

Aus Rom nach Augsburg via Nürnberg

Die Ansichten der Petersbasilika von Johann Ulrich Kraus nach Vorlagen von Johann Andreas Graff

ECKHARD LEUSCHNER (WÜRZBURG)

Es ist nicht sofort verständlich, warum ein protestantischer Augsburger Künstler wie Johann Ulrich Kraus, der nie in Italien war, die zu seiner Zeit wohl originellsten Innenansichten der römischen Peterskirche gestochen und verlegt hat, und dies noch dazu keineswegs nach Vorlage eines italienischen Meisters, sondern vielmehr – gemäß der eindeutigen Angabe auf der Graphik – nach einer solchen des Nürnberger Künstlerkollegen Johann Andreas Graff (1636–1701).¹ Entsprechend irritiert oder uninformiert gehen z. B. italienische Publikationen zur römischen Festkultur des Barock mit diesen Graphiken um – wenn sie diese nicht ganz ignorieren.² Aber nicht nur die Entstehungsumstände, sondern auch die Darstellungen der Innenräume und Fassaden der Petersbasilika in diesen Stichen verdienen eine nähere Erörterung, denn sie reagieren einerseits auf vorhandene graphische Bilder der Kirche in Buchillustrationen und Einblattgedrucken, andererseits weichen sie in der Komposition deutlich von diesen ab. Beide Faktoren zusammen machen die Peterskirchen-Stiche von Kraus zu Musterbeispielen für ein Studium der Mechanismen des europäischen Kunst- und Wissenstransfers in der Zeit um 1700, der nicht nur in eine Richtung, etwa von Italien nach Deutschland, verlief.³ Auch zeigt der Blick auf solche Drucke, dass der Produktionsstandort Augsburg in der Kraus-Zeit keineswegs auf den Aspekt des verkleinernden „Abkupfern“ von Vorlagen aus Rom oder Paris reduziert werden darf.

Es gibt zwei Peterskirchen-Stiche von Kraus, die im Aufbau ähnlich sind, sich aber im Format und einigen Details unterscheiden. Jörg Diefenbacher hat im *New Hollstein German* ausführlich dargelegt,⁴ dass Kraus die „große“ Fassung der Peterskirchen-Ansicht (Abb. 1) als „Showpiece“ seiner graphischen Kunst schuf. Gedruckt von nicht weniger als

zwölf Platten, maß das zusammengesetzte Werk 183 x 162,2 cm. Es hatte also, sofern es in einem Stück, meist wohl aufgezogen auf Leinwand, als Wandschmuck gezeigt wurde, das Format eines repräsentativen Gemäldes. Im Unterrand steht links ein Legende auf Latein, rechts auf Deutsch. Im 1696 datierten ersten Zustand befindet sich in der Mitte des Schriftrands die Widmung (Abb. 2) von Kraus – „Civis et Chalcographus Augustanus“ – an Johann Philipp von Lamberg (1651/52–1712), der ab 1689 Bischof von Passau war und 1700 zum Kardinal erhoben werden sollte.⁵

Wie es die Überlieferung will, blieb Kraus der erhoffte Verkaufserfolg für seinen monumentalen Stich anfänglich versagt, und aus Frustration darüber zerstörte er die Platten bald wieder – nur um kurz danach eine substanzielle Bestellung zu erhalten, der er zu diesem Zeitpunkt allerdings nicht mehr nachkommen konnte.⁶ Entsprechend selten sind erhaltene Abzüge.⁷ Kraus stellte allerdings auch eine kleinere Fassung her (Abb. 3), die in der Anlage ähnlich ist: oben die große Innenansicht der Peterskirche, diesmal mit zahlreich anwesendem Publikum und Festdekoration (gemäß der Beschriftung während einer von Papst Alexander VIII. vorgenommenen Kanonisation am 16. Oktober 1690), unten fünf kleine quadratische Innen- und Außenansichten der Kirche sowie eine kurze Legende, aber keine Widmung.⁸ Solange die Platten der großen Version noch existierten, war, wie eine Inschrift in der kleinen Fassung verrät, die kleinere auch – oder sogar vor allem – als „Gebrauchsanweisung“ für das Zusammensetzen der einzelnen Teile der großen gedacht.⁹ Die Zahl nachweisbarer Exemplare der kleinen Variante zeigt an, dass sich diese, anders als die große, gut verkauft hat – auch oder erst recht seit der Zeit, als die große Fassung nicht mehr verfügbar war. Sie



1
 Johann Ulrich Kraus
 nach Johann Andreas
 Graff und anderen:
 Die Peterskirche in
 Rom (große Fassung),
 Kupferstich (Foto:
 DIEFENBACHER/
 LEUSCHNER)



2
 Johann Ulrich Kraus:
 Widmung an Johann
 Philipp von Lamberg,
 Bischof von Passau
 (Fragment von der
 Legende der großen
 Fassung), Kupferstich,
 Universitätsbibliothek
 Würzburg, ad-
 Horn 2955 (Foto:
 Universitätsbibliothek
 Würzburg)



3 Johann Ulrich Kraus nach Johann Andreas Graff und anderen Vorlagen: Die Peterskirche in Rom (kleine Fassung, 1. Zustand), Kupferstich (Foto: DIEFENBACHER/LEUSCHNER)



4 Johann Ulrich Kraus nach Johann Andreas Graff und anderen: Die Peterskirche in Rom (kleine Fassung, späterer Zustand), Kupferstich, ca. 1700, Sammlung des Autors (Foto: Birgit Wörz)

wurde sogar mindestens einmal aktualisiert, denn es gibt einen Druckzustand (Abb. 4), in dem eines der kleinen Bilder, der Blick durch das linke Seitenschiff in Richtung Heilige Pforte, ausgetauscht und durch eine Darstellung der Öffnung der *Porta Sancta* im Jahr 1700 ersetzt wurde; außerdem ist nun laut Inschrift eine durch Papst Innozenz XII. zelebrierte Kanonisationsfeier dargestellt.¹⁰ Zusätzlich verkaufte Kraus Ergänzungsblätter zum Ankleben, einerseits ornamentale Rahmenleisten, andererseits einen Heiligenkalender.

Mit unseren Beobachtungen verweilen wir aber vorerst bei der großen Fassung (Abb. 1): Die Besonderheit des Hauptbildes, also der Innenansicht der Vierung von St. Peter, ist die Tatsache, dass die Betrachter sie quasi „aufgeklappt“ vor sich sehen – der Raum ist menschenleer und wird so gezeigt, dass der Blick durch die Säulen des Baldachins von Bernini auf einen der Kuppelpfeiler geht, zu dessen beiden Seiten sich je ein Kreuzarm öffnet. Der rechte Arm ist der Hauptchor der Kirche, während die beiden anderen, wiederum abgesetzt durch die Vierungspfeiler, rechts und links außen flankierend

erscheinen. Im ersten Bogen des Kreuzarmes rechts ist ein Baugerüst errichtet.

Jede perspektivische Darstellung hat ein Element des Fiktionalen, aber in diesem Fall weicht das Bildsystem (in den Worten von Kraus' Legende¹¹) von der „Ordinari Perspektiv“ doch sehr deutlich ab. In einem kurzen Beitrag zum Katalog der Graff-Ausstellung in Nürnberg 2017 hat Pablo de la Riestra dargelegt, wie der vom Künstler konstruierte Blick in die Vierung von St. Peter mit dem Anspruch auftrat, die ungeheure Weite der Kirche zu vermitteln.¹² Zu diesem Zweck operierte der Zeichner mit „einer Mischung aus ‚Fischeuge‘ und ‚Weitwinkel‘“, die zu einer „Flachlegung“ des Raumes führte,¹³ d. h. er setzte auf der knapp über der Balustrade des Baldachins verlaufenden Horizontlinie vier Fluchtpunkte, zwei davon weit außerhalb des gezeigten Kirchenraumes. Um die so entstehenden Verzerrungen vor allem im Gewölbe und Kuppelbereich zu begrenzen, führte Graff die obere Rahmung der Darstellung durch zwei schräge Leisten ein und setzte in die Zwickel Tondi mit Titeln auf Latein und Deutsch. In der Kombination der Architekturelemente zeigt die

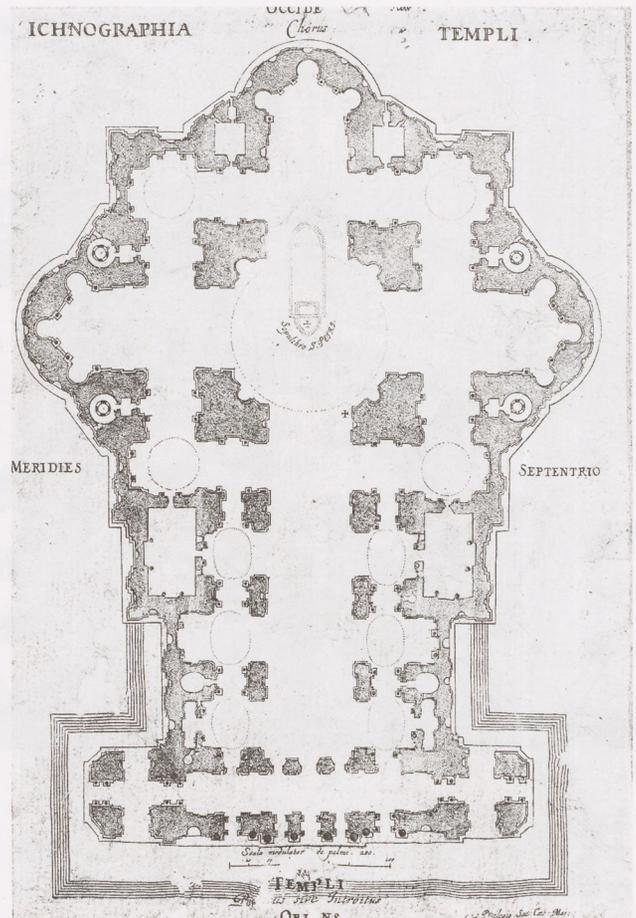
Graphik jedenfalls deutlich mehr, als jemand, der an der angenommenen Position – vor dem südwestlichen Vierungspfeiler – in der Kirche steht, von dort aus tatsächlich sehen würde; z.B. müsste sich die Breite der Fenster im Tambour von der Mittelachse nach links und rechts reduzieren.¹⁴

Kraus betonte in der Legende der großen Version gleichwohl, dass die von ihm gravierte Innenansicht auf ein möglichst authentisches Seherlebnis angelegt sei, und er gab sogar Hinweise zur korrekten Anbringung und zum richtigen Abstand bei Betrachtung des Stichs:

Bey Auffrichtung dieses Models, in einem Zimmer, oder wo es beliebig, ist nothwendig zu observiren, das man die Distanz in acht nimmt, und solches so hoch, als des Liebhabers Augen den Horizont in das Pedistal der St. Veronicae erreicht, aufhengt und stellet, dan solches dem Architectischen Mahler [also Graff, E.L.] gerade vor Augen gewesen, da man dan 2 oder 3 Schritt weit davon stehen kann, so wird die vollkommene Perspektiv alles praesentieren, was man in der Natur dieses herrlichen Tempels sehen kann.

Im sich in der Legende anschließenden Lob auf Graff vertieft Kraus dann das Paradox, dass der Künstler zwar alles vor Ort „nach dem Leben“ gezeichnet habe, aber nur durch seine raffinierte Abweichung vom bisherigen perspektivischen Darstellungsstandard für Innenräume die Kirche „als wahres Model“ fernab von Rom virtuell vor Augen stehe, und zwar sowohl denjenigen, die ein Souvenir an ihren Besuch im Original haben wollen, als auch denen, die nie dort gewesen seien.¹⁵

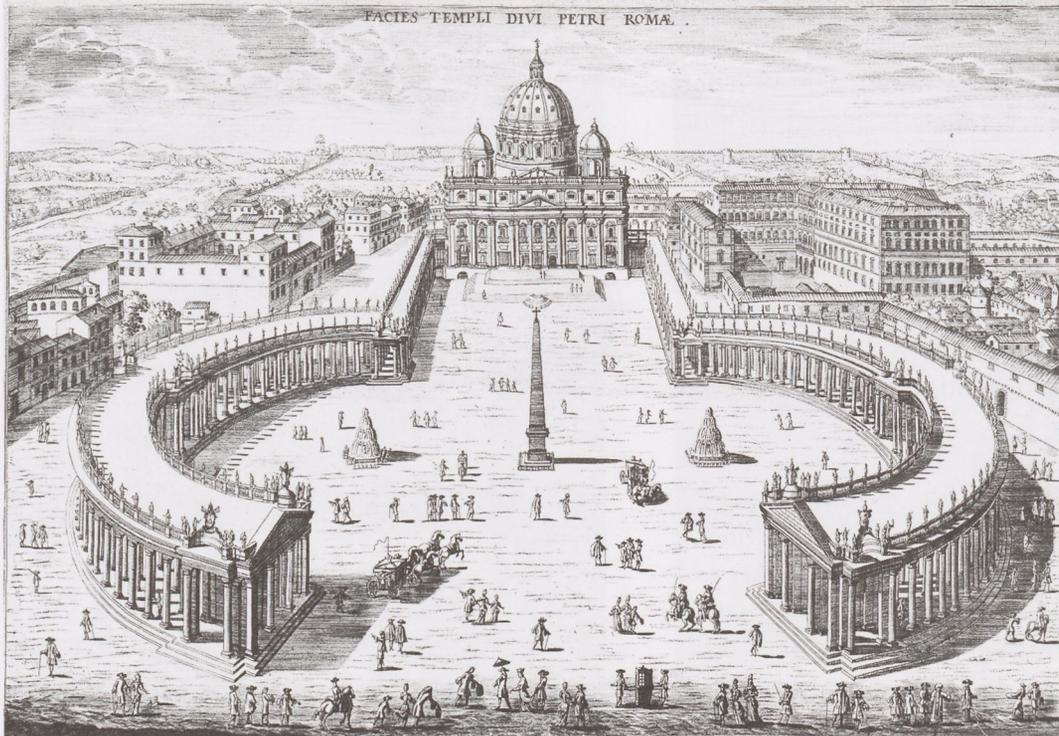
Nicht nur durch diese Zeilen auf dem Peterskirchen-Stich, sondern auch durch andere Quellen ist dokumentiert, dass Graff in den 1660er Jahren in Italien war.¹⁶ Aus dieser Zeit mag das von ihm signierte Gemälde mit einer Ansicht des Kapitolsplatzes in Rom stammen, der übrigens von einem ziemlich ungewöhnlichen Standpunkt gezeigt ist.¹⁷ Es ist anzunehmen, dass Graff spätestens für die Heirat mit Maria Sibylla Merian im Jahre 1665 wieder nach Nürnberg zurückkehrte. Die von ihm vor Ort in der Petersbasilika angefertigten Zeichnungen sind nicht erhalten oder noch nicht identifiziert, aber man darf wohl davon ausgehen, dass der Künstler



5 Johann Ulrich Kraus: ICHNOGRAPHIA TEMPLI (Fragment von der Bildleiste der großen Fassung), Universitätsbibliothek Würzburg, Horn 2955 (Foto: Universitätsbibliothek Würzburg)

sie erst später in eine großformatige Reinzeichnung übertragen hat, die Kraus als Modell für seinen in den frühen 1690er Jahren ausgeführten Stich diente. Wann genau diese Reinzeichnung entstand, ist ungewiss, zumal auch nach dem eigenen Anteil von Kraus an der Gestaltung der Druckgraphik als ganzer zu fragen ist. Beispielsweise endet Kraus' lange Beschreibung der Kirche in der Legende der großen Fassung mit dem Hinweis darauf, dass Interessenten für eine weitere Vertiefung auf das Buch zur Baugeschichte von St. Peter des Architekten Carlo Fontana, *Templum Vaticanum et ipsius origo*, zurückgreifen könnten.¹⁸ Dieses Buch erschien 1694, also lange nach dem Romaufenthalt Graffs.

Was die Leiste mit den fünf Innen- und Außenansichten von St. Peter unter dem Hauptbild angeht, ist mindestens für die Mehrzahl dieser Bilder unverkennbar, dass Kraus sich bei Druckgraphiken



6
 Johann Ulrich Kraus: FACIES TEMPLI DIVI PETRI ROMÆ (Fragment von der Bildleiste der großen Fassung), Kupferstich, Universitätsbibliothek Würzburg, Horn 2955 (Foto: Universitätsbibliothek Würzburg)

von Kollegen „bedient“ hat: Der Grundriss der Petersbasilika *ICHTNOGRAPHIA TEMPLI* (Abb. 5) dürfte aus schon vorliegenden Stichen, u. a. von Matthäus Greuter¹⁹ oder aus dem Verlag von Giovanni Giacomo de Rossi, kopiert oder kompiliert sein, auch wenn bei Kraus der fehlende Anschluss

zu den Bauten auffällt, die den Vorplatz flankieren. Der Blick über den Petersplatz und Berninis Kolonnaden auf die Kirche *FACIES TEMPLI DIVI PETRI ROMÆ* (Abb. 6) folgt einer Radierung von Giovanni Battista Falda von 1678 (Abb. 7).²⁰ Die Ansicht der Cathedra Petri *ANTIQUA SEDES DIVI PETRI* (Abb. 8)

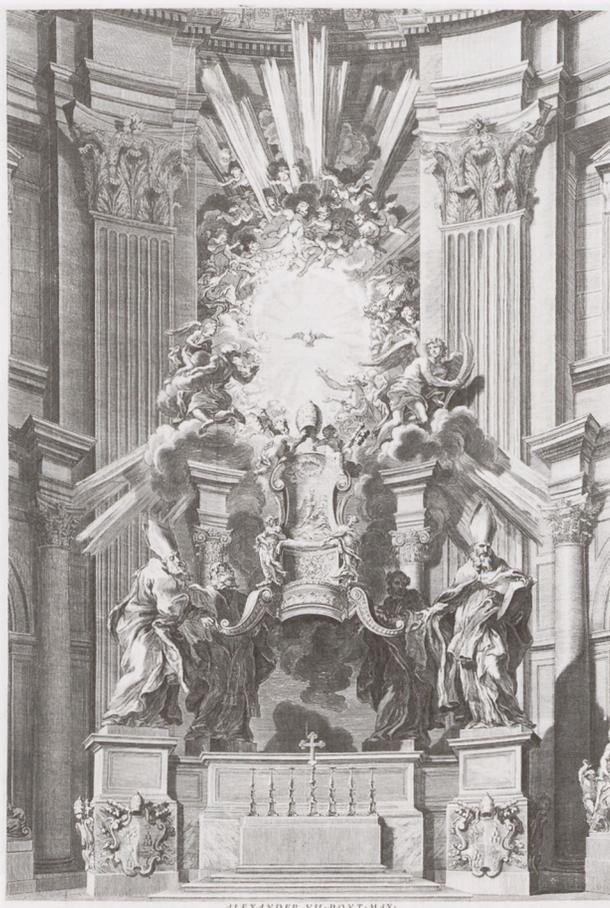


7
 Nach Giovanni Battista Falda: St. Peter und der Petersplatz, Radierung, in: *Il Nuovo Splendore Delle Fabriche In Prospettiva Di Roma Moderna, Rom, Matteo Gregorio de Rossi, 1686, Universitätsbibliothek Würzburg, 490/T 720 63-1/3* (Foto: Universitätsbibliothek Würzburg)



8 Johann Ulrich Kraus: ANTIQVA SEDES DIVI PETRI (Fragment von der Bildeiste der großen Fassung), Universitätsbibliothek Würzburg, Horn 2955 (Foto: Universitätsbibliothek Würzburg)

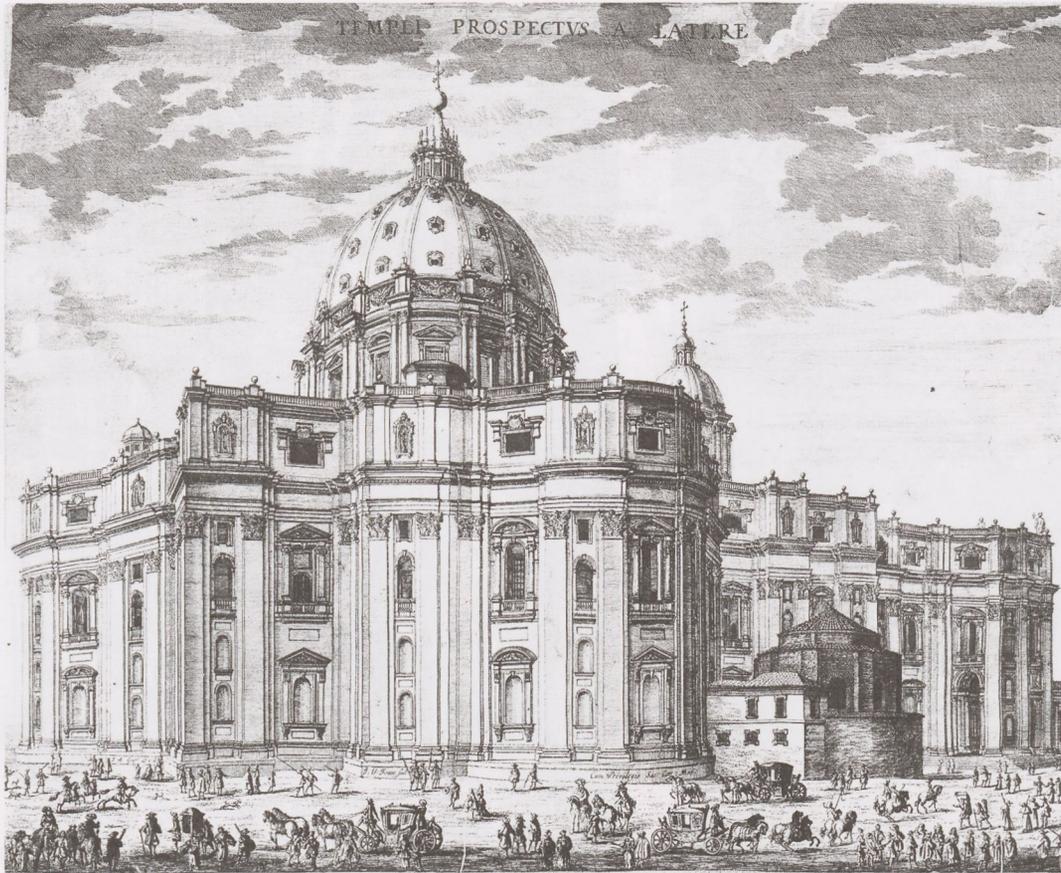
stammt unverkennbar aus dem Kupferstich von François Spierre (Abb. 9).²¹ Für den Blick durch das Seitenschiff in Richtung Heilige Pforte *PERSPECTIVA AD PORTAM SANCTAM TEMPLI* (Abb. 10) fand sich bislang hingegen keine druckgraphische Vorlage.²² In diesem Fall könnte Kraus tatsächlich eine vor Ort entstandene Zeichnung Graffs in den Druck übersetzt haben. Ähnliches gilt vielleicht auch für die Ansicht der Längsfassade der Peterskirche (*TEMPLI PROSPECTVS A LATERE*) (Abb. 11) – eine entfernt verwandte Ansicht der Basilika und ihrer Anbauten von der Südseite schuf zwar Giuseppe Tiburzio Vergelli nach einer Vorlage Faldas für die durch Matteo Gregorio de Rossi verlegte Stichfolge *Il Nuovo Splendore di Roma Moderna ...* (1686–1688),²³ aber einen so effektvollen Anblick aus leichter Untersicht vor dramatischem Wolkenhimmel hat man erst wieder bei Piranesi.²⁴



9 François Spierre: Die Cathedra Petri in der Petersbasilika, Kupferstich, 1666, Privatbesitz (Foto: Birgit Wörz)



10 Johann Ulrich Kraus: PERSPECTIVA AD PORTAM SANCTAM TEMPLI (Fragment von der Bildeiste der großen Fassung), Kupferstich, Universitätsbibliothek Würzburg, Horn 2955 (Foto: Universitätsbibliothek Würzburg)



11
 Johann Ulrich
 Kraus: TEMPLI
 PROSPECTVS
 A LATERE
 (Fragment von
 der Bildeiste der
 großen Fassung),
 Kupferstich, Uni-
 versitätsbiblio-
 thek Würzburg,
 Horn 2955
 (Foto: Univer-
 sitätsbibliothek
 Würzburg)

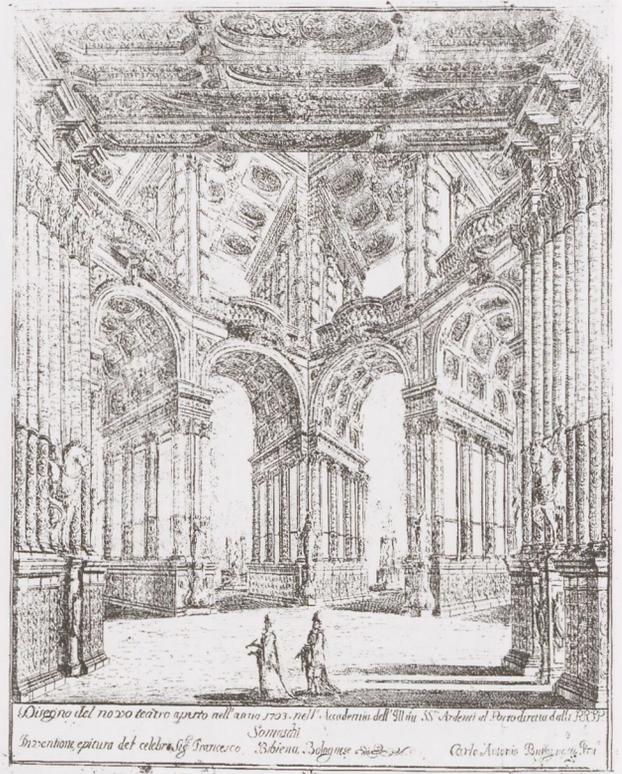
Zum Hauptbild des Kraus-Stichs, der „aufgeklapp-ten“ Vierung von St. Peter, gibt es, wie schon angedeutet, in der italienischen Graphik weder um 1660 noch um 1690 etwas Vergleichbares. Innenraumansichten von St. Peter und anderer römischer Kirchen in Stichen des 16. und 17. Jahrhunderts entsprachen fast immer einem zentrierten Blick aus dem Langhaus in den Chor, teils, wie in einem der Il-Gesù-Stiche von Valérien Regnarts (um 1620), unter angedeuteter Entfernung der Eingangsfassade.²⁵ Gelegentlich steht der imaginierte Betrachter auch am anderen Ende des Langhauses, also kurz vor der Vierung. Kraus selbst hat letzteres Kompositionsverfahren 1707 für seine Darstellung der Salzburger Kollegienkirche gewählt – er ergänzte die Ansicht um zwei Fassadenansichten und einen Grundriss im Unterrand.²⁶ Zur Verdeutlichung der Baustuktur gab es in der Architekturgraphik von Cinque- und Seicento neben den Langhaus-Chor-Blicken außerdem Querschnitte durch alle Schiffe des Langhauses oder Schnitte entlang der Längsachse einer (geplanten) Kirche, die auf diese Weise hälftig vom Haupteingang bis zum Chor geöffnet wurde.²⁷ Exakt

so verfuhr noch Carlo Fontana in seinem bereits erwähnten Buch zur Baugeschichte von St. Peter von 1694, der dort u.a. auch die Hauptkuppel, die Laterne und einzelne Kapellen graphisch aufschnitt.²⁸ Aber bei Fontana herrscht eine ausgesprochene „Ingenieursästhetik“ vor.

Kircheninnenansichten für ein breiteres Publikum, die nicht vom Langhaus her auf den Hauptaltar bzw. den Hauptchor fokussierten, waren in der römischen Graphik bis ins spätere 17. Jahrhundert selten, vor allem traten sie erst kurz nach dem Aufenthalt Graffs in der ewigen Stadt auf. Selbst Außenansichten von Gebäuden der *Roma Moderna*, in denen die Haupt- oder (seltener) die Seitenfassade nicht streng frontal und mittig im gewählten Ausschnitt aus dem Stadt- raum, sondern schräg und von einer Gebäudeecke her zu sehen ist, blieben bis zur Mitte des Seicento eher die Ausnahme. Die Wahl solcher ungewöhnlichen, teils effektheischenden Betrachterstandpunkte zog, verbunden mit einer dramatischer werdenden Lichtregie, in großem Umfang erst mit Giovanni Battista Falda (1643–1678) seit Mitte der 1660er Jahre in die römische Druckgraphik ein. Ungefähr

gleichzeitig mit Falda's Radierungen schuf auch der Flame Lieven (auch: Lievin) Cruyl (1634–1720) seine sorgfältig mit mehreren Fluchtpunkten angelegten Zeichnungen römischer Gebäude und Plätze, von denen er einige in Radierungen umsetzte, die zuerst 1666 von Matteo Gregorio de Rossi herausgegeben wurden. Cruyl war von 1664 bis 1676 in Italien, Graff könnte ihn also ebenso wie Falda noch kennengelernt haben. Lieven Cruyl ist insofern ein wichtiges Stichwort, als auffällt, wie sehr die neue Art der perspektivisch „raffinierten“ Architekturdarstellung mit Künstlern verbunden war, die von nördlich der Alpen nach Rom kamen, darunter Israël Silvestre, Johann Franck, Dominique Barrière und Gomar Wouters. Nicht zufällig erweist sich die ausgetüftelte Anlage so mancher der von diesen Künstlern geschaffenen Veduten als inspiriert von den mit Lineal und Zirkel konstruierten Stadt- und Innenräumen eines Hans Vredeman de Vries (1527–1607) und dessen niederländischen Nachfolgern. Der Ruhm von de Vries strahlte bis in das barocke Augsburg: Die frühesten bekannten Arbeiten von Kraus sind bekanntlich Holzschnitt-Kopien nach Perspektivräumen von de Vries.²⁹ Und auch Graffs Architekturzeichnungen gehören in die de Vries-Tradition, zumal er als Schüler des zeitweise in Utrecht tätigen Jacob Marrel (1614–1681) eine unmittelbare Verbindung in die niederländische Kunst hatte. Die große Fassung des Peterskirchen-Stiches mit seiner völlig menschenleeren Architektur erinnert sogar an die ganz auf Blickachsen, Raum- und Lichtwirkungen konzentrierten Bilder von Kircheninnenräumen seiner Zeitgenossen Pieter Jansz Saenredam und Pieter de Witte.

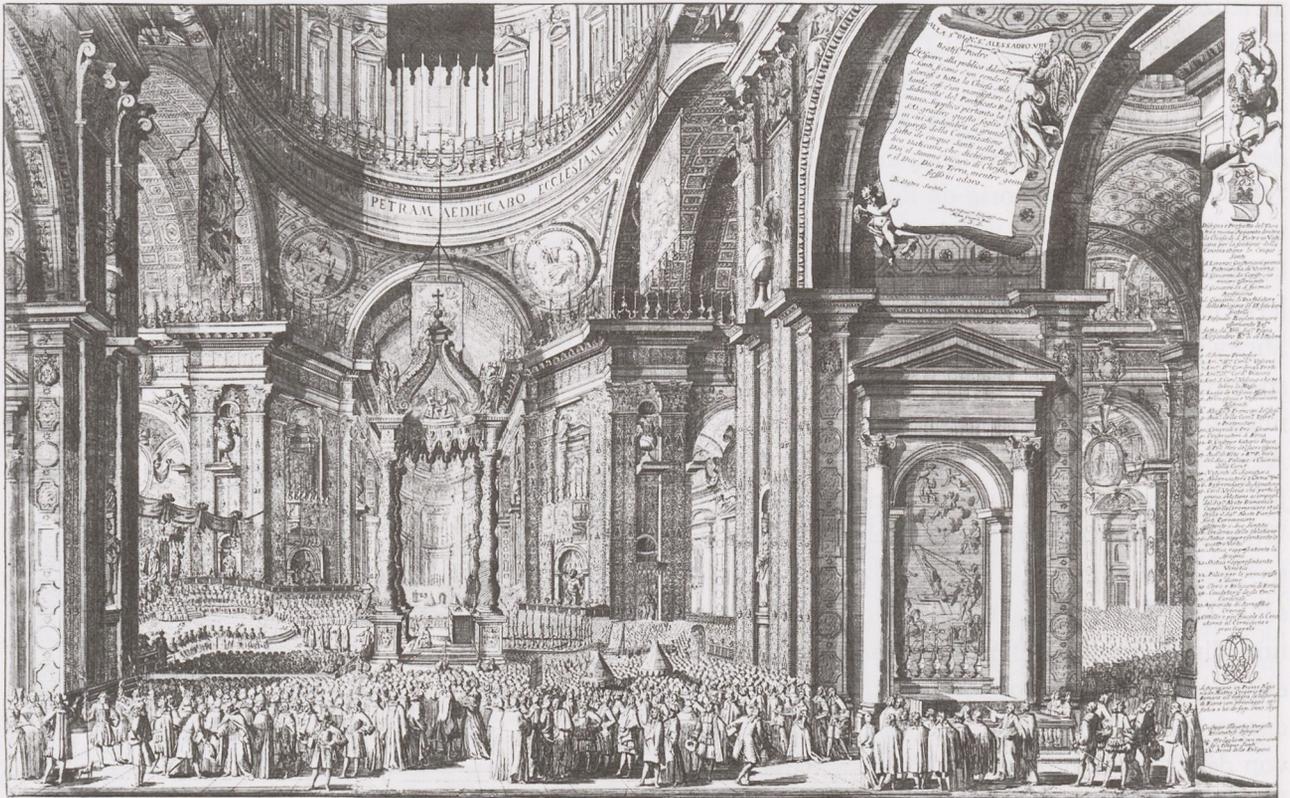
Sowohl Graffs perspektivisch genau konstruierte Innenansicht der Peterskirche als auch seine Idee, den Betrachter außerhalb des Langhauses zu postieren und den Durchblick durch den Baldachin auf einen der Vierungspfeiler ins Zentrum der Komposition zu rücken, könnten sich aus solchen nordalpinen Seh- und Lernerfahrungen gespeist haben. Eine andere Frage ist, ob die Arbeit mit mehreren Fluchtpunkten und die Blicklenkung auf einen Vierungspfeiler zwischen zwei Kreuzarmen nach Art einer „Übereckperspektive“ außerdem bereits Einflüsse der Bühnenbilderei des Ferdinando Galli Bibiena, konkret der *scena per angolo*, aufweist (Abb. 12), die letzterer 1703 in seinem Traktat *Varie opera di*



12 Carlo Antonio Buffagnotti nach Ferdinando Galli Bibiena: Disegno del novo teatro aperto nell'anno 1703 ..., in: Ferdinando Galli Bibiena: *Varie opera di Prospettive*, Bologna 1703, Privatbesitz (Foto: Birgit Wörz)

Prospettive bekannt machte. Zu ihrer Beantwortung müsste man v. a. wissen, ob der Stich von Kraus eine tatsächlich in den frühen 1660ern entstandene Zeichnung Graffs reproduziert oder ob Graff – auf Basis der eigenen, vor Ort entstandenen Skizzen seiner Italienzeit – dieses Modell erst um 1690 (und mit dem künstlerischen Wissen der Zeit um 1690) für Kraus geschaffen hat.³⁰

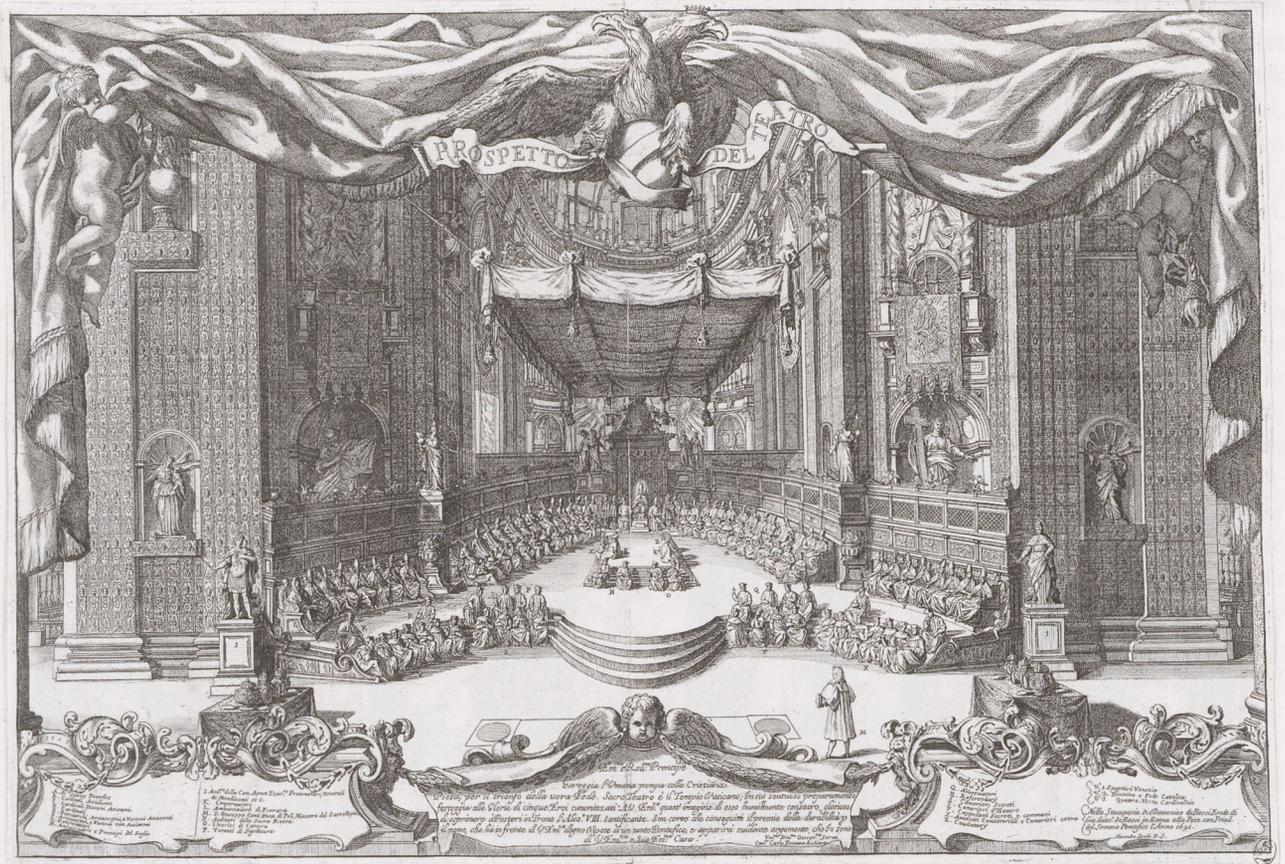
Eindeutig ist jedenfalls, dass sich Kraus – über Graff hinausgehend – für die „Füllung“ seiner kleinen Fassung an rezenten Druckgraphiken römischer Produktion orientierte, die eine gut besuchte Kanonisationsfeierlichkeit in der festlich dekorierten Peterskirche darstellen, darunter das von Giuseppe Tiburzio Vergelli radierte und durch Matteo Gregorio de Rossi verlegte Kanonisationstheater Papst Alexanders VIII. in St. Peter (1690) (Abb. 13).³¹ Dieses Blatt zeigt genau dasjenige Ereignis, auf das die Legende der kleinen Fassung von Kraus' Stich im ersten Zustand Bezug nimmt – wenn auch nicht aus dem von Kraus gewählten Blickwinkel. Bei näherem



13 Giuseppe Tiburzio Vergelli, verlegt durch Matteo Gregorio de Rossi: Kanonisation in St. Peter 1690, Radierung, 1690/91, The Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1953, acc. no. 53.601.332 (Foto: The Metropolitan Museum of Art)

Hinsehen erweist sich, dass gerade solche Darstellungen ephemerer Ereignisse dazu beigetragen haben, die bis dato recht starren Konventionen in der Abbildung des Innenraums von St. Peter aufzubrechen; denn schon die Tatsache, dass Papst und Kardinäle für die Zeremonie auf einem zu diesem Anlass aufgebauten Podium („Teatro“) hinter dem Baldachin Berninis saßen und in Darstellungen mit Standpunkt im Langhaus teils von diesem verdeckt wurden, zwang die Künstler, andere Blickachsen auszuprobieren, um dem hohen Klerus und der heiligen Zeremonie die nötige Sichtbarkeit zu verschaffen. Ein solcher Ansatz lässt sich schon bei der wahlweise Giovanni Battista Falda, Louis Rouhier oder Dominique Barrière zugeschriebenen Radierung feststellen, die die „Kanonisation des Franz von Sales in St. Peter“ (1665) zeigt. Hierfür nahm der Künstler einen Standpunkt im südlichen Querhausarm ein³² – noch die oben genannte Radierung Vergellis von 1690 folgte dieser Darstellungsweise. Für die Kanonisationen von Gaetano Thiene und Francesco Borgia postierte sich Falda 1671 dann mit

ähnlicher Absicht im nördlichen Kreuzarm.³³ Die Tribüne für die Kanonisationsfeier von 1690 ist in der kleinen Fassung von Kraus rechts neben dem Baldachin zu sehen, und zwar weniger auffällig als bei Falda – und schon gar nicht so prominent wie bei Alessandro Specchi, der in einer von Domenico de Rossi 1691 verlegten Radierung das Ereignis der Kanonisation von 1690 in St. Peter ganz auf das von Carlo Fontana entworfene, besonders pompöse „Teatro“ fokussierte, wobei er die Positionen der Säulen von Berninis Baldachin nur im Boden markierte und ansonsten wegließ (Abb. 14).³⁴ Eine ähnliche Zurschaustellung des ganzen Prunks der katholischen Kirche war von Graff und Kraus kaum zu erwarten. Es ist sogar zu fragen, ob die ungewöhnliche Wahl des Standpunktes und damit die vergleichsweise geringe Sichtbarkeit von Papst und Kardinälen bei zugleich starker Betonung des Kirchenraumes nicht mit der protestantischen Konfession beider Künstler zu tun hatte. Aber das ist zugegebenermaßen Spekulation, zumal auch einige römischen Drucke, darunter die eben genannten



14 Alessandro Specchi, verlegt durch Domenico de Rossi: Kanonisationstheater Papst Alexanders VIII. 1690 in St. Peter, Radierung, 1691, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, A 111927
(© Staatliche Kunstsammlungen Dresden)

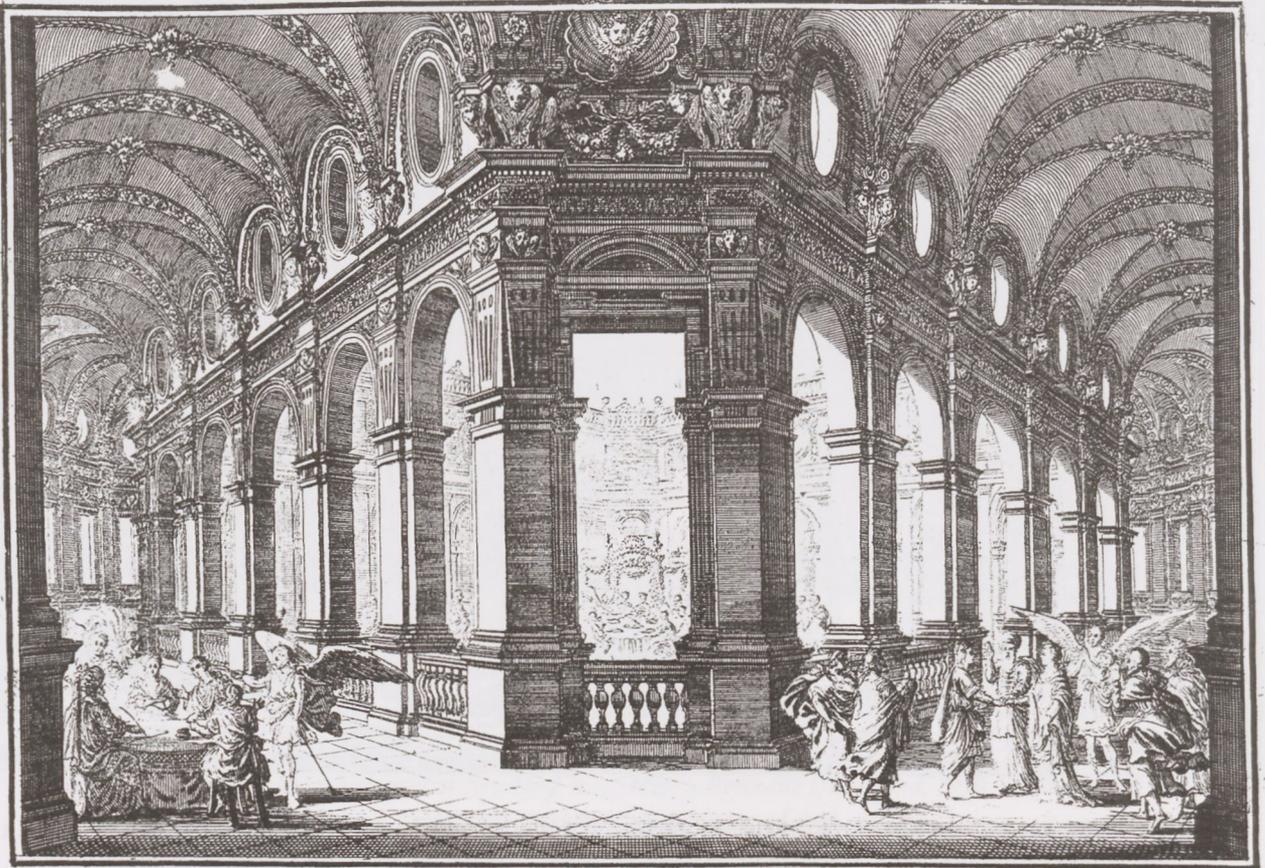
Kanonisations-Radierungen von Falda und Vergelli, den Akzent eher auf die Menschenmenge inmitten von Architektur und Festdekorationen als auf die möglichst gute Sichtbarkeit des Klerus setzen.

„Italienische“ Sujets wie die beiden Peterskirchen-Graphiken von Kraus stechen zwar durch ihre Originalität hervor, müssen aber doch vor dem Hintergrund einer seit dem späten 17. Jahrhundert im deutschen Sprachraum ansteigenden Zahl gestochener Kopien und Paraphrasen rezenter stadtrömischer Druckgraphik mit architektonischen Themen gesehen werden. Besonders beliebt war die Kontrafaktur entsprechender Serien von Mitgliedern der Verlegerfamilie De Rossi.³⁵ Johann Jakob Sandrart begann damit schon in den späten 1680er Jahren in Nürnberg, etwa durch Kopieren der *INSIGNIVM TEMPLORVM ROMAE PROSPECTVS* des Giovanni Giacomo de Rossi von 1683/84.³⁶ Im frühen 18. Jahrhundert druckten Augsburger Verleger

ganze illustrierte Architekturtraktate italienischer Autoren nach; bekanntestes Beispiel ist die bei Jeremias Wolff 1706 erschienene Ausgabe der *Perspectiva Pictorum et Architectorum* von Andrea Pozzo (Rom 1693).³⁷ Aus dem Verlag von Kraus kennen wir in dieser Sparte u.a. die verkleinerten Kopien nach den Platten von Alessandro Specchis *Studio d'Architettura civile* (Rom 1702), die dieser 1716 mit einem zweisprachigen Titelblatt – der deutsche Titel lautet *Hohe-Schul Bürgerlicher Bau-Kunst* – und hinzugefügten Kurzbeschriftungen der Tafeln auf Deutsch herausbrachte.³⁸ Rein zahlenmäßig überwogen bei Kraus allerdings schon seit der frühen Schaffenszeit die Kopien nach französischen Architektur- und Ornamentstichen, mit denen die Hofkultur des Sonnenkönigs in den deutschen Sprachraum transportiert wurde. Auch im *Biblischen Engel- und Kunstwerck* von Kraus (1694) sind nicht wenige alt- und neutestamentliche Ereignisse in Architekturkulissen

Frommer Braut Personen Englische Freundschaft.

Dem Jungen Tobias wird durch Förderung dess Engel Raphael seine Eugendsame Frau verlobet. Joh. C. 2. v. 12. 13. vernählet. v. 16. hielten Mahlen v. 17. werden begabeg. Joh. C. 2. v. 1. 2. in dessen aber der Satan in die Wüste verbannet. Joh. C. 2. v. 1. Dem Isaac wird seine Braut Rebecca in der Englischen Seelit eingeführt. Gen. 24. v. 66.



Ih magz den Satau nun gleich noch so sehr verdrüssen /
 Da Gottes Engel Freund der frommen Eheleut sind /
 Doch wird Er wie Er wehet / es gleichwohl leiden müssen /
 Das Ihn der Engel macht off in die Wüste hind /
 Wann Er sich etwa will an Braut Personen wagen /
 Die Gott ergeben sind / wie des Tobia Braut /

Als die wohl bitterlich so lang und vil müß klagen /
 biß Ihr das frome Hertz Tobia wird vertraut /
 Allein / da müßt Er fort und Sie mit friden lassen /
 und so schmit seine Braut dem Isaac auch zu /
 Wie solt ein fromes Hertz hieraus den Muth nicht fassen /
 Gott schaff vor diesem Feind auch Ihm verlangte Rüh.

15 Johann Ulrich Kraus: Tobias und der Erzengel Raffael, Kupferstich, in: *Biblisches Engel- und Kunstwerck*, Augsburg, Kraus, 1694, Sammlung des Autors (Foto: Birgit Wörz)

gesetzt, die er in französischen Stichen von Sébastien Leclerc, Gabriel Perelle, Jean und Pierre Lepautre und anderen gefunden hatte. Mehr noch: Mindestens eine dieser adaptierten Architekturdarstellungen nutzt für die Szene mit Tobias und dem Erzengel Raffael eine Übereckperspektive (Abb. 15); leider ist dafür bislang keine Stichvorlage nachgewiesen³⁹. Wenn Graff tatsächlich schon während seiner Italienzeit in den frühen 1660er Jahren die markante Perspektive seiner Peterskirchen-Innenansicht „erfunden“ hat, mag Kraus sie womöglich um 1690 auch deswegen reproduziert haben, weil er

in zeitgenössischen, v. a. französischen Radierungen ähnliche Tendenzen zur Architekturdarstellung mit mehreren Fluchtpunkten ausmachte. Auch in Hinsicht auf ein reflektiertes Imitationsverhalten ist es jedenfalls geboten, Kraus und seine Kollegen nicht zu unterschätzen: Sie griffen künstlerische Anregungen aus verschiedenen Teilen Europas auf, aber sie schufen etwas unverwechselbar Eigenes.

Anmerkungen

- 1 Zu Graff vgl. FÖRDERVEREIN KULTURHISTORISCHES MUSEUM NÜRNBERG E.V. (Hg.): Johann Andreas Graff, Pionier Nürnberger Stadtansichten, Nürnberg 2017).
- 2 Vgl. z.B. Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO: *La festa barocca*, Rom 1997 (Corpus delle Feste a Roma, 1), S. 574, der die Graphik als Werk eines „Giovanni Ulrico Grauss“ (sic) abbildet. Bei Simonetta TOZZI – in: *Incisioni barocche di feste e avvenimenti. Giorni d'allegrezza*, Rom 2002 (Museo di Roma. Le collezioni), S. 200–201, Kat. Nr. IV.23 – ist sie das Werk eines „Ignoto Incisore“.
- 3 Vgl. Eckhard LEUSCHNER: *Transfer oder Migration? Zur Theorie von Motivübernahmen in der frühneuzeitlichen Architekturgraphik*, in: Sabine FROMMEL und Eckhard LEUSCHNER (Hg.): *Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa / Gravures d'architecture et d'ornement au début de l'époque moderne: processus de migration en Europe*, Rom 2014 (zugleich Ausst. Kat. Forschungsbibliothek Gotha der Universität Erfurt), S. 175–188.
- 4 Jörg DIEFENBACHER: *Einleitung*, in: Jörg DIEFENBACHER (Bearb.)/Eckhard LEUSCHNER (Hg.): *Johann Ulrich Kraus (= The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700)*, Ouderkerk aan den IJssel 2018/19, 5 Bände; 1. Bd., S. XXXV–XXXVII, und die Katalognummern 104–107 im selben Band, S. 130–139.
- 5 Zu dessen Biographie vgl. Franz NIEDERMAYER: *Johann Philipp von Lamberg, Fürstbischof von Passau (1651–1712): Reich, Landesfürstentum und Kirche im Barock*, Passau 1938.
- 6 Paul VON STETTEN: *Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, Augsburg 1779, S. 394. Vgl. auch das diese Affäre betreffende Zitat aus einer Manuskriptquelle im Beitrag von Wolfgang AUGUSTYN, S. 74.
- 7 Vgl. DIEFENBACHER/LEUSCHNER (wie Anm. 4), 1. Bd., S. 138–139, Kat. Nr. 107. Zu den dort aufgeführten Abzügen und Fragmenten der großen Fassung kommen inzwischen auch noch diverse Fragmente in der Universitätsbibliothek Würzburg (Signaturen: Horn 2955 und ad-Horn 2955), von denen einige in diesem Beitrag abgebildet werden.
- 8 Vgl. DIEFENBACHER/LEUSCHNER (wie Anm. 4), 1. Bd., S. 130–131, Kat. Nr. 104. Zu den dort aufgeführten Abzügen der kleinen Fassung kommen inzwischen noch ein erster und ein dritter Zustand in den Harvard Art Museums, vgl. <https://hvr.dartmouth.edu/art/273100> und <https://hvr.dartmouth.edu/art/272762>
- 9 „Dises kleinere Kupffer der St. Peter Kirch in Vaticano dienet denen Ienigen zur Nachricht welche die grösser ausgearbeitete in fernen | orten zusammen hefften und sehen wollen nach den ii grossen u. Regal bogen darauf Sie gestochen worden. Solche im Grossen ist zwar | auch bey mir zusammen gesetzt auf Tuch gezogen und Illuminirt zuhaben, als welches die herrliche Architectur vollkommen prae= | sentirt, ohne die Auszierde so mit Tapezerrien zu gewissen Zeiten geschicht, und auf disem kleinern zusehen. | Bey Johan. Ulrich Kraussen in Augspurg / mit Röm. Kayserl: Maj. Privilegio.“
- 10 Im Unterrand: „Wahre Abbildung der Herrlichen grossen, künstlichen und prächtigen Kirch S. Petri in Rom, und was gestalten von Ihro Pöpstlichen | Heyligkeit Innocentio XII die guldene Porten mit dem Apostolischen Gnadens=Hammer bey Anschauung unzählbaren u. fast aus allen Nationen der gantzen Welt anwe= | senden Volcks eröffnet, und was massen nach beEndigtem freuden: und Gnadens=Jahr bey abermaligem grossen Zuellauf der Frembden dem Apostolischen herkhommen nach von dermälliger Ihro Pöpstlichen Heyligkeit | Clemente XI. Albano Vrbinate berüerte Gnadens Portten mit gewöhnlichen Pöpstlichen Caeremonien beschlossen und zugemauret worden.“
- 11 Vgl. das komplette Zitat unten unter Anm. 15.
- 12 Pablo DE LA RIESTRA: *Graffs Petersdom-Stich oder die „elastische Perspektive“*, in: FÖRDERVEREIN NÜRNBERG (wie Anm. 1), S. 52–53.
- 13 FÖRDERVEREIN NÜRNBERG (wie Anm. 1), S. 52.
- 14 FÖRDERVEREIN NÜRNBERG (wie Anm. 1), S. 53.
- 15 „Dieser kunstreiche Architectus hat durch sonder- unnd wunderbahre Kunst ausstudiert, alles was zur Seiten und über seinem Haupt von Kostbarkeit gesehen wird, das sich in der Ordinari Perspektiv nicht hätte thun lassen, und allen sonderbaren Liebhabern, gleichsam in weit entfernten Orthen, diesen Tempel in ihren Wohnungen, als ein wahres Model der St. Peters Kirch alle Tag und Stund zuheschauen, und zu einem immerwehrenden Angedencken aufzurichten sich vorgenommen, der mit seiner Wissenschaft alles genau nach dem Leben abgezeichnet, und nichts im geringsten vergessen hat, das weder vor, noch nach ihm jemand dergleichen grosse Gedult auf sich genommen. Er hat auch alles von freyer Hand mit der Feder abgezeichnet, das man sich seines Fleisses nicht genugsam verwundern kann. Welches ich der Nachwelt, als auch ein Liebhaber der Architektur, vorzustellen mich unterfangen, und diese kostbahre Zeichnung in öffentlichen Trüchh herausgegeben, das sich andere Liebhaber auch darinnen ersehen können, der ich vor meine Person mich wohl niemahl satt genug gesehen, welches ich auch anderen Kunstverständigen zu fernerer betrachtung recomandiere.“
- 16 Vgl. FÖRDERVEREIN NÜRNBERG (wie Anm. 1), S. 107 und passim.
- 17 Vgl. FÖRDERVEREIN NÜRNBERG (wie Anm. 1), S. 74, Kat. Nr. 6.1.

- 18 Carlo FONTANA: *Templum Vaticanum et ipsius origo, Romae, ex Typographia Jo. Francisci Buagni, 1694.*
- 19 Jörg DIEFENBACHER (Bearb.), Eckhard LEUSCHNER (Hg.): *The Greuter Family (= The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700), Ouderkerk aan den Ijssel 2016/17, 5 Bände, 2. Bd., S. 106, Kat. Nr. 259.*
- 20 Zur Radierung von Falda und ihren Kopien vgl. Benedetta CIUFFA: *Bernini tradotto. La fortuna attraverso le stampe del tempo (1620–1720), Rom 2018, S. 501–505.*
- 21 Zum Stich von Spierre vgl. CIUFFA (wie Anm. 20) S. 469–471.
- 22 Zu Paninis Blick durchs innere Seitenschiff des Langhauses von St. Peter (das Gemälde entstand 1742) vgl. Ferdinando ARISI: *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700, Rom 1986, S. 388, Kat. Nr. 315.*
- 23 „Veduta della Magnifica Basilica di S. Pietro in Vaticano dalla parte opposta la prima delle nove Chiese Architett. di Michel.“, in: *Il Nuovo Splendore di Roma Moderna... 3 Bde., Rom, Matteo Gregorio de Rossi, 1686–1688*
- 24 PIRANESI: *Veduta dell'esterno della gran Basilica di S. Pietro in Vaticano*, in: *VEDUTE DI ROMA*, vgl. Luigi FICACCI: *Giovanni Battista Piranesi, The Complete Etchings, Köln 2000, S. 697, Nr. 891.*
- 25 Vgl. Peter FUHRING: *Valérien Regnart and the representation of architecture in early seventeenth century Rome*, in: Eckhard LEUSCHNER (Hg.): *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, französische und niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630, München 2012, S. 257–277.*
- 26 DIEFENBACHER/LEUSCHNER (wie Anm. 4), 1. Bd., S. 142–143, Kat. Nr. 109. Ausführlich zu diesem Stich vgl. Ulrich FÜRST und Peter PRANGE, *Der Prospectus Interior der Salzburger Kollegienkirche auf dem Dedikationsstich von 1707 – eine singuläre Raumdarstellung und ihre Grundlagen in der barocken Druckgraphik*, in: *Barockberichte 24/25, 1999, S. 425–445.*
- 27 So schon Etienne Dupérac, vgl. Birte RUBACH: *ANT. LAFRERI FORMIS ROMAE. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion, Berlin 2016, S. 356, Kat. Nr. 367.*
- 28 FONTANA, *Templum.*
- 29 Vgl. DIEFENBACHER/LEUSCHNER (wie Anm. 4), 1. Bd., S. 162–164, KAT. NR. 126–128.
- 30 Grundsätzlich gab es solche Übereckperspektiven in der italienischen (oder in Italien produzierten) Kunst gelegentlich auch schon vor Ferdinando Galli Bibiena, man denke etwa an den „Blick in das Museum des römischen Jesuitenkollegs“ nach Vorlage eines unbekanntenen Zeichners, Schlussbild von *Athanasii Kircheri ... Turris Babel sive archontologia: qua primo priscorum post diluvium hominum vita, mores rerumque gestarum magnitudo, secundo turris fabrica civitatumque exstructio, confusio linguarum & inde gentium transmigratio, cum principalium inde enatorum idiomatum historia, multiplici eruditione describuntur & explicantur*, Amsterdam, ex officina Janssonio-Waesbergiana, 1678. Auch die „Innenansicht von St. Peter“ des Malers Pietro Francesco Garoli (Garola), ca. 1682, Galleria Sabauda, Turin, ist in diesem Zusammenhang zu nennen (Louise RICE: *The altars and altarpieces of New St. Peters: Outfitting the Basilica, 1621–1666, Cambridge 1997, Fig. 180*). Der aus Genua gebürtige Garoli lehrte ab 1679 zeitweise Perspektive an der Accademia di San Luca in Rom.
- 31 Vgl. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/414400?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Giuseppe+Tiburtio+Vergelli&offset=0&rpp=20&pos=1>
- 32 Verlegt von Giovanni Giacomo de Rossi, vgl. FÜRST/PRANGE (wie Anm. 26), S. 429; FAGIOLO, *Festa*, S. 426–427; TOZZI, *Incisioni*, S. 164–165, Kat. Nr. IV.12; Jutta FRINGS (Hg.): *Barock im Vatikan 1572–1676, Ausst. Kat. Bundeskunsthalle Bonn und Marin-Gropius-Bau Berlin 2005–2006, Leipzig 2005, S. 168–169, Kat. Nr. 90.*
- 33 Vgl. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/815787>
- 34 „PROSPETTO DEL TEATRO“. Legende: „Sacro Teatro è il tempio Vaticano, In cui preparamento festeggia alle Glorie di Cinque Eroi canonizzati.“ Abzug im Museo di Roma; Abb. 22 in: Montserrat MOLI FRIGOLA, *Palacio de España: Centro del mundo. Ingressos triunfalos, teatro y fiestas*, in: Marcello FAGIOLO (Hg.): *Centri e periferie del barocco: atti, 1. Bd.: Il Barocco romano e l'Europa, Rom 1992, S. 727–768.*; eine undatierte Kopie oder Variante mit identischem italienischem Obertitel, aber einer Legende auf Französisch erschien bei Pierre Mortier in Amsterdam, vgl. TOZZI (wie Anm. 2), S. 201, Kat. Nr. IV.24.
- 35 Vgl. Christiane SALGE: *The Reception of the De Rossi Books in Eighteenth Century Germany and Austria*, in: Aloisio ANTINORI (Hg.): *Studio d'Architettura civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, Rom 2013, S. 165–183.
- 36 *Ibidem*, S. 168.
- 37 Zum römischen Original und den Augsburger Nachdrucken von Pozzos Buch vgl. Eckhard LEUSCHNER: *Ein Exemplar von Andrea Pozzos PERSPECTIVA PICTORUM ET ARCHITECTORUM (1693) mit Besitzeintrag von Egid Quirin Asam*, in: *Scholion 11, 2019, S. 189–195.*
- 38 DIEFENBACHER/LEUSCHNER (wie Anm. 4), 2. Bd., Nr. 523.
- 39 Siehe dazu auch den Aufsatz von Sibylle APPUHN-RADTKE in diesem Band.