



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Das Bildprogramm der barocken Deckenmalerei der Wiener
Dominikanerkirche im gesellschaftlich-historischen Kontext

verfasst von | submitted by
Luzie Bauernfeind BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Herbert Karner Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Historischer Hintergrund	1
1.2 Zielsetzung	3
1.3 Wissenschaftliche Recherche und Entwicklung der Forschungsfrage	3
1.4 Methodik	5
2. Der Dominikanerorden und die Rosenkranzbruderschaft	6
2.1 Der Dominikanerorden	6
2.1.1 Der Wiener Dominikanerkonvent	8
2.2 Die Rosenkranzbruderschaft	9
3. Biographien der Künstler	12
3.1 Carpofofo Tencalla	13
3.2 Matthias Rauchmiller	14
3.3 Nicolaus van Hoy	16
4. Die Dominikanerkirche - Das Bauwerk	17
4.1 Der Außenbau	18
4.2 Der Innenraum	20
5. Die Fresken in der Dominikanerkirche in Wien	23
5.1 Die Fresken über der Orgelempore	23
5.2 Die Fresken im Langhaus	30
5.2.1 Einbettung der Fresken im Langhaus	36
5.3 Die Fresken in der Vierung	52
5.4 Die Fresken in den Querschiffkapellen	61
5.4.1 Die Fresken in der nördlichen Querschiffkapelle	62
5.4.2 Die Fresken in der südlichen Querschiffkapelle	72
5.5 Die Fresken im Presbyterium	82
5.5.1 Exkurs: Schlachtendarstellungen in Kirchen	83
5.5.2 Die freudenreichen Rosenkranzgeheimnisse	88
6. Das Gesamtkonzept des Bildprogramms	97
7. Konklusion	105

8. Literaturverzeichnis	107
9. Abbildungsnachweis	111
10. Grafiken	112
11. Abbildungen	116
12. Abstract	140
13. Abstract (English)	141

1. Einleitung

Der barocke Neubau der Dominikanerkirche *Maria Rotunda* im ersten Wiener Gemeindebezirk erfolgte von 1631 bis 1634. Die Ausstattung des Inneren der Kirche zog sich bis in die 70er Jahre des 17. Jahrhunderts. Zu der Zeit hatten italienische Baukünstler eine Vormachtstellung in Wien und Österreich.¹

Wie viele Ordensgemeinschaften, so erfuhr auch der Dominikanerorden erneuten Aufschwung im Zusammenhang mit der Gegenreformation, und die prunkvolle barocke Kirche wurde der Rosenkranzkönigin Maria geweiht. In weiterer Folge schlossen sich der Orden und die Rosenkranzbruderschaft, die wohlhabende und einflussreiche Mitglieder hatte, in der Kirche zusammen.²

Die gesamte Innenausstattung und einzelne Elemente der Fassade weisen auf den Dominikanerorden und die Rosenkranzbruderschaft als Auftraggeber der Kirche hin. Die Ausstattung der Kirche wurde nach der ersten öffentlichen Rezitation des Rosenkranzgebetes in der Dominikanerkirche begonnen. Die zahlreichen Deckengemälde sind dem Leben Mariens, den Geheimnissen des Rosenkranzes und der Verherrlichung des Dominikanerordens gewidmet. Die Fresken wurden von drei verschiedenen Künstlern geschaffen. Matthias Rauchmiller schuf die Werke im Langhaus, Nicolaus van Hoy wurde mit der Ausmalung der Vierung beauftragt und Carpofo Tencalla schuf die Fresken in den Querschiffen und im Presbyterium.³

1.1 Historischer Hintergrund

Die weltgeschichtliche Situation im 17. Jahrhundert war geprägt von politischen, sozialen und kulturellen Veränderungen. In Europa begann das Jahrhundert mit dem Prager Fenstersturz 1618, d.h. mit dem Aufstand der protestantischen böhmischen Stände gegen die katholischen Habsburger, die ihnen eigentlich Religionsfreiheit zugestanden hatten. Es folgte der Dreißigjährige Krieg, der unter dem römisch-deutschen Kaiser Matthias begonnen wurde (reg. 1612-1619). Der Krieg wurde unter Kaiser Ferdinand II. (reg. 1619-1637) weitergeführt, der die vollständige Rekatholisierung in seinem Herrschaftsbereich anstrebte. Im Zuge des Dreißigjährigen Krieges

¹ Brucher 1983, S. 12-16.

² Frank 1984, S. 12-15.

³ Lechner 1984, S. 24.

und nach der verlorenen Schlacht bei Jankau (5. März 1645) wurde die Stadt Wien von protestantischen schwedischen Truppen unter Lennart Torstensson bedroht, jedoch nicht eingenommen.⁴

1648 wurde der Krieg mit dem Westfälischen Frieden unter der Herrschaft von Kaiser Ferdinand III. (reg. 1637-1657) beendet. Danach war das Reich durch den verlustreichen Krieg stark geschwächt. Entsprechend nutzte das Osmanische Reich die Situation, da Wien eine wichtige strategische Position für Westeuropa darstellte. Auf die erste Osmanische Belagerung der Stadt 1529 folgte 1683 eine zweite, die abermals abgewendet werden konnte. Durch die erfolgreiche Gegenoffensive der Habsburger stiegen sie in der Folge zu einer europäischen Großmacht auf. Beide Belagerungen haben nicht nur politisch eine große Rolle in der Geschichte Wiens und Österreichs gespielt, sondern auch in der Kunst- und Kulturwelt ihre Spuren hinterlassen. Nachdem Kaiser Ferdinand II. Wien zu seiner Hauptstadt erklärt hatte, kann ab der Regierungszeit von Leopold I. (reg. 1658-1705) von einer Haupt- und Residenzstadt gesprochen werden, was zu einem Aufschwung im Bau- und Kunstgewerbe führte. Der religiöse Wandel war vor allem durch die Ausbreitung des Protestantismus und der ab den 1550er Jahren eintretenden Gegenreformation geprägt, die von Kaiser Ferdinand II. betrieben wurde. Mit der Ansiedelung des Jesuitenordens um 1550 in Wien, erlangte die Gegenreformation ihre volle Entfaltung und 1620 wurde die Stadt wieder katholisch (nach gut 80 Jahren des Protestantismus). In weiterer Folge siedelten sich viele Klöster und Orden in Wien an und Kunst und Architektur wurden stark durch die Gegenreformation geprägt. Es entfaltete sich ein neues katholisches Selbstbewusstsein, das in der Architektur ein geeignetes Mittel zur Repräsentation nach außen fand.⁵

In diesem Zusammenhang ist auch der Bau der Dominikanerkirche zu sehen. Er erfolgte zwar nach der Rekatholisierung der Stadt, jedoch noch mitten im Dreißigjährigen Krieg, zu einer Zeit in der Ende und Folgen des Krieges keineswegs abzusehen waren. Entsprechend ist es interessant, die Frage zu prüfen, in welcher Weise das Bildprogramm der Fresken in diesem neuen Kirchenbau in den gesellschaftlich-historischen Kontext eingeordnet werden kann.

⁴ Karner 2019, S. 139.

⁵ Brucher 1983, S. 12-16.

1.2 Zielsetzung

Das Ziel dieser Masterarbeit ist es, die barocke Deckenmalerei der Kirche zu erforschen und damit die bisher noch unvollständige Forschungsliteratur zu ergänzen. Zu Beginn wird die Frage gestellt, worauf der Dominikanerorden und die Rosenkranzbruderschaft als Auftraggeber Wert legten und welches Ziel mit der Ausstattung verfolgt werden sollte. Folgend werden die drei Künstler vorgestellt und die Dominikanerkirche als Bauwerk außen und innen beschrieben. Der Hauptteil befasst sich mit der Werkbeschreibung und -analyse der Deckenmalerei.

Für ein vollständigeres Verständnis der Ikonographie werden, in den relevanten Fällen, auch die kleineren Fresken und jene an den Wänden herangezogen. Im Anschluss werden die Fresken in ihrem Zusammenhang und in Hinblick auf ein mögliches Bildprogramm analysiert, um eine Beantwortung der Forschungsfrage zu ermöglichen.

1.3 Wissenschaftliche Recherche und Entwicklung der Forschungsfrage

Das ursprüngliche Ziel dieser Masterarbeit war eine stilistische Analyse der barocken Deckenmalerei in der Dominikanerkirche in Wien. Der Einstieg in die Forschung stellte sich jedoch als sehr schwierig heraus, da die Fresken in der bisherigen Forschungsliteratur nur wenig Beachtung fanden. Außerdem gab es während der Recherche Hindernisse, die das Finden einer Forschungsfrage und das Schreiben der Masterarbeit einschränkten. So war es nicht möglich, die abgesperrten Bereiche der Kirche für eine bessere und vollständige Sicht auf die Fresken betreten zu dürfen. Zudem wurden professionelle Fotografien der Fresken zum Zweck der Forschung nicht genehmigt. Durch den Zugang zum Archiv des Dominikanerklosters konnten die wenigen relevanten Dokumente, die noch erhalten sind, eingesehen werden. Darunter befanden sich die Verträge zwischen dem Orden und den Künstlern Carpofo Tencalla und Matthias Rauchmiller. Zu Nicolaus van Hoy, der die Werke in der Vierung geschaffen haben soll, wurden keine Dokumente gefunden. Seit der Vollendung der Kirche und ihrer Ausstattung wurden immer wieder Restaurierungsarbeiten vorgenommen. Eine neue Flachkuppel wurde nach 1820 eingezogen⁶ und für die Jahre von 1836 bis 1840 wurden Eingriffe in das Gesamtensemble vermerkt; jedoch wird in der Literatur nicht

⁶ Telesko 2001, S. 282.

detailliert darauf eingegangen. Dabei entstand auch das neue Kuppelfresko⁷ und diverse Fresken wurden von Franz Geyling und Josef Kastner übermalt. Während der Behebung leichter Kriegsschäden von 1953 bis 1958 wurden laut Frank in *Dominikanerkirche, Maria Rotunda Wien* aus dem Jahr 1984, die Freskenübermalungen wieder beseitigt.⁸

Brigitte Faßbinder schreibt jedoch 1979 in ihrer Dissertation *Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum*, dass ihr eine Beschreibung und Analyse einzelner Fresken nicht angebracht erscheint, da diese stark übermalt wurden.⁹

Erst 2022 wurde eine umfassende Generalsanierung der Kirche vollendet. Für die Werkbeschreibung und insbesondere für die Stilanalyse, wäre es wichtig gewesen, einen Einblick in den Restaurierungsbericht der Erzdiözese Wien zu erhalten, was leider ebenfalls nicht ermöglicht wurde. Informationen zum Ergebnis der Restaurierung wären nötig gewesen, um zu erfahren, ob die Fresken in ihren barocken Originalzustand zurückversetzt wurden. Universitätsintern gab es Hinweise, dass die Fresken nicht den Originalen aus dem 17. Jahrhundert entsprechen würden; der Fokus wurde auf die Konservierung der Fresken und die Reparatur von Schäden gelegt. Im Rahmen des „Fünften Isnard Wilhelm Frank Kolloquium“ vom 16. bis 18. Mai 2024 sind zwar Ergebnisse des Restaurierungsprojektes mündlich präsentiert worden. Die dazugehörige Publikation soll jedoch erst 2026 veröffentlicht werden. Entsprechend liegt derzeit keine zuverlässige Quelle vor.

Nicht allein der gegenwärtige Zustand der Fresken stellt eine Herausforderung für eine stilistische Analyse dar, sondern auch die Vielzahl früherer Veränderungen. Diese Eingriffe haben den ursprünglichen Zustand der Werke wesentlich verfremdet und machen den Zugang zu ihrem Originalzustand unmöglich, was eine fundierte stilistische Untersuchung zusätzlich erschwert. Somit erschien eine stilistische Analyse unter diesen Voraussetzungen wenig sinnvoll.

Die Darstellungen wirkten zum Teil aber so ungewöhnlich, dass sich eine nähere Beschäftigung mit der Ikonographie anbot und sich die Frage nach einem möglichen Gesamtkonzept des Bildprogramms auftat. Daher werden in den Werkbeschreibungen

⁷ Eine detailliertere Befassung mit dem Kuppelfresko folgt in Kapitel 5.3. Die Fresken in der Vierung, S. 47-55.

⁸ Frank 1984, S. 22.

⁹ Faßbinder 1979, S. 22-23.

bewusst die stilistischen Elemente, wie Licht und Schatten, Farben, Perspektiven und weitere Stilmittel unberücksichtigt gelassen.

Zu Beginn der Forschung beruhte die Werkbeschreibung auf der heutigen Gestalt der Fresken, soweit diese zugänglich waren. Mit Besuchen vor Ort und selbst angefertigten Fotografien entstand ein Überblick über den Zustand nach der Restaurierung. Zudem wurden die Aufnahmen der Fresken, die 2005 von Martin Mádl von der Tschechischen Akademie der Wissenschaften in Prag angefertigt wurden, von Dr. Herbert Karner zur Verfügung gestellt. Nach Sichtung dieser Aufnahmen wurden viele Details offenbar, die im heutigen Zustand der Fresken nicht mehr zu erkennen sind. Dahingehend wurde die Beschreibungen in relevanten Fällen verändert, bzw. ergänzt und dies im Text vermerkt - beschrieben wird demnach häufig ein Zustand, den es nicht mehr gibt.

Im Laufe der bisherigen Literaturrecherche zur barocken Deckenmalerei in der Wiener Dominikanerkirche hat sich bisher außerdem noch kein*e Kunsthistoriker*in einer ausführlichen ikonographischen Beschreibung der Fresken gewidmet. Angesichts der bewegten Zeitumstände während der Entstehung der Kirche und ihrer Ausstattung bot es sich an, die Ikonographie des Bildprogramms in einen gesellschaftlich-historischen Kontext zu stellen und vor dem Hintergrund der Gegenreformation, des Dreißigjährigen Krieges sowie der Osmanischen Belagerung Wiens zu betrachten.

Um diese Lücke in der Literatur zu schließen, wird die Forschungsfrage für diese Masterarbeit wie folgt formuliert:

Die barocke Deckenmalerei der Dominikanerkirche in Wien.

Wie lässt sich ihr Bildprogramm in den gesellschaftlich-historischen Kontext einordnen?

1.4 Methodik

Um sich einer Beantwortung dieser Frage zu nähern, wird auf die Methoden der Literaturrecherche, der Architektur- und Werkbeschreibung sowie der Analyse zurückgegriffen. Die Konzentration bei der Werkbeschreibung wird auf der Identifizierung, Beschreibung, Analyse und Verortung der Fresken liegen. Die ikonographische Zuordnung erfolgt durch die Beschreibung und Identifikation der dargestellten Motive anhand religiöser Quellentexte, um einen übergeordneten

Gesamtzusammenhang zu erschließen. Da die Fresken der Dominikanerkirche meist nur unvollständig und kurz in verschiedensten Publikationen erwähnt werden, werden die einzelnen Werke nicht im Rahmen eines Forschungsstandes gewürdigt. Stattdessen werden die Autoren und Publikationen an den relevanten Stellen im Text erwähnt und diskutiert. Die methodische Orientierung erfolgt an Panofskys Ikonographischer Analyse.¹⁰

2. Der Dominikanerorden und die Rosenkranzbruderschaft

Um sich der Forschungsfrage hinsichtlich eines Gesamtkonzepts zu nähern, wird in diesem Kapitel zunächst der Frage nachgegangen, ob für die Ausstattung der Kirche eine bestimmte Intention des Ordens oder der Rosenkranzbruderschaft nachgewiesen oder plausibilisiert werden kann.

2.1 Der Dominikanerorden

Zur Darstellung der besonderen Ausrichtung des Dominikanerordens wird auf die ausführliche Schilderung von Günther Hanika 1969 in *Die Dominikaner in Krems. Von der Gründung bis zur Aufhebung ihres Klosters* und die Beschreibung von Paul Merker im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 4* zurückgegriffen.

Die Dominikanerkirche in Wien wurde vom gleichnamigen Orden in Auftrag gegeben. Dieser wurde zu Beginn des 13. Jahrhunderts von Dominikus aus Caleruega, Altkastilien in Spanien als Predigergemeinschaft gegründet. Er studierte an der Domschule in Palencia, woraufhin er Regularkanoniker im Domkapitel von Osma wurde. Gemeinsam mit dem Bischof Diego de Acevedo reiste er nach Südfrankreich und widmete sich der Missionierung von als Häretiker verfolgten Katharern. Nachdem der Bischof 1207 verstarb, begab sich Dominikus in apostolischer Armut auf Wanderschaft durch Südfrankreich und versuchte, die Bevölkerung wieder zum katholischen Glauben zu bekehren. Während des Kreuzzugs gegen die Katharer (Albigenserkreuzzug 1209-1229) wurde Dominikus mit der geistlichen Bekehrung der

¹⁰ Büttner/Gottdang 2006, S. 20-22.

Überlebenden beauftragt.¹¹ Diese einschneidenden Ereignisse im Leben des Dominikus sind in den Fresken der Dominikanerkirche in Wien verewigt.¹²

Der erste Schritt auf dem Weg zu Dominikus' eigener Ordensgründung erfolgte 1215, als er und sechs seiner Gefährten durch den Bischof Folquet von Toulouse rechtsverbindlich als Predigergemeinschaft approbiert wurden. Als Grundlage dafür folgten sie den Regeln des Augustinerordens und ergänzten diese um Konstitutionen, die sich auf den Predigtbefehl der Gemeinschaft bezogen. Noch im selben Jahr wurde diese neue Institution durch ein päpstliches Schreiben genehmigt.¹³

Am 22. Dezember 1216 wurde der Predigerorden von Papst Honorius III. bestätigt.¹⁴

Dominikus erwirkte am 11. Februar 1218 eine päpstliche Enzyklika, in der das Armutsprinzip der Prediger bekräftigt wurde. Noch vor Jahresende wurden die ersten italienischen Konvente in Bologna und Rom gegründet. Daraufhin reiste er durch Frankreich, Spanien und Italien, um die Gründung weiterer Niederlassungen zu unterstützen. Vor allem die Konvente in Paris und Bologna erwiesen sich als folgenreich, da der Orden durch Lehrstühle an den entstehenden Universitäten und durch die Einführung eigener Generalstudien eine führende Rolle in der mittelalterlichen Wissenschaft einnehmen konnte. Als fast 60 Niederlassungen bestanden, wurde 1220 die erste Generalversammlung des Ordens abgehalten und die, bis heute gültige, Organisationsform besiegelt. So wurde die Entwicklung vom Kanonikerorden zum Bettelorden durch die Verschärfung des Armutsprinzips festgelegt. Dominikus verstarb nur ein Jahr später am 6. August 1221 in Bologna und wurde 1234 heiliggesprochen.¹⁵

Zielführend war die Intention von Dominikus, eine Gemeinschaft zu gründen und in Übereinstimmung mit dem Papst und dem Weltklerus das Volk zu unterweisen und vor

¹¹ Der Dominikanerorden spielte ab dem 13. Jahrhundert eine zentrale Rolle in der päpstlichen Inquisition und wurde mit der Leitung und Durchführung von Ketzerprozessen beauftragt. So trugen sie maßgeblich zur Verfolgung von Häresie bei.

¹² Es handelt sich um die zwei Darstellungen der *Schlacht von Muret* auf der westlichen Wand in der südlichen Querschiffkapelle und das unterste Fresko, an der nördlichen Wand im Presbyterium in der Dominikanerkirche in Wien (siehe Kapitel 5.4.2 Die Fresken in der südlichen Querschiffkapelle, S. 66-75 und 5.5.1 Exkurs: Schlachtendarstellungen in Kirchen, S. 75-80).

¹³ Merker 2021, S. 17-27.

¹⁴ Hanika 1969, S. 1-2.

¹⁵ Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 101.

häretischem Gedankengut zu schützen. Die Hauptaufgabe des Dominikanerordens bestand in der Seelsorge, welche durch die Verbindung eigener Armut mit Predigt erfolgte. Durch das Erbetteln von Almosen für den Unterhalt, konnte ein inniges Verhältnis zwischen den Predigern und dem Volk hergestellt werden. Bei den Ordensbrüdern handelt es sich um Wanderprediger. Um ausreichend Seelsorge zu leisten, wurde von den Dominikanern ein abgeschlossenes Studium vorausgesetzt, weshalb Lehrer, Theologenschulen und Ordensuniversitäten gefördert wurden. Auf das theologische Studium wurde so viel Wert gelegt, dass es später Teil der Konstitutionen wurde. Neben dem Studium für die Predigt, wurde Armut als Dienst für die Seelsorge gefordert und weder Mönche noch Konvente durften Besitz erwerben. Ausschließlich der Besitz einer Klosterkirche und von Klostergebäuden sowie dazugehöriger Einrichtungen wurden genehmigt. Da für die Seelsorge durch Predigt ein schneller Kontakt zur Bevölkerung nötig war, hat man die Klöster in Städten errichtet. Somit unterschied sich der Dominikanerorden von anderen einflussreichen Orden der damaligen Zeit, wie den Benediktinern und Zisterziensern, die in Abgeschiedenheit lebten. Des Weiteren fehlte den Dominikanern die Bindung an ein bestimmtes Kloster auf Lebenszeit, der „stabilitas loci“. Auf Grund ihrer Lebensart und ihrem Wirken als Lehrer und Prediger in verschiedenen Städten, gaben sie die Ortsbeständigkeit auf.¹⁶

Somit schuf Dominikus einen neuen Orden mit klar definierten Aufgaben und Werten, die sich in Armut, Predigt, Seelsorge, Studium und Ortsunabhängigkeit zusammenfassen lassen. Zur Umsetzung dieser Aufgaben war dem Orden insbesondere an der guten Ausbildung seiner Mitglieder gelegen. Bedeutende Momente aus dem Leben und Wirken des Heiligen Dominikus sind szenisch in der südlichen Querschiffkapelle in der Dominikanerkirche in Wien festgehalten.

2.1.1 Der Wiener Dominikanerkonvent

Laut Isnard W. Frank OP. in *Die Wiener Dominikanerkirche als Marienheiligtum* von 1984, ist zu den Anfängen des Wiener Dominikanerkonvents wenig bekannt. In den Jahren 1225/1226 wurden dessen Gründung durch das deutsche Provinzkapitel anerkannt und alle Rechte und Pflichten der Predigergemeinschaft verliehen. Die Exemption des Wiener Klosters von der Jurisdiktion der Pfarre St. Stephan wurde 1228

¹⁶ Hanika 1969, S. 1-2.

vom Passauer Domkapitel bestätigt, wodurch der Orden rechtlich unabhängig und zur Predigt und Abnahme der Beichte in der ganzen Diözese bevollmächtigt wurde.¹⁷ Das zeigt den frühen Einfluss und die Bedeutung des Konvents in der Region.

1970 schreibt Frank in *Zur Gründungsgeschichte des Wiener Dominikanerklosters*, dass der Baugrund dem Dominikanerorden vom Landesfürst Herzog Leopold VI. (reg. 1198-1230) überlassen und Ende des 13. Jahrhunderts durch Käufe und Tauschaktionen zur heutigen Größe erweitert wurde, was auf die wachsende Bedeutung und den Bedarf des Konvents hinweist. Das Patrozinium des mittelalterlichen Konvents und der Ordenskirche galt der Heiligen Maria und wurde am 25. März, dem Tag von Mariä Verkündigung zelebriert. Im späten Mittelalter wurde an diesem Tag jährlich der Universitätsgottesdienst in der Dominikanerkirche ausgerichtet, was nicht nur die Nähe zur Universität aufzeigt, sondern auch die Bedeutung des Ordens in der akademischen und religiösen Gemeinschaft. Inzwischen gilt das Patrozinium Maria der Rosenkranz-königin und weist auf die Verbindung des Dominikanerordens zur Rosenkranz-bruderschaft hin. Diese ist ab 1480 in Wien nachzuweisen, hatte jedoch ihre Blütezeit im 17. Jahrhundert. Am 1. Januar 1628 wurde die öffentliche Rezitation des Rosenkranzgebetes, zu der sich das Volk versammelte, in der Dominikanerkirche in Wien vom damaligen Subprior Eustachius Mayer aus Augsburg eingeführt.¹⁸

Hier findet sich ein weiterer Hinweis zur Begründung der Ausstattung, die nach dieser ersten öffentlichen Rezitation begonnen wurde.

2.2 Die Rosenkranzbruderschaft

Um sich der Rosenkranzbruderschaft inhaltlich zu nähern, wurde primär der Artikel *Innovation. Die Rosenkranzbruderschaft als transregionaler Akteur in der Jenseits-vorsorge* von Christian Ranacher herangezogen, der 2022 erschien.

Wie in Wien, waren die Rosenkranzbruderschaften vielerorts Teil der dominikanischen Gemeinschaften. Es handelte sich um Laiengemeinden mit Mitgliedern aus allen Ständen.¹⁹

¹⁷ Frank 1984, S. 8.

¹⁸ Frank 1970, S. 53-81.

¹⁹ Merker 2021, S. 26.

Zunächst wurde die Grundform des marianischen Rosenkranzes als Gebetsübung in Karthäuserklöstern im Spätmittelalter praktiziert. Bald übernahmen die Dominikaner diese neue Art der Andachtsform und verbreiteten sie weiter. Das lässt sich laut Frank 1984 damit erklären, dass der flämische Dominikaner Alanus a Rupe (+1475) den Heiligen Dominikus mit dem Rosenkranz in Verbindung brachte und den Ordensgründer als dessen Verbreiter verehrte. Einer Legende nach, erschien Maria dem Heiligen Dominikus und überreichte ihm den Rosenkranz mit diesen Worten:

„Predige dieses Gebet, es wird das Heil der Völker sein. Ich selbst will deine Worte bekräftigen und sie mit Wunderzeichen begleiten.“²⁰

Dieser Prophezeiung²¹ und der damit einhergehenden Marienfrömmigkeit widmete er darauf hin sein Leben, was sich in vielen dominikanischen Rosenkranzbildern zeigt.²²

Die 1475 von dem Dominikaner Jakob Sprenger in Köln gegründete Rosenkranzbruderschaft sollte die Stadt vor gegenwärtigen Gefahren schützen. Aus Dankbarkeit, über die erfolgreiche Abwehr der Belagerung von Neuss (29. Juli 1474 bis Ende Mai 1475) erklärte Sprenger, dass er das alte Rosenkranzgebet erneuert und in Gestalt einer Bruderschaft wieder einrichtet. Der Glaube an die Unterstützung von Maria und dem Rosenkranz bei einer Schlacht ist kein Einzelfall. Auch bei den „Türkenkriegen“ in Wien wurden beide als Beschützer verehrt und fanden ihren Platz in den Fresken der Dominikanerkirche.²³ Dank der Unterstützung des römisch-deutschen Kaisers Friedrich III., der nicht nur Protektor, sondern auch Mitglied der Rosenkranzbruderschaft war, wurde jene am 10. März 1476 durch den päpstlichen Legaten bestätigt.²⁴

Papst Sixtus IV. sprach am 30. Mai 1478 zunächst einen Ablass zugunsten der Rosenkranzbruderschaft aus und approbierte den Rosenkranz am 12. Mai 1479. Die gesellschaftliche Anerkennung wurde durch die Unterstützung des Kaisers und des

²⁰ Frank 1984, S. 14.

²¹ Vergleiche: Inschrift der Sibylle auf dem zweiten Gurtbogen im Norden („Die Rettung der Völker hat ihren Lauf genommen“) in Kapitel 5.2.1 Einbettung der Fresken im Langhaus, S. 33-47.

²² Frank 1984, S. 14.

²³ Fresko im Presbyterium, an der südlichen Wand. Siehe: Kapitel 5.5.1. Exkurs: Schlachtendarstellungen in Kirchen, S. 75-80.

²⁴ Ranacher 2022, S. 95-104.

Papstes deutlich verstärkt, da sowohl die höchste weltliche, als auch die höchste geistliche Instanz der Vereinigung angehörten.²⁵

Als weiterer Grund für die Ausbreitung der Bruderschaft wird die Herausgabe von gedruckten Andachtsbüchlein als neue Form der Vermittlung gesehen. Mit Hilfe dieses neuen Massenmediums, der Druckgrafik, konnte durch die Kombination von Text- und Bildebenen, der Rezipientenkreis deutlich erweitert werden.²⁶

Hier stellt sich die Frage, ob die Ausmalung in der Dominikanerkirche in Wien einen ähnlichen Zweck verfolgt und die Liturgie der Messen durch die szenischen Darstellungen der Fresken ergänzt werden sollen.

Die Rosenkranzbruderschaft wurde als Gebetsgemeinschaft gegründet; mit dem Ziel, bedürftigen Menschen die Teilnahme an den christlichen Gaben einer Bruderschaft zu ermöglichen und ihr Seelenheil zu fördern.²⁷

Mitglieder konnten Zeit und Ort ihres Gebets frei wählen, solange sie die Rosenkränze der Gottesmutter Maria opferten und die Gebete sich selbst und allen Bruderschaftsmitgliedern widmeten. Dieses Prinzip freiwilliger Verpflichtung war schon im frühen Regelwerk des Dominikanerordens zu finden. Zugleich tritt bei der Bruderschaft noch ein anderer Wesenszug der Dominikaner hervor: Das Verständnis, ausdrücklich für das Seelenheil aller Menschen einzutreten. Bei alledem war die hauptsächliche Intention des Dominikanerordens, sowie der Rosenkranzbruderschaft die Überwindung des Fegefeuers.²⁸

Um dieses Ziel zu erreichen, sollte jedes Mitglied drei Mal pro Woche den Rosenkranz beten. Dabei handelt es sich um das Sprechen von 50 Ave Maria und fünf Vaterunser, was Jakob Sprenger mit der Anzahl der alttestamentarischen Tradition des Psalters begründete.

Die Rosenkränze sind inhaltlich in drei Themen unterteilt.

1. Die fünf Geheimnisse des freudenreichen Rosenkranzes: Die Verkündigung und Heimsuchung, Christi Geburt, die Darstellung des Herrn sowie das Wiederauffinden des zwölfjährigen Jesus im Tempel.

²⁵ Ranacher 2022, S. 113-114.

²⁶ Ranacher 2022, S. 182-183.

²⁷ Ranacher 2022, S. 98-100.

²⁸ Ranacher 2022, S. 114-118.

2. Die fünf Geheimnisse des schmerzhaften Rosenkranzes (Passion Christi): Die Ölbergsszene, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und Kreuzigung.
3. Die fünf Geheimnisse des glorreichen Rosenkranzes: Die Auferstehung Christi, die Himmelfahrt Christi, die Aussendung des Heiligen Geistes, Mariä Himmelfahrt und die Krönung Mariens.²⁹

Die Rosenkranzverehrung ist tief in die dominikanische Spiritualität und Praxis integriert und kommt durch künstlerische Darstellungen in der Dominikanerkirche in Wien zum Ausdruck.

Es kann festgehalten werden, dass sich die Ziele des Ordens und der Bruderschaft nicht vollständig, aber in vielen Aspekten entsprechen. Dominikus scheint ausdrücklich missioniert, gebettelt und auf der Grundlage umfassender Bildung Seelsorge betrieben zu haben, was der Jenseitsvorsorge dienen sollte. Im Grunde wird dies durch die Gebete der Rosenkranzgeheimnisse zugespitzt und so den Menschen ein konkretes Mittel zum Erlangen des Seelenheils zur Verfügung gestellt. Die Rosenkranzgeheimnisse sowie das Leben und Wirken des Heiligen Dominikus und Darstellungen zur Marienverehrung lassen sich im Bildprogramm der Fresken in der Dominikanerkirche in Wien finden. Diese könnten dazu gedient haben, die liturgische Praxis zu ergänzen und die Ziele der Bruderschaft und des Ordens: das Seelenheil und die Überwindung des Fegefeuers, visuell zu unterstützen. Der enge Zusammenhang zwischen Auftraggebern und ihren Zielen bietet eine gute Grundlage, um die künstlerische und ikonographische Ausführung der Fresken in der Dominikanerkirche zu untersuchen. Beginnend werden dafür die Biografien der drei ausführenden Künstler beleuchtet.

3. Biographien der Künstler

Die barocken Fresken in *Maria Rotunda* wurden von drei verschiedenen Künstlern geschaffen. Der Italiener Carpofo Tencalla begann die Arbeiten im Presbyterium und in den Querschiffen, Nicolaus van Hoy setzte sie mit den Werken in der Vierung fort und Matthias Rauchmiller war mit der Ausmalung der Langhaustonne beauftragt worden.

²⁹ Ranacher 2022, S. 208-209.

Die Aufträge an Carpofofo Tencalla und Matthias Rauchmiller können durch Verträge mit dem Dominikanerorden bestätigt werden.³⁰

Die Annahme, dass außerdem Nicolaus van Hoy an der Ausmalung beteiligt war, stammt ausschließlich aus der Literatur.³¹

Über alle drei Künstler und die Umstände, wie es zu den Aufträgen in der Dominikanerkirche in Wien kam, ist nicht viel bekannt. Im Folgenden werden die Ergebnisse der historischen Recherche zusammengefasst und mögliche Zusammenhänge und Hintergründe für die Beauftragung erörtert.

3.1 Carpofofo Tencalla

Über den Künstler Carpofofo Tencalla konnten nur wenig ausführliche Informationen gefunden werden. Das folgende Wissen über sein Leben und Schaffen stammt aus den Publikationen: Ivano Proserpi, *I Tencalla di Bissone*, 1999, Werner Kitlitschka, *Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofofo Tencallas nördlich der Alpen*, 1970, und Michael Kühnlenthal und Martin Zunhamer, *Der Passauer Dom und die Deckengemälde Carpofofo Tencallas. Ergebnisse der Restaurierung 1972-1980*, 1982.

Carpofofo Tencalla, geboren am 10. September 1632 in Bissone am Luganer See, hat seine künstlerische Karriere vermutlich in Mailand, Bergamo und Verona begonnen. Über Ausbildung und Lehrzeit ist nichts bekannt. Erst im Jahre 1659 ist sein Schaffen nördlich der Alpen nachweisbar, als er von dem zuständigen Prälaten zur Ausmalung des Sommerchores der Lambacher Stiftskirche nach Österreich berufen wurde. Für die folgenden Jahre sind sämtliche Aufträge in Italien und Österreich dokumentiert. In einem Brief vom 5. Februar 1665 erwähnt er, dass er auch Ölbilder malt, von diesen ist jedoch keines dokumentarisch belegt.³²

³⁰ Catalog des Archives des Konvents Ord. Praed. Wien 1948, 3. Kirche, Der Kirchenbau: 1. Vertrag mit dem Architekten Joachim Tenchala Quittung für die Anzahlung seines Gehaltes über 150 fl, 1. Mai 1630; 370. Vertrag mit Mathias Rauchmüller wegen Ausmalung der Kirche mit Quittung über 100 fl, 18. März 1675.

³¹ Früheste Erwähnung von Nicolaus van Hoy in der Bibliographie dieser Masterarbeit: Prandtner 1912, S. 18.

³² Kühnlenthal/Zunhamer 1982, S. 32-40.

Bis 1679 war er fast ausschließlich mit Aufträgen von Kaiser Leopold I. beschäftigt. So erhielt er im Februar 1665 den Auftrag zur Freskenausstattung des Leopoldinischen Traktes der Hofburg.³³

Jedoch hat er nach der Ausmalung zweier Räume bereits eine höhere Entlohnung gefordert und der Auftrag wurde zunächst ausgesetzt. Diese Begebenheit zeigt laut Kühnenthal und Zunhamer einerseits das große Selbstbewusstsein des Künstlers, andererseits die hohe Wertschätzung durch den Kaiser, da 1667 der Auftrag für ein weiteres Zimmer folgte.³⁴

Im selben Jahr wird Tencalla als Hofmaler der Kaiserin Witwe Eleonora aufgeführt. Der Künstler erwarb sich früh ein hohes Ansehen am Hofe Kaiser Leopolds I., wobei nicht sicher ist, ob diese Wertschätzung insbesondere von Kaiserin Eleonora, der Witwe von Kaiser Ferdinand III., ausging.

1683 wurde ein Großteil seiner Werke durch die von vorrückenden türkischen Truppen gelegten Brände vernichtet. Dennoch findet sich im Rittersaal des Schlosses Trautenfels in der Steiermark ein Bildfeld, welches von Tencalla signiert und mit 1670 datiert ist. Günter Brucher beschreibt dieses Werk 1983 als Markstein der barocken Deckenmalerei in der Steiermark. Kitlitschka berichtet von der hohen Wertschätzung Sandrarts gegenüber Tencalla, der seine Beschäftigung in der Dominikanerkirche in Wien schon 1675 erwähnte. Es wird deshalb davon ausgegangen, dass die Signatur 1676 im Feld der *Schlacht von Muret* im Presbyterium den Abschluss seiner Arbeiten festhält. Durch seine schnelle Arbeitsweise zwischen 1666 und 1678, ist eine unglaubliche Schaffensdichte festzustellen. Spätestens im Jahre 1679 soll er die Arbeit am Passauer Dom aufgenommen haben. Carpofo Tencalla verstarb am 9. März 1685 in Bissone.³⁵

3.2 Matthias Rauchmiller

Zur Erschließung des Lebens und Schaffens des Künstlers wurde Veronika Birkes Publikation *Matthias Rauchmiller. Leben und Werk* aus dem Jahre 1981 herangezogen.

Matthias Rauchmiller wurde am 11. Januar 1645 in Radolfzell am Bodensee geboren. Seine Jugend fiel in die Zeit des Wiederaufbaus nach dem Ende des Dreißigjährigen

³³ Karner 2022, S. 30.

³⁴ Kühnenthal/Zunhamer 1982, S. 32-40.

³⁵ Kitlitschka 1970, S. 208-210.

Krieges, in welcher der in Italien bereits voll entwickelte Barock nördlich der Alpen Einzug hielt. Wie schon bei Tencalla gibt es auch bei Rauchmiller keinerlei Dokumente, wo der Künstler seine erste Lehre absolviert hat. Von Birke wird angenommen, dass er in die Werkstatt der Familie Schenck in Mindelheim in Schwaben eintrat, um dort das Bildschnitzerhandwerk in Holz und Elfenbein zu erlernen. Es bleibt jedoch im Dunkeln, ob er diese Lehre beendete und wo er danach auf Wanderschaft ging. Rauchmiller wird erstmals im August 1669 in Mainz urkundlich erwähnt; in einer Klage von ansässigen Meistern, die ihm unterstellten, er habe sein Handwerk nicht erlernt. Daraus kann geschlossen werden, dass er die Lehre in der Werkstatt Schenck nicht beendet hat. Es ist jedoch unbekannt, ob er sich danach qualifizierte. Da ihm aber das Arbeiten in Mainz untersagt wurde, ist davon auszugehen, dass er die Stadt bald verlies. Sein erstes erhaltenes Werk, das Grabmal für Philipp E. v. Schönborn in Geisenheim am Rhein, ist auf das Jahr 1669 datiert. Das nächste urkundlich festgehaltene Datum ist der 18. März 1675, an dem ihm die Ausstattung des Langhauses in der Dominikanerkirche in Wien übertragen wurde. Dies ist gleichzeitig die erste Bestätigung seiner Anwesenheit in Wien. Wie der Künstler vom Rheinhessischen nach Wien gelangte, bleibt jedoch unklar. Da Tencalla das Fresko der *Schlacht von Muret* mit 1676 datiert hat, ist davon auszugehen, dass beide Künstler eine gewisse Zeit parallel in der Kirche arbeiteten. Ab 1676 wird er als hofbefreiter Maler beschrieben. Das bedeutet, er war verpflichtet, dem Hof zur Verfügung zu stehen, durfte aber andere Aufträge annehmen und war in den folgenden Jahren für verschiedenste Auftraggeber tätig. In Folge der kaiserlichen Zustimmung zu seinem Entwurf, begann Rauchmiller 1680 die Arbeit am Hauptwerk seiner Karriere; der Votivsäule zur Bezwingung der Pest in Wien.³⁶

Am 9. Juli 1685 wurde der Kontrakt über die Ausstattung der Seitenkapellen des Passauer Doms beschlossen. Wie schon in der Dominikanerkirche wurde Rauchmiller auch in Passau mit der Vollendung, der von Tencalla begonnenen Ausmalung beauftragt. Es kann also davon ausgegangen werden, dass Rauchmillers Leistung und das Zusammenspiel mit Tencallas Werken in der Dominikanerkirche Anerkennung fand und so auch in Passau fortgesetzt wurde. Nach der Vollendung von zwei Kapellen und einem

³⁶ Birke 1981, S. 9-11.

Bogen im Passauer Dom kehrte Rauchmiller krankheitsbedingt nach Wien zurück, wo er am 5. Februar 1686 verstarb.³⁷

3.3 Nicolaus van Hoy

Der dritte Künstler, der nach heutigem Forschungsstand an der barocken Ausmalung der Dominikanerkirche in Wien beteiligt war, ist Nicolaus van Hoy. Über das Leben und Schaffen des Künstlers ist jedoch noch weniger bekannt, als über Tencalla und Rauchmiller. Im Archiv des Dominikanerklosters in Wien konnte kein Vertrag zwischen dem Orden und dem Künstler gefunden werden. Als ausführlichste Quelle über Nicolaus van Hoy bezieht sich dieses Kapitel deshalb auf *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Siebzehnter Band*, herausgegeben von Felix Becker und Ulrich Thieme 1998.

Nicolaus van Hoy war ein Maler und Radierer und kam 1631 in Antwerpen zur Welt. Entsprechend kann man davon ausgehen, dass er Werke von Rubens kannte. Nach den Berichten von Sandrart schloss er mit dem Künstler Jan Ossenbeeck in Rom Freundschaft und kam mit ihm nach Wien. Aus Dokumenten geht hervor, dass er am 16. Juni 1660 zum Kammermaler des Kaisers ernannt wurde. Was genau er für den Kaiser schuf, wird aus den Quellen nicht ersichtlich. Es ist bekannt, dass van Hoy von mehreren Kirchen in Österreich beauftragt wurde. So schuf er drei Bilder für die Karmeliterkirche St. Joseph in Graz (1667/1669), die Kuppelfresken in der Wiener Dominikanerkirche und 14 Bilder für die Kapelle des Heiligen Nikolaus von Tolentino in der Augustinerkirche in Wien. Da bei der Nennung der Dominikanerkirche von einer Mehrzahl an Fresken gesprochen wird, besteht die Vermutung, dass auch die gerahmten Werke auf Öl in den Pendentifs der Vierung von Nicolaus van Hoy stammen. Aus den Folgejahren sind weitere Arbeiten des Künstlers dokumentiert, die jedoch an dieser Stelle nicht relevant erscheinen. Nicolaus van Hoy starb am 25. Juni 1679 in Wien.³⁸

Der Recherche entsprechend lässt sich vermuten, dass die Künstler durch ihre Verbindung zum kaiserlichen Hof an die Aufträge in der Dominikanerkirche in Wien gelangten. So müssten Rauchmiller und van Hoy jedoch durch andere Medien als die

³⁷ Birke 1981, S. 12-13.

³⁸ Thieme/Becker 1998, S. 590.

Kunst der Freskomalerei überzeugt haben, da zum Zeitpunkt der Ausmalung in der Dominikanerkirche kaum Fresken der beiden Künstler bekannt waren; im Gegensatz zu Tencalla. Des Weiteren fällt auf, dass zwischen Tencallas Datierung 1676 in Wien und seiner Berufung nach Passau noch drei Jahre lagen. Es stellt sich also die Frage, warum der italienische Künstler die Freskierung der Dominikanerkirche in dieser Zeit nicht fortgeführt oder sogar vollendet hat.

Zwischen der Malerei von Rauchmiller und Tencalla wurde von Zeitgenossen eine gewisse Verwandtschaft gesehen.³⁹

Wie aber die Malerei von van Hoy in das Konzept der Deckenmalerei passte und warum nicht Rauchmiller die Ausmalung beendete, wird nicht erwähnt. Außerdem bleiben die Fragen offen, in welchem Zeitraum van Hoy die Fresken schuf und wie viele Werke in der Dominikanerkirche von ihm sind.

Der Literatur zu Folge wurde versucht, ein einheitliches Gesamtensemble der Deckenmalerei zu schaffen, trotz dreier verschiedener Künstler.⁴⁰

Wenn man diesem Gedanken folgt, der sich zunächst auf die stilistischen Eigenschaften bezieht, ist die Frage interessant, ob sich auch eine inhaltliche Zielsetzung für ein einheitliches Gesamtensemble auffinden bzw. nachweisen lässt. Dies wird im Folgenden untersucht werden.

4. Die Dominikanerkirche - Das Bauwerk

Zur Darstellung der Geschichte des Bauwerks wird die Veröffentlichung *Dominikanerkirche. Maria Rotunda Wien* aus dem Jahre 1984 (3. Auflage 2003) von Isnard W. Frank OP herangezogen.

Der Dominikanerorden etablierte sich im 13. Jahrhundert in Wien und lies sich zentral in der Stadt nieder. In diesem Zusammenhang ist dort die erste Klosterkirche des Ordens in Wien entstanden und 1237 geweiht worden. Sie wurde in den folgenden Jahren erweitert, bis zur Einweihung eines neuen Chores 1273. Nur wenig später wurde dieser durch einen großen vierjochigen Chor ersetzt, welcher 1302 geweiht wurde. Das

³⁹ Frank 1984, S. 10.

⁴⁰ Telesko 2001, S. 284.

Langhaus wurde erst im 15. Jahrhundert an den neuen Chor angepasst und 1474 vollendet.⁴¹

Bei diesem Bau handelte es sich um eine dreischiffige Hallenkirche mit fünf querrechteckigen Jochen im Hauptschiff und schmalen längsrechteckigen Jochen in den Seitenschiffen. Er kam nach fast 200 Jahren einer ersten Fertigstellung nahe. Während der „Türkenbelagerung“ 1529, wurde der Chor der Kirche abgetragen und das Material zur Verstärkung der Befestigungsanlagen genutzt. Auch einige Teile des Langhauses wurden für diesen Zweck demontiert. Während der reformatorischen Bewegung im 16. Jahrhundert kämpfte das Kloster um seine Existenz und erlangte erst durch die Gegenreformation zu Beginn des 17. Jahrhunderts wieder Aufschwung. Der folgende Neubau der Dominikanerkirche und deren Ausstattung waren laut Frank Ausdruck des wiedergewonnenen Selbst- und Sendungsbewusstseins und der wiedererlangten sozialen Stellung des Ordens und des Katholizismus. Am 29. Mai 1631 legte Kaiser Ferdinand II. den Grundstein für die barocke Kirche, deren Grundriss sich an den Umfassungsmauern des Vorgängerbaus orientierte. Der Rohbau wurde drei Jahre später fertiggestellt und am 1. Oktober 1634 geweiht. Aus statischen und finanziellen Gründen wurde statt einer zunächst geplanten achteckigen Tambourkuppel 1670 eine Flachkuppel eingezogen.⁴²

Zur gleichen Zeit wurde die Westfassade gestaltet und mit den Dekorationen im Inneren der Kirche begonnen. Die Arbeiten zogen sich bis zum Ende des Jahrhunderts. Der Plan für die Kirche stammte von Jacobo Tencalla⁴³, dem Architekten des Fürsten Maximilian von Liechtenstein. Bei den ausführenden Bauleuten handelte es sich um die Italiener Jacopo Spazio, Cipriano Biasino und Antonio Canevale.⁴⁴

4.1 Der Außenbau

Die Westfassade der Dominikanerkirche in Wien ist ein klar gegliederter frühbarocker Bau und der Fassade der Jesuitenkirche *Il Gesù* in Rom sehr ähnlich (Abb. 1). Sie erhebt sich als ein vertikal gestaffeltes Bauwerk, das sich durch seine klare Gliederung

⁴¹ Frank 1984, S. 2.

⁴² Frank 1984, S. 2-3.

⁴³ In der folgenden Quelle wird der Baumeister als entfernter Verwandter des Malers bezeichnet <https://artistiticinesi-ineuropa.ch/deu/tencalla-c-deu.html> 01.12.2024.

⁴⁴ Frank 1984, S. 2-3.

und die rhythmische Anordnung der Bauelemente einheitlich präsentiert. Die horizontale Schichtung in Sockel-, Unter-, Obergeschoss und Giebel schafft eine aufsteigende Bewegung, die den Blick von der massiven Basis bis zum bekrönenden Dreiecksgiebel mit dem Patriarchenkreuz an der Spitze lenkt.⁴⁵

Die vertikale Teilung in drei Achsen mit dem hervortretenden Mittelrisalit verstärkt die Tiefenwirkung und gibt der Fassade eine gewisse Plastizität. In die architektonischen Elemente der Fassade integriert, lässt sich auch religiöses Programm finden: Die Skulpturen in den Nischen sowie die Reliefs (Cherubim, Girlanden, Wappen, Krone, etc.). Das Hauptportal mit seinen flankierenden Figuren und die Madonnenstatue darüber im Zentrum erscheinen als Teil eines zusammenhängenden ikonographischen und architektonischen Gesamtkonzepts. Maria hält in ihrem linken Arm das Jesuskind und in ihrer rechten Hand einen Rosenkranz. Sie wird von Figuren der knienden Katharina von Siena und Agnes von Montepulciano auf dem gebrochenen Portalgiebel flankiert. Bei den Skulpturen in den seitlichen Achsen handelt es sich links um Ludwig Bertrand und rechts um Rosa von Lima, zwei Ordensheilige der Dominikaner.⁴⁶

Die Madonnen-Skulptur sowie die Weihinschrift in der Gesimszone repräsentieren das Patrozinium der Kirche: Maria, die Rosenkranzkönigin. Die lateinische Inschrift besagt, übersetzt nach Frank: „Dem großen Gott, der großen Mutter Maria vom Rosenkranz,

dem heiligen Dominikus, Katharina von Siena, allen Heiligen,
wurde dieser Tempel erbaut unter dem Papst Urban VIII., dem
die Christenheit regierendem Kaiser Ferdinand II. Und König
Ferdinand III..“⁴⁷

Die geschwungenen Voluten des Obergeschosses und der aufsteigende Giebel rahmen das zentrale Westfenster über der Rosenkranzmadonna. Neben dem Fenster sind Statuen von Hyazinth von Polen und Vinzenz Ferrer in Nischen platziert, und freistehend neben den Voluten lassen sich Albertus Magnus und Thomas von Aquin

⁴⁵ Das Sockelgeschoss wird von massiven Treppenaufgängen dominiert. Diese wurden aufgrund von Abgrabungen des Terrains 1847-1851 hinzugefügt und gehören nicht zur ursprünglichen Gestalt der Fassade. (Frank 1984, S. 3.)

⁴⁶ Frank 1984, S. 4.

⁴⁷ Frank 1984, S. 4.

finden. Die Künstler dieser Skulpturen von Ordens-heiligen sind unbekannt - Frank geht davon aus, dass sie um 1670 gefertigt wurden.⁴⁸

Die für den Barock - und im Vergleich zur Innenausstattung - zurückhaltend gestaltete Westfassade der Dominikanerkirche erhebt sich deutlich im städtischen Raum und bezeugt die Präsenz des katholischen Glaubens sowie des Dominikanerordens in Wien. Mit ihren Skulpturen und Inschriften vermittelt sie das Patrozinium der Kirche unmittelbar an Passanten und Gläubige. So übernimmt - laut Frank - schon die Fassade eine erste seelsorgliche Aufgabe, indem sie durch ihre Gestaltung zum Glauben einlädt und die christliche Botschaft sichtbar verkündet. Damit erfüllt sie den Zweck einer Ordenskirche in der Stadt. Außerdem werden architektonische und ikonographische Elemente der Fassade - wie die Cherubim an den Pilastern, die Girlanden sowie die Rosenkranzmadonna und die Ordensheiligen - auch im Innenraum aufgegriffen; und eine gestalterische Einheit angestrebt.⁴⁹

4.2 Der Innenraum

Während die äußere Gestalt der Kirche vergleichsweise zurückhaltend gebaut und dekoriert wurde, wirkt die Ausstattung des Innenraums beinahe überwältigend (Abb. 2 & 3). Betritt man die Kirche durch das Hauptportal der Westfassade, so befindet man sich in einem schmalen Eingangsjoch unter der Orgelempore. Von hier öffnet sich das dreijochige Langhaus, das durch seitlich angeordnete, längsrechteckige Kapellen gegliedert und erweitert wird. Die Wände des Mittelschiffs sind in drei Geschosse gegliedert: Arkaden, Emporen und Fensterzone - die vertikale Gliederung lenkt den Blick nach oben.⁵⁰ Die hohen Arkaden gestalten die Übergänge vom Mittelschiff zu den Seitenkapellen, die Bögen und Pilaster sind reich mit Stuck verziert. Die Lichtführung

⁴⁸ Frank 1984, S. 4.

⁴⁹ Die Südseite der Kirche ist in den Konventsbau einbezogen und die Ostseite kaum von der Straße aus zu sehen. Es lässt sich jedoch erkennen, dass es einen niedrigeren Anbau mit zwei kleineren Zwiebeltürmen gibt, die vermutlich erst später hinzugefügt wurden, vermutlich im Zuge der großen Restaurierungs- und Änderungsarbeiten im 19. Jahrhundert. In dem niedrigen, fünfeckigen Ostanbau im Untergeschoss ist die Sakristei und in dessen oberen Geschoss die Chorkapelle untergebracht. (Frank 1984, S. 4.)

⁵⁰ Die vorragenden Holzbalustraden vor den Emporenöffnungen wurden erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts hinzugefügt. (Frank 1984, S. 6.)

durch die Fenster ist so gestaltet, dass die Deckenzone hell erstrahlt, während die Seitenkapellen in ein Halbdunkel getaucht werden.

Die Seitenkapellen im Langhaus sind der Heiligen Katharina von Siena, dem Heiligen Thomas von Aquin, Rosa von Lima, der Heiligen Mutter Anna, Vinzenz-Ferrer und der Heiligen Katharina von Alexandrien gestiftet und entsprechend ausgestattet.⁵¹

Diese Heiligen haben entweder eine direkte Verbindung zum Dominikanerorden oder werden in der Tradition der Rosenkranzbruderschaft verehrt. So tragen sie zu dem inhaltlichen Gesamtkonzept bei und unterstützen die Funktion der Ausstattung. Vor der Vierung und dem Querschiff erhebt sich ein schwarzer Habsburger Doppeladler mit goldener Krone über dem Gurtbogen und verdeutlicht die Präsenz und den Einfluss der kaiserlichen Familie in der Kirche. Das Querschiff, ebenfalls mit Kapellen ausgestattet, bleibt in der äußeren Wandflucht des Langhauses und verzichtet auf eine hervortretende Kreuzform. An der Vierung des Querschiffs erhebt sich die Flachkuppel. Oberhalb des Gesims befinden sich Gemälde in den Pendentifs. Das Kuppelfresko ist durch ein Ornament-band klar vom Kirchenraum getrennt. Es entsteht ein kompakter Kirchenraum, der sich nach Osten in den rechteckigen Hochaltarraum fortsetzt. Das mit Fresken und Stuck ausgestattete Presbyterium wird von dem großen rotmarmorierten Holzretabel dominiert.⁵² Durch den überdimensionalen Altaraufbau erhält der Raum eine ganz andere Wirkung, als vermutlich noch im Barock - zum Beispiel sind die Fresken und die Fensteröffnung unter der Wölbung teilweise verstellt. Der später hinzugefügte sechseckige Anbau befindet sich hinter dem Altar und ist vom Kirchenraum aus nicht sichtbar. Anlässlich der Errichtung des neuen Hochaltars fertigte Leopold Kupelwieser 1839 das Altarbild mit dem Titel *Einsetzung und Feier des heiligen Rosenkranzes* (Abb. 4). Das Vorgängerbild ist nicht mehr erhalten und es ist unklar, ob es dasselbe Thema behandelte.⁵³ Im Zentrum des Gemäldes schwebt Maria auf einer Wolke, von einer Gloriole umgeben und von kreisförmig angeordneten Engeln mit Schriftbänderolen gerahmt. Auf ihrem Schoß sitzt das Jesuskind, das dem Ordensgründer Dominikus einen Rosenkranz reicht. Dieser kniet vor der Madonnen-Gruppe und streckt ihnen seinen rechten Arm erwartungsvoll entgegen. Dominikus

⁵¹ Frank 1984, S. 16-19.

⁵² Diese wurde 1839/1840 anstelle des baufälligen Vorgängers aufgestellt. (Frank 1984, S. 6.)

⁵³ Lechner 1984, S. 27-28.

gegenüber ist Papst Gregor XIII. dargestellt, der in die Bildtiefe weist. Diese Geste soll laut Frank auf die Seeschlacht von Lepanto verweisen, deren Darstellung im Hintergrund des Altarbildes aufgrund der schlechten Sicht nicht identifiziert werden konnte.⁵⁴ Deutlich erkennbar ist jedoch ein großes Kreuz, das vor dem Horizont erscheint.

In einer separaten Lünette über dem großen Altarbild schwebt Gottvater, von Wolken und Engeln getragen.

Die große Bedeutung, die das Rosenkranzgebet für die Dominikaner besitzt, wird zusätzlich durch ein monumentales, allegorisch gestaltetes Gemälde über dem Eingangsportal unterhalb der Orgelempore verdeutlicht (Abb. 5). Das lünettenförmige Bild zeigt Dominikus im Zentrum predigend, als Retter vor dem Höllenfeuer, während ein Ordensbruder den Rosenkranz wie ein rettendes Seil über den Feuerschlund hält, sodass die Gläubigen in die himmlische Herrlichkeit gelangen können. Laut Frank sind unter den Gläubigen Angehörige des Wiener Predigerkonvents und des Kaiserhauses abgebildet, die als Stifter für die Kirche fungierten.⁵⁵

Der Künstler des Ölgemäldes ist unbekannt, lediglich eine Widmung verzeichnet das Jahr 1642.⁵⁶ Dieses Fresko verdeutlicht das gemeinsame Bestreben des Dominikanerordens und der Rosenkranzbruderschaft nach Seelenheil und der Überwindung des Fegefeuers. Durch die Darstellung der vielen Stifter und deren „Rettung“ verdeutlicht es dem Betrachter außerdem die Funktion der Ablassregelung.

Die architektonischen und dekorativen Elemente strukturieren, rahmen und akzentuieren die Architektur. Sie lenken den Blick auf zentrale theologische Themen; insbesondere die Marienverehrung sowie die Bedeutung des Ordens und der Bruderschaft. Damit wird ein Rahmen für das ikonographische Bildprogramm der Fresken geschaffen. Die folgende Beschreibung und Analyse wird sich auf diese Fresken konzentrieren, ihre inhaltlichen Besonderheiten untersuchen und deren Gesamtwirkung im Kontext ihrer Zeit beleuchten.

⁵⁴ Lecher 1984, S. 27-28.

⁵⁵ Lechner 1984, S. 27-28.

⁵⁶ Frank 1984, S. 20.

5. Die Fresken in der Dominikanerkirche in Wien

Die Ausstattung der Deckenzone in der Dominikanerkirche in Wien widmet sich in ihrer Gesamtheit der Verherrlichung Mariens, des Rosenkranzes und des Dominikanerordens und ist einerseits durch Architektur und Stuckatur, andererseits thematisch in verschiedene Bereiche unterteilt. Die großen szenischen Darstellungen werden von unzähligen kleineren Abbildungen von Putti, Engeln, etc. ergänzt. Auf diese wird nur vereinzelt eingegangen, je nach Relevanz für das Gesamtkonzept. Die Werkbeschreibung beruht auf der Betrachtung der Fresken im aktuellen Zustand - nach der Restaurierung - und ergänzend auf den Fotografien von Mádl aus dem Jahre 2005. Bemerkenswert ist, dass auf den Fotografien vor der letzten Restaurierung viele inhaltlich relevante Details sichtbar sind, die jetzt nicht mehr eindeutig zu erkennen sind. Um sich dem inhaltlichen Gesamtkonzept der Deckenmalerei zu nähern, werden für die Beschreibung beide Versionen herangezogen und entsprechend im Anhang ausgewiesen. Die Beschreibung der Fresken erfolgt von Westen nach Osten und beginnt über der Orgelempore. Zunächst wird die in der Forschungsliteratur vertretene Deutung der Fresken vorgestellt. Im Anschluss daran erfolgt eine detaillierte Beschreibung der Werke, woraufhin Bezüge zu religiösen Quellen hergestellt werden, um die Deutung aus der Literatur zu bestätigen, oder kritisch zu hinterfragen. Abschließend werden die Fresken analysiert, um herauszuarbeiten, ob ein kohärentes Bildprogramm erkennbar ist. Für die Erschließung des Gesamtkonzepts werden außerdem bei Bedarf auch Kunstwerke einbezogen, die sich an den Wänden befinden. Zur besseren Orientierung wurde eine graphische Übersicht der Fresken in der Dominikanerkirche erstellt (Grafik 1).

5.1 Die Fresken über der Orgelempore

An der Westwand der Dominikanerkirche befinden sich drei Deckengemälde, die vermutlich von Matthias Rauchmiller geschaffen wurden. In dem Vertrag zwischen dem Orden und Rauchmiller wird er zwar beauftragt, die Wölbung über der Empore auszumalen, jedoch mit drei Bildern aus dem Leben der Heiligen Cäcilia^{57,58}

⁵⁷ Die Heilige Cäcilia ist die Schutzpatronin der Kirchenmusik, wodurch eine Platzierung über der Orgel plausibel erscheint.

⁵⁸ Birke 1981, S. 23.

Ob Rauchmiller trotzdem diese Fresken geschaffen hat und warum sich Auftraggeber oder Künstler für andere Szenen entschieden haben, bleibt ungeklärt. Die, auf Grundlage der Restaurierungen mögliche Frage, ob vielleicht die ursprünglichen Fresken übermalt wurden, lässt sich nicht beantworten.

Das Fresko im Scheitel der Wölbung wurde von Lechner, 1984 zunächst als *Siegeslied der Judith* gedeutet, jedoch letztendlich als *Hohes Lied der Liebe* identifiziert.⁵⁹

Im selben Jahr schreibt Frank allerdings von einer Darstellung des *Hohelieds*.⁶⁰

Es wird von zwei Fresken flankiert, welche die selbe Form aufweisen, jedoch im Hochformat aufgeführt sind. Auch bei diesen beiden Werken besteht der Rahmen aus schlichtem Stuck, aber die Zwischenräume sind mit dominanter Stuckatur gefüllt. Auf der linken Seite findet sich eine Darstellung von *Judith mit dem Kopf des Holofernes*. Das Fresko auf der rechten Seite der Gewölbetonne, im gleichen Format, wird von Lechner als *David mit der Harfe vor der Bundeslade* betitelt, während Frank nur von dem *Harfe spielenden David* spricht (Abb. 6).⁶¹

Das Hohelied

Das Fresko im Scheitel der Wölbung hat eine rechteckige Form mit eingelassenen, abgerundeten Enden an den kurzen Seiten und einen schlichten Rahmen aus Stuck (Abb. 7). Am oberen Rand des Bildes ragt jedoch ein Cherubenkopf aus Stuck in das Fresko hinein und im Bereich zwischen den Fresken ist die Deckenzone mit geschlungenen und floralen Elementen aus Stuck bestückt. Im linken Vordergrund des Werkes liegt eine junge Frau im Gras. Mit dem Rücken ist sie an einen Baum gelehnt und ihr Kopf sinkt auf ihre rechte Schulter herab. Ihr Blick wirkt verträumt und führt aus dem Bild heraus. Das blonde Haar der Frau verschwindet hinter ihrem Rücken und sie trägt ein weißes Kleid mit einem roten Tuch über dem Schoß. Ihr linkes Bein ist unter dem Tuch aufgestellt, während ihr rechtes auf dem Boden liegt. Der Himmel hinter ihr ist in ein Abendrot getaucht. Rechts im Bild ist ein junger Mann abgebildet; auf einem Bein kniend und der Frau zugewandt. Er ist auf einem architektonischen Element platziert, das wie das obere Ende eines Pfeilers wirkt. Seine Kleidung ist in

⁵⁹ Lechner 1984, S. 24.

⁶⁰ Frank 1984, S. 10.

⁶¹ Lechner 1984, S. 24, Frank 1984, S.10.

erdigen Tönen gehalten und sein Haar ist braun. Den linken Arm hat der Dargestellte am Körper angewinkelt und in seiner rechten Hand hält er ein Blatt Papier; möglicherweise ein Liedblatt. Sein Kopf ist leicht geneigt und sein Blick scheint auf das Blatt zu fallen. Zwischen den beiden Personen sitzt auf einem Ast über dem Boden ein kleiner weißer Vogel, bei dem es sich um eine Taube handeln könnte. Die Gruppe ist in eine undeutliche Landschaftsszenerie gebettet. Im Vordergrund scheint eine Graswiese abgebildet zu sein und von dem Baum links im Bild sind nur der Stamm und die unteren Zweige zu erkennen. Im Hintergrund erstreckt sich eine Gebirgskette und von der rechten Seite ziehen Wolken auf, die sich um den Oberkörper des Mannes in einen blauen Himmel öffnen.

Lechners Zuschreibung von 1984 „Das Hohelied der Liebe“ bezieht sich auf 1. Korinther 13. Es handelt sich um eine Beschreibung der Liebe im Allgemeinen, die sich auch auf die Nächstenliebe beziehen lässt.⁶²

In dem Textstück konnten jedoch keine Hinweise auf die Darstellung über der Orgelempore gefunden werden. Deshalb liegt die Vermutung nahe, dass es sich um eine Begriffsverwechslung handelt und das Fresko das *Hohelied* darstellt, wie Frank 1984 schreibt.⁶³

Das *Hohelied*, oder auch das *Hoheslied Salomon* bezieht sich auf eine Sammlung von Liebesliedern aus dem Alten Testament. Die aus heutiger Sicht hoherotische Lyrik schildert aus wechselnder Sicht von Frau und Mann das Vermissen, Begehren, Suchen und Vereinigen der Liebenden. Bis zur Zeit der Aufklärung wurde diese Liedersammlung allegorisch ausgelegt. Entsprechend wurde sie als Beschreibung der Liebe und Vereinigung zwischen Christus und der Kirche verstanden.⁶⁴

Interessant ist, dass Bernhard von Clairvaux - der Gründer des Zisterzienserordens - als großer Prediger dieser Lieder genannt wird. Dieser hat wiederum auch neue Versionen liturgischer Gesänge verfasst und mit dieser Choralreform auch den Dominikanerorden stark beeinflusst.⁶⁵

⁶² 1. Kor 13, 1-13.

⁶³ Vergleich zu Frank 1984, S. 10.

⁶⁴ <https://www.schlachterbibel.de/de/bibel/hoheslied/> 24.09.2024

⁶⁵ Schmidt/Schmidt 1995, S. 240-243.

Somit erscheint die Platzierung dieses Inhalts über der Orgelempore der Dominikanerkirche als passend. Auf der Fotografie des Freskos von 2005 können Details erkannt werden, die im heutigen Zustand nicht mehr genau zu sehen sind, und die die Identifizierung als *Hohelied* stärken (Abb. 8).

So zum Beispiel die Taube⁶⁶, als die die Geliebten sich gegenseitig ansprechen oder beschreiben, der abgewandt schmachttende Blick der Geliebten oder das Liedblatt in der Hand des Geliebten.⁶⁷

Angesichts der Platzierung über der Orgelempore könnte diese Darstellung, ginge man von einer Darstellung des *Hohelieds* aus, die Rolle der Musik als Ausdruck der göttlichen Anbetung sowie die Verbindung von Christus und der Kirche unterstreichen.

Judith mit dem Kopf des Holofernes

Auf der linken Seite der Wölbung befindet sich die Szene von *Judith⁶⁸ mit dem Kopf des Holofernes* (Abb. 9).⁶⁹

Sie zeigt den Moment, nachdem die junge Witwe den trunkenen Holofernes enthauptet hat. Judith ist im Vordergrund, ganzfigurig dargestellt. Ihr Körper ist in einer drehenden Vorwärtsbewegung festgehalten und ihre Gewänder sind rot, blau und gelb/ocker. Judiths Kopf ist leicht zu ihrer Linken geneigt und ihre blonden Haare mit einer Perlenkette zurückgehalten. Ihr Blick ist nach unten auf den Kopf des Holofernes gerichtet, den sie in ihrer linken Hand am Schopf vor sich trägt. Sein Gesicht ist dem Betrachter im sanften Profil zugewandt; mit langen Haaren, Bart und geschlossenen Augen wurde er in dunklen Grautönen gemalt. Außerdem sind Blutstropfen sichtbar, die von seinem Kopf tropfen. Judith hält in ihrer rechten Hand das Schwert nach oben. Zu ihrer Rechten ist, leicht nach hinten versetzt, eine tanzende und Tamburin spielende Frau zu sehen. Sie ist in der Bewegung des Tanzes festgehalten; mit überkreuzten Füßen und den Armen, das Tamburin haltend, über ihrem Kopf. Rechts unten im Bild ist eine Gruppe von Männern zu erkennen, die auf einer niedrigeren Ebene stehen als Judith und die Tänzerin. Im Hintergrund sind Häuser und ein Turm zu erkennen. Auf dem Turm

⁶⁶ Hl 2, 12.

⁶⁷ Hl 1-8.

⁶⁸ In der Bibel lautet die Schreibweise „Judit“. Da in der Kunstgeschichte allerdings meistens „Judith“ verwendet wird, wird der Name auch in dieser Masterarbeit so geschrieben.

⁶⁹ Lechner 1984, S. 24.

scheint eine Gruppe von Menschen - vielleicht Soldaten - zu stehen. Der grau-blaue Himmel ist von vielen grau-rosa Wolken durchzogen. Auch bei diesem Bild können viele Details nur auf den Fotografien aus 2005 erkannt werden und nicht im aktuellen Zustand (Abb. 10).

Die Darstellung bezieht sich auf das Buch Judith, welches als deuterokanonisches Buch zum Alten Testament zählt.⁷⁰

Dort wird geschildert, dass Holofernes als Feldherr des Nebukadnezah die Stadt Betulia belagert, um die Israeliten zu besiegen. Die Einwohner der Stadt wenden sich verzweifelt an ihre Ältesten und wollen nach fünf Tagen des Ausharrens die Stadt übergeben, falls ihnen Gott bis dahin nicht zu Hilfe kommt. Judith, eine junge Witwe, wirft ihnen vor, sich gegen den Willen Gottes zu vergehen. Sie selbst will eine Tat im Einklang mit Gott vollbringen. Sie geht mit ihrer Magd in das Lager der Feinde und nach einem Festgelage gelingt es ihr, Holofernes in betrunkenem Zustand mit seinem eigenen Schwert zu enthaupten und wieder sicher in die Stadt zurück zu gelangen. Damit ist der Krieg beendet und die Israeliten sind gerettet.⁷¹

Das Fresko der *Judith mit dem Kopf des Holofernes* zeigt den Sieg über eine Belagerung und Bedrohungssituation, dank einer Frau, der Judith. Dies unterstützt die Verehrung Marias, der die abgewehrten Belagerungen Wiens und der Sieg über die Osmanen zugeschrieben und gedankt werden. Zudem kann es im Zeichen der Gegenreformation gesehen werden, dass ein Buch ausgesucht wurde, das für die römisch-katholische Kirche als Teil des Alten Testaments anerkannt wird, jedoch von den Protestanten nach der Reformation als Apokryph definiert wurde. Entsprechend erscheint dieser Inhalt in der Empore ebenfalls plausibel.

David mit der Harfe vor der Bundeslade oder Der harfespielende David

Judith und Holofernes gegenüber, auf der rechten Seite der Gewölbetonne, ist laut Lechner *David mit der Harfe vor der Bundeslade* abgebildet.⁷²

⁷⁰ Deuterokanonische Schriften des Alten Testaments werden von der römisch-katholischen Kirche als integraler Bestandteil der Bibel angesehen und gelten als kanonisch. Im Judentum und von den Protestanten werden sie für apokryph gehalten. Man spricht demnach auch von Apokryphen. Siehe: <https://www.die-bibel.de/ressourcen/bibelkunde/bibelkunde-at/apokryphen> 25.09.2024.

⁷¹ Jdt 13.

⁷² Lechner 1984, S. 24.

Frank betitelt das Fresko im selben Jahr als *Der harfenspielende David*.⁷³

Wie schon Judith ist auch er ganzfigurig dargestellt, mit dunklen Haaren und Bart (Abb. 11 & 12). Auf dem Kopf trägt er eine Krone. Sein Körper ist in einer leichten, schwingenden Bewegung festgehalten und er trägt ein weißes Gewand bis kurz unter die Knie und einen dunkelroten Umhang, der nach hinten weht. Die Harfe hält er vor seinem Oberkörper und spielt sie mit beiden Händen. Sein Blick führt rechts an der Harfe vorbei; er scheint auf den Boden zu blicken. Links vor ihm ragt undeutlich ein Stein oder Gebüsch in das Bild hinein und David steht auf einer erhöhten Plattform. Im Hintergrund sowie unter ihm ist eine Schar von Menschen zu sehen, die zum Teil ebenfalls Instrumente spielen. Im rechten Hintergrund des Bildes ist ein Haus mit einer Frau im Fenster zu sehen. Sie trägt eine Krone und blickt auf David herab, vermutlich eine seiner Ehefrauen. Links im Hintergrund und zum Teil verdeckt vom roten Tuch Davids ist ein pyramidenförmiges Konstrukt zu erkennen. Im linken und oberen Hintergrund erstreckt sich blauer Himmel, mit rosa-grauen Wolken durchzogen, wie auch im gegenüberliegenden Fresko. Der musikalische Aspekt dieses Werkes und der vermittelte Glaube, dass durch Musik der von Gott geschickte böse Geist vertrieben wird, könnte die Position über der Orgel erklären.

Nach Lechners Interpretation bezieht sich diese Darstellung auf das erste Buch der Chronik, Kapitel 15. Die Bundeslade selbst kann auf dem Fresko nicht erkannt werden, jedoch könnte das pyramidenförmige Bauwerk im linken Hintergrund das Zelt symbolisieren, das David als Aufbewahrungsort für die heilige Lade vorbereitet. David versammelt ganz Israel in Jerusalem, um die Bundeslade feierlich an ihren neuen Bestimmungsort zu bringen. Dieser Moment wird von festlicher Musik und Tanz begleitet, um den Herrn zu preisen.⁷⁴

Folgend wird berichtet, wie David, die Ältesten Israels und die Heerführer voller Freude die Bundeslade begleiten. Außerdem wird aufgelöst, dass es sich bei der Frau im Fenster um Davids Frau Michal handelt, die sein fröhliches und tanzendes Verhalten als König unpassend fand und verachtete.⁷⁵

⁷³ Frank 1984, S. 10.

⁷⁴ 1 Chr 15, 1-24.

⁷⁵ 1 Chr 15, 25-29.

Die Überführung der Bundeslade nach Jerusalem markiert einen entscheidenden Wendepunkt: David etabliert damit Jerusalem als politisches sowie religiöses Zentrum seines Reiches. Die feierliche Prozession kann als Triumphzug verstanden werden, der Davids militärischen Erfolg über die Philister legitimiert.⁷⁶

Folgt man Franks Betitelung, so wäre das Fresko auf die Geschichte Davids aus der hebräischen Bibel, in den Büchern Samuel zurückzuführen. Als junger Hirte wird David an den Hof Sauls gebracht, wo sein Harfespiel wiederholt den von Gott gesandten bösen Geist vertreibt und Saul Heilung bringt.⁷⁷

Im Gesamtzusammenhang ist Davids Rolle als Sieger eines Bruderkriegs von Bedeutung: Er triumphiert im Konflikt zwischen den Stämmen Israels und wird König über das gesamte Volk.⁷⁸

Als König bringt David schließlich die Bundeslade nach Jerusalem: „Und als sie ihn mit der Lade Gottes [...] führten [...], tanzten David und ganz Israel vor dem Herrn her mit aller Macht im Reigen, mit Liedern, mit Harfen und Psaltern und Pauken und Schellen und Zimbeln.“⁷⁹

Nun stellt sich die Frage, auf welches Ereignis das Fresko konkret Bezug nimmt. Es zeigt David jedoch schon als König, eine Krone tragend, weshalb die Vermutung sinnvoll scheint, dass es sich um eine Darstellung des zitierten Moments handelt.

Zusammenfassend wird nun erörtert, warum diese drei Themen, die inhaltlich nicht konkret zueinander gehören, über der Orgelempore geplant wurden. Wenn davon ausgegangen wird, dass es sich bei dem Fresko im Scheitel der Wölbung um das *Hohelied* handelt, kann die Begründung der dortigen Platzierung in der allegorisch dargestellten Vereinigung von Christus und der Kirche, oder in dem musikalischen Aspekt der Szene gefunden werden. Die Darstellung *Judiths mit dem Kopf des Holofernes* kann als Bezugnahme zu den Szenen aus dem Marienleben im Langhaus gesehen werden, da Maria in verschiedenen Schlachten als Beschützerin und den Sieg

⁷⁶ <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Jan-de-Bray/König-David-geleitet-die-Bundeslade-nach-Jerusalem/76E36B173FFF4038BB5D6B66101D676E/#> (22.07.2025).

⁷⁷ 1 Sam 16, 22-23.

⁷⁸ 2 Sam 5, 1-5.

⁷⁹ 2 Sam 6, 4-5.

bringend gilt.⁸⁰ Somit kann die Darstellung auch selbstständig und repräsentativ für den Sieg über die „Türkenbelagerung“ gedeutet werden, da Judith die Israeliten durch ihren Mut und ihre kluge Strategie aus einer scheinbar ausweglosen Lage befreit. David hingegen triumphiert in einem Bruderkrieg, vereint die Stämme Israels und wird zum König über das gesamte Volk. Die Bundeslade festigt seinen Sieg und repräsentiert die Gegenwart Gottes unter seinem Volk. Sowohl Judith als auch David verkörpern mit ihren Siegen die göttliche Unterstützung im Kampf gegen übermächtige Gegner und stehen symbolisch für die Herausforderungen und Gefahren, denen Wien im 17. Jahrhundert gegenüberstand. Davids Herrschaft wird nicht nur durch militärische Erfolge geprägt, sondern auch durch seine künstlerische Begabung: Sein Harfespiel besitzt eine lindernde Wirkung, falls Gott einen bösen Geist über die Menschen schickt. Hier wäre nun wieder ein musikalischer Aspekt zu sehen und die Begründung für die Platzierung über der Orgelempore zu finden.

5.2 Die Fresken im Langhaus

Das von Matthias Rauchmiller ausgestattete Langhaus widmet sich dem Leben von Maria und soll laut Frank auf die Rosenkranzgeheimnisse vorbereiten.⁸¹

Die Gewölbetonne über dem Langhaus ist in drei Joche unterteilt. In der Mitte eines jeden Jochs befindet sich jeweils ein großes rechteckiges Fresko mit konkav abgerundeten Ecken. Diese sind mit Lorbeerblättern gerahmt; wie schon bei der Orgelempore sind auch im Langhaus alle Freiflächen zwischen den Fresken mit dominanten Stuckelementen verziert. Im ersten Joch ist *Mariä Opferung* im zweiten Joch ein *Engelreigen* und im dritten Joch die *Vermählung Mariens* dargestellt. Rechts und links in den Stichkappen über den Fenstern befinden sich - laut Frank - Darstellungen marianischer Tugenden. Sie werden flankiert von jeweils zwei kleineren, abgerundeten und entgegengesetzten Dreiecken. Dabei handelt es sich um insgesamt 12 Grisailen, die „biblische Gestalten mit marianischem Bezug“ behandeln sollen. Auf den

⁸⁰ Siehe *Die Seeschlacht von Lepanto*, Kapitel 5.5.1 Exkurs: Schlachtendarstellungen in Kirchen, S. 75-80

⁸¹ Das Vorbereiten wird hier im Sinne von heranzuführen, ausbilden und üben interpretiert. Entsprechend wird das Beten mit dem Rosenkranz geübt, die Ereignisse oder Geschichten, auf die sich die Rosenkranzgeheimnisse beziehen, werden mit Gebeten besprochen, so werden die Betrachter an die Bibelgeschichten/Mysterien herangeführt.

schmalen Gurtbögen sind in der Mitte jeweils Putti mit marianischen Attributen abgebildet und an den Seiten Sibyllen-Darstellungen (Abb. 13).⁸²

Nach eingehender Quellenrecherche wird in dieser Arbeit davon ausgegangen, dass sich die Darstellungen der drei zentralen Fresken inhaltlich sowohl auf das *Protoevangelium des Jakobus*⁸³, als auch auf die Schrift *Legenda aurea* des Dominikaners Jacobus de Voragine (1228/29 –1298) beziehen.⁸⁴

Mariä Opferung

Das Hauptwerk im ersten Joch zeigt die *Mariä Opferung* (Abb. 14).⁸⁵

Im Langhaus der Dominikanerkirche in Wien vollzieht sich die Szene im Innenraum des Tempels. In der Mitte des Bildes sieht man Maria, in Weiß gekleidet. In ihrer rechten Hand hält sie eine brennende Fackel. Ihr gegenüber und eine Stufe höher steht der Hohepriester und reicht ihr die Hand. Er ist in Rot gekleidet, mit einem blauen Tuch über dem rechten Arm, den er Maria entgegenstreckt. Seine Kopfbedeckung hat die Form eines Priesterhutes oder einer Bischofsmütze, mit zwei aufwärtszeigenden zugespitzten seitlichen Teilen, die an eine Mondsichel erinnern. Neben Maria steht vermutlich ihre Mutter Anna. Sie trägt ein rosafarbenes Kleid und ein graues Kopftuch. Ihre linke Hand scheint auf dem Rücken der jungen Maria zu liegen oder ihre Taille zu umfassen. Zwischen dem Priester, Maria und Anna ist ein kniender Junge abgebildet, der ein Blatt mit hebräischen Schriftzeichen hält. Am unteren Ende der Stiege, im weltlichen Bereich, lehnt sich im Vordergrund eine Rückengestalt in rot-gelbem Gewand und blauem Turban auf die Stufen. Im rechten Hintergrund ist eine Gruppe Personen gezeigt. Der vorderste von ihnen mit langem Bart und rotem Umhang, der auch den Kopf bedeckt, könnte Marias Vater Joachim darstellen. Ein Indiz dafür wäre der Leib Brot, den er in der Hand hält. In der *Legenda aurea* ist überliefert, dass er regelmäßig den Armen und dem Tempel spendete.⁸⁶

⁸² Frank 1984, S. 10.

⁸³ ProtevJac 7.

⁸⁴ Deutsche Übersetzung: <https://www.projekt-gutenberg.org/kralik/heilige/titlepage.html> 25.09.2024.

⁸⁵ Frank 1984, S.10.

⁸⁶ Deutsche Übersetzung, *Legenda aurea*, Joachim: <https://www.projekt-gutenberg.org/kralik/heilige/chap003.html> 25.09.2024.

Am rechten Bildrand sitzen zwei junge Männer auf einem erhöhten architektonischen Element, bei denen es sich um Assistenzfiguren handelt, die neugierig das Geschehen verfolgen. Am linken Bildrand ragt ein dunkelgrüner Vorhang in den Raum hinein. Davor ist ein Tisch, mit einem goldgelben Stoff bedeckt, vermutlich ein Altar. Vorne links im Bild, auf der selben Stufe auf der Maria steht, ist eine dunkelgraue Kugel; ein undefinierbares architektonisches Element. Die Architektur im Hintergrund lässt eine dominante, rotmarmorierte Säule mit korinthischem Kapitell erkennen. Dahinter öffnen sich Bögen zu Arkaden mit Pilastern und abgestuftem Gesims. Drei unterschiedlich große runde Fenster mit Gittern geben den Blick auf einen bewölkten Himmel frei.

Nach einem Vergleich des Werkes im heutigen Zustand mit den Aufnahmen von 2005 konnten alle wichtigen Details erkannt werden, wodurch bestätigt wird, dass es sich bei der Szene um die Opferung Mariens als Tempeljungfrau handelt (Abb. 15).

Die Szene bezieht sich auf das *Protoevangelium des Jacobus*, welches der Lebens- und Familiengeschichte Mariens gewidmet ist. Das entscheidende Indiz ist die brennende Fackel, die Maria in ihrer Rechten hält, dies wird in keiner anderen Quelle beschrieben.⁸⁷

Im Kapitel Mariä Opferung, aus der *Legenda aurea* des Dominikaners Jacobus de Voragine (1228/29–1298), wird zudem erzählt, dass Maria im Tempel mit anderen Jungfrauen unter Gottes Gnade und dem Schutz der Engelschöre aufwächst, ein reines Leben führt, sich singend dem Lob Gottes widmet, vor allem aber dem Weben heiliger Gewänder.⁸⁸

Ein Hinweis, auf den Engelreigen im zweiten Joch.

Im *Protoevangelium des Jacobus*, wie in der *Legenda aurea* ist Maria ein drei Jahre altes Kind, als die Opferung geschieht.⁸⁹

Im Fresko der Dominikanerkirche ist sie allerdings als junge Frau dargestellt.

⁸⁷ ProtevJac 7, 2.

⁸⁸ Deutsche Übersetzung, *Legenda aurea*, Mariä Opferung: <https://www.projekt-gutenberg.org/kralik/heilige/chap007.html> 25.09.2024.

⁸⁹ ProtevJac, 7, 2 und Deutsche Übersetzung, *Legenda aurea*, Mariä Opferung: <https://www.projekt-gutenberg.org/kralik/heilige/chap007.html> 25.09.2024.

Der Engelreigen

In der Mitte des Langhauses, zwischen der Opferung und der Vermählung Mariens ist ein *Engelreigen* dargestellt (Abb. 16). Laut Frank handelt es sich um einen „Engelreigen zu Ehren der Braut des Heiligen Geistes“.⁹⁰ Lechner schreibt 1984 von einem „Engelskonzert um die Hl.-Geist-Taube im Schalloch“.⁹¹

Die folgende Beschreibung stützt sich sowohl auf das Fresko im heutigen Zustand als auch auf die Fotografien von 2005, auf denen einzelne Details eindeutiger zu erkennen sind (Abb. 17). Allerdings konnte weder auf der Aufnahme von 2005 noch im heutigen Zustand die Heilige-Geist-Taube erkannt werden. Bei der Darstellung im Langhaus der Dominikanerkirche tummeln sich die Engel in einem Halbkreis am unteren und den seitlichen Bildrändern. Sie werden von dunklen Wolken getragen und in der Mitte des Bildes wird der Blick auf den dunkelblauen Himmel frei. Am linken Bildrand schwebt der größte der Engel alleine auf einer Wolke. In seiner linken Hand hält er ein Liedblatt, seine rechte Hand hält er in die Höhe und sein Blick ist auf das Blatt in seinem Schoß gerichtet. Er trägt Gewänder in verschiedenen matten Rottönen und auch bei seinem sichtbaren linken Flügel scheint Rot über den Grautönen durch. Er sitzt auf einer dunklen, kompakten Wolke, die vom unteren Bildrand emporschwebt und nach oben aufgelockert ist. In der Mitte des unteren Bildrandes sind vier kleine singende Putti mit geöffneten Mündern dargestellt, von denen zwei ein Notenblatt halten; sie sind im Profil zueinander gekehrt und einen von ihnen sieht man in der Rückenansicht. Auch die anderen beiden scheinen zueinander zu singen, sind dem Betrachter jedoch deutlicher zugewandt. Diese Gruppe kleiner Engel ist entweder nackt oder nur spärlich mit Tüchern bedeckt, vor den dunklen Wolken im Hintergrund platziert. Rechts neben dieser Gruppe schwebt ein größerer Engel in hellrosa und hellblauen Gewändern. Er hat eine Posaune an seinen Mund angelegt. An dieser ist ein Schriftband befestigt, auf dem das Wortsegment „Sanct“ zu lesen ist. Weiter oben ist ein Cello spielender Engel in gelben und grünen Gewändern zu sehen. Den Kopf hat er nach rechts einem singenden Putto zugewandt. Darüber ist der Kopf eines Geige spielenden Engels zu erkennen; mit hellroten und blauen Flügeln. Am rechten oberen Rand der Wolken ragt ein weiterer Engel in den blauen Himmel hinauf. Er ist ganz Weiß gekleidet und auch seine Flügel

⁹⁰ Frank 1984, S. 10.

⁹¹ Lechner 1984, S. 24.

wirken weiß-gräulich. Er scheint das Geschehen von oben zu beobachten, da er weder ein Instrument spielend, noch singend dargestellt ist. In der Mitte des Freskos ist eine ovale Form zu sehen. Vermutlich handelt es sich um eine Lampenaufhängung oder das von Lechner genannte Schalloch, welches in die Malerei integriert ist.

Engelsreigen sind in der christliche Ikonographie nicht unüblich und sollen die Festlichkeit und Feierlichkeit der jeweiligen Hauptszenen unterstreichen.⁹²

Es kann aber auch ein Bezug zur *Legenda aurea* hergestellt werden, in der davon die Rede ist, dass Maria von Engelschören umgeben ist.⁹³

Die Vermählung Mariens

Im dritten Joch des Langhauses ist *Die Vermählung Mariens* dargestellt (Abb. 18).⁹⁴

Dieses Fresko kann im heutigen Zustand beschrieben werden. Die Aufnahmen von Mádl wurden lediglich zur Vergewisserung einzelner Details herangezogen (Abb. 19). Das Hauptaugenmerk liegt auf Maria in der Mitte des Bildes. Sie steht auf einer Stufe und reicht dem ihr gegenüberstehenden Josef die rechte Hand. Die Ferse ihres rechten Fußes ist vom Boden abgehoben und ihr Oberkörper und ihre Knie sind leicht gebeugt, wodurch eine Bewegung in ihrem Körper entsteht, die durch die geschwungenen Falten ihres Gewandes betont wird. Ihre braunen Haare sind im Nacken zusammengebunden, ihr Kopf ist leicht geneigt und sie schaut auf ihre und Josefs Hand, die ineinander liegen. Gekleidet ist sie in ein weißes Kleid mit einem außen hellblauen und innen roten Umhang. Der Körper von Josef wirkt ebenfalls bewegt. In seiner Rechten hält er Marias Hand und in seiner Linken Lilien, die als Attribut für Maria gelesen werden können und den Stab symbolisieren, der - der Legende nach - anfang zu blühen. Auch sein Kopf ist, auf die Hände blickend, geneigt. Gehüllt ist er in ein gelbes Gewand mit rotem Umhang und bewegtem Faltenwurf. Seinen Unterkörper verdeckt ein sockelartiges architektonisches Element. Im Hintergrund ist der Hohepriester zu erkennen; ein Großteil seines Körpers wird jedoch von dem vor ihm stehenden Josef verdeckt. Wie schon im ersten Joch trägt er die typische Kopfbedeckung und einen langen grauen Bart. Sein Gewand ist dunkelrot. An den Priester scheint sich ein kleines Kind zu klammern. Es hat die

⁹² Tammen 2006, S. 49-85.

⁹³ Deutsche Übersetzung, *Legenda aurea*, Mariä Opferung: <https://www.projekt-gutenberg.org/kralik/heilige/chap007.html> 06.12.2024.

⁹⁴ Frank 1984, S.10.

Knie gebeugt und den rechten Arm um ihn geschlungen. Sein Blick führt jedoch von dem Priester weg. Das Kind trägt ein gelbes oder ockerfarbenes Gewand mit einem Umhang, der außen hellblau und innen rot ist, wie der von Maria. Es hat blondes Haar. Auf der linken Seite des Bildes, am unteren Rand der Stufen, lassen sich Oberkörper von drei älteren Männer und einer Frau erkennen. Links darüber scheint eine Figur, die nur mit einem blauen Tuch um die Hüfte bedeckt ist (vermutlich ein Putto), den schweren roten Vorhang zurückzuhalten, der von der linken oberen Bildecke in den Raum hineinfällt. Darunter, mitten im Raum unter der Decke, schwebt eine Gruppe von vier Putti. Sie sind ineinander verschlungen und mit grünen und violetten Tüchern umgeben. Einer der Putti hält eine Perlenkette mit einem Kreuz, die als Rosenkranz interpretiert werden kann. Am rechten unteren Bildrand, eine Stufe unter Maria und Josef, stützt sich eine Frau mit ihrem linken Arm auf dem architektonischen Element ab. In ihrem rechten Arm hält sie einen Säugling, der sich an sie klammert und sie anblickt. Sie scheint auf dem Boden zu knien. Ihr Kleid ist weiß, gelb und grün. Es wäre zu vermuten, dass es sich um Elisabeth mit Johannes handelt, da die Frau in der Szene der *Heimsuchung* im Presbyterium in ähnliche Gewänder gekleidet ist. Hinter den beiden ist noch ein weiteres Kind zu erkennen, das jedoch in der Szene nicht zugeordnet werden kann. Hinter Elisabeth lassen sich zwei junge Männer erkennen, die hinter Josef stehen. Der vordere hält eine brennende Fackel in seiner linken Hand.⁹⁵

Die Personen sind innerhalb eines architektonischen Rahmens platziert, mit einer breit geschwungenen Säule im Hintergrund sowie einem Pfeiler mit abgestufte Gesims und einer Säule mit korinthischem Kapitell, die zu zwei Arkadenöffnungen führen. Außerdem lässt sich eine vorgestellte Wand und ein Möbelstück mit einem grünen Vorhang darüber finden, der in den Raum ragt. Am linken oberen Bildrand rahmt ein roter Vorhang die Szene ein. Dahinter erscheinen Sonnenstrahlen, die Maria, Josef und den Hohepriester in gleißendes Licht hüllen.

Diese Darstellung bezieht sich ausschließlich auf die *Legenda aurea*, denn nur dort ist von einem erblühenden Stab die Rede, der als Zeichen Gottes den geeigneten Bräutigam für Maria zu erkennen gibt.⁹⁶

⁹⁵ Lk 1.

⁹⁶ Deutsche Übersetzung, *Legenda aurea*, Mariä Vermählung: <https://www.projekt-gutenberg.org/kralik/heilige/chap009.html> 17.10.2024.

Als Ergänzung sei erwähnt, dass im *Protoevangelium des Jacobus* alle Witwer des Volkes zusammengerufen werden, um unter ihnen den rechten Bräutigam zu erwählen, bei Jacobus de Voragine in der *Legenda aurea* wird der Bräutigam jedoch unter den Söhnen Davids gesucht.⁹⁷

Diese Szenen im Langhaus der Dominikanerkirche in Wien, die sich dem Leben Mariens widmen, konkretisieren deren Verherrlichung. Sie dienen außerdem der Vermittlung religiöser Erzählungen und können als Vorbereitung auf die Rosenkranzgeheimnisse in der Vierung, den Querschiffkapellen und dem Presbyterium gedeutet werden.

5.2.1 Einbettung der Fresken im Langhaus

Die drei großen Freskofelder im Langhaus mit den Szenen aus Marias Leben und dem Engelreigen werden durch viele kleinere Fresken ergänzt. Diese bieten laut Frank Platz für die Darstellung von marianischen Tugenden, biblischen Gestalten mit marianischem Bezug und Sibyllen.⁹⁸

Lechner benennt die Grisailen 1984 als alttestamentliche Ahnen Jesu mit typologischen Hinweisen auf Maria als Gottestmutter.⁹⁹

Faßbinder geht 1979 davon aus, dass die Putti und Sibyllen auf den Gurtbögen ohne Zweifel von Tencalla sind.¹⁰⁰

Sie ist jedoch die einzige Autorin, die diese These aufstellt und daran zweifelt, dass nicht das gesamte Langhaus von Rauchmiller ausgemalt wurde. In Hinblick auf das Gesamtkonzept der Deckenmalerei werden die Themen kurz ikonographisch skizziert und die wichtigsten Attribute beschrieben.

⁹⁷ ProtevJac 8-10 und *Legenda aurea*, Mariä Vermählung.

⁹⁸ Frank 1984, S. 10. Eine Beschreibung, die Telesko 2001 übernimmt. Er beschreibt die biblischen Gestalten mit spezifisch marianischem Bezug als Propheten und Apostel, vertieft diese Annahme jedoch nicht (Telesko 2001, S. 281).

⁹⁹ Lechner 1984, S. 24.

¹⁰⁰ Faßbinder 1979, S. 23.

Die Dreipässe

Zur Unterstützung der dargestellten Szenen aus dem Leben Mariens und der Marienverehrung dienen die marianischen Tugenden in den Dreipässen der Stichkappen (Abb. 13).¹⁰¹

Nach vertiefender Recherche, um eine Definition der marianischen Tugenden und ausführlichere Beispiele als jene von Frank zu finden, scheint es, als würde es keine gesicherte Definition dieser Tugenden geben. Um sich einer Erklärung zu nähern, wurde Menzels *Christliche Symbolik. Band 2* von 1856 herangezogen. Laut seiner Definition gibt es sieben Haupttugenden. An erster Stelle werden die theologische Tugenden genannt: Glaube (fides), Liebe (charitas) und Hoffnung (spes) in Bezug auf Gott. Daneben stehen die vier Kardinaltugenden: Klugheit (prudentia), Gerechtigkeit (iustitia), Tapferkeit (fortitudo) und Mäßigung (temperantia) als Grundprinzipien für das Verhalten gegenüber anderen Menschen. Im Laufe der Zeit wurde die Auswahl der Tugenden mehrfach variiert und durch Begriffe wie Weisheit (sapientia), Barmherzigkeit (misericordia) und Geduld (patientia) sowie Keuschheit (castitas) und Demut (humilitas) erweitert. In bildlichen Darstellungen tragen Tugenden spezifische Attribute. Zum Beispiel symbolisiert der Löwe Tapferkeit, das Lamm Geduld und das Einhorn Keuschheit. Auch feste Symbole wurden etabliert, wie das Kreuz für den Glauben, die Waage für die Gerechtigkeit und der Spiegel für Klugheit. So werden Tugenden als ideale menschliche Eigenschaften personifiziert, oft mit dem Ziel, religiöse oder weltliche Herrscher zu verherrlichen.¹⁰²

Laut dem *Lexikon für Theologie und Kirche. Band 10* von 1933 fehlt in der Bibel jedoch eine eigenständige Tugendlehre. Tugendhafte Haltungen und Handlungen werden dort nicht als Ergebnis einer moralphilosophischen Lehre verstanden, sondern durch das vorrangige Wirken Gottes ermöglicht. Das Ideal der Tugend in der Bibel ist daher als Antwort des Menschen auf Gottes Handeln zu sehen und dient ihm als Orientierung für das eigene Verhalten.¹⁰³

Auf Grund fehlender Attribute, lassen sich die von Frank als marianische Tugenden gedeuteten Fresken nicht eindeutig identifizieren. Daher distanziert sich dieses Kapitel

¹⁰¹ Jene wurden von Frank 1984 S. 10 als solche bezeichnet und als „Glaube, Starkmut, Demut usw.“ beschrieben.

¹⁰² Menzel 1856, S. 508-510.

¹⁰³ Baumgartner/Buchberger/Kasper 1993, S. 297-303.

von dessen Zuschreibung und versucht eine Neuinterpretation des Dargestellten zu entwerfen, die ggf. einen anderen Blick auf das Gesamtkonzept der Deckenmalerei in der Dominikanerkirche ermöglicht. Dies erfolgt auf der Grundlage von Bildbeschreibungen und Assoziationen, die sich vorrangig auf die ikonographische Dimension der Fresken beziehen.

Auf der nördlichen Seite des ersten Jochs befindet sich der einzige Dreipass mit einer Inschrift, welche FIAT besagt (Abb. 20, Grafik 1: a1). Zu sehen ist eine Frau von einem wehenden roten Tuch umhüllt. Ihre rechte Hand zeigt möglicherweise auf ein Olivenbäumchen vor einem Berg, hinter dem Sonnenstrahlen das Blau des Himmels erleuchten. Ihre linke Hand hält sie vor ihrer Brust und ihr Blick führt über ihre linke Schulter aus dem Bild heraus. Maria wird oft als „reine Magd“ bezeichnet, was auf ihre Reinheit, Demut und Bereitschaft, Gottes Willen anzunehmen, verweist. Der Ausdruck FIAT spielt dabei eine zentrale Rolle: Er stammt aus der lateinischen Bibelübersetzung, konkret aus der Verkündigungsszene im Lukasevangelium, als Maria sagt: „Mir geschehe, wie du gesagt hast“.¹⁰⁴

Somit bejaht sie ihren göttlichen Auftrag und lässt den Plan Gottes durch sich Wirklichkeit werden. Die Bezeichnung der „reinen Magd“ und die damit einhergehende unbefleckte Empfängnis verdeutlicht ihre besondere Stellung als Mutter Gottes sowie ihre demütige Unterordnung unter den göttlichen Willen. Man könnte also die Theorie wagen, dass es sich bei der Frau in der Stichkappe um *Maria als reine Magd* handelt. Das Olivenbäumchen hingegen kann als Hinweis auf Psalm 52 verstanden werden, den David als Trost gegen Gewalttäter gedichtet hat. Vers 10 lautet: „Ich aber bin im Haus Gottes wie ein grünender Ölbaum; / auf Gottes Huld vertraue ich immer und ewig.“¹⁰⁵

Aufgrund der hierarchischen Strukturen erscheint es höchst unwahrscheinlich, dass Maria in weniger bedeutenden Fresken, außerhalb der zentralen szenischen Darstellungen im Scheitel der Langhaustonne, platziert wurde. Auch wenn in diesem und nachfolgenden Fresken entsprechende Assoziationen hergestellt werden, müssen diese mit Vorsicht betrachtet und von ersten intuitiven Zuschreibungen klar differenziert

¹⁰⁴ Lk 1, 38: „Maria aber sprach: Siehe, ich bin des Herrn Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast.“

¹⁰⁵ Ps 52, 10.

werden. Wenn nun nicht Maria selbst dargestellt ist und man bei der Vermutung Franks bliebe, wird als mögliche Tugend hier die Weisheit oder Demut gezeigt.

Auf der gegenüberliegenden Seite ist eine Frau mit einem Lorbeerkranz auf dem Kopf dargestellt (Abb. 21, Grafik 1: a2). Sie ist in weiß-gelb-rote Kleidung gehüllt. In ihrer linken Hand hält sie die Ketten eines freischwebenden Weihrauchgefäßes. Eine genaue Zuordnung dieses Freskos über Attribute oder Symbole zu einer Tugend kann nicht vorgenommen werden. Daher folgen naheliegende Assoziationen und Schlussfolgerungen: Das Weihrauchgefäß lässt den Eindruck entstehen, dass es sich hierbei um eine Personifikation des Glaubens handeln könnte. Allerdings würde das für diese Tugend typische Kreuz als Attribut fehlen. Wiederum stammt der Lorbeerkranz aus dem antiken Rom, dort als Auszeichnung für den siegreichen Feldherrn. In der griechischen Mythologie jedoch wurde er von Apollo getragen, nachdem Daphne vor ihm nur durch eine Verwandlung in einen Lorbeerstrauch gerettet werden konnte. Dort gilt er auch als Zeichen der moralischen Reinigung und Sühne. Apollo selbst ist der Gott des Lichts, der Reinheit und Mäßigung, der Weissagung und der Künste.¹⁰⁶

Insofern könnte man eine Darstellung des sieg- oder ruhmreichen christlichen Glaubens, eingebunden in die katholische Kirche, vermuten. Er zeichnet sich durch moralische Reinigung und Sühne aus und führt zum Licht. Dies ist besonders erwähnenswert, da Apollo schräg gegenüber bei der Darstellung der *Cumäischen Sibylle* Erwähnung findet.

Die Darstellung im zweiten Joch, in der nördlichen Kartusche, zeigt eine Frau, die von einem Sternenkranz vor einem gold-gelben Hintergrund, umgeben ist (Abb. 22, Grafik 1: a3). In ihren Händen hält sie einen Rosenstrauß (oder Rosenkranz) und einen Palmwedel und sie trägt einen Lorbeerkranz auf dem Kopf. Ihre Kleidung ist in Rot, Weiß und Blau gehalten. Ihr Blick ist auf den Palmwedel in ihrer rechten Hand gerichtet. Aufgrund dessen könnte sie als Darstellung von *Unserer Lieben Frau vom siegreichen Rosenkranz* gedeutet werden. Der Begriff stammt von einem Gedenktag an die Schlacht von Lepanto, bei der christliche Truppen einen unerwarteten Sieg über das osmanische Heer errangen. Papst Pius V., ein Dominikaner, hatte die Gläubigen aufge-

¹⁰⁶ Ovid, Buch I: Metamorphosen 452-567 (Deutsche Übersetzung), Apollo und Daphne.

rufen, durch das Rosenkranzgebet Gottes Beistand zu erbitten. Der Erfolg wurde der Fürsprache Mariens zugeschrieben, wodurch das Fest seinen Namen bekam.¹⁰⁷

Diese Darstellung gewinnt im Zusammenhang mit den in der Kirche dargestellten Schlachtenszenen und dem Glauben an die machtvolle Fürsprache Marias und die Kraft des Rosenkranzgebetes an Bedeutung.¹⁰⁸

Die der Frau zur Seite gestellten Attribute (Palmwedel und Lorbeerkranz) könnten als Zeichen des Sieges und in Begleitung des Rosenkranzes als „siegreicher Rosenkranz“ verstanden werden. Somit könnte die Theorie gewagt werden, dass diese Figur die historische Überzeugung widerspiegelt, dass Maria und der Rosenkranz entscheidend zu den militärischen und geistlichen Erfolgen des Christentums beigetragen haben. Eine Betrachtungsweise, die vor allem der Dominikanerorden teilt.

Die gegenüberliegende Figur zeigt eine Frau in Rüstung, die über einem roten Gewand getragen wird (Abb. 23, Grafik 1: a4). Ihr martialisches Auftreten wird durch sie umgebende, militärische Symbole verstärkt: Pauken, Trompeten und eine Kanone, die auf den Geist des Kampfes und der Verteidigung hinweisen. Über ihr weht eine auffällige gelb-grün gestreifte Fahne, die nicht als Banner eines bestimmten Heeres identifiziert werden kann. Auf ihrer Rüstung lässt sich über der Brust etwas erkennen, das an den Kopf der Medusa erinnert. Die Legende der Medusa stammt aus der griechischen Mythologie. Athene verwandelte Medusas Haare in Schlangen und machte ihren Blick tödlich - jeder, der sie ansah, erstarrte zu Stein.¹⁰⁹

Symbolisch steht sie für weibliche Macht und könnte somit die im Langhaus präsentierte Stärke Mariens unterstützen. Insgesamt lässt die Szene die Assoziation zu einem Kreuzzug oder zum bewaffneten Schutz des Glaubens aufkommen. Im lokalen und zeitgenössischen Kontext auch die erfolgreiche Verteidigung Wiens bei der ersten „Türkenbelagerung“. Sie deutet auf die Wehrhaftigkeit des Christentums hin, möglicherweise als Aufforderung, den Glauben mutig, entschlossen und vor allem siegreich zu verteidigen.

Die Frau auf der nördlichen Seite im dritten Joch ist mit großen (Adler-) Flügeln, in einem weißen Gewand mit rotem Umhang dargestellt, der auch ihren Kopf umhüllt

¹⁰⁷ https://serviten.de/marianisches/maria_feste_3.html 09.11.2024.

¹⁰⁸ Siehe Presbyterium, südliche Wand unten, *Die Seeschlacht von Lepanto*. Kapitel 5.5.1 Exkurs: Schlachtendarstellungen in Kirchen, S. 75-80.

¹⁰⁹ Ovid, Buch IV: Metamorphosen 753-803 (Deutsche Übersetzung), Medusa.

(Abb. 24, Grafik 1: a5). Sie hält beschützend beide Hände vor ihren Bauch und wirkt in sich gekehrt, fast zusammengekauert. Im linken Hintergrund des Freskos erscheint eine Sonne zum Teil hinter etwas Undefinierbarem vor dunkelblauem Himmel. Auf Grund dieser Darstellungsweise wird vermutet, dass es sich um eine *Apokalyptische Madonna* handelt. Jene geht auf die Offenbarung des Johannes zurück, in der eine Frau „mit der Sonne bekleidet“ und einem Kranz aus zwölf Sternen erscheint. In der Vision bedroht ein Drache ihr Kind, das jedoch durch göttlichen Schutz gerettet wird.¹¹⁰

In frühchristlicher Zeit wurde die „Apokalyptische Frau“ als Symbol für die Kirche gesehen und erst später mit Maria identifiziert und getrennt vom Kampf mit dem Drachen dargestellt.¹¹¹

Die *Apokalyptische Madonna* würde so den Sieg des Glaubens und die göttliche Fürsorge Mariens und der Kirche für die Gläubigen verkörpern. Allerdings existiert eine verbindliche ikonographische Tradition für diese Darstellung, die in dem vorliegenden Fresko nicht konsequent umgesetzt wird, da wesentliche Elemente fehlen. Zudem ist es, wie bereits erwähnt, unwahrscheinlich, dass Maria in den Dreipässen abgebildet ist. Denkbar wäre stattdessen, dass hier auf die frühchristliche Symbolik der „Apokalyptischen Frau“ angespielt wird oder allgemeiner gefasst: der Triumph des Glaubens und die göttliche Fürsorge für die Gläubigen. Allerdings bleiben diese Deutungen letztlich spekulativ.

Die Frau im dritten Joch auf der südlichen Wölbung ist als triumphierende Gestalt, umgeben von symbolträchtigen Elementen, gezeigt (Abb. 25, Grafik 1: a6). Mit der linken Hand hält sie eine Mondsichel hoch, die so scheint, als würde sie das Gesicht eines Osmanen tragen - eine Darstellung, die sich zur Zeit der „Türkenkriege“ als Ausdruck der christlichen Wehrhaftigkeit gegen das Osmanische Reich etablierte.¹¹²

In ihrem Schoß scheint eine Erdkugel mit einem Lamm darauf, als Symbol Christi, zu liegen. Mit ihrer rechten Hand scheint sie darauf zu zeigen. Die Schlange, die sich um ihren Kopf windet könnte auf ihre Rolle als Bezwingerin des Bösen anspielen. Gehüllt ist sie in ein weißes Gewand, über das ein gelber und schließlich ein roter Umhang

¹¹⁰ Offb 12.

¹¹¹ https://www.lai.fu-berlin.de/forschung/lehrforschung/symbolische_repraesentationen/gemaelde_und_tragaltaere/tragaltaere/apokalyptische_frau/index.html 24.11.2024.

¹¹² https://www.lai.fu-berlin.de/forschung/lehrforschung/symbolische_repraesentationen/gemaelde_und_tragaltaere/tragaltaere/mondsichelmadonna/index.html 24.11.2024.

gelegt sind. Diese Farbkombination wäre symbolisch für Eigenschaften, die Maria zugesagt werden (Reinheit, Weisheit, Liebe). Im Hintergrund dominieren dunkle Wolken und ihr Umhang weht hoch, möglicherweise als Zeichen für stürmische Zeiten. Das Fresko weist gewisse Parallelen zu Darstellungsweisen der „Maria vom Siege“ auf. Allerdings fehlen - ähnlich wie bei der „Apokalyptischen Madonna“ - auch hier zentrale ikonographische Merkmale, die für eine eindeutig Zuordnung erforderlich wären. Zudem wirft die hierarchische Anordnung erneut Zweifel an dieser Interpretation auf. Sollte dennoch eine solche Deutung in Betracht gezogen werden, erscheint Maria als Sinnbild für himmlischen Schutz und die Verteidigung des Glaubens, was die Bedeutung der Marienverehrung besonders hervorhebt. Um diese Annahme zu relativieren, kann argumentiert werden, dass im Fresko lediglich die zugrundeliegenden Bedeutungen und Symbole, nicht aber eine konkrete Mariendarstellung, visualisiert werden.

Nun könnte eine narrative Struktur vermutet werden, die verschiedene Aspekte der marianischen Frömmigkeit und ihre symbolische Bedeutung zusammenführt. Die Darstellungen beginnen mit Marias „FIAT“, ihrer weisen, demütigen Ergebenheit und Hingabe zum göttlichen Willen bei der Verkündigung. Ihr gegenüber stehen Symbole des Glaubens, die das Vertrauen in die göttliche Vorsehung versinnbildlichen. In der Bildabfolge manifestiert sich dann die Kraft des Rosenkranzgebetes und die Wehrhaftigkeit des Christentums - das durch Marias Beistand geschützt und gestärkt wird. Der Sieg über das Osmanische Reich dient in dieser Darstellung als historisches Zeichen für den Schutz, den Maria den Gläubigen durch das Gebet gewährt, und wird zu einem Sinnbild des marianischen Beistands in Zeiten der Bedrohung. Auch wenn die Fresken vor der „Zweiten Wiener Türkenbelagerung“ entstanden sind, knüpfen sie an eine Vorstellung an, in der Maria als Patronin gegen äußere Feinde verehrt wurde. Die Darstellung gegenüber kann unterstützend als Tapferkeit gedeutet werden oder als Darstellung der Wehrhaftigkeit des Christentums. Die Abfolge kann schließlich nicht nur an einen historischen Triumph erinnern, sondern die Vorstellung eines „endgültigen“ Sieges verkörpern. So entsteht eine Bildreihe, die von Marias Bereitschaft und Ergebenheit in den Willen Gottes zum Symbol des unerschütterlichen Sieges führt.

Betrachtet man nun all diese Fresken in den Stichkappen, kann die These vertreten werden, dass das Bildprogramm weit weniger eine Belehrung über die Tugenden vermittelt, sondern vielmehr die spezifische Programmatik der Dominikaner im 17.

Jahrhundert zum Ausdruck bringt. Die religiös-politischen Entwicklungen jener Zeit, insbesondere der Sieg über das Osmanische Reich und die erfolgreiche Rekatholisierung Wiens, prägten das Selbstverständnis und die Zielsetzung der Dominikaner als Verteidiger des „rechten“ Glaubens.

Dabei ist besonders aufschlussreich, wie die Serviten heutzutage den Mariengedenktag am 7. Oktober, der ursprünglich als Gedenktag für den Sieg in der Schlacht von Lepanto eingeführt wurde, zu einem spirituellen Fest (um)deuten.¹¹³

Diesen Tag aus seinem militärischen Kontext zu lösen, offenbart einerseits das Bewusstsein für die kriegerische Prägung des Ereignisses und andererseits den Versuch, eine tiefere religiöse Dimension zu etablieren, die über den konkreten Sieg hinausgeht und Maria als geistige Mittlerin und Beschützerin verherrlicht. Insgesamt kann gesagt werden, dass diese Fresken mehr zu sein scheinen, als bloße Illustrationen von „marianischen Tugenden“. Sie scheinen die spezifische Zielsetzung der Dominikaner widerzuspiegeln, bei der die Gläubigen unter dem Schutz Mariens und des Rosenkranzes stehen und somit das Gesamtkonzept der barocken Deckenmalerei in der Dominikanerkirche in Wien ergänzen.

Die Grisailen

Die Dreipässe werden in jedem Joch von jeweils zwei Grisailen alttestamentlicher Ahnen Jesu mit samt typologischer Hinweise auf Maria als Gottesmutter flankiert (Abb. 13). So werden sie von Lechner 1984 beschrieben.¹¹⁴

Als Ahnen Jesu werden in der Bibel im Matthäusevangelium folgende Personen genannt: Adam, Abraham, David und als Frauen Tamar, Rahab, Ruth, Batseba und Maria.¹¹⁵

Allerdings lassen sich bei den Grisailen keine Attribute finden, die auf diese Personen hinweisen. Einzig ein Salbgefäß könnte auf Maria hindeuten, doch auch das erscheint sehr spekulativ. Es muss demnach hinterfragt werden, ob es sich tatsächlich um alttestamentliche Ahnen Jesu handelt, oder um Darstellungen anderer Personen.

¹¹³ https://serviten.de/marianisches/maria_feste_3.html 09.11.2024.

¹¹⁴ Lechner 1984, S. 24.

¹¹⁵ Mt 1.

Frank beschreibt die Grisailen 1984 als „biblische Gestalten mit spezifisch marianischem Bezug und Werner Telesko ergänzt in *Kunsthistorische Bemerkungen zum „alten Universitätsviertel“* von 2001, dass es sich um Propheten und Apostel handelt.¹¹⁶ Beide führen ihre Annahmen jedoch nicht detaillierter aus. Im Folgenden wird versucht, die Grisailen zu identifizieren. Wie zuvor bei den Dreipässen, werden aufgrund von Beschreibungen, Attributen und Assoziationen mögliche Zuschreibungen begründet. Frank und Lechner wiesen 1984 darauf hin, dass die Vorlagen für die szenischen Fresken Rauchmillers im Langhaus der Dominikanerkirche in zeitgenössischen Graphiken von Peter Paul Rubens zu suchen sind.¹¹⁷ Leider gehen beide Autoren nicht weiter auf diese These ein. Wie sich zeigen wird, scheint der Hinweis allerdings auf der Suche nach der Identifizierung der Grisailen teilweise hilfreich.

Auf dem Fresko im ersten Joch in der nördlichen Wölbung, scheint eine Person abgebildet zu sein, die nicht eindeutig als Frau oder Mann identifiziert werden kann (Abb. 26, Grafik 1: b1). Sie hat den Kopf schräg nach hinten geneigt, mit geöffnetem Mund. Ihr Körper und Kopf sind in einen Umhang gehüllt und in ihrer Hand scheint sie etwas Stabähnliches zu halten. Auf Grund des von Frank angedeuteten Vergleichs zu Rubens Werken, kann die Vermutung angestellt werden, dass es sich um den Heiligen Matthäus, Apostel und Evangelist, handelt. Als Vergleich dazu wurden eine Grafik von Rubens aus Dresden (Abb. 27) und ein Gemälde aus dem Prado (Abb. 28) herangezogen, die den Heiligen mit einer Waffe zeigen, die auf sein Leiden hinweisen. Vertiefende Belege für diese Überlegung lassen sich jedoch nicht finden.

Die erste Grisaille auf der südlichen Seite zeigt einen älteren Mann, ein Kreuz über der Schulter tragend (Abb. 29, Grafik 1: b2). Diese Darstellung könnte zwei verschiedene Identifizierungen ergeben. Zum einen könnte es sich um Simon von Kyrene handeln, der für Jesus das Kreuz trug.¹¹⁸

Zum anderen könnte Philippus dargestellt sein. Dafür sprechen wieder eine Grafik aus Dresden (Abb. 30) und das dazugehörige Gemälde aus dem Prado (Abb. 31), beide von

¹¹⁶ Frank 1984, S. 10 und Telesko 2001, S. 281.

¹¹⁷ Frank 1984, S. 10 und Lechner 1984, S. 24.

¹¹⁸ Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 233.

Peter Paul Rubens, die den Heiligen Philippus darstellen und dem Fresko in der Dominikanerkirche sehr ähneln. Zudem sind Philippus und seiner Kreuzigung ein eigenes Kapitel in der *Legenda aurea* gewidmet.¹¹⁹

Die zweite Grisaille im ersten Joch auf der nördlichen Seite kann mit hoher Wahrscheinlichkeit als Jakobus der Ältere identifiziert werden (Abb. 32, Grafik 1: b3). Anzeichen dafür sind der Pilgerstab, die Jakobsmuschel und das x-Zeichen auf dem Mantel des älteren Mannes. Zudem findet sich im Kupferstichkabinett in Dresden ebenfalls eine sehr ähnliche Darstellung von Rubens (Abb. 30).

Jakobus gegenüber ist eine junge Frau mit einem Gefäß in den Händen (Abb. 33, Grafik 1: b4). Da auch die folgenden zwei Grisailen auf der südlichen Seite, Frauen mit ähnlichen Gefäßen darstellen, liegt die Vermutung nahe, dass es sich um die drei heiligen Frauen am Grab handelt, die Christus beweinen und ihn salben wollten. Es kann also vermutet werden, dass es sich um Maria Magdalena, Maria Kleophae (Mutter von Jakobus dem Jüngeren) und Salome handelt.

Im zweiten Joch auf der nördlichen Seite kann der Mann als Johannes, der Lieblingsjünger Jesu identifiziert werden, auf Grund des Kelches und der Schlange (Abb. 34, Grafik 1: b5). Auch hier gibt es wieder Ähnlichkeit zu einem Stich von Rubens (Abb. 30).

Auf der südlichen Seite ist die zweite der drei Frauen am Grab, diesmal in etwas fortgeschrittenerem Alter (Abb. 35, Grafik 1: b6). Da es keine eindeutigen Hinweise auf das Alter der Frauen zum Todeszeitpunkt Jesu gibt und auch keine weiteren Attribute erkennbar sind, scheint eine individuelle Identifikation nicht möglich.

Im zweiten Fresko im zweiten Joch, auf der nördlichen Seite der Wölbung kann die Vermutung aufgestellt werden, dass es sich um Zacharias, den Vater Johannes des Täuflers handeln könnte (Abb. 36, Grafik 1: b7). Als Anzeichen dafür gelten die Finger, die in seinen Mund zeigen. Nachdem der Erzengel Gabriel, Zacharias die Geburt seines Sohnes Johannes prophezeit hatte, verlor dieser die Stimme, als Zeichen Gottes für die Wahrheit der Prophezeiung. Er konnte erst nach der Geburt des Johannes wieder sprechen.¹²⁰

¹¹⁹ Deutsche Übersetzung, *Legenda Aurea*, Philippus <https://www.projekt-gutenberg.org/kralik/heilige/chap037.html> 09.11.2024.

¹²⁰ Deutsche Übersetzung, *Legenda aurea*, Johannes der Täufer <https://www.projekt-gutenberg.org/kralik/heilige/chap019.html> 17.11.2024.

Die zweite Grisaille im zweitem Joch im Süden zeigt die dritte Frau mit Salbgefäß, auch sie ist eher in mittlerem Alter dargestellt (Abb. 37, Grafik 1: b8).

Die erste Grisaille im dritten Joch auf der nördlichen Wölbung zeigt einen jüngeren Mann mit Heiligenschein, Kreuzstab und Banderole (Abb. 38, Grafik 1: b9). Auf Grund dieser Attribute könnte es sich um Petrus handeln oder auch um Philippus, der häufig mit Kreuzstab und Buch, in diesem Fall Banderole dargestellt wird. Eindeutige Hinweise lassen sich jedoch für keinen von beiden finden. Eine doppelte Darstellung von Philippus scheint unwahrscheinlich, für eine typische Darstellung von Petrus fehlt der Himmelsschlüssel.

Die erste Grisaille im dritten Joch auf der südlichen Wölbung zeigt eine ältere Frau, mit einem Tuch um den Kopf geschlungen und leidendem Blick (Abb. 39, Grafik 1: b10). Sie ist jedoch ohne jegliches Attribut abgebildet, weshalb nur die wage Theorie in den Raum gestellt wird, dass es sich um eine der Frauen handeln könnte, die die Kreuzigung Jesu mit angesehen haben: Maria, die Mutter Jesu, ihre Schwester oder Maria Magdalena.¹²¹ Da eine Darstellung von Maria an dieser zurückhaltenden Stelle unwahrscheinlich ist, kann die Auswahl auf die beiden letzteren beschränkt werden.

Die zweite Stichkappe in der nördlichen Wölbung des dritten Jochs zeigt einen jungen Mann mit auffälliger Kopfbedeckung, Umhang und einem geschlossenen Buch (Abb. 40, Grafik 1: b11). Die Ähnlichkeit zu dem Kupferstich nach Rubens und dem dazugehörigen Gemälde lassen vermuten, dass es sich um Jakobus den Jüngeren handelt (Abb. 27 & 41).

Gegenüber ist eine Frau mit gefalteten Händen dargestellt (Abb. 42, Grafik 1: b12). Sie scheint eine fast zeitgenössische Kopfbedeckung zu tragen. Aufgrund fehlender Attribute lässt sich die Figur nicht eindeutig bestimmen. Die Vermutung, es könne sich bei der Frau - hinsichtlich der zeitgenössischen Kopfbedeckung - um eine Stifterin handeln, erscheint aus typologischer Sicht an dieser Stelle jedoch unwahrscheinlich.

Nach Betrachtung dieser 12 Grisailen in den Stichkappen der Langhaustonne scheint keine Systematik erkennbar, die durch die Anordnung der dargestellten Personen eine spezifische Aussage ergeben könnte. Es lässt sich jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit sagen, dass es sich um Nachfolger oder Jünger Jesu handelt, auch wenn nicht alle eindeutig identifiziert werden können. Manche Identifikationen beruhen auf der

¹²¹ Joh 19, 25.

optischen Ähnlichkeit mit Werken von Rubens, was allerdings nicht zwingend bedeutet, dass auch dieselben Personen dargestellt sind; jedoch erscheint es im Gesamtzusammenhang wahrscheinlich. In keinem Fall lassen sich Hinweise finden, dass es sich bei den Darstellungen um Vorfahren Jesu handelt. Ganz im Gegenteil handelt es sich offensichtlich um Nachfahren Jesu, die dessen Botschaft weitertragen und verbreiten. Ebensowenig konnte ein spezifisch marianischer Bezug erkannt werden. Mit einem Blick auf das Bildprogramm im Langhaus der Dominikanerkirche kann angenommen werden, dass die dargestellten Figuren, wenn sie als Nachfolger Jesu interpretiert werden, eine zentrale Funktion bei der Weitergabe seiner Botschaft und der Verbreitung des „wahren Glaubens“ erfüllen.

Die Sibyllen

In den Gurtbogenbildern im Langhaus sind vier Sibyllen dargestellt und weitere vier auf den Gurtbögen der Vierung. Sie haben jeweils eine längsovale Form mit an den Schmalseiten konvex auskragenden Rechtecken. Die Frauengestalten sind teilweise mit Attributen, Spruchbändern oder Namen versehen.

In der *Legenda aurea* im Kapitel zu *Christi Geburt* wird erwähnt, dass eine Sibylle Kaiser Augustus die Geburt Jesu und das Kommen eines göttlichen Reiches prophezeit. Sie zeigt ihm die Vision der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind, was ihn dazu verleitet, die eigene Vergöttlichung abzulehnen. An dem Ort dieser Offenbarung, dem späteren „Ara Coeli“, dem „Himmelsaltar“, erkennt Augustus ein neues Königreich an, in dem himmlische Werte über weltlicher Macht stehen.¹²²

Walther Streffer geht 2012 in seiner Publikation *Michelangelos offenbare Geheimnisse. Das Deckenfresko der Sixtinische Kapelle* auf die dort abgebildeten Sibyllen ein und wurde hier als aussagekräftige Informationsquelle im allgemeinen Blick auf die Sibyllendarstellungen herangezogen. Schon während der Renaissance ist das Interesse an Sibyllendarstellungen zurückgekehrt, da sie das Kommen des Erlösers voraussagen und somit den Heiden die Offenbarung mitteilen. Die weissagenden Frauen erhalten ihre Prophezeiungen in Zuständen der Ekstase. Diese werden jedoch häufig doppeldeutig oder in Rätselform überliefert.¹²³

¹²² Deutsche Übersetzung, *Legenda aurea*, *Christi Geburt* <https://www.projekt-gutenberg.org/kralik/heilige/chap012.html> 04.11.2024.

¹²³ Streffer 2012, S. 201.

Es ist nicht ungewöhnlich, Darstellungen von Sibyllen und Propheten gegenüberzustellen. Die alttestamentarischen Propheten haben den Juden das Kommen des Messias vorausgesagt und die Sibyllen den Heiden die Erlösung prophezeit.¹²⁴

In der Dominikanerkirche konnten keine Darstellungen von Propheten identifiziert werden. Als Begründung lässt sich vermuten, dass die Darstellungen auf die Marienverehrung konzentriert und zugespitzt werden sollten.

Bei der Sibylle auf dem Gurtbogen hinter dem ersten Joch auf der nördlichen Seite der Wölbung handelt es sich um die *Phrygische Sibylle* mit der Inschrift SIB: PHRYG. EXCELSUS EX OLYMPO VENIET (Hoch vom Olymp wird er kommen) (Abb. 43, Grafik 1: c1). Sie trägt eine Art Turban, einen großen Perlenohrring und hält eine Posaune oder Trompete in der Hand. Ihr gegenüber ist die *Samische Sibylle* dargestellt: SIB: SAMIA. ADORA MUS EUM BESTIAE TERRAE (Die Tiere der Erde sollen ihn anbeten) (Abb. 44, Grafik 1: c2). Als Attribute lassen sich ein Buch und ein Rohrkolben erkennen.

Auf der nördlichen Seite des zweiten Gurtbogens ist die *Cumäische Sibylle* dargestellt (Abb. 45, Grafik 1: c3). Sie trägt eine Siegesfahne und die Inschrift lautet SIB: CUMA. IAM TUUS REGNAT APOLLO (Jetzt regiert dein Apollo).

Im Süden findet sich eine Darstellung, die nicht durch ihre Inschrift identifiziert werden kann. Zu sehen ist eine Frau mit einem weißen Tuch in den blonden Haaren, auf dem rote Kreuze (eine Anspielung auf die Siegesfahne) abgebildet sind (Abb. 46, Grafik 1: c4). Sie trägt einen großen Perlenohrring und Gewänder in den Farben hellgrün, rot und orange. Als Attribut hält sie eine Schlange in der Hand. Da die Inschrift auf dem Fresko nicht vollständig zu erkennen ist, wurde - auf Grund des Inhalts und im Zusammenhang mit den anderen Inschriften - die folgende Variante herangezogen: GREMIUM UGISERIT SALUS GENTIUM (Die Rettung der Völker hat ihren Lauf genommen).¹²⁵

In der vorher erwähnten Literatur wird keiner der Sibyllen eine Schlange zur Seite gestellt, weshalb die Frage aufkommt, ob es sich hier tatsächlich um eine Sibylle handelt. Die Darstellungsweise und Attribute lassen vermuten, dass es sich um die

¹²⁴ Streffer 2012, S. 141-142.

¹²⁵ Diese Inschrift ähnelt der Prophezeiung aus der Legende, in der Maria dem Heiligen Dominikus den Rosenkranz überreicht hat. Siehe Kapitel 2.2 Die Rosenkranzbruderschaft, S. 9-12.

Königin von Saba handelt. Wolfger Stumpfe erwähnt in seiner Dissertation *Sibyllendarstellung im Italien der frühen Neuzeit. Über die Identität und den Bedeutungsgehalt einer heidnisch-christlichen Figur* aus dem Jahr 2005, dass die Königin von Saba schon seit dem Mittelalter als Sibylle gilt und häufig als dreizehnte Sibylle Erwähnung findet. Sie hat die Legende der Kreuzverehrung vorhergesagt.¹²⁶

Diese Vorhersage kann wieder auf die *Legenda aurea* zurückgeführt werden, auf das Kapitel *Von dem heiligen Kreuze*, in dem beschrieben wird, wie die Königin von Saba ein Holzstück als das Kreuzesholz Christi erkennt.¹²⁷

Das Attribut der Schlange weist auf die Überlieferung der Königsschlange Arwe hin, die regelmäßig Menschenopfer forderte. Der Held, der diese Schlange schließlich besiegte, war der Vater der Königin von Saba. Auch die roten Kreuze auf dem weißen Haarband können in diesem Sinne als Siegesfahnenymbolik gedeutet werden.¹²⁸

Gegen diese Deutung spricht jedoch, dass die Königin von Saba meist mit dunkler oder schwarzer Haut dargestellt wird.¹²⁹

Das Gesamtkonzept betrachtend, würde die Darstellung inhaltlich sowie in der Platzierung sinnvoll erscheinen: *Die Königin von Saba*, als sibyllenähnlich beschrieben, mit einem Bezug zu König David und König Salomon und somit passend zu den Fresken über der Orgelempore. Die Theorie lässt sich leider, auch mit Hilfe der Inschrift nicht bestätigen.

Auf dem folgenden Gurtbogen, zwischen Langhaus und Vierung in der nördlichen Wölbung, kann die Darstellung durch ihre Inschrift als *Erythräische Sibylle* betitelt werden (Abb. 47, Grafik 1: c5). SIB: ERITH. IN FOE „NO PAS“ CETUR AGNUS (Das Lamm wird dem Feind nicht zum Opfer fallen). Passend zur Inschrift ist der Frau ein Lamm zur Seite gestellt.

Auf der südlichen Wölbung dieses Gurtbogens befindet sich die *Sibylle Agrippina* (Abb. 48, Grafik 1: c6). Ihre Inschrift besagt SIB: AGRIP: LUX INVISIBILIS PALPA BITUR (Das unsichtbare Licht wird spürbar sein). Dargestellt ist diese Figur mit maurischem Turban, auffälligem Schmuck und Schreibwerkzeug.

¹²⁶ Stumpfe 2005, S. 59 und 74.

¹²⁷ Deutsche Übersetzung, *Legenda aurea*, Von dem heiligen Kreuze <https://www.projekt-gutenberg.org/kralik/heilige/chap023.html> 04.11.2024.

¹²⁸ Manzo 2014, S. 7-8.

¹²⁹ Stumpfe 2005, S. 166.

Zwischen der Vierung und dem Presbyterium ist im Norden des Gurtbogens die *Helespontische Sibylle* dargestellt (Abb. 49, Grafik 1: c7). Ihre Inschrift besagt IN NOVIS SIMIS VENIET. SIB. HELESP (Er wird endlich kommen). Sie ist mit einem orientalischen Turban dargestellt.

In der südlichen Wölbung ist die *Europäische Sibylle* mit der Inschrift SIBILLA EUROPAEA. REGNABIT IN PAUPERTATE (Er wird in Armut regieren) zu finden (Abb. 50, Grafik 1: c8). Sie ist demütig, mit niedergeschlagenen Augen, ohne Attribut abgebildet.

Betrachtet man die Anordnung der Texte im Langhaus, so entfaltet sich - wie schon bei den Dreipässen - eine Art narrative Sequenz, die die Entwicklung vom Heidentum zur christlichen Offenbarung symbolisch nachvollzieht:

1. Gurtbogen: Zunächst wird auf die Ursprünge in der natürlichen und mythischen Welt hingewiesen, in der die Tierwelt (und Menschenwelt) und die griechische Mythologie als Sinnbild des Heidentums, den Ausgangspunkt bilden.
2. Gurtbogen: Darauf erscheint der Gott Apollon, Verkörperung der Kunst und Musik, aber auch Sühnegott, der die Pest über Troja brachte und dem das Orakel von Delphi geweiht war. Er symbolisiert eine göttliche Macht, die imstande war, prophetische Wahrheiten zu offenbaren - dem steht die „Rettung der Völker“ gegenüber, die auf eine höhere, christliche Wahrheit verweist.
3. Gurtbogen: Es folgt das Bild des Lammes, das ewig währt und gegenüber wird das strahlende Licht des Lammes spürbar.
4. Gurtbogen: Schließlich kündigt die Erzählung vom Kommen des Erlösers, der in Armut regieren wird und die Herrschaft des Glaubens verkörpert.

Die Sibyllen erfüllen so in ihrer Prophetenrolle die Funktion, aus dem Heidentum heraus die Ankunft Christi und den Übergang zur Herrschaft des Christentums zu verweisen.

Stellt man nun diese Sibyllendarstellungen jenen aus Wolfgang Menzels *Christliche Symbolik. Band 2* aus dem Jahre 1856 gegenüber, so fällt auf, dass sich die Attribute und Inschriften keineswegs mit anderen traditionellen Darstellungen vergleichen lassen.¹³⁰

¹³⁰ Als Vergleich siehe dazu: Menzel 1856, S. 365-376.

Dies bestätigt die Annahme von Frank 1984 und Telesko 2001, dass diese Sibyllendarstellungen deutlich von dem seit dem Spätmittelalter üblichen Typus abweichen.¹³¹

Die Identifikation der Sibyllen in der Dominikanerkirche gelang nur aufgrund teils vorhandener Betitelungen, obwohl die Inschriften keinerlei Bezug zu den ursprünglichen Weissagungen aufzeigen. Auch die beigefügten Attribute weichen deutlich von den traditionellen Darstellungen ab.

Allerdings scheinen sie in ihrer Gesamtheit vom Heidentum an's Licht, zum christlichen Glauben, führen zu wollen und somit die wesentliche Sibyllenweissagung zu manifestieren. Zusammen mit ihren Attributen und Inschriften vermitteln sie eine fast kämpferische Wirkung.

Die barocke Deckenmalerei im Langhaus der Dominikanerkirche in Wien offenbart ein vielschichtiges Zusammenspiel aus zentralen und unterstützenden Elementen, die in ihrer Gesamtheit eine klare Botschaft vermitteln. Im Fokus stehen die drei großen Hauptwerke mit szenischen Darstellungen - Marias Opferung als Tempeljungfrau, das Engelskonzert und Marias Vermählung mit Josef - sowie die Dreieckskartuschen, die durch ihre auffällige Farbgebung und Dimension deutlich hervorgehoben werden und eine dominante Präsenz entfalten. Diese zentralen Szenen, die bedeutende Stationen im Leben Marias visualisieren, betonen ihre Rolle im Heilsgeschehen. Sie werden von den Dreipässen ergänzt, die Marias Stärke und Weisheit hervorheben und durch das Medium des Rosenkranzes eine Verbindung zum „rechten Glauben“ herstellen, der letztendlich als siegreich dargestellt wird. Die Grisailen und die Darstellungen der Sibyllen treten in ihrer Gestaltung zurückhaltender auf und übernehmen eine unterstützende Funktion. Die Weissagungen der Sibyllen, die den Übergang vom Heidentum hin zum Licht Christi und zum Lamm Gottes symbolisieren, erweitern und vertiefen das Bildprogramm. Schließlich führen die Grisailen, mit Darstellungen der Jünger und Nachfolger Jesu diese Botschaft weiter und verdeutlichen, wie die Verheißung über die Erfüllung hinaus zur Weitergabe des Glaubens führt. Diese unterstützenden Elemente stärken das Bildprogramm, ohne von den zentralen Hauptdarstellungen abzulenken, und tragen zur Gesamtwirkung bei.

¹³¹ Frank 1984, S. 10 und Telesko 2001, S. 281.

5.3 Die Fresken in der Vierung

Richtet sich der Betrachter vom Langhaus aus gen Osten, erscheint die Vierung der dominikanischen Ordenskirche. Sie besticht durch die ausgemalte Flachkuppel und die Pendentifs über den Eckpfeilern (Abb. 51).

Es wird vermutet, dass die Werke in den Pendentifs von dem niederländischen Künstler Nikolaus van Hoy stammen, da dieser auch das ursprüngliche Deckenfresko angefertigt hat. Bei den Werken in den Pendentifs handelt es sich laut Frank um, auf in die Wand eingelassene, ovale Ölbilder auf Leinwand.¹³²

Die Form der Bilder lässt sich eher als Dreieckskartusche mit abgerundeten Ecken definieren. Obwohl es sich nicht um Freskomalerei handelt, werden sie trotzdem im Rahmen dieser Masterarbeit besprochen, da sie als Teil des Bildprogramms eine wichtige Rolle spielen. Die Werkbeschreibungen basieren zum Großteil auf dem heutigen Zustand, in Kombination mit den Fotografien von Mádl. Die in die Wand eingelassenen Gemälde sind von einem schmalen goldenen Rahmen eingefasst. Wie bereits im Langhaus, ist der Bereich um die Gemälde mit Stuckarbeiten geschmückt, darunter Cherubimköpfe, Engel und pflanzliche Ornamente. Die Werkbeschreibung der Pendentifs erfolgt in der Reihenfolge der Rosenkranzgeheimnisse, bevor auf das Kuppelfresko eingegangen wird. Die dargestellten Szenen thematisieren die glorreichen Rosenkranzgeheimnisse; zentrale Ereignisse im Leben Jesu und Mariens, auf die sich das Rosenkranzgebet bezieht.¹³³

Es wird vermutet, dass ursprünglich auch das Kuppelfresko als *Ausgießung des Heiligen Geistes* Teil dieses Zyklus' war, bevor es im 19. Jahrhundert verändert wurde.¹³⁴

Die Auferstehung Christi

Blickt man in Richtung Altar, befindet sich im Pendentif oberhalb des imposanten Vierungspfeilers im Nordosten das Gemälde der *Auferstehung Christi* (Abb. 52).¹³⁵

¹³² Frank 1984, S. 12.

¹³³ Siehe Kapitel 2.2 Die Rosenkranzbruderschaft, S. 9-12.

¹³⁴ Telesko 2001, S. 282.

¹³⁵ Frank 1984, S. 12.

Zu sehen ist Jesus, der aus dem Grab emporsteigt und, das linke Bein angewinkelt, scheinbar auf Wolken über einem Steingrab steht. Sein linker Arm liegt auf dem angewinkelten Knie und die Hand weist nach außen. Sein rechter Arm ist leicht vom Körper abgewinkelt und in der Hand hält er die Siegesfahne. Jesus Kopf ist zu seiner Rechten geneigt und sein Blick führt nach oben. An seinem Körper sind Wundmale zu erkennen und um sein offenes Haar erscheint ein strahlender Heiligenschein. Sein Oberkörper und das rechte Bein sind nackt und um die Hüfte ist ein weißes Tuch gelegt. Um sein linkes Bein und seinen linken Arm windet sich ein rotes Tuch, welches hinter seinem Rücken auf die andere Seite des Bildes weht. Links neben Jesus und hinter dem Grab steht ein Engel mit blonden Haaren und weißem Kleid, der die Arme zu Jesus ausgestreckt hat und zu ihm hinauf schaut. Im Vordergrund, auf der rechten Seite, ist einer der römischen Soldaten, die das Grab bewachen sollten, als Rückenfigur zu sehen. Er scheint mit dem Bauch auf dem Grab zu liegen, über dem Jesus steht. Seine Beine fallen nach unten, dem Betrachter entgegen und sein Oberkörper verschwindet nicht sichtbar im Bild. Unter den Füßen des Soldaten am unteren rechten Bildrand ist der Kopf eines Mannes mit aufgerissenen Augen und Mund zu sehen, der nicht gut zu erkennen ist; möglicherweise ein weiterer Soldat. Am linken Bildrand liegen ein Speer und ein Schild. Der Hintergrund wird von einem dunkelblauen Himmel und bedrohlichen Wolken dominiert, der sich um Jesus Oberkörper lichtet.

Darstellungen der Auferstehung stellen grundsätzlich eine Herausforderung dar, da das Ereignis selbst in der Bibel nicht beschrieben wird und von niemandem beobachtet wurde. In drei Evangelien wird lediglich berichtet, dass der Körper Jesu aus dem Grab verschwunden ist. Später soll er Maria Magdalena und den Jüngern erschienen sein, die erst nach dieser Begegnung an seine Auferstehung glauben. Die Einzelheiten der Erzählung variieren je nach Evangelium. Im Matthäusevangelium wird der Stein, der das Grab verschließt von einem Engel bei Seite gerollt, begleitet von einem Blitz und einem Erdbeben, welche die anwesenden römischen Soldaten vor Schreck erstarren lassen.¹³⁶

Diese Darstellung der *Auferstehung Christi*, scheint sich daher eindeutig auf die Erzählung von Matthäus zu beziehen.

¹³⁶ Mt 28.

Die Himmelfahrt Christi

Wendet sich der Betrachter in der Vierung nach Westen, befindet sich auf dem nördlichen Vierungspfeiler die *Himmelfahrt Christi* (Abb. 53).¹³⁷

Da es von den beiden Szenen an den westlichen Pfeilern keine Fotografien vor der Restaurierung gibt, beruht die Beschreibung allein auf dem jetzigen Zustand, wodurch mögliche Details nicht ergänzt werden konnten. Christus ist aufrecht und in der Luft schwebend abgebildet; sein linkes Bein ist leicht angewinkelt, während sein linker Arm zur Seite ausgestreckt und der rechte Arm nach oben erhoben ist. Sein Kopf ist frontal ausgerichtet, sanft nach links gedreht, und das lange offene braune Haar fällt hinter seinen Rücken. Er trägt ein weißes, knielanges Gewand mit langen Ärmeln, und hinter seiner rechten Schulter hebt sich ein leuchtend rotes Tuch ab. Vor ihm breitet sich ein Kreis aus dunklen Wolken aus, der sich nach oben, zu den Seiten und hinter ihn erstreckt. Der Bereich um seinen Kopf wird durch einen strahlenden Heiligenschein erhellt. Zu beiden Seiten scheinen ihm zwei Frauen den Weg zu weisen oder ihn anzubeten. Von seinem Heiligenschein gehen einzelne Lichtstrahlen aus, die auf die beiden Figuren neben ihm fallen. Der Körper der linken Person ist Christus mit ausgebreiteten Armen zugewandt. Ihr Kopf dreht sich dem Betrachter zu. Über ihrer rechten Schulter liegt ein langes, rosa Tuch. Die Person auf der rechten Seite kniet auf ihrem rechten Bein, ihr Körper ist Christus zugewandt und beide Arme sind ihm entgegengestreckt. Mit dem Finger ihrer linken Hand scheint sie auf das Wundmal in der Hand Christi zu deuten und es beinahe zu berühren. Ihr Kopf ist sanft nach links geneigt, während ihr Blick dem Betrachter zugewandt ist. Ihre Haltung und Kleidung wirken im Vergleich zur gegenüberliegenden Person deutlich zurückhaltender und schlichter. Am unteren Bildrand, um einen angedeuteten Sockel versammelt, erkennt man eine Gruppe von Männern - vermutlich Apostel, die Zeugen der Himmelfahrt wurden. Mit erhobenen Armen und staunenden Blicken richten sie ihre Aufmerksamkeit zu Christus empor.

In der *Legenda Aurea* ist das Ereignis von Christi Himmelfahrt nicht beschrieben und auch in den Evangelien findet sie wenig Beachtung. Etwas ausführlicher lässt sich das Ereignis in der Apostelgeschichte finden. Dort ist beschrieben, dass Jesus von einer

¹³⁷ Frank 1984, S. 12.

Wolke aufgehoben wurde und in den Himmel fuhr. Außerdem sollen die Apostel seine Himmelfahrt beobachtet haben.¹³⁸

Auf Grund dessen ist davon auszugehen, dass auf dem Werk in der Dominikanerkirche in Wien, die Erzählung aus der Apostelgeschichte dargestellt ist.

Mariä Himmelfahrt

Über dem Vierungspfeiler im Südosten ist *Mariens leibliche Aufnahme in den Himmel/ Mariä Himmelfahrt* gezeigt (Abb. 54).¹³⁹

Maria ist in einem sehr bewegten, weiß-blauen Kleid dargestellt; über ihrem Kopf schwebt ein rotes Tuch. Ihre Arme hat sie erhoben und ihr Kopf ist nach hinten links geneigt, so dass ihre Augen im Schatten des Tuches verschwinden. Unter ihr befindet sich ein Wolkenband, auf dem ihr rechter Fuß zu erkennen ist. Rechts neben ihr, ebenfalls auf den Wolken, ist ein Putto zu erkennen, dahinter eine weitere Gestalt - ebenso wie auf der linken Seite. Am unteren Bildrand befindet sich das leere Grab Mariens, umgeben von vielen Personen, bei denen es sich vermutlich um Apostel handelt. Auffällige Attribute, die einzelne von ihnen eindeutig kennzeichnen würden, sind nicht zu erkennen. Einer der Männer ist jedoch besonders hervorgehoben: Er steht rechts am Grab und blickt mit spitzer Nase und fragendem Blick hinab, weshalb er als der „ungläubige Thomas“ gedeutet werden kann. Die dichten blauen Wolken öffnen sich um Marias Oberkörper und geben den Blick auf einen gelb-goldenen Hintergrund frei, wo sonst Himmel zu erwarten wäre. Am oberen linken Bildrand zeichnet sich in diesem goldenen Licht der Umriss einer weiteren Gestalt ab, die sich jedoch nicht genauer erkennen lässt.

Wie schon bei den Ereignissen aus Marias jungem Leben, wird in der *Legenda Aurea* auch von ihrer Himmelfahrt berichtet. Im Gegensatz zur Bibel, in der diese keine Erwähnung findet. Nach der Erzählung in der *Legenda Aurea* erschien Maria ein Engel und verkündete ihr, dass sie, ohne die Schmerzen des Todes erleiden zu müssen, in den Himmel aufgenommen werde. Daraufhin versammelten sich die Apostel bei Maria, und Christus erschien mit einer Engelschar und nahm ihre Seele zu sich in den Himmel. Am dritten Tag nach der Beisetzung ihres Körpers, nahm Christus auch ihren Leib in den

¹³⁸ Apg 1, 9-11.

¹³⁹ Frank 1984, S. 12.

Himmel hinauf, was die Apostel durch das leere Grab bestätigt fanden. Der Apostel Thomas, der dies nicht glauben wollte, wurde aufgefordert sich selbst von dem leeren Grab zu überzeugen. Nach der Aufnahme von Mariens Seele und Körper dient sie als Himmelskönigin und Fürsprecherin der Menschen vor Christus.¹⁴⁰

Die Krönung Mariens durch die Trinität

Über dem Pilaster im Südwesten ist die *Krönung Mariens durch die Trinität* dargestellt (Abb. 55).¹⁴¹

Maria sitzt auf dunkelgrauen Wolken, die Hände in Gebetshaltung vor der Brust. Ihr Kopf ist sanft nach rechts geneigt und ihr Blick schweift aus dem Bild hinaus. Das lange braune Haar fällt locker über ihre Schultern. Sie trägt ein hellblaues Kleid, darüber einen dunkelblauen Umhang. Links hinter und über ihr thront Christus mit langem braunen Haar und einem dezenten Heiligenschein. Er ist in ein rotes Tuch gehüllt, das seine rechte Körperseite und den Arm freilässt, er blickt auf Maria herab. In seinen Händen hält er eine goldene Krone über Marias Haupt. Auf der rechten Seite thront Gott Vater, dargestellt mit weißem Haar und langem weißen Bart, sein Blick ist ebenfalls auf Maria gerichtet. Er trägt ein prächtiges Gewand in Blau und Gold. Mit seiner linken Hand hält er auf dem Schoß einen übergroßen Reichsapfel, während seine rechte Hand - nur undeutlich sichtbar - vermutlich ebenfalls die Krone über Marias Kopf hält. Ein goldenes Dreieck um seinen Kopf verweist auf die Heilige Dreifaltigkeit. Hinter ihm, im rechten Bildhintergrund, ist schemenhaft der Kopf einer weiteren Gestalt zu erkennen. Im Zentrum des Bildes, unmittelbar über Maria, schwebt eine weiße Taube mit ausgebreiteten Flügeln, als Symbol für den Heiligen Geist. Von ihr geht ein Lichtstrahl aus, der auf die Krone und Marias Haupt fällt. Sie ist vor einem hellen Hintergrund dargestellt, der von dichten, dunklen Wolken umgeben ist; auch hier dominiert der Himmel in dunklen Grautönen. In der unteren rechten Bildecke sind noch zwei weitere Köpfe zu erahnen. Da der Zugang zu den Fresken jedoch eingeschränkt ist und keine Aufnahmen aus der Zeit vor der Restaurierung existieren, lassen sich weitere Details nicht erkennen.

¹⁴⁰ Deutsche Übersetzung, Legenda aurea, Mariä Himmelfahrt <https://www.projekt-gutenberg.org/kralik/heilige/chap033.html> 30.12.2024.

¹⁴¹ Frank 1984, S.12.

Wie schon die Himmelfahrt Mariens, hat auch ihre Krönung keine Textgrundlage in der Bibel.

Die künstlerische Darstellung des Ereignisses beruht daher auf Interpretationen von Liturgien des Himmelfahrtsfestes, Hymnen und Homilien, dem arabischen Buch vom Hinscheiden der Maria und Andeutungen aus dem letzten Absatz der *Legenda Aurea*:

„Bald wird kein Marienlob mehr gedichtet und gesungen, in dem Maria nicht gepriesen wird als Königin der Königinnen, der Engel, der Heiligen und der Jungfrauen, des Weltalls und des Himmelreichs [...] Die theologische Begründung ist die gleiche wie bei der Himmelfahrt der Maria und dem Hohen Lied. Der liebende Sohn teilt seine königlichen Ehren mit seiner Mutter, der Bräutigam macht seine Braut zur Genossin seines Thrones und seiner Krone.“¹⁴²

Durch diese Assoziation mit dem Hohelied, stellt sich die Frage, ob das Fresko über der Orgelempore vor diesem Hintergrund neu betrachtet werden sollte. So kann ein weiterer Sinnzusammenhang und eine neue Beziehung zwischen Empore und Kuppel gesehen werden.

Die Darstellungsweise der Krönung Mariens hat sich im Laufe der Zeit verändert. In früheren Darstellungen ist die thronende Maria von Engeln gekrönt worden. Ab dem 12. Jahrhundert übernahm Christus selbst die Krönung Mariens. Ab dem 15. Jahrhundert schließlich vollzog die Heilige Dreifaltigkeit die Krönung.¹⁴³

Das Fresko in der Dominikanerkirche in Wien folgt der Krönung durch die Trinität.

Als Beispiel für diesen, ab dem 15. Jahrhundert üblichen Typus, wird von Sachs, Badstübner und Neumann 2004 das Gemälde *Die Marienkrönung* von Peter Paul Rubens genannt (Abb. 56).¹⁴⁴

Nachdem bereits im Langhaus der Wiener Ordenskirche Ähnlichkeiten zu Werken von Rubens festgestellt wurden, bot es sich an, auch dieses Werk vergleichend zu betrachten. Tatsächlich zeigen sich Parallelen in Komposition und Farbgebung. Besonders bemerkenswert ist dies, da die Gemälde an den Pilastern der Vierung von einem anderen Künstler stammen sollen, als die Fresken im Langhaus. Diese stilistischen Vergleiche dienen in erster Linie einer allgemeinen Einordnung. Eine

¹⁴² Schmidt/Schmidt 1995, S. 221-222.

¹⁴³ Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 234-235.

¹⁴⁴ Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 235.

ausführliche Analyse ist, wie oben dargelegt, angesichts der durch die Restaurierung entstandenen Unsicherheiten nicht möglich.

Die Ölbilder an den Pilastern der Vierung zeigen die ersten und die letzten zwei der glorreichen Rosenkranzgeheimnisse. Die einzelnen Geheimnisse betonen die zentrale Rolle Jesu als Besieger des Todes und somit als Erlöser und die besondere Stellung Mariens als Mutter Gottes die ebenfalls allem Irdischen enthoben an seiner Seite sitzt und damit zur Fürsprecherin der Gläubigen werden kann.

Das Fresko in der Flachkuppel der Vierung

Die Wirkung der Dominikanerkirche wird von dem Fresko in der Flachkuppel über der Vierung dominiert. Das ursprüngliche Fresko stammt von dem Maler Nicolaus van Hoy und zeigte das dritte der glorreichen Rosenkranzgeheimnisse: *Die Ausgießung des Heiligen Geistes*.¹⁴⁵

In der Bibel wird die Ausgießung im Lukas- und Johannesevangelium vorausgesagt und in der Apostelgeschichte beschrieben. Geschildert wird darin das Pfingstereignis: Die Jünger waren versammelt, als plötzlich ein Brausen, einem gewaltigen Sturm ähnlich, das Haus erfüllte. Feuerzungen erschienen und ließen sich auf jeden Einzelnen von ihnen nieder. Erfüllt vom Heiligen Geist begannen sie, in verschiedenen Sprachen zu sprechen, sodass alle anderen anwesenden Juden, die aus verschiedenen Gegenden kamen und unterschiedliche Muttersprachen hatten, sie verstehen konnten. Daraufhin erklärte Petrus das Geschehen und verkündete Jesus als den auferstandenen Messias.¹⁴⁶ Dieses Ereignis gilt als Beginn der öffentlichen Verkündigung des Evangeliums und der christlichen Kirche.

Bei dem Fresko, das sich heute in der Flachkuppel der Vierung befindet, handelt es sich um ein Werk von Franz Geyling aus dem 19. Jahrhundert und zeigt *Maria als Königin der Engel* (Abb. 57 & 58).¹⁴⁷

Nach ihrer Krönung wird Maria als Königin der Engel oder als Himmelskönigin verehrt.

¹⁴⁵ Telesko 2001, S. 282.

¹⁴⁶ Apg 2, 1-36.

¹⁴⁷ Lechner 1984, S. 25.

Dargestellt ist Maria, thronend auf Wolken vor einer Mondsichel, mit dem Jesuskind auf dem Schoß. Sie trägt ein rotes Kleid mit einem blauen Umhang. Über ihr erscheinen eine Taube und das Auge Gottes (Auge der Vorsehung) als Symbole der Dreifaltigkeit. Vom Auge Gottes geht ein Strahlenkranz aus Cherubim aus, der die Madonna und den Großteil des Hintergrunds in goldenes Licht taucht. Zu ihren Füßen liegen zu beiden Seiten je eine Rose. Das Jesuskind hält in der linken Hand den Reichsapfel und formt mit der rechten Hand den Segensgestus. Umgeben sind Mutter und Kind von Engeln auf Wolken, die Lilien und ein Kreuz tragen: Attribute, die auf die freudreichen und schmerzhaften Geheimnisse des Rosenkranzes hinweisen. Dunkelgraue Wolken umgeben den Strahlenkranz und lassen nur stellenweise blauen Himmel erkennen. In einem Quadrat angeordnet und über den Rahmen der Scheinarchitektur hinausragend, sind vier Engel dargestellt, die jeweils geöffnete Bücher mit lateinischen Inschriften halten. Die folgenden Übersetzungen und Analysen erfolgen in chronologischer Reihenfolge:

Am unteren linken Bildrand trägt der Engel die Inschrift *MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINUM* (Meine Seele preist den Herrn). Dieses Zitat stammt aus dem Lobgesang Marias nach der Heimsuchung und ihrem Besuch bei Elisabeth, und ist dem Lukasevangelium entnommen. Die dazugehörige Szene aus den freudreichen Rosenkranzgeheimnissen ist im Presbyterium der Kirche dargestellt.

Darüber, am linken oberen Bildrand steht *PARIET AUTEM FILIUM* (Sie wird einen Sohn gebären). Dieses Zitat bezieht sich auf die Geburt Jesu, wie sie im Matthäusevangelium beschrieben wird: „Sie wird einen Sohn gebären; ihm sollst du den Namen Jesus geben; denn er wird sein Volk von seinen Sünden erlösen.“¹⁴⁸

Die *Geburt Jesu* ist ebenso, wie die *Heimsuchung* als Teil der freudreichen Rosenkranzgeheimnisse im Presbyterium der Kirche zu finden.

Am unteren rechten Bildrand findet sich das Zitat *ECCE MATER TUA* (Siehe, deine Mutter) aus dem Johannesevangelium. Diese Passage schildert, wie Jesus am Kreuz kurz vor seinem Tod die Fürsorge für seine Mutter Maria dem Jünger Johannes anvertraut, der dieser Aufgabe gemäß der Apostelgeschichte nachkommt.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Mt 1, 21.

¹⁴⁹ Joh 19, 27. (Dann sagte er zu dem Jünger: Siehe, deine Mutter! Und von jener Stunde an nahm sie der Jünger zu sich.)

Dieses Zitat und die dazugehörige Erzählung von Johannes wurde im Hintergrund der *Kreuzigung Christi*, in der nördlichen Querschiffkapelle freskiert.

Das vierte Zitat am rechten oberen Bildrand lautet SURREXIT NON EST HIC (Er ist auferstanden, er ist nicht hier). Es beschreibt das Erstaunen, als das Grab Jesu nach seiner Auferstehung leer vorgefunden wurde.¹⁵⁰

Die Auferstehung Christi ist auf dem Pfeiler im Nordosten der Vierung dargestellt.

Die Szenische Darstellung in der Kuppel wird von einer Scheinarchitektur aus Konsolen gerahmt, die ein Gesims tragen und zwischen denen angedeutete Stuckreliefs zu sehen sind. Ob diese Scheinarchitektur noch aus dem 17. Jahrhundert stammt oder von Gerling geschaffen wurde, ist unklar. Auffällig ist jedoch, dass die Architektur noch sehr flächig gemalt ist und auf verkürzende Perspektiven verzichtet wurde. Das schlichte Gesims der Kuppel bildet die Grenze zwischen dem Fresko und der mit Stuck ausgestalteten Architektur.

Das im 19. Jahrhundert entstandene Fresko ersetzt das dritte der glorreichen Rosenkranzgeheimnisse durch eine Szene, die Maria als Königin der Engel im Himmel zeigt. Dargestellt ist der Moment nach ihrer Krönung - ein Motiv, das, ebenso wie die Krönung selbst, keine biblische Grundlage hat. Dennoch findet sich im Kapitel Mariä Himmelfahrt der *Legenda aurea* eine Passage, die an das Fresko erinnert:

„Die Gottesmutter rein und zart, als Engelskönigin und Himmelsherrscherin
sitzet sie nun oben, die wir genug zu loben mit aller Macht nicht mächtig sind,
und fleht für uns bei ihrem Kind.“¹⁵¹

Ergänzt wird die Darstellung durch die Inschriften, die sich auf entscheidende Stationen aus Marias Leben im Zusammenhang mit Jesus beziehen, sowie durch die zentrale Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit.

Diese Elemente der neuen Ausmalung rücken das Leben und Wirken Marias und die Bedeutung des katholischen Glaubens noch stärker in den Vordergrund. Durch die Einbeziehung der Heiligen Dreifaltigkeit werden die Rosenkranzgeheimnisse zudem um

¹⁵⁰ Mk 16,6: „Er aber sagte zu ihnen: Erschreckt nicht! Ihr sucht Jesus von Nazaret, den Gekreuzigten. Er ist auferstanden; er ist nicht hier. Seht, da ist die Stelle, wo man ihn hingelegt hatte.“; Matthäus 28, 6: „Er ist nicht hier; denn er ist auferstanden, wie er gesagt hat. Kommt her und seht euch die Stelle an, wo er lag.“; Lukas 24, 6: „Er ist nicht hier, sondern er ist auferstanden. Erinnert euch an das, was er euch gesagt hat, als er noch in Galiläa war: [...]“; Im Johannesevangelium 20, 1-10 ist zwar das Auffinden des leeren Grabes beschrieben, jedoch nicht mit den zitierten Worten.

¹⁵¹ Deutsche Übersetzung, *Legenda aurea*, Mariä Himmelfahrt <https://www.projekt-gutenberg.org/kralik/heilige/chap033.html> 30.12.2024.

das „zentrale Mysterium“ des Glaubens erweitert. Das Kuppelfresko aus dem 19. Jahrhundert bildet dabei sowohl inhaltlich als auch räumlich einen Höhepunkt, indem es eine Verbindung zur weiteren Ausstattung der Kirche schafft und die verschiedenen Elemente thematisch zusammenführt. Maria nimmt im katholischen Glauben eine herausragende Stellung ein, die sich insbesondere im Vergleich zum Protestantismus deutlich abhebt. In der katholischen Kirche wird sie als Mutter Gottes verehrt, wohingegen evangelische Christen die Marienverehrung ablehnen und Maria lediglich als vorbildliche Glaubenszeugin betrachten, jedoch nicht als Fürsprecherin oder Himmelskönigin. Dies unterstreicht die besondere Stellung Mariens im katholischen Glaubensleben, die in der Dominikanerkirche sehr präsent im Langhaus und der Vierung manifestiert wurde.

5.4 Die Fresken in den Querschiffkapellen

An die Vierung der Dominikanerkirche in Wien grenzt im Norden und Süden jeweils eine Querschiffkapelle. Die Querschiffkapelle im Norden stellt Szenen aus der Passion Christi dar und ist in abgewandelter Form, den schmerzhaften Rosenkranzgeheimnissen gewidmet.¹⁵²

Das Pendant auf der gegenüberliegenden Seite im Süden, zeigt Szenen aus dem Leben des Heiligen Dominikus und würdigt insbesondere den Gründer des Ordens.¹⁵³

Beide Querschiffkapellen wurden von Carpoforo Tencalla ausgemalt. Die Fresken in der Wölbung werden durch weitere Werke an den Wänden ergänzt. Leider sind in beiden Kapellen lediglich die Fresken an den östlichen Wänden sichtbar, da der Zugang zu den westlichen Wandflächen durch die Absperrungen der Altarräume verwehrt ist und auch im Rahmen dieser Masterarbeit kein Zutritt gewährt wurde. Jene Werke können daher ausschließlich anhand der Fotografien von Mádl beschrieben werden. Die szenischen Fresken in beiden Kapellen sind als längsrechteckige Bildfelder gestaltet, während die dazwischenliegenden ovalen Felder Putti-Darstellungen zeigen. Die Flächen zwischen den Fresken sind mit Stuckdekorationen versehen, die jedoch etwas zurückhaltender ausfallen als beispielsweise im Langhaus.

¹⁵² Telesko 2001, S. 282-283.

¹⁵³ Frank 1984, S. 14-15.

5.4.1 Die Fresken in der nördlichen Querschiffkapelle

Die nördliche Querschiffkapelle ist -nach Telesko- dem Namen Jesu geweiht und setzt damit den christologischen Schwerpunkt der Ausstattung fort (Grafik 2). Das Bildprogramm nimmt Bezug auf die Geheimnisse des schmerzhaften Rosenkranzes, gibt diese jedoch nicht exakt wieder.¹⁵⁴

Die schmerzhaften Rosenkranzgeheimnisse thematisieren zentrale Stationen aus dem Leiden und Sterben Jesu Christi, die im Rosenkranzgebet meditiert werden: die Ölbergsszene, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und die Kreuzigung - in dieser chronologischen Abfolge.¹⁵⁵

Im Unterschied dazu entspricht die Reihenfolge in der Dominikanerkirche keiner Chronologie. Zudem werden insgesamt sieben Szenen aus dem Leiden Christi gezeigt und damit zwei mehr, als die Geheimnisse umfassen. In der Kapelle dargestellt sind, beginnend an der unteren westlichen Wand: Jesus vor Pilatus und darüber die Geißelung. In der Wölbung finden sich Darstellungen von Christus am Ölberg, dem Kreuzfall und Veronika mit dem Schweiß Tuch sowie der Dornenkrönung. An der östlichen Wand sind schließlich die Kreuzigung sowie die Grablegung beziehungsweise die Beweinung Christi zu sehen. Im Folgenden wird dieser Abweichung mithilfe detaillierter Bildbeschreibungen, Analysen und unter Einbeziehung von primären Textquellen nachgegangen. Die Beschreibung des Zyklus erfolgt von der westlichen Wand über die Wölbung zur östlichen Wand.

Jesu Gefangennahme

Folgt man Frank 1984, handelt es sich bei dem unteren Fresko an der westlichen Wand um *Jesus vor Pilatus*.¹⁵⁶ Aufgrund der Szene im Vordergrund des Bildes wird sich jedoch davon distanziert und das Werk mit *Jesu Gefangennahme* betitelt. Da der Zugang zum Fresko nicht möglich war, stützt sich die Beschreibung ausschließlich auf die Fotografie aus dem Jahr 2005 (Abb. 59). Diese Aufnahme ist jedoch dunkel und unscharf. Im Vordergrund ist Christus in rot-blauen Gewändern und mit Heiligenschein dargestellt; seine Arme befinden sich hinter dem Rücken, vermutlich gefesselt. Hinter

¹⁵⁴ Telesko 2001, S. 282-283.

¹⁵⁵ Siehe Kapitel 2.2. Die Rosenkranzbruderschaft, S. 9-12.

¹⁵⁶ Frank 1984, S. 14.

ihm stehen zwei Soldaten: Der linke blickt zu Christus, während der rechte Soldat nach links gewandt ist und seine rechte Hand erhoben hat - möglicherweise als Gruß oder als Geste des Haltens. Es entsteht der Eindruck, als ob Christus abgeführt würde. Im rechten Hintergrund ragen Speere vor einem hellen, blauen Himmel empor. Die dargestellte Szene legt nahe, dass es sich um die Gefangennahme Jesu handelt. Allerdings fehlt für eine vollständige Deutung eine zentrale Figur: der Begleiter Jesu, der dem Knecht des Hohenpriesters das Ohr mit einem Schwert abtrennte.¹⁵⁷

Auffällig ist die Geste des rechten Soldaten, der mit seiner Hand auf eine Szene im linken Hintergrund verweist. Folgt man der Deutung der Gefangennahme müsste es sich hierbei um einen Hohepriester oder Ältesten auf einem Thron handeln. Die Figur trägt ein weißes Gewand und eine Kopfbedeckung, ist leicht nach vorne gebeugt und streckt den rechten Arm seinem Gegenüber entgegen - einem jungen Mann mit schulterlangem, blondem Haar, ebenfalls in Weiß gekleidet. Dieser scheint Pilatus etwas zu überreichen. Es wäre denkbar, dass es sich bei der Figur um Judas handelt, der den Hohenpriestern die Silberlinge aus Reue zurückgibt. Allerdings berichtet das Matthäusevangelium, dass Judas die Silberlinge in den Tempel warf und sie nicht direkt überreichte.¹⁵⁸

Die im Hintergrund sichtbaren architektonischen Elemente deuten auf den Tempel hin. Das Matthäusevangelium ist das einzige, das schildert, wie Judas aus Reue die dreißig Silberlinge den Hohenpriestern und Ältesten zurückgibt, nachdem Jesus zum Tode verurteilt wurde. Am folgenden Morgen wird Jesus vor Pilatus geführt, der ihn fragt: „Bist du der König der Juden? Jesus aber sprach: Du sagst es.“ Auf alle weiteren Anschuldigungen schweigt er.¹⁵⁹

Nach der Gefangennahme Jesu folgt im Matthäusevangelium Jesus vor Pilatus. Zum Passahfest bietet Pilatus dem Volk an, einen Gefangenen freizulassen, doch auf Anstiften der Hohenpriester fordert die Menge die Kreuzigung Jesu. Pilatus wäscht daraufhin symbolisch seine Hände in Unschuld und übergibt Jesus zur Geißelung und Kreuzigung, woraufhin die Soldaten ihn verspotten.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Mt 26, 47-56.

¹⁵⁸ Mt 27, 1-14.

¹⁵⁹ Mt 27, 1-14.

¹⁶⁰ Mt 27, 15-26.

Somit lässt sich festhalten, dass das Fresko die Ereignisse von der Gefangennahme Jesu bis zu seiner Geißelung und Dornenkrönung umfasst - Momente, die in weiteren Fresken der Kapelle thematisiert werden.

Die Geißelung Christi

Die *Geißelung Christi*, die chronologisch bei den Rosenkranzgeheimnissen¹⁶¹ und im Matthäusevangelium¹⁶² auf die Szene *Jesus vor Pilatus* folgt, ist auf dem oberen Fresko der westlichen Wand dargestellt (Abb. 59).

Auch hier ist eine Beschreibung nur begrenzt möglich. Christus ist im Vordergrund auf dem Boden sitzend, beinahe zusammengesunken, dargestellt; seine angewinkelten Beine liegen seitlich, die Hände sind rechts vor ihm an eine niedrige Säule (die Marter- oder Geißelsäule) gefesselt. Sein Kopf ist auf die linke Schulter gesunken, und er trägt lediglich ein weißes Lendentuch um die Hüften, nachdem der Hohepriester seine Kleider zerrissen hatte. Das Leiden Christi ist deutlich hervorgehoben. Vor ihm auf dem Boden scheint der Stab zu liegen, der ihm zum Hohn anstelle eines Szepters überreicht wurde. Allerdings erfolgte dies erst bei der Dornenkrönung, bei der man ihm auch einen Purpurmantel umlegte. Im Hintergrund ist ein Mann zu erkennen, der mit einem nicht näher bestimmbar länglichen Gegenstand zum Schlag gegen Christus ausholt, jedoch offenbar kein Soldat ist. Links im Hintergrund befindet sich eine weitere, nur undeutlich erkennbare Person. Die Szene spielt sich vor einer schlichten architektonischen Kulisse ab, vermutlich dem Prätorium.

Diese Fresken an der nördlichen Wand der Kapelle stellen die ersten beiden schmerzhaften Rosenkranzgeheimnisse dar.¹⁶³

Das untere Bild, *Jesu Gefangennahme*, scheint die Bibelszene zu illustrieren, in der Jesus verhaftet wird. In dieser Darstellung trägt Jesus ein Purpurgewand und einen Heiligenschein. Der Bibel zufolge wird er mit dem Rohr geschlagen, das ihm bei der Verspottung als Szepter überreicht wurde. Die Evangelien berichten, dass Jesus den Purpurmantel und die Dornenkrone während der Geißelung trägt und erst danach

¹⁶¹ Telesko 2001, S. 282-283.

¹⁶² Mt 27.

¹⁶³ https://www.vatican.va/special/rosary/documents/misteri_dolorosi_ge.html 24.05.2025.

entkleidet wird, wohingegen Christus in der Darstellung der Nordkapelle lediglich mit einem Tuch bedeckt ist. Beide Darstellungen weichen daher in einigen Details von den biblischen Quellen ab und die Ereignisse der Geißelung, der Verurteilung und der Dornenkrönung Christi gehen chronologisch ineinander über, weshalb eine genaue Trennung häufig nicht möglich ist.

Christus am Ölberg

In der Wölbung der nördlichen Querschiffkapelle sind drei Szenen dargestellt. Auf der westlichen Seite der Wölbung befindet sich die Darstellung von *Christus am Ölberg*.¹⁶⁴ Diese Beschreibung stützt sich auf die Fotografien aus dem Jahr 2005 (Abb. 60). Christus ist am rechten unteren Bildrand im Profil zu sehen, auf einem Bein kniend. Er trägt ein rotes Gewand mit blauem Umhang, und um seinen Kopf, mit den langen Haaren leuchtet ein Strahlenkranz. Seine beiden Hände hält er im Empfangsgestus vor sich. Sein Blick ist erhoben und richtet sich auf einen Engel, der am linken oberen Bildrand auf einer Wolke kniet und ihm einen Kelch reicht. In der linken unteren Ecke des Bildes liegen zwei Steine auf dem Boden, während rechts oben drei Cherubimköpfe zu erkennen sind. Aus der linken oberen Bildecke strahlen Lichtbündel, die als göttliches Licht interpretiert werden können und die Szene erhellen. Besonders bemerkenswert ist der Gesichtsausdruck Jesu: Statt Todesangst spiegelt sich Zuversicht in seinen Zügen wider. Die Augen des Engels sind geschlossen, sein Ausdruck freundlich, aber bestimmt. In den Gesichtern beider Figuren scheint ein stilles Einverständnis zu liegen, das die Hingabe an den göttlichen Willen zum Ausdruck bringt.

Nach der Recherche zur Textgrundlage der Szene ist es wichtig festzuhalten, dass die Gebetsvorlagen des Rosenkranzes in den verschiedenen Quellen nicht einheitlich sind. Viele Gebetsanleitungen nutzen für das erste schmerzhaftes Rosenkranzgeheimnis - die Todesangst Jesu - das zugehörige Gebet: „Jesus, der für uns Blut geschwitzt hat“, was auf das Lukasevangelium verweist:

„[...]und sprach: Vater, willst du, so nimm diesen Kelch von mir; doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe! (Es erschien ihm aber ein Engel vom

¹⁶⁴ Frank 1984, S. 14.

Himmel und stärkte ihn. Und er geriet in Todesangst und betete heftiger. Und sein Schweiß wurde wie Blutstropfen, die auf die Erde fielen.)“¹⁶⁵

Auf dem Fresko in der Dominikanerkirche ist jedoch kein Blut oder Angstschweiß zu sehen. Stattdessen wird die Szene dargestellt, in der der Engel Christus erscheint, um ihn in seiner Angst zu stärken und ihm den Kelch zu reichen, damit Gottes Wille geschehe.

Dies bezieht sich eher auf die Erzählung im Matthäusevangelium, auf die sich auch ein Gebetsvorgabe des Vatikans stützt.¹⁶⁶ Auch dort ist von der Todesangst Jesu die Rede, jedoch liegt der Schwerpunkt auf seiner Hingabe an den Willen Gottes. Matthäus berichtet, dass Jesus traurig und zaghaft war, seine Seele bis zum Tod betrübt - dennoch fügt er sich ohne Widerstand, mit Einverständnis und sogar mit Vertrauen in das göttliche Schicksal.¹⁶⁷

Der Kreuzfall und die Veronika

Im Scheitelpunkt der Deckenwölbung sind laut Frank *Der Kreuzfall und die Veronika* zu sehen.¹⁶⁸ Die folgende Beschreibung basiert vor allem auf den Fotografien aus dem Jahr 2005, da im Gegensatz zum jetzigen Zustand mehr Details zu erkennen sind (Abb. 60 & 61). Im Zentrum des Bildes kniet Christus. Er trägt ein rotes Gewand mit blauem Umhang, auf seinem Kopf die Dornenkrone, umgeben von einem Heiligenschein. Er ist nach vorn zu seiner rechten Seite geneigt, stützt sich mit seiner Linken auf einen Stein, mit seiner Rechten umfasst er noch das Kreuz, während Simon von Kyrene schon mit beiden Händen zugreift. Simon erscheint als alter Mann mit weißem Bart und Turban, bekleidet mit einem gelb-grün-roten Gewand. In diesem Fresko lässt sich keine der Figuren als Maria identifizieren. Der von Frank als „Kreuzfall“ bezeichnete Moment wird in der Bibel nicht ausdrücklich erwähnt, ist jedoch als Teil der Kreuzwegstationen¹⁶⁹ verankert. Die Szene nimmt Bezug auf das vierte schmerzhafteste Rosenkranz-

¹⁶⁵ Lk 22, 42-44.

¹⁶⁶ https://www.vatican.va/special/rosary/documents/misteri_dolorosi_ge.html 24.05.2025.

¹⁶⁷ Mt 26, 36-39.

¹⁶⁸ Frank 1984, S. 14.

¹⁶⁹ Die Kreuzwegstationen erzählen in sieben oder 14 Darstellungen den Leidensweg Christi. Neun der Stationen basieren direkt auf den Evangelien. Die anderen werden aus der Passionsgeschichte erschlossen oder basieren auf Legenden. <https://www.vivat-shop.at/magazin/jahreskreis/fastenzeit/kreuzwegstationen/> 05.02.2025.

geheimnis *Jesus trägt das schwere Kreuz*¹⁷⁰ und somit auf die „Kreuztragung“ im Markusevangelium, in dem geschildert wird, dass Simon von Kyrene von den Soldaten gezwungen wurde, Jesus das Kreuz zu tragen.¹⁷¹

Am rechten Bildrand ist *Veronika mit dem Schweißtuch* zu sehen.¹⁷²

Sie kniet am Boden neben Christus, gekleidet in ein rosa-violettes Gewand mit gelbem Umhang und einem weißen Tuch um den Kopf. Ihr Blick ist auf Jesus gerichtet, und mit ausgestreckten Armen hält sie ihm ein weißes Tuch entgegen auf dem deutlich noch nichts zu sehen ist. Im rechten Hintergrund ist eine Gruppe von berittenen Soldaten zu sehen, die mit Fahnen und Speeren ausgestattet sind.

Diese Szene lässt sich auf das Kapitel *Pilatus und Procula Veronica* in der *Legenda aurea* beziehen, in dem Veronika selbst berichtet:

„Ich sah ihn selbst das Kreuze tragen. Sein Antlitz war von Schweiß und Blut Beronnen; mit traurigem Mut Bat er mich um mein Schleierlein, Damit zu trocken sein Antlitz rein. Dasselbe Tuch hab’ ich bei mir; Es zeigt sein völlig Abbild schier, Als ob es wäre darauf gemalt, Von segensbringender Kraft umstrahlt.“¹⁷³

Obwohl diese Begebenheit keine biblische Grundlage hat, hat sich die Legende der Heiligen Veronika als äußerst kraftvoll erwiesen. Dies zeigt sich sowohl in der Verehrung der Heiligen und in den vielen Darstellungen, als auch in der Bedeutung des Schweißtuchs, das zu den wichtigsten Reliquien zählt. Diese Bedeutung wird durch den dargestellten Putto mit der Reliquie selbst noch verstärkt. Das Fresko verbindet somit die biblisch überlieferte Kreuztragung mit der legendären Begegnung zwischen Christus und Veronika und der dadurch entstandenen Reliquie.

¹⁷⁰ https://www.vatican.va/special/rosary/documents/misteri_dolorosi_ge.html 24.05.2025.

¹⁷¹ Lk 23, 26; Mk 15, 20-21; Mt 27, 32.

¹⁷² Auch diese Szene lässt sich in den Kreuzwegstationen finden, jedoch ohne biblische Quelle.

¹⁷³ Deutsche Übersetzung, *Legenda aurea*, Pilatus und Procula Veronika. <https://www.projekt-gutenberg.org/kralik/heilige/chap025.html> 20.01.2025.

Die Dornenkrönung

Die Szene auf der rechten Seite der Wölbung ist als *Dornenkrönung* zu deuten. Diese Annahme bestätigt auch Frank, der das Fresko jedoch mit *Geißelung*¹⁷⁴ und *Dornenkrönung* betitelt (Abb. 60 & 61).¹⁷⁵

Im längsrechteckigen Fresko kniet Jesus mit dem linken Bein auf einer Stufe, vor einem architektonischen Hintergrund mit angedeutetem Bogen und vergitterter Fensteröffnung - vermutlich, wie schon bei der *Geißelung*, das Prätorium. Sein rechtes Bein ist aufgestellt, der Oberkörper nach vorn geneigt; mit überkreuzten Armen stützt er sich auf das Knie. An seinen Handgelenken sind Fesseln zu erkennen. Um Hüfte und Rücken ist ein rotes Tuch gewickelt, das wohl den Purpurmantel repräsentiert. Sein Haupt ist leicht gesenkt. Links vor Christus kniet ein junger Mann, eine Stufe tiefer, und reicht ihm zur Verspottung das Rohr anstelle eines Szepters. Er trägt grüne Hosen, ein weißes Hemd, eine grüne Weste und ein weißes Tuch um den Kopf. Ein Vergleich mit der *Geißelungsszene* legt nahe, dass es sich um dieselbe Figur handelt, die dort im Hintergrund nur schemenhaft zu erkennen ist. Mit erhobenem Kopf blickt er zu Christus auf. Hinter Christus steht ein weiterer Mann in ein gelb-weißes Gewand gekleidet. Mit (eisernen) Handschuhen setzt er Christus die Dornenkrone auf. Auch diese Figur scheint bereits in der Szene der *Geißelung* zum Schlag auszuholen. Im rechten Hintergrund ist zudem die Silhouette eines weiteren Mannes mit vollem weißen Bart und weißem Turban auszumachen. Die wiederholte Darstellung dieser Personen unterstreicht die enge Verbindung der beiden Ereignisse. Wie bereits von Frank gemeinsam benannt, wird die inhaltliche und zeitliche Nähe von Geißelung und Dornenkrönung deutlich hervorgehoben.

Als Quelle in der Bibel dient für diese Darstellung das Matthäusevangelium. Darin wird geschildert, wie die Soldaten des Statthalters Christus einen purpurroten Mantel umlegen, ihm eine Dornenkrone aufsetzen und ein Rohr anstelle eines Szepters in die Hand geben, nachdem er ihnen von Pilatus zur Geißelung übergeben wurde. Sie verhöhnen ihn als „König der Juden“, bespucken ihn, entreißen ihm das Rohr und schlagen ihn damit auf den Kopf.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Da die Geißelung auf dem oberen Fresko an der westlichen Wand dargestellt ist, wird dieses Werk - abweichend von Franks Deutung - nur als Dornenkrönung betitelt.

¹⁷⁵ Frank 1984, S. 14.

¹⁷⁶ Mt 27, Vers 27-30.

Diese Schilderung könnte den Auftraggebern und Ausführenden gleichermaßen als Vorlage für die Darstellung der Dornenkrönung und der Geißelung gedient haben. Warum die entsprechenden Fresken jedoch räumlich so weit voneinander entfernt und ohne ersichtlichen Zusammenhang an ihren jeweiligen Orten angebracht wurden, bleibt ungeklärt.

Die Kreuzigung Christi

An der östlichen Wand, unter der Deckenzone der Kapelle, befinden sich zwei weitere Szenen. Die Beschreibung der Werke wurde vor Ort, anhand ihres aktuellen Zustands vorgenommen. Für mehr Details wurden jedoch die Photographien von Martin Mádl hinzugezogen (Abb. 62 & 63).

Bei dem oberen Fresko handelt es sich laut Frank um die *Kreuzigung Christi*, die Christus' Hinrichtung darstellt.¹⁷⁷

Die Kreuzigungsszene ist auf dem Fresko in den Hintergrund gerückt. Im linken Vordergrund dominiert eine markante Rückenfigur: Ein Mann mit langem braunen Haar und einem farben-prächtigen Gewand in Gelb-, Grün- und Rottönen hat den Kopf nach links gewandt. In seiner linken Hand hält er hinter dem Rücken ein weißes Tuch, das dem Betrachter deutlich ins Auge fällt. Es entsteht der Eindruck, als wende er sich einer weiteren Person zu, vermutlich Pilatus. Bei der Rückenfigur dürfte es sich um Josef von Arimathäa handeln, der in allen vier Evangelien Erwähnung findet. Er bittet Pilatus um die Herausgabe des Leichnams Christi, nimmt ihn vom Kreuz ab, hüllt ihn in ein Leinentuch und legt ihn ins Grab.¹⁷⁸

Das von ihm getragene Tuch ist demnach als das künftige Leichentuch Christi zu deuten - jenes „aus reinem Leinen“, das als Grabtuch eine Reliquie ersten Ranges darstellt. Rechts hinter dieser Gestalt, am Boden sitzend, ist eine Gruppe von Soldaten beim Würfeln zu sehen. Dies verweist auf die Berichte von Matthäus und Johannes, denen zufolge die Soldaten das Los über die Kleider Christi warfen.¹⁷⁹

Im Hintergrund erhebt sich das Kreuz mit Christus, flankiert von den beiden Schächern, die ebenfalls mit Tüchern um die Hüften und zur linken Schulter geneigten Köpfen

¹⁷⁷ Frank 1984, S.14.

¹⁷⁸ Mt 27, 57-60; Mk 15, 42-46; Lk 23, 51-53; Joh 19, 38-40.

¹⁷⁹ Mt 27, 35; Joh 19, 23-24.

dargestellt sind. An Christus rechtem Oberkörper ist die Seitenwunde zu erkennen, seine Hände und Füße sind von Nägeln durchbohrt und Blut tropft von seinen Füßen herab. Am oberen Teil des Kreuzes ist unscharf ein Spruchband zu erkennen, das vermutlich das Christusmonogramm (IHX) oder die Inschrift „Jesus von Nazareth, König der Juden“ (INRI) trägt. Am Boden rechts neben ihm sind drei Heiligengestalten versammelt, bei denen es sich wohl um Maria, Maria Magdalena und Johannes handelt - letzterer ist der Lieblingsjünger, dem Jesus Maria anvertraut.¹⁸⁰

Links vom Kreuz steht ein Soldat, der Christus den in Essig getränkten Schwamm auf einem Rohr reicht, um seinen Durst zu stillen, bevor er stirbt.¹⁸¹

Die beiden weiteren Figuren auf der linken Seite könnten Hohepriester und Älteste darstellen, die maßgeblich für die Kreuzigung Christi verantwortlich waren und ihn auch in dieser Situation noch verspotten. Über der Szene spannt sich ein Himmel, dessen Blau von dunkelrosa Wolken durchzogen ist.

Die Kreuzigung wird in allen vier Evangelien ausführlich geschildert, wobei nur Johannes erwähnt, dass Christi Hände und Füße von Nägeln durchbohrt wurden.¹⁸²

Aufgrund des dargestellten Essigschwammes, kann davon ausgegangen werden, dass auf dem Fresko der Todeszeitpunkt Jesu festgehalten wurde. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, durch den deutlich im Vordergrund stehenden Josef von Arimathäa, der schon mit einem Leichentuch bereit steht. Erstaunlich ist, dass die Kreuzigungsszene in den Hintergrund gerückt ist und Josef sehr präsent als Rückenfigur, dem Betrachter das Leichentuch - und somit eine weitere hochrangige Reliquie zeigend - dargestellt ist. Zwischen dem Kreuzigungsfresko und der darunter liegenden Szene der Grablegung bzw. Beweinung ist zudem ein weiterer Putto mit einem Leidenswerkzeug zu erkennen: dem purpurroten Mantel.

Die Grablegung/Beweinung

Das untere Werk an der östlichen Wand stellt laut Frank die *Grablegung bzw. die Beweinung* dar (Abb. 62 & 63).¹⁸³

¹⁸⁰ Joh 19, 27.

¹⁸¹ Joh 19, 28-30. Auch im Markusevangelium wird die Situation geschildert, jedoch macht sich darin der Soldat über Jesus lustig (Mk 15, 36).

¹⁸² Joh 20, 25.

¹⁸³ Frank 1984, S. 14.

Das Fresko zeigt den Leichnam Christi in Tücher gehüllt, wie er von zwei Männern - vermutlich Nikodemus und Joseph von Arimathäa, beides angesehene Bürger, die Jesus nahe standen - in ein Felsengrab gebettet wird. Im Zentrum der Szene steht Maria, die mit zum Gebet gefalteten Händen hinter dem Leichnam verweilt. Hinter ihr ist Johannes der Evangelist zu erkennen, der seine Hand schützend über Christus hält und den Blick nach oben richtet. Weitere trauernde Gestalten sind hinter Maria und Johannes auszumachen, können jedoch nicht identifiziert werden. Im Vordergrund kniet vermutlich Maria Magdalena, die Christus' rechte Hand küsst - ein Hinweis darauf ist das Salbgefäß zu ihren Füßen. Christus ist lediglich mit dem Leichentuch bedeckt, das unter seinem Körper hindurchläuft und die Seitenwunde sichtbar lässt. Die Szenerie wird von einer grauen Felswand im Hintergrund dominiert, während sich am rechten Horizont der Blick auf die drei leeren Kreuze öffnet, die auf einem Hügel vor dem Licht eines Sonnenuntergangs stehen.

Die Identifikation der Figuren um Christus stützt sich auf die vier biblischen Evangelien, in denen Kreuzigung, Grablegung und Beweinung geschildert werden. Da Nikodemus identifiziert werden konnte, liegt jedoch die Vermutung nahe, dass auch dieses Fresko auf das Johannesevangelium Bezug nimmt.¹⁸⁴

Die schmerzhaften Rosenkranzgeheimnisse folgen einer klaren chronologischen Abfolge, doch wird diese in der nördlichen Querschiffkapelle der Wiener Dominikanerkirche zugunsten einer symbolischen Anordnung aufgelöst und erweitert. Im Zentrum der Wölbung stehen die zentralen Ereignisse des Leidens Christi. An der westlichen Wand findet sich eine Art Vorgeschichte, die den Beginn des Leidensprozesses thematisiert, während an der Ostwand das Ergebnis dieses Leidens - die Vollstreckung und die anschließende Trauer - dargestellt sind.

Diese sieben szenischen Darstellungen werden durch kleinere Fresken mit Putti ergänzt, die zwischen den Hauptszenen, auf dem Gurtbogen sowie in der zurückversetzten Fensternische angeordnet sind.¹⁸⁵ Links von dem mittleren szenischen Fresko in der Wölbung präsentiert ein Putto das Schweiß Tuch, auf dem das Antlitz Jesu mit der Dornenkrone deutlich zu erkennen ist. Rechts davon hält ein weiterer Putto die

¹⁸⁴ Joh 19, 38-42.

¹⁸⁵ Der Putto an der westlichen Wand kann nicht eindeutig erkannt werden, da die Qualität der Aufnahmen von 2005 nicht ausreicht und der Zugang nicht möglich war.

Dornenkrone selbst. Auf dem Gurtbogen vor der Kapelle tragen zwei Putti auf der linken Seite eine Leiter, die bei der Kreuzabnahme Verwendung fand, auf der rechten das Kreuz. An der Ostwand ist schließlich ein Putto mit Purpurmantel dargestellt.¹⁸⁶

Diese Zusammenstellung in der nördlichen Querschiffkapelle vereint mehrere Reliquien von höchstem Rang. Es erscheint daher plausibel, dass hier die schmerzhaften Rosenkranzgeheimnisse mit Stationen des Passionsgeschehens ergänzt werden, die mit der Entstehung bedeutender Reliquien verbunden sind. Auch wenn diese Deutung nicht lückenlos belegt werden kann - etwa durch das Fehlen des Heiligen Rocks - lässt sich vermuten, dass die Darstellungen gezielt ausgewählt wurden, um bestimmte Reliquien hervorzuheben. Das gesamte Ensemble kann daher als bewusste gegenreformatorische Stellungnahme verstanden werden: Es betont die Rechtmäßigkeit des katholischen Glaubens, indem es die Verehrung der Heiligen und die Bewahrung von Reliquien als Glaubenszeugnisse in den Mittelpunkt rückt - Praktiken, die vom Protestantismus abgelehnt werden.

5.4.2 Die Fresken in der südlichen Querschiffkapelle

Die gegenüberliegende Querschiffkapelle im Süden der Vierung ist mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Dominikus ausgestattet (Grafik 3). Auch in dieser Kapelle waren die Fresken im westlichen Bereich nicht zugänglich und konnten lediglich anhand der Fotografien von 2005 betrachtet werden. Die Beschreibung der Werke folgt dem Verlauf von der östlichen Wand, über die Wölbung zur westlichen Wand. An der östlichen Wand der Kapelle sind laut Frank die Themen *Petrus und Paulus erscheinen dem Heiligen* sowie darüber die *Totenerweckung des Papstnepoten Orsini* dargestellt. In der Wölbung finden sich die Szenen: *Engel überreichen dem Heiligen Märtyrerpalme und Krone*, im Zentrum die *Glorie des Heiligen* sowie *Dominikus empfiehlt den Orden Maria*. An der Westwand schließen sich die Darstellungen der *Schlacht von Muret* und darunter die *Disputation des Heiligen mit Häretikern* an.¹⁸⁷

Bei den meisten Quellen zum Leben und Wirken des Heiligen Dominikus handelt es sich um Erzählungen von Ordensbrüdern, die die Legenden weitertrugen. *Der Heiligen*

¹⁸⁶ Warum der Putto mit dem Purpurmantel jedoch zwischen die Kreuzigung und Grablegung/Beweinung platziert wurde, erschließt sich nicht. Diese Reliquie gehört thematisch in die Nähe der Geißelung oder Dornenkrönung.

¹⁸⁷ Frank 1984, S. 14-15.

Leben. Band I: Der Sommerteil wurde einer Art Primärquelle am nächsten befunden und somit als Literatur für die Deutungen der Fresken herangezogen.¹⁸⁸

Ergänzend dazu wird auf das Kapitel über den Heiligen Dominikus in der deutschen Übersetzung der *Legenda Aurea des Jacobus de Voragine*, Richard Benz 1955, Bezug genommen. Die Online-Übersetzung der *Legenda aurea* des Projekts Gutenberg enthält kein Dominikus-Kapitel.

Petrus und Paulus erscheinen dem Heiligen/Predigtauftrag durch Petrus und Paulus

Das untere Bild an der östlichen Wand zeigt laut Frank die Szene *Petrus und Paulus erscheinen dem Heiligen* (Abb. 64 & 65).¹⁸⁹

Im rechten Vordergrund des Bildes ist Dominikus dargestellt, kniend auf einer Stufe. Er schaut zu Petrus, der links im Bild auf einer Wolke knapp über dem Boden schwebt; ihre Blicke begegnen sich und Petrus überreicht Dominikus einen Stab. Dominikus trägt die charakteristische Tracht seines Ordens: ein weißes Skapulier mit schwarzem Chormantel. Über seinem Haupt leuchtet ein Heiligenschein. Petrus ist an seinem rundlichen Kopf mit Halbglatze, dem Lockenkranz und dem gekräuselten Bart zu identifizieren. Sein gelbes Gewand wird von einem blauen Umhang ergänzt, unter dem zwei Schlüssel sichtbar sind - ein entscheidendes Attribut für Petrus. Etwas zurückversetzt, rechts neben Petrus, befindet sich Paulus. Er ist an seinen Attributen - einer Schriftrolle (in diesem Fall ein Buch) und einem Schwert - sowie an seinem langen Bart und dem rot-grünen Gewand zu erkennen. Mit seiner linken Hand deutet er auf das geöffnete Buch und überreicht es Dominikus. Beide Apostel tragen Heiligenscheine und richten ihren Blick wohlwollend auf Dominikus. Im Hintergrund öffnet sich zwischen den Wolken ein Durchbruch am Himmel, aus dem goldenes Licht strahlt.

Dieses Ereignis wird im Dominikus-Kapitel der *Legenda Aurea* geschildert: Dominikus bittet in einer heiligen Nacht für seinen Orden, als ihm Petrus und Paulus erscheinen.

¹⁸⁸ Für diese Masterarbeit wurde folgende Ausgabe der Texte genutzt: *Der Heiligen Leben. Band I: Der Sommerteil, Dominikus*, Hrsg.: Margit Brand, Kristina Freienhagen-Baumgardt, Ruth Meyer und Werner Williams-Krapp, Tübingen 1996, S. 333-357.

¹⁸⁹ Frank 1984, S. 15.

Sie überreichen ihm einen Stab und ein Buch und geben ihm den Auftrag, in alle Länder zu ziehen und zu predigen, da Gott ihn und seine Brüder dazu auserwählt hat.¹⁹⁰

Angesichts dieser eindeutigen Darstellungsweise sowie des direkten Bezugs zur Textquelle spricht vieles dafür, von Franks vager Benennung des Freskos als *Petrus und Paulus erscheinen dem Heiligen* Abstand zu nehmen. Vielmehr lässt sich das Werk präziser als *Predigtauftrag durch Petrus und Paulus* interpretieren.

Die Totenerweckung des Papstnepoten Orsini

Das Werk über dem Predigtauftrag zeigt die *Totenerweckung des Papstnepoten Orsini* (Abb. 64 & 65).¹⁹¹

Im linken Vordergrund des Bildes liegt ein verunglückter Mann in gelben und roten Gewändern am Rand eines Grabens, gehalten von einer weiteren Person. Es scheint der Moment kurz vor der Wiedererweckung dargestellt zu sein. Die Person, die den Verunglückten hält, wie auch die meisten anderen sind in rote und weiße Gewänder gekleidet. Links darüber ist der Kopf des Pferdes zu sehen, von dem der Mann gestürzt ist. Rechts im Bild steht der Heilige Dominikus, der in der typischen Tracht seines Ordens dargestellt ist und dessen Haupt ein Heiligenschein umgibt. In seiner linken Hand hält er ein Buch, während seine rechte Hand zum Segensgestus erhoben ist - ein Zeichen der bevorstehenden Wiedererweckung. Im Hintergrund versammeln sich mehrere Männer in Kardinalsgewändern. Rechts hinter Dominikus sind der Kopf eines weiteren Mannes sowie der obere Teil eines Bischofsstabs sichtbar. Der obere Bildrand zeigt einen blauen Himmel, durchzogen von hellrosa Wolken, mit einem goldenen Schein.

Auch diese Szene lässt sich mit der deutschen Übersetzung der *Legenda Aurea* von Richard Benz in Verbindung bringen: Im Kapitel über Dominikus wird berichtet, dass der Enkel des Kardinals Stephanus von Fossa Nova bei einem Reitunfall in einen Graben stürzte und starb. Man zog den jungen Mann aus dem Graben und brachte ihn zu Dominikus, der für ihn betete - woraufhin der Tote zum Leben zurückkehrte.¹⁹²

¹⁹⁰ Die *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine, aus d. Lat. übers. von Richard Benz, 1955, S. 541.

¹⁹¹ Frank 1984, S. 15.

¹⁹² Die *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine, aus d. Lat. übers. von Richard Benz, 1955, S. 546.

Somit ist auf diesem Fresko eine der Wundertaten des Heiligen Dominikus präsentiert.

Die Auszeichnung des Heiligen mit Krone und (Märtyrer-) Palme durch einen Engel

Dies Szene auf der linken Seite der Wölbung zeigt nach Frank die *Auszeichnung des Heiligen mit Krone und (Märtyrer-) Palme durch einen Engel* (Abb. 66).¹⁹³

Im Vordergrund des Bildes kniet Dominikus auf einer Stufe, dem Betrachter zugewandt, mit weit nach vorne ausgebreiteten Armen. Die Darstellung des Ordensgründers entspricht jener der vorherigen Fresken. Über seinem linken Arm liegt ein dunkelgrünes Tuch. Sein Kopf ist nach links oben gewandt, der Blick richtet sich auf den Engel, der über ihm schwebt. Der Engel trägt ein blaues Gewand und hat ein rotes Tuch um den linken Arm geschlungen, das dynamisch nach oben ragt. In seiner linken Hand hält er eine Krone über Dominikus Haupt, während die rechte Hand, in der er die Märtyrerpalmes hält, nach oben ausgestreckt ist. Die Märtyrerkrone ist eine Auszeichnung für Menschen, die trotz schwerer Leiden, möglicherweise Folter, unbeirrt an ihrem Glauben festhalten und lieber den Tod in Kauf nehmen, als ihren Glauben an Gott zu verleugnen. Der Palmzweig dient als Attribut heiliger Märtyrer und steht zusammen mit der Krone für die Verbindung eines Lehrers oder Verkünders des Wortes Gottes und des Martyriums. Er erinnert an die Palmzweige, die beim Einzug Jesu in Jerusalem ausgestreut wurden und bezieht sich außerdem auf die Offenbarung des Johannes, in der die Erlösten mit Palmzweigen vor dem Thron Gottes stehen.¹⁹⁴ Hinter der Szene türmen sich dunkle Wolken, und hinter dem Engel leuchtet ein goldgelber Schein hervor.

In der *Legenda Aurea* wird berichtet, dass Dominikus sich der Krone als unwürdig empfand. So heißt es bei Jacobus de Voragine: „Ich bin nicht würdig der Ehren des Martyriums, dass ich solchen Tod jetzt schon sollte verdient haben.“¹⁹⁵

Vor diesem Hintergrund lässt sich vermuten, dass die Passion Christi in der gegenüberliegenden Querschiffkapelle als vorbildhaftes Motiv diene, da Dominikus selbst keinen Märtyrertod erlitt.

¹⁹³ Frank 1984, S. 14-15.

¹⁹⁴ Offb 7, 9-10.

¹⁹⁵ Die *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine, aus d. Lat. übers. von Richard Benz, 1955, S. 540.

Die Glorie des Heiligen

Das Fresko im Scheitel der Wölbung, von Frank 2003 als *Glorie des Heiligen* betitelt¹⁹⁶, zeigt Dominikus als zentrale Figur in einer horizontal ausgerichteten Komposition (Abb. 66 & 67). Er trägt lediglich ein weißes Skapulier, auf den schwarzen Chormantel wurde verzichtet; auch ein Heiligenschein fehlt.¹⁹⁷ Dominikus kniet auf einer kompakten Wolke, die von Putti getragen und gestützt wird; diese verschmelzen nahezu mit der Wolkenstruktur. In erstaunter Geste streckt Dominikus die Arme von sich. Sein Blick ist nach links oben auf Christus gerichtet, der halbnackt, nur mit einem roten Tuch bedeckt, auf einer von Putti getragenen Wolke thronet. Er hat die Hand im Segensgestus erhoben. Rechts im Bild kniet Maria mit rotem Kleid, blauem Umhang und weißem Tuch über dem Kopf, mit ausgebreiteten Armen. Wie Christus ist auch sie von Wolken und Putti umgeben. Die Wolken verdichten sich im Hintergrund und formen einen Kreis, der um den Kopf von Dominikus in hellem Gold erstrahlt. An den Bildrändern blitzt stellenweise hellblauer Himmel hervor.

Bemerkenswert ist das stilistische Element der Raumverbindung, das hier erstmals in der Dominikanerkirche auftritt und später für die barocke Deckenmalerei prägend wird: Die Wolke durchbricht die Rahmung des Freskos und greift in den realen Kirchenraum über. Dadurch scheint Dominikus vor dem Fresko auf der Wolke zu schweben, während Christus und Maria sich perspektivisch deutlich abheben. Dominikus wird so zur Verbindung zwischen dem irdischen Raum der Kirche und dem himmlischen Bereich im Fresko.

Die dargestellte Szene lässt sich mit zwei Textstellen aus den Legenden um den heiligen Dominikus in Verbindung bringen. Zum einen erinnert sie an eine Vision, in der Dominikus in großer Verzückung den Himmel betritt und die Heilige Dreifaltigkeit, Maria und das himmlische Heer sieht¹⁹⁸ - auch wenn die Dreifaltigkeit nicht explizit dargestellt ist, verweist doch das goldene Licht auf Gott Vater und den Heiligen Geist.

Zum anderen könnte die Szene auf den Traum eines Priors zur Todesstunde des Dominikus anspielen: In diesem öffnet sich der Himmel, zwei von Christus und Maria

¹⁹⁶ Frank 1984, S. 15.

¹⁹⁷ Weiß symbolisiert u.a. diamenschliche Vollendung und ist die Farbe der Heiligen, die kein Martyrium erlitten haben, was erklärt, warum der schwarze Mantel fehlt. Interessanterweise ist er auf den Fresken, die Szenen aus seinem Leben zeigen immer mit Heiligenschein dargestellt. Heiliggesprochen wurde er nach seinem Tod. Siehe Kapitel 2.1 Der Dominikanerorden, S. 6-9.

¹⁹⁸ Der Heiligen Leben. Band I: Der Sommerteil, Dominikus, S. 341.

gehaltene Leitern werden herabgelassen, und ein Mönch wird auf einem Stuhl in den Himmel gezogen, woraufhin sich der Himmel wieder schließt. Kurz darauf erfährt der Prior, dass Dominikus zur gleichen Zeit gestorben war.¹⁹⁹

Eine ähnliche Schilderung findet sich auch in der *Legenda Aurea* (übersetzt von Richard Benz), wo Engel mit großem Jubel an den Leitern auf - und absteigen²⁰⁰ - allerdings fehlen im Fresko in der Dominikanerkirche die Leitern als wichtiges Detail.

Die Erzählungen unterscheiden sich in ihrer Symbolik: Während die erste Vision die Verzückung und die Nähe zur Heiligen Dreifaltigkeit hervorhebt, rücken die zweite und dritte Erzählung die Himmelfahrt des Dominikus in den Fokus. Franks Deutung als *Glorie des Heiligen Dominikus* ist daher nachvollziehbar, auch wenn sich keine eindeutige Textquelle dafür benennen lässt.

Darüber hinaus lässt sich das Geschehen im weiteren Sinne auch als bildliche Darstellung der Heiligsprechung von Dominikus auffassen.

Ob eine präzise Zuordnung letztlich entscheidend ist, bleibt fraglich. Die zentrale Aussage dieses Freskos scheint die besondere Nähe des Heiligen zu Christus und Maria - und damit seine herausgehobene Stellung im göttlichen und marianischen Kontext - darzustellen.

Dominikus empfiehlt den Orden Maria

Das Werk auf der rechten Seite der Wölbung wurde von Frank 2003 als *Dominikus empfiehlt den Orden Maria* gedeutet.²⁰¹

Das Fresko lässt sich ausschließlich anhand von Fotografien aus dem Jahr 2005 beschreiben, da der Zugang zu diesem Teil der Kapelle nicht möglich war (Abb. 68 & 69). Im linken Vordergrund kniet Dominikus mit ausgebreiteten Armen auf dem Boden und richtet seine Blick zum Himmel. Über ihm steht Maria auf einer Wolke, in einem roten Kleid, während ihr blauer Mantel von Engeln, Putti und Cherubim von oben gehalten wird. Dadurch wird der Blick auf eine Gruppe von Dominikanerbrüdern und einer -schwester freigegeben, die unter dem Mantel Marias knien und sie anbeten. Neben Dominikus zeigt sich im unteren Bildbereich ein blaugrauer Himmel, während

¹⁹⁹ Der Heiligen Leben. Band I: Der Sommerteil, Dominikus, S. 349-350.

²⁰⁰ Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine, aus d. Lat. übers. von Richard Benz, 1955, S. 552-553.

²⁰¹ Frank 1984, S. 15.

sich im oberen Teil dichte Wolken um Marias Haupt in einem goldenen Schein kreisförmig öffnen. Die Komposition erinnert an das Motiv der Schutzmantelmadonna. In *Der Heiligen Leben* wird die himmlische Verzückung des Dominikus' noch weiter erzählt: Er (Dominikus) war betrübt, da er seine verstorbenen Brüder nicht sah. Der Herr fragte ihn nach seinem Kummer und versprach, sie ihm zu zeigen. Daraufhin öffnete Maria ihren Mantel, unter dem alle Brüder saßen.²⁰²

Passend dazu heißt es: „Ich bin Maria, Gottes Mutter und bin von meinem Sohn, deinem Orden zu einer Beschirmerin gegeben worden.“²⁰³

Die Schlacht von Muret

Auf der westlichen Wand im oberen Fresko ist eine Schlachtenszene dargestellt. Von Frank wurde die Szene 2003 als *Schlacht von Muret* betitelt (Abb. 69).²⁰⁴

Auch diese Beschreibung stützt sich ausschließlich auf die Fotografien von 2005. Im linken Vordergrund des Bildes ist eine dramatische Zweikampfszene dargestellt: Ein gestürztes Pferd liegt am Boden, sein Reiter - gekleidet in rot-weiße Gewänder und mit einem Turban auf dem Kopf - hält schützend sein Schild empor. Über ihm schwingt sein Gegner, noch auf dem Pferd sitzend und in Rüstung gekleidet, das Schwert zum Schlag. Hinter dieser zentralen Szene ragen zahlreiche Speerspitzen und Fahnen in den Himmel. Rechts im Hintergrund tobt das Schlachtgetümmel, während in der Mitte der Heilige Dominikus zu sehen ist, der ein Kreuz hoch hält. Hinter ihm erhebt sich in der Ferne eine Burg, die an Carcassonne erinnert, und der Himmel ist von hellblauen Wolken durchzogen. Bemerkenswert ist, dass Dominikus inmitten der Schlacht nicht als zentrale Hauptfigur inszeniert ist, sondern beinahe im Chaos untergeht.

Die dargestellte Szene bezieht sich auf die Schlacht von Muret am 12. September 1213, eine entscheidende Auseinandersetzung im Albigenserkreuzzug. In dieser Schlacht wurde die zahlenmäßig überlegene Armee König Peters II. von Aragon durch das Kreuzfahrerheer unter Simon de Montfort besiegt. Der Tod Peters II. und die schweren Verluste des aragonischen Adels beendeten die Ambitionen, ein mediterranes Großreich von Katalonien über das Languedoc bis in die Provence zu schaffen, und ermöglichten

²⁰² *Der Heiligen Leben*, Dominikus, S. 341.

²⁰³ *Die Heiligen Leben*, Dominikus, S. 340.

²⁰⁴ Frank 1984, S. 15.

der französischen Krone, ihre Herrschaft im Süden Frankreichs auszubauen. Dominikus, damals Vikar des Bischofs von Carcassonne, war - der Legende nach - von Papst Innozenz III. beauftragt worden, die Kartharer zu bekehren. Der Erfolg des Kreuzzugheeres und die damit verbundenen Verdienste von Dominikus stärkten den später gegründeten Dominikanerorden, der in der Folge eine bedeutende Rolle bei der Inquisition einnahm. Der Sieg wurde dem Rosenkranzgebet und der Fürsprache der Heiligen Maria zugeschrieben.²⁰⁵

Die Zweikampfszene im Vordergrund könnte den entscheidenden Moment des Falls von König Peter II. von Aragon darstellen - ein Wendepunkt, der maßgeblich zum Sieg der Kreuzfahrer beitrug. Der Überlieferung nach soll der König nicht in seiner eigenen Rüstung, sondern in der eines seiner Ritter in die Schlacht gezogen sein. Auffällig ist die Darstellung des unterlegenen Kämpfers mit Turban, obwohl König Peter II. als katholischer König zuvor selbst gegen die Mauren gekämpft hatte. Die Wahl dieses Attributs könnte dazu dienen, ihn symbolisch mit den „Feinden des Christentums“ gleichzusetzen und den Sieg der Kreuzfahrer unter Simon de Montfort als Triumph des Christentums zu inszenieren und zu legitimieren.

Disputation des Heiligen mit Häretikern

Bei dem unteren Fresko an der Westwand der Kapelle handelt es sich laut Frank 2003 um die *Disputation des Heiligen mit Häretikern* (Abb. 69).²⁰⁶

Die folgende Beschreibung stützt sich erneut ausschließlich auf eine unscharfe Aufnahme aus dem Jahr 2005. Im linken Vordergrund des Freskos steht Dominikus in seinem klassischen Habitat, mit Heiligenschein über dem Haupt. An seinem rechten Arm hängt ein Rosenkranz herab. Rechts neben ihm befindet sich eine männliche Gestalt, die einen gelben Umhang und eine vermutlich zeitgemäße Kopfbedeckung trägt, und seinen rechten Arm auf Brusthöhe hält. Mit seiner Hand macht er eine zweifelnde, abweisende Geste. Durch den Kontext der Legenden lässt sich vermuten, dass es sich um einen Katharer handelt. Vor diesem Mann, im rechten Vordergrund, brennt ein Feuer am Boden. Es ist jener Moment festgehalten, in dem der Legende nach das Buch des Dominikus aus den Flammen springt. Im Hintergrund hat sich eine

²⁰⁵ Oberste 2003, S. 119-126.

²⁰⁶ Frank 1984, S. 15.

Gruppe von Männern mit Turbanen versammelt. Wie bereits König Peter II. von Aragon im vorigen Fresko mit einem Turban dargestellt wurde, könnten auch diese Männer symbolisch als Gegner des katholischen Glaubens interpretiert werden. Die Szene ist in einer Stadt platziert: Im linken Hintergrund sind Wohnhäuser zu erkennen, während sich rechts ein blauer Himmel mit zarten grau-rosa Wolken erstreckt.

Die Darstellung lässt sich auf eine Erzählung aus *Die Heiligen Leben* beziehen, in der Dominikus seinen Besitz verkauft, um mit dem Erlös Bedürftige zu unterstützen, und von Papst Innozenz beauftragt wird, zu predigen und Häretiker zum wahren Glauben zurückzuführen. In der Folge kommt es zu einer Gegenüberstellung der Glaubensrichtungen: Beide Seiten verfassen Schriften über ihre Glaubensgrundsätze und tragen diese dem Volk vor, wobei Dominikus' Werk großen Anklang findet. Im Zuge der Bekehrung der Albigenser wird eine Feuerprobe vereinbart: Die Schriften beider Parteien werden ins Feuer geworfen, um Gottes Urteil zu offenbaren. Die Bücher des Dominikus bleiben unversehrt und springen aus den Flammen, während die der Häretiker verbrennen. Nach dieser Prüfung predigte Dominikus weiter und seine Gegner stellten ihm nach, woraufhin er demütig äußerte: „Ich nehme die Marter Krone für diese Welt aber in bin ihrer unwürdig“, womit sich der Bogen zur (Märtyrer-)Palme und Krone in der linken Wölbung schließt.²⁰⁷

Diese Wunder, deren Nachweis die Legenden liefern, sind für die spätere Heiligsprechung Dominikus' erforderlich. Sie verdeutlichen, dass Gott auf seiner Seite steht, während die Häretiker weder durch Argumente noch durch Wunder zum „wahren Glauben“ bekehrt werden können. Daraus ergibt sich die Argumentation, weshalb letztlich sogar Waffengewalt als notwendig erscheint.

Zwischen den großformatigen szenischen Fresken finden sich - wie bereits im Langhaus, in der nördlichen Querschiffkapelle und über der Orgelempore - kleinere Bildfelder mit Putti. Auch diese nehmen inhaltlich Bezug auf die Darstellungen der umliegenden Fresken. In dieser Kapelle sind die Putti mit Attributen des Heiligen Dominikus geschmückt, etwa mit einer Palme, einer Lilie oder einem Rosenkranz und zusätzlich mit einer Papsttiara oder einer Bischofsmütze, die auf die Heiligsprechung

²⁰⁷ Der Heiligen Leben, Dominikus, S. 334.

hinweisen. Dies verdeutlicht, dass auch die kleineren Fresken in den Zwischenräumen thematisch eng mit den großen szenischen Kompositionen verknüpft sind.

Nachdem die dargestellten Szenen in der Südkapelle mit ihren Betitelungen aus der Literatur nicht leicht mit den Textquellen in Verbindung zu bringen waren, erwies sich die Dissertation *Florentiner Predellen von 1400 bis 1530. Form, Inhalt und Funktion* von Susanne Mädger, 2007 als hilfreich. Sie widmet sich einem aufschlussreichen Aspekt der Dominikus-Darstellungen auf Predellen und deren Bedeutung für die Bildthemen aus der *Legenda Aurea*. Mädger zeigt, dass die zahlreichen Geschichten in der *Legenda Aurea* zu spezifischen ikonographischen Motiven führen. So werden beispielsweise die umfangreichen Bekehrungsgeschichten durch das sogenannte Buchwunder bildlich umgesetzt, während die zahlreichen Wiedererweckungen in der Darstellung der Figur des Napoleone ihren Ausdruck finden.²⁰⁸

Diese Beobachtungen verdeutlichen die enge Verbindung der narrativen Elementen der *Legenda Aurea* mit ihrer künstlerischen Ausgestaltung in bestimmten Bildthemen und begründen zugleich die Schwierigkeit der genauen Quellenfindung.

Auf Grundlage der Werkbeschreibungen und Rückführung auf mögliche Quellen, kann davon ausgegangen werden, dass die zentrale Darstellung in der Wölbung der südlichen Querschiffkapelle die Heiligsprechung oder die Heiligkeit des Dominikus symbolisiert. Diese Interpretation wird durch die umrahmenden Putti unterstützt, die die Bedeutung der Szene hervorheben. Die Inszenierung folgt einer klaren Hierarchie: Zunächst erscheint die Krone, die von einem Engel überreicht wird, gefolgt von der Papsttiara. Anschließend wird die göttliche Schau durch Christus selbst verkörpert, während Dominikus von Engeln emporgehoben wird und Maria wohlwollend auf das Geschehen herabblickt. Im weiteren Verlauf wird die Bischofsmütze präsentiert, bevor schließlich Maria als Schutzmantelmadonna erscheint und dem gesamten Orden ihren Schutz gewährt - als Anerkennung für die vorbildliche Erfüllung des göttlichen Auftrags durch Dominikus auf Erden. Somit kann zusammengefasst werden, dass die Fresken auf der Westwand die Wunder, die zur Heiligsprechung beitragen, illustrieren. Diese können durch ihn geschehen, allerdings nur, weil er Gott oder Maria inständig darum bittet.

²⁰⁸ Mädger 2007, S. 101-105.

Wohingegen seine Fähigkeit zur friedlichen und überzeugenden Bekehrung an der Ostwand dargestellt wird. Dominikus erscheint in den Legenden als Prediger, der durch seine Worte und Taten überzeugt - im deutlichen Gegensatz zu den späteren Kreuzzügen gegen die Albigenser oder Katharer. Betrachtet man die Schlachtenszenen, in denen Dominikus stets prominent im Zentrum des Geschehens erscheint, stellt sich die Frage, ob diese Beschreibung Bestand haben kann. Die Legenden scheinen seine Beteiligung an den kriegesischen Auseinandersetzungen spirituell zu relativieren, doch die Bildsprache in der Dominikanerkirche vermittelt einen anderen Eindruck: Hier wird er geradezu als zentrale Figur innerhalb des Kampfgeschehens inszeniert. Der predigende Dominikus, die militärische Schlacht und die mit dem Rosenkranz verbundene Marienverehrung, werden in einer Art Zusammenspiel präsentiert. Diese gezielte Kombination verschiedener Motive suggeriert eine vereinte Kraft, die schließlich zum Erfolg führt.

5.5 Die Fresken im Presbyterium

Das Presbyterium der Dominikanerkirche in Wien wurde, wie bereits die Querschiffkapellen, an den Wänden und der Wölbung von Carpoforo Tencalla ausgemalt.²⁰⁹

Die großformatigen Fresken der unteren Ebene an der Nord- und Südwand zeigen zwei dramatische Schlachtenszenen, während sich die darüber liegenden den freudenreichen Rosenkranzgeheimnissen widmen (Grafik 4). Die unteren Werke sind querrrechteckig gestaltet, darüber folgen achteckige Bilder in quadratischen Stuckrahmen. Die Fresken links und rechts in der Wölbung haben ein hochrechteckiges Format, während das zentrale Werk im Scheitel eine ähnliche Form aufweist wie jenes über der Orgelempore: ein Rechteck mit abgerundeten Enden an den kurzen Seiten. Alle Fresken im Presbyterium sind von deutlich reichhaltigerem Stuck eingefasst als im übrigen Kirchenraum; besonders das Hauptbild in der Mitte der Decke wird durch einen plastischen, mehrteiligen Stuckrahmen deutlich hervorgehoben. Bei der folgenden Beschreibung der Fresken wird diesmal nicht von links nach rechts, sondern etagenweise vorgegangen, da dies bei dem inhaltlichen Aufbau angemessener erscheint. Sie stützt sich auf den heutigen Zustand der Fresken, wobei für detaillierte Beobachtungen zusätzlich auf Mádl's Fotografien von 2005 zurückgegriffen wurde.

²⁰⁹ Frank 1984, S.14.

5.5.1 Exkurs: Schlachtendarstellungen in Kirchen

Allgemein scheint es nicht ungewöhnlich, Schlachtendarstellungen in Kirchen zu zeigen, vor allem wenn durch die gezeigten Ereignisse ein Bezug zu den Heiligen oder dem hergestellt werden kann, was die Kirche oder deren Auftraggeber repräsentiert.²¹⁰

Die beiden Schlachtenszenen im Presbyterium der Dominikanerkirche sind architektonisch deutlich von den Darstellungen der freudensreichen Rosenkranzgeheimnisse getrennt. Über den Fresken, die die Schlachten zeigen, wurde an der Nordwand eine kleine Orgel und an der Südwand ein hölzerner Balkon errichtet.²¹¹ Erst oberhalb dieser architektonischen Elemente beginnt der Rosenkranzzyklus.

Die Schlacht von Muret

Laut Frank handelt es sich bei dem unteren Werk an der nördlichen Wand im Presbyterium der Dominikanerkirche um die *Schlacht bei Muret* (Abb. 70 & 71).²¹²

Im Zentrum des Freskos sind zwei Soldaten auf Pferden zu sehen. Rechts reitet vermutlich Alain de Roucy²¹³, ein Ritter Simon de Montforts, gekleidet in ein gelb-blaues Gewand mit rotem Umhang und Helm. Mit dem linken Arm zügelt er das Pferd, während er mit dem erhobenen rechten Arm einen Speer auf seinen Gegner stößt - König Peter II. von Aragon, der links von ihm dargestellt ist, mit dunkler Hautfarbe, rot-weißem Gewand und einem Turban. Peter II. hält seinen Krummsäbel über den Kopf erhoben, bereit den Schlag abzuwehren. Links hinter dieser zentralen Szene kämpfen zwei weitere Soldaten zu Pferd: Einer mit Helm und Schild in Abwehrhaltung, der andere mit Schwert und Turban. Hinter ihnen ragen Speere sowie rote und grüne Fahnen in die Höhe. Im Vordergrund liegen zu Füßen der Pferde vier gefallene Soldaten, die keiner bestimmten Truppe zugeordnet werden können. Neben ihnen sind eine Trommel, Pfeil und Bogen sowie ein Schwert zu sehen. Im rechten Hintergrund des Bildes tobt die Schlacht chaotisch weiter. Dank der Fotografien von 2005 konnte

²¹⁰ Müller 1991, S. 13.

²¹¹ Ungewiss bleibt jedoch, ob diese Elemente gemeinsam mit dem neuen Altar im 19. Jahrhundert hinzugefügt wurden oder bereits Teil des barocken Kirchenensembles waren.

²¹² Frank 1984, S.14.

²¹³ Der Überlieferung nach, erschlug Roucy den König von Aragon, der nicht in seiner eigenen Rüstung kämpfte, mit seinem Schwert, obwohl sich dieser durch Rufe als König zu erkennen gab. Bemerkenswert ist, dass der König entgegen der üblichen Gepflogenheiten nicht im sicheren Hintergrund blieb, sondern in der ersten Reihe kämpfte. Sein Tod entschied schließlich den Ausgang der Schlacht. (Oberste 2003, S. 119-126.)

inmitten der Soldaten der Heilige Dominikus erkannt werden, der - wie bereits auf dem Fresko in der südlichen Querschiffkapelle - sein Kreuz emporhebt. In der Menge ist zudem eine weiße Fahne mit einer Madonna, vermutlich einer Rosenkranzmadonna, auszumachen; eine genaue Identifizierung ist jedoch aufgrund der Bildqualität nicht möglich. Hinter dem Schlachtfeld erhebt sich erneut eine Burg, vermutlich Carcassonne, auf einem Felsen, und dichte Wolken verdecken fast vollständig den blauen Himmel. Außerdem konnte auf der Aufnahme von 2005 auch die Signatur Carpoforo Tencallas und die Datierung 1676 auf einem Stein im rechten Vordergrund des Bildes erkannt werden.

Anders als der Titel von Frank verweist die Beschriftung unter dem Fresko direkt auf die Albigenser: SANCTUS ROSARII FUNDATOR DIVOS ALBIGENSES PROLIGAT (Der Gründer des Heiligen Rosenkranzes vertreibt die Albigenser).²¹⁴

Dennoch besteht ein Zusammenhang, da es sich bei der Schlacht von Muret um ein zentrales Ereignis im Verlauf des Albigenserkreuzzugs handelt. Dieses Fresko im Presbyterium ähnelt in vielerlei Hinsicht der Darstellung der *Schlacht bei Muret* in der südlichen Querschiffkapelle. Allerdings wird hier nicht ganz so eindeutig der letzte Schlag gegen den König von Aragon gezeigt, da der Gegner noch aufrecht auf seinem Pferd sitzt und der entscheidende Moment weniger klar hervorgehoben ist. Abgesehen davon sind die Komposition und die Motive sehr ähnlich: Im Vordergrund stehen zwei Hauptfiguren im Kampf, umgeben von Schlachtengetümmel, während der Heilige Dominikus predigend zwischen den Soldaten erscheint. Im Hintergrund erhebt sich die Burg von Carcassonne, als Hochburg der Katharer. Im Gegensatz zur Dominikuskapelle ist im Presbyterium die Rosenkranzmadonna auf einer Fahne als unterstützendes Element zu sehen.

Laut Inschrift bezieht sich das Fresko eindeutig auf die Albigenser, sodass klar ist, dass eine Schlacht des Albigenserkreuzzugs dargestellt ist. Aufgrund der großen Ähnlichkeit zur Darstellung in der südlichen Querschiffkapelle liegt die Vermutung nahe, dass auch hier der entscheidende Moment der Schlacht bei Muret gemeint ist.

Nun stellt sich die Frage, warum nahezu dieselbe Szene - wenn auch in leicht abgewandelter Form - sowohl in der Kapelle des Heiligen Dominikus als auch im Presbyterium dargestellt ist. Eine mögliche Erklärung könnte sein, dass im Querschiff

²¹⁴ Lechner 1984, S. 25.

direkt auf den Heiligen Dominikus Bezug genommen wird, während im Presbyterium die Wirkmacht des Rosenkranzes betont wird. In Kombination mit der zweiten Schlachtenszene, *Die Seeschlacht von Lepanto*, könnte dies als eine Art vorausdeutende Darstellung verstanden werden.

Die Seeschlacht von Lepanto

Gegenüber, auf der südlichen Wand, findet sich eine Darstellung der *Seeschlacht von Lepanto* (Abb. 72 & 73).²¹⁵

Das Fresko zeigt die dramatische Auseinandersetzung auf einem aufgewühlten Meer mit hohen Wellen. Von links nach rechts hinten zieht sich die Flotte der „Heiligen Liga“, erkennbar an kleinen Kreuzen auf den Flaggen, wie sie auf Fotografien von 2005 zu erkennen sind. Im Zentrum ragt ein großes Schiff hervor, dessen Bug ein Bild der Madonna mit Kind und Rosenkranz schmückt. Die Segel sind eingerollt, die Ruder tauchen ins Wasser, während Rauchschwaden auf die Aktivität der Kanonen hinweisen. Im rechten Vordergrund sinkt ein Schiff mit einer roten Fahne, die einen Halbmond zeigt. Links vorne kämpfen zahlreiche Männer ums Überleben - sie drängen sich in kleinen Ruderbooten oder ringen im Wasser mit den Wellen. Auch im mittleren Hintergrund gehen weitere Schiffe unter. Am rechten Bildrand erhebt sich felsiges Land mit einer Burg oder Festung. Die Seeschlacht nimmt die unteren zwei Drittel des Freskos ein, darüber spannt sich der Himmel, durchzogen von dunkelrosa Wolken. In der Mitte des Himmels, direkt über dem christlichen Flaggschiff, schwebt Maria auf einem Wolkenbogen, umgeben von Putti mit Rosenkränzen und Cherubim. Auf ihrem Schoß sitzt das Jesuskind, in ein weißes Tuch gehüllt, die rechte Hand zum Segen erhoben, in der linken einen Rosenkranz haltend. Maria trägt ein Zepter in der rechten Hand und ist in Blau, Rot und Weiß gekleidet. Ihr Oberkörper leuchtet in goldenem Licht, von dem ein Strahlenkranz ausgeht, der die Szene auf dem Meer erhellt. Unterhalb des Freskos, im Zentrum des Stuckrahmens, findet sich die Inschrift NINTENS SIDUS ROSARII OTTOMANOS GLORIOSE SUPERAVIT (Der leuchtende Stern des Rosenkranzes besiegte die Osmanen glorreich).²¹⁶

²¹⁵ Frank 1984, S. 14.

²¹⁶ Lechner 1984, S. 25.

Diese Inschrift unterstreicht und verstärkt die im Fresko eindrucksvoll dargestellte Schutz- und Siegesmacht des Rosenkranzes - verweist allerdings interessanterweise nicht auf Maria direkt.

Lepanto, am Golf von Korinth, war eine bedeutende venezianische Seefestung, die wiederholt den Angriffen und der Bedrohung durch das Osmanische Reich ausgesetzt war. Am 7. Oktober 1571 gelang es der Flotte der „Heiligen Liga“ - einem Bündnis aus Papst Pius V., Philipp II., Venedig, Savoyen, Genua und den Johannitern - in der Bucht von Lepanto - die zahlenmäßig überlegene osmanische Flotte entscheidend zu schlagen. Paps Pius V. soll vor der Schlacht unter dem Wahlspruch IN HOC SIGNO VINCES (In diesem Zeichen wirst du siegen)²¹⁷ Rosenkränze verteilt haben.²¹⁸

Dieser Sieg hatte eine große psychologische Bedeutung, da er den Mythos der Unbesiegbarkeit der Osmanen erschütterte. Zum Gedenken an den Triumph und zur Betonung der Fürsprache Mariens wurde 1572, am ersten Jahrestag der Schlacht, das Rosenkranzfest „Unserer Lieben Frau vom Rosenkranz“ eingeführt.²¹⁹

Militärisch blieb der Erfolg jedoch begrenzt, da es an einem schlagkräftigen Landheer fehlte. Zudem zerbrach das Bündnis nach dem Tod von Papst Pius V., und Venedig suchte aus Furcht vor Vergeltung und aus Handelsinteressen einen Ausgleich mit den Osmanen.²²⁰

Die Darstellung der Schlacht bei Muret im Presbyterium hebt den Sieg durch die Kraft des Rosenkranzes hervor und stellt eine Verbindung zu Dominikus her. Einer Legende nach überreicht Maria dem Heiligen Dominikus den Rosenkranz als geistliche Waffe gegen die Irrlehre der Albigenser.²²¹ Nach Müller in „*In hoc vince*“. *Schlachtdarstellungen an süddeutschen Kirchen-decken im 18. Jahrhundert. Funktion und*

²¹⁷ Dieser Wahlspruch nimmt Bezug auf den Sieg Konstantins des Großen in der Schlacht an der Milvischen Brücke im Jahr 312, der ihm die Alleinherrschaft über das römische Westreich sicherte. Der Legende nach erschien Konstantin vor der Schlacht ein leuchtendes Kreuz, das ihm als göttliches Schutz- und Siegeszeichen galt. Der Erfolg in der Schlacht wurde daraufhin dem Beistand Christi zugeschrieben. Sie gilt als die erste siegreiche Schlacht im Zeichen des Kreuzes (Müller 1991, S. 43-44, 67).

²¹⁸ Müller 1991, S. 67.

²¹⁹ https://www.kolping-land-oldenburg.de/oldenburg-wAssets/docs/download/PraxismappeRosenkranz_Druckversion.pdf S. 4; 17.06.2025.

²²⁰ Müller 1991, S. 67.

²²¹ Siehe Kapitel 2.2. Die Rosenkranzbruderschaft, S. 9-12.

*Geschichtsinterpretation*²²² aus dem Jahr 1991, findet sich die bildliche Umsetzung dieser Schlacht nur selten, meist in Dominikanerkirchen oder im Rahmen von Dominikus-Zyklen. In diesem Kontext dient sie der Verherrlichung des Ordens und seines Gründers.²²³

Das Fresko in der Wiener Dominikanerkirche lässt sich somit als eindrucksvoller Beleg für die Wirkkraft des Rosenkranzes und die Wirkung der Predigten des Heiligen Dominikus deuten, die in schwierigen Zeiten als Quelle von Stärke und Trost gelten und auf zeitgenössische Ereignisse, wie den Dreißigjährigen Krieg, die Belagerung der Osmanen in Wien und die Gegenreformation bezogen werden können.

Die Seeschlacht von Lepanto hatte nachweislich einen sehr viel stärkeren und langfristigen spirituellen Einfluss - die spirituelle Bedeutung dieses Sieges übertraf somit den militärischen. Nach Müller steht der Seesieg von Lepanto als Präfiguration für ein lokalgeschichtliches Ereignis.²²⁴ Dieser Zusammenhang kann auch in der Wiener Ordenskirche hergestellt werden, wurde die Kirche doch in religiösen und politisch turbulenten Zeiten der Gegenreformation, Osmanischen Belagerung und Folgen des 30 Jährigen Krieges, errichtet und ausgestattet.

Müller führt außerdem aus, dass die Seeschlacht von Lepanto nicht als allgemeines Vorbild christlicher Tugend präsentiert wird, sondern auch als anschauliches Muster für den Umgang mit Krisen: Wie schon 1571 das Rosenkranzgebet zum Sieg über die Osmanen beitrug, soll es auch heute in schwierigen Zeiten Kraft und Hilfe spenden können. Die dem Rosenkranz zugeschriebene Wirkkraft erhält eine besonders anschauliche und volkstümliche Darstellung: Maria, an die sich das Gebet richtet, erscheint nicht mehr nur als Fürsprecherin²²⁵ - wie etwas auf dem Fresko zur Schlacht bei Muret, wo sie durch das Banner präsent ist -, sondern sie wird selbst zur aktiven Helferin im Kampf und lenkt Kraft durch strahlendes Licht auf das Meer. Sie wird als Herrscherin über die Schlacht dargestellt.

²²² Müller widmet sich Schlachtendarstellungen an süddeutschen Kirchendecken im 18. Jahrhundert. Es konnten inhaltlich jedoch viele Rückschlüsse auf die barocke Ausstattung in der Dominikanerkirche in Wien und die zeitgenössische politische und religiöse Situation in Wien gezogen werden.

²²³ Müller 1991, S. 74.

²²⁴ Sie bezieht sich auf die Befreiung Rottweils von der französischen Belagerung. (Müller 1991, S. 72.)

²²⁵ Müller 1991, S. 77-78.

So wird auch das Fresko der *Seeschlacht von Lepanto* vor dem Hintergrund der historischen Ereignisse in der Dominikanerkirche in Wien plausibel.

Einen interessanten Ansatz bietet Stefan Hanß in seinem Aufsatz *Lepanto als Ereignis: dezentrierende Geschichte(n) der Seeschlacht von Lepanto (1571)* aus dem Jahr 2017, indem er untersucht, wie die Seeschlacht von Lepanto historisch instrumentalisiert und gedeutet wurde. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie und von wem sie als Ereignis konstruiert und in unterschiedlichen historischen Kontexten genutzt wurde. Über die Jahrhunderte hinweg wurde die Schlacht etwa zur Legitimation nationalistischer und kolonialistischer Ansprüche im 19. und 20. Jahrhundert sowie als Symbol für den Sieg des Christentums über den Islam aufgefasst.²²⁶

Dies trifft auch auf die Darstellungen der *Seeschlacht von Lepanto* in der Dominikanerkirche zu, sowie auf die *Schlacht von Muret* auf der gegenüberliegenden Wand, die weit über das einfache Symbole im Kampf gegen das Böse oder den Unglauben hinausgehen. Vielmehr zeigen sie eindrucksvoll, dass der Lauf der Geschichte als von Gott gelenkt und militärische Erfolge als Ergebnis der Hilfe von Heiligen, verstanden wird. Somit kann diesen Bildern unterstellt werden, dass sie als religiöse Rechtfertigung für Kriegshandlungen genutzt werden.

5.5.2 Die freudreichen Rosenkranzgeheimnisse

Zurück zu den Fresken im Presbyterium, die sich oberhalb der Schlachtendarstellungen den freudreichen Rosenkranzgeheimnissen widmen. Diese werden im Unterschied zur nördlichen Querschiffkapelle und zur Vierung vollständig dargestellt. Sie thematisieren die freudigen Ereignisse im Leben Jesu und Mariens. Ebenfalls im Unterschied zu den anderen Rosenkranzzyklen, beziehen sich sämtliche freudreichen Geheimnisse auf das Lukasevangelium im Neuen Testament.

Die Darbringung im Tempel

An der nördlichen Wand des Presbyteriums, ist die *Darbringung im Tempel* dargestellt (Abb. 74 & 75).²²⁷

²²⁶ Hanß 2017, S. 17-71.

²²⁷ Frank 1984, S. 14.

Im Zentrum des Freskos steht Simeon mit dem Jesusknaben im Arm. Er trägt einen langen, grauen Bart und ein reich geschmücktes Priestergewand mit einer mondsichelförmigen Kopfbedeckung, wie schon der Priester bei Marias Darbringung im Langhaus. Der Jesusknabe, nackt auf einem weißen Tuch, sein Kopf von einem Strahlenkranz umgeben, hält die rechte Hand empfangend nach oben. Links von Simeon und Jesus kniet Maria auf Altarstufen, die Arme im Empfangsgestus ausgebreitet. Sie ist in Blau, Rot und Weißen Farben gekleidet und ihren Kopf umgibt ein Heiligenschein. Die drei Personen haben ihre Blicke nach rechts oben gewandt. Hinter ihnen ist eine Gruppe von Personen: ein älterer Mann mit Halbglatze und Heiligenschein, bei dem es sich vermutlich um Josef handelt und eine junge Frau in Rot mit weißem Tuch über dem Kopf. Das geraffte Gewand über ihrem Bauch lässt vermuten, dass sie schwanger ist. Die anderen Personen lassen sich auf Grund zu schlechter Sicht nicht identifizieren, aber einer von Ihnen hält ein geöffnetes Buch vor sich. Am rechten Bildrand befindet sich ein Altar mit einer langen, schmalen Kerze auf einem Halter, deren Ende sich hinter einem schwer herunterhängenden, dunkelroten Vorhang verliert, der in den Raum hineinragt. Der Altar wird von einem bekrönten Wappen geschmückt, in dessen oberen linken Viertel der Doppeladler der Habsburger zu erkennen ist. Rechts davon hängt ein Teppich herab, auf dem ein hölzerner Vogelkäfig mit zwei jungen Tauben steht. Er scheint gerade von einer jungen blonden Frau dort hingestellt worden zu sein, die ausschnittshaft noch am rechten Bildrand zu sehen ist. Die Personen sind im Innenraum einer Tempelarchitektur platziert. Im Hintergrund sind Arkadenöffnungen und Lichtgaden zu sehen, die in ein Gewölbe übergehen. Durch die kleinen Fensteröffnungen wird der Blick auf hellblauen Himmel frei.

Dieses Fresko bezieht sich auf das Lukasevangelium und auf das vierte freudenreiche Rosenkranzgeheimnis: *Jesus wird von Maria und Josef im Tempel dargebracht*. Acht Tage nach seiner Geburt wurde Jesus beschnitten und erhielt den Namen, den ihm der Engel vor seiner Geburt angekündigt hatte. Nach den Vorschriften des Gesetzes brachten Maria und Josef ihn 40 Tage später nach Jerusalem, um ihn Gott zu weihen und das vorgeschriebene Opfer darzubringen. Im Tempel erkannte Simeon in Jesus den Retter, lobte Gott und prophezeite, dass Jesus Licht für alle Völker und Herrlichkeit für Israel sein werde. Er sagte Maria auch voraus, dass ihr durch Jesus großes Leid widerfahren würde. Auch die Prophetin Hanna, eine alte Witwe, erkannte in Jesus den

Erlöser und erzählte allen davon, die auf die Rettung Jerusalems warteten.²²⁸ Allerdings konnte sie im Fresko nicht identifiziert werden.

Der lehrende Jesusknabe im Tempel/zwölfjähriger Jesus im Tempel

Das Pendant an der südlichen Wand im Presbyterium zeigt den *lehrenden Jesusknaben im Tempel/zwölfjähriger Jesus im Tempel* (Abb. 76 & 77).²²⁹

Auf dem Fresko wird der zwölfjährige Jesus dargestellt. Er steht auf einer Kanzel am linken Bildrand und spricht zu einer Gruppe von Schriftgelehrten rechts im Bild. Vor ihm liegt ein aufgeschlagenes Buch, das er mit seiner rechten Hand hält, seine linke Hand ist lehrend/segnend erhoben. Er trägt ein rotes Gewand mit blauem Tuch, hat lange blonde Locken, rosa Wangen und seinen Kopf umgibt ein Heiligenschein. Die Kanzel ist von einem Baldachin überdacht, der mit grünem Stoff ummantelt ist. Sie nimmt dominant die ganze linke Hälfte des Bildes ein. Der grüne Stoff zieht sich auch über ein Podest vor der Kanzel, auf dem zwei Bücher liegen. Wie schon auf dem Altar im gegenüberliegenden Bild, ist auch hier auf der Kanzel ein bekröntes Wappen zu erkennen. Die Schriftgelehrten sind als ältere Männer mit grauen Bärten, zum Teil mit Kopfbedeckungen dargestellt und in bunte Gewänder gekleidet. Zwei Männer in gelb-grüner Kleidung halten aufgeschlagene Bücher in den Händen und weisen mit ihren Zeigefingern auf bestimmte Textstellen, während sie zu Jesus sprechen. Die zwei Männer am rechten Bildrand scheinen im Diskurs mit einander zu sein. Der Mann in rot-blauem Gewand hat die rechte Hand, wie zur Verdeutlichung seiner Aussage erhoben, während der sitzende Mann in gelb-grünem Gewand auf eine Stelle in seinem Buch verweist. Dahinter sind zwei weitere Männer zu erkennen, einander zugewandt, von denen einer eine Lupe vor sein Auge hält. Die Gelehrten drücken ihre Verwunderung durch lebhafte Gesten und Mimik sowie durch einen eifrigen Disput aus. Im linken Hintergrund, zwischen Jesus auf der Kanzel und den Gelehrten, sind eine Frau mit weißem Tuch über dem Kopf und rotem Kleid und ein älterer Mann mit kaum erkennbaren Heiligenscheinen zu sehen. Sie schauen beide zu Jesus hinauf, der Mann mit zeigendem Finger. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich um Maria und Josef handelt. Beiden Figuren konnten nur auf den Fotografien von Madl von 2005 erkannt

²²⁸ Lk 2, 21-40.

²²⁹ Frank 1984, S. 14.

werden. Die Szene ist ins Innere des Tempels platziert mit zugemauerten Arkadenöffnungen im Hintergrund und Stufen im Vordergrund.

Diese Darstellung auf der südlichen Wand im Presbyterium bezieht sich auf das fünfte der freudreichen Rosenkranzgeheimnisse - *Jesus wird im Tempel wiedergefunden* - und ebenso auf das zweite Kapitel des Lukasevangeliums. Jedes Jahr gingen Maria und Josef zum Passafest nach Jerusalem. Als Jesus zwölf Jahre alt war, blieb er nach dem Fest unbemerkt im Tempel. Nachdem seine Eltern ihn drei Tage lang gesucht hatten, fanden sie ihn im Tempel, wo er mit den Lehrern sprach und ihnen Fragen stellte. Alle waren erstaunt über seinen Verstand und seine Antworten. Nachdem Maria ihn fragte, warum er das tat, antwortete er, dass er bei denen sein muss, die zu seinem Vater gehören. Seine Eltern jedoch verstanden ihn nicht und gingen mit ihm zurück nach Nazareth, wo er ihnen gehorsam war und an „Weisheit, Alter und Gnade bei Gott und den Menschen“ zunahm. Maria behielt alle seine Worte in ihrem Herzen.²³⁰

Bemerkenswert ist, dass Jesus auf dem Fresko in der Dominikanerkirche von der Kanzel aus zu den Gelehrten spricht, die verwundert scheinen. Im biblischen Text hingegen sitzt er mitten unter ihnen, hört ihnen zu und stellt Fragen. Das Fresko vermittelt jedoch den Eindruck, als würde er selbst bereits lehren.

Die Heimsuchung

Im unteren Teil der Deckenwölbung, über dem Altar, befindet sich auf der nördlichen Seite die *Heimsuchung* (Abb. 78 & 79).²³¹

In der Mitte des Bildes befinden sich Maria und Elisabeth in inniger Umarmung. Maria ist links in weiß, rot, blauer Kleidung und einem dünnen Heiligenschein um ihren Kopf zu identifizieren. Elisabeth ist in einen grünen Mantel gehüllt und trägt ein gelbes Tuch über ihrem Haupt und den Schultern. Im Gegensatz zu Maria, mit jungen Gesichtszügen, scheint Elisabeth als ältere Frau dargestellt zu sein.²³² Ihre Gesichter sind nah beieinander und ihre Arme umfassen einander. Die beiden Frauen sind in der Bildmitte zurückgestellt. Links vorne im Bild ist Josef als älterer Mann mit grauem Bart, Halbglatze und Heiligenschein zu sehen. Wie schon auf den anderen Fresken trägt

²³⁰ Lk 2, 41-51.

²³¹ Frank 1984, S. 14.

²³² Elisabeth und Zacharias waren bis dahin kinderlos und werden üblicherweise in höherem Alter dargestellt.

er ein dunkelrosa Gewand mit einem dunkelgelben Tuch um die linke Schulter. Auf dem Foto des Freskos von 2005 sind außerdem der Esel neben ihm und sein Hirtenstab zu erkennen. Am rechten vorderen Bildrand sind drei weitere Personen dargestellt, die sich jedoch nicht eindeutig identifizieren lassen. Alle blicken zu Maria und Elisabeth. Ganz vorne sitzt ein gebrechlicher Mann, spärlich bekleidet, auf einem Stein und zeigt mit dem Finger auf Maria und Elisabeth. Dahinter ist eine Frau nur undeutlich zu erkennen, mit dunklen, zusammengebundenen Haaren und grünem Gewand. Links von diesen beiden Figuren ist eine junge Frau mit blau-gelbem Gewand und weißem Kopftuch. Mit ihrer rechten Hand hält sie ihr Gewand vor der linken Brust. Im Vergleich zu den sehr matt und zurückhaltend dargestellten Figuren am Bildrand scheint sie fast vor Helligkeit zu leuchten.²³³ Zwischen ihr und Elisabeth ist zurückversetzt ein weiterer älterer Mann zu erkennen, bei dem es sich um Zacharias handeln könnte. Auch er blickt zu den beiden Frauen. Die Szene ist, laut Bibel, in einer Stadt in Juda angesiedelt, vermutlich vor dem Haus der Elisabeth. Im Hintergrund des Bildes erstrecken sich Wohnhäuser. In der Mitte lässt die Straße den Blick auf den mit hellen Wolken durchzogenen blauen Himmel frei. Erstaunlich ist, dass die eigentlich prominenteste Gruppe um Maria und Elisabeth zwar im Zentrum, aber etwas zurückversetzt ist. Sie werden aber im Mittelpunkt einer aufmerksam auf sie gerichteten Gruppe von Assistenzfiguren gezeigt. Die Darstellung Mariä Heimsuchung bezieht sich auf das zweite freudenreiche Rosenkranzgeheimnis: *Der Besuch Marias bei Elisabeth* und ist im Lukasevangelium beschrieben: Nachdem Maria von der Schwangerschaft Elisabeths erfahren hat, begibt sie sich zu ihr und Zacharias in eine Stadt in Juda. Als Maria Elisabeth begrüßt, hüpfte das Kind (Johannes der Täufer) in Elisabeths Leib, und Elisabeth preist Maria als „gesegnet unter den Frauen, und gesegnet ist die Frucht deines Leibes“. Maria antwortet daraufhin mit dem sogenannten „Magnificat“, ihrem Lobgesang auf Gott.²³⁴

Dieser Lobgesang ist schon als Inschrift in der Vierungskuppel der Kirche zu finden, in der Maria als Königin der Engel dargestellt ist. Außerdem findet sich links neben der Heimsuchung die helespontische Sibylle, die mit ihrem rechten Zeigefinger auf das

²³³ Auf Grund des unklaren Zustands des Freskos 2005 vor sowie auch nach der Restaurierung wird bei der Beschreibung jedoch drauf verzichtet Licht, Farbe, sowie weitere Stilmittel in die Beschreibung einzufügen und ggf. Bedeutung zuzuschreiben.

²³⁴ Lk 1, 39-56.

Fresko zeigt, wobei ihr Blick in Richtung Vierung geht. Ihre Inschrift vermittelt die Botschaft: „Es wird endlich kommen“.

Die Geburt Christi

Gegenüber der *Heimsuchung*, auf der südlichen Seite der Wölbung im Presbyterium der Dominikanerkirche, ist die *Geburt Christi* dargestellt (Abb. 78 & 80).²³⁵

Das Fresko ist klar in den unteren irdischen Bereich und den oberen himmlischen Bereich gegliedert. Am unteren Bildrand des Freskos ist die Heilige Familie dargestellt. In der Mitte ist eine Holzkiste mit Heu, auf der das Jesuskind in weißen Tüchern, in Marias Armen liegt. Es ist von einem hellen Schein umleuchtet. Maria kniet links im Bild, über ihr Kind gebeugt. Sie trägt ein rotes Kleid, einen blauen Umhang und ein weißes Tuch über Kopf und Schultern. Ihr Kopf ist leicht gehoben und von einem Heiligenschein umgeben. Josef steht hinter ihr, an den Sockel eines Pfeilers gelehnt. Er trägt ein violette und gelbes Gewand, Bart und Halbglatze und einen Heiligenschein; er schaut mit gerunzelter Stirn auf das Jesuskind hinab. Hinter Jesus scheinen vier Personen zu sein, die nicht klar definiert werden können. Ein Mann im Vordergrund mit grünem Umhang blickt die anderen Personen mit gedrehtem Kopf an und zeigt ihm das Jesuskind. Ein Knabe und zwei ältere Männer folgen seiner Hand. Rechts im Vordergrund kniet ein älterer Mann auf einem Bein und schaut zu Jesus. Er hat graue Haare und einen langen grauen Bart, seine Hosen sind zerrissen und seine links Schulter entblößt. Auf dem Boden links neben ihm liegt ein Stab, der ihn als Hirte identifiziert lässt. Hinter ihm ist eine junge Frau mit rotem Mieder und weißer Kopfbedeckung; sie trägt einen kleinen Korb am linken Arm. Hinter ihr ist ein Mann mit dunklen, langen Haaren und langem Bart. Er hält einen Stab und seinen Hut in der rechten Hand und trägt einen großen geflochtenen Korb mit Heu auf dem Rücken. Beide schauen andächtig auf das neugeborene Kind. Am rechten Bildrand, etwas zurückversetzt, lassen sich zwei der drei heiligen Könige auf Pferden erkennen und hinter ihnen Speere und Fahnen, die in den Himmel ragen. Am linken hinteren Bildrand dominiert eine angedeutete Ruinenarchitektur. Die obere Hälfte des Bildes wird von Cherubenköpfen und einem Puttenreigen dominiert, die mit den Wolken verschmelzen. Die Wolken gehen fast nahtlos in die Personengruppe am unteren Bildrand über und sorgen so für

²³⁵ Frank 1984, S. 14.

eine Verschmelzung des irdischen und himmlischen Bereichs. Rechts und links trennen sich immer wieder Putti von den Wolken ab, von anderen ragen nur die Köpfe aus den Wolken heraus. In der Mitte scheint ein goldener Strahl (das Licht des Herrn oder der Heilige Geist) von oben durch die Wolken auf das Jesuskind. Darüber halten die Engel ein Schriftband mit den Worten „Gloria in Excelsis Deo“ (Ehre sei Gott in der Höhe). Am rechten oberen Bildrand kann der „Stern über Bethlehem“ erkannt werden.

Die Geburt Jesu wird im dritten freudenreichen Rosenkranzgeheimnis: *Die Geburt Jesu im Stall von Betlehem* gebetet und die Darstellung in der Dominikanerkirche kann auf die Erzählungen aus dem Lukasevangelium bezogen werden. Darin wird sie in einen weltgeschichtlichen Zusammenhang gestellt: Kaiser Augustus erlässt den Befehl, dass alle Bewohner des Römischen Reiches geschätzt werden sollen. Deshalb reisen Josef und die schwangere Maria von Nazareth nach Betlehem, da Josef aus dem Haus und Geschlecht Davids stammt. Während ihres Aufenthalts in Betlehem gebärt Maria ihren Sohn, wickelt ihn in Windeln und legt ihn in eine Krippe, weil in der Herberge kein Platz für sie ist. Ein Engel des Herrn erscheint in der Nähe lagernden Hirten und die Herrlichkeit Gottes umstrahlt sie und sie fürchten sich. Der Engel verkündet ihnen: „große Freude, die allem Volk widerfahren wird; denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus der Herr.“ Plötzlich erscheinen neben dem Engel himmlische Heerscharen, die Gott loben: „Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden bei den Menschen seines Wohlgefallens.“ Nachdem die Engel verschwunden waren, eilen die Hirten nach Betlehem, finden Maria, Josef und das Kind in der Krippe und berichten, was ihnen über dieses Kind gesagt wurde.²³⁶

Neben der Geburt Christi ist die europäische Sibylle mit dem Zitat „Er wird in Armut regieren“ platziert und nimmt somit wieder Bezug zu dem Fresko mit der szenischen Darstellung.

Im Matthäusevangelium wird geschildert, dass die Weisen aus dem Morgenland zu Herodes kommen und ihn fragen, wo der neugeborene König sei, denn sie hätten einen Stern aufgehen sehen (Der Stern von Bethlehem). Herodes erschrickt und lässt in seiner Angst alle neugeborenen Jungen umbringen. Die Weisen aber werden vom Stern zur

²³⁶ Lk 2, 1-7.

Krippe geführt und verraten das Jesuskind nicht. Diese Erzählung erklärt den Stern auf dem Fresko.²³⁷

Die Verkündigung an Maria

In der Mitte des Gewölbes im Presbyterium und somit an äußerst prominenter Stelle der Dominikanerkirche ist die Szene der *Verkündigung an Maria* dargestellt (Abb. 78 & 81).²³⁸

Im Vordergrund, in der Mitte des Freskos, kniet Maria vor einem Pult, das mit einem grünen Tuch bedeckt ist. Sie trägt ein rotes Kleid, einen blauen Umhang und ein weißes Tuch um den Hals und die Schultern. Ihr Körper ist nach links gedreht und öffnet sich zum Betrachter hin. Ihre beiden Arme scheinen aus dem Bild heraus zu fassen, oder als Geste des Erschreckens gedeutet werden. Um ihren Kopf erstrahlt ein Heiligenschein vor dunklen Wolken. Am rechten Bildrand, vor dem Sockel eines Pfeilers steht ein Stuhl. Sie blickt zu Erzengel Gabriel, der ihr gegenüber, links im Bild, erscheint. Er schwebt auf einer Wolke, scheint jedoch von ihr herabzusteigen. Er trägt Gewänder in Weiß, Gelb, Rot und Blau und seine Haare sind blond gelockt. In seiner linken Hand hält er Maria eine Lilie entgegen. Sein rechter Arm ist über seinen Kopf hochgehoben und sein Zeigefinger deutet auf die Taube - den Heiligen Geist - in der Mitte des oberen Bildrandes. Hinter Gabriel und Maria erstrecken sich über die gesamte Breite des Freskos Engel und Putti auf Wolken. Wieder sind die Wolken in grauen Rosatönen gehalten. Manche von den Engeln und Putti scheinen, wie schon in den Fresken zuvor, mit den Wolken zu verschwimmen. Vom linken oberen Bildrand erscheint ein goldener Schein und Strahlen, auf denen die weiße Taube hinab fliegt. Der mittlere und stärkste Strahl trifft direkt auf Maria und symbolisiert die Empfängnis. Vom rechten oberen Rand fällt ein grüner Vorhang ins Bild, welcher von den Engeln und Putti zurückgehalten wird. Im linken Vordergrund des Bildes ist auf der obersten Stufe ein weißer Adler zu sehen, der einen Rosenkranz im Schnabel hält. Neben ihm steht die Krone des Heiligen Römischen Reiches und das Reichsszepter. Die Umgebung der Szene ist nur spärlich zu erkennen. Am unteren Bildrand sind zwei Stufen und rechts

²³⁷ Mt 2, 1-12.

²³⁸ Frank 1984, S.14.

und links die Sockel von Säulen zu sehen. Von der oberen Stufe aus hängt ein kurzes Inschriftenband hinunter mit den Initialen MM.

Das Fresko stellt das erste freudenreiche Rosenkranzgeheimnis: *Die Verkündigung des Erzengels Gabriel an die Jungfrau Maria* dar. Auch dieses Ereignis wird im ersten Kapitel des Lukasevangeliums geschildert. Der Engel Gabriel wurde von Gott nach Nazareth zu Maria geschickt, um ihr zu sagen, dass sie einen Sohn Namens Jesus bekommen und er Sohn Gottes genannt werden wird. Maria fragt, wie das möglich ist und der Engel erklärt, dass der Heilige Geist über sie kommen und sie somit Gottes Sohn gebären wird.

Da sprach Maria: „Siehe, ich bin des Herrn Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast.“²³⁹ Dieses Zitat spannt einen Bogen zu dem Dreipass auf der nördlichen Seite des ersten Jochs im Langhaus, auf dem die Inschrift FIAT zu lesen.²⁴⁰

Im Presbyterium der Dominikanerkirche, dem bedeutendsten Bereich des Kirchenraums, sind im unteren Bereich zwei Schlachtenszenen dargestellt, die sowohl für den Dominikanerorden als auch für die Rosenkranzbruderschaft von großer Bedeutung sind. Diese Szenen veranschaulichen die Wirkkraft des Rosenkranzgebets und stellen Dominikus sowie Maria als heilige Helfer dar. Die Fresken beziehen sich auf die Gründungszeit des Ordens und der Bruderschaft und bieten zugleich einen zeitgenössischen Bezug zu den schon erwähnten Ereignissen während der Bauzeit der Kirche. Über den Schlachten sind die freudenreichen Rosenkranzgeheimnisse dargestellt, die zentrale Ereignisse aus dem Leben Mariens und des Jesuskindes nach dem Lukasevangelium zeigen. Diese Darstellungen knüpfen immer wieder an die anderen Fresken an und führen die marianische Ausrichtung der Kirchengestaltung zu ihrem Höhepunkt.

²³⁹ Lk 1, 26-38.

²⁴⁰ Man beachte hier die in Kapitel 5.2.1 Einbettung der Fresken im Langhaus, S. 33- 47 beschriebenen Schwierigkeiten bei der Deutung der Bildhierarchie.

6. Das Gesamtkonzept des Bildprogramms

Die Ausstattung der Kirche zeigt sich einerseits betont dominikanisch, jedoch vielmehr stark marianisch geprägt, mit besonderem Fokus auf die Rosenkranzgeheimnisse. Das Dominikanische findet somit vor allem in der intensiven Betonung der Marienverehrung Ausdruck. Diese gestalterische Ausrichtung unterstreicht die zentrale Bedeutung des Rosenkranzes und der Bruderschaft.

Um sich der Beantwortung der Forschungsfrage zu nähern, wird das inhaltliche Gesamtkonzept der barocken Decken- und Wandmalerei und deren Verortung in der Wiener Dominikanerkirche analysiert und in den zeitgeschichtlichen Hintergrund eingeordnet. Wie die vorangegangenen Beschreibungen und Interpretationen zeigen, ist die Ausstattung der Kirche der Verherrlichung Mariens, des Dominikanerordens und der Wirkmacht des Rosenkranzes (des Rosenkranzgebets) gewidmet. Die Bedeutung des Rosenkranzgebets für die Ausstattung der Kirche sowie die damit verbundene Rolle der Bruderschaft zeigt sich darin, dass mit der ersten öffentlichen Rezitation des Gebets in der Kirche auch die Ausstattung ihren Anfang nahm. Da die Fresken von mehreren Künstlern und nicht chronologisch geschaffen wurden, kann davon ausgegangen werden, dass das Bildprogramm von den Auftraggebern vorgegeben war.

Im Mittelpunkt der Deckenmalerei des Langhauses stehen die Hauptszenen: *Mariens Opferung als Tempeljungfrau* und die *Vermählung Mariens mit Josef*, begleitet von einem Engelskonzert. Diese Szenen, die wichtige Stationen im Leben Mariens zeigen, unterstreichen ihre besondere Rolle im christlich-katholischen Heilsgeschehen und dienen als bildliche Darstellungen religiöser Inhalte. Gleichzeitig bereiten sie auf die Rosenkranzgeheimnisse in anderen Teilen der Kirche vor. Bemerkenswert ist, dass das Fresko im ersten Joch - die *Opferung Mariens im Tempel* - so angelegt ist, dass es der Besucher erst beim Verlassen der Kirche richtig herum anschauen kann.

Auf den ersten Blick scheint es irritierend, dass Szenen aus dem Marienleben zur Vorbereitung auf die Rosenkranzgeheimnisse - scheinbar nebensächliche Ereignisse - ein derart zentraler Platz an der Decke des Langhauses zugewiesen wurde. Inhaltlich wäre eine Anordnung solcher Darstellungen in den Seitenkapellen oder an den Wänden naheliegender. Durch die gewählte Platzierung an der bedeutungsvollen Kirchendecke wird die Marienverehrung eindrucksvoll betont und in ihrer Bedeutung gesteigert - ein Umstand, der angesichts des Patroziniums der Kirche „Maria der Rosenkranzkönigin“ durchaus gerechtfertigt scheint. Die drei szenischen Darstellungen werden von kleineren

Fresken entlang der Längszone und auf den Gurtbögen begleitet. Die Dreipässe - je rechts und links der Hauptthemen - können als zusammenhängende Bildreihe interpretiert werden, die Marias Bereitschaft, sich dem Willen Gottes zu unterwerfen, bis hin zum Symbol des Sieges über „das Böse“ (2. Joch, südlicher Dreipass) und den Triumph des „rechten Glaubens“ (3. Joch, südlicher Dreipass) darstellen.²⁴¹ Sie spiegeln die spezifische Ausrichtung der Dominikaner wider, insbesondere in einer Zeit religiöser und politischer Umbrüche - etwa nach der ersten Belagerung durch das Osmanische Reich und der Rekatholisierung Wiens. Außerdem verdeutlichen sie den Gläubigen durch ihre Attribute den Schutz des Rosenkranzes. Die zurückhaltenden Grisailen, die Nachfolger Jesu zeigen, verdeutlichen die Weitergabe des Glaubens und die Verbreitung der christlichen Lehre durch die Jünger. Die Sibyllendarstellungen auf den Gurtbögen, mit ihren Attributen und Inschriften, symbolisieren den Übergang vom Heidentum zum Christentum. Sie verkörpern die Weissagung, dass das Licht Christi und das Lamm Gottes die Welt erleuchten werden, und wirken in ihrer Darstellung fast kämpferisch (z.B. die Cumäische Sibylle auf dem 2. Gurtbogen im Norden mit Siegesfahne und ihr gegenüber die Sibylle ohne Inschrift, mit Schlange), damit betonen sie die Überwindung des alten und „unrechten“ Glaubens.

Nach dem Durchschreiten des Langhauses gelangt der Betrachter zur Vierung, die bereits beim Eintreten in die Kirche durch das dominante Kuppelfresko ins Blickfeld rückt. An den Vierungspfeilern sind vier der fünf glorreichen Rosenkranzgeheimnisse dargestellt. Sie heben die zentrale Rolle Jesu als Überwinder des Todes und als Erlöser hervor und betonen Mariens besondere Stellung als Mutter Gottes und Fürsprecherin der Gläubigen. Das nachträglich veränderte Kuppelfresko zeigt seit dem 19. Jahrhundert *Maria als Königin der Engel*. Während das ursprüngliche Fresko mit der *Ausgießung des Heiligen Geistes* die glorreichen Rosenkranz-geheimnisse vollendet hatte, werden mit dem neuen Fresko das Leben Mariens und ihre Bedeutung im katholischen Glauben noch stärker in den Mittelpunkt gerückt. Die Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit auf dem Kuppelfresko ergänzt die Rosenkranzgeheimnisse um das zentrale Glaubensmysterium. Entsprechend bildet das Kuppelfresko ein Zentrum und verbindet die Kirchenausstattung auch inhaltlich, indem es Elemente der angrenzenden Themen in den Inschriften aufgreift. Im katholischen Glauben nimmt Maria eine herausragende

²⁴¹ Siehe Kapitel 5.2.1 Einbettung der Fresken im Langhaus, S. 33-47.

Stellung ein - im Gegensatz zum Protestantismus, der die Marienverehrung ablehnt. Diese besondere Rolle Mariens findet in der Flachkuppel ihren Höhepunkt, während die Fresken im Langhaus und in den Pendentifs der Vierung darauf vorbereiten.

Blickt der Betrachter nun nach links, so sieht er die nördliche Querschiffkapelle. Dargestellt sind die fünf schmerzhaften Rosenkranzgeheimnisse, die durch zwei weitere Szenen und kleine Fresken mit Putti-Darstellungen, die Reliquien präsentieren, ergänzt werden. Dies legt nahe, dass die schmerzhaften Rosenkranzgeheimnisse gezielt um Szenen der Passion ergänzt wurden, die mit der Entstehung wichtiger Reliquien verknüpft sind. Das Ensemble ist als bewusste Antwort auf die Reformation zu verstehen: Es unterstreicht die Bedeutung der Reliquienverehrung als ein zentrales Element des katholischen Glaubens, das vom Protestantismus abgelehnt wird - wie schon zuvor die Marienverehrung. Daher scheint das ikonographische Programm der Kapelle, im Zusammenhang mit der Darstellung der Leidenswerkzeuge und der Reliquienverehrung, vor dem geschichtlichen Hintergrund der Gegenreformation, konsequent.

Die Fresken in der gegenüberliegenden südlichen Querschiffkapelle sind dem Heiligen Dominikus gewidmet. Aus den Werkbeschreibungen und Textquellen lässt sich schließen, dass die Heiligsprechung des Ordensgründers sowie Wunder, die zu dieser führten und seine friedliche Überzeugungskraft dargestellt sind. Die Legenden schildern Dominikus als Prediger, der durch seine Worte bekehrt - was nicht ganz stimmig ist mit den militärischen Kreuzzügen, bei denen er Bekehrungsarbeit leistete. Auf dem Fresko *Die Schlacht von Muret* wird Dominikus predigend, in der Mitte der Schlachtenszene, als zentrale Figur im Kampf inszeniert. Dies scheint die Wirksamkeit seiner Bekehrung nach dem Sieg, gegen die Häretiker zu verdeutlichen. Aus heutiger Sicht könnte man annehmen, dass die Predigten nicht in dem gewünschten Maße zur Bekehrung geführt haben, da es dennoch zu bewaffneten Auseinandersetzungen kam. Die Albigenserkreuzzüge waren ein gezielter Versuch, die Katharer zu bekämpfen; nachdem dies militärisch nicht endgültig gelang, wurde anschließend die Inquisition gegen sie eingesetzt. Einerseits lässt sich also feststellen, dass Dominikus verschiedene Mittel auszuschöpfen versuchte, um die Menschen zum katholischen Glauben zu führen und auch im Schlachtengetümmel um jede Seele rang. Andererseits könnte dies darauf hinweisen, dass Menschen grundsätzlich auch unter extremen Bedingungen noch die

Möglichkeit zur Rückkehr oder Hinwendung zum katholischen Glauben hatten, bzw. ihnen diese Möglichkeit von den Herrschern gegeben wurde.

Eine mögliche Begründung für die Positionierung der Fresken zum Leben des Heiligen Dominikus in dieser Kapelle könnte im angrenzenden Kloster liegen, wodurch die Ordensbrüder in die Kirche gelangen konnten und somit eine direkte Verbindung zu der Kirche, dem Ordensheiligen hätten. In beiden Kapellen ist das jeweils inhaltlich zentrale Ereignis in der Mitte der Deckenwölbung und somit dem wichtigsten Ort, dargestellt.

Im Presbyterium der Kirche wird die Darstellung von Schlachtenszenen fortgeführt. Eine zweite Darstellung der *Schlacht von Muret* kann diesmal, auf Grund des Rosenkranzmadonnen-Banners, als Zeugnis für die Kraft des Rosenkranzes und die Wirkmacht der Predigten des Heiligen Dominikus interpretiert werden. Sie veranschaulicht, wie das Rosenkranzgebet in Krisenzeiten - etwa während des Dreißigjährigen Krieges, der osmanischen Belagerungen Wiens oder im Kontext der Gegenreformation - als Quelle von Stärke und Trost wirkt und dabei aktuelle Geschehnisse widerspiegelt. *Die Seeschlacht von Lepanto*, auf der gegenüberliegenden Wand, hatte einen nachhaltigen Einfluss, der den militärischen Sieg weit überragte. Dieser Sieg wurde, wie schon die Schlacht von Muret, als Vorbild für den Umgang mit Krisen gedeutet - jeweils durch die Hilfe des Rosenkranzgebetes; siehe Maria mit dem Rosenkranz, die in das Geschehen einzugreifen scheint. Diese Fresken verdeutlichen, dass die historischen Ereignisse als von Gott oder sogar Maria gelenkt und militärische Erfolge als Ergebnis der Hilfe von Heiligen verstanden wurden, wodurch sie als religiöse Rechtfertigung für Kampfhandlungen genutzt werden konnten. Vor dem Hintergrund der katholischen Marienverehrung fällt insbesondere auf, dass Maria nicht lediglich als Fürbitterin, sondern als aktiv handelnde Helferin dargestellt ist. Zudem besitzen die Fresken eine besondere Relevanz für den Dominikanerorden und die Rosenkranzbruderschaft, indem sie die Kraft des Rosenkranzgebetes veranschaulichen und sowohl Dominikus als auch Maria als spezifische Schutzheilige darstellen.

Über den Schlachtenszenen im Presbyterium - dem liturgisch wichtigsten Kirchenbereich - sind die freudreichen Rosenkranzgeheimnisse dargestellt. Sie illustrieren Ereignisse aus dem Leben Mariens und Jesu und stärken endgültig die marianische Ausrichtung der Kirchengestaltung, indem sie die Verkündigung an Maria in der Deckenwölbung, am zentralen Ort des Presbyteriums zeigen.

Betrachtet man die Schlachtenszenen nun im historischen Kontext des Kirchenbaus, so wird der kämpferische Geist der Gegenreformation und des Sieges über die erste osmanische Belagerung Wiens deutlich. Da sie im Presbyterium platziert wurden, wird die Bedeutung der historischen Ereignisse und der starke Glaube an das Wirken des Rosenkranzes, die Verherrlichung von Maria und die Wundertaten des Heiligen Dominikus, veranschaulicht. Im Gemälde des Hochaltars werden alle Elemente der Verherrlichung vereint: Die von Maria ausgehende Kraft und der mit Hilfe des Rosenkranzes wirksame Heilige Dominikus. Im Presbyterium stellt sich allerdings die Frage, für wen die Fresken letztendlich sichtbar waren. Da dieser Bereich meist nur den Ordensbrüdern vorbehalten war, wären die Szenen für gläubige Besucher der Kirche und der Messen nicht sichtbar gewesen, bzw. nur aus der Ferne. Der Fokus scheint deshalb darauf zu liegen, den Ordensbrüdern zu verdeutlichen, dass Dominikus selbst in scheinbar ausweglosen und gefährlichen Situationen bekehrte und predigte, wobei ihm Maria und der Rosenkranz stets zur Seite standen und er letztlich siegreich war. Somit wird der gewonnene Eindruck der Ideologie als kämpfende Kirche und kämpfender Orden, der das Mittel der Predigt neben der Waffengewalt einsetzt, verstärkt.

Zur Einordnung der Fresken in den gesellschaftlich-historischen Kontext wurde einerseits Frank Büttner und Andrea Gottdang *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten* von 2006 herangezogen. Andererseits wurde sich mit *Ecclesia Militans. Inquisition im Zeitalter der Gegenreformation* von Miroslav Hroch und Anna Skybová aus dem Jahr 1985 auseinandergesetzt.

Büttner und Gottang schildern, dass im Gegensatz zu den Protestanten, die auf den Heiligenkult verzichteten, die katholische Kirche insbesondere die Märtyrer ehren. Dabei treten die Heiligen nicht mehr als stille Fürsprecher auf, sondern setzten sich direkt für ihre Anvertrauten ein.²⁴²

Diese Schilderung wird auf dem Fresko der Seeschlacht von Lepanto auf den Höhepunkt gebracht, wo Maria effektiv in das Schlachtengeschehen einzugreifen scheint.

Hroch und Skybová betonen, dass der Marienkult gezielt gegen Häretiker eingesetzt wurde. Neben der Marienverehrung erlebte auch der Heiligenkult eine Wiederbelebung

²⁴² Büttner/Gottdang 2006, S. 40.

während der Gegenreformation, was sich in Darstellungen ihrer Lebensgeschichten und durch feierliche Heiligsprechungen zeigt. Der Heiligenkult war eng mit der Verehrung von Reliquien und Wundern verbunden, wodurch die breite Bevölkerung emotional und religiös beeinflusst werden sollte. Die Heiligenverehrung verfolgte zwei Hauptziele: Zum einen sollte sie die göttliche Gegenwart im irdischen Leben bezeugen, zum anderen die Überlegenheit der katholischen Kirche hervorheben.²⁴³

In der Dominikanerkirche spiegelt sich dies in der Ausstattung wider: Die nördliche Querschiffkapelle ist nicht nur dem Namen Jesu, sondern faktisch der Reliquienverehrung gewidmet, während die südliche Kapelle Szenen aus den Legenden über das Leben und die Wunder des Ordensgründers zeigt. Weitere Kapellen, die in dieser Masterarbeit nicht beschrieben werden, ehren vor allem dominikanische Ordensheilige. Der Marienkult erreicht - durch die Gestaltung des Langhauses sowie der Marienszenen in der Kuppel und im Presbyterium - einen Höhepunkt. Damit finden sich in der Dominikanerkirche drei „Alleinstellungsmerkmale“ der katholischen Kirche vereint. Zu Zeiten der Gegenreformation erscheint das als starke und eindeutige Positionierung.

Beim Verlassen der Kirche über das Westportal erhält der Betrachter die wahrhaftige Perspektive auf das Fresko im ersten Joch - *Die Opferung Mariens als Tempeljungfrau*. Damit werden die Gläubigen mit jener Szene entlassen, die Mariens Eintritt in die Glaubensgemeinschaft zeigt.

Die Bedeutung des Rosenkranzgebetes für die Dominikaner wird ebenfalls beim Verlassen der Kirche verdeutlicht: Das Segmentfresko über dem Westportal lässt die Wirkkraft des Rosenkranzgebetes bei der Vorsorge zum Seelenheil und der Überwindung des Fegefeuers spürbar werden - Elemente, die sich durch die gesamte Ausstattung der Kirche ziehen und hier zugespitzt werden. Es erinnert den Besucher außerdem an die Funktion der Ablassregelung.²⁴⁴

Während die Rosenkranzbruderschaft und der Dominikanerorden ausdrücklich für die Überwindung des Fegefeuers beten, wird die Lehre vom Fegefeuer von den Protestanten abgelehnt.

Auch die Fresken in der Wölbung über der Orgelempore werden erst beim Verlassen der Kirche sichtbar. *Das Hohelied* im Scheitel der Wölbung symbolisiert die Verbindung

²⁴³ Hroch/Skybová 1985, S. 237-239.

²⁴⁴ Siehe Kapitel 4.2 Der Innenraum, S. 19-21.

von Christus und der Kirche, sowie die Bedeutung der Musik für den Glauben. Die Darstellung *Judiths mit dem Kopf des Holofernes* verstärk die Marienverehrung, da sie als alttestamentliches Vorbild Mariens für den Sieg über Feinde gilt. Das Fresko, das *David als König mit Krone und Harfe spielend* zeigt - insbesondere, weil er sonst gerne mit dem Kopf Goliaths gezeigt wird - verweist auf seine Rolle als Einiger und Herrscher über Israel und unterstreicht die Wirkung seiner Musik und zeigt ihn als Sieger mit der Bundeslade, der somit Gott auf seiner Seite hat. So erscheinen Judith und David als Retter des Volkes Israel, also des Volkes mit dem „rechten Glauben“, indem sie die jeweils überlegen wirkenden Feinde mit List und Tatkraft besiegen. Einerseits können die musikalischen Aspekte die Platzierung der Fresken über der Orgelempore begründen. Andererseits kann interpretiert werden, dass die Gläubigen beim Verlassen der Kirche an die wichtigsten Aspekte der Ausstattung, vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund, erinnert werden sollen: Den Triumph des „rechten Glaubens“, den göttlichen Schutz und die besondere Rolle Mariens in Zeiten der Gefahr. Die Fresken vermitteln Zuversicht und - zusammen mit dem Fresko im ersten Joch und dem Segmentfresko - das Gefühl, Teil einer durch Gott, Maria und Heilige beschützten Gemeinschaft zu sein. Dies scheint ein zentrales Anliegen in einer Zeit gewesen zu sein, in der die katholische Kirche ihre Lehre und Macht verteidigen musste.

Durch die Werkbeschreibungen und Deutungen der Fresken kann festgehalten werden, dass die Ausstattung der Kirche deutlich gegenreformatorisch und antiprotestantisch ist. Die fast kämpferischen Darstellungen der Sibyllen und Dreipässe sowie die Schlachtenszenen legen nahe, dass die Ausstattung das Konzept der „*ecclesia militans*“ (streitende/kämpfende) Kirche verfolgt.

Die gesamte Ausstattung der Kirche kann vor diesem Lehrhintergrund bzw. dieser Aufforderung gesehen werden, da sie die zu vermittelnden Inhalte künstlerisch wiedergibt und so einem breiten Publikum verständlich macht.

Nach Hroch und Skybová nutzte die Kirche prunkvolle Ausstattungen und imposante Erscheinungsbilder, um ihre Bedeutung für die Gläubigen zu unterstreichen. Dies erfolgte zu einer Zeit, in der Macht oft durch prachtvolle Inszenierung gezeigt wurde.²⁴⁵ Büttner und Gottang schreiben, dass das zentrale Anliegen barocker Inszenierungen darin lag, die Betrachter emotional zu bewegen (*movere*) und sie dadurch zur

²⁴⁵ Hroch/Skybová 1985, S. 239.

Nachahmung der Heiligen zu motivieren. Die Prachtentfaltung diene dabei nicht dem Selbstzweck, sondern sollte gezielt Staunen und Bewunderung (*meraviglia*) hervorrufen.²⁴⁶

Diese Entwicklung erklärt, warum selbst Kirchen von Bettelorden, die eigentlich für ihre schlichte Ausstattung bekannt waren - wie auch die der Dominikaner - nun mit prachtvollen Dekorationen versehen wurden.

Somit kann festgehalten werden, dass das Bildprogramm inhaltlich eindeutig gegenreformatorisch sind und sogar propagandistische Züge aufweisen. Typische Motive der gegenreformatorischen Bildsprache - etwa Maria vom Siege, der Triumph über Häretiker oder der Sieg Mariens und Jesu über das Böse, (symbolisiert durch das zertreten einer Schlange)²⁴⁷ - treten in der Dominikanerkirche allerdings eher in allegorischer Gestalt (in den Dreipässen und Sibyllen) auf. So werden die zentralen Botschaften der Gegenreformation inhaltlich vermittelt, jedoch mit viel Interpretationsspielraum und stilistisch weniger eindringlich.

Stilistisch befinden sich die Fresken in der Dominikanerkirche noch nicht auf dem Höhepunkt der barocken Darstellungsweise. Während der Barock als führende Stilrichtung der Gegenreformation die Kunst als Instrument der katholischen Erneuerung nutzte, ist die Freskierung in der Wiener Ordenskirche noch zurückhaltend. Die prunkvollen Kirchenräume sollen das Glaubensgefühl der Besucher stärken und als wirkungsvoller Rahmen für das religiöse Erleben dienen. Besonders die Schaffung einer mystischen Atmosphäre spielte bei der Vermittlung eine zentrale Rolle: Durch illusionistische Malerei und perspektivische Elemente sollte der Eindruck einer überirdischen, göttlichen Sphäre entstehen. Der Blick nach oben, in die Kuppel oder auf die Decke, soll sich anfühlen, als schaue man direkt in den Himmel.²⁴⁸

Wie oben schon Büttner und Gott dang zitiert wurden, sollten die Betrachter vor allem durch die Darstellungen, mit Hilfe von Illusionen, bewegt werden. Dieses Phänomen ist in der Dominikanerkirche jedoch noch nicht ausgeprägt: Die Fresken öffnen den Blick in den Himmel, sind aber noch ohne starke Perspektive gemalt - im Gegensatz zur späteren Jesuitenkirche Sant' Ignazio in Rom, wo Andrea Pozzo mit seinen perspek-

²⁴⁶ Büttner/Gott dang 2006, S. 40.

²⁴⁷ Hroch/Skybová 1985, S. 239-240.

²⁴⁸ Hroch/Skybová 1985, S. 239-240.

tivischen Deckenfresken die Illusion und somit die Bewunderung auf den Höhepunkt bringt.²⁴⁹

Es kann also festgestellt werden, dass die Ausstattung der Dominikanerkirche dezidiert gegen-reformatorisch ist und durch allegorische Darstellungen und die Visualisierung von Schlachtenszenen Bezug nimmt auf zeitgenössische Ereignisse, wie die Belagerung Wiens durch das Osmanische Reich und die Schweden während des noch laufenden Dreißigjährigen Krieges.

Die Fresken dienen der Verherrlichung Mariens, des Dominikanerordens und der Rosenkranzbruderschaft und haben das Ziel den „wahren Glauben“ zu vermitteln und gegen Feinde/Häretiker zu verteidigen - in wessen Gestalt auch immer diese erscheinen.

7. Konklusion

Die barocke Decken- und Wandmalerei der Wiener Dominikanerkirche steht im Dienst der Verherrlichung Mariens, des Dominikanerordens und der Wirkmacht des Rosenkranzgebetes.

Nach Deutung und Analyse der Fresken im Gesamtkonzept hat sich gezeigt, dass ihre Darstellungen einer doppelten Zielsetzung folgen: Einerseits sollen sie Inhalte vermitteln, andererseits die Betrachter emotional bewegen und zur Bekehrung anregen. Die Fresken dienen dazu, die Ordensbrüder in ihrem Glauben zu begleiten und zu stärken, insbesondere vor dem Hintergrund der „Errungenschaften“ ihres Gründers, und das Selbstverständnis als „ecclesia militans“ zu festigen. Darüber hinaus sollen die Fresken den Besuchern die Lehren des „rechten Glaubens“ im liturgischen Zusammenhang näherbringen. Obwohl das *movere*, das emotionale Bewegen der Gläubigen, in der Dominikanerkirche noch nicht den Höhepunkt im späteren Barock erreicht hat, ist auch hier das Bestreben nach Bekehrung und Bewunderung deutlich erkennbar.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Bildprogramm der Fresken in der Dominikanerkirche in Wien einer klaren ikonographischen Linie folgt: Es stellt Maria als Mittlerin des Heils und den Dominikanerorden als Garant des wahren katholischen Glaubens in den Mittelpunkt. Unterstützend dient dafür der Rosenkranz. Die Szenen sind so angeordnet, dass sie den Gläubigen auf seinem Weg durch die Kirche begleiten von der Aufnahme in die Glaubengemeinschaft bis zur Verheißung des Heils. Die

²⁴⁹ Siehe Bauernfeind 2020, Bachelorarbeit: Andrea Pozzos Deckenmalerein in Sant Ignazio. Ein Hauptwerk jesuitischer Deckenmalerei im Barock.

Einbindung zeitgenössischer historischer Ereignisse, wie der osmanischen Bedrohung, unterstreicht die Aktualität der Bedrohung auch der katholischen Lehre. Das Gesamtkonzept ist zugleich ein Ausdruck des neuen katholischen Selbstbewusstseins im Zuge der Gegenreformation und Rekatholisierung Wiens. In der Ikonographie, der Anordnung der Fresken und der besonderen Betonung von Marienverehrung, Reliquienkult und Heiligenverehrung spiegeln sich die gegenreformatorische und antiprotestantische Ausrichtung der Kirche wider. Die Ausstattung dient sowohl der propagandistischen, religiösen Unterweisung als auch der Demonstration von Macht und Pracht in einer Zeit des geistigen und politischen Umbruchs.

Durch die Masterarbeit wird deutlich, dass der Ausstattung der Kirche - sowohl in der Architektur und Stuckatur als auch in der malerischen Gestaltung und weiteren Ausstattungsobjekten - ein klar erkennbares, theologisch-ideologisches Gesamtkonzept zugrunde liegt, das offensichtlich sorgfältig geplant und umgesetzt wurde. Die Untersuchung der barocken Deckenmalerei in der Dominikanerkirche in Wien liefert hierzu einen wesentlichen Beitrag, indem sie dieses einheitliche Bildprogramm exemplarisch beleuchtet und damit eine entscheidende Lücke in der Literatur zum Verständnis des gesamten künstlerischen und inhaltlichen Konzepts, vor Anbetracht der gesellschaftlichen und historischen Ereignisse, füllt.

8. Literaturverzeichnis

Baumgartner/Buchberger/Kasper 1933

Konrad Baumgartner/Michael Buchberger/Walter Kasper, Lexikon für Theologie und Kirche: Thomaschristen bis Žytomyr (Band 10), Deutschland: Herder.S. 1933.

Becker/Thieme 1998

Felix Becker/Ulrich Thieme, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Band 17. Heubel-Hubard, hrsg: Hans Vollmer, Leipzig 1998.

Birke 1981

Veronika Birke, Matthias Rauchmiller. Leben und Werk, Wien 1981.

Brucher 1983

Günter Brucher, Barockarchitektur in Österreich, Köln 1983.

Büttner/Gottdang 2006

Frank Büttner/Andrea Gottdang, Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2006.

Faßbinder 1979

Brigitte Fassbinder, Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum, Wien 1979.

Frank 1970

Isnard W. Frank OP, Zur Gründungsgeschichte des Wiener Dominikanerklosters, in: Festschrift Franz Loidl. Zum 65. Geburtstag. Band 2, hrsg.: Viktor Flieder, Wien 1970.

Frank 1984

Isnard W. Frank OP, Dominikanerkirche. Maria Rotunda Wien, in: Schnell Kunstführer Nr. 1516, 1984, 3. Auflage, Regensburg 2003.

Frank 1984

Isnard W. Frank OP, Die Wiener Dominikanerkirche als Marienheiligtum, in: Die Dominikaner in Wien. Zur Geschichte der Wiener Dominikaner und ihrer Kirche, hrsg.: Dominikanerkonvent Wien 1984, S. 7-17.

Hanika 1969

Günther Hanika, Die Dominikaner in Krems. Von der Gründung bis zur Aufhebung ihres Klosters, Wien 1969.

Hanß 2017

Stefan Hanß, Lepanto als Ereignis: dezentrierende Geschichte(n) der Seeschlacht von Lepanto (1571), Wien 2017.

Hroch/Skybová 1985

Miroslav Hroch/ Anna Skybová, *Ecclesia Militans. Inquisition im Zeitalter der Gegenreformation*, Leipzig 1985.

Karner 2019

Herbert Karner, *Pietas Mariana und die Heilung der Städte. Sakralität des Herrschers im öffentlichen Raum*, in: *Sakralisierungen des Herrschers an europäischen Höfen. Bau-Bild-Ritual-Musik (1648-1740)*, Hg.: Herbert Karner, Eva-Bettina Krems, Jens Niebaum, Werner Telesko, Regensburg 2019, S. 131-158.

Karner 2022

Herbert Karner, *Der Leopoldinische Trakt: Der frühbarocke Ausbau der Wiener Hofburg*, in: *Die Österreichische Präsidentschaftskanzlei in der Wiener Hofburg*, Wien 2022, S.29-44.

Kitlitschka 1970

Werner Kitlitschka, *Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpofo Tencallas nördlich der Alpen*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Wien 1970, Vol. 23 (1), S. 208-231.

Kühlenthal/Zunhamer 1982

Michael Kühlenthal/Martin Zunhamer, *Der Passauer Dom und die Deckengemälde Carpofo Tencallas. Ergebnisse der Restaurierung 1972-1980*, München 1982.

Lechner 1984

Gregor Martin Lechner OSB, *Die Kloster- und Pfarrkirche zu den Dominikanern in Wien*, in: *Die Dominikaner in Wien. Zur Geschichte der Wiener Dominikaner und ihrer Kirche*, hrsg.: Dominikanerkonvent Wien 1984, S. 18-34.

Mädger 2007

Susanne Mädger, *Florentiner Predellen von 1400 bis 1530. Form, Inhalt und Funktion*, Bonn 2007.

Manzo 2014

Andrea Manzo, *Snakes and Sacrifices: tentative Insights into the Pre-Christian Ethiopian Religion*, in: *Aethiopica* 17 (2014). *International Journal of Ethiopian and Eritrean Studies*, Hamburg 2014.

Menzel 1856

Wolfgang Menzel, *Christliche Symbolik*, Band 2, Weissenburg 1856.

Merker 2021

Paul Merker, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Band 4, (Reprint 2020) Berlin/Boston 2021.

Müller 1991

Mechthild Müller, Kapitel III. Die Seeschlacht von Lepanto, in: „In hoc vince“. Schlachtendarstellungen an süddeutschen Kirchendecken im 18. Jahrhundert. Funktion und Geschichtsinterpretation, Frankfurt am Main 1991, S. 67-97.

Oberste 2003

Jörg Oberste, Der „Kreuzzug“ gegen die Albigenser. Ketzerei und Machtpolitik im Mittelalter, Darmstadt 2003.

Prantner 1912

P. Edmund M. Prantner O.Pr, Die Dominikanerkirche in Wien. Wien, 1. Bezirk, Postgasse, Wien 1912.

Proserpi 1999

Ivano Proserpi, I Tencalla di Bissone, Lugano 1999, S. 105-170.

Ranacher 2022

Christian Ranacher, Innovation. Die Rosenkranzbruderschaft als transregionaler Akteur in der Jenseitsvorsorge, in: Heilseffizienz aus Gemeinschaftssinn, Vol. 26, S. 95-230, Berlin/Boston 2022.

Sachs/Badstübner/Neumann 2004

Hannelore Sachs/Ernst Badstüber/Helga Neumann, Wörterbuch der christlichen Ikonographie, 8. veränderte Auflage, Regensburg 2004.

Schmidt/Schmidt 1995

Heinrich und Margarethe Schmidt, Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik, München 1995.

Streffer 2012

Walter Streffer, Michelangelos offenbare Geheimnisse. Das Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, 1. Auflage, Stuttgart 2012.

Stumpfe 2005

Wolfger Stumpfe, Sibyllendarstellungen im Italien der frühen Neuzeit. Über die Identität und den Bedeutungsgehalt einer heidnisch-christlichen Figur, Trier 2005.

Tammen 2006

Björn R. Tammen, Engelsmusik in der Buchmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Erscheinungsweise und Funktionen eines allzu vertrauten Bildmotivs. In: Das Mittelalter. Band 11, Berlin 2006, S. 49–85.

Telesko 2001

Werner Telesko, Kunsthistorische Bemerkungen zum „alten Universitätsviertel“ in Wien als „Gedächtnisort“, in: Die Verortung von Gedächtnis, Hrsg: Moritz Csáky, Wien 2001, S. 279-302.

Primärquellen

- Catalog des Archives des Konvents Ord. Praed. Wien 1948.
- Der Heiligen Leben. Band I: Der Sommerteil. Dominikus, Hrsg.: Margit Brand, Kristina Freienhagen-Baumgardt, Ruth Meyer und Werner Williams-Krapp, Tübingen 1996, S. 333-357.
- Die Bibel in der Einheitsübersetzung von 1980: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/>.
- Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine, aus d. Lat. übers. von Richard Benz, 1955.
- Goldene Legende der Heiligen (Legenda aurea), Deutsche Übersetzung von Richard Kralik: <https://www.projekt-gutenberg.org/kralik/heilige/titlepage.html>.
- Ovid, Buch I: Metamorphosen 452-567 (Deutsche Übersetzung), Apollo und Daphne.
- Ovid, Buch IV: Metamorphosen 753-803 (Deutsche Übersetzung), Medusa.

Onlinequellen

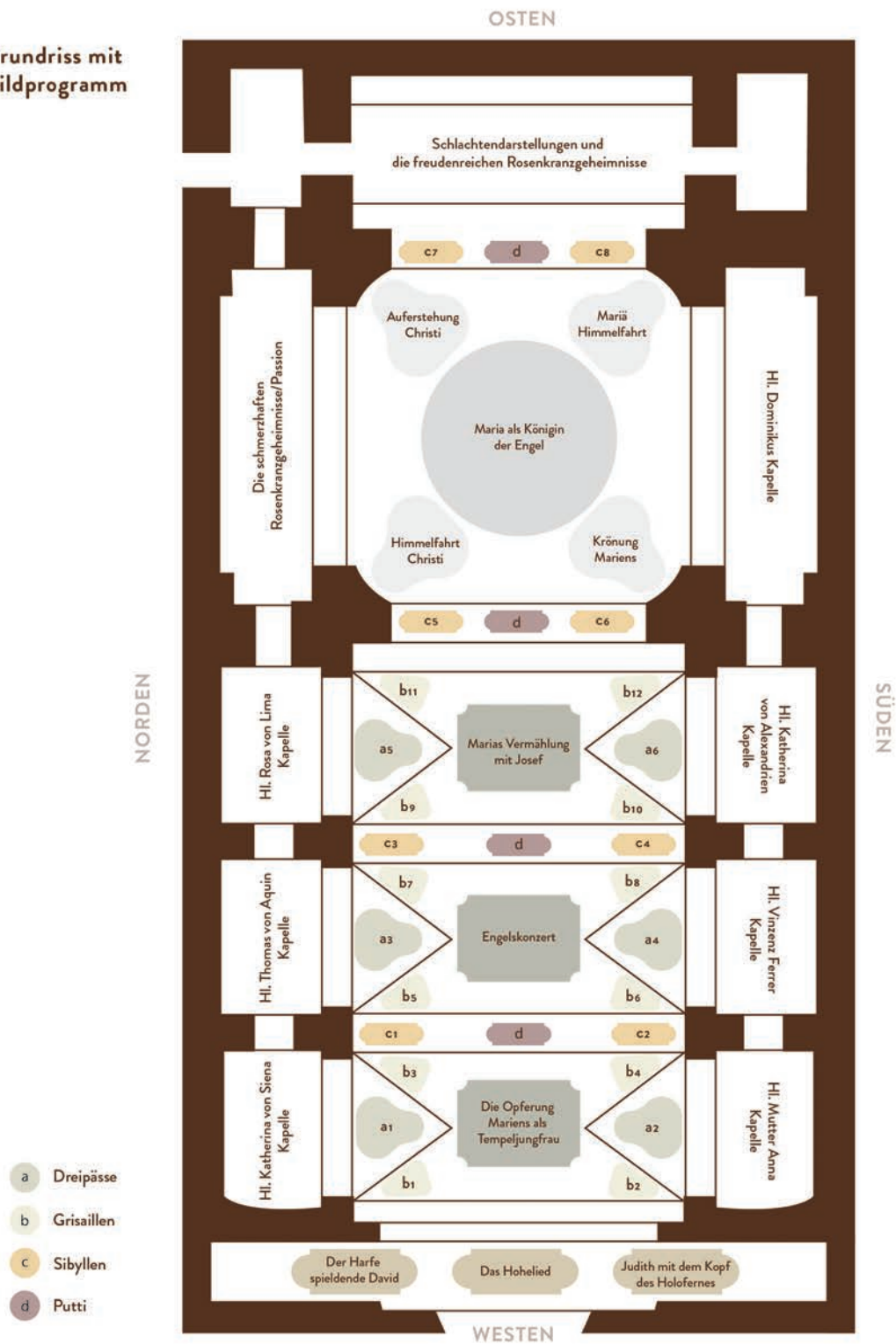
- <https://www.schlachterbibel.de/de/bibel/hoheslied/> 24.09.2024
- <https://www.die-bibel.de/ressourcen/bibelkunde/bibelkunde-at/apokryphen> 25.09.2024.
- <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Jan-de-Bray/König-David-geleitet-die-Bundeslade-nach-Jerusalem/76E36B173FFF4038BB5D6B66101D676E/#> 22.07.2025.
- https://serviten.de/marianisches/maria_feste_3.html 09.11.2024.
- https://www.lai.fu-berlin.de/forschung/lehrforschung/symbolische_repraesentationen/gemaelde_und_tragaltaere/tragaltaere/apokalyptische_frau/index.html 24.11.2024.
- https://www.lai.fu-berlin.de/forschung/lehrforschung/symbolische_repraesentationen/gemaelde_und_tragaltaere/tragaltaere/mondsichelmadonna/index.html 24.11.2024.
- https://www.vatican.va/special/rosary/documents/misteri_dolorosi_ge.html 24.05.2025.
- https://www.kolping-land-oldenburg.de/oldenburg-wAssets/docs/download/PraxismappeRosenkranz_Druckversion.pdf S. 4; 17.06.2025.

9. Abbildungsnachweis

Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Diathek	Abb. 1, 3.
© Luzie Bauernfeind, 2024	Abb. 2, 4-7, 9, 11, 13, 14, 16, 18, 26, 51-55, 57, 61, 62, 64, 66, 70, 72, 74, 76, 81.
© Martin Mádl, Tschechische Akademie der Wissenschaften, 2005	Abb. 8, 10, 12, 15, 17, 19, 20-25, 29, 32-40, 42-50, 58-60, 63, 65, 67-69, 71, 73, 75, 77-80.
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden	Abb. 27. https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/98 Abb. 30. https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/98
Museo Nacional del Prado, Madrid, Spain	Abb. 28. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/matthew/e52ae737-7a03-4690-9709-4eb5eec3fa98?searchid=cdf81dc2-b722-c5c7-29a4-a4145d1d023a Abb. 31. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/philip/a0e78920-8f28-47f5-8cd5-f50ba1dfa8c5?searchid=5ddb2432-9d37-ad64-87b7-fd35bf88b031 Abb. 41 https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/james-the-less/02ef9e0d-b544-48cb-bcd0-89611b37f55b?searchid=0e5cc61d-3c6b-65aa-8d79-b11340da4619
Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles	Abb. 56. https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/peter-paul-rub atelier-le-couronnement-de-la-vierge?letter=r&artist=rube peter-paul&page=2

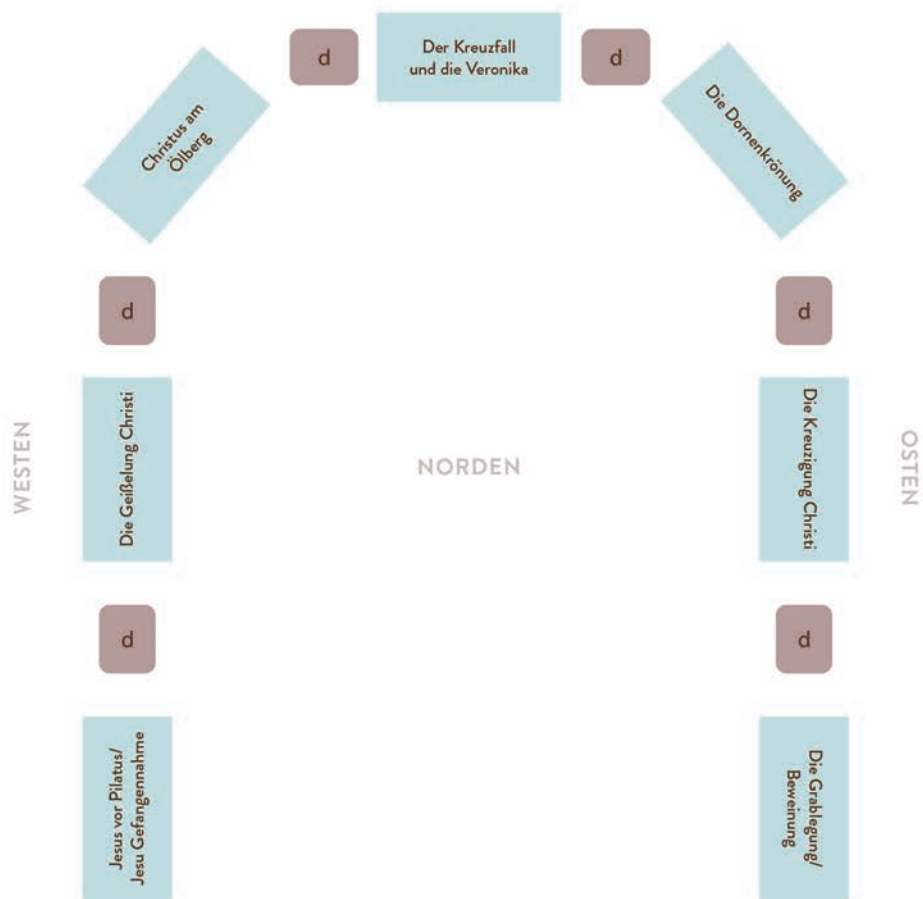
10. Grafiken

Grundriss mit Bildprogramm



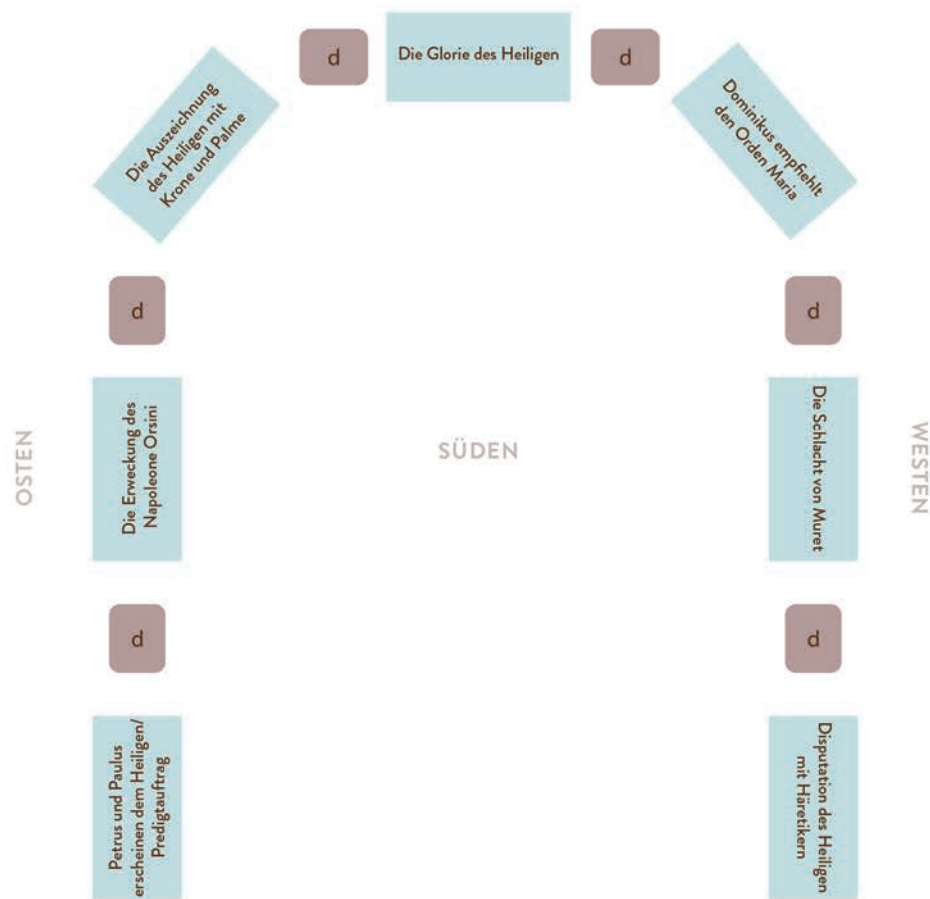
Grafik 1: Dominikanerkirche, Grundriss mit Bildprogramm, Wien 1631 - ca. 1680.

**Nordkapelle: Die schmerzhaften
Rosenkranzgeheimnisse/Passion**



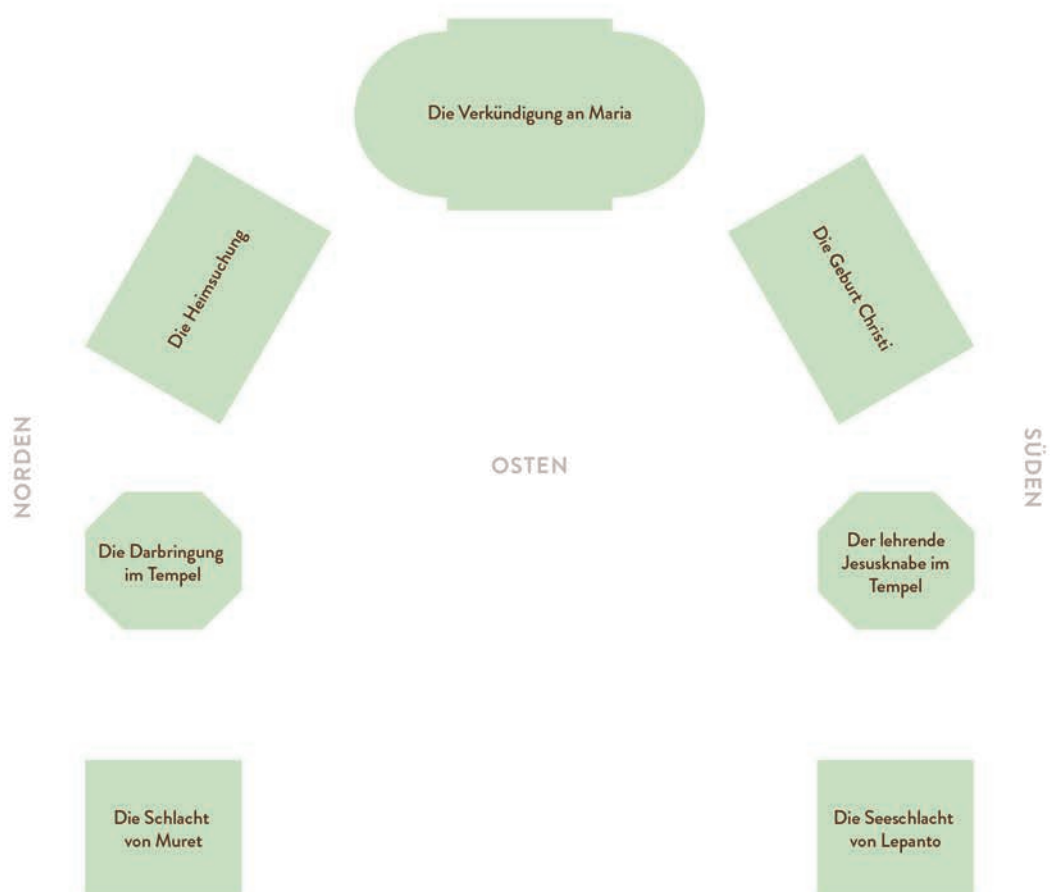
Grafik 2: Dominikanerkirche, Nordkapelle, Bildprogramm, Wien 1631 - ca. 1680.

Südkapelle: Hl. Dominikus Kapelle



Grafik 3: Dominikanerkirche, Südkapelle, Bildprogramm, Wien 1631 - ca. 1680.

**Presbyterium: Schlachtendarstellungen und
die freudreichen Rosenkranzgeheimnisse**



Grafik 4: Dominikanerkirche, Presbyterium, Bildprogramm, Wien 1631 - ca. 1680.

11. Abbildungen



Abb. 1: Jacobo Tencalla,
Dominikanerkirche,
Westfassade, Wien 1631 -
1634.



Abb. 2: Dominikanerkirche,
Innenansicht, Wien 1634 - ca.
1680.

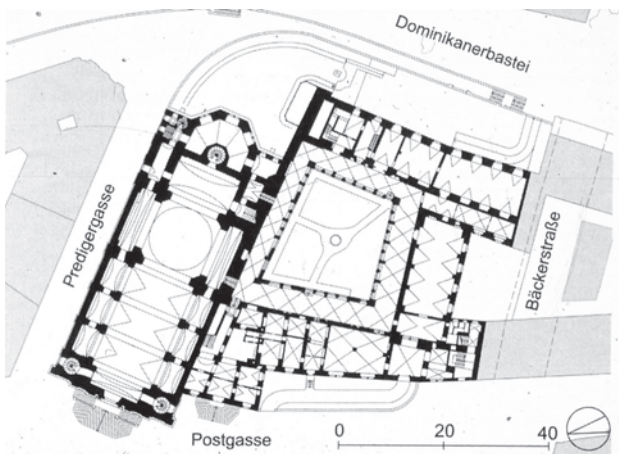


Abb. 3: Dominikanerkirche und - Kloster,
Grundriss, Wien 1631 - ca. 1680.



Abb. 4: Leopold Kupelwieser,
Dominikanerkirche,
Hochaltarbild: Einsetzung und
Feier des heiligen Rosenkranzes,
Wien 1839.



Abb. 5: Unbekannt, Dominikanerkirche, Lünettenbild Empore: Dominikus predigend, als Retter vor dem Höllenfeuer, Wien 1642.



Abb. 6: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Empore: Judith mit dem Kopf des Holofernes, das Hohelied, David mit der Harfe vor der Bundeslade/Der harfespielende David, Wien 1676 - ca. 1680.



Abb. 7: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Empore: Das Hohelied, Wien 1676 - ca. 1680.



Abb. 8: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Empore: Das Hohelied, Wien 1676 - ca. 1680.



Abb. 9: Matthias Rauchmiller,
Dominikanerkirche, Empore:
Judith mit dem Kopf des
Holofernes, Wien 1676 - ca.
1680.



Abb. 10: Matthias
Rauchmiller,
Dominikanerkirche, Empore:
Judith mit dem Kopf des
Holofernes, Wien 1676 - ca.
1680.



Abb. 11: Matthias Rauchmiller,
Dominikanerkirche, Empore:
David mit der Harfe vor der
Bundeslade/Der harfenspielende
David, Wien 1676 - ca. 1680.



Abb. 12: Matthias
Rauchmiller,
Dominikanerkirche, Empore:
David mit der Harfe vor der
Bundeslade/Der
harfenspielende David, Wien
1676 - ca. 1680.



Abb. 13: Matthias Rauchmiller,
Dominikanerkirche, Langhausfresken,
Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 14: Matthias Rauchmiller,
Dominikanerkirche, Langhausfresko,
1. Joch: Mariä Opferung, Wien ca.
1676 - 1680.



Abb. 15: Matthias Rauchmiller,
Dominikanerkirche, Langhausfresko,
1. Joch: Mariä Opferung, Wien ca.
1676 - 1680.



Abb. 16: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhausfresko, 2. Joch: Der Engelreigen, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 17: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhausfresko, 2. Joch: Der Engelreigen, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 18: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhausfresko, 3. Joch: Die Vermählung Mariens, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 19: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhausfresko, 3. Joch: Die Vermählung Mariens, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 20: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, Dreipass, 1. Joch, Norden, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 21: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, Dreipass, 1. Joch, Süden, Wien ca. 1676 - 1680.

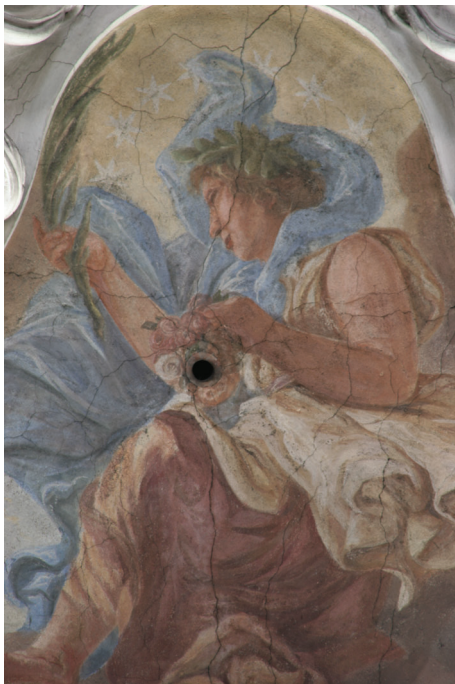


Abb. 22: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, Dreipass, 2. Joch, Norden, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 23: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, Dreipass, 2. Joch, Süden, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 24: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, Dreipass, 3. Joch, Norden, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 25: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, Dreipass, 3. Joch, Süden, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 26: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 1. Grisaille, 1. Joch, Norden, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 27: Peter Paul Rubens, Apostel Bartholomäus, Thomas, Matthäus, Jakobus der Jüngere aus der Folge: Christus die 12 Apostel und Paulus, Kupferstich von Peter Isselburg, 1583 - 1630.



Abb. 28: Peter Paul Rubens,
Heilige Matthäus, Öl auf Holz,
1610 - 1612.



Abb. 29: Matthias
Rauchmiller,
Dominikanerkirche,
Langhaus, 1. Grisaille, 1.
Joch, Süden, Wien ca. 1676 -
1680.



Abb. 30: Peter Paul Rubens,
Apostel Andreas, Philippus,
Johannes, Jakobus der Ältere aus
der Folge: Christus die 12
Apostel und Paulus, Kupferstich
von Peter Isselburg, 1583 - 1630.



Abb. 31: Peter Paul Rubens, Heilige
Philippus, Öl auf Holz, 1610 - 1612.



Abb. 32: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 2. Grisaille, 1. Joch, Norden, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 33: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 2. Grisaille, 1. Joch, Süden, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 34: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 1. Grisaille, 2. Joch, Norden, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 35: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 1. Grisaille, 2. Joch, Süden, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 36: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 2. Grisaille, 2. Joch, Norden, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 37: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 2. Grisaille, 2. Joch, Süden, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 38: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 1. Grisaille, 3. Joch, Norden, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 39: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 1. Grisaille, 3. Joch, Süden, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 40: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 2. Grisaille, 3. Joch, Norden, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 41: Peter Paul Rubens, Heilige Johannes der Jüngere, Öl auf Holz, 1610 - 1612.



Abb. 42: Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 2. Grisaille, 3. Joch, Süden, Wien ca. 1676 - 1680.



Abb. 43: Carpofo Tencalla oder Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 1. Gurtbogen, Norden, Wien ca. 1675 -1680.



Abb. 44: Carpofo Tencalla oder Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 1. Gurtbogen, Süden, Wien ca. 1675 -1680.



Abb. 45: Carpofo Tencalla oder Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 2. Gurtbogen, Norden, Wien ca. 1675 -1680.



Abb. 46: Carpofo Tencalla oder Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 2. Gurtbogen, Süden, Wien ca. 1675 -1680.



Abb. 47: Carpofo Tencalla oder Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 3. Gurtbogen, Norden, Wien ca. 1675 -1680.



Abb. 48: Carpofo Tencalla oder Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 3. Gurtbogen, Süden, Wien ca. 1675 -1680.



Abb. 49: Carpofo Tencalla oder Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 4. Gurtbogen, Norden, Wien ca. 1675 -1680.



Abb. 50: Carpofo Tencalla oder Matthias Rauchmiller, Dominikanerkirche, Langhaus, 4. Gurtbogen, Süden, Wien ca. 1675 -1680.



Abb. 51: Nicolaus van Hoy
Dominikanerkirche, Vierung,
Pendentifs, Wien ca. 1675 -1680
und Franz Geyling,
Dominikanerkirche,
Vierungskuppel, Wien 19.
Jahrhundert.



Abb. 52: Nicolaus van Hoy
Dominikanerkirche, Vierung,
Pendentif: Die Auferstehung Christi,
Wien ca. 1675 -1680.



Abb. 53: Nicolaus van Hoy
Dominikanerkirche, Vierung,
Pendentif: Die Himmelfahrt Christi,
Wien ca. 1675 -1680.



Abb. 54: Nicolaus van Hoy
Dominikanerkirche, Vierung,
Pendentif: Mariä Himmelfahrt, Wien
ca. 1675 -1680.



Abb. 55: Nicolaus van Hoy
Dominikanerkirche, Vierung,
Pendentif: Die Krönung Mariens
durch die Trinität, Wien ca. 1675
-1680.



Abb. 56: Peter Paul
Rubens (und Werkstatt),
Die Marienkrönung, Öl
auf Leinwand, ca. 1625.



Abb. 57: Franz Geyling,
Dominikanerkirche,
Vierungskuppel: Maria als
Königin der Engel, Wien 19.
Jahrhundert.



Abb. 58: Franz Geyling, Dominikanerkirche,
Vierungskuppel: Maria als Königin der Engel,
Wien 19. Jahrhundert.



Abb. 59: Carpofo Tencalla, Dominikanerkirche, nördliche Querschiffkapelle, Westwand: Jesu Gefangennahme und Die Geißelung Christi (vllt. von Franz Geyling im 19. Jahrhundert) Wien 1675 - 1676.



Abb. 60: Carpofo Tencalla, Dominikanerkirche, nördliche Querschiffkapelle, Wölbung: Christus am Ölberg, Der Kreuzfall und die Veronika, Die Dornenkrönung Wien 1675 - 1676.



Abb. 61: Carpoforo Tencalla, Dominikanerkirche, nördliche Querschiffkapelle, Wölbung: Der Kreuzfall und die Veronika, Die Dornenkrönung Wien 1675 - 1676.



Abb. 62: Carpoforo Tencalla, Dominikanerkirche, nördliche Querschiffkapelle, Ostwand: Die Kreuzigung Christi, Die Grablegung/ Beweinung, Wien 1675 - 1676.



Abb. 63: Carpoforo Tencalla, Dominikanerkirche, nördliche Querschiffkapelle, Ostwand: Die Kreuzigung Christi, Die Grablegung/ Beweinung, Wien 1675 - 1676.



Abb. 64: Carpoforo Tencalla, Dominikanerkirche, südliche Querschiffkapelle, Ostwand: Predigtauftrag durch Petrus und Paulus, Die Totenerweckung des Papsnepoten Orsini, Wien 1675 - 1676.



Abb. 65: Carpoforo Tencalla, Dominikanerkirche, südliche Querschiffkapelle, Ostwand: Predigtauftrag durch Petrus und Paulus, Die Totenerweckung des Papsnepoten Orsini, Wien 1675 - 1676.



Abb. 66: Carpoforo Tencalla, Dominikanerkirche, südliche Querschiffkapelle, östliche Wölbung: Die Auszeichnung des Heiligen mit Krone und Palme durch einen Engel, Die Glorie des Heiligen, Wien 1675 - 1676.



Abb. 67: Carpoforo Tencalla, Dominikanerkirche, südliche Querschiffkapelle. Wölbung: Die Glorie des Heiligen, Wien 1675 - 1676.

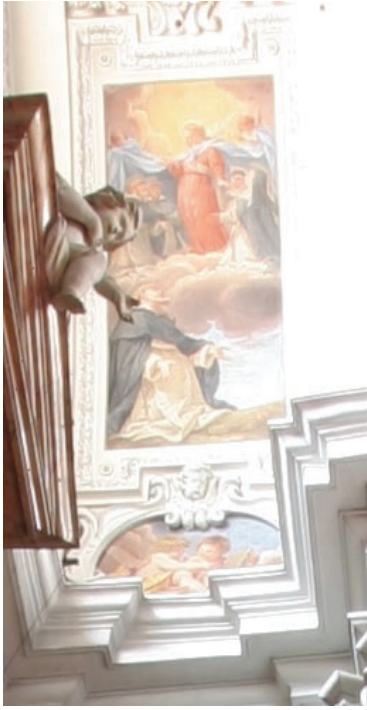


Abb. 68: Carpofo Tencalla,
Dominikanerkirche, südliche
Querschiffkapelle westliche Wölbung:
Dominikus empfiehlt den Orden Maria,
Wien 1675 - 1676.



Abb. 69: Carpofo Tencalla,
Dominikanerkirche, südliche
Querschiffkapelle westliche Wölbung und
Wand: Dominikus empfiehlt den Orden
Maria, Die Schlacht Muret, Disputation des
Heiligen mit Häretikern, Wien 1675 - 1676.



Abb. 70: Carpoforo Tencalla, Dominikanerkirche, Presbyterium, nördliche Wand: Die Schlacht von Muret, Wien 1675 - 1676.



Abb. 71: Carpoforo Tencalla, Dominikanerkirche, Presbyterium, nördliche Wand: Die Schlacht von Muret, Wien 1675 - 1676.



Abb. 72: Carpoforo Tencalla, Dominikanerkirche, Presbyterium, südliche Wand: Die Seeschlacht von Lepanto, Wien 1675 - 1676.



Abb. 73: Carpoforo Tencalla, Dominikanerkirche, Presbyterium, südliche Wand: Die Seeschlacht von Lepanto, Wien 1675 - 1676.



Abb. 74: Carpofo Tencalla,
Dominikanerkirche,
Presbyterium, nördliche Wand:
Die Darbringung im Tempel,
Wien 1675 - 1676.



Abb. 75: Carpofo Tencalla,
Dominikanerkirche, Presbyterium, nördliche
Wand: Die Darbringung im Tempel, Wien
1675 - 1676.



Abb. 76: Carpofo Tencalla, Dominikanerkirche, Presbyterium, südliche Wand: Der lehrende Jesusknabe im Tempel/zwölfjähriger Jesus im Tempel, Wien 1675 - 1676.



Abb. 77: Carpofo Tencalla, Dominikanerkirche, Presbyterium, südliche Wand: Der lehrende Jesusknabe im Tempel/zwölfjähriger Jesus im Tempel, Wien 1675 - 1676.



Abb. 78: Carpofo Tencalla, Dominikanerkirche, Presbyterium, Wölbung: Die Heimsuchung, Die Verkündigung an Maria, Die Geburt Christi, Wien 1675 - 1676.



Abb. 79: Carpofoforo Tencalla, Dominikanerkirche, Presbyterium, nördliche Wölbung: Die Heimsuchung, Wien 1675 - 1676.



Abb. 80: Carpofoforo Tencalla, Dominikanerkirche, Presbyterium, südliche Wölbung: Die Geburt Christi, Wien 1675 - 1676.



Abb. 81: Carpofoforo Tencalla, Dominikanerkirche, Presbyterium, zentrale Wölbung: Die Verkündigung an Maria, Wien 1675 - 1676.

12. Abstract

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich der barocken Deckenmalerei in der Wiener Dominikanerkirche „Maria Rotunda“, deren Ausstattung im 17. Jahrhundert maßgeblich durch den Dominikanerorden und die Rosenkranzbruderschaft gestaltet wurde. Im Fokus stehen die Deckenfresken - sowie, sofern relevant, die Wandfresken - die sich zentralen Motive wie der Verherrlichung Mariens und des Dominikanerordens und der Wirkkraft der Rosenkranzbruderschaft widmen. Die Arbeit verfolgt zwei wesentliche Forschungsziele: Einerseits wird die bislang existierende Literatur durch detaillierte Werkbeschreibungen, sowie deren ikonographische Einordnung und Deutung ergänzt. Andererseits werden die Decken- und Wandmalereien in ihrem Gesamtzusammenhang betrachtet und in den gesellschaftlich-historischen Kontext eingeordnet. Die Fresken vermitteln zentrale Glaubensinhalte und vor dem Hintergrund zeitgenössischer Ereignisse - etwa der osmanischen Bedrohung Wiens, der Gegenreformation und des Dreißigjährigen Krieges - wird die Aktualität der katholischen Lehre betont. Die Wahl der Inhalte (z.B. Reliquien, Schlachtenszenen, etc.) und die Art der Ausführung der religiösen Themen, lassen aber darauf schließen, dass es weniger um Vermittlung und auch noch nicht, wie im Spätbarock um emotionale Überwältigung, sondern vielmehr um den Kampf und die Bestätigung des „wahren Glaubens“ in turbulenten Zeiten ging. Insgesamt spiegelt die Ausstattung der Ordenskirche ein geschlossenes, theologisch-ideologisches Konzept wider, das gezielt der Unterweisung, der konfessionellen Propaganda und der Demonstration gegenreformatorischer Identität dient.

13. Abstract (English)

This master's thesis is dedicated to the Baroque ceiling frescoes in the Viennese Dominican church 'Maria Rotunda', whose 17th century interior was largely influenced by the Dominican Order and the Brotherhood of the Rosary. The focus is on the ceiling frescoes - and, where relevant, the wall frescoes - which are dedicated to central motifs such as the glorification of Mary, the Dominican Order and the power of the Rosary Prayer. The thesis pursues two main research objectives: On the one hand, the existing literature is supplemented by detailed descriptions of the frescoes, as well as their iconographic categorisation and interpretation. On the other hand, the ceiling and wall paintings are considered in their overall context and placed in the social and historical background. The frescoes convey central beliefs and considering contemporary events - such as the Ottoman threat to Vienna the Counter-Reformation and the Thirty Years' War - the topicality of Catholic doctrine is emphasised. However, the choice of content (e.g. relics, battle scenes, etc.) and the manner in which the religious themes were executed suggest that the focus was less on communication and not yet, as in the late Baroque period, on emotional overwhelm, but rather on the struggle for and affirmation of the 'true faith' in turbulent times. Overall, the decoration of the Church reflects a cohesive, theological-ideological concept that specifically serves the purpose of instruction, confessional propaganda and the demonstration of counter-reformation identity.