

Martin Kirves

Irrationale Rationalität. Die Rocaille als Erkenntnisform der Aufklärung

Die Ausgangssituation

Es scheint vermessen, gerade die Rocaille als ein Phänomen der Aufklärung untersuchen zu wollen, gilt doch der zeitgenössischen Kritik die Rocaille als etwas per se Irrationales, das – anstatt aufzuklären – den Verstand verdunkle. Und diese Kritik ist bekanntlich von weitreichender Bedeutung. Auch wenn sie sich historisch an der Rocaille entzündet hat, ist sie offensichtlich nicht allein bezüglich der Rocaille stichhaltig, sondern kann gegen das Ornament als solches hervorgebracht werden, so dass spätestens mit dem Wiederaufgreifen der aufklärerischen Kritik durch Adolf Loos und dessen reinigender Befreiung des Werks vom Ornament, das Ornament unter dem generellen Irrationalitätsverdacht des überflüssigen Beiwerks steht.¹ Unter diesen Vorzeichen vermag das Ornament das bereits ohne dessen Hinzufügung *in sich* vollendete Werk einzig zu verstellen, wodurch die Sache selbst und damit die ihr eigene Rationalität – schlimmstenfalls um einer ideologischen Instrumentalisierung willen – maskiert und mit einem falschen Schein versehen wird. Hierin gründet das gefährliche rhetorische Potenzial des Ornaments, weshalb die Ornamentkritik der Aufklärung an eine generelle Kritik an der Rhetorik zurückgebunden war.²

Wie also sollen Aufklärung und Rocaille zusammenkommen können, wenn die Rocaille, und mit ihr letztlich das Ornament als solches, durch die seitens der Aufklärung begründete Argumentationslinie als etwas gleichermaßen Irrationales wie Manipulatives gefasst wird, was in der bis heute wirkenden ablehnenden Haltung, zumindest dem applizierten Ornament gegenüber, virulent ist? Obwohl sich die angesprochenen weitreichenden Problemzusammenhänge im Rahmen eines Aufsatzes keineswegs adäquat behandeln lassen, soll hier dennoch der Versuch unternommen werden, die aufgrund ihrer visuellen Prägnanz zwar als

¹ Loos 1997 [1908], 78–88.

² Vgl. dazu: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 7, 2005, Sp. 1523–1529. Über die Rückbindung des Begriffs ›Ornament‹ an die Kategorien der antiken Rhetorik informiert Uta Coburger (Coburger 2011, 39–47). Siehe für diesen Zusammenhang auch den auf die rhetorische Dimension des Ornaments zugeschnittenen, von Isabella Frank und Freia Hartung herausgegebenen Band *Die Rhetorik des Ornaments* (Frank, Hartung 2001). Über das Verständnis des Ornament-Begriffs und seiner Synonyma in den neuzeitlichen Architekturtraktaten erteilt Ulrich Schütte Auskunft und weist dabei auf die heutige Verengung des Ornament-Begriffs gegenüber seiner früheren umfassenderen Verwendung hin (Schütte 1986, 22–39).

Epochenmerkmal fungierende, gleichwohl aber chronisch unterbestimmte Rocaille konkreter zu fassen und sie dabei als ein Phänomen der Aufklärung zu konturieren. Dazu kommen wir nicht umhin, gleich eingangs die für den hier fraglichen Zusammenhang relevanten Prinzipien der Aufklärung zu konturieren.

Kurz gesagt, besteht die erkenntnistheoretische Entdeckung der Aufklärung darin, dass Reflexivität und Sinnlichkeit intern verschränkt sind. Darauf basiert gleichermaßen die Konzeption des *moral sense* wie die Etablierung der Ästhetik als einer *gnoseologia inferior*, die der Sinnlichkeit eine ihr inhärierende, auf reflexiver Unmittelbarkeit basierende Erkenntnis-kompetenz zusprechen.³ War die Sinnlichkeit innerhalb des voraufklärerischen neuzeitlichen Rationalismus etwas Irrtumsanfälliges, das es entweder gänzlich aus dem Erkenntnisprozess herauszuhalten oder rational zu kritisieren galt, wird das scheinbar Irrationale mit der Aufklärung nicht allein in den Rahmen der Rationalität integriert, sondern zu einem unhintergehbaren Erkenntnismittel, was eine kategoriale Abgrenzung vom tatsächlich Irrationalen erforderlich werden ließ, welches nun in der Monstren gebärenden rational ungelenkten Einbildungskraft gesehen wurde.⁴

Lässt sich die Rocaille vor dem Hintergrund der für die Aufklärung charakteristischen Verschränkung von Sinnlichkeit und Reflexivität als eine Größe erweisen, die diese Verschränkung um der Erkenntnis willen von sich aus aktiviert, agiert sie ihrerseits aufklärerisch. Dann ist hinsichtlich einer positiven Bestimmung der Rocaille aber weder die Eröffnung eines mit den Begriffen ›Aufklärung‹ und ›Gegenaufklärung‹ operierenden Oppositionsverhältnisses weiterführend, noch die Rede von einer spezifisch ›katholischen Aufklärung‹, die innerhalb der Polyphonie der Aufklärungen ein weiteres Diskursfeld eröffnet, das sich im allgemeinen Aushandlungsprozess der Aufklärung zu behaupten hätte. Vielmehr wird durch die Rocaille, respektive durch die Rokoko-Kirche, mittels eines noch näher zu erläuternden Ineinandergreifens von Reflexivität und Sensualität eben jener Bereich, der mit der Erkenntnistheorie des neuzeitlichen Rationalismus zunehmend abgebaut worden ist – nämlich die Metaphysik – durch genuine Mittel der Aufklärung neu anvisiert. Dabei ist Metaphysik nicht als eine zunehmend fraglich gewordene philosophische Disziplin zu verstehen, sondern als das der Physik und damit den Erscheinungen jenseitige Unsichtbare einschließlich der Bezüglichkeit zwischen den damit angesprochenen Sphären.

Die spätestens mit Francis Bacon und René Descartes unter erkenntnistheoretischen Vorzeichen durchgeführte Selbstbegründung der Philosophie, in deren Hoheitsbereich von nun an die Bestimmung des wissenschaftlich einholbaren Wahrheitsbegriffs fiel, hatte für die Theologie zur Folge, dass sie fortan als Wissenschaft außerhalb der Wissenschaften gelten musste und damit jenseits der Wissenschaftlichkeit stand, während die Metaphysik als derjenige Bereich, welcher Philosophie und Theologie vermittelt, zusehends verloren ging. Wird nun aber durch die Rocaille mit den Mitteln der Aufklärung auf die interne Verbundenheit von Philosophie und Theologie insistiert, erscheint der durch Descartes' methodischen Zweifel vermeintlich in sich selbst begründete neuzeitliche Rationalismus keineswegs als etwas Unbedingtes, sondern als eine neuerlich begründungsbedürftige Setzung, dessen Rationalitätskonzeption

3 Zum *moral sense* und dessen erkenntnistheoretischem Verhältnis zur Kunst siehe: Kirves 2012, 189–213.

4 Kondylis 2002, 9–19.

womöglich gar nicht hinreichend ist, diejenige Universalität zu fassen, von der die scheinbar durch sich selbst begründete philosophische Rationalität abhängt. Zugespitzt formuliert ist die Rocaille damit keineswegs – wie von der Kritik insinuiert – etwas per se Irrationales, sondern klärt ihrerseits den neuzeitlichen Rationalismus über die Religiosität, das heißt die metaphysische Gebundenheit der Rationalität auf. Eine Gebundenheit, die später für den Deutschen Idealismus und die Romantik *das* zentrale Problem darstellen sollte.

Wird die Rocaille – und hier ist stets von der Rocaille im Sakralraum die Rede – im Rahmen einer solchen Selbstaufklärung der Aufklärung thematisiert, ist von vorneherein offensichtlich, dass mit der Rocaille keineswegs etwas spielerisch Selbstzweckhaftes in den Sakralraum einzieht. Die damit einhergehenden Distanzierungen und ironischen Brechungen hätten eine Relativierung der Semantik des Sakralraums zur Folge, was nichts anderes als seine Desakralisierung bedeuten würde. Ganz im Gegenteil fungiert die Rocaille – so die generelle These dieses Beitrags – als ein aufklärerisches Mittel, durch welches anhand einer neuartigen Aktivierung der Sinnlichkeit die Darstellung der Sakralität auf eine über den Barock hinausgehende Reflexionsstufe gehoben wird.

Auch wenn im Folgenden die Bestimmung der Rocaille mehr vorbereitet als durchgeführt werden wird, muss sich diese Annäherung dennoch auf eine nähere Bestimmung des Ornaments als solchem beziehen, die hier ebenfalls nicht systematisch eingeholt werden kann. Entscheidend für eine angemessene Konzeption des Ornaments ist, dass es nicht – wie von der in Adolf Loos' Position gipfelnden Ornamentkritik behauptet – um etwas *ex post* dem Werk hinzugefügtes ist. Die Setzung des Ornaments als etwas Nachträgliches ermöglichte es überhaupt erst, dass es aus dem Werkzusammenhang herausgelöst werden konnte, um es dann durchzustreichen oder – isoliert für sich betrachtet – zu vermeintlich durchgängigen genetischen Reihen zusammenzuschließen und damit die kunsthistorische Disziplin der Ornamentgeschichte zu begründen. Gegenüber einer solchen Bestimmung des Ornaments als einer nachträglichen Hinzufügung, durch welche das bereits in sich vollständige Werk eben nur verstellt werden kann, ist darauf zu insistieren, dass das Ornament *genuin* zum *semantisch* konstituierten Werkganzen gehört, innerhalb dessen es sich durch eine spezifische *werkinterne* Differenz auszeichnet, die als solche jedoch keineswegs sichtbar in Erscheinung treten muss. Das Ornament ist folglich ein integraler Bestandteil des Werks, dem, aufgrund seiner durch die werkinterne Differenz gegebenen Sonderstellung innerhalb des Werks, für die Sinnerzeugung, respektive die visuelle Entfaltung des dargestellten Gehalts eine maßgebliche Bedeutung zukommt.

Die Rocaille als Affront gegen das Dekor

Vergegenwärtigen wir uns einen zunächst doch höchst erstaunlichen Befund: Wie war es möglich, dass eine aus dem zwielichtigen Bereich der Grotte – gleichermaßen Heimstätte der Nymphen und Ort des bizarr Grotesken – geborene Ornamentform, die sich ab den 1720er Jahren zwar in den Innenräumen der Hôtels des Pariser Stadttadels üppig entwickelte, in Frankreich jedoch auf den Profanbau beschränkt geblieben und durch Invektiven von akademischer Seite schnell eingedämmt worden ist, in den Kircheninnenräumen des Reichsgebietes, vor allem in den süddeutschen und österreichischen Ländern, allerorts aufblühte und über etwa vierzig Jahre hinweg zur bestimmenden Ornamentform werden konnte?⁵ Ist hier nicht doch eine apokryphe Profanisierung im Gange, indem mit der Rocaille die sinnlich-sinnenfrohen *fêtes galantes* in den Sakralraum ausgreifen, um dort ihr ambivalentes, ikonologisch an die Felsgrotte (*roc*) und die Muschel (*coquille*) rückgebundenes Spiel zu treiben?⁶

Dies wirft die grundsätzliche Frage auf, worum es sich bei der den Sakralraum bestimmenden Rocaille überhaupt handelt. Darüber liegen jedoch keinerlei zeitgenössische Äußerungen vor. Nicht einmal in den überlieferten Kirchweihpredigten wird sie eigens erwähnt. In einer gegenüber der konkreten Ausformung der Ornamentik einzig indifferenten Weise ist ganz allgemein von prachtvollen Ausschmückungen die Rede, obwohl für die Rocailleausstattungen bekanntlich eigens spezialisierte Stuckateure beauftragt werden mussten, die unter einem namhaften Leiter die raumbestimmenden Rocailleformen frei an der Wand modellierten.⁷

Doch das auffällige Fehlen einer ausdrücklichen Bezugnahme zeugt von ihrer Selbstverständlichkeit. So neu diese Schmuckform auch war, führte sie aus der Sicht ihrer Schöpfer und Beförderer dennoch nichts prinzipiell Neues ein, das einer Rechtfertigung bedurft hätte, sondern aktualisierte das zur Architektur gehörende Dekor, um die Semantik des Sakralbaus auf neue Weise zu präzisieren. Und doch ist mit ihr eine Form der Ornamentik geschaffen worden, die das Ornament innerhalb des werkinternen Zusammenhangs von Architektur, Malerei und Skulptur formal auf einem neuen Niveau situiert, indem sich die Rocaille, insbesondere der Architektur gegenüber, auf der Ebene der Materialität *von sich aus* als etwas *ex post* hinzugefügtes artikuliert, was durch einen teilweise deutlichen Schattenwurf auf die Wand unterstrichen wird.

Auch wenn die Rocaille bezüglich der Semantik des Sakralraums also nichts prinzipiell Neues einführt, ist sie durch ihre formale Stellung innerhalb des Werkzusammenhangs dennoch hinsichtlich ihrer spezifischen Semantik erklärungsbedürftig. Damit steht aber die bedeutungsstiftende Dimension des Ornaments als solche infrage. Mit der Etablierung der Rocaille drängte sich das Ornament als theoretischer Gegenstand geradewegs auf. Um trotz ihrer chronischen Abwesenheit in den affirmativen schriftlichen Zeugnissen, dennoch eine Grundlage ihrer näheren Bestimmung aus den zeitgenössischen Texten zu gewinnen, wenden wir uns zunächst ihrer Kritik zu.

⁵ Zum Aufstieg und der kurzzeitigen Etablierung der Rocaille in Frankreich siehe: Kimball 1964 und Fuhring 1999. Günter Irscher sieht in der doch offenbar problemlos erfolgten Übernahme der Rocaille in den Sakralraum den Beleg dafür, dass es sich bei der Rocaille um ein letztlich semantisch leeres »Modeornament« handelt (Irscher 2010, 369).

⁶ Zum Begriff der Rocaille vgl. Irscher 2010, 340, zum zwielichtig »chthonischen« Moment: Bauer 1962, 32–34.

⁷ Bisher steht kein Korpuswerk an Kirchweihpredigten zur Verfügung. Eine charakteristische Auswahl findet sich in: Hawel 1987.



1 Frontispiz zu Krubsacius 1759

Die als ein Initial der Ornamentform anzusehenden Werke des Goldschmieds Juste-Aurèle Meissonnier provozierten umgehend klassizistische Gegenreaktionen von akademischer Seite, die ihr immer lauter werdendes Echo in den Aufklärungszentren Deutschlands fanden.⁸ Die kritischen Invektiven erreichten ihre elaborierteste Form in den 1759 von dem sächsischen Hofbaurat Friedrich August Krubsacius verfassten *Gedanken von dem Ursprunge, Wachstume und Verfall der Verzierungen in den schönen Künsten*.⁹ Da das vermeintlich selbstverständliche Dekor durch die neue formale Qualität der Rocaille aus der Sicht der Kritik unverständlich geworden war, eröffnet Krubsacius seinen Feldzug mit der entscheidenden Frage, worum es sich bei diesem Gebilde denn eigentlich handle und stellt – der Quellenlage entsprechend – fest, dass nicht einmal die Ornamentkünstler darauf eine Antwort zu geben vermöchten.¹⁰ Um nun seinerseits die Unverständlichkeit aufzuklären, lässt Krubsacius die Rocaille für seine Abhandlung in einer Art und Weise nachstechen, die sie analytisch auf ihre vermeintlichen Bestandteile zurückführt, so dass nun offensichtlich sei, womit man es zu tun habe (Abb. 1): »Dieweil [die Künstler] also nicht wissen, was es seyn soll: so nehme ich mir die Freyheit, es ihnen durch beygefügtes Exemple zu erklären und zu sagen: Es sey ein Mischmasch, a) Von Schilf und Stroh, b) Knochen, c) Scherbeln, d) Spänen, e) Flederwischen, f) verwelkten

⁸ Eine Quellenkompilation bietet: Lüttichau 1983.

⁹ Die Streitschrift ist zunächst 1759 in dem von Johann Christoph Gottsched herausgegebenen Periodikum *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*, mit Kommentaren Gottscheds versehen, veröffentlicht worden und noch im selben Jahr als eigenständige Buchpublikation erschienen (Krubsacius 1759).

¹⁰ Krubsacius 1759, 36.

Blumen, g) zerbrochenen Muscheln, h) Lappen, i) Federn, k) Hobelspänen, l) abgeschnittenen Haarlocken, m) Steinen, n) Fischschuppen, o) Gräten, p) Schwänzen und q) Besenreisig, voller Drachen, Schlangen und anderm Ungeziefer, denen es am meisten ähnlich sieht.«¹¹ Die analytisch freigelegten Ingredienzien der Rocaille konterkarieren bereits auf der Ebene der Ausgangsmaterialien die eigentliche, sich von ›ornare‹ herleitende Funktion des Ornaments, seinen Träger zu schmücken. Ihre Bestandteile weisen keinerlei Dignität auf. Wie die in »Besenreisig, voller Drachen, Schlangen und anderem Ungeziefer« gipfelnde Aufzählung verdeutlicht, handelt es sich durchweg um ungeheuerliche Scheußlichkeiten, aus deren krudem »Mischmasch« sie gebildet wird.

Aufschlussreich für eine positive Bestimmung der Rocaille ist nun der Umstand, dass, um ihre substantielle Gehaltlosigkeit zu erweisen, überhaupt eine Analyse durchgeführt werden muss. Diese Analyse basiert auf dem neuen erkenntnistheoretischen Primat der Sinnlichkeit, wie es bereits durch John Locke formuliert worden ist, demzufolge alle Vorstellungen auf Sinneseindrücken basieren, so dass jede künstlerisch visuelle Darstellung, als eine Verarbeitung von Vorstellungen, letztlich auf den dieser Verarbeitung zugrunde liegenden, prinzipiell analytisch zugänglichen primären Sinneseindrücken basieren muss.¹² Die Sinneseindrücke der als Ingredienzien aufgezählten Gegenstände bilden das Ausgangsmaterial, welches durch eine fehlgeleitete Einbildungskraft ›synthetisiert‹ die Missgeburt der monströsen Rocaille-Form zur Folge hat. Weisen die Ausgangsmaterialien als Zerfallsprodukte von Ordnungsgefügen bereits einen irrationalen Charakter auf, der die unkontrollierte Einbildungskraft dazu anspornt, dem Zeugnis des Augenscheinlichen widersprechende Vorstellungen hervorzu- bringen, wird diese potenzielle Irrationalität mit der ›Schöpfung‹ der Rocaille in eine reale Form überführt, die sich vor dem Hintergrund einer erkenntnistheoretisch mobilisierten Sinnlichkeit als Chimäre der Einbildungskraft erweisen muss. Damit ist sie aber nichts in ihrer Bedeutsamkeit erklärungsbedürftiges, sondern semantischer Nonsens.

Nun führt aber die bildliche Analyse der Rocaille vor Augen, dass sich diese gar nicht vollständig analytisch zerlegen lässt, da mit der Veranschaulichung ihrer vermeintlichen Ingredienzien das Wesentliche – die Rocaille selbst – abhandenkommen würde und einzig ein Konglomerat unverbundener Materialien zur Darstellung käme. Aus eben diesem Grund konnte der für Krubsacius tätige Kupferstecher seiner Forderung, die bildliche Analyse weit augenfälliger durchzuführen, gar nicht Folge leisten, ohne sie dabei selbst aufzulösen, handelte es sich ja eben nicht um eine qua Einbildungskraft bewirkte widernatürliche Kombination, wie es – aus dieser Perspektive betrachtet – beispielsweise beim Zentauren der Fall ist, der sich problemlos in seine Bestandteile, die sinnlichen Primäreindrücke von Mensch und Pferd, auseinanderdividieren lässt, da die phantastische Kombination hier nicht das seitens der Ausgangsmaterialien vorgegebene gegenständliche Paradigma verlässt.¹³ Indem sich die Rocaille gerade nicht auf diese Weise analysieren lässt, etabliert sie eine eigenständige, von der lebensweltlichen Gegenständlichkeit kategorial unterschiedene Sphäre, die mit der Reduktion auf ihre vermeintlich lebensweltliche Gegenständlichkeit aufgehoben wird. Und

11 Ebd.

12 Locke 2006, Bd. 1, 107–109.

13 Krubsacius 1759, 36.

dennoch ist sie keineswegs ein solch abstraktes, sich jeglicher konkreter Gegenständlichkeit entziehendes Gebilde wie beispielsweise geometrische Maßwerkformen. In ihren konkreten Ausformungen bezieht sie sich ausdrücklich auf die Sphäre der Gegenständlichkeit, wobei diese Ausformungen jedoch nicht zu lebensweltlichen Gegenständen konkretisiert werden. Daher deckt die ›Analyse‹ nicht die der Rocaille vermeintlich zugrunde liegenden Ingredienzien auf, vielmehr werden diese anhand der von ihr eröffneten Gegenstandsbezüge in sie hineinprojiziert, womit aber eben derjenige Ebenenwechsel vollzogen ist, der sie als solche zur Auflösung bringt. Durch die Markierung dieses für die Rocaille konstitutiven Sprungs zwischen zwei Realitätssphären haben wir anhand einer Kritik der Kritik einen Ausgangspunkt für eine positive Bestimmung der Rocaille gewonnen. Die von ihr veranschaulichte Form der Gegenständlichkeit reicht, als eine Proto-Gegenständlichkeit, hinter die konkrete Gegenständlichkeit zurück oder, als eine Meta-Gegenständlichkeit, über diese hinaus, wobei diese Formen der Gegenstandstranszendenz als Ornamentform selbst gegenständig und damit sinnlich zugänglich in Erscheinung tritt. Anstatt also ein irrationales Phantasma zu sein, bezieht sich die Rocaille auf die Rationalität der Gegenständlichkeit als solcher. Um diesen Bezug anhand der Betrachtung konkreter Rocailleformen näher bestimmen zu können, gilt es zunächst jedoch, ihren Status innerhalb des ihr übergeordneten Werkgefüges in den Blick zu nehmen. Dies wird uns zur spezifischen Reflexivität des Rokoko und damit zur formalen Entstehungsbedingung der durch die Rocaille eingelösten Etablierung einer eigenständigen ornamentalen Sphäre innerhalb des Werkganzen führen.

Die Brechung des illusionistischen Einheitsraumes

Ausgangspunkt zur Darlegung der Reflexivität des Rokoko ist der – freilich idealtypisch zu verstehende – ›illusionistische Einheitsraum‹ des Barock. Wie oftmals hervorgehoben, unterscheidet sich der Sakralraum des Rokoko von demjenigen des Barock dadurch, dass der letztlich vom Perspektivismus der Renaissance ausgehende barocke Illusionismus im Rokoko gebrochen wird, sei es durch die Darstellung des irdischen Bereichs innerhalb der himmlischen Sphäre des Deckenbildes, die Weißfassungen der Skulpturen, die einen Ebenenwechsel implizierende Verwendung von Spiegeln, oder – ganz allgemein – durch das Ausstellen der illusionistischen Konstruktionsmechanismen.¹⁴

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, was genau mit dieser Brechung gebrochen wird. Damit ist nichts weniger als die fundamentale Frage nach dem Status des bildlichen Illusionismus und seines wahrheitseröffnenden Potenzials aufgeworfen. Weit entfernt, diese Frage hier zu behandeln, muss, um den Bruch und damit die spezifische Reflexivität des Rokoko adäquat erfassen zu können, der Begriff des Illusionismus anhand des ›barocken Einheitsraums‹ dennoch umrissen werden, da der mit dem Rokoko erfolgende Bruch ansonsten

¹⁴ Bernhard Rupprecht spricht daher vom Übergang des homogenen zum diskrepanten Raum (Rupprecht 1959, 18).

als so tiefreichend erscheinen könnte, dass er nicht allein den Modus der Darstellung betrifft, sondern den durch die künstlerische Formierung des Sakralbaus zur Darstellung gebrachten Gehalt als solchen bricht. Dies würde eine fundamentale Krise gegenüber dem intakten Illusionismus des Barock bedeuten, die dann der Ausdruck einer Selbstauflösung der Kirche wäre. Dementsprechend diagnostizieren Hans Sedlmayr und Hermann Bauer einen Verlust des Glaubens an die transzendente Kraft der Illusion, die zu einem bloßen Schein herabsinke.¹⁵ Ihre Rede von einer sich gegenüber dem Barock im Rokoko vollziehenden »Revolution« bedeutete die mit der Auflösung des als substantielles Bindemittel fungierenden Gehalts einhergehende Freisetzung der einzelnen Elemente, die dann – in einem freien Spiel begriffen – zu etwas ästhetisch Selbstzweckhaftem würden.¹⁶

Zur näheren Bestimmung der Rocaille ist es folglich unabdingbar, die Tiefe des mit dem Rokoko erfolgenden Bruchs auszuloten, was wiederum voraussetzt, anhand des ›barocken Einheitsraums‹ nach dem Status des bildlichen Illusionismus zu fragen, dessen Bruch die Möglichkeitsbedingung der Rocaille ausmacht.

Konspirative Täuschung

Ginge es bei der bildlichen Illusion um eine bloße Augentäuschung, wäre die Kunst – Platons grundsätzlicher Bildkritik entsprechend – in erkenntnistheoretischer Hinsicht eine überflüssige Duplikation des äußeren Scheins – ein Schein des Scheins, der, so vollkommen die Vortäuschung auch sein mag, aufgrund der Medialität des Bildes immer nur eine Abschattung des duplizierten Scheins wäre.¹⁷ Zudem würde die Täuschung, die doch einzig temporärer Natur sein kann, durch eine mit der Entdeckung des Getäuscht-worden-Seins einhergehende Enttäuschung konterkariert werden, die zur Folge hätte, dass keine neuerliche Täuschung eintreten könnte, die nicht augenblicklich vom Bewusstsein, getäuscht zu werden, zerstört werden würde. Das vollkommene Kunstwerk stünde dann im Schatten seines einmalig erfüllten Zwecks, den Betrachter im ersten Moment seines Ansehens darüber hinweggetäuscht zu haben, bloß ein Kunstwerk zu betrachten. Das Kunstwerk würde überhaupt erst im Modus der Enttäuschung als Kunstwerk auffällig werden, das dann einzig auf sein wesentliches Qualitätsmerkmal hin, sein Potenzial zu täuschen, betrachtet werden würde, das als einmaliger illusionistischer Effekt doch gar nicht mehr eingeholt werden kann.

Vor diesem Hintergrund ist weder die mit der Renaissance zum Topos erhobene Wertung eines Bildes, ›täuschend wie die Natur‹ zu sein, als bloße Augentäuscherei zu verstehen, noch daraus die Konsequenz zu ziehen, dass der eigentliche Bereich bildlicher Darstellung daher

15 Sedlmayr, Bauer 1991, 137.

16 Sedlmayr, Bauer 1991, 21; Bauer 1980, 55. Die mit den Brüchen einhergehende (Selbst)Reflexivität wird auch von Bernhard Rupprecht als eine die Sakralität negierende Ästhetisierung bewertet (Rupprecht 1959, 62). Von eben diesem Standpunkt aus nimmt auch Karsten Harries die Rokoko-Kirche in den Blick (Harries 2009, 34).

17 Platon 1971, 803 (598b), 815 (602b).

das vermeintlich a-mimetisch Ungegenständliche wäre. Vielmehr liegt der Mimesis der Kunst ein ganz anderes Telos zugrunde, das sich eben nicht in der *künstlichen* Reduplikation des äußeren Scheins realisiert, sondern im *künstlerischen* Zur-Erscheinung-Bringen dessen, was den Darstellungsgegenstand *wesentlich* auszeichnet, wodurch der äußere Schein auf seinen tatsächlichen Gehalt hin permeabel wird.¹⁸ Das durch diese eigentliche mimetische Leistung gegebene sinnerschließende Potenzial der Kunst wird allein schon durch den Vollzug der Betrachtung gegenstandsmimetischer Kunstwerke belegt. Schließlich führt die Betrachtung eines gelungenen Kunstwerks nicht zur desillusionierten Enttäuschung, sondern zu einer in der wiederholten Betrachtung zunehmenden Erkenntnis seines Gehalts, die darauf basiert, dass sich der Betrachter dem Bild in dem Bewusstsein zuwendet, eben ›bloß‹ ein Bild und nicht die lebensweltliche Realität zu betrachten.

Diese Betrachtung des Bildes als Bild ist fundamental zu verstehen und nicht vor dem Hintergrund der klassischen Unterscheidung zwischen Motiv und Machart mit dem In-den-Blick-Nehmen des spezifischen künstlerischen Darstellungsmodus zu verwechseln, was wiederum eine die Bildbetrachtung als solche suspendierende Perspektivierung voraussetzt. Die Betrachtung des Bildes als Bild bezieht sich auf das basale Faktum, dass das Bild, seinem ontologischen Status entsprechend, als Bild gewahrt und nicht für die außerbildliche Realität gehalten wird. Vor diesem Hintergrund zielt der Illusionismus des mimetischen Bildes nicht darauf, über den Bildcharakter hinwegzutäuschen. Als Agens der Bildlichkeit ist er um der Hervorbringung der sinnerschließenden mimetischen Darstellung willen auf die Bildlichkeit selbst bezogen. Die Betrachtung des Bildes als Bild impliziert daher keineswegs, dass der Illusionismus des Bildes stets am Bild scheitern müsste, weil er nicht dauerhaft über die Bildlichkeit hinaus zu gelangen vermag. Indem der Illusionismus auf der Ebene der Bildlichkeit operiert, konstituiert er eine Bildrealität, die sich in ihrer Erscheinungsweise dezidiert auf die außerbildliche Realität bezieht und damit eine den Gehalt des Kunstwerks erschließende hermeneutische Wechselwirkung zwischen Bildrealität und außerbildlicher Wirklichkeit eröffnet. Voraussetzung dafür ist jedoch, dass sich der Betrachter auf die Bildrealität nicht allein als ein der Bildlichkeit immanentes Phänomen bezieht, sondern diese als *tatsächliche* Realität ernst nimmt, die ihm durch das Kunstwerk im Modus der Bildlichkeit zugänglich wird. Um den Gehalt eines illusionistischen Bildes zu erschließen, muss der Betrachter also trotz des vorgängigen Bewusstseins, bloß ein Bild zu betrachten, aktiv mit dem Illusionismus des Bildes konspirieren und die Illusion so betrachten, als ob sie Realität wäre, was aufgrund des gegenstandsmimetischen Charakters des Bildes freilich zumeist automatisch befördert wird. Die am Bild gewonnene Realitätserfahrung erfolgt dann aber nicht aufgrund einer tatsächlichen Täuschung, sondern wird von einem Als-Ob getragen, durch welches allerdings die Möglichkeit gegeben ist, die Realität durch ihre Erscheinungsweise als Bildrealität auf eine Art und Weise zu erschließen, die ihre visuelle Zugänglichkeit übersteigt. Der Betrachter wird also nicht vom Bild getäuscht, vielmehr will er sich im Bewusstsein, getäuscht zu werden, täuschen lassen, um auf dieses Weise etwas anschauend zu erkennen, das außerbildlich so visuell nicht verfügbar ist, aber dennoch die Realität als solche betrifft.

18 Zur Grundlegung einer partizipierenden Mimesis siehe: Weidlé 1962 und 1966.

Dieses konspirative Verhältnis ist keineswegs einzig für gegenstandsmimetische Kunst ausschlaggebend, sondern betrifft die Kunstbetrachtung als solche. Scheitert angesichts eines abstrakten Werks der Versuch, etwas realer Gegenständlichkeit Korrespondierendes zu erkennen, bleibt die Illusion der Bildrealität dennoch intakt, dessen spezifische Formation sich nunmehr vermittels der damit etablierten kategorialen Differenz zur Erscheinungsweise der Realität auf diese bezieht. Indem die vom Kunstwerk initiierte Kunstbetrachtung also *per se* von einem genuin epistemisch verfassten Willen zur Täuschung getragen wird, ist der bildliche Illusionismus folglich kein antiaufklärerisches Mittel, den Betrachter hinter das Licht zu führen, sondern als Konstituens der Bildrealität schlechthinnige Bedingung für das sinnerschließende Potenzial des Bildes. Für diesen Zusammenhang versuche ich an anderer Stelle, den Begriff der ‚metaphorischen Analogie‘ fruchtbar zu machen, wobei die Metaphorizität den Aspekt der illusionären Darstellung abdeckt, während mit der Analogie die dabei waltende Partizipation des Abbildes am Urbild zum Ausdruck kommt, welche die ontologische Fundierung des illusionären Als-ob verbürgt, was insbesondere für den hier infrage stehenden Bereich der Sakralkunst von entscheidender Bedeutung ist.¹⁹

Nach der skizzenhaften Statusbestimmung des bildlichen Illusionismus kann nun ermittelt werden, wie tief die durch das Rokoko in den barocken Einheitsraum eingezogenen Brüche reichen und was diese Brüche für die spezifische Bildlichkeit des Rokoko bedeuten. Dazu fassen wir den barocken Einheitsraum *ad hoc* als eine der Maximierung der Differenz zur Erscheinungsweise der Realität – wie sie im Fall der abstrakten Kunst gegeben ist – gegenläufige Minimierung dieser Differenz auf, die darauf abzielt, die Erkenntnis des Bildgehaltes vermittels einer an die Kontinuität der Lebenswelt zurückgebundenen Erfahrungsintensität zu gewährleisten. Dieser Einheitsraum kann – wie in Andrea Pozzos Deckenbild in Sant’Ignazio – primär durch die Gattung des Bildes, genauso gut aber auch – wie dies bei Francesco Borrominis Sant’Ivo der Fall ist – durch die Bildlichkeit der Architektur konstituiert werden.²⁰

Beruhet der illusionäre Charakter der Kunst also nicht auf dem Getäuschtwerden, sondern auf der konspirativen Einwilligung in die Täuschung, muss der barocke Einheitsraum, um die Illusion einer der Erfahrungswelt analogen visuellen Kontinuität zu evozieren, keineswegs selbst eine solche homogene Geschlossenheit aufweisen, sondern kann zwischen den einzelnen Bereichen durchaus Lücken und Sprünge enthalten, die in der Regel ornamental geschlossen werden und keineswegs die illusionistische Qualität eintrüben.

Die intentionale Ausrichtung des barocken Einheitsraums besteht aber dennoch darin, den konspirativen Akt dauerhaft auf einem subkutanen Niveau zu halten, um dadurch die Wirkkraft des illusionistischen Gefüges einer universalen Bildrealität zu entfalten, die ein in Gott kulminierendes, durch die Heilsgeschichte bewegtes kosmisches Ordnungsfüge zur Darstellung bringt, welches den in ihm aufgehobenen Betrachter in den Erkenntniszustand eines emphatisch-ekstatischen Staunens versetzt. Demgegenüber zeichnet sich die Intentionalität des Sakralraums des Rokoko dadurch aus, dass die auch dem barocken Einheitsraum inhärierenden formalen Brüche nicht unter Einbeziehung der Ornamentik verschliffen, sondern durch die oben erwähnten Mittel geradewegs forciert und ausgestellt werden. Diese

19 Vgl. zur Analogie: Przywara 1996, zur Urbild-Abbild-Permeabilität: Florenskij 1989.

20 Zur architektonischen Bildlichkeit St. Ivos siehe: Stephan 2009, 157–195.

Aktivierung der Brüche bricht folglich zunächst nichts anderes als die Illusion der Homogenität, womit keineswegs notwendigerweise ein Bruch mit dem Gehalt, der durch den homogenen Einheitsraum zur Darstellung kommt, verbunden ist. Vielmehr werden – wie noch zu zeigen sein wird – gerade die Brüche um einer Präzisierung des darzustellenden Gehalts willen mobilisiert. Durch eine solche semantische Indienstnahme der Brüche wird die Konspiration nun nicht wie beim barocken Einheitsraum auf einen initialen Akt zurückgedämmt, vielmehr bleibt sie beständig virulent. Das Bewusstsein, eine Bildrealität zu betrachten, wird gezielt in die Betrachtung hineingenommen und für die Erschließung des Gehalts fruchtbar gemacht. Eben hierin besteht die gegenüber dem barocken Einheitsraum gegebene neue reflexive Qualität der Bildlichkeit, die keineswegs einen generellen Distanzierungseffekt zeitigt, sondern vermittels des Bruchs die Möglichkeit einer intensivierten Unmittelbarkeit eröffnet. Indem das Bild nicht um des homogenen Zusammenschlusses eines illusionistischen Einheitsraums willen entgrenzt wird, sondern seine eigene, es als Bild ausstellende Grenze setzt, fungiert die Abgrenzung zugleich als Eröffnung eines transzendenten Durchblicks.²¹ Da dieser im Barock in die illusionistische Homogenität eingebettete visionäre Zug durch das virulente Bildbewusstsein jedoch tendenziell konterkariert wird, sind innerhalb dieser Durchblicke in der Regel Visionsdarstellungen veranschaulicht, so dass die Bildlichkeit selbst nicht visionär ist, aber dennoch am Visionären partizipiert, wodurch ein die Grenzen der Bildlichkeit einbeziehendes Wechselspiel zwischen Distanz und Unmittelbarkeit initiiert wird. Formal hat die Selbstabgrenzung des Bildes zur Folge, dass die Rahmungen nicht mehr in das homogene Illusionsgefüge integriert sind, sondern eine andere Darstellungsebene eröffnen, die nun ihrerseits für die Konstitution der semantischen Einheit des Werkganzen in Anspruch genommen werden kann. Die Grenzen werden zu Grenzzonen, die dem Abgegrenzten gegenüber einen nahezu gleichwertigen Status gewinnen. Damit fällt dem diese Grenzbereiche bestimmenden Ornament nunmehr die Aufgabe zu, die Brüche zu vermitteln, indem es *von sich aus* an der Hervorbringung der semantischen Einheit auf eine Art und Weise beteiligt wird, die auf keine andere Darstellungsebene reduzierbar ist.

Durch die markierten Brüche wird die Bildrealität der Rokoko-Kirche folglich nicht allein von einem Wechselspiel zwischen Distanz und Unmittelbarkeit, sondern auch zwischen verschiedenen Darstellungsebenen bestimmt, deren wechselseitige Bezogenheit eine die kategorialen Sprünge zwischen den Gattungen einbeziehende Vielschichtigkeit erzeugt, die gegenüber dem Aufgehobensein des Betrachters im objektiv vorgegebenen Einheitsraum des Barock immer wieder neue subjektive Aktivierungen erfordert. Damit hat die Reflexivität der Bildlichkeit eine erhöhte Rückbindung des Bildes an den Betrachter zur Folge, die diesen zugleich erkenntnistheoretisch herausfordert, nicht in der Betrachtung der Bildwelt aufzugehen, sondern mit den Bildern durch das Bewusstsein ihrer Bildhaftigkeit über die Bilder hinauszugelangen.²² Diese reflexive Einbindung des Erkenntnissubjekts geht mit einer der Etablierung der Ästhetik entsprechenden Aktivierung der Sinnlichkeit einher, deren

21 Die Aktivierung des Bildbewusstseins führt Karsten Harries zu der feinen Beobachtung, dass man zögert, den im ganzen bildhaft wirkenden Raum zu betreten (Harries 2009, 215).

22 Erich Franz macht den für das Rokoko maßgeblichen Faktor der subjektgebundenen Visualität im Falle der Bauten Balthasar Neumanns gar zu einem für die Architektur als solche konstitutiven Moment, so dass sich – nach Franz – Bau und Raum selbst erst beim Vorgang des Sehens bilden (Franz 1998, 20).

Erkenntnisleistung bereits im Bereich des noch *Dunklen* und *Konfusen*, noch nicht *klar* und *deutlich* bewusst Gewordenen anhebt.²³ Angesichts der sich darbietenden synästhetischen Fülle von Sehen, Hören und Riechen, die zudem die körperliche Bewegung – nicht zuletzt während der Liturgie – einschließt, wird das Erkenntnissubjekt vom ersten Eindruck an dazu angehalten, die niemals mit einem Blick zu übersehende Fülle sukzessiv anhand der immer wieder von Neuem erforderlichen visuellen Fokussierungen auf das sie bestimmende Ordnungsgefüge hin zu erschließen und dabei zugleich die durch die fortwährende Latenz des Bildbewusstseins indizierte metaphorische Analogie der Bildlichkeit zu übersteigen.²⁴ Aus diesem Grund ist auf dem Deckenbild in Steinhausen nicht – wie in Sant' Ignazio – eine anthropomorphe Gestalt, sondern das für die diesseitig auch bildlich nicht zu schauende Wesenheit Gottes einstehende Trinitätszeichen der semantische Fluchtpunkt.

Die Gegenseite dieses dem Barock gegenüber erhöhten Anspruchs ist der für den heutigen Betrachter typische Eindruck visueller Überforderung, die allerdings keineswegs daraus resultiert, dass der Sakralraum des Rokoko *per se* sinnenverwirrend wäre, sondern die Wirkung seiner spezifisch aufklärerischen Dimension darstellt, das Bewusstsein der Bildbetrachtung auf eine sinnlich getragene Weise reflexiv zu aktivieren.

Wenn das Ornament mit der Rocaille aber die skizzierte Eigenständigkeit gewonnen hat, worin besteht dann ihre irreduzible semantische Eigenleistung, die doch, wenn die Rocaille entgegen der Kritik etwas Sinnhaftes ist, näher zu fassen sein müsste. Um die Frage nach ihrer konkreten Semantik – zumindest richtungsweisend – zu beantworten, wenden wir uns zunächst *Steinhausen* zu, um den Einzug der Rocaille in den Sakralraum als Lösung eines, mit der Eröffnung des neuen semantischen Raums des Ornaments gegebenen, formalen Problems in den Blick zu nehmen. Anschließend soll dann in *Vierzehnheiligen* dem konkreten Gehalt der semantischen Dimension der Rocaille nachgegangen werden.

Die Rocaille als Übersprungshandlung

In Steinhausen ist die Darstellung des irdischen Bereichs in die himmlische Sphäre des Deckenbildes hineingenommen, weshalb sich der bildliche Illusionismus nicht als ein den ganzen Raum und damit die Position des Betrachters einschließendes homogenes Gefüge darbietet, sondern als für sich bestehendes Bild präsentiert, angesichts dessen sich der Betrachter einzig gedanklich der irdischen Sphäre des Bildes zuzurechnen vermag (Taf. XIV).²⁵ Der Status des Bildes als etwas Für-sich-Bestehendes ermöglicht es, dass die den Betrachter im

²³ Baumgarten 2007, 22–27.

²⁴ Zur insbesondere durch das Ornament gelenkten ambulatorisch-affektiven Erschließung des Sakralraums siehe: van der Meulen 2008, 292 f.

²⁵ Hermann Bauer betont, dass der terrestrische Bereich gerade an jener Nahstelle situiert ist, an der im »System Pozzo die Realarchitektur durch die Illusion gemalter Architektur abgelöst werden sollte« (Bauer 2000, 44).

barocken Einheitsraum räumlich umschließende Universalität gänzlich ins Bild eingeht und sich dort als universale *historia* entfaltet: Zwischen den Polen des Sündenfalls und dem durch den Opfertod Christi sprudelnden Quell des ewigen Lebens eingespannt, kulminiert die Heilgeschichte in der mit der Himmelfahrt Mariens erfolgenden Überführung der irdischen in die himmlische Kirche. Auch wenn mit der Aufnahme Mariens in den Himmel das ereignishaft Augenblickliche der Transzendenz im Zentrum steht, wird dieser Vorgang doch innerbildlich in seiner gesamten erdumspannenden, heilsgeschichtlich entwickelten Wirkung entfaltet, die sich dem Betrachter als eine *theoria* – eine universale, die Geschichte einschließende und zugleich aufhebende Über-Schau eröffnet.

In diesem theoretischen Zug einer universalen Über-Schau liegt ein weiterer aufklärerischer Aspekt der Rokokokirche, der durch den Rückzug des Bildes in sich selbst ermöglicht wird, was jedoch keineswegs den mit der Über-Schau verschwisterten visionären Durchblick ausschließt. Für beides, die Über-Schau wie den Durchblick, ist – wie bereits hervorgehoben – eine Rahmung wesentlich, die selbst weder zur Bildrealität noch zur Kontinuität der Lebenswelt gehört, um durch diese Sonderstellung die Bildrealität als einen von der Lebenswelt dezidiert unterschiedenen Anschauungsmodus zu markieren, der sich vermittels der etablierten Differenz in erschließender Weise auf die Lebenswelt bezieht. Dadurch ist die bildliche Darstellung nicht mehr in derselben Weise an die perspektivischen Richtlinien des illusionistischen Einheitsraums gebunden, weshalb das Rokokobild weit mehr emblematische Elemente und diachrone Ereignisse einzubinden vermag und zur Entfaltung des heilsgeschichtlichen Panoramas den flach gewölbten Deckenspiegel anstatt der auf das Ereignis der Transzendenz fokussierten Kuppel bevorzugt.²⁶

Die Hervorhebung des Bildes als etwas Für-sich-Seiendes führt zur Etablierung von ebenfalls für sich bestehenden, als Rahmungen fungierenden ornamental bestimmten Randbereichen. Dementsprechend wird das Deckenbild in Steinhausen von einer Ringzone umgeben, die das Ornament förmlich dazu zwingt, diesen Freiraum *von sich aus* zu gestalten. An den Bruchstellen des illusionistischen Gefüges wird dem Ornament eine über das integrale Dekor hinausgehende Rolle zugewiesen, die es geradewegs zur Selbstkonstituierung drängt. Die einzelnen Ornamente charakterisieren nun nicht mehr primär einen durch sie selbst hervorgehobenen punktuellen Ort, sondern sind vor allem aufeinander bezogen. Diese Selbstbezüglichkeit hat eine die Farbigkeit integrierende Ausdifferenzierung zur Folge, aus der die für Steinhausen charakteristische, hoch verfeinerte ornamentale Detailfülle resultiert. Da die Detailfülle durch den Selbstbezug aber zugleich auf eine die einzelnen Teile integrierende ornamentale Einheit zielt, kommt es zu einer verbindenden Bewegung, die gleichermaßen in der die größeren ornamentalen Formationen übergreifenden Rhythmik wie in der latenten Eigenbewegung der Einzelformen gegeben ist. Der Bewegungsimpuls forciert einen die Detailfülle zur ornamentalen Einheit zusammenschließenden Übersprung der Formen, wie er dann in der ebenfalls von den Gebrüdern Johann Baptist und Dominikus Zimmermann geschaffenen Wieskirche mit der Rocaille vor Augen steht. Ist die Verselbstständigung des

²⁶ Zum Deckenbild als eine die irdische Gegenständlichkeit sublimierende transhistorische Sphäre siehe: Rupprecht 1987.

Ornaments hier auf eigenständige Weise gelöst, stellt Steinhausen zugleich die unmittelbare Vorstufe zu der mit der Rocaille etablierten ornamentalen Eigenständigkeit dar: die Ornamentik der Ringzone hebt sich vor einem grauen Fond als etwas *vor* der Wand Situiertes ab, eröffnet mit den *mosaiquen* bildhafte, dem Ornament inhärierende, Füllmuster und wird in den geschwungenen Profilen nebst den ausgreifenden, in die Bildsphäre hineinragenden Balusterreihen von sich aus architektonisch, was eine Substanzzunahme bedeutet, aus der sich die Eigenständigkeit des Ornaments speist.

Inwieweit es die Verselbstständigung dem Ornament ermöglicht, die qua Gattungen getrennten Darstellungsebenen der Architektur, Skulptur und Malerei mittels der Entfaltung einer eigenen semantischen Dimension aufeinander zu beziehen, verdeutlicht insbesondere die von unten nach oben zunehmend ornamentalisierte vertikale Achse (Taf. XIII): Die fein gestuften Kreuzpfeiler gipfeln in dem Crescendo einer gedoppelten Kapitellzone. Dabei fungiert der obere, den Charakter eines Giebels annehmende Bereich ebenso als monumental wirkendes, das Gewölbe tragendes Gebälk wie er den Apostelstatuen als Postament dient. Die sitzenden Apostel werden wiederum baldachinartig vom Ornament hinterfangen, wobei die beidseitig von der Sitzfläche ausgehenden Volutenspangen einen himmelwärts geöffneten Raum etablieren, der jeweils über dem Apostel eine auf diesen bezogene, von Fruchtgehängen gezierte üppige Muschelform aufweist. Die Bahnen der Muschelformen kehren die mit den Voluten nach oben, auf die Trinität zielende Bewegung um, indem ihre Form wie ein Resonanzraum wirkt, der in einem nach unten gerichteten sammelnden Impuls das von oben Empfangene in den Apostelfiguren konzentriert. Auf diese Weise werden die Apostel durch die Vermittlung des Ornaments als Mittler zwischen den Sphären veranschaulicht. Wie ihre auf beide Bereiche bezogenen Kopfhaltungen und Gesten unterstreichen, führen sie eine himmlisch inspirierte, den Betrachter einbeziehende *sacra conversazione*, dessen Wirkung wiederum durch das sie umgebende Ornament visualisiert wird. In dieser Hinsicht ist die den Aposteln zugeordnete Ornamentik eine ornamental verlebendigte Thronrückwand, welche ihre Heiligkeit gleichermaßen veranschaulicht wie herleitet und dadurch ihre Stellung als Kirchenfürsten legitimiert. In die Vertikalachsen hineingesetzt sind sie zudem den Säulen zugeordnet, die – einem alten Topos folgend – ihrerseits die Apostel als lebendige, die Kirche errichtende, in die himmlische Sphäre reichende Säulen versinnbildlichen. Die Semantik der Säulen ist bis ins Deckenbild hinein fortgeführt, indem sie über den Aposteln der östlichen Seite beidseitig den Brunnen des ewigen Lebens flankieren. Auf die gesamte Achse bezogen, ist die Säule nicht dem klassischen Antagonismus von Tragen und Lasten untergeordnet. Sie präsentiert sich aber ebenso wenig als etwas visuell kontinuierlich Aufwachsendes, sondern ist ein semantisches Gebilde, dessen gattungübergreifendes Gefüge visuelle Brüche aufweist, die es ermöglichen, dass der Gehalt der einen (Teil)Formation – auf neu gefasste Weise – durch eine andere zur Darstellung kommt, wobei das verselbstständigte Ornament als eine die Gattungen verbindende und ineinander überführende Größe fungiert, indem es seinerseits maßgeblich an der semantischen Explikation beteiligt ist. Da das ornamental motivierte Selbstausslegungsgeschehen auf eine in sich ungebrochene semantische Einheit zielt, wirkt die Achse – trotz der formalen Brüche – dennoch in sich gefügt, so dass die architektonische Säule und das auf ihr lagernde Gewölbe wie schwerelos erscheinen, was wiederum die übergeordnete Semantik der zu einer neuen Körperlichkeit führenden Transzendenz befestigt.

Trotz der eigenständigen, den neuen semantischen Raum des Ornaments erschließenden Lösung, steht in Steinhausen das mit der Verselbstständigung des Ornaments aufgegebene formale Problem der ornamentalen Selbstvermittlung vor Augen. Durch die vom ornamentalen Impuls bewirkte »Übersprungshandlung« ist dann mit der aus dem französischen Profanbereich adaptierten Rocaille jene Selbstorganisationsform des Ornaments gewonnen, die es endgültig als eigenständige ontologische Sphäre innerhalb des Werkganzen etabliert. Um sich aber überhaupt als solche profilieren zu können, darf das Ornament eben nicht in die Architektur integriert werden, weshalb seine Selbstorganisation in formaler Hinsicht auf die Bildung eines der Architektur geradewegs gegenläufigen Formgefüges abzielen muss. Vor diesem Hintergrund stellt die charakteristische Asymmetrie der Rocaille eine Notwendigkeit dar. Liegt in der Verselbstständigung und der damit einhergehenden Asymmetrie der von der Kritik nicht zu duldenen formalen Affront gegen das klassische integrale Dekor, sind diese Faktoren zugleich jene formalen Bedingungen, die es dem Ornament überhaupt erst ermöglichen, als eigenständige, bildhafte Instanz zwischen dem durch die Brechung der homogenen Illusion diskontinuierlich gewordenen zu vermitteln.²⁷ Damit konstituiert letztlich aber der neu gewonnene Status des Ornaments die semantische Einheit des Werkganzen, was nochmals die Tragweite der Rocaille – um einen Terminus Hans Sedlmayrs aufzugreifen – als *kritische Form* vor Augen führt, mit der nichts weniger als die Semantik des Sakralraums auf dem Spiel steht.

Die abschließend anhand von Vierzehnheiligen erfolgende Untersuchung der Rocaille hinsichtlich der konkreten Bedeutung ihrer spezifischen Bildhaftigkeit bleibt, dem hinführenden Charakter dieses Beitrages entsprechend, auf einen Ausblick beschränkt.

Die semantische Dimension der Rocaille

Auf dem Giebfeld der festlich ausschwingenden und dennoch fortifikatorisch wirkenden Fassade von Vierzehnheiligen ist ein weithin sichtbares Relief platziert, das ehemals eine noch intensivere Fernwirkung entfaltet hat, da die ganze Szene ursprünglich eine den wiedermontierten Goldblechen korrespondierende leuchtende Bleiweißfassung aufwies (Taf. XV).²⁸ Es handelt sich um die Darstellung jener Ursprungsszene – das Erscheinen des Christuskindes in Begleitung der vierzehn Nothelfer –, auf welche die Pilgerfahrt nach Vierzehnheiligen zurückgeht.²⁹ Für die Erschließung des Gehalts der Rocaille ist das von Johann Jakob Berg geschaffene Relief bedeutsam, das anstelle des zunächst vorgesehenen fürstbischöflichen Wappens nach der vollendeten Innenausstattung an diesem exponierten Ort angebracht

²⁷ Vgl. dazu Mundt 1968, 501.

²⁸ Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen 1990, Bd. 1, 167–180. Eine detaillierte Untersuchung der gesamten Baugeschichte bietet: Ruderich 2000.

²⁹ Ruderich 2000, 20 f.

wurde. Dadurch weist es einen programmatischen Charakter auf und fungiert zugleich als Präludium für die Betrachtung des Rocaille-geschmückten Innenraums, welcher in der Rocaille-Großform des Gnadenaltars kulminiert.

Bildet die Rocaille des Reliefs eine Rahmung, innerhalb deren dem Schäfer die Erscheinung zu Teil wird, wird die Rocaille durch die architektonische Makrorahmung des Giebfeldes zugleich als Moment der szenischen Darstellung perspektiviert. Und tatsächlich verbindet sich die Rocaille mit dem Naturraum zu einer übergreifenden Ovalform. Dieser Zusammenschluss ist für den Gehalt der Rocaille entscheidend.³⁰ Wie lässt sich das Verhältnis zwischen Rocaille und Naturraum aber genauer fassen, was trägt es zur Erhellung des semantischen Horizonts der Rocaille bei und inwiefern verbindet sich die an die Darstellung des diesseitigen Naturraums rückgebundene Semantik mit den für die Aufklärung als wesentliche Merkmale hervorgehobenen Momenten der Reflexivität und Sinnlichkeit?

Indem das Goldblech die Rocaille mit der Erscheinung des Christuskindes und nicht mit dem Naturraum verbindet, handelt es sich bei der Beziehung zwischen Rocaille und Natur nicht um ein Transformationsverhältnis, bei dem entweder die Rocaille aus der Natur oder die Natur aus der Rocaille hervorginge. Damit eröffnet die Rocaille eine Position jenseits des für die zeitgenössische Grundlegung der Biologie relevanten Streites zwischen den Konzeptionen einer kontinuierlichen Transformation, innerhalb deren das *präformativ* festgelegte Telos stufenweise realisiert wird, wofür klassischerweise der sich sukzessive aus dem Keim entwickelnde Baum einsteht, und der *epigenetischen* diskontinuierlichen Transformation, die nicht allein diskrete Entwicklungsstadien, sondern ontologische Sprünge aufweist, wofür die Entstehung des Schmetterlings aus der Raupe paradigmatisch ist. In beiden Fällen läge eine einzig aus innerer Kraft erfolgende Selbsttransformationsbewegung vor, die eine zumindest deistische, und damit stets pantheistisch gefährdete Rahmung voraussetzt, dass heißt einen sich selbst tragenden, aus sich selbst speisenden Schöpfungsmechanismus und damit das Phantasma eines vom ersten Bewegter einzig angestoßenen *perpetuum mobile*.³¹

Wenn zwischen Rocaille und Naturraum also keine Transformation vorliegt, dann werden hier zwei seinsmäßig voneinander unterschiedene Reiche veranschaulicht, zwischen denen aber dennoch eine Permeabilität gegeben ist. Schließlich sieht der Schäfer das in der anderen Sphäre beheimatete Christkind, während umgekehrt der in Christus zum Mensch gewordene Gott die Permeabilität gänzlich durchschreitet, um die durch den Sündenfall zum Reich des Todes gewordene Welt durch seinen Opfertod zu erlösen, womit freilich nicht die Welt als solche erlöst ist, bei der es sich nach wie vor um das Reich des Todes handelt. Die Erlösung ist der in Christus offenbar gewordene, in seiner Nachfolge zu beschreitende, über die Welt hinausführende Weg, der allerdings – wie von Christus vorgelebt – das Wirken in die Welt hinein einschließt. Das in der Menschwerdung Gottes zum kosmologischen Ereignis gewordene Wirken in die Welt hinein ist ein vom dynamischen Aspekt der Trinität – dem Heiligen Geist – getragener Akt der Gnade, die durch den Gnadenempfänger tiefer in das Dunkel der Welt hingetragen werden kann, wodurch diese Person zu einem am Quell der Gnade partizipierenden Instrument der Erlösung wird. Daher strahlen die Nothelfer auf dem Relief

30 Zum Naturbezug vgl. Bursche 1976, 143.

31 Jahn 1985, 230–249.

gerade dadurch in die Welt hinaus, dass sie Christus in Anbetung zugewandt sind. Gott hat sich in Christus dem Menschen als sein Urbild offenbart, dem sich der Mensch um seiner Erlösung willen durch die Transformation der eigenen irdisch verdunkelten Abbildlichkeit in der Nachfolge Christi anzugleichen hat. Auf dieses in sich permeable Urbild-Abbild-Verhältnis ist auch das Verhältnis von Naturdarstellung und Rocaille zu beziehen, welches ihrerseits die Urbild-Abbild-Permeabilität ornamental expliziert. Zur näheren Präzisierung dieser ornamentalen Explikation werden im Folgenden stichpunktartig drei ineinandergreifende semantische Ebenen unterschieden.

Steht der Naturraum für den abbildlichen, durch den Sündenfall bestimmten Ist-Zustand ein, veranschaulicht die Rocaille die erlöste Natur, welche oberhalb der Rocaille rahmung zur Rocaille gehörende prachtvolle Blüten treibt. Die hier waltende Vitalität des wahren Lebens wirkt durch die Rocaille aber zugleich in den Naturraum hinein. Auf der Seite über dem Hirten fließt dem zu den adventlichen Rorate-Messen gesungenen »Rorate caeli desuper« entsprechend der Tau des Himmels in die dargestellte lebensweltliche Sphäre, um sich dann über die ganze Breite des Giebfeldes bildlich in die reale Diesseitigkeit zu ergießen. Das innerweltliche Präsentwerden der erlösten Natur manifestiert sich in den kleineren Rocailleformen, die am unteren Ende der Mittelsenkrechten, in den Naturraum eingebettet, gleichsam die Quelle des herabfließenden Taus bilden. Als eine im Modus der metaphorischen Analogie erfolgende Veranschaulichung eines der diesseitigen Verfasstheit jenseitigen erlösten Zustandes, stellt die Rocaille eine Metagegenständlichkeit dar.

Zugleich, um zum nächsten semantischen Aspekt der Rocaille zu kommen, scheint die Rocaille aber auch aus der Natur hervorzubrechen. So geben sich beispielsweise auf der linken Seite des Reliefs der Stamm des Baumes und die ihn umgebende Natur formal als Momente der Rocaille zu erkennen, wobei das Blattwerk des Baumes die frei schwebenden Blüten antizipiert. Damit stellt die Rocaille nicht allein die erlöste Natur, sondern auch das der Natur Zugrundeliegende dar, das mit der Rocaille im Modus der metaphorischen Analogie zum sichtbar gegebenen Erkenntnisgegenstand wird. Das Zugrundeliegende (*hypokeímenon*) ist keine tote Materie, sondern eine in sich dynamisch verfasste Substanz, die die Formen des Lebens aus sich selbst hervortreibt, ohne sie allerdings als autonome Entitäten zu entlassen.³² Werfen wir einen kurzen Blick ins Innere von Vierzehnheligen auf die grandiosen Rocailles der Gebrüder Johann Michael d.J. und Franz Xaver d.Ä. Feuchtmayer, zeigt sich die Dynamis der substanziellen Vitalität darin, wie hier die Profile unvermittelt zu floralen und ebenso muschelförmig wie knochenartig wirkenden Formen ausschwingen (Taf. XVI). Und dennoch ist das derart Hervorgebrachte *noch* nichts ontisch Individuiertes, sondern etwas Proto-Gegenständliches.³³

Wenn die Rocaille in dieser Hinsicht eine dynamische Proto-Gegenständlichkeit veranschaulicht, stellt sie dann nicht doch die *natura naturans* der *natura naturata* des Naturraums dar, zumal die Rocaille auf dem Giebelrelief doch das Innere der Natur offenbart? Gegenüber einer die *natura naturata* erzeugende *natura naturans* vermag die hier veranschaulichte

32 Harries spricht von der Rocaille als einer *materia prima* (Harries 2009, 322).

33 Hierin liegt der Grund, dass sich die Rocaille einer sprachlichen, notwendigerweise auf fixierende Begriffe rekurrierenden Beschreibung entzieht, worauf bereits Richard Sedlmaier hingewiesen hat (Sedlmaier 1917, 86).

Protogegenständlichkeit, was die muschel- und knochenartigen Verfestigungen verdeutlichen, nicht *von sich aus* den Bereich der Vorgegenständlichkeit zu überschreiten. Der die eigentliche Schöpfung vollbringende Akt wird – um die beiden semantischen Ebenen ins Verhältnis zu setzen – von der Metagegenständlichkeit her geleistet, die das Innere der Natur als das der gefallenen Schöpfung Andere erweist, durch welches die Natur zugleich erlöst zu werden vermag. Mit anderen Worten: Die ›natura naturans‹ ist nichts der Natur inhärierendes, sondern das die Natur als solche in fortwährender Perpetuierung Bedingende, durch welches zugleich die aufgrund seiner relativen Autonomie ermöglichte Gefallenheit des Geschöpfes auf seine Urbildlichkeit hin transzendiert werden kann. Und diese Kraft liegt – wie vom Giebelrelief veranschaulicht – nicht in der Natur, sondern ist die in Christus abstrahlende, von den Nothelfern empfangene, in die Welt weitergeleitete Gnade, an welcher auch der Schäfer durch die Erscheinung unmittelbar partizipiert. Dies wird durch den ein Blatt der erlösten Natur hervor treibenden Hirtenstab veranschaulicht, der zugleich der Stab des seine Schafe weidenden Bischofs ist. In dieser Hinsicht sind die zum vollen Leben aufgebrochenen Blüten der Rocaille, Blüten der von Christus ausstrahlenden Gnade – die dritte, beide vorherigen Ebenen synthetisierende semantische Dimension der Rocaille.

Kontinuität und Transformation, die angesichts des fraglichen Übergangs von Naturraum und Rocaille zunächst problematisch erscheinen, werden also – wie das Ineinandergreifen der Aspekte gezeigt hat – seitens der Rocaille expliziert. Durch ihre kategoriale Differenz zur Naturdarstellung hebt sie die diesseitige Sphäre als das der Gnade bedürftende zu Transformierende hervor, während sie sich durch ihre Naturförmigkeit dem dargestellten Naturraum gegenüber selbst als die vermittels der Gnade erlöste Natur und damit das Telos der Transformation profiliert. Zudem wird durch die der Rocaille inhärierende formierende Prozessualität aber auch die transformierende Kraft und damit die göttliche Gnade selbst *in actu* veranschaulicht. Sie hält die differenten Reiche durchlässig, und eröffnet damit eine die Transformation ermöglichende Kontinuität, wobei das fortdauernde Existieren der diesseitigen Sphäre, aus der die innerweltliche Kontinuität resultiert, bereits eine Gnadenwirkung darstellt. Hierin liegt die eigentliche semantische Dimension des – trotz der generischen Prozessualität ebenso gegebenen – Eindrucks des archaisch Petrifizierten, durch den die Rocaille die vom Ursprung her waltende Perpetuierung der Gnade vor Augen stellt.³⁴

Nun schließt sich die mit Steinhausen thematisierte formale Seite mit der anhand von Vierzehnheiligen vertieften semantischen Dimension zusammen. Die mit der erhöhten, das Bildbewusstsein in die Betrachtung einbeziehenden Reflexivität einhergehende formale Verselbständigung des Ornaments hatte seine in einer selbstbezüglichen Übersprunghandlung erfolgende Selbst-Organisation ›erzungen‹. Die daraus resultierende, bereits zuvor im Profanbereich ausgeprägte Rocaille leistet diese Selbst-Organisation, indem sie sich in ihren Formen auf die generische Organizität und damit auf die Substanz der Natur bezieht. Dadurch wird ihre Eigenständigkeit gleichermaßen formal wie semantisch befestigt, so dass die Rocaille auf die dargelegte Weise ihrerseits zu einer bildhaften Instanz innerhalb des Sakralraums werden konnte. Die dazu notwendige Bildhaftigkeit darf aber nicht ins gattungsmäßige Bild

³⁴ Vgl. für den Zusammenhang von petrifizierender Verhärtung und semantischem Gehalt der Rocaille: Jünger 1965, 204. Die Ambivalenz zwischen Verflüssigung und Verfestigung hebt auch Karin Leonhard hervor und bezieht diese Bewegungen auf die Darstellung der Parallelität von Entstehen und Vergehen (Leonhard 2011, 79 f.).



2 Vierzehnheiligen, Wallfahrtskirche, Gnadenaltar,
Johann Michael und Franz Xaver Feuchtmayer d. Ä., um 1765

umschlagen, was zur Aufhebung des Ornaments führen würde, da das Ornament dann nicht mehr etwas Schmückendes wäre, das dem Geschmückten per Definitionem auch semantisch untergeordnet ist, sondern den kategorialen Sprung in die Gattung des Bildes vollzöge und seinerseits ornamentiert werden könnte. Daher bedarf die Rocaille einer vom Werkganzen her erfolgenden Präzisierung, schließlich kann ihr – wie eingangs hervorgehoben – in einem anderen Rahmen etwas zwielichtig Profanes anhaften. Der Umstand, dass das Ornament nicht ins gattungsmäßige Bild umschlagen darf, wie dies bei dem der Rocaille affinen zeitgenössischen *Capriccio* der Fall ist, führt zur Etablierung einer ornamentalen Bildlichkeit, die nicht mehr primär gegenstandsorientiert ist.³⁵ Damit werden seitens des Ornaments neue Darstellungsmöglichkeiten eröffnet, die Gnadenwirkung in ihrer prozedierenden Aktualität zu veranschaulichen, so dass aus der ornamental formierten metaphorischen Analogie eine neue erkenntniseröffnende sinnliche Unmittelbarkeit resultiert.

³⁵ Die sich selbst ausstellende, zwischen Ornament und Bild oszillierende Bildlichkeit der Rocaille hat Hermann Bauer in seiner grundlegenden Studie als konstitutives Moment der Rocaille aufgezeigt und theoretisch als »Meta-Stil« gefasst (Bauer 1962, 49). In diesem Zusammenhang wäre es überaus aufschlussreich, die Rocaille mit der Groteske und dem *Capriccio* ins Verhältnis zu setzen. Zur Groteske siehe Piel 1962, zum *Capriccio* Oesterle 1998 und Kanz 2002.

In Vierzeheiligen wird die unmittelbare Wirkung noch verstärkt, indem die Gipsmasse der Rocailles im Kircheninnenraum mit Smalten, also verriebenem Kobaltglas versetzt ist, so dass das Ornament beim Überschreiten einer bestimmten Luxzahl bläulich schimmert.³⁶ Der semantische Kulminationspunkt der Pilgerkirche ist jedoch die Rocaille-Großform des Gnadenaltars (Abb. 2). Anstelle einer Reliquie oder eines Andachtsbildes verfügt Vierzeheiligen einzig über den Ort der Erscheinung, der auf keinerlei sichtbare Weise die Präsenz der Erscheinung konserviert hat und in diesem Sinne etwas gänzlich Unanschauliches ist. Die Rocaille überführt die in der visuellen Leere enthaltene Fülle in die Sichtbarkeit und veranschaulicht dadurch die perpetuierte Emanenz der von diesem heiligen Ort ausströmenden Gnadenwirkung. Dabei wächst die Rocaille zu einem dauerhaft an diesen Ort gebundenen, in sich bewegten Prozessionswagen auf, der von den als Vermittlern der Gnade fungierenden Nothelfern umringt wird.³⁷ Die mit der Gestik der Nothelfer korrespondierenden peripheren Rocailles veranschaulichen, dass die Gnadenwirkung nicht nur den ganzen Kirchenraum ausfüllt, sondern die Kirche selbst ein lebendiges Bauwerk der Gnade darstellt. Der Gnadenaltar ist folglich das Gegenteil einer einzig an die Erscheinung als ein historisches Geschehen erinnernden Memorialarchitektur. Er veranschaulicht die fortwährende Wirkung der transformierenden göttlichen Gnade, die wiederum in der zur realen Gegenwärtigkeit Christi führenden Wandlung der Hostie kulminiert, mit der eine übergeordnete Zeitlichkeit in die irdische Temporalität einbricht, womit ein weiterer, die ornamentale Eigenzeitlichkeit betreffender semantischer Aspekt der Rocaille zumindest benannt ist.

Trotz des cursorisch-vorläufigen Charakters ist die erfolgte nähere Bestimmung der Rocaille dennoch hinreichend, um abschließend ihre Stellung innerhalb der Aufklärung zu skizzieren. Keineswegs handelt es sich bei der Rocaille – wie von der zeitgenössischen Kritik behauptet – um eine Kompilation hypertrophierter Sinneseindrücke, was nach Maßgaben der Aufklärung einzig etwas per se Irrationales und damit semantisch Nichtiges sein kann, sondern um eine innerhalb des Sakralbaus im Zusammenspiel mit den anderen Künsten erfolgende visuelle Explikation der die menschliche Rationalität übersteigenden Gnade als Agens der göttlichen Vernunft. Damit erfolgt vermittels der Rocaille eine Selbstaufklärung der Aufklärung, die die Mittel der Aufklärung – das charakteristische Zusammenwirken von Reflexivität und Sinnlichkeit – um der Aufklärung willen aktiviert. Die Rocaille ist also keine Gegenspielerin der Aufklärung oder – wie vom Begriff ›Rokoko‹ insinuiert – das Resultat eines aus dem Ruder gelaufenen Geschmacks, sondern selbst ein Phänomen der Aufklärung, welches die Aufklärung über ihre Selbstbegrenzung hinausführt. Dieses aufklärerische Potenzial ist der Grund für den furiosen Aufstieg der Rocaille und für ihre hartnäckige, gegenüber der massiven Kritik vierzig Jahre währende Persistenz.

³⁶ Petzet, 1990, 190 und Ruderich, 2000, 264.

³⁷ Für die zunehmende Interaktion der Skulptur im Rokoko unter gleichzeitiger Hervorhebung der Gattungsgrenzen siehe: Loers, 1976, 67–77.



XIII Steinhausen, Wallfahrtskirche, westliches Gewölbe, Dominikus und Johann Baptist Zimmermann, 1728–1733



XV Vierzehenheiligen, Wallfahrtskirche, Giebelrelief, Johann Jakob Berg, 1756–1757



XVI Vierzehenheiligen, Wallfahrtskirche, Stuckaturen, Johann Michael und Franz Xaver Feuchtmayer, um 1764