

KURZFASSUNGEN

TRANSFER VON ARCHITEKTURKONZEPTEN UND ORNAMENTFORMEN ZWISCHEN KLEINASIEN UND ROM IN DER KAISERZEIT

In der Forschung über ‘Hellenisierung’ und ‘Romanisierung’ antiker Architekturen ist lange erkannt, dass weitreichende Einflüsse aus dem Osten nach Rom sowie aus Rom in den Osten eine wesentliche Rolle spielten. In der republikanischen Architektur Roms steht der Umgang mit dem für Rom noch fremden Baumaterial Marmor im Vordergrund, weshalb griechische Steinmetzen in die Hauptstadt geholt wurden. Die kleinasiatischen Formen an den hadrianischen Großbauten in Rom (Hadrianeum, Venus-und-Romatempel, Mausoleum des Hadrian) sind hingegen als bewusstes Einbinden östlicher Architekten in das römische Bauwesen zu interpretieren.

In Kleinasien lassen sich parallel dazu stadtrömische Einflüsse aufzeigen. Vereinzelt westliche Motive und Dekorelemente an öffentlichen Bauten in Ephesos oder Pergamon sind über die Personen der Auftraggeber und deren stadtrömisches Umfeld erklärbar.

Auf einer anderen Ebene sind direkte Importe stadtrömischer Bauteile zu verstehen, etwa zweier früh- bis mittelkaiserzeitlicher Kapitelle in Ephesos und Pergamon. Versteht man die Bauteile als Mustervorlagen für heimische Werkstätten, so ist zu konstatieren, dass sich die Rezeption dabei nicht oder gerade nicht auf die Dekorformen des Importstückes beschränkt hat, sondern sich auf technische Aspekte bezieht, die wesentlich zur Rationalisierung der Arbeit beitragen konnten.

In der Diskussion um Verfügbarkeit und Transfer der Muster stellt sich die Frage nach Struktur und Größe sogenannter ‘Bauhütten’. Während für Rom langlebige und straff organisierte Werkstätten archäologisch wie historisch zu fassen sind, scheinen im Osten solche Großbetriebe, etwa eine postulierte ‘ephesisch-pergamenische Bauhütte’, nicht existiert zu haben. Die große Vielfalt und Kurzlebigkeit einzelner Formen und vor allem deren versatzstückartiges Wiederverwenden in verschiedenen lokalen Traditionen lässt auf kleine, auf den Bedarf abgestimmte Betriebe schließen.

Georg A. Plattner

EIN 'MULIERUM SENATUSCONSULTUM' ÜBER WERTVOLLE OBJEKTE?
(PLIN. NH 37.85)

In diesem kurzen Beitrag wird ein Passus von Plinius (NH 37.85) untersucht, der eine Liste der wertvollsten Objekte nach einem *mulierum senatusconsultum* zum Gegenstand hat. Unter Einbeziehung juristischer Begriffe wird die Möglichkeit in Betracht gezogen, dass die Textstelle einen Wiederhall einer vergessenen rechtlichen Bestimmung darstellen könnte, die sich auf die Unterbindung des ausschweifenden Luxus beim Schmuck der Römerinnen bezog. Es ist nicht auszuschließen, dass sich der Passus bei Plinius in etwas konfuser Art und Weise auf eine Bestimmung bezieht, die mit der *Lex Oppia* des Jahres 215 v.Chr. in Zusammenhang steht, einem Gesetz, das 20 Jahre später wieder abgeschafft wurde.

Luigi Pedroni

HANC PENAM ECCLESIA NON IMPONIT

DIE BEHANDLUNG STRAFFÄLLIG GEWORDENER GEISTLICHER DURCH DIE
KIRCHE VOM *DECRETUM GRATIANI* BIS ZUM *LIBER EXTRA* (1140–1234)

Die Studie beschreibt auf Basis der im 12. und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gesammelten Texte des kanonischen Rechts (*Decretum Gratiani*, *Liber Extra*) und der Kommentare (vor allem in der *Glossa ordinaria* zum *Liber Extra*) die Haltung des Papsttums zum Problem der Bestrafung straffällig gewordener Geistlicher. Es geht um die Frage, ob und unter welchen Umständen jemand für bestimmte Vergehen nach der Degradation, die den Verlust der klerikalen Standesrechte zur Folge hatte, unverzüglich dem weltlichen Arm auszuliefern war – eine Frage, welche die Päpste und die Kanonisten für Häresie, Fälschung von Papsturkunden und Verleumdung des Diözesanbischofs übereinstimmend bejahten, für andere Vergehen, etwa die Fälschung von Königsurkunden, jedoch verneinten.

Während die meisten Dekretalen über die möglichen Folgen der Auslieferung schweigen, betonte Papst Innocenz III. die Pflicht des geistlichen Richters, sich wirkungsvoll dafür zu verwenden, dass der Ausgelieferte nicht der Todesgefahr ausgesetzt werde. Die Kanonisten interpretierten diese Stelle jedoch dahingehend, dass der Handlungsspielraum des weltlichen Richters nicht eingeschränkt werden dürfe und die von Innocenz ausgesprochene Verpflichtung vornehmlich deklaratorischen Charakter habe. Mit der Übernahme einer Konstitution Kaiser Fried-

richs II., welche die Verbrennung von Ketzern in der Lombardei anordnete, in sein Register akzeptierte Papst Gregor IX. 1231 die Todesstrafe zumindest für das Verbrechen der Häresie. Die in den päpstlichen Schreiben seit 1184 häufig erwähnte Bemerkung *animadversione debita puniendus*, d. h. der Ketzler solle bestraft werden, wie er es verdient habe, entbehrte seither nicht einer gewissen Heuchelei.

Rainer Murauer

CURIA DOMINE – DER HOF DER MARGARETHE MAULTASCH ALS BEISPIEL
WEIBLICHER HOFHALTUNG IM SPÄTMITTELALTER

Die Analyse von Aufbau und Organisation weiblicher Hofhaltung und die Rolle der Frau – Fürstin, Hofdame, Dienerin etc. – bei Hof hat in den letzten Jahren im Rahmen der so genannten Hofforschung vermehrt wissenschaftliche Beachtung gefunden. In der Studie wird beispielhaft für den Hof einer spätmittelalterlichen Fürstin die *curia* der Tiroler Landesfürstin Margarethe auf Basis des zur Verfügung stehenden Quellenmaterials (Urkunden, Register, Rechnungsbücher) untersucht und ausgewertet.

Soweit es sich erschließen lässt, ist der Hofstaat der Margarethe „Maultasch“ ähnlich zusammengesetzt wie der Hofstaat des Landesfürsten Ludwig von Brandenburg, mit dem sie in zweiter Ehe verheiratet war. Ein Hofmeister und eine Hofmeisterin sind ebenso vertreten wie die Hofämter und eine eigene Kanzlei mit mindestens drei Schreibern. Eine eigene Dienerschaft, Küchenpersonal bis hinab zu einem eigenen Heizer gehören ebenfalls zur *curia domine*, die somit eigene, vom Hof des Landesfürsten offenbar weitgehend unabhängige Strukturen aufweist. Dieser Selbständigkeit sind aber insofern Grenzen gesetzt, als de facto der Hof Margarethes im Gesamthof integriert und die Besetzung der höheren Ämter, wie die des Hofmeisters, dem Landesfürsten vorbehalten ist. Eine allzu strikte Trennung des ‚weiblichen‘ Hofes von der *curia domini* ist darüber hinaus allein deshalb nicht anzunehmen, weil nachweislich einige der Mitglieder des Hofes der Landesfürstin auch Aufgaben des Gesamthofes übernommen haben. Auch bei der Dienerschaft wird man nicht von einer abgesonderten Gemeinschaft ausgehen können. Dennoch, die eigene Hofhaltung schafft Margarethe vor allem Spielräume, die ihr einen gewissen Grad an Unabhängigkeit ermöglichen, auch wenn ihr politisches und administratives Engagement außerhalb des Hofes während der Regierung ihres Mannes nach Ausweis der ausgewerteten Quellen eher gering zu veranschlagen ist.

Julia Hörmann

DIE OBERKIRCHE VON S. FRANCESCO IN ASSISI ODER *DE MISSA PONTIFICALI*.
ZUR AUSSTATTUNG EINES PÄPSTLICHEN SAKRALRAUMES

Die Einordnung der Oberkirche von S. Francesco in Assisi als päpstlicher Sakralraum fußt bislang ausschließlich auf der Erkenntnis, dass die Freskenzyklen, die um 1290 auf die Wände der Querarme und die Hochwände des Langhauses aufgebracht wurden, ikonographisch und formal den wichtigsten römischen Papstkirchen entlehnt waren und so auf Papst und Kurie als die Benutzer des Raumes verwiesen. Fragen nach seiner Nutzung und liturgischen Möblierung wurden bisher nicht gestellt. Diese stehen daher im Mittelpunkt des Beitrags. Der Blick auf die liturgische Ausstattung von S. Giovanni in Laterano, Alt-St. Peter und S. Maria Maggiore diente zunächst dazu herauszufinden, wie das liturgische Ensemble einer hochmittelalterlichen Papstkirche aussah. Es zeigte sich, dass dazu eine Kathedra in der Apsis mit flankierenden Priesterbänken und eine *schola cantorum* vor dem Hochaltar für die päpstlichen Sänger gehörten. Davon ausgehend wurde die Oberkirche auf Spuren einer analogen Ausstattung überprüft. Es stellte sich heraus, dass die Apsis neben der Kathedra mit seitlichen Priesterbänken eingerichtet war. Eine *schola cantorum* war ebenfalls geplant, aber wahrscheinlich nicht ausgeführt worden. Dafür dürfte der Weggang der Päpste nach Avignon verantwortlich gewesen sein. Dieser hatte nicht nur Auswirkungen auf die Verwaltung von S. Francesco in Assisi, sondern auch auf seine Nutzung und damit auf seine Ausstattung. Um ihre Existenz vor Ort zu sichern, bauten die Minderbrüder den Lettner in der Unterkirche ab und öffneten Sanktuarium und Langhaus für den Bau von Grabkapellen. Die Ordensliturgie verlegten sie zumindest teilweise in die Oberkirche, abzulesen auch daran, dass die unteren Langhauswände mit einem monumentalen Franziskuszyklus ausgemalt wurden und das Triumphkreuz von Giunta Pisano auf den Tramezzobalken im ersten Langhausjoch wanderte. Die bislang nicht verbauten Teile für die *schola cantorum* wurden an der Stanislaus-, in der Magdalenenkapelle und an der Abschränkung für den Hochaltar der Unterkirche verbaut. Die Priesterbank verschwand spätestens beim Neubau des Chorgestühls zwischen 1494 und 1501. Nur die Kathedra in der Apsis blieb erhalten und ist auch heute noch vorhanden.

Pia Theis

OLIVIERO CARAFA ALS AUFTRAGGEBER 'ALL'ANTICA' IM SUCCORPO
DES DOMS VON NEAPEL

Kardinal Oliviero Carafa hatte als mehrfacher Erzbischof seiner Heimatstadt Neapel, als Mitglied der römischen Kurie und als Vermittler zwischen dem neapolitanischen König und dem Papst kirchenpolitisch bedeutsame Aufgaben zwischen Rom, Neapel und Florenz zu bewältigen. Gleichzeitig vertiefte er sich als Dominikanerpater in die Schriften Thomas von Aquins und galt als philosophisch Gelehrter seiner Zeit, mit vielfältigen Interessen, zu denen auch die Antikensammlung in seiner Villa auf dem Quirinalshügel zählt.

Schon seine erste Grabkapelle in S. Maria sopra Minerva in Rom (1487–1493), die er dem heiligen Thomas von Aquin und Maria weihte, kann als ungewöhnliches Gesamtkunstwerk des *Quattrocento* gelten, in dem thomistische Ikonographie, Impresen und Heraldik in einzigartiger Weise inhaltlich die Fresken mit dem Paviment verbinden und damit, trotz Erfüllung des prestigereichen Kanons aus freskierten Wänden und einem Kosmatenpaviment, in seiner Gesamtkomposition über gleichzeitige Bauten hinausgeht. Wurde diese Kapelle noch mit freundschaftlicher Hilfe der Medici realisiert, die den Florentiner Maler Filippino Lippi an Carafa vermittelten, so zeigt sich wenige Jahre später der Bau seiner zweiten Grabkapelle (1497–1508), als *Succorpo* unter dem Hochaltar des Doms von Neapel gelegen, durch bewusst unabhängige Überlegungen motiviert. Diese wurden durch ein politisch verändertes Klima virulent und nicht zuletzt auch durch Carafas persönliche Stellung in Florenz, Rom und Neapel, die für ihn eine Unterstreichung seiner eigenen Person notwendig machten.

Dieser Ehrgeiz trieb ihn zur Realisierung eines in der Form und im Anspruch nahezu einzigartigen Baukörpers im Dom von Neapel, dem die wichtigsten Reliquien der Stadt possessiv einverleibt wurden. Carafa entschied sich für lombardische Künstler, die durch ihn selber oder einen weiteren Architekten mit selbständigen Antikenstudien angeleitet wurden. Nicht zuletzt auch durch die Konsultation der Architekturtheorie entstand ein vergleichsloser antikisierender Baukörper, der sowohl in der Struktur wie in der Dekoration komplett aus Marmor realisiert war. In diesem ungewöhnlich aufwendigen Baukörper dominiert schließlich die freiplastische Statue des Auftraggebers, der durch die persönliche Sicherung der Reliquien des für Neapel wichtigsten Heiligen im omnipotenten Anspruch alle vorausgehenden Florentinischen Sepulkralanlagen und Familienkapellen in den Schatten stellen kann.

Angela Dreßen

EIN BAUWERK ANTONIO DA SANGALLOS ZWISCHEN ARCHITEKTUR
UND STÄDTEBAU: DIE FASSADE DER MÜNZE IN ROM

Am 20. Juli 1504 verfasste Papst Julius II. (Giuliano della Rovere, 1503–13) einen Erlass mit dem Ziel, das Münzwesen umzustrukturieren, und beschloss gleichzeitig, für die Münzanstalt einen festen Sitz in der Nähe der Engelsburg zu errichten – und zwar an der Weggabelung von *via Florida* und *via Papalis*. Mit der Errichtung des Münzgebäudes, mit dessen Realisierung zunächst Donato Bramante (1444–1514) und später Antonio da Sangallo il Giovane (Antonio Cordini, 1484–1546) beschäftigt waren, sollte neben der Schaffung entsprechender Räumlichkeiten für die Aktivitäten der Prägung auch der städtebaulich äußerst wichtige Raum – an einer der Hauptverbindungen des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Roms – in angemessener Weise definiert werden.

Das möglicherweise von Bramante begonnene Gebäude wurde durch Antonio da Sangallo vervollständigt, der für die Fassade verantwortlich zeichnet. Seine Errichtung ist als Teil der großräumigen Stadtteilerneuerung im Bereich der *Banchi* zu verstehen, die durch die Medici-päpste Leo X. (Giovanni de' Medici, 1513–24) und Clemens VII. (Giulio de' Medici, 1523–34) vorangetrieben wurde. Aus der herausragenden städtebaulichen Lage erschließt sich der Aufbau der Fassade, der weniger Bezug auf den früher begonnenen Bau als vielmehr auf die vor dem Hauptportal zusammenlaufenden Straßen nimmt. Der Fassadentwurf Sangallos zielt architektonisch gesehen eher auf die Wandgestaltung eines Straßenschnitts denn auf die Nobilitierung des dahinter befindlichen Nutzungsraumes. Die Eingangsfassade ist durch eine leicht konkav eingezogene Krümmung bestimmt, welche die besonders ausgeprägte Sensibilität des Florentiner Architekten für den Stadtraum belegt: die gewölbte Wand scheint den auf sie zulaufenden Straßenzug der *via dei Banchi* wie einen Lichtstrahl zu brechen und in die Fortsetzung auf die Fassade von San Giovanni dei Fiorentini hin zu lenken.

Diese städtebaulich und architektonisch ungewöhnliche Lösung war im Rom der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts ein *Novum*. Neben der einzigartigen stadträumlichen Gestaltung, die bestehende Bezüge auf virtuose Art und Weise vereinigt, gelang es Sangallo hier, ein neues architektonisches Modell zu perfektionieren, das weitgehend Gebrauch von Elementen der klassischen Architektursprache macht, übersetzt in einen neuen grammatikalischen Kontext; ein Modell, das derselbe Sangallo zehn Jahre später für die Münze in Castro (ca. 1536–37) wieder verwendet.

Der Bruch zwischen der als steinerne Theaterkulisse zu bezeichnenden Fassade und dem dahinter liegenden Gebäude wurde im 17. Jahrhundert durch einen Kunstgriff überwunden. Nach Verlegung der Prägeanstalt in den durch Alexander VII. (Fabio Chigi, 1655–67) gewollten Banco di Santo Spirito im Jahre 1665 wurden in dem älteren Münzgebäude durchgreifende Veränderungen vorgenommen, von den Fundamenten bis hin zur Gestaltung der Fassaden zur *via Florida* und zur *via Papalis*. Am 29. April 1666 erhielt Mons. Francesco Maria Febei, Commendatore di Santo Spirito, die Erlaubnis zur Umgestaltung der beiden Straßenansichten: „fare due pilastri con suoi membretti dalli due lati della fabrica del novo Banco“. Die Gliederung der Eingangsfassade wurde so auf die seitlichen Wände ausgedehnt. Der Verzicht auf eine zeitgemäße Architektursprache durch den Entwerfer – vermutlich der Augustinerpater Giovanni Tommaso Ripoli – belegt die überzeugende Wirkung des Werkes Sangallos noch mehr als hundert Jahre nach seiner Fertigstellung. Die stadträumliche Wirkung der erweiterten Fassadenfronten blieb von dieser Maßnahme unbeeinträchtigt, und erst der Straßendurchbruch des Corso Vittorio Emanuele II. veränderte die Situation in entscheidender Weise. Die weitgreifende Wirkung der Fassade „all’antica“ des Antonio da Sangallo – von S. Giovanni dei Fiorentini bis zur Engelsbrücke – ist heute nur noch ansatzweise nachvollziehbar.

Micaela Antonucci

DICTATIO VERBORUM – SUGGESTIO RERUM?

ZUR INSPIRATIONS-AUFFASSUNG IN CARAVAGGIOS BILDERFINDUNGEN FÜR DEN ALTAR DER CONTARELLI-KAPELLE IN SAN LUIGI DEI FRANCESI

Mit Blick auf den Darstellungsvorwurf der beiden Bilderfindungen Caravaggios für den Altar der Contarelli-Kapelle – die Frage nach dem Zusammenwirken des Heiligen Geistes und des menschlichen Verfassers bei der Schriftwerdung des Wortes Gottes vermittelt des Charismas der Inspiration –, lässt sich ein charakteristischer Unterschied zwischen den beiden Fassungen der *Inspiration des Hl. Matthäus durch den Engel* (ehem. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum bzw. Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli) festmachen: Zwar haben beide Darstellungen die Schriftinspiration zum Thema, sie unterscheiden sich jedoch grundsätzlich hinsichtlich der Auffassung des Inspirationsmodus. Interpretierte die Erstversion, deren Engel die Hand des Evangelisten über das Papier

führte, das Abfassen des Evangelientextes als strikte Worteingebung, so wird das Inspirationsgeschehen in der Zweitfassung als ein argumentativer Disput des Evangelisten mit seinem Inspiranden und damit als kognitiver Denkprozess verbildlicht. Mit Blick auf diese bezeichnende Schwerpunktverschiebung im Verhältnis des menschlichen Beitrags gegenüber der göttlichen Eingebung im Entstehungsprozess der Heiligen Schrift lassen sich die beiden Matthäusdarstellungen als Illustrationen eines jeweils unterschiedlich interpretierten Inspirationsbegriffs lesen: Die Erstfassung erscheint in diesem Kontext als Exemplifizierung des Prinzips der *Verbalinspiration*, die die göttliche Inspiration geradezu „mechanisch“ auf die Wort- und Gleichniswahl ausdehnt, und den Evangelisten als „Instrument“ des göttlichen Geistes ansieht. Dagegen repräsentiert jene Version, die schließlich Aufstellung über dem Kapellenaltar finden sollte, die zur Entstehungszeit der beiden Bilder in der kirchlichen Inspirationslehre zwar umstrittenere, jedoch fortschrittlichere Interpretation des Inspirationsverständnisses im Sinne der *Realinspiration*, die die Ineranzfrage einzig auf den Inhalt der Schriften bezieht und dem Hagiographen zugesteht, bei der Niederschrift der offenbarten Heilswahrheit die eigene Individualität, das eigene Wissen, damit aber auch seine menschliche Unzulänglichkeit in den Text einzubringen.

Krystyna Maria Frącz

DIE GEGENWART DES HEILIGEN FILIPPO NERI
IN DER CAPPELLA ANTAMORO IN S. GIROLAMO DELLA CARITÀ IN ROM

Es ist Ziel der Untersuchung, den gestalterischen und konzeptionellen Grundgedanken der Cappella Antamoro in S. Girolamo della Carità in Rom zu ermitteln und den mit der Kapellenkonzeption verbundenen Intentionen nachzugehen. Als wichtigstes Ergebnis ist festzuhalten, dass mit dem Patrozinium des bei der römischen Bevölkerung außerordentlich beliebten hl. Filippo Neri eine Eindrücklichkeit der Kapelle angestrebt wurde, die über die anderer Familienkapellen hinausgeht. Die dafür eingesetzten Mittel waren die vollständige Auskleidung des Kapellenraums mit warmfarbigen, unruhig gefleckten Marmorsorten und die Darstellung des Kapellenpatrons in ekstatischer Erhebung bei der Messe, die unmittelbar auf die Kirche S. Girolamo della Carità als zentrale Wirkungsstätte Filippo Neris verwies. Mit der Cappella Antamoro wurde eine architektonische Neufassung der Grabkapelle des hl. Filippo Neri in der

Chiesa Nuova geschaffen, die sowohl der Stifterfamilie als auch der Erbruderschaft della Carità zugute kam.

Ulrike Seeger

FILANGIERI IN ÖSTERREICH

DIE VERLORENE ÜBERSETZUNG DER „SCIENZA DELLA LEGISLAZIONE“

Der Beitrag widmet sich der Geschichte der Editionen und Übersetzungen der „Scienza della legislazione“ von Gaetano Filangieri (1780), einem Klassiker des politischen und konstitutionellen europäischen Denkens des 17. Jahrhunderts. Das Werk Filangieris, das bis in unsere Tage siebenzig Mal aufgelegt wurde, war im Jahre 1784 fast gleichzeitig in Ansbach und Wien übersetzt worden, von Juristen, die in ihrer politischen Sensibilität und kulturellen Bildung sehr unterschiedlich waren. Die Wiener Übersetzung, verglichen mit dem italienischen Original, erlaubt es, wenigstens bis zu einem gewissen Grad das Werk des neapolitanischen Aufklärers zu erfassen, das in einem territorial und intellektuell völlig anderen Kontext entstanden ist. Es zeigen sich Veränderungen der politischen Lexik, Bedeutungswechsel und unterschiedliche Auffassungen von Schlüsselbegriffen der europäischen Aufklärung.

Antonio Trampus

DIE ITALIENREISE KAISER FRANZ' I. VON ÖSTERREICH 1819

Im Jahre 1819 unternahm Kaiser Franz I. von Österreich eine halbjährige Hofreise nach Italien, bei der er von seiner Frau, Kaiserin Caroline Auguste, seiner Tochter, Erzherzogin Karolina Ferdinanda, und einem umfangreichen Hofstaat – darunter auch zahlreiche Gelehrte und Künstler – begleitet wurde.

Die Reiseaufzeichnungen Kaiser Franz' I. stehen noch ganz in der Tradition der Reisejournale der Kavaliertouren, die von jungen Aristokraten des 17. und 18. Jahrhunderts im Zuge ihrer Bildungs- und Erziehungsfahrten verfasst wurden. Die kaiserlichen Aufzeichnungen beinhalten sehr detaillierte Beschreibungen der Sehenswürdigkeiten der italienischen Städte, allen voran Venedig, Florenz, Rom und Neapel. Weiters liefert das Reisetagebuch eine präzise Schilderung der italienischen Landschaft und gibt Einblicke in das Alltagsleben der Bevölkerung; bemerkenswert sind zudem die geographischen, wirtschaftlichen und sozi-

alen Informationen, die der Monarch über die jeweils besuchten Stätten gab. Das Tagebuch ist eine bedeutende Quelle, um die Person Kaiser Franz I. zu charakterisieren, weil die Eintragungen seine persönlichen Interessen widerspiegeln, vor allem, was die Botanik, die Architektur, Bücher und Naturwissenschaften angeht.

Aus den Reiseaufzeichnungen ist zu entnehmen, dass der österreichische Monarch als Privatmann, im weitesten Sinne als Tourist, die Apenninhalbinsel besuchte; es waren von Seiten des Wiener Hofes keine Staatsbesuche in Florenz, Rom oder Neapel geplant. Der Aufenthalt Franz' I. in Florenz gestaltete sich wie ein Familienbesuch, bei dem er mit seinem Bruder Ferdinand, dem Großherzog von Toskana, zusammentraf. Ähnlich verlief auch der Aufenthalt am Hofe König Ferdinands I. Beider Sizilien in Neapel, wo neben dem Familiären auch viel Zeit auf den Besuch der Ausgrabungsstätten von Pompei und Herkulaneum verwendet wurde.

Ganz anders gestaltete sich hingegen der Besuch der Ewigen Stadt, der auf Wunsch von Kaiserin Caroline Auguste so angesetzt wurde, dass der Kaiserhof sich während der Osterfeierlichkeiten in Rom aufhielt. Der Aufenthalt des Wiener Hofes in Rom wurde von Seiten der Kurie genützt, um über kirchliche Missstände in der Habsburgermonarchie zu diskutieren, unter anderem über die Wahl und Bestellung des Erzbischofs von Salzburg und die Wiederzulassung der Jesuiten. Obwohl Kaiser Franz I. bereits von Wien aus verlauten ließ, er werde zu keinerlei politischen Gesprächen bereit sein, kamen die Kritikpunkte dennoch zur Sprache. Folgen des Romaufenthalts konnte man in den Monaten nach der Reise erkennen, als eine Lockerung des Staatskirchentums in den Habsburgerländern und eine Diskussionsbereitschaft des österreichischen Monarchen über kirchliche Angelegenheiten einsetzte.

Die Hofreise von 1819 war demnach in erster Linie als Lust- und Vergnügungsreise geplant und organisiert, mit Ausnahme des Aufenthalts in Rom, wo, neben einem umfangreichen touristischen Programm, die einzigen politischen Elemente der Hofreise zu erkennen waren. Daraus resultierten für die Habsburgermonarchie jene kirchenpolitischen Veränderungen, die allerdings erst in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts voll zum Tragen kamen, wie etwa die Wiederzulassung des Jesuitenordens und eine verstärkte Miteinbeziehung der katholischen Kirche in Erziehungs- und Bildungsfragen.

Thomas Kuster

LUDWIG PASSINI (1832 WIEN–1903 VENEDIG)

EIN ÖSTERREICHISCHER MALER, „PORTRÄTIST“ DES VENEZIANISCHEN LEBENS

Der österreichische Maler Ludwig Passini (1832–1903) verbrachte den größten Teil seines Lebens in Italien, zuerst in Rom (1853–1870) und anschließend (von 1870 bis zu seinem Tode) in Venedig. Er arbeitete zu meist in Aquarelltechnik und schuf vorwiegend vielfigurige Darstellungen aus dem Alltagsleben. Zu seiner Zeit war er weithin bekannt. Er nahm an den ersten drei Biennalen in Venedig teil (anlässlich der ersten im Jahre 1895 war er sogar zum Kommissär für die österreichische Sektion bestellt worden). Dessen ungeachtet ist Passini als Künstlerpersönlichkeit heute nur schwer greifbar, sowohl in Venedig (wo sich heute kein einziges Werk von ihm mehr befindet) als auch in Österreich (sein Nachlass gelangte nicht in sein Heimatland, sondern an mehrere in Deutschland ansässige Verwandte). Während des Zweiten Weltkriegs wurden die direkten Nachkommen des Künstlers Opfer des Holocausts; so haben sich von vielen seiner Werke die Spuren gänzlich verloren. Die vor dem Weltkrieg zu Passini erschienene Literatur setzt sich aus meist kurzen Aufsätzen in Zeitschriften sowie aus Artikeln in österreichischen, deutschen und italienischen Lexika zusammen. In öffentlichen Sammlungen sind seine Aquarelle nur in sehr geringer Zahl vertreten. Da sie allenfalls sporadisch in Auktionskatalogen auftauchen, kann man mutmaßen, dass sie heute über Privatsammlungen in der ganzen Welt verstreut sind.

Im vorliegenden Aufsatz wird versucht, auf das Œuvre Ludwig Passinis wieder etwas Licht zu werfen, die verfügbaren Daten zu Leben und Werk zu sammeln und zu ordnen, wobei vor allem auch auf eine unveröffentlichte Familienchronik zurückgegriffen werden konnte. Aus dieser erfährt man, dass Passini sich nach kurzem Studium an der Wiener Kunstakademie 1852 nach Italien begab, sich dort dem deutschen Maler Karl Werner als Schüler anschloss und sich bald auf Aquarellmalerei und Genredarstellungen spezialisierte. Bis 1870 in Rom tätig, prägte sich seine künstlerische Orientierung dort noch stärker aus. Die Wirklichkeit in all ihren lebendigen Einzelheiten festzuhalten und in großen, kunstvoll aufgebauten Kompositionen zusammenzufügen, war sein höchstes künstlerisches Ziel. Zeitgenössische Periodika halten mehrere Werktitel Passinis fest: *Interieur eines Palastes* (1859), *Der Beichtstuhl* (1863), *Ein römisches Haus* (1863), *Die kleine Blumenverkäuferin* (1863–65), *Hirtenknabe* (1865), *Katechismusstunde* (1867), *Sitzendes Mädchen* (1868), *Zwei Kinder* (1870) und *Chorgebet in Sankt Peter* (1870). Als einziges Werk aus dieser Zeit ist heute nur das in der Hamburger Kunsthalle befindliche Bild *Das*

Café Greco in Rom (1865) greifbar. Offensichtlich ist Passinis Interesse, den „flüchtigen Augenblick“ zu fixieren und jedes Detail mit großer Genauigkeit und Ausdrucksstärke aufzuzeichnen, um es dann einer meist friesartig komponierten Bilderzählung einzufügen.

1873 ließ sich Passini für immer in Venedig nieder, wo er sich offenbar sehr bald „zu Hause“ fühlte und das Leben in den Kanälen, den Gässchen und den *fondamenta* sehr scharf zu beobachten verstand. Diese gekonnt gemalten, realitätsnahen Schilderungen des „ewigen“ Lokalkolorits der Lagunenstadt werden zum Hauptthema seines Schaffens; trotzdem bleibt er völlig unberührt von Eindrücken der großen venezianischen Malertradition. Das bedeutendste Erzeugnis dieser Schaffensperiode ist das in einer Privatsammlung befindliche Gemälde *Cupido* (1871), dem die Darstellung einer farbenfrohen Szenerie mit charakteristischen Volkstypen einen unleugbaren Reiz verleihen. Deutlich wird in diesem Bild das *tableau vivant*-ähnliche Wesen der Komposition; die Szene ist in einheitliches Licht getaucht und erhält dadurch eine etwas starre, fast gekünstelte Wirkung. Ein zweites Aquarell – der in der Österreichischen Galerie in Wien befindliche *Kürbisverkauf in Venedig* (1876) – erscheint dem *Cupido* so ähnlich, dass man fast annehmen möchte, es handle sich um dessen Gegenstück – und das, obwohl zwischen der Entstehung der beiden Werke ganze fünf Jahre liegen. Das Format und der anspruchsvolle Kompositionstypus der beiden Bilder sind in der Aquarellmalerei eher ungewöhnlich, daher erhebt sich die Frage nach der Bestimmung dieser Werke; am ehesten ist anzunehmen, sie seien als repräsentative Dekorationsstücke für private Salons eines anspruchsvollen Bürgertums angefertigt worden. Dem Urteil der Autorin zufolge sind hingegen die von Passini bekannten kleinformatigeren Zeichnungen und Aquarelle durchwegs als vorbereitende Studien zu derartigen „monumentalen“ Aquarellen zu deuten.

Ein weiteres Hauptwerk Passinis wird im vorliegenden Beitrag eingehender analysiert: *Der Beichtstuhl*, ein zwischen 1880 und 1890 entstandenes Aquarell, das in der Figurenkomposition sparsamer, dafür aber in seinem psychologischen Ausdruck vielschichtiger erscheint. Diesmal vertieft sich der Maler mit größerer emotionaler Anteilnahme in die seelischen Vorgänge seiner Akteure.

Die erwähnte Familienchronik nennt weitere Titel von großformatigen, stets in Aquarelltechnik ausgeführten Bilderfindungen Passinis: in den 1890er-Jahren entstand u. a. ein *Parisurteil*. Doch auch ein in Bayern geschaffenes Fresko mit der Darstellung des *Hl. Leonhard* wird angeführt. 1903 erhielt der Künstler den Auftrag, ein *Porträt des spanischen Thronfolgers Don Carlos* zu malen; dieses Werk blieb jedoch unvollendet.

Beim derzeitigen Stand der Forschung ist es kaum möglich, ein vollständiges Bild der künstlerischen Entwicklung Ludwig Passinis zu zeichnen. Umso wichtiger erscheint es daher, wenigstens die Hauptwerke der Vergessenheit zu entreißen, wozu der Aufsatz einen ersten Versuch darstellen will.

Varduì Kalpakcian

ARCHITEKTURTHEORIEN IM WIEN DES FIN-DE-SIÈCLE
DIE SCHRIFTEN VON CAMILLO SITTE UND OTTO WAGNER

Der vorliegende Beitrag unternimmt eine vergleichende Untersuchung der theoretischen Schriften von Camillo Sitte und Otto Wagner. Die den Städtebau und die Baukunst behandelnden Texte beider Autoren entstanden in ein und demselben historischen Kontext: im Wien der Jahrhundertwende, das sich im Übergang von der Stadt zur Metropole befand. Sitte setzt sich mit der Geschichte städtischer Siedlungen auseinander und macht sich zum Anwalt der architektonischen Grundsätze und deren Verwirklichung in der Vergangenheit, indem er den zeitgenössischen Stadtplaner auffordert, die historischen Erfahrungen ästhetisch auszuwerten und grundsätzlich das künstlerische Wesen des Städtebaus nicht außer Acht zu lassen. Als scharfer Beobachter des unaufhaltsamen Wachstumsprozesses der österreichischen Haupt- und Residenzstadt und der in ihr veränderten Wohnbedürfnisse konzentriert sich Wagner hingegen auf den Entwurf einer neuen Architektur und auf die Konzeption einer den Anforderungen des modernen Menschen entsprechenden Großstadt. Für beide Autoren ist Wien ein Musterbeispiel für die aus den neuen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Anforderungen resultierenden Problemstellungen in Hinblick auf die Erhaltung des Stadtbildes und der stilistischen Traditionen. Die beiden Architekten bringen ihre Vorstellungen in verschiedenen theoretischen Schriften, Büchern und Aufsätzen zum Ausdruck. Im vorliegenden Beitrag werden davon die wichtigsten untersucht: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* von Camillo Sitte und *Moderne Architektur* sowie *Die Großstadt* von Otto Wagner.

Nach einer kurzen Darstellung der Entstehungsgeschichte dieser drei Werke werden die wesentlichen inhaltlichen Aspekte aufgezeigt und die unterschiedlichen Positionen verglichen. Im Mittelpunkt der Überlegungen beider Autoren stehen die Rolle des Architekten, das Verhältnis zwischen Baukunst und Ingenieurwesen, die Beurteilung der großen

urbanistischen Maßnahmen im Zuge des Ringstraßenbaus und die Ausarbeitung neuer Konzepte für die Erweiterung Wiens.

Claudia Lamberti

DIE POLITISCHE UND KULTURELLE ERZIEHUNG DES ALCIDE DE GASPERI
ZWISCHEN TRIENT UND WIEN (1918)

Alcide De Gasperi unterscheidet sich wesentlich von anderen italienischen Nachkriegspolitikern. Er wurde in einer Grenzregion geboren, dem habsburgischen Trentino, verbrachte mehr als die Hälfte seines Lebens – von 1881 bis zum Ende des Ersten Weltkriegs – innerhalb der Donaumonarchie, und er wuchs im Kontakt mit Erfahrungen und kulturellen und politischen Modellen heran, die zum Teil dem italienischen Ambiente seiner Zeit unbekannt waren.

De Gasperi kam sehr jung mit der katholischen Bewegung im Trentino der Jahrhundertwende in Kontakt, studierte im Wien des Fin de Siècle, wo er Beziehungen zu Vertretern des Wiener Katholizismus knüpfte, die er sein ganzes Leben bewahrte, darunter insbesondere mit Friedrich Funder. Damals begann seine Aktivität als Vermittler zwischen den katholischen Bewegungen in Italien und in Österreich, vor allem durch seine Beiträge in der Presse des Trentino und Wiens.

Die Jahre, die seiner Rückkehr nach Wien im Jahre 1911 als Reichsratsabgeordneter vorangingen, waren geprägt von seiner politischen Aktivität im Trentino und den Kontakten und dem Austausch mit dem katholischen Ambiente in anderen europäischen Ländern. Die zahlreichen Zeitungsartikel und seine Notizen, die sich in seinem persönlichen Archiv erhalten haben, dokumentieren, wie sehr er die italienischen Christdemokraten schätzte, sie zeigen aber auch seine Bewunderung für die deutschen Katholiken, die im „Zentrum“ und im „Volksverein“ organisiert waren. Deutlich wird auch sein Interesse für die christlich-soziale Bewegung in Wien und Tirol sowie für den militant antisemitischen und antiliberalen Katholizismus eines Karl Lueger und dessen Engagement für die Massenmobilisierung.

Als Reichsratsabgeordneter hatte er mehrere Ämter inne – am bedeutendsten war das im Flüchtlingsausschuss nach der Wiedereröffnung des Parlaments im Jahre 1917 –, wo er sich vor allem dadurch hervortat, dass er die konkreten Interessen der Menschen im Trentino vertrat.

Die Erfahrungen, die De Gasperi vor dem Ersten Weltkrieg sammelte, kamen ihm zu Beginn der zwanziger Jahre zu Gute, und er entwickel-

te sie in den internationalistischen Initiativen des Partito Popolare Italiano von Luigi Sturzo weiter. Ihre konkrete Umsetzung erfuhren sie aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg in einem internationalen Kontext, der ihre Realisierung möglich machte.

Maddalena Guiotto

CIAO TRIESTE – EIN NACHRUF AUF DAS ÖSTERREICHISCHE
GENERALKONSULAT UND DIE AUSSENHANDELSSTELLE TRIEST

Von 1382, als sich Triest unter den Schutz der Habsburger begab, bis 1918 war das Schicksal der Stadt, Haupthafen der Monarchie, untrennbar mit Österreich verbunden. Noch vor Inkrafttreten des Staatsvertrags von St. Germain, durch den Italien Triest und Istrien erwarb, errichtete Österreich ein Generalkonsulat in Triest – Österreichs erste Vertretung in Italien nach dem Ersten Weltkrieg. Das Generalkonsulat amtierte von Mai 1920 bis 1922 in der deutschen Schule in der Via San Lazzaro 19 und übersiedelte 1922 in die Via Ghega 8. 1932 wurde das Budget der österreichischen Diplomatie reduziert, und so mussten einige Vertretungsbehörden geschlossen bzw. in Honorarämter umgewandelt werden, so auch Triest, wo der Kaufmann Heinrich Wagner zum Honorargeneralkonsul bestellt wurde. 1934 hatte sich die Lage gebessert und war eine fühlbare Intensivierung des Wirtschaftsverkehrs über Triest eingetreten; außerdem galt es, gegenüber Italien ein Signal zu setzen. Der Heimwehrführer Dr. Richard Steidle war von 1934 bis zum Anschluss Generalkonsul in Triest und war 1940 der einzige österreichische „Diplomat“, der in einem KZ ums Leben kam.

1948 errichtete die Wirtschaftskammer Österreich eine Außenhandelsstelle und die Republik Österreich eine „Passstelle“ in Triest zur Wahrnehmung wirtschaftlicher Interessen bzw. zur Betreuung der dort lebenden Österreicher. 1953 – nach der Teilung des „Freien Territoriums Triest“ in eine A- und eine B-Zone – wurde die Dienststelle zur „Verbindungsstelle bei der Alliierten Militärregierung in Triest“, ab 1955 zum „Amt des Vertreters der Österr. Bundesregierung“ und 1956 schließlich zum Österreichischen Generalkonsulat. Von 1955 bis 1979 befanden sich Amt und Residenz in der Via dei Navali 23. 1979 wurde als Residenz die „Villa Metzger“ in der Via Muratori 2/2 erworben, das Amt übersiedelte in die Via Fabio Filzi 1. 1996 wurde die Außenhandelsstelle Triest nach Padua verlegt, am 1. Mai 2003 das Generalkonsulat Triest geschlossen – Österreichs „amtliche“ Präsenz in Triest fand ihr Ende genau ein Jahr

bevor Triest durch den EU-Beitritt Sloweniens das 1918 verloren gegangene Hinterland wieder erlangte.

Rudolf Agstner

VOM K. U. K. HONORARKONSULAT ZUR ÖSTERREICHISCHEN BOTSCHAFT
100 JAHRE ÖSTERREICHISCHE PRÄSENZ IN ADDIS ABEBA

Nach der für Italien überraschenden Niederlage von Adua am 1. März 1896 errichteten einige europäische Mächte und die USA in Addis Abeba, der Hauptstadt Äthiopiens, Gesandtschaften. Österreich-Ungarn legte dabei keine große Eile an den Tag. 1904 unternahm der Offizial im k. k. Handelsministerium Friedrich Julius Bieber mit einem Handelsvertreter eine Expedition an den äthiopischen Kaiserhof, die vorwiegend Handelszwecken diente. 1905 folgte eine offizielle Mission unter Ludwig Ritter von Höhnel, der am 21. März 1905 in Addis Abeba einen Freundschafts- und Handelsvertrag mit Kaiser Menelik II. schloss, bis zu dessen tatsächlichem Inkrafttreten jedoch fünfeinhalb Jahre vergingen; in dieser Zeit wurden Österreich-Ungarns Interessen in Äthiopien durch Italien wahrgenommen. 1912 wurde Karl Schwimmer zum österreich-ungarischen Honorarkonsul in Addis Abeba bestellt. Seine bemerkenswerteste Tätigkeit bestand darin, Äthiopien 120 ausgeschiedene, 50 Jahre alte Festungsgeschütze aus Beständen des k. u. k. Kriegsministeriums zu vermitteln, die kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs in Äthiopien eintrafen – gleichzeitig auch das Ende des k. u. k. Konsulats, weil Honorarkonsul Schwimmer Äthiopien verließ. Von 1923 bis 1927 amtierte Dr. Erich Weinzinger, ein Vertrauter des späteren Kaisers Haile Selassie, als Österreichs Honorarkonsul in Addis Abeba, danach übernahm das Deutsche Reich den Schutz der kleinen österreichischen Kolonie. Nach der Errichtung von „Africa Orientale Italiana“ drängte Italien Österreich dazu, ein Berufskonsulat in Addis Abeba zu errichten, und hatte auch schon Pläne für ein Konsulatsgebäude entworfen; der Anschluss im Jahre 1938 beendete alle diesbezüglichen Überlegungen.

1948 nahmen Österreich und Äthiopien ihre diplomatischen Beziehungen wieder auf, die von Österreich bis zum Jahre 1964 über Kairo wahrgenommen wurden. Auch der Besuch von Kaiser Haile Selassie in Wien 1954 führte nicht zur geplanten Errichtung einer österreichischen Gesandtschaft. Erst 1964 eröffnete Österreich eine Botschaft in Addis Abeba, Äthiopien seinerseits gar erst 1992 eine Botschaft in Wien.

Rudolf Agstner