

Frank Büttner

Abschied von Pracht und Rhetorik

Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels in der Sakraldekoration des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Süddeutschland

Die Geschichte der süddeutschen Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch den Übergang vom Rokoko zum Klassizismus. Da ein Stilwandel weder ein blinder Zufall noch ein Naturereignis ist, drängt sich die Frage nach den Gründen dieses Wandels auf und selbstverständlich ist diese Frage schon oft behandelt worden. Als entscheidender Quellenbeleg für das Ende des Rokoko in Bayern ist seit Adolf Feulner immer wieder ein kurfürstliches Mandat vom 4. Oktober 1770 angeführt worden, mit dem die Finanzierung von kirchlichen Baulasten geregelt werden sollte¹. Darin wurde in einem Paragraphen gefordert, »daß mit Beybehaltung einer reinen und regelmäßigen Architektur alle überflüssige Stukkador- und andere öfters ungereimte und lächerliche Zierathen abgeschnitten, an denen Altären, Kanzeln und Bildnissen eine der Verehrung des Heiligthums angemessene edle Simplizität angebracht werde«². Der Begriff der »edlen Simplizität« war das Stichwort für den Verweis auf Winckelmann und den Klassizismus³. Doch der Klassizismus war zu diesem Zeitpunkt in Bayern anschaulich noch nicht präsent, auch wenn – mehr unter den Gelehrten und Kunstfreunden als unter den Künstlern – Diskussionen darüber geführt wurden, etwa im Umkreis der Augsburger Akademie⁴. Die Werke der Zeit lassen erkennen, daß man zwar wußte, was man nicht wollte, aber nur sehr ungenaue Vorstellungen hatte von dem, was man wollte. Ein künstlerischer Kanon, nach dem man sich fortan richten könnte, ist für die Anfangsphase des Wandels jedenfalls nicht auszumachen.

Das Mandat von 1770 konnte auch zu einer anderen These führen: Das Rokoko ging zu Ende, weil dieser Stil nicht mehr bezahlbar war. In der Tat sind die wirtschaftlichen Schwierigkeiten jener Zeit sehr groß gewesen, doch darf man bezweifeln, ob darin wirklich der entscheidende Grund für das Ende des Stiles lag. Für die Pracht von Bau und Ausstattung hatte sich in den Jahrzehnten zuvor manche Kirche, manches Kloster und mancher Hof heillos verschuldet. Der für die Kunst getriebene Aufwand war schon immer zu teuer. Wenn sich um 1770 etwas geändert hat, dann die Einstellung zu den Ausgaben dafür, mithin Wertvorstel-

lungen, die genauer zu analysieren wären. Auf der anderen Seite spricht auch das Fortleben von Rokoko-Motiven in der Volkskunst gegen das finanzielle Argument, denn hier wurde zumeist mit einfachsten Mitteln an Grundzügen der Stilerscheinung festgehalten.

Neben dem Klassizismus wird vor allem in jüngerer Zeit gerne auf die Aufklärung als eine entscheidende Ursache für das Ende des Rokoko hingewiesen⁵. Daß hier eine Verbindung bestehen muß, ist unbestritten, doch die ursächlichen Zusammenhänge sind bislang nicht mit der Klarheit, die wünschenswert wäre, herausgearbeitet worden.

Einen anderen Weg in der Beantwortung dieser Frage ist Hermann Bauer gegangen. In seiner Dissertation beschrieb er das Ende der Rocaille als einen vielschichtigen Prozeß von Veränderungen, der im System der Rocaille letztlich bereits angelegt war⁶. Ob ein solcher systemimmanenter Wandel sich durchsetzen kann oder nicht, hängt jedoch wesentlich auch von äußeren Bedingungen ab, und auf diese soll hier der Blick gelenkt werden. Ein Kunstwerk, wenn es von Gewicht und Bedeutung sein soll, ist der Versuch einer Antwort auf Fragen und Probleme, die sich in einer bestimmten Zeit stellen und denen sich der Künstler stellt. Andererseits aber wird jeder Wandel in den Problemen und Fragen, auf die der Künstler mit seinen Werken zu reagieren hat, auch einen Wandel der Kunst nach sich ziehen. Wenn wir eine Antwort auf die Frage nach dem Ende des Rokoko finden wollen, dürfen wir nicht bei der Betrachtung der Erscheinungsform der Kunst stehen bleiben, sondern müssen die Perspektive wechseln und auch auf Problem- oder Aufgabenstellung der Kunstwerke blicken.

Aus dieser Perspektive soll hier die sakrale Dekoration in Süddeutschland betrachtet werden. Dabei soll das Hauptgewicht auf die Malerei, insbesondere die Freskomalerei und die Malerei im Dienste der Dekoration, gelegt werden. Das ist eine Einschränkung, über die zu debattieren wäre, die aber doch wohl vertretbar ist, denn im Rokoko wurden dort die höchsten Leistungen vollbracht, wo alle Künste zusammenwirkten. Die Betrachtung der dekorativen Malerei ist

am wenigsten in Gefahr, diesen Gesamtzusammenhang aus den Augen zu verlieren.

Ein herausragendes Beispiel für die höchste Vollen- dung des Rokoko in der Sakralkunst ist die Benediktiner-Abteikirche Zwiefalten. Die Kirche, deren Bau ab 1741 Johann Michael Fischer leitete, wurde in den Jahren um 1750 von dem Wessobrunner Stuckator Johann Michael Feichtmayr und dem Allgäuer Maler Franz Joseph Spiegler ausgestattet⁷. Der Kirchenraum verbindet alle Künste zu einem vielgliedrigen Ganzen, in welchem sich die einzelnen Teile, die architektonische Form, der Stuck, die Skulptur und die Malerei in ihrer Erscheinung und Wirkung gegenseitig stützen und steigern. Die Gewölbefresken der Seitenkapellen des Langhauses zeigen einen Zyklus des Marienlebens, die Gewölbe über den Emporen preisen Marias Wirken für den Benediktinerorden. Das Hauptfresko ist eine Darstellung der durch Benedikt und seinen Orden vermittelten Marienverehrung auf Erden. Spiegler hat hier den Typus des rundum ansichtigen Gewölbebildes mit einer zuvor ungeahnten Dynamik erfüllt. Der Blick des Betrachters wird von einem Wolkenwirbel emporgerissen zu höchsten Höhen. Dort zeigt sich die Trinität und unter ihr Maria. Von ihr geht ein Strahl aus, der zunächst ein von Engeln getragenes Madonnenbild trifft, von dem es zu Benedikt weitergeleitet wird. Auf der Brust des Ordensgründers bricht sich der Strahl, um ähnlich wie bei Darstellungen des Pfingstfestes in Flammenzungen auf Mitglieder seines Ordens herabzuregnen, und zwar auf diejenigen, so das Programmkonzept, die sich als Verehrer Mariens hervortaten. Die Bildanlage wie auch die Gestaltung des Rahmens verbieten es, das Fresko als fingierte Öffnung des Raumes zum Himmel zu lesen. Der Betrachter bleibt sich der Bildhaftigkeit des Freskos bewußt. Es ist jedoch ein Bild, das den Raum, in dem der Betrachter steht, beherrscht und prägt. So wie sich die Architektur dem Eintretenden durch den zum Hochaltar hinlenkenden kulissenartigen Aufbau bildhaft darbietet, so erscheint sie auch im Blick auf das Fresko bildhaft, als monumentaler Rahmen des visionären Gewölbebildes. Der Kirchenbesucher erfährt sich als in dieses monumentale räumliche Bild gestellt. Auch wenn der Betrachter nicht alle subtilen Einzelheiten zu deuten weiß, wirkt doch der Raum in seiner Vereinigung aller Künste auf ihn durch die Pracht seiner Ausstattung.

Dieser Begriff der Pracht, der uns heute spontan bei der Betrachtung eines Bauwerks wie der Abteikirche Zwiefalten einfällt, hatte im 18. Jahrhundert eine sehr spezifische Bedeutung. »Pracht« war die deutsche Übersetzung von »Magnificentia«. In Zedlers Lexikon 1741 wurde dieser Begriff definiert als »ein mehr als gemeiner ansehnlicher Aufwand vornehmer und rei-

cher Leute, die nach ihrem Stande und Vermögen zu leben wissen«⁸. Mit seiner Magnificentia stellt sich ein Herrscher als der dar, der er zu sein beansprucht. Diese Magnificentia galt als eine Tugend. Der Philosoph Christian Wolff hatte in seiner Moralphilosophie geschrieben – eine Stelle, die schon von den Zeitgenossen immer wieder zitiert wurde: »Wenn die Unterthanen die Majestät des Königs erkennen sollen, so müssen sie erkennen, daß bey ihm die höchste Macht und Gewalt sey. Und demnach ist es nöthig, daß ein König und Landesherr seine Hoff-Staat dergestalt einrichte, damit man daran seine Macht und Gewalt zu erkennen Anlaß nehmen [, ...] klaren Begriff von seiner Majestät, oder Macht und Gewalt bekommen kann«⁹. Die Pracht des Zeremoniells, der Kleidung, der Bauten wurde als Notwendigkeit begriffen¹⁰. Das galt gleichermaßen für den sakralen Bereich. Geregelt wurde der Prachtaufwand durch den fundamentalen Grundsatz barocker Kunst, dem Gesetz des »decorum«, nach dem der Schmuck, der »ornatus«, der Dekoration insgesamt dem Ort und seinem Zweck angemessen sein muß¹¹. Der Innenraum der Abteikirche Zwiefalten zeigt sich nach den Auffassungen des 18. Jahrhunderts in höchster Pracht. So ist er ein anschaulicher Ausdruck göttlicher Majestät und zugleich, nicht anders als in der höfischen Kunst, Ausdruck der Magnifizienz des Konventes wie des Abtes.

Das Gesetz des »decorum« und der Begriff des »ornatus« galten nicht nur für die Dekoration als ganze sondern auch für das einzelne Bild und seine Stilmittel. Das soll an den Fresken von Matthäus Günther in der Pfarrkirche in Schongau erläutert werden¹². Das 1761 datierte Fresko des Gemeinderaumes baut auf der typologischen Gegenüberstellung von Esther und Maria auf. Unten sieht man Esther, die vor dem Thron Ahasvers erscheint, der sie zur Königin machen wird. Darüber in gegenläufiger Bewegung Maria, vor Christus kniend, der im Begriffe ist, sie zu krönen. Attribute präzisieren unsere Vorstellung von Maria: Sie erscheint über Mondsichel und Weltkugel als Immaculata, worauf auch der grünende Stab Aarons und die Lilie hinweisen. Mit Krone und Szepter wird sie als Himmelskönigin bezeichnet. Neben Erhöhung und Krönung liegt die Kernaussage der Typologie in der Hoffnung auf Fürbitte: So wie Ahasver Esthers Bitte für ihr jüdisches Volk erhört hat, so möge Christus die Fürbitten Marias für ihr Volk erhören. Wem speziell ihre Vermittlung gelten soll, sagt die Gestalt links am Rande. Sie ist durch das Wappen als Personifikation von Schongau ausgewiesen. Sie hält eine Schale mit flammenden Herzen empor, auf die wiederum ein Gnadenstrahl fällt, der von der Brust Mariens ausgeht. Auch die Sonne, die vor einer Lichtbahn steht, die sich zum Bild der Schongauer

Kirche herabsenkt, ist wohl als Symbol göttlicher Gnade zu deuten.

Einen anderen Aspekt der Marientheologie veranschaulicht das bereits 1748 entstandene Chorfresko Günthers¹³. Maria steht auch hier wieder über Mondichel und Weltkugel. Ihr Haupt wird von einer Sternkrone umgeben. Zwei Engel breiten einen Hermelinmantel aus. Der Thron, die Lilie und der Stab Aarons sind weitere Attribute Mariens. Sie wendet sich nach rechts oben, wo die goldene Gestalt eines Jünglings erscheint. Sein Haupt ist von einer Lichtaura umgeben, in der sieben Flammenzungen erscheinen. Es ist der personifizierte Heilige Geist, der hier Maria als seiner Braut entgegenschreitet. Gottvater und Christus erscheinen darüber mit der für die Himmelskönigin bestimmten Krone. Maria als Braut des Heiligen Geistes ist der *Concetto* dieses Freskos. Es ist wahrscheinlich, daß die Visionen der Franziskanerin Kreszentia Höß von Kaufbeuren (1682–1744) Quelle dieser ungewöhnlichen Ikonographie waren¹⁴. Was dort bildhaft, aber eben doch metaphorisch ausgesagt wird, gewinnt in Günthers Fresko konkrete Gestalt und entfaltet ein Eigenleben, das nicht nur den heutigen Betrachter irritieren kann, zumindest auf den ersten Blick.

Bildzeichen und Symbole, Personifikationen, typologische Konstellationen, ungewöhnliche Figurenerfindungen sind die Mittel, mit denen diese Bildsprache glänzt. Es sind Mittel, die in der Terminologie der Rhetorik dem »ornatus« zuzurechnen sind. Durch Reichtum, originelle Variation und Neuheit des »ornatus« soll sich das Fresko auszeichnen. Das Wie des bildlichen Ausdruckes ist dabei im Grunde genommen wichtiger als das Was. Deswegen kann ein und derselbe theologische Grundgedanke: »Maria die Himmelskönigin«, in dem Kirchenraum zweimal zum Ausdruck gebracht werden.

Nur sechs Jahre nach Günthers Langhausfresko in Schongau hat Christian Wink die Fresken in der Pfarrkirche von Inning beim Ammersee geschaffen¹⁵. Das Chorfresko zeigt die Taufe Christi, das Fresko über dem annähernd quadratischen Gemeinderaum die Predigt Johannes des Täufers. In dem kuppelartigen Fresko, das von einem kräftigen gesimsartigen Rahmen eingefasst wird, der nur von wenigen zurückhaltend geformten Rocailles übergripen wird, zeigt uns Wink in einer dreiseitig umlaufenden Szenerie eine reiche, vielgestaltige Landschaft, in der eine Fülle unterschiedlichster Figuren erscheint, die hinstreben zu dem Bedeutungszentrum des Bildes, dem predigenden Täufer. Er erscheint rechts vor einer Hütte, die etwa auf der zur rechten Ecke laufenden Diagonale liegt. Die Taube im Strahlenkranz und die von Engeln umgebene Gestalt Gottvaters im Bildzentrum liegen

ebenfalls auf dieser Linie und zeichnen so den Täufer aus.

Die Erscheinung des Freskos ist für den, der von den Werken eines Spiegler oder Günther kommt, irritierend. Zu konstatieren ist eine Ausbreitung der Naturszenerie, die den größten Teil der Bildfläche einnimmt, und eine Vervielfachung von Beifiguren, die an prominentester Stelle erscheinen, aber für sich genommen keinen Aussagewert besitzen. Gleichzeitig vermißt man die bei den älteren Malern so selbstverständliche Bildmetaphorik, jene Bildformen, die als »ornatus« die Bilderscheingung wesentlich bestimmten. An Stelle eines komplizierten theologischen Programmes, das verschiedene Ebenen zu einem Denkbild zusammenführt, veranschaulicht Wink ein einfaches Ereignis der biblischen Geschichte, das auch in einem kleinen Bild mit wenigen Figuren hätte dargestellt werden können.

Der Wandel, der sich hier vollzogen hat, wäre mit dem Hinweis auf einen Einfluß des Klassizismus schwerlich erklärbar. Er resultiert – nicht allein, aber doch ganz wesentlich – aus einem Umdenken, das sich im katholischen Klerus in Süddeutschland seit den späten 50er Jahren abzuzeichnen begann. Es ist eine kirchliche Reformbewegung, die sich gleichzeitig in Österreich unter den politischen Vorzeichen des Josephinismus ausbreitete¹⁶. Hier kann nur ein Aspekt näher beleuchtet werden, der aber im gegenwärtigen Zusammenhang besonders wichtig ist: die Bemühungen um eine Reform der Predigt.

Der Benediktiner Rudolph Graser setzt sich in seiner Predigtlehre, die 1768 in Augsburg erschien, nachdrücklich von denen ab, die vor fünfzig und mehr Jahren »nach dem verderbten Geschmack ihrer Zeiten« predigten. Ihre Schriften und Predigten sind voll von »unvermutheten Gedanken, scharfsinnigen Einfällen, weitgesuchten Allusionen, gedrechselten Antithesen, kindischen Wortspielen, Anagrammaten und Chronogrammen. Mit diesen abgeschmackten Spielwerken, einer barbarischen Scheingelehrsamkeit glaubten sie, ihre Predigten unvergleichlich zu zieren und zu putzen«¹⁷. Dieser Angriff gilt jenem Stil der Predigt, der im 17. Jahrhundert vor allem von den Jesuiten gefordert und gelehrt worden war. Der französische Jesuit Nicolaus Caussin beispielsweise, der am Hof Ludwigs XIII. eine wichtige Rolle spielte, behandelt in seiner erstmals 1619 gedruckten Rhetorik die Predigtlehre unter der bezeichnenden Überschrift »De sacrae eloquentiae maiestate«¹⁸. Caussin argumentiert vom inneren »aptum« her, wenn er fordert, daß die Predigten, die von göttlichen Dingen handeln, im »stilus gravis« oder »sublimis« zu halten sind, jener Stillage, die sich des aufwendigsten Schmuckes bedienen darf und muß. Der hohe Stil und das Ungewöhnliche seiner

Stilmittel sollen im Zuhörer den Affekt der Bewunderung (»admiratio«) erregen, der sie zur »imitatio« führen soll¹⁹. Der »stilus argutus«, den der Jesuit Jakob Masen in seinen zahlreichen Schriften zur Rhetorik propagierte, sollte in eben dieser Weise wirken²⁰.

Dieses Stilideal hatte, wie die erwähnte Polemik Grasers zeigt, auch um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch zahlreiche Vertreter. Das bestätigt auch eine Durchsicht der in dieser Zeit in Bayern und Schwaben gedruckten Predigtlehren. Beispielsweise bewegt sich die »Rhetorica Sacra« des Augustinereremiten Valerian Zellner, die 1749 in Regensburg erschien, ganz auf diesen Bahnen²¹. Das gilt sogar noch für die 1770 in Augsburg gedruckte Kanzelrhetorik des Walafried Hillinger, der fordert, daß der Predigtstil »copiosus, acuminosus und figuratus« zu sein habe, wenn er die Zuhörer erfreuen und ihre Affekte erregen soll²².

Diese Auffassung von der Predigtlehre wurde schon im 17. Jahrhundert nicht allgemein geteilt, und der Widerspruch wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts immer stärker. Nach der Jahrhundertmitte regte sich auch in Süddeutschland die Opposition. Von den süddeutschen Autoren werden vor allem zwei Autoritäten immer wieder zitiert, nämlich Fénelon, der Erzbischof von Cambrai und Autor des »Télémaque« und Lodovico Antonio Muratori, der italienische Theologe und Historiker. Fénelon hatte 1718 seine »Dialogues sur l'éloquence« veröffentlicht²³. Er warf den Predigern seiner Zeit vor, ihnen sei mehr daran gelegen, mit ihren eigenen Geistesblitzen zu glänzen und die Zuhörer zu beeindrucken als das Schriftwort zu verkünden²⁴. Nachdrücklich forderte er eine Rückkehr zum Stil der Bibel, dem Stil, in dem Christus, die Propheten und die Apostel gepredigt hatten, eine Rückkehr zur »noble simplicité apostolique«, zur edlen apostolischen Simplizität. Sein Vergleich dieses Stils mit Homer und Platon zeigt, daß er die Idee eines literarischen Klassizismus verfolgte²⁵.

Muratori, dessen großer Einfluß auf das österreichische Geistesleben im Josephinismus verschiedentlich betont worden ist und dessen Verbindungen zu den bayerischen Frühaufklärern Andreas Kraus dargelegt hat²⁶, verfaßte kurz vor seinem Tode 1750 einen Beitrag zur Erneuerung der Predigt, der 1757 in Augsburg in lateinischer Übersetzung erschien, unter dem Titel: »Contra sublimem eloquentem in cathedra seu Dignitas Eloquentiae popularis«²⁷. Muratori stellt hier die beiden genera der eloquentia sublimis und der eloquentia popularis einander gegenüber. Die eloquentia sublimis verurteilt er als »ornamentorum luxuries«, als Zügellosigkeit des Ornamentes, die es vergleichbar auch in der Architektur gegeben habe, wo sie aber von den Wissenden verlacht und verurteilt werde²⁸. Sie diene nur der Eitelkeit der Prediger. Die Predigt müsse

sich nach der Auffassungsgabe des Volkes richten, »clarum, facilem, planum esse oportet stylum«: Der Stil muß deutlich, einfach und verständlich sein²⁹.

Wenn in dem vorhin angeführten kurfürstlichen Mandat von 1770 von der Kirchengausstattung »edle Simplizität« gefordert wird, sollte man nicht vorschnell und ausschließlich auf die Kunstanschauungen Winckelmanns verweisen. Für alle, die damals sich mit Kirchenfragen beschäftigten, lagen die Gedanken Fénelons näher, dem ja ohnehin die Prägung des Begriffes der »noble simplicité«, der »edlen Einfach«, zu verdanken ist. Zahlreiche Lehrbücher zur Kanzelrhetorik, die im letzten Drittel des Jahrhunderts in Bayern und Schwaben publiziert wurden, können die intensive Rezeption der Ideen Fénelons und Muratoris bezeugen.

In München griff Heinrich Braun diese Gedanken auf, der sich vor allem als Schulreformer einen Namen gemacht hat. In seiner 1776 gedruckten »Anleitung zur geistlichen Beredsamkeit« verabschiedet er die traditionelle Theorie der Stillagen³⁰. Die »emblematischen Putzwerke der Italiener«, mit denen die Kanzelredner zu glänzen bemüht waren, werden vehement abgelehnt³¹. »Die Sprache des Predigers«, so postuliert er, »ist simple und zugleich edle Sprache«. Die »edle Einfach [Simplizität]«, die er mit Fénelon fordert, besteht darin, daß »gerade das Wesentliche einer Sache vorgestellt wird. Insonderheit verwirft sie allen unnötigen und überflüssigen Schmuck. Sie folget der Natur, die allen unnötigen Aufwand und Überfluß vermeidet [...]«³². Wahrheit, Klarheit, Natürlichkeit und Kürze sind die wichtigsten Forderungen, die der Prediger zu beachten habe. Tropen und andere Schmuckformen der Rede sollten, wenn überhaupt, nur sehr mäßig eingesetzt werden, denn zum eigentlichen Ziel der Predigt, der »Erbauung« des Verstandes und des Herzens, können sie wenig beitragen³³. Hier sind das Rührende und natürliche Gefälligkeit weit wirksamer³⁴.

Wichtige Grundlage der Lehren Brauns sind Theorien von der Wirkung der Kunst auf die Seele, die in der Ästhetik der Aufklärung entwickelt worden waren und die er beispielsweise durch Sulzer³⁵ hat kennenlernen können. »Aus der Anatomie des menschlichen Herzens hat nun der Redner die Erfahrung, und aus dieser Erfahrung die mögliche Gewißheit, daß er dem Herzen nicht anders als 1) durch Erregung der Leidenschaften oder Empfindungen beykommen kann, 2) daß die Empfindungen durch die Einbildungskraft, und 3) diese durch eine lebhaft Schilderung in Bewegung gesetzt werden kann«³⁶. Die »Sprache der Leidenschaft« ist nach Braun eine »natürliche«, die »rednerisch verschönert und verstärkt« werden kann, jedoch nicht durch die Mittel der Schulrhetorik. Der Redner »mache es wie ein Maler,

der nicht nur die Natur überhaupt, sondern die Schöne Natur entwirft, und sich Gegenstände wählt, die die reizendsten sind, je nachdem er ein Ziel oder eine Absicht vor sich hat. [...] Je mehr man Natur darinnen findet, desto mehr finden Kenner Kunst darinnen. Auch diejenigen, die keine Kenner der Kunst sind, fühlen die Wirkung, wenn sie schon nicht wissen, warum sie fühlen«³⁷.

Christian Wink läßt in seinem Fresko in Inning keine Beziehung zum künstlerischen Klassizismus erkennen, aber er reagiert auf die Forderungen Muratoris und Fénelons und ihrer deutschen Nachfolger. Spiegler und Günther hatten in Zwiefalten und Schongau Programme ins Bild gesetzt, die nach den Regeln der ›eloquentia sublimis‹ konzipiert waren und mit dem Reichtum des ›ornatus‹ den Betrachter beeindrucken sollten. Wink versuchte, den Forderungen nach Einfachheit und Natürlichkeit des Stils mit der einfachen Wiedergabe von Natur und Menschen gerecht zu werden. Er reagierte im Rahmen des überlieferten Schemas der Stillagen. Die unmittelbare Abbildung der Natur war stets als Eigenart der untersten Stillage, des ›stilus humilis‹, begriffen worden. Mit dieser Absage an den ›ornatus‹ im Bild wurde das System der Rokokodekoration in Frage gestellt. Die Lösung, zu der Wink in Inning fand, bleibt dennoch zwiespältig, weil er die große Fläche des Gewölbes künstlerisch nicht wirklich bewältigt hat, was letztlich daran liegt, daß die Rahmenbedingungen, wie sie im Rokoko für das Verhältnis von Architektur und Malerei entwickelt worden waren, nicht verändert wurden. Die von Wink gewählte Stillage und sein Konzept der breit angelegten Schilderung sind dem Dekorationssystem nicht angemessen.

Diese Diskrepanz ist offensichtlich von den Zeitgenossen auch gesehen worden. Jedenfalls zeigen die Dekorationen, die während des letzten Viertels des Jahrhunderts entstanden, verschiedene Ansätze, Bildauffassung und Dekorationssystem in eine neue Übereinstimmung zu bringen. Jetzt werden auch von außen kommende künstlerische Anregungen aufgenommen, indem beispielsweise Vorlagen des in Frankreich entwickelten ›goût grec‹ verarbeitet werden. Durch Künstler wie Knoller, der 1774 sein Fresko im Münchner Bürgersaal schuf, kamen auch klassizistische Impulse, die letztlich auf Mengs zurückgingen, nach Süddeutschland³⁸.

Ein schönes und wenig bekanntes Beispiel für eine klassizistische Ausstattung bietet die Pfarrkirche in Schwabbruck bei Schongau, die 1795 von dem Augsburger Akademiedirektor Johann Joseph Anton Hueber ausgemalt wurde³⁹. Das Ostergeschehen bildet den Stoff des Programmes. Im Oval des Chorgewölbes ist die Auferstehung Christi dargestellt, seitlich die Dar-

stellung der Apostel und Magdalenas am Grab Christi. Das große Langhausfresko schildert die Himmelfahrt. In den vier Zwickelfresken werden vier Erscheinungen Christi nach seiner Auferstehung verbildlicht. An die Stelle der für Deckenfresken in Barock und Rokoko üblichen Schrägsichtperspektive tritt die Konzeption des ›quadro riportato‹. Der unmittelbare Betrachterbezug, ein wesentliches Stück der Bildrhetorik, ist hier, wie vorher schon bei Mengs, aufgegeben. Die Himmelfahrt wird mit einigem Aufwand dargestellt, doch Motive der ›argutezza‹, des ›ornatus‹ im Sinne der Rhetorik, sucht man vergeblich. Die Zwickelbilder schildern die Erscheinungen Christi nach der Auferstehung, unter anderem die Begegnung mit Maria Magdalena und die Erscheinung am See Genezaret. Diese Bilder zeigen besonders deutlich, daß der Maler nichts anderes will, als das biblische Ereignis klar und ausdrucksvoll wiederzugeben.

Besser noch als das Fresko Winks in Inning harmoniert dieser Zyklus von Hueber mit den Forderungen nach Wahrheit, Klarheit und Natürlichkeit, die Heinrich Braun dem Prediger stellte. Der Prediger solle das Eigentliche der Sache herausstellen, und die Klarheit bestehe darin, daß er die Sache so vorstellte, »wie sie's in der That ist«⁴⁰. Die Ebene des Historischen wird in den Zwickelbildern durch nichts durchbrochen. Die Bildform signalisiert dem Betrachter, daß ein tatsächliches Geschehen abgebildet wird, das als historische Wahrheit aufgefaßt werden soll.

Dies war für die Zeit ein ganz besonderes Anliegen. Schon Brauns Werk über die geistliche Beredsamkeit zeichnet sich gegenüber älteren Kanzelrhetoriken dadurch aus, daß die Frage der Wahrheit immer wieder angesprochen wird⁴¹. In der ›Kurzen Erinnerung an junge Priester‹, die Johann Michael Sailer 1792 in München veröffentlichte, tritt die Wahrheitsfrage noch entschiedener in den Vordergrund. Im ersten Abschnitt, der die Überschrift trägt ›Was und wie der Prediger überhaupt lehren soll‹, geht es ausschließlich um die Wahrheit, die den »Fassungskräften und den Bedürfnissen [...] der Gemeinde« angemessen verkündet werden soll⁴². Unverständlichkeit der Predigt, theologische Spekulationen oder »die abgezogene, gedrängte, poetisch sublimde deutsche Sprache« sind diesem Gebot zur Wahrheit entgegengesetzt⁴³.

Für eine barocke Predigt und ein Freskenprogramm, wie wir es in Schongau kennen gelernt haben, stellte sich diese Frage so noch nicht. Der Scharfsinn des Predigers konnte verborgene Wahrheiten aufdecken, der Maler konnte und sollte sie sichtbar machen. Sie konnten verschiedene Sinnschichten oder im Spiel mit der Illusion verschiedene Realitätsebenen gegeneinander ausspielen, weil die Sache selbst für sie außerhalb jeden Zweifels war. Zu einem Problem ist

die Wahrheit der historischen Offenbarung erst durch die radikale Religionskritik der Aufklärung geworden. Mit der Betonung, daß Predigt zu allererst Verkündigung der christlichen Wahrheit sei, reagieren Theologen wie Sailer auf die fundamentalen Zweifel der Aufklärung. Die Deutungslust barocker Predigten erschien ihnen als subjektive Willkür, die verwerflich war, weil sie den Kritikern der Religion recht zu geben schien. Auch die Klarheit der Darstellung in den Fresken Huebers und der Verzicht auf jeden allegorischen Apparat, die den Bildern den Anschein historischer Faktizität verleihen, sind eine Antwort auf diesen Zweifel.

In den Ansichten von der Wirkungsweise der Predigten ist ebenfalls ein deutlicher Wandel festzustellen. Die barocken Kanzelrhetoriken enthalten, hierin ganz der Tradition der antiken Rhetorik seit Aristoteles folgend, stets ausführliche Abschnitte über die Lehre von den Affekten⁴⁴. Auch in Valerian Zellners Rhetorik von 1749 ist das noch so, um ein spätes Beispiel aus dem bayerischen Raum anzuführen⁴⁵. Aufgabe der Predigt ist es, Affekte zu erregen oder zu beruhigen. Die »neue« Predigtlehre, wie sie Heinrich Braun vertrat, lehnte die schulrhetorischen Regeln der Affekterregung ab. »Der Redner muß seinen Beweisen den höchsten Grad der Deutlichkeit und Sinnlichkeit [oder Fühlbarkeit] zu geben wissen, dann hat er durch die Deutlichkeit des wahren und richtigen Satzes [...] dem Verstande, und durch die möglichst sinnliche Vorstellung auch dem Herzen gepredigt«⁴⁶. »Das Rührende in einer Predigt« war für ihn »eine Hauptsache, die zum Ziele – [nämlich] der Erbauung – unentbehrlich ist«⁴⁷. Wie in der gleichzeitigen Literatur so wurde auch in der neuen Predigttheorie die Affektlehre durch den Gefühlskult verdrängt. Gefühl, in der Enzyklopädie Zedlers noch ausschließlich als »tactus«, Tastsinn verstanden⁴⁸, wird jetzt als entscheidende Grundkraft des Menschen aufgefaßt, die wesentlich Erkenntnisfunktion hat, wobei die Frage nach dem Verhältnis von Erkennen und Empfinden lebhaft diskutiert wurde⁴⁹. In der Kunst tritt an die Stelle des differenzierten Appellierens an bestimmte Affekte wie Liebe, Hoffnung, Bewunderung oder Furcht und an die Stelle der differenzierten Darstellung des Affektausdrucks, der sich dem Betrachter mitteilen soll, eine Darstellungsweise, die den Betrachter zur Einfühlung auffordert, dazu auffordert, vom Gefühl her Handlung und Aussage des Bildes zu erfassen. Bezeichnend dafür sind die »einfürigen Historienbilder«, wie sie beispielsweise Angelika Kauffmann in großer Zahl geschaffen hat⁵⁰. Hueber folgt mit seiner Darstellung der Magdalena am Grabe Christi dieser Bildform, die vom Betrachter Konzentration und Versenkung fordert. Dies wiederum trug

nicht unwesentlich zur Auflösung des Gesamtzusammenhanges der Dekoration bei.

Mit den neuen Formen der Meßfeier und Predigt wie auch der Ausstattung des Gottesdienstes war man keineswegs überall einverstanden. 1791 erschien in Augsburg eine »Schutzschrift für die Pracht bey dem katholischen Gottesdienste«. »Majestätische Gebäude, große Illuminationen, prächtige Kleider, kostbare Geschirre und herrliche Gesänge,« kurzum, die »höchste Pracht«, so argumentiert der anonyme Kleriker, sei »bey den Menschen das Zeichen der höchsten Hochachtung«⁵¹. »Pracht erwecket Hochachtung in der Seele«, hebet [das] [...] Herz mit großer Kraft zu Gott«. Wer die Pracht vernachlässigt, »verwildert dem Leibe und dem Geiste nach«, und warnend fügt der Autor hinzu: »Von Verachtung der Pracht der Höfe ist mancher zur Verachtung der Fürsten selbst übergegangen«⁵².

Hier werden die Argumente wiederholt, die Wolff und andere zur Rechtfertigung der Magnifizienz vorgebracht hatten. Die aufgeklärten Kritiker argumentierten gleichfalls von einer wirkungsästhetischen Kunstanschauung her. Westenrieder beispielsweise ging in seinen »Betrachtungen über die Kirchenzierden« von 1783 von dem Grundsatz aus, daß in den Kirchen »sich die Baukunst, die Bildhauerkunst, die Malerei, Musik und Verzierung vereinigen, unsere Sinne erheben, und unser Aug und Herz an die Wahrnehmung erhabener Vorstellungen gewöhnen« sollen. »Allein, statt daß man wenigstens dahin sehen sollte, daß das Zweckmäßige, Würdige und Anständige beibehalten werde, so ist fast durchgehends der Willkür und Einsicht eines jeden überlassen, hierin seiner ungebildeten Phantasie zu folgen, und mit den Einfällen seiner Begriffe unsere Phantasie zu beschäftigen«⁵³. Er fordert radikal: »Was nicht dazu dient, die Hauptabsicht zu befördern, [...], soll weggehoben und dafür das Wesentliche desto sorgfältiger in Acht genommen werden«⁵⁴.

In der Umbruchszeit in den Jahrzehnten um 1770 trafen zwei Kunstbegriffe aufeinander, die, trotz der partiellen Übereinstimmung in den wirkungsästhetischen Axiomen, grundsätzlich verschieden waren. Im Kunstbegriff des Rokoko wie schon im Barock spielte die Vorstellung vom »ornatus«, der durch das »decorum« geregelt wird, eine entscheidende Rolle. Denkvorstellungen der Rhetorik durchzogen die ganze künstlerische Konzeption. Im neuen Kunstbegriff, der von den Kunsttheoretikern der Aufklärung systematisch entwickelt worden war, wurde das Werk von seinem Inhalt her gerechtfertigt. Wahrheit in Darstellung und Aussage wurde von ihm gefordert. An Stelle des künstlich ersonnenen »ornatus« wurde Natürlichkeit der Bilderschei- nung gefordert. Die Illusion, konstitu-

tiv für die intendierte Wirkungsweise des Gesamtkunstwerkes im Rokoko, war für den neuen Kunstbegriff zutiefst suspekt. Der an die Adresse des Rokoko gerichtete Vorwurf der ›Frivolität‹ galt nicht nur schlüpfrigen Darstellungen, wie etwa ein Boucher sie schuf. Er richtete sich auch gegen seine sakralen Werke und tadelte ihren leichtfertigen Umgang mit der Wahrheit. Die Distanz zum Kunstbegriff des Rokoko wurde im nächsten Schritt der Entwicklung noch erheblich vergrößert, der die Ablösung der Wirkungsästhetik durch die Gehaltsästhetik der deutschen Klassik brachte. In der um 1800 geführten Diskussion um Begriff und Inhalt ›wahrer‹ Kunst wurde das bloß Dekorative und das Spiel mit der Illusion endgültig aus dem Bereich ›wahrer‹ Kunst ausgegrenzt⁵⁵.

Der Epochenwandel ist natürlich kein typisch süddeutsches oder bayerisches Phänomen, aber er ist hier besonders markant wahrzunehmen. Er ist gekennzeichnet durch die Konkurrenz zweier Kunstbegriffe, die sich in wesentlichen Aspekten ausschließen und auf unterschiedliche Aufgaben und Funktionen der Kunst ausgerichtet sind. In der sakralen Kunst konnten Dekoration und Bildauffassung des Rokoko den Fragen, die in der Reaktion auf die Religionskritik der Aufklärung wesentlich geworden waren, nicht mehr gerecht werden. Die Natürlichkeit wurde zur Grundidee des neuen Stils. Sie konnte in der Natur selbst oder in der ›schönen Natur‹ der Antike gefunden werden. Auf jeden Fall schien sie Garant für den Wahrheitsanspruch der Kunst zu sein. Wesentlich ist ferner der Übergang von der Affektlehre zu der Vorstellung vom Gefühl als einer für die religiöse Erkenntnis entscheidenden Instanz.

Ein weiterer Grund der Krise ist darin zu sehen, daß die Vorstellungen von der Pracht und ihrer Funktion gegen Ende des Jahrhunderts obsolet zu werden begannen. Dies ist wohl ein Folgeeffekt der Krise der höfischen Gesellschaft in den auf die Revolution hinführenden Jahrzehnten. Die Magnifizienz, eine ausschließlich höfische Tugend, wurde von der Ethik der Aufklärung nicht mehr als Tugend akzeptiert. In dem Wandel, der sich in der Herrschaftsauffassung und Staatsorganisation des ›Aufgeklärten Absolutismus‹ vollzog, verlor die Hofgesellschaft erheblich an Gewicht, während zugleich der Öffentlichkeit als der Gesamtheit der Untertanen immer größere Bedeutung zuerkannt wurde. Wenn die Pracht der höfischen Dekorationen keinen Adressaten von Bedeutung mehr hatte, wenn sich ihr äußeres ›aptum‹ geändert hatte, dann mußten die Dekorationen selbst sich notwendig wandeln, mußten eine Form annehmen, die dem neuen äußeren ›aptum‹, der bürgerlichen Gesellschaft, angemessen war.

Anmerkungen

- 1 Adolf Feulner: Christian Wink (1738–1797). Der Ausgang der kirchlichen Rokokomalerei in Südbayern, München 1912, 37; Helmut Heß: Das kurfürstlich bayerische Generalmandat vom 4. Oktober 1770. ›Edle Simplizität‹ wird behördlich verordnet (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, 47), München 1989; Heß arbeitet den kirchenpolitischen Kontext des Mandates heraus, auf die Fragen der geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, die im Folgenden behandelt werden sollen, geht er jedoch kaum ein.
- 2 Der Text des Mandates ist vollständig abgedruckt im Anhang der Arbeit von Heß (wie Anm. 1), 85ff. Der hier entscheidende Passus (4. Regel, Punkt 5) lautet: ›Damit aber, wenn ein Landgotteshaus neu zu erbauen wäre, alle Uebermaß verhütet, und nicht eines jeglichen Pfarrers oder Beamten Eigendünkel, die willkürliche Anordnung des Baues überlassen, sondern vielmehr eine so viel möglich durchgängige Gleichförmigkeit in der Kirchenarchitektur nach dem Beispiele von Italien beobachtet werden möge; so werden Wir durch erfahrene und verständige Baumeister verschiedene Muster von Grundrissen und Profils nach der Anzahl der Pfarrkinder, und zugleich bey jedem einen Ueberschlag der sämtlichen Baukosten, so zuverlässig als es immer thunlich ist, verfassen lassen, dergestalt, daß mit Beybehaltung einer reinen und regelmäßigen Architektur alle überflüssige Stukador- und andere öfters ungereimte und lächerliche Zierrathen abgeschnitten, an denen Altären, Kanzeln und Bildnissen eine der Verehrung des Heiligthums angemessene edle Simplizität angebracht werde«.
- 3 ›It was [...] the advent of classicism which everywhere ultimately brought the rococo to a close [...]«, schrieb Fiske Kimball: *The Creation of the Rococo*, Philadelphia 1942, 207. Das einfache Schema eines schlichten Umschlagens von einem Stil in den anderen übernahm für Bayern beispielsweise Herbert Schindler: *Große Bayerische Kunstgeschichte*, II, München 1963, 345.
- 4 Bruno Bushart: *Die Augsburger Akademien*, in: *Academies of Art between Renaissance and Romanticism* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek, 5/6), Den Haag 1989, 332ff.
- 5 Am ausführlichsten zu diesem Zusammenhang siehe Karl Möseneder: Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei (*Ars viva*, 2), Wien, Köln und Weimar 1993.
- 6 Hermann Bauer: *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs*, Berlin 1962, 63ff.
- 7 Richard Zürcher: *Zwiefalten. Die Kirche der ehemaligen Benediktinerabtei. Ein Gesamtkunstwerk des süddeutschen Rokoko*, Konstanz und Stuttgart 1967; Hubert Hosch: Franz Joseph Spiegler und die Benediktinerabtei Zwiefalten, in: *Pantheon* 50, 1992, 80–97; zur Ikonographie siehe Ernst Kreuzer: *Zwiefalten. Forschungen zum Programm einer oberschwäbischen Benediktinerkirche*, Phil. Diss. Berlin 1964; eine umfassende und schlüssige Deutung des komplexen Programmes liegt bis heute nicht vor.
- 8 Zedler: *Universal-Lexikon*, 29, Leipzig und Halle 1741, Sp. 4.

- 9 Christian Wolff: Vernünftige Gedanken von der Menschen Tun und Lassen zur Beförderung ihrer Glückseligkeit (Deutsche Ethik), 5. Aufl. Frankfurt und Leipzig 1736, § 466, S. 505f.
- 10 Vgl. Hans-Ulrich Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte, I, München 1987, 145.
- 11 Frank Büttner: Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel von Johann Zicks Fresken in Bruchsal, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43, 1989, Heft 1, 49ff., bes. 65; Markus Hundemer: Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock (Studien zur christlichen Kunst, hg. von Frank Büttner und Hans Ramisch, Bd. 1), Regensburg 1997; zur Rhetorik und ihrer Terminologie vgl. Gert Ueding und Bernd Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode, Stuttgart 1986.
- 12 Hermann Bauer und Bernhard Rupprecht: Corpus der barocken Deckenmalerei in Süddeutschland, II, München 1976, 517ff.
- 13 Bauer/Rupprecht (wie Anm. 13), II, 518f.
- 14 Bauer/Rupprecht (wie Anm. 13), II, 520f.
- 15 Bauer/Rupprecht (wie Anm. 13), I, 327ff.
- 16 Eduard Winter: Der Josephinismus. Die Geschichte des österreichischen Reformkatholizismus 1740–1848 (Beiträge zur Geschichte des religiösen und wissenschaftlichen Denkens, 1), Berlin 1962; Hans Hollerweger: Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich, Regensburg 1976; Katholische Aufklärung und Josephinismus, hg. von Elisabeth Kovács, München 1979; Der Josephinismus: Bedeutung, Einflüsse, Wirkungen, hg. von Helmut Reinalter, Frankfurt/Main 1993.
- 17 Rudolph Graser OSB: Vollständige Lehrart zu predigen, Augsburg 1768, 141.
- 18 Nicolaus Caussin: De Eloquentia sacra et humana libri XVI, Köln 1631, 890ff.: »Sic equidem existimo, sacram illam sanctorum virorum eloquentiam tantum humanae praestare, quantum sol umbrae, flamma fumo, divina mortalibus antecellunt. Etenim quaecumque ad gravitatem eloquentiam, sive excitandam sive innutriendam faciunt, fertilis quaedam seges sapientiae, gravissima cum rerum argumenta, Dei praepotentis afflatus, incredibilis ardor animorum suavis quaedam prudentiae oeconomia, sermonis majestas, solidarum adminicula virtutum, theatra denique ipsa, et consessus, et gloriosissima laborum praemia, huic uni tam propense favent omnia, ut meliori coeli rivo jure foecundata videatur«.
- 19 Franz Günter Sieveke: Eloquentia sacra. Zur Predigttheorie des Nicolaus Caussin S. J., in: Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert, hg. von Helmut Schanze, Frankfurt/Main 1974, 43ff.
- 20 Zu Masen vgl. Barbara Bauer: Jesuitische ars rhetorica im Zeitalter der Glaubenskämpfe (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung, hg. von W. Harms, Bd. 18), Frankfurt/Main 1986.
- 21 Valerianus Zellner OSEA: Rhetorica sacra seu Norma accurate et utiliter concionandi, tres complectens partes, Regensburg 1749.
- 22 Walafried Hillinger: Ars bene dicendi de suggestu ecclesiastico seu Rhetorica sacra, Augsburg 1770, 83ff.
- 23 Hier verwendet Francois Fénelon de Salignac de la Mothe-Fénelon: Dialogues sur l'éloquence en general et sur celle de la chair et particulier, Paris 1740. Eine deutsche Übersetzung wurde von Johann Chrysostomus Schlüter besorgt: Fénelon, Gespräche über die Beredsamkeit im allgemeinen und über die Kanzelberedsamkeit im Besonderen, München 1819.
- 24 Fénelon (wie Anm. 23), 217: »Quelle éloquence que celle d'un homme dont l'auditeur sçait par avance toutes les expressions et tout les mouvements! Vraiment, c'est bien là le moyen de surprendre, d'étonner, d'attendrir, de saisir et de persuader les hommes. Voilà une étrange manière de cacher l'art et de faire parler la nature. Pour moi, je le dis franchement, tout cela me scandalise. Quoi! le dispensateur des mystères de Dieu sera-t-il un déclamateur oisif, jaloux de sa réputation, et amoureux d'une vaine pompe?«
- 25 Fénelon (wie Anm. 23), 190ff.; vgl. ebd. 195, wo er von der »simplicité des paroles de Jesus-Christ« spricht: »Cette simplicité de stile est tout-à-fait du goût antique«.
- 26 Andreas Kraus: Lodovico Antonio Muratori und Bayern, in: La Fortuna di L. A. Muratori. Atti del convegno internazionale di Studi Muratoriani, Modena 1972, Florenz 1975, 151ff.
- 27 Lodovico Antonio Muratori: Contra sublime loquentes in cathedra seu Dignitas Eloquentiae Popolaris italica proposita a Lud. Ant. Muratori [...], übers. von Gregor Trautwein, Augsburg 1757.
- 28 Muratori (wie Anm. 27), 17: »Ceterum saeculo proxime elapso vere immoderatio sacrorum qurundem oratorum obtinuit, quam in architectura prudentes damnant cum risu, ornamentorum luxuries«.
- 29 Muratori (wie Anm. 27), 89.
- 30 Heinrich Braun: Anleitung zur geistlichen Beredsamkeit, München 1776, 293.
- 31 Braun (wie Anm. 30), 37: »Der nachahmende Deutsche vergaffte sich in die emblematischen Putzwerke der Italiäner, und brachte diesen Theaterschmuck auf die Kanzeln des Vaterlandes. Eine Menge Stellen aus der göttlichen Schrift, die oft nicht zum Stoffe der Predigt schicklich waren; Stellen aus den Vätern, Gottesgelehrten, Weltweisen, heydnischen und christlichen Schriftstellern, Geschichtsschreibern, Naturkundigen, Erdbeschreibern u.a. gl. zusammengeplündert, und untereinander vermischt; Histörchen und sogenannte Exempel, ohne auf die Wahrheit und Richtigkeit derselben gesehen zu haben; Ostermärchen, wodurch man eine ganze Kirche voll Zuhörer zum Lachen brachte, und zuletzt endlich eine Moral mit den Haaren herzog, übel ausgesonnene Allegorien selbst mit dem Hauptsatze und der Abtheilung, und was dergleichen Tändeleien je für Namen haben können, drängen sich auf den geheimen Lehrstuhl der Religion, wo nichts als Wahrheit und das Wort Gottes in der natürlichsten Einfalt vorgetragen, gehöret werden soll«.
- 32 Braun (wie Anm. 30), 259f.
- 33 Braun (wie Anm. 30), 202f.
- 34 Braun (wie Anm. 30), 251: »Das Gefällige in einer Predigt ist ein nöthiges Mittel zum Ziele – der Erbauung; man sehe es aber auch für das an, was es ist: ein Mittel – nicht das Ziel selbst. Alle Zierlichkeiten, die nicht

- zugleich erbaulich sind, und auf die Erbauung des Zuhörers hinzielen, sind auch in einer Predigt zugleich unnütz und verwerflich«.
- 35 Vgl. dazu die Zusammenfassung bei Johannes Dobai: Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik. Seine »Allgemeine Theorie der schönen Künste« (308. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur), Winterthur 1978, 37ff.
- 36 Braun (wie Anm. 30), 230.
- 37 Braun (wie Anm. 30), 246.
- 38 Bauer/Rupprecht (wie Anm. 12), III/1, 196ff.
- 39 Bauer/Rupprecht (wie Anm. 12), I, 525ff. – Zu dem Augsburger Maler Johann Joseph Anton Hueber (1737–1815) gibt es bislang keine ausführlichere Untersuchung. Biographische Nachrichten finden sich in seinem Nachruf in: Zeitschrift für Bayern und die angrenzenden Länder, Jg. 1817, II, 357ff.
- 40 Braun (wie Anm. 30), 262.
- 41 Braun (wie Anm. 30), 140: »Der Hauptgrund aller Beweise ist Wahrheit. Die Wahrheit ist ein Gut, und zwar eines der wahren Güter, wodurch wahre Glückseligkeit des Menschen befördert wird [...]«, und ebd. 262: »Bey den Gedanken, und der Vorstellung der Gedanken kommt es 1) auf ihre Wahrheit, 2) Klarheit, 3) Natürlichkeit, 4) Kürze, zuweilen auch 5) auf ihre Stärke, und 6) das Erhabene davon an«.
- 42 Johann Michael Sailer: Kurzgefaßte Erinnerung an junge Prediger, München 1792, 1: »Das, was der Prediger lehret, soll ihm 1) Wahrheit, 2) religiöse Wahrheit, 3) recht wichtige und gemein nützliche, also 4) entweder zum Wesen des Christenthums und der Gottseligkeit gehörige, oder wenigst mit demselben wohlthätig verbundene Wahrheit, und 5) was das allerschwerste und allerseltenste ist, in Fleisch und Blut des Predigers verwandelte, das heißt, zu seinem Eigenthume bereits gewordene und aus seinem Eigenthume hervorgebrungene Wahrheit seyn«.
- 43 Sailer (wie Anm. 42), 36 (»Auch wäre es von dem Volke zu viel gefordert, wenn es die Wolkensprache des Predigers erst in seine gemeine Landessprache übersetzen müßte, um ihn zu verstehen«).
- 44 Bauer (wie Anm. 20), 331ff., beispielsweise weist darauf hin, daß Masenius die »Kunst der Affekterregung« in das Zentrum seiner Rhetorik stellte.
- 45 Zellner (wie Anm. 21), 231ff.
- 46 Braun (wie Anm. 30), 145.
- 47 Braun (wie Anm. 30), 203.
- 48 Zedler (wie Anm. 8), Bd. 9, 1735, Sp. 2225ff.
- 49 Joachim Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 3, 1974, Sp. 82ff.
- 50 Eine Parallele dazu wiederum liegt in der Begeisterung der Zeit für die sogenannten »Attitüden«; vgl. Kirsten G. Holmström: Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants, Stockholm 1967.
- 51 Schutzschrift für die Pracht beim katholischen Gottesdienst. Mit Erlaubnis der Oberen, Augsburg 1791, 15.
- 52 Schutzschrift (wie Anm. 51), 20.
- 53 Lorenz Westenrieder: Betrachtungen über unsere Kirchenzierden, in Rücksicht auf den Endzweck der Kunst, in: Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern, Bd. I/1, München 1783, 179ff., hier zit. nach L. Westenrieder: Sämtliche Werke, Kempten 1831, I, 290.
- 54 Westenrieder (wie Anm. 53), 296.
- 55 Vgl. zusammenfassend Frank Büttner: Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800, in: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil 2: Bildungsgüter und Bildungswissen, hg. von Reinhard Koselleck, Stuttgart 1990, 269ff.