



Holger Simon

Die Morphologie des Bildes

Eine kunsthistorische Methode zur Kunstkommunikation



VDC

Die Morphologie des Bildes

Eine kunsthistorische Methode zur Kunstkommunikation

Holger Simon

Die Morphologie des Bildes

Eine kunsthistorische Methode zur Kunstkommunikation



Besuchen Sie uns im Internet unter
www.vdg-weimar.de

VDG Weimar startete 2000 den täglichen
Informationsdienst für Kunsthistoriker
www.portalkunstgeschichte.de

© Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2012

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zum Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen. Verlag und Herausgeber haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung & Satz: VDG
Druck: VDG

Umschlaggestaltung unter Verwendung folgender Abbildungen:
Abb. 7 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserabtei St. Maria Himmelfahrt, fünftes Joch und Chor (Holger Simon, Köln).

ISBN 978-3-89739-692-0

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

I	Problemstellung	7
1	Einleitung und Forschungsfragen	7
2	Phänomen am Objekt – Zisterzienserklosterkirche Fürstenfeld	19
2.1	Historischer Kontext	21
2.2	Ikonographie der Ausstattung	23
2.3	Forschungsfragen und Aufgabenstellung	26
II	Theorie und Methode	35
1	Kritischer Blick auf die kunsthistorische Methodenlehre	35
2	Die Systemtheorie im Diskurs der (Geistes-)Wissenschaften	48
3	Perspektivenwechsel – ein antiontologischer Ansatz	60
4	Ein differenztheoretischer Kunstbegriff	79
5	Morphologie des Bildes	93
III	Exemplifikation	105
1	Zugang zum Kloster Fürstenfeld – Konzept der Erwartungsstruktur	106
2	Das Kunstwerk als strukturelle Kopplung	115
3	Differenzierung sozialer Räume	120
4	Morphologische Analyse der Deckenfresken der Klosterkirche Fürstenfeld	129
4.1	Formanalyse der Deckenfresken	129
4.2	Semantik der Formen im Langhaus	135
4.3	Semantik der Formen im Chor	152
4.4	Zusammenfassung	158
5	Umwelt des Kunstsystems – Austausch mit koevoluierenden Systemen	161
6	Formen und Medien aus differenztheoretischer Sicht	183
7	Bauen mit ikonischen Mitteln – Die Jesuitenkirche in Wien	190
7.1	Formanalyse der Innenraumgestaltung	192
7.2	Semantik der Formen	196
7.3	Zusammenfassung	204

8 Evolution	207
9 Selbstbeschreibung und Programmierung	216
10 Evolution der Formen – Perspektive und Rahmung	219
10.1 Perspektive und Rahmung in Selbstbeschreibung und Programmierung	220
10.2 Perspektive und Rahmung als Formen im Medium Deckenmalerei	236
10.3 Perspektive und Rahmung als Formen im Medium Raum	248
IV Ausblick	261
V Anhang	269
Literaturverzeichnis	269
Abbildungsnachweis	284
VI Abbildungen	285

I Problemstellung

„Suchen wir die gülden Türen/
Welche zum Gedächtniß führen;
Finden wir das AUG und OHR;
Diese Fürsten unserer Sinnen/
Flössen uns von aussen innen/
Was uns führt zum Künste Thor.“

Widmungsgedicht des Lüneburger Predigers
Franz Joachim Burmeister an Johannes Buno (1672) ¹

1 Einleitung und Forschungsfragen

Es kommt der Unmöglichkeit gleich, visuelle Phänomene mit Worten adäquat zu kommunizieren. Man kann über visuelle Phänomene sprechen, möglicherweise das ‚Was‘ benennen und das ‚Wie‘ beschreiben, ein wichtiges Element aber, die visuelle Wahrnehmung selbst, bleibt der Sprache fremd.²

Das ist keine neue Erkenntnis. Bereits Giovanni Pietro Bellori (um 1616–1690) wendet sich in der Widmung seiner Viten an den Leser und schreibt, dass „*la pittura il suo diletto nella vista che non partecipa se non poco all’udito.*“³ Da die Malerei aber nur dem Sehen Vergnügen bereitet und nach Belloris Worten nicht am Hören – das heißt an der Sprache – teilhat, folgert er treffend, dass man mit Sprache nur das von der Malerei erfassen kann, was beiden ähnlich ist: die *inventio*, im Sinne Belloris die Themen der Malerei. Bellori versteht sich folgerichtig als ein *semplice traduttore* und beschränkt sich daher in seinen Viten lediglich auf die Wiedergabe der einzelnen Themen der Kunstwerke. Um der Malerei und damit den Bedeutungen und Affekten der Figuren mit der Sprache Genüge zu tun, hätte er, so Bellori, seine eigene

¹ Gerhard F. Strasser: *Emblematik und Mnemonik der Frühen Neuzeit im Zusammenspiel*. Johannes Buno und Johann Justus Winckelmann, Wiesbaden 2000, S. 7.

² Vgl. Gisela Ulmann: *Sprache und Wahrnehmung. Verfestigen und Aufbrechen von Anschauungen durch Wörter*, Frankfurt am Main 1975, S. 68 ff.

³ Giovanni Pietro Bellori: *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni 1672* (Hrsg. von Evelina Borea, Einführung von Giovanni Previtali), Turin 1976, S. 8; vgl. auch die digitale Ausgabe der Viten unter URL: <http://biblio.cribecu.sns.it/cgi-bin/bellori//blrCGI?cmd=1&w=14&u=Dedica+al+Lettore&pg=008>.

Erfindungskraft zu Hilfe rufen müssen.⁴ Anders formuliert, er hätte wie ein Dichter schreiben müssen, um ein visuelles Bild vor den Augen seiner Leserschaft zu erzeugen. Da er aber kein eigenes Kunstwerk erschaffen wolle, bleibe er bei der einfachen Übersetzung der Malerei in die Textform, indem er lediglich das beschreibe, was beiden Medien ähnlich sei: das Thema der Darstellung. Wir würden Bellori unrecht tun, wenn wir ihm vorwerfen würden, dass er die Malerei einfach auf die *inventio* reduziere, vielmehr erkennt er die Grenzen eines reflektierenden Beobachters von Kunst an und verweist auf ein Phänomen, das bereits im 16. Jahrhundert unter der Formel „nescio quid – je ne sais quoi“ diskutiert wurde.⁵

Dieses Phänomen, auf das uns Bellori in seiner Widmung hinweist, gilt um so viel mehr, wenn es sich wie im vorliegenden Fall um Studien zur Innenraumgestaltung im 17. und 18. Jahrhundert handelt. In diesen Räumen greifen die Gattungen und Themen ineinander und verschränken sich zu einem komplexen Bildgefüge. Die Malerei sprengt den Bildrahmen, Skulpturengruppen sind thematisch mit Gemälden verwoben und die Architektur bietet nicht mehr nur den Ort für Bilder, sondern ist selbst zum Bild geworden. Schließlich verändert sich die Wahrnehmung des Bildgefüges auch noch mit dem Standpunkt des Betrachters.

Spätestens an dieser Stelle stellt sich auch für uns die Frage, wie wir uns dem Gegenstand nähern wollen. Doch auch der von Bellori vorgeschlagene Versuch, nur die Themen der Innenräume zu benennen und die verwendeten Motive zu erörtern, würde nicht nur aufgrund der ikonischen Komplexität der Innenräume die Lesbarkeit der Studie erschweren, sondern er ließe auch keine Antworten auf die heutigen kunsthistorischen Fragen nach der zeitgenössischen Rezeption der Innenräume und ihrer kontextuellen Semantik erhoffen. Der aktive Nachvollzug des Bildprogramms schließlich, also die Vermittlung von visuellen Wahrnehmungserfahrungen, scheint am Schriftmedium Buch gänzlich zu scheitern.

Diese Überlegungen huldigen keiner modernen Wissenschaftspanegyrik, sondern sie verweisen auf ein grundlegendes Phänomen der Rezeption von Kunst. Kunst kommuniziert durch Seherfahrung, die aber selbst nicht kommuniziert, sondern nur erfahren werden kann. Das mag auf den ersten Blick paradox erscheinen, doch ist es empirisch evident. Kein Foto würde die Raumerfahrungen ersetzen und auch die digitalen Medien (QuickTime VR, CAD, Virtuelle Realität) könnten nur Hilfen sein, die Orte der Bilder im Raum zu systematisieren. Es be-

4 Bellori 1672, S. 8f.: „Et è pessima cosa il ricorrere all'aiuto del pro/prio ingegno, l'aggiungere alle figure quei sensi e quelle passioni, che in esse non sono, con divertirle e disturbarle da gli originali. Mi sono però contenuto nelle parti di semplice traduttore, ed ho usato li modi più facili e più puri, senza l'aggiungere alle parole più di quello che concedono le proprie forme, rappresentando l'invenzioni e l'artificio, acciò che si sappia quale fosse l'ingegno di ciascuno e serva d'esempio quello che in loro fu più commendabile.“

5 Vgl. Oskar Bätschmann: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, Darmstadt 1992, S. 50; Erich Köhler: Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen, in: Romanistisches Jahrbuch 6 (1953/54), S. 21–59.

darf vielmehr der individuellen Seherfahrung, der unmittelbaren Körperpräsenz im betreffenden Raum. Und selbst dann, bei einem Besuch der Kirchenräume oder Schlossbauten, Kaisersäle oder Bibliotheken, fehlen uns heute die Rezeptionsbedingungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Lediglich ein Spielfilm – eine Kunstform also, die unsere Einbildungskraft anspricht – könnte uns möglicherweise in diese Bilder- und Erfahrungswelt entführen und uns diese vermitteln. Damit würden wir aber den wissenschaftlichen Kontext von Beschreibung und Analyse, Reflexion und Theoriebildung verlassen und wiederum in den Bereich der Kunst wechseln. Dies hatte bereits Bellori zu Recht abgelehnt, und auch wir überlassen diesen Weg einem anderen Projekt.

Was aber bleibt dann? Wir könnten Bellori folgen und uns weiterhin den Themen und ihrer Darstellung zuwenden und einen Weg gehen, den Werner Telesko kenntnisreich verfolgt hat. „Der Barock ist ‚in‘“, schreibt er im Vorwort seiner „Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst“ und verleiht seiner Verwunderung darüber Ausdruck, dass diese doch stark konfessionell geprägte Kunst in „einer weitgehend säkularisierten und globalisierten Gesellschaft zu einem gleichsam sensualistisch aufgeladenen Transmissionsriemen für die Attraktion weiter Bevölkerungskreise“ würde.⁶ Um die barocke Kunst nicht nur dem Tourismus zu überlassen, fragt Telesko kritisch an, ob „wir barocke Kunst überhaupt noch lesen“ können und legitimiert damit sein Projekt, in „die wichtigsten barocken Themenbereiche (sic!)“ einzuführen. Wohl wissend, dass man das Wort „lesen“ an dieser Stelle nicht streng wörtlich verstehen sollte, ohne dem Autor unrecht zu tun, so lässt der Wunsch nach der Lesbarkeit des Barocks dennoch kritisch aufhorchen und die Frage stellen, ob nicht vielmehr in dem „sensualistisch aufgeladenen Transmissionsriemen“ ein Moment liegt, das in der barocken Kunst besonders hervortritt und von dem die Forschung profitieren könnte.

Wir möchten daher einen anderen Weg vorschlagen und uns dem paradoxen Phänomen selbst zuwenden, das ein wichtiges Merkmal der Kunst im Allgemeinen und der barocken Bilderwelt im Besonderen zu sein scheint. Dieses Phänomen, das die Unvereinbarkeit von individueller Seherfahrung und sozialer Kommunikation zum Ausdruck bringt, können wir auf das Verhältnis der Begriffe Wahrnehmung und Kommunikation reduzieren. Wenn wichtige Merkmale von Kunst durch dieses Begriffspaar bestimmt werden, wenn wir Kunst sowohl als ästhetische Erfahrung und zugleich als ein wichtiges Element im Kontext der sozialen Kommunikation beschreiben wollen, dann müssen wir auf einer allgemeinen, theoretischen Ebene Gewissheit über das Verhältnis dieser Begriffe erlangen, um darauf kunsthistorische Verfahren zur Beschreibung und Analyse von Kunst begründen zu können. An dieser Stelle ist ein kurzer Blick in die Barockforschung notwendig, um zu prüfen, ob und inwieweit dort das Verhältnis von Wahrneh-

6 Werner Telesko: Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst, Wien 2005, S. 7.

mung und Kommunikation bereits diskutiert wird und welche Fragen sich die Forschung stellt.

Für einen großen Teil der kunsthistorischen Barockforschung scheint das *Credo Belloris* zur methodischen Leitlinie erhoben worden zu sein, indem sie sich vor allem auf die Themen- und Motivforschung beschränkte. Der Aspekt der konkreten Wahrnehmung eines Kunstwerks wurde zwar in der Forschung immer wieder thematisiert und im Kontext der Affektenforschung auch über die Themen der Darstellung hinaus als sinnliches Phänomen diskutiert,⁷ in die kunsthistorischen Methoden sind aber die Fragen zur Kunstwahrnehmung, die immerhin die Grundlage jeder Kunstrezeption ist, nur bedingt eingeflossen oder gar als unhistorisches Moment bewusst ausgeschlossen worden.

Es verwundert vor diesem Hintergrund dann auch nicht, dass im Zentrum dieser Forschungen spätestens seit dem venezianischen Kongress ‚*Retorica e Barocco*‘ im Jahr 1954⁸ Fragen der neuzeitlichen Rhetorik stehen. Giulio Carlo Argan⁹ wies in seinem Kongressvortrag auf die engen Beziehungen der barocken Bildsprache zum Horaz’schen Topos des *ut pictura poesis* hin und forderte damit eine Forschung heraus, die sich besonders mit der rhetorischen Struktur des Barocks, seiner emblematischen und allegorischen Bildsprache beschäftigen sollte. Dies hatte eine Aufwertung des Barocks als Forschungsgegenstand zur Folge und zeitigte wichtige Forschungsergebnisse.¹⁰ Schon früh wurde auf einen Zusammenhang zwischen Illusionismus und theatralischer Inszenierung hingewiesen und der Betrachter als ein konstitutives Moment in der Barockforschung erkannt.¹¹ Der Versuch einer Übertragung der verbalen Rhetorik auf die Kunst aber, der für

7 Vgl. Bernhard Rupprecht: Die Brüder Asam. Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock, Regensburg 1980; Barbara Welzel: Der Hof als Kosmos sinnlicher Erfahrung. Der Fünfsinne-Zyklus von Jan Brueghel d. Ä. und Peter Paul Rubens als Bild der erzherzoglichen Sammlung Isabellas und Albrechts (noch unveröffentlichte Habilitationsschrift 1997); Erich Franz: Räume, die im Sehen entstehen. Ein Führer zu sämtlichen Bauten Balthasar Neumanns, Ostfildern 1998; Ulrich Heinen / Andreas Thielemann (Hrsg.): Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, Göttingen 2001.

8 Enrico Castelli (Hrsg.): *Retorica e Barocco* (Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Venezia 15.–18. giugno 1954), Rom 1955.

9 Giulio Carlo Argan: La ‚*Rettorica*‘ e l’*arte barocca*, in: Castelli 1955, S. 9–14; Argan folgt dabei Wilhelm Mrazek, der die Beziehungen schon wenige Jahre zuvor herausgearbeitet hat, vgl. Wilhelm Mrazek: Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jh. in Wien und in den beiden Erzherzogtümern über und unter der Ems. Ein Beitrag zur Ikonologie der barocken Malerei, Wien 1947, ders.: Ikonologie der barocken Deckenmalerei, in: Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist.-Klasse 228,3, Wien 1953.

10 Vgl. zur älteren Forschung zusammenfassend Hermann Bauer: *Barock. Kunst einer Epoche*, Berlin 1992, S. 9–24.

11 Vgl. Hans Tintelnot: *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin 1939; Bernhard Rupprecht: Die bayerische Rokoko-Kirche, Kallmünz 1959; Jan Bialostocki: *Barock: Stil, Epoche, Haltung*, in: Jan Bialostocki: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln 1981 (erstmalig 1958, 1966 in dt.); vgl. auch hier die ältere Forschung zusammenfassend bei Bauer 1992, S. 217–282.

diese Forschung kennzeichnend war, wurde auf der Tagung des Ulmer Vereins zur „Barockkunst und Rhetorik“ im Jahr 1987 insgesamt doch recht skeptisch beurteilt, wenngleich auch keine alternativen Wege aufgezeigt werden konnten.¹²

Es waren schließlich Carsten-Peter Warncke¹³ und Frank Büttner¹⁴, die mit zwei Arbeiten aufwarteten, um der Forschung neue Impulse zu geben. Warncke gelingt es in einer medienhistorischen Analyse des frühneuzeitlichen Gemäldes ein Bildverständnis nachzuweisen, welches Wort und Bild als gleichwertige Medien der Informationsvermittlung begreift. Diese Auffassung von Kunst als Kommunikationsmedium hebt Warncke als ein typisches Merkmal des frühneuzeitlichen Bildverständnisses hervor, das sich in „seiner Gleichsetzung von Wort und Bild, dem mehrfachen Repräsentationssinn und der bedeutungsschaffenden Funktion des Betrachters“ offenbart. Diese „Rhetorik des Sehens“ würde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aber langsam zurückgedrängt werden von einem modernen Bildverständnis, welches die „Bildfunktion auf die Rolle nicht-sprachlicher Mitteilung [...] und] auf die Aufgaben reiner visueller Repräsentation“ beschränken würde.¹⁵

Parallel zu Warnckes Forschungen spürt Büttner dieser „Rhetorik des Sehens“ unter einem anderen Aspekt nach, indem er das System der Rhetorik von *inventio*, *dispositio* und *elocutio* auf die Malerei zu übertragen versucht. An den Fresken Johann Zicks in Bruchsal kann er dabei den kommunikativen Aspekt der Kunst nachweisen und darlegen, wie „die für die Rhetorik entscheidende *argumentatio* in der Malerei verwirklicht wurde“.¹⁶

In den folgenden Jahren entstanden mehrere Arbeiten, welche die enge Beziehung zwischen der Rhetorik als kommunikatives Mittel der Überzeugung durch Kunst und der zeitgenössischen Kunsttheorie weiter ausdifferenzierten.¹⁷ Doch

12 Vgl. Rezension von Hubert Locher: Barockkunst und Rhetorik. Zur Tagung des Ulmer-Vereins in Bamberg 28.5.–31.5.1987, in: Kritische Berichte 3/4 (1987), S. 118–121.

13 Carsten-Peter Warncke: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987.

14 Frank Büttner: Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zicks in Bruchsal, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43,1 (1989), S. 49–72.

15 Warncke 1987, S. 323.

16 Büttner 1989, S. 52.

17 Als Auswahl vgl. Sibylle Appuhn-Radtke: Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians, Weissenhorn 1988; Carsten-Peter Warncke: Rhetorik der Architektur in der frühen Neuzeit, in: Klaus Bußmann / Florian Matzner / Ulrich Schulze (Hrsg.): Johann Conrad Schlaun (1695–1773). Architektur des Spätbarock in Europa, Stuttgart 1995, S. 612–621; Friedrich Polleroß: „Docent et delectant“ – Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46 (1996), S. 165–206, 335–350 (Abb.); Frank Büttner: Ikonographie, Rhetorik und Zeremoniell in Tiepolos Fresken der Würzburger Residenz, in: Peter O. Krückmann (Hrsg.): Tiepolo in Würzburg. Der Himmel auf Erden (Ausstellungskatalog: Würzburg Residenz, Kataloge der Kunstaustellungen / Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen), München 1996, S. 54–62; Markus Hundemer: Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock, Regensburg 1997; ders.:

bereits 2001 musste Büttner feststellen, dass die Forschung mit diesen Untersuchungen zwar einen wichtigen Schritt vorangegangen sei, manche Fragen aber noch offen wären, vor allem „in dem zentralen Fragenkomplex der Wirkungsinentionen und der historisch tatsächlich erzielten Wirkungsweise“, und er konkretisiert: „Darüber, dass die *persuasio*, die Überzeugung und Überredung, das oberste Ziel aller Rhetorik, auch Ziel der barocken Bildkunst ist, besteht wohl kein Zweifel mehr, jedoch wie die *persuasio* in der historischen Rezeption konkret aussah und in welchem Verhältnis zu dem dominanten Phänomen der ästhetischen Illusion sie zu denken ist, wurde noch nicht hinreichend genau untersucht und beschrieben.“¹⁸ Zu Recht mahnt Büttner die Klärung des Verhältnisses von der inhaltlichen Überzeugungskunst der Rhetorik und ihrer ästhetischen Realisierung an. Büttner wendet sich daher in seinem Aufsatz den unterschiedlichen Perspektivkonstruktionen der Deckenmalereien zu und korrigiert damit so manche Vorstellung, die jeden Illusionismus nördlich der Alpen allein von dem Jesuiten und Maler Andrea Pozzo (1642–1709) ableitet. Schließlich ordnet Büttner innerhalb der Theorie der Rhetorik den ästhetischen Illusionismus dem *delectare*, vor allem aber dem *movere* zu, weil die „affektive Wirkung aller Kunst [...] ein unbestrittenes Dogma im Barock“ war, wenngleich der Erfolg der ästhetischen Illusion „nicht primär von der Täuschung, sondern von der Beachtung des *verisimile* ab[hänge]“ und nur so die Bilder ihre überzeugende Kraft erhalten könnten.¹⁹

Die Theorie der Rhetorik hilft Büttner, die belehrende Funktion von Kunst und ihre ästhetische Realisierung in einer illusionistischen Malerei – wir können auch sagen: Kommunikation und Wahrnehmung – in ein Verhältnis zueinander zu setzen und mit den Begriffen *docere* und *delectare* bzw. *movere* zu beschreiben. Auf diese Weise kann er zwar eine konstitutive Funktion des Illusionismus für die persuasive Kunst nachweisen und ihn vom Vorwurf, nur der Augentäuschung zu dienen, entheben, die Rhetorik als Theorie der Rede kann aber das Verhältnis nur als eine mögliche und nicht als eine notwendige Beziehung beschreiben. Dies wird vor allem darin deutlich, dass keine notwendige Beziehung der ästhetischen Gestaltung zum *docere* konstatiert werden kann, weil „im Grunde [...] der Stil für den Erfolg des Belehrens gleichgültig [ist], da es ja modern gesprochen um Informationen geht, die auch durch eine zeichenhafte Bildersprache vermittelt werden können“. Und zu Recht fügt Büttner an, dass „die spezifische Erscheinung der Barockkunst

Argumentative Bilder und bildliche Argumentation: Jesuitische Rhetorik und barocke Deckenmalerei, in: Herbert Karner / Werner Telesko (Hrsg.): Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der ‚Gesellschaft Jesu‘ im 17. und 18. Jahrhundert, Wien 2003, S. 261–273.

18 Frank Büttner: Die ästhetische Illusion und ihre Ziele – Überlegungen zu einer historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 2, München 2001, S. 108–127, 110.

19 Büttner 2001, S. 122.

[...] daraus nicht mit hinreichendem Grund abgeleitet werden“ könne.²⁰ Der Illusionismus als Wahrnehmungsphänomen wäre dann eher als eine besondere Leistung zu bezeichnen, die die Kunst der religiösen oder politischen Belehrung anbietet. Ein konstitutives Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation aber, so wie wir es hier für die Kunst vermuten, kann basierend auf der Theorie der Rhetorik nicht beschrieben werden.

Diese Argumentation führt uns deutlich vor Augen, dass einerseits Kommunikation und Wahrnehmung zwar in der Kunst offensichtlich miteinander verknüpft sind, die Forschung aber andererseits Schwierigkeiten hat, dieses Verhältnis begrifflich zu bestimmen und es auf die Kunst zu beziehen. An dieser Stelle scheint ein grundlegendes Problem der kunsthistorischen Methodik durch, das alle Versuche, das Verhältnis zu bestimmen, prägen wird: die Dichotomie von Form und Inhalt.

Die Kunstgeschichte hat sich seit Anbeginn ihrer Konstitution als Wissenschaft dem ästhetischen Ausdruck von Kunst angenommen und versucht, den Wandel der ästhetischen Gestaltung mit den Begriffen Form und Stil zu beschreiben. Die Formanalyse und Stilkritik wurde als Methode von Heinrich Wölfflin und Alois Riegl vor allem an der Barockkunst entwickelt, welche sie damit aufwerteten und nicht mehr als Verrohung des Ideals der italienischen Renaissance beschrieben, sondern als eine Fortentwicklung von Formen.²¹

Von dieser Methodik ist die Ikonologie in der Tradition von Aby Warburg und Erwin Panofsky zu unterscheiden, die sich unabhängig von der ästhetischen Erscheinung der Bedeutung, das heißt der Semantik von Kunstwerken zugewendet hat. Beide Methoden wurden in den folgenden Jahrzehnten nicht nur ausdifferenziert und weiterentwickelt,²² sondern ihre Vertreter polarisierten den methodischen Diskurs innerhalb der Kunstgeschichte über diese beiden Methoden so sehr, dass sie sich scheinbar unvereinbar gegenüberstanden. Dieser konträre Diskurs fand im Jahr 1962 auf dem 9. Kunsthistorikertag ihren Höhepunkt, als Kurt Bauch mit einer massiven Kritik gegen die Ikonologen aufwartete.²³

Wenngleich bis heute die Dichotomie von Form und Inhalt die kunsthistorische Methodenlehre prägt, so blieben die Versuche nicht aus, sie zu verbinden. So verwies bereits Bauer 1961 darauf, dass im Barock Form und Inhalt eine untrennbare

20 Büttner 2001, S. 121.

21 Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888 (Nachdruck Leipzig 1986); Alois Riegl: *Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien 1908.

22 Vgl. Lorenz Dittmann (Hrsg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–30*, Wiesbaden 1985.

23 Kurt Bauch: *Kunst als Form*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 7 (1962), S. 167–188.

Ganzheit bilden würden und „die Frage nach dem Stil dieses ‚Inhalts‘ nicht zu trennen [sei] von der Frage nach dem formalen Stil“.²⁴ Hier wirkt der Strukturbegriff seines Lehrers Hans Sedlmayr nach, womit dieser bereits zwei Generationen zuvor Inhalt und Form zu vereinen suchte. Mit dem Begriff vom „ikonologischen Stil“ versucht Bauer schließlich den stilistischen Wandel der Perspektivkonstruktionen von einem auf Pozzo zurückgehenden kanonischen System der „illusionistischen Perspektivmalerei“ im Barock hin zu „eine[r] konkrete[n] historische[n]“²⁵ Perspektive im Rokoko zu beschreiben und diese formalen Konstruktionen als „Illusion des Himmels“ im Barock und „Illusion der Geschichte“ im Rokoko inhaltlich zu deuten.²⁶ Die Argumentationen von Bauer an den Beispielen der Abteien von Neresheim und Münsterschwarzach überzeugen, sie liefern aber keine allgemeine Bestimmung des Verhältnisses von Inhalt und Form, die eine Übertragung auf andere Phänomene in der Kunst erlauben würde.

Die methodologische Dichotomie von Inhalt und Form oder, anders formuliert, die fehlende Bestimmung von Kommunikation und Wahrnehmung führt die Kunstgeschichte in ein weiteres Dilemma, will sie Beziehungen zwischen der Kunst und anderen gesellschaftlichen Bereichen wie Politik, Religion oder Wissenschaften untersuchen. Vor allem das 18. Jahrhundert mit seinen gravierenden stilistischen Unterschieden auf der einen Seite, die wir mit Barock, Rokoko und Klassizismus etikettieren, und seinen folgenreichen politischen und ideengeschichtlichen Umwälzungen auf der anderen Seite, die zu einer stärkeren Selbstvergewisserung der einzelnen gesellschaftlichen Bereiche führten, fordert die Kunstgeschichte besonders heraus, will sie Argumente für Beziehungen zwischen diesen gesellschaftlichen Bereichen und der Kunst nachweisen.

Bauer zeichnet in seiner Dissertation²⁷ den vielschichtigen Prozess des Wandels im 18. Jahrhundert am Beispiel einer Form, der Rocaille, nach und versucht diesen Wandel aus dem System der Rocaille abzuleiten. Noch 40 Jahre später nimmt Martin Warnke diesen Gedanken auf und stellt eine Verbindung zwischen der Rocaille und dem gesellschaftspolitischen Wandel her. Er konstatiert, dass „die Expansion der Rocaille [...] aus der Sicht traditioneller Architekturtheorie ein epidemischer Vorgang sein [musste]. Sie ist eine Auflösungsform, die ohne Regel und Vernunft beliebig auftauchen und verschwinden kann, die aber nirgends eine geschlossene, abgegrenzte und konturierte Form zulässt.“ Und er fügt wenig später hinzu, es sei „nicht ausgeschlossen, daß die Rocaille mehr zur Auflockerung der

24 Hermann Bauer: Zum ikonologischen Stil der süddeutschen Rokokokirche, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 12, München 1961, S. 218–240, zitiert nach Wiederabdruck, in: Ders.: Rokokomalerei. Sechs Studien, Mittenwald 1980, S. 55–78, S. 55.

25 Bauer 1980, S. 60. Vgl. Rupprecht 1959.

26 Bauer 1980, S. 58.

27 Hermann Bauer: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs (Dissertation München 1955), Berlin 1962.

Gesellschaft des Ancien régime beigetragen hat als manche der klassizistischen revolutionären Gesten, wie sie damals von den akademischen Malern in den Salons gezeigt wurden“.²⁸ Doch aus welchen Quellen können wir solche Bezüge herleiten? Wie können wir diese Aussagen begründen?

Adolf Feulner wies bereits Anfang des 20. Jahrhunderts auf eine Stelle im kurfürstlichen bayerischen Mandat vom 4. Oktober 1770 hin, in der gefordert wird, dass alle „überflüssige Stuckkador- und andere öfters ungereimte und lächerliche Zierrathen“ abzunehmen seien, um eine „angemessene edle Simplizität“ zu erzeugen.²⁹ Auch wenn in diesem Mandat ästhetische Begriffe in juristische Reformstatuten aufgenommen wurden, so diente das Mandat doch zuallererst der Neuregelung der Finanzierung der Pfarrkirchen,³⁰ die viele Bauherren aufgrund der kostspieligen Dekorationen im 18. Jahrhundert an den Rand ihrer finanziellen Liquidität gebracht hatte. Die Forschung fasste diese Begriffe univok zum Winckelmann'schen Credo von „edler Einfachheit und stiller Größe“ auf, und so war der Schritt zur Trias ‚Aufklärung = Klassizismus = Bürgertum‘ nicht mehr weit. Sie wurde zwar kritisiert³¹, trug aber vielfältige, wenn auch zunehmend differenziertere Früchte.³² Büttner vermutet zwar eine Verbindung von Aufklärung, Klassizismus und Bürgertum, doch gibt er zu bedenken, dass die „ursächlichen Zusammenhänge [...] bislang nicht mit der Klarheit, die wünschenswert wäre, herausgearbeitet worden“³³ seien. Diese Bedenken hat die Kunstgeschichte bislang nicht ausräumen können, vielmehr interpretiert sie Begriffe wie „klar“ oder „rational“ aus ganz unterschiedlichen – mal ästhetischen, mal politischen oder philosophischen – Kontexten univok. Philosophie, Kunst, Religion und Politik sind aber unterschiedliche Kontexte, die ihrer eigenen Rationalität gehorchen. Folglich können Bezüge, die auf gleichlautende Begriffe gründen, nicht ohne Weiteres als Argumente angeführt werden. Will die Kunstgeschichte aber die Kunst und ihren Wandel im Kontext der Gesellschaft beschreiben, so benötigt sie vielmehr

28 Heinrich Klotz / Martin Warnke: *Geschichte der deutschen Kunst*, 3 Bde., München 1998–2000, 2. Bd., S. 368, 370.

29 Adolf Feulner: Christian Wink (1738–1797). Der Ausgang der kirchlichen Rokokomalerei in Südbayern, München 1912. Zuletzt ausführlich Helmut Heß: *Das kurfürstliche bayerische Generalmandat vom 4. Oktober 1770. ‚Edle Simplizität‘ wird behördlich verordnet*, München 1989.

30 Heß 1989, S. 62.

31 Hermann Bauer: *Kunst der Aufklärung*, in: Venanz Schubert (Hrsg.): *Rationalität und Sentiment. Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels* (Ringvorlesung München), St. Ottilien 1987, S. 297–328, vor allem 297.

32 Vgl. Veit Loers: *Rokokoplastik und Dekorationssysteme – Aspekte der süddeutschen Kunst und des ästhetischen Bewußtseins im 18. Jahrhundert*, München 1976; Schubert 1987; Karl Möseneder: *Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei*, Wien 1993; Bernd Wolfgang Lindemann: *Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Worms am Rhein 1994*; Herbert Beck / Peter C. Bol / Maraike Bückling (Hrsg.): *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, München 1999; Michael Wenzel: *Adam Friedrich Oeser. Theorie und Praxis in der Kunst zwischen Aufklärung und Klassizismus*, Weimar 1999.

33 Büttner 1997, S. 126.

allgemeine Begriffe, die die funktionalen Zusammenhänge der gesellschaftlichen Systeme zu erfassen versuchen.

Doch auch innerhalb einer stilkritischen Betrachtung des 18. Jahrhunderts kann die Forschung nicht die Gründe des Wandels benennen. Klotz will einen Stilpluralismus im ausgehenden 18. Jahrhundert ausmachen und erkennt in ihm die Besonderheit der Zeitenwende. „Der Stilpluralismus der beginnenden Moderne erlaubte den Wechsel der geschichtlichen Vorgaben und das Auswählen des Orientierungshorizonts. Die Moderne setzte ein mit einer Freiheit, die der Phantasie Raum bot und oft zu schöpferischen Stilmischungen Anlaß gab, die aber auch zur Unverbindlichkeit, ja zur Beliebigkeit führen konnte.“³⁴ Dagegen kann Andreas Tacke im ausgehenden 18. Jahrhundert überhaupt keinen Weg zur Moderne erkennen und sieht „vielmehr ein Absterben, jedoch mit der ganzen Pracht des Herbstes, welcher um den Preis des Verwelkens den Farbenreichtum des Sommers noch einmal zu steigern weiß“.³⁵ Gegen solche Interpretation spricht sich Polleroß aus, der am Beispiel der Architektur Johann Bernhard Fischer von Erlachs die Gründe für die Verwendung unterschiedlicher Stile in der persuasiven Funktion der Architektur erkennen will.³⁶ Doch wie, so müssen wir hier kritisch anmerken, können Architekturstile, die der Betrachter wahrnehmen muss, zugleich eine persuasive, also kommunikative Funktion haben? Lediglich die Behauptung einer Beziehung, wenn sie einem auch wie hier bei Polleroß in der konkreten Darlegung überzeugend erscheinen mag, befriedigt nicht, wenn man das Verhältnis nicht begrifflich bestimmen kann.

Der Hinweis auf die persuasive Funktion der Kunst führt uns zu einem weiteren Forschungsfeld, dessen sich die Forschung in den letzten Jahren besonders angenommen hat, dem Verhältnis von Betrachter und Bild. Die Bedeutung des Betrachters für eine illusionistische Raumgestaltung ist spätestens seit Rupprechts Dissertation erkannt und im Rahmen der Rhetorikforschung immer wieder thematisiert worden.³⁷ Büttner befragt die Bilder im Hinblick auf ihre Angemessenheit (*aptum*) für die Adressaten an genau diesem Ort zu einer bestimmten Zeit und kritisiert, dass es „ein entscheidender Fehler der idealistischen Ästhetik [war], dass sie nicht einsehen wollte, dass sich das Werk bei dieser Operation verändert,

34 Klotz/Warnke 2000, Bd. 3, S. 39; vgl. auch Hans Körner/Constanze Peres (Hrsg.): *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 1986; Bauer 1987.

35 Andreas Tacke (Hrsg.): *Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740–1904)*, Berlin 1998, S. 13.

36 Polleroß 1996.

37 Rupprecht 1959; vgl. auch Bauer 1992; Sibylle Appuhn-Radtke: *Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620–1671) als Maler der katholischen Reform*, Regensburg 2000; Frank Büttner: *Die ästhetische Illusion und ihre Ziele – Überlegungen zu einer historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland*, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 2, München 2001, S. 108–127.

nicht materiell natürlich, aber die Wirklichkeit des Werks verändert sich. Aus dieser Erkenntnis ergibt sich für die Kunstwissenschaft die Forderung der genauen Erforschung des ursprünglichen historischen Kontextes eines Werkes, seiner historischen Rezeptionsbedingungen.³⁸

Mit dieser Forderung wurde bislang vor allem eine rezeptionsästhetische Erzählforschung verbunden, die die inneren und äußeren Rezeptionsbedingungen in Bezug auf den Betrachter analysiert. David Ganz nimmt den auf Wahrnehmung ausgerichteten Illusionismus in den römischen Kirchen ernst und spricht in seiner Dissertation von „Barocken Bilderbauten“³⁹, die man als „Erlebnisräume“ für Betrachter auffassen kann. Die illusionistische Bildwirkung ist dann der „Rahmen kommunikativen Handelns“⁴⁰. Interpretiert Ganz die Räume der römischen Barockkirchen folgerichtig als komplexe Bilder, die dem Betrachter Erlebnisräume wahrnehmend eröffnen und zugleich einen kommunikativen Rahmen darstellen, in dem heilsgeschichtliche und institutionelle Inhalte vermittelt werden.

Aber wie – und damit treffen wir wieder auf das ungeklärte Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation – ist es möglich, dass Erlebnisräume einen kommunikativen Rahmen darstellen können oder anders gefragt, wie können perzeptive Phänomene kommuniziert werden? Anne Hamker kritisiert an dieser Stelle zu Recht die kognitivistische Rezeptionsästhetik, der sie eine Missachtung des sinnlichen Aspekts vorwirft. Sie plädiert mithin „für eine Akzentverschiebung: von dem Was als Ursache der ästhetischen Erfahrung zu dem Wie und Wann der Erfahrung“.⁴¹ Von einer solchen kognitivistischen Rezeptionsästhetik setzt sich Ganz zwar schon ein gutes Stück ab, indem er das Phänomen des Bilderbaus in den Mittelpunkt seiner Untersuchung stellt, aber auch er bleibt eine Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von Erlebnisraum und institutionellen Sprechabsichten, anders gesagt, von Wahrnehmung und Kommunikation, schuldig. Ein ontologischer, an der Zeichentheorie sich orientierender Kunstbegriff, wie er diesen Ansätzen zugrunde liegt, wird immer an der konstruktivistischen Eigenleistung eines Betrachters scheitern oder diese aus ihren Analysen methodologisch einfach ausgrenzen müssen.

Dieser kurze Einblick in die Forschungslage zur Innenraumgestaltung im 17. und 18. Jahrhundert zeigt, dass vor allem in den letzten zehn Jahren grundlegende Arbeiten zum Verhältnis von Rhetorik und Kunst vorgelegt und auf Wahrnehmungsphänomene und die Betrachterfunktion stets hingewiesen wurde. Auf

38 Büttner 2001, S. 110.

39 David Ganz: *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700*, Petersberg 2003.

40 Ganz 2003, S. 14.

41 Anne Hamker: *Dimensionen der Reflexion. Skizze einer kognitivistischen Rezeptionsästhetik*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Hamburg 2000, S. 25–47, S. 30.

diesen Erkenntnissen baut die hier vorliegende Studie auf, ohne sie wäre sie nicht möglich. Die Forschungen der letzten Jahre scheinen an einem Theoriedefizit zu leiden, das sich am stärksten an der methodischen Dichotomie von Inhalt und Form offenbart und – wie wir gesehen haben – grundlegende Auswirkungen sowohl auf die Beschreibung von Kunst in ihrer Beziehung zu anderen gesellschaftlichen Bereichen als auch in der Erklärung von Formveränderungen und Stilpluralismus hat.

Diese Studie nimmt sich dieses Theoriedefizits an und beansprucht, das für die Kunst wichtige Verhältnis von Kommunikation und Wahrnehmung zu klären und beide Phänomene in eine kunsthistorische Methode zu integrieren. Dazu bedarf es aber einer Theorie, die auf einer allgemeinen begrifflichen Ebene das Verhältnis von Wahrnehmung als einen psychischen Vorgang und Kommunikation als einen sozialen Vorgang beschreiben kann. Aus der Sicht der Kunstgeschichte muss an eine solche Theorie ein hoher Anspruch gestellt werden, denn sie muss nicht nur die funktionalen Zusammenhänge von Gesellschaft beschreiben können, sondern zugleich die ästhetischen Phänomene von Kunst und ihren Wandel erfassen und damit das Verhältnis von Inhalt und Form bestimmen können.

Die innerhalb der Soziologie entwickelte und von anderen Wissenschaften bereits adaptierte und auf ihre Forschungsgegenstände angepasste Systemtheorie bietet unseres Erachtens eine solche anspruchsvolle Theorie an. Niklas Luhmann hat 1995 in „Die Kunst der Gesellschaft“⁴² Kunstkommunikation als ein autonomes System moderner Gesellschaften beschrieben und dargelegt, dass es vor allem die zentrale Leistung der Kunst sei, Wahrnehmung für Kommunikation verfügbar zu machen. Eine Theorie sozialer Systeme in Anlehnung an Luhmann, wie wir sie hier verwenden werden, scheint nicht nur das Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation auf einer allgemeinen Ebene klären zu können, sondern sie gibt der Kunstgeschichte auch allgemeine Begriffe an die Hand, mit denen sie sowohl das Kunstwerk in seiner formalen Erscheinung und Semantik und deren historischen Wandel beschreiben als auch eine Historiographie der Kunst im sozialen Kontext nachzeichnen kann.

Dies ist sicherlich ein hoher Anspruch an die vorliegende Studie und eine große Anforderung an die Systemtheorie. Damit sei an dieser Stelle aber nur das Programm umrissen, dass sich bei der Anwendung der Systemtheorie auf die Kunstgeschichte ergeben könnte, und auf die methodischen Chancen verwiesen, von denen die Kunstgeschichte profitieren könnte. Wir werden uns hier sicherlich auf einen Teilbereich beschränken müssen. Um diesen Bereich näher eingrenzen zu können und von Anbeginn der Entwicklung einer Methode die theoretische, zum Teil auch manchmal metatheoretische Sprache der Theorie sozialer Systeme direkt

42 Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, 3. Aufl. Frankfurt am Main 1999 (1. Aufl. 1995).

mit der konkreten Analyse am Objekt zu verzahnen, wollen wir im Folgenden uns einem konkreten Objekt, der Zisterzienserklsterkirche Fürstfeld, zuwenden. An ihr werden wir im folgenden Kapitel die Fragen und Ziele der Studie anhand der bereits aufgeworfenen Forschungsprobleme präzisieren.

2 Phänomen am Objekt – Zisterzienserklsterkirche Fürstfeld

Wenn wir uns im Folgenden exemplarisch der Klsterkirche Fürstfeld⁴³ (Abb. 2) zuwenden, um die Fragen und Ziele der vorliegenden Studie zu präzisieren, dann dürfen wir uns vor dem Hintergrund der Dichotomie von Form und Inhalt bzw. des noch ungeklärten Verhältnisses von Wahrnehmung und Kommunikation nicht nur den Forschungsergebnissen zuwenden – denen natürlich auch –, sondern wir sollten zugleich auch die heutige Kunstrezeption beobachten und danach fragen, welche Zugangsmöglichkeiten uns ein solcher Innenraum anbietet, welche Hilfestellungen ein Kirchenbesucher heute bekommt, einen solchen Raum zu erfassen, und wie die Forschung sich dazu verhält. Wir wollen diesen ersten Zugang dabei nicht als einen tatsächlich immer in dieser Weise stattfindenden Rezeptionsvorgang missverstanden haben wollen. Vielmehr verstehen wir diesen Zugang im Kontext der Problemstellung der Studie als ein Modell, das einen Beobachter beim Beobachten des Innenraums beobachtet und bereits die wichtigsten Varianten der Informationsgewinnung eines Beobachters beinhaltet, die anschließend durch eine Theorie begrifflich konzeptualisiert werden müssen.

43 Vor allem mit grundlegenden Aufsätzen und weiterführender Literatur vgl. Angelika Ehrmann / Peter Pfister / Klaus Wollenberg (Hrsg.): In Tal und Einsamkeit. 725 Jahre Klster Fürstfeld. Die Zisterzienser im alten Bayern, 3 Bde. (Bd. 1: Katalog, Bd. 2: Aufsätze, Bd. 3: Kolloquiumsband, 1990), Fürstfeldbruck 1988. – Für die Deckenmalereien vor allem Sabine Leutheuser: Die barocken Ausstattungsprogramme der ehemaligen Zisterzienser-Abteikirchen Waldsassen, Fürstfeld und Raitenhaslach (Dissertation Freiburg 1990), München 1993; Hermann Bauer / Bernhard Rupprecht (Hrsg.): Freistaat Bayern Regierungsbezirk Oberbayern. Landkreis Fürstfeldbruck (Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland 4), München 1995, S. 58–112. Vgl. aber auch Lorenz Lampl / Wolf-Christian von der Mülbe (Hrsg.): Die Klsterkirche Fürstfeld. Ein Juwel des bayerischen Barock, München 1985 (1. Aufl. 1981); Bruno Bushart / Bernhard Rupprecht: Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk (Ausstellungskatalog, Ausstellung zum 300. Geburtstag), München 1986, S. 226–230; Kaspar Elm: 900 Jahre Zisterzienserorden. Die Einschätzung der historischen Bedeutung des Ordens der Weißen Mönche in der neueren Forschung Fürstfeldbruck 1998; Angelika Mundorff / Eva von Seckendorf (Hrsg.): Inszenierte Pracht. Barocke Kunst im Fürstfelder Land, Regensburg 2000; Birgitta Klemenz: Klsterkirche Fürstfeld. Zwischen Zeit und Ewigkeit, Regensburg 2004. Für die historische Forschung im 17. Jh. vor allem Birgitta Klemenz: Das Zisterzienserklster Fürstfeld zur Zeit von Abt Martin Dallmayr (1640–1690), Weißenhorn 1997. Als wichtige Quelle vgl. Gerard Führer: Chronicon Fürstfeldense, [1803–1817].

„Wer durch die Gitter [der Vorhalle in den Kirchenraum, Anm. Verf.] eintritt, bleibt zunächst unwillkürlich stehen – überwältigt allein schon von den Dimensionen, die sich vor dem Auge des Betrachters auftun.“⁴⁴ Birgitta Klemenz hat hier sehr genau die Kirchenbesucher beobachtet. 300 Jahre nach dem Neubau spricht der Innenraum die Wahrnehmung der Besucher auf eine ganz eigentümliche Weise an. Ist der Besucher auf der einen Seite unmittelbar überwältigt von den Dimensionen oder von der künstlerischen Qualität der Bilder und den architektonischen Formen, so erscheint ihm der Kirchenraum auf der anderen Seite aber auch schnell überladen und er fühlt sich erschlagen von den vielen Figuren und dem Farben- und Formreichtum im Raum. Ein moderner Besucher aus einem christlichen Kulturkreis wird sicherlich die wichtigsten Orte im Raum unterscheiden und ihre Funktion bestimmen können: die Kapellen mit ihren Altären, das Langhaus mit der Kanzel und den Chor mit dem Chorgestühl und mächtigen Hochaltar. Vermag er das eine oder andere Thema in den Bildern und Skulpturen zu erkennen, so scheint sich eine Ordnung dem ersten Blick zu entziehen. Und gar die Deckenmalereien, die illusionistische Räume zu visualisieren, die mit dem Innenraum an manchen Stellen direkt zu kommunizieren scheinen, entziehen sich völlig den heutigen Sehgewohnheiten eines modernen Betrachters. Jeder Ort, an dem sein Auge etwas zu erkennen glaubt, mag es ein Altar, ein Motiv oder auch nur ein Ornament sein, ist eingebettet in Bildkonzepte. Architektur, Malerei und Skulptur sind ineinander verwoben wie ein eng geflochtenes Netz. Der Kirchenraum wirkt wie eine großartige Bühne mit einer Vielzahl von Darstellern an unterschiedlichen Orten, deren Ordnung man aber nur schwer zu erfassen vermag. An dieser Stelle ist es gleichgültig, ob wir einen Touristen, einen Kirchgänger oder Pater bei der Rezeption beobachten, sie unterscheiden sich lediglich im Kenntnisstand der Motivwelt, nicht aber grundsätzlich in der Wahrnehmung des Innenraumes. Will der Kirchenbesucher über den ersten unmittelbaren ästhetischen Eindruck hinaus mehr von der Kirche erfahren und seinen Kenntnisstand erweitern, wird er heutzutage zum Kirchenführer greifen oder sich einer Führung anschließen. Dort erhält er Informationen, sowohl zum historischen Kontext der Klosterkirche und ihren politischen Bezügen zu den bayerischen Herzögen als auch zur religiösen Funktion und der Bedeutung der Ausstattung. Schriftliche Kirchenführer oder Kirchenführungen scheinen dem modernen Rezeptionsverhalten besonders zu entsprechen, ihre massenhafte Verbreitung geht zurück auf das 19. Jahrhundert. Wir wollen uns diesem Phänomen hier nicht weiter zuwenden – wenngleich es einige Aufschlüsse über die moderne Wahrnehmung von Kirchen als Kunstwerke aufzeigen könnte –, vielmehr müssen wir für die Entwicklung eines Verfahrens, das die Kunstwahrnehmung zur Zeit des Kirchenbaus beschreiben will,

44 Klemenz 2004, S. 52.

berücksichtigen, dass die Zeitgenossen keine Kirchenführer zur Hand hatten. Uns bleibt aber zuvor nichts anderes übrig, als einem fiktiven modernen Besucher weiterhin zu folgen und unsere Beobachtungen zu nutzen, uns in den historischen Kontext und die zentralen Elemente der Ausstattung einführen zu lassen.

2.1 Historischer Kontext

Durch die Lektüre eines Kirchenführers⁴⁵ erfährt der Besucher, dass die Gründung des Zisterzienserklosters auf eine Gewalttat zurückgeht. Der bayerische Herzog Ludwig II. (1253–1294) hatte seine Gattin Maria von Brabant lediglich aufgrund eines Verdachts hinrichten lassen. Als sich der Verdacht, über den die Legenden ausführlich zu berichten wissen, als falsch erwies, war es zu spät. Zur Sühne seiner Schuld versprach der Herzog Papst Alexander IV. (1254–1261) die Gründung eines Klosters unter der Leitung der Zisterzienser. Nach zweimaliger Verlegung des jungen Klosters entschied man sich für einen strategischen Ort im Westen des Wittelsbach'schen Herrschaftsgebiets.⁴⁶ In der Nähe des Ortes Bruck, dessen Besitzrechte nicht in der Hand der Wittelsbacher lagen, wurde auf der anderen Seite der Amper, auf dem Grundbesitz des bayerischen Fürsten, das Kloster erbaut. In der Bestätigungsurkunde des Bischofs Konrad I. von Freising vom 3. Dezember 1263 wird das Kloster erstmalig als *campus principis* erwähnt, woraus sich der Name ‚Fürsten-Feld‘ ableitet. Das Kloster wurde 1271 Grablege der Wittelsbacher und genoss daher die besondere Gunst von Kaiser Ludwig dem Bayern (1328–1347), der der Sühnestiftung seines Vaters besondere Rechte zukommen ließ. Fürstenfeld entwickelte sich in den folgenden Jahrhunderten zu einem der bedeutendsten deutschen Zisterzienserklöster, in dem 1595 das Provinzkapitel der oberdeutschen Zisterzienser mit 16 Äbten tagte, um in Anlehnung an die Beschlüsse des Tridentinums (1545–1563) die sogenannten Fürstenfelder Reformstatuten zur Erneuerung des Ordenslebens zu beschließen, die bis ins 18. Jahrhundert das Klosterleben bestimmen sollten.

Nach den Verwüstungen im Dreißigjährigen Krieg, vor allem durch den Schwedensturm in den Jahren 1631/32, verstand es Abt Martin Dallmayr (1640–1690), das Kloster in Kürze wieder zu den wohlhabendsten landständischen Klöstern in Bayern zu führen. Abt Martin hegte schon den Wunsch nach einem Klosterneubau, der aber erst von seinem Nachfolger Abt Balduin Helm begonnen werden

45 Beispielhaft für viele Kirchenführer hier Peter Pfister (Hrsg.): Das Zisterzienserkloster Fürstenfeld, Regensburg 1998 (2. überarb. Ausgabe); grundlegend für die überarbeitete Fassung vgl. Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988/1990.

46 Vgl. ausführlicher Peter Pfister: Legende und Wirklichkeit. Gründung und frühe Jahre des Klosters Fürstenfeld, in: Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988, Bd. 2, S. 69–90, S. 76 f.

konnte. Kurfürst Max Emanuel (1679–1726) stellte seinen Hofbaumeister Giovanni Antonio Viscardi (1645–1713) zur Verfügung, der von 1691 bis 1699 den Neubau der Klostergebäude unter Mitarbeit des Stuckateurs Pietro Francesco Appiani (1670–1724) und des Malers Georg Asam (1649–1711) fertig stellte. Am 5. August 1700 wurde schließlich der Grundstein für die neue Kirche gelegt. Die Fundamentierung im Chor musste aber bereits im Herbst 1701 unterbrochen werden. Aufgrund des spanischen Erbfolgekriegs und eines habsburgisch gesinnten Abts ruhte der Bau einige Jahre. Erst Abt Liebhard Kellerer (1714–1734) nahm nach seiner Amtseinführung den Bau der Kirche wieder auf. Der Hofbaumeister Viscardi war aber ein Jahr zuvor gestorben und so stellte er Johann Georg Ettenhofer, einen Schüler Viscardis, als Baumeister ein. Im Jahr 1716 wurde mit dem Chor begonnen, der 1718 im Rohbau fertig gestellt wurde. Für die Stuckarbeiten konnte wieder Appiani gewonnen werden, die Deckengemälde wurden von Cosmas Damian Asam (1686–1739) im Jahr 1722 ausgeführt. Mit der Jahreszahl 1723 an der chorseitigen Uhr am Triumphbogen verbindet man die Fertigstellung der Gewölbemalereien. 1717 war das Langhaus der alten Kirche bereits abgerissen und anschließend mit dem Neubau begonnen worden. 1727 brachen Teile der Wölbung und der Südwand des Langhauses ein, die aber bis zur Fertigstellung des Rohbaus im Jahr 1728 zügig repariert werden konnten. Appiani war inzwischen verstorben, und so übernahm sein Bruder, Jacopo Appiani (1687–1742), die Stuckarbeiten im Langhaus und in den Seitenkapellen. Cosmas Damian Asam wurde mit der Ausmalung der Plafonds beauftragt. Zwei Jahreszahlen im westlichsten und östlichsten Langhausfresko lassen den Abschluss der Freskierung im Jahr 1731 vermuten. Die Gerüste wurden abgebaut, „der erste Gottesdienst gefeiert und die Gruft unter dem Chor geweiht“⁴⁷. Noch wenige Monate vor seinem Tod hat Abt Liebhard am 22. Juni 1734 einen Vertrag mit dem Orgelbauer Johann Fux (gest. 1738) aus Donauwörth geschlossen, wobei mehrere Register und alle Windladen der alten Orgel, die 1661 vom Lettner beseitigt und wahrscheinlich auf die damalige Westempore verlegt wurden, wiederverwendet werden sollten. 1736 wurde die Kirche gepflastert und schließlich am 16. Juli 1741 vom Fürstbischof zu Freising, Johann Theodor von Bayern, geweiht.

Das Freskenprogramm war zur Kirchenweihe fertig gestellt, die Ausstattung der Altäre zog sich bis in die Amtszeit von Abt Martin II. Hazi (1761–1779) in den 1760er Jahren. Der Hochaltar geht vermutlich auf Entwürfe von Egid Quirin Asam (1692–1750) zurück und wurde 1762 aufgestellt. Zur gleichen Zeit stellte Thomas Schaidhauf (1735–1807) einen großartigen Apostelzyklus in der Kirche fertig und Roman Anton Boos ergänzte die Kirchengestaltung 1765/66 durch

47 Anna Bauer-Wild: Bau, Ausstattung und Bildprogramm der barocken Klosterkirche Fürstenfeld, in: Pfister (Hrsg.) 1998, S. 55–76, 58.

die beiden mächtigen Stifterfiguren vor dem Triumphbogen am Chor. Zur selben Zeit wurde der Kreuzaltar aufgestellt und das Vorhallengitter eingefügt. Seit der Grundsteinlegung der Kirche waren nun fast drei Generationen mit der Ausstattung beschäftigt.

2.2 Ikonographie der Ausstattung

Neben der Darstellung dieser historischen Zusammenhänge informiert der Kirchenführer auch über die wichtigsten Themen und Motive der Ausstattung. Die Themen der Altäre in den acht Seitenkapellen und der Hochaltar mit der Himmelfahrt Mariens werden im Fürstenfelder Kirchenführer kurz vorgestellt, auf den Apostelskulpturenzyklus, der sich über Langhaus und Seitenkapellen erstreckt, und den Gemäldezyklus der Kirchenväter im Chor wird hingewiesen, um schließlich etwas ausführlicher die Deckenmalereien vorzustellen. Die Autorin⁴⁸ hält sich – für einen Kirchenführer typisch – eng an die Vorstellung der Themen des Bernhardszyklus im Langhaus und den einzelnen Fresken im Chor und steht damit unwillkürlich in der Tradition von Belloris Kunstbeschreibungen. In Fürstenfeld haben wir es aber mit einem sehr komplexen Bildprogramm zu tun, dem sich die Forschung ausführlich zugewendet hat. Sabine Leutheußer vermutet in ihrer Dissertation, dass die Deckengemälde nicht nur von heutigen Kirchenbesuchern, sondern auch zu ihrer Entstehungszeit nur von denjenigen verstanden wurden, die „im allegorischen Denken des Barock geschult“ waren.⁴⁹ Sie hat sich daher die Mühe gemacht, eine detaillierte ikonographische Analyse der Innenausstattung von Fürstenfeld vorzunehmen, die einzelnen Bilder zu beschreiben und in Bezug zu ihrer Textgrundlage zu interpretieren.⁵⁰ Vor dem Hintergrund unserer Studie lohnt ein Blick in die Forschung und deren Ergebnisse zur Ikonographie von Fürstenfeld. Es würde in unserem Modell einem Beobachter entsprechen, der mit der Motivwelt und den dargestellten Themen vertraut ist.

Der Freskenzyklus in Fürstenfeld beginnt nach Leutheußer im Langhaus mit einer christologischen Deutung der Vita des Hl. Bernhard und wird durch einen Marienzyklus im Chor ergänzt. Der Hauptzyklus beginnt im westlichen Langhaus, wobei in jedem folgenden Joch „Szenen aus dem Leben Jesu mit solchen aus der Vita Bernhards von Clairvaux“⁵¹ verknüpft werden, die sich wiederum auf

48 Bauer-Wild 1998.

49 Leutheußer 1993, S. 341.

50 Leutheußer 1993.

51 Leutheußer 1993, S. 338.

die 1708 erschienene zisterziensische Ordensgeschichte⁵² beziehen (Abb. 9–23). Im ersten Joch über der Westempore wird der Mutter des Heiligen vor seiner Geburt ein Traum gedeutet und in Beziehung zur Verkündigung Mariens gesetzt. Im folgenden Joch ist der siebenjährige Bernhard dargestellt, dem in einem Traum die genaue Geburtsstunde Christi von Josef übermittelt wird. Im dritten Joch folgt die Bekehrung des Herzogs von Aquitanien durch Bernhard mit einer Darstellung der Auferstehung Christi im Tympanon der Kirche und im vierten Joch sein Ordenseintritt mit der Himmelfahrt Christi. Im fünften Joch schließt der Bildzyklus im Langhaus mit der Darstellung der drei mystischen Gnadenspenden an Bernhard in Verbindung mit Pfingsten. In den begleitenden Medaillons ergänzen Emblemata mit Icon und Lemma die Hauptszenen. Da ihnen das Epigramm fehlt, deutet Leutheußer sie zu Recht als „exegetische Emblemata“ und bezieht sie auf das Hauptbild.⁵³ Auf diese Weise entsteht ein komplexes Bildprogramm, dessen heilsgeschichtliche Bedeutung Leutheußer durch eine detaillierte Motivrecherche aufzeigen kann.

Das Dekorationsprogramm im Chor (Abb. 30) folgt dem gleichen Muster wie im Langhaus, nur dass Leutheußer hier ein „Marienprogramm“ vermutet.⁵⁴ Im westlichen Joch des Chores wird ein Engelskonzert gezeigt, gefolgt von Maria als Schirmherrin der Zisterzienser im zweiten Joch, einem Stiftungsbild im dritten Joch, auf dem der Kirchengrundriss an Ecclesia überreicht wird, und schließlich im vierten Joch die tatsächliche Markierung des Bauplatzes auf dem ‚Fürsten-Feld‘.

Den Schlüssel zur Interpretation der gesamten Kirchengestaltung sieht die Autorin im Moment der Buße (*poenitentia*). Sie sei das Motiv der Stiftung und zugleich das Thema der Kirchengestaltung.⁵⁵ Aus diesem Grund taucht die Personifikation der *poenitentia* an zentraler Stelle im Stiftungsbild auf und im beigefügten Emblem wird das Thema erneut aufgenommen: Unter dem Lemma *Poenitentiam acendo* verbüßt ein Herz seine Schuld und vergießt Tränen. Das Thema wird an der Kanzel wiederholt, an der die Inschrift *AUT POENITEN-*

52 Augustinus Sartorius: Verteutschtes Cistercium Bis-Tertium, Oder Cistercienser Ordens-Historie: Worinnen Des gleich-besagten, und von seiner Foundation an, nunmehr durch Bis-Ter Saecula, oder Sechs Jahrhundert glücklich gestandenen Heiligen Cistercienser Ordens Ursprung, Wachstum, Heiligkeit... Enthalten seynd [...], Prag 1708 (verwendetes Exemplar in Stuttgart); vgl. auch die lateinische Fassung, ders: Cistercium bis-tertium, seu historia elogialis: in qua sacerrium ordinis cisterciensis a. d. 1698 a sui origine sexies, seu bis-ter saecularis primordia, incrementa, praeclara gesta, merita in ecclesiam, orbemque christianum... nova methodo recensentur, Prag 1700.

53 Leutheußer 1993, S. 277; vgl. William S. Heckscher: Emblem, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 5, Stuttgart 1967, Sp. 88 ff; Sibylle Appuhn-Radtke: Allegorie und Emblem, in: Josef Pauser / Martin Scheutz / Thomas Winkelbauer (Hrsg.): Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch, Wien, München 2004, S. 971–1005, S. 972: „Zweiteilige Embleme stellen ihrem Betrachter die Aufgabe, das fehlende Epigramm zu ergänzen und damit den Sinn des Emblems zu entschlüsseln.“

54 Leutheußer 1993, S. 339.

55 Leutheußer 1993, S. 339 f.

DUM AUT ARDENDUM explizit auf die Buße verweist, und im Skulpturenzyklus über den Beichtstühlen konkretisiert. Das Leben des Hl. Bernhard wird vor dem Hintergrund dieser Thematik im Langhaus als ein herausragendes Beispiel und Vorbild herausgestellt.

Anna Bauer-Wild folgt im Kirchenführer grundsätzlich Leutheußner, für sie ist aber die Hervorhebung des Stiftungsbildes im Chor durch den mächtigen goldfarbenen Rahmen das zentrale Argument dafür, den Freskenzyklus der Kirche von Osten beginnen zu lassen: „Die Chorfresken behandeln – eng auf die Bestimmung des Raums als Mönchschor bezogen – die Gründung Fürstenfelds und stellen sie in den Zusammenhang der Heilsgeschichte. Der Ablauf des ‚rückweise dargestellten‘ Bildgedankens vollzieht sich von Ost nach West. Die einzelnen Bilder bauen inhaltlich aufeinander auf.“⁵⁶

Die Darlegungen zum historischen Kontext und Bildprogramm im Kloster Fürstenfeld zeigen, dass die Forschung die wichtigsten Quellen für die historischen Zusammenhänge der Klosterkirche überzeugend heben, die Bildmotive im Rahmen der Ordensgeschichte identifizieren und in den übergeordneten Kontext der christlichen Heilsgeschichte stellen konnte, der sich auf die gesamte Ausstattung mit seinen Fresken, Altären und Skulpturen im Kirchenraum ausbreitet. Die meisten modernen Kirchenbesucher würden sich völlig ausreichend informiert fühlen und auch innerhalb der kunsthistorischen Forschung gilt der Innenraum von Fürstenfeld als beispielhaft erforscht.⁵⁷ Doch es bleibt eine Diskrepanz zwischen dem unmittelbaren ersten Zugang, dem Staunen gegenüber den Dimensionen und der Wahrnehmung eines Bühnenraumes. Man vermisst in der Forschung eine Untersuchung des ästhetischen ‚Erlebnisraumes‘, den ein Kirchenbesucher unwillkürlich wahrnimmt und der ein wichtiger Bestandteil in der Wahrnehmung barocker Innenräume zu sein scheint. Die methodologische Dichotomie von Form und Inhalt zeigt sich nicht nur in der Forschung, sondern sie wirkt sich auch auf die Kirchenführer und damit auf die Zugangsmöglichkeiten aus, die dem Kirchenbesucher angeboten werden.

⁵⁶ Bauer-Wild 1998, S. 68.

⁵⁷ Vgl. Heinfried Wischermann: *Ut Rhetorica Pictura – Überlegungen zu einem Deutungsmuster barocker Kirchenprogramme*, in: Bernd Mathias Kremer (Hrsg.): *Kunst und geistliche Kultur am Oberrhein. Festschrift für Hermann Brommer zum 70. Geburtstag*, Lindenberg 1996, S. 97–106, 102, der von einer beispielhaften ikonographischen Arbeit spricht.

2.3 Forschungsfragen und Aufgabenstellung

Versuchen wir also die Fragen und Ziele dieser Studie an den Forschungen zu Fürstenfeld zu präzisieren. So berechtigt und notwendig eine quellenbasierte und motivgeschichtliche Forschung ist, so geht sie über die Darstellung der Themen der Kirchengestaltung nicht weit hinaus und steht damit in der Tradition des *semplice traduttore* nach Bellori. Im Unterschied zu Bellori aber, der sich bewusst für diesen Weg entschieden hatte und noch davon wusste, dass die eigentliche Bilderfahrung mehr als die Wiedergabe ihrer Themen bedeutet, scheint sich die heutige Forschung, wie man in Fürstenfeld sieht, mit den Ergebnissen recht schnell zufriedenzugeben. Auf diesem Weg konnten zwar die Mittel für die Lektüre eines solchen emblematischen Bildprogramms offengelegt und die entsprechenden Szenen, Motive und Allegorien gedeutet werden. Die Mittel für die visuelle Bildwahrnehmung, die Spezifika der Bilder im Unterschied zu einer Textlektüre aber bleiben weiterhin unberücksichtigt. Die überaus hohe Bedeutung des Bildes einerseits, welche die neuzeitliche Philosophie und Kunsttheorie von Giordano Bruno bis Gottfried Wilhelm Leibniz dem Bild zuspricht, und die erstarkende Kunstproduktion in der Neuzeit andererseits, die alle Kernbereiche der Gesellschaft im profanen und geistlichen Raum erfasst, in denen das Bild als ein wichtiges Medium zur Präsentation und Einflussnahme genutzt wird, lässt uns vermuten, dass die Zeitgenossen mit der Praxis der Bildwahrnehmung vertraut waren und daher die Reduktion der Bildbeschreibung auf die Themen nur angemessen war. Diese Praxis der Bildwahrnehmung fehlt dem heutigen Zeitgenossen und damit erscheint eine zufrieden stellende Erforschung der eigentlichen Bilderkenntnis vorerst aussichtslos.

Die Forschung steht damit vor einem methodischen Problem. Nehmen wir die Erkenntnisse der Medienwissenschaften ernst, nach denen jedes Kommunikationsmedium seinen eigenen Gesetzen folgt, so können wir in der Kunsttheorie und Philosophie zum einen oder in den Reiseberichten und Weihepredigten zum anderen keine theoretische Darlegung erhoffen, auf die wir eine begründete Forschung der historischen Bildwahrnehmung stützen können. Sie bleiben Reflexionen aus dem Bereich der zeitgenössischen Wissenschaften und der Religion oder aber geben Hinweise auf vereinzelte Bilderfahrungen. Es fehlt eine Theorie, die uns allgemeine Begriffe an die Hand gibt, mit denen wir beschreiben können, wie diese Bereiche zueinander stehen und wie sie sich gegenseitig beeinflussen und auf einander wirken können.

Treten wir also noch einmal einen Schritt zurück und wenden uns den zeitgenössischen Rezeptionsbedingungen zu, die doch aufmerken lassen: Wie haben die Zeitgenossen das Deckenprogramm in Fürstenfeld rezipiert? Was haben sie von

einem solchen Programm wirklich verstanden? Anfang des 18. Jahrhunderts wird in keiner Kirche ein Kirchenführer für die Besucher ausgelegt und eine Person bereitgestanden haben, die die theologisch anspruchsvollen mystischen Schriften des Hl. Bernhard oder die für ein erlauchtes Publikum gehaltenen Kirchweihpredigten auf das Ausstattungsprogramm beziehen und deuten konnte. Das Fehlen solcher Vermittlungshilfen verwundert und lässt so manche kasuistische Interpretation moderner Forschungen fraglich erscheinen. So war die Ausstattung der Kirchen und Paläste doch gerade in der Neuzeit ein wichtiges didaktisch-propagandistisches Mittel der Bauherren, möglichst viele Menschen anzusprechen, sie zu erfreuen und zu belehren. Wurde das Bildprogramm ‚gelesen‘, so wie heute Kirchenführer die Motive und Geschichten erläutern, oder können wir eine Bildkompetenz erwarten, die – basierend auf der Bildwahrnehmung – die Motive zuzuordnen und zu deuten hilft? Genügte den Theologen die Identifikation eines Motivs, um ein visuelles Programm mit den Argumentationssträngen der schriftlichen Quellen zu verbinden? Oder gibt es so etwas wie ikonische Strukturen, Formen also, die wahrgenommen wurden und zugleich eine argumentative Funktion besaßen, so dass man auch ohne Kenntnis der Quellen die Bildprogramme verstehen konnte? Welche Eigenleistung vollzieht der Betrachter bei der Konstruktion des Bildes und auf welche Vorgaben im Bild bezieht er sich? Ist eine solche Kommunikation durch Kunstwerke schließlich nicht viel zu unsicher und kontingent? Welche Bedingungen und Möglichkeiten müssen einer Kunstkommunikation zu Grunde liegen, wenn das Anliegen der Auftraggeber nach einer angemessenen Rezeption sich erfüllen soll?

Richten wir unser Auge auf die Chorfresken (Abb. 30), so stellen wir fest, dass nicht nur das Stiftungsbild durch einen besonders markanten Rahmen herausgehoben ist, sondern den Hauptfresken in den anderen Jochen eine Bildrahmung fehlt. Nicht die Bildfelder werden gerahmt und als abgeschlossene Bilder aufgefasst, sondern die Architektur wird ‚gerahmt‘ und öffnet sich nach oben (Abb. 33). Darüber hinaus ist der Augpunkt der Hauptfresken im Chor auf einen Betrachter ausgerichtet, der kurz vor dem Chor steht. Beide visuellen Phänomene, die unterschiedliche Rahmung und der Betrachterstandpunkt, wurden bislang in der Forschung für die Semantik der Fresken nicht berücksichtigt. Stellt aber nicht bereits die Rahmung im Chor jede feste Erzählrichtung in Frage, oder sind diese Unterschiede nur ästhetische Variationen der Maler und Stuckateure, die keine Auswirkung auf die Semantik haben?

Das erste Joch im Westen (Abb. 9) wird stets als erstes Joch des Bernhardzyklus angesprochen. Aus motivischen Gründen mag dies auch schlüssig sein. Beim Betreten der Kirche kann man das erste Joch aber gar nicht sehen. Der Kirchenbesucher tritt unter der Orgelempore hindurch erst im zweiten Joch in den Kirchenraum. Von dort kann er zwar die Asamfresken im dritten bis fünften Joch gut

erkennen und mit etwas Mühe auch das Fresko über ihm im zweiten Joch, nicht aber das Fresko im westlichen Joch. Dieses Fresko ist darüber hinaus das einzige, das um 180 Grad gedreht ist und das deshalb streng genommen nur von einem Betrachter gesehen werden kann, der die Kirche wieder verlässt. Damit wäre dieses aber das letzte und nicht das erste Bild des Bildprogramms! Die bislang übliche Interpretation des Bildprogramms in Anlehnung an den Grundriss ohne die konkreten Betrachterstandpunkte zu beachten, greift zu kurz. Doch wie kann man solche visuellen Phänomene verstehen, worauf könnten sie uns hinweisen?

Eine genaue Bauanalyse zeigt, dass die Joche im Langhaus unterschiedlich breit sind, indem die Joche drei bis fünf zum Chor hin immer breiter werden (Abb. 5). Nach dem Betreten der Kirche erscheinen aber die Fresken in den drei östlichen Jochen im Langhaus gleich groß (Abb. 6). Liegt hier eine Absicht des Baumeisters vor oder korrigiert Cosmas Damian Asam einen Baufehler?

Schließlich fragt man sich, welche Funktion der mächtige, große Vorhang am Triumphbogen hat? Wie ist es möglich, dass ein solches, doch sehr augenfälliges Motiv in der Kirchenbeschreibung zwar Erwähnung findet, aber nicht zur Interpretation herangezogen wird? Und welche Bedeutung haben die Stifterfiguren vor dem Chor? Sie sind mit Abstand die größten Figuren im Raum, polychrom gefasst und vom Eingang sehr gut zu sehen. Sind sie nur eine 40 Jahre später missverständliche Ergänzung oder gehören sie zum ursprünglichen Ausstattungsplan?

Leutheußer deutet alle Medaillons als „exegetische Embleme“⁵⁸ und bezieht sie auf das Hauptfresko im jeweiligen Joch. Ihr wichtigstes Argument für diese Schlussfolgerung sieht sie im Fehlen des Epigramms. Dies ist ein sicherlich überzeugendes Argument, das auf der Theorie des Emblems basiert. Wir stellen uns hier aber die Frage, ob man nicht auch visuelle Strukturen nachweisen könnte, die diese These unterstützen und darüber hinaus auch noch deutlich machen, worauf sich die Exegese bezieht. Denn wie gehen wir schließlich mit den fünf Emblemen im Chorrund um? Auf welches Bild oder Thema beziehen sie sich? Aus emblemtheoretischer Sicht stellen auch sie exegetische Embleme dar, doch es fehlt zum Lemma nicht nur das Epigramm, sondern auch das Hauptfresko, das Icon.

Haben wir uns erst einmal auf diesen Blickwinkel eingelassen und nehmen wir die ikonischen und morphologischen Phänomene, die Bildstrukturen im Innenraum, ernst, dann stellen sich weitere bisher als sicher geltende Bezüge zumindest als fraglich heraus, weil wir sie am Bildprogramm selbst nicht sehen können. So wird man sich fragen müssen, welche Gründe es gibt, dass die Kapellenfresken in der Forschung nicht als ein eigener Zyklus aufgefasst, sondern ebenfalls auf das Hauptbild im jeweiligen Joch bezogen werden. Wieso also die Fokussierung auf das zentrale Jochbild? Die Forschung legitimiert diesen Zusammenhang inhaltlich,

58 Leutheußer 1993, S. 277.

d. h. über das Thema. Könnte es hierfür aber auch bildrhetorische Gründe geben? Wenn die Inschrift der Kanzel mit dem Verweis auf die Buße so zentral für die Deutung der Kirche ist, wieso befindet sich dann auf dem Schalldeckel der Apostel Paulus? Hat es hier eine Veränderung des Bildprogramms in den 1760er Jahren gegeben? Und schließlich wird man sich darüber wundern, dass die Altäre in den Seitenkapellen aufgrund ihrer Gestaltung, sprich der Farbe und Bildrahmung, jeweils gegenüberliegend Paare bilden.⁵⁹ Dabei weisen uns die Quellen darauf hin, dass sie in einem Zeitraum von fast 30 Jahren unter vier Äbten fertig gestellt wurden. Allein zwischen den beiden Aufträgen der östlichen Altarpaare von Egid Quirin Asam (1692–1750) liegt fast ein Dezennium. Der Altar des Hl. Sebastian in der nördlichen Seitenkapelle des vierten Langhausjochs wurde 1737 und der Altar der Hll. Peter und Paul in der südlichen 1746 aufgestellt.⁶⁰ Müssen wir aufgrund dieser Erkenntnisse auf ein uns nicht mehr bekanntes Gesamtprogramm schließen, an das man sich so lange gehalten hat, zumal die Altarpatrosinien aus der alten Vorgängerkirche übernommen wurden, oder gibt es eine andere Erklärung für die Altarpaare?

Die Analyse der Rezeptionsvorgaben, wie sie die Rezeptionsästhetik vorschlägt, könnte zur Beantwortung dieser Fragen sicherlich einen wichtigen Beitrag liefern, sie stößt aber an ihre Grenzen, wenn sie erklären soll, wie die vom Betrachter wahrgenommenen Rezeptionsvorgaben semantisch kommuniziert werden können. Die Semiotik bietet dafür keine Erklärung an, sie deutet die Motive als Zeichen, kann aber nicht die visuellen Strukturen in ein kunsthistorisches Verfahren integrieren und deren Semantik erfassen. Spätestens dann, wenn die Rezeptionsästhetik den Wandel der visuellen Strukturen im Laufe der Geschichte erfassen will, fehlen ihr die Begriffe zur Erklärung der Bedingungen des Wandels, und sie wird keine überzeugenden Antworten auf die Frage liefern können, wie sich die Semantik zum Wandel der Strukturen verhält, wie sie verändert und stabilisiert werden kann.

Die offenen Fragen, die wir uns in Fürstenfeld vor dem Hintergrund der Forschung gestellt haben, und die an dieser Stelle auftretenden methodischen Grenzen, an die uns die Fragen heranzuführen, sind der Ausgangspunkt dieser Studie, eine Theorie zu suchen, die das Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation im Kontext der Kunstrezeption zu erfassen vermag und uns allgemeine Begriffe an die Hand gibt, mit denen wir die ikonischen Phänomene und ihren Wandel beschreiben können. Das, was die Sprachwissenschaft in den letzten 200 Jahren

59 Schon Bauer-Wild 1998, S. 66, verweist auf die paarweise Übereinstimmung. Es bleibt aber ohne Konsequenzen für die Interpretation.

60 Vgl. Lothar Altmann: Die Ausstattungskünstler der bestehenden Barockanlage von Fürstenfeld (1690–1803), in: Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988, S. 211–246, 230.

für die Sprache entwickelt hat, scheint der Kunstwissenschaft von ihrem Forschungsgegenstand der Kunst respektive des Bildes zu fehlen.

Damit befinden wir uns inmitten der aktuellen Diskussion um eine allgemeine Bildwissenschaft.⁶¹ Gottfried Boehm hat unlängst auf die Bedeutung der Bildwissenschaft für die Kunstgeschichte und ihr Verhältnis zueinander hingewiesen.⁶² Die Bildwissenschaft, so Boehm, stehe weder im Gegensatz zur Kunstgeschichte, noch könne sie die Kunstgeschichte in sich aufnehmen, vielmehr könne die Bildwissenschaft die Kompetenzen der Kunstgeschichte „in den Fragen der Darstellung und Wahrnehmung“⁶³ ergänzen und fundieren, weil sie die systematischen Fragen des Forschungsgegenstandes Kunst und Bild thematisiere. Boehm sieht in seinem emphatisch geschriebenen Aufsatz die Stunde der Kunstgeschichte gekommen, die Fragen nach den Bedingungen der Darstellung neu zu stellen und die Erkenntnisleistung von Bildern, die seit Platon so geringschätzig beurteilt wird, erneut zu diskutieren. Erst seit dem „iconic turn“ Ende des 20. Jahrhunderts, so fährt er fort, würde man den Bildern „zum ersten Mal in der Geschichte des Denkens [...] eine fundamentale Erkenntnisqualität“⁶⁴ zuerkennen. Wenngleich diese Behauptung etwas zugespitzt ist, so mag sie aus der Sicht der Wissenschaft zutreffen, nicht aber aus dem Blickwinkel der Kunst. Das Vertrauen ins Bild als ein die Erkenntnis leitendes Medium, ja vielleicht sogar als ein der Erkenntnis zugrunde liegendes Prinzip, hatte sich bereits in der Neuzeit sehr differenziert herausgebildet. Mit dem Versuch, eine Ästhetik als gleichberechtigte philosophische Disziplin zur Logik zu etablieren, stand Baumgarten in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts nicht am Anfang, sondern am Ende einer gut dreihundertjährigen Bildpraxis, die spätestens mit Alberti einsetzt und bis in die Moderne hinein einen eigenständigen Bereich von Kommunikation, nämlich Kommunikation durch Kunst, funktional ausdifferenziert.

Basierend auf einer allgemeinen Theorie, die uns mit der Systemtheorie vorliegt, wollen wir im Folgenden eine kunsthistorische Methode entwickeln, die Kunstwerke als Medium ästhetischer Kommunikation und ihren Wandel analysiert. Um die Gefahr zu minimieren, moderne Bildtheorien, wie sie zurzeit im Kontext der Bildwissenschaften diskutiert werden und die nicht ohne weiteres auf andere Zeiten übertragen werden können, implizit in die Methode einfließen zu lassen, wenden wir uns von der Moderne als dem bisher vorherrschenden Gegen-

61 Einen guten Überblick der unterschiedlichen Ansätze bieten Michael F. Zimmermann: *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*, New Haven/ London 2003, und Klaus Sachs-Hombach: *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt am Main 2005.

62 Gottfried Boehm: *Die Zukunft der Kunstgeschichte*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter. Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt*, Jg. 12, Köln 2004, S. 59–62.

63 Boehm 2004, S. 62.

64 Boehm 2004, S. 60f.

stand bildwissenschaftlicher Forschung ab⁶⁵ und dem ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert zu. Darüber hinaus bieten sich die barocken Innenräume als exemplarischer Gegenstand besonders gut an, weil sich an ihnen einerseits die Fragen von Inhalt und Form – bzw. auf einer allgemeinen Ebene von Kommunikation und Wahrnehmung – radikalisieren, wie wir es bereits in Fürstenfeld beobachten konnten, und andererseits die Parallelität von einem stets in der Forschung konstatierten Stilwandel und den politischen, religiösen und philosophischen Veränderungen im 18. Jahrhundert eine besondere Herausforderung an die Methode stellt.

Wir haben schon darauf hingewiesen, dass die Systemtheorie der Kunstgeschichte vielfache Anknüpfungspunkte anbietet. Es würde die Studie sprengen, wenn sie hier den Anspruch der Vollständigkeit erheben würde. Vielmehr wollen wir uns vor dem Hintergrund unserer aufgeworfenen Fragen auf den Bereich konzentrieren, der vor allem Kunstkommunikation in den Mittelpunkt stellt und damit das Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation zu beschreiben versucht. Diese Studie verfolgt damit das Ziel, in kritischer Anlehnung an die Systemtheorie eine genuin kunsthistorische Methode zu entwickeln, die Bildwerke sowohl in ihrer formalen Erscheinung und Semantik als auch ihren historischen Wandel analysieren kann. Eine solche Methode werden wir Morphologie des Bildes nennen. Sie analysiert Kunstwerke anhand der Differenz von Medium und Form und beschreibt die Evolution der Formen als Wandel der Bildsprache. Die Morphologie des Bildes ist zu unterscheiden von einer systemtheoretischen Historiographie der Kunst. Sie kann Grundlage für eine solche Historiographie sein, sie enthält diese aber nicht. Eine Historiographie der Kunst, die vor allem auf den systemtheoretischen Konzepten der Evolution und historischen Semantik beruht, beschreibt die funktionale Ausdifferenzierung des Systems Kunst, ihre Autonomiebestrebungen gegenüber den koexistierenden Systemen wie der Politik, Religion und Wissenschaft.⁶⁶ Das System Kunst umfasst aber alle Künste, von der Musik über die Poetik bis zur bildenden Kunst. Die Morphologie des Bildes analysiert nur das Kunstwerk und seinen Wandel, sofern es vom Betrachter als Bild wahrgenommen wird. Während die Morphologie des Bildes sich damit als eine genuin kunsthistorische Methode auszeichnet, stellt sich die Historiographie der Kunst als ein interdisziplinäres Projekt dar. Wir werden in der Studie immer wieder auf Anknüpfungspunkte hinweisen, die Darlegung einer Historiographie der Kunst ist aber nicht Thema dieser Arbeit. Der Nutzen einer Methode zeigt sich nur nicht in der Theorie selbst, sondern vor allem, indem ihre Durchführung entweder überzeugende Antworten

65 Wenige Ausnahmen sind beispielsweise Gerhard Wolf: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002; Horst Bredekamp: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004.

66 Ein wenig überzeugender Versuch wurde kürzlich vorgelegt von Beat Wyss: *Vom Bild zum Kunstsystem*, 2 Bde., Köln 2006.

auf noch offene Fragen ermöglicht oder aber differenziertere und dem Gegenstand angemessenere Antworten bietet als die etablierten Methoden. Daran wird sich die Morphologie des Bildes messen lassen müssen.

In den folgenden Kapiteln werden wir die Methode schrittweise entfalten und keine hermetische Trennung zwischen einer theoretischen Konzeptionalisierung und exemplarischen Durchführung vornehmen, wie man es aus den Überschriften der Kapitel II und III vorschnell ableiten könnte. Dieses Vorgehen enthebt uns der Verpflichtung, gleich zu Beginn eine Vielfalt von neuen (systemtheoretischen) Begriffen einzuführen und bietet uns die Möglichkeit, im Rahmen der Exemplifikation weitere wichtige Begriffe aufzunehmen, sie zu konkretisieren und ihren Stellenwert zur Methode deutlich herauszustellen, um so die Morphologie des Bildes schrittweise zu konzeptualisieren. Die folgenden Kapitel bauen also aufeinander auf, eine springende Lektüre ist zur Erschließung der Methode demnach nicht ratsam.

Wir beginnen die Ausführungen mit einem kritischen Blick auf die etablierten Methoden in der Kunstgeschichte, um den Gründen für die bereits konstatierten Grenzen dieser Verfahren genauer nachzuforschen, an denen die Morphologie neu ansetzen muss. Einer Positionsbestimmung der Systemtheorie im Wissenschaftsdiskurs der Kunstgeschichte und ihrer angrenzenden Fächer folgen mit den Kapiteln II 3 und II 4 die beiden theoretisch grundlegenden Ausführungen, in denen die zentralen Begriffe konzeptualisiert und – soweit es für das Verständnis an dieser Stelle notwendig ist – auch ausführlich bestimmt werden. Mit der Einführung eines antiontologischen Ansatzes vollziehen wir den Perspektivenwechsel, auf dem wir einen differenztheoretischen Bildbegriff als Gegenstand der Methode auf einer allgemeinen Ebene bestimmen können. Anschließend werden in Kapitel II 5 die Aufgaben der Morphologie des Bildes als kunsthistorische Methode hergeleitet und spezifiziert.

Im Rahmen der Exemplifikation der Methode werden wir uns wieder der Klosterkirche Fürstenfeld und später anderen sakralen Innenräumen zuwenden. In Kapitel III 1 wird am Beispiel der morphologischen Analyse der Fassade das Konzept der Erwartungsstrukturen als wichtiges Stabilisierungsmoment der Semantik erläutert und anschließend das Kunstwerk als strukturelle Kopplung zwischen dem psychischen und sozialen System bestimmt. Das Konzept der sozialen Räume wird exemplarisch an der Klosterkirche Fürstenfeld dargelegt und liefert die Grundlage für eine Anwendung der Morphologie auf die Architektur. Anschließend folgt im Kapitel III 4 eine detaillierte morphologische Analyse der Deckenfresken in Fürstenfeld, in der wir aufzeigen werden, wie anhand der neuen Methode die Fresken und ihre Rezeption differenzierter als bisher beschrieben und ‚bildlogische‘ Ordnungen nachgewiesen werden können. Die Systemtheorie bestimmt das Kunstsystem als ein operativ geschlossenes System, so dass es notwendig wird, das Verhältnis

operativ geschlossener Systeme hier am Beispiel des Kunstsystems und des Systems Religion zu konzeptualisieren, um nur einfache Kausalbezüge zwischen den Systemen für die Morphologie auszuschließen. Die Morphologie des Bildes untersucht Kunstwerke anhand der Differenz von Form und Medium. Vor dem Hintergrund, dass wir hiermit ein neues Verständnis des Begriffs Form in die Kunstgeschichte einführen, werden wir anschließend die differenztheoretische Sicht der Morphologie von Form und Medium anhand der Konzepte der Betrachterdirektiven und vor allem des ‚re-entry‘ von Spencer-Brown konkretisieren. Damit erhalten wir die Grundlage für eine komplexe morphologische Analyse der Deckenmalereien der Wiener Jesuitenkirche im Kapitel III 7. Sie führt uns schließlich zu der Frage, wie der Wandel von Formen theoretisch beschrieben und morphologisch analysiert werden kann. Dazu wird in einem weiteren theoretischen Kapitel der Begriff Evolution aus systemtheoretischer Sicht eingeführt und seine Anschlussmöglichkeiten innerhalb der Kunstgeschichte für das Verständnis vom Wandel der Formen und einer Historiographie der Kunst diskutiert. Wir werden hier darlegen können, dass auf die Systemtheorie sich stützende Methoden keineswegs ahistorisch sein müssen, sondern vielmehr Begriffe zur Verfügung stehen, den geschichtlichen Wandel angemessen differenziert zu beschreiben. Die Konzepte der Selbstbeschreibung und Programmierung geben uns darüber hinaus allgemeine Begriffe an die Hand, das Verhältnis von zeitgenössischen Theorien und Traktate im Kontext dieses Wandels zur Kunstkommunikation zu analysieren. Abschließend wird in Kapitel III 10 anhand der Formen Perspektive und Rahmung und ihr Wandel exemplarisch aufgezeigt und die Evolution der Formen als ein Wandel von Bildsprache nachgewiesen. Die Darlegung der Theorie und Aufgaben der Morphologie des Bildes ist an dieser Stelle abgeschlossen. Die Studie endet schließlich mit einem Ausblick auf eine noch zu schreibende Historiographie der Kunst aus einem systemtheoretischen Verständnis heraus.

II Theorie und Methode

I Kritischer Blick auf die kunsthistorische Methodenlehre

Bevor wir mit der Systemtheorie ein begriffliches Konzept zur Beschreibung von Kunst und ihrem Wandel einführen, ist ein kritischer Blick auf die kunsthistorische Methodenlehre geboten. Zum einen, um aufzuzeigen, dass es sich bei den hier thematisierten Fragen zum Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation um genuin kunsthistorische Fragestellungen handelt, die die Forschung bereits kennt, und zum anderen, um nachzuerfolgen, wie die Kunstgeschichte sich diesen Fragen bislang zugewendet hat. Dies wird uns zu den Gründen führen, weshalb die etablierten Methoden uns keine zufrieden stellenden Begriffe zur Beantwortung der hier gestellten Fragen geben und uns das Relais aufzeigen, an dem wir ansetzen und einen Perspektivenwechsel versuchen müssen.

Die Methode, die sich in den letzten Jahren vor allem den Rezipienten zugewendet und sowohl die kommunikativen als auch die ästhetischen Qualitäten herausgearbeitet hat, ist die Rezeptionsästhetik. Sie wurde in den 1970er Jahren in den Literaturwissenschaften federführend von Hans Robert Jauss⁶⁷ entwickelt und ein Jahrzehnt später von Wolfgang Kemp auf die Kunstgeschichte übertragen.⁶⁸ Kemp fragt danach, wie der Betrachter an dem Geschehen im Bild, an der „innerbildlichen Kommunikation“ beteiligt wird.⁶⁹ Es ist der besondere Verdienst der Rezeptionsästhetik, die Funktion des Betrachters im ästhetischen Rezeptionsprozess hervorgehoben und dabei den Begriff der Kommunikation als eine wichtige Kategorie in die Kunstgeschichte eingeführt zu haben.

67 Vgl. Hans Robert Jauss: *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Konstanz 1972; ders.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt 1984.

68 Vgl. Wolfgang Kemp: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983; ders. (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985; ders.: *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: Hans Belting u.a. (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1988, S. 240–257.

69 Kemp 1988, S. 246.

Es war aber kein Geringerer als Erwin Panofsky, der den Begriff der Kommunikation bereits im Rahmen der Kunstrezeption verwendet hat, wenn er feststellt, dass „ein Gedicht oder ein historisches Gemälde [...] in einem bestimmten Sinn ein Kommunikationsmittel“⁷⁰ ist. Es lohnt sich, im Rahmen einer methodologischen Reflexion den Punkt zu bestimmen, an dem die Rezeptionsästhetik den Ansatz von Panofsky erweitert, und herauszuarbeiten, was sie von ihm übernimmt.

In dem Aufsatz „Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin“ definiert Panofsky 1940 den Gegenstand der Kunstgeschichte, das Kunstwerk, als ein „vom Menschen angefertigter Gegenstand, der ästhetisch erlebt werden will“⁷¹. Diese Definition liegt nahe und charakterisiert die Besonderheit der Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft bis heute: Wir haben es immer mit einem sinnlich erlebbaren und künstlichen Gegenstand zugleich zu tun. Wenn Panofsky an dieser Stelle vom „ästhetischen Erleben“ spricht, dann versteht er darunter eine Rezeption, „ohne [dass das Kunstwerk] intellektuell oder emotional auf etwas außerhalb seiner selbst“ bezogen wird.⁷² Im ästhetischen Erleben stehen also nicht das Thema, das Sujet, nicht die zugrunde liegenden Mythologien oder Quellen im Vordergrund, sondern Panofsky meint an dieser Stelle eine rein visuelle Perzeption der formalen Erscheinung und nennt diese die „ästhetische Bedeutung“ eines Kunstwerks.⁷³

Panofsky erkennt natürlich, dass Kunstwerke nicht nur ästhetische Objekte sind, sondern dass sie immer auch einer „Intention“ folgen und ihnen eine „Idee“ zugrunde liegen würde.⁷⁴ Er unterscheidet zwei Arten von Zwecken: Insofern das Kunstwerk einen Begriff oder Inhalt übermittelt, welcher sich zumeist auf das Sujet des Kunstwerks bezieht, spricht Panofsky von einem Kommunikationsmittel, und insofern es eine Funktion erfüllt, ist es Werkzeug oder Apparat. Kunstwerke können daher Kommunikationsmittel sein aber nur „in einem bestimmten Sinn“, weil es erstens nicht der Zweck aller Kunstwerke ist, Informationen zu vermitteln, und zweitens alle Kunstwerke auch ästhetisch erlebt werden und formal-künstlerisch gestaltet sein wollen. Die „Idee“ bezieht sich aber immer auf beide Zwecke, auf die Information und auf die Funktion eines Kunstwerks. Halten sich schließlich Form und Idee die Waage, spricht Panofsky von einem besonders gelungenen Kunstwerk, in dem sich der „Gehalt“ gut offenbaren kann. Mit Gehalt meint Panofsky im Unterschied zum Sujet die „Grundhaltung einer Nation, einer

70 Erwin Panofsky: Einführung, Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin, in: Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Art), Köln 1978 (erstmalig New York 1957), S. 7–36, 17.

71 Panofsky 1978, S. 19.

72 Panofsky 1978, S. 16.

73 Panofsky 1978, S. 16.

74 Panofsky 1978, S. 17.

Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung“, die durch einen Künstler in einem Kunstwerk verdichtet wird.⁷⁵

Das Kunstwerk ist bei Panofsky also erstens ein ästhetisch erlebbarer Gegenstand, der über seine formale Beschaffenheit („Form“) wahrgenommen wird. Zweitens enthalte jedes Kunstwerk eine „Idee“, die je nach dem Zweck des Kunstwerks mal auf die Information und mal auf die Funktion abzielt. Und schließlich ist jedes Kunstwerk Ausdruck eines „Gehalts“, für den es besonders beredt steht, je besser Form und Idee aufeinander bezogen sind. An dieser Stelle offenbart sich der Ursprung der Dichotomie von Form und Inhalt, die die kunsthistorische Methodik durchzieht. Sie findet ihren Ausgangspunkt im Kunstbegriff. Diesem Kunstbegriff folgen auch Wölfflin und Riegl, nur dass sie sich dem formalen Aspekt von Kunst zuwenden und Panofsky der Idee. Bleiben wir aber noch etwas bei der Ikonologie, bevor wir uns der Formanalyse und Stilkritik zuwenden. Panofsky gründet auf diesem Kunstbegriff schließlich sein dreistufiges Schema einer allgemeinen Bedeutungslehre: eine vorikonographische Beschreibung, eine ikonographische Analyse und eine ikonologische Interpretation.⁷⁶ Diese Methode hat ihre großen Verdienste und wird trotz aller berechtigten Kritik und notwendigen Anpassung auch in Zukunft eine grundlegende Methode der Kunstgeschichte bleiben. Es lohnt sich aber noch auf zwei zentrale Kritikpunkte im Rahmen unserer Studie einzugehen, weil sie uns zu den Grenzen dieser Methodik führt und deren Ursachen deutlich macht.

George Kubler weist bereits 1962 auf ein grundsätzliches methodisches Problem der Ikonologie hin. „In der Ikonologie hat das Wort Vorrang vor dem Bild. Ein Bild, das nicht durch einen Text erläutert wird, ist dem Ikonologen schwerer zugänglich als ein Text ohne Bild.“⁷⁷ Diese Kritik zielte ins Zentrum der Ikonologie und war nur der Anfang einer häufig wiederholten Kritik an dieser Methode, die uns in den verschiedenen ideologischen Ausprägungen hier nicht interessieren muss.⁷⁸ Vielmehr interessiert uns der Grund des methodischen Problems, den wir in der Gegenstandsdefinition, dem Kunstbegriff Panofskys festmachen können, und der sich so in die Methode einschleicht. Die Trennung des Kunstwerks in einen formalen Bereich der ästhetischen Rezeption und einen intentionalen Be-

75 Panofsky 1978, S. 18, vgl. auch S. 22.

76 Erwin Panofsky: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1931), in: Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, S. 85–97. Mit Korrekturen der ersten Fassung von 1931 vgl. ders.: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance (1939), in: Panofsky 1978, S. 36–67.

77 Georg Kubler: Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, Frankfurt am Main 1982, S. 198.

78 Vgl. dazu vor allem Dittmann 1985; Johann Konrad Eberlein: Inhalt und Gehalt. Die ikonographisch-ikonologische Methode, in: Belting 1988, S. 169–190; Bättschmann 1992, § 22 Ikonographie, vor allem S. 66; Vgl. auch W. J. Thomas Mitchell: Der Pictorial Turn, in: Christian Kravagna (Hrsg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 15–40, der die „Privilegierung der literarischen Malerei“ (S. 30) durch die Ikonologie kritisiert.

reich der Zweckbestimmung, die wiederum funktional oder inhaltlich bestimmt sein kann, folgt einem idealistischen Kunstbegriff, der Kunst identitätstheoretisch begründet und nach dem Wesen von Kunst fragt. Um den Gehalt eines Kunstwerks zu bestimmen, kann man in der Folge eines solchen Kunstbegriffs seine ikonographische Analyse nur auf textuelle Vorlagen stützen und durch eine Typengeschichte korrigieren. Jedes andere Vorgehen bleibt schnell in bloßen Behauptungen stecken oder macht sich einer unhistorischen Argumentation verdächtig. Für einen identitätstheoretischen Kunstbegriff konnte Panofsky also eine bis heute gültige und aufgrund der historischen Korrekturen der einzelnen Stufen seiner Bedeutungslehre, durch die Stilgeschichte, die Typengeschichte und die Geschichte kultureller Symptome, keine hermetische, sondern eine sehr offene und dynamische Methode für eine historische Geisteswissenschaft entwickeln.

Längst aber hat die moderne Kunst das Sujet aus dem Gemälde verbannt und der Ikonologie müsste verstummen, will er das Kunstwerk als solches nicht leugnen. Die moderne Kunst legt den Finger auf die Grenzen einer rein textorientierten Ikonologie, der auch eine Semiotik nicht beispringen kann, da nicht alle Formen der Moderne Zeichen sind. Um diese Grenzen aufzuheben, müssen wir an das Grundproblem herantreten, das heißt an den Kunst- und Bildbegriff unserer Wissenschaft.⁷⁹

Ein zweiter Kritikpunkt betrifft das Verhältnis von Betrachter und Kunstwerk. Der ikonographisch-ikonologische Ansatz verleitet zu einer autonomen Deutung des Kunstwerks, da Panofsky die ursprüngliche Rezeptionssituation in der Regel unbeachtet lässt. Sie könnte lediglich im Rahmen der ikonologischen Interpretation einfließen. Dass dies zu wenig ist und von der Rezeptionssituation grundlegende Erkenntnisse über den Zweck des Kunstwerks gewonnen werden können, wurde in den 1970er und 1980er Jahren erkannt. Wolfgang Kemp war es schließlich, der die „Rezeptionsästhetik“ in die Kunstgeschichte einführte und damit die Methodik zur Erforschung der Bedeutung von Kunstwerken grundlegend erweiterte.

Kemp stützt sich vor allem auf die Rezipientenforschungen in den Literaturwissenschaften und hier besonders auf Hans Robert Jauss. Darüber hinaus zieht er die Konsequenzen aus den Untersuchungen des Anthropologen und Kybernetikers Gregory Bateson⁸⁰ und konstatiert, dass die „Kunst in die Rubrik der menschlichen Kommunikationsmittel gehört“⁸¹. Doch in welchem Verhält-

79 Diese Forderung ist nicht neu. So hat bereits Gottfried Boehm: Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst, in: Dittmann (Hrsg.) 1985, S. 113–128, eine Veränderung der Methoden vor dem Hintergrund der Moderne eingefordert.

80 Gregory Bateson: Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven, Frankfurt 1994; ders.: Geist und Natur. Eine notwendige Einheit, Frankfurt 1982.

81 Kemp 1988, S. 244.

nis stehen Betrachter und Kunstwerk zueinander? Wie wird der Betrachter zum Kommunikationsteilnehmer?

Kemp vertritt die These, dass der Betrachter an der innerbildlichen Kommunikation durch äußere Zugangsbedingungen und innerbildliche Rezeptionsvorgaben am Kunstwerk beteiligt wird. Die Handlungen im Bild, die Komposition der Figuren, der Gegenstände und Zeichen beschreibt Kemp als eine „innere Kommunikation“ im Bild, an der der Betrachter beteiligt ist.⁸² An dieser Kommunikation hat der Betrachter nicht in dem Sinne teil, als er eingreifen und mitgestalten kann, sondern ihm wird diese innere Kommunikation vorgestellt, „präsentiert“, respektive sie findet „unter den Augen von Betrachtern“ statt.⁸³ Die Rezeption der inneren Kommunikation geschieht schließlich über bestimmte Formen im Bild, die die Wahrnehmung des Betrachters organisieren. Kemp unterscheidet verschiedene Orientierungsformen, Rezeptionsvorgaben und -angebote, die zur Wiederherstellung der „ursprünglichen Rezeptionsituation“ analysiert werden müssen.⁸⁴

Die Stärke dieses Ansatzes ist, dass das Kunstwerk als ein Medium der Kommunikation aufgefasst werden kann. Der Künstler denkt im Herstellungsprozess den Betrachter mit, das heißt, er muss die Zugangsbedingungen und vor allem die innerbildlichen Rezeptionsvorgaben für einen Betrachter in das Kunstwerk hineinlegen. Aus diesem Grund beschreibt Kemp diese Kunstrezeption konsequent als eine asynchrone Kommunikation, weil es keine direkte Face-to-Face-Kommunikation zwischen Künstler und Betrachter gibt, sondern der jeweils andere nur mitgedacht wird.⁸⁵ Die Aufgabe des Kunsthistorikers ist es nun, diesen „impliziten Betrachter“ im Bild zu suchen, also die Rezeptionsvorgaben des Bildes zu analysieren, um die Zeichen und Motive im Bild angemessen durch eine kunsthistorische Semiotik interpretieren zu können. Die Rezeptionsästhetik erweitert daher den ikonographisch-ikonologischen Ansatz grundlegend durch die Kategorie des Betrachters, doch dessen konstruktive Eigenleistung im kommunikativen Prozess durch das Kunstwerk bleibt unberücksichtigt. Die Kritik von Hans Dieter Huber an der Rezeptionsästhetik trifft daher ihr Zentrum, wenn er darauf hinweist, dass sie „ein abstraktes, geschlechtsloses und ahistorisches Neutrum von Betrachter“⁸⁶ annimmt, um einen scheinbar objektiven Rezeptionsprozess konzeptualisieren zu können. Dieser hat aber wenig mit der empirischen Erfahrung von Kunstkommunikation zu tun, weil sie die konstruktiven Prozesse des Betrachters in der Wahr-

82 Kemp 1988, S. 246.

83 Kemp 1988, S. 246.

84 Kemp 1988, S. 245f.

85 Kemp 1988, S. 243.

86 Hans Dieter Huber: Paolo Veronese. Kunst als soziales System, München 2005, S. 20.

nehmung von Kunst nicht berücksichtigt und an einem identitätstheoretischen Kunstbegriff festhält. An dieser Stelle folgt Kemp Panofsky.

Felix Thürlemann und Wolfgang Kemp haben diese vor allem an zweidimensionalen Kunstwerken entwickelte Methode in den letzten Jahren auf mehrteilige Bildgegenstände ausgeweitet.⁸⁷ David Ganz geht schließlich noch einen Schritt weiter und setzt in seiner Dissertation „Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700“⁸⁸ sakrale Innenräume in den Mittelpunkt seiner Untersuchung. Im Raum verschärfen sich die Probleme der Erzählforschung, da die Rezeptionsbedingungen immer alle drei Dimensionen einschließen und man von einem sich möglicherweise bewegenden Betrachter ausgehen muss.

Ganz schlägt daher vor, „die neue Hauptraumkunst der römischen Kirchen als Organisationsform einer intermedialen Erzählung zu betrachten: Verschiedene Bilder, die unterschiedlichen Gattungen der Malerei und Plastik angehören, schließen sich mit dem architektonischen Raum zu einem großen erzählenden Ensemble zusammen.“⁸⁹ Dieses erzählende Ensemble nennt Ganz „Bilderbau“⁹⁰, womit er ein schon häufiger konstatiertes Raumverständnis erstmalig in einen theoretischen Ansatz einbindet. Mit dem Begriff „Bilderbau“ kann er leicht das Konzept eines „bewegten Betrachters“ verbinden und dem Raumbegriff „ein transitorisches Verständnis eines ganzen Raumzusammenhangs“ zugrunde legen.⁹¹ Transitorisch insofern, als der Bilderbau eine doppelte Funktion erfüllt: Er ist „materieller Bildort“ und „fiktionale Bühne“ zugleich,⁹² wobei der Kirchenbesucher das konstitutive Moment dieser „fiktionalen Bühne“ ist. Er folgt der Erzählung visuell – mal als ein „Betrachter“ getrennt von der fiktionalen Bühne und mal als „Beobachter“ – als ein Akteur auf der Bühne selbst. Die unterschiedlichen Modi zeitlicher und räumlicher Differenzen macht Ganz an den Ausmalungen

87 Wolfgang Kemp: *Der Text des Bildes. Möglichkeiten eigenständiger Bilderzählung*, München 1989; Felix Thürlemann: *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990.

88 Ganz 2003.

89 Ganz 2003, S. 14.

90 Bereits 1980 bezeichnet H. Rainer Schmid: *Licht und Farbe in sakralen Innenräumen des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland unter besonderer Berücksichtigung Ottobeurens*, in: Hering-Mitgau, *Mane: Von Farbe und Farben*; Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, S. 251–255, 254, einen barocken Innenraum als „schaubares Bild“, und Richard Zürcher: *Die Bedeutung der Farbe im Raumbild des spätbarocken Sakralraumes*, in: Hering-Mitgau 1980, S. 257–265, 258, spricht von einem „Raumbild“. Im Unterschied zu Ganz, der den Bilderbau an dieser Stelle eher aus dem Blickwinkel der Kunstproduktion als eine Organisationsform versteht, verweisen Schmid und Zürcher auf ein Wahrnehmungsphänomen.

91 Ganz 2003, S. 14.

92 Ganz 2003, S. 42. – Damit greift Ganz zwei Aspekte desselben wahrgenommenen Anblicks auf, auf die schon Richard Wollheim: *Art and its Objects*, Cambridge 1980, S. 224 in seiner Unterscheidung von „Medium“ und „Darstellungsgegenstand“ hingewiesen und ihr „inniges Verhältnis“ hervorgehoben hat. Hier unterscheidet sich Ganz grundlegend von Gombrich, der diesen Unterschied nicht sieht. Vgl. dazu Michael Podro: *Vom Erkennen in der Malerei*, München 2002, S. 14f. – Magrittes ‚Ceci n'est pas une pipe‘ verweist ebenfalls auf das Problem von Medium und Darstellungsgegenstand.

Domenicchinus und Lanfrancos in der Ordenskirche der Theatiner, Sant'Andrea della Valle, deutlich, wo er zwei Bildtypen, das heißt zwei „unterschiedliche[n] Präsentationsmodi“ nachweisen und innerhalb der fiktiven Erzählung formal unterscheiden kann: ein geschlossenes gerahmtes Bild, das *quadro riportato*, welches er als ein „Ereignisbild“ anspricht, und ein offenes, zumeist nicht gerahmtes Bild, das *da sotto in su*, das Ganz „Ergebnisbild“ nennt.⁹³ Wenn man dieser Argumentation folgt, und von einer fiktionalen Bühne im Bilderbau spricht, dann ist es folgerichtig, dass eine Erforschung dieser Erzählung heuristisch von „fiktiven“ Künstlern, Auftraggebern, Betrachtern und Beobachtern sprechen muss, die Ganz in seiner Arbeit sogar durch Sperrschrift von den anderen Begriffen durchgängig abhebt, weil ihre reale Existenz nicht notwendig, aber möglich ist. Die Annahme einer „fiktionalen Dimension“ ermöglicht es Ganz, in der Analyse nicht beim hergestellten „objektiven“ Kunstwerk zu verweilen, sondern nach dem Bild zu fragen, welches der Betrachter wahrnimmt: „Die systematische Auswahl mehrerer Bildgegenstände und ihre Kombination im Ensemble vermögen in der Wahrnehmung der Kirchenbesucher eine eigene Verknüpfungsebene der Narration zu stiften.“⁹⁴ Dieser konstruktivistische Prozess wurde in der Erzählforschung selten so deutlich formuliert, eine Diskussion über die Konsequenzen für die kunsthistorischen Methoden aber unterblieb bislang.

Unabhängig von der Frage, ob die Annahme solcher fiktionalen Begriffe für die Theoriebildung sinnvoll ist und in der Forschung Bestand haben kann⁹⁵, so weist meines Erachtens die Suche nach ‚neuen Begriffen‘ ebenfalls auf das schon angesprochene zentrale Problem in der Forschung hin, die solche Raumkonzepte begrifflich fassen möchte. Ganz hat zuvor den Bilderbau als „Organisationsform“ und ihn damit aus der Sicht der Kunstproduktion ontologisch definiert. Hier folgt er dem identitätstheoretischen Kunstbegriff seit der Herausbildung der Kunstgeschichte als Wissenschaft im 19. Jahrhundert. Erst nach Aufnahme des Konzepts von einem bewegten Betrachter spricht er von einer „fiktionalen Bühne“, die ohne einen wahrnehmenden respektive sehenden Betrachter nicht existiert. An dieser Stelle tangiert Ganz grundlegende Fragen zur Wahrnehmung des Betrachters. Aus diesen Gründen versucht er seine Forschungen durch die wahrnehmungstheoretischen Forschungen von James J. Gibson⁹⁶ zu untermauern. Gibson sieht in der körperlichen Bewegung ein konstitutives Moment für das

93 Vgl. Ingrid Kessler-Wertzig: Januarius Zick in Wiblingen (1778–1783), in: Ingrid Kessler-Wertzig/Erwin Treu/Wolfgang Urban/Pia Daniela Volz: Kloster Wiblingen. Beiträge zur Geschichte und Kunstgeschichte des ehemaligen Benediktinerstiftes, Ulm 1993, S. 39–66, die bereits geschichtliche Ereignisse und Visionen trennt.

94 Ganz 2003, S. 15.

95 Vgl. Rezension zu Ganz 2003 von Werner Telesko in: Das Münster 4 (2004), S. 395–396 und von Karin Leonhard in: sehpunkte 4 (2004), Nr. 2 <<http://www.sehpunkte.historicum.net/2004/02/3807.html>>.

96 Vor allem James J. Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston 1979.

menschliche Sehen. Seine Forschungen zum „wandernden Auge“ dienen Ganz schließlich als Argument für einen dynamischen und offenen Bildbegriff,⁹⁷ der es ihm erlaubt, verschiedene Betrachterstandpunkte (polyfokal) im Kirchenraum zu analysieren und zueinander in Beziehung zu setzen. Den konstruktivistischen Prozess kann oder will Ganz an dieser Stelle nicht erklären. Dies hat auch einen Grund. Denn basierend auf den Arbeiten des Pariser Semiotikers Algirdas Julien Greimas interpretiert Ganz diese „fktionale Dimension“ wiederum semiotisch im Hinblick auf Sprechabsichten der Hersteller und Auftraggeber, mit der Folge, dass er im Phänomen eines den gesamten Kirchenraum umfassenden Bilderbaus „institutionelle Sprechabsichten“ zu erkennen glaubt, die sich gegen „private Sprachabsichten“, beispielsweise in den Kapellen, abgrenzen. Nur so kann er seine These schließlich begründen, dass „die Erzählung der Bilderbauten [...] eine spezifische ‚institutionelle‘ Orientierung aus[weise], über die sich kirchliche Amtsträger und Einrichtungen gegen ‚private‘ Sprechabsichten anderer Bilderräume der Zeit abgrenzen“.⁹⁸ In der Kirche ‚spricht‘ aber kein Papst oder Stifter, sondern der Betrachter nimmt den Raum visuell wahr, indem er ihn aktiv konstruiert.

Die Arbeit ist wegweisend, insofern sie auf den konstruktiven – im Sinne von Ganz „fiktiven“ – Prozess der Bildrezeption deutlich hinweist, ihre Schwäche liegt aber in den methodischen Konsequenzen, die sie vermissen lässt. Stattdessen greift Ganz auf einen semiotischen Kunstbegriff zurück, der im Kern aber ein ontologischer ist, so dass er den konstruktivistischen Phänomenen nicht gerecht werden kann. Der Rückgriff auf einen semiotischen Kunstbegriff ist bereits in der Rezeptionsästhetik selbst angelegt und problematisch. Wolfgang Kemp hat in der Grundlegung der Methode am Beispiel der Rezeptionspsychologie jede Analyse der Formen auf der Ebene der Wahrnehmungsorgane kategorisch ausgeschlossen.⁹⁹ Natürlich nahm er diese Abgrenzung nicht ohne Grund vor, denn eine Methode, die vor allem auf der Rezeptionspsychologie „basierte“, würde unhistorisch argumentieren. Dafür bindet er die Semiotik grundlegend in die Methode ein und erwähnt sie als eine der drei wichtigsten Aufgaben der Rezeptionsästhetik. Die Rezeptionsästhetik, so Kemp, „(1) [...] muß die Zeichen und Mittel erkennen, mit denen das Kunstwerk in Kontakt zu uns tritt, sie muss sie lesen im Hinblick (2) auf ihre sozialgeschichtliche und (3) auf ihre eigentliche ästhetische Aussage“.¹⁰⁰ So hilfreich die Semiotik für viele Fragestellungen in der ikonographischen Forschung ist, so wenig erkennt sie das Spezifische des Bildes. Aus diesen Gründen fordert Gernot Böhme für eine Theorie des Bildes, dass sie „die Semiotik wegarbeiten

97 Ganz 2003, S. 13.

98 Ganz 2003, S. 14.

99 Kemp 1988, S. 242.

100 Kemp 1988, S. 243

[muss], um sie selbst zu werden“.¹⁰¹ Böhme stellt sich hier nicht gegen die Semiotik, aber seine etwas zugespitzte Formulierung soll uns warnen, das Bild auf Zeichen zu beschränken. Kemp grenzt damit bereits während der Theoriebildung einen sehr entscheidenden Begriff aus, den der Wahrnehmung.¹⁰² Dies verwundert umso mehr, als er sich von der Rezeptionsästhetik erhofft, die „eigentliche ästhetische Aussage“ des Kunstwerks zu erforschen.

Ulrich Fürst wendet sich dem Phänomen der Bilderbauten aus einer ganz anderen Richtung zu. Vor dem Hintergrund der viel diskutierten Frage nach dem Verhältnis von architektonischer Form und inhaltlicher Bedeutung vertritt er die These, dass „bei den Bauwerken des Barock [...] nicht nur die Ausstattungskunst, sondern auch die Architektur selbst eine inhaltliche oder programmatische Konzeption zum Ausdruck bringen [konnte]; diese Botschaft mittels der baukünstlerischen Gestaltung vorzutragen, war eine wesentliche Aufgabe der Architekten“.¹⁰³ Fürst erkennt, dass diese inhaltliche Bedeutung der Architektur vor allem eine bildhaft vermittelte ist. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Kunsttheorie fordert er daher die wissenschaftliche Kunstgeschichte auf, „sich stets aufs neue auf das unmittelbare Sehen der Bauten, auf deren spezifische Wirkmacht und auf deren bildhafte und sinnbildliche Qualität einzulassen“.¹⁰⁴ An fünf hochrangigen Sakralbauten aus Österreich und Böhmen kann er überzeugend die Sinnbildhaftigkeit von Architektur basierend auf einer ‚beschreibenden Architekturanalyse‘ und einem systematischen Quellenstudium nachweisen. An dieser Stelle treffen die Studien von Ganz und Fürst dasselbe Phänomen von unterschiedlichen Seiten: Während Ganz von der raumbildenden Kraft der Malerei ausgeht, kann Fürst die Sinnbildhaftigkeit von architektonischen Formen aufzeigen. Die Stärke beider Arbeiten liegt dann auch in der konkreten Raumanalyse, wenn sie das Sichtbare zu beschreiben versuchen. Fürst arbeitet vor allem sechs Bereiche heraus, die für eine beschreibende Architekturanalyse grundlegend sind und alle ausschließlich visuell erfahren werden müssen. Es ist die sinnbildliche Qualität von Architekturelementen und Grundrissformen und die sinnvermittelnde Funktion der Bautypen, der Säulenordnungen, der Raumproportionen, der Anwendung charakteristischer Gestaltungsweisen und Momente, der Inszenierung durch Licht und szenographischer Effekte.¹⁰⁵ Fürst kann aber leider an keiner Stelle aufzeigen, wie es theoretisch überhaupt möglich ist, dass Wahrgenommenes eine erkenntnistheoretische Sinndimension einnehmen kann, oder anders gesagt, wie es kommunikationsthe-

101 Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*, München 2004, S. 10.

102 Vgl. hier auch die Kritik von Hamker 2000, S. 25–47.

103 Ulrich Fürst: *Die lebendige und sichtbare Histori. Programmatische Themen in der Sakralarchitektur des Barock*, Regensburg 2002, S. 13.

104 Fürst 2002, S. 411.

105 Fürst 2002, S. 401–403

oretisch möglich ist, dass „der Innenraum der Salzburger Kollegienkirche [...] als ein architektonisches Sinnbild für die christliche Erkenntnisprogrammatik einer Benediktineruniversität zu deuten [ist]“¹⁰⁶ und als solches von den Zeitgenossen verstanden wird.

Wenn Fürst auf die Sinnbildhaftigkeit der architektonischen Formen verweist, reiht er sich ein in die vielfältigen Versuche, den Hiatus zwischen der Formanalyse und Ikonographie aus dem Blickwinkel der Form zu überwinden und beide Bereiche theoretisch zu integrieren. Die Formanalyse wendet sich als kunsthistorisches Verfahren zur Beschreibung von Kunst der ästhetischen Erscheinung des Kunstwerks zu. Während die Kunstgeschichte mit der Ikonographie in der Bestimmung des Inhalts, der *inventio* wie Bellori sagen würde, auf eine lange Tradition von Kunstgeschichtsschreibungen zurückblicken kann und diese schließlich in der Warburg-Schule vor allem durch Panofsky in Anlehnung an die hermeneutischen Schriften von Friedrich Schleiermacher und Wilhelm Dilthey als eine geistesgeschichtliche Methode ausarbeitet, wendet sich die Kunstgeschichte der rein ästhetischen Erscheinung, der Form als *Movens* für eine Geschichte der Kunst erst zum Ausgang des 19. Jahrhunderts zu. Die theoretischen Anfänge finden sich bereits in den kunsttheoretischen Schriften von Goethe und Schelling, die die Form als die ästhetische Erscheinung des Kunstwerks grundlegend aufwerten. Es war vor allem Immanuel Kant, der in der Kritik der Urteilskraft den Kunstgenuss als ein interesseloses bzw. „uninteressiertes Wohlgefallen“¹⁰⁷ definiert und damit erstmalig das Kunstwerk erkenntnistheoretisch als eine rein ästhetische Erscheinung definiert. Es wird aber noch ein Jahrhundert vergehen, bis Heinrich Wölfflin und Alois Riegl die Konsequenzen aus einem solchen Kunstbegriff ziehen und die Begriffe Form und Stil theoretisch konzeptualisieren und darauf eine kunsthistorische Methode noch vor der Ikonographie begründen.¹⁰⁸ Verstand man im 19. Jahrhundert unter Stil gemeinhin den Ausdruck einer künstlerischen Individualität, der Gesellschaft oder einer Kultur, worauf Carl Schnaase und vor allem Jacob Burckhardt eine Kunstgeschichte als Kulturgeschichte begründeten und dem Vasari'schen Begriff der *maniera* folgten, so beabsichtigt Wölfflin Stil aus der Form heraus zu beschreiben und allgemeine Begriffe für die Formanalyse zu entwickeln, um damit die „Grammatik und Syntax“ der jeweiligen Formensprache zu ergründen.¹⁰⁹ Bereits

¹⁰⁶ Fürst 2002, S. 399.

¹⁰⁷ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, zitiert nach der Ausgabe von Wilhelm Weischedel (Hrsg.), Werke in zehn Bänden. Immanuel Kant, Band 8, Darmstadt 1983, Zitat S. 281 (B7/A7)

¹⁰⁸ Vgl. Udo Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg der Wissenschaft, München 1996, S. 162ff.

¹⁰⁹ Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, Darmstadt 1947 (1. Aufl. Basel 1915), S. 261; vgl. auch Heinrich Wölfflin: Das Erklären von

in seiner Habilitationsschrift „Renaissance und Barock“¹¹⁰ arbeitet er die Eigenständigkeit und Besonderheiten eines Barockstils im Vergleich zur Renaissance heraus. Er legt damit die Grundlage für eine positive Bewertung des Barocks ganz im Gegensatz zu seinem Lehrer Jacob Burckhardt und begründet die Methode des vergleichenden Sehens, die bis in die heutige kunsthistorische Forschung und Lehre nachwirkt. Den Wandel der Form erklärt er schließlich nicht aus der Gesellschaft oder Kultur und lehnt das Konzept von Knospe, Blüte und Verfall als eine missverständliche Bildanalogie ab,¹¹¹ sondern er sieht den Grund in einem „heimliche[n] innere[n] Leben und Wachsen der Form“¹¹². Riegl geht hier noch einen Schritt weiter und beschreibt das zugrunde liegende Prinzip mit dem Begriff des „Kunstwollen“.¹¹³ Kunstwollen meint nicht ein intentionales Prinzip, das von außen auf die Kunst einwirkt, sondern unabhängig vom Material, der Technik und dem Zweck ein inneres Prinzip, das zur Formbildung drängt. Damit entzieht Riegl dem Stilbegriff konsequent die Grundlage, als Werturteil zu dienen.¹¹⁴ Die Kritik an der Einseitigkeit der Formanalyse und der darauf gründenden Stilkritik ließ nicht lange auf sich warten, und sie wurde durch Max Dvorák und Aby Warburg, vor allem von den Vertretern einer Kunstgeschichte als Kulturgeschichte vorgetragen. Trotz aller Kritik war ihnen die Bedeutung dieser Methode aber offensichtlich: die Analyse der ästhetischen Eigenschaften des Kunstwerks. Paul Frankl, der die Methode und die Begriffe Wölfflins weiter ausdifferenziert, gibt dies deutlich zu verstehen: „Alle Kunstwerke sind künstliche Werke, die in einem freien Rest ästhetisch prägnant sind; der Begriff ästhetisches Werk ist das genus proximum für eine Definition der Kunst oder der Kunstwerke.“¹¹⁵ Wir können mit Blanchard feststellen, dass hier die Grundlagen gelegt wurden, „Stil als Erprobung der Wahrnehmungsgrenzen“ aufzufassen.¹¹⁶

Im weiteren Verlauf der zunehmenden gegenseitigen Abgrenzung beider Methoden scheint die Stilkritik nur noch als ein klassifikatorisches System Geltung beanspruchen zu können. Binding hält den Stilbegriff daher für „unentbehrlich, weil er bei der Feststellung einer auf wesentlichen Eigenschaften beruhenden

Kunstwerken, Leipzig 1921, S. 18. Vgl. zum Stilbegriff vor allem die grundlegende Studie von Lorenz Dittmann: *Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967.

110 Wölfflin 1888.

111 Wölfflin 1947, S. 24.

112 Wölfflin 1921, S. 18.

113 Alois Riegl: *Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Mittenwald 1982 (Nachdruck, 1. Aufl. 1893); ders.: *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901.

114 Vgl. Hermann Bauer: *Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden*, in: Belting 1988, S. 163; Andrea Reichenberger: *Riegls »Kunstwollen«*. Versuch einer Neubetrachtung, Sankt Augustin 2003.

115 Paul Frankl: *Das System der Kunstwissenschaft* (1938), Berlin 1998, S. 496.

116 Marc Eli Blanchard: *Stil und Kunstgeschichte*, in: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt am Main 1986, S. 559–573, 562.

Gleichartigkeit künstlerischer Werke Unterscheidungen möglich macht“.¹¹⁷ Wir müssen aber an dieser Stelle kritisch nachfragen, welche Eigenschaften der Stil denn beschreibt, zumal Binding sich auf Schweitzers Definition von Stil bezieht, dass Stil „die Summe von Eigenschaften [ist], welche eine zusammengehörige Gruppe von Werken unter sich gemeinsam hat. Stil ist keine tatsächliche Eigenschaft der Kunstwerke, sondern eine Hilfskonstruktion der Formuntersuchung.“¹¹⁸ Wenn Stil aber keine Eigenschaft des Kunstwerks beschreibt, welchen Wert hat dann eine darauf gründende Klassifikation? In der kürzlich erschienenen Einführung zu „Stilfragen zur Kunst des Mittelalters“¹¹⁹ scheint man sich genau dieser Problematik gewahr zu werden und es ist nicht verwunderlich, sondern basierend auf einem identitätstheoretischen Kunstbegriff nur konsequent, wenn Suckale einfordert, dass Stil „keineswegs nur Form, sondern Ausdruck einer bestimmten Geisteshaltung und Weltanschauung [ist], die sich ebenso in den Themen und Funktionen ausdrückt“.¹²⁰

Ein kritischer Blick auf die Methoden hat deutlich gemacht, das Ikonographie/Ikonologie und Formanalyse/Stilkritik ihren Ausgangspunkt in der identitätstheoretischen Definition des Kunstwerks als eines ästhetisch erlebbareren Gegenstands haben, dem eine „Idee“ zugrunde liegt, um es in den Worten Panofskys zu sagen.¹²¹ Die methodische Dichotomie von Form und Inhalt hat hier ihren Ursprung und die Begriffe sind aufgrund des Kunstbegriffs auch nicht anders zu konzeptualisieren. Er bestimmt das Wesen des Kunstwerks unabhängig vom Betrachter und argumentiert damit ontologisch. Ein Kunstwerk kann aber gar nicht ohne einen Betrachter ‚existieren‘, weil es der Betrachter ist, der das Kunstwerk aus der Vielfalt der ihn umgebenden Gegenstände auswählen, als Kunstwerk bestimmen und schließlich verstehen muss. Genau an dieser Stelle können wir das Relais vermuten, an dem wir einen Perspektivenwechsel für notwendig erachten. Ein allgemeiner Kunstbegriff, der dieses konstitutive Moment des Betrachters nicht aufnimmt, wird die Komplexität von Kunstwahrnehmung und Kunstverstehen nur sehr begrenzt beschreiben können.

Vor diesem Hintergrund schlagen wir anstelle eines identitätsorientierten Kunstbegriffs einen kommunikationstheoretischen bzw. differenztheoretischen Kunstbegriff vor. Damit wenden wir den Blickwinkel der Frage – etwas pauschal formuliert – von dem „Was ist ein Kunstwerk?“ auf die Frage „Wie wird

117 Günther Binding: Zur Methode der Architekturbetrachtung mittelalterlicher Kirchen, Köln 1991.

118 Bernhard Schweitzers: Strukturforschung in der Archäologie und Vorgeschichte, in: Neues Jahrbuch für Antike und deutsche Bildung 1 (1938), S. 163–179.

119 Bruno Klein / Bruno Boerner (Hrsg.): Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung, Berlin 2006.

120 Robert Suckale: Stilgeschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Probleme und Möglichkeiten, in: Klein / Boerner 2006, S. 271–281, 278.

121 Panofsky 1978, S. 17.

das Kunstwerk als Kunstwerk kommuniziert“. Einen solchen antiontologischen Ansatz, auf dem wir unseren Perspektivenwechsel im Kunstbegriff gründen werden, erhalten wir mit der funktionalistischen Theorie sozialer Systeme von Niklas Luhmann.¹²²

Die Forderung nach einem antiontologischen Kunstbegriff ist nicht ganz neu. Bereits in den 1960er Jahren haben Ernst H. Gombrich und Nelson Goodman den ontologischen Kunstbegriff kritisiert.¹²³ Während Gombrich darauf hinweist, dass es ein „innocent eye“ nicht gibt, das unschuldig im Sinne von ohne Vorerfahrung auswählt, geht Goodman noch einen Schritt weiter und konstatiert: „Wenn wir einen Gegenstand repräsentieren, dann kopieren wir nicht solch ein Konstrukt oder eine Interpretation – wir stellen sie her.“¹²⁴

Im Kontext des bildwissenschaftlichen Diskurses greift die Kunstgeschichte zurzeit verstärkt auf die Medienwissenschaften zurück und versucht darüber ihre Methoden zu erweitern und zu schärfen. Hans Belting konstatiert in der Revision seiner Streitschrift „Das Ende der Kunstgeschichte“, dass „die Kunstwissenschaft lange Zeit einen allzu naiven und allzu unscharfen Kunstbegriff besaß“ und fordert auf zu einem engen Dialog zwischen Kunstgeschichte und Mediengeschichte.¹²⁵ Die Aufforderung wurde erhört, wie es vielfältige Untersuchungen vermuten lassen, doch liest man diese elaborierten und kenntnisreichen Studien wie eine Aneinanderreihung weiterer Kunstdefinitionen im Kontext der Kunst- und Bildtheorie. Auf einer Kunsttheorie kann man aber keine wissenschaftlichen Methoden zur Erforschung von Kunst gründen, sondern sie gehören in den Bereich der Selbstbeschreibung von Kunst. Für eine Methode, die den Anspruch erhebt, jede Kunst zu beschreiben, benötigen wir einen allgemeinen Begriff von Kunst, auf den alle Kunsttheorien angewandt werden können, eine allgemeine Theorie also, die Kunstwerke im Kontext von Wahrnehmung und Kommunikation zu jeder Zeit beschreiben kann.

Die Theorie sozialer Systeme von Luhmann ist sicherlich die begrifflich differenzierteste allgemeine Theorie, die bereits in ganz unterschiedliche Fachwissenschaften hineingewirkt hat und den Anspruch auf eine Metatheorie erhebt. Mag man einem solchen Anspruch auch kritisch gegenüberstehen, so wird ihre Komplexität und Breite der Adaptionmöglichkeiten auch von ihren Kritikern

122 Vgl. zur Problematik eines antiontologischen Ansatzes in den Geisteswissenschaften Jean Clam: Was heißt, sich an der Differenz statt an Identität zu orientieren? Zur Deontologisierung in Philosophie und Sozialwissenschaften, Konstanz 2002.

123 Ernst H. Gombrich: *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, London 1962; Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt 1997 (1. engl. Aufl. 1968).

124 Goodman 1997, S. 20.

125 Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, S. 168.

anerkannt.¹²⁶ Bevor wir nun basierend auf der Systemtheorie eine kunsthistorische Methode zur Beschreibung von Kunst konzeptualisieren, wollen wir kurz den Stand der Systemtheorie innerhalb der Kunstgeschichte und anverwandter Fächer ausloten und unsere Arbeit in diesem Diskurs verorten.

2 Die Systemtheorie im Diskurs der (Geistes-)Wissenschaften

Die vor allem von Niklas Luhmann entwickelte Systemtheorie ist keine Theorie der Kunst und auch keine Theorie der Geschichte der Kunst, sondern in erster Linie eine soziologische Theorie, die der Wissenschaft allgemeine Begriffe zur Verfügung stellt, um unterschiedliche soziale Systeme wie Recht, Politik, Religion und Wissenschaft zu beschreiben, die sich in modernen Gesellschaften gegenüber den anderen Systemen ausdifferenzieren, d. h. funktional geschlossen operieren. Aus diesem Blickwinkel wäre sie allein eine Theorie innerhalb der Soziologie und damit könnte man zur Kunstgeschichte Anknüpfungspunkte im Rahmen einer Soziologie der Kunst vermuten. Damit würden wir aber nicht nur die Systemtheorie missverstehen, sondern auch ihr großes Potenzial für andere Fachwissenschaften verschleiern. Die Systemtheorie ist eine Theorie aus dem System der Wissenschaften, die allgemeine Begriffe für ihren Gegenstand einfordert. Bezieht sich der Gegenstand aber – wie hier bei der Systemtheorie – auf alle sozialen Systeme, also auch auf das soziale System der Wissenschaften selbst und der Gesellschaft im Ganzen, dann muss sie konsequenterweise einen universalen Anspruch erheben und ihre Begriffe müssen so allgemein konzeptualisiert sein, dass Selbstbeschreibung aus der Perspektive eines Beobachters dritter Ordnung möglich ist. „Theorien mit Universalitätsanspruch sind also selbstreferentielle Theorien. Sie lernen an ihren Gegenständen immer auch etwas über sich selbst.“¹²⁷ Luhmann weist aber sogleich darauf hin, dass der Anspruch auf Universalität in Bezug auf die Verwendung der Begriffe natürlich „nicht [den] Anspruch auf ausschließliche Richtigkeit, auf Alleingeltung“¹²⁸ erhebt, diese kann und muss sich im wissenschaftlichen Diskurs zeigen. Der hohe Anspruch an die begriffliche Konzeptualisierung der Systemtheorie erfordert darüber hinaus ein hohes Maß an Abstraktion, die die Lektüre der systemtheoretischen Forschungen nicht gerade erleichtert. Bei-

126 Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt/M. 1994 (1. Aufl. 1984), S. 19 spricht sogar von einer „eindrucksvollen Supertheorie“.

127 Luhmann 1994, S. 10.

128 Luhmann 1994, S. 34.

des, der Universalitätsanspruch und die erforderliche Abstraktionsebene der Konzeptionalisierung der Systemtheorie, haben vor allem den Historikern den Zugang zur Systemtheorie erschwert. So scheint die historische Sicht auf die Dinge doch sofort einen grundsätzlichen Verdacht gegen jeden Universalitätsanspruch hervorzurufen, und Hans-Ulrich Wehler wird immer noch für viele aus seiner Zunft sprechen, wenn er etwas polemisch anmerkt, dass sich auf den „Höhen der Luhmann’schen Abstraktionsebene [...] die] historische Realität weithin verflüchtigt“ habe.¹²⁹ Solche Aussagen verwundern dennoch umso mehr, als einer Theorie nicht die Aufgabe zukommt, ihren Gegenstand abzubilden, vielmehr soll sie Begriffe an die Hand geben, mit denen Phänomene des Forschungsgegenstandes angemessen beschrieben werden können.

Im Unterschied zu den historischen Wissenschaften wurde die Systemtheorie neben den Sozialwissenschaften sehr früh innerhalb der Erziehungswissenschaften und Psychologie, der Kommunikations- und Medienwissenschaften aufgenommen und dort bereits seit den späten 1980er Jahren intensiv diskutiert.¹³⁰ Dies verwundert auf den ersten Blick, da zumindest in den ersten beiden Wissenschaften das Subjekt im Zentrum steht, dieses aber in der Systemtheorie als intentional handelndes Wesen eine untergeordnete Rolle spielt bzw. eliminiert wird.¹³¹ Was in den historischen Wissenschaften ein Hindernis zu sein scheint, wird in den dem Subjekt zugewandten Wissenschaften gerade positiv aufgenommen. Die Systemtheorie Luhmann’scher Prägung stellt im Unterschied zu anderen soziologischen Theorien nicht den Begriff der intentionalen Handlung in den Mittelpunkt, sondern den der Kommunikation und erhält damit allgemeine Begriffe, mit denen das Subjekt zugleich als ein biologisches und als soziales Wesen aufgefasst und die psychologischen Vorgänge und sozialen Interaktionen mit der Umwelt beschrieben

129 Zitat nach Frank Becker / Elke Reinhardt-Becker: *Systemtheorie. Eine Einführung für die Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt 2001, S. 9f.; Frank Becker (Hrsg.): *Geschichte und Systemtheorie. Exemplarische Fallstudien*, Frankfurt am Main 2004.

130 Vgl. in Auswahl für die Erziehungswissenschaft Jürgen Oelkers / Heinz-Elmar Tenorth (Hrsg.): *Pädagogik, Erziehungswissenschaft und Systemtheorie*, Weinheim, Basel 1987; Rolf Huschke-Rhein: *Systemtheorien für die Pädagogik Systemische Pädagogik*, Bd. 3, Köln 1989; Niklas Luhmann: *Das Erziehungssystem der Gesellschaft*, hrsg. von Dieter Lenzen, Frankfurt am Mai 2002; für die Psychologie Uri Bronfenbrenner: *Die Ökologie der menschlichen Entwicklung*, Stuttgart 1989; Reimund Böse / Günter Schiepek: *Systemische Theorie und Therapie. Ein Handwörterbuch*, Heidelberg 1989; für die Kommunikationswissenschaft Roswita Königswieser / Christian Lutz: *Das systemisch-evolutionäre Management*, Wien 1990; Dirk Baecker: *Organisation und Management*, Frankfurt am Main 2003; und die Medienwissenschaft Klaus Merten / Siegfried J. Schmid / Siegfried Weischenberg (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen 1994; Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, Paderborn 1995; Christian Filk: *Konstruktivismus und Systemtheorie in der Medienforschung – Einführende Bemerkungen*, in: *Rundfunk und Geschichte: Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte*, Jg. 23, Nr. 4, 1997, S. 233–238.

131 Vgl. Niklas Luhmann: *Die operative Geschlossenheit psychischer und sozialer Systeme [1991/92]*, Wiederabdruck, in: *ders.: Soziologische Aufklärung. Die Soziologie und der Mensch* 6, Wiesbaden 2005, S. 26–37.

werden können. Der daraus folgende kommunikationstheoretische Medienbegriff bietet wiederum vielfältige Anschlüsse für die Kommunikations- und Medienwissenschaften. Dieses Potenzial haben auch die Literaturwissenschaften bereits sehr früh erkannt,¹³² und so ist es nicht erstaunlich, dass man hier eine sehr aktive und kritische Auseinandersetzung mit der Systemtheorie vorfindet, die sich in mehrere ‚Schulen‘ ausdifferenziert.¹³³

Mit Siegrid J. Schmidt ist die Empirische Literaturwissenschaft eng verbunden, die er an dem von ihm gegründeten Institut für Empirische Literatur- und Medienforschung (LUMIS) in Siegen in Anlehnung an die Luhmann'sche Systemtheorie und den Radikalen Konstruktivismus entwickelt hat.¹³⁴ Schmidt sieht in dem systemtheoretischen Konzept der Autopoiesis ein Empirieproblem und ersetzt dieses Konzept durch das der Selbstorganisation, worunter er nicht nur Kommunikationen, sondern auch Handlungen fasst und somit den Subjektbegriff durch die radikal-konstruktivistische Kognitionstheorie wieder einführt. An dieser Stelle setzt die Kritik der Vertreter des ‚Leidener Modells‘ an, die gerade in der Eliminierung des Subjektbegriffs die Chance sieht, einen sozialisationsgeschichtlichen Determinismus zu vermeiden. „Gerade weil Luhmann Menschen nicht als Systemmitglieder konzeptualisiert“, so Henk de Berg, „kann die Systemtheorie dem Subjekt höhere Freiheitsgrade zugestehen als der Radikale Konstruktivismus, der das Subjekt als Produkt seiner Sozialisationsgeschichte faßt.“¹³⁵ Im Mittelpunkt des Leidener Modells steht die Frage nach der Ermittlung von historischer Textbedeutung respektive auf einer allgemeinen Ebene die Frage nach Textverstehen. Matthias Prangel konstatiert in seinem ‚Leitartikel‘ zu diesem Modell,¹³⁶ dass die Diskussion um Fragen der Textinterpretation sehr stark vom Dekonstruktivismus und dem Radikalen Konstruktivismus bestimmt werde, die beide auf einer antiontologischen Kognitionslehre basieren. Auch wenn Prangel den sehr unterschiedlichen Theoriekonzeptualisierungen nicht folgt, so sieht er

132 Vgl. Helmut Kreuzer (Hrsg.): *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*, Heidelberg 1977.

133 Einen guten Überblick bieten Gebhard Rusch: *Phänomene, Systeme, Episteme. Zur aktuellen Diskussion systemtheoretischer Ansatz in der Literaturwissenschaft*, in: Henk de Berg / Matthias Prangel (Hrsg.): *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen 1993, S. 228–244; Henk de Berg: *Sinn und Unsinn einer systemtheoretischen Literatur- und Kommunikationswissenschaft*, in: HALMA. *Hallische Medienarbeiten* 7, Halle 1997, URL: <<http://www.medienkomm.uni-halle.de/forschung/publikationen/halma7.shtml>> [21.6.2006], S. 1–27; Dietrich Schwanitz: *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*, Opladen 1990.

134 Siegfried J. Schmidt: *Vom Text zum Literatursystem. Skizze einer konstruktivistischen empirischen Literaturwissenschaft (LUMIS-Schriften 1)*, Siegen 1984; ders.: *Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1989; ders.: *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1991 (1. Aufl. 1980).

135 Berg 1997, S. 6

136 Matthias Prangel: *Zwischen Dekonstruktionismus und Konstruktionismus. Zu einem systemtheoretisch fundierten Ansatz von Textverstehen*, in: Henk de Berg / Matthias Prangel (Hrsg.): *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen 1993, S. 9–31.

eine grundsätzliche Folge für die Literaturwissenschaft: „Auch sie [kann] nicht mehr von literarischen Texten und Textbedeutungen als objektiven Gegebenheiten ausgehen [...]. Jeder literarischer Text, über den sich reden läßt, muß vielmehr als ein wahrgenommener Text, d. h. als ein durch Kognition entstandenes Verarbeitungsprodukt angesehen werden [...].“¹³⁷ Für sein Konzept von Textverstehen macht sich Prangel Luhmanns triangulare Theorie der Kommunikation (Information, Mitteilung, Verstehen) zunutze und definiert Bedeutung, so seine griffige Formel, „als die Einheit der Differenz zwischen dem, was ein Text sagt und dem, was er negiert.“¹³⁸ Er fordert damit eine „Neuorientierung der Interpretationspraxis“¹³⁹ ein, da „sich der literaturhistoriographische Schwerpunkt von der Frage nach den Merkmalen des historischen Kontextes auf die kommunikationstheoretische Frage nach dem kommunikativen Spannungsfeld innerhalb des Kontextes verlagert.“¹⁴⁰ Basierend auf dieser Neuorientierung versucht das Leidener Modell die Begriffe Autor, Rezipient, Rezeption und Überlieferungsgeschehen systemtheoretisch umzudefinieren und differenzierter zu konzeptualisieren als bisher. „Was von der Wirkungs-/Rezeptionsgeschichte als sich im fortschreitenden ‚Horizontwandel der geschichtlichen Erfahrung‘ (H.R. Jaufß) entfaltende, zwar immer nur partielle, doch im Überlieferungsgeschehen zur Einheit verschmolzene Textbedeutung gefaßt wird, das stellt sich der systemtheoretischen Perspektive als Folge von Anschlußselektionen dar.“¹⁴¹ Damit wenden sich die Autoren gegen die „angebliche Einheit des literarischen Überlieferungsgeschehens“ und konstatieren: „Was man seit Gadamer sich Überlieferungsgeschehen zu nennen angewöhnt hat, stellt sich der differenzierten systemtheoretischen Perspektive als außerordentlich heterogene, brüchige und häufig eben auch irgendwo im Nichts versandende Abfolge von Anschlusskommunikationen dar.“¹⁴²

Beide Modelle, das Konzept einer Empirischen Literaturwissenschaft nach Schmidt und das Leidener Modell, haben die Theoriediskussion in den Literaturwissenschaften in den 1980/90er Jahren stark geprägt und sie für moderne Ansätze geöffnet.¹⁴³ Ihre

¹³⁷ Prangel 1993, S. 12.

¹³⁸ Prangel 1993, S. 19.

¹³⁹ Prangel 1993, S. 19.

¹⁴⁰ Henk de Berg / Matthias Prangel: Noch einmal: Systemtheoretisches Textverstehen. Eine Antwort auf Lutz Kramaschkis Kritik am ‚Leidener Modell‘, in: Henk de Berg (Hrsg.): Systemtheorie und Hermeneutik, Tübingen 1997, S. 117–141, 123.

¹⁴¹ Berg / Prangel 1997, S. 131. – Vgl. hier die Kritik von Tannelie Blom / Ton Nijhuis: Sinn und Kunst. Die Umarmung Niklas Luhmanns durch die Literaturtheorie und Kunstgeschichte, in: Henk de Berg / Matthias Prangel (Hrsg.): Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus, Tübingen, Basel 1995, S. 247–273; Lutz Kramaschki: Das einmalige Aufleuchten der Literatur. Zu einigen Problemen im ‚Leidener Modell‘ systemtheoretischen Textverstehens, in: Berg / Prangel 1995 (Differenzen), S. 275–301.

¹⁴² Prangel / Berg 1997, S. 134f.

¹⁴³ Vgl. Siegfried J. Schmidt: Konstruktivismus, Systemtheorie und empirische Literaturwissenschaft. Anmerkungen zu einer laufenden Debatte, in: Berg / Prangel 1995 (Differenzen), S. 213–245.

Leistung muss vor allem auf der (meta-)theoretischen und theoriekonzeptuellen Ebene gewürdigt werden, aufgrund derer sie eine antiontologische Kognitionslehre innerhalb der Literaturwissenschaft neben den hermeneutischen Konzepten etablieren konnten. Eine neue Theorie erfordert eine Prüfung der bestehenden Methoden und möglicherweise ihre Re- oder Neukonzeptualisierungen, um ihre Bedeutung in den konkreten Forschungen an den Gegenständen erweisen zu können. Mag man auch kritisieren, dass es an beiden im Verhältnis zur Theoriediskussion quantitativ zu mangeln scheint, so fehlt es in der Gegenstandsforschung aber nicht an überzeugenden Arbeiten.¹⁴⁴

Die Kunstgeschichte hat sich bisher an diesem Diskurs bislang nur sehr vereinzelt beteiligt.¹⁴⁵ Innerhalb der Leidener Gruppe ist vor allem die Kunsthistorikerin Kitty Zijlmans mit einigen Arbeiten hervorgetreten. In ihrer ersten Veröffentlichung hat Zijlmans noch die Rezeptionsgeschichte systemtheoretisch gewendet und dabei vor allem die Kommunikation über Kunst als konstituierendes Element eines Systems Kunst angenommen.¹⁴⁶ In ihren folgenden Arbeiten stellt sie dann konsequent den Kommunikationsbegriff Luhmanns in den Mittelpunkt, nach dem das Kunstwerk selbst als Kommunikationsmedium aufgefasst und die zentrale Operation des Systems als Kommunikation durch Kunst beschrieben werden kann.¹⁴⁷ In Anlehnung an Luhmann formuliert sie einen kommunikationstheoretischen bzw. – um es genauer zu sagen – differenztheoretischen Kunstbegriff, an den wir hier anschließen wollen. Parallel zu diesen Arbeiten hat sich Hans Dieter Huber für eine Beschäftigung der Kunstgeschichte mit der Systemtheorie sehr stark gemacht.¹⁴⁸ In seiner Habilitation¹⁴⁹ verbindet er systemtheoretische

144 Vgl. Schmidt 1989; Niels Werber: *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992; Gerhard Plumpe: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*, 2 Bde., Opladen 1993; Henk de Berg: *Kontext und Kontingenz. Kommunikationstheoretische Überlegungen zur Literaturhistoriographie. Mit einer Fallstudie zur Goethe-Rezeption des Jungen Deutschland*, Opladen 1995.

145 David J. Krieger: *Kommunikationssystem Kunst*, Wien 1997; Stefan Weber (Hrsg.): *Was konstruiert Kunst? Kunst an der Schnittstelle von Konstruktivismus, Systemtheorie und Distinktionstheorie*, Wien 1999; vgl. erste Ansätze bei Gottfried Boehm: *Vom Medium zum Bild*, in: Yvonne Spielmann / Gundolf Winter: *Bild – Medium – Kunst*, München 1999, S. 165–177 und begrifflich unscharf Horst Bredekamp: *Bildmedien*, in: Hans Belting (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 6., überarb. und erw. Auflage, Berlin 2003, S. 355–378, 356f.

146 Kitty Zijlmans: *Kommunikation über Kunst. Eine Fallstudie zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des ‚Blauen Reiters‘ und von Wilhelm Worringers ‚Abstraktion und Einfühlung‘*, Leiden 1988.

147 Kitty Zijlmans: *Das Kunstwerk als Einheit von Differenz*, in: Onderdelinden Sjaak (Hrsg.): *Interbellum und Exil. Liber Amicorum für Hans Würzner zum Abschied von der Rijksuniversität Leiden*, Amsterdam 1991, S. 72–89; dies.: *Kunstgeschichte der modernen Kunst: Periodisierung oder Codierung?*, in: Berg / Prangel 1993, S. 55–68; dies.: *Kunstgeschichte als Systemtheorie*, in: Marlite Halbertsma / Kitty Zijlmans (Hrsg.): *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, S. 251–278; dies.: *Differenztheorien in der Kunstgeschichte*, in: Berg / Prangel 1995 (*Differenzen*), S. 131–152.

148 Hans Dieter Huber: *System und Wirkung. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst*, München 1989; ders.: *Interview mit Niklas Luhmann am 13.12.90 in Bielefeld*, in: *Texte zur Kunst* 1 (1991), S. 121–133; ders.: *Systemische Kunstwissenschaft – ein neues Paradigma?*, in: *Kritische Berichte* 22 (1994), S. 87–93.

149 Huber 2005.

Fragestellungen mit den Erkenntnissen des Radikalen Konstruktivismus. Huber kann an den Werken von Paolo Veronese und seinem venezianischen Kontext den Mehrwert einer antiontologischen Perspektive für die Kunstgeschichte aufzeigen. Der Mehrwert liegt vor allem darin begründet, das Verhältnis von Künstler, Werk und Kontext systematisch aufeinander zu beziehen und differenzierter als bisher beschreiben zu können, insofern er das konstruktivistische Moment des Rezipienten mit in seine Analysen einfließen lässt. Zurzeit versucht er seinen Ansatz im aktuellen Diskurs um eine allgemeine Bildwissenschaft zu verankern.¹⁵⁰ So überzeugend viele seiner konkreten Analysen sind, so sehr werden wir doch in der Ausarbeitung einer Methode für die Kunstgeschichte auf der Ebene der Konzeptualisierung allgemeiner Begriffe Huber in zentralen Punkten nicht folgen können. Huber adaptiert zwar einige grundlegende Begriffe von Luhmann, wie z. B. System, Form, Medium und strukturelle Kopplung, übernimmt aber nicht oder nur sehr unvollständig ihre Bedeutung aus der Systemtheorie, sondern stellt sie in ein neues Begriffsfeld, ohne dieses aber theoretisch überzeugend Konzeptualisieren und schließlich von Luhmann abzugrenzen zu können. Sein Ansatz liest sich daher weniger als eine systemtheoretische Konzeptualisierung. So spart er die theoretische Auseinandersetzung mit den Arbeiten Zijlmans und der Leidener Schule fast vollständig aus. Stattdessen offenbart sich der Ansatz tendenziell eher als ein radikal konstruktivistischer. Wir werden an entsprechender Stelle in der Konzeptualisierung der allgemeinen Begriffe und Herleitung der Methode auf Huber zurückkommen.

Den Arbeiten von Zijlmans und Huber kommt der große Verdienst zu, sich aktiv mit der Systemtheorie auseinanderzusetzen und ihre Verwendung für die Kunstgeschichte zu prüfen. Ähnlich wie die Geschichtswissenschaften scheint aber auch die Kunstgeschichte dem komplexen Theoriegebäude der Systemtheorie und ihrem Universalitätsanspruch kritisch gegenüberzustehen. Dabei fehlt es innerhalb des Fachs nicht an prominenter Kritik an dem „naiven und allzu unscharfen Kunstbegriff“¹⁵¹ der Kunstgeschichte und an der Forderung nach einer „Kunstgeschichte der Komplexität“¹⁵², die nicht einfach den alten Werkbegriff auf das Ensemble bezieht und auf diese Weise einen Kontext additiv zum Werk analysiert. Bereits Kemp hat auf die konstruktivistischen Theorien von Bateson, Maturana und Varela hingewiesen, anhand deren man nicht das einzelne Kunstwerk isoliert, sondern seine (kommunikative) Interaktion im Kontext untersuchen sollte. „Wenn derartige Gedanken“, so Kemp, „der Kunstgeschichte bisher

150 Hans Dieter Huber: *Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern 2004.

151 Belting 1995, S. 168.

152 Wolfgang Kemp: *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, in: *Texte zur Kunst* 2 (1991), S. 89–101.

fremd geblieben sind, dann hat das unter anderem damit zu tun, daß sie an ihre komplexen Systeme mit dem falschen Instrumentarium bzw. mit einer zu engen Gegenstandsbestimmung herangegangen ist.“¹⁵³ Damit beklagt Kemp ein Defizit in der theoretischen Konzeptualisierung der Kunstgeschichte. Vor diesem Hintergrund kommt dem transdisziplinären bildwissenschaftlichen Diskurs eine selbst-reflexive Funktion zu, deren Chance die Kunstgeschichte nicht ungenutzt lassen sollte. Innerhalb der Kunstgeschichte sind vor allem zwei Argumentationslinien im Theoriediskurs zu beobachten, die sich nicht notwendig gegenseitig ausschließen, aber auf zwei verschiedene Traditionen verweisen. Auf der einen Seite finden zurzeit starke Anleihen bei einem erweiterten Kulturbegriff statt, der verbunden wird mit der Hinwendung zu einer kulturwissenschaftlichen Tradition, die seit dem 19. Jahrhundert über Jacob Burckhardt im 20. Jahrhundert vor allem mit Aby Warburg verbunden wird. Auf der anderen Seite ist eine starke Anlehnung an die Medienwissenschaften zu verzeichnen, wobei sich die Kunstgeschichte dabei eher einem technischen Medienbegriff zuwendet. In beiden Richtungen sehen wir nur sehr eingeschränkt Möglichkeiten, das Defizit in der Theoriekonzeptualisierung zu beheben und die Methoden gewinnbringend weiterzuentwickeln.

In den Kulturwissenschaften wird mit einem sehr heterogenen und weiten Begriff von Kultur operiert, der seinen Ausdruck allein schon in der Verwendung des Begriffs Kulturwissenschaften im Plural findet und von seiner aktuellen Intention her vor allem einen wissenschaftspolitischen Zweck verfolgt.¹⁵⁴ Der Wissenschaftsrat definiert in seiner Denkschrift „Geisteswissenschaften heute“ „Kultur als Inbegriff aller menschlicher Arbeit und Lebensformen“ und weitet den Begriff auf das „kulturelle Ganze“ aus.¹⁵⁵ Damit wenden sich die Autoren gegen die von Dilthey¹⁵⁶ vorgenommene Trennung der Geistes- und Naturwissenschaften in einerseits „verstehende“ und andererseits „erklärende“ Konzepte und versuchen eine Angleichung der deutschen Geisteswissenschaften an das Verständnis der „humanities“ in den angloamerikanischen Ländern. Auch wenn die Autoren nicht für eine Etablierung einer Einzelwissenschaft „Kulturwissenschaft“ plädieren – die mit einem solch weiten Begriff als Gegenstand auch gar nicht möglich wäre –, sondern sich von dem erweiterten Begriff der Kultur eine „Internationalisierung und

153 Kemp 1991, S. 96

154 Eine gute Einführung zur Begriffs- und Wissenschaftsgeschichte der Kulturwissenschaften bietet Hartmut Böhme / Peter Matussek / Lothar Müller: Orientierung Kulturwissenschaft, Reinbeck 2002 (1. Aufl. 2000). Vgl. auch Peter Burke: Was ist Kulturgeschichte?, Frankfurt am Main 2005.

155 Wolfgang Frühwald / Hans Robert Jauf / Reinhardt Koselleck / Jürgen Mittelstraß: Geisteswissenschaften heute, Frankfurt am Main 1991, S. 51f.

156 Wilhelm Dilthey: Einleitung in die Geisteswissenschaften: Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte [1883], in: Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften, Bd. 1, Stuttgart, Göttingen 1959.

Modernisierung der ‚Geisteswissenschaften‘¹⁵⁷ erhoffen, so „greift der als Orientierungsinstant entworfene Begriff der ‚ganzen Kultur‘ auf die Transzendierung jeder Einzelwissenschaft durch die philosophische Wissenschaftslehre um 1800 zurück“.¹⁵⁸ Die Versuche „Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft“¹⁵⁹ oder „Geschichte als historische Kulturwissenschaft“¹⁶⁰ zu etablieren, folgen dieser Aufforderung, die Geisteswissenschaft im Sinne Humboldts zu erneuern und durch den Begriff der Kulturwissenschaften zu ersetzen.

Doch die eingeforderte Internationalisierung und Modernisierung der Geisteswissenschaften durch einen erweiterten Kulturbegriff, der gegenüber den „Cultural Studies“ oder dem diskursanalytischen „New Historicism“, den „histoire de mentalités“ oder den modernen Medientheorien grundsätzlich einen theoretischen und methodischen Austausch erhoffen lassen könnte, wird im Keime ersticken, wenn die Geisteswissenschaft dies nicht als einen Ausblick, sondern als einen Rückblick auf ein ‚altes‘ Methodenarsenal versteht, das uns doch gerade an die Grenzen geführt hat und das es weiterzuentwickeln gilt. Seit den 1990er Jahren erlebt Aby Warburg in der Kunstgeschichte eine Wiederbelebung,¹⁶¹ die sich als mehr als nur eine notwendige Aufarbeitung der Fachgeschichte zu erkennen gibt. Bredekamp versäumt eingedenk des aktuellen bildwissenschaftlichen Diskurses nicht zu erwähnen, dass Warburgs „Methode [...] zu einer Kunstgeschichte als ‚Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte‘“ führen würde, und so erkennt er in dem Warburg’schen Bilderaltas Mnemosyne „das unvollendete Ziel von Warburgs Konzept der Kunstgeschichte als Bildwissenschaft“.¹⁶² In diesen Ruf nach einer Hinwendung zu den kulturwissenschaftlichen Methoden der Wissenschaft um 1900 stimmt auch und vor allem der Historiker Otto Gerhard Oexle ein, der in der aktuellen Forschung eine „umfassende Aneignung von ‚Wissenschaft um 1900‘, genauer gesagt: der Zeit von 1880 bis 1930 [...] feststellt], in der

157 Frühwald u.a. 1991, S. 45.

158 Böhme / Matussek / Müller 2002, S. 22.

159 Wilhelm Vosskamp: Literaturwissenschaft als Geisteswissenschaft. Thesen zur Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft nach dem zweiten Weltkrieg, in: Wolfgang Prinz / Peter Weingart (Hrsg.): Die sog. Geisteswissenschaften: Innenansichten, Frankfurt am Main 1990, S. 240–247, 247 spricht von einer „kulturwissenschaftlichen Ausweitung der Literaturwissenschaft“.

160 Otto Gerhard Oexle: Geschichte als Historische Kulturwissenschaft, in: Wolfgang Hardtwig / Hans-Ulrich Wehler (Hrsg.): Kulturgeschichte heute, Göttingen 1996, S. 14–40; ders.: Historische Kulturwissenschaft heute, in: Rebekka Habermas / Rebekka von Mallinckrodt (Hrsg.): Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften, Göttingen 2004, S. 25–52.

161 Horst Bredekamp / Andreas Beyer: Aby Warburg (Akten des internationalen Symposions, Hamburg 1990), Weinheim 1991; Michael Diers: Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905–1918, Weinheim 1991; Aby Warburg: Gesammelte Schriften. Studienausgabe, hrsg. v. Horst Bredekamp und Michael Diers, Berlin 1998.

162 Horst Bredekamp / Franziska Brons: Fotografie als Medium der Wissenschaft. Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration, in: Hubert Burda / Christa Maar (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2005 (3. Aufl.), S. 365–381, 366.

man neuerdings nach Theorie und Praxis kulturwissenschaftlicher Forschung zu Recht eine ‚Achsenzeit‘ moderner Wissenschaft erkennt“. ¹⁶³ Oexle erscheint „eine reflektierte Vergewisserung über Kulturwissenschaft um 1900 [...] also unabdingbar“ und meint damit eine Hinwendung zu den Namen Emile Durckheim, Marcel Mauss, Georg Simmel, Aby Warburg und Max Weber. ¹⁶⁴ Mag man ihm in der Beschreibung der aktuellen Forschungsrezeption auch zustimmen, so spricht er doch auch seine Motivation für eine solche Hinwendung deutlich aus: „Die Subjekte kehren zurück.“ ¹⁶⁵ Das ist sein Credo und unvergessen ist der Disput wenige Jahre zuvor mit Niklas Luhmann. ¹⁶⁶ In diesem hoffnungsfrohen Credo schwingt zum einem das schon angesprochene Grundproblem der historischen Wissenschaften mit, das sie mit konstruktivistischen und kommunikationstheoretischen Theorien haben, aber auch ein grundsätzliches Wissenschaftsverständnis kommt zum Ausdruck, welches Carlo Ginzburg ¹⁶⁷ als „Indizienparadigma“ bezeichnet hat und von dem aus die Anlehnung an die Kulturwissenschaft nachzuvollziehen ist. „In der Kulturwissenschaft gibt es keine reine, sondern nur eine materiale Theorie. Das unterscheidet Warburg von transzendentalen Kulturphilosophen wie Cassirer oder Systemdenker von Hegel bis Luhmann. Es darf kein dogmatisches Anwendungsverhältnis von Theorie auf die Gegenstandsebene geben. Jede Theorie muß aus dem Material erarbeitet werden. Das ist eine für die Theorie der Kulturwissenschaft gültige Einsicht.“ ¹⁶⁸ Eine solche Trennung von reiner und materialer Theorie ist wenig hilfreich und gerade der enge Austausch und die Zusammenarbeit von Cassirer und Warburg in Hamburg stellen solche Aussagen grundsätzlich in Frage. Die Theorie aber bildet nicht den Gegenstand ab, sie stellt die allgemeinen Begriffe zur Verfügung, mit denen wir unsere Gegenstände angemessen beschreiben können. Insofern ist sie immer ‚rein‘ im Sinne von allgemein und abstrakt, weil die den Gegenstand auf der Ebene der allgemeinen Begriffe konzeptualisieren und dabei die Bedingungen des Gegenstands abstrahieren muss. Was wäre dann eine materiale Theorie? Wenn die Theorie ihren Bezug zum Gegenstand verliert, dann ist sie für diesen Gegenstand auch nicht mehr angemessen. Die Unterscheidung von reiner und materialer Theorie ist wenig zielführend. ¹⁶⁹

¹⁶³ Oexle 1996, S. 15.

¹⁶⁴ Oexle 1996, S. 21.

¹⁶⁵ Oexle 1996, S. 15.

¹⁶⁶ Otto Gerhard Oexle: Luhmanns Mittelalter, in: Rechtshistorisches Journal 10 (1991), S. 53–66; Niklas Luhmann: Mein ‚Mittelalter‘ (zu Otto Gerhard Oexle, Luhmanns Mittelalter), in: Rechtshistorisches Journal 10 (1991), S. 66–70.

¹⁶⁷ Carlo Ginzburg: Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983.

¹⁶⁸ Böhme / Matussek / Müller 2002, S. 73.

¹⁶⁹ Als eine sehr erhellende Schrift, die eine ganz ähnlich gelagerte Diskussion auf den Punkt bringt, vgl. Immanuel Kant: Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis, 1793.

Eine gewisse Scheu vor komplexen Theorien zeigt sich auch in der Rezeption der Medienwissenschaften durch die Kunstgeschichte. Dabei lohnt es sich, unsere Aufmerksamkeit vor allem auf den Medienbegriff zu lenken. Belting konstatiert, dass die „Annäherung an eine Geschichte der Bilder [...] der Begleitung durch eine Mediengeschichte“ bedürfe.¹⁷⁰ Dies begründet er damit, dass die Bilder Trägermedien benötigen, wobei sich „Bilder [...] als Nomaden der Medien verstehen: die Bilder bleiben, die Medien wechseln. Dennoch, oder deswegen, ist die Medienfrage den Bildern nicht äußerlich.“¹⁷¹ So dienen die Trägermedien zum Ausdruck von Bildern, aber sie dienen auch der Wahrnehmung durch einen Körper. „Die Medien“, so folgert Belting, „sind die Körper der Bilder, so wie umgekehrt unser Körper ein Medium der Bilder ist.“¹⁷² Auf diesem Verhältnis von Körper und Bild begründet er seine „Bild-Anthropologie“.¹⁷³ Wir wollen hier Beltings Ansatz nicht weiter verfolgen, dafür aber den Blick auf den zugrunde liegenden Medienbegriff richten. Belting folgt einem technischen Medienbegriff, der Medien ganz allgemein als Werkzeuge, Mittel und Instrumente zur Informationsübermittlung auffasst. Dieser Medienbegriff liegt unterschiedlichen Theorien zugrunde und wird ‚affirmativ‘, wie z. B. bei Gerhard Maletzke, oder ‚kritisch‘, wie bei Benjamin, Horkheimer und Adorno konzeptualisiert.¹⁷⁴ Die Kunstgeschichte hat sich bisher vor allem auf einen solchen technischen Medienbegriff aus den Medienwissenschaften bezogen und dies verwundert auch nicht. Denn der technische Medienbegriff bietet die Möglichkeit, einen ontologischen Kunstbegriff mit dem Trägermedium zu verbinden und anhand der Kommunikationstheorie von Sender und Empfänger, das Werk in seiner Interaktion mit dem Kontext zu beschreiben. Der Nachteil ist, dass der Begriff des Mediums unabhängig von einem Subjekt definiert wird und damit das konstruktive Moment der ästhetischen Wahrnehmung durch das Subjekt keine Berücksichtigung findet. Auch wenn das Subjekt selbst zum Medium wird, dann wechselt – wie bei Belting – das Bild lediglich die Trägermedien und befindet sich im Körper. Das Verhältnis von Bild und Körper wird aber ontologisch und nicht konstruktivistisch bestimmt und steht daher im Gegensatz zu den modernen wahrnehmungs- und kognitionspsychologischen Forschungen.¹⁷⁵

170 Hans Belting/Dietmar Kamper (Hrsg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000, S. 8.

171 Belting 2000, S. 8.

172 Belting 2000, S. 9.

173 Vgl. auch Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001 (2. Aufl. 2002).

174 Für eine sehr fundierte Einführung in die Medientheorien vgl. Werner Faulstich: Grundwissen Medien, München 2004 (1. Aufl. 1994).

175 Vgl. zum Beispiel Gibson 1979.

Die Medienwissenschaft bietet im Unterschied zu einem technischen Medienbegriff einen alternativen und komplexeren Medienbegriff an, der vor allem auf den Soziologen Talcott Parsons zurückgeht. Parsons unterscheidet in funktional ausdifferenzierten Gesellschaften symbolisch generalisierte Kommunikations- und Austauschmedien.¹⁷⁶ So wird in der Ökonomie nicht mehr mit dem Gegenwert in Gold gehandelt, sondern mit einem symbolischen Austauschmedium, dem Geld. Geld wird als Medium in diesem Zusammenhang nicht über das definiert, was es ist (ontologisch), sondern über das, als was es in einer Interaktion kommuniziert wird. Aufgrund einer solchen kommunikationstheoretischen Begriffsdefinition kann Parsons weitere Medien bestimmen, z. B. das Medium Macht im politischen System. Dieser Medienbegriff wurde schließlich von Jürgern Habermas in seiner Theorie des kommunikativen Handelns spezifiziert und von Niklas Luhmann für eine Theorie der funktionalen Systeme weiterentwickelt. Werner Faulstich hat eine umfangreiche „Geschichte der Medien“¹⁷⁷ vorgelegt, die auf einem solchen kommunikationstheoretischen Medienbegriff fußt.

Der kritische Blick in den aktuellen Diskurs der Geisteswissenschaften konnte die Vorbehalte und auch Herausforderungen offenlegen, denen wir uns stellen müssen, wenn wir die Lösung für unseren „naiven Kunstbegriff“ (Belting) weder in einer methodischen Hinwendung zur kulturwissenschaftlichen Forschung um 1900 noch in der Adaption eines technischen Medienbegriffs sehen. Wir vollziehen den in unseren Augen notwendigen Perspektivenwechsel, indem wir uns von einem ontologischen Kunstbegriff abwenden und eine kommunikationstheoretische Definition von Kunst einfordern. Damit folgen wir einer Entwicklung innerhalb der historischen Wissenschaften, die erst seit wenigen Jahren begonnen hat, die Systemtheorie für historische Fragen gewinnbringend anzuwenden, und die auf einem soliden Diskurs innerhalb der Literaturwissenschaft aufbauen kann. Beispielhaft sind hier die Aufsatzbände zu „Geschichte und Systemtheorie“¹⁷⁸ und „Medien der Kommunikation im Mittelalter“¹⁷⁹ zu nennen. Volker Depkat weist zu Recht auf das Potenzial, welches sich für die historischen Wissenschaften aus der Beschäftigung mit den Theoriegebäuden von Habermas und Luhmann ergibt: „Die Beschäftigung mit diesen Entwürfen ist lohnend, weil sich hier kommunikationstheoretische Überlegungen mit weitreichenden Gesellschaftstheorien verbinden. Gerade deshalb können sie Elemente für einen analytischen Bezugsrahmen liefern, der für kommunikationsgeschichtliche Erkenntnisinteressen nutzbar gemacht werden kann. Beide Theoriegebäude definieren Begriffe

176 Talcott Parsons: Zur Theorie der sozialen Interaktionsmedien, hrsg. und eingel. von Stefan Hensen, Opladen 1980.

177 Werner Faulstich: Die Geschichte der Medien, Bde 6, Göttingen 1997ff.

178 Becker 2004.

179 Karl-Heinz Spieß: Medien der Kommunikation im Mittelalter, Berlin 2003.

und Kategorien der historischen Analyse, organisieren eine analytische Perspektive und begründen einen methodischen Zugang zur Vergangenheit unter kommunikationsgeschichtlichem Aspekt.¹⁸⁰ Wir werden uns hier besonders auf das Luhmann'sche Theoriegebäude stützen, weil wir mit den Luhmann'schen Begriffen Medium und Form einen antiontologischen Kunstbegriff definieren können und weil es uns mit den Konzepten der Evolution und Historischen Semantik allgemeine Begriffe an die Hand gibt, um Geschichtsprozesse angemessen zu beschreiben. Ganz im Gegensatz zur bisherigen Rezeption der Systemtheorie innerhalb der historischen Wissenschaften, die der Systemtheorie vor allem das Prädikat „ahistorisch“ anzuhängen versucht, folgen wir Schlögls Einschätzung: „Wer sich auf die Theorie sozialer Systeme einläßt, kann schnell feststellen, daß sie in ihren evolutionstheoretischen Komponenten ein Instrument zur radikalen Historisierung von Vergangenheit bereit hält, ihm aber den Verzicht auf kausale Zurechnungen abverlangt.“¹⁸¹ Darüber hinaus vermuten wir mit Frank Becker, dass man gerade auf dem Luhmann'schen Theoriegebäude eine moderne Historische Kulturwissenschaft begründen könnte, wie sie von Luhmann in „Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition“ auf einer allgemeinen Ebene vorgelegt wurde.¹⁸² Sehen die Autoren der Leidener Schule innerhalb ihres Modells noch Klärungsbedarf für „die Rolle literarischer Traditionen“, die auf das systemtheoretische Konzept der Erwartungsstrukturen verweise, für „die Evolution literarischer Kommunikationsformen“ und für das Verhältnis von künstlerischen Innovationen und dem wirtschaftlichen, politischen und wissenschaftlichen Wandel,¹⁸³ so sehen wir hier eine Chance in der Verbindung der literaturwissenschaftlichen und historischen Forschung, einige dieser Fragen in wichtigen Teilbereichen beantworten zu können.

180 Volker Depkat: Zwischen Mediengeschichte und der Geschichte sozialer Kommunikation. Versuch einer konzeptionellen Klärung, in: *Spieß* 2003, S. 9–48, 11.

181 Rudolf Schlögl: Historiker, Max Weber und Niklas Luhmann. Zum schwierigen (aber möglicherweise produktiven) Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Systemtheorie, in: *Soziale Systeme* 7, Opladen 2001, S. 23–45, 41.

182 Becker 2004, S. 12; Niklas Luhmann: *Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition*, in: Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik* 1, Frankfurt am Main 1980, S. 9–71.

183 Berg/Prangel 1997, S. 120.

3 Perspektivenwechsel – ein antiontologischer Ansatz

Niklas Luhmann hat 1984 seine allgemeine Theorie sozialer Systeme in dem Buch „Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie“¹⁸⁴ umfassend vorgestellt, in den folgenden Jahren verschiedene soziale Systeme (Recht, Politik, Wissenschaft, Religion) beschrieben und an ihnen die Bedingungen der funktionalen Ausdifferenzierung in den modernen Gesellschaften analysiert. Im Rahmen dieses umfassenden Projekts hat sich Luhmann ebenfalls sehr ausführlich mit dem sozialen System Kunst beschäftigt¹⁸⁵ und schließlich 1995 mit dem Buch „Die Kunst der Gesellschaft“¹⁸⁶ eine umfassende Studie zum Kunstsystem vorgelegt. Die wichtige Funktion, die das Kunstsystem für die Gesellschaft übernimmt und die nicht von anderen Systemen ersetzt werden kann, ist, so Luhmann, „etwas prinzipiell Inkommunikables, nämlich Wahrnehmung, in den Kommunikationszusammenhang der Gesellschaft einzubeziehen“.¹⁸⁷ Luhmann bestimmt das Kunstwerk im Kunstsystem als das zentrale Kommunikationsmedium durch das – nicht nur über das (!) – kommuniziert wird. Konsequenterweise wendet er sich aus seiner kommunikationstheoretischen Perspektive gegen eine Bestimmung des Kunstwerks durch die herkömmliche Ding-Ontologie von Substanz / Akzidenz und bietet mit einem differenztheoretischen Konzept von Medium / Form eine Alternative an, mit der er schließlich einen antiontologischen Ansatz verfolgt. Wir werden im Folgenden den Perspektivenwechsel am Kunstbegriff anhand dieses antiontologischen Ansatzes vornehmen und einen differenztheoretischen Kunstbegriff im Zusammenhang der Theorie sozialer Systeme konzeptualisieren. Dafür werden wir in diesem Kapitel die wichtigsten systemtheoretischen Begriffe herleiten und in Bezug zueinander setzen müssen, um anschließend basierend auf dem neuen

184 Luhmann 1994; Eine gute Einführung in die Systemtheorie bieten Georg Kneer / Armin Nassehi: Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Eine Einführung, München 2000; Niklas Luhmann: Einführung in die Systemtheorie (Einführungsvorlesung, hrsg. v. Dirk Baecker), Heidelberg 2004; Detlef Krause: Luhmann-Lexikon. Eine Einführung in das Gesamtwerk von Niklas Luhmann, Stuttgart 2005; mit einem besonderen Blick für die Geschichts- und Kulturwissenschaften Becker / Reinhardt-Becker 2001. Zur kritischen Diskussion vgl. Hans Haferkamp / Michael Schmid (Hrsg.): Sinn, Kommunikation und soziale Differenzierung. Beiträge zu Luhmanns Theorie sozialer Systeme, Frankfurt am Main 1987; Werner Krawitz / Michael Welker (Hrsg.): Kritik der Theorie sozialer Systeme. Auseinandersetzungen mit Luhmanns Hauptwerk, Frankfurt am Main 1992, mit einer Antwort von Niklas Luhmann.

185 Niklas Luhmann: Das Kunstwerk und die Selbstproduktion von Kunst, in: Gumbrecht / Pfeiffer 1986, S. 620–672; ders.: Das Medium der Kunst, in: Delfin 7 (1986), S. 6–15; ders. / Frederick Bunsen / Dirk Baecker: Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur, Bielefeld 1990; ders.: Ist Kunst codierbar? [1976], Wiederabdruck in: Niklas Luhmann: Soziologische Aufklärung 3, Opladen 1981, S. 245–266; ders.: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Bern 1994.

186 Luhmann 1999.

187 Luhmann 1999, S. 227. – Vgl. zur Präzisierung Kapitel III 5.

Kunstabstrich die Aufgaben und Ziele einer kunsthistorischen Methode darlegen zu können, die sich differenztheoretisch dem Kunstwerk als Forschungsgegenstand zuwendet. In diesem Kapitel wird es genügen, vorerst ein grobes Theoriekonzept von allgemeinen Begriffen zu erarbeiten, in dem nicht jeder Begriff sofort ausführlich entfaltet wird. Die volle Tragweite und Bedeutung der zentralen Begriffe wird schließlich im Kontext der folgenden Exemplifikation der Methode differenziert ausgebreitet und geschärft.

Luhmann geht „davon aus, daß es Systeme gibt“. ¹⁸⁸ Sie bestehen nicht an sich, sondern sie sind das Ergebnis von Distinktionen, die ein Beobachter anhand der Differenz von System / Umwelt in der Welt macht. ¹⁸⁹ Dies kann Luhmann annehmen, weil allen Systemtheorien gemeinsam ist, dass sie anhand der Differenz von System / Umwelt Organisationsformen von Elementen als System bezeichnen und von diesen eine Umwelt unterscheiden. Damit erhalten wir einen ersten allgemeinen Systembegriff und es ist offensichtlich, dass „der wesentliche Gegenstand der Systemtheorie die *Organisationsform der komplexen Wechselbeziehungen zwischen einzelnen Elementen ist*“. ¹⁹⁰ Wie kann man nun die Organisationsformen von Systemen unterscheiden?

In früheren Systemtheorien hatte man offene und geschlossene Systeme aufgrund ihres Verhältnisses zur Umwelt unterschieden. ¹⁹¹ Geschlossene Systeme sind homöostatische Systeme, die im Unterschied zu offenen Systemen nicht im Austausch mit der Umwelt stehen. Das politische System konnte so als ein offenes System sozialen Handelns bestimmt werden, dessen Selbstorganisation durch seine Elemente bestimmt wird. Aber: Geschlossene Systeme – und das ist das Problem einer solchen Unterscheidung – gibt es streng genommen nur theoretisch, denn bereits jede Trivialmaschine oder ein Thermostat stehen in einem Austauschverhältnis zur Umwelt.

An dieser Stelle setzen die Forschungen von Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela an, die anhand des Begriffs der Autopoiesis lebende Organisationsformen von Maschinen unterscheiden und deren komplexe Organisationsform beschreiben können. ¹⁹² Maschinen verarbeiten innerhalb des Systems die Außeninformationen nach einem festen Programm; Input und Output werden berechenbar gesteuert. Im Unterschied dazu sind Lebewesen autopoietische Organisationsformen, d. h., sie

¹⁸⁸ Luhmann 1994, S. 30.

¹⁸⁹ Luhmann 1994, S. 244.

¹⁹⁰ Kneer / Nassehi 2000, S. 21.

¹⁹¹ Vgl. Ludwig v. Bertalanffy: Zu einer allgemeinen Systemlehre, in: *Biologia Generalis*. Archiv für die allgemeinen Fragen der Lebensforschung 19 (1951), S. 114–129.

¹⁹² Humberto R. Maturana / Francisco J. Varela: *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*, Dordrecht 1980; Humberto R. Maturana / Francisco J. Varela: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*, Bern 1987

interagieren mit der Umwelt nicht nach einer kausalen Input-Outputorganisation, sondern sie erstellen ihre Elemente selbst, aus denen sie bestehen. Die Schließung und Öffnung beispielsweise einer Zelle zur Umwelt wird durch eine Membran sichergestellt, die folglich nicht nur eine räumliche Demarkationslinie ist, sondern zum operativen Teil des Systems gehört. Jeder Einfluss von außen auf die Membran wird nach innen systemspezifisch ‚übersetzt‘ bzw. interpretiert. Von der Membran wird als operativer Teil der Zelle ein großes Maß an Flexibilität und Anpassung erwartet, sie muss zugleich Grenze sein und variable Eigenschaften zur Veränderung haben.¹⁹³ Dies gilt auch für komplexere Lebensformen, wie die Pflanze, das Tier und den Menschen, so dass die Autoren den Begriff der Autopoiesis als allgemeine Definition für den Begriff des Lebens einführen können. Der Begriff der Autopoiesis radikalisiert zugleich das herkömmliche Verständnis von Selbstorganisation, in dem autopoietische Systeme nicht nur eine Relation der Elemente zueinander aufbauen (Struktur), sondern ihre Elemente auch noch selber erzeugen. Im Anschluss an Maturana und Varela lassen sich die Organisationsformen von Systemen in allopoietische Systeme (Maschinen, Thermostat) und autopoietische Systeme (Lebewesen) unterscheiden.

Niklas Luhmann, der in seinen frühen Arbeiten Systemdifferenzen ebenfalls mit den Begriffen offene, geschlossene Systeme und Selbstorganisation beschrieben hat, übernimmt Anfang der 1980er Jahre den Begriff der Autopoiesis und integriert ihn in seine an Talcott Parsons geschärfte funktional-strukturelle Systemtheorie. Innerhalb des Denkens Luhmanns bezeichnet man dies auch gerne als ‚Autopoietische Wende‘, die er 1984 mit „Soziale Systeme“ grundlegend vollzogen hat. Luhmann verwendet das Konzept der Autopoiesis aber nicht biologisch zur Beschreibung von Leben, sondern bezieht es auf psychische und soziale Systeme. Er definiert autopoietische Systeme daher sehr allgemein: „Als autopoietisch wollen wir Systeme bezeichnen, die die Elemente, aus denen sie bestehen, durch Elemente, aus denen sie bestehen, selbst produzieren und reproduzieren. Alles, was solche Systeme als Einheit verwenden: ihre Elemente, ihre Prozesse, ihre Strukturen und sich selbst, wird durch eben solche Einheiten im System erst bestimmt. Oder anders gesagt: es gibt weder Input von Einheit in das System, noch Output von Einheit aus dem System. Das heißt nicht, daß keine Beziehungen zur Umwelt bestehen, aber diese Beziehungen liegen auf anderen Realitätsebenen als die Autopoiesis selbst. Sie werden im Anschluss an Maturana oft als Kopplungen des Systems an seine Umwelt bezeichnet.“¹⁹⁴

Aus dieser allgemeinen Definition folgt, dass wir autopoietische Systeme als strukturell geschlossenes System beschreiben können, die die Einheit des Systems

193 Maturana / Varela 1987, S. 58.

194 Niklas Luhmann: Die Autopoiesis des Bewußtseins [1987], Wiederabdruck in: ders.: Soziologische Aufklärung, Die Soziologie und der Mensch 6, Wiesbaden 2005, S. 55–108, 56.

durch ihre spezifischen Operationen, in der Produktion und Reproduktion ihrer Elemente, sicherstellen. Die operative Schließung gelingt dem psychischen System, so Luhmann, durch Bewusstseinsoperationen und dem sozialen System durch die Operation Kommunikationen.¹⁹⁵ Folgen wir dieser Konzeptualisierung, dann sind beide Systeme, das psychische und das soziale System, für das jeweils andere System Umwelt. Ebenfalls sind die koexistierenden Systeme auf derselben Emergenzstufe zueinander Umwelt. Das hat Folgen für die Beobachtung von sozialen Systemen und führt Luhmann zu der provokativen und häufig missverstandenen Aussage: „Wir gehen davon aus, daß die sozialen Systeme nicht aus psychischen Systemen, geschweige denn aus leibhaftigen Menschen bestehen. [...] Sie sind freilich ein Teil der Umwelt, der für die Bildung sozialer Systeme in besonderem Maße relevant ist. [...] Diese Art von Umweltrelevanz für den Aufbau sozialer Systeme ist eine Art Einschränkung des Möglichen, verhindert aber nicht, daß soziale Systeme sich autonom und auf der Basis eigener elementarer Operationen bilden. Bei diesen Operationen handelt es sich um Kommunikationen – und nicht um psychische Prozesse per se, also nicht um Bewußtseinsprozesse.“¹⁹⁶

Für die Untersuchung von Systemen folgt daraus, dass wir keine Kausalbeziehungen zwischen den Systemen annehmen dürfen. Ebenso wie wir die Gedanken des Gegenüber nicht lesen können und unsere Gedanken nur zu eigenen – nie fremden – Gedanken führen, ebenso wenig können die Operationen eines autopoietisch geschlossenen Systems Politik die Operationen des Systems Religion oder des Systems Recht übernehmen. Jeder Reiz der Umwelt von außen wird innen durch die eigenen Elemente weiterverarbeitet. Für ein psychisches System bedeutet dies zum Beispiel, dass der kommunikative Außenreiz eines freundlichen oder nicht freundlichen Gesprächs, innen nicht als kommunikativer Reiz, weil er ein Element der Umwelt ist, sondern als Gedanke, als ein Bewusstseinsakt im psychischen System weiterverarbeitet wird. Ebenso gehört Wahrnehmen als ein Ereignis des Bewusstseins zur Operation des psychischen Systems und nicht zum sozialen System.¹⁹⁷ Luhmann zieht daher die schlüssige Konsequenz: „Das Bewusstsein kann nicht kommunizieren und Kommunikation kann nicht wahrnehmen.“¹⁹⁸

Damit stehen wir aber vor der grundsätzlichen Frage, wie Wahrnehmung für Kommunikation verfügbar gemacht werden kann. Wie müssen wir das Verhältnis zwischen den psychischen und sozialen Systemen konzeptualisieren? Luhmann erkennt an dieser Stelle die herausragende Bedeutung der Kunst. „Kunst macht

195 Vgl. Luhmann 1991/92, S. 30f.

196 Luhmann 1994, S. 346.

197 Zur Problematik der operativen Schließung der psychischen System durch die Operationen Denken und Wahrnehmen vgl. Luhmann 1991/1992, S. 30f.

198 Luhmann 1999, S. 82.

Wahrnehmung für Kommunikation verfügbar. [...] Sie kann die Trennung von psychischen und sozialen Systemen nicht aufheben. *Beide Systemarten bleiben füreinander operativ unzugänglich.* Sie kann Wahrnehmung und Kommunikation integrieren, ohne zu einer Verschmelzung oder Konfusion der Operationen zu führen.¹⁹⁹ Die Beziehung zwischen den jeweiligen Systemen erfolgt über strukturelle Kopplungen, deren Bedeutung wir später ausführen werden.²⁰⁰ An dieser Stelle genügt uns vorerst der Hinweis, dass darunter ganz allgemein eine medial vermittelte Beziehung zwischen den autopoietisch geschlossenen Systemen und ihrer Umwelt verstanden wird.²⁰¹ Luhmann definiert das Kunstwerk als das Medium der strukturellen Kopplung zwischen den Systemen, an das aber sehr strenge Anforderungen zu stellen sind, wenn es für beide Systeme verfügbar sein will. „Das psychische System kann aus Anlaß der wahrnehmenden Teilnahme an Kunstkommunikation Erlebnisintensitäten erzeugen, die als solche inkommunikabel bleiben. Es muß dazu Formenunterschiede wahrnehmen können, die im sozialen System der Kunst für Zwecke der Kommunikation erzeugt sind. Die Kommunikation mittels Kunstwerken muss deshalb Wahrnehmbares inszenieren, ohne sich selbst als Wahrnehmung in je individuell verkapselten psychischen Systemen reproduzieren zu können.“²⁰²

Es sind also die Formen, auf die wir unsere Aufmerksamkeit lenken müssen, weil sie es sind, die das Kunstwerk zu einem Kommunikationsmedium machen. Formen können zugleich Zeit binden, das heißt über momentane Operationen im System hinaus überdauern und Rückgriffe auf alte und Vorgriffe auf neue Formen ermöglichen. Dies ist eine wichtige Voraussetzung dafür, dass „Kommunikationen an Hand von Kunstwerken zur Systembildung tendieren und schließlich ein Sozialsystem Kunst ausdifferenzieren“ können.²⁰³ Kunstkommunikation meint dann aber nicht die Kommunikation *über* Kunst, sondern die Kommunikation *durch* Kunst.²⁰⁴ Das Kunstwerk ist das Medium, das mit Hilfe der Formen Wahrnehmung im psychischen System veranlasst. Wahrnehmung kann aber als Operation des psychischen Systems nicht nur von außen angeregt, sondern – zumindest im menschlichen Bewusstsein – auch von innen imaginiert werden. Diese imaginierte Wahrnehmung nennt Luhmann Anschauung.²⁰⁵ Erst in der Anschauung, in der Imagination der Welt, wird die Außenwelt vor dem inneren Auge wirklich. Damit sind wir schon in die Nähe eines Kunstbegriffs getreten, der aus einem antiontologischen Ansatz resultiert. Aus der systemdeterminierten Differenz

199 Luhmann 1999, S. 82.

200 Vgl. Kapitel III 2 und Kapitel III 5.

201 Krause 2000, S. 183.

202 Luhmann 1999, S. 83.

203 Luhmann 1999, S. 84.

204 Luhmann 1999, S. 88.

205 Luhmann 1999, S. 16.

von Wahrnehmung und Kommunikation macht es keinen Sinn, das Kunstwerk zu ontologisieren, wie es die Tradition getan hat, da das Kunstwerk nur in der Wahrnehmung respektive in der imaginierten Anschauung des psychischen Systems wirklich ist. Das heißt nicht, dass auf der Ebene der Kunstkommunikation das Kunstwerk nicht als ein „existierender“ Gegenstand wahrgenommen wird – von woher die bisherigen Methoden ihre Legitimation beziehen –, aber für eine wissenschaftliche Analyse, die Kunstkommunikation beobachtet, müssen wir die Begriffe für unsere Methoden kommunikationstheoretisch und somit anti-ontologisch konzeptualisieren.

Um den Kunstbegriff für unsere Zwecke aber noch deutlicher herauszuschälen, müssen wir die Fragen klären, wie wir hier den Begriff ‚Form‘ zu verstehen haben, denn es scheint, dass sich der von Luhmann verwendete Begriff der Form stark von dem kunsthistorischen Formbegriff unterscheidet. Wie können Formen im psychischen System Wahrnehmung veranlassen und zugleich Zwecke der Kommunikation im sozialen System sein? Wir müssen also danach fragen, wie Luhmann das Kommunikationsmedium Kunstwerk mit dem Begriff Form definiert und wie vor diesem Hintergrund der Herstellungs- und Rezeptionsprozess eines Kunstwerks zu verstehen ist. Im Folgenden werden wir uns daher den Begriff Form im Verhältnis zum systemtheoretischen Konzept von Beobachtung erster und zweiter Ordnung genauer vergegenwärtigen müssen.²⁰⁶

Luhmann bezieht sich mit den Begriffen Beobachter und Form auf die Arbeiten von George Spencer-Brown zum formentheoretischen Kalkül.²⁰⁷ Spencer-Brown revolutioniert den Kalkül der Mathematik, vor allem die Boole'sche Algebra, die die Grundlage für die sprachwissenschaftlichen Forschungen von Charles S. Peirce zu den Gesetzen der Logik war.²⁰⁸ Der herkömmlichen und bis heute einflussreichen Identitätslogik setzt Spencer-Brown die Gesetze der Form entgegen, die auch die Paradoxa der Aussagenlogik in ein Kalkül überführen.

Die Gesetze der Form basieren auf Unterscheidungen. „Wir nehmen die Idee der Unterscheidung und die Idee der Bezeichnung als gegeben an, und daß wir keine Bezeichnung vornehmen können, ohne eine Unterscheidung zu treffen. Wir nehmen daher die Form der Unterscheidung für die Form.“²⁰⁹ Spencer-Browns Logik operiert nicht mit Identitätsbezeichnungen, sondern mit Unterscheidungen,

206 Vgl. auch Kapitel III 6.

207 George Spencer-Brown: *Laws of Form*, Portland 1974 (dt. „Gesetze der Form“, Lübeck 1997) – Vgl. auch <http://www.lawsofform.org/> [14.09.2005]; Jack Engstrom: G. Spencer-Brown's *Laws of Form* as a revolutionary, unifying notation, in: *Semiotica* 125, 1–3, 1999, S. 33–45; Dirk Baecker (Hrsg.): *Kalkül der Form*, Frankfurt 1993; Eine sehr gute Einführung in die *Laws of Form* bieten Tatjana Schönwälder / Katrin Wille / Thomas Hölscher: *Georg Spencer-Brown – Eine Einführung in die ‚Laws of Form‘*, Wiesbaden 2004.

208 Vgl. Charles S. Peirce: *Grounds of Validity of the Laws of Logic. Further Consequences of Four Incapacities*, in: *Journal of Speculative Philosophy* 2 (1869), S. 193–208.

209 Spencer-Brown 1997, S. 1.

insofern nur etwas ist, was es ist, wenn es von dem, was es nicht ist, unterschieden ist.²¹⁰ „Draw a distinction“ ist sein Credo. Erst wenn ein Beobachter eine Unterscheidung trifft, ist er in der Lage, etwas zu bezeichnen; und dies gilt auch umgekehrt. Luhmann übernimmt diesen Kalkül und kann daher formulieren: „Alles Beobachten ist das Einsetzen einer Unterscheidung in einen unmarkiert bleibenden Raum, aus dem heraus der Beobachter das Unterscheiden vollzieht.“²¹¹ Jede Beobachtung beruht also auf Unterscheidungen durch einen Beobachter und die Form bezeichnet die Einheit dieser Unterscheidung, die von einem Beobachter vollzogen wird.²¹² Im Folgenden wollen wir daher die Begriffe „Beobachter“ und „Beobachtung“ nur noch in dieser differenztheoretischen Bedeutung verwenden und gegenüber den Begriffen „Betrachter“ und „Betrachtung“ abgrenzen, die umgangssprachlich verwendet werden und eine mögliche konkrete visuelle Rezeption beschreiben.

Mit anderen Worten: Wenn wir ein Kunstwerk beobachten, dann nehmen wir es nicht aufgrund einer wie auch immer formulierten Einheit wahr, sondern durch seine Grenzen, durch die Differenz zu dem, was es nicht ist. Wir treffen also Unterscheidungen, wenn wir Kunstwerke beobachten, indem wir ein Ding als ein Kunstwerk bezeichnen und es aus einer Fülle von Möglichkeiten ausscheiden, was es nicht ist. Spencer-Brown führt den Gedankengang fort und weist uns darauf hin, dass jede dieser Dualitäten in der Unterscheidung eigentlich eine Triplizität ist: „Was das Ding ist, was es nicht ist, und die Grenze dazwischen.“²¹³ Und diese Grenze ist die Form. Folgerichtig kann Luhmann formulieren, dass Identität die Form in der Unterscheidung ist.²¹⁴

Wenn man ein Kunstwerk wahrnimmt, also beobachtet, imaginiert man sogleich das, was es nicht ist, indem man es davon unterscheidet. Diese Einsicht kündigt schon den notwendigen Perspektivenwechsel in der kunsthistorischen Methode an. Ein Altar wird nicht durch seine Materialität – sein einfach im Raum Stehen – zum Altar, sondern erst dadurch, dass ein Beobachter in einen Raum mit einer Vielfalt möglicher Selektionen tritt und aufgrund der Wahrnehmung von Formen einen Teil der Selektionen unterscheidet und diese dann als Kunstwerk rezipiert. Eine wichtige und geläufige Form ist die des Bildrahmens. „Die Grenze selbst“, so Luhmann, „kann man nicht wahrnehmen, wenn man

210 Vgl. auch Clam 2002.

211 Zitiert nach Luhmann 1999, S. 92.

212 Boehm 1999 und Bredekamp 2003 berücksichtigen dieses zentrale Argument des Luhmann'schen Formbegriffs nicht. Die Formen ‚existieren‘ gerade nicht unabhängig von einer Beobachterreferenz, so dass sie die Tragweite eines antiontologischen Modells für die Theorie des Bildes verkennen.

213 Aus dem Vorwort von 1994 in Spencer-Brown 1997, S. XVIII.

214 Vgl. auch Niklas Luhmann: *Weltkunst*, in: ders./Bunsen/Baecker 1990, S. 7–45, 10f. – Wenngleich Schönwälder/Wille/Hölscher 2004, S. 252f. diese Interpretation zu Recht als eine Einschränkung der Law of Form kritisieren, folgen wir hier vorerst Luhmann und kommen später darauf zurück (Kap. III 6).

nicht weiß, wohin sie die Wahrnehmung lenkt: nach innen oder nach außen. Die Grenze kann selbst als Form gestaltet sein – als Portal, als Ornament, als Bewegung auf der Oberfläche der Skulptur, als prächtiger oder auch nur gut gewählter Bilderrahmen. Aber wenn man dies nachvollzieht, sieht man sie schon nicht mehr als Grenze, sondern beobachtet Formenunterschiede – eins ergibt sich aus dem anderen –, die man dem Kunstwerk selbst zurechnet.“²¹⁵ Die Bedeutung einer Gruppe solcher Formenunterschiede am Kunstwerk hat die Rezeptionsästhetik bereits erkannt und dafür den Begriff der innerbildlichen Rezeptionsvorgaben in die Forschung eingeführt. Doch die Konsequenzen sind grundsätzlicher Art, die die Rezeptionsästhetik unberücksichtigt lässt. Formen schaffen Identität und Differenz zugleich, weil sie nach innen eine Einheit bilden und diese nach außen zu den anderen Möglichkeiten unterscheiden.²¹⁶ Das Kunstwerk ist daher in erster Linie ein Wahrnehmungsmedium und es entsteht erst durch den Vollzug von Unterscheidungen im Beobachter (psychisches System) durch die Operation des Beobachtens. Anders formuliert: Ein Kunstwerk ‚ist‘ nur dann ein Kunstwerk, wenn es auch einen Beobachter gibt, der das Kunstwerk als ein solches wahrnimmt.²¹⁷

Diese Konzeptualisierung führt uns zu der Frage, wie wir differenztheoretisch das Verhältnis von Medium und Form beschreiben müssen. Mit dem Begriff Medium bezeichnet Luhmann „den Fall loser Kopplung von Elementen“²¹⁸. Um ein mögliches Missverständnis zu vermeiden, macht er sofort deutlich, dass damit nicht eine Kopplung von Elementen gemeint ist, die als solche locker sitzen, sondern er meint eine sinnvolle Auswahl an Elementen von vielen möglichen. „Lose Kopplung [meint ...] die Offenheit einer Vielzahl möglicher Verbindungen.“²¹⁹ Jede Formbildung setzt eine Unterscheidung durch einen Beobachter innerhalb eines Systems voraus. Und erst an dieser Formbildung und an der Offenheit der anderen Möglichkeiten können wir das Medium erkennen. Warum? Weil das Medium stabiler ist als die Form, denn es könnte auch anders gestaltet sein. Nun wird auch verständlich, was Luhmann meint, wenn er sagt, „daß Medien nur an der Kontingenz der Formbildung erkennbar sind, die sie ermöglichen [...]. Beobachtet im Schema von Medium und Form erscheinen mithin alle Formen als akzidentell; oder anders gesagt: Keine von ihnen drückt das ‚Wesen‘ des Mediums aus.“²²⁰ Mit dieser Konzeptualisierung der Begriffe Form und Medium will Luhmann

215 Luhmann 1999, S. 79. – Vgl. zur soziologischen Rahmenanalyse auch Erving Goffman: *Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience*, New York 1970 (dt. Frankfurt am Main 1977).

216 Luhmann 1999, S. 83.

217 Vgl. auch Huber 2004, S. 138.

218 Luhmann 1999, S. 168. Luhmann bezieht sich hier auf Fritz Heider: *Ding und Medium*, in: *Symposion. Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache* 1 (1926), S. 109–157; vgl. auch Luhmann 2004, S. 225–228.

219 Luhmann 1999, S. 168f.

220 Luhmann 1999, S. 168f.

die ontologischen Begriffe von Substanz / Akzidenz oder Ding / Eigenschaft ersetzen und eine antiontologische Objektbeschreibung in der Operation Beobachten ermöglichen. „Mit der Unterscheidung von Medium / Form wird eine andere Ausgangsdifferenz vorgeschlagen, die das dingontologische Konzept ersetzen, das heißt: überflüssig machen soll.“²²¹ Die Ontologie geht in dieser Konzeptualisierung auch *nicht* auf die Form über, so dass eine ‚Reontologisierung‘ innerhalb der Konzeptualisierung erfolgen würde, sondern der differenztheoretische Formbegriff hebt einen ontologischen Ansatz vollständig auf. Armin Nassehi bringt diesen Sachverhalt treffend auf den Punkt: „Das ontologische Substrat geht dabei aber nicht vom Ding oder Seienden in die Form über, vielmehr gerinnt Ontologie hier selbst zu einer bestimmten Form, zu einer Form nämlich, die mit der Unterscheidung Sein/Nicht-Sein operiert.“²²² Auf der Ebene der Beobachtung erster Ordnung ist die Ontologie die erste Form, die ein Beobachter in der Welt unterscheidet. „Es ist unhintergebar notwendig, eine erste Unterscheidung zu treffen, um der Welt eine Form zu geben. Damit aber ist nicht die Form ein Resultat der Welt, sondern die Welt resultiert aus der formgebenden Unterscheidung.“²²³

Die Brisanz dieser Konzeptualisierung mag man schon daran erkennen, dass sie über die Grenzen der Materie hinausgeht. Nicht nur, dass wir den Begriff Kunstwerk nicht ohne den Vollzug einer Unterscheidung durch einen Beobachter konzeptualisieren können, sondern auch die Elemente der Medien sind wiederum geformte Medien. Auf diese Weise ist eine Stufenfolge möglich, in der Medium und Form immer wieder ineinandergreifen. Wir können die Skulptur beispielsweise als ein Medium beschreiben, das durch Geste und Farbe gestaltet, also durch Formen bestimmt wird. In einem Altarkontext ist diese Skulptur wieder eine Form des Mediums Altar, weil der Altar nicht nur durch Skulpturen, sondern auch durch ihren Verzicht und nur als Gemälde gestaltet sein könnte. Der Altar wiederum ist wiederum als Gattung eine Form im Medium Innenraum, der Innenraum eine Formbildung im Medium der Architektur. Jede Stufenebene – die hier nicht ontologisch, sondern differenztheoretisch aufzufassen ist – wird konstituiert durch die selektive Auswahl des Beobachters. „Formen werden in

221 Luhmann 1999, S. 166; vgl. auch Clam 2002. – Die Formulierungen Bredekamps 2003, S. 357, dass Medien aus „lose gekoppelten Bedeutungselementen“ bestehen beziehungsweise das Medium des Stechens aus einem „Zusammenspiel von intellektuellen, handwerklichen und materiellen Bedingungen“, ist sehr irreführend, weil sie der Notwendigkeit der Systemreferenz nicht Rechnung trägt und dadurch die zwingende Folge eines differenztheoretischen Bildbegriffs nicht erkennen lässt. – Vgl. die Kritik gegen eine solche Begriffsdefinition von Form ohne Materie von Hans Ulrich Gumbrecht: Form ohne Materie versus Form als Ereignis, in: Berg 1997, S. 31–46, die außer Acht lässt, dass das Ereignis hier wahrnehmend konstruiert wird und in dieser Weise keine materielle Präsenz aufweisen kann.

222 Armin Nassehi: *Différend, Différance und Distinction. Zur Differenz der Differenzen bei Lyotard, Derrida und in der Formlogik*, in: Berg / Prangel 1995, S. 37–59, S. 51

223 Nassehi 1995, S. 51.

einem Medium durch feste Kopplung seiner Elemente gewonnen.“²²⁴ An dieser Stelle können wir schon erahnen, welche Möglichkeiten ein differenztheoretischer Kunstbegriff für die Erforschung barocker Innenräume bieten kann. Wir können unabhängig von den herkömmlichen Gattungsgrenzen ein Kunstwerk bestimmen, indem wir nach den Formen fragen, die seine Einheit durch eine Auswahl von visuellen Formen bestimmt. So wird ein gemalter Rahmen nicht immer als ein Bildrahmen wahrgenommen, sondern kann auch die Grenzen der gebauten Architektur visualisieren. Wir vermuten, mit der Differenz von Form und Medium Begriffe an die Hand zu bekommen, mit denen man die komplexen Wahrnehmungsphänomene von illusionistischen Innenräumen angemessener beschreiben kann als bisher. Bevor wir aber zur konkreten Analyse kommen, folgen wir weiterhin der theoretischen Konzeptualisierung.

Wenn wir die farbige Gestaltung einer Skulptur oder die Rahmung eines Deckenbildes als Form bezeichnen, so stellt sich die Frage, wie sichergestellt werden kann, dass die Formen auch als Kunst wahrgenommen werden und nicht als Anstrich von Holz oder als Halterung eines Bildes. Luhmanns Antwort überrascht: „durch Täuschung, die zugleich auf Grund besonderer Anhaltspunkte als solche durchschaut wird.“²²⁵ Am Beispiel der Theaterkunst können wir die Antwort leicht erklären: Der Schauspieler muss in seinen Gesten und seiner Sprache überzeugen, indem er vortäuscht, derjenige zu sein, den er gerade spielt. Der Beobachter muss sich auf der einen Seite von diesen Gesten und der Sprache täuschen lassen, zugleich muss es aber auch Anhaltspunkte geben, die ihm vor Augen führen, dass es sich hier um ein Schauspiel und damit nicht um eine ‚reale‘ Situation handelt – der Beobachter wird also zugleich enttäuscht. Die Bühne des Theaters ist ein solcher Anhaltspunkt. Um sicherzugehen, dass die Form auch als Form erkannt wird, muss der Beobachter also getäuscht und zugleich wieder enttäuscht werden, nur dann erkennt er die Form als Form und damit das Kunstwerk als Kunstwerk. Auch das Straßentheater spricht nicht gegen dieses Prinzip oder wenn der Schauspieler die Bühne bewusst in derselben Rolle verlässt, also die Grenze überschreitet – sie bestätigen das Prinzip vielmehr. Denn entweder werden weitere Formen benötigt, beispielsweise ein ganz weißes Kostüm mit weißer Gesichtsschminke, oder aber die Schauspieler spielen in dem Moment mit der Verunsicherung des Publikums, damit deren Einheit der Sinnprozessierung ins Wanken gerät, aber spätestens dann wieder aufgelöst wird, wenn das Licht im Theaterraum angeht oder der Straßenkünstler sich mit einer enttäuschenden Geste von seinem Publikum abwendet. Diese Vielfalt von Formen spricht für eine starke Ausdifferenzierung des Systems Kunst in der modernen Theaterwelt.

224 Luhmann 1999, S. 169.

225 Luhmann 1999, S. 178.

Halten wir fest: Kunst stellt also nie das dar, was es eigentlich ist, sondern Kunst täuscht etwas vor, das Wahrnehmung veranlasst und Anschauung fördert, um danach wieder enttäuscht und als Kunstwerk unterschieden zu werden. Darunter ist nicht nur eine ‚formale‘ Eigenschaft des Kunstwerks zu verstehen, sondern die Semantik des Kunstwerks erschließt sich in der Einheit der Unterscheidung von dem, was es vortäuscht zu sein, und von dem, von dem es der Beobachter unterscheidet. Gottfried Boehm führt für den ersten Teil dieses Phänomens, dass ein Kunstwerk nicht das darstellt, was es ist, in Anlehnung an Heideggers „ontologische Differenz“ den Begriff der „ikonische[n] Differenz“ ein und Axel Müller konkretisiert den Begriff anhand der Unterscheidung von „factual fact“ und „actual fact“.²²⁶ Die ikonische Differenz „markiert eine zugleich visuelle und logische Mächtigkeit, welche die Eigenschaft des Bildes kennzeichnet, das der materiellen Kultur unaufhebbar zugehört, auf völlig unverzichtbare Weise in Materie eingeschrieben ist, darin aber einen Sinn aufscheinen lässt, der zugleich alles Faktische überbietet“.²²⁷ Im Unterschied zu Boehm erkennen wir hier keine Eigenschaft des ‚materiellen‘ Bildes, sondern eine Eigenschaft des Bildes, insofern es sich im Akt der Unterscheidung durch einen Beobachter konstituiert. Der Forschungsgegenstand, das Bild, ist untrennbar mit einem Beobachter verbunden und nur zu beschreiben als Einheit einer Differenz, die im Begriff der Form zum Ausdruck kommt. Boehm zieht die Konsequenz aus seinen Analysen für einen antiontologischen Bildbegriff nicht und muss daher die Spannung im Bild zwischen „factual fact“ und „actual fact“ als ein logisches Paradox beziehungsweise als „doppelte Wahrheit“ bezeichnen: „Ein starkes Bild lebt aus eben dieser doppelten Wahrheit: etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich die Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren.“²²⁸ Doch es ist gerade die Differenz von Täuschung/ Enttäuschung, mit der ein Beobachter ein Kunstwerk von dem unterscheidet, was es nicht ist, und so eine antiontologische Einheit im Akt des Unterscheidens konstituiert.²²⁹ Und die Grenze, die diese von einem Beobachter vollzogene Unterscheidung markiert, die zugleich beide Seiten in sich als Differenz vereint, nennen wir mit Luhmann in Anlehnung an Spencer-Brown ‚Form‘.²³⁰

226 Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, in: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild?, München 1995, S. 11–38, 29ff.; Axel Müller: Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick, München 1997, S. 15. Vgl. bereits Joseph Albers: One Plus One Equals Three or More: Factual Facts and Actual Facts, in: Joseph Albers: Search-Versus Re-Search, Hartford 1969, S. 17–18. – Vgl. auch Böhme 2004, S. 8, 13–25, und die Verweisstellen bei Platon, *Politeia* 393c–394a und *Sophistes* 235d–240b.

227 Boehm 1995, S. 30.

228 Boehm 1995, S. 35.

229 Huber 2004, S. 26ff., beschreibt dies als „Widerstände des Sichtbaren“, worin sich das Kunstwerk von anderen alltagsbildlichen Erfahrungen unterscheidet.

230 Luhmann 1990 (Weltkunst), S. 10f.; Luhmann 1999, S. 110f.

An dieser Stelle wird deutlich, dass Luhmann im Unterschied zur Kunstgeschichte mit einem anderen Formbegriff arbeitet. Luhmann verwendet einen differenztheoretischen Formbegriff. Form ist die sinnstiftende Instanz, die das Kunstwerk als Medium zu dem macht, wie es dem Beobachter erscheint. Stil wäre dann nicht die Summe von Formen, sondern Stil wäre im Rahmen der Kunstkommunikation die Form eines Kunstwerks im Medium der Zeit oder des Ortes. Denn der spezifische Stil dokumentiert nur eine mögliche Gestaltung, indem er andere ausscheidet.²³¹ Schließlich hebt Luhmanns Formbegriff die in der Kunstgeschichte dominierende Dichotomie von Form und Inhalt auf.²³² Es ist ein flexibler, weil an die Wahrnehmung gebundener Formbegriff, da die Formen eines Kunstwerks „nicht eine schöne Gestalt, ein besonderes Ding, sondern die Differenz des Dings zu seiner Umgebung“²³³ markieren, die ein Beobachter in der Wahrnehmung vollzieht. Dies schließt seine ‚Gestaltung‘ ebenso ein, wie seine Semantik. Wir werden später den Stilbegriff im Anschluss an diesen differenztheoretischen Begriff der Form als Bildsprache konzeptualisieren.²³⁴

Wir haben nun auf der Seite des Beobachters den Begriff und die Funktion der Form skizziert und dargelegt, wie Wahrnehmung im psychischen System durch Form im Medium der Kunst veranlasst wird. Damit eine Integration der Systeme (psychisches und soziales) stattfinden kann, müssen diese Formen im sozialen System wiederum auf Kommunikation hin ausgerichtet sein und bestimmten Kriterien folgen. Wie ist also Kommunikation durch Kunst möglich? Diese Frage zielt schließlich auf das Verhältnis von Künstler–Werk–Rezipient.

Wie eine Form auf Kommunikation hin ausgerichtet sein kann, wird uns aus dem empirischen Umgang mit Zeichen schnell deutlich. Die visuelle Wahrnehmung eines auf der Spitze stehenden Dreiecks mit rotem Rand auf weißem Grund ist eine differenztheoretische Form, die im sozialen Kontext als „Achtung-Zeichen“ kommuniziert wird. Nicht das wahrgenommene Schild wird kommuniziert, sondern seine Form wird von einem Beobachter mit einem Sinn in der Gesellschaft verbunden.

Auf einer allgemeinen theoretischen Ebene, die für alle Möglichkeiten von Kunstkommunikation gelten muss, nennt Luhmann dies so: „Sobald man (wer auch immer) erkennt, dass ein Arrangement vorliegt, das so, wie es vorliegt, für einen Beobachter produziert ist, ist auch ein Sozialmedium entstanden – gleichgültig, ob das im Kunstwerk mitgeteilt wird oder nicht.“²³⁵ Diese Verbindung von

²³¹ Zum differenztheoretischen Verhältnis von Stil und Form vgl. Luhmann 1999, S. 213.

²³² Dazu ausführlicher bei Luhmann 1999, S. 110f.

²³³ Zitiert nach Huber 1991, S. 121–133, S. 121.

²³⁴ Vgl. Kapitel III 8.

²³⁵ Luhmann 1999, S. 188.

Wahrnehmung und Kommunikation wird uns deutlicher, wenn wir zur weiteren Erläuterung auf die systemtheoretischen Begriffe Beobachtung erster und zweiter Ordnung zurückgreifen.

Wir haben festgestellt, dass ein Kunstwerk nicht durch seine Materialität bestimmt wird, sondern ein Beobachter in einen unmarkierten Raum (unmarked space) tritt und in der Wahrnehmung von Formen Unterscheidungen trifft. Dies trifft auf jede Art von Kunst zu. Ob wir ein Gemälde betrachten (Bild und Rahmen) oder Musik hören (Orchestermusik und Geräusche): Jedes Mal treffen wir Unterscheidungen, indem wir Formen wahrnehmen. Auf dieser Ebene der Unterscheidung sind einem Beobachter die Formen nicht als Grenzen bewusst, weil er der Sache sinnlich verhaftet bleibt. Er nimmt sie nur wahr. Diese Ebene nennt Luhmann „Beobachtung erster Ordnung“. Treffen mehrere Beobachter dieselben Unterscheidungen, so operieren sie gleichsinnig.²³⁶

Die Komplexität der Operation wird einem Kunstrezipienten erst bewusst, wenn er die Beobachtung erster Ordnung wiederum zum Gegenstand einer Beobachtung macht, das heißt als Beobachter zweiter Ordnung. Auch dieses Beobachten ist wiederum ein Unterscheiden. Wenngleich der Beobachter zweiter Ordnung nicht Formen unterscheidet, indem er in der Welt Kunst wahrnimmt, so unterscheidet er aber verschiedene Beobachtungen erster Ordnung. „Das Beobachten zweiter Ordnung beobachtet nur, wie beobachtet wird.“²³⁷ Dabei ist der Hinweis wichtig, dass sich der Beobachter zweiter Ordnung in derselben Welt befindet und nicht aus ihr austritt, sondern er tritt im beobachteten Beobachten auf wie ein Beobachter erster Ordnung. Nur auf dieser Ebene kann er die Form als Einheit der Differenz einer Unterscheidung beobachten und beschreiben. Er kann nun vorherige Beobachtungen erster Ordnung reflektieren, sich rekursiv erinnern und zukünftige, mögliche Beobachtungen vorstellen. Nur auf dieser Ebene kann er die Beobachtungsdirektiven im Kunstwerk bezeichnen, die ihm Anlass geben, Formen als Formen wahrzunehmen.

Was sich hier nach dem ersten Lesen wie eine Wortspielerei anhören mag, beschreibt auf einer theoretischen Ebene ein grundlegendes Prinzip des systemtheoretischen Ansatzes und ist wichtig für das weitere Verständnis. Der Mensch tritt der Welt immer als Beobachter gegenüber. Darunter wird keine visuelle Handlung verstanden, sondern eine Hinwendung zur Welt, indem der Mensch Welt unterscheidet und bezeichnet. Der systemtheoretische Begriff des Beobachters tritt an die Stelle des Subjekts, da es als ein mit Sinn operierendes System

²³⁶ Luhmann 1999, S. 92ff.

²³⁷ Luhmann 1999, S. 103.

aufgefasst wird.²³⁸ Untersucht man die Operation des Beobachtens nun genauer, kann man zwei wichtige Merkmale festhalten.

Im Moment der Unterscheidung wird erstens immer auch die andere Seite, das Ausgeschiedene vom Bezeichneten, mitrepräsentiert als das Dies-und-nicht-das. In der Beobachtung selbst finden beide Seiten zugleich statt, es gibt kein Vor- und Nachher. Wir hatten darauf bereits im Zusammenhang mit der differenztheoretischen Bestimmung der Form, die immer eine Zwei-Seiten-Form ist, hingewiesen. Das hat natürlich Folgen, weil in der Analyse einer Beobachtung immer zugleich das Ausgeschiedene und Nichtbezeichnete mitschwingt. Zweitens kann man von einer Beobachtung im systemtheoretischen Sinn nur dann sprechen, wenn die Unterscheidung rekursiv in die Vergangenheit vernetzt ist, beispielsweise durch ein Gedächtnis, und wenn sie anschlussfähig in die Zukunft ist und damit in ihr ein Zweck in der Zukunft begründet werden kann.²³⁹ Ansonsten wäre die Beobachtung eine wilde Unterscheidung des Subjekts, auf die es keine sozialen Systeme zu begründen möglich wäre. Grundlegende Bedingungen einer Beobachtung sind demnach „Simultanität des Unterscheidens und Bezeichnens (im Auge Behalten der anderen Seite) und rekursive Vernetzung in ein Vorher und ein Nachher weiterer Beobachtungen, die ihrerseits wieder unterscheidende Bezeichnungen sein müssen“.²⁴⁰

Jeder, der sich an der Kunstkommunikation beteiligt, kann dies also nur durch Beobachtung tun. Was heißt das für das Verhältnis von Künstler und Rezipient? Wie müssen wir uns die Kommunikation zwischen Künstler und Rezipient vorstellen?

In einfachen Sender-Empfänger-Modellen von Kommunikation spricht man von einem Sender, der aktiv eine Nachricht an einen Empfänger überträgt, der wiederum diese Nachricht passiv aufnimmt. Eine Differenz zwischen gesendeter und empfangener Information gibt es nicht. In etwas komplexeren Modellen wird das Medium, in dem die Nachricht codiert wird, mitgedacht, und es entsteht ein Kommunikationsmodell von Sender–Nachricht / Medium–Empfänger. Wir haben oben bereits festgestellt, dass den kunsthistorischen Methoden zumeist Variationen solcher Kommunikationsmodelle zugrunde liegen und dieser Medienbegriff als ein technischer bezeichnet werden kann. So versucht Ikonographie / Ikonologie den Code zur Dekodierung der Nachricht vor allem in den tradierten Texten zu suchen und die Semiotik analysiert die Bedeutung der Zeichen. Lediglich bei der Rezeptionsästhetik könnte man auf den ersten Blick wieder vermuten, dass sie in der Analyse der Rezeptionsvorgaben dem systemtheoretischen Formbegriff na-

238 Vgl. Krause 2005, S. 129.

239 Luhmann 1999, S. 99f.

240 Luhmann 1999, S. 102.

hekäme. Der grundlegende Unterschied liegt aber in der Konzeptualisierung der Rezeptionsvorgaben als ontologische Einheiten, während Luhmanns differenztheoretischer Ansatz eine ontologische Einheit ausschließt. Für eine Theorie sozialer Systeme, die das antiontologische Konzept der Differenz von Form / Medium integriert, zwingt Luhmann bereits die ‚Übertragungsmetapher‘ solcher Kommunikationsmodelle dazu, die Terminologie der Kommunikation zu reorganisieren.²⁴¹ Er schlägt daher ein trirelationales Modell vor, das Kommunikation als die Einheit der drei Selektionen Information, Mitteilung und Verstehen bestimmt.²⁴²

Information, Mitteilung und Verstehen sind nicht drei Teilbereiche der Kommunikation, keine Akte oder Bausteine, die auch unabhängig existieren könnten, vielmehr handelt es sich „um unterschiedliche Selektionen, deren Selektivität und deren Selektionsbereich überhaupt erst durch die Kommunikation konstituiert werden“.²⁴³ Aus der Sicht eines Beobachters sind mindestens zwei psychische Systeme (A, B) an Kommunikation beteiligt, die man folgendermaßen beschreiben kann: A entscheidet sich aus der Vielfalt von Möglichkeiten für eine bestimmte Information als Information und wählt – bewusst oder unbewusst – eine bestimmte Mitteilungsform (Sprache, Mimik, Gestik) aus. Was unter dieser doppelten Selektion nun B mitgeteilt wird, kann B nur wieder selektiv hinsichtlich der Information und Form der Mitteilungsform verstehen. Wenn auf das Verstehen wieder eine Anschlusskommunikation erfolgt, so haben wir es bereits mit der dyadischen Form eines sozialen Systems zu tun. Die dreifache Selektion der Kommunikation macht deutlich, wie kontingent Kommunikation ist und wie sehr die Reduktion von Komplexität in der Kommunikation notwendig wird.²⁴⁴ Darüber konzeptualisiert Luhmann Kommunikation nicht handlungstheoretisch, sondern differenztheoretisch, insofern Kommunikation nur anhand der dreifachen Differenz von Information / Mitteilung, Information / Verstehen und Mitteilung / Verstehen beobachtet und damit von der Wissenschaft analysiert werden kann.²⁴⁵ „Sobald man Kommunikation als Mitteilungshandlung begreift, verfehlt man den emergenten Charakter des Sozialen. Man reduziert Kommunikation auf Handlungen und damit letztlich auf psychische Absichten, Pläne, Intentionen des Handelnden. Dabei wird übersehen, daß das menschliche Bewusstsein die Kommunikation nicht bewusst herbeiführen und nicht kausal steuern oder determinie-

241 Vgl. Luhmann 1994, S. 193f., „Die Übertragungsmetapher ist unbrauchbar, weil sie zu viel Ontologie impliziert. Sie suggeriert, dass der Absender etwas übergibt, was der Empfänger erhält.“

242 Niklas Luhmann: Was ist Kommunikation? [1987], in: ders.: Soziologische Aufklärung 6, Wiesbaden 2005, S. 109–120; Luhmann 1994, Kap. 4; Vgl. auch Krause 2005, S. 173ff.

243 Luhmann [1987], S. 113f.

244 Niklas Luhmann: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation [1981], in: ders.: Soziologische Aufklärung 3, Wiesbaden 2005, S. 29–40.

245 Für ein handlungstheoretisch konzeptualisiertes Kommunikationsmodell innerhalb der Systemtheorie vgl. Jürgen Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns, Bde 2, Frankfurt am Main 1981.

ren kann.²⁴⁶ Eingedenk des trirelationalen Verständnisses von Kommunikation können wir ebenfalls nachvollziehen, wieso nach Luhmann psychische Systeme nicht kommunizieren können, sondern nur soziale Systeme: weil die Einheit von Kommunikation keine Operation des Bewusstseins ist. Das psychische System ist zwar daran beteiligt, indem nur das psychische System durch die Selektion Kommunikation hervorrufen und damit soziale Systeme irritieren kann, die Operation Kommunikation bleibt aber in ihrer Einheit dem psychischen System aufgrund der autopoietischen Geschlossenheit unzugänglich. Wenn wir als Wissenschaftler Kommunikation als Beobachter zweiter Ordnung beobachten, können wir anhand des trirelationalen Kommunikationsmodells von Information, Mitteilung und Verstehen Kommunikation beschreiben.

Das Verhältnis von Künstler und Rezipient mit einem (auch noch so differenzierten) Sender-Empfänger-Modell zu beschreiben, würde die Komplexität der Beziehung zu sehr vereinfachen und einseitig darlegen. In der Kunstkommunikation fällt darüber hinaus der Kommunikationsvorgang zumeist temporal und topografisch auseinander, was bereits in den Literaturwissenschaften und im Anschluss daran in der Kunstgeschichte theoretische Anstrengungen im Rahmen der Rezeptionsästhetik befördert hat. Oliver Sill sieht aus der Sicht der Literaturwissenschaft genau hier die Stärke des trirelationalen Kommunikationsbegriffs von Niklas Luhmann und konstatiert grundlegende Anschlussmöglichkeiten zwischen der Systemtheorie und der Erzählforschung.²⁴⁷ Beispielsweise bietet das Luhmann'sche Kommunikationsmodell der dreifachen Selektion von Information, Mitteilung und Verstehen die Möglichkeit, das Verhältnis von Künstler und Rezipient neu und – was einzufordern wäre – dabei komplexer zu bestimmen.

Künstler und Rezipient operieren beide als Beobachter erster und zweiter Ordnung im sozialen System Kunst. Ein Künstler wählt eine bestimmte Information aus und entscheidet sich zugleich für eine bestimmte Form seiner Mitteilung. Diese Form der Mitteilung erschöpft sich nicht nur in der Wahl der Gattung oder des Materials, sondern sie zielt auf den differenztheoretischen Begriff der Form als Einheit einer Unterscheidung in einem Medium, die genannte Wahlmöglichkeiten natürlich einschließt. Der Rezipient muss anhand der Formen aus der Vielfalt der zum Beispiel visuellen Eindrücke die spezifische Form dieser Mitteilung auswählen und die Information anhand dieser Selektion wiederum aus den Möglichkeiten der Informationen selektieren. Dies kann räumlich und zeitlich getrennt sein. Die drei Selektionen sind zwar kontingent, aber sie können vom Künstler als auch vom Rezipienten jeweils als Beobachter zweiter Ordnung im Hinblick auf

246 Kneer/Nassehi 2000, S. 89f.

247 Oliver Sill: Literatur als Beobachtung zweiter Ordnung. Ein Beitrag zur systemtheoretischen Debatte in der Literaturwissenschaft, in: Berg 1997, S. 69–88.

vergangene Selektionen – also bisherige Erfahrungen – veranlasst werden. Basierend auf der Rekursivität der Selektion können so bestimmte Erwartungsstrukturen aufgebaut werden, die die Komplexität der Kommunikation verringern und es überhaupt erst für möglich erachten lassen, dass Künstler und Rezipient im sozialen System gleichsinnig operieren. Auf einer allgemeinen begrifflichen Ebene ist es an dieser Stelle unwichtig, ob die Wahl der Information und Mitteilungsform auch auf einen Auftraggeber zurückgeht oder nicht. Dies erweitert das System nur um eine weitere Kommunikation, die man als Beobachter zweiter Ordnung natürlich beschreiben kann. Zur weiteren Klärung des Verhältnisses von Künstler und Rezipienten bleiben wir aber vorerst bei der Beschreibung einer dyadischen Kunstkommunikation.

Dieses kommunikative Verhältnis von Künstler und Rezipient hat Folgen für das bisherige Verständnis von Kunstrezeption. Man kann diese an der Unterscheidung von Beobachtung erster und zweiter Ordnung darlegen. Künstler und Rezipient operieren im Kunstsystem als Beobachter erster Ordnung, wenn sie das Kunstwerk wahrnehmen und dort Mitteilungsformen und Information aus der Vielfalt an Möglichkeiten unterscheiden müssen. Für diese Unterscheidung werden sie auf der Ebene als Beobachter zweiter Ordnung rekursiv auf bisherige Erfahrungen zurückgreifen. Der einzige Unterschied zwischen Künstler und Rezipient liegt dann darin, dass der Künstler als Beobachter zweiter Ordnung nicht nur rekursiv Formen erinnert, die er verwenden könnte, sondern auch neue Formen imaginieren kann. Und an dieser Stelle treffen wir den Kernpunkt von Kreativität. Die Kreation einer neuen Form offenbart sich dann aber nicht als psychische Operation, sondern als eine kommunikative im sozialen System. Das Imaginieren, Abwägen, Variieren und Realisieren einer neuen Form findet in wiederholter Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk statt. Dabei spielt es keine Rolle, ob das Kunstwerk konkret vorhanden ist oder in der Anschauung imaginiert wird. Es ist eine Kommunikation, in der der Künstler aufgrund einer „ursachlosen Spontangenesese“²⁴⁸ imaginiert, dann die Form als Rezipient – nicht als Künstler (!) – wahrnimmt und Information und Mitteilung im Verstehen selektiert. Kreativität ist demnach ein kommunikativer Prozess, an dem das psychische System zwar maßgeblich durch die Einbildungskraft beteiligt ist, sie ist aber eine Operation innerhalb des Kunstsystems.²⁴⁹ Eine Studie zur Kreativität aus systemtheoretischer Sicht könnte hier sehr wichtige Aufschlüsse über die Fragen erhoffen lassen, welche Bedingungen die Kreativität in Bezug auf psychische und soziale

248 Krause 2005, S. 184.

249 Vgl. Niklas Luhmann: Über „Kreativität“, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg.): Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?, München 1988, S. 13–19; Hans Rudi Fischer: Poesie, Logik und Kreativität – Für eine Pädagogik der Einbildungskraft, in: Reinhard Voß (Hrsg.): LernLust und EigenSinn. Systemisch-konstruktivistische Lernwelten, Heidelberg 2005, S. 144–154.

Systeme erfüllen muss und wie sie im Kontext der Theorien der Genieästhetik und des *L'art pour l'art* diskutiert werden kann. Dies ist aber nicht das Thema der Arbeit. Es genügt an dieser Stelle festzuhalten, dass erwähnte Theorien innerhalb des Kunstsystems als Selbstbeschreibungen aufgefasst werden können und einer systemtheoretischen Auffassung von Kreativität nicht widersprechen, sondern sie innerhalb der Ausdifferenzierung eines Kunstsystems auf dem Weg in die Moderne geradezu bestätigen.

Künstler und Rezipient unterscheiden sich also dadurch, dass Künstler Formen imaginieren und sie mit der Hoffnung in einen Kommunikationsprozess einfügen, dass diese am Werk von einem anderen Beobachter gleichsinnig nachvollzogen werden.²⁵⁰ Luhmann führt dafür den Begriff Beobachtungsdirektiven ein und hebt hervor, dass der Künstler „eine Beobachtungsweise fest[legt]. Das kann von Seiten des Künstlers nur so geschehen, daß er am eigenen Beobachten des entstehenden Kunstwerks klärt, wie er und andere das Werk beobachten werden [...]. Für den Betrachter gilt dasselbe. Er kann an Kunst nur teilnehmen, wenn er sich als Beobachter auf die für sein Beobachten geschaffenen Formen einlässt, also am Werk die Beobachtungsdirektiven nachvollzieht.“²⁵¹ Auch die Beobachtungsdirektiven sind operativ und nicht ontologisch aufzufassen. Aus der Sicht des Künstlers sind es die Formen, die er in der Beobachtung seiner Schaffensprozesses als Formen an seinem Werk unterschieden hat in der Hoffnung, dass diese Formen respektive die Beobachtungsdirektiven auch von dem Rezipienten so wahrgenommen, das heißt als solche von anderen Möglichkeiten der Formbildung unterschieden werden. Es sind keine materiellen Eigenschaften des Objekts, sondern Eigenschaften – oder besser Elemente – eines kommunizierten Kunstwerks. Darüber hinaus sind Formen nicht zu allen Zeiten und an allen Orten die gleichen, sondern sie verändern sich. In einem ontologischen Verständnis von Kunst und den darauf gründenden Begriffen von Form und Stil musste ein „inneres Prinzip“ oder ein wie auch immer geartetes „Kunstwollen“ dafür herhalten, einen Wandel zu legitimieren. Ein differenztheoretischer Kunstbegriff böte hier die Möglichkeit, den Wandel der Formen als Anschlusskommunikationen aufzufassen und damit als einen evolutionären Prozess, der mit den Begriffen Variation, Selektion und Restabilisierung beschrieben werden kann. Damit wären wir aber bereits bei der Frage nach der Evolution der Formen und des Kunstsystems, auf die wir später noch ausführlich zu sprechen kommen.²⁵² Die erste Voraussetzung

²⁵⁰ Vgl. Luhmann 1999, S. 116; Kant formuliert diesen Grundgedanken bereits ähnlich: Der Künstler ist in der Lage, „den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemütsbestimmung, als Begleitung eines Begriffs, anderen mitgeteilt werden kann“, zitiert nach Gernot Böhme: Kants „Kritik der Urteilskraft“ in neuer Sicht, Frankfurt/M 1999, S. 198. Damit erhält bei Kant die Kunst die Funktion der Mitteilung des Schönen. Vgl. auch Böhme 1999, S. 30.

²⁵¹ Luhmann 1999, S. 116.

²⁵² Vgl. Kapitel III 8.

aber für die Kommunikation durch Kunst ist, dass die Rezipienten das Kunstwerk überhaupt als ein solches Kunstwerk erkennen, das Kommunikation einfordert. Für den Künstler ist dies eindeutig; denn er stellt es selber her. Auf der Rezipientenseite sieht Luhmann ein erstes Signal im „Hergestelltsein des Kunstwerks“²⁵³ oder aber in der bereits erwähnten enttäuschten Täuschung.

Bisher haben wir dyadische Kunstkommunikationen beschrieben. Die Ausdifferenzierung eines sozialen Systems Kunst setzt aber eine Struktur voraus, die alle Kunstkommunikationen erfassen will. Folglich müssen wir zum Abschluss einer ersten Darlegung der Theorie einer Kunstkommunikation den Kreis der Teilnehmer an dieser Kommunikation erweitern. Wir werden eine weitere wichtige Bedingung für die Ausdifferenzierung eines operativ geschlossenen Systems Kunst kurz darlegen und dazu den Begriff ‚symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium‘ einführen.²⁵⁴

Ein erstes Konzept einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien geht auf Talcott Parsons zurück. Soziale Systeme können die eigene Komplexität einerseits durch die evolutionäre Systemdifferenzierung und andererseits die kontingente Abhängigkeit der Teilsysteme untereinander nur dadurch verringern, „dass jedes System seine Einzelbeziehungen zu einem anderen System nach Maßgabe generalisierter Bedingungen der Kompatibilität mit den übrigen Zwischensystembezeichnungen“ steuert.²⁵⁵ Parsons legt sein Konzept exemplarisch am Wirtschaftssystem dar. Es wurde schon immer gewirtschaftet und auch bezahlt. Im Rahmen der evolutionären Ausdifferenzierung des Wirtschaftssystems durch seine Teilsysteme und in Abgrenzung zu den coevoluierenden Systemen wie Politik und Religion wird ein Kommunikationsmedium benötigt, das unabhängig von einem konkreten Tauschhandel für alle Zahlungen gilt. Es bildet sich das Geld als ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium heraus, welches den Tauschhandel mit konkreten Produkten ersetzt. Geld ist ein generalisiertes Medium, weil es für eine Vielfalt von Kommunikationen im Wirtschaftssystem steht. Es ist ein symbolisches Medium, weil es die Einheit der Differenz von Zahlen / Nichtzahlen, also dem binären Code im Wirtschaftssystem, erfasst. Die operative Geschlossenheit von Systemen führt dazu, dass Geld immer nur im System Wirtschaft kommuniziert werden kann, nie im System Moral oder Recht. Man kann zwar eine bestimmte Zahlung als moralisch verwerflich bezeichnen oder ihre Rechtmäßigkeit in Frage stellen, dann kommuniziert man aber im System Moral oder Recht, die Zahlung als solche bleibt operativ dem Wirtschafts-

253 Luhmann 1999, S. 116.

254 Vgl. Niklas Luhmann: Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien [1974], in: ders: Soziologische Aufklärung 2, Wiesbaden 2005, S. 212–240; Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Bde 2, Frankfurt am Main 1998, Kap. IX–XIII.

255 Luhmann 1974, S. 213f.

system immanent. Erst jetzt kann man von einem funktional ausdifferenzierten System sprechen. Luhmann übernimmt das von Parsons am Wirtschaftssystem entwickelte Konzept und erweitert es zu einer Theorie, indem er die Konzeption verallgemeinert und auf Kommunikation schlechthin überträgt.²⁵⁶

Im sozialen System Kunst ist das symbolisch generalisierte Kommunikationsmedium Kunst. Weder das System Wirtschaft noch das System Religion operiert nach der Codierung schön / hässlich bzw. interessant / uninteressant. Dies ist allein der Kunstkommunikation überlassen.²⁵⁷ An dieser Stelle wird deutlich, dass die Theorie von funktional ausdifferenzierten Gesellschaftssystemen eine Theorie moderner Gesellschaften ist und die einzelnen Systeme in vergangenen Zeiten stärker ineinander verwoben sind. Wir werden in einem späteren Kapitel darauf zurückkommen müssen und das Verhältnis des Systems Kunst zu coevoluiierenden Systemen bestimmen.²⁵⁸ An dieser Stelle genügt vorerst der Hinweis, dass ein wichtiger Schritt zur Ausdifferenzierung des Kunstsystems Ende des 18. Jahrhunderts vollzogen wird. Kant definiert in seiner Kritik der Urteilskraft Kunst als ein „Wohlgefallen [...] ohne alles Interesse“ (§2) und trennt damit das Ästhetische vollständig von den Zwecken.²⁵⁹ War das Schöne bis dahin stets auch gut (Moral) oder wahr (Wissenschaft), so wird es hier bei Kant zumindest auf einer theoretischen Ebene nur noch auf sich selbst, auf das Schöne zurückgeworfen. Die Systemtheorie scheint uns hier Begriffe an die Hand zu geben, mit denen wir diese Evolution der Ausdifferenzierung der Systeme angemessen beschreiben und eine Historiographie der Kunst aus einer neuen Perspektive schreiben könnten.

Dies sollte für eine erste Einführung in die theoretische Konzeption von Kunstkommunikation genügen. Wir haben die zentralen Begriffe eingeführt, die uns Grundlage sein werden, das Kunstwerk als Gegenstand der Kunstgeschichte neu zu konzeptualisieren, um darauf anschließend eine Methode, die diesen Gegenstand analysiert, zu begründen.

4 Ein differenztheoretischer Kunstbegriff

In ihrem Vorwort zu „Interpretation, Beobachtung, Kommunikation“ konstatieren die Herausgeber Oliver Jahraus und Bernd Scheffler, dass sicherlich die folgenreichste Veränderung, die durch aktuelle „Theoriearchitekturen von Dekonstruktivi-

²⁵⁶ Luhmann 1974, S. 214.

²⁵⁷ Zum Begriff der binären Codierung vgl. Kapitel III 5.

²⁵⁸ Vgl. Kapitel III 5.

²⁵⁹ Kant 1983, S. 280.

on, Konstruktivismus und Systemtheorie“ provoziert wird, „die Umstellung von der Identität auf die Differenz“ sei.²⁶⁰ Jahraus konstatiert sogar eine „Grundlagenkrise der Literaturwissenschaft [...], als es ihr nicht mehr gelingt, sich als Gesamtformation von Wissenschaft in kompatiblen oder auch nur widerspruchsfreien Modellen ihres Gegenstandes und seiner wissenschaftlichen Bearbeitung zu versichern“.²⁶¹ Eine Krise bietet aber immer Chancen, die Begriffe und Methoden zu schärfen, und dem darf sich auch die Kunstgeschichte nicht entziehen, zumal sie es mit ganz ähnlichen Fragestellungen wie die Literaturwissenschaft zu tun hat. Nimmt man die erkenntnistheoretische Umstellung von Identität auf Differenz ernst und bedient sie nicht nur als ein Feld intellektueller Sprachakrobatik, dann werden wir die aus dieser Umstellung resultierenden Folgen für unsere Forschungsgegenstände und Methoden reflektieren müssen. Zumindest tritt bereits im sehr intensiv geführten literaturwissenschaftlichen Diskurs offen zu Tage, dass ein antiontologischer Ansatz an den Grundfesten der geisteswissenschaftlichen Methodik rüttelt, die in all ihren Varianten stets eng an eine hermeneutische Theorie des Verstehens anknüpft. Kritisch stehen wir den Versuchen gegenüber, bereits bei Gadamer Tendenzen eines „Frühkonstruktivismus“²⁶² nachzuweisen oder „eine zwanglose Verbindung der Leistungen der Hermeneutik und funktionaler Analyse zu einem einheitlichen methodischen Instrument“²⁶³ herstellen zu wollen, weil die Grundlage, der Forschungsgegenstand, grundsätzlich anders konzeptualisiert wird: dort als Identität hier als Differenz. Dies bedarf einer kurzen Erläuterung.

Jürgen Habermas hat bereits 1967 die Methodenkonzeptionen der Hermeneutik und der funktionalen Analyse für dichotomisch und damit unvereinbar erklärt.²⁶⁴ Sein zentrales Argument ist, dass die hermeneutische Interpretation den ‚subjektiv vermeinten Sinn‘ zu ergründen versucht und die Analyse durch funktionale Theorien ‚objektive Sinnzusammenhänge‘. Folgerichtig richtet sich sein Ansatz auf eine „verstehende Soziologie“.²⁶⁵ Schneider kann nun in einer ausführlichen Studie zum Verhältnis beider Methodenkonzeptionen überzeugend aufzeigen, dass es gerade Gadamer war, der sich durch die Auflösung der

260 Oliver Jahraus/Bernd Scheffler (Hrsg.): Interpretation, Beobachtung, Kommunikation. Avancierte Literatur und Kunst im Rahmen von Konstruktivismus, Dekonstruktivismus und Systemtheorie, Tübingen 1999, S. 3.

261 Oliver Jahraus: Die Unhintergebarkeit der Interpretation im Rahmen literaturwissenschaftlicher Theoriebildung, in: Jahraus/Scheffler 1999, S. 241–291, 241.

262 Sebastian Görnitz: Hören – Bearbeiten – Konstruieren? Über Interpretation und Adäquatheit anlässlich von sprechenden, strukturinvarianten oder impliziten Texten, in: Jahraus/Scheffler 1999, S. 7–34, 14.

263 Wolfgang Ludwig Schneider: Objektives Verstehen. Rekonstruktion eines Paradigmas: Gadamer, Popper, Toulmin, Luhmann, Opladen 1991, S. 11.

264 Jürgen Habermas: Zur Logik der Sozialwissenschaften, Frankfurt am Main 1982 (1. Aufl. 1967), Kap. 5.1, S. 183ff. – Vgl. dazu ausführlich Schneider 1991, und allgemein Henk de Berg (Hrsg.): Systemtheorie und Hermeneutik, Tübingen 1997.

265 Habermas 1981, S. 223.

Verbindung von Sinn und Intention gegen die – wie Gadamer sie nennt – „romantische Hermeneutik“ in der Tradition Schleiermachers gewandt und einen objektiven Sinngehalt konstatiert hat. Friedrich Schleiermacher konzeptualisiert für Textanalysen einen zirkulären Interpretationsprozess, der sich in dialektischer Bewegung zwischen dem vorliegenden Text und dem Gesamtwerk des Autors dem Sinn des Textes und damit der auktorialen Intention zu nähern versucht.²⁶⁶ Wilhelm Dilthey arbeitet das Konzept des Verstehens vom ‚subjektiv vermeinten Sinn‘ weiter aus, präzisiert den hermeneutischen Zirkel und grenzt die Hermeneutik als Methode der Geisteswissenschaften gegen die Naturwissenschaften ab.²⁶⁷ Schließlich ist es Gadamer, der in Anlehnung an seinen Lehrer Heidegger den hermeneutischen Zirkel existenzial begründet und der in der Folge dieser Prämisse konsequent einen objektiven Sinngehalt von der Intention des Autors trennt.²⁶⁸ Im Kunstwerk scheint dieser objektive Sinngehalt durch, dem sich der Interpret verstehend zuwendet. Schneider folgt daher der Kritik von Habermas nicht, vielmehr sieht er eine Verbindungsmöglichkeit beider Methodenkonzeptionen in der „analytischen Kernfigur“ von „Frage und Antwort bzw. von Problem und Problemlösung“.²⁶⁹ Diese Kernfigur ist aber die Grundlage jeder wissenschaftlichen Methode und Schneider kann kein Spezifikum nachweisen, so dass wir an dieser Stelle auf keine produktive Verbindung hoffen dürfen. „Im Gegensatz zur Auffassung W.L. Schneiders“, und da folgen wir Henk de Berg und Matthias Prangel, ist „davon auszugehen, dass Systemtheorie und wirkungsgeschichtliche Hermeneutik nicht kompatibel sind“.²⁷⁰ Die Unvereinbarkeit liegt aber nicht in der vermeintlich subjektiven Perspektive der Hermeneutik begründet, wie es Habermas noch annahm, sondern in einer grundlegend unterschiedlichen Gegenstandskonzeption. Während die Hermeneutik das Kunstwerk ontologisch bestimmt und daraus ihre hermeneutischen Konsequenzen zieht,²⁷¹ untersucht die Systemtheorie Kommunikationen. Der Sinngehalt wird aus systemtheoretischer Sicht nicht durch Interpretation eines Textes im zirkulären Abwägen mit dem „Überlieferungsgeschehen“²⁷² verstehend erschlossen, sondern ein bestimmter Sinn ist die Differenz eines Beobachters im Universalmedium Sinn.²⁷³ Sinn

266 Friedrich Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt am Main 1977. – Vgl. auch Jean Grondin: *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, Darmstadt 1991.

267 Wilhelm Dilthey: *Die Entstehung der Hermeneutik*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Stuttgart 1957.

268 Schneider 1990, S. 38.

269 Schneider 1990, S. 11.

270 Berg/Prangel 1997, S. 124. Ganz ähnlich auch Claus-Michael Ort: *Systemtheorie und Hermeneutik? Kritische Anmerkungen zu einer Theorieoption aus literaturwissenschaftlicher Sicht*, in: Berg 1997, S. 143–171, 160.

271 Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1972 (1. Aufl. 1960), Kap. II, S. 97ff.

272 Gadamer 1972, S. 277f.

273 Krause 2005, S. 223f.

scheint also nirgends durch, man kann ihn auch nicht verstehend erschließen, sondern Sinn ist eine Differenz, die das eine von etwas anderem unterscheidet. Hier stehen sich völlig unterschiedliche Konzeptionen gegenüber, die zumindest auf der Ebene ihrer operationalen Begriffe nicht oder nur sehr schwer vereinbar sind. Basierend auf dieser grundverschiedenen Theoriekonzeption verwundert es nicht, dass dem hermeneutischen Interpreten ganz andere Aufgaben zukommen als dem systemtheoretischen Beobachter: Der eine versucht Identitäten zu verstehen, während der andere das Markieren von Differenzen durch einen Beobachter beobachtet.²⁷⁴

In dieser Unvereinbarkeit erkennt der Historiker Rainer Walz einen der Gründe, weswegen die historischen Wissenschaften sich nur sehr schwer mit der Systemtheorie anfreunden können. Historiker wären, so Walz, „noch weitgehend am hermeneutischen Ansatz orientiert, wie er von Dilthey formuliert wurde. Das Verstehen von Handlungen historischer Subjekte im Sinne eines Nachvollziehens von deren Absichten, Zielen und so weiter gilt als das Hauptgeschäft des Historikers.“²⁷⁵ Absichten und Intentionen interessieren dagegen Luhmann weniger, denn sie sind zumeist durch den binären Code (z. B. Durchsetzung von Macht, Verkauf von Gütern etc.) des jeweiligen Systems bestimmt. Die Systemtheorie fragt vielmehr danach, wie es zur Ausdifferenzierung der Teilsysteme kam und wie sich die Semantik der Kommunikationen daraufhin verändert. Einem solchen hermeneutischen Ansatz folgt auch Oskar Bätschmann in seiner „Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik“.²⁷⁶ Bätschmann steht vor allem in der Tradition Diltheys und folgt dessen Unterscheidung von Interpretation und Verstehen. Er verfolgt die Absicht, die hermeneutische Theorie des Verstehens von der ursprünglichen Textanalyse auf das Bild zu übertragen. Mit den Begriffen Anschauung und Auslegung findet er Äquivalentbegriffe, anhand derer er ein hermeneutisches Verfahren der Bildanalyse entwickelt. Einer solchen theoretischen und methodischen Konzeptualisierung können wir aber aus bereits genannten Gründen nicht folgen, so dass wir in diesem Kapitel basierend auf dem antiontologischen Ansatz der Systemtheorie den Gegenstand der Kunstgeschichte näher bestimmen wollen, um anschließend die Unterschiede zu den bisher vertrauten Gegenstandsbestimmungen von Kunst herauszuarbeiten und sich davon abzugrenzen.

Basierend auf dem vorgelegten antiontologischen Ansatz können wir das Kunstwerk als eine lose Kopplung von Formen definieren, die für Wahrnehmung hergestellt und auf Zwecke sozialer Kommunikation ausgerichtet sind. Diese allgemeine

²⁷⁴ Vgl. dazu auch kritisch Hans Ulrich Gumbrecht: Interpretation versus Verstehen von Systemen, in: Berg / Prangel 1995, S. 171–185.

²⁷⁵ Rainer Walz: Theorien sozialer Evolution und Geschichte, in: Becker 2004, S. 29–75, 30.

²⁷⁶ Bätschmann 1992.

Definition wird dem besonderen Anspruch an das Kunstwerk gerecht, insofern das Kunstwerk die strukturelle Kopplung zwischen dem psychischen System und dem System Kunst bildet. Sie setzt Wahrnehmung als Operation des Bewusstseins und die Kommunikation als Operation sozialer Systeme über das Kunstwerk in eine Beziehung, ohne aber die operative Geschlossenheit beider Systeme zu berühren. Formen sind die Einheit der Differenz von Unterscheidungen, die der Beobachter durch Wahrnehmung anhand der Beobachtungsdirektiven am Kunstwerk trifft. Sie können die Farbe, die Größe, die Gestaltung, die Motive, die Begrenzung des Kunstwerks durch Anfang und Ende und viele andere Medien betreffen. Das Kunstwerk selbst wird in der Beobachtung als Einheit dieser losen Kopplungen von Formen vollzogen. Sind die Formen hergestellt und werden sie auch als solche auf Kommunikation hin erkannt, dann besteht die Möglichkeit von Kunstkommunikation. Sie unterliegt dann wie jede Kommunikation der dreifachen Selektion von Information, Mitteilung und Verstehen. Künstler und Rezipient sind beide Elemente des Systems Kunst und wenden sich dem Kunstwerk beobachtend zu. Beide nehmen die Formen wahr, erinnern sie rekursiv und erschließen in der dreifachen Selektion eine Semantik. Der einzige Unterschied zwischen Künstler und Rezipient liegt in der Möglichkeit des Künstlers, neue Formen imaginieren und als neue oder veränderte Beobachtungsdirektiven am Kunstwerk umsetzen zu können in der Hoffnung, dass der Rezipient diese auch als solche wahrnimmt.

Diese allgemeine Definition gilt für alle Kunstwerke: für Musik, Poesie, darstellende und bildende Künste etc. Um darauf eine Methode zu gründen ist der Gegenstand zu allgemein, weil er alle Sinne umfasst, die aber jeweils ganz andere Untersuchungsmethoden erfordern. Jeder Bereich stellt für sich ein Teilsystem im System Kunst dar. Wir schlagen daher vor, den Gegenstand auf alle visuellen Kunstwerke einzugrenzen. Diese Einschränkung ist nicht nur theoretisch geboten und heuristisch sinnvoll, sondern entspricht auch wissenschaftshistorisch dem Selbstverständnis von Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft, die sich primär den bildenden Künsten zugewendet haben. Analog dazu haben die Musikwissenschaften die Musik, die Literaturwissenschaften die Poesie und die Theaterwissenschaften die darstellenden Künste zum Gegenstand ihrer Wissenschaft.

Die Einschränkung auf den visuellen Aspekt mag für die Architektur und Skulptur verwundern, doch ist auch Raumerfahrung primär eine visuelle Erfahrung. Selbstverständlich gehört zu einem umfassenden Raumerlebnis, beispielsweise einer gotischen Kathedrale, auch ein auditives und olfaktorische Erlebnis. Die Gestaltung und Formung des Raumes zielt aber primär auf eine visuelle Rezeption, weil unterschiedliche Orte, Weite und Nähe in einem Raum nicht ohne

visuelle Erfahrung wahrgenommen werden können. Bereits Heinrich Wölfflin hatte den Charakter der Barockarchitektur mit dem Begriff des „Malerischen“ analysiert und August Schmarsow übertrug in Anlehnung an Wölfflin das Begriffspaar *malerisch / linear* auf die „Raumgestaltung“, der von ihm postulierten zentralen Funktion der Architektur.²⁷⁷ Doch im Unterschied zu diesen Ansätzen, die – differenztheoretisch gesprochen – malerische Formen im Medium der Architektur erkennen, sprechen wir auf der Ebene des Forschungsgegenstands von Architektur als einem visuellen Gegenstand. Dadurch werden denkmalpflegerische Fragen und Probleme der Bauerhaltung keineswegs grundsätzlich ausgeschlossen, aber im Kontext der Frage nach der Rezeption von Architektur im Kontext von Kunstkommunikation spielen diese Fragen keine zentrale Rolle.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Skulptur. Sie kann man zwar durch den Tastsinn erfassen, aber zumindest bis ins 19. Jahrhundert hinein waren die Skulpturen vor allem auf eine visuelle Erfahrung ausgerichtet und nicht etwa für eine haptische Rezeption geschaffen, zum Beispiel für blinde Menschen geschaffen. In der modernen Kunst wurden die Grenzen zwischen den visuellen, auditiven, haptischen und olfaktorischen Wahrnehmungsformen längst überschritten und auch die Forschung hat sich der Fragen synästhetischer Medienrezeption bereits angenommen.²⁷⁸ Die Einschränkung des Kunstwerks aber auf rein visuelle Formen ist an dieser Stelle ein heuristisches Mittel, um die Methode in einem ersten Schritt an Gegenständen zu schärfen, die primär auf visuelle Rezeption angelegt sind. Eine Erweiterung der hier vorgestellten Methode auf andere Wahrnehmungskontexte ist möglich und bietet sich aus differenztheoretischer Sicht auch an. Die Aufgaben und Funktionen der Methode müssen dann aber klar vor Augen liegen. Aus diesen Gründen ist eine Beschränkung auf einen klar abgegrenzten Gegenstandsbereich für eine erste Konkretisierung der Methode in dieser Studie ein methodologisches Gebot, wobei wir einen erweiterten Gegenstandsbereich immer mitdenken müssen, um nicht Gefahr zu laufen, einschränkende Prämissen zu früh in die Methode einzuführen.

Der Gegenstand der kunsthistorischen Forschung ist aus differenztheoretischer Perspektive also das Kunstwerk als eine lose Kopplung von Formen, die für visuelle Wahrnehmung hergestellt und auf Zwecke sozialer Kommunikation ausgerichtet sind. Damit erhalten wir eine differenztheoretische Definition für den Gegenstand ‚Bild‘.

²⁷⁷ Wölfflin 1888, S. 27f.; August Schmarsow: *Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur. Eine kritische Auseinandersetzung. Mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Jasper Cepl*, Berlin 2001 (1. Aufl. 1897).

²⁷⁸ Christian Filk / Michael Lommel / Mike Sandbothe (Hrsg.): *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*, Köln 2004.

Folgen wir konsequent der systemtheoretischen Konzeptualisierung von Kunst, dann lässt die zum Teil recht scharfe Kritik aus der Kunstgeschichte lediglich auf eine beunruhigend verkürzte Lektüre der Systemtheorie schließen. Boehm kritisiert, dass Reflexionen, die das Bild als Kommunikationsmedium auffassen, die Erwartung schüren würden, „als ließe sich die Realität des Bildes aus der Interaktion von Medium und Form entwickeln bzw. verständlich machen. Sie wird aber enttäuscht. Denn es bedarf zusätzlicher, sehr spezifischer Gesichtspunkte, die sich aus der Organisation der menschlichen Wahrnehmung ergeben.“²⁷⁹ Bredekamp folgt dieser Kritik und konstatiert sogar einen „Luhmannschen Widerspruch von ‚Medium versus Bild‘“²⁸⁰. Beide Autoren haben das auf Spencer-Brown zurückgehende differenztheoretische Verhältnis von Medium und Form nicht ausreichend berücksichtigt. Das Verhältnis von Medium und Form als „Interaktion“ zu beschreiben ist falsch. Vielmehr ist Form die Einheit einer Unterscheidung in einem Medium und damit das Ergebnis einer differenztheoretisch konzeptualisierten Beobachtung. Boehm schlägt ein „Medium zweiter Stufe“ vor, das dem Freiraum der künstlerischen Darstellung gerecht werden soll, aber nur zu einer unnötigen Dopplung führt. Stattdessen verweist der Luhmann'sche Begriff von Form genau auf den Sachverhalt, den Boehm später selber einfordert, „daß Werke nicht einfach geformte Dinge sind, sondern komplexe, dem Auge dargebotene Anordnungen, *in* denen dies oder jenes erscheint.“²⁸¹ Die Kritik, spezifische Gesichtspunkte in Bezug auf die menschliche Wahrnehmung vernachlässigt zu haben, verfehlt gänzlich ihr Ziel, da gerade Luhmann einen Kunstbegriff konzeptualisiert, der Wahrnehmung und Kommunikation integrieren kann, ohne dass ihre Funktion als unterschiedliche Operationen in geschlossenen Systemen aufgegeben werden muss. Wenn Boehm schließlich feststellt, dass „Luhmanns Argumentation [...] keine hinreichende bildspezifische Bestimmung ein[führe]“²⁸², so bleibt uns nur noch darauf hinzuweisen, dass dies nicht die Aufgabe der Systemtheorie ist, sondern der Kunstgeschichte selbst. Luhmann beansprucht eine allgemeine Konzeptualisierung des sozialen Systems Kunst, die alle Künste einschließt, um die Bedingungen ihrer Ausdifferenzierung analysieren zu können. Die Einschränkung auf einen spezifischen Gegenstand einer Wissenschaft und die Entwicklung darauf gründender Methoden muss von den Fachwissenschaften vorgenommen werden.

Bevor wir eine kunsthistorische Methode auf dem hier vorgeschlagenen Forschungsgegenstand gründen wollen, erscheint es uns für den Fortgang der Argu-

279 Boehm 1999, S. 168.

280 Bredekamp 2003, S. 370 Anm. 23, in Bezug auf Boehms Luhmann-Kritik.

281 Boehm 1999, S. 170.

282 Boehm 1999, S. 177, Anm. 11.

mentation wichtig, bestehende Gegenstandsdefinitionen von Bild und Kunstwerk zu prüfen, um Unterschiede und Verwandtschaften genau zu bestimmen.

Auf den ersten Blick könnte man in unserer Gegenstandsdefinition eine große Nähe zu Panofskys vermuten, gleich so, als würde man den alten Kunstbegriff durch die Hintertüre wieder einführen. Panofsky definiert das Kunstwerk als einen von Menschen hergestellten Gegenstand, der ästhetisch erlebt werden will und einem Zweck (Funktion oder Inhalt) folgt.²⁸³ Wir hatten bereits festgestellt, dass Panofsky in der Analyse des Phänomens Kunst vollkommen richtig erkennt, dass im Kunstwerk Wahrnehmung und Kommunikation aufeinander bezogen sind. Der Unterschied zwischen beiden Gegenstandsdefinitionen liegt in der Konzeptualisierung des Verhältnisses. Panofsky trennt den Bereich des ästhetischen Erlebens von dem der Zwecke. Sie sind grundlegende Eigenschaften eines Kunstwerks, die man aber getrennt, das heißt mal mit dem Blick auf die ästhetische Gestaltung und mal auf den inhaltlichen Zweck, erforschen wird. Form und Idee können sich im Kunstwerk zwar ergänzen, indem sie sich die Waage halten und damit ihren „Gehalt“ besonders gut offenbaren, wie es Panofsky formuliert²⁸⁴, es bleiben aber zwei getrennte Untersuchungsaspekte des Kunstwerks. Nimmt man einen ontologischen Kunstbegriff an, dann ist diese dichotomische Konzeptualisierung nur folgerichtig. Auf die Grenzen einer solchen Anschauung haben wir schon hingewiesen und wollen sie hier nicht wiederholen. Es ist aber jetzt schon offensichtlich, dass wir mit einer antiontologischen Konzeptualisierung von Kunst Begriffe an die Hand bekommen, die den ästhetischen und kommunikativen Aspekt in der Kunstkommunikation zwingend aufeinander beziehen. Aus einem differenztheoretischen Verständnis von Form folgt vielmehr, dass die Semantik nur die Einheit einer Unterscheidung im Medium Sinn ist, also wie die Beobachtungsdirektiven ebenfalls eine Form darstellt.

Einen ganz ähnlichen Ausgangspunkt wie wir wählte dafür Ernst Michalski in seiner Studie zur „Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte“, die in der Methodendiskussion der Nachkriegszeit unbegründet vernachlässigt wurde.²⁸⁵ Hätte Bernhard Kerber sich nicht 1996 zu Recht um einen Nachdruck bemüht, wäre die 1931 eingereichte Habilitationsschrift des jungen Wissenschaftlers, der wie viele seiner jüdischen Kollegen emigrieren musste und bereits 1936 mit nur 35 Jahren starb, wohl gänzlich untergegangen. Vor dem Hintergrund der vom ihm überzeugend vorgetragenen methodologischen Dichotomie einer Kunstgeschichte als Geistesgeschichte und einer Kunstgeschichte als Formgeschichte erhebt Michalski die Forderung, „ein rein ästhetisches, d. h. in Bezug

²⁸³ Panofsky 1978, S. 19.

²⁸⁴ Panofsky 1978, S. 18.

²⁸⁵ Ernst Michalski: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte (Habilitationsschrift 1931), Nachdruck Berlin 1996 (1. Aufl. Berlin 1932).

auf die bildende Kunst, aus der Sphäre des Optisch-Sichtbaren abstrahiertes Kriterium zu finden, an Hand dessen man entscheiden kann, wann es sich um autonome [durch ein inneres Formprinzip bestimmt, Anm. d. A.], und wann es sich um heteronome Kunst [durch ein äußeres transzendentes Prinzip bestimmt, Anm. d. A.] handelt“. ²⁸⁶ Die entscheidende Frage sei: „Wie steht das Kunstwerk zu uns, wo steht es, und wo stehen wir?“ ²⁸⁷ Damit wirft er nicht nur zentrale Fragestellungen der sich erst 40 Jahre später etablierenden Rezeptionsästhetik ²⁸⁸ auf, sondern er erkennt auch, dass das Kunstwerk einen „geformten Kunstraum“ einfordert und sich zum „ungeformten Freiraum“, also zu dem, was das Kunstwerk nicht ist, abgrenzt. ²⁸⁹ Diese Grenze zwischen beiden Räumen nennt Michalski „ästhetische Grenze“, die beispielsweise in einem Vorhang oder auch im Bildrahmen Gestalt annehmen kann und vom Rezipienten als eine solche wahrgenommen werden muss. ²⁹⁰ Ohne es ausdrücklich zu formulieren, legt Michalski hier ein antiontologisches Konzept vor, das nicht einer Identitätslogik folgt, sondern das Kunstwerk über eine vom Rezipienten wahrnehmbare „ästhetische Grenze“ bestimmt. Inwieweit sich Michalski dabei auf den wenige Jahre zuvor erschienen Aufsatz „Ding und Medium“ ²⁹¹ von Fritz Heider bezogen haben könnte, der 40 Jahre vor Spencer-Brown bereits einen differenztheoretischen Ansatz in Grundzügen konzeptualisiert hatte, kann an dieser Stelle nicht entschieden werden. Die methodologischen Konsequenzen vermochte er nicht zu ziehen, da ihm die diskurstheoretischen, konstruktivistischen und systemtheoretischen Erkenntnistheorien, die uns heute beispringen können und die Argumentation erleichtern, noch nicht bekannt waren. Folglich muss er den kritischen Punkt in seiner Konzeptualisierung, die den psychologischen Prozess betreffen, scharf ausgrenzen.

Michalski bezeichnet mit der „ästhetischen Grenze“ bereits ein Kriterium, das schon im Begriff den Hinweis auf den zugrunde liegenden Wahrnehmungsprozess in sich trägt, er lehnt aber vehement jede Anlehnung an die psychologische Seite ab. „In allen Fällen beruht die Einsicht, ob das Kunstwerk die ästhetische Grenze wahrt oder nicht, auf rein phänomenologischer, deskriptiver und voraussetzungsloser Erkenntnis und bedarf keiner Stützung aus anderem, am wenigsten aus psychologischem Gebiet.“ ²⁹² Aus diesem Grund betont er, „dass das, was wir

²⁸⁶ Michalski 1996, S. 7.

²⁸⁷ Michalski 1996, S. 10.

²⁸⁸ Die Kritik von Kemp, zitiert nach Kerber in Michalski 1996, S. 288, dass Michalski hier noch in Entweder-oder-Kriterien denkt, weil er betrachterbezogene (heteronom) und betrachterunabhängige (autonome) Kunst unterscheidet, weicht dem Problem aus, dass Michalski hier konzeptuell einen antiontologischen Bildbegriff formuliert.

²⁸⁹ Michalski 1996, S. 10.

²⁹⁰ Michalski 1996, S. 11 und 14.

²⁹¹ Heider 1926.

²⁹² Michalski 1996, S. 11.

reine Sichtbarkeit nennen, hier nicht als eine Sinneempfindung auf Grund eines psychologischen, durch das Auge als Sinnesorgan vermittelten Prozess angesehen werden darf“.²⁹³ Wenn er aber von Sichtbarkeit spricht, so meint er trotzdem den Wahrnehmungsprozess des Sehens. Diese vehemente Ablehnung der Wahrnehmung als konstitutives Moment der Bildrezeption gründet in dem Unbehagen, dass damit ein subjektives Moment in die Methode Einzug erhält.²⁹⁴ Michalski weist darauf hin, dass die ästhetische Grenze zwischen Kunst- und Realraum nicht unüberbrückbar wäre, sondern vom Kunstwerk durchbrochen werden könne, indem die Skulptur zum Beispiel in den Realraum greife oder die Deckenmalerei diesen nach oben hin erweitere. Ob die Grenzen nun gewahrt blieben oder nicht, das sei schließlich ein Hinweis auf die Autonomie oder Heteronomie des Kunstwerks. „Wird nun die ästhetische Grenze zwischen Kunst- und Realraum gewahrt, so kann man darin ein Zeugnis für die ästhetische Immanenz des Kunstwerkes, für die Autonomie seines Ursprungs erkennen. Wird aber die ästhetische Grenze überschritten, so spricht das für eine Heteronomie, ästhetische Transzendenz, außerästhetische Bedingtheit.“²⁹⁵ Im Anschluss daran folgt in seiner Studie eine Geschichte der Kunst vom Hochmittelalter bis zum Rokoko als ein ständiges Akzeptieren oder Überschreiten der ästhetischen Grenze, als ein ständiges Widerstreiten einer autonomen und einer heteronomen Kunst. Dabei wird Cosmas Damian Asam (1686–1739) im Unterschied zum Barock eine „außerordentliche Entwicklung zu einer Eigengesetzlichkeit des Kunstraumes“²⁹⁶ zugesprochen, wenngleich doch gerade Asam es war, der visuelle Bilderbauten zu entwerfen in der Lage war. Das Problem liegt im Verständnis des Begriffs der ästhetischen Grenze. Sie wird zwar als eine ästhetische, also als eine auf Wahrnehmung hingebundene Grenze definiert, zugleich aber wird ihr jedes Wahrnehmungsmoment abgesprochen. Dieses Paradox kann Michalski nicht klären. Michalski wahrt den Schein eines objektiven Kriteriums, wenngleich die Grenze selbst ästhetisch ist. Durch Ablehnung der Wahrnehmung als ein konstitutives Moment kann er nicht danach fragen, was die Grenze ausmacht, nämlich eine Konstruktion des Betrachters, gegründet auf visueller Kunstwahrnehmung. In diesem Sinne unterscheidet sich das Konzept der ästhetischen Grenze Michalskis von dem hier vorgestellten differenztheoretischen Bildbegriff oder vice versa: Ein differenztheoretischer Bildbegriff zieht die radikalen Konsequenzen aus der Grundidee Michalskis.

Aber auch in einer Zeit, in der konstruktivistische Theoriebildungen nicht mehr fremd sein sollten, tut sich der Wissenschaftsdiskurs schwer mit einer konsequenten antiontologischen Theoriebildung für den Gegenstand Bild respektive Kunst. Dies

293 Michalski 1996, S. 8.

294 Michalski 1996, S. 4.

295 Michalski 1996, S. 12.

296 Michalski 1996, S. 237.

verwundert vor allem dann, wenn die Analysen und Fragestellungen der Autoren auf einen antiontologischen Kunstbegriff hinweisen. So hebt Boehm hervor, „daß das Auge nicht perzipiert, sondern unter der Anleitung des Bildes selbst hervorbringt. Es beobachtet alles auf doppelter Weise, teilhaftig an einem flüssigen Kontinuum ungegenständlicher Elemente und darin zugleich konfiguriert zu wiedererkannten Gegenständen.“²⁹⁷ Wie aber können wir dieses ‚unter Anleitung des Bildes Hervorbringen‘ beschreiben? Boehm schlägt wenige Jahre später vor, sich an der Sprachwissenschaft zu orientieren und im Vergleich von Metapher und Bild nach einer Grammatik und Syntax des Bildes zu fragen.²⁹⁸ Das *tertium comparationis* beider, also der Sprachbilder und der Bilder der Kunst, meint Boehm schließlich in der Struktur des Kontrastes zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten zu finden, auf den er sein Konzept der ikonischen Differenz gründet.²⁹⁹ Ein Jahrzehnt später korrigiert er diesen Weg der Theoriebildung – ohne aber den daran geschulten Begriff der ikonischen Differenz aufzugeben – und konstatiert eine eigenständige Bildlogik, die „nicht-prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet [wird]. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert.“³⁰⁰ Und dies ist ein Akt des Sehens, den Boehm zu Recht in der Theoriebildung wiederzubeleben versucht. „Erst das Gesehene Bild ist in Wahrheit ganz Bild geworden.“³⁰¹ Zur theoretischen Konzeptualisierung des Wahrnehmungsprozesses im Akt des Sehens lehnt sich Boehm bei Husserl an. „Jedes Ding, so zeigt er [Husserl], ‚schattet sich ab‘, das heißt es baut sich so in einen anschaulichen Kontext ein, dass wir es als die Wahrnehmung eines Gegebenen, eines Dinges realisieren können. Dieser unsichtbare Horizont sorgt dafür, dass wir in einer Sicht die möglichen anderen mit vergegenwärtigen. Deshalb sehen wir ‚Dinge‘ und nicht visuelle Attrappen.“³⁰² Diesem Bildverständnis können wir uneingeschränkt folgen und sehen eine große Nähe zum Begriff der Form bei Spencer-Brown. Boehm bindet die visuelle Wahrnehmung in seinen Versuch einer theoretischen Konzeptualisierung von Bild ein, es fehlt aber der kommunikative Aspekt. Denn die Semantik der Wahrnehmung eines Gegenstandes als Ding erfolgt nie nur in der Wahrnehmung, sondern ist eine kommunikative Konstruktion in einem sozialen System. Belting, der bereits früh und zu

297 Gottfried Boehm: Sehen. Hermeneutische Reflexionen, in: Internationale Zeitschrift für Philosophie 1 (1992), S. 50–67, 64.

298 Boehm 1995, S. 26.

299 Boehm 1995, S. 31.

300 Gottfried Boehm: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Burda/Maar 2005, S. 28–43.

301 Boehm 2005, S. 41.

302 Boehm 2005, S. 38.

Recht den Kunstbegriff der Kunstgeschichte in Frage gestellt hat,³⁰³ kommt zu ganz ähnlichen Erkenntnissen. Lediglich der Rückgriff auf einen technischen Medienbegriff, worauf wir bereits hingewiesen haben, verhindert für die ‚Anthropologie des Bildes‘ eine Konzeptualisierung, die Wahrnehmung und Kommunikation theoretisch integrieren kann. Beide Autoren argumentieren stets in eine Richtung, die einen antiontologischen Bildbegriff vermuten lässt, sie vollziehen den letzten Schritt aber nicht. Die hermeneutische Denktradition schlägt ungetrübt im letzten Moment wieder durch, in dem man nach historischen Ereignissen fragt und Wesensbestimmungen sucht.³⁰⁴ Dieser Denktradition stellen wir hier einen differenztheoretischen Bildbegriff entgegen, dessen komplexe Konzeptualisierung uns vermuten lässt, Kunst in ihrer ästhetischen Ausprägung und kommunikativen Funktion angemessener beschreiben zu können als bisher.

Den hier verwendeten Bildbegriff unterscheiden wir darüber hinaus von einem sehr allgemeinen Bildverständnis, wie es der Sprachwissenschaftler Thomas Mitchell einfordert, wenn er unter Bild neben den grafischen Künsten auch optische Spiegelungen, geistige und sprachliche Metaphern subsumiert.³⁰⁵ Eine so verstandene Bildwissenschaft, wie sie von der New Art History vertreten wird, wird spätestens dann Schwierigkeiten bekommen, wenn sie ihre Methoden auf einen solch heterogenen Bildbegriff zu gründen versucht.³⁰⁶ Denn es handelt sich um modular unterschiedliche Bilder – mal sind es grafische Bilder, die wahrgenommen werden müssen, mal sind es innere Bilder, die selbst erzeugt werden. Zijlmans weist zwar darauf hin, dass auch die New Art History den ontologischen Status des Kunstwerks problematisiert, sie konzeptualisiere den Gegenstand aber aus einer poststrukturalistisch-semiotischen Perspektive.³⁰⁷ „Die Systemtheorie definiert das Kunstwerk als eine *Kommunikation*,“ so Zijlmans, „deren Bedeutung über *historische* Differenzen konstituiert wird, die vom wissenschaftlichen Beobachter zu rekonstruieren sind. Der New Art History hingegen gilt das Kunstwerk als *Zeichen*, das seine Bedeutung über *gegenwärtig* aktuelle Differenzen aufbaut, die von der Position des jeweiligen Betrachters abhängig sind.“³⁰⁸

303 Hans Belting: Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung, München 1984; vgl. auch Belting 1995.

304 Vgl. auch Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt/M 1995, der die Probleme für die Ästhetik erkennt, in die uns ein ontologisches Denken führt, mit dem Begriff „Atmosphäre“ aber eine nur veränderte „Dingontologie“ einführt, die sie nicht überzeugend beheben kann. Ganz ähnlich auch Reinhard Brandt: Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild, München 1999, S. 273.

305 W. J. Thomas Mitchell: Was ist ein Bild?, in: Volker Bohn (Hrsg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt/M. 1990, S. 17–68, 20.

306 W. J. Thomas Mitchell: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago 1994; Mitchell 1997.

307 Zijlmans 1995, S. 142f.

308 Zijlmans 1995, S. 146.

Der Versuch, das Bild als ein Zeichen zu definieren, wie es auch Umberto Eco³⁰⁹ vorgeschlagen hat, wäre nach unserem Verständnis eine Reduktion dessen, was Bild ist. Böhme kritisiert daher Eco zu Recht, wenn er aufgrund der Analyse der Mona Lisa von Leonardo feststellt, „dass es Bilder gibt, die keine Zeichen sind“, mehr noch, dass „der Zeichencharakter für das Bildsein überhaupt nicht notwendig ist [...]. Wir müssen uns offenbar von einer Tradition trennen, die Bild immer als Abbild von etwas betrachtete, das heißt vom Platonismus. Aus dieser Tradition stammt auch der Ausdruck Ikon [...]“.³¹⁰ Aus differenztheoretischer Sicht ist ein Zeichen ein bestimmter Typ des Bildes mit einem konventionalen Zweck, der sich im Laufe der Ausdifferenzierung des Kunstsystems herausgebildet hat.³¹¹ Luhmann konstatiert daher: „[E]bensowenig verstehen wir ein Kunstwerk als ein Arrangement von ‚Signifikanten‘, die auf entsprechende ‚Signifikate‘ verweisen. Denn diese Unterscheidung, die üblicherweise den Begriff des Zeichens definiert, ist nur eine Form unter möglichen anderen.“³¹² Vor diesem Hintergrund analysiert eine an der Semiotik orientierte Kunstgeschichte nicht Kunst in ihrer ganzen Komplexität, sondern nur insofern die Kunst Zeichen ist. Die ästhetische Seite eines Kunstwerks wird dabei vollständig ausgeblendet.³¹³

Aus denselben Gründen können wir Bilder auch nicht als „wahrnehmbare Zeichen“ definieren, wie es der Bildwissenschaftler und Philosoph Klaus Sachs-Hombach in seinem Buch „Das Bild als kommunikatives Medium“ vorschlägt.³¹⁴ Im Unterschied zur Semiotik anerkennt Sachs-Hombach die Wahrnehmung als ein konstitutives Moment des Bildes. Er überträgt die Begriffe der Sprachwissenschaften von Semantik, Syntax und Pragmatik auf die Analyse des Bildes und spricht aufgrund der Wahrnehmungsnähe der Bilder von einer morphologischen Bildsyntax. Da er aber nur einen Aspekt des Bildes oder, differenztheoretisch gesagt, nur eine Form der möglichen Formen behandelt, kann dieser Bildbegriff nicht die hier gesuchte Gegenstandsdefinition sein.

Innerhalb der systemtheoretischen Forschung stehen wir mit unserer Konzeptualisierung des Forschungsgegenstandes der Leidener Schule um Henk de Berg und Matthias Prangel sehr nahe und unterscheiden uns grundlegend von der

309 Umberto Eco: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt 1977 (1. ital. Aufl. 1973); ders: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen, Leipzig 1989.

310 Böhme 2004, S. 44.

311 Luhmann 1999, S. 271ff; vgl auch Niklas Luhmann: Zeichen als Form, in: Dirk Baecker (Hrsg.): Probleme der Form, Frankfurt 1993, S. 45–69. – Ein guter Überblick über die aktuelle Diskussion um Positionen, das Bild ausschließlich als Zeichen zu interpretieren und darauf zu reduzieren, findet sich in dem Tagungsband Stefan Majetschak: Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild., München 2005.

312 Luhmann 1999, S. 65.

313 Vgl. Rolf Duroy / Günter Kerner: Kunst als Zeichen: Die semiotisch-sigmatistische Methode, in: Belting 1988, S. 258–279; Thürlemann 1990.

314 Klaus Sachs-Hombach: Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft, Köln 2003.

„systemtheoretischen“ Definition durch Hans Dieter Huber. Huber bestimmt das Bild als ein „System“, das „aus einzelnen Bestandteilen [besteht], welche man als seine Einheiten bezeichnen kann. Zwischen den Einheiten eines Bildes lassen sich verschiedene Formen von Interaktionen beobachten. Die Beschreibung der Einheiten und ihrer Interaktionsmöglichkeiten ergibt die Struktur des Bildsystems als seines tatsächlichen Zustands zum Zeitpunkt der Beschreibung.“³¹⁵ Darüber hinaus schlägt er eine Unterteilung in statische und dynamische Systeme vor, um Gemälde, Skulpturen und Objekte (statisch) von Performances, Film und Video (dynamisch) unterscheiden zu können. Unabhängig davon, dass Huber an dieser Stelle einen sehr allgemeinen Kunstbegriff einführt, auf dem eine kunsthistorische Methode zu gründen äußerst fraglich ist, halten wir die Bestimmung des Kunstwerks als ein System für nicht tragfähig. Man kann ganz allgemein von Systemen sprechen, wenn man anhand der Differenz von System / Umwelt Organisationsformen von Elementen beschreiben und diese von ihrer Umwelt unterscheiden kann. Systeme lassen also immanente Organisationsformen erwarten, die einer bestimmten – wenn auch wie bei Trivialmaschinen noch so einfachen – Operation folgen. Der Begriff der Interaktion, den Huber hier an die Stelle des systemtheoretischen Begriffs der Relation setzt,³¹⁶ täuscht dagegen nur vor, dass Bilder so etwas wie eine spezifische Operation vollziehen. Welche sollte das sein? Im Unterschied zu Luhmann ist bei Huber das Kunstwerk kein Kommunikationsmedium innerhalb eines Kunstsystems, sondern das System selbst. Gegenstände, in diesem Fall Kunstwerke, aber als Systeme zu beschreiben erscheint wenig sinnvoll, wenn es nicht sogar dem Systembegriff als solchem grundsätzlich widerspricht. Aufgrund einer solchen, grundlegend von der Luhmann’schen Systemtheorie unterschiedenen, Konzeptualisierung von Kunst muss Huber zwangsläufig Schwierigkeiten bekommen, die systemtheoretischen Begriffe von Form und Autopoiesis überzeugend in seine Konzeptualisierung einzubauen. Im Unterschied zu Huber folgt die Kunsthistorikerin Kitty Zijlmans dem Anspruch der Leidener Schule, die Systemtheorie in die Kunst- und Literaturwissenschaften zu integrieren und sie aus der Perspektive ihrer Gegenstände zu präzisieren. Diesem Anspruch fühlt sich auch diese Arbeit verpflichtet.

³¹⁵ Huber 2004, S. 37f.

³¹⁶ Huber 2004, S. 40.

5 Morphologie des Bildes

In Anlehnung an die Theorie sozialer Systeme von Niklas Luhmann konnten wir das Kunstwerk als Kommunikationsmedium des sozialen Systems Kunst konzeptualisieren und die wichtigsten allgemeinen Begriffe darlegen. Innerhalb des Kunstsystems gibt es verschiedene Teilsysteme, die sich vor allem durch ihr Kommunikationsmedium unterscheiden, insofern es sich beispielsweise um Poesie, Musik oder bildende Kunst handelt. Für die kunsthistorische Forschung haben wir den Gegenstand auf den visuellen Bereich eingeschränkt. Demnach untersucht die Kunstgeschichte Kunstwerke als eine lose Kopplung von Formen, die für visuelle Wahrnehmung hergestellt und auf Zwecke sozialer Kommunikation ausgerichtet sind. Die Kunstgeschichte versteht sich als eine historische Wissenschaft und so können wir mindestens zwei Perspektiven unterscheiden, unter denen sich die Kunstgeschichte dem Gegenstand zuwenden kann.

Die Definition des Gegenstandes weist bereits darauf hin, dass im Zentrum der Erforschung von Kunstwerken die Analyse der Formen steht. Eine differenztheoretische Erforschung der Formen müsste die Bedingungen und Möglichkeiten von Formen im Medium Kunstwerk, das heißt die Beobachtungsdirektiven, analysieren und ihren Unterschied zu andern Kunstwerken als auch ihren Wandel in der Zeit aufzeigen. Da Formen im systemtheoretischen Verständnis eine Unterscheidung des Beobachters in einem Medium sind, betrifft diese Untersuchung sowohl formale ‚Gestaltungselemente‘ als auch die Motive und Semantik des Kunstwerks.

Darüber hinaus haben wir das Kunstwerk als Kommunikationsmedium im sozialen System Kunst konzeptualisiert. Ein autopoietisch geschlossenes Kunstsystem ist aber nicht eine zeitlose Tatsache im gesellschaftlichen Kontext, sondern es bildet sich innerhalb der Gesellschaft schrittweise heraus, in dem es sich durch funktionale Ausdifferenzierung nach innen und Abgrenzung nach außen von den koevoluierenden Systemen (Politik, Religion, Moral, Wissenschaft) absetzt und Autonomie anstrebt. Die Darlegung dieses Prozesses würde eine zweite Perspektive darstellen und eine neuartige Historiographie der Kunst zur Folge haben, die auf den systemtheoretischen Konzepten der Evolution und historischen Semantik beruhen könnte.

Wir werden uns in dieser Arbeit nur der ersten Perspektive zuwenden. Dazu werden wir die Aufgaben und Ziele einer kunsthistorischen Methode, die Formen analysiert, aus einer systemtheoretischen Perspektive darlegen und an konkreten Objekten exemplifizieren. Diese Methode ist Voraussetzung für eine Historiographie der Kunst. Folglich werden wir im letzten Kapitel lediglich ei-

nen konzeptuellen Ausblick geben. Ihre Ausführung bleibt aber einer anschließenden Studie vorbehalten.

Es ist an dieser Stelle sehr wichtig zu beachten, dass wir uns im Moment einer wissenschaftlichen Bildanalyse im Wissenschaftssystem bewegen, das aufgrund der Autopoiesis sozialer Systeme vom Kunstsystem operativ verschieden ist. Die Funktion der Wissenschaft ist es, Erkenntnisse zu produzieren, die nach dem Code wahr / unwahr beurteilt werden. Wir können also die Kunstwahrnehmung als solche nicht im System Wissenschaft kommunizieren, dies können wir nur als Teilnehmer des Systems Kunst. Stattdessen können wir aber Strukturen und Semantiken in dem Kunstsystem von außen beschreiben, sie auf Entsprechung hin prüfen und diese Erkenntnisse als eine Leistung an das System Kunst abgeben – ohne aber zu wissen, ob es Folgen haben wird. Auf diese Weise bietet uns die Theorie sozialer Systeme auch die Möglichkeit, das Phänomen, ja das in der Einleitung beschriebene Dilemma zwischen Kunsterfahrung und wissenschaftlicher Darlegung zu handhaben. Denn wir haben es mit zwei operativ geschlossenen Systemen zu tun. Das Kunstwerk selbst ist die strukturelle Kopplung zwischen den Systemen, es kann Objekt der Beobachtung für beide Systeme sein, die es aber unter völlig anderen Codes und Leitdifferenzen verarbeiten werden. In der Kunstkritik wird diese Differenz gerne vergessen, und es gehört zu ihrer spezifischen Rhetorik, sich den Anschein zu geben, über Kunsterleben etwas *sagen* zu können. Dies gelingt aber erst dann, wenn der Akt der Kritik selbst wieder zum Kunstwerk wird, zu einer bestimmten Form der Präsentation, die andere Möglichkeiten ausschließt. Nur so kann Kunstkritik Teil der Kunstkommunikation sein, während Wissenschaft weder neue Formen produziert noch Teil der Kunstkommunikation ist. Sie bleibt eine Fremdbeschreibung für das Kunstsystem. Insofern die Kunstwissenschaft ernsthaft den Anspruch erhebt, über Kunst etwas *sagen* zu können, muss sie um diese Systemdifferenzen wissen. Der Kunstwissenschaft bleibt als Aufgabe die Analyse der Struktur und Semantik von Kunstkommunikation zu verschiedenen Zeiten. Diese Struktur, sogar die Semantik als solche, muss dabei den Teilnehmern der Kunstkommunikation nicht notwendig bewusst gewesen sein, dafür aber um so mehr einer Kunstwissenschaft, die eine historische Betrachtung von Kunst beansprucht und über ihren Wandel Aussagen treffen will.

Kehren wir zum Gegenstand und zur Methode und, damit zur ersten Perspektive einer differenztheoretischen Betrachtung von Kunst zurück. Wer ein Kunstwerk unter differenztheoretischen Gesichtspunkten untersuchen möchte, muss „auf

Formen achten³¹⁷ und fragen, wie das Bild zum Medium einer Kunstkommunikation wird. Wir befragen das Kunstwerk nicht nach dem, *was* es darstellt, sondern *wie* das Dargestellte durch Kunst kommuniziert wird. Welche Formen machen das Bild zu einem Kunstwerk? Welche Beobachtungsdirektiven werden angeboten, um es von anderen visuellen Wahrnehmungen zu unterscheiden? Welche unterschiedlichen Formen und Medien gibt es? Wie können wir das Verhältnis schärfer konzeptualisieren? Wir haben schon bei einer ersten Betrachtung des barocken Innenraums von Kloster Fürstenfeld gesehen, dass anscheinend die Perspektive und Stuckrahmung sehr wichtige Formen im Medium Malerei sind, durch deren Gestaltung Bilder Identität erhalten und zugleich von anderen Bildern unterschieden werden können. Darüber hinaus bestimmen Motive, Symbole und Bildinschriften die großen Bildprogramme. Sie stehen in einem sehr engen Verhältnis zum jeweiligen Referenzsystem, der Religion und Politik. Da wir es in der Kunstgeschichte im seltensten Fall mit einem (vollständig) autonomen Kunstsystem zu tun haben – auch in der Moderne –, muss eine kunsthistorische Methode auch das Verhältnis unter den Systemen analysieren. Wie werden diese Formen zu Zwecken der Kunstkommunikation? Wie werden sie als solche erzeugt, wie stabilisiert und wieder destruiert? Gibt es eine Genese von Formen in der historischen Entwicklung? Wie können wir eine Evolution der Formen beobachten und beschreiben?

Im Zentrum der Methode steht also die Analyse von Formen, insofern sie für visuelle Wahrnehmung hergestellt und auf Zwecke sozialer Kommunikation ausgerichtet sind. Eine Methode, die sich dem Bild unter differenztheoretischer Sicht zuwendet und im Hinblick auf die Differenz von Medium und Form untersucht, wollen wir daher im Folgenden „Morphologie des Bildes“ nennen. Formen sind nach unserer Konzeptualisierung visuelle Beobachtungsdirektiven, sowohl für den Künstler als auch für einen Rezipienten. Die Morphologie des Bildes kann Kunstkommunikation aus drei unterschiedlichen Perspektiven beobachten, die zwar in der Kunstkommunikation eine Einheit bilden, zur Analyse von Kunstkommunikation an konkreten Objekten aber heuristisch getrennt werden können. Folglich unterscheiden wir drei Aufgabenbereiche der Morphologie:

- a) Die Morphologie des Bildes untersucht zum einen die visuellen Beobachtungsdirektiven als vom Beobachter in der Wahrnehmung unterschiedene Formen. Welche Möglichkeiten bietet das Kunstwerk dem Beobachter an, Formen zu unterscheiden? Wie wird Aufmerksamkeit gelenkt? Dabei können innerhalb eines Kunstwerks verschiedene Formen wie Perspektive, Rahmung, Farbgebung oder Größe unterschieden werden, aber auch Moti-

317 Luhmann 1999, S. 112.

ve, Symbole oder Bildinschriften. Mögen die Themen auch einem anderen sozialen System entlehnt sein (Politik oder Religion), so stellt deren visuelle Gestaltung eine Form im Medium der Kunst dar, die in Bezug auf das Kunstsystem analysiert werden kann.

b) Die Morphologie des Bildes untersucht die visuellen Beobachtungsdi-
 rektiven als Zweck der Kunstkommunikation. Aus differenztheoretischer
 Sicht darf darunter nicht in erster Linie eine Ikonographie verstanden wer-
 den, die den Bildsinn vor dem Hintergrund literarischer Kommunikation
 (ob sprachlich oder schriftlich) interpretiert. Eine solche Semantik ist in
 Sakralbauten dem System Religion oder wie im Kloster Fürstenfeld, das als
 Grablege des Wittelsbacher Fürstengeschlechts diente, auch dem System Po-
 litik entlehnt. Vielmehr wird es hier darum gehen, die Semantik der Formen
 zu untersuchen. Die Formen bilden ikonische Strukturen und organisieren
 dadurch die Bildprogramme respektive Innenräume, so dass wir aufgrund
 dieser Formen Argumente für eine Semantik herleiten können, die mit den
 Bildmotiven korrespondieren. In der Kopplung zwischen der Semantik der
 Formen und Semantik der Motive oder auch Inschriften aus den koevoluie-
 renden Systemen können Hinweise für den Grad der funktionalen Ausdiffe-
 renzierung von Kunst als Kommunikationssystem gewonnen werden.

c) Schließlich wird eine Morphologie des Bildes danach fragen müssen, wie es
 zum Wandel von Formen im historischen Kontext kommt. Luhmann spricht
 hier von Evolution der Formen.³¹⁸ Wie verändern sich die Formen innerhalb
 der Medien im Laufe der Zeit? Wie werden sie in der Kunstkommunikation
 stabilisiert und wie destruiert? Das Aufkommen der Perspektive als bestim-
 mende Form im Medium der Malerei in der Frührenaissance und der Ver-
 zicht auf perspektivische Raumdarstellungen in der Moderne wird an dieser
 Stelle in Bezug auf die Funktion des Kunstsystems analysiert werden müssen.

Um nicht gleich zu Beginn in der Methodenbildung eine Schiefelage im Verständ-
 nis zu provozieren, müssen wir uns in einem Exkurs an dieser Stelle kurz dem Ver-
 hältnis des Kunstsystems zu seiner Umwelt zuwenden und die Beziehungen, vor
 allem zwischen den Systemen Kunst, Religion, Politik und Wirtschaft, zumindest
 grob konzeptualisieren.³¹⁹ Das Konzept der Autopoiesis von Systemen besagt, dass
 kein soziales System die Operation des anderen übernehmen kann. Dies gilt zwar

³¹⁸ Luhmann 1999, Kapitel 6, S. 341–392.

³¹⁹ Ausführlicher vgl. Kapitel III 5.

für alle Systeme, jedoch waren nicht zu allen Zeiten die Teilsysteme einer Gesellschaft vollständig funktional ausdifferenziert und autonom. Erst in der Moderne setzt sich beispielsweise das Prinzip der Gewaltenteilung durch und die Systeme Recht und Politik differenzieren sich funktional aus. Das heißt, die Frage danach, wie man sich Mehrheiten und damit die Macht in der Politik sichert, wird getrennt von der Frage nach dem, was Recht ist. Dem widerspricht nicht, dass ein Richter sein Urteil mit Blick auf seine Beförderung zur Erlangung von mehr politischer Bedeutung aussprechen könnte, vielmehr bestätigen aber die rigiden gesellschaftlichen Konsequenzen das Konzept der funktionalen Ausdifferenzierung, wenn ein solches Verhalten an die Öffentlichkeit tritt. Auch das Kunstsystem trennt sich erst in der Moderne von den koevoluierenden Systemen und differenziert sich funktional aus. Das Aufkommen der Symphonie im ausgehenden 18. Jahrhundert zum reinen zweckfreien Kunstgenuss und die Forderung des ‚l’art pour l’art‘ im 19. Jahrhundert sind wichtige Anzeichen dafür. In den vorangegangenen europäischen Gesellschaften war die Kunst stets eng mit anderen Systemen verbunden. Belting hat seiner grundlegenden Studie „Bild und Kult“ nicht ohne Grund den Untertitel „Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“ hinzugefügt und damit deutlich gemacht, dass das Bild im Mittelalter nicht primär als Kunst kommuniziert wurde.³²⁰ Eine illuminierte Bibel aus dem 12. und 13. Jahrhundert wurde nicht als ein Kunstwerk aufgefasst, sondern im System Religion als Heilige Schrift kommuniziert. Erst viel später, in den fürstlichen Sammlungen der frühen Neuzeit und schließlich in der Musealisierung religiöser Objekte im 19. Jahrhundert, wurde die illuminierte Handschrift zum Objekt der Kunstkommunikation und damit zum Gegenstand der Kunstgeschichte. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass wir die Altäre und Bildprogramme aus den Kirchen nicht ohne ihre Verflechtungen mit dem System Religion beschreiben können. Die Motive, Figuren und Inschriften verweisen auf einen kommunikativen Kontext, der nicht dem System Kunst, sondern in diesem Fall dem der Religion folgt. Die Ikonographie als Methode, die Bedeutung der Bilder zu ergründen, ist aus differenztheoretischer Sicht ein wichtiges Verfahren, welches die Bilder als Zeichen im Hinblick auf ihre Fremdreferenz, in diesem Fall das System Religion, deutet. Es verwundert daher auch nicht, dass die Ikonographie vor allem an den Objekten der italienischen Renaissance geschärft wurde und grundlegende Erkenntnisse für die Bedeutung der Bilder in der frühen Neuzeit erbrachte. Doch schon im Kontext einer symbolischen Bildkommunikation im Mittelalter, in dem eine Reliquie oder ein Altarbild nicht nur auf etwas anders verweist, sondern etwas nicht Anwesendes im Raum als anwesend repräsentiert,

320 Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1991.

muss die Ikonographie zwangsläufig an ihre Grenzen stoßen.³²¹ In der funktional ausdifferenzierten Moderne, in der Kunst sich selbst zum Thema macht, fehlen der Ikonographie die Mittel zur Analyse der Semantik, weil ihr die Fremdreferenz fehlt. Wenn wir im Folgenden Bildwerke aus der frühen Neuzeit analysieren, so bietet die Ikonographie wichtige Erkenntnisse für den Kontext, in dem die Bilder kommuniziert wurden. Die Aufgabe der Morphologie ist aber nicht primär die Darlegung der religiösen Bilddiskurse, sondern vielmehr die ästhetische Ebene jedweder Kunstkommunikation. Erst in zweiter Linie interessiert uns der Inhalt. Wir fragen also nicht, *was* dargestellt ist, sondern *wie* es ästhetisch umgesetzt wird, welche Funktion der Kunst in der Umsetzung zukommt und was sie dem System Religion anbietet, das die Religion selber nicht leisten kann. Diese Fragen tangieren die Frage nach der Ausdifferenzierung des Kunstsystems und bieten Erkenntnisse für eine systemtheoretische Historiographie der Kunst. Luhmann unterscheidet innerhalb der Evolution der Gesellschaften zwischen segmentären, stratifizierten und funktional differenzierten Gesellschaften und beschreibt damit Formen gesellschaftlicher Systemdifferenzierung.³²² Dies heißt aber nicht, dass die Morphologie des Bildes lediglich auf die Moderne angewendet werden kann. Vielmehr bietet sie die Möglichkeit, Kunst in jedem gesellschaftlichen Kontext zu beschreiben, weil uns die Theorie sozialer Systeme allgemeine Begriffe an die Hand gibt, auch das unterschiedliche Verhältnis der Teilsysteme mit in die Analyse einzubeziehen. Wir werden im Rahmen einer morphologischen Analyse also die jeweils spezifischen ‚Grade‘ der Ausdifferenzierung berücksichtigen müssen und über die Analyse der Formen wiederum für eine Ausdifferenzierung des Kunstsystems differenzierte Argumente erhalten, die uns vor einfachen Kausal-schlüssen bewahren können.

Die Morphologie untersucht also die Formen, die visuellen Beobachtungsdi-
rektiven eines Kunstwerks innerhalb der Kunstkommunikation und deren
Morphogenese. Damit unterscheidet sich das hier entwickelte Verständnis einer
Morphologie des Bildes von der herkömmlichen morphologischen Forschung.
Die traditionelle Bedeutung von Gestalt geht auf Goethes morphologische For-
schungen zur Botanik zurück und meint etwas „Zusammengehöriges [, das; Einf.
d. A.] abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert ist“³²³. Mit dem Begriff der
Bildung von Gestalten beschreibt Goethe das lebendige Prinzip, so dass er ein
dynamisches Prinzip annehmen kann, in dem Gestalt immer etwas werdendes

321 Vgl. Luhmann 1999, S. 273f.

322 Luhmann 1998, Bd. 2, Kap 4.

323 Zitiert nach Wilhelm Troll (Hrsg.): Goethes Morphologische Schriften, Leipzig 1926, S. 116; vgl. zum Begriff der Morphologie in der Kunstgeschichte auch Hermann Bauer: Kunsthistorik. Kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, München 1989, S. 105f.

oder Gewordenes ist und damit entweder auf eine Idee einer bestimmten Gestalt hinzielt oder sie bereits erreicht hat. Im 19. Jahrhundert wird der Gestaltbegriff als ein Oberbegriff für Flexion und Wortbildung in die Sprachwissenschaft übernommen³²⁴ und in den 1920er Jahren des letzten Jahrhunderts von Max Wertheimer in die Psychologie eingeführt und dort als Gestalttheorie beziehungsweise Gestaltpsychologie ausgearbeitet.³²⁵ Der Gestaltbegriff ist seit Goethe eine Reaktion auf die naturwissenschaftlichen Analysemethoden der Teilung und Zergliederung komplexer Zusammenhänge. Das, was die alte Naturwissenschaft von außen zerteilt, versucht der Gestaltbegriff wieder von einem inneren Prinzip heraus zu erklären und zu vereinen. „Es gibt Zusammenhänge“, so Wertheimer, „bei denen nicht, was im Ganzen geschieht, sich daraus herleitet, wie die einzelnen Stücke sind und sich zusammensetzen, sondern umgekehrt, wo – im prägnanten Fall – sich das, was an einem Teil dieses Ganzen geschieht, bestimmt [wird, Einf. d. A.] von inneren Strukturgesetzen dieses seines Ganzen.“³²⁶ Damit hebt dieser Gestaltbegriff den Unterschied von Teil und Ganzem aber nicht auf, sondern bestätigt ihn nur von der anderen Seite. Aus differenztheoretischer Sicht kann der Zusammenhang von Elementen nur durch deren Grenzen als das Ergebnis einer Bezeichnung durch einen Beobachter beschrieben werden.³²⁷ Das heißt, eine Gestalt wird weder von innen noch von außen erfasst, sondern nur durch ihre Grenze erhält sie Identität, die sie zu dem macht, was sie ist, im Unterschied zum Anderen, zur Umwelt. Die Differenz von Medium / Form beschreibt genau dieses Phänomen und ersetzt jede Art von Wesensbestimmung, die dem herkömmlichen Gestaltbegriff zugrunde liegt.

Aus einer differenztheoretischen Sicht setzt an dieser Stelle die zentrale Kritik an Hans Sedlmayrs Begriff der Struktur an. Sedlmayr leitet den Begriff Struktur von Diltheys Begriff des „psychischen Strukturzusammenhangs“ ab. Sedlmayr übernimmt Diltheys Vermutung, dass jedes Ganze durch ein Strukturprinzip bestimmt wird, welches in diesem Sinn notwendig sei, weil das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile und daher einer Ordnung bedarf, um ein Ganzes zu sein. Sedlmayr erkennt zwar, dass man hier nicht von „kausalen Gesetzmäßigkeiten“ sprechen dürfe, vielmehr von „Strukturgesetzen“, weil die Strukturprinzipien Gesetzmäßigkeiten unterliegen. Diese inneren Strukturgesetze zu analysieren ist Aufgabe der Strukturanalyse.³²⁸ Dieser Strukturbegriff ist

324 Hadumod Bußmann: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart 1990, S. 504: „In der traditionellen Grammatik entspricht Morphologie der Formenlehre, das heißt den Teilgebieten der Flexion sowie der Lehre von den Wortarten und ihren Klassifizierungskriterien.“

325 Vgl. vor allem Max Wertheimer: *Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie*, Erlangen 1925.

326 Max Wertheimer: *Über Gestalttheorie*, in: *Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache* 1 (1925), S. 39–60, vgl. URL: <<http://www.gestalttheory.net/gta/Dokumente/gestalttheorie.html>>.

327 Vgl. dazu Luhmann 1999, S. 48; Huber 1991, S. 121–133.

328 Hans Sedlmayr: *Kunst und Wahrheit*, Mittenwald 1978, S. 102.

aus differenztheoretischer Sicht aber zu einfach und beschreibt nur einen Teil von Kunst. Im Unterschied zu Panofsky sieht Sedlmayr den kommunikativen Aspekt von Kunst nicht, zumindest kann er danach nicht fragen, weil jedes Kunstwerk „in seiner Totalität eine objektive Wirklichkeit“ darstellt, in die ein Betrachter von außen nur „beschaulich oder begrifflich eindringen kann“.³²⁹ Der Betrachter steht also einer Ganzheit gegenüber, die er nur richtig sehen kann, wenn er die immanenten Strukturprinzipien erkennt. Dieses richtige Sehen beschreibt Sedlmayr schließlich als ein „gestaltetes Sehen“³³⁰. Folgen wir aber den oben hergeleiteten Voraussetzungen, dass das Kunstwerk immer nur in der Beobachtung eines Beobachters ‚existiert‘ und nie außerhalb von ihm, so müssen wir den Ansatz der Strukturanalyse ablehnen oder die Perspektive wenden und die Frage stellen, wieso bestimmte Strukturprinzipien dieses Kunstwerk zum Kunstwerk erheben und andere nicht. Diese Frage zielt aber auf die Grenzen und lässt das Kunstwerk nicht von innen her verstehen. In der Anwendung der Strukturanalyse – und das zeigen die Arbeiten Sedlmayrs³³¹ – führt sie uns zu Untersuchungen von visuellen Merkmalen, die das Kunstwerk auszeichnen, und damit zu Erkenntnissen, die einer Untersuchung der Form, wie wir sie hier verstehen, wiederum sehr nahe kommen kann. Dafür müssten wir aber unserer Darlegung folgen und Sedlmayrs Begriff von Struktur auf einer theoretischen Ebene neu konzeptualisieren. Der Vorteil des Strukturbegriffs bei Sedlmayr ist, dass er material- und gattungsübergreifend ist.³³² Während sich die Morphologie aber dafür interessiert, wie diese Form zur Form wird und auf sozialen Sinn ausgerichtet ist, bleibt Sedlmayr in der Totalität des Kunstwerks gefangen.

Aus methodologischer Sicht würden diese Argumente genügen, um den hier eingeführten Formbegriff von dem Strukturbegriff Sedlmayrs abzugrenzen. Da Sedlmayr aber heftig Kritik erfahren hat, die selten zwischen seiner nationalsozialistischen Gesinnung einerseits und seinen methodischen Arbeiten andererseits unterschieden hat, und die Forschung vielen seiner Analysen bis heute wichtige Erkenntnisse entnimmt, lohnt es, die kritische Betrachtung aus einem wissenschaftshistorischen Interesse noch etwas fortzuführen. Sedlmayr war nicht so naiv, einen statischen Kunstbegriff zu propagieren und erkennt den „dynamischen Charakter“ der Kunstgebilde“. Dieser ‚dynamische Charakter‘ zeige sich darin, dass sich dem Kunstwerk auch sein „Endzustand, zu dem das Gebilde von sich aus ‚drängt‘ – sein ‚Ideal‘ – und der Abstand von diesem Endzustand, zu dem

329 Sedlmayr 1978, S. 57.

330 Hans Sedlmayr: Gestaltetes Sehen, in: *Belvedere* 8, 1925, S. 65–73.

331 Beispielhaft sei hier nur auf die Analyse der Karlskirche verwiesen. Hans Sedlmayr: Die Schauseite der Karlskirche in Wien, in: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin 1956, S. 262–271.

332 Vgl. die Ausführungen in der „Einleitung für Laien“, in: Hans Sedlmayr: *Österreichische Barockarchitektur 1690–1740*, Wien 1930 zum bewegten Betrachter (14) und zum Problem der fotografischen Wiedergaben (20).

es tendiert“, entnehmen lässt.³³³ An diese Stelle setzt Dittmanns Kritik an, der hier eine Überlegenheit des Interpreten vor dem Künstler entdecken will, weil Ersterer sogar das Ideal glaube erkennen zu können.³³⁴ Bauer weist diese Kritik zu Recht zurück.³³⁵ Man darf einen Ansatz nicht erst trivialisieren, um ihn dann zu kritisieren. Das Hindrängen zu einem Ideal war schon in Goethes Begriff der Bildung angelegt, insofern die Idee einer Gestalt sogleich als Ziel dieser Gestalt formuliert wird.³³⁶ Sedlmayr, der dem herkömmlichen Verständnis von Gestalt seit Goethe folgt, führt seinen Ansatz nur konsequent fort.

Das Kunstwerk bekommt aber bei Sedlmayr, so deutlich wie bei keinem anderen Kunsthistoriker, einen wesenhaften Zug, ein Eigenleben, das in seinem Verständnis direkt auf den Künstler verweist. Die Übertragungen dieser Strukturprinzipien eines Kunstwerks auf den Künstler als dessen persönlicher Ausdruck kann man innerhalb seines Ansatzes selbst kritisieren, weil die von einem Künstler hergestellte Gestalt in einem Kunstwerk nicht identisch ist mit seiner psychischen Gestalt. Es macht ja gerade das Besondere eines Künstlers aus, dass er über sich selbst hinaus entwerfen kann. Diese methodisch falsche Übertragung gibt Sedlmayr natürlich die Möglichkeit, nach „echten Begriffen“ in Kunstwerken zu suchen, die sich dann sehr leicht einer nationalsozialistischen Propaganda vom „reinen Rassenmenschen“ unterordnen lassen. An dieser Stelle dominiert Sedlmayrs ideologische Gesinnung über die methodische Exaktheit, womit aber nicht die Strukturanalyse im Grundsatz kritisiert werden kann. Eine viel grundlegendere Kritik an der Strukturanalyse zielt dagegen auf den Kern eines ontologischen Kunstverständnisses, dem nicht nur Sedlmayr, sondern auch noch die meisten seiner Kritiker verhaftet bleiben.

Vor dem Hintergrund der Abgrenzung der Morphologie gegenüber ähnlichen Methoden bleibt uns noch die Abgrenzung zur Ikonik. Max Imdahl hat in einer Untersuchung zu Giotto's Fresken in der Cappella Scrovegni in Padua aufgezeigt, dass es ikonische Bildqualitäten gibt, die weder von der Stilgeschichte noch von der Ikonographie und Ikonologie erkannt und analysiert werden.³³⁷ Ziel seiner ikonischen Untersuchungen ist es, „formale Bildwerte“³³⁸ zu erforschen, in denen die Syntax und Semantik des Bildes ineinander greifen. Imdahl arbeitet sehr eng am Bild, an den visuellen Phänomenen.³³⁹ Perspektive und Größenverhältnisse können solche formalen Bildwerte sein, die Bilder in seinem Sinne an-

333 Sedlmayr 1978, S. 74.

334 Dittmann 1967, S. 154.

335 Bauer 1989, S. 92.

336 Troll 1989, S. 116.

337 Max Imdahl: Giotto's Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie, Ikonik, München 1980.

338 Max Imdahl: Ikonik, in: Boehm (Hrsg.) 1995, S. 300–324, S. 302.

339 Vgl. Heinz Liesbrock (Hrsg.): Die Unersetzbarkeit des Bildes. Zur Erinnerung an Max Imdahl, Münster 1996.

ders als Sprache organisieren. Den Ansatz, der diese Bildwerte untersucht, nennt er Ikonik. Der Vorteil dieses Ansatzes ist es, Bildqualitäten nachzuweisen, die über jede sprachliche – also textuelle – Vermittlung von Inhalten hinausgehen und der daher auf alle Kunstgattungen und Zeiten, vom Mittelalter bis zur Moderne, angewendet werden kann. An ihre Grenze kommt die Ikonik, wenn sie die Veränderungen formaler Bildwerte erklären soll. Hier erweist sie sich als eine tendenziell unhistorische Methode. Diese Kritik wird noch dadurch unterstützt, dass die Bildwerte angeblich einem über alle Zeiten gültigen, nahezu anthropologisch begründeten „Gespür“ unterliegen sollen.³⁴⁰

Aus einer differenztheoretischen Perspektive untersucht Imdahl Formen, wenn er von formalen Bildwerten spricht, und er benennt mit Perspektive und Größenverhältnissen zwei wichtige Formen im Medium des Bildes. Die stets von Imdahl wiederholte Frage, wieso „der Maler seine Miniatur so komponiert [hat] und nicht anders“³⁴¹, kommt einer morphologischen Fragestellung schon sehr nahe, doch Imdahls Zielsetzung ist eine andere. Die formalen Bildwerte sind in seinem Ansatz bildimmanente Werte, die nicht in direktem Zusammenhang mit dem Kontext stehen. Aus diesem Grunde kann Imdahl die Perspektive in gleicher Weise im Mittelalter wie in der Moderne untersuchen, weil die formalen Bildwerte in seinem Verständnis unabhängig von Zeit und Ort sind. Von dieser Spielart des ontologischen Kunstbegriffs setzt sich die Morphologie schon allein durch ihren Bildbegriff ab. Die formalen Bildwerte sind hier Formen, visuelle Grenzen, die vom Künstler und vom Rezipienten beobachtet werden. Aus diesem Grund ist die Evolution der Formen mit der Beobachtung eines Künstlers und Rezipienten verbunden und dadurch abhängig von Zeit und Ort.

Die Abgrenzungen zur Strukturanalyse und Ikonik zeigen, dass die Morphologie sich als ein bildwissenschaftlicher Ansatz versteht, der die kunsthistorischen Methoden vor dem Hintergrund einer systematischen Fragestellung, was die Bedingungen und Möglichkeiten des Bildes sind, zu erweitern versucht. Die akademische Kunstgeschichte verhält sich weiterhin reserviert gegenüber einer bildwissenschaftlichen Diskussion, möglicherweise, weil sie als historische Wissenschaft sich immer noch gegenüber Fragen kritisch zeigt, die sich nicht aufgrund von Quellenforschungen stellen. In einem durch solche Diskussionen angestoßenen Wechsel der Perspektiven besteht aber gerade die Chance, vor dem Hintergrund eines veränderten kunsttheoretischen Diskurses – in diesem Falle einer Theorie der Kunstkommunikation –, den Gegenstand der eigenen Wissenschaft neu zu hinterfragen und die eigenen Methoden zu schärfen. Dieser kunsttheoretische

³⁴⁰ Imdahl 1995, S. 305.

³⁴¹ Imdahl 1995, S. 303.

Diskurs basiert wiederum auf Fragen, die wir bei der Betrachtung eines Objekts, der Klosterkirche Fürstenfeld, aufgeworfen haben und mit den herkömmlichen Methoden nicht überzeugend beantworten konnten. Die hier konzeptualisierte Morphologie des Bildes huldigt nicht einer Theorie des Bildes, die jede visuelle Erscheinung zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen machen möchte. Der Gegenstand würde unklar, die Fragen an den Gegenstand und daraus folgend die Methoden würden unpräzise und die Antworten beliebig werden. Die Morphologie, wie sie hier vorgestellt wird, hat einen klaren Gegenstand: Das Bild als das Ergebnis der Operation Beobachtung von Formen im Kommunikationssystem Kunst.

Die Morphologie des Bildes wurde bis hierher als eine allgemeine Methode für visuelle Kunstwerke respektive Bilder eingeführt. Diesen Anspruch erhebt sie auch. Wir hatten schon darauf hingewiesen, dass es für eine erste Exemplifikation einer Methodik sinnvoll ist, die Objektgruppe einzuschränken, um die Methode angemessen falsifizieren und möglicherweise verifizieren zu können. Es wird also nach einer Objektgruppe gesucht, die sehr heterogene Bildtypen und Gattungen aufweist und an der sich zugleich die Fragen nach Wahrnehmung und Kommunikation radikal stellen. Auf die barocke Innenraumgestaltung treffen beide Bedingungen besonders gut zu. Es mag selten eine Zeit gegeben haben, die so offensichtlich einen Innenraum mit den verschiedensten Bildgattungen bespielt und dabei ständig die Gattungsgrenzen überschritten hat, wie es in der Neuzeit in allen Profan- und Sakralbauten versucht wurde. Der Innenraum stellte für den Künstler die besondere Herausforderung dar, ihn so auf den Rezipienten auszurichten, dass ihm komplexe Inhalte nur durch visuelle Medien vermittelt werden konnten. Meinrad von Engelberg weist in seiner Arbeit zur „Renovatio Ecclesiae“ zu Recht auf die Unmöglichkeit hin, eine Kunstlandschaft politisch, territorial oder kunstgeographisch hermetisch abgrenzen zu wollen. Er schlägt mit „Süddeutschland“ eine pragmatische Definition vor, die zwar eine Region umreißt, aber auch den Blick über ihre Grenzen hinaus gestattet, ja sogar einfordert.³⁴² Wir folgen diesem Verständnis und beschränken diese Arbeit schwerpunktmäßig auf Innenräume in Süddeutschland, weil sie vergleichbare politische, kulturelle und formale Rahmenbedingungen aufweisen. Eine Ausweitung dieser Kunstlandschaft auf das habsburgische Territorium, vor allem auf Wien, ist für unsere Studie sehr zweckmäßig, da es vielfältige Wechselwirkungen zwischen Österreich und Süddeutschland gegeben hat. Darüber hinaus sind in den letzten Jahren viele Arbeiten zu Fragen der Rhetorik und Kunst zu dieser Objektgruppe erschienen, vor allem wurden die Quellen vieler Kirchen

342 Meinrad von Engelberg: *Renovatio Ecclesiae. Die ‚Barockisierung‘ mittelalterlicher Kirchen*, Petersberg 2005, S. 36.

und Schlossbauten gesichtet und gut aufgearbeitet, so dass sich die Bearbeitung einer systematisch-methodischen Fragestellung an dieser Objektgruppe lohnt und die Methode nur schärfen kann.³⁴³

343 Zum Beispiel David Klemm: *Ausstattungsprogramme der ehemaligen Zisterzienserkirchen Süddeutschlands und Österreichs von 1620 bis 1720*, Frankfurt 1997; Peggy Fiess: *Die Anfänge der barocken Deckenmalerei in süddeutschen Kirchenräumen. Prinzipien der Illusion*, Karlsruhe 1997; Frank Büttner: *Abschied von Pracht und Rhetorik. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels in der Sakraldekoration des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Süddeutschland*, in: Andreas Tacke: *Herbst des Barock*, Berlin 1998, S. 165–201; Hermann Bauer/Wolf-Christian von der Mülbe: *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*, München 2000; Ursula Brossette: *Die Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstellungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext*, 2 Bde, Weimar 2002; Guido Reuter: *Barocke Hochaltäre in Süddeutschland (1660–1770)*, Petersberg 2002.

III Exemplifikation

Nachdem wir in den vorherigen Kapiteln die systemtheoretischen Grundlagen dargelegt und die Methode konzeptualisiert haben, werden wir nun im Folgenden die Methode und ihre theoretischen Bedingungen an konkreten Objekten exemplifizieren. In diesem Kapitel wollen wir die Methode aber nicht nur anwenden, sondern es dient vor allem auch zur Schärfung der Begriffe und Präzisierung der Methodenmodellierung. Die einzelnen Kapitel erheben demnach keinen Anspruch auf eine vollständige morphologische Analyse, vielmehr problematisieren sie Aspekte der Morphologie in der konkreten Anwendung und müssen daher als eine Fortführung der theoretisch-methodologischen Konzeptualisierung verstanden werden.

Die Klosterkirche Fürstenfeld bietet sich zu Beginn der Exemplifikation nicht nur aus der Verpflichtung an, die oben aufgeworfenen Fragen nun unter Anwendung der Morphologie zu untersuchen, um sie möglicherweise zufriedenstellend beantworten zu können, sondern es sind auch der gute Erhaltungszustand³⁴⁴ und die ausführliche wissenschaftliche Bearbeitung der Klosterkirche, die für dieses Objekt als Exemplum sprechen. An Fürstenfeld werden wir gleich zu Beginn die Konzepte der Erwartungsstruktur, der strukturellen Kopplung und der sozialen Räume ausführen, um schließlich in einer exemplarischen Analyse der Deckenmalerei unterschiedliche bildlogische Ordnungen nachzuweisen. Diese Analyse führt uns noch einmal zur System-Umwelt-Frage, die hier am System Religion konkretisiert wird, und zur Spezifizierung des Differenzschemas Form / Medium. Beide Kapitel sind notwendig, um anschließend den Innenraum der Jesuitenkirche in Wien einer morphologischen Untersuchung unterziehen zu können. Der Vergleich beider Kirchen provoziert die Frage nach dem Wandel der Formen, dessen theoretische Modellierung mit den beiden folgenden Kapiteln zu den Konzepten der Evolution und zu denen der Selbstbeschreibung und Programmierung vorgenommen wird. Daran schließt eine exemplarische Studie zum Wandel der Formen Perspektive und Rahmung an, aus der die Definition des Stilbegriffs als Bildsprache folgt.

³⁴⁴ Hans Ramisch: Die Innenrestaurierung der ehemaligen Zisterzienser-(Landhof-)Kirche Fürstenfeld, in: Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege 33 (1979) 1981, S. 117–135

Die Morphologie des Bildes ist eine kunsthistorische Methode im System Wissenschaft. Folglich beobachten wir mit der Morphologie, wie Beobachter innerhalb der Kunstkommunikation Kunst beobachten. Wir stehen der Kunstkommunikation demnach als Beobachter dritter Ordnung gegenüber. Diese metatheoretische Disposition müssen wir uns stets vor Augen halten. In der konkreten Analyse werden wir aber häufig den Standpunkt eines Beobachters zweiter Ordnung innerhalb der Kunstkommunikation einnehmen, um die Ausführungen nicht durch eine metatheoretische Sprache unnötig zu belasten. Nehmen wir einen solchen Standpunkt ein, dann handelt es sich also stets um eine mögliche Beobachtung eines Beobachters zweiter Ordnung, die das Kunstwerk anbietet und die wir aus seiner Sicht beschreiben werden, wir reflektieren diese Beobachtung im Kunstsystem aber als Beobachter dritter Ordnung aus dem System Wissenschaft. Dieses Vorgehen ist nicht nur für den Lesefluss der Studie geboten, sondern es folgt auch der theoretischen Konzeptualisierung, weil wir als Beobachter sowohl Teilnehmer der Kunstkommunikation also auch der Wissenschaftskommunikation sein können. Darüber hinaus ermöglicht es uns, Beobachtung von Kunst und Reflektion über Kunstkommunikation produktiv zu verbinden. Dass die Reflektionen und Erkenntnisse dieser Studie nur dem Code des Systems Wissenschaft folgen können, das versteht sich schon aus der Gattung dieser Studie von selbst.

I Zugang zum Kloster Fürstenfeld – Konzept der Erwartungsstruktur

Wir haben in der Theoriebildung die Wahrnehmung des Kunstwerks durch einen Beobachter als konstitutive Bedingung für Kunstkommunikation konzeptualisiert. Dies ermöglicht uns gleich zu Beginn, einen radikalen Betrachterstandpunkt einzunehmen und danach zu fragen, wie ein Kirchenbesucher den Innenraum der Fürstenfelder Klosterkirche betreten kann. Es gibt hier mehrere Möglichkeiten: Entweder betritt man die Kirche durch eines der westlichen Portale oder aber als Klosterangehöriger über die Klausur direkt in den Chor oder schließlich als Fürst über die Fürstenloge. Für die Präzisierung der Methode genügt es, wenn wir uns vorerst auf einen Zeitgenossen beschränken, der die Kirche von Westen über das Seitenportal betritt, und von den Spezialfällen absehen.

Über das westliche Seitenportal tritt der Kirchenbesucher in einen dunklen Vorraum unter die Empore und von dort durch das Gitter ins Langhaus. An dieser Stelle wird jeder „zunächst unwillkürlich stehen [bleiben] – überwältigt allein schon von den Dimensionen, die sich vor dem Auge des Betrachters auftun“, so

Klemenz³⁴⁵ (Abb. 2) Die Aufmerksamkeit wird hier gebannt und vor seinen Augen entfaltet sich ein breites Langhaus, das im Osten durch einen mächtigen Triumphbogen mit einem auffällig grünen Vorhang vom Chor getrennt wird. Im Langhaus trennen mächtige Wandpfeiler mit Säulenvorlagen und Gurtbögen die Joche. Sie unterteilen den Freskenzyklus in einzelne Bildfelder und scheiden an den Seiten Kapellen aus. Die Kapellen sind durchfenstert und lassen den Innenraum der Kirche in einem einheitlich hellen Licht erscheinen. In den Kapellen befinden sich nach Osten ausgerichtet große Altäre.

Jeder Kirchenbesucher, ob vor 250 Jahren oder heute, hat auf dem Weg bis zum Eintritt in das Langhaus aber schon viele grundlegende Differenzierungen vorgenommen, die ihm als Teilnehmer der Kunstkommunikation nicht ungewöhnlich erscheinen und daher nicht auffallen. Aus einer morphologischen Sicht, also vom Standpunkt der Wissenschaft, die Kunstkommunikation beobachtet, müssen wir bereits hier einhaken und komplexer analysieren. Wir fragen nach den Bedingungen der Kirchenrezeption, also danach, warum ein Kirchenbesucher die Kirche so wahrnimmt und beschreibt, wie er sie beschreibt. Schließlich trifft der Besucher schon eine wichtige Unterscheidung, indem er mit dem Durchschreiten des Seitenportals bewusst den Eingang in eine *Kirche* und nicht eine Berghütte oder ein Gasthaus wählt. Es steht aber nirgends geschrieben, dass es sich hier um eine Kirche handelt. Die Architektur selbst ist hier das Medium, an dem der Kirchenbesucher Beobachtungsdirektiven unterscheiden muss und dessen Formen eindeutig als Kirche kommuniziert werden. Die Formen aber sind keine ontologischen Identitäten, sondern Grenzen, die das zeigen, was sie sind, indem sie andere Möglichkeiten ausschließen. Folglich müssen wir diese Grenzen genau untersuchen, weil beide Seiten immer zugleich mitschwingen. An diesen Grenzen, die Formen sind, entscheidet der Kirchenbesucher darüber, wie er den Raum betritt, als Gläubiger, als Wanderer oder als Gast. Bereits am Eingang werden Erwartungen erzeugt und damit die grundlegende Voraussetzung für eine angemessene Rezeption des Innenraums und seiner Ausstattung. Eine rein formale Benennung der Klosterkirche als eine reichhaltig geschmückte Wandpfeilerkirche verführt dazu, sich zu früh der Innenausstattung zuzuwenden. Für eine wirklich ästhetische und darauf gründende rhetorische Betrachtung der Kirche würden wir die Bedingungen der Rezeption übergehen. Die Hinwendung unserer Aufmerksamkeit zu einem Beobachter zweiter Ordnung, der Formen unterscheidet und Grenzen markiert, ist eine Folge des Perspektivenwechsels von Identität zu Differenz.

Wenden wir uns also der Klosteranlage erneut zu. Bereits von Ferne präsentiert sich die Gesamtanlage durch eine auffällig strukturierte Fassadengestaltung der

345 Klemenz 2004, S. 52.

Klostergebäude, hinter der der Kirchturm deutlich hervorragt. Die Schauseite des Konvents ist in fünf Bauteile gegliedert, drei Giebelfassaden und zwei 7-achsige Baukörper mit je eigenem Dach, die etwas zurückgesetzt durch einen Querriegel miteinander verbunden werden. Die einheitliche 3-geschossige Gliederung der gesamten Fassade, das mächtige Sockelgeschoss und die verkröpften Gesimse führen die einzelnen Bauglieder wieder zu einem Ganzen zusammen. Der östliche Riegelbau mit Innenhof und Kreuzgang war dem Konvent und der westliche dem Kurfürsten vorbehalten. In den zwei von Giebelfassaden gerahmten und mit einem erhöhten Walmdach gedeckten Baukörpern befinden sich schließlich zentrale, der jeweiligen Funktion angemessene Räume. Auf der Seite des Konvents die Bibliothek, das Recreationszimmer und das Refektorium, während dem Kurfürsten im westlichen Bau ein großer Saal zur Verfügung stand. Die Schaufassade in Richtung der Hauptzugangsstraße im Ampertal ist ein idealer Ort für den Münchner Hofbaumeister Giovanni Antonio Viscardi, die Verbindung von Kloster und Kurfürst respektive Kirche und Politik auch visuell zum Ausdruck zu bringen. Die Semantik erschließen wir aber nicht dadurch, dass wir einem Gebäude eine bestimmte Identität zuschreiben können, dies gibt der Bau nicht her. Erst in der Differenz von Form und Medium, das heißt in diesem Fall erst durch die augenfällige Gliederung der Fassade in zwei Bereiche, werden andere konventionelle Möglichkeiten, beispielsweise eine einheitliche Fassadengestaltung, ausgeschlossen, so dass wir nach dem Warum fragen können. Dinkelaker weist zu Recht darauf hin, dass „nirgendwo [...] in dieser Weise der klösterliche und der herrscherliche Bereich gleichberechtigt nebeneinander vor Augen geführt [wurde]. Erst später verfolgte man bei den großen Reichsabteien ähnliche Ziele“.³⁴⁶ Durch eine solche Architektursprache wird der aufmerksame Besucher, bereits bevor er von Westen durch ein Tor auf den Vorplatz der Kirche tritt, auf die Bedeutung des Ortes hingewiesen.

Auf dem Vorplatz der Fassade kann der Besucher leicht die mächtige Schaufassade von allen anderen Gebäuden unterscheiden. (Abb. 1) Und Viscardi zieht auch hier wieder alle Register seiner durchdachten Architektursprache. Die Wand der 2-geschossigen und durch einen Giebel bekrönten Fassade ist nur etwas aus der Mauerflucht mit den angrenzenden Klostergebäuden hervorgezogen, deren 3-geschossiger Wandaufriß vollständig vom ersten Fassadengeschoss überfangen wird. An der 5-achsigen Kirchenfassade dominieren in jedem Geschoss Vollsäulen, die jeweils vor einer doppelten Pilastergliederung frei stehen. Durch die klassische Säulenordnung von dorisch über ionisch bis korinthisch im Giebel erhält die Fassade die höchste Würdeform, die nur Kirchen oder repräsentativen Schlossbauten angemessen war. Beides trifft hier aufeinander, wie wir es an der Schaufassade

³⁴⁶ Susanne Dinkelacker: Die barocke Klosteranlage und Kirche Fürstenfeld, in: Ehrmann / Pfister / Woltenberg 1988, S. 191–210, 197.

schon nachweisen konnten. In jedem Geschoss wird die Mitte durch Variationen der gesprengten Segment- und Dreiecksgiebel hervorgehoben und unterschieden. So sehr sich die Fassade in ihrer Pracht und Größe hervorhebt, so wird sie andererseits durch zwei Formen eindeutig in ein Ganzes wieder zurückgebunden – sehr auffällig durch die Farbkombination, aber auch durch eine architektonische Form, indem das Traufgesims der Klostergebäude über dem Kämpfer der Säulen im ersten Geschoss horizontal über die Fassade verkröpft wird. Mit der Differenz von Einbindung und Hervorhebung können wir die Fassade beschreiben und auf die Semantik schließen. Die Christusfigur als Salvator Mundi im Giebel gibt auch dem letzten Besucher, der mit einer solchen Architektursprache nicht vertraut sein sollte, einen wichtigen Hinweis darauf, dass es sich hier um eine Kirchen- und keine Schlossfassade handelt. Flankiert wird Christus schließlich von dem Patron des monastischen Lebens, dem hl. Benedikt, und dem Ordensgründer der Zisterzienser, dem hl. Bernhard von Clairvaux.

Die Fassade ist hier Medium und Form zugleich. Sie ist Medium, insofern sie durch ihren giebelartigen Aufbau, ihre Säulenordnung, die Portalsetzung und Skulpturen eindeutig als Kirchenfassade ausgebildet ist und sich von den Fassaden der Schlösser und Wohnhäuser im 18. Jahrhundert unterscheidet. Die hier verwendeten Formen finden wir in dieser losen Kopplung nur an Kirchenfassaden. Wie notwendig die Kombination dieser Formen ist, kann man daran ermessen, dass eine dreigeschossige Giebelfassade natürlich auch ein Wohnhaus zieren kann, die Säulengliederung und schon gar ihre korinthische Ordnung heben das Gebäude aber jedoch von einem Stadtpalast ab und lassen an Schloss- und Kirchenbauten denken. Erst die Portalgliederung, ein Hauptportal mit zwei Seitenportalen, und der Skulpturenschmuck im Giebel evozieren die Semantik einer Kirchenfassade. Die Fassade können wir also als ein Medium auffassen, da sie auch anders gestaltet werden könnte und dennoch Fassade bleibt; die Formen können variieren. Die Fassade ist aber selbst nicht nur Medium, sondern auch Form für das Medium der Architektur und den dahinterliegenden Raum. Sie zeichnet den Raum als Kirchenraum aus und weckt beim Betrachter entsprechende Erwartungen. Darüber hinaus richtet sie den Raum aus, weil die Fassade als Schauseite der Kirche den Ort bestimmt, von dem aus der Bevölkerung der Zutritt zur Kirche gewährt wird. Im Rahmen einer morphologischen Untersuchung macht es einen großen Unterschied, ob ein Kirchenbesucher über das Westportal in die Kirche gelangt, ein Mönch aus der Klausur direkt in den Chor tritt oder wie hier in Fürstenfeld der Kurfürst direkt von seinen Gemächern im Schloss in der Kurfürstenloge an einer Messe teilnehmen kann. Jeder Eingang ist von seiner Gestaltung und seinem Ort auf einen spezifischen Rezipienten ausgerichtet. Die Aufmerksamkeit wird unterschiedlich gelenkt und andere Erwartungshaltungen werden erzeugt. Jeder

Zugang zum Kirchenraum ist folglich eine bestimmte Form im Medium der Architektur, die über die Wahrnehmung die spezifische Semantik hervorrufen kann.

Wir bleiben beim westlichen Eingang, der von allen Personen betreten werden kann und keinen Sonderfall darstellt. Schreitet der Kirchenbesucher nun durch eines der Seitenportale, kommt er in eine relativ dunkle Vorhalle unter der Westempore und Orgeltribüne, die durch einfaches Bandelwerk eher zurückhaltend geschmückt ist. Die zwei muschelförmigen Wasserbecken an den Emporenpfeilern unter der Empore sind an diesem Ort eindeutig als Weihwasserbecken zu identifizieren. Das mächtige Gitter verschließt die Vorhalle zum Hauptkirchenraum und grenzt so den Raum nicht nur visuell, sondern auch haptisch stärker ab. Erst jetzt, wenn der Kirchenbesucher das Gitter öffnet und aus der dunklen Vorhalle heraus in das Langhaus tritt, kann der stark lichtdurchflutete und prächtig ausgeschmückte Raum seine gesamte Kraft entfalten, die nicht nur den zeitgenössischen Kirchenbesucher, sondern auch heutige Kirchentouristen erstaunen und aufmerken lässt.³⁴⁷ Allein durch ästhetische, in diesem Fall vor allem visuelle Mittel wird eine besondere, für einen Kirchenbesuch adäquate Erwartungshaltung aufgebaut und durch Steigerung der Größe und Lichtführung gleich zum Auftakt der Bildwahrnehmung des Innenraums die Aufmerksamkeit stark gebunden.

Möglicherweise erscheint diese Analyse auf den ersten Blick banal und selbstverständlich. Natürlich ist die Fassade eine Kirchenfassade und das Wasserbecken ein Weihwasserbecken, es hat auch noch nie jemand etwas anderes behauptet. Der Ertrag dieser Analyse könnte jetzt schon fraglich erscheinen. Aber genau an dieser Stelle wird die Perspektive der Morphologie deutlich. Ihr Augenmerk liegt nicht primär auf der Erkenntnis, dass dies eine Kirchenfassade ist, sondern darauf, warum sie als eine solche von den Rezipienten wahrgenommen, wie Aufmerksamkeit gebunden und eine Erwartung allein durch visuelle Mittel erzeugt wird. Es steht an keiner Stelle vor Ort geschrieben, dass diese Gebäude ein Kloster und die Außenwand eine Kirchenfassade ist, und der Besucher wird zum Staunen auch nicht aufgerufen. Der Kirchenbesucher muss lediglich die Augen öffnen. Er wird – insofern er mit den Formen vertraut ist – die Fassade rein visuell ‚verstehen‘ können und hat damit schon wichtige Vorentscheidungen für das Betreten der Kirche getroffen. Diese so erzeugte Erwartung ist die Bedingung dafür, dass er die Wasserbecken als Weihwasserbecken erkennen und seine Aufmerksamkeit zum Staunen geführt werden kann. Hätte der Betrachter ein Gasthaus erwartet, dann wäre er enttäuscht und die visuelle Kunstkommunikation würde nicht – jedenfalls nicht wie gewünscht – funktionieren.

347 Klemenž 2004, S. 52.

Solche und ähnliche Architekturbeschreibungen, die die architektonischen Formen ‚zum Sprechen bringen‘, sind der Kunstgeschichte bekannt und ihre Ergebnisse überzeugen zumeist. Wieso aber überzeugen diese Argumentationen? Wie ist es möglich, dass über Jahrhunderte hinweg bestimmte Kopplungen von Formen wie hier in den Fassaden eine gleich bleibende Semantik hervorrufen? Wie können wir das Erzeugen von Erwartungen verstehen, die die Bedingung für wichtige Anschlussoperationen im System sind? Der Hinweis auf unterschiedliche Bauaufgaben, die einem Zweck eindeutig zugeordnet und sogar schriftlich festgelegt waren, kann nur vordergründig überzeugen, weil man auf diesem Weg möglicherweise noch die Stabilisierung – beispielsweise durch Bücher – aber auf keinen Fall den Wandel der Architektursprache erklären kann. Dies führt uns auf einer strukturellen Ebene zur Frage nach dem Verhältnis der Systeme untereinander (Künstler / Rezipient, Rezipient / Kunstsystem) und auf einer erkenntnistheoretischen Ebene zur Frage nach der Kontingenz der Semantik der Formen.

Gehen wir schrittweise vor und behalten dabei die Fassadengestaltung in Fürstfeld im Auge. Aufgrund unserer bereits vorgenommenen Konzeptualisierung des Verhältnisses von Künstler und Rezipient können wir sagen, dass sowohl Viscardi also auch der Rezipient Beobachter sind, die Formen an der Fassade unterscheiden und rekursiv auf gemachte Erfahrungen beziehen. Der einzige, aber entscheidende Unterschied ist, dass der Architekt neue Formen imaginieren und im Kunstwerk umsetzen kann. Wie aber können wir uns rekursiv auf unsere Erfahrungen beziehen? Erfahrungen sind Ereignisse und demnach temporale Elemente, die nicht bestandsfähig sind, weil sie längst vergangen sind. Wie sollen aber Anschlussoperationen an Vergangenes möglich sein? Luhmann führt an dieser Stelle den Begriff der Erwartung beziehungsweise das Konzept der Erwartungsstrukturen ein, die von psychischen oder auch sozialen Systemen, unabhängig von der temporalen Ereignishaftigkeit von Erlebens- und Handlungserfahrungen, ausgebildet werden können.³⁴⁸

Autopoietische Systeme erzeugen zur Reduzierung der Komplexität Strukturen, die auf ihre Operationen abgestellt und Ausdruck der System-Umwelt-Beziehung sind. Im Unterschied zum Strukturalismus (Lévi-Strauss) bestimmen in der Systemtheorie nicht die Strukturmerkmale das entsprechende System, sondern die Systeme grenzen sich aufgrund spezifischer Operationen von der Umwelt ab, die wiederum zur Reduzierung von Komplexität Strukturen ausbildet. Damit verliert aber der Begriff der Struktur in der Systemtheorie seine Zentralstellung, bleibt allerdings unentbehrlich, weil durch Operationen Strukturen

348 Vgl. Luhmann 1994, S. 139, zur Konzeptualisierung S. 362ff. und Kap. 8. – Vgl. auch Krause 2005, S. 145 mit weiterführender Literatur.

gebildet werden können.³⁴⁹ Ein solcher dynamischer Strukturbegriff bezieht sich nicht nur auf die Systemstrukturen, sondern er erfasst „im System alles, was für das System überhaupt relevant werden kann. Soweit sie Sinnformen bereithalten, die in der Kommunikation als bewahrenswert behandelt werden, werden wir bei Gelegenheit auch von ‚Semantik‘ sprechen.“³⁵⁰ Systemimmanente Strukturen sind demnach Relationierungen der Elemente über die Zeitdistanzen hinweg, die Entscheidungen innerhalb des Systems auf bestimmte Möglichkeiten begrenzen und damit Komplexität reduzieren. Der Prozess der Strukturbildung geschieht durch Verdichtung sinnhafter Ereignisse auf wiedererkennbare und wiederholbare Einheiten (Kondensierung) und durch generalisierende Ausweitung dieser verdichteten Ereignisse auf andere Situationen (Konfirmierung).³⁵¹ Das systemtheoretische Konzept der Strukturbildung konvergiert hier mit dem Konzept der Erwartung in der sozialwissenschaftlichen Theoriebildung, die anhand von Rollen und Normen die Verhaltenserwartung innerhalb sozialer Systeme erforscht haben. „Soziale Strukturen [sind] nichts anderes [...] als Erwartungsstrukturen“, so Luhmann.³⁵² Anhand solcher Erwartungsstrukturen kann man also Systeme beschreiben. Für die Begriffe Norm und Rolle bedeutet dies aber, dass sie in der Systemtheorie nicht als soziale Determinanten aufgefasst werden, sondern vom System selbst gebildete Strukturen sind.

Auch im System Kunst finden wir Erwartungsstrukturen, die in ikonographischen Motivtraditionen und bestimmten Aufgaben der künstlerischen Gestaltung zum Ausdruck kommen. Eine „Kunstgeschichte nach Aufgaben“, wie sie Jacob Burckhardt eingefordert hat, könnte hier mit Gewinn weitergeführt und präzisiert werden. Mit Gewinn vor allem aus dem Grund, weil bei Burckhardt eine Definition von „Aufgabe“ fehlt und auch innerhalb der wissenschaftlichen Rezeption in der Nachfolge Burckhardts der Begriff der Aufgabe unterschiedlich definiert wird.³⁵³ Norbert Huse präzisiert noch am überzeugendsten, dass Burckhardt unter Aufgabe weder einen Auftrag noch die Lösung eines Kunstproblems verstanden habe, vielmehr „ein historisches, empirisch zu klärendes Problem, denn die allgemeine Aufgabe, z. B. das Porträt, konkretisiert sich erst durch die in der jeweiligen Situation geltenden formgeschichtlichen, typengeschichtlichen und sozialgeschichtlichen Präzedentien[sic!]“. ³⁵⁴ Doch in welchem Verhältnis stehen dann Form- und Typenbildung zum sozialen Kontext? Mit dem Konzept der

349 Luhmann 1994, S. 381f.

350 Luhmann 1994, S. 382.

351 Krause 2005, S. 179f; Niklas Luhmann: Die Wissenschaft der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1992, S. 108ff.

352 Luhmann 1994, S. 397.

353 Stella von Boch: Jacob Burckhardts »Die Sammler«. Kommentar und Kritik, München / Berlin 2004, S. 76–83.

354 Norbert Huse: Anmerkungen zu Burckhardts „Kunstgeschichte nach Aufgaben“, in: Friedrich Piel / Jörg Träger (Hrsg.): Festschrift Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, S. 157–166, 162.

Erwartungsstrukturen können wir die Herausbildung von Motivtraditionen, Typenbildungen und Gattungsfragen als Strukturen beschreiben, die vom Kunstsystem selbst gebildet werden, also auch nur von diesem stabilisiert und destruiert werden können, und die Komplexität von Anschlusskommunikationen reduzieren. Die Fassade stellt in diesem Sinne eine besondere Bauaufgabe dar, systemtheoretisch gesprochen: ein Medium, das Variationen an Formbildungen zulässt. In der Art der Kopplung der Formen orientiert sich Viscardi in Fürstenfeld zum einen an traditionellen Formbildungen von Fassaden, variiert aber die Klosterfassade in der Weise, dass er neue Formen imaginiert, die in Fürstenfeld auf die besondere historische Verbindung von Kloster und Kurfürstentum verweisen. Solche neuen Formen müssen natürlich kommuniziert werden, um deren Semantik zu verstehen. Dass eine solche Kommunikation im 18. Jahrhundert auch erfolgt sein muss, lässt uns begründet vermuten, weil wir ähnliche Formen an den späteren Reichsklöstern in Weingarten und Ottobeuren, aber auch in Österreich nachweisen können.³⁵⁵ Generalisierbare Formen, wie Typen oder Motive, können selbstverständlich schriftlich fixiert und damit tradiert werden. Auf die ungezählten Nachweise in Zeichnungen, Architekturtraktaten oder Emblemata-Büchern sei hier nur hingewiesen. Sie sind für uns heute wichtige historische Quellen dafür, dass wir von einer solchen Strukturbildung mit großer Wahrscheinlichkeit ausgehen können. Doch es wäre weit verfehlt, wenn wir diese Quellen deterministisch auf die Kunstwerke übertragen und nur danach fragen würden, wer entsprechend der literarischen (!) Struktur ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ produziert habe. Viel entscheidender ist die Frage, mit welchen Erwartungsstrukturen der Künstler rechnen konnte und wie ein Wandel der Formen möglich wird. Denn die Erwartungsstrukturen bestimmen nicht das System, auch wenn dies zur Rhetorik jeder klassizistischen Kunsttheorie gehörte, sondern sie sind Ausdruck und Ergebnis autopoietischer Systembildung.

Die kunsthistorischen Begriffe Motiv, Typus oder Aufgabe können wir aus systemtheoretischer Sicht demnach als Erwartungsstrukturen auf der Ebene sozialer Systeme auffassen. Solche Begriffe können wir also nur auf Kommunikationen, nie aber auf Bewusstseinsprozesse anwenden. Innerhalb psychischer Systeme können auf der Ebene von Wahrnehmung dafür Aufmerksamkeiten gesteuert werden, die ebenfalls Strukturbildungen, vor allem durch das Moment der Überraschung und des Staunens ermöglichen. Übertragen wir diese Argumentation auf die Klosterkirche Fürstenfeld, so können wir festhalten, dass der Kirchenbesucher durch die Typologie der Fassaden die Information aufnehmen kann, dass es sich um eine besonders ausgezeichnete Klosterkirche handelt. Diese sozial kommunizierte Erkenntnis evoziert Erwartungsstrukturen, die bestimmte Elemente notwendig mit einer Kirche verbinden lässt, wie ein Weihwasserbecken, Kapellen

355 Dinkelacker 1988, S. 197.

und Altäre, und erleichtert so die Kunstkommunikation im Raum. In Fürstenfeld wird die Aufmerksamkeit des Einzelnen noch besonders gelenkt, indem der Übergang von der Vorhalle zum Langhaus einmal durch die Höhe des Raumes (von gedrungen zu weit) und durch die Helligkeit (von dunkel zu lichtdurchflutet) gesteigert wird. Beides sind Formen im Medium Raum, die in dieser Anwendung Staunen erzeugen und Aufmerksamkeit binden können. Innerhalb der Rhetorik nennt man eine solche Steigerung *amplificatio*. Diese rhetorische Redefigur ist nichts anderes als eine Erwartungsstruktur auf der Ebene psychischer Systeme.

Alle Möglichkeiten und Bedingungen der vorgestellten Kunstkommunikation in Fürstenfeld gibt es noch heute wie vor 250 Jahren. Dies sollte für uns kein Argument für die Annahme eines alle Zeiten überdauernden anthropologischen Gespürs sein (Imdahl), sondern aus systemtheoretischer Sicht ist dies vielmehr ein Hinweis darauf, dass sich die Formen, die visuellen Mittel, als stabile Kopplungen über die Jahrhunderte innerhalb des Kunstsystems durchgesetzt haben. Selbst das kurze Zwischenspiel der Säkularisation, die einige, aber lediglich kurzfristige Funktionsänderungen der Kirchen vorgenommen hatte,³⁵⁶ vermochte es nicht, der Fassadengestaltung einen neuen Sinn zu geben. Die Fragen müssen sich also auf die Stabilisierung oder vice versa Destruierung von Formen für Zwecke der Kommunikation richten. Auch wenn die Fassaden gotischer Kathedralen sich stilistisch grundlegend von barocken Kirchenfassaden unterscheiden, so folgen sie aus morphologischer Sicht doch einem ganz ähnlichen Konzept: Sie zeichnen mit ihren Formen die Architektur als Kirche aus und richten mit der Ausdifferenzierung eines Haupteingangs den dahinterliegenden Raum aus. Wir müssen uns hier der Frage zuwenden, wie es möglich ist, dass trotz Veränderung der Formen diese in der Gesellschaft über eine lange Zeit – in diesem Fall sogar bis heute – stabil kommuniziert werden konnten. In anderen Fällen verhält es sich genau umgekehrt: Formen, die uns bis heute erhalten sind, beispielsweise die Motivwelt und Argumentationsstruktur eines barocken Innenraums, sind uns nicht nur fremd, sondern zum Teil gänzlich unverständlich geworden. Wie können wir diesen Wandel der Rezeption theoretisch erklären und empirisch nachvollziehen? Diese Fragen gehen über das Konzept der Erwartungsstrukturen hinaus, die nur die jeweiligen Systemstrukturen bezeichnen, und verweisen auf das Kunstwerk als strukturelle Kopplung zwischen zwei operativ geschlossenen Systemen. So hatten wir das Kunstwerk bisher modelliert. Das Kunstwerk bietet in diesem Erkenntnismodell ein Angebot für die Operation Kommunikation im sozialen System und zugleich Beobachtungsdirektiven für die Operation Wahrnehmung im psy-

³⁵⁶ Vgl. zu Fürstenfeld Winfried Müller: Die Aufhebung des Klosters im Jahr 1803, in: Ehrmann/Pfister/Wollenberg 1988, S. 141–163.

chischen System. Wollen wir aber verstehen, welche Bedingungen und Anforderungen an das Kunstwerk gestellt werden müssen, so müssen wir den Begriff der strukturellen Kopplung an dieser Stelle konkretisieren und klären, wie der Austausch unter operativ geschlossenen autopoietischen Systemen mit ihrer Umwelt überhaupt möglich ist.

2 Das Kunstwerk als strukturelle Kopplung

Der Begriff strukturelle Kopplung geht auf die Arbeiten der chilenischen Biologen und Neurowissenschaftler Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela zu autopoietischen Systemen am Beispiel der Zelle zurück.³⁵⁷ Autopoietische Systeme – darauf hatten wir schon hingewiesen – sind Produkte ihrer eigenen Operationen. Sie stellen ihre eigenen (Erwartungs-)Strukturen selber her und grenzen sich dadurch von anderen Systemen ab. In diesem Sinne sind Zellen und Lebewesen autonome, das heißt operativ geschlossene Systeme.³⁵⁸ Dabei stellt sich dann die Frage, wie eine Beziehung zwischen System und Umwelt möglich ist. Von Interaktionen zwischen autopoietischen Systemen wollen wir nur dann sprechen, wenn die Struktur der Umwelt über ein Medium Strukturveränderungen im System auslöst und dies wechselseitig möglich ist. Die Strukturveränderungen als solche kann aber nur das System mit seinen spezifischen Operationen leisten. Das hat zur Folge, dass determinierende oder sogar instruierende Einflüsse auf Strukturveränderungen eines Systems von außen nicht möglich sind, sondern aufgrund der Autopoiesis nur durch das autonome System selbst vorgenommen werden können. Strukturelle Kopplung beschreibt also eine Beziehung, vermittelt durch ein Medium, durch das zwei autopoietische Systeme in Wechselwirkung zueinander treten können.³⁵⁹

Die Frage nach dem Verhältnis von System und Umwelt ist die zentrale Frage jeder Systemtheorie. Luhmann hat zunächst versucht, den von Talcott Parsons stammenden Begriff der Interpenetration zu schärfen und ihn nicht nur auf eine allgemeine Beziehung zwischen System und Umwelt zu beschränken.³⁶⁰ In „Soziale Systeme“ definiert er den Begriff folgendermaßen. „Von Penetration wollen wir sprechen, wenn ein System die eigene Komplexität [...] zum Aufbau eines an-

357 Maturana / Varela 1980; Maturana / Varela 1987. – Eine kurze präzise Einführung in den Begriff der Kopplung bietet Krause 2005, S. 66–77.

358 Maturana / Varela 1987, S. 55ff.

359 Krause 2005, S. 183.

360 Niklas Luhmann: Interpenetration bei Parsons, in: Zeitschrift für Soziologie 7 (1978), S. 299–302.

deren Systems zur Verfügung stellt [...]. Interpenetration liegt entsprechend dann vor, wenn dieser Sachverhalt wechselseitig gegeben ist [...].³⁶¹ Die uneindeutigen Implikationen von Kausalitäten, die mit dem Begriff Interpenetration verbunden sind, sind ihm schließlich Grund genug, diese schwierige Frage mit einem, wie er selber sagt, schwierigen Begriff zu beantworten und im Anschluss an Maturana und Varela von „struktureller Kopplung“ zu sprechen,³⁶² wobei „Kopplung“ als ein allgemeiner Begriff eingeführt wird, der aus der Sicht eines Beobachters die Beziehungen des autopoietischen Systems zu seiner Umwelt definiert.³⁶³ Die strukturelle Kopplung beschränkt die Beziehung dann auf „den Bereich möglicher Strukturen, mit denen ein System seine Autopoiesis durchführen kann“.³⁶⁴ Wenn es schließlich ein Medium gibt, das diese Strukturen transportieren kann, ist ein Austausch zwischen den Systemen nur in der Weise möglich, dass die Strukturen von den systemeigenen Operationen verarbeitet werden müssen. Aufgrund der operativen Geschlossenheit autopoietischer Systeme ist vice versa eine determinierende Einflussnahme der Umwelt auf das System auszuschließen. Ein solches Medium, welches eine strukturelle Kopplung zwischen psychischen Systemen ermöglicht, ist zum Beispiel die Sprache. Psychische Systeme bestehen aus Bewusstseinsprozessen, beispielsweise aus Gedanken. Insofern diese Bewusstseinsprozesse sprachförmig sind und in diesem Fall nicht primär durch Wahrnehmung vermittelt werden, können sie durch das Medium Sprache ausgetauscht werden. Austausch meint, dass das eine System im Medium Sprache dem anderen System eine Struktur anbietet, die von diesem integriert werden kann. Die Autopoiesis verhindert, dass das eine psychische System auf das andere einen kausalen Einfluss hat, so dass jedes System die Strukturen durch seine spezifischen Operationen in dem operativ geschlossenen System verarbeiten muss. Dies bedeutet für das psychische System, dass es nach rekursiven Anschlussmöglichkeiten der Strukturen an die eigenen Gedanken suchen muss. Man kann sich die strukturelle Kopplung auch als eine Art Membran zwischen den Systemen vorstellen, die auf struktureller Ebene Resonanzen von dem einen System an das andere überträgt, die aber wiederum systemintern erzeugt und verarbeitet werden müssen.

An dieser Stelle wird schon deutlich, wie kontingent Kommunikation im Medium Sprache ist. Auf der einen Seite müssen Formen im Medium Sprache rekursiv auf die eigenen Operationen des psychischen Systems ausgewählt werden und auf der anderen Seite müssen sie wiederum für Kommunikation innerhalb sozialer Systeme anschlussfähig sein. Luhmann spricht hier von doppelter Kontingenz, die der eigentliche Grund für die Labilität von Kommunikation ist. Will

361 Luhmann 1994, Kap. 7, Zitat S. 290.

362 Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Bde 2, Frankfurt 1998, S. 100.

363 Vgl. Krause 2005, S. 182.

364 Luhmann 1998, S. 100.

sie aber trotzdem zustande kommen, dann muss sie grundlegende Bedingungen erfüllen. Das System muss in der Lage sein, Komplexität zu reduzieren, das heißt Gedanken vom konkreten Denken abkoppeln, und die strukturelle Kopplung muss stetig, zum Beispiel durch Wiederholungen, stabilisiert werden. Die doppelte Kontingenz meint aber nicht nur die verschiedenen Perspektiven zweier gleichzeitig operierender Systeme, sondern sie „ist vielmehr konstitutive und auf Dauer gestellte wechselseitige Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit der Beziehungen zwischen [allen] Sinnsystemen“.³⁶⁵

Und damit kommen wir in die Nähe unseres Problems, wie wahrgenommene Formen, die wir an der Fassade beschrieben haben, auf Zwecke der Kommunikation hin ausgerichtet sein können. Das Verhältnis von System / Umwelt und das Konzept der strukturellen Kopplung bezieht sich nicht nur auf zwei psychische Systeme, sondern auf alle autopoietischen Systeme, also auch soziale Systeme. Für das soziale System Religion ist das System Wissenschaft ebenso Umwelt wie für ein System Kunst das psychische System. Alle Systeme operieren geschlossen nach ihrem eigenen Code und ihrer spezifischen Leitdifferenz. Folglich ist es sehr wichtig festzuhalten, dass psychische Systeme immer zur Umwelt sozialer Systeme gehören, weil sie operativ geschlossen sind.³⁶⁶ Ein Austausch von Leistungen zwischen den Systemen ist möglich, aber schließlich nur über eine stabile strukturelle Kopplung.

Das Kunstwerk ist das vermittelnde Medium zwischen dem psychischen System und dem sozialen System der Kunst. Es stellt die strukturelle Kopplung beider Systeme dar. Dafür muss seine Struktur so beschaffen sein, dass es auf der einen Seite im psychischen System wahrgenommen und dort rekursiv an die Bewusstseinsprozesse angeschlossen und auf der anderen Seite im sozialen System für Zwecke der Kommunikation verwendet werden kann.³⁶⁷ Anders gesagt: Die strukturelle Kopplung ist die Membran zwischen den spezifischen Erwartungsstrukturen der einzelnen Systeme. Die Beschaffenheit der strukturellen Kopplung kann dabei mit dem Differenzschema Form / Medium am Kunstwerk beobachtet und untersucht werden.

Die in der kunsthistorischen Methodologie vorherrschende Dichotomie von Form und Inhalt wird in diesem Ansatz aufgehoben, weil sie zwei Seiten ein und derselben Medaille bezeichnet. Zu Recht hat bereits Bauer diese Dichotomie als eine absurde Teilung von Kategorien des Kunstwerks bemängelt. „Sollte die Minimal-Definition von der Form als die Gestalt der Mitteilung richtig sein, ergibt sich, daß eine reine Formanalyse unmöglich ist, weil es unmöglich ist, die Mittei-

³⁶⁵ Krause 2005, S. 139.

³⁶⁶ Luhmann 1994, S. 346

³⁶⁷ Vgl. Luhmann 1999, S. 82.

lung selbst nicht zu berühren. Nur von einer Mitteilung zu sprechen, geht ebenso wenig an, denn die Mitteilung existiert nur in einer bestimmten Form.³⁶⁸ Die systemtheoretischen Konzepte von Erwartungsstruktur und struktureller Kopplung ermöglichen eine sinnvolle Modellierung von Inhalt und Form, insofern der herkömmliche Formbegriff auf die vom psychischen System wahrzunehmenden Beobachtungsdirektiven am Kunstwerk und der Inhalt auf seinen kommunikativen Zweck im sozialen System verweist. Das eine ist ohne das andere nicht möglich. Dabei ist es bei nicht funktional ausdifferenzierten Gesellschaften ohne weiteres möglich, dass die Semantik sich stark mit einem anderen System – in der Klosterkirche Fürstfeld wären es die Systeme Religion und Politik – verbindet. Am deutlichsten und leicht verständlich wird diese Beziehung beim Zeichen. An einem Verkehrsschild beispielsweise müssen Farbe, das Motiv und die spezifische Form wahrgenommen werden. Erst in einem sozialen System werden diese Formen mit der Semantik, zum Beispiel als Stoppschild, kommuniziert. Für die Operationen des psychischen Systems ist es – streng genommen – völlig egal, welche Bedeutung es hat, erst in einem kommunikativen Rahmen, im Austausch mit anderen wird die Bedeutung wichtig. Insofern könnte selbst unsere Formulierung „zwei Seiten ein und derselben Medaille“ irreführen. Sie darf nicht als eine ontologische Prämisse über das Kunstwerk mit zwei Seiten verstanden werden, sondern meint zwei Sinneinheiten in dem jeweiligen System, die mal durch Wahrnehmung und mal durch Kommunikation konstruiert werden.

Die doppelte Kontingenz verweist nun auch in diesem Fall darauf, dass Kunstkommunikation immer auch anders stattfinden kann, als sie soeben stattfindet, so dass zu Recht „strenge Anforderungen an die Formen [gestellt werden müssen], die ein Kunstwerk an dieser Nahtstelle psychischer und sozialer Systeme auszeichnen und bestimmen können“.³⁶⁹ Das Kunstwerk muss auf der Seite des Beobachters eindeutige Beobachtungsdirektiven (Formen) für die Wahrnehmung bereithalten, damit mehrere Beobachter das Gleiche wahrnehmen und sich ähnlich auf schon gemachte Wahrnehmungen beziehen können. Diese Anschlussfähigkeit im Bereich der Wahrnehmung gilt für das Kunstwerk ebenso wie im sozialen System als Anschlussfähigkeit für Kommunikationen. Eine gelungene Kunstkommunikation findet statt, wenn beide Seiten gleichsinnig operieren.

Wenn die Kunstgeschichte nun Kunstwerke untersucht, dann wird sie die Beschaffenheit der strukturellen Kopplung an den Formen im Medium des Kunstwerks in zwei Richtungen untersuchen müssen: Zum einen im Hinblick auf stabile Beobachtungsdirektiven (für das Verkehrsschild die immer gleiche Farbe, Motivwahl und Form) und zum anderen im Hinblick auf stabile Kommunikation (für

368 Bauer 1988, S. 158.

369 Luhmann 1999, S. 83.

das Verkehrsschild etwa die Straßenverkehrsordnung). Beide Seiten unterliegen der Möglichkeit von Veränderungen. Das hat zur Folge, dass wir bei der Analyse der Kunstwerke sowohl den ästhetischen Wandel als auch den kommunikativen Wandel untersuchen und in Beziehung zueinander setzen müssen. Dieser Vorgang leuchtet uns für Kirchenfassaden, die auch heute noch eindeutig als Kirchenfassaden wahrgenommen werden, schnell ein und ist auf den ersten Blick banal. Aber schon eine Versetzung des Weihwasserbeckens an einen anderen Platz, beispielsweise an die Hausfront eines Gasthauses, würde zu Irritationen führen, weil dort im sozialen System kein Weihwasserbecken, sondern eher eine Tränke erwartet wird. Das Ritual der Bekreuzigung mit Weihwasser ist in diesem Fall eindeutig auf das Eintreten in die Kirche bezogen. Schon dieses einfache Beispiel zeigt, wie eng Wahrnehmung und Kommunikation, Form und Semantik miteinander verzahnt sind. Schwieriger wird die Untersuchung von Kunstwerken, die nicht mehr in ihrem Kontext stehen oder aber deren Bedeutung uns heute nicht mehr offensichtlich ist. Zu leichtfertig greifen Kunsthistoriker zu schriftlichen Quellen, d. h. zu erhaltenen Programmen und Quellen und übersehen dabei, dass sie lediglich stabilisierende oder destruisierende Funktionen im sozialen System Kunst haben und nichts über den Aspekt der Wahrnehmung aussagen. Das ‚Drehbuch‘ zum Kunstwerk, das – im Unterschied zum schriftlichen Programm – das Kunstwerk sowohl in seiner ästhetischen Beschaffenheit als auch in seiner Semantik beschreibt, fehlt für die Kunst der Neuzeit. Es wird erst in der historischen Entwicklung einer immer stärkeren Ausdifferenzierung des Kunstsystems in der Moderne für das Medium Film aus der klassischen Dramentheorie entwickelt.³⁷⁰ Es gibt nur wenige Quellen, die sehr einfache und erste Ansätze eines Drehbuchs aufweisen. Der Mailänder Erzbischof Carlo Borromeo veröffentlichte 1577 detaillierte Regeln für die Architektur, wie sie sich aus dem Tridentiner Konzil (1545–1563) ergaben, und schreibt zur Fassade: „Wenn der Architekt also die Fassade an den Stil und die Großartigkeit der Kirche anpasst, dann muss er das in einer Weise machen, dass nichts an ihr profan wirkt und dass sie so prächtig wie möglich wirkt und der Heiligkeit des Ortes angemessen ist. Man Sorge insbesondere dafür, dass auf der Fassade jeder Kirche, insbesondere wenn es eine Pfarrkirche ist, oberhalb des Portals die Heilige Jungfrau Maria mit dem göttlichen Jesuskind in den Armen in dekorativer und religiöser Weise gemalt oder als Skulptur aufgestellt wird. Zur Rechten der Jungfrau sei ein Bildnis des Heiligen oder der Heiligen, dem/der die Kirche geweiht ist; auf der linken Seite ein Bildnis des Heiligen oder der Heiligen, der/die von der Bevölkerung

370 Vgl. Jürgen Kasten: Film Schreiben. Eine Geschichte des Drehbuchs, Wien 1990.

in dem betreffenden Pfarrbezirk besonders verehrt wird.³⁷¹ Die Kirchenfassade von Fürstenfeld folgt noch 170 Jahre später diesen Regeln.³⁷²

3 Differenzierung sozialer Räume

Wenden wir uns wieder einem Kirchenbesucher zu, der den Kirchenraum soeben betreten hat und durch das Langhaus der Kirche schreitet. Mit dem Konzept der Erwartungsstruktur können wir erklären, wieso dieser Kirchenbesucher nach Eintreten in die Kirche zum Beispiel die ausgeschiedenen, mit einem Tisch und einem zugeordneten Bild versehenen Räume an den Langhausseiten als Kapellen bezeichnen wird, weil er diese aufgrund bisheriger Erfahrungen erwartet und auf die neue Situation übertragen kann. Die Anforderungen an die Architektur und Ausstattung als strukturelle Kopplung sind somit evident, denn sie müssen über die Beobachtungsdirektiven wahrgenommen werden und diesen Erwartungsstrukturen entsprechen können. Der Architektur kommt hierbei ein konstituierendes Moment zu, indem sie Räume auszeichnet, die durch die Erwartungsstrukturen mit einer Semantik belegt werden können.

Vor dem Hintergrund eines differenztheoretischen Kunstbegriffs greift eine Analyse zu kurz, die die Geschichte der Architektur lediglich auf eine Geschichte von Stilen beschränkt und sich damit nur auf einen ästhetischen Aspekt der Architektur bezieht. Folgt man aber konsequent einem differenztheoretischen Kunstbegriff und der darauf aufbauenden Morphologie, so werden wir Architektur als ein Medium verstehen müssen, dessen formale Beschaffenheit sowohl in ästhetischer als auch in kommunikativer Richtung Unterscheidungen evoziert. Jede Architektur grenzt einen Raum ästhetisch von anderen Räumen ab und schafft so die Möglichkeit, diesen Raum als sozialen Raum mit seinen ganz spezifischen Funktionen zu kommunizieren. Der Begriff „sozialer Raum“ meint hier nicht die herkömmliche Trennung von materiellem und sozialem Raum. Solche Raumkonzeptionen, so Löw in ihren Untersuchungen zur Raumsoziologie, würden den Konstitutionsprozess von Raum verkennen und hätten daher nur „geringen Erklärungswert“.³⁷³ Löw folgt einem handlungstheoretischen Raumbegriff und

371 Carlo Borromeo: *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*, 1577, hier zitiert nach der Übersetzung von Hermann Schlimme: *Die Kirchenfassade in Rom. Reliefierte Kirchenfront 1475–1765*, Petersberg 1999, S. 239.

372 Diese Beobachtungsdirektiven könnten selbstverständlich auch gemalt sein. Vgl. dazu die Westfassade der ehem. Damenstiftskirche in Bad Säckingen.

373 Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt/M 2001, S. 130. Im Unterschied zum handlungstheoretischen Raumbegriff von Löw folgen wir einem hier eingeschlagenen kommunikationstheoretischen Verständnis,

geht „von einem sozialen Raum aus, der gekennzeichnet ist durch materielle und symbolische Komponenten“.³⁷⁴ Handlungen, so werden wir aus einer systemtheoretischen Perspektive einwenden, sind aber Ereignisse, die als solche noch keine sozialen Räume konstituieren, dies können nur Kommunikationen. Handlungen richten Kommunikationen aus, sie sind aber als solche keine.³⁷⁵ Soziale Räume wiederum setzen Kommunikationen voraus, die in verschiedenen Medien möglich sind. Auf diese Weise ist es möglich, dass soziale Räume auch durch Kunstkommunikation entstehen können, dass sie durch die Formen im Medium der Kunst konstruiert oder auch destruiert werden.

Diese theoretischen Annahmen lassen vermuten, dass nicht erst ein Altarbild als ein Objekt zum Zweck symbolischer Handlungen, sondern bereits die Architektur als Kunstmedium, also rein visuell, soziale Räume konstituiert. Es wird dabei nicht bestritten, dass Architektur natürlich multisensorisch erlebt und daher auch in Bezug auf seine haptischen (Wände fühlen), olfaktorischen (Weihrauch riechen) oder auditiven (Choral hören) Aspekte untersucht werden kann. Gert Selle spricht sogar von einem „Raum-Sinn“, der die vielfältigen Wahrnehmungsaspekte des kollektiven und persönlichen Bewegungs- und Erfahrungsfeldes Raum beinhaltet.³⁷⁶ Selle rekurriert auf ein Raumverständnis, das vereinzelt in der Kunstgeschichte zu finden ist und vor allem auf August Schmarsow zurückgeht.³⁷⁷ In Bezug auf die unterschiedlichen Sinneserfahrungen im Raum wären an dieser Stelle interessante Verknüpfungen mit der Liturgiegeschichte und Musikwissenschaft möglich. Als Gegenstand der Kunstgeschichte beschreiben und untersuchen wir aber die Architektur primär als ein visuelles Medium, ohne die anderen sinnlichen Qualitäten grundsätzlich zu leugnen. Primär erfühlen, riechen oder hören wir nicht den Bautyp einer Kirche, sondern wir nehmen ihn vor allem sehend wahr und bewegen uns auch so in ihm. Ulrich Fürst fordert daher nicht ohne Grund die Erforschung vor allem der „bildhafte[n] und sinnbildliche[n] Qualität“³⁷⁸ der Bauten ein und verweist auf den Architekturtheoretiker Leonhard Christoph Sturm (1669–1719), der eine Ästhetik der Architektur vom „ansehen den Auge“ herleitet und die Funktion des Betrachters bei der Wahrnehmung von Architektur genauer beschreibt.³⁷⁹

weil im Kontext unserer Fragestellung nicht die Handlung, sondern die Kommunikation durch das Medium Kunst im Mittelpunkt steht.

374 Löw 2001, S. 15.

375 Luhmann 1994, S. 226f.

376 Gert Selle: Im Raum sein. Über Wahrnehmung von Architektur, in: Michael Hauskeller: Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis, Zug 2003, S. 261–279, 271f.

377 August Schmarsow: Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung, Leipzig 1903, vor allem 4. und 5. Vortrag; ders.: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig, Berlin 1905, vor allem S. 30–44.

378 Fürst 2002, S. 411.

379 Zitiert nach Fürst 2002, S. 45.

Vor diesem Hintergrund kommt der Typologie von Bauten eine besondere Bedeutung zu, da sie die Unterscheidung von Räumen durch den Bau selbst zum Ausdruck bringt. Stephan Hoppe schlägt in Anlehnung an die Forschungen Ulrich Schüttes zur Lehre von den Gebäudetypen die „Typologie als Methode zur Klassifikation der Erscheinungen“ vor und zeigt, wie sie horizontal und vertikal in der Zeit verwoben sind.³⁸⁰ Doch auch hier gilt es zu beachten, dass man die Typologie nicht auf ein formales Klassifikationsschema reduzieren darf, weil man ansonsten Gefahr läuft, nur eine Seite des Kunstwerks zu beschreiben. Der Typus eines Baus und die daraus folgende Unterscheidung von Räumen sind stets Zwecke für Kommunikation und konstituieren soziale Räume. Der Bau liefert Beobachtungsdirektiven, die in der Beobachtung der Architektur als strukturelle Kopplung über die Erwartungsstrukturen zur Kommunikation einladen. Man kann daher sagen, dass die Einheit der sozialen Räume die Differenz einer Beobachtung von Formen im Medium der Architektur ist. Vor diesem Hintergrund können wir vermuten, dass mit der Wiederverwendung und Rezeption von Bautypen nicht nur ein möglicher zeichenhafter Verweis auf den Ursprungsbau verbunden sein kann, sondern auch soziale Raumstruktur als solche aufgenommen und rezipiert werden sollte.

In der Klosterkirche Fürstenfeld hat der Bautypus einen besonderen Einfluss auf die Struktur des Innenraums. (Abb. 2) Die Klosterkirche ist eine tonnengewölbte Wandpfeilerkirche mit einem eingezogenen Langchor. Die mächtigen Wandpfeiler mit doppelten Säulenvorlagen und sehr breiten Gurtbögen gliedern das Langhaus in fünf Joche mit einer Emporenvorhalle und Orgeltribüne im Westen. Die über das Gesims sehr hoch gezogenen Arkadenbögen zwischen den Wandpfeilern grenzen die Kapellen zum Langhaus ab. Über den Kapellen befindet sich eine sehr flache und durchlichtete Empore. Der Chor wird vor allem durch seine eingezogenen Mauerflanken und den Triumphbogen deutlich vom Langhaus abgetrennt. Diese Struktur folgt der Erwartungsstruktur ‚moderner‘ Kirchenräume im 17. und 18. Jahrhundert, die ein breites Langhaus mit einzelnen Kapellenräumen für die Altäre ausdifferenziert und nicht, wie noch im Vorgängerbau der gotischen Klosterkirche, die Altaraufstellung zumeist vor den einzelnen Stützen im offenen Raum erzwingt.

Die Ausstattung folgt der Erwartung der Räume, wobei die Langhauskapellen von ihrer morphologischen Disposition her sogar identisch sind. Über

³⁸⁰ Ulrich Schütte: Die Lehre von den Gebäudetypen, in: Ulrich Schütte (Hrsg.): *Architekt und Ingenieur: Baumeister in Krieg und Frieden: Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, Wolfenbüttel 1984, S. 156–262; Stephan Hoppe: *Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580–1770*, Darmstadt 2003, vor allem Kap. III, *Typologie als Methode*, Zitat S. 56. Vgl. auch Hellmut Lorenz: *Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte – Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur*, in: *Artibus et historiae* 2, 4 (1981), S. 99–123, 119.

den mächtigen Wandpfeilern mit vorgeblendeten, stuckmarmorierten Dreiviertelsäulen erheben sich die Arkaden, die farblich eigens hervorgehoben sind und sich zu den Kapellen vollständig öffnen. In den Kapellen befinden sich, jeweils nach Osten ausgerichtet, große Altäre mit einem Tafelbild, tektonischem und skulpturalem Schmuck. Gegenüber den Altären an der Westwand der Kapellen stehen Beichtstühle mit stuckierten Christusszenen.³⁸¹ Nach Süden und Norden sind jeweils große Fenster in die Wand geschnitten, die nicht nur die Kapellen, sondern auch das Langhaus gut ausleuchten. Im Langhaus befindet sich kurz vor dem Chor ein großer Kreuzaltar. Auch wenn dem Langhaus und den Kapellen jeweils Altäre zugewiesen sind, so unterscheiden sich diese allein durch die Formen der Größe und Ausrichtung, die auf die jeweilige Funktion Rücksicht nehmen. Während in den Langhauskapellen täglich Messen für die Landbevölkerung gelesen wurden und sie Orte der Andacht und des individuellen Beichtgebets waren, wurde das Langhaus vor allem für Festgottesdienste und Prozessionen genutzt. Von der prominent und zentral am letzten nördlichen Wandpfeiler vor dem Chor angebrachten Kanzel konnten schließlich alle Anwesenden im Langhaus die Predigt gut hören und sehen.

Der Chor ist in mehrfacher Hinsicht durch die Kirchengestaltung besonders ausgezeichnet. Ein großer Hochaltar im Osten mit der Aufnahme Mariens in den Himmel ist der zentrale Ort, auf den der Chor und damit die gesamte Kirche ausgerichtet ist. Das Chorgestühl zeichnet den Raum zusätzlich als das Presbyterium für die Klostersgemeinschaft aus, die selbstverständlich direkt in der Nähe des Allerheiligsten ihr Chorgebet verrichtet. Damit aber nicht genug. Schon der Zutritt in den Chorraum ist besonders hervorgehoben. Zwei Herrscherfiguren, die durch ihre Kleidung und Größe alles andere überragen, stehen vor der eingezogenen Mauerzunge des Triumphbogens. Es sind der Gründer des Klosters, Herzog Ludwig II. (1229–1294), und sein Sohn und Förderer des Klosters, Kaiser Ludwig IV. von Bayern (1282–1347). Über ihnen halten Putten einen schweren grünen Vorhang zurück, der dem von Westen eintretenden Betrachter den Blick auf den Chor freigibt, aber auch jederzeit ‚fallen‘ und damit den Blick in den Chor verwehren könnte. Wovon hier der Blick ferngehalten oder worauf hingewiesen werden soll, können wir an dieser Stelle noch nicht sagen. Aus einer morphologischen Sicht ist der Chor allein durch seine räumliche Disposition und Ausstattung außerordentlich hervorgehoben. Die Beobachtungsdirektiven sind auffällig und lassen aufmerken. Ein Vergleich mit der Jesuitenkirche St. Michael in München (Abb. 42), die in der Literatur gerne als Vorbild für Fürstenfeld herhalten muss,³⁸²

³⁸¹ Altmann 1988, S. 236.

³⁸² Vgl. Dinkelacker 1988, S. 198: „Der Musterbau [...] war deutlich die Münchner Michaelskirche“, wenig später, S. 201f., verweist sie aber auf die formalen Unterschiede; Bauer-Wild 1998, S. 60: „Evident ist, dass dem Bau der Kirche von Fürstenfeld der Raumtyp von St. Michael in München Vorbild war.“

zeigt, wie unterschiedlich mit Räumen in beiden Kirchen verfahren wird und wie sehr wir auf die Formen zur Differenzierung von Räumen achten müssen.

In der Münchner Jesuitenkirche (1583–97) ist der gesamte Innenraum weiß gehalten. Die Form der Farbe evoziert auf den ersten Blick eine geschlossene Raumeinheit. Der Innenraum erinnert bis heute nicht nur aufgrund seiner weißen Tünchung, sondern auch in seiner Grundanlage, an die 15 Jahre zuvor begonnene Mutterkirche der Jesuiten Il Gesù (1568–84) in Rom. Um die Räume in der Michaelskirche in München zu unterscheiden, muss man sehr genau auf die Architektur und die Stuckarbeiten achten. Es handelt sich um eine dreijochige Wandpfeilerkirche mit einem Querhaus, einer Vierung und einem eingezogenen Langchor. Die Arkaden der Wandpfeilerkapellen befinden sich unter dem Gesims und darüber folgen große Emporen. Im Osten werden kurz vor dem Chor die Arkaden wie in Il Gesù bis zur Decke hochgezogen und ein Querhaus ausgebildet. Querhaus und Langhaus durchdringen sich und scheiden eine Vierung aus. Dieser Eindruck wird durch die Stuckaturen unterstützt, die über der Vierung eine Kuppel visualisieren, welche in Rom faktisch realisiert, hier aber nur angedeutet wurde. Ein Querhaus und eine Vierung haben wir in Fürstenfeld nicht. Ebenso unterscheiden sich Raumaufteilung, Aufriss und der visuelle Eindruck stark von München. Lediglich der Grundriss lässt Reminiszenzen erahnen, die aber nicht durch die Münchner Jesuitenkirche selbst vermittelt worden sein müssen. Im Unterschied zu St. Michael hat die 1617 eingeweihte ehemalige Jesuitenkirche in Dillingen (Abb. 43) die räumlichen Veränderungen vollzogen, die wir später in Fürstenfeld wiederfinden werden: keine Vierung, gleichmäßig hochgezogene Arkaden und eine nach Osten ausgerichtete Altarstellung in den Kapellen. Sowohl die Münchner Jesuitenkirche als auch die Klosterkirche Fürstenfeld werden dem Bautypus Wandpfeilerkirche zugesprochen, in der Raumstruktur unterscheiden sie sich aber deutlich voneinander, so dass der Münchner Hofarchitekt Giovanni Antonio Viscardi (1645–1713) bzw. sein Nachfolger Johann Georg Ettenhofer (1668–1741) sich in Fürstenfeld mit Sicherheit nicht auf die Münchner Jesuitenkirche bezogen haben werden, möglicherweise aber auf Dillingen.³⁸³ Ein direkter Bezug zu Dillingen wäre durch einige Patres gegeben, die im 17. Jahrhundert an der Universität Dillingen studiert haben, so auch Abt Balduin Helm (1690–1705), in dessen Amtszeit die Grundsteinlegung des Klosters 1691 und der Kirche 1700 fiel.³⁸⁴

³⁸³ Schon Rudolf Wittkower: Problems of the Theme, in: Rudolf Wittkower / Irma B. Jaffe (Hrsg.): Baroque Art. The Jesuit Contribution, New York 1972, S. 1–14, 4 vermutet, dass zumindest für Jesuitenkirchen nicht St. Michael in München, sondern in Dillingen Vorbild gewesen ist: „Dillingen was a model for other Jesuit churches in Swabia, Bavaria and Austria.“

³⁸⁴ Vgl. Klemenz 1997, S. 84.

Aufgrund einer morphologischen Analyse des Innenraums können wir nun soziale Räume in der Kirche unterscheiden, denen ganz unterschiedliche Aufgaben zukommen. Die private Andacht in den Kapellen und die Möglichkeit zur Durchführung demonstrativer Festmessen im Langhaus sind zwei wichtige Instrumente der katholischen Glaubenspropaganda, die im Kirchenraum abgebildet werden.³⁸⁵ Diese Kunstkommunikation war jedem Gläubigen zugänglich. Die Räume in der Kirche sind nicht durch Schriftzüge eigens gekennzeichnet, sondern werden allein in der Wahrnehmung nachvollzogen und vom Beobachter rekursiv auf der Erwartungsstruktur einer Kirche interpretiert. Ein Verständnis der barocken Motivwelt ist dafür nicht notwendig, deren Analyse wir bisher mit Absicht weitestgehend außen vor gelassen haben, um die unterschiedlichen Möglichkeiten der Selektion durch künstlerische Ausgestaltung nicht zu durchmischen.

Selbstverständlich genügt es nicht, Kircheninnenräume, die soziale Räume im System Religion sind, lediglich ästhetisch zu beschreiben. Wir hatten bereits darauf hingewiesen, dass sich in nicht funktional ausdifferenzierten Gesellschaften die Systeme überlagern, die Operationen, Funktionen und Codes nicht ausdifferenziert sind. Wir werden in einem späteren Kapitel dieses Verhältnis noch theoretisch konzeptualisieren müssen.³⁸⁶ An dieser Stelle können wir bereits festhalten, dass das System Kunst eine wichtige Leistung dem System Religion zur Verfügung stellt, indem es visuell die sozialen Räume ausdifferenziert, die dann durch die Formen im Medium Glaube des Systems Religion, beispielsweise durch private Andacht, Liturgie, Predigt, Prozessionen und Festmessen, ‚bespielt‘ und dadurch stabilisiert werden können. Ästhetik und Glaube gehen in der frühen Neuzeit beide in der Semantik der Orte der sakralen Räume auf.

Dass wir mit der morphologischen Analyse der sozialen Räume in Fürstenfeld beziehungsweise konkret mit der Interpretation des Wunsches nach Ausübung privater Andacht einerseits und demonstrativer Messen andererseits vermutlich richtig liegen, verdeutlicht ein kurzer Blick auf die baulichen Veränderungen der Kirche im 17. Jahrhundert. Abt Martin Dallmayr (1640–1690) hat in den 1660er Jahren an dem gotischen Vorgängerbau grundlegende Veränderungen vornehmen lassen, die durch zwei erhaltene Federzeichnungen (Abb. 3, Abb. 4) dokumentiert sind.³⁸⁷ Die alte Klosterkirche war demnach eine dreischiffige Pfeilerbasilika aus dem 13. Jahrhundert, die im 14. Jahrhundert einen rechteckigen Umgangschor im Osten und im 15. Jahrhundert eine südliche Kapellenreihe erhalten hatte. Ein Lettner trennte etwa ein Drittel der Kirche für die Laien ab. Hinter dem Lett-

385 Richard van Dülmen: Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit, 3 Bde., München 1999, Bd. 3, S. 72.

386 Vgl. Kapitel III 5.

387 Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988, Bd. I, Kat. Nr. B.II.4 und B.II.5, heute im Bayerischen Hauptstaatsarchiv München (BayHStA), PLS 609a und b; zum gotischen Kirchenbau vgl. Angelika Ehrmann: Das gotische Kloster Fürstenfeld, in: Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988, Bd. II, S. 165–190.

ner befand sich exponiert das prächtige Stiftergrab, das in der Amtszeit von Abt Johann Scharb (1505–1513) errichtet wurde,³⁸⁸ umgeben von dem Chorgestühl und dahinter etwas erhöht das Presbyterium mit Hochaltar. Das Mittelportal im Westen und die Türe ins südliche Seitenschiff sind vermutlich erst mit dem Lettner im 15. Jahrhundert eingebaut worden, so dass die Kirche, wie viele Zisterzienserbauten, eigentlich nur von der Klausur vom Kreuzgang her zugänglich war.³⁸⁹ Nach dem Dreißigjährigen Krieg hatten kurfürstliche Kommissare zur Abtwahl von Martin Dallmayr 1640 eine Baubestandsaufnahme durchgeführt und einen sehr schlechten Bestand für das Kloster gemeldet.³⁹⁰ Der Hofbaumeister bestätigte den schlechten Zustand noch fünf Jahre später und forderte einen Neubau. Diesen erlaubte Kurfürst Maximilian, doch er wies darauf hin, dass die Kosten allein das Kloster zu tragen hätte. Diese überstiegen aber die finanziellen Möglichkeiten des Klosters und Abt Martin ließ in den folgenden Jahren einige Instandhaltungsmaßnahmen durchführen; er nutzte sie, um in den Jahren 1661–1668 den Kirchenraum grundlegend zu verändern. Die südlichen Kapellen wurden vollständig entfernt und die Nebenaltäre von ehemals 18 auf 8 reduziert. Diese Konzentration auf wenige wichtige Altäre ging einher mit dem Abriss von Lettner und Kreuzaltar, die durch eine niedrige Balustrade ein Joch weiter nach Osten ersetzt wurden und den Blick der Laien freigab auf den nach Westen verschobenen und dort mit dem Stiftergrab verbundenen spätgotischen Hochaltar und auf die Seitenaltäre.³⁹¹ Der Mönchschor lag schließlich hinter dem Hochaltar im Osten. Im Langhaus wurde vor dem Lettner eine Kanzel aufgestellt und der Eingangsbereich für Besucher verändert. Nach diesem Umbau durch Abt Martin konnte gut die Hälfte des Kirchenraums von den Laien betreten und mehr als zwei Drittel eingesehen werden. Lediglich der Mönchschor lag uneinsehbar im Osten – eine letzte Reminiszenz an die primär kontemplative Tradition des Zisterzienserordens. Abt Martin hatte es in seiner Amtszeit verstanden, den Orden auf der einen Seite wieder an die harten Regeln der Zisterzienser anzubinden³⁹² und auf der anderen Seite den Bereich der Seelsorge auf die Umgebung von Fürstenfeld auszuweiten. Er gründete 1642 die Rosenkranzbruderschaft, förderte den Neubau der Magdalenenkirche in Bruck (1673–1675) und verband diesen mit einer Neuordnung der Gottesdienste

388 Vgl. zu Fürstenfeld Claudia List: Die mittelalterlichen Grablegen der Wittelsbacher in Altbayern, in: Wittelsbach und Bayern, Bd. 1,1, München 1980, S. 527–529; Angelika Ehrmann: Das gotische Kloster Fürstenfeld, in: Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988, S. 165–190, 182ff.

389 Vgl. Klemenz 1997, S. 133; dazu auch Clemens Böhne: Das Kloster Fürstenfeld in spätgotischer Zeit, in: Amperland 13, 1977, S. 269–273.

390 Vgl. BayHStA, Klosterliteralien (KL) Fürstenfeld 1, fol. 190. Der Briefwechsel zwischen Abt und Kurfürst dazu findet sich im BayHStA, KL Fasz. 231/15.

391 Ehrmann 1988, S. 167.

392 Beispielsweise führte er die dreimal in der Woche vorgeschriebene Selbstgeißelung auf entblößtem Rücken, die achttägigen Exerzitien und das Tragen der weißen Kukullen ein. Vgl. Klemenz 1998, S. 102f.

und Frühmessen, die vom Kloster aus durchgeführt wurden. Die Einrichtung von Schulen und die Wiederbesiedelung des alten Zisterzienserstifts Waldsassen von Fürstenfeld aus sind nur weitere Schritte, um die Menschen der Umgebung an die Spiritualität des Klosters zu binden. Die Krönung zur Intensivierung der Seelsorge war aus der Sicht Abt Martins sicherlich die Erwerbung der Reliquie des römischen Katakombenmartyrers Hyacinthus, die er 1672 und nach dem Umbau nun für alle sichtbar auf den Hochaltar erhoben hatte.³⁹³ Für solche demonstrativen Prozessionen und Wallfahrten, die Abt Martin durchführte, benötigte er einen neuen Kirchenraum, der den Laien sehr viel mehr Anteil an der sakralen Inszenierung erlaubte.

Die Ausdifferenzierung eines vergrößerten Hauptraums für die Laien mit Blick auf den Hochaltar und einen abgelegenen Mönchschor ist also nicht bloß einem barocken Zeitgeschmack geschuldet, den man gemeinhin mit dem Begriff Barockisierung als Stilphänomen umschreibt. Vielmehr dienen die Veränderungen der Formen im Kirchenraum einer veränderten Kunstkommunikation, die allein durch die Wahrnehmung des Raums die Orte selektiert und auf kommunikative Zwecke im Religionssystem ausrichtet. Anders herum können wir auch sagen, dass die formalen Veränderungen, die wir vom Standpunkt der Wissenschaft hier beobachten können, Materialisationen sind, die uns über die Zeitdistanz hinweg erlauben, eine veränderte Kunstkommunikation zu vermuten. In Fürstenfeld spiegeln sich in dem Raum vor allem das kontemplativ-spirituelle Selbstverständnis der Zisterzienser im abgelegenen Mönchschor einerseits und der Wunsch nach demonstrativen Prozessionen und Wallfahrten für Fürstenfeld andererseits wider. Für den barocken Neubau, der unter Abt Balduin Helm (1690–1705) begonnen und unter Abt Liebhard Kellerer (1714–1734) fertig gestellt wurde, konnte ein idealer Raum für diese Anforderungen von Grund auf neu geschaffen werden.

Die bisherigen Analysen der Raumstrukturen im Vorgängerbau und im Neubau der Klosterkirche Fürstenfeld haben zeigen können, wie sehr Räume, die hier nicht schriftlich ausgezeichnet sind, sondern (visuell) wahrgenommen werden müssen, vor ihrem sozialhistorischen Kontext in einer Semantik aufgehen, die kommunikativ vermittelt ist. Das ist auf den ersten Blick nichts Besonderes und schließlich das Grundverständnis eines sozialhistorischen Ansatzes in der Kunstgeschichte. Schauen wir aber genauer hin, dann wird ein großer Unterschied zwischen der morphologischen und der herkömmlichen sozialhistorischen Methode deutlich. Die hiesige Beschreibung unter Anwendung der Begriffe Erwartungsstruktur und strukturelle Kopplung erscheint uns dem Sachverhalt angemessener, weil sie nicht zwangsläufig zu Kausalbeziehungen zwischen dem Kunstwerk und seinem

393 Klemenž 1997, S. 143 und 169f.

Kontext führt, sondern ihr Verhältnis komplexer wiedergibt. Im Unterschied zur Morphologie verzichtet ein sozialhistorischer Ansatz auf die Konzeptualisierung der Begriffe Wahrnehmung und Kommunikation. Seine Argumente, die eine Verbindung von Kunst und Kontext nahelegen, muss er daher den schriftlichen Quellen entleihen. Diese Quellen können selbstverständlich auf einen kommunikativen Aspekt hin, zum Beispiel im Kontext des Systems Religion, interpretiert werden, sie sagen aber nichts über die ästhetische Seite des Kunstwerks aus. Solche Argumente erhalten wir nur am Kunstwerk selbst, indem wir die Formen, die Beobachtungsdirektiven, untersuchen.

Darüber hinaus zeigt sich bereits zu Beginn der Exemplifikation eine weitere Stärke der morphologischen Methode. Eine identitätstheoretische Analyse muss die Kunstwerke in einem Innenraum getrennt voneinander und schließlich auch getrennt von dem Phänomen Raum untersuchen. Die Forderung einer „Kunstgeschichte nach Aufgaben“ in der Nachfolge Burckhardts, kombiniert mit einem identitätstheoretischen Kunstbegriff, manifestiert eine solche separierende Forschung. Die Folgen offenbaren sich in den vielen gattungsspezifischen Forschungen, die zwar am Ende ihrer Analyse mit dem modernen Begriff des ‚Gesamtkunstwerks‘ die Verbindung der Gattungen wieder herbeizuführen versuchen, dabei aber über die Summe ihrer Einzelforschungen hinaus nichts aussagen können. Dieses Problem hat die Kunstgeschichte zwar erkannt und sie ist vor allem seit den 1970er Jahren bemüht, dieses Desiderat mit Forschungen zum Kontext der Kunstwerke und zu den äußeren Rezeptionsbedingungen zu heben. Sie können aber letztendlich nicht überzeugen, weil auf einer allgemeinen methodisch-theoretischen Ebene auf die Konzeptualisierung des Verhältnisses von Kommunikation und Wahrnehmung verzichtet wird. Dies ist aber notwendig, um Form und Semantik aufeinander beziehen zu dürfen. Eine systemtheoretische Modellierung ermöglicht wiederum, über die Begriffe Erwartungsstruktur und strukturelle Kopplung Kunstkommunikation zu erklären. Mag man möglicherweise eine differenztheoretische Modellierung auch kritisieren, so ist die Notwendigkeit damit nicht ausgeräumt, das Verhältnis von Kommunikation und Wahrnehmung auf einer allgemeinen Ebene zu klären, insofern sich die Kunstgeschichte als eine Wissenschaft versteht, die nicht nur Kunstgeschichten wiedergeben, sondern wirklich über die Geschichte der Kunst etwas aussagen möchte.

4 Morphologische Analyse der Deckenfresken der Klosterkirche Fürstenfeld

4.1 Formanalyse der Deckenfresken

Durch die Architektur werden in Fürstenfeld zentrale Räume wie das Langhaus, der Chor und die Kapellen einmal topologisch, aber vor allem visuell als sichtbare Orte voneinander unterschieden. Wir hatten sie als soziale Räume angesprochen, da sie ästhetisch kommuniziert werden und auf eine semantisch aufgeladene Erwartungsstruktur rekurrieren können. Dass die Räume eng mit dem System Religion verbunden sind, ist evident, doch nimmt das Religionssystem auch für die Ausstattung der Räume wiederum die besondere Leistung des Kunstsystems in Anspruch. Altarbilder und Skulpturen stellen die zu verehrenden Heiligen auf den Altären dar, visualisieren zentrale Momente in deren Leben und bieten Anlässe zur Andacht und Anbetung. Doch damit nicht genug. Die angesprochenen Räume werden in Fürstenfeld überlagert von einer weiteren ikonischen Struktur, die den gesamten Kirchenraum prägt und nicht mehr nur durch die Architektur bestimmt wird. Über einem mächtigen, die Kirche horizontal teilenden und über die Kapellenräume, Wandpfeiler und Chor verkröpften Gesims kann der Kirchenbesucher mit Betreten der Kirche ein umfangreiches Deckenprogramm ausmachen. Die Deckenmalereien befinden sich sowohl im Langhaus als auch in den Kapellen und im Chor. Sie stellen insgesamt ein hoch komplexes Bildprogramm dar, das dem Kirchenbesucher mit dem Leben des Ordengründers, des hl. Bernhard, ein Exemplum und Vorbild auf dem Erkenntnisweg zu Gott aufzeigt und ihm schließlich im Chor die Erfüllung seiner Hoffnung auf Erkenntnis der Herrlichkeit Gottes visuell vor Augen stellt. Ein im System Religion begründeter Erkenntnisweg wird hier in einem komplexen Bildprogramm in eine überzeugende ästhetische Form übertragen. Im Folgenden werden wir unsere morphologische Analyse vor allem auf dieses Deckenprogramm beschränken und die Aufmerksamkeit besonders auf diejenigen Formen legen, mit denen die Künstler versucht haben, komplexe ikonische Strukturen zu erzeugen.

Um das richtige Verhältnis der Deckengemälde zum Kirchenraum zu bestimmen, müssen wir ein weiteres Element in unsere Analysen einbauen, das wir bisher noch vernachlässigen konnten: den ‚sich bewegenden Beobachter‘. Für die bisherigen Analysen der Fassaden und des Innenraums anhand der Bautypologie war es nicht notwendig, unterschiedliche Betrachterstandpunkte zu unterscheiden. Die

Wahrnehmung durch den Betrachter war weitestgehend vom Standpunkt unabhängig. Dies ändert sich aber in Bezug auf die Deckengemälde. Nehmen wir den Grundsatz der Morphologie ernst, dass Kunstkommunikation die Wahrnehmung des Kunstwerks voraussetzt, dann müssen wir mindestens drei Standpunkte in der Kirche mit ganz unterschiedlichen ästhetischen Eindrücken unterscheiden. Betritt der Betrachter das Langhaus von Westen, dann kann er von dort aus sehr deutlich die Fresken im dritten bis fünften Joch, einschließlich der Kapellenfresken beim langsamen Fortschreiten und – mit etwas Mühe – senkrecht über ihm das zweite Joch erkennen. (Abb. 6) Der Chor bleibt ihm vom Eingang her visuell verschlossen. (Abb. 2) Erst wenn der Betrachter am Triumphbogen vor dem Kreuzaltar steht (Abb. 28), kann er die Motive der Fresken, die zu ihm nach Westen ausgerichtet sind, sehen. Das erste Langhausjoch ist im Unterschied zu allen anderen Fresken nur schwer hinter der hohen Orgeltribüne zu erfassen. (Abb. 8) Der Betrachter muss sich dafür umdrehen und wieder zum Ausgang begeben. Dort erst kann er das Gemälde erkennen, zumal es nach Osten ausgerichtet ist. Bereits diese Betrachterstandpunkte sind Formen im Medium Raum, die der Künstler bewusst einsetzt, um die Wahrnehmung und Bewegung des Kirchenbesuchers zu lenken. Oder aus der Sicht des Wissenschaftssystem gesagt: Es sind Beobachtungsdirektiven, die uns beobachten lassen, wie ein Beobachter durch Kunst kommuniziert.

Folgen wir nun einem Beobachter am ersten Standort, der von Westen in das Langhaus blickt (Abb. 6), und suchen dabei nicht Identitäten, sondern nach Differenzen respektive Grenzen, die die Deckenkonzeption dem Beobachter anbietet. Die breiten Gurtbögen scheiden deutlich die Joche voneinander. Sie verhindern ein großes Bildfeld, wie wir es aus der Benediktinerabtei Metten oder etwas später aus Zwiefalten kennen, oder ermöglichen – positiv gewendet – eine sukzessive Bildabfolge. Es wäre hier verfrüht, in der Jochabfolge eine in der Forschung wiederholt vorgetragene Einschränkung der Monumentalmalerei Asams zu vermuten³⁹⁴ oder gar zu behaupten, „die Deckenbilder C.D. Asam [würden] im 10 Jahre später dekorierten Langhaus keine Rücksicht mehr auf die architektonische Struktur der Gewölbe nehmen“³⁹⁵ und sich damit gegen eine Einengung der Jochaufteilung wehren. Es gibt für solche – zumeist stilkritisch motivierte und begründete – Annahmen keine morphologischen Gründe. Ganz im Gegenteil. In allen von den Gurtbögen im Langhaus und im Chor ausgeschiedenen Jochen

394 Vgl. Altmann 1988, S. 226, der sich überrascht zeigt, dass sich Asam „mit den jochweisen Bildfeldern begnügte“ und sich bezieht auf Franz Sebastian Meidinger: Historische Beschreibung der Kurfürstl. Haupt- und Residenzstädte in Niederbaiern, Landshut und Straubing. Mit ansehnl. Gemäldesammlungen der Kirchen versch. Städte..., Landshut 1787, S. 337, der formuliert, dass „da der welsche Maurermeister dem Maler wenig Raum liesse, so musten die Gedanken der Malerey rückweise [= in Stücken] angebracht werden“.

395 Eva Christina Vollmer: Die Stuckdekoration in Kloster und Kirche Fürstenfeld, in: Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988, S. 247–258, Zitat S. 255.

haben die Stuckateure jeweils ein großes Bildfeld für Malerei durch unterschiedlich profilierte und gefärbte Rahmen ausgeschieden und jeweils ein weiteres, sehr viel kleineres, rundes Bildfeld zu jeder Seite. Im Chorpolygon finden wir nur ausgeschiedene Medaillons. (Abb. 7, Abb. 36) Der restliche Freiraum an der Decke ist durch ein sehr feingliedriges, in gelb-rosa Pastelltönen zurückhaltend gefärbtes Band- und Laubwerk mit Blumengirlanden in Stuck ornamentiert, das sich dadurch von den Malereien in den gerahmten Bildfelder deutlich unterscheidet. Auch wenn zwischen der Ausführung der Decke im Chor und der im Langhaus über ein Jahrzehnt liegt und ein neuer Stuckateur sie durchgeführt hat, so wurde ihre Konzeption nahezu identisch übernommen. In dem Vertrag mit Jakob Appiani, dem Bruder von Peter Franz Appiani, der 1718–1723 die Stuckierung im Chor zu verantworten hatte, wurde ausdrücklich festgehalten, dass das Langhaus „nach der anzaig meines vorgezeigten Risses“ ausgeführt und mit der Stuckornamentierung seines verstorbenen Bruders im Chor „akkordiren“ sollte.³⁹⁶ Dies scheint sich aber nicht nur auf den harmonischen Gesamteindruck zu beziehen, sondern auch und vor allem auf die ikonische Struktur. Die einzelnen Bildfelder befinden sich nämlich nicht einfach beziehungslos an der Decke, so dass man ihren Zusammenhang erst in der Ikonographie der Bilder suchen müsste, sondern die Künstler haben bewusst Beobachtungsdirektiven gesetzt, die Hinweise auf die semantische Beziehung der Bildfelder geben können. Der gesamte Kirchenraum wird von zwei floralen Bändern aus Stuck durchzogen, die durch die Rippen der Gurtbögen stoßen und dort befestigt erscheinen. (Abb. 6) Alle Rahmen der großen Bildfelder im Langhaus sind an diesem Band befestigt beziehungsweise in das fünfte Langhausjoch kompliziert eingebunden. (Abb. 23) Die Bildfelder werden im Langhaus dadurch eindeutig vorgestellt als Gemälde mit Rahmen, die an der Decke wie auf einer Kordel aufgereiht erscheinen. Auch die Medaillons zu den Seiten sind nicht einfach nur gerahmt, sondern der Stuck verrät, dass sie zwischen dem jeweiligen großen Gemälde und den Emporenarkaden fantasie reich eingespannt und festgebunden sind. (Abb. 20) Im Unterschied zum Langhaus wird im Chor das Laubband an den stuckierten Bildfeldrahmungen vorbeigeführt. Das hat auch seinen Grund, denn nicht alle Stuckrahmen sind im Chor als Gemälde rahmen zu verstehen. Die Bildfelder im ersten, zweiten und vierten Joch sind nicht von einem eigenständigen Stuckrahmen umgeben, sondern der Stuck ‚rahmt hier die Architektur‘ (Abb. 32, Abb. 33). Entlang den Gurtbögen, quer zum Raum, verläuft ein feines, aus Blättern geflochtenes Band, welches die Bilder nach Westen und Osten begrenzt. Zu den Seiten wird das Bild von einer Stuckrahmung begrenzt, die aber an den Ecken eindeutig als Rahmung der Architektur und nicht des Bildes gekennzeichnet ist. Hier im Scheitel der Chorjoche

396 Zitiert nach Vollmer 1988, S. 254.

bricht die Architektur auf und öffnet sich nach oben. Die den Kirchenraum durchziehende Kordel kann also gar kein Gemälde halten, weil es an dieser Stelle kein Gemälde gibt. Dies ändert sich aber im dritten Chorjoch. (Abb. 34) Dort wird das Bildfeld nicht nur geschlossen von Stuck gerahmt, sondern zusätzlich durch einen profilierten goldenen Rahmen ausgezeichnet. Und auch hier bleibt der Stuckateur konsequent. Vier Engel an den Ecken tragen mit einem gesäumten Tuch das Gemälde, so dass die Kordel direkt hinter den Engeln zu verschwinden scheint. Im Unterschied zum Langhaus sind im Chor die Medaillons nicht an die Hauptbildfelder gebunden – wie auch, sie sind ja keine Gemälde –, sondern sie werden isoliert mit einem feinen Stab gerahmt.

Ein identitätstheoretischer Ansatz würde dazu verführen, zu früh nach Einheiten zu suchen und Bildfelder als Gemälde zu deuten, die keine sind. Erst die Frage nach den Grenzen, nach den Beobachtungsdirektiven für einen Beobachter, der anhand dieser Grenzen aufgefordert wird, Unterscheidungen zu treffen, ermöglicht von Anbeginn eine differenzierte Bildanalyse. Nicht, dass die Kunstgeschichte nicht auch darauf gestoßen wäre, dass in der barocken Deckenmalerei sich die Decken zu einer wie auch immer dargestellten Transzendenz öffnen. Diese malerischen Mittel werden, sofern sie zum Beispiel durch einbrechende Wolken auch motivisch eindeutig gekennzeichnet sind, diskutiert, doch das Phänomen als solches wird – weil es an Wahrnehmung gebunden ist – nicht theoretisch konzeptualisiert. Doch wie sollte dies in einem identitätstheoretischen Ansatz auch möglich sein, in dem Bild und Ornament klar voneinander getrennt werden müssen, weil sie sich ‚wesenhaft‘ unterscheiden? Schon der herkömmlich verwendete Begriff ‚Stuckdekoration‘ verrät ein dekoratives und nicht ikonisches Verständnis von Stuck. Diesem Verständnis konnte Stefan Kummer 1987 in einer beispielhaften Analyse entgegentreten und die konstitutive Funktion von Stuck für die ikonischen Strukturen überzeugend nachweisen.³⁹⁷ Solche Erkenntnisse erfordern unseres Erachtens aber auch methodische Konsequenzen. Erst der Perspektivenwechsel auf die Grenzen, auf das, was das Bild zu dem macht, was es ist, ermöglicht es uns, die semantische Tragweite einer solchen Bilderzählung zu ergründen. Zum Verständnis der ikonischen Struktur, beispielsweise eines Deckenprogramms, müssen alle Formen gleichwertig untersucht werden, weil sie Einfluss auf die Semantik haben. In Fürstenfeld stellen die Künstler alleine durch die Formen Farbe und Größe, Bautypus und Stuckdekoration dem Kirchenbesucher eine komplexe Bildstruktur vor Augen.

Wenn die Künstler bereits so feingliedrig die Bildfelder im Langhaus und Chor voneinander unterschieden haben, dann liegt es nahe, dass wir auch die mor-

397 Stefan Kummer: Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500–1600), Tübingen 1987.

phologische Struktur der Kapellenfresken ergründen können. In der Forschung ist man sich nicht einig. Einmal werden die Kapellenfresken dem Gemäldezyklus im Langhaus ikonographisch zugeordnet,³⁹⁸ dann wieder als eigenständiger Zyklus beschrieben.³⁹⁹ Andere Autoren trennen den Kapellenzyklus vom Langhaus und konstatieren einen ikonographischen Zusammenhang mit dem Chor.⁴⁰⁰ Das einzige Argument für die erste These stützt sich auf die Ordensgeschichte der Zisterzienser, die Augustinus Sartorius 1700 in Prag herausgab und die acht Jahre später in deutscher Sprache ebendort veröffentlicht wurde.⁴⁰¹ In ihr werden einige Szenen beschrieben, die in den Kapellenfresken dargestellt werden. Die anderen Thesen argumentieren ikonographisch beziehungsweise aufgrund inhaltlicher Argumente aus dem System Religion. Wir wollen vorerst nach morphologischen Argumenten suchen.

Wir hatten bereits festgestellt, dass die Architektur aufgrund der hohen Arkaden eigenständige Kapellenräume ausgrenzt. Infolgedessen müssten wir eigentlich die Fresken auf die Kapellen beziehen oder möglicherweise einen eigenständigen Kapellenzyklus vermuten. Diese durch den Bau vorgegebenen Beobachtungsdirektiven scheinen auch die Künstler bemerkt zu haben, und so haben sie bei der Ausgestaltung des Innenraums sehr darauf geachtet, diesem Eindruck entgegenzusteuern. Die Stuckrahmungen der Kapellenfresken im Norden sind alle unterschiedlich. Vergleicht man sie aber mit den Fresken in den gegenüberliegenden Kapellen, stellt man fest, dass sie in jedem Joch jeweils dieselbe Rahmung aufweisen. (Abb. 16, Abb. 17) Die deutliche Jochteilung durch die Gurtbögen und die auffällig hochgezogenen Arkadenbögen der Kapellen durch den Bautypus unterstützten wiederum diesen horizontalen Bezug über das jeweilige Hauptfresko hinweg. Vor diesem Hintergrund kommt dem in Fürstenfeld besonders ausladenden und durch seine Goldfärbung auffallenden Gesims (Abb. 2) eine besondere Funktion zu. Es grenzt den Kapellenraum nach unten ab und bietet zugleich eine deutliche horizontale Trennung von den Arkadenfresken. Diese Formen bieten morphologische Argumente, einen semantischen Zusammenhang der Kapellenfresken zum jeweiligen Hauptfresko zu suchen.

Bereits nach einer ersten morphologischen Analyse, die lediglich die formale Anordnung der Deckengestaltung nach Beobachtungsdirektiven untersucht hat, können wir ein komplexes Bildprogramm für Fürstenfeld vermuten. Im Langhaus

398 Altmann 1988, S. 226; Leutheußer 1993, S. 277; Bachmair 1998, S. 41.

399 Bushart/ Rupprecht 1986, S. 227; Bauer/ Rupprecht 1995, S. 66; Bauer-Wild 1998, S. 74;

400 Vgl. Bushart/ Rupprecht 1986, S. 226.

401 Augustinus Sartorius: *Cistercium bis-tertium, seu historia elogialis: in qua sacerrium ordinis cisterciensis a. d. 1698 a sui origine sexies, ...nova methodo recensentur*, Prag 1700; ders.: *Verteutsches Cistercium Bis-Tertium, Oder Cistercienser Ordens-Historie: ...mit Beyfügung der Stiftungs-Historien der Clöster in gantz Teutschland, und besonders mit dem Apiario Salemitano des berühmten Reichs-Stifts Salmanßweyl...*, Prag 1708.

sind an dem Laubband fünf gerahmte Gemälde unter der Decke aufgehängt und durch Medaillons mit den Emporenarkaden verspannt. Erweitert wird das Bildprogramm in jedem Joch bis in die Kapellenfresken, deren Rahmen paarweise identisch gestaltet sind. Der Chor ist nicht nur abgetrennt durch einen etwas in den Raum greifenden Triumphbogen, sondern vor allem durch einen Stuckvorhang, der direkt vor dem Chor herunterfallen könnte. Im Chor wird das Laubband weitergeführt, aber nicht mit den Bildfeldern verbunden. Diese brechen nach oben über die Architektur hinaus auf; lediglich im dritten Chorjoch wird ein besonders ausgezeichnetes Gemälde von Engeln unter die Decke, an die Bänder erhoben. In jeder Stichkappe befindet sich ein Medaillon, das dieses Bildprogramm rahmt, ohne dass man etwas über den semantischen Zusammenhang aufgrund der morphologischen Struktur sagen könnte.

Die besondere Leistung der Kunstkommunikation für das System Religion kann bereits hier erahnt werden. Die Kunst bietet eine ikonische Struktur an, die auf einer semantischen Ebene das Verhältnis der Bilder zueinander bestimmt und wichtige Anhaltspunkte für die folgende Interpretation geben kann. Dies müssen wir nun prüfen und uns der Ikonographie des Bildprogramms zuwenden. An dieser Stelle müssen wir aber aufgrund der funktionalen Geschlossenheit der Systeme Kunst und Religion zwei Bereiche scharf unterscheiden: Die Inhalte des Deckenprogramms sind ausschließlich im religiösen Kontext zu deuten und aufgrund der kurfürstlichen Grablege in Fürstenfeld auch noch politisch zu interpretieren. Auf der Ebene der Kunstkommunikation werden nicht primär die Inhalte, sondern die in ‚Form gebrachten‘ Inhalte kommuniziert. Die Lebensgeschichte des hl. Bernhard im Langhaus und auch die eschatologischen Themen im Chor könnten selbstverständlich auch sprachlich vermittelt werden. Eine Predigt bietet sich hier als Form ebenso an wie die Niederschrift der Ordensgeschichte. Will man diese Inhalte aber visualisieren, benötigt man besondere wahrnehmbare Formen, die dann Elemente der Kunstkommunikation sind. Anders formuliert: Ob ein Rahmen ausgrenzt oder eingrenzt, ob eine Szene in Farbe oder in Grisaille dargestellt wird, ist für die Kommunikation im Religionssystem uninteressant. Diese Formen werden erst dann wichtig, wenn die religiösen Inhalte durch Kunst kommuniziert werden sollen. Aus diesem Grunde ist jede schriftliche Quelle für einen Kunsthistoriker sehr wichtig, insofern sie darüber etwas aussagt, *was* dargestellt sein könnte, nicht aber, *wie* es dargestellt ist. Das ist wiederum eine genuine Aufgabe der Kunst und vice versa der Gegenstand der Analyse einer Kunstgeschichte, die Kunstkommunikation beobachtet. Die Morphologie des Bildes hatten wir als Methode einer solchen Analyse konzeptualisiert.

4.2 Semantik der Formen im Langhaus

Wenden wir uns nun der Ikonographie und damit den Szenen der bildlichen Darstellung zu. Auch hier werden wir neben der Darlegung der Inhalte vor allem auf Formen im Kontext der Kunstkommunikation achten müssen und diese herausarbeiten. Wir hatten bereits erwähnt, dass im Langhaus einzelne Begebenheiten aus dem Leben des Ordensgründers vorgestellt werden. Wir folgen einem potentiellen Kirchenbesucher und beginnen mit dem dritten Joch, weil dies das erste Joch ist, das von einem Kirchenbesucher nach Eintritt in die Kirche vollständig und gut erkannt werden kann. (Abb. 6) Alle Bildfelder des dritten Jochs haben, wie wir bereits festgestellt haben, einen auffälligen und eindeutig markierten Stuckrahmen. In den Bildfeldern wird die gebaute Architektur der Kirche nicht illusionistisch fortgeführt oder aufgebrochen, sondern sie stellen einen eigenständigen Bildraum für die jeweiligen Szenen dar, deren Perspektive auf den Betrachter am Eingang ausgerichtet ist. Das Hauptfresko im dritten Joch (Abb. 14) stellt die Bekehrung des Herzogs von Aquitanien durch den hl. Bernhard dar, von der sowohl in der *Legenda Aurea* als auch in der Ordensgeschichte von Sartorius berichtet wird. Der hl. Bernhard wurde 1134 im Auftrag des Papstes Innozenz II. nach Aquitanien geschickt, um dessen Herzog zu bekehren, der den Gegenpapst Anaclet unterstützte. Nach der Legende verweigerte der Herzog die Teilnahme an der Messe und wartete vor der Kirche auf die Fortführung der Gespräche mit Bernhard. Nach der Messe trat Bernhard überraschend mit der geweihten Hostie vor das Portal und sprach: „Hier ist derjenige Gott, der einsmahls Rach von dir wird nehmen: In dessen schwere Haende deine arme Seele verfallen wird. Kanst Du denn auch so frech sein und Ihn verachten, gleich wie du seine Diener verachtet hast?“⁴⁰² Der Herzog war, so die Erzählung, wie vom Blitz getroffen und sank schmerzerfüllt in die Knie und bekannte sich zum Glauben. Genau diesen Moment hat Cosmas Damian Asam im Fresko festgehalten. Der Herzog tritt mit seinen Gefährten von links in das Bildfeld und sinkt vor Bernhard und analog dazu – in der Verlängerung seiner Handlungsrichtung – vor den Stufen der Kirche auf die Knie. Der hl. Bernhard tritt von oben rechts auf ihn zu; hinter ihm türmt sich mächtig das Kirchenportal auf. Im Unterschied zum erhaltenen Entwurf im Frankfurter Städel⁴⁰³ (Abb. 15) wird die Verbindung von Bekehrung, Hostie und Kirche in der Freskoausführung besonders unterstrichen. Im Entwurf stehen sich Bernhard und der Herzog auf gleicher Höhe vor einer Kirche gegenüber, während im Fresko der Kniefall vor der Hostie zugleich einen Kniefall vor der Kirche darstellt. Die

⁴⁰² Sartorius 1708, 4. Titul, 64.

⁴⁰³ Frankfurt, Städelches Kunstinstitut, Inv. Nr. 14389.

Anordnung der Personen im Bild und ihre Zuordnung zueinander ist ebenfalls eine wichtige Form, die eine Morphologie des Bildes als Beobachtungsdirektive analysiert. Kemp hat diese Form treffend „Diegese“ genannt.⁴⁰⁴ Von einer solchen Anordnung wird in keiner der Quellen gesprochen, sie ist eine Form im System Kunst und nicht im System Religion. Doch in der Anordnung der Personen und Ereignisse zueinander können Beziehungen veranschaulicht und damit eine Semantik hervorgerufen werden. Ein Kniefall auf gleicher Höhe wie im Entwurf visualisiert den Kniefall entsprechend der Legende vor dem heiligen Bernhard. Die veränderte Anordnung im Deckenbild, nach der der Kniefall des Herzogs vor Bernhard als ebenso ikonisch wie ein Kniefall vor dem Kirchenbau vorgestellt wird, lenkt die Aufmerksamkeit von Bernhard auf die Hostie und damit auf die Kirche als Gesamtheit respektive das Amt des römischen Papstes. Diese Interpretation folgt der nicht wörtlich ausformulierten Semantik hinter der Legende, die hier im dritten Joch ikonisch vor Augen gestellt wird.

Asam geht in der Darstellung des Ereignisses im dritten Joch noch einen Schritt weiter über die Legende hinaus. Im Tympanon der Kirche, hinter dem hl. Bernhard, erblicken wir eine Darstellung der Auferstehung Christi, die aus dem ansonsten sehr einheitlichen Bildaufbau einer Historia herausfällt. Es ist aber keine uns vertraute Tympanondarstellung, vielmehr evozieren die furiose perspektivische Untersicht, die Absetzung von der Umgebung durch Grisaille und die Sprengung des Tympanonrahmens ebenfalls eine feine Unterscheidung. Zwei unabhängige Ereignisse, deren Bildräume nicht aufeinander, sondern perspektivisch auf den Betrachter bezogen sind, werden durch die Beobachtungsdirektiven Ort und Farbe voneinander unterschieden und eindeutig abgegrenzt. Weder in den Quellen noch in den Motiven des Hauptfreskos können wir weitere Argumente gewinnen, die uns helfen könnten, die Semantik zu klären. Leutheußer schlägt vor, die dem Hauptfresko beigefügten Medaillons als „exegetische Embleme“ auf die beiden Ereignisse anzuwenden. Die Legitimation für eine exegetische Deutung leitet sie aus der Emblemtheorie ab. Den Emblemen fehle das Epigramm, woraus Leutheußer folgert, dass die Medaillons den „Inhalt des Hauptdeckenbildes [...] kommentieren“.⁴⁰⁵ Darüber hinaus sprechen aber auch morphologische Gründe für eine solche Deutung. Die Embleme sind eindeutig dem Hauptfresko durch die Form der Größe untergeordnet, aber durch die Stuckornamentierung zugeordnet. Im dritten Joch sind die Medaillons sogar noch durch ein gelbes Band mit dem Hauptfresko verbunden. (Abb. 14)

⁴⁰⁴ Kemp 1988, S. 246.

⁴⁰⁵ Leutheußer 1993, S. 277; vgl. auch William S. Heckscher: Emblem, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 5, Stuttgart 1967, Sp. 88ff.

Wir hatten schon darauf hingewiesen, dass Leutheußer in ihrer Dissertation erstmalig alle Embleme der Deckenfresken überzeugend identifizieren konnte und dass wir auf die ikonographischen Arbeiten innerhalb der Morphologie rekurren können.⁴⁰⁶ Das nördliche Emblem stellt den Einzug der Tiere auf die Arche Noah dar, begleitet von dem Lemma *Homines, iumenta que salvat*. Noah rettet wenige auserwählte Menschen und Tiere vor der Sintflut. Als Zeichen der Reinheit sind bei den Tieren zwei weiße Einhörner dargestellt. Das Emblem ist Sinnbild für die Fürsorge Gottes. So wie Christus aus dem Reich des Todes auferstanden ist, so nimmt Gott Menschen wahren Glaubens zu sich. Das südliche Emblem mit dem Lemma *Fructus inest lachrymis* zeigt einen Arbeiter im Weinberg, der die fruchtbaren Zweige eines Rebstocks beschneidet, wodurch das Emblem zum Sinnbild für die Läuterung durch Schmerzen wird. Beziehen wir nun die Embleme exegetisch auf das Fresko, wird der Zusammenhang der Bekehrungsszene mit der Auferstehung Christi deutlich: So wie Christus von den Toten auferstanden und in das Reich Gottes zurückgekehrt ist, so kehrt auch der Herzog von Aquitanien zurück zur Kirche durch schmerzhaftes Läuterung, die die Hostie bei ihm bewirkt hat, analog zur Beschneidung des Rebstocks.

Die Darstellungen in den beiden Kapellenfresken verwundern wiederum und ihr Bezug zum Hauptfresko erscheint auf den ersten Blick schwierig. In den Kapellen sind jeweils ein zentrales Ereignis aus dem Leben des hl. Franziskus und dem Leben der hl. Katharina von Siena, also von zwei ordensfremden Heiligen dargestellt. Im Norden (Abb. 16) ist es die mystische Vermählung Franz von Assisis mit der Armut und im Süden (Abb. 17) die der hl. Katharina von Siena mit Christus aufgrund ihres unbeirrbar und beherzten Glaubens. Man könnte mit der Ordensgeschichte von Sartorius auf die dort besonders hervorgehobene Nähe zwischen den Zisterziensern und Dominikanern verweisen⁴⁰⁷ oder aber einen christologischen Bezug zum Hauptzyklus herstellen.⁴⁰⁸ Im ersten Falle müsste man aber auch diesen Verweis durch weitere Quellen begründen und der zweite Weg ist tautologisch, weil ein christologischer Bezug in allen Bildern, die im christlichen Kontext stehen, möglich ist. Morphologisch verweisen die Bildrahmen aber auf eine semantische Beziehung zwischen den Kapellenfresken und den Darstellungen im jeweiligen Langhausjoch. Die Kapellenfresken geben im Unterschied zu den Emblemen, die wir als exegetische Embleme interpretiert haben, vorbildliche Ereignisse wieder. Ich schlage daher vor, die Kapellenfresken als *exempla* der Thematik aufzufassen, die jeweils im Hauptfresko dargestellt und durch die Embleme

406 Vgl. Leutheußer 1993, S. 289f.

407 Vgl. Leutheußer 1993, S. 290–293.

408 Vgl. Thomas Bachmair: Zur Spiritualität der Klosterkirche Fürstfeld. Versuch einer geistlichen Deutung, in: Peter Pfister (Hrsg.): Das Zisterzienserkloster Fürstfeld, Regensburg 1998 (2. überarb. Ausgabe), S. 37–49, 44; auch Bauer-Wild 1998, S. 74f.

ausgelegt werden. Damit hätte Cosmas Damian Asam in der Klosterkirche Fürstentfeld einer bekannten rhetorischen Redefigur eine visuelle Form gegeben: Zwei unterschiedliche Aussagen, die im Hauptfresko als zwei Ereignisse morphologisch voneinander getrennt sind, können anhand eines *tertium comparationis*, das aus den Emblemen hergeleitet werden kann, einheitlich ausgelegt und an zwei Beispielen konkretisiert werden. Die Hingabe an die Armut des hl. Franziskus und der unbeirrbar Glaube der hl. Katharina sind folglich zwei beispielhafte Formen der Glaubensausübung, die das Reich des Todes zu überwinden helfen, so wie es an dem Herzog von Aquitanien vollzogen wurde, und die auf die Auferstehung hoffen lassen. Es bleibt zu prüfen, ob wir diese morphologische Struktur auch in den folgenden Jochen nachweisen und ihre Semantik überzeugend aufdecken können. Folgen wir einem Beobachter zum vierten Joch.

Das morphologische Konzept im vierten Joch (Abb. 18) ist ganz ähnlich dem vorhergehenden. Das Hauptfresko setzt sich mit einem profilierten Stuckrahmen deutlich vom farbig gefassten Stuck der Decke ab. Rechts und links davon befinden sich zwei runde Medaillons und in den Kapellen zwei Fresken mit identischer Stuckrahmung. Im Scheitelfresko ist Bernhards Eintritt in das Kloster dargestellt. Bernhard steht in der Mitte, in einer Lichtglorie, und legt zu seiner Rechten vor dem Abt von Citeaux, Stephan Harding, sein Ordensgelübde ab. Der Abt ist durch einen Nimbus ausgezeichnet. Er steht links von Bernhard und verweist mit seiner Hand auf den Text Bernhards mit dem Versprechen *Pater promitto*. Auf der rechten Seite folgen die dreißig Gefährten, darunter auch seine Geschwister, die mit Bernhard in den Orden eintreten. Auf einer Wolkenbank über Bernhard sitzt eine ältere Frau, die das Geschehen freudig begleitet. Leutheußer identifiziert diese Frau basierend auf den Berichten von Sartorius zu Recht als Bernhards Mutter Aleth.⁴⁰⁹ Dahinter, in einer strahlend weißen Glorie und dadurch farblich vom Ordenseintritt unterschieden, können wir die Himmelfahrt Christi erkennen. Ähnlich wie im vorherigen Hauptbild führt Asam hier zwei Ereignisse zusammen, trennt sie aber morphologisch eindeutig durch die Form der Farbe. Die Himmelfahrt Christi wird aber wiederum mit dem Ereignis aus der Lebensgeschichte Bernhards verbunden, indem Christus in die Richtung einer Lichtquelle strebt, von der die Strahlen ausgehen, die den Abt, Bernhard und seine Gefährten treffen. Eine inhaltliche Deutung der beiden Bildthemen ‚Eintritt ins Kloster‘ und ‚Himmelfahrt Christi‘ erscheint aber auch in diesem Joch aus dem Bild selbst heraus nicht möglich zu sein, so dass wir die Embleme zur Auslegung heranziehen müssen.

409 Leutheußer 1993, S. 294f.

Nördlich vom Fresko befindet sich ein Emblem (Abb. 19), dessen Bild einen Adler zeigt, der seine Jungen auf seinen ausgebreiteten Flügeln gen Sonne trägt und die Pfeile von der Erdkugel abwehrt, dazu das Lemma *Totus despicitur orcus*. Auf der südlichen Seite fliegen Bienen vom Baum mit Attributen irdischer Güter fort zu einem Korb, der von Rosen und Lilien umwuchert ist (Abb. 20). Dazu liest man auf dem Spruchband *Regis ad exemplum*. Der Adler flüchtet offensichtlich vor den irdischen Gefahren und fliegt der Sonne entgegen, wobei er mit seinen Flügeln die Jungen vor dieser Gefahr schützt, während die Bienen vor den vergänglichen Gütern am Baum in den Bienenkorb fliehen, der sinnbildlich für Maria steht.⁴¹⁰ Überträgt man die Bedeutung der Embleme, den Rückzug von der Welt, auf das Hauptfresko, so wird das Thema offensichtlich: Bernhard begibt sich bewusst in den Schutz des Ordens. Er kehrt den irdischen Gütern seinen Rücken und begibt sich in den Schoß der Kirche, so wie die Bienen in den Bienenkorb. Vor diesem Hintergrund steht die Himmelfahrt analog zu Bernhard für die Rückkehr Christi aus der Welt in das Reich Gottes.

In den Kapellenfresken werden erneut Beispiele vorgestellt, wie diese Abkehr von der Welt konkret auf Erden zu leben ist. In der nördlichen Kapelle (Abb. 21) zeichnet der zwölfjährige Christus durch seine Mithilfe in der Küche eines Zisterzienserklosters die Küchenarbeit besonders aus und Maria reicht den Geistlichen im Refektorium ihre bescheidene Speise und versüßt diese mit himmlischer Würze und Saft. In der südlichen Kapelle (Abb. 22) helfen Maria und Christus bei der täglichen Feldarbeit. Leutheußer kann nachweisen, dass sich alle diese Szenen auf Wundergeschichten aus der Ordensgeschichte beziehen und die „Abkehr von der Welt“ dokumentieren.⁴¹¹ Damit haben wir es im vierten Joch wiederum mit jener rhetorischen Figur zu tun, die zwei Aussagen durch zwei Medaillons exegetisch deutet und an zwei Beispielen konkretisiert.

Im fünften Joch (Abb. 23) wird die morphologische Grundstruktur beibehalten, aber das Hauptfresko durch vier Kartuschen mit Grisaillemalerei erweitert. Das Hauptfresko hat diesmal einen sehr geschwungenen Rahmen, der durch ein breites weißes Profil von der farbigen Umgebung gut zu unterscheiden ist. Die Grisailen stoßen an den Ecken in das Bildfeld des Hauptfreskos vor, sind dabei aber durch ein etwas flacheres Profil deutlich als eigenständiges Bildfeld abgegrenzt. Anordnung und Gestaltung der Medaillons und Kapellenfresken entsprechen den vorhergehenden Jochen.

Der hl. Bernhard ist auch im fünften Joch wieder Mittelpunkt des Bildgeschehens. (Abb. 24) Drei Wunder respektive Erscheinungen Bernhards, die alle

⁴¹⁰ Leutheußer 1993, S. 298.

⁴¹¹ Leutheußer 1993, S. 300.

in einer Kirche stattgefunden haben, werden in einem Raum zusammengeführt, der sich durch Perspektive, Gestaltung und Rahmung vom Kirchenraum des Besuchers abgrenzt und einen eigenen Kirchenraum mit einer mächtigen Vierungskuppel zeigt. Wenn wir die Grenzziehung durch Perspektive und Rahmung ernst nehmen, dann dürfen wir die Vierungskuppel keineswegs auf den hiesigen Bau beziehen,⁴¹² sondern nur auf den Raum im Bild. In der Bildmitte kniet der hl. Bernhard vor einem Kreuz. In der Vita Bernhards wird berichtet, dass er Christus sein Herz ausgeschüttet habe und daraufhin Christus seine Hände vom Kreuz löste und ihn umarmte. Dieses Wunder wird von einem betenden Bruder im Kirchenraum bezeugt, der rechts hinter ihm dargestellt ist. In diese Szene werden visuell zwei weitere Begebenheiten geschickt eingeflochten. Sartorius berichtet, dass während eines Gebets Bernhards vor einer Marienstatue in der burgundischen Kirche S. Berloi in Castellion Milch aus der Brust Mariens in den Mund Bernhards floss. Die Milchstrahlen sind deutlich, ausgehend von der Marienstatue über Bernhard, zu erkennen. Schließlich widerfuhr Bernhard in Speyer, während seines Aufrufs zu einem Kreuzzug, ein weiteres hier dargestelltes Wunder. Bernhard soll eine Marienstatue mit einem *Salve Regina* begrüßt haben, welche wiederum ihn mit *Salve Bernarde* begrüßt habe. Der Gruß ist im Bild deutlich als Schriftzug zu erkennen. In Speyer wurden daraufhin drei Platten mit *o clemens, o pia, o dulci virgo maria* beschriftet, die im Bild von drei Engeln zu Füßen Bernhards gehalten werden. Die drei unterschiedlichen Ereignisse aus dem Leben des Heiligen werden nicht farblich, sondern durch die Diegese respektive die Verwendung der Formen Schrift und Motive veranschaulicht. Der hl. Bernhard reagiert gleichzeitig im Bild auf Christus am Kreuz, auf die Milch aus der Brust Mariens und auf ihren Gruß. Auch in dieses Fresko fügt Asam eine christologische Szene ein. Die Darstellung der Entsendung des Heiligen Geistes wird zwar farblich nicht von den Legendenereignissen getrennt, dafür aber topologisch eindeutig von dem visualisierten Kirchenraum, der eine illusionistische Kuppel mit der Darstellung von Pfingsten aufweist. Um es nun morphologisch deutlich zu trennen: Im Kirchenraum des Langhauses von Fürstenfeld visualisiert im fünften Joch das Hauptfresko einen Kirchenraum mit den drei Wundern des hl. Bernhards. Dieser gemalte Kirchenraum wiederum hat eine Kuppel, in der – getrennt von den Wunderereignissen – die Entsendung des Hl. Geistes dargestellt ist. Alle Räume und Ereignisse sind morphologisch eindeutig voneinander zu unterscheiden. Es gibt keine Gründe, die gemalte Kuppel auf den gebauten Kirchenraum in Fürstenfeld zu beziehen.⁴¹³

⁴¹² Vgl. Klemenz 2004, S. 52.

⁴¹³ Bauer 1980, S. 62, sieht in solchen Darstellungen sogar ein Indiz für einen ikonologischen Stil; zur Fürstenfelder Bildfindung meint er, dass „diese Darstellung einer barocken Kirche im Fresko [...] nicht mehr Barock, sondern Rokoko“ sei.

Um die Semantik der christologischen und bernhardinischen Szenen im Hauptbild richtig zu erschließen, ziehen wir zur Interpretation wieder die Medaillons heran und folgen Leutheußner. Das nördliche Emblem zeigt eine Milchstraße mit zwei sich herzlich umarmenden Knaben, die das Sternzeichen der Zwillinge personifizieren. Darüber befindet sich ein Spruchband mit der Aufschrift *Via lactae iungit*. Im südlichen Emblem sitzt unter dem Spruchband mit *Candidus et rubicundus* ein Putto auf einem Wolkenpolster, der von roten und weißen Blumen umgeben ist. Folgt man wieder der Emblemanalyse Leutheußners, so könnte man verkürzt sagen: So wie Herkules durch Heras Milch genährt und durch einen Milchspritzer am Sternenhimmel unsterblich wurde, so nährt Maria den Zisterziensermönch Bernhard. Im zweiten Emblem wird der Tenor der Exegese noch deutlicher. Das Lemma stammt aus dem Hohelied, die Farbe Rot steht in diesem Kontext für die Menschwerdung Christi und Weiß für die göttliche Herrlichkeit.⁴¹⁴ Das Schauen der göttlichen Herrlichkeit ist das Ziel eines Christenmenschen am Ende der Zeiten und das Thema des östlichen Langhausjochs, in dem drei mystische Erlebnisse des hl. Bernhards dargestellt werden.

Nach christlichem Verständnis erreicht der Mensch die *unio mystica* zwar erst vor Gottes Thron, aber er kann an dieser absoluten Erkenntnis schon im Hier und Jetzt, nämlich in der Begebenheit von Visionen teilhaben. Die Aussendung des Heiligen Geistes ist das theologisch-dogmatische Argument für diese Möglichkeit, dass die Herzen von Gott entzündet werden. Dieser Gedanke, die Entzündung der Herzen und die direkte Gotteserfahrung, ist der Kern zisterziensischer Spiritualität. Als Zeichen dafür hält ein Engel am unteren Bildrand vor der Szenerie ein entzündetes Herz und weist mit seiner rechten Hand nach oben in die Kuppel.

Die Exempla in den Seitenkapellen sind nun einfach zu erklären. Im nördlichen Fresko (Abb. 25) liegt der selige Gerardus, ein Schüler des Heiligen, auf dem Krankenbett. Kurz vor seinem Tode, so weiß Sartorius wieder zu berichten, erscheint ihm Christus auf dem himmlischen Thron und gibt ihm mit *Nullus tui ordines peribit* zu erkennen, dass jeder Zisterzienser das ewige Leben erwarten darf. Als Zeichen ihrer Auszeichnung überreicht Maria schließlich den Zisterziensern die weiße Kukulle, das weiße Chorkleid. Im südlichen Fresko (Abb. 26) ist die Begebenheit dargestellt, als der selige Guillelmus, ein Bruder aus Clairveaux, beobachtet, wie Christus über den Weltklerus zürnt und Blitze schleudert, während Maria ihr Gewand schützend über die Zisterzienser legt und sie damit als besonderen Orden für die christliche Mission, die Entzündung der Herzen, auszeichnet.

Im Unterschied zu den anderen Langhausfresken sind dem fünften Jochfresko aber noch vier weitere Eckkartuschen hinzugefügt (Abb. 23), die in Grisaille die

⁴¹⁴ Leutheußner 1993, S. 305f.

vier damals bekannten Kontinente zeigen. Aus morphologischer Sicht gehören sie sehr eng zum Hauptfresko, sie stehen aber unter Verwendung der Farbedifferenz als Grisaillebilder in der Argumentationsstruktur etwas tiefer. Aufgrund der dichten Anbindung an das Hauptfresko würde man sie nicht als exegetische Bilder deuten, sondern als eine Ergänzung zum Hauptfresko in dem Sinne, dass die Aussendung des Heiligen Geistes und damit die göttliche Legitimierung und Auszeichnung der Zisterzienser überall auf der Welt gilt.

Reflektieren wir einen Moment unsere bisherigen Ergebnisse. Im Medium des Kircheninnenraums ist die Deckenmalerei eine sehr wichtige Form, die die einzelnen Räume in einer Kirche, die schon durch den Bautypus ausdifferenziert wurden, weiter formen, das heißt erweitern, ergänzen oder beschränken kann. Alle Bilder im Langhaus der Klosterkirche sind eindeutig durch einen Rahmen begrenzt. Sie bilden einen eigenständigen Perspektivraum aus, der sich nicht auf den gebauten Raum bezieht. Diese Deckenbilder erzählen jeweils ein Ereignis, eine abgeschlossene Geschichte. David Ganz nennt diese Bildtypen in seinem narratologischen Strukturmodell daher auch „Ereignisbilder“.⁴¹⁵ Die konkreten Analysen der römischen Bilderbauten von Ganz sind über weite Strecken beispielhafte morphologische Analysen, die an der Stelle aber an ihre Grenzen kommen, wo ästhetische Argumente und soziale Zwecke aufeinander bezogen werden. Hier fehlt ihm eine Theorie, die das Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation erklärt. Die Morphologie des Bildes bietet eine solche Theorie, die basierend auf einem differenztheoretischen Bildbegriff visuelle Strukturen analysieren und in den kommunikativen Kontext stellen kann. In Fürstenfeld konnten wir weit über die Einzelbilder hinaus eine rhetorische Struktur im Bildprogramm nachweisen, die sich über das Langhaus und die Kapellen erstreckt und morphologisch ausgebildet ist. Das heißt, die Beobachtungsdirektiven evozieren eine Semantik, ohne die die einzelnen Ereignisse und Motive der Fresken nicht oder nur spekulativ auf einander bezogen werden können. Eine Ikonographie, die ihre Erkenntnisse allein auf Textquellen stützt, kann die Motive zwar entziffern – und das ist auch eine wichtige Aufgabe der Forschung –, die rhetorische Bildstruktur kann sie aber nicht erkennen beziehungsweise nicht aus der visuellen Wahrnehmung begründen. Die Morphologie des Bildes geht an dieser Stelle einen Schritt weiter und verbindet eine ikonographische Motivforschung, die die Motive aus dem Kontext des Systems Religion erschließt, mit der Analyse der Beobachtungsdirektiven, die als visuelle Formen die Voraussetzung für Kunstkommunikation sind. Inhalt und Form sind in dieser Methode theoretisch und im Verfahren der Analyse einander zugeordnet, ohne die funktionale Trennung der Systeme zu verletzen. Die

⁴¹⁵ Ganz 2003.

rhetorische Figur von zwei Aussagen, Auslegung und Beispiele sind konstitutive Elemente für ein epistemisches Bildverständnis, da die Bilder in diesem Zusammenhang nicht nur auf Anschauung, sondern auf Erkenntnisgewinn angelegt sind. Wir können daher von einer „Bildlogik“⁴¹⁶ im Sinne Boehms sprechen, die nicht prädikativ, sondern ikonisch vermittelt wird. Die bisherige Forschung versuchte bisher, die rhetorische Struktur der Bilder vor allem durch die Motive und Inhalte nachzuweisen.⁴¹⁷ Die Morphologie des Bildes erweitert diese Forschungen grundlegend durch den wahrnehmungsspezifischen und kommunikativen Aspekt der Formen.

Die erste Analyse führt uns darüber hinaus zu der Erkenntnis, dass der sich bewegende Beobachter im Raum ein konstitutives Moment des Bildes ist. Das verlangt eine Methode, die den Aspekt der Wahrnehmung ernst nimmt. Ein Bild, das der Kirchenbesucher nicht lesen kann, weil es viel zu klein, verdeckt oder nur von einer eigentlich unmöglichen Position im Raum zu sehen ist, kann nicht ohne weiteres gleichwertig mit den anderen Bildern analysiert werden. Die Langhausdekoration in Fürstfeld ist dafür ein gutes Beispiel. Das zweite Langhausjoch von Westen ist nach dem Eintreten in die Kirche nur schwer, weil senkrecht über dem Betrachter, zu erkennen, während das erste Joch eigentlich erst aus der Mitte des Langhauses und dann nur schwer identifiziert werden kann, weil die Orgel den Blick beeinträchtigt. Die bisherige Forschung hat diesen Punkt vernachlässigt, und alle Autorinnen und Autoren gehen wie selbstverständlich von einem fünfjochigem Bilderzyklus aus, der im Westen beginnt. Nimmt man die Bildverteilung über den Kirchengrundriss als Grundlage der Interpretation, liegt eine solche Argumentation nahe. Betritt man aber als Kirchenbesucher den Raum, bemerkt man recht schnell, wie wenig eine solche Interpretation etwas mit dem Befund vor Ort zu tun haben kann. Doch wie erklären wir uns die widersprüchliche Gestaltung des ersten und des zweiten Jochs? Wenden wir uns vorerst jedem Joch einzeln zu und versuchen, die Bildthemen zu bestimmen.

Die schon bekannte Struktur von Hauptfresko mit Medaillons und Kapellenfresken findet sich auch an den beiden ersten Jochen. Das zweite Joch (Abb. 10) stellt auf den ersten Blick im Zentrum die Geburt Christi und die Anbetung durch die Hirten dar. Die Szene findet aber in einem eigenartigen Raum statt: Unter einem großen Kuppelbau sitzt im rechten Bildfeld ein junger Mann in einer Kirchenbank. In seiner linken Hand hält er ein offenes Buch, wobei sein Arm auf die Lehne gelegt ist und seine Augen geschlossen sind. Auf den zweiten Blick erkennt man ein Wolkenband, das die Geburtsszene abtrennt. Ein Engel zeigt

⁴¹⁶ Boehm 2005, S. 28f.

⁴¹⁷ Vgl. u.a. Büttner 1996; Hundemer 1997; Telesko 2005.

oberhalb der Gruppe, vor einem grünen Vorhang, demonstrativ eine Uhr vor. In den Lebensgeschichten des hl. Bernhards wird berichtet, wie er als Kind während einer Frühmesse in frommer Andacht die Geburt Christi vor seinen Augen gesehen habe und ihm dabei die in der hl. Schrift nicht verzeichnete Stunde der Geburt geoffenbart worden sei. Im Unterschied zu den folgenden Jochen sind hier beide Szenen, die christologische und die aus dem Leben des hl. Bernhards, direkt aufeinander bezogen, so dass das Bild sich schon aus sich selbst heraus erklärt und die Medaillons zur Erklärung nicht notwendig sind. Dennoch weisen die Medaillons auf einen besonderen Aspekt, der das Ereignis aus der Bernhardslegende in den Kontext des Zyklus einbindet.

Im nördlichen Emblem drückt ein *Amor divinus* ein Herz in die Spindel-
presse und gibt ihm eine besondere Prägung. Es ist das göttliche Zeichen und die Liebe zu Gott, auf das das Lemma *Tenerum mihi signo* hinweist. Im Süden ist ein Schlagbaum dargestellt, der geschlossen wird. Im selben Moment fliegt eine Taube zielstrebig auf ein weißes Schild mit entzündetem Herz zu. Auf dem Schriftband steht *Nescit molimina tarda*. Leutheußer kann nachweisen, dass es sich hierbei um ein Sinnbild der *virtus vera* handelt, das für ein zielstrebiges Bemühen steht, sein weltliches Leben auf Gott auszurichten.⁴¹⁸ Beide Aspekte sind wesentlich für das Verständnis des Hauptfreskos. Daher kann man analog zu den nachfolgenden Fresken argumentieren, dass so, wie die Menschwerdung Christi die Welt geprägt hat, Bernhard durch dieses visionäre Erlebnis geprägt wurde, dass er danach sein Leben grundlegend verändert hat, in den Orden eingetreten ist und sich ausnahmslos in die Nachfolge Christi gestellt hat.

In den Kapellenfresken werden schließlich zwei Ereignisse geschildert, die ebenfalls diese Aspekte zum Thema haben. Im Norden (Abb. 12) ist der Herztasch und die Blutspende zwischen Christus und der seligen Luitgard von Aywières dargestellt. Stärker kann eine Prägung durch Christus nicht deutlich gemacht werden. Im Süden (Abb. 13) trinkt die selige Maria Vela an der Brust Mariens und nimmt damit ihre lebenspendende Milch auf. Die Diegese führt uns als Beobachtungsdirektive weiter in das Bildverständnis hinein. Maria Vela entzieht sich im Bild der Macht des Bösen, die im Hintergrund als gehörnter Mann dargestellt wird, und sie findet Zuflucht im Schoß Mariens, der übertragen als Kirche gedeutet werden und damit auf ein spirituelles Leben verweisen kann.

Im ersten Joch ist das Hauptfresko (Abb. 9) hinter der Orgel nur schwer, die Medaillons kaum und die Kapellenfresken sind eigentlich nur von der Orgeltribüne aus zu sehen (Abb. 8). Im Bildraum des Hauptfreskos sitzt zur rechten Seite über einer Abtreppe die Mutter des hl. Bernhards Aleth mit einem Hund im

⁴¹⁸ Leutheußer 1993, S. 284.

Schoß und wendet sich zwei alten Männern zu. Folgen wir der Heiligenlegende, so verkündet ein alter Mann Aleth, dass sie einen Sohn gebären wird, der bellend wie ein Hund die Kirche wider seine Feinde verteidigen werde. Der Szene gegenüberliegend wird diese Aussage als Ereignis versinnbildlicht, in der ein Mann der Ecclesia den Schlüssel entreißen möchte und ein Hund sich lautstark dagegen wehrt. Im Bildhintergrund öffnet sich zwischen zwei Säulen ein weiterer Raum mit einem Gemälde, das die Verkündigung Christi darstellt. Auch hier werden morphologisch eindeutig beide Szenen durch ein Bild im Bild getrennt, doch im Unterschied zu den nachfolgenden Fresken ist der Bezug zwischen der christologischen und bernhardinischen Szene offenkundig: Sie stellen beide die Verkündigung einer zukünftigen Sohngeburt dar.

Die Beziehung der Embleme als exegetische Bilder zum Hauptfresko ist darüber hinaus nicht eindeutig herzustellen. Im nördlichen Emblem erfährt, so Leutheuß, ein Kranker keine Heilung seiner Not, sondern erst ein Hund leckt seine Wunden und lindert seine Schmerzen. Das Lemma *Ulcer sano* verweist auf die Lazarus-Geschichte bei Lukas (16,19–22). Das Medaillon südlich des Hauptfreskos zeigt einen Hund, der unter dem Motto *Procul este rebelles* Einbrecher verjagt.⁴¹⁹ Der Bezug zwischen Emblem und Hauptbild ist im ersten Joch weniger exegetisch zu fassen, vielmehr wird er lediglich über das Motiv des Hundes herzustellen zu sein. Sowohl in den Medaillons als auch im Hauptfresko ist es ein Hund, der mal Wunden heilt und mal das Böse vertreibt und als Bernhards Wirken gedeutet werden kann. Diese Argumentationsstruktur entspricht aber nicht derjenigen, die wir in den anderen Langhausfresken nachweisen konnten.

Schauen wir uns die argumentative und dort visualisierte Struktur noch einmal genauer an. Wir finden im zweiten bis fünften Joch immer zwei Ereignisse, eine christologische Szene und eine aus dem Leben Bernhards, die nebeneinander im Fresko dargestellt werden, ohne dass es eine offensichtliche Parallele gibt. Dieses *tertium comparationis* wird dann stets aus den Medaillons hergeleitet, wobei sie nie eine direkte Beziehung zu einem der beiden Szenen herstellen, indem sie ein Thema oder ein Motiv direkt aufnehmen. Im zweiten Joch treten zwar die christologische und die bernhardinische Szene direkt in Bezug zueinander als eine Geschichte des Heiligen, aber die Auslegung durch die Medaillons bezieht sich wiederum auf einen Aspekt, der in dieser Weise dort nicht konkret visualisiert wurde. Damit bleibt die rhetorische Figur von zwei Aussagen, Auslegung und Beispiel, durchgängig erhalten. Ganz anders im ersten Joch. Erstens handelt es sich im Hauptfresko nicht um zwei völlig unterschiedliche Ereignisse, sondern jeweils um Verkündigungen. Zweitens nehmen beide Embleme in den Medaillons den Hund als Motiv aus dem Hauptfresko auf und verwenden dieses auch noch

⁴¹⁹ Leutheuß 1993, S. 279f.

univoce oder besser gesagt *uniicon*: Verjagt der Hund im Hauptbild die Feinde der Kirche, so verjagt er im Medaillon die Einbrecher. Und drittens ist es gar nicht ersichtlich, auf welches *tertium comparationis* die Medaillons zwischen den beiden Bildern im Hauptfresko verweisen sollen, um eine analoge Exegese zwischen beiden Verkündigungen durchführen zu können. Darüber hinaus finden wir auch in den Darstellungen der Kapellenfresken keinen erhellenden Hinweis. Sie stellen lediglich spirituelle Ereignisse von Mitgliedern des Ordens dar und geben weder ein Beispiel für eine Verkündigung göttlichen Willens noch für die Kraft, die heilt und Feinde verjagt.

Unsere morphologische Analyse der einzelnen Joche kann einen grundlegenden Unterschied zwischen dem ersten und den nachfolgenden Jochen aufzeigen. Während wir in den Jochen zwei bis fünf eine sehr vielfältige und offensichtliche Anwendung von Beobachtungsdirektiven für eine rhetorische Bildstruktur nachweisen konnten, die den dargestellten Ereignissen im Bild angemessen ist und ihnen erst die eigentliche Argumentationsstruktur bietet, so scheint man im ersten Joch zwar die Beobachtungsdirektiven von Rahmung, Hauptfresko, Medaillons und Kapellenfresken, sogar die ikonische Zweiteilung der Ereignisse im Hauptfresko übernommen zu haben, aber den dargestellten Ereignissen und Motiven scheint die Kraft zu fehlen, diese auch semantisch anspruchsvoll auszufüllen. Darüber hinaus haben wir festgestellt, dass die Bilder in keiner Weise sinnvoll auf eine Bildrezeption für einen Betrachter im Langhaus ausgerichtet sind. Diese morphologischen Argumente könnten also vermuten lassen, dass dieses Joch gar nicht zum Zyklus dazugehören sollte und erst nachträglich entworfen und umgesetzt wurde.

Diese Vermutung können wir auch durch weitere Quellen und Entwurfszeichnungen untermauern, die in diese Richtung bisher nicht gedeutet wurden. Am 12. Juli 1729 reichte Jacopo Appiani (1687–1742) einen Entwurf für die Stuckierung des Langhauses ein, dessen Wölbung soeben abgeschlossen war. In den veranschlagten 11.900 Gulden waren neben dem Langhaus auch die Kapellen und darüberliegenden Emporen enthalten, aber „dieses alles ohne Säulen, Kanzel, Porkürchen und Altar“.⁴²⁰ Die Porkürchen, also die Westempore, war im Vertrag ausgeschlossen, so dass wir einen Gemäldezyklus ohne die Westempore annehmen müssen. Die Stuckarbeiten im Langhaus müssen rechtzeitig begonnen und zügig abgeschlossen worden sein, weil sie einschließlic der Ausmalung durch Cosmas Damian Asam bereits zwei Jahre später abgeschlossen wurden, wie uns die Jahreszahl 1731 auf dem Zifferblatt der Uhr am Triumphbogen nahelegt. Darüber hinaus

⁴²⁰ BayHStA, KL Fürstenfeld Nr. 600, S. 1; zitiert nach Clemens Böhne: Die Stukkaturen in der Klosterkirche Fürstenfeld, in: *Amperland* 11, 1975, S. 28–30, 29. – Vgl. auch Altmann 1988, S. 224f; Vollmer 1988, S. 254; Karl-Ludwig Lippert: Giovanni Antonio Viscardi. Studien zur altbayerischen Kirchengeschichte, München 1969, S. 78.

finden wir zwei Chronogramme auf einem Spruchband im zweiten und in einer Kartusche im fünften Joch, die ebenfalls auf die Fertigstellung der Joche zwei bis fünf im Jahr 1731 verweisen. Eine enge Zusammenarbeit zwischen Appiani und Asam ist aufgrund der morphologischen Beziehungen zwischen Stuck und Bild sehr wahrscheinlich und auch zeitlich möglich. Wie gehen wir dann aber mit dem ersten Joch um, das Altmann aufgrund der Datierungen bereits als „westliches Vorjoch“ anspricht und nicht in die Jochabfolge eingliedert?⁴²¹ Eine in München erhaltene Entwurfszeichnung (Abb. 11) von Asam zum zweiten Joch könnte uns vielleicht weiterhelfen. Im Unterschied zu den anderen erhaltenen Entwürfen, die sich alle an die grobe Rahmenform durch die Stuckaturen halten, geht Asam bei diesem Entwurf von einem runden Bildrahmen aus. Hat dieser Entwurf nur konstruktive Gründe oder diskutierte man zu dieser Zeit sogar die Zusammenlegung des ersten und zweiten Jochs mit einem großen runden Plafond? Die Grundkomposition des Entwurfs ist sehr ähnlich der Darstellung im zweiten Joch, wengleich auch auf ein Oval zusammengestaucht, und die Figuren sind nahezu identisch. Darüber hinaus können Zahlungen an Asam für die Deckenfresken im März 1731, am 19. Juni 1732 und am 18. April 1734 nachgewiesen werden.⁴²² Die ersten beiden Zahlungen werden eine Abschlagszahlung und die Endzahlung für die Deckenfresken vom zweiten bis fünften Joch sein. Wofür bekommt er aber im Jahr 1734 noch eine Zahlung? Im Sommer 1734 unterzeichnet Abt Liebhard Kellerer (1714–34) einen Vertrag zum Bau der Orgel mit dem Orgelbauer Johann Fux (1670–1738), die schließlich nach zweijähriger Bauzeit am 14. August 1736 das erste Mal erklingen sollte.⁴²³ Möglicherweise hatte man sich nachträglich doch noch entschlossen, das erste Joch im Sinne des Zyklus zu ergänzen, bevor man mit dem Bau der Orgel begann, weil eine spätere Freskierung aufgrund der Orgel nur noch schwer möglich gewesen wäre. Auf die Frage allerdings, wieso man sich für eine primitive Ergänzung des Bernhardzyklus entschied, können wir nur Vermutungen anstellen. Wahrscheinlich fehlte ein Concettist, der dieses anspruchsvolle Bildprogramm angemessen hätte ergänzen können. Dass er die morphologische Struktur der bereits bestehenden Fresken verstanden hat, ist offensichtlich, denn er übernahm sie, aber ihm scheint die theologische Durchdringung des Bildprogramms nicht bewusst gewesen zu sein. Etwa ein himmlischer Engelschor, wie er beispielsweise in der Wallfahrtskirche Birnau (Abb. 88) im Westen erhalten ist, hätte entschieden besser in das Gesamtkonzept und damit in das Joch über der Orgel gepasst.

421 Altmann 1988, S. 225.

422 BayHStA, KL Fürstenfeld Nr. 317 1/39, S. 35 und Nr. 222.

423 Vgl. Altmann 1988, S. 226.

Das ursprüngliche Bildprogramm wird in Fürstenfeld mit großer Sicherheit nur vier Joche umfasst haben. Das erste Joch ist eine rhetorisch und qualitativ mäßige spätere Ergänzung. Zudem wird die Jochaufteilung der Bildfelder Cosmas Damian Asams sicherlich gar nicht so gestört haben, wie es die Forscher bis heute vermuten, die eine Stilgenese vom *quadro riportato* bis zur jochübergreifenden Monumentalmalerei konstatieren.⁴²⁴ Die weiteren an Fürstenfeld anschließenden Untersuchungen zu sakralen Innenräumen werden aufzeigen, dass es eine solche lineare Stilgenese nicht gibt und diese Phänomene vielmehr auf eine komplexe Bildsprache verweisen. Asam hatte in Fürstenfeld mit ganz anderen Problemen zu kämpfen. Die einzelnen Joche im Langhaus sind unterschiedlich tief, die Brüstung der hohen Orgeltribüne reicht zu weit in das zweite Joch hinein und schränkt so den Blick von unten auf das zweite Joch stark ein. Dass solche ‚Baufehler‘ vom Betrachter nicht wahrgenommen werden, liegt vor allem an der hervorragenden Deckenmalerei. Alle Deckenfresken sind perspektivisch so auf einen westlichen Betrachterstandort hin ausgerichtet (Abb. 6), dass die Joche von Westen aus sehr regelmäßig wirken. Dies scheint auch der Bamberger Hofbaumeister Küchel bei seinem Besuch in Fürstenfeld am 15. Mai 1737 festgestellt zu haben. Er notiert in sein Tagebuch: „... was aber alda die Haupt Construction des Gebäus oder Architectur anbelangt, finden sich in der Kirchen, als Abbtey viele Fehler, welche die Auszierung darinnen vielles verdecktet, daß mann es nicht so genau achtet.“⁴²⁵

Kehren wir nun zur Analyse des Innenraums zurück und halten fest: Im Langhaus von Fürstenfeld konnten wir aufgrund einer differenztheoretischen Analyse ein Bildprogramm nachweisen, das eine argumentative Struktur enthält und damit einen epistemischen Charakter ausweist. Wir haben es also nicht nur mit einem narrativ-linearen Bildprogramm zu tun, einer Heiligenvita parallel zum Leben Christi, Bild für Bild erzählt, sondern mit einem auf Erkenntnis angelegten argumentativem Bildkonzept, das visuell entfaltet wird. Diese argumentative Struktur haben wir nicht primär aus Textquellen hergeleitet, sondern aus den visuellen Beobachtungsdirektiven im Innenraum aufgrund einer morphologischen Bildanalyse der Formen. Die Grundstruktur folgt in Fürstenfeld einem linearen Ablauf vom zweiten bis zum fünften Joch, wobei in jedem Joch anhand einer rhetorischen Figur ein wichtiger theologischer Aspekt hervorgehoben wird. Zwei Ereignisse aus dem Leben des hl. Bernhards und Christus im Hauptfresko werden durch die Medaillons auf eine zentrale Aussage ausgelegt und an zwei Beispielen in den Kapellen vorgestellt. Da im Unterschied zur linearen Struktur von Texten das Bild auf Simultanität angelegt ist, bedarf es dort eindeutiger visueller For-

⁴²⁴ Vgl. dazu ausführlicher Kapitel III 10.

⁴²⁵ Bauer-Wild 1998, S. 60.

men, die dem Beobachter Anlass geben, eine solche Struktur wahrzunehmen. Die mächtigen Gurtbögen sind daher weniger Ausdruck eines alten Stils, sondern sie erfüllen ihren Zweck in der linearen Reihung des epistemischen Bildprogramms. Ein differenztheoretischer Ansatz lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Grenzen und versucht nicht, wie die herkömmlichen identitätstheoretischen Ansätze in der Kunstgeschichte, Bildeinheiten zu bestimmen, Ornament und Motiv zu trennen, um anschließend auf die Semantik zumeist zeichenhaft in einem hermeneutischen Prozess zu schließen. Der Blick auf die Differenzen lässt eine komplexere Analyse der Bildprogramme erhoffen, weil Semantik und formale Gestaltung eines Kunstwerks über die begriffliche Konzeptualisierung der Morphologie des Bildes aufeinander hingebordnet sind. Ob Farbe oder Größe, Rahmung oder Perspektive, ikonische Räume oder auf motivischer Ebene die Diegese, sie alle sind konstitutive Formen des Bildprogramms.

Die differenztheoretischen Begriffe Medium und Form erlauben es uns, unabhängig von den einzelnen Gattungen von einem Medium Decke zu sprechen, an der Formen wahrgenommen werden und auf Kommunikation ausgerichtet sind. Die radikalen Auswirkungen des Formenkalküls von Spencer-Brown auf die Kunstgeschichte lassen sich an dieser Stelle erst erahnen. Es hat zur Folge, dass wir in einem Raum, je nach dem Standpunkt und der Sicht des Beobachters, unterschiedliche Medien definieren können, die wiederum Formen in anderen Medien sind. Die Verflechtungen erscheinen einem Beobachter zweiter Ordnung grenzenlos und kontingent, was zu der Frage führt, wie die Zeitgenossen solche komplexen Bildprogramme eigentlich wahrgenommen und wer sie auf welcher Ebene verstanden haben mag. Darüber hinaus können wir zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Fürstenfeld noch nicht von einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft ausgehen, vielmehr sind die Systeme Kunst und Religion eng verwoben, wenngleich sie ganz unterschiedlich im jeweils systemspezifischen Medium Kunst und Glaube operieren. Aus systemtheoretischer Sicht wird ein Beobachter immer Komplexität reduzieren müssen, um Anschlussfähigkeit der Operationen überhaupt zu ermöglichen.⁴²⁶ Auf ein wichtiges Element, die Erwartungsstruktur, haben wir bereits hingewiesen. Doch ist auch sie nicht bei allen Beobachtern gleich, sondern abhängig von den konkreten Bilderfahrungen und den intellektuellen Vorkenntnissen des Einzelnen.

Nehmen wir die Klosterkirche Fürstenfeld als Beispiel. Die historischen Quellen lassen uns wissen, dass im Kloster Fürstenfeld einige gelehrte Priester lebten, die in Dillingen oder Ingolstadt studiert und zumeist das volle vierjährige Theologiestudium absolviert hatten (*theologus absolutus*).⁴²⁷ Seit dem Dreißigjäh-

426 Vgl. Luhmann 1994, S. 62.

427 Klemenč 1997, S. 76–93; Liebhart 1988.

rigen Krieg haben die Äbte aber nicht nur den Gelehrtenstatus des Klosters vorangetrieben, sondern sich besonders der Seelsorge verschrieben und versucht, alle Menschen in der Umgebung unabhängig von ihrem Bildungsstand anzusprechen. Die Frühmessen, Festgottesdienste und Wallfahrten einerseits und die Klosterschule andererseits sind nur wenige Beispiele dieser Zuwendung nach außen. Wir müssen aufgrund der historischen Situation von einer sehr heterogenen Gruppe an Kirchenbesuchern ausgehen, die mit ganz unterschiedlichen Erwartungsstrukturen den Kirchenraum betraten: von hochgelehrten Priestern über den kurfürstlichen Hofstaat bis hin zum einfachen Bauern. Gehen wir von einem konstruktivistischen Bildbegriff aus, dann müssen wir danach fragen, welche Hinweise es gibt, wie ein Zeitgenosse aus der Vielfalt der Formen diejenigen herauslöst, die für ihn verständlich, das heißt anschlussfähig sind. Solche Fragen zielen in das Zentrum der Morphologie des Bildes, insofern sie nicht nur Formen analysieren und damit die spezifische Bildlogik herausarbeiten möchte, sondern auch den Wandel von Kunstkommunikation und damit die Veränderungen von Formen nachzuweisen beansprucht. Diesem genuin historischen Aspekt der Methode werden wir uns erst später ausführlich zuwenden.⁴²⁸ An dieser Stelle können wir aber schon vermuten, dass die Veränderung von Formen aufgrund der kommunikativen Konstruktion etwas mit Destruierung und Stabilisierung von Formen zu tun haben muss, die ein Kirchenbesucher vor dem Hintergrund seiner Erwartungsstrukturen im System Kunst wahrzunehmen und im System Religion zu deuten in der Lage ist.

Die Quellen aus Fürstenfeld und seine inkorporierten Kirchen berichten ausführlich von der Nutzung der Kirche für Messen, Festgottesdienste und Wallfahrten, und die Notierungen der Opferstockeinlagen verweisen auf eine Nutzung auch außerhalb dieser Hochfeste.⁴²⁹ Es wird nicht zu bezweifeln sein, dass jeder Zeitgenosse des 18. Jahrhunderts sich in einer solchen Klosterkirche zu bewegen wusste und die Orte für Andacht, Beichte und Messe kannte. Die Differenzierung der Räume in der Kirche im Medium der Architektur war allen evident. Die Einbettung der meisten Menschen in einen religiös bestimmten Tagesablauf bis ins späte 18. Jahrhundert hinein, lässt ebenfalls vermuten, dass die Bewohner im Umkreis des Klosters und der Mark Bruck von den Lebensgeschichten von Christus und des hl. Bernhards ausreichend Kenntnis hatten, um die einzelnen Hauptszene in ihrer Abfolge bis zum Chor erkennen zu können. Die Bedeutung und dogmatische Begründung muss ihnen für eine solche Lesart nicht bekannt gewesen sein. Es bedurfte auf der Seite der visuellen Kompetenz

⁴²⁸ Vgl. Kapitel III 8.

⁴²⁹ Liebhart 1988; Esther Schlichting: Die Wallfahrten und Gnadenbilder der inkorporierten Kirchen Fürstenfelds bis 1803, in: Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988, S. 275–296.

lediglich einer einfachen Bilderfahrung in der Unterscheidung von Haupt- und Nebenergebnissen. Erst emblematisch gebildeten und in der Bildrhetorik erfahrenen Zeitgenossen wird es möglich gewesen sein, das komplizierte Bildprogramm in seiner vollständigen Tiefe zu verstehen, weil es eine intellektuelle und bildpragmatische Anschlussfähigkeit vom Rezipienten erwartet. Das Programm war demnach nicht nur für eine erlauchte Gruppe bestimmt, sondern es konnte von allen, wenn auch auf unterschiedlichen Ebenen, verstanden werden.

Fügen wir unsere Erkenntnisse nach der morphologischen Analyse zum Deckenprogramm zusammen, dann können wir festhalten, dass es sich im Langhaus von Fürstenfeld nicht nur um eine Heiligengeschichte handelt, die Gemälde für Gemälde aufgefädelt an einem kräftigen Laubband an der Decke vorgestellt wird, sondern um die Visualisierung eines Erkenntnisweges am Vorbild des hl. Bernhards, der darüber hinaus christologisch legitimiert wird. Das zweite Joch thematisiert nach der Vorstellung der Zisterzienser die erste grundlegende Prägung eines jeden Christenmenschen auf dem Weg zur Gotteserkenntnis. Erst die Umsetzung der Lebensformen in tiefer Glaubensausübung (drittes Joch) und schließlich die Abkehr von der Welt, die man auch im übertragenen Sinne als ein Rückzug in den Schoß der Kirche deuten darf (viertes Joch), werden hier als die dogmatische Voraussetzung, das Reich des Todes zu überwinden, vorgestellt. Dieser Weg wird schließlich mit einer Gotteserfahrung belohnt, wie sie beispielhaft im fünften Joch, vorgestellt wird. Dieser Erkenntnisweg, der dem Kirchenbesucher in Fürstenfeld anhand von Deckenfresken vor Augen gestellt wird, steht im System Religion im Kontext der bernhardinischen Frömmigkeit, die auf die Christus- und Kreuzesmystik des 12. Jahrhunderts zurückgeht, gemäß der die personale Gotteserfahrung ein zentraler Beweggrund im spirituellen Leben der Zisterzienser ist.⁴³⁰

Der Kirchenbesucher wird durch den Bildzyklus schrittweise, Joch für Joch zum Chor geführt, wenn er den Erkenntnisweg beispielhaft am Leben des hl. Bernhards nachvollzieht. Auf die göttliche Schau wird der Kirchenbesucher im fünften Joch aber nur hingewiesen. Die Ereignisse der Wunder werden ihm in einem abgeschlossenen Rahmen vorgestellt, der einen eigenen Bildraum ausscheidet und den Beobachter von seinem Erfahrungsraum – morphologisch und damit zugleich erkenntnistheoretisch – trennt. Das Bildprogramm hört an dieser Stelle aber noch nicht auf. Der Besucher, der bis hierher den Zyklus abgescritten ist, steht nun vor dem Chor. Die Engel haben den Vorhang hochgezogen, und er erhält einen freien Blick in den Chorraum. Lediglich der Kreuzalter verdeckt heute etwas die Sicht, er wurde aber auch erst um 1766 – also 43 Jahre nach Vollendung

⁴³⁰ Bachmair 1998; Klemenz 2004, S. 21ff.

des Chores und 25 Jahre nach der Kirchenweihe – dort aufgestellt und gehört nicht zum ursprünglichen Ausstattungskonzept.

Der Standort vor dem Chor, der hochgezogene Vorhang und der freie Blick in den Chor sind Formen im Medium Kirchenraum. Im südöstlichen Kapellenfresko vor dem Chor übergibt Maria den Zisterziensern die Kukululle, das weiße Chorkleid. Was mag den Kirchenbesucher schließlich im Chor erwarten? Die Forschung ist sich hier nicht einig, insofern sie überhaupt ein die Ausstattung übergreifendes Thema erkennen kann. Leutheußner konstatiert ein marianisches Bildprogramm mit dem Hauptaltar der Himmelfahrt Mariens im Zentrum.⁴³¹ Bachmair vermutet unterschiedliche Darstellungen der Kirche als konkrete monastische Gemeinde, als lehrende Kirche oder als Kirche der Endzeit, und Bauer-Wild will im Chor sogar den Beginn des Bildzyklus der Klosterkirche erkennen.⁴³²

4.3 Semantik der Formen im Chor

Wenden wir uns also dem Chor zu (Abb. 28, Abb. 30) und versuchen, die Semantik der Formen dort zu erschließen. In Fürstenfeld haben wir einen vierjochigen Langchor mit einem runden 5/10-Chorabschluss, in dessen Zentrum sich ein barocker Hochaltar mit der Himmelfahrt Mariens befindet. Im zweiten und dritten Joch steht entlang der Chorflanken das Chorgestühl, hinter dem zwischen den Doppelsäulen die vier Kirchenväter auf großformatigen Gemälden dargestellt sind. Das mächtige Gesims des Langhauses wird im Chor fortgeführt und lediglich vom Hochaltar durchbrochen. Vergewenwärtigen wir uns kurz, was wir bereits zur rein ikonischen Struktur des Chors durch die Formen Rahmung, Stuckgestaltung und Farbe gesagt haben. Über dem Gesims kann der Kirchenbesucher innerhalb der Deckengestaltung vier rechteckige Bildfelder in den Jochen und 13 Medaillons in den StICKkappen unterscheiden. Alle Hauptbilder sind zum Choreingang nach Westen und die Medaillons zum Chorinnenraum perspektivisch ausgerichtet, so dass die Bilder von einem in den Chor eintretenden Betrachter sehr gut gesehen werden können. Die Deckengestaltung mag aus einem identitätstheoretischen Verständnis heraus an das Langhaus mit Hauptbild und Medaillons erinnern, eine genauere morphologische, vor allem auf die Grenzen schauende Analyse wird aber erst die Unterschiede deutlich machen können. Die Profilierung der Bildfelder im ersten, zweiten und vierten Joch verweist eindeutig darauf, dass die Kirchenarchitektur sich an diesen Stellen nach oben öffnet, während im dritten Chorjoch ein mächtiges, goldgerahmtes Gemälde von Engeln an die Decke erhoben wird.

⁴³¹ Leutheußner 1993, S. 318–335.

⁴³² Bachmair 1998, S. 46; Bauer-Wild 1998, S. 68ff.

Die Medaillons sind nicht mit den zentralen Bildfeldern verspannt, sondern sie befinden sich frei in den Stichkappen und sind, mehr oder weniger unverbunden, von stuckiertem Band- und Laubwerk umfassen. Wendet der Kirchenbesucher seine Aufmerksamkeit aber auch hier wieder auf die Rahmen der Medaillons, so wird ihm nicht entgehen, dass ähnlich wie in den Kapellenfresken im Langhaus auch im Chor jeweils die Rahmungen der gegenüberliegenden Medaillons identisch sind. Die Vermutung liegt nahe, dass wir ihre Semantik ebenfalls paarweise erschließen müssen.⁴³³

Wir können also festhalten, dass allein die Formen Rahmung und Anordnung der Fresken darauf hinweisen, dass wir es in den Stichkappen des Chores zum einen mit einem eigenständigen Medaillonzyklus zu tun haben werden,⁴³⁴ dessen Motive vermutlich paarweise aufeinander bezogen werden können, und in den Jochen selbst zum anderen mit drei Deckengemälden, die die Architektur nach oben öffnen werden, und einem auffällig gerahmten Gemälde, das von Engeln erhoben wird. Im Folgenden müssen wir die Semantik der Formen anhand der Bedeutung der Bildmotive im System Religion prüfen und ergänzen und anschließend nach einem Gesamtzusammenhang fragen.

Im ersten Chorjoch (Abb. 31) blickt der Kirchenbesucher durch das Kirchengewölbe auf musizierende Engel, die über Wolken mit den Worten des Psalmisten singen „Kommet, lasst uns frohlocken ...“ (Psalm 94,6). Noch heute leitet der Psalm 94 die Matutin der Zisterzienser ein und ist somit der Auftakt für das Tagesoffizium, welches der Orden hier im Chor mehrmals täglich feiert. Im folgenden Chorjoch (Abb. 32) sehen wir Maria als apokalyptisches Weib unter einem mächtigen Kronreif. Sie triumphiert zur Linken über das Böse, das in Gestalt eines Mannes mit Medusenhaupt von einem erzürnten Engel vertrieben wird, und zur Rechten deckt sie beschützend ihr blaues Gewand über den Zisterzienserorden in der Personifikation eines Engels, der eine Lilie und das Wappen des Ordens vor seine Brust hält. Dass man dieses Schutzes hier und jetzt teilhaftig wird und es sich nicht um ein vergangenes Ereignis handelt, darauf verweist neben der Öffnung des Kirchenraums durch die Form der Bildrahmung auch die Wolke, die direkt in den Chor hineinzuschweben scheint. Die Perspektive und malerische Überschreitung der Bildfeldgrenzen sind hier ebenfalls augenfällige Beobachtungsdirektiven, die den semantischen Bezug zu einem Beobachter vor oder im Chor deutlich machen. Und die Inschrift auf dem Kronreif *Omnes mecum erunt in aeternum* unterstreicht Marias Versprechen, dass der Zisterzienserorden ihren besonderen Schutz erwar-

⁴³³ Damit liefern wir die morphologische Begründung der Interpretation von Leutheußer 1993, S. 327.

⁴³⁴ Vgl. Bushart / Rupprecht 1986, S. 226, die die Embleme auf den Mönchschor beziehen: „Darüber hinaus ist in den Emblemen die mönchische Aufgabe genauer ausgeführt.“

ten darf. Ebenso wie dieses Versprechen direkt auf die Mönche im oder kurz vor dem Chor bezogen werden muss, so scheinen die Engel im ersten Joche ebenfalls nicht ein vergangenes Ereignis wie die Gründung Fürstenfelds zu bejubeln,⁴³⁵ sondern sie nehmen direkt Anteil an den Vorgängen im Chor.

Das Bildfeld des dritten Jochs (Abb. 34) unterscheidet sich grundlegend von den anderen drei Bildfeldern. Hier bricht keine Architektur nach oben auf, sondern ein prächtig gerahmtes Bild wird von Engeln zum Gewölbe erhoben und seitlich von zwei ebenfalls goldgerahmten Wappen ergänzt. Der prächtige Rahmen grenzt das Bild besonders auffällig vom weißen Stuck ab und rahmt einen eigenständigen Bildraum. Es handelt sich hier um das Stiftungsbild. Im Zentrum des Bildes sitzt auf einem vom Hl. Geist gekrönten Thron Ecclesia als Personifikation der katholischen Kirche. Vor ihr kniet der bayerische Herzog Ludwig II. (1253–1294), der zur Sühne seiner Schuld das Kloster gestiftet hatte. Entkleidet seiner weltlichen Macht und lediglich im Büßergewand reicht er ihr einen Grundriss der Klosterkirche. Die Personifikation der Hoffnung (*spes*) begleitet ihn, um seinem Ansinnen, dass die Sühne gnädig angenommen werde, besonderen Ausdruck zu verleihen. In der rechten Bildhälfte arbeiten keine „Bauleute [...] mit Werkzeugen, Steinen und Mörtel am Fürstenfelder Kloster“⁴³⁶, sondern weibliche Personifikationen der *Caritas* und der *Poenitentia*, wie Leutheußer überzeugend nachweisen kann.⁴³⁷ Mit ihrem halbverschleierten Gesicht, der Geißel am Handgelenk und der Kette erschafft Asam eine neuartige Figur der Buße, die die innere Haltung des Stifters zum Ausdruck bringen vermag. Das Stifterbild stellt ein vergangenes Ereignis dar, das folgerichtig in einem Rahmen mit eigenem Bildraum visualisiert wird, und es ist zugleich eine auffällige Mahnung an die Kirchenbesucher beziehungsweise hier im Chor an die Mönche, die Erinnerung an diese Stiftung zu bewahren.

Im vierten Chorjoch (Abb. 35) wird die Architektur wieder aufgebrochen und der Blick freigegeben auf eine besondere Szenerie, die auf den ersten Blick widersprüchlich erscheint. Wir haben es mit zwei Szenen zu tun, die Asam sehr feinfühlig aufeinander bezogen hat. Das Fresko stellt eine Landschaft dar, auf der ein Bauplatz abgesteckt ist und die im Unterschied zu den ersten beiden Fresken im Chor in keinem Bezug zum Kirchenraum steht. Es handelt sich um den *campus principis*, von dem das Kloster Fürstenfeld seit seiner Gründung seinen Namen trägt. Ein Putto spielt am linken Rand mit den Bauwerkzeugen. Der abgeschlossene Bildraum und das vergangene Geschehen sprechen für ein Ereignisbild, das nach unserer bisherigen Bildlogik aber ein gerahmtes Bild erfordert hätte. Über

⁴³⁵ Leutheußer 1993, S. 339.

⁴³⁶ Klemenz 2004, S. 114

⁴³⁷ Leutheußer 1993, S. 322f.

und neben dem Feld schweben Engel, die freudig das Ereignis bejubeln und mit den Worten des Hoheliedes *Quae est ista* Maria im Hintergrund preisen, die „wie das Morgenrot [erstrahlt], schön wie der Mond und glänzend wie die Sonne ist (HL 6,10)“. ⁴³⁸ Dieser Lobgesang dringt aber mitsamt den Wolken in den Kirchenraum. Die Formen Perspektive und Übermalung der Bildrahmung werden im vierten Joch gegensätzlich eingesetzt. Wie können wir diesen Widerspruch aufklären? Schauen wir noch einmal genau auf die Grenzen. Bisher hat jedes Fresko im Chor einen einheitlichen Bildraum visualisiert. Entweder stellt er einen vom Kirchenraum abgeschlossenen Bildraum dar oder er gibt den Blick durch die Architektur hindurch frei auf eine himmlische Sphäre. Im vierten Joch scheint Asam zwei Szenen miteinander verbunden zu haben. Im Langhaus konnten wir die malarischen Mittel, die Formen im Medium Gemälde, bereits studieren: Mal war es ein Bild im Bild (Gemälde im ersten Joch, Tympanon im dritten Joch), dann die Scheidung der Orte in der Architektur (Kuppel im fünften Joch) oder einfach eine mächtige Wolkenformation (zweites und viertes Joch), die unterschiedliche Szenen im Bild zu trennen vermochte. Auch im letzten Chorjoch dienen die Wolken der Trennung beider Szenen. Schaut man nun genau hin, dann fällt auf, dass nur die Wolken und mit ihnen der Lobgesang in den Chor dringen. Solche Unterschiede in der Differenzierung müssen wir ernst nehmen, sind sie doch die Mittel, durch die Asam in der Lage ist, den Lobgesang auf beide Ereignisse, auf die vergangene Auszeichnung des Baugrundes, den *campus principis*, und den heutigen Ort im Hier und Jetzt, zu übertragen. Die Semantik des vierten Chorjochs können wir also nicht nur durch die Bildmotive erschließen, sondern die Beobachtungsdirektiven geben uns den eigentlichen Hinweis auf eine integrative Interpretation durch Form und Ikonographie.

Wenden wir uns nun dem Zyklus der Medaillons zu, die dem emblematisch geschulten Kirchenbesucher jeweils das Ikon und Lemma eines Emblems vor Augen stellen, deren Semantik wir – aufgrund der Beobachtungsdirektiven – paarweise erschließen dürfen. Im nördlichen Medaillon des ersten Chorjochs (Abb. 30) wird ein Pferd unter dem Lemma *Vota reddendo* von zwei Händen über weltliche Attribute geführt; seine Augen sind verbunden. Das gegenüberliegende Medaillon fordert im Lemma *Omnia deserendo* den Verzicht aller irdischen Güter ein und eine Hand weist aus dem Himmel einige Vanitassymbole demonstrativ von sich. Doch an wen sind diese Aufforderungen, das Gelübde zu erfüllen und alles zu verlassen, gerichtet? Als Exegese der musizierenden Engel im zentralen Bildfeld des ersten Chorjochs kann man diese Embleme nur schwer interpretieren wollen. Die Lemmata der Medaillons stehen im *Ablativus loci* des Gerundiums.⁴³⁹ Damit

⁴³⁸ Zitiert nach Leutheußer 1993, S. 325.

⁴³⁹ Vgl. Bauer / Rupprecht 1995, S. 88.

ist es nicht nur offensichtlich, sondern auch lesbar, dass sich die Aufforderungen auf den Chor und die dort Messe haltenden Zisterziensermönche beziehen. Sie sollen ihre Gelübde erfüllen, indem sie sich blind von der Hand Gottes durch die Welt führen lassen und vom weltlichen Ballast befreien. Die schon im dritten und vierten Langhausjoch angesprochenen Grundvoraussetzungen eines christlichen Lebens im Geiste der Zisterzienser werden an dieser Stelle im ersten Chorjoch noch einmal als Bedingung für das Chorgebet vor Augen gestellt. Für die Vermutung eines direkten Bezugs dieser Medaillons auf die Inschrift „Omnes mecum erunt in aeternum“ auf der im zweiten Chorjoch über Maria schwebenden Krone, wie es im Corpus der barocken Deckenmalerei vermutet wird, gibt es weder morphologische Hinweise noch überzeugende mariologische Argumente.⁴⁴⁰

Die Embleme im zweiten Chorjoch verweisen auf die zentralen Aufgaben des Ordens. Das Lemma *Predicando* im Norden betont die Verkündigung der christlichen Botschaft im Wort und das südliche Emblem mit dem Lemma *Meditando* die Kontemplation im Gebet. Im dritten Joch werden die Buße und das tägliche Abendmahl eingefordert. Unter dem Lemma *Poenitentiam acendo* verbüßt ein Herz durch Schläge seine Schuld und vergießt seine Tränen; sogar der Himmel trauert über das Herz. Damit diese Tränen nicht umsonst vergossen werden, werden sie in einer Schüssel aufgefangen, „um so selbst Quelle reumütigen Handelns werden zu können“.⁴⁴¹ Die Geißel war den Mönchen nicht fremd. So war es gerade Abt Dallmayr, der die wöchentliche Selbstgeißelung der Mönche wieder einführt, die von den nachfolgenden Äbten fortgeführt wurde. Sie dient nicht nur der Selbstzüchtigung, sondern steht zugleich in der Nachfolge des Mitleidens der Kreuzwegstationen, dessen in der Feier der Eucharistie gedacht wird. Folgerichtig wird im südlichen Emblem zur Feier des Abendmahls aufgefordert, unter dem Lemma *Sacrificando* das Abendmahl bereitet und im Hintergrund werden die Leidenswerkzeuge, die *Arma Christi*, gezeigt. Nicht ohne Grund rahmen diese Medaillons das prächtige Stiftungsbild und zumindest auf einer inhaltlichen Ebene können wir einen direkten Bezug vermuten. Die tägliche Feier des Abendmahls für das Seelenheil des Herzogs war zugleich der Auftrag an die Zisterzienser, der mit der Stiftung des Klosters verbunden war. Dass diese Buße auch noch im Neubau der Kirche aktuell ist, wird wiederum durch den Grundriss angezeigt, den Herzog Ludwig Ecclesia vorlegt, der den barocken Neubau (sic!) der Kirche vor Augen stellt. Die Embleme im vierten Joch mahnen schließlich die Mönche, demütig die Psalmen zu singen (*Devote psallendo*) und beständig zu beten (*Cursum recitando*).

⁴⁴⁰ Bauer / Rupprecht 1995, S. 89.

⁴⁴¹ Leutheußner 1993, S. 323.

Die nachfolgenden fünf Embleme im Chorpolygon (Abb. 36) bilden keine „geschlossene kleine Einheit“⁴⁴², sondern sie führen den Emblemzyklus als Aufzählung fort, indem er die im Chor sitzenden Mönche an ihre besonderen Aufgaben und Pflichten gemahnt.⁴⁴³ Der Zyklus fährt fort mit dem Hinweis auf die verbotenen Bücher und die Irrlehren, die bekämpft werden sollen (*Expugnando*), im Unterschied zur Auslegung der Lehre (*Commentando*) im südlichen Emblem. Das folgende Emblempaar stellt dann den Kampf nach außen zur Verteidigung der Kirche (*Ecclesiam defendendo*) und den Kampf nach innen gegen die eigene Sündhaftigkeit, der man sich nur durch Blutvergießen (*Sanguinem fundendo*) entledigen kann. Blutiges Schwert, Geißel und blutgetränktes Gewand verweisen auf verschiedene Martyrien, von denen zumindest die Geißel den Mönchen nicht unbekannt gewesen ist. Im Chorscheitel schließlich folgt als Ziel der Medaillons in der rhetorischen Figur des Asyndeton das Emblem der kirchlichen Macht (*Ecclesiam Regendo*). Unter diesen Medaillons befindet sich der Hochaltar der Kirche, der der Himmelfahrt Mariens geweiht ist. (Abb. 37, Abb. 38) Auf dem zentralen Tafelbild wird Maria von Engeln über ihrem leeren Grab in den Himmel aufgenommen. Im Auszug über den Kämpferblöcken neigt sich Christus ihr mit offenen Armen entgegen, um sie in Empfang zu nehmen. Gottvater und in der Glorie der Heilige Geist erwarten mit Christus die Muttergottes. Die leibliche Aufnahme Mariens in den Himmel ist in Fürstenfeld nicht ohne Grund das zentrale Thema im Chor. An Maria wurde als einzigem Menschen schon die Verheißung vollzogen, auf die alle Christen und vor allem die Zisterzienser, wie es Maria im zweiten Chorjoch versprochen hat, hoffen dürfen: Am Ende der Zeiten in einem neuen Leib aufzuerstehen und in das Reich Gottes aufgenommen zu werden.

Wir wollen an dieser Stelle die morphologische Analyse abbrechen, weil es eingedenk einer Exemplifikation der Methode genügen sollte, die Deckengestaltung beispielhaft zu analysieren. Selbstverständlich würden sich weitere Formanalysen des Hauptaltars und der weiteren Chorausstattung lohnen. Sie könnten aber weder in Bezug auf die Formen noch auf die Semantik grundlegend neue Erkenntnisse hervorbringen.

Aufgrund einer morphologischen Analyse konnte für die Deckengestaltung im Unterschied zur bisherigen Forschung ein komplexes bildlogisches Programm nachgewiesen werden, in dem Form und Semantik miteinander eng verwoben sind. Die Deckengestaltung im Chor ist demnach alles andere als eine antiquierte Anordnung enttäuschend kleiner Bildfelder, wie es häufig in der Literatur zu

⁴⁴² Leutheüßer 1993, S. 327; vgl. auch Klemenz 2004, S. 108.

⁴⁴³ Ähnlich Bauer-Wild 1998, S. 71; Bachmair 1998, S. 46.

finden ist.⁴⁴⁴ Der Kirchenbesucher, der im Langhaus den Bildfeldern zum Chor gefolgt ist, kann hinter einem für ihn aufgezogenen Vorhang einen Blick in den Chor werfen, in den die Herrlichkeit Gottes durch die Decke einzudringen scheint und ein Medaillonzyklus paarweise die Mönche im Chor zu ihrem mönchischen Selbstverständnis als Zisterzienser ermahnt. Darüber hinaus verfolgt die Deckengestaltung im Chor das Ziel, die Stiftung und damit die Buße des bayerischen Herzogs Ludwig II. aufrechtzuerhalten, wie es offensichtlich in einem prächtigen Gemälde im dritten Joch jedem Beobachter vor Augen gestellt wird. Die Voraussetzung für eine solche Interpretation ist eine theoretische Konzeptualisierung, die es erlaubt, auf Wahrnehmung ausgerichtete Beobachtungsdirektiven zu analysieren und in Zusammenhang mit der Ikonographie der Bildfelder zu interpretieren.

4.4 Zusammenfassung

Kehren wir am Ende einer ausführlichen, wenn auch nicht vollständigen morphologischen Analyse der Deckenmalereien in der Klosterkirche Fürstenfeld zum Anfang unserer Untersuchung zurück und fassen zusammen. Ein Kirchenbesucher, der die Klosterkirche Fürstenfeld betritt, hat mit der Wahl der Kirche bereits eine Unterscheidung getroffen, die eine Erwartungshaltung beim Eintreten in den Raum erzeugt. Eingedenk dieser Erwartungshaltung kann er leicht soziale Räume in der Kirche aufgrund des Bautyps erschließen. Damit ist die Voraussetzung gelegt für jede weitere Nutzung der Räume, beispielsweise zur Messe oder Beichte, zur Andacht oder Wallfahrt. Die Deckenmalereien im Langhaus und Chor stellen ein höchst komplexes Programm dar, das den gesamten Kirchenraum überlagert und aufgrund seiner formalen Gestaltung verschiedene Interpretationsebenen für unterschiedliche Rezipienten zulässt. Auf einer ersten einfachen Interpretationsebene können wir recht sicher vermuten, dass die meisten Zeitgenossen die Ereignisse aus dem Leben des hl. Bernhards auf den zentralen Bildfeldern im Langhaus der Zisterzienserkirche leicht erkannt und verstanden haben werden. Die Heiligenszenen sind klar und deutlich dargestellt und erklären sich selbst. Der Chor ist bereits topologisch als ein besonderer sozialer Raum ausgezeichnet. Der große Vorhang am Triumphbogen und das Eindringen der Herrlichkeit Gottes in den Chor sind offensichtliche und eindeutige

⁴⁴⁴ Vgl. Bauer-Wild 1998, S. 57, „die vier kleinen Bildfelder [konnten ...] nur eine enttäuschende Vorgabe sein“. Auch Altmann 1988, S. 222 spricht im Chor von „altmodisch kleinen Gewölbefelder[n]“ und Vollmer 1988, S. 255, von einer „überraschend antiquierte[n] Anordnung“.

Angebote an den Kirchenbesucher, die Herrlichkeit Gottes im Chor als das Ziel des vorbildlichen Lebens des hl. Bernhards zu imaginieren.

Erst ein emblematisch und theologisch geschulter Kirchenbesucher wird sich auf die der Deckengestaltung zugrunde liegende ikonische Struktur näher einlassen können, die sich über den gesamten Kirchenraum erstreckt und die Grundlage für eine anspruchsvolle Lektüre – besser gesagt: Schau – des Kirchenraums bietet. Im Langhaus findet er eine bildrhetorische Figur vor, die er wahrnehmend konstruieren kann, das heißt die nicht ikonographisch, sondern morphologisch anhand von Beobachtungsdirektiven vorgestellt wird. Als wichtige Beobachtungsdirektiven sind in Fürstfeld die Rahmung, Stuckgestaltung, Größe und Farbe, Perspektive und das malerische Mittel des Bild-im-Bilde zu nennen. Zwei Szenen – eine aus dem Leben des hl. Bernhards und eine aus dem Leben Jesu – werden im zentralen Bildfeld der Joche thesenartig zusammengefasst und durch zwei beigefügte Medaillons im Hinblick auf ein gemeinsames *tertium comparationis* ausgelegt. Die Auslegung wird dann in den jeweiligen Kapellenfresken exemplarisch konkretisiert. Folgt ein Kirchenbesucher dieser bildrhetorischen Argumentationsfigur, wird sich ihm der Bildzyklus schließlich als ein Erkenntnisweg mit dem Ziel der Gottese Erfahrung am Ende des Weges zu erkennen geben. Die Schritte über eine grundlegende Prägung (zweites Joch), Formen tiefer Glaubenausübung (drittes Joch), der Hinwendung zur Kirche durch Abkehr von der Welt (viertes Joch) bis hin zur Gottese Erfahrung (fünftes Joch) direkt vor dem Chor werden hier beispielhaft vorgestellt und christologisch legitimiert. Erst im Chor erfüllt sich die Hoffnung des Erkenntnisweges auf die Schau der göttlichen Herrlichkeit, die in den Chor hineinwirkt. Damit aber nicht genug. Die Medaillons im Chor fordern den Kirchenbesucher heraus, den emblematischen Mahnungen und Aufforderungen Folge zu leisten, um dem Stiftungszweck nachzukommen. Der Stiftungsakt des Klosters als ein Sühneopfer des bayerischen Herzogs Ludwig II. (1253–1294) wird als das zentrale Ereignis, aber auch als Mahnung im Chorchaupt dargestellt. Die Teilhabe an der Herrlichkeit Gottes wird durch den besonderen Schutz der Gottesmutter Maria im Chor theologisch begründet und so ist ihre Himmelfahrt zugleich die Hoffnung aller Zisterzienser auf ihre eigene Auferstehung am Ende der Zeiten. Vor allem in der Gestaltung des Chores treffen auf diese Weise das System Religion und das System Politik direkt in der Kunstkommunikation aufeinander.

Dass wir die Deckengestaltung im Langhaus und Chor als ein einheitliches Bildprogramm deuten dürfen, darauf weist nicht zuletzt das kräftige Laubband hin, welches den gesamten Kirchenraum durchzieht, die zentralen Bildfelder im Langhaus wie auf eine Kordel auffädelt und im Chor stringent weitergeführt wird. Der Chor kann aber auch für sich und nur aus der Sicht der Zisterzienserinnen gelesen werden, die direkt von der Klausur in den Chor treten und das Tagesoffizium feiern. Denn auf sie beziehen sich die Medaillons mit ihren Aufforderungen

und Mahnungen im *Ablativus loci* des Gerundiums. Folglich können wir mindestens drei Rezeptionsebenen in Fürstenfeld morphologisch nachweisen.

Das Deckenprogramm in Fürstenfeld stellt aus systemtheoretischer Sicht die strukturelle Kopplung zwischen den Systemen Kunst, Religion und Politik dar. Das System Kunst bietet den Systemen Religion und in diesem Falle auch der Politik eine besondere Leistung an, die grundsätzlich von einer schriftlichen Darlegung dieser Inhalte unterschieden werden muss und von einem Text nicht geleistet werden kann: Die Semantik wird durch die Deckenmalereien wahrnehmend kommuniziert. Dafür sind die Beobachtungsdirektiven als Angebote an den Beobachter notwendig, durch die der Beobachter eine argumentative Struktur der Darstellungen erst konstruieren und basierend darauf die Ikonographie richtig deuten kann. Mit Beobachtungsdirektiven meinen wir aber – und das kann nicht häufig genug wiederholt werden – nicht sogenannte Identitäten, wie Motive oder Ornamente, die letztendlich auch wieder Konstruktionen aus Differenzen sind, sondern wir sprechen von Formen, die als Grenzen im Bild wahrgenommen werden und ganz im Sinne Spencer-Browns Unterscheidungen („Draw a distinction!“) von einem Beobachter einfordern. Folglich untersucht die Morphologie des Bildes vor allem Bildrahmen, Farb- und Größendifferenzen, Perspektive usw. Sie sind die Mittel, durch die die Künstler in der Lage sind, ikonische Strukturen zu schaffen, um eine differenzierte Semantik zu evozieren. Wenn David Ganz⁴⁴⁵ Bilder mit geschlossenen Rahmen als Ereignisbilder und mit offenen Rahmen als Ergebnisbilder anspricht, um vergangene und zeitgleiche Geschehen zu beschreiben, dann argumentiert er identitätstheoretisch, weil er semiotisch nach der Bedeutung dieser Formen für das Bild fragt und diese ähnlich wie Motive nach ihrem Zeichenwert untersucht. Die ikonischen Strukturen und ihre Formen werden dadurch auf eine Zeichenhaftigkeit reduziert, so dass sie nicht als die rhetorische Syntax einer Bildsprache untersucht werden können, sondern analog zu den Bildmotiven interpretiert werden. Die Bildmotive verweisen aber auf Inhalte aus einem anderen System und stellen nicht selbst die ikonische Struktur innerhalb eines Kunstsystems dar. Letztere konstruiert ein Beobachter durch Beobachtungsdirektiven. Ein solcher Ansatz ist aber erst durch einen Perspektivenwechsel von Identität zur Differenz möglich, den wir mit der Morphologie des Bildes nicht nur theoretisch-konzeptionell, sondern auch methodologisch vollziehen.

Vor diesem Hintergrund wird immer deutlicher, wie die Morphologie des Bildes den Forschungen zur Bildrhetorik⁴⁴⁶ und *ut pictura poesis*⁴⁴⁷ wichtige Impulse ge-

445 Ganz 2003.

446 Vgl. Warncke 1987; Büttner 1989; Hundemer 1997; Werner Telesko: Barocke Kunst und Rhetorik. Beobachtungen zu einem methodischen Schwerpunkt der jüngeren Kunstwissenschaft anhand einiger Neuererscheinungen, in: Frühneuzeit-Info 10, 1/2, Frankfurt am Main 1999, S. 294–301; Hundemer 2003;

447 Vgl. Rensselaer W. Lee: *Ut pictura poesis: The Humanistic Theorie of Painting*, in: *The Art Bulletin* 22, New York 1940 (Neuhrg. New York 1967), S. 197–269; Volker Kapp (Hrsg.): *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, Marburg 1990; Wischermann 1996.

ben kann, um den in der frühen Neuzeit formulierten kunsttheoretischen Anspruch einer rhetorischen Malerei auch methodisch angemessen für Bilder zu untersuchen. Eine bildrhetorische Figur kann nicht ausschließlich über die Inhalte und Bildmotive nachgewiesen werden, denn diese folgen der Logik fremder Systeme, sondern es bedarf vor allem einer Analyse von Formen, die auf Wahrnehmung angelegt sind. Wie komplex solche ikonischen Strukturen werden können, das haben wir in Fürstenfeld aufzeigen können. Ohne das Wissen der ikonischen Struktur läuft jede rhetorische Interpretation von Bildern Gefahr, ein sprachliches Konzept – das heißt die propositionale Struktur der Rede – auf eine ikonische Struktur zu übertragen. Natürlich sind Motive und Formen im Kunstwerk als strukturelle Kopplung für unterschiedliche Systeme einerseits und als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium im System Kunst andererseits eng aufeinander bezogen. Wollen wir aber aus der Sicht der Kunstgeschichte Kunstkommunikation wissenschaftlich untersuchen, dann müssen wir heuristisch beide sorgfältig trennen. Motive wie zum Beispiel eine Kreuzigungsdarstellung sind kommunikativ kondensierte Formen innerhalb eines sozialen Systems, in diesem Fall der Religion. Solche Motive müssen wir von den Formen als Beobachtungsdirektiven am Kunstwerk unterscheiden, weil sie nicht konstitutiv für die ikonische Struktur sind, sondern erst durch eine solche Struktur ihre spezifische Bedeutung erfahren. Die Morphologie des Bildes, die Formen analysiert und ikonische Strukturen (re-)konstruiert, erweist sich damit als ein Verfahren, das aufzeigen könnte, „wie die *persuasio* in der historischen Rezeption konkret aussah und in welchem Verhältnis zu dem dominanten Phänomen der ästhetischen Illusion sie zu denken ist“.⁴⁴⁸

Um dieses Potenzial der Morphologie des Bildes weiter ausschöpfen zu können und die neuen Impulse für die Forschung deutlicher herauszustellen, müssen wir im Folgenden das System-Umwelt-Verhältnis der Kunstkommunikation und die Form-Medium-Differenz noch stärker präzisieren, bevor wir uns einem weiteren Innenraum zuwenden.

5 Umwelt des Kunstsystems – Austausch mit koevoluierenden Systemen

Bisher haben wir die grundlegenden Elemente der Kunstkommunikation in der Klosterkirche Fürstenfeld beschrieben und dabei die Morphologie des Bildes als eine kunsthistorische Methode vorgestellt, die Kunstwerke anhand der

⁴⁴⁸ Büttner 2001, S. 110.

Form-Medium-Differenz beobachtet. Zentrale Begriffe wie Erwartungsstruktur, strukturelle Kopplung und soziale Räume konnten wir herausarbeiten und deren Konzeptualisierung innerhalb der Methode schärfen. Darüber hinaus hatten wir bereits darauf hingewiesen, dass in Fürstenfeld die Kunstkommunikation sehr eng mit religiöser und zum Teil mit politischer Kommunikation verwoben ist. Weitere Systeme treffen in einem solchen Kloster im 18. Jahrhundert aufeinander: beispielsweise das Wirtschaftssystem (Verpachtung, Kirchenbau) und Rechtssystem (Rechtsinstitution Abt), das Erziehungssystem (Novizenerziehung) und Wissenschaftssystem (theologische Studien, Bibliothek). Folglich können wir das Kloster als enges Geflecht von Systemen beschreiben, die aber im 18. Jahrhundert keineswegs vollständig funktional ausdifferenziert waren. Eingedenk dieser engen Verflechtung und des Anspruchs, dass die Morphologie die Kunstkommunikation in allen Gesellschaften, auch in funktional nicht vollständig ausdifferenzierten, beobachten möchte, müssen wir uns in Bezug auf die Kunstkommunikation der System-Umwelt-Differenz zuwenden und der Frage nachgehen, wie ein Austausch der koevoluierenden Systeme überhaupt möglich ist, beziehungsweise welche Funktionen Systeme für Gesellschaft erfüllen und welche Leistungen sie anderen Systemen zur Verfügung stellen. An dieser Stelle mag man erahnen, welches Potenzial in der Systemtheorie stecken könnte, wenn sie in der Lage wäre, der Kunstgeschichte allgemeine Begriffe zur Verfügung zu stellen, um begründete Beziehungen zwischen den einzelnen Systemen herstellen zu können, ohne in einfache Kausalerklärungen zu verfallen, die bereits in der Forschung zu Recht kritisiert wurden,⁴⁴⁹ wenngleich auch keine Alternativen aufgezeigt werden konnten.

Wir hatten in die Systemtheorie eingeführt mit der allgemeinen Annahme, dass es Systeme gibt und dies damit begründet werden kann, dass Systeme das Ergebnis von Distinktionen sind, die ein Beobachter anhand der Differenz von System / Umwelt in der Welt macht.⁴⁵⁰ Luhmann weist mehrfach darauf hin, dass diese Differenz keine ontologische Differenz ist, sondern das „Korrelat der Operation Beobachtung, die diese Distinktion (wie auch andere) in die Realität einführt“.⁴⁵¹ System und Umwelt stehen also nicht hierarchisch zueinander, sondern sie sind die beiden Seiten derselben Medaille oder systemtheoretisch formuliert die Differenz einer Unterscheidung. Ohne Umwelt gibt es kein System, ohne das System keine Umwelt. Sie verhalten sich zueinander konstitutiv.⁴⁵² Darüber hinaus haben wir bereits festgestellt, dass die Systemtheorie soziale Systeme als funktional geschlossene Systeme auffasst und anhand der Theorie autopoietischer Systeme von Maturana und Varela beschreiben kann. Daraus folgt aber, dass Sys-

449 Büttner 1997, S. 126.

450 Vgl. Kapitel II 3.

451 Luhmann 1994, S. 244.

452 Luhmann 1994, S. 242.

teme zur Umwelt stets funktional geschlossen sind, weil sie sich auf der Ebene der Systemoperationen unterscheiden. Bewusstseinsoperationen des psychischen Systems wie Denken und Wahrnehmen können nur Denken und Wahrnehmen als Anschlussoperationen nach sich ziehen, nie Kommunikationen, die Operationen sozialer Systeme sind. Sprache und Kunstwerke dienen als strukturelle Kopplung zwischen beiden Systemen, über die ein Austausch möglich ist, aber immer nur in der Weise, indem Kommunikation durch Sprache oder Kunst im psychischen System Denken und Wahrnehmung evoziert und Denken und Wahrnehmen im sozialen System Kommunikationen. Ein direkter operativer und schon gar kausaler Austausch, wie es herkömmliche Input-Output-Theorien vorschlagen, ist nicht möglich. Die operative Differenz zwischen psychischem System und sozialem System ist evident, sie ist durch das emergente Verhältnis beider Systeme zueinander bestimmt und unterliegt keinem Prozess der Ausdifferenzierung. Anders verhält es sich mit sozialen Systemen: Nicht in jeder Gesellschaft und zu jeder Zeit können wir funktional ausdifferenzierte Systeme beobachten. Die funktionale Differenzierung der Gesellschaft in Teilsysteme ist aber ein Kerngedanke der Luhmann'schen Systemtheorie und resultiert aus der Beobachtung moderner Gesellschaften, in denen eine funktionale Trennung vor allem von Recht, Politik, Wirtschaft, Religion und Kunst zu verzeichnen ist. Jedes System ist aufgrund der Theorie autopoietischer Systeme für das andere System Umwelt. Gesellschaft als Einheit lässt sich demnach nur noch als Einheit funktionaler Differenzen beobachten.⁴⁵³

Soweit hatten wir bereits die Systemtheorie vorgestellt. Um die Frage nach den Möglichkeiten des Austauschs und Einflussnahme der Systeme untereinander beantworten zu können, müssen wir uns etwas ausführlicher als bisher den Bedingungen und der Organisation von funktional ausdifferenzierten Teilsystemen zuwenden. Kurz und kompakt können wir mit Krause Systeme im Hinblick auf ihre Organisationsform als „funktions-, leistungs-, medien-/codespezifische und programmierbare autopoietische Teilsysteme“⁴⁵⁴ von Gesellschaft beschreiben. Das bedarf der Erläuterung. Jedes System erfüllt für die Gesellschaft eine bestimmte Funktion, die von keinem anderen System übernommen werden kann. Das Wissenschaftssystem beispielsweise stellt für die Gesellschaft neues Wissen bereit und das Rechtssystem ermöglicht kollektiv bindende Entscheidungen. Ob eine Gesellschaft sich auf das neue Wissen einlässt oder welche Rechtsformen sie für die bindenden Entscheidungen wählt, ist wiederum kontingent beziehungsweise ein Moment in der Evolution des Systems. Innerhalb des Systems Gesellschaft muss die spezifische Funktion des Teilsystems daher ausdifferenziert und immer wie-

453 Luhmann 1998.

454 Krause 2005, S. 232.

der neu stabilisiert werden. Wir können also nicht von einem Zweck des Systems sprechen, weil Zwecke ein Kausalitätsverhältnis intendieren, sondern Luhmann wählt dafür den Begriff der Funktion. Diese Funktionen für die Gesellschaft sind zu unterscheiden von den Leistungen für koevoluierende Systeme. Koevoluierend aus dem Grund, weil ein System nur für ein System eine Leistung anbieten kann, das zur selben Zeit ein Subsystem derselben Gesellschaft ist und sich parallel entwickelt. Die Wissenschaft kann dem Erziehungssystem neues, zum Beispiel den Lernerfolg betreffendes Wissen zur Verfügung stellen und das Politiksystem kann für das Rechtssystem Gesetze als kollektiv bindende Entscheidungen erlassen. Auch diese Beziehung ist aufgrund der operativen Geschlossenheit der Systeme nicht kausal zu verstehen. So kann das Wissenschaftssystem nur Wissen abgeben und nie erziehen. Das Wissen muss im Erziehungssystem im Hinblick auf Lernen transformiert werden. Ebenso spricht das politische System nicht Recht, sondern es kann nur die Gesetze dazu erlassen, die anschließend die Grundlage für das Rechtssystem sind, Recht von Unrecht zu unterscheiden. An diesen wenigen Beispielen wird bereits deutlich, wie eng verzahnt die Systeme sind und wie sie aufeinander Einfluss nehmen können, ohne aber ein Kausalitätskonzept annehmen zu müssen.

Die Ausbildung exklusiver Funktionen und Leistungen von Systemen sind wichtige Merkmale für die Ausdifferenzierung und Autonomie von Systemen in der Gesellschaft. Um die Bedingungen für die Ausdifferenzierung von Systemen aber noch treffender beschreiben zu können, müssen wir die unterschiedlichen kommunikativen Operationen, die die Systeme voneinander scheiden und jeweils zur Umwelt des anderen machen, präzisieren. Dafür werden wir uns noch einmal den Begriffen Code, Programmierung und symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium zuwenden müssen, um sie ausführlicher zu konzeptualisieren als bisher.

Ein grundsätzlicher Unterschied der Luhmann'schen Systemtheorie von anderen Formen systemtheoretischen Denkens (z. B. Habermas) ist, dass er Systeme auf der Ebene allgemeiner Begriffe nicht über Handlungen definiert, sondern über Kommunikationen. Die zentrale Operation eines sozialen Systems ist Kommunikation. Die dreifache Selektion der Kommunikation von Information, Mitteilung und Verstehen macht deutlich, wie kontingent Kommunikation ist und wie notwendig die Reduktion von Komplexität in der Kommunikation wird.⁴⁵⁵ Beispielsweise müssen innerhalb eines Systems die Kommunikationen ausgeschaltet werden, die nicht zum System gehören. So wäre es beispielsweise völlig verfehlt, in einer funktional differenzierten Gesellschaft ein Vergehen im Rechtssystem nicht nach recht oder unrecht zu messen, sondern nach dem, was einer zahlt oder

455 Luhmann 1981.

nicht zahlt, beziehungsweise wie viel Macht er hat oder nicht hat. Dass solche Verschiebungen vorkommen, spricht nicht gegen die Theorie, vielmehr bestätigen die Restriktionen in modernen Gesellschaften, wenn solch ein Fall bekannt wird, die Richtigkeit dieser theoretischen Konzeptualisierung. Zur Unterscheidung von Kommunikationen benötigen wir Codes, die codierte Information von nichtcodierter Störung differenzieren.⁴⁵⁶ Ein solcher Code übersetzt den spezifischen Gesichtspunkt der Funktion eines Systems in eine binäre Leitdifferenz, wobei beide Werte der Differenz das System betreffen müssen.⁴⁵⁷ Angelehnt an die Leitdifferenz wahr/unwahr im Wissenschaftssystem kann ein Beobachter leicht unterscheiden, ob es sich um einen wissenschaftlichen Disput oder um eine juristische Beurteilung im Rechtssystem gemäß der Leitdifferenz recht/unrecht handelt. Die beiden Werte einer Leitdifferenz duplizieren also nicht die Differenz von System/Umwelt, sondern sie gehören beide zum System und ermöglichen beide Anschlusskommunikationen innerhalb des Systems. Unter dem Code eines Systems versteht die Systemtheorie also eine binäre Leitdifferenz, die eine binäre Struktur, eine Ja-Nein-Struktur aufweist. Diese binäre Struktur reduziert Komplexität, weil jede Wahl keine andere Möglichkeit als das Gegenteil zulassen darf, sondern immer eine Entscheidung zwischen einem Entweder-oder ist. Die Konzeptualisierung des Codes darf man nicht als eine Trivialisierung der menschlichen Entscheidungen missverstehen, sondern sie beschreibt auf einer allgemeinen Ebene das, was wir in funktional differenzierten Gesellschaften erleben können: die Trennung der Teilsysteme durch codierte Kommunikationen.

Von der Codierung ist die Programmierung zu unterscheiden.⁴⁵⁸ Während die Codierung eine binäre Leitdifferenz der Systemkommunikation an die Hand gibt, so stellen Programme basierend auf dieser Codierung Regeln für zulässiges Kommunizieren auf beziehungsweise „Regeln für richtiges oder doch brauchbares Verhalten“.⁴⁵⁹ Die Programme fügen demnach konkrete Themen in das System ein, die anhand der binären Differenz im System kommuniziert werden. Der Rechtscode gibt uns keine Auskunft darüber, was unter welchen Bedingungen Recht sei, das vermag nur das Gesetz.⁴⁶⁰ Die Programme müssen nicht zwangsläufig von den Systemen selbst erzeugt werden, sie können auch von einem anderen System vorgenommen werden. Programme ermöglichen demnach den Wiedereintritt des durch Ausdifferenzierung ausgeschlossenen Dritten in das autopoietische System.

456 Luhmann 1994, S. 197. – Vgl. zum Code vor allem Luhmann 1998, S. 359–393; Luhmann 1999, S. 301–318; Krause 2005, S. 132f.

457 Luhmann 1999, S. 302.

458 Vgl. auch Kapitel III 9.

459 Niklas Luhmann: Codierung und Programmierung. Bildung und Selektion im Erziehungssystem [1986], in: Luhmann: Soziologische Aufklärung. Beiträge zur funktionalen Differenzierung der Gesellschaft, Bd. 4, Wiesbaden 2005, S. 193–213, 193; Luhmann 1994, S. 432f.; vgl. auch Krause 2005, S. 209f.

460 Krause 2005, S. 53.

Die Programmierung der Handlung aber nehmen die Systeme letztendlich wieder selber durch ihre codegeführte Operation vor.⁴⁶¹ Das Gesetz wurde zwar vor der Politik durch Mehrheit erlassen, es wird aber im System Recht auf Tauglichkeit geprüft und bei fehlender Integration an das politische System wieder zurückgegeben. Für die Beschreibung des komplexen Verhältnisses von Politik und Recht müssen wir Codierung und Programmierung sorgfältig trennen. Darüber hinaus erhalten wir mit dem systemtheoretischen Begriff des Programms einen wichtigen Begriff, mit dem wir einen direkten inhaltlichen Austausch der Systeme untereinander beobachten können.

Codierung und Programmierung beziehen sich immer auf ein spezifisches Medium im System. Medien sind „lose gekoppelte Mengen von je bestimmten Elementen“, die für Kommunikation in autopoietischen Systemen bestimmt sind.⁴⁶² Im Wirtschaftssystem steht der Austausch von Gütern im Mittelpunkt der Kommunikation. Im Laufe der Ausdifferenzierung eines funktional geschlossenen Systems hatte sich das Geld als ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium herausgebildet. Wir hatten bereits dieses auf Talcott Parsons zurückgehende Konzept am Beispiel Geld eingeführt und formuliert, dass Geld ein generalisiertes Medium sei, weil es für eine Vielfalt von Kommunikationen im Wirtschaftssystem stehe, und ein symbolisches, weil es die Einheit der Differenz von Zahlen / Nichtzahlen, also den binären Code im Wirtschaftssystem, erfasst. Die Herausbildung eines symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums ist demnach konstitutive Bedingung für die funktionale Ausdifferenzierung eines autopoietischen Systems. Es ist das Medium, in dem die Codierung stattfindet und Programme kommuniziert werden können. Zugleich ist es der Ausgangspunkt für die spezifische Funktion, die das System für Gesellschaft erfüllt, und die Leistung, die es anderen Systemen anbietet. Wengleich die Systeme auch funktional geschlossen sind, so stehen sie nicht beziehungslos in der Gesellschaft nebeneinander. Über die Leistung und Programme können sie ihr Verhältnis zur Umwelt selbständig organisieren. Diese Beziehungen sind keine kausalen Beziehungen, sondern funktionale, das heißt, jede Information in den Programmen oder auch jede Leistung von anderen Systemen muss in die spezifische Operation des Systems überführt werden.

Wenn wir uns zur Exemplifikation der Morphologie des Bildes dem Kunstsystem wieder zuwenden und nach den Möglichkeiten des Austauschs mit anderen Systemen und deren spezifischen Bedingungen fragen, dann dürfen wir nicht von einem schon immer funktional ausdifferenzierten System ausgehen, sondern von einem evolvierenden System, das sich im Wandel befindet und sich erst schritt-

461 Krause 2005, S. 209f.

462 Krause 2005, S. 176.

weise in der Moderne funktional ausdifferenziert. Das Wissenschaftssystem gibt uns hier einen nicht unwichtigen Hinweis innerhalb der philosophischen Ästhetik. Während in der mittelalterlichen Transzendentalienlehre das Schöne, zum Beispiel bei Thomas von Aquin (um 1225–1274), noch keine Transzendentalie darstellt, wird die mittelalterliche Triade von „eins–wahr–gut“ erst bei Nikolaus von Kues (1401–1464) durch die Triade „Wahrheit–Gutheit–Schönheit“ ersetzt.⁴⁶³ Die Konzeption, Schönheit in der frühen Neuzeit erstmalig auf dieselbe Stufe mit Wahrheit und Gutheit als die ersten Aussagen des Seins zu erheben, markiert einen wichtigen Wendepunkt zur neuzeitlichen Ästhetik.⁴⁶⁴ Zugleich wird deutlich, dass im 15. Jahrhundert die aus den Transzendentalien folgenden Leitdifferenzen wahr / unwahr (Wissenschaft), gut / böse (Moral) und schön / hässlich (Kunst) nicht entkoppelt und die jeweiligen Systeme noch nicht funktional ausdifferenziert sind. Erst Kant trennt den Begriff der Schönheit als Prädikat des Seins von der Allianz mit der Wahrheit und Gutheit und „deontologisiert“ die Schönheit, so Plumpe.⁴⁶⁵ Kants Denken zeichnet die Ausdifferenzierung der Systeme – vor allem von Wissenschaft, Religion, Moral, Recht und Kunst – am Wendepunkt zur Moderne konsequent nach.⁴⁶⁶ Kant entbindet in seiner Kritik der Urteilskraft die Kunst von jedem Zweck und führt sie auf das zurück, was sie ist: ein „Wohlgefallen [...] ohne alles Interesse“⁴⁶⁷, über das man zwar – gemäß der Leitdifferenz schön / hässlich – kommunizieren kann, das man aber nicht – anhand der Leitdifferenz wahr/unwahr – entscheiden kann. Kants Ästhetik ist eine Theorie im System Wissenschaft und stellt aus systemtheoretischer Sicht ein (philosophisches) Programm dar, das anhand der Leitdifferenz wahr / unwahr über Kunst spricht. Erst die Kunsttheorien der Romantik und frühen Moderne von Goethe über Lessing bis Novalis transformieren das philosophische Programm in ein kunsttheoretisches Programm, das ‚Regeln‘ für die Kunstkommunikation aufstellt. Aber als ein Programm! Die konkreten Formen für Kunstkommunikation – beispielsweise die Neudefinitionen der Landschaftsmalerei durch Caspar David Friedrich und des Historienbildes nach der Französischen Revolution – mussten die Künstler innerhalb des Systems Kunst finden. Darin sah der Philosoph Kant weder seine Aufgabe, noch hatte er Kenntnis von Kunstproduktion. An dieser Stelle wird

463 Vgl. Holger Simon: Bildtheoretische Grundlagen des neuzeitlichen Bildes bei Nikolaus von Kues, in: *Concilium medii aevi*, Bd. 7 (2004), S. 45–76, vor allem S. 66f. [http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/p/cma/html/bd__7__2004_.html]; Giovanni Santinello: Mittelalterliche Quellen der ästhetischen Weltanschauung des Nicolaus von Cues, in: *Miscellanea mediaevalia* 2 (1963), S. 679–685, 684.

464 Jan A. Aertsen: Die Frage nach der Transzendentalität der Schönheit im Mittelalter, in: *Historia Philosophiae Medii Aevi. Studien zur Geschichte des Mittelalters*, Bd. 1, Amsterdam 1991, S. 1–22, 21.

465 Plumpe 1993, Bd.1, S. 47.

466 Vgl. Klaus Disselbeck: Die Ausdifferenzierung der Kunst als Problem der Ästhetik, in: *Berg/Prangel* 1993, S. 137–158.

467 Kant 1983, S. 280.

sofort deutlich, dass sich jede kausale Beziehung zwischen Philosophie und Kunst verbietet und zu einer komplexeren Betrachtung der Beziehung zwischen den Systemen über die Unterscheidung der systemeigenen Leitdifferenzen und der Programme herausfordert.

In einem funktional ausdifferenzierten Kunstsystem findet Kommunikation durch Kunstwerke statt und wir hatten bereits das Kunstwerk als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium bestimmt. Wir hatten bereits mit Luhmann vermutet, dass die Funktion der Kunst sei, „etwas prinzipiell Inkommunikables, nämlich Wahrnehmung, in den Kommunikationszusammenhang der Gesellschaft einzubeziehen“.⁴⁶⁸ Die Funktion ist damit aber noch nicht exakt bestimmt. Denn Wahrnehmung respektive die sprachlich vermittelte Anschauung zeichnet sich besonders dadurch aus, dass eine „eigene Realität [etabliert werden kann], die sich von der gewohnten Realität unterscheidet“.⁴⁶⁹ Erst durch die Möglichkeit zur Erzeugung einer fiktionalen, imaginierten Realität kann die reale Realität in Frage gestellt, also als kontingent aufgefasst werden.⁴⁷⁰ Kunst ist demnach in der Lage, Weltkontingenz zu erzeugen, so dass wir Luhmann folgen, „es sei die Funktion der Kunst, Welt in der Welt erscheinen zu lassen – und dies im Blick auf die Ambivalenz, daß alles Beobachtbarmachen etwas der Beobachtung entzieht, also alles Unterscheiden und Bezeichnen in der Welt die Welt auch verdeckt.“⁴⁷¹ Wenn es aber die Funktion der Kunst ist, eine fiktionale Realität zu erzeugen, die die reale Realität in Frage stellen kann, so liegt darin zugleich eine besondere destabilisierende aber auch schöpferische Kraft, die die koevoluierenden Systeme zur Einflussnahme auf die Programme (Kunsttheorien, Bilddekrete) im System Kunst herausfordert. Dass Kunst überhaupt eine Funktion erfüllt, könnte paradox erscheinen angesichts der Forderung der modernen Kunst, funktionslos zu sein. Diese Forderung dient jedoch einer Rhetorik gegen die Vereinnahmung anderer Funktionssysteme oder als Fortschreibung der Tradition seit Kant, dass Kunst keinem Zwecken folgt.⁴⁷² Im Kontext der Ausdifferenzierung der Kunst als funktional geschlossenes System kommt dem Kunstsystem aber eine spezifische Funktion in der Gesellschaft zu, die sogleich die Voraussetzung für die Autonomie der Kunst ist.

⁴⁶⁸ Luhmann 1999, S. 227.

⁴⁶⁹ Luhmann 1999, S. 229.

⁴⁷⁰ In einem konstruktivistischen Ansatz macht es keinen Sinn, zwischen Realität und Wirklichkeit zu unterscheiden, weil jede Realität konstruierte Realität ist. Die Differenz zwischen fiktionaler und realer Realität bezieht sich demnach nur auf die Operation, mal durch Anschauung und Imagination des psychischen Systems und mal gesellschaftlich konsentiert.

⁴⁷¹ Luhmann 1999, S. 241. – Vgl. auch Luhmann 1986 (Selbstreproduktion), in dem Luhmann das erste Mal die Funktion des Kunstsystems als die „Erschaffung von Weltkontingenz“ definiert.

⁴⁷² Niklas Luhmann: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion von Kunst, in: Gumbrecht / Pfeiffer 1986, S. 620–672, 623f.

Die Funktion der Kunst für die Gesellschaft ist sogleich eine besondere Leistung für das System Religion. Das symbolisch generalisierte Kommunikationsmedium ist im Religionssystem der Glaube. Die Leitdifferenz, anhand derer das System operiert, ist aber nicht die Differenz glauben / nicht glauben, weil die Negation von Glaube die Operation aus dem System ausschließen würde, sondern die Differenz von Immanenz und Transzendenz.⁴⁷³ Zur Kommunikation von Transzendenz muss im System Religion gegenüber der realen Realität der Immanenz eine weitere Realität durch Imagination oder Anschauung erzeugt werden. Dies gilt nicht nur für Religionen, die ein personales Gottesbild verkünden, sondern gleichermaßen für apersonale Transzendenzvorstellungen. Die Funktion der Kunst für die Gesellschaft, Weltkontingenz in der Welt zu erzeugen, ist zugleich eine besondere Leistung für das Religionssystem, insofern die Kunst ihnen die Möglichkeit bietet, jene transzendente Welt dem Beobachter vor Augen zu stellen. Die Deckengestaltung im Chor von Fürstenfeld ist nur eines von ungezählten Beispielen in der abendländischen Kunstgeschichte, das die enge Verbindung der Systeme Kunst und Religion verdeutlicht. Dort dringt die Transzendenz wirkmächtig in den Kirchenraum ein und mit der *Assumptio Mariens* wird am Hochaltar das vollzogen, worauf der gläubige Christ am Ende der Zeiten hoffen darf. Für die Kunstkommunikation bedarf es in diesem Fall visueller Formen, die einen Beobachter zur Imagination auffordern, während im System Religion diese imaginierte Transzendenz in der Differenz zur Immanenz kommuniziert wird. Aus systemtheoretischer Sicht liegt hier der Ursprung der „ursprüngliche[n] Beziehung“ zwischen Religion und Kunst, „die [eine] denkbar intimste“ war, wie der Religionssoziologe Max Weber konstatiert, weil die Religion eine „unerschöpfliche Quelle künstlerischer Entfaltungsmöglichkeit“ bot.⁴⁷⁴ Ganz Ähnliches gilt für das Verhältnis der Kunst zur Politik, wenngleich auch nicht auf die Differenz von Immanenz und Transzendenz bezogen, sondern auf das Medium der Machtentfaltung. Die politische Ikonographie weiß von ungezählten Beispielen zu berichten, vom politischen Flugblatt über die Inszenierung des Fürsten bis hin zur zeitgenössischen politischen Propaganda auf Werbeplakaten oder in den Funk- und Fernsehmedien.⁴⁷⁵

Doch was ist nun der Code, die spezifische binäre Leitdifferenz im Kunstsystem? Auf der Suche nach einem für die Selbstorganisation des Kunstsystems entsprechenden Code ist sich die systemtheoretische Forschung nicht einig. Immerhin

473 Niklas Luhmann: Die Religion der Gesellschaft, Frankfurt 2002, S. 109ff. – Vgl. auch Becker / Reinhardt-Becker 2001, S. 116f.

474 Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Bd. 1, Tübingen 1976, S. 365

475 Vgl. Peter Stephan: »Im Glanz der Majestät des Reiches«. Tiepolo und die Würzburger Residenz. Die Reichsidee der Schönborn und die politische Ikonologie des Barock, 2 Bde., Weißhorn 2002; Michael Diers: Schlagbilder. Zur politischen Ikonologie der Gegenwart, Frankfurt am Main 1997.

besteht die Schwierigkeit, für einen sehr heterogenen Bereich mit unterschiedlichen Künsten eine Leitdifferenz herauszuarbeiten. Die von Luhmann selbst in einem ersten Versuch vorgeschlagene Leitdifferenz „schön / hässlich“,⁴⁷⁶ wird er später präzisieren, nicht nur vor dem Hintergrund, dass sich die moderne Kunst damit nicht überzeugend beschreiben lässt, sondern vor allem, weil die Begriffe nicht ausschließlich innerhalb des Kunstsystems verwendet werden, sondern auch auf andere Objekte bezogen werden können.⁴⁷⁷ Niels Werber und Gerhard Plumpe leiten aus der Funktion des Kunstsystems, die sie in der Unterhaltung erkennen wollen, die binäre Leitdifferenz interessant / langweilig her.⁴⁷⁸ Luhmann nimmt diesen in der Literaturgeschichte entwickelten Vorschlag auf und präzisiert, dass die Semantik der Leitdifferenz schön / hässlich nicht im Sinne „schöne Gestalten“, „schöne Klänge“ oder sonstige schöne Einzelformen“ verstanden werden darf, sondern eher als ein „zusammenfassendes Urteil über stimmig / unstimmig unter der Zusatzbedingung hoher Komplexität, also selbsterzeugter Schwierigkeiten“.⁴⁷⁹

Mit den Leitdifferenzen interessant / langweilig und stimmig / unstimmig können wir Kunstkommunikation in funktional differenzierten Gesellschaften relativ zufriedenstellend beschreiben. Die Begeisterung über ein interessantes Theaterstück oder einen Kriminalroman ist eindeutig eine Qualifizierung im Kunstsystem. Ob sie aber lehrreich sind oder einzelnen Szenen sich dem Gesetz widersetzen, das wäre eine Beurteilung aus dem Erziehungs- oder Rechtssystem. Folgerichtig könnte das Lehrreiche oder auch das Böse sowohl interessant als auch langweilig sein, was wiederum ein Zeichen für die funktionale Trennung der Operationen ist. Erhebe ich aber aus dem Erziehungssystem den Anspruch, dass das Lehrreiche auch interessant und unterhaltsam vorgestellt wird, so würde man die künstlerische Darstellung als stimmig oder unstimmig im Hinblick auf das Lehrreiche bezeichnen. Damit wären die Systeme aber funktional gekoppelt. Dieser Sachverhalt führt uns zum zentralen Problem der Formulierung eines eindeutigen Codes für das Kunstsystem, das in der besonderen Leistung des Kunstsystems, eine fiktionale Realität zu erzeugen, seinen Ursprung hat. Insofern diese Leistung von koevoluierenden Systemen in Anspruch genommen wird, indem Kunstwerke den Zweck dieser Systeme verfolgen, werden wir mit der Leitdifferenz schön / hässlich im Sinne von stimmig / unstimmig die künstlerische Leistung beurteilen und diskutieren können. Das trifft auf Bach'sche Choräle ebenso

⁴⁷⁶ Luhmann:1981, S. 252f.

⁴⁷⁷ Luhmann 1999, S. 310f.

⁴⁷⁸ Werber 1992, S. 95f.; Plumpe / Niels Werber: Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft, in: Siegfried J. Schmidt: Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven, Opladen 1993, S. 9–43; Plumpe 1993, Bd. 2, S. 294f;

⁴⁷⁹ Luhmann 1999, S. 317, auch S. 143. – Vgl. zur Leitdifferenz stimmig / unstimmig auch Jochen Hörisch: Die verduzte Kommunikation. Literaturgeschichte als Problemgeschichte, in: Merkur 45 (1991), S. 1096–1104.

zu wie auf ansprechende Lehrfilme im Fernsehen. Genießen wir aber eine Symphonie von Mozart oder eine kubistische Skulptur im Sinne Kants als „Wohlgefallen [...] ohne alles Interesse“⁴⁸⁰ – nehmen sie also ohne Zweck, nur als Kunst wahr – so kommunizieren wir mit der Leitdifferenz schön / hässlich im Sinne von interessant / uninteressant oder unterhaltend / nicht unterhaltend über Kunst. Diese Unterscheidung zwischen einer zweckgebundenen und zweckfreien Kunst folgt der Erfahrung, dass wir in funktional ausdifferenzierten Gesellschaften wie in der Moderne auf beide Phänomene stoßen und es in funktional gekoppelten Gesellschaften nahezu ausschließlich zweckgebundene Kunst gibt. In der frühen Neuzeit treffen wir daher auf die Leitdifferenz innerhalb einer ausgefeilten Diskussion um das *decorum* eines Kunstwerks.⁴⁸¹ Die theoretische Legitimation erhält der *decorum*-Begriff erstmalig bei Alberti. Von Leonardo schließlich in die frühneuzeitliche Kunstliteratur eingeführt, wurde er von Sebastiano Serlio (1475–1554) auf die Architektur übertragen und entwickelte sich über Nicolas Poussins (1594–1665) an der Pariser Académie Royale zu einem zentralen Begriff für die Bewertung von Kunst. Innerhalb der frühneuzeitlichen Debatte zum *decorum* werden wir ausführliche Hinweise auf die Anwendung des Codes und die Entwicklung von Regelwerken in der jeweiligen Zeit erwarten dürfen, welche vielfältig in der frühen Neuzeit entstehen. Aus systemtheoretischer Perspektive stellen diese Regelwerke als „inhaltliche Vorgaben für codegeführte Operationen“⁴⁸² Programme dar, über die koevoluierende Systeme auf das Kunstsystem Einfluss nehmen können. Ein besonders gutes Beispiel für die Einflussnahme des Religionssystems auf die Kunst sind die kirchlichen Vorschriften für religiöse Bilder, die auf dem Konzil von Trient (1545–63)⁴⁸³ im Jahre 1563 unter der Leitung von Papst Pius IV. (1560–65) erlassen wurden. Die kunsthistorische Forschung war und ist noch heute schnell zur Hand mit Kausalerklärungen zwischen der Gegenreformation und der Erstarkung der Bilder um 1600.⁴⁸⁴ Eugenio Battisti will sogar einen „tridentinischen Stil“ erkennen. Solche Standpunkte werden neuerdings zu Recht scharf kritisiert. Die Bilderdekrete des Tridentinums fanden, so Stefan Kummer,

480 Kant 1983, S. 280.

481 Zusammenfassend mit weiterführender Literatur Ursula Mildner: *Decorum* (Malerei, Architektur), in: Gert Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 6 Bde., Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 434–452. Vgl. auch Hans Körner: *Auf der Suche nach der ‚wahren Einheit‘. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988.

482 Krause 2005, S. 209f. Vgl. auch Luhmann 1998, S. 377f.

483 Hubert Jedin: *Geschichte des Konzils von Trient*, 4 Bde., Freiburg 1949–1975; Hubert Jedin: *Das Tridentinum und die Bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 74, 1963, S. 321–339.

484 Werner Weisbach: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921; Benedetto Croce: *Der Begriff des Barocks. Die Gegenreformation. Zwei Essays*, Zürich 1925; Nikolaus Pevsner: *Gegenreformation und Manierismus*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 46 (1925), S. 243ff. – Für neuere Forschungen vgl. Christian Hecht: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997.

„keinen unmittelbaren Niederschlag in der Entstehung einer neuen Kunstrichtung, aber mittelbar [... haben sie] große Wirkungen entfaltet“.⁴⁸⁵ Wenngleich Kummer überzeugend nachweist, wie das *doceant*-Gebot des Tridentinums zum Beispiel in der Chiesa Nuova in Rom aufgenommen wurde, so sieht er die Neuerungen um 1600 vielmehr in der Neuausrichtung des Kirchenraumes,⁴⁸⁶ von der in den Bilderdekreten aber nichts steht. Eine Erklärung für das Verhältnis von Religion und Kunst bleibt uns Kummer schuldig. Um die Beziehung und Einflussnahme zwischen den Systemen aber angemessener erfassen und zukünftige Forschungen in die Richtung von Kummer weiter ausbauen zu können, lohnt ein systemtheoretischer Blick auf dieses Verhältnis.

Das Tridentinum wandte sich unter anderem gegen den von Martin Luther (1483–1546) formulierten Grundsatz der *sola scriptura* und förderte bewusst als Gegensatz zum Protestantismus zum einen die Realpräsenz der Eucharistie, eine Form der Konstruktion einer fiktionalen Welt im Medium Glaube, und zum anderen die Bilder als eine weitere Form der Konstruktion einer fiktionalen Welt im Medium der Kunst. Das Tridentinum forderte, dass die Bilder richtig, das heißt den Programmen des Religionssystems folgen und formal angemessen sein sollten. Wenn Kardinal Gabriele Paleotti (1522–1592) vor dem Missbrauch der Bilder warnt (*abusi dei pittori*),⁴⁸⁷ dann führt er den *decorum*-Diskurs innerhalb der Kunsttheorie im Hinblick auf den Zweck des Religionssystems. Natürlich sollen die Bilder in den Kirchen den Kirchenbesucher auch ansprechen und bewegen, demnach der Leitdifferenz interessant / uninteressant folgen, aber damit die Kraft der Konstruktion einer fiktionalen Realität dem Zweck der Religion folgt, müssen diese anhand der Leitdifferenz stimmig / unstimmig im Zaum gehalten werden. Vor diesem Hintergrund ist auch die Forderung des Theologen Giovanni Andrea Gilio da Fabriano zu lesen, Regelwerke zu formulieren, die die Verstöße gegen die „verità dei soggetti“ in der sakralen Malerei unterbinden sollen.⁴⁸⁸ Das Religionssystem nimmt hier beispielhaft Einfluss auf die Programme im System Kunst, es stellt sie sogar selbst zur Verfügung, indem es sie verfasst. Doch die exakte Anleitung, wie die visuellen Formen, die Beobachtungsdirektiven für eine solche Kunst, auszusehen haben, das konnte kein Theologe in ein Regelwerk fassen. Dies war immer nur im Nachhinein als Beobachter möglich. Dazu konnten zum Beispiel Korrekturen an der Visierung oder die endgültige Abnahme des Bildes durch den Auftraggeber dienen. Nicht sel-

485 Eugenio Battisti: Riforma e Controriforma, in: Enciclopedia Universale dell'Arte, Venedig, Rom 1963, S. 366–390; Stefan Kummer: Doceant Episcopie. Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 56 (1993), S. 508–533.

486 Hier schließt die These der neuen Repräsentationsräume von Ganz 2003, S. 198, an.

487 Gabriele Paleotti: Discorso intorno alle imagini sacre et profane [1582, lat. 1594], Bologna 1990.

488 Giovanni Andrea Gilio: Due Dialoghi, in: Paola Barocchi (Hrsg.): Scritti d'arte del Cinquecento, 3 Bde., Bd. 1, Mailand, Neapel 1977, S. 303–325, zitiert nach Michael Thimann: Decorum, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): Lexikon der Kunstwissenschaft. Idee, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2003, S. 64–68, 66.

ten führte eine solche Endabnahme zur Ablehnung des Gemäldes, wenn es gegen das *decorum* verstieß. Die Kunstgeschichte weiß von vielen Beispielen zu berichten. Aus systemtheoretischer Sicht ist es auch nicht verwunderlich, dass es nicht selten gerade diese Werke sind, die uns heute so modern erscheinen und eine besondere ästhetische Anziehungskraft haben. Weniger aber aus Gründen des *decorums*, sondern in einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft vor allem aufgrund der Leitdifferenz interessant / uninteressant. Die Forschungen und aktuellen Ausstellungen zu Caravaggio sind nur ein prägnantes Beispiel.⁴⁸⁹ Schließlich können wir in der morphologischen Analyse aus solchen Ablehnungen wichtige Hinweise auf mögliche Ausdifferenzierungen des Kunstsystems in der frühen Neuzeit finden, die Grundlage einer Historiographie der Kunst aus systemtheoretischer Perspektive wäre. Dies ist aber hier nicht unser Thema.⁴⁹⁰

Wenden wir uns zum Abschluss noch einmal der Klosterkirche Fürstenfeld zu und fragen auch hier nach der Kopplung zwischen den Systemen Kunst und Religion, insofern die Quellen oder die Kirchengestaltung uns darauf Hinweise geben können. Eine lebhaft Diskussionswürdige Frage des *decorums* sind meines Wissens in Fürstenfeld ebenso wenig nachzuweisen wie konkrete, theologisch inspirierte Regelwerke. Sicherlich hat man das Bildprogramm abgestimmt und darüber diskutiert, es sind uns aber keine schriftlichen schon gar keine kunsttheoretischen Schriften aus Fürstenfeld erhalten.⁴⁹¹ Wollen wir die Kopplungen zwischen den Systemen Religion und Kunst in Fürstenfeld studieren, dann lohnt ein Blick in die Ausstattungsgeschichte und auf die Folgen für ein möglicherweise einheitliches Bildprogramm und dessen semantischer Wandel durch spätere Veränderung von Formen.

Der 1700 unter Abt Balduin Helm (1690–1705) begonnene Neubau der Klosterkirche wurde 1705 jäh unterbrochen und erst unter Abt Liebhard Kellerer (1714–1734) wieder aufgenommen. 1723 konnte mit den Stuckierungen und Ausmalungen im Chor begonnen und nach dem Einsturz von Teilen des Langhauses die Deckengestaltung im Langhaus 1731 bis auf das erste Langhausjoch fertig gestellt werden. Abt Liebhard, der den Kirchenbau maßgeblich vorangetrieben hatte, erlebte die Kirchweihe nicht mehr. Er starb im Jahr 1734 und Konstantin Haut (1734–1744) wurde mit nur 30 Jahren Abt von Fürstenfeld. In seiner Amtszeit wurde 1736 der Boden der Kirche gepflastert und im selben Jahr die Orgel auf der Westempore eingebaut. Er trieb die Ausstattung weiter voran, beendete den Umbau des Chorgestühls und vergab nach einer Stiftung für den Sebastiansaltar am

489 Dass es solche Einflussnahmen auf die Kunst auch und vor allem aus dem System der Politik gegeben hat, zeigen eindrucksvoll die Analysen von Peter Burke: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin 1993.

490 Vgl. Ausblick auf eine Historiographie der Kunst in Kapitel IV

491 Zu den möglichen Gründen einer ‚fehlenden Kunsttheorie‘ in Süddeutschland vgl. Kapitel III 9.

6. Januar 1737 den Auftrag zur Realisierung des Altars in der nördlichen Kapelle des vierten Jochs an Egid Quirin Asam (1692–1750), wobei dieser das vorhandene Altargemälde (um 1704) von Johann Andreas Wolff integrieren sollte.⁴⁹² Asam schafft einen nicht weiter ungewöhnlichen aber sehr prächtigen Altar mit vorgestellten gedrehten Säulen, über denen Putten mit Attributen des heiligen Sebastians spielen und den Märtyrer mit Palme und Krone erwarten. Eindeutige Formen in der Altargestaltung ermöglichen es sehr leicht, Motive aus dem System Religion zu integrieren.

Als der Fürstbischof zu Freising, Johann Theodor von Bayern, die Kirche am 16. Juli 1741 weihte, war der Sebastiansaltar neben dem Chorgestühl und der Kanzel das einzige Ausstattungsobjekt in der Kirche. Die Kirche war damit vollendet und das Deckenprogramm bestimmte maßgeblich den Kirchenraum. Alle weiteren Altäre, Gemälde und Skulpturen mussten sich an diesen Formen der Innenraumgestaltung orientieren und mit der spezifischen Semantik auseinandersetzen. In der Amtszeit von Abt Alexander Pellhammer (1745–1761) schufen ein Dezenium später, im Jahr 1746, Egid Quirin Asam (1692–1750) und der Maler Ignaz Baldauf (1715–1795) den Peter-und-Paul-Altar in der südlichen Kapelle des vierten Langhausjochs als Pendant zum Sebastiansaltar.⁴⁹³ Asam und Baldauf gehörten der Bruderschaft Inchenhofen an, eine Filiale des Klosters Fürstenfeld.⁴⁹⁴ Acht Jahre nach dem Peter-und-Paul-Altar mussten die beiden östlichsten Kapellenaltäre im fünften Joch vor dem Chor aufgestellt worden sein, weil 1754 die Reliquien der römischen Märtyrer Hyacinth und Clemens auf die Altäre transferiert wurden.⁴⁹⁵ Weitere sechs Jahre später wurde endlich der Hochaltar (Abb. 37), wahrscheinlich nach Entwürfen von Egid Quirin Asam, im Chor aufgestellt. Das Hochaltarblatt wird aufgrund einer erhaltenen Skizze der Himmelfahrt Mariens Johann Nepomuk Schöpf zugeschrieben.⁴⁹⁶ Über die Anfertigung der zwölf Rokoko-Beichtstühle, der verbleibenden Altäre in den westlichen Kapellen und den Kirchenvätergemälden, die ebenfalls Schöpf zugeschrieben werden, sind keine Quellen erhalten. Sie fallen vermutlich in die Amtszeit von Abt Alexander (1745–1761).⁴⁹⁷ Mit der Anfertigung der Kapellenaltäre hatte man sich also seit 1736 eine Generation Zeit gelassen und seit der Fortführung des Neubaus waren mittlerweile fast 50 Jahre vergangen. Das mag auf den ersten Blick verwundern, weil die zehn Langhausaltäre (Abb. 2) sich im formalen Aufbau entsprechen und

492 Altmann 1988, S. 229.

493 Altmann 1988, S. 230.

494 Klemenz 1997, S. 190.

495 Altmann 1988, S. 232. Die Autorschaft ist nicht geklärt. In der Beschreibung von Meidinger im Jahr 1787 wird Johann Nepomuk Schöpf (1735–nach 1794) genannt, die Forschung vermutet aber eher seinen Vater und Asam-Mitarbeiter Johann Adam Schöpf (1702–1772).

496 Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988, Bd. 1, Katalog, S. 184f.; vgl. auch Altmann 1988, S. 234 und 238.

497 Altmann 1988, S. 230.

die Gemälderahmungen der sich gegenüberliegenden Altäre identisch sind, so dass man einen kürzeren Entstehungszeitraum oder ein schriftliches *conpetto* vermuten könnte, an dem man sich über die Jahrzehnte gehalten hätte. Den Grund für die lang andauernde Fertigstellung wird man sehr schnell in der schlechten finanziellen Situation des Klosters finden. Und hier nimmt das Wirtschaftssystem des Klosters direkten Einfluss auf die Ausstattung, weil es die Gelder nicht zur Verfügung stellen kann. Die hohen Kosten der Kirchausstattung hatten sehr viel Geld verschlungen, und die Schulden des Klosters stiegen allein in der Amtszeit von Abt Alexander von 40.000 auf 140.000 Gulden.⁴⁹⁸ Viel interessanter erscheint uns aber aus einer morphologischer Sicht die Tatsache, dass sich die Ausstattung über Jahrzehnte hinweg sowohl in die Formen aus dem System Kunst als auch in die theologische Konzeption aus dem System Religion problemlos einpasst, ohne dass sich die Kunstwerke stilistisch veränderten und sofort dem Zeitgeschmack angepasst wurden. Dies spricht weniger für einen stilgenetischen Traditionalismus, sondern vielmehr für die Stabilisierung einer spezifischen Bildrhetorik in Fürstenfeld, sowohl die Form als auch die Semantik betreffend und über mehrere Generationen hinweg.

Dies ändert sich offensichtlich mit Abt Martin II. Hazi (1761–1779). Die meisten Kunstwerke, die in seiner Amtszeit in den Kirchenraum integriert wurden, verändern sehr geschickt und doch grundlegend den Kirchenraum und lassen einen Wandel im Bildverständnis vermuten. Abt Martin II. beauftragte 1761 Thomas Schaidhauf mit einem Apostelzyklus. Die zwölf Apostel wurden in den drei östlichen Kapellen jeweils gegenüber den Altären in Nischen und an den drei östlichen Wandpfeilern, zwischen den Halbsäulen, auf Konsolen aufgestellt. Der Zyklus fügt sich auf den ersten Blick sehr gut in den Innenraum ein, lediglich an der Kanzel mussten grundlegende Veränderungen vorgenommen werden. Der letzte Abt von Fürstenfeld, Gerard Führer, weist in seiner Klosterchronik darauf hin, dass sich an der Stelle über dem Schalldeckel der Kanzel (Abb. 41) ehemals eine Skulptur des hl. Bernhards mit einem Bienenkorb befand.⁴⁹⁹ Der Bienenkorb ist auf der einen Seite ein Mariensymbol und die Rückkehr der Bienen in den Korb kann, wie wir in einem Emblem des Deckenzyklus gedeutet haben, als Rückzug in den Schoß der Kirche interpretiert werden. Auf der anderen Seite steht der Bienenkorb für die Buße. Um an den süßen Honig zu kommen, werden Stiche der Bienen unvermeidlich sein. Dass wir den Bienenkorb an dieser Stelle vor allem als einen Verweis auf die Buße deuten dürfen, wird bei genauer Betrachtung der Kanzel deutlich. (Abb. 40) Zwei Putti zu den Seiten der Kanzel schütten aus Füllhörnern eiserne Ketten und Geißel, Buch und Rosenkranz sowie Flammen

498 Liebhart 1988, S. 132.

499 Führer 1803ff., S. 236; vgl. auch Altmann 1988, S. 242.

und Schwert. Auf den Spruchbändern steht geschrieben *aut poenitendum* und *aut ardentum*. Die Kanzel nimmt also einen zentralen Aspekt aus dem Deckenprogramm auf, wodurch ein enger Bezug zu den Beichtstühlen und Kappelenaltären möglich wird. Schließlich gehörten die Reue und die Verrichtung der Buße bis hin zur Selbstgeißelung zum damaligen Alltag der Mönche. Vor diesem Hintergrund wird aber offensichtlich, dass sich der Apostelzyklus doch nicht so ohne weiteres in das bisherige Konzept integrieren kann.

Zur weiteren Analyse ist es notwendig, nun die einzelnen Operationen der Systeme genau zu unterscheiden. Im Hinblick auf die Leitdifferenz stimmig / unstimmig passt sich der Apostelzyklus sehr überzeugend in das Langhaus und die Kapellen ein. Die weiße Fassung der Figuren hebt sie von den marmorierten Säulen und den Stuckapplikationen ab und führt so zur Einheit durch Differenzierung. Auch der Redegestus des hl. Paulus, welcher sich direkt auf dem Schalldeckel der Kanzel befindet, bezieht sich stimmig auf die Verkündigung des Wortes an dieser Stelle. Anders verhält es sich in Bezug auf die Semantik, die den theologischen Programmen anhand der Leitdifferenz Immanenz / Transzendenz folgt. Die Semantik der Buße, die eine der Voraussetzungen war für die Schau der Herrlichkeit Gottes und zu der im Chor in den Medaillons aufgerufen wird, wird an der Kanzel durch einen gezielten Eingriff in das Programm zurückgenommen und durch Verkündigung des Wortes neu gedeutet.

Bei diesem Eingriff bleibt es nicht, sondern Abt Martin II. greift nun auch noch in die Argumentationsstruktur der Deckengestaltung ein. 1766 wird vermutlich von Thassilo Zöpf (1723–1807) der Kreuzaltar aufgestellt, im 19. Jahrhundert entfernt und zur Wiedereröffnung der Kirche nach der Restaurierung 1976 wiederaufgebaut. Dadurch wird aber der Zugang zum Chor, wie er durch das Deckenprogramm und den Vorhang vorgegeben ist, verhindert und die Semantik grundlegend verändert. Zur selben Zeit werden an den Seiten des Triumphbogens die Stifterfiguren von Roman Anton Boos 1765/66 aufgestellt und vom Brucker Schlosser Anton Oberögger wird das Vorhallengitter eingefügt, wodurch ein unmittelbarer Zugang aus der Vorhalle in das Langhaus verhindert wird. Möglicherweise gehen die bei den Restaurierungsarbeiten festgestellten Übermalungen und – was man durch konservatorischen Methoden präzisieren müsste – die vermuteten semantischen Veränderungen der vier Kirchenväter im Chor von Schöpf ebenfalls auf Abt Martin II. zurück.⁵⁰⁰

Sieht man von der komplexen Semantik der Deckengestaltung ab, die wir anhand der Morphologie herausarbeiten konnten, so fügen sich die einzelnen Veränderungen und Anpassungen hervorragend in die Kirchengestaltung ein. Abt Martin II. Hazi hat an markanten Punkten in das Bildprogramm eingegriffen

⁵⁰⁰ Altmann 1988, S. 239f.

und dabei die ursprüngliche Intention im System Religion verändert. Das Vorhallengitter verhindert den die Aufmerksamkeit bindenden Zugang unter der dunklen Vorhalle zum hellen Langhaus, und der Kreuzalter teilt das Deckenprogramm in zwei Teile, indem er dem Betrachter auf seinem Erkenntnisweg den direkten Eintritt in den Chor erschwert. Die Veränderungen an der Kanzel sind ein weiterer Hinweis darauf, dass der Abt von der Stiftungsidee des Klosters als Sühnekloster und der damit verbundenen zentralen Thematik der Buße als ein reinigendes Mittel auf dem Weg zur Erkenntnis absehen wollte.

Solche Veränderungen in der Bildrhetorik fügen sich darüber hinaus gut mit weiteren Quellen und Berichten zu Abt Martin II. zusammen. Während Abt Balduin die von seinem Vorgänger wiedereingeführte Selbstgeißelung fortführte und großen Wert auf die Buße legte, wandte sich Abt Martin II. von diesen Praktiken ab. Seine Jagdlust und Freude an großzügigen Festen provozierten eine Visitation durch das Mutterkloster Aldersbach im Jahr 1767, aufgrund dessen Abt Martin II. scharf abgemahnt und ihm im Jahr 1778 sogar die weltliche Verwaltung entzogen wurde.⁵⁰¹ Der Chronist und letzte Abt von Fürstenfeld, Gerard Führer (1796–1803), lässt kein gutes Wort über ihn fallen. Er wirft ihm mangelnde klösterliche Disziplin und eine schlechte Wirtschaftsführung des Klosters vor und brandmarkt den Prälaten als „schwarzes Schaaf“⁵⁰², dem die Forschung bis heute ohne Einwände folgt. Gerard Führer mag aus erster Hand berichten. Er legte zur Amtszeit von Abt Martin II. im Jahr 1765 seine Profess ab und wurde 1770 zum Priester geweiht.⁵⁰³ Dennoch sind auch solche Quellen mit Vorsicht zu lesen, steht Führer doch unter dem Eindruck der Aufhebung des Klosters im Jahre 1803 vor einem Scherbenhaufen und sucht nach Gründen. Zumindest muss man den Sachverhalt etwas differenzieren. Abt Martin II. übernahm bereits von seinem Vorgänger einen Schuldenberg von insgesamt 140.000 Gulden, der größtenteils auf die aufwendigen Baukosten zurückzuführen war.⁵⁰⁴ Wenngleich eine schlechte Wirtschaftsführung sicherlich im Einzelfall angemahnt werden könnte, so hinterließen in den 70er und 80er Jahren die vielen schlechten Erntejahre ihre Spuren und die anschließenden französischen Revolutionskriege brachten das Kloster vollends an den Rand seiner wirtschaftlichen Möglichkeiten, so dass vor allem zur Amtszeit von Gerhard Führer die Passiva bis 1803 auf über 280.000 Gulden anstiegen.⁵⁰⁵ In dieser Zeit war es der Druck aus dem Wirtschaftssystem, der das geistige und

501 Birgitta Klemenz: Das Kloster Fürstenfeld vom Dreißigjährigen Krieg bis zur Säkularisation, in: Pfister 1998, S. 23–27, S. 25.

502 Vgl. Führer 1803ff., S. 236–243; auch Liebhart 1988, S. 133.

503 Birgitta Klemenz: Abt Gerard Führer und seine Chronik, in: Ehrmann/Pfister/Wollenberg 1988, S. 355–361, 357.

504 Wilhelm Liebhart: Fürstenfeld im Zeitalter des Barock (1690–1796), in: Ehrmann/Pfister/Wollenberg 1988, S. 125–139, S. 132.

505 Liebhart 1988, 135.

künstlerische Leben in vielen Klöstern Süddeutschland erheblich beeinträchtigte. Dass Abt Martin II. im Haushaltsjahr 1777/78 8 Prozent vom Gesamthaushalt für eigene „Belange“ verausgabte, musste provozieren. Seine Eingriffe in die ikonische Struktur der Klosterkirche aber zeichnen ihn wiederum als einen großen Kunstkenner aus. Mit nur wenigen Mitteln veränderte er die Semantik der bisherigen Kirchengestaltung, ohne dabei das ästhetische Potenzial zu zerstören. Ganz im Gegenteil. Die Apostelfiguren fügen sich ebenso gut ein in das Kunstleben des Innenraums wie der Kreuzaltar. Für das Religionssystem hat er damit aber grundsätzlich Veränderungen vorgenommen: Er negiert durch den gezielten Eingriff an der Kanzel die Bedeutung der Buße und schafft sogleich die Selbstkasteiung in Fürstenfeld ab. Darüber hinaus führt er das komplexe Bildprogramm ad absurdum, indem er den Zugang zum Chor durch einen Kreuzaltar versperrt und das Gitter in der Vorhalle einzieht. Weder die Buße noch die bildgeführte Erkenntnis über das Vorbild des Ordensheiligen zur Wirkkraft der Transzendenz im Chor stehen nun im Mittelpunkt der Ausstattungskonzeption, dafür die Verkündigung des Wortes an der Kanzel und die Eucharistiefeier am vorgezogenen Kreuzaltar. Der bayerische Herzog Ludwig II. (1253–1294) kniet nicht im Büßergewand vor Maria, wie wir es noch im goldgerahmten Gemälde im dritten Chorjoch erblicken konnten, sondern er steht im prächtigen Ornat als Herrscher gekleidet mit seinem Sohn und Förderer des Klosters, Kaiser Ludwig IV. von Bayern (1282–1347), vor dem Triumphbogen neben dem Kreuzaltar. Abt Martin II. Hazi hat nicht die Ausstattung der Klosterkirche vollendet, wie stets behauptet wird, sondern er hat sie mit wenigen, aber sehr ausgewählten Mitteln verändert. Inwieweit wir hier einen aufgeklärten Prälaten vermuten dürfen, das wird man bezweifeln müssen. Die Quellen lassen eher eine Vernachlässigung der Wissenschaften vermuten, zumal zu seiner Amtszeit kein Bibliothekar im Kloster ausgewiesen werden kann⁵⁰⁶ und der beste Kenner der altbayerischen Klosterbibliotheken, Johann Christoph von Aretin, 1804 den Prälaten vor Gerhard Führer vorwarf, die Bibliothek mit schätzungsweise 5.000 Bänden stark vernachlässigt zu haben.⁵⁰⁷ Nein, ein intellektueller Aufklärer war er vermutlich nicht, aber auch nicht nur das „schwarze Schaaf“, als das ihn der Chronist Gerhard Führer aufgrund seiner schlechten Wirtschaftsführung und seiner Vorlieben für Feste und Jagden betitelte. Vielmehr war er ein überaus kunstbeflissener Kenner, der nicht nur selber Kunst sammelte, sondern so gut das Metier der Kunstkommunikation verstand, dass er in der Lage war, einen Wandel der Kunstkommunikation durch wenige, aber gezielte Veränderungen in der Klosterkirche Fürstenfeld herbeizuführen.

506 Liebhart 1988, S. 128.

507 Liebhart 1988, S. 137.

Eingedenk dieses Wandels der Kunstkommunikation im 18. Jahrhundert und der langen Ausstattungsgeschichte eines sehr komplexen Bildprogramms drängt sich aus kunsthistorischer Sicht zu Recht die Frage nach einem schriftlichen Programm auf. Ein solches schriftliches Programm könnte uns wichtige Hinweise auf die Kopplungen zwischen den Systemen geben. Für Fürstenfeld ist zumindest keines erhalten.

Rufen wir uns noch einmal die zeitliche Entwicklung der Deckenfresken in Erinnerung. Das Deckenprogramm wurde in der Amtszeit von Abt Liebhard Kellerer (1714–1734) begonnen und fertig gestellt, doch es wäre zu voreilig, in ihm auch den Concettisten des Deckenprogramms zu vermuten. Direkt nach der Einwölbung des Chores wurde 1718 mit der Stuckierung durch Pietro Francesco Appiani begonnen. Die Stuckarbeiten einschließlich der Freskierung durch Cosmas Damian Asam wurden 1723 abgeschlossen, wie uns das Datum in der Uhr an der östlichen Seite des Triumphbogens vermuten lässt. 1727 stürzten Teile des Langhauses ein, doch Jacopo Appiani und Cosmas Damian Asam konnten die Deckenfresken im Langhaus nach den Reparaturen in nur zwei Jahren, zwischen 1729 und 1731, fertig stellen. Die erhaltene Rechnung vom 19. Juni 1732 über eine Zahlung an Asam könnte, wie es Altmann vorschlägt, mit abschließenden Arbeiten in den Kapellen in Zusammenhang gebracht werden.⁵⁰⁸ Die Zahlung vom 18. April 1734 steht vermutlich im Zusammenhang mit den nachträglichen Arbeiten im ersten Joch.⁵⁰⁹

Wir hatten schon darauf hingewiesen, dass Abt Martin Dallmayr (1640–1690) den Kirchenraum des Vorgängerbaus aus pastoralen und liturgischen Erfordernissen heraus grundlegend verändert und den Wunsch zu einem Neubau mehrfach geäußert hatte. Es war schließlich Abt Balduin Helm (1690–1705), der nach seiner Wahl sofort an die Realisierung dieses Vorhabens ging, im Jahr 1691 den Grundstein für ein neues Kloster und 1700 für den Neubau der Kirche legte. Abt Balduin war einer der großen Gelehrten unter den Fürstenfelder Äbten. Er studierte in Dillingen und promovierte in Ingolstadt zum Doktor der Theologie.⁵¹⁰ Balduin Helm pflegte gute Beziehungen zum kurfürstlichen Hof und konnte den Hofbaumeister Giovanni Antonio Viscardi (1645–1713) für sein Projekt gewinnen. Unter dessen Leitung kamen weitere oberitalienische Künstler wie die Stuckateure Giovanni Niccolo Petri (1685–1718) und Pietro Francesco Appiani (1670–1724) nach Fürstenfeld, die dort mit Georg Asam (1649–1711), dem Vater der Gebrüder Asam, am Kloster arbeiteten.⁵¹¹ Abt Balduin war nicht nur Professor an der Klosterschule in Fürstenfeld, sondern er war auch bekannt für seine herausragenden

508 Altmann 1988, S. 225.

509 Nach Auskunft der Bayerischen Staatsarchivs sind die Akten BayHStA KL Fürstenfeld 222, in denen die Zahlungseinträge vermutet werden, zurzeit nicht auffindbar.

510 Klemenz 1997, S. 84–86.

511 Altmann 1988, S. 212ff.

Predigten, von denen einige zwischen 1717 und 1720 veröffentlicht wurden.⁵¹² Es wäre nicht unwahrscheinlich, wenn dieser Intellektuelle unter den Äbten nicht nur den Klosterneubau zu realisieren vermocht, sondern mit dem Neubau der Kirche auch ein anspruchsvolles Bildprogramm geplant hätte. Während der spanischen Erbfolgekriege und der Besetzung Bayerns durch kaiserliche Truppen musste Balduin Helm aber 1705 zurücktreten, was durch Vorwürfe der Prunksucht, die vereinzelt aus dem eigenen Kreise gegen ihn erhoben wurden, noch befördert wurde.⁵¹³ Der kaisernahe Kasimir Kramer übernahm für neun Jahre die Leitung des Klosters und unterbrach den Weiterbau der Kirche. Erst der neue Abt Liebhard Kellerer (1714–1734) nahm sofort nach seiner Amtsübernahme den Kirchenbau wieder auf.

Der ehemalige Abt Balduin lebte bis zu seinem Tod 1720 weiterhin im Kloster und seine Veröffentlichungsaktivitäten unter dem neuen Abt lassen vermuten, dass sein vormals guter Ruf wiederhergestellt war. Es ist demnach sehr wahrscheinlich, dass dieser ehemals mächtige und intellektuell herausragende Abt von Fürstenfeld seinen Einfluss auf Abt Liebhard nutzte, um seine Idee des Kirchenneubaus nun zu realisieren. Antonio Viscardi, der noch die Fundamente der Kirche gelegt hatte, war ein Jahr vor Amtsantritt des neuen Prälaten gestorben und es wurde ein neuer Baumeister gesucht, der die Kirche vollenden sollte. Abt Liebhard wies einen sehr interessanten Vorschlag der jungen Gebrüder Asam für einen neuen Kirchenbau zurück und entschied sich für den ehemaligen Polier des Hofbaumeisters Viscardi, den Münchner Stadtmaurermeister Johann Georg Ettenhofer (1668–1741), der zwar nach leicht veränderten Plänen, aber über den bereits gelegten Fundamenten die Kirche realisieren wollte.⁵¹⁴ Die Asams wurden zwar in die anschließende Realisierung maßgeblich miteinbezogen, das alte Konzept des Kirchenneubaus hat man aber beibehalten. Die morphologischen Widersprüche im ersten Joch lassen einen vierjochigen Bildzyklus im Langhaus vermuten und würden die These unterstützen, Balduin Helm als Concettisten des Bildprogramms anzunehmen. Abt Liebhard konnte Balduins Konzept übernehmen, musste aber das erste Joch im Westen der Kirche nach Balduins Tod ergänzen, das an die intellektuelle Tiefe des Vorgängerabts nicht mehr heranzureichen vermochte. Wie ein mögliches Konzept übermittelt wurde, ob schriftlich, mündlich oder basierend auf Skizzen, können wir aufgrund der Quellenlage nicht entscheiden. Eingedenk der Anpassungen im ersten Langhausjoch scheint es zumindest unwahrscheinlich, dass ein detailliertes schriftliches Ausstattungskonzept von der Deckenmalerei vorhanden war. Auch

512 Vgl. Klemenz 1997, S. 107; Liebhart 1988, S. 138f; Pirmin Lindner: Beiträge zur Geschichte der Abtei Fürstenfeld, in: Cistercienserschronik 17, Bregenz 1905, S. 193–207, 224–243, 257–274, zu den Predigten S. 262f.

513 Zu den fraglichen Vorwürfen vgl. Lindner 1905, S. 265–268, und Altmann 1988, S. 220f.

514 Altmann 1988, S. 222.

die schrittweise und den jeweiligen Stiftungen überlassene Ausführung der einzelnen Kapellenaltäre spricht dagegen, auch wenn ihre Formen wiederum eine Anwendung ähnlicher Beobachtungsdirektiven aufweisen.

Innerhalb eines herkömmlichen stilgenetischen Ansatzes wäre eine solche Ausstattungsgeschichte nur schwer zu begründen, will man nicht auf Adjektive wie antiquiert oder retardierend zurückgreifen und damit eine nur selten zulässige Bewertung einfließen lassen. Aus morphologischer Sicht sind solche Formähnlichkeiten über Jahrzehnte ohne weiteres denkbar, weil dem Stil kein genuines Prinzip unterstellt wird, das sich entfaltet oder zu etwas hin entwickelt. Vielmehr kommt hier der Wunsch zum Ausdruck, eine einmal begonnene Ausstattung fortzuführen. Und das erfordert die Stabilisierung der Formen. Ein schriftliches Programm ist dafür nicht notwendig. Ein solches wird man nur dann annehmen müssen, wenn wir einen ontologischen Kunstbegriff voraussetzen und das Ziel einer Innenraumgestaltung in der Vollendung eines vor Realisierungsbeginn niedergelegten Ideals sehen. Dieser idealistische Kunstbegriff gründet aber zum einen in der romantischen Bewegung des beginnenden 19. Jahrhunderts, die ihren Ausdruck im Ideal des „Gesamtkunstwerks“ findet, was im 20. Jahrhundert unreflektiert auf den Hochbarock übertragen wurde,⁵¹⁵ und zum anderen verkennt er die produktionsästhetische Seite von Innenräumen. Ebenso selbstverständlich, wie ein Künstler neue Formen schaffen und damit Aufmerksamkeit binden kann, so selbstverständlich wird er einen schon gestalteten und durch Form geprägten Raum ergänzen können. Es gibt kein Formwollen oder ein wie auch immer begründetes inneres Prinzip, das seinen Ausdruck im Zeit-, Lokal- oder Personalstil findet, sondern jede visuelle Form ist ein Modus der Bildsprache, die der Künstler für sein Thema bewusst wählt.

Die Morphologie des Bildes versteht sowohl den Künstler als auch den konkreten Kunstszepienten als Beobachter. Wir hatten oben bereits darauf hingewiesen, dass nicht nur der Kirchenbesucher ein Beobachter erster und zweiter Ordnung ist, sondern auch der Künstler. Beide beobachten und nehmen das Kunstwerk als solches wahr. In dem Moment, in dem sie diese Kunsterfahrung mit schon gemachten Kunsterfahrungen in Verbindung bringen und auf rekursive Anschlussfähigkeit prüfen, beobachten sie Beobachtungen und operieren als Beobachter zweiter Ordnung. Der Unterschied zwischen Künstlern und Betrachtern ist nur, dass der Künstler sich neue Formen basierend auf seinen Kunsterfahrungen imaginieren und realisieren kann in der Hoffnung, dass andere Betrachter die Formen ähnlich wahrnehmen. Selbst dann, wenn der Künstler ein schriftliches Konzept

515 Vgl. Bernd Euler-Rolle: Kritisches zum Begriff des ‚Gesamtkunstwerks‘ in Theorie und Praxis, in: Götz Pochat / Renate Wagner-Rieger (Hrsg.): Barock. Regional – International (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz), Graz 1993, S. 365–374.

umsetzen müsste, würde er Formen der Bildsprache imaginieren und entwickeln müssen, weil in einem schriftlichen Programm nur die Themen und Motive aus dem System Religion und nicht ihre Art und Weise der Darstellung vermittelt werden. Es ist wichtig, dass wir hier deutlich zwischen einem schriftlichen Konzept für ein Bildprogramm und einem sogenannten ‚Drehbuch‘ unterscheiden, welches zugleich auf die Form der Visualisierung eingeht. Die eigentliche visuelle Realisierung bleibt eine genuine Aufgabe des Künstlers.

Die meisten erhaltenen schriftlichen Programme legen die Themen und Motive dar. Ganz selten sind uns, wie für die Deckenfresken der Benediktiner-Abteikirche Niederaltaich, Konzeptfragmente⁵¹⁶ (Abb. 49) erhalten, die ausführlich auch auf die Darstellung eingehen. Der österreichische Maler Wolfgang Andreas Heindl (1693–1757) erhielt 1719 den Auftrag, die bereits stuckierten Plafonds in der Abteikirche auszumalen.⁵¹⁷ Er wurde darauf verpflichtet, das Bildprogramm gemäß den Vorstellungen des Concettisten und Niederaltaicher Pater Ambrosius Ruepp (1690–1727) umzusetzen.⁵¹⁸ Diese Konzeptblätter enthalten nicht nur das Bildthema und eine ausführliche Beschreibung, sondern auch eine mit Buchstaben ausgezeichnete aquarellierte Federzeichnung eines Klosterbruders und genaue Angaben zur Topografie des Bildes im Raum. So ergänzt Pater Ambrosius beispielsweise sein Konzept durch eine Schemazeichnung, die die Motive genau über die Zweigeschossigkeit der durchbrochenen Seitenschiffsgewölbe verteilt, um einen einheitlichen Eindruck für den Rezipienten zu erzeugen. Diese erhaltenen Konzeptfragmente geben nicht nur „aufgrund ihres emblematisch-allegorischen Charakters ein Exemplum barocker Denkungsart“⁵¹⁹ wieder, sondern sie dokumentieren einzigartig den produktionsästhetischen Prozess der Umsetzung einer Idee in ein Bildprogramm und können wiederum Hinweise auf die Kopplung unterschiedlicher Systeme bieten. Der Auftraggeber aus dem System Religion agiert in diesem Falle innerhalb des Kunstsystems als Künstler, indem er Formen für die spezifischen Themen erfindet. Gewöhnlich gab der Vertrag dem Künstler den thematischen und finanziellen Rahmen vor, wobei die Realisierung dem Künstler oblag.⁵²⁰ Dem Auftraggeber verblieb die Prüfung anhand der Visierungen oder während der Ausmalung, ob die Formen ihm angemessen im Hinblick auf den Zweck erscheinen.

516 Niederaltaich, Pfarrarchiv, Signatur I 1 a 1–11.

517 Ernst Guldán: Wolfgang Andreas Heindl, Wien 1970.

518 Franz Niehof (Hrsg.): mit kalkül & leidenschaft. Inszenierung des Heiligen in der bayerischen Barockmalerei, 2 Bde., Landshut 2003, Bd. 2, S. 144f.

519 Niehof 2003, Bd. 2, S. 156.

520 Ausführlich zum Verhältnis von schriftlichem Konzept und visueller Umsetzung vgl. Bärbel Hamacher: Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Frescomalerei des 18. Jahrhunderts, München 1987; Bauer 1980, S. 74ff.; aus hermeneutischer Sicht vor allem Bättschmann 1992, § 32 und § 51.

Aus morphologischer Perspektive ist für die Klosterkirche Fürstenfeld ein detailliertes, den gesamten Kirchenraum umfassendes Programm zwar grundsätzlich möglich, aber nicht die Voraussetzung für ein einheitliches Bildprogramm. Abt Balduin Helm können wir mit großer Wahrscheinlichkeit als den geistigen Urheber der theologisch sehr anspruchsvollen Konzeption der Deckengestaltung annehmen. Doch es war die besondere Herausforderung des Malers Cosmas Damian Asam und der Stuckateuere Pietro Francesco und Jacopo Appiani, die die Formen finden mussten. Die späteren Künstler schlossen mit der Umsetzung ihrer Aufträge immer an diese Formen an, die sie im bestehenden Kirchenraum vorfanden. Die Entwicklung der Kapellenaltäre in Fürstenfeld ist dafür ein erfolgreicher und die Ergänzung des ersten Jochs ein eher mäßig gelungener Nachweis. Schließlich veränderte Abt Martin II. Hazi die Kunstkommunikation, indem er die Leistung des Kunstsystems nutzte, um neue Akzente aus dem Religionssystem zu setzen.

6 Formen und Medien aus differenztheoretischer Sicht

Wir haben die Morphologie des Bildes als eine kunsthistorische Methode eingeführt, die Kunstwerke als Kommunikationsmedien auffasst und sie anhand von Formen im Hinblick auf ihren kommunikativen Zweck analysiert. Form und Semantik werden mit der Morphologie des Bildes nicht als zwei getrennte Bereiche des Kunstwerks untersucht, sondern sie sind beide aufeinander hingebordnet, weil Semantik immer einer Form im Medium bedarf. Damit nehmen wir nicht nur Bauers Kritik an der Dichotomie von Form und Inhalt in der Kunstgeschichtsforschung auf,³²¹ sondern mit dem hier vorgestellten differenztheoretischen Ansatz erhalten wir darüber hinausgehend einen Theorierahmen, der uns allgemeine Begriffe zur Verfügung stellt, das Verhältnis von Semantik und Form theoretisch zu konzeptualisieren und darauf eine Methode zur konkreten Objektanalyse zu gründen. Bevor wir die ikonische Struktur an einem weiteren Sakralbau untersuchen und anschließend danach fragen werden, wie ein Wandel der Formen möglich ist und wie wir ihn analysieren können, wollen wir kurz innehalten und den Blick noch einmal auf den Formbegriff richten. Der Luhmann'sche Formbegriff unterscheidet sich grundlegend von dem herkömmlichen Formbegriff in der Kunstgeschichte. Da wir mit dieser Arbeit die These verfolgen, dass der von Luhmann eingeführte differenztheoretische Begriff der Form komplexer als der bisher in

521 Bauer 1988, S. 158.

der Kunstgeschichte verwendete Formbegriff ist und wir damit angemessener die Wahrnehmung von Formen und deren Wandel beschreiben können,⁵²² verlangt die Differenz von Medium und Form an dieser Stelle besondere Aufmerksamkeit.

Die Medium-Form-Differenz ist neben der Einführung des Konzepts der Autopoiesis in die Theorie der sozialen Systeme ein weiteres Kernelement der systemtheoretischen Theoriebildung. Luhmann führt die Unterscheidung von Medium und Form aus dem Formkalkül von George Spencer-Brown vor allem aus zwei Gründen ein. Zum einen diene die Unterscheidung dazu, „die Unterscheidung Substanz / Akzidenz oder Ding / Eigenschaft zu ersetzen“⁵²³, und zum anderen dazu, „den systemtheoretisch unplausiblen Begriff der Übertragung zu ersetzen“.⁵²⁴ Die Medium-Form-Differenz hat demnach eine erkenntnistheoretische Dimension, indem sie allgemeine Begriffe für ein dezidiert antiontologisches Konzept anbietet. Ein solches Konzept kann aber, wie wir bereits gesehen haben, nicht mit einem identitätstheoretischen Kommunikationsbegriff kombiniert werden, der von einer Informationseinheit ausgeht, die übertragen wird. Die Medium-Form-Differenz ersetzt diese Übertragungsmetapher und hilft, das konstruktive Moment in der Luhmann'schen Kommunikationstheorie von Information, Mitteilung und Verstehen zu konzeptionalisieren. Hier zeigt sich die kommunikationstheoretische Dimension der Unterscheidung von Medium und Form.

Innerhalb des Kunstsystems kulminiert die Medium-Form-Differenz in dem Begriff der Beobachtungsdirektiven.⁵²⁵ Wir hatten den Begriff definiert als eine Form, die ein Beobachter innerhalb eines Mediums von anderen Formen unterscheidet. Ganz im Sinne der ersten Devise im Kalkül von Georg Spencer-Brown, nach dem „wir keine Bezeichnung vornehmen können, ohne eine Unterscheidung zu treffen“.⁵²⁶ Wenn wir mit Luhmann das Medium als einen „Fall loser Kopplung von Elementen“⁵²⁷ bezeichnet haben und Form eine vom Beobachter getroffene Unterscheidung in diesem Medium ist, also eine spezifische Auswahl von Kopplungen, dann folgt aus diesem Verhältnis, dass die Formbildung durch den Beobachter aufgrund seiner Konstruktionsleistung kontingent ist. Das Medium ist zwar immer stabiler als die Form, aber das Medium ist an sich nicht wahrnehmbar, sondern immer „nur an der Kontingenz der Formbildung erkennbar“.⁵²⁸

522 Vgl. diverse Aufsätze aus dem Bereich der Medienwissenschaften in Jörg Brauns (Hrsg.): *Form und Medium*, Weimar 2002. – Zur Präzisierung der systemtheoretischen Begriffe vgl. Baecker 1993; Zijlmans 1995 (Differenztheorien); Nina Ort: Sinn als Medium und Form. Ein Beitrag zur Begriffsklärung in Luhmanns Theoriendesign, in: *Soziale Systeme. Zeitschrift für soziologische Systemtheorie*, Bielefeld 1998, S. 207–218.

523 Luhmann 1999, S. 165

524 Luhmann 1998, S. 195.

525 Luhmann 1999, S. 116.

526 Spencer-Brown 1997, S. 1.

527 Luhmann 1999, S. 168.

528 Luhmann 1999, S. 168

Im Medium der Musik können demzufolge Lieder anhand von Formen, wie zum Beispiel den Harmonien, von Geräuschen unterschieden werden. Analog dazu erkennt ein Beobachter ein Bild im Medium des Raumes beispielsweise anhand des Rahmens, der die Grenze zu dem, was im Raum nicht Bild ist, also die Form, versinnbildlicht. Bereits die Analyse der Fresken in Fürstenfeld hat gezeigt, dass wir die Rahmen nicht auf eine ornamentale materielle Ausbildung reduzieren dürfen. Sie können sehr differenziert gestaltet sein und unterschiedliche Bildtypen bestimmen, indem sie mal den Erzählraum eines Ereignisses eingrenzen oder auch einen Raum aufbrechen und öffnen können.⁵²⁹ Im Bereich der visuellen Wahrnehmung konnten wir in Fürstenfeld anhand der Morphologie des Bildes auch Größe, Farbe, Perspektive oder auf motivischer Ebene die Diegese als Formen herausarbeiten, die für einen Beobachter Anlässe zur Imagination bieten.

An dieser Stelle berühren wir den Begriff der „Orientierungsformen“⁵³⁰ aus der Rezeptionsästhetik. Und so verwundert es auch nicht, dass Kemp in der Analyse der Rezeptionsvorgaben und Rezeptionsangebote spezifische Formen im Sinne Spencer-Browns analysiert, wenn er von der Wahl des Bildausschnitts, der Perspektive oder sogar von der Diegese als der „Verteilung der Handlungsträger auf der Bildfläche und/oder im perspektivischen Raum“⁵³¹ spricht. Die Rezeptionsästhetik beschreibt mit der Orientierungsform eine grundlegende ikonische Dimension des Bildes, sie erkennt aber nicht deren konstruktive Funktion für den Beobachter. Das der Rezeptionsästhetik zugrunde liegende Identitätstheoretische Verständnis der Orientierungsformen birgt die Gefahr, anhand der Orientierungsformen narrative Strukturen universell zu begründen und anschließend semiotisch zu deuten. David Ganz hat solch eine narrative Struktur in seiner Untersuchung herauszuarbeiten versucht, indem er Ereignisbilder von Ergebnisbildern unterschieden und die Orientierungsformen semiotisch interpretiert hat.⁵³² Dies gelingt ihm mit einigen Ausnahmen auch recht überzeugend, aber – und das sollte uns kritisch stimmen – nur in einem ganz spezifisch abgegrenzten temporären und topographischen Raum in der Stadt Rom. Auch unsere Analyse von Fürstenfeld könnte zu einer solchen Kritik Anlass geben, um unter veränderten Vorzeichen so etwas wie eine universelle ikonische Syntax zu erarbeiten. Ein Blick auf die Variationsvielfalt der Künstler lässt uns aber anderes vermuten und die theoretische Begriffsbildung der Systemtheorie mag uns helfen, hier differenzierter zu argumentieren. Die innerhalb der Rezeptionsästhetik bezeichneten Orientierungsformen sind nicht einheitlich und universell, sondern kontingent, weil ihre sinnstiftende Anwendung abhängig von der Konstruktionsleistung des

529 Vgl. Kap. III 4.3.

530 Kemp 1988, S. 246.

531 Kemp 1988, S. 246.

532 Ganz 2003.

Beobachters ist. Identität beziehungsweise die Einheit eines Bildes lässt sich aber nicht durch eine Wesensdefinition bestimmen, sondern Identität wird durch die Grenze erzeugt und stabilisiert, in einer Unterscheidung von etwas anderem, was es nicht ist.⁵³³ Die Grenze zwischen dem, was etwas ist, und dem, was es nicht ist, nennt Spencer-Brown Form. Anders gewendet können wir sagen, dass die Einheit des Bildes eine Differenz im Medium ist. Wir werden daher dem differenztheoretischen Begriff der Beobachtungsdirektiven gegenüber einem identitätstheoretischen Verständnis von Orientierungsformen den Verzug geben müssen. Im folgenden Kapitel werden wir an der Gestaltung des Innenraums der Jesuitenkirche in Wien zeigen können, dass die Formen immer wieder im Konzept ihrer spezifischen losen Kopplungen mit anderen Formen interpretiert werden müssen.

So weit sind wir bisher mit der theoretischen Konzeptualisierung der Differenz von Medium und Form als einem Kernelement der Morphologie des Bildes vorgedrungen. In der konkreten Untersuchung der Beobachtungsdirektiven in Fürstenfeld haben wir aber bereits zwei Argumentationsstränge benutzt, deren theoretische Legitimierung uns noch fehlt: Zum einen bezogen sie sich auf das Phänomen, dass die Formen in einem Medium wiederum Medien für Formen sein können, und zum anderen auf den sich bewegenden Beobachter. Die konkrete Annahme eines sich bewegenden Beobachters half uns bereits, eine Abfolge der Raumwahrnehmung zu beschreiben. Doch in welchem Verhältnis steht die Annahme eines sich bewegenden Beobachters zur bisherigen Konzeptualisierung der Morphologie? Ebenso verhält es sich mit unserer Beschreibung, dass der Bautypus als Form im Medium Raum verschiedene Räume auszeichnet, die wiederum Medien für weitere Formdifferenzen sein können. Luhmann übernimmt hierfür den Ausdruck vom „Re-entry into the form“, der ebenfalls auf das Formkalkül von Spencer-Brown zurückgeht.

Die erste Anweisung von Spencer-Brown, „Draw a distinction“, darf nicht als ein einmaliger Akt verstanden werden, sondern als ein wiederholtes Eintreten der Form in das Medium. Denn wenn ein Beobachter in einem Medium eine Unterscheidung trifft, dann kann er in dieser Unterscheidung wieder eine Unterscheidung treffen und so fort. Dieses Phänomen nennt Spencer-Brown „Re-entry into the form“. Der Beobachter unterscheidet eine Form in einem Medium, die wieder zu einem Medium wird, in dem eine Form unterschieden werden kann. Dies mag unverständlich klingen, man kann es aber sehr leicht auf unsere durchgeführte Raumanalyse anwenden und damit einen Vorgang beschreiben, der in jeder Beobachtung stattfindet. Im Medium der Architektur von Fürstenfeld hat der Bautyp als Form der Architektur grundlegende Räume differenziert, wobei diese Räume

533 Vgl. hierzu auch ausführlich Clam 2002.

wiederum selber als Medium durch die jeweilige Gestaltung der Farbe, der Altaraufbauten und Beichtstühle in unterschiedliche Bereiche unterschieden werden. Diesen Wiedereintritt in die Form (Re-entry) kann man endlos weitertreiben und er wird uns bei der anschließenden Interpretation der Fresken wichtige Argumente liefern. Dieser Weg funktioniert aber auch umgekehrt. Die Fassade von Fürstenfeld, so haben wir bereits festgestellt, ist zum einen ein Medium, das durch Formen wie Portal, Säulengliederung und Skulpturen eindeutig von anderen Fassaden als Kirchenfassade unterschieden werden kann. Eingedenk der theoretischen Voraussetzungen wirkt die Fassade als eine spezifische Form des Mediums Architektur wiederum auf die Architektur zurück, indem sie die Architektur und damit den dahinterliegenden Raum morphologisch als Kirche auszeichnet und eine entsprechende Erwartung beim Betrachter erzeugt. Der Ausdruck „Re-entry into the form“ von Spencer-Brown verweist also auf den unabdingbaren Wiedereintritt einer Form in die Form. Luhmann interpretiert diesen Ausdruck als „einen evolutionären Stufenbau von Medium/Form-Verhältnissen“⁵³⁴. Ein solcher Stufenbau erlaubt es Luhmann, innerhalb operativ geschlossener Systeme den Wiedereintritt von „Unterscheidung in das Unterschiedene“ zu erklären, ohne die Autopoiesis des Systems zu zerstören.⁵³⁵ Demnach kann nach Luhmann jedes „Medium [...] seinerseits als Form benutzt werden, wenn es gelingt, dieser Form im Kunstwerk selbst eine Differenzfunktion zu geben“.⁵³⁶ Ein solches Konzept können wir mit Victor I. Stoichita auch „Verschachtelung“⁵³⁷ nennen und damit ein Prinzip theoretisch begründen, das der Kunst immanent ist und vielfältige Möglichkeiten der Gestaltung bietet.

Thomas Hölscher kritisiert an dieser Stelle die Luhmann'sche Interpretation des „Re-entry“ aber zu Recht als zu eng, weil er es nur auf die Autopoiesis beziehe und dadurch den evolutionäre Stufenbau zu starr nur als „Wiedereintritt der Unterscheidung in das von ihr Unterschiedene“ verstehe.⁵³⁸ Hölscher stellt nicht das Verständnis des Stufenbaus in Frage, vielmehr verweist er darauf, dass der Stufenbau auf eine Dimension des Ausdrucks vom „Re-entry into the form“ verweist und Luhmann eine andere Dimension vernachlässigt, durch die wir aber die theoretische Begründung der Annahme eines sich bewegenden Beobachters erhalten werden. Eingedenk dessen werden wir uns im Folgenden kurz den recht anspruchsvollen theoretischen Reflektionen Spencer-Browns direkt zuwenden.

Spencer-Brown führt im zwölften Kapitel seiner *Laws of Form* eine zweite Bedingung des „Re-entry“ ein: den Standpunkt des Beobachters (observer) als

534 Luhmann 1999, S. 172.

535 Luhmann 1999, S. 19.

536 Luhmann 1999, S. 176.

537 Victor I. Stoichita: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 87f.

538 Schönwälder/Wille/Hölscher 2004, S. 254.

zweite notwendige Referenz für jede Unterscheidung.⁵³⁹ Die erste Referenz ist die Markierung selbst, also die Form, die den Wert einer Seite der Grenze bestimmt. „Der zweite oder implizite Bezug ist auf einen äußeren Beobachter [gerichtet, Einf. d. A.]. Das heißt, das Äußere ist die Seite, von der aus eine Unterscheidung der Annahme nach gesehen wird.“⁵⁴⁰ Tatjana Schönwälder macht in ihrem Kommentar zum 12. Kapitel der *Laws of Form* deutlich, dass damit nicht gemeint sei, dass „der Beobachter am Anfang jeder Unterscheidung stünde“, sondern dass die Intention einer Unterscheidung nur vom Standpunkt des Beobachters verstanden werden könne: „Stattdessen werden das Textstück und mit ihm die *Laws of Form* so gelesen, dass ein *Hinweis auf etwas*, d. h. die explizite Referenz, nur dann tatsächlich eine Referenz darstellt, wenn ihre Intention übermittelt wird. Das bedeutet, dass sie ihren hinweisenden Charakter nur dann vollständig zum Tragen bringen kann, wenn derjenige, der sie betrachtet, sie auch zu erkennen vermag. Der (andere) Betrachter [hier besser: Beobachter, Anm. d. A.] muss den Hinweis *verstehen* können, und deshalb sollte seine Position in *die Konstruktion des hinweisenden Ausdrucks* mit einbezogen werden, *indem sie angegeben wird*. Die *Position* des Betrachters ist mithin notwendiger Bestandteil dafür, ein Zeichen auch zu einem bestimmten Ausdruck werden lassen zu können.“⁵⁴¹ Übertragen wir diese zweite Bedingung des „Re-entry“ auf den evolutionären Stufenbau, so können wir zwar eine visuelle Ordnung beschreiben, diese Ordnung ist aber abhängig von einem Beobachter und damit kontingent.

Einen solchen formtheoretischen Kalkül der theoretischen Mathematik auf einen visuellen Gegenstandsbereich zu beziehen, wie wir es hier im Bereich der Kunstkommunikation versuchen, birgt immer die Gefahr der Simplifizierung. Und der Kalkül von Spencer-Brown, der die herkömmliche Aussagenlogik zu ersetzen im Stande ist, fordert die heutigen Wissenschaftsdisziplinen besonders heraus, nach Äquivalenzen in ihren Bereichen zu suchen. Halten wir also fest: Wir konnten mit Luhmann bisher die Begriffe Form und Medium vor dem Hintergrund der *Laws of Form* anhand einer Differenz bestimmen und mit diesen den konstruktiven Prozess beschreiben, der im Moment der Kunstrezeption stattfindet. Anhand der spezifischen Luhmann'schen Interpretation des Wiedereintritts der Form in die Form wurde deutlich, dass diese Interpretation zu kurz greift und im Sinne Spencer-Browns erweitert werden muss durch den Standpunkt des Beobachters, der für das Verständnis des Bezeichneten konstitutiv ist. Gehen wir also von einem differenztheoretischen Bildbegriff aus, so müssen wir bei der Untersuchung der Formen beachten, dass sie nicht streng in einem evolutionären

539 Vgl. Schönwälder / Wille / Hölscher 2004, S. 195.

540 Spencer-Brown 1999, S. 60.

541 Schönwälder / Wille / Hölscher 2004, S. 196.

Stufenbau zum jeweiligen Medium stehen, sondern dass deren Vollzug abhängig ist vom Standpunkt des Beobachters. Das bedeutet aber auch, dass wir ein bestimmtes Bild aufgrund ganz unterschiedlicher Formen, durch die es präsentiert wird, wahrnehmen und als ein und dasselbe Bild identifizieren können. Folglich wäre es zu kurz gedacht, ein Bild lediglich durch seine spezifische Rahmung zu definieren, es könnten nämlich auch andere Beobachtungsdirektiven, wie beispielsweise die Perspektive, dazu dienen, den Bildraum einzugrenzen. Wir haben solche Phänomene bereits in Fürstenfeld nachweisen können. Die von Spencer-Brown eingeforderte Berücksichtigung des Beobachterstandpunkts im Formkalkül kann im Kontext der Kunstkommunikation demnach zum einen auf den realen Ort des Kirchenbesuchers im Innenraum und zum anderen auf jede Beobachtungsdirektive bezogen werden, die dem Beobachter als Möglichkeit zur Unterscheidung angeboten wird, die er auswählt und kombiniert.

Eingedenk einer Theorie des Bildes hat diese Konkretisierung unseres differenztheoretischen Ansatzes Folgen für die Bedingungen einer Bildsyntax. Die Gestaltungsmöglichkeiten von Beobachtungsdirektiven für visuelle Erfahrungen sind unendlich groß respektive kontingent, wie es Luhmann formulieren würde. Der Künstler, der ebenso wie der Rezipient aus differenztheoretischer Sicht ein Beobachter ist, muss in der Lage sein, Formen zu imaginieren, in der Hoffnung, dass diese Formen als artifizielle Formen von anderen erkannt und aus deren Standpunkt heraus gleichsinnig gedeutet werden. Wir können uns also nicht darauf verlassen, das einmal herausgearbeitete Konzept einer Rahmung analog auf eine andere Kirche zu beziehen, sondern es sind immer wieder neue Kontexte und neue Räume, die für eine visuelle Kunstkommunikation angeboten werden. Ein Künstler versucht daher, mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln immer wieder neue Formen zu entwerfen, um die Aufmerksamkeit der Betrachter zu wecken und den Konstruktionsprozess in Gang zu setzen. Vor diesem Hintergrund können wir Gottfried Boehm nur zustimmen, dass es „für die Sinnentstehung [...] entscheidend [sei], im Bild den Akt des Sehens wieder zu beleben, der darin angelegt ist. Erst das Gesehene Bild ist in Wahrheit ganz Bild geworden“.⁵⁴² Boehm leitet dies aus der „ikonischen Differenz her“, mit der er den Unterschied zwischen der physischen Präsenz eines Bildes (factual fact) und dem, wie es visuell einem Betrachter erscheint (actual fact), zu beschreiben versucht.⁵⁴³ Die Logik des Zeigens, wie Boehm sie neben der herkömmlichen Logik der Sprache einfordert, versucht diesen spezifischen Akt des Sehens theoretisch und praktisch in die Bildinterpretation hineinzuholen. Zu Recht weist er eindringlich darauf hin, dass diese Logik „nicht-prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer

542 Boehm 2005, S. 41.

543 Vgl. dazu ausführlich Müller 1997.

Sprachformen gebildet [ist]. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert“⁵⁴⁴ Er lässt uns aber im Unklaren darüber, wie diese Logik des Sehens funktioniert, beziehungsweise er stellt erst gar nicht die dafür notwendige Frage, wie Wahrgenommenes innerhalb einer solchen Logik des Zeigens kommuniziert werden kann! Die ikonische Differenz beschreibt lediglich eine ontologische Differenz, auf die schon Platon hingewiesen hat,⁵⁴⁵ und vermeidet den konstruktiven Prozess durch einen Beobachter, der im Aspekt der wahrnehmenden Realisierung, wie ihn Boehm konzeptualisiert, aber explizit vorhanden ist. Ein konsequenter Perspektivenwechsel von einem Identitätstheoretischen zu einem Differenztheoretischen Kunstbegriff würde für eine Bildwissenschaft, die sich besonders den ikonischen Qualitäten des Bildes zuwendet und sich von den ikonoklastischen Tendenzen innerhalb der kunsthistorischen Methodentradition absetzen will, eine große Chance darstellen, den Akt des Sehens im Bild komplexer als bisher theoretisch zu bestimmen und anhand dieser Begriffe zu analysieren. Die Morphologie des Bildes böte sich hierzu an. Im folgenden Kapitel werden wir an einem weiteren Sakralbau den Innenraum morphologisch analysieren, wobei wir eingedenk des vorangegangenen Kapitels besonders die beiden Bedingungen des Re-entry, als Wiedereintritt der Form in die Form und als bewegten Beobachter, nachvollziehen wollen.

7 Bauen mit ikonischen Mitteln – Die Jesuitenkirche in Wien

Francesco Saverio Baldinucci (1663–1738) berichtet in seinen *Vite di artisti*⁵⁴⁶, dass im Jahr 1702 der römische Jesuit und Maler Pater Andrea dal Pozzo im Auftrag des Kaisers nach Wien geholt wurde, wo er seine letzten großen Arbeiten vollenden sollte. Neben den kaiserlichen Aufträgen hatte Pozzo in den Jahren 1703 bis 1706 vor allem den Umbau der damaligen Jesuitenkirche (Abb. 50) zu verantworten. Albert Ilg hatte bereits im 19. Jahrhundert die Qualität dieses Malers erkannt und ihn in höchsten Tönen als „genialsten Kirchendekorateur aller Zeiten“ gelobt.⁵⁴⁷ Hellmut Lorenz bemerkt zu Recht, dass diese Bewertung durch

⁵⁴⁴ Boehm 2005, S. 29

⁵⁴⁵ Vgl. Platon, *Politeia* 393c–394a; zur ontologischen Kategorie der Kunst vor allem Platon, *Sophistes* 235d; vgl. auch Böhme 2004, S. 8, 13–25.

⁵⁴⁶ Francesco Saverio Baldinucci: *Vite di artisti dei secoli XVII–XVIII*, Rom 1975, S. 330 (c. 138r).

⁵⁴⁷ Albert Ilg: *Der Maler und Architekt P. Andrea dal Pozzo*, in: *Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien* 23, Wien 1886, 221–235, Zitat S. 224.

den Vater der österreichischen Barockforschung wohl eher dem Lokalpatriotismus als einer objektiven Würdigung zuzuschreiben wäre.⁵⁴⁸ Schließlich haben Büttner und Lorenz dieses pathetische Lob wiederholt relativiert und Pozzos Leistungen in die Tradition der nordalpinen Deckenmalerei überzeugend eingeordnet.⁵⁴⁹ Dennoch hält sich hartnäckig die Einschätzung, dass mit Pozzo die illusionistische Malerei nördlich der Alpen begonnen habe. Dass Ilg noch nicht einmal den Originalbestand von Pozzo vor Augen hatte, weil die Fresken während der Restaurierungsarbeiten in den Jahren 1832–39 von dem Historienmaler Peter Krafft zwar detailgetreu ersetzt, dafür aber die Stuckdekorationen, Marmorierungen und Altargemälde in nazarenischer Farbgebung übermalt wurden,⁵⁵⁰ ist nur ein ironischer Topos innerhalb des Mythos Pozzo. Im Rahmen der Restaurierungsarbeiten in den Jahren 1984–1998 wurden die Übermalungen entfernt und der alte, von Pozzo vollendete Zustand wiederhergestellt, so dass wir heute einschließlich der Krafft'schen Fresken von einem visuellen Eindruck sprechen können, wie ihn Pozzo in der Universitätskirche hinterlassen hat.⁵⁵¹

An dieser Stelle wollen wir nun nicht die Entwicklungsgeschichte der Jesuitenkirche erneut diskutieren. Dies wurde bereits ausreichend in wichtigen Publikationen vorgenommen, die den Forschungsstand kritisch zusammenfassen, korrigieren und ergänzen.⁵⁵² Vielmehr interessiert uns die Tatsache, dass Pozzo für den ‚Umbau‘ der Jesuitenkirche nur ikonische Mittel verwendet hatte, die schon

548 Hellmut Lorenz: Senza toccar le mura della chiesa. Andrea Pozzos Umgestaltung der Wiener Universitätskirche und die barocken ‚Farbräume‘ in Mitteleuropa, in: Karner / Telesko 2003, 63–74, S. 63.

549 Vgl. Büttner 2001, S. 116, die Bedeutung Pozzos „wird gewaltig überschätzt“; Lorenz 2003, S. 69.

550 Siegfried Troll: Peter Krafft und die Universitätskirche in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 10, Wien 1956, S. 134–139; Manfred Koller: Die Wiener Universitätskirche als Gesamtkunstwerk. Befunde und Restaurierungen 1984–1998, in: Karner / Telesko 2003, S. 57–74, 59.

551 Dazu ausführlicher Manfred Koller / Eva Maria Höhle: Universitätskirche, Gesamtrestaurierung, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 49 (1995), S. 532ff. Vgl. auch Carmen Chizzola: Untersuchung der Architekturfassung und deren spätere Veränderungen in der Stanislaus Kostka-Kapelle der Wiener Universitätskirche, in: Günther Hamann / Kurt Mühlberger / Franz Skacel (Hrsg.): Das alte Universitätsviertel in Wien. 1385–1985 (Schriftenreihe des Universitätsarchivs Wien 2), Wien 1985, S. 177–181, zum Zustand der Fresken Werner Telesko: Das Freskenprogramm der Wiener Universitätskirche im Kontext jesuitischer Frömmigkeit, in: Karner / Telesko 2003, S. 75–91.

552 Vgl. vor allem die Veröffentlichung der Beiträge des internationalen Kongresses zu Pozzo 1992 in Trient in Alberta Battisti (Hrsg.): Andrea Pozzo, Mailand 1996 und die Beiträge zum Wiener Symposium, in: Karner / Telesko 2003, jeweils mit weiterführender Literatur. Dazu die ausführliche Rezension von Friedrich Polleroß: Nuestro Modo de Proceder. Betrachtungen aus Anlass der Tagung ‚Jesuiten in Wien‘ vom 19.–21. Oktober 2000, in: Frühneuzeit-Info 12 (2001), S. 93–128. Vgl. auch Bernhard Kerber: Andrea Pozzo, Berlin 1971; Ulrike Knall-Brskovsky: Andrea Pozzos Ausstattung der Jesuitenkirche in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (1987), S. 159–174, 369–372; Herbert Karner: Zur Rezeption des Scheinarchitektonischen Werkes von Andrea Pozzo in den habsburgischen Ländern nördlich der Alpen im 18. Jahrhundert, Wien 1995. Übergreifend zum Stand der Forschung zur Jesuitenkunst vgl. John W. O'Malley / Cauvin Alexander Bailey / Steven J. Harris / T. Frank Kennedy (Hrsg.): The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts 1540–1773, Toronto 1999; Reinhold Baumstark (Hrsg.): Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, München 1997 und weiterhin grundlegend Rudolf Wittkower / Irma B. Jaffe (Hrsg.): Baroque Art. The Jesuit Contribution, New York 1972.

seine Zeitgenossen bewunderten. So berichtet Lione Pascoli, dass Pozzo durch optische Täuschungen (*inganno*) und ohne die Mauern zu berühren (*senza toccar le mure della chiesa*) eine neue Kirche (*un'altra chiesa*) geschaffen habe.⁵⁵³ Dies schien auch Pozzos Selbstverständnis zu entsprechen, denn in seinem Traktat weist er darauf hin, dass es keinen Unterschied mache, ob „der eine mit Kalck und Mörtel, und der andere mit Linien und Farben zu bauen pflegt“.⁵⁵⁴ Einer solchen Aussage liegt das Selbstverständnis zugrunde, dass der Künstler Beobachtungsdirektiven im Medium der Malerei realisieren kann, die einen Bau nicht nur ausschmücken, sondern die grundlegend in den Raumeindruck des Baus eingreifen, ja ihn sogar ersetzen können. Zur Analyse solcher Phänomene wird ein Identitätstheoretischer Ansatz an seine Grenzen kommen müssen, weil er in den Gattungen nach Identitäten suchen wird. Die getrennte Untersuchung von Gattungen in einem Raum hatten wir bereits als eine Folge eines solchen Ansatzes genannt, die das Phänomen nicht angemessen analysieren können. Auch der Versuch, mit dem Begriff „Gesamtkunstwerk“ auf die Integrität der Gattungen zu weisen, wurde aus mehreren Gründen zurückgewiesen. Ein differenztheoretischer Ansatz gibt uns im Unterschied dazu mit dem Wiedereintritt in die Form (Re-entry) einen Analysebegriff an die Hand, mit dem wir die Einheit der Differenzen in der Kommunikation beobachten und beschreiben können. Wir wollen uns daher aus morphologischer Sicht vor allem der ikonischen Struktur der Jesuitenkirche zuwenden und dabei die wichtigsten Beobachtungsdirektiven respektive Formen herausarbeiten, mit denen Pozzo den ‚Umbau‘ durchgeführt hat, um darauf einen zur bisherigen Lesart der Fresken alternativen Vorschlag zur Semantik der Jesuitenkirche zu begründen.

7.1 Formanalyse der Innenraumgestaltung

Als Pozzo den Auftrag zur Neugestaltung der Jesuitenkirche bekam, fand er eine vierjochige, tonnengewölbte Hallenkirche mit Seitenkapellen und zweijochigem Langchor vor, die 1627 begonnen und 1631 geweiht wurde. Über den ursprünglichen Zustand informiert uns recht gut ein Kupferstich (Abb. 51), der 1671 anlässlich der Kanonisierungsfeier des Heiligen Franz von Borgia SJ hergestellt wurde und sich heute in der Albertina in Wien befindet.⁵⁵⁵ Denken wir uns die Schilde und Wappen, die Tuchbespannung des Innenraums und den Katafalk für den

553 Lione Pascoli: *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Rom 1736 (Nachdruck 1992).

554 Andrea Pozzo: *Perspektivae, pictorum atque architectura* [...] (lat.-dt. Ausgabe), Augsburg 1708, zu Taf. 66.

555 Wiener Historische Blätter, Bd. I, Nr. 113, Wien, Albertina. Vgl. Richard Bösel/Renate Holzschuh-Hofer: Von der Planung der jesuitischen Gesamtanlage zum Kirchenbau Andrea Pozzos, in: Hamann/Mühlberger/Skacel 1985, S. 103–110.

Heiligen Franz von Borgia weg, dann können wir einen schlichten, weiß getünchten Kirchenraum erahnen, der an den Innenraum der römischen Mutterkirche der Jesuiten, Il Gesù (1568–1584), vor der Ausmalung von Giambattista Gaulli in den Jahren 1673–1683 erinnert.

Pozzo verändert nichts an der Bausubstanz, dafür greift er mit der Deckengestaltung grundlegend in die Innenerscheinung ein und nimmt nur wenige, aber entscheidende bauliche Anpassungen vor (Abb. 50).⁵⁵⁶ Er schlägt den mächtigen Gurtbogen zwischen dem zweiten und dem dritten Langhausjoch ab, um über beide Joche hinweg ein großes Bildfeld zu erhalten (Abb. 55). Ebenfalls werden die Seitenkapellen im Langhaus von Pozzo durch architektonische Mittel verändert (Abb. 57, Abb. 58). In die Kapellen wird jeweils eine baldachinartige Säulenarchitektur eingestellt, wobei das Gebälk mit den Kapitellen der Arkadenöffnungen verkröpft wird und Emporen mit Balkonen unterhalb der Arkaden ausscheidet. Über den Emporen sind auf das Langhaus illusionistische Kuppeln perspektivisch ausgerichtet. Dieser Ausrichtung folgen schließlich auch die Kapellenealtäre, die durch den Umbau an die Außenwand verlegt wurden.

Das Konzept der Eingriffe in die ikonische Struktur des Innenraums und die verwendeten Formen werden wir am besten nachvollziehen können, wenn wir wieder einem potentiellen Kirchenbesucher folgen und die semantische Ebene der Bilderwelt dabei vorübergehend ausblenden. Zwei Beobachtungsdirektiven bestimmen augenfällig den Raumeindruck (Abb. 50). Besonders wirkmächtig erscheint einem Kirchenbesucher nach dem Eintreten in den Kirchenraum eine Kuppel im zweiten und dritten Joch, für die Pozzo den Gurtbogen der Joche abgeschlagen hat, um zentral über dem Langhaus einen architektonischen Raum zu malen, der den Kirchenbau illusionistisch fortführt. Von der Wirkkraft der Kuppel wird der Kirchenbesucher regelrecht angezogen, die nur wenigen Schritte vom Eingang in Richtung Chor zu gehen, um in den Augpunkt der Kuppel zu treten (Abb. 55), der recht genau auf der Höhe des ersten Wandpfeilerpaares liegt. Die zentralisierende Wirkung der Kuppel korrespondiert mit dem Stützenwechsel der Kapelleneinbauten.⁵⁵⁷ (Abb. 57) Gedrehte Verde-antico-Säulen im ersten und vierten Joch rahmen die glatten Stuckmarmorsäulen im zweiten und dritten Joch.⁵⁵⁸ Doch eine Kuppel an dieser Stelle in der Kirche ruft Verwunderung hervor und steht jeder Erwartungsstruktur entgegen. Man wird nicht nachzuvollziehen können, in dieser Kuppel die „Form eines idealen barocken Sakralbaues“⁵⁵⁹ zu er-

556 Vgl. die Zusammenfassung der Eingriffe bei Lorenz 2003, S. 64. Zur Veränderung der Fassade vgl. Herbert Karner: Die drei Wiener Bauanlagen der Jesuiten: Topographie und Wirkung, in: Karner/Telesko 2003, S. 39–55.

557 Vgl. Knall-Brskovsky 1987, S. 161; Sibylle Appuhn-Radtke: Bild, Licht und Architektur. Zur Beleuchtung von Altarretabeln in oberdeutschen Jesuitenkirchen, in: Niehof 2003, Bd. 1, S. 85–104, 96f.

558 Vgl. Koller 2003, S. 59f.

559 Ulrike Knall-Brskovsky: Italienische Quadraturisten in Österreich, Wien 1984, S. 137.

kennen. Sie widerspricht an dieser Stelle völlig der architektonischen Rationalität.⁵⁶⁰ Welchen Zweck soll die Kuppel dann aber genau an dieser Stelle erfüllen? Versuchen wir vorerst die ikonische Struktur zu erschließen.

Neben der Kuppel bestimmt ein mächtiges Gesims über den Kapellenarkaden die Erscheinung des Innenraums. Das Gesims wurde von Pozzo verbreitert, so dass es augenfällig die Kirche horizontal trennt und im Chor direkt in die Architektur des Hochaltars übergeht. Der Hochaltar ist dadurch nicht mehr ein Objekt in einem architektonischen Raum, sondern wird zum Teil dessen. Basierend auf den Restaurierungsberichten⁵⁶¹ können wir unter dem Gesims eine farbliche Grundordnung von braun-ocker Farbtönen ausmachen, die mit den Braun-Violett marmorierten Pilastern und dem farblichen Wechsel von Rötlich-Grau und Grün-Schwarz-Weiß an den Kapellen harmoniert. Von diesem Farbraum unterschieden und durch das Gesims getrennt wird das Tonnengewölbe, dessen gebaute und illusionistisch gemalte Architektur vor allem in Gelb-Gold-Grau-Tönen gehalten ist.

Steht man im Augpunkt der Kuppel, dann fügt sich die gesamte Deckenfreskierung zu einem sinnvollen Bildeindruck (Abb. 52). Über einem goldfarbenen Kuppelring mit Konsolenfries erscheint ein architektonisch aufwendig geschmückter und durchfensterter Tambour, der von einer kassettierten Kuppel mit Laterne überwölbt ist. (Abb. 55) Durch gezielte Verwendung der Farbe setzt Pozzo Beobachtungsdirektiven, die einem Beobachter helfen, die Ebenen der Figuren im Bild zu unterscheiden. Zentral im Tambour erscheint eine Figurengruppe, die wie die sie umgebende illusionistische Architektur in Grau dargestellt ist. Pozzo stellt sie als eine Skulpturengruppe aus Stein in einer Nische dar, ebenso wie die Kirchenväter in den Zwickeln unter dem Kuppelring. Auch diese sind, wenngleich sie sehr lebendig und in den Raum greifend dargestellt sind, als Skulpturen aufzufassen. Im Unterschied dazu sind die Engel, die auf der Höhe des Kuppelrings mit einem Spruchband in den Raum schweben, und Gottvater in der Laterne in Farbe gemalt. Durch den bewussten Einsatz der Farbe als Form provoziert Pozzo den illusionistischen Eindruck, dass in eine gewöhnliche, weil dem Beobachter vertraute steinerne Kuppel mit Skulpturenschmuck tatsächlich Engel in den Erfahrungsraum des Beobachters hereinschweben. Darüber hinaus hat er zwar die Apostelfürsten Petrus und Paulus zwischen den Obergadenfenstern ebenfalls in Farbe gemalt, sie gehören aber nicht zum Raum des Beobachters, weil sie durch den Bildrahmen eindeutig als Gemälde mit eigenem Bildraum ausgezeichnet sind. Im Medium der Malerei führt Pozzo dem Kirchenbesucher alle ihm bekannten Gattungen vor Augen. Es genügt aber nicht, wenn wir in diesem Phänomen lediglich einen kunsttheoretischen Paragone erblicken oder es mit dem Begriff

⁵⁶⁰ Lediglich Schöne 1961, S. 158, nennt die Kuppel „keine glückliche Lösung“.

⁵⁶¹ Koller / Höhle 1995; Koller 2003, vor allem S. 59f.

„Gesamtkunstwerk“ allgemein zu erfassen versuchen. Vielmehr rückt hier ein rhetorisches Moment in den Vordergrund, insofern allein die illusionistische Malerei es auf besondere Weise vermag, mit der Erwartungsstruktur des Betrachters zu spielen. Tritt der Beobachter in den Augpunkt der Scheinkuppel, so wird der Horizont des Beobachters identisch mit dem Horizont der Bildwelt und er kann einen Raum erkennen, der zum einen den gebauten Kirchenraum konsequent fortführt und zum anderen Figuren unterscheidet, die mal zum Bau als Skulptur oder Gemälde gehören oder sich mal direkt auf seinen Erfahrungsraum beziehen. Die Perspektive ist dabei ein wichtiges ikonisches Mittel respektive eine Form, die ihr volles Potential in der illusionistischen Malerei entfaltet, indem sie einzigartig Anschlusskommunikationen erlaubt. Zu Recht hebt Büttner an dieser Stelle auf das kommunikative Potenzial der Perspektive ab, dass er vor allem darin sieht, „Bild und Betrachter in einem fiktiven Hier und Jetzt zusammenzuschließen“⁵⁶².

Pozzo hält die in der Kuppel vorgeführte ikonische Struktur konsequent im Innenraum der Jesuitenkirche durch. Die Scheinarchitektur im nachfolgenden Joch führt die goldfarbene Stuckornamentik vom Obergaden im Bild fort, wobei ein querrrechteckiger Schacht entsteht, an dessen Innenseiten sich Reliefs befinden und der sich nach oben öffnet. (Abb. 56) Man blickt hier in den Himmel mit Wolken und sieht Engel, wie sie durch den Schacht in den Raum des Beobachters schweben und daher wie im Kuppelbild farbig dargestellt sind. Dasselbe gilt für die illusionistische Schachtarchitektur im ersten Joch, für dessen Rezeption er etwas weiter in den Kirchenraum eintreten und sich umdrehen muss. Im Sanktuarium ändert sich nun die Deckengestaltung. Das Gewölbe des Vorchorjochs und der 6/10-Chorabschluss sind mit goldfarbenen Stuckapplikationen dekoriert und weisen eindeutig auf eine geschlossene Decke hin. Im Vorchorjoch ist diesem Gewölbe konsequent ein gerahmtes Bild vorgelegt, dessen Horizont sich vom Horizont des Kirchenbesuchers unterscheidet und damit ein eigenständiges Gemälde zeigt. Das Gemälde kann man nur schwer vom Augpunkt der Kuppel aus erkennen. Ein Standpunkt kurz vor dem Chor erscheint günstiger und setzt das Gemälde in Bezug zum Chor. Spätestens hier wird der Beobachter das Bild über dem Hochaltar erkennen. (Abb. 53) Schaut er genau hin, so wird ihm offensichtlich, dass die bisher konsequente Raumlogik, die Pozzo durch seine Malerei visuell erzeugt hat, durchbrochen wird. Durch eine geschlossene Decke im Chorabschluss dringt ein Wolkenband, das von oben hell erleuchtet wird und illusionistisch Schatten auf die geschlossene Decke im Innenraum wirft. Dies ist kein bildlogischer Fehler oder Widerspruch in der Darstellung, vielmehr ein ikonisches Mittel, Verwunderung beim Beobachter hervorzurufen, weil dies seiner Erfahrungsstruktur und der bis-

⁵⁶² Frank Büttner: Perspektive als rhetorische Form. Kommunikative Funktionen der Perspektive in der Renaissance, in: Joachim Knappe (Hrsg.): Bildrhetorik, Baden-Baden 2006, (Manuskript), S. 12f.

herigen Bilderwelt widerspricht und damit semantisch auflädt. Im Chor geschieht etwas, das sich den herkömmlichen Gesetzen der Erfahrungswelt des Beobachters widersetzt und auf diese Weise ein Wunder vor Augen stellt. In diesem Fall ist es das Wunder der Aufnahme Mariens und deren bevorstehende Krönung durch die Trinität, die ihr auf Wolken entgegenkommt. Bevor wir gleich im Kontext der Semantik der Formen auf die Altarkonzeption noch ausführlicher eingehen werden, wollen wir aber zuvor die Formenanalyse des Innenraums abschließen.

Die Bilder im ersten Langhausjoch hatten wir bewusst zu Beginn übergangen, weil sie ein in den Kirchenraum eintretender Kirchenbesucher nicht sieht. Erst wenn wir uns im Chor umdrehen und uns dem Ausgang zuwenden, erkennen wir wiederum eine illusionistische Schachtarchitektur, durch die Figuren in den Kirchenraum hineinfallen. Über der Empore befindet sich ein schmales Vordach mit geschlossener goldstuckierter Decke mit Gemälde. Die Perspektiven der Schachtarchitektur und des Gemäldes sind eindeutig auf einen den Kirchenraum verlassenden Beobachter gerichtet, so dass sie nicht als der Anfang des Deckenprogramms aufgefasst werden dürfen, sondern als das Ende einer Erzählung, die mit der Kuppel beginnt und im Chor ihren Höhepunkt erreicht.

7.2 Semantik der Formen

Die Betrachterfixierung durch die illusionistische Malerei und den harmonischen Raumeindruck durch die Farbabstimmung des Stuckmarmors wurde wiederholt in der Forschung gewürdigt. Statt in diesen Phänomenen Beobachtungsdirektiven zu erkennen, die die Semantik des Innenraumes organisieren, indem sie dem Beobachter Anlässe zur Imagination geben, waren sie in der Forschung vielmehr Anlass elaborierter Spekulationen, die zumeist wenig mit der Bilderfahrung in situ zu tun haben. Für die harmonische Farbgestaltung wurde das Prinzip der „prästabilisierten Harmonie der Welt“ und sogar die Monadenlehre von Leibniz bemüht.⁵⁶³ Schließlich glaubte man im fixierten Betrachterstandpunkt eine anthropo-theologische Standortbestimmung in der Nachfolge von Nikolaus von Kues (1401–1464)⁵⁶⁴ oder sogar ethische Prämissen in Anlehnung an die aristotelische Mesoteslehre⁵⁶⁵ nachweisen zu können. Solche Interpretationen stellen unzulässige Bezüge und Argumentationen zwischen koevoluierenden Systemen dar, in diesen Fällen vor allem zwischen den Systemen Kunst und Wissenschaft respektive Philosophie. Wir hatten bereits darauf hingewiesen, dass das Verhältnis der

⁵⁶³ Vgl. Koller 2003, S. 60. – Im Unterschied dazu spricht Leibniz von der „prästabilisierten Harmonie“.

⁵⁶⁴ Vgl. Telesko 2003, S. 85.

⁵⁶⁵ Vgl. Bernhard Kerber: Andrea Pozzo und der Aristotelismus, in: Battisti 1996, S. 33–47.

Systeme zueinander komplexer ist und Kausalargumentationen dieser Art zu einfach und zumeist falsch sind.⁵⁶⁶ Vielmehr konnten wir in einer differenztheoretischen Formanalyse im Innenraum der Wiener Jesuitenkirche aufzeigen, dass Pozzo die Formen, vor allem Farbe und Perspektive, im Sinne der Kunstkommunikation rhetorisch verwendet und durch Führung von Aufmerksamkeit und Erzeugung von Verwunderung eine Semantik aus dem System Religion unterstützt, die wir nur in den Motiven und Inschriften aufdecken können.

Bereits die Untersuchungen der Formen haben gezeigt, dass der Rezeptionsverlauf weder mit dem ersten Deckengemälde im Langhaus beginnt noch im Chor. Telesko begründet den Ausgangspunkt im Chor mit dem Beginn der Freskierung im Chor durch Pozzo.⁵⁶⁷ Dass der Produktionsablauf aber kein Argument für den Rezeptionsablauf sein kann, konnten wir bereits in Fürstenfeld nachweisen. Es gibt auch keine „zwei kontrastierende ‚Leserichtungen‘ (von und zum Chor)“.⁵⁶⁸ Vielmehr zwingt uns ein differenztheoretischer Ansatz zur Erschließung des Bildprogramms auch methodisch konsequent von einem Beobachter auszugehen. Er ist es, der sich durch Bewegung und Wahrnehmung im Raum einen Rezeptionsweg durch das Treffen von Unterscheidungen erschließt, und Pozzo nutzt, wie wir gesehen haben, alle ikonischen Mittel aus, um ihn durch Beobachtungsdirektiven im Kirchenraum zu führen. Vor diesem Hintergrund hat die Kuppel im zweiten und dritten Joch des Langhauses eine wichtige Funktion. Sie überrascht den Kirchenbesucher an dieser Stelle im Kirchenraum und zwingt ihn durch eine überzeugende illusionistische Gestaltung, in den Augpunkt zu treten. Von dort beginnt und erschließt sich das Bildprogramm der Jesuitenkirche. Wir folgen nun der durch die morphologische Analyse vermuteten Struktur des Bildprogramms und versuchen, die Motive und Inschriften der Bilderwelt daraufhin zu prüfen und zu einem übergreifenden Sinn zusammenzufügen.

Wir hatten bereits für die Kuppel wichtige Ebenen, die Architektur und die dazugehörigen Skulpturen, von den im Raum agierenden Engeln und Gottvater unterschieden. (Abb. 55) Die Lektüre der Inschriften aus dem System Religion hilft uns, die Semantik zu verstehen. Auffällig halten die Engel dem Kirchenbesucher ein Spruchband mit den Worten *Sit nomen Domini benedictum* entgegen. Mit diesem Lobpreis Gottes beginnt der Psalm 113 (112), und er bezieht sich nicht nur auf das darunter von Engeln gehaltene Christusmonogramm IHS, das Wapen der Societas Jesu, sondern er ist zugleich der Auftakt einer Psalmexegese, die den gesamten Kirchenraum durchzieht und in ihm visualisiert wird. Dies wird schon deutlich, wenn wir den vierten Vers des Psalms unter dem Laternenring

⁵⁶⁶ Vgl. Kapitel III 5.

⁵⁶⁷ Telesko 2003, S. 76.

⁵⁶⁸ Telesko 2003, S. 79.

in der Kuppel lesen: *Excelsus super omnes gentes dominus et super caelos gloria eius*. Konsequent wird Gottvater, dessen Herrlichkeit über alle Völker und den Himmel reicht, in der Laterne nicht als Skulptur oder Bild dargestellt, sondern er schaut von weit oben herab in den Raum. Die Skulpturen im Tambour stellen zentrale Tugenden dar und betonen das jesuitische Selbstverständnis. In der Mitte steht auf einem Postament die Personifikation des Glaubens (*fides*) mit dem Kreuz und zur Seite sitzen zwei Kardinaltugenden, die Gerechtigkeit (*iustitia*) mit der Waage und die Weisheit (*prudencia*) mit der Schlange. Selbstverständlich ist hier im Kirchenraum mit der Personifikation des Glaubens die theologische Tugend besonders hervorgehoben, die darüber hinaus nach oben hoch in die Laterne zu Gottvater schaut. Pozzo arbeitet in der Kuppel beispielhaft mit der Medienkonkurrenz von Malerei, Skulptur, Architektur und den sich frei bewegenden Figuren im Raum. Die Bilder der Apostelfürsten Petrus und Paulus und die gemalten Skulpturen der vier Kirchenväter unter dem Kuppelring folgen einer herkömmlichen Bildtradition und verweisen auf die Verbreitung und Auslegung des Wort Gottes.

Mit dem Schachtraum im folgenden Joch wird die Psalmexegese auf der kleinen Kartusche mit der Inschrift *Laudate pueri dominum* (Ps 113, 1) fortgeführt und die Bildmotive folgen dem Vers. Lobpreisende Engel dringen durch den Schacht in den Kirchenraum ein, sie blasen Posaunen und bringen Blumenkränze mit. Die Reliefs in den Flanken des Schachtraums sind nicht eindeutig zu identifizieren. Sie könnten die Verkündigung Mariens und die Anbetung der Hl. Drei Könige darstellen und damit bereits auf Maria im Hauptaltar verweisen.⁵⁶⁹

Im Sanktuarium verändert sich nun die Deckengestaltung und es folgt erstmalig ein gerahmtes Bild vor einer geschlossenen Decke mit der Darstellung der Ruhe auf der Flucht. (Abb. 56) Telesko erkennt ebenfalls diese Veränderung im Bildmodus, die ihm Grund genug ist, dass sich das „ikonographische Programm [...] auf zwei – formal streng definierten – Ebenen ab[spielt]“.⁵⁷⁰ In den *quadri riportati* würde hier im Chor mit der Ruhe auf der Flucht und am Ausgang der Kirche mit der Anbetung der Hirten auf den Kult der Hl. Familie Bezug genommen, den im 18. Jahrhundert vor allem die Jesuiten propagiert hätten. Dem stünden die Engelsglorie vor dem Chor und der Engelssturz am Ausgang gegenüber, die sich beide auf den göttlichen Lobpreis und damit auf die Psalmverse bezögen.⁵⁷¹ Im Kontext des Systems Religion könnte man eine solche Deutung als wahrscheinlich annehmen, die Morphologie des Innenraums der Wiener Jesuitenkirche gibt dazu aber keinen Anlass. Ganz im Gegenteil. Die *quadri riportati* befinden sich im

569 Vgl. auch Bruno Grimschitz: Universitätskirche Wien, Waldsassen 1956 (1. Aufl. 1938), S. 6. Abweichende Interpretationen und weiterführende Literatur bei Telesko 2003, S. 76f. und Anm. 16.

570 Telesko 2003, S. 79.

571 Telesko 2003, S. 79f.

Raum an ganz unterschiedlichen Orten in unterschiedlichen Kontexten und sind nicht aufeinander bezogen. Nehmen wir auch die Orte als Formen ernst, dann scheint sich vielmehr die Ruhe auf der Flucht auf den Chor und die Anbetung der Hirten mit dem Engelssturz auf den Ausgang zu beziehen. Der These wollen wir folgen und uns vorerst der Chorgestaltung zuwenden.

Wir hatten bereits festgestellt, dass das den Kirchenraum horizontal teilende Gesims in den Hochaltar überführt wird und durch eine geschlossene Decke die Trinität auf Wolken in den Kirchenraum hereindringt, die in direktem Bezug steht zur Darstellung der Aufnahme Mariens im Altarbild.⁵⁷² Doch Pozzo bleibt nicht bei einer bloßen Vorstellung der Motive, sondern er inszeniert die Aufnahme dem Thema angemessen und unter Zuhilfenahme vor allem architektonischer Formen und der Form Licht. Der Beobachter schaut im Altar auf eine hintereinander gestufte Giebelarchitektur. (Abb. 53) Im Langhaus und Chor werden die Joche durch Pilaster getrennt, wobei im Chorpolygon dem letzten Pilasterpaar mächtige Säulen mit korinthischen Kapitellen frei vorgestellt sind. Sie tragen einen Giebel, der nach oben offen, gesprengt ist. Hinter den Säulen und etwas in die Mitte gerückt befinden sich wiederum Vollsäulen mit einem gesprengten Giebel. Erst jetzt findet die Architektur, in die das Gesims der Kirche übergeht, ihren Abschluss in einem horizontalen Gebälk über einer Arkadenöffnung, vor der der Altartisch steht. Diese Arkadenöffnung dient hier nicht als Durchgang in einen dahinterliegenden Raum, sondern die breite goldverzierte Rahmung weist sie als Gemälderahmen, im Sinne Albertis als einen Fensterrahmen aus, der einen Durchblick in eine dahinterliegende Welt ermöglicht. Diesen Topos scheint hier Pozzo wörtlich zu nehmen. Das Altarbild der Aufnahme Mariens befindet sich nicht direkt im Arkadenrahmen, sondern die Leinwand befindet sich ein Stück hinter der Öffnung und bekommt Licht von der Seite, durch zwei zusätzliche Fenster, die der Betrachter nicht sehen kann.⁵⁷³ Diese Lichtführung, die wir von Skulpturenensembles Gian Lorenzo Berninis (1598–1680) wenige Jahre zuvor in Rom gut kennen,⁵⁷⁴ lässt das Gemälde besonders leuchten und steigert die Dramatik der Darstellung. In einem überkuppelten und zu den Seiten offenen Raum findet die Aufnahme Mariens statt. Der Beobachter nimmt an dem Wunder der

572 Das Patrozinium der Himmelfahrt Mariens wird erstmalig in der Fassadeninschrift von 1707 erwähnt und könnte einer der Gründe für den Auftrag an Pozzo gewesen sein. In den *Litterae annuae* des Wiener Kollegs von 1631, Österreichische Nationalbibliothek, Bibl. Palat. Vind. Codex 13564, fol. 54v, nennt man nur die Ordensheiligen Ignatius und Franz Xaver: „[...] *cum enim Templum Academicum Collegij nostri Divis tutelaribus Ignatio et Francisco sacrum* [...].“

573 Vgl. Appuhn-Radtke 2003, S. 97.

574 In der Cornaro-Kapelle von S. Maria della Vittoria in Rom realisiert Bernini eine überzeugende Lichtregie durch ein indirektes Licht, welches von oben auf die hl. Theresia von Avila fällt und dabei das durch die gemalte Decke in den Kirchenraum einbrechende Licht fortführt. Die morphologische Nähe zur Jesuitenkirche in Wien ist hier offensichtlich.

Aufnahme Mariens direkt Teil. Durch eine komplizierte Architektur, die nach oben aufbricht und damit die Bewegung der *Assumptio* bereits aufnimmt, schaut der Beobachter durch ein Fenster in einen hell erleuchteten Raum, wo er das Geschehen verfolgen kann. Über dem horizontalen Gesims der Altararchitektur präsentieren zwei Engel die Krone, welche vor der Trinität zu schweben scheint und auf die Auszeichnung Mariens als Himmelskönigin durch die Trinität verweist. Die Inschrift *Assumpta est Maria gaudent angeli* in der Kartusche unter der Krone fordert nicht nur die Engel auf, sich zu freuen, sondern sie wird von diesen leicht nach vorne gehalten und richtet sich damit direkt an die Kirchenbesucher. Direkt vor ihren Augen findet im Sanktuarium das Wunder der leib-seelischen Aufnahme Mariens statt. Die Macht und die Bedeutung des Wunders wird visuell noch dadurch unterstrichen, dass es jede Materialität eines Kirchenbaus zu negieren scheint. Hier öffnen sich keine Wände oder Decken, sondern die Wolken dringen durch die geschlossene Decke in den Raum ein. Konsequenz und Präzision nutzt Pozzo in der Jesuitenkirche die Leistung der Kunstkommunikation für koevoluierende Systeme, damit der Beobachter durch die Beobachtungsdirektiven vor seinem inneren Auge eine Welt imaginieren kann, welche die Semantik aus dem System Religion nicht nur wiedergibt, sondern inszeniert und kommentiert.

Doch in welchem Verhältnis steht nun das Bild der Ruhe auf der Flucht im Vorchorjoch zur Inszenierung des Wunders der Aufnahme Mariens? Die Ruhe auf der Flucht kann der Kirchenbesucher erst deutlich erkennen, wenn er selber kurz vor dem Chor, also vor der Visualisierung der Aufnahme Mariens steht. Es ist ein gerahmtes Bild mit einem eigenständigen Bildraum, der nicht illusionistisch in das Geschehen im Chor eingebunden ist, aber nur in diesem Kontext wahrgenommen werden kann. Wir haben in Fürstenfeld bereits gesehen, dass Emblemes exegetische Funktionen für Bilder haben können. Wir vermuten, dass Pozzo in der Jesuitenkirche ein *quadro riportato* als exegetisches Bild verwendet, um auf einen besonderen Moment in diesem Wunder aufmerksam zu machen. Gott gewährt der Heiligen Familie auf ihrer von Angst getriebenen und übereilten Flucht einen Augenblick der himmlischen Ruhe. Für einen kurzen Moment umfängt sie diese Ruhe in ihrer Welt. Analog dazu dringt im Chor der Jesuitenkirche für einen Augenblick der göttliche Himmel in den Kirchenraum ein, ohne dessen Materialität zu beachten. Gott gewährt dem Betrachter Teilhabe an dem Wunder der Aufnahme Mariens und es schließt sich sogleich der Kreis zum 1. Vers aus Psalm 113 (112), „lobet Ihr Knechte den Herrn“, wie es auf der Kartusche des Schachtraums direkt vor dem Chor heißt. Wir finden zwar im Chor kein Spruchband mit weiteren Versen aus dem Psalm, aber dafür eine Visualisierung und Konkretisierung der Verse 6–8: „Der oben thront in der Höhe, / der herniederschaut in die Tiefe, / der den Geringen aufrichtet aus dem Staube, / und erhöht den Armen aus dem Schmutz, / dass er ihn setze neben die Fürsten, / neben die Fürsten seines Volkes.“

An Maria wird hier im Chor der Jesuitenkirche in Wien das beispielhaft vollzogen, was jedem Gläubigen, auch dem Geringsten aus dem Staube und dem Armen im Schmutz, am Ende der Zeiten verheißen wird: die Auferstehung seines Leibes.

Wendet sich der Kirchenbesucher von dieser visuellen Inszenierung ab und dem Ausgang zu, so kann er nun die letzten beiden Bilder erkennen, die über dem Eingangsjoch dargestellt sind (Abb. 54). Wiederum durch eine illusionistische Schachtarchitektur, die über dem Gesims die Decke nach oben öffnet, werden die Untugenden und Laster von Engeln mit Lanzen und Feuerflammen verjagt und in die Tiefe gestoßen. Die gemalten Reliefs auf den Innenseiten des Schachts können nur schwer erkannt werden, und die Forschung vermutet hier vor allem Szenen aus dem Alten Testament, die sich typologisch auf den Engelsturz beziehen lassen.⁵⁷⁵ Auf einer Kartusche am unteren Rand der Schachtarchitektur wird dem Kirchenbesucher aus Vers 5 des Psalms 113 (112) die Frage entgegengeworfen: *Quis sicut Dom[inus] Deus nost[er]?* Die Antwort des Psalmisten wurde im Chor bereits visualisiert. Sie wird aber hier zum Abschluss des Deckenprogramms um den Aspekt des strafenden Gottes erweitert. So wie Gott derjenige ist, der den Geringen aus dem Staube aufrichtet und erhöht, wie er es beispielhaft an Maria vorgeführt hat, so ist er auch derjenige, der die Untugenden und Laster bestraft und verdammt. Am Ausgang kann man dieses Bild gleichsam als Warnung an den Betrachter verstehen, dass er sich vor den Lastern der Welt außerhalb des Kirchengebäudes vorsehen und den Tugenden folgen soll, die dem Kirchenbesucher in der Kuppel zu Beginn vorgestellt wurden. Er muss sich nur umdrehen und kann sie wieder in Erinnerung rufen. Er steht dort im Augpunkt der Kuppel. Die Funktion der Anbetung der Hirten mit der Inschrift *Maiorem dei gloriam* auf der beigefügten Kartusche wird deutlich, wenn wir eine ähnliche Bildlogik wie im Chor unterstellen und das *quadro riportato* exegetisch auf die Situation des Ausgangs in die Welt beziehen. Dem Kirchenbesucher wird in der Ehrerbietung und der Anbetung Gottes ein Weg vorgeschlagen, sich den Verführungen der Welt im Sinne der vorgestellten Tugenden zu widersetzen. Es sind die Hirten und nicht die Könige, die das Christuskind anbeten, mit denen sich jeder Beobachter identifizieren oder von ihnen angesprochen fühlen kann, der die Kirche verlässt.

Diese hier vorgelegte Interpretation stützt nicht nur die These von Werner Telesko, dass von Pozzo im Deckenprogramm der Jesuitenkirche eine Exegese des Psalms 113 (112) mit visuellen Mitteln realisiert wurde, sie begründet die These darüber hinaus anhand der Morphologie des Innenraumes und kann ihre Auslegung stärker differenzieren. Selbstverständlich ist die Deutung einer Innenraumgestaltung wie hier in der Jesuitenkirche in Wien auch möglich, indem wir uns nur auf die Motive und Inschriften beziehen und sie im Kontext der Kommunikation im

575 Vgl. mit verschiedenen Interpretationen Telesko 2003, S. 78, Anm. 24.

System Religion interpretieren. Zur Legitimation müssen dann aber Quellen aus dem System Religion angeführt werden, und es verwundert nicht, dass Telesko auf umfangreiche zeitgenössische Gelehrtenliteratur zur Bestätigung seiner These zurückgreifen muss.⁵⁷⁶ Eine solche Interpretation trifft dann aber eine Aussage über die zeitgenössische Kommunikation im System Religion – und sie ist für ein interdisziplinäres und historisch-kritisches Verständnis der Forschung überaus wichtig –, sie sagt aber nichts beziehungsweise wenig aus über die Kunstkommunikation in der Jesuitenkirche in Wien. Dafür ist es vielmehr notwendig die Beobachtungsdirektiven herauszuarbeiten. Dies können wir als Kunsthistoriker nur, indem wir konsequent einen Beobachter beobachten, wie er an der Kunstkommunikation im Kirchenraum teilnimmt.

Wie sehr eine ausschließlich motiv- und quellenbasierte Interpretation, die die Morphologie der Bildgestaltung vernachlässigt, in die Irre gehen kann und zu Fehldeutungen von Motiven führt, zeigt Polleroß' Deutung der Jesuitenkirche. In einer überaus kenntnisreichen Auseinandersetzung mit den Fragen nach einer Jesuitenkunst und ignatianischen Spiritualität versucht der Autor, den schriftlich fixierten Ablauf der Exerzitien im Bildprogramm der Wiener Jesuitenkirche wiederzufinden. Der Engelsturz im ersten Joch stehe, so Polleroß, für die erste Übung, in der sich der Gläubige dem Exerzitienbuch folgend „der ersten Sünde, die Sünder der Engel, hinwenden“ solle. In der Ruhe auf der Flucht im Presbyterium konstatiert er eine direkte Verbindung zu einer Vorübung, in der der Gläubige sich die Menschwerdung Gottes vorstellen solle.⁵⁷⁷ Mögen die Quellen eine solche Interpretation auch für wahrscheinlich erachten lassen, so widerspricht aber bereits an dieser Stelle die ikonische Struktur des Innenraums. Weder kann das erste Joch das erste Bild für den Gläubigen sein, weil man ein gutes Stück in das Langhaus vorgehen und sich zur Betrachtung umdrehen muss, noch verweist die Ruhe auf der Flucht, zu der er sich dann wiederum umdrehen und vor den Chor treten muss, auf die Menschwerdung Christi. Im Exerzitienbuch wird von der strapaziösen Reise der Gottesmutter und der Geburt berichtet, nicht aber von der Ruhe auf der Flucht. Darüber hinaus handelt es sich bei den Bildern, dem Engelsturz in der illusionistischen Schachtarchitektur und dem *quadro riportato* mit der Ruhe auf der Flucht, um zwei unterschiedliche Bildmodi, die keineswegs so einfach in Bezug gesetzt werden können, wie es Polleroß explizit einfordert.⁵⁷⁸

Wenden wir uns zum Abschluss der Semantik der Formen noch kurz dem Bereich unter dem Kranzgesims zu, der offensichtlich keinen direkten Bezug zur Ikonographie der Deckengestaltung hat, aber durch die zentralisierende Wirkung

576 Telesko 2003, S. 86f.

577 Polleroß 2001, S. 114.

578 Polleroß 2001, S. 115.

der Kuppel besonders ausgezeichnet wird, wie wir bereits zu Beginn festgestellt hatten. (Abb. 58, Abb. 59) Knall-Brskovsky vermutet, dass das „Programm der Kapellen [...] in vielen Bereichen vor allem an die Jugend gerichtet [war] und [...] damit der Funktion des Baus als Kirche der von den Jesuiten geleiteten Universität“ entsprach.⁵⁷⁹ Jeweils die gegenüberliegenden Kapellen seien ikonographisch aufeinander bezogen. Das erste Kapellenpaar nach Eintreten in die Kirche sei der Theologie und der Philosophie geweiht.⁵⁸⁰ In der rechten Kapelle verweise der Kreuzigungsalter mit den Kirchenvätern und dem hl. Thomas von Aquin als dem Patron der theologischen Fakultät auf den Seitentafeln auf die Theologie, wobei der heilige Thomas noch von dem heiligen Ivo als Patron der Jurisprudenz und dem heiligen Ivo als Patron der Medizin begleitet wird. In der gegenüberliegenden Kapelle stellt das Altarbild mit der mythischen Vermählung der heiligen Katharina mit Christus die Patronin der Philosophie in den Mittelpunkt. In den beiden nächsten Kapellen wird der Familie der Heiligen aus dem Jesuitenorden die Heilige Familie gegenübergestellt und im anschließenden Paar der Schutz der Jesuiten durch die Engel in der einen Kapelle und durch den heiligen Leopold in der anderen Kapelle vorgestellt. Der heilige Leopold wird vermutlich auf den gleichnamigen Kaiser zu beziehen sein, dem die Jesuiten in Wien sehr nahestanden.⁵⁸¹ Im letzten Kapellenpaar vor dem Chor steht die Lebensweihe visualisiert durch einen Ignatiusalter und in der gegenüberliegenden Kapelle die Todesweihe mit einer Darstellung vom Tod des heiligen Joseph im Zentrum des Programms.

Alle Versuche, eine semantische Beziehung zwischen den Kapellen und dem Deckenprogramm nachzuweisen, überzeugen nicht. Telesko vermutet eine „heilsgeschichtlich-politische Programmatik der *ecclesia angelica*“ und interpretiert die Fresken des Engelsturzes im Hinblick auf die Englikonographie in einer der Kapellen.⁵⁸² Seine Anführung einer Vielzahl von Quellen mag grundsätzlich eine solche Programmatik für möglich erachten lassen, doch können an keiner Stelle ikonische Beziehungen zwischen den Bildern im Kirchenraum der Jesuitenkirche aufgezeigt werden. Eine solche nur literarisch begründete Interpretation läuft daher Gefahr, den erhaltenen Befund, das vorhandene Bildprogramm im Raum vollständig zu missachten. Aus denselben Gründen kann der Vorschlag von Knall-Brskovsky ebenfalls nicht überzeugen, anhand des Gemäldes der Ruhe auf der Flucht an der Decke und der Kapellenpatrozinien eine Verehrung der Heiligen Familie oder sogar einen Josephskult nachzuweisen.⁵⁸³ Lediglich die Existenz von Bildthemen im Raum erscheint uns als kein hinreichendes Argument, sie sollte

579 Knall-Brskovsky 1987, S. 167.

580 Knall-Brskovsky 1987, S. 165f.

581 Knall-Brskovsky 1987, S. 166.

582 Telesko 2003, S. 79f., 88–91.

583 Knall-Brskovsky 1987, S. 163.

zumindest im Ansatz auch auf einer ikonischen Ebene und damit morphologisch nachweisbar sein.

Aus dem Blickwinkel der morphologischen Analyse erscheint uns eine alternative Interpretation angemessener. Die inhaltliche Geschlossenheit der Kapellen, die wir paarweise gegenüberliegend erschließen konnten, wird morphologisch besonders unterstützt und hervorgehoben. Die Kapellenaltäre sind auf den Kirchenraum hin ausgerichtet und die Kapellen durch den auffälligen Stützenwechsel zentralisiert. Diese Zentralisierung wird durch die illusionistische Malerei der Kuppel schließlich noch betont und der Raum rein visuell als *Templum Academicum* ausgezeichnet. Neben der die Aufmerksamkeit bindenden Funktion der Kuppel für jeden eintretenden Kirchenbesucher, der sich von den Deckenmalereien leiten lässt, können wir hiermit eine weitere wichtige Funktion vermuten, die die Darstellung einer Kuppel an dieser ungewöhnlichen Stelle erklären mag.

7.3 Zusammenfassung

Vergegenwärtigen wir uns vor einem differenztheoretischen Hintergrund die Mittel, die Pozzo in Wien verwendet, um den Raum neu zu gestalten und ein anspruchsvolles Bildprogramm vorzustellen. In einem bestehenden und ästhetisch stark einheitlich geprägten Longitudinalbau gelingt es Pozzo zwei ikonische Strukturen, die Exegese des Psalms 113 (112) im Zusammenhang mit der Aufnahme Mariens am Hochaltar und die Kirche als *Templum Academicum*, gleichzeitig darzustellen. Aus einer identitätstheoretischen Sicht wäre eine solche Analyse nicht möglich, zumindest würde man ihr vorwerfen, einzelne Motive und Formen zufällig mal in die eine und mal in eine andere Richtung zu deuten. Aus differenztheoretischer Sicht liegen die Ursache und die Legitimation dieses Verfahrens aber in dem Beobachter selbst, der frei nach Spencer-Brown eine Entscheidung in die eine oder andere Richtung treffen kann und muss. Als Beobachter innerhalb der Kunstkommunikation müssen wir uns immer für einen Weg entscheiden, als Wissenschaftler beobachten wir Kunstkommunikation sozusagen als Beobachter dritter Ordnung und können daher beide Möglichkeiten anhand der Beobachtungsdirektiven analysieren. An dieser Stelle zeigt sich die Komplexität und Stärke eines differenztheoretischen Ansatzes, aber nicht weil man ihm missverstanden vorwerfen könnte, einfache Phänomene komplizierter vorzustellen, sondern weil der differenztheoretische Ansatz und die darauf gegründete Morphologie des Bildes die Komplexität der Kunstkommunikation angemessen beschreiben und analysieren kann. Die Kunstkommunikation als solche kommt ohne ein Wissen dieser Komplexität aus, sie ist aber für eine Wissenschaft notwendig, die Kunst-

kommunikation analysieren und über sie in historischen Kontexten etwas aussagen möchte.

Auf der Ebene allgemeiner Begriffe können wir mit dem Ausdruck des „Re-entry into the form“ von Spencer-Brown die Bedingungen beschreiben, die der ikonischen Struktur in der Jesuitenkirche in Wien zugrunde liegen. Die erste Bedingung des Wiedereintritts einer Form in die Form hatten wir mit einem Stufenbau von Medium-Form-Verhältnissen beschrieben, wonach jede Form wiederum als Medium bezeichnet werden kann, in das eine Form eintritt. Den Bautypus einer Hallenkirche als eine spezifische Form im Medium der Architektur behandelt Pozzo als Medium, in dem er durch Mittel der Malerei (Fresken), aber auch der Architektur (Gesims, Stützenwechsel, Altararchitektur) dem Medium eine spezifische Form gibt. Der Stufenbau respektive die Verschachtelung ist damit aber bei weitem nicht zu Ende. Nehmen wir die Kuppeldarstellung als Beispiel. In dem Medium der Freskomalerei sind die illusionistische Architektur, aber auch die Skulptur, Gemälde oder die agierenden Figuren spezifische Formen, die als Medium wiederum für sich geformt werden. Ein Beobachter unterscheidet in einer illusionistischen Malerei nicht mehr das Fresko von gebauter Architektur, sondern nur noch illusionistische Architektur von illusionistischer Skulptur und Malerei. Kurz: Er nimmt die Kuppel als Kuppel und die Skulpturen im Tambour als Skulpturen wahr, ohne dass sie welche sind. Dabei liegt es in der Entscheidung des Beobachters – durch was auch immer motiviert – zu entscheiden, ob er sich von der Kuppel und deren Bildmotiven zur Psalmexegese bewegen lässt und das Wunder der Aufnahme Mariens wahrnimmt oder die überkuppelt wirkenden Kapellen im Langhaus als *Templum Academicum* interpretiert.⁵⁸⁴ Entscheiden können wir dies als Wissenschaftler, als Beobachter, der Kunstkommunikation beobachtet, nicht, das gelingt nur als Beobachter zweiter Ordnung innerhalb der Kunstkommunikation. Aber als Wissenschaftler könne wir die Möglichkeiten und Bedingungen der Kunstkommunikation analysieren und darlegen.

So überzeugend die illusionistische Malerei auch ist, so labil ist sie auch. Es bedarf für den Beobachter nur wenige Schritte, um aus dem Augpunkt zu treten und die Kuppelarchitektur mitsamt ihren Motiven und Figuren als Schein zu enttarnen. Auch dies beschreibt der Ausdruck des „Re-entry into the form“ und verweist damit auf die Position des Beobachters und eine grundlegende Bedingung von Kunstkommunikation. Und es ist beeindruckend, wie die Künstler diese Position des Beobachters zur illusionistischen Malerei ausnutzen konnten, und dies nicht nur, um die Illusion wiederum als Kunst zu enttarnen, darüber hinaus zum einen

⁵⁸⁴ Auf die sowohl zentralisierende als auch zum Fortfahren auffordernde Funktion der Kuppel hat bereits Knall-Brskovsky 1987, S. 161, zu Recht hingewiesen, ohne Konsequenzen aber für die Interpretation und methodische Reflexion.

als ein Mittel, die Aufmerksamkeit durch einen eindeutigen Augpunkt zu binden und den Beobachter zu führen. Zum anderen kann Pozzo auf dem Rückweg zum Ausgang die Tatsache ausnutzen, dass mit dem Blick vom Chor auf den Engelsturz im ersten Langhausjoch die Kuppel nicht als Kuppel erscheint. Verzerrt ist ihr jede zentralisierende Wirkung genommen. Stünde an dieser Stelle eine gebaute Kuppel, so würde sie von allen Standpunkten im Raum ihre Wirkung entfalten. Unabhängig davon, dass dies auch nicht dem Auftrag Pozzos entsprochen hätte, so wäre der Bau einer solchen Kuppel an dieser Stelle sicherlich besonders kritisiert worden, weil er mitten im Langhaus jeder Architekturregel widersprochen hätte. So aber ist die illusionistische Kuppel ein vorzügliches Mittel, den Kirchenbesucher gleich nach dem Eintritt zu überraschen und seine Aufmerksamkeit in mindestens zwei Richtungen zu lenken.

Perspektive, Farbe und Lichtführung sind grundlegende Beobachtungsdirektiven im Innenraum der Jesuitenkirche. Die Unterscheidung der Bildmodi spielte ebenfalls eine wichtige Rolle, doch zeigt sich im Vergleich zur Klosterkirche Fürstenfeld, dass die Bildmodi sehr unterschiedlich eingesetzt werden. Unabhängig von der begrifflich unglücklichen Wortbildung erscheint uns eine Trennung von „Ereignisbilder“ und „Ergebnisbilder“ als zu undifferenziert und starr.⁵⁸⁵ Denn innerhalb des „Ergebnisbildes“ der Kuppel oder der Schachtarchitekturen im Sinne von Ganz finden sich wiederum sogenannte Ereignisbilder, die aber nur dann als solche aufgefasst werden können, wenn man ein Konzept ähnlich des Re-entry zugrunde legt. Darüber hinaus zeichnet die *quadri riportati* weniger aus, dass sie von einem Ereignis innerhalb einer Erzählstruktur berichten, sondern dass sie sich bewusst von der illusionistischen Malerei unterscheiden, damit man sie in Bezug zu dieser, in Wien vermutlich exegetisch betrachten soll.

Wir werden dem neuzeitlichen Selbstverständnis der Künstler nicht gerecht, wenn wir aufgrund der vermeintlichen „Überfülle an Eindrücken“ in den Innenräumen eher „eine unreflektierte Schaulust als die überlegende Ratio“⁵⁸⁶ vermuten würden. So sind es vor allem die Künstler, die sehr differenziert die ästhetischen Mittel gerade für eine reflektierte Schaulust einzusetzen wissen, um die ihnen zumeist sprachlich übermittelten Intentionen der Auftraggeber in ein visuelles Medium zu übersetzen – oder systemtheoretisch gesprochen: um die Inhalte aus dem System Religion angemessen und stimmig für Kunstkommunikation zu verwenden. Die Maler treiben ihre Möglichkeiten bis zur Grenze, mit visuellen Medien immer komplexere Argumentationen aufzubauen, und erfahren dafür mal überschwängliches Lob oder auch heftigen Widerspruch, wie Kerber

585 Ganz 2003. Vgl. auch Telesko 2003, S. 83, der hier Ganz folgt.

586 Knall-Brskovsky 1987, S. 163.

ausführlich aus dem Umfeld von Pozzo zu berichten weiß.⁵⁸⁷ Solche Widersprüche und Grenzerfahrungen bieten uns wichtige Hinweise auf eine Ausdifferenzierung des Kunstsystems in der frühen Neuzeit. Denn hier zeigt sich, welches System sich an welchen Orten und in welchen Kontexten durchzusetzen vermag beziehungsweise wie stark die Codes noch miteinander vermischt werden.

8 Evolution

Wir haben uns im Rahmen der Exemplifikation bisher besonders den ersten beiden Aufgaben der Morphologie des Bildes zugewendet. Weitere grundlegende theoretische Begriffe, die zur Analyse der Formen als Beobachtungsdirektiven und zur Untersuchung von deren Semantik notwendig sind, wurden eingeführt, das Theoriedesign konnte geschärft und die Methode an zwei Innenräumen exemplarisch vorgestellt werden. Es fehlt nun noch die dritte Aufgabe der Morphologie, den Wandel der Formen, die Morphogenese innerhalb der Kunstkommunikation theoretisch zu fassen und an konkreten Objekten darzulegen.

In den bisherigen morphologischen Untersuchungen haben wir bereits einige Hinweise erhalten, dass die Formen nicht auf Dauer angelegt sind, sondern einem Wandel unterliegen. Diese Tatsache ist unstrittig. Strittig ist vielmehr, wie wir diesen Wandel theoretisch konzeptionalisieren und schließlich analysieren können. Innerhalb der Kunstgeschichte wurden sehr unterschiedliche Konzepte entwickelt, die den Wandel der Kunst zu erklären versuchen. Bei aller Varianz folgen diese Konzepte dem Grundgedanken, dass Wandel der Prozess eines Übergangs von einem – wie auch immer definierten – Zustand in einen anderen Zustand ist, wobei der vorherige Zustand stets die Voraussetzung für den folgenden ist. Ob wir den Wandel anhand des Konzepts Blüte, Verfall und Neubeginn (Vasari) beschreiben oder in ihm den Ausdruck einer Gesellschaft oder Kultur (Burckhardt, Aby Warburg) erkennen oder schließlich ein der Kunst immanentes Prinzip im „Kunstwollen“ annehmen, das zur Formbildung drängt, stets wird dem Wandel ein kausaler Prozess unterstellt.⁵⁸⁸ Der Wandel der Kunst wird dann – weil kausal konzeptualisiert – als ein Fortschreiten der Kunst beschrieben, wobei die späteren Zustände stets aus ihren vorherigen Bedingungen erklärt werden. Die Stilgeschichte sei hier nur als ein Beispiel unter mehreren genannt. Doch genau hierin liegt bis heute die (trügerische) Überzeugungskraft der Prozesstheorien, die

⁵⁸⁷ Kerber 1971, S. 101.

⁵⁸⁸ Vgl. zur Kritik an dem Geschichtsmodell der Kunstgeschichte auch Belting 1984, vor allem S. 11–29.

behaupten, dass das Spätere ursächlich aus dem Früheren hervorgeht und damit Hoffnung wecken, aufgrund dieser Kausalität aus dem Gegebenen sogar Prognosen für die Zukunft ableiten zu können. Auch wenn nicht jede Prozesstheorie prognostische Schlüsse ziehen würde, so stellen die Phänomene des Stilpluralismus und der Ungleichzeitigkeit von Gleichem in der Geschichte der Kunst eine kausale Konzeptualisierung von Wandel grundsätzlich in Frage.⁵⁸⁹ Dem Wunsch nach Einheit in der Kunsthistoriographie scheinen zumindest die Objekte und Phänomene zu widersprechen, die die Theorie beschreiben sollte.

Als ein alternatives Modell zu den Prozesstheorien bildet sich innerhalb der Biologie seit dem 19. Jahrhundert eine Theorie der Evolution heraus, die aufgrund der Vielfalt der Arten und der Ausbildung immer komplexerer Organismen den Wandel nicht kausalgesetzlich erklärt, sondern als die Einheit der Unterscheidung von kontingenter Variation, Selektion und Restabilisierung.⁵⁹⁰ Mit dem Begriff der Evolution entlehnt Luhmann – neben der Theorie der Autopoiesis – wiederum eine Theorie aus der Biologie und fügt sie in die Theorie sozialer Systeme ein. Vor dem Hintergrund einer zumindest unterschwellig Skepsis an der Übertragung von Theorien aus der Biologie auf historische Fragestellungen und den verbrecherischen Resultaten einer sozialdarwinistischen Anwendung der Evolutionstheorie im Nationalsozialismus wollen wir im Folgenden das Interesse Luhmanns an der Evolutionstheorie präzisieren.⁵⁹¹ Anschließend werden wir das systemtheoretische Verständnis von Evolution⁵⁹² darlegen und die Morphologie um die ausstehende historische Komponente erweitern.

Luhmann hat soziale Systeme als eine Organisationsform definiert, deren Elemente sich aufgrund systemspezifisch codierter Kommunikation von der Umwelt unterscheiden. Weiter haben wir bereits dargelegt, dass Kommunikation kontingent ist und jeweils ein einmaliges, momenthaftes Ereignis darstellt. Einhergehend mit der Ausdifferenzierung von Gesellschaft dient besonders die Herausbildung von symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien und Programmen zur

589 Vgl. Werner Hager / Norbert Knopp (Hrsg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977.

590 Vgl. zum Überblick und mit weiterführender Literatur Peter J. Bowler: Evolution. The History of an Idea, 2. Aufl., Berkeley 1989 (1. Aufl. Berkeley 1984); Stuart A. Kauffman: The Origins of Order. Self-Organization and Selection in Evolution, New York 1993

591 Vgl. auch Walz 2004. – Zu Recht verleiht Walz seiner Verwunderung besonderen Ausdruck, dass der Begriff der Evolution in einschlägigen Werken zu Geschichtstheorien fehle, z. B. Karl Georg Faber: Theorie der Geschichtswissenschaft, München 1978, Hans-Jürgen Goertz (Hrsg.): Geschichte. Ein Grundkurs, Hamburg 1998.

592 Grundlegend dazu vor allem Luhmann 1998, Kapitel 3, S. 413–594. – Im Kontext der Geschichtswissenschaft vgl. Niklas Luhmann: Evolution und Geschichte [1975], in: ders.: Soziologische Aufklärung 2, Wiesbaden 2005, S. 187–211; ders.: Geschichte als Prozeß und die Theorie soziokultureller Evolution [1978], in: ders.: Soziologische Aufklärung 3, Wiesbaden 2005, S. 205–227; ders.: Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie, in: Hans Ulrich Gumbrecht / Ursula Link-Heer (Hrsg.): Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte, Frankfurt 1985, S. 11–33. – Speziell für das Kunstsystem vgl. Luhmann 1999, Kapitel 6, S. 341–392.

Stabilisierung von Kommunikation und zur Wahrung der gesellschaftlichen Komplexität durch Komplexitätsreduktion der Strukturen in einem bestimmten System. Spätestens an dieser Stelle entsteht die Frage nach den Bedingungen des Wandels von gesellschaftlichen Strukturen und der Herausbildung von Komplexität (Emergenz). Es geht Luhmann nicht um die Tatsache, *dass* sich Strukturen herausbilden und auch nicht um ein historisches Nacheinander des Materials – dies ist noch keine Evolutionstheorie – vielmehr zielt seine Frage auf das Prinzip des Wandels von Komplexität. Luhmann sieht daher das zu lösende „Problem in der *Morphogenese* von Komplexität“.⁵⁹³

Prozesstheorien sind für die Erklärung der Morphogenese von Komplexität aus bereits genannten Gründen zu einfach – viele empirische Phänomene sind damit nicht zu erklären oder müssen als „Sonderfälle“ ausgeschlossen werden. Mit der Hinwendung zur Evolutionstheorie beabsichtigt Luhmann die „Sprengung der Gleichsetzung von Evolution und historisch ablaufendem Kausalprozeß“.⁵⁹⁴ Schließlich verfolgt er mit der Evolutionstheorie das theoretische Interesse, allgemeine Begriffe zu erhalten, anhand derer man den Wandel eines Systems aus sich selbst heraus zu erklären vermag, indem Evolution als ein rekursives Verfahren verstanden wird, das sich iterativ auf seine eigenen Resultate bezieht.⁵⁹⁵ Damit erhält Luhmann eine Theorie des geschichtlichen Wandels, die nicht Identitäten in den Epochen sucht, sondern Differenzen unterscheidet.⁵⁹⁶ Gehen wir schrittweise vor.

Luhmann übernimmt das neodarwinistische Schema der Evolutionstheorie von Variation, Selektion und Restabilisierung. Damit ist keineswegs eine reduktionistische Konzeptualisierung verbunden, die das Soziale aus dem Biologischen zu erklären versucht. Vielmehr setzt sich Luhmann von einer solchen Position deutlich ab und interpretiert unterschiedliche Organisationsformen von Elementen mit dem Begriff der Emergenz. Demnach ist es nicht möglich, aus tieferen Emergenzstufen höhere abzuleiten, also aus Lebewesen psychische Systeme oder aus psychischen Systemen soziale Systeme zu erklären. Die emergente Komplexität bezieht sich darüber hinaus auf die Organisationsform und ist kein Wertbegriff.

Damit sich ein Wandel überhaupt vollziehen kann, werden Variationen benötigt. Ohne die wäre kein Wandel möglich, es gäbe keine Veränderung. Doch die neodarwinistische Evolutionstheorie versteht unter Variation nicht nur „eine einfache Veränderung (denn das wäre dann ja schon Evolution), sondern die Herstellung einer Variante für mögliche Selektion“.⁵⁹⁷ Erst die Differenz zwischen Variation und Selektion beschreibt demnach die Einheit einer Veränderung,

593 Luhmann 1998, S. 415.

594 Luhmann [1975], S. 188.

595 Luhmann 1998, S. 415.

596 Luhmann 1998, S. 425.

597 Luhmann 1998, S. 451.

die Elemente des Systems und damit konkrete Kommunikationen betrifft. Dass Kommunikation kontingent ist, weil sie immer auch anders möglich gewesen wäre und insofern zufällig, darauf haben wir bereits hingewiesen. Luhmann hat hier weniger die Variationen zufälliger Versprecher im Blick, als vielmehr Variationen durch „ungewöhnliche Mitteilungen“ oder „unerwartete[s] Nichtakzeptieren einer Mitteilung angesichts einer Situation“,⁵⁹⁸ Solche Irritationen führen dann zu Entscheidungen, sie haben immer Selektionen zur Folge. Selektion meint dann „nicht einfach die Tatsache, dass etwas so-und-nicht-anders [sic!] geschieht, sondern der Begriff bezeichnet Selektion aus Anlaß einer Variation, die im System vorkommt“.⁵⁹⁹ Mithin gibt es keine Variation ohne Selektion. Denn auch die Entscheidung gegen eine Variation ist eine Selektion und zwar eine Entscheidung für die alte Struktur. Damit wird deutlich, dass Selektion sich auf die Strukturen des Systems bezieht, weil sie von Erwartungen gesteuert wird.⁶⁰⁰ Da auch Selektion kontingent ist, also immer auch eine andere Selektion möglich gewesen wäre, stellt sich die dringende Frage, wie eine Selektion bestehen bleibt, wie sie stabilisiert werden kann. Im Unterschied zu Darwin, der Evolution als Differenz von Mutation und Selektion beschreibt, nimmt Luhmann die weiterführende Differenzierung der Selektion durch den Neodarwinismus auf und beschreibt die Erhaltung und Aufnahme einer Variation in die Systemstrukturen mit der Differenz von Selektion und Restabilisierung. Wobei Selektion die Wahl oder Nichtwahl der Variation vor dem Hintergrund der Erwartungsstrukturen meint und Restabilisierung die Erhaltung oder Nichterhaltung der Variation vor dem Hintergrund des Gesamtzustands des evoluirenden Systems.⁶⁰¹ Eine auf diese Weise durch Variation, Selektion und Restabilisierung entstandene Strukturveränderung im System nennt Luhmann schließlich evolutionäre Errungenschaft.⁶⁰² Wie unwahrscheinlich solche evolutionären Errungenschaften und mit ihnen komplexe Organisationsformen eigentlich sind, aber auch wie sie wiederum möglich sind, das kann mit der Evolutionstheorie nun erklärt werden. Eine solche Konzeptualisierung von Wandel ermöglicht nun, Wandel sehr viel komplexer zu untersuchen, indem wir einzelne Bereiche heuristisch differenzieren können. Darüber hinaus scheint eine solche Konzeptualisierung vielmehr der Erfahrung von Systemen zu entsprechen, als es kausalerklärende Prozesstheorien vorzugeben. Darin zeigt sich schließlich die Relevanz und Notwendigkeit einer Theorie, die nicht Einfaches verkomplizieren, aber paradoxe und komplexe Erfahrungen von Welt in allgemeinen

598 Luhmann 1998, S. 459.

599 Luhmann 1998, S. 451.

600 Luhmann 1998, S. 454.

601 Luhmann 1998, S. 454.

602 Luhmann 1998, S. 459. – Vgl. auch Luhmann 1985, S. 16f., wo er den Begriff der evolutionären Errungenschaft auf die Epochenbildung durch einen Beobachter bezieht.

Begriffen angemessen erfassen, das bedeutet auch: nicht simplifizieren soll. Die Theorie der Evolution erfasst – mit Luhmann gesprochen – daher das „Paradox der Wahrscheinlichkeit des Unwahrscheinlichen“.⁶⁰³ An dieser Stelle schlägt ebenfalls der Perspektivenwechsel von einem identitätstheoretischen Ansatz zu einem differenztheoretischen Ansatz durch, da wir den Wandel nicht als eine Abfolge von Ereignissen und damit Identitäten verstehen, sondern als die Einheit einer Unterscheidung von kontingenter Variation, Selektion und Restabilisierung.

Die Evolutionstheorie hat Konsequenzen für das Geschichtsverständnis, die sich aus dem Theoriedesign der korrespondierenden Begriffe Variation, Selektion und Restabilisierung herleiten lassen. Aus der darwinistischen Vorstellung einer ‚natürlichen Selektion‘ durch die Umwelt leitete man bisher ein Fortschrittsmodell ab, das erfolgreiche Selektionen als optimale Anpassung an die Umwelt verstanden hat.⁶⁰⁴ Dies gilt nicht für die Natur und schon gar nicht für Kommunikationssysteme. Aufgrund ihrer autopoietischen Struktur müssen sie selbst – so haben wir gesehen – durch Restabilisierung für die Stabilität des Systems sorgen, so dass man von Koevolutionen sprechen kann.⁶⁰⁵ Nun wird deutlich, dass die Evolutionstheorie „keine Theorie des Fortschritts“ ist, sondern sie „beschreibt [...] ein zirkuläres Verhältnis“.⁶⁰⁶ Detlef Krause bringt es auf die kurze Formel: „Evolution ist insgesamt eine entteleologisierte Entfaltung selbstreferenzieller Verhältnisse.“⁶⁰⁷ Aus diesen Gründen kann keine Evolutionstheorie Prognosen über die Zukunft abgeben, sondern „es geht vielmehr allein um die Frage, wie zu erklären ist, dass in einer Welt, die immer auch anderes bietet und beibehält, komplexere Systeme entstehen, und eventuell: woran sie dann scheitern.“⁶⁰⁸ Damit wendet sich Luhmann nicht von den historischen Geschehnissen ab, sondern stellt sie erst ins richtige Licht. Konzeptualisieren wir demnach eine Geschichtstheorie als Evolutionstheorie, dann wandert zwar der Blick des Historikers von den ihm bisher so vertrauten handelnden Personen und Ereignissen in der Gesellschaft auf den Grad der Ausdifferenzierung der Systeme in der betreffenden Zeit. Dadurch wird aber nicht das tatsächliche Subjekt getilgt, sondern es erfährt gerade die Freiheitsgrade, die ihm im psychischen und in den sozialen Systemen zukommen.⁶⁰⁹ Die Motivation der Subjekte kann man an den Codes der spezifischen Systemoperationen, an

603 Luhmann 1998, S. 413.

604 Luhmann 1998, S. 426f.

605 Luhmann 1998, S. 427. Loet Leydesdorff: The Evolution of Communication Systems, in: *International Journal of Systems Research and Information Science* 6 (1994), S. 219–230, weist dies besonders gut für das Wirtschaftssystem nach.

606 Luhmann 1998, S. 428 und 500f.

607 Krause 2005, S. 146.

608 Luhmann 1998, S. 429f.

609 Vgl. auch Henk de Berg 1997, S. 6.

denen das Subjekt beteiligt ist, sehr differenziert analysieren, und die Folgen und Auswirkungen der Ereignisse, die an sich ja nicht von Dauer, sondern momenthaft sind, an ihren Anschlusskommunikationen untersuchen. Die Eliminierung der Subjektbegriffe auf der Ebene der allgemeinen Begriffe verhindert nicht, sondern ermöglicht erst eine angemessene Analyse des historischen Subjekts im Kontext der koevoluierenden Systeme. Das Potenzial der systemtheoretischen Evolutionstheorie für eine historische Wissenschaft wurde in der Literaturwissenschaft unlängst erkannt,⁶¹⁰ und auch in der Geschichte scheint sich die Erkenntnis langsam durchzusetzen, dass die Systemtheorie keinesfalls ahistorisch arbeitet.⁶¹¹

Um die Morphologie des Bildes um eine historische Komponente zu erweitern, wollen wir danach fragen, was aus der Theorie der Evolution für die Untersuchung der Formen folgt. Wenden wir die Evolutionstheorie auf die Kunstkommunikation an, dann können wir analog zu dem bisher Gesagten formulieren, dass der Wandel von Kunstkommunikation ebenfalls nicht als eine Abfolge von Ereignissen und damit Identitäten aufgefasst werden darf, sondern als die Einheit einer Unterscheidung von kontingenter Variation, Selektion und Restabilisierung. Wir haben das Kunstwerk als Kommunikationsmedium im Kunstsystem bestimmt, so bezieht sich der Begriff der Variation auf die Formen am Kunstwerk. Doch wie entstehen Variationen der Formen? Es könnten, um bei Luhmanns Vorschlag zu bleiben, auch im Kunstsystem „ungewöhnliche Mitteilungen“ oder „unerwartete[s] Nichtakzeptieren einer Mitteilung angesichts einer Situation“⁶¹² im Kontext der Kunstkommunikation sein. Damit sind weniger die ungewöhnlichen Themen gemeint, die – wie wir bereits festgestellt haben – in den koevoluierenden Systemen des Kunstsystems kommuniziert werden, vielmehr sind es ungewöhnliche Darstellungen der Themen, also Variationen der Beobachtungsdirektiven. Die Kuppel von Andrea Pozzo im Langhaus der Wiener Jesuitenkirche oder seine dramatische Inszenierung der Aufnahme Mariens im Chor wäre solch eine Variation. Erstmals hatte Pozzo diese Form 1685 in der römischen Kirche Sant'Ignazio realisiert, wo er auf eine Leinwand eine Scheinkuppel gemalt und diese an die Stelle der vorgesehenen Kuppel in der Vierung angebracht hatte.⁶¹³ Die Kuppel hat als neue Form so sehr überzeugt – und wurde selegiert –, dass er sie nicht nur in sein Traktat zur Perspektive aufgenommen hat, sondern eine solche Kuppel war in Wien sogar an einer untypischen Stelle erwünscht.

610 Vgl. vor allem Werber 1992; Disselbeck 1993; Plumpe 1993; de Berg/ Prangel 1997.

611 Vgl. Schlögel 2001; Walz 2004 mit einer differenzierten Problematisierung der Thematik aus der Sicht der Geschichtswissenschaften.

612 Luhmann 1998, S. 459.

613 Vgl. Kerber 1971, S. 89ff.; Ganz 2003, S. 58ff.

Beispiele für Ablehnungen von Bildfindungen kennt die Kunstgeschichte zur Genüge. Es sei nur beispielhaft an den Auftrag von Peter Paul Rubens (1577–1640) für das Altarbild erinnert, den er 1606 für den Chor in Santa Maria in Vallicella erhielt, um der Ikone der Madonna della Vallicella einen angemessenen Rahmen zu geben.⁶¹⁴ Die erste, überaus anspruchsvolle Fassung, die sich heute im Musée de Grenoble befindet, wurde abgelehnt. Das Thema kann nicht der Grund gewesen sein, denn dies war detailliert in einem Vertrag festgehalten. Möglicherweise wurde die faszinierende Bildfindung des gemalten Kultbildes im Altarbild, durch dessen Rahmen ein Engel einen Arm greift, wodurch das Kultbild als Erscheinung rezipiert werden kann, einfach nicht verstanden. Das würde bedeuten, dass die Auftraggeber mit diesen Beobachtungsdirektiven nicht vertraut waren, und man könnte schlussfolgern, dass sie sich vor dem Hintergrund ihrer Erwartungsstrukturen gegen diese Form und für eine herkömmliche Bildfindung entschieden haben. Dies wäre eine Entscheidung im System Kunst in Bezug auf das *decorum*. Waren sie sich aber über die Semantik dieser um 1600 in dieser Bildfindung neuen Beobachtungsdirektiven im Klaren, dann muss es andere Gründe gegeben haben, die wir in diesem Fall im System Religion suchen müssten. Möglicherweise wurden theologische Argumente gegen das Bild vorgetragen oder auch liturgische, weil Rubens das Kultbild nicht mit integriert hatte.⁶¹⁵ Der Anlass der Selektion aber war bei Rubens offensichtlich eine Variation der Beobachtungsdirektiven. Das Beispiel zeigt daher sehr gut, dass die Gründe, nach denen die Auftraggeber selektiert haben, mal auf die Erwartungsstrukturen im Kunstsystem und mal auf die Erwartungsstrukturen im System Religion bezogen waren. Es ist hier nicht der Ort, das Beispiel weiter zu diskutieren, aber es böte sich an, gerade solche Bildwerke, die abgewiesen wurden, aus einer differenztheoretischen Perspektive zu betrachten und nach dem jeweiligen Verhältnis zu den koevoluierenden Systemen zu fragen. Wir erhielten sehr differenzierte Hinweise auf den Grad respektive die Versuche der Ausdifferenzierung des Kunstsystems in der jeweiligen Zeit.

Betraf die Variation die Beobachtungsdirektiven am Kunstwerk und die Selektion die Wahl oder Nichtwahl dieser Formen aufgrund der Erwartungsstrukturen, so ermöglicht erst die Restabilisierung die potentielle Erhaltung der Formen über einen längeren Zeitraum. Erst dann können wir von einer Evolution der Formen überhaupt sprechen. Auch hier können wir unsere beiden Beispiele heranziehen. Die erste abgelehnte Fassung von Rubens wurde der Öffentlichkeit entzogen und gelang in die Sammlung des Herzogs Vincenzo Gonzaga von Mantua. Damit hatte die Bildfindung wenig Chancen, tradiert und im Kunstsystem

614 Vgl. Ilse von zur Mühlen: Bild und Vision. Peter Paul Rubens und der ‚Pinsel Gottes‘, Frankfurt am Main 1998.

615 Stoichita 1998, S. 91ff., Klaus Krüger: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001, S. 144ff.

restabilisiert zu werden. Ganz anders verhielt es sich mit der Scheinkuppel von Pozzo. Sie wurde zum einen tradiert, das heißt durch Wiederholung restabilisiert, aber zum anderen durch die Traktatliteratur als Regelwerke (Selbstprogrammierung) ins Kunstsystem aufgenommen. Solche Programme dienen einerseits der Restabilisierung von Kommunikationsformen, sind aber andererseits für uns heute herausragende Quellen, einen solchen evolutionären Prozess nachzuvollziehen. Dies aber nicht nur als Regelwerk und aufgrund ihrer Information über die produktive Seite der Kunst – das natürlich auch –, sondern als eine Materialisation aus der Zeit, die es uns ermöglicht, etwas über die Strukturbildung und Ausdifferenzierung von Systemen zu erfahren. Wir werden im folgenden Kapitel auf die Programmierung des Kunstsystems noch einmal zurückkommen.

Bleiben wir vorerst noch bei der soeben dargelegten Evolution der Formen. Wir verfolgen mit der Einfügung der Evolutionstheorie in die Morphologie des Bildes nicht nur die Absicht, eine historische Komponente in die Morphologie als kunsthistorische Methode zu integrieren, sondern auch ein theoretisches Interesse, das auf einen neuen Stilbegriff zielt und das Material im Kontext einer Evolution der Formen, aber auch für eine Historiographie der Kunst, neu ordnet. Luhmann weist darauf hin, dass das Interesse an der Evolution der Formen sich also „auf die Bedingungen der Möglichkeit von Strukturveränderungen [richtet] und, dadurch eingeschränkt, auf die Erklärung des Entstehens struktureller und semantischer Komplexität“.⁶¹⁶ Die Evolution der Formen im Kunstsystem können wir demnach als eine Geschichte visueller Kommunikationsformen auffassen, insofern sie strukturelle und semantische Komplexität im Verlauf der Zeit zum Ausdruck bringt. Die Evolution der Formen ist mithin keine Stilgeschichte im herkömmlichen Sinn der Kunstgeschichte. Letztere unterlegt dem Wandel, wie wir bereits dargelegt haben, stets ein – wie auch immer begründetes – immanentes lineares Entwicklungsmodell und erklärt die späteren Formen aus den früheren. Das Problem der Stilgeschichte ist ihre Gebundenheit an die Prozesstheorie und die ontologische Konzeption der Formen. Die Stilgeschichte wird so zu einem Vehikel der Kunstgeschichte, um eine einheitliche Entwicklung in der Geschichte der Kunst durch formale Ähnlichkeiten zu rekonstruieren, die auf Identitäten rekurrieren. Was nicht in die Einheit der Abfolge passt, wird ausgegrenzt, oder Stilpluralismen werden einfach ignoriert.⁶¹⁷ Die simplifizierenden Folgen für eine Historiographie der Kunst und ihre Epochenbildung bleiben dann nicht aus.⁶¹⁸ Eine differenztheo-

⁶¹⁶ Luhmann 1999, S. 344.

⁶¹⁷ Vgl. dazu vor allem Josef Adolf Schmolz gen. Eisenwerth: Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: Martin Gosebruch/Lorenz Dittmann (Hrsg.): Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970, Köln 1970, S. 77–95; auch die Beiträge in Hager/Knopp 1977. – Vgl. aus Luhmann 1985, S. 633.

⁶¹⁸ Zur Problematik der Epochen-einteilungen mit weiterführender Literatur vgl. Gumbrecht/Link-Heer 1985.

retisch konzeptualisierte Evolution der Formen kann daher auch keine Geschichte von Meisterwerken oder Künstlerpersönlichkeiten sein. Sie ist eine Geschichte visueller Kommunikationsformen oder anders formuliert eine Geschichte der ‚Bildsprache‘. Die Evolution der Formen als Geschichte der Bildsprache darf hier nicht in der Weise missverstanden werden, dass dem Bild eine Sprache eigen wäre, die sich im Sinne Wölfflins „selbst nach Grammatik und Syntax ändert“.⁶¹⁹ Damit wäre nichts gewonnen. Ganz im Gegenteil, wir würden ein propositionales Prinzip einführen, das Bildlichkeit nicht erfassen kann und sie nur auf den formalen Aspekt reduzieren. Vielmehr wollen wir unter einer Geschichte der Bildsprache den Wandel der Formen und ihrer Semantik im System Kunst verstehen. Eine solche Geschichte der Bildsprache folgt keinem einheitlichen Gang und formiert sich auch nicht in einem geschlossenen Überlieferungsstrom. Stattdessen stellt sich das, „was man seit Gadamer sich Überlieferungsstrom zu nennen angewöhnt hat, [...] der differenzierten systemtheoretischen Perspektive als außerordentlich heterogene, brüchige und häufig eben auch irgendwo im Nichts versandende Abfolge von Anschlusskommunikationen dar“.⁶²⁰ Eine Geschichte der Bildsprache wendet sich somit vor allem dem Phänomen zu, wie Anschlusskommunikationen möglich sind, wie sie stabilisiert und destruiert werden.

Die Debatte um *disegno* und *colore* an der Pariser Académie Royale de Peinture et de Sculpture im 17. Jahrhundert, die vor allem zwischen dem Mitbegründer und späteren Rektor der Akademie Charles le Brun (1619–1690) auf der einen Seite und Roger de Piles (1635–1709) und André Félibien (1619–1695) auf der anderen Seite ausgetragen wurde, ist vor diesem Hintergrund nicht nur eine elaborierte kunsttheoretische Diskussion, die auf Vasaris Feststellung in seinen *Viten* (Ausgabe 1568) zurückgeht, dass dem *disegno* der Vorrang vor dem *colore* zukomme, sondern eine Diskussion über visuelle Formen, also um die angemessene Bildsprache.⁶²¹ Ebenso lässt die Kritik an der illusionistischen Deckenmalerei im 18. Jahrhundert und die anschließend sich vollziehende Abkehr von ihr einen Wandel der Bildsprache vermuten.⁶²²

Damit stehen wir aber vor der Frage, in welchem Verhältnis die kunsttheoretischen Diskurse, die Selbstbeschreibungen und Programme zur Evolution der Formen stehen. Folgen wir unserer Logik, dass die Kunstwerke Kommunikationsmedien sind und Anschlusskommunikationen herausfordern, so können wir

619 Wölfflin 1947, S. 261.

620 De Berg / Prangel 1997, S. 234f.

621 Vgl. zur *disegno-colore*-Debatte Bernard Teyssède: Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV., Paris 1965, und Thomas Puttfarcken: The Dispute about ‚Disegno‘ and ‚Colorito‘ in Venice, in: Peter Ganz / Martin Gosebruch / Nikolaus Meier / Martin Warnke (Hrsg.): Kunst und Kunsttheorie 1400–1900 (Wolfenbüttler Forschungen 48), Wiesbaden 1991, S. 75–199.

622 Vgl. Marian Hobson: The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France, Cambridge 1982, und Büttner 2001.

hier Quellen vermuten, die uns auf den Grad und den Prozess der Ausdifferenzierung der Systeme verweisen. In diesem Falle erhielten wir Argumente, um den Einfluss des Systems Politik, etwa der Französischen Revolution, oder der Wissenschaft, etwa der Aufklärung, auf den Wandel der Bildsprache im 18. Jahrhundert differenziert und nicht kausal beschreiben zu können. Die bisherigen Versuche, Beziehungen zwischen den gesellschaftlichen Bereichen darzulegen, überzeugen wenig.⁶²³ Wir werden also im Folgenden die Begriffe Selbstbeschreibung und Programmierung schärfen müssen, bevor wir dann exemplarisch die Evolution von spezifischen Formen an einigen Objekten im süddeutschen Raum nachzeichnen werden.

9 Selbstbeschreibung und Programmierung

Wir haben bereits Programmierung als ein wichtiges Element der Selbstorganisation von Systemen beschrieben und dargelegt, dass Programme den Wiedereintritt des durch Ausdifferenzierung ausgeschlossenen Dritten in das autopoietische System ermöglichen.⁶²⁴ Wir erinnern uns, dass das Rechtssystem nach dem Code recht / unrecht operiert, aber die Gesetze, die Programme, wiederum von der Politik legitimiert werden müssen. Innerhalb des Kunstsystems hatten wir die Dekrete für religiöse Bilder, die 1563 auf dem Konzil von Trient (1545–63)⁶²⁵ erlassen wurden, als solche Programme angesprochen. Darüber hinaus können auch Kunstkritik, Kunsttheorie und Ästhetik als Programme aufgefasst werden, insofern sie bestimmen, was im Kunstsystem codiert kommuniziert wird.⁶²⁶

Von der Programmierung müssen wir die Selbstbeschreibung vorerst auf der Ebene der allgemeinen Begriffe trennen. Unter Selbstbeschreibung versteht man in der Systemtheorie die Möglichkeit, dass sich das System selbst beobachtet, was als Differenz immer die Möglichkeit zur Fremdbeobachtung impliziert. Selbstbeschreibung ist somit eine Beobachtung der systemeigenen Kommunikation und dient „höherstufiger Strukturierung von Systemgedächtnissen“.⁶²⁷ Innerhalb

623 Vgl. zuletzt Telesko 2005, S. 175–184. Vgl. auch Jutta Held: *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat*, Berlin 2001.

624 Vgl. Kapitel III 5.

625 Hubert Jedin: *Geschichte des Konzils von Trient*, 4 Bde., Freiburg 1949–1975; Hubert Jedin: *Das Tridentinum und die Bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 74, 1963, S. 321–339.

626 Vgl. Becker / Reinhardt-Becker 2001, S. 131.

627 Krause 2005, S. 220. – Vgl. auch Jan Assmann / Thomas Hölscher (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1988; Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische*

des Systems Gesellschaft liefert die Soziologie die Reflexionstheorie der Selbstbeschreibung der Gesellschaft mit all ihren Teilsystemen. Seit dem 18. Jahrhundert reflektiert die Gesellschaft ihre Selbstbeschreibung an dem Begriff der Kultur, den Luhmann scharf kritisiert.⁶²⁸ „Der Kulturbegriff“, so Luhmann, „impliziert Kulturvergleich und historischer Relativismus und Selbstverortung der eigenen Kultur in diesem Kontext“ und vermittelt einen „Anschein von ‚Objektivität‘“ für die Qualifizierung von Kulturen.⁶²⁹ Alles was nicht Natur ist, wird als Kultur reflektiert. Der Kulturbegriff ist daher relativierend im Hinblick auf alles Eingeschlossene und normierend in Abgrenzung zu anderen Kulturen. Auch wenn man die Europazentrierung des Kulturbegriffs aus dem 19. Jahrhundert aufgegeben habe, so bleibt der Begriff undefiniert beziehungsweise kontrovers definiert, so dass wir auch von den „Kulturwissenschaften“ keinen theoretischen Fortschritt erhoffen können.⁶³⁰ Das Konzept der Selbstbeschreibung in der Systemtheorie versucht dem Phänomen der Selbstbeobachtung differenzierter entgegenzutreten. Jede Gesellschaft beobachtet sich selbst und konstruiert Selbstbeschreibungen, die – und das ist der Kern der Selbstbeschreibung – der Identitätsbildung des Systems dient. „In der Selbstbeschreibung macht das System sich selbst zum Thema, es behauptet seine eigene Identität.“⁶³¹ Eine Ständegesellschaft wird sich folglich anders beschreiben als eine funktional ausdifferenzierte Gesellschaft. Die Selbstbeschreibung sagt also nur etwas über das System selbst aus, das es beobachtet, über den Grad der Kopplung respektive Ausdifferenzierung der einzelnen gesellschaftlichen Bereiche. Selbstbeschreibung ist kontingent, da sie an die Kontingenz der Systemkommunikation gebunden ist, und immer selektiv, so dass sie nie das Gesamtgedächtnis des Systems repräsentieren kann.⁶³²

Gewöhnlich finden Selbstbeschreibungen im Medium der Sprache, ob mündlich erzählt oder schriftlich niedergeschrieben, statt. Im Kunstsystem unterscheidet Luhmann „mehrere Schichten der selbstreferenziellen Bestimmung von Kunstbeobachtungen“, ohne dass mit Schichtung eine Wertigkeit zum Ausdruck gebracht werden soll.⁶³³ So zeigt die Erfahrung, dass Kunst Kunst zitieren, kopieren, ablehnen, innovieren oder auch ironisieren kann. Diese „Intertextualität“ von Kunst kann zu Typenbildungen und zu Gattungen führen.⁶³⁴ Institutionelle Einrichtungen wie Museen, Ausstellungen und Happenings dienen der Selbstbeschrei-

Identität in frühen Hochkulturen, München 1999 (1. Aufl. 1996).

628 Luhmann 1998, S. 880; Luhmann 1999, S. 397f.

629 Luhmann 1998, S. 881.

630 Luhmann 1999, S. 881f. – Zur kritischen Stellungnahme gegenüber den Begriffen „Kultur“ und „Kulturwissenschaften“ vgl. auch Kapitel II 2.

631 Luhmann 1999, S. 399; vgl. auch Luhmann 1998, S. 889f.

632 Luhmann 1999, S. 394.

633 Luhmann 1999, S. 396.

634 Luhmann 1999, S. 395.

bung der Kunst auf dieser Ebene, ebenso der offene beziehungsweise zumindest eingeschränkte Zugang zu Kirchen, Schlössern und Gärten. Notwendig ist der potentielle Zugang zu den Kunstwerken.

Diese Intertextualität ist aber ebenso Voraussetzung für das Kunstsystem schlechthin. Wie wären sonst Anschlusskommunikationen und die Operation innerhalb des Systems, Kunstwerke als Kunstwerke von Nichtkunstwerken zu unterscheiden, möglich? Das Konzept der Selbstbeschreibung zielt nach Luhmann vor allem auf sprachliche Beschreibungen, in denen von Kunst als Kunst berichtet wird. Das leuchtet ein, hat Luhmann doch die Selbstbeschreibung als eine Operationsweise von Systemen bestimmt, „die die systemeigene Identität des Systems erzeugt“.⁶³⁵ In der Philosophie finden wir solche Selbstbeschreibungen seit der Antike, die sich im 18. Jahrhundert mit der kunsttheoretischen Tradition verbinden und unter dem Begriff Ästhetik von Baumgarten über Kant bis Adorno fungieren. Selbstverständlich – und das gilt es hier zu unterscheiden – entleihen diese Selbstbeschreibungen ihre theoretische Konzeption von kunstexternen Mitteln (Philosophie), die sie aber auf „kunsteigene Sinnprobleme“ beziehen und damit der Identitätsbildung des Systems dienen.⁶³⁶

An dieser Stelle wird die leicht zu Verwechslungen führende begriffliche Nähe von Programmierung und Selbstbeschreibung offensichtlich. Die Literatur zur Ästhetik, aber auch zur Kunsttheorie, können wir also aus zwei Blickwinkeln für das Kunstsystem untersuchen: Mal aus der Perspektive der Programmierung und mal aus der Perspektive der Selbstbeschreibung. Die Bestimmung der Begriffe auf einer allgemeinen Ebene verweist auf das Kriterium der Unterscheidung. Ästhetik und Kunsttheorie verstehen wir als Programme des Kunstsystems, insofern sie den Wiedereintritt eines ausgeschlossenen Dritten ermöglichen und dem System Regeln zur Kunstproduktion an die Hand geben. Dies kann durch Programmierung von außen (Ästhetik, Kunstphilosophie) oder durch Selbstprogrammierung von innen (Kunsttheorie) geschehen. Die Ästhetik und vor allem die Kunsttheorie können wir nur dann als Selbstbeschreibung eines Systems beobachten, insofern es der Selbstvergewisserung respektive der eigenen Identitätsbildung des Kunstsystems dient. Diese Unterscheidung ist für historische Forschungen besonders wichtig. Denn sowohl Programmierung als auch Selbstbeschreibung sind nicht nur grundlegende Operationsweisen des Systems, sondern ihre schriftlichen Zeugnisse sind wichtige Quellen für die historische Erforschung des Kunstsystems. Oder anders gesagt: Anhand der Programmierung und Selbstbeschreibung können wir aus dem Wissenschaftssystem heraus das Kunstsystem in seinem Wandel beobachten und den Grad der Ausdifferenzierung beschreiben.

⁶³⁵ Luhmann 1999, S. 398.

⁶³⁶ Luhmann 1999, S. 398f.

10 Evolution der Formen – Perspektive und Rahmung

Aufgrund der Erweiterung der Morphologie durch die neodarwinistische und systemtheoretisch präzisierte Theorie der Evolution erhalten wir mit Variation, Selektion und Restabilisierung allgemeine Begriffe, anhand derer wir die Evolution der Formen analysieren und als einen Wandel der Bildsprache beschreiben können. Die Begriffe Programmierung und Selbstbeschreibung ermöglichen es uns, die theoretischen Schriften, Traktate und Äußerungen, die uns als schriftliche Quellen neben den (visuellen) Kunstwerken erhalten sind, angemessen auf diesen Wandel hin zu interpretieren, weil sie zum einen durch ihre Konzeptualisierung für funktional geschlossene Systeme kausale Schlüsse zwischen den koevoluierenden Systemen vermeiden helfen und zum anderen Systembeziehungen entsprechend ihrer Komplexität beobachten lassen. Die Morphologie des Bildes wird an dieser Stelle durch ein genuin historisches Moment theoretisch erweitert und avanciert erst dadurch zu einem genuin *kunsthistorischen* Verfahren, das neben der Analyse der Formen und ihrer Semantik beanspruchen kann, auch deren Wandel zu beschreiben.

Im Folgenden wollen wir das Verfahren, welches wir nun in seiner theoretischen Konzeption vollständig entfaltet haben, wiederum an konkreten Objekten prüfen, wobei wir vor allem auf die Evolution der Formen unsere Aufmerksamkeit richten. Im Rahmen der Exemplifikation der Morphologie sollte es genügen, die Evolution der Formen an wenigen ausgewählten Formen und in einer eingegrenzten Region und Zeit exemplarisch nachzuzeichnen. Es kann hier nicht darum gehen, eine Historiographie der Kunst zu schreiben – dies überlassen wir weiteren Studien –, sondern das Prinzip exemplarisch vorzustellen. Wir werden unseren Blick daher vor allem auf die Formen Perspektive und Rahmung lenken und uns auf den bereits behandelten Zeitraum vom ausgehenden 17. bis ins 18. Jahrhundert in Süddeutschland beschränken.

Die Kontingenz und Vielfalt dieser Formen wurde bereits in Wien und Fürstenfeld deutlich. Sie sind keine Ausnahmen, sondern stehen hier prototypisch für stabilisierte Formvarianzen. Beispielsweise ist im frühbarocken Festsaal des Klosters Benediktbeuern (1670–1675) die Decke von ganz unterschiedlichen *quadri riportati* überzogen und durch die Rahmung in ein Stucksystem eingebunden (Abb. 70), während Georg Asam (1649–1711) in der Klosterkirche nur wenige Jahre später alle Bildthemen, auch Ereignisse, in der Untersicht konstruiert (Abb. 66). In Niederaltaich hatten wir bereits darauf hingewiesen, dass der Maler Andreas Heindl (1693–1757) in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts die durchbrochenen Decken der Seitenschiffe visuell mit der darüberliegenden Decke der Emporen zu

einem einheitlichen Bild zusammenfasst (Abb. 45). Noch 50 Jahre später, 1778, realisiert der kurtrierische Hofmaler Januarius Zick (1702–1764) in Wiblingen eine ganz ähnliche ikonische Struktur, als er das Bildprogramm der Seitenkapellen vom Altar über die Kapellen und die Emporendecke inhaltlich und formal zusammenfasst (Abb. 91) und dafür alle visuellen Register der Deckenmalerei zieht. Johann Baptist Zimmermann staffiert die Wallfahrtskirche Steinhausen (1730–1733) vollständig mit terrestrischen Ereignisbildern an der Decke aus, während 25 Jahre später der kaiserliche Hofmaler Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) in der Wallfahrtskirche Birnau (1748–1750) wieder auf das illusionistische Konzept zurückzugreifen scheint und den Kirchenbau visuell erweitert (Abb. 87). Schließlich ist es Giovanni Battista Tiepolo (1669–1770), der 1751/52 eine personenreiche theaterähnliche Aufführung über dem mächtigen Gesims im Kaisersaal der Würzburger Residenz inszeniert und die bereits stuckierten Rahmen für mögliche Deckenbilder vollständig neu interpretiert. Ob man angesichts dieser Vielfalt und Heterogenität noch eine Stilgenese konstatieren darf oder sogar eine Entwicklung vom illusionistischen Deckenbild des Barock hin zu terrestrischen Ereignisbildern im Rokoko, wie es in der Nachfolge Bauers bis heute noch versucht wird,⁶³⁷ muss angesichts dieser Beispiele sehr fraglich erscheinen. Vielmehr wird auch hier deutlich, wie sehr die herkömmliche Stilgeschichte zu leicht Gefahr läuft, mehr Ausnahmen verbergen zu müssen, als Zusammenhänge nachweisen zu können. Vor diesem Hintergrund erscheint die Fokussierung auf die Formen Perspektive und Rahmung in Süddeutschland als eine besondere Herausforderung für die Morphologie, zumal diese Formen darüber hinaus auch noch im Zentrum des frühneuzeitlichen kunsttheoretischen Diskurses stehen. Diesem Diskurs wollen wir uns als Erstes zuwenden und uns dabei auf die zentralen Aussagen konzentrieren, die für unsere anschließende Untersuchung der Evolution der Formen wichtig sein werden.

10.1 Perspektive und Rahmung in Selbstbeschreibung und Programmierung

Die Bedeutung der Perspektive für die Malerei ist evident. Es war vor allem Erwin Panofsky, der in seinem Vortrag 1924 in der Warburg-Bibliothek zur „Perspektive als ‚Symbolische Form‘“⁶³⁸ die Perspektive als ein künstlerisches Gestaltungsmittel

⁶³⁷ Bauer 1980. Vgl. auch Wiebke Fastenrath: „Quadro riportato“. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990, S. 79.

⁶³⁸ Erwin Panofsky: ‚Perspektive als ‚Symbolische Form‘ (1924/1927), in: ders.: 1964, S. 99–167. Zur Bedeutung der Perspektive bereits Erwin Panofsky: Das perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis, in:

diskutierte, das er in Anlehnung an Cassirer als eine ‚symbolische Form‘ auffasst, „durch die ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird“. ⁶³⁹ Er folgert daraus, dass es „in diesem Sinne für die einzelnen Kunstepochen und Kunstgebiete wesensbedeutsam [ist], nicht nur ob sie Perspektive haben, sondern auch welche Perspektive sie haben“. ⁶⁴⁰ Panofsky sieht in der „Entdeckung des Fluchtpunktes“ die Bedingungen für den „modernen Systemraum“, der im 14. und 15. Jahrhundert schrittweise entwickelt und schließlich bei Brunelleschi und Alberti erstmalig als mathematisches Verfahren angewandt wurde. ⁶⁴¹ Panofsky argumentiert nun, dass diese Entdeckung über das mathematische Prinzip hinausweise, indem der Fluchtpunkt als der Schnittpunkt der Orthogonalen zur Bildebene im Unendlichen „gleichsam das konkrete Symbol für die Entdeckung des Unendlichen selbst“ sei. ⁶⁴² Diese Argumentation hat die Forschung bis heute geprägt, ⁶⁴³ wenngleich in den letzten Jahren verstärkt Zweifel an der Argumentation Panofskys geäußert wurden. ⁶⁴⁴

Büttner weist in einem grundlegenden Aufsatz nach, dass den Anfängen der konstruktiven Perspektive bei Brunelleschi und Alberti kein Wissen der Konstruktion der Zentralperspektive aus dem Fluchtpunkt zu Grunde liegt. ⁶⁴⁵ Vielmehr rekurren beide auf die Lehren zur Optik aus dem 13. und 14. Jahrhundert und das Modell der Sehpyramide, wobei sich deren Spitze im Auge des Betrachters befindet und eine Seite der Grundfläche die Basis der zu sehenden Objekte ist. ⁶⁴⁶ Während Filippo Brunelleschi (1377–1446) basierend auf dem Modell der Sehpyramide ein konstruktives Verfahren mit dem Ziel entwickelte, Bauwerke anhand des seit dem 14. Jahrhundert bekannten Jakobsstabs perspektivisch darzustellen,

Kunstchronik N.F. 26 (1914/15), S. 505–516; Heinrich Wieleitner: Zur Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktionen in der malerischen Perspektive, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 42 (1920), S. 249–262.

⁶³⁹ Zitiert nach Panofsky (Perspektive) 1964, S. 108.

⁶⁴⁰ Panofsky (Perspektive) 1964, S. 108.

⁶⁴¹ Panofsky (Perspektive) 1964, S. 117–121.

⁶⁴² Panofsky (Perspektive) 1964, S. 117.

⁶⁴³ Aus der umfangreichen Literatur, die in der Tradition steht, vgl. besonders Gottfried Boehm: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969; Alexander Perrig: *Masaccios ‚Trinita‘ und der Sinn der Zentralperspektive*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21, Marburg 1986, S. 11–43; Annette Lobbenmeier: *Raum und Unendlichkeit. Die Perspektive als Bedeutungsträger in Florentiner Bildprogrammen des Quattrocento*, Essen 1995.

⁶⁴⁴ Vor allem Martin Kemp: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven 1990; Frank Büttner: *Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti*, in: Andreas Kablitz/Gerhard Neumann (Hrsg.): *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Breisgau 1998, S. 55–88.; Büttner 2006. – Zur Forschungslage im Allgemeinen vgl. Rocco Sinigalli (Hrsg.): *La prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno (Atti del convegno internazionale di studi, Istituto Svizzero di Roma, 11.–14. settembre 1995)*, Fiesole 1998.

⁶⁴⁵ Büttner 1998 [Mimesis].

⁶⁴⁶ Weiterhin grundlegend für die Geschichte der Optik: David C. Lindberg: *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, Frankfurt am Main 1987.

kommt Leon Battista Alberti (1404–1472) die epochemachende und aus diesem Modell abgeleitete Leistung zu, das Gemälde als die Schnittfläche durch die Sehpypamide zu definieren: „*Erit ergo intercisio pyramidis visivae.*“⁶⁴⁷ Diese Definition folgt aus der Überlegung, dass jeder Schnitt durch die Sehpypamide proportional zum gesehenen Geschehen (*historia*) ist und daher das Geschehen in Maßgleichheit (*commensuratio*) abbildet.⁶⁴⁸ Diese Maßgleichheit der Abbildung ist die Motivation Albertis, für die Maler die Regeln darzulegen, denen der Schnitt unterworfen ist. Die besondere Schwierigkeit in der Darlegung eines Konstruktionsverfahrens der Perspektive war weniger die Festlegung des Hauptpunktes (heute: Fluchtpunkt) als einen Punkt, durch den der kürzeste Sehstrahl vom Augpunkt auf die Schnittfläche trifft und in dem die Bildorthogonalen fluchten, als die Festlegung der Transversalen, das heißt die Bestimmung der Abstände der Bildparallelen.⁶⁴⁹ Dies gelingt Alberti nur, indem er durch eine Querschnittskonstruktion der Sehpypamide neben dem Gemälde die Transversalen über das Verhältnis von Betrachterstandpunkt (Augpunkt) und Bildebene des Gemäldes (Schnittfläche) konstruiert. Alberti setzt den Hauptpunkt nicht „mit vollem mathematischen Bewußtsein“⁶⁵⁰ ein, wie es noch Panofsky vermutete, vielmehr entstand er empirisch als ein Ergebnis der Konstruktion aus dem Modell der Sehpypamide.⁶⁵¹ Alberti steht damit ganz in der Tradition der Lehren zur Optik aus dem 13. und 14. Jahrhundert, in denen lediglich dem Augpunkt als Spitze der Sehpypamide eine zentrale Funktion zukommt, wenn man schon nach einer solchen suchen möchte.

Aus systemtheoretischer Sicht ist *De pictura* ein hervorragendes Beispiel für die Selbstprogrammierung im Kunstsystem, weil Alberti im ersten Buch des Malertraktates ein ausgeschlossenes Drittes – in diesem Falle die Lehren der Optik aus dem Wissenschaftssystem – in das Kunstsystem einbindet. Wenngleich wir im 15. Jahrhundert noch nicht von einem ausdifferenzierten autonomen Kunstsystem sprechen können, so weist die Selbstprogrammierung in *De pictura* aber auf eine operative Trennung der Systeme Wissenschaft und Kunst, die dem Prinzip von Inklusion durch Exklusion folgt. Alberti spricht dieses Verhältnis sogar am Anfang von *De pictura* an. Er wolle, so betont Alberti, zunächst nur all dasjenige bei den Mathematikern entlehnen, was mit seinem Gegenstand der Malkunst zu tun habe. „Doch ersuche ich“, so Alberti weiter, „mit Nachdruck darum, bei allen meinen Erörterungen im Auge zu behalten, dass ich mich nicht als Mathematiker, sondern als Maler über die Dinge äußere. Jene nämlich, die Mathematiker, messen die

647 Leon Battista Alberti: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei (hrsg. von Oskar Bätschmann und übers. von Christoph Schäublin), Darmstadt 2000, *De pictura*, p.12, S. 216.

648 Alberti 2000, *De pictura*, p. 14 und 19.

649 Büttner 1998 [Mimesis], S. 81.

650 Panofsky (Perspektive) 1964, S. 117.

651 Vgl. Büttner 1998 [Mimesis], S. 85.

Dinge bezüglich ihres Aussehens und ihrer Gestalt allein mit dem Verstand und trennen alles Stoffliche ab. Ich dagegen, als Maler, werde mich beim Schreiben an eine, wie man sagt, ‚handfeste Minerva‘ halten: schließlich will ich ja, dass die Sache tatsächlich zur Anschauung gelangt.“⁶⁵² Selten ist in dieser Zeit so deutlich auf die unterschiedlichen Operationen der beiden Systeme hingewiesen und dadurch Exklusion betrieben worden, die Inklusion der mathematischen Prinzipien durch Selbstprogrammierung erst ermöglicht. Die Perspektivkonstruktion versteht er als „die ersten Lehrstücke der Malkunst“ (*rudimenta*), die er einer Betrachtung „als Maler für Maler“ unterzogen habe.⁶⁵³ Der philosophisch-theologisch geprägte Begriff der Unendlichkeit, den Panofsky als Entdeckung bei Alberti gefeiert und in den Mittelpunkt seiner Argumentation gestellt hatte, war weder für die Konstruktion der Schpyramide aus dem Augpunkt notwendig, noch wurde er von den Zeitgenossen mit dem Fluchtpunkt im Bild verbunden.⁶⁵⁴ Vielmehr werden wir die „Metaphysik des Fluchtpunktes“⁶⁵⁵, die Büttner in der Forschung kritisiert, als eine Erfindung der Kunsthistoriker bezeichnen dürfen, die keine Legitimation in den Quellen findet.

Das Modell der Schpyramide und die daraus entwickelte Konstruktion der Perspektive ist für Alberti demnach Mittel zum Zweck, Regeln für die Malkunst zu entwickeln, wodurch die Malerei in die Lage versetzt wird, „Abwesendes [zu] vergegenwärtig[en]“ und „Verstorbene erkennbar vor Augen“ zu stellen.⁶⁵⁶ Damit rekurriert Alberti auf das antike Konzept der *enargeia*, das Valeska von Rosen in der frühneuzeitlichen Dichtungstheorie nachweisen kann und in der Umschreibung des „Vor-Augen-Stellens“ auf die Malerei übertragen wird.⁶⁵⁷ In der bei Alberti erstmalig in dieser Schärfe zum Ausdruck gebrachten Selbstvergewisserung, die spezifische Leistung der Gemäldemalerei in der „Realitätsverdopplung“ zu erkennen, wie es Luhmann nennen würde, finden wir einen weiteren Anhaltspunkt für die Ausdifferenzierung des Kunstsystems im 15. Jahrhundert in der Gattung der Malerei. Und die Perspektive ist das Mittel der Malerei zur Erzeugung einer fiktionalen Realität. Die umfangreiche Traktatliteratur zur Perspektive, die in der Nachfolge Albertis steht, wird die Perspektivkonstruktionen präzisieren und ihre Anwendungsbereiche auf andere Medien, zum Beispiel die Architektur (Goldener Schnitt) und Deckenmalerei (Illusionismus), erweitern. Dieses Verständnis von Perspektive folgt unserer Bestimmung der Perspektive als Form,

652 Alberti 2000, *De pictura*, p. 1, S. 195.

653 Alberti 2000, *De pictura*, p. 23, S. 233.

654 Büttner 2006, S. 2.

655 Büttner 1998 [*Mimesis*], S. 85.

656 Alberti 2000, *De picture*, p. 25, S. 235.

657 Valeska von Rosen: Die *Energeia* des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des *Ut-pictura-poesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27, Marburg 2000, S. 171–208.

die als Beobachtungsdirektive die Imagination einer fiktionalen Realität durch einen Beobachter leitet und somit zum rhetorischen Bildmoment gehört, den wir oben bereits mit dem Begriff der Bildsprache umrissen hatten. Der Begriff der „Perspektive als rhetorische Form“ von Büttner weist ebenfalls auf diese kommunikative Funktion der Perspektive hin.⁶⁵⁸

Die Renaissancekünstler erkannten sehr schnell, dass sie mit der mathematisch konstruierten Perspektive ein besonderes Mittel zur Hand hatten, mit dem sie Bildräume dem Beobachter vor Augen stellen und ihn zu den Bildräumen in Beziehung setzen konnten. In den folgenden Jahrzehnten erschienen gleich mehrere wichtige Anleitungen zur Perspektivkonstruktion, die ihre Varianten und Möglichkeiten konkret vorführten. Piero della Francesca (um 1420–1492) legte 1460 mit *De prospectiva pingendi*⁶⁵⁹ ein umfangreiches Werk vor, das sich ausschließlich der Perspektive und ihren Konstruktionsvarianten widmete. Nördlich der Alpen wendet sich Albrecht Dürer der Perspektive zu und schrieb seine Erfahrungen 1525 in *Vnderweysung der messung mit dem zirckel vnd richtscheyt* nieder.⁶⁶⁰ Schließlich war es Leonardo da Vinci (1452–1519), der in der Perspektive ein naturphilosophisches Paradigma und darin das zentrale Argument für das Selbstverständnis der Malerei als Wissenschaft erkannte. In dieser auf Leonardo zurückgehenden Selbstbeschreibung des Malers als Wissenschaftler kommt nicht nur ein neues Künstlerverständnis zum Ausdruck,⁶⁶¹ sondern die Selbstbeschreibung ist ebenfalls ein Hinweis auf eine beginnende Ausdifferenzierung des Kunstsystems. Die Kunst wächst aus dem Selbstverständnis des Handwerks heraus und stellt sich auf dieselbe Stufe wie die Wissenschaft, wobei sie dies nur kann, wenn sie sich von ihr operativ unterscheidet. Leonardo bezog sich neben dem Studium der euklidischen Optik ebenso wie Alberti auf die mittelalterlichen Lehren der Optik, deziert auf John Pecham (1220–1292) und die bis ins 17. Jahrhundert grundlegende Schrift *Perspectiva* von Witelo (1220/30–1275/90).⁶⁶² In seinem erst posthum veröffentlichten *Trattato della pittura*⁶⁶³ unterschied Leonardo die Perspektive in drei Bereiche – die Linear-, Farb- und Luftperspektive – und perfektionierte diese

658 Büttner 2006.

659 Piero della Francesca: *De prospectiva pingendi* (hrsg. von Giustina Nicco-Fasola), Florenz 1984, mit einer sehr guten Einführung von Giustina Nicco-Fasola. Vgl. zu diesem Traktat auch Wieleitner 1920 und Erwin Panofsky: *Die Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktionen in der malerischen Perspektive*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 45 (1925), S. 84–86.

660 Albrecht Dürer: *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, 3. Aufl., Nördlingen 2000 (Faks.-Neudruck der Ausgabe Nürnberg 1525).

661 Vgl. Martin Kemp: *Leonardo's Visual Pyramid*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 40 (1977), S. 129–149; Frank Fehrenbach: *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Berlin 1997, besonders S. 157–169.

662 Lindberg 1987.

663 Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura. Das Buch von der Malerei* (Nach dem Codex Vaticanus 1270), Wien 1882, 1. Buch n. 6.

Techniken in der Malerei.⁶⁶⁴ Leonardo führte Experimente zur Optik durch, um dem Phänomen des Sichtbaren und seiner Vergegenständlichung im Bild auf die Spur zu kommen, und erkannte beispielsweise schon früh, dass die Linearperspektive nur eine Vereinfachung des tatsächlichen Sehens ist, weil ihre Konstruktion nur ein Auge voraussetzt, der Mensch aber mit zwei Augen sieht.⁶⁶⁵ Leonardo verstand Malerei als Wissenschaft, weil sie, so kann man in seinem *Trattato* lesen, auf mathematischer Beweisführung (*mattematiche dimonstrationsi*, n. 1) basiere. Darüber hinaus bedürfe sie im Unterschied zur Poesie keines Dolmetschers für verschiedene Sprachen (*non ha bisogno d'interpreti di diverse lingue*, n. 7), vielmehr sei es gerade ihr Vorzug, dass sie die Imagination nicht in Schriftzeichen niederlege, sondern sie wirklich vor dem Auge entstehen lasse (*realmente fori dell'occhio*, n.2), so als würde sie von der natürlichen Wirklichkeit herrühren. Auch Leonardo rekurriert auf das antike Enargeia-Konzept und argumentiert: Weil die Malerei alle Dinge, ob sie existieren oder nicht, vor den Augen entstehen lassen könne, sei sie Enkelin der Natur und Gott verwandt (*nipote d'essa natura et parente d'Iddio*, n. 12). Seine Schlussfolgerung, dass der Maler damit Herr über alle Dinge und als Schöpfer Gott ähnlich (n. 13) sei, ist dann nur konsequent. In diesen Worten kommt keine übersteigerte Hybris zum Ausdruck, sondern ein Selbst- und Weltverständnis, die göttlichen Gesetze in der Natur und damit Gott selbst als Schöpfer in der Natur zu suchen, gerade weil die Perspektive als naturphilosophisches Paradigma der Malerei zugrunde liegt.⁶⁶⁶ Es ist nicht der Fluchtpunkt, sondern die Leistung der Malerei, eine Welt analog wie Gott zu erschaffen und dem Menschen vor Augen zu stellen, über die eine Fremdreferenz zum System Religion herzustellen möglich ist. Das der Naturwissenschaft zugrunde liegende Selbstverständnis, die Natur als die von Gott geschriebenen Bücher der Sinne zu erforschen, geht auf den Kardinal Nikolaus von Kues (1401–1464) zurück, der in *De beryllo* schreibt: „Die sinnenfälligen Dinge nämlich sind die Bücher der Sinne [*sensuum libri*], in denen die Absicht der göttlichen Vernunft in sinnenfälligen Gestalten beschrieben ist, und die Absicht ist die Selbstoffenbarung des Schöpfergottes.“⁶⁶⁷ Auf diesem erkenntnistheoretischen Selbstverständnis gründen Leonardos Überlegungen zur Malerei als Wissenschaft, wobei die Perspektive das zentrale ikonische Mittel zur Erzeugung eines ‚lebendigen‘ Raumes ist.⁶⁶⁸ Alberti liefert dem Kunstsystem ein

664 Frank Fehrenbach: Der oszillierende Blick. „Sfumato“ und die Optik des späten Leonardo, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 65 (2002), S. 522–544.

665 Vgl. Karl Clausberg: „Wozu hat der Mensch zwei Augen?“ – Der Mythos der Perspektive, in: Wolfgang Müller-Funk / Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien, New York 1996, S. 163–183.

666 Fehrenbach 2002, S. 530.

667 Nikolaus von Kues: *De beryllo*. Über den Beryll. Übersetzt und eingeleitet von Karl Bormann, 3. verb. Ausg. Hamburg 1987, n. 66.

668 Simon 2004, vor allem S. 66f.

Programm, welches Leonardo als Selbstbeschreibung auf die Identität der Malerei bezieht und damit die funktionale Ausdifferenzierung der Kunst vorantreibt.

Die in den folgenden zwei Jahrhunderten entstehenden Perspektivlehren müssen vor dem Hintergrund der Ausdifferenzierung des Kunstsystems verstanden werden. Sie erforschen die unterschiedlichsten Konstruktionsprinzipien der Perspektive und legen diese als Programme im Kunstsystem so dar, dass die Maler sie verstehen und umsetzen können. Es ist schließlich der uns schon aus Wien bekannte Jesuitenpater und Maler Andrea Pozzo (1642–1709), der die im 16. und 17. Jahrhundert vor allem in Rom entwickelten Konstruktionstechniken der Deckenmalerei, die die Grenzen zwischen Realarchitektur und gemalter Perspektivarchitektur illusionistisch aufzuheben im Stande sind, schriftlich als Programm niederlegt und 1693 in *De perspectiva pictorum et architectorum* veröffentlicht. Durch mehrfache Auflagen und Übersetzungen⁶⁶⁹ können die von Pozzo beschriebenen Perspektivtechniken verbreitet und von den Malern im Spätbarock rezipiert werden. 250 Jahre nach Alberti verfügen schließlich nicht nur die Maler, sondern alle Künstler über Kenntnisse ganz unterschiedlicher Perspektivkonstruktionen zur Raumerzeugung und variieren diese vielfältig in ihren Gemälden, Altären und Räumen.⁶⁷⁰

Die Perspektive ist nun nicht mehr nur eine Theorie aus einem koevoluierenden System, sondern durch Selbstprogrammierung und Selbstbeschreibung eine konstitutive Form der Malerei, die ihr die Möglichkeit verschafft, Gegenstände und Themen so zu visualisieren, dass der Beobachter sie als imaginierte Realität vor seinen Augen konstruieren kann. Mit zunehmender Differenzierung wird sich das System Kunst dieser Leistung für die Gesellschaft selbst bewusst und auch die koevoluierenden Systeme fordern sie ein und nutzen sie für ihre Zwecke. Dies betrifft nicht nur die Kirche in der Veranschaulichung der Transzendenz in den Sakralräumen oder die Politik in ihrer visuellen Selbstinszenierung und -legitimation im höfischen Zeremoniell, sondern es gilt auch für die Wissenschaft. So verleiht beispielsweise Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) 1678 in einem Brief seinem Wunsch besonderen Ausdruck, dass es einen *Atlas Universalis* geben müsse, in dem in „ungewöhnlicher Vollständigkeit die wissenschaftlichen Erkenntnisse in ihrer Gesamtheit zusammengefasst werden könnten“.⁶⁷¹ Das Außergewöhnliche an diesem *Atlas Universalis* ist schließlich, dass es sich um einen Bildatlas handeln sollte, der vollständig auf Text verzichtete, da die meisten Dinge, die gelehrt

669 Zum Beispiel in der deutschen Übersetzung Andrea Pozzo: *De perspectiva, pictorum atque architectorum ... Der Maler und Baumeister Perspektiv ...*, Augsburg 1708 und 1711.

670 Die Perspektive als ikonisches Mittel auch für die Architektur, vgl. dazu Hoppe 2003, S. 211–217.

671 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Sämtliche Schriften und Briefe*, Bd. 4, Teilband A, Berlin 1999, Nr. 31, S. 86–90, S. 86: *Habentur hactenus Atlas Geographicus. Item Atlas Astronomicus sive coelestis. Mibi autem in mentem venit Encyclopaediam totam Atlante quodam Universalis egregie comprehendendi posse.*

und gelernt würden, so Leibniz, den Augen dargeboten werden müssten, weil die durch die Ohren wahrgenommenen Dinge nur langsamer die Gemüter erregen würden als die den zuverlässigen Augen (*oculis fidelibus*) dargebotenen.⁶⁷² Leibniz hatte seinen Wunsch nie realisieren können, doch solche Quellen zeigen, wie die auf Leonardo zurückgehende Selbstbeschreibung des Kunstsystems wiederum als Leistung von den koevoluierenden Systemen aufgenommen wird.

Noch 1765 formuliert Denis Diderot im zwölften Band seiner *Encyclopédie* offensiv in einem eigenen Eintrag zur Perspektive ihre Bedeutung für die Malerei und betont: „Il est constant que l'imitation est non-seulement la premiere règle de la Peinture, mais qu'elle est son principe, sa source, enfin ce qui lui a donné la naissance.“⁶⁷³ Was hier im 18. Jahrhundert noch als die Quelle der Malerei gepriesen wird, als das, was das Bild eigentlich hervorbringt, wird nur hundert Jahre später vollständig abgelehnt. Cézanne bringt in seinen impressionistischen Landschaftsbildern seinen Zweifel darüber zum Ausdruck, inwieweit die Linearperspektive überhaupt in der Lage sei, die wahrgenommene Natur wiederzugeben, und verzichtet daher auf sie.⁶⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty weist bereits 1942 in einer treffenden Analyse zum Verständnis der impressionistischen Malerei auf die Gründe hin. Cézanne wollte die „primordiale Welt“ malen, den ursprünglichen Eindruck der Natur ohne jede mathematische Deformation durch die Linearperspektive, und zwar so, wie ein Betrachter sie konkret wahrnehmen würde.⁶⁷⁵ „Diese Deformationen [bekommen] durch ihre Übertragung auf die Leinwand etwas Starres“ und können daher, so Merleau-Ponty, die Natur gerade nicht nachahmen.⁶⁷⁶

Interessanterweise erheben Alberti und Cézanne auf den ersten Blick einen ganz ähnlichen Anspruch an die Kunst. Für Alberti ist die Natur, die wunderbare Bildnerin der Dinge (*mira rerum artifex*), das Vorbild für den Künstler.⁶⁷⁷ Folglich sei es die Aufgabe des Künstlers, die Gesetze der Natur zu erkennen, um durch Perfektionierung dieser Gesetze schließlich die Natur vollenden zu können.⁶⁷⁸ Die

672 Leibniz 1999, S. 86: *Primum enim pleraque quae doceri discique oportet oculis subijci possunt. Jam signis irritant animos immissa per aures, quam quae sunt oculis subjecta fidelibus. Nec dubitandum est opus hujusmodi fore omnium Bibliothecarum, et inprimis a viris illustribus quaesitum iri, quibus simul oculos animamque pascet, ut juventutem taceam generosam, et compendio docendam, et a verbis ad res mature traducendam.*

673 Denis Diderot / Jean le Rond d'Alembert: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts et métiers*, par une société de gens de lettres, 28 Bde., Paris 1751–1772, Bd. 12, S. 436. [http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?p.91:70./projects/artflb//databases/artfl/encyclopedie/IMAGE/]

674 Der Perspektive standen schon vor Cézanne andere Künstler sehr kritisch gegenüber, z. B. William Turner, vgl. dazu Monika Wagner (Hrsg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, 2 Bde., Hamburg 1992, Bd. 1, S. 115–134.

675 Maurice Merleau-Ponty: Der Zweifel Cézannes, in: Boehm 1995, S. 39–59, S. 44; vgl. zur Kunsttheorie vor allem Kai Buchholz: Die Kunsttheorie Paul Cézannes und ihr Entstehungshintergrund, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 44, Hamburg 1999 (2000), S. 85–102.

676 Merleau-Ponty 1995, S. 45.

677 Alberti 2000, *De pictura*, p. 35.

678 Vgl. Einleitung von Bättschmann in: Alberti 2000, S. 97f.

Linearperspektive ist für Alberti ein solches Naturgesetz, das dem Maler zur Gestaltung von Bildern zur Verfügung steht. In den Gesprächen Cézannes mit Emile Bernard (1868–1941) wird deutlich, dass auch Cézanne die Natur zum Vorbild der Kunst erklärt, wenn „man sich diesem vollkommenen Werk zu beugen habe“.⁶⁷⁹ Die Perspektive aber, und an dieser Stelle unterscheidet sich Cézanne deutlich von Alberti, ist für Cézanne kein Naturgesetz, sondern eine Abstraktionsleistung des Künstlers, die man zu unterlassen habe, wolle man die „primordiale Natur“ abbilden.⁶⁸⁰ Selten kann man die Destruierung einer Form in der Selbstbeschreibung so prägnant in den Quellen nachweisen.

Das Verständnis und auch die Wahrnehmung von Perspektive wandeln sich im Laufe der Jahrhunderte und das konnte nicht ohne Auswirkungen auf das Kunstsystem bleiben.⁶⁸¹ Mit der Ablehnung der Perspektive als konstitutives Moment des Bildes gewinnen die Künstler neue Möglichkeiten, Bilder zu erzeugen, und es entstehen in der Nachfolge Cézannes neue Beobachtungsdirektiven im Kommunikationssystem Kunst, die zum Beispiel in den kubistischen Arbeiten Pablo Picassos (1881–1973) und den Ready-mades von Marcel Duchamp (1887–1968) in sehr unterschiedlichen Formen ihren Ausdruck finden, deren Untersuchung aber nicht Aufgabe dieser Studie ist.

An dieser Stelle können wir festhalten, dass die Evolution der Perspektive als Form im Kunstsystem sehr eng mit der Etablierung der Kunst als autonomes Subsystem der Gesellschaft verwoben ist. Dies ist eine bereits bekannte Erkenntnis, die die Systemtheorie hier nur reformulieren kann. Darüber hinaus kann die Morphologie aber in der kurzen, aber repräsentativen Analyse der Selbstbeschreibungen und Programme begründet darlegen, wie das Verhältnis der Formen zu den Quellen zu beschreiben ist.

Die besondere Funktion des Kunstsystems für die Gesellschaft ist die Erzeugung von Weltkontingenz durch Wahrnehmung, ist die Möglichkeit, „Welt in der Welt erscheinen zu lassen“⁶⁸². Diese Funktion erfüllte das Kultbild bereits im Mittelalter, aber nicht durch sich selbst, sondern es benötigte immer noch den Kult zur Legitimation seiner Echtheit in der Welt.⁶⁸³ Erst durch die Übertragung der mathematischen Perspektive aus den Lehren der Optik im Mittelalter als ikonisches Mittel respektive als Beobachtungsdirektive in die Malerei war es möglich, dass ein Beobachter allein durch visuelle Wahrnehmung eine Welt in dieser Welt imaginieren und gleichwie durch ein Fenster in eine andere Welt schauen konnte.

679 Zitiert nach Merleau-Ponty 1995, S. 43.

680 Merleau-Ponty 1995, S. 43.

681 Vgl. Hanneke Grootenboer: *The rhetoric of perspective. Realism and illusionism in seventeenth-century Dutch still-life painting*, Chicago 2005, S. 4.

682 Luhmann 1999, S. 241.

683 Vgl. ausführlich zu diesem Thema Belting 1991.

Für die Legitimation dieser fiktionalen Realität war kein Kult notwendig, diese erfuhr das Bild allein durch die perspektivische Evidenz in der Imagination des Beobachters. Es ist gerade das imaginative Potenzial der Perspektive, welches die Malerei in die Lage versetzt – um mit Cennino Cennini zu sprechen –, „das [,]was nicht ist, darzubieten, als sei es“,⁶⁸⁴ und mithin das Fundament für eine Malerei des Unmalbaren.⁶⁸⁵

„Die Perspektive war ein wissenschaftlicher Garant des ‚versimile‘ und damit ein entscheidender Faktor im Hinblick auf das Wirkungsziel der ‚persuasio‘.“⁶⁸⁶ Büttner bezeichnet die Perspektive daher treffend als „rhetorische Form“. Doch für wen? Noch haben wir es nicht mit einem funktional ausdifferenzierten Kunstsystem zu tun, seine Leistungen stehen noch zweckgebunden im Dienste der koevoluierenden Systeme, für die es die kommunikative Funktion einlöst. Ihre Autonomie aber und funktionale Ausdifferenzierung von den koevoluierenden Systemen wird das System Kunst erst in der Moderne erlangen. Immanuel Kant bietet hier zwar die theoretischen Vorgaben aus dem Wissenschaftssystem, doch erst als die Perspektive als konstitutive Form für die Malerei destruiert wird, die sie an die koevoluierenden Systeme kettet, kann sie sich ihre eigene Autonomie verschaffen und vollständig ausdifferenzieren. War die Perspektive in der frühen Neuzeit ein wichtiger Beitrag zur Aufwertung der Kunst als Wissenschaft, so ist ihre Destruktion als Form der entscheidende Moment zu ihrer funktionalen Entkopplung von den koevoluierenden Systemen. Eine ikonoklastische Tendenz in der Perspektive zu erkennen, wie es Boehm vermutet, würde vor diesem Hintergrund aber die Bedeutung der Perspektive verkennen. Boehm argumentiert, dass „die vollendete Abbildlichkeit, d. h. der Illusionismus, mit der perfekten Ikonoklastik konvergiert. Mitten im gelungenen Abbild nistet eine bildaufhebende Kraft“.⁶⁸⁷ Dies ist eine verengte Sicht aus der Moderne, die das evolutive Kunstsystem als Ganzes nicht im Blick hat. War es doch gerade die Perspektive, die das Augenmerk der Künstler und der koevoluierenden Systeme auf die ikonischen Qualitäten der Kunst gelenkt hat und ein Laboratorium des Bildes nicht erst in der Moderne förderte, wie es Boehm in Abwandlung einer Bemerkung von Aby Warburg konstatiert,⁶⁸⁸ sondern bereits in der frühen Neuzeit. Darüber hinaus wurde die Perspektive als Form nicht grundsätzlich in der Moderne destruiert, sondern sie hat lediglich ihr Medium gewechselt. Die Fotografie ist die konsequente Überführung der Perspektive als ikonisches Mittel in einen technischen Apparat und

684 Cennino Cennini: *Il libro dell'arte o Trattato della pittura*, hrsg. von F. Tempesti, Mailand 1975, S. 29, „[...] dando a dimostrare quello che non è, sia.“

685 Krüger 2001, vor allem Kap. 8.

686 Büttner 2006, S. 7.

687 Gottfried Boehm: *Die Bilderfrage*, in: Boehm 1995, S. 325–343, S. 336. Vgl. auch Boehm 1999, S. 173.

688 Boehm 1995 (*Wiederkehr*), S. 36; ähnlich Mitchell 1990, S. 48–51.

Fortführung der Camera obscura, die zuvor bereits vielen Künstlern als Hilfsmittel gedient hatte.⁶⁸⁹ Mit der Fotografie ist es nun möglich, ohne komplizierte Konstruktionszeichnungen Objekte perspektivisch abzubilden. Schließlich feiert die Perspektive als ikonisches Mittel im Film und in den virtuellen Welten der ‚Netzwerk-Gesellschaft‘ ihre Urstände, indem sie dazu dient, ‚lebendige Räume‘ dem Beobachter vor Augen zu stellen.

Kehren wir abschließend noch einmal zu den Bedingungen des Gemäldes in der frühen Neuzeit zurück. Alberti hat, wie oben beschrieben, in einem ersten Schritt das Gemälde als eine Schnittfläche durch die Sehpyramide bestimmt, weil die Schnittfläche immer proportional zum Objekt respektive der *historia* ist. In der anschließenden Darlegung der geometrischen Konstruktion der Perspektive aus der Sehpyramide spricht Alberti von einem offen stehenden Fenster (*aperta fenestra*), durch das man das Geschehen verfolgen könne, und führt damit eine Metapher ein, die das frühneuzeitliche Verständnis des Gemäldes prägen wird.⁶⁹⁰ Eingedenk dieser Bestimmung des Tafelbildes bei Alberti sind vor allem zwei Formen für das neuzeitliche Tafelbild grundlegend: Die Perspektive als Konstruktion von Raum und die Rahmung als geöffnetes Fenster, durch das man in den gemalten Raum schaut.⁶⁹¹ Das *velum*, von dem Alberti selber sagt, dass er es entdeckt habe,⁶⁹² ist eine konsequente Übertragung der Bedingungen des Gemäldes – der Schnittfläche durch die Sehpyramide und die Fenstermetapher – auf ein abgegrenztes Gitternetz, das dem Maler als Hilfsmittel bei der Konstruktion von Objekten und Räumen dient.

Perspektive und Rahmung sind demnach zwei konstitutive Bedingungen des frühneuzeitlichen Gemäldes. Es verwundert daher auch nicht, dass die Künstler im Verlauf der Ausdifferenzierung des Kunstsystems sich der Variation dieser bei-

689 Jens Ruchatz: Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion, München 2003.

690 Alberti 2000, *De pictura*, p. 19. – Aus morphologischer Sicht ist das offen stehende Fenster eine Metapher, die sich wiederum selbst aufhebt, weil die ‚übertragende‘ Bedeutung des Fensters exakt das ‚wörtliche‘ Verständnis vom Gemälde wiedergibt. Das Gemälde *ist* ein Fenster, dessen Rahmen man sogar im 15. Jahrhundert den Profilen der Fensterrahmen angleicht. Vgl. stellvertretend für ungezählte Werke Hans Memling: Diptychon für Martin van Nieuwenhove, 1487, Brügge, Memlingmuseum.

691 Vgl. Hans Belting/Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, besonders S. 74–79. Zum Rahmen vor allem Stoichita 1998, S. 46: „Der Rahmen trennt das Bild von allem, was Nicht-Bild ist. [...] Man kann jedoch die Frage stellen, welcher der beiden Welten der Rahmen angehört.“ Und S. 74: „Nischen, Fenster und Türen sind Stücke der Wirklichkeit, die sich durch ihre Fähigkeit auszeichnen, ein visuelles Feld abzugrenzen. Alle sind sie zugleich die Negation der Wand und die Affirmation eines anderen Raums. Die pikurale Darstellung der Nische, des Fensters oder der Tür gehört einem metaartistischen Mechanismus an, der einen Dialog zwischen dem existenziellen und dem imaginären Schnitt herstellt.“ Vgl. auch Goffman 1970; Paul Duro: Containment and Transgression in French Seventeenth-Century Ceiling Painting, in: Paul Duro (Hrsg.): The rhetoric of the frame. Essays on the boundaries of the artwork, Cambridge 1996, S. 44–62.

692 Alberti 2000, *De pictura*, p. 31.

den Formen besonders zuwenden, ihre Möglichkeiten ausreizen und unterschiedliche Bildtypen mit einer differenzierten Semantik evozieren. Das Modell der Sehpyramide, dessen Spitze mit dem Augpunkt des Beobachters identisch ist, sichert den Wiedereintritt der Form in die Form durch den Standpunkt des Beobachters und folgt damit der zweiten Bedingung des „Re-entry“.⁶⁹³ Wenden wir uns diesen Bildtypen nun etwas genauer zu.

Der erste und seit Alberti klassische Bildtypus ist das schon erwähnte Tafelbild an der Wand, dessen Malgrund die Schnittfläche durch die Sehpyramide darstellt und dessen Bildrahmen den Blick durch ein Fenster auf die Objekte respektive die *historia* ermöglicht. Wir können eine solche Perspektive auch als Vertikalperspektive ansprechen, weil die Konstruktion eine vertikale Projektionsebene im Raum darstellt. Die Altarbilder der Darstellungen der Aufnahmen Mariens in Fürstenfeld (Abb. 38) und Wien (Abb. 53) folgen genau diesem Typus. Die illusionistischen Deckendarstellungen, die den Raum nach oben erweitern und beispielsweise eine Kuppel illusionieren, stellen im Unterschied zum ersten einen zweiten Bildtypus dar. Der Malgrund ist auch hier identisch mit der Schnittfläche durch die Sehpyramide, die aber diesmal einen horizontalen Schnitt durch den Raum darstellt, insofern sich der Augpunkt senkrecht unter dem Bild befindet. Man schaut von unten nach oben – *da sotto in su* – in den erweiterten Raum einer Kuppel. Beide Bildtypen sind aus einer perspektiv-konstruktiven Sicht identisch, weil beide stets eine Schnittfläche durch die Sehpyramide darstellen und ihr Zentralstrahl vom Augpunkt ausgehend jeweils orthogonal auf die Schnittfläche trifft. Der einzige, aber wichtige Unterschied besteht darin, dass sich die Projektionsfläche des ersten Bildtypus vertikal und die des zweiten Bildtypus horizontal zum Beobachter befindet, so dass man beim ersten von einer Vertikalperspektive und beim zweiten von einer Horizontalperspektive spricht.⁶⁹⁴

Beide Bildtypen kann man entscheidend variieren, indem der Zentralstrahl vom Augpunkt ausgehend in einem stumpfen Winkel auf die Schnittfläche trifft, so dass der Hauptpunkt außerhalb des Gemäldes liegt und der Beobachter im Augpunkt einen schrägen Standpunkt zum Gemälde einnehmen muss. Wir haben es hier mit einer Anamorphose, einer perspektivisch verzerrten Darstellung zu tun, wie wir sie von Tafelbildern, etwa dem Londoner Gemälde der

⁶⁹³ Vgl. Kapitel III 6.

⁶⁹⁴ Die Begriffe Vertikal- und Horizontalperspektive sind recht missverständlich und führen nicht selten zu Verwechslungen. Bauer / Rupprecht 1981, S. 41, sprechen von den „modernen Errungenschaften der Vertikal-Perspektive im Sinne Pozzos“ und meinen damit den Blick von unten. Dagegen ist für Fastenrath 1990, S. 2f., die „Vertikalperspektive“ synonym zur „Tafelbildperspektive“, wie sie von Alberti konstruiert wurde. Zu dieser begrifflichen Unschärfe kommt noch hinzu, dass man in der modernen Fotografie von Vertikalperspektive spricht, insofern der Bildgegenstand auf der vertikalen Bildachse gekippt wird, und von der Horizontalperspektive, insofern der Horizont gekippt ist. Wir werden hier Pozzo 1711, Figura XC folgen, der seine perspektivische Kuppelkonstruktion als *Horizontalis projectio tholi* beschreibt.

Gesandten von Hans Holbein d. J. (1497–1543) von 1533 kennen. Die Schrägsichtigkeit finden wir natürlich nicht nur in der Vertikalperspektive der Gemälde, sondern vor allem in den Deckenbildern. Wir erinnern uns an das Wiener Kuppelbild (Abb. 55) oder die dortigen schachtartigen Öffnungen der Kirchendecke (Abb. 56). Solchen Perspektivvariationen widmet sich Wolfgang Schöne in seinem Aufsatz „Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock“, in dem er den Standpunkt des Betrachters im Raum aus der Perspektivkonstruktion herleitet und die Notwendigkeit von fotografischen Abbildungen in Schrägsicht einfordert.⁶⁹⁵ Bereits Schöne weist darauf hin, dass die Schrägsicht nicht auf Pozzo zurückgeht, sondern Vorläufer in den römischen Deckenbildern des Pietro da Cortona (1596–1669) im Palazzo Barberini (Abb. 61) aus den Jahren 1633–1639 oder in Santa Maria in Vallicella aus den Jahren 1647–1665 hat. Er unterscheidet die Schrägsicht als dritten Typus von der Horizontal- und Vertikalperspektive und folgt dabei Panofsky, der aus diesen Perspektivkonstruktionen drei Raumtypen herleitet, den „Hochraum“, „Nahraum“ und „Schrägraum“⁶⁹⁶. Die Schrägsicht kann aber keinen eigenständigen Bildtypus darstellen, weil sie nur eine Variation der beiden Bildtypen einer horizontal- oder vertikalperspektivischen Ansicht ist, die den Betrachterstandpunkt zum Bild variiert.

Der zeitgenössische kunsttheoretische Diskurs bestätigt unsere Argumentation ebenfalls. In diesem Diskurs geht es stets nur um die Horizontal- und die Vertikalperspektive. Sie wurden vor dem Hintergrund einer angemessenen Darstellung der Themen koevoluierender Systeme kritisch diskutiert. Von diesem Diskurs können wir im Folgenden interessante Aufschlüsse über das zeitgenössische Verständnis der Perspektive und Rahmung als Form gewinnen. Die Schrägsicht bleibt lediglich ein konstruktives Problem der Künstler.

Das Paradigma der Naturnachahmung (*mimesis*) erfordert spätestens seit Alberti vom Künstler, dass er die Geschehnisse getreu wiedergibt und die Gesetze der Natur – im zeitgenössischen Verständnis vor allem die Perspektive – als Mittel zu ihrer Realisierung verwendet. Zeitgleich zur Anwendung der Horizontal- und Vertikalperspektive in der Deckenmalerei beginnt Anfang des 16. Jahrhunderts sofort eine lebhaft diskutierte Diskussion darüber, *was* an der Decke eigentlich dargestellt werden dürfe und *wie* das Thema dann dargestellt werden müsse. Sebastiano Serlio (1475–1554) weist in einem ausführlichen Kapitel zur Raumdekoration in seinen *Regole generali di architettura* von 1537 darauf hin, dass an der Decke nur

695 Wolfgang Schöne: Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock, in: Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstag, Berlin 1961, S. 144–172, besonders S. 147, Anm. 2, in der er konstatiert, dass „die Frage der geforderten Sicht als solche nicht behandelt, sondern immer nur dann gestreift worden [sei ...], wenn ein einzelnes Fresko besonders dringlich dazu herausfordert.“ Dazu bereits Hans Geiger: Perspektivprobleme süddeutscher Deckenmalerei des Spätbarocks, Freiburg 1953, Diss. maschinenschriftlich.

696 Schöne 1961, S. 145f.; Panofsky (Perspektive) 1964, S. 125.

Objekte aus luftiger Höhe dargestellt werden dürften und es sich daher nicht um irdische Ereignisse handeln könne.⁶⁹⁷ Deswegen sei die Horizontalperspektive, die Technik des *da sotto in su*, für die Darstellung von Geschichten (*historiae*) ungeeignet. Aus diesen Gründen hebt er besonders Raffaels Ausmalungen in der Villa Farnesina lobend hervor, der um 1517 in der *Loggia di Psiche* die Geschichte von Amor und Psyche auf einem Teppich an der Decke darstellte (Abb. 62), um so auch an der Decke überhaupt die Vertikalperspektive anwenden zu dürfen.⁶⁹⁸ Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600) folgt Serlio 1584 im *Trattato dell'arte della pittura* und betont die Wahrhaftigkeit der Szenen als Tuchdekorationen an der Wand (*per dimostrare la verita della istorie*).⁶⁹⁹ Giovan Battista Armenini (1533–1609) differenziert 1587 in *De' veri precetti della Pittura* die Bildtypen etwas genauer.⁷⁰⁰ Zum einen lobt er die Horizontalperspektive zur Darstellung von Wolken und Geschehnissen im Himmel innerhalb der Deckenmalerei und hebt als herausragendes Beispiel die um 1525 fertig gestellte Aufnahme Mariens von Correggio (1494–1534) in der Domkuppel von Parma hervor (Abb. 63) und weist besonders auf die konstruktiven Schwierigkeiten der Darstellung der Untersicht hin.⁷⁰¹ Wenngleich er die Horizontalperspektive sehr schätze, so sei diese aber nur für die Figuren angemessen, die auch thematisch in den luftigen Höhen zu finden sein könnten, für alle anderen Figuren sei die Darstellung von unten unwahr, außer sie wären auf Bildern oder Teppichen dargestellt.⁷⁰² Will der Künstler also die wichtigste Gattung der Malerei, die *historia*, im Deckengemälde umsetzen, so muss er einen Teppich oder ein Gemälde fingieren, auf dem er wiederum das Geschehen in der Vertikalperspektive präsentieren kann, selbst wenn das Bild an der Decke dargestellt ist. Vor diesem Hintergrund bildet sich mit dem *quadro riportato* ein

697 Sebastiano Serlio: De gli ornamenti della pittura, fuori e dentro de gli edifici, in: Paola Barocchi (Hrsg.): Scritti d'arte del Cinquecento, Bd. 3, Mailand 1977, S. 2621–2628, 2626.

698 Serlio 1977, S. 2626f.

699 Zitiert nach Fastenrath 1990, S. 47.

700 Giovan Battista Armenini: Di veri precetti della pittura, Ravenna 1586 [http://www.bivionline.it/it/1586PrecettidellapitturaTOC_authors.html].

701 „Ma delle aperte col modo de' scurzi predetti vi porrò inanzi prima un essemplio rarissimo, il quale è in quella del Duomo di Parma, qual fu dipinta dall'eccellentissimo Antonio da Correggio, dov'egli in fresco figurò un numero grandissimo di figure in aria, con uno estremo artificio e con gran maraviglia per chi vi mira; egli ne fece similmente un'altra in San Giovanni, nella quale vi è una Assunta d'una Madonna al cielo, con gran numero d'angeli, i quali con tanto stupore in iscurzo sfuggono per l'aria, ch'egli par propriamente che dalla vista si tolgano.“ Armenini 1586, S. 2554.

702 Armenini 1586, S. 2556f.: „E perché mi piace ancora che si tenga in quelle volte, che sono distinte in partimenti, si fatte vie, o siano quelli fatti di stucco o pur finti di marmo, poiché così si è usato da quelli che sono di maggior grido sempre, è ben d'avvertire che, fingendo le grossezze in quelle con le vedute dal di sotto in su, si come per ragion si richiede, non ci vuol esser altro che aria e nuvoli, oltre alle figure predette, salvo se non si fingesse in quei spazi esservi o tele o quadri finti di pittura, attaccati o incastrativi dentro, siccome ben fece Rafaello alla loggia di Ghisi, il qual vi finse le pitture di mezzo esser sopra i panni di seta lavorate overo tessute, e quelli esser solo tenuti da certi bellissimoi festoni; perché, così facendo, ogni materia terrestre et ogni piacevole invenzione vi si concede, per dove i pittori se ne possono passare leggermente.“

schon im 16. Jahrhundert praktizierter und auch reflektierter Bildtypus heraus, der aber erst Mitte des 17. Jahrhunderts mit den Künstlerviten⁷⁰³ des Giovanni Battista Passeri (1609–1679) zu einem feststehenden Begriff auch in der Kunstliteratur avanciert, wengleich sich die Bedeutung im Laufe der Zeit auch etwas verändern wird.⁷⁰⁴ Die genaue Analyse der Begriffsgeschichte von Fastenrath macht deutlich, dass das *quadro riportato* kein Gemälde bezeichnet, das an die Decke versetzt wurde, sondern ein in ein anderes Medium, in die Wandmalerei, übertragenes Gemälde, welches dort ein Tafelbild imitiert.⁷⁰⁵ *Tutte queste Istorie l'ha finte Quadri riportati, con la sua cornice toccata d'oro*, schreibt Passeri in der Vita des Domenichino und macht deutlich, dass es sich um einen Bildtypus handelt, der Historien darstellt und dessen Rahmen sogar noch goldfarbig besonders hervorgehoben sein kann.⁷⁰⁶ Aus der Sicht der Perspektivkonstruktion ist das *quadro riportato* nichts anderes als ein gemaltes Tafelbild einschließlich Rahmung, das der Beobachter von unten wahrnimmt. Dabei muss der Maler vor allem auf die Rahmung und die dortigen Lichtreflexe achten, damit der überzeugende Eindruck für den Beobachter entsteht, dass das Gemälde sich in der oberen Raumhälfte befindet, aber dennoch eine *historia* in Vertikalperspektive darstellt. Die von Annibale Carracci 1597–1604 ausgemalte Galleria Farnese in Rom ist ein herausragendes Beispiel für eine angemessene Verwendung der beiden Bildtypen, für die sich trotz aller Variationen die zeitgenössischen Begriffe des *quadro riportato* und *da-sotto-in-su* herausbilden. Über einem mächtigen Gesims hat Carracci ein raumübergreifendes Fresko gemalt (Abb. 64). Dieses Fresko erweitert den tonnengewölbten Raum illusionistisch als eine Architektur mit flacher Decke und steinsichtigen Atlanten und Hermenpilastern, wobei in diesen illusionistischen Raum unterschiedliche Gemälde und Medaillons einer Bildergalerie ähnlich eingestellt sind. Auch die Atlanten und Hermenpilaster sind illusionistisch von unten dargestellt, was wir vor allem an der Schattenbildung sehen können. In den Ecken aber stoßen sie aufgrund der tatsächlichen Deckenwölbung zusammen. Carracci löst dieses Problem meisterhaft, indem sich dort die Hermenpilaster umarmen und so die Logik der Illusion im Bild enttarnen. Die Enttarnung der Illusion ist aus morphologischer Sicht ein wichtiges Element der Kunstkommunikation, weil ohne Enttarnung der Illusion die Kunst nicht als Kunst, als imaginierte Realität, sondern als ‚wirkliche‘ Realität wahrgenommen würde und Kunstkommunikation unterbinden würde. Die golden gerahmten Gemälde mit den mythologischen Darstellungen

703 Jacob Hess (Hrsg.): Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri (Vite de' pittori scultori et architetti dall'anno 1641 sino all'anno 1673, Giovanni Battista Passeri), Leipzig / Wien 1934.

704 Weiterhin grundlegend für die Begriffsgeschichte des *quadro riportato* Fastenrath 1990; vgl. auch Ingrid Sjöström: Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting, Stockholm 1978.

705 Fastenrath 1990, S. 11.

706 Hess 1934, S. 33.

sind schließlich eine genaue Ausführung der Definition eines *quadro riportato*, wie sie Passeri erst 50 Jahre später niederschreiben wird.⁷⁰⁷ Folgen wir dieser Analyse, dann scheint es weniger ein „recht eigenwilliger Vorschlag“⁷⁰⁸ zu sein, wenn der Florentiner Architekt Pietro Accolti (1579–1642) in seinem Handbuch von 1625 zur perspektivischen Deckenmalerei geradezu die illusionistische Raumerweiterung, also die Horizontalperspektive, nach oben empfiehlt, um dort weitere Gemälde in Vertikalperspektive fingieren zu können. Vielmehr folgt Accolti dem zeitgenössischen Verständnis einer angemessenen Anwendung der Bildtypen.

Einen solchen differenzierten Decorums-Diskurs zur Anwendung der Bildtypen können wir an Schriftquellen nördlich der Alpen zumindest im deutschsprachigen Gebiet nicht nachweisen. Spätestens mit der Veröffentlichung von Albrecht Dürers „Unterweisung der Messung“ 1525 waren das Prinzip des *velum* und die Perspektivkonstruktionen aber auch nördlich der Alpen bekannt und die Kunstwerke bestätigen die Kenntnisse der perspektivischen Grundlagen. Doch der (schriftliche) Diskurs über eine angemessene Anwendung der Bildtypen scheint auszubleiben. Stattdessen können wir nach dem Dreißigjährigen Krieg eine extensive Bau- und Ausstattungsentwicklung nachweisen, die vor allem durch eine Vielfalt an Formvariationen geprägt ist. Wieso es einen (schriftlichen) Diskurs zum *decorum* in den deutschsprachigen Gebieten in der Art und Weise nicht gegeben hat wie in Italien und Frankreich, können wir an dieser Stelle im Rahmen der Morphologie nicht klären. Vielmehr wäre das eine zentrale Untersuchung im Kontext einer Historiographie der Kunst. Aus einem systemtheoretischen Verständnis heraus bleibt uns an dieser Stelle nur die Vermutung, dass die Kopplung zwischen koevoluierenden Systemen in den deutschsprachigen Gebieten eine andere war als in Italien und Frankreich. Der Diskurs beispielsweise um eine angemessene Darstellung und Verwendung der Bildtypen wurde in Italien maßgeblich aus dem System der Religion geführt und in Frankreich seit 1634 an der Académie royale aus dem System der Politik.⁷⁰⁹ Dort boten sich die zentralistischen Strukturen zur Kommunikation geradezu an. Die Reformation einerseits und die zersplitterten (Kur-)Fürstentümer und Grafschaften in Deutschland andererseits schienen im Unterschied dazu einen einseitigen Einfluss über Programme auf das Kunstsystem verhindert zu haben. Der fehlende Kunstdiskurs würde dann aber weniger auf ein Theoriedefizit hinweisen, sondern kann aus einer systemthe-

707 Vgl. Iris Marzik: Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom, Berlin 1986; Charles Dempsey: Annibale Carracci. The Farnese Gallery, Rom/ New York 1995; zuletzt Marcus Kiefer: Die Galleria Farnese in platonischer Sicht. Belloris Deutung von 1657 und ihr historischer Erkenntniswert, in: Schütze 2005, S. 175–211.

708 Fastenrath 1990, S. 61.

709 Vgl. Wolfgang Schöller: Die Académie royale d'architecture 1671–1793. Anatomie einer Institution, Köln, Weimar, Wien 1993; Max Kunze (Hrsg.): Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Kunstausbildung der Akademien, Kunstvermittlung der Fürsten, Kunstsammlung der Universität (Ausstellungskatalog Halle, Stendal und Wörlitz 2005), Ruhpolding 2005.

oretischen Sicht als Hinweis auf eine funktionale Ausdifferenzierung aufgefasst werden. Dass die großen Schriften zur Ästhetik im 18. Jahrhundert vor allem in Deutschland geschrieben wurden, würde diese Vermutungen nur unterstützen. Wir dürfen also nicht den kunsttheoretischen Diskurs in Italien und Frankreich, d. h. dessen Programme und Selbstbeschreibungen, direkt auf Deutschland übertragen, zumal grundlegende Studien zur Kunstliteratur in Deutschland, vor allem aber zur Rezeption der italienischen und französischen Literatur vom 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts fehlen.⁷¹⁰ Vielmehr werden wir im Folgenden, wenn wir uns nun der Evolution der Formen Perspektive und Rahmung in Süddeutschland zuwenden, sehr viel individueller vor dem Hintergrund der italienischen und französischen Kunstliteratur die – soweit überhaupt bekannt – lokalen schriftlichen und besonders die kunstimmanenten Diskurse beobachten müssen.

10.2 Perspektive und Rahmung als Formen im Medium Deckenmalerei

Der Festsaal im ehemaligen Benediktinerkloster Benediktbeuern ist einer der frühesten Säle (Abb. 70) in Süddeutschland, die nach den verheerenden Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges neu ausgestattet wurden.⁷¹¹ Der Wessobrunner Baumeister Kaspar Feichtmayr errichtete ihn in den Jahren 1670–1675 im Westtrakt des Klosters im zweiten Obergeschoss und Abt Placidus Mayr (1672–1689) gab schließlich das Deckenprogramm beim Münchner Hofmaler Caspar Amort d. Ä. (1612–1675) in Auftrag, der mehrfach für Benediktbeuern gearbeitet hatte.⁷¹² Amort begann noch im Jahr 1674 mit der Realisierung, verstarb aber im folgenden Jahr, so dass die Fresken von dem Maler Stephan Kessler (1622–1700), seinem Sohn Michael und Gesellen fertig gestellt wurden. Abt Placidus wünschte sich eine besondere Ikonographie für den Festsaal und so gab Amort den Auftrag, die illustrierten Dissertation der Freiherrn und Brüder Sebastian Franz und Philipp Constantin von Taxis in ein Deckenprogramm zu übertragen.⁷¹³ Die Dissertati-

⁷¹⁰ Vgl. Jörg Biesler: *BauKunstKritik. Deutsche Architekturtheorie im 18. Jahrhundert*, Berlin 2005, der zumindest für die Architekturtheorie das Desiderat zu heben beginnt, indem er die unterschiedlichsten Quellen sichtet und miteinander in Beziehung setzt.

⁷¹¹ Grundlegend zum Festsaal Leo Weber SDB: *Der frühbarocke Festsaal und seine Deckenbilder im Kloster Benediktbeuern*, München 1996; Hermann Bauer: *Das Programm der Deckenbilder im alten Festsaal von Kloster Benediktbeuern*, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 35, München 1975, S. 124–134; vgl. trotz überholter Deutung Helga Wagner: *Barocke Festsäle in bayerischen Schlössern und Klöstern*, München 1974; zum Kloster Leo Weber SDB: *Kloster Benediktbeuern*, Regensburg 2003.

⁷¹² Bauer 1975, S. 124.

⁷¹³ Sebastian Franz von Taxis / Philipp Constantin Wilhelm von Taxis: *Philosophia Sacro-Profana logicam, physicam et metaphysicam Disputationem complexa ...*, Dillingen 1664.

on beschäftigt sich unter dem Titel *Philosophia Sacro-Profana logicam, physicam et metaphysicam Disputationem complexa* mit dem Lob der gesamten Schöpfung und dem Verhältnis der menschlichen Vernunft (*anima rationalis*) zu Gott.⁷¹⁴ Das Besondere an der Dissertation ist, dass sie von sechs Kupferstichen illustriert wird, die von Johann Christoph Storer entworfen und von Matthaues Küssel gestochen wurden und wiederum direkte Vorlagen für das Bildprogramm in Benediktbeuern waren. Die Beantwortung der sicherlich auch unter morphologischen Gesichtspunkten interessanten Frage, wie sich der Text der Dissertation zu den Kupferstich-Illustrationen und der Umsetzung in ein Deckenprogramm verhält, werden wir hier nicht weiter ausführen, sondern vor dem Hintergrund einer Evolution der Formen vor allem den Blick auf Perspektive und Rahmung der Ausführung im Festsaal lenken, zumal die Forschung sich bis heute nicht einig ist, in welcher Reihenfolge man das Gesamtprogramm lesen muss.⁷¹⁵ Zu voreilig wäre es, sofort die Dissertation zu Rate zu ziehen, da wir morphologische Argumente für die argumentative Bildstruktur suchen. Bereits in Fürstenfeld und Wien konnten wir der Stuckdekoration eine sehr wichtige Funktion für die Semantik nachweisen, so dass wir auch in Benediktbeuern wichtige morphologische Erkenntnisse aus der Analyse der Stuckdekoration vermuten dürfen. Wir wenden uns daher als Erstes dem Stucksystem zu, um anschließend im Zusammenspiel mit der Ikonographie der Bildfelder die Bildrhetorik darlegen zu können. Interessiert uns hier zuallererst die Funktion der Rahmung, so werden wir vor dem Hintergrund unserer Fragestellung abschließend noch die Perspektive(n) analysieren müssen.

Über einem Stuckgesims erheben sich zu allen vier Seiten des rechteckigen Festsaals Deckenschrägen, die einen Deckenspiegel tragen (Abb. 70, Abb. 71). Die Decke wird von flachen gelbfarbigen und ornamentierten Stuckleisten in rechteckige Felder unterteilt, aus denen wiederum einzelne Bildfelder mit unterschiedlichen Rahmenformen und Bildgrößen ausgeschnitten werden. Bei den gerahmten Bildern handelt es sich im Festsaal nicht um Fresken, sondern um applizierte Leinwandbilder in Öl. Im Zentrum des Deckenspiegels nimmt ein sehr großes, zwei rechteckige Felder überziehendes Bild (Abb. 72) mehr als dessen Hälfte ein. Der rechteckige, an allen vier Seiten halbkreisförmig erweiterte Bildrahmen wird zusätzlich von Akanthusblättern gesäumt, an denen Engel wiederum mächtige Girlanden an den Ecken binden, die in der Bildmitte an den Akanthusblättern so verschnürt sind, als könnten sie vom zentralen Deckenfresko herabhängen. Zu den Schmalseiten des großen Deckenbildes sind auf dem Deckenspiegel je zwei

714 Vgl. Bauer 1975, S. 126.

715 Bauer 1975, S. 126ff., erkennt im zentralen Gemälde des Deckenspiegels das „Hauptbild“ vermutet aber, dass die Monatsbilder und Allegorien auf den Deckenschrägen „primär nicht zum eigentlichen Programm gehören“, dagegen erklärt Weber 1996, S. 10ff., den vierteiligen Bildzyklus auf den Deckenschrägen zum „themenbestimmenden Hauptzyklus“.

Fresken mit einer ganz ähnlichen Rahmenform in einem rechteckigen Feld eingefügt (Abb. 73–Abb. 76). An den Deckenschrägen befinden sich 24 Bilder, die unterschiedlich gerahmt sind und daher auf mehrere Bildzyklen verweisen können. In der Mitte jeder Schräge ist je ein querrrechteckiges Gemälde mit halbkreisförmigen Erweiterungen zu den Schmalseiten (Abb. 77) angebracht. Diese Gemälde werden jeweils an den Längsseiten durch vier runde Bildmedaillons (Abb. 79) ergänzt. In den Zwischenräumen und über alle vier Deckenschrägen verteilt vervollständigen weitere zwölf, diesmal nur querrrechteckige Bilder die Galerie (Abb. 78). Der Eindruck einer Bildergalerie, die über dem Gesims beginnt, wird dadurch zusätzlich unterstützt, dass Hunde und Figuren an der Kante zwischen dem Deckenspiegel und den Deckenschrägen nicht nur die Zwischenräume füllen, sondern sich aufrecht auf den Stuckleisten zu bewegen scheinen und so die Imagination einer senkrecht stehenden Bildergalerie fördern. Schließlich sind alle Medaillons noch mit einem Akanthusband so mit dem Deckenspiegel verbunden, als würden sie dort hängen (Abb. 70). Doch an dieser Stelle müssen wir mit der Semantik der Formen sehr vorsichtig sein, um nicht eine Deutung zu präjudizieren, wenngleich die Vorstellung einer über dem Gesims erweiterten Bildergalerie nicht zu weit hergeholt ist und sogar auf einen nachweisbaren Diskurs zurückgeht, wie wir im Zusammenhang mit der Galleria Farnese (Abb. 64) bereits festgestellt haben.

Über die Ordnung der einzelnen Bilder zueinander können wir aber allein durch die Bildrahmen schon einiges vermuten. Wir haben ein zentrales Bild in der Deckenmitte, das von vier kleineren, aber mit Blick auf die Bildrahmen sehr ähnlichen Bildern ergänzt wird. Diese fünf Deckenbilder werden durch drei Bildzyklen an den Deckenschrägen erweitert. Von der Rahmung ausgehend, könnte man sogar noch eine Hierarchie innerhalb dieser drei Bildzyklen vermuten: Die Rahmen der vier mittigen Bilder sind dem zentralen Bild noch sehr ähnlich, nur die Auswölbung an den Langseiten fehlt, wobei die Rahmung der acht Medaillons und des zwölfteiligen Bildzyklus' nur noch zwei Variationen des vierteiligen Zyklus' vom Deckenspiegel sind, nämlich Kreis und Rechteck. Diese morphologische Ordnung könnte ein Argument dafür sein, dass dem vierteiligen Bildzyklus an den Deckenschrägen die beiden anderen Zyklen nachgeordnet seien. Leo Weber will aber in diesem vierteiligen Bildzyklus an den Deckenschrägen den „themenbestimmenden Hauptzyklus“ erkennen, dem er sogar die vier Bildfelder auf dem Deckenspiegel und das zentrale Bild nachordnet.⁷¹⁶ „Dem ikonologischen Zusammenhang wird man nicht gerecht“, meint Weber, „wenn man mit dem großen Mittelbild an der Decke oder mit den Nebenbildern an der Flachdecke oder mit den Monatsbildern oder mit den Medaillons an den Schrägseiten beginnt.“⁷¹⁷ Aus

716 Weber 1996, S. 10.

717 Weber 1996, S. 10.

morphologischer Sicht verwundert eine solche vehemente Hervorhebung des vier teiligen Zyklus an den Deckenschrägen durch Weber. Wenden wir uns daher kurz der Ikonographie der Bildfelder zu, die im Festsaal von Benediktbeuern komplexe Fremdreferenzen aus dem System der Religion respektive Philosophie darstellen, um das morphologisch nachgewiesene Verhältnis der Rahmung an der Ikonographie zu prüfen.

Das Thema der Dissertation, die Herleitung und Darlegung des Verhältnisses der menschlichen Vernunft zu Gott, wird vor allem auf den fünf Bildern am Deckenspiegel visualisiert. Das Hauptbild zeigt den Triumphzug der menschlichen Vernunft auf dem Lebensweg durch das Tor des Todes hindurch zum göttlichen Licht (Abb. 72).⁷¹⁸ Der Triumphwagen der Vernunft fährt auf den Rädern der vier Elemente, von denen dem Beobachter zugewandt nur Feuer und Luft zu sehen sind. Gezogen wird der Wagen durch Personifikationen der leibseelischen Grundkräfte (*passiones*), Liebe (*amor*), Zorn (*ira*), Hoffnung (*spes*) und Trauer (*tristitia*).⁷¹⁹ Schließlich wird der Triumphwagen angeführt durch Personifikationen der „fünf äußeren Sinne“ (Sehen, Riechen, Schmecken, Hören und Tasten) und denen der „drei inneren Sinne“ (allgemeines Verständnis, Fantasie und Gedächtnis). Das Gemälde bringt nicht nur eine zeitgenössische Vorstellung von dem Verhältnis der menschlichen Sinne zur Erkenntnis zur Anschauung, sondern es visualisiert darüber hinaus auch die Frage nach der Weite respektive nach den Grenzen der menschlichen Erkenntnis. Der Triumphwagen wird erst nach der Durchfahrt durch das Tor des Todes das göttliche Licht beziehungsweise die Wahrheit erkennen.

Diesem Konzept der Erkenntnis werden auf dem Deckenspiegel vier weitere Szenen beige stellt, die nun das Verhältnis der menschlichen Vernunft zu Gott näher spezifizieren. Auf einem Gemälde ist Christus als „geistlicher Seelenfischer“ dargestellt (Abb. 73).⁷²⁰ Christus ist der Erlöser, der die Gläubigen durch das entflamte göttliche Herz ‚angeln‘ – im Sinne von retten – kann. Doch es ist zugleich die freie Entscheidung der menschlichen Vernunft, diesen geistlichen Köder anzunehmen. Im nächsten Bild ist Christus der „geistliche Gärtner“ (Abb. 74),⁷²¹ der die Schöpfung pflegt, in die Gott durch Christi Blut seine Gnade verströmt hat, mit der der Garten gepflegt wird. Beide Ausgänge aus dem Garten, zum ewigen Tod an der rechten Seite oder zum Tod als Übergang zum Licht an der linken Seite, sind offen, so dass es auch hier noch nicht entschieden ist, welches Tor die menschliche Seele nehmen wird. Als „geistlicher Jäger“ hat Christus

⁷¹⁸ Vgl. für die Bildinterpretation Weber 1996, S. 26–33.

⁷¹⁹ Weber 1996, S. 29, behauptet, dass alle außer der Trauer mit blauem Tuch den Wagen zögen, weil sie sich „seelisch falsch“ verhalte. Seinen darauf folgenden Schlüssen zur „Ambivalenz der Trauer“ können wir nicht folgen, weil auch die Personifikation der Trauer über ihre Schulter eindeutig ein rotes Seil gelegt hat und mit der rechten Hand den Wagen zieht.

⁷²⁰ Bauer 1975, S. 131f.; Weber 1996, S. 20f.

⁷²¹ Bauer 1975, S. 133f.; Weber 1996, S. 16f.

im dritten Gemälde (Abb. 75) seine Flinte auf die wilden Tiere gerichtet, die für die Sünde und die Gefährdungen der menschlichen Vernunft stehen, denen sie stets ausgesetzt ist.⁷²² Als Begleiterinnen stehen die drei weiblichen Personifikationen der göttlichen Tugenden Glaube (*fides*), Hoffnung (*spes*) und Liebe (*caritas*) Christus bei. Schließlich steht im vierten Bild (Abb. 76) Christus inmitten des Kosmos, welcher durch antike Götterallegorien versinnbildlicht wird, und wird als „Grund- und Zielpunkt der Schöpfung und Welterlöser“ vorgestellt.⁷²³

Der Deckenspiegel breitet vor uns ein Panoptikum theologisch-philosophischer Spekulation über das Verhältnis der menschlichen Vernunft zu Gott aus. Der inhaltliche Zusammenhang der fünf Bilder ist evident und die Bildstruktur bildet deren argumentative Struktur ab. Diese fünf Bilder im Deckenspiegel gehen darüber hinaus auf fünf der sechs Kupferstiche zurück, die Storer für die Dissertation entworfen hatte. Der verbleibende Kupferstich vereint die vier Elemente Erde, Wasser, Feuer und Luft auf einem Bild. In der Dissertation nimmt dieser Kupferstich Bezug auf die Ausführungen, dass die Schöpfung der Welt mit der ersten Separation der vier Elemente begonnen habe.⁷²⁴ Diese vier Elemente finden sich in Benediktbeuern schließlich auf dem vierteiligen Bildzyklus an den Deckenschrägen. Die einzelnen Szenen aus Storer's Bildfindung für die Dissertation sind hier lediglich auf vier Gemälde verteilt worden.

Doch in welchem semantischen Bezug stehen nun der zwölfteilige Zyklus mit den Monatsdarstellungen (Abb. 78) und die acht Medaillons mit Allegorien völlig konträrer menschlicher Verhaltensweisen (Abb. 79) zum Gesamtprogramm? Auch wenn die Dissertation nicht ausführlich auf diese Themenbereiche eingeht und Storer sie auch nicht illustriert hat, so finden sich doch Hinweise, die eine programmatische Erweiterung des Deckenprogramms im Sinne der Dissertation wahrscheinlich durch Abt Placidus vermuten lassen. Die Autoren der Dissertation diskutieren am Psalm 148 das Lob der Schöpfung gegenüber Gott, welches nicht nur im Triumph der menschlichen Vernunft zum Ausdruck kommt, sondern auch und vor allem im Wandel der Jahreszeiten, auf den sich der zwölfteilige Monatszyklus bezieht.⁷²⁵ Der achteilige Medaillonzyklus bezieht sich auf die zeitgenössische Literatur zum „*Circulus victissitudinis rerum humanarum*“, wie es Weber überzeugend nachweisen konnte.⁷²⁶ Im ersten Medaillon vom Eingang auf der linken Fensterseite sitzen die sieben Allegorien – Reichtum, Stolz, Neid, Streit, Armut, Demut und Friede – um eine Erdkugel versammelt, die anschließend im Medaillonzyklus einzeln vorgestellt werden. Die hier veranschaulichte ‚Wiederkehr des Wechsels der

722 Bauer 1975, S. 132; Weber 1996, S. 22f.

723 Bauer 1975, S. 132f.; Weber 1996, S. 16.

724 Bauer 1975, S. 127.

725 Taxis/ Taxis 1664, S. 136f.; vgl. auch Bauer 1975, S. 129.

726 Weber 1996, S. 34ff.

menschlichen Dinge‘ ist ein Aspekt, gegenüber dem sich die Vernunft herausgefordert fühlt, und die in einem engen thematischen Bezug zur Dissertation steht.

Vor dem Hintergrund der morphologischen und der ikonographischen Argumente können wir im Unterschied zu Bauer von einem einheitlichen Bildprogramm sprechen, welches aber nicht, wie Weber vermutet, mit dem vierteiligen Elementenzyklus an der Deckenschräge beginnt, sondern mit dem Hauptbild im Deckenspiegel. Das Bildprogramm nimmt die zentrale Argumentation der Dissertation auf und führt deren Aspekte in der Bildergalerie an den Deckenschrägen fort. Die morphologisch konstatierte Hierarchie an den Deckenschrägen veranschaulicht nur die Differenzierung der Themen. Während der Elementenzyklus nicht nur inhaltlich, sondern auch ikonographisch der Dissertation ‚wörtlich‘ folgt, und daher auch die prominente Rahmenauszeichnung bekommt, hat Abt Placidus die Bildergalerie durch zwei weitere Zyklen erweitert, die sich inhaltlich auf die Dissertation beziehen und den Gedankengang weiterentwickeln. Ikonographisch sind diese Zyklen nicht besonders originell. Während der Monatszyklus einer herkömmlichen Ikonographie folgt, bezieht sich der Medaillonzyklus auf eine Kupferstichserie von Philipp Galle und Carol de Mallery nach Entwürfen von Maerten de Vos (1532–1603).⁷²⁷ Wir haben es im Festsaal von Benediktbeuern demnach mit einer weiterführenden Illustration einer zeitgenössischen Dissertation zu tun, die konsequent die semantischen Möglichkeiten der Form Rahmung im Kunstsystem für die Darstellung komplexer Inhalte aus dem System Religion nutzt.

Beenden wir an dieser Stelle die Untersuchungen zum Programm und werfen vor dem Hintergrund einer Evolution der Formen noch einen Blick auf die Perspektive. Alle Deckengemälde folgen eindeutig der Vertikalperspektive, so dass wir es in diesem Bildprogramm ausschließlich mit Gemälden zu tun haben, die gerahmte Tafelbilder darstellen sollen. Wir erhalten dadurch ein weiteres Argument für die bereits geäußerte Vermutung zur Visualisierung von Bildergalerien, wie wir sie im römischen Diskurs und in der Galleria Farnese nachweisen können. Diesem Diskurs folgend müsste es sich auch in Benediktbeuern um *quadri riportati* handeln, jedoch mit dem einzigen Unterschied, dass die Rahmen hier nicht gemalt sind, sondern in Stuck ausgeführt wurden. Das Verständnis der *quadri riportati*, welches im italienischen Diskurs ‚vollständig in Freskotechnik übertragene Gemälde‘ meint, scheint nördlich der Alpen variiert und weiterentwickelt zu werden. Nur wenige Jahre zuvor, zwischen 1665–1671, visualisiert der norditalienische Maler Carpofofo Tencalla (1623–1685) im Festsaal des Schlosses Esterházy in Eisenstadt, dem berühmten Haydnssaal, ein ganz ähnliches Bildprogramm

⁷²⁷ Weber 1996, S. 34.

(Abb. 65) wie das in Benediktbeuern.⁷²⁸ Ein großformatiges Hauptfresko wird im Deckenspiegel des Haydnsaals von zwei Fresken an den Schmalseiten ergänzt und von einer Bildergalerie über dem zum Teil gemalten Gesims in der Deckenkehlung gerahmt. Möseneder vermutet, dass „man die Gemälde um 1793 ihrer ursprünglichen, wohl aus Stuck gefertigten Rahmungen“ beraubt habe.⁷²⁹ Er bleibt aber jeden Nachweis schuldig, zumal die Befunde am Fresko zu einer solchen Vermutung keinen Anhaltspunkt geben. Vielmehr scheint Möseneders Vermutung in einer strengen stilgenetischen Annahme begründet zu sein. In einem 1997 in Florenz gehaltenen Vortrag schlägt Möseneder eine Stilgenese vom Stuckbarock im 17. Jahrhundert zum Freskobarock im 18. Jahrhundert vor, an dessen Übergang „unzweifelhaft der 1686 fertiggestellte Dom von Passau“ stehe, womit er der älteren Kunstgeschichtsschreibung folgt.⁷³⁰ Einer solchen Stilgenese würde aber der prominente und fast eine Generation früher begonnene Haydnssaal in Eisenstadt widersprechen. Das Argument scheint auf der Hand zu liegen, einfach eine spätere – nach der Fertigstellung des Passauer Doms vollzogene – Veränderung im Sinne der Stilentwicklung zu vermuten.

Im Unterschied zu solchen Argumentationen zeugen die Objekte vielmehr von einem Stilpluralismus im 17. und 18. Jahrhundert, der nicht durch eine Genese ausgewählter Objekte einfach ausgeblendet werden kann und sich aus morphologischer Sicht etwas differenzierter darstellt. Das Deckenfresko im Festsaal des Schlosses Esterházy in Eisenstadt folgt dem in Italien nachzuweisenden Diskurs zum *quadro riportato*. Die Bildthemen sind konsequent in Vertikalperspektive dargestellt und die Bildrahmen ebenfalls in Freskotechnik ausgeführt. Der Münchner Hofmaler Caspar Amort variiert dieses Bildkonzept in Benediktbeuern, indem er den gemalten Rahmen durch Stuck plastisch ausformt. Dies verwundert auch nicht, weil die Variation eines Stuckrahmens morphologisch nur konsequent ist und nördlich der Alpen keine Programme oder Selbstbeschreibungen nachgewiesen werden können, die die Auffassung vom *quadro riportato* auf einen gemalten Rahmen festlegt. Vielmehr scheint es, dass die Künstler in dieser Kunstlandschaft solche Formen freier variieren konnten. Diese Vermutung werden wir aber erst im anschließenden Vergleich mit weiteren Variationen und Stabilisierungen der Form Rahmung bestätigen können. Einen weiteren Hinweis auf die Variationsmöglichkeiten fernab der italienischen Kunstdiskurse können wir aber bereits in Benediktbeuern finden, wenn wir uns noch einmal der Perspektive zuwenden. Den

728 Vgl. Möseneder in: Hellmut Lorenz (Hrsg.): Barock (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, hrsg. von Hermann Fillitz 4), München 1999, S. 322f.

729 Möseneder 1999, S. 322.

730 Karl Möseneder: Bild und Rahmen: Kategorien barocker Stuckdekoration, in: Max Seidel (Hrsg.): Europa und die Kunst Italiens (Internationaler Kongress zum hundertjährigen Jubiläum des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 22.–27.09.1997), Venedig 2000, S. 435–450; vgl. bereits Martin Riesenhuber: Die kirchliche Barockkunst in Österreich, Linz 1924, S. 26f. und 82–86.

allegorischen Triumphzug der menschlichen Vernunft malt Amort in Schrägsicht (Abb. 72). Im Unterschied zu allen anderen Gemälden ist der Augpunkt nicht direkt unter dem Bild, sondern in der Nähe der Wand, so dass – konstruktiv gesprochen – der Zentralstrahl in einem spitzen Winkel auf die Malfläche trifft. Möglicherweise reagiert Amort auf die Schwierigkeit, ein solch großes Gemälde bei niedriger Deckenhöhe überhaupt angemessen anschauen zu können, und versucht dabei einer Kritik zu begegnen, die nicht selten gegen Deckenfresken ins Feld geführt wurde. In der Umsetzung des Triumphwagens und der Personen mag ihm die Schrägsicht auch gelingen, in der Architektur, die den Durchgang zum Tod darstellt, versagt sein Können. Dort kippt er die Vertikalen, die in der Vertikalperspektive immer bildparallel bleiben, und evoziert so einen horizontalen Blick. Folglich könnte man das Gemälde ebenso als einen Versuch beschreiben, den Triumphzug in einer Horizontalperspektive darzustellen, was wiederum an den Figuren und dem Wagen scheitert. Eine Horizontalperspektive würde aber völlig dem italienischen Verständnis des *quadro riportato* widersprechen, weil diese nur für Themen zulässig war, die auch in luftiger Höhe vorkommen. Schriftliche Nachweise über die Stabilisierung solcher Formvariationen, wie wir sie in Italien nachweisen konnten, finden wir im Umkreis von Benediktbeuern nicht, stattdessen können wir im Folgenden anhand der Evolutionstheorie mit dem Begriff der Selektion Formübernahmen in andere Kontexte analysieren, die als erfolgte Selektion dann wiederum stabilisierend auf das System wirken.

Die Variationen der Formen Perspektive und Rahmung durch Caspar Amort und seine Selektion im Festsaal von Benediktbeuern blieb nicht ohne Folgen. Nach dem Tod des Hofmalers im Jahr 1675 kam 1681 der Maler Georg Asam (1649–1711) aus Rott am Inn nach Benediktbeuern und war dort zwischen 1683 und 1687 unter anderem für die Ausmalung der Klosterkirche verantwortlich.⁷³¹ Ganz ähnlich wie im Festsaal bestimmt auch in der Kirche die Stuckdekoration die Struktur des insgesamt in weißer Farbe gehaltenen Innenraums (Abb. 66). Die Klosterkirche ist eine siebenjochige Wandpfeilerkirche mit angefügtem Psallierchor im Osten. In jedem der Joche, die von stuckierten Gurtbögen getrennt werden, ist ein großes Bildfeld ausgeschieden, dessen mächtige Stuckrahmen wenig Platz zu den Gurten lassen und dicht an die Stichkappen der Fenster heranreichen. Die bildrhetorische Struktur der Langhausfresken ist einfach und klar: Es wird in jedem Joch je eine zentrale Station der Heilsgeschichte, von der Geburt Jesu im Chor bis zum Jüngsten Gericht im Westen, dargestellt. Eine größere Aufmerksamkeit gebührt dem Versuch von Georg Asam, die Bilder perspektivisch auf den Betrachter so

731 Vgl. zur Kirchengemäldeausmalung mit weiterführender Literatur Bauer / Rupprecht 1981, S. 38–63; Eva Wagner-Langenstein: Georg Asam. 1649–1711. Ein Beitrag zur Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Bayern, München 1983; zuletzt Weber 2003.

auszurichten, dass er sie in der Horizontalperspektive von schräg unten betrachten kann. Seine Fresken zeigen beispielhaft die konstruktiven Schwierigkeiten der Künstler bei der Ausrichtung der Deckengemälde auf die Betrachter. Die Perspektivkonstruktion der Geburt Jesu (Abb. 67) im Osten der Klosterkirche von Georg Asam erinnert an den Versuch Amorts, den Triumphzug der menschlichen Vernunft in einer Schrägsicht darzustellen. Die Personengruppe der anbetenden Hirten mit Maria und Kind ist in einer schrägen Vertikalperspektive dargestellt, während die Gruppe mit Joseph, Ochs und Esel in Untersicht konstruiert wird und die Vertikalen der Architektur gemäß einer horizontalperspektivischen Konstruktion fluchten. Für die konsequente Durchführung der Horizontalperspektive hätte er die flache Stalldecke nicht perspektivisch kippen dürfen, weil alle Horizontalen des Geschehens in einer Horizontalperspektive immer bildparallel sein müssen. Dass er aber großes Interesse an der Horizontalperspektive hatte, zeigt die Himmelfahrt Christi (Abb. 68). In leicht schräger Untersicht erblickt der Betrachter Engel und Wolken, die einen Stucktondo mit Blattranken begleiten und über den Bildrahmen hinaus in den Raum eindringen. Innerhalb des Stucktondo hat Asam nicht, wie es wahrscheinlich vorgesehen war, den Heiligen Geist erscheinen lassen, sondern die Himmelfahrt Christi in schräger Untersicht, ganz ähnlich der Konstruktion der *Assumptio* von Correggio in Parma (Abb. 63). Nahezu alle Deckenbilder Asams sind in Benediktbeuern in einer horizontalperspektivischen Untersicht konstruiert. Dies gelingt ihm in den späteren al fresco ausgeführten Deckenbildern der Kapellen recht gut. Sie stellen aber auch stets in der Luft schwebende Engel oder Personen dar. Bei allen terrestrischen Bildern, vor allem den in den ersten Jahren im Langhaus entstandenen und al secco ausgeführten Deckenmalereien, hat Asam dagegen große Schwierigkeiten. Lediglich im Pfingstgemälde (Abb. 69) wäre die Horizontalperspektive nahezu perfekt realisiert worden, wenn er die Decken der Architektur bildparallel konstruiert hätte.

Doch über die Fragen einer exakten Realisierung einer horizontalperspektivischen Darstellung hinaus macht eine solche morphologische Betrachtung der Formen deutlich, dass der Münchner Hofmaler Amort und in seiner Nachfolge vor allem Asam bereits terrestrische Szenen in der Deckenmalerei umsetzen wollten. Beide folgen dabei nicht der schon in Rom formulierten und an der französischen Akademie postulierten Ansicht, dass nur Himmel, Wolken und Figuren, die sich wiederum in luftiger Höhe befinden, in Untersicht dargestellt werden dürfen und alle Historien auf Gemälden in Vertikalperspektive dargestellt werden müssen. Diese Programme scheinen sie nicht zu kennen, zumindest wirken sie in Benediktbeuern nicht stabilisierend auf das Konzept des *quadro riportato*. Aufgrund der zeitlichen und örtlichen Nähe liegt es nahe zu vermuten, dass Asam die Bildvariation und -selektion Amorts im Festsaal gesehen und weiterentwickelt hat. Damit realisiert Asam aber bereits ein halbes Jahrhundert vor Steinhausen terrest-

rische Bilder, die aber seit Rupprechts Dissertation von 1959 als ein grundlegendes Stilelement des Rokoko bezeichnet werden. Dieser bis heute stets wiederholten Einschätzung⁷³² müssen wir aufgrund der Befunde in Benediktbeuern widersprechen. Es gibt keine stilistische Entwicklung von einem barocken Illusionismus hin zu einem irdischen Ereignisbild im Rokoko,⁷³³ dafür müssten zu viele Ausnahmen ausgeschlossen werden. Vielmehr haben wir es mit Variationen einer Bildsprache und der Suche nach neuen Formen der ikonischen Rhetorik zu tun. Im Kontext der französischen Akademie hätten sich solche Bilder nicht oder nur schwer durchsetzen können, diese Formen wären also nicht selektiert, sondern stattdessen bestehende durch die Programme stabilisiert worden. Abseits vom Pariser Hof oder dem klerikalen Einfluss in Italien wurden dagegen in Süddeutschland solche ikonischen Strukturen in Innenräumen möglich. Ob wir in der Evolution terrestrischer Deckenmalereien eine bewusste Ablehnung des klassizistischen Anspruchs vermuten dürfen oder ob schlicht Unwissenheit der Grund war, darüber könnte eine Untersuchung Auskunft geben, die sich vor allem der Rezeption der italienischen und französischen Kunstliteratur respektive der Kommunikation der Selbstprogrammierung zuwendete.

Wir können an dieser Stelle festhalten, dass sich vor allem in Süddeutschland mit dem terrestrischen Bild eine Form bereits im 17. Jahrhundert als Bildsprache herausbildet, die nicht den Kunsttheorien in Italien und Frankreich folgt. Im Kontext einer Historiographie der Kunst würde man die Frage weiterverfolgen müssen, inwieweit nicht gerade das Fehlen einer stabilisierenden schriftlichen Programmierung auf die fehlende Zentralisierung der Politik und Kirche in den deutschsprachigen Ländern zurückzuführen sein könnte, in denen die Variation von Formen vielfältiger erscheinen. Das Kunstsystem konnte in solchen Kunstlandschaften seine Formen freier variieren und ikonische Mittel differenzierter ausbilden. Selbstverständlich waren Religion und Politik auch in Süddeutschland zu dieser Zeit noch stark gekoppelt, aber es sind genau solche Freiräume, die die Emanzipation des Kunstsystems fördern. Die Entkopplung der Wissenschaft von der Religion in der Aufklärung und das Autonomiestreben der Kunst in der deutschen Romantik einerseits und im postrevolutionären Frankreich andererseits sind Zeichen einer funktionalen Ausdifferenzierung der Systeme. Dieser Themenkomplex gehört aber in eine Historiographie der Kunst, die mit dieser Studie nicht geschrieben werden kann.

⁷³² Rupprecht 1959, S. 9. Vgl. auch Bauer 1980, S. 67f.; Fastenrath 1990, S. 79f.

⁷³³ Bauer 1980, S. 62: „Die Bildform der Himmelsillusion gerät hier in Zwiespalt mit der Bildform eines irdischen Ereignisbildes. Das Rokoko hat später, und das ist seine Leistung, diesen Zwiespalt dadurch ausgeglichen, daß es das Himmelsbild dem historischen Akt angeglichen und zugleich das historische Bild in einer Quasi-Himmelsphäre angesiedelt hat. Erkauft wurde diese Lösung mit einem Verlust des barocken Illusionismus.“

Mit Blick auf die Formen Perspektive und Rahmung können wir festhalten, dass die Deckenmalereien aus den 1670er und 1680er Jahren in Benediktbeuern von Caspar Amort und Georg Asam im vollen Bewusstsein terrestrischer Bilder entstanden sind. Es sind keine Bildöffnungen, sondern Gemälde in horizontalperspektivischer Konstruktion mit plastisch herausgebildeten Rahmen, die an der Decke angebracht sind. Dadurch variieren beide Maler den Bildtypus des *quadro riportato*. Dass wir in beiden Fällen eine mangelhafte Perspektivkonstruktion nachweisen können, zeigt darüber hinaus die Notwendigkeit der Traktate, die die Konstruktionstechniken der Horizontalperspektive für die Künstler darlegen. *De perspectiva* von Andrea Pozzo, welches 1693 in Rom erschien und 1708 in Augsburg ins Deutsche übersetzt wurde, ist nur eines der Traktate, das die Künstler für ihre Bildfindungen studieren konnten, um ihre Perspektiven richtig auszuführen. Asam hätte aber zu seiner Zeit nicht nach Rom reisen oder Traktate lesen müssen, um an dem italienischen Diskurs zum *quadro riportato* und *da-sotto-in-su* teilhaben zu können. Eine Reise nach Passau hätte genügt, denn dort wurde kurz vorher der Dom vor allem von italienischen Künstlern und Baumeistern vollendet. Im Unterschied zu Benediktbeuern haben wir es in Passau aber nicht mit einer anderen Stilstufe zu tun, sondern dort treffen unterschiedliche Tradition der Bildsprache aufeinander, die neue Variationen und Selektionen ermöglichen, die in Süddeutschland anschließend stabilisiert werden und sich so etablieren.

Der Passauer Dom (Abb. 80) wurde 1662 durch einen Stadtbrand stark zerstört.⁷³⁴ Nach Bausicherungsarbeiten begann Bischof Wenzeslaus Graf von Thun (1664–1673) 1668 mit der *Renovatio* des alten spätgotischen Baus.⁷³⁵ Ende der 1670er Jahre engagierte dann sein Nachfolger, Fürstbischof Sebastian Graf Pötting (1675–1683), die norditalienische Stuckateurfamilie um Giovanni Battista Carlone (um 1645–um 1717) und den kaiserlichen Hofmaler Carpofo Tencalla (1623–1685), die das Langhaus und die Kuppel bis 1680 vollendeten. Tencalla hatte zuvor für den Kaiser in der Wiener Hofburg und, wie wir bereits gesehen haben, für die Grafen Esterházy in Eisenstadt gearbeitet. Tencalla steht, wie wir es bereits im Haydntsaal des Schlosses Esterházy zeigen konnten, ganz im kunsttheoretischen Diskurs südlich der Alpen. Und auch in Passau folgt er in der unterschiedlichen Anwendung der Vertikal- und der Horizontalperspektive konsequent dieser Selbstprogrammierung.

Im Langhaus der dreischiffigen Basilika wird Joch für Joch ein Bildkonzept wiederholt, das aus einem großen, das gesamte Joch ausfüllenden Bildfeld in der Mitte und vier kleineren Bildfeldern in den Ecken besteht (Abb. 81). Lediglich im

⁷³⁴ Zusammenfassend mit weiterführender Literatur vgl. Karl Möseneder (Hrsg.): *Der Dom zu Passau. Vom Barock zur Gegenwart*, Passau 1995, vor allem die detaillierte Baugeschichte S. 79–103.

⁷³⁵ Vgl. zur *Renovatio* des Passauer Doms Meinrad von Engelberg 2005, S. 222–236.

Chor überspannt ein längsrechteckiges Bildfeld den ehemals spätgotischen Langchor (Abb. 82). Die Fresken in Langhaus und Chor stellen biblische Szenen dar und werden folgerichtig in Vertikalperspektive, aber in Bezug auf einen schrägen Betrachterstandpunkt, in Schrägsicht realisiert. Lediglich im ersten Joch mit den Darstellungen himmlischer Musik über der Orgel und im vierten Joch mit der Darstellung des von Engeln und Wolken bekränzten Heiligen Geistes wählte Tencalla konsequent die Horizontalperspektive. In der Vierungskuppel stellt Tencalla ebenfalls Gottvater inmitten der Engelchöre angemessen in Horizontalperspektive dar (Abb. 83), wobei sogar durch illusionistisch gemalte Seitenfenster Engel in den Tambour blicken und musizieren.

Vergleichen wir die Lösungen in Benediktbeuern und Passau, so können wir anhand der Formen Perspektive und Rahmung verschiedene Varianten und Selektionen von Bildfindungen unterscheiden. Den Bildtypus des *quadro riportato*, der in der klassischen Programmierung ein Ereignis vorstellt und die Übertragung eines Gemäldes mit Vertikalperspektive und Rahmung in ein anderes Medium, beispielsweise in ein Fresko, meint, variiert bereits Caspar Amort, indem er den Rahmen stuckiert und eine horizontalperspektivische Ansicht versucht. Asam nimmt diesen Bildtypus auf und versucht im Langhaus Ereignisse aus der Heilsgeschichte in einer Horizontalperspektive darzustellen. Für Asam scheint es gar kein Problem zu sein, Ereignisse, die nicht im Himmel stattfinden, ebenfalls in dieser Perspektivkonstruktion darzustellen. Ganz anders Tencalla, der konsequent in der Tradition der klassischen Programmierung für Ereignisse die Vertikalperspektive wählt, aber in Schrägsicht auf den Betrachter ausrichtet, und für Himmelsdarstellungen zur Horizontalperspektive wechselt. Eine horizontalperspektivische Architektur wäre nur möglich gewesen als Erweiterung des Raumes. Die Konstruktion von Architektur, an die sich Georg Asam herangewagt hat, verlangt aber mehr als nur Vorbilder,⁷³⁶ sondern die Einsicht in die mathematische Konstruktion, wie wir sie aus den Perspektivtraktaten des 17. Jahrhunderts kennen, die durch die Übersetzung von Pozzos *De perspectiva* 1708 schließlich auch in den deutschsprachigen Gebieten leicht vermittelt werden konnte. Folglich setzen sich die terrestrischen Bilder auch erst im 18. Jahrhundert durch und prägen die Bildsprache im süddeutschen Raum. Ihre Anfänge können wir aber bereits im 17. Jahrhundert bei Caspar Amort und Georg Asam nachweisen. Auch hier wird wieder offensichtlich, dass die von Ganz vorgenommene Unterscheidung von „Ereignisbildern“ und „Ergebnisbildern“ zu einfach ist.⁷³⁷ Sie bezieht sich auf die italienische Kunstliteratur und deren Programmierung und bildet nicht die Vielfalt

⁷³⁶ Architektur in horizontalperspektivischer Ansicht konnte er dafür im Festsaal von Schloss Abensberg-Traun in Petronell realisieren. Vgl. Lorenz 1999, S. 323f.

⁷³⁷ Ganz 2003.

der Formvariationen in anderen Kunstlandschaften ab. Bereits ihre semantischen Zusammenhänge sind kontingent, d. h. immer auch anders möglich. Die wenigen angeführten Beispiele machen aber bereits deutlich, dass die Analyse der Semantik der Formen nicht aufgrund starrer Bildtypen entschieden werden kann, sondern immer Varianten der Bildsprache berücksichtigen muss, die die Gründe für das Phänomen sind, welches die Kunstgeschichte bisher mit dem Begriff Stilpluralismus zu fassen versucht hat. Aber auch unsere Analyse würde zu kurz greifen, wenn wir – wie in der bisherigen morphologischen Fallstudie – uns nur auf abgeschlossene Deckengemälde beziehen würden. Die Varianten der Konstruktionen durch die Formen Rahmung und Perspektive sind noch vielfältiger, wenn wir sie auf den Raum beziehen. Unser differenztheoretischer Ansatz ermöglicht es, beide Formen auch – und vor allem – als Formen im Medium Raum zu bestimmen.

Abschließend wollen wir daher der Frage nachgehen, wie die Künstler die Formen als Beobachtungsdirektiven in Raumkomplexen verwendet haben. Ansatzweise haben wir dies bereits für die Jesuitenkirche in Wien und für die Klosterkirche in Fürstenfeld aufzeigen können. Im folgenden Kapitel werden wir unseren Blick auf die Evolution der Formen konzentrieren. Eingedenk des von George Spencer-Brown entwickelten theoretischen Konzepts des „Re-entry“, das wir von Luhmann übernommen und durch Spencer-Brown für die Morphologie über Luhmann hinaus erweitert haben,⁷³⁸ ist es möglich, dass Formen ineinandergreifen und Stufenbildungen vornehmen können. Dies ist der theoretische Hintergrund, den es in der Praxis an den Objekten im Rahmen einer Fallstudie exemplarisch aufzuzeigen und in seinem Wandel nachzuweisen gilt.

10.3 Perspektive und Rahmung als Formen im Medium Raum

Bleiben wir gleich vor Ort, in Passau. Nachdem das Langhaus mit Chor und Kuppel so weit fertig gestellt worden war, dass der Dom seine Funktion wieder aufnehmen konnte, führte ein weiterer Stadtbrand 1680 zu Zerstörungen am Dom. Diese Zerstörungen, die vom Bischof hochgespielt wurden, hielten sich in Grenzen und bestanden vor allem in der Verrußung des Innenraums. Die Fresken wurden kurz nach dem Brand von Giovanni Battista Carlone und Carpofo Tencalla gesäubert. Die Kirche wurde anschließend von Neuem weiß getüncht, und man nahm kleinere Reparaturen vor.⁷³⁹ Wenige Wochen vor dem Brand wurde bereits mit Carlone ein Vertrag zur Stuckierung der Seitenschiffe abgeschlossen, deren Umsetzung sich aber bis 1684 verzögerte und 1686 schließlich abgeschlossen

⁷³⁸ Vgl. Kapitel III 6.

⁷³⁹ Vgl. von Engelberg 2005, S. 225; Möseneder 1995, S. 177.

war.⁷⁴⁰ Es lag noch kein ikonographisches Konzept für die Seitenschiffe vor, noch nicht einmal die Patrozinien waren bekannt.⁷⁴¹ Erst mit den ‚Umbauten‘ Carlones durch ein komplexes Stucksystem, das hier weniger in die Bausubstanz eingreift als vielmehr vor allem ikonische Funktionen hat, erschien es notwendig, sich über das Programm Gedanken zu machen. Das hatte seine Gründe, denn Giovanni Battista Carlone stand vor einem schwierigen Problem. Die gewünschte Renovatio der alten spätgotischen Basilika konnte im Langhaus und im Chor erfolgreich durchgeführt werden, die Raumerneuerung der Seitenschiffe rief jedoch größere Probleme hervor. Die breiten Seitenschiffe standen dem im 17. Jahrhundert verbreiteten Bautyp einer Wandpfeilerkirche entgegen, die das gleichzeitige Feiern mehrerer Messen im Kirchenraum ermöglichte. Problematisch waren die sehr hohen Arkaden im Dom (Abb. 80), die vom Mittelschiff einen weiten Blick in die Seitenschiffe ermöglichten und ohne einen grundlegenden Eingriff in die Bausubstanz jede Vereinheitlichung in Richtung eines Kapellenraumes verhindern sollten. Meinrad von Engelberg weist aber gerade für Passau die Besonderheit nach, „daß auch nach dem erzwungenen Abbruch großer Teile der alten Bausubstanz keine strukturellen Veränderungen vorgenommen wurden, sondern nur die formale Erscheinung, die ‚Bekleidung‘ des Baus erneuert wurde“, was sich auch durch zeitgenössische Berichte bestätigen lässt.⁷⁴² Carlone behält also die grazile Struktur einer spätgotischen Basilika bei und verändert ihre Erscheinung, indem er den Stuck als ein ikonisches Medium einsetzt, beziehungsweise als eine Form im Medium Raum. Die bereits im Langhaus vom Baumeister Carlo Lurago realisierte und bewährte Lösung der böhmischen Kappen überträgt Carlone auf die Seitenschiffe, ersetzt die ursprünglichen Kreuzrippengewölbe und verstärkt durch die spezifische Ausführung des Stucksystems den Eindruck einer hohen Kuppel (Abb. 86). Statt über Pendentifs wie im Langhaus erhebt sich in den Seitenschiffen in jedem Joch über Trompen eine achteckige Kuppel. Carlone hat aus morphologischen Gründen das so entstandene Bildfeld nicht vollständig dem Fresko überlassen, sondern den visuellen Eindruck einer hohen Kuppel durch den Einsatz von Stuck verstärkt. Florale Stuckdekorationen leiten von einem stark profilierten, mit Zahnschnitt versehenen Rahmen als Basis über zu einem zurückhaltend profilierten Rahmen, der wiederum von einer breiten Girlande gesäumt wird und ein Bild rahmt, welches stets in horizontalperspektivischer Sicht konstruiert ist und sich dadurch nach oben öffnet. Durch perspektivische Verkürzungen im Ornament und der Überleitung von einem stark profilierten zu einem zurückhaltend gestalteten Rahmen wirkt die Kuppel höher, als sie wirklich ist und hat zugleich eine

740 Möseneder 1995, S. 158.

741 Vgl. Berndl in Möseneder 1995, S. 240.

742 Von Engelberg 2005, S. 225.

optisch zentrierende Funktion.⁷⁴³ Die Gurtbögen der Seitenschiffe wurden mit Stuck verbreitert, und auf violetterem Grund rahmen drei Stuckkartuschen weitere Bildfelder, durch die die Joche deutlich voneinander getrennt werden. Blickt man nun von Osten in das Langhaus (Abb. 84), dann wirkt die Lösung wie eine Aneinanderreihung von Kuppelbauten. Wählt man den Blick vom Langhaus (Abb. 85), wird die vereinheitlichende Raumwirkung der Kuppel noch verstärkt durch die portalartige Stuckgestaltung mit mächtigen Wappen, begleitenden Personifikationen und Stuckputten auf den breiten Kämpferplatten der seitlichen Pilaster, die den Zugang zu einem abgeschlossenen Raum suggeriert. In die Tiefe des nun verkleideten Strebepfeilersystems hat Carlone Raum für einen Altar geschaffen, der auf das Langhaus ausgerichtet ist und von drei Stuckkartuschen am Schildbogen überfangen wird (Abb. 86). Die vereinheitlichende Raumwirkung über ein breites Seitenschiff hinweg wird nicht nur durch das stuckierte Rahmensystem als Form im Medium Raum erzeugt, sondern darüber hinaus auch durch die Malerei und deren Ikonographie bestätigt. Das noch von Tencalla in Absprache mit Carlone festgelegte Konzept der Freskierung folgt auch hier wieder konsequent der semantischen Unterscheidung einer Horizontal- und einer Vertikalperspektive.⁷⁴⁴ In jedem Joch werden die himmlischen Szenen auf dem Kuppelfresko und der mittleren Kartusche auf den Gurt- und Schildbögen in einer horizontalen Perspektive dargestellt, während die Bildfelder auf den Trompen und die seitlichen Kartuschen auf den Bögen vertikalansichtig ausgeführt sind und der italienischen Programmierung folgend Ereignisse oder Personifikationen darstellen.

Die Vereinheitlichung des Raumes in den Seitenschiffen des Domes zu Passau hat vor allem eine ikonographische Funktion, indem nicht nur jeder Altar, sondern das Bildprogramm eines jeden vereinheitlichten Raums genau einem Heiligen gewidmet ist. Stellen die Altäre zumeist ein zentrales Ereignis aus dem Leben des Heiligen dar, folgt in der dazugehörigen Kuppel die Aufnahme des Heiligen in den Himmel. Möseneder erkennt die übergreifenden Zusammenhänge und beschreibt sie angemessen mit dem Begriff „Raumbild“.⁷⁴⁵ Seine Argumente für ein Raumbild beruhen allerdings nur auf den Bildmotiven, die nicht hinreichend sind. Erst durch morphologische Argumente erhält der Begriff seine volle Berechtigung. Perspektive und Rahmung als Formen im Medium Raum greifen in Passau raumübergreifend ineinander und erzeugen so den einheitlichen Raumeindruck einer ‚virtuellen‘ Kapelle. 15 Jahre bevor Andrea Pozzo sich an die *Renovatio*

743 Dies wäre das morphologische Argument für Möseneders Vermutung einer Verschmelzung der achteckigen Tambourkuppel und querovalen Flachkuppel in den Seitenschiffen. Möseneder 1995, S. 158.

744 Tencalla erhält im Oktober 1684 den Auftrag, stirbt aber vor Beginn der Freskierung im Mai 1685. Die 1. bis 4. Joch der Seitenschiffe werden von Carlo Antonio Bussi (ca. 1648–1690) und das 5. Joch von seinem Schwiegervater Matthias Rauchmiller (1645–1686) gemäß „den Herrn Tencalla gemachten gemähl gleichformbig“ fortgeführt. Vgl. Möseneder 1995, S. 178f.

745 Vgl. Möseneder 1995, S. 196.

der Wiener Jesuitenkirche macht, zeigt in Passau bereits Carlone, wie man mit ikonischen Mitteln durch Stuck und Malerei bauen kann, ohne Steine versetzen zu müssen.

Diese von Giovanni Battista Carlone in Passau realisierte Lösung einer übergreifenden Vereinheitlichung der Kapellen stellt aus evolutionstheoretischer Sicht eine Variation und Selektion von Formen dar, die in den nachfolgenden Jahrzehnten durch Wiederverwendung stabilisiert und entsprechend der jeweiligen Bausituation stets angepasst werden. Die Seitenschiffgestaltung in Niederaltaich, auf die wir schon an anderer Stelle eingegangen sind, steht in einer solchen Evolution der Formen (Abb. 44–Abb. 49). Nur wenige Kilometer von Passau entfernt stehen die Künstler und Baumeister des Benediktinerklosters von Niederaltaich⁷⁴⁶ vor einem ganz ähnlichen Problem. Die frühgotische dreischiffige Hallenkirche sollte rechtzeitig zum 1000-jährigen Klosterjubiläum 1731 in der Innenausstattung erneuert werden (Abb. 44). Abt Joscio Hamberger (1700–1739) berief 1717 den Passauer Kapitälbaumeister Jacob Pawanger (1680–1743) nach Niederaltaich und beauftragte ihn mit der *Renovatio* des Inneren. In Zusammenarbeit mit dem Concettisten Pater Ambrosius Ruepp realisierte Pawanger eine beispielhafte Erneuerung eines gotischen Innenraums, die sich mit der zeitgleich durchgeführten *Renovatio* des Freisinger Doms (1723/1724) durch die Brüder Asam messen lassen darf. Pawanger wurde zwar 1722 wegen statischer Baufehler im Chorbereich entlassen und dafür der zwölf Jahre jüngere Johann Michael Fischer (1692–1766) eingestellt, dessen Arbeiten sich aber nur noch auf den Chor beziehen und wenig an dem Konzept der *Renovatio* verändern. Wir konzentrieren unsere morphologische Analyse gemäß unserer Fragestellung nur auf die ‚Kapellenlösung‘ in den Seitenschiffen (Abb. 45). Pawanger steht vor dem Problem, das man mit der Aufgabe umschreiben könnte, den Raumeindruck einer Wandpfeilerkirche zu evozieren, ohne den alten Bau einer dreischiffigen Hallenkirche vollständig zu ignorieren. Auch hier stellt sich die größte Schwierigkeit wieder in den Seitenschiffen. Pawanger behilft sich mit dem Einbau von Emporen in die Seitenschiffe. Ganz ähnlich wie in Passau werden die Altäre zum Mittelschiff ausgerichtet und in die schmale Wand zwischen den ehemaligen Strebepfeilern gestellt (Abb. 46). In den Jochen erheben sich diesmal runde Bildfelder über Pendentifs und die breiten Gurtbögen trennen deutlich die einzelnen Joche voneinander ab. Insgesamt ist das Stucksystem gegenüber Passau reduzierter ausgeführt und es bestimmt nicht mehr maßgeblich die Struktur. An seine Stelle treten vor allem die Architektur und die Malerei. Im Unterschied zu Passau sind erstens die Decken der Joche nach oben durchbrochen und geben so den Blick frei auf die darüberliegenden Fresken. Zweitens beziehen sich die Deckenfresken nicht nur thematisch auf den Altar, vielmehr bilden sie zusammen ein

⁷⁴⁶ Vgl. Kurzmonographie mit weiterführender Literatur in: von Engelberg 2005, S. 568–571.

Bild, welches der Betrachter durch verschiedenste ‚Fenster‘ sehen kann (Abb. 47). Alle Bilderfelder einer Kapelle, auf Pendentifs, auf dem runden Deckenspiegel an der Empore und auf dem Fresko über der Empore, stellen zusammen eine Szenerie dar, die formal aufeinander abgestimmt und horizontalperspektivisch konstruiert ist. Sie stellen zumeist die Aufnahme des betreffenden Heiligen in den Himmel im Kreise von Engeln dar, die der Betrachter von verschiedenen Standpunkten aus gut wahrnehmen kann. Steht der Betrachter im Langhaus, so kann er Altar und Emporenfresko sehr gut sehen (Abb. 46), tritt er näher an die Kapelle, weckt der Durchbruch in der Empore eine eigenartige Spannung, die den Betrachter zwingt, sich senkrecht unter die Öffnung zu stellen, durch die er dann – selbstverständlich in Untersicht – die Aufnahme des Heiligen sehen kann (Abb. 47). Pawanger verschachtelte unterschiedliche Formen im Medium Raum einzigartig ineinander: die Architektur der Deckenöffnung, die einheitliche Horizontalperspektive der Deckenbilder, die durch mehrere Fenster, erzeugt durch die Form der Rahmung, als ein Bild beobachtet werden können. Pawanger verbindet hier die Seitenschifflösungen von Passau und den Emporeneinbau in der Wiener Jesuitenkirche zu einem einzigartigen neuen Raumkonzept. Vor diesem Hintergrund können wir nun auch die selten vorgefundene Detailtreue des Konzeptfragments, welches Pater Ambrosius dem Maler Wolfgang Andreas Heindl (1693–1757) zur Umsetzung vorlegte, erklären. Eine solche ikonische Rhetorik war zu dieser Zeit einzigartig, und auch wir können sie heute nur verstehen, wenn wir sehr genau die einzelnen Formen morphologisch untersuchen.

Durch die hohen Emporenbrüstungen setzt Pawanger darüber hinaus in ganz eigenartiger und das Kapellensystem unterstützender Weise die differenztheoretische Form Licht ein. Die Emporenbrüstung ist eigenwillig mächtig und im Verhältnis zum Gesamteindruck sehr hoch gezogen. Den Grund können wir vor allem darin vermuten, dass die Emporenbrüstung erst den ungeblendeten Blick auf die Emporenfresken vom Langhaus ermöglicht. Ein Beobachter würde ansonsten durch das Obergardenfenster so geblendet, dass er die Aufnahme der Heiligen in den Himmel vom Langhaus aus nicht erkennen könnte.⁷⁴⁷ Allein dieses Beispiel macht deutlich, dass man von einer evolutions- und differenztheoretischen Arbeit zur Form Licht wichtige Erkenntnisse zu spezifischen Lösungen in der Innenausstattung erhoffen kann, die zurzeit eher unter dem Paradigma Stil einer unspezifischen Genese unterworfen werden. Die Renovatio in Niederaltaich ist folglich keineswegs eine „rückständige Variation“⁷⁴⁸, sondern sie ist eine weitere Variation des in Passau und Wien entwickelten Konzepts zur Vereinheitlichung

⁷⁴⁷ Vgl. auch von Engelberg 2005, S. 570.

⁷⁴⁸ Annemarie Thünker: Die Barockisierung mittelalterlicher Kircheninnenräume in Süddeutschland, München 1945, S. 146. – Diesen Standpunkt kritisiert bereits von Engelberg 2005, S. 569, wenn auch mit etwas anders gelagerten Argumenten.

von Kapellenräumen. Diese Variation scheint von den Zeitgenossen nicht nur verstanden worden zu sein, vielmehr setzt sie sich als eine überzeugende Gestaltung im Raum noch bis in die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts durch, wie wir es in der Klosterkirche Wiblingen exemplarisch aufzeigen können.

Für die Ausstattung der Klosterkirche Wiblingen wurde nach fünfjähriger Bauzeit und ihrer Fertigstellung 1777 im Jahr 1778 der kurtrierische Maler Januarius Zick (1702–1764) nach Wiblingen berufen.⁷⁴⁹ Er übernimmt wie selbstverständlich das bewährte Konzept und passt es vor allem mit den Formen Perspektive und Rahmung an die räumlichen Gegebenheiten an. In Wiblingen handelt es sich um einen querovalen Zentralbau (Abb. 89) von Johann Georg Specht (1721–1803), der im Osten in einen Langchor übergeht und dem im Westen als Langhaus ein rechteckiger Saal mit je einer Kapelle und Empore im Norden und Süden vorgelegt ist. Im Unterschied zu Passau und Niederaltaich handelt es sich hier nicht um eine Renovatio, sondern um einen Neubau, so dass Architektur und Ausstattung optimal ineinandergreifen können.

Wenden wir uns beispielhaft einer Kapelle zu. Die südliche Kapelle ist der hl. Maria Magdalena geweiht (Abb. 91). Über einem ihr geweihten Altar mit einem Altaraufsatz der *Mater dolorosa* befindet sich im Kapellengewölbe ein Bild der Büsserin Maria Magdalena und darüber in der Empore ihre Aufnahme in den Himmel. Das ikonische Konzept und die rhetorische Bildstruktur sind bekannt und stehen in der oben dargestellten Entwicklung. Viel interessanter ist hier aber, wie Zick Perspektive und Rahmung einsetzt, um das bekannte Konzept zu realisieren. Für das Bild der Büsserin Maria Magdalena im Kapellengewölbe hat Zick die schrägansichtige Horizontalperspektive gewählt (Abb. 92), die der italienischen und französischen Kunstkritik des 17. Jahrhunderts folgend eigentlich nur für eine himmlische Szenerie steht. Im Unterschied zu Georg Asam, der diese Perspektivkonstruktion bereits ein Jahrhundert zuvor in Benediktbeuern umzusetzen versuchte, ist den Künstlern diese Konstruktion mittlerweile so vertraut, dass sie jede Gegebenheit in *da-sotto-in-su* realisieren können. Zick aber rahmt das Bildfeld nicht nur mit einem profilierten Stuckrahmen, sondern er fasst diesen auch noch mit Gold, als wollte er der Forderung von Passeri im 17. Jahrhundert besonderen Ausdruck verleihen, dass Historien mit einem goldenen Rahmen versehen werden sollen.⁷⁵⁰ Zick scheint hier in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts das *quadro riportato* neu zu definieren respektive zu restabilisieren und fördert die Darstellungen historischer Ereignisse an der Decke in der Horizontalperspektive, insofern sie einen goldenen Rahmen haben. Diesem Verständnis folgt auch der

749 Vgl. mit weiterführender Literatur Kessler-Wetzig u. a. 1993. Zu Janarius Zick vgl. Josef Straßer: Januarius Zick (1730–1797). Gemälde, Graphik, Fresken, Weißenhorn 1994; Alois Harbeck: Die Fresken von Januarius Zick in Wiblingen und die Problematik illusionistischer Deckengestaltung, München 1966.

750 Hess 1934, S. 33.

Wiblinger Deckenzyklus von Zick zur Geschichte des Heiligen Kreuzes (Abb. 90), wobei dort der goldene Rahmen sogar noch gemalt ist, wie es das ursprüngliche Verständnis des *quadro riportato* eigentlich verlangt. Die Aufnahme der heiligen Magdalena in den Himmel in der Empore ist ebenfalls in Untersicht wiedergegeben, dem Bildthema einer Himmelsdarstellung angemessen fehlt aber ein goldener Rahmen (Abb. 93). Das Fresko befindet sich nicht ausschließlich an der Decke, vielmehr nimmt es zusätzlich die obere Hälfte der südlichen Kapellenwand ein. Es ist auf den Beobachter im Langhaus ausgerichtet, der wie durch ein Fenster an dem Schauspiel teilhaben kann. Zick nutzt dafür einerseits die Arkadenöffnung der Empore als dreidimensionale Fensterrahmung und andererseits malt er am unteren Ende des Freskos eine illusionistische Brüstung. Dieses ikonische Konzept verwendet er in der Kirche schließlich häufiger für ganz ähnliche Themen, sowohl für die Himmelfahrt Mariens (Abb. 94) als auch für die Verklärung des hl. Benedikt über den Seitenaltären im Zentralbau der Kirche. Das Besondere an den Deckenfresken in Wiblingen ist, dass ausnahmslos alle in Horizontalperspektive dargestellt sind und dem Konzept *da-sotto-in-su* folgen, obwohl sie sowohl Ereignisse als auch himmlische Szenen versinnbildlichen. Sogar die Kartuschen oder Skulpturendarstellungen in den Pendentifs folgen der Untersicht. Die bisherige Forschung scheint mit ihren Begriffen dieses differenztheoretisch komplexe Phänomen nicht erfassen zu können. Während Harbeck vermutet, dass in Wiblingen „der ‚Triumph‘ oder die Apotheose des Heiligen Kreuzes [...] abgelöst [wird] durch die ‚Geschichte‘ des Heiligen Kreuzes, stilgeschichtlich gesehen zur selben Zeit, in der der irdische Landschaftsraum an der Decke erscheint und sich panoramaartig am Bildrand entlangzieht“,⁷⁵¹ und auf diese Weise die Widersprüche stilistisch zu verorten versucht, vermutet Kessler-Wetzig sogar, dass der Goldrahmen den Fresken „übernatürlichen Charakter“ verleihe und die Funktion des mittelalterlichen Goldgrundes übernehme.⁷⁵² Kessler-Wetzig unterscheidet in Wiblingen geschichtliche Ereignisbilder und Visionen und begründet letztere mit der „traditionellen Sotto in su Sicht“⁷⁵³, erkennt aber nicht, dass zum einen alle Fresken in der Horizontalperspektive dargestellt sind und zum anderen der Rahmen die zentrale Form ist, die ein *quadro riportato* in Wiblingen auszeichnet und die von Zick bewusst eingesetzt wird. Bereits vor dem Hintergrund der hier vorgelegten und nur auf zwei Formen beschränkten morphologischen Analyse könnte man vermuten, dass Zick in Wiblingen die Selbstprogrammierung der französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts ein Jahrhundert später rezipiert, die Perspektive variiert und den Rahmen als konstitutives Element für Ereignisbilder restabilisiert.

751 Harbeck 1966, S. 166.

752 Kessler-Wetzig 1993, S. 50.

753 Kessler-Wetzig 1993, S. 58.

Einmal mehr zeigt dieses Beispiel, wie eng verflochten die Formen Perspektive und Rahmung bis weit ins 18. Jahrhundert sind, mit denen die Künstler spezifische Bildsprachen über die Gattungsgrenzen hinweg entwickeln konnten. Sie stellen zwei grundlegende ikonische Mittel des neuzeitlichen Bildes dar, ob im Tafelbild oder in den Konstruktionen raumübergreifender Bilder. Es ist weniger ein Paragone der Gattungen zwischen Malerei, Skulptur und Architektur, den wir hier in den Innenräumen der Neuzeit beobachten können, vielmehr sind es Variationen ikonischer Mittel, von Perspektive und Rahmung über Farbe und Licht bis hin zu ephemeren Ereignisdarstellungen, also Variationen differenztheoretischer Formen, die – ineinander verschachtelt (Re-entry) – es überhaupt erst ermöglichen, dass die Gattungen konstitutiv ineinandergreifen. Die zeitgenössische Auseinandersetzung mit dem Problem des Paragone, die wir in der Kunstliteratur verfolgen können, ist aus systemtheoretischer Sicht ein notwendiger, elaborierter Diskurs unter den Künstlern und Kunstgelehrten, der neue Formen provoziert und sich dadurch als ein wichtiger Motor für die weitere Ausdifferenzierung des Kunstsystems von den koevoluierenden Systemen erweist.

Doch man scheint sich in der Definition und der Verwendung der Bildsprache selbst zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht einig gewesen zu sein und man trifft wieder auf einen Pluralismus der Bildsprache. Nur wenige Jahre zuvor, 1769, erhält der Tiroler Freskant Martin Knoller (1725–1804) den Auftrag, die Benediktinerabteikirche Neresheim auszugestalten (Abb. 95–Abb. 100).⁷⁵⁴ Als Knoller nach Neresheim berufen wurde, hatte die Kirche bereits eine wechselvolle Baugeschichte hinter sich.

Balthasar Neumann (1687–1753) wurde 1747 mit dem Entwurf zur Kirche beauftragt. Der Neubau wurde im Norden neben der alten Kirche geplant, und Neumann orientierte sich mit seinen Entwürfen an der nicht realisierten Kirche in Langheim. Er entwarf eine Wandpfeilerkirche mit einem dreijochigen Langhaus, einer Vierungskuppel mit je einem Querhausjoch und einem dreijochigen Langchor mit polygonalem Abschluss und einer rechteckigen Chorscheitlkapelle.⁷⁵⁵ Die herausragende konzeptuelle Leistung Neumanns lag in der mächtigen Vierungskuppel mit Laterne, die Langhaus und Chor weit überragen und lediglich auf den von der Wand abgerückten Doppelsäulen ruhen sollte (Abb. 97). Im

⁷⁵⁴ Zu Knoller mit weiterführender Literatur vgl. Edgar Baumgartl: Martin Knoller 1725–1804. Malerei zwischen Spätbarock und Klassizismus in Österreich, Italien und Süddeutschland, München 2004. Zu Neresheim vgl. Johannes Erichsen: Zur Planungsgeschichte der Abteikirche Neresheim, 1747–1748, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte (1988), S. 191–215; Manfred Schindler: Die Kuppelfresken der Abteikirche Neresheim – Ein Deckenatlas, Neresheim 1990; Hanswernfried Muth: Die Pläne zur Abteikirche Neresheim, in: Ottmar Engelhardt / Manfred Schindler: 900 Jahre Benediktinerabtei Neresheim, Aalen 1995, S. 67–110; Bernhard Schütz: Abtei Neresheim, Lindenberg 1999.

⁷⁵⁵ Die Entwürfe Neumanns sind in der Sammlung Eckert im Mainfränkischen Museum in Würzburg erhalten. Vgl. Muth 1995.

Chor und im Langhaus werden in den Gewölben die Gurtbögen der mittleren Joche wie Bänder so zusammengezogen, dass jeweils zwei Bildfelder entstehen.

Im Unterschied zu Vierzehnheiligen, so konstatiert Bernhard Schütz, regiere in dieser Architektur „der Geist des Analytischen“.⁷⁵⁶ Neresheim sei keine Wallfahrtskirche, sondern eine benediktinische Mönchskirche, der „vollkommen die Stimmungswerte von Vierzehnheiligen [fehlen würden]. Hier erlebt man kein Fest der Sinnenfreude, sondern die Schärfe und Klarheit des reinen Geistes, der in der Architektur Gestalt gewonnen hat.“⁷⁵⁷ Eine solche Analyse, die die Begriffe „Geist des Analytischen“ und „Klarheit des reinen Geistes“ verwendet, provoziert geradezu einen Vergleich mit der Philosophie der Aufklärung im 18. Jahrhundert, wie er in der Forschung bis heute anhält. Dieser Forschung scheint aber nicht nur eine Theorie zu fehlen, die einen Vergleich beider Systeme überhaupt erst gestattet und methodisch begründet, sondern auch die Verfahren für das von Schütz zwar erkannte aber nicht befriedigend analysierte Phänomen. Ohne die Fallstudie an dieser Stelle sprengen zu wollen, genügt ein Blick in die Quellen und eine morphologische Analyse der Architektur und Formen, um zu einem anderen Verständnis des Phänomens zu gelangen, die eine ausführlichere Darlegung zur Folge haben sollte.

Als Neumann 1753 starb, war der Bau erst „aus dem fundament und in etwas ansehnlicher höhe avanziert“.⁷⁵⁸ Seine Entwürfe, die sich zum Teil auch auf die Ausstattung bezogen, wurden nach seinem Tod aus bautechnischen und auch aus ästhetischen Gründen nicht genau verfolgt. Zum einen war es den nachfolgenden, beziehungsweise den von Abt Benedikt bestellten Baumeistern nicht möglich, die Kuppel, die nur auf den vier Doppelsäulen stehen sollte, wie geplant in Stein auszuführen.⁷⁵⁹ Die Kuppel wurde daher heruntergezogen und sehr viel flacher in Holz realisiert, wodurch die Wirkung des Zentralbaus maßgeblich verringert wurde. Zum anderen entschied man sich gegen die eingestellten Säulenarkaden bei den Emporen, wie es Neumann in seinem letzten Entwurf⁷⁶⁰ (Abb. 96) vorschlug. Damit wurde die Wirkung des Herrschaftlichen erheblich reduziert.⁷⁶¹ Als Knoller 1769 nach Neresheim kam, wurden die letzten Arbeiten am Rohbau gerade beendet. Knoller hat in den folgenden Jahren die gesamte Ausstattung in Neresheim maßgeblich bestimmt. Er führte nicht nur zwischen 1770–1775 die Deckengemälde aus, sondern er empfahl auch für die Stuck- und Putzarbeiten seinen Landsmann Antonio Guiseppe Sartori, für den Knoller 1775 sogar die Entwürfe

756 Schütz 1999, S. 28.

757 Schütz 1999, S. 24, bereits Bernhard Schütz: Balthasar Neumann, Freiburg 1986, S. 176.

758 Zitiert nach Schütz 1999, S. 18.

759 Ausführlich zur Baugeschichte Bernhard Schütz: Balthasar Neumann, Freiburg 1986; Schütz 1999, S. 18–22.

760 SE 119. Vgl. Schütz 1999, S. 17f.; Muth 1995, S. 101f.

761 Schütz 1999, S. 18.

für die weitere Ausgestaltung der Kirche lieferte.⁷⁶² Darüber hinaus nahm Knoller Einfluss auf den 1776 angestellten Stuckateur Thomas Schaidhauf (1735–1807), der 1779 die Baudirektion in Neresheim übernahm. Vor allem Knoller und Schaidhauf waren für den heutigen Eindruck der Kirche verantwortlich, die im Unterschied zu den ursprünglichen Vorgaben und der Architektursprache Neumanns einen vollständig neuen Eindruck erwirkten, ohne direkt in die Bausubstanz eingreifen zu müssen (Abb. 95). Anstatt die Säulen in Stuckmarmor zu fassen und farbige Steine für die Gesimse zu verwenden, wie sie Neumann in seinen Kostenvoranschlägen verzeichnet hatte,⁷⁶³ um dadurch die bewegte Architektursprache durch Farbnuancen vor einer weißen Wand noch zu verstärken, erwirkte Knoller eine vollständig weiße Tünchung des Innenraumes, die lediglich an den gespannten Gurtbögen etwas Farbe zurückzuhalten zuließ. Knoller nahm durch den Einsatz von weißer Farbe der bewegten Architektur Neumanns die lebendige und spannungsreiche Wirkung. Damit aber nicht genug. Nach 1775 wurden die vier bereits aufgemauerten Säulen im Chor abgerissen, die nach den Entwürfen Neumanns die Grundlage für einen großen baldachinartigen Hochaltar werden sollten.⁷⁶⁴ Sie entsprachen dem neuen ästhetischen Konzept nicht mehr. Schaidhauf entwarf die Kanzel, den Abtsthron und alle Altarbilder (Abb. 100), die vor allem Knollers Bildsprache zu folgen schienen: „weiße, auf Marmorglanz geschliffene Stuckreliefs mit Rahmen aus einem roten und grauen Gipsstein.“⁷⁶⁵

Die Analyse der Formen macht an dieser Stelle bereits deutlich, dass es weniger die Architektur von Balthasar Neumann ist, aus der der „Geist des Analytischen“ und die „Klarheit des reinen Geistes“ rufen soll, sondern wir haben es in Neresheim mit einer ganz bewusst eingesetzten Überlagerung von Formen zu tun, wobei die einen die anderen aufzuheben versuchen. Ein solcher Wandel der Bildsprache, der nicht nur ästhetische, sondern auch semantische Dimensionen hat, ist nicht ungewöhnlich. Wir konnten eine solche morphologische Einflussnahme bereits in der Klosterkirche von Fürstenfeld unter dem Prälaten Martin II. Hazi nachweisen.⁷⁶⁶ Nachdem nun in Neresheim aus bautechnischen Gründen bereits die Kuppel abgeflacht und damit die zentralisierende Wirkung des Gebäudes zurückgenommen wurde, verstand es Knoller mit einem großen Verständnis für die ikonischen Mittel und durch den Einsatz vor allem der Form Farbe, der Architektur ihre ‚sprechende‘ Wirkung zu nehmen. Die Veränderungen des liturgischen Zentrums durch den Abbruch des großen Baldachinaltars und die marmorpolierten Bildreliefs unterstützten die bezweckte Wirkung, die dem entsprach, was

762 Schütz 1999, S. 22.

763 Vgl. Muth 1995, S. 73.

764 Muth 1995, S. 85.

765 Schütz 1999, S. 38.

766 Vgl. Kapitel III 5.

die Zeitgenossen unter ‚antiker Formensprache‘ verstanden. Was Pozzo in Wien gelungen war, durch den Einsatz vor allem der ikonischen Mittel Perspektive und Rahmung einen neuen Raum zu erschaffen, gelingt 70 Jahre später Knoller in Neresheim durch den Einsatz von Farbe und einer veränderten Ästhetik der Skulptur.

Der veränderten Bildsprache folgen schließlich auch die großformatigen Deckengemälde, die – außer in der Kuppel (Abb. 98) mit der Anbetung der Dreifaltigkeit – christologische Ereignisse darstellen (Abb. 99). Auffällig sind die kräftigen Primär- und Sekundärfarben der Gewänder, die die Personen deutlich von dem grau-ockerfarbenen Hintergrund abheben. Auf dem ersten Blick steht Knoller in der Tradition der terrestrischen Bilder nördlich der Alpen, wie wir sie spätestens seit Benediktbeuern nachweisen können: In einem gerahmten Bildfeld wird ein Ereignis in Horizontalperspektive an der Decke vor Augen gestellt. Auch Knoller folgt dabei nicht dem Bildtypus des *quadro riportato*, wenngleich er den Rahmen sogar illusionistisch ins Medium des Freskos überträgt. Aber im Unterschied zur Tradition der horizontalperspektivisch realisierten terrestrischen Bilder, bei denen der Rahmen stets die Illusion gebrochen hatte und ein deutlicher Hinweis darauf war, dass trotz der raumverbindenden Perspektivkonstruktion Bildraum und Beobachterraum stets als getrennte Räume zu verstehen sind, bricht Knoller auch mit dieser Form, indem der Rahmen der Deckenbilder mit Personen und Gegenständen aus dem dargestellten Ereignis überschritten werden. Solche Überschneidungen können im Fresko der Anbetung der Dreifaltigkeit in der Vierungskuppel noch semantisch nachvollzogen und der gemalte Rahmen analog zu den Bildfindungen im Chor von Fürstenfeld als Öffnungen der Architektur verstanden werden. Die Ausführungen der Auferstehung Christi (Abb. 99) aber oder die Darstellung des letzten Abendmahls in der Chorkalotte werden Irritationen in der Kunstkommunikation evoziert haben. Direkte Äußerungen zu Knollers Variation und Selektion der Formen sind uns nicht erhalten. Stattdessen können wir aber mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass dem kurtrierischen Maler Januarius Zick die Ausmalungen in der Reichsabtei Neresheim bekannt waren. Nur drei Jahre bevor Zick nach Wiblingen kam, hatte Knoller die Deckenfreskierung in der einen Tagesritt entfernten Reichsabtei beendet. Vor diesem Hintergrund liegt die Vermutung auf der Hand, dass die augenscheinlich demonstrative Hervorhebung der Rahmung und konsequente Restabilisierung einer etablierten Form in Wiblingen durch Januarius Zick eine direkte Reaktion auf Martin Knollers Ausführungen innerhalb des Systems Kunst ist. Leider können wir die Auswirkungen des künstlerischen Disputs der beiden Freskanten um die Stabilisierung der angemessenen Bildsprache nicht hinreichend klären, weil die umfangreichen Baumaßnahmen und Ausstattungen in den 80er und 90er Jahren des 18. Jahrhunderts ein jähes Ende nehmen. Die Finanzkraft der Klöster war

mehr als ausgereizt und die Koalitionskriege zollten ihren Tribut, der schließlich in die Aufhebung der Klöster und die Säkularisation 1806 mündete.

„Das barocke Pathos ist vorbei“, so resümiert schließlich Schütz in Bezug auf Knollers Fresken, es „klingt allenfalls noch in äußerlicher Haltung nach, ist verdrängt durch Rationalität“.⁷⁶⁷ Der Begriff der Rationalität erscheint an dieser Stelle eher unglücklich und täuscht eine direkte Beziehung zur Aufklärung im ausgehenden 18. Jahrhundert vor. Solche Argumentationen motivieren aber Baumgartl in seiner Monographie über Martin Knoller, die Begriffe ‚Klarheit‘, ‚Schärfe‘ und ‚Präzision‘ als Kriterien Knollers Malerei herauszuarbeiten, die „im Zeitalter der Aufklärung verbindlich wurden“.⁷⁶⁸ Solch eine kausale und schon gar univoke Übertragung von Begriffen auf koevoluierende Systeme haben wir bereits mehrfach kritisch abgewiesen. Martin Knoller reiste zwar 1755 nach Rom und lernte dort Anton Raphael Mengs (1728–1779) kennen, durch den er auf die Diskurse einer neuen Ästhetik um Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) trifft. Eine direkte Beziehung zwischen Winckelmann und der Aufklärung aber, die sich auf die Ästhetik auswirkt, kann man mit guten Gründen ausschließen,⁷⁶⁹ vielmehr werden die Wurzeln der neuen Formen in der Rezeption der Antike im 18. Jahrhundert zu suchen sein. Knollers Leistungen scheinen hier eher überschätzt zu werden. Sie sind Variationen und Selektionen vor dem Hintergrund einer sehr ausgefeilten Bildsprache, die sich im 18. Jahrhundert in der Innenausstattung der Sakralbauten herausgebildet hatte. Durch die grundlegenden gesellschaftlichen Umwälzungen im ausgehenden 18. Jahrhundert verändern sich die Bildaufgaben. Die Freskomalerei verschwindet nahezu völlig und findet nur noch in den Wandmalereien der Nazarener und Praerafaeliten bescheidene Nachahmer. Diese beschränken sich aber auf die Raumwände und nutzen die Decken nicht für figürliche Programme. Darüber hinaus wenden sich diese Kunstströmungen der beginnenden Moderne suchend der italienischen Renaissance zu und lehnen die Innenausstattung des 18. Jahrhunderts ab. Auf die Formen im Kunstsystem hat die Aufklärung aufgrund der Autopoiese der Systeme direkt keinen Einfluss.

Um das Verhältnis von Aufklärung und Kunst genauer zu analysieren, erscheint es sehr viel Erfolg versprechender, wenn wir es systemtheoretisch konzeptualisieren. Waren es doch vor allem die im Geiste der Aufklärung entwickelten Staatstheorien einer bürgerlichen Gesellschaft, die unter anderem die Legitimation und den Anstoß dazu gaben, dass sich sowohl das Wissenschaftssystem als auch das politische System im ausgehenden 18. Jahrhundert vom Religionssystem schrittweise entkoppeln und funktional ausdifferenzieren konnten. Das Ende des

767 Schütz 1999, S. 36; Vgl. auch Wilfried Hansmann: Balthasar Neumann, Köln 1999.

768 Baumgartl 2004, S. 53.

769 Vgl. Wolfgang Heinse: Winckelmann und die Aufklärung, in: Berthold Häslar (Hrsg.): Beiträge zu einem neuen Winckelmannbild (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 1), Berlin 1973, S. 32–38.

Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und die Durchsetzung der Gewaltenteilung waren dafür wichtige Voraussetzungen. Diese funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft hatte natürlich auch Folgen für das Kunstsystem. Nicht aber in dem Sinne, dass die Kunst nun ‚klarer‘, ‚schärfer‘ und ‚präziser‘ würde, sondern die funktionale Exklusion vor allem der Systeme Religion und Politik förderte das Autonomiestreben der Kunst, die sich auf ihre eigenen Funktionen und Leistungen selbstreferenziell besinnen konnte. Die Leitdifferenz eines funktional ausdifferenzierten Systems konnte nicht mehr an den Decorums-Diskurs anschließen, der gerade Ausdruck eines noch nicht vollständig funktional ausdifferenzierten Kunstsystems ist. Vielmehr verstärkt sich um die Jahrhundertwende ein fruchtbarer Diskurs über das „Schöne“ und das „Erhabene“, in dem das Kunstsystem seine Leitdifferenz sucht.⁷⁷⁰ Die Darlegung der Geschichte der Ausdifferenzierung der Kunst ist das zentrale Thema einer systemtheoretischen Historiographie der Kunst. Sie gehört nicht explizit zum Aufgabenkreis einer Morphologie des Bildes, die die Formen von Kunstkommunikation, deren Semantik und Evolution untersucht. Vielmehr kann die Morphologie des Bildes wichtige Erkenntnisse aus der Analyse der Objekte liefern, die wiederum Voraussetzung für eine Historiographie der Kunst sind.

⁷⁷⁰ Vgl. vor allem Plumpe 1993.

IV Ausblick

Giovanni Pietro Bellori (um 1616–1690) schien sich der Tatsache sehr bewusst gewesen zu sein, dass die Semantik von Kunstwerken auch durch Wahrnehmung vermittelt wird und sie daher nicht ohne Weiteres – außer zum Beispiel in der Poesie – in Sprache übersetzt werden kann. Da er mit seinen Viten aber kein poetisches Werk vorlegen, dennoch aber von Kunstwerken berichten wollte, verstand er sich als *semplice traduttore*, der sich auf die Darstellung der Themen der Kunstwerke beschränkt.⁷⁷¹ Bellori legte sein Augenmerk auf das *Was* der Kunstwerke. Die akademische Kunstgeschichte nahm diese Tradition schließlich auf und entwickelte zur Erforschung der Themen mit der Ikonographie / Ikonologie eine sehr ausgefeilte Methode, die innerhalb der Motiv- und Bedeutungsforschung von Objekten aus dem Mittelalter und der frühen Neuzeit wichtige Erkenntnisse liefern konnte. Parallel zu diesen Forschungen und im Unterschied zu Bellori wandte sie sich aber auch der Erscheinung des Kunstwerks selbst – also dem *Wie* – zu und bildete die Formanalyse heraus, anhand derer sie stilkritisch Kunstwerke zuzuschreiben und in den historischen Wandel einzuordnen versuchte. Ein kritischer Blick in die Fachgeschichte zeigt, dass die Methoden dichotomisch konzeptualisiert wurden. Dies wurde zwar wiederholt kritisiert, doch die Versuche einer Integration beider Ansätze unter einer allgemeinen Theorie befriedigen bis heute nicht. Die Gründe sind vor allem darin zu suchen, dass die kunsthistorische Forschung sich dem Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation als Bedingungen des Kunstwerks zu wenig theoretisch zugewandt und wirkungsorientierten Konzepten stets kritisch, wenn nicht gar ablehnend, gegenübergestanden haben.⁷⁷²

An dieser Stelle setzt die Morphologie des Bildes an. Wir nehmen mit ihr einen Perspektivenwechsel vor, indem wir das Kunstwerk nicht wie bisher identitätstheoretisch, sondern basierend auf einem anti-ontologischen Konzept differenztheoretisch definieren. Als theoretischer Referenzrahmen für das anti-ontologische Konzept dient die Theorie sozialer Systeme von Niklas Luhmann. Die Systemtheorie bietet eine komplexe Theorie, die bereits in verwandten Wissenschaften – zum Beispiel der Literaturwissenschaft – aufgenommen wurde, und sie stellt uns allgemeine Begriffe zur Verfügung, mit denen wir Kunst als soziale

⁷⁷¹ Bellori 1672, S. 8f.

⁷⁷² Vgl. vor allem Kapitel II 1.

Kommunikation und den Wandel dieser Kunstkommunikation beobachten und beschreiben können.

Im Mittelpunkt der Kunstkommunikation steht das Kunstwerk. Das Kunstwerk ist das Medium der Kommunikation, *durch* das kommuniziert wird. Die Fokussierung auf Kommunikation, die in der Kunstkommunikation wahrnehmend realisiert wird, fordert den grundlegenden Perspektivenwechsel von Identität auf Differenz ein und damit eine neue Begrifflichkeit, mit der wir das Kunstwerk im Verhältnis von Wahrnehmung (psychisches System) und Kommunikation (soziales System) beschreiben können. Das Kunstwerk definieren wir daher nicht als eine wesenhafte, unabhängig von einem Rezipienten existierende Identität, sondern als konstruierte Einheit der Differenz von Form und Medium durch einen Rezipienten. Wollen wir ein Kunstwerk rezipieren, dann werden wir stets Unterscheidungen treffen müssen, indem wir ein Ding als ein Kunstwerk bezeichnen und es aus einer Fülle von Möglichkeiten ausscheiden, was es nicht ist. Wir nehmen ein Kunstwerk also durch Grenzen wahr, durch die Differenz zu dem, was es nicht ist. Diese Grenzen nennt Luhmann in Anlehnung an Spencer-Brown Formen in einem Medium, die immer zugleich auch die andere Seite der Grenze einschließt. Die Studie hat mit der Umstellung von Identität auf Differenz einen neuen Weg eingeschlagen und das Ziel verfolgt, mit der Morphologie des Bildes eine Methode zu entwickeln, die die formale Erscheinung und Semantik von Kunstwerken und ihren historischen Wandel zu untersuchen beansprucht.

Eingedenk der Differenz von Form und Medium muss sich die Morphologie des Bildes vor allem den Formen zuwenden, wobei wir vor allem drei Aufgaben der Morphologie unterscheiden. Zum einen wird die Morphologie des Bildes die Formen als Beobachtungsdirektiven für einen Beobachter untersuchen. Die Beobachtungsdirektiven erweisen sich dabei als Angebote, die es dem Beobachter ermöglichen, eine fiktionale Realität vor dem inneren Auge zu imaginieren. Zum anderen untersucht die Morphologie die Semantik der Formen. Aus differenztheoretischer Sicht wird darunter nicht in erster Linie eine Ikonographie verstanden, die den Bildsinn vor dem Hintergrund literarischer Kommunikation (ob sprachlich oder schriftlich) interpretiert. Eine solche Semantik ist in Sakralbauten vor allem dem System Religion, also den koevoluierenden Systemen entlehnt. Vielmehr können an den Formen ikonische Strukturen analysiert werden, die die Bildprogramme und Räume organisieren, so dass wir aufgrund dieser Formen Argumente für eine Semantik herleiten können, die mit den Bildmotiven korrespondieren. Schließlich wird eine Morphologie des Bildes den Wandel von Formen im historischen Kontext untersuchen müssen. Will die Morphologie des Bildes nicht nur Veränderungen feststellen und beschreiben, sondern wirklich etwas über den Wandel von Formen in Kunstkommunikation aussagen, so erfordert die hier eingeschlagene differenztheoretische Konzeptualisierung der Kunstkommunikation die Abkehr

von den herkömmlichen Prozesstheorien, die den Wandel als eine Abfolge von Ereignissen beschreiben. Im Unterschied dazu verstehen wir den Wandel als eine Abfolge von (Anschluss-)Kommunikationen, die wir mit der Unterscheidung von Variation, Selektion und Restabilisierung analysieren können.

Die Morphologie des Bildes wurde exemplarisch an zwei Sakralbauten vorgestellt und die Aufgaben und Konsequenzen eines differenztheoretischen Ansatzes für eine kunsthistorische Methode schrittweise in zehn aufeinander aufbauenden Kapiteln ent(-)wickelt. Auf eine Wiederholung der Zusammenfassungen am Ende und eine Einführung zu Beginn eines jeden Kapitels können wir an dieser Stelle im Einzelnen verzichten. Vielmehr wollen wir den Blick auf anschließende und weiterführende differenztheoretische Forschungen lenken, vor allem auf drei Bereiche, für die die Studie erste Grundlagen gelegt hat.

Aufgrund der Konzeptualisierung des Kunstwerks als Einheit der Differenz von Form und Medium wurde bereits im Rahmen der Exemplifikation deutlich, dass sich der differenztheoretische Formbegriff grundlegend von dem herkömmlichen Begriff von Form in der Kunstgeschichte unterscheidet und ein neues Verständnis von Form und Stil einfordert. Durch die morphologischen Analysen der Innenräume der Klosterkirche Fürstenfeld und der Jesuitenkirche in Wien konnte ein Verfahren nachgewiesen werden, das die dichotomische Trennung von Inhalt und Form aufhebt und in eine Methode integriert. Die Motivwelten beziehen sich immer auf Kommunikationen koevoluierender Systeme. Sie können in diesen Systemen analysiert werden und bilden einen Teil der Semantik der Bildprogramme. Die Morphologie des Bildes schließt die ikonographischen Forschungen nicht aus, sondern sie weist ihr den angemessenen Platz innerhalb der Methode als Referenzforschungen der koevoluierenden Systeme zu. Damit die Themen der koevoluierenden Systeme aber für Kunstkommunikation verwendet werden können, müssen sie der spezifischen Operation im System Kunst angepasst werden. Das ist die Aufgabe der Künstler, die im seltensten Fall von den Auftraggebern übernommen werden konnte. Da der systemtheoretische Begriff der Semantik nicht nur auf literarisch fassbare Themen reduziert werden darf, sondern Semantik als die Konstruktion von Sinn durch die jeweilige Operation der Systeme verstanden wird, müssen die Formen des Kunstwerks eine besondere Anforderung erfüllen: Sie müssen für visuelle Wahrnehmung hergestellt und zugleich auf Zwecke sozialer Kommunikation ausgerichtet sein. Die Analyse der Formen der Kunstwerke kann daher die ikonischen Strukturen aufdecken, die – im Mittelalter und vor allem in der frühen Neuzeit – den Themen aus den koevoluierenden Systemen dienen. Folglich erhalten wir mit der Morphologie des Bildes eine Methode, in der die bisherige Dichotomie von Form und Inhalt aufgehoben wird, indem Semantik und Form direkt aufeinander bezogen sind. Die Untersuchung des Wandels der Formen, den wir mit den Begriffen Variation, Selektion und Stabilisierung

beobachten können, zielt daher nicht auf einen nur aus der formalen Erscheinung hergeleiteten Stilbegriff, sondern auf die Bedingungen und Möglichkeiten einer Bildsprache. Die Morphologie des Bildes gibt sich damit als ein Verfahren zu erkennen, mit dem wir die rhetorische Funktion von Kunst analysieren können. Sie versetzt uns daher in die Lage, sowohl semantische Veränderungen durch morphologische Eingriffe erkennen zu können – verwiesen sei nur auf den Wandel der Kunstkommunikation unter Abt Martin II. Hazi in Fürstenfeld oder die dortigen Ergänzungen des Bildprogramms im ersten Joche⁷⁷³ als auch die Veränderungen der Formen in Auseinandersetzung mit ihrer Semantik zu analysieren, wie wir es am Beispiel der terrestrischen Bilder von Benediktbeuern bis Neresheim dargelegt haben.⁷⁷⁴ Von zukünftigen morphologischen Forschungen wären hier weitere Erkenntnisse zur Bildsprache zu erwarten, die der bisherigen Forschung zur Bildrhetorik durch die enge Verflechtung von Semantik und Form wichtige Impulse geben könnten.

Eine weitere Stärke der Morphologie des Bildes sehen wir in der Möglichkeit, das Kunstwerk in seinem sozialen und historischen Kontext untersuchen zu können, ohne vereinfachende Kausalbeziehungen zwischen den Systemen annehmen zu müssen. Die operative Geschlossenheit der Systeme bedeutet, dass das System Kunst zum psychischen System ebenso Umwelt ist wie zu den koevoluierenden Systemen (z. B. Religion, Politik, Wissenschaft). Die in der Forschungsliteratur häufig anzutreffende univoke Verwendung von Begriffen in unterschiedlichen Systemen haben wir mehrfach innerhalb der Exemplifikation der Methode zurückweisen und einen angemesseneren Erklärungsansatz vorstellen können. Angemessener aus dem Grunde, weil uns durch die Systemtheorie allgemeine Begriffe zur Verfügung stehen, mit denen wir das komplexe Verhältnis zwischen den Systemen differenziert beschreiben können.⁷⁷⁵ Mit dem Begriff der strukturellen Kopplung kann ein Austausch zwischen den koevoluierenden Systemen beschrieben werden, ohne die Autopoiesis der Systeme in Frage zu stellen, weil jedes System Information und Mitteilung gemäß ihrer spezifischen Operation und Leitdifferenz verarbeitet und die Umwelt keinen direkten Einfluss auf ein System ausüben kann. Das Kunstwerk ist das vermittelnde Medium zwischen dem psychischen und dem sozialen System der Kunst. Es stellt die strukturelle Kopplung beider Systeme dar. Dafür muss seine Struktur so beschaffen sein, dass das Kunstwerk auf der einen Seite im psychischen System wahrgenommen und dort rekursiv an die Bewusstseinsprozesse angeschlossen und auf der anderen Seite im sozialen System für Zwecke der Kommunikation verwendet werden kann. Der Begriff der Funktion verweist

773 Vgl. Kapitel III 5 und III 4.2.

774 Vgl. Kapitel III 10.

775 Vgl. vor allem Kapitel III 5.

auf die gesellschaftliche Relevanz des Kunstsystems (Erzeugung von Weltkontingenz) und ist eng an den Begriff der Leistung geknüpft ist, die das Kunstsystem koevoluierenden Systemen zur Verfügung stellen kann (Integration der Wahrnehmung in Kommunikation durch Erzeugung fiktionaler Realitäten). Mit den Begriffen Programmierung und Selbstbeschreibung können wir die erhaltenen – zumeist schriftlichen – Aussagen angemessen in die Analyse des Systems integrieren, ohne beispielsweise ästhetische Forderungen aus der Philosophie zu voreilig kausal auf das Kunstsystem anzuwenden. Den Einfluss der Mathematik auf Albertis Perspektivkonstruktion können wir als Inklusion eines ausgeschlossenen Dritten (Selbstprogrammierung) beschreiben und eine Verbindung zwischen den Begriffen Fluchtpunkt und Unendlichkeit begründet ausschließen.⁷⁷⁶ Eine systemtheoretische Konzeptionalisierung von Kunstkommunikation ermöglicht uns demnach, den Stellenwert von historischen Theorien, Aussagen und Berichten angemessen zu bewerten und die spezifischen Anschlusskommunikationen, die koevoluierende Systeme einem anderen System ermöglichen, zu analysieren. Hier steht die Kunstgeschichte noch am Anfang, zumal den bisherigen sozialhistorischen Ansätzen der Kontextforschung eine Theorie sozialer Kommunikation gefehlt hatte. Die Systemtheorie könnte hier das theoretische Fundament und die Morphologie des Bildes die darauf basierende Methode für eine zukünftige Forschung geben, die nicht soziale Ereignisse in Bezug zur Kunst untersucht und das Verhältnis kausal erklärt, sondern Kommunikation im sozialen System beobachtet und ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die Anschlusskommunikationen im System Kunst richtet.

Ein solcher kommunikationstheoretischer Ansatz lässt bereits eine Geschichte der Kunst erahnen, die sich von den bisherigen Publikationen grundlegend unterscheiden wird, womit wir auch den dritten Forschungsbereich hervorheben möchten, von dem wir wichtige Erkenntnisse in Zukunft erhoffen dürfen. Eine differenztheoretische Historiographie der Kunst geht nicht in der Darlegung des Wandels von Formen auf, die wir als Aufgabe der Morphologie des Bildes vorgestellt haben, vielmehr untersucht eine differenztheoretische Historiographie der Kunst den Wandel von Kunstkommunikation vor dem Hintergrund der Ausdifferenzierung des Kunstsystems in der Geschichte. Im Unterschied zu den beiden zuvor angesprochenen Bereichen kann die Morphologie des Bildes hierfür nicht die theoretisch-methodische Grundlage bieten, weil wir eine Theorie benötigen, die den Wandel von Gesellschaft erklärt. So wie wir die Morphologie des Bildes hier eingeführt haben, kann sie zwar wichtige Erkenntnisse für eine Historiographie der Kunst liefern – letztere geht aber über die Morphologie hinaus und bedarf einer eigenständigen Grundlegung, die einer zukünftigen Studie überlassen

⁷⁷⁶ Vgl. Kapitel III 10.1.

bleiben muss. An dieser Stelle können wir aber – wenn auch nur kurz und sehr exemplarisch – einige Eckpfeiler diskutieren, auf denen eine solche Historiographie der Kunst konzipiert werden könnte.

Das autonome, funktional geschlossene Kunstsystem ist eine evolutionäre Errungenschaft der Moderne. In anderen Gesellschaften stellt sich Kunstkommunikation nicht als ein funktional ausdifferenziertes System dar, sondern Kunst in einem sehr engen Zusammenhang mit den koevoluierenden Systemen, und wird in manchen Gesellschaften gar nicht als Kunst von Nichtkunst unterschieden. So wurde beispielsweise die Ikone im Mittelalter nicht als Kunst wahrgenommen, sondern als ein *a-cheiro-poiotos*, als ein nicht von Menschenhand gemachtes Kultbild.⁷⁷⁷ Zur Kunst wurde sie spätestens dann erhoben, als nach der Säkularisation Altäre und Kultgegenstände gesammelt und in Museen als Kunst präsentiert wurden. Solch ein Wandel ist immer ein kommunikativer Wandel. Er kann aber nicht mit Methoden untersucht werden, die auf herkömmlichen Prozesstheorien basieren, weil sie nicht Kommunikationen beobachten, sondern die Abfolge von Ereignissen wiedergeben.⁷⁷⁸ Dadurch kommen wir aber in Gefahr, vereinfachende Kausalschlüsse zu ziehen, die die unterschiedlichen Formen der Systemdifferenzierung nicht beachten. Darüber hinaus sind Ereignisse zeitlich begrenzt und nicht bestandsfähig. Nur Kommunikationen bilden innerhalb eines Systems rekursiv Anschlusskommunikationen und ermöglichen damit erst einen Wandel. Wir benötigen also vielmehr eine Theorie, die die historische Semantik vor dem Hintergrund der Systemdifferenzen und somit Kommunikationen beobachtet.

Frank Becker sieht gerade in diesem Bereich eine Stärke der Systemtheorie, die erst langsam von der Geschichtswissenschaft erkannt wird, zumal im Diskurs der historischen Wissenschaften immer noch der unbegründete Vorwurf der Ahistorizität gegenüber systemtheoretischen Untersuchungen vorherrscht.⁷⁷⁹ Das systemtheoretische Verständnis von Semantik und die von Luhmann präzisierete Theorie der Evolution als Einheit von Variation, Selektion und Stabilisierung könnten das theoretische Fundament darstellen, auf der man eine Historiographie der Kunst begründen kann. Luhmann hat bereits in den Aufsätzen „Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition“ und „Das Problem der Epochenbildung und Evolutionstheorie“ den Rahmen vorgestellt, innerhalb dessen eine Theorie der Geschichte der gesellschaftlichen Sinnproduktion möglich wäre.⁷⁸⁰

Da Sinnproduktion immer Konstruktion durch Kommunikation ist, die wiederum durch die Codes und Leitdifferenzen der jeweiligen Systeme bestimmt

777 Belting 1991, S. 64ff.

778 Vgl. Kapitel III 8.

779 Vgl. Becker 2004, S. 12. Den Vorwurf haben wir bereits in Kapitel III 8 widerlegt und mit der Morphologie des Bildes eine historische arbeitende Methode basierend auf der Systemtheorie begründet.

780 Luhmann 1980 und ders. 1985.

wird, sind Sinnproduktionen abhängig von den Systemdifferenzen einer Gesellschaft. Folglich ist es ein großer Unterschied für die Kommunikation in den Systemen, ob eine Gesellschaft segmentär unter dem Gesichtspunkt der „Gleichheit“ in Teilsysteme unterteilt ist (z. B. Stammesgesellschaften) oder die Systemdifferenzierung stratifikatorisch unter dem Gesichtspunkt der „rangmäßigen Ungleichheit“ (z. B. Hierarchien in Kastensystemen oder Ständeordnungen) stattfindet. Erst eine funktionale Differenzierung nach dem Gesichtspunkt „sowohl der Ungleichheit als auch der Gleichheit“ ermöglicht die Ausbildung autonomer Systeme.⁷⁸¹ Gemäß den Formen der Systemdifferenzierung unterscheidet Luhmann segmentäre, stratifikatorische und funktional differenzierte Gesellschaften. Um gleich einem Missverständnis entgegenzutreten, wollen wir besonders hervorheben, dass vor dem Hintergrund der Evolutionstheorie diese Gesellschaftstypen nicht notwendig aufeinander folgen und schon gar kein Fortschrittsmodell darstellen. Vielmehr stellen sie evolutionäre Errungenschaften dar, die kontingent sind und sich auch unterschiedlich durchmischen können. Wir können in der Beschreibung von Gesellschaften also nur von einem Primat einer Differenzierungsform sprechen.⁷⁸² Vor diesem Hintergrund ist es ersichtlich, dass eine Historiographie der Kunst sich der Ausdifferenzierung des Kunstsystems in seinen unterschiedlichen Phasen und Ausprägungen zuwendet und dadurch „ihr Material auf ganz andere Weise“ ordnen wird.⁷⁸³ Eine differenztheoretische Historiographie der Kunst kann daher keine Künstlergeschichte sein, weil die Künstler im Kunstsystem ebenfalls Beobachter zweiter Ordnung sind und darin nur ein Element darstellen. Ebenso wenig ist sie eine Geschichte von Meisterwerken, weil diese stets nur in der (Kunst-)Kommunikation als Meisterwerke konstruiert werden und die Auswahl der Meisterwerke daher mehr über die Autoren als über die Kunstwerke in ihrem Kontext etwas aussagen. Schließlich ist sie auch keine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, weil diese nur zweckgebundene Kunstwerke im Hinblick auf die jeweiligen Funktionen der koevoluierenden Systeme untersucht. Vielmehr wird eine differenztheoretische Historiographie der Kunst den Wandel des Kunstsystems in den Jahrhunderten beschreiben und das Augenmerk auf den Grad der Ausdifferenzierung der Kunstkommunikation richten. Die Behandlung von Künstler, Kunstwerke und Funktionen ist dabei nicht ausgeschlossen, vielmehr sind sie eingeflochten in die Kunstkommunikation, für die die Systemtheorie die allgemeinen Begriffe und die Morphologie des Bildes die Methode zur Untersuchung bieten kann. So stellen Künstler und Rezipienten innerhalb einer solchen Historiographie jeweils einen Beobachter zweiter Ordnung dar, wobei der

781 Luhmann 1998, S. 613. Luhmann unterscheidet hier noch eine vierte Systemdifferenzierung nach „Zentrum und Peripherie“, die in den Gesellschaften vorbereitet, nicht aber primär realisiert wurde.

782 Luhmann 1998, S. 612.

783 Luhmann 1999, S. 343.

Künstler im Unterschied zum Rezipienten auch neue Beobachtungsdirektiven imaginieren und im Medium als Form realisieren kann. Das Kunstwerk ist das zentrale Kommunikationsmedium im Kunstsystem und die Funktion der Kunstwerke wird durch die Systemdifferenzierung einerseits und strukturelle Kopplung mit koevoluierenden Systemen andererseits bestimmt.

Die Historiographie der Kunst richtet ihre Aufmerksamkeit also auf den Wandel der Kunstkommunikation in Abhängigkeit der Systemdifferenzierungen. Mehrfach sind wir durch die frühneuzeitlichen Diskurse zum Decorum auf Hinweise zum Grad der Ausdifferenzierung des Kunstsystems gegenüber den koevoluierenden Systemen – in unserem Falle vor allem gegenüber den Systemen Religion und Politik – gestoßen. Auch die zeitgenössischen Äußerungen zu Pozzos ‚gemaltem Umbau‘ offenbarten Anschlusskommunikationen, die in späteren Kirchen direkt umgesetzt und damit stabilisiert wurden. Kunsttheoretische Schriften sind in einer systemtheoretisch konzeptionalisierten Historiographie nicht notwendigerweise ein Nachweis für die herausragende Bedeutung der Kunstwerke und Reflexion von Kunst, vielmehr sind sie zumeist Versuche, von koevoluierenden Systemen durch Programme auf das Kunstsystem einzuwirken. Möglicherweise hat in Deutschland gerade das Fehlen einer einheitlichen Programmierung im 17. und 18. Jahrhundert die Möglichkeit eröffnet, die Formen stark zu variieren und sie immer wieder unterschiedlich zu stabilisieren.

Die Bedeutung der Systemtheorie für die Kunstgeschichte erscheint uns offensichtlich. Die bietet eine Theorie, auf der wir mit der Morphologie des Bildes eine Methode zur Erforschung von Kunstwerken und darüber hinaus eine differenztheoretische Historiographie der Kunst gründen können, die den Wandel der Kunstkommunikation untersucht. Die konkrete Teilhabe an einer solchen Kunstkommunikation kann weder mit der Morphologie des Bildes noch mit der Historiographie der Kunst vermittelt werden. Sie stellen jeweils Kommunikationen des Systems Wissenschaft dar. Für eine Teilhabe an Kunstkommunikation bedarf es der körperlichen Präsenz vor dem Kunstwerk oder eines Kunstwerks (z. B. Poesie, Film) selbst, das Formen zur Imagination anbietet. Damit würden wir aber das Wissenschaftssystem und den Rahmen der hier vorliegenden Studie verlassen.

V Anhang

Literaturverzeichnis

- Jan A. Aertsen: Die Frage nach der Transzendentalität der Schönheit im Mittelalter, in: *Historia Philosophiae Medii Aevi. Studien zur Geschichte des Mittelalters*, Bd. 1, Amsterdam 1991, S. 1–22.
- Joseph Albers: *Search Versus Re-Search*, Hartford 1969.
- Joseph Albers: One Plus One Equals Three or More: Factual Facts and Actual Facts, in: Albers 1969, S. 17–18.
- Leon Battista Alberti: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei* (hrsg. von Oskar Bätschmann und übers. von Christoph Schaublin), Darmstadt 2000.
- Lothar Altmann: Die Ausstattungskünstler der bestehenden Barockanlage von Fürstenfeld (1690–1803), in: Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988, Bd. 2, S. 211–246.
- Sibylle Appuhn-Radtke: Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians, Weißenhorn 1988.
- Sibylle Appuhn-Radtke: Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620–1671) als Maler der katholischen Reform, Regensburg 2000.
- Sibylle Appuhn-Radtke: Bild, Licht und Architektur. Zur Beleuchtung von Altartafeln in oberdeutschen Jesuitenkirchen, in: Niehof 2003, Bd. 1, S. 85–104.
- Sibylle Appuhn-Radtke: Allegorie und Emblem, in: Pauser / Scheutz / Winkelbauer 2004, S. 971–1005.
- Giulio Carlo Argan: 'Rettorica' e l'arte barocca, in: Castelli 1955, S. 9–14.
- Giovan Battista Armenini: *Di veri precetti della pittura*, Ravenna 1586.
- Jan Assmann / Thomas Hölscher (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1988.
- Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999 (1. Aufl. 1996).
- Thomas Bachmair: Zur Spiritualität der Klosterkirche Fürstenfeld. Versuch einer geistlichen Deutung, in: Pfister 1998, S. 37–49.
- Dirk Baecker (Hrsg.): *Kalkül der Form*, Frankfurt am Main 1993.
- Dirk Baecker (Hrsg.): *Probleme der Form*, Frankfurt am Main 1993.
- Dirk Baecker: *Organisation und Management*, Frankfurt am Main 2003.
- Oskar Bätschmann: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, 4. aktual. Aufl. Darmstadt 1992 (1. Aufl. 1984).
- Eugenio Battisti: *Riforma e Controriforma*, in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venedig, Rom 1963, S. 366–390.
- Francesco Saverio Baldinucci: *Vite di artisti dei secoli XVII–XVIII* (ed. Anna Matteoli), Rom 1975.
- Jonathan Barnes / Malcolm Schofield / Richard Sorabji (Hrsg.): *Articles on Aristotle. Psychology and Aesthetics*, London 1979.
- Paola Barocchi (Hrsg.): *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Mailand, Neapel 1977.
- Gregory Bateson: *Geist und Natur. Eine notwendige Einheit*, Frankfurt am Main 1982 (1. engl. Ausg. 1979).
- Gregory Bateson: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, 4. Aufl. Frankfurt am Main 1994 (1. engl. Ausg. 1972).
- Alberta Battisti (Hrsg.): *Andrea Pozzo (Kongregakten e il suo tempo*, Trient 1992), Milano, Trento 1996.
- Kurt Bauch: *Kunst als Form*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 7 (1962), S. 167–188.
- Hermann Bauer: *Zum ikonologischen Stil der süddeutschen Rokokokirchen*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 12, München 1961 (wieder abgedruckt in Bauer 1980, S. 55–78), S. 218–240.
- Hermann Bauer: *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs*, Berlin 1962.

- Hermann Bauer: Das Programm der Deckenbilder im alten Festsaal von Kloster Benediktbeuern, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 35, München 1975, S. 124–134.
- Hermann Bauer: Rokokomalerei. Sechs Studien, Mittenwald 1980.
- Hermann Bauer: Kunst der Aufklärung, in: Schubert 1987, S. 297–328.
- Hermann Bauer: Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden, in: Belting 1988, S. 149–168.
- Hermann Bauer: Kunsthistorik. Kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, 3. erg. Aufl. München 1989 (1. Aufl. 1976).
- Hermann Bauer: Barock. Kunst einer Epoche, Berlin 1992.
- Hermann Bauer / Wolf-Christian von der Mülbe: Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland, München 2000.
- Hermann Bauer / Bernhard Rupprecht (Hrsg.): Freistaat Bayern Regierungbezirk Oberbayern. Landkreis Fürstenfeldbruck (Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland 4), München 1995.
- Anna Bauer-Wild: Bau, Ausstattung und Bildprogramm der barocken Klosterkirche Fürstenfeld, in: Pfister 1998, S. 55–76.
- Edgar Baumgartl: Martin Knoller 1725–1804. Malerei zwischen Spätbarock und Klassizismus in Österreich, Italien und Süddeutschland, München 2004.
- Reinhold Baumstark (Hrsg.): Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten (Ausstellungskatalog: München, Bayerisches Nationalmuseum), München 1997.
- Michael Baxandall: Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst, Berlin 1990 (1. engl. Ausg. Yale 1985).
- Herbert Beck / Peter C. Bol / Maraike Bückling (Hrsg.): Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, München 1999.
- Frank Becker / Elke Reinhardt-Becker: Systemtheorie. Eine Einführung für die Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2001.
- Frank Becker (Hrsg.): Geschichte und Systemtheorie. Exemplarische Fallstudien, Frankfurt am Main 2004.
- Giovanni Pietro Bellori: Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni 1672 (hrsg. von Evelina Borea, Einführung von Giovanni Previtali), Turin 1976.
- Hans Belting: Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung, 2. veränderte Aufl. München 1984 (1. Aufl. 1983).
- Hans Belting u.a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, 3. Aufl., Berlin 1988 (1. Aufl. 1985).
- Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1991 (1. Aufl. 1990).
- Hans Belting / Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.
- Hans Belting: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995.
- Hans Belting u.a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, 6. überarb. und erw. Aufl. Berlin 2003.
- Henk de Berg / Matthias Prangel (Hrsg.): Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft, Opladen 1993.
- Henk de Berg / Matthias Prangel (Hrsg.): Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus, Tübingen, Basel 1995.
- Henk de Berg / Matthias Prangel: Noch einmal: Systemtheoretisches Textverstehen. Eine Antwort auf Lutz Kramaschkis Kritik am ‚Leidener Modell‘, in: Berg 1997, S. 117–141.
- Henk de Berg: Kontext und Kontingenz. Kommunikationstheoretische Überlegungen zur Literaturhistoriographie. Mit einer Fallstudie zur Goethe-Rezeption des Jungen Deutschland (Dissertation Leiden 1994), Opladen 1995.
- Henk de Berg (Hrsg.): Systemtheorie und Hermeneutik, Tübingen 1997.
- Henk de Berg: Sinn und Unsinn einer systemtheoretischen Literatur- und Kommunikationswissenschaft, in: HALMA. Hallische Medienarbeiten 7 (1997), S. 1–27 (<http://www.medienkomm.uni-halle.de/forschung/publikationen/halma7.shtml>).
- Ludwig v. Bertalanffy: Zu einer allgemeinen Systemlehre, in: Biologia Generalis. Archiv für die allgemeinen Fragen der Lebensforschung 19, 1951, S. 114–129.
- Jan Bialostocki: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Köln 1981 (1. Ausg. 1958)
- Jan Bialostocki: Barock: Stil, Epoche, Haltung, in: Bialostocki 1981, S. 106–141.
- Jörg Biesler: BauKunstKritik. Deutsche Architekturtheorie im 18. Jahrhundert, Berlin 2005.
- Günther Binding: Zur Methode der Architekturbeobachtung mittelalterlicher Kirchen, Köln 1991.
- Marc Eli Blanchard: Stil und Kunstgeschichte, in: Gumbrecht / Pfeiffer 1986, S. 559–573.
- Tannelie Blom / Ton Nijhuis: Sinn und Kunst. Die Umarmung Niklas Luhmanns durch die Literaturtheorie und Kunstgeschichte, in: Berg / Prangel 1995, S. 247–273.

- Anthony Blunt / Alastair Laing / Christopher Tadgel / Kerry Downes: *Kunst und Kultur des Barock und Rokoko*, München 1978.
- Anthony Blunt: *Some Uses and Misuses of the Terms Baroque and Rococo as applied to Architektur*, London 1973.
- Stella von Boch: *Jacob Burckhardts „Die Sammler“*. Kommentar und Kritik, München, Berlin 2004.
- Gottfried Boehm: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969.
- Gottfried Boehm: *Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst*, in: Dittmann 1985, S. 113–128.
- Gottfried Boehm: *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1 (1992), S. 50–67.
- Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild? (Bild und Text*, hrsg. Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle), München 1995 (1. Aufl. 1994).
- Gottfried Boehm: *Die Bilderfrage*, in: *Boehm* 1995, S. 325–343.
- Gottfried Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: *Boehm* 1995, S. 11–38.
- Gottfried Boehm: *Vom Medium zum Bild*, in: *Spielmann / Winter* 1999, S. 165–177.
- Gottfried Boehm: *Gegenwart und Zukunft der Kunstgeschichte Teil 3*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter. Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt* 12 (2004), S. 59–62.
- Gottfried Boehm: *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in: *Burda / Maar* 2005, S. 28–43.
- Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1995.
- Gernot Böhme: *Kants „Kritik der Urteilskraft“ in neuer Sicht*, Frankfurt am Main 1999.
- Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*, München 2004 (1. Aufl. 1999).
- Hartmut Böhme / Peter Matussek / Lothar Müller: *Orientierung Kulturwissenschaft*, Reinbeck 2002 (1. Aufl. 2000).
- Clemens Böhne: *Die Stukkaturen in der Klosterkirche Fürstenfeld*, in: *Amperland* 11 (1975), S. 28–30.
- Clemens Böhne: *Das Kloster Fürstenfeld in spätgotischer Zeit*, in: *Amperland* 13 (1977), S. 269–273.
- Reimund Böse / Günter Schiepek: *Systemische Theorie und Therapie. Ein Handwörterbuch*, Heidelberg 1989.
- Richard Bösel / Renate Holzschuh-Hofer: *Von der Planung der jesuitischen Gesamtanlage zum Kirchenbau Andrea Pozzos*, in: *Hammann / Mühlberger / Skacel* 1985, S. 103–110.
- Volker Bohn (Hrsg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main 1990.
- Carlo Borromeo: *Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae (1577)*, Bari 1952.
- Peter J. Bowler: *Evolution. The History of an Idea*, 2. Aufl. Berkeley 1989 (1. Aufl. 1984).
- Reinhard Brandt: *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild*, München 1999.
- Jörg Brauns (Hrsg.): *Form und Medium*, Weimar 2002.
- Horst Bredekamp / Andreas Beyer: *Aby Warburg (Akten des internationalen Symposions, Hamburg 1990)*, Weinheim 1991.
- Horst Bredekamp / Gabriele Werner: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Berlin 2003ff.
- Horst Bredekamp / Franziska Brons: *Fotografie als Medium der Wissenschaft. Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration*, in: *Hubert Burda / Christa Maar (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2005 (1. Aufl. 2004), S. 365–381.
- Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993.
- Horst Bredekamp: *Bildmedien*, in: *Belting* 2003, S. 355–378.
- Horst Bredekamp: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004.
- Horst Bredekamp: *Leibniz' visuelle Entfaltungen. Das Theater der Natur und Kunst und der Atlas der Einbildungskraft*, Berlin 2004.
- Dieter Breuer (Hrsg.): *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, 2 Bde. (*Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung* 25), Wolfenbüttel 1995.
- Uri Bronfenbrenner: *Die Ökologie der menschlichen Entwicklung*, Stuttgart 1989.
- Ursula Brossette: *Die Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstellungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext*, 2 Bde. (*Dissertation Marburg* 1998), Weimar 2002.
- Kai Buchholz: *Die Kunsttheorie Paul Cézannes und ihr Entstehungshintergrund*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 44 (2000), S. 85–102.
- Frank Büttner: *Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zicks in Bruchsal*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43,1 (1989), S. 49–72.

- Frank Büttner: Ikonographie, Rhetorik und Zeremoniell in Tiepolos Fresken der Würzburger Residenz, in: Krückmann 1996, S. 54–62.
- Frank Büttner: Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti, in: Kablitz / Neumann 1998, S. 55–88.
- Frank Büttner: Abschied von Pracht und Rhetorik. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels in der Sakraldekoration des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Süddeutschland, in: Tacke 1998, S. 165–201.
- Frank Büttner: Das Ende des Rokoko in Bayern. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 51 (1999), S. 125–150.
- Frank Büttner: Die ästhetische Illusion und ihre Ziele – Überlegungen zu einer historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 2 (2001), S. 108–127.
- Frank Büttner: Perspektive als rhetorische Form. Kommunikative Funktionen der Perspektive in der Renaissance, in: Joachim Knappe (Hrsg.): Bildrhetorik, Baden-Baden 2006 (Druck-Manuskript).
- Martin Burckhardt: Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung, Frankfurt 1994.
- Hubert Burda / Christa Maar (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, 3. Aufl. Köln 2005.
- Peter Burke: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin 1993 (1. engl. Aufl. Yale 1992).
- Peter Burke: Was ist Kulturgeschichte?, Frankfurt am Main 2005.
- Bruno Bushart / Bernhard Rupprecht: Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk (Ausstellungskatalog, Ausstellung zum 300. Geburtstag), München 1986.
- Hadumod Bußmann: Lexikon der Sprachwissenschaft, Stuttgart 1990.
- Klaus Bußmann / Florian Matzner / Ulrich Schulze (Hrsg.): Johann Conrad Schlaun (1695–1773). Architektur des Spätbarock in Europa, Stuttgart 1995.
- Enrico Castelli (Hrsg.): Retorica e Barocco (Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Venezia 15.–18. giugno 1954), Rom 1955.
- Cennino Cennini: Il libro dell'arte o Trattato della pittura, hrsg. von F. Tempesti, Mailand 1975.
- Carmen Chizzola: Untersuchung der Architekturfassung und deren spätere Veränderungen in der Stanislaus Kostka-Kapelle der Wiener Universitätskirche, in: Hamann / Mühlberger / Skacel 1985, S. 177–181.
- Jean Clam: Was heißt, sich an der Differenz statt an Identität zu orientieren? Zur Deontologisierung in Philosophie und Sozialwissenschaften, Konstanz 2002.
- Karl Clausberg: „Wozu hat der Mensch zwei Augen?“ – Der Mythos der Perspektive, in: Müller-Funk / Reck 1996, S. 163–183.
- Jonathan Crary: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden 1996 (1. engl. Aufl. 1990).
- Benedetto Croce: Der Begriff des Barocks. Die Gegenreformation. Zwei Essays, Zürich 1925.
- Charles Dempsey: Annibale Carracci. The Farnese Gallery, Rom / New York 1995.
- Volker Depkat: Zwischen Mediengeschichte und der Geschichte sozialer Kommunikation. Versuch einer konzeptionellen Klärung, in: Spieß 2003, S. 9–48.
- Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992 (1. Aufl. franz. 1978).
- Michael Diers: Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905–1918, Weinheim 1991.
- Michael Diers: Schlagbilder. Zur politischen Ikonologie der Gegenwart, Frankfurt am Main 1997.
- Denis Diderot / Jean le Rond d'Alembert: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts et métiers, par une société de gens de lettres, 28 Bde., Paris 1751–1772.
- Wilhelm Dilthey: Einleitung in die Geisteswissenschaften: Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte [1883], in: Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften, Bd. 1, Stuttgart, Göttingen 1959.
- Susanne Dinkelacker: Die barocke Klosteranlage und Kirche Fürstenfeld, in: Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988, Bd. 2, S. 191–210.
- Klaus Disselbeck: Die Ausdifferenzierung der Kunst als Problem der Ästhetik, in: Berg / Prangel 1993, S. 137–158.
- Lorenz Dittmann: Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967.
- Lorenz Dittmann (Hrsg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–30, Wiesbaden 1985.
- Richard van Dülmen: Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit, 3 Bde., München 1999.
- Albrecht Dürer: Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit (mit einer Einführung von Matthias Mende), Nördlingen 2000 (Faks.-Neudr. der Ausg. Nürnberg 1525. 3. Aufl.).

- Paul Duro (Hrsg.): *The rhetoric of the frame. Essays on the boundaries of the artwork*, Cambridge 1996.
- Paul Duro: *Containment and Transgression in French Seventeenth-Century Ceiling Painting*, in: Duro 1996, S. 44–62.
- Rolf Duroy / Günter Kerner: *Kunst als Zeichen: Die semiotisch-sigmatische Methode*, in: *Belting* 1988, S. 258–279.
- Johann Konrad Eberlein: *Inhalt und Gehalt. Die ikonographisch-ikonologische Methode*, in: *Belting* 1988, S. 169–190.
- Umberto Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt am Main 1977 (1. ital. Aufl. 1973).
- Umberto Eco: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, Leipzig 1989.
- Samuel Y. Edgerton: *Die Entdeckung der Perspektive*, München 2002.
- Angelika Ehrmann: *Das gotische Kloster Fürstenfeld*, in: Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988, Bd. 2, S. 165–190.
- Angelika Ehrmann / Peter Pfister / Klaus Wollenberg (Hrsg.): *In Tal und Einsamkeit. 725 Jahre Kloster Fürstenfeld. Die Zisterzienser im alten Bayern*, 3 Bde. (Bd. 1: Katalog, Bd. 2: Aufsätze, Bd. 3: Kolloquiumsband, 1990), Fürstenfeldbruck 1988.
- Kaspar Elm: *900 Jahre Zisterzienserorden. Die Einschätzung der historischen Bedeutung des Ordens der Weißen Mönche in der neueren Forschung* (Festvortrag aus Anlass der Präsentation des zweibändigen Sammelbandes „Zisterzienser zwischen Zentralisierung und Regionalisierung. 400 Jahre Fürstenfelder Reformstatuten 1595 – 1995“), Fürstenfeldbruck 1998.
- Monika Elsner / Hans Ulrich Gumbrecht / Thomas Müller / Peter M. Spangenberg: *Zur Kulturgeschichte der Medien*, in: Schmidt 1994, S. 163–187.
- Meinrad von Engelberg: *Renovatio Ecclesiae. Die ‚Barockisierung‘ mittelalterlicher Kirchen*, Petersberg 2005.
- Ottmar Engelhardt / Manfred Schindler: *900 Jahre Benediktinerabtei Neresheim (Pro Neresheim)*, Aalen 1995.
- Jack Engstrom: *G. Spencer-Brown's Laws of Form as a revolutionary, unifying notation*, in: *Semiotica* 125, 1–3 (1999), S. 33–45.
- Johannes Erichsen: *Zur Planungsgeschichte der Abteikirche Neresheim, 1747–1748*, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 4 (1988), S. 191–215.
- Bernd Euler-Rolle: *Kritisches zum Begriff des ‚Gesamtkunstwerks‘ in Theorie und Praxis*, in: Pochat / Wagner-Rieger 1993, S. 365–374.
- Karl Georg Faber: *Theorie der Geschichtswissenschaft*, München 1978.
- Wiebke Fastenrath: *‘Quadro riportato’. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei*, München 1990.
- Werner Faulstich: *Die Geschichte der Medien*, 6 Bde., Göttingen 1997ff.
- Werner Faulstich: *Grundwissen Medien*, 5. vollständig überarbeitete und erhebl. erweiterte Aufl., München 2004 (1. Aufl. 1994).
- Frank Fehrenbach: *Licht und Wasser. Zur Dynamik Naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis* (Dissertation Tübingen 1995), Berlin 1997.
- Frank Fehrenbach: *Der oszillierende Blick. „Sfumato“ und die Optik des späten Leonardo*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65 (2002), S. 522–544.
- Adolf Feulner: *Christian Wink (1738–1797). Der Ausgang der kirchlichen Rokokomalerei in Südbayern*, München 1912.
- Peggy Fiess: *Die Anfänge der barocken Deckenmalerei in süddeutschen Kirchenräumen. Prinzipien der Illusion* (Dissertation Karlsruhe 1996), Karlsruhe 1997.
- Christian Filk: *Konstruktivismus und Systemtheorie in der Medienforschung – Einführende Bemerkungen*, in: *Rundfunk und Geschichte: Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte* 23 (1997), S. 233–238.
- Christian Filk / Michael Lommel / Mike Sandbothe (Hrsg.): *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*, Köln 2004.
- Hans Rudi Fischer: *Poesie, Logik und Kreativität – Für eine Pädagogik der Einbildungskraft*, in: Voß 2005, S. 144–154.
- Piero della Francesca: *De prospectiva pingendi* (hrsg. von Giustina Nicco-Fasola), Florenz 1984.
- Thomas Frangenberg: *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts* (Frankfurter Forschungen zur Kunst, hrsg. Wolfram Prinz, Bd. 16), Berlin 1990.
- Paul Frankl: *Das System der Kunstwissenschaft* (1938), Berlin 1998.
- Erich Franz: *Räume, die im Sehen entstehen. Ein Führer zu sämtlichen Bauten Balthasar Neumanns*, Ostfildern 1998.
- Wolfgang Frühwald / Hans Robert Jauf / Reinhardt Koselleck / Jürgen Mittelstraß: *Geisteswissenschaften heute*, Frankfurt am Main 1991.
- Gerard Führer: *Chronicon Fürstenfeldense*, [1803–1817].

- Ulrich Fürst: Die lebendige und sichtbare Historie. Programmatische Themen in der Sakralarchitektur des Barock, Regensburg 2002.
- Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1972 (1. Aufl. 1960).
- David Ganz: Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700, Petersberg 2003.
- Peter Ganz / Martin Gosebruch / Nikolaus Meier / Martin Warnke (Hrsg.): Kunst und Kunsttheorie 1400–1900 (Wolfenbüttler Forschungen 48), Wiesbaden 1991.
- Hans Geiger: Perspektivprobleme süddeutscher Deckenmalerei des Spätbarocks (Dissertation Freiburg i.B.), Freiburg 1953 maschinenschriftlich.
- James J. Gibson: The Ecological Approach to Visual Perception, Boston 1979.
- Michael Giesecke: Der Verlust der zentralen Perspektive und die Renaissance der Medialität, in: Carlo Ginzburg: Die Venus von Giorgione, Berlin 1998, S. 85–116.
- Giovanni Andrea Gilio: Due Dialogi, in: Barocchi 1977, Bd. 1, S. 303–325.
- Carlo Ginzburg: Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983.
- Sebastian Görnitz: Hören–Bearbeiten–Konstruieren? Über Interpretation und Adäquatheit anlässlich von sprechenden, strukturinvarianten oder impliziten Texten, in: Jahraus / Scheffler 1999, S. 7–34.
- Hans-Jürgen Goertz (Hrsg.): Geschichte. Ein Grundkurs, Hamburg 1998.
- Erving Goffman: Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience, New York 1970 (dt. Frankfurt am Main 1977).
- Ernst H. Gombrich: Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation, London 1960. (6. dt. Aufl. 2004)
- Nelson Goodman: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt am Main 1997 (1. engl. Aufl. 1968).
- Martin Gosebruch / Lorenz Dittmann (Hrsg.): Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970, Köln 1970.
- Bruno Grimschitz: Universitätskirche Wien, Waldsassen 1956 (1. Aufl. 1938).
- Hanneke Grootenboer: The rhetoric of perspective. Realism and illusionism in seventeenth-century Dutch still-life painting, Chicago 2005.
- Jean Grondin: Einführung in die philosophische Hermeneutik, Darmstadt 1991.
- Ernst Guldan: Wolfgang Andreas Heindl, Wien 1970.
- Hans Ulrich Gumbrecht / Ursula Link-Heer (Hrsg.): Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte, Frankfurt 1985.
- Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt am Main 1986.
- Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg.): Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?, München 1988.
- Hans Ulrich Gumbrecht: Interpretation versus Verstehen von Systemen, in: Berg / Prangel 1995, S. 171–185.
- Hans Ulrich Gumbrecht: Form ohne Materie versus Form als Ereignis, in: Berg 1997, S. 31–46.
- Jürgen Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns, 2 Bde., Frankfurt am Main 1981.
- Jürgen Habermas: Zur Logik der Sozialwissenschaften, Frankfurt am Main 1982 (1. Aufl. 1967).
- Rebekka Habermas / Rebekka von Mallinckrodt (Hrsg.): Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften, Göttingen 2004.
- Werner Hager / Norbert Knopp (Hrsg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977.
- Berthold Häslér (Hrsg.): Beiträge zu einem neuen Winckelmannbild (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 1), Berlin 1973.
- Marlita Halbertsma / Kitty Zijlmans (Hrsg.): Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute, Berlin 1995.
- Bärbel Hamacher: Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Frescomalerei des 18. Jahrhunderts (Dissertation München), München 1987.
- Günther Hamann / Kurt Mühlberger / Franz Skacel (Hrsg.): Das alte Universitätsviertel in Wien. 1385–1985, Wien 1985.
- Anne Hamker: Dimensionen der Reflexion. Skizze einer kognitivistischen Rezeptionsästhetik, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (2000), S. 25–47.
- Wilfried Hansmann: Balthasar Neumann, Köln 1999.
- Alois Harbeck: Die Fresken von Januarius Zick in Wiblingen und die Problematik illusionistischer Deckengestaltung (Dissertation München), München 1966.
- Wolfgang Hardtwig / Hans-Ulrich Wehler (Hrsg.): Kulturgeschichte heute, Göttingen 1996.
- Michael Hauskeller: Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis, Zug 2003.
- Christian Hecht: Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock.

- Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997.
- William S. Heckscher: Emblem, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 5 (1967), Sp. 88ff.
- Fritz Heider: Ding und Medium, in: Symposium. Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache 1 (1926), S. 109–157 (Wiederaufgelegt von Baecker Berlin 2005).
- Ulrich Heinen / Andreas Thielemann (Hrsg.): Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, Göttingen 2001.
- Richard Heinrich / Helmuth Vetter (Hrsg.): Bilder der Philosophie. Reflexionen über das Bildliche und die Phantasie, Wien/ München 1991.
- Wolfgang Heinse: Winckelmann und die Aufklärung, in: Häsler 1973, S. 32–38.
- Jutta Held: Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat, Berlin 2001.
- Mane Hering-Mitgau: Von Farbe und Farben (Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag), Zürich 1980.
- Helmut Heß: Das kurfürstliche bayerische Generalmandat vom 4. Oktober 1770. ‚Edle Simplizität‘ wird behördlich verordnet, München 1989.
- Jacob Hess (Hrsg.): Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri (Vite pittori scultori et architetti dall'anno 1641 sino all'anno 1673, Giovanni Battista Passeri), Leipzig 1934.
- Marian Hobson: The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France, Cambridge 1982.
- Stephan Hoppe: Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580–1770, Darmstadt 2003.
- Jochen Hörisch: Die verduztzte Kommunikation. Literaturgeschichte als Problemgeschichte, in: Merkur 45, 12 (1991), S. 1096–1104.
- Hans Dieter Huber: System und Wirkung. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst, München 1989.
- Hans Dieter Huber: Interview mit Niklas Luhmann am 13.12.90 in Bielefeld, in: Texte zur Kunst 1, 4 (1991), S. 121–133.
- Hans Dieter Huber: Systemische Kunstwissenschaft – ein neues Paradigma?, in: Kritische Berichte, Jg. 22, 2, Hildesheim / New York 1994, S. 87–93.
- Hans Dieter Huber: Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft, Ostfildern 2004.
- Hans Dieter Huber: Paolo Veronese. Kunst als soziales System, München 2005.
- Markus Hundemer: Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock, Regensburg 1997.
- Markus Hundemer: Argumentative Bilder und bildliche Argumentation: Jesuitische Rhetorik und Barocke Deckenmalerei, in: Karner / Tele-sko 2003, S. 261–273.
- Rolf Huschke-Rhein: Systemtheorien für die Pädagogik, in: Systemische Pädagogik, Bd. 3, Köln 1989.
- Norbert Huse: Anmerkungen zu Burckhardts „Kunstgeschichte nach Aufgaben“, in: Piel / Träger 1977, S. 157–166.
- Albert Ilg: Der Maler und Architekt P. Andrea dal Pozzo, in: Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereines zu Wien 23 (1886), S. 221–235.
- Max Imdahl: Giotto. Arenafresken: Ikonographie. Ikonologie, Ikonik, München 1980.
- Max Imdahl: Ikonik, in: Boehm 1995, S. 300–324.
- Oliver Jahraus / Bernd Scheffler (Hrsg.): Interpretation, Beobachtung, Kommunikation. Avancierte Literatur und Kunst im Rahmen von Konstruktivismus, Dekonstruktivismus und Systemtheorie, Tübingen 1999.
- Oliver Jahraus: Die Unhintergebarkeit der Interpretation im Rahmen literaturwissenschaftlicher Theoriebildung, in: Jahraus / Scheffler 1999, S. 241–291.
- Hans Robert Jauss: Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung, Konstanz 1972.
- Hans Robert Jauss: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, 4. Aufl. Frankfurt am Main 1984.
- Hubert Jedin: Geschichte des Konzils von Trient, 4 Bde., Freiburg 1949–1975.
- Hubert Jedin: Das Tridentinum und die Bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 74 (1963), S. 321–339.
- Andreas Kablitz / Gerhard Neumann (Hrsg.): Mimesis und Simulation, Freiburg im Breisgau 1998.
- Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Königsberg 1790(a), 1793(b) und 1799(c).
- Immanuel Kant: Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis, Königsberg 1793.
- Volker Kapp (Hrsg.): Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit, Marburg 1990.
- Herbert Karner: Zur Rezeption des Scheinarchitektonischen Werkes von Andrea Pozzo in den habsburgischen Ländern nördlich der Alpen

- im 18. Jahrhundert (Dissertation Wien 1995), Wien 1995.
- Herbert Karner: Die drei Wiener Bauanlagen der Jesuiten: Topographie und Wirkung, in: Karner / Telesko 2003, S. 39–55.
- Herbert Karner / Werner Telesko (Hrsg.): Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der ‚Gesellschaft Jesu‘ im 17. und 18. Jahrhundert, Wien 2003.
- Jürgen Kasten: Film schreiben. Eine Geschichte des Drehbuchs, Wien 1990.
- Stuart A. Kauffman: The Origins of Order. Self-Organization and Selection in Evolution, New York 1993.
- Martin Kemp: Leonardo's Visual Pyramid, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 40 (1977), S. 129–149.
- Martin Kemp: Perspective and meaning. Illusion, al-lusion, collusion, in: Harrison 1987, S. 255–268.
- Martin Kemp: The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat, New Haven 1990.
- Wolfgang Kemp: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983.
- Wolfgang Kemp (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985.
- Wolfgang Kemp: Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster, München 1987.
- Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting 1988, S. 240–257.
- Wolfgang Kemp: Der Text des Bildes. Möglichkeiten eigenständiger Bilderzählung, München 1989.
- Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst 2 (1991), S. 89–101.
- Bernhard Kerber: Andrea Pozzo, Berlin 1971.
- Bernhard Kerber: Andrea Pozzo und der Aristotelismus, in: Battisti 1996, S. 33–47.
- Ingrid Kessler-Wetzig: Januarius Zick in Wiblingen (1778–1783), in: Kessler-Wetzig / Treu / Urban / Volz 1993, S. 39–66.
- Ingrid Kessler-Wetzig / Erwin Treu / Wolfgang Urban / Pia Daniela Volz: Kloster Wiblingen. Beiträge zur Geschichte und Kunstgeschichte des ehemaligen Benediktinerstiftes, Ulm 1993.
- Marcus Kiefer: Die Galleria Farnese in platonischer Sicht. Belloris Deutung von 1657 und ihr historischer Erkenntniswert, in: Schütze 2005, S. 175–211.
- Friedrich Kittler: Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999, Berlin 2002.
- Bruno Klein / Bruno Boerner (Hrsg.): Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung, Berlin 2006.
- Birgitta Klemenz: Abt Gerard Führer und seine Chronik, in: Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988, Bd. 2, S. 355–361.
- Birgitta Klemenz: Das Zisterzienserkloster Fürstenfeld zur Zeit von Abt Martin Dallmayr (1640–1690) (Dissertation München 1995), Weißenhorn 1997.
- Birgitta Klemenz: Das Kloster Fürstenfeld vom Dreißigjährigen Krieg bis zur Säkularisation, in: Pfister 1998, S. 23–27.
- Birgitta Klemenz: Klosterkirche Fürstenfeld. Zwischen Zeit und Ewigkeit, Regensburg 2004.
- David Klemm: Ausstattungsprogramme der ehemaligen Zisterzienserkirchen Süddeutschlands und Österreichs von 1620 bis 1720 (Dissertation Hamburg 1992), Frankfurt am Main 1997.
- Heinrich Klotz / Martin Warnke: Geschichte der deutschen Kunst, 3 Bde., München 1998–2000.
- Joachim Knape (Hrsg.): Bildrhetorik, Baden-Baden 2006 (im Druck)
- Ulrike Knall-Brskovsky: Italienische Quadraturisten in Österreich (Dissertation Wien), Wien 1984.
- Ulrike Knall-Brskovsky: Andrea Pozzos Ausstattung der Jesuitenkirche in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (1987), S. 159–174, 369–372 (Abbildungen).
- Georg Kneer / Armin Nasschi: Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Eine Einführung, München 2000 (1. Aufl. 1993).
- Albert Knöpfli / Richard Zürcher / J. A. Adelman / Agnes Ballestrem: Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe, München, Berlin 1978.
- Erich Köhler: Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen, in: Romanistisches Jahrbuch 6 (1953/54), S. 21–59.
- Roswita Königswieser / Christian Lutz: Das systemisch-evolutionäre Management, Wien 1990.
- Hans Körner: Auf der Suche nach der ‚wahren Einheit‘. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert, München 1988.
- Hans Körner / Constanze Peres (Hrsg.): Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts, Hildesheim 1986.
- Manfred Koller / Eva Maria Höhle: Universitätskirche, Gesamtrestaurierung, in: Österreichische

- Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 49 (1995), S. 532f.
- Manfred Koller: Die Wiener Universitätskirche als Gesamtkunstwerk. Befunde und Restaurierungen 1984–1998, in: Karner / Telesko 2003, S. 57–74.
- Lutz Kramaschki: Das einmalige Aufleuchten der Literatur. Zu einigen Problemen im ‚Leidener Modell‘ systemtheoretischen Textverstehens, in: Berg / Prangel 1995, S. 275–301.
- Detlef Krause: Luhmann-Lexikon. Eine Einführung in das Gesamtwerk von Niklas Luhmann, 5. neu bearb. Ausg. Stuttgart 2005.
- Christian Kravagna (Hrsg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997.
- Werner Krawietz / Michael Welker (Hrsg.): Kritik der Theorie sozialer Systeme. Auseinandersetzungen mit Luhmanns Hauptwerk, Frankfurt am Main 1992.
- Andreas Kreul (Hrsg.): Barock als Aufgabe (Tagung vom 12. bis zum 14. September 2001 in Wolfenbüttel), Wiesbaden 2005.
- Helmut Kreuzer (Hrsg.): Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft, Heidelberg 1977.
- David J. Krieger: Kommunikationssystem Kunst, Wien 1997.
- Peter O. Krückmann (Hrsg.): Tiepolo in Würzburg. Der Himmel auf Erden (Ausstellungskatalog: Würzburg Residenz), München 1996.
- Klaus Krüger: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001.
- George Kubler: Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, Frankfurt am Main 1982 (engl. 1962).
- Nikolaus von Kues: De beryllo. Über den Beryll. (übersetzt und eingeleitet von Karl Bormann), 3. verb. Ausg. Hamburg 1987.
- Udo Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg der Wissenschaft, München 1996.
- Stefan Kummer: Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500–1600), Tübingen 1987.
- Stefan Kummer: Doceant Episcopie. Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 56 (1993), S. 508–533.
- Max Kunze (Hrsg.): Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Kunstausbildung der Akademien, Kunstvermittlung der Fürsten, Kunstsammlung der Universität (Ausstellungskatalog: Halle, Stendal und Wörlitz), Ruhpolding 2005.
- Lorenz Lampl / Wolf-Christian von der Mülbe (Hrsg.): Die Klosterkirche Fürstenfeld. Ein Juwel des bayerischen Barock, München 1985 (1. Aufl. 1981).
- Rensselaer W. Lee: Ut pictura poesis: The Humanistic Theorie of Painting, in: The Art Bulletin 22 (1940) (neu hrg. New York 1967), S. 197–269.
- Gottfried Wilhelm Leibniz: Sämtliche Schriften und Briefe, mehrere Bde. (hrsg. von der Leibniz-Forschungsstelle der Universität Münster), Berlin 1995ff.
- Sabine Leutheußer: Die barocken Ausstattungsprogramme der ehemaligen Zisterzienser-Abteikirchen Waldsassen, Fürstenfeld und Raitenhaslach (Dissertation Freiburg 1990), München 1993.
- Loet Leydesdorff: The Evolution of Communication Systems, in: International Journal of Systems Research and Information Science 6 (1994), S. 219–230.
- Norbert Lieb: Barockkirchen zwischen Donau und Alpen, 1951.
- Wilhelm Liebhart: Fürstenfeld im Zeitalter des Barock (1690–1796), in: Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988, Bd. 3, S. 125–139.
- Heinz Liesbrock (Hrsg.): Die Unersetzbarkeit des Bildes. Zur Erinnerung an Max Imdahl (Akten eines Kolloquiums im Kunstverein Münster, 3.–4. Februar 1996), Münster 1996.
- David C. Lindberg: Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler, Frankfurt am Main 1987.
- Bernd Wolfgang Lindemann: Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Worms am Rhein 1994.
- Pirmin Lindner: Beiträge zur Geschichte der Abtei Fürstenfeld, in: Cistercienserchronik 17 (1905), S. 193–207, 224–243, 257–274.
- Karl-Ludwig Lippert: Giovanni Antonio Viscardi. Studien zur altbayerischen Kirchengeschichte, München 1969.
- Claudia List: Die mittelalterlichen Grablagen der Wittelsbacher in Altbayern, in: Wittelsbach und Bayern 1,1 (1980), S. 527–529.
- Hubert Locher: Barockkunst und Rhetorik. Zur Tagung des Ulmer-Vereins in Bamberg 28.5.–31.5.1987, in: Kritische Berichte 3/4 (1987), S. 118–121.
- Annette Lobbenmeier: Raum und Unendlichkeit. Die Perspektive als Bedeutungsträger in Florentiner Bildprogrammen des Quattrocento (Dissertation Bochum 1994), Essen 1995.
- Veit Loers: Rokokoplastik und Dekorationssysteme – Aspekte der süddeutschen Kunst und des ästhetischen Bewußtseins im 18. Jahrhundert, München 1976.
- Martina Löw: Raumsoziologie, Frankfurt am Main 2001.

- Giovanni Paolo Lomazzo: Trattato dell'arte de la pittura, Mailand 1584 (ed. Hildesheim 1968).
- Hellmut Lorenz: Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte – Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur, in: *Artibus et historiae* 2, 4 (1981), S. 99–123.
- Hellmut Lorenz (Hrsg.): Barock (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, hrsg. von Hermann Fillitz 4), München 1999.
- Hellmut Lorenz: Senza toccar le mura della chiesa. Andrea Pozzos Umgestaltung der Wiener Universitätskirche und die barocken ‚Farbräume‘ in Mitteleuropa, in: *Karner / Telesko* 2003, S. 63–74.
- Niklas Luhmann / Frederick Bunsen / Dirk Baecker: Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur, Bielefeld 1990.
- Niklas Luhmann: Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien [1974], in: ders. 2005, Bd. 2, S. 212–240.
- Niklas Luhmann: Evolution und Geschichte [1975], in: ders. 2005, Bd. 2, S. 187–211.
- Niklas Luhmann: Interpenetration bei Parsons, in: *Zeitschrift für Soziologie* 7 (1978), S. 299–302.
- Niklas Luhmann: Geschichte als Prozeß und die Theorie soziokultureller Evolution [1978], in: ders. 2005, Bd. 3, S. 205–227.
- Niklas Luhmann: Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition, in: ders. 1980, S. 9–71.
- Niklas Luhmann: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation [engl. 1981], in: ders. 2005, Bd. 3, S. 29–40.
- Niklas Luhmann: Ist Kunst codierbar?, in: *Niklas Luhmann: Soziologische Aufklärung* 3 (1981), S. 245–266.
- Niklas Luhmann: Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie, in: *Gumbrecht / Heer* 1985, S. 11–33.
- Niklas Luhmann: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion von Kunst, in: *Gumbrecht / Pfeiffer* 1986, S. 620–672.
- Niklas Luhmann: Das Medium der Kunst, in: *Delfin* 7 (1986), S. 6–15.
- Niklas Luhmann: Codierung und Programmierung. Bildung und Selektion im Erziehungssystem [1986], in: ders. 2005, Bd. 4, S. 193–213.
- Niklas Luhmann: Die Autopoiesis des Bewußtseins [1987], in: ders. 2005, Bd. 6, S. 55–108.
- Niklas Luhmann: Was ist Kommunikation? [1987], in: ders. 2005, Bd. 6, S. 109–120.
- Niklas Luhmann: Über „Kreativität“, in: *Gumbrecht* 1988, S. 13–19.
- Niklas Luhmann: Weltkunst, in: ders. / Bunsen / Baecker 1990, S. 7–45.
- Niklas Luhmann: Die operative Geschlossenheit psychischer und sozialer Systeme [1991/92], in: ders. 2005, Bd. 6, S. 26–37.
- Niklas Luhmann: Die Wissenschaft der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1992.
- Niklas Luhmann: Zeichen als Form, in: *Baecker* 1993, S. 45–69.
- Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt am Main 1994 (1. Aufl. 1984).
- Niklas Luhmann: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems (Vortrag im Kunstmuseum Bern am 19. Dezember 1993), Bern 1994.
- Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, 2 Bde., Frankfurt am Main 1998.
- Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1999 (1. Aufl. 1995).
- Niklas Luhmann: Die Religion der Gesellschaft, Frankfurt am Main 2002.
- Niklas Luhmann: Die Wirtschaft der Gesellschaft, Frankfurt am Main 2002 (1. Aufl. 1994).
- Niklas Luhmann: Das Erziehungssystem der Gesellschaft, hrsg. von Dieter Lenzen, Frankfurt am Mai 2002.
- Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, Paderborn 2004 (1. Aufl. 1995).
- Niklas Luhmann: Einführung in die Systemtheorie (Einführungsvorlesung, hrsg. v. Dirk Baecker), 2. Aufl. Heidelberg 2004.
- Niklas Luhmann: Soziologische Aufklärung. Konstruktivistische Perspektiven, 6 Bde., Wiesbaden 2005.
- Stefan Majetschak (Hrsg.): Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild (Tagung Kassel 2004), München 2005.
- Iris Marzik: Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Diss. Frankfurt 1983), Berlin 1986.
- Humberto R. Maturana / Francisco J. Varela: Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living, Dordrecht 1980.
- Humberto R. Maturana / Francisco J. Varela: Der Baum der Erkenntnis. Wie wir die Welt durch unsere Wahrnehmung erschaffen – die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens, Bern 1987 (1. span. Aufl. 1984).
- Franz Sebastian Meidinger: Historische Beschreibung der Kurfürstl. Haupt- und Residenzstädte in Niederbaiern, Landshut und Straubing: mit ansehnl. Gemäldesammlungen der Kirchen versch. Städte ..., Landshut 1787.
- Maurice Merleau-Ponty: Der Zweifel Cézannes, in: *Boehm* 1995 (1. Aufl. 1994), S. 39–59.
- Klaus Merten / Siegfried J. Schmid / Siegfried Weischenberg (Hrsg.): Die Wirklichkeit der

- Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994.
- Ernst Michalski: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte (Habilitationsschrift 1931), Berlin 1932 (Reprint Berlin 1996).
- Ursula Mildner: Decorum (Malerei, Architektur), in: Ueding 1994, Bd. 2, Sp. 434–452.
- W. J. Thomas Mitchell: Was ist ein Bild?, in: Bohn 1990, S. 17–68.
- W. J. Thomas Mitchell: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago 1994.
- W. J. Thomas Mitchell: Der Pictorial Turn, in: Kravagna 1997, S. 15–40.
- Karl Möseneder: Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei, Wien 1993.
- Karl Möseneder (Hrsg.): Der Dom zu Passau. Vom Barock zur Gegenwart, Passau 1995.
- Karl Möseneder: Bild und Rahmen: Kategorien barocker Stuckdekoration, in: Seidel 2000, S. 435–450.
- Wilhelm Mrazek: Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jh. in Wien und in den beiden Erzherzogtümern über und unter der Ems. Ein Beitrag zur Ikonologie der barocken Malerei (Dissertation Wien), Wien 1947.
- Wilhelm Mrazek: Ikonologie der barocken Deckenmalerei, in: Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist.-Klasse 228,3, Wien 1953.
- Ilse von zur Mühlen: Bild und Vision. Peter Paul Rubens und der ‚Pinsel Gottes‘ (Dissertation), Frankfurt am Main 1998.
- Axel Müller: Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick (Dissertation), München 1997.
- Winfried Müller: Die Aufhebung des Klosters im Jahr 1803, in: Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988, Bd. 2, S. 141–163.
- Wolfgang Müller-Funk / Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien, New York 1996.
- Angelika Mundorff / Eva von Seckendorf (Hrsg.): Inszenierte Pracht. Barocke Kunst im Fürstentum Regensburg 2000.
- Hanswernfried Muth: Die Pläne zur Abteikirche Neresheim, in: Engelhardt / Schindler 1995, S. 67–110.
- Armin Nassehi: Différend, Différance und Distinction. Zur Differenz der Differenzen bei Lyotard, Derrida und in der Formlogik, in: Berg / Prangel 1995, S. 37–59.
- Allister Neher: Panofsky, Cassirer, and perspective as symbolic form, Montreal 2000.
- Franz Niehof (Hrsg.): mit kalkül & leidenschaft. Inszenierung des Heiligen in der bayerischen Barockmalerei, 2 Bde. (Ausstellungskatalog: Landshut), Landshut 2003.
- John W. O'Malley / Cauvin Alexander Bailey / Steven J. Harris / T. Frank Kennedy (Hrsg.): The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts 1540–1773, Toronto 1999.
- Jürgen Oelkers / Heinz-Elmar Tenorth (Hrsg.): Pädagogik, Erziehungswissenschaft und Systemtheorie, Weinheim, Basel 1987.
- Otto Gerhard Oexle: Luhmanns Mittelalter, in: Rechtshistorisches Journal 10 (1991), S. 53–66.
- Otto Gerhard Oexle: Geschichte als Historische Kulturwissenschaft, in: Wolfgang Hardtwig / Hans-Ulrich Wehler (Hrsg.): Kulturgeschichte heute, Göttingen 1996, S. 14–40.
- Otto Gerhard Oexle: Historische Kulturwissenschaft heute, in: Rebekka Habermas / Rebekka von Mallinckrodt (Hrsg.): Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften, Göttingen 2004, S. 25–52.
- Claus-Michael Ort: Systemtheorie und Hermeneutik? Kritische Anmerkungen zu einer Theorieoption aus literaturwissenschaftlicher Sicht, in: Berg 1997, S. 143–171.
- Nina Ort: Sinn als Medium und Form. Ein Beitrag zur Begriffsklärung in Luhmanns Theoriendesign, in: Soziale Systeme. Zeitschrift für soziologische Systemtheorie, Bielefeld 1998, S. 207–218.
- Gabriele Paleotti: Discorso intorno alle imagini sacre et profane (Bologna, 1582), Bologna 1990.
- Erwin Panofsky: Das perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis, in: Kunstchronik 26 (1914/15), S. 505–516.
- Erwin Panofsky: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin/Leipzig 1924 (1993 wieder aufgelegt).
- Erwin Panofsky: Die Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktionen in der malerischen Perspektive, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 45 (1925), S. 84–86.
- Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft (zusammengestellt und hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen), Berlin 1964.
- Erwin Panofsky: Perspektive als ‚Symbolische Form‘ (1924/1927), in: Panofsky 1964, S. 99–167.
- Erwin Panofsky: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932), in: Panofsky 1964, S. 85–97.

- Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Art), Köln 1978 (1. engl. Aufl. New York 1957).
- Erwin Panofsky: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance (1939), in: Panofsky 1978, S. 36–67.
- Erwin Panofsky: Einführung. Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin (1940), in: Panofsky 1978, S. 7–36.
- Talcott Parsons: Zur Theorie der sozialen Interaktionsmedien, Opladen 1980.
- Lione Pascoli: Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni, Roma 1736 (Nachdruck 1992).
- Charles S. Peirce: Grounds of Validity of the Laws of Logic. Further Consequences of Four Incapacities, in: Journal of Speculative Philosophy 2 (1869), Sp. 193–208.
- Alexander Perrig: Masaccio, 'Trinita' und der Sinn der Zentralperspektive, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21 (1986), S. 11–43.
- Nikolaus Pevsner: Gegenreformation und Manierismus, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 46 (1925), S. 243ff.
- Peter Pfister: Legende und Wirklichkeit. Gründung und frühe Jahre des Klosters Fürstenfeld, in: Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988, Bd. 2, S. 69–90.
- Peter Pfister (Hrsg.): Das Zisterzienserkloster Fürstenfeld, 2. überarb. Ausg. Regensburg 1998.
- Ulrich Pfisterer (Hrsg.): Lexikon der Kunstwissenschaft. Idee, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2003.
- Gerhard Plümpe / Niels Werber: Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft, in: Schmidt 1993, S. 9–43.
- Gerhard Plümpe: Ästhetische Kommunikation der Moderne, 2 Bde., Opladen 1993.
- Michael Podro: Vom Erkennen in der Malerei. Aus dem Englischen von Heinz Jatho, München 2002.
- Friedrich Polleroß: "Docent et delectant" – Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46 (1996), S. 165–206, 335–350 (Abbildung).
- Friedrich Polleroß: Nuestro Modo de Proceder. Betrachtungen aus Anlass der Tagung Jesuiten in Wien' vom 19.–21. Oktober 2000, in: Frühneuzeit-Info 12, 1 (2001), S. 93–128.
- Andrea Pozzo: Perspectivae, pictorum atque architectorum ... Der Maler und Baumeister Perspektiv ... (lat.-dt. Ausgabe), Augsburg 1708 und 1711.
- Matthias Prangel: Zwischen Dekonstruktivismus und Konstruktivismus. Zu einem systemtheoretisch fundierten Ansatz von Textverstehen, in: Berg / Prangel 1993, S. 9–31.
- Wolfgang Prinz / Peter Weingart (Hrsg.): Die sog. Geisteswissenschaften: Innenansichten, Frankfurt am Main 1990.
- Thomas Puttfarcken: The Dispute about 'Disegno' and 'Colorito' in Venice, in: Ganz / Gosebruch / Meier / Warnke 1991, S. 75–99.
- Hans Ramisch: Die Innenrestaurierung der ehemaligen Zisterzienser-(Landhof-)Kirche Fürstenfeld, in: Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege 33 (1979), München, Berlin 1981, S. 117–135.
- Andrea Reichenberger: Riegls „Kunstwollen“. Versuch einer Neubetrachtung, Sankt Augustin 2003.
- Guido Reuter: Barocke Hochaltäre in Süddeutschland (1660–1770), Petersberg 2002.
- Alois Riegl: Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, Wien 1901.
- Alois Riegl: Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908.
- Alois Riegl: Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik, Mittenwald 1982 (Nachdruck, 1. Aufl. 1893).
- Martin Riesenhuber: Die kirchliche Barockkunst in Österreich, Linz 1924.
- Valeska von Rosen: Die Energie des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ur-pictura-*poesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27 (2000), S. 171–208.
- Valeska von Rosen / Klaus Krüger / Rudolf Preimesberger (Hrsg.): Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, München 2003.
- Jens Ruchatz: Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion, München 2003.
- Bernhard Rupprecht: Die bayerische Rokoko-Kirche (Dissertation München), Kallmünz 1959.
- Bernhard Rupprecht: Die Brüder Asam. Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock, Regensburg 1980.
- Gebhard Rusch: Phänomene, Systeme, Episteme. Zur aktuellen Diskussion systemtheoretischer Ansatz in der Literaturwissenschaft, in: Berg / Prangel 1993, S. 228–244.
- Klaus Sachs-Hombach: Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft, Köln 2003.
- Klaus Sachs-Hombach: Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt am Main 2005.

- Giovanni Santinello: Mittelalterliche Quellen der ästhetischen Weltanschauung des Nicolaus von Cues, in: *Miscellanea mediaevalia* 2 (1963), S. 679–685.
- Augustinus Sartorius: *Cistercium bis-tertium, seu historia elogialis: in qua sacerrium ordinis cisterciensis a. d. 1698 a sui origine sexies, seu bis-ter saecularis primordia, incrementa, praeclara gesta, merita in ecclesiam, orbemque christianum ... nova methodo recensentur*, Prag 1700.
- Augustinus Sartorius: *Verteutsches Cistercium Bis-Tertium, Oder Cistercienser Ordens-Historie: Worinnen Des gleich-besagten, und von seiner Foundation an, nunmehr durch Bis-Ter Saecula, oder Sechs Jahrhundert glücklich gestandenen Heiligen Cistercienser Ordens Ursprung, Wachsthum, Heiligkeit ... Enthalten seynd. ... mit Beyfügung der Stiftungs-Historien der Clöster in gantz Teutschland, und besonders mit dem Apiario Salemitano des berühmten Reichs-Stifts Salmanßweyl ...*, Prag 1708.
- Manfred Schindler: *Die Kuppelfresken der Abteikirche Neresheim – Ein Deckenatlas*, Neresheim 1990.
- Friedrich Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt am Main 1977.
- Esther Schlichting: *Die Wallfahrten und Gnadenbilder der inkorporierten Kirchen Fürstenfelds bis 1803*, in: *Ehrmann / Pfister / Wollenberg* 1988, Bd. 3, S. 275–296.
- Hermann Schlimme: *Die Kirchenfassade in Rom. Reliefierte Kirchenfront 1475–1765*, Petersberg 1999.
- Rudolf Schlögl: *Historiker, Max Weber und Niklas Luhmann. Zum schwierigen (aber möglicherweise produktiven) Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Systemtheorie*, in: *Soziale Systeme* 7 (2001), S. 23–45.
- August Schmarsow: *Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung*, Leipzig 1903.
- August Schmarsow: *Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur. Eine kritische Auseinandersetzung*, Berlin 2001 (1. Aufl. 1897).
- H. Rainer Schmid: *Licht und Farbe in sakralen Innenräumen des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland unter besonderer Berücksichtigung Otto-breuns*, in: *Hering-Mitgau* 1980, S. 251–255.
- Siegfried J. Schmidt: *Vom Text zum Literatursystem. Skizze einer konstruktivistischen empirischen Literaturwissenschaft*, Siegen 1984.
- Siegfried J. Schmidt: *Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1989.
- Siegfried J. Schmidt: *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1991 (1. Aufl. 1980).
- Siegfried J. Schmidt: *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Opladen 1993.
- Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen 1994.
- Siegfried J. Schmidt: *Konstruktivismus, Systemtheorie und empirische Literaturwissenschaft. Anmerkungen zu einer laufenden Debatte*, in: *Berg / Prangel* 1995, S. 213–245.
- Siegfried J. Schmidt: *Blickwechsel. Umriss einer Medienepistemologie*, in: *Wenzel / Seipel / Wunberg* 2001, S. 261–272.
- Josef Adolf Schmollgen: *Eisenwerth: Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte*, in: *Gosebruch / Dittmann* 1970, S. 77–95.
- Wolfgang Ludwig Schneider: *Objektives Verstehen. Rekonstruktion eines Paradigmas: Gadamer, Popper, Toulmin, Luhmann*, Opladen 1991.
- Wolfgang Schöllner: *Die Académie royale d'architecture 1671–1793. Anatomie einer Institution*, Köln, Weimar, Wien 1993.
- Wolfgang Schöne: *Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock*, in: *Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstag*, Berlin 1961, S. 144–172.
- Tatjana Schönwälder / Katrin Wille / Thomas Hölscher: *Georg Spencer Brown – Eine Einführung in die ‚Laws of Form‘*, Wiesbaden 2004.
- Venanz Schubert (Hrsg.): *Rationalität und Sentiment. Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels*, Ottilien 1987.
- Ulrich Schütte (Hrsg.): *Architekt und Ingenieur: Baumeister in Krieg und Frieden: Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Ausstellungskatalog: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek)*, Wolfenbüttel 1984.
- Ulrich Schütte: *Die Lehre von den Gebäudetypen*, in: *Schütte* 1984, S. 156–262.
- Bernhard Schütz: *Balthasar Neumann*, Freiburg 1986.
- Bernhard Schütz: *Abtei Neresheim, Lindenberg* 1999.
- Sebastian Schütze (Hrsg.): *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten – Standpunkte – Perspektiven*, Berlin 2005.
- Dietrich Schwanitz: *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*, Opladen 1990.

- Bernhard Schweitzers: Strukturforschung in der Archäologie und Vorgeschichte, in: Neues Jahrbuch für Antike und deutsche Bildung 1 (1938), S. 163–179.
- Holger Schulten: Französische Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts – Theorie und Entwicklung der Dekorationssysteme, Frankfurt am Main 1999.
- Hans Sedlmayr: Gestaltetes Sehen, in: *Belvedere* 8 (1925), S. 65–73.
- Hans Sedlmayr: Österreichische Barockarchitektur 1690–1740, Wien 1930.
- Hans Sedlmayr: Die Schauseite der Karlskirche in Wien, in: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin 1956, S. 262–271.
- Hans Sedlmayr: *Kunst und Wahrheit*, Mittenwald 1978.
- Max Seidel (Hrsg.): *Europa und die Kunst Italiens (Internationaler Kongreß zum hundertjährigen Jubiläum des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 22.–27.09.1997)*, Verenzia 2000.
- Gert Selle: Im Raum sein. Über Wahrnehmung von Architektur, in: Michael Hauskeller: *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Zug 2003, S. 261–279.
- Sebastiano Serlio: De gli ornamenti della pittura, fuori e dentro de gli edifici, in: Paola Barocchi (Hrsg.): *Scritti d'arte del Cinquecento*, Bd. 3, Mailand 1977, S. 2621–2628.
- Oliver Sill: Literatur als Beobachtung zweiter Ordnung. Ein Beitrag zur systemtheoretischen Debatte in der Literaturwissenschaft, in: *Berg* 1997, S. 69–88.
- Holger Simon: Bildtheoretische Grundlagen des neuzeitlichen Bildes bei Nikolaus von Kues, in: *Concilium medii aevi* 7 (2004), S. 45–76.
- Holger Simon / Christian Filk (Hrsg.): *Kunstkommunikation: „Wie ist Kunst möglich?“ Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft*, Berlin 2010.
- Rocco Sinisgalli (Hrsg.): *La prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno (Atti del convegno internazionale di studi, Istituto Svezzerio di Roma, 11.–14. settembre 1995)*, Fiesole 1998.
- Onderdelinden Sjaak (Hrsg.): *Interbellum und Exil. Liber Amicorum für Hans Würzner zum Abschied von der Rijksuniversität Leiden*, Amsterdam 1991.
- Ingrid Sjöström: *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting (Dissertation)*, Stockholm 1978.
- George Spencer-Brown: *Laws of Form*, Portland 1974.
- George Spencer-Brown: *Gesetze der Form*, Lübeck 1999 (1. Aufl. 1992, engl. 1974).
- Yvonne Spielmann / Gundolf Winter: *Bild – Medium – Kunst*, München 1999.
- Karl-Heinz Spieß: *Medien der Kommunikation im Mittelalter*, Berlin 2003.
- Robert Stalla (Hrsg.): *Druckgraphik. Funktion und Form*, München 2001.
- Peter Stephan: „Im Glanz der Majestät des Reiches“. Tiepolo und die Würzburger Residenz. Die Reichsidee der Schönborn und die politische Ikonologie des Barock, 2 Bde. (Dissertation 1995), Weißenhorn 2002.
- Victor I. Stoichita: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998 (franz. Paris 1993).
- Gerhard F. Strasser: *Emblematik und Mnemonik der Frühen Neuzeit im Zusammenspiel. Johannes Buno und Johann Justus Winckelmann*, Wiesbaden 2000.
- Josef Straßer: *Januaris Zick (1730–1797). Gemälde, Graphik, Fresken*, Weißenhorn 1994.
- Robert Suckale: *Stilgeschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Probleme und Möglichkeiten*, in: Klein / Boerner 2006, S. 271–281.
- Andreas Tacke (Hrsg.): *Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740–1904)*, Berlin 1998.
- Sebastian Franz Taxis / Philipp Konstanz Wilhelm Taxis: *Philosophia Sacro-Profana logicam, physicam et metaphysicam Disputationem complexa ...*, Dillingen 1664.
- Werner Telesko: *Barocke Kunst und Rhetorik. Beobachtungen zu einem methodischen Schwerpunkt der jüngeren Kunstwissenschaft anhand einiger Neuerscheinungen*, in: *Frühneuzeit-Info* 10, 1/2 (1999), S. 294–301.
- Werner Telesko: *Gestaltwandel und Funktionsweise eines frühneuzeitlichen Kommunikationsmittel*, in: *Stella* 2001, S. 29–36.
- Werner Telesko: *Das Freskenprogramm der Wiener Universitätskirche im Kontext jesuitischer Frömmigkeit*, in: *Karner / Telesko* 2003, S. 75–91.
- Werner Telesko: *Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst*, Wien 2005.
- Bernard Teyssèdre: *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV.*, Paris 1965.
- Michael Thimann: *Decorum*, in: *Pfisterer* 2003, S. 64–68.
- Annemarie Thünker: *Die Barockisierung mittelalterlicher Kircheninnenräume in Süddeutschland (Dissertation München 1945)*, München 1945.

- Felix Thürlemann: Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990.
- Hans Tintelnot: Barocktheater und barocke Kunst, Berlin 1939.
- Rolf Toman (Hrsg.): Die Kunst des Barock. Architektur – Skulptur – Malerei, Köln 1997.
- Siegfried Troll: Peter Krafft und die Universitätskirche in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 10 (1956), S. 134–139.
- Wilhelm Troll (Hrsg.): Goethes Morphologische Schriften, Leipzig 1926.
- Gert Ueding (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 10 Bde., Tübingen 1992ff.
- Gisela Ulmann: Sprache und Wahrnehmung. Verfestigen und Aufbrechen von Anschauungen durch Wörter, Frankfurt am Main 1975.
- Leonardo da Vinci: Trattato della pittura. Das Buch von der Malerei (Nach d. Codex Vaticanus 1270 übers. u. unter Beibehalt d. Haupteinteilung übersichtl. geordnet v. Heinrich Ludwig. Quellenschriften für Kunstgeschichte u. Kunsttechnik des Mittelalters u. d. Renaissance 18), Wien 1882.
- Eva Christina Vollmer: Die Stuckdekoration in Kloster und Kirche Fürstenfeld, in: Ehrmann / Pfister / Wollenberg 1988, Bd. 2, S. 247–258.
- Reinhard Voß (Hrsg.): LernLust und EigenSinn. Systemisch-konstruktivistische Lernwelten, Heidelberg 2005.
- Wilhelm Vosskamp: Literaturwissenschaft als Geisteswissenschaft. Thesen zur Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft nach dem zweiten Weltkrieg, in: Prinz / Weingart 1990, S. 240–247.
- Helga Wagner: Barocke Festsäle in bayerischen Schlössern und Klöstern, München 1974.
- Monika Wagner (Hrsg.): Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, 2 Bde., Hamburg 1992 (2. Aufl. 1991).
- Eva Wagner-Langenstein: Georg Asam. 1649–1711. Ein Beitrag zur Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Bayern (Dissertation München), München 1983.
- Rainer Walz: Theorien sozialer Evolution und Geschichte, in: Becker 2004, S. 29–75.
- Aby Warburg: Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Berlin 1998ff..
- Carsten-Peter Warncke: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987.
- Carsten-Peter Warncke: Rhetorik der Architektur in der frühen Neuzeit, in: Klaus Bußmann / Florian Matzner / Ulrich Schulze (Hrsg.): Johann Conrad Schlaun (1695–1773). Architektur des Spätbarock in Europa, Stuttgart 1995, S. 612–621.
- Leo Weber SDB: Der frühbarocke Festsaal und seine Deckenbilder im Kloster Benediktbeuern, München 1996.
- Leo Weber SDB: Kloster Benediktbeuern, Regensburg 2003.
- Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Bd. 1, Tübingen 1976.
- Stefan Weber (Hrsg.): Was konstruiert Kunst? Kunst an der Schnittstelle von Konstruktivismus, Systemtheorie und Distinktionstheorie, Wien 1999.
- Werner Weisbach: Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921.
- Barbara Welzel: Der Hof als Kosmos sinnlicher Erfahrung. Der Fünfsinne-Zyklus von Jan Brueghel d. Ä. und Peter Paul Rubens als Bild der erzherzoglichen Sammlung Isabellas und Albrecht (Habilitationsschrift), 1997, nicht veröffentlicht.
- Michael Wenzel: Adam Friedrich Oeser. Theorie und Praxis in der Kunst zwischen Aufklärung und Klassizismus, Weimar 1999.
- Horst Wenzel / Wilfried Seipel / Gotthart Wunberg (Hrsg.): Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche, Wien 2001.
- Niels Werber: Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation, Opladen 1992.
- Max Wertheimer: Über Gestalttheorie, in: Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache 1 (Vortrag vor der KANT-Gesellschaft, Berlin, am 17. Dezember 1924), 1925, S. 39–60.
- Max Wertheimer: Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie, Erlangen 1925.
- Heinrich Wieleitner: Zur Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktionen in der malerischen Perspektive, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 42 (1920), S. 249–262.
- Hildegard Wiewelholte (Hrsg.): Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest (Ausstellung: Kunstgewerbesammlung der Stadt Bielefeld), Bielefeld 2000.
- Wolfgang Wildgen: Brunos Logik der Phantasie und die moderne Semiotik, in: Zeitsprünge 3 (1999), S. 155–181.
- Heinfried Wischermann: Ut Rhetorica Pictura – Überlegungen zu einem Deutungsmuster barocker Kirchenprogramme, in: Kremer 1996, S. 97–106.
- Rudolf Wittkower / Irma B. Jaffe (Hrsg.): Baroque Art. The Jesuit Contribution, New York 1972.

- Rudolf Wittkower: Problems of the Theme, in: Wittkower / Jaffe 1972, S. 1–14.
- Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München 1888 (Nachdruck Leipzig 1986).
- Heinrich Wölfflin: Das Erklären von Kunstwerken, Leipzig 1921.
- Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 10. Aufl. Darmstadt 1947 (1. Aufl. Basel 1915).
- Richard Wollheim: Art and its Objects, Cambridge 1980.
- Gerhard Wolf: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002.
- Beat Wyss: Vom Bild zum Kunstsystem, 2 Bde., Köln 2006.
- Kitty Zijlmans: Kommunikation über Kunst. Eine Fallstudie zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des ‚Blauen Reiters‘ und von Wilhelm Worringers ‚Abstraktion und Einfühlung‘, Leiden 1988.
- Kitty Zijlmans: Das Kunstwerk als Einheit von Differenz, in: Sjaak 1991, S. 72–89.
- Kitty Zijlmans: Kunstgeschichte der modernen Kunst: Periodisierung oder Codierung?, in: Berg / Prangel 1993, S. 53–68.
- Kitty Zijlmans: Differenztheorien in der Kunstgeschichte, in: Berg / Prangel 1995, S. 131–152.
- Kitty Zijlmans: Kunstgeschichte als Systemtheorie, in: Halbertsma / Zijlmans 1995, S. 251–278.
- Michael F. Zimmermann: The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices, New Haven, London 2003.
- Richard Zürcher: Die Bedeutung der Farbe im Raumbild des spätbarocken Sakralraumes, in: Hering-Mitgau 1980, S. 257–265.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 und 2 Bild: Simon (Köln)
- Abb. 3 München, BayHStA PLS 609a, Bild: Ehrmann/Pfister 1988, Bd. I, S. 35
- Abb. 4 München BayHStA PLS 609b, Bild: Ehrmann/Pfister 1988, Bd. I, S. 35
- Abb. 5 Bild: Pfister 1998
- Abb. 6 bis 10 Bild: Simon (Köln)
- Abb. 11 München, Staatliche Sammlung, Inv. Nr. 40971, Bild: Ehrmann/Pfister 1988, Bd. I, S. 177
- Abb. 12 Bild aus Ehrmann/Pfister 1988, Bd. I, S. 94
- Abb. 13 Bild aus Ehrmann/Pfister 1988, Bd. I, S. 94
- Abb. 14 Bild: Simon (Köln)
- Abb. 15 Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr. 14389, Bild: Ehrmann/Pfister 1988, Bd. I, S. 178
- Abb. 16 Bild aus Ehrmann/Pfister 1988, Bd. I, S. 96
- Abb. 17 Bild aus Ehrmann/Pfister 1988, Bd. I, S. 97
- Abb. 18 bis 20 Bild: Simon (Köln)
- Abb. 21 Bild aus Ehrmann/Pfister 1988, Bd. I, S. 98
- Abb. 22 bis 24 Bild: Simon (Köln)
- Abb. 25 Bild aus Ehrmann/Pfister 1988, Bd. I, S. 102
- Abb. 26 Bild aus Ehrmann/Pfister 1988, Bd. I, S. 103
- Abb. 27 bis 35 Bild: Simon (Köln)
- Abb. 36 bis 41 Bild: Simon (Köln)
- Abb. 42 Bild: Schnell & Steiner
- Abb. 43 bis 48 Bild: Simon (Köln)
- Abb. 49 Bild aus Niehoff 2004, S. 145
- Abb. 50 Bild: Hoppe (Köln)
- Abb. 51 Bild: Karner/Telesko 2003, Tafel 4
- Abb. 52 Bild: Karl Pani (Wien) aus Karner/Telesko 2003, Tafel 9
- Abb. 53 Bild: Karl Pani (Wien) aus Karner/Telesko 2003, Tafel 5
- Abb. 54 bis 56 Bild: Simon (Köln)
- Abb. 57 Bild: Verlag Luni Editrice
- Abb. 58 Bild: Karl Pani (Wien) aus Karner/Telesko 2003, Tafel 7
- Abb. 59 Bild: Karl Pani (Wien) aus Karner/Telesko 2003, Tafel 7
- Abb. 60 Bild aus Tesauro 2000
- Abb. 61 Bild: Simon (Köln)
- Abb. 62 Bild aus Ettliger 1987, S. 140
- Abb. 63 Bild aus Ekserdjian 1997
- Abb. 64
- Abb. 65 Bild aus Lorenz 1999, S. 322
- Abb. 66 Bild aus Weber 2003
- Abb. 67, Bild aus Weber 2003
- Abb. 68 und 69 Bild: Simon (Köln)
- Abb. 70 bis 79 Bild aus Weber 1996
- Abb. 80 bis 94 Bild: Simon (Köln)
- Abb. 95 bis 97 Bild aus Schütz 1999, S. 25
- Abb. 98 bis 100 Bild: Simon (Köln)

VI Abbildungen



Abb. 1 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserabtei St. Maria Himmelfahrt, Westfassade



Abb. 2 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserbau St. Maria Himmelfahrt, Innenansicht

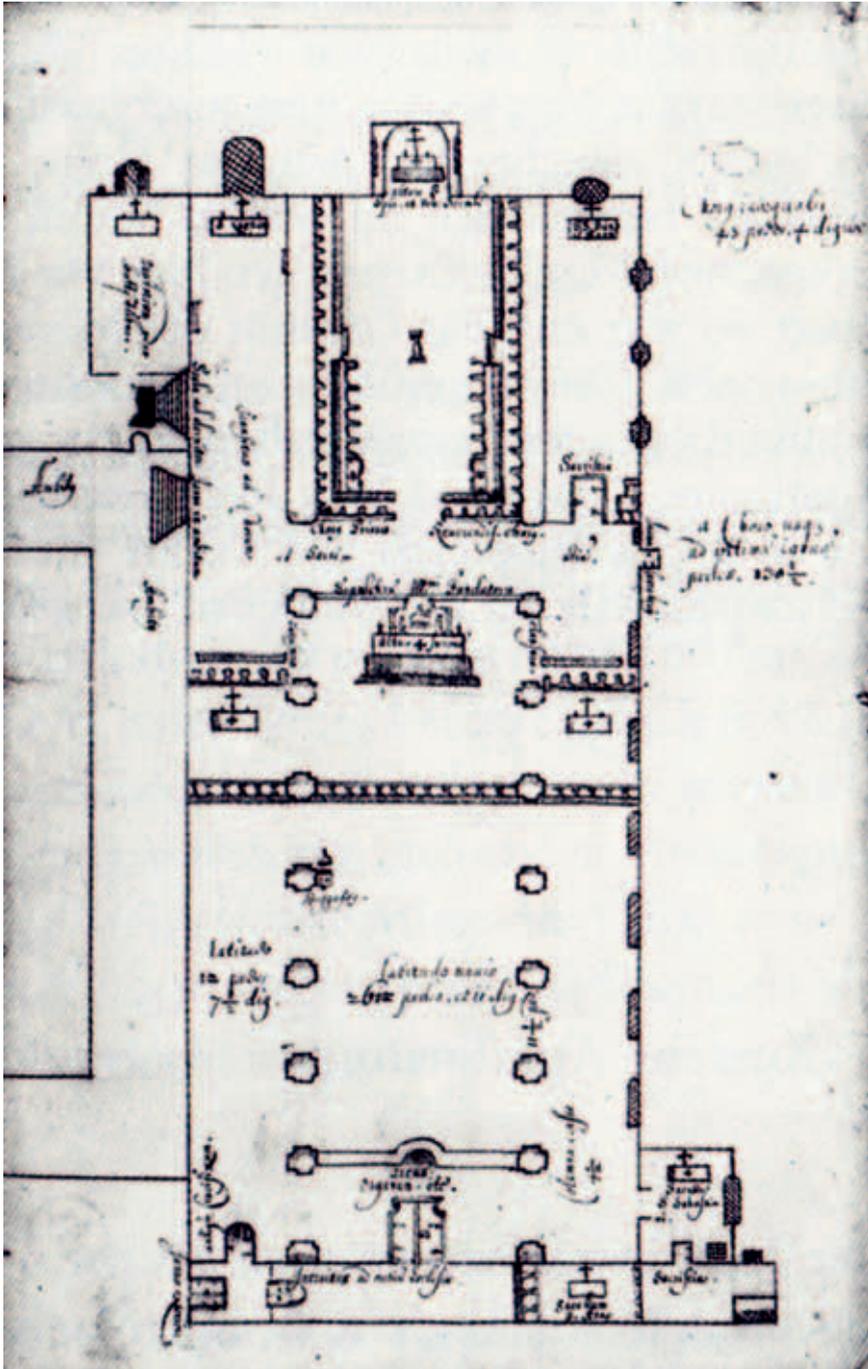


Abb. 3 Federzeichnung der gotischen Klosterkirche Fürstenfeld, 1661–1668

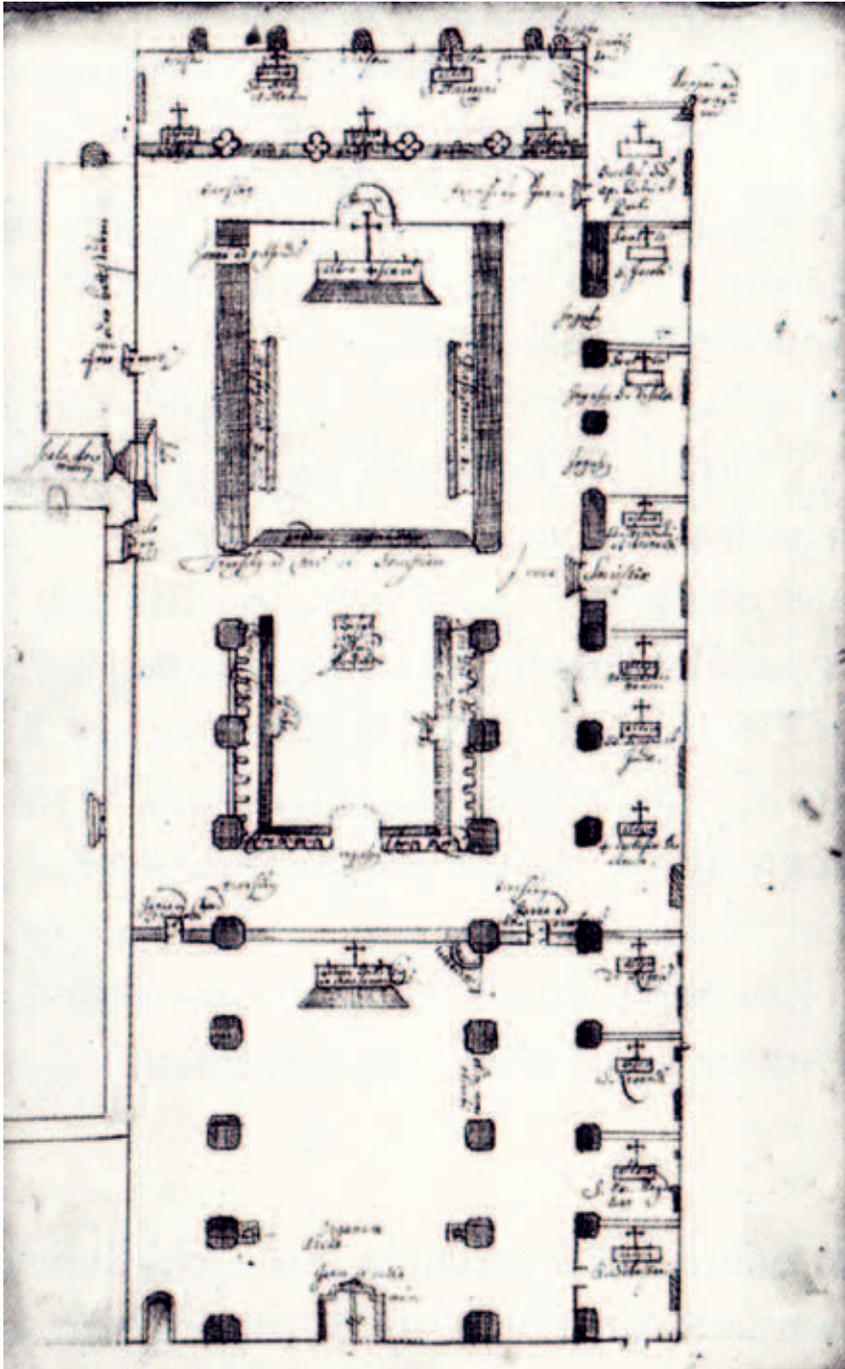


Abb. 4 Federzeichnung der gotischen Klosterkirche Fürstenfeld, 1661–1668



Abb. 6 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserbtei St. Maria Himmelfahrt, 3.-5. Langhausjoch



Abb. 7 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserkloster St. Maria Himmelfahrt, fünftes Joch und Chor



Abb. 8 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserbtei St. Maria Himmelfahrt, Orgeltribüne



Abb. 9 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserbau St. Maria Himmelfahrt, 1. Langhausjoch



Abb. 10 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserkloster St. Maria Himmelfahrt, 2. Langhausjoch



Abb. 11 C. D. Asam, Entwurfsskizze 2. Langhausjoch der Fürstenfelder Klosterkirche, um 1730



Abb. 12 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserbau St. Maria Himmelfahrt, 2. nördl. Seitenkapelle



Abb. 13 Fürstensefeld, ehem. Zisterzienserbau St. Maria Himmelfahrt, 2. südl. Seitenkapelle



Abb. 14 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserbau St. Maria Himmelfahrt, 3. Langhausjoch



Abb. 15 C. D. Asam, Entwurfsskizze 3, Langhausjoch der Fürstentafel der Klosterkirche



Abb. 16 Fürstenfeld, chem. Zisterzienserbtei St. Maria Himmelfahrt, 3. nördl. Seitenkapelle



Abb. 17 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserbtei St. Maria Himmelfahrt, 3. nördl. Seitenkapelle



Abb. 18 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserbey St. Maria Himmelfahrt, 4. Langhausjoch



Abb. 19 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserabtei St. Maria Himmelfahrt, 4. Langhausjoch, Medaillon



Abb. 20 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserabtei St. Maria Himmelfahrt, 4. Langhausjoch, Medaillon



Abb. 21 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserkloster St. Maria Himmelfahrt, 4. nördl. Seitenkapelle



Abb. 22 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserkirche St. Maria Himmelfahrt, 4. süd. Seitenkapelle



Abb. 23 Fürsienfeld, ehem. Zisterzienserkloster St. Maria Himmelfahrt, 5. Langhausjoch



Abb. 24 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserkloster St. Maria Himmelfahrt, 5. Langhausjoch, Ausschnitt



Abb. 25 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserabtei St. Maria Himmelfahrt, 5. nördl. Seitenkapelle



Abb. 26 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserberei St. Maria Himmelfahrt, 5. südl. Seitenkapelle



Abb. 27 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserbau St. Maria Himmelfahrt, Triumphbogen, Ausschnitt



Abb. 28 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserabtei St. Maria Himmelfahrt, Blick in Chor

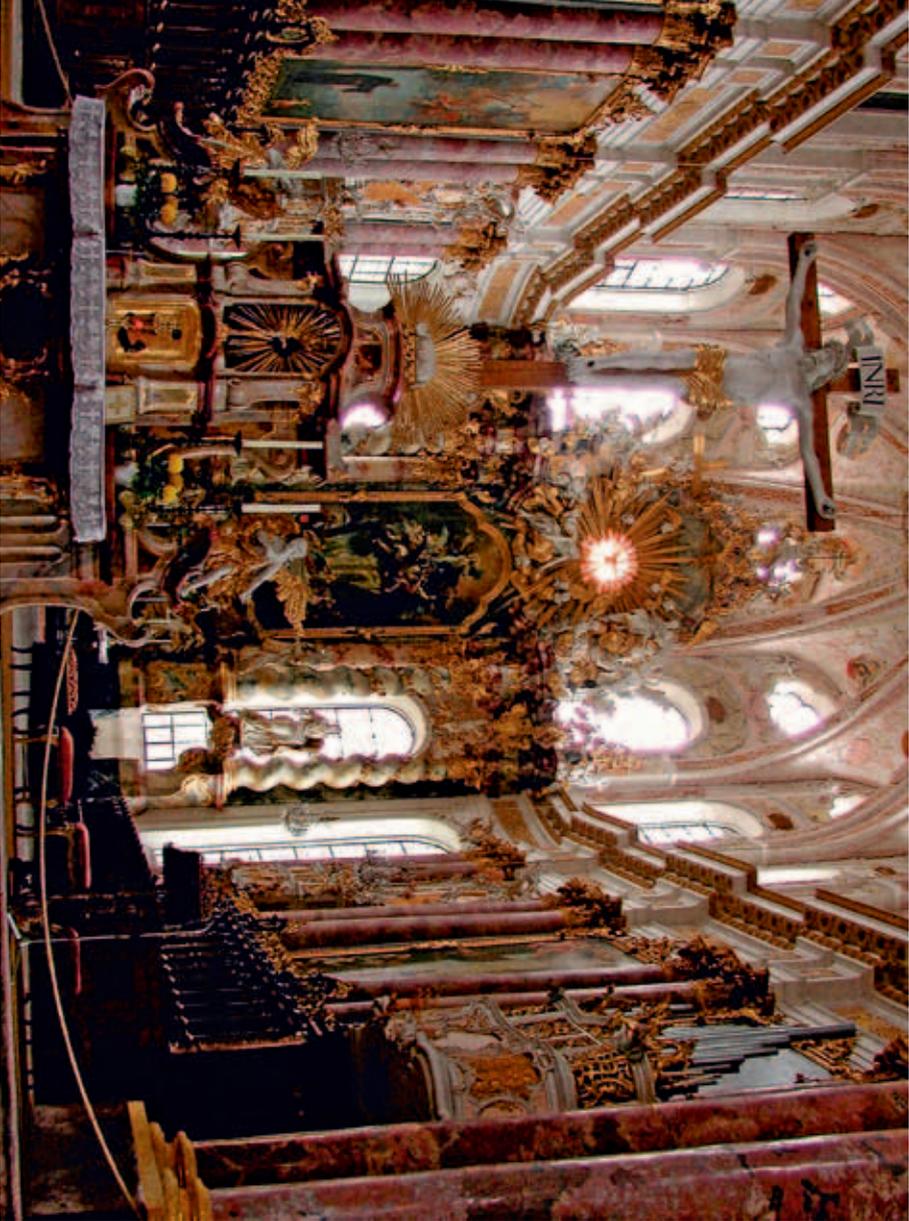


Abb. 29 Fürstentum, ehem. Zisterzienserkloster St. Maria Himmelfahrt, Chor



Abb. 30 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserabtei St. Maria Himmelfahrt, Deckenfresken Chor



Abb. 31 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserberei St. Maria Himmelfahrt, 1. Chorjoch



Abb. 32 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserkloster St. Maria Himmelfahrt, 2. Chorjoch



Abb. 33 Fürstentfeld, ehem. Zisterzienserkloster St. Maria Himmelfahrt, Rahmung 2./3. Chorjoch



Abb. 34 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserabtei St. Maria Himmelfahrt, 3. Chorjoch

Abb. 35 Fürstentfeld, ehem. Zisterzienserkloster St. Maria Himmelfahrt, 4. Chorjoch





Abb. 36 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserbau St. Maria Himmelfahrt, Chor



Abb. 37 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserabtei St. Maria Himmelfahrt, Hochaltar



Abb. 38 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserbau St. Maria Himmelfahrt, Hochaltar



Abb. 39 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserbau: St. Maria Himmelfahrt, Blick nach Westen

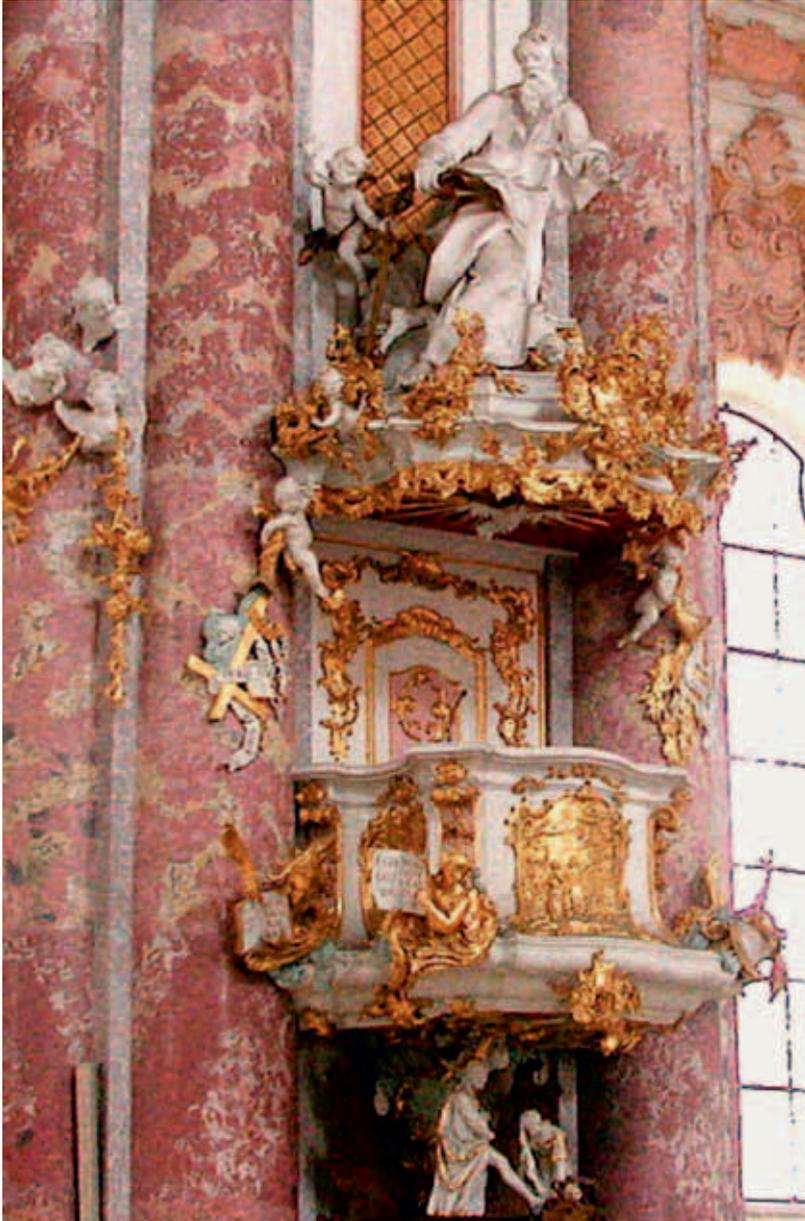


Abb. 40 Fürstenfeld, ehem. Zisterzienserabtei St. Maria Himmelfahrt, Kanzel



Abb. 41 Fürstentfeld, ehem. Zisterzienserkloster St. Maria Himmelfahrt, Schalldeckel Kanzel mit Hl. Paulus



Abb. 42 München, Jesuitenkirche St. Michael

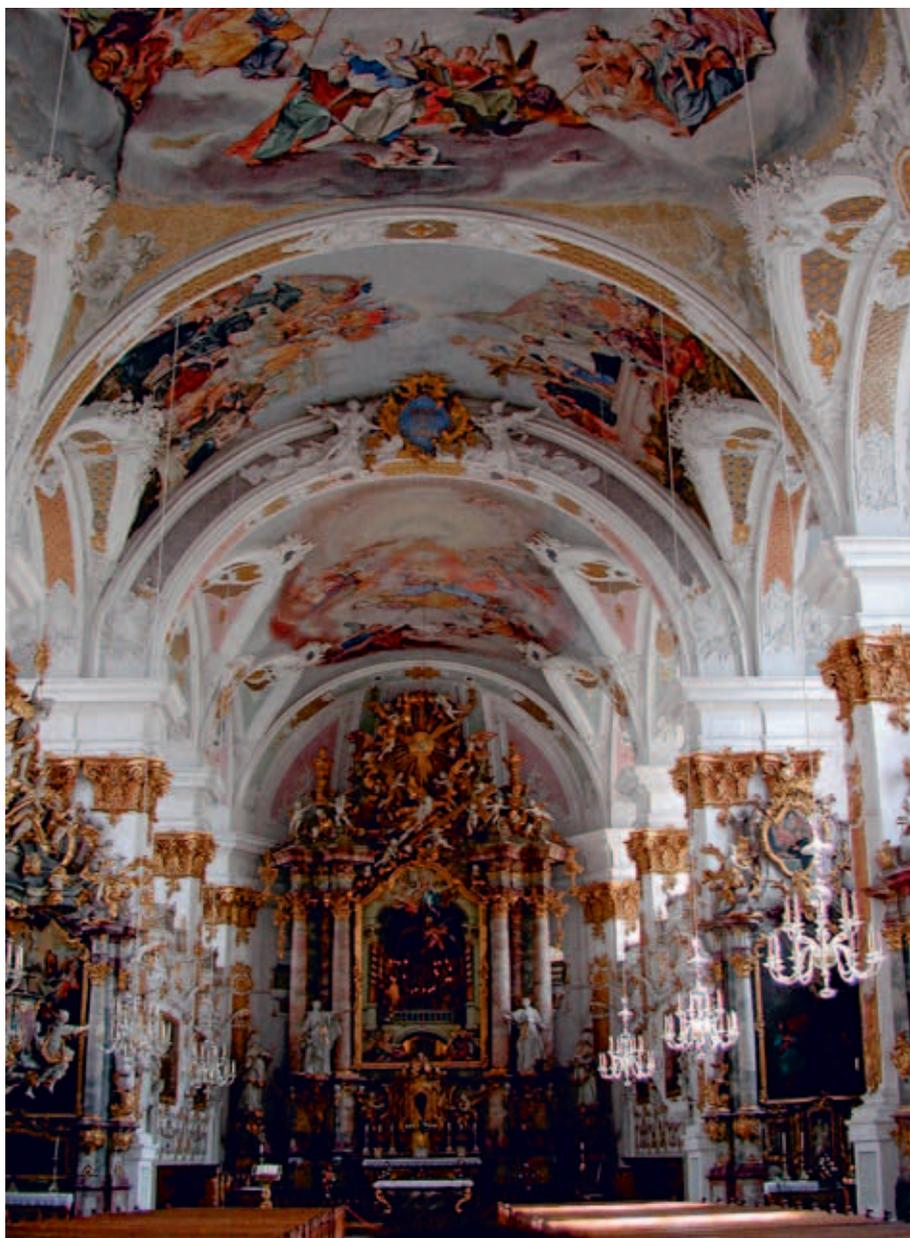


Abb. 43 Dillingen, Jesuitenkirche



Abb. 44 Niederaltaich, Benediktinerkirche, Innenansicht



Abb. 45 Niederaltaich, Benediktinerabteikirche, Seitenschiff



Abb. 46 Niederaltaich, Benediktinerabteikirche, nördl. Seitenschiff, 4. Joch



Abb. 47 Niederaltaich, Benediktinerabteikirche, nördl. Seitenschiff, 4. Joch



Abb. 48 Niederaltaich, Benediktinerabteikirche, nördl. Seitenschiff, 4. Joch



Abb. 50 Wien, Jesuitenkirche, Innenansicht



Abb. 52 Wien, Jesuitenkirche, Langhaus, Deckenfresken



Abb. 53 Wien, Jesuitenkirche, Chor



Abb. 54 Wien, Jesuitenkirche, I. Joch, Blick in Richtung Ausgang (Süden)



Abb. 55 Wien, Jesuitenkirche, 2. und 3. Joch mit Scheinkuppel



Abb. 56 Wien, Jesuitenkirche, 4. Joch, Blick in Richtung Chor (Norden)



Abb. 57 Jesuitenkirche, östl. Langhauskapellen



Abb. 58 Wien, Jesuitenkirche, 2. westliche Kapelle



Abb. 59 Wien, Jesuitenkirche, 2. westliche Kapelle Blick durch die Empore



Abb. 60 Titelpuffer, Il canocchiale aristotelico



Abb. 61 Pietro da Cortona, Galleria, Palazzo Barberini, Rom, 1633–1639



Abb. 62 Raffael, Loggia di Psiche, Villa Farnesina, Rom, um 1517



Abb. 63 Antonio Correggio, Domkuppel, Parma, um 1525



Abb. 64 Annibale Carracci, Galleria, Palazzo Farnese, Rom, 1597–1604

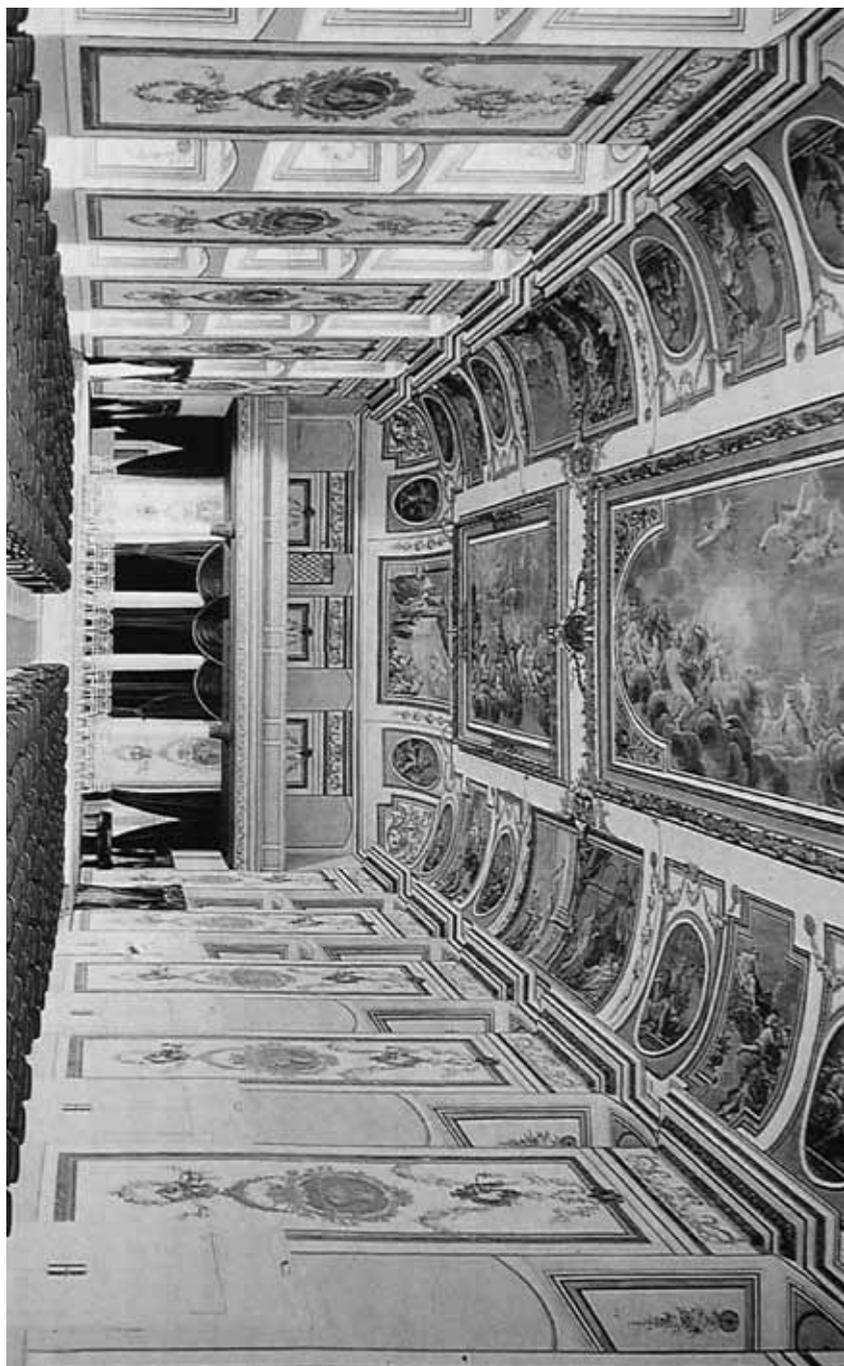


Abb. 65 Carpofofo Tenella, Haydnssaal, Schloss Esterházy, Eisenstadt



Abb. 66 Klosterkirche Benediktbeuern, Innenansicht



Abb. 67 Georg Asam, Geburt Christi, 1683/1684, Klosterkirche Benediktbeuern



Abb. 68 Georg Asam, Himmelfahrt Christi, 1683/1684, Klosterkirche Benediktbeuern



Abb. 69 Georg Asam, Pfingsten, 1683/1684, Klosterkirche Benediktbeuern



Abb. 70 Kloster Benediktbeuern, Festsaal, 1674–1676

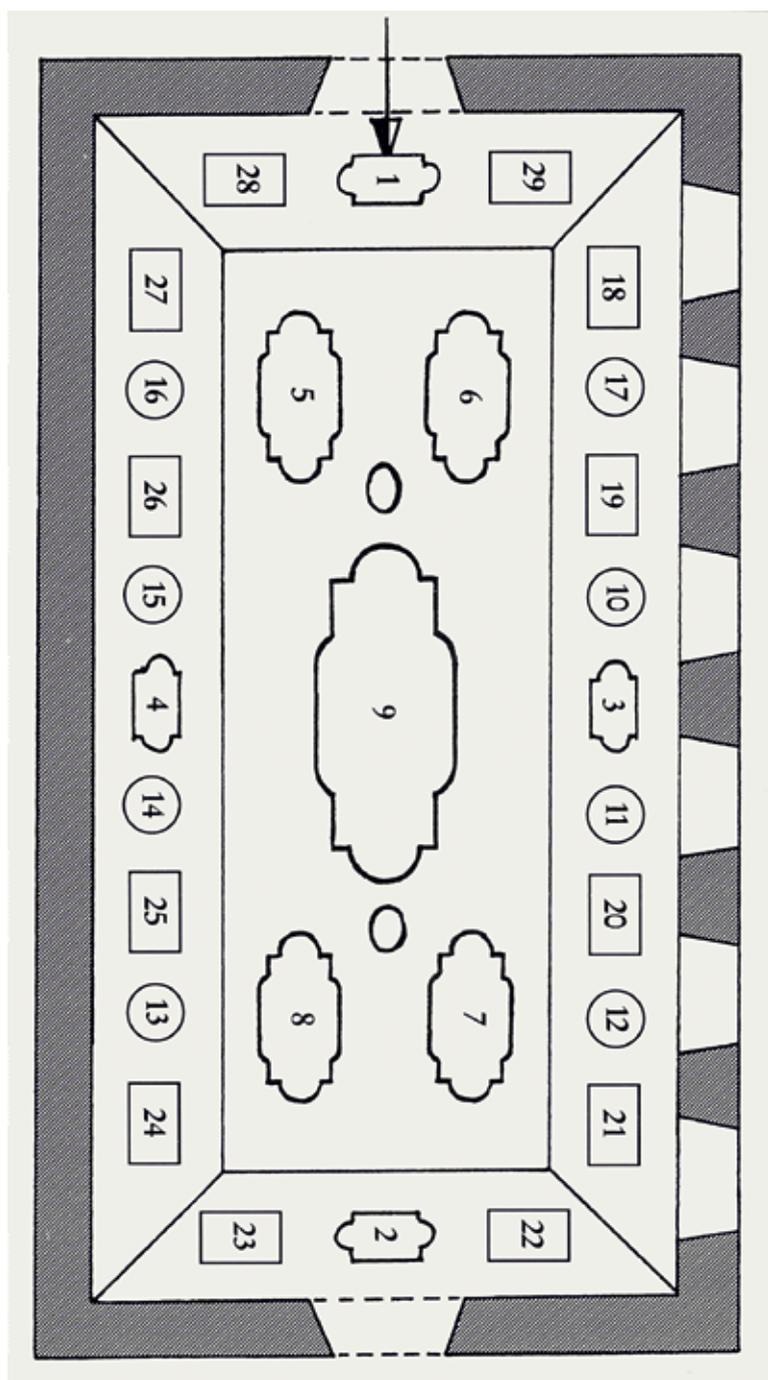


Abb. 71 Kloster Benediktbeuern, Systematik Festsaal



Abb. 72 Caspar Amort d. Ä., Triumphzug der Vernunft, 1674/1675, Festsaal, Kloster Benediktbeuern



Abb. 73 Caspar Amort d.Ä., Christus als geistlicher Seelenfischer, 1674/1675, Festsaal, Kloster Benediktbeuern



Abb. 74 Caspar Amort d.Ä., Christus als geistlicher Gärtner, 1674/1675, Festsaal, Kloster Benediktbeuern



Abb. 75 Caspar Amort d.Ä., Christus als geistlicher Jäger, 1674/1675, Festsaal, Kloster Benediktbeuern



Abb. 76 Caspar Amort d.Ä., Christus als Ziel der Schöpfung, 1674/1675, Festsaal, Kloster Benediktbeuern



Abb. 77 Stephan Kessler u.a., Vier Elemente, Feuer, nach 1675, Festsaal, Kloster Benediktbeuern



Abb. 78 Stephan Kessler u.a., Monatsbilder, Januar, nach 1675, Festsaal, Kloster Benediktbeuern

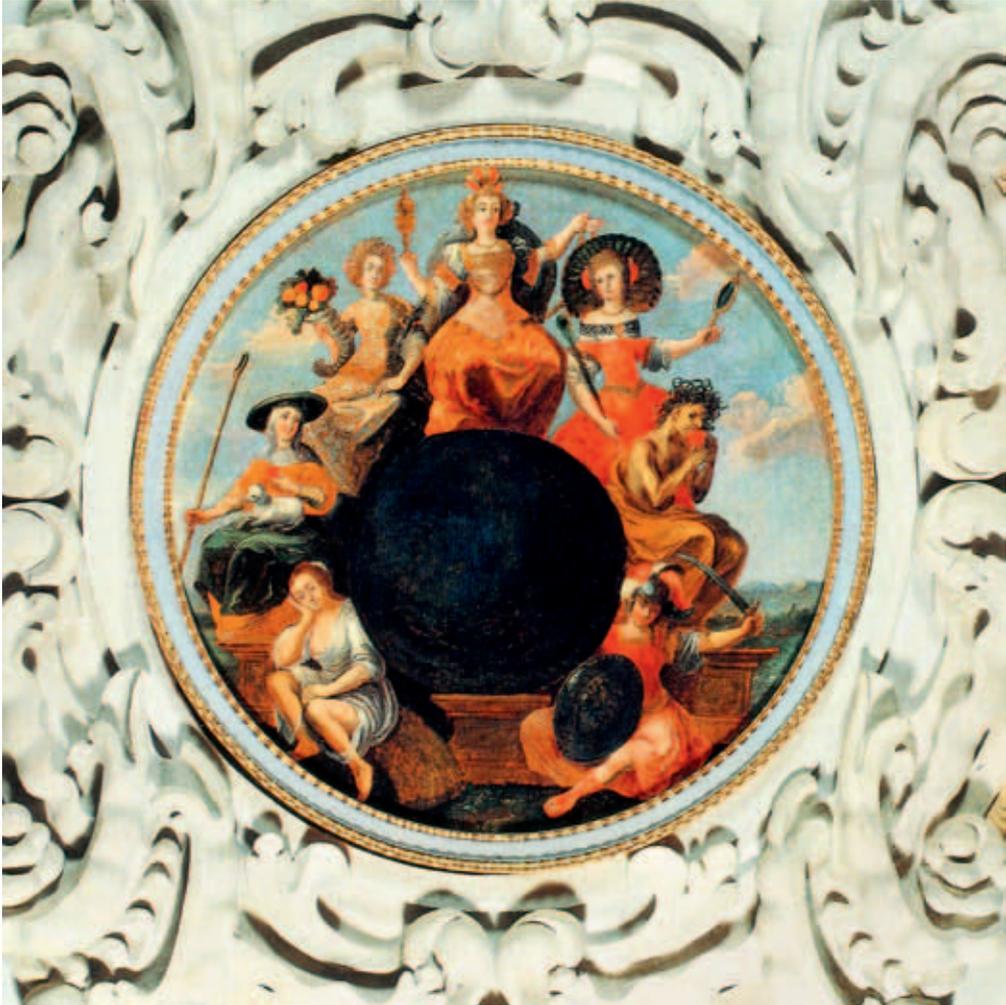


Abb. 79 Stephan Kessler u.a., Medaillons, nach 1675, Festsaal, Kloster Benediktbeuern



Abb. 80 Passau, Dom, Innenansicht



Abb. 81 Passau, Dom



Abb. 82 Passau, Dom, Chor



Abb. 83 Passau, Dom, Vierungskuppel



Abb. 84 Passau, Dom, Seitenschiff



Abb. 85 Passau, Dom, Seitenschiff, Kapelle



Abb. 86 Passau, Dom, Seitenschiff, Kuppel



Abb. 87 Birnau, Klosterkirche, Innenansicht



Abb. 88 Birnau, Klosterkirche, 1. Langhausjoch mit Blick nach Westen



Abb. 89 Wiblingen, Benediktinerabteikirche, 1771–1783



Abb. 90 Wiblingen, Benediktinerabteikirche, Deckenfresken, Januarius Zick, 1778–1783



Abb. 91 Wiblingen, Benediktinerabteikirche, Magdalenenkapelle



Abb. 92 Wiblingen, Benediktinerabteikirche, Magdalenenkapelle, Büßerin Magdalena



Abb. 93 Wiblingen, Benediktinerabteikirche, Magdalenenkapelle, Aufnahme der hl. Magdalena



Abb. 94 Wilbingen, Benediktinerabteikirche, Aufnahme Mariens



Abb. 95 Neresheim, Benediktinerabteikirche, 1747–1792

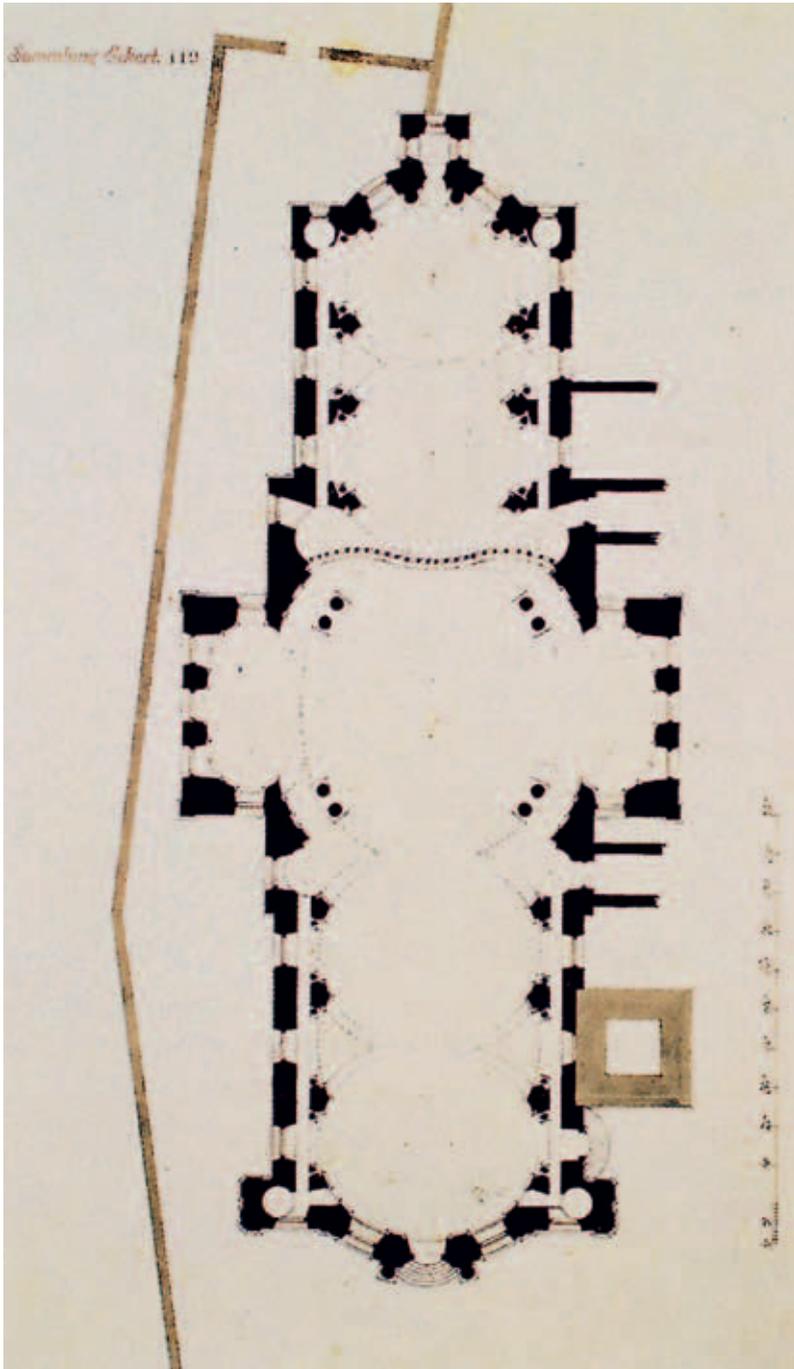


Abb. 96 Balthasar Neumann, Ausführungsgrundriss, 1748, SE 119

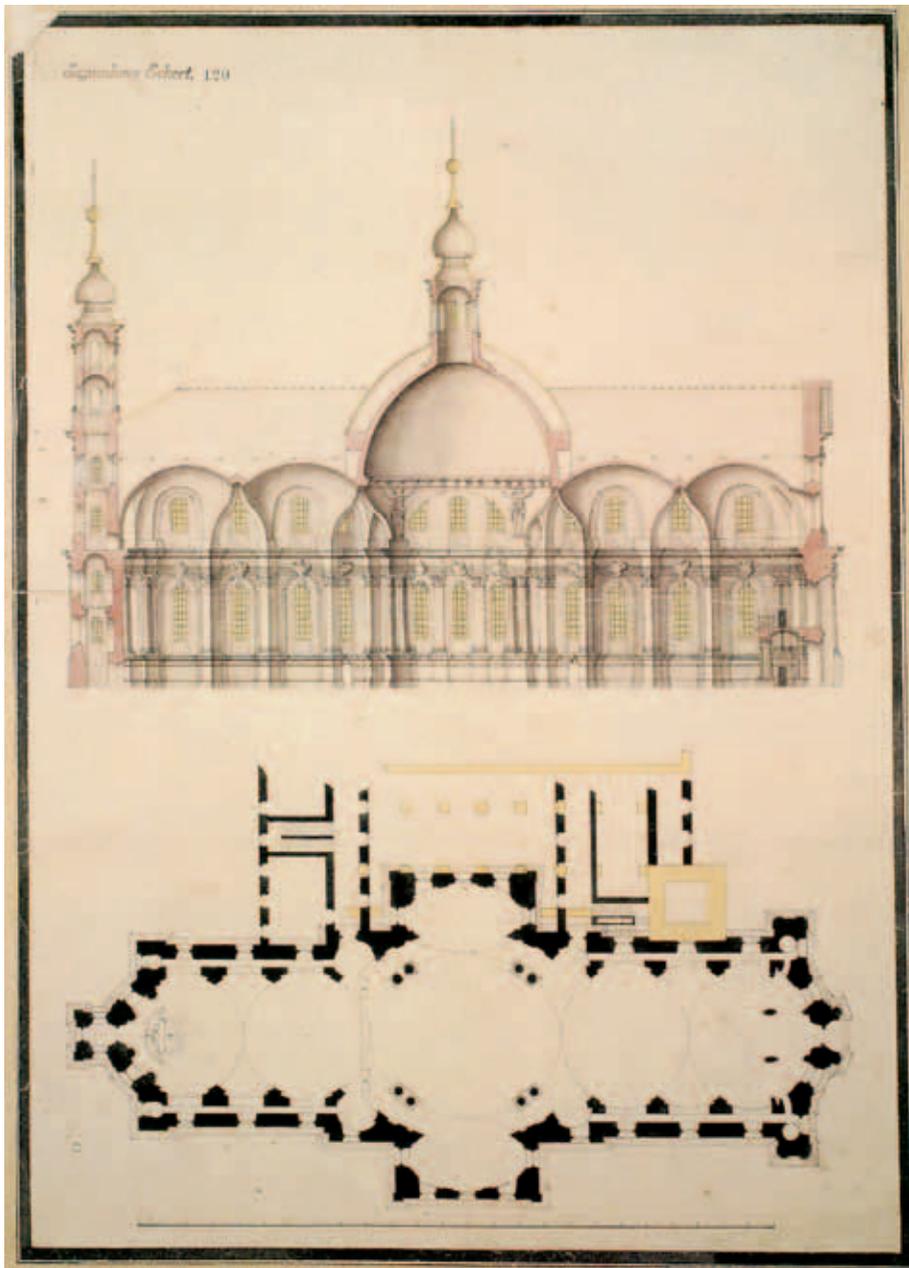


Abb. 97 Balthasar Neumann, Ausführungsentwurf, 3. Planungsphase, 1747, SE 120



Abb. 98 Martin Knoller, Vierungskuppel, Trinität mit Heiligenhimmel, 1773, Neresheim

Abb. 99 Martin Knoller: Chorfresken, Neresheim



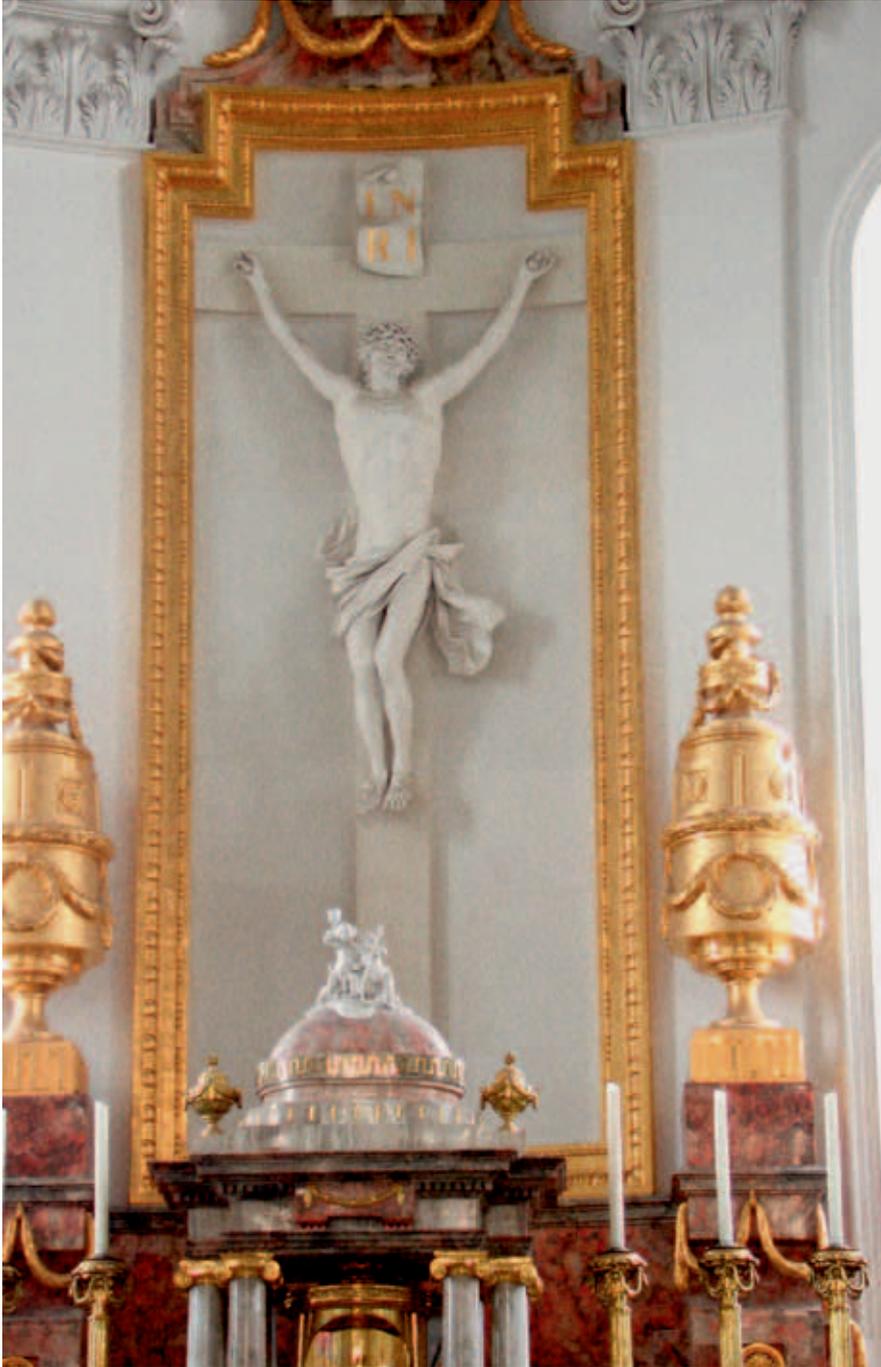


Abb. 100 Thomas Schaidhauf, Hochaltar, nach 1779, Neresheim