



Abb. 1. Wieskirche, Chorsüdseite, Übergangsbereich zur Decke / Fig. 1. Die Wies, south side of the choir, transition zone below the ceiling

Hermann Bauer

Zur Bedeutung der Wieskirche

Man kann das Besondere an der Wieskirche, aber auch ihre Stellung innerhalb der kunstgeschichtlichen Entwicklung dadurch deutlich machen, daß man aufzeigt, gegen welche und wieviele klassizistischen Positionen hier verstoßen wurde. Vergessen wir nicht, daß schon gegen 1770 (auch in Süddeutschland) die Stimmen immer deutlicher wurden, die im Kirchenbau anstelle der ornamentalen Exzesse eine angemessene Simplizität forderten. Entsprechend wurde der überall herrschende und viel zu hohe Stellenwert des Ornaments und das Fehlen von «Festigkeit», also jener alten Kategorie der «Firmitas» ange-mahnt. Während anstelle von Realität nur Schein angeboten werde und anstelle von Wahrheit nur rhetorische Überredung. Der Vorwurf läuft immer wieder darauf hinaus: Man wolle keine Attrappen mehr, bei denen die oberflächliche Verzierung das letztlich Hohle dieser Gebilde kaschiere. Damit ist auch (ex negativo) das aufgeführt, was die besonderen Qualitäten der

Wieskirche und ihre auch heute wieder so starke Anziehungskraft ausmacht.

Ornament als Architektur

Die einzige erhaltene Zeichnung des Dominikus Zimmermann für die Wies (Museum Weilheim) ist ein Entwurf für die oberen Partien des Chores und wird für gewöhnlich als ein Dekorationsplan angesehen (Farbtafel XIV.2). Nachdem jedoch die architektonischen Teile, die durchbrochenen Übergänge in die Wölbungsschale zugleich Ornament, Rocaille-Kartuschen sind, die dann in Stuck ausgeführt wurden (Abb. 1–3), ist eine Unterscheidung zwischen dem architektonischen Träger und dem Ornament unmöglich geworden. Es wurde immer schon als ein extremer Einfall des bayerischen Rokoko angesehen, wie hier



Abb. 2, 3. Blick in den Chor; oben Chornordwand (1972); unten noch mit Chorgitter (1922)

Fig. 2, 3. View toward the choir; above, north choir wall (1972); below with chancel screen still in place (1922)

an einer tektonisch wichtigen und auch kritischen Stelle Architektur mit Ornament identisch wurde. In der Zone unter der freskierten Wölbungsschale, die man am besten mit dem alten Terminus technicus der «Entablatur» bezeichnet, handelt es sich um den von den Pfeilern getragenen Teil, der sich hier aber in Ornament auflöst. Ornament ist nicht an die Architektur angetragen, wie es bei den üblichen Stuckierungen durch Wessobrunner zu beobachten ist, vielmehr modellierte hier ein Stukkator-Architekt seinen Bau nach oben zunehmend in Ornament um. Was zunächst im Bereich der sogenannten ornamentalen Vorlageblätter durchgespielt worden war, ist bei Zimmermann am Bau der Wieskirche realisiert. Da gab es seit den dreißiger Jahren zunächst in Frankreich, dann in Deutschland, bei François Cuvilliers, bald auch in Augsburg, entsprechende Ornamentstiche, in denen das Rocaille-Ornament zu einer Quasi-Architektur, zu einer Art von architektonischem Schauplatz für Genre, pastorale Szenen etc. geworden war. Rocailles, ein Ornament als Architektur, treten jetzt bei Zimmermann tatsächlich in der erwähnten Übergangszone zur Wölbung auf. Wobei in diesem Rollentausch zwischen Architektur und Ornament zunächst einmal die gewohnten Maßstäbe nicht mehr gelten. Ein Ornament kann nicht am gleichen Parameter wie die Architektur gemessen werden; werden beide identisch, ergibt sich, wie im Falle der Wies, eine anschauliche Irrealität: Oben, wo die Architektur sich in Ornament verwandelt hat, ist sie «überirdisch» geworden. Die Ornamentalisierung und damit die «Entwicklung» nimmt nach oben zu phantastische Formen an, während unten, auf der Ebene des Betrachters die architektonischen Mittel noch ziemlich konventionell eingesetzt sind. In der Sockelzone wird das architektonische System einsehbar, sind die Außenwände in ihrer Dicke (bei den Fensterlaibungen) noch erfahrbar, während nach oben zu, wo das Ornament die Architektur ablöst, ein orthodoxes Begriffssystem versagen muß.

Ambivalenzen

Die Struktur der Wies ist von systematischen Ambivalenzen beherrscht. Jede Feststellung in dieser Kirche entwertet sich zwar nicht durch das Nachfolgende, stets wird sie jedoch konterkariert. Hier einige Beispiele dafür: So sind die Freipfeiler von einer eigenartigen Form. Im Vorgängerbau, der Wallfahrtskirche von Steinhausen (Abb. 4–6), waren es noch «richtige», im gleichen Abstand gesetzte Einzelpfeiler, deren Form sich etwa aus der Klosterkirche von Weingarten ableiten läßt. In der Wies sind diese Pfeiler jetzt paarweise zusammengenommen (Farbtafeln V, VI, IX, X, XI und Abb. 8, 9), so daß der Eindruck des Stützenraumes zwar gegeben, zugleich aber entwertet wird durch die «Entspannung» im ganzen architektonischen System. Ganz ungewöhnlich ist der Querschnitt dieser Pfeiler, eine Verbindung von rund und kantig, Kreis mit angesetzten Kanten eines Rechteckpfeilers. Vorformen dafür gibt es nicht in Zimmermanns Architektur oder anderswo, sondern in seinen Stuckmarmoraltären, wo mehrmals solche Piedestale vorkommen. Schließlich wiederholt er im Hauptraum der Wies das, was er bereits in den Sockeln des Hochaltars praktiziert hatte (Farbtafel XXXVII). Das Prinzip der Mehrdeutigkeit läßt sich auch an den Fenstern beobachten. Von innen her gesehen sind es zunächst einfache Öffnungen mit Rundbogenabschluß. Die Laibung ist jedoch so nach außen gemuldet, daß aus dem verbleibenden dünnen Profil das auffallende Ornamentprofil ge-



Abb. 4-6. Wallfahrtskirche Steinhausen / Fig. 4-6. Pilgrimage church Steinhausen





Abb. 7. Langhauswand, Blick auf die Fensterlaibungen
 Fig. 7. Outer wall of the main space, view into the window reveals

schnitten werden kann (Abb. 7). An der Stelle also, wo die Mauerstärke sichtbar werden sollte, greift der Stukkator ein und verändert die an sich feste und konventionelle Form ins Unbestimmbare hin.

Man kann bereits die Grundrißbildung der Wies als mehrdeutig bezeichnen (vgl. Abb. 8 auf S. 85). Die geometrische Form ist die eines Rechteckes mit angeschobenen Kreissegmenten. Es ist also nicht die Form des geometrisch eindeutigen Ovals, sondern eine Formenverbindung, die gleichsam offen ist für Veränderungen, wie sie denkbar wären etwa in einer Verlängerung des geraden «querhausähnlichen» Mittelsteiges. Dadurch ist es auch äußerst schwierig, im Raum stehend, dessen Grundriß zu verifizieren – er bildet eher das, was in der Physik ein labiles Gleichgewicht genannt wird, es scheinen potentielle Veränderungen angelegt.

Durchblicke

Die offenen Rocaille-Kartuschen im Chor der Wies geben einen Durchblick auf die Decke des Umganges frei (Abb. 1, 2, 13). Die (architektonisch) völlig ungewöhnliche Form gibt uns Hinweise, wie die Kirche gesehen werden will: als ein System von Rahmen, durch die hindurch sich dem Blick Bilder eröffnen. So ist die gesamte Entablatur des Hauptraumes, jene Zone über den Pfeilern, die aus Rocaille-Ornamenten besteht, ein Rahmen für das Deckenbild (Abb. 10,11). Bezeichnenderweise «baut» dieses Deckenbild nicht über der Realarchitektur der Kirche

auf, sondern wölbt sich als Himmelsbild, hinter der Entablatur ansetzend, nach oben. War ganz allgemein in der süddeutschen Rokokokirche das Deckenbild keine perspektivische Verlängerung des Realraumes mehr, wie es Pozzo in seinem Traktat vertreten hatte, so gehen hier die beiden Zimmermann auch noch weiter als in der älteren Kirche von Steinhausen, wo das Deckenbild sich als himmlische Landschaft über der Rahmenzone aufbaut. In der Wies ist der Eindruck unvermeidlich, daß die aufsteigende Architektur den Rahmen bildet für eine höhere Wirklichkeit, nämlich die des sich eröffnenden und auf die Erde senkenden Gnadenhimmels wie er im Fresko erscheint. Bei einer so konsequenten Ökonomie im Einsatz aller Mittel des Anschaulichen erklärt sich wohl auch die ikonologische Besonderheit des Deckenbildes, das vom Jüngsten Tag handelt, aber diesen nicht, der Tradition gemäß, im irdischen Tal Josaphat sich ereignen läßt, sondern als himmlisches Ereignis über uns.

Schon 1959 hat B. Rupprecht¹ beschrieben, wie die Pfeilerpaare der Wies keine Raumbegrenzung abgeben, sondern eher wie freistehende Tore wirken, hinter denen sich keine weitere Raumgrenze aufbaut, sondern eher Lichträume.

Beim Betreten der Kirche haben wir einen ersten Blick auf den Hauptraum, wenn wir noch unter der Orgelempore stehen, deren vorderer Rand ebenfalls wie ein Rahmen wirkt. Hier hat übrigens Dominikus Zimmermann seine Kirche auch signiert. Schreiten wir weiter in den Hauptraum hinein, so erscheint uns der Chor als ein weiteres inszeniertes Bild. «Für die Realität des

Abb. 8. Blick von oben in das Langhaus mit Doppelpfeilern des Umgangs

Fig. 8. View from above into the nave with paired columns and the ambulatory



Rokoko-Kirchengebäudes ist es bezeichnend, daß eine traditionelle Architekturform nur dort erscheint, wo sie vom Betrachter nicht im direkten Gegenüber, sondern nur in der bildhaften Distanz zu erleben ist: Die Säulen im Chor der Wies sind fast fünf Meter über den Boden erhöht, der Chor selbst erscheint unbetretbar.»² (Abb. 2, 3) Die Öffnung des Chorbogens gleicht einem Proszenium, wie auch in der Vertikalen die ornamentale Entablatur etwas von einem Proszenium (mit kleinen Logen) unter dem Himmelsbild hat.

In extremer Weise ist die Architektur der Wies die bloße Überleitung zu etwas Substantiellerem: der Erscheinung des Himmels und dem Ort der Sakramente und der Anwesenheit Gottes im Sakrament; das sind die Altäre. Das besagt nicht, daß das Architektonische sekundär sei. Es ist eher so, daß in der Wies auf ganz einmalige Weise die Architektur im hellen Weiß des Lichtes immateriell zu werden scheint. Nimmt man dies als strukturelle Besonderheit an, so erklärt sich auch die Ökonomie nicht nur der architektonischen Mittel, sondern auch in der Farbanwendung. Alle aufgehenden Teile, Wand, Pfeiler, sind in hellstem Weiß, im Licht fast ungreifbar. Nach der Höhe zu löst zunehmend das Ornament die Architektur ab, und hier erscheinen dann neben dem Gold erste Farbwerte. Das gleiche Gold und der Einsatz von Buntfarben erscheint schließlich an den Altären, der Kanzel etc. und im Chor, der insgesamt als Altar betrachtet werden kann. Das Gold erscheint vor allem dort, wo die Architektur zum Rahmen des Bildes und damit bereits sublimiert worden ist. Größte Buntheit herrscht in den Deckenbildern, die den Himmel bedeuten. In der Apperzeption dieses Kirchenraumes bewegen wir uns aus einem nur scheinbar realen Raum hin zum Erleben eines nur scheinbar unrealen Bildes. In der Wies stehen wir in einem ungreifbar, unwirklichen Realraum, der uns Blicke freigibt auf die eigentliche Wirklichkeit: das Altarsakrament und oben den Gnadenhimmel. In diesen Bereichen «gibt es Farbe», herrscht demnach ein anderer Wirklichkeitsanspruch.

Scheinarchitektur

Das Phänomen der «Scheinarchitektur» gibt es schon seit der Renaissance. In der sogenannten «Quadratura» wurden Prinzipien der Perspektivmalerei auch auf die Decke übertragen. Jedoch erst seit dem Spätbarock, genauer mit dem Systematisierungsversuch von Andrea Pozzo sollte die Perspektivmalerei Realarchitektur dem Anschein nach verlängern. Daraus läßt sich zu Recht der Schluß ziehen, man habe der Malerei die Möglichkeit zuerkannt, Architektur zu ersetzen (wie es bei Pozzo tatsächlich in der «nur» gemalten Kuppel für S. Ignazio geschah). In der Tat war das Erscheinungsbild (auch) von Architektur fast wichtiger geworden als die reale Existenz von Gebautem. Umgekehrt läßt sich auch folgern, daß da, wo es jetzt nur noch auf die Bilderscheinung ankam, die Architektur keineswegs mehr das aufweisen mußte, was einst als Grundbegriff angenommen wurde, nämlich «firmitas». Die jüngsten Untersuchungen zum materiellen Befund, zur Bautechnik wie zur kunsthistorischen Bestimmung, zur Ikonographie etc. lassen uns jetzt die Mittel und das System deutlicher erkennen, durch welche ein Bau und seine Ausstattung einen «Vorschein» vom Himmel ergaben.

Die Formulierung von «Bau» einerseits und «Ausstattung» andererseits könnte uns allerdings bereits den richtigen Zugang verstellen. Denn diese sogenannte «Ausstattung» der Wieskirche, also Bilder, Stuck, Altäre etc. erweisen sich als nicht nach-



Abb. 9. Langhaus mit Blick in den Umgang

Fig. 9. Nave with view into ambulatory

trägliche in den Bau eingebrachte Zutat, sondern als strukturelle Substanz.

Bei Dominikus Zimmermann ist in der Entwicklung seines Kirchenbaues deutlich zu beobachten, wie er sich frei machte von den Notwendigkeiten der «firmitas», der Tektonik von tragenden und lastenden Elementen. Die Kirche von Steinhausen ist noch massiv gewölbt, und das läßt sich bereits aus der Pfeilergestaltung ablesen. In Günzburg dagegen wäre es (bei den mäßigen Wölbungskünsten Zimmermanns) nicht mehr möglich gewesen, die Schale der Wand mit den, an die nach außen an die Schale genommenen Säulenvorlagen eine massive Wölbung tragen zu lassen. Diese besteht jetzt aus verputztem Holzgerüst, wie es auch in der Wies der Fall ist. Deutlicher als dies bisher der Fall war, haben die neuen Untersuchungen an der Wies aufgezeigt, wie meisterhaft Zimmermann konstruierte, wenn es darum ging, nicht massiv zu bauen, sondern «Scheinarchitektur» zu erstellen. Im inneren Oval ist über dem Gebälk der Pfeilerpaare nicht mehr hochgemauert, sondern eine Holzkonstruktion verputzt und stuckiert. Was unter klassizistischen Gesichtspunkten als Gipfel der Verlogenheit und «infirmis» gelten mußte, ist in der Tat von höchster Solidität. Der ganze Apparat, der über den aufgehenden gemauerten Teilen bis hinauf zum Dach Brücken und Wölbungen über den Raum spannt, ist nicht der Risikobereitschaft eines halbgebildeten ländlichen Stukkators entsprungen, sondern das Paradox einer sehr soliden Fiktion. Vermittels dieser Fiktion konnte ein materielles architektonisches Gebilde sich vom Anschein der Materialität lösen.

Die Möglichkeit war keineswegs neu. Im Bereich der ephemeren Einrichtungen, der Schaugerüste, Ehrenpforten, Castra doloris etc. und vor allem der Theaterdekorationen war sie tausendfach erprobt und angewandt worden. In den glücklicherweise noch erhaltenen Entwürfen des François Cuvilliés für das Komödienhaus in Kassel (1749) lassen die Schnitte erkennen, daß die Bühnenöffnung, bestehend aus gegeneinander schwingenden C-Bogen über den Halbsäulen des Proszeniums aus einer Attrappe bestand, abgehängt in Holz und mit Stuck überzogen. Ähnlich war und ist das Münchner Theater von Cuvilliés konstruiert. Ein Vergleich mit der Wies liegt auf der Hand, weil hier wie dort ein architektonischer und zugleich ornamentaler Rahmen (von insolider Konstruktion) vor einem Durchblick in eine andere Welt (oder Überwelt) bildet.

Vorleistungen für die ornamentale Auflösung der Zone der Entablatur gab es vor allem bei den französischen Vertretern des sogenannten «Style rocaille» oder «Genre pittoresque», dem auch Cuvilliés verbunden war. Vor allem bei Juste-Aurèle Meissonnier in seinen graphischen Blättern aus den dreißiger Jahren, etwa dem Entwurf eines Salons für Sartorisky oder bei Jacques de Lajoue in ornamentalen Vorlageblättern wie auch in seinen Ölbildern, etwa den Supraporten für Bonnier de la Mosson; in Rund- oder Ovalräumen über eingestellten Säulen verselbständigte sich das ornamentale Spiel am Wölbungsansatz phantasievoll.

Altarkunst

Dominikus Zimmermann war Wessobrunner Stukkator, Altarbauer und Baumeister. Seine Architekturen lassen sich zunächst weitgehend aus dem Wirkungsfeld der sogenannten Vorarlberger Bauschule, der «Auer Lehrgänge» etc. ableiten. Die besondere Form der Wieskirche läßt sich allerdings nicht völlig aus diesen Traditionen und ihrer weiteren Gestaltung durch Zimmermann erklären. Zimmermann scheint sich vielmehr in seinem reifen architektonischen Werk zunehmend der Möglichkeiten erinnern zu haben, die er zunächst und seit inzwischen fast dreißig Jahren im Altarbau kannte. Seit 1708/09 fertigte Zimmermann Altäre, deren Material vornehmlich Stuckmarmor und Scagliola-Arbeit war. Bei aller stilistischen Entwicklung in der Reihe dieser Altäre blieb eines gleich: Der Apparat besteht aus modellierten, quasi-architektonischen Elementen, welche kein Baldachingehäuse mehr bilden; die seitlichen Säulen über ornamental geformten Sockeln sind jeweils freigestellt, gekoppelt, verkröpft und tragen oben ebenso ornamentalselbständige Bruchstücke von Gebälk, die Altararchitektur löst sich hier auf. An der Außenfassade der Wies nahm Zimmermann jetzt mit den vorgestellten Säulen, die nichts tragen als ein ornamentales Kämpferstück (Abb. 12), das Motiv wieder auf, das sich übrigens schon in seinem Rosenkranzaltar der Landsberger Pfarrkirche (1721) findet. Es geht hier jedoch

Abb. 10. Langhaus, Übergangsbereich zur Decke / Fig. 10. Nave, transitional zone below the ceiling





Abb. 11. Wie Abb. 7, Schrägansicht
 Fig. 11. Same as fig. 7, oblique view

nicht darum, einzelne Motive zurückzuverfolgen, sondern aufzuzeigen, wie Zimmermann Prinzipien, die er am Altarbau lange kannte, jetzt in großem Maßstab im Kirchenbau anwandte. Waren schon in Günzburg die Säulenpaare der Wand ohne tektonische Funktion vorgestellt, so ist das im Innenraum der Wies noch verstärkt zu beobachten. Hier setzt Zimmermann seine «Altarkunst» ein. Er zitiert einzelne Würdeformen, wobei die Formen ihre besondere Würde eben am Altar erhalten hatten: freistehende Säulen mit nur noch ornamental geformten Resten von Gebälk darüber, nicht in ein tektonisches System gezwungen.

Transitorik

Das Abweisen jeglicher tektonischer Ausgeglichenheit und Ponderierung in der spätbarocken Architektur hat in der Wieskirche eine extreme Formulierung erfahren. Die nach oben zu «abreißende» Architektur intensiviert die Erwartungen des Betrachters, die sich im Deckenbild erfüllen, wörtlich und inhaltlich. Ähnlich ist es mit dem Blick zum Altarraum, wo in der Distanz das Gnadenbild die Erwartungen des Wallfahrers schließlich erfüllt.

Kann man die vielen theatralischen Elemente der Wies als wesentlich ansehen, so auch die besondere Zeitlichkeit in dieser Kirche. Den Schlüssel sie zu verstehen gibt die apokalyptische Vision im Deckenbild: «Tempus non erit amplius». Der Wallfahrer, der Besucher, der Kunsthistoriker, wen immer man annehmen will, erlebt eine Kirche, die sich vor seinen Augen in einen himmlischen Heilsraum verwandelt. Die Architektur ist ein Rahmen, die Verwandlung ein theatralischer permanenter Akt. Das scheinbar Provisorische in der Architektur hat somit nicht nur auf dieser Ebene des Technischen seinen Sinn, sondern

auch auf der Ebene der inhaltlichen Sinngebung. Vor dem «tempus non erit amplius» ist alles Irdische ein Provisorium, das es zu durchschreiten gilt.

Oberflächlichkeit

Die neueren Untersuchungen haben die handwerkliche Präzision, vor allem was die äußerst subtile Oberflächengestaltung betrifft, bestätigt. Stuckmarmor, Färbelungen, Vergoldungen sind mit ebensoviel Kalkül wie Präzision eingesetzt. Liegt hier aber nicht ein Gegenargument zur Feststellung vom Provisorischen der Wieskirche vor?

Das «Provisorische» der Wies ist ein Inhalt. Die so hervorragende «Oberflächlichkeit» der Kirche entspricht ebenfalls diesem Inhalt. Im Vollzug der vielen Neubauten oder Umbauten, Dekorationen des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland, bei der Kirchweihe und den Jubelfeiern bekommen wir (in den Predigten) immer wieder zu hören: Die Erfüllung der Zeiten ist da, und deshalb hat die neue Kirche sich auch für diesen Tag geschmückt. Hawel hat die Predigten aufgelistet, in denen die Kirche als Braut und die Schönheit des neuen Gotteshauses als deren Zier bezeichnet wurde.³ Die Ikonographie der Wieskirche gibt einen sehr konkreten Hinweis: An der zentralen Stelle im Deckenbild wird Christus, dem apokalyptischen Lamm, sei-

Abb. 12. Außenfassade, Säulenpaar mit Gebälkanschluß

Fig. 12. Exterior facade, pair of columns at the junction with the entablature



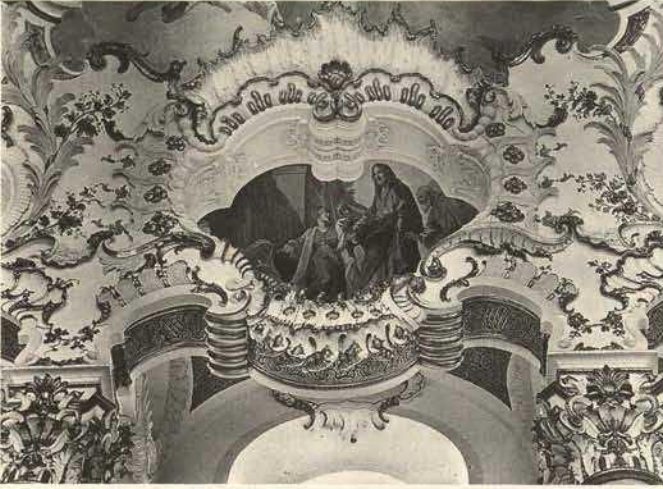


Abb. 13. Chor, Übergangsbereich zur Decke mit Durchblick auf Deckengemälde

Fig. 13. Choir, transitional zone below the ceiling with view through to the ceiling fresco

Summary

The Significance of Die Wies

The singularity of Die Wies and of its position in art history is made clear by revealing just how many and which neo-classical ideas (which already existed at the time of the church's construction) were violated in its design. The architecture and its design elements are considered

ne Braut zugeführt, die ecclesia triumphans. Es ist die für diesen Tag geschmückte Braut. Im Inhalt der Wies erkennen wir eine weitere, wichtige Sinndimension: In der Endzeit des Jüngsten Tages tritt Ecclesia als geschmückte Braut vor Christus. Es ist hier nicht Platz, weiter auszubreiten, mit welcher Intensität die barocken Prediger jeweils den Schmuck ihrer Ecclesia-Braut-Kirche aufzählten und interpretierten. In der Wies jedenfalls haben wir in der einen Figur des Deckenbildes einen Hinweis auf den Sinn der Auszierung des Kirchengebäudes.

Am Durchgang in die andere, höhere Zeit, im Schritt aus dem irdischen Provisorium entfaltet die Wieskirche allen Glanz, der auf Erden zur Verfügung steht.

Anmerkungen

- 1 Bernhard Rupprecht, *Die bayerische Rokoko-Kirche*, Kallmünz 1959.
- 2 Ders., S.41.
- 3 Peter Hawel, *Der spätbarocke Kirchenbau und seine theologische Bedeutung*, Würzburg 1987, S.278.

from the following points of view: ornament as architecture, ambivalences in the structure of Die Wies, vispas, illusionistic architectural decoration, altar art, transitoriness on several levels and the surface qualities.