

Ein Ornament ist, so die grundlegende Begriffsbestimmung, ein Muster auf einem Grund, sonst ist es *per definitionem* kein Ornament mehr, sondern etwas anderes: ein Bild, ein Symbol oder eine Allegorie.¹ Doch, wie immer im Leben, ist es so einfach nicht. Ornamenten können neben ihrer Funktion als herrliches oder scheußliches Akzidens zusätzliche Bedeutungsebenen inhärent sein. Vor allem die ornamental verwendeten Gegenstände² vermögen, je nach Kontext und Verwendungszweck, symbolische Konnotation zu transportieren und wurden teils gezielt als Bedeutungsträger eingesetzt. Im Gegensatz zu unserem heutigen, oft despektierlich als «Schnörkel» abgetanen und eng gefassten Ornamentbegriff reichte sein Bedeutungsspielraum bis zum Ende der Frühen Neuzeit deutlich weiter.³ Als Bestandteil des *decorum* verkörperte das Ornament das Maß der Dinge und definierte die Angemessenheit von Künsten, Gegenständen, ja des Daseins.⁴ Das *ornamentum* einer Person lässt im 18. Jahrhundert wie heute auf deren Status schließen, so dass Kleidung, Haartracht, Habitus und Form der Rede als Kommunikationsmittel agieren. Weiterhin konnte man in der Barockzeit anhand der Ornamentik der Boiserien zusammen mit der Thematik des Bildprogramms den Status eines Raums im Kontext der Gesamtausstattung erkennen: ein intimes Kabinett besaß stets andere Ornamente als ein Repräsentationssaal. So vermochte ein Gesandter seinen aktuellen diplomatischen Status auch daran abzulesen, bis in welches Gemach er vorgelassen wurde. Die Ornamente bestimmten somit auch die Bedeutung der Dinge. Heute ist das ähnlich, nur spricht man von Stil und Design, lehnt wuchtige Möbel des sogenannten Gelsenkirchener Barock ab oder fragt sich, wie Nick Hornbys Held Rob 1995 in *High Fidelity*, ob man mit Menschen befreundet sein kann, die Schallplatten von Tina Turner sammeln.

Aber konnten Ornamente auch «himmlisch» sein respektive Göttliches verkörpern? Auf den ersten Blick vermag ein Aufsatz zu Ornamenten im Kontext eines Themenheftes zu *Glaubenssache(n)* verwundern, und doch konnten Ornamente schon seit der Antike Bedeutungsträger sein. Die Säulenordnungen und mit ihnen die Architekturornamentik wurden bereits durch Vitruv im ersten vorchristlichen Jahrhundert gezielt bestimmten Gebäudetypen zugeordnet.⁵ Zudem erfolgte eine Zuordnung zu den «Heydnischen Abgöttern» und, anthropomorphisierend, eine Orientierung an den Proportionen des menschlichen Körpers:

Die ander manier hat ir maß und proportion von Weiblichen Corper / einer herlichen Matronen entpfangen / und wirt solche die Ionische manier genant / [...] Weiter beschreibt Vitruvius die gestalt in welcher die Basament / der Corinthischen Capiteelen an stat der geflochtenen Zepff geordnet / [...] und die Dorische manier so ir abtheilung nach Manliches Corpers proportion entpfangen [...].⁶

Sebastiano Serlio (1475–1554) nahm im vierten Buch seiner *Libri* die Vitruvschen Zuordnungen der Säulenordnungen zu antiken Göttern auf und transferierte sie auf das Christentum: «Ma in questi moderni tempi a me par di proceder per altro modo, non deuiando però da gli antichi: uoglio di re, che seguitando i costumi nostri Christiani; [...]»⁷ Die Werke der in der Serlio-Nachfolge stehenden Hans und Paul Vredemann de Vries, Daniel Meyer und Wendel Dietterlin erweiterten Ende des 16. Jahrhunderts die «klassischen» Säulenbücher um Aspekte des zeitgenössischen, grotesken Ornamentstichs und ergänzten die Ordnungen mit teils phantastisch anmutenden allegorischen Konnotationen.⁸ Die Genera sind mit den Lebensaltern oder den fünf Sinnen gleichgesetzt, Säulen sind aus menschlichen und gegenständlichen Versatzstücken kompiliert und zudem mit christlicher Religiosität überlagert.⁹ Die zunehmend irrealeren Ornamentgrotesken verliehen den Säulenbüchern immer «anti-klassischere» Züge und wurden als «lustvolles Eindringen in Bezirke des Paranoischen» und «Epilepsie des Formsinns» begriffen.¹⁰ Die figurative Durchdringung der architektonischen Elemente und der Einfluss der regellos phantastischen Welt der seit 1550 populären, europaweit verbreiteten Ornamentgrotesken reicherten Architekturelemente mit metaphorischen Ebenen und allegorischem Sinngehalt an.

Auch einzelne Motive konnten mit symbolischer Bedeutung aufgeladen sein und über ihre Symbolik mit einem Bauwerk assoziiert werden, wie beispielsweise der Granatapfel mit dem Salomonischen Tempel. Die alttestamentliche Beschreibung des Tempels geriet durch den Rekonstruktionsversuch des Jesuiten Juan Bautista Villalpando (1552–1608) im 17. Jahrhundert in die Reflexion der Architekturtheorie, so beispielsweise in der 1699 erschienenen *Civil Baukunst* Nicolaus Goldmanns (1611–1665) und Leonhard Christoph Sturms (1669–1719):

GOTT hat durch die Granat-Aepffel bedeuten wollen / daß die tugendhafte Fruchtbarkeit / welche durch Außberstung des schmerzlichen Creutzes sichtbahr wird / gekrönet werden solle: dann die Granat-Aepffel tragen ein Krönlein / und zerbersten wann sie reiff seyn / [...].¹¹

Die Granatäpfel sollten, zusammen mit den Palmzweigen und Cherubimen, ganz der Ausstattung von Kirchenbauten vorbehalten sein, da sie den Salomonischen Tempel geschmückt hätten.¹² Das Wissen um die Bedeutung der Motive war präsent und Ausdruck einer allgemein gültigen Formensprache.¹³ Der bayrische Ausstattungskünstler Egid Quirin Asam (1692–1750) besaß vermutlich die *Civil Baukunst* nicht, und doch versah er sämtliche Fruchtschnüre an seinen Altaranlagen mit den bei Goldmann-Sturm erwähnten Motiven, zudem mit Rosen und Wein als eucharistisch-mariologische Verweise.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herrschte eine plastisch-vegetabile Ornamentik vor, die Ende des Jahrhunderts einem zunehmend abstrakteren Grotesken-Band-Ornament wich, dessen Hauptinitiator Jean Bérain (1640–1711) war, der *Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi* des Sonnenkönigs. Paradigmatisch, das gesamte Anwendungsspektrum einer neuen Mode umfassend, entwarf Bérain neben phantasievollen Groteskenentwürfen auch Dekore für die angewandte Kunst (darunter Schmiedearbeiten, Schmuck und Mobiliar) und Architekturornamentik. Hervorzuheben ist eine Folge von Kapitellentwürfen, die dem Architekturelement neue Seiten hinzufügte: Fratzen, Schlangen, Totenschädel aber auch Tiere, Blüten und vor allem das neue Bandelwerkornament revolutionierten den tradierten Formenkanon aus Akanthus, Volute, Astragal und Abakusblume.¹⁴

Parallel bemühte man sich um neue «Länderordnungen». So erwähnte Sturm in der *Civil Baukunst* die von Ludwig XIV. in Auftrag gegebene «Französische Ordnung» mit eher kritischen Untertönen, deren Motive Krone, Federn und Sonne als Insignien des Bourbonenkönigs «ihrer Natur zuwieder scheinen».¹⁵ Sturms «Teutsche Ordnung» zeigt ein ionisch-«teutsches» Kapitell mit Eichenlaub, Reichsapfel als Abakusblume und Fruchtschnüre für «die Teutschen Ritter-Ordens-Zeichen».¹⁶

Die Bérainsche Ornamentmode des *style nouveau* und besonders das abstrakte Bandelwerk wurden nach Ende des Spanischen Erbfolgekriegs vor allem durch den Augsburger Verlag Jeremias Wolff und den Kupferstecher und Baumeister Paul Decker (1677–1713) in Süddeutschland verbreitet.¹⁷ Decker schuf in Anlehnung an Bérain phantastisch freie Kapitellentwürfe für verschiedene Anwendungsbereiche. Ein «Grotten hauß» benötige ein Muschel-Dekor mit Tritonenhaupt als Abakusblume und Delphinköpfen anstelle von Voluten, während eine «Trauerbühne» äußerst trüb mit Disteln, Trauerfackeln, Tüchern und Totenschädeln sein solle.¹⁸ Kapitellstruktur und tradierte Kapitellmotivik wurden hier fast vollständig negiert und transformiert, um dem *concerto* entsprechende Bedeutungsgehalte zu erschaffen. Diese von französischen Vorlageblättern ausgehende Entwicklung sollte bis 1750 eine immer stärkere Bedeutung in der süddeutschen Ausstattungskunst einnehmen.¹⁹

Den gestrengen Ornamentkritikern der (meist protestantischen) deutschsprachigen Architekturtheorie führte diese Freiheit des Ornaments und der «Augsburger Geschmack» mit seinem Mangel an klassischen und naturhaften Vokabular zu weit. Johann Christoph Gottsched (1700–1766) schimpfte beispielsweise 1760 rückblickend:

In neuern Zeiten sind andere Misbräuche von Vermischungen unnatürlicher Dinge, die Horaz im Anfange seiner Dichtkunst verlachtet, als Verzierungen eingerissen: da man Fratzengesichter, Säulen, Blumen, Thiere, Vögel, Muscheln, Lappen, Späne, Federn, Schlangen, Drachen, Ungeziefel, Baumzweige und Kräuterranken so durch einander gewirret, daß weder Witz noch Vernunft, weder Ordnung noch Wahrscheinlichkeit daran zu finden gewesen.²⁰

Vor allem das in der Augsburger Ornamentgraphik verbreitete und als unordentlich und unnatürlich erachtete Rocailleornament wurde verdammt.²¹ Das von Juste-Aurèle Meissonnier (1695–1750) 1734 in seinem *Livre d'Ornemens* inaugurierte asymmetrische, an Muschelformen erinnernde Ornament war in Frankreich nur rund zehn Jahre *en vogue*, fand aber in Süddeutschland begeisterte Aufnahme und bevölkerte, unberührt von zeitgenössischer Ornamentkritik, in einer maßlosen «sakral-volkstümlichen Rocaille-Manie»²² Kirchenwände, Porzellantassen und Silberlöffel.²³ Die bis etwa 1770 herrschende, wild wuchernde und extreme Ausformungen annehmende Mode ergriff die Stuckornamentik und teils sogar die Architektur.²⁴

Doch blieb einer der führenden bayerischen Ausstattungskünstler vom Pariser *dernier cri* der Rocaille gänzlich unberührt: Egid Quirin Asam. Bis circa 1720 schuf er sehr vegetabil bestimmte und plastisch-bewegte Ornamente. Unter dem Einfluss der neuen Ornamentmode des französischen *style nouveau* und Paul Deckers Prachtband *Der Fürstliche Baumeister, oder Architectura Civilis* (1711–1716)²⁵ integrierte Asam in den 1720er Jahren zwar zögernd, aber vermehrt neue Motive wie das Bandelwerk und das *mosaïque* in seine zunehmend «flacher» geformte Or-

nammentik.²⁶ Durch den kurbayrischen Hofkünstler François de Cuvilliés (1695–1768) wurde die Rocaille Ende der 1730er Jahre in München populär²⁷ und obwohl sich Asam vor allem in seiner ab 1735 entstandenen Münchner Privatkirche St. Johann Nepomuk, der sogenannten Asamkirche, an den Werken der Hofkünstler Cuvilliés und Johann Baptist Zimmermann (1680–1758) orientierte, übernahm er die *forme rocaille* bis zu seinem Tod 1750 nicht.²⁸

Stattdessen zeigen die ornamentalen Kreationen Asams ab 1730 eine eigenwillige Tendenz, die anhand ausgewählter Beispiele bei den Kapitellen, Kartuschen und Altarbekrönungen zu betrachten ist.²⁹ Die Kapitelle sind ab den 1720er Jahren bereits zunehmend freier gestaltet – die Ornamentik löst sich vom Kapitellkelch, der Abakus wird aufgebogen und verkröpft, die Wulstringe schwingen konvex oder konkav. Sie stehen somit ganz in der Entwicklung der zunehmenden Transformation des Architekturelementes.³⁰ In der Ausstattung des Freisinger Mariendoms (1723/1724) erfolgte eine erste Anreicherung des Kapitells mit inhaltlicher Aussage. Zehn Pilasterkapitelle des Mittelschiffs versah Asam mit Inschriftenmedaillons, die das tausendjährige Domjubiläum mit das jeweilige Jahrhundert charakterisierenden Begebenheiten in lateinischen Motti reflektieren.³¹ Die übrigen, inschriftenfreien Kapitelle erhielten statt der Abakusblume einen geflügelten Puttenkopf, dessen Blickrichtung und Flügelschlag auf inhaltlich relevante Ausstattungselemente wie die Deckenfresken oder die Kanzel verweisen. In seinen folgenden Ausstattungsarbeiten kompilierte Asam diese beiden Kapitellformen zu einem neuen Typus, einem Medaillonkapitell mit geflügeltem Puttenkopf, den er durchweg als Pilasterkapitelle im Laienraum einsetzte.

Seine im Altarkontext verwendeten Kapitelle erfuhren seit Ende der 1720er Jahre eine immer stärkere inhaltliche Aufwertung, die um 1740 zu einer kompletten Umdeutung der Kapitellornamentik führte. Schlicht waren noch Flammenherzen anstatt Abakusblumen in den Seitenaltären der Benediktinerabtei Kladrubau/Kladruby (1727/1728), etwas gewagter dann die den Abakus tragenden Puttenköpfe anstelle von Voluten in der Prämonstratenserabtei Osterhofen (Mittelkapellen, 1735) und sehr eigenwillig der Flammenherzen-Fries statt des Eierstabs im ionischen Kapitell der sogenannten Münchner Asamkirche (um 1740). Komplett transformiert sind die Kapitelle der Ursulinen-Klosterkirche Straubing (1738/1739): geflügelte Puttenköpfe, Wein, Flammenherzen und kleine Kronen formen das Kapitell. Asam setzte in dem intimen Zentralraum der Ursulinenkirche zudem formal gleich gestaltete Wandpilaster- und Altarkapitelle ein, die einzig über die Fassung – gold-ocker bei den Altären, weiß-gold bei den Wandpilastern – differenziert sind (Abb. 1). Formal erinnern die Pilasterkapitelle an Kartuschen, zumal Asam nun sogar den Abakus weg ließ. Das «Kapitell» fügt sich aus einer Rahmenstruktur, die übergreifend aus ineinander übergehenden, an Metamorphosen von Ornamentgrotesken erinnernde Ranken und Putten besteht, deren Flügel Kronen über Flammenherzen als Abakusblume tragen. Die zentralen Medaillonfelder der 16 Pilasterkapitelle beinhalten emblematische Motive und visualisieren Textstellen der Lauretanischen Litanei, wie zum Beispiel das Rauchfass (Abb. 1).³² Jene im Wechselgesang vorgetragene Anrufung der Gottesmutter Maria war Teil der gottesdienstlichen Liturgie und Asam platzierte die Embleme, die als visuelle Anleitung gedient haben könnten, auch im Bezug zur Ausstattung des Raumes, so die Embleme Sonne (*electa ut sol*), Mond (*pulchra ut luna*), Rose (*rosa mystica*) und Lilie (*lilia inter spinas*) seitlich des Hochaltars mit einem Altarblatt



1 Egid Quirin Asam, Ursulinen-Klosterkirche Straubing, Emblekapitell und Seitenaltar

mit Maria-Immaculata-Darstellung. Die Straubinger Kapitelle stellen eine individuelle Gestaltungsleistung Asams dar, die bis in den letzten Schnörkel hinein der Visualisierung des Glaubens dient.

Eine ähnliche Entwicklung erkennt man bei den Kartuschen, die anfangs der zeittypischen Ornamentmode aus Laub- und Bandelwerk folgten. 1734 reicherte Asam im Zuge der Stuckausstattung von Maria de Vittoria, Ingolstadt, erstmals den Kartuschenrahmen mit symbolischer Bedeutung an und transformierte ihn zum Bedeutungsträger. In den vier Ecken des Kongregationssaales der Jesuiten visualisieren vier Kartuschen die damals bekannten Erdteile. Sie erweitern das Deckenfresko Cosmas Damian Asams thematisch, dessen komplexes *conchetto* neben Themen marianischer Frömmigkeit die weltweite jesuitische Missionstätigkeit propagiert. Asam stellte die Erdteile über ornamental durchdrungene symbolische Motive im Kartuschenrahmen dar und füllte die Felder mit den Erdteil charakterisierenden Motti.³³ Die Erdteilsymbole des Rahmens folgen den üblichen Attributen, so Europa mit Pegasus, Tiara und Petruschlüssel, Afrika mit Turban, Löwenkopf und Pfeil, Amerika mit Federn, Pfeil und Bogen und Asien mit Kamel und Turban.³⁴ «Bildfeld» und Rahmen scheinen in ihrer ursprünglichen Funktion vertauscht, da der «Rahmen» über narrative Qualitäten verfügt.

In den Kartuschen der Vorhalle der Weltenburger Benediktinerabtei (1735/1736) ließ Asam seiner überschäumenden Phantasie freien Lauf und unterwarf die Kartusche einer endgültigen Umformung. Die Kartuschen an der Voute des Plafonds visualisieren die Vier Letzten Dinge und sind komplett aus symbolischen Motiven, wenigen Ranken und Bandeln kompiliert.³⁵ Den Eintretenden respektive Gläubigen erwartet über dem Eingang das *Gericht*, links der *Tod*, rechts die *Hölle* und geradeaus, über dem Zugang zum Kirchenraum, der *Himmel*. Im Kartuschenrahmen der *Hölle* (Abb. 2) tobt ein Inferno: garstige Teufelsfratzen, eckige Fledermausflügel und Distel-artiges Ornament, aus dem Blitze, Flammen



2 Egid Quirin Asam, Benediktiner-Abteikirche Weltenburg, Vorhalle, Plafonddetail *Hölle*

und Rauch emporsteigen – sogar das darunterliegende Gebälk scheint in Flammen zu stehen. Das Zentrum der infernalischen Kartusche bilden teuflische Embleme und Fledermäuse. Der *Tod* ist durch zeittypische Vergänglichkeitsymbole verkörpert. Totenschädel mit Tiara, Helmbusch und Schnuller entwachsen den Bandeln und verkörpern mit weiteren Insignien wie Mitra, Kurhut und Krone sowie Seifenblasen, Stundenglas und Öllampe die Nichtigkeit weltlicher Güter und die Endlichkeit des irdischen Seins, gleich welchen Alters oder Status'. Nimmt man die Lieblichkeit des *Himmels* mit seinen holden Puttenköpfen, zarten Rosenranken, eleganten Palmzweigen, prallem Flammenherz und sahnigen Wolken vor den göttlichen Symbolen der strahlenumgebenden Dreifaltigkeit sowie Sonnen- und Sternenszepter, so ist Asams Aussage eindeutig: führe ein sündenfreies, glaubensfestes Leben, sonst droht das ornamentale Inferno. Diese Ornamenterschöpfungen stehen singular und zeigen neben der einzigartigen *inventio* die Intention Egid Quirin Asams, selbst in der ornamentalen Ausstattung Glaubensinhalte zu transportieren. Das Ornament ist zur *Glaubenssache* geworden und offenbart die Möglichkeit, vom inhaltleeren Schmuck zum christlichen Bedeutungsträger zu transformieren und auch in einem eigentlich bildfernen, nicht-narrativen Medium eine Geschichte zu erzählen.

Ein letztes Beispiel bildet die symbolische Transformation der Asamschen Altarbekrönungen. Nach den illusionistischen Szenographien seines Frühwerks unterwarf Asam auch die Altararchitektur einer zunehmenden Ornamentalisierung und symbolischen Aufwertung (Hochaltar und Seitenaltäre Osterhofen), die ihren Höhepunkt im Galeriealtar der Münchner Asamkirche findet (um 1740). Die gedrehten Altarsäulen samt der kompositen Kapitelle mit Flammenherzen rahmen die Skulpturengruppe des Gnadenstuhls und tragen eine luzide Bekrönung, die einer himmlischen Vision gleicht (Abb. 3). Amorphe, von Putten durchdrungene silberne Wolken bauschen sich vom Gebälk ausgehend auf, leiten über in vier,



3 Egid Quirin Asam, Asamkirche St. Johann Nepomuk München, Galeriealtar: Bekrönung und Gnadenstuhl

zur Mitte fliegende silbrig-goldene Cherubime, aus deren Flügelspitzen goldene Strahlen erwachsen, die eine alles bekrönende Strahlenglorie um die herabkommende Heiliggeisttaube bilden. Unsichtbare Fenster leiten das Licht von oben auf die Szene und über die metallisch-funkelnde Fassung hinab in den Kirchenraum. Anstatt der üblichen «Baulemente» von Altarbekrönungen wie Spangen oder Voluten schuf Asam in seiner Münchner Privatkirche eine himmlische Epiphanie aus Wolken, Cherubimen, Putten und Strahlen, die sich auf die Säulen der Altararchitektur herabsenkt.

Nicht alle Schnörkel Asams waren «himmlisch», er schuf stets parallel auch schlichtere Entwürfe, die der dichten Auftragslage oder eingeschränkten Budgets geschuldet sein dürften. Trotzdem erkennt man anhand seines Werkes seine zunehmende Bemühung, selbst das Ornament mit christlichen Inhalten zu erfüllen. Nach einem eigentlich konventionell zu bezeichnenden Ornamentschaffen, das die in Kurbayern bis circa 1720 vorherrschende vegetabile Ornamentik um die neue französische Ornamentmode bereicherte, begann Asam ab 1730 zunehmend tradierte Ornamentik durch symbolische Motive zu ersetzen. Vor allem die Kapitelle belegen diese Entwicklung und führen die Inventionen Bérains und Deckers weiter, indem die Motivik zunehmend christlich-symbolisch angereichert ist. Durch diese Konsequenz ist Asam von seinen zeitgenössischen Stukkateurskollegen abzugrenzen, die zwar durchweg symbolische Motive in ihr Ornamentschaffen einflochten, dies aber nur als Zutat zu vegetabilem oder abstraktem Ornament, wie der Rocaille. Vielleicht kam die Rocaille, deren Hochphase Mitte der 1740er Jahre begann, einfach etwas zu spät für Egid Quirin Asam, dessen Elan ab 1745 durch einen «Schlagfluß» eingeschränkt war³⁶ und der auch das Bandelwerk nur zögernd in seinen Motivschatz übernommen hatte. Profanes schien ihm immer etwas suspekter gewesen zu sein als Himmlisches – die wenigen überkommenen Quellen zur Persönlichkeit Asams berichten von einem tiefgläubigen

Künstler. Seine repräsentativ-prunkvolle und komplett aus Mitteln der Familie Asam finanzierte Münchner Privatkirche St. Johann Nepomuk³⁷ vermag als visuelle Quelle dienen, ebenso der Umstand, dass ihm zu Lebzeiten gestattet wurde, im Schlafraum seines neben der Asamkirche liegenden Privathauses einen Schacht zum Kirchenraum mit Blick zum Altarbereich zu öffnen, den er für seine privaten Andachten nutzte.³⁸ Egid Quirin Asam intendierte eine umfassende Visualisierung des Himmels auf Erden – selbst im Ornament. Er nahm eine zentrale und zugleich individuelle Rolle in der im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts regierenden regellos-freien Ornamentierlust Süddeutschlands ein. Er sakralisierte ›inhaltsleere Ornamente‹ und transformierte sie zu himmlischen Bedeutungsträgern: «So stellte das Ornament des Rokoko den schon modernen Versuch der Aufklärung, die Autorität der Religion durch die Autorität der Vernunft zu ersetzen, wieder in Frage.»³⁹

Anmerkungen

1 Grundlegend zum Ornament immer noch Günter Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*, Darmstadt 1984, S. 1–21.

2 Zur definitiven Abgrenzung von Ornamenten und ornamental verwendeten Gegenständen vgl. Irmscher 1984 (wie Anm. 1), S. 9–13.

3 Frank-Lothar Kroll u. Gérard Raulet, «Ornament», in: Karlheinz Bark u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4, S. 656–683, Stuttgart/Weimar 2002. Im deutschen Sprachraum der Barockzeit existierten zahllose Synonyme zum Ornamentbegriff: darunter Zierrath, Beyzierden, Putz und Ornat; in zeitgenössischen Architekturtraktaten unter anderem auch Grotresken und Grotresquen.

4 Gérard Raulet, Strukturwandel der repräsentativen Öffentlichkeit und Statuswandel des Ornaments in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, in: Ursula Franke u. Heinz Paetzold (Hg.), *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*, Bonn 1996, S. 19–43 (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft: Beiheft, Bd. 2), hier S. 29.

5 Irmscher 1984 (wie Anm. 1), S. 31–34. Die folgenden Beispiele zu Bedeutungsebenen des Architekturornaments können im Rahmen dieses Aufsatzes nur exemplarisch gesetzt werden.

6 Vitruvius Teutsch: *Nemlichen des aller namhaftigsten vn[d] hocherfarnesten, Römischen Architecti, und Kunstreichen Werck oder Bawmeisters, Marci Vitruuij Pollionis, Zehen Bücher von der Architectur vnd künstlichem Bawend. Ein Schlüssel vnd einleytung aller Mathematische[n]*, Nürnberg 1548, S. 25r u. 133. Z. B. wurden Mars und Herkules die dorische Ordnung zugewiesen während Venus und Proserpina wegen der «zartigkeit» und «größten lieblichkeit» die korinthische Ordnung erhalten sollten. Ebd. S. 25v.

7 Sebastiano Serlio, *Libro quarto. Regole Generali Di Architettura [...] Sopra le cinque maiere de gli edificij, cioè, Toscano, Dorico, Ionico, Corinthio, & Composito*, Venedig 1566, S. 126r.

8 Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, Studienausgabe*, München 2004, S. 186–192; Heiner Borggreffe (Hg.), *Hans Vredeman de Vries und die Folgen*, Marburg 2005.

9 Kruft 2004 (wie Anm. 8), S. 190 sowie Abb. 103–107.

10 Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957 [rowohlts deutsche enzyklopädie, Bd. 50], S. 169.

11 Nikolaus Goldmann, Leonhard Christoph Sturm, *Nicolai Goldmanns vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst: in welcher nicht nur die 5 Ordnungen samt den dazu gehörigen Fenster-Gesimsen [...]*, Braunschweig 1699, S. 78.

12 Ebd., Zweites Buch, Kapitel zu den Ehrenkränzen und Fruchtschnüren, S. 110.

13 Die theologischen Programme wurden meist von den kirchlichen Auftraggebern entworfen oder zumindest kontrolliert. In den Kirchweihpredigten des 18. Jahrhunderts ist die Allusion vom Kirchenbau als neuer Tempel Salomo als *figura impleta* ein verbreiteter Topos. Vgl. Peter Hawel, *Der spätbarocke Kirchenbau und seine theologische Bedeutung. Ein Beitrag zur Ikonologie der christlichen Sakralarchitektur*, Würzburg 1987; Uta Coburger, *Vom ‚gesponß, seiner ‚schönen braut‘ und dem Freisinger ‚neuen Jerusalem‘*, in: Thomas Wallnig u. a. (Hg.), *Europäische Geschichtskulturen um 1700 zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession*, Berlin/Boston 2012, S. 107–134.

14 Wien, MAK, KI 10361 F–137 S–46–50.

15 Goldmann/Sturm 1699 (wie Anm. 11), S. 13. Ebenso die «Brandenburgische Ordnung» mit Brandenburgischem Adler und anderen Insignien. Ebd.

16 Ebd., S. 20.

17 Nürnberg war ein weiteres wichtiges Zentrum. Bis 1713 war der Transfer eher zurückhaltend. Neben Bérain sind vor allem der in die Niederlande exilierte Hugenotte Daniel Marot und die Arbeiten der Familie Le Pautre von Bedeutung. Zu Decker: Barbara Kutscher, *Paul Deckers «Fürstlicher Baumeister» (1711/1716). Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen eines Sticherwerks*, Frankfurt am Main u. a. 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 241), S. 55–66.

18 Kunstbibliothek Berlin, PK, OS 86 (2), 4. In den gedruckten und mit Kupfertafeln angereicherten Beschreibungen von Exequien finden sich häufig Totenköpfe und Skelette im Kapitell- und Pilasterschmuck, beispielsweise in denen für Carlo Emanuele von Savoyen im Turiner Dom 1675 oder denen für Anna von Österreich in S. Luigi dei Francesi, Rom, 1666.

19 Paul Zubek, *Studien zum Kapitell korinthischer und kompositen Ordnung in der Baukunst des deutschen Spätbarocks und Rokoko*, Kiel 1966.

20 Johann Christoph Gottsched, *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig 1760, Sp. 1614.

21 Zur Rocaille: Hermann Bauer, *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs*, Berlin 1962. Zur Ornamentkritik: Mario-Andreas von Lüttichau, *Die deutsche Ornamentkritik im 18. Jahrhundert*, Hildesheim u. a. 1983.

- 22 Irmscher 1984 (wie Anm. 1), S. 262.
- 23 Georg Michael Roscher zum Beispiel entwarf für den Augsburgers Verlag Hertel Kapitele und Tafelgerät, welche komplett ornamental aus Rocailles geformt sind: Wien, MAK, Inv. Nr. D 501 F 13 S–12 Z–3.
- 24 Vor allem die Werke Johann Baptist und Dominikus Zimmermanns sowie Franz Xaver und Johann Michael Feuchtmeyers aus den späten 1740er bis in die 1760er Jahre sind zu nennen.
- 25 Zum Einfluss Paul Deckers und seines *Fürstlichen Baumeisters* auf Egid Quirin Asam und seinen älteren Bruder Cosmas Damian: Kutscher 1995 (wie Anm. 17), S. 182; Rita Eleonore Penzlin, *Stil- und Motivquellen in Werken des Cosmas Damian Asam. Studien zum Dekorationssystem und dessen Vorbildern im Werk Cosmas Damian Asams*, Bonn 1983, S. 87; Uta Coburger, *Von Ausschweifungen und Hirngespinnsten. Das Ornament und das Ornamentale im Werk Egid Quirin Asams*, Göttingen 2011.
- 26 Coburger 2011 (wie Anm. 25), v. a. S. 80–113, 136–141.
- 27 Bauer 1962 (wie Anm. 21), S. 39–40.
- 28 Coburger 2011 (wie Anm. 25), S. 96–99, Abb. 74–77. Quellen zu Asam ist nicht zu entnehmen, warum er die Rocaille nicht übernahm.
- 29 Ausführlich das ornamentale Gesamtwerk Asams beleuchtend: Coburger 2011 (wie Anm. 25).
- 30 Die Grundstruktur der frühen, 1719–1721 entstandenen Kapitele war noch komposit mit «borrominesken», umgekehrt einrollenden Voluten. Jene, von Francesco Borromini (1599–1667) eingeführten Voluten waren z. B. Sturm eindeutig zu extravagant und er bezeichnete sie als «wunderliche Dinge». Goldmann/Sturm 1699 (wie Anm. 11), Anmerkungen, S. 25.
- 31 Der Benediktiner-Historiograph Karl Meichelbeck verfasste nicht nur die Bistumschronik *Historia Frisingensis*, sondern war auch für das theologische Programm der Domausstattung zuständig. Seinem Tagebuch vertraute er an, dass bei der Übertragung der von ihm verfassten lateinischen Inschriften in die Stuck- und Freskenausstattung durch die ausführenden Künstler und Handwerker häufig Schreibfehler entstünden, was ihm zusätzliche Korrekturarbeit abverlange. Vgl. Coburger 2011 (wie Anm. 25), S. 154–157; dies. 2012 (wie Anm. 13).
- 32 Ende des 16. Jh. publizierte der Jesuit Petrus Canisius eine illustrierte Ausgabe der Litanei, *De Maria Vergine*, mit Darstellungen der Embleme, die allerdings in Anzahl und Symbolgehalt variieren und nicht kanonisch sind. Asam entwickelte die Ausstattung für die der heiligen Ursula und der Unbefleckten Empfängnis Mariens geweihten Kirche zusammen mit dem Jesuit und Rektor des Straubinger Gymna-

- siums Franz Xaver Gump. Ausführlicher sowie eine Zuweisung aller Embleme: Coburger 2011 (wie Anm. 25), S. 164–168. Erstmals einen Zusammenhang mit der Litanei wies nach: Bettina von Kleynot, *Ein Kirchenbau im Barock: Die Ursulinenkirche in Straubing*, in: *Der Zwiebelturm*, 1949, Bd. 4, Heft 10, S. 232–236.
- 33 AVGVSTISSIMÆ steht für Europa, POTENTISSIMÆ für Asien, GLORIOSISSIMÆ für Amerika und INVICTISSIMÆ für Afrika.
- 34 Vergleichbare Kartuschenformen finden sich zunehmend auch im Ornamentstich: Johann Balthasar Propst, *Schilde oder Cartuches nach der Neuesten Fason*, um 1740, Kunstbibliothek Berlin, PK, OS 124. Der Unterschied zu Asam liegt insbesondere in den asymmetrischen Muschel-Rocaille-Formen.
- 35 Formal ist die Gestaltung des Vorhallenplafonds an den durch Paul Decker im *Fürstlichen Baumeister* vorgestellten Bandelwerkplafonds sowie an Arbeiten Johann Baptist Zimmermanns orientiert. Die Voute ist gestaltet durch eine lockere Folge aus Ranken, *platebande*-Relikten und Jahreszeitendarstellungen sowie den vier Kartuschen in den vier Achsen. Vgl. Coburger 2011 (wie Anm. 25), S. 93–96.
- 36 Coburger 2011 (wie Anm. 25), S. 33.
- 37 Ebd., S. 30–31.
- 38 Man denke dabei an Philipp II. von Spanien, der im Escorial jede Messe durch eine zwischen seinem Schlafgemach und der Kirche liegende geöffnete Glastüre verfolgen konnte.
- 39 Karsten Harries, *Maske und Schleier – Betrachtungen zur Oberflächlichkeit des Ornaments*, in: Isabelle Frank u. Freia Hartung (Hg.), *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001, S. 103–120, hier S. 115. Harries bezieht sich in seinem Zitat zwar auf die Rocaille, doch trifft das Zitat sowie die von ihm in diesem Kontext konstatierte «anarchische Freiheit» ebenso auf die Asamschen Ornamente zu.