

Ursula Brossette: Die Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext (*Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte*, 4); Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2002; 2 Bände (Textband 674 S.; Bildband 176 S.: 35 farbige und 314 SW-Abb.); ISBN 3-89739-278-X; € 94,-

Hinter der Verwendung von Begriffen wie ‚barockes Gesamtkunstwerk‘, ‚Theatrum Sacrum‘ oder ‚Theatrum Mundi‘ verbirgt sich stets der Versuch, die Vielschichtigkeit von Kunstwerken, insbesondere aber das komplexe funktionelle Gefüge von Architektur und ihrer Ausstattung zu erfassen. Zuweilen gelingt dies nur ansatzweise, da durch die Verwendung derartiger Begriffe vorab ästhetische Werturteile eingeführt werden, die Aspekte zur historischen Herleitung und Deutung von Kunstwerken verstellen können¹.

Um so erfreulicher ist die hier zu besprechende Arbeit von Ursula Brossette zu bewerten, die 1998 als Dissertation an der Marburger Phillips-Universität angenommen wurde und 2002 als geringfügig überarbeitete Druckfassung erschien. Denn in der Einleitung (S. 11–27) verpflichtet sich die Autorin, „die fachübergreifende Rückbindung der Sakralbauten in ihren ursprünglichen, funktionsgeschichtlichen Zusammenhang“ (S. 13) zurückzustellen „und die szenischen Besonderheiten ihrer Ausstattung aus den zeitgenössischen kultischen, kirchenpolitischen und kulturgeschichtlichen Interdependenzen zu erklären“ (S. 14). Daß sie dabei vom Ansatz der theatralischen Wirkung barocker Sakralräume ausgeht, verdankt sie letztlich den Forschungen Hans Tintelnots aus den späten 1930er Jahren und den daran anknüpfenden Arbeiten (S. 15–22).

Ursula Brossette behandelt in ihrem Buch unausgesprochen zwei getrennte Bereiche; zum einen die theatralischen Elemente in Liturgie und Zeremoniell und die dafür verwendeten ephemeren Festarchitekturen (wie etwa Kulissenheiligräber), zum anderen die dauerhafte Sakralarchitektur und ihre Ausstattung – als jeweils vom Theater her bestimmt. Durch die Fülle an Denkmälern nur allzu verständlich, beschränkt sich Ursula Brossette in ihrer Forschungsarbeit auf süddeutsche Barockkirchen des kurbayerischen und schwäbischen Raumes. Doch anders als die allgemeine Angabe des Epochenbegriffs „Barock“ im Titel des Buches verspricht, werden einschränkend nur katholische Sakralbauten und nur diejenigen des 18. Jahrhunderts, namentlich die Kirchen der Jesuiten, der Prälatenorden sowie die der höfischen Residenzen behandelt. Daß der Verzicht auf den konfessionellen Vergleich weniger mit der Eingrenzung der Denkmalfülle begründet ist als vielmehr auf der Annahme beruht, der protestantische Gottesdienst sei wegen des – vermeintlich – weitgehenden Verzichts auf Hierarchisierung, Einteilungen und Ausgrenzungen ‚un-

¹ Siehe zum Beispiel BERND EULER-ROLLE: Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstwerkes“ in Theorie und Praxis, in: *Barock: regional-international*, hrsg. von Götz Pochat und Brigitte Wagner (*Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 25), 1993, S. 365–374.

inszeniert', folglich auch ‚untheatralisch‘ (S. 77, 583) und darüber hinaus die protestantische Position dem Bild gegenüber feindlich (S. 583), ist wohl eher der einseitigen Wahrnehmung in der Literatur geschuldet, die dieses Vorurteil hartnäckig tradiert. Dem ist jedoch die auch von der Autorin selbst wahrgenommene Dissertation von Reinhold Wex² entgegenzuhalten, der dort zur Erkenntnis einer strikt reglementierten Sitzordnung als Spiegelbild des weltlichen Ständesystems nach dem Vorbild eines Ranglogentheaters gelangt. Eine entsprechende Untersuchung von Margit Kern³ weist zudem nach, daß die Zahl protestantischer Bildzyklen am Beispiel ethischer Programme im konfessionellen Zeitalter nicht abnahm, sondern sogar stieg.

Im Zentrum von Ursula Brossettes Untersuchung steht die Frage, warum die Raum- und Ausstattungsprogramme einer umfassenden Theatralisierung unterworfen sind (S. 24). So führt sie diese trotz der desperaten Quellen- und Literaturlage (Festberichte, Homiletik etc.) gegen Ende ihrer in fünf Teile gegliederten Dissertation unter Verwendung einer äußerst reichen Materialfülle zu einer – bereits frühzeitig angedeuteten und hinlänglich akzeptierten – Antwort: Es gehe darum, „dem Kirchenbesucher einen Einblick in die jenseitige Welt zu öffnen, ihm eine Vorstellung vom Wesen des Heiligen zu vermitteln und das Wunderbare im wahrsten Sinne des Wortes *anschaulich* zu machen, so daß der Gläubige sich durch den Besuch des Gotteshauses die Illusion einer überirdischen Vision des göttlichen Hofstaats, eines sakralen Schauspiels verschaffen kann“ (S. 585). Vor diesem Hintergrund aber möchte die Autorin „den Kirchenraum keinesfalls ausschließlich als architektonisches Kunstwerk betrachten, sondern vielmehr in seiner Funktion als wirkungsvolle Hintergrundkulisse für sakrale Zeremonien“ (S. 25). So wenig man Ursula Brossette bei dieser durchaus nicht abwegigen Einschätzung widersprechen möchte, spitzt sie doch ihre Arbeitshypothese übermäßig zu, wenn sie, wie bereits angedeutet, in den Ausstattungsprogrammen der Kirchenräume die „formalen und inhaltlichen Abhängigkeiten vom zeitgenössischen Theaterbau“ (S. 24) sehen will.

Beginnend mit einer historisch angelegten Beschreibung, schildert Ursula Brossette im ersten Teil, „Die Stellung der christlichen Kirche zum Theater“ (S. 29–78), das äußerst zwiespältige Verhältnis insbesondere der Römisch-Katholischen Kirche zum als sündhaft-heidnisch angesehenen Theater. Nur als geistliches Schauspiel in Form der *repraesentationes* fanden theatralisch-szenische Elemente Eingang in die mittelalterliche Liturgie, eine Glaubenspraxis, die wie die kirchlicherseits befürworteten volkssprachlichen Fastnachts- und Passionsspiele von den Reformatoren schließlich scharf kritisiert wurden. Infolge des Tridentinischen Konzils machten sich vor allem die Jesuiten und die Prälatenorden das Theater als glaubens- und erziehungspädagogisches Medium zunutze, das ganz im Dienst päpstlicher Propaganda stand.

Der nachfolgende zweite und zugleich umfangreichste Teil – „Das theatralische

2 REINHOLD WEX: Ordnung und Unfriede. Raumprobleme des protestantischen Kirchenbaus im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland (*Kunstwissenschaftliche Reihe*, 2); Marburg 1984, bes. S. 138f.

3 MARGIT KERN: Tugend versus Gnade. Protestantische Bildprogramme in Nürnberg, Pirna, Regensburg und Ulm (*Berliner Schriften zur Kunst*, 16); Berlin 2002. – Siehe dazu die Rezension von Gabriele Wimböck in diesem *Journal* 8, 2004, S. 151–155.

Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen des 18. Jahrhunderts“ (S. 79–483) – kann als das Herzstück der Dissertation angesehen werden. Die Aspekte sind hier zu mannigfaltig, als daß sie im Überblick dargestellt werden könnten. Dennoch seien zwei Unterkapitel beispielhaft herausgestellt, die die Problematik von Ursula Brossettes Arbeitshypothese verdeutlichen.

Auf der Grundlage häufig angestellter Beobachtungen der formalen Ähnlichkeit von Bühnenbildentwürfen wie denjenigen von Filippo Juvarra für das Teatro Ottoboni in Rom und „diversen Wandpfeilerkirchen, zum Beispiel Fürstenfeldbruck“ (S. 123), suggeriert Ursula Brossettes Argumentationsweise im Kapitel „Kulissenprinzip der Wandpfeilerkirchen“ (S. 120–134) allzu häufig die „Annäherung des kirchlichen Raumbildes an zeitgenössische Bühnenprospekte“ (S. 126). Zwar wird die monokausale Herleitung einer unterstellten Entwicklung der Wandpfeilerkirche in Süddeutschland von der Entwicklung der Kulissenbühne des Theaters her durch Formulierungen wie „enge wechselseitige Abhängigkeit“ (S. 122) relativiert, doch unterliegt die Autorin allzuoft durch die ihrerseits favorisierte Literatur dem Trug einer offenbar voraussetzungsfreien Entstehung beider Phänomene. Der augenfällig tatsächlich großen Übereinstimmung barocker Bühnenbildentwürfe und der Innenansicht von Wandpfeilerkirchen begegnet Guido Reuter⁴ in seiner Dissertation über barocke Hochaltäre in Süddeutschland, indem er den Bautyp dieser Kirchen mit der kulissenhaften Reihung von Seitenaltären auf süddeutsche Sakralbautraditionen der Gotik zurückführt⁵. So verführerisch der Vergleich mit der Schrägansicht der Wandpfeiler des Langhauses der ehemaligen Zisterzienserabtei- und Landhofkirche in Fürstenfeldbruck oder der ehemaligen Zisterzienserabteikirche in Aldersbach mit den Kulissen der Schloßtheater von Drottningholm oder Böhmisches-Krumau auch ist, bei denen Ursula Brossette die „vergleichbare Struktur deutlich erkennen“ (S. 127) will, es bleibt hier allenfalls nur eine oberflächliche Ähnlichkeit festzustellen.

Kritische Anmerkungen sind auch hinsichtlich des Kapitels „Das Gebärdenspiel und Franciscus Langs *Dissertatio de actione scenica*“ (S. 298–306) zu machen. Wiederum sieht Ursula Brossette den großen Einfluß des Theaters auf die Kirchausstattung, da „die Grundregeln der Schauspielkunst [...] auch die Gestaltung der Altarszenarien nach Art lebender Bilder [prägen]“ (S. 298). Sie bezieht sich dabei auf den produktiven Münchner Jesuitenpater Franciscus Lang⁶, dessen Werk über die Schauspielkunst 1727 erschien und, wie die Autorin zu Recht annimmt, „lediglich allgemeingültige Normen zusammenfaßt, die für das Ordens theater bereits seit langem

4 GUIDO REUTER: Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660–1770; Petersberg 2002. Siehe hier besonders S. 140–154.

5 Zu diesem Thema siehe auch die Dissertation von MEINRAD VON ENGELBERG: *Renovatio ecclesiae. Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 23)*; Petersberg 2005.

6 Franciscus Lang: *Dissertatio de actione scenica, cum figuris eandem explicantibus, et observationibus quibusdam de arte comica [...], accesserunt imagines symbolicae pro exhibitione et vestitu theatri*; Monachii 1727. – Übersetzt und mit dem Urtext herausgegeben von Alexander Rudin: Franz Lang. Abhandlung über die Schauspielkunst (= Deutsche Barock-Literatur); Bern – München 1975.

bestanden“ (S. 299). In einer peniblen, wortreichen Untersuchung überträgt sie beispielsweise die bei Lang zum Bühnenauftritt des Schauspielers geforderten Regeln auf die skulpturale Ausstattung der Kirchen, denn „[v]ielfach treten die Skulpturen [...] zwischen den Altarsäulen wie aus Kulissen auf den Schauplatz“ (S. 299 f.). Auch will Ursula Brossette in der Anlage von Altarskulpturen den von Franciscus Lang für Schauspieler beim Betreten der Bühne empfohlenen sogenannten *passus scenicus* (S. 300) erkennen, räumt aber relativierend ein, daß „[s]elbstverständlich [...] die übersteigerten Gesten in der süddeutschen Altarplastik nicht allein auf Bühnengebäuden zurückzuführen [sind], sondern [...] teilweise einer langen bildhauerischen Tradition [entsprechen] (der *passus scenicus* beispielsweise weist Ähnlichkeiten zum Kontrapost auf)“ (S. 301). Daß Franciscus Lang zur Darstellung von Trauer gefaltete, erhobene oder/ und gesenkte Hände fordert, die die Autorin sogleich bei den Altarskulpturen des Hochaltars der ehemaligen Augustiner-Chorherrenstiftskirche in Rohr findet (S. 303), dürfte den Leser ihres Buches jetzt kaum mehr überraschen. Die skizzierten Beispiele machen deutlich, wie einseitig Ursula Brossette hier argumentiert, ohne ihre Beobachtungen kritisch anhand der Formgeschichte zu überprüfen. Bezüglich ihrer Arbeitshypothese einer Beeinflussung der Kirche durch das Theater stellt sich anhand ihrer eigenen Beobachtungen viel eher die Gegenfrage, ob nicht das Theater der Kirche bei weitem mehr verdankt, weil die Wandpfeilerkirche mit ihrer Altarreihe, die Differenzierung bei mittelalterlicher Skulptur oder die Darstellung von Trauer formgeschichtlich wesentlich ältere Entwicklungen sind als das Kulissenprinzip des Theaters oder das Schauspielbuch von Franciscus Lang. Bei den geschilderten Phänomenen dürfte es sich vielmehr, so die frühe Einschätzung der Autorin selbst, um ein „übergeordnetes geistiges Epochenmerkmal“ (S. 19) des Barock handeln, aber ohne daß sich zwingend eine Ableitung aus dem anderen ergäbe oder sogar beweisbar wäre.

Die angemerkte Kritik darf aber keinesfalls Ursula Brossettes Arbeit schmälern – im Gegenteil. Die Autorin überzeugt nicht nur in diesem Teil ihrer Dissertation durch eine breite Kenntnis und ein tiefes Verständnis für theatralische Elemente in Liturgie und Zeremoniell. Die dazu errichteten ephemeren Festarchitekturen wie beispielsweise die *apparati* für die *Orazione delle Quarant'ore* und Kulissenheiligräber (S. 182 ff.), deren Denkmalbestand um viele, bisher nicht zusammen erwähnte Beispiele erschlossen wird (S. 193, Anm. 94), werden von Ursula Brossette mit zahlreichen bislang meist unbekanntenen Quellen und eher schwer zugänglicher Sekundärliteratur erläutert und in den jeweiligen Zusammenhang gestellt. Diese Denkmalgattung und weitere, die in ihren detaillierten Ausführungen beschrieben werden, so unter anderem Flug- und Hebemaschinen, wie sie zu Mariä Himmelfahrt, der Inthronisation am Hochaltar und in Passionsspielen verwendet wurden (S. 254 ff.), können ihre Herkunft aus dem weltlichen Barocktheater nicht leugnen. Für den Bereich ephemerer Festarchitektur ist der Einfluß des Theaters auch unbestritten. Ursula Brossette verweist bereits anfangs auf die großen Namen zahlreicher Persönlichkeiten („Künstleridentitäten“) von Baumeistern, Malern, Staffierern und Theaterdekorateuren wie etwa Andrea Pozzo, Filippo Juvarra, Alessandro Mauro,

die Mitglieder der Familie Galli Bibiena oder Johann Anton Gumppe hin, die gleichermaßen im Bereich des Theaters wie auch für kirchliche Bau- und Ausstattungsprojekte tätig waren (S. 17 f.). Ergänzend sei hinzugefügt, daß diese Identität bis in den Bereich von Prälatenmalern reicht, wie hier beispielsweise der bislang wenig bekannte *pictor et architectus* Joseph Felix Seifrid zu nennen wäre, welcher als Maler und Kupferstecher ein bis 1753 ausgefertigtes, beinahe vollständig überliefertes Kulissenheiliggrab für die ehemalige Zisterzienserabtei Neuzelle schuf⁷.

Im folgenden dritten Teil mit dem Titel „Die Theatralisierung katholischer Sakralräume des 18. Jahrhunderts in ihrem zeremoniellen und liturgischen Kontext“ (S. 485–577) verdeutlicht die Autorin plausibel ihre Vorstellung vom Kirchenraum als irdischem Thronsaal Gottes, in dem *theatrum sacrum* und *theatrum mundi* zu einer Inszenierung, der *repraesentatio maiestatis*, verschmelzen.

Dem vorletzten Teil als „Schluß. Zusammenfassung der Ergebnisse“ (S. 579–587) folgt abschließend der fünfte Teil mit einem „Ausblick: Das Ende des kirchlichen Illusionismus im ausgehenden 18. Jahrhundert“ (S. 589–621). Ursula Brossette sieht dafür nicht allein formalästhetische, geschmackliche Gründe oder mit dem Stilwandel zum Klassizismus und damit den Prinzipien der Aufklärung gleichzusetzende Ursachen. Vielmehr verweist die Autorin auf ein verändertes Verständnis von Liturgie, Zeremoniell und Theater, das letztlich durch das gewandelte Herrscherverständnis als erstem Diener des Staates begründet wird.

Ein sehr umfangreiches Literaturverzeichnis (S. 623–670), das entsprechend dem Gegenstand der Dissertation neben älteren Standardwerken zu Themen wie Theater, Fest und Barock auch zahlreiche aktuelle Titel enthält, erweitert den Nutzen für den Leser beträchtlich. Völlig unverständlich bleibt dagegen, weshalb man auf die Erstellung eines Registers verzichtete, würde es doch den Wert des Buches als Nachschlagewerk erheblich steigern. Ein genauer Blick in den anschließenden Abbildungsnachweis (S. 671–674) verrät, daß die weit überwiegende Zahl der Abbildungen von der Autorin selbst stammt und ein weiterer Hinweis auf ihre Ambitioniertheit ist, mit der sie eine fast unüberschaubare Materialfülle verarbeitet hat. Die Abbildungen werden im zweiten Band gut positioniert, meist jedoch in mittelmäßiger Qualität präsentiert, was allerdings nicht weiter störend ist, denn es handelt sich dabei entschädigend um zuweilen recht selten abgebildete oder aus unbekanntenen Perspektiven erschlossene Denkmale.

Abgesehen von der – bedingt durch die Arbeitshypothese – teils sperrigen Argumentation, die genügend Stoff für kontroverse Diskussionen sichert, stellt Ursula Brossettes umfangreiche, sorgfältig redigierte Dissertation vor allem für die Kontextforschung eine gewichtige und weiterführende Publikation von hohem Rang dar.

ERIK ERNST VENHORST
Berlin

⁷ Siehe dazu jüngst ERIK ERNST VENHORST: Kunsthistorische Betrachtungen zum Heiligen Grab aus der Stiftskirche St. Marien zu Neuzelle, in: Das Heilige Grab Neuzelle. Untersuchung und Konservierung der Szene „Judaskuss“ im Bühnenbild „Garten“ (*Arbeitshefte des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums*, 12); Petersberg 2004, S. 18 – 27.