

## Zur Restaurierung der Ausstattung der Wieskirche

*«Wehe dem, der jemals mit unverständiger Hand rühren würde an dieser gottbegnadeten Dichtung, die ebenso ein Heiligtum der Religion wie ein Heiligtum der Kunst ist.»  
(Generalkonservator Georg Hager in einem Vortrag über die Restaurierung barocker Kirchenausstattungen auf dem dreizehnten Tag für Denkmalpflege in Augsburg, 1917)*

Künstlerisch hochbedeutende Innenräume wurden in Bayern in den letzten Jahren viele restauriert – erinnert sei beispielsweise an die Dome von Regensburg, Passau und Augsburg oder auch an die 1990 zum Abschluß gekommene Gesamtrestaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen. Das Besondere der Restaurierung der Wieskirche liegt – aus restauratorischer Sicht – nicht so sehr im künstlerischen Rang des Bauwerks als vielmehr in der besonderen Aufgabenstellung: Die Wieskirche ist das bedeutendste Baudenkmal in Bayern, in dem die ursprüngliche Farbfassung des 18. Jahrhunderts weitgehend vollständig erhalten geblieben ist. Dieser weitgehend erhaltene Originalbestand von Raumfassung, Deckenbildern sowie Fassung und Vergoldung der Ausstattungsstücke macht für den Restaurator (und den Denkmalpfleger) den eigentlichen Reiz der Wies aus. Daß die Wieskirche darüber hinaus einen Kulminationspunkt bayerischer Rokokoarchitektur darstellt und den Inbegriff des «Gesamtkunstwerks» verkörpert, zwingt dazu, die erhaltenen originalen Fassungen umso höher zu bewerten. Gerade auch im Vergleich mit der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen oder auch mit Zimmermanns Kirchenbau in Steinhausen wird deutlich, was originale Fassung für Raumkunstwerke dieser Qualität bedeutet. Nach Abschluß der Restaurierung der Wieskirche wird allerdings auch deutlich, welche Mängel und welche irreparablen Verluste an den Fassungen der Mehrzahl der anderen sakralen Rokokoräume im Lauf der Zeit aufgetreten sind. Ohne Übertreibung darf man sagen, daß wegen der Authentizität und «Stimmigkeit» der erhaltenen Farbfassungen im Innenraum und an den Ausstattungsstücken die Kenntnis der Wieskirche für das Verständnis des süddeutschen Rokoko entscheidend ist. Da nicht nur in Bayern sondern auch in anderen europäischen Ländern Raumfassungen und ursprüngliche Polychromie der Inventarstücke kaum unberührt erhalten geblieben sind, wird der Rang der Wieskirche als Weltkulturdenkmal auch aus dieser Sicht bestätigt.

Nachfolgend soll im Überblick gezeigt werden, welcher Bestand an Fassungen an den Ausstattungsstücken in der Wieskirche tatsächlich noch im Original erhalten geblieben ist und welche Arbeiten zu Konservierung und Restaurierung durchgeführt wurden, aber auch wo rekonstruierend eingegriffen wurde. Auf restauratorisch-technische Details der Konservierungsarbeiten wird dabei nicht eingegangen – darüber berichten ausführlich die nachfolgenden Beiträge. Zu den durchgeführten

Arbeiten seien vorweg einige Bemerkungen erlaubt: Die Restaurierungsarbeiten in der Wieskirche wurden von einer Vielzahl von Kollegen und Kolleginnen durchgeführt. Zeitweise arbeiteten über 40 Restauratoren, Faßmaler, Vergolder und Stukateure sowie zusätzlich weitere Mitarbeiter anderer Gewerke in der Wieskirche. Daß trotz des zeitlichen Drucks, der nicht immer idealen Arbeitstemperaturen und sonstiger Baustellenwidrigkeiten eine Arbeitsqualität erreicht werden konnte, wie sie bei anderen Restaurierungen häufig nicht erreicht wird, ist in erster Linie den in der Wieskirche Tätigen zu verdanken. Als weiterer und wohl letztlich mit entscheidender Aspekt für die erreichte Arbeitsqualität muß die außergewöhnliche Art der Durchführung vieler Arbeiten genannt werden. Erstmals war es möglich, bei einer derart umfangreichen Innenrestaurierung jeweils für einzelne definierte Aufgabenstellungen bestimmte, hochqualifizierte Fachkräfte einzusetzen, also nicht die Arbeiten mehr oder weniger pauschal in die Hände eines Betriebes zu legen, sondern mit einer Vielzahl von Spezialisten zu arbeiten. Daß diese Lösung in der Wieskirche möglich wurde und auch wirtschaftlich war, ist vor allem auch ein Verdienst des zuständigen Landbauamtes Weilheim, das zur Organisation der Baustelle vor Ort ständig zwei Mitarbeiter einsetzte, die ausschließlich für die sachgerechte Bewältigung der Wiesrestaurierung zuständig waren.

Zwangsläufig ist der restauratorische Blick auf Details gerichtet, und diese Zwangsläufigkeit des «ausschnitthaften Sehens» führt häufig dazu, die «Gesamtschau» zu vergessen. Hier bewährte sich in der Wies die Einrichtung der Baukommission, deren Aufgabe es war – neben schnellstmöglicher Abklärung organisatorischer Fragen – den Blick auf das Gesamtkunstwerk nie aus dem Auge zu verlieren. Fast 50 meist ganztägige Baukommissionssitzungen lassen ahnen, welches zeitliche Engagement aller Beteiligten erforderlich war, um das Restaurierungskonzept erfolgreich umzusetzen. Anspruchsvolle Restaurierungsarbeiten verlangen Restaurierungskonzepte und erfordern erfahrene Restauratoren, und vieles in der Wieskirche war tatsächlich mit restauratorischem Fachwissen abschließend zu entscheiden. Wallfahrtskirchen – zumal wenn sie so lebendig sind wie die Wies – verlangen mehr, nämlich die aktive Teilnahme des Hausherrn an allen Entscheidungen und – erforderlichenfalls – Korrekturen restauratorischer Überlegungen. «Baumaßnahmen» der Größe der Wies verlangen eine optimale

Bauleitung und ebenfalls manche Korrektur schnell formulierter restauratorischer «Dogmen»; und Baudenkmale vom Rang der Wies erfordern zwingend das Engagement und die Fachkenntnis eines Denkmalpflegers, der abschließend die notwendige Abwägung der durchaus verschiedenen Vorstellungen vornimmt und immer wieder daran erinnert, daß es letztendlich nicht um dieses Stuckdetail oder dieses Stück Vergoldung allein geht – andererseits auch häufig genug darauf aufmerksam machen muß, daß es eben doch gerade auf diesen Farbakzent oder dieses Detail ankommt.

Die Farbtafeln in diesem Band vermitteln vielleicht einen Eindruck, unter welchen Bedingungen gearbeitet werden konnte oder mußte, welche Lichtverhältnisse gegeben waren und welche Probleme selbst ein so ausgezeichnetes Gerüst wie in der Wieskirche stellte, wenn es darum ging, Details der Farb- bzw. Glanzqualitäten von Oberflächen zu beurteilen. Daß es heute technisch ohne größere Probleme möglich ist, Innenräume in der Größenordnung der Wieskirche so einzurüsten, daß das gesamte Raumgerüst frei tragend konstruiert ist und an keiner einzigen Stelle Verankerungen an den Außenwänden erforderlich werden, sei nicht nur am Rande bemerkt: Ein solches Gerüst zu projektieren und dann so aufzubauen, daß tatsächlich alle Flächen in einer zumutbaren Art und Weise erreicht werden können, erfordert mehr als einen beliebig großen Vorrat von Rüstmaterial.

Die in der Wieskirche zur Anwendung gekommenen Werkstoffe sind vielfältig: Die großen Evangelisten- und Prophetenfiguren am Hochaltar von Aegid Verhelst d. Ä. sind aus Holz geschnitzt, die Figuren von Dominikus Zimmermann sind durchwegs aus gegossenem Stuck und wurden häufig aus vorgefertigten Gußteilen wohl erst direkt am Stuckmarmorretabel oder am Antragsstück zusammengesetzt. Sowohl Stuck- als auch Holzfiguren sind in vielen Fällen vergoldet und treten wegen der verschiedenen Vergoldungstechniken auf den verschiedenen Untergründen sehr unterschiedlich in Erscheinung. Auch die Spannweite der bildhauerischen Qualitäten ist ziemlich breit gefächert: Dies verdeutlichen zum Beispiel der holzgeschnitzte, weiß gefaßte Puttenkopf vom Abtlogengitter und ein Puttenkopf aus der Werkstatt Dominikus Zimmermanns (Abb. S. 335 und S. 346 Abb. 22). Neben Fragen der Farbfassung bzw. der Vergoldung waren in der Wieskirche Fragen der Erscheinungsweise der Oberfläche, also Fragen der Ausbildung verschiedener Glanzgrade oder Differenzierungen in den Oberflächen mit entscheidend. Vorhanden waren bzw. sind sowohl unterschiedlich stark gealterte originale Oberflächen, Neufassungen bzw. Rekonstruktionen vom Anfang unseres Jahrhunderts oder aus der Zeit der Restaurierung der fünfziger Jahre, wie eben auch Rekonstruktionen der jetzigen Restaurierung. Die Spannweite der verwendeten Materialien, aber zugleich auch die formale Zusammengehörigkeit verschiedenster Ausstattungsteile zeigen beispielhaft Schleierbretter bzw. Aufsatzornamente des Orgelgehäuses im Vergleich mit den geschmiedeten und aufwendig gefaßten Gittern aus dem Chorumgang (Abb. 1, S. 463).

### Zur Restaurierung des Hoch- und Gnadenaltars

Am Gnadenbild des geißelten Heilands waren keine Restaurierungsarbeiten erforderlich; lediglich der Oberflächenschmutz wurde sorgfältig entfernt und die – nicht mehr ursprüngliche – Marmorierung der Standfläche und der Geißel-

säule wurde gesichert. Auf Wunsch des Pfarrers wurde eine entscheidende Veränderung durchgeführt, die wohl nur dem aufmerksamen Beobachter auffällt. In den fünfziger Jahren war durch den damaligen Kuraten Satzger ein neues Lententuch angebracht und mit einem einfachen Knoten um die Hüfte des Gnadenbildes geschlungen worden. Thomas Finkenstaedt ist der Hinweis zu verdanken, daß die ursprüngliche Art des Lententuchknotens, wie sie zum Beispiel auf einer Darstellung im Bruderschaftsbild aus den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts überliefert ist, dem Gurtknoten der Prämonstratenser entspricht. Das Lententuch am Gnadenbild wurde nun wieder entsprechend dem ursprünglichen Bestand geknotet (Farbtafel II).

Der Stuckmarmor des doppelgeschossigen Hochaltars ist – wie im 18. Jahrhundert allgemein üblich – aus separat gefertigten Einzelteilen zusammengesetzt. Dies meint, daß zwar die tragenden Konstruktionsglieder der Postamente und Säulen entweder über einer Unterkonstruktion aus Holz oder aus Mauerwerk aufgebaut sind, ganze Gebälkteile, das Tabernakel oder die großen Kartuschenaufsätze u. a. aber separat, wohl in der Kirche, angefertigt wurden und dem Stuckmarmor aufbau eingefügt bzw. aufgesetzt sind. Der Stuckmarmor am Hochaltar der Wieskirche wurde in den unteren Zonen letztmals in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts teilerneuert (Abb. S. 348 Abb. 30). In diesem Zusammenhang wurde bis in Höhe des Tabernakels der gesamte Stuckmarmor in traditioneller Weise aufgeschliffen und überarbeitet.

Bei der Restaurierung des Hochaltars konnte Einblick in den Entstehungsprozeß des Retabels gewonnen werden. Eine der wenigen nachgewiesenen Rötelvorzeichnungen, wohl von Dominikus Zimmermann, wurde auf dem Rauhputz hinter dem obersten Altarauszug gefunden. Die Ausführung des Retabels weicht erheblich von dem mit Röteln gezeichneten «Entwurf» ab. Auch bei der Stellung der Konsolen für die Evangelisten, vielleicht auch für die Anordnung der Säulen des Altars insgesamt, ergaben sich erst während der eigentlichen Errichtung der Altaranlage die endgültigen Formen, wie stuckierte Ornamente belegen, die durch die «nachträglich» errichteten bzw. aufgestellten Säulen verdeckt werden. Auch daß die Konsolen der Evangelisten nur geschliffen und nicht poliert wurden, deutet darauf hin, daß während der Errichtung des Hochaltars noch Änderungen vorgenommen und frühere Konzeptionen verworfen wurden.

Die Gebälkstücke des Hochaltars werden von weiß gefaßten, stuckierten Masken geziert. Eine der erstaunlichsten Beobachtungen während der Restaurierung des Hochaltars war, daß diese Masken erst auf die Stuckmarmorgebälkstücke aufgeklebt wurden, nachdem diese mit einem Harzüberzug hochglänzend lackiert worden waren. Auffällig ist diese Beobachtung insofern, als die Befunde hier eindeutig sind und zweifelsfrei belegen, daß im 18. Jahrhundert der Stuckmarmor des Hochaltars zumindest an den genannten Gebälkstücken nicht in traditioneller Weise mehrmals gestuckt und poliert, sondern sein Glanz eben durch einen mehrschichtigen Harzüberzug erzielt wurde. Verschiedentlich wurden auch an weiteren Stellen des Stuckmarmorbaus Lackreste nachgewiesen, die vermuten lassen, daß vielleicht das gesamte Retabel ursprünglich mit Lack beschichtet wurde; die Befunde sind jedoch hier nicht so eindeutig, daß eine so weitgehende Schlußfolgerung zweifelsfrei zulässig wäre. Eindeutig allerdings ist wiederum, daß die Konsolen der Evangelistenfiguren weder einen Lacküberzug besaßen noch ursprünglich gestuckt und poliert wurden, also immer matt im Verhältnis zu anderen Teilen des Retabels ge-

standen haben. Ob für diese Maßnahme – glänzender Lacküberzug auf Stuckmarmor – Zeit- oder Kostengründe oder künstlerische Intentionen ausschlaggebend waren, läßt sich bisher nicht beantworten, läßt aber die Verarbeitung von Stuckmarmor zumindest in der Werkstätte Dominikus Zimmermanns in einem gänzlich neuen Licht erscheinen. Der Versuch, an anderen Stuckmarmorarbeiten von Dominikus Zimmermann das tatsächliche Erscheinungsbild des 18. Jahrhunderts nachzuvollziehen, scheiterte bislang entweder an der Unzugänglichkeit der Retabel, vor allen Dingen aber daran, daß keine aussagekräftigen Arbeitsberichte für bereits bearbeitete Altäre und deren vielfältigste Überarbeitungen vorliegen. Belegt sind allerdings Lackabnahmen auf etlichen Retabeln Zimmermanns. Und ohne nachvollziehbare Begründung wird in den zugänglichen Akten durchwegs davon ausgegangen, daß solche Überzüge eine Zutat des 19. bzw. des 20. Jahrhunderts gewesen seien. Die Beobachtung dieses zumindest partiell ursprünglichen Lacküberzugs auf Stuckmarmor sollte Anlaß genug sein, bei zukünftigen Bearbeitungen von Stuckmarmorretabeln eventuell vorhandene Lacküberzüge entsprechend gewissenhaft hinsichtlich der Zeit des Auftrages zu überprüfen.

Der Glanz, der heute am Stuckmarmorretabel in der Wieskirche, auch auf den Gebälkstücken, zu sehen ist, rührt von einer klassischen Überarbeitung des Stuckmarmors her, wie sie in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts durchgeführt wurde. Seinerzeit wurde eben in Unkenntnis des tatsächlichen Alters des Lackes der Überzug entfernt und die Oberfläche in klassischer Weise verdichtet: durch Leimen, Stucken und Polieren. Ähnlich unsicher ist bislang auch die Interpretation der Erscheinungsweise der Konsolen. Nachdem vergleichbare Befunde, unterschiedliche Glanzgrade an Stuckmarmorretabeln, in der Literatur bisher nicht belegt sind, sollte es zumindest bis zum Beweis des Gegenteils offen bleiben, ob nicht auch Stuckmarmorretabel durch unterschiedliche Oberflächenbehandlungen – differenzierte Glanzgrade – in ihrer ursprünglichen Erscheinungsweise noch differenzierter wirkten. Daß bei Stuckmarmoraltären Zimmermanns oder auch anderer Stukkateure ähnliche Beobachtungen noch nicht gemacht wurden, beweist – leider – nicht, daß ein solches Nebeneinander verschiedener Zustände nicht üblich war, sondern, wie stichprobenartige Beobachtungen belegen, lediglich, daß solche differenzierte Gestaltungen bislang einfach nicht zur Kenntnis genommen wurden.

Einer der gravierendsten Eingriffe an den Fassungen der Wieskirche überhaupt erfolgte in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts am Baldachin und an der Draperie des Hochaltars. Während die Schabracken des Baldachins noch die unberührte originale Fassung zeigen, wurde der Baldachin 1950 wiederum in mißverständlicher Interpretation der Befunde nach einem Vorschlag des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege neu bemalt. Die ornamentale Gestaltung dieser Neubemalung geht auf Vorbilder aus den holzgeschnitzten Abtlogengittern zurück; allerdings wurde vom angetroffenen Bestand noch vor Entfernung der Malschicht eine Pause angefertigt und diese Pause am Hochaltar deponiert. Im Beitrag von Brigitte Hecht-Lang und Stefano Caffaggi (S. 353 ff.) wird ausführlich auf die Befundsituation und Rekonstruktion des Baldachins eingegangen. Entscheidend in unserem Zusammenhang ist, daß auch fast alle anderen Vorhangstoffe bei Altaraufbauten Dominikus Zimmermanns durchwegs einen Dekor trugen. Nachzuweisen ist auch, daß sämtliche erreichbaren stuckierten Vorhänge von Zimmermann-Retabeln in unserem Jahrhundert neu

gefaßt oder überfaßt oder so verändert wurden, daß eine eindeutige Interpretation der Muster nicht mehr ohne weiteres möglich ist und gesicherte Aussagen zur Farbfassung solcher, Brokatstoffe vortäuschender, Draperien weder im Archiv des Landesamtes noch bei Kollegen zu finden waren. Maßgebend für die Entscheidung, die monochrome Farbfassung des Vorhangs aufzugeben und eine vollständige Rekonstruktion zu wagen, war der auffällige qualitative Abfall des Zustands der fünfziger Jahre gegenüber den sonst außerordentlich differenziert gestalteten Oberflächen. Für das Gesamtkonzept der Restaurierung der Wies war diese Entscheidung insofern bedeutsam, als sie zeigt, daß zugunsten der Gesamtwirkung – wenn erforderlich – an entscheidenden Stellen auch Neufassungen durchgeführt wurden und ein strikt konservierendes Arbeitskonzept zugunsten gesicherter Rekonstruktionen aufgegeben wurde.

Die Propheten- und Evangelistenfiguren am Hochaltar sind wohl die letzten gesichert greifbaren Werke von Aegid Verhelst d. Ä. Im Unterschied zu den Figuren Anton Sturms an den Seitenaltären oder den großen Kirchenväterskulpturen wurden die Figuren von Verhelst vor der Montage am Aufstellungsort mattweiß gefaßt. Wiederum im Unterschied zu den Weißfassungen der Sturmschen Figuren stehen die Figuren von Verhelst also in einer eher matten Oberfläche vor den glänzenden Stuckmarmorsäulen – man fühlt sich an mattweiß geschliffene Marmorfiguren vor farbigem Marmor erinnert. Bemerkenswert an den Holzfiguren von Verhelst ist, daß sie offensichtlich in Unkenntnis der exakten Maße der Konsolen bzw. der Stellung zwischen den Säulen geschaffen wurden. Die Konsolen der Figuren sind alle mit Stuck überarbeitet und vergrößert, genauso wie die weiß gefaßten Stuckpodeste auf den Stuckmarmorkonsolen erst im Zusammenhang mit der Montage der Figuren zusätzlich zwischen die Stuckmarmorsäulen eingeschoben wurden. Ursprünglich waren diese Figuren – wie üblich – rückseitig nicht detailliert ausgearbeitet, sondern gehöhlt, um ein Reißen des Holzes zu verhindern. Erst durch die Aufstellung zwischen den Säulen in der Kirche und durch die Möglichkeit, den Hochaltaraufbau in Höhe der Emporenumgänge zu umschreiten, wurde deutlich, daß die ausgehöhlten Rückseiten dem Betrachter zugänglich sind und diesem nicht zugemutet werden sollten. Die Rückseiten der Figuren wurden daraufhin mit Stuckmasse überzogen, und die ursprünglich nicht vorhanden gewesenen Gewandteile der Rückseiten mit Stuck anmodelliert. Eventuell ist der hier nachgewiesene relativ starke Schimmelbefall schon kurz nach der Stuckierung aufgetreten und läßt vielleicht auf den damals vorhandenen Termindruck schließen.

Aegid Verhelst d. Ä. sah seine Arbeiten in der Wieskirche nie im fertigen Zustand: nachdem er bereits im Frühjahr 1749 verstorben war, wurden seine Figuren erst 1749/1750 endgültig gefaßt und wohl erst im Spätsommer 1749 auf den Hochaltar von Dominikus Zimmermann gestellt, rechtzeitig zur Weihe des Chorhauses am 29. August 1749. Man darf vermuten, daß auch die Verhelst'schen Figuren durch die Faßmalerfamilie Ramis gefaßt wurden. Auffällig ist bei diesen Figuren die geradezu sorglose Verarbeitung des Werkstoffs Holz. Fast achtlos wurden die großen Skulpturen aus unterschiedlich großen Holzplanken zusammengefügt, wurden ausbauschende Gewandteile angestückt oder zugunsten der «großen Gestik» Arme, Hände und Beine so zusammengefügt, daß sich schon nach kurzer Zeit die jeweiligen Holzfügen abzeichneten und als «Risse» sichtbar wurden. Solche Beobachtungen sprechen für ein sehr schnelles routiniertes Vorgehen: die Arbeit muß fertig werden, und es dürfen keine Tage damit verloren gehen, daß man sorgfältig

und sorgsam Teil um Teil der Skulptur zusammensetzt, verleimt und verdübelt – es interessiert die monumentale Form und nicht das in jedem Detail perfekte Aussehen. Heute sind diese Paßfugen zum Teil auch durch technisch nicht optimale Fügungen «gealtert» und klaffen zum Teil erheblich auseinander. Entsprechend den Klimaverhältnissen, genauer den Werten der relativen Luftfeuchte bzw. der Holzfeuchte, bewegen sich die einzelnen Holzteile, und die Fugen werden je nach diesen Feuchtwerten kleiner oder größer. Auf das Ausspänen dieser Fugen wurde verzichtet. Generell sollte bei Holzskulpturen dieser Dimension auf das Einsetzen von Spänen (zumindest wenn die Späne eingekleimt werden) auch bei etwas breiteren Rissen verzichtet werden, denn fast immer treten zwangsläufig infolge solcher Ausspänkungen und infolge ständiger Volumenveränderungen des Holzes an anderen Stellen neue Risse und damit sehr viel gravierendere Schäden auf.

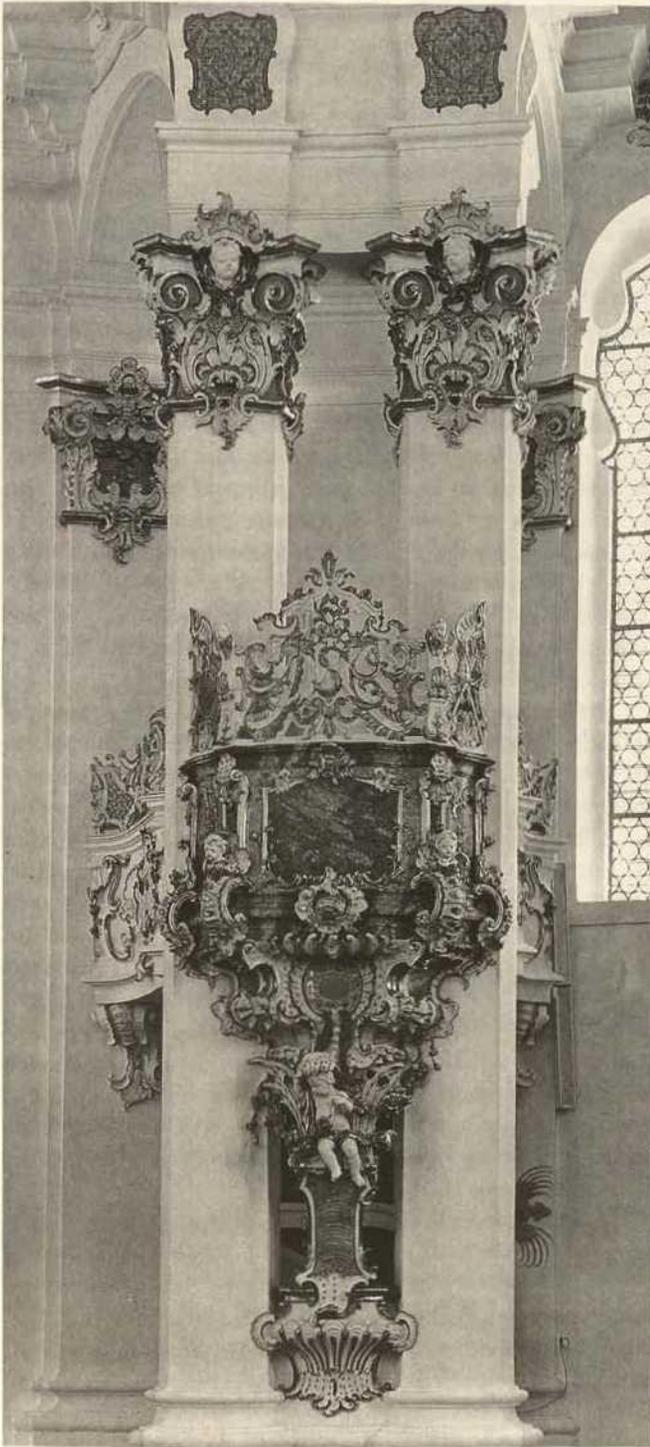
### Seitenaltäre

Aus der handschriftlichen Aufzeichnung von Judas Thaddäus Ramis sind wir über die beteiligten Künstler der Seitenaltäre informiert: «... altar sambt dem Laubwerck hat gemacht, mit Nammen Bergmiller: von Thirchheim, die Statuen und Engl, der Bildhauer von Füssen sogenantr Sturm ...» Interessant an dieser Mitteilung von Ramis ist unter anderem, daß damit belegt ist, daß auch Anton Sturm die fertig gefaßten Skulpturen, also den Endzustand seiner Werke, nicht mehr gesehen hat; er verstarb bereits am 25. Oktober 1757. Die Skulpturen der Wieskirche sind wohl die letzten großen Arbeiten Anton Sturms, gleichsam sein Vermächtnis. Aus der Nachricht von Ramis lassen sich noch weitere Schlüsse ziehen: Er verweist darauf, daß er bereits 1758 den südlichen Seitenaltar gefaßt hat; dessen Altarblatt ist von Joseph Magges 1756 datiert. Ebenfalls 1756 datiert und signiert Johann Georg Bergmüller sein Altarblatt für den nördlichen Seitenaltar. Man darf also mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß spätestens 1756 die Altarblätter auch in die bereits fertig aufgebauten Seitenaltäre eingesetzt wurden, die Auftragserteilung für die Retabel dann wohl schon 1754, spätestens aber 1755 erfolgt sein mußte. Es liegt nahe, auch für die Skulpturen Sturms eine Entstehungszeit in den Jahren 1754/55 anzunehmen.

Auf die Befunde im einzelnen an der Marmorierung, den Altären und an den Vergoldungen gehen die nachfolgenden Beiträge von Brigitte Hecht-Lang (S. 339 ff., 411 ff.), Corinna Haff und Hans Mayrhofer (S. 370 ff.) ausführlich ein, hier soll nur ein Aspekt betont werden: Fast vollständig in der Originalfassung erhalten haben sich die Weißfassungen der Skulpturen; die Marmorierungen der Altaraufbauten sind unterschiedlich gut erhalten, beim nördlichen Seitenaltar fast schadensfrei, während der südliche Seitenaltar in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts weitgehend überarbeitet wurde. Dieser unterschiedliche Erhaltungszustand der verschiedenen «Teile» der Retabel war insofern problematisch, als infolge der früheren Restaurierungseingriffe die ursprünglich konzipierte Einheit zerstört war. Im Erscheinungsbild der Wieskirche spielten die Seitenaltäre lange Zeit eine eher untergeordnete Rolle; wohl auf Grund der früheren restauratorischen Eingriffe sah man in den Seitenaltären eine dem Hochaltar von Dominikus Zimmermann nicht wirklich adäquate Leistung. Die verschmutzten und verkratzten, weiß gefaßten Holzskulpturen Anton Sturms traten auf den marmorierten Holzaufbauten nicht richtig in Er-

scheinung, wie auch die teilweise krepiereten Firnisüberzüge der Leinwandbilder die Brillanz der Farbigeit der Malereien vermissen ließen. Sensibilisiert durch die Befunde der vor einigen Jahren zum Abschluß gekommenen Restaurierungsarbeiten an den Retabeln in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Landsberg a. Lech und in der ehemaligen Augustinerchorherren-Stiftskirche zu Dießen, waren auch in der Wieskirche ursprünglich geschliffene und polierte Lacküberzüge auf den Marmorierungen nachzuweisen. Der entscheidende Punkt solcher Oberflächengestaltungen auf marmorierten Retabeln liegt unter anderem darin, daß dann nicht glänzend weiß gefaßte Figuren vor einer matten Marmorierung stehen, sondern – im Gegenteil – eher mattweiß erscheinende Skulpturen vor einem glänzenden, marmorierten Retabelaufbau. Die Wirkung solcher Retabel wird damit ziemlich verändert, die Wertigkeit weiß gefaßter Skulpturen zu marmorierten Flächen bzw. zur Vergoldung eine völlig andere. Und es war verblüffend zu erleben, wie sich allein durch die Art der Oberflächenbearbeitung, also die Rekonstruktion des Lackaufbaus, die Dimension der Seitenaltäre im Kirchenraum änderte. Auch für den Fachmann erscheinen auf den ersten Blick die Retabel der Seitenaltäre in der Wieskirche wie aus Stuckmarmor gefertigt, und erst durch diesen jahrzehntelang nicht erfahrbaren Glanz werden die intendierten Bezüge zwischen dem Hochaltarretabel und den Seitenaltarretabeln überhaupt erlebbar. Bewußt wurde in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts auf den Auftrag eines Firnisüberzugs verzichtet: Entsprechend den seinerzeitigen Restauriermoden wurden Firnisüberzüge auf Marmorierungen auch in Bayern durchwegs entfernt und durch matte Wachsfröttagen ersetzt, mit dem erklärten Ziel, durch diesen Materialwechsel eine zukünftige Alterung – sprich Vergilbung – der Überzüge zu verhindern. Was dieser Verzicht auf solche Überzüge letztendlich bedeutete und welche Uminterpretation von Oberflächen damit erfolgte, wurde in der Wieskirche überdeutlich.

Tatsächlich ist dieser Aspekt des Glanzgrades und damit selbstverständlich auch von Licht für das Erscheinungsbild von Retabeln des 18. Jahrhunderts (und auch früherer Jahrhunderte) entscheidend. Die außerordentlich differenzierte, aufwendige und raffinierte Faßtechnik der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wird entscheidend von solchen Lacküberzügen geprägt. Soweit zu übersehen, ist seit Jahrzehnten kein solcher Überzugslack mehr rekonstruiert worden. Dieser Aspekt der Restaurierung dürfte somit für die zukünftigen Arbeiten in Bayern einer der folgenreichsten sein. Auf die historischen Quellenchriften und die Arbeitstechniken solcher Lacküberzüge geht Katharina Walch in ihrem Beitrag (S. 391 ff.) ausführlich ein. Dort werden auch Quellenbelege aufgeführt, die zeigen, welche entscheidende Bedeutung dem «Glanzgrad» auf gefaßten Ausstattungsteilen im 18. Jahrhundert zukommt. Ähnlich komplex wie die Vergoldungstechniken und ähnlich komplex wie die eigentlichen Marmorierungstechniken waren im 18. Jahrhundert auch die Lacktechniken. Den Begriffen «Form und Farbe» muß zumindest für das 18. Jahrhundert zwingend noch der Begriff «Glanz» zugestellt werden; erst dadurch wird die Erscheinungsweise von gefaßten Skulpturen oder eben von marmorierten Retabeln umfassend beschrieben. Ohne Übertreibung darf man sagen, daß es in der Wieskirche seit Jahrzehnten erstmals gelungen ist, sozusagen eine «Schlüsseltechnik» faßmalerischen Könnens wieder zu rekonstruieren. Genau diese Überzüge sind es eben, die in einem Retabel einen Marmoraufbau oder einen Stuckmarmoraufbau erkennen lassen. Exakt solche Überzüge sind es, die den Einfluß von Porzellan in der Kunst des 18. Jahr-



Wieskirche, Abtloge, 1991, nach der Restaurierung  
*Die Wies, abbot's loge after restoration, 1991*

hunderts verständlich machen und solche Überzüge sind es, die ein zusätzliches Spannungsmoment zwischen Ausstattungsstücken und Raumfassungen entstehen lassen.

Der aus restauratorisch-technischer Sicht wirklich spannende Aspekt der Restaurierung der Seitenaltäre wie überhaupt der Restaurierung des Innenraums der Wieskirche lag zum Großteil darin, ob und gegebenenfalls wieweit sich zum Beispiel durch die Rekonstruktion von solchen Überzügen die «Stimmigkeit» des Gesamtraumes verändert und eine ursprüngliche Intention der Raumwirkung «wiederherstellen» läßt, auch inwieweit es möglich oder zulässig ist, im Rahmen eines primär auf Konser-

vierung abgestellten Arbeitskonzepts eben durch solche Eingriffe durchaus erhebliche Akzentverschiebungen zu erreichen.

Eine weitere, besonders aufwendige Faßtechnik des 18. Jahrhunderts ist die differenzierte Vergoldung einschließlich Gravierung und Punzierung. Die Techniken selbst sind seit dem 13. Jahrhundert auf den Goldhintergründen der Tafelmalerei zu finden, vielfach bei mittelalterlichen und spätmittelalterlichen Bildwerken nachgewiesen und – soweit zu übersehen – auch im 18. Jahrhundert weit verbreitet gewesen, jedoch infolge von allfällig durchgeführten Neuvergoldungen weitgehend verschwunden. Die Punzier- und Rädelerzierungen auf den Vergoldungen in der Wies zählen mit zum Besten, was sich an Fassungen dieser Art in Bayern aus dem 18. Jahrhundert erhalten hat. Ausführlich geht auf diesen Aspekt Brigitte Hecht-Lang (S. 411 ff.) ein.

### Kanzel

Faßtechnisch ohne Parallele ist die Kanzel der Wies bearbeitet. In der Regel sind auch bei Rokokofassungen einzelne Ornamente durch eine klare Grenze voneinander unterschieden und ablesbar, also zum Beispiel vergoldete Ornamente auf weißem Grund oder glanzvergoldete Ornamente auf mattem Grund. Nicht so bei der Farbfassung der Kanzel. Selbstverständlich sind auch hier «Abgrenzungen» erkennbar. Deutlich wird ein Grundgerüst aus Stuckmarmor bzw. marmorierten Flächen, ohne Probleme erkennbar sind die weiß gefaßten Puttenfiguren oder die flächig vergoldeten Reliefs am Kanzelkorb. Unklar und verwirrend verschwommen werden die stuckierten Ornamente am Schalldeckel der Kanzel oder am Unterbau des Kanzelkorbs wahrgenommen. Es dauert einige Zeit und bedarf genauen Hinsehens, bevor man aus der überreichen Fülle von Rocailles und Ornamentformen einen gewissen architektonischen Aufbau mehr erahnt als erkennt oder im Kanzelunterbau die grottenartigen Höhlungen wahrnimmt oder unterscheiden kann, wo «pures» Ornament oder reale Bildlichkeit in Form von Wasser und Wasserkaskaden oder Muschelwerk und Grottenwerk stuckiert sind. Die vorhandenen Fassungen unterstützen das Auge nicht bei der Klärung solcher Formen, sondern tragen im Gegenteil zum Verwirrspiel bei. Delikaterweise konnte diese bewußt verwirrende Fassung bei Beginn der Restaurierungsarbeiten aus den Überarbeitungen der Kanzel zu Beginn und in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts erschlossen werden. Damals war diese «unlogische» Fassung korrigiert worden, indem die verwirrend schillernd erscheinenden Teilflächen durch mehr oder weniger flächige oder kompakt aufgebrachte Versilberungen bzw. silberfarbene Bronzefarben «beruhigt» und «geklärt» wurden. Durch diese früheren Restaurierungen wurde wohl bewußt versucht, die Erscheinungsweise eher in ein Gebilde mit polimentvergoldeten Ornamenthöhlungen und versilberten Tiefen, Kehlen oder Rücklagen «umzudeuten».

Man tut sich als Restaurator schwer, der Intention einer Farbfassung durch konservierende oder restaurierende Arbeiten gerecht zu werden, wenn man diese nicht verstanden hat oder zumindest eine Idee davon hat, was mit der Fassung beabsichtigt war. Für die Durchführung der Arbeiten war es außerordentlich hilfreich, die relativ stark veränderten und gealterten ursprünglichen Fassungsreste, nämlich überwiegend vielfarbig lüstrierte Versilberungen, als «Perlmutterfassung» zu interpretieren bzw. als Darstellung von glitzernden Wasserkaskaden oder gischtigen Wasserfällen. Mit den Techniken der Lüsterfassung, also

transparenten farbigen Überzügen, auf versilberten und vergoldeten Untergründen solche Effekte darzustellen, ist ansonsten in der sakralen Ausstattungskunst des süddeutschen Raumes unbekannt. In Verbindung mit den im Schalldeckel eingelassenen Spiegeln, überstuckierten realen Strohbienenkörben und Strohütten für die Attribute der Kirchenväter, für die wiederum stellvertretend stuckierte Putten agieren, stellt die Fassung der Kanzel der Wieskirche zweifellos einen besonderen Höhepunkt faßmalerischen Könnens dar. Wohl kaum ein anderes «Gebilde» in der süddeutschen Dekorationskunst läßt Rokokofassung so anschaulich erleben.

Wie schon gesagt, ist die Fassung der Kanzel im Verhältnis zu anderen Ausstattungsstücken in der Wieskirche relativ stark verändert. Wegen der Eigenschaft des Silbers, im Lauf der Zeit dunkel bzw. schwarz anzulaufen und die Brillanz zu verlieren, muß man sich den ursprünglichen Effekt der Kanzel noch sehr viel bunter, schillernder, auch irrisierender und irritierender vorstellen. Auch die heute eher in gedeckten Farben erscheinenden Stuckmarmorflächen sind ursprünglich farbtensiver und deutlich blau (der verwendete Indigo ist verblichen) gewesen.

Hauptproblem bei der jetzigen Restaurierung war, durch Abnahme bzw. Reduzierung von späteren Neuversilberungen und Überarbeitungen wie auch Retuschen, partielle Rekonstruktion von Überzügen und differenziertes Retuschieren wieder eine «Ahnung» vom ursprünglichen Zustand zu gewinnen. Weder mit klassischen Retuschiertechniken noch mit allgemein verbindlichen restauratorischen Methoden war hier ein überzeugender «Endzustand» zu erarbeiten. Im Wortsinn bot jeder Millimeter der gefaßten Oberflächen farbig unterschiedliche Erscheinungsweise; die Abbildungen (Farbtafeln LI–LIII) vermitteln einen Eindruck davon. Eine Art restauratorischer Gratwanderung stellten die Arbeiten schon dar, über welche Jutta Minor in ihrem Beitrag (S. 437 ff.) berichtet. Ihrem restauratorischen Geschick ist es zu verdanken, daß die farbige Fassung der Kanzel heute – großenteils – wieder erlebbar wird, und die Kanzel auch in ihrer farbigen Erscheinung wieder die Funktion ausüben kann, die ihr zugeordnet war.

Ähnlich wie bei der Hochaltardraperie war auch der Vorhang der Kanzel durch Überarbeitungen des 20. Jahrhunderts farbig verändert, in den Konturen verwischt und eher «stumpf zurückhaltend», «grau-farblos» zusammengestimmt worden. Ziel der Restaurierung am Kanzelvorhang war – wie am Hochaltarvorhang –, durch die prägnante und bewußte Farbigkeit wieder deutliche Farbakzente und Betonungen herzustellen; wobei hinzuzufügen ist, daß sowohl die Mordentvergoldung als auch die Binnenzeichnung der Ornamente sehr stark beschädigt sind, und die Bearbeitung speziell dieses Vorhangs streckenweise erhebliche formale Probleme aufwarf. Schwierig zu rekonstruieren war insbesondere der grüne Ton des Hintergrunds, der ursprünglich aus künstlichen Kupferpigmenten ermischt war; bei der Rekonstruktion wurde versucht, durch Verdichten von Retuschen und völlige Neufassung einen Zustand herzustellen, der sich dem übrigen gealterten Bestand angleicht.

Mit photographischen Mitteln ist die Idee der Farbfassung der Kanzel nicht darstellbar – erkennbar und interpretierbar ist das «Fassungskonzept» nur vor Ort. Diese im sakralen Bereich einmalige Verbindung von verspiegelten Glasflächen, vollständig aufgelösten Ornamentformen und absolut unorthodoxer farbiger Lüstrierung über Silber – verwendet wurden dafür fast alle im 18. Jahrhundert bekannten Pigmente – ist in der faßmalerischen Behandlung wohl die einzig adäquate Antwort auf die die Form und Architektur auflösende Übergangszone der stuckier-

ten Bereiche über den Säulen im Chorumgang zum Deckenbild, die sich einer exakten Beschreibung genauso entzieht (vgl. Beitrag Rainer Schmid S. 81 ff.) wie die Farbfassung der Kanzel.

### Beichtstühle und Laiengestühl

Die durchwegs hohe Qualität fast aller Ausstattungsstücke und die technisch durchwegs außerordentlich raffinierte Gestaltung aller Ausstattungsteile verdeutlichen auch Kommunionbank, Laiengestühl und Beichtstühle. Aufwendigste Furnierarbeiten, mit gravierten und geschwärzten Ornamentzeichnungen, stellen bei der Kommunionbank mit das Beste dar, was sich in dieser Technik im sakralen Bereich in Bayern findet; wobei darauf hinzuweisen ist, daß der derzeitige Bestand der Kommunionbank wesentlich das Ergebnis einer herausragend qualitätvollen Restaurierung von 1905/07 ist. Der einzige Lapsus, der seinerzeit passierte, ist die abschließende Oberflächenbeschichtung der sorgfältigst ergänzten Intarsien mit Nitrozelluloselack. Die Aufgabenstellung bei der derzeitigen Restaurierung war, das Ergebnis und den Bestand der Restaurierung von 1905/07 zu sichern und zu konservieren (vgl. Beitrag S. 469 ff.).

Laiengestühle und Beichtstühle werden häufig als «unproblematisch» angesehen und entsprechend sorglos bearbeitet. In der Wieskirche wurde bei der Restaurierung 1902/07 entsprechend dem Gutachten des Landesamtes für Denkmalpflege ein dunkelbrauner Lacküberzug auf dem Gestühl entfernt: Man hielt den Überzug für eine Zutat des späten 19. Jahrhunderts. Detaillierte Untersuchungen sowohl am Laiengestühl, als auch an den Beichtstühlen, erbrachten jetzt den Nachweis, daß das rohe Föhrenholz ursprünglich mit pigmentierten Harzölüberzügen versehen gewesen war. Neben Korrekturen der später umgebauten Kniebänke wurden am Gestühl und an den Beichtstühlen nach vielfältigen Musteransätzen diese pigmentierten Lacküberzüge wieder rekonstruiert und auch hier eigentlich «nur» ein relativ junger restauratorischer bzw. denkmalpflegerischer Eingriff im Sinn der ursprünglichen Fassung bzw. Oberflächengestaltung korrigiert.

Tatsächlich waren in der Wieskirche wesentliche Veränderungen an den Ausstattungsteilen nicht Folge von normalen Alterungs- und Abnutzungserscheinungen, sondern Ergebnis älterer restauratorischer Eingriffe. Selbst in diesem Kirchenraum, bei dem sich das Landesamt für Denkmalpflege seit seinen Anfängen für die unveränderte Bewahrung des als Original erkannten Zustands eingesetzt hat, erreichten «kleinere» Reparaturmaßnahmen «Dimensionen», die die Erscheinungsweise der diversen Ausstattungsstücke zum Teil erheblich verändert hatten. Wie häufig sind es die «harmlosen» Eingriffe, die kleinen, «unscheinbaren» Reparatur- und Pflegemaßnahmen oder «einfache» Firnisabnahmen, die einen «Zustand» bis zur Unkenntlichkeit verändert haben oder einen ursprünglich beabsichtigten Effekt ins Gegenteil umschlagen haben lassen.

Einleitend wurde darauf hingewiesen, welche Bedeutung einer tatsächlich präsenten und kompetenten Bauleitung bei anspruchsvollen Restaurierungsarbeiten beizumessen ist. Daß auch die Fachbehörde Landesamt für Denkmalpflege in einem außergewöhnlichen Ausmaß präsent sein konnte, ist vor allem Frau Brigitte Hecht-Lang zu verdanken, die in der ihr eher aufgeladenen als aufgetragenen Mittlerfunktion zwischen Fachbehörde, Bauamt und auftragnehmenden Kollegen bei durchaus nicht erschütterungsfreien Zusammenstößen die Wieskirche vor so manchen Schrammen bewahrt hat.

## Summary

### Restoration of the Church Fittings

Special problems involved in the conservation and restoration of the church fittings in Die Wies are discussed from the perspective of the restorer. A general survey enumerates the surface treatments that are actually preserved in the original and not only describes the conservation and restoration work that was executed but also indicates where reconstructive interventions were made. Technical restoration details are not elaborated because subsequent articles treat them in full. Emphasis is placed on issues of organization, planning and execution, as well as on certain special aspects of the restoration work.

### Restoration of the High Altar with the Venerated Figure

The plaster marble of the two-tiered high altar is assembled from separately finished individual parts, as was generally common in the 18th century. Insights into the process of constructing the retable were gained during restoration of the high altar. One of the few preliminary red chalk drawings detected was located on the rough plaster behind the uppermost portion of the altar. The execution of the retable deviates substantially from the design drawn with red chalk on the wall. Remnants of varnish were documented here and there on the plaster marble structure, suggesting that the entire retable was perhaps originally located with varnish. It is clear, however, that the consoles for the figures of the Evangelists were neither coated with varnish nor originally polished; thus they always appeared matt in relation to other parts of the retable. So far there is no answer as to whether time, expenses or artistic intentions were decisive for the use of polished varnish coatings on the plaster marble. The article further specifies the motives for reconstruction of the paint scheme on the baldachin and describes problems connected with conservation of the wood-carved figures of the prophets and the Evangelists.

### Side Altars

The side altars long played a secondary role in the overall appearance of Die Wies. Probably because of earlier restorative interventions the side altars were not considered up to the measure of Dominikus Zimmermann's high altar. The soiled and scratched white-painted wooden sculptures by Anton Sturm did not stand out properly against the marbled wooden structure; likewise the partially cracked varnish coatings

over the canvas paintings did not allow the brilliance of the coloration to be perceived. The retables of the side altars originally had smoothed and polished varnish coatings over the marbling. Indeed, therein lies the crux of the design idea behind such surface treatments. Instead of polished white figures placed before matt marbling, just the opposite was the case: matt white sculptures were seen in front of polished marbled retables. Moreover, the effect of such a retable changes considerably according to the degree of polish; the value of white painted sculptures in relation to marbled surfaces or to gilding is thus completely different. Particular aspects of the degree of polish and thus of course also of light are essential for retables of the 18th century. It is compelling that the term "polish" be considered together with the terms "form and color", at least for the 18th century; only then can the appearance of painted sculptures or, likewise, of marbled retables be described comprehensively. It can be said without exaggeration that in Die Wies it has been possible for the first time in many decades to successfully reconstruct a "key practice" among the skills of the *Fassmaler* (craftsmen who painted or gilded sculpture and fittings) of the 18th century.

### Pulpit

In terms of *fassmalerische* technique the pulpit of Die Wies is without parallel. To an unprecedented extent luster schemes are applied to silver, mirrored glass surfaces appear next to surfaces with either poliment or matt silvering, embedded in a supporting framework of plaster marble. The alterations in color that arose because of aging or blackening of silver layers are considerable. The main problem for the recent restoration was to regain an "inkling" of the original condition, through removal or reduction of later new silvering and reworking and also through differentiated retouching and partial reconstruction of coatings. A persuasive "final condition" was not to be achieved here with either classic restoration techniques or with generally common restoration methods.

### Confessionals and Pews

The conceptual considerations involved in restoration of the confessionals, the pews and the communion railing are examined.