

Dominikus Zimmermann (1685-1766). Die spätbarocke Sakralarchitektur als Vorstellung von der Schöpfungsharmonie

Von Karl Kosel

Die Wiedereröffnung der Wallfahrtskirche zum Geißelten Heiland auf der Wies bei Steingaden gibt Anlaß zur Besinnung auf die Grundlagen sakraler Architektur, nicht nur des Barock, sondern in einem den Stilbegriffen übergeordneten Sinne. Dominikus Zimmermanns berühmteste Werke, die Wallfahrtskirchen in Steinhausen und auf der Wies, zeigen mit ihren Freipfeilerhallen über ovalem Grundriß eine Raumform, die erstmalig zwei Jahrhunderte vor Steinhausen um 1520 durch den Raffael-Schüler Baldassare Peruzzi (1481-1536) projektiert wurde.¹ Peruzzis Schüler Sebastiano Serlio (1475-1554) hat in seinem Architekturtraktat (1537-1551) den schöpferischen Ideen seines Lehrers "in Knechtsgestalt" zu einer weiträumigen Verbreitung verholfen, dem damit in entwicklungsgeschichtlichem Sinne große Bedeutung zukommt. Peruzzis reifster Ovalbauentwurf (Florenz, Uffizien arch. 4137) zeigt mit dem elliptisch angeordneten Freistützenkranz, der in Vierergruppen zusammengefaßt ist, eine Synthese antiker Architekturformen, die der klassischen Renaissance, wie bei Bramante oder Raffael, völlig fremd ist (Abb. A). Die Verbindung der ovalen Grundrißform des Kolosseums mit der verdoppelten Säulenstellung aus dem Mausoleum von Sta. Costanza (um 350) und der Nischenräume des Pantheons, die für die Kapellen im Mauermantel als

¹ Grundlegend zum Thema: W. Lotz, Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 7 (1955) 7-99. – Zu G. L. Bernini: T. K. Kitao, Circle and Oval in the Square of Saint Peter's. Bernini's Art of Planning, New York 1974. – Zu Caspar Moosbrugger: W. Oechslin (Hrsg.), Die Vorarlberger Barockbaumeister. Ausstellung in Einsiedeln und Bregenz zum 250. Todestag von Br. Caspar Moosbrugger, Einsiedeln 1973 (116-120, Der Ovalraum als Einzelmotiv). – H. Schnell, Die Wies. Wallfahrtskirche zum geißelten Heiland. Ihr Baumeister Dominikus Zimmermann. Leben und Werk, München-Zürich 1979. – Zu Pöring: K. Kosel, Tätigkeitsbericht des Diözesankonservators 1982-84, in: JVAB XIX (1985) 302-309. – S. Lampl, Dominikus Zimmermann, wie ihn kaum jemand kennt, München/Zürich 1987.

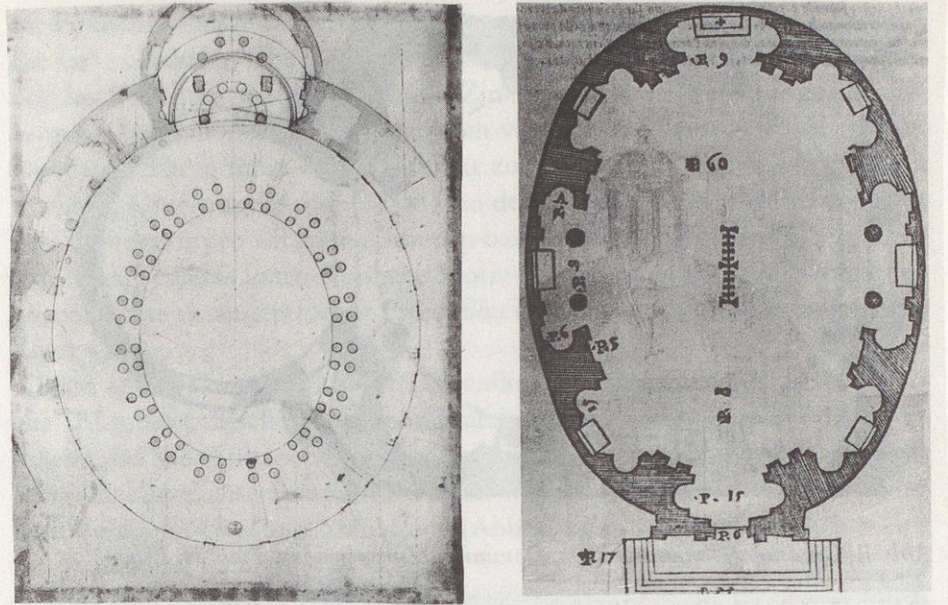


Abb. A: Baldassare Peruzzi und Sebastiano Serlio. Foto: H. Erben, Augsburg

Vorbild dienten, veranschaulicht eine Rezeption und Umwandlung antiker Vorbilder, die in der klassischen Architekturtheorie von Vitruv über Leon Battista Alberti bis zu Andrea Palladio keinen Platz hat (Abb. 42). Die Originalität Peruzzis in der Umwandlung der Vorbilder und in der mathematischen Spekulation der Ellipsenkonstruktionen nimmt durch die Art der Synthese und durch die vielfältigen Möglichkeiten der geometrischen Konstruktion mit mehreren Brennpunkten wesentliche Elemente barocker Raumkonzeptionen vorweg. Die Genialität und zukunftsweisende Bedeutung dieses spätesten Ovalbauprojekts Peruzzis, das um 1535 entstand, erweist sich durch den Vergleich mit dem Grundriß der Johanneskirche in Landsberg, der auf die Planung Dominikus Zimmermanns aus dem Jahre 1741 zurückgeht (Abb. B). Nicht nur die Ähnlichkeit des Ovalgrundrisses mit der Apsis, die sich der geschlossenen Kreisform nähert, sondern die Ausbildung der im Oval freistehenden Einzelsäulen und Säulenpaare zu gelenkhaften Körpern einer Raum- und Lichtbewegung beweist auf frappante Weise, wie nahe Dominikus Zimmermann der Verwirklichung der Uridee Peruzzis gekommen ist

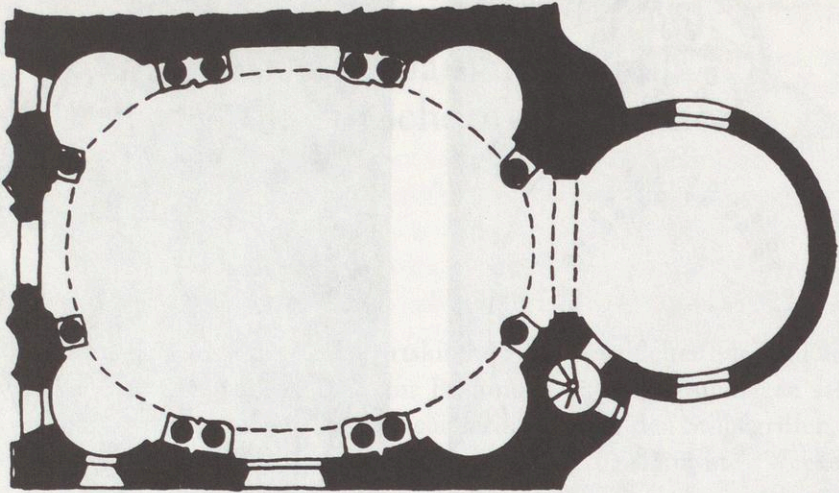


Abb. B: Landsberg, Johanneskirche. Dominikus Zimmermann. Foto: H. Erben

(Abb. 43, 44). Die Doppelfunktion der Unterscheidung zwischen Hauptraum und Umgang bzw. zwischen primärer und sekundärer Beleuchtung ist bei diesen Freistützengruppen als konstituierendes Gestaltungselement von Anfang an ausgebildet. Die Verdoppelung der Freistützenpaare bei Peruzzi zu Vierergruppen geht von einem Verfahren mit vier Zentren aus, die für eine unbeschränkte Zahl von beliebig großen Ellipsen benutzt werden können. Durch diese Verdoppelung der Brennpunkte entsteht ein Konstruktionsverfahren von "unendlich" vielen Ellipsen, in dem jede Stützen-Vierergruppe zum Ausgangspunkt für die Gesamtkonstruktion des Hauptraumes, des Umganges und der Apsis wird. Das Konstruktionsverfahren mit vier Brennpunkten ergibt daher die Möglichkeit von elliptischen Raumkonstruktionen, die potentiell "ad infinitum" angewandt werden können. Die damit verbundenen Möglichkeiten räumlicher Gliederung, perspektivischer Gestaltung und differenzierter Lichtführung hat im monumentalsten Maßstab Gian Lorenzo Bernini mit den Kolonnaden und dem gewaltigen Freiraum der Piazza Obliqua des Petersplatzes (1656-1667) verwirklicht. Hat nicht der Besucher, der Pilger, der den Mittelgang der Kolonnaden zwischen den Säulen-Vierergruppen betritt, den Eindruck, durch einen zirkulierenden dorischen Tempel zu wandern, vergleichbar dem Eindruck, dem ins Oval umgesetzten Doppelpfeilerkranz von Sta. Costanza zu begegnen, wenn Peruzzis Ovalbauprojekt

verwirklicht worden wäre? Die bei Peruzzis Projekt hinzugefügte Variante der fast vollrunden Chorkapelle veranschaulicht die Möglichkeit der Projektion ins Unbegrenzte, die Dominikus Zimmermann mit der Apsis der Landsberger Johanneskirche in so erstaunlich verwandter Weise verwirklicht hat. Die Entwicklung führt von hier direkt zur "Westapsis" der Wieskirche mit Vorhalle, Orgelempore und Fassade, an der mit der Vier-Säulen-Stellung vor dem Konvexkörper – flankiert von den beiden Ecksäulen an den Übergängen zum Oval – dieses innenräumliche Motiv Peruzzis und der Landsberger Johanneskirche als ausstrahlende Projektion in den unbegrenzten Freiraum realisiert wird.

Beim ersten Grundrißentwurf Dominikus Zimmermanns für die Wieskirche (Augsburg, Bischöfl. Ordinariatsarchiv, 1944 verbrannt), um 1743, erscheint das Vier-Stützen-Motiv im Zentrum des ovalen Langhauses als Betonung der Querachse zusammen mit den vier Einzelstützen, die nach Osten und Westen im Oval angeordnet sind (Abb. C), d. h. im Grundsätzlichen eine

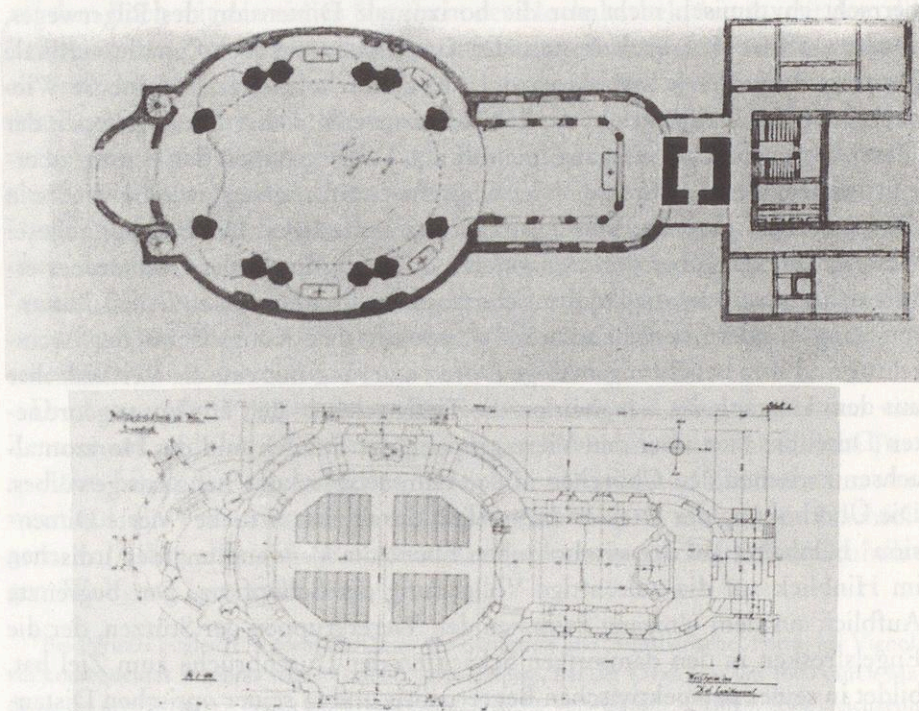


Abb. C: Dominikus Zimmermann, Wieskirche, Grundrißentwurf. Foto: H. Erben.

Wiederholung der Säulengruppierung im Langhaus der Landsberger Johaneskirche, die durch den Umgang eine Verräumlichung erfährt. Die Säulenpfeiler dieses ersten Entwurfs mit einem viereckigen Pfeilerkern und den drei Seiten angesetzten Säulenkörpersegmenten bildet die unmittelbare Vorstufe der Pfeiler-Säule im Langhaus der Wieskirche, die allseitig vom Säulenkörper durchdrungen wird und damit auch hier die Vierergruppierung verwirklicht. Die Ausführung des ersten Grundrißentwurfs mit der Betonung der Querachse durch die vier Doppelstützen hätte durch die Abschwächung nach Osten und Westen nicht die rhythmische Homogenität des Ovalraumes erreicht, wie er heute mit den zwei Vierergruppen der Doppelstützen vor Augen steht. Die Doppelstützen der Pfeiler-Säulen um den zentralen Ovalraum markieren den Umgang zusammen mit den korrespondierenden verdoppelten Wandvorlagen, die durch je zwei übergreifende Rundbögen brückenförmig zu einer Vierergruppe verbunden werden. Die viermalige Wiederholung dieser Vier-Stützen-Gruppen auf beiden Seiten des Umganges beherrscht rhythmisch nicht nur die horizontale Dimension des Pilgerweges, sondern öffnet sich auch mittels der Gewölbedurchbrüche in die vertikale Dimension, zu der je zwei Horizontaldurchbrüche als durchschaubare Wiederholung des Umganges in der Höhe hinzutreten. Diese Dreiergruppen der Durchblicke aus dem Umgang, die mit den Dreiergruppen der Fenster übereinstimmen, werden durch die vier Chörchen am Langhausgewölbe wieder in die Gesetzmäßigkeit der Vierergruppierung einbezogen. Die Betonung dieser Gesetzmäßigkeit über den vier inneren Stützengruppen des Ovalraumes erfaßt daher nicht nur die rhythmische Struktur im gesamträumlichen Zusammenhang, sondern bezieht auch die perspektivische Komponente der Architektur und ihre belichtungsmäßige Differenzierung mit ein: die Vertikalachse aus dem Umgang des Langhauses, die Tiefenachse in den konkav angeordneten Durchbrüchen über den Vierergruppen der Stützen und die Horizontalachsen zwischen den Chörchen in der Himmelszone des Langhausgewölbes. Die Überhöhung der Dreidimensionalität durch eine virtuelle "vierte Dimension" beinhaltet auf der symbolischen Ebene die Verwandlung des Irdischen im Hinblick auf die zukünftige Vollendung der Schöpfung. Der begrenzte Ausblick aus dem Umgang zwischen den Vierergruppen der Stützen, der die Engelsfresken in den dämmrigen Schächten der Durchbrüche zum Ziel hat, bildet in seiner perspektivischen Begrenztheit und in seiner optischen Distanzierung eine Vorstufe für die Entgrenzung, die sich im fern leuchtenden Licht um diese Engelserscheinungen andeutet. Die jeweils drei realen Durchbrüche

aus der irdischen Perspektive werden daher bildlich durch eine in die Dämmerung entrückte Erscheinungsform der Öffnung in die "vierte Dimension" ergänzt. Die Entfaltung der Perspektive in der Lichtfülle des Ovalraumes zur Entgrenzung in die "vierte Dimension" erfolgt auf den beiden idealen Ebenen zwischen den Chörchen, die in der Himmelszone über den Kartuschenfresken mit den acht Seligpreisungen der Bergpredigt schweben. Die Zwölfzahl der realen und bildlichen Öffnungen kennzeichnet die zwölf Tore des Himmlischen Jerusalems, die Achtgliederung des Weges zur Seligkeit, den die Seligpreisungen der Bergpredigt beschreiben und damit die Überwindung der vergänglichen Zeit: *Tempus non erit amplius*. Der virtuelle Standpunkt des Betrachters auf diesen idealen Ebenen über der Zeit bezieht sich in dieser idealen Aufsicht auf den Thron des Richters und auf das Tor zur Ewigkeit, das auf vier Stufen steht. Der Zielpunkt der gesamträumlichen Tiefenachse auf dieser Ebene, die in sich vierfach gegliedert ist – das Tor zur Ewigkeit, die beiden Achsen zwischen den Chörchen und der Richterthron –, ist das Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln in der Hochaltarbekrönung, mit dem die Erfüllung der Zeit in Erscheinung tritt. Hinter dem apokalyptischen Lamm als endzeitlichem Abschluß erscheint ein zweites Mal der Regenbogen, der den Regenbogen mit dem Weltenrichter und die hinter dem Hochaltaraufbau verborgene Apsis widerspiegelt.² Als Projektion erscheinen auch in differenzierter Beleuchtungsintensität die Engelsbilder über den Durchbrüchen des Umganges, der acht Seligkeiten und an den Deckenspiegeln der Chörchen, über denen die große Apsidenlinie des Regenbogens als Entfaltung der "vierten Dimension" steht. Die Projektion der Kirchenapsis in die Himmelszone des Gewölbes kennzeichnet die Apsidenlinie als den Thron des Herrschers und des Richters.

Die konsequente Anwendung der Konstruktion des Ovalraumes von vier Zentren aus und ihre Übertragung in die architektonische und bildliche Perspektive bis in den symbolischen Bereich bei Dominikus Zimmermann verweist auf die Voraussetzungen bei Baldassare Peruzzi und seinen Nachfolgern, vor allem aber auf die mathematisch-naturwissenschaftlichen Grundlagen. Wolfgang Lotz stellt fest:

"Bei Peruzzi zugleich 'wissenschaftliche' Konstruktion und 'künstlerische' Form, bei Vignola ein konsequentes Ergebnis seiner Gestaltungsprinzipien, hat der Ovalraum um 1600 durch Maderna die seinem Wesen genau entsprechende praktische Verwendung erhalten, etwa gleichzeitig mit Keplers Definition der Ellipsengesetze. In derselben Zeit sind die ersten großen Raumgefü-

² Gut zu sehen bei: Lampl (wie Anm. 1), Abb. 370.

ge über ovalem Grundriß entstanden, die Wallfahrtskirche von Mondovi des Vignola-Schülers Vitozzi und die Hospitalkirche S. Giacomo degli Incurabili, der Maderna die endgültige Form gab.³

Über die symbolische Bedeutung der elliptischen Bahnen des Planetensystems und die Funktion der vier Vergleichsmöglichkeiten führt Johannes Kepler in seiner "Kosmischen Harmonie" (Linz 1619) folgendes aus:

"Es geht hieraus hervor, daß die eigentlichen Maßverhältnisse der Planetenabstände nicht aus den regelmäßigen Figuren hergenommen sein können; denn niemals weicht der Schöpfer von seinem Ur-Bauriß ab: er, der der ureigenste Quell der Geometrie ist und, wie Plato schreibt, die ewige Geometrie betreibt. Und dieses kann man sich ja auch daraus zusammenreimen, daß alle Planeten im Verlauf der Zeit ihre Sonnenabstände periodisch verändern, so daß ein jeder von ihnen zwei hauptsächliche Sonnenabstände besitzt, einen Maximalabstand [Aphel] und einen Minimalabstand [das Perihel], und so daß damit eine vierfache Vergleichung der Abstände zwischen je zwei Planeten gegeben ist (der maximalen wie der minimalen, wie der entgegengesetzten entweder in der größten Entfernung voneinander oder in der größten Nähe). So ergeben sich als Vergleichsmöglichkeiten benachbarter Planeten, zu zweit und zweit, zwanzig an der Zahl, während es doch nur fünf reguläre Körper gibt."⁴

Der Zusammenhang der vier Vergleichsmöglichkeiten der Abstände mit der Ellipsenkonstruktion aus vier Brennpunkten, wie sie Peruzzi und Zimmermann angewandt haben, kann als selbstverständlich bezeichnet werden. Die zwanzig Vergleichsmöglichkeiten benachbarter Planeten in verdoppelter Paarung veranschaulichen die Gesetzmäßigkeit der räumlich-perspektivischen Disposition und ihrer differenzierten Beleuchtungsintensität in der bildlichen Himmelszone des Ovalraumes. Die zwanzig "Planeten"-Bilder der Engel über dem Umgang, in den Darstellungen der acht Seligkeiten und in den Chörchen sind in ihrer räumlichen Stufung und ihrer unterschiedlichen Stellung zum Licht nur aus dieser spezifischen Gesetzmäßigkeit der Ovalkonstruktion zu verstehen.

Die perspektivische Funktion dieser elliptischen Planetenbewegungen im Verhältnis zur Sonne und ihre harmonischen Proportionen beschreibt Kepler folgendermaßen:

"Die Winkel dieser Planeten mit der Sonne oder die [Länge der] täglichen Bögen, wie sie Beobachtern auf der Sonne erscheinen. Und wieder alle diese sind (mit Ausnahme der Umlaufzeiten)

³ Lotz (wie Anm 1) 97.

⁴ Johannes Keplers "Kosmische Harmonie". Herausgegeben und übertragen von W. Harburger (= Der Dom. Bücher deutscher Mystik, Leipzig 1925), Faksimileausgabe, Frankfurt am Main 1980, 242.

im Verlauf eines ganzen Umlaufs veränderlich, und zwar am meisten in der Nähe der mittleren Anomalien, am wenigsten in ihren Grenzwerten [den Apsiden], wo die Planeten, nach Verkehrung [der Beschleunigung] in einer derselben, nach der entgegengesetzten zurückkehren. ... Was die täglichen Bögen, wie sie von der Sonne aus erscheinen, anbetrifft, weiß man schon aus der antiken Astronomie, daß bei effektiv unter sich gleichen Bewegungen, die weiter vom Weltzentrum vor sich gehende (wie die im Aphel z. B.) dem Betrachter in diesem Zentrum langsamer erscheint, dagegen die mehr in der Nähe sich abspielende (wie die im Perihel) geschwinder. ... Denn die exzentrischen Bögen werden um die mittleren Anomalien herum von der Sonne als Zentrum schräg [in perspektivischer Verkürzung] gesehen, und diese Verkürzung vermindert die [Winkel-]Größe des scheinbaren Bogens; dagegen sind die Bögen in der Nähe der Apsiden für den Anblick aus der Sonne in gerader Aufsicht gegeben."⁵ (Abb. D).

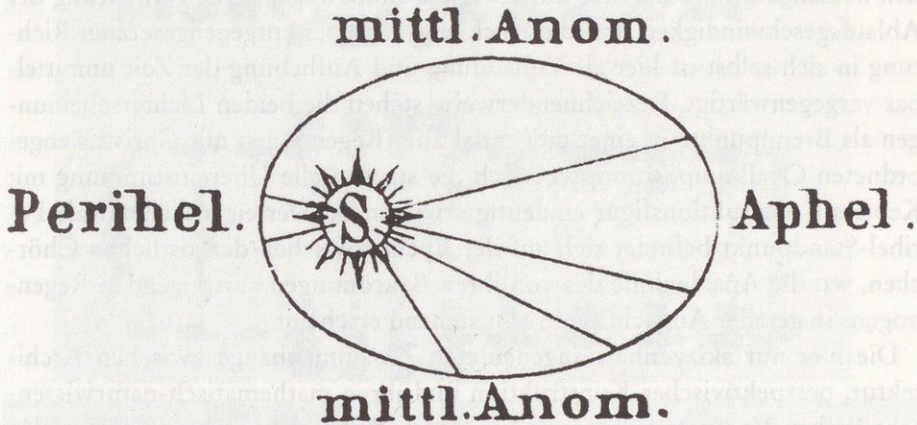


Abb. D: Johannes Kepler "Kosmische Harmonie". Foto: H. Erben

Der Vergleich von Keplers Konstruktionsfigur der elliptischen Planetenbewegungen mit dem Text macht deutlich, warum die große Sonnenerscheinung um das Kreuz im Langhausfresko der Wieskirche exzentrisch angeordnet ist. Der ideale, d. h. virtuelle Standort des Beobachters auf der Sonne ist nur in perspektivischer Verkürzung auf einem exzentrischen Bogen oder vom entgegengesetzten Standpunkt aus einsehbar, der aber auch exzentrisch ist. Diese beiden Standpunkte sind als das Perihel bzw. das Aphel im Minimal- bzw. Maximalabstand zur Sonne gekennzeichnet: 1. Auf den westlichen Chörchen in der perspektivischen Verkürzung oder in der virtuellen geraden Aufsicht auf der Achse zwischen ihnen, d. h. auf der Ebene der mittleren Anomalien. 2. Der entgegengesetzte Standpunkt, das Aphel, befindet sich beim nordwestlichen Stützenpaar, d. h. abseits von der Hauptachse des Oval-

⁵ Kepler (wie Anm. 4) 243-245.

raumes, und bezieht in der Aufsicht zum Kreuz das nördliche Säulenpaar des Tores zur Ewigkeit auf der Seite des gestürzten Chronos ein. Der Standort des aufblickenden Betrachters ist daher exzentrisch, real und bildlich durch zwei Säulenpaare fixiert und ist noch dem Gesetz der außer Kraft gesetzten Zeit unterworfen. Der Betrachter erlebt hier auch – am unmittelbarsten auf der Ebene der mittleren Anomalien zwischen den westlichen Chörchen – die perspektivische Veränderung im Umlauf der kosmischen Himmelserscheinungen, die sich im Spannungsfeld zwischen der großen und kleineren Lichterscheinung um das Kreuz und das Dreifaltigkeitssymbol auf den bekrönenden Schlangenring des Tores zur Ewigkeit hinbewegen. Die Verkehrung der Ablaufgeschwindigkeit und die Rückkehr nach der entgegengesetzten Richtung in sich selbst ist hier als Vollendung und Aufhebung der Zeit unmittelbar vergegenwärtigt. Bezeichnenderweise stehen die beiden Lichterscheinungen als Brennpunkte in einer tangential zum Regenbogen mit Christus angeordneten Ovalkomposition, wodurch die strukturelle Übereinstimmung mit Keplers Konstruktionsfigur eindeutig erwiesen ist. Der eigentliche ideale Perihel-Standpunkt befindet sich auf der Ebene zwischen den östlichen Chörchen, wo die Apsidenlinie des von ihren Bekrönungen aufsteigenden Regenbogens in gerader Aufsicht senkrecht stehend erscheint.

Die hier nur skizzenhaft angedeuteten Zusammenhänge zwischen Architektur, perspektivischer Konstruktion und ihren mathematisch-naturwissenschaftlichen Voraussetzungen sind in der nachmittelalterlichen Kunst nichts außergewöhnliches. Im Falle der Kirchenbauten über ovalem Grundriß eröffnen die mehr als zwei Jahrhunderte übergreifenden Gemeinsamkeiten und ihr unzweifelhafter Zusammenhang mit den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen Johannes Keplers den Blick auf epochale Leistungen europäischer Geistes- und Kunstgeschichte. Wolfgang Lotz hat diese epochenübergreifende Dimension der Ovalbauten zutreffend charakterisiert: " Die kühnen Planungen Peruzzis mußten erst von Guarini und den Dientzenhofer, von Johann Michael Fischer und Balthasar Neumann neu gedacht werden, bevor sie konkrete Wirklichkeit gewinnen konnten."⁶ Am Anfang dieser Entwicklung nördlich der Alpen steht Elias Holl in Augsburg mit der Friedhofskirche St. Michael (1603-1605). Mit der Dreiergruppierung des Außenbaus, die im südlich aufgesetzten Turm gipfelt, erscheint eine Komposition, deren kanonische Verbindlichkeit bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts bei

⁶ Lotz (wie Anm. 1) 32.

der Wallfahrtskirche von Steinhausen gewahrt bleibt (Abb. 45). Die Entwürfe Caspar Moosbruggers (1656-1723) für Klosterkirchen mit Ovalchören, die jeweils vier Paare von freistehenden Doppelstützen umschließen (Abb. E),

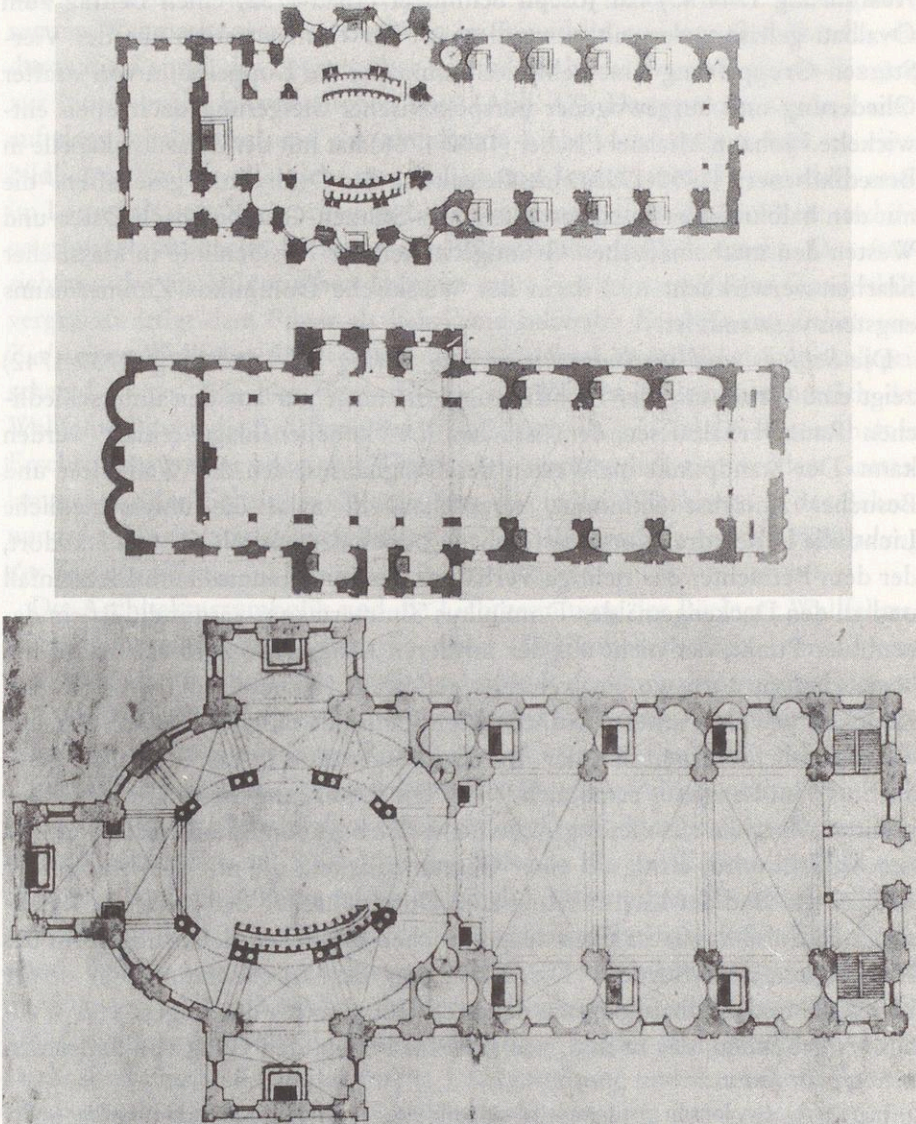


Abb. E: C. Moosbrugger, Entwürfe für Klosterkirchen mit Ovalchören. Foto: H. Erben

weisen unmittelbar auf Dominikus Zimmermanns Kirchenbauten voraus und betonen die Bedeutung der Viererordnung in dieser Entwicklung. Mit der Ulrichskapelle im ehemaligen Priesterseminar von Pfaffenhausen (Planung 1735, Ausführung 1744/45) hat Joseph Schmuzer (1683-1752) einen Beitrag zum Ovalbau geleistet, der mit bewundernswerter Konzentration aus der Vier-Stützen-Gruppierung einen elliptisch ummantelten Kuppelraum von straffer Gliederung und ausgewogener perspektivischer Steigerung nach oben entwickelte.⁷ Johann Michael Fischer (1692-1766) hat mit der Anastasiakapelle in Benediktbeuern (1750-1758) eine Gestaltung des Ovalraumes geschaffen,⁸ die mit den halbkreisförmig eingestellten Vier-Stützen-Gruppen nach Osten und Westen den mathematischen Grundgedanken der Apsidenlinie in klassischer Klarheit verwirklicht und darin der Wieskirche Dominikus Zimmermanns engstens verwandt ist.

Die *Schloß- und Wallfahrtskirche von Pöring* bei Landsberg (1739-1742) zeigt eine Gestaltung der Lichtführung, die nicht nur aus den unterschiedlichen Raumverhältnissen der östlichen Dreikonchenanlage erklärt werden kann. Der Standpunkt im Westen des Langhauses, den der Wallfahrer und Besucher zunächst einnimmt, veranschaulicht zwar die unterschiedliche Lichtfülle in den drei Konchen (Abb. 46), doch der optisch richtige Standort, der dem Betrachter das richtige Verhältnis des Innenraumes zum Lichteinfall und zu den Deckengemälden Dominikus Zimmermanns vermittelt, ist ein dezentraler Punkt, der nicht auf der mittleren Längsachse zum Hochaltar hin liegt, sondern dort, wo ein weiträumiger, gleichzeitiger Einblick in die drei Konchen und ihre unterschiedliche Lichtintensität möglich ist und zugleich ein einheitlicher Überblick der drei Deckengemälde in den seitlichen Konchen und im Langhaus ermöglicht wird. Die Ermittlung dieses idealen Standpunktes, von dem aus dieses ganzheitliche Erlebnis von Raum, Licht und Bild verwirklicht wird, erfolgt in einer Gesetzmäßigkeit, die mit den Mitteln der Architektur und der Lichtführung zum Durchschreiten der einzelnen Raumabschnitte und damit zu einer ausgesprochen bildlichen Erfahrungsform des Kirchenraumes auffordert. Die Erfahrung des Kirchenraumes in seiner Lichtfülle und Bildhaftigkeit ist daher an den Habitus des Pilgers und Wallfahrers gebunden, der in ihm, wie auch im Freien, den Gang von Station zu

⁷ G. Dischinger, Johann und Joseph Schmuzer. Zwei Wessobrunner Barockbaumeister (= Bodensee-Bibliothek, Band 22), Sigmaringen 1977, 103, TA 22.

⁸ N. Lieb, Johann Michael Fischer. Baumeister und Raumschöpfer im späten Barock Süddeutschlands, Regensburg 1982, 162-170, Abb. S. 141.

Station vollführt. Die Abfolge und Bedeutung dieser Wallfahrtsstationen im Kirchenraum wird durch lichthafte, bildliche und architektonische Akzente in sinnfälliger Weise betont. Die Stelle, an der Architektur, Licht und Bild sich zu dieser Einheit verdichten und für den Wallfahrer zur richtungsweisenden Wegmarke werden, erscheint im Raumbild an jener Gelenkstelle, die durch die Kanzel, das Fenster über ihr und die benachbarte Säule am Eingang zur Nordkonche hervorgehoben wird (Abb. 47). Das apokalyptische Lamm auf dem Schalldeckel und das einfallende Licht verschmelzen hier zu einer bildlichen Einheit, die nicht nur Außen und Innen verbindet, sondern auch im Lamm als gestaltgewordenem Licht die sinnhaft wahrnehmbare und die geistig-metaphysische Richtung der Pilgerschaft deutlich macht. Die Ausrichtung des apokalyptischen Lammes zum Hochaltar mit dem Gnadenbild vergegenwärtigt dem Pilger als licht- und bildhafte Erscheinung *Inhalt und Ziel* seiner Wallfahrt. Die Gestaltung des Lichtes zum Bild des apokalyptischen Lammes läßt hier beim Eintritt des Pilgers in den Kernbereich der Wallfahrtskirche die Erfüllung der Zeit als endgültiges Ziel der Pilgerschaft in Erscheinung treten: es ist das Thema des herrscherlich thronenden Gotteslammes aus der Geheimen Offenbarung, das in der Wieskirche in der Bekrönung des Hochaltars als endgültiges Ziel der Pilgerschaft und als *Vollendung der Zeit* erscheint.

Die Architektursymbolik und die Lichtgestaltung der Pöringer Wallfahrtskirche ist daher, vor allem in ihrer Dreikonchenanlage, vom Herrschaftsthema bestimmt. Die Trinitätssymbolik der dreipaßförmigen Choranlage empfängt durch die sechs monumentalen Säulen eine portalförmige Umrahmung, deren körperhafte Rundung und Drehung aus dem Schatten ins Licht sich sowohl auf die lichtspiegelnden Biegungen der Konchenwände als auch auf die lichtkreisenden Deckenspiegel mit den Fresken Dominikus Zimmermanns bezieht. Sie sind daher Rahmen für den Raum, das Bild und das Licht zugleich – Rahmenformen für die Begrenztheit des gebauten Raumes und für die Unbegrenztheit des Lichtraumes. Ihr eigentlicher Bildgegenstand, den sie vom Standpunkt des Betrachters aus rahmend umfassen, sind die Fenster in den Konchen, in deren dreipaßförmigen Bekrönungen die Dreifaltigkeitssymbolik der Konchenanlage wieder aufgenommen wird. Diese symbolische Komponente der Lichtgestaltung und ihre bildmäßige Inszenierung erfaßt nun als rhythmische Lichtbewegung den gesamten Raum. Die rhythmischen Hebungen und Senkungen der sphärisch geschweiften Bögen, womit die Konchen gegen die Langhausdecke abgegrenzt werden und

zugleich in sie hineinschwingen, modellieren den Lichteinfall in einer Weise, die den Zusammenhang von Raum und Zeit in der Lichtwanderung unmittelbar sinnfällig macht. Die Aufgipfelung in der Mitte der Fensterbegründungen setzt mit den giebelförmigen Durchbrechungen des Gesimses dieses Spiel von Licht und Schatten an der Decke in Bewegung: ein sanftes Gleiten und Schweben, das durch die Einfachheit der Deckengliederung die zeitliche Bedingtheit der Wanderung und Wandlung des Lichtes einsichtig werden läßt. In scheinbarem Gegensatz dazu wirkt die Einfassung der Lichtbewegung in den drei Konchen fest und körperhaft. Die plastische und rhythmische Energie dieser Säulen und Bögen dient aber weniger der Begrenzung der einzelnen Raumteile, als vielmehr der Unterscheidung von Licht und Schatten. Mit der sphärischen Krümmung vollzieht sich eine Erhebung aus dem Schatten in das kreisende Licht, dessen Bewegung dadurch den Bahnen der *Gestirne* vergleichbar erscheint und damit den Ablauf der begrenzten Zeit im unbegrenzten Lichtraum darstellt. Mit dieser gestirnartigen Bewegung im Innenraum leiten die sphärischen Bogenkrümmungen zu den lichtstrahlenden Kurvierungen der Fensterleibungen über, die aus dem begrenzenden Schatten den Durchbruch in den unbegrenzten Lichtraum vollziehen. In ihrer Funktion als lichtleitende Formen sind daher diese sphärischen Kurvierungen nichts anders als phantasievolle Variationen der Lichtbrücken in der Buxheimer Pfarrkirche. Die Markierung des Wallfahrtsweges mit diesen licht- und bildbezogenen *Brückenformen* ist daher bei Dominikus Zimmermann, wie auch bei den Vorarlberger Barockbaumeistern, ein *Grundelement der Wallfahrtsarchitektur* schlechthin.

In der Wallfahrtskirche von Birnau (1746-1750) erscheint das Thema der Brücke als wegweisende Form in der den ganzen Innenraum umfassenden Galerie, welche die Darstellungen des Heilands und der Apostel ins Licht emporhebt: Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben (Joh. 14, 6). Über der Birnauer Galerie erscheint Chronos als Zeitmesser auf dem Gestirnglobus. Die Brücke, die den Weg in das ewige Licht weist, verbindet in der begrenzten Zeit und überwindet sie.

An der südlichen Außenfront der *Wieskirche* (1744-1754), d. h. gleichzeitig mit Birnau, erscheint in der Sockelzone des Ovalbaus als Unterfangung der Fenster ein dreiteiliges Brückenmotiv, dessen Kurvierung die engste Verwandtschaft mit den sphärischen Bögen und den Fensterbegründungen in Pörling zeigt. Der Mittelteil des Ovalbaus präsentiert dem von Süden herankommenden Wallfahrer das Thema der Zeit in Gestalt der Sonnenuhr mit ei-

ner, angesichts der Häufigkeit dieses Motivs an Barockkirchen, außergewöhnlichen Größe und Monumentalität. *Licht und Zeit* und ihre Vermählung sind hier in wunderbarer Weise vergegenwärtigt und als *bildliche und sinnbildliche Einheit* dargestellt. Das Leitthema der *begrenzten Zeitlichkeit im unbegrenzten Raum des Lichtes* ist daher als weiteres Grundelement der Wallfahrtsarchitektur zu bezeichnen.

Wenn wir nochmals zur Pörringer Wallfahrtskirche zurückkehren, so deshalb, da wir bisher ausschließlich die symbolische Beziehung der Dreikonchenanlage zur Dreifaltigkeit beachtet haben. Die mittlere Hauptkonche umschließt in Gestalt eines Kuppelbaldachins den Hochaltar als Thronszitz der Muttergottes von der Versöhnung. Die Kanzel mit dem Bild des apokalyptischen Lammes und die Säulen am Eingang zu den seitlichen Konchen leiten als Wegmarken den Schritt des Pilgers zum Wallfahrtsziel, dem Gnadenbild der Muttergottes als Versöhnerin und Mittlerin. Das apokalyptische Lamm weist daher in seiner Beziehung zum Gnadenbild auf die Bedeutung der Muttergottes als Versöhnerin und Mittlerin hin, die sie am Ende der Zeiten beim Jüngsten Gericht an der Seite ihres Sohnes, des Weltenrichters, bekrönen und vollenden wird. Die Herrschaftssymbolik der Hauptkonche und des Hochaltars bezieht sich daher auch auf die Muttergottes als apokalyptisches Weib (Abb. 48). Sie sammelt sich im Deckengemälde des Langhauses mit der Darstellung der Marienkrönung, das die Muttergottes als die mit der Sonne bekleidete Frau zeigt und gemäß dem 12. Kapitel der Geheimen Offenbarung mit dem apokalyptischen Lamm in direktem thematischen Zusammenhang steht. Unschwer ist die Abhängigkeit dieses Deckengemäldes Dominikus Zimmermanns vom Hauptfresko seines Bruders Johann Baptist in der Wallfahrtskirche Steinhausen (1731), das unter dem Motte "Regina Caeli laetare" steht, zu erkennen. Der Zusammenschluß der beiden Themen der Dreifaltigkeit bildet den Schlüssel für die gebaute Symbolik der Dreikonchenanlage: die Geborgenheit der verherrlichten und herrscherlichen Muttergottes im Geheimnis der Dreifaltigkeit. Die drei gebauten Baldachine stellen daher ihre *Herrschafts- und Würdezeichen auf Erden* dar. Die Einheit gebauter und bildlicher Symbolik läßt nun auch die sphärisch geschweiften Konchenbögen als ein gebautes Diadem und damit als Herrschaftszeichen erkennen, das in der Komposition der Marienkrönung seine völlige Entsprechung findet. Als die Mitte der gebauten und bildlichen Herrschaftssymbolik erscheint das Diadem, das im Himmelslicht über dem Haupt Mariens schwebt. Im Herrschaftszeichen offenbart sich hier der Kreis als Symbol der Ewigkeit, womit

das Deckengemälde als Ganzes umschlossen ist. Dieser durch das Licht, die Architektur und das Bild gekennzeichnete Weg von außen nach innen ist der Weg des Wallfahrers und der *Grundgedanke der Pilgerschaft* schlechthin. Die Einfachheit und Einsichtigkeit der Mittel, womit Dominikus Zimmermann als Baumeister und Maler diesen Grundgedanken ins Bild setzt, ist ein mit souveräner Meisterschaft gestaltetes Lehrbeispiel der Wallfahrtsarchitektur und der symbolischen Architektur überhaupt.

Das Diadem als Herrschaftszeichen und Ewigkeitssymbol in der Bildmitte weist in seiner endzeitlichen Bedeutung auf die thematische Hauptachse des Deckengemäldes über dem Gemeinderaum der Wieskirche (1753/54) voraus. Der den Portalbau des verschlossenen Tores zur Ewigkeit bekrönende Schlangenring bezieht sich einerseits auf die Gestalt des Weltenrichters, andererseits über das von Engeln herantgetragene Kreuz auf die Weltkugel, die vom Tierkreis als Zeichen der begrenzten Zeit umschlossen ist. Die Inschrift der Kartusche, die den Schlangenring emporhebt, verkündet das Ende der Zeit: *Tempus non erit amplius* (Geh. Offb. 10, 6). Mit dem Kreuz, der Weltkugel und dem diademartigen Schlangenring erscheinen hier in der Wieskirche die symbolischen Grundelemente aus der Pöringer Marienkrönung. Am Ostende dieser Achse, die über den leeren Thron des Weltenrichters in den Chorraum führt, steht in der Bekrönung des Hochaltars das apokalyptische Lamm.

In der *Annakapelle der Kartause Buxheim*, die 1738-1739 unmittelbar vor der Pöringer Wallfahrtskirche entstand, ändert sich die Erfahrungsform des Raumes als Architektur und des Raumcharakters scheinbar grundlegend. Der eintretende Besucher stellt nämlich fest, daß er, um den Altar richtig, d. h. frontal zu sehen, aus der Nische der Eingangstüre in eine Raumecke zwischen Türnische und Fensteröffnung treten muß. Dies bedeutet im Gegensatz zur Erlebnisform der Wallfahrtskirche, daß er optisch und räumlich ortsfest gemacht wird. Er erblickt den Altar und sein Bild in einer dämmerigen Halbkreisnische, die seitlich, rückwärts und oben von teilweise verdeckten Lichtquellen durchbrochen wird. Wie den Altar sieht er seinen eigenen Standort in der Nische von Säulenpaaren und Figuren flankiert. Diese Begrenztheit, ja Beengtheit des eigenen Standortes zwingt ihn geradezu, seinen Blick nach oben zu richten. Der Blick in die Kuppel offenbart nun ein Raumerlebnis, das an die Grenzen des Aussprechbaren und des Deutbaren stößt (Abb. 49). Es entzieht sich auf den ersten Blick jeglicher genauen Beschreibung und Bestimmung. Der Aufblick in dieses Wunder aus schwebender Dämmerung und

blitzartigen Lichteinbrüchen ist die *visionäre Offenbarung*. Sie wird zur bildlichen Wirklichkeit, wenn der Vorhang des Altarbaldachins sich hebt und in der Fülle des himmlischen Glorienlichtes das Christuskind mit dem Kreuz über dem Marienmonogramm und die Taube des Hl. Geistes erscheinen. Die Offenbarung aus dem göttlichen Licht vergegenwärtigt daher die zentrale Aussage des Glaubensbekenntnisses: "Empfangen durch den Heiligen Geist, geboren von der Jungfrau Maria, gelitten unter Pontius Pilatus."

Zum Standort neben dem Eingang zurückgekehrt, können wir – wieder im Aufblick – eine architektonische und räumliche Ortsbestimmung vornehmen. Über den beiden flankierenden Säulen erscheint im vollen Licht als Begrenzung unseres Standpunktes und als Rahmen des Aufblicks ein scharf geschnittenes, halbkreisförmiges Gesims, das als sphärisches Lichtband frei im Raum zu schweben scheint. In dieser durch Architektur und Lichtführung von oben herab bestimmten Festlegung unseres Standpunktes ist eine grundsätzliche Übereinstimmung mit der Situation des Wallfahrers in den seitlichen Konchen der Pöringer Wallfahrtskirche gegeben. Die Lenkung des Aufblicks zum Konchengewölbe mit dem Deckengemälde durch die emporhebende Bewegung der Säulen und des sphärischen Bogens sowie ihre umrahmende Funktion hinsichtlich des Ausblicks auf die Langhausdecke mit ihrer Lichtbewegung und dem Hauptdeckengemälde macht die Übereinstimmung mit dem Aufblick in die Kuppel und die Kuppellaterne der Buxheimer Annakapelle deutlich. Die Wanderung des Lichts und der dadurch hervorgerufene scheinbare Schwebезustand des Gesimses, das den Blick nach oben umrahmt und lenkt, ist am klarsten vom Standort des Priesters am Altar aus zu überblicken, d. h. vom östlichen Abschluß der Achse aus, an deren westlichem Ende der eintretende Besucher im Scheitel der Westkonche steht. Voraussetzung ist daher Stellung und Rangordnung von Priester und Gläubigem, wie sie vom tridentinischen Konzil festgelegt wurde.

Der Blick vom Altar aus zeigt eine klare Zweiteilung des Raumes in eine direkt beleuchtete östliche und eine indirekt beleuchtete westliche Hälfte. Die seitlichen Konchenwände und die Säulenpaare, welche die Figurennischen flankieren, sowie die bekrönenden konkaven Gesimse lösen eine gleitende Lichtbewegung aus, die in der reichen Stuckdekoration rhythmischen Widerhall findet. Über dem in der Lichtlenkung klar geschnittenen Gesims ist eine nach oben eng begrenzte Zone eingeschoben, in der sich die Beleuchtungsgegensätze von Ost und West im Gesamtraum mit aller Schärfe gegenüberstehen. Öffnung und Schließung des Raumes werden hier auf engstem Raum

mittels der beleuchteten und blinden Fensterschächte in eine Spannung versetzt, die dem architektonischen Gesetz eines Gewölbeauflagers diametral widerspricht. Vielmehr scheint der Beleuchtungsgegensatz in seiner Schärfe dazu bestimmt, die Geschwindigkeit des Bewegungsablaufs beim konkaven Gesims zu forcieren und die Freiräumlichkeit der Vase und der Blumengirlanden zu steigern. Die betonte Schärfe dieses Gegensatzes verleiht daher der Lichtbewegung, ihrem Ablauf und den damit zusammenhängenden Architektur- und Dekorationsmotiven einen ausgeprägten zeitlichen Charakter.

Dasselbe Phänomen der Veranschaulichung eines zeitlichen Ablaufes durch den räumlichen und rhythmischen Wechsel von Öffnung und Schließung des Lichtraumes ist auch im Umgang des Gemeinderaumes der Wieskirche zu beobachten. Der Durchgang auf diesem Wallfahrts- und Prozessionsweg im Innenraum der Kirche vollzieht sich im Wechsel zwischen den weiträumigen Abschnitten mit den Dreifenstergruppen und den schmalen, mit brückenartigen Bögen überwölbten Abschnitten zwischen den Säulenpaaren und der geschlossenen Außenwand. In diesen schmalen, indirekt beleuchteten Abschnitten leiten die inneren und äußeren Säulenpaare den Blick nach oben zu den ovalen Durchbrüchen zwischen den brückenartigen Bögen, die den Blick auf die in fernem goldenem Dämmerlicht schwebende Welt der Engel freigeben. Die irdische Prozessionsstraße unten, auf der Licht und Schatten wechseln, wird hier oben in einer fernen visionären Region zur Straße der *geleitenden und schützenden Engel* erhoben. Die Gegenüberstellung des Weges in der Begrenztheit der irdischen Zeit und der Himmelsstraße der vollendeten Zeit, die als Verheißung von ferne leuchtet, erweist sich als die beherrschende zeitliche und räumliche Struktur im Umgang der Wieskirche.

Die unmittelbare Verwandtschaft mit der Aufgliederung von Lichtbahnen und dämmrigem Grund in der Kuppel der Buxheimer Annakapelle wird offenkundig, wenn wir die Umrahmung der Kuppellaterne mit den Vierpaßdurchbrüchen auf der Ebene der Engelserscheinungen in der Wieskirche vergleichen. Die Gegenüberstellung einer Welt der Dämmerung und einer solchen des visionären Lichtes ist in der Annakapelle auf ihrer Tiefenachse von West nach Ost und auf ihrer Höhenachse unterhalb und oberhalb des Gesimses mit bewundernswerter Klarheit vollzogen. Das Hineinziehen des dämmrigen Grundes in die Kuppel verursacht vor allem die Umgrenzung und Hervorhebung der säulenhaft aufgerichteten zentralen Höhenachse, die auf die Lichtfülle der Kuppellaterne mit dem Jehovazeichen ausgerichtet ist. Das von ihr ausgehende Herabströmen des Lichts wird in eine ornamentale Rhythmik

umgesetzt, die mit dem von Putten getragenen Achtpaß um die Laterne die achtfache Schwingung des Gesimses in konzentrierter Form aufnimmt und damit den unbegrenzten Bereich des Lichts gegen den dämmrigen Kuppelgrund abgrenzt. Zum Baldachin, der in Licht und Schatten schwebt, wird die Kuppel durch die umgreifende Bewegung des Gesimses. Von jedem Standpunkt unten im Raum betrachtet, erscheint das Gesims als zusammenhängendes rhythmisches Lichtband, als die Verdichtung des Lichteinfalls überhaupt. In seiner zusammenhängenden Lichtbewegung, deren Mitte die hoch oben schwebende Kuppellaterne ist, erkennt man nun die verräumlichte Grundform der *Lichtkrone* und die *herrscherliche Lichtsymbolik* der Buxheimer Annakapelle.

Die Grundlage dieser Licht- und Herrschaftssymbolik bildet die glückhafte Zahl Acht, die in der Zahlensymbolik des Alten und Neuen Testaments eine bedeutende Rolle spielt: acht Menschen wurden in der Arche gerettet; acht Seligpreisungen enthält die Bergpredigt. Nach Gerhoch von Reichersberg prägt die Acht als erste Kubikzahl dem Menschen in Leib und Seele die Sicherheit der ewigen Seligkeit ein. Konkret ausgedrückt: Die Achtgliederung eines zur Seligkeit weisenden Pfades ist für die Architektursymbolik der Wallfahrtskirche geradezu prädestiniert. Die Träger des Kuppelbaldachins in der Buxheimer Annakapelle sind acht Säulen und das achtfach geschwungene Gesims. Den Ovalraum der Wieskirche umstehen acht Säulenpaare.

Die Entwicklung dieser architektonischen, symbolischen und bildlichen Welt in Buxheim, Pöding und in der Wieskirche bei den Gebrüdern Zimmermann ist ohne die *Wallfahrtskirche in Steinhausen* (1727-1733) nicht denkbar. Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Ovalbauten in Steinhausen und in der Wies lassen sich anhand der Grundrisse verdeutlichen. Ihre einzige wesentliche Gemeinsamkeit ist der ovale Freistützenkranz, der in verhältnismäßig geringem Abstand von der Außenmauer den weiten Innenraum umgibt und dadurch zwei Zonen von unterschiedlicher Beleuchtungsstärke schafft: eine direkt beleuchtete Zone im Umgang und den Hauptraum als einen Bereich indirekter Beleuchtung. Dies bedeutet, daß der Umgang als Wallfahrtsweg durch das in Abständen hereinströmende Licht eine Bewegung erhält, während die Raummitte aufgrund der indirekten Beleuchtung in sich ruht. Damit sind die Gemeinsamkeiten von Steinhausen und der Wieskirche bereits erschöpft. Der wesentlichste Unterschied zwischen beiden Kirchen ist der gleichmäßige Abstand zwischen den Freistützen in Steinhausen, dem in der Wies ein ungleichmäßiger gegenübersteht, wodurch der Umgang bei der

letzteren räumlich und beleuchtungsmäßig mit dem Hauptraum stärker verbunden wird. Ursache dafür ist, daß der Ovalraum in Steinhausen eine reine Ellipse als Grundriß aufweist, während er in der Wies eine breitere Ovalform zeigt, die aus einem Querrechteck mit östlich und westlich angeschlossenen Halbkreisen konstruiert ist.

Der Innenraum von Steinhausen kann hinsichtlich seiner Beleuchtung und seiner Funktion als Wallfahrtskirche als ein ovales Mittelschiff und ein durchgehendes Seitenschiff bezeichnet werden (Abb. 50). Der starke Beleuchtungsgegensatz zwischen beiden Raumteilen läßt den seitenschiffartigen Umgang trotz seiner Lichtfülle und wegen seiner Schmalheit nicht zur Entfaltung kommen. Der Wallfahrer im Umgang zwischen den turmhohen Pfeilern wird zum Augenzeugen eines Lichtschauspiels und einer Lichtbewegung, die von dramatischer Kühnheit ist. Die Lichtdurchbrüche aus dem Treppenhaus hinter der Orgelempore steigern die Lichtbewegung gerade durch den Umstand, daß sie indirekt sind, zu einer Wirkung, die auf die Buxheimer Annakapelle vorausweist. Angesichts dieser dramatischen Lichtwirkungen im Umgang erlebt der Wallfahrer den Hauptraum mit der Ausgeglichenheit seiner indirekten Beleuchtung als einen Ort der Ruhe und der Sammlung. Es liegt in der Natur der Lichtführung durch den elliptischen Stand der Fenster und die gleichmäßigen Pfeilerabstände, daß der tageszeitlich bedingte Lichteinfall diese Pfeilerarchitektur durch ihre Spiegelbildlichkeit zu einer Wirkung steigert, deren reine Schönheit in sich selbst Symbol ist und die durch die bekrönenden Apostelfiguren ihre Vollendung erfährt. Die leuchtende Vollkommenheit dieser monumentalen Pfeilerarchitektur entspricht aufs glücklichste ihrer aus der Zehnzahl erwachsenden Symbolik, welche auf die zehn Gebote hinweist. Die bekrönenden Apostelgestalten – Petrus und Paulus stehen am Hochaltar – vollenden als Boten des göttlichen Gesetzes diesen Tempel des Alten und Neuen Bundes.

Die Klarheit und Erhabenheit dieser Architektur und ihre symbolische Aussage lassen aus dem Licht und seiner räumlichen Gestaltung das Bild einer vollendeten Harmonie entstehen, die sich mit der *Vorstellung von der Schöpfungsharmonie* verbindet. Es ist jene der Renaissance und dem Barock wesenseigene, ja geradezu eingeborene *Vorstellung von Vollendung und Harmonie*, wie Gott seine Schöpfung am siebten Tag erblickte. Diese im göttlichen Schöpfungsakt verankerte Vorstellung von Vollendung und Harmonie verbindet sich mit dem Bild des Paradieses, das im Hauptdeckengemälde des Ovalraumes dargestellt ist.

Das Zur-Ruhe-Kommen der Lichtbewegung im Ovalraum und im Zentrum des Hauptdeckengemäldes gibt Anlaß zu einem Vergleich mit der Zeitbestimmung im Schöpfungsbericht der Genesis. Den Abschluß des Berichts von jedem einzelnen Schöpfungstag bildet die stereotype Feststellung: "Es wurde Abend, und es wurde Morgen." Der damit gekennzeichnete zeitliche Ablauf hebt Anfang und Ende des Tages, Aufgang und Untergang der Sonne hervor. Die spiegelbildliche Entsprechung von Aufgang und Untergang bezieht sich auf die Scheidung von Licht und Finsternis im Schöpfungsbericht und kennzeichnet zugleich die beiden Pole des Zeitablaufs innerhalb eines Tages. Die geometrische Figur mit zwei Polen ist die Ellipse, das Oval. Diese Polarität von Aufgang und Untergang des Lichts, von direkter und indirekter Beleuchtung und die damit verbundene Spiegelbildlichkeit des Ovals verwirklichen die Gebrüder Zimmermann in der Architektur und Bildwelt von Steinhausen auf eine Weise, die dem Schöpfungsbericht der Genesis völlig entspricht. Die Darstellung des Paradieses in Gestalt des verschlossenen Gartens erscheint über dem Eingang zum Hochaltarraum, umkränzt vom apsisförmigen Halbkreis der oberen Fenster. Die Entrückung des Paradiesesbildes in eine ferne Zone oberhalb des wandernden Lichtes erinnert an die Scheidung von Tag und Nacht am ersten Schöpfungstag und stellt daher die Entstehung der Zeit dar.

Diese Themengruppierung aus der Genesis finden wir auch bei einem im Jahre 1719 von Johann Baptist Zimmermann geschaffenen Stuckrelief und Deckengemälde im Südflügel der Benediktinerabtei Ottobeuren vor. Das Stuckrelief veranschaulicht mit der Gegenüberstellung von Sonne und Sternen die Scheidung von Tag und Nacht. Die Gebirgslandschaft mit der Burg, zwischen denen ein von einer Brücke überspannter Bach fließt, schildert die Trennung des festen Landes vom Wasser. Die unmittelbare thematische Verbindung mit der Paradiesesdarstellung des Steinhausener Deckenfreskos bildet das rückwärtige Deckengemälde mit dem Garten und dem Brunnen.

Diese eindeutig nachweisbare Verbindung zwischen Ottobeuren und Steinhausen verdichtet und konkretisiert sich mit der Deckenstukkatur Kaspar Radmillers in der Kapelle des Fürstenzimmers von Kloster Ottobeuren, die ebenfalls im Jahre 1719 entstand. Die Ovalform des Reliefs mit der Marienkrönung und die umkränzende Blumengirlande verbinden sich in buchstäblich schwebender Klarheit zum Symbol des verschlossenen Gartens (Abb. 51). Die Darstellung der vier Evangelisten in den Ecken erweist die thematische Vorbildlichkeit im Hinblick auf die Apostelfiguren, welche die

Pfeiler in Steinhausen bekrönen. Die Zeitsymbolik des Ovals liegt darin begründet, daß die Blumengirlande auf die durch den Sündenfall verursachte Verschllossenheit des "ersten" Paradieses hinweist, das von Gott am Beginn der Zeit geschaffen wurde. Die Marienkrönung im Oval weist auf die Vollendung der Zeit in der unbegrenzten Herrlichkeit des immerwährenden Paradieses voraus. – Fassen wir die symbolischen Bedeutungen des Ovals zusammen: 1. Erschaffung und Beginn der Zeit zusammen mit der Erschaffung des Paradieses. 2. Die Fülle der Zeit in der Menschwerdung Christi. 3. Die Vollendung der Zeit in der immerwährenden Herrlichkeit des ewigen Paradieses. Das *Oval*, das im Gegensatz zum Kreis eine Richtungsachse besitzt, ist daher *Symbol des Heilsweges* durch die Zeit zur Vollendung in der Ewigkeit. Das Hauptdeckengemälde der Wallfahrtskirche Steinhausen verbildlicht diesen Heilsweg vom Sündenfall im Paradies, über den verschlossenen Garten in der begrenzten Zeit bis zur Vollendung der Zeit im göttlichen Licht, wo sie zur Ruhe kommt.

Die Veranschaulichung dieser Zeitstruktur des Ovals leistet der Architekt im gegenseitigen Umkreisen der elliptischen Raumform und des Lichtes, das in der Spiegelbildlichkeit der Raummitte zur Ruhe kommt. Mit der Spiegelbildlichkeit verbindet sich zugleich die Entgrenzung in den unendlichen Raum.

Anfang, Ende und Vollendung der Zeit sind die beherrschenden Elemente der *Wallfahrtskirche zum gegeißelten Heiland in der Wies*. Am Außenbau kündigt die Sonnenuhr vom Ablauf der begrenzten Zeit. Die sechs Säulen an der Fassade, welche die Flammenvasen als Lichtzeichen zum Himmel emporheben, symbolisieren die sechs Tage des göttlichen Schöpfungswerkes und die Kreuzigung Christi am sechsten Wochentag. Die Zahlensymbolik der Sechs, Sieben und Acht bildet den Schlüssel zur architektonischen und bildlichen Gestalt der Wieskirche, die sich an ihrem Außenbau ankündigt. Wie in der alttestamentarischen Überlieferung die Sechs eine Vorbereitung für die Ruhe oder Vollendung der Sieben ist, so blasen auch sechs Posaunenengel in der Apokalypse, solange das Gericht Gottes geht, während der siebte erst blasen wird, wenn das Geheimnis Gottes vollendet ist. Die Zahlen Sechs und Sieben umfassen daher Anfang und Ende der Zeit und weisen auf das Deckengemälde mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts hin. Die Acht, die den zur Seligkeit weisenden Pfad kennzeichnet, erscheint in den Säulenpaaren des Ovalraumes als Merkmal des Wallfahrtsweges in der Kirche. Man erkennt anhand dieser theoretischen und symbolischen Erwägungen den *Grundge-*

danken der barocken Wallfahrtskirche überhaupt: den Weg in der Zeit und aus der Zeit hinaus in die Vollendung der Schöpfungsharmonie.

Die architektonische und raumbildliche Gestaltung dieses Weges im Innenraum erfolgt mit einer klar durchgeführten Gleichwertigkeit und Gleichwertigkeit der architektonischen und bildlichen Formen, die in allen Raumteilen die Grundvorstellung des Weges klar hervortreten läßt. Im ovalen Gemeinderaum geschieht dies durch die Vereinheitlichung des Umganges und des Raumzentrums mit Hilfe der weiträumigen Öffnung zum Lichteinfall. Der Chor mit seinem diaphanen basilikalischen Raumaufbau verwirklicht als Zielraum des Wallfahrtsweges die dreifache Steigerung und Variation des Brückenmotivs in der Spiegelung zwischen Lichteinfall und Stuckmarmorsäulen, die aber trotz der Fülle der Licht- und Farbwirkungen das klare Grundgesetz der Erdgeschoßarkaden beibehält. Die Gesetzmäßigkeit der Spiegelung als Grundlage des Gleichgewichts der architektonischen und bildlichen Formen wird im Rückblick vom oberen Choraltar offenbar. Der optische Zusammenschluß der drei Gesimsebenen im Chor und am Choreingang mit den Säulensockeln, dem Säulengesims und dem Gewölbegesims im Gemeinderaum verursacht dieses schwebende Gleichgewicht der gebauten und gemalten Säulen im Chor, im Ovalraum und im Deckengemälde. Die Anwendung dieser Dreierordnung auf die Säulen als den bestimmenden Ordnungsformen des Kirchenraumes verweist auf die symbolischen Grundlagen des Kultgebäudes im Alten und Neuen Testament – Vorhof, Heiligtum und Allerheiligstes – und bildet dadurch die unmittelbare Voraussetzung für die Darstellung der Schöpfungsharmonie.

Die bildliche Gestaltung dieses Weges in die vollendete Schöpfungsharmonie beruht auf der Geheimen Offenbarung, vor allem auf ihrem 10. Kapitel. Über der lichterfüllten Wallfahrtsstraße des Umganges schwingt sich in einer entrückten visionären Region die Straße der geleitenden und schützenden Engel, über deren Abschluß der leere Thron des Weltenrichters steht. Über dem Thron, der sich aus der Düsternis des Jüngsten Tages erhebt, erscheint nun der erste der sechs Engel, deren Posaunen das nahende Endgericht ankünden. Das dramatische Szenarium gipfelt im verschlossenen Tor der Ewigkeit. Die nachfolgende Stelle aus der Geheimen Offenbarung erfährt durch Johann Baptist Zimmermann eine Gestaltung von höchster Monumentalität:

"Und ich sah: Ein anderer gewaltiger Engel kam aus dem Himmel herab; er war von einer Wolke umhüllt, und der Regenbogen stand über seinem Haupt. Sein Gesicht war wie die Sonne,

und seine Beine waren wie Feuersäulen. In der Hand hielt er ein kleines, aufgeschlagenes Buch. ... Und der Engel, den ich auf dem Meer und auf dem Land stehen sah, erhob seine rechte Hand zum Himmel, Er schwor bei dem, der in alle Ewigkeit lebt, der den Himmel geschaffen hat und was darin ist, die Erde und was darauf ist, und das Meer und was darin ist: Es wird keine Zeit mehr bleiben, denn in den Tagen, wenn der siebte Engel seine Stimme erhebt und seine Posaune bläst, wird auch das Geheimnis Gottes vollendet sein (Geh. Offb. 10, 1-7)."

Die Darstellung dieser gewaltigen Szene entspricht genau ihrer Textvorlage. Als Zeichen der im Geheimnis Gottes ruhenden Schöpfungsharmonie steht der Regenbogen am Himmel.

Aus dem Zusammenhang mit der Schilderung der sechs Posaunen erklärt sich auch die Bedeutung der vier Chörchen, die als Gebilde reinster ornamentaler Phantasie in die Himmelsregion des Deckengemäldes hineingreifen (Abb. 52). Ihre Beziehung zum Thron des Richters kennzeichnet sie als die Throne der 24 Ältesten in der Huldigung für das Lamm, welches das Buch mit den sieben Siegeln öffnet. Die ornamentale Phantastik der Baldachine findet in den Umrahmungen der Lichtdurchbrüche im Chorgewölbe eine letztmögliche Steigerung, welche die höchste Verklärung der Schöpfungsharmonie darstellt.

Eine letzte Überlegung zum Lebenswerk Dominikus Zimmermanns sei am Ausgang der Wieskirche angestellt. Im 11. Kapitel der Geheimen Offenbarung folgt auf die Schilderung des schwörenden Engels, der das Ende der Zeit verkündet, die Szene mit der Aufforderung zur *Vermessung des Tempels*. Die beiden Zeugen dieser baumeisterlichen Aufgabe sind "die zwei Ölbäume und die zwei Leuchter, die vor dem Herrn der Erde stehen." Hier mag dem Meister die Erinnerung an die beiden Ölbäume im Deckengemälde von Steinhausen aufgestiegen sein. In Steinhausen und in der Wies hat er sie zu leuchtenden baumeisterlichen Symbolen, zum Tor der Ewigkeit umgewandelt. In demütiger Erwartung unter diesem Tor stehend, durch das alle gehen müssen, hat er mit seiner Signatur sein Lebenswerk besiegelt: Dominikus Zimmermann, Baumeister von Landsberg. – Ehre sei seinem Andenken.⁹

⁹ Erweiterte Fassung eines Vortrages zum 300. Geburtstag Dominikus Zimmermanns, gehalten am 4. November 1985 bei der Jahresversammlung des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte.