

Brossette, Ursula: *Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext (= Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte)*, Weimar: VDG - Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2002
ISBN-10: 3-89739-278-X, 176 S.

Rezensiert von: Meinrad von Engelberg

Dass der genuine Zweck von Architektur in der Schaffung von Räumen besteht und somit eine zentrale Aufgabe der Architekturgeschichte in der Beschreibung und Analyse räumlicher Qualitäten liegen müsste, erscheint als Binsenweisheit. Dennoch stellt die Forschung oft andere Fragen in den Mittelpunkt, etwa die Planungs- und Baugeschichte einzelner Objekte, die Entwicklung von Baustilen und Gebäudetypen in bestimmten Epochen und Regionen, das Lebenswerk eines Architekten oder spezifische Bauaufgaben wie die Umgestaltung mittelalterlicher Kirchen im Barock. Es ist daher zu begrüßen, dass im Vorjahr zwei Autoren mit stark divergierenden Konzepten umfangreiche Arbeiten zur Interpretation barocker Kirchenräume in Mitteleuropa vorgelegt haben. Ursula Brossettes Marburger Dissertation von 1998 greift ein altbekanntes Thema auf, nämlich die Frage nach der „Theatralität“ spätbarocker süddeutscher Kirchenräume. Ulrich Fürsts Münchner Habilitationsschrift versucht, einige qualitätvolle und formal sehr eigenwillige Beispiele der Sakralarchitektur in Österreich und Böhmen als Selbstdarstellung ihrer jeweiligen Erbauer neu lesbar zu machen.

Die „Theatralität“ barocker Sakralbauten, das Thema Ursula Brossettes, kann geradezu als Gemeinplatz gelten (vergl. Forschungsstand, S. 15-22): Während die traditionelle Kunstgeschichte den Begriff des „theatrum sacrum“ aber meist auf das Bauwerk und seine Ausstattung bezieht, ist der Kirchenraum ohne gleichzeitige Würdigung seiner ursprünglichen liturgischen Funktionen in den Augen Brossettes „gleichsam nur die stehengebliebene Kulisse eines vergänglichen Fest-Organismus“, den sie rekonstruieren möchte, um „[...] diesen ‚Kontext-Raub‘ zumindest teilweise rückgängig zu machen, [und] die Sakralbauten gedanklich in ihren ursprünglichen Funktionsrahmen zurückzustellen [...]“ (S. 14). In diesem interdisziplinären Ansatz, der Kunst- und Liturgiegeschichte mit Theater- und Zeremonialwissenschaft verbindet, liegt die eigentliche Stärke der Arbeit.

Der umfangreiche, sorgfältige redigierte Text gliedert sich in eine Einleitung und fünf Teile: Zunächst wird die zögernde Annäherung der tridentinisch-katholischen Kirche an das seit der Spätantike als heidnisch geschmähte Theater geschildert (S. 29-78), dann auf 400 Seiten die theatralischen Elemente des Raum- und Ausstattungsprogramms süddeutscher Barockkirchen analysiert. Die folgenden hundert Seiten stellen den zeremoniellen und liturgischen Kontext anhand zahlreicher Quellschriften vor. Nach einer kurzen Zusammenfassung (S. 579-589) schließt das Buch mit einem „Ausblick“, der das Ende des sakralen Illusionismus unter dem Zeichen der Aufklärung thematisiert (S. 589-622). Die - leider oft zu kleinen und flauen - Abbildungen sind leserfreundlich in einem zweiten, schmalen Band separiert; es wäre praktisch gewesen, hier auch das

fünzigseitige Literatur- und Quellenverzeichnis einzubinden. Nicht nachvollziehbar erscheint der Verzicht auf ein Register: Das unüberschaubar reiche hier versammelte Material bleibt somit dem gezielten Zugriff des Lesers entzogen - ein schweres Manko für ein als Nachschlagewerk geradezu prädestiniertes Buch!

Brossette erlegt ihrem Thema einige Beschränkungen auf (S. 22ff), die beim Umfang der Dissertation nur allzu verständlich, aber aus inhaltlichen Gründen bedauerlich sind: Sie betrachtet ausschließlich katholische Kirchen des 18. Jahrhunderts in Altbayern und Schwaben, so dass der Früh- und Hochbarock ebenso wie der konfessionelle Vergleich außen vor bleiben muß. Die Beschränkung auf den Katholizismus ist nicht nur der Arbeitsökonomie, sondern vor allem dem (Vor-) Urteil geschuldet, dass der Protestantismus von einem eo ipso untheatralischen, ja „un-architektonischen“ [sic!] Gottesdienstverständnis geprägt sei, das „[...] auf Hierarchisierung, Einteilungen und Ausgrenzungen [...] weitgehend verzichten kann.“ (S. 583, Anm. 15, nach Ulrich Schütte). Schon Reinhold Wex hat aber in seiner Marburger Dissertation gezeigt, dass gerade der evangelische Gottesdienst mit seiner rigiden Sitzordnung als exaktes Abbild weltlicher Sozialordnung organisiert war ^[1] und in seiner zeittypischen Form als „Ranglogentheater“ mit zentralem „Herrenstand“ explizit auf die Theaterarchitektur rekurriert. Leonhard Christoph Sturm wunderte sich ausdrücklich darüber, „[...] dass man sonderlich bey Anlegung der Protestantischen Kirchen nicht auf die Nachahmung der alten römischen Theatrorum gerathen ist.“ ^[2] Man könnte sogar behaupten, dass die typisch lutherische Konzentration der „Prinzipalstücke“ in einem einzigen Brennpunkt viel unmittelbarer das Gegenüber von „Bühne“ und „Auditorium“ aufgreift als die polyzentrische „Sakraltopographie“ (S. 463) römischer Kirchen mit ihren Prozessionen, Nebenaltären, Andachtsbildern, Reliquiaren und Beichtstühlen. Der katholische Laie wird, wie Brossette ganz richtig bemerkt (S. 383, 575ff), zum Herumwandeln und aktiven „Mitspielen“ aufgefordert, während er im evangelischen Predigtgottesdienst auf die starre Publikumsrolle beschränkt bleibt.

Brossette behandelt in ihrer Arbeit, ohne dass dies ausgesprochen wird, eigentlich zwei getrennte Phänomene: Zum einen analysiert sie die theatralen Elemente im katholischen Ritus und Frömmigkeitsbrauch des Barock und die zu diesem Zweck hergestellten ephemeren Auf- und Umbauten wie Heilige Gräber oder Kulissenbühnen; sie beschreibt deren rituelle Einbindung durch Prozessionen und sakrale Spiele - zum Beispiel die beliebten Himmelfahrtsinszenierungen (S. 423-448) - , also den zeitgenössischen performativen Kontext der Räume. Hier überzeugt die Autorin vollkommen durch die Fülle des vorgelegten, bisher meist unbekanntes Materials. Weniger gelungen ist ihr zweites Anliegen, die dauerhafte Architektur und Ausstattung süddeutscher Barockkirchen als weitgehend vom Theater bestimmt zu deuten. Wandpfeiler ähneln zwar Kulissen (S. 120-134) und Deckenfresken erinnern an Theaterszenen (S. 356-421), aber diese (keineswegs neue) Feststellung genügt nicht, um zwingend ein Phänomen vom anderen abzuleiten.

Brossette versteht „Inszenierung“ und „Theatralität“ als „übergeordnetes geistiges Epochenmerkmal“ (S. 19) der Barockkultur, und somit nicht als genuin katholisch; die römische Kirche habe ab 1700 bereits voll entwickelte Präsentationsmodelle der höfisch-theatralen Kultur lediglich adaptiert, was „als Ausdruck einer modernen medialen Aufgeschlossenheit und Fortschrittlichkeit zu bewerten [...]“ sei. (S. 587). Die Beeinflussung scheint somit klar gerichtet: Die Gegenfrage, was die Bühne der Kirche verdankte oder wo diese beiden Welten eigenständig blieben, wird nicht gestellt. Die Anleihen aus der Theaterwelt sollten, so Brossettes interessante Kernthese, nicht etwa das Unbegreifliche und Übernatürliche der Glaubensinhalte herausstellen, sondern im Gegenteil

„[...] die Distanz zwischen Göttlichem und Menschlichem [verringern], um dem Durchschnittsbesucher die Einfühlung in die sakralen Vorgänge [...] und Zustände [...] zu erleichtern und ihm die kirchlichen Vorstellungen und Glaubenswahrheiten als etwas Wahrscheinliches, Nachvollziehbares vorzuführen [...].“ „Illusionistische Tricks und theaterteknische Kunstgriffe“ waren dem barocken Kirchenbesucher ebenso vertraut und allgemein verständlich wie der epochentypische Code des höfischen bzw. sakralen Zeremoniells. Hierdurch sollte „[...] nicht eine erfundene, neue, prinzipiell andere Wirklichkeit inszeniert [werden], sondern das Herrscherhaus bzw. die Römisch-Katholische Kirche stellt ohne Illusionsbruch ihre eigene Realität dar, verschlüsselt in ein System aus zeremoniellen Zeichen und Requisiten, idealtypischer Allegorik oder sakralen Riten und Symbolen [...]“ (S. 585f).

So überzeugend diese Interpretation ist, schwächt sie doch die These einer engen, direkten Abhängigkeit der sakralen von der theatralen Welt: Vielmehr handelt es sich anscheinend um gemeinsame, unspezifische Prinzipien der barocken Kultur und Ästhetik, so dass der detaillierte Vergleich einzelner Kirchenräume mit bestimmten Bühnenbildentwürfen hinfällig wird: Kirchliche und profane Raum- und Inszenierungskunst appellierten an dieselben Sehgewohnheiten und Konventionen, so dass die Ableitung der einen Bauaufgabe aus der anderen weder erwiesen noch notwendig zu fordern ist.

*

Während für Ursula Brossette Ausstattung und Ritus im Mittelpunkt ihres Interesses stehen, konzentriert sich die Untersuchung von Ulrich Fürst auf die Architektur im engeren Sinn des Wortes: Nicht erst die Rekonstruktion des liturgischen Kontextes und des Bildprogramms bringe die programmatischen Intentionen eines Bauwerks zum sprechen (S. 13): Genauso beredt sei die architektonische Form selbst, die nach dem titelgebenden Zitat aus dem „Traktat von der Baukunst“ des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein (1611-84) als eine „lebendige und sichtbare Histori“ (S. 39ff) verstanden worden sei, also „eine Mitteilung in einer eigenen, aber vollwertigen Sprache“ (S. 27), die noch dazu den Vorzug habe, auf Gebildete wie Ungebildete gleichermaßen ihre Wirkung zu entfalten.

Im Teil A (S. 15-38) legt Fürst überzeugend seine methodischen Prämissen in Form einer knappen Forschungsgeschichte der Architekturanalyse des Barock dar. Er strebt die (Wieder-) Vereinigung der traditionell getrennten Untersuchungsgegenstände Formanalyse, Architekturikonologie und Kontext- bzw. Auftraggeberforschung an, die zusammengenommen erst die Entzifferung der ureigenen Sprache barocker Architektur ermöglichen sollen. Ziel ist, „die baukünstlerische Gestaltung als Verkörperung einer inhaltlichen oder programmatischen Konzeption zu begreifen.“ (S. 36f). Mithilfe zeitgenössischer architekturtheoretischer Texte versucht Fürst nachzuweisen, dass die Trennung von „anschaulicher Qualität und thematischem Gehalt“ ein modernes Konstrukt sei, während das Barockzeitalter beide als zusammengehörige Teilaspekte der einen architektonischen Invention verstanden habe (S. 38-52).

Der Autor erprobt seine Theorie an fünf prominenten Sakralräumen des österreichisch-böhmischen Hochbarock: Der Salzburger Kollegienkirche Johann Bernhard Fischers von Erlach, der Wiener Peterskirche Gabriele Montanis und Johann Lukas von Hildebrandts, sowie drei Bauten ihres böhmischen Zeitgenossen Johann Blasius Santini-Aichel, nämlich den Benediktinerklosterkirchen Kladrau (Kladruba) und Raigern (Rajhrad) sowie der Zisterzienser-Wallfahrtskirche Saar (Zd'ár) in

Mähren. Das Buch schließt mit einer konzisen Zusammenfassung der Ergebnisse (S. 399-413) und einer selbstkritischen Reflektion der hier vorgestellten Methode sowie einem Quellenanhang zur bisher wenig erforschten Baugeschichte des Klosters Raigern.

Besonders ertragreich erweist sich Fürsts Untersuchung zur 1702-08 erbauten Wiener Peterskirche (S. 131-193), die er überzeugend als ein erstes prominentes Beispiel der „Habsburgischen Kaiserkunst“ interpretiert: Die vermutlich von Hildebrandt vorgenommenen Veränderungen am ursprünglichen Ovalbauplan Montanis erzeugen gezielte Assoziationen an die römische Peterskirche und die „Gravitas“ antiker Bauten wie des Pantheons: Ein Befund, der sich durch die sorgfältige Bauanalyse ebenso begründen lässt wie durch die in der Kirche gehaltenen Predigten oder die gleichzeitige Italienpolitik Kaiser Leopolds I. und seiner Nachfolger. Fürst schlägt vor, das Motiv der Rotunde in diesem Kontext als eine spezifisch „kaiserliche“ Bauform zu interpretieren. Seine Deutung der faszinierenden sternförmigen Wallfahrtskirche von Saar (1721-23) bestätigt (mit einigen neuen Akzenten) die Grundthesen Jaromir Neumanns [3] durch umfangreiche Zitate aus dem zeitgenössischen Nepomuk-Schrifttum (S. 337-395). Für die 1721-28 erbaute Benediktinerpropsteikirche Raigern (S. 266-233), einen jener Bauten Santinis, die völlig ohne gotisierende Formen auskommen, gelingt Fürst zwar eine überzeugende Analyse der räumlichen Qualitäten, aber eine klar ablesbare „Histori“ mit „sinnbildlichem und allegorischen Charakter“ (S. 110) wissen dort weder Schriftquellen noch Architektur zu erzählen: Fürst kann nur plausibel machen, daß sich Santini anscheinend ganz im Sinne der Autonomiebestrebungen seines Auftraggebers, des Propstes von Raigern, an der zeitgenössischen Wiener und Olmützer, nicht aber an der Prager Architektur des Mutterklosters Brevnov orientierte.

Der enge Zusammenhang, den Fürst zwischen seiner durchaus brillanten Analyse der gebauten Form und jenem Programm herstellt, welches er im Kirchenraum verwirklicht sehen will, erzeugt gelegentlich tautologische Zirkelschlüsse: Seine Analyse der Salzburger Kollegienkirche Fischers von Erlach als eine „Häuserschlucht“ aus vier Triumphbögen, welche die Fakultäten der Universität verherrlichen und den Weg zum Thron der Weisheit, dem Maria geweihten Hochaltar flankieren, ist in sich völlig überzeugend (S. 66-92). Dass sich in den Weihepredigten einer katholischen Universitätskirche Zitate finden, welche die Weisheit der Immaculata und der vier Fakultäten preisen (S. 108, 114ff), ist für die hier vorgeschlagene „thematische“ Lesart des Raumes allerdings kein echter Beleg, sondern entspricht der homiletischen Topik. Fürst kann bei seinen Quellenstudien oft nur Analogien aufzeigen, aber keine eindeutig auf den Bau bezogenen Texte anführen - dass er dies zugibt (S. 111f), ehrt ihn. Erfreulich ist auch die Zurückhaltung, mit der die neuen Deutungsvorschläge vorgetragen werden: So kann ein und dasselbe Motiv, z.B. eine Kuppel, in verschiedenen baulichen Kontexten je Unterschiedliches bedeuten: „Erst am konkreten Einzelfalls ergibt sich aus dem Zusammenhang die genauere Bedeutung der architektonischen Gestaltungsmittel.“ (S. 404)

Ein weiteres - vom Autor selbst benanntes - Problem liegt in der Beschränkung auf wenige „exemplarische Fallstudien“ (S. 412). Niemand wird bezweifeln, dass sich in den ungewöhnlichen barockgotischen Kirchen Santinis programmatische Absichten der Bauherrenschaft manifestierten - aber gilt das im selben Maße für alle qualitätvollen barocken Abteikirchen der Region, z.B. Melk oder Klosterbruck? Allein die gezielte Auswahl der Beispiele erlaubte hier den hermeneutischen Modellversuch. Fürsts Betrachtungsweise eignet sich vermutlich nur für bestimmte Objekte - so wie das etwas aus der Mode gekommene ikonologische „Durchanalysieren“ von Bildern besser

auf Dürers „Melancholia“ als auf seinen „Heiligen Eustachius“ anzuwenden ist. Eine weitere *Conditio sine qua non* dieser Methode ist nach Fürst ein möglichst umfassender Quellenbestand als Korrelativ zur „beschreibenden Analyse“ des Raumes (S. 410f).

Diese Einschränkungen sollten aber nicht vergessen machen, dass Fürst ein überaus anregendes, lesenswertes und quellengesättigtes Opus geschrieben hat, neuer, umfassenderer Interpretationsansatz zu begrüßen ist - ob er sich jenseits ausgewählter Unikate auch an einem breiteren Denkmälerbestand bewährt, sei zunächst dahingestellt.

Das sorgfältig gestaltete Buch lässt leider ebenfalls ein Register vermissen und erscheint ein wenig zu karg illustriert, da der Verlag bei wichtigen Vergleichsbeispielen [4] auf deren Abbildungen verzichtet.

Fazit: Beide Arbeiten haben ihre Meriten. Fürsts Stärke liegt in der methodischen Innovation und hier besonders in der vorbildlich knappen, konzisen Architekturbeschreibung. Es gelingt ihm tatsächlich, die beiden scheinbar so weit getrennten Pole Ikonologie und Formanalyse zusammenzuführen: Kirchenarchitektur macht Inhalte sichtbar. Brossette überzeugt vor allem durch das reiche, bisher kaum bekannte bzw. beachtete Material zum originalen Kontext der Bauten: Kirchenarchitektur als Bühne der Frömmigkeit. Beide Sichtweisen schließen sich nicht aus, sondern ergänzen sich und zeigen, wie ertragreich der Forschungsgegenstand „Barocke Kirchenräume in Mitteleuropa“ immer noch sein kann.

Anmerkungen:

[1] Reinhold Wex, *Ordnung und Unfriede. Raumprobleme des protestantischen Kirchenbaus im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland*, (Phil. Diss. Marburg), Braunschweig 1984

[2] Leonhard Christoph Sturm, *Architectonisches Bedencken von der protestantischen kleinen Kirchen Figur und Einrichtung*, o.O. 1712, s.a. Brossette S. 583, Anm. 14.

[3] Jaromir Neumann, *Das ikonographische Programm der Wallfahrtskirche St. Johannes Nepomuk auf dem Grünen Berg*. In: *Imagination und Imago. Zum 65. Geburtstag von Kurt Rossacher und zum zehnjährigen Bestandsjubiläum des Salzburger Barockmuseums*. Salzburg 1983, S. 241-263.

[4] Z.B. vermisst man im Kapitel F zu Raigern Abbildungen der Prager Kreuzherrenkirche von Mathey (S. 300) oder der Entwürfe Santinis für Plas und Maria Teinitz (S. 297).

Empfohlene Zitation:

Meinrad von Engelberg: [Rezension zu:] Brossette, Ursula: *Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext (= Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte)*, Weimar 2002. In: ArtHist.net, 12.11.2003. Letzter Zugriff 08.07.2026. <<https://arthist.net/reviews/35>>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.