

Literarische Umschau

POPELKA L., *Castrum Doloris oder „Trauriger Schauplatz“*. *Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemere Architektur* (Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte 2, hrsg. v. H. Fillitz, Wien) (Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften) 1994, 216 Seiten, 154 Abbn. in Schwarzweiß.

Während die Triumphalarchitektur eine dem jeweiligen Anlaß entsprungene, einmalige Erscheinung ist, welche nur gelegentlich über die Druckgraphik hinaus in beständigeres Material umgesetzt wurde, hat die gleichgeartete Trauerarchitektur, die wiederholt in Verwendung kam, bis heute keine erschöpfende Zusammenstellung und Behandlung erfahren. Mit vorgelegtem Werk wird nach fast 30-jähriger Beschäftigung mit dieser Kunstgattung durch die Autorin ein Schlußstrich gesetzt. Sich eigentlich mit Johann Bernhard Fischer von Erlach beschäftigend, nahm sich Liselotte Popelka ab 1967 dieses Themas an und kam damit einem Impuls Johan Huizingas (1919) in seinem „Herbst des Mittelalters“ nach, zumal es bereits Forschungsansätze zur Thematik einer Funeralarchitektur in Frankreich, Mexiko, Italien, Spanien, Polen und in den österreichischen Erblanden gab, freilich eher auf formale Aspekte und abgesteckte Zeitabschnitte eingehend. Dabei waren Trauergerüste im Zeitalter des Barock von besonderer Bedeutung, was am fürstlichen Sammler und Bibliophilen Prinz Eugen von Savoyen ersichtlich ist, der in seinen Kabinetten ganze „Recueils“ an Darstellungen solcher Trauerarchitektur mit Beschreibungen besaß. Immerhin umfaßte die Sammlung von „Pompes funèbres“ allein 2 der insgesamt 10 Foliobände mit Stichen von Fest- und Zeremonienarchitektur, nicht mitgerechnet die Stiche aus Architekturbüchern. Die Auflösung und Eingliederung der Bände in die Sammlung der Albertina erfolgte erst im 20. Jahrhundert, während eine nicht minder bedeutende Sammlung des Conte Leopoldo Cicognara (1767–1834) in die Vaticana gelangte.

Es ist das Verdienst Popelkas, die im wahrsten Sinn des Wortes „begrabene Architektur“ der Vergessenheit entrissen zu haben. Sie hat diese als Entwurfzeichnungen, Abbildungen in Sonderausgaben, Beschreibungen und anhand von Abrechnungen in den graphischen Sammlungen und Bibliotheken Europas sowie in den weltlichen und geistlichen Archiven aufgestöbert. Bis heute sind Originalzeichnungen vielfach nicht identifiziert; durch die Größe der Blätter bedingt, läßt auch die Erhaltungsqualität zu wünschen übrig. Dagegen stehen andererseits Kupferstiche, Radierungen und Schabkunstblätter, die in vervielfältigten Abbildungen, Details und Grundrissen zusammen mit handschriftlichen und edierten Beschreibungen hinsichtlich Datierung, Inventor und Künstler und besonders bezüglich der Intention ein Höchstmaß an exakten Informationen gewährleisten. An Sammlungen wurden besonders eingesehen: die am Nationalmuseum zu Stockholm, jene am Victoria und Albert Museum in London, die Royal Library at Windsor Castle, die Staatlichen Graphischen Sammlungen in München und Düsseldorf, die

Graphische Sammlung Albertina in Wien, das British Museum in London, die Nationalbibliotheken in Paris und Madrid, die Kongelige Bibliothek zu Kopenhagen, das Gabinetto Nazionale in Rom und das Gabinetto delle Stampe in Mailand. Hier wäre allerdings anzumerken, daß u. a. am Joanneum in Graz, in den Wiblingeriana-Bänden zu Ottobeuren und im Graphischen Kabinett zu Göttweig noch weiteres Material liegen würde.

Die Autorin hat aber nicht ein Corpus der Trauerarchitektur beabsichtigt und konnte so auch auf die Angabe von Spezialliteratur zu einzelnen Fällen verzichten. Immerhin sind dafür die Titel der Quellenschriften möglichst buchstabengetreu (leider ohne Zeilenmarkierung) wiedergegeben, um dadurch den Eindruck vom Charakter und der Fülle barocker Buchtitel im Bereich dieses Genres zu vermitteln. Warum man jedoch die Maße der Stiche unerwähnt ließ, ist nicht zu verstehen, da die verschiedenen Abbildungsgrößen in der Wertigkeit der Formate keinen Aufschluß vermitteln. Daß die Autorin ihr umfangreiches Material aus einem noch viel umfangreicheren Denkmäler- und Quellenbestand nicht lückenlos dokumentiert hat, läßt sich am detaillierten Verzeichnis der Quellen (106–130) ersehen. Diese reichen in chronologischer Anordnung von 1507 (Philipp der Schöne † 1506) bis 1858 (Feldmarschall Joseph Wenzel Graf Radetzky † 1858) mit 271 Posten, die im Text zitiert oder bearbeitet sind und nahezu den gesamten Zeitraum vom endenden 15. Jahrhundert bis ins 19. Jahrhundert abdecken, in denen Trauergerüste Usus waren, in einzelnen Regionen sogar bis ins 20. Jahrhundert herauf, z. B. am päpstlichen Hof in Rom. Blütezeit solcher Todeszeremonialarchitektur war in den katholischen Ländern Europas sicher im 17. und 18. Jahrhundert, aber auch in Nordeuropa und Rußland sowie in den überseeischen spanischen Kolonien. Umso erstaunlicher ist es, daß bei dem nun schon Jahre anhaltenden neuen Interesse an der Auseinandersetzung mit dem Phänomen Tod diese Zeremonialarchitektur eher ausgespart blieb, lediglich Julius v. Schlosser (1910/11) und Joseph Gregor (1935) sehen die Funeralarchitektur bereits als Desiderat an, das Popelka mit ihrem Werk 1994 endlich aufarbeiten konnte.

In 9 Kapiteln verfolgt die Autorin die Trauerarchitektur; ausgehend von den frühen Zeugen der Buchmalerei und dem Pontificale Romanum befaßt sie sich im Abschnitt Phänomen Trauergerüst (13–24) mit Fragen nach Entwürfen und Vorarbeiten, der Bauzeit und den Kosten sowie der Präsentationsdauer, sie widmet sich dem Gesamtcharakter von liturgischer Funktion und Trauerschmuck und dem Unterschied zwischen sogenannter Ist- und Soll-Form. Ein zweites Kapitel, welches für den Rezensenten das interessanteste ist, behandelt „Wortgeschichte und liturgische Wurzeln“ (25–32). Es geht um Belange der Terminologie, um das Trauergerüst als Lichtpyramide, die Rolle der Ab-solution an der Tumba und um die formbildende Kraft des Ritus. Um der Fülle der Formen gerecht zu werden, mußte unbedingt noch ein strukturelles Kapitel III (33–47) zugefügt werden, eingehend auf die architektonische Form des Castrum Doloris, die Gehäuse- und Sockelstruktur, die Funktion der Urne, auf das Trauergerüst als Turm, als Tempietto und Triumphbogen, grund-

gelegt im antiken Triumph und Joyeuse Entrée und auf das Trauerportal in protestantischen Ländern. Sind diese ersten 3 Kapitel vornehmlich von grundlegender Bedeutung, behandeln die Kapitel IV – IX mehr ephemere Fragen, beispielsweise die Symbolik von Architektur und Farbe am Trauergerüst (48–65): Grundrißlösungen (Kreis, Achteck, Sechseck, Quadrat), die Instrumentierung und Säulenordnungen (Trauerfarben, Steinfarben, Metalle, das Schwarz) und die Farben in ihrer geographischen Verbreitung, wobei dem Abschnitt „Bevorzugte Farben für Statuen und 'Historien'“ besondere Aussage zukommt. Kapitel V mit „Himmelsbedeutung und Seelenreise“ (66–73) geht auf die Engel, Tugenden und Ahnen als Seelengeleiter ein, behandelt die Himmelsbedeutung der dominanten Pyramide, die Verweltlichung der Himmelsbedeutung und die Funktion der Wappenherolde und Fliegenwedler. Letztgenannter Abschnitt hätte eher vor die Himmelsbedeutung der Pyramide plaziert werden sollen. Kapitel VI (74–91): Das Trauergerüst und die Antike beschäftigt sich mit Einzelelementen des antiken Prunkbegräbnisses, so mit Klageweibern, den Imagines und Effigies, der Consecratio und Fliegenwedlern, dem Rogus (Pyra), der Entlassung, im Triumphaspekt mit dem Erscheinungsbild des Triumphwagens und der -pforte unter Einbeziehung der Antikenrezeption im Barockzeitalter. Mehr von architekturhistorischem Charakter ist das Thema des Trauergerüsts und der Grabbauten des Altertums sowie der neuzeitlichen Vorbilder und deren Weiterentwicklung. Das VII. Kapitel „Tradition und Innovation in den Programmen“ (92–99) mit der Behandlung von Emblemata und bildhaftem Denken ist leider zu knapp ausgefallen. Nur eine halbe Spalte (97) wird der Emblematik gewidmet, der gerade im Totenkult eine sprechende Aussage zukommt; allein die Sichtung diverser Rotebücher aus verschiedenen Stiftsarchiven und Sammlungen hätte eine zusätzliche Materialfülle zutage fördern können. Ein wesentliches Werk vom Jahr 1675 aus der Salzburger Offizin Johann B. Mayr hätte hier unbedingt der Erwähnung bedurft, nämlich das „Theatrum funebre“ des St. Veiter Konventualen und Rhetorikprofessors an der Salzburger Benediktineruniversität P. Otto Aicher OSB (ca. 1628–1705), das in einem vierteiligen Aufbau eine Unmenge an Epigraphen, Lemmata und Epigrammen liefert, teils aus vorhandenen Quellen seit der Antike zusammengetragen, teils neu inventiert, nachgewiesenermaßen auch oftmals in der Praxis benützt. Nicht selten haben derartige Totenemblemata in den Stichwerken eigene Publikation in Bild und Text erfahren. Aicher könnte hier durchaus mit bekannteren Inventoren konkurrieren, wie etwa mit D. Vincenzo Borghini und Pietro Vettori aus dem Florentiner Humanistenkreis, mit Alessandro Adimari, Francesco di Raffaello Rondinelli u. a. Inventoren einzig aus der Gesellschaft Jesu und nur für Spanien, Italien und die Niederlande zu beachten, wäre eine verkürzte Sicht; auch in Wien, Innsbruck und Graz erstellten ab 1649 Jesuiten die meisten kaiserlichen Exequienprogramme, in Prag schufen sie ab 1657 Trauerapparate für Kaiser Ferdinand III. und 1705 für Leopold I. (Abb. 56, 117). Daß bei Popelka keine Benediktiner vertreten sind, liegt einfach an den zu wenig oder noch gar nicht publizierten Materialien. Hier wird ein wichtiger Nachholbe-

darf sichtbar, der dringend Publikationen von benediktinischen Totenpredigten, Totenroteln und Rotelbüchern mit ihrer sprechenden Emblemik postuliert. Auch Archivalien zu äbtlichen Totengerüsten, zugehörige Rechnungen und Inventionszeichnungen u. -skizzen müßten durchforstet werden. Die Stiftsarchive haben diesbezüglich reichlich Material zur Verfügung, denn der Gebrauch des „Castrum Doloris“ griff im 18. Jahrhundert auch auf die Begräbnissitten von Äbten und Pröpsten über, von denen bei Popelka leider mit keinem Wort die Rede ist. Letztlich ist das Trauergerüst nichts anderes als ein zur Überdimension gesteigertes Emblem. Der Abschnitt „Bildhaftes Denken“ hätte bei Heranziehung postulierter Quellenliteratur bildhafter ausfallen können. Kapitel VIII (100–102) „Wirkung und Überlieferung“ und IX (103–105) „Ergebnisse“ bringen vor allem die Reaktionen der unmittelbar Beteiligten auf diese für wenige Stunden oder Tage bestimmten Trauergerüste oder Trauerfassaden, deren Wesensfülle nur dann voll erfaßbar ist, wenn man sie als Zentrum der Totenliturgie und als Bedeutungsträger der Oratio funebris versteht. Statuen versinnbildlichen zum einen die Tugenden und Eigenschaften oder/und stehen für klagende Provinzen, Städte oder Herrschaftsbereiche von hochgestellten Verstorbenen. Solche Ferkulen illustrieren den innersten, persönlichen Bereich um die Tumba und entfalten in raumgreifenden Dekorationen bildhaft die Taten und das Geschick des Verblichenen. So schafft die Fülle des Dekors aus Skulptur, Malerei, Literatur und Musik ein Gesamtkunstwerk, dessen ästhetischer Effekt gleich einer Theateraufführung sehr wohl empfunden und genossen wurde. Mit Fürbitten, Gebeten und Trauerreden wurde die abgeschiedene Seele, die eigentliche Sinnmitte des Trauergerüsts, auf den letzten Weg in ihre ewige Heimstatt geleitet. So wächst das Castrum Doloris über die Eigenschaft eines liturgischen Gebrauchsgerätes hinaus, weil es der Person und Bedeutung des Verstorbenen in den jeweiligen Programmen gerecht zu werden sucht. Daß hierin ein posthumer Personenkult und eine überdimensionierte Glorifizierung vor Augen gestellt wurde, davon zeugen bis heute Gedächtnisschriften, Flugblätter und Kupferstiche, nicht selten als Eigenpropaganda ediert, wobei diese auf die sozialen Schichten der Zeit unterschiedliche Wirkung ausübten. Was in diesem Zusammenhang die Gesellschaftsstruktur betrifft, könnten neue bibliotheks- und sammlungsgeschichtliche Untersuchungen neue Erkenntnisse bringen, wenn neben Herrschern und hochgestellten kirchlichen Amtsträgern auch Künstler, Prälaten und Ordensobere Berücksichtigung fänden.

Wie nahe die Thematik des Castrum Doloris mit Architekturtheorie verwandt sein kann, zeigen Giuseppe Galli-Bibbienas Katafalk-Entwürfe, die in seine 1740 in Augsburg edierte „Architettura, e Prospettive“ Aufnahme fanden. Ob oder inwieweit die Architekturfassaden Heiliger Gräber, wie sie z. B. Andrea Pozzo SJ (1700 bzw. 1702) entworfen hat, auf die Trauergerüste Einfluß ausübten oder durch sie beeinflußt wurden, konnte in vorliegendem Buch als eher architekturtheoretische Frage verständlicherweise nicht angeschnitten werden. Popelkas Buch muß für viele Bereiche neue Antworten postulieren, als Standardwerk der Funeralkunst aber wird es für Neuansätze

Einstieg und Grundlage bilden, weit über die hier aufgezeigten Ordensbelange hinaus.

Gregor M. Lechner

Göttweig

KÖNNER K., *Der süddeutsche Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts. Entstehungsprozeß und künstlerische Arbeitsweisen bei der Ausstattung barocker Kirchenräume.* (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 12, hrsg. v. U. Hausmann und K. Schwager), Tübingen 1992.

Der vorliegende Band ist die aktualisierte Fassung der Dissertation des Verfassers an der kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Tübingen 1988.

Die Spätblüte des süddeutschen Barock im 18. Jahrhundert hat nicht nur eine Fülle von Kloster-, Wallfahrts- und Dorfkirchen hervorgebracht, sondern auch in diesen eine ganze Reihe hervorragender Orgelprospekte hinterlassen. Durch das Konzil von Trient erhielt die Orgel ihren festen Platz auf der Westempore und wurde dadurch natürlicherweise zum Pendant des Hochaltars. In den Klosterkirchen erforderte die Musikpraxis zusätzlich Instrumente in der Nähe des Chorgestühls. Das ergab völlig neue Verbindungen zwischen Architektur und Ausstattung auf der einen Seite und dem Orgelbau auf der anderen.

In der vorliegenden Studie werden diese Fragen, quasi personalisiert durch Orgelbauer, Künstler und Bauherren, untersucht. Die Wechselwirkungen zwischen diesen Personengruppen waren zum Teil je nach Bauwerk verschieden und wandelten sich mit dem Zeitgeschmack, der Wende zum Rokoko bzw. Klassizismus. Dem Verfasser gelingt es dabei hervorragend, große Linien und Tendenzen aufzuzeigen, immer konzentriert auf die Frage nach dem Orgelprospekt. Gerade die kunsthistorisch eher vernachlässigten Orgel"gesichter", wie die Meister sich ausdrückten, werden so zu einem Exempel für den Entstehungsvorgang barocker Bauwerke überhaupt (Stichwort: Künstlergemeinschaften).

Diesen Prozeß veranschaulicht der Verfasser an den Beispielen Ottobeuren und Salem, wobei es ihm gelingt, einerseits eine Fülle von Quellenmaterial zu verarbeiten und andererseits immer die große Linie der kunsthistorischen Entwicklung im 18. Jahrhundert im Blick zu haben, bzw. diese zu illustrieren.

Ausgewählte Quellen und ein vollständiger, ausführlich kommentierter Katalog aller plastischen Modelle, Zeichnungen und Graphiken, die vom Untersuchungsgebiet im 18. Jahrhundert heute vorhanden sind (Entwürfe für Prospekte, keine Nachzeichnungen), erhöhen den Wert dieser Studie. Sie ist aufgrund der gut dargestellten Wechselwirkungen nicht nur für Kunsthistoriker oder Organologen wichtig, sondern bietet allen an der süddeutschen Ba-