

URSULA BROSSETTE
DIE INSZENIERUNG DES SAKRALEN

**MARBURGER STUDIEN ZUR
KUNST- UND KULTURGESCHICHTE**

Herausgegeben von
Ingo Herklotz, Klaus Niehr und Ulrich Schütte

Band 4

Ursula Brossette

DIE INSZENIERUNG DES SAKRALEN

**Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm
süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen
und zeremoniellen Kontext**

Bd. 1 (Textband)

VDG

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein

Umschlaggestaltung unter Verwendung von F.A. Obermayr: Illustration einer Katholischen Himmelfahrts-Inszenierung, Kupferstich aus: F.A. Obermayr [Pseud. f. Joseph Richter]: *Bildergalerie Katholischer Misbräuche*, Frankfurt u. Leipzig 1784.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Brossette, Ursula:

Die Inszenierung des Sakralen : das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext / Ursula Brossette. - Weimar : VDG

(Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte ; Bd. 4)

Zugl.: Marburg, Univ., Diss., 1998

ISBN 3-89739-278-X

Textbd. - 2002

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2002

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Knoblich/Wolfrum, Berlin

Umschlaggestaltung: Katharina Hertel, Weimar

Druck: VDG, Weimar

INHALT

VORWORT	9
EINLEITUNG	11
Problemstellung	12
Forschungsstand	15
Thematische Eingrenzung, Struktur und methodischer Ansatz der Arbeit	22
A. DIE STELLUNG DER CHRISTLICHEN KIRCHE ZUM THEATER	29
I. Theater und Schauspieler als sinnenbetörendes Blendwerk des Teufels. Die frühchristliche Ausgangsposition und ihre Bedeutung für die Frühe Neuzeit	29
II. Scheidung der <i>sacrae repraesentationes</i> von den <i>ludi teatrales et inhonesta</i> . Symbolisch-dramatische Messallegorese und liturgiegebundene Spiele vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert	36
III. Theater als Streitobjekt und Medium des Glaubenskampfes in Reformation, Gegenreformation und Aufklärung	47
IV. Das geistliche Theater der Gegenreformation als kirchenpolitisches Mittel zur <i>propaganda fidei</i> und als unverzichtbares Element klösterlicher Festkultur	55
1. Das Schultheater der Jesuiten	55
2. Kirchliche und klösterliche Spielkultur anderer Orden	62
3. Klostereigene Theatersäle	69
Zusammenfassung	77
B. DAS THEATRALISCHE RAUM- UND AUSSTATTUNGSPROGRAMM SÜDDEUTSCHER BAROCKKIRCHEN DES 18. JAHRHUNDERTS	79
I. Die Fassade: Schauprosppekt, Festkulisse und Vorspiel der sakralen Inszenierung im Innenraum	79
II. Die theatralische Raumdisposition	90
1. ›Bühne‹ und ›Zuschauerraum‹: Die Kirche als ein »der Christlichen Andacht [...] wolverordnetes Amphi-Theatrum«	90
a) Der Chorbogen als ›Proszenium‹ und ästhetische Grenze	98
b) Das Vorhangmotiv am Chorbogen	102
2. Die Vervielfältigung des Bühnenprospekts und Furttenbachs Vierbühnenentwurf	112

3. Das Kulissenprinzip der Wandpfeilerkirchen	120
4. Das Zentralraumschema Johann Michael Fischers und die Dreipunktperspektive der Galli Bibiena	134
5. Der Kirchenraum als Ranglogentheater. Theatralische Rauminszenierung und Publikumshierarchisierung	145
a) Die Platzordnung, Parterre und Logenränge	145
b) Herrscherempore und Proszeniumslogen: Der privilegierte Blick auf Altarszenarium und liturgische Schaubühne	161
c) Die Proszeniumslogen und ihr Personal: Rollenträger ewiger Anbetung	168
III. Der Altar als Schaubühne	173
1. Das Retabel als praktikables <i>theatrum</i>	173
a) Wechselbildaltäre und Drehtabernakel	173
b) Kulissen-Heiliggräber und <i>apparati</i> für die <i>Orazione delle Quarant'ore</i>	182
c) Vom »Quem quaeritis«-Dialog zur barocken Heilig Grab-Inszenierung. Das liturgiegebundene Passionsspiel und sein künstlerischer Reflex in der Säbener Kirchenraumausstattung	198
d) Die Altarbühnen in Dillingen an der Donau, Landsberg am Lech und Dießen am Ammersee	212
2. Das Altarszenarium	229
a) Bühnenformen	229
Die Altararchitektur als Bühnenrahmen	230
Das Retabel als zentralperspektivische Kulissenbühne	233
Die <i>scena per angolo</i> im Altaraufsatz	243
b) Theatertechnik	245
Vorder- und Hintergrundvorhang. Offenbarung und Verhüllung des Transzendenten	245
Flug- und Hebeamaschinen: Mariä Himmelfahrt und Inthronisation am Hochaltar und in zeitgenössischen Prozessionsspielen	254
c) Die Lichtregie	260
Verdunklung des »Zuschauerraums« und verdeckte »Bühnen«-Beleuchtung	260
Spiegel als göttliche Schein-Werfer	265
Die Inszenierung Gottes als Lichterscheinung: Das gelbgetönte Fenster im Altarauszug und Furttensbachs »Herrlichkeit Gottes am Berg Sinai«	273
d) Die dramatische Aktion	282
Prologsprecher und kommentierender Chor	282
Die Inszenierung lebender Bilder	289
Das Gebärdenspiel und Franciscus Langs <i>Dissertatio de actione scenica</i>	298
Die Aktfolge: Das Schauspiel ereignet sich in der Betrachterbewegung	307
e) Stoff und Inszenierung. Das Altarszenarium im liturgischen Festkontext	315
Das <i>Rorate</i> -Spiel und die Darstellung Mariä Verkündigung in Brühl und Sandizell	315
Vorbilder aus dem Bereich der Prozessionsspiele	319
Das Triumphspiel: Das Altarszenarium in Weltenburg und der Drachenstichbrauch an Fronleichnam	322
Das Märtyrerdrama. Reliquienaltäre, Triumphzüge und Salutationsspiele für die neuen Heiligen	327

IV. Die Gewölbeschaubühne	356
1. Fresken als imaginäre Schauplätze	356
a) Schefflers Gewölbefresken in Baumburg – eine »ob unseren Häubteren durch die Kunst eröffnete Schau=Bühne«	356
b) Das Bekehrungsdrama auf der Ordensbühne und in der Freskomalerei. Dramenstruktur und Inszenierungspraxis	363
c) Formale Anleihen an die szenischen Kunst: Bühnenstaffagen, Flugmaschinen, Schauspielergebärden	373
d) Architektur- und bildimmanente Regieanweisungen. Die Rolle des Betrachters	380
e) Die Freskenschaubühne im Dienst gegenreformatorischer <i>propaganda fidei</i> . Das Triumphspiel des römisch-katholischen Glaubens in Oberaltaich	387
f) Die Gewölbe-Inszenierung und ihr Herrscherbild: Ein »an den bayerischen Herzog adressiertes Staatsdrama mit Fürstenspiegelambitionen«	398
g) Die Vermischung fiktiver Schaubühnenillusion und historischer Realität. Zum typologischen Geschichtsverständnis des 18. Jahrhunderts	406
h) Die Gewölbe-Schaubühne als glaubensdidaktisches Medium	415
2. Gewölbe und Fresko im Kontext liturgiegebundener Inszenierungen	421
a) Das liturgische Brauchtum der Himmelfahrts-Inszenierung	423
b) Die handelnden Bilder: Himmelfahrts-Christus und Engel	433
c) Die Hintergrundkulisse: Zur Gestaltung des Himmellochs	437
V. Der Kirchenraum als Simultanschaubühne.	
Die Inszenierung weiterer liturgischer Handlungsschauplätze	449
1. Der Orgelprospekt	450
2. Die Kanzel. Aktionsbühne des Predigers	454
3. Der Beichtstuhl. Bühnenpodium für eine Bekehrungsszene	462
4. Die Kreuzwegstationen: Die Passion Christi als Stationendrama	467
5. Das Chorgestühl: Schaubühne der Ordensgeschichte	473
C. DIE THEATRALISIERUNG KATHOLISCHER SAKRALRÄUME DES 18. JAHRHUNDERTS IN IHREM ZEREMONIELLEN UND LITURGISCHEN KONTEXT	485
I. Ein Einblick in die dramatisierte Gebetspraxis und das Liturgieverständnis der Barockzeit	485
1. Die Heilige Messe als dramatischer Nachvollzug der Passion Christi. Zur Meßallegorese der Frühen Neuzeit	486
2. Jesuitische Gebetstechnik: Meditative Andacht als mentales Schauspiel. Der Einsatz von Heilig Grab-Kulissen und Altarbühnen als Imaginationshilfe	493
3. Dramatische Liturgieeinschübe und geistliche Spiele. Die Verfestigung ephemerer Dekorationen zur dauerhaften Ausstattung	514

4. Der Part von Priester und Gemeinde. Der Sakralraum als Monumentalkulisse für ein realitätstranszendierendes Rollenspiel	519
II. Die zeremonielle Inszenierung Gottes und des weltlichen Herrschers. Verhofung des Kirchenraums – Sakralisierung des Fürsten	525
1. Der Sakralraum als irdischer Thronsaal Gottes. Liturgie als Gottes-Dienst und Herrscher-Zeremoniell	525
2. Der Sakralraum als Schauplatz fürstlicher Repräsentation	539
a) Die Inszenierung des Fürsten als <i>imago Dei</i> , Heiliger, triumphierender Kämpfer und gottgleicher Herrscher	539
b) <i>Theatrum sacrum</i> und <i>theatrum mundi</i> . Der Auftritt des Herrschers im Gottesdienst	551
3. Der Sakralraum als Festkulisse des Welttheaters. Die Rolle des Kirchenbesuchers	560
III. Das Theater als Medium zur Inszenierung des Sakralen	571
1. Sakrales Illusionstheater zur Apotheose des Königs der Könige	571
2. Realitätstranszendierendes Rollenspiel im Simultanschauplatz Kirche	575
D. SCHLUSS. ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE	579
E. AUSBLICK: DAS ENDE DES KIRCHLICHEN ILLUSIONISMUS IM AUSGEHENDEN 18. JAHRHUNDERT	589
I. Die allgemeine Obsoleszenz zeremonieller Formen und künstlicher Inszenierung von Macht im aufgeklärten Absolutismus	589
II. Liturgiereformen, Spielverbote und Kirchenbauvorschriften der Aufklärungszeit. Die gottesdienstliche Versammlung als Aufklärungs- und Sittlichkeitsschule im Dienste des Staates	598
III. Das veränderte Theaterverständnis der Aufklärung. Abschaffung der geistlichen Spiele – Etablierung des Nationaltheaters als ›moralische Anstalt‹	610
Literaturverzeichnis	623
I. Quellen	623
II. Sekundärliteratur	631
Abbildungsnachweis	671
I. Originalaufnahmen	671
II. Reproduktionen aus der Sekundärliteratur	672

ABBILDUNGEN: im zweiten Band dieser Publikation

VORWORT

Die vorliegende Untersuchung ist die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Mai 1998 vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg angenommen wurde. Sie entstand im Rahmen des DFG-geförderten Marburger Graduiertenkollegs »Kunst im Kontext«, das sich in interdisziplinärer Weise der Erforschung kulturgeschichtlich relevanter Fragestellungen widmete. Die fachübergreifende Zusammenarbeit innerhalb des Kollegs, insbesondere zu den Bereichen »Sakralarchitektur und Liturgie« sowie »Hof und Zeremoniell«, vermittelte dieser Arbeit wesentliche Impulse.

Mein Dank gilt vor allem meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Ulrich Schütte, der meine Dissertation immer wieder durch innovative Fragestellungen und wichtige fachliche Hinweise förderte und sich für ihre Aufnahme in die Reihe »Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte« einsetzte. Wesentliche konzeptionelle und inhaltliche Anregungen verdanke ich außerdem Herrn Prof. Dr. Jörg Jochen Berns. Gedankt sei auch all jenen Wissenschaftlern, Bibliothekaren, Archivaren, Museumsleitern, Ordensleuten und Weltgeistlichen, die mir bei der Auffindung und Bereitstellung von Quellen- und Bildmaterial behilflich waren und an dieser Stelle nicht im einzelnen genannt werden können.

Für die finanzielle Unterstützung bei der Ausarbeitung und Drucklegung meiner Dissertation bin ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die mich durch ein Promotionsstipendium förderte, der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften sowie den Herausgebern der Reihe »Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte« zu großem Dank verpflichtet. Frau Dr. Eva Krems danke ich für die Redaktion des umfangreichen Buches.

Meinem Mann, der mich in Phasen der Stagnation stets zur Fertigstellung der Arbeit ermutigte und einen erheblichen Teil zur schönen Ausstattung dieses Bandes beitrug, bin ich für seine Hilfe sehr verbunden. Meinen Eltern, die mir das Studium ermöglichten und die Entstehung dieser Arbeit mit Interesse verfolgten, ist dieses Buch gewidmet.

*Ich war einmahl in einer Fürstlichen Comödie /
als nun etliche Maschinen sich in der Lufft praesentirten /
und alles mit artigen Lichtern erfüllet war /
kunte sich eine gemeine Frau /
welche hinter mir saß /
nicht enthalten /
sondern seuffzte überlaut:
Ach das ist ein Vorsmack des ewigen Lebens.*

(Christian Weise)

EINLEITUNG

Die barocke Inszenierungskunst mit ihren illusionssteigernden Maschinenkünsten, ihren beleuchtungstechnischen Raffinessen und dem verschwenderischen Prunk ihrer Kulissen-szenarien als ›Vorgeschmack des ewigen Lebens‹ – diese von Christian Weise anekdotisch überlieferte Anschauung¹ umschreibt nicht nur das höfische Theaterverständnis des 17. und 18. Jahrhunderts – man könnte hier durchaus von einer ›Sakralität des Theaters‹ sprechen, formal aufgrund der deutlichen Annäherung einzelner Bühnenprospekte an sakrale Raumkonzepte, inhaltlich angesichts der apotheotischen, gottgleichen Inszenierung des absolutistischen Herrschers² –, sondern sie erschließt überdies eine neue Sicht auf die Rezeption und Intention der theatralischen Pracht zeitgenössischer katholischer Sakralarchitektur, insbesondere des süddeutschen Raums. Denn die Bühneneffekte des barocken Illusionstheaters finden sich auch hier: seine ephemere erscheinenden Kulissenstellungen, seine luminaristischen Wirkungsmittel, seine suggestiven Perspektivkünste und Maschinenwunder, die sinnliche Inszenierung abstrakter, transzendenter Vorstellungen, die Verwischung der Realitätsgrenzen über das Real-Kontrollierbare hinaus. Die Kirchenräume verweisen nicht nur in ihrer Raumkonzeption auf das Theater, sondern auch in der Gestaltung der Fresken, der Altäre, der Kanzel und anderer Ausstattungselemente: durch Vorhangdraperien bühnenhaft ausgegrenzte Chorprospekte, Altarszenarien nach Art lebender Bilder, an die Decke gebannte Bühnenfiktionen und logenartig dekorierte Oratorien bestimmen den Raumeindruck.

1 S. hierzu EGGERT, 290.

2 Vgl. unten, Kap. A.4. u. D.

Problemstellung

Die illusionistische, sinnesbetonte Inszenierung des Sakralen, wie sie sich in den süddeutschen Barockkirchen des 18. Jahrhunderts darbietet, ist dem heutigen Betrachter auf den ersten Blick befremdlich. Unverständlich und unüberschaubar erscheint dem kunsthistorischen Laien ihr ikonographisches Programm, überladen und theatralisch selbst dem Fachmann ihre spektakuläre Präsentation von Glaubensgeheimnissen und Heiligenlegenden; verdächtig und vordergründig ihr trügerisches Spiel mit Illusionismus und Perspektive; verwerflich angesichts der Armut der Bevölkerung ihr verschwenderischer Umgang mit kostbaren Materialien; unvereinbar mit unserer Frömmigkeitsauffassung das sinnlich-erotische Personal der Heiligenfiguren und Putten, das eher eine phantasievoll-ausschweifende Lasterhaftigkeit denn eine besondere Frömmigkeit seiner Auftraggeber naheulegen scheint; äußerlich und allzusehr aus sinnlichen Genüssen hervorgewachsen der unlegbar szenische Charakter der gesamten Sakralraumausstattung, welche auf die verspielt-tändlerische Oberflächlichkeit eines ganzen Zeitalters zu verweisen scheint. Das theatralische Dekorationssystem der süddeutschen Barockkirchen scheint sich nur affektiv oder als ästhetisches Phänomen erfassen zu lassen – kurioser Auswuchs einer Epoche, in der scheinbar das Theater alle Lebensbereiche bestimmte?

Hier gilt es, sich bewußt zu machen, daß die kritische Sicht an der Prunkentfaltung katholischer Kirchenräume, welche die Rezeption und selbst die fachliche Diskussion barocker Sakralbauten bis in unsere Gegenwart beeinflusst,³ geprägt ist durch die negativ wertende Sicht und die kollektive Bewußtseinsveränderung seit der Aufklärung und Säkularisation, deren Forderungen nach rationaler Nüchternheit und ›Zerstörung der Sinnlichkeit‹ durch das Zweite Vatikanische Konzil konsequent weitergeführt wurden.⁴ Das tridentinische Prinzip sinnhaften Schaubarmachens religiöser Erfahrungen und Glaubenswahrheiten ist abgelöst durch rationalen, ›aufgeklärten‹ Wortglauben;⁵ die bildersturmartige Purifizierung und räumliche Neuorganisation barocker Kirchen (Ausrichtung

3 So wird etwa zur Erklärung des repräsentativen höfischen Prunks in der Barockzeit immer wieder das ›Verschwendungsargument‹ angeführt, d.h. »die Ansicht, dass dieser immense Aufwand Verschwendung gewesen sei, und die breite Skala der Urteile reicht dabei von sachlicher Feststellung bis zu unerbittlicher Verdammung.« (KRUEDENER, 18; vgl. auch WINTERLING, 36.) Desgleichen wird die komplexe, durch die Erfordernisse des Zeremoniells und der Liturgie bedingte Form, Aussage und Zielsetzung der theatraisierten Sakralräume und ihrer Ausstattung auf einen tändlerisch-verspielten Zug verflacht und der vermeintlichen Oberflächlichkeit des ›heiteren‹ Rokoko-Zeitalters unterstellt. Vgl. die Zusammenfassung zur Geschichte der Barockforschung bei H. BAUER, *Barock*, 9-24.

4 Durch die Liturgiereformen der Aufklärung und des Zweiten Vatikanischen Konzils wurde insbesondere der Komplex sinnlicher Symbolsysteme (prachtvolle Kirchenräume, Akkumulation kostbarer Kultgegenstände, Meßgewänder) und Interaktionsformen (spektakuläre Kultrituale, Heiligenverehrung, Papstzeremoniell) durch asketische Nüchternheit (purifizierte Sakralräume, Nacktheit in der Altargestaltung) und verbale Katechese (disziplinierter Kollektivmonolog, Aufwertung der Predigt, Konzentration auf eine Weisungsautorität, wie Papst oder Priester) ersetzt. (LORENZER, bes. 10f., 76ff., 137f., 184ff., 202ff., 229, 270ff.; vgl. auch O. SCHINDLER, »Die ›Auferbaulichkeit gemeinen Pövels‹«, 79.)

5 O. SCHINDLER, »Die ›Auferbaulichkeit gemeinen Pövels‹«, 81.

der Meßzeremonien auf die Gemeinde) hinterließen nicht selten Sakralräume, die durch Abbruch oder Verstümmelung angeblich überflüssiger Nebenaltäre, Einbau moderner, ›nackter‹ Altarmensen und Entfernung neuerdings überflüssiger kultischer Accessoires (Leuchter, Altargerät, Meßgewänder, Bilder) ihre stimmige Aussagekraft verloren haben.⁶ Überdies blieb die Kunst der absolutistischen Epoche, einst ordnungsstiftender Faktor, seit dem Aufstieg des Bürgertums als charakteristische Hinterlassenschaft des Absolutismus diskreditiert – eine Geringschätzung, die unbewußt weiterhin die Beurteilung der Barockkirchen bestimmt und ihre Erforschung auf formalästhetische Phänomene einschränkt.⁷ Zusätzlich erschwert wird das Verständnis historischer Sakralbauten durch den zunehmenden Bedeutungsverlust religiöser Bindungen und Traditionen in der Gesellschaft des zwanzigsten Jahrhunderts, ein Prozeß, der nicht nur allmählich zur Unkenntnis kultischer Riten und liturgischer Erfordernisse, sondern überdies zur Ablösung der Kunst aus ihrem rituellen Funktionsrahmen geführt hat.⁸ Die Isolierung und ästhetisch-distanzierte Betrachtung von Architektur und Kunstwerken infolge zweckfremder Nutzung von Kirchen, Musealisierung einzelner Ausstattungsgegenstände, ausschnitthafter fotografischer Präsentation in Publikationen oder Ausstellungen hat die Sakralbaukunst des 18. Jahrhunderts aus ihrem religiösen und kulturhistorischen Kontext, in dem sie entstand und in den sie eingebettet war, losgelöst. In zahllosen kunstgeschichtlichen Einzelanalysen auf ihr ästhetisches Erscheinungsbild reduziert, ist sie zum Inbegriff einer Stilrichtung geworden.⁹

Angesichts dieser Entwicklung erscheint die fachübergreifende Rückbindung der Sakralbauten in ihren ursprünglichen, funktionsgeschichtlichen Zusammenhang – und das bedeutet hier vor allem: in ihren liturgischen und zeremoniellen Kontext – dringend notwendig.¹⁰ Bereits Alewyn hat bemängelt, daß bei der Analyse barocker Sakralarchitektur die gesellschaftlichen Hintergründe gegenüber den ästhetischen Phänomenen sträflich vernachlässigt werden, und hat darauf hingewiesen, daß man den Kirchenbau ohne Berücksichtigung der Liturgie ebenso wenig verstehen kann, wie den Schloßbau ohne Kenntnis der zeremoniellen Etikette und der höfischen Festpraxis.¹¹ Erst vor wenigen Jahren hat Belting erneut gefordert, Kunstwerke in ihrem historischen Kontext zu betrachten, um Aufschluß über ihren ›Sitz im Leben‹, ihre Funktion und das Weltbild ihrer Rezipienten

6 Vgl. hierzu LORENZER, 196-212. LORENZER (209f.) weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß – anders etwa als bei der Restaurierung barocker Schlösser – bei der Präsentation historischer Kirchen bis heute kein Bemühen besteht, die authentische Geschlossenheit des ›Gesamtkunstwerks‹ zu wahren, was sich etwa in der separaten Sammlung, Musealisierung und Ausstellung von kultischem Gerät, alten Meßornaten, Votivgaben usw. äußert. Die verbliebenen, umgeformten Kirchenräume sind nicht selten ›desymbolisierte Sinnruinen‹ (ebd., 202). S. hierzu auch NOEHLES, »Altartabernakel«, 343.

7 Vgl. hierzu BRÜCKNER, 66; LOERS, *Rokokoplastik und Dekorationssysteme*, 1f.; H. BAUER, *Barock*, 9f.: »Barock« als Perversion«.

8 BENJAMIN, 477.

9 Vgl. hierzu LOERS, *Rokokoplastik und Dekorationssysteme*, 2-7; W. KEMP, »Kontexte«, 89ff., 99; BÜTTNER, »Die ästhetische Illusion«, 108-110. Zur Problematik der stilgeschichtlichen Kunstgeschichte s. BELTING, »Das Ende der Kunstgeschichte?«, 16f. u. 20-25.

10 BELTING, »Das Ende der Kunstgeschichte?«, bes. 32-38; W. KEMP, »Kontexte«, 89f.

11 ALEWYN/SÄLZLE, 43f.

zu erhalten.¹² Anders als für den höfischen Bereich hat die kunstgeschichtliche Forschung zur Untersuchung der barocken Sakralarchitektur interdisziplinäre, den liturgischen Kontext einbeziehende Fragestellungen bis heute nur ansatzweise aufgegriffen¹³ – obwohl deren eigentliche Aussage, die »Bedürfnisstruktur, auf die die Gebäude antworteten und die andererseits von diesen Gebäuden geprägt wurde«,¹⁴ sich doch erst im Gebrauch, das heißt im Rahmen der Liturgie offenbarte.

Der Sakralbau des 18. Jahrhunderts, wie er heute vor uns steht, ist gleichsam nur die stehengebliebene Kulisse eines vergänglichen Fest-Organismus: Seine permanente Architektur wurde je nach liturgischem Anlaß und zeremoniellem Kontext ergänzt durch ephemere Dekorationen, die den Sakralbau optisch veränderten (Triumphpforten, Trauergerüste, Emblemschmuck etc.), und temporäre Bühneneinbauten (Kulissenheiligräber, die den gesamten Chor verdeckten; Altarbühnen mit integrierten Kulissen; Himmelfahrtspodeste), seine dauerhafte bildkünstlerische Ausstattung durch handelnde Kultbilder (Grablege- oder Himmelfahrts-Christus) und flüchtige Phänomene wie Licht oder Weihrauch. Der Eindruck des szenischen Raumbildes wurde vervollständigt durch die Choreographie des sakralen Zeremoniells, durch die bildhafte Rhetorik der Predigerläuterung sowie durch musikalische und dramatische Darbietungen (liturgiegebundene Inszenierungen an Ostern, Christi Himmelfahrt, Pfingsten, Translationsfesten usw.).¹⁵

Ohne die Berücksichtigung der liturgischen Festereignisse, ihrer ephemeren Dekorationen und Inszenierungen, ohne die imaginäre Belebung mit liturgischem Personal und auch ohne den aktiv teilnehmenden Gläubigen bleiben die überlieferten Sakralbauten vergangener Epochen »fossile Gehäuse ausgestorbener Gesellschaftsorganismen«,¹⁶ leblose Überreste eines ursprünglich komplexen Zusammenhangs, deren Sinn und Funktion sich erst im Vollzug des liturgischen Festes, in Ergänzung mit vergänglichen Erscheinungen und Dekorationen und in der Kommunikation mit dem Rezipienten erfüllt: »Zu einem lebensvollen Organismus, wie ihn etwa ein Sakralbau darstellt, gehören die Architektur, die Einrichtungen, die Feste und nicht zuletzt der Gläubige selbst.«¹⁷ Diesen »Kontextraub« zumindest teilweise rückgängig zu machen, die Sakralbauten gedanklich in ihren ursprünglichen Funktionsrahmen zurückzustellen und die szenischen Besonderheiten ihrer Ausstattung aus den zeitgenössischen kultischen, kirchenpolitischen und kulturgeschichtlichen Interdependenzen zu erklären, ist ein besonderes Anliegen dieser Arbeit.

12 BELTING, »Das Ende der Kunstgeschichte?«, bes. 35f., 38.

13 So etwa in den Publikationen von BESCH; SCHÜTTE, »Höfisches Zeremoniell und sakraler Kult«; oder H. BAUER, *Barock*, der zwar auf die Bedeutung von Festkontext, ephemeren Dekorationen und Zeremoniell eingeht, jedoch die zeitgenössische Liturgiepraxis nicht ausreichend berücksichtigt.

14 SCHÜTTE, »*Ordnung und Verzierung*«, 12. Vgl. auch HABIG-BAPPERT, 11.

15 Auf den theatralischen Festcharakter der katholischen Liturgie des 18. Jahrhunderts und die unmittelbare Auswirkung ihrer Inszenierungspraxis auf die Kirchenraumgestaltung (Einrichtung einer Sänger- und Orgelempore, von »Logen« für vornehme Gottesdienstteilnehmer; Errichtung ephemerer Dekorationen usw.) hat bereits JUNGSMANN, »Liturgisches Leben im Barock«, 109ff., aufmerksam gemacht. Vgl. auch LORENZER, 191.

16 SCHMARSOW, 27.

17 BESCH, 1; vgl. auch ebd., 13-18.

Forschungsstand

Die Theatralität barocker Sakralbauten ist in der Literatur bereits mehrfach angesprochen worden,¹⁸ wobei sich diese Wahrnehmung in aller Regel auf allgemeine Parallelen zur szenischen Kunst auf formaler, technischer Ebene bezieht, meist ohne daß diesem subjektiven Eindruck durch konkrete Vergleiche nachgegangen würde. So weisen bereits Weisbach und Kautzsch auf den Einfluß des Theaters und der geistlichen Spiele auf die barocke Sakralbaukunst hin.¹⁹ Die Ausführungen von Lamb, der den barocken Kircheninnenraum erstmals als Staffelung von Proszeniumsrahmen und Bühnen beschreibt, und Brunner, der insbesondere den Altar und Sakralraum E.Q. Asams unter dem Aspekt der Bühnenhaftigkeit betrachtet, beziehen sich auf das rein optisch-architektonische Erscheinungsbild der Bauten.²⁰

Tintelnot hat in seiner richtungsweisenden Publikation *Barocktheater und barocke Kunst* (1939) erstmals ausführlich die Wechselbeziehungen zwischen Theater, Kirchenbau und ephemerer Festdekoration des Barock umrissen und die Analogien zwischen barocker Szenografie (Pozzo, Galli Bibiena) und sakraler Raumkonzeption und -ausstattung (Kulissenprinzip von Il Gesù, Rund- und Ovalräume Juvarras bzw. barocker Kirchen, bühnenhafte Altarkonzepte in Rohr, Weltenburg und Dießen; theatralisierte Fresken) aufgezeigt. Er beschränkt sich in seiner Untersuchung jedoch auf den formalen Vergleich der Entwicklungsgeschichte des Theaters – insbesondere der Bühne – mit jener der Architektur und bildenden Kunst, ohne auf den liturgischen Kontext näher einzugehen.²¹

In seiner Nachfolge weisen auch Niessen, Lieb, Gürth, Harries, Baur-Heinhold, H.E. Braun und Euler-Rolle auf Übereinstimmungen zwischen architektonischer Konzeption und dekorativer Ausstattung von höfischem Theater und sakralem Innenraum hin.²² Ihre Vergleiche bleiben jedoch in der Regel auf allgemeine Bemerkungen über den szenischen

18 Eine Übersicht und Besprechung der bis 1985 erschienenen wichtigsten Literatur zu diesem Thema bietet LIPOWICZ, 297-306.

19 WEISBACH (bes. 203-221) behandelt den Illusionismus im barocken Kirchenraum. KAUTZSCH gibt einen Überblick über die Entwicklung der geistlichen Spiele sowie über die Raum- und Bühnengestaltung des Barocktheaters, jedoch ohne beide Kapitel durch eine Untersuchung der theatralischen Architektur- und Dekorationsformen im barocken Kirchenbau miteinander zu verbinden. Die von ihm angekündigte Arbeit über die »theatralischen Raumformen im süddeutschen barocken Kirchenbau« (ebd., 4) ist nicht erschienen.

20 LAMB; BRUNNER, *Altar- und Raumkunst*, bes. 222ff.

21 TINTELNOT, *Barocktheater*, 121-137 u. 283f. Verwandte Entwicklungen in der kirchlichen Oratorienpraxis der Jesuiten oder der liturgische Kontext ephemerer Festgerüste (Heiliggrab-Kulissen, Triumphpforten) werden nicht behandelt. Letztlich gelangt TINTELNOT deshalb zu dem Schluß, »daß eine direkte Auswirkung des Barocktheaters auf die Architektur nur wenig sicher faßbar ist. Es kommt jedoch zu zahlreichen Parallelerscheinungen und verwandten Raumbildungen, besonders in der Gestaltung des Kirchenraumes verglichen mit den Raumschöpfungen der Bühne.« (Ebd., 299; vgl. auch ebd., 130). Dennoch ist die Arbeit von TINTELNOT grundlegend für die nachfolgende Forschung wie auch für die vorliegende Untersuchung, zum einen wegen ihres innovativen Ansatzes, zum anderen weil sie eine Fülle an Vergleichsmaterial aus dem Bereich der Szenographie und der ephemeren Dekorationen erschließt.

Raumcharakter, den bühenmäßig gestalteten Chorbereich oder die ›theatralisch‹ wirkenden Fresken beschränkt.

In neueren Einzeluntersuchungen haben vor allem Zürcher, der am Beispiel von Rheinau den Einfluß des Kulissenprinzips auf Wandpfeilerkirchen nachweist, und Stalla, der den Kirchenraum von Berg am Laim in Beziehung setzt zu den dreipunktperspektivischen Bühnenbildern der Galli Bibiena, einen wesentlichen Beitrag zur Erhellung der Wechselbeziehungen zwischen Kirchenraum und Bühnenraum geleistet.²³ Auch Pochat konnte anhand vieler Beispiele die Wechselwirkungen zwischen geistlichem Theater, Bühnenkunst und Sakralraumausstattung (insbesondere Chorgestühlintarsien) aufzeigen, beschränkt seine Untersuchung jedoch auf die Zeit des Mittelalters und der Renaissance und weitgehend auf den italienischen Raum.²⁴ Zuletzt hat Hager auf die Interrelation zwischen gebauter Sakralarchitektur des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts und fiktiver Scheinarchitektur zeitgenössischer Bühnenszenarien hingewiesen, wobei allerdings auch er hauptsächlich Beispiele aus Italien heranzieht.²⁵

Loers hat nachdrücklich eine Lösung aus der formalästhetischen Betrachtungsweise barocker Kunst gefordert, die politische Bedeutung der Kunst als ordnungsstiftender Faktor im Absolutismus hervorgehoben und auf die Relevanz ihres historischen Entstehungskontexts hingewiesen.²⁶ Wie wichtig und konstruktiv dieser Aspekt ist, erweist Stallas

22 Vgl. NIESSEN, 287 (Vergleich des Zentralkirchenbaus und der theaternahen Gestaltung des Chors, besonders der kulissenhaften Säulenstellung in der Wieskirche mit Juvarras Bühnenprospekten); LIEB, *Barockkirchen* (geht im Zusammenhang mit den von ihm bearbeiteten Sakralbauten auf einzelne Theatermotive ein, behandelt diesen Aspekt jedoch nicht explizit); BAUR-HEINHOLD, 135f. (Hochaltäre in Rohr u. Weltenburg als Bühnen); GÜRTH, 270f. (Interpretation des Rohrer Hochaltars als ›theatrum sacrum‹); HARRIES, 120-155 (Kap. »Theatrum sacrum«); H.E. BRAUN, *Das Einsiedler Wallfahrts theater*, 15-21 (legt den Schwerpunkt seiner Dissertation auf die Untersuchung des Wallfahrts theaters unter literarisch-dramatischen Aspekten und kann Parallelen zur Raumdisposition barocker Kirchen lediglich kurz anreißen); EULER, »Baroque« traits«, 292 u. 294 (zu Analogien zwischen der illusionistischen Darstellung übernatürlicher Vorgänge auf dem Theater und in der Altargestaltung).

23 ZÜRCHER, »Die Bedeutung der Farbe«, 257-265; Ders., »Der Altar des 18. Jahrhunderts«, bes. 64; STALLA, *St. Michael in Berg am Laim*, bes. 73-81, Kap. IV: »Verhältnis zur Bühnenarchitektur«.

24 POCHAT, bes. 41-51 (Einfluß der mittelalterlichen geistlichen Spiele) u. 321-333 (Intarsien). Die Einleitung (ebd., VII-X) gibt einen Überblick über die zu diesem Thema erschienene Literatur. – Für das Mittelalter ist der Einfluß geistlicher Spiele auf die zeitgenössische Kirchengestaltung (Skulpturenschmuck an Kathedralen, Chorgestühlreliefs) durch Vergleiche von Szenenauswahl, Kostümen, Gebärden, Requisiten und Bühnenräumlichkeiten wiederholt dargestellt und teilweise auf die Personalunion von Regisseur und Künstler zurückgeführt worden. S. hierzu TSCHESCHNER-BERN; UNTERER-BUDISCHOWSKY; KEIL-BUDISCHOWSKY; HÖLZL, *Theatergeschichte des östlichen Tirol*, 37-42; BORCHERDT, 183-186; KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, I, 471; NIEHOFF, 29 u. 51; L. SCHMIDT, »Maler-Regisseure des Mittelalters«, 55-78; Ders., »Gesellschaftliche Grundlagen«, 388f.; G. SCHMIDT, »Belehrender« und »Befreier« Humor«, 11f.; STEVENS, 317-337.

25 HAGER (71-118) weist anhand einer Fülle überzeugender Gegenüberstellungen nach, daß sich bei Kirchenfassaden, Kirchengrund- und -aufrißen, Altarentwürfen und überhaupt bei sakralen Interieurs Raumgestaltungsprinzipien wiederfinden lassen, die auch in den zeitgenössischen Bühnendekorationen verwendet werden, wie etwa palastartige Wandaufrisse, dreipunktperspektivische Prospekte usw.

26 LOERS, *Rokokoplastik und Dekorationsysteme*, 1-8.

Untersuchung der vom ehrgeizigen Kölner Fürstbischof in Auftrag gegebenen Kirche Berg am Laim ebenso wie Liebolds Bearbeitung ursprünglich mittelalterlicher, nachträglich barockisierter Sakralbauten Süddeutschlands, deren Modernisierung – zuvor häufig als zweitklassiger, hinter stilistisch einheitlichen Barockkirchen zurückstehender Kompromiß gewertet – sich unter Berücksichtigung zeitgenössischer geistig-monastischer Strömungen (Mauriner; katholische Aufklärung) keineswegs als die ökonomisch günstigere Lösung, sondern vielmehr als traditionsbewußte, historisch legitimierende Botschaft von Kirche und Orden darstellt.²⁷

In jüngster Zeit hat H. Bauer erneut eine »wissenschaftliche Beschäftigung mit den einzelnen Bereichen, in denen der absolutistische Barock sich konkretisierte, nämlich Fest, Zeremoniell, Theater« angeregt und die Ansicht vertreten, »daß die Bildenden Künste nur von hier aus begriffen werden können.«²⁸ Er nähert sich der Kunst und Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts von verschiedenen Bereichen aus an (höfisches Zeremoniell und Repräsentation, päpstliche Stadtplanung, Festberichte und -dekorationen, Rhetorik, Theater usw.), geht jedoch grundsätzlich vom mittlerweile gut erforschten höfischen Bereich aus, von dem er auch die Theatralität der Sakralbauten ableitet,²⁹ ohne die bedeutende Rolle der zeitgenössischen Liturgie und Andachtspraxis einzubeziehen.

Der rezeptionsästhetische Aspekt – insbesondere die Rolle des in die sakrale Inszenierung involvierten Betrachters – wurde unter anderem von Kindermann, Staud und Warncke angesprochen, jedoch nicht ursächlich in Beziehung gesetzt zur Entstehung theatralisierter Sakralbauten.³⁰ Auf die prinzipielle Vergleichbarkeit der Wechselbeziehung von Priester und Gemeinde und von Schauspieler und Publikum hat erstmals Frey aufmerksam gemacht, ohne allerdings diese kommunikationstheoretische These anhand konkreter Raumdispositionen (Aufteilung des Kirchenraums in »Bühne« und »Zuschauerraum«) zu belegen.³¹

Die theatralischen Dekorationselemente und szenographischen Effekte barocker Kirchen werden nach wie vor gerne aus der Künstleridentität von Baumeistern, Ausstattungskünstlern und Theaterdekorateuren erklärt, die sich – wie etwa Andrea Pozzo, Filippo Juvarra, Alessandro Mauro, Servandoni oder die Galli Bibiena – gleichermaßen im Bereich des Theaters betätigten wie auch kirchliche Bau- und Ausstattungsprojekte lieferten.³² Dies gilt auch für die Architekten und Freskomaler der süddeutschen Sakralbauten des 18. Jahrhunderts, so etwa für Johann Anton Gump, der sowohl am Umbau der Münchener Oper (1681-1685) beteiligt war als auch Heilige Gräber anfertigte; für Andreas Faistenberger, der neben Heiligenfiguren Entwürfe für Theatertiere oder Heilig-Grab-Kulissen lieferte; für die Asams, die auch Theaterdekorationen für das Amberger Jesuitentheater schufen; für Johann Baptist Zimmermann, der das Wessobrunner Kloster-

27 S. hierzu die Dissertationen von STALLA, *Berg am Laim*, und LIEBOLD (zum Vergleich Theater/Barockkirchen ebd., 100-104).

28 H. BAUER, *Barock*, 20.

29 Ebd., 235f., 247-249.

30 Vgl. KINDERMANN, *Das Theaterpublikum des Mittelalters*, 12f. (dort bezogen auf das Publikum des mittelalterlichen geistlichen Kirchenraumspiels, jedoch auf die Situation im barocken Kirchenraum übertragbar); STAUD, 141; WARNCKE, insbes. die Zusammenfassung 322f.

31 FREY, »Zuschauer und Bühne«, 151-223; Ders., »Der Realitätscharakter des Kunstwerks«.

theater ausstattete; für Johann Georg Bergmüller, der den Kulissenaltar in Dießen und das Theater des Augsburger Jesuitenkollegs entwarf.³³

Dennoch läßt sich aus der Personalunion von Architekt und Bühnenkünstler allein die tendenzielle Theatralität der Sakralbauten und ihrer Ausstattung nicht erklären, da diese eingeschränkte Sicht den maßgeblichen Einfluß und die Interessen der Auftraggeber ausblendet. Die Adaption höfisch-theatralischer Repräsentationsformen zur Inszenierung kirchlicher Strukturen und sakraler Vorstellungen muß vielmehr von den Orden bewußt mitgetragen worden sein und eine zentrale Funktion im Liturgieverständnis und in der Frömmigkeitspraxis der Zeit eingenommen haben.

Die vielfach unkritische Berufung auf den barocken Theater-Topos³⁴ bleibt unbefriedigend, birgt sie doch die Gefahr, den Begriff des Theatralischen vorbehaltlos zur Beschreibung barocker Kunst zu verwenden und »bei formalen Einzelmotiven, d.h. letzten Endes wieder nur bei einer Vergleichbarkeit stehenzubleiben«.³⁵ Tatsächlich wird die theatralische Wirkung von Raumdisposition, Altären und Fresken in der kunstgeschichtlichen Fachliteratur immer wieder genannt, meist aber nur floskelhaft mitgeschleppt. Nach konkreten Vorbildern aus dem Bereich der zeitgenössischen dramatischen, Bühnentechnischen und -ästhetischen Möglichkeiten wird in der Regel ebenso wenig gefragt, wie nach der Intention des Einsatzes szenischer Elemente im Sakralraum. Insbesondere bei der Verwendung des Begriffs ›Theatrum Sacrum‹, der sich zur Charakterisierung der Gesamterscheinung einer Barockkirche in der Forschungsliteratur besonderer Beliebtheit erfreut, wird der subjektive Eindruck selten hinterfragt und konkret nachgeforscht, ob die ›theatralischen‹ Elemente in der Architektur tatsächlich räumliche und dekorative Mittel sind, die auch auf der zeitgenössischen Bühne möglich und üblich waren.

Doch nur wo Mittel angewendet werden, die auch in der barocken Bühnenpraxis, Regie und Ausstattung eingesetzt wurden, ist ein Theatereinfluß zu konstatieren³⁶ – am offensichtlichsten etwa bei den Altarbühnen (Dießen) und Altarszenarien nach Art lebender Bilder (Rohr, Weltenburg), deren Betrachtung denn auch häufig repräsentativ für das Phä-

32 Exemplarisch sei verwiesen auf die Theaterinszenierungen Berninis; auf die sakralen Raumausstattungskonzepte und Altarentwürfe des kaiserlichen Theatralingenieurs Antonio Beduzzi (Melk u.a.); auf die Kirchenprojekte Andrea Pozzos (Jesuitenkirche Wien), Ferdinando Galli Bibienas (Konkurrenzprojekt zu Fischer von Erlachs Karlskirche in Wien) und Antonio Galli Bibienas (Umbau der Wiener Peterskirche); oder auf die Kulissenapparate für die Karwochen-Liturgie, wie sie die Theatralingenieure A. Pozzo, F. Juvarra, A. Mauro und die Galli Bibiena anfertigten. S. hierzu TINTELNÖT, *Barocktheater*, 54, 131f., 302; BORCHERDT, 185f.; NIESSEN, 230f., 243, 276-284; RIZZLI, »Antonio Beduzzi und Johann Lucas von Hildebrandt«, 36-45; Ders. »Antonio Beduzzi«, 56, 60; Ders., »Galli-Bibiena und die Folgen«, 13; H.E. BRAUN, *Das Einsiedler Wallfahrtstheater*, 18; HAGER, 78-80 u. 118; H. BAUER, *Barock*, 237-241, 247; [Ausst.-Kat.] *Meravigliose scene – Piacevoli inganni*, bes. 163-165.

33 HIRSCH, 38f. (zu den Gebr. Asam); LIEB, »Das Ottobeurer Klostertheater«, 94 (zu J.B. Zimmermann); LÖWENFELDER, 53f. u. 61f. (zu Gump und Faistenberger).

34 So noch bei H. BAUER, *Barock* (217 u. 247), der den Barock als »eine Epoche des Theaters schlechthin« bezeichnet: »Unübersehbar ist, daß im Barock alle Künste theatralisch wurden, daß alles Auf führungscharakter annahm.«

35 TINTELNÖT, *Barocktheater*, 130. Vgl. auch BJURSTRÖM, 107.

36 TINTELNÖT, *Barocktheater*, 131.

nomen theatraler Sakralraumausstattung überhaupt steht.³⁷ Aber selbst diese Feststellung formaler Ähnlichkeiten sagt letztlich noch nichts über die Herkunft und Funktion szenischer Elemente im Sakralraum aus, weshalb noch Rupprecht unzufrieden die »für die Barockkunst oft unnötig bemühte Theatertechnik« kritisiert und, jeglichen Einfluß abstreitend, die Auffassung vertritt, »daß eine Erklärung der Asam-Kunst vom Theater her ins Leere geht«.³⁸

Als übergeordnetes geistiges Epochenmerkmal ist der Theater-Vergleich dennoch zutreffend. Daß sich für das 18. Jahrhundert im gesamten öffentlichen Leben, im profanen und sakralen Zeremoniell, in der höfischen wie kirchlichen Festkultur eine zentrale Bedeutung der theatralischen Inszenierung als Repräsentations- und Kommunikationsmittel festhalten läßt, ist unbestritten.³⁹ Und anders als nachträglich übergestülpte Termini – wie etwa die Stilbezeichnungen ›Barock‹ und ›Rokoko‹ oder die Vorstellung vom barocken ›Gesamtkunstwerk‹ – ist der Begriff ›Theatrum‹ in der Zeit selbst verwurzelt, wobei er im Sprachgebrauch der Frühen Neuzeit nicht ausschließlich das Theater im heutigen Sinne (d.h. das Gebäude oder die darin gegebene Aufführung) meint, sondern eine weitgefaßte Bedeutung hat: er bezeichnete »alles, was ein ›Schau-Spiel‹ bot, was sich an Theatralischem im weitesten Sinne ›anschauen‹ und bestaunen ließ«;⁴⁰ im übertragenen Sinne auch abstrakte Vorstellungen wie das ›Staats-‹ oder ›Welttheater‹. Die vielfältige Verwendung des Begriffs ›Theatrum‹ im 18. Jahrhundert ist signifikant; er taucht in den Titeln und Texten zahlloser Bücher aller möglichen Fachrichtungen auf – auch in der Exerziten-, Andachts- und Predigtliteratur des 18. Jahrhunderts, hier vor allem mit der Konnotation religiöser Affekterzeugung.⁴¹

Weitere zentrale Termini, die in den kirchlichen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts immer wieder aufscheinen, sind etwa das ›Ceremoniel‹, das höfische wie sakrale Kulthandlungen meinen kann und über dessen ›Ansicht‹ man zu rationaler ›Einsicht‹ gelangt, oder die ›Solennität‹ (die ›solenne‹ Erscheinung einer Kirche, einer Dekoration, ei-

37 So bei ZILS, 238f.; TINTELNOT, *Barocktheater*, 136f.; FREY, »Der Realitätscharakter des Kunstwerks«, 141f.; LIEB, »Egid Quirin Asam«, 107f.; Ders., *Barockkirchen*, 33, 36, 40; FÄRBER, 250-252; BRUNNER, *Altar- und Raumkunst*, 31, 45-55; Ders., »Schaubühne und Ciborium«, 220f.; LANDOLT, 106-109; GÜRTH; SAUERMOST, »Weltenburg«, 264f.; BAZIN, II, 141ff.; SPINDLER-NIROS, 52f.; BAUR/SEIDEL, *Süddeutsches Barock*, 222, 226; ZESCHICK; ALTMANN/THÜRMER, *Benediktinerabtei Weltenburg*, 42; MERK, *Altarkunst des Barock*, 26-28; HARRIES, 126-138; STALLA, *Berg am Laim*, 78; EULER, »Baroque« traits«, 294.

38 RUPPRECHT, »Der Deckenmaler Cosmas Damian Asam«, 25; Ders., *Die Brüder Asam*, 48f.

39 »Niemals begegnet uns in der Geschichte eine derart weitgehende Durchsetzung des ganzen öffentlichen Lebens mit theatralischen Tendenzen. Die höfische Festkultur im Absolutismus wird in erster Linie durch die in ihrem Mittelpunkt stehenden festlich-zeremoniösen Schaustellungen gekennzeichnet. Die verschiedenartigsten Verbindungsmöglichkeiten zwischen dem Theater und dem repräsentativen, religiösen und privaten Fest ergeben sich: höfisches Theater und Laienspiel, offizieller Staatsakt und religiöse Erbauung, Maskerade und Prozession. Die Mannigfaltigkeit der theatralischen Gestaltung greift weit über die Architektur des Theaterbaues und die wechselnde Formgebung der Szene hinaus zur bildkünstlerischen Gesamtgestaltung gewaltiger Festprogramme und zur theatralischen Durchpulsung weitester Lebensbezirke«. (TINTELNOT, *Barocktheater*, 9f.) – S. hierzu auch ALEWYN/SÄLZLE; H. BAUER, *Barock*, bes. 217-252.

40 S. hierzu KIRCHNER, »Der Theaterbegriff des Barocks«, 131-140; SOMMER-MATHIS, 511.

41 Vgl.u., Kap. C.I.2. u. C.II.3.

ner Veranstaltung, einer Prozession usw.), womit die besondere Prachtentfaltung eines Orts bzw. einer Festlichkeit bezeichnet wird. Diese in der Frühen Neuzeit verankerten Begrifflichkeiten können einen Zugang zur repräsentativen, sinnesbetonten Erscheinung barocker Sakralräume öffnen, denn für sie gilt, daß sie »immer mehr als nur rein Architektonisches [umfassen]. Sie bringen auch Außerästhetisches, Gesellschaftliches zur Sprache«. ⁴²

Problematisch erscheinen vor diesem Hintergrund hingegen etablierte Epochenbezeichnungen wie ›Barock‹ und ›Rokoko‹, wie auch die vielfach auf die süddeutsche Sakralarchitektur angewandte Vorstellung vom barocken ›Gesamtkunstwerk‹. ⁴³ Auf die Unzulänglichkeit des Rokokobegriffs, der die Kunst des 18. Jahrhunderts vom Ornamentalen (von der Rocaille) ableitet und damit auf einen Dekorationsstil reduziert, ⁴⁴ ist in der Literatur bereits mehrfach hingewiesen worden. ⁴⁵ Der Terminus ›Barock‹ ist deshalb als Epochenbezeichnung geeigneter, da seine Etymologie nicht nur auf eine Form – die bizarre Perle – verweist, sondern da er bereits im zeitgenössischen Verständnis implizit den Aspekt einer Täuschung über die wahren Realitätsverhältnisse, des trügerischen Scheins, des Vorgaukelns einer faktisch nicht existierenden Wahrhaftigkeit beinhaltet, der für die Rezeption des höfischen Illusionstheaters wie auch der Sakralbauten des 18. Jahrhunderts so wesentlich ist. ⁴⁶ Für beide Epochenbezeichnungen jedoch gilt, daß sie – im Unterschied etwa zum Begriff ›Renaissance‹ – wenig über die Geisteshaltung der Zeit aussagen und für das 17. und 18. Jahrhundert so bedeutsame gesellschaftliche Phänomene wie das höfische Zeremoniell, die theatralische Festinszenierung, die absolutistische Herrscherapotheose, die Affektkontrolle usw., die sich auch in der Sakralarchitektur und -ausstattung widerspiegeln, nicht berücksichtigen. ⁴⁷

42 SCHÜTTE, ›Ordnung‹ und ›Verzierung‹, 11.

43 LOERS, *Rokokoplastik und Dekorationsysteme*, 8.

44 Wie problematisch dieses Vorgehen ist, zeigt die Tatsache, daß in zahlreichen Kirchen des 18. Jahrhunderts die Rocaille gar nicht vorkommt und selbst so bedeutende Künstler wie die Asams auf dieses Dekorationsmotiv verzichten (HOJER, *Cosmas Damian und Egid Quirin Asam*, 64; STALLA, *Berg am Laim*, 65f.). STALLA (ebd., 121-123) wendet sich gegen die rein formalästhetischen, am Vorkommen des Rocaille-Ornaments festgemachten Rokoko-Kriterien RUPPRECHT's (*Die bayerische Rokokokirche*, 55f. u. 63-68) und H. BAUERs (*Rocaille*, 74f.) und bietet mit seinen der zeitgenössischen Architekturtheorie entnommenen Kriterien ›Ordnung‹ und ›Verzierung‹ in Übereinstimmung mit SCHÜTTE einen Ansatz zur Neudiskussion des zu einseitigen Stilbegriffs (STALLA, *Berg am Laim*, 64-66, 82, 105f., 112).

45 Ich verweise hier auf die Zusammenfassungen der vorwiegend formgeschichtlichen Rokoko-Forschung bei LOERS, *Rokokoplastik und Dekorationsysteme*, 3-8; LIEBOLD, 3-8; STALLA, *Berg am Laim*, 65f., die jeweils die formalästhetischen Stildefinitionen, Positionen und Interpretationsansätze von Gottfried Semper über August Schmarsow, Adolf Feulner, Ernst Michalski, Hans Sedlmayr, Hans Tintelnot bis Hermann Bauer u. Bernhard Rupprecht skizzieren und besprechen.

46 WÖLFFLIN (10f., hier 10) verweist auf die italienische Bedeutung des Worts »baroco« als »eines unreellen Gebahrens beim Handel, als Terminus in der Philosophie bezeichnet es eine bestimmte Art von Syllogismus, die nicht als korrekt anzusehen ist«; in der burlesken und satirischen Literatur Italiens skurrille, tölpelhafte Einfälle, welche die echte Kunst pervertieren (H. BAUER, *Barock*, 9. – Zu Herleitung, Entwicklung, Geschichte und Gebrauch des ›Barock‹-Begriffs als Stilterminus s. ebd., 9-22).

47 LOERS, »Bemerkungen zur Manierismusrezeption«, 86.

Auch der Begriff des barocken ›Gesamtkunstwerks‹ eignet sich deshalb in seiner gegenwärtigen Einengung auf das einem ingeniösen Inventor zu verdankende, optisch und ikonographisch gelungene Zusammenspiel von realer Architektur, dekorativer Ornamentik und illusionistischen Bildkünsten in der baulichen Gesamterscheinung kaum zur Charakterisierung der Sakralarchitektur des 18. Jahrhunderts, da er ihren Festkontext in der Regel ausklammert.⁴⁸ Denn dieses »immer wieder voreilig geäußerte Klischee vom barocken ›Gesamtkunstwerk‹ verbirgt, daß wir es hier mit einer Kultur der Aufführung, der zeremoniellen Abwicklung, des festlichen Vollzugs zu tun haben [...] ohne diesen Bezugsrahmen bleiben uns die einzelnen Kunstprodukte der barocken Klosterkultur unverständlich.«⁴⁹

Der Sinn der Architektur erfüllte sich erst im Fest:⁵⁰ Im liturgisch-zeremoniellen Kontext erschienen die süddeutschen Kirchenräume mit ihrer theatralischen Ausstattung lediglich als rahmende Monumentalkulisse für ein Festereignis, in dem gottesdienstliche Handlungen, dramatische Darbietungen und weltliche Repräsentation sich mit statischen,

48 »Die Kunstgeschichtsschreibung [...] versteht darunter [...] eine Verschmelzung von Baukunst, bildende Kunst, Dekor und Kunstgewerbe in einem architektonischen, meist räumlichen Zusammenhang. [...] dieser vergleichsweise eingeschränkte Begriff des Gesamtkunstwerks provoziert, analog dem Richard Wagners, die Vorstellung, daß die verschiedenen Kunstgattungen in gemeinschaftlichem Geiste zu einem gemeinsamen Werke sich zusammenfänden und daß auf diese Weise die einzelne Kunstleistung in einer höheren, alles umfassenden Einheit aufgehe.« (KUMMER, 391f.) Ein Gesamtkonzepteur und ein einheitliches Kunstwollen aller beteiligten Künstler lassen sich jedoch oft nicht nachweisen; die langen Bauzeiten vieler Sakralbauten führten vielmehr zu Plan- und Künstlerwechseln und damit verbunden zu Diskrepanzen zwischen Architektur und Ausstattung (EULER-ROLLE, »Wege zum Gesamtkunstwerk«; KUMMER, 393-398; KNAPP, 207). Dennoch wird immer noch angenommen, der deutsche Kirchenraum des 18. Jhs. sei ein »intendiertes Gesamtkunstwerk« (so HABIG-BAPPERT, 17f.). – Zum ›Gesamtkunstwerk‹-Begriff s. SEDLMAYR, »Das Gesamtkunstwerk der Régence und des Rokoko«; Ders., »Das Gesamtkunstwerk«, [Ausst.-Kat.] *Europäisches Rokoko*, hier bes. 28f.; Ders., »Architektur als abbildende Kunst«, 234; H. KELLER, »Die Entstehung des Gesamtkunstwerks«, 24-38; ZÜRCHER, »Der Raum von Ottobern als Gesamtkunstwerk«, 268f.; Ders., *Zwiefalten*, 59-62; Ders., »Die Bedeutung der Farben«, 257-265; Ders., »Architektur als Gesamtkunstwerk«; KNOEPFLI, »Das organische Gesamtkunstwerk des Barock«; EULER-ROLLE, *Form und Wesen kirchlicher Gesamtausstattungen*, 98ff. u. 150ff.; Ders., »Das barocke Gesamtkunstwerk in Österreich«; Ders., »Wege zum ›Gesamtkunstwerk‹«; Ders., »Baroque: Traits«, 286 u. 290; KUMMER; NOEHLES, »Altartabernakel«, 332, Anm. 6. – RUPPRECHT (»Der Deckenmaler Cosmas Damian Asam«, 11) und EULER-ROLLE (»Wege zum ›Gesamtkunstwerk‹«, 48) schlagen ausgehend vom bildhaften Raumcharakter der Sakralarchitektur des 18. Jhs. vor, den Begriff ›Gesamtkunstwerk‹ durch den Terminus ›Gesamtbildwerk‹ zu ersetzen. Dieser stellt jedoch eine zusätzliche Einengung auf die rein formal-ästhetische Wirkung der Architektur dar.

49 EYBL, 427f.

50 »Das Prinzip einer Ordnung [...] ist im Fest zu sehen. Im Festzusammenhang ordnen sich die Dinge [feste wie ephemere, ortsgelundene wie bewegliche, materielle wie phänomenale, konstruktive wie dekorative] in einem umfassenden Sinn: Sie haben hier ihren Ort.« (BESCH, 4; vgl. auch ebd., 1 u. 107-122; sowie SCHLECHTE, »Barocke Festkultur«, 29.) In Anbetracht dessen wäre eher von einem ›Gesamtfestwerk‹ zu sprechen, ein Begriff, der in der Theaterwissenschaft verwandt wird (M. DIETRICH, »Der Mensch und der szenische Raum«, 197). Im Theater stellen sich Sinn und Vollkommenheit ebenfalls erst im Vollzug der Aufführung, im Zusammenwirken von Architektur, Malerei, Plastik, Mechanik, Lichttechnik, Dramatik, Schauspielkunst, Musik usw. ein.

ephemerer und phänomenaler Elemente zu einem synästhetischen Erlebnis ergänzen, in das der Kirchenbesucher als Akteur und Zuschauer gleichermaßen einbezogen war.

Die weiter gefaßte Begriffsdefinition Euler-Rolles, derzufolge das barocke ›Gesamtkunstwerk‹ »durch das Zusammenwirken, die gegenseitige Angleichung, ja sogar Verschmelzung aller Kunstgattungen definiert« wird, wobei »der Ablauf der Liturgie, Musik, das höfische Zeremoniell, theatralische Darbietungen, Prozessionen und Festdekorationen als ephemere Komplettierungen gewertet und zusammen mit dem räumlichen Ambiente unter dem Begriff subsumiert« werden,⁵¹ erfährt bedauerlicherweise in den meisten kunstgeschichtlichen Untersuchungen zur Barockarchitektur eine erhebliche Einschränkung – auch bei Euler-Rolle selbst, der in seiner Argumentation den anfangs genannten festkontextualen Elementen keine Berücksichtigung schenkt.⁵² Sie soll hier jedoch wörtlich genommen werden, um die Architektur und ihre Ausstattung nicht mit musealem Blick als ästhetisches Kunstwerk zu isolieren und ihre Aussagekraft auf eine ›harmonische Totalerscheinung‹ zu beschränken, sondern sie aus dem Kontext ihrer kirchlichen Festkultur heraus erfassen und verstehen zu können.

Thematische Eingrenzung, Struktur und methodischer Ansatz der Arbeit

Die programmatische Realisierung szenischer Sakralraum- und Ausstattungskonzepte prägt insbesondere süddeutsche Kirchenbauten, entstanden seit der Wende zum 18. Jahrhundert (Baubeginn Fürstfeldbruck; Einsatz sakraler Festinszenierungen im großen Stil: Jubeloktaven, Reliquientranslationen, Heiliggrabinszenierungen mittels Kulissenapparaten usw.) bis etwa 1770/1780 (Auflösung des Jesuitenordens 1773; Spielverbote, Liturgiereformen und Bauvorschriften der Aufklärungszeit). Ich beschränke mich in meiner Arbeit auf Kirchen des schwäbischen und kurbayerischen Raumes, inklusive der Oberpfalz und des Innviertels (Ranshofen), das bis 1778 zu Bayern gehörte.⁵³ Dies bedeutet nicht, daß entsprechend theatraalisierte Sakralräume nur hier vorkommen. Sie finden sich

51 EULER-ROLLE, »Das barocke Gesamtkunstwerk«, 55.

52 Das sakrale »Gesamtkunstwerk« wird auf ein »simultan auf den Betrachter wirkendes Kontinuum der Formeln, Farben und Räume«, auf ein »säurloses« Ineinandergleiten von realer Architektur, illusionistischen Himmelsbildern, Altären und ihren heiligen sowie göttlichen Figuren« reduziert (ebd., 57); der eingangs explizit genannte Festkontext wird in EULER-ROLLES Argumentation nicht berücksichtigt. Die Bindung des Begriffs an eine einzige Stilvariante (»Verschmelzung der Kunstgattungen in einem Farbensemble«) ist angesichts der süddeutschen Rokokokirchen, bei denen die zur Ausstattung kontrastierende Wandfarbe Weiß immer eine große Rolle spielt (vgl. STALLA, *Berg am Laim*, 121-123), problematisch: EULER-ROLLE (*Form und Inhalt kirchlicher Gesamtausstattungen*, 192, Anm. 297) führt Weltenburg als einziges süddeutsches Beispiel eines ›Gesamtkunstwerks‹ an.

53 BACKMUND, *Die Chorherrenorden*, 36. Die Sakralbauten des Innviertels, das 1779 im Frieden von Teschen an Österreich fiel, bleiben (historisch unberechtigterweise) aufgrund der heutigen politischen Topographie in Publikationen über die bayerische Sakralarchitektur des 18. Jahrhunderts in der Regel unberücksichtigt, so etwa bei A. u. H. BAUER, *Klöster in Bayern*, 28, die das Innviertel ausdrücklich aus ihrer Untersuchung ausklammern.

auch im angrenzenden Österreicher oder Tiroler Alpenraum (Spital am Pyhrn), in Böhmen (St. Niklas Kleinseite/Prag), vereinzelt sogar im norddeutschen Raum, wo eine katholische Ordensniederlassung sich als Minderheit herausgefordert sah, ihre eigenen Weltanschauungen und Glaubenswahrheiten besonders überzeugend in Szene zu setzen und sich von den umgebenden Protestanten abzusetzen (Klosterkirche Neuzelle bei Eichenhüttenstadt). Doch erforderte die Arbeit eine geographische Einschränkung, und nur der süddeutsche Raum ergibt in der Dichte und prägnanten Ausformung theatralisierter Sakralräume ein solch einheitliches, geschlossenes Gesamtbild. Gelegentlich wird jedoch über diese politisch-topographischen Grenzen hinausgeschaut, um weitere, im Hinblick auf den Theateraspekt bedeutsame Kirchen einzubeziehen (Säben/Südtirol; Melk/Österreich). Dies rechtfertigt sich aus der Tatsache, daß der gesamte Alpenraum aufgrund der vielfältigen Kontakte der Ordensniederlassungen untereinander, aber auch der Klöster verschiedener Ordenszugehörigkeit eine einheitliche, vom Katholizismus geprägte Kulturlandschaft bildete,⁵⁴ die sich deutlich vom protestantischen Norden des gesamtdeutschen Reiches absetzt.

Das süddeutsche Gebiet setzt sich im 18. Jahrhundert hauptsächlich aus Kurbayern, den geistlichen Territorien der Fürstbischöfe und den reichsfreien Klöstern und Stiften zusammen – »insgesamt katholische Länder, die innerhalb des Reichsverbandes das konservative Lager bildeten, auch wenn sie sich politisch keineswegs einig waren.«⁵⁵ Die gegenreformatorische und weltanschauliche Geschlossenheit der geistlichen und weltlichen Potentaten, ihr kritisches Verhältnis zu den Aufklärungsbestrebungen des protestantischen Nordens und ihr Traditionsbewußtsein im Hinblick auf den Katholizismus spiegeln sich in den zeitgenössischen Sakralbauten ebenso wider, wie die bedeutende Rolle der politisch wie wirtschaftlich starken Klosterherrschaften, deren Prälaten nach dem Dreißigjährigen Krieg neben dem Kurfürsten im bayerisch-schwäbischen Raum die Hauptkulturträger und -auftraggeber sind und ihren herrschaftlichen Anspruch in residenzartigen Klosterbauten und prachtvollen Kirchen zum Ausdruck bringen, wobei sie höfische Bauformen und Dekorationskonzepte adaptieren.⁵⁶

Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm ist folglich charakteristisch für die Kollegiats-, Stifts- und Klosterkirchen der Jesuiten und der Prälatenorden (Benediktiner, Zisterzienser, Augustiner-Chorherren, Prämonstratenser, Piaristen und Birgitten) sowie für höfische Residenzkirchen, weniger für ländliche Wallfahrtskirchen oder die

54 In Südtirol und in der Wachau besaßen die meisten süddeutschen Klöster Weingüter, die sie in regelmäßigen Abständen aufsuchten (vgl. [Ausst.-Kat.] *Glanz und Ende der alten Klöster*, 232, Kat.-Nr.106, u. 240f., Kat.-Nr.118f.; H. PÖRNACHER (Hg.), *Bayerische Bibliothek*, III, 442-445); zum Salzburger Raum unterhielten insbesondere die Benediktiner enge Kontakte, während die Jesuiten zentral von Rom aus organisiert und besonders am Wiener Hof vertreten waren.

55 LOERS, *Rokokoplastik und Dekorationsysteme*, 7f. – Übersehen wird häufig das »Ausmaß der geistigen Trennung, die zwischen dem katholischen Süden und dem protestantischen Norden bestand«. »Die völlig andere geistige Struktur des katholischen Südens findet ihre Veranschaulichung in einer Kunst, die auch noch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts grundsätzlich von der des Nordens abweicht« und sich nicht mit den theoretisch-klassizistischen Bestrebungen des Nordens in Beziehung setzen läßt (I. HOFFMANN, *Der süddeutsche Kirchenbau*, 204f.).

56 STANKOWSKI, 114f.

Pfarrkirchen kleinerer Gemeinden, die meist nicht die pekuniären Mittel für die Errichtung prachtvoller Neubauten aufbringen konnten. Die Kirchen der Bettelorden, die in der Regel ihre mittelalterlichen Kirchenbauten weitgehend unverändert weiterbenutzen, bleiben deshalb in dieser Untersuchung ausgeklammert: Die Verwendung theatraler Elemente zur Inszenierung des Sakralen ist eine glaubenspropagandistische Strategie der Jesuiten, Prälatenorden und Fürstbischöfe.

Für die innerhalb dieses abgesteckten zeitlichen, geographischen und funktionalen Rahmens gelegenen katholischen Sakralbauten gilt, daß sie in Raumdisposition und -ausstattung deutliche Anleihen an die szenische Kunst des zeitgenössischen Hof- und Ordentheaters erkennen lassen. Wenngleich die Kirchenräume sich durch eine übergreifende dekorative Einheit auszeichnen, in der Architektur, Altäre und Freskomalerei in engem Wechselspiel stehen und eigentlich nicht für sich betrachtet werden können, wird hier aus Gründen der Gliederung eine gattungsgetrennte Darstellung notwendig. Die formalen wie inhaltlichen Abhängigkeiten vom zeitgenössischen Theaterbau können so genauer aufgeschlüsselt und zu damaligen bühnentechnischen und -ästhetischen Möglichkeiten in Bezug gesetzt werden: Wo und wie übernehmen Architekten, Bildhauer und Maler in ihren Raumkonzepten, Altargestaltungen oder Fresken Raumbildungen, Kompositionsprinzipien, Inszenierungsstrategien oder technische Errungenschaften der theatralen Inszenierungskunst? Welche Theaterformen (z.B. höfisches Illusionstheater, Volksschauspiel usw.) werden übernommen? Lassen sich in Inhalt und Aufbau Reflexe tatsächlicher Aufführungen, Bühnenszenarien, Maschinenwunder, Schauspielergebärden etc. erkennen? Welche Rolle wird dem Kirchenbesucher zugewiesen, und wie wurde der szenische Gehalt von Raum, Fresken und Altären vom zeitgenössischen Betrachter – vermittelt etwa durch Predigerläuterungen oder architekturimmanente ‚Regieanweisungen‘ – rezipiert?

Das Phänomen, daß sich in den spätbarocken Kirchenräumen des süddeutschen Raums vielfältige Bezugnahmen auf die zeitgenössische Inszenierungspraxis des Theaters feststellen lassen, soll jedoch nur der Ausgangspunkt und die Basis für die Fragestellung sein, warum es zu dieser Theatralisierung des Kircheninterieurs kommt: Wie lassen sich Ursprung und Funktion der szenographischen Effekte im Sakralraum aus dem historischen Kontext der Bauten sinnvoll erklären? Was waren Grundlage und Zweck der verschwenderischen sakralen Prachtentfaltung, die sich ähnlich prunkvoll darstellt, wie die zeitgenössische fürstliche Hofhaltung?

Zur Beurteilung des szenischen Ausstattungsprogramms ist es nützlich, sich zunächst die Stellung der Römisch-Katholischen Kirche zu Erscheinungsformen des Theatralischen generell zu vergegenwärtigen. Das konfliktreiche Verhältnis der christlichen Kirche zum Theater seit den Anfängen des Christentums ist bereits wissenschaftlich aufgearbeitet.⁵⁷ Dieser einführende Abschnitt erhebt deshalb nicht den Anspruch, neue Forschungsergebnisse zu liefern, sondern soll in einem kurzen historischen Abriss die Positionen der christlichen Kirche zur szenischen Kunst unter dem Aspekt der programma-

57 Ich verweise auf die Publikationen von KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*; Ders., *Theaterpublikum*; BARISH, WEISMANN, JÜRGENS und POCHAT, auf die ich mich in Kap. A beziehe.

tischen Inszenierung des Sakralen im süddeutschen Kirchenbau neu beleuchten und den zeitgeschichtlichen Hintergrund für die Entstehung theatralisierter Sakralräume liefern.

Für das Verständnis des theatralischen Raumcharakters katholischer Sakralbauten des 18. Jahrhunderts ist die Herkunft der szenischen Dekorationsprinzipien ebenso zu hinterfragen wie ihre Funktion im kultischen Vollzug und ihre Rezeption im zeremoniellen Kontext, auf dessen Bedürfnisse sie abgestimmt sind. Es liegt nahe, daß die programmatische Theatralisierung ihre Grundlagen in der zeitgenössischen Liturgiepraxis haben muß, deren kultische Rituale Ursprung, Funktion und Gebrauchswert des Sakralraums und seiner Ausstattung bestimmen.⁵⁸ Demnach ist vor allem zu hinterfragen, wie sich die römisch-katholische Liturgie vor den umgreifenden Reformen der Aufklärungs- und Säkularisationszeit abgespielt hat; welches Meßverständnis ihr zugrunde lag; ob die Andachtspraxis des 18. Jahrhunderts die sinnenstarke Inszenierung bewußt einsetzte, vielleicht sogar erforderte; welchen Einfluß dramatische Liturgieeinschübe und geistliche Spiele hatten; und welche ›Rolle‹ dem Priester bzw. den Gemeindemitgliedern zukam.

Um Ursprung und Sinn des theatralischen Dekorationssystems der katholischen Kirchenbauten zu verstehen, ist daher insbesondere der eingangs genannte Festkontext mit all den flüchtigen Veränderungen, denen der Sakralraum im Verlauf des Kirchenjahrs unterworfen war und wie ihn beispielsweise eine Kirchweihe, eine Jubeloktav, eine Reliquientranslation, aber auch zyklisch wiederkehrende Feste wie Ostern oder Christi Himmelfahrt erforderten und mit sich brachten, unbedingt einzubeziehen. Die Architektur durch einen mittels ephemerer Dekorationen vollzogenen ›Szenenwechsel‹ in eine angemessene Festkulisse zu verwandeln, war allgemein üblich:⁵⁹ Temporäre Dekorationen wie Triumphpforten, Kulissenheiligräber oder das Fastenvelum, das auch im 18. Jahrhundert noch nahezu überall im Gebrauch war, veränderten den Sakralraum und verwandelten ihn in eine gemäß dem Festanlaß aktualisierte Festkulisse für die sakralen Zeremonien, festlichen Aufzüge und geistlichen Spiele. Ich möchte deshalb den Kirchenraum keinesfalls ausschließlich als architektonisches Kunstwerk betrachten, sondern vielmehr in seiner Funktion als wirkungsvolle Hintergrundkulisse für sakrale Zeremonien. Wichtig erscheint mir gerade dieser liturgisch-zeremonielle Kontext, dem Architektur wie Ausstattung ja letztlich dienten.

Ein zweiter wichtiger Faktor ist das höfische Zeremoniell, das zur Zeit des Absolutismus die Gesellschaftsstruktur und -kommunikation wesentlich bestimmt und das gleichwohl selbst seine Wurzeln im sakralen Kult hat.⁶⁰ Die Rekonstruktion der ursprünglichen Entstehungsbedingungen einer Residenz- oder Klosterkirche wie auch der zeremoniellen Akte, die im Sakralraum abliefen, erlaubt Rückschlüsse auf die Wirkungsintention und

58 Auf die Entstehung und Verankerung des Kunstwerks im religiösen Kult hat bereits BENJAMIN (480) hingewiesen.

59 Auf die Wichtigkeit solcher ephemeren und temporären Dekorationen für die Konzeption und Wirkung der Sakralarchitektur im 18. Jh. hat bereits BESCH aufmerksam gemacht. Vgl. hierzu auch TINTELNOT, *Barocktheater*, 284-288.

60 Zum sakralen Kern des höfischen Zeremoniells s. BERNS, »Die Festkultur der deutschen Höfe«, 301; SCHÜTTE, »Höfisches Zeremoniell und sakraler Kult«, 411; FREY, »Zuschauer und Bühne«, 160; STRONG, 35; H. BAUER, *Barock*, 154f., 162, 177.

Rezeption der Bauten, deren zeitgenössisches Verständnis als irdische Residenzen Gottes der höfischen Vorstellungswelt des Absolutismus entstammt.⁶¹

Als These läßt sich erstens formulieren, daß das theatralische Dekorationssystem der süddeutschen Barockkirchen in gewisser Weise auf die liturgischen Bedürfnisse bei der Gestaltung der jährlich wiederkehrenden Kirchen- und Heiligenfeste antwortet, indem es je nach Bedarf auswechselbare Szenerien für die Inszenierung des Sakralen schafft oder sogar eine im Meßverständnis und in der Andachtspraxis vorgebildete dramatische Grundstruktur zur ständig präsenten Ausstattung verfestigt; zweitens, daß insbesondere jene Kirchen, an deren Planung der Kurfürst, ein Fürstbischof oder ein Reichsprälat maßgeblich beteiligt war, von den Erfordernissen und ästhetischen Phänomenen seiner höfischen Repräsentation und Festkultur geprägt sind und sowohl den zeremoniellen Apparat, als auch die theatralische Herrscherapotheose bewußt zur Verherrlichung des Königs der Könige respektive des gottgleichen Fürsten einsetzen; und drittens, daß der Illusionismus des Theaters – ähnlich wie bei Hofe oder in den glaubensdidaktischen Aufführungen des Ordentheaters – auch im Kirchenraum ein Medium ist, den Herrscher (Gott beziehungsweise den geistlichen Fürsten) zu verherrlichen, Ehrfurcht und Respekt vor seiner Macht zu vermitteln und dem Publikum bestimmte regierungskonforme Verhaltensmuster (unerschütterlichen Gehorsam im Glauben, Festigkeit in den christlichen Tugenden) vorzugeben.

Um die Zusammenhänge von baulichem Erscheinungsbild, zeitgenössischem Liturgieverständnis, gängiger Andachtspraxis, kirchlichem Zeremoniell und höfischer Repräsentation zu erschließen, ist ein interdisziplinäres Vorgehen erforderlich. Kunst-, architektur- und theatertheoretische Schriften, zeitgenössische Bühnenbilder und die barocke Dramenliteratur sind ebenso einzubeziehen wie liturgie- und zeremoniellgeschichtliche Quellentexte, homiletische Schriften, die Andachtsliteratur des 18. Jahrhunderts, kirchliche Festberichte oder volkskundliche Phänomene.

Bei einer fachübergreifenden, kulturgeschichtlich orientierten Themenstellung, die versucht, die Verbindungen zwischen Kunstgeschichte, Literatur- und Theaterwissenschaft, Zeremoniell- und Festforschung, Liturgie- und Frömmigkeitsgeschichte und anderen Nachbardisziplinen zu berücksichtigen, stellt sich jedoch alsbald das Problem, daß für eine interdisziplinäre Arbeitsweise wesentliche methodische Grundlagen fehlen. Die Geisteswissenschaften betrachten die Phänomene und Gegenstände ihrer Disziplin in der Regel als separate, gattungsgeschichtliche Evolutionsprozesse. Auch in der Kunstgeschichte muß die Einzelanalyse des nach verschiedenen, teilweise zum Selbstzweck mutierten form- oder bedeutungsorientierten Methoden seziierten Kunstobjekts unter Ausblendung seines ursprünglichen Funktionsrahmens nach wie vor als das gängige Verfahren gelten,⁶² auch wenn das Bewußtsein für die Notwendigkeit interdisziplinärer Forschung in den letzten Jahren gestiegen ist und wiederholt Forderungen laut wurden, die traditionelle Methodik aufzubrechen und neue, umfassendere Ansätze zu entwickeln.⁶³ Für die

61 S. hierzu Kap. C.II.

62 Die traditionellen Methoden der Kunstgeschichtsforschung (wie Stilgeschichte, Ikonologie, Hermeneutik, Positivismus, Strukturanalyse usw.) sind skizziert und kritisiert bei BELTING, »Das Ende der Kunstgeschichte?«, 23-29.

fachübergreifende Bearbeitung kulturhistorisch relevanter Fragestellungen – wie etwa funktionsgeschichtlicher oder rezeptions- und kommunikationsästhetischer Aspekte der Architektur und Kunst – fehlt jedoch ein analytisches Verfahren, das Modelle der Linguistik, der Medienwissenschaft, der Sozialgeschichte und anderer Nachbarwissenschaften berücksichtigte und statt des gegenwärtigen Methodendschungels ein auf verschiedene Disziplinen transponierbares Forschungs- und Darstellungskonzept böte.⁶⁴

Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich hinsichtlich der Literatur- und Quellenlage. Zum einen potenziert sich die zu bewältigende Fachliteratur beim geistigen Ausflug in Nachbardisziplinen mangels interdisziplinärer Vorarbeiten auf ein kaum mehr überschaubares Maß, zum anderen sind thematisch relevante Quellentexte und Forschungserträge fachfremder Gebiete oft schwer zu eruieren. So sind beispielsweise die überlieferten Zeugnisse liturgiegebundener Spiele, die kirchlichen Festberichte und die Homiletik des 17. und 18. Jahrhunderts nicht systematisch erfaßt; dasselbe gilt für Quellentexte zum zeitgenössischen Liturgieverständnis oder zur Andachtspraxis.⁶⁵ Eine vollständige Sammlung und Analyse kirchlicher Spielbelege, Festberichte oder Predigten der Frühen Neuzeit für den gesamten süddeutschen Raum konnte jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden, so daß diese Untersuchung auf exemplarische Textbelege und teils auf bereits publizierte Quellen (etwa zum Heiliggrab- oder Himmelfahrtsbrauch) angewiesen war, die eher eine zufällige, wenn auch repräsentative Auswahl darstellen dürften. Die systematische Erschließung, Publikation und wissenschaftliche Aufarbeitung dieser archivalischen Grundlagen bleibt ebenso ein Desiderat der Forschung, wie die Entwicklung einer fachübergreifenden, kontextorientierten Methodik.

Die Rückbindung der Sakralbauten in ihren historischen Kontext bliebe fragmentarisch und beziehungslos ohne einen Ausblick auf das Ende des kirchlichen Illusionismus im ausgehenden 18. Jahrhundert. Hier darf ich mich auf bereits anderweitig aufgearbeitetes Quellenmaterial beziehen, um einige Ansätze zur Beurteilung der aufklärerischen Kritik am kirchlichen Illusionismus und zu den Vorgängen der Säkularisation zu liefern:

63 S. hierzu ebd., 11-61, hier bes. 8f., 21, 32-38, 41-51. BELTING, »Das Ende der Kunstgeschichte?«, 14, 20, 32ff., 51, beklagt zu Recht, »daß das Fach Kunstgeschichte heute kein verbindliches Darstellungsmodell geschichtlicher Kunst mehr zustande bringt,« fordert deshalb eine Abkehr von den gängigen Methoden und schlägt stattdessen vor, Kunst als geschichtliches Dokument des Menschen und des Weltbilds einer Epoche aufzufassen, sie in ihrer Bindung an eine historische Funktion zu untersuchen und darzustellen. – Ein interdisziplinäres Vorgehen fordern auch SÖRRIES, 27, LINKE, 43ff., u. W. KEMP, »Kontexte«, 89ff. In jüngster Zeit widmet sich insbesondere die Einrichtung der Graduiertenkollegs fachübergreifenden Fragestellungen.

64 BELTING, »Das Ende der Kunstgeschichte?«, bes. 18, 32-29 u. 51.

65 Die Publikationen von YOUNG, B. NEUMANN (*Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit*, 2 Bde.) oder H.R. WEBER (*Die Umsetzung der Himmelfahrt Christi*) sind hierfür notwendige Voraussetzungen, erschließen jedoch hauptsächlich mittelalterliches Quellenmaterial. Die von H. PÖRN-BACHER herausgegebene Textsammlung *Bayerische Bibliothek* (II/III) bietet nur eine ausschnittshafte (wenn auch thematisch breitgestreute und in vielerlei Hinsicht repräsentative) Auswahl an Zeitzeugnissen. HAWELs Untersuchung barocker Predigtsammlungen erschließt und analysiert wichtiges Quellenmaterial, kann jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben und bietet keine Wiedergabe der Originaltexte. SZAROTAs Periochen-Edition *Das Jesuitendrama* sammelt lediglich Spielzettel jesuitischer Provenienz.

Ausgehend vom veränderten Zeremoniell-, Liturgie- und Theaterverständnis der Aufklärung lassen sich das plötzliche Abreißen der sakralen Inszenierungskunst, der staatlich forcierte Stilwandel zum Klassizismus und die seither kritische Sicht der Barockkunst neu beleuchten – und auch die eigene, vermeintlich wertfreie Einschätzung überprüfen.