

Der Raum von Ottobeuren als Gesamtkunstwerk

Autor(en): **Zürcher, Richard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **47 (1960)**

Heft 8: **Synthese der Künste**

PDF erstellt am: **19.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-36782>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Der Raum von Ottobeuren als Gesamtkunstwerk



1

1
Klosterkirche in Ottobeuren. Blick durch das Langhaus zum Chor
Eglise conventuelle d'Ottobeuren: la nef et, au fond, le chœur
Abbey Church at Ottobeuren. Looking through the nave toward the choir

2
Papst Gregor der Große. Farbige Stuckplastik über dem südöstlichen Vierungspfeiler
Le pape Grégoire le Grand. Stuc polychrome
Pope Gregory the Great. Coloured stucco sculpture

Photos: Hirmer, München

Die Vorstellung eines für die verschiedensten Äußerungen verbindlichen Zeitstils führt uns keine Epoche eindrucksvoller vor Augen als die des Barocks. Namentlich in dessen letzter und reifster Entfaltung, in den Klöstern und Kirchen des süddeutschen 18. Jahrhunderts, vereinen sich die einzelnen Künste zu einer Gesamtleistung, deren innere Geschlossenheit gerade uns Heutige mit staunender Bewunderung erfüllt. Dieser in solcher Intensität nur dem Spätbarock eigenen Synthese an einem besonders glanzvollen Beispiel nachzugehen soll im folgenden versucht werden.

Das Benediktinerkloster Ottobeuren im schwäbisch-bayrischen Alpenvorland erfuhr in dem auch sonst ungemein baufreudigen 18. Jahrhundert seine völlige architektonische Erneuerung, die in der zwischen 1737 und 1766 errichteten und seit 1756 ausgeschmückten Kirche ihre Krönung fand. Johann Michael Fischer, der führende bayrische Kirchenarchitekt, dem unter anderem die Kirchen in Dießen am Ammersee, Ziefalten im oberen Donautal, Berg am Laim bei München und Rott am Inn zu verdanken sind, schuf hier einen Raum von majestätischer Größe, der vom Zentrum einer muldengewölbten Vierung aus sich kreuzförmig ausdehnt, nämlich sowohl in der größeren, durch den Hochaltar und den Eingang begrenzten Längsachse wie in der kürzeren, halbkreisförmig geschlossenen Querachse. Ganz im Sinne des Spätbarocks drängt bereits die Architektur zur Vereinheitlichung: So durchstößt in der Vierung keine Tambourkuppel mehr die Wölbungszone nach oben, sondern eine kreisförmige Flachkuppel schwebt mehr über der Raummitte, als daß sie über ihr aufruhete, und findet ihre Entsprechung in den flachen Muldengewölben des Längsraumes. Dadurch erscheinen die noch eine Generation früher in Weingarten so starken räumlichen Kontraste gedämpft zugunsten des Ausgleichs und eines schwebenden Gleichgewichtes, in welchem wie in einem gewaltigen Atem der Raum sich weitet und in den Kreuzarmen sich dehnt.

Das Prinzip des Ausgleichs, der Verbindung und Verschleifung, findet sich wieder in der blendend schönen Ausstattung, in den Wölbungsfresken und Stukkaturen, aber auch in den Altären, Beichtstühlen, der Kanzel und dem Taufsteinaufbau und nicht zuletzt in dem sehr aufwendigen Chorgestühl. Die letzten Endes so einheitliche Wirkung dieser verschiedenen Leistungen, an denen ebenso viele Künstler beteiligt sind, ist ohne die sie umschließende Architektur nicht denkbar. Dennoch läßt es sich schwer entscheiden, welcher Bereich mehr dem anderen dient. Denn die Architektur ist ebenso sehr das tragende Gerüst, auf welchem erst sich das Feuerwerk der oft wild lodernden Dekoration entfaltet, wie daß ihr alles andere dienend untergeordnet erscheint, indem die Einzelheiten sich schmückend dem Raume einfügen. So bedingt eines das andere, und ähnlich wie die damalige Staatsmacht, sei es weltlicher oder geistiger Fürsten, erst in ihrem Hofstaat und hier wiederum in einer reichen Dienerschaft zur vollen Darstellung gelangte, so bedarf in einer spätbarocken Kirche die Architektur zu ihrer ganzen Ausdeutung des dienenden Schmuckes.

Die Ausstattung ist zugleich Ausdeutung des Raumes, der dadurch erst sein volles Leben gewinnt. Die Gegenprobe dazu zeigen heute beispielsweise in Augsburg und Würzburg jene Kirchen des 18. Jahrhunderts, deren im zweiten Weltkrieg ausgebranntes Inneres wiederhergestellt worden ist. Ohne die einst mitgeplanten Altäre, Gestühle, Fresken und Stukkaturen wirken diese Räume heute ausgesprochen leer, da die architektonische Substanz alleine zu einem starken Eindruck nicht ausreicht. Dies ist einzig in den wenigen Leistungen höchsten Ranges der Fall, so in Balthasar Neumanns erst lange nach seinem Tode vollendeter Klosterkirche von Neresheim, von der Georg Dehio sagt, daß sie trotz ihrer Knechtsgestalt noch immer erschütternd großartig wirke, und einzelnen kleinen Kirchen des gleichen Architekten. Aber wenn auch die räumlichen Gestaltungen J.M. Fischers nicht ohne weiteres die

Abstraktion von ihrer Bauzier aushalten würden, so wären sie doch ihre grundlegende und maßgebende Stellung. Der Architekt ist der große Dirigent, der das vielfältige Orchester leitet und von dem Ort und Stärke der verschiedenen Einsätze abhängen. In Ottobeuren ist dies in vollendeter Meisterschaft geschehen: kein Akzent wirkt überflüssig, und jede Stelle ist in einem Maße ausgeprägt, das ihrer Funktion im Ganzen entspricht. Das Gerüst der Architektur bleibt in den Wandsäulen, Gesimsen und Bogen sichtbar. Wohl züngelt von den Bogenscheiteln über den Seitenkapellen die Rocaille empor; aber erst über dem Hauptgebälk kommt es zu ihrer stärkeren Entfaltung, bis schließlich die Kuppelbilder recht eigentlich umbrandet werden. Die Stukkaturen werden sekundiert durch die Altäre, die wiederum in einer gestuften Ordnung über das Innere verteilt sind und im farbenschimmernden Säulenbau des Hochaltars ihre höchste Steigerung finden. Die Rangordnung vollzieht sich in der Größe, die ihrerseits der kultischen und zugleich ästhetischen Bedeutung des jeweiligen Standortes entspricht. Darüber hinaus nimmt mit der Größe auch der architektonische Charakter der Altäre zu, von denen die kleinen in den Seitenkapellen und vor den Vierungspfeilern zu einem wogenden Spiel von Kurven aufgelöst sind, ohne dabei ihre Symmetrie ganz preiszugeben. Aus dem Kontrastverhältnis, das die kleinen Altäre zu der relativ strengen Wandarchitektur besitzen und das ihnen trotz aller eigenen Labilität noch Halt verleiht, entwickeln sich die übrigen Altäre mit zunehmender Größe zu einer Angleichung an die Architektur. Schon in den Querschiffen erscheinen die Altäre mehr als Aufbau, der hier erst in seinem oberen Abschluß gleich einer Woge empor-schäumt. Im Hochaltar schließlich erfaßt die strenge Vertikale auch schon Teile des Frontispizes, um jedoch in der Engels-glorie und in einem Baldachin mit scheinbar improvisierten Vorhängen sich wieder von der Symmetrie zu befreien. – Nicht nur durch den Hochaltar wird die Heiligkeit des Chores betont, sondern nur um wenig gering auch durch das in warmem Braun und vielem Gold gehaltene Chorgestühl, wo in der beinahe tropisch üppigen Pracht des Ornaments die Säfte des Holzes weiter zu wachsen und zu blühen scheinen. Die Assoziation zur Natur ist überall vorhanden und trägt sehr wesentlich zu der inneren Einheit des äußerlich so vielgestal-

tigen Raumbildes bei. Doch sosehr das Ornament Johann Michael Feichtmeyers, des ersten Stukkators seiner Zeit, an Muscheln, Korallen, Meerscham oder Hahnenkämme erinnert, sosehr es zu schäumen, zu wuchern und zu sprießen, aber auch zu lodern und zu flammen scheint, so sind alles nur Anklänge an die Natur. Dennoch wirken diese Formen lebendiger als dort, wo das Ornament das Leben unmittelbar nachahmt, wie in einzelnen schon etwas zierlich hingelegeten Gehängen. An einzelnen Stellen freilich mischt sich in den Ausdruck des Lebens bereits ein seltsames, beinahe unheimliches Gerinnen, Versintern und Welken, so daß man bisweilen an «das Abrascheln von dürrer Laub» (Wilhelm Pinder) gemahnt wird. Trotzdem aber ist es noch nirgends jene Zweifelt zwischen abstrakter Geometrie und naturalistisch dünnem Pflanzenwerk, in welchem schon sehr bald im Klassizismus die schöpferische Phantasie des Barocks auseinanderbrechen wird.

Die in ihrer Stufung und in ihrer Abwandlung des Lebendigen so unerschöpflich reiche Bauzier wird nirgends zum Selbstzweck, sondern bewahrt ihre allerdings sehr spannungsvolle Bindung an das architektonische Gerüst. Die fast unübersehbar vielen Skulpturen, welche in ganzen Schwärmen von Putten, doch auch in überlebensgroßen Figuren von Heiligen an den Altären, der Kanzel, dem Taufsteinaufbau und dem Chorgestühl auftreten, sie alle stehen in der lebhaftesten Wechselwirkung mit dem Raum, aus dem sie ihr Dasein gewinnen und dem sie ihrerseits erst sein volles Leben schenken. In den Fresken aber öffnen sich die Gewölbeschalen zu imaginären Himmels-glorien, in denen der Raum seine letzte Verklärung und zugleich seine Befreiung nach dem Jenseits hin gewinnt.

Vom modernen «Team -Work» her hat unsere Zeit wieder Verständnis bekommen für das Gesamtkunstwerk. Trotzdem bleibt das hohe Niveau jeder einzelnen Leistung in den Kirchen und Schlössern des Spätbarocks staunenswert; ja es ist für uns fast unfassbar, wie gerade eine Equipe der Besten – denn dem Architekten J.M. Fischer stand J.M. Feichtmeyer zur Seite, und auch der Bildhauer Joseph Christian und der Maler Johann Jakob Zeiler gehören in die vorderste Reihe – hier über ihr eigenes so souverän beherrschte Fach hinaus miteinander in eine derart schöpferische Verbindung treten konnten. Es scheint auch weit weniger das Diktat des Architekten gegenüber seinen Mitarbeitern gewesen zu sein; seine an sich führende Stellung läßt sich mit der des Dirigenten in einem vielstimmigen Chor vergleichen, wobei das Werk nicht erst, wie man in Ottobeuren meinen könnte, mit der Aufführung geschaffen wird, sondern bereits im Sinne einer «prästabilierten Harmonie» vorhanden ist. Einer Schöpfung wie dem Raum von Ottobeuren geht kein mühsames Ausmarchen der Kompetenzen und Bereiche voraus. Vielmehr sind diese wie von selbst gegeben. Wohl wurden für die Dekoration verschiedene Entwürfe aufgestellt, und der Bau selbst beruht auf einer komplizierten Planung, in welcher J.M. Fischer keineswegs schon von Anfang an die Leitung hatte. Aber die Grundhaltung war von Anfang an gegeben. Die einzelnen Künstler fügten sich in fruchtbarer Freiwilligkeit einem gemeinsamen Willen ein, vergleichbar dem Bild, das Heinrich von Kleist in seinem «Marionettentheater» gibt, wo die einzelnen, scheinbar selbständigen Bewegungen der Glieder einer Puppe darum miteinander harmonieren, weil sie aus einer gemeinsamen Mitte heraus gelenkt werden. So mußte für die Schöpfungen des reifen 18. Jahrhunderts kein Stil erfunden, keine Einheit ausgetüftelt werden, sondern die Übereinstimmung der Künste war von innen heraus in einem Maße gegeben, wie es später höchstens noch einmal, nämlich im Jugendstil, doch auch dann nur noch in wenigen isolierten Spitzenleistungen, erreicht wird, jedoch ohne die beglückende Selbstverständlichkeit, die als letzter großer Stil noch der Barock besaß.

