welt von Jacques Callot, sondern auch in gewissem Maße von Domenico Gargiulo, sich anderswo gekennzeichnet durch den Schriftsteller Lorraine (Martyrium des heiligen Sebastian, 1640 -45). Darüber hinaus, während Schönfeld gezeigt hat, der erste Märtyrer, ein Körper abgemagert, von Leid gezeichnet, die Schaffung eines ätherischen letztlich zutiefst persönliche, entschied er sich für einen Akt St. Sebastian ist sicherlich noch schlank, aber eher akademischer, die elegante Chiasmus, die Teil einer ikonographischen Tradition, die von der Renaissance ausgeführt wird (Donatello, David., 1430-33, Bargello, Florenz, Sebastiano del Piombo, Geißelung Christi, 1518, San Pietro in Montorio, Rom) neuesten Kreationen: wie man es nicht der Geißelung von Caravaggio denken im Museum von Capodimonte? Wir müssen auch hier erwähnen, bevor er für die Halbinsel verlassen, dass Georg Petel Schönfeld bekannt haben können, durchgeführt von San Sebastian in Augsburg, von 1628 bis 1629. Wie sein Gegenstück, zum Zeitpunkt der Durchführung zu 1645-46.

S. 198 Saint Sébastien

Collection Privée Londres

Trotz seiner Hochformat, scheint dies sehr zu St. Sebastian in der Nähe - zumindest in Bezug auf die Medien haben wir - das Martyrium des Heiligen Sebastian Marianella (Kat. A57, Abb. 65).. Schönfeld hat der Heilige in einer sehr ähnlichen Lage gemalt, während die hohe Mauer mit runden Türmen - vielleicht durch das Castel Nuovo in Neapel inspiriert - die halbnackten Henker, ein Soldat in gefiederten Helmen und Stillleben zu schützen ihren Auftritt wieder im Übrigen fast identisch angeordnet. Eine starke Hell-Dunkel-Modellierung ist stark Fleisch und akzentuiert die Muskeln der Henker und der Dünne des Märtyrers. Die Palette besteht aus Ocker- und Brauntöne nüchtern, aber auch flammende Rot und Gold und Silber Glasuren, ist charakteristisch für neapolitanische Jahren. Die Nähe der Inszenierung mit der St. Sebastian Marianella lädt uns ein, im gleichen Zeitraum ca. 1645-46 Datum.

S. 213-214 Le jugement de Saint Sébastien

Städtische Kunstsammlungen, Schätzler-Palais, Augsburg

Der Tisch ist in einem Zustand ganz richtig: eine glänzende Oberfläche, keine sichtbaren übermalt, keine Lücken, und Glasuren noch vorhanden, wie besonders in den Falten der Gewänder dunkelsten gesehen werden. Trotz seines Zustandes, ist die Arbeit schwer zu datieren: die dunkle Farbpalette, meist braun und ocker consituée, sondern auch leuchtend rot und dunkelblau, spontan auf denen der Jahre neapolitanische. Das Flachrelief, sehr gut erhalten, ebenso wie der Hohepriester, mit hoch schönfeldiennes Figuren aus dieser Zeit. Durch die Beobachtung der linken Hälfte der Tabelle, die vereitelt wird aus spontaner: die Physiognomie des römischen Soldaten fast unhöflich ist (es gab Beteiligung eines Studios?) Und das Gesicht im Profil, mit großen Augen offen, die Kaiser Diokletian, bevor die LED des Heiligen, beschwört überraschend Küken: Sie hat nicht versäumt, Schönfeld für die Inszenierung zu beeinflussen, aber nie die Gesichter mit großen Augen und dunkle Pupille des Französisch hatte bisher entstanden. Sollten wir sehen in dieser Rückblende Poussin ein Erstellungsdatum in Rom nach der Rückkehr von Neapel, deren Einfluss ist nicht zu leugnen hier, das zwischen 1647 und 1651 sagen? Oder sollten wir schieben ein paar Jahren ab dem Zeitpunkt der Ausführung, um 1654-55, nach dem italienischen dann? Diese Hypothese schließt nicht aus einer Hand, wenn wir die Idee, es könne Intervention eines Workshops werden halten - Gold Schönfeld hat Schüler nach seiner Rückkehr hatte - und zweitens, weil die San Sebastian Augsburg hat ein Gesicht sehr nahe Saint Sebastian malte ein Altarbild für den Dom von Salzburg auf 1654-55, Heiligen Sebastian und ROCB (Abb. 126): Die Kiefer mehr Platz, Augen stärker ausgeprägt sind Details, die nur scheinbar zu diesem Zeitpunkt. Um jedoch nicht perfekt mit diesem Bild Kreationen seit Jahren 1654-55, als es noch eminent neapolitanischen durch seine Farbe, pflegen wir auch die andere Annahme, lieber diese offene Diskussion zu verlassen.

Keazor, Henry: Poussins Parerga. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins, Regensburg 1998

[keine zu berücksichtigende Bemerkungen zur Pest in Asdod]

Keazor, Henry: A propos des sources littéraires et picturales de la peste d'Asdod (1630-1631) par Nicolas Poussin, in: Revue du Louvre 45, 1996, Février, S. 62-69 [Schönfeld nicht erwähnt]

Friedländer, Walter: Nicolas Poussin. Die Entwicklung seiner Kunst, München 1914

S.36/37

Die «Pest der Philister», eines der berühmtesten Bilder Poussins aus der Periode um 1630, ist im Stil der Raumdarstellung noch etwas mit der Zerstörung Jerusalems verwandt, aber doch vorgeschrittener, feiner im Ton und der Gesamtauffassung. Der Eindruck, den

Domenichino, zumal dessen « Almosenverteilung der heiligen Cäcilia » in S. Luigi dei Francesi auf den noch werdenden Künstler gemacht hat, ist unverkennbar. Prinzipien des Cinquecento werden hier fortgesetzt. Das starke Hineinziehen der Monumentalarchitektur und die Benutzung des dazwischen liegenden Raumes als Begegnungsbühne findet sich z. B. schon auf Peruzzis « Maria Tempelgang »; nur ist im Zeitalter des Barocks alles weiter geworden, weniger einzeln, weniger gestelzt. Die Gebäude des Hintergrundes sind bei Poussin nicht mehr koordiniert, sondern als eine einheitliche Erscheinung zusammengehalten, obgleich hier eine Straße mit Durchblick gegeben ist; aber sie ist es in perspektivischer Verkürzung und tritt so zurück wie etwa die szenarischen Straßenkonstruktionen bei Palladio und Serlio, so daß der Vorderraum deutlich als Bühne markiert ist. Durch den gedämpft freskoartigen, wenn auch nicht kalten Gesamtton werden die einzelnen Personen und Gruppen auseinandergehalten und ballen sich nicht zu unklaren Klumpen. Doch ist noch keine, weder psychische, noch zeitliche Einheit angestrebt: die verschiedenen Gruppen werden nicht auf eine einzige beherrschende Handlung hin zusammengefaßt, sondern sehen und agieren nach verschiedenen Richtungen, je nachdem ihre Aufmerksamkeit in Anspruch genommen ist. Die Hauptgruppe: die an der Pest gestorbene Mutter, und der über sie gebeugte, sich die Nase zuhaltende Mann, der das Kind vom Busen der Mutter entfernen will, ist einem Stiche Marc Antons nach Raffael entnommen. Das Ganze, trotzdem eigenartig im Ton wie in der edlen Haltung der Gebärden, ja auch in den zusammengehaltenen Gesichtern, die nicht mehr durch kleinliche Schattenwirkungen gestört werden, ist schon durchaus typisch für Poussin und der « Plünderung des Tempels » um ein gut Stück künstlerischer Arbeit überlegen.

Grautoff, Otto: Nicolas Poussins Jugendjahre, Diss. Bern 1914
S. 79/80

Die einzelnen Körper pressen sich aufeinander. Das Fortschauen einiger Figuren vom Brennpunkt des Interesses entspricht mehr dem Zeitgeschmack als Poussins Kunst. Aber die allgemeine Stimmung, das Maß, die Würde deuten schon stark auf Poussin hin. Die Körperproportionen sind die seinen. Die Betonung der Hände als psychologisches Ausdrucksmittel, die schlanken Füße und Finger, die halb verhüllten Ohren, die ein wenig geöffneten Lippen, die Nasen zerstreuen die Zweifel an der Echtheit dieses Bildes, die der erste Eindruck vielleicht aufkommen ließ. Der Knabe rechts läßt das gleiche Modell erkennen, das Poussin kurze Zeit darauf für die *Pest* diente. Auf beiden Bildern finden wir die gleiche weisende Hand, die gleiche Hemddraperie. Die sich vorbeugende Frau auf der *Pest* neben dem Mann, der sich die Nase zuhält, gleicht der Frau, die hier rechts hinten sich vorbeugt und ihren linken Arm ausstreckt. Der halbnackte Jüngling im Vordergrund hier ist jenem auf der *Pest* verwandt, der links aus dem Bilde herausschreitet.

S. 89-93

Wir nehmen von der *Pest* (Abb. Bd. II, Nr. 19) an wahr, daß Poussin sich im Format seiner Bilder wiederum beschränkte, daß er von neuem kleinere Gestalten wählte, um sie im Raum glaubhaft erscheinen zu lassen, daß er die Gesten seiner Figuren wieder ruhiger, gehaltener und edler abmaß, kurzum, den Stil, den er im *Germanikus* und in der *Zerstörung Jerusalems* eingeschlagen hatte, wieder aufnahm und fortsetzte. Die Freiheit des Raumbildes auf der *Pest* wird erstens durch die Aufteilung der oberen Bildhälfte in Vertikalen erreicht, zweitens dadurch, daß dort, wo uns die Perspektive in die Tiefe zieht, sich ein Obelisk erhebt, der den Blick in die luftgefüllte Höhe führt.

Als Thema hatte Poussin sich Ursache und Wirkung der Pest als Gottesgericht gestellt:

Die in den Tempel des Dagon verschleppte Bundeslade, deren Raub Gott durch die Seuche in der Stadt der Philister rächen will, ist die biblische Ursache dieses Übels. Schwäche, Krankheit und Tod und das daraus sich ergebende Verhalten der Mitmenschen: Furcht, Entsetzen, Mitleid sind ihre Wirkungen.

Diese Wirkungen sind in den drei Vordergrundsgruppen dargestellt. Die mittlere dieser drei Gruppen ist durch die Blickrichtung der von rechts hilfreich herbeieilenden Personen mit der rechten Gruppe verbunden, während die Frau links durch ihr Zurückwenden die Vordergrundsgruppe mit denen des zweiten Planes verbindet. Hier ist die Aufmerksamkeit Aller dem Priester zugewandt, der auf die Bundeslade weist. In dieser Art sind alle Teile des Bildes geistig miteinander verknüpft. Die psychologischen und epischen Funktionen sind identisch mit kompositionellen und formalen Bildfaktoren. Das Dreieckschema, welches der rechten Gruppe zugrunde liegt, greift mit einem Schenkel in das Dreieck der Mittelgruppe hinein und verbindet so formal beide miteinander. Bei allem Reichtum der Verkürzungen und der Liniendivergenzen innerhalb der Gruppen ist dennoch eine große Ruhe erreicht: erstens durch die Unterordnung unter die beschriebenen, geometrischen Formen; zweitens dadurch, daß der Vordergrund rechts und links durch zwei ruhige Vertikalfiguren begrenzt wird, deren linearer Charakter links von den Säulen, rechts von dem Pfeiler aufgenommen wird; drittens durch die Zusammenfassung der ganzen Vordergrundsfiguren unter den sanften Bogen eines Halbkreises.

Die Körper sind klar und reich modelliert. Der warme grünbraune Gesamtton des Bildes — ein Anklang an Tiziansche Farbeneinheiten — schließt das Ganze so schön zusammen, daß man den Dualismus des Blickpunktes, ähnlich wie auf Cortonas Dianaopfer im Palazzo Barberini, im ersten Augenblick übersieht. Erst bei genauer Prüfung wird man gewahr, daß die Figurengruppen des Vordergrunds unter einem ändern Blickpunkt genommen sind als Mittel- und Hintergrund. Die hintere Gruppe ist subjektiv mit dem Platz zusammengesehen, während die vorderen Gruppen wie auf einer objektiv gegebenen Bühne davor geschoben worden sind und ihr Blickpunkt wesentlich tiefer liegt. Abgeschwächt wird dieser Dualismus wieder durch die zwischen beiden Bildteilen vermittelnde Frau links, die sich zurückwendet, ferner dadurch, daß die Vordergrundsgruppen nicht reliefmäßig flach, sondern in runder, voller Körperlichkeit gegeben worden sind und die Glieder der einzelnen Personen nicht in derselben Ebene liegen, sondern vor- und zurückgreifen, wodurch der Raum wesentlich vertieft und verdeutlicht wird und scheinbar logisch mit dem Hintergrund zusammengeht.

Bellori schreibt (p. 13), daß Poussin die *Pest* zum großen Teil der von Mark Anton gestochenen Darstellung Raffaels nachbildete. Allerdings finden sich Analogien, die sich aber mehr auf das Inhaltliche, als auf formale Entlehnungen beziehen. So hat Poussin das Motiv des Mannes, der das Kind von seiner toten Mutter fortschiebt und sich dabei die Nase zuhält, dem Stich des Mark Anton entnommen. Aber bei Raffael ist dieser Mann in Profilstellung, während Poussin ihn und die Frau in Verkürzung gibt. Die erhobene Hand als Ausdruck schauernden Entsetzens bei dem aus dem Bild herausschreitenden Jüngling findet sich ebenfalls schon in Raffaels Werk bei einer Frau; damit sind aber alle Anregungen erschöpft.

Felibien^{117/} nennt dieses Bild, nach dem er wenige Zeilen vorher die Zeitangabe: „vers l'an 1630" am Rande des Textes gemacht hat, so daß wir keine Willkür begehen, wenn wir dafür das Jahr 1630 selbst annehmen, besonders da die gewaltige Pestepidemie^{118/} des Jahres 1630, die drei Viertel von Mailands Einwohnern hinwegraffte, Poussin zu diesem Bild angeregt haben kann. Außerdem mag Poussins eigene Krankheit mit ihren Todesideen nicht ohne Einfluß auf die Wahl des Themas gewesen sein, — eine Krankheit, die es noch einmal erklärlich macht, daß Poussin nicht schon jetzt sich der Stimmungswelt Tizians ergab. Weiter erfahren wir von Felibien^{119/}, daß ihm das Gemälde mit sechzig Talern bezahlt wurde, daß es sich eine Zeitlang in dem Besitz eines Bildhauers Matheo^{120/} befand, dann von Richelieu für tausend Taler erworben wurde und aus dessen Besitz in die Galerie des Königs von Frankreich übergang^{121/}. Die Wiederholung dieses Bildes in der Galerie zu Lissabon, die dem Pariser Exemplar in allen Teilen entspricht, scheint eine alte Kopie nach dem eben besprochenen Original und trotz ihrer Güte nicht von Poussins Hand zu sein. Dagegen ist das Londoner Exemplar sicher eine Replik eigener Hand, und zwar höchstwahrscheinlich nach dem Bilde im Louvre entstanden, da es bei völliger Übereinstimmung im Detail eine sicherere Lösung des Raumproblems und eine reichere Nuancierung in der farbigen Anlage zeigt. Hier erscheint der Raum noch freier und luftiger. Der Platz hinter den Gruppen ist tiefer, der Übergang zur Ferne besser vermittelt; Vordergrund und Mittelgrund sind malerisch mehr zusammengehalten. Der Gesamtton ist gesättigter und wärmer, die farbige Modellierung ist breiter und spontaner. Besonders schön ist der gebeugte Rücken des Mannes in der Mittelgruppe gelungen, der in roten, bräunlichen, grünlichen und gelblichen Tönen plastisch modelliert ist. Ebenso ist die Gebäudegruppe rechts auf dem dritten Plan in ihren steingrauen, beigefarbenen Tönen nuancenreicher als auf dem Louvrebild behandelt worden. Im einzelnen ist auch die Farbgebung auf beiden Bildern gleich.

Die *Beweinung Christi* in der Pinakothek zu München (Abb. Bd. II, Nr.20) gehört der gleichen Zeit an. Die äußerlichen Momente, daß auch hier ein Sterbensgedanke Gestalt gewann, daß die Todesseufzer der Pestkranken leicht die Gedanken des Künstlers auf das erhabenste Bild des Todes lenken konnten, würden eine schwache Stütze unserer Datierung bilden, wenn nicht vor allem stilkritische Erwägungen das Fundament lieferten, dieses Münchener Bild hier einzufügen.

Magdalenas Typus erinnert an die Frau, die auf der *Pest* rechts ein wenig gebeugt neben demjenigen steht, der sich die Nase zuhält. Das Schmerzmotiv des Heilandes entspricht dem vorn liegenden Toten auf der *Pest*: Beide Körper haben im letzten Atemzug die Schultern krampfhaft hoch gezogen. Die ausgestreckte Hand der Magdalena findet sich dreimal auf dem Pariser Bilde. Auf beiden Bildern ist der Leichnam in grauem Schatten gegeben; Brauen, Augen und Lippen sind gleich weich, fließend und verschwimmend gemalt, im Gegensatz zu späteren Werken. Wie auf dem *Pestbild* das Hemd des Knaben rechts hell aufleuchtet, so glänzen aus der Beweinung das Lendentuch und Magdalenas Ärmel milchweiß heraus.

verarbeitete Literaturstellen:

Wild: Die „Pest von Asdod“ und gleichzeitige religiöse Darstellungen

... im Spätherbst 1630 ... begonnen, vielleicht schon Monate daran gearbeitet ... lieferte ... erst im Februar 1631 ab ... Pest, welche Italien in Schrecken versetzte und die Bevölkerung von Mailand 1629 grausam dezimiert hatte. Giacinto Sigl berichtet in seinem „Diario Romano“ am 13. Juni 1630 hätte in den Parochialkirchen Roms eine stattgefunden, und im Februar 1631 wäre kein Karneval abgehalten worden. Poussin interessierte sich im allgemeinen nicht für seine Gegenwart; in diesem Fall wäre jedoch ein Anstoß aus dem Zeiterlebnis denkbar. Ein Vorbild existiert nicht; kein Maler hatte sich bisher an das Thema gewagt.

Die Pest von Asdod

Herdin, Klaus: Pierre Puget. Das bildnerische Werk, Berlin 1970

S. 130-134

Gleichzeitig mit dem »Faun« schuf Puget als »dernier despost de son esprit«⁶⁹⁷ ein Relief mit dem hl. Karl Borromäus unter den Pestkranken von Mailand (Kat.Nr. 53; Abb. 291). Das Werk war für die Kirche Saint-Barthelemy in Paris bestimmt und offenbar schon 1688 von Abbe de la Chambre, einem glühenden Anhänger Berninis und der »modernes«, bestellt worden⁶⁹⁸. 1693 war es im wesentlichen vollendet, erreichte aber den Auftraggeber nicht mehr; nach vergeblichen Versuchen, es dem König - wohl zur Aufstellung in der Versailler Schloßkapelle⁶⁹⁹ - anzubieten, verblieb es schließlich in der Werkstatt. Im 18. Jahrhundert gelangte es in die »Sante« zu Marseille und fand alsbald in der Guiden- und Vitenliteratur Beachtung. Karl Borromäus (1538—84), in jungen Jahren Erzbischof von Mailand und schon 1610 als »heros de la charite active« heiliggesprochen⁷⁰⁰, wurde während der Seuche von 1575-77 bekannt. Wie die Viten übereinstimmend berichten, drängten sich die Kranken um ihn und berührten den Saum seines Gewandes, »et calamitates deplorabant suas; alius ex tabe concepta, alius ex propinquo mortuo, animamve in eius conspectu trahente, gemitus edebat«⁷⁰¹. Er aber brachte ihnen das Sakrament, tröstete sie, opferte Hab und Gut und nahm Waisenkinder auf⁷⁰². Auch in der Kunst wird dieses Thema bald aufgegriffen und in der verschiedensten Weise behandelt. Bei Orazio Borgianni nimmt der Kirchenfürst ein Kind auf seinen Arm, bei Cortona segnet er die Kranken während einer Prozession; Francesco Fenzoni und Girardon geben ihn als Spender des Sakraments⁷⁰³. Einsam um das Ende der Seuche flehend, tritt er in einem anderen Gemälde Borgiannis auf, ähnlich bei Simon Vouet⁷⁰⁴. Puget verbindet diesen Typus mit dem ersten und faßt dadurch den Heiligen im Sinne der Jesuitenmission als Vermittler himmlischer Gnade auf. Damit reiht sich sein Relief den Darstellungen anderer charismatisch Wirkender an; es kann aus der Borromäusikonologie allein nicht abgeleitet werden. Auf zwei Stufen sockelartig über die Menge hinausgehoben, richtet der Kirchenfürst die gefalteten Hände

696 Vgl. Georg Kauffmann, Poussins letztes Werk, in: ZfK XXIV, 1961, 123: »In der Tat, wollten wir Poussins höchste Altersstufe kennzeichnen, müßten wir sagen, hier sei er Römer geworden.«

697 Lecomte 1699/1700, III, 237.

698 Chantelou (Ausg. Lalanne 1885, 120) berichtet von einem Besuch Berninis in dieser Kirche; vielleicht wurde schon damals (1665) ihre Neuausstattung beschlossen.

699 Diese Vermutung gründet sich a) auf Pugets Brief vom 22. 3. 1694 (Nr. XXIII, S. 229), wo es heißt: »je le feray porter à Versaille ensemble avec le bas relief d'Alexandre«, b) auf Coypels Besuch, der offenbar der Absicht diente, die Möglichkeit einer Aufstellung in der Kapelle zu prüfen (vgl. Brief Nr. XXII, S. 228). Anderswo in Versailles als in diesem später von Coypel ausgemalten Raum aber hätte das Relief schon wegen seines Themas kaum aufgestellt werden können. Wahrscheinlich liegt auch der Beziehung der »Madonna Balbi« auf die Versailler Kapelle (vgl. Kat. Nr. 45, Hs. a) eine Nachricht dieser Art zugrunde.

⁷⁰⁰ Male 1932, 87; vgl. ferner Reau III/1, 1958, 298ff. Karl Borromäus wurde vor allem als Bußheiliger verehrt und ist daher häufig mit Kreuz, Totenkopf und Geißel dargestellt.

⁷⁰¹ Carolus Martini, De Vita et Rebus Gestis Caroli S. R. E. Cardinalis, Tituli S. Praxedis Archiepiscopi Mediolani libri septem, Ingolstadt 1592. Diese älteste Vita Karls war auch in Italien weit verbreitet.

⁷⁰² Vgl. Giovanni Pietro Giussano, Vita di S. Carlo Borromeo, Rom 1610, 251A-253B: »Ordinò dipoi tre processioni generali di tutto il Clero... e nelle Chiese, dove si andava con la processione, egli predicava al Popolo... Si preparo per morir ben disposto ... lasciando suo herede l'Hospital Maggiore di Milano.« Insbesondere besuchte er den vor der Stadt gelegenen Borgo di S. Gregorio, wohin die Kranken gebracht wurden (253D); dort war auch »il luogo della sepultura publica, detto il Foppone« (260 C). Dieser Ort scheint bei Puget angedeutet zu sein, zweifellos aber auch die besondere Fürsorge Karls für die »figliuolini, die restavano privi delle loro madri« (277 B): »Et egli con una carita immensa, poneva particolar diligenza in haver cura di queste povere creature . . . Testimoni gravi hanno de-posto... d'haverlo visto... con una creatura viva in brac-cio, ehe ritrovò in mezzo alli parenti morti di peste; effetto di quel supremo grado di carita, ehe il Santo Vangelo ricerca nel buon Pastore« (277 C).

⁷⁰³ Vgl. Hermann Voss, Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1941, 122 (Borgianni); Briganti 1962, fig. 284 (Cortona); Venturi IX/VII, 1934, fig. 563 (Fenzoni); Francastel 1928, fig. 8 (Girardon).

⁷⁰⁴ Vgl. Voss [s. Anm. 703], 123 (Borgianni); Brüssel, Musees Royaux, Aufnahme Nr. 117867 B (Vouet).

entschlossenes, fast derbes Aussehen, das nichts von der verzehrenden Glut des »Alessandro Sauli« an sich hat. Aufwärts wie die Arme geht auch der Blick, denn der Himmel hat sich geöffnet: Strahlen brechen durch die Wolken; ein Engelknabe, von Cherubsköpfchen umfassen, hält zum Zeichen der Hoffnung das Kreuz. Ein schräg zur Bildebene verlaufender Vorhang auf der rechten Seite wird von Putten, die sich unter den Falten verstecken, so weit zurückgezogen, daß die Glorie sich wie einst auf dem Judithrelief (*Abb. 80*) dem Betrachter enthüllt. Doch ist diese »revelatio« nun tiefer mit dem Bildgeschehen verknüpft und die Wirkung des Wunders auch psychologisch abgestuft. Denn die Kranken nehmen die Erscheinung nicht wahr; die beiden Priester, welche im Gefolge des Kardinals Prozessionskreuz und Hostienkelch tragen, erahnen sie wohl, wagen aber kaum einen Seitenblick, entweder zweifelnd oder geblendet von überirdischem Licht. Nur dem Heiligen wenden sich denn auch die Himmelsboten zu; ihm wird das Ende der Seuche verheißen. Seine Standhaftigkeit im Glauben symbolisieren an dem Gebäude im Hintergrund eine Säule und ein Gebälk annähernd dorischer Ordnung⁷⁰⁶. Die Arkadenstellung dieser Kulisse führt schräg in die Tiefe, bricht dort rechtwinklig um und grenzt an ein reichverziertes Schlafgemach (*Abb. 296*), wo eine Frau aus ihrem Bett hochfahrend voll Entsetzen den Tod ihres Mannes gewahrt und ihn mit erhobenen Armen beklagt. Im Gegensatz zu der blühenden Gestalt des Weibes ist der Leib des Toten ausgemergelt und nur grob zubezogen, das Antlitz kaum geformt. Das »non finito« ist hier ein Mittel, den Verfall zu kennzeichnen; entgegen Bougerel⁷⁰⁷ steht das Werk also doch in seiner endgültigen Gestalt vor uns.

Wirkt schon die Verzweiflung der klagenden Frau der Gewißheit des Heiligen entgegen, so erst recht die jammervolle Gruppe darunter (*Abb. 290*). Ein Greis befiehlt seine verscheidende Tochter und deren Söhnen dem Borromäer an; weniger wie ein Bittfleher als wie einer der Rechenschaft fordert, streckt er ihm die Arme entgegen. Die Sterbende sinkt nach Pugets eigener Beschreibung über ihrem Neugeborenen zurück; ihre über dem Schoß gefalteten Hände beginnen sich zu lösen, ihnen entgleitet ein Kreuz. Das Kind, fast noch wie ein Embryo zusammengekrümmt, greift sich an die Stirn, als beginne es erwachend das Unfaßliche zu erahnen; aber der Schein trügt, denn es wird bereits vom Todesschlaf umfassen (Brief Nr. XXIII, S. 229). Aus dieser Gruppe löst sich der etwas ältere Knabe; er klammert sich an das Knie des Heiligen und verbindet die Sterbenden dadurch mit dem Heilsgeschehen. Vor dieser Bühne verrichtet ein Totengräber seine Pflicht. Seil und Spaten am Boden und die Spitzhacke unter der Achsel zeigen ihn mitten in seiner Tätigkeit; an einer Fußangel schleift er einen Toten in die bereits ausgehobene Grube. Selbst diese Figur, bemerkt Grosson, »est d'une expression étonnante: on appergoit, dans ses traits, les nausées que lui cause l'odeur infecte du cadavre, dont il détourne ses regards«⁷⁰⁸.

Als Vermittler göttlicher Gnade bildet Karl Borromäus den Schwerpunkt der Komposition. Da er nach der Lehre des Tridentinums kraft seines Amtes Christus vertritt, können sich auch christologische Vorstellungen an ihn knüpfen. Nicht von ungefähr folgt daher die Haltung der halbnackten Sterbenden einem Typus der büßenden Magdalena⁷⁰⁹. Wie jene unter dem Kreuz, so sinkt diese zu Füßen des Heiligen nieder; und wie durch die Fürbitte der Magdalena ein Toter wieder erweckt wurde, so fleht sie noch im Sterben um die Rettung ihrer Kinder⁷¹⁰. Dagegen erinnert die Gebärde der Frau im Hintergrund an die der wehklagenden Magdalena in Caravaggios »Grablegung«⁷¹¹, und der tief herabhängende Oberkörper des Verstorbenen an den Leichnam Christi in Pietätdarstellungen⁷¹². So gewinnt auch diese Gruppe mit ihrer doppelten Anspielung auf Christus exemplarische Bedeutung.

705 Das Bildnis des Heiligen ist vor allem durch Giovanni Battista Crespi (Mailand, Ambrosiana) überliefert; mit Ausnahme Pugets halten sich alle Späteren wenigstens in großen Zügen an diesen Typus. Die Abweichung ist um so merkwürdiger, als Fuget in seiner eigenen Sammlung ein Bildnis des Borromäers besaß. Als Schöpfer dieses Bildes wird im Inventar von 1694 und bei Lagrange 1868, 302 irrtümlich Pordenone bezeichnet, der schon ein Jahr nach der Geburt Karls starb. Auch Paris Bordone kann kaum gemeint sein, denn dieser starb schon 1571, vier Jahre vor der Seuche. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Werk Sebastien Bourdons, von dem ein Gemälde dieses Themas bekannt ist (erwähnt bei M. P. Def er, *Catalogue general des ventes publiques des tableaux etc.* 11,2, 1868, 70, Nr. 18).

⁷⁰⁶ Die Metopenfelder zeigen alternierend Tondi mit einer Rosette und Wickelkinder in der Art Brunelleschis. Das Gebäude ist demnach als Findelhaus zu deuten, was dem Thema durchaus angemessen ist und auch mit den Viten [s. Anm. 702] übereinstimmt.

⁷⁰⁷ Bougerel 1752, 58: »Il n'a pu le finir entierement«. 708 Grosson 1771, 223.

⁷⁰⁹ Galleria Colonna, Inv. Nr. 33; früher Carlo Dolci zugeschrieben. Eine Abbildung liegt nicht vor.

⁷¹⁰ Vgl. die Oration am Fest der Maria Magdalena in der römischen Liturgie: »Beatae Mariae Magdalene, quaesumus, Domine, suffragiis adiuvemur: cuius precibus exoratus... Lazarum vivum ab inferis resuscitasti.«

⁷¹¹ Vgl. Berenson [s. Anm. 190], Tf. 48.

(Abb. 292)^{ns}. Im Gegensinn zerrt dort eine kräftige Gestalt im Vordergrund ein störrisches Maultier heran, Der Totengräber an dieser Stelle aber erinnert auch an Rubens' »Wunder des hl. Franz Xaver«⁷¹⁴; wahrscheinlich stand dem Meister aus seiner genuesischen Zeit ein Stich oder eine Nachbildung vor Augen. Diese Verbindung erhellt zugleich die Entstehung der Komposition. Im »Franz Xaver« wie auch in den »Wundern des hl. Ignatius« in Genua (Abb. 293) wird ein älteres Schema neu belebt, wo ein Heiliger an erhöhter Stelle predigend oder heilend einer Volksmenge gegenübersteht. Raffaels »Predigt des hl. Paulus«⁷¹⁵ bildet den Anfang, Portigianis »Almosenspende des hl. Antonin« (Abb. 294) das Ende dieser Reihe im Cinquecento. Den gleichen, ihm geläufigen Typus benutzte Fuguet zweifellos schon in seinem frühen, verlorenen Gemälde »Der hl. Rochus bittet für die Pestkranken«⁷¹⁶. Aber Rubens hatte das Histo-rien- mit dem Heiligen- und Gnadenbild auf neue Weise vermählt, und diese Neufassung greift der Meister nun auf. Der »Ignatius« wie der »Karl Borromäus« schöpfen aus einer ihnen sichtbar zuströmenden Gnadenfülle die Kraft, welche der leidenden Menge Hilfe bringen soll, und aus dieser dreifachen Wechselbeziehung ergibt sich die Form. Wie in Rubens' Gemälde öffnet sich auch in dem Relief eine breite Gasse, die von unten schräg auf den Heiligen zuführt und auf halber Höhe in die Senkrechten der Hintergrundsarchitektur übergeht. Allerdings sind diese künstlerischen Mittel hier sparsamer angewandt. Wie statt einer Menge nur wenige Kranke gegeben sind, so statt einer Vielzahl von Bewegungen nur zwei parallel verlaufende, von der Totengräberszene und der sterbenden Frau ausgehende Bilddiagonalen, die in dem Prozessionskreuz und dem unteren Vorhangssaum nachklingen. Ihnen ragen aus der Bildmitte die Arme Heiligen um so wirksamer entgegen⁷¹⁷. Deutlich hebt sich ein Bereich des Todes in der unteren von dem des Heils in der oberen Bildhälfte ab. Die Mitte als die eigentliche Bildgegenwart zwischen Vergänglichkeit und künftigem Leben wird durch Leiden und Fürbitte zu einer Zone der Wandlung⁷¹⁸, aber auch der Kluft zwischen Verzweiflung und Gewißheit. Diese Spannung kommt in der Entfernung zwischen dem Heiligen und dem Alten anschaulich zum Ausdruck. Der Greis hockt dem Kirchenfürsten gegenüber wie Diogenes dem Alexander, und wieder verdichtet sich in den Gebärden zweier Gestalten das gesamte Geschehen. Doch wird der Gestus des Alten, anders auch als in Domenichinos »Kommunion des hl. Hieronymus«⁷¹⁹, nicht erwidert, sondern weitergeleitet; wie eine Schale öffnen sich die Arme des Heiligen den himmlischen Strahlen. Die betenden Hände aber gewinnen als Zentrum der Komposition symbolischen Charakter. Sie haben denn auch den größten Resonanzraum im Bilde: nichts steht ihnen im Wege, leer und frei rahmt sie der weite Torbogen im Hintergrund. Dieses »campeggiare« oder Zurückdrängen des Beiwerks im Relief wurde im Umkreis Algardis und bei Ferrata ausgebildet; ähnlich wie hier die Hände, ist in Algardis »Traum der Constantina« das Ewige Licht als Symbol Christi, in Ferratas »Martyrium der hl. Emerenziana« die Gestalt der Heiligen hervorgehoben⁷²⁰. Um diese Mitte beschreiben auch die Häupter der Figuren einen Kreis. Dadurch kommt eine dem Thema gemäße Bildeinheit zustande, bei gleicher Figurenzahl in weit höherem Maß als in dem von zwei Brennpunkten bestimmten, dialogischen Diogenesrelief. Dank vermehrter Ökonomie der Requisiten und einer verfeinerten Größenabstufung stoßen die Figuren auch nicht mehr vollplastisch aneinander, sondern las-

⁷¹² Vgl. Emile Molinier, *Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes*, Paris 1896, 55 Nr. 83 (Nachzeichnung einer Plakette des Agostino di Duccio). Male 1932, 91 leitet den Typus aus der Antike ab, gibt aber kein Beispiel an.

⁷¹³ Renis Fresko wurde zuerst von Matteo Borboni (um 1610 bis um 1667) gestochen (Bartsch 1918, XIX, 194/1). Der hier abgebildete, etwas spätere Stich G. M. Giovanninis (1667-1717) gibt das Original spiegelbildlich wieder.

⁷¹⁴ Wien, Kunsthistorisches Museum; vgl. Oldenbourg [s. Anm. 559], Abb. 205.

⁷¹⁵ Vgl. Rosenberg [s. Anm. 320], Abb. 148.

⁷¹⁶ Einst in der Toulonner Kathedrale; vgl. Ginoux 1894 (1), 13.

⁷¹⁷ Erhellend ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung Preimesbergers (1969, 114), daß durch den ungewöhnlich hoch gewählten Horizont - der Augenpunkt liegt etwas oberhalb der betenden Hände — das Bildfeld entschwert wird. Diese Aufhebung der herkömmlichen statischen Verhältnisse bildet die formale Voraussetzung für die Wahrnehmung des anagogischen Sinngehalts.

⁷¹⁸ Vgl. auch Trachsler Ms. 1954, 425.

⁷¹⁹ Vgl. Waterhouse [s. Anm. 166], pl. 12.

⁷²⁰ Zur »Emerenziana« vgl. Anm. 293. - Algardis Relief in S. Carlo zu Genua ist abgebildet bei Labö [s. Anm. 309], 1404; diese Tafel wurde neuerdings auch von Preimesberger (1969, 114) für einen aufschlußreichen Vergleich mit Pugets Relief herangezogen.

S. 133

sen zwischen sich Raum, ohne daß darum die Komposition auseinanderfiele. Das Verhältnis von Figur und Umraum ist ähnlich offen wie bei dem »Faun«; analog zu der Autonomie jener Freiskulptur gewinnen hier die einzelnen Reliefgestalten mehr Spielraum. Kaum eine wird mehr von anderen überschritten; der »horror vacui« des Diogenesreliefs mit seinem den Hintergrund netzartig verstellenden Figurengeflecht ist einer überschaubaren Bildanlage gewichen.

Der Kreis um die betenden Hände verbindet die Gestalten aber nicht nur in der Fläche, sondern auch im

Tiefenraum miteinander. Von dem Totengräber über die sterbende Frau und ihren Vater oder die Priester im Hintergrund wird der Reliefgrad stetig, allerdings nicht gleichmäßig, verringert. Maßstab der Abstufung ist dabei nicht die durch Boden und Kulisse angedeutete Räumlichkeit, sondern die Bildfunktion der Figuren. Der Heilige hebt sich mehr ab, als es seiner Stellung im Mittelgrunde zukäme, die Priester sind stärker abgeflacht; ebenso willkürlich ist die Architektur behandelt. In Algardis Portellarelieff dagegen sind die Figuren wie die dort wandparallel geführten Pfeilerarkaden der Raumflucht entsprechend modelliert. Seines ungewöhnlichen Verfahrens war sich der Meister wohl bewußt, wenn er schrieb: »les principales figure[s] sont à deux tiers de relief« (Brief Nr. XXIII; S. 229). Der Bedeutungsgehalt triumphiert über das Formgesetz. Das aber mußte notwendig den Widerspruch der Akademie hervorrufen. Cochin nannte das Werk »traite avec goût, mais incorrect et mal dessiné«⁷²¹, obwohl er es selbst gestochen hat (s. S. 199). Gerade umgekehrt allerdings urteilte Bougerel: »le sujet y est merveilleusement bien traité, soit pour la grande correction et beauté du dessin, soit enfin pour la savante dégradation du bas-relief, par lequel on croit combien il étoit habile en anatomie« (s. Anm. 707). Bougerel meinte offenbar die sorgsame Differenzierung der Oberfläche, zumal in der Behandlung des Nackten, und die Verschleifung der Formen miteinander. Auch hierin liegt ein Unterschied zum Diogenesrelief. Da die Gegensätze herabgestimmt sind, bilden sich keine verschatteten Schächte zwischen abrupten Erhebungen mehr. In mittlerer Tonhöhe bricht sich das Licht auf größeren Flächeneinheiten; gleichmäßig dahinflutend verbindet es die Tiefenschichten miteinander. Daher sind auch manche Stellen wie der rechte Arm des Totengräbers stärker als üblich in den Grund eingearbeitet. Insgesamt erscheint das Werk bildhafter als frühere Historienreliefs; das »Sfumato« der Wolken, das der Malerei entlehnte, freilich schon Bernini geläufige Strahlenmotiv kommt hinzu - Delacroix' Kritik am Diogenesrelief wäre hier gegenstandslos gewesen. Auch geht der Ereignisraum über den Bildraum offensichtlich hinaus, denn der Tote am unteren Rand gleitet unter die Bildgrenze, auch dies eine Lizenz der Malerei. Stendhal spricht daher von einem »tableau« und rühmt das Fehlen des »contour arrêté de l'anti-que« (s. Anm. 90).

Im wesentlichen aber ist die selbst in Oberitalien kaum erreichte Tonigkeit durch die plastischen Mittel selbst erzielt, vor allem durch die reiche Skala der jedem Gegenstand nachgebenden Modellierung, die in der Physiognomie der Figuren gipfelt. Auf diesem Zusammenspiel zwischen Form und Ausdruck beruht die tiefe Wirkung. Schon Lecomte erkannte: »Tout y est affligeant, tout y fait pitié, et tout y fait horreur i en memetems«, und »tout y excite la commisération« fügt Bougerel hinzu (s. Anm. 697 u. 707). So sehr steht das Leid im Mittelpunkt, daß darüber die Fürbitte übersehen wurde. Beides zusammen aber erzeugt erst den unerhörten Spannungsreichtum dieses Spätwerks, das zugleich gelöster wirkt als alles Frühere. Damit wird auch den Forderungen der »modernes« vollauf Genüge getan, denn nirgends zuvor war das akademische Theorem von der Wahrheit des plastischen Bildwerks gegenüber dem Schein der Malerei so kühn in Frage gestellt worden. Selbst die Reliefs Robert le Lorrains oder Bouchardons sollten diese Grenzverwischung der Künste nicht übertreffen; nur das Ornament wagt sich im französischen 18. Jahrhundert damit noch weiter vor.

Weist dieses Relief also auf Kommendes voraus, so enthält es zugleich eine Zusammenfassung des eigenen Schaffens; der Verismus der frühen Werke ist darin ebenso eingegangen wie die antikklassische Idealität der großen Versailler Skulpturen. Weder bei Puget selbst noch sonst im Seicento findet sich ein Beispiel so reich gestuften Affekts bei derartiger Konzentration der Form. »Nie ist das grausige Schicksal einer Stadt, eines Volkes, und die Hoffnung auf Erlösung einfacher und ergreifender bildnerisch dargestellt worden«, urteilt Sobotka (1927, 89). Der Meister war sich wohl bewußt, daß ihm hier Bedeutendes geklungen war; in schlichtem Stolz beschreibt er dem König sein Werk ...

Ein Vergleich mit dem Gegenstück des frühen 17. Jahrhunderts, Poussin „Pest von Asdod“ (1631), hebt die Eigenart dieser Tafel noch klarer hervor: statt einer weit ausholenden Historie ein Herausgreifen weniger Einzelner, noch immer zwar der heroische Grundton, aber doch auch intimes Empfinden. ...

721 Cochin 1758, III, 285.

S. 198/9

53 *Der hl. Karl Borromäus fleht um das Nachlassen der Pest in Mailand*

Hochrelief aus carrarischem Marmor. 173 :125 :10. (Abb. 290, 291, 296).

Untere Kante leicht bestoßen, Oberfläche vor allem in der rechten Bildhälfte verrieben. 1777 gereinigt, 1953 in fünf Teile zerbrochen, 1954 restauriert.

Marseille, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. S 670.

PROV.: 1694 in Pugets Pavillon Fongate in Marseille. Von Pierre-Paul Fugé am 31. 5. 1730 der Intendance Sanitaire daselbst verkauft; später ebdt. im Musée de la Santé. 1922 dem Musée des Beaux-Arts überlassen.

BIBL.: Lecomte 1699/1700, III, 237f. - Tournefort 1717, 13. - Bougerel 1752, 58. - Cochin 1758, III, 285. - Dandre-Bardon 1765, II, 187. - Grosson 1771, 117, 222f., 295; 1772, 299; 1773, 300; 1775, 277; 1776, 317; 1778, 314; 1780,

343; 1782, 351; 1786, 188; 1787, 312; 1788, 337; 1789, 333; 1790, 333. - Fontenay 1776, 378. - Papon 1780, 162. - Guys 1786, 144. - Achard 1787, II, 129. - Dezallier d'Argenville 1787, 194. - Watelet 1792, 422. - Duchesne 1817, 25 f. - Rabbe 1807, 49. - Emeric-David 1823, 299. - Nagler 1835 ff., XIII, 328 f. - Dela-croix 1837 (21845, 189). - Stendhal 1837 (Ausg. 1900, II, 309f.). - Ders. 1839 (Ausg. 1956, 176). - Chennevieres/ Montaiglon 1851-60, II, 238 f. - Emeric-David 1853, 293 f. - Bouillon-Landais 1867, 10. - Lagrange 1868, 304, 306 ff., Kat.Nr. 74. - Charavay 1873/74, 9. - Bouillon-Landais 1875, o. S. - Springer 1879 (1896, 366). - Encyclopedie 1885 ff., XXVII, 924. - Gonse 1895, 199. - Teissier 1895, 63 ff. m. Abb. - Auquier 1903 (31928, 111 m. Abb. S. 121). - Gonse 1904, 225 m. Abb. - Lami 1906, 424. - Auquier 1906/07, 291 ff. - Dobler 1913, 42 m. Abb. - Brinckmann 1919, 326, 328. - Michel 1922, 692, fig. 459. - Sobotka 1927, 89 m. Abb. 24. - Brion 1929, 350 ff. m. Abb. S. 351. - Ders. 1930, 147, pl. 16. - Alibert 1930, pl. 11. - Gibert, Kat. 1932, 8. - Male 1932, 87-91, fig. 51. - Vollmer 1933, 452. - Baumann 1949, 135ff. m. Abb. - Pradel 1949, 79ff. - Trachsler Ms. 1954, 420ff. - Villard 1957, 158, fig. 217. - Benoist 1963, 93. - Collin, Kat. 1964, Nr. 110. - Walton 1965 (1), 358, fig. 12. - Babelon 1966, 102 m. Abb. - Preimesberger 1969, 114 m. Abb. 154.

Der Besteller dieses Reliefs war Pierre Cureau de la Chambre, Pfarrer von Saint-Barthelemy in Paris (so zuerst Lecomte 1699/1700 III, 237). Der Auftrag muß spätestens 1688, bei Pugets letztem Aufenthalt in der Hauptstadt, ergangen sein. Tournefort 1717, 13 berichtet darüber: »c'est le bas-relief de Saint Charles, où la peste de Milan est representee d'une maniere si touchante. Ce beau morceau etoit destine depuis long-temps pour Mr. l'Abbe de la Chambre, Cure de Saint Barthelemy: mais Mr. Fuget ne l'a fini que fort tard«. Die Kirche, ein kleiner gotischer Bau auf der Ile de la Cite gegenüber dem heutigen Haupteingang des Palais de la Justice, ist schon im 18. Jahrhundert zerfallen; ob sie eine dem hl. Karl Borromäus geweihte Kapelle enthielt, ist kaum mehr nachzuweisen, da das Pfarrarchiv ebenfalls verloren ist. Jacques Wilhelm bezweifelt, daß die Gemeinde Ende des 17. Jahrhunderts ein solches Relief noch hätte bezahlen können (frdl. Mitt.). Fügt nimmt die Arbeit an dem Relief erst im Jahre 1692 auf, denn am 22. 3. 1694 schreibt er: »Gy suis este occupe pendant deux annez« (Brief Nr. XXIII, S. 229). Schon am 15. 3. 1693 aber stirbt der Auftraggeber. Zu dieser Zeit war das Werk offenbar schon weitgehend vollendet, denn der Meister versucht alsbald, es anderweitig zu verkaufen. Am 16. 1. 1694 bietet er es dem König an: ... je vous supplie de me scavoir dire sy je le dois destiner pour le Roy ...« (Brief Nr. XXII, S. 228). Da keine Antwort erfolgt, drängt er abermals am 22. 3. 1694: ». . . je vous diray Monsieur que depuis peut de jours sont venus ehe nous deux comseillers du parlement d'Aix en compaignie de deux abbes d'Avignon aiant veu mon bas relief de saint Charles fini on voulu scavoir si je men voulois acomoder ...« (Brief Nr. XXIII, S. 228); für 6000 L. erklärt er sich bereit, das Stück zusammen mit dem Diogenesrelief (Kat. Nr. 39) nach Versailles schaffen zu lassen. Daraufhin erfolgt aus Paris eine negative Antwort (Anm. 755), obwohl Antoine Coypel das Werk gesehen und seine Annahme sicherlich befürwortet hatte. Da auch die übrigen Interessenten von ihrer Kaufabsicht lassen, bleibt das Relief in der Werkstatt, wo es im Nachlaßinventar beschrieben wird als »Un bas-relief de marbre d'environ 7 pans d'hau-teur, 4 pans */2 de largeur, destine pour le roy, du prix de 80000 L.« (zitiert nach Lagrange 1868, 304). Am 25. 5. 1730 bietet die Intendance Sanitaire Pugets Enkel nur noch 2000 L., dazu aber eine Rente auf Lebenszeit von 500 L. jährlich und »200 pistoles de pot de vin« (Grosson 1786, 188 mit der Anmerkung: »cette pension a ete payee pendant pres de 40 annees«). - Vgl. S. 130-134.

Stiche:

Grosson 1771, 223 schreibt nach einer ausführlichen Würdigung des Reliefs: ». . . notre suffrage ne seroit-il pas d'ailleurs deplace, apres celui dont l'a honore le Mecene des Artistes Francais, l'illustre M. de Caylus. Ce Savant... daigna faire graver ce Morceau, à ses de-pens, en 1764, et crut ne pouvoir rendre un hommage plus flatteur à la Patrie du grand Puget, qu'en dediant cette Estampe à son Academie de Peinture et de Sculp-ture«. In der Tat fertigte im gleichen Jahre Joseph An-toine David gen. de Marseille (1725-89; seit 1770 Rektor der Marseiller Akademie) eine Nachzeichnung des Reliefs an. Nach dieser Vorlage stachen in Paris

a) Charles-Nicolas Cochin (1715-1790). Bisher kein Exemplar bekannt.

b) Jean-Michel Moreau (1741-1814). 26:18,3. (Abb. 295).

Inschrift: St. Charles Prenant soin des Pestiferes. Ce bas relief en Marbre de PIERRE FUGET, haut de 5 pieds sur 3Vz de large, est conserve a. Marseille dans le Bureau de la Consigne. Il n'a jamais ete grave et l'on s'est fait un plaisir d'en offrir l'estampe à l'Academie de Peinture et de Sculpture, etablie à Marseille.

Darunter: David Massiliensis delineavit 1764 - Moreau Sculpsit.

Ein Exemplar in Paris, Bibliotheque de l'Union des Arts Decoratifs, Album 450, vol. V. - 1781 war ein Exemplar dieses Stichs in der Pariser Academie Royale ausgestellt (vgl. Dezallier d'Argenville 1781, 37). Abweichend vom Original ist Karl Borromäus im Profil statt in Dreiviertelansicht wiedergegeben.

Georget, Luc, in: Pierre Puget. Peintre, Sculpteur, Architecte 1620-1694, Centre de Vieille Charité Musée des Beaux Arts 28 octobre 1994 – 30 janvier 1995, Musées de Marseille
S. 144

La Peste de Milan

Relief en marbre H. 173; L. 125; Pr. 10 Marseille, musée des Beaux-Arts. **Provenance** : Le relief sculpté entre 1692 et 1694 aurait été, selon Tournefort, destiné à l'abbé Pierre Cureau de la Chambre, curé de Saint-Barthélémy. L'œuvre devait rester dans le pavillon de Fongate jusqu'en 1730, quand Pierre-Paul Puget, petit-fils du sculpteur, le vend au Bureau de l'Intendance sanitaire, moyennant 2000 livres argent et une pension viagère de 500 livres (délibération d'acquisition du Bureau de l'Intendance en date du 25 mai 1730, contrat de vente du 31 mai 1730 [Lagrange 1868, p. 376-377]). Le relief est installé dans la chambre du conseil du Bureau de l'Intendance par le sculpteur Marchetty, puis, après 1823, toujours dans cette même salle, au-dessus de la cheminée sculptée par Galinier (Mognetti, 1992, p.14). La *Peste de Milan* est déposée au musée des Beaux-

Arts de Marseille en 1922, inv. S. 670.

Sources : Lettre de Puget du 16 janvier 1694 (original perdu, AAF II, 1852, p. 238) ; lettre du 22 mars 1694 de Puget à Colbert de Villacerf (original perdu, AAF II, 1852, p. 239-40). **Bibliographie** : Lecomte 1699/1700, III p. 237-238 ; Tournefort 1717, p. 13 ; Bougerel 1752, p. 58 ; Cochin 1758, III, p. 285 ; Dandré-Bardon 1765, II, p. 187 ; Grosson 1771, p. 117, 222-223, 295 ; 1772, p. 299 ; 1773, 300 ; 1775, 277 ; 1776, p. 317 ; 1778, p. 314 ; 1780, p. 343 ; 1782, 351 ; 1786, p. 188 ; 1787, p. 312 ; 1788, p. 337 ; 1789, p. 333 ; 1790, p. 333 ; Fontenay 1776, p. 378 ; Papon 1780, p. 162 ; Guys 1786, p. 144, Achard 1787, II, p. 129 ; Dézallier d'Argenville 1787, 194 ; Watelet 1792, p. 422, Duchesne 1817, p. 25-26, Rabbe 1807, p. 49 ; Emeric-David 1823, p. 299 ; Nagler 1835-1852, XII, p. 328-329 ; Delacroix 1845, p. 189 ; Stendhal 1839 (éd. 1900, II) 309-310 ; Chennevières 1851-1860, II, p. 238-239, Emeric-David 1853, p. 293-294 ; Bouillon-Landais 1867, p. 10 ; Lagrange 1868, p. 304, 306-311, cat. n° 74 ; Charavay 1873-1874, p. 9 ; Bouillon-Landais 1879, s.p. ; Gonse 1895, p. 199 ; Teissier 1895, p. 63-66 repr. ; Gonse 1904, p. 225, repr. ; Lami 1906, p. 424 Auquier 1906, p. 291-296 ; Dobler 1913, p. 42, repr. Brinckmann 1919, p. 326, 328 ; Michel 1922, p. 692 fig. 459 ; Sobotka 1927, p. 89, NI. 24 ; Auquier 1928, p. 111 NI. p. 121 ; Brion 1929, 350 ss. ; NI. p. 351, Brion 1930, 147 pi. 16 ; Alibert 1930, p. 49-50, pi. 11 ; Gibert 1932, n° 8 Mâle 1932, p. 87-91, fig. 51 ; Vollmer 1933, p. 452 Baumann 1949, 135 ss., repr. ; Pradel 1949, 79 ss. Träschler 1954, 420 ss. ; Villard 1957, p. 158, fig. 217 Benoist 1963, p. 93 ; Colloin, 1964, n° 110 ; Wallon 1965 (1), 358, fig. 12 ; Babelon 1966, p. 102, repr. ; Wallon, 1967, p. 115-117, n° 37 ; Preimesberger 1969, p. 114, III. 154 ; Herding 1970, p. 130-134, 229, n° 53, ill. 290, 291, 296 ; Hildesheimer 1980, p. 54-55 ; Alberigo, Borromeo, Catlaneo, Maria Ferro, Turoldo 1984, p. 280 ill. 274 ; Gloton 1985, p. 39, repr. p. 32 ; Moggetti, Vial 1990, p. 58 ; Moggetti 1992, p. 14-16, 21, repr. **Exposition** : Marseille 1978, n° 233. **Restaurations** : L'œuvre a été nettoyée (*lavée avec soin*) en 1777, à l'occasion de la visite à Marseille de Monsieur, frère du roi, comte de Provence, le futur Louis XVIII (Lagrange 1868, n° 374). En 1953, le marbre est brisé en cinq morceaux et restauré l'année suivante par Bouet, réparateur des musées nationaux et des monuments historiques. Les morceaux, piqués à la pointe pour l'adhérence du ciment blanc, sont scellés au moyen de tiges de cuivre filetées et bridées par des barres de fer. Reprise des fentes, cassures et éclats au ciment blanc. 1994 : démontage du relief, reprise des restaurations anciennes et nettoyage (Didier Besnainou et Georges Barthe). **Œuvres en rapport** : Gravures : a) par Cochin (aucun exemplaire connu [Herding 1970, p. 199]) ; b) par Moreau, d'après un dessin demandé en 1764 par le comte de Caylus à David de Marseille (1725-1789), inscriptions : *ST Charles prenant soin des Pestiférés* ; en dessous : *Ce bas-relief en marbre de PIERRE PUGET, haut de 5 pieds de large, est conservé à Marseille dans le bureau de la consigne. Il n'a jamais été gravé et l'on s'est fait un plaisir d'en offrir l'estampe à l'Académie de Peinture, établie à Marseille.* En-dessous à gauche : *David Massi/iensis delineavit 1754* ; à droite : *Moreau sculpsit*. Dessins : a) Dandré-Bardon (1700-1783) ; *La Peste de Milan*, plume, craie et aquarelle, H. 25,4 ; L. 17,8, Rocker art Gallery, Sacramento U.S.A. ; b) *La Peste de Milan*, plume et lavis d'encre noire, in Michel de Léon 1778, bibliothèque de la Ville de Marseille, ms 2101, pi. 112. Peintures : Anonyme XVIII^e siècle : *La Peste de Milan*, grisaille, huile sur toile, coll. part. (repr. p. 380). Moulages : a) musée des Beaux-Arts de Marseille, inv. 44, entré au musée en 1871, en provenance du musée d'Archéologie ; b) sacristie de l'église Saint-Charles de Monte-Carlo.

Photographie : La reproduction photographique datée de 1861 que mentionne Lagrange (1868, p. 376) est vraisemblablement la première prise de vue du relief.

« Ce bas-relief a 63 pouces d'octeur et quarante sept de largeur. Le sujet a un saint Charles au milieu des pestiférés, en compagnie de saint Charles, a sa suite est un prêtre qui porte la croix, et un autre prêtre qui porte le Saint Siboire, au bas duquel il y a un crosteux, qui traîne une pestiféré. Le saint joint les mains au ciel, au devant duquel il y a une fame à l'agonie, et son pere, qui est proche, la recommande au saint. Un petit enfant moran est à coté de sa mère. On estime beaucoup ce sujet. Il y a une gloire d'un petit ange qui tient une croix accompagné de quelque chérubin. Sur le derrier du tableau, il y a un lit dans lequel y a couché un cadavre et sa fame après, qu'elle fait des alamentations. Tout le reste du fon est accompagné d'architecture. Le marbre est très beau. Les principales figures sont à deux tiers de relief. Son pris est de six mil livres. C'y suis esté occupé pendant deux années. » Quelques mois avant sa mort, Puget décrit ainsi son relief à un interlocuteur qui est, selon toute vraisemblance, le marquis de Villacerf, surintendant des Bâtiments de France. Il pense alors le proposer à Louis XLV, rappelant les encouragements qu'il avait reçus du roi à travailler pour lui (MF II, 1852, p. 239-40, lettre du 22 mars 1694).

Si l'en croit les premiers biographes de Puget, le relief aurait été, à l'origine, conçu pour l'abbé Cureau de la Chambre, curé de la petite église de Saint-Barthélémy dans l'île de la Cité à Paris. Cet académicien, qui avait personnellement connu Bernin en Italie, avait publié son éloge dans *le Journal des Savants*, le 24 février 1681, quelque temps après la disparition du maître. Son penchant pour la sculpture est certain — en témoignent, au début des années 1680, ses commandes à Barthélémy de Mélo pour son église paroissiale (Souchal 1987, p. 130-131) — mais également peu sectaire : d'un côté, Puget et Bernin, dont il a entre les mains une copie de la dernière œuvre, le *Salvator Mundi*, (Lavin 1972, p. 71, note 47) ; de l'autre, Jean-Baptiste Tuby, représentant des conceptions plus classiques de la sculpture parisienne, qui réalise la tombe de son père à Saint-Eustache. La mort de l'abbé le 15 mars 1693 a contraint Puget à se tourner vers de nouveaux acquéreurs. Le sculpteur fait lui-même mention d'une visite à son atelier de deux conseillers du Parlement de Provence accompagnés de deux abbés avignonnais intéressés par l'achat du relief. Aucune de ces transactions ne devaient avoir de suite, et l'inventaire des biens de Puget du 11 septembre 1694 mentionne toujours l'œuvre dans l'un des deux ateliers du pavillon de Fongate (Lagrange 1868, p. 304). Elle devait demeurer dans la maison familiale, où Bougerel pu venir plusieurs fois la voir (Bougerel, p. 58), jusqu'à ce que Pierre-Paul Puget, petit-fils du sculpteur, s'en désaisisse au profit du Bureau de l'Intendance sanitaire le 25 mai 1730.

Dans un cadre architectural d'un classicisme serein, dans l'esprit de celui de *l'Apparition de sainte Agnès à sainte Constance* de l'Algarde, se dresse la figure monumentale de saint Charles. Charles Borromée, archevêque de Milan (1538-1585), canonisé en 1612, est l'une des figures exemplaires des nouvelles dévotions nées de la Contre-Réforme. Son dévouement durant l'épidémie de peste de Milan en 1585 lui a rapidement fait prendre place aux côtés de saint Roch et saint Sébastien, parmi les saints anti-pesteux. Une telle thématique n'était pas nouvelle pour Puget, depuis la gravure pour le livre de Mauritio jusqu'aux marbres de Carignan, son œuvre à Gênes était déjà marquée par l'iconographie de l'épidémie qui avait frappé la ville en 1657. Il ignore ici toute référence aux représentations si répan-

dues du saint. Le visage émacié, le nez busqué sont des traits caractéristiques qu'en France, Girardon, Le Brun, Le Sueur ou Vouet ont su, chacun à leur manière, respecter. Puget, lui, les a écartés, et pourtant, il ne pouvait pas ne pas les connaître, d'autant que, d'après l'inventaire de 1694 (Lagrange 1868, p. 302), il possédait dans sa chambre à Fongate un dessin le représentant. Mais avec cette liberté de l'artiste qu'il a su si souvent et en d'autres lieux revendiquer, il a choisi de lui donner le visage énergique caractéristique des physionomies qui l'ont si souvent inspiré.

Puget tenait en haute estime le relief, *une des meilleures choses que j'aye jaicte*, reconnaît-il lui-même (AAF II, 1852, 238, lettre du 16 janvier 1694). L'admiration que l'œuvre a suscitée tout au long du XVIII^e siècle s'est pourtant au siècle suivant mêlée de l'incompréhension qui a frappé bon nombre des productions de ce que, par commodité de langage, on est convenu d'appeler l'art baroque. Le traitement "pictural", principal reproche de la critique, a fini par effaroucher jusqu'à Lagrange, fidèle défenseur de Puget, s'il en fut. Il faut dire que le sculpteur n'a peut-être jamais été aussi proche de la peinture, et tout ici participe au mélange tacite des genres : le format, la narration, et jusqu'à la conception illusionniste de l'espace. L'autorité du relief s'oubliait même devant la maîtrise de ces passages qui vont de la quasi-ronde-bosse au plus léger modelé. La composition est d'une grande franchise, et les énergiques diagonales qui la structurent unifient un propos qui aurait pu autrement paraître trop éclaté. Les véritables audaces ne résident pourtant pas dans ces virtuosités formelles, ce sont, après tout, celles qu'imposé le genre du retable sculpté, mais plutôt dans la rare intensité dramatique à laquelle atteint le sculpteur. La terreur sacrée du prêtre portant le ciboire, la douloureuse torsion du corps de la mère se penchant vers son enfant, et surtout, au premier plan, cette vision hallucinée de la jambe jaillissant du linceul d'un cadavre invisible pour nous sont des images qui ne se laissent pas oublier aisément.

Par la force des choses, le relief fait figure de testament. Il est vrai que dans l'image du saint en prière, contemplant solitaire la vision glorieuse de la croix, se conjuguent, sans aucune contradiction, puissance physique et spiritualité intense : ce sont peut-être là deux des plus intimes ressorts de l'art de Puget.

"Das Relief war 63 oecteur schießen und 47 breit. Das Thema war ein Heiliger unter den Pestkranken Charles, begleitet von Saint Charles, ist sein Gefolge eines Priesters, der glauben ist, und ein anderer Priester, der Sainct Siboire, unter denen ein crosteux Bären, ziehen eine Plage. Der Heilige faltete seine Hände in Siel, vor denen es einen berühmten in Agonie, und Perre, die in der Nähe der heilig ist empfiehl. Moran ist ein kleines Kinder neben ihrer Mutter. Es besteht darin, dass über eine Menge geschätzt. Es ist eine Ehre ein kleiner Engel mit einem accompagné denke, einige Engel. Deri auf dem Tisch, es gibt ein Bett, wo eine Leiche liegen und nach Zuverlässigkeit, macht sie alamanations. Der Rest der fon ist accompagné Architektur. Marmor ist wunderschön. Die wichtigsten Zahlen sind zwei Drittel der Erleichterung. Er besteht aus 6.000 £. C'y haben beene für zwei Jahre statt. "Ein paar Monate vor seinem Tod, beschreibt Puget seiner Erleichterung, jemanden, ist aller Wahrscheinlichkeit nach, der Marquis de Villacerf, Superintendent of Buildings of France. Er meint, das Angebot Louis XLV, unter Hinweis auf die Ermutigung, die er vom König erhalten hatte, für ihn (MF II, 1852, S. 239-40, Schreiben vom 22. März 1694) arbeiten.

Wenn nach dem ersten Biographen Puget, war die Erleichterung ursprünglich Cureau Father of the House, Pastor der Kirche von St. Barthelemy in der Ile de la Cité in Paris entworfen. Der Akademiker, die sich persönlich Bernini in Italien kannte, veröffentlichte seine Laudatio im Journal des Savants, 24. Februar 1681, kurz nach dem Verschwinden des Meisters. Seine Vorliebe für Skulpturen ist sicher - belegt in den frühen 1680er Jahren, seine Aufträge zu Bartholomäus de Melo für seine Pfarrkirche (Souchal 1987, S. 130-131) - aber auch kleine sektiererische Auf der einen Seite, und Puget Bernini, die er Hände eine Kopie der neuesten Arbeit, die Salvator Mundi (Lavin 1972, S. 71, Anmerkung 47), auf der anderen Seite, Jean-Baptiste Tuby, die mehr traditionelle Vorstellungen von Skulptur in Paris, die erkennt, das Grab seines Vaters in St. Eustache. Der Tod des Vaters am 15. März 1693 gezwungen, Puget, um neue Käufer ab. Der Bildhauer selbst machte die Rede von einem Besuch in seinem Atelier von zwei Beratern des Parlaments der Provence Avignon von zwei Priestern in den Kauf der Erleichterung Interesse begleitet. Keines dieser Geschäfte wurden haben und Bestandsverwaltung des 11. September 1694 Puget erwähnt immer die Arbeit in einer von zwei Workshops Flagge Fongate (Lagrange 1868, S. 304). Es sollte in der Familie zu Hause zu bleiben, wo Bougerel mehrmals gekommen, um zu sehen (Bougerel, S. 58), bis Pierre Paul Puget, Enkel des Bildhauers, veräußert sie den Nutzen des Amtes für "Stewardship Gesundheit 25. Mai 1730.

In einer ruhigen architektonischen Klassizismus in den Geist dieser von der Erscheinung des St. Agnes St. Constance von Algardi steht die monumentale Figur des St. Charles. Karl Borromäus, Erzbischof von Mailand (1538-1585), im Jahre 1612 heilig gesprochen, ist eine der beispielhaften Figuren der Hingabe des neuen Gegenreformation geboren. Dedication während der Pest in Mailand im Jahr 1585 hat sich schnell zusammen mit St. Rochus und St. Sebastian gefangen, der Anti-Pest Heiligen. Dieses Thema war nicht neu für Puget von Brennen, bis das Buch Mauritio Marmor Carignan, seine Arbeit in Genua wurde bereits von der Ikonographie der Epidemie, die die Stadt im Jahre 1657 schlug markiert. Es ist nicht jede Bezugnahme auf Darstellungen des Heiligen so weit verbreitet, bekannt. Das schmale Gesicht, die Adlernase Features in Frankreich Girardon, Le Brun, Le Sueur Vouet oder konnten, auf ihre eigene Art, zu respektieren. Puget, ihn, sie auseinander, und doch konnte er nicht kennt sie nicht, zumal nach dem Inventar von 1694 (Lagrange 1868, S. 302), hatte er in seinem Zimmer zu Fongate Zeichnung eines Vertreters. Aber mit dieser Freiheit des Künstlers hat er so oft und in anderen Orten beanspruchen, entschied er sich zu geben, das Gesicht energetische Eigenschaft der Gesichter, die so oft inspiriert haben.

Puget in hohem Ansehen das Relief, *j'aye jaicte* eines der besten Dinge, die er selbst zugibt (AAF II, 1852, 238, Schreiben vom 16. Januar 1694). Die Bewunderung, dass die Arbeit während des achtzehnten Jahrhunderts geweckt wurde ein Jahrhundert später, jedoch mit Unverständnis, dass viele der Produktionen getroffen, dass für leichteren Orientierung, heißt es dem gemischten Barock. Treatment "bildhafte" main Kritik der Kritik, schließlich erschrecken bis Lagrange, treue Verteidiger des Puget, wenn es jemals war. Es muss gesagt werden, dass der Bildhauer hat vielleicht

noch nie so nah an die Malerei, und alles, was hier trägt die Mischung der Genres impliziert werden: Format, Erzählung, und das Design der illusionistischen Raum. Die Autorität der Erleichterung war, noch bevor die Beherrschung dieser Passagen, die aus fast rund um leichtere Form Bereich vergessen. Die Zusammensetzung ist ein großartiges Franchise, und die starke diagonale Struktur, die eine Verbindung, die sonst scheinen könnte auch gebrochen vereint. Die eigentliche gewagt, jedoch nicht in diese formale Virtuosität befinden, werden diese, nachdem alle jene, die durch die Art der geschnitzte Altaraufsatz auferlegt, sondern in einer seltenen dramatische Intensität, die erreicht der Bildhauer. Der heilige Schrecken der Priester mit dem Ziborium, die schmerzhaften Verdrehen des Körpers der Mutter beugte sich über ihr Kind, vor allem in den Vordergrund, sind diese halluzinatorische Vision der Schenkelfedern aus dem Leichentuch einer Leiche für uns unsichtbar Bilder, die lassen sich nicht so leicht vergessen. Durch die Notwendigkeit, ist das Relief ein Test. Es ist wahr, dass das Bild des Heiligen im Gebet, Betrachtung des glorreichen Vision allein des Kreuzes zusammen, ohne Widerspruch, physische Kraft und intensiver Spiritualität kommen: Das sind vielleicht zwei der tiefsten Quellen der Kunst Puget.

Michaud S. 57/8, 66-68, 197/8, 213/4 [Übersetzung bereits an der entsprechenden Stelle eingesetzt]

Une évidence s'impose : les figures frêles, les foules aux silhouettes innombrables qui envahissent de manière récurrente les tableaux de Schönfeld sont profondément ancrées en lui et trouvent essentiellement leur source dans les gravures de Jacques Callot, connues de l'Allemand avant son départ pour l'Italie. Ces gravures devaient circuler intensivement dans les ateliers nordiques, Callot étant alors, vers 1625-30, au sommet de son art et de sa renommée dans toute l'Europe. Tout au long des années passées en Italie et malgré l'introduction visible d'autres sources, l'influence du graveur lorrain pour Schönfeld reste inamovible. On peut s'interroger sur les raisons de cette persistance, ce que nous faisons plus loin. Dès les tout premiers tableaux peints à Rome, comme dans les *Soldats au bivouac* (cat. Al, fig. 1), la présence de Callot est d'autant plus vivace qu'il s'agit de soldats en habits contemporains, extrêmement proches de figures exécutées par le graveur lorrain. Les foules, les cortèges ou les armées constitués de figures minuscules, les frêles silhouettes d'arrière-plan sont des motifs caractéristiques de Callot, que Schönfeld réutilise à loisir, notamment pour donner profondeur et grandeur à ses sujets religieux (entre autres *Le Grand déluge*, cat. A21 ; *Le portement de croix*, cat. A22 ; les *Gédéon*, cat. A24, AA26, A28 ; *Scène historique au roi nu*, cat. A29 ; *Le Triomphe de David*, cat. A43 ; *Le martyre de saint Sébastien*, cat. A57) et historiques (notamment *Scène de bataille*, cat. A23 ; les *Rapt des Sabines*, cat. A34, A38, A39), qu'ils soient peints à Rome ou à Naples. Il est intéressant de constater comment, dans la plupart de ces œuvres, les figures principales situées au premier plan offrent bien souvent un canon robuste, correspondant davantage à la tradition antique et renaissante. Le traitement des chairs, la lumière sont des paramètres qui varient ensuite sensiblement suivant le lieu d'exécution. Si les foules ou les figures évoluant à l'arrière-plan reçoivent une lumière et un coloris différents - clairs et éthérés à Rome, d'un gris-bleu plus sombre à Naples — invariable en revanche est leur mise en scène : elles envahissent ou parsèment le fond de la scène, silhouettes enchevêtrées ou péripéties légères permettant au regard de se détourner un instant de l'action principale. Ces éléments éminemment maniéristes ne disparaissent jamais de la production italienne de Schonfeld dès lors que celui-ci s'emploie à créer une composition grandiose, aux acteurs multiples. La fusion quasi immédiate avec une conception plus classique de l'espace, intégrée essentiellement en étudiant Nicolas Poussin, aboutit à des scènes où se mêlent d'une côté rigueur et clarté, de l'autre densité et horreur du vide.

Certes, de véritables emprunts à Callot sont parfois éclatants — il suffit de comparer le *Portement de croix* d'Ulm (cat. A22, fig. 24) à la gravure sur le même thème du Lorrain, même si le tableau doit autant, comme la gravure de Callot elle-même d'ailleurs, à la *Montée au calvaire* de Martin Schongauer - mais Schonfeld a avant tout intégré des motifs, une conception de l'espace et des canons de figures répondant à son propre univers artistique. Par ailleurs, ces traits maniéristes teintent ses œuvres d'une touche nordique dont étaient avides les collectionneurs, italiens mais aussi étrangers, à Rome et à Naples. Ainsi peut s'expliquer cette étrange persistance. Mais plus remarquable encore est d'observer le traitement plastique des foules et des minuscules silhouettes : Schonfeld s'inspire très clairement de Callot, mais il abandonne entièrement le caractère graphique du Lorrain pour créer des figures extrêmement picturales, tout en camaïeux de gris-bleuté ou d'ocrés, rehaussés de reflets rosés ou jaunes. Car Schonfeld est un coloriste, capable de mélanges subtils, séduisants pour l'œil, et de jeux de transparence raffinés. Si l'on devait lui choisir un camp, ce serait sans aucun doute celui des Rubénistes. C'est en ce sens qu'il est fascinant d'observer sa réception et son interprétation d'un maître auquel il restera si longtemps fidèle, y compris bien après son retour d'Italie.

On ignore si Poussin et Schönfeld se sont connus. Sandrart ne dit mot à ce sujet. Cela est néanmoins possible, voire probable, puisque Sandrart, ayant connu personnellement les deux hommes, a pu servir d'intermédiaire, lui qui vante ses promenades dans la *campana romana* en compagnie de Poussin, du Lorrain et du sculpteur François Duquesnoy. Lorsque Schönfeld arrive à Rome, Poussin est déjà installé depuis presque dix ans dans la ville. Il s'est fait connaître depuis longtemps grâce à l'austère *Mort de Germanicus* (1628), a su s'imposer à travers la commande papale qu'est le *Martyre de saint Erasme* (1629). Il a déjà peint ses toiles mythologiques dites aujourd'hui "véniennes", dont la mystérieuse *Inspiration du poète* (vers 1630), mais également *La peste d'Azzod* (1631), *L'empire de Flore* (1631), *Apollon et les Muses* (vers 1632) et a probablement déjà entrepris la première version du *Rapt des Sabines* (1633-34, New York, The Metropolitan Muséum of Art). Les autres "grandes machines" très populaires que sont la deuxième version du *Rapt des Sabines* (Paris, Louvre) et *La Manne* sont un peu plus tardives, respectivement 1637 et 1639. Qu'a retenu Schönfeld, au cours de sa production italienne, de ce peintre déjà célèbre, auteur à la fois de scènes

sensuelles et colorées à la manière de Titien, de grandes compositions mouvementées et dramatiques, jusqu'à des toiles empreintes de la plus grande sévérité ? Sans aucun doute, ce sont les grandes compositions au souffle épique, pleines de *pathos*, qui ont le plus attiré son attention. *La peste d'Azdod*, par ailleurs extrêmement populaire dès sa création et maintes fois copiée, semble avoir été une source d'inspiration particulièrement riche, tant pour son évolution dans sa conception de la mise en scène que pour des motifs de détail : *Le petit Déluge* (cat. A1 7, fig. 19) et *Le grand Déluge* (A21, fig. 23) offrent une composition où alternent de manière savante, comme dans le tableau du Français, personnages debout, courbés et gisant à terre. De même, les deux tableaux présentent des figures aux positions renversées où le souvenir de la composition de Poussin est évident, même si elle n'est probablement pas la seule source d'inspiration. N'oublions pas cependant que la toile du Français est achevée depuis seulement deux ans, ce qui en fait une cible d'étude encore fraîche, tandis que circulent déjà copies et gravures. *La Peste d'Azdod* et les "grandes machines" de Poussin en général ont indéniablement constitué pour Schönfeld des repères essentiels. Les raisons de cette sensibilité particulière sont difficilement explicables, en partie inhérentes à son goût personnel - sinon, Schönfeld aurait également emprunté à l'influent Caravage. Le jeune Allemand, tout imprégné de culture maniériste, aura trouvé dans l'art de Poussin l'élan nécessaire au renouvellement de ses modes de représentation.

Le talent narratif du Français, ses grandes compositions à la fois rigoureuses et dynamiques auront sans doute exercé sur lui une certaine fascination, lui ouvrant une voie susceptible d'être exploitée. C'est ainsi que des toiles comme le *Gédéon* de Vienne (cat. A24, fig. 26), *La bataille de Josué contre les Amorites* (cat. A25, fig. 28, pi. IV), l'un des *Rapt des Sabines* (cat. A32, fig. 36) ou le *Massacre des Innocents* (cat. A49, fig. 57, pi. VI) n'ont pu être conçues sans une connaissance préalable de l'œuvre de Poussin. Il suffit d'observer l'évolution entre les toutes premières peintures exécutées à Rome, telles que les *Soldats au bivouac* (cat. A1, fig. 1), les *Chercheurs de trésor devant un sarcophage* (cat. A2, fig. 2) ou *Les Pillards* (cat. A3, fig. 3), au cadrage encore resserré, à la mise en scène modeste, et ces toiles plus tardives, peintes entre 1637 et 1645. De 1633 à 1637, on découvre un Schönfeld passant de petites compositions à des scènes où l'architecture se fait grandiose - sous l'influence de Baur notamment — mais aussi à des paysages mythologico-arcadiens, inspirés essentiellement par la "vague classique" des Annibale Carrache, Domenichino et Francesco Albani. Puis arrivent les compositions plus ouvertes dont quelques-unes sont citées ci-dessus, plus imposantes jusque dans leurs dimensions mêmes, où s'installe une véritable mise en scène architecturale — même si elle n'aura que rarement la rigueur et l'austérité de Poussin. Au regard de la chronologie mise en place, nous établissons une influence véritable de Nicolas Poussin à partir de 1637 environ.

Outre l'importance des grandes compositions du Français pour la conception générale, il est intéressant de remarquer, au fil des œuvres, plusieurs motifs qui peuvent être considérés comme de véritables emprunts : dans la *Vengeance de Samson* (cat. A14, fig. 16), les deux Philistins emportant le cadavre du héros ne sont pas sans rappeler un groupe de porteurs à l'arrière-plan de *La Peste d'Azdod* : la position et la tenue de l'un d'eux sont parfaitement identiques — corps légèrement rejeté en arrière, tête de côté, drapé couvrant seulement une épaule. En fait, comme nous le mentionnions plus haut, le groupe de Schönfeld semble être un parfait mélange entre le groupe de Poussin et le motif principal de *La lamentation sur le Christ mort* de Raphaël, fusion tout à fait envisageable. Par ailleurs, la figure masculine renversée du *Petit Déluge* (cat. A1 7, fig. 19) et du *Grand Déluge* (cat. A21, fig. 23) a peut-être comme source initiale, entre autres — encore une fois, ce motif se rencontre chez bien d'autres artistes depuis des décennies - le *Martyre de saint Erasme* : le tableau était alors visible de tous dans la chapelle éponyme du Vatican. Autre emprunt particulièrement frappant dans le *Grand Déluge*, la jeune femme noyée aux cheveux détachés, allongée sur un jeune homme renversé : la sensualité de la pose et les cheveux d'un blond vénitien évoquent spontanément la nymphe endormie de *La Nourriture de Bacchus* ou *L'Enfance de Bacchus* (1626-27), elle-même prise à Titien dans sa *Bacchanale des Dieux*.

L'importance de Poussin pour Schönfeld est, comme celle de tous les autres artistes, difficile à cerner parfaitement distinctement : on oscille sans cesse au sein d'une marge d'éventualité allant du peut-être au très probable, parfois seulement au certain. Outre son éventuelle proximité quotidienne — facteur important lorsqu'il s'agit d'un contemporain - la popularité de l'artiste concerné au moment étudié joue un rôle prépondérant, car le jeune étranger arrivant à Rome est pris dans l'engouement environnant. Si le degré de connaissance de la personne même et de l'œuvre de Poussin reste aujourd'hui en partie inconnu, il ne fait pas de doute que le Français a joué un rôle particulier dans l'évolution, en particulier scénographique, des créations de Schönfeld.

Pour l'état — à peu près identique — de la toile, voir le cat. A56. Bien que pendants, et au-delà de la parenté iconographique, les deux œuvres divergent grandement par plusieurs aspects : si la mise en scène du *Saint]_Murent*, par son cadrage plus resserré, est proche d'un Bernardo Cavallino, celle du *Saint Sébastien*, avec son architecture monumentale et ses minuscules péripéties, fait revivre l'univers de Jacques Callot, mais aussi, dans une certaine mesure, celui de Domenico Gargiulo, lui-même marqué d'ailleurs par le graveur lorrain (*Martyre de saint Sébastien*, 1640-45). Par ailleurs, tandis que Schönfeld a représenté, pour le premier martyr, un corps décharné, étiré par la souffrance, donnant naissance à un être éthéré, finalement éminemment personnel, il a choisi pour son saint Sébastien un nu certes encore élané, mais plus académique, au chiasme élégant, qui s'inscrit dans une tradition iconographique qui va de la Renaissance (Donatello, *David*, 1430-33, Bargello, Florence; Sebastiano del Piombo, *Flagellation du Christ*, 1518, San Pietro in Montorio, Rome) à des créations plus récentes : comment ne pas penser à la *Flagellation* du Caravage au musée de Capodimonte ? Il faut également ici évoquer Georg Petel dont Schönfeld a peut-être connu, avant son départ pour la péninsule, le *Saint Sébastien* exécuté à Augsbourg en 1628-29. Tout comme son pendant, l'œuvre date de vers 1645-46.

Malgré son format vertical, ce saint Sébastien semble très proche — en tout cas au regard des supports dont nous disposons — du *Martyre de saint Sébastien* de Marianella (cat. A57, **fig. 65**). Schönfeld a peint le saint dans une position très similaire, tandis que la haute muraille aux tours circulaires — peut-être inspirée du Castel Nuovo de Naples — le bourreau à demi-nu, le soldat au casque orné de plumes ou la nature morte au bouclier font à nouveau leur apparition, de surcroît disposés de manière quasi identique. Un fort clair-obscur vient modeler fermement les chairs, accentuant les muscles du bourreau et la maigreur du martyr. La palette, sobrement constituée d'ocres et de bruns mais aussi de rouges flamboyants et de glacis dorés et argentés, est caractéristique des années napolitaines. La proximité de la mise en scène avec le *Saint Sébastien* de Marianella nous invite à le dater de la même période, vers 1645-46.

Le tableau est dans un état tout à fait correct : une surface brillante, pas de repeints visibles, pas de lacunes, et des glacis toujours présents, comme on peut le voir notamment dans les plis des drapés les plus sombres. Malgré son bon état, cette œuvre est difficile à dater : la palette sombre, essentiellement constituée de bruns et d'ocre, mais aussi de rouges éclatants et de bleus sombres, évoquent spontanément les années napolitaines. Le bas-relief, très bien conservé, ainsi que le grand prêtre, offrent des figures éminemment schönfeldiennes de cette période. C'est en observant la moitié gauche du tableau que cette datation spontanée vient être contrariée : la physionomie des soldats romains est presque grossière (y a-t-il eu intervention d'un atelier ?) et le visage de profil, à l'œil grand ouvert, de l'empereur Dioclétien devant lequel est conduit le saint, évoque étonnamment Poussin : celui-ci n'a pas manqué d'influencer Schönfeld pour la mise en scène, mais jamais les visages aux grands yeux et à la pupille sombre du Français n'étaient apparus jusqu'à présent. Faut-il voir dans cette réminiscence poussinesque une date de création à Rome, après le retour de Naples dont l'influence est ici indéniable, c'est-à-dire entre 1647 et 1651 ? Ou doit-on repousser de quelques années la date d'exécution, vers 1654-55, après la période italienne donc ? Cette hypothèse n'est pas à exclure, d'une part si l'on conserve l'idée qu'il y ait pu avoir intervention d'un atelier — or Schönfeld n'a eu d'élèves qu'après son retour - et d'autre part parce que le *Saint Sébastien* d'Augsburg possède une physionomie très proche du saint Sébastien d'un retable peint pour la cathédrale de Salzbourg vers 1654-55, *Saints Sébastien et Roch* (**fig. 126**) : la mâchoire plus carrée, les yeux plus marqués sont des détails qui apparaissent seulement à cette période. Néanmoins, ne pouvant intégrer parfaitement ce tableau aux créations des années 1654-55, tant il est encore éminemment napolitain par son coloris, nous maintenons également l'autre hypothèse, préférant laisser ici la discussion ouverte.

Jedin, Hubert: Der hl. Karl Borromäus – neu gesehen, in: Geist und Leben 42, 1969, S. 373-387
S. 375

Daß Borromäus kein „geborener Heiliger“ war, war schon früher bekannt, wurde aber durch die Publikation der Jugendbriefe (1967) noch deutlicher. Nicht als ob es in seiner Jugend dunkle Flecke gegeben hätte, wie bei Augustinus. Der Sohn des Grafen Borromeo und der Margareta Medici (die mit den Florentiner Medici nicht verwandt sind) war eigentlich immer ernster gerichtet als die Mehrzahl seiner Standesgenossen. Aber er schwamm in seinen jungen Jahren zunächst ganz munter in den behaglichen lauen Wassern der vortridentinischen Kirche mit, die einem jungen Adeligen ohne große Schwierigkeiten Versorgung und angesehene Stellung in Aussicht stellten. Mit sieben Jahren erhält er die Tonsur und bald darauf die Abtei Arona am Westufer des Lago Maggiore „in commendam“, d. h. er bezieht als Kommendatarabt deren Einkünfte. Der Abusus der Kommendataräbte — man hat ihn den Krebs des monastischen Lebens genannt — hatte in der damaligen Zeit kaum etwas Skandalöses, er war Routine geworden. Im Alter von 14 Jahren geht Borromeo auf die Universität Pavia, aber nicht etwa um Theologie, sondern um Jus zu studieren; er hat dieses Studium 1559 mit dem Dr. utr. Juris abgeschlossen. Borromäus war ein vornehmer Student, der einen eigenen Haushalt unterhielt, einen Mentor, zeitweise einen geistlichen, bei sich hatte. Aber seine Briefe sind Studentenbriefe wie andere: er verwahrt sich gegen den Vorwurf, daß er sein Studium vernachlässige, er hat zuwenig Geld, macht Schulden. Dennoch war er kein leichtsinniger, eher ein Durchschnittsstudent, ohne besondere geistige Interessen, aber von einer schon jetzt hervortretenden Begabung für praktische Dinge, die ihre Probe bestand, als der Vater starb und die Familie in Gefahr geriet, ihre Besitzungen zu verlieren. Nicht der [S. 376] ältere Bruder Federico, sondern Carlo bemüht sich um die Sicherung des Familienbesitzes, bezahlt die Angestellten — kurz erweist sich als ein umsichtiger und tüchtiger junger Mann, durchaus noch nicht als ein Heiliger.

Es war ein reiner Glücksfall, daß der Bruder seiner Mutter, Gianangelo Medici, schon seit 1549 Kardinal, nach dem Tode Papst Pauls IV. - man ist versucht zu sagen: aus Verlegenheit - zum Papst gewählt wurde. Denn der Kardinal Medici war bisher weder politisch hervorgetreten, noch gehörte er der Reformbewegung an. Schon einen Monat nach der Wahl (am 31. Januar 1560) ernannte er seinen erst 21 Jahre alten Neffen Borromeo -und außerdem noch einen zweiten Neffen, Serbelloni, zu Kardinalen; auch das war schlechte Routine und wurde nicht als Skandal empfunden. Denn ein Papst, der zugleich Herrscher des Kirchenstaates und durch sein geistliches Amt in die große Politik verwickelt war, brauchte an seiner Seite als engsten Mitarbeiter einen Mann seines unbedingten Vertrauens. Als Kardinalnepot hatte Borromeo etwa die Funktion

des heutigen Kardinalstaatssekretärs: er führte die Korrespondenz mit den Legaten und Nuntien, alle wichtigen Entscheidungen gingen durch seine Hand. Begreiflicherweise war er dieser schwierigen Aufgabe anfangs in keiner Weise gewachsen; aber die Diplomaten erkannten an, daß er sich große Mühe gab, sich einzuarbeiten, daß er fleißig und außerordentlich bescheiden war. Zu entscheiden hatte er sogut wie nichts, denn der Papst selbst war ein erfahrener Jurist und Kurialbeamter, der selbst regieren wollte. Er überschüttete seinen Nepoten - wie üblich - mit einträglichen Ämtern und Würden: Borromeo wurde Großpoenitentiar, Protektor Portugals und der Niederlande, mehrerer Orden (der Franziskaner, Karmeliten, Humiliaten), dazu kamen nicht weniger als zwölf Kommenden; vor allem wurde er Administrator des Erzbistums Mailand, auf das der bisherige Inhaber, Kardinal Ippolito d'Este, verzichtet hatte, weil er wegen seiner französischen Orientierung vom König von Spanien nicht zur Ausübung seines Amtes zugelassen wurde. Diese Ernennung - nicht die zum Kardinalnepoten - wurde der Ansatzpunkt für die ganze Entwicklung seiner Persönlichkeit. Die Schlüsselstellung, die ihm an der Seite des Papstes zugefallen war, stieg ihm nicht zu Kopf, im Gegenteil: sie verschaffte ihm den Kontakt mit der kirchlichen Erneuerungsbewegung und ließ ihm alles, was ihm sozusagen von selbst zugefallen war, fragwürdig werden. Man schreibt gewöhnlich dem plötzlichen Tod seines Bruders Federico am 19. November 1562 die große Umwandlung zu. Kein Zweifel, daß der Tod des Bruders ihn tief erschüttert hat; aber die Richtung, die Borromeo jetzt einschlägt, hat er nicht auf die Dauer bestimmt. Den Gedanken, sich dispensieren zu lassen - er war bisher nur Diakon -, um die Familie fortzusetzen, verwarf er. Er konzentrierte sich jetzt ganz auf das innere [S. 377] geistliche Leben, macht die Ignatianischen Exerzitien und widmet sich strengen Bußübungen, aber ganz im geheimen; nur durch Zufall entdeckt sein Kammerdiener in einer Schublade die Werkzeuge seiner Selbstpeinigung. Diese Neigung zu einer überstrengen Askese hat Borromeo auch in seinem späteren Leben nie aufgegeben, aber sie blieb nicht die Mitte, sondern wurde Mittel auf dem Weg zu einem anderen Ziel: Seelsorger zu werden, Verantwortung für Seelen zu tragen, ein „guter Hirt“ zu sein.

Schon vor dem Tod seines Bruders hatte er begonnen, in einem Zirkel gleichgesinnter Freunde durch Vorträge und Diskussionen seinen geistigen Horizont zu erweitern. Die „Notti Vaticane“ (die Vatikanischen Nächte, so genannt, weil man sich am späten Abend bei ihm im Vatikan versammelte) veränderten allmählich ihr Gesicht und wurden aus einem humanistischen Redeklub zu einem Theologenkränzchen, in dem sogar Predigtübungen gehalten wurden. Das Predigen fiel Borromeo schwer, weil er im normalen Umgang zu schnell und überstürzt zu sprechen pflegte. Am 17. Juli 1563 ließ er sich zum Priester weihen, was durchaus nicht selbstverständlich war; es war erst ein Jahrzehnt vergangen, daß der zum Legaten des Trienter Konzils ernannte Kardinal Crescenzo, als er am 1. Mai 1551 das Konzil mit einer Heiliggeistmesse wiedereröffnete, diese als seine Primiz feierte. Ein halbes Jahr später, am 7. Dezember 1563, empfing er die bischöfliche Konsekration. Zwischen den beiden Daten liegt das m. E. für seine weitere Entwicklung entscheidende Erlebnis.

Im Herbst 1563 erhielt Borromeo den Besuch des — damals auf dem Konzil von Trient weilenden - Erzbischofs von Braga in Portugal, des Dominikaners Bartolome de Martyribus. Man hatte in Trient lange über das Bischofsamt und über die bischöfliche Residenzpflicht diskutiert, d. h. über die Pflicht des Bischofs, als Nachfolger der Apostel selbst den Glauben zu verkünden und seine Diözese persönlich (nicht etwa durch einen Stellvertreter) zu leiten. Bartholomäus hatte darüber sehr bestimmte Vorstellungen, die er bald darauf, auf Wunsch Borromeos, in einem Büchlein, dem „Stimulus pastorum“, zusammenstellte. Man muß dieses Buch aufschlagen, um zu erfahren, was der Erzbischof von Braga damals dem jungen Papstnepoten gesagt hat, der seit drei Jahren Erzbischof von Mailand, also einer der größten Diözesen Italiens war, aber sie noch nie besucht hatte. „Du beklagst dich“, liest man im „Stimulus pastorum“, „daß das Hirtenamt ein Hindernis deiner Frömmigkeit ist? Es ist in Wirklichkeit nichts anderes als die ständige Übung der höchsten Tugenden, der Liebe, der Gerechtigkeit und des Erbarmens.“ Der Erzbischof von Braga machte dem Papstnepoten klar, daß der Weg zur Heiligkeit für ihn über das bischöfliche Hirtenamt führe.

Pest in Mailand

Hl. Karl Borromäus. Reformator – Heiliger – Vorbild. Ausstellung zum 450. Geburtstag, Hohenems 1988
S. 27/28

Als 1576 die Pest in Mailand wütete und ungezählte Opfer dahinraffte, trug der hl. Karl den Heiligen Nagel „in einem großen Holzkreuz“ (das jetzt in der Propsteikirche von Trezzo d'Adda verehrt wird) in Prozession durch die Straßen der Stadt und flehte den Herrn an, die schreckliche Plage hinwegzunehmen. Sodann befahl er, jedes Jahr am 3. Mai die kostbare Reliquie im Dom den Gläubigen zur Anbetung darzustellen. Die Chronisten bestätigen übereinstimmend, daß bei solchen Anlässen der Zulauf des Volkes enorm gewesen sei.

Auf den hl. Karl geht auch die Initiative zurück, „Stationskreuze“ auf den wichtigsten Plätzen der Stadt

zu errichten. Sie standen auf steinernen Säulen an jenen Stellen, wo zur Pestzeit Altäre zur Meßfeier errichtet worden waren, sodaß die Gläubigen, die aus Furcht vor Ansteckungsgefahr das Haus nicht verlassen wollten, vom Fenster aus der Messe beiwohnen konnten. Diese sogenannten Stationskreuze wurden nun Ziel häufiger Prozessionen. Dafür sorgten die „Gesellschaften vom Heiligen Kreuz“, denen der hl. Karl nach der Pest eine Regel gab. Darin heißt es unter anderem: „Als Zeichen der großen Wohltat unseres Herrn, der diese Stadt von der Geißel der Pest befreit hat, haben wir an vielen Stellen der Stadt das Kreuz aufgepflanzt, und jedem Kreuz haben wir eine fromme Gesellschaft von Männern und Frauen beigesellt, damit das Gedächtnis der Heiligsten Passion und des am Kreuze hängenden Jesus Christus ewig 'wachgehalten werde.“

S. 30/31

Karl Borromäus war auf Pastoralreise gewesen, als am 11. August 1576 verlautbart wurde, daß die Pest, die bis dahin im Staat Mailand verbreitet gewesen war, nun auch die Stadt selbst ergriffen habe. Die weltlichen Machthaber, ob spanisch oder nicht, verließen die Stadt fluchtartig und überließen sie ihrem Schicksal, aber Karl kehrte in aller Eile zurück und verließ Mailand auch nicht mehr, ehe die Seuche erloschen war. Er übte also jene Stellvertreterfunktion aus, wie sie auch frühere Erzbischöfe von Mailand innegehabt hatten.

In dieser dramatischen Lage entäußerte sich der heilige Karl aller Güter, die ihm noch verblieben waren. Was ihm selbst oder dem erzbischöflichen Palast gehörte, das gab er hin, um damit den Pestkranken zu helfen. Sogar aus Vorhängen und Decken wurden Kleidungsstücke für die Ärmsten gefertigt. Er stand den Kranken bei, spendete zumal kranken Priestern den Trost der Sterbesakramente, aber er hörte auch nicht auf zu beten und zum Gebet aufzurufen, er organisierte Bußgottesdienste, Meßfeiern unter offenem Himmel, sodaß die Kranken vom Fenster aus mitfeiern konnten, Prozessionen und öffentliche Gebete. Einiges davon wurde von Zeitgenossen und Nachwelt kritisiert, etwa die Prozession durch die Straßen Mailands mit dem Heiligen Nagel zu einer Zeit, da die Pest noch wütete, und ebenso die Einweihung des Domes am 20. Oktober 1577, als das Erlöschen der Pest noch nicht bekanntgemacht war. Aber der Erzbischof hatte streng darauf geachtet, daß die elementaren hygienischen Maßnahmen eingehalten wurden, er schrieb auch einen kurzen Leitfaden für die Praxis, der bei der Pest des Jahres 1630 neu aufgelegt wurde und Verwendung fand.

Die Dankgottesdienste nach dem Ende der Heimsuchung waren öffentlich und verliefen in feierlicher Weise, ganz besonders die Weihe der Kirche San Sebastiano, die man als Gelöbniskirche errichtet hatte.