

ERSTES KAPITEL - FRAGESTELLUNG

I. Die Rokokokirche als kritische Form

Eine Monographie über die bayerische Rokokokirche bedarf, wenn sie nicht nur als Lob auf die durchaus anerkennenswerten Leistungen lokaler Bauherren, Künstler und Bauten verstanden werden will, einer näheren Begründung. Nach unserem Verständnis ist die bayerische Rokokokirche eine kritische Form, und zwar im wörtlichen Sinne des Griechischen, eine Form, die einen Übergang, eine Schwelle darstellt. Diese Krisis, dieser Scheidepunkt ist zweifacher Natur. Zum einen gegenüber dem vorausgehenden Barock und seinen künstlerischen Leistungen, zum anderen zur kommenden Moderne und ihrer Ästhetik.

Die barocke Sakralarchitektur ist streng tektonisch aufgebaut, hier zeigt sich die Architektur in ihrer autonomen Größe und alle weiteren Kunstgattungen sind ihr untergeordnet. Kirchen wie St. Michael in München oder noch besser, die Abteikirche zu Weingarten sind so großartige, wesenhaft architektonische Bauwerke, die zu ihrer Vollendung weder des Bildes noch der Ornamentik bedürfen, wengleich St. Michael ornamentiert ist und Weingarten sogar zusätzlich noch Deckenfresken besitzt. Die Beispiele beziehen sich auf Süddeutschland. Betrachten wir aber die Rokokokirche als kritische Form des Barock, dann müssen wir nach Italien, dem Ursprungsland dieses Kunststiles blicken. Hier jedoch steht neben dem Tektonischen noch die Malerei, und zwar die perfekte illusionistische Deckenmalerei. In Kirchen wie San Ignazio zu Rom wurde diese Maltechnik dazu verwendet, den gebauten Raum, die reale Architektur gemalt zu verlängern, so daß der Raum gleichsam unendlich erweitert erscheint (Abb. 1). Pozzo ist hier der Großmeister. Einen anderen Kunstgriff entwickelte Correggio, der durch seine Malerei einfach die Gewölbedecke optisch öffnete und den Himmel sichtbar werden ließ (Abb. 2).

Gegenüber diesen beiden Lösungen, für unsere Problemstellung erst einmal vereinfacht dargestellt, Tektonik und Illusionismus, wandte sich die bayerische Rokokokirche. Die Meister des Rokoko kannten und schätzen die Leistungen des italienischen Barock, dennoch haben sie in gewisser Weise das Barock aufgehoben, um nicht zu sagen zerstört. Denn die bayerische Rokokokirche versucht die Dominanz des Tektonischen aufzuheben, indem sie ihr eine neue, gleichsam wesensfremde Qualität, nämlich die des Bildes, des Malerischen hinzufügt bzw. das Architektonische zum Bild wandelt. Bei dieser Metamorphose des Architektonischen spielte das Ornament, die Rocaille eine besondere Rolle. Denn sie wurde so gekonnt an-





Abb. 2: Kuppelfresko, Die Vision des hl. Johannes auf Patmos, San Johann Evangelista, Parma, Correggio, 1520-21.

⇨ Abb. 1: Deckenfresko, San Ignazio, Rom, Verbreitung des Feuers der göttlichen Liebe durch den Jesuitenorden; Andrea Pozzo, 1681-85. Das Fresko gilt als Höhepunkt illusionistischer Deckenmalerei.



Abb. 3: Deckenfresko, Aufbruch der Venus, Nymphenburg, Schloß, Großer Saal; Joh. Bapt. Zimmermann, 1756. Fresko und Ornament bilden kompositorisch eine Einheit.

gebracht, daß die Grenze zwischen Fresko und Architektur fließend und der Gesamttraum vereinheitlicht wurden (Abb. 3). Ähnlich verfremdend wie mit der barocken Architektur verfahren die bayerischen Maler auch mit dem perfekten italienischen Illusionismus. Die italienische Quadratura, wie man die illusionistische Architekturmalerei auch nennt, setzt einen bestimmten Betrachterstandpunkt voraus, von dem aus die gemalte Verlängerung der Architektur kaum noch von der realen zu unterscheiden ist. Die bayerische Rokokokirche aber meidet geradezu diese Perfektion, denn ihre Deckenfresken besitzen mehrere richtige Sichtweisen, mehrere richtige Standpunkte. Zudem setzten die Maler im Fresko eine eigene Ebene, um damit ganze Landschaften darstellen zu können (Abb. VIII, S. 232). Mit diesen sachlichen Unmöglichkeiten stellte sich die bayerische Rokokokirche ebenso gegen das durchaus bewunderte Vorbild Barock.

Auch gegenüber der Moderne stellt die bayerische Rokokokirche eine kritische Form dar. Die Aufklärung und ihre Kunsttheorien sprechen von der Freiheit der Kunst in dem Sinne, daß sich das Kunstwerk als ein autonomes gibt und nicht mehr in fremden Diensten, sei es des Sakralen oder des Herrscherlichen steht. Das Kunstwerk soll so aufgebaut sein, daß es ein in sich geschlossenes ästhetisches Objekt darstellt, denn nur als solches könne es den Betrachter ästhetisch befriedigen und erbauen. Mit diesem autonomen Anspruch macht sich das Bild gegenüber der Architektur oder der Wand, ja letztlich sogar gegenüber Ort und Raum gänzlich unabhängig, was im sogenannten Tafelbild der Renaissance erstmals erreicht worden war. Die Komposition eines richtigen Tafelbildes weist nicht über sich hinaus, es wird durch den Rahmen noch zusätzlich in sich geschlossen. Man kann es an jedem Ort aufhängen, es ist von der Architektur und der Wand unabhängig geworden.

Die Rokokokirche löst die Autonomie des Tafelbildes wieder auf und läßt die Malerei, insbesondere die Deckenmalerei dadurch mit der Architektur kommunizieren, wobei hierfür das Ornament und eine eigens geschaffene Rahmenform grundlegend wurden. Aber seltsamerweise, je mehr das Ornament zu diesen Zwecken eingesetzt wird, desto mehr entwickelt es eine eigene Unabhängigkeit. Kaum ist der Höhepunkt der bayerischen Rokokokirche erreicht, tendiert das einst dienende Ornament, die Rocaille, dazu, sich vom Grund zu lösen und sich als eigenständiges Kunstwerk zu etablieren. Ein Ornament ist eigentlich an seinen Träger, die Wand oder Decke gebunden, wie es im französischen Rokoko meisterhaft verwirklicht worden ist. Die bayerische Rokokokirche hat zwar das französische Ornament, die Rocaille übernommen, doch es wird hier immer plastischer, um gegen Mitte des 18. Jahrhunderts sich fast von seinem Grund zu lösen und als eigenes ästhetisches Kunstwerk zu erscheinen.

Die Kanzel von Oppolding (Abb. 86, S. 353), die Rocaillen in Medingen (Abb. 12, S. 47) oder die Stiche von Baumgartner (Abb. 16, S. 56) sind Beispiele dafür. In diesem Sinne ist die Rocaille gegenüber der Moderne eine kritische Form.

Die Moderne des 19. Jahrhunderts beruht auf einer rationalen Theorie des Ästhetischen. Die eigentliche Sakralkunst kümmert sich nie um das ästhetisch Schöne. Doch was will eine richtige Rokokokirche, wenn nicht entzücken? Die Schönheit der ganzen Kirche, ihre herrlichen Fresken und Ornamente stehen derart im Vordergrund, daß sich das Schöne schon fast selbst feiert, es wurde beinahe schon zu einem sich selbst genügsamen Kunstgegenstand, zu einem allumfassendem Bild. Infolge dieser Ästhetisierung der Malerei bzw. der gesamten Rokokokirche steht das Ganze an einer kritischen Schwelle, denn die eigentliche Sakralität der Rokokokunst beginnt sich aufzuheben und zu profanieren, sie scheint sich von der Kirche und dem Kirchlichen zu befreien und eine Kunst um der Kunst willen zu erstreben.

Was wir als kritische Form beschrieben haben, ist dies nun eine nachträgliche, geistreiche Interpretation der bayerischen Rokokokirche, entsprach sie dem eigenen Kunstwillen? Oder soll man das Ganze gar als ein Nichtkönnen bayerischer Künstler verstehen? Unserer Meinung nach erstrebte die bayerische Rokokokirche bewußt diese kritische Form gegenüber dem Barock und der ästhetischen Kunstauffassung der Aufklärung. Denn gegenüber dem reinen Illusionismus wollte sie dessen optische Täuschung zerstören, und die ästhetische Schönheit benutzte sie, um das Sakrale im Schein des Schönen darzustellen. Der Grund für diese kritische Form war ein theologischer oder geistiger. Denn malt man das Göttliche, den Himmel in richtiger illusionistischer Weise, dann ist alles auf den Blickwinkel des Menschen bezogen, im weitesten Sinne eigentlich profaniert. Dies aber schien den Künstlern der bayerischen Rokokokirche für die Autonomie des Geistigen, des Himmels und des Göttlichen nicht angemessen zu sein.

Zudem erlebten und erkannten die Menschen, die Bauherren und Künstler des bayerischen Rokoko offensichtlich noch die Geistigkeit der Natur, ohne sie auf den trockenen Begriff bringen zu müssen. Um die Natur aber in ihrer eigentlichen, zukünftigen Vollendung und das in ihr wirkende Geistige angemessen darstellen zu können, mußte sie als geheilte, geheiligte und somit als schöne aufgefaßt werden. Unter dieser theologisch-künstlerischen Ambivalenz ist die bayerische Rokokokirche geschaffen worden. Sie konnte weder den barocken Illusionismus noch das kommende autonome Kunstwerk, das in sich selbst gefällige Schöne, die Kunst um der Kunst willen ernst nehmen, sie konnte nur damit spielen und zwar

im besten Sinne. Beides ist wahr und nicht wahr zugleich, so könnte man das Spiel der bayerischen Rokokokirche mit diesen beiden Möglichkeiten umschreiben. Sie benutzte eine irrationale Perspektive in den Deckenfresken, um in ihren dort sachlich unmöglichen dargestellten Landschaften das Sakrale nicht zu profanieren. Gleichzeitig verlieh sie dem Ganzen den Schein des Schönen, ohne allerdings dem autonom Ästhetischen zu verfallen.