



51/52

BAROCKBERICHTE

Abb. 1
nach François Cuvilliers d. Ä.
Radierung von C. A. de Lespilliez
aus dem *Livre de Cartouche*, 1738



Abb. 2, rechts
Johann Evangelist Holzer
L'Été, aus der großen Folge der
„Vier Jahreszeiten“, Radierung



Jürgen Rapp

Ambivalenz der Lebenskräfte – Johann Evangelist Holzer und die „Rocaille“ Zur 300. Wiederkehr seines Geburtsjahres 1709

Schon im Jahr 1642 erschien auf dem Höhepunkt des italienischen Hochbarock die Rocaille als vollkommen ausgebildetes Formmotiv, das ein knappes Jahrhundert später zur asymmetrischen Leitform des Rokoko werden sollte (Abb. 3). Da sie aber als eigenständige Sonderform von Bedeutung nicht wahrgenommen wurde, und von Agostino Mitelli¹ selbst, dem Erfinder, aus dem Zusammenhang der Entwicklung seiner Dekorformen nicht separiert wurde, blieb es Franzosen vorbehalten, den Begriff „Rocaille“ für Formgebilde dieser Art zu prägen und die Gestaltungsmöglichkeiten in zahllosen Varianten durchzuspielen.

Jean Mondon² war der erste, der 1736 das Wort „Rocaille“ in den Titel seines „Premier livre de formes rocailles et cartels“³ mit aufnahm, als er in gestochenen Folgen seine neuartigen Dekorationsmotive in Paris zu publizieren begann. Solche Dekorationsmotive hatte François de Cuvilliers d. Ä. bereits zu Beginn der 30er Jahre für den Münchner Hof erfunden und durch Stuckateure und Holzschnitzer bei der Ausstattung der neuen Zimmer der Residenz und in der *Maison de plaisance* der bayerischen Kurfürstin, dem Jagdschlösschen Amalienburg, aufs virtuoseste realisieren lassen. Er begann allerdings erst ab 1738 einem größeren Publikum seine Inventionen durch Stichfolgen bekannt

zu machen, und wählte als Titel der ersten Folge: „Livre de Cartouches“⁴ (Abb. 1). Die „Rocaille“, in Frankreich um 1730 erfunden, setzte sich, abgesehen unter Cuvilliers in München, in Süddeutschland selbst erst ab der Mitte der 30er Jahre langsam durch. Dann jedoch, ab ca. 1740, erlebte sie gerade hier ihre reichste Blüte und wurde über Jahre hinweg zur der charakteristischen asymmetrischen Leitform der Ornamentik, an der man heute das „Rokoko“ am deutlichsten erkennen kann.

Die bald darauf einsetzende Kritik der Klassizisten lehnte die „Rocaille“ als Inbegriff des schlechten „Augsburger Geschmacks“ radikal ab. Zum Beispiel verspottete man sie als „Grillenwerk“ und sah in ihr nur „schwache, zarte und angeklebte Materie“, die den Eindruck erwecke, dass sie „bloss das Wasser an sich halte, und dadurch seinen eigenen Verfall desto geschwinder zu befördern scheint“ (J. G. Fünck, „Betrachtungen über den wahren Geschmack“, 1747).⁵

Wären es auch ab den 1740er Jahren die Fülle der Augsburger Ornamentstiche mit Rocaille-Inventionen, die vom Kunstgewerbe mit stetig steigendem Erfolg rezipiert wurden, hielt sich zunächst der reichsstädtische Künstlerkreis um den Akademiedirektor Johann Georg Bergmüller mit der Rezeption zurück, obwohl die Fulminanz der

Dekorationskunst des François de Cuvilliers am Hof des bayerischen Kurfürsten Karl Albrecht bereits offensichtlich war.⁶ Es bedurfte offenbar der relativ spät beginnenden Publikation der Formwunder des kurfürstlichen Hofarchitekten und Dekorateurs, die den Anstoß zur Rezeption auch im reichsstädtischen Milieu gab. Ab 1738 begann man in München Cuvilliers Rocaille-Erfindungen in Kupfer zu stechen und als „Livre de cartouches“ in Folgen zu publizieren, nach dem Vorbild von Jean Mondons „Livre de formes rocailles et cartels“, das 1736 zeitgleich in Paris mit dem „Livre nouveau de divers morceaux d'fantaisie“ des Jacques de Lajoue⁷ herauskam.

Es waren jedoch die Nachstiche der Watteau-Grottesken⁸ und ihrer beschwingten Formenwelt, die Jahre vor der „Rocaille“ publik wurden, durch welche die beiden begabtesten Bergmüller-Schüler, Johann Evangelist Holzer und Gottfried Bernhard Götz⁹, zuerst vom sprühenden Geist der französischen Ornamentik erfasst wurden (Abb. 2).

Während Götz jedoch noch länger am Stil der Watteau-Ornamentik der Régence-Zeit¹⁰ festhielt, stabilisierte Holzer, immer noch das Grazile und Leichte bewahrend, das Gerüst seiner Ornamentik 1733 in der geistlichen Serie der „Jugend Christi“ im Johann Christoph Steinberger-Verlag¹¹, um dann in

den berühmten Fächerentwürfen von 1734 (Abb. 4) das Erbe des großen Franzosen sich noch einmal fruchtbar zu machen und das heitere Genre zu einem in der deutschen Malerei einzigartigen Höhepunkt zu führen.¹² Als Holzer für den Hochstiftskalender des Salzburger Erzbischofs auf das Jahr 1735 (Abb. 6) ein neues Formenrepertoire entwickelte, machte er sich gegen Ausgang des Jahres 1734 entschieden daran, zu einem tragfähigeren Formenstil zu gelangen, der als adäquater Ausdruck für die hochpathetischen staatlichen und kirchlichen Themen der Zeit sich eignen konnte. Dabei wollte er mit der Pracht des Erscheinungsbildes den ehemaligen Lehrer Bergmüller als „virtuoso“ offensichtlich übertrumpfen und gleichzeitig dessen Konventionen mit Hilfe einer bewegten und flüssigeren Durchmodellierung, die das Ganze und die Details erfasst, vollends überwinden. Es geraten ihm Figuren von Asamscher Fülle und Energie (vgl. die in einen C-Bogen einbeschriebene Profilfigur des jungen Mannes links von der Salzburg-Vedute¹³ oder der rubenshaften Salzach-Fluss am Fußstück des Erzstiftskalenders¹⁴ (Abb. 7, 9). Auch erlaubt er sich jetzt Figuren in direkter Frontalansicht und hoch aufgerichteter, statuarischer Positur im Bild zu zeigen, was Bergmüller nie wagte: Als eine solche Frontalfigur bewacht Paulus mit Schwert den ganzen Heilighimmel über dem Kalendarium (Abb. 8). Was Holzer bereits in seinen beiden ersten großen Eichstätter Altarbildern 1732 und 1733 erkennen ließ¹⁵, zeigt sich nun noch deutlicher. Vermehrt orientiert er sich jetzt an den Vorbildern der barocken Großmeister, Rubens und van Dyck, aber auch an Johann Michael Rottmayr¹⁶ (1654–1730) und gleichzeitig bei seinem berühmten älteren Zeitgenossen Cosmas Damian Asam (1686–1739, Abb. 10). Dabei wird der Einfluss von Rembrandts unplastischem Gegenlicht, der die beiden Eichstätter Altarblätter noch stark prägt, zurückgedrängt. Bald nach seiner Ankunft in Augsburg (1730) war Holzer in Werkstatt und Haus des 1730 zum Direktor der Augsburger Stadtakademie ernannten Johann Georg Bergmüller (1688–1762) aufgenommen worden. Die geniale Begabung des Südtirolers hatte er bald erkannt, und so begann er den Zugewanderten, der nach den damals gültigen Gesetzen der Reichsstadt rechtlich vollkommen von ihm abhängig war¹⁷, sich zu seinen effektiven Gehilfen und Mitarbeiter aufzubauen.¹⁸ Das Haus Bergmüllers in der Jesuitengasse 18, lag in der Nachbarschaft des Jesuitenkollegs St. Salvator. Für Studenten der Ordensuniversitäten, vor allem Prag, hatte Bergmüller, da Augsburg das Zentrum des süddeutschen¹⁹ Verlagswesens und Kupferstichhandwerks war, schon zahlreiche Thesenblätter entworfen und zu bedeutenden Kupferstechern vermittelt.

Bereits 1732 malte der junge Holzer zwei mittelgroße Bilder der beiden Hauptheiligen der Jesuiten, den Ordensgründer Ignatius und den ersten Weltmissionar Franz Xaver.²⁰ Auch nachdem der eigenwillige Südtiroler 1735/36 seinen Meister endgültig verlassen hatte und nun mit aller Kraft und zunehmendem Erfolg dabei war, sich eine ihm angemessenere künstlerische Welt zu erschaffen, blieb es ihm dennoch möglich, die Beziehungen zum Jesuitenorden weiterzuführen. Bis zu seinem Weggang aus dem Haushalt des Akademiedirektors²¹ hatte er mehrere Thesenblätter des Ordens entstehen sehen, und, wie nachgewiesen, beim Augsburger Ratskalender²² und auch bei dem bedeutenden Prager Thesenblatt in Schabkunstmanier²³ mit der „Apokalyptischen Verehrung des Gekreuzigten durch die Weltbeherrscher“²⁴ sich teilweise selbst an der Bildverwirklichung dieser Großkupferstiche beteiligen können. Und hier in den Thesenblättern für die Prager Jesuiten taucht zum ersten Mal in Augsburg bei Holzer die „Rocaille“ auf, zunächst noch in einfacher Form, aber an zentraler Stelle, nämlich in der Mittelkartusche auf der Textleiste mit dem Widmungstext.

Die erste Rocaille bei Holzer

*Böhmen huldigt dem verklärten Johannes von Nepomuk*²⁵ (Abb. 11)

Thesenblatt in Schabkunst von Gottlieb Heuß nach Holzer

Bez.: „Ioann. Holzer del. – Gottlieb Heuß sculp. Aug. Vindel.“

Größe: 162,2 x 92,6 cm. Dat. in der Thesenleiste „Anno MDCCXXXV“ (1735), Tagesdatum und Stunde der öffentlichen Disputation sind im Druck leer gelassen. Praeses war P. Johann Palecek SJ.²⁶

Prag, Clementinum (Th. 511)²⁷ und Graphische Sammlung der Städtischen Kunstsammlungen, Augsburg.

Auf das Jahr 1735 war für den Prager Studenten Johann Christl ein Thesenblatt in der beachtlichen Größe von 162,3 x 92,6 cm gedruckt worden, das der Augsburger Maler als „Ioan Holzer del.“ signieren ließ.

Das Thesenblatt musste zur öffentlichen Verteidigung der gedruckten Thesen im Jahr 1735 gedruckt vorliegen, deren weitere Daten aber unbekannt sind. So kann der Zeitpunkt seines Entwurfs nicht präzisiert werden. Es ist aber durchaus möglich, dass er noch in Bergmüllers Werkstatt entstand, denn die Erscheinung des Heiligen verrät dessen Schulung.

In jedem Fall war es der junge Holzer, der nachweislich als erster unter den Augsburger Künstlern in dem großformatigen Thesenentwurf mit der „Glorifikation des hl. Johann von Nepomuk“ (Th. 511) die asymmetrisch geschwungene Rocailleform als Rahmen für die Widmungskartusche in der Mitte der Thesenleiste einsetzte. Ihr Schildfeld trägt

Namen, Titulatur und Wappen des Grafen Adam Philipp Losy von Losinthal, kaiserlicher Kammerherr und Richter. Ihm hatte der Thesen-Defendent Johann Christl das große Blatt gewidmet.²⁸

Das Gebilde der Kartusche ist klar, nicht überladen, aber von würdigem Gewicht, dem der beigesteckte Blumenschmuck zusätzlich plastische Fülle gibt. Palmblätter am untersten Kartuschenrand federn die Inschrifttafel ab und bilden das kompositionelle Gegengewicht zu dem vom linken unteren Puttopaar²⁹ ausschwingenden Palmwedel, der die Bildmitte durchteilt. Im Gegenbogen zweigen sich von den Kartuschenblättern einige nach oben ab, bis unter der Oberfläche der Inschrift ein Spalt mit knolligen Maiglöckchenblüten sich öffnet. Der Untergrund der großen Inschrift mit dem Widmungstext an den Patron des Studenten Christl erweist sich dabei – so soll es scheinen – als dünnes Pergament, dessen Seiten sich zu wellen und seitlich einzurollen beginnen.³⁰ Der linke Rand führt nach oben zum krönenden Muschelmotiv, das aus einer Akanthusvolute entwickelt ist und im Gegenbogen das tief aufgefächerte Innere der Schale zeigt, unter der kleine Blüten sich aufreihen. Das Leuchten der Innenseiten hebt die Muschelschale aus dem dunklen Boden heraus und bringt sie in Verbindung zu dem im Tageslicht glänzenden Prag mit Moldau und Karlsbrücke, dem Hinrichtungsort des Johann von Nepomuk.³¹

Es ist also gerade die Muschel, das Wassergeschöpf, das in betontem Gegensatz steht zu dem düsteren Gewicht des Waffenarrangements am Boden zu Füßen der Bohemia³², die dem glorifizierten Heiligen huldigt und auf die drohende Gefahr der Waffen hinweist. Als deren Beistand steht hinter ihr aufgerichtet Bellona/Minerva, deren jugendfrische Erscheinung nur der Phantasie und dem Können des 25jährigen Malers entspringen konnte. Sie hält schützend die Fahnenlanze und den großen Schild mit dem böhmischen Löwen hinter der knienden Bohemia.³³ Deren Hoffnung konzentriert sich auf die Erscheinung des Heiligen, der sich über ihr in verklärter Lichtglorie auf einem gesockelten Sitz, den Himmelswolken verhüllen, gelagert hat. Bohemia reicht ihm das Szepter und verweist damit auch auf seine Erhebung zum böhmischen Landespatron. Johannes von Nepomuk wird gezeigt in der Gestalt, die erst im Barock für seine Vorstellung verbindlich wurde³⁴, bekleidet als Kanoniker, bzw. Chorherr, mit langem schwarzen Talar oder Soutane, dem weißen, meist mit Spitzen gesäumten Chorhemd, dem Rochett, dazu als Schulterumhang die Almutia oder Mozzetta, häufig als Zeichen des Domherrn aus geschwänzten Pelzen genäht. Am Hals schließt das Gewand mit dem umgeschlagenen römischen Priesterkragen

(später auch mit Bäffchen). Dazu trägt er, wie hier, meist das schwarze Birett mit den vier Ausbuchtungen.³⁵

Im stilistischen Typus ist noch einiges von Bergmüllers Konvention und Auffassung der Heiligen zu spüren. Das betrifft vor allem die Haltung des verklärten Nepomuk, die Holzer aber wesentlich geschmeidiger und entspannter als sein Meister gestaltet.

Die Komposition des monumentalen Thesenblatts hat Eindruck hinterlassen. Von einem zeitgenössischen Radierer vereinfachend wiederholt, ist das kleine Radierblatt mit der Nepomukerscheinung des Thesenbilds ikonographisch mit der Beichtszene der böhmischen Königin³⁶ vor Johann von Nepomuk ergänzt. Da der Beichtvater als Gebot des Bußsakraments das Beichtgeheimnis prinzipiell bewahren musste und wollte, wurde die Beichte der Fürstin nach der Legende der Anlass für das Misstrauen und den rasenden Zorn von König Wenzel IV. und damit zum Auslöser für das Martyrium des böhmischen Chorberrn von St. Veit.

Es ist interessant, dass erst 1739 für Bergmüller selbst die Verwendung der Rocaille nachzuweisen ist, nämlich als er das Thesenblatt für das Reichskloster der Benediktiner in Ottobeuren entwarf. Den Entwurf für den blauen Mezzotintostich in Ölgrisaile auf Leinwand signierte und datierte er: „JGBergmüller Pinx. 1739“ (108 x 73 cm).³⁷ Hier hat Bergmüller die Rocaille als Umrahmung für die beiden gegenständigen Wapenkartuschen benützt, sie allerdings in zwar reiche, aber doch behäbig schwere Formen umgewandelt, was auch seinen Figuren entspricht. Das Schabkunstblatt hat die Größe 113 x 76,5 cm. Es wurde gestochen und verlegt von dem Augsburger Johann Friedrich Ledergerber.³⁸

Dagegen wurde für den Stich der großen Nepomuk-These mit Georg Heuss³⁹ einer der besten Mezzotintostecher seiner Zeit, gewonnen.

Wie die in der Stiftsgalerie des Zisterzienserklosters Stams entdeckte Ölgrisaile in Blautönen beweist⁴⁰, hat Holzer offensichtlich seine Entwürfe für Schabkunstblätter ebenfalls in der aufwendigen Maltechnik der Ölgrisaile ausgeführt (Abb. 12, 13).

Es scheint sogar Holzer selbst gewesen zu sein, der in der Werkstatt Bergmüllers die Ölgrisaile als Entwurfstechnik für Stiche eingeführt hat. Bereits 1730 hatte er, also gleich nach seiner Ankunft in Augsburg, die kleine Linien-Radierung zur Dreitausendjahrfeier für das Kloster Oberaltaich, mit dem er während seiner Gesellenwanderung nach Augsburg in Verbindung getreten war⁴¹, in einer feinen Ölgrisaile auf Papier entworfen. Von Bergmüller lassen sich dagegen vor 1739 keine Ölgrisaillen als Stichentwürfe nachweisen.⁴²



Abb. 3
Agostino Mitelli, Bll. 2, 3 aus der Kartuschen-Folge von 1642. Radierungen 17, 5 x 12, 5 cm

Zwischen der Nepomuk-These und den vorzustellenden Bilddrucken nach Holzer hat sich stilistisch ein gravierender Wandel vollzogen, dem wir nun nachgehen wollen.

Die Johannes-Trilogie in der Graphischen Sammlung der Veste Coburg
Drei Schabkunstblätter von Gottlieb Heuß nach den Entwürfen von Holzer, graphische Sammlung der Veste Coburg (Abb. 14–16)

1. *Johannes der Evangelist verweigert das Diana-Opfer vor Kaiser Domitian*
Inv. Nr. III,44,8. Bildgröße (Plattengröße): 97,2 x 70,2 cm.⁴³ Unten, rechts der Mitte und rechts am Rand eingraviert: „Ioan. Holzer ping. – Gottlieb Heuß sculp. et excud. Aug. Vindel.“

2. *Johannes der Täufer vor Herodes Antipas*
Inv. Nr. III,44,6. Bildgröße (Plattengröße): 97 x 70 cm.⁴⁴ Unten, rechts der Mitte und rechts am Rand eingraviert: „Ioan Holzer ping. – Gottlieb Heuß sculp. et excud. Aug. Vindel.“

3. *Johannes von Nepomuk vor König Wenzel IV. von Böhmen*
Inv. Nr. III,44,7.⁴⁵ Bildgröße (Plattengröße): 97,5 x 70,1 cm.⁴⁶ Unten, rechts der Mitte und am Rand eingraviert: „Ioann Holzer ping. – Gottlieb Heuß sculp. et excud. Aug. Vindel.“

In einer unerwarteten, fast sprunghaften Veränderung des Stils, den Zeitpunkt vermögen wir nicht exakt zu bestimmen, greift Holzer beherzt zur „Rocaille“ und entwickelt sogleich aus ihr Formen, die zu dem gewohnten Eindruck von Rokoko überhaupt nicht passen wollen. Diesen Rocailles fehlt jede

Leichtigkeit, dagegen sind sie von quellen-der Fruchtbarkeit, und können sich daneben zu erschreckenden Fratzen verzerrten. Holzer passt dem dramatischen Ernst und der Ekstase seiner Themen nun auch die Ornamentform der Rocaille an, und führt sie dabei wieder zurück auf eine bisher nicht mehr gekannte Ausdruckskraft, nämlich die ihres Ursprungs in der manieristischen Grotteske der Ornamentstiche, der Gärten und des Wassers.

Wir werden nun konfrontiert mit grundsätzlich anders gearteten Bildern des Heiligen als in der Vision der Bohemia. Sie sind von der Energie des Geschehens aus der Erzählung der Heiligenvita gezeichnet. Im gemeinsamen Pathos des Martyriums vereinigen sich die Bilder der drei Johannes-Heiligen zur Trilogie, bzw. zum Triptychon, mit dem Evangelisten Johannes als Mittelstück und als Seitenstücke Johannes der Täufer und Johannes von Nepomuk.

Evident ist die zeitnahe Entstehung der Blätter. Sie bilden formal, stilistisch und in der Komposition einen geschlossenen Zusammenhang.

Aufgrund der zahlreichen in die Bilder eingetragenen Worte, Zitate aus oder in Anlehnung an die Vulgata, entsteht der Eindruck, es könnte sich tatsächlich um Bildtafeln von Thesenblätter handeln ohne die angehängten Thesenleisten.

Dazu kommt, dass man das Mezzotintoverfahren, in Augsburg im 18. Jh. vornehmlich bei den Thesenblättern bevorzugte. Die ausgefeilte Ikonographie der Szenen würde einer Verwendung als Thesenbild des fortgeschrittenen 18. Jhs. nicht entgegenstehen.



Abb. 4
 Johann Evangelist Holzer
 Entwurf zu einem Fächer mit Chronos und drei Jahreszeiten. Karlsruhe Graphische Sammlung der Kunsthalle, Aquarellierte Federzeichnung mit Deckweißhöhlungen, Papier, 25,6 x 52,8 cm

Warum allerdings der Holzer-Forscher Ernst Wolfgang Mick in seiner kleinen Monographie über Holzer von 1984 offenbar fraglos sicher ist, es handele sich um Thesenblätter, und wie er zu seinen Datierungen kommt, bleibt im Dunkeln.⁴⁷

Da bisher allerdings von den drei Johannesbildern kein Thesenblatt aufzufinden ist, bleibt es auch nicht ganz ausgeschlossen, dass es sich um eine gemäldeartige Druckfolge von Bildgraphiken handelt, wozu die fein abstuftende Tonalität der Schabkunsttechnik sich besonders gut eignet.

Damit also nun zu den Bildern selbst und ihrer Thematik:

1. Das sogenannte Martyrium, besser das öffentliche Gottesbekenntnis Johannes' des Evangelisten (Abb. 15)

Beginnen wir mit dem mittleren Bild der Folge, das nicht nur kompositorisch klar als Zentrum der gesamten Heiligentriologie erscheint, sondern da der Apostel und Evangelist Johannes unter den Dargestellten auch der Ranghöchste ist.

Die Szene beruht auf Ereignissen aus der Legende des Evangelisten, wie sie u.a. auch in der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine (nach 1292) zu lesen ist und hier, obwohl das siedende Öl Johannes wunderbarerweise nicht verletzte, wie ein echtes Martyrium gefeiert wird.⁴⁸

Die Komposition darf zu den vorbildlichen Meisterleistungen des deutschen Spätbarock gezählt werden: Bewegung, Vielfalt, Fülle und Variabilität der Einzelformen vereinigen sich mit der Einheitlichkeit und Stabilität des Bildganzen, die auch in den Beziehungen der Räumlichkeit im Bild und in der Plastizität des Figuralen vorherrscht. Man kann hier die Anlage zur Größe der Holzerschen Kunst erahnen, die vollkom-

men auszuführen ihm nur in dem jetzt zerstörten Kuppelfresko des „Benediktinischen Himmels“ und den Deckenfresken der niedergerissenen Klosterkirche von Münterschwartzach vergönnt war (vollendet 1739/40).

Schon die Erfindung der großartigen Verschränkung der bewegt stabilen Hauptfigur mit dem quälenden Henker, der sich um die jugendliche Figur herum winden muss, um ihrer habhaft zu bleiben, ist eine klassische und zugleich vollkommen barocke Bilderfindung (Bernini). Diese Figurengruppe vermag sogar der schweren Doppelsäulen-Architektur der Kaisernische Widerpart zu bieten. Und hier wird nun die Rocaille in der Dianagruppe zu plastischer Monumentalität gesteigert, die in Deutschland ihresgleichen sucht. Dabei gibt die plastische Rocailleform den Anschein von Zerbrechlichkeit der Muschelformen keineswegs auf, sondern sie verwandelt den Sockel des Throns der Göttin in eine Schaumwoge mit gekehlter Flanke; das Götterbild erhält damit eine gleichsam „gleitende“ Stabilität. Obwohl die jungfräuliche Jägerin Diana eindeutig die verehrte Gottheit ist, die Allusion an Venus wird bewusst provoziert durch das turtelnde Taubenpaar zu ihren Füßen und die großen Muschelschalen als Thronlehnen. Im Übrigen verkörpert die ganze Gruppe um die Göttin eigentlich ein Bild zart zugeneigter Sympathie zu dem schönen, doch heroisch standhaften heiligen Jüngling.

Dann aber verwandelt sich die Szene nach unten links in das Gegenteil, in ein Bild des Schreckens und mit ihr die Rocaille. Sie nimmt am Ölkessel mit dem schweren (geriefelten) geriffelten Becken die Züge einer Flammenfratze mit aufgerissenem Maul an. Gleichzeitig scheint das schwere Metallgestell über dem Feuer in Bewegung zu geraten; es ringelt und rollt sich bedrohlich, es

verzieht sich in hartgratige C- und S-Schwünge – ein in Metall getriebenes monströses Formgebilde, das an plastischer Präsenz die einfallsreichsten Terrinenentwürfe des Rokoko-Erfinders Meissonier übertrifft.⁴⁹

Damit bringt Holzer, wie gesagt, die latente bedrohliche Kraft aus dem Formenurgrund der Rocaille, der manieristischen Grotteske und Fratze vom Ende des Manierismus, wieder ans Licht. Die flatternden Ränder des Buches und die sich aufstülpende Rocaille über dem Sockelende der Treppenbrüstung zeigen nochmals den Wind an, der von der Bewegung der Hauptaktionen ausgeht. Man fühlt sich an das Aufrollen von verbrennendem Papier erinnert, gefegt von dem mit dem Blasebalg angefachten Feuerwind unter dem Kessel. Solche Kraft wurde bis dato der Rocaille von keinem Künstler zugemutet. Es bleibt, wie wir sehen werden, dies allein der Phantasie und dem Genie Holzers vorbehalten.

Kehren wir noch einmal zur Ikonographie zurück:

Der Ort des Martyriums ist gemäß der Heiligenlegende lokalisiert an einer Stätte, die eine Mischung von Vorplatz zum Dianaheiligtum in Ephesus und dem Platz an der römischen *Porta Latina* darstellt, wohin Johannes auf Befehl Domitians zur Hinrichtung nach Rom gebracht wurde, nachdem er das Götteropfer verweigert hatte. Die Worte des Bekenntnisses stehen über dem Haupt des Jüngers: „Major est DEUS“, 1 Joh 3 (20). Dabei richtet sich der Blick in die Höhe zu dem der Sonne entgegen fliegenden Adler mit der Beischrift „Facies Aquilae desuper“, Ez 1 (11). Damit wird angespielt auf die lichtvolle prophetische Gottesvision des Ezechiel, wo mit dem Attribut des Evangelisten, dem Adler, zugleich auf eines der Tiergesichter der Gotteserscheinung verwiesen ist. In biblischem Kontrast dazu sind in die Hohlkehlen des Dianasockels die verdammenden Worte aus Apoc 17 (5) eingraviert, das die antike Göttin und ihren Kult mit der Anbetung der großen Hure Babylon der Endzeit in Zusammenhang bringt: „Mater fornicationum(!) / abominationum / terrae. Apoc. 17.“⁵⁰

In den Gesichtszügen des Domitian greift Holzer auf die römische Despotenphysiognomie des Barock zurück, der sich aus den verfetteten Porträtköpfen der mit Domitian endenden Flavierdynastie herleitet.

Spielt die mittlere Johannes-Szene auf einem öffentlichen Platz, der sich nach oben weitet, so finden die Heiligenszenen auf den beiden „Flügelbildern“ des graphischen Johannes-Triptychons in der beklemmenden Enge eines fürstlichen Audienz- und Verhörraumes statt.

2. Die Bußpredigt Johannes' des Täufers vor Herodes Antipas (Abb. 14)

Von links betritt im Fellgewand der Täufer das Balkongemach des jüdischen Fürsten Herodes. Der harsche Auftritt des asketischen Bußpredigers versetzt den König in grimmigen Zorn.

Dabei wird die sichtbare Spannung im exotischen Ambiente zugleich hocherotisch aufgeladen, was vom Frauenporträt über dem Kopf des Johannes an der Eingangsarkade zum Vorzimmer auszugehen scheint. Das Bildnis der ehebrecherischen Herodias, aufgehängt über der geschwungenen Arkade, unter der Johannes das schwülstig ausgestattete Gemach betritt, fällt durch seine extravagante Dekoration sofort auf. An dessen Rocaille Rahmen sind seltsame Veränderungen organischer Art zu beobachten, biomorphe Auswüchse wie das vergleichbar vor über einem Jahrhundert schon einmal beim niederländischen Knorpel- oder Ohrmuschelstil der Fall war. Die sexuell-erotische Konnotation im Begehren der Fürstin mit dem Kammdiadem wird überdeutlich in der Präsenz der beiden Erotas als Träger des Porträts: Amor selbst mit Pfeil und Köcher, sein Gefährte mit der brennenden Fackel der heißen Begierde³¹, die nach rechts zur Seite des grimmigen Despoten weist, genauer genommen, auf das Relief am Becher der großen Ziervase, welches die Szene der Bußpredigt des Propheten Nathan vor König David zeigt.³² An der rechten Seite hat sich die Muschelschale des Prunkrahmens, die ihre Innenseite hervorkehrt, zu einer hell glänzenden Nische ausgeweitet, wo sich Amor aufhält, und die nach unten zu einer eingerollten Hülse verwandelt und verfestigt ist, welche über dem Haupt des Täufers endet. So hat der Porträtrahmen sich der Form eines Handspiegels mit seitlichem Griff angenähert, und es kommt die Allusion an den Spiegel der Venus auf. Mit diesem „Spiegelgriff“ hat das Porträtgebilde sich gleichzeitig an der abwärts geschwungenen Rückseite des Volutenpodestes angeschmiegt und haftet nun an ihm. Vor der hellen Innenseite der ausgeweiteten Muschelschale wendet Amor Kopf und Blick nach rückwärts, hin zur Seite von Herodes, hält seinen Pfeil aber exakt auf den Kopf des Johannes gerichtet, sodass auch dieser zum Ziel der Begierde der lüsternen Königin wird, zumal der Leib des Bußpredigers alles andere als ausgezehrt erscheint. Der Täufer hat mit entschiedenem Schritt den Vorraum des sybaritischen Aussichtsgemachs betreten. Hier sitzt der König, geschmückt mit orientalischem Sultansturban und Kronreif, in der Thronnische vor einem Konsoltisch, die den Blick auf eine Berglandschaft hinter dem hochgerafften Vorhang freigibt. Die Thronrückwand zielt die Außenseite einer großen Muschel, von der Wellenlinien



Abb. 5
nach Johann Evangelist Holzer
Allegorie mit Castor und Pollux, Radierung von Johann Esaias Nilson nach dem Fresko (1736), ehemals Fassade des Pfeffelschen Hauses (Schuster Nr. 20)

ausgehen, die der Muschelinnenseite ent wachsen sind und die sich mit ihren gewellten Rändern bis hoch zum Gesims in die Nische einschmiegen, von dem der Lambrequin herabhängt. Für die überkommene israelische „Majestas“ des Vierfürsten steht zur Seite des Thronisitzes das Säulenpaar, wovon die aufwärtsgerichteten Voluten der Kapitelle unter der Gesimskante zu sehen sind. Mit Ingrim hat Herodes die vom Propheten entgegengehaltenen Verbotsworte vernommen: „Non licet habere uxorem fratris tui!“ (Vulgata, Mk 6 (14); in der Höhe des Täufermundes nach rechts verlaufend eingraviert). Gewalttätig stützt der Herrscher im Trotz mit der Linken den kurzen Szepterstab auf die schwere Tischplatte mit dem Präsentationskissen für die Insignien, während er mit der Rechten auf den Tisch hinter Johannes zeigt. Hier liegen, auf schwerer Brokatdecke ausgebreitet, bereits die Zeichen des Martyriums: Schüssel, Richtschwert und Ketten. In der Gestik überkreuzen sich die Oberarme von Prophet und König über den Handgelenken. Die Erregung, die an den Gesten – die Einhaltgebende des Fürsten – sichtbar ist, wird bei Herodes noch verstärkt. Zur Mimik mit den aufgerissenen Augen kommt hinzu, dass er an dem bizarren Tischgestell den linken Fuß abstützt, als ob er zum Sprung ansetzte. In der scharf herausgearbeiteten Profilansicht nimmt eben jenes Tischgestell nun die beängstigten

den Züge von Krallen und einem aufgerissenen Maul an. Vergleichbar bedrohliche Formen dürften sich, wenn wir zum Henkerstisch des Nepomuk hinüber sehen, unter der Brokatdecke im Herodesgemach verborgen sein. So ist denn auch links im Dunkel des Hintergrunds der Einblick in das Gefängnis des Johannes geöffnet, wo der Henker schon über der Schüssel das abgeschlagene Haupt des Märtyrers der Salome entgeghält.

3. Das Schweigen des Johannes von Nepomuk vor König Wenzel (Abb. 16)³³
1735/36 verließ der junge Maler die Werkstatt Bergmüllers in der Jesuitengasse³⁴ und fand zunächst Unterkunft und Beschäftigung bei dem berühmten evangelischen Hofkupferstecher Johann Andreas Pfeffel (1674–1748) in der oberen Maximiliansstraße, für den er sein damals berühmtestes Fassadenfresko mit der Allegorie von Castor und Pollux ausführte³⁵ (Abb. 5).

Die unmittelbare Verbindung zum kaiserlichen Großverleger Pfeffel erschloss Holzer nun eine ungeahnte Möglichkeit, auch für Informationen zum Nepomuk-Thema aus dem Vollen schöpfen zu können. Auf der Grundlage der vom Jesuiten Bohuslav Balbin verfassten Nepomuk-Biographie, die bereits 1680 in Antwerpen herausgekommen war³⁶, ließ Pfeffel anlässlich des noch laufenden Kanonisationsprozesses³⁷ die mit 31 bzw. 33



Abb. 6
 nach Johann Evangelist Holzer
 Salzburger Erzstiftskalender des Typus von 1735
 Kupferstich von J. A. Fridrich, Augsburg,
 194 x 86 cm

Bll. umfangreichste Bilderserie zum Leben des Heiligen stechen und publizieren⁸²: die deutsche Ausgabe 1724, die lateinische 1725 und die erweiterten Ausgaben 1729 und 1730. Balbin kennt offenbar nur das Jahr 1383, in dem Todesurteil und Ermordung des Heiligen stattfanden, während historisch belegbar das Todesdatum, der Sturz von der Moldaubrücke und die Ertrückung, die Nacht des 20./21. März 1393 ist.

Zur Gestaltung des Nepomukblattes in der Johannestrias griff der erzählende Maler die Szene heraus (Abb. 18), in der König Wenzel IV. von dem Kanoniker verlangt, das Beichtgeheimnis zu brechen, das sich auf seine Gemahlin Johanna von Bayern bezieht (Abb. 17). Holzer gestaltete das Ereignis vollkommen eigenständig zu einer höchst dramatischen Szene aus, wo er die Gegensätze expressiv aufeinanderstoßen lässt, und in das gesamte Geschehen gerade auch den ornamentalen Bereich in einer bisher ungeahnten Expression mit einbezieht. Genau wie bei den beiden anderen Johannes-Kompositionen konnte aus der ehemals spielerischen Phantasieform, der „Rocaille“ der Franzosen, nicht nur eine quellend plastische, sondern auch eine drohende Fratze werden. Die Aggressivität des „rex tyrannus“ drückt sich nicht nur in der grimmigen Miene und dem ausfahrenden Gestus der Person selbst aus, sondern ergreift auch das Dekorsystem. Die drohende Gefahr ist überall zu sehen. In dem Szenario mit seinem ganzen Bombast erscheint der gepflegte, noch jugendliche Priester im Kanonikergewand mit klaren Zü-



Abb. 7
Fußstück aus dem Salzburger Erzstiftskalender, Typus 1735, mit Ausblick auf das Salzburg-Panorama

gen, den Mund geschlossen, ein Vorbild kraftvoller Ruhe und Standhaftigkeit. Mit entschiedener Gestik weist er die Bestechungsgüter zurück; dabei legt er seine Rechte gelassen auf den Stein zum Ertränken, der auf dem Tisch mitsamt den anderen Marterinstrumenten liegt, bereit das Martyrium anzunehmen. Dessen Schreckensqualen werden sichtbar präfiguriert im Fuß des Präsentationstisches mit den Werkzeugen der angedrohten Folter. Er ist an der Stufe zum Königsthron aufgestellt als wesentlicher Teil im beklemmenden Verhörort, der in dicken gebuchteten Mauerwerk erdrückend protzt mit dem Dekor von lastenden Rocailles und Voluten samt den dicken Säulenschäften und geschwungenen Draperien.

Obwohl erst beim zweiten Hinsehen zu erkennen, ist das phantastische „Schreckens“-Gestell des Martertisches wiederum verwandt mit den biomorphen Formen des aus der Rocaille entwickelten Wanddekors.

Über einem Dreieck ist der Tischfuß zu einer bizarren Skulptur aufgebaut, an dessen Flanken sich ein mutierendes Flügelpaar zur Fratze mit weit aufgerissenem Maul verwandelt hat, deren Bart von einer wurmartigen Schlange durchwunden wird. Der konkave Grat an der Rückseite dieses Tischfußes ist mit Stachelformen vom Gehäuse der Nautilus-Seeschnecke, der sogenannten „Großen Sturmhaube“, besetzt, die sich über der Basisplatte zur Volute eingerollt hat.

Wie schon beim Salzburger Kalender von 1735 bleibt jetzt unter anderem die C-Form für Holzers Figurenstil charakteristisch, in welche die beiden im Volumen betonten



Abb. 8
Hl. Paulus, aus Kopfstück aus dem Salzburger Erzstiftskalender, Typus 1735

Hauptfiguren einbeschrieben sind. Damit kommen im Schritt- und Körpergestus einprägsam Energie und Kraft zum Ausdruck.⁵⁹

Trotz der Betonung der Dramatik, sind die Details genau wiedergegeben und die ikonographischen Hinweise sehr ausgeklügelt: Zu lesen ist aus dem Mund des ergrimten Herrschers der Befehl an den Kanoniker zur Wahl, der in die Bibelworte aus der Vulgata, 2 Sam 24 (12) gekleidet ist: „Elige unum quod volueris ex his“!

Der Bezug zur alttestamentlichen Davidsgeschichte verwirrt zunächst, wenn man den Zusammenhang, aus dem die zitierten Worte entnommen sind, nachliest: Eigentlich sind dies die Worte des Propheten Nathan im Namen Gottes an den sündigen David, dem zur Auswahl die von Gott angebotenen drei Strafen wegen des missachteten Verbots zur Zählung des Volkes Israel vorgelegt werden. Indem Wenzel die göttlichen Prophetenworte Nathans im Zitat pervertiert (das heißt wohl, als Zitat für seine Zwecke missbraucht), ist allein schon in der Wahl biblischer Gottesworte grundsätzlich auf die gotteslästerliche Anmaßung des Römischen Königs Wenzel angespielt, denn es ist auch dem Herrscher „von Gottes Gnaden“ verboten, an das göttlich verfügte Beichtgeheimnis des Geistlichen zu rühren. Überdies steht ihm auch, nach Meinung der Kirche, keineswegs zu, über die Vergabe der Pontificalien selbst zu bestimmen, die auf dem rechten Tisch ausgebreitet sind: Mitra, Krummstab und Gerechtsame des Bistums Litomysl und der altehrwürdigen Propstei Vysehrad.⁶⁰

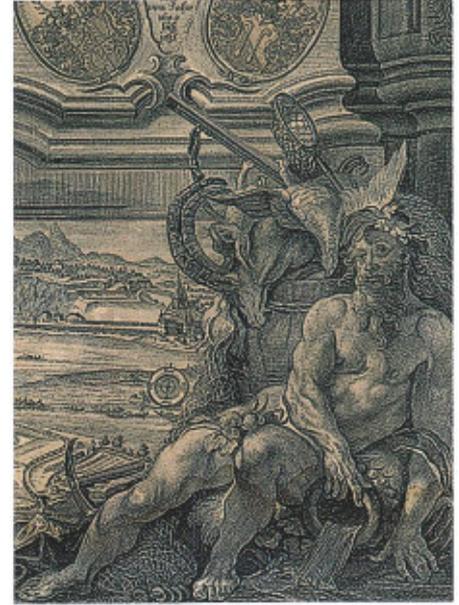


Abb. 9
Fußstück aus dem Salzburger Erzstiftskalender, Typus 1735, mit Ausblick auf das Salzburg-Panorama

Der Zusammenhang von Wenzels Befehl mit dem Porträt seiner Gemahlin Johanna von Bayern wird in seinem heftigen Zeigegestus eindeutig, setzt aber bereits die umfassende Kenntnis des Vorgangs und seiner Vorbedingungen voraus, die in der Balbin-Vita des Johann von Nepomuk und der abgebildeten Pfeffer-Serie mitgeteilt sind. In der Gesamtschau der Bildtrilogie hat das Bildnis der Königsgemahlin die Funktion eines ehrenvollen Gegenstücks zu dem Porträt der Ehebrecherin Herodias. So ist in kleinster Schrift im oberen Rahmenbogen von Johannas Porträt auch der Vers 36 aus Ps 9 – kaum sichtbar – wiedergegeben, in dem deren Unschuld bezeugt ist: „Quaeretur peccatum illius, et non inuenietur.“⁶¹

Obwohl der Kanoniker von St. Veit als Beichtvater die Unschuld der Königin kennt, schweigt er, um das im Bußsakrament verbriefte Beichtgeheimnis zu bewahren. Wie aus der Balbin-Vita zu erfahren ist, pilgerte der bedrohte Gottesmann vor seiner endgültigen Gefangennahme und bevorstehenden Folter zum Gnadenbild von Altbunzlau, dessen Marienbild er als Medallionanhänger über dem Chorhemd trägt (Pfeffer-Stich, Nr. 20).

Zum Bildnis Johannas mit dem böhmischen und dem bayerischen Löwen und zu den heraldischen Problemen mit den Kronen und Wappentieren seien noch angemerkt: Der Kurhut ist mit der böhmischen Königskrone kombiniert, die Zackenkrone (mit wechselnden Lilien) steht für den königlichen Rang der Gemahlin des Böhmenkönigs, die dem Herzogshaus der Bayern entstammt. Demonstrativ hergezeigt ist die



Abb. 10
Cosmas Damian Asam
Christus erscheint der hl. Margareta
Detail aus dem Hochaltarbild in Osterhofen,
1732

Schwanzquaste des linken Löwen: die normale Form gehört dem bayerischen Löwen, dagegen bleibt der gespaltene böhmische Löwenschwanz dezent hinter Vorhangdraperie versteckt. Die hier barocke Schalenkrone des Kaisertums ist seit Karl IV. abgeleitet von dessen Mitrenkrone, auf welche die kaiserlich habsburgischen Mitrenkronen Friedrichs III. und Maximilians bis zur Schalenkrone Rudolphs II. zurückgehen. Als designierter Kaiser trägt Wenzel⁶² diese priesterlich konnotierte kaiserliche Schalenkrone. Für dessen Gemahlin, („Imperatrix“ als Bildnisschrift über Johanna Haupt), wird sie auch vom einköpfigen Reichsadler im Schnabel über dem Bildnis der Fürstin empor gehalten.

Links des aufwändig inszenierten Porträts der „Imperatrix“, in der Bildmitte an der geschlossenen Fensterwand, fällt der Blick auf das Relief mit der Anklage des Herodes durch den Täufer Johannes wegen der Herodias: Es spielt auf die Rolle des Fürsten als Prototyp des ungerechten Richters an. Als Bestechungsobjekte sind die bereits erwähnten Pontificalien des Bistums von Litomyl und der Propstei von Vysehrad hergezeigt. Deswegen könnte im fernen Hintergrund unter dem Arm Wenzels das Gebäude vielleicht als die Benediktinerabtei Kladrau zu deuten sein, wo der Streit um die Einsetzung des neuen Abts zum historisch belegbaren dramatischen Verlauf des kirchenpolitischen

Konflikts zwischen dem Prager Erzbischof und König Wenzel führte, die mit Folter und Tod des Johannes von Nepomuk als dem entschlossenen Kämpfer für die bischöflichen Rechte endete. So sind auch zum Greifen nah die Folterwerkzeuge Kette, Rute, Becken mit Kohlen, brennende Fackel und der Gewichtsstein zum Ertränken hergezeigt.

Hinter der abwehrenden Linken des Nepomuk erscheint dagegen im Fensterausschnitt nicht wie üblich die Szene des Brückensturzes: Unter den Blicken staunender Zuschauer auf der Karlsbrücke offenbart sich bereits das Wunder der göttlichen Erwahlung; der Leichnam des Märtyrers schwimmt, getragen von den Wellen der Moldau, in verklärendem Licht auf dem Wasser des Flusses (Abb. 19).

Fassen wir zusammen: Im Gegensatz zum Thesenblatt von 1735, das die kanonisierte himmlische Erscheinung des Heiligen mit Birett ins Bild setzt, umflossen von strahlendem Licht und mit den fünf (marianischen) Sternen ums Haupt, verzichtet Holzer jetzt in der ereignishaft dramatisch geschilderten Szene mit dem erzürnten König auf die demonstrierend sichtbaren Attribute der späteren Glorie. Er zeigt uns den Priester und Menschen Johannes von Nepomuk, von dessen ruhigen klaren Gesicht ein lichter Schein ausgeht und um dessen Haupt die Aura atmosphärisch leicht angedeutet ist. Hier wird dem Betrachter das Bild des standhaften Gläubigen⁶³, des „wahrhaften Souveräns“, vor Augen geführt.

Das Prager Thesenpaar von 1739

Die Berufung der Hll. Ignatius von Loyola⁶⁴ und Franz Xaver⁶⁵ (Abb. 20, 21)

Publiziert sind die beiden Thesenblätter seit 1984, allerdings ohne Abbildungen. Anna Fechtnerová erkannte die Zusammengehörigkeit der Blätter nicht und nahm sie daher in ihren Katalog der Thesengraphik des Prager Clementinum als gesonderte Einzelblätter auf: als „Th. 396“ das Blatt mit Franz Xaver und als „Th. 399“ das Blatt mit Ignatius.⁶⁶

Zum ersten Mal werden die beiden Thesenbilder in dem vorliegenden Artikel jedoch als ein Bildpaar vorgestellt, die in der Komposition deutlich als Pendants einander zugeordnet sind. Dabei nimmt in der Zusammenschau die Ignatius-These die linke, die Franz Xaver-These die rechte Seite ein.⁶⁷ Die Bilder zeigen die Berufung der beiden größten Heiligen des Jesuitenordens. Die jeweilige Szene wurde für die Wiedergabe in Schabkunst, bzw. Mezzotintotechnik, entworfen, die damals eine besonders nuancenreiche Abtönung im Hell-Dunkel der Malerei und eine gewisse Perfektion in der Glätte der Objektdarstellung gewährleisten konnte. Die Größe der Druckplatten ist annähernd gleich: 117 x 69,4 cm bei Th. 396 und 118 x 69,6 cm bei Th. 399. Zwar sind

die Disputationsthesen wie üblich im Typendruck eingefügt, die phantasievolle Rocailleumrandung der Thesenleiste ist jedoch ebenfalls in Schabkunst gestochen. Dabei ist der Oberrand des separaten Leistenstreifens formal genauestens an den Unterrand des Bildblattes angepasst.

Im Mai des Jahres 1739 wurden an der berühmten Prager Jesuitenuniversität, der Carolino-Ferdinanda, dem heutigen Clementinum, das oben genannte Paar der Thesenblätter veröffentlicht, welches in mehr als einer Hinsicht das Interesse der Kunsthistoriker verdient, die sich mit der Bildsprache des Jesuitenordens zur Zeit des Spätbarock beschäftigen. Es sind die am meisten ausgereiften Thesenblätter und wohl auch die beiden letzten nach Holzers Entwürfen, anzusetzen in der Zeit von 1738/39. Davon ist das Blatt mit dem jungen Ignatius das thematisch anspruchsvollste und ikonographisch besonders hoch befrachtet. Thematisch leichter zu erschließen ist der Stich mit dem jungen Franz Xaver.

Schon zweimal hatte Holzer, wie oben erwähnt, zuvor die beiden größten Heiligen der Jesuiten gemalt, den Ordensgründer Ignatius und dessen Studienkollegen Franz Xaver, den großen Weltmissionar.⁶⁸ Das war zu verschiedenen Zeiten im Jahr 1732. Am neuen Bildauftrag für die Thesenblätter von 1739 erinnert allerdings nichts an diese Bilder. Die Bildlösungen sind einzigartig in der gesamten Jesuitenikonographie; sie haben keine Vorbilder, noch fanden sie Nachfolger. Es gibt auch weder in der Vita noch in der Legende der beiden Jesuitenheiligen eine Berufungsszene, zu der die beiden Thesenblätter einen unmittelbaren Bezug erkennen lassen.

Dabei ist die Ikonographie der Berufungsvision des Franz Xaver aus dem Bild selbst, unterstützt von den kleinen Beischriften, relativ leicht zu verstehen.

Ganz anders verhält es sich bei der Szene mit der Berufungsvision des Ordensgründers selbst. Weder in der Vita noch in der Legende ist eine solche Vision in vergleichbarem Ambiente geschildert.

Sehr ungewöhnlich ist dabei die Tatsache, dass die aufwendigen Kupferstiche deutlich als Paar konzipiert sind, sowohl in der Thematik als auch in der Beziehung der Bilder zueinander. Dabei behält jedes Blatt in der Komposition des Thesenbildes wie auch bei der Funktion als Ankündigung der öffentlichen Disputation, seine Eigenständigkeit, so dass bisher der Zusammenhang übersehen wurde.

Die Bilderfindungen der beiden Jesuitenthesen konzentrieren sich in ihren Concetti auf die großen naturwissenschaftlichen Potentiale

Abb. 11

nach Johann Evangelist Holzer
Thesenblatt für 1735: Bohemia huldigt dem
hl. Johannes von Nepomuk
Schabkunst von Gottlieb Heuß, Augsburg,
162,2 x 92,6 cm

des Jesuitenordens, zum einen in der Astronomie, zum anderen in der Geographie (speziell auch der Geodäsie) und der weltweiten Reisetätigkeit.

Einprägsam fasst dies 1670 das Frontispiz zur Enzyklopädie des Athanasius Kircher SJ im Bild zusammen. Es stellt das Reich der Mitte und die Begründer der zunächst sehr erfolgreichen Chinamission dar, Matteo Ricci und Adam Schall von Bell (Abb. 22, links Adam Schall als Mandarin, Matteo Ricci als chinesischer Gelehrter). Für das 18. Jh. brachte das sinographische Meisterwerk des Jesuiten Jean Baptiste Du Halde, das 1735 in Paris erschien, noch umfangreichere aktuelle Informationen (Abb. 23).⁶⁹

Den Boden dafür bereitete die Weltmission des Franz Xaver, der zwar, bevor er China erreichte, auf der Insel Sancian bei Kanton starb, dessen größten Nachfolgern⁷⁰ es aber im 17. und 18. Jh. gerade mittels ihrer überragenden Astronomiekenntnisse gelang, bis ins Zentrum des chinesischen Kaiserhofes vorzudringen. Zu Holzers Zeit sah es aus der Ferne noch danach aus, als ob das zentralisierte Riesenreich christianisiert werden könnte.

Der Ritenstreit mit dem Papst, an den sich der Orden grundsätzlich in absolutem Gehorsam gebunden hatte, und Roms endgültige Ablehnung der von den Missionaren geförderten kulturellen Angleichung durch die Bulle „Ex illa“ (1715) verbaute allerdings radikal diese von den Jesuiten vorbereitete historische Chance in der Weltgeschichte.⁷¹

In den beiden Thesen-Bildern werden zwei Grundthemen jesuitischer Gelehrsamkeit und Tätigkeit umkreist: Zum einen „Astronomie und Jesuiten“ und zum anderen „Jesuiten und deren berühmte Weltreisen“ nach Westen⁷² und, spektakulärer noch, die Fernostreisen, deren Missionserfolge vor allem mithilfe ihrer enormen astronomischen Kenntnisse erreicht wurden.

Dabei vertritt Franz Xaver als „Geometer und Kartograph“ die „Terra“ (tellus). Dem Ordensgründer Ignatius als „Astrophilus“ ist „Caelum“, die Himmelsgegend, zugewiesen. Dies ist dem jeweiligen Widmungstext in den Kartuschen der Thesenleisten zu entnehmen.

Kompositorisch ist dem Maler bei der Franz Xaver-Szene eine eindrucksvoll abgerundete, in sich schlüssige Komposition gelungen, beim hl. Ignatius jedoch eine äußerst komplexe, fast gesucht komplizierte, der



Holzer mit großem Raffinement gerecht zu werden suchte.⁷³

Die Berufung des hl. Franz Xaver

Hier zunächst nun der Text der Kartusche:
„THESES PHILOSOPHIAE RATIONALIS/
quas/Sub Sacerrimis Auspiciis/Speciosis
Evangelizantium pacem pedibus/Orientem
metientis Geometrae./Novos Orbes libero
Regnantis Ecclesiae jure subjicientis/DIVI-
NORIS COLUMBI./In terris vias coeli ma-
nifestas designantis/THAUMATURGI IN-

DIARUM APOSTOLI,/DIVI FRANCISCI
XAVERII./In Alma Caesarea, Antiquissima
et Celeberrima Universitate/Carolo-Fer-
dinandea Pragensi,/PRAESJDE/Reverendo
ac Doctissimo Patre P. Petro IANOWKA, è
Societate IESU, AA. LL. et Philosophia Doctore,
/Eiusdemque in eadem Universitate
Carolo-Ferdinandea Pragensi Professore Re-
gio, Publico et Ordinario, Pro prima Philoso-
phiae Laurea, in magna Aula Carolina/publicè
propugnandas suscepit/ Praenobilis Domi-
nus IOANNES ADAMUS POSCH; Saxo

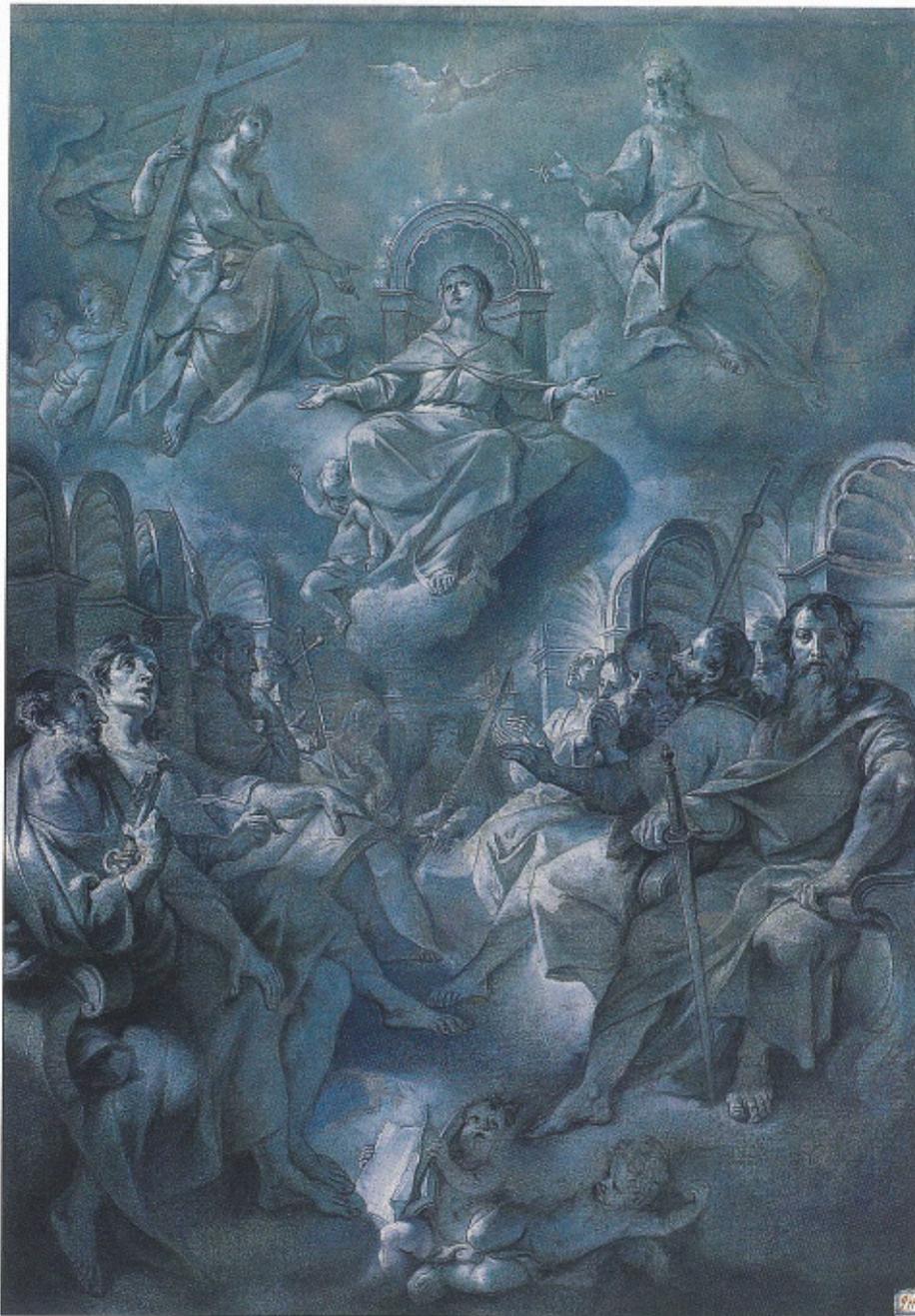


Abb. 12
 Johann Evangelist Holzer
 Maria als Regina Apostolorum
 Ögrissaille in Blau, mit Weißhöhlungen, Papier
 auf Leinwand aufgezogen, 96 x 67 cm.
 Entwurf zu dem Thesenblatt in Schabkunst,
 Zisterzienserstift Stams, Stiftungsgalerie

Disputation von 1739 mit einem moraltheologischen Traktat, das 1740 mit dem metaphorischen Titel „Via lactea candidis ad felicitatem trames seu nova in terris galaxia ethica per stationes XV divisa“ in Prag erschien. Ihm ist wohl auch die geschliffene Widmung an Francisco de Javier zu verdanken. Und er dürfte Holzer die neuartige Ikonographie von der Berufung des jungen Ignatiusgefährten zur Weltmission als „conchetto“ vermittelt haben.

Der Widmungstext erklärt nicht allein den göttlichen Auftrag des Heiligen, sondern auch in welcher besonderer Weise er diesen erfüllte: „... quas sub Sacerrimis Auspiciis Speciosis Evangelizantium pacem pedibus Orientem metientis Geometrae, Novos libero Regnantis Ecclesiae jugo subjicientis Divinoris Columbi, In terris vias coeli manifestas designantis Thaumaturgi Indiarum Apostoli, Divi Francisci Xaverii, ...“.

Die Aufgabe Holzers war es nun, die gedanklichen Vorstellungen in eine überzeugende Bildszene umzusetzen. Damit das Bild an entscheidenden Stellen seine theologische Richtung nicht verfehlt, wurden ihm in sehr kleiner Kursivschrift kurze Bibelzitate eingraviert, die in ihrer Dezenz nirgends die Anschaulichkeit und Ausdruckskraft des Bildes beeinträchtigen.

Dem jungen Augsburger Maler ist hier tatsächlich eine vollkommen neue Berufungsszene des Heiligen gelungen, die weder in dessen erzählter Vita noch in früheren Darstellungen zu finden ist. In Summa kann man jedoch auch bei mäßiger Kenntnis des Heiligen der ersten umfassenden Weltmission dessen Bild angemessen interpretieren. Unter der Statue des Atlas mit Himmelsglobus, und somit dem antiken Weltenträger zu vergleichen, sitzt der junge Francisco de Javier am Meeresufer im Freien. Hier ist für ihn, den jungen Adligen, in der Nähe des Palazzo ein Studiolo errichtet mit ausladendem Konsoltisch, dessen Fußgestell sich aus schweren, kantig gekurvten und massiv ausgekehlten Rocailles zusammensetzt. Vom Podest des Atlas führt die breit gemauerte Seitenlehne in mächtigem Schwung nach unten und endet in einer plattgedrückten Volute, über der sich am Ende der Brüstung eine aus phantastischen Muschel- und Meerschneckenformen modellierte Prunkvase erhebt.⁷⁶

Dresdensis, / Physicae, et Mathematicum Auditor. / Annó M DCC XXXIX: Mense Majo, Die 8 horis post meridiem consuetudis.“

Aus dem eingedruckten Text erfahren wir den Namen des Praeses (Vorsitzender) der öffentlichen Disputation und den Namen des Defendenten.

Den Vorsitz übernahm der Jesuitenprofessor Petrus Janowka⁷⁴, der an der Prager Hochschule u.a. Lehrer für Physik und Mathematik war. Bei ihm hatte der Dresdener Johann Adam Posch studiert, der nun die vorgelegten 20 Thesen aus dem Gebiet der Philosophia Rationalis verteidigen sollte. Als Patron der akademischen Handlung hatte man den großen Missionsheiligen Franz Xaver gewählt. Die öffentliche Disputation sollte am 8. Mai 1739 zu der nach dem Mittag üblichen Zeit stattfinden.

Der junge Sachse aus Dresden, der die 20 Thesen zu verteidigen hatte, Johann Adam Posch, scheint in der Geschichte der Jesuiten keine hervorgehobene Rolle mehr gespielt zu haben, denn das umfassende Werk von Carlos Sommervogel SJ, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*⁷⁵, erwähnt ihn an keiner Stelle.

Dafür erfahren wir umso mehr über den Praeses, den Professor an der Prager Jesuitenuniversität, Petrus Janowka. Er war 1704 in Kutna Hora (dem ehemaligen reichen Kuttenberg) in Böhmen zur Welt gekommen und 1720 dem Orden beigetreten. Später wurde er Provinzial der Jesuitenprovinz Böhmen, nachdem er hier bereits mehrere Kollegien geleitet hatte. 1784 ist er hoch betagt in Ossek gestorben. Bekannt wurde der Gelehrte ein Jahr nach der oben genannten

Abb. 13
 nach Johann Evangelist Holzer
 Blanco-Thesenblatt in Schabkunst aus dem
 Verlag Johann Elias Ridinger, Augsburg
 111 x 64,7cm,
 Stift Göttweig, Graphische Sammlung

Im Gegenzug fällt zur anderen Seite hinter dem Sitzenden von der Statue eine schwere Stoffdraperie herab, an die auf dem Studio-logesims Folianten angelehnt sind. Bei der Wiedergabe von Papier bzw. Pergament legt der Maler besonderen Wert auf wellige und rollende Faltung der Buchseiten, was sich wiederum als ein durchgehendes Charakteristikum aller Schriftträger innerhalb des Thesenblattes erweist.

Im Typus der Sitzfigur des jugendlichen Heiligen, den die plötzliche Vision erfasst, wiederholt Holzer seine geniale frühe Erfindung der Berufung des hl. Augustinus, einen bei der Lektüre im Garten überraschten „Dandy“, der mit den zarten Fingern der Rechten in den Folianten greift und zugleich elegant und sehr sensibel ein Tuch durch die linke Hand gleiten lässt.⁷⁷

In Vorbereitung auf seine von Ignatius befohlene Mission der Ostindischen Welt liegt vor Franz Xaver eine Karte mit Stechzirkel auf dem Tisch. Die Rechte weist auf den Globus mit der Aufschrift „Mundum universum“ hin, dessen Drehung er mit zwei Fingern der Linken anhält. Am Sockelring des Globusgestells sind Winkelbogen, Lineal und der große Abgreifzirkel zur Lokalisierung und Entfernungsmessung auf dem Globus angelehnt. Zu Füßen liegt ausgerollt eine große Karte über aufgeschichtetem Kartenmaterial, bei dem der optische Reiz der Ausrollungen und Kantenwellungen ebenfalls ausgekostet wird. Diese Karte zeigt die gesamte Ausdehnung Südasiens von der arabischen Halbinsel über Indien und China bis zum fernen Inselarchipel Japans. Ein flacher Kasten mit abgehobenem Flachdeckel scheint ein Kompass zu sein, neben dem sich unter der phantastisch zerbogenen Fußstütze des Wandtisches ein langes Lineal eingeklemmt hat.

Auf dem Meer links liegt eine schwere Galeone mit Achterlaterne vor Anker, offenbar bereit zu weltweiten Reisen, wozu die Orientalen am Ufer Franz Xaver mit den Worten des federgeschmückten Eingeborenenfürsten auffordern: „Insulae te expectant“ (nach Isaias 42,4; 51,5 und 60,9).

Als göttlicher Auftrag wird die Aufforderung der Heiden in der Vision des Engels dem zur Reise sich vorbereitenden Franz Xaver verkündet: Der Auftrag hat zum In-



halt die weltweite Pilgerschaft in der Mission, was der Widmungstext der Kartusche an Franz Xaver betont. Der Engel überbringt ihm mit Hinweis auf den Wunsch der fernen Völker, Pilgerstab, Pilgertasche und Pilgermantel mit der Jakobsmuschel. Damit reißt der Studierende sich von den wissenschaftlich orientierten geographischen Interessen los. Er öffnet sich damit zur Umsetzung dieses Wissens in die aufopfernde Praxis der Mission, was aus seiner Antwort an den Engel mit dem Jesuswort aus Mt 16 (26) hervorgeht: „Quid prodest homini, si

lucetur“ und fortgesetzt auf dem Erdenglobus: „Mundum universum“. Zu ergänzen ist das Bibelzitat, was dem Schriftkundigen klar ist: „animae vero suae detrimentum patiatur.“ Das sind die Worte Christi zur unbedingten Nachfolge auch im Leidensweg, als er den Jüngern seine Passion ankündigt.⁷⁸ Passend zum maritimen Unternehmen leitet eine geöffnete doppelte Muschelschale am Unterrand der Platte über zu dem Thesentext, dessen Wortlaut von 1739 bereits oben zum Verständnis der auf die Missionstätigkeit bezogenen Passagen wiedergegeben wurde.



Zur Bildkomposition:

Sowohl im Bildraum als auch in der Bildfläche ist die Komposition eindrucksvoll ausgewogen. Geöffnet ist die Szene von der linken Seite und vom Hintergrund her; von hier fällt auch das Licht auf den jungen Heiligen mit dem mächtigen Erdglobus.

Dass der Heilige wie Ignatius aus dem Adel kommt, verrät das gesamte Ambiente mit dem herrschaftlichen Palazzo im Hintergrund. An diesem Ort erreicht ihn die göttliche Berufung.

Was für unser Bild mit „Welt“ gemeint ist, geht aus der prunkvollen Umgebung des jungen Adligen hervor. Es ist nicht allein das pompöse Studiolo am Meerufer mit ausgefallenen dekoriertem Konsoltisch, der Bücherwand, der schweren Draperie, die von der Statue des Atlas heruntergleitet, und den Sitzenden als Würdeform hinterfängt. Es ist im Moment die ausschließliche Konzentration auf die Wissenschaft, hier der Kartographie. Nun gilt für Franz Xaver, dass er seinen Geist über die Welt erhebt und begreift; dass seine Tätigkeit keine Selbstbeschäftigung um ihrer selbst willen, sondern Vorbereitung der Heilsverkündigung bedeutet, das Erfassen der Welt also nur als Vorbereitung zum Handeln zu dienen hat. Dann bestünde auch der Anspruch auf die gelehrte Allusion des mythischen Weltenträgers als Allegorie zu Recht. Anders wür-

den viele Gegenstände im Bild ihre gefährliche, verführerische Ambivalenz behalten, wenn sie nicht im Licht der himmlischen Botschaft gesehen werden, was Holzer unübertrefflich zur Anschauung bringt.

Dem Adligen erscheint der Engel als Visionsbefehl, von dessen Licht das erhobene Gesicht und das glänzende Auge verklärt sind. Die Gestik seiner Hände beantwortet die Aufforderung des Engels zur missionarische Pilgerschaft.

Zusätzlich charakterisiert ist die nordspanische⁷⁹ Herkunft des Heiligen durch die Eleganz des schwarzen spanischen Kostüms, das sich an Vorbilder aus der Zeit um 1600 anschließt. Das fällt ebenso auf, wie die legerere Sitzhaltung mit den gekreuzten Beinen. Dabei zeigt sich bereits die leichte Bewegung im Becken an, die von der Kopfwendung nach oben und der gegenläufigen Haltung der Arme nach vorne und nach rechts ausgelöst wird, als Franz Xaver den von links hernieder fliegenden Engel erblickt, der ihm die Pilgerausrüstung bringt und mit der Rechten auf die Gruppe der Männer am Hochufer zeigt. Die große stehende Gestalt mit der Federkrone, die ihn als Fürsten aus der ostindischen Inselwelt kenntlich macht, spricht – es sei hier wiederholt – aus, was die Geste des Himmelsboten meint: „Insulae te exspectant“. (Isaias 42, 4 und 51, 5).



Und danach können wir uns nun auch dem tieferen Verständnis der „rein“ künstlerischen Seite zuwenden, der phantastisch monumentalisierten Form der Rocaille. Holzer verwandelt die französischen Rocailles in Formen, die mit dem lateinischen Begriff „concha“, der Muschel (auch Purpurschnecke), oft besser zu charakterisieren sind, da hier auch Eindrücke von gesammelten Meerschneckenhäusern verarbeitet werden, von denen es bei weitgereisten Augsburger Händlern sicher Einiges zu sehen gab.

Die Begegnung mit dem Meer, dem Weltgewässer mit seinen exotischen fernen Ländern wird dem angehenden Missionar auch die Begegnung mit völlig neuen Formwelten bringen. Die Faszination der neuen Erscheinungen können allerdings auch verlockend und gefährlich sein, und sich, was die Zierskulptur am Ende der mauerschweren Brüstung der Studioloecke verrät, als fremde Ausgeburt auf der Steinbrüstung als Schmarotzer mit parasitärer Zersetzungskraft anheften. Ihr Haften scheint sogar eine Aufweichung der Sockelvolute und des Untergrundes zu bewirken. Dabei kann man nicht umhin, in der Zierskulptur eine Gruppe von zwei phantastischen Meerschneckengehäusen ..., die sich im einem verschlingenden Paarungsakt zu befinden

Abb. 14
 nach Johann Evangelist Holzer
 Bußpredigt Johannes' des Täufers vor Herodes Antipas
 Schabkunst von Georg Heiß, Augsburg, 97 x 70 cm

Abb. 15
 nach Johann Evangelist Holzer
 Der Evangelist Johannes verweigert das Dianaopfer in Ephesus vor
 Kaiser Domitian
 Schabkunst von Georg Heiß, Augsburg, 97,2 x 70,2 cm

Abb. 16
 nach Johann Evangelist Holzer
 Johannes von Nepomuk verweigert vor König Wenzel IV. die Preisgabe
 des Beichtgeheimnisses
 Schabkunst von Georg Heiß, Augsburg, 97,5 x 70,1 cm



scheinen. Die Säume der seitlichen Lambrequins quellen unter dem Druck der Krümmungsaufgabe der Steinbrüstung weichtig hervor, eine Folge, die eher an organische Zersetzung als nur an physikalische Schwere erinnert.⁸⁰ Und genau in ihrer Nähe sind die erkennenden Worte des jungen Gelehrten eingepasst: „quid proest homini, si lecretur...“. Es fällt auch auf, das schon das Gestell des schweren Konsolischen aus sich rollenden Rocailleformen zusammengesetzt ist, die seine Trägerfunktion durch vorwärtsdrängende, die Stabilität auflösende Elemente, in denen Höhlung und Schwellung abwechseln, infrage stellen.

Aus Holzers Sicht jedoch behalten diese Phantasiegebilde, ihrer Ambivalenz bewusst, zum Teil grundsätzlich auch positive Werte. Sie wollen nämlich gleichfalls als Darstellung von Schöpfungskräften der Natur wahrgenommen werden, die zugleich als Ausdruck der Kunst-Phantasie und damit als bedeutende schöpferische Formen zu werten sind. Wie anders hätte es sich der Maler sonst erlauben können, auch den Thesentext mit diesen wuchernden Gebilden zu umrahmen und den dem Heiligen gewidmeten Kartusentext mit Meer-schnecken und Muschelresten zu dekorieren.

Die Berufung des hl. Ignatius

100 Jahre vor Holzers Geburt hatte Adam Elsheimer in seinem berühmtesten Gemälde den Sternenhimmel zum Bildthema gemacht.⁸¹ Danach hatte dessen Schüler Hendrick Goudt 1615 seinen Meisterstich geschaffen, in dem zum ersten Mal in der Druckgraphik eine natürliche Wiedergabe des Nachthimmels erreicht wurde. Man kann als davon ausgehen dass die Augsburger Stecher dieses brillante Stück der linearen Kupferstichtechnik kannten. Jetzt wird im Ignatius-Thesenblatt in Mezzotinto ein ebenso suggestiver Sternenhimmel von Holzer und Heuß ins Bild gesetzt und dabei als wesentliches Element in den Zusammenhang mit spätbarocken Epiphanienszenierungen eingebracht.

Wichtig als Verständnishilfe der zunächst ungewohnten Ignatius-Darstellung ist wiederum die volle Kenntnis des Textes aus der Widmungskartusche:

THESES PHILOSOPHIAE RATIONALIS: / Quas/Sub Sacerrimis Auspiciis/Intentißimi in coelos Astrophili,/Fulgentißimi Ecclesiae Sideris/Fixi in Solem Iustitiae Planetae primae Magnitudinis⁸²,/erraticas à via veritatis stellas/ad lactem salutis semitam reducentis, è Martis astro/Facto Ecclesiae Firmamenti/DIVI IGNATII DE LOYOLA, / In Alma, Caesarea, Regia, et Celeberrima Universitate

Carolo-/Ferdinanda Pragensi,/PRAESJDE / Reverendo ac Doctissimo Patre P. PETRO IANOWKA, è Societate IES,/AA. LL. Philosophiae Doctore, Ejustdémque in eadem Universitate Carolo-Ferdi-/nanda Pragensi Professore Regio, Publico ac Ordinario/Pro prima Philosophiae Laurea, in magno Aula Carolina publicè propugnandas suscepit / Dominus FRANCISCUS GEBAUER, Boemus Trauttenaviensis, /Physicae et Mathematicum Auditor. / Annò MDCCXXXIX. Mense Majo (handschriftl.) Die (leer) ante Horis meridiem consvetis.“

Am Unterrand im Bild links: „Ioann Holzer ping. – Cum Privil. Sac. Caes. Maj. / Gottlieb Heiße sculp.et exc. Aug. Vind.“

Um hier die Szene bündig entschlüsseln zu können, ist man jetzt gezwungen, viele einzelne Momente zu kombinieren. Und dieser Zwang zur Kombination geht sicher zu einem guten Teil auf die Gelehrsamkeit des Jesuitenpräses Janowka zurück. Er veröffentlichte 1740 einen moraltheologischen Traktat unter dem bezeichnenden Titel: „Via lactea candidis ad trames seu nova in terris galaxia ethica per stationes XV divisa“, Praha. Bereits in diesem Titel zeigt sich die Tendenz zur astronomischen Metaphorik, der sich der damalige Professor für Physik und Mathematik an der Prager Jesuitenuniversität bediente.



Abb. 17
 Johann Andreas Pfeffel
 Die Beichte der Königin Johanna bei Johannes
 von Nepomuk (Nr. 10)



Abb. 18
 Johann Andreas Pfeffel
 König Wenzel IV. befiehlt Johannes v. Nepomuk
 das Beichtgeheimnis zu brechen (Nr. 15)



Abb. 19
 Johann Andreas Pfeffel
 Der verklarte Leichnam des Nepomuk, in der
 Moldau schwimmend (Nr. 23)

Dem Blick drängt sich die Fülle der astronomischen Instrumente auf, die sicher den aktuellen Stand der um 1739 gebräuchlichen Astronomica darstellen. Zunächst jedoch helfen sie uns nicht weiter, die Szene selbst zu erklären. Die ignatianische Ikonographie kennt den Heiligen selbst nicht als Astronomen, obwohl gerade sein Orden später eine ganze Reihe namhafter Astronomen hervorbrachte, denen es gelang, mit Hilfe ihrer neuen astronomischen Kenntnisse und Geräte bei der Chinamission bis ins Zentrum des Kaiserhofes vorzurücken.⁸⁵ Während das Bild uns suggeriert, Ignatius sei im wissenschaftlichen Sinne ein Astronom gewesen, was in seiner Vita nicht der Fall ist, umschreibt der Kartuschen-Text mit astronomischer Metaphorik die einzigartige Stellung und Funktion des Heiligen in der Kirche. So wird Ignatius nur ganz allgemein als „Astrophilus“ bezeichnet. Zugleich aber wird er in einer Art rhetorischer Volte sogar selbst zum am hellsten leuchtenden Gestirn der Kirche erklärt, der nur auf die Sonne der Gerechtigkeit, als dem größten Planeten ausgerichtet sei, und der die vom Mars verursachte Abirrung der Sterne vom Weg der Wahrheit wieder auf den „Milch“-Pfad zurückführe. Der „göttliche“ Ignatius sei also selbst ein „Firmament der Kirche“.

Im Bild eingraviert, lesen wir, für Thesenblätter üblich, theologische und biblische Zitate, denen wir jetzt Schritt für Schritt folgen werden. So spricht der über dem Sternbild der Waage schwebende Engel, der sich zu Ignatius hinunterneigt und ihm mit beiden

Armen den hellen Sechszackstern mit dem Symbol des heiligen Namens Jesu entgegenhält, dessen Licht das Gesicht des jungen Mannes erleuchtet: „Multiplicabo Semen tuum Sicut Stellae coeli“. Der direkte typologische Bezug zur Verheißung an Abraham ist evident. Gen 15, (5): „Und (Gott) hieß ihn (Abraham) hinausgehen und sprach: ‚Sieh zum Himmel auf und zähle die Sterne: Kannst du sie zählen? Und sprach zu ihm: Also soll dein Same werden.‘ (Gen 22,17 „...., dass ich deinen Samen segnen und mehren will wie die Sterne am Himmel“). Das bezieht sich nun auf die Ausbreitung des Jesuitenordens, als deren „Vater“ Ignatius von seinen Ordensbrüdern bezeichnet wird. Im 17. und 18. Jahrhundert war der Orden überdies noch besonders berühmt für seine Ausbreitung in China, als, wie schon angedeutet, wegen ihrer überlegenen astronomischen Kenntnisse bedeutende Jesuitenmissionare bis ins Pekinger Zentrum der Macht vordrangen.

Im Deckenfresko des Johann Anwander von 1762 im Goldenen Saal der Dillinger Universität zum Beispiel⁸⁶ weist der Maler auf den hohen Stellenwert der Astronomie zusammen mit der Lehre von der Optik gerade auch unter den Gelehrten der Jesuitenuniversität hin. Um die am Kopf geflügelte Personifikation der Naturwissenschaften sind zu der großen Ansammlung astronomischer Instrumenten überdies auch Werke der Feinmechanik und Uhren als die beliebtesten Geschenke für orientalische Potentaten angesammelt. Darüber breiten sich mehrere Karten der Weltgebiete aus.

Nun bekam aber der Bezug des Ignatius zum nächtlichen Sternenhimmel in seiner Biographie noch eine ganz spezifische Bedeutung (Abb. 23): In der mit Stichen nach Rubens bebilderten Ignatius-Vita des Pedro Ribadeneira offenbart sich im Bild und dem dazugehörigen Text eine ganz besondere Glaubenshaltung des Ordensgründers. 1605 bis 1606 arbeitete der junge Rubens⁸⁷ in Rom mit dem Stecher Jean Baptiste Barbé⁸⁸, zusammen, um die Ignatius-Vita des Ribadeneira⁸⁹ zu bebildern, und damit dem Orden und seinen Anhängern „Vorbilder“ auch im wörtlichen Sinn vom und für das ignatianische Leben zu geben. Das 68. Blatt zeigt in einer auch vom Stecher suggestiv dargestellten Nachtszene den nun gereiften Ignatius mit seinem bekannten Profil, wie er am Boden einer Baumlandschaft kniet, das Gesicht zum gestirnten Mondhimmel erhoben. Inbrünstig verschränkt er seine Arme vor der Brust und dabei werden Tränen unter dem Auge sichtbar. Der darunter geschriebene lateinische Text hat zum Skopus: „HEU QVAM SORDET TELLVS, CVM COELVM ASPICIO?“ Der gesamte Text offenbart die für Ignatius bezeugte Haltung seiner Frömmigkeit, welche die Gefühle und Seelenregungen mit einbezieht:⁹⁰ „Caeli aspectu mirifice captus vim lacrimarum profundere, atq(ue) exclamare solebat: Heu quam sordet tellus, cum coelum⁹¹ aspicio? cumq(ue) prae lacrymis oculos perderet ‚imperium in illas a Deo impetra; nouoq(ue) dono donum lacrymaru(m) moderatur.‘ Hier entspricht der Text der in Ribadeneiras Ignatius-Vita klar ausformulierten Passage, deren Signifikanz



Abb. 20
nach Johann Evangelist Holzer
Die Berufung des hl. Ignatius von Loyola; Thesenblatt auf den Monat
Mai des Jahres 1739
Schabkunst mit Typeneindruck, gest. von Gottlieb Heiß, Augsburg,
118 x 69,6 cm

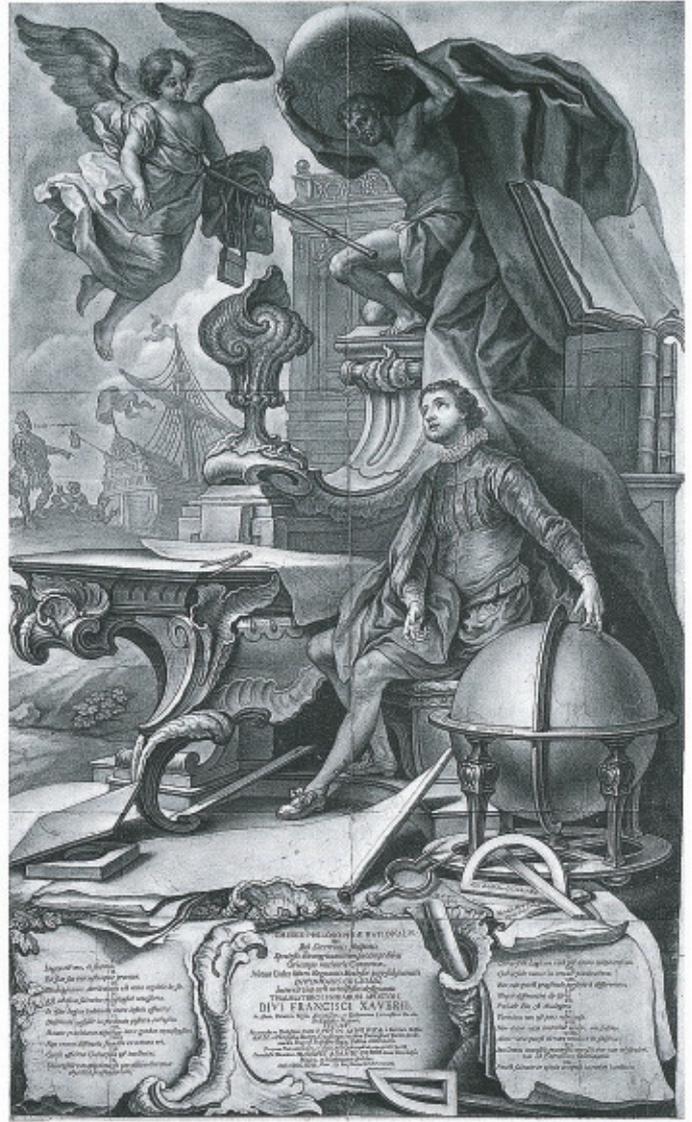


Abb. 21
nach Johann Evangelist Holzer
Die Berufung des hl. Franz Xaver; Thesenblatt auf den Monat
Jahres 1739,
Schabkunst mit Typeneindruck, gest. von Gottlieb Heiß, Augsburg,
117 x 69,4 cm

wegen ihren zentralen Bedeutung für das Bildverständnis ignatianischer Frömmigkeit gar nicht zu überschätzen ist: Sie beeinflusste zutiefst die Physiognomie der Heiligen des nachtridentinischen Barock bis in seine Spätzeit⁹⁰: Nach der Aussage, dass Ignatius selbst zur Steigerung der Andacht, die Aussagen Christi, Mariens und der Heiligen in unterschiedlichen Farben geschrieben habe, fährt der Bericht fort: „... nach dem ihn vnterschiedliche Affect vnnnd Anmutungen seiner Andacht darzu erinnerten vnd bewegten. Wiewol er aber... auß allen disen Vbungen jimmerzu neue geistliche Wollust empfieng /so fand er doch in nichtem grossere Vergnuegung /...wan(n) er die Klarheit vnd schoene Zierd deß Himmels vnd der Sternen stracks/vnnnd mit hertzlichem Verlangen ansahe vnd beschawet/welches er dann offt

vn(d) lang aneinander zuthuon pflieggt. Dann ihm das aeußerlich Anschauen vnd Betrachtung deren Dingen/so inn vn oberhalb der Himmeln seyn / gleich als ein scharpffer Stachel vnd resse Sporen waren / alle veraenderliche vnnnd zer gaengliche Ding/so vnder dem Himmel/zuuerachten / vn(d) in der Liebve gegen Gott vil inbrünstiger zu werden. Er hat auch solches gen Himmel auffschawen so gar inn Brauch gebracht/daß es ihm nachten sein Lebenlang angehangen.“⁹¹

Anzeichen einer übernatürlichen Vision sind im Barbé-Stich nicht festzustellen; gezeigt ist allein der natürliche nächtliche Sternenhimmel mit Mond. Nur dem genauen Betrachter fallen im feinlinigen Stich die Tränen auf, die über die Wange des Ignatius

laufen, worauf der lateinische Text zum Bild hinweist.⁹² Zunächst scheint also nur die Wiedergabe des gestirnten Nachthimmels und der konzentrierte Blick des Ignatius die einzige Gemeinsamkeit mit der Szene Holzlers und der Szene von Barbé zu sein. Außerdem ist nicht nur das Ambiente völlig verschieden, die demütig kniende Haltung des älteren Ignatius am Waldrand stellt eigentlich zu der affektierten Standhaltung des vornehmen Jünglings im üppigen Park das völlige Gegenteil dar. Diese elegante Figur mit den lässig überkreuzten Beinen, die eigentlich nur ein labiles Stehen zulassen und deshalb ein Aufstützen der Arme oder Anlehnen des Körpers brauchen, konnte Holzer in seinen Studien von Watteau-Nachstichen kennenlernen, wo Dandies sich an Sockeln von Parkmauern anlehnen (Abb. 24).⁹³ Demnach

müssen wir im jungen „Astrophilus“ zunächst tatsächlich einen solchen Dandy sehen. Und nun erscheint im Thesenbild selbst der im Barbé-Stich so deutlich markierte Ausruf des Heiligen: „Quam sordet tellus, cum coelum aspicio!“ Er war also den Jesuiten als ein markantes Charakteristikum ihres Ordensgründers durchaus geläufig. In den wieder sehr dezent in die Bildszene eingefügten kurzen Beischriften sind die Kernworte des Ausrufs zitiert: Unter der Augenlinse des zum Himmel gerichteten Handfernrohrs ist der Teilsatz zu lesen: „dum aspicio“, während unter der perspektivisch gewagten, aber korrekt verkürzten Ansicht der rechten Handkante der Satzverlauf des: „quam sordet tellus“ direkt auf den Globus abzielt. Damit gewinnt auch diese scheinbar affektierte Geste der Rechten eine klare Bedeutung: es ist die Abwehrgeste, die dem auf dem Boden stehenden Erdglobus gilt, eine Abwertung des Irdischen, des Erdbodens (tellus oder terra) gegenüber dem Himmel (coelum).

Die Vision geschieht bei der nächtlichen Sternenbeobachtung des Ignatius, als das Sternzeichen der Waage, das Zeichen der Iustitia, erscheint und der Engel ihm den strahlenden Sechszackstern mit dem Namen Christi IHS als „Sol Iustitiae“ (Maleachi, 3,2: „et orietur nomen meum sol iustitiae“) zeigt und ihm die göttliche Prophezeiung, die einst Abraham und seinen Nachkommen galt, wiederholt: „multiplicabo Semen tuum Sicut Stellas“ (Gen 15, 5). In der Ergriffenheit der Himmelschau des „astrophilus“ („fixi in Solem Iustitiae“ im Widmungstext) ereignet sich nun das Wunder der Berufung, indem bei der Schau des Namens Christi mit den drei Kreuzenägeln, dem erwählten Zeichen der Societas Jesu, vom gleißend hellen Sechszackstern das göttliche Licht als Strahl aus züngelnden Flämmchen herausschießt und die Brust des Erwählten trifft.

Dies alles beweist hinlänglich, dass der Ausspruch des Ignatius, der im Barbé-Stich so überdeutlich betont ist, auch der Ausruf des von der Schau ergriffenen Ignatius in Holzers Bild ist. Damit haben wir den gemeinsamen Nenner der beiden Stiche gefunden, welcher in der Suche nach der göltigen Interpretation des neuartigen Thesenbildes eine Art von „missing link“ darstellt.

Die Berufungsvision reißt den baskischen Edelmann aus der sicheren Lässigkeit seines adligen Habitus und bringt ihn sichtbar zum Wanken. Es entzieht ihm das optische Gerät zur Himmelsbetrachtung und erzwingt von ihm unvermittelt die Geste der Abwehr des Irdischen: „quam sordet!“ Ein solcher Prozess gehört zum Grunderlebnis bei den Exerzitien des Ignatius, die den Tränen als Zeichen des großen Gefühls, des Ergriffenseins³⁴, starkes Gewicht beimessen.

Die Wirklichkeit drängt sich aber dem Betrachter unwiderstehlich beim Anblick der am Boden angehäuften astronomischen Instrumente auf. Im Ignatius-Stich weisen sie in ihrer gedrängten Fülle und eben auch in der Präzision der Darstellung auf die Realität ihrer Bedeutung für die jesuitische Gelehrsamkeit und Welterkenntnis hin: In der Bildszene betreten wir damit das Reich der aktuellen Astronomie und zugleich lernen wir auch Exempla tropischer Pflanzen kennen als Frucht der weltweiten Missionsreisen, die viel zu den Anfängen überseeischer Botanik beitrug. Signifikant dafür ist im Hintergrund der Darstellung ein modernes fürstliches Orangeriegebäude, das Winterquartier für die kalteempfindlichen teuren Gewächse. Hier wird es zusätzlich mit der Funktion einer Sternwarte kombiniert. So ragt auf der Dachterrasse über der Balustrade die Silhouette eines mächtigen Globus und eines großen Fernrohrs mit Azimutalaufhängung in den Nachthimmel.

Zum Greifen nah breiten sich im Licht des Vordergrundes, ähnlich dem Bild des Franz Xaver, diverse Karten und entsprechende Zirkel aus. Das Mantelende des Ignatius fällt links über das Gegenstück zum Universalglobus des Franz Xaver, der als dessen Pendant in der Doppelkomposition auf die andere, die rechte Bildseite gestellt ist. Hier kommen aber neben der Kartographie nun betont Astronomie und Botanik hinzu. Vor dem Globus ist ein großes Trompetenfernrohr mit Gestell an der Stufe aufgestellt. Über sie fällt ein Bündel Zeichenpapier, das von Winkel, Stech- und Abgreifzirkel zum Abmessen der sphärischen Oberfläche beschwert wird. Gegenüber liegt am Boden eine halb ausgerollte Sternkarte, unter der sich die Holzwinde zur graduellen Abstützung der Fernrohrneigung verbirgt.

Über dem sprühenden Wasserspeier müht sich auf dem höchsten Punkt des Brunnenpfeilers (mit Lilienzeichen³⁵) ein Putto als Delphinreiter damit ab, mit der großen Armillarsphäre auch noch den in den Himmel aufragenden Atlas zu mimen, während sein Gefährte im Rand der Brunnenschale es mit Flussgöttern aufnimmt. Dabei weiß man nicht recht, ob in dem Weinlaub und den Trauben, nicht doch auch ein bacchisches Moment hinzutritt – auf jeden Fall hier einmal zwei echte Rokokocapricen! So ist zusätzlich der Brunnen mit dem „lebendigen“ Wasser zum Ort der Fruchtbarkeit geworden, denn nicht umsonst ranken sich an ihm die saftigen Reben mit dem üppigen Laub empor.

Als Gegenstück zur Franz-Xaver-Szene ist auch hier eine große Ziervase als Rocaille-skulptur neben Ignatius aufgestellt. Der Heilige wird im oberen Bereich zusammen

mit der Muschel der hohen Brunnenschale mit Zierformen geradezu überhäuft, die jedoch dazu neigen, nischenhaft bergende Formen anzunehmen, die zusätzlich das Licht um den Stehenden sammeln. Das ist, genau besehen, auch die Aufgabe der ausufernden, mannigfaltig sich auffaltenden und auswachsenden Zierränder der Rocailleskulptur. Mit ihren flammend züngelnden Formen multiplizieren sie die Lichtreflexe, schatten aber die intensive Helle zugleich gegen den Vordergrund ab. Die ganze Skulptur besitzt die Eigenschaft des Aufblühens, und selbst deren Fuß klebt nun nicht mehr schmarotzend und zersetzend auf dem Grund der Podestvolute, sondern sucht lediglich auf der gebogenen Sandplatte einen festen Halt, wobei bereits ein Teil sich zurückzurollen beginnt. Im übrigen exponiert der Maler sein irreguläres Phantasiegebilde in die Nähe des dunkelblättrigen Laubbäumchens, einem Kübelgewächs, als der ebenmäßigen satt dunklen Naturfolie für das Spiel aus Licht und Schatten, das er mit dem künstlichen Formgebilde inszeniert.

Der Oberkörper des Ignatius scheint sich in die Lichtmische aus Wasser und flammendem Muschelzierrat nach rückwärts geradezu hineinzulehnen, sodass zumindest das glänzende Wasser und seine Umgebung nicht wie die „tellus“ dem ablehnenden „sordet“ anheimfallen. Auf diese Weise entpuppt sich der nächtliche Garten auch nicht als Zaubergarten tellurischer Kräfte, sondern als Park-Garten der „guten“ geordneten Wissenschaften, die sich gottgewollt der „höhern“ Natur zuwenden. Dazu gehören auch die neuen Gewächse der Missionsländer Südamerikas, wie der riesige „Kaktus“³⁶ am rechten Rand neben der ausgerollten Sternkarte, der als ein organisches Gebilde von regelgerechtem schlichtem Wachstum in den Himmelsbogen der Tierkreiszeichen hineinwächst.

Schluss

Holzer und Janowka präsentierten den beiden Thesen-Defendenden Franz Gebauer und Johann Adam Posch in den Bildern der Berufung der beiden Hauptheiligen des Jesuitenordens eine pädagogisch propagandistische Fiktion, die gedacht ist für Studenten am Wendepunkt ihrer Laufbahn im Curriculum der Jesuitenuniversität.

Den Concetto des naturwissenschaftlichen Jesuitenprofessors setzte der junge Augsburger kongenial in eine geistliche Werbung um für die gebildete katholische „jeunesse dorée“, indem er auf deren außerordentlich teuren Thesenblättern jugendlich schöne Stars in eleganten Theaterroben als Heilige im Moment ihrer göttlichen Berufung zeigt. Das ist Jesuitentheatralik vom Feinsten.

Eine Ahnung an den hinkenden Heiligen, der ein Leben lang an seiner Knieverletzung litt und den ärmlich gekleideten Weltmissionar, lebend unter ärmlichsten und mühsamsten Umständen, kommt darin nicht vor; das Auge der Vornehmen wird werbewirksam nicht beleidigt. Es wird nur mit den neuesten Errungenschaften der Wissenschaft und dem Hang zur Ferne bedient, und ihnen zur Identifikation mit der jugendlichen Idealerscheinung der Heiligen auf diese Weise die göttliche Erwählung nahe gebracht. Erfunden und inszeniert war sie für zwei Studenten der Physik und Mathematik des Professors, junge Leute aus reichen gutbürgerlichen, namens Gebauer und Posch, die aber später, zumindest im Gesichtskreis der Jesuiten, nicht mehr durch besondere Leistungen auffielen.

Auf formal künstlerischer Seite kommt hinzu, dass in den sechs besprochenen Mezzotintostichen der junge Augsburger Maler die aus Frankreich importierte Dekorationsform der Rocaille vollkommen eigenwillig seiner spezifischen Formsprache und deren Ausdruckskraft anverwandelt hat. Und dies war das Idiom eines Künstlers in der bewussten Nachfolge von Malern wie van Dyck und Rubens und nicht die von genuinen Zeichnern, Dekorateuren und Architekten wie etwa Meissonier (Stichwerke seit 1734 publiziert) oder von Cuvilliés d. Ä. (Stichwerk in mehreren Folgen ab 1738 publiziert).⁹⁷

Ab 1735 hat Holzer seine in Form und Funktion völlig eigenständige Rocaille geschaffen. Ihm gelangen dabei einzigartig herausragende Bilderfindungen, in denen er Geist und Malerei eindrucksvoll zu verbinden wusste. Und er versah seine Entwürfe zu den Thesenblättern mit dem modernsten Dekor der Zeit, der Rocaille. Dabei verstand er es, – und das ist seine genuine Leistung – diese hochdifferenzierte späte Form, der eigentlich die Tendenz zum schmückenden Dekor innewohnt, in eine Ausdrucksform umzuprägen, die geeignet war, die Realität auch von ihrer problematischen Seite her zu reflektieren.

In diesem Prozess der Umformung verlor die Rocaille die ursprünglich von ihren Erfindern beibehaltene linearzeichnerische Präzision, die vieles auch der schreibmeisterlichen Schwunghaftigkeit und dem stecherischen Virtuositentum verdankte. Holzer ersetzte dies, indem er wie einst die große Barockkunst der unendlichen Variabilität als Basis wieder Raumhaltigkeit und Plastizität unterlegte, und so dem Spätbarock Pathos und der Expression zurück gewann.

Die habsburgische Wiener Kunst der Zeitgenossen, etwa Troger oder die böhmische Kirchenmalerei lehnte zunächst die Rocaille als Ornamentform ebenso ab, wie dies auch



Abb. 22
Athanasius Kircher SJ
Titel-Kupferstich von 1667 aus: *La Chine d'Athanasie Kircher*, ... französische Ausgabe Amsterdam 1670. (Erstausgabe lateinisch 1667)

der Architekt Hildebrandt tat. Man kann Holzer nicht mehr verkennen, als wenn man ihn einen Rokokokünstler nennt. Dies bleibt in Augsburg seinem Zeitgenossen Johann Wolfgang Baumgartner (1702 Ebbs / Tirol–1761 Augsburg)⁹⁸ vorbehalten. Er war es, der im Stechermilieu und in der Malerei die Möglichkeit der Fülle und die zahllosen Variationen der Rocaille mit den skizzierenden Möglichkeiten der Malerei vollkommen zur Synthese brachte. Seine Kunst ist das Äquivalent zum Virtuositentum der großen Augsburger Stuckateure, der beiden Feichtmayr⁹⁹ und des Wessobrunners Üblherr.¹⁰⁰ Baumgartner gelang es wie den drei Meisterstuckateuren, Präzision der Formen mit einem reichen malerischen Erscheinungsbild in Einklang zu bringen, ohne dass allzu schwere und bizarr überquellende Formen die Szene beherrschen (Abb. 25). Insofern ist Johann Wolfgang Baumgartner im vollen Sinn des Worts tatsächlich der einzige reine Rokokomalier unter den großen Künstlern des Augsburger Spätbarocks.

Nachbemerkung zum Allegorie-Stich bei Emanuele Tesaurò (Abb. 26):

Aristoteles hilft der Poesie bei ihrem Anblick der Sonne mit dem ausgezogenen Handfernrohr, durch das sie die 1611 entdeckten Sonnenflecken zu sehen bekommt. Kommentiert ist das Bild mit einem Zitat aus den Sermones des Horaz, Buch I (6, Zeile 67): „Egregio inspersos reprehendit (Ori-



Caeli aspectu mirifice captus vim lacrimarum profundere, atq. exclamare solebat: HEU QUAM SORDET TELLUS, CUM COELVM ASPICIO! cum me lacrymas oculos penderet, impetum in ilias à Deo impetrat: novus dono donum lacrymarum moderatur.

Abb. 23
Der hl. Ignatius betrachtet kniend den Nachthimmel
Abb. Stich-Nr. 68 aus der bebilderten Ignatius-Vita. Kupferstich von Jean Barbé nach Rubens, Romae 1609. 9,5 x 14,5 cm

naltex bei Horaz: „reprendas“) corpore naevos.“ Es würde den Rahmen unseres Themas auch in Bezug zur Berufungsszene des Ignatius sprengen, wenn wir den Sinn der Allegorie anhand der Interpretation der literaturästhetischen Abhandlung des Tesaurò genauer erörtern. Die auffälligste Gemeinsamkeit liegt allerdings in der nahsichtigen Darstellung einer Himmelsbeobachtung mithilfe des ausgezogenen Handfernrohrs neuester Bauart, was im Stich eindringlich wiedergegeben ist. Es kann also durchaus sein, dass die rezente Aktualität der astronomischen Entdeckung des Jesuiten Christoph Scheiner, die einen heftigen Streit um die wissenschaftliche Priorität auslöste, bei der Bilderfindung zum Ignatius-Concetto von Janowka-Holzer eine auslösende Rolle gespielt hat¹⁰¹, ohne allerdings auf die Interpretation der nächtlichen Ignatius-Berufung einen weiteren Einfluss auszuüben. Man kann jedenfalls davon ausgehen, dass der Jesuitenprofessor Janowka das weitverbreitete und berühmteste literaturtheoretische Werk seines Ordensgenossen Tesaurò samt dem Frontispizstich kannte und so die schiere „Neuartigkeit“ der astronomisch-allegorischen Darstellung die un-gewöhnliche Bildfindung zum Ignatius-Thesenbild mitgeprägt haben könnte, ganz im Sinne des Zitats von M. Pellegrini „la nostra natura è amica della novità“ (17. Jh., aus „Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano“).¹⁰²

Anmerkungen

- (1) Agostino Mitelli, *Perspektivmaler, Architekt, Radierer*, 1609 Battedizzo bei Bologna–1660 Madrid. Mitelli, Blatt 3 der *Gegenstiche aus der Kartuschen-Folge*, Katalog der *Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin*, 1939, Nr. 563.
- (2) Jean Mondon, nachweisbar um 1736–1760 Paris. – Dazu als weitere große *Rocaille-Stecher* auch Jacques de Lajoue, 1787–1761 und Pierre Edme Babel, nachweisbar ab 1725, gest. Paris 1775 oder 1779.
- (3) „cartel“ Rahmenverzierung z.B. bei Tafeln, Schildern, Gemälden, und auch bei Uhren.
- (4) Wolfgang Braunsfels, François Cuvilliers: der Baumeister der galanten Architektur des Rokoko. München 1986. Nach seinen Erfindungen kamen ab 1738 drei Folgen (livres) von *Nachstichen* heraus (Buch 1, 1738–1742 etc.). – Zum Begriff der „Kartusche“ s. Definition nach dem *Universal-Lexicon*, im Verlag von Johann Heinrich Zedler, Halle und Leipzig, 5. Bd. 1733, Sp. 1170: „Cartouche“ wird in der Bau-Kunst von denen Franzosen eine Zierath an einem Gebäude genennet, so die Gestalt einer Tafel hat, und darein man oft eine Schrift zusetzen pfleget; ... Es kommen dergleichen Cartouchen in der Bildhauerey, Mahlerey vor, und haben ihren Namen von charta, weil sie Rollen vom geschnittenen und aufgerollten Papier vorstellen.“
- (5) Aus Hermann Bauer – Hans Sedlmayr. *Rokoko*, Köln 1992, S. 11.
- (6) *Feierliche Eröffnung der Reichen Zimmer am 4. November 1737*, dem Namenstag von Kurfürst Karl Albrecht.
- (7) Jacques de Lajoue (Paris 1687–1761 Paris), *Maler und Ornamentzeichner*. Er publizierte u.a. mehrere „Livres de Cartouche“.
- (8) Die *Nachstiche* nach Watteau wurden herausgegeben von Watteaus Freund Julienne in 4 Bänden: Bd. 1, 1726; Bd. 2, 1728, Bd. 3, 4, 1735.
- (9) Zu Holzers Watteau-Phase s.: Jürgen Rapp, „J. Holzer fecit sub Directione Domini J. G. Bergmüller“. *Johann Evangelist Holzer arbeitet für Johann Georg Bergmüller*. In: *Pantheon*, Jg. XLVIII, 1990, S. 90–92. – Zu G. B. Götz (Göz) s. v. Eduard Isphording, *Gottfried Bernhard Göz, 1708–1774. Ölgemälde und Zeichnungen*. Bd. 1 Text und Kat., Bd. 2 Abb. Weifsenhorn 1984. Die *Druckgraphik* wurde publiziert von Rudolf Wildmoser, *Gottfried Bernhard Göz... als ausführender Stecher. Untersuchung und Katalog... In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte*. 18. Jg. 1984; 19. Jg. 1995 (Kat.).
- (10) Bauer – Sedlmayr 1991 (s. Anm. 5), S. 16 sehen im *Régence-Stil 1715–1728/30* eine frühe Phase des Rokoko, während das „eigentliche Rokoko“, der „style rocaille“, von 1728/30–1745/50, für sie als eine „zweite Phase der Kunst unter Ludwig XV. darstellt.“
- (11) *Dissertation* von Ernst Wolfgang Mick, *Joannes Holzer 1709–1740... Teil 1* in: *Cultura Atesina*, XII, 1958. Die „Steinberger“-Serie von 1733, 9 Bll. Radierungen, davon von Holzer selbst radiert Bl. 9. Text in: Mick 1958 (Teil 1), S. 92–98, Abb. 69–77; s. auch Abb. S. 6 in: Ernst Wolfgang Mick, *Johann Evangelist Holzer... München, Zürich 1984*. Zu Bl. 2, der *Hirtenanbetung*, existiert Holzers „seitenverkehrte“ Vorzeichnung (Crocker Art Gallery, Sacramento, USA), Abb. in Mick 1984, S. 34; *Werkverzeichnis* Nr. 20, S. 99.
- (12) Die *Fächer* von 1734: S. dazu Mick, *Teil 1 der Dissertation*, 1958 (s. Anm. 11), Text S. 111–114, Abb. 106–108, und Mick 1984 (s. Anm. 11), Text S. 41, Abb. S. 38f.
- (13) Die *Gemälde* des Cosmas Damian Asam von 1731 und 1732 in der *Prämonstratenser Kirche* in Osterhofen hinterließen einen nachhaltigen Eindruck bei Holzer. Die *Figurenbildung* ist unübersehbar von Asam geprägt vor allem im Typus des heroischen Christus aus dem *Hochaltarblatt* mit der *Vision* der hl. Margareta von 1732, der den Typus aus dem *Auferstehungsfresko* von 1731 wiederholt (Abb. 199 in: Bernhard Rupprecht, *Die Brüder Asam... Regensburg 1980*).
- (14) Rapp 1990 (s. Anm. 9), Abb. S. 93, Abb. 20.
- (15) Im *Bild* des *Eichstätter Marienaltars* kann man das *Zusammengehen* von Rembrandts Einfluss in den *Figuren* am linken Rand und den *barockplastischen* Einfluss von J. M. Rottmayr und C. D. Asam in der *Zentralfigur* der *Maria* und der *Engelschar* eindrucksvoll erleben. – Dieses *stilistisch* und *qualitativ* so *eindeutig* von Bergmüllers *Arbeiten* abzugrenzende *Altarbild* gab den *Anstoß* zur *gesamten* *Arbeit* von Rapp 1990 (s. Anm. 9) über die *Anfänge* Holzers in Bergmüllers *Werkstatt*. – Gerade im *Bild* des *Eichstätter Marienaltars* kann man aber auch die von Killian (s. Anm. 19) erwähnten über Bergmüller hinausgehenden Einflüsse auf Holzer erkennen: In den *Gegenlichtfiguren* am linken Rand dominiert Rembrandts *Wirkung* und bei der von links *ausgeleuchteten* *Zentralfigur* der *Maria* und der *Engelschar* der *barockplastische* Einfluss (letztlich von Rubens und van Dyck), wobei genau *besehen* hier *unmittelbar* die *Kunst* von J. M. Rottmayr und C. D. Asam sich *ausgewirkt* haben dürfte, s. Rapp 1990 (s. Anm. 9), Text S. 96–102, *Farbabb.* S. 99. Vgl. dazu auch Abb. 39 und 40, und noch Anm. 70, 71, S. 109, wo der *Eichstätter „Kreuzaltar“* trotz der *Signatur* Bergmüllers als *Werkstattchef*, ebenfalls als das *Werk* Holzers *identifiziert* werden kann. Die *rechtlich* *subalterne* *Stellung* Holzers *verbot* es ihm als *Maler-Unternehmer* *selbstständig* *Aufträge* (und dazu noch von dieser *Größe* und *kirchenpolitischem* *Rang*) *anzunehmen*. Nach *meiner* *Überzeugung* sind *beide* *Altäre* als *Auftrag* an Bergmüller *vergeben* worden, der sie *Holzer* zur *Ausführung* *überließ*. *Zuerst* *malte* *Holzer* den *Marienaltar* und *dann* als *Abschluss* des *Vertrags* den *Kreuzaltar*, den *Bergmüller* zur *Beglaubigung* und als *Abnahme* der *Arbeit* zu *signieren* hatte.
- (16) *Aufschlussreich* sind die „*engen* *Bezüge*“ von Asam zu Rottmayr, die nach Helene Trottmann (C. D. Asam, Nürnberg 1986, S. 123) Erich Hubala in seiner *Rottmayr-Monographie* (Wien 1981, S. 93) hervorhebt.
- (17) s. Gode Krämer in: *Ausst. Kat. Johann Evangelist Holzer ... Augsburg 1990*, S. 12. – *Zuerst* *wohnte* er *gegenüber* der *Stadtkademie* bei dem *wenig* *bedeutenden* *Maler* *Johann Georg Rothbletz*, wo er *Gottfried Bernhard Götz* (1708–1774) *kennenlernte*.
- (18) „...aber gar bald von ... Herrn Bergmüller gesucht wurde, da nun diese Gelegenheit Herrn Holzer ebenfalls erwünscht schiene, weil dieser brafe Mann (gemeint ist Bergmüller) damahls der einzige berühmte Historien- und Fresco-Maler hier ware, und überhäufte Arbeiten vor sich hatte, so wurden sie nicht allein bald einig, sondern Herr Holzer hielte sich bey 6. Jahren bey selbigem auf, nicht sowohl als Scholar, sondern vielmehr als Compagnion, in welcher Zeit sie verschiedene Kirchen und Gebäude als auch Altar-Blätter von großem Geist mit einander verfertigten, auch raddierte Herr Holzer 14. gar schöne Stück nach eigener als auch Bergmüllerischen Invention auf Rembrandtsche Art, in diesem Verlag (Bergmüllers Verlag), wie er sich dann das Beste und Vorzüglichste dieses Meisters, auch in der Malerey bediente, ingleichen Rubens und van Dyk sich zu Nutz machte;“ Zitiert nach Georg Christoph Kilian, „*Kunst- und Ehren-Gedächtnis Herrn Johann Holzers... 1765*“, abgedruckt im *Ausst. Kat. Holzer, Augsburg 1990* (s. Anm. 17), S. 7.
- (19) Augsburg, die „*Bilderfabrik Europas*“. *Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit (1500–1815)*, Augsburg 2001.
- (20) Augsburg, *Benediktinerkloster St. Stephan*, s. Mick 1958 (s. Anm. 11). Text S. 74–79, Abb. 39, 40. – Franz Xaver ist signiert: „Holzer inv: et ping. Merano Ao 1732“, Ignatius ist signiert: „Holzer inv. pinxit. Ao 1732“. – Dazu muss man wissen, dass der junge Maler am 14. 9. 1731 sich um die Aufnahme in sein *Heimatkloster Marienberg* bewarb, dessen *Schule* er *einst* *besucht* hatte und dem er auch *verwandschaftlich* *verbunden* war. Das sind *klare* *Anzeichen* einer *tiefliegenden* *Krise*, die *wohl* mit dem *Verhältnis* Holzers zu Bergmüllers *Familie* *zusammenhängt* (s. Anm. 55), aber *sicher* auch dem *Drang*, aus dem *engen* *Werkstattverhältnis* zu Bergmüller zu *entkommen*. Als *Maler* hätte sich *Holzer* im *Benediktinerkloster* *wohl* *mehr* „*künstlerische*“ und *unternehmerische* *Freiheit* *erhofft*. (Vgl. dazu die *Freiheiten* der *großen* *Jesuitenkünstler* Pozzo und Christoph Tausch). Der *Südtiroler* hielt sich *bis* zur *Entscheidung* über diesen *Antrag* *zeitweilig* in der *Heimat* auf, in seinem *Geburtsort* *Burgeis* und der *Landeshauptstadt* *Meran* (*Signatur*). Das *Kloster* *lehnte* *allerdings* den *Antrag* *ab*, so dass er *nach* *Augsburg* zu *Bergmüller* *zurückkehrte*. – Das *Gemälde* des *Franz-Xaver* ist, nach *Erhaltungszustand* und *Maltechnik* *eindeutig* das *frühere* *Bild*. Es ist, wie *bezeichnet*, *noch* in *Meran* *entstanden*, während das *Ignatius-Bild* nach Holzers *endgültiger* *Rückkehr* *wieder* in *Augsburg* *gemalt*



Abb. 24
nach Antoine Watteau
Deatil aus: RÉCRÉATION ITALIENNE von
P. Aveline, Dacier-Vuaflart Nr. 198.



Abb. 25
nach Johann Wolfgang Baumgartner
Africa aus der Folge der Vier Erdteile, um
1745. Hrsgg. von Johann Georg Hertel, Augsburg.



Abb. 26
Frontispiz aus Emanuele Tesauro
Il Cannocchiale Aristotelico, Kupferstich von
G. Tasniere nach Domenico Piola,
Ausgabe Torino 1670

wurde, was auch den Fortschritt in Maltechnik und Formsicherheit erklärt. – Im Übrigen wurde der Ignatius im Thesenblatt für 1750 (Fechtnerová Th. 500) getreu kopiert und vom Verlag Klauber Cath. herausgegeben. s. dazu Anna Fechtnerová, Katalog grafických listu univerzitních tezí... Praha 1984. Díl III. Th. 500, S. 652f.

(21) 1730 war Bergmüller als katholischer Direktor der paritätisch besetzten reichsstädtischen Kunstakademie berufen worden, die damals in der von Holl entworfenen „Metzig“ im Obergeschoss untergebracht war.

(22) Der Entwurf des Ratskalenders wurde im Linienstich auf die Platten übertragen. Rapp 1990 (s. Anm. 9), S. 81–88.

(23) Schabkunst, italienisch Mezzotinto. Ausgezeichneter Kurzartikel in: Lexikon der Kunst, Bd. 6, München 1996, S. 431f. Kupferstich in trockener Methode (im Gegensatz zur geätzten Radierung) in Flächenmanier. Wegen des weichen, tonigen Charakters der Abzüge, was sich für die Wiedergabe von Gemälden besonders eignet, in der Kunst des 18. Jh.s favorisiert. „In der Regel rechnet man mit 20–30 hervorragenden und weiteren 20–30 sehr guten und guten Abzügen.“

(24) Fechtnerová Th 508 (s. Anm. 20): Für die öffentliche Disputation von 1735 gestochen. Bezeichnet: „Io. Georg. Bergmüller inv. – Ioan. Holzer delin. – Gottlieb Heuß sculp. et excud. Aug. Vindel.“ – Demnach arbeitete Holzer noch bei Bergmüller, der ihm den grundlegenden Entwurf (wohl als Skizze) zu seiner

Delineatio lieferte. Wie eine solche Delineatio Holzers zu dieser Zeit wohl aussah, zeigt der Artikel von Rapp 1990 (s. Anm. 9), Abb. 6, S. 87. (Tuschfederzeichnung und Ölfarbengrisaille, auf Papier). Später malte Holzer die Vorlage ganz in Ölfarbengrisaille (s. Anm. 38) – Der Memminger Heuß/Heiss war damals als Schabkunst-Stecher in Augsburg besonders beehrt. – s. dazu die hier im Folgenden besprochenen Stiche nach Holzer.

(25) Zu Johannes von Nepomuk: Historische Rahmendaten: Geb. um 1350 in Pomuk (Böhmen), 1380 Priester, ab 1389 Generalvikar des Prager Erzbischofs; im Auftrag König Wenzels IV. in der Nacht vom 20. auf 21. März 1393 von der Moldaubrücke gestürzt und ertränkt. Genaue Ursache des Todes historisch ungeklärt. Das 40 Jahre später auftauchende Gerücht, als standhafter Beichtvater der Königin sei er vom König wegen der Bewahrung des Beichtgeheimnisses zu Tode gefoltert und von der Brücke gestoßen worden, wurde als Grund des Märtyrertodes in die hagiographisch autorisierte Nepomuk-Vita von Bohuslav Balbin SJ, Bd. III, Acta Sanctorum, Antwerpen 1680, übernommen (s. Anm. 57). Zu Wenzel IV.: Sohn und Nachfolger Karls IV., geb. 1361, gest. 1419. Als „rex tyrannus et iniquus“ 1400 zweifmal als Römisch-deutscher König von den Kurfürsten abgesetzt. In I. Ehe verheiratet mit Johanna von Bayern-Holland (geb. 1362, gest. 1386). Die Angabe von Balbin, die Beichte der Königin Johanna bei dem Kanoniker und dessen Bewahrung des Beichtgeheimnisses als

Ursache der Hinrichtung ist schon aufgrund dieser Daten falsch. Johanna stirbt bereits 1386, Johannes von Nepomuk erst 1393, als Wenzel bereits mit Susanna von Bayern wieder verheiratet war, auf welche aber die Ikonographie nicht Bezug nimmt; für die Ikonographie ist allein die Beichte Johannas bei dem Kanoniker maßgebend.

(26) Johann Paleczek SJ, 1701 geb. in Prag, Eintritt in den Orden 1716, nach 13 Jahren Studium 26 Jahre Rektor an mehreren Kollegien, 1770 in Kuttenberg, gest. 1774. Erwähnung des Thesenblatts von 1735 bei der Vita Paleczeks in: Carlos Sommervogel, Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, Bruxelles (1890–1916), Bd. 6, 1895, Sp. 102.

(27) Unter der Nummerierung „Th. mit fortlaufenden Ziffern“ wurden die Thesenblätter in den Sammlungen der Nationalbibliothek der Tschechischen Republik 1984 von Anna Fechtnerová publiziert (Anm. 20).

(28) Ausst. Kat. Johann von Nepomuk, Kloster Strahov Prag und Bayerisches Nationalmuseum München 1993, S. 239f. zu Nr. 162. Petra Zelenková, in: Ausst. Kat. The Jesuits and the Clementinum, Praha 2006, S. 160 zu Nr. 287.

(29) s. Zelenková 2006 (s. Anm. 28): Der Putto mit dunklem Haarschopf am linken Rand zeigt ein Vorhängeschloss und hält den rechten Zeigefinger vor den geschlossenen Mund, ein Symbol für die Wahrung des Beichtgeheimnisses. Über ihm schwebt ein Putto, der die Reliquie der „unversehrten“ Zunge des Nepomuk, die man bei der Graböffnung 1719 als

Wunder bestaunte, in lichtungstrahlter Monstranz vorweist, ein Zeugnis für das Schweigen des Heiligen, wozu auch der symbolische Schlüssel des Gefährten gehört.

(30) s. Anm. 4 zu „cartouche“.

(31) In anderen Nepomuk-Darstellungen gibt die Personifikation des Flusses Moldau als konventionelle Allegorie dieser Stelle des Bildes noch zusätzliches Gewicht. s. dazu Ausst. Kat. Johannes von Nepomuk. Stadtmuseum München, München 1971: Abb. gegenüber S. 52, kleinformatiger Augsburger Andachtstich der Brüder Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber (Cathol.).

(32) Johanna von Herzogenberg, Zum Kult des heiligen Johannes von Nepomuk. In: Ausst. Kat. Johannes von Nepomuk... München, Paderborn, Wien 1973, S. 25–35.

(33) Der auf die Waffen hinweisende Gestus der Bohemia und die Assistenz durch die Bellona/Minerva verweisen auch auf den mit kluger Waffengewalt errungenen Sieg über die Ketzer v.a. in der Schlacht am Weißen Berg (12. 11. 1620), der den Sieg der Gegenreformation befestigte. Weitere Kriege wurden prophezeit, was durch die Kette der Erbfolgekriege sich bestätigte, die gerade mit dem „Polnischen Erbfolgekrieg“ wieder begannen. s. dazu Mick 1984 (s. Anm. 11), S. 48–51.

(34) Franz Matsche, Die Darstellungen des Johannes von Nepomuk in der barocken Kunst – Form, Inhalt und Bedeutung. In: Ausst. Kat. Johannes von Nepomuk. München 1971 (s. Anm. 31), S. 35–62. – „Die Darstellungen des Johannes von Nepomuk erwecken den Eindruck, als handle es sich bei ihm um eine Gestalt des barocken Zeitalters, nicht aber um einen Märtyrer des Mittelalters... Da von ihm keine älteren Darstellungen bekannt sind und seine Erscheinung ausschließlich vom Barock geprägt sind, könnte man fast glauben, Johannes von Nepomuk sei ein Zeitgenosse der Brüder Asam gewesen.“ (S. 35).

(35) Matsche (s. Anm. 34). Dazu können unter anderem noch ein Brustanhänger, wie in Abb. 15, der im Medaillon das Gnadenbild in Altbunzlau (Madonna und Jesuskind) zeigt, und die Stola kommen, die seine Funktion als Beichtvater betont.

(36) Abb. S. 76 in: Ausst. Kat. Johannes von Nepomuk. München, Paderborn, Wien 1973 (s. Anm. 32). – Mick 1984 (s. Anm. 11), S. 51: Sign.: „K. Winkler Sc.“

(37) Ausst. Kat. in Türkheim (Schw.), Johann Georg Bergmüller, 1688–1762... Weissenhorn 1988, S. 20f. zu Nrn 7, 8, Abb. S. 22f. Ölgrisaile in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 7337 (Staatsgalerie Ottobeuren). Sign. und dat. „JG Bergmüller Pinx. 1739“. Thesenstich im Stiftsarchiv Ottobeuren und Kempten, Stadtarchiv. – Inwieweit in der Differenz des Zusatzes „Pinx.(it)“ (oder „Ping(ebat)“) und „del.“(ineavit) sich der sichere Hinweis verbirgt, ob der Entwurf als Zeichnung oder in Ölfarbe ausgeführt war, ist nicht eindeutig zu entscheiden, wenn die Vorlage nicht bekannt

ist. Bei der These von Ottobeuren ist der Fall klar; man kennt die Vorlage (108 x 73 cm) und den Stich in Blaudruck (113 x 76,5 cm).

(38) Die Angabe im Katalog: „von Klauber“, ist falsch. Klar sind dagegen die Angaben für das Thesenstich-Exemplar im Stadtarchiv Kempten, s. Karin Friedlmaier, Johann Georg Bergmüller. Das druckgraphische Werk. Ungedruckte Diss. München 1995, D 73 (Kat.bd. S. 78): Bez.: „Bergmüller del.“; „Joh. Ferdinand Ledergerber sc. et exc.“ Bildgr. 110 x 73 cm. – J. F. Ledergerber war Kupferstecher in Augsburg, genaue Lebensdaten unbekannt. Thieme-Becker, Bd. 22, 1928, S. 534, nennt „tätig um 1760“; wir können hinzufügen „um 1739/40“.

(39) Gottlieb Heuß (Heuss, Heiß, Heiss), Kupferstecher und Verleger in Augsburg; 1684–1740.

(40) Zisterzienserstift Stams/Tirol, Ölgrisaile in Blautönung auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 96 x 67 cm, Stiftssammlung, Inv. Nr. G 99. Früher irrträglich Bergmüller zugewiesen. Dazu seit 2004/5 jetzt das Thesenblatt als Blancothese (mit leerer Thesenleiste), Schabkunststich in Schwarz-Gräutönung (!) in der Graphischen Sammlung des Benediktinerstifts Göttweig, Zum Thesenblatt in Göttweig s. Ausst. Kat., Unter Deinem Schutz. Das Marienbild in Göttweig. Göttweig 2005. Zu Nr. II 102, S. 382 (Inv. Nr. M a 001): sign.: „Johann Holzer pinxit“ – „Joh. El. Ridinger excud. Aug. Vind.“ Die Verfasser kannten den Zusammenhang mit dem Stamser Bild nicht. – Für wen dieses Blatt entworfen wurde und warum es nicht, wie 3 Jahre später Bergmüllers Entwurf, als Druck in Farbe umgesetzt wurde, bleibt noch zu klären. – Stilistisch ist es um 1736 anzusetzen, vgl. das Innsbrucker Bilderpaar „Kreuzauffindung der hl. Helena“ und „Kreuztragung des Kaisers Heraklius“, dat. und sign.: „Holzer inv. pinxit 1736“. Die ungleichmäßig kühnen, dabei etwas ruppigen Figuren in Stams mit ihren z.T. fast karikierend überzeichneten Gesichtszügen und die gewagte, „unordentliche“ Komposition der Apostelgruppe bieten sich zum Vergleich an. s. dazu Abb. bei Mick 1984. S. 53 (s. Anm. 11).

(41) Mick 1984 (s. Anm. 11), Abb. S. 2 und Werkverzeichnis, S. 98 Nr. 4.

(42) Josef Straßer, Johann Georg Bergmüller... Die Zeichnungen. Salzburg 2004, Ausst. Kat. Salzburg und München 2004/2005. Von Bergmüller ist nur bekannt, dass er früher für die Schabkünstler Entwürfe auf Papier in der Technik sorgfältig aquarellierter Feder- und Pinselzeichnungen geliefert hatte. s. dazu Straßer S. 54, Nr. 7 zu Z 11 und Farbbabb.

(43) Blattgröße: 101,4 x 73,5 cm.

(44) Blattgröße: 101,4 x 73,8 cm.

(45) Ausst. Kat. Johann von Nepomuk, Kloster Strahov Prag, Bayerisches Nationalmuseum. München 1993, S. 240, zu Nr. 163.

(46) Blattgröße: 103,5 x 74,9 cm.

(47) Mick 1984 (s. Anm. 11), S. 30–33, 46f. und Werkverzeichnis Nr. 19, S. 99; Nr. 37, S. 101.

(48) Legenda Aurea in der Übersetzung von Richard Benz, Darmstadt 1984 (10. Aufl.), S. 359.

(49) Juste Aurèle Meissonier (1693 oder 95 Turin–1750 Paris), v.a. Ornamentzeichner, Goldschmied, Dekorateur und Architekt. – Aus der späten Borromini-Schule hervorgegangen, hatte er als Entwerfer entscheidenden Anteil an der Durchsetzung der Dekorationskunst des Rokoko.

(50) Vulgata, Apocalypsis Iohannis 17, 5: „et in fronte eius nomen scriptum mysterium / Babylon magna mater fornicationum et abominationum terrae.“

(51) Vgl. dazu die Radierung von Gottfried Bernhard Göz, wo von Cupido über der Szene mit Joseph und Potiphars Frau, als einem Prototypus für „lascivia“, die brennende Fackel gehalten wird. Augsburg, um 1735 (Wildmoser 1995, s. Anm. 9, Nr. 1–156–008, Bl. 4).

(52) 2 Sam Kap. 11: David hatte mit Bathseba, der Ehefrau seines Hauptmanns Uria, die Ehe gebrochen und diesen in der Schlacht umkommen lassen. Die Bußpredigt des Propheten Nathan mit der Ankündigung der Strafe Gottes in 2 Sam Kap. 11, 1–27.

(53) Ausst. Kat. Johannes von Nepomuk, München/Prag 1993, (s. Anm. 28), S. 240 zu Nr. 163.

(54) Kilian 1765: Zur Unstimmigkeit im Hause Bergmüller, s. im direkten Anschluss an Zitat (s. Anm. 18), S. 7f.: „Er (Holzer) würde auch ohne Zweifel, nach dem Wunsch Herrn Bergmüllers, dessen Eydam geworden seyn, wann der künftigen Fr. S... Herrn Holzers Klugheit und starke Einsichten, nach ihren weiblichen Begriffen, nicht zu hoch, oder wohl gar anstößig vorkommen wären. Herr Holzer setzte sich also in völlige Freyheit, ...“

(55) Ausst. Kat. Holzer, Augsburg 1990 (s. Anm. 17, 18) aus Kilian 1765: „In der Aufzählung bedeutender nach dem Weggang von Bergmüller ausgeführten Hausfresken S. 8: ...; über alle bisherige genannte aber ist das Pfefflisch- jetzo Carlische Haus gegen St. Ulrich gelegen, das allerschönste, auf welches Er das Gedicht von Castor und Polux, in besonders prächtiger Klarheit des Lichts und Kraft des Schattens, als auch correcter Zeichnung und fremder Invention vorstellte... Wie er nun in Fresco oder nassem Wurff was besonders Schönes zeigte, so sind nicht weniger in Oehl viel und schöne Stücke hier zu sehen... Bey Privat-Personen, sonderlich Künstlern und Theses-Verlegern, sind sehr viel feiner Inventionen gemalt, grau in grau, als auch in Zeichnungen.“

(56) Ausst. Kat. Johannes von Nepomuk, München/Prag 1993 (s. Anm. 28), s. S. 131–133 zu Nr. 48. Johanna von Herzogenberg, Johann von Nepomuk in der Druckgraphik des 18. Jahrhunderts. In: alte und moderne kunst, 1980, Heft 170, S. 15.

(57) 1721 Seligsprechung, 1729 Heiligsprechung.

(58) Ausst. Kat. München/Prag 1993 (s. Anm. 28), S. 130–133, zu Nr. 80. – Hinweis auf die schwächere Serie von Anton Birkhard (1677–1738 Prag) bei Herzogenberg 1980 (s. Anm. 57), S. 15.

(59) s. das Fassadenfresko an Pfeffels Haus (Abb. 5, nach Nilsons Stich). Dazu auch Abb. bei Mick 1984 (s. Anm. 11), S. 74, 77. Mick dat. „1737“. Kat. Augsburg 1990 (s. Anm. 17), S. 44ff., zu Nr. 11A, Abb. 19, 20, 26; von Gode Krämer datiert um 1737/38.

(60) Veraltet: Leitomischl, Wyschehrad.

(61) Problem bei der Psalmzählung: Was hier als Ps. 10 angegeben wird, ist in der modernen Ausgabe der Vulgata nur als Vers 36 im 9. Psalm zu finden.

(62) Obwohl nicht zum Kaiser gekrönt, gab er persönlich diesen Anspruch nie auf.

(63) Die Fides als Beistand zur Wahrung des Beichtgeheimnisses, s. u.a. in Bergmüller-Graphik Karin Friedlmaier 1995 (s. Anm. 38), Nr. D 22, S. 27.

(64) Inigo López de Loyola, geb. 1491 auf Schloss Loyola (Baskenland), gest. in Rom 1556.

(65) Francisco de Javier, geb. 1506 auf Schloss Javier b. Pamplona, gest. 1552 Insel Sancian vor Kanton.

(66) Anna Fechtenrová. 1984 (s. Anm. 20), S. 514f. und 518.

(67) Zur „diptychonalen“ Anordnung der Heiligen: Ignatius steht, heraldisch verstanden, auf der rechten Seite, die dem Ranghöheren gebührt, Franz Xaver nimmt folglich die heraldisch linke Seite ein.

(68) s. Anm. 20.

(69) J. B.-Du Halde, *Description Géographique, Historique, ... de l'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*. Paris 1735. Bis ins 19. Jahrhundert das populärste Werk zur Jesuitenmission in China. Hier wird besonders auch die kartographische Pionierarbeit der Jesuiten (1708–1718) im Auftrag des großen Mandschukaisers Kangxi (geb. 1654, gest. 1722) dargestellt, die in vielen Detailkarten und den beiden großen Generalkarten von China in das vierbändige Werk von 1735 aufgenommen ist.

(70) Zu A. Kirchers Abb. s.: Ausst. Kat. Die Jesuiten in Bayern, 1549–1773, Bayerisches Hauptstaatsarchiv und Oberdeutsche Provinz der Gesellschaft Jesu. Weißenhorn 1991, Abb. 215, S. 245; Text S. 243f. – Des weiteren hier v.a. Kap. 15: Jesuiten als Wissenschaftler, S. 203–228, Kap. 16: Die China-Mission der Jesuiten, S. 229–252. – Weltweit spektakulär waren zunächst die Erfolge der jesuitischen Chinamissionare, angefangen beim Italiener Matteo Ricci und gefolgt vom Kölner Adam Schall von Bel, dann dem Niederländer Ferdinand Verbiest und dem Bayern Ignaz Kögler, einem Nachfolger des berühmten Jesuitenastronomen und Galilei-Korrespondenten Christoph Scheiner (Entdeckung der Sonnenflecken 1611 in Ingolstadt). – Ab 1668 veröffentlichte Verbiest (u.a. in Dillingen 1687) sein „*Liber organicus astronomiae Europaea apud Sinas...*“, in dem er die Abbildung der berühmten Pekinger Sternwarte zeigt, für die er, ebenfalls unter der Herrschaft des Kaisers Kangxi, zahlreiche astronomische Instrumente schuf (s. S. 239f.). Verbiest spricht im Schlusswort zu seiner „*Astronomia Europaea*“ klar vom Erfolg

der Chinamission mithilfe der überlegenen astronomischen und mathematischen Kenntnisse der Jesuiten: „*Mentō itaque Religio Christiana Sinensis, dum tamquam Regina quaedam augustissima in publicum procedit, Astronomiae brachij innixa pingitur, alijs omnibus Mathematicae scientijs, tamquam comitibus formisissimus, Virgineum latus stipata; quia per Astronomiam primò in Sinam introducta est, per Astronomiam semper revocata, & feliciter pristinae dignitati restituta est, & nunc scientijs illis omnibus comitantibus, faciliorem ubique ingressum invenit.*“ (S. 99 in „*Astronomia Europaea...*“, Dillingae, 1687).

(71) Zum Ritenstreit s.o. Ausst. Kat. Jesuiten in Bayern, Weißenhorn 1991 (Anm. 70), S. 230f. und S. 248–250.

(72) Zu den Reisen nach Südamerika und der Missionsarbeit dort s. oben (s. Anm. 70), Kap. 17: Die Paraguay-Mission der Jesuiten, S. 253–265.

(73) Kopie nach dem Stich, Tuschkopie, grau und braun laviert, mit Weißhöhlungen auf braunem Tonpapier. 32,5 x 18,9 cm; unten von fremder Hand bez. „JHolzer“. Von Rolf Biedermann an G. Eichler (1715–1770) zugeschrieben, woran ich wegen der unsicheren, zitterigen Zeichenweise zweifle. In: *The Register of the Spencer Museum of Art*, 1985, vol. VI, Nr. 2, S. 23–29, Abb. 5 (Graphische Sammlung der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg).

(74) Zu Janowka s. Sommervogel, *Bibliothèque* (s. Anm. 26), Bd. 4, 1893, Sp. 741–742.

(75) *Sommervogel, Bibliothèque* (s. Anm. 26), erschienen ab 1890ff. in Bruxelles.

(76) s. auch Anm. 80. Evident ist, dass von dem Gebilde eine parasitär zersetzende Kraft ausgeht, das den Grund, auf dem es haftet, aufweicht, so dass die untere Volute teigig einsinkt, und der Basisfuß der „Ziervase“ dabei ist, Greifwurzeln gleich, zungenhaft knollige Auswüchse zum Haften hervorzubringen. Der psychoanalytische Aspekt für Holzlers biomorphe Gebilde scheint mir, s. gerade beim Täuferbild, auf der Hand zu liegen.

(77) In der eleganten fein gegliederten Sitzfigur des jungen navarresischen Adligen hat der gereifte Holzer einen Typus aufgenommen, den er bereits um 1731/2 als Bozzetto für sein erstes Augsburger Fresko in Kath. Heilig-Kreuz, die „Berufung des jungen Augustinus“, erfunden hatte. Jetzt besser zum Jesuiten passend, kleidete er ihn ins dunkle spanische Habit. Bei der Ölskizze handelt sich um den früher anonymen, erst seit Max Goering 1940 und von da an – für mich stillkritisch unbegreiflich – widerspruchlos Bergmüller zugeschriebenen genialen Bozzetto (Inv. Nr. 3788) in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg. Zeitlich wird er wohl im Zusammenhang mit der Vollendung der gerühmten Deckenfresken Bergmüllers und der damals erfolgten Barockisierung des Inneren von Hl. Kreuz entstanden sein. Nach Ausweis von Fotos als Fresko über dem Altar mit der Assumptio Mariae der Rubenswerkstatt gemalt, jedoch, obwohl noch

erhalten, nach dem 2. Weltkrieg abgeschlagen. Zusammen mit dem Gegenstück, der Milch- und Blutspende an den hl. Augustinus, an der südöstlichen Choreingangswand, freskiert. Der ebenfalls von Holzer als Pendant ausgeführte Bozzetto (Inv. Nr. 6139) mit dieser Vision des Augustinus ist (aus ebenfalls unverständlichen Gründen) bis heute ins Museumsdepot verwiesen. Holzlers Ölskizzenpaar sind die „Urbozzetti“ der Augsburger Malerei. – s. unter „Bergmüller“ in: *Städtische Kunstsammlungen, Deutsche Barockgalerie, Katalog der Gemälde*. Augsburg 1984. S. 37, 38. – Eine entsprechende Publikation ist geplant.

(78) *Vulgatexte aus Mt 16, 24–26*: in der Lutherübersetzung: „*Da sprach Jesus zu seinen Jüngern: Will mir jemand nachfolgen, der verleugne sich selbst, und nehme sein Kreuz auf sich, und folge mir. / Denn wer sein Leben erhalten will, der wird es verlieren; wer aber sein Leben verliert um meinetwillen, der wird es finden. / Was hülfte es dem Menschen, so er die ganze Welt bewönne, und nähme doch Schaden an seiner Seele?*“

(79) So aus der Sicht des Deutschen. – Weder Ignatius noch Franz Xaver waren Spanier. Beide gehörten dem damals unabhängigen iberischen Königreich Navarra an; Ignatius war Baske, Franz Xaver Navarrese. Die königliche Hauptstadt war Pamplona, bei deren Verteidigung gegen die Franzosen Ignatius am 20. 3. 1721 seine folgenschwere Beinverletzung erlitt.

(80) Was Holzer darstellt, sind aus heutiger Sicht, geradezu Idealformen für psychoanalytische Assoziationen (s. dazu auch Anm. 76).

(81) Elsheimer, Flucht nach Ägypten, Rom 1609. s. dazu Keith Andrews, *Adam Elsheimer, Werkverzeichnis...*, München 1985, S. 38–40, S. 190; Stich Abb. 54, S. 38, Gemälde Farbabb. 86.

(82) Die ans Papsttum in Rom gebundenen Jesuiten mussten das geozentrische Weltbild anerkennen, das für römische Kirche als das allein verbindliche galt. In ihm gilt die Sonne als der größte Planet, der sich um die Erde dreht. Nach dem Kompromiss des Tycho de Brahe blieb die Erde im Zentrum des Kosmos, die Planeten umkreisten jedoch die Sonne, die selbst als größter Planet um die Erde kreist. Erst sein Schüler Johannes Kepler setzte dann außerhalb der römischen Kirche das heliozentrische Weltbild und die elliptische Laufbahn der Planeten allmählich durch.

(83) s. dazu Anm. 69 und 70.

(84) Abb. 291f. in: *Kunstdenkmäler von Schwaben*, Bd. VI, Stadt Dillingen, München 1964, S. 379.

(85) Julius S. Held. *Rubens before 1620*. Ed. By John Rupert Martin. The Art Museum Princeton University. Princeton 1972. Aus Held 1972. *Rubens and the „Vita Beati P. Ignatii Loiolae“ of 1609*, S. 93–98. Kat. Louvre von Frits Lugt: „*Homme en extase dans un paysage*“, flämisch, 114 x 98 mm. Barbé-Kupferstich Bl. 68.

(86) Artikel zu Jean Baptiste Barbé, In Saur, Bd. 6, 1992, München, Leipzig, S. 654. Barbé arbeitete 1605–1606 während seines Romaufenthalts neben Rubens an der Vita Ignatii Loiolae, die 1609 und 1622 in Rom erschien.

(87) Petro de Ribadeneyra Vita Ignatii Loyolae. Textus latinus et hispanus ... edidit Candidus de Dalmases SJ. In: vol. IV der Fontes Narrativi de S. Ignatio de Loyola..., Romae 1965. Lateinisch S. 94, spanisch S. 95. – Die 1572 von P. Ribadeneira im Auftrag des Ordens verfasste Vita gilt als die offizielle Ignatius-Biographie.

(88) John W. O'Malley SJ, Die ersten Jesuiten. Würzburg 1995, S. 57 aus dem Kapitel: Die Geistlichen Übungen: „Die Darstellung könnte den Eindruck erwecken, daß die Geistlichen Übungen innerhalb des Kontextes religiösen Glaubens eine Kombination oder Aneinanderreihung von leidenschaftslosen, beinahe stoischen Techniken der Selbstbeherrschung darstellen. Die „Regeln zur Unterscheidung“ zeigen aber ohne Zweifel, daß nach Ignatius' Vorstellung Gott und Teufel in diesem Prozess am Werk sind. Ebenso wichtig ist vielleicht, wie ernst man Gefühle wie Traurigkeit, Verwirrung, Fröhlichkeit und Heiterkeit nehmen soll... In der Tat zeigt sich im Text der Geistlichen Übungen, wenn man ihn mit diesem Verständnisschlüssel durchliest, daß starke Gefühle wie Trauer, Angst, Schrecken, Zerknirschung, Mitleid, Zufriedenheit, Bewunderung, Dankbarkeit, Staunen und insbesondere Liebe am Ende der verschiedenen Meditationen und Betrachtungen gezielt angestrebt werden,... Die einzelne Person soll sich anrühren lassen „von großen Gefühlen“ (GÜ 234) – und in entsprechenden Augenblicken sogar in Tränen ausbrechen (GÜ 55, 87, 195). Die „Regeln zur Unterscheidung“ schärfen ihrem Wortlaut entsprechend ein, daß ein vehementes Einwirken auf die eigenen Gefühle unangemessen ist,...“.

(89) Die Schreibweisen „caelum“ und „coelum“ stehen hier unkorrigiert nebeneinander.

(90) Hier die Passage in der lateinischen Fassung nach der Ausgabe Romae 1965, S. 94: „Et quidem aureis litteris Christi, puniceis beatae Virginis, vartis coloribus reliquiorum sanctorum exempla. Sed quanquam es hisce occupationibus magnam ipse voluptatem caperet, illa tamen erat maxima, quam ex fixo coeli stellarumque omnium percipiebat aspectu, quod quidem et saepe et diu faciebat, quod se vehementer accendi ad Deo serviendum, coelestium orbium contemplatione sentiret; quod non eo solum tempore, sed in omni postea vita servavit. Audivimus enim saepe illum, extrema etiam senectute, cum in coelum, qua(m) liber circumspicere erat, oculos sustulisset eosque aliquantisper fixos habuisset, obortis prae laetitia lachrymis, dicentem: Heu quam sordet terra, cum coelum aspicio.“

(91) Aus der deutschen Übersetzung von 1590: Pedro de Ribadeneyra. Historia Von dem Leben vnd Wandel Ignatij Loiole ... vnd ferner in

vnsere hochteutsche Sprach versetzt. Ingolstadt (Verleger Sartorius) 1590, S. 14.

(92) s. dazu auch José Ramos Domingo. El programa iconográfico de San Ignacio de Loyola en la U.P.S.A., Salamanca 2003, S. 194–198; mit vorzüglicher Abb. der Barbé-Stiche.

(93) Auch die von Watteau eigenhändig radierte Standfigur nimmt diese Pose ein (Watteau-Stiche, Dacier-Vuaflart Nr. 49).

(94) Dazu John W. O'Malley SJ. Die ersten Jesuiten, Würzburg 1995, S. 57. Zu den Geistlichen Übungen (Exerzitien des Ignatius): S. 57 im Kap. Die Geistlichen Übungen: „In der Tat zeigt sich im Text der Geistlichen Übungen,..., daß starke Gefühle wie Trauer, Angst, Schrecken, Zerknirschung, Mitleid, Zufriedenheit, Bewunderung, Dankbarkeit, Staunen, Freude und insbesondere Liebe am Ende der verschiedenen Meditationen angestrebt werden,... Die einzelne Person soll sich anrühren lassen „von großen Gefühlen“ (GÜ 234) – und in entsprechenden Augenblicken sogar in Tränen ausbrechen (GÜ 55, 87, 195)*.“

(95) Die Bedeutung der heraldischen Lilie ist mir nicht klar. Sollte damit auf die Lilie als Mariensymbol der Reinheit auf die Reinheit des Heiligen und seines Tuns hingewiesen werden? Oder soll sie auf das Sternbild der Waage hinweisen, das auf gleicher Höhe im Bild unter dem Berufungengel im Bogen des Tierkreises erscheint? Im Stich zum „Cannocchiale Aristotelico“ (s. Abb. 26) hält die Poesie einen Schild neben sich mit Sternen und der Waage (Sternbild), die am Waagbalken mit einem Gleichgewichtszeiger in der ähnlich heraldischen Lilienform aufgehängt ist. An dieser Waage ist jedoch nichts im Gleichgewicht, sie zeigt nur Unordnung, was mit den Worten auf dem Sternenschild zusammenhängt: „VRBES ET REGNA TREMENT“.

(96) Eigentlich ein „Euphorbiengewächs“, wie mir das Institut des Botanischen Gartens in Münchens mitteilte.

(97) Juste-Aurèle Meissonier aus dem Piemont stammend (1693/5 Turin–1750 Paris), dessen Zeichnungen die plastischen Volumina seiner Rocaillegebilde durchaus betonen, allerdings stets mit einer präzisen Schärfung der Ränder. Der Eindruck von Schwere ist diesen manchmal ausufernd plastischen Formen durchaus geblieben, während bei François de Cuvilliers (1695 Soignies/Wallonien–1768 München) die unaufhörliche Wandlungsfähigkeit des Lineaments besticht, welche die zerbrechliche Leichtigkeit der Rocaille aber keineswegs einschränkt.

(98) s. Berno Heymer, Zur Frage des Geburtsortes und des Geburtsdatums von Johann Wolfgang Baumgartner. In: Ausst. Kat. Johann Wolfgang Baumgartner. Ölskizzen und Hinterglasbilder. Salzburger Barockmuseum 2009. S. 33ff.

(99) Johann Michael Feichtmayr (1709 Haid bei Wessobrunn–1772 Augsburg) und sein Bruder Franz Xaver Feichtmayr (1705 Haid bei Wessobrunn–1764 Augsburg).

(100) Johann Georg Üblherr (Üblhör; 1700 Wessobrunn–1763 Maria Steinbach bei Memmingen). Ausgebildet von Johann Baptist Zimmermann, galt er zu seiner Zeit unter den Stuckateuren als Spezialist für Figuralplastik (Thieme-Becker, Bd. 33, 1939).

(101) Den Hinweis auf den Stich aus Tesaurus „Cannocchiale“ verdanke ich Sibylle Appuhn-Radtke und Peter Prange. Gerade die Unabhängigkeit der Hinweise von zwei Kennern der barocken Bildwelt scheint mir ein wichtiges Indiz für die Auffälligkeit und Markanz dieser Bildallegorie zu sein. – Zum Prioritätsstreit s. in: Jesuiten in Bayern, Ausst. Kat. 1991 (s. Anm. 70), S. 209–211.

(102) Einleitung von August Buck, S. IX, zum Nachdruck von E. Tesaurus „Cannochiale Aristotelico“ (1670), Bad Homburg 1968.

Abbildungsnachweis:

Abb. 4, 25: Josef Straßer, München
 Abb. 5: Staatliche Graphische Sammlung, München
 Abb. 10: Gregor Peda, Regensburg
 Abb. 11, 20, 21: Tschechische Nationalbibliothek, Prag
 Abb. 12: Zisterzienserstift Stams, Siftsgalerie
 Abb. 13: Benediktinerstift Göttweig, Graphische Sammlung
 Abb. 14-16: Graphische Sammlung der Veste Coburg, Coburg
 Abb. 17-19: Bayerische Staatsbibliothek, München
 Abb. 24: Kupferstichkabinett der Sammlungen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Atelier Schneider
 Alle anderen Abb.: Archiv des Autors

Anschrift des Verfassers:

Dr. Jürgen Rapp
 Holzhofstraße 4
 81557 München
 Deutschland
 email: juergen-rapp@gmx.de