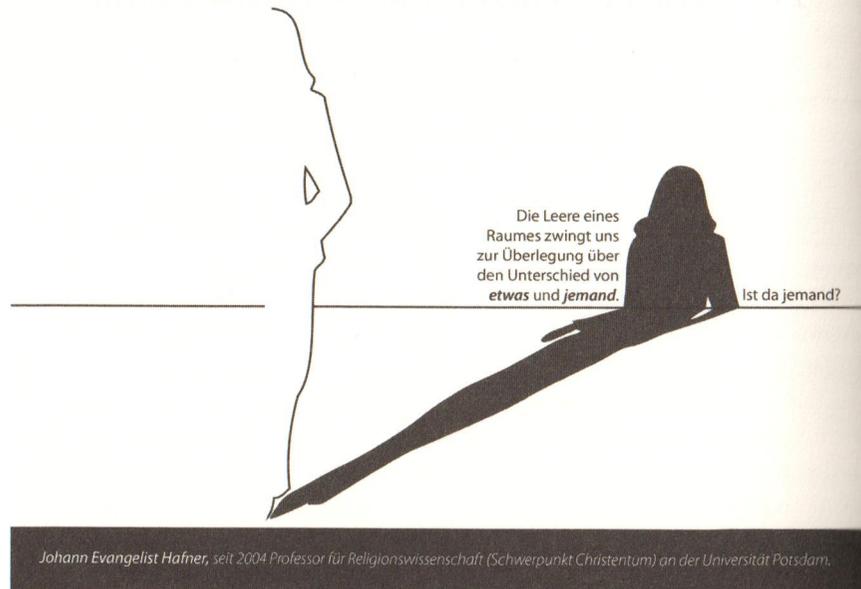


Der Bildraum des Rokoko – digitally remastered

Johann Ev. Hafner



Während die Gotik die programmatische Theologie an die Tympana der Eingänge platziert, zeigt der Barock seine Theologie vor allem in der Innenausstattung. Der kirchliche Barock kann zu weiten Teilen als Instrument der katholischen Gegenreform verstanden werden, welche es unternahm, religiöse Bildung durch Kirchenräume zu unterstützen. Ein Leitmotiv des Tridentinums lautete »docere et movere«: Gläubige belehren und zugleich innerlich bewegen. Diese Richtungsangabe galt auch für die christliche Kunst; sie sollte der religiösen Unterweisung als didaktisches Medium dienen. Hierfür wurden alle Mittel der damaligen Präsentation angewendet: von den Katechismen über Flugblätter (gelernt von den Kirchen der Reformation) über das Theater der Jesuiten bis hin zu den Fresken an Kirchenwänden (in bewusstem Gegensatz zu den Kirchen der Reformation). Mit der Funktionsbestimmung, von der Reformation kritisierte Traditionsbestände zu verteidigen, wurde die Kunst zu einem konservativen, der Vergangenheit verpflichteten Unternehmen. Ist der Barock eine Verlängerung des geschlossenen katholischen Kosmos des Mittelalters in die Reformationszeit hinein, so bildet das Rokoko eine nochmalige Verlängerung des Barock in die Aufklärungszeit hinein. Allerdings trägt das Rokoko als »zu spät kommende« Epoche bereits Züge der Selbstironisierung, denn es versucht nicht mehr nur, Inhalte darzustellen, sondern betreibt bereits ein Spiel mit den Darstellungsmitteln selbst: Es inszeniert Inszenierungen.

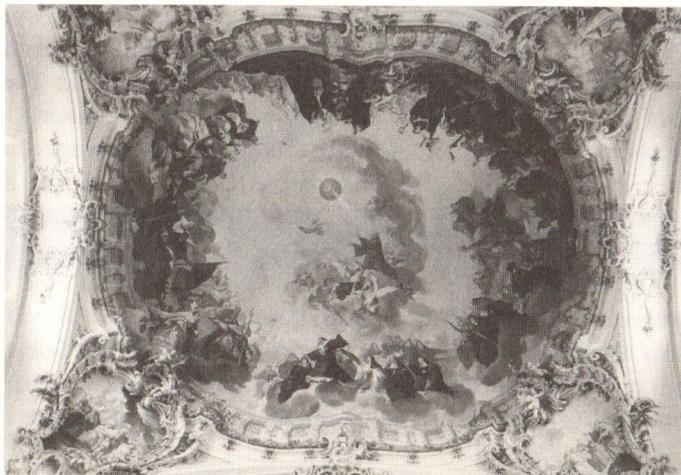
Das zeigt sich bereits im ersten Raumeindruck: Das Rokoko versucht einen virtuellen Raum im Kircheninneren zu erstellen, der den Kirchenbesucher alles Äußere vergessen lassen möchte. Hätte man zu dieser Zeit die Möglichkeit besessen, auch große Innenräume künstlich auszuleuchten, hätte man ganz auf Fenster verzichtet. Die wahren Fenster sind die Kuppelfresken, die nicht nach außen, sondern nach oben führen. Die Kirchenfenster selbst bleiben ohne Glasmalerei und werden meist durch Säulen verdeckt oder von Rocailles und Rankwerk so gerahmt, dass der Blick über sie hinweg gleitet. Der Betrachter soll stattdessen zur Decke emporblicken, wo Himmelsszenen derart nahsichtig aufgemalt sind, als ob er selbst bereits Mitglied der himmlischen Gesellschaft wäre. Uns Heutige mag es stören, dass Szenen der himmlischen Welt in diesem Maße sinn-

lich und lebhaft erscheinen; dahinter steht aber ein Programm, nach dem man das Transzendente nicht als Abstraktion des Sinnlichen versteht, sondern es quasi herab holt und in wahrnehmbare Formen übersetzt.

1. Vier Ähnlichkeiten von Rokoko und Multimedia

Mit seinem Versuch, einen geschlossenen Zeichenraum zu erstellen, kann das Rokoko als Vorläufer moderner virtueller Räume gesehen werden. Daher war es naheliegend, eine real existierende Basilika im Projekt »Himmel Heilige Hyperlinks« vollständig digital zu erfassen und auf dem Computer begehbar zu machen. Diese Anfangsvermutung hat sich bei der Verfilmung der Kirche auf vierfache Weise erhärtet.

1.1 Extrovertiertheit



Hochaltäre werden als große Bühnen gebaut, vor denen Engel den Vorhang zurückziehen, um das Heildrama zu enthüllen. Die Figuren stehen nicht – wie in der Gotik – als Vertreter einer Idealgestalt auf einem Sockel am Pfeiler, sondern bewegen sich in dramatischer Pose in Heiligenlegenden und biblischen Geschichten, aus denen der Betrachter eine Momentaufnahme zu sehen bekommt. Ihre Gewänder fallen nicht in sorgfältig-gotischer Weise, sondern flattern im Wind, der die ganze Kirche zu durchwehen scheint. Dieser Taifun hat sein Auge jeweils in der Scheitelszene der großen Kuppeln. Der Betrachter sieht an den Haltungen und Gewandungen äußerlich, welche Regungen die Heiligen

bewegen; er muss nicht von der Gestik und Mimik einer Figur auf das innere Erleben der dargestellten Person schließen. Ein gutes Beispiel ist die Benediktinerkuppel, wo Benedikt gerade nicht als meditative Persönlichkeit gezeigt wird. Wer Benedikt war, zeigt sich in den Kuppelrändern an der historischen Entfaltung des OSB: an den Missionaren (2 Uhr), den Theologen (3 Uhr), den Märtyrern (5 Uhr), den Ordenszweigen (6 und 11 Uhr) sowie den Päpsten und Bischöfen (7 Uhr).

1.2 Selbstbezüglichkeit

Bekanntlich sind Rokokokirchen außen schlicht, innen dafür umso prächtiger. Der Gestaltungswille tobt sich erst aus, wenn der Betrachter das Kirchenportal – meist mit »porta coeli« beschriftet – durchschritten hat. Innen findet der Betrachter alles, was es außen gibt: Naturszenen, Wolken, Landschaften, Nah- und Fernsichten. Luis Borges hat den Stil des Barock als Selbstimitation bezeichnet, weil die Heiligengeschichte in vielen Variationen präsentiert wird, weil das eine Heilmysterium in vielen biblischen Szenen entfaltet wird. Die Logik der variierten Wiederholung zeigt sich sogar im ornamentalen Detail, wenn ein einfacher C-Bogen durch Verdoppelung zu einer Volute und durch Spiegelung zu einer komplizierten Rocaille ausgezogen wird. Dabei wurde die rein geometrische Wiederholung zugunsten der arabischen Entfaltung vermieden. Dies war möglich geworden, weil das Universalmedium Stuck beliebige Formbarkeit erlaubte: Stuck kann in die Breite zum Muschelwerk ausgestrichen oder in die Höhe zum Rankwerk ausgezogen werden; er vermag Stein (Stuckmarmor), Textil (Draperie) und Pflanzen (Fruchtgehänge) zu imitieren.

Das Prinzip der Selbstreferentialität findet in Fresken Anwendung, in denen z. B. das Gebäude gezeigt wird, die Kirche sich also selbst zitiert. Im Innenraum kann der Kirchenbesucher von außen auf den Raum blicken, in welchem er sich befindet. Wie viele Kirchen aus dieser Zeit enthält auch die Basilika Ottobeuren ein Gründungsfresko. Es versammelt den Ordensgründer (12 Uhr), den Abt während der Milleniumsfeier (6 Uhr), die Grafenfamilie der legendären Landschenkung sowie die ersten Äbte (9 Uhr) und die Privilegienggeber Kaiser Karl und Otto (3 Uhr). Eine der beiden Kirchturmspitzen berührt den Tauchsaum der Assistenzputten Benedikts auf der Wolke. Der Betrachter dieses Bildes befindet sich exakt hinter dem kleineren Portal, das frontal abgebildet wird und sich dem Betrachter in leichter perspektivischer Verzerrung entgegenstreckt.

Konsequent wird die Selbstreferentialität in der Figur des *spectator in tabula*, des Betrachters im Bild (analog dem *lector in fabula*, dem Leser im Roman) durchgeführt. Im Pfingstfresko (Vierungskuppel) der Ottobeurer Basilika be-



findet sich neben den Jüngern, auf welche die Geistflammen niedergehen, und neben Maria, welche die Szene beherrscht, eine unscheinbare Figur. Sie steht zwischen den Säulen des Prachtportikus, bleibt im Schatten und gehört offensichtlich nicht zur biblischen Geschichte, schaut diese doch nicht auf Maria, sondern in leichter Blickwendung hinab in den Kirchenraum. Unsere Vergleiche mit Selbstportraits der Freskantinnen haben übrigens gezeigt, dass sich hier Johann Jakob Zeiller selbst verewigt hat.

Wer also auf dieses Fresko blickt, sieht nicht nur *etwas*, sondern jemanden, der anderen zusieht. Die Blicke der Kirchenbesucher und des *spectator in tabula* kreuzen sich. Das ist Beobachtung zweiter Ordnung im vollen Sinne. Der Beter in der Kirche soll sich bewusst werden, dass er nicht nur ein sehendes und wahrnehmendes Wesen in dieser Welt ist, sondern selbst ein Detail in einem größeren Gemälde darstellt, auf das jemand anderer schaut.

1.3 Virtualität

Das Rokoko unternimmt die Verdoppelung von Wirklichkeit, indem es die irdische, immanente Welt an einer überirdischen, transzendenten Welt spiegelt. Spiegelung ist hier wörtlich zu nehmen, weil die transzendente Welt nicht als weit entfernte Wirklichkeit vorgestellt wird, sondern in großer Ähnlichkeit der Immanenz entgegen kommt und sogar in sie hinein reicht. Man würde das Rokoko und auch den Barock missverstehen, wenn man kritisiert, dass Gott hier ins Irdische hinab gezogen wird, denn keine andere Epoche hat sich die Erinnerung so deutlich bewahrt, dass die religiöse Beziehung nicht nur aus dem Dual »Gott« und »Mensch« besteht, sondern aus dem Ternar »Gott – Himmel – Welt«. Gott hat zwei einander spiegelnde mundi geschaffen, die Welt der Engel/Heiligen und die Welt der Menschen, was Christen bereits im ersten Artikel des Credo bekennen: *credo in ... factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium*. Gott hat nicht nur *einen* Kosmos geschaffen, sondern eine vollendete (*triumphans*) und eine zu vollendende (*militans*) Welt. Beide Welten wird Gott am Ende der Zeit wieder zu sich holen, aber bis dahin bleibt die immanente Welt ein Vorspiel und Abbild der transzendenten Welt. Im Rückschluss dürfen also durchaus die Zustände der immanenten Welt zur Veranschaulichung der transzendenten Welt dienen. Berechtigte Kritik zieht dieses Programm auf sich, wenn das Irdische als Bildmaterial für Gott herangezogen wird und wenn in Vergessenheit gerät, dass es allenfalls für die Darstellung des (geschaffenen!) Überirdischen taugt. Das Spiegelspiel mehrerer Welten, d. h. Virtualität, kann es daher nur *unterhalb* des Hochtranszendenten (Gott, Absolutes) geben.

Thematisch wird dies im Engel-Fresko in der Kuppel des Chors entfaltet. Dort wird die Welt der Engel abgebildet, also die Transzendenz, welche schon vor Erschaffung der irdischen Welt bestand. Das Fresko zeigt den Moment, in dem Gott den Engeln seinen Sohn präsentiert und seinen Heilsratschluss offenbart, Mensch zu werden, woraufhin einige der Engel widersprechen, sich von ihm abwenden und in Tatfolge zu Teufeln werden. Gott regiert also nicht nur die irdische Welt, sondern auch die Heils-/Unheilsgeschichte der überirdischen Welt. Wenn der Abstand zum hochtranszendenten Gott deutlich bleibt, kann die geschaffene Transzendenz (nämlich das Engel- oder Himmelreich) durchaus sinnliche Züge annehmen. In einer dialektischen Theologie, die nur die zwei Pole »Seele« und »Gott« kennt, muss jede Art von Versinnlichung des Transzendenten als Missbrauch des Namens Gottes kritisiert werden.

Im Versuch, die höhere Wirklichkeit mit der irdischen Wirklichkeit zu verbinden, greift der Rokoko auf Stilmittel zurück, die im Barock bekannt waren, und die nun zur Perfektion gebracht werden, wie z. B. Wolkenbäusche (*Sfumato*), welche die Ränder zwischen dem Irdischen und Überirdischen verwischen; z. B. Putten, welche auf den Simsien und an den Bildrändern platziert werden, um die

Übergänge gleitend zu machen; z. B. das allgegenwärtige Muschel- und Rankwerk, welches die Zwischenräume überwuchert, so dass das Ganze wie ein organisch gewachsener Gesamtraum erscheint. Keine Säule steht für sich, keine Szene bleibt isoliert, alles wird miteinander verbunden. Hieraus ergibt sich das nächste Merkmal.

1.4 Hypertext



Man kann den Barockkatholizismus insgesamt als Hypertext bezeichnen, weil ihm ein komplexes Verweissystem vom Zentralen zum Peripheren und zurück innewohnt: Unterhalb der Sakramente gibt es ein ganzes Register von Sakramentalien, Segnungen, Devotionalien, die auf die Sakramente hinweisen sollen. Neben dem Taufwasser gibt es das Weihwasser, neben der Eucharistie die Speisenweihe, neben dem eucharistischen Segen den Segen mit dem Reliquiar, neben Christus die Heiligen usw. Die in die Altaraufbauten eingelassenen Reliquiare – oder hier ganze Schausärge – sind nicht nur Erinnerungen an verstorbene Vorbilder, sondern die Behauptung, dass derjenige, dessen Knochen hier ausgestellt sind, bereits im Himmel weilt und am Ende der Tage bei der leiblichen Auferstehung mit diesem hier ausgestellten Skelett vereint werden wird.

Man hat mit der Reliquie hienieden schon einen materialen Anteil am zukünftigen Himmel. Indirekte Verweise sind nötig, um neben der formellen auch eine informelle Kommunikation zu pflegen. Wie in der höfischen Kommunikation, wo man Dinge nicht direkt sagt, sondern mit Takt und Zurückhaltung nur andeutet, bietet der Barockkatholizismus diskrete Kommunikation mit Gott an:

Der Gläubige bittet einen Heiligen, Maria zu bitten, für ihn bei Christus, dem Mittler des Vaters, einzustehen.

Die offensichtlichsten Symbole des Hypertexts sind jedoch die allgegenwärtigen Engel in den Barock- und Rokokoräumen. Sie fungieren als Mittlerwesen, welche die Anliegen der Beter vor das Angesicht Gottes tragen (vgl. Tob 12,15; Apk 8,4), welche die Gaben des Altars an den himmlischen Altar tragen (vgl. römisches Hochgebet) und welche in der Form von Schutzengeln Gottes spezielle Providenz an jedem Einzelnen vollziehen. Engel sind Allegorien der religiösen Mittelbarkeit. Die hochtheologische Begründung des Hypertexts ergibt sich aus der Inkarnation selbst: Gott begibt sich nicht direkt in die Seele (etwa durch unmittelbare Inspiration), sondern wird selbst Mensch und teilt sich den Menschen auf irdische Weise mit. Wenn Gott sich also mittelbar und kontingent offenbart, muss es auch der Kirchenraum tun.

2. Vom realen zum digitalen Kirchenraum

Diese Merkmale des Rokoko – Extrovertiertheit, Selbstbezüglichkeit, Virtualität und Hypertextualität – haben uns veranlasst, den Ottobereuer Kirchenraum nicht als Buch, sondern in der Form eines Hypertext-Mediums zu reproduzieren, nämlich einer CD-ROM, die 600 hochauflösende Bilder und ca. 1.000 Seiten Text über einen dreidimensionalen virtuellen Raum verknüpft. Der User kann am Computer in dieser Kirche surfen, sich in die Fresken klicken, jedes Detail heranzoomen, um von dort aus in verwandte Themen zu browsen. Auf der CD lässt sich dieser Raum »begehen«, wie man es onsite nie könnte, nämlich durch das assoziative Springen von Fresko zu Skulptur, von Thema zu Thema, von Text zu Bild und umgekehrt.

Einschränkend muss gesagt werden, dass das Wort »virtuell« heute in einem anderen Sinne gebraucht wird. War das Rokoko ein Spiel mit zwei *Welten*, so ist die Computervirtualität ein Spiel mit zwei *Körpern*. Der User (Fleischkörper) wird durch einen Avatar (*Zeichenkörper*)¹ im Computerspiel selbst noch einmal abgebildet. Hingegen bleibt dieses Ego nur ein *Betrachter* von virtuellen Räumen. Auch von »Raum« kann nur im uneigentlichen Sinn gesprochen werden, bewegt sich doch der Zeichenkörper nicht *im* Raum, vielmehr bewegt sich der Raum *um ihn*. Zieht der User die Maus, bewegt sich die Landschaft um den Zeichenkörper herum. Dies ist der Unterschied zwischen Spazierengehen und einer ICE-Fahrt. Beim Spazieren bewege ich mich in der Landschaft, beim ICE-Fahren zieht die Landschaft an mir vorbei, während ich selbst unbeweglich sit-

¹ Vgl. Krämer, S.: Verschwindet der Körper? Ein Kommentar zu virtuellen Räumen, in: Maresch, R. (Hg.): Raum Wissen Macht, Frankfurt a. M. 2002, 17–28.

zen bleibe.² Insofern gibt es in der Computervirtualität keinen Raum, sondern nur die sich bewegende Oberfläche. Virtuelle Räume werden allenfalls als Kulisserie geschoben und gewechselt. Die eigentliche »Räumlichkeit« der Computervirtualität besteht in der Mehrschichtigkeit der Oberfläche, also in der Tiefe, nicht in der Weite. Wir müssen sie uns als eine Folie vorstellen, die von anderen Folien überlagert wird. Und durch den Mausclick gelangt man von einer Themenfolie zur anderen. Dies haben wir auf der CD-Rom durch die Textstruktur darzustellen versucht.

Eine klar gegliederte Textstruktur war schon deshalb notwendig, weil Barockkirchen dazu neigen, ihre Betrachter durch ihre Vielfalt zu überwältigen. Wer auf den Hochaltar blickt, wird auf den ersten Blick gar nicht das Wesentliche, den Tabernakel, entdecken, sondern von den vielen Assistenzfiguren, den Engeln, den Baldachinen und den Putten abgelenkt werden.

Die Textstrukturen sollten helfen, die offensichtliche Gleichrangigkeit von Tabernakel und Requisiten, die ihn umgeben, ins rechte Verhältnis setzen. Wir haben daher begonnen, die Kirche zunächst in all ihre Einzelmotive zu zerlegen, indem wir von jedem Gegenstand, jedem Torso, jeder Teilszene eigene Aufnahmen gemacht haben. Hierzu musste des Öfteren die natürliche Sicht des Kirchenbesuchers verlassen werden, wir sind auf Leitern und Gerüste gestiegen, um die jeweils beste Perspektive einzunehmen. Die Bilder geben also nicht immer die Untersicht des Besuchers wieder, der auf dem Boden stehen muss, sondern mit Tele und Makro die einzelnen Motive aus optimaler Entfernung.

Nach der Phase der Atomisierung der Kirche wurden die Einzelteile wieder durch einen komplexen logischen Nomenklator zusammengeführt. Das ist eine Liste der 600 Bilder in ihrer logischen Zuordnung mit Verweisen auf benachbarte oder thematisch ähnliche Motive auch am anderen Ende des Kirchenraumes. So ergab sich ein komplexes Verweissystem von Nah- und Fernbeziehungen.

In einem dritten Schritt hierarchisierten wir die Motive nach Zentral- und Seitenmotiven. Weil das Rokoko im Gegensatz die Tendenz hat, zentrale Ordnungen aufzulösen und statt dessen wie zufällig hingeworfene Streumuster zu tilgen, mussten wir die thematischen Züge durch Skizzen rekonstruieren. Die Engelskuppel (siehe Abbildung 1) hat ihr Zentralmotiv leicht versetzt unterhalb des Scheitels. Dort sieht man die Dreifaltigkeit (Gottvater, Gott Sohn und Gott Geist im noch »unentfalteten« Zustand als Greis, Kleinkind und Taube; letztere sitzen im Schoß des Vaters). Der Blick wird an den unteren Bildrand

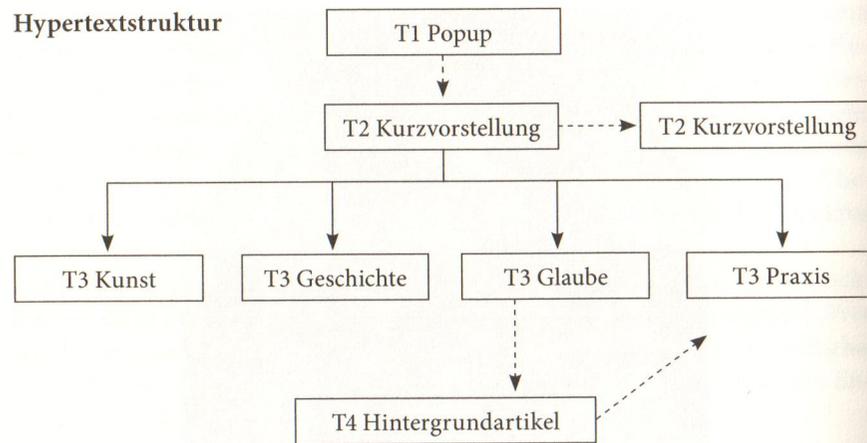
² Das war übrigens seit jeher die Eigenschaft der Engel: Sie sind nicht an einen Ort gebunden, können sich aber zwischen den Räumen bewegen. Dies tun sie, indem sie ihren Raum quasi mitnehmen. Wohin ein Engel blickt, dort ist er auch. Insofern kennt der Raum der Engel keine Distanzen, sondern nur Intentionen.



zur dramatischen Szene des Engelssturzes durch Michael gelenkt. Darum herum gruppieren sich locker die anderen neun Chöre der Engel, die nur auf den zweiten Blick über ihre Attribute zu identifizieren sind. Seraphen mischen sich mit Cheruben, der Schutzengel auf fünf Uhr schiebt sich zwischen den Erzengel Michael auf sechs Uhr und den Verkündigungengel Gabriel auf vier Uhr.

Dieselbe Hierarchisierung musste für die Gesamtkirche vorgenommen werden, wo sich mehrere Motivlinien durch den Kirchenraum ziehen und unregelmäßig verstreuen. Die großen Linien sind »Benediktinisches«, »Triumph« (Sieg der Kirche, Michaels, der Benediktiner, Christi), »Sakramente« (Taufgruppe, Kanzelgruppe, Kreuzaltar, Hochaltar), »gute Werke« in den Seitenaltären und schließlich »Martyrer« im östlichen Querhaus sowie »Gebet« im westlichen Querhaus. Bisher wurde kein Concetto der Kirche (die Programmskizze) gefunden, aus den Einweihungspredigten kann man jedoch schließen, dass das Te Deum als Strukturprinzip der Innenausstattung diente.

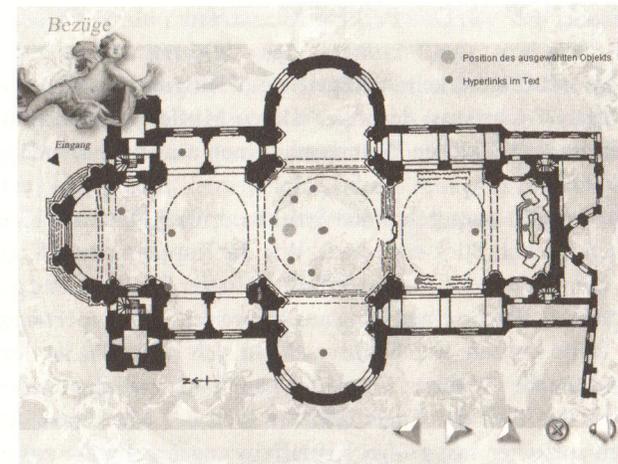
Hypertextstruktur



Die Grundstruktur von Transzendenz und Immanenz wiederholt sich nicht nur zwischen Deckenfresken und Wandausstattung, sondern auch zwischen Chorraum und Langhaus. Diese werden verbunden durch vier Schwellenfiguren: Michael (als Bote zwischen Himmel und Erde), Schutzengel (als Verbindung von Gott mit dem einzelnen), Johann Baptist (als Übergang vom Alten zum Neuen Bund) und Josef (als Verbindung zwischen der davidischen Herkunft Jesu aus Israel und der Geburt des Gottessohnes aus der Jungfrau).

Diese thematischen Linien und die Hierarchisierung in Haupt- und Nebenthemen werden durch eine einfache Hypertextstruktur wiedergegeben: Fährt der User mit der Maus über ein Motiv, erscheint ein Pop-up, das den Namen bzw. den Begriff des gemeinten Gegenstands zeigt. Findet dieser Interesse, kann er angeklickt werden, dann schaltet die CD-ROM auf eine zweite Textebene mit einer Kurzvorstellung (ein halbseitiger Text im Lexikonstil über Zeit, Ort und Inhalt). Von hier aus hat der User die Möglichkeit, vier verschiedene Informationspfade zu wählen: T3-Kunst, T3-Geschichte, T3-Glaube und T3-Praxis. Das sind jeweils Artikel von ein bis zwei DIN A4-Seiten zur kunsthistorischen bzw. ikonografischen Beschreibung, zur historischen Einordnung, zur theologischen Bedeutung und zur praktischen bzw. liturgischen Funktion heute.

Für die ca. 70 Autoren des Projektes war es eine große Herausforderung, jeweils alle vier Pfade zu bearbeiten, da sich Kunsthistoriker in theologische und praktische Zusammenhänge und Theologen in historische und ikonografische Aspekte einarbeiten mussten. Neben den Links in den Texten wurde zu jedem Gegenstand auf Textebene 3 eine Kategorie »T3 – siehe auch« eingeführt, wo alle anderen thematisch verwandten Stellen im Kirchenraum aufgeführt und erklärt werden. Klickt der User auf einen dieser Punkte, springt die CD zum Raum-



ort des thematisch verwandten Motivs. Die thematischen Bezüge wurden als Punkte grafisch auf der Landkarte der Gesamtkirche wiedergegeben. Wer sich tiefergehend interessiert, kann auf die umfassendste Textebene schalten. Diese sogenannten T4-Hintergrundartikel sind wissenschaftliche Abhandlungen zu Themen von allgemeiner Bedeutung für diese Kirche z. B. »Rokoko«, »Heilige«, »Engel«, »Repräsentation« usw.

Der User wird animiert, sich durch diesen Raum zu bewegen (besser: diesen Raum – wie ein Engel – um sich herum zu bewegen) und so seine eigenen Informationspfade zu wählen.

Damit wird eine Intention des Rokoko aufgegriffen, wonach Kirchenräume nicht nur der Liturgie dienen, sondern für die Unterweisung und die Ausübung von Volksfrömmigkeit offen stehen. Ganze Bereiche dieser Kirche sind hierfür reserviert: Im Querhaus wurde das Gnadenbild einer in der Nähe aufgefundenen Maria eingepasst (Maria Eldern, vor der heute noch die Kerzen brennen). Der Josefaltar war vermutlich auch der Ort von Josefsbruderschaften, die sich im 18. und 19. Jahrhundert gebildet hatten. Ähnlich werden die Altäre der beliebten Volksheiligen (Nikolaus, Antonius, Martin und Johann Nepomuk) bestimmten Gruppen und Umständen gedient haben, z. B. Nikolaus für die Jungfrauen und Kinder, Martin für die Armen. Die Säulenstruktur in Ottobeuren unterstreicht dies: Die Seitenaltäre sind geradezu als eigene Teilräume abgetrennt und durch die großen Pfeiler vom großen Kirchenschiff geschützt.

3. Das Prinzip Monstranz

In all der Fülle von Mittelbarkeiten, Engeln und Heiligen, muss man fragen: Wo bleibt hier Christus? Christus, der alle anderen Mittlergestalten und Vermittlungspraktiken in der religiösen Welt durch seinen unmittelbaren Zugang zum Vater ersetzt hat?

Wir kommen damit zum geheimen Strukturprinzip dieser Kirche, welches sich nur auf den zweiten Blick erschließt. Wie die Kuppeln einen Kranz aus Figuren bilden, die sich um das Auge des Taifuns in der Scheitelszene gruppieren, so bildet die gesamte Kirche einen Ring aus Verweisen und Hypertexten, die um eine geheime Mitte kreisen, welche ihrerseits in sich ruht. Das ist der Kreuzaltar an der Schnittstelle zwischen Chor und Langhaus, zwischen Mönchen und Laien, zwischen der Welt der Engel und der Welt der Menschen. Am Kreuzaltar wurde ein einfacher, fast grober Kruzifixus angebracht, der aus einer Bauernkirche unweit von Ottobeuren gebracht wurde. Dieses romanische Kreuz passt so gar nicht zur prunkvollen Ausstattung der Rokokokirche, auch wenn es nachträglich mit einer barocken Krone und vielen goldenen Putten verziert wurde.

Von diesem einfachen Kreuz aus gesehen, offenbart sich die Kirche nach dem Prinzip der Monstranz gegliedert: eine unscheinbare Mitte umgeben von einem Kranz aus Prunk und Heiligenmotiven. Die Rahmung zieht die gesamte Aufmerksamkeit auf sich, das Zentrum hingegen bleibt schmucklos und ist dennoch der blinde Fleck, um den sich alles dreht, ähnlich einer Hostie in einer goldenen Monstranz. Die gesamte Kirche dreht sich um diesen Punkt als ihre geheime Mitte. Die Selbstironisierung des Rokoko bricht sich im leidenden Gesicht, dem einzigen leidenden Ausdruck, der sich im gesamten Kirchoraum findet. Die Märtyrer sind in barocker Weise bereits in Verzückung dargestellt, niemand nimmt der hl. Felicitas im Querhausfresko oder der hl. Katherina am Seitenaltar ab, dass sie wirklich leiden.

Der übliche Vorwurf an den Barock und ganz besonders an das Rokoko, vom Wesentlichen abzulenken und es in höfische Gesten aufzuweichen, sieht ganz richtig die eigentliche Funktion dieser Kunstform: Der Barock *ist* die Kunst der Ablenkung. Das Zentrale ist so einfach und unscheinbar, dass man es gar nicht sehen kann. Gott verbirgt sich in menschlicher Gestalt, der Mächtige in der Ohnmacht, das Transzendente im Immanenten. Das Göttliche ist nicht – wie die Engel und die Seligen im Himmelreich – die Negation des Irdischen, sondern die Identifikation mit dem Irdischen. Im Kreuz kommt das Spiel der ewigen Verweise zu einem Halt, die Leichtigkeit des Himmlischen bricht sich am Ernst des Irdischen, welches seine Würde dadurch erhält, dass Gott seine Gestalt annimmt. Gott ist hier direkt sichtbar, aber in einer Form, welche die Erwartung des religiös suchenden Menschen unterbricht: Er erscheint nicht in Herrlichkeit, sondern in Niedrigkeit und Erniedrigung. Das viel zu kleine Kreuz am

vorgelagerten Kreuzaltar beherrscht nicht – wie etwa der Hochaltar mit seinem triumphalen Trinitätsbild – den gesamten Raum, und bildet dennoch dessen geheime Mitte. Während auf der Oberfläche der Kirchenraum ganz zum Hochaltar hin orientiert ist und sich von dort aus in die Vielzahl der Seitenaltäre zerstreut und damit quasi zentrifugal verläuft, ist der religiöse Raum, nämlich der Gebetsraum, zentripetal auf den Kreuzaltar hin strukturiert. Insofern ist das Kreuz der Fluchtpunkt des Kirchenraumes, ohne einen Höhepunkt zu bieten.

Literatur

Krämer, S.: Verschwindet der Körper? Ein Kommentar zu virtuellen Räumen, in: Maresch, R. (Hg.): Raum Wissen Macht, Frankfurt a. M. 2002, 17–28.