



51/52

BAROCKBERICHTE



Abb. 1
Johann Bergl
Putti mit Leidenswerkzeugen, Heiliges Grab, Garsten

Abb. 2
Johann Bergl
Puttiköpfe, Heiliges Grab, Garsten

Monika Dachs-Nickel

Sakrale Inszenierung im Spätbarock:

Johann Wenzel Bergls Heiliges Grab in der ehemaligen Stiftskirche von Garsten

„... von den Fesseln des Materials befreit, träumt die Künstlerphantasie ihre kühnsten Träume und der Sorge um Marmor und Ziegel, um Säulen und Gerüste enthoben, schafft sie sich mit ein paar Latten und ein paar Metern bemalter Leinwand märchenhafte Zauberschlösser und Paläste, die den Wundern aus Tausend und einer Nacht zu entstammen scheinen...“¹

Mit diesen wahrlich poetischen Zeilen Hans Tietzes fällt es leicht, den Leser in jene „vortreffliche Architektur“ einer Scheinwelt zu entführen, von der Andrea Pozzo mit Recht behauptete, dass sie „das Auge ungemein vergnügt“.² Um die Erhaltung von barocken Festdekorationen ist es allerdings schlecht bestellt und nur mit Hilfe von Dokumenten und Stichwerken wird deutlich, welche Fülle an Triumphbögen, Trauergerüsten und

Theaterdekorationen ursprünglich existierte.³ Ihren Höhepunkt erreichte diese Ausstattungstradition im 17. und 18. Jahrhundert, ihre Funktion liegt im jeweiligen Anlass für die Errichtung begründet: *Post festum* (hier wörtlich zu verstehen) hatten die Kulissen ihren Zweck erfüllt und wurden zumeist vernichtet.

Im Folgenden soll von einer speziellen Form der ephemeren Architektur die Rede sein: Vom Heiligen Grab Christi, das in Form einer illusionistischen Kulissenarchitektur im österreichischen Spätbarock eine bemerkenswerte Blüte erlebte.⁴ Aufgrund des wiederkehrenden Gebrauchs in der Karwoche hatten diese Dekorationen die Chance einer längeren Lebensdauer: Zwischen Karfreitag und Ostersonntag wurden die barocken Grabkulissen zum prunkvollen Rahmen des heiligen Sakramentes, das

während der vierzigstündigen Grabesruhe Christi in der (verhüllten) Monstranz ausgesetzt wurde. Die Schaustellung des Leichnams Christi in der Grabeshöhle dient der Kontemplation des Betenden: durch das „Schauen“ wird das Mysterium vergegenwärtigt. Die triumphale Architektur ist Ausdruck des Sieges über die Finsternis in Auferstehung und Erlösung.

Maßgebliche Regisseure auf der Bühne des geistlichen Theaters waren die Jesuiten, aus deren Reihen auch der beste aller Dekorationsmaler hervorging: Der schon anfangs zitierte Frater Andrea Pozzo, der seit der Ausstattung von Il Gesù in Rom Triumphe feierte und dessen praxisnahes Handbuch „*Perspectiva Pictorum et Architectorum/Der Mahler und Baumeister Perspektiv*“ spätestens seit der Herausgabe der lateinisch-deutschen Erstausgabe von 1706 zur wichtigsten



Abb. 3
Johann Bergl, *Spes*
Heiliges Grab, Garsten



Abb. 4
Johann Bergl, *Humilitas*
Heiliges Grab, Garsten



Abb. 5
Johann Bergl, *Jonas*
Vasenrelief, Heiliges Grab, Garsten

Inspirationsquelle für alle Dekorationsmaler wurde. Im ersten Band widmet sich Pozzo in einem eigenen Abschnitt Architekturformen, die sich als Kulissen in Zusammenhang mit dem vierzigstündigen Gebet der Karwoche eigneten. Auf mehreren Tafeln zeigt er anschaulich die Konstruktion der Kulissenwände und führt anschließend auch die Umsetzung vor (Abb. 13). Der Autor unterscheidet generell zwischen freistehenden Aufbauten, die er als *macchina* bezeichnet und den *theatra sacra*, die sich einem Bauteil – zumeist der Apsis – anpassen und diese zur Gänze verdecken.⁵

In Österreich gelangte dieser Typus zwischen den sechziger und achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts zu einer späten Blüte – bezeichnenderweise in jenen alpinen Rückzugsgebieten, wo die tiefe Volksfrömmigkeit barocker Traditionen auch während des aufkommenden Klassizismus gewahrt werden konnte; allerdings nur bis 1783, als Kaiser Joseph II. die Kulissengräber per Edikt verbot, was deren Zerstörung beschleunigte.⁶ Ab 1790, kurz nach dem Tod des Kaisers durften sie wieder errichtet werden. An allen barocken Kulissen, die dieses und weitere temporäre Verbote überlebten, nagte aber unwiderruflich der Zahn der Zeit, sodass der ehemals große Bestand heute stark dezimiert ist. Umso erfreulicher ist der Umstand, dass solch ein fragiles, seltenes Objekt nahezu unbemerkt die Zeit überdauerte und hier vorgestellt werden kann – und zudem von einem bekannten österreichischen Barockmaler stammt: von Johann Wenzel Bergl (Abb. 1-6). Von Seiten der

Kunstgeschichte wird Bergl hauptsächlich als Freskant exotischer Landschaften und prunkvoller Historien gefeiert; in jüngster Zeit lernt man ihn auch immer besser als Porträtisten und Maler von Altar- und Galeriebildern kennen.⁸ Nahezu unbekannt ist allerdings seine Tätigkeit im Bereich der ephemeren Architektur.

Peter Otto hatte in seiner Dissertation von 1965 auf „Fragmente“ eines Heiligen Grabes im ehemaligen Benediktinerstift Gasten hingewiesen, die er offenbar damals nicht sehen und dadurch nur unzureichend beschreiben konnte.¹⁰ Der Lokalausweis brachte die große Überraschung: Die meisten Teile des Kulissengrabes scheinen erhalten geblieben zu sein. Das bestätigt auch die fotografische Dokumentation von 1998.¹¹ Die Kulissen bestehen aus grober Leinwand, die über mehrmals unterteilte Holzrahmen gespannt und an den Rändern mit Holzteilen verbunden sind, die in Form geschnitten wurden. Die Ausmaße variieren beträchtlich – die größten Stücke sind nahezu drei Meter hoch und mittels Scharniere zusammengeklappt, weshalb nur ein äußerst geringer Teil fotografiert werden konnte, da es aus Erhaltungsgründen unverantwortlich gewesen wäre, die Kulissen zu entfalten. Aber die Teile, die sichtbar wurden, zeigen eine überwältigende malerische Qualität und farbliche Frische – und stammen zweifellos von der Hand Johann Bergls. Der optische Befund wird durch Aufzeichnungen im *Catalogus Religiosorum* von 1778 und 1780 bestätigt. Dort wird der Kulissenaufbau ei-

nes Heiligen Grabes erwähnt, „*quod elegantibus symbolis a pictore Viennensi D. Pergl exornatum, spectantium animos ad majorem devotionem incitat. Per 500fl.*“ Gestiftet wurde der ansehnliche Betrag vom damaligen Sakristan von Garsten, Pater Martin Engst.¹²

Im Jahr 1777 oder 1778, als Bergl die Kulissen des Heiligen Grabes anfertigte, lag der Großteil seiner malerischen Laufbahn bereits hinter ihm, dennoch war die Auftragslage gleichbleibend gut: Im Laufe der siebziger Jahre entstanden die Dekorationen in den Appartements in Schloss Schönbrunn, die Fresken in der Bibliothek der Augustiner in Wien, kleinere Ausstattungen in Maria Dreieichen, Baden und Wien; Mitte der siebziger Jahre folgten drei Aufträge in Ungarn¹³: Wahrscheinlich noch vor Bergls gemeinsamer Arbeit mit Wiener Kollegen in Klosterbruck 1778¹⁴ entstanden die Kulissen für das Garstener Heilige Grab.

Im verbleibenden Jahrzehnt bis zu Bergls Tod 1789 scheint sich die Auftragslage verschlechtert zu haben – es sind nur noch kleinere Werke dokumentiert, die meisten davon heute verloren, darunter Wandmalereien in Schloss Laxenburg und Melk. Während die Ausmalung der dortigen Prälatenkapelle von 1782 erhalten blieb, gingen die Dekorationen einiger Gästezimmer verloren, darunter auch sein spätestes, dokumentiertes Werk von 1786.¹⁵

In Bergls gesichertem Œuvre nimmt die ephemere Architektur eine Sonderstellung ein. Da sie (aus heutiger Sicht der Erhaltung) Teil

des Spätwerkes ist, drängt sich der Verdacht auf, die schlechter werdende Auftragslage für Freskanten stünde – im Zeitalter der Aufklärung – damit in Verbindung. Das Argument ist zwar nicht ganz von der Hand zu weisen; aber die Tatsache, dass Bergl außer den Kulissen des Heiligen Grabes auch mehrere Festdekorationen zum 150-jährigen Jubiläum (1780) der Augustiner in Wien anfertigte¹⁶, für die er bereits 1773 die Bibliothek freskiert hatte, erweckt den Eindruck, dass dieser Dekorationszweig durchaus zu seinem Repertoire gehörte – vor allem, wenn man bedenkt, dass seine erste Zimmerdekoration mit exotischen Tieren und Landschaften im ehemaligen Erzbischöflichen Palais in Ober St. Veit ebenfalls eine Art ephemerer Malerei war – bestehend aus grober Leinwand und Holzleisten, die glücklicherweise erhalten blieb, weil sie fest mit der Wand verbunden wurde.¹⁷

Kehren wir aber zum Heiligen Grab in Garsten zurück: Mit den Einzelteilen allein wäre es schwierig, nach der Gesamtwirkung der Kulissenarchitektur zu fragen. Glücklicherweise hat sich im Pfarrbüro ein altes Foto aus dem Jahr 1902 erhalten (Abb. 7)¹⁸, das Bergls Heiliges Grab in errichtetem Zustand an seinem originalen Aufstellungsort in der Losensteinerkapelle zeigt. Der Bau schließt im Süden auf Höhe des ersten Presbyteriumsjoches an die Stiftskirche an (Abb. 8). Es handelt es sich um einen dreijochigen, überkuppelten Raum, der an drei Seiten frei steht und reich durchfenstert ist. In seiner hauptsächlichlichen Funktion handelt es sich um die Grabkapelle der Grafen von Losenstein. Beträchtliche finanzielle Mittel zu deren Neuerrichtung erhielt das Stift ab 1685 (nach Vollendung der Kirche) durch den Dompropst und Generalvikar von Passau, Franz Anton Graf von Losenstein. Als Letztem seines Geschlechtes lag ihm sehr an der Memorialfunktion dieser Kapelle.¹⁹ Die Grabdenkmäler sind allesamt an den Seitenwänden der Kapelle positioniert. Von einem ehemals „nach romanischer manier“²⁰ frei im Raum aufgestellten Altar nahm man zum Glück wieder Abstand – sonst hätte man ein Jahrhundert später Bergls Heiliges Grab nicht an diesem prädestinierten Ort aufstellen können. Da die Apsis der Kapelle 6,85 m breit ist und Bergls Kulissengrab den Raumteil zur Gänze verdeckte, kann eine ungefähre Breite von 7m angenommen werden.²¹ Indem der Sakristeigang parallel zum Presbyterium verläuft und die beiden geöffneten Türen (zur Kirche und zur Kapelle) genau in der Mittelachse der Kapelle liegen, muss der illusionistische Effekt der Scheinarchitektur überwältigend gewesen sein: Vom Presbyterium kommend, erblickte der Besucher das Heilige Grab zuerst durch diese zwei Türen, womit der tiefenräumliche Effekt eine beträchtliche Steigerung erfuhr –

zumal man sich den Kulissen auch nur entlang der Mittelachse nähern konnte.²²

Mit Hilfe der alten Fotografie gelingt es nur schwer, den tiefenräumlichen Eindruck nachzuvollziehen; daher wurde eine Rekonstruktion mittels Modell versucht.²³ Zur Klärung des Raumverständnisses trägt die Analyse der einzelnen Kulissen wesentlich bei. Wenn man beispielsweise die zweite Stellwand und das Modell in Schrägsicht betrachtet (Abb. 9, 11, 12), werden seitliche, rundböigige Durchgänge und Pendentifs sichtbar, die zu Kuppeln überleiten. Bergl stellt demnach eine Abfolge von drei Zentralräumen dar, deren Pfeiler an der Innenseite jeweils Nischen zeigen, in die weibliche Figuren gestellt wurden, die aufgrund ihrer Steinfarbigkeit Skulpturen imitieren (Abb. 3, 4). Seitlich der Nischen schließen Doppelsäulen an, mit deren Hilfe die darüber liegenden Gurtbögen vorbereitet werden. Nach außen hin sind keine gemalten Seitenwände vorgesehen, sodass der Eindruck von drei tempietto-artigen Zentralräumen entsteht, die aufeinander folgen. Die darüber anschließenden Kuppelschalen sind in Segmente gegliedert und werden jeweils von einem Tambur bekrönt, dessen unterer Ansatz gerade noch sichtbar bleibt. Seine Existenz ist weniger an den architektonischen Formen zu erkennen, als an der Verteilung des fingierten Lichtes, das innerhalb der einzelnen Tempietti eindeutig von oben und von außen kommt. Auf die Fenster im Realraum wurde insofern Rücksicht genommen, als die hinterste Kulisse und der abschließende Landschaftsprospekt durch Tageslicht erhellt wurden, das durch zwei Fenster einfällt, das normalerweise den Altarraum der Kapelle belichtet. Auf diese natürlichen Lichtquellen wird auch die Lichtführung in den vier Kulissen abgestimmt. Bei ausschließlich künstlicher Beleuchtung durch Kerzen muss sich der illusionistische Effekt der Grabesarchitektur noch gesteigert haben.²⁴

Als unmittelbarer Aufstellungsort dieser Stellwände diente ausschließlich der Altarraum der Losensteinerkapelle (Abb. 8), dessen abschließender Gurtbogen zum Hauptjoch überleitet. Einzig die vorderste Kulisse (Abb. 7, 10) ragt mit ihrer Triumphbogenarchitektur in diesen überkuppelten Raumteil und wurde besonders detailreich gestaltet: Über dem schweren Gebälk der vordersten Säulenstellungen ragen Vasen mit alttestamentarischen Darstellungen auf: Auf der linken Seite ist die Opferung Isaaks zu sehen, rechts wird gerade Jonas vom Walfisch verschlungen (Abb. 5). Hinter kannelierten Säulenstümpfen ragt die eigentliche Triumphbogenwand auf, in deren Bogenzwickeln anbetende Engel zu sehen sind. Alle vier Kulissenwände sind reich mit Ornamentik, herumturnenden Putti, Lorbeer-



Abb. 6
Johann Bergl
Schale mit Rosengirlande
Heiliges Grab, Garsten

und Blumengirlanden geschmückt, die aufgrund ihrer Steinfarbigkeit allesamt Teil der Architektur sind. In der Formenwahl wird eindeutig Rücksicht auf die realen Dekorationsformen im Kapellenraum genommen.²⁵ Einzig an der Vorderseite des Triumphbogens umschlingt eine üppige, rot-weiße Rosenranke die Architektur und klettert hinauf bis in die seitlich bekrönenden, breiten Schalen (Abb. 6).

Dazwischen bricht mächtig die himmlische Erscheinung in den Kirchenraum ein: Vor der Architektur öffnen sich die Wolken und geben den Blick auf das hell umstrahlte, heilige Kreuz frei, das von trauernden Putti mit den Leidenswerkzeugen begleitet wird (Abb. 1, 2). Pastellfarbig und leuchtend schwebt die Gruppe scheinbar nieder und verbindet sich optisch mit Putti und Wolken im Hintergrund, die das Allerheiligste in der Monstranz umgeben (Abb. 7). Dahinter befand sich ursprünglich ein gemalter, exotischer Landschaftsprospekt, in dessen Vordergrund die schlafenden Wächter am Sarkophag Christi zu sehen waren.²⁶ Die Fotografie von 1902 zeigt diesen Hintergrund in veränderter, erneuerter Fassung mit dem Leichnam Christi als plastische Figur in einer realen, ebenfalls plastisch gestalteten Grabeshöhle²⁷ vor einem veränderten Landschaftsprospekt mit Blick auf Golgotha und die Stadt Jerusalem. Auch die hinter dem Grab angebrachten einzelnen Baumkulissen, die auf dem Foto von 1902 zu sehen sind, entpuppen sich als spätere Zutat. Im Modell wurden die Reste des originalen Landschaftsprospektes verwendet (Abb. 10).²⁸

Erst in Schrägsicht (Abb. 11, 12) offenbart die Kulissenarchitektur ihre wahren Qualitäten: Die Pfeiler mit den eingestellten Figuren scheinen optisch nach innen zu schwingen, die Kuppeln wölben sich glaubhaft über den einzelnen Jochen. Bergl ist hier tatsächlich der perfekte Augentrug gelungen.

Bergls Kulissengrab in Garsten entspricht – wie gesagt – dem Typus von Pozzos *theatrum*



Abb. 7
Heiliges Grab, Aufstellung 1902, Garsten

sacrum, das einen realen Raumteil – beispielsweise ein Presbyterium oder, wie in Garsten, eine Apsis – zur Gänze verschließt. Man kann also davon ausgehen, dass er dessen Traktat genau studiert hatte – und dennoch wird in Garsten keines der zahlreichen Beispiele, die der Italiener anführt, auf direktem Weg umgesetzt. Weder gelingt es, Pozzos Zentralbauten zu addieren (Abb. 13), um zu Bergls Lösung zu gelangen, noch lässt sich die von ihm vorgegebene Aneinanderreihung von Kuppelräumen, wie sie beispielsweise die Seitenschiffe von San Ignazio in Rom zeigen, in Anspruch nehmen. Bergls Kombination von Nischen zwischen Doppelsäulen scheint ebenso eine persönliche Variante zu sein, wie auch die tempietto-artige Rundung der äußeren Triumphbogenwand. Dieses architektonische Detail lässt vermuten, dass Bergl weit weniger von den konstruktiven Grundlagen der Architektur ausgeht als Pozzo: Dieser legt für jede Kulissenarchitektur Grundriss und Aufriss fest, als würde es sich um ein de facto zu errichtendes Bauwerk handeln. Beides wird perspektivisch umgezeichnet und danach mit Hilfe eines Rasters zu dem scheinbar dreidimensionalen Gesamtobjekt zusammengefügt.²⁹ Geht man mit Bergls Ar-

chitektur den umgekehrten Weg und versucht für seine Kulissenarchitektur einen Grundriss zu zeichnen, so sieht man sich mit einigen Schwierigkeiten konfrontiert. Besonders bei den Pfeilern des Triumphbogens will das nicht so richtig gelingen. Daraus entsteht der Eindruck, dass für Bergl zwar die richtige perspektivische Konstruktion der Architektur eine wichtige Rolle spielt, nicht aber ihre konstruktive Gesamtheit. Das ikonographische Programm der Grabkulissen ist traditionell und ungewöhnlich zugleich. Die Frohbotschaft von Auferstehung und ewigem Leben wird typologisch durch die entsprechenden Szenen des Alten Testaments präfiguriert: Die Opferung Isaaks ist als Ankündigung des Opfertodes Christi zu sehen und Jonas, der vom Walfisch verschlungen und wieder ausgespien wird, gilt als Sinnbild für die Grablegung und Auferstehung Christi. Mit den trauernden Putti, die das Kreuz und die Leidenswerkzeuge präsentieren, wird der Betende an die Ereignisse erinnert, die eben erst stattgefunden haben: die Kreuzigung Christi. Im oberen Bereich der Scheinarchitektur vereinigen sich auf diese Weise die Botschaften von der traurigen Gegenwart des Opfertodes Christi und der darauf folgenden

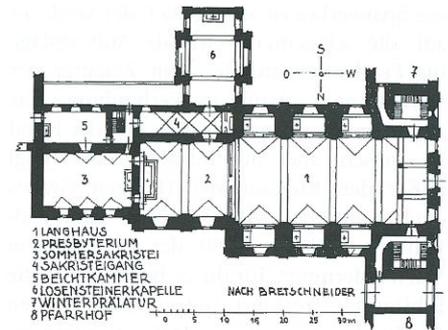


Abb. 8
Garsten, ehem. Stiftskirche, Grundriss

Grabesruhe mit der hoffnungsvollen Ankündigung seiner Auferstehung.

In Zusammenhang mit dem Erlösungswerk sind auch die zehn weiblichen Figuren zu verstehen, von denen der anbetende Betrachter primär die vier der ersten Kulisse sah (Abb. 3, 4, 8): die drei göttlichen Tugenden *Fides*, *Caritas*, und *Spes* sind gemeinsam mit *Humilitas* in die Architektur des Triumphbogens integriert, womit ihre vorrangige Stellung im christlichen Tugendsystem verdeutlicht wird. In den hinteren Reihen stehen sich jeweils zwei Figuren paarweise gegenüber und haben – sogar dort, wo sie als Tugenden zu identifizieren sind – gleichzeitig allegorische Bedeutung. Die Kernaussage bezieht sich stets auf den Opfertod Christi als Voraussetzung für die Aufhebung der Erbsünde. Auf diese Weise lassen sich *Sapientia* und *Providentia* in der zweiten Kulisse (Abb. 9, 11) als Vertreterinnen des Alten und des Neuen Bundes sehen – verdeutlicht durch die Weltkugel mit der Darstellung des Sündenfalls unter dem Fuß der *Sapientia* und die Attribute von Kelch, Buch und Rosenkranz, die aus dem Füllhorn der *Providentia* zum Vorschein kommen. *Pax* und *Justitia* in der dritten Kulisse könnten auf Psalm 85,11 zurückgehen, in dem „*Gerechtigkeit und Friede sich küssen*“³⁰ und ebenfalls mit der Schuldvergebung durch die Passion in Verbindung gebracht werden können. In der vierten Kulisse erscheinen zwei weibliche Gestalten, die ausschließlich als Allegorien zu verstehen sind. Links wird das Buch mit den sieben Siegeln präsentiert, rechts ist das Gewand der Figur mit Augen übersät. Beide sind in der hintersten Kulisse dem Grab Christi am nächsten und könnten an Textstellen der Offenbarung des Johannes erinnern, die wieder mit Passion und Auferstehung in Verbindung stehen:

„*Siehe, er kommt mit den Wolken, und es werden ihn sehen alle Augen und alle, die ihn durchbohrt haben, und es werden wehklagen um seinetwillen alle Geschlechter der Erde*“ (Apk. 1, 7).

„Und ich sah in der rechten Hand dessen, der auf dem Thron saß ein Buch, beschrieben von innen und außen, versiegelt mit sieben Siegeln“ (Apk. 5, 1).

„Und einer von den Ältesten spricht zu mir: Weine nicht! Siehe, es hat überwunden der Löwe aus dem Stamm Juda, die Wurzel Davids, aufzutun das Buch und seine sieben Siegel. Und ich sah mitten zwischen dem Thron und den vier Gestalten und mitten unter den Ältesten ein Lamm stehen wie geschlachtet: es hatte sieben Hörner und sieben Augen, das sind die sieben Gesichter Gottes, gesandt in alle Lande. Und es kam und nahm das Buch aus der rechten Hand dessen, der auf dem Thron saß“ (Apk. 5, 5-7).

Die Zusammenstellung des Figurenprogramms ist einzigartig und als eigenständige Invention für das Garstener Heilige Grab zu verstehen. Auf sehr subtile Weise wird hier immer wieder auf die Heilsbotschaft des christlichen Glaubens verwiesen. Von Anfang an bestimmte Gottvater die Erlösung des Menschengeschlechtes: Vergebung der Sünden, Auferstehung und ewiges Leben, die für die Menschheit erst durch das Leiden und Sterben Christi ermöglicht wurden.³¹ Vergleicht man dieses Programm mit Tiroler Kulissengräbern, so werden dort die Säulen zumeist von Vertretern des Alten Testaments flankiert, die auf die Auferstehung Christi vorausweisen.³² Das überaus komplexe Programm des Garstener Heiligen Grabes lässt sich – aus heutiger Sicht – in keine vergleichbare Bildtradition einfügen.

Dass Bergls Kulissenarchitektur nicht für die Ewigkeit bestimmt war, zeigt ihr technischer Befund: Bergl malte in pastellfarbig leuchtender Tempera auf einer groben, ungründierten Leinwand, die mitunter sichtbar blieb. Wo das ausgefranste Gewebe nicht an die Rückseiten der Latten genagelt wurde, sondern mit den abschließenden, ausgesägten Holzteilen verbunden ist, bleiben die Übergänge klar erkennbar. Gerade in diesen Bereichen zeigt sich die Unbekümmertheit eines Dekorateurs, dessen Werk zwar in seiner Gesamtheit illusionistische Effekte erzielen sollte, ohne aber den Anspruch maltechnischer Perfektion zu erfüllen. Durch das Fehlen der Grundierung blieben auch die Nähte der Stoffbahnen gut sichtbar. Überaus schwungvoll und kontrastreich wurden hier die Farben gesetzt – sei das nun bei der Modellierung der figürlichen Teile oder bei den dunkelrot schraffierten Schatten, mit deren Hilfe die Marmorsäulen modelliert wurden. Besonders diese schlichten, handwerklichen Details atmen den Geist ihrer Entstehungszeit: dazu gehören auch die Eisenhaken und Ösen der Rückseite, die die Kulissentteile verbanden, oder die geprägte und vergoldete Papierborde, die den äußeren, schmückenden Abschluss bildete. Trotz der beachtlichen Aus-

maße der Leinwände ist überall die Liebe zum Detail zu erkennen: Selbst die Reliefs der Vasenaufsätze oder die rot-weißen Rosengirlanden sind von höchster malerischer Qualität, obwohl sie dem Auge des Betrachters in beträchtliche Höhe entrückt waren. Der Erhaltungszustand der Kulissen ist überraschend gut. Kleinere Schäden entstanden durch Ablösungen der Leinwand vom Holzrahmen, die mitunter Einrisse zur Folge hatten. Durch die sorglose Aufbewahrung entstanden Abreibungen, die zumeist die Struktur des Lattengerüst aufweisen. Auch Verschmutzung durch Staub und Vogelkot ließen sich feststellen sowie Spuren von Wasserflecken.

Begibt man sich in Kenntnis des Heiligen Grabes auf einen Streifzug durch Bergls Œuvre, so fällt die Einordnung leicht: Die perfekte Inszenierung von Figuren innerhalb prunkvoller Architektur gehörte seit den sechziger Jahren zu seinem Repertoire und ist nahezu in allen Werken zu finden. Das Spiel mit der Illusion – der perfekte Augentrug – war ihm stets ein großes Anliegen. Das beweisen die Ausstattungen in Klein Mariazell, in (und für) Stift Melk – und ganz besonders die Bibliotheksfresken von Stift Neukloster in Wiener Neustadt. Entsprechend der Aufgabenstellung hatte sich in all diesen Beispielen die Architektur weitgehend dem figürlichen Programm unterzuordnen. Hier ist es erstmals umgekehrt: Die Architektur wird zur Protagonistin, der sich die fiktive Skulptur unterzuordnen hat. Alles verharrt in Stille. Außer den trauernden Putti in den Wolken ist kein lebendiges Wesen zugegen.

Bergl nützte jede Gelegenheit, sein perfektes Gespür für korrekt konstruierte Bauten unter Beweis zu stellen. Von Seiten der Form- und Farbwahl kommt der rot marmorierte Grabestempel den Thronarchitekturen der vier Fakultäten in der Bibliothek von Stift Neukloster in Wiener Neustadt am nächsten (Abb. 14) – freilich unter perspektivisch ganz anderem Blickwinkel. Dem Charakter der Triumphpforte entspricht am ehesten ein gemaltes Portal, das in Stift Melk die beiden Räume der oberen Bibliothek verbindet (Abb. 15): Dort wird eine weiße Marmorarchitektur suggeriert, deren Torbogen risalitartig vorspringt und von schmalen Seitenteilen flankiert wird, vor deren Nischen voluminöse, goldfarbene Vasen prangen. Um die Schwere der Architektur zu mildern, finden sich auch hier Blütenranken, die lebendig-vegetabil die Architektur dekorieren. Beide Ausstattungen stammen aus dem Jahr 1767 – spätestens ab diesem Zeitpunkt beherrscht Bergl die illusionistische Architekturmalerei in perfekter Weise und bleibt seiner Vorliebe bis zu seinen letzten Werken treu: Wenn auch die spät entstandenen Gästezimmer in Stift Melk



Abb. 13
Andrea Pozzo, Aufriss und Grundriss eines theatrum sacrum

verloren gingen, so kann eine kleine Altardekoration in Untermarkersdorf Ersatz bieten: 1786 oder 1787 entstand hier eine gemalte Adikula (Abb. 16), die mit guten Gründen – trotz schlechter Erhaltung – Johann Bergl zuzuschreiben ist. Sie umrahmt mit wenigen plastisch gemalten Marmorsäulen ein ebenfalls freskiertes, halbrund gerahmtes Altarbild mit der Himmelfahrt Mariae.³³

Zwei Fragen sind nun abschließend zu klären: Wie gelangte Bergl zu einem Auftrag in Garsten, wo ihn doch kein anderer so weit in den Westen Österreichs geführt hatte – und wie steht es um konkrete Anregungen für seine Gestaltung des Kulissengrabes? Die Antwort der ersten Frage liegt auf der Hand und ist mit Bergls intensiven Kontakten zu den Benediktinern zu erklären – er scheint innerhalb dieses Ordens ein dichtes Beziehungsnetz aufgebaut zu haben: Seit den Fresken in Klein Mariazell arbeitet er immer wieder für den Orden, am meisten für Stift Melk, wohin ihn in den Sommermonaten auch seine Familie begleitete. Nicht nur die zahlreichen Arbeiten im Stift selbst, auch im Melkerhof in Wien und in der Sommerresidenz der Prälaten in Schloss Pielach finden sich seine Fresken. Das Netzwerk lässt sich von Melk ausweiten über Seitenstetten und Maria Dreieichen (Altenburg) bis zu den Wiener Schotten. Da liegt es mehr als nahe, dass man Bergl innerhalb des Ordens weiterempfohlen hatte. Über den unmittelbaren Auftraggeber, P. Martin Engst ist allerdings (bislang) nichts Näheres bekannt.



Abb. 9
Heiliges Grab (Modell), Einzelkulisse, 2. Stellwand



Abb. 10
Heiliges Grab (Modell), Einzelkulisse, Triumphbogen

Was nun den Entstehungszeitpunkt von Bergls Grabkulissen anlangt, so steht der Auftrag mit einer neuen Ausstattungs-Welle in Garsten in Verbindung: 1777 wurde die Kirche und die Losensteinerkapelle durch Mailänder Maurer „restauriert“, das heißt die Stuckteile wurden neu getüncht, für das Presbyterium, die Seitenaltäre und die Pfeiler der Stiftskirche wurden beidseitig bemalte, blautonige Tuchmalereien mit Advents- und Passionsdarstellungen bei Johann Martin Schmidt bestellt, die alten Dekorationsmalereien von Johann Carl Reselfeld mit Szenen der Makkabäerkriege von 1697, die ebenfalls für die Langhauspfeiler bestimmt waren, wurden von der Schmidt-Werkstatt „aufgefrischt“ und bei Bergl wurde das Heilige Grab bestellt.³⁴ Es ist anzunehmen, dass der letzte amtierende Abt, Maurus Gordon (1764-1786) bei dieser neuerlichen Ausstattungs-welle eine bedeutende Rolle spielte. Die Aufhebung des Klosters durch Joseph II. konnte damit allerdings nicht verhindert werden.

Begibt man sich auf die Suche nach vergleichbaren, erhaltenen Kulissengräbern, so lässt sich erwartungsgemäß eine Konzentration in Tirol feststellen; eine weitere Gruppe ließ sich im bayerisch-salzburgischen Grenzgebiet nachweisen.³⁵ Für das Erscheinungsbild seines architektonischen Aufbaues orientierte sich Bergl offenbar an den qualitativ vollen Kulissengräbern des Tiroler

Kuraten Johann Nepomuk Pfandler, der als malender Geistlicher Berühmtheit erlangte und seine Tätigkeit ausgehend von seiner Pfarre in Schönberg im Stubaital entfaltete.³⁶ Man kann ihn als überaus inspirierten und begabten Festdekorateur bezeichnen. Zu seinen Hauptwerken zählen die Kulissengräber seiner Heimatpfarre Schönberg, Telfes, Fulpmes (größtenteils verloren), Patsch und Mutters.³⁷ Alle entstanden im Zeitraum zwischen der Mitte der sechziger Jahre und den frühen achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Greift man nun beispielsweise das Kulissengrab der Pfarrkirche von Patsch heraus (Abb. 17), so ist das verwandte Gestaltungsprinzip der Kulissen leicht erkennbar: Egal, ob es sich um zwei oder drei Stellwände handelt – das architektonische Grundprinzip ist immer gleich: Hinter einer Triumphbogenwand staffeln sich scheinbar überkuppelte Räume in die Tiefe – genau so, wie bei Bergls Garstener Heiligem Grab; einzig die persönliche Handschrift der Maler (und damit die Detailformen) variieren. Die Übereinstimmung bei der Konstruktionsform der Architektur legt nahe, dass Bergl von diesem Typus der Tiroler Kulissengräber Kenntnis hatte. Vielleicht lässt sich der Weg der Einflussnahme bei künftig besserer Materialkenntnis rekonstruieren.

Dass dafür berechnete Hoffnung besteht, zeigt die neuere und neueste Literatur zum Thema³⁸. Seit den achtziger Jahren des 20.

Jahrhunderts erfreuen sich die barocken Kulissengräber neuer Wertschätzung, werden restauriert, in manchen Pfarren erneut in der Karwoche errichtet und wieder in die Liturgie einbezogen. Aus dieser Sicht ist der Beitrag über Bergls Heiliges Grab in Garsten durchaus zeitgemäß – gleichzeitig ist er ein dringender Hilferuf nach der Erhaltung, Restaurierung, Erforschung und Aufstellung dieses speziellen Werkes, das – in Hinblick auf den hohen Stellenwert, den Bergl innerhalb der österreichischen Barockmalerei genießt – sogar die Bezeichnung „einmalig“ verdient.

Ephemere Architektur ist ein fragiles, seltenes Gut – unter dem spärlich Erhaltenem verbirgt sich in Garsten ein besonderer Schatz: Nicht sein Material ist kostbar, sondern seine Existenz.

Kehren wir am Ende zu Hans Tietzes kurzem Aufsatz über das Heilige Grab in Zwettl zurück. „Jeder Gegenstand der bildenden Kunst muss irgendeine äußere Form haben, in irgendeiner Weise muss die künstlerische Idee ihren materiellen Ausdruck finden...“ Geht nun die äußere Form zugrunde, kann auch die Idee nicht länger bestehen, folgert Tietze.³⁹ Dieses traurige Schicksal muss Bergls Kulissengrab erspart bleiben: zugunsten der liturgischen Bedeutung, der künstlerischen Erfindung und – zugunsten des sinnlichen Vergnügens der Betrachtung.



Abb. 11
Heiliges Grab (Modell), Schrägansicht



Abb. 12
Heiliges Grab (Modell), Schrägansicht, Gewölbezone

Anmerkungen

(1) Hans Tietze, *Das Heilige Grab in Zwettl*, in: *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission*, 1906, S. 260.

(2) Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum atque architectorum / Der Maler und Baumeister Perspektiv*, Augsburg 1706, Bd. I, Text zu Tf. 71.

(3) Im profanen Bereich entsprach es dem repräsentationsfreudigen 18. Jahrhundert, jegliche höfische Feste mit ephemerer Architektur zu krönen - seien das nun Triumphportale zu Regierungsantritten und Hochzeiten oder Trauergerüste anlässlich der Begräbnisfeierlichkeiten der Hocharistokratie, illuminierte Häuser und Feuerwerke anlässlich einer fürstlichen Geburt: Immer spielt die in kurzer Zeit zusammengestellte, bemalte, stuckierte und emblematisch verzierte Dekorationsarchitektur eine große Rolle. Der Höhepunkt dieser Dekorationsform war um die Mitte des 18. Jahrhunderts erreicht und nahm mitsamt allen anderen barocken Dekorationsfreuden in Blickrichtung auf den kommenden Klassizismus immer stärker ab.

Zu den diversen Typen von Festdekorationen: Hans Tintelnott, *Barocktheater und barocke Kunst - Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlin 1939. - Liselotte Popelka, *Freuden- und Trauerzurüstungen in Wien und den Erblanden*, in: Walter Koschatzky (Hg.), *Maria Theresia und ihre Zeit*, Salzburg-Wien 1979, S. 355-362. - Franz Hadamowsky, „Spectacle müssen sein“. *Maria*

Theresia und das Theater, in: ebendort, S. 387-392. - Liselotte Popelka, *Trauer-Prunk und Rede-Prunk. Der frühneuzeitliche Trauerapparat als rhetorische Leistung auf dem Weg zur virtuellen Realität* in: *Chloe - Beihefte zum Daphnis*, Bd. 30: Birgit Boge und Ralf Georg Bogner (Hg.), *Oratio funebris. Die katholische Leichenpredigt der frühen Neuzeit. Zwölf Studien*, Amsterdam-Atlanta, 1999, S. 9-80.

(4) Die Geschichte des Heiligen Grabes ist lang und reicht von nachgebauten Grabeskapellen bis zum Kulissengrab aus leinwandbespannten Stellwänden. Nur dieser letztgenannte Typus ist in diesem Beitrag von Interesse. Innerhalb der Tradition des Kulissengrabes gibt es im 18. Jh. wiederum zwei Typen, die sich an den theoretischen Schriften Andrea Pozzos und Giuseppe Galli-Bibbianas orientieren. Da Galli-Bibbianas Winkel-Perspektive nicht Bergls Heiligem Grab entspricht, wird es hier nicht weiter untersucht. Zum Ursprung der Eucharistieverehrung in den Quarant'ore Theatern: Karl Noehles, *Visualisierte Eucharistietheologie. Ein Beitrag zur Sakralikonologie im Seicento Romano*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XXIX*, 1978, S. 92-116. - Allgem. Lit. zum Kulissengrab: Peter Strieder, *Entwürfe zu Heiligen Gräbern in Münchner Kirchen*, in: *Das Münster* 4/1951, S. 281-287. - Michael Forcher (Hg.), *Heilige Gräber in Tirol. Ein Osterbrauch in Kulturgeschichte und Liturgie*, Innsbruck 1987. - Andrea Feuchtmayer, *Ku-*

lissengräber im Barock. Entstehungsgeschichte und Typologie (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München 38), München 1989. - Thomas Kamm, „*Surrexit dominus de sepulchro...*“. *Zur Herkunft, Verehrung und Typologie des barocken Heiligen Grabes*, Phil. Diss. (Ms.) Salzburg 1989. - Ders., „*Sein Grab wir herrlich sein*“. *Hl. Gräber als Zeugen barocker Frömmigkeit*. Ausst. Kat. Salzburger Barockmuseum und Stadt- und Spielzeugmuseum Traunstein, Salzburg 2003. (5) Pozzo, (Anm. 2), Bd. I, hauptsächlich Tf. 58-63 und 71. - Besonders eindrucksvoll ist Pozzos Kulisse zur Hochzeit von Kanaa, die er in Rom für Il Gesù entworfen und dort mehrmals aufgestellt hatte. Die Herstellung dieser vierteiligen Kulisse (Bd. I, Tf. 71) wird sehr genau und anschaulich erläutert.

(6) 1782 wurde die Grablegungszeremonie d.h. die Karfreitagsprozession und die Auferstehungsfeier verboten, im Jahr darauf die Heiligen Gräber selbst: „In der Charwoche werden die in dem römischen Ritual vorgeschriebenen Handlungen und Ceremonien vorgenommen, und beobachtet, auch am grünen Donnerstag Nachmittags die Kirchen besucht und das aufbehaltene Sanctissimum angebethet werden, hingegen das sonst gewöhnliche H. Grab und die abendliche Auferstehungszeremonie ausbleiben.“ - Hofdekret vom 25. 2. 1783, HHStA, Allg. Verwaltungsakten 37, Gen A, 1783 532/4/1783. - Kamm 1989, S. 150. - Norbert Möller, *Volksfrömmigkeit und erneuerte Liturgie*, in: Forcher (Anm. 4), S. 30.



Abb. 14
Johann Bergl
Personifikation der Justitia, Bibliothek im Neukloster, Wiener Neustadt



Abb. 15
Johann Bergl
Scheinarchitektur, Obere Bibliothek, Stift Melk

(7) Ab 1790, also kurz nach dem Tod Kaiser Josephs II. durften die Heiligen Gräber wieder aufgestellt werden. Während der bayerischen Regentschaft über Tirol 1806-1814 wurden sie erneut verboten. Erst nach der Wiedervereinigung Tirols mit Österreich durfte der Brauch uneingeschränkt weiter bestehen und erlangte im Laufe des 19. Jh. eine weitere Blüte. – Norbert Möller, *Volksfrömmigkeit und erneuerte Liturgie*, in: *Forcher* (Anm. 4), S. 30. – Franz Caramelle, *Die künstlerische Entwicklung der Heiligen Gräber in Tirol. Ein Streifzug von der Barockzeit bis ins 20. Jahrhundert*, in: *ebendort*, S. 71-140.

(8) Zu den wichtigsten biographischen Daten: Arpad Weixlgärtner, *Johann Bergl*, in: *Jahrbuch der k.k. Zentralcommission*, N.F. I., 1903, Sp. 331-394. – Ulrich Thieme-Felix Becker et al. (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 3, 1909, S. 407. – Peter Otto, *Johann Wenzel Bergl*, Phil. Diss. (Ms.), Wien 1964, S. 17-20. – *The Dictionary of Art*, (hg. von Jane Turner), Bd. 3, London 1996, S. 777-778. – Lubomir Slavicek, *Johann Wenzel Bergl as a painter of altarpieces and easel paintings: A reappraisal based on new findings*, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague* 1, 1991, S. 60-71.

(9) Das Benediktinerstift Garsten wurde per Dekret Kaiser Josephs II. am 1. Mai 1787 aufgehoben, die Stiftskirche zur Pfarrkirche erklärt. Die Sommerprälaten wurden zum Pfarrhof, die übrigen Hauptteile des Stiftes wurden Kaserne, in die im August 1787 das Regiment Esterhazy einrückte. Die Bestrebungen der Bevölkerung, das Stift wieder zu errichten (1802), schlugen fehl. Seit 1850 ist in den Stiftsge-

bäuden eine Strafanstalt untergebracht. – Vgl. Josef Perndl, *Die Stiftskirche von Garsten. Ihre Baugeschichte und Ausstattung*, in: *Jahresbericht des Kollegium Petrinum* 1962/63, S. 28-29. – *Dehio-Handbuch Oberösterreich*, 6. Aufl. 1977, S. 82-86.

(10) Otto (Anm. 8), S. 147.

(11) Diese fotografische Dokumentation wurde im September 1998 von Eva Voglhuber durchgeführt und ist im Besitz der Pfarre Garsten. Für jeden Kulissentell wurde zusätzlich zur Abbildung ein Datenblatt angelegt. Ich danke Herrn Pfarrsekretär Erwin Wimmer sehr herzlich, dass ich in diese Dokumentation Einsicht nehmen und zu Studienzwecken Repros anfertigen durfte. Frau Eva Voglhuber danke ich für weiterführende Informationen.

(12) Augustin Digl, *Catalogus religiosorum 1778* und Ernst Koch, *Catalogus Religiosorum 1780*, Garsten, Stiftsarchiv, Hss. 76, 76a. – Perndl (Anm. 9), S. 27-28 und 40. – Otto (Anm. 8), S. 147.

(13) In den ehem. Paulanerklöstern Felsőelefant/Horne Levantovce und Mariascalad freskierte Bergl 1775 die Klosterkirchen und bei letzterer das Refektorium, im Jahr darauf in Budapest die Decke der Universitätskirche. – Otto (Anm. 8), S. 130-147, 154.

(14) Vgl. Otto (Anm. 8), S. 147-148. – Petr Arijcuk, *Die Kreuzwegbilder aus der Kirche von Dyje und Johann Wenzel Bergl*, in: *Zora Wörgötter, Jiri Kroupa, Die Kirche des gezeißelten Heilands in Dyje*, Brunn 2005, S. 128.

(15) Dabei handelt es sich um die Freskierung von Gästezimmern in Stift Melk. – Vgl. Otto (Anm. 8), S. 155.

(16) In Zusammenhang mit diesen Feierlichkeiten ist dokumentiert, dass Bergl gemeinsam

mit seinem Sohn eine Verkleidung des Hochaltars, ein Triumphportal beim Altar des hl. Johannes von Nepomuk und ein Eingangportal auf dem Platz (offenbar mit Szenen aus dem Leben des hl. Nepomuk) angefertigt hatte. – Cölestin Wolfsgruber, *Die Hofkirche zu St. Augustin in Wien*, Augsburg 1888, S. 128. – Otto (Anm. 8), S. 148-149.

(17) Otto (Anm. 8), S. 29.

(18) Für den Hinweis auf diese alte Fotografie des Fotoateliers Emil Prietzel aus Steyr (1902) danke ich Herrn Wimmer sehr herzlich. – Vgl. P. Johannes Geistberger, *Beschreibung der ehemaligen Kloster- jetzt Pfarrkirche in Garsten*, Abschnitt 24, *Losensteinerkapelle*, in: *Christliche Kunstblätter* Nr. 8, 1906, S. 85-89, Nr. 9, 1906, S. 99-102, bes. S. 88, 102, Abb. S. 113.

(19) Perndl (Anm. 9), S. 23-24.

(20) *Ebdort*, S. 24.

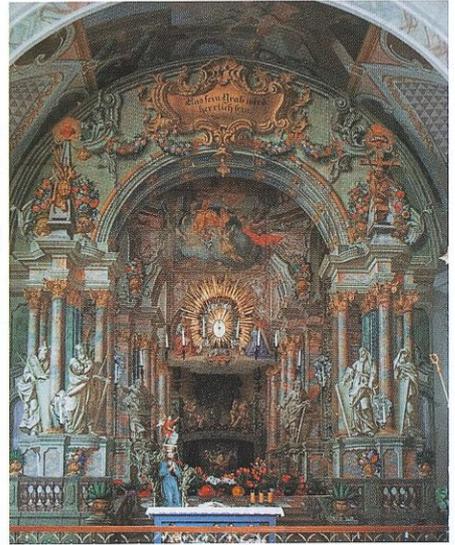
(21) Geistberger (Anm. 18), S. 88.

(22) Nach Perndl wurde das Heilige Grab regelmäßig bis 1939 aufgestellt. – Perndl (Anm. 9), S. 40.

(23) Grundlage für das Modell waren Fotos aus der Dokumentation von 1998. Es bleibt zu hoffen, dass alle Teile, die fotografisch dokumentiert sind, auch tatsächlich noch vorhanden sind. Für das Modell wurden die Fotos kopiert und in einen einheitlichen Maßstab gebracht, ausgeschnitten und – dem alten SW-Foto entsprechend – zusammengeklebt. Die Verkürzungen, die innerhalb der einzelnen Kulissen zustande kamen, weil diese beim Fotografieren schräg an eine Wand gelehnt wurden, konnten nicht korrigiert werden. Für den mühevollen Aufbau des Modells danke ich sehr herzlich meinem Mann, Tobias Nickel und meinem Vater, Walter Dachs.

Abb. 16, links
Johann Bergl
Himmelfahrt Mariae, Hochaltar
Pfarrkirche Untermarkersdorf

Abb. 17, rechts
Josef Pfaundler
Heiliges Grab, Pfarrkirche Patsch, Tirol



(24) Verständlicherweise wurde die Fotografie 1902 aus technischen Gründen mit Tageslicht aufgenommen.

(25) Das betrifft hauptsächlich die motivische Übernahme der mächtigen Blattgirlanden aus dem Carlone-Stuck in die Bergl-Dekoration, gut zu sehen auf Abb. 7.

(26) Der originale Landschaftsprospekt ist in der Dokumentation von 1998 vorhanden und nicht sehr gut erhalten. Wohl aus diesem Grund wurde er für die weiteren Aufstellungen durch den Jerusalem-Golgotha-Prospekt ersetzt, so auch auf der Fotografie von 1902 zu sehen.

(27) Der Tradition entsprechend, ist der Leichnam Christi von bunt leuchtenden Grabeskugeln umgeben: Diese Beleuchtung funktioniert nach dem Prinzip der Schusterkugel: Hinter einer, mit gefärbter Flüssigkeit gefüllten Glaskugel wird ein Licht angebracht, das die Kugel durchleuchtet und durch die Krümmung des Glases verstärkt wird. – Reinhard Rampold, Von Prozessionen, Bruderschaften und bunt leuchtenden Kugeln, in: Forcher (Anm. 4), S. 43-70.

(28) Das ist an dem Umstand ersichtlich, dass in der hintersten Kulisse seitlich der Säulen Palmen hindurchscheinen, die durch die primitiven Bäumchen im Nachhinein verdeckt wurden.

(29) Pozzo (Anm. 2), Tf. 58-63 und 71. – Eine sehr gute Einführung in Pozzos Traktat bietet: Peter Vignau-Wilberg, Perspektive und Projektion. Andrea Pozzos Architekturtheorie und ihre Praxis, München 2005.

(30) „Doch ist ja seine Hilfe nahe denen, die ihn fürchten, dass in unserem Lande Ehre wohne; dass Güte und Treue einander begegnen, Gerechtigkeit und Friede sich küssen; dass Treue auf der Erde wachse und Gerechtigkeit vom Himmel schaue“ – Vgl. Psalm 85, 10-12.

(31) Für die Hilfestellung bei diesen kniffligen ikonographischen Fragen möchte ich mich bei Andreas Gamerith herzlich bedanken. Der Anregung von Werner Telesko, bei der allegorischen Figur mit dem Gewand, das mit Augen übersät ist, handle es sich (nach Cesare Ripa)

vielleicht um die „Accortezza“ muss noch nachgegangen werden.

(32) Diesem Typus entsprechen viele der Heiligen Gräber in Tirol, der auch gerne um Passionsszenen bereichert wird. Vgl. (Forcher, Anm. 4), passim.

(33) Die Pfarrkirche von Obermarkersdorf zeigt über dem Portal einen Schlussstein mit dem Wappen von Stift Melk und der Jahreszahl 1786. Seit 1783 ist Untermarkersdorf Pfarre und dem Stift Melk inkorporiert. Es handelt sich um eine josephinische Saalkirche mit gerade geschlossenem, eingezogenem Westchor. – Dehio-Handbuch Niederösterreich nördlich der Donau, Wien 1990, S. 1199-1200.

(34) Es ist nun die Frage, ob diese Bestrebungen, die Stiftskirche von Garsten weniger als hundert Jahre nach ihrer Vollendung neuerlich auf Hochglanz zu bringen, eventuell mit einem großen Jubiläum zu erklären ist. Da die erste urkundliche Erwähnung von „Garstina“ 980 erfolgte, käme eigentlich nur die 800-Jahrfeier 1780 in Frage. Allerdings ließ sich in der älteren Literatur (Perndl, Anm. 9) kein Hinweis auf Feierlichkeiten in diesem Jahr finden – für die neuerliche Ausstattungswelle bleibt der unmittelbare Anlass also bislang ungeklärt.

(35) In der östlichen Hälfte Österreichs sind Kulissengräber zwar quellenmäßig bekannt, erhaltene Exemplare sind aber recht selten. Das bereits erwähnte Heilige Grab in Zwettl des Theaterdekorateurs Franz Anton Danne nimmt dabei eine Sonderstellung ein. Erwähnungswert sind weiters die Kulissengräber der Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberg und in Maria Brunn in Wien. – Hans Haider, Zur Seitenstettener dramatischen Literatur und Bühnenpraxis, in: Seitenstetten. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs, Ausst. Kat. Seitenstetten 1988, S. 426-442.

(36) Johann Nepomuk Pfaundler, 1723-1811, Sohn eines Innsbrucker Goldschmiedes, 1750 zum Priester geweiht, 1763 zum Kuraten in Schönberg bestellt. Autodidakt, auf Blumenmalerei spezialisiert, verblüffende Trompe-

l'œil-Effekte, bestens im Ornament geschult – wahrscheinlich schon in der Werkstatt seines Vaters, eignete sich eine erstaunliche Fertigkeit in der Architekturmalerei und Perspektive an, ausgehend von Pozzo. Damit wird Bergl gleichsam von zwei Seiten mit Pozzo konfrontiert. – Herta Arnold-Öttl, Der Kurat Pfaundler von Schönberg und seine Heiligen Gräber, in: Forcher (Anm. 4), S. 161-175.

(37) Alle genannten Gräber abgebildet bei Forcher (Anm. 4), S. 162, 167, 168, 171, 174.

(38) Außer der in Anm. 4 zit. Literatur ist auf die Neuerscheinung hinzuweisen: Reinhard Rampold (Hg.), Heilige Gräber in Tirol. Nordtirol-Osttirol-Südtirol, Innsbruck 2009.

(39) Tietze (Anm. 1), S. 260.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1-6: Tobias Nickel, © Pfarre Garsten.

Abb. 7: © Druckerei Prielzel, Steyr.

Abb. 8: Repro aus Perndl (Anm. 9), S. 24.

Abb. 9-12: Tobias Nickel (Repros © Pfarre Garsten).

Abb. 13: Pozzo (Anm. 2), Tf. 58.

Abb. 14, 15: Walter Dachs.

Abb. 16: Tobias Nickel.

Abb. 17: Repro aus Forcher (Anm. 4), S. 171.

Anschrift der Verfasserin:

Dr. Monika Dachs-Nickel
Universität Wien
Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät
Institut für Kunstgeschichte
Spitalgasse 2, Hof 9
1090 Wien
email: monika.dachs@univie.ac.at