

Die Wieskirche – der Bau und seine Ausstattung

Für Norbert Lieb

Die Restaurierung der Wieskirche in den Jahren 1984–90 hat kaum grundstürzend neue Erkenntnisse für die Kunstgeschichte zutage gefördert; zumindest nicht für jene, die lediglich an Daten und Fakten interessiert ist. Bau- und Ausstattungsgeschichte waren im wesentlichen schon vorher bekannt. Die relativ günstige Quellenlage, die in den letzten Jahren vor allem durch die archivalischen Forschungen und Entdeckungen von Thomas Finkenstaedt fast vollends erschlossen wurde,¹ hat auch an der Autorschaft für die verschiedenen Werke der Malerei und Skulptur in der Kirche kaum Fragen offen gelassen. Sicher hat die ausführliche Untersuchung des Bestands, die mit der Restaurierung einherging, noch manchen wichtigen Stein ins Mosaik der Zahlen und Signaturen gefügt und aufschlußreiche Hinweise zu Konstruktion, Material und Technik erbracht, wovon auch hier noch zu reden sein wird; doch ist der gesamten Restaurierung vor allem eine in ihrer Tragweite kaum zu überschätzende Erkenntnis zu danken: Mit der Wieskirche verfügt die Kunstwissenschaft über eine bedeutende Kirche des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland, deren Fassung an Raumschale und Ausstattung als weitgehend original erkannt und gesichert ist. Alle Originalpartien sind nunmehr erfaßt, alle Retuschen und meist geringfügigen Ergänzungen in ihrem Verhältnis zum dort verlorenen oder reduzierten Original einschätzbar. Kurz, die Kunstwissenschaft hat hier die seltene – bisher kaum gekannte – Möglichkeit, ein bedeutendes Bauwerk des Rokoko auf gesicherter Basis beschreibend analysieren zu können, ohne sich auf das lange, allzu lange geübte Schwarz-Weiß-Sehen beschränken zu müssen.

Selbstverständlich wurde schon verschiedentlich versucht, die Farbigkeit gefaßter Architektur in die Analyse miteinzubeziehen, sowohl für die Wies² im besonderen als auch für die Architektur des 18. Jahrhunderts in Bayern allgemein.³ Das Desiderat waren aber nicht kunstwissenschaftliche Bemühungen auf diesem Gebiet,⁴ sondern aussagekräftige und sichere Grundlagen in Form von gründlichen Untersuchungen und brauchbaren Dokumentationen⁵ von geeigneten, nicht durch «Restaurierung» entstellten Objekten.

Dies hat sich mit der Restaurierung der Wieskirche insofern geändert, als hier in einem bisher nicht gekannten Ausmaß alle historischen Oberflächen an Raumschale und Ausstattung hinsichtlich ihrer Materialien und Techniken wissenschaftlich untersucht und dokumentiert wurden.

Im Folgenden wird zunächst dargestellt, wie die vorliegenden Untersuchungsergebnisse die bisherige Forschung bestätigen oder ergänzen, aber auch, wie sie zukünftiger wissenschaftlicher Analyse nutzbar gemacht werden können. Daneben bleiben natürlich viele Fragen unbeantwortet. Leitlinie soll dabei – trotz mancher Überschneidungen mit älterer Literatur und auch mit Beiträgen in diesem Arbeitsheft – der Abriß einer Bau- und Kunstgeschichte der Wieskirche sein.

Zur Baugeschichte

Eine Baugeschichte und Beschreibung der Wieskirche hat bei aller Schwierigkeit der Darstellung zumindest den Vorteil, daß sie sich nicht mit Vorgängerbauten auseinandersetzen muß. Die Wies ist tatsächlich «in Prato, vulgo in der Wis»⁶, erbaut worden. Der «Vorgängerbau», die kleine Wieskapelle, blieb unverändert und kann am Fuß der kleinen Anhöhe, auf der die Wies errichtet wurde, besichtigt werden.

Die Entwicklung der Wallfahrt – von der Prozessionsfigur aus Steingaden, dem Tränenwunder 1738, bis hin zu den Daten von Baubeginn, anschließender Grundsteinlegung und den Weihedaten der Kirche – ist hier bereits auf der Grundlage neuester und intensivster Quellenforschung von Thomas Finkenstaedt dargelegt worden. In den Grundzügen ergibt sich für die «Entstehung» des Bauwerks folgendes Bild:

Nach Carl Lamb sowie Hermann und Anna Bauer⁷ darf man annehmen, daß Dominikus Zimmermann um 1740 vom Praemonstratenserklöster Schussenried, für deren Wallfahrtskirche Steinhausen er die Entwürfe geliefert hatte, an das Kloster Steingaden empfohlen wurde; aber wohl nicht zu Planung und Neubau der Wallfahrtskirche sondern zur Neugestaltung und Modernisierung der Klosterkirche Steingaden. Vergleichbar der Situation in Vierzechnheiligen, hatte auch hier – wie in Kloster Langheim – die Klosterkirche selbst Vorrang vor der doch abgelegenen und bis dahin in ihrer zu erwartenden Ausdehnung noch unbekanntenen Wallfahrt. Seltsamerweise wird kaum je darauf hingewiesen, daß die Neugestaltung der Klosterkirche in Steingaden tatsächlich stattfand, und zwar von 1740 bis 1751, eine nicht unerhebliche Belastung neben dem Bau der Wies.

Noch 1740 wurde die kleine Wieskapelle zur Aufnahme des Gnadenbildes errichtet. Abt Hyazinth Gassner wollte «zusehen, ob diese Andacht eine Beständigkeit habe... und nit gleich einem angeloffenen Wasser in Kürtze nachlasse...»⁸ Schließlich aber gibt es dann doch schon einen Grundriß der Wieskirche von Dominikus Zimmermann, der einhellig um 1743 datiert wird (Abb. 1).⁹ Und schließlich wird im Frühjahr 1745, unmittelbar nach der Benediktion der kleinen Kapelle 1744, noch vor dem Tod des Abtes Hyazinth Gassner (28. März 1745) mit dem Bau der Wallfahrtskirche begonnen.¹⁰

Warum es zu einem «Schwarzbau» gekommen ist, der Ende 1745 schon 40 Schuh (ca. 13 m) hoch aufgeführt war, und erst der Nachfolger von Abt Hyazinth, Abt Marianus II. Mayr (1745–1772) um Baugenehmigung und Grundsteinlegung (sic!) nachsuchte, erklärt Norbert Lieb einleuchtend als Folge des Österreichischen Erbfolgekriegs (Friede von Füssen: 22. April 1745).¹¹ Erst im Juni 1745 schreibt der Abt an den Kurfürsten – bis dahin dürfte man dort andere Probleme zu lösen gehabt haben.¹² Beginnen aber mußte man wohl, da nach der Bene-

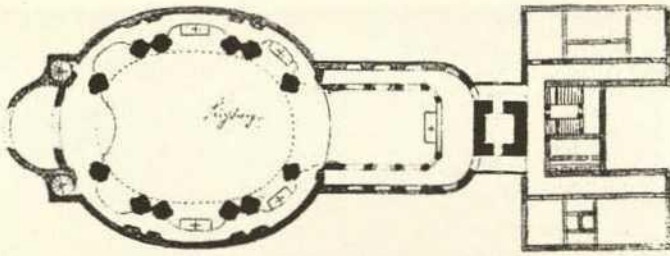


Abb. 1. Grundrißentwurf zur Wallfahrtskirche in der Wies von Dominikus Zimmermann, um 1743 (ehem. Ordinariatsarchiv Augsburg, 1944 verbrannt)

Fig. 1. Design for the floor plan of the pilgrimage church Die Wies by Dominikus Zimmermann, c. 1743 (formerly in the Diocesan Archiv Augsburg, burned in 1944)

diktion der Kapelle der Zulauf nicht mehr zu bewältigen war. Am 10. Juli 1746 erfolgte die offizielle Grundsteinlegung.

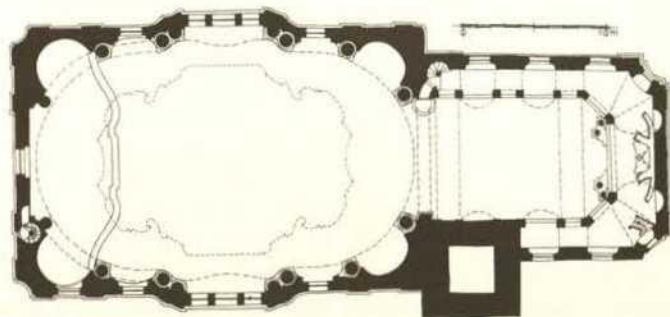
1746 wurde der Chor unter Dach gebracht, 1749 war er «mit aller Zierd zum vollkommenen Stande gekommen»¹³. Am 31. August 1749 fand die Übertragung des Gnadenbildes statt, nachdem der Chor bereits am 24. Juli 1749 geweiht worden war. Ein Motivbild zeigt das auch schriftlich bezeugte Festgerüst vor dem Chor mit dem Priesterhaus, nicht den Turm (Farbtafel III).

Über den weiteren Fortgang des Baus bis zur Einweihung 1754 schweigen die Quellen. Es ist nicht bekannt, ob der Turm zügig weitergebaut wurde; Thomas Finkenstaedt konnte 1979 eine Abbildung mit Kran am Turm ausfindig machen, wohl noch 1750 entstanden.¹⁴ Der Stich zeigt auch ein Stück Mauerwerk im Bereich des Langhauses – aber mehr ein unmaßstäbliches Wunschgebilde denn Wirklichkeit, wie alle übrigen Angaben im Bild (Abb. 5, S. 49).

Wann wurde mit dem Langhaus begonnen? Hier helfen Signaturen und Datierungen weiter, die von Hans-Jochaim Sasse 1975 und von den Bauforschern Matthias Paul und Reinhold Winkler 1987 bei der Vermessung am Dachstuhl des Langhauses entdeckt wurden.¹⁵ «Joseph Mang, Zimmergesell zu Schongau» hat sie 1751 und 1753 angebracht (Abb. 8, S. 142). Daraus darf geschlossen werden, daß schon ab 1749, nach der Weihe des Chores, weitergebaut wurde; anders waren Fundamentierung und Errichtung der großen Freipfeilerhalle bis 1751 – Abbund des Dachwerks – nicht zu bewerkstelligen. Daß die Einrichtung und Fassung der Ausstattung erst 1759 zum Abschluß kam, ist seit der Entdeckung der bereits erwähnten Urkunde von Judas Thaddäus Ramis Stand der Kenntnis.

Abb. 2. Günzburg, Frauenkirche, Grundriß

Fig. 2. Günzburg, Church of Our Lady, floor plan



Aus diesem kurzen Abriss der Baugeschichte geht als wichtigste Erkenntnis hervor, daß die Kirche in zwei Abschnitten errichtet wurde. Diese Tatsache war auch im Lauf der Restaurierung der vergangenen Jahre in mancher Hinsicht Leitmotiv und Grundmuster für die Untersuchung und Klärung der Befundlage in allen Bereichen. Die Restauratoren der Arbeitsgemeinschaft Wies hatten die Baufuge zwischen Chor und Schiff gesucht und auch bald gefunden; wichtiger noch aber war als Ergebnis der Untersuchungen der Werkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege der 1986 geführte Nachweis¹⁶, daß die insgesamt als Original erkannte Fassung der Raumschale diese Bauabschnitte deutlich widerspiegelt. Mittlerweile konnte auch innerhalb des ikonologischen Gesamtkonzepts der Chor als mögliches eigenständiges Gebäude erkannt und beschrieben werden.¹⁷

Diese Selbständigkeit des Chores als vom Hauptraum unabhängige künstlerische und ikonologische Einheit, sieht Finkenstaedt auch als bereits von den Bauherren beabsichtigt an.¹⁸ Der Chorbau sollte nämlich auch als zweigeschossige Chorkapelle für sich bestehen können, sofern die Wallfahrt nicht das erhoffte Ausmaß erreichen sollte und damit eine große Kirche weder erforderlich noch finanzierbar gewesen wäre. Es scheint also Zimmermanns Auftrag gewesen zu sein, seine Planungen für die Gesamtanlage entsprechend anzulegen; worauf übrigens auch die neuesten Einsichten der Restauratoren in Aufbau, Material und Technik von Chor und Schiff – beziehungsweise deren Unterschiede – hindeuten. Eine kunstwissenschaftliche Betrachtung von Planung und Bau hinsichtlich ihrer Erscheinung und Genese kommt zu ähnlichen Ergebnissen.

Planung – Ausführung – Genese

Von Dominikus Zimmermann sind nur zwei von ihm selbst gefertigte Entwürfe zur Wieskirche überliefert, nämlich der bereits erwähnte Eingabeplan, ein um 1743 entstandener Grundriß, der 1944 verbrannt ist, und der Dekorationsplan für den Chor, der sich im Stadtmuseum in Weilheim erhalten hat (Farbtafel XIV.2). Zwei von Dominikus Zimmermann selbst gemalte Ansichten der Wieskirche, ein Ex Voto von 1757 und ein Aquarell,¹⁹ können nicht als Entwürfe gewertet werden.

Auch wenn der Grundriß von 1743 einige nicht unbeträchtliche Abweichungen vom ausgeführten Bau zeigt, war doch im Kern dort bereits alles Wesentliche enthalten: Zimmermann hat einen Zentralraum mit einem Kranz von Freipfeilern geplant, dem ein queroval Vorhaus angefügt ist, das vom «Oval» des Langhauses angeschnitten wird; nach Osten der Chor zu drei Achsen, ebenfalls mit einer Stützenreihe, die vermutlich von Anfang an schon als Säulenreihe gedacht war. Die Herkunft des Motivs, einen Kranz von Freipfeilern konzentrisch in einem Ovalraum anzuordnen, ist in der Literatur ausführlich beschrieben.²⁰ Die erste Vorstufe zur Gestalt der Wieskirche finden wir in Zimmermanns eigenem Werk, der Wallfahrtskirche Steinhausen (Abb. 3). Die überzeugende, gänzlich neue Lösung dort dürfte ihn für die Wies empfohlen haben – der Auftrag für die Umgestaltung der Klosterkirche allerdings ging an Franz Schmuizer. Dem Raumkonzept in Steinhausen aber liegen selbst wieder Pläne und Entwürfe aus dem sogenannten Schussenrieder Planalbum (auch Auer Lehrgang genannt) zugrunde. Es ist dies eine Art Musterbuch, eine Sammlung von Modellentwürfen von Vorarlberger Barockmeistern. Dort finden sich Grundrisse, in welchen der Chor von mächtigen dreischiffigen

Wandpfeilerkirchen als zentralisierter Ovalraum mit Freipfeilern gestaltet ist (Abb. 4–6).

Üblicherweise wird hier stets auf die Herkunft dieses Motivs aus dem 5. Buch des Architekturtraktats von Sebastiano Serlio (deutsche Ausgabe Basel 1609) hingewiesen. Wichtiger scheint die typologisch bedeutsame Tatsache, daß Zimmermann ein architektonisches Gebilde, das ursprünglich die Form für einen Chorraum abgeben sollte, zum Gemeinderaum seiner Kirche in Steinhausen und in der Wies macht. Mit der Form werden natürlich auch Inhalte übertragen – was an anderer Stelle noch zu vertiefen ist.

Auch für den Chorgrundriß gibt es Vorbilder: zunächst die von Dominikus Zimmermann selbst erbaute Frauenkirche in Günzburg mit dem schmalen Emporenengang, der von Freipfeilern begleitet wird (Abb. 2), und schließlich die reiche Tradition jenes besonderen Typus von Doppelkapelle mit doppeltem Hochaltar wie in Polling oder Vilgertshofen;²¹ Hermann und Anna Bauer²² haben für den architektonischen Aufbau jetzt die Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Jakobus in Biberach, 1684 von Valerian Brenner errichtet, als Vorstufe herangezogen. Dominikus Zimmermann hat dort einen seiner frühen Altäre in Stuckmarmor errichtet.

Die Wies ist in ihrer Erscheinung aber alles andere als ein «Konglomerat» oder gar bloß eine Addition von tradierten Elementen von Architektur und Ausstattung, wie Kunstgeschichte das manchmal suggeriert. Vielmehr zeigt gerade der Vergleich des fertigen Bauwerks mit dem Grundrißentwurf, daß Zimmermann zielstrebig bestimmte Ideen verfolgt und Tendenzen, die erst noch wenig konkret waren, deutlicher ins Werk gesetzt hat. Damit erst entstand das einheitlich durchgestaltete Gebilde, das uns heute vor Augen steht.

Der hohe Gemeinderaum mit einem Spiegelgewölbe über acht Paaren von Freipfeilern ist hallenartig von einem tonnenförmigen, nur wenig niedrigeren, Umgang eingefaßt (Abb. 7 und 8). Die Freipfeiler sind durch Gurte mit korrespondierenden Wandpilastern verbunden; lamellenartige Scheiben über diesen Bögen bilden kleine, von Ovalfenstern durchbrochene Kammern hinter den Zwickelfeldern aus. Acht kartuschenförmige Zwickel und volutenartige Scheidbögen tragen das Kranzgesims, über dem eine reich ornamentierte, attikaartige Zone die Pfeilerstellungen besonders betont: Vier in den Diagonalachsen eingeordnete Loggien mit Balkonen schneiden als Stichkappen in die Gewölbe ein und vier in Stuck ausgeführte Vasen krönen die Zwickelkartuschen über den vier inneren Pfeilerpaaren an der Längsachse. Die Deckenmalerei reicht teilweise zwischen den Attika- und Giebelstücken bis zum Kranzgesims herab (Farbtafel VIII).

In diesem Zusammenhang ist ein Befund von Interesse, der aufgedeckt hat, daß ursprünglich hinter den Vasen die Freskomalerei neben dem «Tor der Ewigkeit» fortgesetzt wurde.²³ Damit war der Charakter einer Attika, mit der die Raumarchitektur endet, noch deutlicher, die Übergangszone von Architektur zu Malerei noch differenzierter. Mit der zweiten Fassung, die vielleicht fünf bis zehn Jahre später anzusetzen ist, wurde die Malerei hier überfaßt, der Eindruck von «Architektur» verfestigt – was durchaus als Ansatz eines stilistischen Wandels in diesem Zusammenhang gesehen werden kann.

Mit der konsequenten Ausbildung einer Attikazone im Innenraum – aber auch mit anderen Mitteln – ist die Architektur hier als eine erste, die Malerei im Gewölbe als eine zweite Bildstufe ausgewiesen.²⁴ Das heißt, die Architektur im Innenraum ist phänomenal eine bereits überwirkliche, mit unseren Katego-

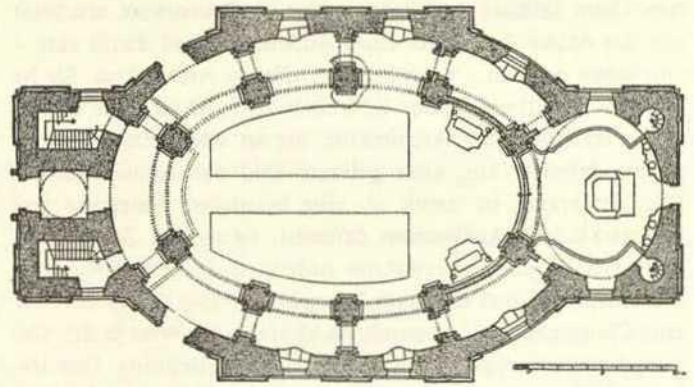


Abb. 3. Wallfahrtskirche Steinhausen, Grundriß
Fig. 3. Steinhausen, pilgrimage church, floor plan

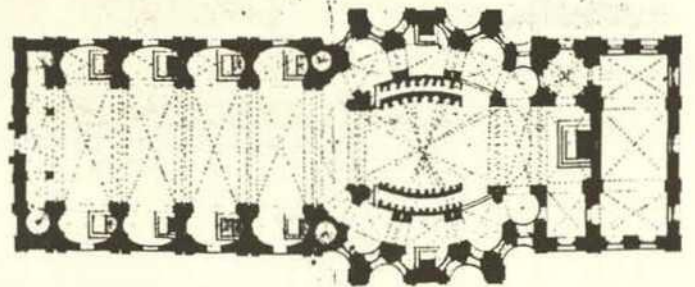


Abb. 4. Auer Lehrgang I, S. 166/167, rechts; Kaspar Moosbrugger zugeschrieben
Fig. 4. Auer Lehrgang I, pp. 166/167, right; attributed to Kaspar Moosbrugger

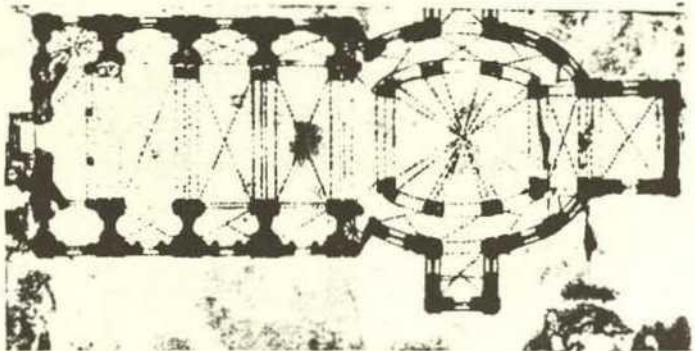
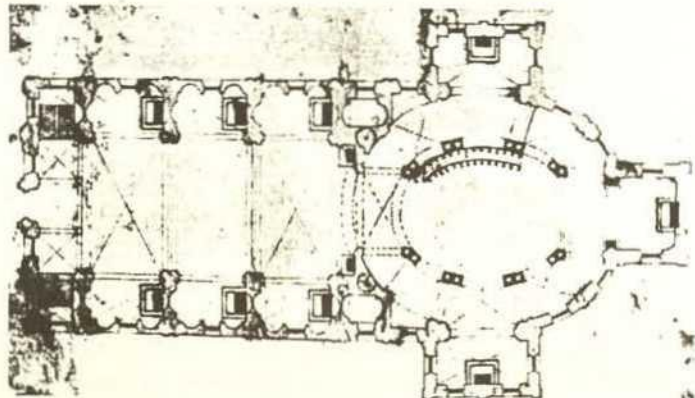


Abb. 5. Kaspar Moosbrugger, vor 1696
Fig. 5. Kaspar Moosbrugger, before 1696

Abb. 6. Kaspar Moosbrugger, Grundriß der Klosterkirche Maria Einsiedeln
Fig. 6. Kaspar Moosbrugger, floor plan of the monastery church Maria Einsiedeln



rien kaum faßbare Architektur; hier im Innenraum erscheint mit der Attika des Motiv eines Außenbaus und damit eine – von innen gesehen – nach außen «offene» Architektur. Sie ist über das Greifbare hinaus Bild einer Architektur, eine nobilitierte, transzendierte Architektur. Sie ist wie Bernhard Rupprecht definiert hat, «das gebaute Bild der Architektur»²⁵. Der Innenraum ist damit als eine besondere Kategorie von überwirklichem Außenraum definiert. In diesem Zusammenhang erhält die oben erwähnte Ableitung des Freipfeilerovals aus einem Entwurf des Auer Lehrgangs, wobei dieses dort für eine Chorarchitektur vorgesehene Motiv in der Wies in den Gemeinderaum transponiert wird, besondere Bedeutung. Dominikus Zimmermann hat schließlich – zur Verstärkung dieses Eindrucks? – auch die schlanken Freipfeilerpaare aus dem Chor (!) von Günzburg in geänderter Form in die Architektur der Wies

reich haben sich am Substrat durch die Restaurierung keine neuen Erkenntnisse ergeben. Von der Farbigeit ist später zu reden.

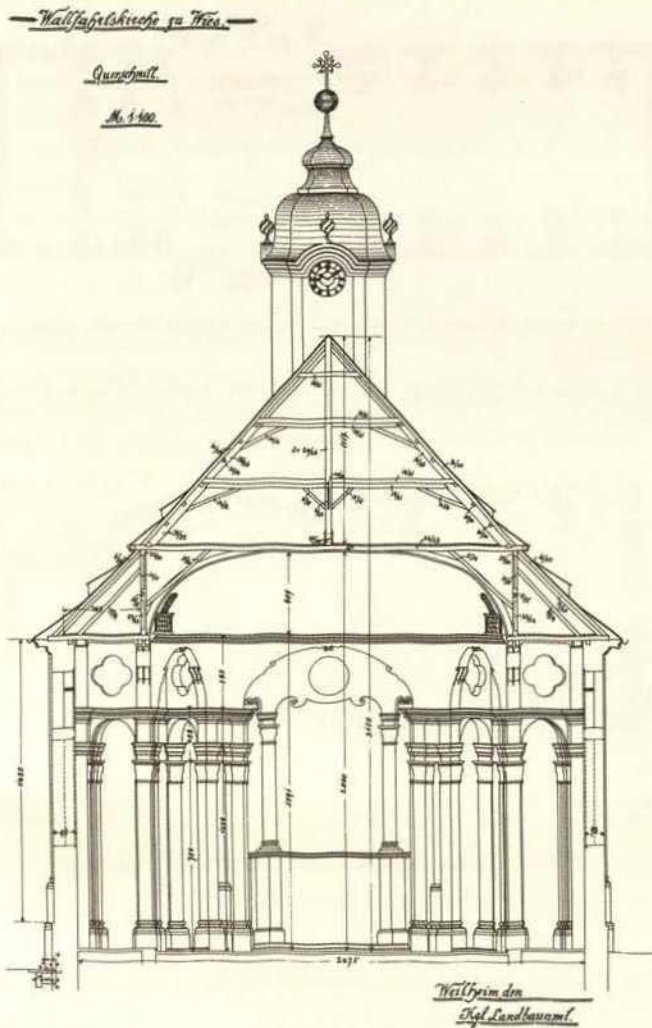
Grundriß und Aufriß des ganzen Bauwerks lassen sich aber noch besser verstehen, wenn man die Veränderungen vom Entwurf zur Ausführung genauer betrachtet (Abb. 9). Das sehr gleichmäßig gerundete Oval des Entwurfs von 1743, das aus zwei etwas auseinandergezogenen, durch gekrümmte Wandstücke verbundenen Halbkreisen besteht, ist im ausgeführten Bau klarer bestimmt: Ein Querrechteck ist zwischen zwei Halbkreise eingesetzt, die beiden Flanken sind gerade. So entsteht, betont durch die transversale Stellung der Seitenaltäre, der Eindruck eines Querhauses: eine Gliederung des längsovalen Raumes, die auch durch die seitliche Anordnung von Figurengruppen im Fresko in dieser Achse – als Standortangabe für den Betrachter – verdeutlicht wird. Während ursprünglich zur Betonung dieser Achse massiv gebildete, mit je vier Halbsäulen besetzte Doppelpfeiler vorgesehen und die vier inneren Pfeiler an der Hauptachse in einfacher Ausführung geplant waren, genügen Zimmermann im ausgeführten Bau, bei gleicher Bildung der acht Freipfeilerpaare zur Schaffung dieses Eindrucks die unterschiedlichen Abstände und die daraus resultierenden verschiedenen Spannweiten der Arkaden zum Umgang.

Auch wurde auf zwei weitere ursprünglich geplante Altäre zwischen den östlichen Diagonalachsen verzichtet (vgl. Steinhäuser). Wenn man, wohl zurecht, Hugo Schnell und Carl Lamb folgt, war für die Wies eine Galerie im Hauptraum geplant, vergleichbar jener in Weingarten. Sie sollte als schmaler Gang zu beiden Seiten des Schiffs hinter den Pfeilern, jeweils konkav einschwingend, auf der Höhe des Chorumgangs entlangführen, und zwar von Kanzel und Abtloge ausgehend bis zur Orgelempore (Abb. 1). Der Verzicht auf diesen Umgang am ausgeführten Bau stellt eine der einschneidendsten Veränderungen gegenüber dem Plan von 1743 dar.

Auch der Chor ist als Halle ausgebildet: Über Arkaden im Erdgeschoß bilden Stuckmarmorsäulen, die zum Altar führen, und von den Altarsäulen nur in ihrer Farbigeit unterschieden sind, die innere Raumgrenze. Von großen, durchbrochenen Rocaille-Kartuschen wird das, von Johann Baptist Zimmermann freskierte Gewölbe in der Form einer gedrückten Tonne getragen. Die Säulen sind durch Strebebögen mit korrespondierenden Wandpilastern (ebenfalls aus Stuckmarmor) verbunden. Über den Strebebögen trennen – wie im Hauptraum – durchbrochene Lamellen die Joche, dazwischen sind Hängekuppeln mit Scheinkalotten eingesetzt.

Der Dekorationsentwurf von Weilheim (Farbtafel XIV.2) ist ein Vorentwurf, wie schon Carl Lamb gezeigt hat; anders wären Veränderungen zwischen Entwurf und Ausführung nicht zu erklären. Auch die Autorschaft Dominikus Zimmermanns ist mittlerweile stichhaltig begründet worden.²⁹ Es handelt sich also nicht um einen Entwurf Johann Baptists für seinen Bruder.

Der Entwurf zeigt kaum Abweichungen von der ausgeführten Architektur. Im Dekor aber sind einige für die architektonische Auffassung von Arkaden und Wölbzone signifikante Änderungen zu beobachten. Der Entwurf meint zunächst eindeutig drei Oculi, als durchbrochene Rocaillekartuschen gestaltet; dies wird deutlich an den Gesims- und Giebelstücken über diesen Durchbrüchen. Ein vergleichbares Gesimsstück zu jenem über dem mittleren Oculus findet sich bei Dominikus Zimmermann, wenn auch etwas später, als Fensterbekrönung in Eresing. In der Ausführung verzichtet Zimmermann jedoch auf



übertragen. So nimmt in der Wies ein sonst für den Laien unbetretbarer Raum von höchster Sakralität die Gläubigen auf.²⁶

Über und hinter dieser Architektur erscheint ein weiteres Bild – gewissermaßen eine zweite Bildstufe: Eine Freskomalerei in der Architektur ist ja zunächst für sich schon «Bild», wenn sie aber über und hinter einer abgebildeten Architektur erscheint, dann ist sie Bild vom Bild, nicht nur Abbild des Himmels, sondern Bild eines Himmelsbildes – eine barockrhetorische Form von Transzendenz.²⁷

Die Rolle des Ornaments in diesen Zusammenhängen ist fundamental; die ausführliche Analyse und Interpretation in den zitierten Arbeiten von Hermann Bauer²⁸ und Bernhard Rupprecht braucht hier nicht dargestellt zu werden. In diesem Be-

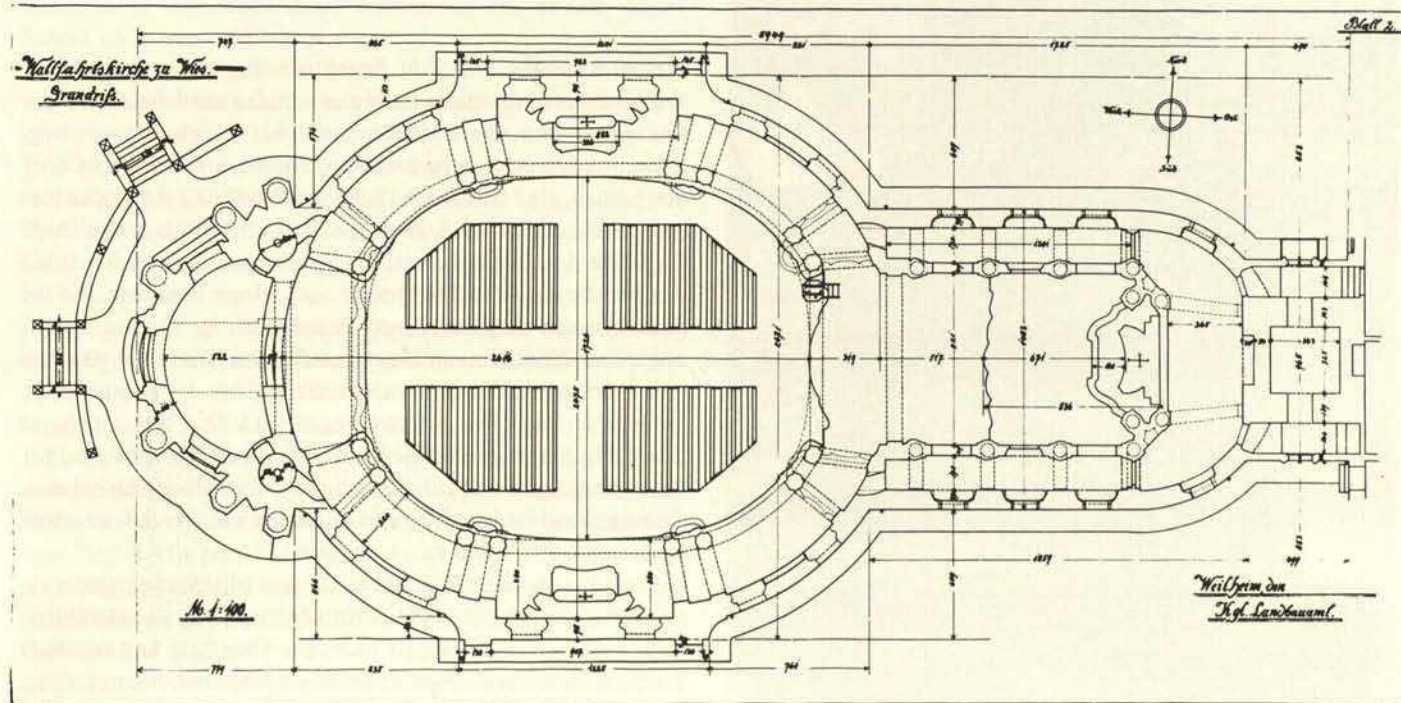


Abb. 7-9. Wieskirche; Querschnitt (S. 84), Längsschnitt (unten) und Grundriß (oben); Bauaufnahmen des Landbauamtes Weilheim vor der Restaurierung 1905

Fig. 7-9. Die Wies; cross section (p. 84), longitudinal section (below) and floor plan (above); measured drawings by the State Building Office in Weilheim before the restoration in 1905

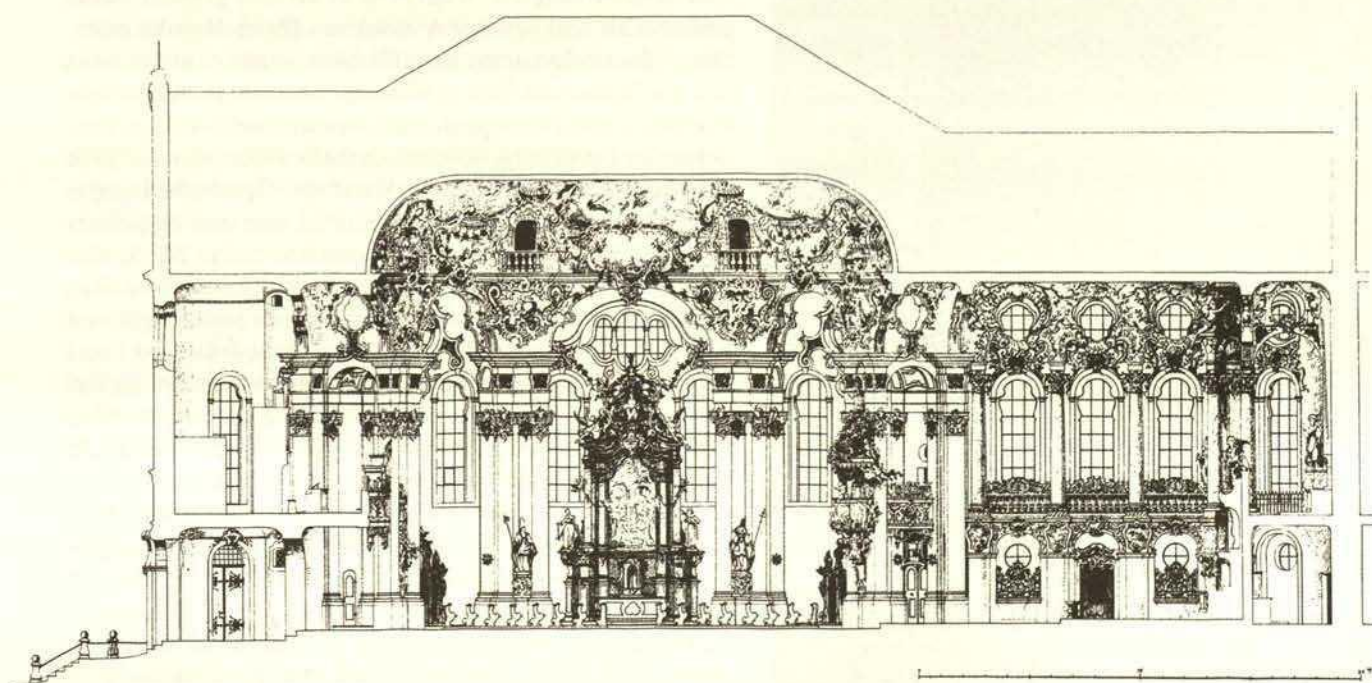




Abb. 10. Weingarten, Querhausaltar, Donato Giuseppe Frisoni, um 1718

Fig. 10. Weingarten, altar in the transept, Donato Giuseppe Frisoni, c. 1718

diesen Abschluß und läßt den Muschelrand unmittelbar im Fresko enden. Allerdings nimmt er von den seitlichen, nach außen gewandten Giebelstücken nur die Muschelkronen weg. Zwischen den genannten drei Abschlüssen, also senkrecht über den Säulen, sind zusätzlich kleine geschweifte Giebelstücke eingesetzt. Eine wichtige Änderung stellen schließlich in den Oculi die Gurte dar, die im Scheitel eingerollt sind. Auf die Rocaillen dort wird verzichtet. Die Betrachtung dieser Elemente, die bei Zimmermann und andernorts eine eindeutige Genese haben, zeigt, daß Zimmermann hier einerseits das Motiv der Arkatur (mit Gurtbögen) verstärkt, andererseits jenes der Fenster nicht aufgegeben hat. Die Arkadenbögen sind also verdoppelt, es gibt ein weiteres (drittes) Geschoß. Die unteren Gurtbögen, mit Brokaten ausgekleidet und damit deutlicher als solche gekennzeichnet, sind in der Mitte von Rocaillen wie von Wasser überspült und nach unten durchgebogen.

Die Zone als Ganzes bildet aus diesem Blickwinkel wieder eine Attika, hier im Sinne eines Attikageschosses, als «durchfensterter Halbstock»³⁰. Sie ist nicht nur Übergang und mit Raffinement dekorierte, nicht näher beschreibbare Ornamentzone, sondern ein kunstvoll aus vertrauten Formen, aus Architektur- und Dekorationselementen kombiniertes Gebilde, das mit der Typogenese auch deutlich an die damit tradierten Inhalte erinnert. Wie im Hauptraum endet hier Innenarchitektur mit einer Attikazone mit Durchbrüchen und Giebelstücken, einer Außenansicht, hinter der der freie (gemalte) Himmel sich wölbt.

Ausstattung

Eine Beschreibung der Wieskirche in der hier geübten Weise, einerseits an «euklidischer Architektur» (Erich Hubala) orientiert – der eindeutigeren Begrifflichkeit wegen –, andererseits mit der Suche nach Typogenetischem beschäftigt, muß notgedrungen eng Zusammengehöriges trennen, aus Gründen übersichtlicher Darstellung isolieren. Deshalb wurde bislang, soweit möglich, die Ausstattung ausgeklammert. Gerade die Integration von Ausstattung und Architektur ist aber eine der hervorstechendsten Eigenschaften des Gesamtkunstwerks Wieskirche.

Nicht selten war mit Blick auf die Werke des Dominikus Zimmermann die Rede von «Überschätzung» seiner Kunst und von «Volkstümlichkeit» in seinem Formenvokabular. Veit Loers hat mit seinem Versuch hier «popularisiertes Rokoko» im Unterschied zum höfischen zu sehen, das Problem gesellschaftlich und «weltanschaulich» erklärt und zwischen den Zeilen die Rangfrage durchscheinen lassen.³¹

Absichtsvoll wird davon gerade hier gesprochen, weil Dominikus Zimmermann in der Altarbaukunst und insbesondere mit Hochaltar und Chor der Wies nicht nur auf der Höhe seiner



Abb. 11. Vilgertshofen, Wallfahrtskirche, Hochaltar von Franz Schmu-
zer, um 1718–21

Fig. 11. Vilgertshofen, pilgrimage church, high altar by Franz Schmu-
zer, c. 1718–21

Zeit war, sondern die Entwicklung auf diesem Gebiet um ein beträchtliches Stück vorangetrieben hat, wenn nicht gar bis zu einer Grenze, wo Steigerung nicht mehr möglich war.³² Dazu sind einige Vorbemerkungen zur Altarbaukunst des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland notwendig, da anders dieser Schritt nicht verständlich wird.

Sieht man von den Vorstufen im 17. Jahrhundert einmal ab, wo Altarretabel mehr oder weniger als «Möbel» in eine klar gegliederte Architektur eingestellt waren, beginnt im frühen 18. Jahrhundert die schrittweise Integration der Retabelaufbauten in den größeren architektonischen Zusammenhang. Als erstes repräsentatives Beispiel für diese Entwicklungsphase können die Querhausaltäre von Donato Giuseppe Frisoni in Weingarten herangezogen werden (um 1718): Die Aufbauten sind in der Proportion auf die Architektur gewissermaßen zugeschnitten und dergestalt eingestellt, daß die Gesimse unvermittelt und wie durchgetrennt an die Stuckmarmorarchitektur der Retabel stoßen (Abb. 10).³³ Soviel zum System.

Einen weiteren Schritt auf diesem Weg geht Egid Quirin Asam. Seine Vorliebe für mehrsäulige Ciborien und Baldachin-konstruktionen führt zur Ausbildung eigener kleiner raumhaltiger Architekturgebilde im Sinne einschlägiger Vorbilder Berninis. Signifikantes Beispiel sind die Kapellenaltäre in der Damenstiftkirche in Osterhofen (um 1732–35, Abb. 12). In den Ovalekapellen sind die seitlichen Wandstücke mit Figurennischen besetzt, die von gewundenen Säulen gerahmt sind. Der Altar steht am Fenster und ist mit Figuren am und im Fenster gestaltet, das formal das Altarbild ersetzt. Durch diese Anordnung und die Verbindung mit Draperien, Ornamenten und Baldachinelementen entsteht die Synthese eines viersäuligen Ciboriums mit einem Rahmenretabel sowie zwei Figurennischen. Das Ciborium füllt den ganzen Kapellenraum aus und bildet damit ein eigenes, unbetretbares Sanktuarium. Trotz aller Versuche in diese Richtung füllt aber auch hier Altararchitektur eine vorhandene Räumlichkeit aus, die vom Architekten vorgegeben und grundsätzlich indifferent auch gegenüber anderen Lösungen ist.

Erst Dominikus Zimmermann gelingt mit der Wies – noch nicht in Steinhausen, ansatzweise nur in der St.-Anna-Kapelle in Buxheim – die völlige Verbindung von Altar und Altarraum, der zugleich Raumarchitektur ist (Farbtafel V). Sowohl Günzburg, wo er selbst den Chor gestaltet hat, als auch das oft zitierte Vilgertshofen, das als Typus eines Wallfahrtskirchendoppelaltars der Wies vorangeht, sind nur Beispiele für eine Altararchitektur, welche in Raumarchitektur eingepaßt ist (Abb. 11). Zimmermann hat schließlich den Chor mit Stuckmarmorsäulen ausgestattet und diese auch im Chorraum herumgeführt. Dort ist auch das Motiv des in der Mitte eingesenkten Arkadenbogens mit darüberliegendem Oculus zu finden; lediglich der Säulenabstand ist größer als an den Flanken des Chores. Im Oculus, der aus dem Umgang – hier zugleich Bereich des oberen Altars – Licht empfängt, steht das silberne Lamm Gottes.

Die Altararchitektur entsteht durch wenige Kunstgriffe:

- Zwei mächtige verdoppelte Piedestale tragen zwei in die innere Chorecke eingestellte Säulen. Die hohen Sockel dienen auch der Überbrückung der Höhe des Erdgeschosses. Diese Säulen sind zwar samt Kapitell den Umgangssäulen gleich gestaltet, aber durch je ein ausladendes, stark farbiges Gebälkstück hervorgehoben. Auch fällt auf, daß sie in einem etwa 45°-Winkel schräg gestellt sind.
- Auf der Höhe der Säulen sind Altarfiguren auf Konsolen angebracht und zwar dergestalt, daß auch die umlaufenden

Arkadensäulen ihnen zugeordnet erscheinen. Die Figuren sind außerdem vor Pilaster gestellt, welche die Lücken zwischen den Altarsäulen optisch schließen und verdunkeln. Die Pilaster sind die wenig konkav gewölbten zwei Vorderflächen eines polygonalen Eckpfeilers, der an vier Seiten mit Stuckmarmor verkleidet, an der Chorungangkante weiß gefaßt ist.

- Entscheidend ist aber – und das wurde immer schon gesehen –, daß die Umgangssäulen bei den großen Altarsäulen



Abb. 12. Osterhofen, Damenstiftskirche, Kapellenaltar von Egid Quirin Asam, 1732–35

Fig. 12. Osterhofen, Church of the Institution for ladies of Rank, chapel altar by Egid Quirin Asam, 1732–35

diesen farbig zugeordnet sind. Sie sind nicht blaugrau sondern rot. Diese Differenzierung hat sich Zimmermann ermöglicht, als er – abweichend vom Weilheimer Entwurf – die Umgangssäulen nicht in rotem sondern blaugrauem Stuckmarmor errichtet hat. Noch während der Faßarbeiten wurde – was die Restauratoren entdeckt haben³⁵ – eine zusätzliche Änderung in diesem Sinne vorgenommen: die Basen der Hochaltarsäulen wurden abweichend von jenen der Umgangssäulen gefaßt.

- Das Zentrum des Altars bildet im Untergeschoß ein ebenfalls zweigeschossiger Aufbau, der über dem eigentlichen Tabernakel die Nische mit dem Gnadenbild enthält. Das Corpus des Mittelbaus ist wie ein Rundtempel gestaltet, an den Volutenpilaster mit kurzen Gebälkstücken angesetzt sind. Der Kuppelaufsatz dient zugleich als Podest für die Figur des Pelikans.
- Im Obergeschoß ist das Altargemälde Zentrum der Anlage. Es ist zwar als Gemälde des Emporenaltars zurückversetzt, wirkt aber in der Entfernung als Altarbild des zweigeschossigen Hochaltars.³⁶
- Dem Altarbild sind zwei weitere Altarfiguren zugeordnet, die etwas höher gesetzt sind, so daß sie aus der Ferne betrachtet auf gleicher Ebene mit den vorderen Figuren erscheinen. Damit verfügt der Altaraufbau als Ganzes über sechs große Altarfiguren (von Ägid Verhelst vor 1749 geschaffen).
- Die sehr komplexe Konstruktion wird im Chorumgang hinter dem Altar durch einen ciboriumartigen Aufbau zusammengefaßt. Gurtbögen sind nämlich von den Umgangsarkaden zum oberen Altar gespannt, wo sie ihre Auflager auf

den «Wandpilastern» zu seiten des großen Gemälderahmens finden, von diesen getragen werden.

- Auf den großen Altarsäulen sind Engelsfiguren angebracht, welche – auch wenn sie den Vorhang halten – dem Typus nach als «Dachungengel» anzusprechen sind; daß Giebelstücke fehlen hat eine andere Erklärung.
- Über den vorderen Teil des Altares – über dem Gnadenbild – ist ein brokatisierter Baldachin ausgespannt, an dessen Rückseite ein Vorhang zu beiden Seiten des Altars herabfällt.

Diese Beschreibung von wichtigen Elementen des Altaraufbaus mag zunächst genügen, um die einzigartige Verschränkung von drei verschiedenen Altartypen zu charakterisieren. Zunächst sind Funktion und Notwendigkeit der großen Ciboriumsarchitektur evident. Der stattliche «Rundtempel» mit dem Gnadenbild wird als plastisches dreidimensionales Gebilde von einer räumlichen Architektur überfangen: Gurtbögen fassen das bemalte Gewölbe vor dem oberen Altar ein; durch den Oculus mit dem Lamm Gottes und unter dem Arkadenbogen hindurch kann diese Räumlichkeit erfaßt werden. Die Schrägstellung der beiden Hauptaltarsäulen setzt das räumliche Gebilde nach vorne fort, ebenso der Baldachin, der im 18. Jahrhundert meist in diesen Typus integriert wird. Wichtig ist unter diesem Aspekt die auffällige Verwendung von Brokatmalereien, auch in den Gurtbögen; ein Motiv, das letztlich an eine Baldachinbespannung erinnert und das – vom Typus her – das fest gebaute Ciborium mit einem «Himmel» auskleidet. Bezeichnenderweise sind im Chor alle oberen Gurtbögen so gestaltet, die unteren und jene im Schiff sind grün gefaßt (Farbtafel V, XIV.3, XXXVII).

Hier wird verständlich, warum im Zuge der jetzt abgeschlossenen Restaurierung die offenkundige Fehlinterpretation von Baldachin und Vorhang von 1950 rückgängig gemacht worden ist (vgl. dazu den Beitrag Caffagi/Hecht-Lang). Im Baldachin war ein Gittermuster aufgemalt, der Vorhang zweifarbig mit goldenem Saum gefaßt – letzteres eine Zierform, die eher für Gewänder als für Brokatvorhänge paßt. Die Rekonstruktion auf gut fundierter Quellenforschung durch die Restauratoren hat die typologisch und damit auch inhaltlich richtige Form wiederhergestellt. Wie an anderen Stellen war auch hier bei Eingriffen im Zuge der Restaurierung die ästhetische Frage sekundär.³⁷ Zur Veranschaulichung dieser, in bayerischen Barockkirchen wichtigen Erscheinung der Baldachinbrokate vergleiche man die brokatierten «Segel» im Gewölbe von Berg am Laim.³⁸

Der obere Altar (Abb. 14), wohl für private Messen der Wallfahrtspriester aber auch des Abtes gedacht, ist im Sockel- und Mensabereich, der vom Gemeinderaum nicht einsehbar ist, verhältnismäßig schlicht gestaltet. Er gehört zum Typus der sogenannten Rahmenretabel: ein Gemälde über der Mensa mit reich gestaltetem Rahmen, von zwei Altarfiguren begleitet. Beispiele dafür gibt es schon in Berg am Laim, in Dießen a. Ammersee und andernorts. Auf die Instrumentierung mit Säulen hat Zimmermann verzichtet. Sie hätte den Kontext mit dem Hochaltar nur verunklärt. Die «Wandpilaster» zeigen keine ausgebildeten Kapitelle, sondern nur Rocaille-Ornamente und ein schmales profiliertes Gesims als Abschluß. Sie sind also eher Lisenen, Dienste für die Gurtbögen und Rücklagen für die Figuren. Der «Kanon» des Rahmenretabels ist eingehalten.

Aus größerer Entfernung aber fügt sich das Bild zum großen sechssäuligen Ädikularetabel zusammen – mit einer Ausnahme. Mächtige Altarsäulen flankieren ein Altargemälde über dem Tabernakel – die Predellenzone ist angedeutet, aber durchbro-

Abb. 13. Nördlicher Seitenaltar / Fig. 13. North side altar





Abb. 14. Wieskirche, oberer Altar (Emporengang), Wölbzone / Fig. 14. Die Wies, upper altar (gallery), vaulted zone

chen –, das Lamm Gottes im Oculus erinnert an ein Oberbild im Altar, wenn auch plastisch gebildet. Auf den Altarsäulen finden wir jene «Dachungengel», die, im Regelfall, auf Giebelstücken lagern und einen Auszug flankieren. Aber eben dieser Auszug fehlt, die Säulen tragen keine Architektur.

Auch hier bricht also, wie in der Raumarchitektur, die gebaute Architektur ab – allerdings ohne Attika. Die Verbindung über den Baldachin in den Freskohimmel ist am Hochaltar unmittelbar vollzogen. Und damit ist auch von oben her der gesamte Chorraum miteinbezogen. Für das System, den inneren Aufbau, die Gestaltungsprinzipien, die in diesem Werk erkennbar werden, bleibt festzuhalten, daß mit der Veränderung des Standorts des Betrachters hier verschiedene Aspekte ein und desselben Gebildes hervortreten oder zurückgedrängt werden. «Die Struktur der Wies ist von systematischen Ambivalenzen beherrscht» (Hermann Bauer, s. seinen Beitrag, S. 73 ff.).

Die beiden Querhausaltäre sind von gänzlich anderem Aufbau in Material und Gestalt als der Hochaltar (Farbtafeln XL, XLI und Abb. 13). Es sind marmorierte Holzaufbauten mit applizierten, vergoldeten Ornamenten und weißgefaßten, geschnitzten Figuren. Schon ihr Erscheinungsbild mit einem etwas lebhaften, unruhig wirkenden Pinselmarmor, der die Formen in ihrer Zeichnung nicht gerade deutlicher hervortreten läßt, und mit den – vor der Restaurierung – matten Oberflächen reicht in der Wirkung für den Gesamtraum nicht an den

Hochaltar heran.³⁹ Das hat dazu geführt, daß man die Querhausaltäre in der Literatur teilweise übergangen hat oder daß die Autorschaft Dominikus Zimmermann für den Entwurf unausgesprochen in Zweifel gezogen wurde. Begründet wurde sie jedenfalls nirgends. Aus den Quellen ist verbürgt, daß der Türkheimer Kistler Dominikus Bergmüller die Altäre 1756 errichtet und mit Ornamentschnitzereien versehen hat. Anton Sturm hat die Figuren geschaffen und Bernhard und Judas Thaddäus Ramis haben Altäre, Figuren und Ornamente gefaßt und vergoldet (1758/59). Die Gemälde von Johann Georg Bergmüller (nördlicher Querhausaltar) und Joseph Mages (südlich) sind 1756 signiert und datiert.

Der komplizierte Aufbau der Altäre ist in seiner Art durchaus anderen zu seiner Zeit, zumal solchen von Dominikus Bergmüller, vergleichbar; dies gilt etwa für Retabel in Heilig Kreuz in Landsberg oder Altäre in Roggenburg⁴⁰: ein viersäuliges Ädikularetabel mit Auszug, das eine innere, kleinere Säulenordnung mit einer größeren überfängt. Auch zeigen viele Retabel jenen hier in der Wies anzutreffenden mehrschichtigen Aufbau, der sich wohl analysieren und in die Entwicklung der Retabeltypen des 18. Jahrhunderts einordnen läßt.

Eine innere kleine Ädikulaarchitektur mit schräg nach innen eingestellten Säulen und giebelförmig aufgeschwungenen Gebälkstücken, einem durchbrochenen Giebel, rahmt das Altargemälde. Die Säulen sind von Pfeilern hinterlegt, die nach außen,

zu den großen Säulen hin – und dafür viel zu klein – mit Pilastern als Rücklagen besetzt sind. Säule, Pfeiler und Pilaster sind jeweils mit einem durchgehenden Gebälk verbunden; so entsteht der Eindruck, es handle sich hier im Kern des Altars um eine konvexe Architektur, die in der Mitte nach vorne offen ist. Diese – vom Altargemälde ausgefüllte – Öffnung ist, vergleichbar einem sogenannten Palladiomotiv, von den eingestellten Säulen flankiert.

Davor und nach außen gewandt ist eine weitere Ädikulaarchitektur angelegt. Die Säulen sind, bei fast gleicher Basis, höher und entlassen aus ihrer Gebälkzone sowohl kleine, mehrfach geteilte und aufgerollte Giebelfragmente als auch Volutenpilaster, die den Auszug rahmen. Dem Typus sind die auf kurzen Giebelstücken postierten Engel (Dachungengel) zugehörig, sowie der giebelartige Abschluß als «zweiter Auszug» mit den kleineren beigeordneten Engelsfiguren. Zusätzlich sind als typologische Rudimente die kleinen Arkadenbögen in der Frieszone des Gebälks über den großen Säulen eingeschnitten: ein Motiv, das an die äußeren Arkaden bei meist sechssäuligen Retabelaufbauten (mit Ädikula innen) erinnert.

Allerdings fällt bei derart genauer Betrachtung auf, daß dieses Gebilde ebenfalls mehrschichtig ist (Abb. 13). Es gibt einen zweiten, inneren Auszug, der die Figur im Auszug unmittelbar rahmt – mit Volutengiebel (eingerollt) und Volutenpilastern, die in halber Höhe des großen Auszugs an der Retabelwand mit

Abb. 15. Amorbach, ehemalige Klosterkirche, Altar des hl. Placidus um 1749

Fig. 15. Amorbach, former monastery church, altar to St. Placidus, c. 1749



Abb. 16. Amorbach, ehemalige Klosterkirche, Altar des hl. Placidus, um 1749, Auszug

Fig. 16. Amorbach, former monastery church, altar to St. Placidus, c. 1749, suprastructure

konsolartigem Anschnitt ansetzen. Eine gewisse Verunklärung der Schichten im Sinne einer wechselseitigen Durchdringung ist dadurch herbeigeführt, daß das Gebälk der großen Säulen eine nach oben gerollte, zweifach geteilte Volute entläßt, die zugleich eine weitere Wandschicht vor der Auszugsrückwand abschließt, aber als deren Abdeckung bis zum Grund der hinteren Auszugswand reicht.

Diese Mehrschichtigkeit in allen Bereichen des Retabels kann am schlüssigsten aus der Vermengung zweier Retabeltypen erklärt werden. Eine kleine, räumlich angelegte Architektur wird von einer größeren Ciboriumsarchitektur überfaßt. Der weit verbreitete Grundtypus des Baldachins von Bernini in St. Peter in Rom erfährt in dieser auch bei Johann Michael Feichtmayr und anderen Ausstattungskünstlern des 18. Jahrhunderts üblichen Verbindung mit einer klassischen Ädikula seine letzte Ausprägung. Allerdings sind diese Gebilde so ineinandergeschoben, in perspektivischer Verkürzung (real) gebaut, daß sie ihrer räumlichen Dimension weitgehend verlustig gehen und in der flächigen Ausbreitung vor der Wand ohne größere Schwierigkeiten Elemente des Ädikularetabels integrieren. Eine vom Typus her als räumlich zu charakterisierende Architektur – oft werden damit mächtige Tabernakel und Figurengruppen überbaut – verbindet sich mit einem eher flächigen System, das gerne Gemälde als Hauptelement präsentiert.

Für die Querhausaltäre der Wieskirche läßt sich diese Integration so beschreiben: Die ausgestellten großen Säulen tragen

als Ciboriumssäulen Giebelvoluten, an deren Fußpunkten Engel angeordnet sind. Das Ciborium zeigt aber nur die vorderen zwei von den notwendigen vier Säulen. Es ist nur scheinbar räumlich, denn gerade dort, wo sich die Räumlichkeit am deutlichsten zeigen könnte, in einer von vier großen Voluten gebildeten Bekrönung (vgl. etwa Altäre von Balthasar Neumann in Worms und Bruchsal oder von Asam in München), ist durch den Einsatz eines Auszugs mit Figur und Wolken vor einer Rückwand diese Räumlichkeit verstellt. So können die Engel kleine Giebelstücke als Postament erhalten und zugleich Dachungengel sein, die Giebelvoluten an die Rückwand angelegt, zu Volutenpilastern umgedeutet werden. Der oberste Abschlußbogen wäre, zum Ciborium gehörig, ein Diadembogen, dreipaßförmig, als Rahmen für einen Baldachin nach vorne gewölbt.

Dem Typus Ädikula aber sind schließlich noch die großen Altarfiguren über der Predellenzone zuzuordnen. Ihre Konsolen sind aus einer Wandschicht des Retabels entlassen, die zum inneren «Gebäude» des Altars – mit den kleinen Säulen – gehört. Von den Pilastern weg schwingt ein konkaver Bogen zu den Figuren und zeigt – nur bei naher Betrachtung – daß es sich im Kern hier um eine Art von konvex-konkav geschwungener Fassadenarchitektur handelt. In dieser Schicht ist ein Volutenpilaster an diese Fassade angelegt, der bis in die Giebelzone hochgeführt ist. Aus natürlichem Abstand betrachtet, stellt sich dieser Eindruck nicht ein. Vielmehr wird diese Schicht mit den Voluten, die zu den Figuren hin abrollen, als eigene Wandschicht gesehen, hinter der ganzen Altararchitektur.

Und damit kann nun der gesamte Aufbau der Querhausaltäre in ihrem Verhältnis zur Raumarchitektur näher definiert werden. Die Altäre sind sehr schmal, bzw. hoch proportioniert und in die stark durchfensterte Querhauswand eingefügt. Die Verbindung zur Architektur ist mangels konkreter Anknüpfung in Material, Form oder Farbe nicht hergestellt. Der Altar erscheint wieder als «Möbel», wie schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts, und differiert deshalb strukturell erheblich von der fortschrittlichen Lösung des Hochaltars der Wieskirche. Doch gibt gerade der Umstand, daß hier so viele Schichten, verschiedene Systeme, ineinandergreifen, einen wichtigen Hinweis. Die Altararchitekturen bringen sich mit dem jeweils anderen architektonischen System ihren Bezugsrahmen mit. Die hintere Wandschicht erweckt sogar den Eindruck, sie sei als architektonischer Hintergrund die Folie und der größere Rahmen für die vorne aufgeführte Altararchitektur. Deutlicher wird das, wenn man sich die Mühe macht und dieses System eines Altars, der seinen eigenen architektonischen Bezugsrahmen «mitbringt», etwa an den Nebenaltären von Johann Michael Feichtmayr in Amorbach betrachtet (Abb. 15, 16).⁴¹

Dann wird auch klar, daß es sich bei den deutlichen Unterschieden zwischen Hochaltar und Querhausaltären in der Wies zunächst um eine entwicklungsgeschichtlich begründete Verschiedenartigkeit handelt. In der Fortsetzung der Entwicklung in der Mitte des 18. Jahrhundert lösen sich die Altäre wieder aus dem größeren architektonischen Zusammenhang, nehmen Architektur «mit» und werden immer bildhafter (z. B. Querhausaltäre in Rott a. Inn oder die Straubischen Altargruppen in Ettal). Die Wies ist da keine Ausnahme; vielmehr deckt sich der entwicklungsgeschichtliche Abstand zwischen Hochaltar und Querhausaltären in etwa mit der zeitlichen Differenz, die durch die Baugeschichte gegeben ist: Planungsphasen jeweils ca. 1745/46 und 1755/56.

Die Wahl und Bauart eines solchen Typus für die Querhausaltäre ist natürlich nicht nur zeit- und stilbedingt gewesen. Es

war günstig, im schmalen hohen Umgang den Retabelaufbauten wenig wirkliche Raamtiefe zu geben – es war schlicht zu wenig Platz für eine andere Lösung. Zugleich aber wird Räumlichkeit vorgetäuscht, das Querhaus durch eine perspektivisch angelegte Altararchitektur scheinbar erweitert. Wer diese Erweiterung aber optisch, realperspektivisch zu sehen erwartet, wird enttäuscht sein. Der Betrachter muß sich auch hier auf die Wirkung einer zweiten Bildstufe einlassen. Das räumliche Ciborium ist nicht wirklich, es ist, wie in der Raumarchitektur, abgebildete Altararchitektur – Bild eines Altars.

Die hier versuchte Analyse dürfte jedenfalls gezeigt haben, daß Logik in Material und Aufbau, gar Statik eben hier nicht zu erwarten sind. Die «Logik» ist eine andere, barockikonologische (vgl. Beitrag Hermann Bauer, S. 73).

Schließlich noch Anmerkungen zur Herkunft des Entwurfs für die Seitenaltäre. Bei genauer Betrachtung spricht doch einiges für Dominikus Zimmermann als Verfasser, aber wohl in engster Zusammenarbeit mit Dominikus Bergmüller, mit dem er auch andere gemeinsame Projekte verwirklicht hat. So fällt auf, daß Zimmermann häufiger eine sehr kleine Säulenordnung in eine größere eingestellt und oft noch größere perspektivische Wirkung als hier bei den Seitenaltären der Wies erzielt hat (vgl. Günzburg, Eresing, Pöding, Abb. 18). Auch Details der Gesimsbildungen mit nach innen gerollten Voluten, Umwandlung in Ornamente, Unterbrechung der Profile usw. zeigen eher seine Handschrift. Diese Kennzeichen sind so deutlich, daß

Abb. 17. Pöding, St. Maria von der Versöhnung, Choraltar um 1760
Fig. 17. Pöding, St. Mary of Atonement, altar in the choir, c. 1760





Abb. 18. Obermarchtal, ehemalige Prämonstratenserklosterkirche St. Peter und Paul, Langhaus mit Blick in den Chor

Fig. 18. Obermarchtal, former Premonstratensian monastery church St. Peter and Paul, nave with view into the choir

man ihm ohne Zögern etwa den Entwurf für die Seitenaltäre in der Pfarrkirche in Penzing bei Landsberg zuweisen könnte. Anderes aber, wie die Gestaltung des Auszugs, die Ornament-schnitzereien selbst oder die Kapitellbildungen, lassen den Einfluß Bergmüllers erkennen.

Nicht auf alle Teile der Ausstattung kann hier eingegangen werden, bleibt noch die *Kanzel* zu betrachten (Farbtafel LIII). Der Aufbau des Kanzelkorbes ist im wesentlichen traditionell; aber schon der Fuß der Kanzel zeigt jene Grottenarchitektur im Ansatz, die dann bei der Bekrönung der Kanzel zum Gestaltungsprinzip wird. An einen Schalldeckel erinnert nur noch das geschwungene Gesims, das zugleich Kronreif über dem offenen Kanzelraum und Basis für den ornamentalen Aufbau darüber ist.

Im Beitrag der Restauratorinnen Brigitte Hecht-Lang und Jutta Minor werden die Materialien und das ursprüngliche Erscheinungsbild der Kanzel charakterisiert. Dies ist umso wichtiger, als gerade hier in manchen Teilen die Oberflächen am intensivsten unter Alterung und deshalb auch unter späteren Bearbeitungen gelitten haben. Hier ist die restauratorische Untersuchung Möglichkeit und Aufforderung für den Betrachter, das Original vor seinem geistigen Auge wiederentstehen zu lassen. Eine «Rekonstruktion» war weder aus konservatorischen Gründen wünschenswert, noch technisch machbar.

Während der Kanzelkorb und das Gesims der Bekrönung aus Stuckmarmor gefertigt sind, sind alle Ornamente aus Stuck, vergoldet, versilbert und vor allem lüstriert. Auch der Vorhang ist aus Stuck, grün und gold gefaßt. Eine mehrfach durchbro-

chene Rocaillearchitektur türmt sich als Bekrönung der Kanzel auf. Motive von Baldachinbekrönung, aber auch direkt von Kronen sind mit Voluten und Durchbrechungen zitiert. Der Vorhang verstärkt die Erscheinungsweise als Baldachin. Aber dort, wo man eher einen Wolkenturm mit Putten erwarten könnte als eine Grotte, ist eben eine solche Grottenarchitektur aufgerichtet. Die Grotte ist aus Rocailen, Muschelwerk, dem Grundstoff des Rokoko (Hermann Bauer) gebildet. Die Lüstrierungen sind für diesen Eindruck wesentlich, weil sie den Charakter von tropfendem und fließendem Wasser, das in allen Farben schillert, erst hervorrufen – bzw. hervorgerufen haben. Die Verspiegelung des Inneren bewirkt eine Verstärkung der Glitzereffekte (Farbtafel LI); sie hat in den Inkrustationen der Grottenarchitekturen schon der Renaissance ihre Vorstufen. Zur Ikonologie hat sich Norbert Lieb geäußert.⁴²

Licht und Farbe

Mit einiger Konsequenz wurde bislang vermieden, von Licht und Farbe zu reden. Einerseits sollte es keine Wiederholungen geben, andererseits erfordert die Darstellung den Zusammenhang und einige für die Begründung notwendige allgemeine Erklärungen vorab: Wenn von Licht und Farbe im 18. Jahrhundert die Rede ist, erscheint es sinnvoll sich zu vergegenwärtigen, daß sich unsere Sehgewohnheiten seit dieser Zeit nicht ein wenig sondern grundstürzend gewandelt haben.

Farbe war und ist immer Farbe von etwas, keine selbständige Erscheinung. Wir sehen kein Blau, sondern zunächst etwas Blaues, eine Farbigkeit und nicht die Farbe als solche – besondere Umstände oder künstlerische Prozesse, welche eine optische Ablösung der Farbe von ihrem Träger begünstigen, können hier unberücksichtigt bleiben. Lassen wir die Farbe beim «Ding», dem Körper, dem Stoff, dann erkennen wir ohne Mühe den ursprünglichen Zusammenhang von Licht, Farbe und Körper. Farbigkeit ist ein Index von Stofflichkeit.⁴³

Damit eröffnet sich die Möglichkeit, Grade von Intensität zu beobachten: Intensive Farbigkeit vermittelt den Eindruck von Dichte, Massivität, Präsenz des Körperlichen (z. B. an roten Säulen zu sehen), helle Farbigkeit den Eindruck von dünnen Schichten (z. B. Kulissenartiges), leichten Stofflichkeiten und Körpern, Schwerelosigkeit. Gänzlich Farbloses wirkt dementsprechend substanzlos.

Damit wird auch die Abhängigkeit vom Licht deutlich. Grade von Intensität des Lichtes sind wirksam für den Eindruck von Farbigkeit. Ein Mangel an Licht läßt die Farben im Dunkel verlöschen, eine Überhelle läßt alle Farbigkeiten blaß erscheinen. Volle, intensive Farbigkeit bedarf eines ausgewogenen Verhältnisses von Licht und Körper.

Dieser Zusammenhang ist seit dem 18. Jahrhundert schrittweise, aber kontinuierlich im Sehen verloren gegangen. Die Entwicklung, nicht nur in der Bildenden Kunst, ist beim abstrakten Sehen angelangt. Farbe wird als solche, losgelöst vom Ding betrachtet. Der Schwarzweißfilm in neuerer Zeit hat die Zuschauer im wesentlichen vollauf befriedigt; die Frage nach der kafkaesken Abstrusität einer solchen Dingwelt, wäre sie Wirklichkeit, wurde kaum je gestellt. In der Kunstbetrachtung entwickelte sich die Neigung zuerst, im Sehen die Farben von den Dingen zu lösen, sie «frei» verfügbar zu machen und sie optisch untereinander in Beziehung zu setzen; im farbig gefaßten Kirchenraum nach derartigen, vom Bestand losgelösten «Farbkompositionen» zu suchen, ist üblich geworden.

Auch wenn die Ansätze zu dieser Entwicklung schon im 18. Jahrhundert liegen, so erscheint es doch angemessen und verspricht neue Einsichten in bestehende Zusammenhänge, wenn man versucht, für die Betrachtung der Wieskirche die oben beschriebene Sehweise im Denken und im Schauen wiederherzustellen. Der architektonische Aufbau der Wieskirche als Ganzes, aber auch eine Fülle von Details verraten, daß Dominikus Zimmermann Licht und Farbe als wesentliche Gestaltungsmittel genutzt hat. Natürlich steht die Wies auch in dieser Hinsicht zunächst in einer älteren Tradition. An den besten Bauten der Vorarlberger Baumeister, wie etwa in Obermarchtal, wurde schon lange ein subtiler Umgang mit dem Licht beobachtet (Abb. 19). Werner Oechslin hat in Vorarlberger Bauten jene lichterfüllten Kapellenräume zwischen mächtigen Wandpfeilern dann «Lichtkammern» genannt und in fortgeschrittenen Systemen dieser Art, wie Zwiefalten von Johann Michael Fischer, eine «Lichtrahmenschiene» gesehen⁴⁵ – in Abwandlung des anschaulichen Begriffes «Lichtrahmen» von Norbert Lieb.⁴⁶

Im wesentlichen zeigt sich in diesen Bauten eine Tendenz, das Tageslicht nicht nur schwach gefiltert durch die mit Mondscheiben verglasten Fenster, fast ungehindert, in den Kirchenraum einzulassen, sondern eine, auf vielfältige Weise das Licht modulierende Raumzone zwischen Außenwand und inneren Raum zu legen. Deutlicher wird diese Absicht, wo ein Konnex zwischen konzentrierter, kleinerer Lichtquelle – Fenster in der Außenwand – und größerer, weniger intensiv wirkender «Lichtwand» – Innenraumgrenze – festzustellen ist. Musterbeispiel kann die Damenstiftkirche in Osterhofen (Abb. 20) sein, wo die Durchgänge und Durchblicke in die Seitenkapellen und Emporenräume so gestaltet sind, daß im Kirchenraum der Eindruck einer Fensterarkadenhochwand entsteht, die das in den farbig ausgestalteten Kapellen modifizierte und abgedämpfte Licht in den Innenraum entläßt.

Genau dieses Prinzip hat Dominikus Zimmermann in der Wies aufgegriffen, verwandelt und konzentriert. Schon der Entwurf von 1743 zeigt für den Chor eine deutliche Verbindung von äußerer Fensterwand und inneren Öffnungen. Die Laibungen bei den Pfeilern oder Säulen sind spiegelbildlich zu denen der Fenster ausgebildet – das Licht schon dadurch im Umgang des Chores gesammelt und dann, abgestuft, in den Kernraum entlassen.

Und was am ausgeführten Bau wegen der Überfülle an Formen und Farben an Stuck und Bildern schwieriger zu erkennen ist, das zeigt der Dekorationsentwurf von Weilheim: nämlich, daß die Oculi in den Arkadenbögen – so wurden sie typogenetisch bestimmt – die innere «Projektion» der Oculi in der Außenwand sind.⁴⁷ Aber auch die großen Fenster sind nach innen abgebildet – schwieriger zu visualisieren, weil alle Wand zwischen den Säulen fehlt, ausgezehrt ist. Fenstergruppen dieser Art sind ja ein vielgebrauchter Typus gewesen (vgl. etwa Heilig Kreuz in Landsberg am Lech).

Die Übertragung dieses Prinzips in den Hauptraum ist Zimmermann durch einige gezielte Veränderungen – vom Entwurf zur Ausführung – gelungen:

- dünnere Pfeiler (Doppelpfeiler) in regelmäßiger Anordnung, die sich auf die Fenstergruppen in der Außenwand beziehen;
- schmalerer Umgang, an den Chor angeglichen;
- Zuordnung der großen inneren Arkadenbögen zu jenen Bögen, die über die Fenster gespannt sind.

Es muß nicht im Detail gezeigt werden, wie die Thermenfenster gerahmt sind und ihre Grundform und Rahmung in vielfältiger Weise mit den Gurtbögen, ja sogar den Zwickelkartuschen –

die durch Bilder «geöffnet» sind – korrespondieren. Carl Lamb und Bernhard Rupprecht haben die Lichtsituation in der Wieskirche und ihre Bedingungen ausführlich analysiert.⁴⁸ Hier soll nur gerade soviel dargelegt werden, daß so außergewöhnliche Befunde, wie sie an den Fensterlaibungen am Außenbau aufgetreten sind, eine einigermaßen hinreichende Erklärung finden. In den Laibungen am Außenbau wurde eine intensive ockergelbe Fassung entdeckt, die vom Fenster weg in der Laibung strahlenförmig nach außen abgeschwächt ist (s. Beitrag Michael Kühenthal). Natürlich kamen für die Wies keine gelben Fenster in Frage, wie etwa Asam sie von Berninis Cathedra für viele seiner Chorfenster übernommen hat. Doch ist eine gezielte Gestaltung des Lichtes als sichtbares und wirksames «Gnadenlicht» evident.

Abb. 19. Osterhofen, Damenstiftskirche, Kapellenaltar

Fig. 19. Osterhofen, Church of the Institution for Ladies of Rank, chapel altar





Abb. 20. Wieskirche; Blick zur Nordseite von Zentralraum und Chor; die Aufnahme von Carl Lamb verdeutlicht auf sehr eindrückliche Weise die Lichtgestaltung im Innenraum der Wies, die bis zur optischen Aufhebung von Stofflichkeit und Schwere der Architektur führt

Fig. 20. Die Wies; view toward the north side of the central space and choir; the photo by Carl Lamb impressively illustrates the design of the lighting in the interior space, leading to an optical annulment of the materiality and weight of the architecture

Nicht allein der Zusammenhang von äußerer Raumschale und die im ganzen Gebäude herumgeführte Lichtrahmenschicht sind von größter Bedeutung für die Erscheinung des Kirchenraumes, sondern mehr noch Zimmermanns Bestreben, eine intensive und fast allgegenwärtige Helligkeit zu schaffen (vgl. Abb. 20 und 21). Mit allen nur erdenklichen Kunstgriffen ist vermieden, Zusammenhänge von starker Beleuchtung und Schatten wirken zu lassen. Beleuchtung und Schatten lassen an Körperlichkeiten intensive Farbigkeiten entstehen und vermitteln den Eindruck von Massivität und Schwere. Eine Erscheinung, die an fast jedem hochbarocken Kirchenbau beobachtet werden kann.

Zimmermann hat vielfach aber gerade solche Kontraste, die diesen Eindruck begünstigen würden, aufgehoben:

- die Freipfeilerpaare sind als Doppelpfeiler selbst lichtdurchlässig;
- die Pfeiler sind zum einen von einer besonderen formalen Qualität als Komposition aus Säule und Pfeiler, zum anderen geben sie mit ihren sanften Rundungen und abgefasten Kanten Beleuchtung und Schatten kaum Angriffsflächen;
- der Verzicht auf die Emporen im Umgang des Gemeinde-raums (noch im Entwurf von 1743 vorgesehen) vermeidet

Dunkelzonen, die mit architektonischen Mitteln kaum wirkungsvoll aufzuhellen gewesen wären;

- die Durchbrüche in den trennenden Lamellen der Längstonnen über Emporen und Umgang lassen dämmerige Zonen sehen, wo man dunkle Bereiche erwarten dürfte;
- Reflexion von hellen Wand- und Stuckflächen ergibt eine zusätzliche Aufhellung der dem Licht abgewandten Partien; Schatten werden damit gemildert oder aufgehoben.

Die allseitige Helligkeit in der Wieskirche läßt also kaum deutliche Beleuchtung-Schatten-Zusammenhänge entstehen und verstärkt so jenen Eindruck von Schwerelosigkeit der Architektur, der schon allein durch die filigrane Ausbildung konstruktiv wichtiger Bauglieder bewirkt wird.⁴⁹ Dazu tragen die weißen Freipfeiler und die weißen Flächen erheblich bei. Betreffen doch diese farblosen – also in ihrer Stofflichkeit und Dinglichkeit zusätzlich optisch aufgehobenen – Bereiche gerade das statische Gerüst (vgl. Beitrag Hermann Bauer).

Nun gibt es aber unübersehbar auch intensivste Farbigkeit in der Wieskirche. Sie könnte mit dem Eindruck von Stofflichkeit und Körperlichkeit das Bild der überwirklichen, abgebildeten Architektur empfindlich stören. Doch sind diese Farbakzente in ein differenziertes Gesamtkonzept der Licht- und Farbwir-

kungen bewußt miteinbezogen. Hierbei wird durchaus an Gestaltungstraditionen in den Barock- und Rokokokirchen Südbayerns angeknüpft:

- Alle Gemälde sind stark farbig;
- auch Altäre und Kanzel sind von intensiver Farbigkeit;
- der Stuck ist meist sehr hell gefaßt;
- Altarfiguren und Kirchenväterfiguren sind weiß.

Als Erklärungsmodell bietet sich hier das Verhältnis von Nähe und Ferne des Gläubigen zu den verehrten oder auch nur betrachteten Gegenständen im Kirchenraum an. Respektvolle Distanz war in Sakralräumen aus verschiedenen Gründen gefordert; für die Erfahrung einer anderen Wirklichkeit, eines «neuen Himmels», wie es in einer Festpredigt des 18. Jahrhunderts heißt, wird aber eine gemeinsame Ebene hergestellt.

So erklärt es sich, daß dreidimensionale, begreifbare Gebilde, wie es Altäre meist sind, ihrer sakralen und liturgischen Distanz zum Gläubigen wegen, in intensivster Farbigkeit erscheinen können. Gemälde sind zwar stark farbig und zeigen eine in dieser Hinsicht «intakte» Bildwelt, sind aber durch ihre Zweidimensionalität Abbilder schon der Gattung nach – und meist auch noch durch natürliche Distanz (Deckenbilder, Altarbilder) entrückt. Bildwerke, dreidimensional, oft lebensgroß wären nur greifbar nahe – auch am Altar –, wenn sie nicht in völligem Weiß, farblos, in gewisser Weise entstofflicht vor uns stünden.

Dieses Erklärungsmodell stützt sich auf in Sakralräumen des 18. Jahrhunderts immer wieder zu beobachtende Gestaltungsprinzipien, Ausnahmen können selbstverständlich gefunden werden.⁵⁰

Im Chor der Wies ist die Farbigkeit von besonderem Interesse, zumal nun bekannt ist, daß der jetzige Zustand, auch nach der Restaurierung, vor allem im inneren Gewölbebereich die originale Oberfläche des 18. Jahrhunderts zu 90% zeigt.⁵¹ Neben einer ikonologischen Deutung der roten und blauen Säulen im Altarraum⁵² kann nicht übersehen werden, daß Zimmermann mit der blaugrauen Tönung der Stuckmarmorsäulen auf dem Emporenweg deren statische Funktion unterdrückt, den Eindruck von Schwerelosigkeit evoziert und damit ihre Ausdrucksqualität als bloße Würdeform unterstrichen hat. Die differenzierte Wirkung von Blauem kommt hier allerdings erst im Kontrast – als sog. Induktionswirkung der Farbe – mit den roten Altarsäulen zum Tragen; in Wirklichkeit sind die Säulen fast grau. Daß das tiefe Rot der Hochaltarsäulen dem Zentrum des Kirchengebäudes Gewicht verleiht und volle Aufmerksamkeit sichert, muß nicht begründet werden. Rot als Farbe ist auch Präsenz des Lichtes. Zugleich aber schafft die intensive Gegensätzlichkeit von Rot und Blau die optische Möglichkeit, Farbe vom Gegenstand zu lösen, die Bildhaftigkeit des ganzen Chores deutlicher zu erfassen. Der intensiv blaue Baldachin tut dazu ein Übriges.

Diese Tendenzen verstärken unter anderem auch noch starke Glanzeffekte. Untersuchungen haben gezeigt, daß der Stuckmarmor im Chor nicht geschliffen und poliert, sondern mit hochglänzendem Lack überzogen war (s. Beitrag Walch, Farbtabelle XLVII).⁵³ Die Lichtflächen und Lichtlinien, die dadurch auf dem Stuckmarmor entstehen, geben ihm den Charakter von Edelsteinen (Rubin, Lapis,...), mildern aber auch die stoffliche Wirkung der Farbigkeiten darunter.

Auch die Querhausaltäre sind stark farbig gefaßt. Sie setzen wichtige Akzente im architektonischen Aufbau, sie markieren eben ein «Querhaus», das nur im Ansatz existiert. Und doch ist auch hier die Wirkung des Stofflichen, Greifbaren, erheblich reduziert. Die Altäre sind in die Querhauswand zwischen die

Fenster fast randgenau eingepaßt: So entsteht ein Hell-Dunkel-Gegensatz, der nur das formale Gerüst betont, umrißhaft wie ein Scherenschnitt, so wird auch die Körperlichkeit der Altäre optisch reduziert.

Zusätzlich ist die Marmorierung farblich so angelegt, daß Hell-Dunkel-Kontraste innerhalb der Altäre fast aufgehoben sind; d.h. die Helligkeitswerte von Rot und Grün/Blau sind einander so angeglichen, daß die Formen sich nur im Farbigen gut erkennen lassen. Die Probe aufs Exempel bilden Schwarzweißphotographien, die nur ein undeutliches Bild der formalen Details vermitteln.

Und schließlich nimmt auch hier ein intensiver Oberflächenglanz den noch mächtigen architektonischen Gebilden viel von ihrer Schwere und Stofflichkeit. Glanzflächen und vor allem Glanzlinien steigern die Hell-Dunkel-Wirkung noch mehr, helfen die Wirkung von Beleuchtung und Schatten aufzuheben. Daneben stellt der Eindruck von Stuckmarmor, der durch diesen Glanz hervorgerufen wird, wieder die bis zur Restaurierung vermißte optische Verbindung der Querhausaltäre mit dem Hochaltar her.⁵⁴ Diese wichtigen Gesichtspunkte haben den Ausschlag für die Entscheidung gegeben, einen Firnisüberzug aufzubringen, der in seiner Wirkung dem historischen Überzug entspricht.

Der Stuck im Chor zeigt eine sehr plastische, körperhafte Ausprägung. Die Rocailles und damit die Muschelmotive tre-

Abb. 21. Wieskirche; Blick in den Chor, Südseite; in der Aufnahme wird deutlich, wie die oberen Chorarkaden und die Oculi als «Fenster» der inneren Raumschale wirken

Fig. 21. Die Wies; view into the south side of the choir; the photo makes clear how the upper choir arcade and the oculi function as "windows" for the inner space



ten weit aus der Wand hervor; Palmzweige, Blütenzweige, Blattrosetten und allerlei Muschelwerk mit Rippen, Kalkkrusten und gezackten Muschelrändern sind naturalistisch gebildet. Dieser Körperhaftigkeit entspräche natürlicherweise auch eine intensive Farbigkeit – in Übertragung des «Nordenfalkschen Gesetzes». ⁵⁵ Zimmermann verhält sich aber auch hier ambivalent. Einerseits ist das Muschelmotiv durch die Andeutung von sprühendem Wasser betont – in den Muscheln z. B. gibt es dunkelgrüne Schattierungen – und die Palmzweige sind grün-gelb gefaßt, andererseits sind Zweige mit Blüten und Blättern golden gefaßt, ebenso fast alle Lichtkanten und -ränder. Damit ist sowohl die Möglichkeit der Anschauung der Wirklichkeit gegeben, als auch zugleich im ornamentalen Lichtlineament deren Aufhebung und Entrückung. Die Befunde an der Raumfassung haben in diesem Zusammenhang auch geklärt, daß die gemalte Fortsetzung der stuckierten und vergoldeten Zweige auf dem Wandgrund original ist. Ein Spiel des Künstlers mit dem ständigen Wechsel von der dritten zur zweiten Dimension, stuckiert – gemalt, das auch an anderen Stellen im Kirchenraum noch zu finden ist.

Die gesteigerte Dichte und Körperhaftigkeit von Aufbau, Dekor und Fassung im Chor gegenüber dem Hauptraum muß allerdings nicht überraschen. Der Chor der Wies ist «unbetretbar» (Bernhard Rupprecht), er befindet sich in einer sakral/liturgisch begründeten Distanz zum Betrachter. Er ist die Verbindung von Altar- und Raumarchitektur, ein geschlossenes Altarhaus; Anspielungen auf den Typus des Templum Hierosolymitani gibt es einige, wenn auch im weitesten Sinne. ⁵⁶ Neben den Säulen wird hier auf die grünen Rücklagen in den Kapitellen – gesteigert bei den Altarsäulen – verwiesen; dichte Farbigkeit (Azurit und Malachit) erweckt den Eindruck von Edelsteineinlagen wie etwa Smaragd (Farbtafel XXXVII). Im Chor treten an den Außenwänden auch größere intensiv grüne Kartuschenfelder in der Art von *pietra-dura*-Einlagen auf.

Eine ausführliche Beschreibung aller gefaßten Bereiche und Elemente würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen; sie kann vom Leser selbst besser nachvollzogen werden im Studium des Arbeitsberichts der Arbeitsgemeinschaft Raumschale Wies (S. 532 ff.) und ist so nur direkt vor dem Original sinnvoll.

Einige Prinzipien der Farbfassung im Hauptraum – auch in Hinblick auf den zeitlichen Abstand der Ausführung zum Chor – sind aber noch darzustellen. Die wichtigste Entdeckung, die im Zuge der Restaurierung gemacht wurde, ist die Erkenntnis, daß der Fassungs Aufbau in der Wieskirche im wesentlichen in drei Stufen vor sich gegangen ist:

1. Fassung des Chors – bis Mitte der Wölbzone (1749),
2. provisorische Fassung (Vorfassung des Hauptraums – ohne Vergoldung – zur Einweihung der Kirche (1754),
3. Überfassung der Vorfassung durch Bernhard und Judas Thaddäus Ramis ab 1756 (?) im Hauptraum, kaum dann erst im unteren Bereich des Chors, wie es von den Restauratoren für möglich gehalten wird. ⁵⁷

Die Fassung des Hauptraums, die sicher erst fünf bis zehn Jahre nach jener des Chors anzusetzen ist, zeigt deutliche Unterschiede. Schon die Stuckierung ist teilweise noch großzügiger, in den Vasenbekrönungen und über den Grotten raumgreifender, körperhafter angelegt; die Rocailles sind großflächig ausgebreitet, entlassen aus Aufrollungen Pflanzen oder kleine Wasserfälle, Girlanden, auf Drähten aufgezogen, schweben vor dem Wandgrund (Farbtafel VI, X und Abb. 1a, S. 129).

Die Farbfassung ist weniger dicht als im Chor. Sie betont bald Vertiefungen mit blauen Farbdruckern, löst andere flächige

gebilde mit Tupfern auf (Farbtafel XVIII). Vorherrschende Stuckfarbigkeit ist hier Smalte neben etwas Ocker und Rosa, vor allem an den Bändern und Faschen. Über Smalte wurde jüngst an anderer Stelle schon berichtet. ⁵⁸ Von Bedeutung ist hier die Eigenschaft dieser Kobaltglasfritte, zu glitzern, das Licht vielfältig zu brechen und damit den Eindruck von Wasser, Gischt, bis hin zu Atmosphäre, den helles Blau ohnedies erzielen kann, zu steigern.

Hier darf nun differenziert werden: Im Unterschied zum Chor, wo Licht noch direkter, gezielter, partiell im Sinne von Beleuchtung wirkt – durch die Oculi und den engeren Raum –, dazu die Farbigkeit deutlicher und konkreter das Stoffliche zeigt, ist im Hauptraum die allseitige Helligkeit durch eine große Ausbreitung von Smalte verstärkt. Die Farbfassung ist hier lockerer, läßt weißen Grund frei oder auch die Vorfassung durchscheinen. Auch smalteblaue – eigentlich aufhellende – Schatten sind teilweise um den Stuck an die Wand gelegt. Der oben schon beobachtete Wechsel von plastisch gebildeten und gemalten Teilen ist intensiver: Vergoldete Kalkkrusten in Muschelschalen stehen neben blau gefaßten oder nur blau gemalten. Blattwerk, Muschelwerk, aber auch kleine Voluten (neben den Vasen z. B.) sind in Smalte gefaßt und damit phänomenal aus einem Stoff. Dies ist ein gravierender Unterschied zur Fassung im Chorraum, wegen der gesteigerten Bildhaftigkeit. Die Dinge erscheinen keineswegs farblos, aber aus einem und demselben Substrat gebildet; Schaum, Wasser, Atmosphäre? – Gebilde verschiedener Art, durch Gleichgestaltigkeit unter diesem Aspekt dem Ornament wieder näher gerückt.

Die Farbigkeit der Deckenbilder erscheint darüber in jeder Hinsicht deutlicher und konkreter. Die Buntheit der Himmelszonen, der Figuren, der gemalten Architektur hat in der umgebenden Attikazone einen dezenten Rahmen. Farbige Beziehungen sind im wesentlichen nur zum Hochaltar und seinem Baldachin möglich – Orte gleicher Distanz zum Gläubigen. ⁵⁹

Auf vielen Ebenen wurde gezeigt, wie die Wieskirche als außergewöhnlicher, überwirklicher Raum erscheint; Architektur, Ausstattung, Stuck, Farbe, Licht haben ihren Anteil daran. Stets ist es ein Spiel mit Wirklichkeiten, die, kaum erscheinen sie faßbar, sich unserem optischen Zugriff entziehen. Bildstufen können verifiziert werden, Grade von Nähe und Distanz.

Im Ganzen aber darf festgestellt werden, daß Formen in unserer Nähe gerückt sind, die nach Inhalt und Gestalt bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts vom Gläubigen weiter entfernt waren, in respektvoller Distanz. In der Wies betritt der Gläubige ein Sanktuarium; ein Umstand, der, infolge des mangelnden Verständnisses der Frömmigkeit des 18. Jahrhunderts, oft irrtümlich als «volkstümlicher» Charakter interpretiert wurde.

Auf eben diesem in Hinblick auf die ikonologische Deutung des Raumkonzeptes schwierigen Gebiet wurde bisher ein zentrales Phänomen nur angesprochen, nicht näher bestimmt: die weiß gefaßten Figuren, und zwar besonders jene im Hauptraum, die vier Kirchenväter (Abbn. S. 425 ff.). Eigenartigerweise verursacht die Weißfassung bei einigen Autoren noch immer Ratlosigkeit. ⁶⁰ Ratlosigkeit deshalb, weil versucht wird, den Widerspruch von Farblosigkeit des Weißen mit der «Möglichkeit zu allen Farben» ⁶¹ im Weiß antinomisch zu vereinen. Einerseits werden die Weißfiguren als entstofflichte Gebilde gewürdigt, andererseits wird versucht, die Farbe wieder einzuholen. Dahinter steckt natürlich Newtons physikalisches Modell, im weißen Licht seien alle Farben enthalten, was so nie gemeint war; mittlerweile ist sogar das ganze Modell nicht mehr unumstritten.

Erklärungsansatz kann für Phänomene der Kunst hier nur die allgemeine und begründbare Erfahrung der Ambivalenz von Schwarz und Weiß sein:

- In der Farbreihe sind Weiß und Schwarz die beiden Enden. Weiß ist in diesem Zusammenhang die hellste Farbe. Das Licht zeigt – wenn man die Erfahrung des Zusammenhangs von Licht-Farbe-Stoff akzeptiert – kaum Berührung mit dem Körper, es wird fast unverändert zurückgeworfen, von einer dichten Stofflichkeit. Schwarz ist ebenfalls Farbe, aber die dunkelste. Auch hier findet keine Berührung mit dem Körper statt, die Farbigkeit hervorrufen würde. Das Licht verschwindet in einem Loch. Daraus resultiert in unserem Fall das Empfinden von «Stofflosigkeit».
- Weiß und Schwarz können aber auch das Produkt eines phänomenalen Abstraktionsprozesses sein. Sie sind Enden der Graureihe, die in einer nach der Helligkeit geordneten Farbreihe enthalten ist. An den Enden aber kann, je nach Zusammenhang, die Helligkeit bzw. Dunkelheit, von der Farbreihe optisch gelöst werden. Weiß und Schwarz werden als reine Helligkeit oder Dunkelheit phänomenal abstrahiert. Daraus resultiert in unserem Fall das Empfinden «Helligkeit» (auf der Ebene der Bedeutung «Licht»), bzw. «Dunkelheit» (auf der Ebene der Bedeutung «Finster-nis»).

Die weiße Stuckfigur ist in der Tat eine Herausforderung! Alles an ihr ist weiß, von weißer Farbigkeit, von gleichem Stoff (?): Haare, Gewand, Inkarnat, Schuhe, etc. Alles ist zugleich und zunächst schlicht farblos. Der Verweis auf die Benennung der Figuren für den Auftraggeber als auf «Marmorarth» gefaßt⁶² gibt über die künstlerische Intention kaum erschöpfend Auskunft. Auch ein in den Quellen z. B. als «Altar ohne Architektur» beschriebenes Retabel ist durch diesen Quellenhinweis noch nicht erklärt.

Die Weißfigur ist zunächst eigentlich ein physisch und psychisch unakzeptables Gebilde: Sie ist stofflos, körperlos und

verfügt trotzdem über eine erhebliche Ausdehnung. Die Kirchenväter in der Wies sind überlebensgroß.

Melville, der Dichter des «Moby Dick», hat noch von einer einigermaßen intakten Basis aus beschrieben, weshalb der weiße Wal so grauenhaft erscheint: Er ist ein gewaltiges, aber eigentlich stoffloses Gebilde.⁶³ Dieser extremen Position sollte man nicht ausweichen, wenn man die zahlreichen weiß gefaßten Figuren der Kirchen des 18. Jahrhunderts betrachtet; dies hilft, Sehgewohnheiten aufzubrechen.

Anton Sturms Kirchenväterfiguren sind eine Herausforderung, da sie dem Gläubigen so nahe sind. Sie sind durch ihre Farblosigkeit zunächst entrückt, ihre ganze Gestalt, Körper, Kleidung etc., ist dem körperlich Greifbaren entzogen – sie sind eben farblos –, aber auch ungetrübt von Farbe.

Zugleich aber ist Weiß hier reine Helligkeit. Farbige Bezüge in der näheren Umgebung (für Induktionswirkungen) fehlen: Das Gold und die Glanzstege der wenig polierten Oberflächen lassen diesen Aspekt des Weiß besonders hervortreten, der Aspekt der dichten Stofflichkeit wird in diesem Zusammenhang kaum wirksam (s. oben). Ein Mehr an Übersteigerung der Wirklichkeit scheint kaum denkbar: schwerelose, stofflose, überlebensgroße Figuren in kaum faßbarer Überhelle.

Da die Figuren wegen der großen Helligkeit im Raum, sie sind auch noch von hinten beleuchtet, und ihrer reliefartig wirkenden Gestaltung – breit gestaltet, nicht tief – kaum Angriffsmöglichkeiten für Beleuchtung und Schatten bieten, entsteht der Eindruck, das Licht käme aus ihnen selbst, sie würden das Licht, das ihre Formen zeichnet, selbst mit sich führen.

Die Kirchenväter «werfen keine Schatten»; das heißt aber nicht, daß nicht jede Möglichkeit genutzt wäre, Oberflächen so subtil zu gestalten, daß Haare, Fleisch und Gewand in der ihnen eigenen Struktur dieser Oberflächen dargestellt werden, wie es auch eine Zeichnung vermag. Und trotzdem liegt hier keine Erscheinungsweise auf «Marmorarth» oder Ähnliches vor. Die Intention ist eindeutig.

Anmerkungen

- 1 Thomas Finkenstaedt, «Zur Baugeschichte der Wieskirche», in: *Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst*, XI (1980), S. 109–115; Thomas und Helene Finkenstaedt, *Die Wieswallfahrt*, Regensburg 1981; s. auch den Beitrag S. 45 ff.
- 2 Bernhard Rupprecht, *Die bayerische Rokokokirche*, Kallmünz 1959, S. 37 ff.; vgl. Beitrag von Hermann Bauer, S. 73 ff.
- 3 Auf wenig gesicherter Basis, mangels informativer Befund- und Restaurierungsberichte: Ursula Spindler-Niros, *Farbigkeit in Bayerischen Kirchenräumen des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1981. – Allgemeiner, zum System: H. Rainer Schmid, «Licht und Farbe in sakralen Innenräumen des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland...», in: *Festschrift Albert Knoepfli*, Zürich 1980, dort weitere Literatur.
- 4 Erwin Emmerling, «Die Glanzstuckfiguren von Vierzehnheiligen, Überlegungen zur Restaurierung der Ausstattung», in: *Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen*, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 49/1, München 1991, S. 257 ff.
- 5 Den besten Überblick über das bisher Geleistete bieten Manfred Koller und Friedrich Kobler, «Farbigkeit der Architektur», in: *Realexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VII, München 1975, Sp. 274–428.
- 6 Anonymus, *Neu=entsprossene Gnaden=Blum Auf der Wis...*, Augsburg 1746, Frontispiz.

- 7 Carl Lamb, *Die Wies*, München 1948, S. 16. – Hermann und Anna Bauer, *Johann Baptist und Dominikus Zimmermann*, Regensburg 1985, S. 230.
- 8 *Gnadenblum* (wie Anm. 6), S. 26 ff.
- 9 Von Hugo Schnell 1934 im Ordinariatsarchiv Augsburg entdeckt, im großen Kunstführer Nr. 1 (*Die Wies*, München 1935, S. 45) publiziert, 1944 in Augsburg verbrannt.
- 10 S. Beitrag Finkenstaedt, S. 45 ff.
- 11 Norbert Lieb, *Barockkirchen zwischen Donau und Alpen*, München 1984⁵, S. 124.
- 12 *Handbuch der Bayerischen Geschichte*, Hrsg. Max Spindler, Bd. II, München 1969, S. 472 ff.; wenn auch, wie jetzt von Thomas Finkenstaedt ans Licht gebracht, sogar Eusebius Amort den ungenehmigen Baubeginn tadelt, s. seinen Beitrag S. 45 ff.
- 13 *Gnadenblum*, Dritter Theil, Kauffbeyren, 1749, S. 1. – Diesem Hinweis ist – neben anderen einschlägigen – der Vorzug zu geben vor der Urkunde von Judas Thaddäus Ramis von 1759: «das Kohr und andere sachen gemahlen und vergoldt in anno 1750» (aus dem nördlichen Seitenaltar, s. S. 416, 417, Abb. 15, 16). Wohl von Ramis nach zehn Jahren falsch erinnert.
- 14 S. Beitrag Finkenstaedt, S. 49, Abb. 5.
- 15 Hans Joachim Sachse, *Barocke Dachwerke, Decken und Gewölbe*, Berlin 1975, S. 52; vgl. auch den Beitrag von Matthias Paul und Reinhold Winkler, S. 139 ff.

- 16 S. Beitrag Bernhard Symank, S. 196 ff.
- 17 S. Beitrag Anna Bauer-Wild, S. 53.
- 18 S. Beitrag Finkenstaedt, S. 49 f.
- 19 Das Motivbild von 1757, Farbtafel XII.2, und ein von Hugo Schnell entdecktes Aquarell (um 1743/50) im Wies-Museum, Abb. zuletzt und farbig in *Festschrift zur Restaurierung der Wieskirche 1985-1990*, hrsg. anlässlich der Feier zum Abschluß der Restaurierungsarbeiten am Sonntag, 5. Mai 1991, durch das Landbauamt Weilheim, München und Polling 1991, S. 21.
- 20 Hugo Schnell, «Kaspar Moosbrugger und der Grundriß der Wies», in: *Das Münster*, 5/6, 1950, S. 183 ff.; Alfons Kasper, «Zur Vorgeschichte des Ovalgrundrisses der Wallfahrtskirche Steinhausen», in: *Ulm und Oberschwaben*, 34, 1955, S. 153–161; Friedrich Naab und Heinz Jürgen Sauermost, «Ovalraum als Einzelmotiv», in: *Die Vorarlberger Barockbaumeister*, Ausstellungskatalog, Einsiedeln 1973, S. 116 ff. Zum sog. Auer Lehrgang s. Adolf Reinle, «Ein Fund barocker Kirchen- und Klosterpläne (in Luzern)», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 11, 1950, S. 216 ff. und 12, 1951, S. 1 ff.
- 21 *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IV, Sp. 212, s. v. Doppelkapelle, -kirche (Günther Bandmann).
- 22 H. und A. Bauer (wie Anm. 7), S. 238.
- 23 S. Beitrag ARGE Raumschale Wies, S. 201 ff.
- 24 Zum Begriff «Bildstufen» s. H. R. Schmid (wie Anm. 3). Die Kunstwissenschaft verwendet hier den Begriff «Realitätsgrade».
- 25 Rupprecht (wie Anm. 2), S. 40.
- 26 Von diesem Standort aus könnte Bernhard Rupprechts Begriff von der «Bildhaftigkeit der Rokokokirche» von einer eher zweidimensional gesehenen Erscheinung zum dreidimensionalen Bild modifiziert werden.
- 27 Zum Verhältnis von Architektur und Deckenmalerei: H. und A. Bauer (wie Anm. 7), bes. S. 82 ff. und Rupprecht (wie Anm. 2), vor allem S. 29 ff., das Kapitel «Die Rahmzone».
- 28 Hermann Bauer, *Rocaille*, Berlin 1982, sowie Beitrag S. 73 ff.
- 29 A. und H. Bauer (wie Anm. 7), S. 238 ff.
- 30 *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. I, Sp. 1210, s. v. Attika (Dagobert Frey).
- 31 Veit Loers, *Rokokoplastik und Dekorationsysteme. Aspekte der süddeutschen Kunst und des ästhetischen Bewußtseins im 18. Jahrhundert*, München 1976, S. 96 ff.
- 32 Norbert Lieb, *Barockkirchen zwischen Donau und Alpen*, München 1958², S. 125: «In der Wies schafft er (Dominikus Zimmermann), die Entwicklung der Hochaltäre von Rohr, St. Peter zu München und Dießen weiterführend, das Gipfelwerk seines Lebens und seines Zeitstiles...».
- 33 Lieb (wie Anm. 11), S. 18 ff., 150, Abb. 12.
- 34 Lieb (wie Anm. 11), S. 55 ff., 157, Abb. 49.
- 35 S. Beitrag Hecht-Lang, S. 339 ff.
- 36 S. Beitrag Brigitte Hecht-Lang, Anke Rothe, Hochaltarblatt.
- 37 Zu den Themen Baldachin und Ciborium lohnt der Blick auf die antiken Vorbilder. S. dazu die einschlägigen Artikel im *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. I und III. In der Literatur zur Wies wird, wohl mit Bezug auf diese Motive, der Hochaltar des öfteren auch als Thron bezeichnet.
- 38 Anschaulicher Begriff von Rupprecht (wie Anm. 2), S. 85.
- 39 Hugo Schnell, *Die Wies*, München-Zürich, 1979, S. 101.
- 40 Hans Ruf, *Schwäbischer Barock, Die Türkheimer Werkstätten, Schreiner, Bildhauer und Maler des 17. und 18. Jahrhunderts*, Weibenhorn, 1981, s. 31–39.
- 41 Amorbach, ehemalige Abteikirche, Altar des hl. Placidus, um 1749.
- 42 Lieb (wie Anm. 11), S. 128.
- 43 Zum Thema aus psychologischer Sicht: David Katz, *Der Aufbau der Farbwelt*, Leipzig 1930; aus ästhetischer Sicht: Johannes von Allesch, *Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben*, Berlin 1925. Eine Zusammenfassung dieser Untersuchungen gibt: Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, s. 221 ff. – Der Betrachtung hier liegt ein philosophischer Ansatz zugrunde.
- 44 Lieb (wie Anm. 11), S. 16.
- 45 Werner Oechslin in: *Die Vorarlberger Barockbaumeister*, (wie Anm. 20), s. 283 ff.
- 46 Lieb (wie Anm. 32), S. 128 (Beschreibung der Wieskirche).
- 47 Lamb (wie Anm. 7), S. 41.
- 48 Lamb (wie Anm. 7), S. 48–51. Die teilweise ins Impressionistische abgleitende Sehweise von Lamb hat Rupprecht korrigiert (Rupprecht, wie Anm. 2).
- 49 Zur Holzkonstruktion, die bis zu den Kämpfern über den Doppelpfeilern herabreicht s. Beitrag Paul/Winkler.
- 50 Immer wird man hier sogleich an die späten Diagonalkapellaltäre in Rott am Inn erinnern. Dort sind allerdings die Figuren farbig und formal in kompositioneller Einheit mit den Altarbildern zu sehen. Die ganzen Altäre sind «Bilder» – und als solche auch räumlich reichlich distanziert vom Betrachter.
- 51 S. Beitrag der Arbeitsgemeinschaft Raumschale Wies, S. 201 ff.
- 52 S. Beitrag Anna Bauer-Wild, S. 53 ff.
- 53 S. Beitrag Brigitte Hecht-Lang, *Lacküberzüge an Ausstattungsteilen in der Wies*, dem Beitrag von Katharina Walch integriert, S. 404 f.
- 54 S. Beitrag Katharina Walch, *Die Firnisüberzüge des 18. Jahrhunderts auf Marmorierungen*. – Hugo Schnell (wie Anm. 39), S. 101: «D. Zimmermann hatte sich wohl auslesenere Altäre gewünscht. Eine Kritik hätte hier einzusetzen, umso mehr hätten diese Altäre besonders überlegte und differenzierte Renovationen gefordert.»
- 55 Hermann Bauer (wie Anm. 28), S. 48 f.
- 56 Norbert Lieb nennt das Altarhaus einen «heiligen Schatzraum» (wie Anm. 11), S. 130.
- 57 S. Beiträge Bernhard Symank und Arbeitsgemeinschaft Raumschale Wies. Überblick s. Beitrag Michael Petzet.
- 58 Jürgen Pursche, «Zur Rekonstruktion der Raumfassung des 18. Jahrhunderts in der Wallfahrtskirche Vierzehenheiligen», in: *Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehenheiligen*, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Bd. 49/1, München 1991, S. 226.
- 59 Zu den Fresken: Hermann und Anna Bauer (wie Anm. 7), S. 76 ff.
- 60 Veit Loers (wie Anm. 31), S. 80; Erwin Emmerling (wie Anm. 4), S. 258 f. – Zu Weißfassungen an Skulpturen des 18. Jahrhunderts grundlegend: E. Emmerling, *Über weiße Fassungen*, Diplomarbeit am Institut für Technologie der Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart 1977.
- 61 Hans Sedlmayr, «Bustelli und das Rokoko», in: *Epochen und Werke*, Bd. III, Mittenwald 1982, S. 191.
- 62 Ulrich Schießl, *Rokokofassungen und Materialillusion*, Mittenwald 1979.
- 63 Herman Melville, *Moby Dick*, New York, 1851, Deutsche Ausgabe Zürich 1944, S. 322: «Es war vor allen Dingen die Weiße des Wals, was mir ein Grauen beibrachte. Wie kann ich indessen hoffen mich hier verständlich zu machen! Und doch muß ich es von ungefähr versuchen, so gut es geht, wenn nicht das Ganze umsonst sein soll.» S. 334 ff.: «Noch haben wir freilich die zauberische Gewalt der weißen Farbe nicht enträtselt und die Frage nicht beantwortet, warum sie uns dermaßen aufs Gemüt schlägt, und – was noch befremdlicher und bedrohlicher ist – warum sie, wie wir gesehen haben, letztes Sinnbild geistiger Dinge ja schlechthin der Schleier der christlichen Gottheit ist, und gleichzeitig gewissermaßen das Grauen vor den Dingen, vor denen der Menschheit am meisten graut, maßlos übersteigert.» Daß Melville dann doch noch Newtons Modell mit in seine Charakteristik des Weiß einbezieht, trübt zwar diese Beobachtung etwas, entwertet sie aber nicht: «Und wenn wir noch jene Anschauung der Naturphilosophen in Betracht ziehen, daß alle anderen irdischen Farben, jedes laute oder liebliche Gepränge, das köstliche Farbenspiel des abendlichen Himmels oder Waldes, der zarte Schmelz des Schmetterlings oder der Wangen eines jungen Mädchens, daß alles das lediglich abgefärbte Täuschung ist, nicht dem Stoff selber innewohnt sondern nur von außen her aufgetragen ist ... und wenn wir weitergehen und in Betracht ziehen, daß das geheimnisvolle Schönheitsmittel, das all die Buntheit der Welt hervorbringt, nämlich das Licht, selber alle Zeit weiß oder farblos bleibt...wenn wir alles das erwägen, dann liegt die Welt gelähmt und gleichsam von Aussatz befallen vor uns (bei der Betrachtung der Schneedecke); und wie ein Lapplandreisender, der aus Eigensinn sich weigert, eine farbige oder farbbegibende Brille aufzusetzen, so erblindet der beklagenswerte Gottesleugner zuletzt bei der Betrachtung des unendlichen weißen Leichtenuchs, in das die Welt ringsum eingeschlagen ist...All dieser Dinge Sinnbild aber war der Weiße Wal. Staunt man da noch über die höllische Jagd?»

Die Wies - Architecture, Ornamentation and Fittings

Art historically, the restoration of Die Wies has brought to light noteworthy previously unknown information and has shed a new light on the previously known.

Its two-phased construction makes the history of the building of Die Wies complicated. Dominikus Zimmermann designed the first plan passed down to us presumably as early as 1743 (the original was lost in a fire in 1944). Although deviating from the church as actually constructed, this plan does contain all the essential elements: the oval main area with the free-standing pillars and the long choir with the columned ambulatory. From the very beginning apparently the intent was to create an architecture that provided a high, narrow spatial zone round an "inner core" and by means of this arrangement modulated light.

Construction of Die Wies did not begin until 1745 and was restricted to the choir. Should pilgrimage have abated, the choir (consecrated in 1749) could have functioned as a separate two-story chapel of grace. Following a brief pause in building, the nave was erected (1750-1754). Subsequent to consecration, painting and decoration of the nave continued until 1765. These stages are reflected in the complicated history of the painting and decoration of the interior. The original 18th century decorative work, which has largely survived, was executed in the following steps:

- choir until 1749
- provisional decoration of the nave for the consecration until 1754
- final decoration of the nave matching that of the choir until 1765/1767.

The architecture of Die Wies can trace its precursors as far back as Sebastiano Serlio. Essential to an understanding of Die Wies, however, is the fact that Dominikus Zimmermann had already employed a plan like this one from the so-called *Auer Lehrgang* for the pilgrimage church in Steinhausen, using only the part intended for the choir and the crossing and thus conferring a higher degree of sanctity upon the congregational area. Moreover, Zimmermann designed the ascending architecture in such a manner that the architecture actually built appears hyper-real, untangible; thus a picture of an architecture is created (Bernhard Rupprecht). Looking at the zone framing the interior, up toward the ceiling fresco, reveals motifs there that are typologically reminiscent of an attic of an exterior facade: balcony railing, crowning vases, etc. Thus greater than the customary significance is bestowed upon not only the architecture, but also the painting above and beyond it; stages of imagery are created (for more detail also see the article by Hermann Bauer).

One of the most important visual means at Zimmermann's disposal for producing such an impression of stages of imagery is the optical dissolution of architectonic-static relationships: the result is a sense of weightlessness. In particular, the arrangement of the oculi in the choir deserves special notice. Dominikus Zimmermann not only designed them as an attic-story above the tall main windows, but also as elaborate roccaille ornaments that supplant architecture at a statically vital point (vaulting).

From the outset, Zimmermann integrated the decoration and painting of Die Wies into its architecture. The high altar is incorporated in

the overall interior design: the stucco marble ambulatory columns on the galleries embrace the apse and part of the altar architecture. Set apart merely by a change in color (from bluish gray to red), they are in unison with the large altar columns on the high pedestals with their expansive entablature elements. The high altar is a large ciborium with a baldachin stuccoed onto the vault. In the course of the last restoration, the curtain of the baldachin regained its original brocade polychroming. Viewed from the main area, the spatially designed ciborium surrounding the venerated figure merges optically into an aedicule retable. Six large columns frame the altarpiece mounted on the upper part of the altar in line with the ambulatory gallery. The angels on the columns of the altar (so-called *Dachungseigel*) are typologically remnants of an aedicule altar. These and other motifs were frequently invoked by Zimmermann, for whom typological citations were an important means of design: he used form to cite traditional reference.

The altars in the transept, constructed later, were apparently designed under Zimmermann's influence. They were built by Dominikus Bergmüller, a cabinetmaker from Türkheim with whom Zimmermann collaborated several times. The polished white painted figures are by Anton Sturm.

Like the high altar, the transept altars are a combination of various types of altars. Built with a foreshortened perspective, they fuse aedicule retable, framed retable and ciborium. Thus an effective visual accent is set on the short transept of the main area, however, optically a spatial extension is also created. Moreover, reconstruction of the original 18th century varnish coating has made it possible to regain the originally intended appearance of the stucco marble and thus to reestablish the relationship of the transept altars to the high altar.

Of extraordinary significance is the lighting in the church area at Die Wies. Manipulation of light in churches by means of variously designed spatial zones between the outer wall and the interior was quite common during the 18th century in southern Germany. Impressive examples of chapel areas as peripheral zones can be found in the churches of Johann Michael Fischer, from Osterhofen to his late work in Rott am Inn. Dominikus Zimmermann, however, intensified the modulation of light to the utmost in his architecture. In Die Wies a narrow spatial zone, actually not a real pilgrim ambulatory, filters the light penetrating through the large, richly variformed windows. All the elements of the building are designed filigree-like "permeable to light" preventing light-and-shadow effects. Omnipresent brightness floods the interior; there are practically no shadows, being softened or neutralized by backlight or reflected light: thus yielding an impression of a hyper-real architecture.

Colors are employed with reserve. Smalt appears on the stucco, the cobalt glass contained in this pigment producing a bluish, bright translucent surface.

A critical phenomenon for this exploitation of light is the use of white on the figures. White can suggest density, materiality, however also – as a lack of color – weightlessness, immateriality. The larger-than-life figures of the Church Fathers are characteristic of this phenomenon. Backed by light they throw no shadows: they are close to the viewer, yet removed from him.