

Gabriele Schmid

## **Bewegte Betrachter**

Performative Strukturen in Kunstwerken<sup>1</sup>

„Ein Kunstwerk“, meint der Kunstpsychologe Max J. Kobbert, „ist wirklich, weil es wirkt. Wie nichts anderes.“ Solche Wirkmächtigkeit ist Voraussetzung dafür, dass Betrachter von Bildern bewegt werden können - im buchstäblichen und übertragenen Sinne.

Ich möchte Ihnen die Bewegung von Betrachtern durch und in Bildern an zwei Beispielen zeigen: Das ist ein Film des Dramatikers Samuel Beckett mit dem schlichten Titel *Film*. Sein Grundthema ist die Korrelation von Sichtbarkeit, Sein und Bewegung.

Beginnen werde ich jedoch mit einem knapp 300 Jahre früher entstandenen Werk, der Klosterkirche St. Ursula in Straubing. Anhand dieses letzten Gemeinschaftswerks der Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam möchte ich die minutiös choreographierte Bewegung von Rezipienten zeigen. Die Idee, die die Asams dem Bau und der Ausstattung von St. Ursula zugrunde gelegt haben, ist die im Uhrzeigersinn kreisförmige Durchwanderung des Kirchenraums. Die Form, die die Asams dafür gefunden haben, ist mit dem Kontext verbunden, für den das Auftragswerk entstanden ist. Das ist konkret der spezifische Standort in Straubing. Zugleich spielt der Gründungsgedanke des Ursulinenordens eine entscheidende Rolle für die ikonographische und ästhetische Erscheinung der Klosterkirche.

### **1. Kontext: Ursulinen in Straubing**

„Wenn es stimmt, daß die Bildung der nächsten Generation jeweils von der Bildung der Mütter abhängt, dann war der Straubinger Stadtrat wohl beraten 1691 einen Orden in unsere Stadt zu rufen, der sich die christliche Erziehung junger Mädchen zur Aufgabe gemacht hatte.“<sup>2</sup> So Kornelia Zipse in der Jubiläumsschrift zum 300jährigen Bestehen des Ursulinenklosters.

Entstanden vor dem Hintergrund der auf Ehefrau und Nonne eingeschränkten Lebensmodelle für Frauen des 16. Jahrhunderts, hatte sich die von Angela de Merici gegründete Gemeinschaft der Ursulinen bereits früh, doch besonders nach der Umwandlung in einen monastischen Orden im Jahr 1618 der Erziehung und Bildung von Mädchen verschrieben. Mit dem Ziel, das christliche Leben der Zög-

---

<sup>1</sup> Redeskript des Vortrags am 31.10.08 an der FH Ottersberg.

<sup>2</sup> Zipse 1991, S. 147

linge zu befestigen, ging ein profaneres einher: Neben Lesen, Rechnen, Latein und Musik waren die ärmeren Mädchen angehalten, einen Brotberuf zu erlernen.

Bei der Ankunft in Straubing erklärten die Ursulinen: „Wir werden die Jugendunterweisung als das Hauptziel unseres Daseins und als die wesentlichste Pflicht unseres Instituts jederzeit betrachten und diese unsere Schuldigkeit mit ungespartem Fleiß erfüllen.“<sup>3</sup> Zunächst wurden das Monasterium und die Schulgebäude in der Burggasse hergerichtet, um den Unterricht unmittelbar aufnehmen zu können. Knapp 40 Jahre später (1731) konnte der Bauplatz für die Kirche gekauft werden. Egid Quirin und Cosmas Damian Asam wurden 1736 von der damaligen Oberin Maria Magdalena von Empach für den Bau der Klosterkirche gewonnen. Im selben Jahr erfolgte die Grundsteinlegung. 1741 wurde die Kirche - wie zuvor bereits das Kloster - der Unbefleckten Empfängnis geweiht.

### **2. Architektonischer Kontext: Kloster und Kirche**

Der architektonische Körper der Klosterkirche St. Ursula ist aufgrund der engen Umbauung stets nur teilweise sichtbar. Selbst die in die Gebäudeflucht integrierte Frontfassade ist von der schmalen Burggasse aus nicht überschaubar. Rechts und links schließen die Raumfluchten des Gymnasiums und das Wohnhaus der Schwestern an die Kirche an. Deutlicher wird die enge Verbindung von Kloster und Kirche im Innenraum. Links neben dem Hauptaltar befindet sich, durch ein Fenster mit dem Altarraum verbunden, der Gebetsraum der Schwestern. Ein zweites, blindes Fenster befindet sich gegenüber auf der rechten Seite. Auf die Verbindung von Kirche und Klausurgebäude der Schwestern weisen Oratorien, die auf zwei Etagen zwischen Hauptaltar, Seitenaltären und Westempore angebracht sind.

Betrifft man die Kirche vom Westportal her, so sieht man zunächst von Ferne den Hochaltar mit dem großen Altarblatt. Hoch oben hält ein Putto eine stuckierte Lilie - Symbol der Unbefleckten Empfängnis - in der Hand, stützt sich auf eine silberne Wolke und beugt sich über den Rand der kranzförmigen Bekrönung des Hochaltars. Neben ihm schwebt die Stuckfigur des Erzengels Gabriel. Er weist mit einer Hand nach oben auf das Auszugsbild Gottvaters, mit der anderen nach unten auf eine lateinische Inschrift über dem Hochaltarblatt: VIRGO SINE LABE - Jungfrau ohne Makel.

Schreitet man vom Vestibül in den Hauptraum, treten die Seitenaltäre ins Blickfeld. Das Blatt des linken Seitenaltars, welcher Cosmas Damian Asams Darstellung der Heiligen Familie zeigt, ist für diesen Standpunkt konzipiert.

---

<sup>3</sup> Huber 1991, S. 93.

Thomas Puttfarcken hat in einer Rezeptionsästhetischen Studie zu Tizians 'Pesaro Madonna' in der Frari-Kirche in Venedig dargelegt, daß eine seitliche Ansicht, vom Mittelgang her, der Bildkonzeption Tizians entspräche, da nur von hier aus betrachtet sich die gemalte Architektur mit der realen verbinde. Zuvor hatten Kunsthistoriker angenommen, Tizian habe mit der Pesaro-Madonna eine neue, vom traditionellen frontalen Bildtypus der Sacra Conversazione abweichende Formulierung erfunden.<sup>4</sup> Thomas Puttfarcken hat jedoch nachgewiesen, dass Tizian die Bewegung der Kirchenbesucher durch den Kirchenraum bei der Bildkonzeption mit bedacht hat. Der Bildraum fungiert so in der Tradition des *finestra aperta* als Erweiterung des realen Kirchenraums.

Die perspektivische Organisation in Asams 'Heiliger Familie' legt nahe, dass es sich hier um einen ähnlichen Fall handelt. Das Blatt des linken Seitenaltars verdeutlicht zugleich, wie in Straubing Raumillusionen eingesetzt sind. Die gemalten Räume setzen im Unterschied zu Tizians Lösung nicht die realen fort, weder im Altarblatt, noch in den Deckenfresken. Vielmehr erscheinen Raumgebilde, die zwar aufgrund ihrer perspektivischen Konstruktion bestimmte Standorte nahe legen, doch vom realen Raum getrennt bleiben. Asam nutzt die Perspektivkonstruktion als Vermittlungsstrategie, um das heilige Geschehen so zu präsentieren, dass Gestalten und architektonische Elemente 'wie wirklich' erscheinen. Dergestalt bindet Asam die visionäre Erscheinung an die Erfahrungswelt und den Wissenszusammenhang seiner Rezipienten an: Sie wird lesbar - in einer Weise, die doch symbolisch und hinweisend bleibt.

### 3. Die Deckenfresken: Programm und Ausführung

Die Standortvorgabe des linken Seitenaltars leitet die Betrachter bis ins Zentrum des Raums. Von dort lässt sich das Deckenfresko nahezu simultan als Ganzes betrachten. Hier wird die Ordenspatronin verherrlicht „und durch Inschriften und die Darstellung der Erdteile der Auftrag der Ursulinen, die christliche Erziehung über die Welt zu verbreiten sinnlich anschaulich gemacht.“<sup>5</sup>

Für die Fresken ist das Programm erhalten, das der Ingolstädter Jesuitenpater Franz Xaver Gumpff verfasst hat.<sup>6</sup> Dass Gumpff im Jahr der Einweihung der Kirche Leiter des jesuitischen Knabengymnasiums zu Straubing wurde ist nur ein weiterer Fingerzeig dafür, dass solche ikonographischen Programme „innerhalb des Kirchenganzen von vornherein weniger künstlerische als pädagogische Wir-

<sup>4</sup> Vgl. Puttfarcken, 1992, S. 95ff.

<sup>5</sup> Zipse, 1991, S. 163.

<sup>6</sup> Das vollständige Programm für Straubing wurde von Karl Tyroller im Archiv des Klosters wieder gefunden (zuvor lag es lediglich in einer gekürzten Abschrift vor).

kungsmittel im Auge“ hatten.<sup>7</sup> Die künstlerische Vermittlungsstrategie indessen berücksichtigt die Einbettung der Kirche ins Kloster.

Das zentrale Deckenfresko ist, kenntlich an den perspektivischen Verkürzungen, noch für einen Standpunkt im Eingang der Kirche konzipiert. Die Darstellungen in den vier Ecken sind (wie die der Altarblätter) perspektivisch für verschiedene Standpunkte konzipiert und leiten - gleich einer Betrachterchoreographie - die Adressaten im Uhrzeigersinn durch den Kirchenraum.

In den vier Ecken - „Unten auf der Erde“ - schreibt Gumpff - „werden die 4 Teile der Welt abgeteilt, welche ihren Affect gegen der Mutter Gottes machen, und jeder Weltteil mit seinen Bewohnern; Tiger, Löwen, Elefanten, Strauße, Pfauen, Papageien, Adler und Paradiesvögel in fremder schöneren Bewaffnung, Kleidung, unter verschiedenen Architekturen“.

Der Vorschrift Gumpffs folgend haben die Asams im Südosten gemäß seiner heilsgeschichtlichen Bedeutung den Kontinent Asien mit den drei Weisen dargestellt. Im Nordosten befindet sich Europa, wo der Ursulinenorden seinen Ursprung hatte. „Ursulinen eröffnen lesenden, schreibenden und musizierenden Jungfrauen den Zugang zum Reichtum christlicher Kultur.“<sup>8</sup> Diese beiden Darstellungen sind für Standorte links und rechts vom Hauptaltar konzipiert. Die beiden Darstellungen im Westen treten erst im weiteren Verlauf der choreographierten Kreisbewegung in den Blick: Im Nordwesten erscheint Afrika, wo ein Hohepriester vor einer Pyramide ein Opfer darbringt, im Südwesten schließlich wird die Landung missionierender Ursulinen in Québec geschildert. Die französische Ursuline Maria von der Menschwerdung errichtete dort 1639 das erste Frauenkloster in der Neuen Welt.<sup>9</sup>

#### Deckenfresko über dem Hauptaltar:

Nach diesem Vorgriff kehre ich zurück zum Hauptaltar, denn dorthin wird der Besucher zunächst gelenkt. Er ist nun aufgefordert - unterstützt von den gewundenen Säulen aus Stuckmarmor - den Blick in die Höhe zu lenken. Dort veranschaulicht das Deckenfresko das angestrebte Ziel: die Herzen Jesu und Mariae durch ein von göttlichen Tugenden bestimmtes Leben zu erreichen. Die beiden Herzen werden umrahmt von Schlüssel, Kelch und Anker, den Symbolen für die drei göttlichen Tugenden Glaube, Liebe Hoffnung und, außerhalb des Goldrahmens, von den vier Evangelisten.

<sup>7</sup> Tintelnot, zit. nach: S. Hofmann, 1986, S. 45.

<sup>8</sup> [http://www.kloster.ursulinen-straubing.de/redaktion.html?redaktion\\_id=14;template\\_id=1;menue\\_id=26](http://www.kloster.ursulinen-straubing.de/redaktion.html?redaktion_id=14;template_id=1;menue_id=26) (29.09.08)

<sup>9</sup> Vgl. Zipse, 1991, S. 160ff

Vom Deckenfresko in der Apsis lenken gemalte und stuckierte Wolken den Blick hin zur rechten Altarfigur; Ignatius von Loyola, Gründer des Jesuitenordens, welcher sich der Erneuerung der Christenheit vor allem durch die Erziehung der Jugend widmete. Die Plastik fängt mit der Fläche des Brustlatzes den Blick auf und führt ihn zum rechten Seitenaltar. Die Komposition von dessen Altarblatt ist spiegelbildlich zum linken Seitenaltar und für eine Ansicht vom Altarraum her angelegt. Dargestellt sind der heilige Augustinus, dessen Regel die Ursulinen übernahmen, und die heilige Ursula in Anbetung des Herzens Jesu. Gumpff hatte sich allerdings eine plastische Lösung vorgestellt: „Dan das Herz Jesu in Ein Altarblatt mahlen zu lassen wär nit meines Sinns aus seiner Ursach, sondern es muß in besonderer Zierung auf Einem Altar zur Verehrung gestellt werden. Wo von ich, wen die Erlaub habe, Ein andersmahl, Bericht Erstaten wirdt.“<sup>10</sup> Dazu ist es wohl nicht gekommen, und die Asams bevorzugten eine Lösung die es ihnen ermöglichte, die Betrachter zur Orgelempore zu lenken.

#### **Fresko über der Orgelempore:**

Im Tonnengewölbe über der Westempore ist die Legende der heiligen Ursula dargestellt. Gumpff hatte bestimmt: „Im Chor oben in dem Gewölbe könnte sehr schön einerseits die Schifffahrt der Sanct Ursula Gesellschaft mit mehreren Galeeren und Schiffen gezeichnet werden [hier links]. Dann andererseits [rechts zu sehen] auf dem Landt dero Marter, wo der Tyrann unter einem Kriegszelt mit seinem Gefolge stünde, [und abweichend von der historischen Überlieferung] in altfränkischer Kleidung den Soldaten zu morden gebietet und diese, teils mit Schwertern und Säbeln, teils mit Büchsen und Lanzen, in verschiedener grimmiger Gestalt die heilige Jungfrauschar Zermarterten, wo oben [im Gewölbescheitel] der Himmel offen und das jungfräuliche Lamm Gottes in schönstem Glanz herab strahlete.“<sup>11</sup>

#### **4. Kontext ikonographisch: Die Geburt der Perle aus dem Blitz**

Oberhalb des jungfräulichen Lamm Gottes befindet sich eine Grisaille mit der Darstellung einer Muschel. Sie liegt genau gegenüber dem Hauptmotiv VIRGO SINE LABE über dem Hochaltar. Die Schrift steht in einem von golden gefasster Pflanzenornamentik reich umspielten, mehrfach gewölbten, bläulich perlmuttern schimmernden Feld. Das Schimmern und die Muschel führen auf die Spur eines

<sup>10</sup> Tyroller 1976/7.

<sup>11</sup> Tyroller, 1976/77, S.26ff., vgl. dazu ebd. S. 8f

Mythos, der im Westen erst seit der Barockzeit bekannt ist, dem Mythos von der 'Geburt der Perle aus dem Blitz'.<sup>12</sup>

Der Glaube an die Herkunft der Perle aus einer Hochzeit des Himmels mit der Erde ist seit der Frühzeit des Christentums ohne Unterbrechung bis ins 18. Jahrhundert immer wieder ausgesprochen worden. Das bedeutendste Zeugnis von der Überlieferung von Blitz und Perle ist die seit dem 5. oder 6. Jh. unter dem Namen Epräm des Syrsers umlaufende große Predigt gegen die Häretiker über die Jungfrauengeburt Marias: „Die Perle ist ein Stein aus Fleisch geboren, denn aus dem Schallier kommt sie hervor. ... [Sie entsteht] nicht durch Begattung der Schnecken, sondern durch eine Mischung des Blitzes und des Wassers: also ist auch Christus empfangen in der Jungfrau ohne Fleischeslust ... Die keinen Heller wert Schnecke bringt den Stein hervor, der mehr als viele Talente Goldes wert ist. So hat auch Maria die keiner Natur vergleichbare Gottheit geboren.“<sup>13</sup>

#### **5. Kontext: Die plastische Ausgestaltung**

Im perlengleichen Schimmern über dem Hauptaltar kulminiert die Weise, in der die Asams den gesamten Kontext der Fresken gestaltet haben.

Die Deckenfresken sind von goldenen Rahmenornamenten umgeben, welche die Malerei deutlich vom architektonischen Raum trennen. Der Goldrahmen um das zentrale Deckenfresko wird durchbrochen von trompe-l'œil-haften Grisailen, welche an manchen Stellen in plastisches Stuckornament übergehen. Mit Stuckgirlanden und Stuckwolken verbinden die Asams Deckenbild und reales Kirchengebäude. Stuckputti schaffen auch Verzahnungen mit den Altaraufbauten. Hauptelement der Altäre sind gewundene Säulen aus Stuckmarmor. Die Säulen werden gekrönt von Kapitellen, die eine freie Erfindung Egid Quirin Asams sind. Farbige gefasste Engelsköpfchen halten goldene Kronen über geflammte Herzen. Das selbe Motiv erscheint an den Kapitellen der Pilaster, zwischen denen die Oratorien angebracht sind. Ein Reigen von nahezu 100 Engelsköpfchen zieht auf der Höhe der Kapitelle am Innenraum entlang.

Die Dekorationselemente reflektieren das Licht. Die polierten Säulen spiegeln, es strahlen die goldene Fassung der Basen und Kapitelle und die goldenen Ornamente an Decke und Wänden. Silberne reflektieren die Wolkengebilde seitlich des Hauptaltars. Rot glänzen die Faltenwürfe des Gewandes von Karl Borromäus,

<sup>12</sup> vgl. Friedrich Ohly: Tau und Perle (1973) und ders.: Die Geburt der Perle aus dem Blitz (1974).

<sup>13</sup> Epräm, zit. nach: Ohly, 1974, S. 299f.

Erzbischof und Kardinal von Mailand, dem Förderer des jungen Ordens.<sup>14</sup> Ihm gegenüber glänzen die großflächiger gestalteten Teile des togaartigen Überwurfs von Ignatius von Loyola.

Die vielfachen Spiegelungen und die farbigen Reflexe an den goldenen und polierten Oberflächen - die als 'Nichtfarben' schon allein ein besonderes Verhältnis zum Licht anzeigen - erzeugen einen Raum, der in ganz anderer Weise wirkt als die dargestellten visionären Räume in den Fresken. Dieser Raum entsteht durch die Affektion der Sinne, als visuelle und raumkörperliche Ansprache. Der gebaute, architektonische Raum wird durch die vielfachen Spiegelungen erweitert in mehrfachem Sinne. In physikalisch-optischem Sinne entstehen virtuelle und reelle Bilder an den konkav und konvex gekrümmten und gebogenen Flächen. Der Widerschein lässt die Oberflächen durchlässig werden und lichterhaft.

Die uneindeutigen Orte der sich vielfach überlagernden Reflexe irritieren die Sinne. Es fällt schwer, die Formationen als feste Körper zu erfassen. Es gibt hier, im Sinne einer Informationsübermittlung, nichts abzulesen. Vielmehr verdichtet sich der flüchtige, leichte und lichte Schein der Oberflächen, zu *einem* beweglichen und bewegenden Raum. Über die Affektion ihrer Sinne nehmen die Betrachter an solcher Bewegung teil. In der Tendenz ist diese Bewegung unendlich, denn schon von einer Stelle aus betrachtet ändert sich der Anblick von allem fortwährend, auch indem sich Sinneseindrücke vielfach überlagern und beeinflussen. Bleibt man länger im Raum und überlässt sich den Sinnesempfindungen, führt das Flimmern dieses unreal erscheinenden Lichtraums bald zu einem leichten, nicht unangenehmen Schwindelgefühl, das die gewohnte, utilitaristische Weise der Weltwahrnehmung durchbricht.

Das Erlebnis des Lichts, denn darum geht es hier, hat Aldous Huxley als die grundlegenden Charakteristika des Nichtsymbolischen und des Überpersönlichen bezeichnet: „Übernatürliches Licht und übernatürliche Farben sind allen visionären Erlebnissen gemein. Und Hand in Hand mit Licht und Farbe geht in jedem Fall das Erkennen eines größeren Bedeutungsgehaltes.“<sup>15</sup> Huxley bezieht sich auf Erfahrungen, die teils spontan, teils unter dem Einfluss von Halluzinogenen auftreten - und welche zu einem Gewahren der Welt führen, dem die Dinge erscheinen 'wie sie sind'. Denn hier „haben wir uns fast ganz der Sprache entledigt und befinden uns außerhalb begrifflichen Denkens.“<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Borromäus hatte Ursulinen in seine Diözese in Mailand geholt. Von ihm hatten sie den Auftrag zur Mitarbeit am Apostolat für die Jugend erhalten.

<sup>15</sup> Huxley, 1956, S. 75.

<sup>16</sup> Huxley, 1956, S. 73.

Übernatürliches Licht und übernatürlich starke Farben sind zugleich charakteristisch für die Darstellung von Jenseitswelten. Licht und Farbe werden dort beschrieben an Materialien, die wie selbstleuchtend erscheinen: Glas, Perlen, Gold und Edelsteine. Sie kommen in besonderer Vielzahl vor in der Offenbarung Johannes, insbesondere in der Beschreibung des neuen Jerusalem: Seine „Mauer ist aus Jaspis gebaut, und die Stadt ist reines Gold gleich reinem Glas. Die Grundsteine der Mauer der Stadt sind aus Edelsteinen jeder Art köstlich bereitet; (...) Und die zwölf Tore waren zwölf Perlen; je eins der Tore bestand aus einer einzigen Perle. Und die Straße der Stadt war reines Gold, wie durchsichtiges Glas... Und die Stadt bedarf nicht der Sonne noch des Mondes, dass sie ihr scheinen; denn der Lichtglanz Gottes erleuchtete sie, und ihre Leuchte ist das Lamm.“<sup>17</sup> Göttliches mit Licht und Glanz gleichzusetzen haben viele Kulturen gemein. Eine utilitaristische Erklärung gibt es dafür nicht. „Die kausale Kette beginnt ...“, so begründet es Huxley, „im psychischen Jenseits visionären Erlebens, senkt sich zur Erde und steigt dann wiederum auf in das theologische Jenseits des Himmels.“<sup>18</sup>

Das Einbringen von glänzenden und leuchtenden Materialien in sakrale Bauten ist nicht allein symbolisch, sondern es dient gleichsam als Vermittlungsstrategie, die eine unmittelbare Erfahrung der Verbindung des Irdischen mit dem Himmlischen ermöglicht.

Dies war von der zeitgenössischen gegenreformatorischen Ästhetik genau so gewollt.

Von Kardinal Robert Bellarmin erschienen 1586-93 in Ingolstadt die 'Kontroversen', ein grundlegendes Werk für die kirchliche Erneuerung nach dem Konzil von Trient. Die katholische Kirche dient nach Bellarmin dazu, Gott zu opfern. Sie ist Gebetsort, Aufbewahrungsort für Reliquien der Märtyrer und in ihr finden Predigt und Sakramentspendung statt. Den Schmuck der Kirchen rechtfertigt Bellarmin damit, dass der geschmückte Tempel die Menschen leichter zu frommen Dingen bewege, er bewahre die Majestät der Sakramente und die schuldige Ehrfurcht: „Wenn wir einen herrlichen und geschmückten Altar sähen, würden wir leichter bedenken, daß Gott groß ist, auch würde der Frömmigkeit und Ehrfurcht auch der einfachen Leute geholfen.“<sup>19</sup>

Die Geistlichkeit achtete die prachtvolle Ausstattung der Kirchen, wie die Predigt des Maximilianus Franciscus Dominicus Ecker anlässlich des 1000jährigen Bestehens des Bistums Freising (das Anlaß für die Barockisierung des Doms durch die

<sup>17</sup> Offenbarung Johannes, 21.10ff. Zit. nach: Die Heilige Schrift, Züricher Bibel, neu übersetzt 1907-31. Zürich, 1982.

<sup>18</sup> Huxley, 1956, S. 80.

<sup>19</sup> S. Hofmann, 1986, S. 36.

Brüder Asam gewesen war) zeigt. Zwar steht für Ecker die geistliche Kirche an erster Stelle, doch folgt daraus keineswegs eine Mißachtung des Kunstwerks. Der Prediger wendet sich an den Fürstbischof: „Verwunderen wurde sich König Salomon über die Kunst und Geschicklichkeit der zweyen Herren Gebrüder, dero Händen-Wercke diß alles ist, was ihr hier sehet und was ihr alhier bewunderet. Es hatte zwar König Salomon in seinem Tempel ... verschiedene Schildereyen ..., sagt die Schrift, doch bestunden solche nur allein in Cherubinen, Löwen und Palmen-Bäumen: dahingegen was siehet man alhier vor Erfindungen, Außführungen, Mannigfaltigkeiten ... so verschidener Vorstellungen? Was vortreffliche Haltungen, was Höche und Stärke der Coloriten ... und noch dergleichen Unzahlbares? Dergestalten, daß wie die Augen also auch die Sinnen darob erstarren möchten.“<sup>20</sup>

In Eckers Predigt scheinen jene Grundzüge gegenreformatorischer Ästhetik auf, wie sie Kardinal Gabriele Paleotti 1582 in seiner grundlegenden Rechtfertigungsschrift über den Gebrauch der Kunst in der Religion beschreibt.<sup>21</sup> Paleotti widmet sich besonders dem Verhältnis Kunst - Publikum und formuliert die Prämisse, dass die Malerei so beschaffen sein müsse, dass sie den Geschmack aller auf jeweils entsprechende Weise befriedigt. „Der Gedanke der Reintegration aller Rezipientengruppen zum Zwecke eines ‘allgemeinen Wohlgefallens’ ... bringt Paleotti dazu, die verschiedenen Ansprüche an ein und dasselbe Bild genauer zu definieren - er bildet dazu vier Klassen von Betrachtern: die Maler, die Gebildeten, die Ungebildeten und die Geistlichen. Jede Gruppe müsse in der Malerei ‘ihren Teil’ wiederfinden: die Maler die kunstgemäße Darstellung, die Gebildeten die adäquate Auffassung des Inhalts, die Ungebildeten die Schönheit, die Geistlichen den ... fromme Gedanken und zu Taten stimulierenden Charakter der Malerei.“<sup>22</sup> Um auch die Augen der Unerfahrenen zur Bewunderung zu zwingen, postulierte Paleotti die Nachahmung der Wirklichkeit in einer Weise, dass die täuschende Ähnlichkeit den Blick verzaubere.

Die Ausstattung der Klosterkirche St. Ursula entspricht dem gegenreformatorischen Streben der katholischen Kirche, die Gläubigen anzusprechen „gemäß der altkirchlichen Auffassung, daß die Menschen besser über das Auge als über das Ohr zu beeinflussen seien.“<sup>23</sup> Die Protestanten hatten visionäre Ereignisse missbilligt. Helle Kirchen wurden gebaut, die das Lesen der Bibel und der Gesangbücher ermöglichten. „Die Anhänger der Gegenreformation unter den Katholiken befanden sich in einem Zwiespalt. Sie hielten zwar das visionäre Erlebnis für etwas Gutes, aber sie glaubten auch an den unübertrefflichen Wert des gedruckten Wor-

<sup>20</sup> Zit. nach: S. Hofmann, 1986, S. 39f.

<sup>21</sup> Vgl. Kemp, 1992, S. 9ff.

<sup>22</sup> Kemp, 1992, S. 10.

<sup>23</sup> Zipse, 1991, S. 149.

tes. In den neuen Kirchen wurde nur selten buntes Glas verwendet, und in vielen der alten wurde es ganz oder teilweise durch farbloses Glas ersetzt. Das unge-dämpfte Licht erlaubte es den Gläubigen, dem Gottesdienst in ihren Gebetbüchern zu folgen und gleichzeitig die Werke der neuen Generation von Bildhauern und Architekten des Barock zu betrachten, die ebenfalls zu Visionen anregten. Die Werke, die nun eine Entrückung ermöglichten, waren aus Metall und poliertem Stein. Wohin der Andächtige den Blick wandte, er sah das Schimmern von Bronze, das üppige Glänzen farbigen Marmors, das überirdische Weiß von Statuen.“<sup>24</sup>

## 5. Kontext: Die Schrift

Die Wahrnehmung des Flimmerraums führt zu einer veränderten Rezeption der anderen Gestaltungselemente im Kirchenraum. Die Illusionsräume der Fresken erscheinen nunmehr eingebettet in einen Raum, der Anteil hat an göttlicher Transzendenz. Die Darstellungen werden glaubhaft, ohne dass die Bilder ihren Charakter als hinweisende Zeichen vollständig verlören.

In Trompe-l'œil-Manier sind goldfarbene Worte in den Raum eingefügt. Sie kommentieren und bezeichnen die Bildsequenzen im Raum. Im Deckenfresko, nahe der Mitte, überreicht der hl. Augustinus einer Ursuline ein aufgeschlagenes Buch mit dem lateinischen Text: „Unter der Regel des heiligen Augustinus sind die Weisungen der gottgeweihten Jungfrauen von der Gesellschaft der hl. Ursula von Papst Paul V. im Jahre 1618 approbiert worden.“<sup>25</sup> Am östlichen Rande des Deckenfreskos überreicht Papst Paul V. einer Ursuline ein Dokument mit den Worten: „aus dem Stamm der hl. Ursula werden 11000 Bezeichnete in den Himmel einziehen.“<sup>26</sup> So lautet die Verheißung, die hier ganz direkt an die besonderen Adressaten, die Schwestern und Schülerinnen der Ursulinen, gerichtet ist. Von goldener Schrift ist auch das Hauptmotiv über dem Hochaltar. Ein goldenes Buch bildet eine plastische Parallele der konzeptionellen Verbindung von Schrift und Bild.

Der lose, gleichsam spielerische Verbund von Fresken, Skulpturen und Schrift erzählt von Programm und Geschichte des Ursulinenordens; doch sind die verschiedenen Vermittlungsstrategien auf verschiedene Lesarten gerichtet: auf performative Teilnahme der goldene Flimmerraum, gleichnishaft lesbar wird der theologische Gehalt in der Malerei und buchstäblich entzifferbar im geschriebenen Wort. So greifen gleichsam curricular vermittelte Wissensbestandteile und den Sinnen

<sup>24</sup> Huxley, 1956, S. 84f.

<sup>25</sup> ‘SUB REG S AUG INSTIT REL VV SOC S URSULAE A PAULO V. P.P. APPRO ANNO MDCXVIII’

<sup>26</sup> Vgl. Weber, 1997, S. 12.

vermittelte Erlebnisse in Form verschiedener Vermittlungsstrategien ineinander und ermöglichen im kreisförmigen Durchwandern des Kirchenraums Lern- und Erfahrungsprozesse der Adressaten, welcher dem architektonischen Kontext geschuldet ist. Die verschiedenen Zugänge – von der Burggasse her, vom Klausurgebäude der Schwestern und vom Gymnasium aus – erfordern die bewegliche, von jedem Startpunkt aus mögliche Lenkung der Betrachter.

Zugleich erfordert die Form der Idee im Straubinger Kirchenraum die intellektuelle und sinnliche Hinwendung der Betrachter. Solche Verschränkung der Rezeptionsweisen entspricht nicht nur gegenreformatorischer Ästhetik sondern auch der Durchdringung von contemplatio und actio, apostolischer und monastischer Lebensweise, welche den Ursulinenorden charakterisiert. Nicht zuletzt spiegelt sich solches Verständnis im Lehrkonzept des Ordens: 1687 schreiben Ursulinen, sie wollten „neben Abwarthung unserer eigenen Volkhomenheit das Heyl des neben Menschen ... befördern, in specie aber Profession machen, die liebe Jugend weiblichen Geschlechts zu instruieren und selbige neben geistlichen Unterricht lehren lesen, schreiben, rechnen, weben allerhandt Nadl- und schöne Arbeithe, von welchen sich die Armen khönen ehrlich forthbringen, die Reichen ebenfalls lehren, wie sye die Zeit mit guetten Nutzen sollen zubringen und den Müessigang meiden.“<sup>27</sup>

## 7. Die Flucht vor dem Betrachter

Solch didaktisches Programm liegt meinem zweiten Protagonisten fern. Samuel Beckett verfasst 1964 den Entwurf zu *Film*. Er ist 57 Jahre alt und kann auf ein breit gefächertes Oeuvre zurückblicken. Beckett hatte um 1929 unter dem Einfluss von James Joyce begonnen, Kurzgeschichten zu veröffentlichen. Es folgen Romane und Theaterstücke, schließlich Hörspiele. Szenerien und Dialoge werden im Verlauf der Werkentwicklung immer knapper. Für die Bühne entwirft Beckett im Spätwerk Szenerien aus reinem Licht.

*Film* ist noch im selben Jahr von Alan Schneider umgesetzt worden. Nach mehreren gescheiterten Besetzungsversuchen riet ihm Beckett, den damals über 70jährigen und weltberühmten Buster Keaton zu fragen, ob er die Rolle des Protagonisten übernehmen wolle. Zu Schneiders Erstaunen sagte Keaton zu; und Beckett, zunächst im Zweifel, ob ihm solcher Aufenthalt bekomme, kündigte seine Anwesenheit bei den Dreharbeiten in Manhattan an.

---

<sup>27</sup> Huber 1991 S. 87f.

Schließlich trafen der Star-Komödiant und der Schriftsteller vor Beginn der Dreharbeiten in Keatons temporärer Behausung in Manhattan aufeinander. Keaton trank Bier und sah sich ein Baseball-Spiel im Fernsehen an. Die beiden wechselten einige belanglose Worte, dann trat Stille ein, während Keaton weiter dem Spiel zuschaute. Beckett und Schneider versuchten eine Konversation in Gang zu bringen:

"Did you have any questions about anything in the script, Buster?"

No. (Pause)

What did you think about the film when you first read it?

Well ... (lange Pause)

"They simply had", berichtet Schneider, "nothing to say to each other, no worlds of any kind to share... It was a disaster."<sup>28</sup>

*Film* von Beckett ist im Unterschied zu seinen bekannteren *Teleplays* aus den 1980er Jahren wenig rezipiert worden. Ich zeige Ihnen nun eine von mir für den heutigen Anlass gekürzte Version des im Original 22 Minuten langen *Film*. Auslassungen erkennen Sie an kurzen Schwarzblenden. Im Wesentlichen habe ich Wiederholungsschlaufen herausgeschnitten, die gleichwohl für den Charakter des Films wesentlich sind. Meine Kurzversion dauert knapp 10 Minuten.

- Film

Ich kann Ihnen nun verraten, wie die zeitgenössische Rezeption von Becketts *Film* war: ein Disaster, gleich der Begegnung von Beckett und Keaton. Der Clash der Kulturen des Komödiantischen und des Existenziellen zieht als irritierender roter Faden durch das Werk, denn weder die Erwartung an das eine noch an das andere Genre werden erfüllt.

Schon dass *Film* ein Stummfilm ist, erschien dem Publikum der späten 1960er Jahre merkwürdig. Dass allerdings der weltberühmte Buster Keaton nur von hinten gezeigt wurde, stieß auf blankes Unverständnis. Gezeigt im Rahmen einer Reihe von älteren und neuen Keaton-Filmen wurde *Film* ausgebuht. Die schwarz-weiße Stummfilmästhetik führte das Publikum auf die Fährte des Komödiengenres.

---

<sup>28</sup> Schneider, Alan: On directing Samuel Beckett's *Film*. 1969, S. 3.

Beckett knüpft, pädagogisch interpretiert, an den Wissenskontext seines Publikums an, um ihn sogleich zu unterlaufen, indem er die so geschürte Erwartungshaltung ent-täuscht. Seine "Botschaft" - Schneider setzt das Wort in Anführungszeichen - esse est percipi (Sein ist Wahrgenommenwerden) erschloss sich offenbar niemandem. Mir dagegen ist es gut 40 Jahre später beim ersten Sehen genau umgekehrt ergangen. Ich hatte eine puristische Inszenierung, vielleicht ähnlich der von Beckett fürs Fernsehen inszenierten Teleplays *Quadrat I+II* erwartet - und war beim Auftauchen der narrativen und komödiantischen Elemente irritiert und zunächst ent-täuscht.

Im Teleplay *Quadrat I* sehen wir vier Kapuzenmänner, welche in stets sich wiederholender Choreographie ein schwarzes Loch in der Mitte des Bühnenquadrates umkreisen. Vom Quadrat aus wird klar, was der Pädagoge und Philosoph Otto-Friedrich Bollnow meinte, als er Becketts Werk im Jahr 1956 so charakterisierte:

"Beckett [...] bezeichnet genau den Punkt, wo der Existenzialismus nicht mehr Krise ist, sondern Dauerzustand. ... [Die Zeit] ist nichts anderes mehr als der gliederungslose, ewig gleiche Ablauf der leeren Augenblicke. ... Es gibt keinen Mittelpunkt mehr, von dem her sich menschliches Dasein als in die Zukunft hinausgreifend und zur Vergangenheit sich verhaltend gestalten könnte. Es gibt nur noch den Restbestand eines bloßen Daseins."<sup>29</sup> Solcher, vom Pädagogen Bollnow mit leisem Misstrauen betrachteter Existentialismus wird von Theodor W. Adorno, der Otto Friedrich Bollnow im Übrigen einen allzu versöhnlichen "Jargon der Eigentlichkeit" vorwarf, aus anderer Perspektive betrachtet:

"Hat der vor-Beckettsche Existentialismus ... Philosophie als poetischen Vorwurf ausgeschlachtet, so präsentiert Beckett, gebildeter als irgendeiner, ihm die Rechnung: Philosophie, Geist selber deklariert sich als Ladenhüter, traumhafter Abhub der Erfahrungswelt, und der dichterische Prozeß als Verschleiß."<sup>30</sup>

Beckett entzog sich allen - auch wohlwollenden - intellektuellen Erörterungen seines Werks; manches Mal, indem er freundlich auf die alltägliche Wahrnehmungswelt verwies. Reine Wahrnehmung ist es dann auch, die bei *Film* im Zentrum steht. Im schriftlichen Entwurf schreibt Beckett:

"Wenn alle Wahrnehmung anderer - tierische, menschliche und göttliche - aufgehoben ist, behält einen die Selbstwahrnehmung im Sein. Die Suche nach dem Nicht-Sein durch Flucht vor der Wahrnehmung scheitert an der Unausbleiblichkeit der Selbstwahrnehmung.

---

<sup>29</sup> Bollnow nach Birkenhauer S. 165.

<sup>30</sup> Adorno zit. nach Birkenhauer S: 167.

Das obige will keinen Wahrheitswert haben und wird nur als strukturelles dramatisches Hilfsmittel betrachtet.

Zur Darstellung der Hauptfigur in dieser Situation wird diese in Objekt (O) und Auge (A) gespalten, in das fliehende O und das verfolgende A.

Erst am Ende des Films wird klar, daß der verfolgende Wahrnehmende nicht ein anderer ist, sondern die Hauptfigur selbst.

A nimmt O bis zum Ende des Films von hinten aus einem Winkel wahr, der nicht größer als 45° ist. Grundregel: A gerat ins *percipi* = erleidet Angst des Wahrgenommenwerdens nur, wenn dieser Winkel größer wird."<sup>31</sup>

In gewisser Weise ist Becketts dramaturgische Anordnung eine Umkehrung der kindlichen Annahme, das Zuhalten der Augen bewirke die eigene Unsichtbarkeit.

Die Konsequenz von Schneiders Ausführung des Konzepts ist, dass wir Buster Keaton beinahe durchgängig in Form eines Overshoulder-Shots begleiten. Rezeptionsästhetisch gesprochen wird der Protagonist von *Film* zu unserer Identifikationsfigur, wir sehen - und das wird uns am Ende erst vollständig klar - mit seinen Augen. Gebunden an die Identifikationsfigur sind wir gleichsam mit ihr auf der Flucht.

## 8. Die Form der Idee

Nun ist *Film* keineswegs die Illustration einer abstrakten Idee. Vielmehr ist *Film* eine unersetzbare und unübersetzbare *Form der Idee*. Die Begriffskoppelung, die ich mir geliehen habe, stammt von Beckett, der erklärte: "Ich interessiere mich für die Form der Idee, auch wenn ich nicht an sie glaube."<sup>32</sup> Das Festhalten an einer hinsichtlich der Übersetzbarkeit in abstrakte Begriffe vagen, doch im Kontext der konkreten ästhetischen Form deutlich bestimmbar Formulierung wird an den Übersetzungen von Becketts Werken klar. Der gebürtige Ire Beckett hat nach seiner Übersiedelung nach Frankreich begonnen, seine Werke auf französisch zu verfassen, und er pflegte sie selbst ins Englische zu übersetzen - oft viele Jahre später.

Ich gebe Ihnen ein Beispiel: In seinen Roman "Malone stirbt" hat Beckett ein Gedicht eingefügt, in welchem ein alter Mann in hilflos stolpernden Verse seine Liebe auszudrücken sucht.

Auf französisch klingt das so:

---

<sup>31</sup> Beckett zit. nach Birkenhauer S. 136.

<sup>32</sup> Beckett zit. nach Birkenhauer S. 9.

Poupée Pompette et vieux bébé (wörtl.: Puppe Pumperl und Opalein)  
C'est l'amour qui nous unit  
Au terme d'une longue vie  
Qui ne fut toujours gaie  
C'est vrai  
Pas toujours gaie.

Auf Englisch so:

Hairy Mac and Sucky Molly (wörtl.: Der haarige Mac und die saugende Molly)  
In the ending days and nights  
Of unending melancholy  
Love it is at last unites

Schließlich in der von Beckett akzeptierten Übersetzung von Elmar Tophoven ins Deutsche:

Die tolle Moll und der olle Mac  
haben endlich sich gefunden,  
sind in Liebe nun verbunden.  
Welch ein später Lebenszweck.<sup>33</sup>

Beckett geht es also offenbar nicht um wörtliche Übersetzung, sie ist auch nicht bloß sinngemäß. Vielmehr vermag am Beispiel deutlich zu werden, was mit "Form der Idee" gemeint sein könnte. Auf das zitierte Beispiel bezogen ist entscheidend, dass die Wahl der Worte in allen drei Sprachen von einem je sprachspezifischen Reimzwang bestimmt ist. Die ungelente Form ist die Form der Idee. Es ist klar, dass eine Suche nach etwa der Bedeutung des Namens Poupée Pompette ins Leere laufen muss. Gemäß der erforderlichen Reimform wird aus der wörtlich übersetzten "Puppe Pumperl" im Englischen die "saugende Molly" und im Deutschen die "tolle Moll".

Kehren wir zurück zu *Film*. Die Overshoulder-Perspektive kann wie die Reimform der Gedichte als Form einer Idee gefasst werden - nämlich dass man sich nicht selbst ins Gesicht blicken kann, aber dennoch der Selbstwahrnehmung nicht entkommt. Wir sitzen uns immer irgendwie im Nacken. Für den Zusammenhang von Künstler und Werk ergibt sich eine andere Perspektive als jene des mit

---

<sup>33</sup> vgl. Birkenhauer S. 13.

Allwissenheit und Allmacht operierenden klassischen Künstlers, welcher sich aus der Zeit und sich selbst erhebt. Beckett ist unlösbar verstrickt mit sich selbst und kommt deshalb zu einer grundsätzlich anderen Perspektive: "Ich arbeite", sagt Beckett, "mit Ohnmacht und Unwissenheit."<sup>34</sup> Solche Äußerungen haben zu Becketts ausgesprochenem Missfallen psychologische Tiefenschürferei auf den Plan gerufen, welche in Becketts Leben nach Hinweisen sucht, die eine ganz offensichtlich pessimistische Sicht auf die Welt zu erklären vermöchten. Becketts Konsequenz aus solchen Versuchen war Rückzug. Er gab wenig Interviews, ließ sich ungern fotografieren und erklärte mit nicht nachlassender Geduld, in seinem Werk stehe wirklich alles, was er zu sagen habe.<sup>35</sup>

Buster Keaton dreht sich am Ende doch um. Die Bewegung kommt für uns überraschend. Wenn Buster Keaton sich selbst ins Gesicht sieht, erfahren wir mit ihm, dass wir der Selbstwahrnehmung, dem Sein, nicht ausweichen können.

## 9. Bild und Performance

Hinsichtlich der Rolle des Zuschauers ist die Form der Idee im zeitbasierten Medium in Begriffen performativer Ästhetik fassbar: Sie postuliert, dass Werke nur vollzogen, nicht aber gedeutet werden können. Das Angebot der Identifikationsfigur, welche uns zur Doppelfigur von Beobachtetem und Beobachter macht, legt nahe, dass in solchem Vollzug die Form der Idee aufscheint.

Hier liegt die Parallele zum älteren Werk der Brüder Asam. Denn es ist, wie ich zu zeigen versucht habe, die Wirkung barocker Kirchenräume verbunden mit der Wechselwirkung ihrer Elemente und deren verschiedenen Ansichten aus verschiedenen Standpunkten im Raum. Von außen können architektonische Körper tendenziell als 'objektive' Gegenüber beschrieben werden. Die entscheidende Komponente des barocken Raums jedoch ist das Umraumerlebnis als. Die Architektur wird „nicht bloß mit den Augen, sondern auch mit einem elementaren Körpergefühl [erlebt], das sich sprachlich-begrifflich schwer fassen läßt.“<sup>36</sup> Das Gesamterlebnis des barocken Raums ist komplex, und es hat eine zeitliche Dimension. Die sukzessive, buchstäblich schrittweise, Wahrnehmung und Verbindung der einzelnen Elemente ermöglicht und erschließt das Erlebnis des Gesamten. Diesen performativen Aspekt haben Raumerlebnis und Filmrezeption gemein.

---

<sup>34</sup> Beckett zit. nach Birkenhauer S. 38.

<sup>35</sup> vgl. Birkenhauer S. 8.

<sup>36</sup> Landolt, 1956, S. 92f.



Die Bewegung von Betrachtern durch und in künstlerisch gestalteten Werken ist eng verknüpft mit der Form der Idee und mit dem Anschluss an die sich wandelnden Wissens- und Erfahrungszusammenhänge von Rezipienten. Der Vollzug der ästhetischen Erfahrung reicht über ein einfaches Reiz-Reaktions Schema – etwa in lernpsychologischer Tradition - einerseits und über ergebnisorientiertes Auffinden einer – wie Martin Walser es genannt hat – ostereierhaft versteckten Bedeutung in ikonologischer Tradition andererseits weit hinaus. Der je einzigartige bewegende und bewegliche Vollzug eröffnet Sinn stiftende und vermeintliche Gewissheiten störende komplexe Felder, auf welchen das umgehen mag, was Walter Benjamin Aura genannt hatte.

#### Literatur zu Straubing:

Heidegger, Martin (1969): Die Kunst und der Raum. Zürich: Erker. Erstausgabe 1969.

Hofmann, Siegfried; Treffer, Gerd (Hrsg.) (1986): Cosmas Damian Asam. Maria de Victoria. Ingolstadt. Ingolstadt: Verlag Donau Kurier.

Huber, Alfons (1991): „Zu Nutz und Guetem der weiblichen Jugend“. Über die Einführung der Ursulinen in Straubing. In: Kloster der Ursulinen in Straubing (Hrsg.): Ursulinen in Straubing. Beiträge zum 300jährigen Bestehen. Straubing 1991.

Ohly, Friedrich (1974): Die Geburt der Perle aus dem Blitz. In: Friedrich Ohly: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Rupprecht, Bernhard; von der Mülbe, Wolf-Christian (1987): Die Brüder Asam. Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock. Regensburg: Friedrich Pustet.

Schmid, Gabriele (1999): Illusionsräume. Berlin 1999. Veröffentlicht unter: <http://www.gabrieleschmid.de>

Sedlmayr, Hans (1958): Das Gesamtkunstwerk. In: Bayerisches Nationalmuseum (Hrsg.): Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung. München: Hermann Rinn.

Tyroller, Karl (1978): Neue Nachrichten über die Beziehung der Gebrüder Asam zu Kloster und Kirche der Ursulinen. Beiheft zum Jahresbericht 1976/77 des Ursulinengymnasiums Straubing. 3. Erweiterte Auflage 1978.

Weber, Georg und Kirnberger, Max (1997): St. Ursula Straubing. Schnell, Kunstführer Nr. 890 (von 1968). 5. Auflage 1997. Regensburg: Schnell & Steiner.

Zipse, Kornelia (1991): Die Asamkirche der Ursulinen in Straubing. Annäherungen an ein Gesamtkunstwerk. In: Kloster der Ursulinen in Straubing (Hrsg.): Ursulinen in Straubing. Beiträge zum 300jährigen Bestehen. Straubing 1991.

Gabriele Schmid  
Bewegte Betrachter  
Performative Strukturen in Kunstwerken









