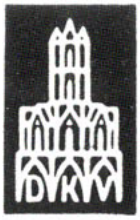
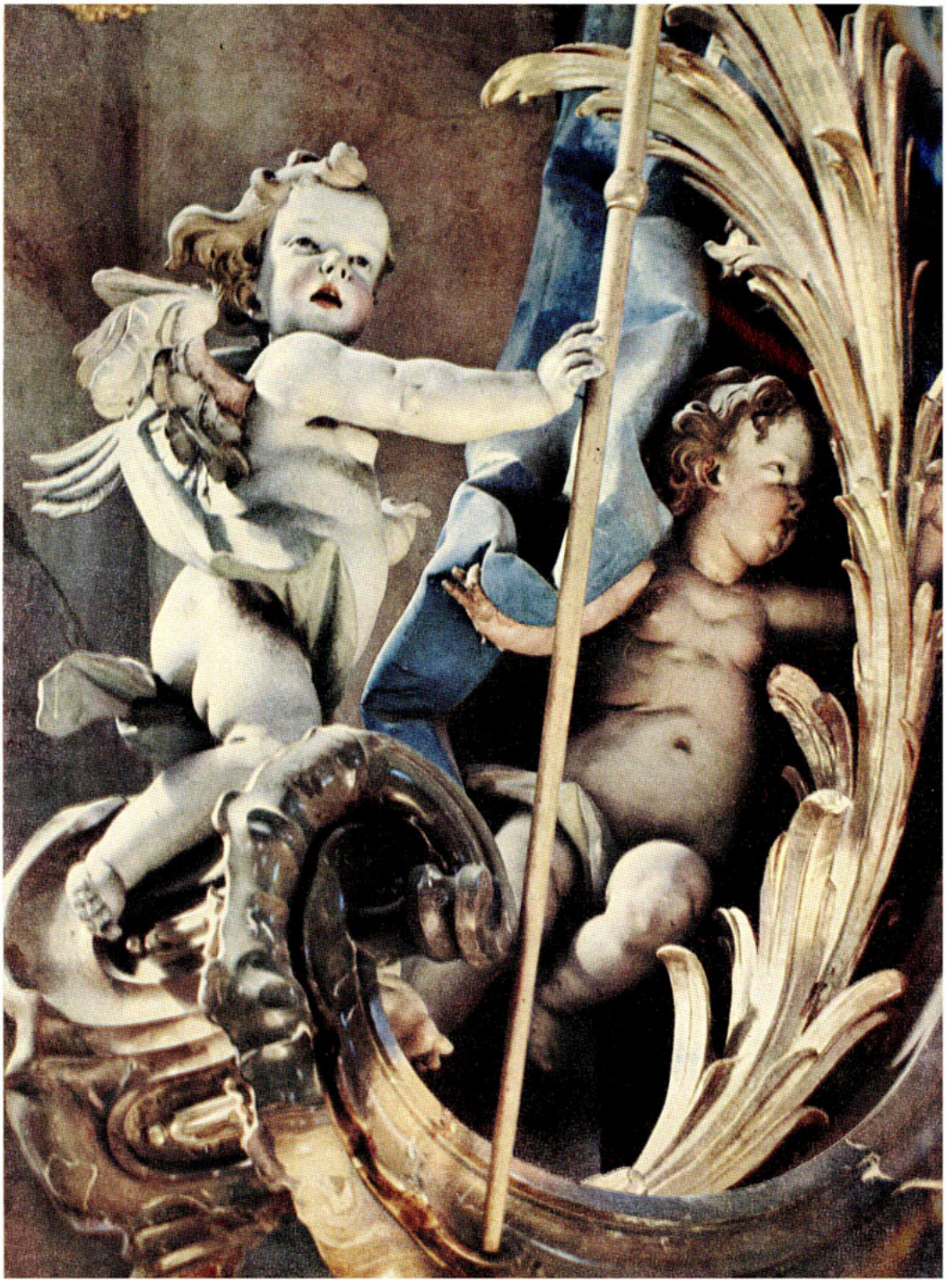
DEUTSCHE LANDE DEUTSCHE KUNST

Begründet von Burkhard Meier



Ottobeuren, Puttengruppe



BAROCKKIRCHEN IN ALTBAYERN UND SCHWABEN

AUFGENOMMEN VON
WALTER HEGE
BESCHRIEBEN VON
GUSTAV BARTHEL

DEUTSCHER KUNSTVERLAG

INHALT

Einleitung 7

Die Vorarlberger 12

Johann Michael Fischer 15

Die Brüder Asam 23

Dominikus Zimmermann 26

Ausstattung: Plastik, Malerei, Ornament 30

Die Meister und die Werke 38

Zu den Bildern 46

Die Zahlen am Rande der Seiten verweisen auf den Bilderteil

EINLEITUNG

Unsere Geschichte zeugt von einem immerwährenden Kampf zwischen Eigenem und Fremdem. Der Prozeß der kulturellen Erneuerung Deutschlands nach dem dreißigjährigen Krieg ist zunächst eine Angleichung an Europa. Aber die Übernahme fremder Ideen und Kräfte ist notwendige Vorbereitung auf die Entfaltung des Eigenen. Die deutsche Baukunst erneuert sich unter der Führung der italienischen, insbesondere der Oberitaliens, mit der schon in früheren Zeiten eine Art Wahlverwandschaft bestand. Die Theatinerkirche in München bauten Barelli aus Bologna und Zuccalli aus Roveredo, und die Dreifaltigkeitskirche stammt von Viscardi. Dort wird der Typus der römischen Jesuitenkirche, insbesondere S. Andrea della Valle, hier werden Zentralbauideen mailändischer Prägung spürbar. Aber auch bei ihnen wirkt die Kraft der Landschaft, die vielen von ihnen Heimat wird. Sie bauen unter der blassen Sonne des Nordens anders als im Süden. Deutsche Baumeister, wie Moosbrugger oder die Asams, gehen über die Alpen nach Rom oder Oberitalien. Die deutschen Meister in Österreich verarbeiten die italienischen Gedanken in eigenen Lösungen, die wiederum auf Süddeutschland einwirken. Johann Michael Fischer reist nicht mehr nach Italien, sondern in die Donauländer. Salzburg vor allem muß die Deutschen geradezu fasziniert haben. Zweimal hat die Kollegienkirche Fischer von Erlachs bis zur völligen Übernahme das Baudenken beherrscht: in Weingarten und in Ottobeuren, in den Türmen von Berg am Laim klingt sie nach. Doch das Eigene bricht durch. Aus der gemeinsamen Grundlage erwächst der Ausdruck höchst persönlicher Art. Stamm und Landschaft haben das ihre dazu getan. Bei Dominikus Zimmermann wird dies am deutlichsten; er blieb der ländliche Baumeister Zeit seines Lebens und vollbrachte doch Schöpfungen von höchster Geltung. Mit der sicheren Witterung des genialen Menschen spürte er die künstlerischen Gedanken seiner Zeit bis in alle Feinheiten. Seine Bauten sind ebenso persönlich wie volkhaft, ebenso naiv wie vergeistigt.

Wichtig ist die handwerkliche Grundlage der Baumeister. Das Handwerk, das sich vom Meister auf den Schüler, vom Vater auf den Sohn forterbt, ist heimatgebunden, durch Zunftgesetze geregelt, mit zahlreichen Familien verknüpft. Der Vater arbeitet sich durch Tüchtigkeit und Umsicht hoch, der Sohn reist zum Studium zu anderen deutschen oder ausländischen Meistern. Er schafft Entwürfe, deren Ausführung er den örtlichen Bauführern überläßt.

Eine besondere Eigenart des bayrisch-schwäbischen Raums ist die Entwicklung der schöpferischen Gemeinschaftsform: wie die Cosmaten waren die „Vorarlberger" und die „Wessobrunner" wandernde Bauhandwerker, die ihren Weg in die Welt hinaus nahmen. Sie beziehen ihre Kraft aus den dörflichen Gemeinschaften, aus den Familienbindungen, aus einer nicht abreißenden Schultradition. Aus ihrer Mitte treten einzelne hervorragende Künstlerpersönlichkeiten heraus, deren Handschrift unverkennbar ist. Aber ohne die bindende Kraft ihres Lebenszusammenhangs sind sie kaum denkbar. Die führenden Männer wachsen über das Handwerkliche hinaus, ohne es je einen Augenblick zu verleugnen. Sie haben ihre festen Werkstätten, aber ihr Ruf dringt weit hinaus, und sie werden in ganz Süddeutschland, Österreich und der Schweiz zu großen Bauaufgaben herangezogen. Sie bleiben auch jetzt landschaftsverbunden, aber sie treten zugleich in die Reihe der europäischen Baumeister von Rang.

Ihre Namen lauten: die beiden Asam, die beiden Zimmermann, Fischer, Thumb, auch Effner und Frisoni. Sie sind sämtlich Generationsgenossen und gehören der Geburtsschicht um 1680/90 an. Auch Balthasar Neumann und Kilian Ignaz Dientzenhofer gehören dazu. Sie vertreten, so eigenwillig jeder von ihnen als Persönlichkeit ist, einen Stil von seltener Einheitlichkeit. Eine erste Blütezeit ging voraus, getragen von der Generation der 60er Jahre. Hildebrandt und Fischer von Erlach, Bähr und Pöppelmann, Robert de Cotte und Schlüter sind die europäischen Namen. In unserem Bereich gehört Caspar Moosbrugger zu ihnen. Aber gerade der bayrische Barock findet in der zweiten Blütezeit erst ganz seine Erfüllung. Die Maler und Stukkatoren und Bildhauer, von Joseph Spiegler

und Anton Sturm abgesehen, sind Angehörige einer jüngeren Geburtsschicht, die eigentlichen Träger des Rokoko: Scheffler, Günther, Zeiller, Holzer, Straub, Üblhör und die Feichtmayer, auch François Cuvilliés, während ganz am Ausklang der Epoche Ignaz Günther, mit dem Zauber der Vergänglichkeit umhüllt, alle Möglichkeiten zusammenfaßt.

Die Baumeister des Spätbarocks erfüllen ihr Schaffen mit echter, ehrlicher, tiefer und warmer Frömmigkeit, die auch die Herzen ihrer Landsleute in der gleichen schlichten, innigen Weise durchströmt. Aber sie standen mit beiden Beinen im Leben, gesund und unsentimental. Was sie schufen, ist beschwingt und frei, weit und groß, dabei schlicht und ernst im Tiefsten ihrer Seele. Ihre Gotteshäuser sind prachtvolle jubelnde Bauten zur Herrlichkeit des Allmächtigen. Sie sind dem Volkstum und der Landschaft verbunden, bedeuten zugleich auch höchste Weltleistung. Aus der Erde, auf der sie schufen, aus dem Land zwischen Bodensee und Inn, zwischen Donau und den Alpen, wuchs ihnen die Kraft bis in die Einzelheiten ihrer sichtbaren Gestalt.

Was der Bayer tut und gestaltet, kommt weniger aus dem Gedanklichen als aus einer inneren Schau. Das Leben offenbart sich ihm in seiner sinnlichen Fülle. Die Wirklichkeit seines Daseins muß er künstlerisch bewältigen, um mit ihm fertig zu werden. Der elementare Urtrieb der bäuerlichen Natur greift hier nach Formen einer künstlerischen Gestaltung, die ebenso urwüchsig wie geistvoll und voll drängenden Lebens sind. Der Bayer ist leicht „obenaus" und besitzt eine heißblütige Leidenschaft und eine zupackende Poltrigkeit, aber er kann innerlich bewegt und zart sein und voll schweigsamer Besinnlichkeit, aus der eine reiche und schöne Phantasie fließt.

Durch die Entwicklung der Zeit begünstigt, trägt er alle Voraussetzungen in sich, um zu den höchsten Leistungen der deutschen Kunst des Spätbarocks zu kommen. Er verschließt sich künstlerischen Anregungen und neuen Gedanken nicht, sondern übernimmt mit offenen Augen, was er seiner Natur nach verarbeiten und verantworten kann. Wie er es übernimmt, zeugt von einer großen Sicherheit seines Instinkts und seines Könnens. Denn eine wichtige Seite seines Wesens, die Beständigkeit, hat immer eine besonders enge und nachhaltige Verbindung mit den heimischen Kräften der Vergangenheit wachgehalten. Tradition und Fortschrittswillen halten sich stets die Waagschale. Was sie schaffen, schaffen sie oft in einer tieferen Versenkung und einer leidenschaftlicheren Ekstase, als es anderen Stämmen gegeben ist.

Der Schwabe ist kühler, sachlicher, auch schwerfälliger. Er ist weniger schauhaft veranlagt, vielmehr von gedanklicher Besinnlichkeit. Die Zurückhaltung im Ausdruck seelischer Bewegung ist für ihn bezeichnend. Nur langsam erschließt er sich dem Neuen. Die Beständigkeit, die er zeigt, ist anderer Art als die bayrische. Er hält lange am Alten fest, manchmal zu lange. In seinen großen Geistern ist auch Schwaben weltoffen, aber nicht so lodernd ursprünglich und kämpferisch wie seine östlichen Nachbarn, vielmehr strenger, bestimmter, von folgerichtiger Klarheit. Dies variiert in den Grenzgebieten, sowohl nach der fränkischen wie nach der bayrischen Seite hin. Hier schafft das Aufeinandertreffen der antreibenden Kräfte von außen und der beharrlichen von innen her neue bedeutende Lösungen. Der Franke Balthasar Neumann baut auf schwäbisch-fränkischem Grenzgebiet die Kirche in Neresheim, der Bayer Michael Fischer auf schwäbisch-bayrischem Ottobeuren. Beidemal entstehen Bauwerke von höchstem Rang. Gerade in Ottobeuren faßt der Baumeister die Baugedanken seiner Zeit in großartig-fortschrittlicher Weise zusammen. Aber auch er, der Nichtschwabe, unterliegt offensichtlich schwäbischer Eigenart.

Die Schaffenskraft der barocken Künstler ermöglicht eine großartige Synthese. Das Prinzip plastisch-architektonischer Einheiten Borrominis und das der Durchdringung von Teilräumen bei Guarini wird ineinander verschmolzen, verarbeitet, umgedeutet: daraus erwächst die Ganzheit eines neuen Raumorganismus. Wir möchten ihn, um die geistige Verwandschaft sowohl mit der Musik wie auch mit der Mathematik der Zeit deutlich zu machen, polyphon und infinitesimal nennen. Die organische Durchbildung des Raumes

findet hier ihre Erfüllung. Der begrenzende Wandkörper erhält seinen Sinn durch den Raum. Er ist abhängig von ihm. Er wird, wenn man das Wort gebrauchen soll, entstofflicht, biegsam, beweglich, mit einem Reichtum von Nuancen umgeben, der ein fein abgewogenes vergeistigtes Flächen-, Linien- und Lichtspiel ermöglicht.

Der bayrisch-schwäbische Barock offenbart sich nicht sofort und auf einmal. Hinter seine Geheimnisse kommt man erst nach langem Verweilen. Der Bau ist ja nicht „fertig" wie eine romanische Kirche. Er erhält seine Gestalt erst im Betrachter selbst. Das geheime Kreisen des Lichtes enträtselt oder verhüllt seine wahre und letzte Gestalt. Was in der Musik die Phrasierung bedeutet, die den Noten erst Leben nach dem Geist des Schöpfers gibt, das ist hier das Licht. Man muß schon einmal einen ganzen Tag in Weltenburg oder in der Wies gesessen haben, wenn es draußen schneit oder der Vorfrühling über die Berge geht oder in der heißen Glut der Sommersonne, um zu erleben, welch starkes und wechselvolles Leben in diesen Bauten herrscht. Die Bedeutung des gleitenden Lichtes wird vom Baumeister bewußt in voller Beherrschung ausgenutzt. Fraglos besaß in der barocken Baukunst der Baukünstler eine sehr klare Vorstellung von der vielfältigen Raumgestaltung auf der Grundlage eines höheren mathematischen Denkens. Was verwirrend, fließend, unwägbar anmuten kann, ist in Wahrheit auf einer höheren Ebene des raumkörperlichen Gestaltens klar und faßbar. Wie die Komposition einer Fuge eine andere Intensität der Stimmenführung und eine tiefere Vorstellungskraft des Gesamtaufbaus zur Voraussetzung hat — es sind verwandte Gesetze, denen die künstlerische Gestaltung im Barockbau unterliegt. Die Art des Vortrags, die Phrasierung, die Tempi sind dabei von der gleichen Bedeutung (soweit hier überhaupt Vergleiche möglich sind) wie die modellierende, belebende Wirkung des gleitenden Lichts. Es schafft erst den reichen Zusammenklang der verschiedenen Künste und damit den Reichtum stets wandelbarer Eindrücke voll innerer Gegensätzlichkeit, die sich unlösbar zu einem Ganzen vereinen.

In ihren großen Kirchenbauten drücken die Bayern die Tiefe ihres Gefühls und die Kraft ihres schöpferischen Willens am reinsten und am eigensten aus, (was sie in der Musik nicht in der gleichen Weise taten) — neben Namen wie Bach und Händel treten Namen wie Zimmermann und Fischer als Generationsgenossen. Aber auch sie leben vom Geiste der Musik und sind am tiefsten und geheimsten erst durch sie zu begreifen. Ein Beispiel: In Händels Oratorium „Messias" (1741, vier Jahre vor dem Baubeginn der Wieskirche) bringt das Halleluja eine Folge immer wiederkehrender, kurzer jubelnder und ausdruckserfüllter Rufe. Die Wirkung auf das Ohr ist annähernd vergleichbar der Wirkung, die spätbarocke Innenräume auf das Auge ausüben — der unendliche Raum hier wie dort, aber nicht der einfache Tiefenraum schlechthin, sondern abgestuft, gegliedert, gestaffelt, als lebendiger Kosmos begriffen. Wir glauben die himmlischen Heerscharen zu hören, bald nah, bald fern, bald laut, bald gedämpft. Bei der Steigerung ins Fortissimo wächst „organisch" das Streichorchester mit der Gewalt des raumfüllenden Chorkörpers — zurückhaltend, gedämpft und auch dadurch sinnenfällig „Abstand" haltend zusammen: eine weiträumige fließende Klangbewegung mit feinem Gefühl für Zwischenwerte. Dabei kann man gerade in der lapidaren Ballung der Rufe durchaus von „Plastik" sprechen, um damit auf einen verwandten Vorgang in der bildenden Kunst hinzuweisen, in der ja die Körperform (als elastische Hülle der Raumform) eine wesentliche Aufgabe erfüllt. Auch hier ist der Klangkörper nur verständlich durch die Bewegungsenergie, die der Musik den Charakter eines stetigen Strömens gibt. Die Vorstellung der vielgliedrigen Raumtiefe beherrscht das Ganze. Unlösbar ist damit zugleich das Bewußtsein der Raumeinheit verbunden. Die Veränderlichkeit der Einzelstimmen, nicht in ihrer Struktur, wohl aber in ihrer Funktion, die sie erfüllen, ja den Grundsatz der Verwandlung ihrer Sinnbedeutung im Aufbau des Ganzen kennt die barocke Baukunst so gut wie die Musik. Ottobeurens Innenraum hat, vom Eingang her gesehen, einen gänzlich andern „Sinn" als vom Standpunkt unter der Vierungskuppel — er ist dennoch der gleiche. Im körperlichen Durchschreiten kommen wir zum letzten Verständnis dieser „Verwandlung" als Erlebnis einer „höheren" Einheit.

Die entscheidend fortwirkenden Energien sind aber auch in der eigenen Überlieferung zu suchen. Der Wille zu zentralisieren wohnt als geheime Triebkraft der deutschen Baukunst am stärksten inne. Das war in staufischer Zeit so, das blieb so im späten Mittelalter und das erwacht im Barock wieder. Gerade im Barock, denn hier bedeutet der Gedanke der Mittenbezogenheit eine ganze Welt für sich. Es ist ein einheitliches Raumdenken mit einem sehr ausgeprägten Gefühl für organische Gliederung des Ganzen und körperlich-plastischer Durchbildung der Teile. Auch die Spätgotik ist eine tief reichende Wurzel. Mit Recht sieht man in der Mehrzahl ihrer Schöpfungen bereits den Geist des Barocks, und schon Dehio konnte fragen, ob nicht der Barock vielleicht überhaupt die deutsche Ur- und Grundstimmung ist. Mehrfach gestalten barocke Baumeister und Stukkateure spätgotische Räume im Geist ihrer Zeit um. Es gibt auch romanische Räume, die dasselbe Schicksal erlitten. Das zeugt von dem starken Gefühl des Selbstvertrauens, ein Gefühl, das schöpferische Zeiten immer haben, mit Kühnheit und Zartgefühl vergangene Ausdrucksformen mit den Mitteln ihrer Zeit umzuwandeln. Aber gerade die spätgotischen Räume zeugen von der geheimen inneren Verwandtschaft. In Andechs fühlt man das geheime Kreisen des Raumes, der durch die Empore jenen eleganten und ausdrucksvollen Schwung bekommt, der die spätgotischen Absichten sozusagen handgreiflich macht. Die strenge Gotik kannte den ausgesprochenen Zug in die Tiefe, die Richtung, die noch dazu einseitig durch die Pfeiler in rhythmischer Abfolge bestimmt war. Auch jetzt fehlt das Tiefenerlebnis nicht, aber es ist nicht mehr eindeutig, sondern vieldeutig. Das Querschiff verschwindet, Chor und Langhaus werden einbezogen, auch die Pfeiler sind nicht mehr eigenlebig. Nirgends mehr eine feste Begrenzung der Raumteile. Der Schrägblick enthüllt dem trunken gewordenen Auge stets neue, wechselnde Ausblicke. Wir ermessen nicht mehr ohne weiteres die wirkliche Breiten- und Tiefenausdehnung. Was da entsteht, ist eine bildmäßig eingestellte Baukunst. Wir verstehen sofort die inneren Bindungen beider Jahrhunderte. Der Raum ist doch offensichtlich das Wichtigste. Die Decke wird zu einem neuen Element des Raumbildes. Und welche Bedeutung erhielt schon hier die Behandlung der Lichtführung. Auch hier die Sammlung auf bestimmte Raumteile, der Gegensatz von Licht und Schatten, das sichere Gefühl für den Wert der Dämmerungen und Dunkelheiten. Jedenfalls besteht, wenn auch nicht in der Intensität, so doch im gleichen Wollen unzweifelhaft eine innere Verwandtschaft. Im Hochland zwischen Lech und Salzach beginnt erst richtig in der Spätgotik die Blüte architektonischen Schaffens: Landshut, Straubing, Ingolstadt, München. Die Natur des Bayern muß in der Baukunst der Spätgotik verwandte Züge empfunden haben.

So schöpfen die Künstler des 18. Jahrhunderts aus den fruchtbaren Anregungen eines allgemeinen europäischen Stils und den unwiderstehlich aus der Tiefe deutschen Wesens dringenden Überlieferungen heimischer Baugestaltung. Trotz Not und Bedrängnis, politischer Zerrissenheit und konfessioneller Streitigkeiten wuchsen den Deutschen Kräfte zu, die wieder etwas Großes und Bedeutendes zu sagen hatten, die deutscher Kultur einen europäischen Klang verliehen und doch nur sie selbst blieben. Die deutsche bildende Kunst, insbesondere die Baukunst, hat die alten und ewig jugendfrischen Kräfte deutscher Schöpferkraft emporgerissen, lange bevor die Dichter und Denker auch nach außen jedem begreifbar die Erhebung zu höchster Kultur herbeiführten. Bayern und Schwaben haben, gemäß ihrer Eigenart, daran großen Anteil. Die bewahrenden und beharrenden Kräfte konnten, wenn ihre Stunde kam, auch die revolutionierend großartigen und schöpferischen sein. Sie behielten ihren eigenen Charakter. Er blieb immer deutsch.

Die Epoche, die dieses Buch darstellen will, bezeichnen wir als bayrisch-schwäbischen Spätbarock, nicht als Rokoko. Dieser Stilbegriff gehört zu Menschen einer späteren Generation. Rokoko tritt in der Dekoration in Erscheinung. Es ist ein Teilbegriff. Spät nennen wir diese Epoche, nicht weil wir glauben, die deutschen Baumeister gingen ausgetretene Wege zu Ende. Sie waren durchaus originell. Sie haben erst wirklich das Prinzip der Ineinanderfügung von Lang- und Zentralbau mit allen darin ruhenden Möglichkeiten erkannt und zu Lösungen fortentwickelt, die so wiederum im Ausgangsland der

Ideen nicht bewältigt und daher letztlich auch kaum verstanden werden konnten. Der Spätbarock ist eine Phase der Reife. Er verkörpert den inneren Drang nach außerordentlicher Bewegung und Kraftentfaltung, er besitzt zugleich eine so nie wiederkehrende mystisch-transzendente Raumphantasie. Daher gelingt auch die äußerste Wirkungssteigerung des Sinnlichen und Übersinnlichen, des Wirklichen und des Vorgestellten, des Natürlichen und des Geistigen. Es entsteht ein Schwebezustand, „duftig, leidenschaftlich, schwärmerisch bis zur Ekstase und verdämmernd bis zur traumhaften Verschwommenheit" (Pinder). Ja, wir müssen geradezu das Wort Harmonie suchen, weil Spannung und Lösung, Bewegung und Ruhe, Vielheit und Einheit hier eine höhere unlösbare Verschmelzung eingegangen sind. Man möchte an den Begriff der praestabilierten Harmonie denken. Zweifellos hat Leibniz — philosophisch und menschlich in einer Einheit, wie sie nur noch Goethe kannte — uns gerade die Erkenntnis der allseitig bedingten Ganzheit geschenkt. Wenn Schmarsow den Satz geprägt hat, Schönheit heißt nicht mehr Harmonie, Schönheit heißt Kraft, so müssen wir jetzt erkennen, daß Kraft und Harmonie keine Gegensätze mehr sind, weil diese nicht ohne jene bestehen kann. Mit andern Worten: unsere Epoche verkörpert einen Spätstil. Spätstile sind Synthesen. Noch heute empfinden wir mit offenem Sinn die Kraft und den Wohllaut dieser Baukunst. Kraft und Wohllaut verbinden sich in einzigartiger Weise in dem Bemühen um das Absolute. In dieser Baukunst geht es letzten Endes um die weite und reiche Erschließung eines in sich geschlossenen Bildes von Erde, Mensch und Gott. Die barocken Baumeister suchen den Sinn dieses Lebens in der rechten Vorstellung eines großen Glaubens. Den ganzen Reichtum des Daseins wollen sie einfangen, die Fülle aller menschlichen und übermenschlichen Begriffe. Warum suchen und ringen sie doch immer um die Form, selbst dort, wo sie formlos erscheinen? Die menschliche Seele ist unendlichkeitsverloren und doch mit allen Sinnen in diese Welt verstrickt. Dem barocken Menschen wird Sein zu Schein und Schein zu Sein, er steht zwischen Trotz und Hingabe, zwischen Diesseits und Jenseits. Er kennt das streitbare Leben mit allen seinen Reizen und Schönheiten, mit seiner Buntheit und Fülle. Begierig schließt er sich dieser Fülle auf. Aber er wird gleichsam entrückt in eine geheimnisvolle Welt der Wunder, der er sich mit der gleichen Bereitschaft hingibt, wie der lauten Freude am Dasein. Er verbindet beide Sphären miteinander. Freilich kostet er auch mit Bewußtheit den Zwiespalt und die Bedrängnis aus, die seinem Leben eine ungern entbehrte Anregung geben. Er sieht in der Sinnenwelt einen Widerschein des Jenseits und vermag in den Größten auch wirklich zu einer Größe zu gelangen, die den Hauch des Ewigen spüren läßt.

Angesichts von Rott am Inn vermögen wir vielleicht einen Zipfel des Schleiers zu lüften, der uns das tiefste Geheimnis des Spätbarocks enthüllt. In Weltenburg werden wir leidenschaftlich gerufen, Weltenburg ist das gärende, von Schrecken und Wundern erfüllte Suchen nach menschlicher Befreiung, der Aufbruch in das Geheimnis, das Spiegelbild des Sinnlichen, mit der Leidenschaft eines erhitzten Geistes ins Übersinnliche gesteigert. Die Wies ist glückseligste, schwebende Harmonie, die Wies ist ein leidenschaftsloses, wunderbar befreites Schweben, ein Duft von hinreißender Süße, ein Reigen seliger Genien, der steingewordene Einklang zwischen Menschlichem und Göttlichem. Ottobeuren ist ein machtvoller Trompetenstoß. Ottobeuren ist dröhnender Orgelpunkt, Jubel und strahlende Heiterkeit eines machtvollen Geistes, Spiegelbild tatsächlicher Kraft und Erhabenheit. Rott am Inn aber ist der kostbare Schlußstein im gewaltigen Gebäude des Spätbarocks. Rott am Inn ist durchsichtige Klarheit und harmonisches Glück, man möchte sagen: von endlicher Unendlichkeit, die ausgewogene Vergeistigung von Diesseits und Jenseits.

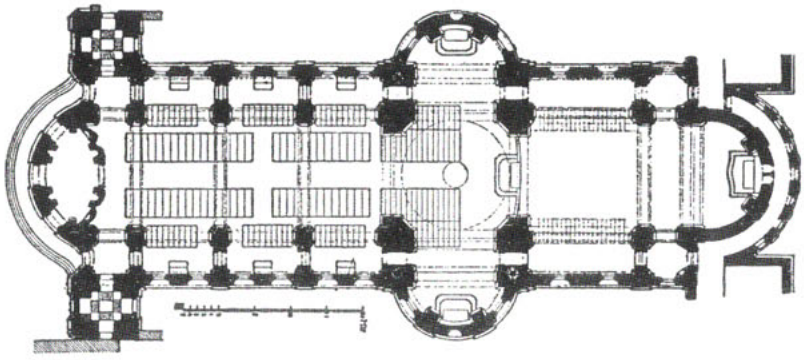
DIE VORARLBERGER

Die Oberschwaben knüpfen an die deutsche Baukunst des frühen 17. Jahrhunderts an, vor allem an die Michaelskirche in München und die Dillinger Jesuitenkirche. Daß sie sich hier anschlossen und nicht an den italienischen Basilikaltypus, wie ihn die Theatinerkirche vertritt, ist bezeichnend. Die Bauten der Italiener sind schließlich als Ganzes doch auf Ablehnung gestoßen. Die deutschen folgen lieber der heimischen Tradition. Zunächst beweisen sie in ihren Werken wenig vorwärtsstrebende Ideen; wagemutig waren sie nicht. Sie verhüten damit instinktiv oder auch bewußt die Übernahme fremder Baugedanken, die sie nicht hätten verarbeiten können. So bedeutet das Anknüpfen an die Überlieferung ein Bekenntnis. Es beweist die klare und fast nüchterne Sicherheit, den Boden zu bereiten für eine langsame bedächtige, aber stetige Entwicklung, die nach ihren eigenen Gesetzen abläuft. Die Baumeister bilden eine Gruppe, eine Schule im gewissen Sinne. Die Werke dieser Familien, besonders der Beer und Thumbs, sind eng verbunden mit dem oberschwäbischen Raum zwischen Donau und Bodensee und mit der Schweiz: Obermarchtal, Hofen bei Friedrichshafen, Irrsee, Weißenau, Schönenberg und viele andere. Wenn sie Anregungen aufnehmen, so geschieht es zögernd und mit Zurückhaltung. Aber dann entstehen doch wie unter schwerem Ringen einige Leistungen von europäischer Bedeutung, in denen das Alte und das Neue sich treffen, in einem kostbaren Augenblick Höhe und Wende zugleich: die Kirchen von Weingarten und Einsiedeln, die eine auf oberschwäbischem, die andere auf schweizerischem Boden, beide alemannisch-deutsch. Der ungefähr gleichzeitige Entwurf für Weißenau sucht nach neuen Raumverbindungen, der spätere Bau von St. Gallen bringt reife Vollendung. Wiblingen ist das Ende. Von Obermarchtal bis Wiblingen: der Weg eines Jahrhunderts. In der bayrischen Baukunst entspricht dieser Wandlung der Bauideen die Entwicklung von der Wallfahrtskirche Maria Birnbaum bis zu Rott am Inn. In der oberschwäbischen Baukunst tritt die Persönlichkeit stärker hinter das allgemein Verbindende. Schon, daß wir von einem System, dem Vorarlberger Münsterschema, sprechen können, beweist den Unterschied zum Bayrischen. Ein Bau wächst aus dem andern heraus. Das System wird schrittweise gedehnt, bereichert und schließlich überwunden. Ende und Anfang hängen mit einer inneren Logik ohne Beispiel zusammen.

2 Obermarchtal ist ein wesentliches Beispiel des „Schemas": das Langhaus, von einem hohen Satteldach bedeckt, ist eine große Halle mit geraden Außenwänden, die durch weit in den Raum springende Wandpfeiler in Seitenkapellen mit darüberliegenden Emporen aufgeteilt wird. Die Wandpfeiler erhalten die Würde und die Kraft eines Freipfeilers. Das Querschiff, das nur wenig über die Fluchtlinien des Langhauses hinausragt, ist eher ein weiteres, schwach verbreitertes Langhausjoch als ein der Längsrichtung des Baus entgegenwirkendes Querhaus. Der eingezogene Chor wird durch weit in den Raum hereintretende Pfeiler bei sonst gleichbleibender Gliederung wesentlich schmäler und schließt rechteckig oder in flachem Bogen. Der Drang nach umfassender Bewegung läßt die Emporen gleich Umgängen untereinander verbinden, späterhin sogar um die Querschiffe herum in den Chor einmünden. Durch das Fehlen der quadratischen Vierung und durch die gleichmäßige Wölbung mittels einer mächtigen, nur von Gurten unterbrochenen Tonne entsteht ein allseits gradlinig begrenzter, klar überschaubarer Raum von ausgesprochener Tiefenwirkung. Das Querhaus, zögernd und unartikuliert, ist nichts anderes als ein „optisches Gelenk", das den Chor an das Langhaus bindet und den Blick in die Tiefe zieht.

Was diese Bauten auszeichnet, ist die Klarheit der Anlage, der kraftvolle Gliederbau, dessen Plastizität die schweren, weit auskragenden Gesimse zur Genüge charakterisieren, die Schlichtheit, die Maßhaltung mit weiser Beherrschung der Mittel verbindet.

1,3-7 Caspar Moosbrugger hat in Weingarten schon frühzeitig den entscheidenden Schritt getan, zweifellos nicht ohne vertieftes Studium der oberitalienischen Baukunst, aber auch in Kenntnis der Architektur Salzburgs, wo der Dom Solaris die reine Tambour-



Benediktiner-Klosterkirche Weingarten

kuppelform bot und Fischer von Erlachs Kollegienkirche, vor allem für die Fassade, das genaue Vorbild gab. In Weingarten ist der Mittelteil der Stirnseite als plastischer Körper empfunden. Er stößt tatsächlich in kräftiger Rundung vor: Ausdruck innerer Spannung und kämpferischer Haltung. Dazu tritt als gegensätzliche Kraft das straffe Vertikalstreben der Aufbaugliederung. Betrachten wir Grundriß und Innenraum: es besteht schon eine tiefe innere Zusammengehörigkeit von außen und innen. Die Salzburger Kirche wurde als grundlegend verwandt empfunden, ihre Verpflanzung nach Weingarten bedeutet Einschmelzung in das heimische System der Wandpfeiler-Freipfeilerkirche. Sieht man von dem kleinen Eingangsraum ab, so ist die Tambourkuppel genau in der Mitte der Längsrichtung Schwerpunkt des Raumes. Der Raum gruppiert sich um diese Mitte. Das Querschiff tritt in halbrunden Vorwölbungen über das Langhaus heraus; hier vollzieht sich in gemäßigter Form das Gleiche wie an Stirnseite und Chor. Langhaus und Chor sind gleichgewichtig, nicht gleichgegliedert: das Langhaus wird in drei weite Joche mit rückschwingenden Emporen unterteilt. Hängekuppeln spannen sich zwischen kräftige Gewölbegurte. Der Chor ist ein überkuppeltes Quadrat mit schmalen Verbindungsjochen zum eigentlichen Chorrund.

Man darf Weingarten nicht nennen, ohne Einsiedeln zu gedenken. Hier hat Moosbrugger, dessen Genialität und schwäbische Eigenart sich immer klarer entfaltet, die gleichmäßige Reihung der Kuppelfolge, wie sie etwa Herkommer vertritt, zu einem Ensemble von scheinbar freier Folge erweitert, in Ausdehnung und Höhe wechselnd, in den Einzelteilen klar verstehbar, aber im Gesamt unlösbar eingebunden, gegenüber den früheren Lösungen „ein Unterschied wie zwischen einem gleichstrophigen Kirchenlied und einem Dithyrambus" (Pinder). Die einheitlichste deutsche Schule gelangt zur freien Raumsteigerung.

In Weingarten spüren wir die Konzentration auf den Kuppelraum, den energischen Vorstoß nach allen vier Richtungen, das körperlich-plastische Raumgefühl. Wesensgemäß ist die energische Straffung und Aktivierung aller Einzelbauteile, die Zusammenfassung des Raumes nach der Mitte zu bei ausgesprochener Tiefengliederung. Hier sind die Pfeiler plastische Körper voll Aktivität! Sie versinnbildlichen die Funktion des Tragens. Welche Wandlung im Vergleich mit der Theatinerkirche oder mit Fürstenfeld-Bruck. In Weingarten ist der genaue Ausgleich zwischen Fremdem und Eigenem gefunden. Aber das Fremde ist nicht mehr fremd. Wir spüren, daß es jetzt und für immer überwunden ist. Während Weingarten in Ottobeuren nachwirkt, hat Einsiedeln auf Berg am Laim und Altomünster anregend gewirkt.

Zwei Jahre, bevor Fischer in Ottobeuren entscheidend eingriff, ein Jahr nach der Zimmermannschen Wieskirche, 1746, schuf auch der Schwabe Peter Thumb den reifen 91-96