

## Das Bildprogramm der Wallfahrtskirche

Der Planung für den Bau der neuen Wallfahrtskirche in der Wies durch Dominikus Zimmermann lag der Gedanke zugrunde, «daß sollte diese Wallfahrt wider erhoffen in Abgang kommen und also der völlige Kürchenpau durch das fallende Opfer nit sollte bestritten werden können, nichtsdestowenig der Chor allainig zu ainer je dennoch proportionierten Kürchen hergestöhlt werden könnte, das hat mir der Paumeister Zimmermann von Landsberg ... alß Versicherung gegeben»<sup>1</sup>. Ganz offensichtlich war dieser Gedanke auch beim Entwerfen des Bildprogramms bestimmend. Es wurde von vorneherein für die ganze Kirche entworfen, doch so, daß auch die Bildwelt des Chors für sich ein abgeschlossenes Ganzes ist. Im Chor wird der Gedanke des Erlösungswerks Christi konsequent und vollständig durchgeführt, gleichzeitig aber das triumphale Ende in der Hauptkuppel vorbereitet. (Wäre nur der Chor gebaut worden, stünde als Symbol für das glorreiche Ende des Erlösungswerks die Figur des Lammes über dem Altar.)

Das ikonologische Programm der Wallfahrtskirche in der Wies ist – auch im Vergleich zu anderen großen süddeutschen Programmen – erstaunlich, von großer theologischer Klarheit und Prägnanz, bis ins Kleinste durchdacht. Es verfolgt den Hauptgedanken über die gesamte Bildwelt hin: keine Stelle, an der er nicht präsent wäre. Scheinbare Nebenstränge erweisen sich letztlich als Vorbereitung und Vorbedingung des großen Finales, des Eschaton in der Hauptkuppel. Trotz der Stringenz der Gedankenführung lassen die Bilder Spielraum für Interpretation, was für die Prediger des 18. Jahrhunderts von großer Bedeutung war. Das Programm in der Wies ist ein seelsorglich gutes und überzeugendes Programm; es zielt nicht darauf, heilsamen Schrecken zu verbreiten, sondern führt die göttliche Liebe und Gnade vor. Ohne irgendwelche Überfrachtungen und Spitzfindigkeiten, ohne Allegorien und Embleme, 'modern' argumentierend, hält es sich im wesentlichen an die Heilige Schrift. So kann man es ein 'aufgeklärtes' Programm nennen, vom Seelsorger auch heute noch an jeder Stelle zu vertreten.

Der Verfasser des Programms ist nicht überliefert. Mit Sicherheit ist er unter den Steingadener Konventualen zu suchen. Aus den Berichten der Roteln<sup>2</sup> erfahren wir von vielen Chorherren, die kürzer oder länger in der Wies exponiert waren und dort als Beichtvater für die vielen Wallfahrer fungierten (das Ablegen der Beichte war ein wesentlicher Programmpunkt jeder Wallfahrt). Keiner aber war von Anfang an mit der Wallfahrt in der Wies so verbunden wie P. Magnus Straub<sup>3</sup> (\*1702 in Hall in Tirol, Proföß in Steingaden 1722, Priesterweihe 1726, †1775 in Steingaden), der auf Anregung des Abtes 1730 die Karfreitagsprozession in Steingaden einführt und dabei zum ersten Mal das spätere Gnadenbild mitführte; «...non enim multo post imago ista beneficiis innumeris clarescere coepit.» Als wegen des Anwachsens der Wallfahrt eine Niederlassung der Seelsorger nötig geworden war, wurde P. Magnus 1749 als erster Superior in der Wies eingesetzt und hatte dieses Amt fünfzehn Jahre lang inne.<sup>4</sup> Er wird als exzellenter Prediger («en oratorem famosissimum») und guter Theologe («doctrina

magnus») geschildert; seine Panegyrici waren berühmt. Er gilt als Verfasser des 1746 erschienenen Wallfahrtsbuches «Neu=entsprossene Gnaden=Blum Auf der Wis ...»<sup>5</sup>, das vier Auflagen erlebte. Auf sein Betreiben wurde 1756 in der Wies die Bruderschaft zum Gegeißelten Heiland errichtet.<sup>6</sup> Aus dem einzigen erhaltenen Werk, das unter seinem Namen erschienen ist, der Predigt zu Ehren des hl. Apostels Andreas in der Pfarrkirche Roßhaupten,<sup>7</sup> geht hervor, daß P. Magnus ein ernsthafter und moderner Theologe war, der auf barocke Spielereien weitgehend verzichtete, und, sich an die Schrift haltend, meist «moralice» argumentierte. In ihm kann man mit gutem Grund den Verfasser des Bildprogramms in der Wies sehen. Von größtem Wert wäre die Kenntnis seines 1752 erschienenen und leider verlorenen Werks über die Geißelung Christi.<sup>8</sup> Es gab eine speziell für die Beichtväter in der Wies verfaßte Anleitung, die ebenfalls verloren ist.<sup>9</sup> Möglicherweise war P. Straub auch deren Verfasser.

Wenn man sich bei der Interpretation eines Programms Schritt für Schritt auf belegende Texte stützt, wenn man also den Gedankenweg des Programmmentwerfers nachvollzieht, so sind möglichst Bücher zu benutzen, deren Benutzung durch den Verfasser nachzuweisen (bzw. zumindest wahrscheinlich) ist. Als Hilfsmittel bei der Erfindung des Wies-Programms kann man vor allem den Kommentar zur Apokalypse von João da Sylveira voraussetzen,<sup>10</sup> den P. Magnus bei der Andreas-Predigt oft zitierte. Die äußerst verbreiteten und im 18. Jahrhundert viel benutzten Bibel-Kommentare des Cornelius a Lapide<sup>11</sup> waren auch in Steingaden mit Sicherheit vorhanden. Aus der Verwendung eines Stichts im Kommentar zur Apokalypse des Ludovicus ab Alcasar<sup>12</sup> als Vorlage für eine Darstellung in der Wies kann man schließen, daß auch dieser Kommentar benutzt wurde. Von Honorius Augustodunensis, von dessen Bildvorstellungen einige in das Hauptfresko der Wies eingingen, ist für Steingaden der Besitz des Kommentars zum Hohenlied nachzuweisen, der weiterer Werke anzunehmen; Honorius war ein auch im 18. Jahrhundert noch beliebter, weit verbreiteter und oft zitierter Autor.

Die glückliche Realisierung eines Bildprogramms steht und fällt mit dem Vermittler durch das Bild, dem Freskant. Johann Baptist Zimmermann war in dieser Hinsicht ein Glücksfall. Da er eine Abneigung gegen ikonographische Überfrachtungen hatte, die Häufung von Attributen nicht liebte und diese daher auf das Notwendigste beschränkte, oft sogar Eindeutigkeiten und Präzisierungen auswich, erlaubte er mehrschichtige Interpretationen. Andererseits gab er – mehr als andere Freskanten – dem Betrachter die Möglichkeit, in Blick und Gesten seiner Figuren deren Sinn zu erkennen und damit eine tiefere Sinnschicht zu erfassen, eine weniger gelehrte, sondern eher menschlich-moralische. Durch die Reduktion der alten barocken Gelehrsamkeit und Bilderfülle konnte eine moderne Theologie anschaulich vermittelt werden. Eine neue Sensibilisierung für die Bildinhalte über das mitempfindende Verständnis der Figuren wurde entwickelt. Dem kam entgegen Zimmermanns Abneigung gegen die Darstellung der negativen Seiten

des Heilsgeschehens: er ging Höllenstürzen, finsternen und dramatischen Abdunkelungen, krassen Effekten ebenso aus dem Wege wie andererseits allzu sinnlich-bunten Effekten. Was er zu zeigen hatte, zeigte er immer mit einer gewissen Distanziertheit. Ein Kunstmittel wie der Einsatz der Farbsymbolik im Chor der Wies dürfte daher eher auf Dominikus Zimmermann zurückgehen; doch verbindet es sich in diesem Fall aufs glücklichste mit dem Charakter der Freskierung.

Nach allem, was man von der Entstehung der Wies weiß, und das ist nicht allzuviel,<sup>13</sup> war es eine schwer zu überwindende innere Hürde für das ästhetische Empfinden der Chorherren in Steingaden, daß die Statue des gegeißelten Christus, die da begann, solche Wunder zu wirken und das Volk von weither anzuziehen, so häßlich, kraß effektiv und ohne allen Kunstwert war. Man begann deshalb, das als besonderes Zeichen zu sehen, als eindringlichen Hinweis auf die erniedrigte Menschengestalt des leidenden Heilands (Farbtafel II). Dieser schrecklichen und die Mitleidens-Affekte der Menschen ansprechenden Elendsgestalt mußte in der Bildwelt der Kirche die Göttlichkeit Christi, seine Macht und Herrlichkeit gegenübergestellt werden. Für das Erlösungswerk war beides notwendig: daß der Erlöser wirklich Mensch war, daß er aber auch Gott war. Der Gegensatz von 'Humanitas' und 'Divinitas' Christi wurde zu einer gedanklichen Grundlage des Programms.

Die Chorherren von Steingaden, nicht mehr wundergläubig auf die alte Art, standen dem Gnadengeschehen in seinen Anfängen skeptisch gegenüber. Die Diskussion um 'miraculum' oder 'beneficium vel gratia', ob Wunder oder Gnade, wurde nicht nur von der Untersuchungskommission, sondern auch in Steingaden selbst geführt. Die Steingadener sahen aber (von finanziellen Erwägungen abgesehen) auch die Möglichkeit neuen und großen seelsorgerischen Wirkens. Und während wie in allen Wallfahrtsorten die Gnaden und Wunder in Mirakelbüchern aufgezeichnet wurden, machte das Bildprogramm der Wallfahrtskirche deutlich, wo das eigentliche Wunder, die eigentliche Gnade lag: in der Erlösung. Das Bildprogramm stellt die Leidensgestalt des Gegeißelten in den Zusammenhang des Erlösungswerks und führt den mitleidenden Betrachter auf die Glorie und die Gemeinschaft der Heiligen hin, an der er am Ende der Zeiten teilhaben wird.

Das Gnadenbild des Gegeißelten Heilands, das Ziel der neuen Wallfahrt, steht in der Mittelnische des unteren Choraltars, der leidende Christus «in angenommener verächtlicher menschlicher Natur»<sup>14</sup> den Menschen am nächsten. Es steht für die gesamte Passion Christi, also für die eigentliche Erlösungstat. Gleichzeitig zeigt es Christus in der tiefsten Erniedrigung. Hier ist das Zentrum und der Ausgangspunkt des Bildprogramms. Wie nun im Chor unter Benutzung der verschiedenen Realitätsebenen in Rück- und Ausblicken das ganze göttliche Erlösungswerk dargeboten ist, das hat unter den süddeutschen Programmen des 18. Jahrhunderts nicht viel seinesgleichen.

Über der Altarnische mit dem Gnadenbild erscheint die goldgefaßte Figur des Pelikans, der mit dem Schnabel seine Brust öffnet, um mit seinem Blut seine Jungen vor dem Hungertod zu bewahren. Er ist Symbol für den Opfertod aus Liebe; gleichzeitig, über dem Altar mit dem Tabernakel, ist er Symbol der Eucharistie und damit Verweis auf das Heil für die Menschen, das durch den Opfertod Christi erlangt wurde.<sup>15</sup>

Zwischen den Säulen, die über den Sockeln aufragen, die den Gnadenaltar mit der Figur des Gegeißelten flankieren, sind die vier großen Figuren der Evangelisten. Sie tragen alle ein aufge-

schlagenes Buch, in dem die Stelle zitiert ist, die sich auf die Geißelung bezieht (von Norden nach Süden): ET TRADIDIT JESUM FLAGELLIS CAESUM MARC:25.V:15. TUNC APPREHENDIT PILATUS JESUM ET FLAGELLAVIT JOAN:19.V:1. JESUM AUTEM TRADIDIT VOLUNTATI EORUM LUC: 23.V:25. JESUM AUTEM FLAGELLATUM TRADIDIT EIS MATHAE:27.V:26. Mit diesen Figuren und Textstellen soll Jesus als historische Person faßbar werden. Sie haben hier die Funktion von Geschichtsquellen; sie bezeugen die unanfechtbare historische Wirklichkeit dessen, was das Gnadenbild darstellt; sie bewirken, auf dem Weg über die Geschichte, eine Nobilitierung dieser materiell und künstlerisch armseligen Figur.

Den nächsten Schritt in der Bildargumentation bringt das Fresko, das die Wölbungsfläche des Chors überspannt (Farbtafel VII; Abb. 1). Es zeigt eine Himmelslandschaft, deren Wolkenzüge in Bewegung und Gegenbewegung ansteigen und sich zu einer großen hellen Lichtglorie gestalten, um die sich anbetende Engel und Putten scharen. Vor der Glorie thront Gottvater mit dem Szepter über der Weltkugel und wendet sich in lebhafter Bewegung dem Kreuz Christi zu, das lichtumglänzt von Engeln in die Glorie getragen wird. Der strahlend weiße Kreuztitulus flattert wie ein Wimpel. Darüber erscheint der Heilige Geist in Gestalt der weißen Taube. Auf den Wolken unter der Glorie weisen Engel die Leidenswerkzeuge Christi vor: außer dem Kreuz die Nägel, Geißelsäule und Geißel, Lanze, Schwamm (Abb. 4), Schweißstuch der Veronika, Knüttel und Dornenkrone. (Links am Fuß der Geißelsäule die Signatur «Zimmerman[n] pinx[it]»). Die Geißelsäule hat die gleiche Farbe und Form wie die Geißelsäule des Gnadenbildes: Auch in diesem Motiv kann eine 'historisch' gedachte Affirmation des Gnadenbildes liegen.)

Der Sinn des Bildes ist: Die Erlösungstat Christi ist vollendet, sein Opfer wird in Gestalt der Leidenswerkzeuge (die pars pro toto für die Passion stehen) Gott dargebracht, der es annimmt und damit nicht nur die Erlösung, sondern auch die Göttlichkeit Jesu bestätigt. Aus den Leidenswerkzeugen, den 'Arma Christi', werden Siegeszeichen. Die Realisierung dieses Gedankens durch Zimmermann ist genial. Er führt im Verhalten der Engel die Spannweite von äußerster Trauer zu Anbetung vor. Die Engel in der unteren Himmelszone, weinend, die Hände ringend, das Gesicht im Schmerz verhüllend (Abb. 3), agieren noch auf den leidenden Christus im Gnadenbild hin, sind noch einmal Appell an den mitleidenden Affekt des Betrachters. Nach oben, zur Glorie hin, wandelt sich das Verhalten der Engel. Hier drücken sie in Ausdruck und Haltung Anbetung aus, hier fordern sie den Betrachter zur Anbetung der Göttlichkeit Christi auf. Ein Geschehen von großer innerer Dramatik wird damit im Bild vorgeführt und einzig in Gesten und Blicken anschaulich gemacht. Wo andere Programme mit Allegorien, Emblemen und Inschriften argumentieren, setzt der Programmverfasser der Wies – mit Zimmermann – auf die wortlose Überzeugungskraft der Malerei.

Gnadenfigur und Chorfresko argumentieren auf der gleichen Realitätsebene, in zeitlichem Zusammenhang. Die anderen Aussagen des Bildprogramms im Chor sind Verweise in andere Zeit- und Realitätsebenen. Während der Betrachter den Geißelchristus vor sich hat, wird in einer illusionären theatralischen Inszenierung der Gedanke an dessen 'Humanitas' einerseits – die menschliche Herkunft, das Wandeln unter den Menschen, das körperliche Leiden in der Passion – und dessen 'Divinitas' andererseits – die Gottessohnschaft, die göttliche



Abb. 1. Wieskirche; Chorfresko, Das Opfer der Erlösungstat Christi wird Gottvater dargebracht

Fig. 1. Die Wies; choir fresco, Christ's sacrifice is offered to God the Father in the form of the instruments of the Passion



Abb. 2. Altarblatt des oberen Altars von Balthasar Augustin Albrecht mit Heiliger Sippe vor dem «Mausoleum Davidis»

Fig. 2. Altarpiece painting of the Holy Family by Balthasar Augustin Albrecht, on the upper altar in front of the "Mausoleum Davidis"

Macht, Wunder zu wirken, sein Triumph – anschaulich gemacht.

Die vordere Ebene des Hochaltaraufbaus zeigt in der Höhe des Auszugs einen runden Durchbruch, in dem, silbern in der goldenen Umgebung, die Figur des apokalyptischen Lammes auf dem Buch mit den sieben Siegeln erscheint (s. S. 355, Farbtabelle XXXVIII). Es ist durch einen Lichtraum hinterfangen. Dieser Raum zwischen dem unteren und dem oberen Altar ist von einem Fresko überwölbt, das anbetende Engel vor einer großen Lichtglorie zeigt. Licht und Lichtglorie des hinterfangenden Raums umstrahlen das Lamm. Putten weisen darauf; zwei große Engel enthüllen es durch das Zurückziehen eines tiefblauen Vorhangs. Vor dem Lamm biegt sich ein blauer Baldachin nach vorn, dessen innere Deckenfläche das IHS-Zeichen trägt.

Ganz offensichtlich befindet sich die Figur des Lammes in einer anderen Realitätsebene als Gnadenbild und Fresko. Es bezeichnet nichts, was eben geschieht: es ist ein Ausblick auf eine andere Zeitebene. Die «Absicht, das Heilige schauen zu lassen, die verheißene Erfüllung offenbar werden zu lassen, scheint mir in den stuckierten oder gemalten Velen ... intendiert zu sein»<sup>16</sup>.

Das apokalyptische Lamm ist das Bild Christi, der durch seinen Tod die Menschen erlöste. Es ist Hinweis auf die Göttlichkeit Christi ebenso wie Ausblick auf das Ende der Zeiten und damit auf die Vollendung der Heilsgeschichte.

Auf der Höhe der Empore, die den Chor umläuft, steht der obere Altar, zurückversetzt gegenüber dem unteren mit dem

Gnadenbild, in einem eigenen, seitlich durchleuchteten Raum. So erscheint das obere Altarbild distanziert durch eigenes Licht, durch die Säulen des Altaraufbaus kulissenartig gefaßt, in einer fast theatralischen Inszenierung. Was hier gezeigt ist, ist wieder – vom Gnadenbild aus gesehen – ein Geschehen in anderer Realitätsebene. Das Altarblatt des Münchner Hofmalers Balthasar Augustin Albrecht (Abb. 2) stellt die Sippe Jesu dar, Maria mit dem Jesusknaben, dem der hl. Joseph das Händchen küßt. Elisabeth kniet auf den Stufen. Sie hat den Johannesknaben bei sich, der sein Attribut, das Lamm, zu Jesus emporhält. Im Hintergrund sind der Vater Johannes', der Hohepriester Zacharias, und die Eltern Marias, Anna und Joachim, zu sehen. Anna und Joachim haben den Blick zum Himmel gewandt, wo ein Engel vor eindringenden Wolken zu einer Lichtquelle am oberen Bildrand weist. Ein zweiter Engel präsentiert dem Jesusknaben eine Schale mit Früchten. Was mit diesem Bild gemeint ist, besagt die Inschrift «Mausoleum Davidis» in einer Kartusche an der Hintergrundsarchitektur: Die Sippe Jesu ist vor dem Grabmal Davids dargestellt. Ausdrücklich werden wir damit darauf hingewiesen, daß die Hauptaussage des Bildes die (menschliche) Herkunft Jesu aus dem Stamm Davids ist.<sup>17</sup> Andererseits weist der Engel zum Himmel, und auf dem Fresko an der Decke zeigt sich eine strahlende Lichtglorie mit anbetenden Engeln. Das Bild ist also auch Hinweis auf die göttliche Herkunft Christi. (Ein Bezug zum großen Hauptfresko ist herzustellen: Bei seinem Wiederkommen in Herrlichkeit sagt Christus: «Ego sum radix, et genus David», Apoc 22,16).

Das Erscheinen Jesu als des Messias ist die Erfüllung alttestamentarischer Weissagungen. Zwei Prophetenfiguren stehen zu seiten des Bildes auf hohen Sockeln frei vor dem Rahmen.<sup>18</sup> Der linke Prophet, in knielangem Gewand mit Pelerenmantel und geschnürten Gamaschen, weist auf den Jesusknaben im Hochaltarbild. Er hält ein Inschriftblatt (durch das er als Isaias gekennzeichnet ist): GENERATIONEM EIUS

Abb. 3. Chorfresko, trauernder Engel und Künstlersignatur

Fig. 3. Choir fresco, mourning angel and the artist's signature





Abb. 4. Chorfresco, Engel mit Leidenswerkzeugen / Fig. 4. Choir fresco, angel with instruments of the Passion

QUIS ENARRABIT Jsa: 53.V.8. Der Begriff 'Generatio' wird bei Cornelius a Lapide in einer Weise erläutert, daß man annehmen kann, dieser Kommentar habe hier eine große Rolle gespielt: 'Generatio' könne erstens stehen für die Menschen und das Geschehen im Laufe der Zeit; zweitens für die Nachkommen und die folgenden Zeiten; drittens beziehe es sich auf die menschliche Abstammung Christi; dann aber auch auf die kommende Zeit, in der Christus in Herrlichkeit herrschen wird. «Christi Generatio divina et humana est.»<sup>19</sup> Die Worte bei Isaias vor der auf dem Blatt zitierten Stelle beziehen sich auf die Passion: «Er wurde mißhandelt, doch er beugte sich. Er öffnet nicht seinen Mund. Wie ein Lamm, das man zur Schlachtbank führt; wie ein Schaf vor dem Scherer verstummt, öffnet er nicht seinen Mund. Durch Gewalt und Gericht ward er ergriffen.» (Isaias 53,7 f.)

Auf die Identität der südlichen Prophetenfigur weist nichts hin. Die Haar- und Barttracht entspricht dem allgemeinen Prophetentyp ebenso wie das lange Gewand, dessen Mantelbausch über den linken Arm gelegt ist. In Blick und Geste unterscheidet sich der südliche Prophet von Isaias: Er blickt nach oben, und zwar zu dem apokalyptischen Lamm auf, das in der Lichtöffnung der vorderen Altarkulisse erscheint. Mit der Rechten weist er nach vorn in den Kirchenraum: Seine Mitteilung ist anders gerichtet als die des Isaias. In der ersten Fassung und Interpretation des Wiesprogramms 1927 durch Vierthaler wird die Figur Malachias genannt – vielleicht auf Grund einer mündlichen Überlieferung. Dem wurde seitdem nicht widersprochen.

Da Isaias sich (in Geste und Inschrift) auf die Menschwerdung Jesu und seine Passion bezieht, kann man bei 'Malachias' den Blick wohl als Hinweis auf die Göttlichkeit Jesu in Gestalt



Abb. 5. Blick in den nördlichen Chorumgang mit Deckenbildern der Wunderheilungen Jesu

Fig. 5. View in the north choir ambulatory with ceiling paintings of the miraculous healings by Christ

des apokalyptischen Lammes deuten. Seine weisende Geste hätte dann den Sinn eines Verweises auf spätere Zeit, auf das Erscheinen Christi in Herrlichkeit.

Die Prophezeiung des Malachias handelt ab 3,1 von der Menschwerdung Christi (primus adventus), wechselt dann ab 3,5 zum Erscheinen Christi am Jüngsten Tag (secundus adventus) und handelt ab 4,1 vom Jüngsten Gericht, das den Schluß der Weissagung bildet. Cornelius a Lapide weist ausdrücklich darauf hin, daß Malachias damit nicht nur seine eigene, sondern die Prophezeiungen aller Propheten abschließe.<sup>20</sup> Der Gedanke ist naheliegend, daß hier in der Wies im ersten und letzten Propheten (in der Reihenfolge des AT) die Propheten auch in ihrer Gesamtheit gemeint sind und damit auch die Gesamtheit ihrer Prophezeiungen zu Menschwerdung, Passion und Wiederkunft in Herrlichkeit.

Zum ersten Teil des Wies-Programms gehören noch die sechs Deckenbilder im Chorumgang (Abb. 5–11). Sie befinden sich

nicht im gleichen Raum wie der Betrachter, und die Distanz von der 'Bildrealität' des Chors wird dadurch noch vergrößert, daß sie eigentlich nie ganz zu sehen sind, sondern nur im Ausschnitt, durch die ornamentalen Durchbrüche der Entablatur hindurch. Thema sind die Wunderheilungen Jesu. Die Bilder zeigen so wenige signifikante Details, daß sie nicht alle mit völliger Sicherheit zu bestimmen sind (Nennung der Szenen vom südöstlichen Bild aus im Uhrzeigersinn).

Die Reihe beginnt mit der Heilung der beiden Blinden von Jericho (Mt 20,29–34 u. Par.). Es folgt die Auferweckung des Lazarus (Io 11,1–44), zu erkennen an den beiden Frauen Maria und Martha und an der Grabhöhle links. Das nächste Bild zeigt die Heilung des Aussätzigen (Mt 8,1–4).

Von den drei Bildern der Nordseite stellt das westliche die Heilung des Gelähmten dar (Mt 9,1–6), dem Jesus zuvor seine Sünden vergeben hatte («Was ist denn leichter, zu sagen: Deine Sünden sind dir vergeben, oder zu sagen: Steh auf und geh umher? Damit ihr aber wißt, daß der Menschensohn Macht hat, auf Erden Sünden zu vergeben ... Steh auf, nimm Dein Bett und geh heim. Und er stand auf und ging heim»). Es folgt (mit großer Wahrscheinlichkeit) die Heilung des Stummen durch die Austreibung des Dämonen (Mt 9,32 f.). In den beiden Figuren rechts im Vordergrund kann man die beiden geheilten Blinden sehen, deren Heilung unmittelbar voranging (Mt 9,27–31). Das letzte Fresko zeigt Jesus vor einer ganzen Schar Kranker und Bittfleher. Hier wird wohl die Evangelienstelle Mt 4,23 f. zur Anschauung gebracht: «Und er zog in ganz Galiläa umher, lehrte in ihren Synagogen und verkündigte die Heilsbotschaft vom Reich Gottes und heilte jederlei Krankheit und jegliches Gebrechen im Volke. Und die Kunde von ihm drang hinaus nach ganz Syrien, und man brachte alle Leidenden zu ihm, die von den verschiedensten Krankheiten und Qualen befallen waren, Besessene, Mondsüchtige und Gelähmte; und er heilte sie.»

Mit dieser Bildfolge, die die wunderbare Hilfe Jesu bei den verschiedensten körperlichen Leiden zeigt, sollte in einer ersten Sinnschicht den hilfeschuchenden Wallfahrern Zuversicht und die Gewißheit gegeben werden, daß Jesus – in Gestalt des Gnadenbildes – auch ihre Krankheiten heilen könne. Dabei ist der Glaube Voraussetzung für die Heilung, bei den Wallfahrern ebenso wie bei den biblischen Geheilten.

Mit den Wundern bewies Jesus, der als Mensch unter den Menschen wandelte, aber auch seine Göttlichkeit. In einer nächsten Sinnschicht ist die Freskenfolge damit Teil der Bild-Argumentation im Chor, die sich mit 'Divinitas' und 'Humanitas' Christi beschäftigt.

Abb. 6–11. Deckenbilder im Chorumgang mit Wunderheilungen Jesu: Jesus vor Kranken (6), Heilung des Stummen durch Austreibung des Dämonen (7), Heilung des Gelähmten (8), Heilung der beiden Blinden (9), Auferweckung des Lazarus (10), Heilung des Aussätzigen (11)

Fig. 6–11. Ceiling paintings in the choir ambulatory, with the miraculous healings by Christ: Jesus before the Sick (6), Jesus Heals a Deaf-Mute (7), Healing of the Paralytic (8), Healing of the Blind (9), Raising of Lazarus (10), Healing of the Leper (11)



6



9



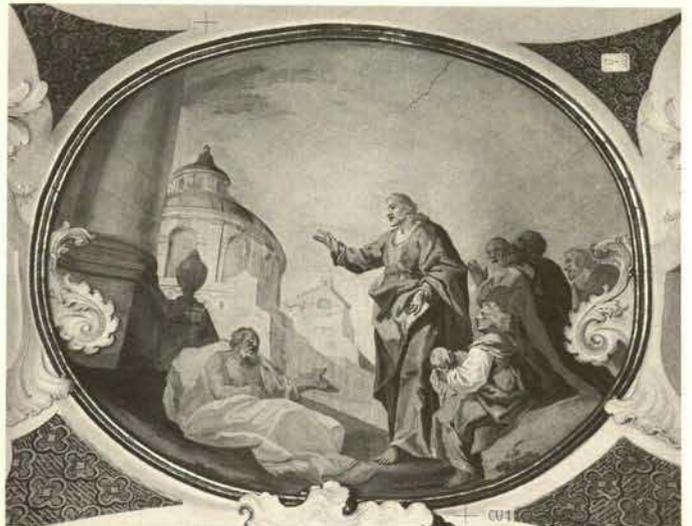
7 Δ

▽ 8



11 ▽

Δ 10





12

Der Zyklus erinnert aber auch daran, warum Jesus Wunder wirkte. Im Kommentar zu der Wunderheilung Mt 4,23 sagt Cornelius a Lapide: «Das tat Christus, einesteils um durch diese Wunder sein Evangelium und sein neues und niegehörtes Gesetz, das er in die Welt brachte, zu bekräftigen. Jesus nämlich 'erwarb sich und seiner Botschaft Glaubwürdigkeit durch die Deutlichkeit (claritas) der Zeichen', sagt der hl. Chrysostomus. Andererseits (tat er es), um durch die Gesundheit des Körpers die Seele zu heilen: die am Körper Geheilten nämlich glaubten wegen dieser Wohltat und dieses Wunders und gaben sich Christus.»<sup>21</sup> So führt die Darstellung der Wunder in den sechs Umgangsfresken die Wallfahrer über die Hoffnung auf körperliche Heilung hin zur Hoffnung auf das ewige Heil. Denn jede Hei-

lung eines körperlichen Gebrechens ist der Exegese nichts anderes als Bild der Heilung der Seele. Beim Aussätzigen «Lepra significat peccatum mortale»<sup>22</sup>; Jesus vergibt die Sünden des Gelähmten; Lazarus ist 'tropologice' Bild des Sünders; die Blindheit der Blinden von Jericho ist die Blindheit der Seele, die das Heil nicht erkennt; der Dämon (des Stummen) ist mit dem Teufel gleichzusetzen. Das Thema der Sündenvergebung, das ein Hauptthema im Bildprogramm des Langhauses sein wird, ist in dieser Bildfolge im Chor in nuce schon enthalten.

Auffallend ist bei der Farbigkeit des Chors in der Wies der Einsatz der beiden Farben Rot und Blau: Rot in den Säulen am Altar, an der Innenseite des Tabernakels und in den Blutmalen der Gnadenfigur steht dem auffallenden, leuchtenden Blau in

13



Abb. 12–16. Fünf von acht Deckenbildern über dem Umgang des Hauptraums mit Gnadenwirken Jesu und Vergebung der Sünden: Jesus vergibt der Sünderin (Maria Magdalena) (12), Jesus und Zachäus (13), Reue Petri (14), Jesus und der reiche Jüngling (15), Jesus und die Samariterin am Brunnen (16)

Fig. 12–16. Five of the eight ceiling paintings in the ambulatory of the central space with Christ's acts of grace and remission of sins: Jesus forgives a Sinful Woman (Mary Magdalene) (12), Jesus and Zacchaeus (13), Repentance of Peter (14), Jesus Counsels the Rich Young Ruler (15), Jesus and the Woman of Samaria at the Well (16)



14

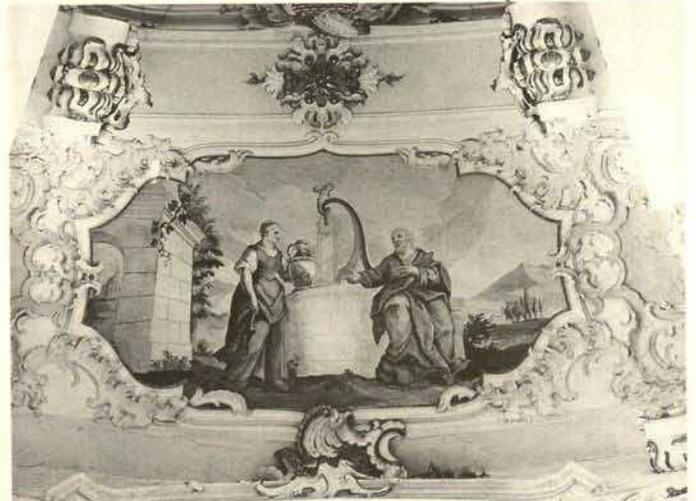
Baldachin und Velum bei der Figur des Lammes gegenüber (auch die Säulen im Chor sind blau). Das Rot wurde als Symbolfarbe für die Passion als Erlösungstat gesehen.<sup>23</sup> Als Blutfarbe ist es Farbe des Martyriums, aber auch Farbe der Inkarnation. Blau, die tiefste und am wenigsten materielle Farbe, ist die Farbe des Firmaments, Sinnbild des Himmels und der Himmlischen.<sup>24</sup> Die rote Farbe ist dem Gegeißelten zugeordnet, die Himmelsfarbe dem Lamm. Das Lamm hat eine silberne Fassung. Auch in dieser Silberfarbe ist eine symbolische Bedeutung zu sehen: Silber stellt Weiß dar, es ist – wie Weiß – Zeichen der Reinheit und der Verklärung, Farbe der Gewänder der Himmlischen und Verklärten; es symbolisiert – wie Weiß – die Glorie.<sup>25</sup>

Die beiden Figurationen Christi, die im Altar einander zugeordnet sind – der Geißelchristus und das apokalyptische Lamm – zeigen die Farben Rot (der blutige Körper) und Silber (= Weiß). Der blutig menschlichen Farbe wird die Farbe der Verklärung entgegengesetzt. Forstner<sup>26</sup> verweist auf Ambrosius: «Weiß ist der Bräutigam in seiner göttlichen Herrlichkeit, rot des menschlichen Aussehens wegen, das er im Mysterium der Inkarnation angenommen hat.» «Symbolice, Christus est candidus, ob purissimam et splendidissimam deitatem, quam ab aeterno habet; rubicundus propter humanitatem cum sanguine rubro»<sup>27</sup>, argumentiert Cornelius a Lapide. «Candidus et rubicundus» ist der Bräutigam des Hohenliedes, der mit Christus

15



16



61



Abb. 17–24. Hauptraum, Kartuschen der Acht Seligkeiten: Abb. 17. Putto mit Ölweig und Liktorenbündel = Selig sind die Friedfertigen, denn sie werden Kinder Gottes heißen

Fig. 17–24. Congregational space, cartouches with the Eight Beatitudes: Fig. 17. Putto with olive branch and fasces = Blessed are the peacemakers, for they shall be called sons of God



Abb. 19. Putto mit Kreuz und Geißel = Selig sind, die Verfolgung leiden um der Gerechtigkeit willen, denn ihrer ist das Himmelreich

Fig. 19. Putto with cross and scourge = Blessed are those who are persecuted for righteousness' sake, for theirs is the kingdom of heaven

Abb. 18. Putto mit einem Herz, dem eine Lilie entwächst = Selig, die reinen Herzens sind, denn sie werden Gott schauen

Fig. 18. Putto with a heart from which a lily grows = Blessed are the pure in heart, for they shall see God

Abb. 20. Putto, der Geldstücke austeilte = Selig die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erlangen

Fig. 20. Putto distributing coins = Blessed are the merciful, for they shall obtain mercy





Abb. 21. Putto, der sich von Krone und Geschmeide abwendet und zum strahlenden Dreifaltigkeitssymbol aufblickt = Selig die Armen im Geiste, denn ihrer ist das Himmelreich

*Fig. 21. Putto turning away from a crown and jewels toward the radiant symbol of the Trinity = Blessed are the poor in spirit, for theirs is the kingdom of heaven*



Abb. 23. Putto mit einem Lamm = Selig sind die Sanftmütigen, denn sie werden das Land besitzen

*Fig. 23. Putto with a lamb = Blessed are the meek, for they shall inherit the earth*

Abb. 22. Putto, der eine Waage hochhält, neben ihm Brot und Krug = Selig, die hungern und dürsten nach der Gerechtigkeit, denn sie werden gesättigt werden

*Fig. 22. Putto holding up a scale; bread and pitcher beside him = Blessed are those who hunger and thirst for righteousness, for they shall be filled*

Abb. 24. Zwei Putten, einer weint, einer ringt die Hände = Selig die Trauernden, denn sie werden getröstet werden

*Fig. 24. Two putti, one crying and one wringing his hands = Blessed are those who mourn, for they shall be comforted*



gleichgesetzt wird. «Ego flos campi» sagt der Bräutigam von sich. «Ego flos campi» steht über der Abbildung des Gegeißelten im Vorsatzblatt der «Gnadenblum» und darüber steht auf einem Schriftband «candidus et rubicundus». Noch ist – im Chor – die Anspielung auf Christus als Bräutigam in der Symbolik versteckt. Im Hauptfresko des Langhauses wird die Bedeutung dieser Anspielung offenbar werden.

Erst mehrere Jahre später entstand die Bildausstattung des Langhauses. Ihr Programm weitet das Thema vom Erlösungswerk Christi aus und führt es zum triumphalen Ende. Die Begriffe 'Humanitas' und 'Divinitas' spielen nun zunächst keine Rolle mehr (man darf sie vielleicht noch einmal sehen in der formal gewichtigen Zuordnung des Bildpaares in der Querachse des Umgangs, das den leidenden Christus zeigt, zur Gestalt des Christus in der Glorie); sie werden erst in der Endzeitvision wieder relevant. Der Gedanke des 'Sponsus' aber, im Chor nur angeschlagen, wird jetzt aufgenommen und zum großen Haupt- und Schlußgedanken des Programms.

An den Pfeilerpaaren stehen die Figuren der vier abendländischen Kirchenväter, gleichsam als Grundpfeiler des kirchlichen Lehrgebäudes und als Vertreter der Kirchenlehrer überhaupt, auf deren Auslegung der Schrift das Gedankengebäude des Bildprogramms errichtet ist.

Acht Deckenbilder befinden sich über dem Umgang des Hauptraums (Abb. 12–16). Hier, wo die Beichtstühle für die Wallfahrer stehen, zeigen sie Beispiele für das Gnadenwirken Jesu und die Vergebung der Sünden. Dieser Teil des Programms will sagen, daß Jesus nicht nur durch seine Passion allgemein die Voraussetzung für die Erlösung geschaffen hat, sondern sich auch persönlich des Einzelnen erbarmt. Seine Hinwendung zum Sünder, das Aufsuchen des Sünders, die liebende Gnade Jesu ist das Grundthema. – Die jeweils gegenüberliegenden Bilder sind einander auch sinngemäß zugeordnet.

Das im Westen liegende Fresko vor Orgelempore und Ausgang stellt Jesus und die Ehebrecherin dar (Io 8,3–11) dar. Der Schriftgelehrte rechts weist ein Blatt mit 'hebräischer' Schrift vor. Es bezieht sich auf die Stelle: «Im Gesetz ... hat uns Moses geboten, eine solche zu steinigen». Auf die Antwort Jesu hin: «Wer von Euch ohne Sünde ist, werfe den ersten Stein», wenden sich zwei Männer im Hintergrund zum Gehen. Jesus vergibt der Frau mit den Worten: «Auch ich verurteile dich nicht. Geh hin und sündige fortan nicht mehr.» Die Härte des Gesetzes im Alten Testament wird abgelöst durch 'Gratia', die Gnade.

Das Bild ist – in erster Sinnschicht – ein seelsorgerischer Appell an den, der nach Beichte und Vergebung die Kirche verläßt: 'Geh hin und sündige nicht mehr'. Es ist aber auch typologisch auf das nach Westen folgende Fresko über der Orgelempore mit der Darstellung der Bußpredigt Nathans vor David bezogen (2 Sam 12, 1–18). Nathan wurde von Jahwe zu David gesandt, um ihm Tod und Unheil für sein Haus anzukündigen, weil er Urias getötet und dessen Frau Bathseba zur Frau genommen hatte. David bereute, und Nathan sprach: «So hat dir auch Jahwe deine Sünde vergeben; du wirst nicht sterben. Weil du aber durch diese Tat Jahwe gelästert hast, so soll der Sohn, der dir geboren wurde, unbedingt sterben.» Trotz Davids Reue und Gebet starb das Kind am siebten Tage.

Bei beiden Bildern handelt es sich um einen Ehebruch. 'Sub lege' ist trotz Reue und Vergebung die Strafe hart. 'Sub gratia' ist nach der Vergebung die Strafe erlassen.

Die beiden Fresken in der Querachse zeigen die Reue Petri (Lc 22, 55–62; Nordseite) und den reuigen Schächer (Lc 23,

39–43; Südseite), beides fast extreme Beispiele der Schuld, Vergebung und Gnade. Bei Petrus und beim Schächer ist die Heilsgewißheit absolut: Zum Schächer sprach Jesus am Kreuz «Wahrlich, ich sage Dir, noch heute wirst du mit mir im Paradies sein», und Petrus ist im Hauptfresko in den Wolken thronend dargestellt, an der Seite über dem UmgangsBild, das seine Reue zeigt.

Die Schuld und die Reue Petri spielte in den Überlegungen zu Schuld, Sühne und Gnade in der barocken Homiletik eine große Rolle, zunächst natürlich wegen des Ranges dessen, der schuldig wurde: Petrus, der erste unter den Aposteln, dem Christus seine Kirche anvertraute. Wichtig für die Auslegung war aber auch die Rolle Jesu. Lukas berichtet, nach der Verleugnung habe Christus sich zu Petrus gewandt und ihn angesehen (Lc 22,61). In dieser Szene wurde der Beweis der großen Liebe Jesu gesehen, der sich während der Leiden der Passion noch um Petrus kümmerte, um ihn auf den Weg des Heils zurückzuführen.<sup>28</sup> Dieser Augenblick, der Moment der Gnade, ist im Fresko dargestellt: Jesus wird von zwei Schergen abgeführt. Petrus kommt aus dem Vorhof, in dem die Magd am Feuer und der Hahn zu sehen sind. Jesus blickt Petrus an, der sich weinend abwendet (Abb. 14).

Auch beim Schächer bewies Jesus wiederum während seiner eigenen Passion seine Gnade. In seinem Fall wird in der Exegese die Kraft, Wirksamkeit und Schnelligkeit der Gnade Christi betont.<sup>29</sup>

Jesus sucht die Sünder auf, um sie zum Heil zu führen. Dieses Thema wird in dem vorderen Bildpaar ausgeführt, das Jesus und die Samariterin am Jakobsbrunnen (Io 4,5–26; Nordseite) und Jesus und den Zöllner Zachäus (Lc 19, 1–10; Südseite) zeigt. Zachäus und die Samariterin sind Beispiele von Menschen, die nicht zu denen gehörten, die als 'gerecht' und 'ausgewählt' galten. Und doch war Zachäus «würdig, von Gottes Sohn erkannt und benennet zu werden»<sup>30</sup>. Zachäus stieg auf einen Baum, um Jesus zu sehen; aber weit größer als sein Wunsch, Jesus zu sehen, sei der Wunsch Jesu gewesen, Zachäus Gnade zu erweisen, wurde in der Kirchweihpredigt von St. Mang in Füssen 1717 argumentiert.<sup>31</sup> Im Kommentar zur Szene mit der Samariterin betont Cornelius a Lapide, Jesus habe die Gelegenheit zum Gespräch – und damit zur Bekehrung – gesucht.<sup>32</sup>

Das hintere Bildpaar zeigt an der Nordseite die Berufung des Zöllners Matthäus (Mt 9,9). Das gegenüberliegende Fresko (ein sehr junger und gut gekleideter Mann kniet vor Jesus, der zum Himmel weist; rechts erscheint in einer reichen Torarchitektur ein alter Mann), bisher als das Gleichnis vom unfruchtbaren Feigenbaum (Lc 13,6–9) gedeutet, stellt wahrscheinlich Jesus und den reichen Jüngling dar (Mt 19, 16–26). Dieser fragte Jesus, was er tun müsse, um vollkommen zu sein. Auf die Antwort: «Geh hin, verkaufe deinen Besitz und gib ihn den Armen ... dann komm und folge mir nach», ging er traurig weg. Im folgenden Gespräch zwischen Jesus und den Jüngern geht es um den Reichen, der schwerer ins Himmelreich eingehen könne als das Kamel durch ein Nadelöhr. «Da erschrakten die Jünger heftig und sagten: Wer kann dann überhaupt gerettet werden? Jesus sagte ... Bei Gott ist kein Ding unmöglich.» Jesu Antwort an den reichen Jüngling sei keine Vorschrift, sondern ein Rat, argumentierte die Exegese.<sup>33</sup> Der Sinn des Bildes im Zusammenhang der Serie dürfte die Gnade Gottes auch dem nicht vollkommenen Menschen gegenüber sein.

Das Fresko im Osten, vor dem Chor, nimmt den wichtigsten Platz unter den Umgangs fresken ein. Es stellt das Gastmahl im



Abb. 25. Langhausfresko mit Wiederkunft Christi in Herrlichkeit am Jüngsten Tag

Fig. 25. Nave fresco with the Second Coming of Christ in his Glory on the Day of Judgement



Abb. 26. Langhausfresko, die Apostel Bartholomäus und Matthäus  
 Fig. 26. Nave fresco with the apostles Bartholomew and Matthew

Haus des Pharisäers mit der Salbung der Füße Jesu durch die Sünderin dar (Lc 7,36–50; in der Tradition mit Maria Magdalena gleichgesetzt; Abb. 12). Der Pharisäer Simon und die Gäste zeigen Gesten der Erregung: «Wenn dieser Mann ein Prophet wäre, würde er wissen, was für eine Person diese Frau ist, die ihn anrührt: eine Sünderin!» Jesus neigt sich zur Sünderin: es ist der Moment der Vergebung, in dem er spricht: «Ihre vielen Sünden sind vergeben, weil sie viel geliebt hat.»

Maria Magdalena (= die Sünderin) bereute aus Liebe, von der göttlichen Gnade erleuchtet. Die Reue aus Liebe ist die vollkommene Reue, sagt Cornelius a Lapide: Maria Magdalena werden alle Sünden vergeben, weil sie über alles liebte, und aus dieser übergroßen Liebe übergroßen Schmerz über ihre Sünden empfand. Dazu sei sie von der Gnade erleuchtet und bewegt worden.<sup>34</sup>

Über den vier Beichtstühlen im Umgang sind Darstellungen von Gleichnissen Jesu angebracht, die sich mit der Barmherzigkeit der Menschen untereinander nach dem göttlichen Vorbild und mit der Freude über die Umkehr der Sünder beschäftigen (von Südosten im Uhrzeigersinn): Der unbarmherzige Schuldner (Mt 18,23–35); Die verlorene Drachme und Das verlorene Schaf (Lc 15,3–9); Der verlorene Sohn (Lc 15,11–32); Pharisäer und Zöllner (Lc 18,10–14).

Über den Pilasterkapitellen, schon in der ornamentalen Übergangszone zum Gewölbe, sind in stuckgerahmten Kartuschen die Acht Seligkeiten (Mt 5,3–10) dargestellt, in Form von Putten auf Wolken, die entsprechende Attribute halten (von Südosten im Uhrzeigersinn; Abb. 17–24): Putto, der sich von Krone und Geschmeide abwendet und zum strahlenden Dreifaltigkeitssymbol aufblickt: Selig die Armen im Geiste, denn ihrer ist das Himmelreich. Putto mit einem Lamm: Selig sind die Sanftmütigen, denn sie werden das Land besitzen. Zwei Putten, einer weint, einer ringt die Hände: Selig die Trauernden, denn sie werden getröstet werden. Putto, der eine Waage hochhält; neben ihm Brot und ein Krug: Selig, die hungern und dürsten nach der Gerechtigkeit, denn sie werden gesättigt werden. Put-



Abb. 27. Die Apostel Petrus, Paulus und Andreas  
 Fig. 27. Apostles Peter, Paul and Andrew

to, der Geldstücke austeilt: Selig die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erlangen. Putto mit einem Herz, dem eine Lilie entwächst: Selig, die reinen Herzens sind, denn sie werden Gott schauen. Putto mit Ölzweig über einem Likatorenbündel: Selig sind die Friedfertigen, denn sie werden Kinder Gottes heißen. Putto mit Kreuz und Geißel: Selig, die Verfolgung leiden um der Gerechtigkeit willen, denn ihrer ist das Himmelreich.

Unmittelbar unter dem großen Hauptfresko haben hier die Heilsverheißungen Jesu ihren Platz. Die Menschen, auf die hier angespielt wird, sind im Stand der Gnade. Die acht Bilder sind Verweise auf die 'multitudo beatorum', die mit Ecclesia gleichzusetzen ist. Damit führt die Bildreihe auf das Thema der Hauptkuppel zu.

Über die ganze Wölbungsfläche des Langhauses erstreckt sich das große Hauptfresko (Abb. 25). Es zeigt den Himmel der Wiederkunft Christi in Herrlichkeit am Jüngsten Tag. Christus erscheint über dem Regenbogen, von den Engelschören begleitet. Die Engel der Apokalypse blasen auf ihren Posaunen. Die Apostel thronen auf Wolken. Zwei große Architekturen erheben sich in der Hauptachse: der Thron des Weltenrichters und das Tor zur Ewigkeit.

Das Tor zur Ewigkeit, ein säulenbesetztes Portal, ragt an der Westseite auf (Abb. 32), hoch in den Himmel, der hier wie auch hinter dem Thron des Weltenrichters dunkelblau und fast völlig leer ist – bedeutungsvoll leer.

Das Tor ist verschlossen. Das Ewigkeitssymbol, der Schlangerring, bekrönt es. Auf einer Kartusche über dem Torbogen steht: «Tempus non erit amplius». Vor dem Tor liegt Chronos, der Gott der Zeit, mit der Sense besiegt am Boden. Das Stundenglas ist seinen Händen entglitten.

Ein Engel tritt links auf, in lebhafter Bewegung (s. S. 32, Abb. 4).<sup>35</sup> Er ist nackt, nur ein Wölkchen verhüllt seine Lenden wie eine Draperie. Sein Haupt ist von Strahlen umgeben; er hält die zwei Schwurfinger der rechten Hand hoch, mit der Linken trägt er ein Buch. Mit einem Fuß tritt er auf Steinplat-



Abb. 28. Die Apostel Matthias und Thomas  
 Fig. 28. *Apostles Matthias and Thomas*



Abb. 29. Die Apostel Jakobus Maior und Simon  
 Fig. 29. *Apostles James the Greater and Simon Zelotes*

ten zu Füßen des Tores, mit dem zweiten auf Wasser, das sich davor in weißlichen Wellen kräuselt. Es ist der Engel aus dem zehnten Kapitel der Apokalypse (1–6): «Und ich sah einen anderen starken Engel vom Himmel herabkommen, angetan mit einer Wolke. Über seinem Haupte stand der Regenbogen, und sein Angesicht war wie die Sonne und seine Füße wie Feuersäulen. Der hielt ein aufgeschlagenes Buch in seiner Hand. Und er setzte seinen rechten Fuß auf das Meer und seinen linken auf das Land und ... erhob seine rechte Hand zum Himmel und schwor bei dem, der in alle Ewigkeit lebt ... Es wird keine Zeit mehr sein (*tempus non erit amplius*)».

Gegenüber, über dem Chorbogen, steht der Thron des Weltenrichters (Apoc 20,11), ein Thronstanz, über Stufen erhöht, über dem sich eine Baldachinarchitektur in bewegten Rocaille-Formen erhebt. In seinen Farben, dem Rot des Sitzes und dem Blau der Draperie, die von Engeln über den Thronaufbau gehalten wird, ist die Farbstellung am Hochaltar wiederholt. An der purpurfarbenen Rückwand der Thronnische sind die Zeichen des Weltenrichters, Krone, Flammenschwert und Lorbeerzweig: Hinweis auf seine Macht (Krone), auf die Verurteilung der Ungerechten (Flammenschwert) und den Lohn, der die Gerechten erwartet (Lorbeer). Zwei große Engel zu Seiten des Thrones halten aufgeschlagene Bücher (Apoc 20,12 f.), das Buch des Lebens und das Buch der Verdammnis.

Über den weiten Himmel spannt sich ein Regenbogen, auf dem – in der Mitte des weiten Bildfeldes – Christus erscheint (Farbtafel VIII), Strahlen um das Haupt, von einem lichtweißen Gewand umgeben. Er weist seine Wundmale. Über ihm tragen Engel das Kreuz, sein Siegeszeichen. Es erscheint im hellsten, fast weißlichen Licht einer großen Glorie, quasi eine Illustration der Vorstellung des Honorius Augustodunensis, nach der das Kreuz am Jüngsten Tag nicht materialiter erscheint, sondern als Licht in Kreuzesform, strahlender als die Sonne.<sup>36</sup>

Auf Wolken thronen an der Nord- und Südseite des Freskos die Apostel. Ihre Anwesenheit bei der Wiederkunft Christi ist Bildtradition, basierend auf mehreren Stellen des Neuen Testa-

ments. Dargestellt sind (von Südosten im Uhrzeigersinn) Jakobus Maior mit Pilgerkragen, -stab und Gurde; Simon mit der Säge (Abb. 29); Judas Thaddäus mit der Keule; Philippus mit dem Kreuzstab; Jakobus Minor mit dem Walkerbogen; Thomas mit dem Winkel und Matthias mit dem Beil (Abb. 28). Es folgen auf der gegenüberliegenden Seite Andreas mit dem Andreaskreuz; Paulus mit Buch und Schwert; Petrus mit den Schlüsseln (Abb. 27); Johannes Evangelist mit Buch, Schreibfeder und Adler; er, der Verfasser der Apokalypse, blickt wie entrückt auf die Erscheinung Christi über dem Regenbogen. Die Reihe beschließen Bartholomäus mit der Haut und dem Messer und Matthäus mit Buch und Hellebarde (Abb. 26).

Über den Aposteln ist ein oberer und höherer Wolkenrang angeordnet, nahe an der Lichtglorie um das Kreuz. Hier und auf den Wolken unter dem Regenbogen sind die neun Chöre der Engel zu sehen, deren Anwesenheit beim Jüngsten Gericht wie die der Apostel Bildtradition war. Christus kommt nach Honorius «cum ordinibus omnibus angelorum ad iudicium (veniet): angeli crucem eius ferentes praeibunt»<sup>37</sup>.

In den Engeln an der Südseite des Freskos können wir die Vertreter der drei höchsten Engelschöre, der Cherubim, Seraphim und der Throne erkennen. Die 'Throni' sind an einem purpurfarbenen Thron dargestellt, über dem das strahlende Dreifaltigkeitssymbol erscheint. Zwei blicken zu Christus auf dem Regenbogen auf, einer hält eine prachtvolle Draperie aus blumenbesticktem Brokat.

Die Seraphim sind Gott am nächsten: Zimmermann stellt zwei Seraphim an einer Wolke kniend unmittelbar neben dem Dreifaltigkeitssymbol dar. Bezeichnet sind sie nicht durch ein Attribut, sondern durch ihre Haltung. Einer weist mit der Rechten auf das Kreuz in der Glorie, während der andere mit über der Brust gekreuzten Armen sein Gesicht zu Christus erhoben hat. Die 'Nähe zu Gott' und das 'Weisen nach oben' sind Kennzeichen der Cherubim, ebenso wie das Rot und Gelb der Gewänder, die 'Feuerfarben'. Für die Deutung der beiden Engel rechts neben dem Thron als Cherubim spricht die



Abb. 30. Langhausfresko, Erzengel Michael und «Ecclesia triumphans»

Fig. 30. Nave fresco, archangel Michael and «Ecclesia triumphans»

blaue Farbe des Gewands; doch haben sie keine anderen Kennzeichen.

Auf der gegenüberliegenden Bildseite sehen wir neben dem Engel mit der Posaune auf der Wolke lagernd den Vertreter der 'Potestates', der Gewalten, der einen Helm mit Federbusch trägt, sich auf eine Säulentrommel stützt und einen Palmzweig hochhält. Es folgen, nebeneinander auf einer Wolke vor dem strahlenden Kreuz in der Glorie kniend, zwei große Engel (Farbtafel XXX.1). Der vordere, in purpurnem Mantel mit Hermelinkragen, den Kurhut auf dem Haupt, hat die Linke auf die Brust gelegt und bietet mit der Rechten in einer Geste der Devotion einen Marschallstab dar: er stellt die 'Principatus' dar, die Fürstentümer. Der zweite ist der Vertreter der 'Dominaciones', der Herrschaften; er hat eine Zackenkrone auf dem Haupt und hält ein Szepter.

Schräg darunter, etwas tiefer im hellen Himmelsraum, ist eine Gruppe von zwei fliegenden Engeln dargestellt. Einer hält das Szepter der Divina Sapientia mit dem strahlenumgebenen Auge Gottes an der Spitze. Der zweite trägt einen großen Himmelsglobus mit dem Zodiakus. An dieser Stelle ist die Kennzeichnung der Engelschöre nicht ganz eindeutig. Der Himmelsglobus zwar ist Attribut der 'Virtutes', der Mächte, denn sie regieren den Lauf von Sonne, Mond und Sternen. Das Szepter mit dem Dreifaltigkeitssymbol aber ist eigentlich den Cherubim zuzuordnen, als den Engeln der Einsicht und des Wissens. Es ist nicht zu entscheiden, ob hier die Mächte durch beide Engel dargestellt sind – die Zuordnung des Szepters zum Himmelsglobus ist immerhin sinnvoll – oder je ein Vertreter der Mächte und der Cherubim. Da aber die Cherubim wohl in den Engeln neben dem Thron auf der gegenüberliegenden Bildseite zu sehen sind, ist die erste Deutung die wahrscheinlichere. (Die Unterscheidung der Engelschöre wird dadurch erschwert, daß sich verbindliche Attribute vor allem für die unteren Chöre nie herausgebildet haben.<sup>38</sup>)

Die Engel, die das Kreuz tragen (Farbtafel XXV), fungieren im Zusammenhang der Engelschöre als Vertreter des Chores der Engel.

Die Erzengel erscheinen auf einer Wolkenbank unter dem Regenbogen (Abb. 30, 31; Farbtafel XXVI.3 und XXIX), der Gestalt Christi eng zugeordnet, nicht nur als Vertreter des zweituntersten Engelschores, sondern auch als Engelsfürsten, «septem primarii Angeli, principes, ac duces aulae Dei ... astantes in conspectu Dei»<sup>39</sup>. Michael, Sieger über den apokalyptischen Drachen, Seelenwäger beim Weltgericht, hält Kreuzstab und Schild, zwei Putten zu seinen Füßen weisen die Waage vor. Gabriel hat die Lilie und Raphael den Wanderstab als Attribut. Die anderen Erzengel sind nicht näher bezeichnet.

Neben Michael steht eine geflügelte Figur, die dem erscheinenden Christus in Blick und Gestik auf besondere Weise zugeordnet ist; sie gehört nicht zu den Erzengeln (Abb. 30). Es sind – außer ihr – acht Engelsgestalten. Da die Tradition der Erzengel-Darstellungen nur sieben Erzengel<sup>40</sup> kennt, führte das zur (abzulehnenden) Deutung des knienden, dunkleren Engels rechts als Luzifer oder Teufel. Der Widerspruch löst sich, da der Engel mit dem Weihrauchfaß nicht unter die sieben Erzengel einzureihen ist, sondern als der Engel mit dem Weihrauchfaß aus der Apokalypse anzusehen ist (s. u.).

Die geflügelte Gestalt neben Michael wurde als 'Maria, Königin der Engel' oder 'Apokalyptisches Weib' gedeutet, zeigt aber in Typ und Gewand damit keine Ähnlichkeit. Mit Sicherheit ist mit dieser Figur an so wichtiger Stelle etwas Entscheidendes ausgesagt; sie muß die Schlüsselfigur des Bildes sein. Die Gestalt ist weiblich und trägt ein purpurfarbenes Gewand, darüber einen losen weißen Überwurf, dessen Säume mit Gold verziert sind. Sie hat große Engelsflügel. Das jugendliche Haupt mit dem hellen Haar ist von einem feurigen Nimbus umgeben. Sie hat beide Arme nach unten ausgebreitet, in einer Geste sowohl der Hingabe als auch der Empfehlung oder Fürbitte. Ihr Blick ist mit großer Liebe auf Christus gerichtet.

Die Figur muß als die Braut des Lammes in der Apokalypse gedeutet werden, die mit der triumphierenden Kirche – Ecclesia triumphans – gleichgesetzt wird.<sup>41</sup> Die Hochzeit des Lammes wird angekündigt in Apoc 19,7 f.: «Gaudeamus, et exsultemus ... quia venerunt nuptiae Agni, et uxor eius praeparavit se.» Als Kommen der Braut zur Vereinigung wird das Kommen des Himmlischen Jerusalem verstanden: «Et ego Ioannes vidi sanctam civitatem Ierusalem novam descendentem de caelo a Deo, paratam, sicut sponsam ornatam viro suo» (Apoc 21,2); «Veni, et ostendam tibi sponsam, uxorem Agni» (Apoc 21,9); «Et spiritus, et sponsa dicunt: Veni» (Apoc 22,17).

Honorius beschreibt den Auftritt der Braut des Lammes (= Ecclesia) am Jüngsten Tag folgendermaßen: «Illa die regina sponsa Agni a dextris eius [Christi] in vestitu deaurato laetabunda astat ... Illa etiam die ... ipsa cum triumphali gloria ab angelico exercitu in coelestem Hierusalem introducta regio thalamo sponso suo iungendo collocabitur.»<sup>42</sup> Diese Stelle scheint für das Konzept der Darstellung in der Wies ausschlaggebend gewesen zu sein: Die Braut steht zur Rechten – 'laetabunda astat' –, vom Heer der Engel geleitet, ihr Gewand ist (an den Säumen) vergoldet.

Cornelius a Lapide nennt Sponsa-Ecclesia am Ende der Zeiten «vor Liebe glühend» vor Christus in der Glorie, der seine Wundmale zeigt. Die 'vehementia amoris', mit der Sponsa-Ecclesia die Vereinigung mit Christus wünscht,<sup>43</sup> ist wohl in dem Feuerschein um ihr Haupt ausgedrückt. «Charitas dicitur ignis» schreibt Cornelius a Lapide und «Ignis charitatis est

symbolum»<sup>44</sup>. Das Motiv der Flügel dürfte ähnliche Bedeutung haben (die Allegorie des 'Desiderio vers' Iddio' bei Ripa ist geflügelt und hat eine Feuerflamme auf der Brust).

Das Gewand der Figur ist weitere Bestätigung ihrer Identität als Sponsa-Ecclesia. Die Purpurfarbe am Untergewand ist die Farbe der Kirche. Das weiße Obergewand stellt das Gewand aus Byssus dar, das die Braut trägt: «Et datum est illi ut cooperiat se byssino splendenti et candido. Byssinum enim iustificationes sunt sanctorum.» (Apoc 19,8)

Byssus, der vielen Arbeitsgängen unterworfen werden mußte, um die äußerste Feinheit und Weiße zu erreichen, ist Symbol für die vielen Prüfungen, denen die Heiligen unterworfen werden. Ihre Verdienste und die Gebete und guten Werke aller Gläubigen seien es, mit denen sich die Braut des Lammes nun zur Hochzeit schmückt, sagt Sylveira.<sup>45</sup> «Die Kirche schmückt sich mit aller Tugend, mit der ganzen Zahl und Verschiedenheit der Erwählten ..., daß sie wie eine Braut geführt werde in das himmlische Brautgemach ihres Bräutigams Christus, und sich dort seiner erfreue in Ewigkeit.»<sup>46</sup>

Die 'multitudo beatorum' ist einerseits der Schmuck der Sponsa-Ecclesia, sie ist andererseits aber auch mit der Kirche gleichzusetzen;<sup>47</sup> an die Darstellungen der acht Beatitudines gleichsam stellvertretend für die 'multitudo beatorum' sei hier erinnert. Um die Identifizierung weiter auszuführen, wurde an dieser Stelle im Fresko der Engel mit dem Weihrauchfaß eingeführt. Er basiert auf Apoc 8,3 f.: «Et alius angelus venit ... habens thuribulum aureum: et data sunt illi incensa multa ... Et ascendit fumus incensorum de orationibus sanctorum de manu angeli coram Deo.» Der Rauch aus dem Weihrauchfaß des Engels im Fresko – der zum Unterschied von den Erzengeln liturgische Kleidung trägt – steigt bis fast zur Gestalt Christi auf.

Die Geste der nach unten gebreiteten Arme bei der Sponsa-Figur in der Wies kann als Empfehlungs-, ja Identifizierungsgestus verstanden werden. Sponsa-Ecclesia, bereit, mit Christus in die ewige Herrlichkeit einzugehen, bezieht damit, nach unten in den Kirchenraum agierend, die Gläubigen mit ein, deren Gebete andererseits – durch die Figur des Engels mit dem Weihrauchfaß symbolisiert – zu Christus aufsteigen.

Die Figur der Sponsa blickt auf Christus hin, Christus aber auf die Menschen im Kirchenraum: sie sind – als 'multitudo beatorum' – mit der Kirche identisch und damit 'moralice' mit der apokalyptischen Braut. Sie sind es, die mit Christus am Ende der Zeit vereinigt werden.

Mehrere Bildmotive im Hauptfresko sind Motive, die auf die Zeit, ihren Verlauf und ihr Ende hinweisen: vor allem das Tor zur Ewigkeit mit dem gestürzten Chronos und der Inschrift «Tempus non erit amplius». Ganz offenbar war es dem Programm-Entwerfer wichtig, das zentrale Bildgeschehen der Hochzeit Christi mit der Kirche in der heilsgeschichtlichen Endzeit richtig einzuordnen. Wann findet sie statt? Für die übereinstimmenden Interpretationen dazu möge Honorius stehen: «Post haec (Kampf mit dem Drachen) nova Hierusalem cernitur, quia, peracto iudicio, per Michaellem Ecclesia in caelestem Hierusalem intromittitur.»<sup>48</sup> Die Hochzeit steht am Ende der Zeiten, nach dem Kampf mit dem Drachen, nach dem Jüngsten Gericht: danach gibt es keine Erdenzeit mehr, sondern nur noch die Ewigkeit.

Mit Sicherheit ist also der Thron des Weltenrichters nicht als 'noch leer' zu interpretieren, das Geschehen im Fresko als Kommen Christi zum Jüngsten Gericht. Der Thron ist vielmehr Symbol für das stattgehabte Jüngste Gericht, für 'peractum iudicium'.



Abb. 31. Langhausfresko, Erzengelgruppe mit hl. Gabriel (Lilie) und hl. Raphael (Wanderstab)

Fig. 31. Nave fresco, archangels with Gabriel (lily) and Raphael (staff)

Auch das Tor zur Ewigkeit (Abb. 32) sollte wohl nicht allzu pragmatisch gesehen werden: nicht als 'schon geschlossen' oder 'noch geschlossen'; nicht 'diesseits' ist noch Zeit, 'jenseits' ist Ewigkeit. Es steht als Symbol für das Ende von Erdenzeit und Erdenraum. Damit ist es natürlich auch seelsorgerischer Appell, die Erdenzeit, die Zeit der Gnade, zu nützen;<sup>49</sup> doch geht seine Bedeutung darüber hinaus.

Das tiefe leere Himmelsblau hinter Tor und Thron, das auch an den Freskenseiten über dem Stuckrahmen immer wieder sichtbar und nie völlig von den Wolken verdeckt ist, ist schon im Anschaulichen bedeutungsvoll. Eine Bemerkung von Cornelius a Lapide zu den Endzeitprophezeiungen des Malachias gibt eine Möglichkeit der Interpretation: Was der Prophet voraussagt, geschehe in «ultimo et decretorio mundi die, qui erit horizon temporis et aeternitatis»<sup>50</sup>. Könnte nicht der Horizont des Deckenbildes den 'Horizont der Zeit und der Ewigkeit' abbilden?

Das Ende der Zeiten wurde in der Exegese als kosmisches Ereignis gesehen: Nun ende die Bewegung der Gestirne, mit deren Erschaffung Gott die irdische Zeit in Bewegung gesetzt hat.<sup>51</sup> Der kosmische Bezug ist – allerdings nur Anspielung, nicht als mächtiges Bildmotiv – in den vier kleinen Fresken des Umgangs vorhanden, die in Form von Putten mit Attributen die vier Elemente zeigen. Möglicherweise war in der Darstellung des Engels am Tor der Ewigkeit auch ein Hinweis auf die Erde, die Schöpfung, den Schauplatz des Heilsgeschehens beabsichtigt. Er ist in eine Wolke gekleidet (Luft), er hat die Sonne um sein Haupt (Feuer), er tritt auf Meer und Land; doch ist das in der barocken Exegese nicht nachzuweisen.

Die Posaunenengel, die mit ihrem Blasen den Ablauf der Handlung in der Apokalypse markieren, haben hier in der Wies vermutlich keine festumrissene Bedeutung; nicht einmal die – wichtige – Siebenzahl ist eingehalten. Doch sind die beiden Posaunenengel in den Wolken nahe dem Tor zur Ewigkeit viel-

leicht als symbolischer Hinweis auf die allerletzte Spanne Erdenzeit gedacht: einer bläst (der sechste) einer nicht (der siebte?).

Das Himmlische Jerusalem, das Endbild der Apokalypse, ist im Fresko nicht dargestellt. Der Gedanke daran spielte aber mit Sicherheit eine Rolle. Das Himmlische Jerusalem ist in der barocken Exegese Bild der Ecclesia triumphans und damit der apokalyptischen Braut gleichzusetzen: «Sponsa haec est Jerusalem caelestis, quae nunc ipsum locum et civitatem, nunc eius incolas, scilicet Beatos significat.»<sup>52</sup> In der Figur der Braut im Fresko, mit den nach unten gebreiteten Armen, ist nicht nur die 'multitudo beatorum' in der Kirche inbegriffen, sondern auch der geschmückte Kirchenbau selbst, als neues Himmlisches Jerusalem. In barocken Festpredigten wurde die jeweilige Kirche oft als neues Himmlisches Jerusalem bezeichnet; es war ein überaus beliebtes Bild,<sup>53</sup> hier in der Wies, im Zusammenhang mit dem Thema des Hauptfreskos, aber wohl tiefer und ernsthafter als sonst aufgefaßt.

Ecclesia als Sponsa Christi war im Mittelalter ein häufig gestalteter Bildvorwurf.<sup>54</sup> «Mit dem Ausgang des Mittelalters verschwand das Thema der mystischen Brautschaft in der bildenden Kunst nahezu gänzlich. Die Zeit des Barock und Rokoko konnte ihm nicht unbefangenen genug gegenüber treten, um es in seinem geistigen Kern zu erfassen und künstlerisch zu gestalten», meint Gillen.<sup>55</sup> In der Homiletik des 18. Jahrhunderts allerdings war die Hochzeit Christi mit der Kirche ein gern herangezogenes Bild, und in der barocken Exegese war der Gedanke so lebendig wie eh und je. Erstaunlich, daß er in der bildenden Kunst so selten realisiert worden ist; umso größer war die Leistung P. Magnus Straubs und Johann Baptist Zimmermanns in der Wies, die im Bild der liebenden Vereinigung Christi mit der Kirche am Ende der Zeiten die triumphale Erfüllung des Erlösungswerks formulierten.

Das Erlösungswerk ist Thema des Gesamtprogramms. Auf seinen Beginn weist das Hochaltarblatt, seinen Höhepunkt – die Passion – verkörpert das Gnadenbild. Das Konzept wurde in zwei Bedeutungssträngen durchgeführt: in dem Gedanken von 'Humanitas' und 'Divinitas' Christi und in dem Gedanken



Abb. 32. Langhausfresko, «Tor zur Ewigkeit»

Fig. 32. Nave fresco, «Portal to Eternity»

von Christus als 'Sponsus' (in diesen Bereich gehören auch die Darstellungen der 'gratia', der liebenden Hinwendung Christi zu den Menschen). Im Bild der Hochzeit Christi mit der Kirche in der Mitte der Hauptkuppel sind die beiden Hauptgedanken des Programms vereinigt: «Christus dicitur nunc stare, et pro sponsa sua pugnare: tunc devicitis hostibus, et sponsa a se recepta in maiestate sedebit: hoc est humanitas in divinitate requiescet.»<sup>56</sup> Den Wallfahrern, die sich mit liebender Teilnahme dem Gnadenbild zuwenden, das die Menschengestalt Christi in tiefer Erniedrigung zeigt, verheißt das Hauptfresko liebende Teilnahme an Christus in seiner Herrlichkeit.

## Anmerkungen

- Schreiben des Abtes Marianus vom 7.10.1745, BHSStA I, KL 696, Nr. 17 1/2.
- BHSStA I, KL Steingaden Nr. 21; Reihe der Roteln um 1760–68 vermutlich lückenhaft. Roteln von Steingaden sind auch im Archiv der Erzabtei St. Peter, Salzburg.
- Zu Straub s. Thomas und Helene Finkenstaedt, *Die Wieswallfahrt. Ursprung und Ausstrahlung der Wallfahrt zum Geißelten Heiland*, Regensburg 1981, S. 68; – dies., «Materialien zur Wieswallfahrt», in: *Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte*, 10, München/Würzburg 1981, S. 20, S. 120, Anm. 162.
- Rotel P. Straub: «Confluentibus innumeris ferme peregrinantibus Superior in prato nostro (vulgo Wis) constituitur, quod officium 15 omnino annis sancto animas lucrandi fervore aestuans comitatus est.»
- Neu=entsprossene Gnaden=Blum Auf der Wis, Das ist Kurtzer Unterricht des Ursprungs, und Gnaden=vollen Fortgangs der ... Wallfahrt auf der Wis*, Augsburg 1746; weitere Ausgaben 1748, 1751 [49]. In dem Buch wird die Entstehung der Wallfahrt genau geschildert. Norbert Backmund nennt (überzeugend) P. Magnus Straub als Verfasser: Mitteilung an Finkenstaedt, s. Finkenstaedt (wie Anm. 3 Nr. 2), S. 120, Anm. 162.
- Zwei Briefe Straubs an Eusebius Amort, diese Bruderschaft betreffend, sind in der BSB, Clm 1410 erhalten (II, Prod. 11 und 12; Prod. 3 ist eine längere Notiz Straubs über die Wallfahrt von ca. 1740). Eine Schrift zu dieser Bruderschaft, *Divini Patris singulare beneplacitum. Filii Dei magnum gaudium super erecta confraternitate in honorem flagellationis Christi*, Augsburg 1756, wird Straub zugeschrieben, s. Finkenstaedt (wie Anm. 3 Nr. 2), S. 20. In der Wies werden zwei Codices verwahrt, das Hauptbuch der Wies und *Facta et Observata* (= Kalender und Übersicht über die Gottesdienste), beide angelegt von P. Straub 1749, s. Finkenstaedt (wie Anm. 3 Nr. 2), S. 30.
- Lob des heiligen Apostels Andreae, von Gott offenbahret, von Menschen ausgebreitet, Durch eine Lob=Predig in dem Löbl. Gotts=Hauß und Pfarr=Kirchen des Heil. Apostel Andreae zu Roßhaupten ...im Jahr 1741 ... von dem hochwürdigen, in Gott Geistlichen und Hochgelehrten Herrn Magno Straub, Sac. Cand. et Exempt. Ord. Canon. Regul. Praemonstr. Professo, und würdigsten Priore des uralten hochlöbl. Stiffts und Closters Steingaden*, Augsburg 1742.
- P. Magnus Straub, *Das Schmerz=volle Geheimnuß der Geißlung Christi ...* (genauer Titel nicht überliefert), Augsburg 1752. Dieses

- Buch ist im Katalog der Bayerischen Staatsbibliothek unter 2° Hom. 442 (VIII,18) verzeichnet, aber nicht mehr aufzufinden.
- 9 *Directorium perpetuum ad usum poenitentiarum in Wies*; nach BHStA I, KL 693, Nr. 13 1/2 im Jahr 1805 noch in Händen des Pfarrers von Steingaden, heute verloren.
- 10 João Da Sylveira OCarm, *Commentatorium in Apocalypsim B. Joannis Apostoli*, 2 Bde, Lüttich 31700.
- 11 Cornelius a Lapide SJ, Bibelkommentare in zehn Bänden. Benutzt wurden: Bd. IV/2, *Comm. in Canticum canticorum*, Antwerpen 1694; Bd. VI, *Comm. in quatuor Prophetas maiores*, Antwerpen 1664; Bd. VII, *Comm. in duodecim Prophetas minores*, Antwerpen 1720; Bd. VIII/1 und 2, *Comm. in quatuor Evangelia*, Antwerpen 1712; Bd. X/3, *Comm. in Apocalypsin S. Johannis*, Antwerpen 1717.
- 12 Ludovicus ab Alcazar SJ, *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi*, Antwerpen 1614 (dort S. 87 f. Verzeichnis der älteren Kommentare zur Apokalypse).
- 13 Lit. zur Wies, in der auf das Bildprogramm eingegangen wird: Max Vierthaler, *Führer durch die Wallfahrtskirche Wies. Steingaden (Oberbayern) Bezirksamt Schongau*, München 1927 (erste Beschreibung der Bildinhalte); Neuauflage 1949. – Auch in: Michael Hartig, *Die Wies*, Schongau 1936. – Carl Lamb, *Die Wies. Das Meisterwerk von Dominikus Zimmermann*, Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, 25, Kunstbücher des Volkes 6/7, Berlin 1937. – Ders., *Die Wies*, München 1948. – Ders., *Die Wies*, 1964. – Hugo Schnell, *Die Wallfahrtskirche Wies* (= GKF Nr. 1), München 1953 (dort ausführliche Literaturangaben); neue, erweiterte Auflage München/Zürich 1979: *Die Wies. Wallfahrtskirche zum gegeißelten Heiland. Ihr Baumeister Dominikus Zimmermann. Leben und Werk*. – Alfons Satzger, *Wallfahrtskirche Wies*, Tübingen o. J. [1957]. – Karl Loemke und Wilhelm Kienberger, *Die Wies. Wallfahrtskirche zum gegeißelten Heiland*, Lechbruck o. J. [1972]. – Hermann Bauer, *Il Rococo tedesco nella Cattedrale di Wies*. L'arte racconta. Le grandi imprese decorative nell'arte di tutti i tempi, Bd. 40, Mailand 1965. – *Corpus der Barocken Deckenmalerei*, Bd. 1, München 1976, S. 602–23 [Lore Lüdicke]. – Dietmar Stutzer und Alois Fink, *Die irdische und die himmlische Wies*, Rosenheim 1982, S. 124–28, 146–52.
- 14 *Gnadenblum 1746* (s. Anm. 5), S. 35.
- 15 «Pelicanus ... pectum suum rostro lancinans, pullos erumpente vivificat, pascitque sanguine ... Ita prorsus sanguis, e patientis Christi venis copiose profluens, animarum nostrarum vitam, morte jamjam suffocatam, denuo inspiravit» (Picinelli, *Mundus symbolicus*, Köln 1694, Liber IV, Nr. 539, s. v. pelicanus).
- 16 Peter Hawel, *Der spätbarocke Kirchenbau und seine theologische Bedeutung. Ein Beitrag zur Ikonologie der christlichen Sakralarchitektur*, Würzburg 1987, S. 289.
- 17 Zwar wird in den Evangelien nur die Herkunft Josephs, der ja an der Menschwerdung Jesu keinen Anteil hat, aus dem Stamm Davids bezeugt. Aber schon seit den Kirchenvätern galt auch Maria als Sproß aus der Sippe Davids; dieser Punkt war im 18. Jahrhundert nicht mehr umstritten.
- 18 S. dazu Dagmar Dietrich, *Aegid Verhelst 1696–1749. Ein Flämischer Bildhauer in Süddeutschland*, Weißenhorn 1986, S. 264–67.
- 19 Cornelius a Lapide (wie Anm. 11), Bd. VI, Comm. in Isaiam Prophetam 53,8, S. 440.
- 20 Cornelius a Lapide (wie Anm. 11), Bd. VII, Comm. in Malachiam 4,6, S. 846.
- 21 «Id fecit Christus, tum ut miraculis hisce Evangelium suum, et novam inauditamque legem, quam in mundum inferebat, confirmaret. Jesus enim 'auctoritatem sibi, suaeque legationi conciliavit claritate signorum' ait S. Chrysost. tum ut per sanitatem corporis sanaret animam: sanati enim corpore ob hoc beneficium et miraculum credebant et dedebant se Christo.» Cornelius a Lapide (wie Anm. 11), Bd. VIII/1, Comm. in Mt 4,23, S. 113.
- 22 Cornelius a Lapide (wie Anm. 11), Bd. VIII/2, Comm. in Mt 8,4, S. 189.
- 23 Schnell 1953 (wie Anm. 13), S. 14 ff.; Satzger (wie Anm. 13), S. 8 f.; LCI, Bd. 2, Sp. 13, s. v. Farbsymbolik.
- 24 Dorothea Forstner, *Die Welt der Symbole*, Innsbruck 1967, S. 125. – Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Düsseldorf/Köln 1981, s. v. Farbsymbolik, S. 100 f. – Cornelius a Lapide, (Comm. in Apocalypsi (wie Anm. 11), 21,20, S. 333 f., nennt das Saphirblau des Hyacinthus «color caeruleus».
- 25 «Et vidi thronum magnum candidum, id est solemne, laetum et gloriosum: candor enim est vestis Beatorum, et symbolum gloriae», Cornelius a Lapide, Comm. in Apoc (wie Anm. 11), 20,11, Bd. X/3, S. 302.
- 26 Forstner (wie Anm. 24), S. 128.
- 27 Cornelius a Lapide, Bd. IV/2, Commentaria in Canticum canticorum, 5,10, S. 245.
- 28 «Qua in re mirare celsitudinem aequae ac charitatem Christi, qui iam reus mortis proclamatus, inter tot illusiones et verbera sui quasi oblitus curam egit Petri, ut eum quasi ovem perditam in viam salutis revocaret, docens nos ut idem faciamus». Cornelius a Lapide (wie Anm. 11), Bd. VIII/1, Comm. in Mt 26,73, S. 511; die Stelle bezieht sich aber auf Lc 22,61.
- 29 «Moraliter discite hic vim, efficaciam, et celeritatem gratiae Christi, quae in ipsa cruce ex latrone fecit virum sanctum, imo sanctissimum». Cornelius a Lapide (wie Anm. 11), Bd. VIII/2, Comm. in Lc 23,40, S. 229.
- 30 Dominikus Renner, *Fein und reine Kirchfahrt Zachaei ...*, München 1687 (Predigt zur Weihe der barockisierten Klosterkirche Benediktbeuern).
- 31 Caspar Maendl SJ, *Höchst= beglückter Hertzens=Wunsch ... Das ist Hochfeyr und Freudenvolles Ehren=Fest bei jüngst geschehener Einweyhung* (der barockisierten Kirche St. Mang in Füssen), Augsburg 1717, s. Hawel (wie Anm. 16), S. 122.
- 32 «Praevenit Jesus mulierem, ut colloquio occasionem et initium praebeat». Cornelius a Lapide (wie Anm. 11), Bd. VIII/2, Comm. in Io 4,7, S. 303.
- 33 «Est hoc ... non praeceptum, sed consilium». Cornelius a Lapide, Bd. VIII/1, Comm. in Mt 19,21, S. 369; s. auch Comm. in Mt 19,26, S. 373: Gott, Quell der Gnade, kann bewirken, «ut divites divitiis suis non afficiantur, iisque recte utantur».
- 34 «Ratio est, quia Magdalena quae a Deo facta est exemplar poenitentiae, eo per validam gratiam illuminante ipsam et impellente, perfectum concepit dolorem ex amore Dei super omnia manantem. Deus enim mentem eius illuminabat, ut clare videret peccatorum suorum gravitatem. ... vi contritionis perfectae et charitate formatae remissa erant ei peccata. ... Hac de causa Magdalene multa, id est omnia peccata remissa sunt, quia ipsa summe Deum dilexit, et ex summa hac Dei dilectione summe de peccatis suis doluit», Cornelius a Lapide (wie Anm. 11), Bd. VIII/2, Comm. in Lc 7,47, S. 107 f.
- 35 Für die Figur dieses Engels diente Zimmermann als Vorlage ein Stich des Juan de Jauregui in Alcasars Kommentar zur Apokalypse (wie Anm. 12), S. 545.
- 36 Honorius sagt auf die Frage: «Erit crux ibi, lignum, scilicet, in quo Dominus passus est» (nämlich das historische und materielle Kreuz)? «Nequaquam, sed lux in modum crucis splendidior sole.» *Elucidarium* Lib. III,13, PL 172, Sp. 1166.
- 37 Ebd., Sp. 1165.
- 38 RDK, Bd. 6, Sp. 1405–08, s. v. Erzengel; Bd. 5, Sp. 598 f., s. v. Engelchöre [Karl-August Wirth].
- 39 Sylveira (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 473; zu den Erzengeln s. auch Bd. 1, S. 23, unter Quaestio 16.
- 40 Außer den genannten noch Uriel, Jehudiel, Sealtiel und Barachiel.
- 41 S. Sylveira (wie Anm. 10), Bd. 2, S. 488.
- 42 Honorius Augustodunensis, *Speculum Ecclesiae: De paschali die*, PL 172, Sp. 940.
- 43 Cornelius a Lapide (wie Anm. 11), Bd. IV/2, Comm. in Cant. cant. 8,1, S. 326, 329 und passim.
- 44 Cornelius a Lapide (wie Anm. 11), Comm. in Apoc 3,18, Bd. X, S. 73; ebd., Apoc 8,5, S. 162.
- 45 Sylveira (wie Anm. 10), Bd. 2, S. 403; s. auch S. 395.
- 46 «Ecclesia omni virtute, omnique Electorum ... varietate et numero adornavit se, ut veluti sponsa deducatur in Thalamum sponsi Christi in caelis fiatque ei uxor, eoque fruatur in perpetuum», Cornelius a Lapide (wie Anm. 11), Bd. X/3, Comm. in Apoc 19,7, S. 281; s. auch Sylveira (wie Anm. 10), Bd. 2, S. 395: «in omnibus suis electis per meditationem, contemplationem, ac per bona opera se praeparat ad amplexum sui sponsi».

- 47 Honorius Augustodunensis, *Elucidarium* Lib. III, 15, PL 172, Sp. 1168: «Peracto iudicio ... Christus vero cum Sponsa sua, id est omnibus electis, cum triumphali gloria in civitatem Patris sui coelestem Hierusalem revertetur.»
- 48 Honorius Augustodunensis, *Speculum Ecclesiae: De sancto Michaele*, PL 172, Sp. 1011; oder: Christus, «de iudicio reversus, ... bonis a se electis, in alta gloria Patris regnabit ... super omnes ordines angelorum coelestis Ierusalem, quae est domus Dei», ders., *Expositio in Cant.*, Lib. I, 2, PL 172, Sp. 398; s. auch Alcasar (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 922 f.; Sylveira, Bd. 2, S. 393: «Sponsa, nunc vero post diem iudicii appellatur uxor, utpote iam introducta in domo sponsi sui, cui intime, et plenissime est coniuncta.»
- 49 Cornelius a Lapide (wie Anm. 11), Bd. X/3, Comm. in Apoc X,6, S. 183: «... non erit tempus, id est spatium, poenitendi, merendi et salutem suam procurandi»; ebd., S. 184: «tempus hoc ... datum est enim nobis a Deo ad bene operandum, ad salutem, gloriam, coronasque aeternas procurandum et augendum ... Post hoc tempus non habebimus aliud tempus, in quo errorem et negligentiam in priore admissam corrigere et compensare possumus.»
- 50 Cornelius a Lapide (wie Anm. 11), Bd. VII, Comm. in Malachiam 4,6, S. 846.
- 51 Cornelius a Lapide (wie Anm. 11), Bd. X/3, Comm. in Apoc 10,6, S. 183: «Imminet finis mundi; brevi tempus, id est motus caelorum solis et lunae, ac consequenter tempus proprie dictum ... non erit amplius; sed pro tempore succedet quasi aevum quoddam aeternum ... Hinc consequenter in terra non erit ullus motus aut tempus, nec vita sublunaris.»
- 52 Cornelius a Lapide (wie Anm. 11), Bd. X/3, Comm. in Apoc 21,9, S. 314; s. auch Ludovicus ab Alcasar (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 923 f.: «Dixi, triumphantem Ecclesiam posse novam civitatem nuncupari propter novum gloriae statum: sicuti caeli dicuntur novi, et nova tellus.»
- 53 Peter Hawel (wie Anm. 16), S. 275–81.
- 54 S. dazu Otto Gillen, «Christus und die Sponsa in der Heilig-Grab-Kapelle des Magdeburger Doms. Eine ikonographische Untersuchung», in: *Die christliche Kunst* 33, 1936/37, S. 202–24; ders., in: LCI, Bd. 1, Sp. 318–24, s. v. Bräutigam und Braut; ders., in: RDK, Bd. 2, Sp. 1110–24, s. v. Braut – Bräutigam (Sponsa – Sponsus). Zu Braut – Bräutigam (im Mittelalter) s. auch Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 4/1, Die Kirche, Gütersloh 1976, S. 94–106.
- 55 Gillen (wie Anm. 54), 1936, S. 216.
- 56 Honorius Augustodunensis, *Elucidarium* Lib. III,13, PL 172, Sp. 1166.

## Summary

### The Pictorial Program

The pictorial program for the pilgrimage church Die Wies was planned in its entirety already during the first construction phase (the choir), but in such a way that if further construction did not take place the program for the choir could stand alone. Designer of the program was most likely Father Magnus Straub from the Steingaden monastery; he played a significant role in creation of the pilgrimage and lived for fifteen years at Die Wies as the first subprior. Straub's train of thought can be followed in books that were with certainty available to him, particularly exegetic texts of the baroque period such as those of Cornelius a Lapide.

The pictorial world of the choir revolves around the idea of "Humanitas" and "Divinitas" of Christ. The venerated image of the Flagellated Christ, showing Christ as wretched man is the starting point of the program. Christ's human origin is alluded to in the altarpiece painting ("Mausoleum Davidis"), his godliness in the figure of the enlightened lamb surrounded by radiating light in the upper portion of the high altar. The theme of the choir fresco – angels carrying the "Arma Christi" to God Father on high – is affirmation that he is the Son of God. The frescoes in the ambulatory showing the miraculous healings by Jesus further elaborate the theme of "Humanitas" and "Divinitas": Christ lives as man among men; in the miracles his godliness is apparent.

In the main space the ambulatory frescoes show examples of acts of mercy by Jesus, who seeks out men in order to lead them to salvation.

The eight putti in the small frescoes in the ornamental entablature represent the Eight Beatitudes and symbolize the "multitudo beatorum"; referring not only in general to those led to salvation by the mercy of Jesus but especially to those people present in the church of Die Wies.

In the large main ceiling fresco the throne of Judgement rises on the east side, on the west side is the Portal to Eternity. The theme is the last phase of salvation, the return of Christ on the Judgement Day: Christ in his godly power and glory in contrast to the suffering human figure of the venerated image. The representation is based on the pictorial tradition of depictions of the Judgement Day: the apostles are enthroned on clouds, angels bring the radiating cross as a triumphal sign, Christ appears on the rainbow. Hosts of angels pay him homage, the archangels bring him the bride from the Apocalypse. This figure with a fiery, radiating head, liturgical clothing, and a loving expression is meant as the figure of "Sponsa", the triumphal church or "ecclesia triumphans"; who on the last of all days is united with Christ. Thus the figure comprises the "multitudo beatorum". By means of identification all those assembled in the church are included in the triumphal end of salvation: those who came to venerate Christ in the image of human suffering are promised blessed participation in his godly glory at the end of time. Thus the church Die Wies itself can also be interpreted as a figuration of the place of Last Judgement: as heavenly Jerusalem.