

LICHTER SCHEIN

Die Klosterkirche St. Ursula in Straubing von Cosmas Damian und Egid Quirin Asam

Nicht, daß er eintrat, aber daß er dicht,
der Engel, eines Jünglings Angesicht
so zu ihr neigte; daß sein Blick und der,
mit dem sie aufsah, so zusammenschlugen
als wäre draußen plötzlich alles leer
und, was Millionen schauten, trieben, trugen,
hineingedrängt in sie: nur sie und er;
Schaun und Geschautes, Aug und Augenweide
sonst nirgends als an dieser Stelle -: sieh,
dieses erschreckt. Und sie erschrakten beide.

Dann sang der Engel seine Melodie.

R.M. Rilke
Mariae Verkündigung

Die Klosterkirche St. Ursula in Straubing ist das letzte Gemeinschaftswerk der Brüder Asam - des Malers Cosmas Damian Asam und des Architekten und Stukkateurs Egid Quirin Asam. Der Ursulinenorden hatte 1691 in Straubing ein Kloster mit einer Bildungsanstalt für Mädchen gegründet. 1736 konnte die damalige Oberin Maria Magdalena von Empach die Brüder Asam für den Bau einer Klosterkirche gewinnen. Egid Quirin Asam schrieb am 26. Oktober 1736 an die Oberin, daß er und sein Bruder 'ein freidt haben ein schone Kirchen zu bauen und zu ziern'. So steht es heute am Eingang der Kirche. Architektur und Stukkatur stammen von Egid Quirin Asam, Fresken und Altarbilder von Cosmas Damian Asam. Teile der Fresken und Bilder wurden von Egid Quirin vollendet, denn Cosmas Damian starb 1739, noch vor der Vollendung des Baus 1740. Die Kirche wurde 1741 - wie zuvor bereits das Kloster - der Unbefleckten Empfängnis Marias geweiht.¹ Die Unbefleckte Empfängnis bildet zusammen mit der Legende der Ordensheiligen Ursula das zentrale Thema des Ausstattungsprogramms und im weiteren Sinne der Ausgestaltung des gesamten Kirchenraums. Um letztere soll es hier vornehmlich gehen.

Im Eingang des Kapitels gebe ich eine kurze, charakterisierende Beschreibung des Phänomens, um dann hinsichtlich rezeptionsästhetischer Analyse den Kontext des Werks zu erläutern. Im Anschluß beschreibe ich den barocken Kirchenraum als Umraumerlebnis. Ausführlich zur Sprache kommen die Elemente, die das Umraumerlebnis konstituieren: die perspektivische Anlage der Gemälde und Fresken und der immaterielle Flimmerraum, den ich als visionäres Lichterlebnis charakterisiere. Die Weise der Erscheinung des Kirchenraums binde ich an ästhetische Theorien der zeitgenössischen Betrachter an: die gegenreformatorische Ästhetik. In welcher Hinsicht das Hauptmotiv in St. Ursula - die unbefleckte Empfängnis - in vielfacher Weise im Kirchenraum thematisiert ist, spiegelt sich im Mythos der 'Geburt der Perle aus dem Blitz', den ich analogiehaft zu ikonologischer Deutung hinzuziehe. Inwiefern

¹ Das Kloster war 1693 der Unbefleckten Empfängnis geweiht worden - 150 Jahre vor Definition des Dogmas 1854 unter Papst Pius IX.

Deutungen immer auch von historischer Gegenwart bestimmt werden, erläutere ich an der Geschichtlichkeit des Barockbegriffs. Vor diesem Hintergrund deute ich St. Ursula als Grenzfall zwischen Barock und Rokoko, und suche im Ausgang des Kapitels solche Deutung in dichter Beschreibung zu spiegeln.

Ein Lichtstrahl streift, betritt man die Klosterkirche St. Ursula an einem sonnigen Wintertag gegen vierzehn Uhr, eine stuckierte Blume hoch oben im Kirchenraum: Dargestellt ist eine Lilie - Symbol der Unbefleckten Empfängnis Marias -, gehalten von der Hand eines Puttos (Abb. 1). Der Putto stützt sich auf eine silberne Wolke und beugt sich über den Rand der kranzförmigen Bekrönung des Hochaltars. Neben dem Putto schwebt die Stuckfigur des Erzengels Gabriel. Ein rotgoldnes Tuch mit reichem Faltenwurf ist um seine Hüften geschlungen. Der Engel 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.² Engel und Putto sind als plastisch geformte Figuren Zeichen und verweisen auf die heilige Schrift. Zugleich reflektieren sie das einfallende Licht und bilden einen Teil des Gesamtraums, von dem sie, architekturgebunden und farbig gefaßt, nicht isolierbar sind. Hier über dem Altar kulminiert und verdichtet sich in der Verbindung und Verflechtung disparater Gestaltungselemente die Weise, in der der gesamte Raum gestaltet ist. Schrift, Bild und Plastik sind nicht einem Raum eingefügt. Sie bilden ihn aus im einfallenden Licht.³

Das Phänomen
(dichte
Beschreibung)

St. Ursula ist als Klosterkirche in die Gesamtanlage des Ursulinenklosters integriert (Abb. 3). Aufgrund der engen Umbauung ist der architektonische Körper stets nur teilweise sichtbar. Selbst die in die Gebäudeflucht integrierte Frontfassade ist von der schmalen Burggasse aus nicht überschaubar. An der Westseite schließen rechts und links die Raumfluchten des Gymnasiums der Ursulinen an; auf der Höhe des ersten Stocks befindet sich, zwischen Westempore und Fassade, ein schmaler Durchgang, der die beiden Gebäudeflügel verbindet. Von Westen gesehen links schließt das Wohnhaus der Schwestern an die Kirche an. Unter der Kirche liegt die Gruft des Klosters, in der heute noch die Schwestern bestattet werden. Deutlicher wird die enge Verbindung zwischen Kloster und Kirche im Innenraum. Links neben dem Hauptaltar befindet sich, durch ein Fenster an den Altarraum angebunden,

Kontext: Kloster
und Kirche
St. Ursula

² Lat.: Jungfrau ohne Makel.

³ Martin Heidegger wies in „Die Kunst und der Raum“ auf die weitreichenden Folgen solchen Raumverständnisses: „Die Frage regt sich: Sind die Orte erst und nur das Ergebnis und die Folge des Einräumens? Oder empfängt das Einräumen sein Eigentümliches aus dem Walten der versammelnden Orte? Träfe dies zu, dann müßten wir das Eigentümliche des Räumens in der Gründung von Ortschaft suchen, müßten die Ortschaft als das Zusammenspiel von Orten bedenken. Wir müßten darauf achten, daß und wie dieses Spiel aus der freien Weite der Gegend die Verweisung in das Zusammengehören der Dinge empfängt. Wir müßten erkennen lernen, daß die Dinge selbst die Orte sind und nicht nur an einen Ort gehören.“ (Heidegger, 1969, S. 10f.)

der Gebetsraum der Schwestern. Ein zweites, blindes Fenster befindet sich gegenüber auf der rechten Seite (Abb. 2, 4). Auf die Verbindung von Kirche und Klausurgebäude der Schwestern weisen Oratorien, die auf zwei Etagen zwischen Hauptaltar, Seitenaltären und Westempore angebracht sind. Sie sind unten als halbrund sich vorwölbende Balkone ausgebildet und oben als logenartige, verglaste Gebilde mit Stuckdraperien an den Fensterbrüstungen (Abb. 5).

Der nicht sehr große Kirchenraum - die Baufläche beträgt 20 m in der Breite und 26 m in der Tiefe;⁴ die lichte Höhe der Kirche ist gleich ihrer Breite von 18,8 m - ist symmetrisch, doch in barocker Kompliziertheit angelegt. An die Stelle einfacher geometrischer Formen, wie sie die Architektur der Hochrenaissance kennzeichnen, „treten im Barock Raumgebilde, deren einzelne Elemente miteinander verschmolzen sind und die sich einer klaren Anschauung und deshalb auch einer exakten Definition entziehen.“⁵ In Straubing ist der Kernraum des - queroval erscheinenden - Zentralbaus über einem Kreis gestaltet, der durch vier konkav geschwungene Wandstücke mit Pilasterpaaren markiert ist (in diesen Wandstücken liegen die Oratorien). Dem Kernraum sind, ihn anscheidend, in den Hauptachsen vier ovale Räume angeschlossen: die Eingangshalle im Westen, die beiden Seitenaltarräume im Süden und im Norden und der Hauptaltarraum im Osten (Abb. 6). Eine böhmische Kappe überwölbt den Zentralraum, flache Halbkuppeln befinden sich über den Querarmen und dem Chor, ein Tonnengewölbe schließt die Westempore nach oben ab. Drei große Fenster öffnen die Westfassade für das einfallende Licht des sehr hell konzipierten Raums.⁶ Der Obergaden über den Seitenaltären und im Chorraum zu beiden Seiten des Hochaltars ist durchfenstert mit gewölbten Laibungen, die das einfallende Licht reich modulieren.

Auf das eindringende Licht hin ist die dekorative Ausstattung der Kirche konzipiert und gestaltet. Und Licht, dargestelltes Licht, ist ein Hauptmotiv der Fresken im Zentralraum, über dem Hauptaltar und im Tonnengewölbe über der Westempore. Das Licht verbindet Elemente, die strukturell verschieden sind, und die in ihrer differenten Ausformung - als illusionistische Malerei, als farbig gefaßte Stuckplastik, als Schrift und als Innenraum - verschiedene Lesarten nahelegen: kognitiv les- und deutbare und erlebnismäßig erfahrbare. Dergestalt stellen die Ausformungen als Vermittlungsstrategien verschiedenartige Erfahrungs- und Lernpotentiale bereit. Die verschiedenen

⁴ Die Größe der Kirche ist durch die historischen Begrenzungen des Klosters bedingt. (Vgl. Huber, 1991, S. 143f.)

⁵ Landolt, 1956, S. 100.

⁶ Das mittlere und größte der drei Fenster wird heute durch den Einbau einer neuen Orgel im Jahre 1867 fast vollständig verdeckt. Ein Umbau anlässlich der Gesamtrenovierung der Kirche in den Jahren 1979-83 scheiterte, wohl aufgrund der Größe der Orgel. Sie wurde lediglich etwas tiefer und leicht nach hinten gesetzt, um den Lichteinfall zu verbessern. (Vgl. Weber, 1997, S. 4) Um die Orgel vor Witterungseinflüssen zu schützen ist das Fenster mit einem lichtundurchlässigen Hitze- und Kälteschutz versehen.

Vermittlungsstrategien und die dadurch nahegelegten verschiedenen Lesarten verstärken sich gegenseitig in ihrer Wirkung und beleuchten von verschiedenen Gegenden her das zentrale Thema: die Unbefleckte Empfängnis.

Die Wirkung barocker Innenräume ist untrennbar 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. Hanspeter Landolt beschreibt in 'Der barocke Raum in der Architektur' das Umraumerlebnis als die entscheidende Komponente des barocken Raums. Als Umraum wird Architektur „bedeutend komplizierter erlebt, nicht bloß mit den Augen, sondern auch mit einem elementaren Körpergefühl, das sich sprachlich-begrifflich schwer fassen läßt.“⁷ Eine Beschreibung barocker Räume analog den klassischen zu versuchen, hält Landolt für unbefriedigend. Denn solche Beschreibung sagte „nichts über die Vielfalt und den Reichtum der räumlichen Komposition, und die hier nicht beiläufige Dekoration läßt sie überhaupt außer acht; wollte sie aber diesem Reichtum gerecht werden, dann wäre völlig unanschauliche Kompliziertheit die Folge.“⁸ 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.

Betritt man die Kirche vom Westportal her, so sieht man zunächst von Ferne den Hochalter mit dem großen Altarblatt⁹ (Abb. 4). Schreitet man vom Vestibül in den Hauptraum, treten die Seitenaltäre (Abb. 8-10) und das Deckenfresko (Abb. 11) ins Blickfeld. Das Blatt des linken Seitenaltars und

Wirkung:
Barocker Raum als
Umraumerlebnis

⁷ Landolt, 1956, S. 92f.

Landolt weist auf die Grenzen der Beschreibbarkeit des Umraumerlebnisses: „Das Umraumerlebnis erkennen und ernstnehmen heißt eigentlich den Lichtbildervorträgen über Architektur als Raumkunst das Todesurteil sprechen. Denn auch das beste Lichtbild, das da vor uns an die Wand geworfen wird, vermag eines nie: uns *in den Raum hinein* zu versetzen. Es gibt lediglich die optische Komponente des Raumerlebnisses wieder, aber es läßt uns nicht den Raum um uns herum spüren, und es fixiert uns auch auf eine einzige, bestimmte Ansicht des Raumes; es verbietet uns, uns in ihm zu bewegen und so den Wechsel der optischen Eindrücke zu erleben. Gerade das aber ist für das Erlebnis des barocken Raumes mit von entscheidender Wichtigkeit.“ (Landolt, 1956, S. 93f.) Solchen Einschränkungen unterliegen natürlich auch die hier beigefügten Abbildungen.

⁸ Landolt, 1956, S. 95

⁹ Das Altarblatt mit der Darstellung der Immaculata (Unbefleckte Empfängnis Mariae) und der Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradies wurde ursprünglich von Cosmas Damian Asam gemalt. Im Zuge der Restaurierung der Kirche in den Jahren 1894/95 wurde das Blatt durch ein Bild im Nazarenerstil ersetzt (das Original ist seitdem verschollen), bei der letzten Restaurierung wurde 1981 von dem Würzburger Maler Wolfgang Lenz das ursprüngliche Thema in einem dem barocken Original nachempfundenen Stil neu gemalt.

die vom Eingang her sichtbaren Teile des Deckenfreskos (Abb. 12, 13) sind für diesen Standpunkt konzipiert.¹⁰

Das Blatt des linken Seitenaltars zeigt Cosmas Damian Asams Darstellung der Heiligen Familie.¹¹ Thomas Puttfarken 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.¹² Die perspektivische Organisation und die dadurch implizierten Verzerrungen der gemalten Architektur in der Frontalansicht in Asams 'Heiliger Familie' legen nahe, daß es sich hier um einen ähnlichen Fall handelt. Nur setzt Asam keine reale Architektur fort, und es ist überhaupt nicht möglich, einen Standpunkt einzunehmen, von dem aus sich das Bild in allen seinen Teilen perspektivisch 'richtig' darböte. Asam hat das Bild mit mehreren Fluchtpunkten konstruiert, und er hat sie in eine Höhe gelegt, die von Betrachtern nicht eingenommen werden kann (Die Fluchtpunkte liegen, steht man im Erdgeschoß, oberhalb der Augenhöhe, steht man auf der Westempore, liegen sie unterhalb der Augenhöhe).

Das Blatt des linken Seitenaltars ist ein Anzeichen für die Weise, in der in Straubing Raumillusionen eingesetzt sind. Die gemalten Räume setzen nicht die realen fort, weder im Altarblatt, noch in den Deckenfresken. Vielmehr erscheinen Raumgebilde, die zwar aufgrund ihrer perspektivischen Konstruktion bestimmte Standorte nahelegen, doch vom realen Raum getrennt bleiben. Die Raumgebilde eröffnen visionäre Räume, als Bilder haben sie Verweischarakter, und sind doch glaubhaft. Asam nutzte die zeitgenössischen

Die Vermittlungs-
strategie der
perspektivischen
Illusionen

¹⁰ Leider ist die originale Lichtkonzeption durch das nachträgliche Verdecken der Hauptlichtquelle derart verändert worden, daß das Altarbild aufgrund der auftretenden Spiegelungen durch das von Osten auffallende Licht (es sollte ja aus der Betrachterrichtung, d.h. von Westen her, kommen) kaum zu sehen ist. Die veränderte Lichtsituation beeinträchtigt gleichermaßen die Wirkung des Deckenfreskos. Die Decke bleibt im Halbdunkel. Das Fresko selbst ist in keinem besonders guten Zustand. Bei der letzten Restaurierung 1979 ist es gereinigt worden (durch die Beheizung des Raumes war es sehr verschmutzt). Bei der Restaurierung wurde versucht, die Originalsubstanz zu erhalten. Eine Auffrischung der Farben wurde nicht vorgenommen. Der heutige Eindruck ist deshalb mit dem ursprünglichen nicht vergleichbar. Aus der Farbigkeit des in der Konzeption ähnlichen und sehr gut erhaltenen Freskos in Ingolstadt läßt sich jedoch ein wenig auf die frühere Wirkung des Straubinger Freskos schließen.

¹¹ Das - in Straubing einzige - originale Altarblatt von Cosmas Damian Asam stammt von 1738/39, vermutlich war es sein letztes Ölgemälde.

¹² Puttfarken ordnet Tizians Komposition dem traditionellen frontalen Typus der italienischen Sacra Conversazione des Quattrocento zu, die scheinbare Abweichung begründet Puttfarken mit der Konzeption des Bildes für einen dezentralen Standpunkt (Vgl. Puttfarken, 1992, S. 95ff.).

In Straubing ist das Altarblatt des rechten Seitenaltars mit der Darstellung der Glorie des Herzen Jesu kompositorisch spiegelbildlich zum linken, seine Ansicht erschließt sich vom Altar aus. (Vgl. 'Dichte Beschreibung des Phänomens' in diesem Kapitel.)

Betrachtern vertraute und entzifferbare perspektivische Raumkonstruktion (perspektivischer Darstellung entsprechen auch die Verkürzungen der menschlichen Körper). Asam nutzt die Perspektivkonstruktion als Vermittlungsstrategie, um das heilige Geschehen so zu präsentieren, daß die Gestalten und die architektonischen Elemente 'wie wirklich' erscheinen. Der-gestalt bindet Asam die visionäre Erscheinung an die Erfahrungswelt und den Wissenszusammenhang seiner Rezipienten an: Sie wird lesbar - in einer Weise, die stets symbolisch und hinweisend bleibt.¹³

Das setzt sich in den Deckenfresken fort.¹⁴ Die Fresken sind in einer tonigen Farbigkeit gehalten. Ihre Tiefenwirkung beruht hauptsächlich auf der Hell-

¹³ Im barocken Verständnis haben Bilder Bilder zu bleiben. Sie „haben den Charakter eines Verweisens, tragen nichts Göttliches in sich, was von den Bildern Christi, Mariens und der Heiligen gilt ... Bilder haben - theologisch gesehen - relativen Charakter, verweisen auf die Urbilder selbst, die sie - im Bilde - vergegenwärtigen. Bilder sollen und dürfen bei allem malerischen Illusionismus keine Realität vortäuschen. Kardinal Paleotti lehnte deshalb in seinem 1582 ... erschienenen Werk 'De imaginibus' konsequent die Verschmelzung von Diesseits und Jenseits ab. Erde und Himmel, konkret erbauter Kirchenraum und illusionierter Himmel sind einander zugeordnet, bilden eine übergreifende Einheit, aber trotz des Verständnisses des Kirchengebäudes als vom Himmel herabsteigender heiliger Stadt nicht in unterschiedsloser Vermengung, sondern in Ordnung, in klarer Abgrenzung dessen, was nur Hinweis sein darf auf das Dargestellte, aber nicht im Bild Aufgegangene, und der Prototypen selbst.“ (S. Hofmann, 1986, S. 62.)

¹⁴ In den drei Deckenfresken ist eine Erzählrichtung erkennbar. Über der Orgel-empore wird Herkunft und Martyrium der hl. Ursula geschildert, in der Zentralkuppel 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.“ (Zipse, 1991, S. 163) Das Fresko über dem Hauptaltar veranschaulicht das angestrebte Ziel: die Herzen Jesu und Mariae durch ein von göttlichen Tugenden bestimmtes Leben zu erreichen. Für das Deckenfresko ist das Programm erhalten, das der Ingolstädter Jesuitenpater Franz Xaver Gumpp, wohl in Zusammenarbeit mit den Asams und in Kenntnis des dortigen Deckenfreskos in der Kirche Maria de Victoria von Cosmas Damian Asam, verfaßt hat. Solche Programme waren die Regel, sie beschreiben vor allem ein Konzept des Inhaltlichen. „Die Programme hatten innerhalb des Kirchenganzen von vornherein weniger künstlerische als pädagogische Wirkungsmittel im Auge.“ (Tintelnot, zit. nach: S. Hofmann, 1986, S. 45.) Das vollständige Programm für Straubing wurde von Karl Tyroller im Archiv des Klosters wiedergefunden (zuvor lag es lediglich in einer gekürzten Abschrift vor) und 1976/77 in einem Beiheft zum Jahresbericht des Ursulinengymnasiums in Straubing veröffentlicht. Ich gebe es hier vollständig wieder.

„Ohnmaßgebliche anzeigung dessen was in der Kürch von der ohnbefleckten Muttergottes bey denen hochwürdigen Frauen Ursulinerinnen in Straubing oben in dem mittl. Rondell kann a Freßco gemahlt werden.

1. Zu oberist in der glory der hl. geist neben Englischen gesichtern auf Lieblichem gewülch, mit guldenen Römischen strahlen umgeben, welcher Einen guldenen strahlen hinab auf das herz der Menschheit Christi und den andern auf das Herz der ohnbefleckten Mutter fließen laßt.

2. Auf der Lincken seiten Ein wenig darundter Gott der Vatter, welcher mit halber Bildstellung aus dem Gewülch mit beiden armben gleichsam erschaffent heraus-sieht undt die lincke Handt gegen der unbefleckten Mutter, die rechte aber gegen

die Menschheit Christi ausstreckt neben ihm und umb ihm Engl in verschiedenen Stellungen.

3. Auf der rechten Ein wenig niederer die Menschheit Christi in Violet und purpurweißer Kleidung gleichsam in völliger Verklärung, glory und glantz wie auf dem Berge Thabor doch ohne Barth auf Einer wolch stehend auf dem Herzen den göttlichen 3 angl auch mit Strahlen habent u. sich mit der lincken dem himmlischen Vatter auß Lieb des Menschen an Erbiethet, u. mit der rechten hinab als Erwölte Er Maria die ohnbefleckte für seine Mutter.

NB Beyliegendes bildlein kann H. Mahler Ein Einleithung geben aber in dem 3 angl muß nichts geschriben sein, das gesicht muß schöner und liblicher, das Kleidl nit so weiß rötlig, und die ganze stellung Ein anderer geist sein. Neben ihm und undter Ihm die Engl wie sie die Menschheit anbetten in solchern affect und Stellung wie sie in dem Kupferstich der auf der Stiegen des grundt brafen gestre. H. Secretarii H. Vitus Hueber ist „den ge Creuzigten Heyland anbettung alsda zuwor in Trauer, bey der Menschheit aber in Liebsfrölichen gesichtern.

4. Herundten in der Mitte muß die ohnbefleckte Muttergottes in der stellung wie sie in beyliegendem Bildlein ist gemahlt worden, doch daß sie sich mit dieser Leibstellung gegen die Menschheit umbwendt ganz frey in velligen Lichtschein stehe außen mit guldenen römischen Strahlen rund umb umbgeben, oben umb das haubt die 12 sternen, undter den Füßen den silbernen Mondt habe, die Kleidung weiss und Blau, u. das blaue weißsilbern das weiße goldgelbig Damaßcieret, wan Es sich schickt. Außer den strahlen auf der seiten u. in der mitte u. undterhalb wird sie begrüßt und verehret von dem Engl gabriel mit der lilgen, u. von andren Englen die Sonne, den Morgenstern X.X. in der Hand haltent.

5. undter der Mutter gottes Ein wenig abseits auf der rechten der hl. August, Pontificalisch gekleidt mit ganzem Leib auf dem gewülch Kniet, neben ihm der stab u. Infl. ligent, mit ganzem angesicht lieblich gegen der Mutter gottes sehend, mit der linkhen sein Herz in 3facher flamme brunnet aufopfert, mit der rechten Ein offenes Buch haltent u. hinab gegen die Orden Stifterin so sein Regel angenommen, hinab langet.

6. auf der linkhen seiten undter der Muttergottes die hl. Ursula auch in dem Gewölch ganz Knient, und an dem Haubt undt Kleidung auf die manier gekleidt, wie man die hl. Catharina in dem papiernen miniatur-Bildern, von dem Störklin gestochen siehet, welch hlge Ursula mit Lieblichem affect gegen die Muttergottes Ihre augen sambt dem mit Pfeil durchschossenen Herz in der rechten Handt, wendet, mit dem Lilgen Ein palm Zweig gegen ihrer Jungfrauschar hinab deutet, die doch auch noch in dem gewülch stehend u. knient sindt u. in ihren händen entweder Ein Pfeil, Ein Palm Zweig, Ein von Rosen von Lorber od. Lilgen geflochtene Gränz tragen, undt schönstens gekleidt sindt, auf dem haubt wie Sanct Barbara in dem Störklein miniatur Bildern.

7. Undten auf der Erden werden die 4 Theil der Welt abgeteilt, welche ihren affect gegen der Mutter Gottes machen, undt jeder Welttheil mit ihrem gevolg, Trabanten, Tiger, Loeben, Elefanten, Straußen, Pfauen, Papageyen, Adler und Paradiesvögel in frembter schöneren Bewaffung, Kleidung, ziehrung undt stellung undter verschieden architecturi NB Gebeyen undt verdieffung von Säulen, von Portalen, von egyptischen Pyramiden, von Pharos und Meerporten, Gebürgen, Landschaften undt perspectiveionen.

8. Es muß auch das gantze obere Rundel mit einer zierlichst verkrüpften und vergulden Stuckhader Ramen umbfaßt werden, welche auch auflaufen kann auf die 4 widerlagen schier bis auf das herumb laufende kürch gesümbts, in welchen 4 widerlager meines Erachtens schön wären, wan Herr Mahler in iedem Einen von denen 4. Theil der Welt auf arth wie oben gesagt von dem rundell hinaufführt, welche aber schön würde in die augen fällen und das mittlere werkh in die höhe treiben.

In dem Chor gegen aufgang der Sonnen oben an dem gewelb da kunte einerseits das Herz Jesu wie es von der gotteligen Closterfrau gesehen worden abgezeichnet

Dunkel-Verteilung der verwendeten Farbtöne und auf dem Einsatz perspektivischer Verkürzungen. Vom Eingang her betrachtet formen sich die Anamorphosen des Freskos in der Zentralkuppel zu Ansichten von architektonischen Versatzstücken und Körperstellungen. So zum Beispiel am südwestlichen Rand,¹⁵ wo sich eine oval-verzerrte Formation zum Rund der Untersicht eines Sonnenschirms fügt (Abb. 12). Doch es öffnet sich kein Gesamtraum, der den gebauten Raum in illusionistischer Weise erweiterte, wie das Asams als gesichert geltendes Studium von Andrea Pozzos Lehrbuch 'Perspectiva Pictorum atque Architectorum' nahelegen könnte.¹⁶ Es sind stürzende Perspektiven, fragile Konstruktionen, die wie schwankend auf die Mitte weisen: den Himmelsraum. Wesentlich ist der Einbruch des dargestellten Lichts in das Gebäude. Wolken umspielen und rhythmisieren den Himmel, sie werden, je

werden, doch also, daß Es von denen 4 Evangelischen Sinnbildern, das ist vom Engl, adler, löw und oxen Zierlich denen 4 heiligen Evangelisten welche Es mit denen Federn und Büchern in der handt in lieblichen affecten bewundern undt von denen 3en Sünbildern des glaubens der hoffnung und der Lieb angebetten wurde.

Anderer seithds aber die gesetzestafel, Moses in dem gottlichen 3 angl schein auf der Bundeslad stehend und von zweyen oder mehreren umb und umb geflügelten Cherubinen gehalten und von Mose, Josua Gedion David Aaron, Daniel Jeremias und anderer Profeten (?) und Patriarchen, hölden und höldinen als von der Judith von der Ester, von der Rahel, Debora p.p. mit verschidenen anmuthungen angebetet würden kunte gemahlt werden.

Dan das herz Jesu in Ein altar blatt mahlen zu lassen [wie es tatsächlich geschehen ist] wär nit meines Sinns aus seiner Ursach, sondern es muß in besonderer Zierung auf Einem altar zur ver Ehrung gestellt werden. Wo von ich, wen die Erlaub habe, Ein andersmahl, bericht Erstaten wirdt.

In dem Musik Chor gegen Nidergang oben in dem gewelb. Kunte sehr schön Einer seits die Schiffahrt auf dem meer der Sanct Ursula gesellschaft mit mehreren Galeeren und Schiffen gezeichnet werden. Dann andrer seits auf dem Landt dero Marter, wo der Tyrann under Einem Kriegs-gezelt mit seinen trabanten stunde, in altfränkischer Kleidung mit einem Bustion in Handten denen Soldaten zu morden gebiethete und diese, theils mit schlachtschwertern und sabeln, teils mit buksen und hörlanzen, theils mit Kolben undt Morgensternen in verschiedener grimmiger gestalt die heilige Jungfrauschar Zermarterten, wo oben der himmel offen und das Jungfreilliche Lamb gottes in schönsten glanz herab strahlete. (Tyroller, 1976/77, S.26ff., vgl. dazu ebd. S. 8f)

¹⁵ Im Südosten - der Geburtsstätte Jesu - ist gemäß seiner heilsgeschichtlichen Bedeutung der Kontinent Asien mit den drei Weisen dargestellt. Im Nordosten befindet sich Europa, wo der Ursulinenorden seinen Ursprung hatte. Als Personifikation Europas ist der Parnaß dargestellt, aus dem Pegasus die Quelle Hippokrene entspringen läßt. Die miteinander schreibenden, lesenden und musizierenden Mädchen sind wohl ein Hinweis auf das Institut der Ursulinen. Im Nordwesten erscheint Afrika, wo ein Hohepriester vor einer Pyramide ein Opfer darbringt, im Südwesten schließlich wird die Landung der Ursulinen in Québec geschildert, wo die französische Ordensschwester Maria von der Menschwerdung 1639 das erste Frauenkloster in der Neuen Welt errichtet hatte. (Vgl. Zipse, 1991, S. 160ff)

¹⁶ Vgl. S. Hofmann, 1986, S. 50f.

Andrea Pozzos Traktat 'Perspectiva Pictorum atque Architectorum' (1693) von einer Illusionsmalerei beschreibt mit Hilfe perspektivischer Einrichtungen theatrale Effekte des Scheins. Pozzo beschreibt im Prinzip Anamorphosen.

höher sie sind, lichter und heller. In der Mitte des Freskos ist der Himmel aufgerissen zu reinem Licht. Der heilige Geist ist dort dargestellt. Strahlen gehen vom ihm aus, hin zu einer stehenden Jesusgestalt zur linken und zu Maria auf seiner rechten Seite. Attribute der Unbefleckten Empfängnis sind um Maria dargestellt. Darunter, die Arme ausgebreitet, Gottvater (Abb. 11). Diese zentrale Darstellung ist, kenntlich an den Körperstellungen, noch für einen Standpunkt im Eingang der Kirche konzipiert. Die Relativität der schwankenden Perspektiven in den vier Ecken - die Darstellungen der Kontinente sind perspektivisch für verschiedene Standpunkte konzipiert - trägt als dramaturgisch eingesetztes Mittel dazu bei, die Betrachter in Bewegung zu versetzen.

Im Zentrum des Raums läßt sich die Decke nahezu simultan als Ganzes betrachten.¹⁷ Und hier, in der Mitte, werden die Komplexität der Dekoration und die Verzahnung ihrer disparaten Elemente deutlich. Der relative Charakter von Himmel und Heiligen im Bild zeigt sich im Wechsel der Technik, etwa von Architektur zu illusionistischer Malerei. Anschaulich wird das durch Rahmung des Bildes.¹⁸ Das Deckenfresko ist von einem goldenen Rahmenornament umgeben, das die Malerei deutlich vom architektonischen Raum trennt (und letzteren nicht etwa illusionistisch erweitert). Der Rahmen verdeutlicht den hinweisenden Charakter der Darstellung. Es ist ja auch das Licht im Fresko kein wirkliches Licht sondern mit malerischen Mitteln dargestellter Einbruch himmlischen Lichts. Der Goldrahmen wird an allen vier Seiten durchbrochen von trompe-l'œil-haften Grisailen - emblematischen Darstellungen - die an manchen Stellen in plastisches Stuckornament übergehen. Mit Stuckgirlanden und Stuckwolken verbinden die Asams Deckenbild und reales Kirchengebäude (Abb. 16). Stuckputti schaffen auch Verzahnungen mit den Altaraufbauten. Hauptelement der Altäre sind gewundene Säulen

¹⁷ Bernhard Rupprecht kritisiert die tendenzielle Unüberschaubarkeit Asamscher Deckenfresken mit dem Hinweis, die anschauliche Realisation erfordere für die Apperzeption „sowohl ein kinetisches wie ein zeitliches Moment, das die Ignorierung oder gar den anschaulichen Zerfall der gerade nicht in 'Lesung' befindlichen Bildpartien zur Folge hat.“ (Rupprecht, 1986, S. 26.) Rupprechts Kritik erscheint ein wenig verwunderlich, stellt er doch Dynamik und Bewegung an anderer Stelle dezidiert als Hauptcharakteristika barocker Raumkunst dar (Vgl. Rupprecht, 1987, S. 10). Doch scheint Rupprecht die dynamischen Qualitäten allein für die Ausformung der Räume gelten lassen zu wollen, nicht aber für den Rezeptionsvorgang.

¹⁸ Der Goldrahmen um die Deckenfresken bleibt, unterbrochen von den Grisailen, rein ornamental. Eine plastische Entsprechung hat der gemalte Rahmen in den goldenen Kränzen über den Altären. Sie werden von Engeln gehalten. Über die Rolle der Engel schreibt Hofmann: „Wo Engel diesen Rahmen halten, stützen oder auch nur umspielen, wird die Präsentation des Bildes durch den Himmel und seine Boten noch unterstrichen. Von hier aus wird auch jener optische 'Bruch' verständlich, wo bei Asam hinter dem Bildrahmen Tiefe bzw. Höhe evociert wird, Bilder also gleichsam hinter dem Rahmen 'aufgeklappt' erscheinen.“ (S. Hofmann, 1986, S. 62.) Die 'aufgeklappte' Wirkung ist in Straubing allerdings weniger deutlich als in Ingolstadt.

aus Stuckmarmor.¹⁹ Die Säulen werden gekrönt von Kapitellen, die eine freie Erfindung Egid Quirin Asams sind. Farblich gefaßte Engelsköpfchen sind an allen Seiten, sie halten goldene Kronen über golden flammende Herzen (Abb. 17). Dasselbe Motiv erscheint an den Kapitellen der Pilaster, zwischen denen die Oratorien angebracht sind (Abb. 18). Ein Reigen von nahezu 100 Engelsköpfchen zieht auf der Höhe der Kapitelle am Innenraum entlang. Keines der Köpfchen ist genau wie das andere. Immer andere, kaum wahrnehmbare Abweichungen in der Haltung des Kopfes, in der Gestik, in der Mimik zeichnen jeden der Engel aus. Die dynamische Gestik der Engel und die Variationsbreite ihrer Gestaltung deuten auf die bewegliche und stets sich wandelnde Wahrnehmungweise, die der Gesamtraum evoziert.

Diese Wahrnehmung, das ist ein Flimmern. Denn die Dekorationselemente bilden nicht plastische Formen aus, die für sich stünden (wie das etwa romanische Plastiken tun), vielmehr reflektieren die nur dafür geschaffenen Formationen, Faltungen und Rundungen das Licht. Die polierten Säulen in ihren Drehungen spiegeln - unterstützt durch goldene Weinranken, die sich um ihre Windungen schlingen. Es spiegelt und strahlt die goldene Fassung der fast immateriell scheinenden Basen und Kapitelle. Es reflektieren die Fensterscheiben der Oratorien, es strahlen die goldenen Ornamente an der Decke, an den Wänden und in den goldenen Höhungen der Darstellungen in den Emblemfeldern.²⁰ Silber reflektieren die Wolkengebilde seitlich des Hauptaltars, von melodiös strahlender Farblichkeit ist die Reflexion der wolkig marmorierten Säulen mit ihren unzähligen Schattierungen und Einfaltungen. Gelbliche und blaugraue Töne, hellere und dunklere rötliche Erdfarben sind zu finden, und bräunlich-graue Stellen gibt es, auch fast weiße oder schwarze Maserungen (Abb. 19). Farblich strahlen die marmorierten Baluster an den Balkonen. Rotglänzend strahlt es von den Faltenwürfen des Gewandes von Karl Borromäus links am Hauptaltar, golden und silbern von den großflächiger gestalteten Teilen des togaartigen Überwurfs von Ignatius von Loyola rechts²¹ (Abb. 20, 21).

Der immaterielle
Flimmerraum und
seine Wirkung

¹⁹ Stuckmarmor war kaum billiger als richtiger Marmor, doch er leistete, meint Hermann Bauer, ein „vollkommeneres Bild von Marmor, dessen Apparenza, seiner illusionistischen Erscheinung. Dieses Phänomen gehört allerdings zumeist der Spätzeit des Rokoko bzw. einigen regionalen und volkstümlichen Stilen an.“ (Bauer, 1992, S. 236.)

²⁰ Die Emblemfelder sind die einzigen Elemente im Pilasterbereich, die in einem zarten Gelb gehalten sind. Das sei, erzählte Schwester Judith Reis, ein Zugeständnis der Restauratoren an die Schwestern gewesen, die die Entfernung der bunten Bemalung, die dem 19. Jahrhundert entstammte, sehr bedauert hätten.

²¹ Die linke Altarfigur stellt Karl Borromäus, Erzbischof und Kardinal von Mailand dar. Borromäus war ein Förderer des damals noch jungen Ursulinenordens. Die rechte Altarfigur stellt Ignatius von Loyola, den Gründer des Jesuitenordens, dar, der eine Erneuerung der Christenheit vor allem durch die Erziehung der Jugend herbeiführte.

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 lichthaft.²² Die Bilder werden, da die Oberflächen nicht plan sind, zurückgeworfen wie von Zerrspiegeln.²³

Die uneindeutigen Orte der sich vielfach überlagernden Reflexe irritieren die Sinne. Es fällt schwer, die Formationen als feste und feststehende Körper zu erfassen. Es gibt hier, im Sinne einer Informationsübermittlung, nichts zu erkennen und 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. Durch die wechselnde Beleuchtung von außen, in der sich das Verhältnis von Glanz und gedämpfter Farbigkeit subtil ändert (je dunkler es ist, desto mehr tritt, physiologisch bedingt, das Farbige ins Grau zurück und das Glänzen hervor).²⁴ Und die Anblicke ändern sich durch den Wahrnehmungsprozeß, 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

²² Hans Sedlmayr schreibt in: Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen: „Das reine Licht 'informiert' die Materie. In dem Maße wie es sie durchdringt, wird die Materie lichthaft und unbegrenzt ausdehnungsfähig, in dem Maße werden alle Körper feiner, leichter, subtil einfacher, glänzender“. (Sedlmayr, 1960, S. 36.)

²³ Bedingt durch die Widersprüchlichkeit von Oberfläche und Tiefe, schreibt Martin Jay, sei jeder Versuch, die Vielfalt barocker Räume auf ein kohärentes Wesen zu reduzieren sinnlos. „Der Spiegel, den er der Natur entgegenhält, ist nicht die plane Scheibe, ... sondern der anamorphe, konkave oder konvexe Reflektor, der ein Zerrbild der 'normalen' Ansicht liefert.“ (Jay, 1992, S. 189.) Der Zerrspiegel fungiert als Hinweis auf die materiale Beschaffenheit des reflektierenden Mediums und entlarvt den konventionellen Charakter der vermeintlich natürlichen Widerspiegelung. Aufgrund dieser gesteigerten Sensibilität für die materiale Beschaffenheit „besitzt die barocke Seherfahrung eine stark taktile oder haptische Qualität, die sie gegen den absoluten Okulozentrismus des Cartesianischen Perspektivismus feilt.“ (ebd.)

²⁴ Der Raumeindruck und der Zusammenhang der Dekorationselemente ändert sich wesentlich im auch in Straubing installierten Kunstlicht. Während das Tageslicht die Altäre farbig in den Gesamtraum einbindet, zerfällt der Raum im Kunstlicht, das zudem aus verschiedenen Beleuchtungsarten und mithin Farbtemperaturen zusammengesetzt ist, zu einem Eindruck von tendenziell isoliert nebeneinanderstehenden Einzelelementen.

unangenehmen sondern beglückenden Schwindelgefühl, das die gewohnte, utilitaristische Weise der Weltwahrnehmung durchbricht.

Das Erlebnis des Lichts, denn darum geht es hier, steht an erster Stelle aller visionären Erlebnisse, so Aldous Huxley in 'Himmel und Hölle'. Farbe und Licht bezeichnet Huxley als die grundlegenden Charakteristika des Nicht-symbolischen und des Überpersönlichen:²⁵ „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.“²⁶ Solchen Bedeutungsgehalt setzt Huxley gleich mit 'Sein'. Mit einem Sein, das in der Helligkeit visionären Erlebens aufscheint - Huxley bezieht sich in seinem Zusammenhang auf Erfahrungen die teils spontan, teils unter dem Einfluß von Meskalin oder anderen Halluzinogenen auftreten - und zu einem Gewahren der Welt führt, dem die Dinge erscheinen 'wie sie sind'. Denn hier „haben wir uns fast ganz der Sprache entledigt und befinden uns außerhalb begrifflichen Denkens.“²⁷

Der visionäre
Charakter des
Lichterlebnisses

Übernatürliches Licht und übernatürlich starke Farben sind charakteristisch für die Darstellung von Jenseitswelten. Licht und Farbe werden dort beschrieben an Materialien, die wie selbstleuchtend erscheinen: Glas, Perlen, Gold und Edelsteine. Glas und Edelsteine kommen in besonderer Vielzahl vor in der Offenbarung Johannes, insbesondere in der Beschreibung des neuen Jerusalem: „Und er entrückte mich im Geist auf einen großen und hohen Berg und zeigte mir die heilige Stadt Jerusalem, wie sie von Gott her aus dem Himmel herabkam im Besitz der Herrlichkeit Gottes. Ihre Leuchte ist gleich dem kostbarsten Edelstein, wie ein kristallheller Jaspis... Und ihre 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; der erste Grundstein ist ein Jaspis, der zweite ein Saphir, der dritte ein Chalzedon, der vierte ein Smaragd, der fünfte ein Sardonyx, der sechste ein Karneol, der siebente ein Chrysolith, der achte ein Beryll, der neunte ein Topas, der zehnte ein Chrysopras, der elfte ein Hyazinth, der zwölfte ein Amethyst. 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.“²⁸ Gott oder Göttliches mit Licht und Glanz gleichzusetzen ist vielen Kulturen

²⁵ Symbole, meint Huxley, bedürften keiner Farbe, um wirksam zu sein. Auch hält er das persönliche Unbewußte für in der Lage, seinen Bedeutungsgehalt durch ungefärbte Symbole auszudrücken, weshalb die meisten Träume unfarbig seien. (Vgl. Huxley, 1956, S. 71f.)

²⁶ Huxley, 1956, S. 75.

²⁷ Huxley, 1956, S. 73.

²⁸ Offenbarung Johannes, 21.10ff. Zit. nach: Die Heilige Schrift, Züricher Bibel, neu übersetzt 1907-31. Zürich, 1982.

gemeinsam. 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.“²⁹

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. Solch transzendente Erfahrung vermag im Hier und Jetzt ihren Ausgang zu nehmen, und sie kann mit dem Instrument begrifflichen Denkens nicht vollständig erfaßt und in Sprachliches übersetzt werden. In diesem Sinne sind die lesbaren Bilder und entzifferbaren Inschriften in Straubing 'kommentarbedürftig'. Das geschieht durch die Verwendung von Materialien, die „dazu angetan [sind], das visionäre Erlebnis, sei es auch nur zum Teil und in abgeschwächter Form, herbeizuführen.“³⁰ In der Folge eines, wie immer abgeschwächten, visionären Erlebens liegt das Sein der Dinge nicht länger in den isolierbaren, substanziellen Einheiten (im Stein, in der Farbe, in der architektonischen Form als festem Gehäuse). Das Sein als lichthafte, göttliche Anwesenheit zeigt sich als ein unfaßbarer, doch umfangender, flüchtiger, leichter und lichter Schein.

Schon das dargestellte Licht im sakralen Fresko gewinnt einen anderen Stellenwert als im profanen Kunstwerk (selbst wenn es in ähnlicher Weise eingesetzt wird), es gewinnt eine theologische Dimension.³¹ Im flimmernden Lichtraum von Straubing dringt das göttliche Licht als mitreißende Anwesenheit in den Raum ein. Dieses Licht ist von anderer Art als das von Sonne und Mond: Es ist göttliches Licht - lux im Gegensatz zu lumen -, „das alles Geschaffene licht macht, das Himmlische ist durchleuchtet, das Irdische beleuchtet.“³² Das himmlische Licht schließlich hat - der Lichtmetaphysik

²⁹ Huxley, 1956, S. 80.

³⁰ Huxley, 1956, S. 81.

³¹ Die Gleichung 'Gott ist das Urlicht' begründete die Lichtmetaphysik des 13. Jahrhunderts. „Das Licht ist reine Spontaneität, reines Sich-Offenbaren und Quelle aller möglichen Aktivität und Bewegung. Es ist also im eigentlichen Sinne kreativ, schöpferisch. Das sind aber Eigenschaften, die Gott allein zukommen... [Buonaventura sagt, daß] so wie Gott die causa prima für das Sein, das Licht die causa prima für die materielle Welt sei.“ (Sedlmayr, 1960, S. 38.)

Nach Thomas von Aquin wohnt Gott in unzugänglichem Licht (1 Tim. 6, 16) „Die den Menschen zuteil werdende Gnade ist Licht, der Begriff des 'lumen gratiae' ist ... ein Leitgedanke der Gnadentheologie Thomas von Aquins. Gnade bedeutet für den Menschen Teilhabe, Gnade ist Sein durch Teilhabe. Nur in seinem Urgrund - in Gott selbst - hat das Licht substantiales Sein. Dieses 'Licht der Gnade' 'strömt aus dem unerschöpflichen Ursprung der Entäußerungsbewegung der Liebe Gottes in den empfänglichen, offenen Grund des menschlichen Lebens'.“ (S. Hofmann, 1986, S. 54.)

³² S. Hofmann, 1986, S. 55.

des 13. Jahrhunderts zufolge - Gold, Edelsteine und alle Materialien, in deren Schein die Klosterkirche St. Ursula heute erglänzt, hervorgebracht.³³

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.“³⁴

Die Geistlichkeit achtete die prachtvolle Ausstattung der Kirchen nicht gering, wie die Predigt des Maximilianus Franciscus Dominicus Ecker anlässlich des 1000jährigen Bestehens des Bistums Freising (das Anlaß für die Barockisierung des Doms durch die 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: „Wunderlich ist es, daß Se. Hochfürstliche Gnaden unser gnädigste Fürst und Herr in dero noch zarter Jugend ein sonderes Behagen empfangen abzumahlen die Bildnus des H. Corbiniani, ja selbe in unserer Closter-Kirchen absonderlich zu verehren, als sie noch in kleineren Schulen zu München sich befanden: Noch verwunderlicher ist es, daß Sie nunmehr in dero hohen und geseegnetem Alter das Leben dies heiligen Corbiniani in gegenwärtig-hoher Thumb-Kirchen so verwunderlich schön durch einen beruffnen Kunst-Pembsel entwerffen lassen, daß es ein Lust der einfältigen, ein Freude der gelehrten, ein Verwunderung der verständigen und ein allgemeine Approbation, Gutheissung und Lobsprechung ist aller in disen Tempel eintretenden... Verwunderen wurde sich König Salomon über die Kunst und Geschicklichkeit der zweyen Herren Gebrüderen, dero Händen-Wercke diß alles ist, was ihr hier sehet und was ihr alhier bewunderet. Es hatte zwar König Salomon in seinem Tempel verschiedene Kunststück fecit picturas varias, er hat verschiedene Schildereyen in seinem Tempel, sagt die Schrift, doch bestunden solche nur allein in Cherubinen, Löwen und Palmen-Bäumen:

Die
zeitgenössischen
Betrachter: Gegen-
reformatorische
Ästhetik

³³ „Das reine Licht als der subtilste und einfachste Stoff bildet die himmlische Hülle, die das Universum umgibt... In dem Maße also, in dem ein Körper am Himmel teilhat, erhebt er sich in der Stufenleiter der Wesenheiten... Im Zusammenwirken von himmlischen und sublunaren Sphären stellt sich die Erde dar... Indem sie die astralen Einflüsse aufnimmt, enthält sie in sich alle lichthaften Energien, welche sich aus ihr hervorrufen lassen. In ihren Eingeweiden formt das Licht die Minerale, das Gold, die Kristalle, die Edelsteine und ruft die Keime des Lebens hervor.“ (Sedlmayr, 1960, S. 36f.)

³⁴ S. Hofmann, 1986, S. 36.

dahingegen was siehet man alhier vor Erfindungen, Außführungen, Mannigfaltigkeiten, Ein- und Außtheilungen so verschidener Vorstellungen? Was vortreffliche Haltungen, was Höche und Stärcke der Coloriten, was liebliche Stellungen, was Correction an Umbrissen und noch dergleichen Unzahlbares? Dergestalten, daß wie die Augen also auch die Sinnen darob erstarren möchten. Der eine aus disen zweyen Gebrüderren [Cosmas Damian Asam] hat die Præmie oder Preiß aus seines gleichen oder villmehr über seines gleichen zu Rom genommen in der Mahler-Kunst, der andre [Egid Quirin Asam] hat es allhier, ja vielleicht wohl gar in Teutschland darvon getragen in der Stuckador-Kunst.“³⁵

In Eckers Predigt scheinen Grundzüge gegenreformatorischer Ästhetik auf, wie sie Wolfgang Kemp in seinem einführenden Aufsatz zur Rezeptionsästhetik in der Kunstwissenschaft beschreibt.³⁶ Kardinal Gabriele Paleotti veröffentlichte 1582 seine grundlegende Rechtfertigungsschrift über den Gebrauch der Kunst in der Religion, den 'Discorso intorno alle imagini'. Paleotti widmete sich besonders dem Verhältnis Kunst - Publikum und formulierte 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 'anagogischen', d.h. fromme Gedanken und zu Taten stimulierenden Charakter der Malerei.“³⁷ 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 Selbstdarstellung der Malerei tadelte Paleotti.

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.“³⁸ Die Protestanten hatten dem

³⁵ Zit. nach: S. Hofmann, 1986, S. 39f.

„Die Großen Bilder der Asams“ schreibt Bernhard Rupprecht, „bejahen im Rahmen einer zu asketischer Lebenshaltung verpflichtenden Religion die Sinnlichkeit des Menschen in einer Weise, die in der gesamten christlichen Kunst einen Extremfall darstellt... Über Augensinn und Körpergefühl also wird die Sinnlichkeit des Menschen im Großen Bild angeregt; er soll seinen Sinnen trauen, der Überredung nachgeben, der Betörung erliegen, die Gegenwart des Geschauten und Gefühlten gläubig annehmen.“ (Rupprecht, 1987, S. 49.)

³⁶ Vgl. Kemp, 1992, S. 9ff.

³⁷ Kemp, 1992, S. 10.

³⁸ Zipse, 1991, S. 149.

geschriebenen Wort magische Kräfte zugeschrieben und 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 Wortes. 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 ungedämpfte 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.“³⁹

Der Zwiespalt, den Huxley an den Gegenreformatoren diagnostiziert, läßt sich in Straubing an der - sich gegenseitig intensivierenden - Wechselwirkung der disparaten Elemente der Dekoration zeigen. Das in der Tendenz visionäre Schwindelgefühl, von dem ich oben gesprochen habe, führt zu einer veränderten Wahrnehmung der perspektivisch konstruierten Illusionen in den Fresken. Als entzifferbare Bilder erscheinen sie nunmehr eingebettet in einen Raum, der Anteil hat an göttlicher Transzendenz. Angesichts der Ausbreitung des Strahlens im Kirchenraum, das die Besucher ganz umfängt, *glaubt* man nun das dargestellte Himmelslicht. Die Darstellungen werden glaubhaft, ohne daß die Bilder ihren Charakter als hinweisende Zeichen vollständig verlören. Sie bleiben kommentarbedürftig: Die Malerei ist eingebettet zwischen Erlebnisraum und in den Raum eingebrachte Schrift. Sie ist mit beiden verzahnt über wirklich wirkendes und dargestelltes Licht. Das Transzendente erscheint auf mehreren Wirkungs- und Erfahrungsebenen, und es will verschieden gelesen und erfahren werden. Der transzendente, immaterielle Flimmerraum wirkt in der Affizierung der Sinne, gleichnishaft lesbar wird der theologische Gehalt in der Malerei und buchstäblich entzifferbar im geschriebenen Wort.⁴⁰ So greifen gleichsam curricular vermittelte Wissensbestandteile und den Sinnen vermittelte Erlebnisse in Form verschiedener Vermittlungsstrategien ineinander und ermöglichen Lern- und Erfahrungsprozesse der Rezipienten.

Die Schrift

³⁹ Huxley, 1956, S. 84f.

⁴⁰ Martin Jay sieht im Barock eine Philosophie verwirklicht, die das Cartesianische Weltbild verneint und reflektiert. Jay schreibt: „Die vom Barock bevorzugte Philosophie sagte sich vom Vorbild der intellektuellen Klarheit und ihrer wörtlich gemeinten und von Mehrdeutigkeiten gereinigten Sprache los. Sie erkannte stattdessen die unlösbare Verstrickung, die zwischen Rhetorik und Sehen bestand: Bilder waren Zeichen, und Begriffe wiederum enthielten stets einen irreduziblen bildlichen Anteil.“ (Jay, 1992, S. 189.)

Goldfarben - ästhetisch also dem Flimmerraum angehörend - sind in Trompe-l'œil-Manier Worte in den Raum eingefügt. Die Worte entstammen der Heiligen Schrift. Sie kommentieren und bezeichnen die Bildsequenzen im Raum - und sie werden geglaubt. Keines Beweises bedürftig, beweisen sie sich gleichsam selbst, indem sie erscheinen. Die lateinischen Inschriften, so steht es im Kirchenführer zu Straubing, sind Aussagen tiefer Gläubigkeit. SACRAE FAMILIAE SACRUM - der heiligen Familie geweiht - steht über dem Bild der Heiligen Familie im linken Seitenaltar. „Unter dem großen Deckenfresko oberhalb der 4 großen Vasen steht: ‘AB ORTU ENIM SOLIS’, ‘vom Aufgang der Sonne’ - USQUE AD OCCASUM’, - ‘bis zum Niedergang’ - ‘MAGNUM NOMEN IN GENTIBUS’, ‘ist der Name groß unter den Völkern’ - ‘ET OFFERTUR OBLATIO MUNDA’, ‘und es wird ein reines Opfer dargebracht’, und verkündet, daß in diesem Haus das einzige vor Gott in aller Welt und für alle Zeit gültige Opfer dargebracht wird, für das diese Kirche erbaut wurde und erhalten wird.“⁴¹ Im Deckenfresko, nahe der Mitte, überreicht der hl. Augustinus einer Ursuline ein aufgeschlagenes Buch mit dem Text: ‘SUB REG S AUG INSTIT REL VV SOC S URSULAE A PAULO V. P.P. APPRO ANNO MDCXVIII’ - 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. Am östlichen Rande des Deckenfreskos steht auf einem Dokument, das Papst Paul V. einer Ursuline überreicht, in goldenen Buchstaben: ‘EX TRIBU S URSULAE UNDECIM MILLIA SIGNATAE’ - aus dem Stamm der hl. Ursula werden 11000 Bezeichnete in den Himmel einziehen.⁴² So lautet die Verheißung, die hier ganz direkt an die besonderen Adressaten, die Schwestern und Schülerinnen der Ursulinen, gerichtet ist. Schließlich erscheint im Zentrum über dem Hochaltar das Hauptmotiv. In einem von golden gefaßter Pflanzenornamentik reich umspielten, mehrfach gewölbten, bläulich perlmuttern schimmernden Feld steht in goldenen Lettern: VIRGO SINE LABE (Abb. 22).

Jungfrau ohne Makel, besagt die Inschrift. Blau ist die Farbe Marias. Als perlengleich wird die Frucht ihres Leibes angesehen. Das perlmutterne Schimmern führt auf die Spur eines Mythos, der im Westen erst seit der Barockzeit bekannt ist. Es ist der Mythos von der ‘Geburt der Perle aus dem Blitz’.⁴³ Gleich den Kristallen, Edelsteinen und den Edelmetallen hat auch die wundersam erscheinende Vollkommenheit der Perle dazu angeregt, sie zu transzendieren. Als menschlich wurde ihre Härte angesehen, als himmlisch

Ikonologische
Deutung des
Hauptmotivs
anhand eines
Mythos

⁴¹ Weber, 1997, S. 12.

⁴² Vgl. Weber, 1997, S. 12.

⁴³ Die folgenden Ausführungen sind entnommen: Friedrich Ohly: Tau und Perle (1973) und ders.: Die Geburt der Perle aus dem Blitz (1974).

ihre Leichtigkeit. Die Perle lehrt „als Spiegel aus der Natur ... die Verbindung des Entgegengesetzten.“⁴⁴

Der Glaube an die Herkunft der Perle aus einer Hochzeit des Himmels und der Erde ist seit der Frühzeit des Christentums ohne Unterbrechung bis ins 18. Jahrhundert immer wieder ausgesprochen worden. In der frühen Kirche gibt es eine Theologie der Perle. Der älteste Beleg scheint Clemens von Alexandrien (geboren um 150) zu gehören: „Eine Perle ist auch der durchleuchtende und reinste Jesus, den die Jungfrau aus dem göttlichen Blitz geboren hat. Denn wie die Perle, in Fleisch und Muschel und Feuchtigkeit geboren, ein Körper ist, feucht und durchscheinend von Licht und voll von Pneuma, so ist auch der fleischgewordene Gott-Logos geistiges Licht, hindurchscheinend durch ... Licht und ... feuchten Körper.“⁴⁵ Das bedeutendste Zeugnis von der Überlieferung von Blitz und Perle ist die seit dem 5. oder 6. Jh. unter dem Namen Epräm des Syrers umlaufende (ihm aber immer wieder abgesprochene) große Predigt gegen die Häretiker über die Jungfrauengeburt Marias: „Die Perle ist ein Stein aus Fleisch geboren, denn aus dem Schaltier kommt sie hervor. Wer kann da länger der Tatsache Glauben versagen, daß auch Gott aus einem Leibe als Mensch geboren worden? Jene entstehen nicht durch Begattung der Schnecken, sondern durch eine Mischung des Blitzes und des Wassers: also ist auch Christus empfangen in der Jungfrau ohne Fleischeslust, indem der Heilige Geist aus dem gemischten Stoffe der Jungfrau für Gott die körperliche Ergänzung herstellte. Die Perle wird weder als Schnecke geboren, noch tritt sie wie ein Geist in Scheindasein hervor ..., (sic) sie wird vielmehr in wesenhafter Existenz ... geboren, ohne darum selbst einen anderen Stein zu zeugen“.⁴⁶ Die Muschel ist nichts als ein unverändert bleibendes Medium für die Entstehung der Perle: „Wenn der Blitzstrahl ins Meer schlägt, dringt die Mischung von Feuer und Wasser in die Muschel ein; diese schließt die geöffneten Schalen, und in dem Schaltier entwickelt sich allmählich die Perle zu Schönheit und Wert; sie löst sich von dem Tiere ab, ohne dessen Wesen irgendwie zu verändern oder zu schädigen... Die keinen Heller werte Schnecke bringt den Stein hervor, der mehr als viele Talente Goldes wert ist. So hat auch Maria die keiner Natur vergleichbare Gottheit geboren. Die Muschel erleidet keinen Schmerz, wenn sie die Perle empfängt, sondern fühlt nur die Wahrnehmung eines Zugangs. So hat auch Maria Christus zustimmend empfangen mit Wahrnehmung der ihr zuwachsenden Natur.“⁴⁷

Aus den Epräm zugesprochenen Ausführungen geht hervor, in welcher Weise die Naturmythe vom Ursprung der Perle aus dem Himmel „zur Sprachwerdung von solchen Mysterien wie der Inspiration, der Inkarnation,

⁴⁴ Ohly, 1974, S. 301.

⁴⁵ Clemens von Alexandrien, zit. nach: Ohly, 1974, S. 295.

⁴⁶ Epräm, zit. nach: Ohly, 1974, S. 299.

⁴⁷ Epräm, zit. nach: Ohly, 1974, S. 300.

der unbefleckten Empfängnis Mariae, der Verkündigung an Maria, um diese theologischen Themen nur zu nennen“⁴⁸ gedient hat. Im Mythos der Unbefleckten Empfängnis nimmt Maria das Wort des Erzengels Gabriel auf - Gabriel ist es, der in Straubing auf die Schrifftafel zeigt - und sie gebiert die Perle: „Die Perle wird empfangen als Wort, um als der Inkarnierte aus Maria hervorzugehen.“⁴⁹

Der Inkarnierte ist der Vollkommene, für den das vollkommen erscheinende Naturprodukt Perle eine Entsprechung ist, denn „der Ursprung des Vollkommenen ist ein Geheimnis. Die Kunst und die Natur überraschen mit Möglichkeiten des Gelingens von Vollkommenem, die der Mensch wie Wunder annimmt.“⁵⁰ Vollkommene Gebilde wie Edelsteine, Perlen oder Edelmetalle sind ein dauernd Schönes neben dem sich durch Geburt erneuernden Schönen in Mensch, Tier und Pflanze. „Das Dauernde und das sich Erneuernde bedürfen des Lichtes, um als Schönes zu erscheinen. Irdisches und Himmlisches müssen sich verbinden.“⁵¹ Metalle und Steine haben Dauer. Tiere und Menschen entstehen. Den Menschen überdauern die Gebilde seines Geistes und seiner Hände: Bauten, Bücher, Kunstwerke. „Im Falle der Vollkommenheit nimmt man auch sie wie Wunder hin als durch die Musen oder den Heiligen Geist von oben eingegeben... Himmlisches und Irdisches erkannte man in ihrem Werk verbunden. - Die Perle steht zwischen dem Dauernden und dem sich Erneuernden in der Mitte. Sie kommt nicht wie die Edelsteine aus der Erde, sondern entstammt dem Meere, bildet als ein bleibend Schönes sich im unscheinbar Vergänglichen eines niederen Tieres. Den Ursprung der vollkommenen Perle aus der Muschel des Meeresgrundes ohne eine Beteiligung des Himmels haben die Völker fast zwei Jahrtausende sich nicht denken mögen.“⁵²

Die Vorstellungen von der Herkunft der Perle aus dem Blitz „lassen ihren Ursprung gern als nahezu, aber doch nicht gänzlich wunderbar erscheinen, indem sie die natürlichen Bedingungen ihres Wachstums oder ihrer Gewinnung an schier übernatürlich extreme Konstellationen gebunden zu erkennen geben. Der Blitzschlag in die Muschel ist das Seltene, schier Unwahrscheinliche, das die Geburt des Vollkommenen aus der Vereinigung des Himmels mit der Erde an eine Bedingung vom Charakter wie einer Erwählung bindet. Von einem Menschengestalt einmal gefunden und zu einem Gemeinbesitz geworden, vermögen die Vorstellungen vom Ursprung der Perle zur Glaubhaftmachung von Wunderbarem beizutragen. Das geheimnisvolle Naturgeschehen dient als

⁴⁸ Ohly, 1973, S. 275.

Das alte Indien hat verwandte Mythen von der Entstehung der Perle in den Wolken. Ohne Wirkung im Abendland blieben islamische Erklärungen der Perle aus den Tränen Adams und Evas über den Tod von Abel oder aus Tränen der Engel.

⁴⁹ Ohly, 1974, S. 303.

⁵⁰ Ohly, 1974, S. 293.

⁵¹ Ohly, 1974, S. 293.

⁵² Ohly, 1974, S. 293.

Zeichen für im Reiche des Verstandes Unbegreifliches, für gleich der Perle Natur und Übernatur vereinende Erscheinungen der Religion, der Kunst, eines auserwählten Menschseins. Die Geschichte der Überlieferungen von der Perle Herkunft und ihrer Transparentmachung auf einen über sie hinausweisenden Sinn hin endet mit dem Verlöschen einer Dimension von Wirklichkeit, in der sich Irdisches und Himmlisches durchdringen.“⁵³ Der Mythos von der Geburt der Perle aus dem Blitz zielt auf die Durchdringung des Irdischen und des Himmlischen. Er kann hier als Analogie zur Erscheinungsweise der Straubinger Kirche gelesen werden, in der sich gleichsam ‘irdisch konstruierte’ und ‘himmlisch visionäre’ Räume gegenseitig durchdringen und bekräftigen.

Die Überlieferung der Geschichte von der Perle Herkunft aus dem Blitz mag abgebrochen sein - Ohlys Beschreibung ist ja eine historische Rekonstruktion - doch die Dimension der Vermischung des Irdischen mit dem Himmlischen ist heute, anders als noch 1974, auf neue Weise aktuell. Das Verständnis des Barocken hat sich, vor dem Hintergrund neuerer und neuester naturwissenschaftlicher Erkenntnisse, der Entwicklung virtueller Welten und anderen Erscheinungen des späten 20. Jahrhunderts, erneut in Richtung mystischer und mythischer Traditionen bewegt. Eberhard Roters beschreibt sein Barockverständnis - in einem Aufsatz über das holographische Werk Dieter Jungs - so: „Anstelle des perspektivischen Raumempfindens der Renaissance, das vom sicheren Standpunkt des Individuums gegenüber der geordneten Welt der Dinge ringsum gewonnen wurde, trat nun [im Barock] ein Raumempfinden, das die Sicherheit der Perspektive damals bereits zu verlassen begann.

Rezeptions-
geschichte:
Barocke
Phänomene im
Spiegel ihrer
Betrachter

⁵³ Ohly, 1974, S. 311.

Anhand der Mythe vom Ursprung der Perle ergibt sich die Frage, inwieweit das von der Naturwissenschaft Erkannte aufgenommen oder verweigert wird.

„Emblembücher des Barock sprechen öfter aus, daß sie an von der Tradition geprägten Bildern festhalten, obwohl sie als im Widerspruch zu der Natur erwiesen wurden, weil im überlieferten Falschen mehr Sinn aufscheinen könne als im neu Erkannten.“ (Ohly, 1973, S. 276f.) Um 1000 gibt Al-Baruni ein Beispiel der kritischen Wechselseitigkeit der Erhellung der Dichtung aus der Natur und der Natur aus der Dichtung, „die als Metaphernkritik beide Gebiete reinigend durchdringt und auf eine metaphorische Wirklichkeit parallel zur Natur zielt. Die Frage konnte auch theologische Relevanz gewinnen, wie im 17. Jahrhundert bei dem Jesuiten Théophile Raynaud. Sein Wörterbuch der Marienmetaphorik überprüft die verschiedenen Überlieferungen über die Herkunft der Perle unter dem Gesichtspunkt ihrer mariologischen Deutbarkeit.“ (Ohly, 1973, S. 277.)

Raynaud ist bemüht, die Kluft zwischen theologischer Wahrheit des Dogmas und naturgeschichtlicher Wahrheit zu schließen, so daß die Metapher die theologische und naturwissenschaftliche Wirklichkeit zugleich trifft. „Die Naturmetapher muß naturwahr sein, um eine Glaubenswahrheit aussprechen zu können.“ (ebd.)

Raynaud wendet sich gegen die Überlieferung von der Geburt der Perle aus dem Blitz mit der Bemerkung, die Kirchenväter gebrauchten häufig geläufige, wenn auch falsche, dem Verstehen des Volkes angemessene, Geschichten zur Erklärung der Mysterien. Der Jesuitenpater stellt sich auf die Seite der Naturforscher, die für die Entstehung der Perle in der Muschel kein von außen hinzutretendes Prinzip in Anspruch nehmen. Ebenso habe die heilige Jungfrau unter Ausschluß jeder Einwirkung Christus hervorgebracht.

Wie die religiösen Bilder des Barock bezeugen, übte das vielfach noch unbewußte Empfinden der allmächtigen Leere des kosmischen Raumes einen Sog aus, der ein Ineinanderstürzen, eine Implosion der Bildvisionen geradezu herausforderte. Jedenfalls ist damit der Beginn einer bewußtseinsgeschichtlichen Phase markiert, die sich vom perspektivischen Raumempfinden, vom perspektivischen Denken und damit vom perspektivischen Bewußtsein und damit schließlich vom perspektivischen Wirklichkeitsleben zu lösen begann. Jede Geschichtsepoche erzeugt sich ihre eigene Wirklichkeit. Die Epoche der a-perspektivischen Wirklichkeit ist noch lange nicht zu Ende, sie hat wohl einschließlich ihrer zweihundertjährigen Vorlaufphase erst begonnen. Möglicherweise war das Zeitalter der perspektivischen Wirklichkeit nur eine Episode, ein dialektischer Entwicklungsgegensatz zum vorausgehenden Zeitalter des Goldgrunds. *Die Leere aber ist nicht einfach das Nichts, die Leere ... ist angefüllt mit Wellen und Schwingungen.* Damit ist unser gesamtes Weltbild in einem durchaus physikalischen Sinne oder, besser, ganz im Sinne der heute anerkannten physikalischen Spekulation auf einen Satz gebracht. Die Leere ist infolgedessen die Projektionsfläche für die Sichtbarmachung der Bilder, die dem Stand unseres zeitgenössischen Bewußtseins entsprechen.⁵⁴ Die Weise, in der Roters hier die Vergangenheit für die Gegenwart bedeutsam macht, hat Bazon Brock als 'Arrièregardismus' bezeichnet. Geschichtsschreibung, meint Brock, müsse verstanden werden „als vermittelndes, kritisches Vermögen: als ein *Entwurf* der Vergangenheit durch die Gegenwärtigen im Blick auf ihre Zukunft.“⁵⁵ Roters Äußerungen können als Beispiel dienen für die Verschiebung des Betrachterstandpunkts gegenüber einer Betrachtungsweise, die sich einem bestimmten Renaissanceverständnis verpflichtet fühlte und die bis weit ins 19. Jahrhundert gültig geblieben ist.

Der Blick auf Zeitalter und deren Werke ist veränderlich. In jeder historischen Rekonstruktion scheint der Wissenszusammenhang der Epoche auf, in der sie entsteht. Für den Barock hat Hans Tintelnot den Verlauf historischer Rekonstruktionen in seinem Aufsatz 'Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe' beschrieben. Die Zurkenntnisnahme solcher Entwicklung ermöglicht erst die Reflexion heutiger Anschauung, und, nicht zuletzt, der Straubinger Klosterkirche als, wie ich meine, Grenzfall zwischen Barock und Rokoko gerecht zu werden.

Tintelnot stellt 1955 fest, daß das Begreifen der geschichtlichen Welt des Barock ein Erlebnis des späten 19. Jahrhunderts war, das von dessen historischer Gegenwart weitgehend bestimmt wurde: „Die Gewinnung unserer Barockbegriffe ist aus zwei Grundkomponenten zu verstehen: erstens aus einer Erweiterung der Renaissancebegriffe des 19. Jahrhunderts und zweitens aus immanenten künstlerischen Bemühungen, die dieses Jahrhundert selbst mit dem Siegeszug des Impressionismus gegen 1900 gekrönt hat, Bestrebun-

⁵⁴ Roters, 1984, S. 349. Hervorhebung von mir.

⁵⁵ Stratmann, 1995, S. 116.

gen, die im gemeinsamen Willen mit dem folgenden Aufkommen des Expressionismus zum Antiklassischen und zur Errichtung subjektiver Ideale in der Kunst ihren Ausdruck fanden. Die Gewinnung eines neuen malerischen Sehens an der Grenzscheide zweier Jahrhunderte hat den Hinterfang für das Verständnis des 'Malerischen' in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts abgegeben. Das Wachsen unserer Barockerlebnisse ist somit nicht ohne eine deutliche Antithese gegen die künstlerischen Ideale und Theorien des früheren und mittleren 19. Jahrhunderts zu verstehen, auch nicht ohne das Bewußtwerden des Zusammenbruches des reinen Positivismus und des akademischen Historismus, wie er sich in der unbedingten Renaissancehörigkeit des 19. Jahrhunderts äußert... Es ist der Wandel zum künstlerischen Subjektivismus, der sich im Impressionismus binden dürfte mit dem Aufkommen eines Verständnisses für den Barock als der Zeit des absolutesten Persönlichkeitsstrebens, das die Künste je gesehen haben.“⁵⁶

Während die Bezeichnung des 'goût rococo' und die Charakterisierung der Rocaille schon um 1750 (also durchaus zeitnahe) geprägt wurden, wurde der Begriff 'barock' von Künstlern und Auftraggebern auf ihre künstlerischen Unternehmungen nicht angewandt. Die Bezeichnung des Barocken entwickelte sich erst langsam im Laufe der Aufklärung.

Ende des 19. Jahrhunderts verstand man unter 'barock' das 'schiefrunde' von Perlen, etymologisch führte man den Ausdruck auf das portugiesische 'barocco' (rohe, ungleich geformte Perle) zurück, oder wahlweise auf 'parrucca' (Perücke). Unter Barockstil verstand man eine Abart der Renaissance, die im 16. Jahrhundert unter dem Einfluß von Michelangelo begann und die dauerte, bis sie unter Ludwig XV vom Rokoko abgelöst wurde. Das 19. Jahrhundert lehnte den Barock und das Rokoko ab. Getadelt wurde seine Unklarheit, das Triebhafte der Formbildung, die Fülle an Symbolik und Allegorien.

Mit der spätklassizistischen Hinwendung zum Historismus zwischen 1830 und 1850 begann man den Begriff des Barock - aus der Negation heraus - erstmals zeitaltersmäßig zu sehen: als Verfall der Renaissance. 1841 wurde 'Barock' als Stilbegriff - bezogen auf den barocken Baustil - lexikographisch

⁵⁶ Tintelnot, 1956, S. 85f.

Eine ähnliche Periodisierungsdiskussion wie in der Kunstgeschichte spielte sich zeitgleich in der Philosophie ab. Dort gilt die Frage, ob es denn 'barocke Philosophie' gibt, noch immer als ungeklärt. Inwiefern die Philosophie mit zeitgleich entstandenen Werken der Kunst zusammenhängen könnte, kann hier nicht geklärt werden. Doch scheinen mir, mit aller gebotenen Vorsicht, einige Parallelen in der Philosophie Leibniz' möglich zu sein. Ein kurzer Hinweis soll hier genügen: Leibniz, schreibt Hans Barth, suchte stets, vorhandene Verschiedenheit philosophischer Erkenntnisse „auf die Verschiedenheit der möglichen Perspektiven, unter denen die Dinge sich darbieten können“ zurückzuführen. (Barth, 1956, S. 423f.) Eine Anekdote erzählt, Leibniz habe, wissend, daß es unmöglich ist, „die hannöversche Hofgesellschaft aufgefordert ..., im Schloßgarten zu Herrenhausen zwei völlig gleiche Blätter zu suchen.“ (Finster, van den Heuvel, 1990, S. 58.)

fixiert. Klar formuliert hat das negative Barockbild des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts Jacob Burckhardt, der den Barock als entartete Spätphase der Renaissance ansah. Besonders scheußlich fand Burckhardt den barocken Illusionismus, „die scheinbare perspektivische Vertiefung. Das Auge genießt die, wenn auch nur flüchtige Täuschung, nicht bloß auf eine Fläche, sondern in einen Gang mit Pfeilern auf beiden Seiten hinein zu sehen. Theilweise denselben Zweck, nur mit andern Mitteln erstrebt, darf man auch in der verrufenen Biegung der Fassaden erkennen. Auch hier wird eine Scheinbereicherung beabsichtigt, wenn die Wand sammt all ihrer Decoration auswärts, rund einwärts oder gar in Wellenform geschwungen wird. Das Auge hält, zumal beim Anblick von der Seite, die Biegung für stärker als sie ist, und setzt die ihm durch Verschiebung unsichtbaren Theile reicher voraus, als sie sind.“⁵⁷

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts begann die Ablehnung des Barocken vor den gegenpoligen Hintergründen von Historismus und aktuellen Tendenzen in Kunst und Wissenschaft aufzuweichen. Meyers Lexikon von 1885 spricht von erneuten 'starken Neigungen für Barock und Rokokokunst' seit 1880. Die lebenspraktische Akzeptanz war allerdings der kunsthistorischen Theoriebildung voraus: „Der Geschmack des europäischen Publikums am Barock, nicht nur des deutschen allein, war früher in der Auseinandersetzung mit dem Barocken begriffen als die Kunstwissenschaft. Die internationale Aristokratie und das gesamte europäische Bürgertum hatten längst 'ihren' Barock am Vorbild begriffen und in die Praxis ihrer künstlerischen und Lebensbedürfnisse zu übertragen begonnen, ehe die Kunstforschung genügend Überblick besaß, um auch nur Hauptzüge und Grundsätzlichkeiten der barocken Kunstentwicklung umreißen zu können.“⁵⁸

Um 1870 wurde der Begriff des 'malerischen' Barockstils wissenschaftlich geklärt. Der Neubarock entstand zeitgleich mit dem Impressionismus.⁵⁹ Die grundsätzliche Erörterung der Barockbetrachtung vollzog 1888 Heinrich Wölfflin mit seiner Veröffentlichung 'Renaissance und Barock'. Auch Wölfflin betrachtete den Barock von der Renaissance aus, doch er suchte Kategorien zur positiven Bewertung. Als solche Kategorie führte Wölfflin den Begriff der Bewegung als ein Hauptmotiv barocken Gestaltens in die Betrachtung ein, „das Verhältnis von Kraft und Masse, die Brechung der Formen, die 'Verschnellerung der Linienbewegung' lassen barocke Gestaltungen als Werdeprozesse, als lebendige Organismen erscheinen. Die Steigerung der plastischen Mittel, vor allem das Motiv der Spannung in bewußt unbefriedi-

⁵⁷ Jacob Burckhardt, zit. nach: Tintelnot, 1956, S. 31.

⁵⁸ Tintelnot, 1956, S. 37.

⁵⁹ 1874 wurde Schloß Linderhof im Stile Louis-Quinze ausgestattet, 1878 wurde Herrenchiemsee, die Kopie von Versailles, begonnen. Im selben Jahr erschien 'Les Impressionistes' von Duret, 1886 brachte die ersten internationalen Erfolge des Impressionismus mit den Ausstellungen, die Durand-Ruel in Amerika durchsetzte. Diese Entwicklung ist nicht ohne eine parallele Entwicklung in den Natur-

genden Proportionen und Formen des Barocks, das Dynamische in der Unübersehbarkeit und Unbegrenztheit barocker Räume, wird schließlich als neuer Erkenntnisfaktor in die Barockbetrachtung eingeführt.“⁶⁰ In der Folge Wölfflins erscheint barockes Wesen als Formalerlebnis, losgelöst und im vollen Gegensatz zu Renaissance und Antike. Der Barock wird nicht länger als ein Derivat der Renaissance angesehen. Aus ‘Verfallserscheinungen’ wird ein autonomes künstlerisches Stilphänomen mit eigenen Charakteristika. Davon ausgehend „mußten Forschung wie Publikum den Barock nicht nur als etwas epochal gebundenes, sondern auch als etwas Überzeitliches verstehen, als den Ausdruck einer künstlerischen Grundhaltung. Damit war der Anstoß zu einer ungeheuren Ausweitung des Barockerlebnisses auch für das 20. Jahrhundert gegeben.“⁶¹ Um 1918 setzt ein erneuter Schub von Barockforschungen ein, die nicht ohne Reflexionen auf den Durchbruch des Expressionismus zu verstehen sind. „Nicht nur objektiv meßbare Welten, sondern subjektiv erlebbare sucht man zu erschließen.“⁶² So bestimmen aktuelle Entwicklungen das Verständnis historischer Phänomene.

Die Debatten um die Periodisierung des Barock sind Mitte des 20. Jahrhunderts abgeklungen, nicht jedoch das Problem der Abgrenzung des Barock zum Rokoko. Rokoko war betrachtet worden als eine letzte Verwucherung der Renaissance, später als ein Ausspielen barocker Grundideen. Dann wurde versucht, Rokoko als ein eigenes, zwar der Barockkunst verbundenes, doch letztlich rein dekoratives Stilphänomen des 18. Jahrhunderts anzusehen. „Rokoko, so kann man im Sinne dieser Definition immer wieder lesen, ist eigentlich nur eine Form der Innendekoration, kein ‘Stil’, der sich in der Außenarchitektur ausdrückt.“⁶³ Das Rokoko, schreibt Sedlmayr, sei in Europa nur eine Möglichkeit unter vielen anderen gewesen. Doch von einem Hauch des ‘esprit nouveau’ sei vieles berührt worden, was dem Rokoko im strengen Sinne nicht zugerechnet werden könne.⁶⁴

wissenschaften - der Physik und der Physiologie vor allem - zu denken. (Vgl. Kap. II. Subjektives Sehen)

⁶⁰ Tintelnot, 1956, S. 49f.

⁶¹ Tintelnot, 1956, S. 51.

⁶² Tintelnot, 1956, S. 62.

⁶³ Tintelnot, 1956, S. 65f.

⁶⁴ Sedlmayr bezieht sich auf die unabgeschlossene Diskussion der Abgrenzung des Barock vom Rokoko. Wie wenig abgeschlossen diese Diskussion ist zeigt, daß manche Kunsthistoriker in der ornamentalen Ausstattung der Straubinger Klosterkirche Vorformen der Rocaille erkennen wollen, während beispielsweise Karl Tyroller dezidiert darauf hinweist, daß in Straubing keine Rocailles vorkämen (die Kirche also dem Barock zuzurechnen sei). „Der Stuck ... ist höchst rationell verteilt: man könnte beinahe von einer Wendung zum Rokoko sprechen, wenn man die großen, zügig gleitenden weißen [Tyrollers Beschreibung liegt zeitlich vor der letzten Restaurierung. Die weißen Wände waren ein Werk des 19. Jahrhunderts, heute sind sie wieder in den ursprünglichen zarten Grautönen gehalten] Wandflächen in Betracht zieht, würden nicht einige hervorgehobene Stellen, etwa das Hauptgesims und die Kapitelle, an denen der ganze Reichtum barocker Form aufbricht, auch die Stuckdekoration als ein Spitzenwerk barocker

Der Kirchenraum in Straubing ist ein heller und lichter Raum, ganz anders als die Vorgängerbauten der Asams in Weltenburg und München. Dort ist der Lichterglanz ebenso üppig, doch herrscht ein anderer Grundtenor. Alle Einzelemente sind untrennbar miteinander verbunden, zu *einem* Bild, während sich in Straubing vielmehr disparate Elemente im freien Spiel bewegen und ergänzen.⁶⁵ Will man die Straubinger Kirche kunsthistorisch klassifizieren, dann steht sie auf der Schwelle vom Hochbarock zum Rokoko.

Das kirchliche Gesamtkunstwerk des Rokoko ist nicht in Frankreich, wo der 'style moderne' seinen Ausgang nahm, entstanden, sondern in Bayern. Dort hat sich eine eigene Spielart des deutschen Spätbarock gebildet, die sich dem Rokoko nähert. Sedlmayr bezeichnet diese Spätform des bayerischen Hochbarock deshalb als 'Sonder-Rokoko', das er folgendermaßen definiert: „Das wahrhaft Neue dieses 'Sonder-Rokoko' ist ein dem Spätbarock unbekannter Kontrast zwischen der gebauten Architektur und den großen

Raumdekoration ausweisen: fülliges Akanthusblattwerk, ... saftige Blumenranken und Palmetten, alles architekturbezogen und akzentuierend, nirgends, wie es das Rokoko liebt, die Architektur überspielend und auflösend. So findet sich noch nirgends auch nur eine Andeutung des Rocailles.“ (Tyroller, 1976, S. 7.) Georg Weber schreibt dagegen im Kirchenführer zu Straubing: „Die sonore Farbigekeit des Raumes ... und die Ekstase der Heiligengestalten sind typisch asamscher Barock. Erste, noch symmetrische Rocaille-(Muschel)-Formen erscheinen über den Benediktionskreuzen. Der Hauch des Rokoko dringt in die Kirche auch durch die fröhlichen Engelsköpfchen an den Kapitälern und Stuckwölkchen, durch die graziösen Blumengehänge und symbolhaften Weinreben, sie sich um die Säulen ranken.“ (Weber, 1997, S. 14.)

⁶⁵ Bernhard Rupprecht charakterisiert die Asamräume als 'große Bilder'. Wo die Asams ohne architektonische Vorgaben ans Werk gehen konnten, schreibt Rupprecht, herrsche gegenüber der sonstigen Lichtheit gleichzeitiger süddeutscher Kirchenarchitektur eine sonore Farbigekeit, die an die Innenräume römischer Barockkirchen erinnere. Auch die ovale Raumform von Weltenburg - bis dahin in Bayern nicht heimisch - deute auf Rom. Doch während der Süden mit der Ausstattung die Architektur nobilitiere, gehe es bei „Räumen wie Weltenburg und der Münchener Asamkirche vorwiegend um Licht- und Farbwirkungen.“ (Rupprecht, 1987, S. 47.) Die Gattungen, die nicht isoliert auftreten, wirken zusammen bei der Realisierung des Großen Bildes, das den Kern der Asamschen Kunst darstellt. „Die Faszination dieser mit allen Mitteln damaliger Kunst verwirklichten Großen Bilder beruht auf einigen elementaren Aspekten. Der für die Wirkung auf den Betrachter vielleicht wichtigste: es sind betretbare Bilder, nicht daß in Räumen wie Weltenburg oder der Münchener Asamkirche sich Bildwerke befänden - vielmehr stellen sich diese Innenräume selbst als ganzheitliche Bilder dar. Betretbar - aber auch seitlich kompakt begrenzt, die Wände sind fest, der Betrachter ist in das Große Bild einbeschlossen. Das ist der wichtigste Unterschied zur Kirchenkunst des Rokoko, die mit Weiß und Lichtfülle eine strahlende Grenzenlosigkeit zu eröffnen sucht.“ (Rupprecht, 1987, S. 48.) Die großen Bilder, meint Rupprecht, seien als theatralische Inszenierungen verstanden worden, doch diese Anleihen bei der barocken Theaterkunst erlaubten es nicht, die Werke der Asams für eine Art von Theater zu halten, denn bei aller Dynamik seien die Asamräume statisch, es fehle ihnen der dramaturgische Ablauf. Solche Einschätzung trifft meines Erachtens auf St. Ursula nicht zu. In deren Dekoration ist ein dramaturgischer Ablauf impliziert, wie ich an den die Betrachter lenkenden Perspektivkonstruktionen gezeigt habe.

Deckengemälden und Altären. Seit C.D. Asam verbindet sich das Deckenbild oft nicht mehr synzentrisch mit dem wirklichen Raum, sondern kann sich exzentrisch - das allein schon ein Hinweis auf eine gewisse Nähe zum Rokoko - in unerwarteten Perspektiven öffnen. Dort oben aber zeigen sich neue Gegenstände. Hoch über unseren Häuptern schwebt panoramagleich eine neue Erde, mannigfaltig wie die unsere, mit allen ihren Geschöpfen, wo Profanes und Heiliges, Historisches und Gegenwärtiges, Mysterium und Allegorie sich zauberisch in einer Weise vermischen, die schon dem Ende des Jahrhunderts ein Greuel sein sollte... Die Art und Weise, wie die Gleichniswelt oben und der entwirklichte Bau unten, ihre Realität vertauschend, gegen- und ineinander spielen, das ist in die Kirche heimgeholter Geist des Rokoko. Dazwischen agiert in geistreicher Weise das Rokoko-Ornament: bald in die eine Zone, bald in die andere hinübergreifend, sich vom Rahmen zum Bildgegenstand ... oder zum architektonischen Motiv wandelnd, verwandlungsfähig wie das Licht, das sich im Weiß und Gold der Räume und Bildwerke materialisiert. In diesem zauberhaften Geistspiel der sakralen Sphären enthüllt die Rocaille noch einmal tief ihr Wesen: *'das des Übergangs schlechthin'* (B. Rupprecht) Wir finden sie deshalb überall dort, wo Gefahr besteht, daß zwei Gattungen, zwei Sphären sich scharf voneinander absetzen: an Fenstern, Bogen, Gewölbeansätzen; an Rahmen und Brüstungen, an Sockeln von Skulpturen und Geräten, an Bekrönungen von Altären, Beichtstühlen, Kanzeln... Der unaussprechliche Reiz dieses Sonder-Rokoko liegt darin, daß es ihm gelungen ist, das überaus künstliche Gewächs des ursprünglichen Rokoko dem kirchlichen Volksboden einzupflanzen, echte Naivität und höchste Kunstfertigkeit aus der gleichen Wurzel wachsen zu lassen.“⁶⁶

Sedlmayrs Charakterisierung des bayerischen 'Sonder-Rokoko' ist in der Anlage von Straubing wiederzufinden, vor allem im - durch die Ornamentik verzahnten - Kontrast zwischen gebauter Architektur, Deckengemälden, Plastik und eingefügtem Wort. Der Straubinger Kirchenraum fügt sich zu einem Bild, doch zu einem Bild, das nicht mit *einer* Wucht einwirkt, die Betrachter gleichsam überrumpelt. Vielmehr erfordert der Illusionsraum die intellektuelle und sinnliche Hinwendung der Betrachter zugleich. Sich hingeben (der visuellen und raumkörperlichen Ansprache) und lesen (das symbolhaft Dargestellte, das Wort). Erlebnis und Lesevorgang geschehen in einer Bewegung von - dramaturgisch gelenkten - Blickbahnen, die in der Tendenz unendlich ist.

⁶⁶ Sedlmayr, 1958, S. 28f.

Vom Eingang her erschien der Hochaltar als *ein* mächtiger Aufbau. (Abb. 4) Die perspektivisch nicht eindeutige Anlage des Deckengemäldes initiiert den Gang zur Mitte des Zentralraums. Nun, im Zentrum des Raumes eröffnen sich neue Sichten. Details beginnen den Blick zu führen. Die Faltenwürfe des Gewandes der linken Altarfigur (das ist eine Möglichkeit) lenken den Blick in sanften Schwüngen nach oben (Abb. 20). Vorbei an den Wolkengebilden und Putti. Entlang der gewundenen Säulen wird der Blick geführt zur Volute über dem Kapitell und zur Figur des Erzengels Michael (Abb. 19, links oben). QUIS UT DEUS - Wer ist wie Gott - steht auf seinem Schild, das an den Rand der kranzförmigen Bekrönung gelehnt ist. In deren Rundung erscheint Gottvater im Obergaden (Abb. 1). Ein weiteres Bild Gottvaters erscheint zugleich über dem Haupt des Betrachters, im Deckenfresko. Im Deckenfresko über dem Hochaltar erscheinen die Herzen Jesu und Maria. Die Anlage des Freskos lenkt den Betrachter bis dicht vor den Altar.

Das ist ein Weg. Doch es gibt viele mögliche Blickbahnen. Man kann das Gesamte des Hochaltars in einem Blick simultan erfassen - doch nicht dabei verweilen. Dann fällt der Blick auf eine silbern glänzende Stuckwolke, an der er nicht haften kann, sondern von der er abprallt, um an immer neuen Details entlangzugleiten. Das währt, bis sich der ganze, nie in seiner Gesamtheit überschaubare Raum in ein Gewoge von Blickbahnen verwandelt, von denen immer eine die nächste anschiebt. Analog den Blickbahnen sind die stuckierten Figuren ohne stabile Schwerpunkte, die ihnen ruhendes Gleichgewicht geben würden. Alles an ihnen ist dynamisch und Geste, die an der Ausbildung des Gesamtraums teilhat. Jedes Bewegungsmoment, jede Geste ist einzigartig und subtil verschieden von allen anderen. Also gibt es hier kein Fertigwerden mit der Betrachtung.

Auf immer neuen, unendlichen Wegen könnte der Blick sich verlieren, gäbe es nicht im Ganzen eine große, lenkende Dramaturgie. Das sind die Betrachterfunktionen und Vermittlungsstrategien, die in Straubing in so verschiedener Weise ausgebildet sind: als lesbare Erzählung im Dargestellten, als innerbildliche Betrachterfunktion in der perspektivischen Anlage, und, vielleicht am subtilsten, als sinnenaffizierendes Flimmern und Glänzen. Das Glänzen und Flimmern tritt am dichtesten auf an den theologisch bedeutsamsten Orten: den Altären. Steht man vor dem Hauptaltar, lenken Wolken, gemalte und stuckierte, den Blick vom Deckenfresko in der Apsis zurück nach unten, bis hin zur rechten Altarfigur (Ignatius von Loyola). Die Plastik fängt mit der Fläche des Brustlatzes den Blick auf und führt ihn zurück in den Raum, nach rechts zum Seitenaltar. Die Komposition des Altarblattes ist für diese Ansicht vom Altarraum her angelegt. Die Glorie des Herzen Jesu ist dargestellt⁶⁷ (Abb. 9). Engel halten eine goldene Krone über den Altar. Von

⁶⁷ Das rechte Altarblatt stammt eventuell von Cosmas Damian Asam. Wahrscheinlicher ist, daß es nach dessen Tod von Egid Quirin ausgeführt wurde.

Engeln gehaltene, stuckierte Blumengirlanden verbinden die Altarnische mit dem Gewölbe. Der Kranz der Engelsköpfchen führt den Blick zum Vestibül und hoch zum Tonnengewölbe über der Westempore. Dort ist im Fresko (links vom Hauptaltar aus gesehen) die Einschiffung der heiligen Ursula dargestellt (Abb. 23), rechts ihr Martyrium vor Köln (Abb. 24). Im Gewölbescheitel erscheint das Opferlamm, von goldenem Glorienschein umgeben (Abb. 25). Reiche Ornamentbänder fassen den Gewölberand und verbinden mit dem goldenen Rahmen des Deckenfreskos. In der Mitte, genau gegenüber der Schrifttafel über dem Hauptaltar, befindet sich, in den das Deckenfresko umgebenden Rahmen eingefügt, eine Grisaille mit der Darstellung einer Muschel (Abb. 25). Vor dem Hintergrund des Mythos von der Geburt der Perle aus dem Blitz kann die Grisaillemuschel als Gegenstück zum perlmuttern schimmernden Emblemfeld über dem Hauptaltar gelesen werden. So schließt sich, steht man am Altar, der Kreis, die Bewegung, in der die disparaten Teile ineinandergreifen und sich ergänzen, und für die die Inschrift über dem Hauptaltar deutlichster Anschlag war: VIRGO SINE LABE. Im visionär leuchtenden, beweglichen Lichtraum vollzieht sich das einmalige, singuläre Ereignis der Empfängnis und Geburt Jesu immer wieder neu im Spiel des Lichts, im wechselnden Lichteinfall, in den fortwährend neuen Eindrücken, die das Schimmern und Glänzen der Oberflächen hervorruft.

Marraccis barockes Lexikon der Marienmetaphern, schreibt Ohly, weise etwa 70 Muschel-, Perlen-, Tau- und Blitzmetaphern für Maria nach. Solche Wörterbücher veranschaulichten, „wie die Fülle aller Aspekte eines menschlichen oder göttlichen Phänomens - wie das Ganze von Erfahrungen wie Liebe, Sünde oder Tod - nur in der Summe der es bezeichnenden Namen, Attribute und Metaphern annähernd erfaßt wird... Die Summe der Metaphern für ein der eindeutigen Definition durch Unerschöpflichkeit sich entziehendes Phänomen, wie eine Gottheit oder eine Erfahrung wie die Liebe, ist der höchste Grad der Annäherung an seine vollständige Beschreibung.“⁶⁸

⁶⁸ Ohly, 1973, S. 279.