



8 UND 9

BAROCKBERICHTE

Das Rupertusoratorium im Salzburger Dom

Die inhaltliche Organisation des 1628 geweihten Doms in Salzburg erreicht nach der Abfolge von Langhaus und Seitenschiffen in den Deckenbildern der Apsiden des Chors und der Kuppel ihre Zusammenfassung und Vollendung: Im Norden am Gewölbescheitel die Aufnahme des hl. Franz von Assisi in den Himmel und am Gewölbe der Südkonche Mariae Himmelfahrt; in der Hauptkonche überstrahlt Gottvater die der Verherrlichung Christi gewidmeten Bilder, wobei alle Themen ihre Vorbereitung in den Altarbildern fanden.

In den Emporen über den Seitenschiffen, den Oratorien, ist die Situation verschieden: Die Apsiden sind entfallen, wir haben eine Abfolge von je acht annähernd quadratischen, räumlich überraschend großzügigen Sälen vor uns. Nach Anordnung der Stuckierungen dürften für alle Räume Fresken vorgesehen gewesen sein, man dachte zumindest an die Möglichkeit, konkrete Programme werden aber kaum bestanden haben. Die Patrone Salzburgs, Rupert und Virgil, Bistumsgründer und Dombauer in der barocken Tradition, hatten im Dom selbst keine eigenen Räumlichkeiten. Es schien nun passend, die dem Chor zunächst liegenden Emporenräume mit ihrer Tendenz zur Individualisierung als Kapellen, als Memorialräume diesen Heiligen zu widmen. Allerdings soll uns hier nur das Rupertusoratorium interessieren, das des hl. Virgil im Süden wurde erst um 1670 vollendet.

Die Anordnung eines vom Patrozinium her wichtigen Memorialraums im Obergeschoß der Kathedrale kann durch einen weiteren Gesichtspunkt verursacht worden sein. Das Mittelalter kannte die Unterbringung einer Kapelle, die einer relativ kleinen Schar von Benützern vorbehalten war, sowohl in Bischofs- als auch in bedeutenden Wallfahrtskirchen: Verwiesen sei auf das Oratorium in Gurk im Westwerk oder auf die dem hl. Leonhard (?) geweihte Altarstelle auf der Empore in St. Leonhard in Tamsweg. Im Dom war dies nicht möglich, außerdem bestand das Bestreben einer Bedeutungskumulierung im Ostbereich. Die Wichtigkeit der Oratorien im Organismus des Doms wurde noch weiter ausgebaut: Schon der annähernd quadratische Grundriß (abgesehen von den tiefen Fensterischen nach außen und zum Dominieren) ist aussagekräftig, die Raumhöhe ist ungefähr einer Seitenlänge gleich, wir haben einen Würfel vor uns, in den Aufriß und Wölbung eingeschlossen wurden, ein Faktum, das wesentlich zur Harmonie des Raumes beiträgt. (Über die Rolle des Stucks in dieser Hinsicht, besonders was das am Scheitel ausgesparte große Feld betrifft, wird noch weiter unten zu reden sein.) Die

Kapellen in den Seitenschiffen wurden dagegen völlig anders strukturiert. Gestaffelte Pilaster bedrängen den Raum von allen Seiten, die Altäre an den Wänden geben eine deutliche Querrichtung zum Durchgang. Auch hier trägt die Stuckierung zur Raumwirkung bei: Ornamentformen und applizierte Engel streben mit Dynamik zur Deckenmitte, im Gegensatz zum nicht sehr tiefen Stuckrelief in den Emporen ist im Ornament hier selbst viel Raum enthalten, der in sich ruhende Charakter der Oratorien kann keine Konkurrenz vom Ornament her annehmen.

Es gehört weiter zur Wertung der Oratorien, daß sie beiderseits in der Vorhalle des Doms einen festlich-repräsentativen Zugang erhielten, der ohne Mühe mit den Portalen selbst in Konkurrenz zu bleiben vermag.

Eine zweiarmlige Treppe vereinigt sich auf einem Podest, das mittelständige Portal führt über einen kleinen Vorraum zu einer sehr großräumigen Wendeltreppe in den Türmen und zu den Oratorien (der Zugang über die Dombögen wurde erst einige Jahre später installiert). Es ist insgesamt ein beinahe profaner Charakter in dieser Gestaltung der Vorhalle, durchaus in einem Palast denkbar.

Man kann hier aus dem Œuvre von Galeazzo Alessi von seinen Villenbauten in Genua als markantes Beispiel die Villa Cambiaso heranziehen, und zwar die Eingangsloggia, um 1550 errichtet. Fördernd kam noch zur Ausbreitung solcher Architekturideen, daß P. P. Rubens in seinem Stichwerk „Palazzi di Genova“, 1622, auch die genannte Villa publiziert hat; Joseph Furtenbacher nahm in sei-

nem „Newes Itinerarium Italiae“ 1627 darauf bereits Bezug.

Mit dem Bau des Doms ergibt sich jedoch hier eine besondere Problematik: Die Portalrahmung zum Turm an der Nordseite ist laut Inschrift Erzbischof Johann Ernst Thun zugeordnet; am Portal der Südseite ist die Datierung 1694; wenn damit eindeutig die Bauzeit festgelegt ist, so muß 1628 ein Provisorium als Zugang zu den Oratorien bestanden haben; die Vorhalle selbst ist durch eine Wappenkartusche Paris Lodron zuzuweisen. In welcher annähernd würdigen und auch gut benutzbaren Weise diese Provisorien erstellt worden waren, ist allerdings unbekannt. Dazu kommt noch, daß Fischer von Erlach eben 1694 die Treppenanlage im Nordturm in Auftrag bekam, so daß die Frage entsteht, ob die Anlage im Südturm damals bereits bestanden hat.

Wenn die statische Funktion der Emporen als Widerlager zum Gewölbedruck des Mittelschiffs angesprochen worden ist, so ist dies sicher richtig, aber zugleich auch zu wenig. Mit dem Einbau der Emporen mußte nämlich auch die Gestaltung der dadurch großflächig gewordenen Seitenwände des Doms überlegt werden: innen und außen (die Turmfassade konnte man als eigenen Gesetzen gehorchend von diesen Überlegungen ausschließen). Es entstand die Aufgabe, den Dom als riesigen, freistehenden Körper zu formen. Der mittelalterliche Vorgänger war nur abschnittsweise in der Umlagerung durch verschiedene Baulichkeiten wahrzunehmen gewesen, außerdem in sich vielfach gegliedert. Mit der Aufziehung von großen Flächen im Norden und Süden war die Grundlage zur Fassadierung vorhanden, vor allem das in einem strengen, frühbarocken Stil errichtete Neugebäude wurde offensichtlich als verpflichtende Aufgabe aufgefaßt. Tatsächlich ist es gelungen, den Domflanken eine nüchterne, doch eindeutige Fassadenwirkung zu verleihen (eine Abbeviatur der Innenfassaden zum Mittelschiff hin). Da der Trikonchos in derselben Art behandelt wurde, erscheint der Dom inmitten der Stadt als ein nach einem einheitlichen Prinzip gestalteter Körper, das klare Innenkonzept ist im Außenbau wiedererkennbar. Die präzisen Fensterprofilierungen stimmen mit den präzisen Masseverhältnissen zusammen und diese wieder mit denen des Neugebäudes. Der Verzicht auf eine Pilasterordnung außer an der Turmfassade darf auch im Sinne der gewünschten Harmonisierung gesehen werden. Hier schon ist es passend, nach Quellen solcher Bestrebungen zu fragen. Die Vorbildhaftigkeit frühbarocker Stadtpaläste in Rom mit ihren ordnungslosen Fassaden und der ihnen eigenen schwer lagernden Blockhaftig-

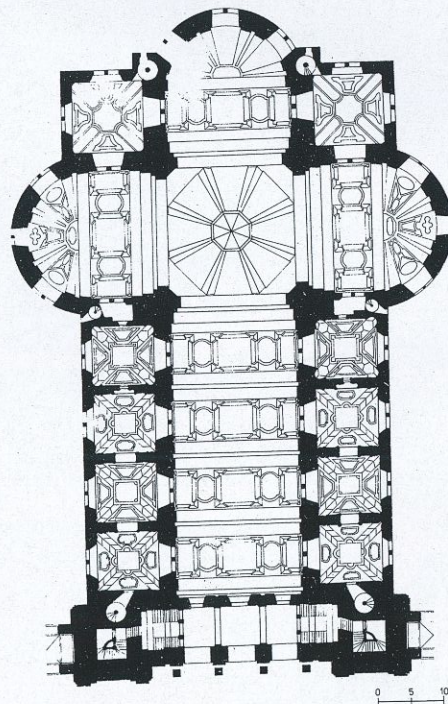


Abb. auf Seite 313: Mittelteil des Gewölbes des Rupertusoratoriums im Salzburger Dom.

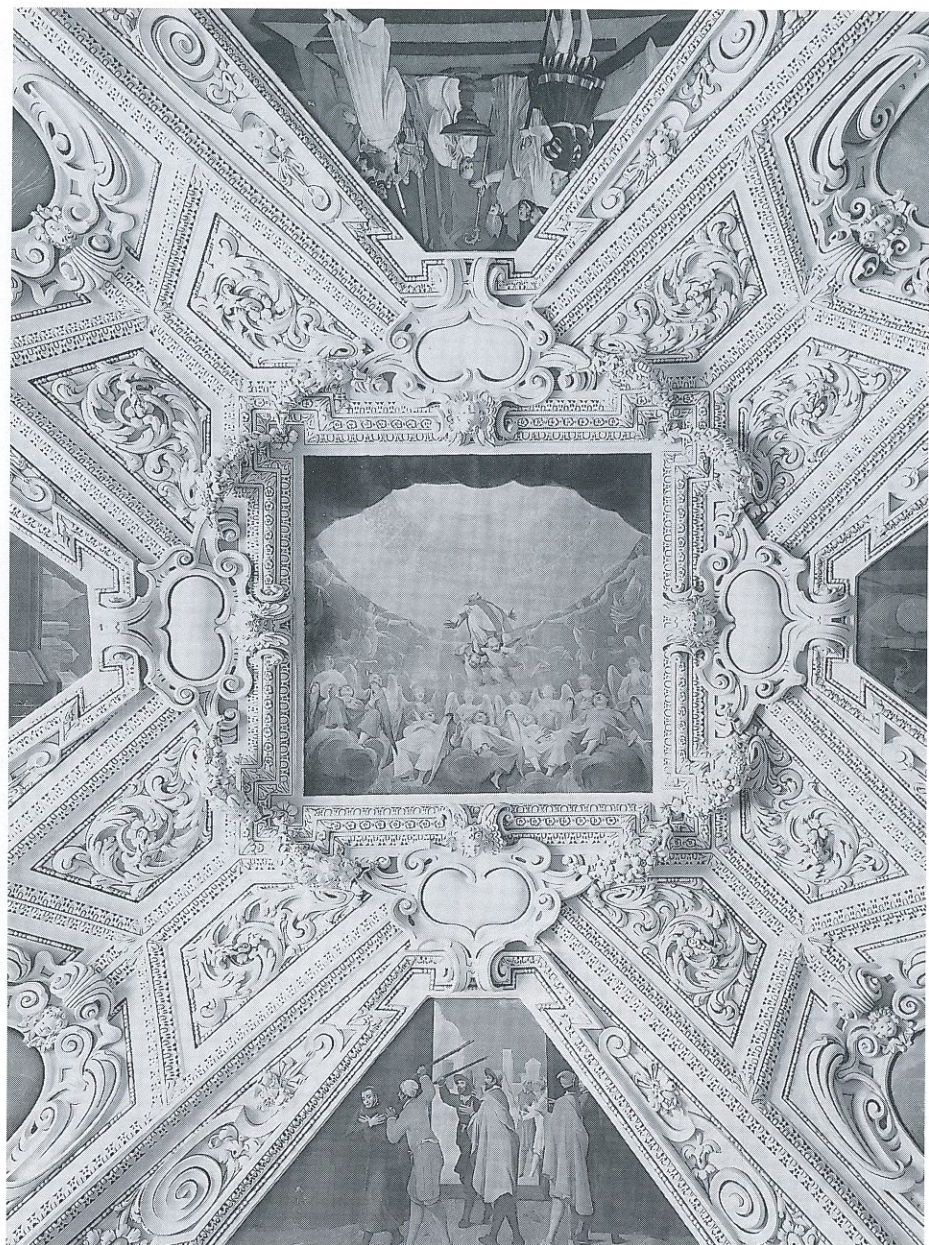


Abb. auf Seite 312: Grundriß des Salzburger Domes in der Höhe des Emporengeschosses.

keit wurde schon lange erkannt. Für den Dom kann nun folgendes vorgeschlagen werden: Die Bauarbeiten an der römischen Hauptbasilika Sta. Maria Maggiore, die unter Sixtus V. und mit dessen Cappella Sistina begonnen hatten (Nordseite, 1584-1590), tendierten dahin, dem unregelmäßigen, mittelalterlichen Körper der Kirche und den angegliederten Baulichkeiten durch palastartige Ummantelung mit schlichten Fassaden (ohne Ordnung) eine „modern“ einheitliche Größe im Organismus der Stadt zu verleihen – diese selbst wurde ja gleichfalls als zu gestaltend unter dem Vorzeichen des erstarkenden Papsttums aufgefaßt. Salzburg hatte durch den Neubau für die Bewältigung des Problems des gegenseitigen Reagierens von Stadt und Dom eine nicht so komplizierte Ausgangslage. Der gegenreformatorische Rombezug, seit Wolf Dietrich „obligat“ geworden und gepflegt, war somit eine weitere Existenzbegründung der Emporen als direkte

Ursache der Fassadierung (der im Südchor befindliche Maria-Schnee-Altar mit dem Bild der Gründung von Sta. Maria Maggiore in Rom könnte von dieser Achse her um einiges zusätzlich besser verstanden werden). Eine inhaltliche Bestimmung der Oratorien war jedoch nicht fixiert, die östlichen Oratorien lassen keinen Rückschluß auf die anschließenden zu. Waren diese gedacht als Sakralräume (z. B. für Bruderschaften), oder gab es Intentionen halb profaner Art? Hypothetisch: Man kann sich vorstellen, daß im Hinblick auf die zu errichtende Universität oder wenigstens bezüglich einer höheren Schule an die Unterbringung einer Bibliothek gedacht worden ist, auch für die Bibliothek oder das Archiv der Erzbischöfe hätte man hier passenden Platz gefunden. Im späten Mittelalter war eine solche Praxis durchaus üblich: Die Bibliotheksempore über der Sakristei (Marienkapelle) im heute aufgehobenen Kloster Mondsee kann genannt wer-

den (für die westlich anschließende Empore über dem Nordschiff wurde eine gleiche Verwendung vorgeschlagen). Sehr deutlich zeigte den halb profanen, halb sakralen Charakter die Bibliotheca Palatina in ihrer ehemaligen Unterbringung auf den Emporen der Heiliggeistkirche in Heidelberg. Auch hier kann für Salzburg auf eine aktuelle römische (Mit-)Anregung hingewiesen werden: Schon Sixtus V. hatte für die vatikanische Bibliothek neue Räume errichten lassen (in bewußter Nachfolge zu Sixtus IV.), die „Übersiedlung“ der genannten Bibliotheca Palatina aus Heidelberg nach Rom (1622) wurde von Papst Gregor XV. programmatisch verstanden; in seinem Breve an Herzog Maximilian von Bayern hat er das Verstehen im Sinne der katholischen Bestrebungen präzise formuliert: Besitz des Wissens in Form einer räumlich wohlgeordneten Bücherei als Signum. So wären in Salzburg Heiligtum und Wissenschaft würdig zusammengebunden gewesen.



Abb. auf Seite 314: Der hl. Rupert stürzt durch die Kraft des Kreuzes ein Götzenbild; Deckenbild im Rupertusoratorium.

In der Flucht der vier Räume der Nordempore ist das Rupertusoratorium allein durch ein Marmorportal ausgezeichnet worden; die übrigen Räume sind durch einen großen Korbbogen ohne Portal verbunden und dadurch in ihrer Eigenständigkeit geschmälert. Die Stuckierung wurde für alle Räume grundsätzlich nach demselben Muster vollzogen, d. h. an der Decke ein annähernd quadratisches Feld, dem an allen Seiten Trapeze zugeordnet worden sind. Von den breiten Pilastern rechts und links der Ecken gehen unregelmäßig trapezförmige Felder mit einer Rundkartusche zum Mittelfeld, womit ein logischer und enger Zusammenhang von Decke und Aufriß vorliegt. Im Rupertusoratorium allein sind nun alle Felder, die keine Bilder bergen, mit einem hochplastischen Relief versehen worden. Die Ornamente vollziehen zwei Funktionen: Zuerst wird eine Schichtung gegeben, die von im wesentlichen geraden Leisten gebildet wird (das Mittelfeld wurde stärker hervorgehoben); als zweite Gruppe sind Voluten und muschelförmige Rahmungen der Bildfelder zu nennen, womit ein dynamisierendes Moment eingebracht wurde, das die Grundleisten verspannt und ihnen Halt gibt. Die Kartuschen verklammern in deutlicher Steigerung das Zentralbild mit den Seitenbildern. Es ist nun aber anzumerken, daß die Beobachtung auch im ikonographischen Bereich Sinn bekommt, wobei aber auf die Möglichkeit einer Überdeutung hingewiesen sei. Denn sicher ist es passend, wenn die Glorie des Heiligen mit den Szenen der Vita auch vom Ornament her verkettet ist, der Gedankengang setzt dann voraus, daß der Meister des Stucks mit dem Maler von Beginn an eng zusammenarbeiten mußte und das Bildkonzept zu

dieser Zeit bereits vorhanden war. Grundsätzlich eignet sich das zentrale Feld natürlich gut zu einer ideellen Überhöhung jedes Themas. Zum Schluß noch: Mit Ausnahme der Eckpilaster bis zum Kämpfer und der untersten Zone der Fensterleibungen sind alle Flächen mit Akanthus oder doch vegetabilen Formen bedeckt. Gleich den schon angeführten Voluten ist auch hier eine beachtliche Sprengkraft geborgen, es spricht für die kluge, auf den Gesamteindruck zielende Handhabung der Ornamente, wenn an den Leibungen zwar ein dichtes, aber – wie uns scheint – nicht über die Fläche hinaus agierendes System Platz hat (zentripetal und zentrifugal im Gleichgewicht). Dazu kommen noch Puttenköpfe und Fruchtgirlanden; und schließlich das von zwei Seiten in Fülle hereinbrechende Licht. Festlich und schwerelos – so ist das Oratorium.

Bevor wir die Bilder im Oratorium beschreiben, sei auf ein aufschlußreiches Faktum hingewiesen: Ungefähr gleichzeitig mit dem Oratorium ließ Paris Lodron in dem kleinen Ort Villa Lagarina südlich von Trient (die Familie Lodron hatte hier ausgedehnte Besitzungen, und Graf Paris lagen Pfarre und Kirche am Herzen) an der Nordseite der Pfarrkirche eine Familiengedächtniskapelle errichten, die Weihe nahm er selbst 1629 vor. Der Salzburger Dombaumeister Santino Solari hatte den Bau entworfen, Salzburger Meister schufen die Stuckdekoration, die Fresken sind von Ignazio Solari (da das Problem der ausführenden Maler auch in Salzburg noch einer genauen Untersuchung bedarf, ist auch an Arsenio Mascagni zu denken, die gemeinsame Urheberschaft ist jedenfalls deutlich, trotz des schlechten Zustandes der Fresken, in Lagarina festzustellen).

Benützte Literatur

- Galeazzo Alessi e l'architettura del cinquecento. Atti del convegno internazionale di studi Genova, 16–20 Aprile 1974, Genova 1975.
- Apfelthaler, Johann, Zentralbauten im Trentino und in Südtirol im 17. Jahrhundert im Zusammenhang ihrer Ausstattungen. Ungedruckte Habilitationsschrift, Salzburg 1989 (dort auch die übrige angeführte und weiterführende Literatur).
- Bibliotheca Palatina. Katalog zur Ausstellung 1986 Heiliggeistkirche Heidelberg. Textbd. u. Bildbd., Heidelberg 1986.
- Dommuseum und alte erzbischöfliche Kunst- und Wunderkammer zu Salzburg. Katalog. Hg. Johannes Neuhardt, Salzburg 1974.
- Heinisch, Reinhard Rudolf, Paris Graf Lodron, Reichsfürst u. Erzbischof v. Salzburg, Wien, München 1991.
- Ikonographie der Bibliotheken. Hg. Carsten-Peter Warncke, Wiesbaden 1992 (Wolfenbütteler Schriften z. Geschichte d. Buchwesens. 17.).
- Das älteste Kloster im deutschen Sprachraum. St. Peter in Salzburg. 3. Landesausstellung 1982. Hg. Heinz Dopsch u. Roswitha Juffinger, Salzburg 1982 (7. Sonderschau Dommuseum Salzburg).
- Lippmann, Wolfgang, Der Salzburger Dom und die italienische Kirchenbaukunst nördlich der Alpen um 1600. Eine kultur- und kunstgeschichtliche Untersuchung, T. 1–2, phil. Diss. Bonn, Bonn o. J. [um 1990].
- Martin, Franz, Salzburger Fürsten in der Barockzeit, 4., überarb. A., Salzburg 1982.
- Das Mondseeland. Geschichte und Kultur. Ausstellung Mondsee 1981, Linz 1981.
- Ostrow, Steven F., The Sistine Chapel at S. Maria Maggiore: Sixtus V and the art of the Counter Reformation, Dissertation Princeton University 1987, Ann Arbor 1987.
- La Pittura in Italia. Il Seicento. A cura di Mina Gregori, Erich Schleier. Riedizione accresciuta e aggiornata, Milano 1988.
- Stadler, Georg, Was hat sich vom alten Salzburger Dom und dessen Einrichtung erhalten? Ein Rückblick auf das Wolf-Dietrich-Gedenkjahr 1987, in: Mitteilungen d. Ges. f. Salzburger Landeskunde. 128 (1988), 87–176.
- Universität Salzburg, 1622–1962–1972. Festschrift, Salzburg 1972.
- Venturi, Adolfo, Storia dell'arte italiana. X, III., Reprint 1937, Nendeln 1967.



Blick in das Rupertusrotorium des Salzburger Domes nach Osten.



Abb. auf Seite 316: Blick vom Hauptschiff der Pfarrkirche in Villa Lagarina in die aus überkuppeltem Grabraum und anschließendem Altarraum bestehenden Rupertuskapelle.

Abb. auf Seite 317 oben: Blick in die Kuppel des Grabraums der Rupertuskapelle in Villa Lagarina.

Abb. auf Seite 317 unten: Gewölbe des Altarraums der Rupertuskapelle in Villa Lagarina.

Die Kapelle birgt zwei Zentralräume: den Gedächtnisraum für die Eltern von Paris, Graf Nikolaus († 1621) und Gattin Dorothea, mit passendem Freskenprogramm; anschließend den dem hl. Rupert gewidmeten Sakralraum mit Altar. In Salzburg schien es nicht nötig; in Lagarina aber sind die Bilder mit lateinischen Texten versehen worden. Die Bildfolgen in Salzburg und Lagarina sind identisch, nur mit einer noch zu nennenden Ausnahme. Wir geben nun die Texte aus Lagarina der Beschreibung bei (Hinweise zu den Quellen weiter unten).

Mit dem Altarbild umfassen die Zyklen neun bzw. zehn Bilder (Lagarina), der im Oratorium setzt im Osten an, geht nach Norden, greift auf die Ostsoffite über, wird im Altarbild aufgenommen, geht wieder auf die Westsoffite und findet das Ende in der Himmelfahrt im Deckenzentralfeld. Die Bildgestaltung ist der Größe und dem Format der Felder geschickt und klug angepaßt worden. Die Trapezfelder an der Decke schildern den Grundbestand der Vita, die folgenden das Erbe des Heiligen und die Vollen- dung. Der Beginn: die Vertreibung aus Worms („S. Rupertus Warmatia fustibus

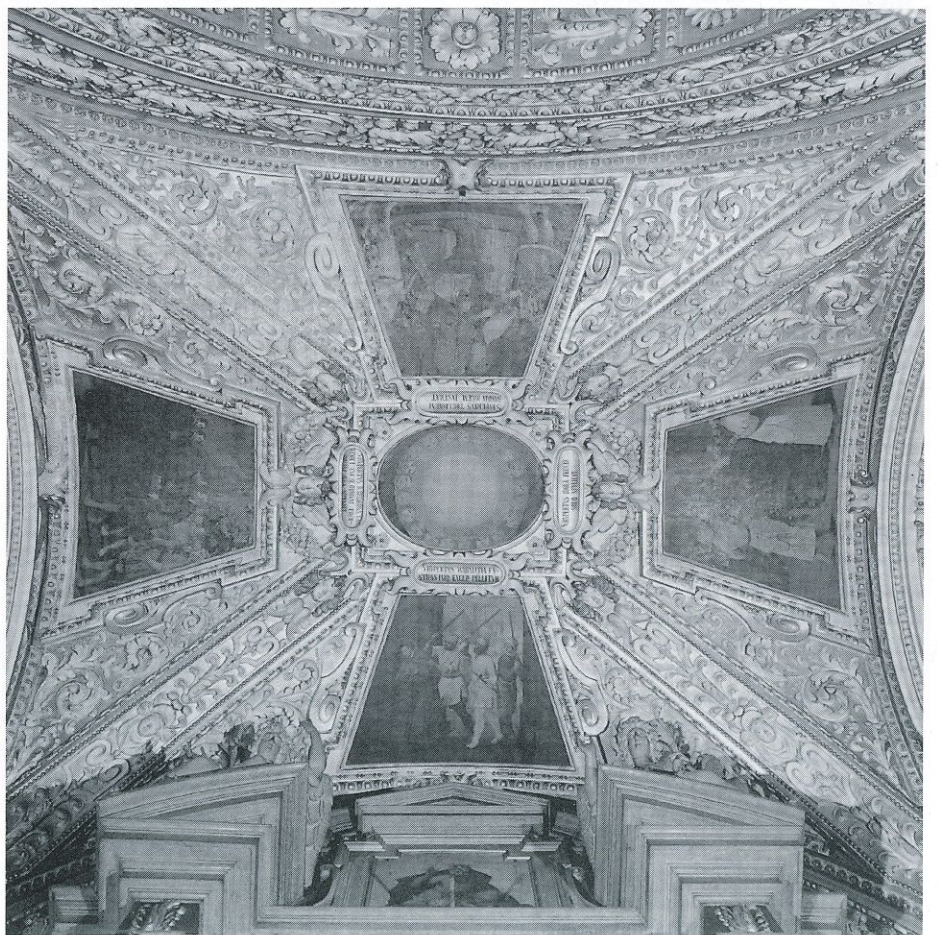
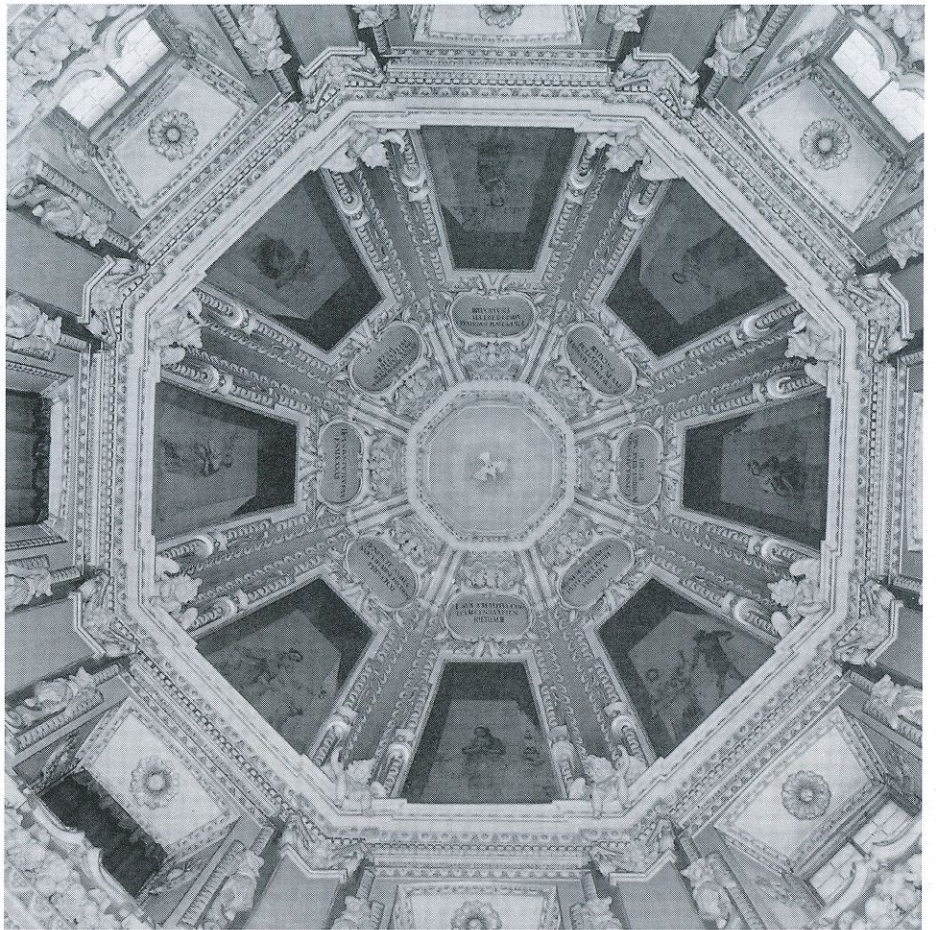
iniqu.excep.pellitur“; die Texte sind getreu den Vorlagen wiedergegeben, trotz etwaiger Fehler – Restaurierungen? – sind sie verständlich); und Empfang durch Herzog Theodo und dessen Sohn in Regensburg („S. Rupertus Ratisbona contendit cui se obviam Theodo cum aula affundit“); demütig kniend wird Theodo von Rupertus getauft, sein Sohn wartet neben dem Becken („S. Rupertus Theadonem [!] Bavariae ducem lustrat“); der Heilige läßt eine Götzenfigur von der Säule stürzen (Jupiter [?] „S. Rupertus idola precib solo affligit“). Eine Ausnahme nun: Nur in Lagarina wird Rupert als Lehrer der Völker dargestellt („S. Rupertus fidem Christi gentes docet“). Rupert übergibt dem Nachfolger Vitalis die Schlüssel von St. Peter („S. Rupertus [. . .] Vitali? [. . .] Monasteri S. Petri claves tradit“). Nach dem Osterhochamt bricht Rupert im Dom zusammen („S. Rupertus post solemniam paschalia peracta deo animam reddit“); durch das Bild auf dem Altar wird die Parallele zum Tod Christi ausgewiesen, das Altarsakrament besiegelt die Auferstehung, die Fürsprache des Heiligen wird hier sinnvoll begründet, schließlich war ja auch vielleicht an einen Memorialraum mit

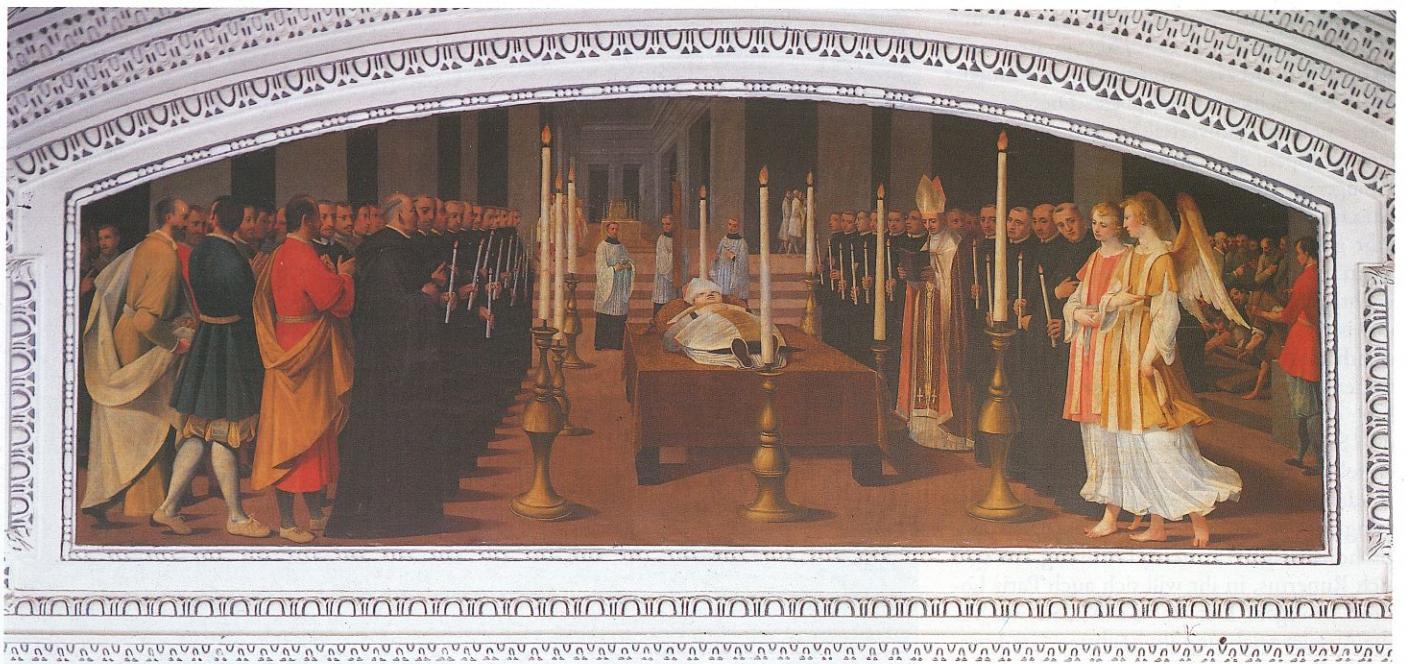
Reliquien gedacht worden. Im Westen die Totenfeier im Dom (?) unter Präsenz von zwei Engeln („S. Rupertus infertur tumulo funus curant angeli“).

Im Zentraldeckenfeld werden die Raumgrenzen illusionistisch zum Himmel hin durch die Aufnahme des Heiligen in einem Engelkranz durchbrochen. Bemerkenswert am Salzburger Zyklus (wie auch in Lagarina) ist der Mangel an Darstellungen von Wundern; abgesehen von der Vertreibung aus Worms sehen wir Begebenheiten würdevoller, machtvoller „repraesentatio“, überall ist Rupert ein verhalten agierender Mann der Kirche, großes Pathos liegt ihm ebenso fern wie etwa Unterwürfigkeit (beim Empfang etwa ist der gleiche Rang beider Persönlichkeiten gezeigt), selbst im Zusammenbrechen in den Maßgewändern bewahren ihn die Assistenzfiguren davor, „das Gesicht zu verlieren“. Es sind immer und vereinzelt Begleitpersonen niederen Ranges, die Entsetzen, Empörung, Erregung zeigen, sie werden dann mit sehr farbbetonten Kleidern in ihren „Exzessen“ unterstützt. Da ihre Bewegungen aber im unmittelbaren Bereich des Körpers bleiben (Rückenfigur beim Götzensturz)

oder die Gebärden parallel ritualisiert wurden (Vertreibung: ein Zuschlagen ist kaum zu erwarten), ist eine Störung der monumentalen Feierlichkeit unmöglich. Die „storia“ spielt sich in wohlverteilten und organisierten Gruppen ab, immer durchsichtig, der Heilige im Zentrum. Die einheitlich mönchische Kleidung kommt dem Maler dabei sehr gelegen, lapidar, stumm, feierlich wird agiert. Dazu fördernd die wichtige, ja gewichtige Rolle der Architekturen: präzise umrissene Kuben, meßbare Räume mit sichtbaren Grenzen, verwirklichte Proportionen, als Ornamente nur etwa die Bemalung der Kuppeln, kühle, ja beinahe „hallende“ Steinarchitektur wird spürbar. Die Architektur arrondiert die staatstragenden und -bildenden Szenen. Für die Zeit der Fertigung der Fresken zweifellos eine programmatische Aussage: In dieser Ordnung bewegte sich Rupertus, in ihr will sich auch Paris Lodron bewegen. Der Stil des Malers war für die Aussagenrichtung im höchsten Grad passend. Zwar kann die Frage nach dessen Schulung hier nicht behandelt werden: doch ist eine Orientierung nach Meistern der italienischen Frührenaissance in Erwägung zu ziehen. Konkret: Masaccio mit seinem „Zinsgroschen“ in der Cappella Brancacci in Florenz – die Organisation von Menschengruppen hin zum Gewicht ihrer Bedeutung; Fra Angelico in seinen Fresken in der Cappella Niccolina im Vatikan: wieder wegen der Kunst der Gruppierung, aber auch, weil klare Architekturen mit von den Personen nicht benützten Leerräumen der Würde der Szenen das Echo geben. Denkbar ist, daß Paris Lodron auf solche Vorbilder hingewiesen hat, es scheint auch wahrscheinlich, daß Solari (oder Mascagni) deswegen ausgewählt wurde, weil sein Stil die gewollte Aussagewürde gewährleisten konnte.

Bei der Übergabe der Schlüssel ist ohne allzu große Schwierigkeiten eine Allusion auf das Thema der „Traditio legis“, wie es Raffael in seinem Wandteppich im Vatikan dargestellt hat, zu sehen (wenn auch ähnliche Verbildlichungen dieses oder verwandter Themen bekannt waren). Neben der klassisch ausgewogenen Szene und ihrer Unterbringung im Vatikan selbst werden damit auch dem Hoheitsakt des Rupertus Kraft und Dauer der Machtübertragung zugesprochen, wie es eben zwischen Petrus und Christus geschehen war. In den noch weiter unten zu erwähnenden Texten an der Ehrenpforte des Erzbischofs anlässlich der Reliquienübertragung wird Rupert als „labore ac morbo fractus“ geschildert, im Oratorium ist er im Vollbesitz der Kräfte gezeigt, sicher auch, um diesem Akt seine Würde zu geben. Eine in Salzburg nicht mögliche – so meinen wir – Verdichtung wurde in Lagarina vollzogen: Beim Tod des Rupertus ist Paris Lodron kniend abgebildet, was man sicher auch so verstehen darf, daß über die Zeugenschaft hinaus Paris Weiterführer des Lebenswerkes des Bistumsgründers ist und sein will.





Die „*Traditio legis*“ läßt selbstverständlich eine Frage auftauchen: Wurde dieses Thema deshalb hier abgebildet, um über die Vita des Heiligen hinaus dem Raum eine herausragend bestimmende, ikonologisch-politische Bedeutung zu geben? Das heißt mit anderen Worten, daß gewissermaßen „unter den Augen“ des Heiligen die Wahl eines Erzbischofs vollzogen werden sollte, auch im Bewußtsein der hohen Verantwortung, die das Fresko nahelegte. Soweit wir gesehen haben, läßt sich – leider – eine diesbezügliche Fixierung nicht erkennen. Eine spätere eventuelle Wahl kann nicht als schlüssig verwendet werden. Es läßt sich auch nicht zeigen, daß das Rupertus- oratorium als Memorialraum mit der besonderen Auszeichnung der Reliquienunterbringung intendiert worden war. Heute sind die Rupertusreliquien im Hochaltar des Doms deponiert.

Es wurde beim Außenbau auf die noch mögliche Vorbildhaftigkeit zeitgemäßer römischer Tendenzen hingewiesen, auch bei der bisher beschriebenen Themenwahl und der Einbindung des Erzbischofs selbst darin kann wieder auf eine römische Wurzel hingewiesen werden. Die Grundlegung von Reformideen in und mit historischen Fakten war gerade um 1600 in Rom besonders signifikant von den Päpsten betrieben worden. Die damals in Bau bzw. in der Ausstattungsphase befindlichen Papstkapellen an Sta. Maria Maggiore (Sistina und Paolina) waren gleichsam Lehrstücke für das Selbstverständnis von Sixtus V. und Paul V.; auch dafür, daß sie auf ihre Vorgänger als Leitbilder kirchenpolitischer Haltung zurückblickten.

Sixtus V. hat die Nachfolge zu Pius V. in den Grabmälern für sich und Pius V. dokumentiert. Die an beiden Grabmälern angebrach-

ten Reliefs zeigen gleichklingend Krönung, Wirken in der Kirche, aber auch in der europäischen Politik (im Vollzug der Gegenreformation). Die spätere Cappella Paolina (ab 1611) greift diese Problematik auf: Die Reliefs am Grab Clemens' VIII. und die am Grab Pauls V. (des Stifters) zeigen wieder Krönung, dann Heiligsprechungen (z. B. in der Sistina bei Sixtus V. San Diego d'Alcala, in der Paolina bei Clemens VIII. die hll. Raimundus und Hyacinthus, bei Paul V. Francesca Romana und Carlo Borromeo) oder politische Aktivitäten (z. B. der Friede zwischen Sigismund von Polen und Rudolf II. in der Sistina, bei Clemens VIII. der Friede zwischen Frankreich und Spanien, Paolina). Historische Kontinuität und auch Stolz darauf, daß die Kraft der Kirche neuerstanden präsent geworden war, sind Motive der Anbringung. Für dieses historische Bewußtsein ist mithelfend gewesen, daß Cardinal Baronijs von 1588 an seine „*Annales ecclesiastici*“ in Rom edierte. Man lese nur den „*Apparatus ad annales*“ im ersten Band, und ohne Mühe ist dieser Geist festzustellen. Verpflichtung aus dem Vorbild, Legitimation aus der Historie, ja ein gewisser „typologischer“ Zusammenhang sind nicht allzu ferne.

Soweit es gut ist, von einem Relief auf ein Fresko, was den Stil betrifft, zu blicken und Schlüsse zu ziehen, so läßt sich doch eine Verwandtschaft erkennen. Charakteristisch für die repräsentativen Reliefs ist die Beschränkung auf wenige Figuren von Würdenträgern, die dafür in steifer Feierlichkeit handeln können, der große, in der Mitte freigehaltene Raum läßt den Blick auf den Papst zu und trägt zur weiteren Beruhigung des Geschehens bei. Unwesentliche Assistenzfiguren – wie in Salzburg – nehmen mit Ge-

sten im Gespräch aufeinander Bezug und vermitteln auch zum Beschauer hin, sie sind lebhafter und leiten mit ihrer Rückenansicht in die Tiefe des betreffenden Reliefs. Um das Bedeutsame herauszustellen, nahm man eine unübersehbare Monotonie in Kauf.

Unter dem römischen Impuls – Kenntnisse der römischen Situation können sowohl durch die Aufenthalte von Marcus Sitticus als auch von Paris Lodron in den Jahren vor ihrer Wahl in der Ewigen Stadt begründet worden sein – wurde auch in Salzburg ein Netz kirchenhistorischer und damit kirchenpolitischer Bezüglichkeiten ausgebreitet. Wahrnehmbar schon einmal bei den Quellen der Bildfolgen: es waren die „*Gesta sancti Hrodberti confessoris*“, die 798 verfaßt worden waren. Die Inschriften in Lagarina folgen teilweise dem Text der *Gesta*.

Als weitere, diesmal aber zeitgleiche Quellen kommen die Stücke (*comodiae*) des Benediktinerpaters Thomas Weiss aus St. Peter in Betracht: „*Ecclesia Salisburgensis S. Ruperti episcopi, doctoris, apostoli*“ und „*Basilicae metropolitanae Salisburgensis dedicatio: Ss. Ruperti et Virgilio in eandem translatio*“; beide erschienen 1628 in Salzburg, die Orientierung an die genannten *Gesta* ist wieder festzustellen. Vor den hohen Gästen (unter anderen auch Herzog Maximilian von Bayern, ihm wird man die Gleichwertigkeit von Rupert und Herzog Theodo besonders gern vor Augen geführt haben) wurden diese und andere Stücke anlässlich der Domweihe 1628 im Rahmen großer Festivitäten aufgeführt. Etwas umständlich, aber unüberhörbar und unübersehbar wurde die Parallelität vom Dom- bau der heiligen Rupert und Virgil (im damaligen Verständnis) zu dem der Jahre nach 1600 ausgesprochen, damit wurde auch dop-

Abb. auf Seite 319: Blick nach Südosten im Rupertusoratorium des Salzburger Domes zu den Türen auf die Balkone im Langhaus.

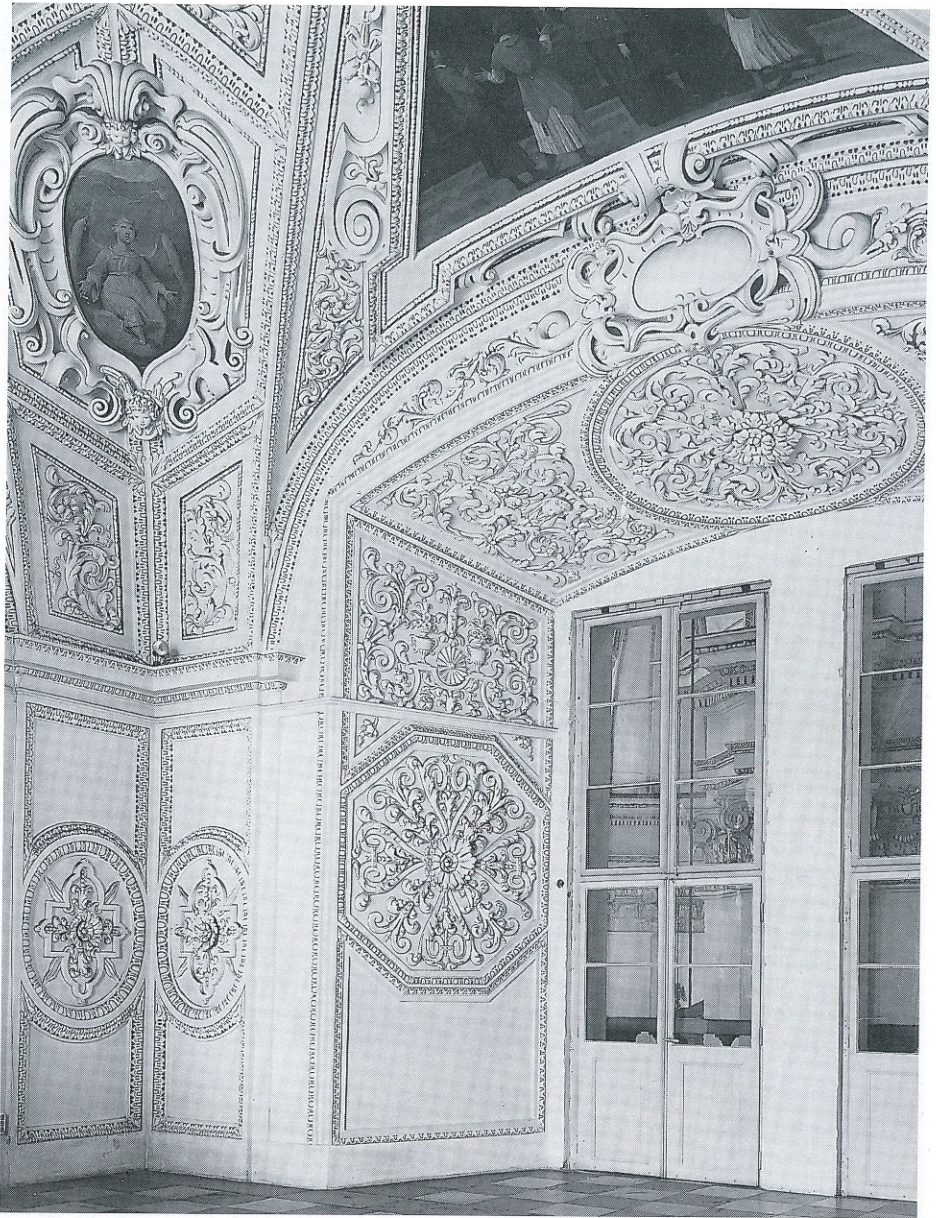


Abb. auf Seite 318: Totenfeier für den hl. Rupertus, Wandbild im Westen des Rupertusoratoriums über dem Eingangsportal.

pelte Geschichtsbezüglichkeit expliziert: neben der Fundamentierung in der glorreichen Vergangenheit (mit ihrer in sie hineininterpretierten Aufbruchstimmung) der daraus erwachsende, Gutes deswegen verheißende Impuls für die Zukunft. Die Aussage kann sehr kühn werden: Die „Ecclesia universalis“ wird sogar von der „Ecclesia Salisburgensis“ getröstet, „die vor traurige, jetzt aber triumphierende Kirche“ erhält aus diesem Aspekt heraus den Neubau als Geschenk, sichtbares Unterpfand und sigillum des Versprechens. Die Historie und die in Salzburg unbedingt positiv empfundene Wirklichkeit verquicken sich hier et nunc zu unlösbarer Einheit. Der Dom ist eine Begegnungsstätte verschiedener Geschichtsebenen, konkretisiert noch deutlicher im Rupertusoratorium. Nochmals erscheint uns die Bewußtseinslage im Hinblick auf die römische Vorbildlichkeit sehr bemerkenswert, bemerkenswert, weil doch auch sehr viele eigenständige Züge auftreten.

Am Tag vor der Domweihe (Rupertitag 1628) wurden die Reliquien des hl. Rupertus in glanzvoller Prozession aus der Pfarrkirche (heute Franziskanerkirche) durch eine Reihe prachtvoller Ehrenpforten (nur für diesen Anlaß errichtet) in den Dom überführt. Die Pforte des Erzbischofs ist hervorzuheben: deswegen, weil die hier insgesamt sieben Bilder und ihre erklärenden Texte mit denen im Rupertusoratorium gleichgehen, mit Ausnahme der Aufnahme des Heiligen in den Himmel an der Decke, das Altarbild ist jedoch eingeschlossen. Man wird nun zweifellos annehmen können, daß für das Programm der Ehrenpforte und die Reihenfolge der Bilder im Oratorium – und natürlich auch in Villa Lagarina – ein einziger Inventor verantwortlich gewesen ist; auch Paris Lodron wäre dafür vorzuschlagen.

Schon 1621 hat der geistliche Autor Andreas Vogt anlässlich des Einzuges von Paris Lo-

dron in Salzburg ein Werk zur Aufführung gebracht mit dem Titel „Adplausus comicus S. Ruperto Wormatia per iniuriam depulso Iuvavii excepto primo episcopo ad trophoeum de Mundo reportatum editus, Paridi ill.mo [...] Archiepiscopo [...] publicitus exhibitus“, und darin heißt es „Felicissimo fine exhilaratus astra S. Ruperto, Juvaviensem Provinciam Ill.mo Pricipi Paridi gratulatur“ und „S. Rupertus Caelestium choro interfusus, sucesori suo Paridi Provinciam adgratulando commendat“. Im Bild am Altar in Lagarina ist Paris Zeuge des Todes des Salzburger Bistumsgründers beim Osterhochamt, die Tradition nimmt er über die Jahrhunderte auf und führt sie weiter, für die ecclesia militans seu triumphans und die ecclesia Salisburgensis. Er ist Garant gleichsam am Totenbett dafür, daß wie der Dom des Rupertus und des Virgil so auch der neue von 1628 Zeichen einer Zeit sei, Wirkfaktor einer neuen Epoche.