

Dörte Wetzler

## **Die Wies-Kirche als inszenierende Rahmung des Gegeißelten Heilands**

In: Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 165, Petersberg 2019, 224 S. m. zahlr. Abb., 39,90 €

(Rezension)

Nachdem schon 2016 in einem Vortragsband einer 2013 am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen abgehaltenen Tagung ([„Aufklärung und sakraler Raum“](#), hg. von Brigitte Coers, Lorenz Enderlein u.a., Affalterbach 2016, S. 207-219) der Beitrag von Dörte Wetzler „Aufgeklärte Wies? - Überlegungen zum Einfluss der Katholischen Aufklärung auf das – und Ausstattungsprogramm der Wallfahrtskirche zum Gegeißelten Heiland (1745-1754)“ mit Fragezeichen erschienen war, haben wir jetzt die zugrunde liegende vollständige Dissertation von 2013 an der Freien Universität Berlin in einer überarbeiteten Form vor uns unter dem obigen Titel. Das Thema oder die Fragestellung ‚katholische Aufklärung‘ hat momentan Konjunktur. Schon 1992 schreibt Anna Bauer-Wild von einem „aufgeklärte(n) Programm“ (in: Die Wies – Geschichte und Restaurierung, Arbeitsheft 55 Bayerisches Landesdenkmalpflege, Hg. Michael Petzet, München 1992, S. 53). Das vorliegende gedruckte Buch besitzt ein grosszügiges Format und gutes Bildmaterial aus Eigenaufnahmen und teilweise Reproduktionen von älteren Publikationen zum Text-Bild- oder Bild-Text-Nachvollzug. Der hintere Buchdeckel kündigt „erstmalig eine Gesamtbetrachtung von Architektur und Ausstattung“ im Rahmen der „Katholische(n) Aufklärung des 18. Jahrhunderts“ an, was schon etwas die Debatte um das Gesamt-Kunst-Werk und die Religions-Geistesgeschichte vermuten lässt, während im Titel die ‚Parerga-Rahmen-Diskurse‘ (Paul-Michel Foucault, Jacques Derrida, David Ganz) und ‚Inszenierungen des Sakralen‘ (Ursula Brossette) der letzten Jahre aufscheinen. In ihrer einleitenden Danksagung verweist die Autorin deshalb auch auf zwei Vertreter dieser ideologischen oder systembildenden Kunstgeschichte (Klaus Krüger: Bildevidenz, ästhetische Differenz, ikonische Präsenz u.ä.; Margit Kern: Grenzüberschreitungen der Gattungen). So interessant und notwendig neue (zeitverhaftete) Lösungsansätze natürlich

auch sein mögen, so müssen sie und ihre Ergebnisse sich doch einer kritischen, oft leider desillusionisierenden Prüfung stellen, um tendenziell langlebige Traditionen von neuen wie alten Irrtümern, Einseitigkeiten und Fehltrüben etwas zu unterbrechen.

Die Werkmonographie von Dörte Wetzler ist klar und auf den ersten Blick sehr logisch aber etwas formalistisch gegliedert: **I. Einleitung mit Themenstellung und Vorgehen bzw. Die Forschungsperspektive der Rahmung – II. Bilderverehrung im 17. und 18. Jahrhundert und Zur Vorgeschichte: Bilderverehrung in der Spätantike und im Mittelalter, Die Voraussetzungen nachtridentinischer Bilderverehrung, Das 17. und 18. Jahrhundert Bilderverehrung zwischen tridentinischem Ideal und frömmigkeitspraktischer Realität – III. Die Wieskirche als Rahmung des Geißelten Heilands, Entstehung der Wallfahrt und Baugeschichte der Wieskirche, Beschreibung der Wieskirche, Die Architektur und Ausstattung der Wieskirche als Rahmung des Geißelten Heilands – IV. Schluss (S.203-210) mit Zur Gesamttendenz der rahmenden Inszenierung, Bild- und Wirklichkeitsraum: Die Rolle des Wallfahrers, Die Wies: ein aufgeklärtes Programm? – V. Anhang: Verzeichnis der Quellen und Quelleneditionen, Sekundärliteratur, Bildnachweis**, aber leider kein Personen-Orts-Sachregister.

In der Einleitung werden unter **Themenstellung und Vorgehen** die Ausgangspunkte und die Methodik klar formuliert: die Bilderfrage (Orthodoxie des Bildergebrauchs im Verweis auf den Prototyp versus heterodoxe idolhafte Bilderverehrung, -ja anbetung) auf der Schlusssitzung des Konzils in Trient (1545-1563) und das (wundertätige) Gnadenbild als schwieriger Spezialfall im Rahmen der Wallfahrtskirche. Der gegenreformatorische (‚katholische Reform‘) Gedanke mit der bischöflichen Kontrolle („doceant episcopi“) wird jetzt durch die Autorin noch mit der ebenfalls problematischen sogenannten „Katholischen Aufklärung“ in Verbindung und zur Anwendung gebracht an einigen süddeutschen Beispielen von Wallfahrtskirchen wie das etwas früher entstandene Steinhausen oder die mit der ‚Wies‘ in etwa Zeitgleichen Neu-Birnau und Maria Steinbach aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Referenz ist aber die eigentlich schon ausgiebig erforschte Wieskirche, wo eine „Neuperpektivierung“ durch eine „Gesamtbetrachtung des Bau- und Ausstattungsprogramms über die rezeptionsästhetische Beziehung zwischen Objekt und Adressat, Rezipient, Konsument (Wallfahrer, Gläubige und Touristen) versprochen wird. Man kann im folgenden feststellen, dass die entsprechende ältere und neuere Fachliteratur gut rezipiert ist, auch um die eigene Argumentation definitorisch abzusichern

bei Stichworten, Begriffen wie z.B. Gesamtkunstwerk, Ensemble, Bel-Composto aus der mehr oder weniger akademischen Diskussion der 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts.

Unter **Die Forschungsperspektive der Rahmung** beruft sich die Autorin auf die „Rahmendiskurse“ („Projektion-Retroprojektion zwischen Gläubigen, Wissenschaftlern und Artefakt“) von David Ganz und Georg Henkel mit dem philosophischen Ahnherrn Jacques Derrida und dessen Denkfigur „par-erga“, also letztlich wohl eine weitgehend unhistorische (und mehr oder weniger subjektive) Rezeptionsästhetik („Der Betrachter im Bild“) trotz einer angekündigten Einbeziehung von zeitgenössischer Wallfahrtsliteratur. In **Das gerahmte Andachtsbild, Kultbild oder Gnadenbild** wird über diese Begriffe reflektiert um sich richtigerweise für das zeitgeschichtlich belegte „Gnadenbild“ zu entscheiden und z.B. in Anlehnung an Martin Büchsel den des von Hans Beltung zum „Epochenbegriff gemachte(n)“ „Kultbild(es)“ (vs. Kunstbild) abzulehnen. In **Forschungsperspektive der Rahmung als Alternative zum Bautypus Wallfahrtskirche** wird dieser Begriff ebenfalls abgelehnt zugunsten einer individuellen rahmenden Inszenierung des „verehrte(n) Objekt(s)“.

Der **Forschungsstand zur Wieskirche** beginnt mit dem Hinweis aus den erwähnten knappen Text „Grenzüberschreitungen. Die Einheit der Gattungen in den kirchlichen Innenräumen und die Altarbaukunst des 17. und 18. Jahrhunderts“ von Margit Kern in; Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland Bd. 5, 2008, S. 288-294), der – um es vorwegzunehmen – fast alle der für Dörte Wetzler wichtigen Aspekte auch im Methodischen enthält. An der Anfang des 20. Jahrhunderts einsetzenden monographischen Literatur (z.B. Adolf Feulner) kritisiert die Autorin zu recht den „einfühlungsästhetischen [und] deutlich weltanschaulich“ unterlegten Ansatz (Blut und Boden). Nur Carl Lambs Interesse an der Lichtbehandlung falle positiv oder anregend heraus. Die Autorin meint, dass sie anders als in der „Einfühlungsästhetik“ mit der radikalen Subjektivierung in der „vorliegenden Untersuchung die Wirkungsqualitäten von Architektur und Ausstattung ... als objektive Eigenschaften ... von allen potentiellen Betrachtern“ wahrgenommen werden könnten. Die subjektive individuelle Bewertung bleibe ausgeklammert. Es gehe im weiteren darum die Wirkungsqualitäten von Bau und Ausstattung in Bezug zu ikonographischen und ikonologischen [und theologischen] Gesichtspunkten zu setzen. Im weiteren widerspricht die Autorin der die süddeutsche Barock-Rokoko-Forschung stark beeinflussenden strukturanalytischen Studie „Die

Bayerische Rokoko-Kirche“ des Hans-Sedlmayr-Schülers Bernhard Rupprecht von 1959 auch in einigen wahrnehmungsästhetischen Punkten. Ähnliches gilt für den ebenfalls aus der Münchner Schule entstammenden, mehr als Philosophen auftretenden Karsten Harries und seiner „The Bavarian Rococo-Church“ von 1983. Neben den Arbeiten von Hermann und Anna Bauer zu den Zimmermann-Brüdern von 1985 erwähnt sie den angeführten Sammelband von 1992 im Zusammenhang mit der Restaurierung der Wies als Forschungsgrundlage auch wegen der Aufarbeitung der relativ spärlichen Quellen zur Wies-Wallfahrt. Der dortige Beitrag von Anna Bauer-Wild zu den Fresken nimmt v.a. ikonographisch vieles wie „Humilitas-Divinitas“ vorweg. Im selben Band spricht Hermann Bauer von Ambivalenzen in Anlehnung an seine Forschungen zur zwischen Bild und Ornament changierenden Rocaille. Ganz nebenbei: es hat sich das Benediktinerkloster Zwiefalten schon 1750 und nicht erst 1752 vom württembergischen Vogt freigekauft.

In **Ziele der Arbeit** steht als Zusammenfassung: ‚die Wies‘, ihre Architektur und Ausstattung werden in funktionaler (Frömmigkeit, Bilderverehrung), theologischer und volkscundlicher Hinsicht auf ihre wirkungsqualitativen Eigenschaften (Betrachter, Wissenschaftler und Gnadenbild) im Sinne eines [unterstellten] Gesamtprogramms untersucht.

Der Abschnitt **Bilderverehrung im 17.und 18. Jahrhundert** beginnt mit dem seit dem jüdischen Bilderverbot ewigen Streit zwischen Ikonodulen und Ikonoklasten; dann folgen die Voraussetzungen nachtridentinischer Bilderverehrung mit der vorausgehenden kritischen bis ablehnenden Haltung der Reformation und der „kompromissbehaftete(n) Position des Dekrets“ von 1563, und der interessantere Vergleich mit den Reliquien und den Sakramenten, wo bei der Eucharistie durch die ‚Transsubstantiation‘ im Gegensatz v.a. zum Calvinismus wieder die Anbetung legitimiert sei gegenüber der Nur-Verehrung z.B. gegenüber den Heiligen.

Dann wird der v.a. durch die Jesuiten geförderte gegenreformatorische Bilderkult angesprochen, der beim gemeinen Volk in Bezug zu den Gnadenbildern zu einer magischen, projektiven, wundersamen, wundertätigen Animisierung geführt hätte. Vor allem seit Stefan Kummers Aufsatz „Doceant Episcopi“ wird aber u.E. das regulierende Tridentinische Dekret in seiner Alltagswirkung und für die Zeit um 1750 im Abstand von fast 200 Jahren Bildpraxis als eine Art Rückbesinnung, Rückversicherung überschätzt. Oder findet sich irgendwo ein ausdrücklicher Verweis auf den Konzilsbeschluss? Der Druck auf den katholischen Bilderkult und das Wallfahrtswesen vor 1755 und verstärkt

nach dem Erdbeben von Lissabon kam von ausserhalb, wie dem (philosophischen) Rationalismus auch des fortschrittlicheren Protestantismus, womit sich die „Katholische Aufklärung“ versuchte auseinanderzusetzen. Unter diesem problematischen Begriff versteht die Autorin v.a. die schon ältere maurinisch-historisch-kritische Methode, aber auch einen (febronianischen?) Episkopalismus, oder auch einfach die Belehrung der Massen und Dämpfung gewisser Auswüchse in der Bilderverehrung. Die kaum angesprochene Reduzierung der Feiertage und der Wallfahrten oder die Eindämmung der kostspieligen ‚Pracht‘ ist erst nach 1755 und der weitgehenden Vollendung ‚der Wies‘ (Winckelmann ab 1755, Bayrisches Mandat von 1770, Josephinische Reformen v.a. nach 1780) akut geworden.

Das Interesse der Autorin geht nun im stärker mäandrierenden III. Hauptteil **Die Wieskirche als Rahmung des Gegeißelten Heilands** dahin am Beispiel ‚der Wies‘ aufklärerische Tendenzen in der Rückbesinnung auf die tridentinischen Vorschriften nach- oder aufweisen zu können. Es wird noch einmal das 1730 für eine Karfreitagsprozession im Prämonstratenserkloster Steingaden zusammenmontierte und erst 1738 durch den nur innerhalb der damaligen profitierenden Besitzerfamilie Lori bestätigten wundersamen Tränenfluss zum Gnadenbild mutierte Gebilde ohne ins Detail (Wundmale, Ketten u.ä.) zu gehen angesprochen. Im Zeitalter der damaligen öffentlichen Züchtigungen und Hinrichtungen kann man sich schon nach den Hintergründen dieser tränenreichen empfindsamen Geschichte fragen: warum soll Christus hier geweint haben, menschlich wegen der eigenen Schmerzen, oder wie Heraklit im Mitleid über die von Dummheit (und Bosheit) geschlagene Menschheit? oder nur emphatisch erzieherisch um Mitleiden zu erregen? Die bald darauf einsetzende Wallfahrt führte schon 1739/40 durch den Steingadener Abt zum Bau einer kleinen Kapelle an etwas tieferer, weniger attraktiver Stelle angeblich schon damals mit der Auflage das Gebilde oder Gnadenbild nur hinter Glas zu zeigen. Die Autorin nimmt im ganzen Buch wie auch andere vor ihr an, dass dies nur aus aufklärerisch-skeptischen Gründen erfolgt sei. Bei Angelika Dreyer („Die Fresken von Joseph Mages 1728-1769 – Zwischen barocker Frömmigkeit und katholischer Aufklärung, Regensburg, 2017, S. 71-74) liest es sich fundierter: der gegenüber dem Tränenwunder skeptische Eusebius Amort vom Augustinerkloster Polling sieht als Mitglied einer Untersuchungskommission wohl die Gefahr des Betrugers, aber der gute Zweck (Verehrung Christi) heilige die Mittel und die Weise der Präsentation wenigstens in einem abschliessbaren Schrein und mit dem Schlüssel nur beim Abt von Steingaden, also eine

ganz prosaische, vordergründige Begründung für die ‚Distanzierung‘ des zweifelhaften Gnadenbildes. Erstaunlicherweise halten sich ausführender Abt und Konvent dabei ganz im Hintergrund. Der bischöfliche Rat sogar für einen (sequentiellen) Austausch der ‚erbärmlichen‘ Figur zeigt wieder ganz klar das künstlerisch-ästhetische Hauptmotiv in dieser Angelegenheit. Indes scheint sich die Wallfahrt auch lukrativ so entwickelt zu haben, dass die damaligen Äbte von Steingaden nach ersten Plänen um 1743 schon vor dem Urteil der bischöflichen (und landesherrlichen) Genehmigungsgremien einen Neubau energisch betrieben haben. Muss man die von Amort unterstützte Förderung einer Christus-Wallfahrt gegenüber den zahlreichen Marienwallfahrten und im Hinblick auf christologische Programme der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wie Neresheim und Wiblingen schon als Zeichen der ‚Katholischen Aufklärung‘ sehen? Wäre nicht Ähnliches bei einer ‚tränenenden‘ Marienfigur passiert?

Die Baugeschichte der Wallfahrtskirche wird nur sehr knapp abgehandelt. Die nachträgliche Genehmigung auch durch den Landesherrn, den neuen sparsamen und fortschrittlich denkenden Kurfürsten Maximilian III Joseph (1727-1777, reg. 1745) von Bayern, und die Beschäftigung von Hofkünstlern wie Johann Baptist Zimmermann (Fresken 1749 und 1753/54, auch noch Stuckarbeit?), Egid Verhelst (Evangelisten und Propheten), Balthasar Augustin Albrecht (Hochaltarblatt) neben den eher provinziellen Meistern wie Dominikus Zimmermann (Architekt, Stuck, Hochaltar?) von Landsberg und Anton Sturm (Kirchenväter) von Füssen zeigt eine von der Autorin weitgehend unbeachtete Komponente beim Bau ‚der Wies‘. Die oft weit mehr aussagende planerische und finanzielle Seite ‚der Wies‘ wird ebenfalls ausgeblendet.

Die nächsten fast 160 Seiten sind der Analyse der „Wirkungsqualitäten“ und ihrer Deutung gewidmet, einem Bau und heutigem Weltkulturerbe in einer imposanten Landschaft wie als inszenierte Fassung eines unansehnlichen Kleinods (Gnadenbild). Während B. Rupprecht nach dem Betreten „Theatralik“ und bildhafte Entrücktheit des Chorbereichs konstatiert habe, wählt die Autorin jetzt Nicolaj van der Meulens Begriff der „ikonischen Hypertrophie“ als Gesamteindruck des „Gesamtwerks“ (H. und A. Bauer) und vernimmt ein fast musikalisches „Crescendo“ (Karl Noehles) im Chorbereich. Viele der von der Autorin gemachten folgenden visuellen Feststellungen ausgehend vom Gnadenbild und dem Chor lassen sich als möglich und teilweise als selbstverständlich nachvollziehen, einige ihrer Schlussfolgerungen allerdings weniger. Nicht nur ikonographische Schwierigkeiten bereitet der Prophet auf der rechten Altarseite als innere dialogische Begleitfigur zum

Hochaltarblatt gegenüber Jesias (53, 8) und seiner eindeutigen Weissagung des Leidens Christi. Es dürfte eher ebenfalls ein ‚grosser Prophet‘ sein, der die Inspiration entweder von Christus aus dem Hause David („Mausoleum Davidii z.B. Jeremias 33,15) mit Bezug auf das Hochaltarbild oder ebenfalls vom Leiden Christi mit Bezug auf das Gnadenbild erhält. Anna Bauer-Wild u.a. sehen darin den letzten (kleinen) Propheten Malachias 3 und seine Parusie-Weissagungen als Überleitung zum grossen Zentralraumfresko. Die vier kanonisch orthodoxen oder absichernden Evangelisten, die von der Autorin in Richtung aufgeklärter Christenlehre fortschrittlich interpretiert werden, stellen nur die parallelen Schriftzeugen der Geißelung dar, in Wiblingen als Zeugen der Kreuzigung (vgl. auch S. 78). An späterer Stelle (S. 83) lässt sich die Autorin auch über die Weissagung im Gegensatz zur irdischen farbigen „Humilitas“ hier nicht direkt als „Divinitas“ sondern des Überirdisch-Transzendentalen aus. Auch bei den zuletzt errichteten Bruderschafts-Seitenaltären wird die gedankliche Verbindung vom „reiligen Petrus“ zu dem Prämonstratensordensgründer Norbert mit Monstranz (und Leib Christi) und dem Zisterzienserheiligen Bernhard mit Teilen der ‚Arma Christi‘ nicht ganz klar. Gegenüber der tränenreich benetzenden und salbenden Sünderin Maria Magdalena im Hause des Pharisäers soll diese zusammen mit der Hl. Margareta von Cortona nochmals quasi leibhaftig jetzt als Büsserin erscheinen. Auch die dazugehörigen plastischen Auszugsfiguren der ‚Allegorie der göttlichen Weisheit‘ und ‚Abraham mit der büssenden, gläubigen Seele im sicheren Schoss‘ bleiben hier nicht ausreichend geklärt. Bei Anm. 248 meint die Autorin bezüglich des bipolaren Deckenfreskos im Zentralraum statt „einseitig“ wohl einansichtig.

Auf S. 61 werden nochmals die detaillierte Gesamtschau und das Gesamtwerk ‚Wies‘ als ästhetische Rahmung bzw. „als medialer Apparat“ um das Gnadenbild gesehen, wobei die (formalen?) „Wirkungsqualitäten“ als eine Art Werkimmanenz bzw. Werkemanation „eine zentrale Rolle“ spielen würden. Es würden dabei Zeitschichten und (subjektive?) „Wirklichkeitsgrade“ (und -Ebenen?) erfasst um den bei Dagobert Frey, Hermann Bauer verwendeten problematischen Begriff des (objektiven?) Realitätsgrades im Sinne von Frank Büttner zu vermeiden. Die auf S. 65 vorkommende „Humilitas“ Christi gegenüber seiner „Divinitas“ mit ihrer längeren Tradition (A. Bauer-Wild, M. Kern) ist die Kurzschlussfolge zu der (künstlerischen) Wertlosigkeit, wobei die Autorin Margit Kerns plausiblere „Neutralisierung der Kunstlosigkeit durch den Rahmen“ (bzw. schon durch das Glas) etwas in Frage stellt. Der Überinterpretation nähert sie sich auch darin den wohl von

dem Steingadener Chorherrn Magnus Straub und einem Mitbruder präparierten Lendenschurz als prämonstratisches Zingulum und als quasi weiteren prämonstratischen Urhebervermerk wie das Kloster- und Abtswappen zu sehen. Ansonsten gibt es neben dem Norbert keine Hinweise auf Steingaden und die Prämonstratenser und keine Darstellungsmöglichkeiten z.B. in den Deckenfresken um dieses Faktum nicht schon als aufgeklärt deklarieren zu können. Dass in Anm. 268 auch noch der genannte Bernhard von Clairvaux den Bezug zu den ‚Norbertinern‘ abgeben soll, ist ebenfalls fraglich wie so manche Interpretation von modernen mehr interessegeleiteten KunsthistorikerInnen ohne (schriftlichen) Beleg.

Der sonst fortschrittlich geschilderte Pater Magnus Straub, der Kümmerer der Wallfahrt, wird auf S. 70 1751 in einer Predigt nicht gerade sehr aufgeklärt-menschenfreundlich mit der „entsetzlichen Boßheit“ der Menschen und der „scharffe(n)“ Gerechtigkeit Gottes zitiert. Für die Beziehung von Wallfahrer oder Betrachter und nicht berührbarem Gnadenbild führt die Autorin den Begriff der „Nahdistanz“ ein verstanden aber als ein „ehrfurchtsvoller Abstand“ also eine bewusste Distanzierung, Distanzverhalten oder als eine lehramtliche Korrektur. Das sich vom umgebenden göttlichen Gold und dem immateriellen-geistigen Weiss nur durch die Farbe Silber sich abhebende oder abhebbare Lamm Gottes als Auszug des Hochaltars zeige, dass das „Erlösungsoffer Christi ... die irdische Wirklichkeit (übersteige)“ als Beweis der „Wirkungsqualitäten ihrer Inszenierung“. Der auf S. 85/86 unternommene Vergleich des atektonischen, rein himmlischen Chorfreskos in der Wies mit denen in Ottobeuren, Neubirnau oder dem Zwiefalter Langhausfresko ist nicht angemessen, da hier noch quasi irdisch-architektonische Bildelemente vorkommen. In Anm. 345 wendet sich die Autorin zu Recht gegen Stefan Kummers Vorstellung einer durch den Dekor (plastisch und malerisch) beherrschten Architektur. Bei dem Chorfresko ‚der Wies‘ interpretiert die Autorin Gott Vater als jemand, der gnädig das Opfer (über die ‚Arma passionis‘) auch schon der Kreuzigung annimmt. Könnte es nach dem eher befehlenden als empfangenden Gestus und seiner „Wirkungsqualität“ nicht auch so sein, dass er im ‚Ratschluss der Erlösung‘ die weiteren Marterwerkzeuge für das Kommende für den Geiselheiland erst einmal bereithält, um Bauers Ambivalenzen wieder etwas zu bemühen?

Im weiteren ‚dekliniert‘ die Autorin ‚die Wies‘ und ihre Vergleichsbeispiele nach bild-realistischer Grenze, Verschleifung u.ä. durch. Am Beispiel des Zwiefalter Langhausfreskos (S. 98) hätte es bei der Konstatierung „des Bildstatus“ allerdings etwas



kritisch werden können, in dem sie von falschen ikonographischen Voraussetzungen (die Szene mit dem Hl. Magnus und dem Drachen findet nicht in Zwiefalten sondern natürlich in Füssen statt) an der kompositionellen (kompositorischen) Gelenkstelle“ und nicht von der seit 1992 bekannten Korrektur ausgeht. Da es sich in Zwiefalten nicht speziell um Wallfahrtsdarstellungen handelt, werden logischerweise „körperliche und seelische Leiden“ der Wallfahrer kaum zur Anschauung kommen. Hier zeigt sich zum einen wieder die Trägheit in der kunsthistorischen Revisionsfähigkeit, zum anderen aber wenigstens das wachsame und kritische Auge der Autorin.

Die auf S. 88 angesprochene Übereinstimmung von menschlichen Affekten in der Wallfahrtsanleitung mit denen der Engel im Chorfresko halten wir wie manch anderes für etwas ‚spitzfindig‘. Die nur schlecht von den Wallfahrern besser von den Klerikern einsehbaren Chorumgangsfresken mit dem wundertätigen Christus und nicht mit Votivbildern Nachempfundenen wie in Maria Steinbach seien in ‚der Wies‘ ebenfalls als „Neutralisierung“ (S. 104) des Gnadenbilds aufzufassen.

Bei den auffälligen „schwerelosen“ Weiss-Blau gefärbten Stuckmarmorsäulen würde der Rezensent neben Himmel sogar einmal mit dem wittelsbachisch-bayrischen Landsmannschaftlichem spekulieren. Ganz kritisch wird es allerdings, wenn z.B. (S. 119 ff) die teilweise zentrierte Lichtführung „den Schwerpunkt auf die Transzendierung des irdischen Leidens Christi als heilsgeschichtliches Ereignis in Verbindung mit dessen Rückbezug auf die kanonischen Schriften“ ausdrücken soll. Diese sicher vom Architekten wie Auftraggeber nicht ausdrücklich eingeplanten natürlichen Spezialnebeneffekte zu bestimmten Sonnenständen und nur in der ersten Tageshälfte erinnern stark an Nicolaj van der Meulens Zwiefalter Lichtwunder zur Tag- und Nachtgleiche bzw. zu Mariä Geburt am 8. September. Die Vergleichsbeispiele von Glas vor Gnadenbildern und Katakombenheiligen machen deutlich, dass dies nicht als ein Zeichen von aufklärerischer Haltung (vgl. Anm. 507) überbewertet werden sollte.

Ab S. 132 steht der Zentralraum im Focus dieser phänomenologisch-strukturellen Betrachtungsweise der Autorin, wobei sie in Anm. 510 die dynamische „peripatetische Perzeption“ Nicolaj van der Meulens gegenüber den statischen, allenfalls sequenziellen Blick-Bild-Erfassungen früherer Generationen für erwägenswert hält. Ein prozessionshaftes Umrunden wie bei einer Kreuzwegstationenabfolge erscheint der Autorin allerdings richtigerweise fragwürdig (S. 137). „Lichtigkeit“ und „atektonische Leichtigkeit“ würden den Zentralraum dominieren, wobei die Autorin bei deren

Bedeutungsdimension doch eine Ambivalenz oder besser Uneindeutigkeit, Uneindeutbarkeit der architektonischen Formensprache einräumt. Im Figürlichen bei den vier Kirchenvätern von Anton Sturm vor den Säulen, die in „Nahdistanz“ als manieristisch (oder volkstümlich, alpenländisch?) gegenüber den gemässigeren ebenfalls hölzernen Chorfiguren von Egid Verhelst ihr erscheinen, sieht sie quasi ‚partes pro toto‘ das Ekklesiologische und in ihrer Blickführung sogar „den rechten Weg zu einer Teilhabe am Himmel“ (vgl. die ‚Seligpreisungen‘). Aber sind sie nicht auch ein Kommentar oder Kommentatoren zu dem Eschatologischen in den kanonischen Schriften wie die Säulen der Kirche in der Tradition z.B. von St. Peter von G.L. Bernini? Warum im Zwiefalter Kuppelfresko (S. 153) die Kirchenväter nicht diese basale Position und Stützfunktion haben, ergibt sich einfach daher, dass sie hier Teilnehmer eines Allerheiligenhimmels sind, in dem aus dem Zwiefalter Konvent nur der Hl. Ernst von Zwiefalten schon mal Platz nehmen durfte, wie 1992 dargelegt werden konnte.

Kaum nachvollziehbar bzw. unnachweisbar sind hingeworfene Brocken wie: „Gegenwirklichkeit zur vermeintlichen Heilermacht des Gegeißelten Heilands“ (S. 154; statt eher eine Art Thronsaal für die Wiederkehr des Heilands?) oder „Kirche in ihrer Rolle als exklusive Sakramentenspenderin“ (S. 155). Eindämmung potentieller Heterodoxie, Rückbindung der Verehrung des gegeißelten Heilands an die kanonischen Schriften und (jetzt noch) an die Institution Kirche ist eine ikonographisch gezwungene Deutung des Sicht- und Erkennbaren.

Über die real wohl nie genutzten oder nutzbaren Trompeterlogen mit ihren gemalten zum Zentralraum herunterschauenden Putten vor den Oculi zum Himmel als „Scharnierfunktion“ oder ästhetische Grenze (E. Michalski, H. Bauer) gelangt der Text zum Deckenfresko, das 1992 von Anna Bauer-Wild schon sehr ausführlich gedeutet wurde. Dörte Wetzler sieht nun in dem am Freskenrand aufgebauten oder gemalten leeren, bereiten Willkommensthron (Hetoimasia) ein Scharnier zwischen Diesseits und Jenseits. Vielleicht kann man ganz einfach sagen, dass in dieser Kirche bzw. durch die Kirche für den wiederkehrenden König Christus der Thron bereit ist wie in einer Art geistlichem Hoftheater, Hofzeremoniell. Die noch geschlossene Tür der ‚letzten Tage‘ und zur Ewigkeit gegenüber wird von der Autorin als Zugang zum Jenseits, in dem allerdings schon die Apostel sitzen dürfen (vgl. Apk 21,14), nur über das Urteil des Weltgerichts gedeutet. Der leere Richter?-Thron wird übrigens von M. Kern (S. 160) nicht eben leicht verständlich oder missverständlich als „Negation der Bildlichkeit im Bild“ angesehen. Ob hier der noch

oder schon segnend auf dem Regenbogen als Zeichen der Versöhnung mit der Menschheit etwas entfernt daherschwebende Christus überhaupt als Richter mit einem (wartenden?) Hl. Michael eher im Unter- oder Hintergrund oder nicht doch eher als Herrscher des Gottesreiches erscheint?. Auch in seiner Umgebung gibt es einige zweifelhafte Gestalten: eine Figur mit Flügeln und brennender Lichtgloriole soll als Ecclesia, Braut Christi oder des Lammes, das gar nicht mehr auftaucht, erhalten, obwohl wir die Ecclesia schon unten auf Erden verortet haben. Wir tippen eher auf eine Genie der ‚Gottesliebe‘ oder das Weib der Apokalypse, das dort Flügel erhalten hatte (Apk 12, 14). Den Engel im Aufzug eines (geistlichen?) Kurfürsten würden wir nicht als Aktualitätsbezug auf den Kurfürsten von Bayern schon ins Jenseits verfrachten, sondern als eine Art Herold im Vorschein des Reiches Gottes. Er hält den Regimentsstab, sein Begleiter im Rücken ein Szepter zur Macht-Übergabe bereit. Der wie eine Art Altar aussehende Thron zur anderen Seite könnte das nicht die abgedeckte Lade des Alten Bundes sein? Die immer wieder angesprochene „Humilitas“ gegen die „Divinitas“ Christi hat eher etwas vom Sklaven in Ketten versus Herrscher über Raum und Zeit. Das ganze geoffenbarte, apokalyptische Thema empfinden wir nicht als ausgesprochen (katholisch) aufgeklärt.

Als „Fingerzeig“ [resp. Bein-Fuss-Zehenzeig] als ein bruchloses Ineinander (Übergang) von „Diesseits und Jenseits“ quasi als Vorschein oder Vorzeig des Himmels erkennt die Autorin das anmodellierte Bein eines ansonsten nur gemalten Puttos, aber trotzdem weise „die ambivalente, subtil verbindende zugleich trennende ästhetische Grenze der Ornamententablatur den Betrachter simultan auf die Dringlichkeit seiner Partizipation an den Sakramenten ... hin“, wie unvermittelt auf S. 168 zu lesen ist. Ansonsten plädiert sie gegen B. Rupprechts distanzierte Wahrnehmung als „Bild“ angeblich durch die aktivierende, aktivierte Betrachterrelation mit Trost, Herausforderung zu einem christlichen Leben „Aufruf zu Busse und Umkehr“ (vgl. die Seligpreisungen).

Bei den erst später hinzugekommenen beiden Seitenaltären und vier Beichtstühlen unterlegt die Autorin dem genannten logischen Bezug zum Sakrament der Busse bzw. zuerst Bekenntnis der Sünden“ gleich eine „unabdingbare Voraussetzung für eine Teilhabe am Himmel“ [wie über ihm]. Auf S. 183 wird das (nicht erhaltene) Programm der Wieskirche als Konzentrat auf Christus und die durch ihn bewirkte Sündenvergebung in expliziter Rückbindung an die kanonischen Schriften [auch der Kirchenlehre] verstanden und weiter: „Allein Kirche, so die Botschaft [,der Wies‘] (könne) Heil vermitteln, nicht jedoch die Figur des gezeißelten Heilands“ (S. 184), obwohl es doch bei 2 Petr 24 heisst: „durch

seine Wunden seid ihr geheilt“.

Im Kapitel **V Schluss** ab S. 203/4 wundert sich die Autorin, dass die Ausstattungsprogramme wie ‚der Wies‘ „nicht allein einer instruierenden, sondern immer auch einer repräsentativen Funktion verpflichtet w(ä)ren ... der Konflikt zwischen aufgeklärt-didaktischer Absicht und verfeinertem Kunstgeschmack dennoch erstaunlich (gewesen sei)“. Hier wäre besser die Rede von dem Widerspruch von angeblich modernem (katholisch) aufgeklärtem Denken bzw. Inhalt und konservativer Stil-Form des Rokoko.

Auf den Seiten 204 und 205 werden wie die Verglasung das Fehlen des heilsamen Schreckens (Bauer-Wild), die kanonischen Schriften (trotz der nachbiblischen ‚Arma Christi‘), der Seitenaltar mit dem reuigen Petrus als unübersehbare Zeichen von aufgeklärt-katholischer Prägung gesehen. Ab S. 206 wird endlich auch nach der möglichen Herkunft dieses Programmes gefragt, wobei zuerst das Kloster Steingaden selbst wegen der historisierenden Modernisierung seiner Klosterkirche bei gleichzeitigem Antifebronianismus der Autorin in den Sinn kommt. Keiner in Steingaden hat sich aber bislang durch besondere kunstprogrammatische Fähigkeiten hervorgetan. Der genannte Chorherr Magnus Straub, der gegen barocke (geistreiche) Spielereien und Miturheber des Geiselheilands und Förderer der Wallfahrt war, fällt durch Predigen mit dem „Heilsamen Schrecken“ auf, und seine gedruckten Wallfahrtsgeschichten verraten zu wenig von dem Programm für ‚die Wies‘ selbst, als dass er als möglicher geistiger Urheber sich anbieten würde. Als Dritten verfällt die Autorin auf den ebenfalls schon erwähnten Augustinerchorherrn von Kloster Polling Eusebius Amort, der der ganzen Sache wohl am kritischsten gegenüberstand und beim „Mirakelbuch“ mit den Gebetserhörungen in alphabetischer Auflistung zensierend eingegriffen haben soll. Der Rezensent kann sich allerdings schwer vorstellen, dass dieser Mann aus einem anderen Orden ein Programm für ‚die Wies‘ verfasst hat, das noch mit den ausführenden Künstlern noch und immer wieder abzusprechen war, allenfalls beratend. Mit einem ABC gegen die Aufklärer ist übrigens der Prior des Benediktinerkloster Elchingen Meinrad Wiedemann aufgefallen.

Am Ende steht noch ein Vergleich mit dem Benediktinerkloster Neresheim, das aber auch nicht als „reine Umsetzung katholisch-aufgeklärter Positionen“ angesehen werden könne, beide seien Schwellenphänome also Zeichen des Übergangs in einer ebensolchen Zeit.

Wie eingangs schon erwähnt, überzeugt an der Arbeit von Dörte Wetzler die Infragestellung der bisherigen Kunstgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts zum Barock

und das Bemühen die eigene Position zu definieren. Die Autorin demonstriert gute Kenntnis auch im sprachlich-gedanklichen Umgang auf einem anspruchsvollen Niveau mit dieser Literatur. Damit wurde sicher den akademischen Anforderungen Genüge getan. Bei dem grossen Ziel einer Gesamtschau und vor allem einer geschlossenen Gesamtinterpretation mit neuen Ergebnissen kommen jedoch gewisse Zweifel auch in methodischer Hinsicht. Der vermeintlichen Objektivität in der werkimmanenten, formalen Erfassung der Phänomene und vor allem ihrer teilweise schalenhaft, rahmenhaften Bezüge fehlt die möglichst voraussetzungslose wissenschaftliche Offenheit gegenüber den nicht immer eindeutigen Befunde schon durch den problematischen Wert- oder Zielmassstab der (katholischen) Aufklärung. Durch inhaltliche Schnell- oder Kurzschlüsse artet vieles oft in theologische Gemeinplätze aus. Es fehlen übrigens die Kanzel, die Abtsloge und die Vasengebilde jeweils im Gegenüber.

Das geistige (Gesamt-) Programm ‚der Wies‘ (das christologische Erlösungswerk) erscheint wohl durchdacht, vergleichsweise cohärent und auch angemessen umgesetzt: Ratschluss der Erlösung (Chorfresko), Menschwerdung (Hochaltarblatt unter einem kleinen geöffneten Himmel), Passion (Geiselung) durch Propheten geweissagt und durch die vier Evangelisten bezeugt); Wunderwirkung des Prototyps Christus im Chorumgang; Kirche Christi (Kirchenväter, im Schiff); ‚Seligpreisungen‘ für den Gläubigen; Lebensvorbild Christus in den Umgangsfresken, Busse und Reue in Seitenaltären und Beichtstühlen und letztlich Wiederkehr Christi und Erfüllung des Erlösungswerkes im Deckenfresko.

Wie bei vielen modernen Interpretationen von (barocker) Kunst wird oft durch gegenwartsphilosophische Ideen ein Beziehungs- und Bedeutungsgeflecht erzeugt, das gegenüber der Lebenspraxis z.B. Mitte des 18. Jahrhunderts überzogen und von einem anderen geistigen Horizont bestimmt ist. Aus der Exegese ‚der Wies‘ von Dörte Wetzler als Auftragskonzept hätten sich die Ausführenden schwer getan. Das originale Programm – vielleicht nur als ‚work in progress‘ einst vorhanden – scheint verloren. Es dürfte im engsten Zirkel der beiden Steingadener Äbte nach den Architekturentwürfen und Vorschlägen von Dominikus Zimmermann gemeinsam entwickelt worden sein, nachdem das Funktionale der Wallfahrtskirche (Präsentation des Gnadenbildes, Besucherzahl, Ablauf mit Beichte, Kommunion, Nebenaltäre, Bruderschaften u.ä.) abgeklärt war. Was in der Arbeit der Autorin weitgehend fehlt, sind die Tradition der Formensprache und das individuelle Darübereverfügen oder Vokabular bei den Künstlern und Handwerkern. Daraus erklärt sich wohl auch der vermeintliche Widerspruch von fortschrittlich aufgeklärtem Inhalt

und retardierter Form des Rokoko.



Fig.1: Gezeißelter Heiland, um 1750. Holz u.a.bemalt. Dyje, Wallfahrtskirche (aus: Die Kirche des Gezeißelten Heiland in Dyje, Brünn 2005, S. 23)

Als historisches Regulativ und Korrektiv sei abschliessend auf die ca. 20 Jahre später erbaute Wallfahrtskirche in Mühlfraun / Dyje, Mähren (Die Kirche des Gezeißelten Heilands in Dyje, Hg. Zora Wörgötter und Jiří Kroupa, Brünn 2005, S. 78-81) verwiesen. Der 1749 zum Unterprior des Prämonstratenserklosters Klosterbruck bei Znaim gewählte Patricius Meichsner weilte um 1750 während des Baus ‚der Wies‘ im Bruderkloster Steingaden, wo er vom Abt Marian II Mayer (reg. 1745-1772) eine verkleinerte plastische Kopie (Fig.1) der Geiselheilandes und sicher Einblicke in Programm und Planungen ‚der Wies‘ erhielt. 1751 zurückgekehrt stellte der nun zum Prior ernannte Pater „pro suo duntaxat spirituali solatio“ (also nur zum Trost nicht zum Mitweinen) diese Figur in einen Seitenaltar der Filialkirche St. Lorenz in Mühlfraun. Da es bei dieser Kopie ebenfalls zu Wunderheilungen und zu einem grossen Zustrom kam, lief ab 1754 ein ähnliches

Prüfverfahren zur Approbation der Wallfahrt ab. Danach kam es 1769 bis 1774 wiederum vergleichbar zu einem grösseren Neubau, für den Franz Anton Maulbertsch und seine Mitarbeiter, darunter ein Architekturmalers, die gesamte Wandausstattung lieferten. Das Gnadenbild stand ohne Glasschrein über dem Tabernakel unter einem Hochaltarbaldachin und unter einem Deckenfresko mit einer nach Pozzos Rezept gemalten ‚Verspottung Christi‘.

Die *Historische Erklärung der Kirchen- / mahlerey in Mühlfraun* wiewohl von *Anton Maulbertsch / Kais.Königl. Kammermahler* unterzeichnet, aber sicher von einem Klosterbrucker Konventualen (P. Meichsner, Gerlach Hengel) nachträglich verfasst:

*Diese Kirche ist dem Werk der Erlösung, dem ge- / geißleten Heyland geheiligt. Daher sind die allhöchsten Geheimnisse des ewigen Gott=Menschen, welcher der Gerechtig- / keit seines Vaters für das gefallene Menschengeschlecht / genug gethan, deutlich vorgebildet.*

*Am mittlern grossen Gewölbe*

*Das anbettungswürdige Geheimniß des dreyfaltig=einigen / Gottes, wie das Wort von dem Vater und heiligen / Geist in der Gestalt eines Kindes ausgeht, und aus dem Her- / zengeboren von denen verkündenden Engeln auf die Erden / überbracht wird, um die bereuende Voreltern, mit allen ih- / ren Nachkömmlingen zu erlösen, wobey die Engeln die Sieges- / zeichen dieses großen Werks, als Geißel, Kron, Kreutz, Lan- / zen und Urstandsfahn vortragen, wie es die beygesetzten Erzväter, der Enoch, Noe, Abraham und Moses vergekün- / diget haben.*

*Veniet desideratus cunctis gentibus:*

*Es wird kommen / den alle Völker verlangen [Haggai 2,8]*

*Am zweyten Gewölbe*

*Das grosse und unbegreifliche Geheimniß der Menschwerdung, / wie das ewige Wort aus einer Jungfrau mit Namen / Maria geboren, als wahrer Gott und Mensch in unsern / Fleisch // Fleisch erscheint, von Engeln und Menschen angebetet wird, / dessen Ankunft, Geburt, Leiden und Tod, die vier damal / lebende Evangeliums=Schreiber, der Matthias, Marcus, / Lucas und Johannes unwidersprechlich bezeugen.*

*Misit Deus Filium suum factum ex muliere:*

*Gott hat seinen Sohn gesandt, der vom Weib geboren ist [Paulus, Galater 4,4]*

### *Am dritten Gewölbe*

*Über den Hochaltar in welchem die Quelle unsers Heils, / das grosse Werk der Erlösung in dem Gnadenbild selbst vor= / gebildet ist die schmerzvolle Vorstellung des nach der Geißlung / und Krönung verspotteten Menschen=Erlösers.*

*Vere dolores nostros ipse tulit:*

*Er hat wahrhaftig unsere Schmerzen getragen [Jesaias 53,4]*

### *Und am vierdten Gewölbe*

*Ecclesia DEI, quam acquisivit sanguine suo*

*Die Kirche Gottes, welche er mit seinem Blut erkauffet hat. [Apostelgeschichte 20,28]*

*Die auf einem niemals erschütternden Felsen gegründet, ihren / Gläubigen und Getreuen die unerschöpflichen Schätze seiner Ver= / dienste zur Heiligung darbietet, die Feinde derselben in Abgrund / stürzt, und in denen Bildern der beygesetzten vier Kirchenleh= / rern des Gregorius, Ambrosius Augustinus und Hieronymus / über seine unumschränkte Barmherzigkeit und Güte in heiliger / Freude frolockend, ihn von Ewigkeit zu Ewigkeit anzuschauen / hoffet.*

Mit gewissen Unterschieden (aber selbst die reuigen Sünder Maria Magdalena der Busse und Petrus der Reue kommen auf der Frauen- und Männerseite vor) und so einfach dürfte auch das Programm ‚der Wies‘ gelaftet haben für die ausführenden Künstler sicher fast schon ausreichend.

Die ‚Einfalt‘ des Programms ist das eigentlich Katholisch-Aufklärerische, Aufgeklärte. Dagegen erscheint die in Worte gefasste ‚Wies‘ von Dörte Wetzler als ‚hermeneutische Hypertrophie‘ und oft klüger oder bewusster als die Auftraggeber und die Ausführenden. Die vieles, aber nicht die eigene, ohne intentionales Vor-Wissen nicht auskommende Rahmendiskurs-Methodik kritisch hinterfragende Arbeit verspricht eine Gesamtschau, ja auch eine ‚Wesensschau‘ ‚der Wies‘, aber erschöpft sich letztlich etwas in der akademischen und momentan modischen Frage nach dem schon (Katholisch) Aufklärerischen, das nur von wenigen fortschrittlich gesinnten Theologen und Bischöfen getragen wurde. Die Autorin versucht weniger das zugrundeliegende Programm und die ursprünglichen Intentionen der Auftraggeber und Künstler (und Gläubigen) zu rekonstruieren, sondern bietet bei Interpretationen von Detail-Sichtweisen und Bezügen (Rahmendiskurse) mehr theologische Allgemeinplätze weniger Beweise für Vorstellungen



einer ‚Katholischen Aufklärung‘. Warum sind eigentlich bei Dörte Wetzler die Kanzel, die Abtsloge und die Vasen jeweils im Gegenüber ausgeblendet? Könnte man nicht mit etwas Phantasie und sehr viel (gutem) Willen auch ohne grosse ‚Rahmen-Discourse‘ ‚die Wies‘ auch als sentimentales, empfindsames Tränen- und Rührtheaterstück mit Leidens-Tränen des Heilands, Mitleidens-Tränen im Himmel und auf Erden (Wallfahrer, Gläubige), Tränen der Reue bei Petrus (Mt 26,75) und Maria Magdalena (Lk 7,38) und Ende der Tränen und des Leids (Apk 21,4) auffassen?

Vielleicht darf man am Ende noch darauf hinweisen, dass z.B. der Maulbertschschüler Andreas Brugger (1737-1812) nach 1770 zahlreiche Anbetungen des Lammes nach der Apokalypse im Chorbereich auszuführen hatte, wobei man sich fragen kann, ob hier eher nicht wieder die geoffenbarte gegen die natürliche Religion reaktiv, ja fast antiaufklärerisch ausgespielt werden sollte.

(Stand: 26. Juni 2020)

Hubert Hosch

[kontakt@freieskunstforum.de](mailto:kontakt@freieskunstforum.de)