

## DIE WIENER UNIVERSITÄTSKIRCHE ALS GESAMTKUNSTWERK. BEFUNDE UND RESTAURIERUNGEN 1984–1998

Seit der Aufhebung des Jesuitenordens im Jahr 1773 befinden sich Collegium und Kirche im Staatsbesitz und bilden als Teil des „alten Universitätsviertels“ eines der größten geschlossenen Denkmalensembles in Wien. Im Rahmen der Revitalisierung des Gesamtkomplexes wurde von 1984 bis 1998 die Universitätskirche (Taf. 3, 5–9) außen und innen restauriert. Das anschließende Collegium und der zwischen Bäckerstraße und Wollzeile liegende Trakt mit der alten Aula des 16. Jahrhunderts und dem ehemaligen Jesuitentheater darüber sind derzeit noch in Arbeit. Die Bauleitung obliegt der Bundesbaudirektion Wien, die Planung und bauhistorische Untersuchung dem Architekt Friedmund Hueber. Die wissenschaftliche Auswertung der restauratorischen Befunde, die Definition der Restaurierziele und die denkmalpflegerische Kontrolle der Durchführung übernahm das Bundesdenkmalamt (Landeskonservatorat für Wien und amtliche Restaurierwerkstätten mit Zentrallabor). Bei den Untersuchungen waren zuerst die Meisterklasse für Konservierung der Akademie der bildenden Künste in Wien (Mag. Carmen Chizzola) und dann Mag. Heliane Maissen-Jarisch sowie die jeweils ausführenden Restauratoren und Firmen beteiligt.<sup>1</sup> Zur Herausarbeitung der Befunde und als Pilotprojekt

für den ganzen Kirchenraum diente die seit 1977 begonnene Restaurierung der Stiftskirche von Melk als methodische und auch als kostenmäßige Orientierung, die sich bei ähnlich langem Projektablauf als Parallele bestätigt hat.<sup>2</sup> Während man in Melk mit der Epiphaniekapelle als Pilotarbeit begann, wurde in der Universitätskirche dafür die Stanislaus Kostka-Kapelle ausgewählt und exemplarisch dokumentiert.<sup>3</sup>

Die gemeinsam mit dem Collegium ab 1624 im frühbarocken Jesuitentypus (vgl. hier die Kirche in Trnava [Slowakei] und das ehemalige Jesuitenkloster in Graz)<sup>4</sup> errichtete Universitätskirche wurde von 1703 bis 1709 durch Andrea Pozzo im Sinne des römischen Hochbarock weitgehend umgestaltet. Die großen Wissenslücken über die Bau-, Ausstattungs- und Restauriergeschichte werden parallel zum Restauriergeschehen durch aktuelle Forschungen nach und nach gefüllt.<sup>5</sup>

### *Die Bauphasen des 17. Jahrhunderts*

Nachdem Richard Bösel einen Stich des Kirchenraumes im Zustand vor dem Umbau publiziert hatte<sup>6</sup>, wurden bei den Grabungen des Bundesdenkmalamtes im Hof des Collegiums 1998 zwei zu diesem

1 Vgl. Manfred KOLLER, *L'ultimo opera di Andrea Pozzo a Vienna*, in: Alberta BATTISTI (Ed.), *Andrea Pozzo, Milano–Trento 1996*, 177–181 (ohne die vom Autor geplanten Illustrationen). Eva Maria HÖHLE / Manfred KOLLER, *Wien 1., Universitätskirche, Gesamtrestaurierung*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 49 (1995) 532f. (Kurzbericht). Ein umfassender Gesamtbericht ist für die „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“ in Vorbereitung.

2 Laufzeit ca. 15 Jahre, Kosten ca. je 100 Mio. Schilling nur für die Kirche. Zu Melk vgl. Werner KITLITSCHKA u.a., *Die Restaurierung der Stiftskirche von Melk in Niederösterreich*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 34 (1980) H. 3–4.

3 Carmen CHIZZOLA, *Diplomarbeit an der Meisterschule für Konservierung der Akademie der bildenden Künste (Wien 1985) in Zusammenarbeit mit den Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes. Fotogrammetrische Pläne durch das Bundesdenkmalamt. Zur Publikation der Pilotkapellenbefunde siehe Anm. 6.*

4 Untersuchung des ehemaligen Arkadenhofes im Wiener Konvent 2001 durch den Autor. Befundung der Hoffassaden des verwandten Jesuitenklosterhofes in Graz durch Dr. Miriam Porta 1992 im Auftrag des Landeskonservators für Steiermark (Erstfassung graue Gliederung zu Wandflächen mit Ziegelmauerimitation – Befund leider zerstört).

5 Günther HAMANN / KURT MÜHLBERGER / FRANZ SKACEL (Hrsg.), *Das alte Universitätsviertel in Wien, 1385–1985* (Schriftenreihe des Universitätsarchivs 2) Wien 1985; BATTISTI (wie Anm. 1); Ulrike KNALL-BRSKOVSKY, *Andrea Pozzos Ausstattung der Jesuitenkirche in Wien. Korrespondenz von Form, Inhalt und Ausdruckskraft*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40 (1987) 159–174, 369–372 (Abb.).

6 Richard BÖSEL / Renate HOLZSCHUH-HOFER, *Von der Planung der jesuitischen Gesamtanlage zum Kirchenumbau Andrea Pozzos*, in: HAMANN / MÜHLBERGER / SKACEL ebd., 103–110.

Stich passende, grau gefaßte Steinkapitelle (ehemalige Maße ca. 110 x 100 cm) gefunden. Sie dürften entweder aus der Kirche oder aus der nördlich angebauten Franz Xaver-Kapelle stammen, die in gleicher Art wie die Hauptkirche unter Pozzo vollständig umgestaltet worden ist (Grabung der Stadtarchäologie Wien 1990).<sup>7</sup> Schließlich konnten im Frühjahr 2001 auch die Fassaden des Klosterhofes untersucht werden, deren gesamte Schichtenfolge von 15 Restaurierphasen bis ins 20. Jahrhundert in den ersten drei Schichten gut mit dem Außen- und Innenbau der Kirche korreliert.

Die Außenfassaden der Kirche zeigten die bestehende Gliederung durchgehend mit hellgrau gestrichenem Sandstein, die Wandflächen dazwischen trugen weißen Glättputz in der Art eines Marmorputzes („marmorino“<sup>8</sup>). Reste davon sind jetzt nur mehr im Bereich des Apsisgesimes erhalten, waren aber ehemals noch auf der ganzen westlichen Längsfassade vorhanden. Auch im Hof des Collegiums trugen die – rasterartig die Fassaden gliedernden glatten – Lisenen und horizontal durchlaufenden Geschossbänder hellgraue Farbe zu den glatten weißen Binnenflächen; dazu waren alle Festerumrahmungen innerhalb dieser Wandflächen nur mit einer gekratzten Doppellinie sgraffitoartig abgegrenzt (die ca. 1 cm hohe hellgraue Fensterfasche wurde erst in der zweiten Schichte aufgelegt). Dem entsprechen die insgesamt drei einheitlichen Graufassungen in Kalktechnik, die sich auf den ausgegrabenen Volutenkapitellen des Innenraumes finden (lichtes bläuliches hellgrau, hellgrau, dunkelgrau) und damit eine bis gegen 1700 gültige durchgehende Hellgrau-Weißfarbigkeit für Kirche und Kloster bestätigen, parallel zur Steinfarbimitation in der römischen Barockarchitektur.<sup>9</sup>

#### *Die Bauphase des 18. Jahrhunderts*

Aufgrund der Quellen und dem auf dem rechten Säulenkapitell aus Stuck in der Stanislaus Kostka-Kapelle rückseitig eingravierten Datum 1706 besteht kein Zweifel, daß die Umgestaltung des früh-

barocken Kirchenraumes in seinen wesentlichen Zügen zwischen 1703 bis 1709, dem Todesjahr Andrea Pozzos, erfolgt sein muß. An Änderungen erhielt die Kirchenfassade damals die neuen hohen Turmhelme, mit Kupferblech verkleidete Zimmermannskonstruktionen mit feuervergoldeten Kronen- und Kreuzaufsätzen auf den Spitzen. Ferner wurden in die (bisher leeren?) Fassadennischen mit Öl-Bleiweiß gefaßte Steinstatuen der Strudelschule eingestellt<sup>10</sup> und neue Holzportale mit Laub- und Bandwerkkornamentik in gefirnisstem Eichenholz mit verzinnnten Zierbeschlägen angeschafft.

Der Fassadenanstrich auf Kirche und Collegium wurde von hellgrau-weiß auf beige-gelb-weiß bei gleicher Farbverteilung geändert, was dem Geschmackswandel der intendierten „Steinfarbe“ in Wien von Spätmittelalter und Renaissance zum Barock entsprach (vgl. Wiener Hofburg<sup>11</sup>).

Den tonnengewölbten, langgestreckten Kirchenraum mit eingeschnittenen Seitenkapellen nach dem Schema von St. Michael in München hat Pozzo mit sparsamen formalen Eingriffen – aber dafür umso reicherer Material- und Farbsprache – zu einem Zentralraum uminterpretiert. In jede der vier Seitenkapellen des Langhauses ist ein Säulenpaar eingestellt, das mit einem darübergelegten profilierten Gebälk ein Palladiomotiv bildet und im Bogen eine Empore mit einem balkonartig vorgezogenen Mittelteil trägt. Mit zwei verschiedenen Säulentypen, glatten Säulen in den beiden mittleren Kapellen und gewundenen Säulen in den jeweils flankierenden, werden die Langhausjoche im Rhythmus „a-b-b-a“ auf den Mittelbereich konzentriert, den auch die Gurtbögen im Langhausgewölbe betonen. Im Fußboden ist aber die Zusammenfassung der Mitteljoche durch helle Solnhofenplatten gegen die Rotmarmorplatten der äußeren Joche nicht kongruent und ebenso negieren die vier gleich großen Längsblöcke der Kirchenbänke diesen Zentralraumgedanken Pozzos und sind wohl erst nach seinem Tod in dieser Form realisiert worden.

Die gesamte Gewölbe- und Wanddekoration von Langhaus und Kapellen sowie Hochaltar und acht Sei-

7 Reiche Stuckmarmordekoration der Wände und Hochaltarpsepekt mit zwei vorgestellten Säulen (Grabungsleiter Dr. Oertolf Harl). Bisher liegt kein Ergebnisbericht vor (z.B. in den Fundberichten zur Archäologie in Österreich, hrsg. vom Bundesdenkmalamt).

8 Aus der römischen Antike wurde in der Frührenaissance in Italien ein Fresko-Glättputz mit Marmorermehl übernommen, dessen Bezeichnung als „Marmorino“ seit dem 15. Jh. nachweisbar ist.

9 Vgl. Gehum TABAK, *I colori della città eterna. Le tinteggiate di palazzi romani nei documenti d'archivio (sec. XVII–XIX)* Roma 1993.

10 Gertraud SCHIKOLA, *Wiener Plastik der Renaissance und des Barock (Geschichte der Stadt Wien N.F. VII/1)* Wien 1970, 85ff. (vgl. auch die Fassadenstatuen der Jesuitenkirche Am Hof); Manfred KOLLER, *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Wien–Innsbruck 1992, 75ff. Zum Problem der Statuen in der Fassade der Universitätskirche, vgl. den Beitrag von Herbert Karner in diesem Band (39–55 bes. 53f.).

11 Manfred KOLLER, *Die Fassaden der Wiener Hofburg – Erforschung und Restaurierung 1987–1997*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 51 (1997) 494–536; DERS., „Steinfarbe“ und „Ziegelfarbe“ in der Skulptur und Architektur vom 13. bis 19. Jahrhundert, in: *Restauro* 2003, H. 1–3.

tenaltäre, Kanzel und Beichtstühle sind aber in ihrer Bauform und im Großteil ihrer künstlerischen Erscheinung noch von der Planung Pozzos geprägt worden.

#### *Restaurierphasen des 19. und 20. Jahrhunderts*

Von 1832 bis 1839 erfolgte eine erste Gesamtrestaurierung des Kirchengewölbes und der Altargemälde unter führender Beteiligung des Historienmalers und späteren Direktors der kaiserlichen Galerie, Peter Krafft.<sup>12</sup> Damals wurde die gesamte Gewölbemalerei Pozzos vollständig rekonstruiert, man hat alle Stuckdekorationen von Gewölben und Wänden übervergoldet, ferner wurden alle gemalten Marmorierungen (mit Ausnahme der Stuckmarmorsäulen und der Langhauswände aus Stuckmarmor) einheitlich rotbraun übermarmoriert. Die Zinnintarsien in den Kirchenbankwangen und Beichtstühlen wurden durch eine weiße Füllmasse ersetzt und die Altarbilder großflächig in nazarenischer Farbgebung übermalt.

Nach der Wiederberufung der Jesuiten 1861 hat man den freistehenden Hochaltartabernakel umgebaut, mit vergoldeten Platten und Silberapplikationen verkleidet und dem Hochaltartabernakel Pozzos ein Himmelfahrtsbild von Leopold Kupelwieser (damals Professor für Historienmalerei an der Wiener Akademie) vorgestellt, das erst 1954 wieder entfernt werden konnte und seither deponiert ist.<sup>13</sup>

Zwischen 1894 und 1914 liefen weitere Innenrestaurierungen mit Eingerüstung der Gewölbe um 1912 und Überarbeitungen der rekonstruierten Pozzomalereien durch den akademischen Zeichenlehrer Andreas Groll.<sup>14</sup> Damals hat man die Gewölbe dachbodenseitig mit Korkplatten isoliert und im Innenraum die Marmorierungen neuerlich übermalt.

#### *Der „Farbraum“ Andrea Pozzos*

Mit der Wiener Universitätskirche hat Pozzo den ersten vollständig durchkomponierten Farbraum

nördlich der Alpen geschaffen.<sup>15</sup> Die bewusste Farbinterpretation der einzelnen Bauformen und die Herstellung eines Bezugssystems innerhalb verschiedenfarbiger Raumteile zueinander ist erst durch die Abnahme der egalisierenden Übermalungen der Restaurierungen des 19. und 20. Jahrhunderts wieder erlebbar geworden. Die Gesetzmäßigkeit dieses Farbraumes und die knappe Zeit der Umgestaltung zwischen 1703 und 1709 lassen an der einheitlichen Neuplanung des Farbraumes der Wiener Universitätskirche als einem sinnlich überwältigenden „Gesamtkunstwerk“<sup>16</sup> nach den Zielen der aristotelisch-jesuitischen Glaubensrhetorik keinen Zweifel.<sup>17</sup>

Die farbige Grundordnung besteht aus braunviolett marmorierten, kannelierten Riesenpilastern mit eingestellten weißen, in der Bogenuntersicht kassettierten, Arkaden, alles in hochglänzendem Stuckmarmor ausgeführt.<sup>18</sup> Darüber faßt in grauen und gelblichen Stuckmarmortönen ein reich profiliertes, verkröpftes Kranzgesims den Langhausraum als Basis der Tonnenwölbung zusammen und mündet in den bühnenartig gestaffelten Hochaltar mit kannelierten Vollsäulen und mächtigen Sprenggiebeln in hellgrau-rosafarbigem Stuckmarmor. Die jeweils vier Seitenkapellen mit der schon beschriebenen, zentralisierenden Säulenvariation werden durch das einheitlich in Stucco lustro-Technik gelb-rotmarmorierte Säulengebälk (über einer Holzkonstruktion) zusammengefaßt. Außer den verschiedenen Säulenformen betonen noch vergoldete Stuckadler, die als Konsolen der Emporenbalkone beider Mitteljoche figurieren, die Mitteljoche unter der Scheinkuppel.

Die Farbigkeit der Seitenkapellen ist mit der formalen „a-b-b-a“-Abfolge des Hauptraumes in einem raffinierten Farbentausch mit dem Hauptraum verschränkt. Die Mittelkapellen zeigen rötlich-graue gerade Stuckmarmorsäulen und grüne, schwarzweiß gefleckte („verde antico“<sup>19</sup>) innere Arkadenprofile. Die anschließenden äußeren Kapellenarkaden haben dagegen gedrehte verde-antico-Säulen

12 Marianne FRODL-SCHNEEMANN, Johann Peter Krafft 1780–1856, Wien–München 1984, 109ff., vgl. ferner: Siegfried TROLL, Peter Krafft und die Universitätskirche in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 10 (1956) 134–139.

13 Rupert FEUCHTMÜLLER, Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik, Wien 1970, 144; vgl. Manfred KOLLER, Spurensuche zum Werk Andrea Pozzos in Wien, in: Frank BÜTTNER / Christian LENZ (Hrsg.), Intuition und Darstellung. Festschrift für Erich Hubala, München 1985, 203–210, bes. 203f.

14 Andreas Groll war Zeichenlehrer an der Akademie für angewandte Kunst.

15 Zu dieser Frage und den zeitnahen Ausstattungsprojekten siehe den Beitrag von Hellmut Lorenz in diesem Band (63–74). Die Parallele im Profanbereich bildet der Herkulesaal im Wiener

Gartenpalais Liechtenstein, gleichfalls von Andrea Pozzo geschaffen (1705–1709), vgl. Hellmut LORENZ, Ein „exemplum“ fürstlichen Mäzenatentums der Barockzeit. Bau und Ausstattung des Gartenpalais Liechtenstein in Wien, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43 (1989) H. 1, 7–24.

16 Bernd EULER-ROLLE, Wege zum „Gesamtkunstwerk“ in den Sakralräumen des österreichischen Spätbarocks am Beispiel der Stiftskirche von Melk, in: ebd., 25–48.

17 KNALL-BRSKOVSKY (wie Anm. 5).

18 Zur Terminologie der Stuckmarmortechniken siehe: Manfred KOLLER, Zur Technik und Restaurierung von Scagliolabildern in Österreich, in: Restauratorenblätter 21 (2000) 139–147.

19 Siehe Raniero GNOLI, Marmora Romana, 2. Aufl. Roma 1988.

und rötliche innere Arkadenbögen. Dieser Farbwechsel setzt sich in jedem einzelnen Kapelleninnenraum in den drei Altar- bzw. Wandbildgiebelaufsätzen fort: Mittelkapellen mit Grüngiebel über dem Mittelbild und rot-grauen Giebeln über den symmetrischen Seitenbildern, äußere Kapellen mit rot-grauem Mittelbildgiebel und grünlichen Seitengiebeln. Die zur Gänze vergoldete Stuck- und Rankenornamentik bildet das alle Kontraste verbindende Element und setzt zugleich die stärksten Helligkeits- und Glanzakzente. Diese Farbverschränkung verknüpft also den Hauptraum mit den Seitenkapellen, die Seitenkapellen untereinander und jede Einzelkapelle in sich. Das Prinzip erinnert an die zeitgenössischen Vorstellungen von der „prästabilisierten Harmonie“ der Welt oder an die „Monadenlehre“ des Gottfried Wilhelm Leibniz, wo jede Einzelheit für sich den ganzen Kosmos spiegelt und dessen Gegensätze ausgleicht. So bildet der Hauptraum mit seinen Trabanten eine Einheit in räumlicher, formaler, farbiger Hinsicht und in der auf Marmor- und Goldwirkung abgestellten Materialsprache.

Die Balustraden der Außen- und Innenbalkone (Holz gefaßt) folgen dagegen einem durchgehend einheitlichen blaugrauen (außen) und miniumroten (innen) Marmorierungseffekt. Die Emporenräume sind jeder für sich ganz mit Scheinmalerei ausgestattet, deren Architekturillusion auf die Blickpunkte durch die Balkonöffnung aus dem Langhaus und durch den Okulus jedes Kapellengewölbes ausgerichtet sind. An den im 19. Jahrhundert zugestrichenen Emporenwänden fanden sich in mehreren Emporen die einzigen, auch substantiell originalen Wandmalereien aus der Phase der Umgestaltung durch Andrea Pozzo: weiße Putten mit goldgelben Ranken vor dunklem Grund (Stuckimitation) in der linken bzw. diverse Scheinarchitekturen auf der rechten Emporenreihe. Über den Durchgängen zwischen den Emporen setzen gemalte Jesuitenbüsten und andere Darstellungen das inhaltliche Gesamtprogramm des Kirchenraumes fort.

#### *Die Leinwandgemälde von Hochaltar und Seitenkapellen*

Sie entstammen bis auf die um 1960 verbrannte „Flucht nach Ägypten“ (jetzt Nachschöpfung durch Wolfram Köberl) vollständig der Werkstatt Andrea Pozzos. Von den umfangreichen Übermalungen in Nazarenerart (aus der Restaurierphase unter Peter

Krafft) wurden jetzt nur einige Himmelsflächen und Vorhangdrapierungen belassen, sonst aber die Originalmalerei freigelegt. Diese kennzeichnet eine außergewöhnlich dünne Öl-Primamaltechnik über feinkörniger Leinwand mit einer orangetonigen Grundierung (aus Mennige und Bleiweiß) und einer grauen, skizzenhaften Pinselunterzeichnung. Über die Untersuchungs- und Restaurierungsergebnisse wird an anderer Stelle ausführlich berichtet werden.<sup>20</sup>

#### *Intarsierte Kirchenmöbel*

Die Kanzel zeigt besonders im Schalldeckel eine außerordentlich reich verkröpfte und elegante Profilierung mit feuervergoldeter Messingverkleidung. In gleicher Art sind der Schalldeckel und die Brüstungsprofile des Korbes mit Goldblech beschlagen. Die gravierten Schildpattintarsien im Kanzelkorb sind zum Teil stark ausgebeißert und bestätigen – wie die nur an wenigen Resten nachweisbaren ehemaligen Zinnintarsien in der Nußholzmarketerie von Beichtstühlen und Kirchenbankwangen – auch hier die höchsten Ansprüche an Materialgüte und Eleganz, wie sie jesuitische Kirchenmöbel dieser Zeit auszeichnet (vgl. Sakristei der Jesuitenkirche von Trient). Daß man trotzdem auf Ökonomie bedacht gewesen ist, zeigen die (jetzt großteils übermalt belassenen) nur mit Kaseinfarben gemalten Furnierimitationen im Inneren der Beichtstühle.

#### *Der Hochaltar*

Die auf römische Art freistehende pozzeske Hochaltarmensa mit Tabernakelaufsatz und seitlich hochgezogenen Flanken für Leuchter und Reliquienpyramiden (von denen noch vier vorhanden sind) wurde um 1861 stark verändert. Auf der Rückseite sind noch gut die ursprünglichen Formen des Tabernakels und der Flanken mit Seitenvoluten aus Eichenholz erkennbar. Die wie bei den Seitenaltären sarkophagartig geschwungene Mensa aus hellblauem Stuckmarmor ist dagegen unverändert geblieben. Ihr in der Mittelfront erkennbar eingelassenes Sepulcrum wurde im Zuge der Restaurierung geöffnet. Es enthält eine mit gelbem Wachs unversehrt überzogene, runde Reliquienkapsel aus Blei mit dem roten Wappensiegel des Franz Ferdinand von Rummel, der von 1706 bis 1716 als Fürstbischof von Wien regierte. Damit wird bestätigt, daß dieser nach dem 11. Juni 1706 die Neuweihe der von

20 Alle Kapellenbilder wurden in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes, das Hochaltarbild zuletzt von Mag. Brigitte Lux

bearbeitet. Berichte werden für Bd. 24 der Restauratorenblätter 2003 (über großformatige Gemälde) geplant.

Pozzo neugestalteten Universitätskirche vorgenommen hat.<sup>21</sup>

Bemerkenswert innerhalb der einheitlich, mit originalem Stuckmarmor verkleideten Architektur des Hochaltarprospekts hinter dem Tabernakelaltar ist der bühnenartig mit einem kassettierten Profilbogen gerahmte Durchblick auf das Riesenbild der „Himmelfahrt Mariens“ von Andrea Pozzo, das mit einem in die Schönlaterngasse (nach römischen Vorbildern) auskragenden Erker den Kirchenraum durchbricht und durch Erkerfenster auch eigenes Seitenlicht erhält. Hinzuweisen ist auch auf die theatralische Inszenierung im Giebelaufsatz des Hochaltars: Überlebensgroße weiße Stuckengel raffen hier einen roten Vorhang unter der wie ein

Baldachin im Zenit schwebenden riesigen Bügelkrone (Holz, vergoldet) zur Seite. Dieser besteht aus einer echten Draperie aus gründerter und bemalter Leinwand und ist streumusterartig alternierend mit den goldenen Monogrammen Christi (*IHS*) und Mariens (*MRA*) geschmückt. Daran zeigt sich von neuem, daß die jesuitisch-ignatianische Programmatik der Kirchenausstattung bis in – dem Blick des Betrachters weit entrückte – Details konsequent durchgehalten wurde. Aufgrund der 1998 fertiggestellten Restaurierung kann jetzt wieder die sinnlich-transzendente Raumwirkung der als wegweisender Farbraum des österreichischen Barock von Andrea Pozzo umgestalteten Universitätskirche nachvollzogen werden.

21 Annemarie FENZL, Die Wappen und Siegel der Wiener Bischöfe und Erzbischöfe. Prüfungsarbeit am Institut für Österr. Geschichtsforschung der Universität Wien, Wien 1971, 143.

Frau Dr. Fenzl (Diözesanarchiv Wien) danke ich für freundliche Hilfe im Siegelvergleich.

