

### 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 Erhaltungszustand<sup>344</sup> 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.

<sup>344</sup> 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

Klemenz<sup>345</sup> (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 verkröpfungten 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“.<sup>346</sup> 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

<sup>346</sup> 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.<sup>347</sup> 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.<sup>348</sup>

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.<sup>349</sup> 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.“<sup>350</sup> 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).<sup>351</sup> 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.<sup>352</sup> 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.<sup>353</sup> 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 Präzedenzien[sic!]“. <sup>354</sup> 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.<sup>355</sup> 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,<sup>356</sup> 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-

---

<sup>356</sup> 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.<sup>357</sup> 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.<sup>358</sup> 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.<sup>359</sup>

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.<sup>360</sup> 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 [...].<sup>361</sup> 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,<sup>362</sup> wobei „Kopplung“ als ein allgemeiner Begriff eingeführt wird, der aus der Sicht eines Beobachters die Beziehungen des autopoietischen Systems zu seiner Umwelt definiert.<sup>363</sup> Die strukturelle Kopplung beschränkt die Beziehung dann auf „den Bereich möglicher Strukturen, mit denen ein System seine Autopoiesis durchführen kann“.<sup>364</sup> 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“.<sup>365</sup>

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.<sup>366</sup> 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.<sup>367</sup> 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.“<sup>368</sup> 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“.<sup>369</sup> 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

<sup>368</sup> Bauer 1988, S. 158.

<sup>369</sup> 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.<sup>370</sup> 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.<sup>371</sup> Die Kirchenfassade von Fürstenfeld folgt noch 170 Jahre später diesen Regeln.<sup>372</sup>

### 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“.<sup>373</sup> 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“.<sup>374</sup> 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.<sup>375</sup> 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.<sup>376</sup> Selle rekurriert auf ein Raumverständnis, das vereinzelt in der Kunstgeschichte zu finden ist und vor allem auf August Schmarsow zurückgeht.<sup>377</sup> 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“<sup>378</sup> 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.<sup>379</sup>

---

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.<sup>380</sup> 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

<sup>380</sup> 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.<sup>381</sup> 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,<sup>382</sup>

<sup>381</sup> Altmann 1988, S. 236.

<sup>382</sup> 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.<sup>383</sup> 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.<sup>384</sup>

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.<sup>385</sup> 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.<sup>386</sup> 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.<sup>387</sup> 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-

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

<sup>386</sup> Vgl. Kapitel III 5.

<sup>387</sup> 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,<sup>388</sup> 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.<sup>389</sup> 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.<sup>390</sup> 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.<sup>391</sup> 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 anzubinden<sup>392</sup> 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.<sup>393</sup> 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 vermuten<sup>394</sup> 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“<sup>395</sup> 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.<sup>396</sup> 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.<sup>397</sup> 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,<sup>398</sup> dann wieder als eigenständiger Zyklus beschrieben.<sup>399</sup> Andere Autoren trennen den Kapellenzyklus vom Langhaus und konstatieren einen ikonographischen Zusammenhang mit dem Chor.<sup>400</sup> 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.<sup>401</sup> 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?“<sup>402</sup> 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 Städel<sup>403</sup> (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

<sup>402</sup> Sartorius 1708, 4. Titul, 64.

<sup>403</sup> 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.<sup>404</sup> 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“.<sup>405</sup> 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)

<sup>404</sup> Kemp 1988, S. 246.

<sup>405</sup> 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.<sup>406</sup> 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 verweisen<sup>407</sup> oder aber einen christologischen Bezug zum Hauptzyklus herstellen.<sup>408</sup> 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.<sup>409</sup> 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.<sup>410</sup> 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.<sup>411</sup> 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

<sup>410</sup> Leutheußer 1993, S. 298.

<sup>411</sup> 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,<sup>412</sup> 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.<sup>413</sup>

<sup>412</sup> Vgl. Klemenz 2004, S. 52.

<sup>413</sup> 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.<sup>414</sup> 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 ordinis 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

<sup>414</sup> 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“.<sup>415</sup> 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

---

<sup>415</sup> 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“<sup>416</sup> 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.<sup>417</sup> 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

<sup>416</sup> Boehm 2005, S. 28f.

<sup>417</sup> 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.<sup>418</sup> 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 Herzaustausch 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

<sup>418</sup> 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.<sup>419</sup> 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

<sup>419</sup> 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“.<sup>420</sup> 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

<sup>420</sup> 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?<sup>421</sup> 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.<sup>422</sup> 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.<sup>423</sup> 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.

<sup>421</sup> Altmann 1988, S. 225.

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

<sup>423</sup> 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.<sup>424</sup> 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 verdecket, daß mann es nicht so genau achtet.“<sup>425</sup>

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-

<sup>424</sup> Vgl. dazu ausführlicher Kapitel III 10.

<sup>425</sup> 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 Fürstfeld 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.<sup>426</sup> 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 Fürstfeld als Beispiel. Die historischen Quellen lassen uns wissen, dass im Kloster Fürstfeld einige gelehrte Priester lebten, die in Dillingen oder Ingolstadt studiert und zumeist das volle vierjährige Theologiestudium absolviert hatten (*theologus absolutus*).<sup>427</sup> Seit dem Dreißigjäh-

426 Vgl. Luhmann 1994, S. 62.

427 Klemenzenz 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.<sup>428</sup> 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.<sup>429</sup> 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

<sup>428</sup> Vgl. Kapitel III 8.

<sup>429</sup> 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.<sup>430</sup>

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 abgeschritten 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

<sup>430</sup> 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. Leutheußer konstatiert ein marianisches Bildprogramm mit dem Hauptaltar der Himmelfahrt Mariens im Zentrum.<sup>431</sup> 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.<sup>432</sup>

### 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. Vergewärtigen 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 Stichkappen 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.

<sup>431</sup> Leutheußer 1993, S. 318–335.

<sup>432</sup> 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.<sup>433</sup>

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,<sup>434</sup> 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-

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

<sup>434</sup> 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,<sup>435</sup> 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“<sup>436</sup>, sondern weibliche Personifikationen der *Caritas* und der *Poenitentia*, wie Leutheußer überzeugend nachweisen kann.<sup>437</sup> 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

<sup>435</sup> Leutheußer 1993, S. 339.

<sup>436</sup> Klemenz 2004, S. 114

<sup>437</sup> 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)“.<sup>438</sup> 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.<sup>439</sup> 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.<sup>440</sup>

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“.<sup>441</sup> 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*).

<sup>440</sup> Bauer / Rupprecht 1995, S. 89.

<sup>441</sup> Leutheußner 1993, S. 323.

Die nachfolgenden fünf Embleme im Chorpolygon (Abb. 36) bilden keine „geschlossene kleine Einheit“<sup>442</sup>, sondern sie führen den Emblemzyklus als Aufzählung fort, indem er die im Chor sitzenden Mönche an ihre besonderen Aufgaben und Pflichten gemahnt.<sup>443</sup> 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

<sup>442</sup> Leutheüßer 1993, S. 327; vgl. auch Klemenz 2004, S. 108.

<sup>443</sup> Ähnlich Bauer-Wild 1998, S. 71; Bachmair 1998, S. 46.

finden ist.<sup>444</sup> 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

<sup>444</sup> 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 Ganz<sup>445</sup> 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 Bildrhetorik<sup>446</sup> und *ut pictura poesis*<sup>447</sup> 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“.<sup>448</sup>

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

<sup>448</sup> 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,<sup>449</sup> 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.<sup>450</sup> 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“.<sup>451</sup> 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.<sup>452</sup> 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.<sup>453</sup>

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“<sup>454</sup> 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.<sup>455</sup> 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.<sup>456</sup> Ein solcher Code übersetzt den spezifischen Gesichtspunkt der Funktion eines Systems in eine binäre Leitdifferenz, wobei beide Werte der Differenz das System betreffen müssen.<sup>457</sup> 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.<sup>458</sup> 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“.<sup>459</sup> 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.<sup>460</sup> 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.<sup>461</sup> 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.<sup>462</sup> 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.<sup>463</sup> 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.<sup>464</sup> 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.<sup>465</sup> Kants Denken zeichnet die Ausdifferenzierung der Systeme – vor allem von Wissenschaft, Religion, Moral, Recht und Kunst – am Wendepunkt zur Moderne konsequent nach.<sup>466</sup> 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“<sup>467</sup>, 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](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“.<sup>468</sup> 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“.<sup>469</sup> Erst durch die Möglichkeit zur Erzeugung einer fiktionalen, imaginierten Realität kann die reale Realität in Frage gestellt, also als kontingent aufgefasst werden.<sup>470</sup> 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.“<sup>471</sup> 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.<sup>472</sup> 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.

<sup>468</sup> Luhmann 1999, S. 227.

<sup>469</sup> Luhmann 1999, S. 229.

<sup>470</sup> 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.

<sup>471</sup> 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.

<sup>472</sup> 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.<sup>473</sup> 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.<sup>474</sup> 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.<sup>475</sup>

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“,<sup>476</sup> 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.<sup>477</sup> Niels Werber und Gerhard Plumpe leiten aus der Funktion des Kunstsystems, die sie in der Unterhaltung erkennen wollen, die binäre Leitdifferenz interessant / langweilig her.<sup>478</sup> 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“.<sup>479</sup>

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

<sup>476</sup> Luhmann:1981, S. 252f.

<sup>477</sup> Luhmann 1999, S. 310f.

<sup>478</sup> 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;

<sup>479</sup> 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“<sup>480</sup> – 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.<sup>481</sup> 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“<sup>482</sup> 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)<sup>483</sup> 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.<sup>484</sup> 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“.<sup>485</sup> 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,<sup>486</sup> 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*),<sup>487</sup> 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.<sup>488</sup> 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.<sup>489</sup> 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.<sup>490</sup>

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 diskutierte 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.<sup>491</sup> 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.<sup>492</sup> 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.<sup>493</sup> Asam und Baldauf gehörten der Bruderschaft Inchenhofen an, eine Filiale des Klosters Fürstenfeld.<sup>494</sup> 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.<sup>495</sup> 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.<sup>496</sup> 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).<sup>497</sup> 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 *conchetto* 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.<sup>498</sup> 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.<sup>499</sup> 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.<sup>500</sup>

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

<sup>500</sup> 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.<sup>501</sup> 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“<sup>502</sup>, 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.<sup>503</sup> 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.<sup>504</sup> 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.<sup>505</sup> 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 kann<sup>506</sup> 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.<sup>507</sup> 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.

<sup>506</sup> Liebhart 1988, S. 128.

<sup>507</sup> 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.<sup>508</sup> Die Zahlung vom 18. April 1734 steht vermutlich im Zusammenhang mit den nachträglichen Arbeiten im ersten Joch.<sup>509</sup>

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.<sup>510</sup> 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.<sup>511</sup> 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.<sup>512</sup> 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.<sup>513</sup> 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.<sup>514</sup> 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,<sup>515</sup> 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, Konzeptfragmente<sup>516</sup> (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.<sup>517</sup> Er wurde darauf verpflichtet, das Bildprogramm gemäß den Vorstellungen des Concettisten und Niederaltaicher Pater Ambrosius Ruepp (1690–1727) umzusetzen.<sup>518</sup> 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“<sup>519</sup> 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.<sup>520</sup> 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,<sup>321</sup> 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,<sup>522</sup> 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“<sup>523</sup>, und zum anderen dazu, „den systemtheoretisch unplausiblen Begriff der Übertragung zu ersetzen“.<sup>524</sup> 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.<sup>525</sup> 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“.<sup>526</sup> Wenn wir mit Luhmann das Medium als einen „Fall loser Kopplung von Elementen“<sup>527</sup> 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“.<sup>528</sup>

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.<sup>529</sup> 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“<sup>530</sup> 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“<sup>531</sup> 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.<sup>532</sup> 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.<sup>533</sup> 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“<sup>534</sup>. 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.<sup>535</sup> Demnach kann nach Luhmann jedes „Medium [...] seinerseits als Form benutzt werden, wenn es gelingt, dieser Form im Kunstwerk selbst eine Differenzfunktion zu geben“.<sup>536</sup> Ein solches Konzept können wir mit Victor I. Stoichita auch „Verschachtelung“<sup>537</sup> 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.<sup>538</sup> 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.<sup>539</sup> 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.“<sup>540</sup> 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.“<sup>541</sup> 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“.<sup>542</sup> 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.<sup>543</sup> 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“<sup>544</sup> 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,<sup>545</sup> 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*<sup>546</sup>, 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.<sup>547</sup> Hellmut Lorenz bemerkt zu Recht, dass diese Bewertung durch

<sup>544</sup> Boehm 2005, S. 29

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

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

<sup>547</sup> 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.<sup>548</sup> Schließlich haben Büttner und Lorenz dieses pathetische Lob wiederholt relativiert und Pozzos Leistungen in die Tradition der nordalpinen Deckenmalerei überzeugend eingeordnet.<sup>549</sup> 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,<sup>550</sup> 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.<sup>551</sup>

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.<sup>552</sup> 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.<sup>553</sup> 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“.<sup>554</sup> 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.<sup>555</sup> 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).<sup>556</sup> 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 Kapellenaltäre, 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.<sup>557</sup> (Abb. 57) Gedrehte Verde-antico-Säulen im ersten und vierten Joch rahmen die glatten Stuckmarmorsäulen im zweiten und dritten Joch.<sup>558</sup> 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“<sup>559</sup> 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.<sup>560</sup> 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 Restaurierungsberichten<sup>561</sup> 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

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

<sup>561</sup> 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“<sup>562</sup>.

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-

<sup>562</sup> 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.<sup>563</sup> Schließlich glaubte man im fixierten Betrachterstandpunkt eine anthropo-theologische Standortbestimmung in der Nachfolge von Nikolaus von Kues (1401–1464)<sup>564</sup> oder sogar ethische Prämissen in Anlehnung an die aristotelische Mesoteslehre<sup>565</sup> 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

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

<sup>564</sup> Vgl. Telesko 2003, S. 85.

<sup>565</sup> 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.<sup>566</sup> 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.<sup>567</sup> 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)“.<sup>568</sup> 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

<sup>566</sup> Vgl. Kapitel III 5.

<sup>567</sup> Telesko 2003, S. 76.

<sup>568</sup> 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.<sup>569</sup>

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]“.<sup>570</sup> 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.<sup>571</sup> 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.<sup>572</sup> 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 Gemälde Rahmen, 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.<sup>573</sup> Diese Lichtführung, die wir von Skulpturenensembles Gian Lorenzo Berninis (1598–1680) wenige Jahre zuvor in Rom gut kennen,<sup>574</sup> 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. Konsequenter und präziser 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.<sup>575</sup> 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.<sup>576</sup> 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.<sup>577</sup> 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.<sup>578</sup>

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.<sup>579</sup> Jeweils die gegenüberliegenden Kapellen seien ikonographisch aufeinander bezogen. Das erste Kapellenpaar nach Eintreten in die Kirche sei der Theologie und der Philosophie geweiht.<sup>580</sup> 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.<sup>581</sup> 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.<sup>582</sup> 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.<sup>583</sup> 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.<sup>584</sup> 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

<sup>584</sup> 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.<sup>585</sup> 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“<sup>586</sup> 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

<sup>585</sup> Ganz 2003. Vgl. auch Telesko 2003, S. 83, der hier Ganz folgt.

<sup>586</sup> Knall-Brskovsky 1987, S. 163.

ausführlich aus dem Umfeld von Pozzo zu berichten weiß.<sup>587</sup> 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.<sup>588</sup> 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

<sup>587</sup> Kerber 1971, S. 101.

<sup>588</sup> 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.<sup>589</sup> 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.<sup>590</sup> 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.<sup>591</sup> Anschließend werden wir das systemtheoretische Verständnis von Evolution<sup>592</sup> 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“.<sup>593</sup>

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“.<sup>594</sup> 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.<sup>595</sup> Damit erhält Luhmann eine Theorie des geschichtlichen Wandels, die nicht Identitäten in den Epochen sucht, sondern Differenzen unterscheidet.<sup>596</sup> 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“.<sup>597</sup> 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“,<sup>598</sup> 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“.<sup>599</sup> 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.<sup>600</sup> 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.<sup>601</sup> Eine auf diese Weise durch Variation, Selektion und Restabilisierung entstandene Strukturveränderung im System nennt Luhmann schließlich evolutionäre Errungenschaft.<sup>602</sup> 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“.<sup>603</sup> 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.<sup>604</sup> 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.<sup>605</sup> Nun wird deutlich, dass die Evolutionstheorie „keine Theorie des Fortschritts“ ist, sondern sie „beschreibt [...] ein zirkuläres Verhältnis“.<sup>606</sup> Detlef Krause bringt es auf die kurze Formel: „Evolution ist insgesamt eine entteleologisierte Entfaltung selbstreferenzieller Verhältnisse.“<sup>607</sup> 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.“<sup>608</sup> 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.<sup>609</sup> 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,<sup>610</sup> und auch in der Geschichte scheint sich die Erkenntnis langsam durchzusetzen, dass die Systemtheorie keinesfalls ahistorisch arbeitet.<sup>611</sup>

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“<sup>612</sup> 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.<sup>613</sup> 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.<sup>614</sup> 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.<sup>615</sup> 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

<sup>614</sup> Vgl. Ilse von zur Mühlen: Bild und Vision. Peter Paul Rubens und der ‚Pinsel Gottes‘, Frankfurt am Main 1998.

<sup>615</sup> 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“.<sup>616</sup> 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 rekurren. Was nicht in die Einheit der Abfolge passt, wird ausgegrenzt, oder Stilpluralismen werden einfach ignoriert.<sup>617</sup> Die simplifizierenden Folgen für eine Historiographie der Kunst und ihre Epochenbildung bleiben dann nicht aus.<sup>618</sup> Eine differenztheo-

<sup>616</sup> Luhmann 1999, S. 344.

<sup>617</sup> Vgl. dazu vor allem Josef Adolf Schmoll 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.

<sup>618</sup> 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“.<sup>619</sup> 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“.<sup>620</sup> 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.<sup>621</sup> Ebenso lässt die Kritik an der illusionistischen Deckenmalerei im 18. Jahrhundert und die anschließend sich vollziehende Abkehr von ihr einen Wandel der Bildsprache vermuten.<sup>622</sup>

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.<sup>623</sup> 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.<sup>624</sup> 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)<sup>625</sup> 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.<sup>626</sup>

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“.<sup>627</sup> 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.<sup>628</sup> „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.<sup>629</sup> 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.<sup>630</sup> 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.“<sup>631</sup> 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.<sup>632</sup>

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.<sup>633</sup> 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.<sup>634</sup> 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“.<sup>635</sup> 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.<sup>636</sup>

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.

<sup>635</sup> Luhmann 1999, S. 398.

<sup>636</sup> 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,<sup>637</sup> 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‘“<sup>638</sup> die Perspektive als ein künstlerisches Gestaltungsmittel

<sup>637</sup> Bauer 1980. Vgl. auch Wiebke Fastenrath: „Quadro riportato“. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990, S. 79.

<sup>638</sup> 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“. <sup>639</sup> 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“. <sup>640</sup> 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. <sup>641</sup> 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. <sup>642</sup> Diese Argumentation hat die Forschung bis heute geprägt, <sup>643</sup> wenngleich in den letzten Jahren verstärkt Zweifel an der Argumentation Panofskys geäußert wurden. <sup>644</sup>

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. <sup>645</sup> 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. <sup>646</sup> 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.

<sup>639</sup> Zitiert nach Panofsky (Perspektive) 1964, S. 108.

<sup>640</sup> Panofsky (Perspektive) 1964, S. 108.

<sup>641</sup> Panofsky (Perspektive) 1964, S. 117–121.

<sup>642</sup> Panofsky (Perspektive) 1964, S. 117.

<sup>643</sup> 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.

<sup>644</sup> 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.

<sup>645</sup> Büttner 1998 [Mimesis].

<sup>646</sup> 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.*“<sup>647</sup> 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.<sup>648</sup> 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.<sup>649</sup> 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“<sup>650</sup> ein, wie es noch Panofsky vermutete, vielmehr entstand er empirisch als ein Ergebnis der Konstruktion aus dem Modell der Sehpypamide.<sup>651</sup> 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.“<sup>652</sup> 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.<sup>653</sup> 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.<sup>654</sup> Vielmehr werden wir die „Metaphysik des Fluchtpunktes“<sup>655</sup>, 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.<sup>656</sup> 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.<sup>657</sup> 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.<sup>658</sup>

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*<sup>659</sup> 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.<sup>660</sup> 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,<sup>661</sup> 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).<sup>662</sup> In seinem erst posthum veröffentlichten *Trattato della pittura*<sup>663</sup> 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.<sup>664</sup> 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.<sup>665</sup> 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.<sup>666</sup> 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.“<sup>667</sup> Auf diesem erkenntnistheoretischen Selbstverständnis gründen Leonardos Überlegungen zur Malerei als Wissenschaft, wobei die Perspektive das zentrale ikonische Mittel zur Erzeugung eines ‚lebendigen‘ Raumes ist.<sup>668</sup> 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 Übersetzungen<sup>669</sup> 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.<sup>670</sup>

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“.<sup>671</sup> 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.<sup>672</sup> 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.“<sup>673</sup> 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.<sup>674</sup> 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.<sup>675</sup> „Diese Deformationen [bekommen] durch ihre Übertragung auf die Leinwand etwas Starres“ und können daher, so Merleau-Ponty, die Natur gerade nicht nachahmen.<sup>676</sup>

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.<sup>677</sup> Folglich sei es die Aufgabe des Künstlers, die Gesetze der Natur zu erkennen, um durch Perfektionierung dieser Gesetze schließlich die Natur vollenden zu können.<sup>678</sup> 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/](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“.<sup>679</sup> 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.<sup>680</sup> 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.<sup>681</sup> 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“<sup>682</sup>. 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.<sup>683</sup> 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“,<sup>684</sup> und mithin das Fundament für eine Malerei des Unmalbaren.<sup>685</sup>

„Die Perspektive war ein wissenschaftlicher Garant des ‚versimile‘ und damit ein entscheidender Faktor im Hinblick auf das Wirkungsziel der ‚persuasio‘.“<sup>686</sup> 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“.<sup>687</sup> 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,<sup>688</sup> 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.<sup>689</sup> 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.<sup>690</sup> 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.<sup>691</sup> Das *velum*, von dem Alberti selber sagt, dass er es entdeckt habe,<sup>692</sup> 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“.<sup>693</sup> 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.<sup>694</sup>

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

<sup>693</sup> Vgl. Kapitel III 6.

<sup>694</sup> 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.<sup>695</sup> 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“<sup>696</sup>. 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 lebhafte 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.<sup>697</sup> 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.<sup>698</sup> 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*).<sup>699</sup> Giovan Battista Armenini (1533–1609) differenziert 1587 in *De' veri precetti della Pittura* die Bildtypen etwas genauer.<sup>700</sup> 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.<sup>701</sup> 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.<sup>702</sup> 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 essemio 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 Künstlerviten<sup>703</sup> 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.<sup>704</sup> 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.<sup>705</sup> *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.<sup>706</sup> 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.<sup>707</sup> Folgen wir dieser Analyse, dann scheint es weniger ein „recht eigenwilliger Vorschlag“<sup>708</sup> 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.<sup>709</sup> 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 Schölller: 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), Ruppolding 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.<sup>710</sup> 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.<sup>711</sup> 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.<sup>712</sup> 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.<sup>713</sup> Die Dissertati-

<sup>710</sup> 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.

<sup>711</sup> 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.

<sup>712</sup> Bauer 1975, S. 124.

<sup>713</sup> 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.<sup>714</sup> 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.<sup>715</sup> 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.<sup>716</sup> „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.“<sup>717</sup> 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 Ikonogra- phie 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 De- cken Spiegel visualisiert. Das Hauptbild zeigt den Triumphzug der menschlichen Vernunft auf dem Lebensweg durch das Tor des Todes hindurch zum göttlichen Licht (Abb. 72).<sup>718</sup> 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 Grundkräf- te (*passiones*), Liebe (*amor*), Zorn (*ira*), Hoffnung (*spes*) und Trauer (*tristitia*).<sup>719</sup> 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 Ge- mälde bringt nicht nur eine zeitgenössische Vorstellung von dem Verhältnis der menschlichen Sinne zur Erkenntnis zur Anschauung, sondern es visualisiert da- rüber 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 weite- re Szenen beige stellt, die nun das Verhältnis der menschlichen Vernunft zu Gott näher spezifizieren. Auf einem Gemälde ist Christus als „geistlicher Seelenfi- scher“ dargestellt (Abb. 73).<sup>720</sup> Christus ist der Erlöser, der die Gläubigen durch das entflammte göttliche Herz ‚angeln‘ – im Sinne von retten – kann. Doch es ist zugleich die freie Entscheidung der menschlichen Vernunft, diesen geistli- chen Köder anzunehmen. Im nächsten Bild ist Christus der „geistliche Gärtner“ (Abb. 74),<sup>721</sup> 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, wel- ches Tor die menschliche Seele nehmen wird. Als „geistlicher Jäger“ hat Christus

<sup>718</sup> Vgl. für die Bildinterpretation Weber 1996, S. 26–33.

<sup>719</sup> 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.

<sup>720</sup> Bauer 1975, S. 131f.; Weber 1996, S. 20f.

<sup>721</sup> 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.<sup>722</sup> 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.<sup>723</sup>

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.<sup>724</sup> 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.<sup>725</sup> Der achteilige Medaillonzyklus bezieht sich auf die zeitgenössische Literatur zum „*Circulus victissitudinis rerum humanarum*“, wie es Weber überzeugend nachweisen konnte.<sup>726</sup> 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).<sup>727</sup> 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

<sup>727</sup> Weber 1996, S. 34.

(Abb. 65) wie das in Benediktbeuern.<sup>728</sup> 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.<sup>729</sup> 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.<sup>730</sup> 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.<sup>731</sup> 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 Einschätzung<sup>732</sup> müssen wir aufgrund der Befunde in Benediktbeuern widersprechen. Es gibt keine stilistische Entwicklung von einem barocken Illusionismus hin zu einem irdischen Ereignisbild im Rokoko,<sup>733</sup> 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.

<sup>732</sup> Rupprecht 1959, S. 9. Vgl. auch Bauer 1980, S. 67f.; Fastenrath 1990, S. 79f.

<sup>733</sup> 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.<sup>734</sup> Nach Bausicherungsarbeiten begann Bischof Wenzeslaus Graf von Thun (1664–1673) 1668 mit der *Renovatio* des alten spätgotischen Baus.<sup>735</sup> 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 Haydntaal 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

<sup>734</sup> 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.

<sup>735</sup> 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,<sup>736</sup> 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.<sup>737</sup> 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,<sup>738</sup> 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.<sup>739</sup> 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

<sup>738</sup> Vgl. Kapitel III 6.

<sup>739</sup> Vgl. von Engelberg 2005, S. 225; Möseneder 1995, S. 177.



war.<sup>740</sup> Es lag noch kein ikonographisches Konzept für die Seitenschiffe vor, noch nicht einmal die Patrozinien waren bekannt.<sup>741</sup> 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.<sup>742</sup> 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.<sup>743</sup> 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.<sup>744</sup> 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“.<sup>745</sup> 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 quereovalen 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 Niederaltaich<sup>746</sup> 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 Kapitellaubeister 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

<sup>746</sup> 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.<sup>747</sup> 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“<sup>748</sup>, sondern sie ist eine weitere Variation des in Passau und Wien entwickelten Konzepts zur Vereinheitlichung

<sup>747</sup> Vgl. auch von Engelberg 2005, S. 570.

<sup>748</sup> 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.<sup>749</sup> 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.<sup>750</sup> 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“,<sup>751</sup> 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.<sup>752</sup> Kessler-Wetzig unterscheidet in Wiblingen geschichtliche Ereignisbilder und Visionen und begründet letztere mit der „traditionellen Sotto in su Sicht“<sup>753</sup>, 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).<sup>754</sup> 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 Chorscheiteltkapelle.<sup>755</sup> 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

<sup>754</sup> 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.

<sup>755</sup> 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“.<sup>756</sup> 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.“<sup>757</sup> 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“.<sup>758</sup> 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.<sup>759</sup> 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 Entwurf<sup>760</sup> (Abb. 96) vorschlug. Damit wurde die Wirkung des Herrschaftlichen erheblich reduziert.<sup>761</sup> 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 Guiseppa 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.<sup>762</sup> 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,<sup>763</sup> 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.<sup>764</sup> 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.“<sup>765</sup>

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.<sup>766</sup> 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“.<sup>767</sup> 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“.<sup>768</sup> 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,<sup>769</sup> 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.<sup>770</sup> 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.

---

<sup>770</sup> Vgl. vor allem Plumpe 1993.