

Friedrich B. Polleroß

Geistliches Zelt- und Kriegslager

*Die Wiener Peterskirche als barockes Gesamtkunstwerk **

Inhalt: 1. Einleitung S. 142. — 2. Baugeschichte S. 146. — 3. Der Innenraum als dekorative Einheit S. 156. (3.1. Der Kuppelraum S. 156. — 3.2. Priester- und Orgelchor S. 179.) — 4. Die Ikonologie S. 190.

1. Einleitung

Die Kollegiats- und Stadtpfarrkirche zum hl. Petrus in der Wiener Innenstadt, die vor 250 Jahren als kaiserliche Patronatskirche geweiht wurde, zählt zu den bedeutendsten österreichischen Barockbauten. Architektur und Ausstattung des Gotteshauses wurden schon in zahlreichen Untersuchungen behandelt, doch fehlt noch immer eine umfassende (kunst-)historische Arbeit. Dieser Aufsatz soll ein weiterer Schritt zu einer solchen Monographie sein, aber auch ein Beitrag zur Geschichte und Kunst des österreichischen „Heldenzeitalters“, das durch die diesjährigen Jubiläumsveranstaltungen ins allgemeine Bewußtsein gerückt wurde.

Während das Äußere der Kirche relativ schmucklos wirkt, beeindruckt der Innenraum (Abb. 2, 3) durch die Pracht der Formen, Farben und des Materials, sodaß schon Albert Ilg von einer „entzückenden Orgie der Dekoration“ sprach¹. Auch wenn diese prunkvolle Dekoration nicht inhaltlich belastet war, erfüllte sie eine wichtige Funktion bei der Aussage des Bauwerkes. Denn „das Volk war gewöhnt, sich alles über ihm Stehende in einer gewissen Sphäre von irdischem Prunk vorzustellen und

* Dieser Aufsatz resultiert aus einem Referat im Oberseminar „Probleme inhaltlicher Aussage und dekorativer Gestaltung in Malerei und Dekoration des Spätbarock“ bei Univ.-Prof. Dr. Günther Heinz am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien im Sommersemester 1980 und einer Führung durch die Peterskirche für den Verein für Geschichte der Stadt Wien am 4. April 1981. — Für die Erlaubnis zur Benützung des Archives und sonstiges Entgegenkommen bin ich Herrn Pfarrer Msgr. DDr. Johannes B. Torello zu besonderem Dank verpflichtet. Für Hinweise und freundliche Unterstützung danke ich außerdem Frau Diözesanarchivar Dr. Annemarie Fenzl, Frau Univ.-Doz. Dr. Elisabeth Kovács sowie den Herrn Univ.-Doz. Dr. Peter Csendes, cand. phil. Max Grothaus, Univ.-Prof. Dr. Günther Heinz, Univ.-Doz. Dr. Hellmut Lorenz, Univ.-Doz. Dr. Wilhelm G. Rizzi und Diözesankonservator Dr. Arthur Saliger.

¹ Albert Ilg, *Die Fischer von Erlach* 1. Wien 1895, 439.

nach solchem Augenschein zu werten². Wo sich jedwede Macht durch Pracht und Pomp legitimierte, da wollte und durfte die Kirche, die mit dem Anspruch der höchsten irdischen und geistlichen Potenz auftrat, nicht zurückstehen. (...) Die Ausstattung mit Pracht und Pomp, die Dekorationsmittel waren in Gotteshäusern prinzipiell nicht anders als bei Profanbauten. Der Kirchenraum bietet vielfach das Ansehen eines FestsaaIs, eine verwirrende Fülle dekorativer Details, Kostbarkeit des Materials — oder auch eine bloße Vortäuschung kostbaren Materials durch Ersatzstoffe — bunteste Polychromie mit vielen metallischen Tönen, das alles war darauf berechnet, in mehr oder weniger grober Weise, die Sinne gefangen zu nehmen und zu blenden“³. Vor allem wurde dieser Prunk dazu verwendet, „um eine Vision himmlischer Herrlichkeiten heraufzubeschwören (...). So wurden Architekten, Maler und Bildhauer herangezogen um die Kirche in ein großartiges Schaugepränge zu verwandeln, dessen Pracht und Herrlichkeit einen geradezu berauscht. Dabei kommt es nicht mehr auf Einzelheiten an, sondern auf den Gesamteindruck. Man kann dem Innern dieser Kirchen nicht gerecht werden, solange man sie nicht als Rahmen für die glanzvolle Liturgie der katholischen Kirche auffaßt. Man muß sie während eines Hochamtes gesehen haben, wenn die Kerzen am Altar brennen, wenn Weihrauchduft die Kirche füllt und Orgelklang und Chorgesang uns in eine andere Welt versetzt.“

„Als Resultat ist selbstverständlich das dynamische Zusammenwirken aller dieser sinnlichen Qualitäten angestrebt. Dem widerspricht die sezierende Analyse. Mit den raffiniertesten Mitteln wird hier eine Ganzheit erzeugt, die die naiv gläubigen Gemüter zu verwirren und zu bestürzen vermochte, um ihnen das große Staunen vor der Allmacht Gottes und

² Diese Funktion des repräsentativen Aufwandes wurde auch in zeitgenössischen Handbüchern (z. B. J. B. v. Rohr; J. C. Lünig; *Mundus Christiano-bavaro-politicus*) eindeutig dargelegt: Hubert Ch. Ehalt, *Schloß- und Palastarchitektur im Absolutismus, in Architektur und Gesellschaft von der Antike bis zur Gegenwart* (Geschichte und Sozialkunde 6), hg. Hannes Stekl, Salzburg 1980, 190 f.

³ Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921, 204. — Diese Analogien wurden auch in den Predigten zum Ausdruck gebracht, wenn die Kirche als Ort der „Fürstlichen Audienz“ des „Königs der Könige“ bezeichnet wurde: Josef Anselm Adelman von Adelmansfelden. Der barocke Altar als Bedeutungsträger von Theologie und Frömmigkeit, in *Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe* (Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg 5), München—Berlin 1978, 95 f.

„Als Giacomo da Vignola den Auftrag erhielt, die Kirche Il Gesù zu entwerfen, gaben ihm die Jesuiten ausdrücklich die Anweisung, eine Architektur zu schaffen, deren Pracht den Gläubigen Ehrfurcht einflößt. Und die Barockkunst war in der Tat eine Waffe der Gegenreformation gegen die Bilderstürmer der Reformationszeit. Durch die Verbindung von Plastik, Malerei und Architektur entstanden raffinierte Wirkungen, etwa wenn Kirchendecken in eine scheinbar unendliche Weite hinaufführten und den Betrachter in übersinnliche Dimensionen einbezogen“: Rolf Hellmut Foerster, *Die Welt des Barock* (Große Kulturepochen in Texten, Bildern und Zeugnissen), München 1977, 298.

seiner Kirche beizubringen, sichtbar, hörbar usw. vorzuführen, zu beweisen. Aber auch differenzierteren Gemütern sollte nichts schuldig geblieben werden; dem intellektuell Gebildeten wurde eine tief gestaffelte Ikonologie geboten, die von den äußerlich identifizierbaren Heiligenfiguren und ihren damals noch geläufigen Legenden bis in tief verschlüsselte, nur angedeutete Zusammenhänge zwischen der Bilderwelt und dem Heiligenleben, zwischen Altem und Neuem Testament und der Politik der sieghaften Kirche reicht. Der gläubige Intellektuelle wurde durch solche Bilder beweishaft bestärkt, der selbst Mächtige sollte über den absoluten Endsieg der Kirche rechtzeitig belehrt werden. Der Kunstfreund schließlich konnte sinnlich schwelgen: In der erhabenen Schönheit, die seine Kirche auch dem Gläubigen gerne und gewiß großzügig zuteil werden läßt oder in der Schönheit und Freude der Kunst an sich — in der nur Gottes Funke sichtbar wird“⁴.

Warum die Peterkirche mit so sinnreichen Schildereyen, mit so kostbaren Altären, mit so ausgesuchter Architectur ausgezieret wurde, erklärte der Festprediger anlässlich des ersten Kirchweihfestes im Jahr 1734: *Dieser Tempel ist ein Himmel Gottes. (...) Ist der Himmel (wie selben der geliebte Schooß-Jünger Joannes beschreibt) nur von Gold und kostbarsten Steinern erbauet, so ist aus fast gleicher Materi verfertiget dis Wunder-schöne Gottes-Haus. Pranget endlichen der Himmel mit annehmlichst-schwitzerenden Stern-Wacht, so glitzen auch auf beyden Seithen sicut stellae, wie Stern die auf denen Altar-Blätteren hin- und wieder durch den kunstreichen Pemsel entworfene Heilige Gottes*⁵.

Die Kirche des Apostelfürsten war als eines der bedeutendsten Gotteshäuser der Residenzstadt zweifellos besonders legitimiert bzw. prädestiniert, diese Aufgaben eines Gesamtkunstwerkes zu erfüllen. Da St. Peter im 18. Jahrhundert auch als Schauplatz von öffentlichen Gottesdiensten des Kaiserhauses diente⁶, kam dazu noch die Demonstration des Gottesgnadentums der Habsburger, das ja — wie schon Sedlmayr feststellte⁷ — nur eine zweite sakrale Sphäre bildete⁸.

⁴ Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Stuttgart—Zürich 1977, 348 f. (am Beispiel von Borrominis Zentralraum S. Agnese auf der Piazza Navona). Ein Weg zur Kunst, Franz Eppel führt durch Niederösterreich, Salzburg 1965, 160 (am Beispiel der Stiftskirche Melk, ab 1702).

⁵ P. Maurus Weymer, *Machabaeischer prächtigst-ausgezierter Tempel*. Das ist: Sittliche Ehren-Rede, da in der sogenannten Sanct Peters-Kirchen das Fest jährlicher Einweyhung belobter Kirchen am 6ten Sonntag nach Ostern Exaudi genannt, zum erstenmahl Hochfeyerlich gehalten wurde, Wien 1734, 11 ff. — Siehe auch Seite 192 f.

⁶ Elisabeth Kovács, *Kirchliches Zeremoniell am Wiener Hof des 18. Jahrhunderts im Wandel von Mentalität und Gesellschaft*, in *MÖSTA* 32 (1979) 126 Anm. 61, 128 Anm. 69, 132 Anm. 84.

⁷ Diese Angleichung der imperialen und der kirchlichen Sphäre des Kunstschaffens ist „eine der auffallendsten und beredtesten Tatsachen des deutschen Spätbarock“: Hans Sedlmayr, *Die politische Bedeutung des deutschen Barock, in Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte* 2, Wien—München 1960, 152.

⁸ Besonders deutlich kommt diese Annäherung auch im Zeremoniell zum

Die bildenden Künste waren für das barocke Gesamtkunstwerk⁹ nicht allein maßgeblich, sondern schufen sozusagen Zuschauerraum und Bühne eines „Theatrum sacrum“ für die „theatralisch, z. T. opernartig aufgeführte Liturgie“ (Kovács) dieser Zeit und das nicht weniger vom Schauspiel geprägte höfische Zeremoniell: „Gemalte Scheinarchitektur und greifbare Wirklichkeit gleiten hier genauso unmerklich ineinander wie die Welten religiöser Erbauung und effektfreudiger Theatralik“¹⁰. Die Architektur der Peterskirche, an der Ilg die „eminent theatralische Wirkung des reichen Inneren, ihre Pracht, ihre bunte Herrlichkeit, welche wie eine jubelnde Symphonie die Sinne umfängt“, hervorhob, entsprach wohl ihrer Funktion als Gesamtkunstwerk. Besonders geeignet dafür muß-

Ausdruck: Kovács, Zeremoniell (Anm. 6), 119. — Ehalt (Anm. 2), 221. Ganz in diesem Sinne — und im bewußten Gegensatz zu Frankreich — wählten die Habsburger für ihre Bau- und Kunstunternehmungen häufig sakrale Werke, „die zwar in erster Linie ‚ad maiorem Dei gloriam‘ dienen sollten, zugleich aber ihre wichtigste Herrschertugend, die Frömmigkeit, zur Geltung brachten und damit auf ihre eigene, zwar nicht direkt dargestellte, meistens aber durch Wappen und Embleme vergegenwärtigte Person oder Dynastie verwiesen“: Franz Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des Kaiserstils (Beiträge zur Kunstgeschichte 16) 1, Berlin—New York 1981, 65.

⁹ Häufig wird der Begriff „Gesamtkunstwerk“ fälschlicherweise für die „dekorative Einheit“ im Bereich der bildenden Künste angewendet, z. B. Harald Keller, Die Kunst des 18. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte 10), Berlin 1971, 24 ff. („Die Entstehung des Gesamtkunstwerkes“). — Die Ergebnisse der ersten umfassenderen Untersuchung zum sakralen Gesamtkunstwerk des Barock in Österreich konnten leider hier nicht mehr berücksichtigt werden: Bernd Euler-Rolle, Form und Inhalt kirchlicher Gesamtausstattungen des österreichischen Barock bis 1720/30, geisteswiss. Diss. Wien 1983.

¹⁰ Hans Tintelnot, Barocktheater und barocke Kunst, Berlin 1939, 276. — Zweifellos zurecht wird im Lexikon der Kunst — Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie 2, Leipzig 1976, 54, im Artikel „Gesamtkunstwerk“ darauf hingewiesen, daß das Gesamtkunstwerk „gewöhnlich eine im wesentlichen öffentliche, mehr oder minder repräsentative Aufgabe erfüllt“. Und Kapner (Anm. 59), 64, meint, daß „erst auf diesem Weg über alle Sinne die tridentinische Botschaft vom Fortbestand göttlicher Versöhnungsbereitschaft dem gefallenen Menschen gegenüber die adäquate künstlerische Ausformung“ gefunden hat. — Auch Maurice Ashley, Das Zeitalter des Barock. Europa zwischen 1598 und 1715 (Kindlers Kulturgeschichte des Abendlandes, hg. Friedrich Heer 22), München 1978, 86, hält es für „wahrscheinlich, daß sich in den römisch-katholischen Königreichen größere Möglichkeiten für dekorative Künste boten, denn Prunk gehörte ebenso zum Papsttum wie religiöse Bildkunst, während die Ausstattung von Häusern, einschließlich der Staffeleibilder, überwiegend in den wohlhabenden protestantischen Ländern gefragt war.“ — Zur „volksdramatischen Gestaltung des Frommen“ vgl.: Ludwig Andreas Veit — Ludwig Lenhart, Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock, Freiburg i. Br. 1956, 77 ff. Vgl. dazu die Ausführungen über den dynastischen Aspekt der Ikonologie und die Chorveränderung der Peterskirche Seite 00 und 00. Und auch die „weltliche Repräsentation im Chorraum funktioniert(e) durch die Inszenierung und das Vorführen des Zeremoniells“: Liskar (Anm. 53), 8.

te jener Sakralraum sein, in dem die doktrinäre Lehrhaftigkeit aufgegeben wurde zugunsten einer stärker emotionalen Wirkung durch ein Ensemble der bildenden Künste. Denn eine „dekorative Einheit“ wirkt durch den Simultaneindruck nachdrücklicher auf das Gemüt als eine Addition von lehrhaften Motiven¹¹. Sie äußert sich formal durch „die sich gegenseitig in der Wirkung steigernden Elemente. (...) Die Bedeutung der Formgemeinschaft überragt die der Formindividualität“¹².

In diesem Beitrag soll nun am Beispiel der Peterskirche zu klären versucht werden, welche historischen Voraussetzungen und Umstände zur Entstehung der Innendekoration führten, die uns heute als dekorative Einheit erscheint. Außerdem soll festgestellt werden, ob und in welcher Form Bestrebungen nach Einheit der Dekoration quellenmäßig faßbar sind, und welche Beziehungen zwischen den einzelnen Medien, den Werken verschiedener Künstler und mehrerer Bauphasen tatsächlich bestehen. Außerdem wird auf die Ikonologie dieser Kirche einzugehen sein, da sich vielfach eine ikonographische Einheit parallel zur dekorativen feststellen läßt. Denn die „Einheitlichkeit des Auftrags und des inhaltlichen Programms sind im Idealfall wichtige äußere Bedingungen“ für das Zustandekommen eines Gesamtkunstwerkes¹³.

2. Baugeschichte

Die Peterskirche gehört zweifellos zu den ältesten Kirchen Wiens und soll der Legende nach bereits von Kaiser Karl dem Großen anlässlich des Kriegszuges gegen die Awaren gegründet bzw. von diesem um 800 als Kathedralkirche für den Bischof von Wien bestimmt worden sein¹⁴. Diese Gründungssage, die seit 1546 (W. Lazius) schriftlich überliefert wurde, blieb auch im 17. Jahrhundert lebendig und erhielt durch den Fund des angeblich aus der Zeit Karls stammenden Grundsteines mit Partikel von Papst Leo III. beim Abbruch der alten Peterskirche im Jahr 1701 neue Impulse. Darauf nahm auch die Grundsteinlegungsmedaille Bezug: „CAROLO ET LEOPLDO VTRAQVE MAGNO IMPERATORE FVNDATVM ET RESTAVRATVM TEMPLVM“¹⁵. Jüngstes Zeugnis dieser Tradition ist

¹¹ Günther Heinz, Malerei und Skulptur des 17. und 18. Jahrhunderts in Österreich 2, Vorlesung aus dem Sommersemester 1979 an der Universität Wien, hg. Bernd Euler u. a., 2 ff. (am Beispiel von Steinls Ausstattung in Vorau, 1701–1704).

¹² Albert Knoepfli, Das organische Gesamtkunstwerk des Barock und die Gefahr des ‚Auseinanderrestaurierens‘ in Der Altar (Anm. 3) 22, 12.

¹³ Lexikon der Kunst (Anm. 10), 54. Gerade im Bereich der Monumentalmalerei ist es häufig erst diese Synthese von formalen Qualitäten und literarischem Programm, „die eben erst das barocke Kunstwerk dieser Art, als ‚Gesamtkunstwerk‘, ausmacht“: Kurt L. Schwarz. Zum ästhetischen Problem des „Programms“ und der Symbolik und Allegorik in der barocken Malerei, in Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 11 (1937), 80, 85 ff.

¹⁴ Albert Wiesinger, Geschichte der Peterskirche in Wien, Wien 1876, 17 und 22. — Felix Czeike — Richard Groner, Wien wie es war, Wien—München 1965, 440 f.

¹⁵ Ilg (Anm. 1), 420. Siehe auch Seite 196. Die Umschrift dieser Medaille überlieferte der Biograph Leopolds mit dem Hinweis, die Peterskirche werde

das Relief mit Darstellung der Gründungslegende an der rechten Seite von St. Peter, das 1906 von Rudolf Weyr geschaffen wurde. Während die Legende also eine karolingische Gründung der 1137 erstmals urkundlich erwähnten Kirche¹⁶ tradiert, vermutete Karl Oettinger als Vorgängerbau der alten Peterskirche eine „mächtige einschiffige römische Kirche“ aus dem Ende des 4. Jahrhunderts¹⁷.

Das ehrwürdige Alter des Gotteshauses war jedenfalls mit ein Grund, daß trotz Renovierungsarbeiten in der Mitte des 16. Jahrhunderts, unter Kaiser Ferdinand I. und dem Humanisten Wolfgang Lazius — dessen Grabstein heute im rechten Orgelemporenpfeiler eingelassen ist — zu Beginn des 17. Jahrhunderts die *Uralte vor 800 Jahren unter dem ersten deutschen Christlichen Khayser Carolo Magno erbaute Kirchen und Gotteshaus bey St. Petter alhir dermassen in Baufälligkeit gerathen als derselben Niedergang mit höchstem Schaden und Gefahr stündlich und schier alleraugenblicklich zu befürchten war*¹⁸. Daher erteilte Kardinal Khlesl im August 1608 die Bewilligung, *destruendi et reaedificandi templum D. Petri hic Viennae in hunc modum, (...) ut obreservandas antiquitates, quarum no pauca in praefato templo reperiuntur*¹⁹. Die Erneuerungsarbeiten wurden wahrscheinlich aufgrund der politischen Situation nicht durchgeführt. Erst als 1676 die acht Jahre vorher gegründete Erzbruderschaft unter dem hohen Titel der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit ihren Sitz von der Schotten- in die Peterskirche verlegte, begann man wieder mit Renovierungsarbeiten. Da die Bruderschaft auch den Kaiser zu ihren Mitgliedern zählte, wurde 1676 mit dem Bau einer Sakristei auch ein kaiserliches Oratorium errichtet²⁰. Im diesbezüglichen Antrag auf Baugenehmigung wurde ebenfalls auf die Gründung durch den *Allerchristlichen Kaiser Carolo Magno* und die *sonderbare antiquitet*, welche die Kirche darstelle, besonders hingewiesen²¹. Im Jahr 1700 faßte die Bruderschaft unter der Leitung des kaiserlichen Superintendenten Franz von Cischini, dessen Grabstein heute das Gegenstück zu jenem von Lazius

„für die älteste Kirch in der gantzen Stadt gehalten, daher der Kayser bewogen worden, weil sie wegen des Alterthums ganz baufällig, si von Grund auf neu aufbauen zu lassen“: (Eucharius Gottlieb Rinck), Leopolds des Grossen ... wunderwürdiges Leben und Thaten, Leipzig 1708, 992 f.

¹⁶ Richard Perger — Walther Brauneis, Die mittelalterlichen Kirchen und Klöster Wiens (Wiener Geschichtsbücher 19/20), Wien—Hamburg 1977, 17 ff. Klaus Lohrmann, Der Besitz von St. Peter in Wien-Dornbach, in Festschrift St. Peter (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens 93), 1982, 187 ff.

¹⁷ Karl Oettinger, Das Werden Wiens, Wien 1951, 7 ff. Vgl. auch: Hansjörg Uhl, Frühchristliches Österreich, in Severin zwischen Römerzeit und Völkerwanderung, Ausstellungskatalog, Linz 1982, 302.

¹⁸ Undatierte Eingabe des Pfarrers Adam Winterholer im Erzbischöflichen Diözesanarchiv Wien, Fasz. Pfarre St. Peter.

¹⁹ Genehmigung des Kardinals vom 26. 8. 1608; ebenda.

²⁰ Albert Ritter von Camesina, Die alte Peterskirche in Wien, in BMAV 26 (1890), 21.

²¹ Ebenda.

bildet, den Beschluß zum Bau einer neuen Kirche. Im März 1701 genehmigte Kaiser Leopold I. den Bau *einer von Innenher wohl regulierten, nicht zu kostbaren Kirchen*, und im Oktober erschien ein gedruckter Sammlungsaufdruck. Dieser enthielt auch Stiche von Hoffmann und Hermundt mit Grund- und Aufriß des Gebäudes nach Plänen des kaiserlichen Hofingenieurs Gabriele Montani²². Die Kirche ist *nach der Gleichförmigkeit der St. Peters-Kirchen zu Rom aufgebauet worden; wobey zu glauben, daß sie an Grösse so wohl als an Herrlichkeit derselben nicht gleich seye. Das glaub ich wohl; es ist jedoch zu rühmen, daß man sie auff die Form derselben zu Rom habe aufsetzen wollen*²³. Der heutige Betrachter sieht allerdings diese Ähnlichkeit nicht sofort. Wenn man aber an die vielfältigen Formen von Nachbauten des Heiligen Grabes denkt²⁴, so scheint es nicht ausgeschlossen, daß der Einfluß des Patroziniums auf die Wahl des Kirchentypus²⁵ den Ausschlag gab, gerade bei St. Peter die erste Kirche mit einer den Außenbau beherrschenden Kuppel auf Wiener Boden²⁶ zu errichten. Und der Plan Montanis scheint tatsächlich einige charakteristische Merkmale des Petersdomes in reduzierter Form aufgegriffen zu haben: die dominierende Zentralkuppel²⁷ mit den flan-

²² Ernst Gombrich, Zur Baugeschichte von St. Peter in Wien, Aufnahmearbeit in das Kunsthistorische Institut der Universität Wien, Wien 1929, 2 f. — Bruno Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandts Kirchenbauten, in Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 6, Wien—Augsburg 1929, 216 ff. — Derselbe, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien—München 1959, 48 und Abb. 23 f.

²³ A. Bormastino, Historische Beschreibung Von der Kayserlichen Residentz-Stadt Wienn Und Ihren Vor-Städten, Wien 1719, 62. — Ilg (Anm. 1), 418, 421, 423.

²⁴ Bei diesen Bauten wurde die Beziehung oft nur durch ungefähre formale Ähnlichkeit, einige kopierte Glieder oder typische Teile hergestellt. Vgl. Günter Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1979, 48 f.

²⁵ Rudolf Wittkower, Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1969, 28 ff. — Ein Zusammenhang zwischen Typus und Patrozinium läßt sich besonders häufig bei Marienkirchen feststellen. So wurde z. B. S. Maria Maggiore, die Marienhauptkirche der christlichen Welt, für Fischers Fassadengestaltung der Kollegienkirche in Salzburg entscheidend: Martin Stankowski, Die Kollegienkirche in Salzburg und ihre Voraussetzungen, in Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 29 (1976), 180 ff. Bei Kirchen mit einem Dreifaltigkeitspatrozinium wurden häufig dreiseitig-zentrale Bautypen ausgeführt: Reto Feurer, Wallfahrt und Wallfahrtsarchitektur, phil. Diss. Zürich 1980, 97 f. Ebenfalls 1701 wählte man beim Bau der Melker Stiftskirche den Bautypus wahrscheinlich nach ikonologischen Gesichtspunkten, da man aus geistlich-politischen Gründen auf die Lösung von Montecassino zurückgriff: Leonore Pühringer-Zwanowetz, Zur Planentwicklung des Melker Stiftsbaues unter Abt Berthold Dietmayr (1700—1739), in Stift Melk — Geschichte und Gegenwart, Melk 1980, 141 und 148.

²⁶ Gerhart Egger, Von der Renaissance bis zum Klassizismus, in Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Geschichte der Architektur in Wien (Geschichte der Stadt Wien VII/1), Wien 1973, 63.

²⁷ Vgl. dazu auch die zeitgenössischen Predigten Seite 150 und 196. Matsche (Anm. 8), 309; Anm. II/1080 ist der Meinung, daß auch bei der Karlskirche

kierenden Laternen (in Wien mit den Seitenrisaliten der Fassade verschmolzen) sowie die Kolossalordnung, das Portikusmotiv und die Statuenbalustrade der Fassade. Als Montani aber im Herbst 1703 mit König Karl III. nach Spanien berufen wurde und als Bauführer ausscheiden mußte, dürfte der längsovale Zentralbau mit dem Kapellenkranz und dem querrechteckigen Eingangs- und Chorraum kaum über die Grundmauern gediehen gewesen sein. Daher waren größere Änderungen im Aufriß noch möglich. Und diese erfolgten höchstwahrscheinlich nach Plänen des kaiserlichen Hofarchitekten Johann Lucas von Hildebrandt²⁸ oder des Baumeisters Franz Jänggl²⁹. Es gibt allerdings keine eindeutigen quellenmäßigen Belege, und die Diskussion über eine Zuschreibung aus stilkritischen Gründen führte bisher ebenfalls zu keiner endgültigen Lösung dieser Frage. Der Kirchenbau der vom Letztgenannten, vom Maurmeister Franz Martinelli, dem Hof- und Stadtbaumeister Christian

„die Kuppel und die seitlichen Uhrtürme den Bau von St. Peter in Rom zitieren“. Und die Ecclesia des Sonntagberger Langhausfreskos stützt sich auf einen „Rundbau, der wenn auch nur als solcher, an die Peterskuppel erinnern mag. Daß die Peterskirche gemeint ist, bezeugen auch die Schlüssel Petri, die Zeichen der Binde- und Lösegewalt (Mt 16, 18 f)“: P. Benedikt Wagner, In Knab (Anm. 214), 233. In diesem Sinne sind wohl auch die formalen Parallelen der Fassade (vgl. Erwin Hainisch, *Die Kunstdenkmäler Österreichs — Oberösterreichs. Dehio-Handbuch*, Wien 1977, 228) und des Innenraumes (Struktur der Wandgliederung, Altartypus, Orgelkonsolen und andere Dekorationselemente) der Dreifaltigkeitskirche in Stadl-Paura mit dem Sitz der Dreifaltigkeitsbruderschaft in Wien nicht allein dem Zufall zuzuschreiben. Ähnliches gilt wohl auch bezüglich der „weitgehenden Übereinstimmungen“ der Peterskirche mit Preßburger Dreifaltigkeitskirche (J. Bureš, Zur Urheberschaft der Preßburger Dreifaltigkeitskirche, in *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 19, 1973, 262). — Die Kuppel des Zentralraumes könnte darüberhinaus als Hinweis auf die Trinität verstanden werden. Denn „Képler était persuadé qu'aucun volume n'était plus noble que la sphère, image de la Trinité, dont le Père est le centre, le Fils le rayon et le Saint-Esprit la surface“: Louis Hautecœur, *Mystique et Architecture. Symbolisme du Cercle et de la Coupole*, Paris 1954, 277.

²⁸ Grimschitz 1929 (Anm. 22), 228 ff. — Derselbe, 1959 (Anm. 22), 47 ff. — W. G. Rizzi, Die Kuppelkirchenbauten Johann Lucas von Hildebrandts, in *Wiener Jahrbuch* (Anm. 25), 126. Ein indirekter Beleg ergibt sich aus dem Bewerbungsschreiben des Stukkateurs Paolo d'Allio in Linz, der auf seine Tätigkeit unter Hildebrandt im Belvedere und in der Peterskirche hinwies: Wilhelm Georg Rizzi, Johann Lucas von Hildebrandt — Ergänzende Forschungen zu seinem Werk, techn. Diss. Wien 1975, 203. — Günter Brucher, *Barockarchitektur in Österreich*, Köln 1983, 197 f.

²⁹ Zu Jänggl siehe: Manfred A. Jelonek, Die Autorenfrage bei der Piaristenkirche Maria Treu in Wien, phil. Diss. Bochum 1980. Der in dieser — mir leider nicht zugänglichen — Arbeit „unternommene Versuch, die Peterskirche Franz Jänggl (mit Vorbehalten) zuzuschreiben, kann nicht überzeugen“: Lorenz (Anm. 57), 119, Anm. 49. Auch Voit nimmt eine Änderung der Montani-Pläne durch Jänggl an und zwar im Jahr 1708: Pál Voit, Franz Anton Pilgram (1699—1761), Budapest 1982, 27. Da in diesem Jahr jedoch der Rohbau bereits abgeschlossen war, können diese Umbauten nur mehr Details bzw. die später fertig gestellte Fassade betroffen haben. Siehe Anm. 32.

Oedtl und dem Polier Josef Unsini ausgeführt wurde, war jedenfalls im Oktober 1707 im Rohbau vollendet ³⁰.

Am 25. Oktober 1708 wurde die *von Alterthumb berühmte, anjetzo aber auß dem Grund neuzierlich und kostbahr auffgebaute Kirch zu Ehren der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit bey St. Peter genannt, auf Ihro Hochfürstl. Gnaden, des allhiesigen Herrn Bischofs, ertheilte Vollmacht, von der Fürstlichen Chur Chormeistern A.R.D. Georgio Lambricht, SS. Th. Doctore mit gewöhnlichen Kirchen-Gebräuchen, biß zur künfftigen hochfeyerlichen Kirchweyh entzwischen benediciert, und darinnen das erste mahl der Gottesdienst, bey einer grossen Menge Volcks, verrichtet.*

Schon am 28. Oktober d. J., dem Fest der Apostel Simon und Judas Thaddäus, diente die *uralte, und nach Christi Geburt Anno 800 von Kayser Karl dem Grossen erbaute, nunmehr aber ... (gemäß dem in voriger Pest-Zeit gethanen Gelübd) auß dem Grund neu- und herrlich, mit grosser Mühe und schwären Kosten aufgerichtete Peterskirchen* für einen vom Kardinal-Herzog von Sachsen-Weitz und den Bischöfen Kollonitsch und Labsansky zelebrierten Festgottesdienst in Anwesenheit der kaiserlichen Majestäten. Dabei wies der Hofprediger Christophorus Zennegg darauf hin, daß *Die Haupt Veste von der Stadt Wienn, oder Petersburg, das ist: Die nach dem Römischen Vatican neu-erbaute Peters-Kirch, auß allen Wienerischen Boll-Wercken das aller-vestiste*“ sei (Abb. 1) ³¹. Die schmale Fassade, die sowohl mit jener der Laurentiuskirche in Gabel von Hildebrandt als auch mit der Lösung Jänggls bei der Mariahilfer Kirche Übereinstimmungen besitzt, wurde allerdings erst später vollendet ³². Der damals ausgeführte Grundriß, der in einer Zeichnung von Kilian Ignatz Dientzenhofer überliefert wurde ³³, entspricht bis auf die Chorerweiterung der dreißiger Jahre und dem Anbau der Vorhalle dem heutigen Zustand.

Wahrscheinlich ebenfalls um die Mitte des ersten Jahrzehnts entstanden die Pläne Antonio Beduzzis, der mehrmals mit Hildebrandt zusammengearbeitet hatte, für die Peterskirchen-Innenausstattung, die aber nicht ausgeführt wurden ³⁴. Von diesem Projekt hat sich ein Blatt mit

³⁰ Damals wurde die Kuppel mit dem Kreuz geschmückt. Die aus diesem Anlaß hinterlegte Tafel enthält zwar die Namen der Baumeister, aber nicht des planenden Architekten: Alois Hauser, Die Restaurierung der Peterskirche, in BMAV 26 (1890) 18 f. Der Baumeister Oedtl, der wie Martinelli und Jänggl zu den bedeutendsten Bauunternehmern dieser Zeit in Wien zählte, hatte mehrmals nach Plänen Hildebrandts gearbeitet: Wilhelm Georg Rizzi, Der Tiroler Barockbaumeister Christian Alexander Oedtl, in das Fenster 28 (1981), 2847. Aus dem Jahr 1708 existieren auch die Rechnungen für die Kirchenverglasung: Grimschitz, 1929 (Anm. 22), 218 ff.

³¹ Wienerisches Diarium Nr. 546 und 547 von 1708. Siehe Anm. 217.

³² Die Fassade ist daher auf einem 1724 erschienenen Stich Salomon Kleiners noch im Rohbau zu sehen: Salomon Kleiner, Das florierende Wien, Reprint Dortmund 1979, 5. — Grimschitz (Anm. 22). Voit (Anm. 29), Abb. 2.

³³ Grimschitz, 1959 (Anm. 22), 50, Abb. 28.

³⁴ Rizzi, Antonio Beduzzi und Johann Lucas von Hildebrandt, in alte und moderne kunst 24 (1979) Heft 166/167, 44 f.

Haupt- Feste
Von der Stadt Wienn/
Oder
Peters = Bürg.
Daß ist:
Die nach dem Römischen VATICAN neu-
erbaute herrliche
Peters = Kirch/
Aus allen Wienerischen Voll-Wercken das aller-vestiste.
Da
Ermeldte herrliche St. Peters = Kirch den 22.
Sonntag nach Pfingsten zum erstenmahl eröffnet / und
alldar Ihro Regierende Römische Kayserliche
Majestäten Majestäten
JOSEPHUS und A MALIA
Dem ersten Gottes-Dienst andächtigst beywohnten/
In kurzer
Ehren = Rede
Vorgetragen von
R. P. CHRISTOPHORO ZENNEGG Soc. JESU.
Ihro Römischen Kayserl. Maj. Ordinari Hoff-Predigern.
ANNO 1708. den 28. Octobris.
Wienn in Oesterreich/gedruckt bey Andreas Seyringer/ Univ. Buchdr.

Abb. 1: Titelblatt der Predigt anlässlich des ersten Festgottesdienstes in der Peterskirche, 1708. — (Original: Wiener Stadt- und Landesbibliothek.)

dem Entwurf für die Gestaltung der Querarmkapelle in Brünn (und eine Kopie des Beduzzi-Schülers Franz Anton Grimm in Salzburg) erhalten. Demzufolge war eine raumerweiternde Architekturmalerei vorgesehen, die den Blick durch einen illusionistischen Kapellendurchgang in einen benachbarten Kapellenraum lenken sollte. Die Gründe für die Ablehnung von Beduzzis Projekt sind nicht bekannt. Mitentscheidend war aber wohl die Tatsache, daß Kaiser Leopold — aus künstlerischen Erwägungen oder aus Prestige Gründen — für „seine“ Kirche bereits den römischen Meister Andrea Pozzo vorgesehen hatte. Denn dieser berichtete im Frühjahr 1705 dem Grafen Schönborn, daß er vom Kaiser nach Wien berufen wurde, *umb die hiesige undere Jesuitenkirche nebst der new uferbauenden zu St. Peter zu mahlen*³⁵. Weil aber diese noch nicht fertig sei, habe er Aufträge des Fürsten Liechtenstein annehmen können.

Für diese Verzögerungen im Baufortschritt waren finanzielle Engpässe der Bruderschaft verantwortlich, da der Bau deren Finanzkraft bei weiten überstieg³⁶, wie schon aus einer im Herbst 1704 verfaßten Eingabe des Superintendents hervorgeht³⁷. Dies erscheint umso bemerkenswerter, da die Mitgliederzahl inzwischen angeblich auf über 70.000 angewachsen war. Doch dürften die zahlreichen Adelligen und wohlhabenden bürgerlichen Mitglieder ebenso wie der Kaiser ihre Beteiligung vor allem als eine ideelle Angelegenheit betrachtet haben³⁸.

Zwischen 1707 und 1709 konnte Pozzo jedenfalls mit seiner Arbeit beginnen und er freskierte *cinque capelle*³⁹, wahrscheinlich die vier Diagonalkapellen und den Chorraum⁴⁰. Im Sommer 1709 verhandelte der römische Maler mit der Bauleitung der Peterskirche wegen der Ausmalung der Kuppel, was aber an der Geldnot der Erzbruderschaft zu scheitern drohte. Daher wandte sich der Jesuit an den Fürsten Liechtenstein, um diesen als Mäzen zu gewinnen. Ob er dabei erfolgreich war, ist nicht bekannt, und der wenige Monate später erfolgte Tod Pozzos machte die Verhandlungen ohnehin gegenstandslos. Diese Ereignisse zeigen aber auch, daß Kaiser Joseph I., der ebenso wie sein Vater und sein Bruder Mitglied der Dreifaltigkeitsbruderschaft war, dem Bau der Peterskirche oder zumindest dem Werk Pozzos nur geringes Interesse entgegenbrachte^{40a}.

³⁵ Karl Lohmeyer, Ein Bericht des Freskomalers Andrea Lanzani über seine Werke in Österreich und Italien, in *Belvedere* 9/10 (1926), Forum 129 f.

³⁶ Grimschitz, 1929 (Anm. 22), 224 ff.

³⁷ Gombrich, *St. Peter* (Anm. 22), 4.

³⁸ So nennt etwa ein handschriftlicher Spendenaufruf, der 1701 an die Kaiserin, mehrere Erzherzoginnen und Mitglieder des Hochadels gerichtet wurde — trotz kolorierter Zeichnung des Fegefeuers —, jeweils Beträge von nur einigen —zig Gulden, und beim Namen von Prinz Eugen blieb die Spalte für Spenden überhaupt leer: Pfarrarchiv St. Peter.

³⁹ Hans Tietze, Andrea Pozzo und die Fürsten Liechtenstein, in *JbLkNö* 13/14 (1914/15), 444 f.

⁴⁰ Vgl. Seite 162 f. Diese Vermutung äußerte auch Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr, Wien—München 1981, 59 und 161.

^{40a} Im Unterschied zu Karl VI. zeigte Joseph I. überhaupt wenig Interesse an der Fortführung der von seinem Vater begonnenen sakralen Projekte und widmete sich vor allem den Schloßbauten: Matsche (Anm. 8), 178.

Nun mag zwar der Geldmangel der Bruderschaft Anlaß für die Nichtbeschäftigung Pozzos gewesen sein, aber die Ablehnung der Projekte Beduzzis und seines römischen Kollegen, die wohl beide eine Raumerweiterung anstrebten, und die Tatsache, daß die bereits ausgeführten Fresken des Jesuiten später zerstört wurden, läßt vielleicht doch den Schluß zu, daß dabei auch ästhetische Überlegungen mitspielten. Dies umsomehr, da die tatsächlich ausgeführte Lösung Rottmayrs nicht auf Raumerweiterung, sondern eher auf Raumbegrenzung ausgerichtet ist, und Andrea Pozzos Sotto in su überhaupt wenig Nachfolge in Wien fand ⁴¹.

Aufgrund der finanziellen Schwierigkeiten konnte erst fünf Jahre nach der ersten Weihe an die Fortführung der Innenausstattung geschritten werden, und am 20. April 1713 machte Johann Michael Rottmayr von Rosenbrunn das Angebot, *das gantze Gewölß der Cubl pis auff das Erste Gesimbs alle Figurn allein selbst mit meiner Hantt Studiy (!) und pösten fleiys nah peliebiger an Göbung (!), Vorweyssung der gemalten Skyzen Wie auch die Liebhaber (?) und Guttdeter verlangen zu mallen all in Fresgo* ⁴². Nicht zuletzt dürfte aber gerade die Verpflichtung von erst-rangigen Hofkünstlern — vom ersten Planverfasser bis zum letzten Vergolder — für die finanziellen Probleme der Bruderschaft verantwortlich gewesen sein. Und bereits im Mai 1714 erging ein zweiter Sammlungsaufruf an die Bevölkerung, damit die *mit Machung großer Schulden* erbaute Peterskirche vollendet werden könne ⁴³. Dieser Appell scheint erfolgreicher als der erste verlaufen zu sein, wozu vielleicht besonders die Pestepidemie 1713 beitrug und die Kirche konnte in den nächsten Jahren kontinuierlich ausgestattet werden. Urkundlich belegt sind in den Jahren 1713 bis 1717 die Tätigkeit des Stukkateurs Albert Comesina ⁴⁴, des Marmorierers Johann Georg Haggenmüller ⁴⁵, und des Vergolders Johann Franz Hörl ⁴⁶. Johann Georg Schmidt wurde für acht gemalte Figuren und Matthias Steinkl für Ornamententwürfe honoriert. Das Bruderschaftsbuch von 1790 vermerkte außerdem, daß Rottmayr, Schmidt, Martino Altomonte, Anton Schoonjans ⁴⁷ und Franz Carl Remp an den Altarblättern *ihre kunsterschöpfende(n) Pinsel* verwendeten ⁴⁸. Im Jahr 1720

⁴¹ Heinz, Die italienischen Maler im Dienste des Prinzen Eugen, in Prinz Eugen und sein Belvedere (Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie zur 300. Wiederkehr des Geburtstages des Prinzen Eugen), Wien 1963, 124. Bezüglich der Unterschiede in der räumlichen Auffassung der Fresken Beduzzis und Rottmayrs vgl. Hubala, Beduzzi und Rottmayr in Melk, in Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Köln 1980, 305 f.

⁴² Grimschitz, 1929 (Anm. 22), 220. — Hubala (Anm. 40), 116.

⁴³ Gombrich, St. Peter (Anm. 22), 7.

⁴⁴ Leopold Sailer, Die Stukkateure (Die Künstler Wiens, hg. Institut für Denkmalpflege in Wien, 1), Wien—München—Brünn 1943, 76 f.

⁴⁵ Ebenda 87.

⁴⁶ Ulrich Thieme — Felix Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart 17, Leipzig 1924, 216.

⁴⁷ Heinz Schöny, Wiener Künstler-Ahnen. Genealogische Daten und Ahnenlisten Wiener Maler 1, Wien 1970, 57. — Thieme-Becker (Anm. 46) 30, Leipzig 1936, 150 f., 256 f.

⁴⁸ Ilg (Anm. 1) 429 ff. Weymer (Anm. 5), 13 f. berichtet, daß Sebastian- und

war das Gotteshaus also bereits mit so künstlich- als kostbaren Altären gezieret worden, was ihm aber noch abgeht, erzehlen schon bey dessen Eingang die stumme Mauren, welche sich wegen ihrer ungestalten Blösse in das Angesicht schämen müssen. Wie lang wartet nicht die HH. Dreyfaltigkeit auf jene Wohlthäter, so mit Erbauung des Haupt-Altars dero Ehre befördern, und ihren eigenen Namen verewigen können⁴⁹. Nach einer mehrjährigen Zäsur wurde die Ausstattung des Kuppelraumes 1726 mit der Aufstellung der Kirchenbänke⁵⁰, und um 1729 mit dem Nepomukaltar abgeschlossen.

Ebenfalls 1729 begann man mit der Erweiterung des Chorraumes, die von Baumeister Franz Jänggl durchgeführt wurde. Antonio Galli-Bibiena⁵¹ lieferte die Entwürfe für den Hochaltar und malte die Fresken, sein Schwiegervater Santino Bussi⁵² sorgte für die Wanddekoration und Martino Altomonte fertigte die Altarbilder an⁵³. In dieser bis 1732 dauernden Bauphase wurde auch der Orgelchor umgestaltet. Schon im Dezember 1730 war mit den Vergoldern ein Kontrakt abgeschlossen worden, und am 22. Februar 1732 wurde der Goldputzer Nikolaus beauftragt, für 200 fl. *alles gold in der Kirche (...) als die 7 Altar, alle Capitelle und Fries sowohl bei der Cupel als unten herumb (...) allesamt sauber butzen und mit neuer Farb zu versehen*⁵⁴. Am 17. Mai 1733 wurde die Peterskirche von Kardinal Kollonitsch als kaiserliche Patronatskirche (!) feierlich geweiht.

Doch damit war die Bautätigkeit bei St. Peter noch keineswegs abgeschlossen. 1740 plante man die Errichtung einer Vorhalle, deren Skulpturen von Raphael Donner ausgeführt werden sollten⁵⁵. Dieser verstarb aber bereits 1741, und auch die nötigen Mittel scheinen zunächst gefehlt zu haben. Erst als der kaiserliche Beamte Joachim Ritter von Schwandtnr 1749 zum Superintendenten der Bruderschaft ernannt wurde, konnte mit der Verwirklichung der Pläne begonnen werden. Denn Schwandtnr stellte nicht nur sein Vermögen für diese Unternehmung zur Verfügung, sondern setzte die Erzbruderschaft auch zum Universalerben ein. Der Mäzen

Franz Salesius-Altar 1713, Michaels- und Josefsaltar 1714 sowie Barbara- und Antoniusaltar 1715 errichtet wurden.

⁴⁹ Fr. Marcius, Der auf Erden ersetzte Mangel des Himmels durch ein Hoch-Löbliche Erz-Bruderschaafft, unter dem höchsten Titul der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit, so in einer kurzen Ehren-Rede an dem Fest des Heil. Erz-Engels Michaels, als sonderbahnen Schutz-Herrns erstbenenter Versammlung in dem ansehnlichen Tempel des Heiligen Petri zu Wienn vorgestellt, Wien 1720.

⁵⁰ Grimschitz, 1929 (Anm. 22), 226. — Gombrich, St. Peter (Anm. 22), 8 ff.

⁵¹ Thieme-Becker (Anm. 46) 3, Leipzig 1909, 597.

⁵² Sailer (Anm. 44), 74 f. — Georg Wacha u. a., Linzer Stukkateure, Ausstellungskatalog, Linz 1973, 57 f.

⁵³ Sissi Liskar, Die Chorveränderung in der Peterskirche, Oberseminarreferat bei Prof. Renate Wagner-Rieger am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien, WS 1977/78, 1 ff.

⁵⁴ Gombrich, St. Peter (Anm. 22), 9.

⁵⁵ Kostenüberschlag im Pfarrarchiv St. Peter; Grimschitz, 1929 (Anm. 22), 224.

stiftet außerdem ein Benefizium für sieben Weltpriester und ließ den Hochaltar ausschmücken sowie die Orgel errichten ⁵⁶.

Zusammenfassend läßt sich folgendes feststellen: trotz umfangreichen Quellenmaterials fehlen Belege für wichtige Teile der Kirchenausstattung (Altäre), und während der Bauzeit von über einem halben Jahrhundert lassen sich fünf Bau- bzw. Planungsphasen nachweisen, an denen zwei Dutzend Künstler und Kunsthandwerker beteiligt waren ⁵⁷. Die Gesamtkosten betrugen 475.000 Gulden ⁵⁸! Trotzdem vereinigen sich die Arbeiten der verschiedenen Künstler, die größtenteils Angestellte des kaiserlichen Hofes waren ⁵⁹, „zu einer großartigen Gesamtwirkung in den vollen und festlichen Farben Gold, Goldocker, Rot und Grau, sodaß die Peterskirche zu dem prunkvollsten Raum unter den großen Wiener Kuppelkirchen geworden ist“ (Grimschitz). Diese dekorative Einheit, insbesondere der Illusionismus der Quadratur, verfehlte auch ihre Wirkung auf die Zeitgenossen nicht. Und 1747 nannte Paul Troger die Peterskirche als ein Beispiel für eine Ausmalung solcher Gestalt, *das kein Gips oder Stucadorarbeit auch andere Verzierungen mehr vonnöthen, sonder alle Architektur, Bögen, Fries und Winckhl mit Malerey beklaidt werden, welches dermalen die neueste, und in der Kirchen so starckh mit Marmor geklaidt, yberaus wohlstehende Fason ist und wo das vielle Forestier das Aug betriegt, ob wehren die gemahlte Zierraden von der politesten Schnitzlerey oder Stocadorarbeit* ⁶⁰.

⁵⁶ Elisabeth Kovács, Zur Gründung des Schwandnerischen Benefiziatkapitels an der St. Peterskirche in Wien 1754, in Beiträge zur Wiener Diözesangeschichte 15 (1974) Nr. 4, 25 ff.

⁵⁷ Die Zusammenarbeit vieler ist eines der Charakteristika des barocken Gesamtkunstwerkes: Keller (Anm. 9), 24. — Die mit der Peterskirche in engem Zusammenhang stehende Pestsäule kann diesbezüglich als paradigmatisch für die deutsche Kunst angesehen werden: Adolf Feulner — Theodor Müllner, Geschichte der deutschen Plastik (Deutsche Kunstgeschichte 2), München 1953, 517. Und gerade für die Wiener Architektur des frühen 18. Jhs. scheint es bezeichnend zu sein, daß jedes Werk „das Produkt einer komplexen Planungs- und Baugeschichte, in der die Konzepte mehrerer Künstler einander überlagern und wechselseitig bedingen“, ist: Hellmut Lorenz, Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte — Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur, in *artibus et historiae* 4 (1981), 103, 109, 119 f. Genauere Aufzeichnungen, die eine detaillierte Untersuchung des technisch-organisatorischen Baubetriebes ermöglichten, gibt es z. B. für die Stiftskirche in Melk, an der von 1701—1746 gearbeitet wurde: Gerhard Floßmann, Der Bau der Melker Stiftskirche (1701—1715), in *Stift Melk* (Anm. 25), 11—36.

⁵⁸ Alfred Schnerich, Die Kollegiat- und Stadtpfarrkirche St. Peter (Führer durch die Kirchen Wiens 1), Wien o. J., 10. — Nach Grimschitz, 1929 (Anm. 22), 225 betrifft diese Summe sogar nur die Ausgaben bis 1730.

⁵⁹ Vgl. dazu: Gerhard Kapner, Barocker Heiligenkult in Wien und seine Träger (Österreich Archiv. Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde), Wien 1978, 78: „Wien wird freilich als Sitz der Habsburger ein besonderer Konzentrationspunkt solcher Synästhesie in den Künsten gewesen sein.“ Siehe auch Anm. 10.

⁶⁰ Gutachten über die Ausmalung des Brixner Domes: Wanda Aschenbrenner — Gregor Schweighofer, Paul Troger — Leben und Werk, Salzburg 1965, 217.

3. Der Innenraum als dekorative Einheit

3.1. Der Kuppelraum (1713—1729)

Bei St. Peter wurde der zweite Zentralbau Wiens unter den Barockkirchen errichtet, ebenso wie die Servitenkirche über längsovalen Grundriß⁶¹. Der zentrale Kuppelraum (Abb. 2, 14) wird von einem Kapellenkranz umgeben: in den Querachsen zwei große Anräume, deren Bögen bis zum Tambour reichen, und in den Diagonalen je eine kleine Pfeilerkapelle mit darüberliegender Empore. Die beiden Querkapellen bildeten



Abb. 2: Blick in den Kuppelraum der Peterskirche. — (WStLA.)

ursprünglich ein ziemlich gleichwertiges Gegengewicht zu den gleich hohen Anräumen in den Hauptachsen, dem Chor und dem Eingangsjoch. Die heutige Dominanz der Längsachse war zwar bereits im längsovalen Grundriß angelegt, aber wesentlich geringer bevor der Chor erweitert und das Eingangsjoch durch den Einbau von Empore und Orgel an Wirksamkeit als Anraum verlor.

Es stellt sich also zunächst die Frage, ob nicht der Zentralraum a priori stärker als der Longitudinalraum zu einer einheitlichen Dekoration auffordert, bzw. dem Betrachter stärker den Eindruck einer solchen vermittelt. Denn der Besucher muß hier nicht im Abschreiten des „Weges

⁶¹ Zum Innenraum der Peterskirche und dessen Nachfolge vgl.: Eva Kraft, Wolfgang Hagenauer und eine Gruppe Nordosttiroler Kirchenräume, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 14 (1950), 131—194.

zum Ziel“⁶² die einzelnen Elemente der Dekoration und der inhaltlichen Mitteilung additiv aufnehmen, sondern kann von einem Standpunkt aus das Dekor der Räume, der nicht nur in der Längs- sondern auch in der Querachse symmetrisch ist⁶³, simultan erfassen. Man kann daher auch von einem „Verweil-Raum“ (H. Lützel) sprechen. Besondere inhaltliche oder formale Akzente, die eine dynamische Anziehungskraft auf den Kirchenbesucher ausüben würden oder sollen, widersprechen daher eigentlich der theoretisch dem Zentralbau zugeordneten Ausgewogenheit. Die notwendigerweise damit verbundene Vernachlässigung lehrhafter Aufgaben ermöglicht bzw. bedingt nun, daß anstelle der Aneinanderreihung von belehrenden Motiven eine Wirkung des Ensembles tritt. Die Gesamtheit wird daher zum wirkungsvollen Träger inhaltlicher Bedeutung und erlaubt so ein rasches emotionelles Erleben anstatt eines langsamen verstandesmäßigen Erfassens⁶⁴. Ähnliches dürfte auch Sedlmayr gemeint haben, als er schrieb: „Die Rede vom Barock als ‚Kunst der Gegenreformation‘ (...) ist für den deutschen Barock nach 1683 vollständig irreführend. Das zeigt sich auch an den Grundformen der Kirchen. Wo rein in sich ausgewogene Grundpläne von Kirchenräumen vorherrschen, ist man dem kirchlichen Machtbereich immer fern“⁶⁵.

Dieser „bildhaft erlebte Raum zeichnet sich dadurch aus, daß er sich dem Auge als ein vor ihm ausgebreitetes einheitliches Ganzes darbietet. (...) Da jeder architektonische Raum aber seiner Natur nach durch das tektonische Gefüge geschaffen und bestimmt wird, (...) ist die Voraus-

⁶² Denis Boniver, *Der Zentralraum — Studien über Wesen und Geschichte*, Stuttgart 1937, 10 ff.

⁶³ Martin Stankowski, *Die Anfänge von Zentralisierung beziehungsweise Zentralisation in süddeutschen, österreichischen und Schweizer Barockkirchen*. Ein Beitrag zur Raumvorstellung des Barocks, phil. Diss. Wien 1974, 21 ff.

⁶⁴ Theoretisch müßte also parallel zur größeren Verbreitung dekorativer Zentralbauten im Spätbarock anstelle der nachtridentinischen Longitudinalräume ein Wandel von einer gegenreformatorisch-verstandesmäßigen zu einer barock-emotionalen Frömmigkeit feststellbar sein. Diese — von Zürcher als für den bildhaften Kirchenraum notwendig bezeichnete — „in erster Linie emotionelle Art des Nacherlebens“ wurde dann vom Reformkatholizismus bekämpft, der nun wieder „im Gottesdienst das beste Mittel sah, die Menschen zu belehren“: Hans Hollerweger, *Tendenzen der liturgischen Reformen unter Maria Theresia und Joseph II.*, in *Katholische Aufklärung und Josephinismus*, hg. Elisabeth Kovács, Wien 1979, 296 f. Dementsprechend läßt sich im Kirchenbau die umgekehrte Tendenz verfolgen: der zentralisierende wurde vom längsrechteckigen Raum abgelöst, und es kam zu einer „fast vollständigen Reduktion dekorativer Elemente“: Peter Hersche, *Der österreichische Spätjansenismus*, ebenda, 187 f.

⁶⁵ Sedlmayr, *Politische Bedeutung* (Anm. 7), 153. — Mit diesem Hinweis auf das „Pagane“ des Zentralraumes, greift Sedlmayr einen weiteren Aspekt auf, der für die Peterskirche interessant erscheint. Denn man könnte dann den zentralen Grundriß als Ausdruck des Einwirkens der imperialen Macht interpretieren, die sich bald darauf auch des sakralen Kuppelmotives bemächtigte (Thomas Zacharias, Joseph Emanuel Fischer von Erlach. Mit einer Einleitung von Hans Sedlmayr, Wien—München 1960, 60). Dafür spricht auch, daß beim Architektenwettbewerb um die Karlskirche gerade nur „die allgemeine Form eines zentralen Kuppelbaues zum Thema“ gegeben war: Ilg (Anm. 1), 622.

setzung, wenn auch nicht der bestimmende Faktor, für einen bildhaft erlebten architektonischen Raum, daß in ihm Elemente wirksam sind, die Vorhandensein und Funktion der tektonischen Gesetzmäßigkeiten für das Auge verschleiern. Auf welchem Wege das auch geschieht, in jedem Fall ist die Farbe als ein unentbehrliches künstlerisches Mittel daran beteiligt, die tektonischen Zusammenhänge zugunsten optischer zurücktreten zu lassen“⁶⁶. Diese von Spindler-Niros als wesentlich für eine optisch-dekorative Wirkung bezeichneten Phänomene lassen sich auch bei der Innendekoration der Peterskirche feststellen. So wirkt das doppelte Gebälk der dem Zentralraum innewohnenden Vertikaltendenz entgegen, und die ohnehin nur optisch erlebbare Tektonik der Wandgliederung, ihre „Aussage“ vom Tragen und Lasten, wird stark verunklärt, vor allem durch die farbliche Vereinheitlichung von Pilastern und Wandfläche (Abb. 3). Die Farbskala umfaßt den — damals üblichen — „natürlichen“ Bereich der Tönungen des tatsächlich verwendeten oder ‚gemeinten‘ Materials (Marmor, Holz ...), in dem meistens die Nuancen von Braun und Rot als ‚Grundton‘ angesetzt werden, (und) ist in Konkordanz mit den gebräuchlichen Skalen der gleichzeitigen Malerei, die sie in ‚natürlicher‘ Weise erweitern“⁶⁷. Die vier diagonalen Kuppelpfeiler mit den Kapellennischen und Emporen wirken wie eine einheitliche Mauermasse⁶⁸, da das Gebälk und die Pilaster in die Anräume hinein fortgeführt, und diese vom Hauptraum farblich nicht differenziert werden. Zur Verunklärung der Tektonik trägt aber auch die Ausbildung einer — aufgrund der Baustruktur nicht notwendigen — „Pendentifzone“ bei (Abb. 2). Denn diese trennt die Unterzone vom Tambour und verhindert durch das Fehlen von Pilastern durchlaufende Vertikalakzente. Statt dessen werden die senkrechten Impulse durch die Bögen in den vier Hauptachsen in die Horizontale umgelenkt, was zu Spannungen zwischen vertikalen Pilastern, horizontalen Gebälken und den Rundformen der Zwischenzone führt. Dieses „dekorative“ System der Wandgliederung unterscheidet sich wesentlich von der „klassischen“ Lösung in der Karlskirche. Dort gibt es — wie schon Ilg feststellte — „eine fast strenge Ausbildung des Innern in rein constructivem Geiste, bei St. Peter eine freilich entzückende Orgie der Dekoration, aber durchaus kein Gefühl für constructive Klarheit und Einfachheit“⁶⁹. Die Anregung zu dieser Lösung in der Peterskirche könnte

⁶⁶ Ursula Spindler-Niros, *Farbigkeit in bayerischen Kirchenräumen des 18. Jahrhunderts* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte Bd. 12), Frankfurt a. M. 1981, 323.

⁶⁷ Sedlmayr, *Österreichische Barockarchitektur 1690—1740*, Wien 1930, 54.

⁶⁸ Die stärkere Geschlossenheit — im Unterschied zu Gabel — war bereits in der Architektur angelegt, da im Verhältnis zur umgebenden Wand kleinere Räume ausgespart wurden (Stankowski, Diss., wie Anm. 63, 154).

⁶⁹ Ilg (Anm. 1), 438. Sedlmayr, der ebenfalls auf diesen Gegensatz hinweist, glaubte außerdem, daß beim Innenraum der Karlskirche „ein den ‚Josephinismus‘ vorbereitendes Element nicht zu verkennen“ sei: Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach (Große Meister, Epochen und Themen der österreichischen Kunst. Barock), Wien 1976, 182. Dementsprechend wäre die Innendekoration der Peterskirche — ebenso wie der zentrale Grundriß (siehe Anm. 64) — die der barock-emotionalen Frömmigkeit entsprechende Form der Ausstattung.

von Borrominis Zentralraum S. Agnese auf der Piazza Navona oder von dem — vom Petersdom inspirierten — zentralen Kuppelraum des Val de Grace in Paris (Mansart, Lemercier) ausgegangen sein ⁷⁰, da beide Bauten Matthias Steinl mehrfach beeinflussten ⁷¹.

Auch deshalb scheint der Anteil Steinls an der Innendekoration der Peterskirche wesentlich wichtiger als jener von Hildebrandt zu sein. Der



Abb. 3: Blick zum Chor. — (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.)

kaiserliche Architekt, dessen „so faszinierende Einheitlichkeit auch der Innendekoration als barockes Gesamtkunstwerk“ (Koller) sogar die kleinsten Details miteinbezog ⁷², dürfte vielmehr — wie in Gabel — auf die

⁷⁰ Kurt Gerstenberg — Eva-Maria Wagner, *Baukunst des Barock in Europa* (Monumente des Abendlandes, hg. Harald Busch—Bernd Lohse), Frankfurt 1981, Taf. 13, 31. — Christian Norberg-Schulz, *Architektur des Barock* (Weltgeschichte der Architektur, hg. Pier Luigi Nervi), Stuttgart—Mailand 1975, 113 Abb. 106.

⁷¹ Leonore Pühringer-Zwanowetz, *Matthias Steinl*, Wien 1966, 180 und 166 f.

⁷² Keller (Anm. 9), 30. — Vgl. z. B. die Pläne für die Kapelle im Schloß Mirabell oder die Priesterseminarkirche in Linz: Grimschitz, 1959 (Anm. 22), Abb. 97 und 164.

dekorative Gestaltung der Kirche keinen Einfluß mehr ausgeübt haben. Vielleicht dauerte Hildebrandts Tätigkeit „überhaupt nur bis zur Vollendung des architektonischen Kernes. Als die dekorativen Arbeiten (...) vergeben wurden, muß Hildebrandt der Bauführung vollkommen fern gestanden sein. Denn alle Einzelformen in Stuck und Stein, die Ornamente und die Bildung vegetabler und figuraler Details tragen ein Gepräge, das von den Formen Hildebrandts abweicht. Wenn auch der im Malerischen und Plastischen reiche und prunkvoll-festliche Charakter der Gesamterscheinung des Innenraumes dem Geiste der repräsentativen Räume Hildebrandts entspricht, die Zusammenarbeit der einzelnen Künstler, die von den erhaltenen Kontrakten abgegrenzt wird, geschieht ohne seine Leitung“⁷³. Für diese Annahme spricht wohl auch die Ablehnung der Dekorationsentwürfe von Hildebrandts Protegé Beduzzi. Dagegen sind die Ornamente der Tambourzone urkundlich für den kaiserlichen Kammerbeinstecher Matthias Steinl gesichert, da dieser 1716 60 Gulden *wegen Vorzeichnung und Angebung in demm Kürchengebäu zwischen dem ob und midder Gesümbis in dem gantzen Umbgezürckh deren 8 großen Fenstern befindlichen Ornamenten* erhielt⁷⁴. Die Ausführung der Stukkaturen lag in den Händen des Hofstukkateurs Albert Comesina und seines Mitarbeiters Paolo d'Allio. Neben dem Laub- und Bandwerk der Fensterischen und Friese sowie den aus dem Steinlschen Ovalekartuschentypus entwickelten Pilasterkapitellen des Tambours gehen zweifellos auch die Fensterbekrönungen mit Kartuschen und Blütenschnüren, die Uhrenkartusche (Abb. 12) und deren Gegenstücke in der Querachse — also die gesamte Ornamentik des Kuppelraumes — auf Entwürfe des kaiserlichen Ingenieurs zurück⁷⁵. Obwohl ein gewisser Unterschied zwischen dem Fries des Tambours mit den eleganten S-Kurven sowie der Dominanz organischen Rankenwerks und dem Hauptfries mit der moderneren Form des Bandwerks auffällt, bestätigt ein Vergleich mit der Kirche in Laxenburg⁷⁶ die Zuschreibung an Steinl. Denn auch im Fries des ebenso wie in der Peterskirche weit vorkragenden und rundumlaufenden Gebälks dieser Kirche finden wir jenes Bandwerk, das sich von den stärker geometrisierenden Formen Hildebrandts unterscheidet, obwohl es wahrscheinlich ebenfalls von Stichen Berains und Deckers angeregt wurde. Pühringer-Zwanowetz nimmt außerdem einen Einfluß von Ornamententwürfen des Jean Lepautre an, der besonders für die Plastizität der Ornamente bestimmend wurde⁷⁷. Deren reliefhafte Wirkung wird bei den

⁷³ Grimschitz, 1929 (Anm. 22), 231.

⁷⁴ Quittung über 30 (von 60) Gulden vom 29. 1. 1716 im Pfarrarchiv St. Peter. — Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), 237, 274, Abb. 198 ff.

⁷⁵ Vgl. den Kredenzaltar in Vorau und die Kapitelle der Dorotheerkirche: Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), Abb. 146 und 135.

⁷⁶ Ebenda, Abb. 110 f.

⁷⁷ Wilhelm Kurth, Die Raumkunst im Kupferstich des 17. und 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1923, X. — Steinls stärkere Plastizität gegenüber Hildebrandt zeigt sich auch bei einem Vergleich der „Bandwerk-Kapitelle“ der Diagonalkapellen in St. Peter mit jenen an der Fassade des Oberen Belvedere. Vgl. dazu auch: Hilde Schwarz, Das Bandwerk, phil. Diss. Wien 1950, 127.

kleinen Feldern der Zwickel mit dem altertümlichen Laubwerk durch tatsächliche starke Plastizität hervorgerufen und in den Friesen durch Zweischichtigkeit von rosa getöntem Bandwerk und vergoldeten Ranken sowie durch die Abhebung plastischer Volutenendigungen von der Wand. Matthias Steinl schuf weiters die Pläne für die Emporenbrüstungen. Denn diese fügen sich nicht nur aufgrund ihres konvex-konkaven Grundrisses sondern auch durch ihr Formenvokabular gut in das Oeuvre des Meisters ein ⁷⁸.

Bereits vor Ausführung der Wanddekoration wurde 1713/14 die Kuppel vom Hofmaler Johann Michael Rottmayr freskiert ⁷⁹. Mit diesem Fresko (Abb. 2), das heute stark verschmutzt und kaum mehr lesbar ist, wurde der „grundlegende Typus für die dekorative Kuppelmalerei“ im Werk Rottmayrs geschaffen ⁸⁰. Das Kuppelfresko zeigt den Einfluß von Cortona und Ferri, und schließt sowohl ikonographisch als auch kompositionell an das Fresko der Salzburger Dreifaltigkeitskirche an, zu dem sich aber auch wichtige Unterschiede feststellen lassen ⁸¹. Die strenge Anordnung der Figuren in konzentrischen Kreisen wurde zugunsten einer lockeren, weniger dynamisch und räumlichen Verteilung der Gruppen über die Kuppelfläche aufgegeben. Die einzelnen Figuren scheinen dagegen an Plastizität gewonnen zu haben und werden durch kräftigere Lokalfarben vom grauen Wolkengrund abgehoben. Diese Wolkenmasse, die parallel zur Kuppelschale aufgetürmt ist, bildet auch das dekorative Kontinuum, das nur im Zentrum durchbrochen wird und den Blick in den durchsonnten Himmel freigibt. Der dunkle, von Engeln gehaltene Kranz um die Laterne verstärkt durch seine Repoussoirfunktion zwar die Tiefensuggestion dieser Stelle, verhindert aber auch ein kompositionelles Loch. Die dekorative Geschlossenheit des Freskos bleibt also im Wesentlichen gewahrt, und der Raum wird nicht — wie es wahrscheinlich Pozzo geplant hätte — dynamisch nach oben geöffnet. Damit folgt das Fresko den Intentionen der Architektur, der Wandgliederung und der Altäre.

Die relativ kräftigen Lokalfarben bleiben hauptsächlich auf gelb-rotbraune Töne beschränkt, sodaß das Kuppelfresko auch farblich mit dem Stuccolustro der Wanddekoration harmoniert. Und das bräunlich getönte Grau der Wolken findet in den grauen Marmorflächen des Tambours eine Entsprechung. Im spätbarocken Gotteshaus, in dem die „koloristischen Beziehungen mit der Raumfarbe innig sind“ ⁸², bildet dies die

⁷⁸ Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), 238, Abb. 211. — Vgl. die Kartuschen mit Blütenschnüren mit jener des Vorauer Kredenzaltares, und die „Volutenohren“ der Stuccolustro-Rahmung der Empore mit jenen des Lavabo im Refektorium von Klosterneuburg: Ebenda, Abb. 146 und 136.

⁷⁹ Urkundliche Belege aus dem Jahr 1713; Signatur „J. Michael Rottmayr de Rosenbrun fecit 1714“: Hubala (Anm. 40), 161 f., 116 f. — Am 1. 6. 1715 erhielt Rottmayr 500 fl., am 24. 12. 1715 1550 fl. ausbezahlt: Pfarrarchiv St. Peter.

⁸⁰ Heinz, Die Salzburger Malerei des 17. Jahrhunderts und die Werke des Johann Michael Rottmayr, phil. Diss. Wien 1950, 185 f.

⁸¹ Hubala (Anm. 40), 59 ff., Abb. 236 f.

⁸² Ebenda 61.

Grundlage für die Veranschaulichung der ideellen Bezogenheit des Freskos auf den Kirchenraum ⁸³.

Fresko und Wanddekoration waren im Herbst 1715 schon vollendet, da laut Wiener Diarium am 27. Oktober Kaiser Karl VI. und die Ritter des Goldenen Vlieses anlässlich der Dankprozession zur Dreifaltigkeitssäule auch einem Festgottesdienst in der Peterskirche beiwohnten, in der eben zum ersten mal das grosse Kirchen-Gewölbe, oder Cuppel, so der berühmte Kaiserl. Cammer-Mahler, Titl. Herr Johann Michael Rottmayr von Rosenbrun, verfertigt, zu jedermanns Vergnügen und Anrührung eröffnet worden ^{83a}. Diese „Besichtigung“ deutet wohl auch auf ein „offizielles“ Interesse des Monarchen an der Gestaltung der Peterskirche hin.

Die heutige Form der Kuppelmalerei entspricht jedoch nicht den ersten Planungen wie aus eigenhändigen Aufzeichnungen Rottmayrs im Pfarrarchiv hervorgeht. Demzufolge war vorgesehen, in der Laterne ursprüngliche Gottvater (anstelle des Hl. Geistes) sowie das Ganze gewölbe der Cubl alwo die Khrenung (Krönung) Unser Lieben frauen mit den herum stehenden abostel und die Musig der Engl in dem zurückh (hinteren) halben Cubldeyl nach an Göbung (!) der Guttdeter und Liebhaber al Fresgo zu mallen piss auff das Erste Gesimbs. Drittens Zwischen oberem gesimmb auff das antterde oder so mittl Gesimmb, alwo die Cragstein darunter sten, werden Gemallet die S. stulh S. Pettry in History nach Vermög der vor Gewissen Esizy (Skizze?). Diese Darstellung und die Fenster sowie Fensterfüllungen sollen mit zierlichen Einfassungen und bekrönenden Vassero leff (Vasen, Basreliefs?) — alles a Fresgo — geschmückt werden. Wir hätten uns also eine Lösung vorzustellen, die Elemente eines Entwurfes der 90er Jahre in Bergamo ⁸⁴ und der Quadratur im Zentralraum von Frain bzw. später in der Karlskirche verbunden hätte. Für weitere tausend Gulden wollte sich Rottmayr verpflichten, nicht nur auf das Genauigste und Khlügiste den Simmb, sondern auch mit seiner Eigenen Hannt die acht Grosse Angl, welche auff dem Lezten und drittem Grossen Haubgesimmb auff stön Ihn die Stucotor al Fresgo hinein zu mallen (und auch) die fir Khirchen Lehrer und die fir Cardinaldugenten ⁸⁵. Abschließend bat sich Rottmayr die Gnade aus, die Cobellnen und Ibrigen Gewölbe, als Iber den Hohaltar, auch die Zwey Khreyz Cobellen und fir khleineren, wo die Guttdeter werden ein odter anttere ablessen (ablösen) und ziren lassen, was in Fresgo daran nöttig Geschätzt (?) würdt zu mallen, auch mich darzue zu Gebrauchen, damit die Mallerhey und Manier mit der obigen Iber Einss khommedt. Mit diesen Worten liefert uns Rottmayr auch den

⁸³ Spindler-Niros (Anm. 66), 340. — In Melk erweist sich das Gesamtkolorit von Rottmayrs Fresko ebenfalls „eingebunden in die kraftvolle Farbigkeit des Kirchenraumes“: Wilhelm Mrazek, Deckenmalerei, in Wilhelm Mrazek — Bruno Grimschitz — Rupert Feuchtmüller, Barock in Österreich, Wien—Hannover—Bern ³1962, 33.

^{83a} Wienerisches Diarium 1715, Nr. 1277.

⁸⁴ Johann Michael Rottmayr (1654—1730). Aquarellierte Zeichnungen aus Lombardischem Privatbesitz, Ausstellungskatalog des Salzburger Barockmuseums, hg. Kurt Rossacher, Salzburg 1980, 34 f.

⁸⁵ Konzept im Pfarrarchiv St. Peter. — Hubala (Anm. 40), 116.

ersten urkundlichen Beleg für das Bestreben nach Vereinheitlichung der Dekoration (Abb. 4).

Die Forderung des Hofmalers nach dekorativer Einheit scheint auch die Zustimmung der Auftraggeber gefunden zu haben, und Rottmayr wurde mit der Freskierung der Querkapellen beauftragt. Diese Fresken⁸⁶ mit jeweils vier Szenen in der Art eines Quadro riportato und auch mit einer deutlichen Rahmung zeigen noch das helle, wohl originale Kolorit (Abb. 2). Für die Darstellung des hl. Franz Salesius hat sich in Bergamo eine kolorierte Federzeichnung erhalten⁸⁷, die sich von der Ausführung durch geringere Länge und dementsprechend zwei Engel weniger unterscheidet.

Colt. Sipp d. H. H. B. G. i.
Op. ad. auf die Capellen. der H. B. G. i.
G. B. G. i. all. H. B. G. i. S. G. i. S. G. i.
in H. B. G. i. S. G. i. S. G. i. S. G. i.
offen. H. B. G. i. S. G. i. S. G. i. S. G. i.
oder anthon. ab. S. G. i. S. G. i. S. G. i.
hof. in. S. G. i. S. G. i. S. G. i. S. G. i.
und. G. i. S. G. i. S. G. i. S. G. i.
offen. S. G. i. S. G. i. S. G. i. S. G. i.
St. G. i. S. G. i. S. G. i. S. G. i.
G. B. G. i. S. G. i. S. G. i. S. G. i.

Abb. 4: Schreiben J. M. Rottmayrs bezüglich der Freskierung der Kapellen, um 1712/13. — (Original: Pfarrarchiv St. Peter.)

Die scharfe Begrenzung und das Fehlen jeglicher Quadratur auf der Skizze deuten darauf hin, daß Rottmayr in diesem Fall auf den Architekturmaler keinen direkten Einfluß ausübte. Die Zuschreibung der Quadratur an Ippolito Sconzani⁸⁸, der auch in Melk mit dem Hofmaler kooperierte, ist nicht sehr überzeugend, und für die von der gleichen Hand stammende Scheinarchitektur der Rottmayr-Fresken im Gartenpalais Liechtenstein und in der Schönen Galerie der Salzburger Residenz konnte bisher ebenfalls kein Autor eruiert werden⁸⁹.

Charakteristikum der beiden Querkapellenfresken ist die verschiedenartige Gestaltung der beiden Joche. Diese erklärt sich als illusio-

⁸⁶ Hubala (Anm. 40), 162, Abb. 238.

⁸⁷ Edward A. Maser, Disegni inediti di Johann Michael Rottmayr, Bergamo 1971, 14 f., Abb. LVI.

⁸⁸ Tietze, Johann Michael Rottmayr, in Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, NF. 4 (1906), 143.

⁸⁹ Ulrike Brskovsky, Italienische Quadraturisten in Österreich, phil. Diss. Wien 1981, 241.

nierte Unterscheidung der Struktur in einen vorderen tragenden Gurtbogen, der nur kleine Durchbrüche aufweist (und der in den Diagonalkapellen in Stuccolustro ausgeführt wurde) sowie dem dahinter befindlichen architektonischen Gerüst (Abb. 3). Dieses erweitert zwar die Kapelle illusionistisch durch den Blick in den Himmel, aber die Figuren, die bezeichnenderweise hier auf Wolken agieren, bleiben von der Perspektive der Quadratur völlig unabhängig. Dieser Differenzierung folgen auch die grundsätzlichen Unterschiede bei den Detailformen der Quadraturen. Während das raumerweiternde, durch scharfkantige helle Formen gekennzeichnete Architekturgerüst sich vermutlich an den damals noch vorhandenen Fresken Pozzos in den Diagonalkapellen⁹⁰ orientierte, korrespondiert das Bandwerk der dunkleren Stukkatur-Imitation mit den daneben und darunter liegenden echten Stuckornamenten Steinls. Für die Bemalung der Tambourzwinkel wurde nicht mehr Rottmayr herangezogen, sondern — wohl aus finanziellen Gründen — der Strudel-Schüler Johann Georg Schmidt, der hier seine ersten bekannten Wandmalereien „im Stile Strudels“ schuf⁹¹. Sie sind ebenso wie das Kuppelfresko stark nachgedunkelt. Die Kompositionen der vier Kirchenväter in der Längs- und der vier Evangelisten in der Querachse verraten jedenfalls das Bestreben, sich der ungewöhnlichen Zwickelform anzupassen und diese möglichst auszufüllen. Dies geschieht dadurch, daß entweder ein Arm mit oder ohne Attribut oder das Attribut selbst in die Zwickelspitze vorstößt, während der Kopf des Heiligen durch seine Neigung der Rundung des Fensters folgt. Trotz dieser Ausbreitung der Figuren in die Fläche, zu der teilweise auch die Form der von den Gliedmaßen relativ emanzipierten Gewänder beiträgt, wirken die acht Heiligen sehr plastisch, ohne allerdings räumliche Tiefe zu suggerieren. Zu dieser Wirkung trägt auch die illusionistische Fortsetzung der Draperie in Stukkatur bei, die gleichzeitig eine engere Verbindung mit dem Stuccolustro-Rahmen herstellt. Trotz dieser dekorativen Tendenzen bleibt die inhaltliche Mitteilung durch genaue Definierung der Attribute ablesbar. Schmidt setzte kräftige Lokalfarben wie rot, blau, gelb und grün ein, doch scheinen diese ebenso wie der dunkle Hintergrund nach braun hin gebrochen zu sein⁹². Aufgrund dieser stärkeren Buntheit kommt den acht Wandbildern im Gesamtgefüge der Dekoration auch die Aufgabe zu, die Vermittlung zwischen dem Kuppelfresko und den Altarbildern herzustellen, die sonst innerhalb der fast monochromen Marmordekoration isoliert wären.

⁹⁰ Vgl. die Fresken Pozzos im Korridor des Collegio Romano und die Jochdekoration der Wiener Jesuitenkirche: Bernhard Kerber, Andrea Pozzo (Beiträge zur Kunstgeschichte hgg. Günter Bandmann — Erich Hubala — Wolfgang Schöne, 6), Berlin—New York 1971, Abb. 34 und 61.

⁹¹ Grimschitz, 1929 (Anm. 22), 222. — Manfred Koller, Peter Strudel (1660—1714), phil. Diss. Wien 1972/73, 208.

⁹² Vgl. dazu die — allerdings 20 Jahre jüngere und vor kurzem restaurierte — Deckenmalerei in der Sakristei des Stiftes Altenburg: Hanna Egger, Die Frage nach dem Inventor des Bildprogrammes von Stift Altenburg und die Ikonographie der Sakristei, in *alte und moderne Kunst* 177 (1981), Abb. 1.



Abb. 5: Franz-von-Sales-Altar, Altarbild von Rottmayr, 1714. — (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.)

Bei der Ausbildung einer dekorativen Einheit innerhalb eines Kirchenraumes kommt naturgemäß den Altären eine wesentliche Bedeutung zu. Bei den Querkapellenaltären griff Matthias Steidl auf das Konzept seiner Altäre im Chorumgang der Stiftskirche in Leubus zurück⁹³. Daher bleibt auch die für Lösungen des 17. Jahrhunderts charakteristische „Einzelwertigkeit und Isolierbarkeit innerhalb des Dekorationsverbandes“⁹⁴ noch wirksam, da die Ädikula mit ausgestellten Säulen an keiner Stelle direkt mit den seitlichen Wänden der Kapelle verbunden wird (Abb. 5). Ein Vergleich mit den möbelhaft wirkenden Altären in Leubus zeigt aber auch, daß das Retabel der Peterskirche „mehr malerisch dekorativ als konstruktiv wirken soll“⁹⁵. Dementsprechend erfolgt auch die Einbindung der Ädikula mit der Dominanz vertikaler Akzente in den Kapellenraum nicht auf konstruktivem sondern auf optischem Weg. So kommt es etwa in der Frieszone durch die flache Stuckgloriole (anstelle der Giebelkonstruktion in Leubus) und die parallel dazu in einer Ebene verlaufenden Bewegungen der Engel zu einer Verklammerung mit der Rückwand.

Die Einbeziehung der Altäre in den Hauptraum erfolgt ebenfalls nicht durch direkte architektonische Verbindung, sondern optisch durch farbliche Angleichung und die Suggestion eines konkaven Schwunges. Die in der Gebälkzone tatsächlich vorhandene Krümmung wird von den diagonal gestellten Verkröpfungen auf den Säulen und den Pilastern der Wanddekoration aufgegriffen und verstärkt, und endet in der Sockelzone des Altares in einer halbkreisförmigen Kurve, die vom Tabernakel, den schräg gestellten Postamenten und den beiden Beichtstühlen gebildet wird (Abb. 6). Den Beichtstühlen kommt also auch die Funktion zu, die Sockelzone des Altares optisch zu erweitern, was auch durch die Bekrönung mit kleinen Plastiken unterstrichen wird. Dieses Zusammensehen von Beichtstühlen und Altar wird erleichtert, weil auch die Altarbasis keine Einheit bildet, sondern aus einer additiven Folge von Postamenten aufgebaut wird. Deshalb scheint es naheliegend, Steidl auch als Entwerfer der Beichtstühle anzusehen, umso mehr da sich auch in den Kirchen von Dürnstein und St. Pölten, für die der kaiserliche Ingenieur Pläne lieferte, ähnliche Kirchenmöbel finden⁹⁶.

⁹³ Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), 94 f., 238, Abb. 201 f.

⁹⁴ Gudrun Rotter, Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues im 17. Jahrhundert (mit Beschränkung auf Nieder- und Oberösterreich, Steiermark und Salzburg), phil. Diss. Wien 1956/57, 151.

⁹⁵ Adolf Winkler, Die barocken Altäre im 18. Jahrhundert in Wien und Niederösterreich. Möglichkeit einer architektonischen Einteilung. Zur Erfassung mittels elektronischer Datenverarbeitung, techn. Diss. Wien 1969, 51 f.

⁹⁶ Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), 106 f. Eine ähnliche Beziehung zwischen Altar und Kirchenmöbel gibt es z. B. auch in der Asam-Kirche zu Rohr (um 1720): Anton Merk, Altarkunst des Barock, Ausstellungskatalog Frankfurt a. M. o. J., 26 f. — Aus alten Fotografien wird ersichtlich, daß ursprünglich auch in den Ecken der Eingangshalle zwei in den Detailformen übereinstimmende Beichtstühle aufgestellt waren.

Die Steinbrüstung mit dem die Balusterform aufgreifenden Gitter vor dem Altar bildet nicht nur die Begrenzung des ovalen Hauptraumes, sondern korrespondiert auch mit dem sanften Schwung der Gebälkzone. Ebenso traditionell wie der Altartypus ist auch die Form des Bilderrahmens, dessen scharfe Trennung von der Altararchitektur jedoch durch Putti und Ornamente gemildert wird, die ihn auch mit der Glorie und dem Gebälk verklammern. Im unteren Bild Drittel wird der isolierende Charakter des Rahmens durch die Überschneidung mit Statuen und die

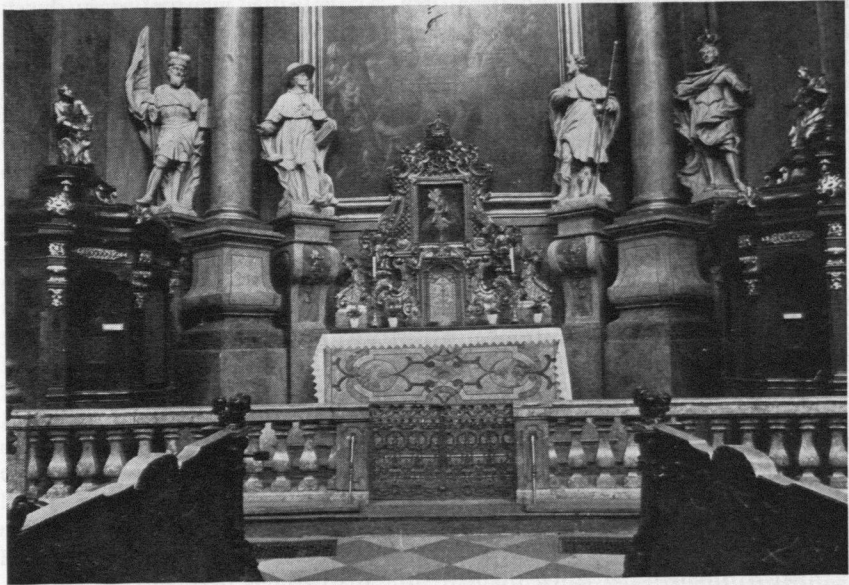


Abb. 6: Altarstatuen und Beichtstühle der linken Querarmkapelle.

— in der heutigen Form — erst später hinzugekommenen Vorsatzbilder auf den Tabernakeln verwischt. Die Plastiken bilden durch ihre Isokephalie außerdem ein gewisses Gegengewicht zu den vertikalen Tendenzen des Altares und tragen auch zur Suggestion eines konkaven Altarschwunges bei. Die inneren Figuren sind durch Blickkontakt sowie korrespondierenden Figurenschwung aufeinander bezogen, und durch die Ausbreitung der Manteldrapierung parallel zum Retabel mit diesem optisch verbunden. Die äußeren Plastiken treten durch die hinter die Säule gebreite Drapierung mit den inneren in Beziehung, sind aber sowohl durch die Blickrichtung, als auch durch den entgegengesetzten Figurenschwung und die parallel zu den Seitenwänden verlaufenden Bewegungen der jeweils äußeren Gliedmaßen auf den Kirchenraum bzw. den Betrachter hin orientiert. Der Altar bildet also — wie es schon seit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts üblich wurde — einen „künstlerischen Mikrokosmos,

ein in sich abgerundetes Gesamtkunstwerk“⁹⁷. Dieses aufeinander Bezugnehmen der Figuren, das Steinl in ähnlicher Form auch in Hietzing⁹⁸, St. Stephan, Maria Lanzendorf, Vorau und in Zwettl⁹⁹ verwirklichte, bewirkt neben den formalen Konsequenzen ein gewisses „narratives Moment“. Auch inhaltlich stehen die einzelnen Teile nicht additiv nebeneinander, sondern bilden ein Ganzes¹⁰⁰. Ähnliches gilt für die Plastiken der reuigen Sünder auf den Beichtstühlen, die durch ihren Umriß mit den dahinter befindlichen Altarstatuen korrespondieren, aber durch ihre zum Altar parallelen Bewegungen wieder stärker aufeinander bezogen sind. Die dekorativen Tendenzen der Altarplastik werden auch durch geringen Affekt in Gestus und Ausdruck sowie eine relativ gleichmäßige und ruhige Faltenbildung verstärkt. Ein vollständiger Verlust der Selbständigkeit und der Mitteilungsfunktion der Statuen wird jedoch durch die farbliche Isolierung — Polierweiß als Ersatztechnik für die seit 1680/1700 nördlich der Alpen vorbildlich gewordene weißmarmornen Altarfiguren des italienischen Barock¹⁰¹ — und das Anbringen von Inschriften an den Sockeln verhindert¹⁰².

Johann Michael Rottmayrs ebenfalls 1714 entstandenes Altarblatt¹⁰³, zu dem die Albertina eine Entwurfszeichnung besitzt¹⁰⁴, „zeigt die entscheidende Wendung“ in seiner Auffassung des Altarbildes¹⁰⁵ und besitzt bereits Dekorationscharakter¹⁰⁶. Obwohl die Figuren auf einer in die Tiefe führenden Treppe agieren, weist das Bild nur eine geringe Räumlichkeit auf. Der Tiefensog der Treppe wird nicht nur durch die bildparallele Anordnung, sondern auch durch den Teppich mit dem großflächigen Muster verunklärt (Abb. 5). Bezeichnend scheint auch die Drehung des Oberkörpers der linken Repoussoirfigur in die Bildebene und der Verzicht auf einen Himmelsausblick. Wichtigstes Merkmal ist aber

⁹⁷ Rotter (Anm. 94), 151.

⁹⁸ Edith Almhofer, Matthias Steinl — Der Hochaltar in der Pfarrkirche Hietzing, Aufnahmearbeit am Kunsthistor. Inst. der Universität Wien, Wien 1978, 9 und 15.

⁹⁹ Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), Abb. 120, 127, 141 f., 147, 226 und 239 (Franziskanerkirche).

¹⁰⁰ Dieses „Ausgreifen des Theatralischen ins Bildhauerische“ bildet nach Kapner eine der wichtigsten Voraussetzungen des Gesamtkunstwerkes: Kapner (Anm. 59), 75 und 92 ff. — Vgl. dazu auch die ikonographischen Zusammenhänge Seite 195.

¹⁰¹ Koller, Barockaltäre in Österreich: Technik, Fassung, Konservierung, in Der Altar des 18. Jahrhunderts (Anm. 3), 244.

¹⁰² Zum Aussagetypus weißer Altarfiguren vgl. Spindler-Niros (Anm. 66), 337. — Siehe Anm. 220.

¹⁰³ Das Bild ist signiert und datiert: Hubala (Anm. 40), 221, Abb. 235.

¹⁰⁴ Ebenda 257, Abb. 234.

¹⁰⁵ Heinz, Rottmayr (Anm. 80) 187.

¹⁰⁶ Knoepfli (Anm. 12), 34 weist darauf hin, daß das Gemälde innerhalb eines solchen „Gesamtkunstwerkes“ „sowohl in den Schwerpunkten des Bildaufbaues wie in den Farbwerten und in der Lichtführung in formallogischem Zusammenhang mit den rahmenden Altarteilen“ steht.

die Dezentralisierung der Komposition und die dekorative Füllung der Bildfläche durch Personen und Objekte, die nicht notwendig zur Darstellung gehören, aber auch kein besonderes künstlerisches Interesse verraten. Dieses Auseinanderziehen der Komposition und die Schaffung von zwei inhaltlichen Schwerpunkten — der hl. Franz Salesius und Christus — sowie die narrative Bereicherung vermindern die Devotion des Betrachters, sodaß sehr bald das Aufstellen von Andachtsbildern notwendig wurde, um dem Besucher einen Ansatzpunkt für seine Kontemplation zu bieten¹⁰⁷. Der hl. Franz bleibt jedoch durch seine zentrale Stellung und die kompositionelle Isolierung als Hauptmotiv erkennbar. Einen wichtigen Beitrag zur dekorativen Wirkung des Bildes leistet außerdem das Kolorit. Denn dieses verrät nicht nur durch seine gelb-rot-braune Tonigkeit eine Tendenz zur malerischen Vereinheitlichung innerhalb des Gemäldes, sondern korrespondiert auch in kaum zu übertreffender Weise mit der Farbigkeit der beiden Altarsäulen¹⁰⁸. Das Pendant zum Werk des flämisch beeinflussten Rottmayr bildet das im selben Jahr geschaffene Altarblatt des Flamen Anton Schoonjans¹⁰⁹, das schon durch sein warmes Kolorit mit ersterem korrespondiert, und auch ein ähnliches Kompositionsschema aufweist, das den Heiligen als bereits über seine Mitmenschen erhoben und mit den Wolken des Himmels in Beziehung tretend charakterisiert. Dennoch unterscheidet sich das auf einen Entwurf Marattas zurückgreifende Gemälde¹¹⁰ wesentlich von dem des Salzburger Meisters. Die untere Bildhälfte wird zwar ebenfalls mit einer Reihe dekorativer Figuren gefüllt, doch beanspruchen diese viel mehr Raum als im Bild Rottmayrs, und auch der blaue — nur durch gelbe Reflexlichter farblich eingebundene — Himmelsstreifen, der eine Zäsur zwischen Wolken und terrestrischer Zone bildet, suggeriert eine intensivere Tiefenräumlichkeit. Diese farbliche Zäsur und auch die kompositionell stärkere Isolierung lassen den hl. Sebastian deutlicher als Zielpunkt der Verehrung durch den Kirchenbesucher hervortreten, als dies bei Rottmayrs hl. Franz zutrifft, obwohl der klassisch schöne Jüngling, der von einer Plastik des Quellinus angeregt wurde, die thematisch geforderte Dramatik missen läßt. Ein Vergleich mit früheren Werken von Schoonjans, z. B. jenem auf Steinls Altar in St. Stephan, die durch kräftigeres Hell-Dunkel oder klassischere Statuarik gekennzeichnet sind¹¹¹, läßt aber doch eine bewußte

¹⁰⁷ Heinz, Veränderungen in der religiösen Malerei des 18. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung Österreichs, in Kovács, Aufklärung (Anm. 64), 355, Abb. 3 (Sebastiansaltar der Peterskirche).

¹⁰⁸ Ein Vergleich mit dem ein Jahr später entstandenen Franz-Seraphikus-Altar in St. Stephan beweist, daß dies kein Zufall ist. Denn bei diesem Altarblatt Rottmayrs dominiert ein grauer Farbton, der ebenfalls mit dem Marmor-ton des Altares übereinstimmt.

¹⁰⁹ Das Gemälde ist bezeichnet „Antoni Schoonjans pinx. 1714“: Schnerich (Anm. 58), 24.

¹¹⁰ Heinz, Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien, in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 63/XXVII (1967), 162 ff.

¹¹¹ Vgl. das Altarblatt in St. Stephan (ebenda Abb. 151) sowie: Helmut

Auseinandersetzung mit dem Gegenstück des Salzburger Kollegen für wahrscheinlich erscheinen.

Während die beiden Altäre in den Querkapellen ihre architektonische Selbständigkeit noch bewahrt haben, vertreten die vier Altäre der Diagonalkapellen¹¹² jene modernere Entwicklungsstufe, in der sie ihren mobilen Charakter aufgeben und sich mit dem Raum zu einem Gesamten verschmelzen¹¹³. Bei diesen „Nischentafelretabel“ wird die ganze Nische als Retabel gestaltet¹¹⁴, und man könnte jede einzelne Kapelle als eigene kleine dekorative Einheit betrachten (Abb. 7, 8). Die Pilaster der Arkaden mit den aus Bandwerk aufgebauten Kapitellen, die an Motive des Frieses erinnern, werden auch an den Innenseiten der Kapellen — sogar verdoppelt — fortgeführt und verbinden so die Anräume mit dem Hauptraum. Das darüberliegende Gebälk wird sogar bis zur Kapellenrückwand durchgezogen und endet als schräg gestellte Verkröpfung über einer Doppelvolutenkonsole, auf der Putten Platz gefunden haben. Diese wiederum sind durch Girlanden mit ihren schwebenden Kollegen und der Mittelkartusche verbunden¹¹⁵. Die relativ geringe Plastizität der Altarbekrönung erhält eine Fortsetzung in einer die Plastizität von Stuck vortäuschenden Malerei, deren ausgesparte Ecken mit jenen des Stuccolustro der darunterliegenden Wand korrespondieren. Der Akanthusrahmen dieses Freskos, dessen Form mit den Akanthusblättern unterhalb des Altarbildes übereinstimmt, tritt wieder in Beziehung mit dem genauso breiten, allerdings nur mehr flächig-ornamental ausgeführten Rahmen des marmorierten Gurtbogens. Diese Lösung, die die einzelnen Medien der Idee einer allmählich zunehmenden Plastizität subordiniert, setzt die einheitliche Planung eines Inventors voraus, als den wir wohl Matthias Steidl betrachten können. Man kann daher annehmen, daß die kleinen Fresken der vier Diagonalkapellen auf Entwürfe des kaiserlichen Kammerbeinstechers zurückgehen und sich an Stelle jener befinden, die Andrea Pozzo malte. Denn diese wurden trotz Geldmangels der Auftraggeber zerstört — was ja schon im Schreiben Rottmayrs (Abb. 4) angedeutet worden war, da sie anscheinend dem Konzept Steidls widersprachen oder den Bauherren mißfielen. Die Rahmen der Al-

Börsch-Supan, Anton Schoonjans in Berlin, in Zeitschrift des Deutschen Vereines für Kunstwissenschaft 21 (1967), 1 ff.

¹¹² Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), 238.

¹¹³ Knoepfli (Anm. 12), 49. — In Österreich versuchte man seit 1700 „den Altar in einen neuen Zusammenhang mit dem Umräum zu bringen; der Realitätscharakter wandelte sich und eine illusionistische Auffassung drang ein, wobei die Grenzen zwischen den beteiligten Kunstgattungen — Architektur, Malerei und Plastik — verschwimmen.“: Gertraut Schikola, Wiener Plastik der Renaissance und des Barock, in Geschichte der Bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien (Geschichte der Stadt Wien NR VII/1), Wien 1970, 116.

¹¹⁴ Winkler (Anm. 95), 28.

¹¹⁵ Girlanden, die Putti und Kartuschen verbinden, finden wir auch bei den Steidlschen Altären in Hietzing, St. Stephan sowie in der Pfarrkirche Krems, und die Form der Konsolenpostamente mit Blütenschnüren fand bereits am Magdalenenaltar in Voralpe Anwendung.



Abb. 7: Linke vordere Diagonalkapelle mit Gottvater-Fresko.

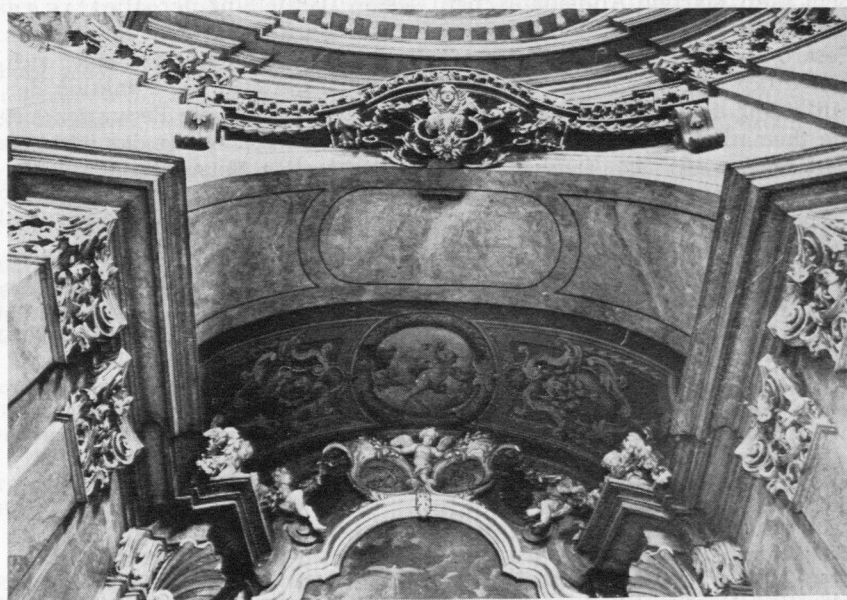


Abb. 8: Blick in die rechte hintere Diagonalkapelle.

tarbilder in den beiden vorderen Kapellen (Abb. 9) wirken ebenso wie die der Querkapellen recht isolierend, aber aufgrund der größeren Fläche, die die Gemälde einnehmen, entsteht eher der Eindruck eines Altarbildes mit breitem, plastischem Rahmen, als der einer Altararchitektur mit Gemälde im Zentrum. Den Statuen kommt ebenso wie den darüber befindlichen Architekturteilen die Funktion zu, den rechten Winkel zu entschärfen und zwischen Rück- sowie Seitenwänden der Kapelle zu vermitteln (Abb. 3).

Das Johann Georg Schmidt zugeschriebene Altarblatt des Engelssturzes (Abb. 9) schließt mit seinen gelben Wolken und dem rotbraunen Kolorit an die Farbigkeit der Bilder von Rottmayr und Schoonjans an, und unterscheidet sich dadurch von der stärkeren Buntfarbigkeit der Altarbilder, die der Wiener Schmidt 1719 in der Annakirche und 1723 in der Franziskanerkirche schuf¹¹⁶. Eine Gemeinsamkeit mit dem Werk Rottmayrs ergibt sich auch durch die geringe Tiefenwirkung. So wird etwa die an sich vorhandene Tiefsuggestion des Engels durch die Ausbreitung von Armen, Beinen, Flügeln und Farbflecken des Gewandes in der Bildebene verunklärt, und auch die Bewegungen der gewundenen Körper der Verdammten verlaufen eher bildparallel als in die Tiefe. Die aufgrund der geringen Figurenanzahl ohnehin leicht erfassbare Mitteilung wird außerdem durch den plakativen Hell-Dunkel-Kontrast von oberer und unterer Bildhälfte verstärkt. Dieses gemäßigte Chiaroscuro bildet wieder einen Unterschied zu Rottmayrs Bild, stellt aber andererseits eine gewisse optische Beziehung zum Gegenstück des Engelsturzes, dem Blatt Martino Altomontes, her. Dessen Darstellung der Heiligen Familie verbindet eine Komposition von Maratta mit dem seit Tizians Pesaro-Madonna bekannten Marienaltartypus¹¹⁷, und unterscheidet sich wesentlich von den bisher besprochenen Altarblättern. Die Funktion der Mitteilung dominiert die dekorativen Tendenzen durch die Reduktion auf die thematisch notwendigen Figuren, und die Hervorhebung der wichtigsten Motive aus dem Dunkel durch spotlightartige Beleuchtung. Die Figuren werden räumlich stärker isoliert, und es kommt zu einer klareren Disposition, die auch eine größere Raumtiefe suggeriert. Dieser Eindruck wird durch den Landschaftsausblick unterstrichen. Die Reliquienschreine der beiden vorderen Seitenaltäre¹¹⁸ dürften ebenso auf Entwürfe Matthias Steinls zurückgehen wie die Rahmen der dort aufgestellten Andachtsbilder¹¹⁹. Dieses Vorsatzbild und sein Pendant, das sich heute

¹¹⁶ Das Oberbild der Franziskanerkirche mit dem Engelssturz schließt dagegen durch sein rot-braunes Kolorit stärker an das Altarbild gleichen Themas in der Peterskirche an.

¹¹⁷ Aurenhammer, Martino Altomonte, Wien—München 1965, 37.

¹¹⁸ Die Reliquien sollen von den Heiligen Donatus und Benediktus stammen: Schnerich (Anm. 58), 26 und 33.

¹¹⁹ Vgl. die Seitenpfeiler der Reliquienschreine mit den Reliefrahmen des Hietzinger Hochaltars, und die Vorsatzbildrahmen mit dem Altarbildrahmen des Vorauer Kredenaltars: Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), Abb. 121 und 146. — Als indirekter Beleg für die ursprüngliche Konzipierung der ovalen Andachtsbilder durch Steinl könnten die Pfeileraltäre der Pfarrkirche in Eggen-

im Gang zur Krypta befindet, beweisen wohl, daß Andachtsbilder schon im ursprünglichen Konzept der Altäre vorgesehen waren, und nicht erst — wie die übrigen Vorsatzbilder der Peterskirche — als spätere Ergänzungen hinzugefügt wurden. Den Andachtsbildern der kleinen Altäre kam wahrscheinlich auch die Aufgabe zu, als optischer Ersatz für den Tabernakel zu dienen.

Obwohl Andachtsbilder üblicherweise weder im dekorativen noch im inhaltlichen Zusammenhang stehen ¹²⁰, ergibt sich beim Altar der Hl. Sippe nicht nur eine formale, sondern auch eine ikonographische Einheit mit dieser Darstellung der jungen Maria und ihrer Mutter Anna ¹²¹. Im Zentrum des Altarbildes finden wir natürlich das Christuskind, begleitet von seinen Eltern. Die Großeltern Jesu in den unteren Bildecken leiten über zu den fast gleich großen Statuen der Verwandten Elisabeth und Zacharias. Diese Dreieckskomposition erhält eine formale und inhaltliche Fortsetzung in der Taube des Heiligen Geistes über Christus und der Darstellung Gottvaters im Fresko oberhalb des Altares ¹²² (Abb. 7). Dieses Konzept, den gesamten Altar ohne Rücksicht auf die verschiedenen Medien unter ein einheitliches Programm zu stellen, hatte Matthias Steinl bei Jean Lepautre ¹²³ kennengelernt, und bereits bei den Kreuzigungsaltären in Hietzing und Maria Lanzendorf sowie bei den Hochaltären in Vorau und Hietzing verwirklicht ¹²⁴.

Die beiden symmetrischen Seitenaltäre der hinteren Diagonalkapellen (Abb. 8) vertreten den selben Typus wie die eben besprochenen, allerdings unter Verwendung anderer Einzelformen, und sind ebenfalls der Invention Steinls zuzuschreiben ¹²⁵. Der breite, vergoldete Rahmen

burg gedeutet werden, die wahrscheinlich von einem Mitarbeiter Steinls entworfen wurden. Denn sie übernehmen den Typus der Steinlschen Altäre im Stephansdom, während die Form der Andachtsbilder und deren Postamente sowie das Bandlwerk den Lösungen der Peterskirche entspricht.

¹²⁰ Aurenhammer, *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Der Wandel ihrer Ikonographie und ihrer Verehrung* (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde 8), Wien 1956, 7 und 80.

¹²¹ Allerdings handelt es sich bei dem heute verwendeten Gemälde nicht um das ursprüngliche Andachtsbild, das auch eine andere Darstellung (Donatus?) gezeigt haben könnte. 1955 waren sowohl ein Vorsatzbild mit Darstellung des hl. Donatus als auch der hll. Anna und Maria „nicht mehr vorhanden“: Gustav Gugitz, *Österreichs Gnadenstätten in Kult und Bruch* 1, Wien 1955, 24.

¹²² Auf dem Hochaltar gleichen Themas in der Linzer Karmelitenkirche vereinigte Altomonte diese Motive innerhalb des Altarbildes: P. Leo Möstl OCD, *300 Jahre Karmelitenkirche in Linz*, in Wilhelm Rausch u. a., *300 Jahre Karmeliten in Linz*, Linz 1974, 143, Taf. VIII.

¹²³ Vgl. dessen Entwürfe für Altäre der Auferstehung Christi, des hl. Laurentius, der hl. Sippe und der Kreuzigung: Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), Abb. 263 f. und 266 f.

¹²⁴ Ebenda 163, Abb. 120, 122 und 141. — Almhofer (Anm. 98), 18.

¹²⁵ Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), 238. — Die Ornamente der geschwungenen Postamente entsprechen jenen neben den Tambourbildern J. G. Schmidts. Die mit gleichartigen Formen gezierten Postamente auf diesen beiden Altären dienten entweder ebenfalls für Andachtsbilder oder für Reliquienbehälter.

wird durch seinen bewegten Umriß mit der Rückwand verzahnt, das Gebälk wird wieder bis zur Ecke der Kapelle fortgesetzt, um dort als Verkröpfung über eine Muschelkonsole je einen Putto aufzunehmen. Diese beiden Putti bilden mit den auf der Altarbekrönung sitzenden sowie den in einer Scheinstuckrahmung dargestellten Engelchen des Freskos wieder eine optische Einheit, zu der auch die illusionistische Wiedergabe plastischer Stuck-Kartuschen wesentlich beiträgt. Die Form dieser Kartuschen mit den herabhängenden Blütengirlanden läßt sich mit jenen unterhalb der Emporenbrüstungen vergleichen, was ebenfalls dafür spricht, daß die Entwürfe zu den Fresken von Steinl stammen. Das Altarbild mit dem Martyrium der hl. Barbara stammt vom Grazer Hofmaler der Attems, Franz Carl Remp. Das Blatt, dessen Komposition von Veronese und Rubens angeregt wurde¹²⁶, korrespondiert durch das Motiv des herabstürzenden Engels aber auch durch die relativ schmale Raumbühne mit dem diagonalen Gegenstück von Johann Georg Schmidt. An Rottmayrs Blatt erinnert die relativ gleichmäßige Verteilung der Motive in der Bildfläche. Bezeichnend für diesen dekorativen Zug scheint besonders die Gestaltung der oberen Bildhälfte, wo der Engel mit seiner ausgestreckten Hand ebenso ein kompositionelles Loch schließt wie die Putti mit dem Kelch über ihm, die zwar inhaltlich belastet, aber thematisch nicht notwendig wären. Rempes Gemälde unterscheidet sich aber von dem des Salzburger Malers durch intensivere Lokalfarbigkeit und die Tendenz zum Hell-Dunkel. Aus der dunklen Zone sticht vor allem das für den Grazer Meister charakteristische, silbrige Weiß des Atlaskleides der Hl. Barbara hervor, wodurch diese als inhaltliches Hauptmotiv auch formal akzentuiert wird, obwohl sie kaum den Affekt einer Märtyrerin zeigt. Bei diesem Altar läßt sich auch wieder die inhaltliche Miteinbeziehung des Freskos feststellen. Denn von dort schwebt ein Putto mit Lorbeerkranz nach unten, um ebenso wie der Engel des Altarbildes die Heilige zu bekränzen. Dieser dynamische Zug ohne Rücksicht auf den Wechsel der Medien hatte ja bekanntlich schon Steinls Altar in Vorau ausgezeichnet. Das Bild der gegenüberliegenden Kapelle stammt wieder von Martino Altomonte¹²⁷, und ist durch die selben Merkmale gekennzeichnet wie das Blatt mit der Hl. Familie. Mit diesem korrespondiert es auch durch das Motiv der die Idealität Marattas ausstrahlenden Madonna, und die Klarheit der Mitteilung durch Reduktion auf die thematisch notwendigen Figuren. Die Vision des hl. Antonius von Padua, deren Komposition von Cortona und Maratta beeinflusst wurde, zeigt dadurch wieder eine klarere Disposition, und durch den Himmelsausblick mit der Säule rechts hinten eine größere Räumlichkeit als das Pendant von Franz Carl Remp. Altomontes Bild wird auch wieder durch ein intensiveres Chiaroscuro und ein schwarzbraunes Kolorit gekennzeichnet. Sowohl dadurch, als auch durch die klassischere Kompositionsweise — also durch geringere dekorative Wirkung — unterscheiden sich die beiden

¹²⁶ Eveline Neuburg, *Der Barockmaler Franz Carl Remp 1674—1718*, Ausstellungskatalog, Wien 1974, 12 f.

¹²⁷ Aurenhammer, Altomonte (Anm. 117), 37 f., Abb. 25.

Werke des Neapolitaners von jenen seiner vier Kollegen. Es scheint daher umso bemerkenswerter, daß sich gerade diese zwei Seitenaltarbilder der Peterskirche durch das Hell-Dunkel von den vorhergehenden bunteren Gemälden Altomontes unterscheiden ¹²⁸.

Ebenfalls nach Plänen von Matthias Steinl und vielleicht um 1719 ¹²⁹ entstand die Kanzel der Peterskirche ¹³⁰ (Abb. 3). Sie unterscheidet sich zwar durch ihren konchenförmigen Grundriß von den früheren Kanzeln des kaiserlichen Kammernbeinstechers, es bestehen aber Übereinstimmungen zwischen dem Schalldeckel und dem Baldachin auf dem Altar der Breslauer Brüderkirche ¹³¹ sowie zwischen den Engeln der Kanzel und denen des Tabernakels in Klosterneuburg ¹³². Man könnte daher die Verwendung dieses markanten Grundrisses anstelle eines rechteckigen als Anpassung an den ovalen Kirchenraum interpretieren, umso mehr da auch die Plastik der Kanzel ähnliche Tendenzen zeigt. So sind etwa die Engel, die den Schalldeckel stützen und jene, die darauf knien, durch Arm- und Flügelhaltung sowie Gewanddrapierung bestrebt, die Kanzel als konvexe Applikation des Wandpfeilers erscheinen zu lassen. Ähnliches gilt auch für die Dreifaltigkeitsgruppe durch das Nach-hinten-Ziehen des jeweils äußeren Knies und die schräge Stellung des Kreuzes. Durch die zentrifugalen Akzente wird auch eine optische Verzahnung der Gruppe mit der Wandfläche erreicht. Das Braungold der Kanzel schließt an die Farbe der Emporenbrüstungen sowie Beichtstühle an. Die — innerhalb des Kirchenraumes isoliert stehende — Vergoldung der Figuren bewirkt eine an gerade dieser Stelle sinnvolle Herabsetzung plastischer Werte ¹³³ und bildet eine Gemeinsamkeit mit der Johann-von-Nepomuk-Gruppe an der gegenüberliegenden Seite des Triumphbogenbereiches (Abb. 3). Dieses Gegenstück zur Kanzel wurde ursprünglich ebenfalls Steinl zugeschrieben, konnte aber aufgrund eines Stiches dem Oeuvre des Hofbildhauers Lorenzo Mattielli zugewiesen werden ¹³⁴, der ja auch eine Steinplastik für die Außenseite der Kirche schuf ¹³⁵. Die relativ seltene Darstellung des Brückensturzes ¹³⁶ entstand

¹²⁸ Ebenda.

¹²⁹ Aus dem Jahr 1719 stammt eine Tafel bei der Kanzel, die auf die Zeiten der Predigten in der Peterskirche hinweist: Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), 238.

¹³⁰ Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), 106 und 238, Abb. 203.

¹³¹ Ebenda Abb. 197.

¹³² Alfred Schnerich, Matthias Steinls Stellung im Tabernakel- und Altarbau. Eine eucharistische Studie, in *Christliche Kunstblätter* 59 (1918) 103, Abb. 4.

¹³³ Auf diese Funktion der Vergoldung von Statuen, die übrigens von Steinl in die Wiener Altarplastik eingeführt wurde, weist Schikola (Anm. 113), 114 hin.

¹³⁴ E. Neumann, Der Johann Nepomuk-Altar in der Wiener Peterskirche, ein unbekanntes Werk Lorenzo Mattiellis, in *WGBil.* 9 (1954), 66 ff.

¹³⁵ Ilg (Anm. 1), 430.

¹³⁶ Matsche, Die Darstellungen des Johannes von Nepomuk in der barocken Kunst — Form, Inhalt und Bedeutung, in *Johannes von Nepomuk, Ausstellungskatalog*, Passau 1971, 57, Abb. 31.

wahrscheinlich anlässlich der Feierlichkeiten zur Heiligsprechung des Johann von Nepomuk im Jahre 1729 und wurde bald darauf auch Kultbild einer Bruderschaft¹³⁷. Schon allein die ab etwa 1720 zu beobachtende Tatsache, daß die Kanzel ein Gegenstück erhält¹³⁸ — entweder eine dekorative Orgel, eine Chororgel oder eine plastische Gruppe (häufig mit Nepomukdarstellung¹³⁹) — kann als Indiz für das Streben nach dekorativer Einheit im spätbarocken Kirchenraum angesehen werden. Die ursprünglich stärker wirksame Symmetrie wurde aber schon bald durch das Aufstellen einer Mensa und eines predellenartigen Zwischenstückes mit Darstellungen der Heiligen Johann von Nepomuk, Franz Xaver¹⁴⁰ und Walburga, die Andachtsbildcharakter besitzen, beeinträchtigt. Die Beziehung zur Kanzel wird vor allem durch die Dynamik des Brückenbogens und die diesen fortführende Gestalt des stürzenden Märtyrers mit dem ausgestreckten Arm samt Kreuz sowie den Putto mit Palmzweig hergestellt.

Durch diese ebenso exponierte wie labile Stellung des Heiligen und seiner Henker, die durch eine deutliche Zäsur von der Zuschauergruppe getrennt werden, und aufgrund der Dramatik des Geschehens kann der Kirchenbesucher den Inhalt intuitiv erfassen¹⁴¹. Nicht unwesentlich dafür ist, „daß hier ein erzählender Stoff zum Inhalt der Darstellung gewählt wird, während bisher nur zuständige oder doch repräsentative Ereignisse — etwa die Apotheose eines Heiligen — plastisch gestaltet wurden“¹⁴². Denn gerade eine solche auf *eine ganz neue Manier (die kunstreiche und wirkliche) Stürzung von sogenanter Prager-Brucken in dem Moldau-Flus ganz lebhaft fürstellende* Plastik konnte aufgrund ihrer Affinität zum Theater wesentlich zur Ausbildung eines Gesamtkunstwerkes beitragen¹⁴³.

Sobald man aber den Altar frontal und aus größerer Entfernung betrachtet, kommt es zu einer bemerkenswerten Verschiebung der Akzente,

¹³⁷ Der Gottesdienst zur Heiligsprechung in St. Peter war der einzige, an dem der Kaiser teilnahm, und 1731 wurde eine Bruderschaft zur „besonderen Beförderung“ der Ehre Gottes, der Jungfrau Maria (!) und des hl. Johannes errichtet, die aber bald in eine andere Kirche übersiedelte: Elisabeth Kovács, Die Verehrung des hl. Johannes von Nepomuk am habsburgischen Hof und in der Reichs- und Residenzhauptstadt Wien im 18. Jahrhundert, in 250 Jahre Hl. Johannes von Nepomuk, hg. Johannes Neuhardt, Ausstellungskatalog, Salzburg 1979, 72 und 75.

¹³⁸ Beatrix Pangerl, Der Johann-Nepomuk-Altar in der Peterskirche in Wien, Aufnahmearbeit am Kunsthinst. Inst. der Universität Wien, Wien 1969, 12 f.

¹³⁹ Ebenda. — Matsche, Nepomuk (Anm. 136), 52. — Siehe auch Seite 205.

¹⁴⁰ Der hl. Franz Xaver wurde mehrmals als Pendant zum böhmischen Heiligen dargestellt: Johannes von Nepomuk, 1971 (Anm. 136), 149 und 156.

¹⁴¹ Zum Problem der Einheit von Form, Funktion und Gehalt einer Heiligenstatue vgl. auch: Bernd Euler-Rolle, Die Johannes-von-Capistrano-Statue bei Röhrenbach: Ein Heiliger der Türkenkriege in der österreichischen Sakrallandschaft, in Kamptal-Studien, hg. Friedrich B. Polleroß 2, Gars am Kamp 1982, 102.

¹⁴² Schikola (Anm. 113), 133, Abb. 211.

¹⁴³ Kapner (Anm. 59), 52 und 78. Das Zitat bezog sich auf ein Gemälde der Michaelerkirche aus dem Jahr 1723.

zu einer „zweiten gültigen Ansicht“¹⁴⁴ (Abb. 9). Im selben Maß, in dem die Flächenbezogenheit wächst, wird die Klarheit der Mitteilung beeinträchtigt. Zu dieser Entwertung der räumlichen und damit zu einer dekorativeren Wirkung tragen nicht nur die „Monochromie“ des Altares, sondern vor allem der Verzicht auf architektonische Elemente, die dezentralisierte Komposition und die enge Verbindung mit der Wand bei. So bildet

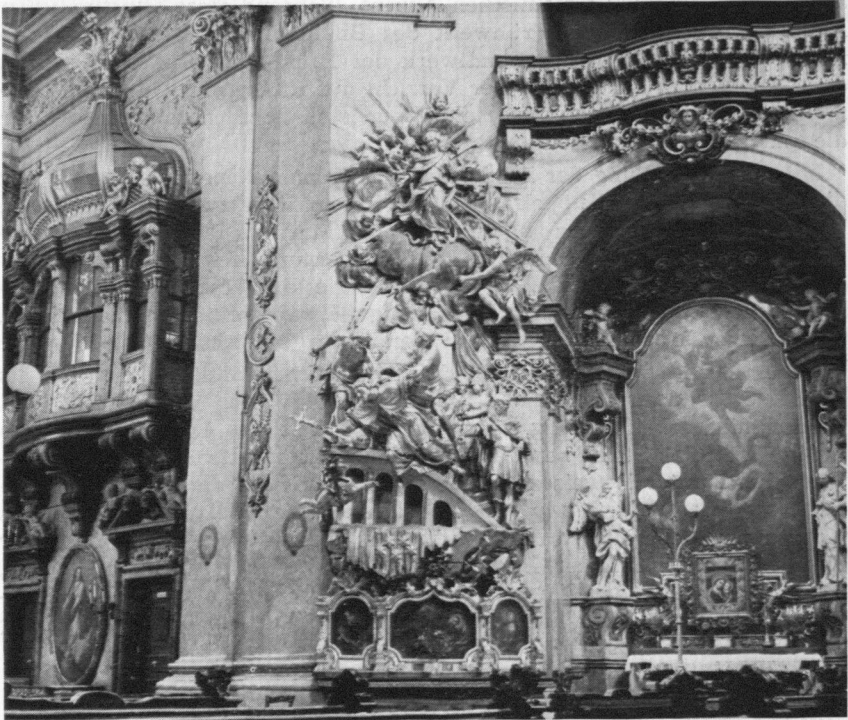


Abb. 9: Johann-von-Nepomuk-Altar, um 1729, mit Kaiserempore und Michaelsaltar. — (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.)

die Immaculata („Bunzlauer Madonna“) über dem böhmischen Heiligen als formales und inhaltliches Gegenstück zur Dreifaltigkeitsgruppe der Kanzel ein zweites Hauptmotiv, und sowohl durch den offenen Umriß als auch durch die konvexe Krümmung der ganzen Gruppe wird der Altar mit der Wanddekoration verklammert. Bezeichnend dafür ist die Selbstverständlichkeit mit der der für die Komposition des „plastischen Bildes“

¹⁴⁴ Schikola (Anm. 113), 134 die allerdings die Frontalansicht als die wichtigere ansieht.

wichtige Engel auf dem Gebälk des Kapellenpilasters Platz genommen hat.

Ebenfalls erst in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, nämlich 1726, und wahrscheinlich nach Entwürfen von Matthias Steinl wurden die Kirchenbänke angefertigt, deren Grunriß sich dem Oval des Raumes anpaßt (Abb. 3). Die an die Steinschen Postamentformen erinnernden Bankhäupter erhalten durch den diagonal darübergelegten S-förmigen Riesenakanthus einen stark dynamischen Akzent. Während diese altertümlichen Akanthusformen an das Frühwerk des Bildhauers in Leubus anknüpfen¹⁴⁵, orientierte sich das Bandwerk der Brust- und Rückenwände an den Ornamenten der Friese. Der Verzicht auf Rankenwerk und die erstmalige Verwendung von Muschelmotiven sind aber charakteristisch für die spätere Entstehungszeit¹⁴⁶.

Mit der Aufstellung der Bänke und der Johann-Nepomuk-Gruppe war die Ausstattung des Kuppelraumes der Peterskirche zwanzig Jahre nach Vollendung des Rohbaues abgeschlossen. Da Matthias Steinl nicht nur die (urkundlich belegten) Ornamente, sondern vermutlich auch die Wandgliederung, den Großteil der Kirchenmöbel sowie die Fresken der Diagonalkapellen entwarf, hat ihn bereits Pühringer-Zwanowetz mit Recht als den „eigentlichen Innenarchitekten der Peterskirche“ bezeichnet¹⁴⁷.

Der kaiserliche Kammerbeinstecher war ja bekanntlich nicht nur als Bildhauer sondern auch als Architekt und Inventor von Altären und Goldschmiedearbeiten tätig. Diese Vielseitigkeit des Universalkünstlers konnte Matthias Steinl besonders bei der nicht erhaltenen Wiener Dorotheerkirche unter Beweis stellen, was ihm auch die ehrenvolle Bezeichnung *vir in omne arte expertus* einbrachte¹⁴⁸. Am Beispiel der Kremser Kreuzaltarkapelle läßt sich auch urkundlich belegen, daß Steinl nicht nur die Entwürfe für Tischler, Bildhauer, Faß- und auch Freskomaler lieferte, sondern die Künstler außerdem vermittelte und den Fortgang der Arbeiten überwachte¹⁴⁹. Der hohe künstlerische und soziale Rang der an der

¹⁴⁵ Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), 106, 238, Abb. 204.

¹⁴⁶ Vgl. Karl Ginhart, Die gesetzmäßige Entwicklung des österreichischen Barockornaments, in Kunstgeschichtliche Studien (Festschrift für Dagobert Frey), hg. Hans Tintelnot, Breslau 1943, 71.

¹⁴⁷ Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), 94. — Auch Schikola (Anm. 113), 115 hält es für richtig, „die Ausstattung der Peterskirche als dekorative Gesamtleistung Steinls zu betrachten. Sie umfaßt die Altäre des Kuppelraumes, die Emporenbrüstungen, die Ornamente, die Kanzel und die Kirchenbänke und dürfte 1715 abgeschlossen gewesen sein. An der Ausführung waren verschiedene Meister beteiligt.“

¹⁴⁸ Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), 28 f. — Es war daher nur logisch, daß Steinl nach 1700 seine Werkstatt auflöste und eher als Inventor denn als Statuar tätig war: Heinz, Österreich (Anm. 11), 17.

¹⁴⁹ Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), 28 f. — Steinls Bedeutung auf dem Gebiete des Altarbaues liegt daher auch „vorwiegend in dem Anteil, den er an der Entwicklung des Altares als Gesamtkunstwerk geleistet hat“: Schikola (Anm. 113), 114.

Peterskirche mit Steinl tätigen Hofkünstler läßt jedoch den Schluß zu, daß der Inventor hier eher als „*primus inter pares*“ auftrat¹⁵⁰, und die Zusammenarbeit auf Kollegialität basierte¹⁵¹.

3.2. Priester- und Orgelchor (1729—1733)

Im Sommer 1729¹⁵² begann man mit der Erweiterung des Chores sowie der Errichtung des Hochaltars, wozu der kaiserliche Architekt und Theatralingenieur Antonio Galli-Bibiena¹⁵³ zwei *haupt- und sehenswürdige Fundamental-Risse auf das allersinnreichste verfertigt hat, welche dann vom obgedachten Herrn von Bibiena nach gehabter allergnädigster Audienz höchst-gedacht Ihro Majestät dem Kaiser seynd gewiesen worden, worüber Ihro Majestät der Kaiser ein sehr grosses Vergnügen und Aller-*

¹⁵⁰ So dürfte etwa Rottmayr, der auch in Melk sich von den bis ins Kleinste gehenden Vorlagen Beduzzis emanzipierte, bei der Freskierung eine größere künstlerische Selbständigkeit gehabt haben. Darauf deuten nicht nur die urkundlichen Quellen, sondern auch die ikonographischen und kompositionellen Übereinstimmungen mit seinem älteren Kuppelfresko in Salzburg hin. — Das Fehlen der Abrechnungen für alle jene Teile der Kirchenausstattung, die wir auf Entwürfe Steinls zurückführen, könnte ebenfalls mit dessen Stellung als „Generalunternehmer“ zusammenhängen.

¹⁵¹ Ein solches „Gesamtkunstwerk“ entstand z. B. in Würzburg „auch ohne des Architekten zusammenhaltenden Willen“, da die Künstler „zumeist Wiener und alle im Geschmack des Hildebrandtschen Künstlerkreises erzogen“ waren: Keller (Anm. 9), 31. Meist dürfte jedoch eine bewußte Kooperation stattgefunden haben: Rupert Feuchtmüller, Joseph Mungenast — Das barocke Gesamtkunstwerk zur Zeit Paul Trogers, in Paul Troger und die österreichische Barockkunst, Ausstellungskatalog, Wien 1963, 13 ff. — Manfred Koller, Der unbekannte Künstlerkreis von J. L. Hildebrandts Frühwerk, in *alte und modernen kunst* 18 (1973) Heft 130/131 29. Vielfach waren die an einem größeren Projekt beteiligten Künstler nicht nur geschäftlich sondern freundschaftlich und familiär miteinander verbunden: Koller (Anm. 91) 216 ff. („Persönliche Beziehungen von Künstlern in Wien 1680—1720“).

Die an der Peterskirche tätigen Künstler arbeiteten auch bei anderen Bauten zusammen. So hatte etwa Rottmayr schon die Bilder für die Steinlschen Altäre in Hietzing und St. Stephan angefertigt und vor allem die Malerei der Dorotheerkirche übernommen. Johann Georg Schmidt dagegen war in St. Peter erstmals für Steinl tätig sollte aber später noch mehrmals Bilder für dessen Altäre liefern. Schoonjans hatte ebenfalls schon ein Altarblatt für den kaiserlichen Ingenieur geschaffen und Rottmayr, Altomonte, sowie Comesina hatten bereits in der Salzburger Residenz zusammengearbeitet. Vgl. Hubala (Anm. 40), 59. — Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), 34 f. („Mitarbeiter“). Der Baumeister Oedtl schließlich hatte schon in Laxenburg und bei der Dorotheerkirche Steinls Pläne verwirklicht und übernahm von diesem auch Stilmerkmale in seine eigenen Entwürfe: Rizzi, Oedtl (Anm. 30), 2841 ff. Zur „Koordination der einzelnen Gewerke“ vgl. auch: Hans Dieter Ingenhof, Die Münsterkirche in Ziefalten. Beobachtungen am barocken Gesamtkunstwerk, in *Pantheon* 40/3 (1982), 201—210.

¹⁵² Wienerisches Diarium Nr. 83 (15. Oktober) und Nr. 95 (26. November) 1729.

¹⁵³ Nach Rizzi, Beduzzi (Anm. 34), Anm. 31, lieferte Antonio Galli-Bibiena auch schon die Entwürfe für den Hochaltar der Stiftskirche in Melk.

gnädigstes Wolgefallen gezeigt hat ¹⁵⁴. Diese Tatsache zeigt bereits, daß wir bei dieser Bauphase die leitende Funktion von Antonio Galli-Bibiena auch urkundlich belegen können, während wir die Inventionen Steins im Kuppelraum nur aus stilistischen Gründen annehmen dürfen. Gerade als Theaterarchitekt ¹⁵⁵ war Galli-Bibiena prädestiniert die Entstehung eines Gesamtkunstwerkes zu ermöglichen. Denn er betätigte sich wie einige seiner Kollegen als „Allroundkünstler, beherrschte die Architektur wie die Malerei und entwarf auch die Skulptur. Ihm unterstand die Gesamtplanung, er schuf die Entwürfe und Risse. (...) Ein Zeitalter, das den Effekt des Gesamtkunstwerkes über die Qualität der Einzelteile stellte, brauchte diese Form der Aufteilung, da die gesamte Innenausstattung dadurch EINEN Geist atmete und geschlossen der Vorstellung EINES Entwerfers folgte. Die Ausführung sollte zwar gut, mußte aber nicht in allen Teilen meisterhaft sein, konnte also auch von einer großen, schnell arbeitenden Werkstatt übernommen werden. Wichtiger war das Zusammenpassen aller Einzelteile der Architektur, Malerei, Tafelmalerei, auch das Einfügen der Altäre und Möbel“ ¹⁵⁶.

Der schon einmal genannte Maurermeister Franz Jänggl wurde daher im Vertrag verpflichtet, den Hochaltar laut Abriß von Herrn Bibiena anzufertigen ¹⁵⁷, Santino Bussi, der Schwiegervater des Ingenieurs, hatte seine Stuckierungs- und Marmorierarbeit sowohl nach dem verfaßten Hauptüberschlag als eingereichten Modell auszuführen ¹⁵⁸, und die Vergolder Giovanni und Antonio Bichi sollten vergolden, was von Ingenieur Bibiena angezeigt wird ¹⁵⁹. Und Antonio Galli-Bibiena selbst lieferte ja nicht nur die Pläne für den Hochaltar, sondern verpflichtete sich laut Kontrakt auch, die Alte und Neue Cupel nebst denen zweyen pögen und seithen fenstern, wie nicht weniger den orgl Chor und unter der Orgl in Fesko zu mahlen, das Nöthige Gold und Farben, auch den Figuristen auff seine Unkosten zu schaffen ¹⁶⁰. Dieser Vertragspassus mit der Umkehrung des sonst üblichen Verhältnisses von Architektur- und Figurenmaler ver-rät einerseits das hohe Ansehen, das der Theaterarchitekt genoß, andererseits aber auch eine gewisse Dominanz dekorativer Forderungen über die

¹⁵⁴ Wienerisches Diarium Nr. 95 vom 26. November 1729. Auch damit wird deutlich, daß Kaiser Karl besonderen Anteil an der Ausstattung der Peterskirche nahm, und der große Einfluß des Auftraggebers ist ja charakteristisch für das „Gesamtkunstwerk“: Lexikon der Kunst (Anm. 10), 54 — Keller (Anm. 9), 25.

¹⁵⁵ Franz Hadamowsky, Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater, Wien 1962, 23.

¹⁵⁶ Brskovsky (Anm. 89), 244.

¹⁵⁷ Bauüberschlag von 1730 im Pfarrarchiv St. Peter; Grimschitz, 1929 (Anm. 22), 222.

¹⁵⁸ Kontrakt vom 31. 5. 1730 im Pfarrarchiv St. Peter; Grimschitz, 1929 (Anm. 22), 222.

¹⁵⁹ Kontrakt vom 7. 12. 1730 im Pfarrarchiv St. Peter; Grimschitz, 1929 (Anm. 22), 224.

¹⁶⁰ Kontrakt vom 31. 7. 1730 im Pfarrarchiv St. Peter; Grimschitz, 1929 (Anm. 22), 223.

Vermittlung eines Inhaltes. Und die Chorfresken von Galli-Bibiena sind ja tatsächlich reine Dekorationsmalerei ohne inhaltliche Belastung, wenn man davon absieht, daß ganz allgemein „dem Raum durch aufwendige architektonische Formen gesteigerte Bedeutung“ und ein „stark triumphaler Charakter“ gegeben wird¹⁶¹. Die strenge tektonische Quadratur der zwei Gurtbögen und des Platzlgewölbes (Abb. 3) läßt trotz der kleinen Scheinkuppel nach pozzeschem Vorbild kaum die Suggestion einer Raumerweiterung aufkommen, und bildet vielmehr einen reliefhaft wirkenden

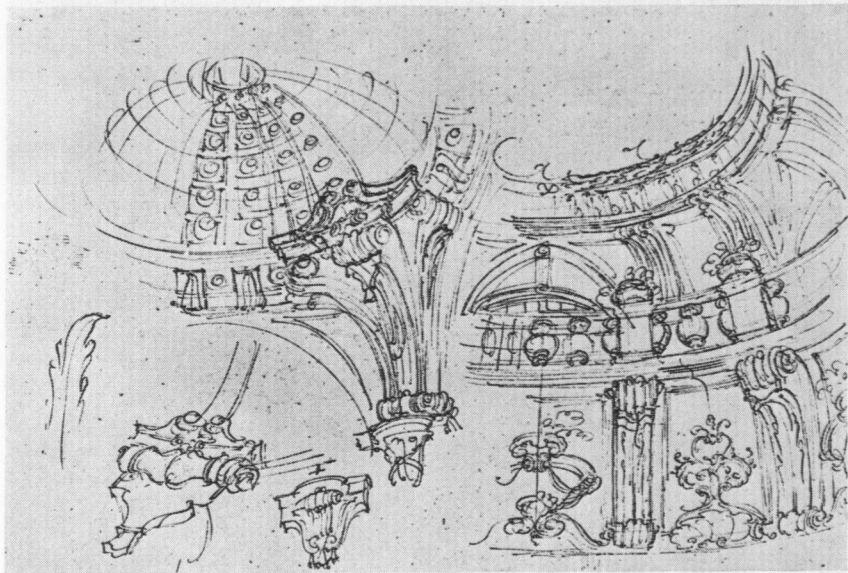


Abb. 10: Entwurf A. Galli-Bibienas für die Quadratur des Chores. Werkskizzenbuch der Familie Galli-Bibiena, fol. 127 r, um 1730. — (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.)

Raumabschluß. Nur die kleine Querkuppel über dem Hochaltar gibt durch einen Pflanzenrahmen den Blick in den Himmel und auf herabschwebende, musizierende Engel frei. Die Dynamik dieses Freskos kann zwar nur vom Chor und nicht vom Hauptraum aus erfaßt werden, sie wird aber durch die vertikalen Akzente der sechs kannelierten Altarsäulen und die Abtrepung der Altarbekrönung mit den konzentrischen Kurven noch verstärkt. Eine Entwurfszeichnung für diese Ovalbalustrade über dem Hochaltar und für die kassettierte Scheinkuppel hat Brskovsky im Werkskizzenbuch der Familie Galli-Bibiena in der Nationalbibliothek entdeckt¹⁶² (Abb. 10). Der Hochaltar (Abb. 3, 11), ein dreisäuliges Ädikulareta-

¹⁶¹ Brskovsky (Anm. 89), 247.

¹⁶² Werkskizzenbuch fol. 127: Brskovsky (Anm. 89), 227, Abb. 315.



Abb. 11: Hochaltar von A. Galli-Bibiena und S. Bussi mit Altarblatt von M. Altomonte, um 1731/32.

bel¹⁶³, schließt in seinem traditionellen Typus an die großen Seitenaltäre an¹⁶⁴, weist aber sowohl durch den konkaven Grundriß als auch aufgrund der Betonung durch die Säulen eine stärker räumliche Wirkung im Sinne eines „Theatrum sacrum“ auf¹⁶⁵. Zweifellos wurde Galli-Bibiena hier — ebenso wie bei der Scheinkuppel des Deckenfreskos — von Andrea Pozzos Lösung in der Jesuitenkirche aber wohl auch von der gerade am Wiener Hof reichen Tradition geistlicher Opern inspiriert¹⁶⁶. Die Altarbilder stammen von Martino Altomonte, der sich am 28. August 1730 vertraglich verpflichtete, das Altarblatt vermöge Sciza, wie auch das obenauf kommende Blatt best möglichst mit gut und beständigen Farben, sonderbar das Blaue mit Ultramarin zu malen¹⁶⁷. Die hier erwähnte Skizze befindet sich heute in der Österreichischen Galerie in Wien¹⁶⁸. Das Altarblatt mit der „Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes vor dem Tempel“ wurde 1731 ausgeführt¹⁶⁹, und verbindet Elemente eines Stiches gleichen Themas von Nicolas Poussin mit einer wahrscheinlich von der Dreifaltigkeitsbruderschaft geforderten Trinitätsdarstellung¹⁷⁰. Damit wurde der Künstler nicht nur der Forderung nach Berücksichtigung der beiden Patrozinien, sondern auch dem besonders hohen Format des Bildes gerecht. Durch die rechts in die Tiefe fluchtende Architektur, durch Figuren- und Luftperspektive sowie durch den bewußten Kontrast von Repussoirfigur und kompositionellem Loch, das durch den Torbogen fortgeführt wird, suggeriert das Hochaltarbild eine stärkere Tiefenräumlichkeit als selbst die beiden Seitenaltarbilder dieses Meisters. Diese Tendenzen entsprachen nicht nur der Altararchitektur, sondern auch dem mit der Verlängerung des Chores angestrebten Raumeindruck, denn gerade in der Zeit um 1730 wurden „Kirchenraum und Altarbau in stärkstem Maß nach scenographischen Grundsätzen gestaltet, und es entsteht aus beiden ein gemeinsames Bühnenbild, das wie auf dem Theater zwar mit realem Raum durchschichtet ist, jedoch in erster Linie nur dem Auge dargeboten

¹⁶³ Winkler (Anm. 95), 89.

¹⁶⁴ Auch in süddeutschen Kirchen sind häufig die Laienraumaltäre „sowohl durch architektonische Glieder als auch durch das System der farbigen Dekoration anschaulich auf den Hochaltarraum und den Hochaltar selbst bezogen“: Spindler-Niros (Anm. 66), 82.

¹⁶⁵ Vgl. solche „Theatra sacra“ in Tirol: Erich Egg — Gert Ammann, Barock in Innsbruck. Ausstellung zum Jubiläum 800 Jahre Innsbruck, Katalog, Innsbruck 1980, 24 ff. (Abb.).

¹⁶⁶ Kerber (Anm. 90), Abb. 59. — An der Entwicklung dieser „Theateraltäre“ hatte Pozzo wesentlichen Anteil: Manfred Koller, Barocke Altarbilder in Mitteleuropa: Technik, Schäden, Konservierung, in Der Altar des 18. Jahrhunderts (Anm. 3), 178. — Tintelnö (Anm. 10), 272 ff.

¹⁶⁷ Kontrakt vom 28. 8. 1730 im Pfarrarchiv St. Peter.

¹⁶⁸ Elfriede Baum, Katalog des Österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien (Österreichische Galerie Wien, Kataloge II/1) 1, Wien—München 1980, 39 f., Abb. 7.

¹⁶⁹ Bestätigung Martino Altomontes vom 5. 10. 1731, daß er den Namen des Stifters, des „Bierleytgebers“ Paul Schmelzer auf dem Bild vermerkt hätte, Pfarrarchiv St. Peter; Grimschitz, 1929 (Anm. 22), 224.

¹⁷⁰ Aurenhammer, Altomonte (Anm. 117), 56, Tafel V.

und von diesem erlebt wird“¹⁷¹. Die gelb-rot-braune Farbeinheit, aus der nur der Himmelsstreifen und das kräftige Blau der Hauptakteure Gottvater und Petrus herausstechen, korrespondiert wohl bewußt mit den Seitenaltarbildern von Rottmayr und Schoonjans¹⁷². Das Oberbild mit der Verehrung des Namens Jehova hingegen erinnert an das Hell-Dunkel der Seitenaltarbilder Altomontes, und bildet ikonographisch eine Einheit mit den beiden flankierenden Prophetenfiguren. Die Funktion eines Andachtsbildes erfüllte schon von Anfang an das gotische Gnadenbild der heiligen Dreifaltigkeit über dem Tabernakel¹⁷³, das heute von der 1836 aufgestellten Immaculata von Leopold Kupelwieser¹⁷⁴ teilweise verdeckt wird.

Der an sich möbelhaft-tektonische Altaraufbau wird durch seinen konkaven Schwung, durch gleiche Höhe des Gebälkes und durch den selben Farbton des Marmors optisch mit der Wanddekoration verbunden. Es kann also „das Sanktuarium als die unmittelbare Fortsetzung des von ihm umschlossenen Hochaltars aufgefaßt werden“¹⁷⁵. Zur „optischen Verwischung zwischen Altar und Raum“ (Zürcher) tragen außerdem die beiden Engeln auf den seitlichen Gebälkteilen sowie die zwei Puttengruppen mit den Attributen der heiligen Könige bei, da sie scheinbar den Wänden zugeordnet sind, tatsächlich aber noch zum Altar gehören.

Die vollständig vom Hofstukkateur Santino Bussi ausgeführte Dekoration der Seitenwände paßt sich sowohl im Aufbau der Wandgliederung als auch in der Form der Pilaster und vor allem durch das weiterlaufende Gebälk mit ornamentalem Fries der 15 Jahre älteren Steinlschen Ausstattung an (Abb. 3). Als wichtiges vereinheitlichendes Element erweist sich auch hier wieder die — längst nicht mehr moderne¹⁷⁶ — Farbkombination¹⁷⁷. In diesem Fall läßt sich auch quellenmäßig nachweisen, daß die Angleichung an die vorhandene Dekoration vom Auftraggeber gefordert wurde. Denn der Kontrakt mit Santino Bussi enthält auch folgende Passage: *Was aber Drittens die übrige Marmorir arbeith, als benanth die Vier grosse Lehsenen (Lisenen), Hauptgesimß, fenster und das übrige auf Vor-*

¹⁷¹ Richard Zürcher, Die kunstgeschichtliche Entwicklung an süddeutschen Barockaltären, in *Der Altar des 18. Jahrhunderts* (Anm. 3), 68. — Tatsächliche Theaterraufführungen im Presbyterium waren ebenfalls nicht selten: Adelman (Anm. 3), 100.

¹⁷² Durch dieses Kolorit unterscheidet sich das Hochaltarbild von den früheren Gemälden dieses Meisters in der Peterskirche. Vgl. auch Anm. 164.

¹⁷³ Die Integration älterer Plastiken als Kultbilder in barocken Altären war weit verbreitet: Herbert Beck, *Mittelalterliche Skulpturen in Barockaltären*, in *Mitteilungen der Gesellschaft f. Salzburger Landeskunde* 108 (1968), 209—293.

¹⁷⁴ Genehmigung des Konsistoriums vom 8. 6. 1836 zur Aufstellung des Bildes, Pfarrarchiv St. Peter.

¹⁷⁵ Zürcher (Anm. 171), 75 f.

¹⁷⁶ Vgl. z. B. die Farbgebung in der Stiftskirche zu Altenburg: Sedlmayr, *Barock* (Anm. 67), 54.

¹⁷⁷ „Erstreckten sich Bauvorgänge über Jahrzehnte, so pflegte man oft dem sich fort-drehenden Rad der Stilentwicklung der Einheit zuliebe in die Speichen zu greifen.“: Knoepfli (Anm. 12), 46.

herig gleiche facon (!) zu Marmoriren kommende Mauerwerk anbetrifft, solle bey solchen Vor jede Clafter in quadrat 10 fl. durchgehends bezahlt werden ¹⁷⁸.

Dennoch läßt sich auch bei dem im Vertrag eigens erwähnten Hauptgesims eine Veränderung der Steinschen Ornamente durch Bussi feststellen, da er die Ranken reduzierte und die farblichen Akzente wegließ. Durch den Verzicht auf Überschneidungen und aufgrund der größeren Zwischenräume wirkt sein Bandwerk daher weniger reliefhaft als jenes von Steinl. Diese Tendenzen konnte der Hofstukkateur natürlich bei den Ornamenten an und über den Oratorien, wo er nicht auf Vorbilder Rücksicht nehmen mußte, stärker entfalten. Während Bussi bei den Ornamentfeldern zu beiden Seiten der Glaskuppel mit dem Kontrast von Bandwerk und leerer Fläche operierte, überzog er die Sockelzone der Kaiseremporen (Abb. 9) ziemlich gleichmäßig mit Stuckornamenten. Beiden gemeinsam ist aber das Zusammenfassen zu einzelnen Feldern durch einen mehr oder weniger deutlich ausgeprägten Rahmen; ein Prinzip, das bei den Steinschen Ornamenten noch nicht anzutreffen war ¹⁷⁹. Mit dem Stuck Bussis lassen sich auch die vergoldeten Eisengitter des Chorraumes recht gut vergleichen. Sie weisen nicht nur dieselbe zentralisierende Grundstruktur mit Rahmen wie die Ornamentfelder der Oratorien, sondern auch das fast gleiche Formenvokabular auf, wie z. B. Akanthusblätter, die die Bänder abschließen, Muschelkämme, (die wir schon bei den Kirchenbänken angetroffen haben), Blütenkelche und als modernste Motive die Rosettengitter.

Die Einbindung der Kaiseroratorien erfolgt durch Voluten, die auf den Türgiebeln aufsitzen, durch die Zwiebelhelme mit dem Doppeladler und den flankierenden Stuckfeldern sowie durch die beiden Fensterachsen in der Wand. Ein Vergleich mit einem Bühnenbildentwurf Antonio Galli-Bibienas in der Wiener Akademie ¹⁸⁰ zeigt, daß auch die Dekoration der Oratorien von diesem entworfen wurde. Die von zwei Konsolen gebildeten Schulterbögen des zentralen Portales und des darüberliegenden Fensters der Zeichnung finden wir bei den Chorumgängen sowie den Oratoriumsfenstern der Peterskirche wieder; die geschwungenen Giebel über den Bühnenportalen und die Spiegelbekrönungen lassen sich mit jenen über den Sakristeitüren und am Fuß der Oratoriumskuppeln in St. Peter vergleichen.

Daß im Chor von St. Peter ein Inventor sowohl für die plastische als auch, für die gemalte Dekoration verantwortlich war, findet man auch übereinstimmende Detailformen in Fresko und Stuck: gesprengte Segmentgiebel mit Putti (Gurtbögen — Umgangsportale), Konsolen mit Akanthusblättern (Gebälkzone der Oratorien — Quadraturbalustrade über dem

¹⁷⁸ Siehe Anm. 158.

¹⁷⁹ Rudolf Preimesberger, Notizen zur italienischen Stukkatur in Österreich, in Società Archeologica Comense, Arte e Artisti dei Laghi Lombardi II, Gli stuccatori dal Barocco al Rococo, hg. Edoardo Arslan, Como o. J., 329.

¹⁸⁰ Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Inv. Nr. 4778.

Hochaltar; Mittelkonsole der Oratorien — Basen für die zwei Hochaltarstatuen) usw. Die Harmonie des Presbyteriums mit der Dekoration des übrigen Kirchenraumes wurde sogar im Bericht des Wiener Diariums über die erste öffentliche Besichtigung am 8. Juni 1732 eigens erwähnt: *an dem Fest der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit wurde (...) der neue Hoch-Altar samt denen beeden Oratorien zu den Seiten, worann alles von feinstem Marmor, und vergoldeter Stuckador-Arbeit der übrigen Herrlichkeit der Kirchen gleichförmig (!) ist, entdeckt; und es erschiene daselbst eine ungeheure Menge Volcks, wovon jedermann die Kunst und Vortrefflichkeit des kaiserl. Theatral-Ingenieurs Hrn. Anton Galli-Bibiena, welcher diesen Altar erfunden und angegeben (!), auch die Architectur in der Höhe selbst gemahlen, bewunderte. Das Altar-Blat ist von dem berühmten Hn. Altomonti, welcher sich damit gleichfalls einen allgemeinen Ruhm erworben. Die Statuen seynd von dem Hn. Santino Bussi, und kan man wohl sagen, daß sich dise alle 3 um die Wette bemühet, ihre Kunst und Erfahrungheit an diesem schönen Werke sehen zu lassen. Man arbeitet nunmehr eben unter der Obsicht (!) des vor-erwehnten Hrn. Bibiena an dem äußern Vorder-Theil (Eingangsjoch) dieser prächtigen, und von dem bekannten Baumeister Herrn Jankel (Jänggl) kunstreich erbaueten Kirchen*¹⁸¹.

Die Verlängerung des Chores bewirkte natürlich auch eine Veränderung im Raumeindruck der Peterskirche. Das Presbyterium verlor seinen Kreuzarmcharakter, und der Altar wurde vom Kirchenbesucher nicht nur tatsächlich, sondern auch durch verschiedene „Isolierungsmotive“ wie Scheinkuppel, Gebälkverkröpfungen und die vorbuchtenden Oratorien distanziert (Abb. 3). Diese Isolierungsmotive schließen sich aber optisch in einer axialen Abfolge zusammen und führen so den Betrachter schrittweise zum Hochaltar¹⁸². Außerdem erfährt der Chor durch seine Erweiterung eine Wertsteigerung, und seine hierarchische Differenzierung vom Kuppelraum äußerst sich z. B. darin, daß der Chorbenutzer ihn in einer anderen Form sieht als der Gläubige im Laienraum. So wird die Engelsgruppe über dem Hochaltar nur von vorne sichtbar, und auch der Hochaltar wird plastischer und stärker von der Wand isoliert erfaßbar¹⁸³ (Abb. 11). Besonders bezeichnend für diesen elitären Charakter des Chores erscheint die Tatsache, daß sogar das Kreuz der Hochaltarbekrönung vom Laienraum aus nicht vollständig sichtbar wird. Die Veränderungen des Presbyteriums von St. Peter kamen also im besonderen dem Kaiser zugute, wenn er auf einem Thron im ersten Chorjoch sitzend¹⁸⁴, der Mes-

¹⁸¹ Wiener Diarium Nr. 48 vom 14. Juni 1732. Aurenhammer, Martin Altomontes Entwurf zum Hochaltarbild der Wiener Peterskirche, in Mitteilungen der Österreichischen Galerie 7 (1963) 39.

¹⁸² Liskar (Anm. 53), 3 f.

¹⁸³ Ebenda 6 f.

¹⁸⁴ Kovács, Zeremoniell (Anm. 6), 118 und 125. — 1707 nahmen die „Majestäten“ am Dreifaltigkeitsfest sowie am Peter-und-Paul-Festgottesdienst teil, und zum gleichen Anlaß des Jahres 1716 waren „die Regierende Majestäten, mit den Rittern des goldenen Vlies, und der Verwitbt Kaiserliche Majestäten“ anwesend: Wienerisches Andachts-Büchl, Oder Fest-Calender vor das Jahr 1707, Wien 1707, 46; ebenda Wien 1716, 76 f. Siehe auch Seite 195, und 201.

se beiwohnte¹⁸⁵. Wohl zurecht hat daher Liskar betont, dieser Umbau wäre „auch als Ausdruck der öffentlichen Selbstdarstellung Kaiser Karl VI. zu sehen, die sich nun in verstärktem Maß der Kirche bedient. Die kaiserlichen Patronatskirchen mußten hiebei den würdigen, repräsentativen Rahmen für das sich nun auch hier entfaltende weltliche Zeremoniell bilden“¹⁸⁶. Gerade während der Regierungszeit Karls VI., dessen Interesse an der Peterskirche durch die öffentliche Besichtigung im Jahr 1715 und die Approbation der Pläne für den Umbau 1730 dokumentiert wird, sollten Gottesdienst und Gotteshaus zu einem guten Teil immer auch der Verherrlichung des Kaisers und seiner Dynastie dienen. Und auch die Karlskirche sowie die Klosterresidenzen Göttweig und Klosterneuburg bildeten „sichtbare Hinweise dafür, daß der Kaiser der irdische Stellvertreter Gottes war und als solcher unumschränkte Autorität besaß“¹⁸⁷.

Gleichzeitig mit den Veränderungen des Presbyteriums wurde auch der Eingangsraum von Antonio Galli-Bibiena ausgestattet¹⁸⁸. Das Platzlgewölbe über der Orgel schmückte er mit einer Quadratur, deren seitliche Giebel mit eingeschlossener Muschel ein Motiv der Scheinkuppel des Chores wieder aufgreifen, und die den Blick in den Himmel lenkt, in dem auf Wolken sitzende Engel musizieren (Abb. 12). Mit dieser illusionistischen Raum-Öffnung, deren Rahmung mit dem davor befindlichen Stuccolustro-Rahmen des Gurtbogens korrespondiert, wurde bewußt ein sowohl formales als auch inhaltliches Pendant zur querovalen Kuppel über dem Hochaltar geschaffen¹⁸⁹. In ihrer Funktion als Himmelsausblick kommunizieren diese beiden Fresken von Galli-Bibiena aber auch mit den Lösungen Rottmayrs über den Altären der Querkapellen (Abb. 2).

Das Streben nach einer einheitlichen Gestaltung zeigt sich besonders deutlich bei der Dekoration unterhalb der Orgelempore (Abb. 13), da der Theaterarchitekt die plastische Wandgliederung Steinls mit den markanten Kapitellen im Fresko fortführt¹⁹⁰. Durch einen Scheingiebel und zwei illusionierte Säulen wird eine Erweiterung des Raumes vorgetäuscht. Unklar bleibt, ob das Ornamentfeld hinter der Blumage der fiktiven Giebel über den in die Türme führenden Türen, dessen Rahmenform mit jener des Oberbildes am Hochaltar übereinstimmt, als Himmelsausblick oder nur als Stuccolustro zu interpretieren ist. In den Bogenfeldern darüber

¹⁸⁵ Damit wurde bewußt oder unbewußt an die mittelalterliche Tradition des „Stifterchores“ und der Patronatsrechte angeschlossen. Vgl. Friedrich B. Polleß, Baugeschichte der Pfarrkirche zum hl. Stephan in Großkrut, in *JbLkNÖ NF* 48/49 (1982/83), 54 ff.

¹⁸⁶ Liskar (Anm. 53) 7 f.

¹⁸⁷ Hubert Ch. Ehalt, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert* (Sozial- u. Wirtschaftshistorische Studien hg. Alfred Hoffmann — Michael Mitterauer 14), Wien 1980, 102.

¹⁸⁸ Brskovsky (Anm. 89), 227.

¹⁸⁹ Vielleicht gab es in St. Peter auch im 18. Jahrhundert Aufführungen doppelchöriger Werke, wobei tatsächlich ein Chor im Bereich des Hochaltares Aufstellung nahm.

¹⁹⁰ Eine einheitliche Gestaltung von plastischen und freskierten Wandgliederungen führte z. B. Andrea Pozzo in Frascati aus: Kerber (Anm. 90), Abb. 31 f.

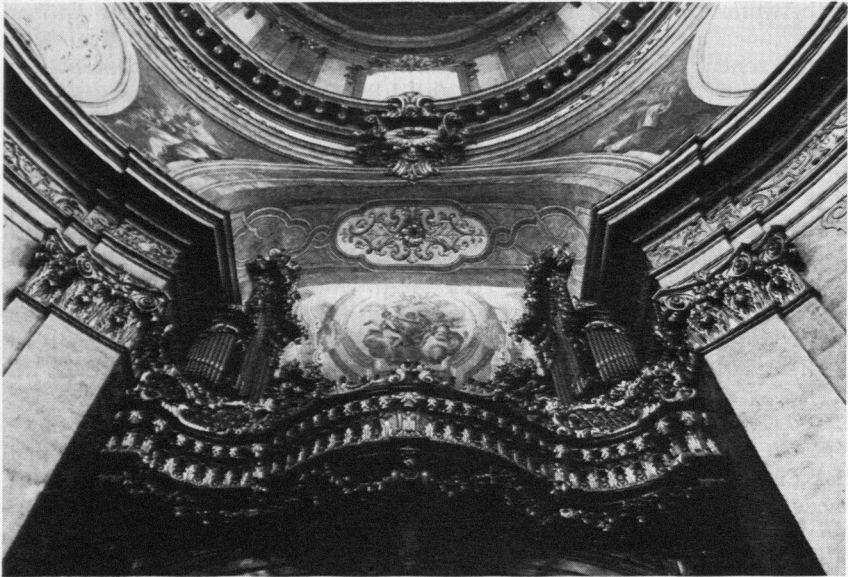


Abb. 12: Blick zur Orgelempore und in den Kuppeltambour.

werden Reliefs illusioniert, die aber durch den Boden der Empore leicht beschnitten werden, während die Rückwand, deren Malereien vor kurzem „rekonstruiert“ wurden, nur Quadratur aufweist¹⁹¹. Dieser perfekte Illusionismus wird allerdings im Fresko unter der Orgelempore nicht konsequent fortgeführt, da sich dieses sowohl durch einen helleren Farbton als auch durch anderes Formvokabular von den Wänden unterscheidet. Die Figurenmalerei zeigt eine Szene aus der Vita des Kirchenpatrones in der Art eines Quadro riportato mit ovaler Rahmung, flankiert von vier an den Steinschen Formen im Tambour orientierten Ovalkartuschen. Im Zuge dieser Arbeiten wurde auch die Emporenbrüstung (Abb. 12), die Pühringer-Zwanowetz dem Oeuvre Steinls zuordnet¹⁹², umgestaltet oder überhaupt erst geschaffen. Sie übernimmt zwar den konvex-konkaven Grundriß der Lösungen der Emporen über den Diagonalkapellen — sogar in verstärkter Form — unterscheidet sich aber in den Detailformen von diesen. Dagegen lassen sich die Konsolen der Orgelempore (Abb. 13) mit den Akanthuskonsolen des Emporenfreskos und des Hochaltars (Postamente der zwei Statuen, Umgangsportale), die kräftigen Rahmen der Stuckfelder mit Voluten mit jenen im Presbyterium sowie die Blütenschnüre mit denen im Orgelfresko und bei den Chorfenstern vergleichen. Die Dekoration der Orgelempore zeigt also deutlich den Entwurf

¹⁹¹ Brskovsky (Anm. 89), 227 f.

¹⁹² Pühringer-Zwanowetz (Anm. 71), 238.

Galli-Bibienas und die Ausführung Bussis¹⁹³, aber in bewußter Anlehnung an Steins Lösungen.

Fünfundzwanzig Jahre nach Baubeginn konnte durch die tatkräftige Unterstützung eines Mäzens, des Superintendenten der Erzbruderschaft Joachim Georg Schwandner, die Ausstattung der Peterskirche endgültig vollendet werden. Im Frühsommer 1751¹⁹⁴ begann man mit der Errichtung des Portalvorbaues nach Plänen des Ingenieurs Andrea Altomonte¹⁹⁵. Die Bleiplastiken und Reliefs dieses Baues, der 1753/54 vollendet wurde, stammen von dem Donnerschüler Franz Kohl¹⁹⁶. Schwandner stiftete



Abb. 13: Blick in die Eingangshalle unter der Orgelempore. — (Bundesdenkmalamt.)

¹⁹³ Vgl. Grimschitz, 1929 (Anm. 22), 226.

¹⁹⁴ Bestätigung des Fürsten Auersperg, daß durch den geplanten Vorbau die Fahrt des kaiserlichen Leibzuges nicht beeinträchtigt werde, April 1751, Pfarrarchiv St. Peter.

¹⁹⁵ „Sechste u. Schluß-Rechnung über Empfang und Ausgab der St. Peters kirch allhier auf 1 Jahr. Von 1. January bis letzten Xber 1754“ im Erzbischöflichen Diözesanarchiv Wien, Kasette St. Peter: unter Nr. 119 sind 100 Gulden Remuneration für den Ingenieur Altomonte verzeichnet.

¹⁹⁶ Ebenda: der Bildhauer erhielt 289 fl. 12 Xr. (Nr. 111 ff.). Außerdem sind noch folgende Ausgaben verzeichnet: Nr. 92 Steinmetz Schunko (?) „wegen den nach den Modell des anfänglich approbiert und hernach vergrößerten Portals gemachten Abänderungen“ 581 fl. — Nr. 96 Schlossermeister Franck „vor gelieferte Arbeit zum Portal“ 330 fl. — Nr. 105 Bildhauer Pichler „wegen den mit Bildhauerey verschnittenen Kirchenthüren“ 170 fl.; Nr. 106 ff. für „Kindl und Festonnen“ 568 fl. — Nr. 115 Tischlermeister Albert Mann „vor geliefert aus-

außerdem eine „Silberne Glory“ mit Wolken für den Hochaltar, die 1751 vom bürgerlichen Goldschmied Josef Kremser angefertigt wurde¹⁹⁷ sowie die Orgel der Peterskirche von Gottfried Sonnenholz¹⁹⁸, die sich sowohl farblich als auch architektonisch harmonisch in die Umgebung einfügt, und durch die Rokokogitter der Emporenbrüstung optisch mit dieser verbunden wird (Abb. 12). Das Grabmal dieses großzügigen Stifters und seiner Gattin, die beide 1752 verstarben, wurde 1757/58 errichtet. Die Pläne dafür lieferte wohl wieder der k.k. Ingenieur et kais. Porcellainsfabriks Director Andrea de Altomonte¹⁹⁹. Johann Josef Niedermayr, ebenfalls an der Porzellanmanufaktur tätig, schuf 2 aus Erden bosierte, dann von Wachs gegossene und metallisierte Porträten²⁰⁰ und der Universitätsbildhauer Johann Georg Pichler das Metallepitaph. Stuck- und Marmorierungsarbeit des Grabmales, das an der Wand zwischen den beiden Portalen der linken Chorseite angebracht wurde, führte der bürgerliche Stuckateur Michael Ruff aus²⁰¹. Durch farbliche Angleichung und die architektonische Form des Aufbaues wurde auch dieses späteste Stück der Ausstattung vollständig in die 25 Jahre vorher entstandene Wanddekoration integriert, obwohl vier Künstler an seiner Entstehung beteiligt waren (Abb. 3).

4. Die Ikonologie

Es ließ sich also feststellen, daß bei den beiden wichtigsten und vielleicht auch bei der letzten Ausstattungsphase ein mehr oder weniger dominierender Inventor (Steinl, Galli-Bibiena, Altomonte²⁰²) für die Ver-

wendig große und kleine Kirchenthüren“ 180 fl. — Nr. 132 Vergolder Lorenz Faber für „Anreibung der Muscheln mit Erzfärb inner des Portals“.

¹⁹⁷ Josef Kremser erhielt am 29. 9. 1751 600 Gulden für eine „auf dem Hochaltar zu verfertigen übernommene Silberne Glory“ und am 25. 10. d. J. 1160 fl. für „Silberwolken“: Erzbischöfliches Diözesanarchiv, Kasette St. Peter.

¹⁹⁸ Laut Jahresabrechnung 1754 (siehe Anm. 195) erhielt der Orgelmacher „wegen verfertigter Orgel“ den „ausständig Betrag“ von 1000 Gulden (Nr. 127 f.). Gottfried Sonnenholz war einer der bedeutendsten Orgelbauer seiner Zeit in Wien. Er stiftete 1736 die Orgel der Wallfahrtskirche Mariabrunn und baute 1742 das Instrument der Michaelerkirche um: Alois Forer, Orgeln in Österreich, Wien—München 1973, 42 ff.

¹⁹⁹ Am 28. 3. 1757 erhielt Altomonte 100 fl. für „einige gemachte Riss wie auch Modell zu einem Epitaphium“ (Pfarrarchiv St. Peter). Merkwürdigerweise bekam am 11. 3. 1758 auch Franz Rosenstingl, „Professor der Civilbaukunst“ und Entwerfer des Rahmens für das Mariahilfbild, 50 Dukaten „vor Angebung und Anordnung des Epithaphium“ bzw. „wegen des inventierten Epithaphii“ 200 Gulden (ebenda), was auf eine Überarbeitung des ursprünglichen Entwurfes hinweisen würde.

²⁰⁰ Johann Josef Niedmayr bestätigte am 1. 7. 1758 den Empfang von 50 Gulden, Pfarrarchiv St. Peter.

²⁰¹ Pichler erhielt am 11. 6. 1757 400 Gulden „zu dem epithaphi so für den Hofrat Schwandtnr gemacht wird von Metall“: ebenda.

²⁰² Andrea Altomonte gilt als Innenarchitekt der Stiftskirche in Wilhering: Grimschitz, St. Florian—Wilhering—Kremsmünster (Langewiesche-Bücherei), Königstein 1958, 7.

einheitlichung der Dekoration verantwortlich war, obwohl ein von Anfang an verbindlicher Gesamtplan wohl nicht existierte. Dagegen scheint das ikonologische Grundkonzept bereits vor Baubeginn vorhanden gewesen zu sein, wenngleich es später in einigen Punkten verändert bzw. erweitert wurde²⁰³. Vor allem unter Auswertung von zeitgenössischen Predigten wurde versucht, das Programm²⁰⁴ zu rekonstruieren bzw. einige Aspekte davon aufzuzeigen. Da anscheinend kein *Conceptus pingendi* erhalten blieb, und auch einige wesentliche Predigten, z. B. jene anlässlich der Grundsteinlegung 1702 und der Kirchenweihe von 1733 bisher nicht gefunden werden konnten, sind die folgenden Ausführungen nicht als absolut und endgültig zu betrachten. Trotzdem wird deutlich, daß die ikonologische Disposition weder auf einzelne Medien noch auf das Kircheninnere beschränkt bleibt, und daß man vielfach eine ikonographische Einheit parallel zur dekorativen annehmen kann²⁰⁵, wie dies bereits beim Altar der Hl. Familie näher ausgeführt wurde. Die einzelnen Elemente verbinden sich dabei zu einer einheitlichen und allgemeinen Aussage vom Triumph der *Ecclesia militans* und des Hauses Habsburg über Pest und heidnische Türken.

In der Ikonologie der Peterskirche, deren einzelne Teile einander mehrfach berühren, ergänzen und steigern — analog zur „polyphonen Allegorie“ (Sedlmayr) der Karlskirche, kommt natürlich der Ikonographie des hl. Petrus als Kirchenpatron eine führende Stellung zu. Das Thema wird aber erweitert auf den am selben Tag gefeierten zweiten Apostelfürsten, den hl. Paulus, die übrigen Apostel und die Nachfolger Petri im Amt des *Pontifex maximus*. Im Zusammenhang mit dieser Allegorie der apostolischen Kirche sah man im prunkvollen Gotteshaus ein Abbild jenes Gebäu, welches seiner Göttlichen Majestät gemäß alle Gebäu der Welt

²⁰³ Siehe Seite 207. — Vor allem bei den Klöstern wurden alle Teile der Anlage in das ikonologische Konzept miteinbezogen, bzw. spätere Planänderungen und Zubauten sinnvoll in das ursprüngliche Programm integriert. Vgl. Wilhelm Mrazek, Ikonologie des Stiftes Melk, in Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis, Ausstellungskatalog, Wien 1960, 103 ff. — Pühringer-Zwanowetz, Melk (Anm. 25), 142 und 147. — Hanna Egger, Die Bilderwelt des Stiftes Altenburg in Stift Altenburg und seine Kunstschatze, St. Pölten—Wien 1981, 64—88.

²⁰⁴ Diese Programme wurden entweder von einem gebildeten Kleriker oder einem gelehrten Laien konzipiert. Vgl. Hans Tietze, Programme und Entwürfe zu den großen Barockfresken, in Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 30 (Wien 1911/12) 1—28. — Wilhelm Mrazek, Ikonologie der barocken Deckenfresken (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, 228 3. Abhandlung), Wien 1953. — Edwin P. Garretson, Conrad Adolph von Albrecht Programmer at the Court of Charles VI, in Mitteilungen der Österreichischen Galerie 24/25 (1980/81), 19—92.

²⁰⁵ Eine genaue Entsprechung zwischen formaler Auffassungsweise und Ikonologie hat Sedlmayr auch als Charakteristikum der Karlskirche bezeichnet. Und die „Erfinder von symbolischen, ikonologischen und emblematischen Programmen sind für die Gestaltung eines barocken Gesamtkunstwerkes nicht minder wichtig als Bildhauer, Maler und Stukkateure“: Sedlmayr, Fischer (Anm. 69), 178 f.

übertreffen sollte. (...) *Dises Gebäu ist die Christliche allein seelig machen-de Catholische Welt-weit und breite Kirchen, von welcher Christus heunt mit Petro geredt: Aedificabo Ecclesiam meam & protae inferi non praevalerunt adversum eam. (...) Zu disem niemahlen erhörten Kunst-Bau soll seyn der Künstler und Baumeister unser H. Petrus. Du bist Petrus, das ist — verdolmetscht — ein Fels, du wirst legen das Fundament und den ersten Stein zu disem Bau*²⁰⁶. Das Hochaltarbild (Abb. 10) entstand zwar erst 30 Jahre nach dieser Predigt anlässlich der Abtragung der alten Peterskirche, zeigt aber den hl. Petrus wie er *gleich am ersten Tag gutes Fundament legt, als er den am Weg sitzenden krummen, lahmen Menschen auf seine Füß geholfen*. Denn die Füß *seyen das Fundament des Menschen, worauf alle andere Glieder sich steiffen*²⁰⁷. Das Relief links von der Mensa stellt die Befreiung des Apostels aus dem Kerker, das Gegenstück die Enthauptung des hl. Paulus dar²⁰⁸. Die beiden nicht näher charakterisierten Papstbüsten über den Chorumgangsportalen sowie die Zeichen der kirchlichen Hierarchie an den Chorwänden beziehen sich in allegorischer Form auf den ersten Papst, weisen aber auch auf die Trennung von Priester- und Laienraum hin. Im Kuppelfresko nehmen die beiden Apostelfürsten eine dominierende Stellung ein, und auch die Fresken unter der Orgelempore (Fischfang, Abb. 13) sind ebenso wie die Reliefs im Giebel und auch auf den Vasen des Vorbaues dem Kirchenpatron gewidmet und zeigen Szenen aus seiner Vita²⁰⁹. Statuen des hl. Petrus finden wir nicht nur an der Fassade gemeinsam mit solchen der Apostel Paulus, Simon und Judas Thaddäus²¹⁰, sondern auch in einer Nische der Apsiswand. Die Petrus-Ikonographie bestimmt außerdem sowohl die Stuckdekoration des linken Oratoriums, als auch andere Formen des Kunsthandwerkes: die Gestalt des Kirchenpatrones schmückt den Mittelpfosten des Kommuniongitters, die Glocke neben der Sakristeitüre und sogar einige Schlösser an den Innenseiten der Oratorienkästen, während das Wappen des ersten Papstes auf jeder zweiten Kirchenbank prangt.

²⁰⁶ Architector Apostolicus. Das ist: Apostolischer Baumeister. Oder verpflichtete Lob- und Ehren-Red von dem heiligen Apostel Petro, an dessen glorreichen Festtag in der uralten sogenannten Peters-Kirchen in Wienn, zum Beschluß bißhero allda gepflogener Andacht, vorgetragen, worauf folgenden Tags dises eraltete Gottshaus abzutragen der Anfang gemacht worden, um dasselbe von grund auf neu aufzuerbauen, den 29. Junii 1701, in P. F. Emerico Pfendtnr, Dulia austriaco-viennensis. Das ist Oesterreichisch-absonderlich Winnerisch-Aller Heiligen gewöhnliche Verehrung und Andacht. (...), Augsburg 1714, 276.

²⁰⁷ Ebenda 277 f.

²⁰⁸ Apostelgeschichte 12, 6—19 a.

²⁰⁹ Das Giebelfeld zeigt die Berufung des Apostel, darüber die Tiara mit den Schlüsseln Petri; Vasenreliefs: Heilung des Lahmen, Petrus auf dem Meer, Abschied von Petrus und Paulus, Befreiung Petri; Susanna Skacha, Der Portalvorbau der Peterskirche in Wien, Aufnahmearbeit am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien, Wien 1972/73, 7 ff.

²¹⁰ An dem dem Fest dieser Apostel am nächsten fallenden Sonntag wurde auch die Dreifaltigkeitsprozession von der Peterskirche zur Pestsäule abgehalten: Pfendtnr (Anm. 206), 584. Siehe auch Seite 207 und Anm. 216.

Unter diesen Voraussetzungen kann wahrscheinlich auch der Eisenhahn auf dem Kirchendach als Allusion auf den hl. Petrus verstanden werden.

Aufgrund der *Glaubens-Bekannthschaft, welche Petrus vor anderen Aposteln gehabt mit der Allerheyligsten Dreyfaltigkeit*²¹¹ war die Peterskirche auch als Sitz der Dreifaltigkeitsbruderschaft geeignet, und das Patrozinium des Bauherrn bildet den zweiten Aspekt des Programmes. Trinitätsdarstellungen finden wir nicht nur im Gnaden- und Altarbild des Hochaltars, sondern auch auf der Kanzel und in Kombination mit der Marienkrönung als Hauptmotiv des Kuppelfreskos sowie auf Kastenschlössern. An der Fassade hingegen wurde die ursprünglich vorgesehene Dreifaltigkeitsgruppe²¹² durch die Trias der göttlichen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung ersetzt²¹³.

In enger Verbindung zur Trinitätsikonologie stehen auch — wie später ins Grans Fresken auf dem Sonntagberg²¹⁴ — die Darstellungen der drei Erzengel, denen ein eigener Altar gewidmet ist, und die im Kuppelfresko das kompositionelle und inhaltliche Gegenstück zur Dreifaltigkeitsgruppe bilden. Der hl. Michael, der auch Petrum den Fürsten der Aposteln aus den Händen und von dem Schwerdt Herodis erlöst, wurde natürlich als Fürst und Feld-Herr und Vorgeher aller Engel ebenso wie als besonderer Vorsteher und Fürst der streitenden Kirche²¹⁵ sowohl im Altar als auch in der Kuppel als Hauptfigur dieser drei gekennzeichnet. Die Einheit der Ikonographie über die Medien hinweg wird besonders deutlich durch den Zusammenhang zwischen den Statuen der Erzengel Raphael und Gabriel auf dem Hochaltar und der Steinplastik des hl. Michael in der dahinterliegenden Außenwand der Kirche. Ebenfalls in Beziehung zur Dreifaltigkeit bzw. zur Erzbruderschaft²¹⁶ steht die Pestikonologie

²¹¹ Ebenda 271, 275. Vgl. dazu auch Müntzer (Anm. 252), 8 f.

²¹² Vgl. den Aufriß von Montani: Grimschitz, 1929 (Anm. 22), Abb. 10.

²¹³ Skacha (Anm. 209), 17. Vgl. dazu auch: P. Franciscus Martinus Siget, Dreyfach-Herrliches Tabernacul-Gebäu, welches auf drey Theologische Grund- und Haupt-Tugenden erbauet, und zur schuldigster Ehr-Bezeugung einer Hochheiligst-Unzertheilten Drey-Einigkeit gewidmet ist (...), Wien 1726.

²¹⁴ Eckhart Knab, Daniel Gran (Große Meister, Epochen und Themen der österreichischen Kunst. Barock), Wien—München 1977, 233 f.

²¹⁵ Pfendtnr (Anm. 206), 550 und 552 (Predigt über den hl. Michael).

²¹⁶ Vgl. dazu eine Predigt zur Dreifaltigkeit der Pestsäule: Funiculus Triplex. Das ist Dreyfaches Denck- u. Dankck-Band und Denck-Reden von der allerheiligsten unzertheilten Göttlichen Dreyfaltigkeit, so bey dero herrlichen von Leopoldo I. Röm. Kayser höchstseel. Gedächtnuß, zur Abwendung grausam-grassirender Pestilenz 1679 verlobt — und auf den sogenannten Stadt-Platz-Graben in Wienn kostbar aufgerichteten Ehren-Säulen in allerhöchsten Gegenwart. Kayserlich und Königlicher Majestäten, samt allerseits Alldurchlauchtigsten Erzherzoglichen Herrschaften neben Volckreicher Menge nach gewöhnlicher aus St. Peters-Kirchen von einer löblichen Erz-Bruderschaft der allerheiligsten Dreyfaltigkeit dahin verordneten Prozession, auf eine halbe Stund jedesmahl an den nächsten Sonntag um das Fest der H. H. Aposteln Simon und Judas, dermahlen den 22. nach Pfingsten, als Jahr-Tag obbemeldt beschehener Kayserlichen Verlobnuß, vorgetragen worden.: Pfendtnr (Anm. 206), 584 ff. — Kapner (Anm. 59), 51.

graphie der Peterskirche, deren Neubau ja ebenso wie die Errichtung der Pestsäule von Kaiser Leopold I. 1679 gelobt wurde. Anlässlich des ersten Gedenkgottesdienstes in diesem neu-eröffneten Gotts-Hauß und Wienerischen VATICANO, dem auch Kaiser Joseph I. und seine Gattin Amalia andächtigst beywohnten, bezeichnete der Hofprediger daher die Kirche als *gantze neue Peters-Burg wider pestilenzische Lufft*. Denn Petrus stehe mitten zwischen so vielen tausend und tausend in letzter Pest verbliebenen und annoch lebenden Wiennern: *Bittet und ruffet vor das Leben der Herde, die zu weiden ihme zum drittenmahl, als im Nahmen der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit, ist anbefohlen worden: Zeiget die Schlüssel, die ihme als Commandanten gegeben sein: Wiederhollet seine vorhin auch dreymahlige, und auf die heiligste Dreyfaltigkeit abzilende Liebes-Bekanntnuß*²¹⁷.

Zum Gedenken an die Epidemien von 1679/80 und 1713 wurde täglich eine Messe gelesen, vermutlich auf dem linken Querkapellenaltar, der 1713 errichtet wurde, *damit gleichwie in geheiligter Stadt Rom (...) nach erbauten Altar zu ehren Sebastiani die grassirende Pest ihren Wuth und wüttende Raserey nachgelassen, auch dieser Gnaden-Gunst der Kayserlichen Residenz-Stadt Wienn zu jener betrüßten Zeit wiederfuhr*²¹⁸. Der Altar, bei dem sich ebenfalls die Parallelität von formaler und inhaltlicher Einheit²¹⁹ deutlich zeigt, berichtet in Altarbild und darüber befindlichem Fresko vom hl. Sebastian, dem *Schutzensengel Wiens vor den Gefahren des Ostens* (Pfendtnr). Die Aussage des Bildes wird durch die Statuen der hll. Rochus und Karl Borromäus erweitert²²⁰, sodaß gleichsam ein Pestsäulen-Programm auf den Altar übertragen wird. Die beiden äußeren Statuen der hll. Ludwig, der an der Pest verstarb, und Leopold korrespondierenden ebenfalls formal und ikonographisch als heilige Fürsten

²¹⁷ P. Christophorus Zennegg SJ., *Haupt-Veste von der Stadt Wienn, oder Petters-Burg*. Das ist die nach dem Römischen Vatican neuerbaute herrliche Peters-Kirch, aus allen Wienerischen Boll-Werken das allervestiste. Da ermeldte herrliche St. Peters-Kirch den 22. Sonntag nach Pfingsten zum erstenmahl eröffnet, und allda Ihro Regierende Römische Kayserliche Majestäten Majestäten Josephus und Amalia den ersten Gottes-Dienst andächtigst beywohnten, in kurzer Ehren-Rede vorgetragen, Wien 1708, 12. Von diesem Gelöbniß berichtet auch das Memorandum der Bruderschaft von 1701: Grimschitz 1929 (Anm. 22), 216.

²¹⁸ Weymer (Anm. 5), 13 f. Vgl. auch: Wenceslaus Teis, *Wienerische Liebs-Straff*, Das ist: Ehr- und Dank-Predig zu der Allerheiligst- und unzerteilten Dreyfaltigkeit wegen der Anno 1679 von der erschrocklich grassirenden Pest allergnädigst entledigten Wienn-Stadt, Wien 1713.

²¹⁹ Vgl. Feuchtmüller, *Die Plastik*, in Grimschitz—Mrazek—Feuchtmüller (Anm. 83), 71.

²²⁰ Wie Spindler-Niros (Anm. 66), 337, an süddeutschen Beispielen feststellen konnte, deckt sich der Charakter von weiß gefaßten Altarfiguren „mit der Zugehörigkeit der dargestellten Personen zu einem bestimmten Aussagetypus, der sich aus dem inhaltlichen Zusammenhang mit den Altarbildern ergibt: Weiße Begleitfiguren stehen mit den Altarbildern inhaltlich in Beziehung dergestalt, daß sie deren individuelle Aussage in eine allgemeine übertragen, den besonderen Gegenstand gleichsam einem ihn erweiternden Feld zuordnen.“

(Abb. 6). Die drei Pestpatrone sind außerdem im Kuppelfresko vertreten, und Statuetten der hll. Sebastian und Rochus zieren auch das Tabernakel des Hochaltars.

Eine wesentliche, vermutlich sogar übergeordnete Rolle in der Ikonologie der Peterskirche spielt schließlich die Kaiserikonographie²²¹, zu der das Gotteshaus schon aufgrund der (legendären) historischen Situation prädestiniert schien. Denn als *Carolus Magnus im Jahr nach Christi Geburt 800, die Hunnen glücklich überwunden und aus Österreich hinweg geschlagen, liesse er zur Dankbarkeit gegenwärtiges Gottshaus zu Ehren des Heil. Apostels Petri von Grund erbauen und aufrichten*. (...) *Carolus hat gewußt, daß Petrus nicht unlängst denen Römischen Völkern beygestanden und wider die Saracener in Apulien denen Christen einen herrlichen Sieg zu wegen gebracht hatte*. Der Kaiser hatte damals auch schon vorausgesehen, daß *Wienn kunfftig der Sitz deren Römischen Kaysern seyn werde*. Der Römische Kayser und Römische Bischoff gehören zusammen: *diser Ursachen hat Carolus dem Petro zu Wienn schon damalen seinen Sitz wollen aufrichten, gleichwie vor Jahren Constantinus der erste Christliche Kayser zu Rom seinen Sitz zur Zeit Sylvestri neben seiner zu wohnen angewiesen hatte*²²². Auch in der Dreifaltigkeitsbruderschaft spielte das patriotische Moment eine nicht unwesentliche Rolle, und schon deren erste Wallfahrt auf den Sonntagberg diente dem Zweck, dem *geliebtesten Monarchen Kayser Leopold dem ersten an diesem der Göttlichen Drei-Einigkeit gewidmetem Gnaden Orte Segen, Hilf und Heil, besonders aber einen männlichen Erben zu erbitten*²²³. Nicht zuletzt aufgrund dieser Voraussetzungen dürfte die Peterskirche — vor und später neben der Karlskirche — als Votivkirche Kaiser Leopolds I. bzw. als Erinnerungsbau für die siegreiche Abwehr von Pest und heidnischen Türken fungiert haben, wobei die Intentionen dazu wohl vor allem von der Bruderschaft und Karl VI. ausgingen. Die Bedeutung dieser imperialen Ikonographie, die auf der Ideologie des Gottesgnadentums basiert und den Kaiser als „Statthalter Gottes“ (Pfendtnr) ansah, äußert sich vor allem durch den Doppeladler mit der Devise des Stifters Leopold I. „*Consilia & Industria*“ über dem Triumphbogen²²⁴ sowie durch die dominierenden Statuen der Kaiser auf den Hochaltar (Abb. 3). Der vermeintliche Kirchengründer Karl der Große wurde tatsächlich unter die Heiligen der katholischen Kirche aufgenommen, während Konstan-

²²¹ Die Verbindung von sakraler und imperialer Ikonographie läßt sich bei der Karlskirche auch quellenmäßig belegen: Sedlmayr, Politische Bedeutung (Anm. 7), 152 f.; derselbe, Die Schauseite der Karlskirche in Wien, in *Epochen und Werke* 2 (Anm. 7), 181 ff. — Siehe auch Anm. 65 und Seite 201.

²²² Pfendtnr (Anm. 206), 274 f.

²²³ Gedenkbuch der Pfarre, zitiert bei Wiesinger (Anm. 14), 103. Vgl. dazu auch: Matsche (Anm. 8), 103 ff.

²²⁴ Es sei hier daran erinnert, daß auch bei der Karlskirche der Bezug zur Person Karls VI. nur durch Wappen und Devise im Inneren in vordergründig-siegelhafter Weise hergestellt wird, alle anderen Hinweise auf die Stiftung durch den Kaiser aber in verschiedenen Formen des *Sensus mysticus* erfolgen. Vgl. Matsche (Anm. 8), 65; Anm. II/55.

tin der Große, der Gründer von Alt-St. Peter in Rom, nur in der Ostkirche als Heiliger verehrt wurde. Beide hatten für die Ausbreitung des Glaubens gesorgt und galten daher als Idealbilder christlicher Herrscher. Eine ähnliche Funktion erfüllten auch die *Milites christiani* Ludwig, Leopold, Wenzel und Georg, deren Standbilder auf den Altären der Querkapellen Aufstellung fanden, sodaß der anwesende Herrscher — wie bei den zeitgenössischen Triumphbögen, Trauergerüsten²²⁵ und Kaisersälen²²⁶ — von den Statuen seiner Ahnen und Amtsvorgänger bzw. moralischen Exempla umgeben war.

Neben dem allgemeinen Sensus allegoricus besitzen aber diese Männer, *so in ihrem Leben Kriegsleuth gewesen und jetzo im Himmel mit Christo triumphieren* (Ferdinand II.), ebenso wie einige andere Heilige der Peterskirchenausstattung durch ein „allusives und typologieähnliches Darstellungsverfahren“²²⁷ auch direkte Bezüge zum Haus Habsburg. Sowohl

²²⁵ Herta Blaha, Österreichische Triumph- und Ehrenpforten der Renaissance und des Barock, phil. Diss. Wien 1950/51, 53: Schon auf einem Triumphbogen von 1608 wurden die Statuen der Kaiser Rudolf II. und Matthias „als christliche Ritter, als Herrscher und als Kämpfer gegen die Ungläubigen von ihren Vorbildern (Leopold, Stephan, Georg und Florian) umgeben“. Und bei Andrea Pozzos Festapparat für den verstorbenen Leopold I. wurde das Reiterstandbild des Kaisers mit Figuren von Kaisern des antiken Römischen und des Deutsch-Römischen Reiches, u. a. Konstantin I. und Karl I., konfrontiert. „Die antiken Herrscher stehen hier als ‚Entwurf‘ Leopolds, der ihre Tugenden in sich vereinigt; das heißt, der Habsburger wird als das hervorragendste Glied einer Ahnenreihe vorgestellt, wobei ‚Ahne‘ in einem übertragenen, die Tradition des Römischen Reiches bezeichnenden Sinn zu verstehen ist.“: Michael Brix, Trauergerüste für die Habsburger in Wien, in Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 26 (1973), 220 f.

²²⁶ Arnulf Herbst, Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals, in 106. Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg (1970), 215, 223 (Konstantin und Karl der Große: Bamberg), 227 ff. (Statuenzyklus von Paul Strudel für Leopold I.) — Konstanty Kalinowski, Die Glorifizierung des Herrschers und des Herrscherhauses in der Kunst Schlesiens im 17. und 18. Jahrhundert, in Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 28 (1975), 106—122, Abb. 92 ff.

²²⁷ Dies gilt vor allem für die Identifizierung mit den Namenspatronen, z. B. in der Karlskirche durch die hll. Karl Borromäus und Elisabeth: Matsche (Anm. 8), 201 ff. Ein spätes Beispiel dieser imperialen Typologie verkörpern die Altarstatuen der hll. Franziskus, Karolus, Theresia, Elisabeth, Ferdinand, Maximilian, Joseph und Leopold in der 1765 (!) erbauten Pfarrkirche zu Schwechat, deren Ideologie durch eine zeitgenössische Beschreibung überliefert wurde: „Hier kommt noch anzumerken, wienach der Bauherr ohne einiges Einrathen aus eigenem Triebe, patriotischen und christlichen Eifer alle acht Figuren auf den drei Altären, wodurch die heiligen Namenspatrone der damals regierenden allerhöchsten Landesfürsten, und derselben durchlauchtigsten Familie angedeutet wurden, darum habe aufsetzen lassen; erstens weil oftgemeldete Kirche unter der glorwürdigsten Regierung Ihrer Majestät der Kaiserin Königin Maria Theresia unserer allergnädigsten Frauen, und Franciscus römischen Kaisers, den Josephus röm. Königs und nunmehrigen höchsten Oberhaupt des Reichs, wie der gesamten österreichischen Erblanden ist gebauet worden. Zweytens damit durch die Betrachtung dieser Statuen sowohl Er Herr von Ehrenbrunn

Leopold I. als auch Karl VI. wurden aufgrund des Kampfes gegen die türkischen Heiden im Zeichen des Kreuzes mit Kaiser Konstantin²²⁸ und als Amtsnachfolger und direkte Nachkommen mit Karl dem Großen²²⁹ in typologische Beziehung gesetzt.

Neben dem römischen und dem deutschen Kaiser weisen auch die Landespatrone von Böhmen, Wenzel und Johannes von Nepomuk²³⁰ sowie

selbst, als auch die gesamte Volksgemeinde erinnert werde, Gott durch Fürbitte dieser Heiligen um eine glückliche Regierung, dann Gesundheit und langes Leben unserer Regenten, wie auch um die ewige Seelenruhe der bereits verbliebenen Monarchen und höchst dero Familie inbrünstig anzuflehen. Desgleichen auch ihr andächtiges Gebet auszugießen, um Fried und Einigkeit der christlichen Potentaten, Ausreutung der Ketzereyen, Erhöhung der katholischen Kirche, Abwendung aller verdienten, besonders aber der drey Hauptstrafen als Krieg, Hunger und Pest, dann um ein glückliches Gedeihen der Erdfrüchte, wie auch dass unter dem Scepter Maria Theresiens das Erzherzogthum Österreich mit allen demselben einverleibten Staaten bis in die letzten Zeiten glorreich blühen möge.“ (Historische Beschreibung . . ., Wien 1783, zitiert bei: Alice Strobl, Der Wandel in den Programmen der österreichischen Deckenfresken seit Gran und in ihrer Gestaltung, phil. Diss. Wien 1950, 173).

²²⁸ Siehe dazu auch die Hinweise auf Konstantin als Streiter für den Glauben und Schirmherr des Papstes in den zeitgenössischen Predigten Seite 196 und 207. Vgl. das Kapitel „Die ‚Konstantinische Idee‘ — Kreuzzugsgedanke und Türkenkrieg“ bei Matsche (Anm. 8), 127—140 sowie Edwin P. Garretson, An Austrian Programmer of the Baroque. The Life and the Work of Conrad Adolph von Albrecht, phil. Diss. Chicago 1975, 218 f. Unter der Devise „In hoc signo vinces“ standen nicht nur Medaillen zur Verherrlichung der Türkensiege Leopolds und das auf dem Stephansturm 1686 errichtete Kreuz (Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau, Ausstellungskatalog, Wien 1983, Nr. 18/19, Abb., 18/21 und 19/10 f., Abb.), sondern schon ein Schrank, den der Kaiser 1663 als Geschenk des Papstes Alexander VII. erhielt: Unter den Öltäfelchen des Möbels mit Szenen aus dem Leben Kaiser Konstantins findet man sowohl eine Darstellung der Kreuzesvision wie eine der Peterskirchengründung (Kunsthistorisches Museum, Slg. für Plastik und Kunstgewerbe).

²²⁹ Vgl. dazu auch die Hinweise auf die Gründung der Kirche durch Karl den Großen sowie dessen Kampf gegen die Heiden in den zeitgenössischen Predigten sowie auf der Grundsteinlegungsmedaille Seite 146, 196 und 199. In der Dissertatio Polemica des Johann Ludwig Schönleben, Wien 1681, wurde die Verwandtschaft Leopolds I. mit Karl dem Großen ausführlich dargestellt (Herbst [Anm. 226], 234). Bei Karl VI. kam dazu noch die Namensgleichheit mit seinem „predecesseur dans l'Empire“ (Leibniz): Sedlmayr, Fischer (Anm. 69), 353, 162. — Matsche (Anm. 8), 249 ff.

²³⁰ Die Kronen der Heiligen Stephan und Wenzel als Symbole ihres Landes waren z. B. schon bei der Pestsäule ausgeführt worden: Felix Czeike, Der Graben (Wiener Geschichtsbücher 10), Wien—Hamburg 1972, 110 f. Zur politischen Bedeutung des Johann-Nepomuk-Kultes vgl.: Johanna von Herzogenberg — Franz Matsche, Johannes von Nepomuk, Ausstellungskatalog, Passau 1971, 169 f., Abb. 88: Thesenblatt „Johann von Nepomuk, und das Haus Habsburg“ 1724 (mit den hll. Leopold und Karl Borromäus). — Helmut J. Mezler-Andelberg, Johannes von Nepomuk — ein Patron des alten Österreich?, in Neuhardt (Anm. 137), 47. — Alois Eder, Johannes von Nepomuk und der habsburgische Absolutismus, in ebenda 52 f.

von Österreich auf das Kaiserhaus hin. Kaiser Leopold I. hatte 1663 seinen Namenspatron und Ahnherrn zum Schutzpatron Österreichs bestimmt²³¹ und vor allem 20 Jahre später erwies sich der heilige Babenberger als bewährter Schröck-Stein des Allerdurchläuchtigsten Erz-Haus von Österreich, wider alle dero Feind indem er mit dem Kriegs-Heer Leopoldi sich vergesellet, den Angriff wider die Feind gethan²³². 1675 übertrug der Kaiser dem hl. Josef das Patronat über die österreichischen Länder, und gelobte sogar, seinen Erstgeborenen nach ihm zu benennen²³³. Außerdem förderte der Herrscher den Kult der Immaculata als Kaiserin und Königin²³⁴. In dieser Funktion war die Gottesmutter nicht nur eine Vorsprecherin bey dieser göttlichen Dreyfaltigkeit, sondern als Königin der Engel hat sie dem himmlischen Feldherrn Michael auch anbefohlen den 11. dises Monats (in der Schlacht bei Zenta) denen christlichen Waffen sich beyzugeseilen, durchzubrechen, und den Weg zu solch denckwürdigen Sieg zu verschaffen²³⁵. Der Erzengel Michael, der Patron des deutschen Reiches, schließlich ist schon darbey gewesen, da Carolomannus, König in Frankreich, wider die Sachsen ein herrlicher Sieg erhalten (...) Michael ist gewesen, so den grossen Kayser Constantinum bey angehender Schlacht getröst, er hat vermittelt, daß diser Muselmann (Soliman 1529) die Ankunfft des sieghafften Kayser Caroli des V. nicht erwartet, sondern bey Zeiten unverrichteter Sachen sich aus dem Staub, und mit der Flucht davon gemacht. Und zuletzt war der Schutz-Engel des Allerdurchleuchtigsten Erz-Hauses von Österreich auch dem christlichen Hannibal Eugenio beygestanden (...) und hat) so herrlichen Sieg erfochten helfen²³⁶. Zuerst in Rom und später auch in Wien begann der hl. Michael fromme Menschen unter dem Titel der Heiligsten Dreifaltigkeit zu sammeln, die bald ein gewaltiges Englisches Kriegsheer bildeten. Der Erz-Engel stehet an der Spitze dises Heer-Lagers, solchem als ein Hauptbevelch zu geben. Die Stell der Kriegs-Beamten vertreten die Herrn Vorsteher (...). Die gemeine Soldaten dises Englischen Heers seynd all diejenige, welche diser Bruderschaft ihren Nahmen gegeben. Hier haben sie zu ihrem Schutz ein Heilige Vestung erbaute, so (...) die Peters-Burgg genennet worden. Hier werden die Heilig- und vollkommene Abläß an bestimbtten Tügen anstatt

²³¹ Wacha, Das Nachleben Leopolds III., in 1000 Jahre Babenberger in Österreich, Ausstellungskatalog, Wien 1976, 622; Matsche (Anm. 8), 184 ff.

²³² Pfendtner (Anm. 206), 658 und 663 (Predigt über den hl. Leopold).

²³³ Maria Woinovich, Die Heiligenverehrung des Zeitalters der Gegenreformation und des Barock im Spiegel der Kirchen Wiens, Hausarbeit am Institut für österr. Geschichtsforschung Wien 1946, „Die Josephsverehrung“ 10, 12. Matsche (Anm. 8), 186 ff.

²³⁴ Anna Coreth, Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich, Wien 1959, 54 ff. Matsche (Anm. 8), 148 ff. Eine „direkte Anspielung auf die Casa d'Austria“ beinhaltet vermutlich auch schon Steinls Altar der hl. Sippe in Hietzing: Almhofer (Anm. 98), 18.

²³⁵ Pfendtner (Anm. 206), 90 (Predigt über den hl. Joseph), 556 (Predigt über den hl. Michael).

²³⁶ Ebenda 554 f. (Predigt über den hl. Michael).

des Krieg-Sold freygebig ausgetheilet. Hier haben die Gemeine sowohl als vornehmere das Sacramentalische Engel-Brod für das sogenannte Commis-Brod einzunehmen ²³⁷. Dem Heer der Heiligen und Engel, welche von der Allerheyligsten Dreyfaltigkeit zur Hülff Christlicher Potentaten abgeordnet werden, gehörte auch der Erzengel Raphael an, damit er des Österreichischen Haus threuen Tobiam Prinzen Eugenium, teutschen Alexandrum glückseelig von der Kayserlichen Residenz-Stadt Wienn ausbegleite (...) den grossen Raub-Fisch den Türken auffange, Belgrad, Constantinopel und andere Christliche Städt, die er verschluckt, aus dem Ingeweid heraus reisse ²³⁸. Der *magnanimus Religionis defensor, meritis nomen Christianissimi Imperatoris* Karl, der *vero pijssimus Rex* Ludwig IX. sowie die Heiligen Wenzel, Leopold, Wolfgang und Karl Borromäus lassen sich außerdem durch ihre (legendäre) Verwandtschaft mit dem Kaiserhaus in Verbindung bringen, was nicht nur von Maximilian I. sondern auch zur Zeit Leopolds I. betont wurde ²³⁹. Zu einem Zyklus von Hausheiligen der Habsburger ²⁴⁰ würden auch Petrus, Magdalena, Johannes der Täufer, Andreas (Statuetten auf den Beichtstühlen), Raphael, Gabriel, Barbara, Anna, Johann Evangelist, Gregor, Theresia von Avila und Johannes von Nepomuk passen ²⁴¹. Der politische Aspekt der Ikonologie wurde außerdem in der Stuckdekoration des rechten Kaiseroratoriums durch fünf Kronen deutlich zum Ausdruck gebracht. In der Peterskirche zeigt sich also ebenso wie in der Karlskirche und in den Klosterresidenzen Göttweig, Melk sowie Klosterneuburg, daß die kaiserliche Sphäre durch die sakrale

²³⁷ Fr. Marcius (Anm. 49).

²³⁸ Wenceslaus Teis, Englischer Succurs wider den Türkischen Erb-Feind. Das ist: Lob- und Ehren-Predig zu der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit, welche bey der jährlichen Prozession oder Wahlfahrth aus berühmter St. Peters-Kirche zu Wienn nach dem Wunder-thätigen Gnaden-Orth Sonntag-Berg, alldorten in neuerbauten Ehren-Tempel geredet worden, Wien 1717, 14 und 26.

²³⁹ Vgl. Simon Laschitzer, Die Heiligen aus der „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft“ des Kaisers Maximilian I., in Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 4 (1886), 70 ff.; 5 (1887), 115 und 119.

Johann Ludwig Schönleben, Annus Sanctus Habspurgo-Austriacus; Sive Quingenti Sancti, Beati & Venerabiles, utriusque Sexus, Augustissimae Domini Habspurgo-Austriacae sanguinis et cognationis nexu eligati ..., Salzburg 1696, 70 ff., 559 ff., 635 f., 695 ff., 704 ff. und 724 f.

²⁴⁰ Vgl. das Votivgemälde der Familie Erzherzog Karls II. von Giacomo de Monte aus 1591 im Grazer Dom, wo jedem Mitglied der Familie ein Patron zugeordnet wurde, u. a. die Madonna, die hll. Petrus, Michael, Raphael, Gabriel, Johannes d. Täufer, Andreas, Florian, Karolus, Katharina, Barbara, Margaretha, Magdalena, Franziskus, Gregor d. Große und Leopold: Georg Kodolitsch, Drei steirische Mausoleen — Seckau, Graz und Ehrenhausen, in Innerösterreich 1564—1619 (Joannea 3), Graz 1967, Abb. 3. — Skizze von Peter Paul Rubens „Die Heiligen des Hauses Habsburg“ im Kunsthistorischen Museum Wien mit der Gottesmutter und den Heiligen Anna, Christophorus, Stephan, Karl d. Große, Leopold, Kasimir von Polen, Johannes d. Täufer, Gregor, Karl Borromäus (?), Johannes Evangelist, Augustinus (?), Katharina und Barbara: Rubens, Ausstellungskatalog, Rotterdam 1953, 83, Abb. 69.

²⁴¹ Coreth (Anm. 234), 70 ff. — Kapner (Anm. 59), 29.

gesteigert wurde²⁴², das Gotteshaus bildet aber — wie die Pestsäule — auch ein Denkmal des *Triumphes der Kirche durch das Haus Habsburg*²⁴³. Zu einer Visualisierung dieser m. E. für Funktion, Form und Inhalt des Gesamtkunstwerkes Peterskirche wesentlichen imperialen Ideologie kam es z. B. im Titelblatt des „Annus Sanctus Habspurgo-Austriacus“²⁴⁴ wenige Jahre vor Baubeginn: in einer wohl zentralräumlich aufzufassenden Architekturkulisie kniet Kaiser Leopold I. begleitet von den sieben Haupttugenden als ‚Fürsprecher‘ vor der Dreifaltigkeitssäule mit den Engelschören; die Trinitätsgruppe mit der Immaculata wird von den Hausheiligen — in einer an Kuppelfresken erinnernden Form — umgeben, wobei die Gruppen der geistlichen und weltlichen Fürsten besonders hervorgehoben und einander gegenüber gestellt werden (Abb. 15). Diese indirekte Art der Repräsentation kaiserlicher Macht durch die Sakralkunst — in bewußtem Gegensatz zur direkten Darstellung durch profane Denkmäler in Frankreich — war ein charakteristischer Ausdruck der Pietas Austriaca und des habsburgischen Selbstverständnisses, das diese Herrschertugend über alle anderen stellte. Und gerade Leopold I. hat *seine Pracht an denen Kirchen, die er bauen lassen, desto mehr gezeigt (...), wovon die Peters-Kirche zu Wien, wozu er noch den Grund gelegt, ein Wunder der Soliditaet und Schoenheit sein wird*²⁴⁵. Zu einer nicht nur allegorisch sondern auch real sichtbaren Demonstration der kaiserlichen Ideologie innerhalb der Kirche kam es bezeichnenderweise nur während der Regierungszeit Kaiser Josephs I. als 1708 *beede Kayserliche Majestäten Majestäten andächtigte und mit zum Himmel erhobenen Händen in gegenwärtigen Altars-Blat entworfen* wurden (Zennegg). Gerade die drei I im Namen dieses Kaisers (Ioseph I. Imperator)

²⁴² Wilfried Hausmann, *Baukunst des Barock — Form. Funktion. Sinngehalt* (DuMont Dokumente), Köln 1978, 76, 85 f. Vgl. auch: Germain Bazin, *Paläste des Glaubens. Die Geschichte der Klöster vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* 2, München—Freiburg 1980, 16 f.

²⁴³ Bezeichnung des Jesuiten Hansiz, zitiert bei: Eduard Winter, *Barock, Absolutismus und Aufklärung in der Donaumonarchie*, Wien 1971, 29.

²⁴⁴ Vgl. Anm. 239.

²⁴⁵ Rinck (Anm. 15), 64. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß in den zeitgenössischen Kaisersälen auch die profane Ikonologie zahlreiche sakrale Elemente enthält. Dies gilt z. B. für den Hauptsaal im Schloß Lobris und die Universitätsaula in Breslau, die der Verherrlichung Leopolds I. und seiner Türkensiege gewidmet sind, aber auch für den späteren Fürstensaal des Zisterzienserklosters Leubus: Kalinowsky (Anm. 225), 109, 114, 116 f., 119 f. — Bemerkenswerte Parallelen zur Ikonographie der Peterskirche enthält das Programm des Kaisersaales im Schloß Troja in Prag, ebenfalls eine Apotheose Leopolds I. Dort bildet das von einem Engelreigen umgebene Symbol der allerheiligsten Dreifaltigkeit im Deckenfresko das „ideelle und tatsächliche Zentrum des Saales“, begleitet u. a. von den drei Erzengeln (als Sinnbilder der ‚Hl. Legion‘), dem hl. Leopold (auf den Kaiser alludierend), den drei göttlichen Tugenden Fides (durch die Tiara allegorisch auch als Ecclesia aufgefaßt), Spes und Caritas, den Symbolen der vier Evangelisten sowie den Apostelfürsten Petrus und Paulus: Helena Smetáčková-Čížinská, *Der Kaisersaal im Schloß Troja in Prag*, in *ÖZKD* 28 (1974), 158 ff., Abb. 110.

waren für einen zeitgenössischen Prediger ein Hinweis, daß auß Dessen Nahmen, als gleichsam durch einen annehmlichen Schatten, die Allerheyligste Dreyfaltigkeit hervor leuchtet, also, daß (...) Gott in disem prächtigen Fridens-Tempel sich selbst gleichsamb unter der Glorreichesten Regierung JOSEPHI I. verlauten last, mit denen Worten der verliebten Braut (...): Hier in diser Stadt ruhe ich unter dem Schatten des Jenigen, den ich mir auserwählt hab, zu einem Haupt meines Volcks. (...) Ihr Römische Reichs-Adler schwingt euch anjetzo an statt unserer vor Freuden in die Höhe, einer fliege zu GOTT dem Vater, einer zu GOTT dem Sohn, und einer zu GOTT dem heiligen Geist (...); also bind ich euch an eure Flügel (...) einen Einser auß obangezogenen glorreichesten Titel und Nahmen JOSEPHI I. (...) den ersten Einser henckt mir an dem allherrschenden Scepter Gott des Vaters, damit von dem selbigen auch der Römische Reichs-Scepter JOSEPHI I. in höchst-Beglückter Regierung allezeit gestärkt werde, den anderten Einser henckt mir auff an das Creutz Gottes Sohns, damit künfftig hin an diesen schönen Baum des Lebens wieder alle feindlichen Waffen die Kayserliche Palmen heuffig hervor wachsen, den dritten Einser henckt mir an die allerschönste Flügel Gott des H. Geists, damit der Josephinische Adler neben dieser Göttlichen schönen Tauben allzeit Himmel-hoch daher fliege, und gleichsamb von Oben herab unter seinen Göttlichen Schutz alle feindliche in der Nieder herumschwerrende Raub-Vögel verachte ^{245a}.

Möglicherweise besteht neben diesen vier, alles überlagernden Aspekten der Ikonologie auch ein theologisches Gesamtprogramm für die sieben Altäre, wobei jede Kapelle eine Allegorie darstellen würde (wie in Stadl-Paura) ²⁴⁶. Denkbar scheint vor allem ein Zyklus der drei göttlichen

^{245a} Aemilian Katzi von Ludwigstropp, Das Erfreuliche Requiem, Oder Die Fröhliche Ruhe in dem Göttlichen Friden. Das ist: Lob- und Ehren-Rede, Auff das hohe Fest der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit, Als die Hoch-Löbliche Bruderschaft Dieser Unzertheilten Drey-Einigen Gottheit, in dem, nach dem Römischen VATICAN, überauß prächtig neuerbauten herrlichen Gotts-Hauß in der Kayserlichen Residenz-Stadt Wienn, zu St. PETER genannt, zum erstenmahl ihr obbemeldtes Hoch-heiliges Bruderschaffts-Fest Hoch-eyerlich begangen, Wien 1709.

²⁴⁶ Eine solche emblematische Funktion, wie sie die Hertelsche Ripa-Ausgabe vorführt (Cesare Ripa, Baroque and Rococo Pictorial Imagery, ed. by Edward A. Maser, New York 1971) nimmt Kapner (Anm. 59) 104 ff. bei Freiplastiken und Spindler-Niros (siehe Anm. 220) bei Altären an. In der Schloßkapelle Schwarzenau wurde das katholische Glaubensbekenntnis im Zusammenhang mit einem Apostelzyklus zur Darstellung gebracht (Ingeborg Schemper-Sparholz, Die Stuckdekorationen im Schloß Schwarzenau, in Kamptal-Studien hg. Friedrich B. Polleroß 3, Gars am Kamp 1983, 83), in der Heiliggeistkirche zu Neuburg a. d. Donau werden die sieben Gaben des hl. Geistes durch Heilige verkörpert (Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst 4/1, Gütersloh 1976, 38) und in der Dreifaltigkeitskirche Stadl-Paura bilden die Altäre der drei göttlichen Personen gleichzeitig Allegorien der göttlichen Tugenden: P. Paulus Fuchshuber, Die Paurakirche (Schnell-Kunstführer Nr. 1028), München—Zürich ¹⁹⁷⁸, 10 ff.

Tugenden, die als Personifikationen auch auf der Vorhalle zu finden sind, und der vier Kardinaltugenden, die Rottmayr zunächst in der Tambourzone darstellen sollte: Hochaltar (Petrus, Kirche, Gottvater) = Glaube, Franz von Sales (Christus) = (Gottes- und Nächsten-)Liebe, Sebastian (Pestpatrone) = Hoffnung, Michael = Gerechtigkeit, Josef = Mäßigung, Antonius = Weisheit und Barbara = Starksut (vgl. Abb. 15). Vielleicht versinnbildlichen die Altäre bzw. die hier abgebildeten Heiligen aber auch andere Fürstentugenden, wie sie Leopold I. sowie vielen habsburgischen Herrschern immer wieder zugeschrieben wurden²⁴⁷, z. B. Barbara = Constantia, Michael = Timor domini, Sebastian = Fortitudo, Antonius = Pietas, Franz von Sales = Clementia, Josef = Modestas und Petrus = Liberalitas.

Abgesehen davon läßt sich zumindest eine ikonographische Symmetrie parallel zur optischen deutlich erkennen (Abb. 14). Dem Altar der hl. Familie wurde jener mit den in der Hierarchie am nächsten stehenden Erzengeln zugeordnet, denn auch Jesus, Maria und Joseph *seyn drey Schutz-Engel, so Euch werden zu Hülff kommen, von der Flammen des höllischen Schwefel-Feuers gnädigst zu erretten*²⁴⁸. Dem Pestaltar mit den Statuen der beiden heiligen Könige steht der Altar mit dem einen Toten erweckenden *glorreichen Fürsten und Bischoff zu Genf* Franz von Sales sowie ebenfalls zwei plastischen Milites christiani gegenüber. Und das Gegenstück zu den drei heiligen Jungfrauen Barbara — *einer sonderbahren Patronin vor eine glückseelige Sterbstund* — Clara und Theresia bilden die drei gelehrten Männer Antonius von Padua, *so der obriste Stadthalter Christi auf Erden rechtmäßig beanmbset* (Weymer), Johannes Evangelist und Judas Thaddäus.

Die Immaculata der Nepomuk-Gruppe bildet auch ikonographisch ein sinnvolles Gegenstück zur Trinität des Schalldeckels der Kanzel, und der

²⁴⁷ Die habsburgische Tugendlehre, die sich bis zu Maximilian I. und Karl V. zurückverfolgen läßt, wurde um 1630 im „*Princeps in compendio*“ codifiziert. Dieser Fürstenspiegel blieb bis zur Mitte des 18. Jhs. für die Erziehung verbindlich: Matsche (Anm. 8), 51 ff. Vgl. auch: Kovács, Einflüsse geistlicher Ratgeber und höfischer Beichtväter auf das fürstliche Selbstverständnis, auf Machtbegriffe und politische Entscheidungen österreichischer Habsburger während des 17. und 18. Jahrhunderts, in *Christianesimo nella storia* IV/1 (1983). — Tatsächlich wurden etwa bei der Gedenkfeier für Kaiser Leopold 1705 in der Jesuitenkirche acht Tugenden dieses Herrschers in allegorischer Form in den Kapellen dargestellt, z. B. „*Die Siebendte Kapelle hat in ihrem Schild diesen Titul: Leopoldo einem Wunder unerschrockener Standhaftigkeit. Auf des Altars Gipffel folgende Wort. Die unerschrockene Standhaftigkeit: nemlich dieses unüberwindlichsten Kayzers, dessen Gemüt zu schröcken, oder von wohl-gefasten Rathschlägen abzutreiben kein Gefahr gewachsen gewesen. Destwegen er auch im Altar-Blat (!) durch den standhaftten Judas den Machabeer entworfen wird, der sein kleines Häufflein wider die grosse Macht des Feld-Fürsten Gorgias anführend, also auffgemuntert: Umgürtet euch, und seyd tapffere Männer, doch wie im Himmel gefällig ist, also geschehe es.*“ (Exequienbuch: *Veneratio posthuma . . . Leopoldi I. . . Wien 1705*).

²⁴⁸ Pfendtner (Anm. 206), 99.



Abb. 15: Elias Nesselthaler, Kupfertitel zu J. L. Schönlebens „Annus Sanctus Habsburgo-Austriacus“, 1696. — (Original: Österreichische Nationalbibliothek.)

wegen des Beichtgeheimnisses gemarterte hl. Johannes bildet im Sensus allegoricus ebenso als Exemplum eines Predigers wie als Sinnbild des Schweigens ein Pendant zur Allegorie des Predigens, der Darstellung des lehrenden Jesus im Tempel, auf der Kanzelbrüstung²⁴⁹ (Abb. 3). Denn mit so wundersamen Nachdruck wusste er von Beicht- und Cantzel-Stuhl aller Herzen zuzureden, daß auch jene, die durch ihre Härtigkeit Stahl und Marmor gleicheten, sich von Hitz seines Eyfers, und Süßigkeit seiner Worten erweicht fanden. Da Johann von Nepomuk sich dadurch auch als wahrer Sohn Petri erwies, hat die Wiener Priesterschaft eben gegenwärtige von kostbarsten Glanz, prächtigsten Ansehen, und ungemeiner Zierde beruffnete Peters-Kirch außerkisen wollen, umb in dem so herrlichen Vatican unsers teutschen Rom²⁵⁰ den böhmischen Heiligen als Vorbild aller Geistlichen zu ehren. Die in beiden Hauptachsen einander symmetrisch gegenüberstehenden Beichtstühle mit den Figuren der vier reuigen Sünder bringen durch ihre Integration in formaler Hinsicht auch den großen Stellenwert dieses Sakramentes in der Peterskirche zum Ausdruck, da ja der Kirchenpatron selbst als Exemplum eines Büßers gilt²⁵¹. In der Längsachse korrespondieren schließlich noch die beiden freskierten Engelschöre miteinander. Sie erinnerten die Mitglieder der Bruderschaft an ihre Verpflichtung den Englen gleichsamb einen Chor zumachen und ihnen in disen nachzuarten, das gleichwie Sie stäts droben vor den Göttlichen Thron stehen, und die allerheiligste Dreyfaltigkeit mit ihren Dreyfachen Sanctus Sanctus Sanctus unaufhörlich loben und preysen, also auch die Brüder und Schwester diser Ertz-Bruderschaft den Dreyeinigen Gott immerfort mit sonderbahren Eyffer benedeyden und verehren. Die Darstellungen weisen aber wohl auch darauf hin, daß dise Englische Heerscharen mit ihrem Lob Gesang den Erb-Feind Anno 1683 zimlichen Stoß geben, und noch dato viel Sünden-Straffen abhaltet²⁵².

²⁴⁹ So wird der Heilige auf einem barocken Andachtsbild als Prediger dargestellt (Matsche, wie Anm. 136, vor 53), und in Zwiefalten bezieht sich die Ikonographie des Gegenstückes zur Kanzel ebenfalls auf das Beichtgeheimnis: Knoepfli (Anm. 12), 28 f., 39, Abb. 5. Diese doppelte Beziehung würde auch die große Beliebtheit von Nepomukgruppen als Pendants zu Kanzeln erklären.

²⁵⁰ P. Christophorus Richter S. J., Der Dreyfache Apostolische Geist Petri, In dem Glor-reichen Joanne von Nepomuck der Hoch- und Ehrwürdigsten Weltlichen Priesterschaft zur Nachfolge vorgestellet: Als selbe dessen jährliche Fest-Begängnuß in der herrlichen St. Peters-Kirch mit feyerlichsten Gepräng Erneuerte (. . .) Den 29. Julii Anno 1736, Wien 1736, 5 und 18.

²⁵¹ Auf eine spezielle Funktion als Beichtkirche deutet eine Passage in einer Predigt von Pfendtnr hin, der nach Besprechung einiger Wiener Kirchen meint: „Kommest du zu St. Peter, beichtest deine Sünd, getrost der Hoffnung, daß, weiln Petrus die Schlüssel hat zum Himmel, er vermög seiner priesterlichen Gewalt dir die Thür wiederum eröffnen und ungezweifelt werde einlassen.“ (Pfendtnr, wie Anm. 206, 273).

²⁵² Georgio Müntzer, Bericht und Nachricht von der Hochlöblichen Ertz-Bruderschaft der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit, welche in dem Jahr Christi 1676. am Titular-Fest gedachter allerheiligsten Dreyfaltigkeit zu Wienn in der

Die ikonographische Symmetrie²⁵³ kommt auch im Kuppelfresko zum Ausdruck, das neben den Hauptmotiven Marienkrönung, Erzengel und Apostelfürsten fast alle Heiligen, die im Kirchenraum dargestellt sind, enthält²⁵⁴, aber keine zusätzlichen inhaltlichen Schwerpunkte erkennen läßt. Es handelt sich vielmehr um eine Darstellung des Emypreums²⁵⁵ mit einer Auswahl von Heiligen, die man in vielen barocken Kuppelfresken antrifft. Der Bogen reicht von den Ureltern Adam und Eva sowie Patriarchen und Propheten des Alten Testaments über Johannes den Täufer, die Apostel sowie den frühchristlichen Märtyrern Laurentius, Stephanus und Florian bis zu den mittelalterlichen Ordensgründern Benedikt, Bernhard, Franziskus usw. sowie den heiligen Frauen Helena, Agatha und Katharina u. a. Den chronologischen Abschluß in diesem Zyklus von Mitgliedern der *Ecclesia triumphans* bilden die gegenreformatorischen Heiligen Ignatius von Loyola, Karl Borromäus, Franz Xaver und Johannes von Nepomuk²⁵⁶. In diesem Zusammenhang sind außerdem die jeweils in Zweiergruppen einander gegenüberstehenden Kirchenväter in der Haupt- und Evangelisten in der Nebenachse des Kuppelraumes zu nennen, die (wie in Sonntagberg) an dieser Stelle sozusagen als „Atlanten“ der triumphierenden Kirche im Kuppelfresko darüber auch inhaltlich ihre Funktion als Stützen der Kirche verdeutlichen.

Ein Blick auf den Fassadenaufriß Montanis von 1701 verrät, daß das ikonologische Programm in seinen Grundzügen von historischen und formalen Veränderungen kaum betroffen wurde²⁵⁷, da man auf dem Stich nicht nur eine Trinitätsgruppe und einen Apostelzyklus sondern auch den kaiserlichen Doppeladler erkennen kann. Und die Verbindung von Dreifaltigkeits-, Pest- und Habsburgerikonographie war bereits bei der Pestsäule

uhralten St. Peters-Kirchen ist aufgerichtet, und der Römischen einverleibt worden, Wien 1676, 5. — Pfendtner (Anm. 206), 273 (Petrus-Predigt).

²⁵³ In der Prager Margarethenkirche wurden die sechs Altarbilder „teils nach den Querachsen eingeordnet — als Gegenstücke —, teils nach der Längsachse der Kirche“ und „gegenseitig in ein Ganzes nach dem Schema des hl. Benediktinerkreuzes in ein hierarchisch höheres semantisches und ideenhaftes Ganzes vereint, mit dem dann weitere ikonisch symbolische Deutungen, die höchsten Bedeutungseinheiten (Semanteme), die Symbolik der Kirchenarchitektur als des Ganzen bestimmend, verbunden wurden“: Jaromír Neumann, *Die Bilder Petr Brandls und die Ikonographie der St. Margarethenkirche in Prag-Břevnov*, in *Umění* 29 (1981), 160.

²⁵⁴ Hubala (Anm. 40), 61, Fig. 5. Spindler-Niros (Anm. 66), 339 f. weist darauf hin, „daß die Malereien einerseits stets eine ‚Welt‘ für sich bilden und daß andererseits in ihnen die umfassende ‚Gesamtidee‘ gestaltet ist, in der alle im Kirchenraum zur Sprache kommenden Themen und Themenkreise einfließen und gleichsam in einen übergreifenden Zusammenhang gestellt werden.“

²⁵⁵ In ikonographischer Hinsicht bildet die Kuppel der Wiener Peterskirche also — bewußt oder unbewußt — ein Gegenstück zu den Kolonadenstatuen des Petersplatzes. Vgl. Andreas Haus, *Der Petersplatz in Rom und sein Statuenschmuck* — Neue Beiträge, phil. Diss. Freiburg/Br. 1970, 84 ff.

²⁵⁶ Strobl (Anm. 227), 13, Skizze I.

²⁵⁷ Vgl. Anm. 204.

auf dem Graben, die ebenfalls von der Erzbruderschaft errichtet worden war, vorgebildet ²⁵⁸.

Die hier geäußerte These, daß die Ikonologie der Peterskirche bzw. die Auswahl des Heiligenzyklus vor allem von zeitgeschichtlich-patriotischen Aspekten geprägt wurde, wird m.E. durch die Parallelen mit der Festdekoration und Predigt unter dem Titel „Geistliches Zelt- und Kriegslager“ aus dem Jahre 1684 bestätigt. Damals wurde das Fest der Apostel Simon und Judas Thaddäus nicht nur mit einer Pest-Gedenkfeier bei der Dreifaltigkeitssäule begangen, sondern von der *österreichischen Andacht* (!) auch eine *Majestätische Solemnitet und Jubel-Fest* als Dankopfer für die Abwehr der Türken am 12. September des Vorjahres veranstaltet. Dabei schrieb der Bruderschaftsprediger P. Benno Hupp diese *so miraculösische Victori und Wundervolle Erlösung* vor allem der Hl. Dreifaltigkeit und *unser Jungfräulichen Amazonin der übergebenedeytesten und ohne alle Mackel der Erb-Sünd empfangenen Himmels Bellonae Mariae* zu, und wies dann die Gläubigen auf den Hochaltar der Peterskirche: *wende deine Augen Christliche Seel auf den prächtig-gezierten Hoch-Altar (. . .), so findest in diesem Himmlichen Zeug-Hauß der H. H. Dreyfaltigkeit jene Waffen, so vor Zeiten dem Constantino M. am Himmel wider den Tyrannen Maxentium vorgeschriben worden, nemlich das H. heylwürkende Creutz, mit diser goldenen Himmels Vertröstung und Beyschrift „In hoc Signo vinces“* In diesem Gewöhr wirst du obsiegen, das Creutz das beste Schlacht-Schwerdt, vor welchem auch dem Teuffel die Haut schauert, *„In hoc Signo vinces“*, mit diser Artigleria wird aller Gewalt der Feind zerstreuet. Die als Kriegszelte gestalteten Festaltäre der Bruderschaft waren allen außerwählten Schutz-Patronen und Schirm-Herrn, so der betrangten Statt-Wienn Gnaden-reich mit der Succurs ihrer unablässigen intercession beygesprungen, gewidmet und konnten auch als Allegorien der acht Seeligkeiten aufgefaßt werden. *Jene acht Heilige, dero Bildnussen unter disen Triumphierlichen Kriegs-Zelten seyn einlogiert*, waren: der vor wenigen Jahren neu erküste Schutz- und Schirm-Herr S. Joseph, der so lang mit seinem stark-riechenden Jungfräulichen Lilien Busch den Blut-dürstigen Drachen des Erb-Feinds unter die Nasen stossen, bis daß er mit der langen Nasen und blutigen Kopff abziehen mußte; der österreichische Markgraf Leopold, der von seiner ehemaligen Residenz auf dem Kahlenberg den christlichen Succurs anführte; der Evangelist Johannes, dessen Adler mit seinen Donner-Keulen die Türkische Carthauen und Mörscher vernagelte; der Märtyrer Sebastian, der 1679 die Todespeile der Pest ebenso abhielt wie 1683 jene der Osmanen; der Ritter Georg, dessen Kriegslanze den Türkischen Cerberus, die Ottomanische Hydra bekämpfte, sowie die Erzdiakone Stephanus und Laurentius ²⁵⁹.

²⁵⁸ Rupert Feuchtmüller, *Kunst in Österreich. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart* 2, Wien 1973, 49 f. — Gerolf Coudenhove — Wilhelm Mrazek, *Die Wiener Pestsäule*, Wien—München 1958, — Matsche (Anm. 8), 106 ff.

²⁵⁹ P. Benno Hupp, *Geistliches Zelt- und Kriegslager*. Das ist Höchstverpflichtete Dankbarkeit und dankbare Erkanntuß gegen der Allerheiligsten Unzertheilbaristen Dreyfaltigkeit. Wegen der durch christliche Waffen Anno 1683

In der Predigt am Graben dankte der Franziskanerpater auch noch anderen Heiligen, die später in der Peterskirche dargestellt wurden, für die Unterstützung im Kampf gegen die Türken: *Deo gratias, Hoch-heiliger Apostel-Fürst Petro daß du nit allein die Röm. Kirchen-Schlüssel, sondern auch Wienerische Statt-Schlüssel in dein Verwahrung genommen hast. Deo gratias Hoch-heiliger Vater Hieronyme, dein Löw hat Kayserl. Soldatesca Löwenmüthig gemacht, und so der Löw niemals die Augen schliest, hat oft manche Schild-Wacht ein verstohlens Schläffl wagen dürfen, weil der Hieronymitanische Löw auff den Waalen und Pasteyen rundiren gangen. (...) Deo gratias, du Hochheiliger Bischoff Nicolae, daß du denen Türken nichts anders eingelegt als ein grosse Ruthen. Deo gratias Hochheiliger Augustine, daß du dem nach der Statt Wienn greiffenden Feind mit deinen Löffel so wachtsam auff die Finger geschlagen, und ihm hierdurch Hertz und Courage abgenommen* ²⁶⁰.

Zusammenfassend läßt sich also feststellen, daß bei der Wiener Peterskirche von Anfang an die Tendenz zu einer Vereinheitlichung sowohl in formaler als auch in ikonologischer Hinsicht bestand, wenngleich diese nicht mit aller Perfektion verwirklicht wurde. Aus diesem Nebeneinander der beiden Bestrebungen resultiert auch ein Oszillieren zwischen dekorativer Einheit und inhaltlicher Mitteilung. Dies gilt sowohl für einzelne Objekte wie Kuppel, und Altäre als auch für die gesamte Kirche: einerseits freskierte man das Chorgewölbe mit reiner Dekorationsmalerei, andererseits wurden sogar die Kastenschlösser in den Oratorien inhaltlich belastet. Hinsichtlich der (politischen) Funktion als Gesamtkunstwerk scheint es m. E. gerechtfertigt, in der Peterskirche, welche von der Dreifaltigkeitsbruderschaft Petro dem Apostel-Fürsten zu Ehren, zur Erhaltung und Wachthumb des Durchleuchtigsten Ertz-Haus von Österreich, umb gnädige Abwendung allgemeiner drey Haupt-Straffen (...) ausgeschmucket und ausgezieret worden war ²⁶¹, ein sakrales Pendant zum Wunderwürdigen Kriegs- und Siegs-Lager des Prinzen Eugen im Belvedere ²⁶² zu sehen.

den 12. September glückseelig entsetzten Statt Wienn vorgestellt den 29. Oktober 1684 in der Uhr-alten Kirchen des H. Apostel Fürsten Petri, Wien 1684.

²⁶⁰ Derselbe, Zweyfaches NB. NB. oder doppeltes Nota benè und danckbares Angedencken wegen gnädig abgewender Pest Anno 79 und glückseeligen Entsatz der Kays. Residentz-Statt Wien Anno 83 bey der auff dem Graben auffgerichten herrlich gerzierten Ehren- und Gelübd-Säulen der Allerheiligsten Unzertrennten Dreyfaltigkeit, welcher in Gegenwart beeder Regierender Kays. Majestäten u.u. und Ihro Durchlaucht der Kayserl. Princessin, sambt einer Hoch-Adelichen Volck-reichen Versamblung eben den 29. Oktober Nachmittag deß gedachten 1684. Jahrs vorgetragen worden, Wien 1684.

²⁶¹ Weymer (Anm. 5), 6.

²⁶² Salomon Kleiner, Das Belvedere in Wien, hrsg. und kommentiert von Hans Aurenhammer unter Mitarbeit von Gertrude Aurenhammer (Wienerisches Welttheater. Das barocke Wien in Stichen von Salomon Kleiner II), Graz 1969.