

Hans Rohrmann

Die Wessobrunner Stuckatoren



Abb. 1: München, Jesuitenkirche, Außenansicht. Foto: Dr. Rohrmann



Abb. 2: München, Jesuitenkirche, Innenansicht. Foto: Dr. Rohrmann

Abb. 3: Weilheim, Stadtpfarrkirche Maria Himmelfahrt, Innenansicht. Foto: Dr. Rohrmann



Die Initiale dessen, was Georg Hager 1888 erstmals mit Wessobrunner Stuckatorenschule¹ bezeichnet hatte, ist der Bau der Münchner Jesuitenkirche St. Michael [Abb. 1]. Unter den in Italien und den Niederlanden geschulten Friedrich Sustris und Hubert Gerhard entstand mit der Michaelskirche etwas in Dimension und Ausformung in Deutschland nie Dagewesenes. Nicht nur das breit über dem ganzen Innenraum lagernde und letztlich an die römische Maxentius-Basilika anknüpfende Gewölbe sprengte die Sehgewohnheiten [Abb. 2]; es war auch der erste große Kirchenraum mit einheitlicher neuer Stuckierung. Die konsequente Anwendung der Renaissance-Motive, die zwar schon in den Residenzen in Landshut oder Neuburg an der Donau bekannt waren, die hier aber zu einem eigenständigen, neuen Ganzen wurden, war bahnbrechend und konnte sich mit dem hehren päpstlich-gegenreformatorischen Ansatz des neuen Jesuitenordens messen. Es formierte sich hier eine Gruppe von anfangs durchaus unbeholfenen oder traditionellen Handwerkern, die sich bald selbst übertrafen. Die Bauleitung brachte einen völlig neuen Formenkanon mit, aber auch einen neuen Schliff, wie ein Kirchenbau zu organisieren sei. Von hier gingen neu formierte Gruppen von Stuckatoren aus, die dann später als Münchner Schule,² als Miesbach-Schlierseer Stuckatoren,³ schließlich als Weilheimer⁴ oder Wessobrunner erlebt werden.

Man muss St. Michael – natürlich mit dem gigantischen Grabmalprojekt für Wilhelm V. – auch als Hofkirche in direktem künstlerischen Bezug zur Residenz sehen. Nur so war ein derart riesenhaftes Projekt mit diesem unvergleichlichen, auch städtebaulichen Anspruch zu bewältigen. Angesichts des höfischen Anspruchs und Programms ist der Weg der Stuckierung der Münchner Jesuitenkirchen zur Ausgestaltung von Räumen der Münchner Residenz nur ein kurzer. Von hier wurde nach fünfjährigem Dienst am herzoglichen Hof der Stuckator Augustin Ybelher – der erste zweifelsfreie Wessobrunner Name – „geen Mantua“ auf Studienreise geschickt. Der Palazzo del Té galt als Leitbild für die Landshuter Residenz, die Stuckierung der Renaissance als Vorbild. Hans Krumper hat in der Übermittlung und Fortentwicklung der von Sustris ins Spiel gebrachten Formen eine bedeutende Rolle gespielt. Weite Teile der Neuplanung und Umsetzung der Ausgestaltung der Residenz sind mit seinem Namen verbunden. Er stammte aus Weilheim⁵ und kam letztlich aus dem Gefüge der Weilheimer Bildhauer, der Wessobrunner, der Pollinger Maurer, der Steinmetze – eine quellenmäßig undurchsichtige Ansammlung von Handwerkern, die aber nicht etwa zufällig ist. Die Tuffsteinbrüche in der Gegend zwischen Huglfing, Polling und Wessobrunn, die mehrere hundert Jahre als natürlich vorkommende Baumaterialien geschätzt waren, zogen naturgemäß die verarbeitenden Handwerke an. Im Falle von Polling und Wes-

sobrunn waren es zunächst Maurer. Die archaischen Wessobrunner Arbeiten sind noch Maurer-Arbeiten.⁶ Hans Krumper wollte dann im Kloster Polling den größten Tuffsteinturm der ganzen Umgebung errichten, von dem aber letztlich nur der Stumpf ausgeführt wurde. Der Anspruch setzte Zeichen und Maßstäbe. Mit seinem Neubau der Weilheimer Stadtpfarrkirche [Abb. 3] zeigte er einen möglichen Maßstab für Kircheninnenräume jenseits des Jesuitenschemas auf.

Als besondere Komponente für die Entstehung der Wessobrunner kommen die Weilheimer Bildhauer dazu, die von Sauermost sehr gut aufgearbeitet wurden⁷. Es sind relativ gewandt bildnerisch arbeitende, am Handwerk orientierte Künstler. Zunächst lehnten sie sich noch an gotische Formenelemente an, dann aber wurden sie bald markant und stilistisch eigenständig arbeitende Bildhauer. Ganz wenige Werke haben sich in gleicher Vollständigkeit erhalten wie Hans Deglers Altäre in St. Ulrich und Afra in Augsburg. Insbesondere im Opus der Werkstatt des Bartholomäus Steinle, eines weiteren, ganz wesentlichen Weilheimer Bildhauers, wird uns dann bewusst, dass die Arbeiten der Maurer, der Bildhauer und der beginnenden „Ipser“ – der in den damaligen Quellen gängigen Bezeichnung für Gipser, d. h. Stuckatoren – sich in idealer Weise ergänzten. Mit Steinle verbinden wir Altäre, Altararchitekturen – oft riesige wie in Stams – genauso wie ausdrucksstarke Figuren; bisweilen wird sein Name auch mit Stuckaturen in Verbindung gebracht.

Schließlich fragen wir nach der Rolle des Klosters Wessobrunn [Abb. 4]: Es war nichts anderes als ein geniales barockes „Beschäftigungspaket“, heute würde man sagen: zur Schaffung von Arbeitsplätzen. Schon früher hatte die Landwirtschaft in den von Filzen und Mooren durchwachsenen Moränenhügeln der in mittlerer, klimatisch durchaus nicht begünstigter Höhenlage angesiedelten Wessobrunner Hofmark nicht so viel abgeworfen, als dass sie in ausreichender Weise ernähren konnte, oder als dass in ausreichender Weise Getreide und Viktualien dazu gekauft hätten werden können. So wie wir es in ähnlicher Weise von anderen Gebieten und Hofmarksherren kennen, vom Mittenwalder Geigenbau, von den Spanschachteln im Berchtesgadener Land, von Bildhauern in Oberammergau (man könnte viele, auch weiter entfernte Beispiele nennen), sollten die Maurer und Gipser mit ihrem zweiten Standbein für ihren Wohlstand sorgen können. Eine Abgrenzung zwischen Wessobrunnern und Weilheimer Künstlern ist im Grunde genommen nicht möglich. Es ist ein- und dasselbe, nur dass der Schwerpunkt vor 1634 in Weilheim lag und sich nach dem Dreißigjährigen Krieg in die Ortschaften um Wessobrunn verlagerte.

Die Rechnung ging auf. Aus den Maurern wurden Gipser, „Stukhadorer“, Spezialisten. Die Bildhauer brauchte man unbedingt, für die Altarfiguren genauso wie für die Vorlagen der Gipsmodellen. Sie wurden zu Künstlern, die ihrerseits wieder eine ganze Gruppe von weiteren Leuten beschäftigten. Gleich einem Unternehmertum oder Verlagswesen wurden die Aufträge immer besser und systematischer organisiert. Sitz der Unternehmer waren vornehmlich die Ortschaften Gaispoint und Haid um das Kloster Wessobrunn herum, die Künstler waren aber durchaus auch in den Streusiedlungen der Ortschaft Forst bis zum Peißenberg sowie im nördlichen Lechrain anzutreffen. Die im Laufe der Zeit immer perfek-



Abb. 4: Wessobrunn, Klosterkirche, Stich (Michael Wening), aus: B. Schütz, *Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580–1780*, München 2000, Abb. 3



Abb. 5: Landshuter Jesuitenkirche, Innenansicht
Foto: Dr. Rohrmann

ter organisierten Trupps (Compagnien genannt) hatten ihre Spezialisten, d. h. ihre eingespielten Teams für jeweils ganz bestimmte Aufgaben. Dazu gab es noch die Maurercompagnien, die Putzer, die Modellschnitzer, die Modelgipser, die Gipsertrupps. In derartigen Trupps bedurfte es ganz verschiedener Leute, unterschiedlicher Talente, bis hin zum einfachen Mörtelrührer. Einzelne Meister ließen sich zudem als Baumeister ausbilden und freisprechen, sodass auch Bauten gemeistert werden durften.

Der gesellschaftlich-soziologische Aspekt soll hier nicht vertieft werden. Nur so viel: Die Familie als solche konnte es nicht geben, denn die Trupps zogen am St. Agatha-Tag Anfang Februar ins Land und kamen je nach Auftragslage nur zu Feiertagen, Familienfesttagen, Hochzeiten und zum beginnenden Winter wieder an den heimischen Hof.⁸ Die überschaubare Landwirtschaft und den damals reichen Kindersegen versorgte die Frau des Hauses, wobei die Hofmarksuntertanen im Winter – der damals gefragtesten Transportzeit – zu Hand- und Spanndiensten (Transporte) herangezogen wurden. Zu Wohlstand brachten es die erfolgreichen Wessobrunner Meister allemal: Sie besaßen in

Gaispoint schon einmal mehr als einen Hof oder machten sich gar mit einem zweiten Wohnsitz in den benachbarten Städten zusätzlich sesshaft – gleichsam als Dependance der Werkstatt.

Sehen wir uns einige frühe Arbeiten an: Eine weite Verbreitung des neuen Stils erfolgte zunächst durch die verschiedenen neu entstehenden Kirchen des Jesuitenordens; St. Michael in München als Mutterkirche wirkte dabei immer mit. So steht die Landshuter Jesuitenkirche [Abb. 5] noch ganz in der Tradition von St. Michael in München, wengleich einfacher und gedrungener ausgeführt. Sie wurde sukzessive von Wessobrunnern stuckiert, wobei sie aber erst im Laufe vieler Jahre fertig gestellt wurde. Eng verwandt ist auch die Jesuitenkirche in Innsbruck, wo, wie es heißt, „Weilheimer Gipsarii“ am Werk waren. Weilheim war die nächste große Stadt mit bekannten Bildhauern, während Wessobrunn als Sitz von Kunstsinnigen noch kein Begriff war. Die Münchner Augustinerkirche war wohl die erste Barockisierung eines mittelalterlichen Raumes, d. h. ein bestehender Bau wird mit dem neuen Formengut neu ausgeschmückt, umhüllt, veredelt. Auch im Freisinger Dom gab es vor Asams Neugestaltung eine solche frühe Erscheinung, die heute nur noch in kleinen Fragmenten sichtbar ist.

Abb. 6: Tuntenhausen, Innenansicht
Foto: Neubauer Restaurierungswerkstätten



In den Kreis der frühen Wessobrunner Werkstätten gehört dann auch die Stuckierung der Wallfahrtskirche in Tuntenhausen [Abb. 6], welche 1628/29 acht Jahre nach der Münchner Augustinerkirche ebenfalls durch Veit Schmidt geleitet wurde. Baulich ist sie eigentlich wenig spektakulär: eine antiquierte, fast nachgotische Anlage als Hallenkirche mit Umgangschor (mit, wie wir heute wissen, gewagter Statik). Die Stuckierung ist insofern interessant, als sich hier aus der reinen Quadratur der frühen Jesuitenkirchen, also jenem Geflecht aus gleichwertig nebeneinander existierenden, von Stäben gerahmten Kassetten die Gleichmäßigkeit der Fläche bereits in verschiedene Schichtungen auflöst. Es gibt Quadraturen, aber auch erhabene Felder, es entstehen Gewichtungen mit zurückhaltenden Kartuschen, und es sind aus der Folie der Quadratur heraustretende figürliche Partien vorhanden, die im Mittelschiff schon eine zunehmende Eigenstruktur des Raumes übernehmen, wie es für spätere Stuckaturen selbstverständlich wird. Diese frühen Stuckaturen sind im Allgemeinen in Weiß gehalten. Hier sind wir uns noch nicht ganz schlüssig über etwaige Materialsichtigkeit beim Stuck bei weißen Rücklagen – oder dünn weiß gefassten Stuckaturen bei ebenfalls weißen Rücklagen, da wir beides kennen. Es scheint so (das ist nur eine Vermutung und Beobachtung aus dem Vergleich verschiedener Befunde), dass in den frühen Werken des 17. Jahrhunderts, also in Zeiten des reichen Einsatzes von Modelarbeiten, Stuck und Rücklagen eher gleich gefasst waren. In Tuntenhausen liegt über dem Modelstuck wohl eine bewusst nivellierende und ausgleichende erste Kalkmilch. Das bewusste Spiel zwischen Materialsichtigkeit und weiß gefasster Rücklage kommt erst mit einem zunehmend erhaben werdenden Relief des Ornaments.

Die Wallfahrtskirche Maria Birnbaum [Abb. 7] ist eines der frühen Beispiele, wo Wessobrunner bewusst mit Baumeistern zusammenarbeiten, um in gegenseitiger Ergänzung von Bauefüge und Ornament etwas bewusst Neues, Schlüssiges und Zusammenpassendes zu schaffen, zumal sich das System der Jesuitenkirchen nicht wirklich weiter entwickeln ließ. In Möschenfeld bei München hatte man es für eine Wallfahrtskirche versucht. Bei Tuntenhausen oder Weihenlinden bleibt man noch unbeholfen im mittelalterlichen Kanon der Bautypen Basilika und Hallenkirche.

Constantin Bader hat sich im Dreißigjährigen Krieg zunächst als Bildhauer in einigen Landkirchen gerade des Dachauer Landes und vor allem in einigermaßen verschonten Klöstern durchgeschlagen. Er kam in besserer Zeit zunehmend auf seine Ausbildung als Baumeister zurück, wurde später Hofbaumeister und arbeitete – aus Wessobrunn kommend – wiederholt und immer eng mit den Wessobrunner Gipsern zusammen. Maria Birnbaum markiert den Durchbruch der Wessobrunner im Baulichen: Zwar hatte es schon Hans Krumper geschafft, jedoch eher als Einzelgenie, der umrahmt von Bildhauern und Gipsern wirkte; oder auch Bartholomäus Steinle, der sich dann aber wieder eher auf Figuren- und Altarbildhauerei bis hin zur Auszierung von anderweitig erbauter Architektur beschränkte. Nun wurde mit Bader wieder der Weg aufgenommen von einer rein raumgestaltenden Kunst in Richtung des barocken Gesamtentwurfes, was schon mit der ins Konzept einzubindenden

Gestalt der Architektur beginnt. Jene Entwicklung, jener Anspruch, der die Wessobrunner immer wieder – bis zu deren Endzeit – in unterschiedlicher personeller Gewichtung beschäftigt, ist hier erkennbar. Der Stuck in der Stilstufe von Maria Birnbaum hat sich nun schon fast ganz von der Quadratur befreit. Geblieben sind davon nur noch die fast allzu vielen Kymatien als Zierstäbe, womit die Chor- und Gurtbögen ja eigentlich nicht gegliedert sondern zergliedert werden. Die Decken sind durch baulich vorgegebene Stichkappengrate, sonst aber nur noch durch Felderungen aufgeteilt. Der Felderstück ist geboren. Die Felder selbst sind durch jeweilige ornamentale, figürliche oder auch symbolische plastische Motive eingenommen. Die Zierleisten beginnt man zu gewichten durch erste Lorbeerstäbe als Zierstäbe, die ins Plastische gehen, die bewusst vom Modelstück in Richtung Versetzstück Abstand nehmen. An einigen Stellen werden die Stäbe auch schon bewusster, motivisch begründeter eingesetzt. Eckkonflikte werden bewusst vermieden, ja als motivische Herausforderung geradezu herauspräpariert. Hieran erkennt man dann im Detail die Qualität der jeweiligen Werkstatt. In der Farbigkeit bezeichnet diese Stilstufen den bewussten Einsatz des Unterschiedes zwischen Stuck, Kalk und Färbelung und damit zwischen materialsichtigem Ornament und gefasster Rücklage. Es bewegt sich noch immer im Spektrum von Weiß, gebrochenem Weiß und Grau, ist aber bewusst nuanciert. Der Unterschied zwischen kristalliner Struktur und bewegter Stumpfheit der Stuckierung sowie punktueller Kohlefärbung bildet einerseits ein Spannungsfeld, zugleich unterstützt es die Möglichkeiten, die sich für Modellierung und Plastizität ergeben.

Die Reihe der Kirchen sollte aber insofern nicht in die Irre führen, als es irrig wäre anzunehmen, die Wessobrunner Stuckaturen wären in erster Linie in Kirchenräumen und Klöstern anzutreffen. Keineswegs ist es so, dass nur Klöster oder Pfarrherren oder nur Benediktiner als Auftraggeber eine Rolle spielten. Der Austausch zwischen den Klöstern war freilich gegeben: Als Vermittler von Aufträgen spielten die Jesuiten, die benachbarten Prämonstratenser von Steingaden und die Augustinerchorherren in Polling – fast mehr als die Benediktiner von Wessobrunn – eine entscheidende Rolle. Zusätzliche Aufträge kamen bald entlang der wichtigen Wirtschaftswege und der wirtschaftlichen und geistigen Zentren zustande.

Doch in mindestens gleichem Ausmaß arbeiteten die Wessobrunner bei Hofe – bei den Wittelsbachern samt Nebenlinien, bei anderen Fürstenhöfen, im 17. Jahrhundert beispielsweise bei den Fuggern in Augsburg, bei den Grafen von Oettingen, am Herzogshof in Württemberg, dort unter anderem im Stuttgarter Schloss. Im 18. Jahrhundert nahmen diese Aufträge bald ganz andere Formen und Umkreise an: In fast allen wichtigen Schlössern waren zu einem bestimmten Zeitpunkt einmal Wessobrunner dabei, wie etwa in Nymphenburg, Bruchsal, Augustusburg, Wien, Potsdam, Sanssouci, Berlin, Charlottenburg, Breslau, St. Petersburg usw. Wessobrunner arbeiteten an den kleinen Ansitzen des Ortsadels genauso wie bei Ansitzen von Patriziern. Dass die Wessobrunner selbst im Städtischen in der Dekoration von Räumen stark beschäftigt waren, in Rathäusern genauso wie in Bürgerhäusern, kennen wir aus Quellen, sehen wir heute aber fast nur noch in Nördlingen und in kläglichen Resten in



Abb. 7: Sielenbach, Maria Birnbaum, Deckenansicht
Foto: Dr. Rohrmann (Farbanmutung nicht verbindlich)

Augsburg. Aber es ist auch beim Stuck so wie bei allem: Im Profanen hält sich der Bestand schwerer. Die wirtschaftliche Rolle Nördlingens ist mit der Barockzeit eigentlich abgerissen, „Armut konserviert in gewisser Weise“, und so hat sich dort vergleichsweise vieles erhalten und wurde später nicht mehr überformt oder abgelöst. In Augsburg ist dies schon anders: Von dort wissen wir aus den Quellen von einem viel größeren und bedeutenderen Bestand.

Spätestens mit der Theatinerkirche war klar geworden, dass die bisherige Entwicklung nicht ausreicht, ja dass die bei den Wessobrunnern noch immer gültigen Formenelemente der Spätrenaissance nicht mehr zeitgemäß waren. So begann es, dass man die Theatinerkirche selbstverständlich rezipierte, in Teilen Elemente aufgriff, sogar kopierte und fortentwickelte. Auch andere italienische Komponenten, etwa aus Werken der Carlone, wurden experimentell hier und da immer wieder einmal aufgegriffen (vielleicht sogar auf Wunsch der Auftraggeber) und wieder verworfen: Kartuschen, stuckierte Felle, Trophäen. Man fing an, eine weitere Quelle der Inspiration verstärkt zu Hilfe zu nehmen, um am Stil der Zeit zu sein: Kupferstiche mit aktuellen Ornamenten der Zeit werden rezipiert, im Allgemeinen nicht kopiert,⁹ die einzelnen Formenelemente, das Wesen der Ornamentierung werden aber aufgenommen und zu neuen plastischen Werken der Bauzier entwickelt. Der Wessobrunner Stil wandelt sich, er wird „wandelbar“. Nachweisen kann man diese Entwicklung an Zitaten aus der Theatinerkirche und Stichwerken in Vilgertshofen [Abb. 8] – übrigens wieder ein Werk, in dem auch die Architektur von Wessobrunnern selbst entwickelt wird – und wir sehen, dass das Ornament jetzt sprunghaft eine neue Entwicklung nimmt. Der Akanthusstuck, zunächst ein klassischer Modestil, ist geboren. Mit ihm entsteht ein anderes Verhältnis zur Plastizität, zur Hinterschneidung. Karl Kosel hat es seinerzeit den schattenden Raum hinter dem plastischen Ornament genannt.¹⁰ Zunehmend beginnt Farbe, eine Rolle zu spielen. Die Farbigkeit einer Rücklagefläche, einer Stuckierung wird zum wichtigen Element der Gestaltung. Mit dem bewussten und zwingenden Einsatz von plastischen, ja figürlichen Elementen, also mit der Einbeziehung der Bildhauerei in die

Stuckierung, mit der Umwicklung und Einbindung in die Ornamentik, mit dem bewussten Einsatz auch letztlich physikalischer oder auch wahrnehmungspsychologischer Tricks, wie zum Beispiel der raumschaffenden Wirkung von tiefen Blauflächen im Hintergrund (vgl. Stätzling bei Friedberg, Abb. 9), mit dem bewussten Einsatz von Raumillusionen, Lichteffekten und Mitteln, die uns an der Wirklichkeit des Gesehenen zweifeln lassen, tritt die Stuckkunst in eine neue Dimension ein: Stellen Sie sich den Akanthusstuck wie in Abb. 9 noch vor weißem Grund vor und vergleichen Sie dies mit dem Effekt des Einsatzes der „Blauen Schmalten“, der in den Quellen damals so genannten Smalte, dem Pigment aus Kobaltglasfritte, die übrigens bei den Wessobrunnern nicht wegzudenken ist.

Die Wessobrunner werden seit dem bewussten Einsatz der Stichwerke, seit dem ausdrücklichen Arbeiten mit dem Stil der Zeit in den Quellen auch „alamoden-ipsen“ genannt. So ist aber auch klar, dass die Zeit der extremen Akanthusstuckierung, die Zeit dieses mit wucherndem Akanthus geschlossenen *horror vacui*, nur eine vorübergehende Erscheinung war. Sie begann gegen 1685 und hatte ihre Blütezeit um 1700. In den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts wurde der Akanthus schon schlanker, „stängeliger“, schließlich wieder flacher und dezenter und ließ zuletzt der Wand bzw. der Rücklagefläche wieder Raum. Man beschränkte sich auch bald auf Wesentliches. Ein Beispiel dieser Entwicklung, nun auch wieder in zurückhaltender Farbigkeit, dürfen wir in der Klosterkirche in Irsee erleben. Unter Franz Beer von Blaichten entsteht ein Kirchenbau im ganz typischen Vorarlberger Typus. Der Stuck, hier ein frühes eigenstän-

Abb. 8: Vilgertshofen, Wallfahrtskirche, Innensicht
Foto: Dr. Rohrmann



diges Werk von Joseph Schmuzer, soll hier nicht ablenken vom Wesentlichen, er soll die Architektur wieder nur ausziehen, nicht überlagern. Die zentrale Ikonographie findet hier in der Kanzel, in den Altarretabeln, nicht in der Raumkomposition statt.

Aber auch Deckenbilder beginnen, eine zunehmende Rolle zu spielen. Gemälde waren den Wessobrunnern in der Frühzeit noch fremd. Man hatte fast alles: Baumeister, gelegentlich sehr anerkannte Architekten, Bildhauer, jede Art von Gipsern, seit den ersten Anfängen der Residenz Stuckmarmorspezialisten, Scagiola, Fassmaler. Aber Freskanten hatte man noch nicht. Wohl gab es einen Klostermaler, der manche Grisaillebilder in Kopie aus Emblemata- und Litanei-Büchern schuf, aber noch keinen, der mit Hans Georg Asam wie in Tegernsee oder Benediktbeuern mithalten konnte, obwohl man diese Kirchen selbstverständlich kannte, da man gelegentlich in denselben Klöstern arbeitete oder manchmal auch die Gesellen und Lehrjungen austauschte.

In Irsee [Abb. 9] glaubt man zu erkennen, wie letztlich Tegernsee oder Benediktbeuern bereits auf die Wessobrunner wirkte: Der italienisch geprägte Raum mit seinem Stuck in Alabaster- oder Marmor-Art, mit seinen eingefassten Gemälden hat Eindruck und Ansprüche hinterlassen. Dennoch haben der geniale Vorarlberger Baumeister und der Wessobrunner Stuckator (hier Joseph und Franz Schmuzer) als Kompagnon „nur“ den Klosterkonventualen Magnus Remy als Maler aufzubieten, der hier allerdings nicht *al fresco*, sondern noch auf Leinwandbildern malt.

Es beginnt nun eine Zeit, in der die Stiche noch einmal an Bedeutung gewinnen: Berain, „Bandelwerk“, Régence, fast bis zur Auflösung des typischen Wessobrunner Stils. Die Formen wandeln sich schneller, es entstehen Schwerpunkte, erste klare Individualstile. Sie hat es auch im 17. Jahrhundert gegeben, natürlich kann man Stuckaturen des Kaspar Feichtmayr immer von jenen des Johann Schmuzer unterscheiden, aber sie hatten beide die Wessobrunner Grundelemente. In der Bandelwerkzeit wird es dann schwierig, Wessobrunner Arbeiten rein stilistisch zu erkennen. Die Entwicklung aber ging weiter: In Weihenau [Abb. 10] wird aus dem Akanthusstuck mit Fruchtkränzen nun die Schwelle zum Régence überschritten, gleichwohl etwas unbeholfen im Einsatz. Man spürt hier und da noch das „alte“ Wessobrunner System. Nun aber hatten wir „richtige“ Deckenbilder des Karl Stauder, und jetzt brauchte man sich hinsichtlich der Größe der Gemälde an Tegernsee nicht mehr messen zu lassen. Ärgerlich war nur, dass man bei Malern immer noch auf fremde Künstler angewiesen war, was immer einen gewissen Bruch im Raumkonzept mit sich bringen musste. Aber dies währte nicht mehr lange: Wenn wir heute die Malereien des Matthäus Günther in Garmisch [Abb. 11] ansehen, fällt es schwer zu glauben, dass es in seiner Genialität ein Frühwerk ist. Beim eng verwandten Oberammergau verhält es sich ähnlich. Jetzt fand der Kirchenraum jene Einheit, die forthin selbstverständlich wurde. Nun konnten die Wessobrunner alle Gewerke eines Kirchenraumes anbieten. Die Voraussetzung für das so genannte barocke Gesamtkunstwerk, in dem alle Gattungen ineinander übergreifen und sich untereinander mischen und ergänzen, war gegeben.

Stilistisch wird die Hauptentwicklung zwischen Régence und Rokoko von Joseph Schmuzer gemeinsam mit Matthä-



Abb. 9: Irsee, Innenansicht zum Chor. Foto: Dr. Rohrmann

us Günther angeführt. Beim Stuck liegt zwischen Weißenau und Oberammergau ein Zeitsprung. Die kurze Régence-, Bandel- und Gitterwerk-Zeit war schon wieder vorbei. Seit Garmisch und Rottenbuch wird die Rocaille als aktuelles Ornament eingesetzt und jetzt zum absoluten Markenzeichen der Wessobrunner. Jene typische Erscheinung des Rokoko, das alle Gattungen untereinander verschwimmen lässt, das alles, auch den Bau, zum Ornament werden lässt, wurde kaum jemals konsequenter entwickelt und angewendet als bei den Wessobrunnern. Die Rocaille wird daher einerseits zum Segen, später aber auch zum Fluch und führt zum Ende der Wessobrunner.

Wenn wir uns Rottenbuch oder den zugehörigen Hohen Peißenberg [Abb. 12] ansehen, so wird (bei aller Schwierigkeit der Befundlage) deutlich, dass jetzt auch für die Stuckfassung ein neues Zeitalter beginnt. Während noch im Régencestuck jeder Teil der Stuckierung, jedes Motiv seinen Rapport, jedes Einzelornament seine relativ stark und fest definierte Farbigkeit hatte, die sich vom Nebenornament klar abgrenzte, entsteht mit der Rocaille die Notwendigkeit einer Stuckfassung, die nicht mehr nur ein Abfassen in bestimmter Farbigkeit war. Es begann die malerische Stuckfassung; nicht immer eingesetzt, aber als mögliche Komponente stets präsent. Daraufhin setzte die völlige Verschleifung der Grenzen zwischen Malereien, Formen, Rahmen und Schichtungen ein.

In zunehmendem Maße handelte es sich nun aber auch um die Zeit der Individualstile. Die Meister nahmen sich ihre Schwerpunktregion vor – natürlich auch, um sich nicht gegenseitig Konkurrenz zu machen. Ganz unterschiedliche ornamentale, raumkünstlerische Komponenten entwickelten sich dabei: Feichtmayr und Yblher, Schmuzer und Günther.¹¹ Einige werden gänzlich an anderen Orten ansässig; in Augsburg schon früh, aber auch an weit entfernten Orten: Andreas Schmuzer in Württemberg, Matthias Schmuzer in Augsburg, Matthäus Stiller in Ettringen, Franz Joseph Feichtmayr zunächst in Oberösterreich, später in Mimmensehen bei Kloster Salem, Johann Caspar Hennevoegel ging zunächst nach Bamberg und später nach Böhmen. Bald wurde es schwierig, zwischen Augsburger und Wessobrunner Künstlern zu trennen: Matthäus Günther war selbstverständlich Wessobrunner, aber er wohnte als Akademiedirektor natürlich auch in Augsburg. Viele Meister wurden an einem zweiten Ort zusätzlich sesshaft: Johann Baptist Zimmermann in München, Dominikus Zimmermann in Landsberg. Die meisten brachen aber den Kontakt zu Wessobrunn nicht ab. Die Trupps, die Werkstattgemeinschaften, die Mitarbeiter, die Compagnien wurden lange aus Wessobrunn bezogen. Viele der Künstler sind immer wieder in Wessobrunn nachzuweisen.

Manche wanderten aber auch ganz aus und machten ihre eigene, unabhängige Zweiglinie auf, wie etwa Benedikt Vogel in Oettingen, Johann Jakob Vogel in Bamberg, Joseph



Abb. 10. Weißenau, Innenansicht
Foto: Andreas Thull Uni Trier 2008

Anton Feuchtmayr. Auch Johann Anton Bader, der den unverwechselbaren Erdinger Rokoko (Eschlbach, Oppolding, Hörgersdorf) entwickelte, war letztlich Spross einer ausgewanderten Wessobrunner Familie.

Kurz sei auf die stete Ambivalenz von künstlerischen Gewerken bei den Wessobrunnern hingewiesen: Es gab immer die „Raumgestalter“, die Mitarbeiter eines Raumgefüges (Johann Baptist Zimmermann). Auch gab es immer die Gesamtkünstler, die „Stuckator-Baumeister“ (Hans Krumper, Constantin Bader, Johann Schmuzer [oft auch in Kooperation], Joseph Schmuzer); und als Steigerung dazu noch den Schöpfer des „Gesamtkunstwerks“ (Dominikus Zimmermann), in gewisser Weise der Idealtypus des barocken Künstlers. Mit Dominikus Zimmermann wurde zugleich auch die Grenze des Individualisten erahnbar: Eine Mitarbeit Dominikus Zimmermanns in einem anderen Trupp, unter einem anderen Baumeister oder Künstler wäre undenkbar gewesen¹².

Für die Wessobrunner nicht minder typisch ist, dass es neben den „Genies“ wie Dominikus Zimmermann oder Franz Xaver Feuchtmayr auch die zweite Garde gab und geben durfte, die zwar weniger die aktuelle Stilentwicklung bestimmten oder beeinflussten, aber das hohe Niveau des Wessobrunner Stucks hielten und den Stil „anwendeten“ und repräsentierten (hier und da durchaus mit einer persönlichen stilistischen Note oder Handschrift); die im Wesentlichen

dazu beitrugen, dass der flächen- und auftragsmäßig großen Nachfrage nachgekommen werden konnte. Beispiele sind in Wessobrunn Thassilo Zöpf, in Österreich der in Innsbruck ansässige Anton Gigl, Benedikt Zöpf im Salzburgischen, Jakob Köpf in Klagenfurt, im Schwäbischen Johannes Schütz, auch Johann Georg Gigl und Franz Anton Vogl, in der Oberpfalz Philipp Jakob Schmuzer und Anton Landes, im Allgäu Matthias Stiller.

Das Ende des Klosters Wessobrunn war die Säkularisation, der Ausklang der Wessobrunner Künstler ging mit dem Untergang des Klosters einher. Für die Region bedeutete es einen immensen wirtschaftlichen und sozialen Niedergang. Das Dilemma bahnte sich mit dem kurfürstlichen Dekret vom 4. Oktober 1770 an, das für Neubauten von Landkirchen bestimmte Normen vorschrieb und das Anbringen von „lächerlichen“ Zieraten verbot. Stattdessen „war eine der Verehrung des Heiligtums angemessene edle Simplizität“ gefragt. Zunächst nur im Höfischen wirklich ernst genommen, entstanden auch nach 1770 noch besondere und konsequenteste Erscheinungen des Rokoko. Einige schienen die Zeichen der Zeit zu erkennen. Thomas Schaidhauf wurde von einem zum anderen Tag ein im klassizistischen Stil arbeitender Künstler, entfernte sich von der Rocaille und arbeitete etwa in Neresheim [Abb. 13] im neuen Stil.

In Schwindkirchen entsteht 1783/84 zum Anlass des Trefens des Kurfürsten mit Papst Pius VI. an dieser Stelle unter kurfürstlicher Beauftragung ein großer Kirchenneubau, ein klassizistischer Bau, der neben Malereien des Christian Winck noch typische Werkstattgemeinschaften der Rokokozeit, darunter die des Franz Xaver Feichtmayr, arbeiten ließ. Man ahnte aber bereits, dass es ihnen schwer fiel, in so zurückhaltender Weise klassizistische Räume zu bilden. Man merkt, dass die Herkunft von der Einheit des Gesamtkunstwerks dem jetzt einsetzenden Klassizismus widersprach, der die künstlerischen Gattungen wieder bewusst schied und gewichtete.

Andere Künstler arbeiteten aus Gewohnheit in bekannter Manier weiter. Wie die Säkularisation bahnte sich auch das Ende des Rokoko schon Jahre vorher an, nicht ohne noch letzte, bislang gar unerreichte Blüten hervorbringen zu können. Hörgersdorf [Abb. 14] oder die Birnau [Abb. 15] gehören zu den letzten unübertroffenen Schöpfungen des Rokoko. Hier wurde das reale Material in der Anwendung zum Irrealen, die Materie als Bedeutungsträger, die Ikonografie und die Tiefgründigkeit in ihrer bewussten Verfremdung und Virtuosität geradezu bis zum manierten Irrsinn gesteigert. Zugleich ist jedes Detail materiell und vom Bedeutungsgehalt so ausgeklügelt und vielschichtig, dass der Raum, das Kunstwerk zum Meditationsobjekt werden kann.

Nach dem Rokoko hatten die Wessobrunner nicht mehr hinreichend Rückhalt, keine Lobby mehr, um noch eine ernst zu nehmende künstlerische, gesellschaftliche oder wirtschaftliche Komponente darzustellen. Zu sehr waren sie mit dem Zopfstil, mit dem verpönten Ornament verbunden: Seit 1740 war die Rocaille ja Leitformel der Wessobrunner, der von ihnen praktizierte, auf Stichwerken gegründete „Augsburger Geschmack“ wurde zum Synonym für Rokoko, und zwar so sehr, dass den Wessobrunnern der Sprung in den Klassizismus nicht gelang. Einzelne Künstler setzten

sich in andere Bereiche der Kunst ab, etwa als Kupferstecher nach Wien, andere resignierten, sattelten um. Selbst jener Franz Xaver Feichtmayr, den wir noch in Schwindkirchen sehen durften, strebte, nachdem man ihm wiederholt die Entbehrlichkeit dieser alternden Arbeiten versicherte, eine Handlung mit Spezereien und Ellenwaren an, starb aber, noch bevor er damit richtig anfang. Letztendlich endete so mancher als Kramer oder Farbenhändler; die in Wessobrunn noch gegründete Künstler-Gesellschaft hatte kein Gewicht mehr. Einer der letzten Künstler in Wessobrunn war der Maler Sebastian Jaud, der den Niedergang des Klosters auch bildlich begleitete und bereits das eine oder andere große Werk restaurierte.



Abb. 11: Garmisch-Partenkirchen, Innenansicht
Foto: Restaurierungswerkstätten Erwin Wieglerling

Literatur

Gabriele DISCHINGER, Johann und Joseph Schmuzer. Zwei Wessobrunner Barockbaumeister, Sigmaringen 1977.

Christian GÖTZ, Die Miesbach-Schlierseer Stukkatorengruppe, München 1987.

Georg HAGER, Die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuccatoren, In: Historischer Verein von Oberbayern (Hrsg.), Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, 48 (1893–94), München 1894, S. 195–521.

Norbert JOCHER, Johann Georg Üblher. 1703–1763. Ein Wessobrunner Stuckator im 18. Jahrhundert, Kempten 1988.

Kat. Ausst. Matthäus Günther, 1705–1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen, Augsburg Kunstsammlungen, München 1988.

Karl KOSEL, Die Stukkaturen der Schmuzergruppe 1695–1725. Studien zur Vorgeschichte und Entstehung des Régenceornaments in der Wessobrunner Stukkatorschule und zur Stellung der Schmuzer in diesem Vorgang, in: Historischer Verein für Schwaben (Hrsg.), Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, 59–60 (1969), S. 101–250.

Hans ROHRMANN, Die Wessobrunner des 17. Jahrhunderts: die Künstler und Handwerker, unter besonderer Berücksichtigung der Familie Schmuzer, München 1999.

Heinz-Jürgen SAUERMOST, Die Weilheimer. Große Künstler aus dem Zentrum des Pfaffenwinkels, München 1988.

Erwin SCHALKHAUSSER, Die Münchner Schule in der Stuckdekoration des 17. Jahrhunderts, in: Historischer Verein von Oberbayern (Hrsg.), Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, 81–82 (1957), S. 1–137.

Ralf SCHARNAGL, Der Wessobrunner Stukkateur Johann Michael II Feichtmayr, Münster 1993.

Uta SCHEDLER, Die Wessobrunner Künstler, in: Gemeinde Wessobrunn (Hrsg.): 1250 Jahre Wessobrunn. Festschrift, Lindenberg 2003, S. 161–177.

Hugo SCHNELL, Lexikon der Wessobrunner. Künstler und Handwerker, München 1988.

Hugo SCHNELL: Die Bedeutung von Wessobrunn, in: Kommission für Bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verb.mit der Gesellschaft für Fränkische Geschichte (Hrsg.), Zwischen Donau und Alpen. Festschrift für Norbert Lieb zum 65. Geburtstag, München 1972, S. 186–201.



Abb. 12: Hohenpeißenberg, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Detail im Chor. Foto: Engel Kirchenmalerei Meisterbetrieb

Abb. 13: Neresheim, Klosterkirche, Innenansicht. Foto aus: Volker Gebhardt (Hrsg.), Kirchen und Klöster in Europa, Köln 2002





Abb. 14. Hörgersdorf, St. Bartholomäus, Nördlicher Seitenaltar
Foto: Restauratorin Schnell-Stöger



Abb. 15. Birnau, Innenansicht. Foto aus: Ulrich Knapp:
Joseph Anton Feuchtmayr, 1696–1770, Konstanz 1996, S. 158,
Abb. 205.

Eva Christiana VOLLMER, Der Wessobrunner Stukkator Franz Xaver Schmuzer. Ein Meister des süddeutschen Rokoko, Sigmaringen 1979.

Eva Christina VOLLMER, Klosterarchitekten – Altarbaumeister – Stuckkünstler. Leben und Wirken der Wessobrunner Familie Schmuzer, in: Heimatverband Lech-Isar-Land e. V. (Hrsg.): Lech-Isar-Land, Weilheim 1981, S. 165–201.

- ¹ HAGER, Bauthätigkeit und Kunstpflege, 1894.
- ² SCHALKHAUSSER, Münchner Schule, 1957.
- ³ GÖTZ, Miesbach-Schlierseer Stukkatorengruppe, 1987.
- ⁴ SAUERMOST, Die Weilheimer, 1988.
- ⁵ Die Stadt Weilheim wurde pastoral von Kloster Wessobrunn aus versorgt.
- ⁶ Einige Quellen sind uns dazu bekannt. Vgl. dazu z. B. SCHNELL, Lexikon der Wessobrunner, 1988.
- ⁷ SAUERMOST, Die Weilheimer, 1988.
- ⁸ Peter Dörfler hat in seinem Roman „Die Wessobrunner“ von 1948 manches literarisch, nicht immer ganz wissenschaftlich begründet, ausgearbeitet; der Roman gibt aber den Rahmen einigermaßen treffend wieder.
- ⁹ Manchmal jedoch schon: der Tassilosaal in Wessobrunn ist nichts anderes als die plastische Umsetzung eines Sticks.
- ¹⁰ KOSEL, Die Stukkaturen der Schmuzergruppe, 1969.
- ¹¹ JOCHER, Johann Georg Üblher, 1988; Kat. Ausst.: Matthäus Günther, 1988.
- ¹² SCHNELL, Bedeutung von Wessobrunn, 1972, S. 195 f.