

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 Einfalt 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, praecleara 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 missverstandene 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 Altarpatrozinien 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 geringgeschätzt 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.