

Terminologie

Die ästhetische Illusion und ihre Ziele – Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland

Frank Büttner

Einer der jüngsten Triebe der kunstgeschichtlichen Barockforschung ist die Erforschung der rhetorischen Grundlagen der Barockmalerei.¹ Sie hat nicht nur neuen Aufschluss über Struktur der Werke und Programme gebracht, wichtig ist auch der neue Blick auf den Kontext der Werke. Die Werkanalyse hat sich bisher vor allem auf Form und Inhalt konzentriert, sie untersuchte, in der Terminologie der Rhetorik² gesprochen, das *decorum* oder das innere *aptum*: die innere Angemessenheit von Form und Thema. Jetzt rückt auch das



1 S. Ignazio, Rom, Deckenfresko im Langhaus von Andrea Pozzo

äußere *aptum* in den Blick, die Angemessenheit bezogen auf die Adressaten der Werke. Eine Rede ist immer auf Ort, Augenblick und Publikum bezogen. Sie wirkt falsch, wenn sie diesen Bezug ignoriert. Das gilt auch in

der Kunst. Ein Altarbild, das aus der Kirche ins Museum gebracht wird, verliert sein ursprüngliches äußeres *aptum*: die Gemeinde, an die es gerichtet war. Es wirkt falsch, und um das zu kompensieren, wird ihm ein neu-



2. S. Ignazio, Rom,
Kupferstich aus
Pozzos Traktat,
Ausschnitt



3 Basilika Weingarten, Blick in das Langhaus

es *aptum* sozusagen untergeschoben. Es wird ihm unterstellt, dass es an ein Kunstpublikum gerichtet sei, es wird als im Grunde autonomes Kunstwerk aufgefasst. Es war ein entscheidender Fehler der idealistischen Ästhetik, dass sie nicht einsehen wollte, dass sich das Werk bei dieser Operation verändert, nicht materiell natürlich, aber die Wirklichkeit des Werkes verändert sich. Aus dieser Erkenntnis ergibt sich für die Kunstwissenschaft die Forderung der genauen Erforschung des ursprünglichen historischen Kontextes eines Werkes, seiner historischen Rezeptionsbedingungen.

Mit der Untersuchung der rhetorischen Grundlagen der Kunstanschauungen des Barock ist die Forschung hier einen wichtigen Schritt gegangen, doch manche Fragen sind noch offen, auch und gerade in dem zentralen Fragenkomplex der Wirkungsintentionen und der historisch tatsächlich erzielten Wirkungsweise. Darüber, dass die *persuasio*, die Überzeugung und Überredung, das oberste Ziel aller Rhetorik, auch Ziel der barocken Bildkunst ist, besteht wohl kein Zweifel mehr, jedoch wie diese *persuasio* in der historischen Rezeption konkret aussah und in welchem Verhältnis zu dem dominanten Phänomen der ästhetischen Illusion sie zu denken ist, wurde noch nicht hinreichend genau untersucht und beschrieben.

Der Begriff der ästhetischen Illusion

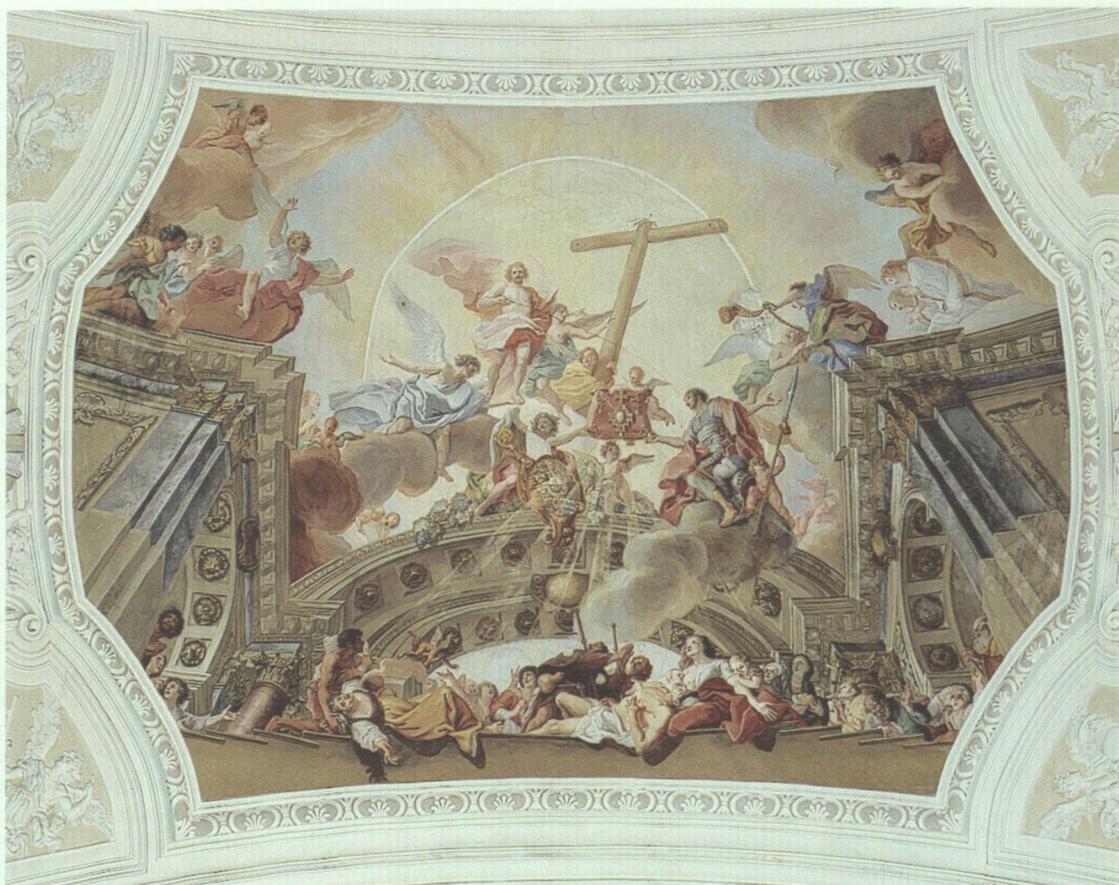
Wenn es um die Wirkung von Fresken geht, wird in allen Texten von Tintelnots zusammenfassender Darstellung bis zu den jüngsten Arbeiten unausweichlich und wie selbstverständlich der Begriff der Illusion verwendet.³ Es ist Schlüsselbegriff, der kaum präzise definiert, aber doch mit einer generellen Bedeutungsrichtung eingesetzt wird: Illusion ist die Inszenierung einer Scheinwelt im Bild, die tendenziell so perfekt ist, dass der Betrachter zwischen Schein und Sein nicht zu unterscheiden vermag. Für die Untersuchung der historischen Kunstrezeption ist es notwendig, diesen Begriff zu differenzieren.

Schon die Begriffsgeschichte sollte zu denken geben.⁴ Die Kunsttheorie der Renaissance und des Hochbarock in Italien und Frankreich kannte den Begriff der Illusion nicht. Wenn Scheinwirkungen der Kunst gemeint waren, sprach man vom „*inganno degli occhi*“ oder vom „*trompe l'œil*“. „*Illusio*“ war bis ins 17. Jahrhundert hinein ein Wort, das für böswillige Täuschungen stand, die durch magische oder dämonische Kräfte zustande zu kommen schienen. Erst im 18. Jahrhundert wurde Illusion zu einem gängigen Terminus der Kunsttheorie, der jedoch unterschiedlich definiert wurde, wobei das Verhältnis von Wahrnehmung und Bewusstsein die Kernfrage war.

Der Begriff Illusion konnte sich schließlich durchsetzen, weil er in der Berücksichtigung der mentalen Vorgänge bei der Kunstwahrnehmung über den traditionellen Topos der täuschenden Mimesis hinausging, der mit dem Begriff des *trompe l'œil* zu bezeichnen ist. Von Plinius und anderen überlieferte Anekdoten über Zeuxis oder Apelles berichten davon, wie Menschen und Tiere (also sogar die Natur selbst) von den Bildern dieser Meister getäuscht wurden.⁵ Damit soll die mimetische Qualität ihrer Gemälde bezeugt werden. Die täuschende Mimesis wurde in Renaissance und Barock zu einem Konzept, das auf verschiedene Weise zu realisieren war. Vor allem als Stilleben war es erfolgreich. Auch in der Quadratura-Malerei war Augentäuschung das erklärte Ziel. Francesco Scannelli lobte 1758 in seinem „*Microcosmo della Pittura*“ den „*gustoso inganno*“ der Deckendekoration der Sala Clementina im Vatikan, ein von den Brüdern Alberti geschaffenes Werk, das die Reihe der großen Deckenbilder des römischen Barock eröffnete.⁶ Der Florentiner Pietro Accolti gab 1625 seinem Lehrbuch der Perspektive den Titel „*Lo inganno degli occhi*“.⁷ Es gab jedoch auch zunehmend Zweifel an der Gültigkeit dieses Topos.

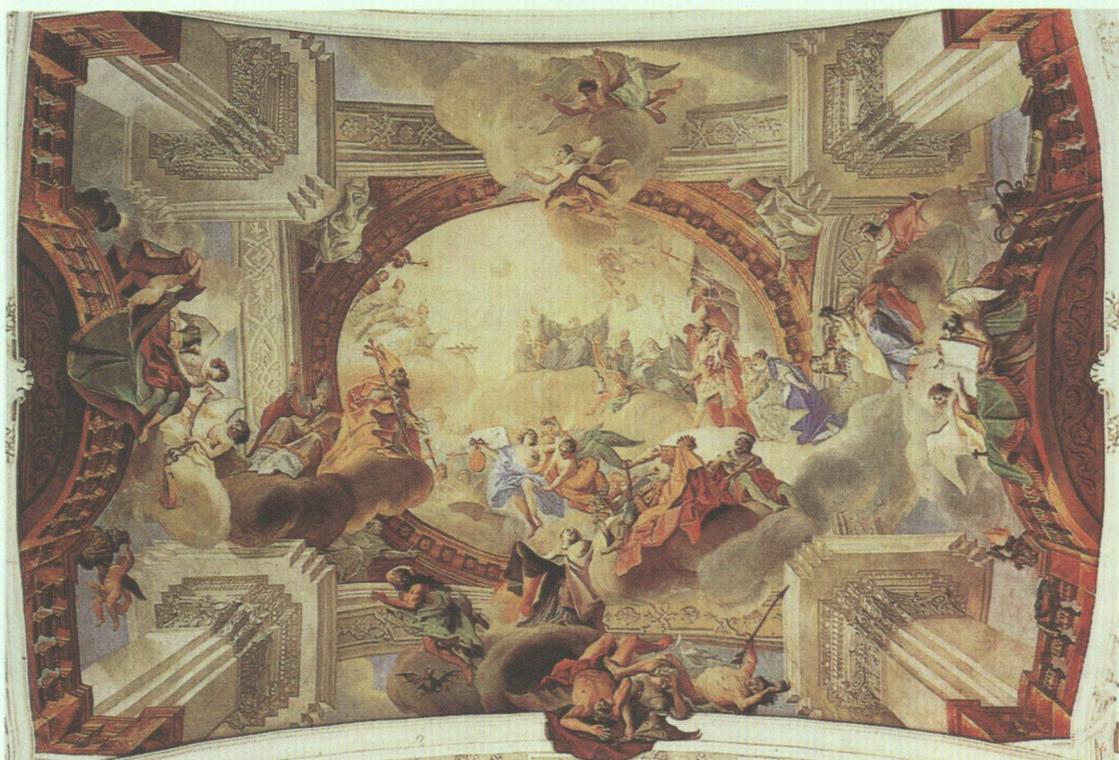
Das Konzept des *trompe l'œil* war, so kann man immer wieder lesen, konstitutiv für die barocke Deckenmalerei in Italien. Abgesehen davon, dass es nicht das einzig gültige Konzept schlechthin war, sollte auch auf die Täuschungswirkung nicht zu großes Gewicht gelegt werden, zumindest sollte jeweils gefragt werden, was sich bei der Rezeption eigentlich abspielt. Das immer wieder angeführte Paradebeispiel des *trompe l'œil* sind bekanntlich Pozzos Fresken in S. Ignazio.⁸ Immer wieder liest man die Behauptung, dass hier eine Täuschung erzielt worden sei, die für den Betrachter nicht auflösbar ist.⁹ Diese Behauptung ist falsch. Der Betrachter erfährt diese Täuschung in ihrer Perfektion nur, wenn er auf der im Marmorboden der Kirche markierten Stelle steht, und er braucht nur ein paar Schritte zur Seite zu gehen, um die Täuschung zu durchschauen, um die

4 Basilika Weingarten, Deckenfresko im 2. Joch des Langhauses: Verehrung der Reliquie des hl. Blutes (C. D. Asam)



Malerei als Malerei zu sehen. Der Betrachter, der den markierten Standpunkt ansteuert, kennt die Spielregeln der Quadratura-Malerei. Er will getäuscht werden, ist sich bei der Werkbetrachtung der Täuschung bewusst und genießt gerade deswegen die Täuschung.

Hier setzten die Theoretiker der ästhetischen Illusion im 18. Jahrhundert an. Sie registrierten, dass im *trompe l'œil* implizit ja schon gesagt wird, dass die Augen getäuscht werden und nicht der Geist. Ästhetische Illusion ist immer ein Zusammenspiel von Wahrnehmen



5 Basilika Weingarten, Deckenfresko im 3. Joch des Langhauses: Vision des hl. Benedikt (C. D. Asam)

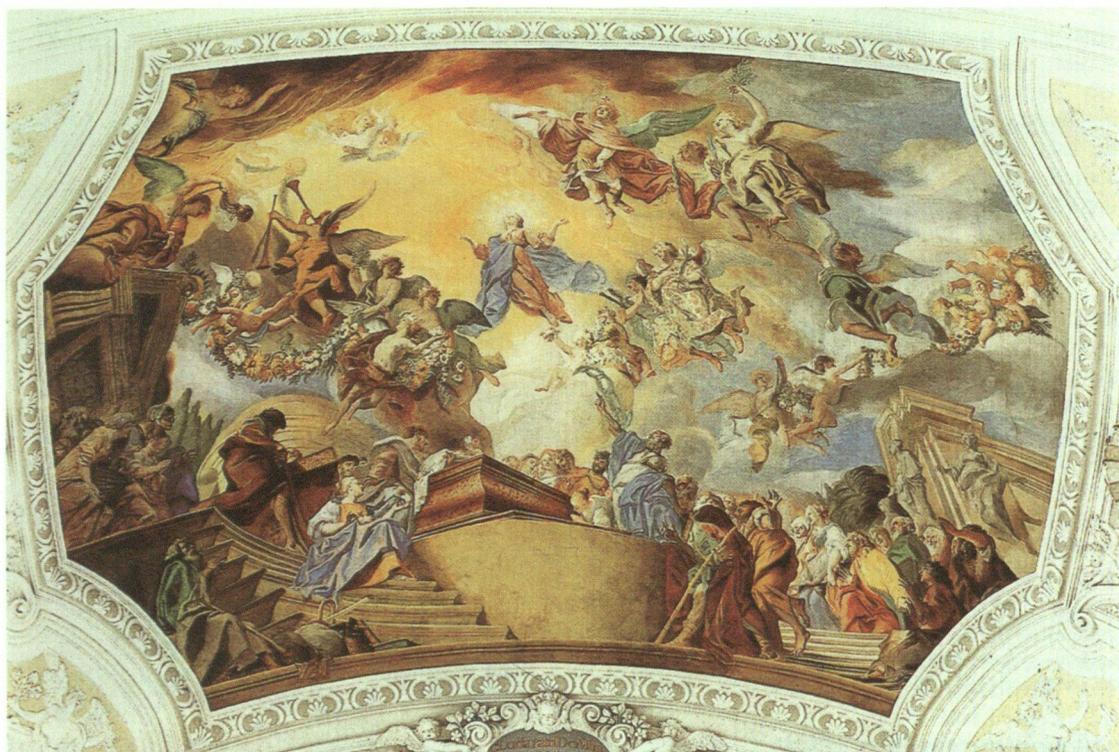
und Bewusstsein. Nach Marian Hobson wurden grundsätzlich zwei Möglichkeiten erkannt.¹⁰ Entweder wird die Täuschung der Sinne und die Auflösung der Täuschung durch den Verstand als aufeinander folgende Aktion begriffen, von Hobson als bipolare Rezeption bezeichnet, oder es wird ein permanentes Nebeneinander postuliert. Während die Sinne getäuscht werden, weiß der Verstand, dass sie getäuscht werden. Das wäre nach Hobson die bimodale Rezeption. Dies war im 18. Jh. die verbreitete Auffassung, die zuerst von Abbé Dubos in seinen „*Reflexions critiques*“ von 1719 ausgearbeitet und in Deutschland von Moses Mendelssohn vertreten wurde.¹¹ Der Vorteil des bimodalen Modells war, dass es auch eine Erklärung für das ästhetische Vergnügen, das der Betrachter an der Illusion hat, liefern konnte. Es entspringt gerade dem Wechselspiel von Wahrnehmung und Verstand.

Pozzos Fresken in S. Ignazio in Rom als Paradigma illusionistischer Malerei

Das ästhetische Vergnügen an der Illusion, so wichtig es auch sein mag, ist aber nicht Ziel und Zweck des Werkes, sondern Vermittlung dessen, was mit dem Bild, seiner Darstellung ausgesagt werden soll. Das gilt selbstverständlich auch für Pozzos Fresken in S. Ignazio (Abb. 1).¹² Im Falle des Langhausfreskos ist dies die Ausbreitung des von Christus ausgehenden Feuers durch den hl. Ignatius und seinen Orden in alle Welt. Die Quadratura-Malerei bietet den Rahmen dafür und schafft sozusagen den Zugangsweg für die Erkenntnis. Wenn man

den Ablauf der Rezeption analysiert, sieht sie so aus: Der Betrachter kommt in die Kirche, nimmt die raumbestimmende Deckenmalerei wahr, erkennt die dahinter stehenden Spielregeln und sucht den Platz, der ihm durch diese Regeln angewiesen wird, um von dort aus Architektur und Figurenwelt bewusst zu betrachten. Perspektivmalerei hat die Aufgabe, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu ziehen, letztlich auf die Bedeutungsdimension zu lenken: das Geschehen im geöffneten Himmel wahrzunehmen und das Gnadenlicht zu erkennen, das sich von dort aus über ihn und die Welt ausbreitet. Aus der Perspektive der rhetorischen Kunsttheorie übernimmt die Quadratura eine wichtige Funktion, die in der an eine zeitliche Abfolge gebundenen Rede dem Exordium zukommt, nämlich die Aufgabe des „*attentum parare*“, die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu erregen.¹³ Diese Aufgabe hatten auch die Festdekorationen in den Kirchen, die Pozzo in seinem Traktat (Abb. 2) mit besonderem Stolz anführte.¹⁴ Ihre Perspektive hat eine fokussierende Wirkung. Der monumentale Aufwand wurde eingesetzt, um das Besondere des Festes ins Bewusstsein zu heben und die Aufmerksamkeit der Gläubigen auf das Geschehen am Altar zu lenken.

Selbstverständlich hat sich der Zweck des Werkes nicht in dieser Funktion als Exordium erschöpft, genauso wenig wie im ästhetischen Vergnügen der Illusion, der durchschauten Täuschung. Die Frage nach den persuasiven Zielen und der Rolle, die die allgemein als illusionistisch bezeichneten künstlerischen Mittel der Bildkonzeption dabei spielen, bleibt bestehen. Dass es keine generelle, ganz unabhängig von Ort und Zeit gültige Antwort geben kann, versteht sich von selbst. Die Frage soll hier am Beispiel von Asams Fresken (1718-20) in der Basilika Weingarten erläutert werden, die besonders gut geeignet sind, um die verschiedenen Möglichkeiten des Deckenbildes und ihre Wirkungsintentionen zu untersuchen.



6 Basilika Weingarten, Deckenfresko im 4. Joch des Langhauses: Himmelfahrt Mariens (C. D. Asam)



Die Fresken von Cosmas Damian Asam in der Basilika Weingarten

Der Bau der Benediktiner-Klosterkirche Weingarten war 1715 begonnen worden und schon drei Jahre danach konnte Cosmas Damian Asam mit der Ausmalung beginnen, die er 1720 beendete.¹⁵ Den Besucher umfängt ein weiter und sehr heller Raum, der zur Tiefe hin durch mächtige Wandpfeiler gegliedert wird (Abb. 3). Die quadratische Vierung, die auf das vierjochige Langhaus folgt, wird von einer hohen Tambourkuppel

bekrönt. Jenseits der Vierung schließen ein quadratischer Chorraum und die Apsis die Raumfolge ab. Die Flächen, die für die Fresken zur Verfügung standen, sind ungewöhnlich groß. Für das Programm, das Asam auszuführen hatte, blieb ein Konzept erhalten, dem jedoch nur teilweise gefolgt wurde.¹⁶

Anfangs- und Schlusspunkt des Programmes, das sich aus mehreren Themenbereichen zusammensetzt, bilden die Anbetung der Könige im Vorjoch über der Orgel und die Anbetung des apokalyptischen Lammes über dem Altar.

Das Fresko über dem zweiten Joch, auf das der Blick dessen, der das Langhaus betritt, zuerst fällt, ist dem bedeutendsten Reliquienschatz der Kirche gewidmet, der Heilig-Blut-Reliquie (Abb. 4). Über einer Bogenarchitektur, die man als Triumphbogen wird bezeichnen dürfen, schwebt Christus und neben ihm ein Engel mit dem mächtigen Kreuz. Aus der Seitenwunde Christi entspringen zwei Blutstrahlen, der eine trifft den rechts unter dem Kreuz knienden hl. Longinus, der andere trifft das Reliquiar, das von Longinus und einem Engel

auf einem roten Kissen präsentiert wird. Von dem Reliquiar gehen Strahlen aus, die die Kranken und Hilfesuchenden treffen, die sich am unteren Bildrand versammelt haben. Mit der Reliquie erinnerte man sich in Weingarten stets der Stifterin Juditha, Tochter des Grafen Balduin von Flandern, die den kostbaren Schatz 1090 dem Kloster übergab.¹⁷ Dieser Verweis auf die Geschichte wird von den Fresken in den Quertonnen der Abseiten aufgegriffen, wo Asam eine Reihe von Bildnissen von Mitgliedern aus dem Hause der Welfen malte, mit denen die Erinnerung an die Stifterfamilie der romanischen Kirche wachgehalten werden sollte. Das Hauptfresko (Abb. 5) des folgenden Jochs zeigt die Vision des hl. Benedikt. Auf einen genau in der Gewölbmitte liegenden Fluchtpunkt berechnet, steigen vier

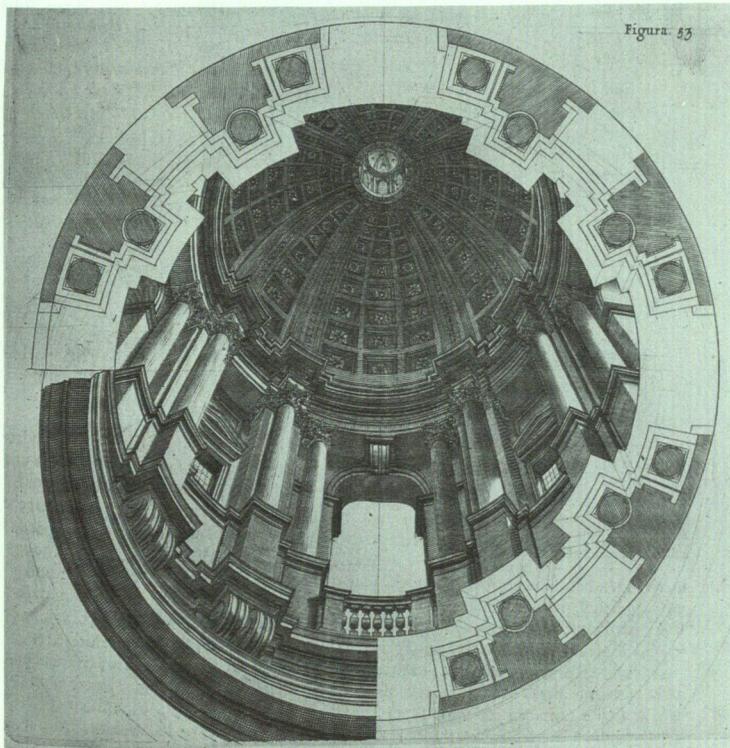


8 Basilika Weingarten, Deckenfresko im Chorgewölbe: Pfingsten (C. D. Asam)



8a Jesuitenkirche
Wien, freskierte
Scheinkuppel von
Andrea Pozzo
1703-1705

8b Kupferstich aus
Andrea Pozzos
(1642-1709)
Perspectiva Pictorum,
Rom 1702



mächtige Pfeiler empor, die unverkennbar den Wandpfeilern der Kirche nachgebildet sind. Sie sind mit Arkaden zu einer Art Baldachin zusammengeschlossen, der sich nach oben hin mit einem ovalen Konsolgesims öffnet. Fast in der Mitte, aber durch die Farbperspektive in weite Ferne gerückt, erkennt man den Ordensgründer, der mit ausgebreiteten Armen auf einer Wolke kniet und über sich die Welt als eine leuchtende Kugel erblickt. Hinter ihm stehen Placidus, Maurus und Scholastika. Von beiden Seiten steigen Wolkenmassen empor, auf denen sich von links kirchliche Würdenträger und von rechts weltliche Herrscher nähern, über deren Identifikation keine Einigkeit herrscht. Unterhalb des Heiligen sehen wir zwei Engel: der eine mit dem Benediktikreuz und einem Medaillon, das als Zacharias-segen gedeutet worden ist, der andere nach unten gewandt, wo die Personifikationen des Bösen in die Tiefe gestürzt werden, darüber die Personifikation des Friedens. In den Tonnen der Abseiten werden Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt gezeigt.

Das letzte Joch des Langhauses ist Maria geweiht. Das Hauptfresko zeigt die Himmelfahrt Mariens (Abb. 6). Die Szenenfolge der Abseiten beginnt mit der Darstellung der Immaculata, für deren Verehrung sich die Benediktiner besonders einsetzten, und führt bis zur Visitatio.

Die Vierungskuppel erhebt sich mit ihrem Tambour (Abb. 7) über den Pendentifs, auf denen die vier Evangelisten dargestellt sind. Die Kalotte ist ungegliedert. In lockerer Gruppierung bauen sich Ringe von Figuren übereinander auf, die dank der Farb- und Figurenperspektive den Eindruck großer Höhe vermitteln. Nach dem Programmkonzept war es die Aufgabe von Asam, hier den *Coelum triumphans* darzustellen, doch das trifft das Thema des ausgeführten Freskos nicht genau.¹⁸ In der Hauptachse beim Blick nach Chor ist die Gestalt Gottvaters zu erkennen, der mit ausgebreiteten Armen über der Weltkugel thront, links vor ihm Christus, der mit seiner Rechten auf das Kreuz zeigt und in der vorgestreckten Linken eine Krone hält. In der Literatur heißt es immer, er biete diese Krone Gottvater dar, doch das macht ikonographisch keinen Sinn.¹⁹ Die Krone ist vielmehr für Maria bestimmt, die rechts von Gottvater schwebt, die eine Hand in Richtung zur Krone ausgestreckt und mit der anderen auf Josephweisend, der wiederum den Blick des Betrachters auf Benedikt und Scholastika lenkt. Dieser aufsteigenden, zu Gottvater hinführenden Linie entspricht auf der gegenüberliegenden Seite der Kuppel die Figurenreihe der Apostel, die beginnend mit Andreas über Petrus und Johannes den Täufer zu Christus führt. So wird ein Bogen gebildet, der die über dem Kuppelrand thronende Personifikation der Ecclesia überwölbt, der sich die theologischen Tugenden beigesellt haben: rechts Caritas, links Fides und Spes. Im Blick vom Chor zurück zum Schiff zeigen sich unzählige weitere Heilige, wobei Longinus durch seine Größe besonders hervorgehoben ist.

Das Fresko über dem Chorquadrum bildet einen markanten Kontrast zum Kuppelfresko. Es stellt die Ausgießung des heiligen Geistes (Abb. 8) dar. Der Betrachter blickt von unten her in einen Kuppelraum, der von mächtigen, rot marmorierten Säulen getragen wird, die zum Teil auf stark vorkragenden Volutenkonsolen stehen. Das goldene, kassettierte Gewölbe öffnet sich in einem großen Opaion, durch das feurige Wolken und Engel hereinströmen. Die versammelten Apostel haben

ihren Platz in dem Umgang hinter und neben den Säulen gefunden. Maria wird durch ihren Platz in der Hauptachse unter der Ädikula hervorgehoben.

Asams Konzeption der Deckenbilder

In den unterschiedlichen Formen der Bildanlage spielte Asam die Möglichkeiten der Deckenmalerei durch, die in Italien entwickelt worden waren: Die Form der aus Figurenringen sich aufbauenden Kuppel war in Italien zuerst von Correggio konzipiert und dann im 17. Jahrhundert vor allem in Rom von Domenichino, Pietro da Cortona und Giov. Battista Gaulli weiterentwickelt worden.²⁰ Das Motiv des von Engeln gehaltenen Fußringes der Laterne findet sich zum Beispiel in S. Maria in Vallicella in Rom. Eindeutig ist auch, dass sich die Architektur des Pfingstbildes an Pozzos Scheinkuppel in S. Ignazio (Abb. 8a, b) beziehungsweise an den Kupferstichen im Traktat Pozzos orientiert, freilich nicht wie bei Asam als Bühne für eine figurenreiche Szene.²¹

Aus dieser Adaption des Kuppelmotives, das wir auch andernorts (Abb. 12) bei Asam finden, ist in der Literatur immer wieder gefolgert worden, dass Pozzo das entscheidende Vorbild für Asam gewesen sei. Ich halte diese Betonung der Bedeutung Pozzos für falsch und kann mich keineswegs der in anderem Zusammenhang geäußerten Meinung anschließen, dass die Bedeutung Pozzos für die süddeutsche Barockmalerei gar nicht überschätzt werden könne.²² Ich meine, sie wird gewaltig überschätzt. Weingarten ist ein schöner Beleg dafür, denn hier kann nur ein einziges Fresko, nämlich das Pfingst-Fresko, ganz unmittelbar mit Pozzo in Verbindung gebracht werden, während alle Fresken des Langhauses in einer anderen Entwicklungslinie stehen. Die meisten von ihnen orientieren sich am Typus des auf Schrägsicht angelegten Deckenbildes, den wir in Venedig bei Veronese oder Tintoretto und später in Rom bei

spielsweise bei Pietro da Cortona finden.²³ Diese Form des Deckenbildes wurde in Italien und so auch hier vorzüglich dann gewählt, wenn nach dem Programm an der Decke narrative Szenen darzustellen waren. Asam hat diesen Typus der Deckenmalerei, den er schon im Werk seines Vaters Hans Georg Asam hatte kennen lernen können, aufgegriffen und weiterentwickelt, wie seine frühen Fresken ganz eindeutig belegen. Er hat dann Elemente von Pozzo aufgegriffen und in diesen Typus integriert. Es ergibt jedoch ein falsches Bild, wenn man die Entwicklung des Deckenbildes bei ihm von der Auseinandersetzung mit Pozzo herleitet.

Asam behandelt diese Bilder nicht einheitlich. Die Wellen-Bildnisse, aber auch narrative Szenen wie der hl. Benedikt im Dornengebüsch, sind in ihrer Perspektive wie ein Tafelbild gestaltet, das an die Decke verbracht wurde, sind also als *quadri riportati*²⁴ zu bezeichnen. Diesem Typus von Bildern steht unter dem Sammelbegriff „Deckenbild“ die Gruppe der Bilder gegenüber, die in der italienischen Kunsttheorie mit dem Begriff des „*di sotto in su*“ gekennzeichnet werden, als für den Blick von unten nach oben konzipierte Bilder.²⁵ Als zu dieser Gruppe zuzurechnen finden wir bei Asam Bilder, die für den senkrecht nach oben gerichteten Blick, also im Sinne des direkten *sotto in su* konzipiert wurden. Beispiel dafür ist die Darstellung der Vision des hl. Benedikt. Demgegenüber sind andere, das Bild der Heilig-Blut-Reliquie, die Himmelfahrt Mariens oder die Pfingstdarstellung in ihrer Perspektive auf Schrägsicht angelegt. Man darf sich durch die unterschiedlichen Perspektivkonstruktionen nicht irritieren lassen. Alle Deckenbilder sind prinzipiell Spielarten des einen grundlegenden neuzeitlichen Bildkonzeptes: der *finestra aperta*. Alberti war es, der in seinem Traktat erstmals schriftlich festhielt, dass ein Bild als Durchschnitt durch die Sehpyramide aufzufassen und einem geöffneten Fenster zu vergleichen sei.²⁶

Zu diesem Konzept des fiktiven Durchblicks gehört es, dass der Begrenzung dieses Durchblicks, dem Rahmen, besondere Bedeutung zukommt: er kann von außen her zugefügt Abgrenzung sein, oder explizit aus dem Bild heraus entwickelt sein, als Durchblick beispielsweise. Nach den Regeln der konstruierten Perspektive ist der



9 Basilika Weingarten, Deckenfresko in der nördlichen Abseite des 3. Joches: Versuchung des hl. Benedikt (C. D. Asam)



10 Maximilianskapelle, Neues Schloss Schleißheim, Deckenfresko: Maximilian verteilt Almosen und Glorie des Heiligen (C. D. Asam)

Augenpunkt, der Ort des Betrachterauges, ausschlaggebend für die Konstruktion des Bildes. Das muss aber nicht heißen, dass dem Betrachter nur dieser Ort zugewiesen werden kann. Die Fresken des 15. Jahrhunderts, auch die derjenigen Künstler, die die Perspektivkonstruktion entscheidend vorangetrieben haben wie Masaccio oder Piero della Francesca, sind so angelegt, dass der Betrachter den für die Konstruktion verwandten Standpunkt gar nicht einnehmen kann. Die Perspektivkonstruktion ist hier primär ein System der innerbildlichen Organisation. Sie begründet Regelmäßigkeit und Proportionalität im Sinne der antiken Symmetria und garantiert so die Wahrscheinlichkeit, das Ziel der *imitatio naturae*.²⁷

Die konsequente Anwendung der Perspektive und die Berücksichtigung einer bildimmanenten Wahrscheinlichkeit waren nach den Vorstellungen des 18. Jahrhunderts, etwa denjenigen des Dubos, hinreichend, das Bild als „ästhetische Illusion“ rezipierbar zu machen.²⁸ Der Betrachter wird das, was das Bild zeigt, als getreue Wiedergabe der Wirklichkeit auffassen, und er wird seine Affekte dem Darstellungsgegenstand gemäß affizieren. Hier zeigt sich ein Widerspruch zur Verwendung des Illusionsbegriffs in der Literatur zur Deckenmalerei. Asams „Benedikt im Dornengebüsch“, ein Deckenbild mit Tafelbildperspektive, wird dort ganz sicher nicht als „illusionistisch“ charakterisiert werden. Die Bilder vom Typus des *quadro riportato* werden vielmehr dezidiert davon abgesetzt. Das Prinzip der *finestra aperta* ist offensichtlich nicht hinreichend, wenn ein Deckenbild als illusionistisch klassifiziert werden soll. Als illusionistisch werden hingegen die Bilder im Langhaus von Weingarten bezeichnet. Das entscheidende Kriterium ist danach wohl deren Perspektivkonstruktion im *sotto in su*.

Die perspektivische Konstruktion der Deckenbilder

Hier ist eine kurze Randbemerkung zur Konstruktion des Schrägsichtbildes einzuschleichen.²⁹ Festzustellen ist ein Nebeneinander von zwei grundsätzlich verschiedenen Typen, die hier am Werk Asams erläutert werden sollen. Das Deckenfresko (Abb. 10) der Schleißheimer Maximilianskapelle von 1721 zeigt im oberen Nebenfresko mit der Szene „Maximilian verteilt Almosen an Bedürftige“³⁰ einen nach hinten abfallenden Boden, mithin einen sehr niedrigen Horizont. Das Bild ist auf einen Blick von unten her berechnet, aber Linien aller Vertikalen laufen parallel. Nach den Gesetzen der Perspektive verläuft damit auch die Ebene des Durchschnitte durch die Sehpypamide, die Projektionsebene des Bildes, vertikal, also nicht in der Gewölbeebene.

Anders ist die Konstruktion im Heilig-Blut-Fresko in Weingarten.³¹ Hier konvergieren die Vertikalen in einem Fluchtpunkt, der oben außerhalb des Bildfeldes liegt. Die Projektionsebene des Bildes liegt also horizontal. Der perspektivisch korrekte Standort des Betrachters wird durch den Hauptstrahl angegeben. Das ist der Strahl, der vom Augenpunkt zum Hauptpunkt, der zugleich der Fluchtpunkt der Orthogonalen ist, führt. Im Heilig-Blut-Fresko ist dem Betrachter so der richtige Standort zugewiesen. Er liegt im Lot unter dem Schnitt-

punkt der verkürzten Vertikalen, die durch die Pfeiler klar angegeben werden. Bei Deckenbildern mit vertikaler Projektionsebene, wie beim Schleißheimer Fresko, gibt es hingegen keinen eindeutigen Hinweis auf den richtigen Standort.

Die Perspektivkonstruktion mit horizontaler Projektionsebene bringt jedoch ein Problem mit sich. Da nach den Regeln der Perspektive sich alle Parallelen, die parallel zur Projektionsebene liegen, nicht verkürzen, sondern parallel bleiben, müssen alle Horizontalen der Architektur unverkürzt bleiben.³² Beim Weingartener Fresko ist dies der Fall, trotz der Schwierigkeiten, die sich aus der Projektion des Entwurfes auf die gewölbte Maffläche ergaben. Für das an die Tafelbildperspektive gewöhnte Auge ist diese Linienführung ungewohnt. Es ergeben sich auch in der Nähe der Bildmittelachse irritierende Parallelführungen von Vertikalen und Horizontalen. Deswegen wird man immer wieder eine leichte Verkürzung auch der Horizontalen finden, die dann auf einen sehr tief gelegenen Fluchtpunkt hinlaufen, wie dies z.B. in Asams Entwurf für St. Jakob in Innsbruck (Abb. 11) zu sehen ist.³³ Konstruktiv wird dies durch eine leichte Neigung der Schnittebene erreicht. Für das Bild bedeutet dies, dass der Boden der Bildwelt, der doch eigentlich horizontal sein müsste, leicht nach vorne geneigt zu sein scheint, ähnlich wie dies bei der barocken Bühne der Fall ist.³⁴ Dem Betrachter wird dies jedoch kaum bewusst werden.

In den Hauptfresken von Weingarten arbeitet Asam mit einer horizontalen Schnittebene. Dabei setzt er die erwähnten unterschiedlichen Konstruktionsweisen ein. Bei der einen liegt der Hauptpunkt im Zentrum des Bildfeldes. In Weingarten ist dies nur bei der Vision des hl. Benedikt der Fall. Der Betrachter muss sich, wenn er die Architektur unverzerrt sehen will, unter die Bildmitte stellen und senkrecht nach oben blicken. Am häufigsten wird von Asam die zweite Konstruktionsweise benutzt, die das Bild der Heilig-Blut-Reliquie aufweist. Der Hauptpunkt der Perspektivkonstruktion und damit Betrachtungsstandort liegt exzentrisch am Rand oder gar außerhalb des Bildfeldes. Der Betrachter soll schräg von unten nach oben in das Bild blicken. Es ist aber festzuhalten, dass prinzipiell zwischen den beiden Konstruktionsweisen kein Unterschied besteht: sie verhalten sich wie Rechteck und Quadrat zueinander.

Ein besonderes Problem der Perspektivkonstruktion der Deckenbilder ist die Frage der Distanz, des Abstandes des Augenpunktes vom Hauptpunkt auf dem Bild. In der Beurteilung dieses Problems wird in der Literatur die Analyse von Hans Geiger zugrunde gelegt, der es u. a. am Beispiel von Asams Fresken in Aldersbach (Abb. 12) erläuterte.³⁵ Im Langhaus von Aldersbach, dem Deckenbild mit der Darstellung der Weihnachtvision des hl. Bernhard, laufen die Vertikalen der Architektur schräg zusammen auf einen Fluchtpunkt zu, der zu Füßen Gottvaters liegt. Asam arbeitet auch hier mit der geneigten Bodenebene, wie sich etwa an der Treppe ablesen lässt. Geiger hat nun versucht, die Distanz, die Lage des Augenpunktes, genau zu bestimmen und kam zu dem Ergebnis, dass dieser weit oberhalb des Bodens liegt. In der Literatur ist diese Feststellung zu der These umgeformt worden, dass der Augenpunkt für den Betrachter unerreichbar und ihm die Bildwelt damit entzückt, eine „außerhalb der Erfahrung liegende Gegenständlichkeit“ geworden sei.³⁶ Diese These und die daraus für die Interpretation gezogenen Konsequenzen



11 C. D. Asam, Entwurf (1721) für das Kuppelfresko im Langhaus von St. Jakob in Innsbruck. München, Staatliche Graphische Sammlung

sind fragwürdig. Die Analyse der Betrachtung von Tafelbildern lehrt, dass es unmöglich ist, vor dem Bild den für die Konstruktion verwendeten Augenpunkt rein empirisch zu bestimmen, dass diese Bilder, auch wenn wir sie nicht aus dem für ihre Konstruktion verwandten Augenpunkt betrachten, für uns nicht „falsch“ wirken, und zwar dann nicht, wenn unser Standort in der Achse des Hauptstrahls liegt, oder zumindest in ihrer Nähe. Genau dies ist der Fall, wenn man in Aldersbach vom Eingang aus nach oben blickt.

An den Schrägsichtbildern im Langhaus von Weingarten ist nachzuvollziehen, wie die Perspektive eingesetzt wird, um das Bild als *finestra aperta* für den Betrachter wahrscheinlich zu machen. Die fiktive Standfläche der Figuren und Architekturen, die gerade bis an den unteren Bildrand heranreicht, liegt über dem Gewölbe. Die Standfläche selbst kann im Bildfeld nicht sichtbar werden. Was auf ihr steht, kann nur sichtbar werden, wenn es hoch genug ist, um ins Bildfeld hineinzuragen. Deswegen spielen Treppen eine wichtige Rolle. Wie die „Himmelfahrt Mariens“ zeigt, können mit Treppenaufbauten wichtige Motive, hier z. B. der offene Sarkophag, an einen Platz gerückt werden, der sowohl räumlich wie in der Flächenkomposition des Bildes stimmig ist.

Rupprecht hat zu Recht hervorgehoben, dass Asams Fresken in Weingarten nicht mehr auf eine Raumerweiterung abzielen.³⁷ Sein Bildkonzept zielt nicht auf den *inganno degli occhi*, die Augentäuschung. Er zeigt das Bild unmissverständlich als Bild. Das gilt auch für das Pfingstbild, das sich damit in seiner Konzeption klar von Pozzo absetzt. Dabei befolgte Asam aber eine Tendenz, die grundsätzlich mit dem Konzept der *finestra aperta* vorgegeben war, nach der das Bild bestrebt ist, durchsichtig zu scheinen, seine eigene Materialität für den Betrachter vergessen zu machen. Je mehr sich der Betrachter auf die Wahrnehmung des Gegenständlichen konzentriert, desto weniger nimmt er die Materialität des Bildträgers wahr. Das ist der Illusionscharakter eines jeden mimetischen Bildes. Um gemäß der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts als „ästhetische Illusion“ rezipiert werden zu können, bedarf das Bild allerdings weiterer Qualitäten. Vor allem darf es nichts enthalten, was in den Augen der Betrachter der Wahrscheinlichkeit widersprechen könnte. Es muss die aus der Rhetorik abgeleitete zentrale Forderung der Poetik und Kunsttheorie des *verisimile* erfüllen.³⁸

Der Besonderheit der Weingartener Deckenbilder wird man allerdings mit dem Hinweis auf ihre „Wahrschein-

lichkeit“ noch nicht gerecht. Rupprecht hob hervor, dass diese Bilder illusionistisch seien, indem sie Einblick in Sphären anderer Qualität geben, mit denen der gebaute Raum „überschichtet“ sei.³⁹ Freilich gilt auch dies im Grunde für jedes *finestra aperta*-Bild, das uns einen an sich eigenständigen, aber für unseren Blick durch das Fenster zugänglichen Bildraum vor Augen führt.

Die Deckenbilder in ihrem Bezug auf den Bau und auf den Betrachter

Die spezifischen Qualitäten der Fresken Asams, durch die Autoren sich immer wieder gedrängt fühlten, die illusionistischen Qualitäten mit einer Akzentuierung zu betonen, die ihren Maßstab letztlich doch vom *trompe l'œil* genommen hat, liegen in ihrer Eigenart als Monumentalmalerei, als architekturgebundene Malerei, die sich durch einen doppelten Bezug auszeichnet: durch den Bezug zum Bau, den sie schmückt, und durch den Bezug zum Betrachter, der sich in diesem Bau aufhält.

Die Bezüge zur Architektur sind vielfältig. Mittels der Stuckrahmen sind die Fresken fest in das gesamte Gliederungs- und Dekorationssystem des Baues eingespannt. Sie besetzen entscheidende Felder, bestimmen den Bau von oben her, prägen den farblichen Eindruck. Darüber hinaus haben sie ordnende Funktion, indem sie Richtungen festlegen oder bekräftigen. Mit der zentral angelegten Perspektivkonstruktion der Benedikts-Vision wird darüber hinaus dem Langhaus eine Mitte gegeben, die vom Grundriss her so nicht vorgezeichnet ist. Die Anbindung an den Bau besteht zugleich in der Proportionalgröße der Bilder und ihrer Figuren.⁴⁰ Sie sind auf die Dimensionen des Baues bezogen und zugleich untereinander kommensurabel, so dass ein übergreifender Gesamtzusammenhang entsteht. Sie sind der Architektur untergeordnet, indem sie sich ihr einpassen und gehen zugleich über die Architektur hinaus, indem sie in ihrem Bereich als *finestra aperta* die bauliche Materialität des Raumabschlusses vergessen machen können.

Das ist aber nur die eine Seite der Fresken. Die andere ist ihr Bezug zum Betrachter, der sich mit seiner körperlichen Sinneserfahrung in ein bestimmtes Verhältnis zum Bau und zu seiner Dekoration gesetzt sieht und die Bilderwelt auf sich bezieht, sie am Maßstab seiner Größe misst, um sie als „wahrscheinlich“ anzuerkennen und zu sich in ein konkretes Verhältnis zu setzen. Dies gilt prinzipiell für ein *quadro riportato* genauso wie für das Deckenbild im engeren Sinne, doch es ist einsichtig, dass die *sotto-in-su*-Deckenbilder zusätzliche Qualitäten haben, die ihr *verisimile* unterstreichen: Sie sind auch an ihrem Anbringungsort, und nur dort, wahrscheinlich.

Damit hängt ein weiterer Aspekt unmittelbar zusammen. Die *sotto in su* konzipierten Deckenbilder zeichnen sich dadurch aus, dass sie den Standort des Betrachters berücksichtigen, sich dezidiert an den Betrachter richten. Mehr noch: sie wirken auf den Betrachter ein, indem sie ihn lenken, ihm immer neue Standorte zuweisen. Dies ist gerade an den Fresken des Langhauses von Weingarten sehr gut nachzuvollziehen. Der Besucher, der das Schiff betritt, wird, wenn er die

helle Weite des Raumes wahrgenommen, die große Tiefe, die Entfernung des Altars registriert hat, seinen Blick bald auch nach oben richten, weil seine Aufmerksamkeit durch die intensive Farbigekeit der Fresken angezogen wird. Er wird auf das Heilig-Blut-Fresko blicken, das sich ihm wie ein Triumphbogen darbietet, unter dem er hindurchschreiten muss. Dann wird das zweite Deckenbild ihn anziehen, wo er aber sogleich merkt, dass die Architektur des Arkadengestells „falsch“ erscheint, er also voranschreiten muss, zu dem vorgegebenen Blickpunkt, von dem aus dann aber die Figuren nicht mehr richtig wahrzunehmen sind, weil Asam sie in Schrägsichtperspektive gemalt hat. So wird der Blick zum folgenden Fresko der Assunta gelenkt und von hier aus wiederum zur Kuppel. Erst mit dem Pfingstbild kommt die Bildfolge zu einem Ruhepunkt. Die Fresken leiten ihn auf seinem Weg durch den Bau und, wenn er sie inhaltlich wahrnimmt, auch im geistigen Erfassen des Baues. Vom Betrachterbezug des Tafelbildes, der mit der Perspektivkonstruktion natürlich auch gegeben ist, unterscheidet sich der Betrachterbezug der Deckenbilder durch die feste und untrennbare Anbindung an die Architektur. Wenn man von der bimodalen Rezeption der ästhetischen Illusion ausgeht, so wird die konsekutive Wahrnehmung des Bildes begleitet von dem Wissen um die Besonderheit des Ortes. Das Wissen um das Hier und Jetzt des Wahrnehmenden bekommt, wie beim Theater, ein besonderes Gewicht. Und wie im Theater bietet ihm jedes neue Deckenbild, dem er sich zuwendet, sozusagen einen neuen Akt des Stückes, das er für sich in der Aktion der Betrachtung nachvollzieht.

Dieser enge Zusammenhang von Bild, Architektur und Betrachter ist es, der die kunsthistorischen Interpreten veranlasst, den Aspekt der Illusion besonders zu betonen. Festzuhalten ist jedoch, dass eine Illusion im Sinne des *trompe l'œil* sich keinesfalls entfalten kann, weil es keinen übergreifenden perspektivischen Zusammenhang gibt, die Bilder immer wieder über sich hinausweisen.

In der Interpretation kann diese Besonderheit der Deckenbilder auch mit Kategorien der Rhetorik gefasst werden. Die Gestaltung der Fresken wird entscheidend durch das äußere *aptum* bestimmt, den Bezug auf den Bau, seine Funktion und seine Nutzer. Auch der dezidierte Betrachterbezug, der in der Perspektive angelegt ist, ist aus der Rhetorik begründbar, nämlich als unmittelbare Ansprache derer, die sich in dem Bau aufhalten.

Die Bildwelt der Fresken bietet sich dem Betrachter dar, zeigt sich ihm in fiktiver Präsenz. Der Status dieser Bildwelt wird in der neueren Literatur vorzugsweise mit dem Begriff der Realität beschrieben, wobei dann, um die spezifische Realität der Bildwelt von der konkreten Realität der Architektur abzusetzen, der Begriff der Realitätsgrade eingeführt wurde.⁴¹ Ich halte diese Terminologie, die vermutlich auf Dagobert Frey zurückgeht,⁴² für problematisch. Der Begriff der Realität hat eine sehr wechselvolle Geschichte und ist in seiner heute verbreiteten Definition relativ jung. Realität ist die unabhängig von der Existenz und Wahrnehmung des Menschen existierende Welt. Im Gegensatz dazu werden alle Formen der dem erkennenden Subjekt erscheinenden Welt als Wirklichkeit bezeichnet.⁴³ Nur eine naiv-realistische Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie setzt beide gleich. In der englischsprachigen Philosophie wird die Wirklichkeit in Unterscheidung von der „reality“ als „actuality“ bezeichnet. Dieser Begriff einer aktuellen



12 Ehem. Zisterzienserkirche Aldersbach, Deckenfresko des Langhauses: Weihnachtsvision des hl. Bernhard (C. D. Asam)

Wirklichkeit ist sehr gut geeignet, den Status der Bildwelt der Fresken Asams und der sakralen Dekorkunst des Barock überhaupt zu erfassen. Die Fresken lassen dem Betrachter Vorstellungen, Lehrinhalte, Hoffnungen der Religion als aktuelle Wirklichkeit und Zielvorstellung erscheinen, die er gleichsam als eine ihm widerfahrende Vision erkennen kann. Diese fiktive Wirklichkeit diffundiert mit der konkreten Wirklichkeit des Gotteshauses.

Die Ziele der Illusion

Die ästhetische Illusion der Deckenfresken ist kein Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck. Barocke Dekorkunst ist grundsätzlich nicht autonom. Den kunstgeschichtlichen Interpreten ist dies sehr wohl bewusst, und sie gehen mit ihren ikonographischen und ikonologischen Fragestellungen über die formalen Qualitäten hinaus, indem sie nach dem durch die Interpretation zu erschließenden Sinn fragen. Dieser Weg ist richtig und notwendig, er beantwortet jedoch nicht die Frage nach den historischen Rezeptionsbedingungen. Warum der Aufwand der barocken Dekoration? Welches Ziel ist ihr gesetzt und wie soll sie nach den Vorstellungen der Zeit zu diesem Ziel kommen?

Eingangs ist darauf hingewiesen worden, dass barocke Dekoration auf *persuasio*, das oberste Ziel aller Rhetorik, zielt. Kardinal Paleotti hatte in seinem Traktat dieses Ziel der sakralen Kunst mit allem Nachdruck hervorgehoben und die drei rhetorischen Wirkungsintentionen des *docere*, *delectare* und *movere*, des Belehrens, Erfreuens und Bewegens beschrieben.⁴⁴ Die Frage, die sich hier stellt und die bislang noch nicht genauer untersucht wurde, ist die, welche spezifische Leistung im Hinblick auf diese Wirkungsintentionen der Deckenmalerei zugeschrieben werden kann und welcher Stellenwert der ästhetischen Illusion im Hinblick auf das Ziel der *persuasio* zukommt.⁴⁵

Die Funktion des Belehrens war den Bildern der Kirche seit alters her zugewiesen worden.⁴⁶ Das Dictum Gregors des Gr., dass die Bilder in der Kirche die Bibel der des Lesens unkundigen Laien seien und helfen, das Vergangene ins Gedächtnis zurückzurufen und zu bewahren, ist unermüdlich wiederholt worden und auch in das Dekret des Tridentiner Konzils über das Bild eingegangen.⁴⁷ In der antiken Rhetorik wurde das Belehren mit der untersten Stilstufe verbunden. Im Grunde ist der Stil für den Erfolg des Belehrens gleichgültig, da es ja modern gesprochen um Informationen geht, die auch durch eine zeichenhafte Bildersprache vermittelt werden können. Die spezifische Erscheinung der Barockkunst kann daraus nicht mit hinreichendem Grund abgeleitet werden.

Die zweite der rhetorischen Wirkungsfunktionen, das *delectare*, das Erfreuen, hatte im tridentinischen Dekret keine Erwähnung gefunden.⁴⁸ Das mag der Grund dafür gewesen sein, dass Paleotti das *delectare* entgegen der rhetorischen Tradition an die erste, bzw. unterste Stelle setzte. Von der Tradition wich er darin ab, dass er nicht auf die Erregung der sanften Affekte abhob, die seit der Antike mit dem Begriff des Ethos gefasst wurden. Paleotti wertete die *delectatio* auf, indem er auf die scholastische Unterscheidung zurückgriff, nach der es drei Stufen des Erfreuens gibt, die auf unterschiedliche Seelenbereiche bezogen sind.⁴⁹ Die unterste Stufe ist die *dilettazione animale o sensuale*, das sinnliche Erfreuen. Über ihr steht die *dilettazione rationale*, das rationale Erfreuen, und an der Spitze die *dilettazione spirituale*, das spirituelle Erfreuen. Giovanni Domenico Ottonelli hat in seinem zusammen mit Pietro da Cortona verfassten Traktat diese Differenzierung aufgegriffen und weiter ausgeführt. Den *diletto sensitivo*, wie er sagt, spürt der Betrachter, „wenn der Augensinn in den sakralen Bildern die anmutige Vielfalt der Farben, die Heiterkeit des Lichtes, die Kunstfertigkeit der Zeichnung, die Zierlichkeit der Ornamente und das übrige wahrnimmt, die, wenn sie gesehen werden, die Seele des Betrachters mit süßer Verwunderung erfüllen“.⁵⁰ Der *diletto ragionevole* wird in besonderem Maße angesprochen durch das gegenständliche Erkennen. Hier wird der auf Aristoteles zurückgehende und von Thomas von Aquin mehrfach betonte Topos angesprochen, dass der Mensch besonderes Gefallen an der Nachahmung finde.⁵¹ Die dritte Stufe der Freude an Bildern, der *diletto spirituale*, liegt natürlich im Erfassen der Heilsbotschaft, die die Bilder vermitteln.

Für die Bildertheologie stand die aufsteigende Linie im Vordergrund, die mit den drei Stufen der *delectatio* bezeichnet wird. Auf ihnen soll der gläubige Betrachter zur Anschauung Gottes emporsteigen. Zugleich aber konnte von dieser Wertung der *delectatio* die Forderung

nach künstlerischer Qualität abgeleitet werden. Das Vergnügen der Betrachtung ist um so größer, je perfekter die *imitatio naturae* ist. Auch der *inganno degli occhi* steigert das Vergnügen der Betrachtung, wenn der Verstand den Trug durchschaut und in seiner Perfektion erkannt hat. Dieser Aspekt des ästhetischen Vergnügens spielte in der Diskussion um die Illusion im 18. Jahrhundert eine wichtige Rolle.⁵²

Anders als das *docere* ist diese zweite Wirkungsfunktion eng an die formale Erscheinung des Kunstwerks gebunden, zunächst in einem sehr allgemeinen Sinn als Legitimation der Mimesis als Grundprinzip bildender Kunst. Natürlich konnte jeder Zweig der Kunst dieses Postulat der *delectatio* auf seine Weise auslegen und realisieren. Für die Dekorationskunst war daraus die Forderung nach Farbigkeit und Vielfalt, aber auch nach dem Spiel mit der *imitatio naturae* abzuleiten, was natürlich für die Malerei an erster Stelle stand. Ästhetische Illusion zielte ganz wesentlich auf diese Wirkungsfunktion der *delectatio* ab.

Die affektive Wirkung der Malerei

Die dritte Wirkungsfunktion, das *movere*, das Bewegen und Erregen der Seele, bezeichnete Paleotti als die wichtigste Aufgabe der Malerei.⁵³ Er konnte sich hier wieder auf alte Traditionen der Bildertheologie stützen. Thomas von Aquin und Bonaventura hatten als Argument für die Bilder auf die Schwerfälligkeit der Affekte hingewiesen, die durch das visuell Wahrgenommene stärker und nachhaltiger bewegt werden als durch das nur Gehörte. Zwar werden unsere Affekte dann am intensivsten bewegt, wenn wir ein bewegendes Geschehen selbst unmittelbar miterleben, aber die Affekte des Nacherlebens, das durch ein Bild ermöglicht wird, werden um so intensiver sein, je wirklichkeitsgetreuer das Bild ist. Mit der epochalen Wende, die sich im Zeitalter Giotto vollzog, kam die Malerei der Forderung, die sich aus diesem Postulat ergab, nach.⁵⁴ Besonders eindringlich konnte sie natürlich im kleinformatigen, auf nahsichtige Rezeption angelegten Bild, dem Andachtsbild, verwirklicht werden.⁵⁵ Auf der Grundlage der schon in der Antike formulierten Überzeugung, dass die im Kunstwerk dargestellten Affekte im Betrachter eine Art Resonanz hervorrufen, hat sich die frühneuzeitliche Kunsttheorie und Kunst mit besonderem Interesse der Darstellung der Affekte zugewandt. Die Theorie der ästhetischen Illusion von Dubos, nach der Bilder einen Affekt erregen, der demjenigen Affekt ähnlich ist, den das wirkliche Geschehen erregt hätte, steht ganz in dieser Tradition.⁵⁶ Die nachtridentinischen Kunsttraktate heben ganz nachdrücklich die affektive Wirkung hervor: So sagt Ottonelli, dass die Bilder der Märtyrer beim Betrachter tugendhafte Affekte, „*affetti virtuosi*“ hervorrufen und zur Nachahmung oder Nachfolge anregen.⁵⁷

Die affektive Wirkung aller Kunst war ein unbestrittenes Dogma im Barock.⁵⁸ Es liegt auf der Hand, dass hier ein ganz enger Zusammenhang mit dem Bemühen um ästhetische Illusion besteht. Dabei ist zu betonen, dass an dieser Stelle zugleich ein markanter Unterschied zwischen dem *trompe l'œil* und der ästhetischen Illusion im

Sinne des 18. Jahrhunderts greifbar ist: Die Augentäuschung, die in der Wiedergabe von Gegenständlichem ihre größten Erfolge hat, im Stilleben oder in der Architekturmalerei, ist den Affekten gegenüber indifferent. Die ästhetische Illusion hingegen zielt auf Affekterregung und ihr Erfolg hängt nicht primär von der Täuschung, sondern von der Beachtung des *verisimile* ab. Die Deckenmalerei freilich hat es sehr viel schwerer als die Tafelmalerei, diesen Erfolg der Affekterregung zu erreichen, weil sie eine sehr viel größere Distanz zum Betrachter überbrücken muss, in der physiognomische Details, die sonst der wichtigste Vermittler von Affekten sind, kaum wahrgenommen werden können. Die relativ kleinen Bildfelder in der Klosterkirche Fürstenfeld können dieses Problem bewusst machen. Um diesen Mangel zu kompensieren, wurde konsequent an der Ausarbeitung der Gestik und Körpersprache gearbeitet, dies im Grunde schon seit Giotto, aber natürlich mit besonderer Intensität seit Hochrenaissance und Manierismus. Die Abhandlung über die Schauspielkunst des Münchner Jesuiten Franciscus Lang kann zeigen, wie wichtig diese Ausbildung der Körpersprache war.⁵⁹ In der Festigung des Betrachterbezuges durch die Perspektivkonstruktion lag eine weitere Kompensationsmöglichkeit, die im Barock perfektioniert wurde. Die Fresken Correggios und anderer Meister der Hochrenaissance lehrten zudem, dass auch durch den Totaleindruck eines Werkes, etwa durch die Lichtheit der Farben und die Bewegtheit der Figuren in der Domkuppel in Parma ein Affektbezug hergestellt werden kann.

Diese Feststellung führt zu der generellen These, dass eine affektive Wirkung auch durch den Stil begründet sein kann. Schon in der Antike wurde dieser Zusammenhang hergestellt und das *movere* als Sache des hohen Stils dargestellt.⁶⁰ Anbringungsort und darzustellende Themen bestimmen nach den Regeln des äußeren und inneren *aptum* den zu wählenden Stil. Für einen Sakralbau und die dort zu veranschaulichenden Figuren und Szenen der Heilsgeschichte konnte nur die höchste Stillage in Frage kommen, wobei natürlich auch Elemente des niederen und mittleren Stils integriert werden können, weil nach Cicero die Synthese der drei Stilstufen das Höchste ist. Dass diese Regel von Asam und in der barocken Sakraldekoration befolgt wurde, bedarf sicher keiner näheren Erläuterung. Wo die Inszenierung von Pracht das Ziel war, war die Wahl der höchsten Stilstufe der einzig in Frage kommende Weg.⁶¹ Die Frage stellt sich, welche Vorstellungen von der Wirkungsfunktion des *movere* mit dieser Stilwahl verbunden wurden. Dass sie nicht mit der affektiven Wirkung einer Pietá oder einer Himmelfahrt Mariens gleichzusetzen ist, liegt auf der Hand. Über diese Wirkung des Totaleindrucks des Stils, bei der man davon ausgehen darf, dass auch sie als affektive Wirkung verstanden wurde, ist in den kunsttheoretischen Traktaten nirgendwo explizit die Rede, doch kann man aus Andeutungen und Berichten und aus literarischen bzw. rhetorischen Traktaten darauf schließen. So heißt es in einem antiken Text, der Mitte des 16. Jahrhunderts erstmals gedruckt worden war, aber erst gegen 1700 seine größte Wirkung entfaltete, nämlich in der Schrift „Vom Erhabenen“ des Pseudo-Longinus über die Wirkung des höchsten Stiles: „Das Übergewaltige nämlich führt die Hörer nicht zur Überzeugung, sondern zur Ekstase; überall wirkt, was uns erstaunt und erschüttert, jederzeit stär-



12 Schlosskapelle Ettingen, Fresko der Flachkuppel: Leben u. Glorie des hl. Johannes Nepomuk (C. D. Asam, 1732)

ker als das Überredende und Gefällige, denn ob wir uns überzeugen lassen, hängt meist von uns selber ab, jenes aber übt eine unwiderstehliche Macht und Gewalt auf jeden Zuhörer aus und beherrscht ihn vollkommen.“⁶² Der hohe Stil soll den Betrachter hinreißen und überwältigen. Hier traf sich die Dekorationskunst mit den übrigen Künsten. Die Wirkung des Theaters wird in Tex-

ten aus der Zeit um 1650, also aus der Zeit der ersten Blüte des Barocktheaters in Italien und Frankreich, in der auch der Begriff der Illusion als Fachterminus erstmals aufkam, mit den Begriffen „*séduction*“, Verführung, oder „*enchantment*“, Verzauberung, umschrieben. Die Theater-Illusion ist Produkt des Wunderbaren, des *merveilleux*.⁶³

Verschiedene theoretische Texte der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschreiben diese Wirkung des Hingessen- und Außer-sich-Seins. De Piles wählte in seinem *Cours de peinture* von 1708 den Begriff des Enthusiasmus, den er eng mit dem Begriff des Sublimen verknüpfte, um damit die intensivste Form der Kunstrezeption zu bezeichnen.⁶⁴ Georg Friedrich Meier setzte dafür in seinen „Anfangsgründen der schönen Wissenschaften“ von 1748 den Begriff des „Entzückens“ ein, der ursprünglich die höchste Form spiritueller Ekstase meinte.⁶⁵

Der Affekt der Verwunderung

Vielleicht sollte man aber, wenn es darum geht, die elementare Wirkungsweise einer Barockdekoration in der Terminologie der Zeit zu bezeichnen, nicht ganz so hoch greifen. Ein Begriff, der uns in Texten der Zeit, die Kunstwerke beschreiben, immer wieder begegnet, über den man aber allzu leicht hinwegliest, ist der Begriff der Verwunderung oder Bewunderung. Ottonelli beispielsweise sprach im Zusammenhang mit dem *diletto sensitivo* davon, dass sich die Seele des Betrachters mit süßer Verwunderung fülle (*empie di dolce maraviglio l'animo dello spettatore*).⁶⁶

Noch Sulzer widmet in seiner aufgeklärten „Theorie der Künste und schönen Wissenschaften“ der Bewunderung einen eigenen Artikel, der dann auch in die Nachträge zur französischen Encyclopédie übernommen wurde.⁶⁷ Bewunderung definiert er als „Eine lebhaft empfindung der Seele, die aus Betrachtung einer Sache entsteht, welche unsere Erwartung übertrifft“. Die Künstler sollen jede Gelegenheit nutzen, „uns in Bewunderung zu setzen“, denn Bewunderung ist „eine der lebhaftesten Empfindungen, die zur Beförderung des Guten und zur Vermeidung des Bösen fürtreffliche Dienste thun“ könne.

Die Bedeutung der Verwunderung, der „*admiration*“ und ihre Klassifizierung als Affekt hatte Descartes in seiner Seelenlehre herausgestellt: „Die Verwunderung ist eine plötzliche Überraschung der Seele, die bewirkt, dass sie sich dazu gebracht sieht, mit Aufmerksamkeit die Objekte zu betrachten, die ihr als selten und außerordentlich erscheinen“. ⁶⁸ Sie ist für Descartes die erste aller Leidenschaften, die die Lebensgeister in heftige Bewegung versetzt und Sinne und Geist veranlasst, sich noch intensiver dem Objekt, das die Verwunderung verursacht hat, zuzuwenden. Wie alle Leidenschaften hat auch die Verwunderung ihren Nutzen darin, dass sie die Gedanken stärker und dauerhaft macht.⁶⁹

Die Auffassung, dass die Verwunderung eine wichtige Initialwirkung habe, hat eine lange Tradition. Der Satz des Aristoteles, dass die Verwunderung der Anfang der Philosophie sei, wurde immer wieder zitiert.⁷⁰ Die Bedeutung der *admiratio* für die christliche Sittenlehre hatte Thomas von Aquin herausgehoben, der von Ottonelli beispielsweise noch ausführlich zitiert wird, und der in der Tat eine Rechtfertigung dafür liefern konnte, mit der Kunst auf diesen Affekt abzielen. Die *admiratio* ist für ihn eine Unterart der Furcht und sie folgt aus der Wahrnehmung von etwas, das unsere Fähigkeiten und

Möglichkeiten weit übersteigt. Thomas sagt: „*Admiratio* ist ein Akt, der aus der Betrachtung der höchsten Wahrheit folgt“.⁷¹ Verwunderung ist aber auch eine Ursache der Freude, *delectatio*, denn sie ist nicht nur mit der Sehnsucht nach Erkenntnis verbunden, sondern auch mit der Hoffnung auf die Erfüllung dieser Sehnsucht.⁷² In diesem Sinne konnte der *admiratio* in der Kunst eine elementare Bedeutung zugewiesen werden. Sie war Initialeffekt und von weittragender anagogischer Wirkung. Die für das Barock konstitutive Vorstellung, dass die Sakralkunst wie die Kunst im Dienste der „hohen Herren“ Magnificencia sichtbar zu machen, Pracht zur Schau zu tragen habe,⁷³ basiert auf der Vorstellung von der *admiratio* als Primäraffekt. Die Bewunderung wurde zuerst durch den Totaleindruck hervorgerufen, den der Betrachter durch den Bau empfängt, vor dem er steht, oder den er betritt. Das Kostbare, das Ungeübte, das Neue, das Unbekannte, das sich jeweils den Sinnen darbietet, veranlasst zu größter Aufmerksamkeit, weckt in Seele und Geist den Wunsch, das was in Verwunderung setzt, zu erfassen, und bietet Nahrung, sich emporzuschwingen, so weit es möglich ist. So, das dürfen wir uns vorstellen, haben die Zeitgenossen Asams die prächtigen Räume von Weingarten oder Fürstenfeld erlebt.

Mit dem Voranschreiten der Aufklärung wurde dieses Konzept einer primär auf die Verwunderung abzielenden Überwältigungsstrategie zunehmend suspekt. Christian Wolff hat die *admiratio* aus der Reihe der Affekte ausgegliedert und den Tätigkeiten des Geistes zugeordnet.⁷⁴ Mit Burke und der Ästhetik des deutschen Idealismus wandelte sich die Einschätzung des Sublimen, das eine Generation zuvor noch als wichtigste Quelle der Verwunderung angesehen wurde.⁷⁵ Verwunderung spielt in ihrer Argumentation keine wesentliche Rolle mehr. Je höher die Vernunft und die Bedeutung der Freiheit der Gemütskräfte in der ästhetischen Wahrnehmung eingeschätzt wurden, desto weniger konnte man mit einer Kunst anfangen, die sich in erster Linie an die Affekte richtete.⁷⁶ Einfachheit, Klarheit und Wahrheit wurden gefordert.⁷⁷ Mit diesem Einstellungswandel des Publikums stimmte das äußere *aptum* der Barockkunst nicht mehr, sie bekam einen falschen Klang.

Die Überlegungen, die hier vorgetragen wurden, können sehr nachdenklich stimmen, ob wir diesen Wandel je einholen, ob wir in der Erforschung der historischen Rezeption wirklich hinter diesen Umbruch der Einstellung zurückgehen können. Von Bewunderung ist in der kunstgeschichtlichen Literatur kaum die Rede, allenfalls in schwärmerischen Tönen, die zumeist aus einer ungeklärten Genieästhetik hervorgehen. Der systematische Ort dieses Affektes für die Kunsterfahrung ist nie untersucht worden. Es bleibt uns nichts anderes übrig, als im Sinne von Kleists Aufsatz über das Marionettentheater zu versuchen, den Verlust der Natürlichkeit durch die Reflexion wieder aufzuheben, wieder vom Baum der Erkenntnis zu essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen.⁷⁸ Dieses wissenschaftliche Ziel sollte uns gleichwohl nicht hindern, uns den überwältigenden Eindrücken der Kunst des bayerischen Barock mit sinnlichem und mit seelischem Vergnügen einfach hinzugeben.

Univ.-Prof. Dr. Frank Büttner, Jahrgang 1944, ist Ordinarius für Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilian-Universität in München. Seine Forschungen liegen auf dem Gebiet der Neueren Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Barock und Aufklärung (italienische und süddeutsche Barockmalerei, Kunst des Klassizismus in Deutschland) und 19. Jahr-

One of the more recent offshoots of historical research into the Baroque era addresses the rhetorical foundations of Baroque painting. This has not only yielded new insights into the structure of both works and artistic programmes, it has also provided a major new perspective for considering their context. Analysis of works had focused primarily on form and content, or in rhetorical terms on their decorum or internal aptum, the inner match between form and theme. Now the focus has shifted towards external aptum, or how the work seeks to address its public in an appropriate manner. A speech always relates to a particular place, moment in time and audience. It mistakes its impact if it ignores these references. The same applies to art. An altarpiece removed from a church to a museum loses this original external aptum: the congregation to which it is addressed. Its impact is wrong, and to compensate this a new aptum is, as it were, insinuated. It is assumed to be addressing a community of art lovers and treated as an autonomous work. Idealist aesthetics committed a serious error by not acknowledging the change which a work undergoes as a result of this operation – not a material change, of course, but one which affects its reality. Art research derived from this insight a call for precise investigation of the work's original historical context, the contemporary conditions under which it was experienced.

L'une des nouvelles pistes suivies par la *Barockforschung* actuelle est celle de l'étude des fondements rhétoriques de la peinture baroque. Elle n'a pas seulement permis de préciser les structures et les programmes des oeuvres ; elle a aussi donné la possibilité de jeter un nouveau regard sur les contextes dans lesquels elles ont vu le jour. Jusqu'alors, l'analyse d'une oeuvre était orientée sur sa forme et sur son contenu ; dans le jargon rhétorique, disons que l'on considèrerait avant tout le « *decorum* » ou encore l'« *aptum* interne », c'est-à-dire la cohérence entre la forme et le sujet. Aujourd'hui, on s'intéresse aussi à l'« *aptum* externe », c'est-à-dire à l'adéquation entre l'oeuvre et son destinataire. Un discours est en effet toujours rédigé en fonction d'un lieu, d'une occasion et d'un public ; l'effet qu'elle produit est tronqué si l'on oublie cette destination. Ce qui est valable en rhétorique l'est aussi en art. Un tableau d'autel qui quitte son église pour un musée perd ainsi son *aptum* externe originel : la communauté à laquelle il était destiné. De la sorte, l'effet est faussé. Et pour compenser la lacune, un nouvel *aptum* est créé de toutes pièces : on postule que le tableau était destiné à un public intéressé par l'art ; le tableau est donc envisagé comme une oeuvre d'art autonome. L'esthétique idéaliste a commis une erreur décisive en ne reconnaissant pas que, par cette opération, elle modifiait radicalement l'oeuvre, non pas matériellement, bien entendu, mais non moins réellement. Aujourd'hui, il est un devoir pour l'Histoire de l'Art d'encourager toute recherche sur le contexte historique originel des oeuvres, c'est-à-dire sur les conditions historiques dans lesquelles elles ont été reçues.

Anmerkungen

hundert (P. Cornelius, *Historienmalerei in Europa*); zahlreiche Publikationen.

Der hier vorgelegte Aufsatz geht zurück auf einen Vortrag, der am 14. Oktober 2000 im Rahmen des vom Stadtmuseum Fürstentfeldbruck veranstalteten Kolloquiums „Inszenierte Pracht – Positionen der Barockforschung“ gehalten wurde.

- 1 Frank Büttner: *Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel von Johann Zicks Fresken in Bruchsal*. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 43, 1989, Heft 1, S. 49-72, Markus Hundemer: *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock* (Studien zur christlichen Kunst, Bd. 1), Regensburg 1997.
- 2 Zum System vgl.: Gerd Ueding und Bernd Steinbrink: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*, 2. Aufl. Stuttgart 1986; zur Terminologie der Rhetorik vgl. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2. Aufl. München 1973; vor allem Gerd Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, bisher 4 Bde., Tübingen 1992-1998.
- 3 Hans Tintelnot: *Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung*, München 1951, z. B. S. 11-19; Peggy Fiess: *Die Anfänge der barocken Deckenmalerei in süddeutschen Kirchenräumen. Prinzipien der Illusion*, Karlsruhe 1997.
- 4 Zur Begriffsgeschichte vgl. den Überblick von Werner Strube in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Darmstadt 1976; ausführlicher: Werner Strube: *Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts*, Phil. Diss. Bochum 1974; Marian Hobson: *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*, Cambridge 1982.
- 5 Plinius: *Naturalis historiae libri*, Buch XXXV, 36 (65-6).
- 6 Francesco Scannelli: *Il microcosmo della pittura*, Faksimile der Ausgabe Cesena 1657, hrsg. von Guido Giubbini, Mailand 1966, S. 193.
- 7 Pietro Accolti: *Lo inganno de gl'occhi, prospettiva pratica*, Florenz 1625.
- 8 Bernhard Kerber: *Andrea Pozzo (Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 6)*, Berlin-New York 1971, S. 54 ff.
- 9 Mit Bezug auf Pozzos Fresken in S. Ignazio heißt es bei Bernhard Rupprecht: *Die bayerische Rokoko-Kirche* (Münchner

historische Studien, Abt. Bayerische Geschichte, Bd. 5), Kallmütz 1959, S. 13: „Das Wesentliche des Illusionismus besteht nun darin, dass alles Illusionierte scheinbar in den Realitätsgrad des gebauten architektonischen Raumes überführt wird. [...] Die Voraussetzung für diese Gegenwart ist der Umstand, dass es kein Mittel gibt, die Illusion sinnlich erfassbar aufzulösen, dass man nicht ‚desillusioniert‘ werden, dass man den ‚Schwindel‘ nicht entlarven kann.“

- 10 Hobson (wie Anm. 4), S. 47 - 50.
- 11 Strube (wie Anm. 4), S. 61-110.
- 12 Kerber (wie Anm. 8), S. 70ff.
- 13 *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (wie Anm. 2), Bd. 1, Sp. 1161ff.
- 14 Andrea Pozzo: *Perspectivae Pictorum atque Architectorum. Der Mahler und Baumeister Perspectiv*, Band 1, Augsburg 1708, Fig. 71.
- 15 Zur Baugeschichte von Weingarten vgl.: Gebhard Spahr: *Die Basilika Weingarten. Ein Barockjuwel in Oberschwaben*, Sigmaringen 1974, S. 32 ff.
- 16 Spahr (wie Anm. 15), S. 78 ff.; Bruno Bushart und Bernhard Rupprecht (Hrsg.): *Cosmas Damian Asam (1686-1739). Leben und Werk*, München 1986, S. 210 ff.
- 17 Gerhard Spahr: *Kreuz und Blut Christi in der Kunst Weingartens*, Konstanz 1963.
- 18 Spahr (wie Anm. 15), S. 101; bei Bushart/Rupprecht (wie Anm. 16), S. 213 trägt das Kuppelfresko den Titel „*Ecclesia Triumphans*“.
- 19 Spahr (wie Anm. 15), S. 103; Bushart/Rupprecht (wie Anm. 16), S. 213.
- 20 Für eine Typologie der italienischen Kuppelmalerei vgl. Philippe Morel: *Morfologia delle cupole dipinte da Correggio à Lanfranco*. In: *Bollettino d'arte*, Bd. 69, 1984, Nr. 23, S. 1ff.
- 21 Pozzo (wie Anm. 14), Band 2, 1709, Fig. 49-53; Kerber (wie Anm. 8), S. 54ff.
- 22 Robert Stalla: *Matthäus Günthers Deckenbilder im Verhältnis zur Architektur*. In: *Matthäus Günther, 1705-1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen* (Katalog der Ausstellung der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, München 1988, S. 128).
- 23 In der Literatur zur süddeutschen Deckenmalerei ist immer wieder festzustellen, dass die Bedeutung des Schrägsichtbildes als Haupttypus des narrativen Deckenbildes nicht richtig erkannt wird. Am Anfang dieser Fehleinschätzung steht,

soweit ich sehe, die Dissertation von Hans Geiger, der in seinen Eingangsbüchern zur Situation der Deckenmalerei in Österreich und Süddeutschland um 1700 feststellt: „Zwei Richtungen malerischer Raumdekoration begegnen sich. Die eine versucht, den gegebenen architektonischen Innenraum und dessen Struktur fortzusetzen, während die andere den Himmel mit seinen überirdischen Gestalten erscheinen läßt. Diese beiden Richtungen kennzeichnen die Entwicklung der Deckenmalerei vor allem in der ersten Hälfte des Jahrhunderts.“ (Hans Geiger: *Perspektivprobleme Süddeutscher Deckenmalerei des Spätbarock*, Diss. Freiburg/Br. 1953 [MS], S. 9). Geiger denkt hier, wie auch die weiteren Darlegungen zeigen, an die Tradition der Quadratura-Malerei und an die mit Correggios Kuppelfresken eröffnete Tradition der gemalten Himmelsvisionen. Das narrative Deckenbild, das bevorzugt als Schrägsichtbild behandelt wurde und das in der italienischen Entwicklung seit dem 16. Jahrhundert eine gleich große Verbreitung und Bedeutung hatte, wird schlicht übergegangen. Diese Einschätzung findet sich auch noch bei Rupprecht im Katalog der Asam-Ausstellung von 1986 (Bushart/Rupprecht [wie Anm. 16], S. 12).

- 24 Wiebke Fastenrath: „Quadro riportato“. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 51) München 1990.
- 25 Der Begriff des „di sotto in su“ findet sich schon in Vasaris Einleitung zu den Viten, wo zu den in Verkürzung dargestellten Figuren gesagt wird: „e questi chiamiamo al di sotto in su, ch' hanno tanta forza ch'eglino bucano le volte“ (Und diese nennen wir von unten nach oben [di sotto in su]. Sie habe eine solche Kraft, dass sie die Gewölbe durchbrechen) (Giorgio Vasari: *Le Vite...*, hrsg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1906, Bd. 1, S. 178).
- 26 Leon Battista Alberti: *De pictura*, I, 19: „principio, dove io debbo dipingere scrivo un quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una fistra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto“ (L. B. Alberti, *Opere volgari*, Bd. 3, hrsg. von Cecil Grayson, Bari 1973, S. 36; schon vorher (I, 12, S. 26 f.) hatte Alberti das Bild mit einem „vetro tralucente“, einem durchsichtigen Glas, verglichen).
- 27 Zu den Anfängen der konstruierten Perspektive vgl. Martin Kemp: *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven und London 1986, S. 9 ff.; Frank Büttner: *Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti*. In: *Mimesis und Simulation*, hrsg. von Andreas Kablitz und Gerhard Neumann (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Band 52), Freiburg i. Br. 1998, S. 55ff.
- 28 Dubos unterscheidet bei der Malerei zwischen der *vraisemblance mécanique* und der *vraisemblance poétique*, die beide zusammen Voraussetzung für das Zustandekommen der ästhetischen Illusion sind: Jean-Baptiste Dubos (wie Anm. 28), S. 267ff. (S. 74). Die *vraisemblance mécanique* besteht in der Berücksichtigung der Gesetze der Statik, der Bewegungslehre und der Optik.
- 29 Albrecht Schöne: Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock. In: *Festschrift Kurt Badt*, Berlin 1961, S. 144ff. Auf die Probleme der perspektivischen Konstruktion geht Schöne jedoch nicht genauer ein.
- 30 Bushart/Rupprecht (wie Anm. 16), S. 219 (Kat. F IX, 2). Der Katalogtext schreibt, das Fresko der Almosenverteilung sei „in gemäßigter Untersicht gegeben“, ohne die grundsätzlich andere Konstruktion zu erwähnen.
- 31 Bushart/Rupprecht (wie Anm. 16), S. 211f. (Kat. F VII, 2); zur perspektivischen Konstruktion vgl. Geiger (wie Anm. 23), S. 41ff.
- 32 Ein großer Vorteil, der sich daraus ergibt, wird von Pozzo (wie Anm. 14), Fig. 82 erläutert. Die Regel, dass alle Horizontalen unverkürzt bleiben, gilt auch für die Querschnitte von Säulen, deren Kreisform sich unverzerrt darbietet.
- 33 Cosmas Damian Asam: *Der Heilige Jakobus der Ältere als Helfer und Fürbitter*, Entwurf für S. Jakob in Innsbruck (1721), München, Graphische Sammlung; Bushart/Rupprecht (wie Anm. 16), S. 312, Nr. Z 13.
- 34 Geiger (wie Anm. 23), S. 52ff. erläutert diese Projektion mit einer gegen die Projektionsebene geneigten Horizontalebene ausführlich am Beispiel von Asams Fresko in Aldersbach.
- 35 Geiger (wie Anm. 23), S. 56.

- 36 Rupprecht (wie Anm. 16), S. 24. Vgl. Rupprecht (wie Anm. 9), S. 6: „Der Konvergenzpunkt, in dem das Fresko „stehend“ erscheinen würde [...] ist unerreichbar. Das Fresko existiert in einer „anderen Welt“.“
- 37 Rupprecht (wie Anm. 9), S. 24. Zu widersprechen ist jedoch der dort damit verbundenen These, dass Asam damit „die Tendenz“ verändert habe, „die Italien vom 15. Jahrhundert bis zum Spätbarock entwickelt hatte, eine Tendenz, die auf konstruktive Erweiterung oder Öffnung des Realraums abzielte“. Dies war, wie oben angedeutet wurde, nur eine Tendenz der italienischen Malerei, neben der die andere der Entwicklung verschiedener Typen des Deckenbildes zu konstatieren ist, der sich Asam anschloss.
- 38 Eine systematische Aufarbeitung der Begriffsgeschichte fehlt. Einige nützliche Hinweise bei Luigi Grassi und Mario Pepe: *Dizionario dei termini artistici*, Mailand 1994, S. 1046ff.; aufschlußreiche Hinweise auch bei Peter Eckhard Knabe: *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf 1972, S. 472ff.
- 39 Rupprecht (wie Anm. 16), S. 24.
- 40 Erich Hubala: „Proportionalgröße“ in der barocken Monumentalmalerei. In: *Imagination und Imago*. Festschrift Kurt Rossacher, Salzburg 1983, S. 103ff.
- 41 Der Begriff findet sich bei Geiger (wie Anm. 23), S. 52; danach bei Rupprecht (wie Anm. 9), S. 13. Er ist seither so selbstverständlich geworden, dass er keiner weiteren Begründung zu bedürfen scheint.
- 42 In seinem Aufsatz „Der Realitätscharakter des Kunstwerks“ (in: Dagobert Frey: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, Wien 1946, S. 107ff., bes. S. 126ff.) sprach Frey allerdings nur von den einander gegenüberstehenden „Realitätssphären“ des Bildes und des Betrachters und vom „Realitätscharakter“ der Darstellung, was nicht genau der Verwendung des Begriffs in der neueren Literatur entspricht. Der englische Begriff der „levels“ bzw. „degrees of reality“ wurde dann ausgefächert von Sven Sandström: *Levels of Reality*, Uppsala 1963. Knappe Übersicht seiner Ergebnisse bei Ingrid Sjöström: *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, Stockholm 1978, S. 12.
- 43 Vgl. die Artikel „realitas“ und „Realität“ in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, Darmstadt 1992, S. 178ff. und den Artikel „Wirklichkeit“ in: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, hrsg. von Hans Jörg Sandkühler, Hamburg 1990, Bd. 4, 884ff.
- 44 Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. In: Paola Barocchi (Hrsg.): *Trattati d'arte del cinquecento*, Bd. 2, Bari 1962, S. 214ff.: Kap. XXI: „Dell'officio e fine del pittore christiano, a similitudine degli oratori“; Christian Hecht: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu den Traktaten von Johannes Molanus und Gabriele Paleotti*, Berlin 1997, S. 204ff.
- 45 Auf die „Rhetorik“ des Deckenbildes wies auch Bernhard Rupprecht hin (B. Rupprecht, *Das Bild an der Decke*, Erlangen 1986, S. 31ff.), ohne dies allerdings näher auszuführen.
- 46 Zum tradierten Bildbegriff der Kirche vgl. Frank Büttner: *Vergegenwärtigung und Affekte in der Bildauffassung des späten 13. Jahrhunderts*. In: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. In Verbindung mit Wolfgang Frühwald* hrsg. von Dietmar Peil, Michael Schilling und Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 195ff.
- 47 Die entscheidenden Textstellen sind die Briefe Gregors d. Großen an Bischof Serenus von Marseille und an Secundinus (Epistolarium XI, 13 und IX, 52; *Patrologia latina*, Bd. 77, Sp. 1128 und 991).
- 48 Heinrich Denzinger: *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*, erw., hrsg. und übers. von Peter Hünermann, Freiburg 1999, S. 579f. (Nr. 1823).
- 49 Paleotti (wie Anm. 44), S. 216 (Kap. XXII: „Della diletazione che apportano le imagini cristiane“).
- 50 Giovanni Domenico Ottonelli und Pietro Berrettini da Cortona: *Trattato della pittura e scultura uso et abuso loro* (1652), hrsg. von Vittorio Casale, Treviso 1973, S. 57: „Quando il senso dell'occhio conosce in quelle (scil. sacre immagini) la gratiosa varietà de'colori, la vaghezza de'lumi, l'artificio del disegno, la gentilezza degli ornamenti, & il resto, che veduto empie di dolce maraviglio l'animo dello spettatore“.
- 51 Aristoteles: *Poetik* 1448b; Thomas von Aquin, *Summa theologica* I-II, q.32, a.8; II-II, q.94, a. 4; II-II, q.167, a.2.
- 52 Hobson (wie Anm. 4), S. 50ff.
- 53 Paleotti (wie Anm. 44), S. 227ff. (Kap. XXV: „Che le imagini cristiane servono molto a muovere gli affetti delle persone“).
- 54 Büttner (wie Anm. 46), S. 159ff.
- 55 Sixten Ringbom: *Icon to Narrative. The rise of the dramatic clo-*

- se-up in 15th century devotional painting, Åbo 1965, S. 11ff.
- 56 Dubos (wie Anm. 28), S. 25ff. (1,3).
- 57 Ottonelli (wie Anm. 50), S. 68: „...tutte le sacre immagini meritano d'essere amate poiche condotte da giudiciosi Artisti sono per ordinario un tesoro d'honestà, e possono generare affetti virtuosi, e maravigliosi ne'loro spettatori“.
- 58 Historisches Wörterbuch der Rhetorik (wie Anm. 2), Bd. 1, Sp. 218ff.; Hundemer (wie Anm. 1), S. 224.
- 59 Franciscus Lang: *Dissertatio de actione scenica* (1728), hrsg. und übers. von Alexander Rudin, Bern und München 1975, S. 17ff. und 45ff.
- 60 Historisches Wörterbuch der Rhetorik (wie Anm. 2), Bd. 2, Sp. 921ff.
- 61 Frank Büttner, *Das Ende des Rokoko in Bayern. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels*. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* Bd. 51, 1997 (1999), S. 128ff.
- 62 Pseudo-Longinus: *Vom Erhabenen*, griech. u. deutsch von Reinhard Brandt, Darmstadt 1966, S. 29 (1,4). In der Übersetzung Boileaus, mit der dieser Text erst populär wurde, heißt diese Stelle: „Car il (sc. le sublime) ne persuade pas proprement, mai ils ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui es toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader“ (zit. nach Knabe (wie Anm. 38), S. 450).
- 63 Hobson (wie Anm. 4), , S. 141f.
- 64 Roger de Piles: *Cours de peinture par principes*, intr. par Thomas Puttfarcken, Nîmes 1990, S. 74ff.
- 65 Georg Friedrich Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle 1748, Bd. I, S. 211ff.
- 66 Ottonelli (wie Anm. 50), S. 57.
- 67 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, 2. Aufl., Leipzig 1792, Bd. 1, S. 396ff.
- 68 René Descartes: *Die Leidenschaften der Seele*, hrsg. und übers. von Klaus Hammacher, Hamburg 1984, S. 108f.: „L'Admiration est une subite surprise de l'âme, qui fait qu'elle se porte à considerer avec attention les objects qui luy semblent rares & extraordinaires“.
- 69 Descartes (wie Anm. 68), 94f.; S. 116f.: („Und so kann man insbesondere von der Verwunderung sagen, dass sie dazu nützlich ist, dass wir Dinge bemerken, die wir bis dahin nicht gewußt haben, und sie im Gedächtnis aufbewahren...“).
- 70 Aristoteles: *Metaphysik* I,2, 982b: „Denn Verwunderung (thaumazein) veranlaßte zuerst wie noch jetzt die Menschen zum Philosophieren...“.
- 71 Thomas von Aquin, *Summa theologica* II-II, q. 180, a. 3, ad 3: „...admiratio es species timoris consequens apprehensionem alicuius rei excedentis nostram facultatem. Unede admiratio es actus consequens contemplationem sublimis veritatis“.
- 72 Thomas von Aquin: *Summa theologica* I-II, q. 32, a. 8: „Est autem admiratio desiderium quoddam sciendi quod in homine contigit ex hoc quod videt effectum et ignorat causam; vel ex hoc quod causa talis effectus excedit cognitionem aut facultatem ipsius. Et ideo admiratio es causa delectationis in quantum habet adiunctam spem consequendi cognitionem eius quod scire desiderat.“
- 73 Büttner (wie Anm. 61), S. 128.
- 74 Sulzer (wie Anm. 67), Bd. 1, S. 397.
- 75 Vgl. den Überblick im Artikel „Erhaben, das Erhabene“ in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (wie Anm. 43), Bd. 2, S. 623ff.
- 76 Vgl. z. B. *Kants Zusammenfassung in dem Abschnitt „Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“* : Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §59, S. 259f.
- 77 Büttner (wie Anm. 61), S. 142ff.
- 78 Heinrich v. Kleist: *Über das Marionettentheater*. In: *ders. Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von H. Sembdner, 8. Aufl., München 1984, Bd. 2, S. 345.