

Süddeutscher Barock, Rokoko und Klassizismus in Vergangenheit und Gegenwart - Zwiefalten

Ein kleiner, etwas widerständiger Versuch über die schwäbischen Benediktinerklosterkirchen Neresheim, Zwiefalten, Ottobeuren, Wiblingen, Irsee und Sankt Blasien und ihre Ausstattung samt einem Abstecher nach Schloss Bruchsal hoffentlich mit einer offeneren Einstellung, genaueren Anschauung und zu noch etwas besserem und einfacherem Verständnis

Teil II

Zwiefalten

Bauers Legenden vom "Verweis auf sich selbst" und von den "Marienwallfahrtsorten"

Nachdem für Neresheim nicht das 'Wesen' aber vielleicht 'Wesentliches' versuchsweise herausgearbeitet wurde, soll im zeitlichen Blick zurück das etwas früher 1750 zur Reichsabtei gewordene Zwiefalten ins Visier genommen werden. Dazu muss bei Hermann Bauers Aufsatz von 1961 ans Ende von Kapitel 4 gesprungen werden. Es ist erstaunlich wie Bauer trotz seiner 'Leitmotive' (Geschichte und modaler Wandel, Ewigkeit, Zeit ...) so statisch, ontologisch, strukturalistisch, ahistorisch und deduktiv vorgeht, dass schon bei seiner interessanten und ambitionierten frühen, in nuce fast alles Spätere enthaltenden, bislang kaum in Frage gestellten Untersuchung ("Rocaille - Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs", Diss. München 1955, gedr. Berlin 1962) eher über die 'Struktur', das 'Wesen' als die Entwicklung der dynamischen, biomorphen, lebendigen, Gattungen überschreitenden und verbindenden, von Bauer nach Ernst Michalski eher als ästhetische Grenze gesehene 'Rocaille' das Genetische, die Veränderung, das unerbittliche,



Fig.1: Fr. J. Spiegler: Marienverehrung in der Welt, um 1751. Zwiefalten, Klosterkirche, Langhausdeckengemälde - Stuck von J. M. Feichtmayr, um 1750-52.

heraklitisch nicht krebsartig umkehrbare Fliessen von Zeit(geist) ('omnia tempus habent et suis spatiis transeunt universa sub caelo', Eccles 3,1; und wenn nicht wie bei Ezechias die Sonnenuhr zurückgestellt wird, vgl. Jesaias 38, 8), - modifiziert im Problem der Generation (W. Pinder) nicht nur des Barock-Rokoko - so wenig sein kunsthistorisches Denken und Vorgehen bestimmt, obwohl er die Rocaille als ein "Spiel mit der Vergänglichkeit" (1962, S. 77) auffasst und in "Rokoko - Struktur und Wesen einer Epoche", Köln 1991, S. 136 selbst schreibt: "Gerade vor dem Rokoko erweist sich, wie gefährlich es sein kann, die unterschiedlichen Laufgeschwindigkeiten innerhalb verschiedener Strömungen nicht verifizieren zu wollen".

Auf Seite 74 des Neudrucks von 1980 wendet Bauer sich nun dem gegenüber der Neresheimer Hauptkuppel wenig kleineren Langhausdeckenbild von Zwiefalten (Fig.1) zu. Man kann ihm nicht vorwerfen, dass er noch den am Anfang des 20. Jahrhunderts gemachten Detailbestimmungen gefolgt ist. Schon Meinrad von Engelberg ist aber in: Kunstchronik Heft 11, 2003, S. 588 aufgefallen, dass Bauer in seiner postumen 'Süddeutsche(n) Deckenmalerei' von 2000 Zwiefalten ausklammert, weil dieses Objekt wohl weiter von Bayern entfernt liegt, wahrscheinlich weniger weil die vom Autor dieser jetzigen Zeilen 1992 veröffentlichte "Revision der Münsterausstattung" einige Positionen so nicht mehr haltbar hätte erscheinen lassen. Bauer hält 1961 und 1980 das grosse Zwiefalter Deckenbild für eine Darstellung der wichtigsten und berühmtesten Wallfahrtsorte und in der Nordostecke eine Szene mit dem Abt Wilhelm aus dem Mutterkloster Hirsau für eine Fassade von Zwiefalten (Fig.2), vor der ein Mithrasstein



Fig.2: Fr. J. Spiegler, Hl. Magnus lässt in Füßen einen Götzen beseitigen, um 1751. Zwiefalten, Langhausdeckenbild (Detail)

gestürzt wird, während es sich laut Titelliste und Themensammlung des Zwiefalter Abtes

Benedikt Mauz um den Marienkult oder die Marienverehrung (strenggenommen nur mit einer Pest-Prozession oder Wallfahrt im nordwestlichen Teil) um den ganzen Erdkreis unter Beteiligung des Benediktinerordens und um Füssen handelt, wo der Hl. Magnus einen klar erkennbaren Drachengötzen beseitigen lässt. Für Bauer ist auch die "politische Absicht ... so klar", dass damit eindeutig Zwiefalten gemeint sein müsse, dessen "Gnadenbild" aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts am Kreuzaltar sich schräg darunter befinde(t) oder 1751 bald befinden sollte, und dass damit eine Einreihung in die berühmten Marienwallfahrtsorte wie Altötting erfolge und intendiert sei. Wenn auch vom Bauherrn, Abt Benedikt, vielleicht erwünscht - erlangte die Marienwallfahrt in Zwiefalten doch nie eine grössere Bedeutung wie z.B. die Gnadenbilder auf dem nahen Bussen oder in Maria Steinbach an der Iller, ganz zu schweigen von Altötting. Zwiefalten verfügte zwar auch über einen Kreuzpartikel und vor allem über die Hand des Stephanus, ohne dass sich daraus ein grösseres Wallfahrts-Szenario entwickelt hätte. Ein wirklicher und direkter 'Verweis' oder besser ein Abbild Zwiefaltens findet sich in dem Relief am nur den Mönchen einsichtigen Dreisitz von Abt, Prior und Subprior mit dem Maria gewidmeten Kirchenmodell und auch mit den porträtähnlichen Zügen, obwohl das Ganze wie noch zur Gründung im leeren Tal am Zusammenfluss der 'Zweyfaltigen' Quellen im 11. Jahrhundert wirkt (Fig.3).



Fig.3: J. J. Christian, Errichtung und Weihe von Kloster (-kirche) Zwiefalten an die Gottesmutter, um 1750. Zwiefalten, Klosterkirche, Chor, Abtsdreisitz (Detail) (aus: Huber 1960, Abb. 40)

Bauers "Stiftungsakt", "göttliche Gnade" und "von der Wolke zur Mauer"

Nach den erhaltenen und zu rekonstruierenden Programmkonzepten (vgl. der Verfasser: „Franz Josef Spiegler und die Benediktinerabtei Zwiefalten – Zur Geschichte einer Beziehung und zur Revision der Münsterausstattung“, in: Pantheon L, 1992, 80-97, v.a. S. 85-88) baut sich die himmlischen Zone des Deckenbildes aus folgenden Partien auf: die erste mit der Trinität, als zweite Maria mit ihrem gemalten (und plastischen) Abbild (Gnadenbild), die dritte mit Benedikt, Scholastika und einigen frühen Gefährten, die vierte mit verschiedenen Marienverehrn in Worten (z.B. Bernhard von Clairvaux: 'Ave Maria Stella Maris'). Die fünfte, irdische Zone zeigt die benediktinischen Förderer der Marienverehrung. Im Bild sind noch die Bestrafung von Kritikern des Marienkultes oder Anhänger eines falschen Marienbildes und der Unterschied von Gnadenbild(werk) und rein künstlerisch-menschlichem 'Mach-Werk' angedeutet. Eine äusserliche Anspielung auf das von einer durch Johann Joseph Christian um 1755 oder sogar früher 'mutilierten' spätgotischen Schutzmantelmadonna zur einfachen 'Maria mit Kind' 'mutierte' Gnadenbild (Fig.4) ist nicht erkennbar. Bauer schreibt nun in seinem theologisierenden, bemühten Stil



Fig.4: Blick auf Kreuzaltar mit dem Gnadenbild. Zwiefalten, Klosterkirche, Chorgittermittelteil

von einem "(historischen?) Stiftungsakt" (der Klosterkirche auch als Wallfahrtskirche?) und von "göttlicher Gnade" (für die gesamte Kirche?, das Gnadenbild?) an einem Tag in der "Heilsgeschichte" wohl etwas unter dem Eindruck der Jubelpredigten von 1789. Beim Blick nach oben würde (unter oder hinter den Randzonen?) "die [menschlich, irdische?] Geschichte selbst zu einem Bild der Ewigkeit" werden. Der "Allerheiligenhimmel [eigentlich doch ein selektiver?] mit seiner ewigen Anbetung" habe sich nun zu einer Geschichtsdarstellung (von Wallfahrten?) mit dem Anspruch auf ewige Gültigkeit (wenigstens bis zum 'Jüngsten Gericht?') verwandelt. "Aus Wolken" (des Himmels) seien irdisch wirkende "Mauern und Treppen" geworden, aus dem zeitlosen "Gnadenakt" (warum nicht Gnaden-Wunder?) eine (historische?) "Stiftung" der Gnade (Gottes, Marias?, warum nicht wieder "Gnadenakt"?) auf die irdischen Ordenseinrichtungen und -aktivitäten. Das soll wohl heissen: aus einer "ewigen Anbetung" sei eine Darstellung der heilsgeschichtlichen Gnade für Stiftungen und Einrichtungen des Benediktinerordens geworden einschliesslich des Klosters Zwiefalten und seiner Kirche, die jetzt nicht mehr nur für den salomonischen Tempel oder das himmlische Jerusalem stehe, sondern "tropisch" (oder eher pleonastisch?), reflexiv sei durch einen 'Verweis auf sich selbst'. Die "perspektivische Sicht" (formal, auf das Bild und das ganze Ensemble?) sei "historisch" (inhaltlich, irdisch-zeitlich?) geworden.

Vierungskuppel, Langhauskartuschen und das "Benediktinische"

Das Ganze wird etwas klarer, wenn Bauer bei dem anschliessenden Vierungskuppelbild (Fig.5) auch nicht den "reinen [zeitlosen, überzeitlichen] Himmelsraum", die 'ideale Ebene' mit einer Marienkrönung ('Regina sanctorum omnium' in coelis et in terra) erkennt, da auch hier der historische Benediktinerorden bzw. seine Mitglieder vorrangig vertreten seien. - Ein genauerer Blick auf das Fresko hätte Bauer wohl eines Besseren belehrt. - Ebenso seien im Chor (nicht Placidus-Martyrium, sondern Wunder im Kloster Magi), im Presbyterium (nicht Ildephons, sondern Bonitus) und über den Gallerien jeweils Maria als Helferin von Benediktinern dargestellt. Es reichen bei Bauer eigentlich schon historisch einigermaßen greifbare Heiligengestalten in einer Beziehung zum Benediktinerorden aus, um ihn eine historische Brechung, Richtung und (distanzierende) Selbstreflexivität



Fig.5: Fr. J. Spiegler, Maria Königin aller Heiligen, bez. u. dat. 1749. Zwiefalten Klosterkirche, Vierungsdeckenbild

konstatieren zu lassen. Der von ihm festgestellte Hang, Drang, Zwang zum Historischen (und damit auch zum Irdisch-Zeitlich-Weltlichen?) im Rokoko erweise sich auch als ein

Spielverderber der Allegorie oder der Emblematik. Im Falle Zwiefaltens erwähnt Bauer die vier Zwickel am Langhausfresko, die er als Allegorien benediktinischer (also historisch und selbstreflexiv?) Tugenden ansetzt, ohne sie aber näher zu spezifizieren. Es sind dies aber ganz sicher aber fast zeitlos und überbenediktinisch die vier "proprietates Cultus Mariani", also die Eigen-Wesen-Besonderheiten der Marienverehrung (s.u.), womit sie im Sinnbezug zur Ganzheit der Ausstattung (zumindest des Langhauses) stehen. Warum diese vier Szenen, die weltlich-antitypisch mit Stuckplastiken kombiniert sind nicht den (szenisch-lebendigen?) "Realitätsgrad" des grossen Freskos aufweisen sollen (aber dafür einen anderen, eher nahsichtigen?), ist nicht klar. Auch hier müsste dieser von Frank Büttner oben schon problematisierte Begriff wieder mit Fragezeichen versehen werden. Bauer hält diese Zwickelstücke für "gerahmte Bilder" ohne formalen, systemischen Bezug wie teilweise bei Matthäus Günther z.B. in Amorbach zum grossen Hauptbild. Aber gerade diese vier Zwiefalter Zwickel sind noch barocke Allegorien. Ähnlich den emblematischen Darstellungen haben sie seit jeher eher ihr Eigenleben und Einzeldasein; aber hier gibt es nicht nur einen sinnvollen sondern auch sinnlichen Blickbezug (s.u. bei van der Meulen).

Während im Falle Neresheim Bauer mit den schriftlichen Dokumenten selektiv umgeht, zieht er hier weitgehend ohne Kenntnis der Quellen und ohne vertiefte, (selbst-)kritische Betrachtung der Bilder an Hand benediktinischer und einiger anderer falscher Vorgaben und seines theologisierenden Denkrasters den Schluss, dass in Zwiefalten (ein Menschenalter vor Neresheim) sich historisierende (rational-weltliche) Tendenzen und eine (distanzierende) Selbstbezüglichkeit ja sogar strukturell feststellen liessen.

Bernhard Rupprecht und Richard Zürcher: die "Bildhaftigkeit" und die "Bahnhofshalle"

'Et audiantur alterae voces': Wenn man vielleicht erwartet hatte, dass Bauer unter dem Titel "Der ikonologische Stil der Rokokokirche" über die dortigen Fresken als Bedeutungsträger hinaus mehr aussagen würde, muss man sich dem anderen Sedlmayr-Kuros, Bernhard Rupprecht, zuwenden, der schon 1959 "Die bayerische Rokoko-Kirche" als "Sonderleistung des bayerischen Stammes" (!, siehe S. VIII) unter dem einleitenden Motto Georg Dehios von der Dominanz der Dekoration im Rokoko vorgelegt hatte. Wenn man sich z.B. die Klosterkirche Holzen (um 1704) ansieht, gab es aber auch schon vorher

einen ähnlichen 'horror vacui'. Rupprecht geht quasi axiomatisch bei einer barocken Kirche noch von einer Einheit des gebauten, realen Raumes und des gemalten Scheinraumes im pozzesken Sinne aus. Seine anmutungshafte, selektiv gesteuerte, kategorisierende Wahrnehmungsmethode v.a. des Optischen und Haptischen (hier auch noch ein Ausgleich, eine Einheit im Barock) in der Nachfolge von Alois Riegl (Adolf Hildebrand, Conrad Fiedler) verbindet er mit den Dagobert Frey'schen "Realitätsgrade(n) oder Realtätscharakter(en)" (z.B. Architektur: positiv und ästhetische Qualität, aber auch in Beziehung zum Theater) und zieht sehr schnell weltanschauliche Schlüsse. Besonders im zweiten inhaltlichen Kapitel ("Charakter und Schichtung der Bedeutung der Rokokokirche") tauchen die schon von Bauer her bekannten Schlagworte, Kriterien wie Homiletik, Heilsgeschichte, Erfüllung der Zeit, Kirche als Himmel und z.B. Rückversicherung: Rokoko als Hermeneutik auf. In einem dritten Kapitel werden einige konkrete Rokoko-Kirchen darunter Zwiefalten abgehandelt (v.a. S. 42-46). Ähnlich dem aber die begriffliche Zuspitzung ablehnenden Richard Zürcher zieht Rupprecht aus seinem Eindruck eines vorherrschenden Optischen apodiktisch den Schluss, dass in Zwiefalten der Kirchenraum zum Bildraum geworden sei und dass nur von einem fast pozzesk fixierten Stand-Blickpunkt in optischer Distanz am westlichen Mitteleingang (Fig.6) sich der künstlerische

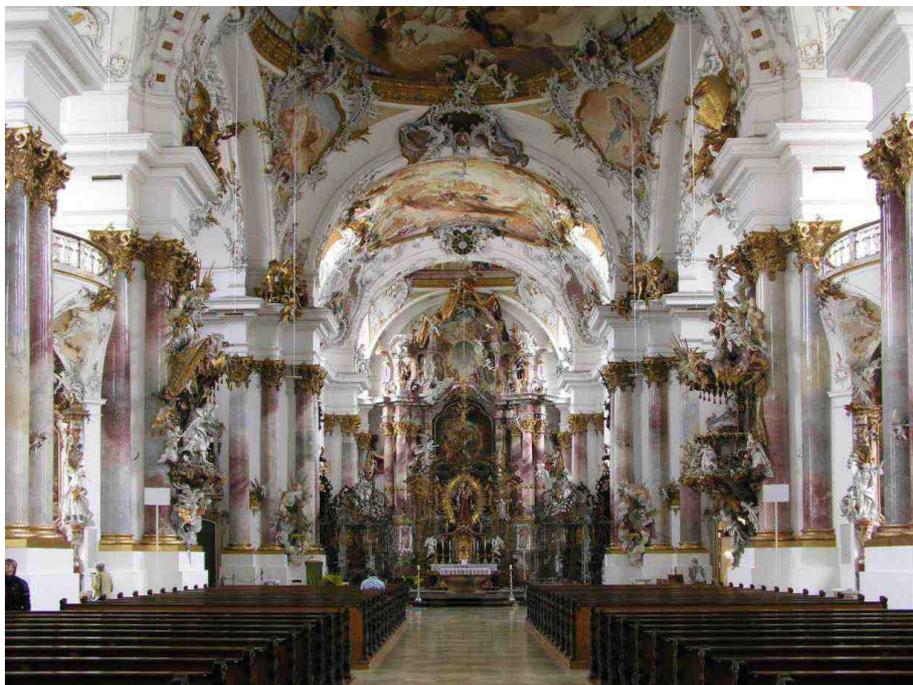


Fig.6: Das Innere der Klosterkirche Zwiefalten von Westen aus gesehen.
(Foto: CD-Seyfert)

"Gehalt des Raumes in einer Blickrichtung" (S. 45. - Ein theatralischer Kulissen-Prospektcharakter ist zweifelsohne vorhanden) erschlosse. Ein Voranschreiten brächte

auch seinen progressiven Zerfall und im Rückblick würde das auf dem Kopf stehende Langhausfresko sinnlos, aber dafür die Tonnen-Wölbung als architektonische Form erkenn- und erlebbar werden, allerdings nun einer Art "Bahnhofshalle" (vgl. Fig.7)

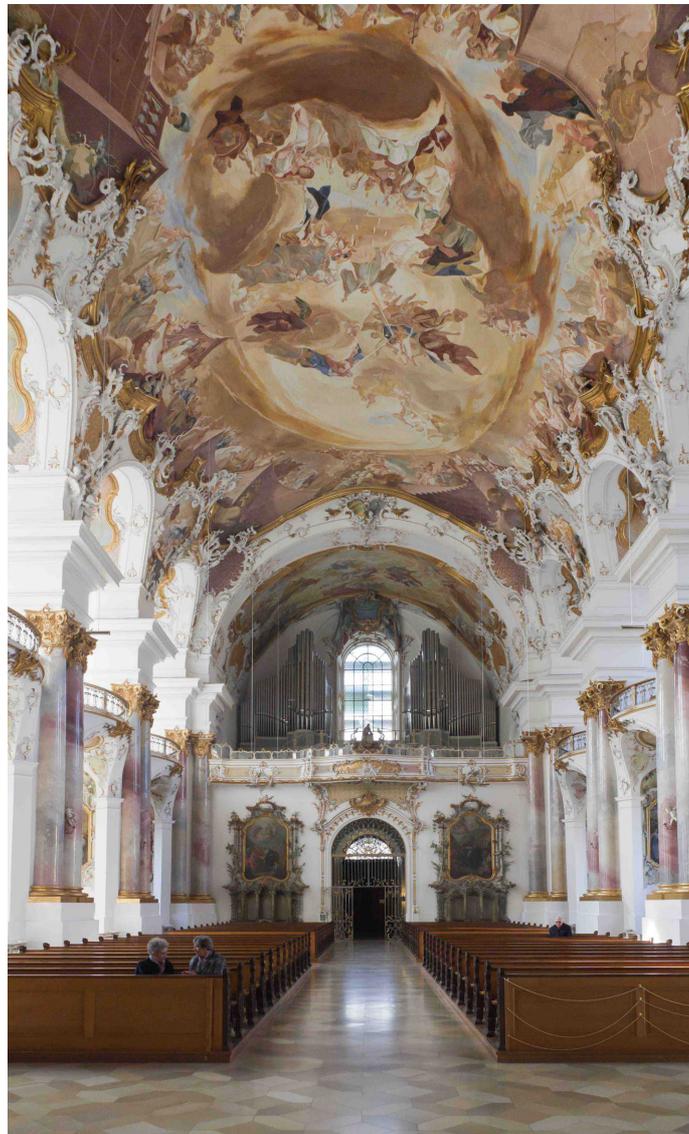


Fig.7: Das Innere der Klosterkirche Zwiefalten mit Blick nach Westen

vergleichbar (S. 45, Anm. 50). Innerhalb des sich dem Betrachter (nur) zeigenden Gesamtbildes stelle sich die gebaute Architektur selbst mit dar, was wohl mit Bauers "Verweis auf sich selbst" oder Selbstreferenzialität korreliert. Rupprechts Hinweis in der Anm. 51 bei dem Thema des Langhausdeckenbildes auf die "ausführlichste" Darstellung bei Bernhard Schurrs Zwiefalter Kirchenführer von 1910 zeigt, dass er neben dem Gesamteindruck nicht viel aus geringerer Distanz oder gar aus der Nähe sich angesehen hat. Er wiederholt die Legende von den Marienwallfahrtsorten und schreibt von einem "marianischen Europa" unter "benediktinischem Himmel". Die vier Zwickel (Fig.8a-d) in der



Fig. 8a: Fr. J. Spiegler,
Asien, um 1749/50.
Zwiefalten, Klosterkirche,
Vierung



Fig. 8b: Fr. J. Spiegler,
Europa, um 1749/50.
Zwiefalten, Klosterkirche,
Vierung



Fig. 8c: Fr. J. Spiegler,
Amerika, um 1749/50.
Zwiefalten, Klosterkirche,
Vierung



Fig. 8d: Fr. J. Spiegler,
Afrika, um 1749/50.
Zwiefalten, Klosterkirche,
Vierung

Vierung mit den vier Erdteilen und den vier Elementen bringen ihn dazu, das Kirchengebäude als Welt und als Kosmos (besser nur Teil oder Allegorie der Welt und des Kosmos) zu deuten. Der Vergleich von 'Zwiefalten' ("Blickrichtung") und der 'Wies' ("Auflösung der Wand"), was beides zum Eindruck der "Bildhaftigkeit" der Architektur (und letztlich zu einem Auseinanderdriften von Kunst- und Gebrauchswert) führe, wurde schon von Christine Liebold in ihrer Münchner Dissertation von 1981: "Das Rokoko in ursprünglich mittelalterlichen Kirchen des bayerischen Gebietes - ein von maurinischem Denken geprägter Stil" v.a. auf Seite 101f. etwas kritisiert. Ihre Arbeit ist der Versuch das 'Abgehobene' von Bauer und Rupprecht vielleicht etwas zu monokausal-historisch wieder herunterzuholen. Zwiefalten kommt ansonsten bei Rupprecht noch im Hinblick auf die Fassade (S. 49/50), den von Weingarten weitgehend übernommenen Orgelprospekt (S. 52), die Vierung als nicht ausstrahlendes Zentrum (S. 91/92), die Emporen nur noch als Motiv oder Zitat von Osterhofen (S. 77/78) und die noch unten zu behandelnden Beichtstuhl-Bild-Kombinationen an der Westwand (S. 59, Anm. 68) vor. Kritisch mit Rupprecht und Zürcher befasst sich Guido Reuter in seiner stil-formgeschichtlichen und glücklicherweise nicht nur strukturalistischen Düsseldorfer Dissertation: "Barocke Hochaltäre in Süddeutschland (1660-1770)", Petesberg 2002, v.a. S. 174-180, 261, Anm. 378/79, wo er am Zwiefalter Beispiel die (flächenhafte?) "Bildhaftigkeit" nicht ganz optimal mit dem "Anschein einer mittelbaren Nähe" des (entfernten) "Hochaltar(es) zum Betrachter" widerlegen will. Eine Kritik an der "Bildhaftigkeit" übt auch Harald H.-F.G. Möhring in seiner Stuttgarter Dissertation von 1992 "Johann Michael Fischers Kirchenbauten", v.a. auf S. 231-234, wo er auch auf die Anleihe Rupprechts bei einer

ungedruckten Münchner Dissertation des Hans-Jantzen-Schülers und späteren reaktionären Münchner Kunstakademieprofessors Harro Ernst (1923-1991) von 1950 mit dem Titel: "Der Raum bei Johann Michael Fischer" verweist. Man könnte also bei "Bildhaftigkeit" fast von so etwas wie einer 'Verflachung einer diaphanen Struktur' sprechen.

Ernst Kreuzers ikonographisch-ikonologische Forschungen zu Zwiefalten: eine "Civitas Dei?"

Nach diesen kategorisierenden Verengungen auf die oft unklar Formales und Inhaltlich-Mimetisches vermengende 'Bildhaftigkeit' und Architekturauflösung beschäftigte sich Ernst Kreuzer im Rahmen seiner leider nur maschinenschriftlich veröffentlichten Berliner Dissertation von 1964: "Zwiefalten - Forschungen zum Programm einer oberschwäbischen Benediktinerkirche um 1750" auch zuerst ganz positivistisch mit den erhaltenen Programmentwürfen. Leider sind ihm einige Fehler in der Transkription unterlaufen und von ihm einige Dokumente übersehen worden. Aus der Themenaufstellung des Abts bzw. seines Sekretärs konnte Kreuzer gegenüber dem bislang einzigen Gewährsmann Schurr von 1910 die Presbyteriums- und Mönchschorfresken motivisch ('Hl. Bonitus' von 685 und Magi/Mayo-Geschichte von 1578) korrigieren. Ein weiteres Konzept zu der "irdischen Partie" machte auch klar, dass nur eine Szene eine wirkliche Wallfahrt im Langhausdeckenbild darstellt oder darstellen soll (S. 22). Die von Kreuzer angesprochene Programmänderung von Christus auf Maria hängt mit einer neuen Planung von Vierung und Langhaus zusammen und vielleicht auch mit der von ihm erwähnten päpstlichen "Bulla aurea" vom 27. September 1748, in der Maria für einen "himmlischen Strom von Gnadengaben in die Herzen der armen Sterblichen" verantwortlich gemacht wurde (S. 23). Aus dem von Kreuzer als Anhang wiedergegebenen Programmmaterial wird das Benediktinische sowohl in der Vierung als auch im Langhaus und besonders in den Zwickeln sehr relativiert. Bei der "Nachfolg" steht für ihn die 'Sonnenblume' als Zeichen der "Inspiration", aber sie ist - wie ihr botanischer Name 'Heliotrop' schon sagt - eine treue, gewissenhafte Nachfolgerin hier des Leitsterns Maria. Leider etwas abwegig und unverständlich ist die Interpretation des Langhausdeckenbildes als explizite Darstellung

der augustinischen "Civitas Dei", des kommenden (eigentlich schon teilweise verwirklichten?) Gottesreiches (z.B. nach 20,9,9?) da Kreuzer auf S. 92 selbst sagt, dass Maria keine besondere Funktion im Gottesstaat habe, und auf S. 96, dass es sich um einen Einzelfall handle. Nichts in den Programmwürfen (auch nicht in den Jubelpredigten von 1789) trotz des bei Martin Gerbert (1767, S. 189) angeführten Besitzes von 20 Augustinus-Bänden in der Zwiefalterklosterbibliothek deutet auf eine besondere Rolle des Augustinus (sowieso eher wahrscheinlich z.B. für Augustiner-Chorherren als für Benediktiner) hin.

Eine Revision der Münsterausstattung von 1992

Erst um 1991, dem 300. Geburtstag von Franz Joseph Spiegler kam wieder etwas Bewegung in die Zwiefalten-Forschung. Der Autor dieser Zeilen schaute sich im Zuge seiner Beschäftigung mit dem von Wangen gebürtigen Maler die entsprechenden Faszikel im Hauptstaatsarchiv Stuttgart noch einmal genauer an, sodass in einem oben genannten Aufsatz von 1992 die später von Reinhold Halder (Fischer II, 1997, S. 306) teilweise übernommenen Datierungen, die Bezahlung und die inhaltliche Bestimmung doch noch etwas korrigiert und ergänzt werden konnten. Wenn auch einzelne Figuren im Allerheiligenhimmel der Vierung mit der Marienkrönung und -verehrung noch nicht ganz genau bestimmt sind, haben die Benediktiner darin auf alle Fälle keinen



Fig.9a: J.M. Feichtmayr u. Fr.J. Spiegler, Fiducia, um 1751/52. Zwiefalten, Klosterkirche, südl. Zwickel der Mittelschiffdecke



Fig.9b: J.M. Feichtmayr u. Fr.J. Spiegler, Imitatio, um 1751/52. Zwiefalten, Klosterkirche, südl. Zwickel der Mittelschiffdecke



Fig.9c: J.M. Feichtmayr u. Fr.J. Spiegler, Constantia, um 1751/52. Zwiefalten, Klosterkirche, nördl. Zwickel der Mittelschiffdecke



Fig.9d: J.M. Feichtmayr u. Fr.J. Spiegler, Ardor, um 1751/52. Zwiefalten, Klosterkirche, nördl. Zwickel der Mittelschiffdecke

überproportionalen Anteil. Auch in der fünften, terrestrischen "Partie" des Langhausfreskos konnten die Einzelszenen der Marienverehrung aus dem Programmkonzept näher bestimmt und als Marienwallfahrten weitgehend ausgeschlossen werden. Die schon von Kreuzer angedeutete Orts- und Funktionsbezogenheit der Deckenbilder konnte auch auf die vier Zwickel des Langhauses (Fig.9a-d) mit den vier ganzheitlichen 'Eigenheiten der Marienverehrung' für das gläubige Kirchenvolk darunter ausgedehnt werden.

"Rhetorische Kunsttheorie" (Markus Hundemer) und die "Nachfolg" in einer syllogistischen Interpretationsweise

An der schon genannten Personifikation oder Allegorie der "Imitatio/Nachfolg" (Fig.9b) als kleines Beispiel wendet Markus Hundemer die in seiner Münchner Dissertation: "Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei - Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock", Regensburg 1997, entwickelte "rhetorische Bildanalyse" an. Diese an Frank Büttner anschließende neue (oder alte) Methode wurde von Hundemer bislang aber vor allem am Beispiel 'Diessen' 'vorexerziert'. Mit ihr wird versucht in Analogie zum aristotelischen Syllogismus eine inhaltlich-strukturelle Bildlogik nachzuweisen. Auf S. 235, Anm. 25 beginnt er mit einer Feststellung, dass einer der Zwiefalter Langhauszwickel bislang nur (zumeist, aber nicht der Verfasser 1992) als "wahre und falsche Kunst" angesehen werde - "tatsächlich" sei es eine ironische Allegorie der "richtigen bzw. falschen Nachahmung" - und mit der Unterstellung, dass der zentrale Sinn christlichen Glaubens sei "himmlische Glückseligkeit zu erlangen". Zum Glück (oder Pech) gibt es ein schon von Kreuzer angeführtes und hier noch einmal wiederholtes Programmkonzept: "Imitatio - die Nachfolg. In Gestalt einer schönen jungfrauen, welche das porträt der Göttlichen Mutter, so ihro ein genius Vorhaltet, in ein Herz nachmahlet. Ein anderer genius kan einen Spiegl haben". Richtig erkannte nun Hundemer (auch) in einem Ölentwurf oder eher Kopie (qualitativ von Konrad Wengner), dass wohl Spiegler oder auch Abt Benedikt Mauz den schon erwähnten Sinn- wie Blickachsenbezug zur Maria im Hauptbild herstellen wollten. Als nächstes nimmt sich Hundemer die Attribute Pinsel, Maske, Affe, Staffelei, Farbenreiber, Palette, Herz-Leinwand vor und versucht sie in dem rhetorischen Begriffsgebäude unterzubringen, um den ironischen Aspekt des "in das Herz/Seele Malens" mit aller 'argutezza' zu begründen. Dass die schöne, junge Maske (allerdings der

'Welt', vgl. Neresheim) hier als Attribut der 'Imitatio' statt der 'Falschheit' gelten soll, ist etwas verwunderlich. Diese dunkle 'Welt' wird nicht nur kompositorisch und in optischer Leserichtung (diagonal von links nach rechts) als Kontrast sondern als "exordium", als Einleitung einer Argumentationskette, gesehen, die Hundemer mit Alexander Baumgartens 'sinnlicher Erkenntnis', fast ähnlich dem 'anschaulichen Denken' eines Rudolf Arnheim, vergleicht. Er kommt also zu einem Ober- oder Untersatz eines "Bildschlusses": "Irdische Schönheit ist vergänglich, auch im nachmalenden, imitierenden Affen"; deshalb gilt: "Male himmlische Schönheit in dein Herz". Hundemer macht dann noch einen Dreischritt: "Folge Himmlischem nach, so wirst Du ewiger Schönheit und letztlich der [Gnade der] ewigen Glückseligkeit" teilhaftig.

Das Zentrum des Langhausbildes sieht er so damit verbunden, dass die himmlische Schönheit über ein Gnadenbild ins Herz von Benedikt gelangt sei. Nach den vorigen Äusserungen kommt er rhetorisch-theo-logisch zu dem Schluss, dass Benedikt über Maria zur Heiligkeit und damit in den Himmel gelangt sei ('nulla salus extra Mariam'?, vgl. 'corredemptrix'-Vorstellung). Hundemer sieht Zwiefalten als "wohl" benediktinischer Marienwallfahrtsort, wo für Wallfahrer wie Konventualen der Anspruch auf "Nachfolge" (sowohl Mariens wie Benedikts) hochgehalten würde. Als so nirgendwo zu lesender rhetorisch-logischer 'Hauptschluss' oder 'Satz' käme demnach heraus: "Wer unvergänglicher Schönheit nachfolgt, der begibt sich auf den Weg zur ewigen Glückseligkeit". Diese Schluss-Struktur sollte von niemandem formal bewusst durchdacht werden; der Inhalt des Hauptschlusses sollte sich für den zeitgenössischen Betrachter wie von selber ergeben, was auch Hundemers Gewährsmann Ernst Ludwig Daniel Huch 1773 einräumt. Das Verfahren sei ein Weg vom Allgemeinen zum Speziellen, ein deduktiver Syllogismus. Der 'sinn-liche' Denkakt der zeitgenössischen Rezipienten müsse wohl nach diesem (aristotelischen) Syllogismus erfolgt sein:

1. Schluss: Obersatz: Schönheit Mariens > Himmlisch/nicht irdisch

Untersatz: Himmlisches > Glückseligkeit

Schlussatz: Schönheit Mariens > Glückseligkeit

2. Schluss: Obersatz: Schönheit Mariens > Lehre Christi/Regel Benedikts

Untersatz: Lehre Christi/Regel Benedikts > Himmlisches

Schlussatz: Schönheit Mariens > Himmlisches

Die Christus-Nachfolge über Vorbild Mariens ist eine etwas problematische These (vgl. 'corredemptrix').

Gegen Ende (S. 240) sieht Hundemer selbst die Gefahr von Allgemeinplätzen, die nur durch Einbindung in die spezielle Gesamtprogrammatisierung bzw. Auftraggebersituation umgangen werden könne. Im Epilog meint Hundemer durch seine "historische rhetorische Kunsttheorie" ein umfassendes System als Handhabe bei der Rezeption (und rekonstruierten Konzeption) im Barock geliefert zu haben, als "kleiner Beitrag zum Wachstum des gesicherten Wissens von den Zusammenhängen der Details". Hundemers Eindenken und Einleben in Logik, Ästhetik und Rhetorik, deren Ende im 18. Jahrhundert - auch am 'Auslaufmodell' des Professors für Logik und Redekunst Huch schon spürbar - abzusehen war, ist trotz allem bewundernswert.

Der Autor hat jetzt freundlicherweise darauf aufmerksam gemacht, dass er in den letzten 15 Jahren doch noch weitere Beiträge zu seiner Methode vorgelegt hat, wie: „Argumentative Bilder und bildliche Argumentation – jesuitische Rhetorik und barocke Deckenmalerei“, in: Die Jesuiten in Wien, Wien 2003, S. 261-273; „Zur Wirkmacht der Bilder bei Pietro da Cortona (1596-1669) und Cosmas Damian Asam“, in: Baroque Ceiling Painting in Central Europe, Praha 2007, S. 167-176; „Zum Ausstattungsprogramm von Schloss Kirchheim – neue Überlegungen“, in: Die Welt des Hans Fugger (1531-1598), 2007, S. 177-196. Im ersten angeführten Aufsatz, der einem rhetorisch gegliederten Vortragstext folgt, kann man z.B. auf Seite 266 zustimmend lesen: „Hier den Beweis zu führen, daß und wie all diese von den Jesuiten gelehrten und verbreiteten Auffassungen einer mit scharfsinnigen Bildern arbeitenden Rhetorik tatsächlich Einfluß auf die Praxis der barocken Deckenmalerei hatten, stellt sich heute leider alles andere als einfach dar“. Das angeführte Beispiel Wolfgang Andreas Heindls in im benediktinischen Niederaltaich steht eher für das 'kunstmässige', nicht nur illustrierende 'Übermalen' des wenig sinnlichen, rhetorisch-theologisch-argumentierenden Gedanken-Text-Skeletts. Die über eine Selbstäußerung Andrea Pozzos von 1694 zu S. Ignazio, einer 'Sehenswürdigkeit' (weniger Denkwürdigkeit) in Rom, hinausführende Interpretation Hundemers v.a. bezüglich des seit alters belebenden wie auch vernichtenden und reinigenden 'Feuers' ist mehr der Bibelexegese und der Jesuitenordensgeschichte als der rhetorischen Analyse geschuldet. Der als Vorbild für Pozzo angeführte Stich nach Johann Christoph Storer belegt die grosse Bedeutung des Bildlich-Augenscheinlichen (auch der Tradition) neben dem jesuitisch notfalls auch rhetorisch unterlegten Gedanklichen.

Auch bei dem zweiten angeführten Aufsatz zu dem Fugger-Schloss in Kirchheim kann der Rezensent ausser dem Aspekt des 'Decorum' keine ausgeprägte rhetorische Analyse erkennen. Es bleibt beim üblichen und sinnvollen ikonographisch-geistes-
kulturgeschichtlichen Vor- oder Nachgehen. Nur im nächsten Aufsatz bei dem Deckenfresko von Pietro da Cortona im Venussaal des Palazzo Pitti in Florenz begegnen wir auf Seite 171 wieder einem syllogistischen Interpretationsbeweis:

„Obersatz: Die Familie der Medici läßt ihre Nachkommen in der Regel bzw. wahrscheinlich von Minerva leiten.

Untersatz: Wer sich von Minerva leiten läßt, wird wie Herkules Ruhm und Unsterblichkeit erlangen.

Schlußsatz: Also werden die Mitglieder des Hauses Medici ebenso Ruhm und Unsterblichkeit erlangen.“

Auch ohne diese Methode würde man die Variation des Herkules-am-Scheidewege-Themas, die kluge Fürsten-(Früh-)Erziehung zur ätherischen, unsterblich machenden Tugend und der 'vita activa' gegenüber der 'vita voluptuosa' unschwer erkennen. Allerdings hat sich diese fromme Absicht bei dem letzten, anfänglich nicht unfähigen Medici, Gian Gastone (+1737), nicht ganz in diesem Sinne erfüllt. - Das zweite Beispiel mit Cosmas Damian Asams Deckenfresko 'Allegorie der Kirchenstiftung und -erneuerung' (1722-23) in Fürstenfeld ist mit Kenntnis von Orts-Stiftungsgeschichte und Ikonologien des gelehrten Kochs Cesare Ripa und seiner Nachfolger ebenfalls gut lösbar. Für die hier 'repräsentierende Kelle' (als möglicher Hinweis auf den von 1741-1734 regierenden Abt Liebhard Kellerer oder seinen später tödlich verunglückten Zwillingsbruder und Maurer-Polier Georg?, vgl. auch das daneben befindliche Wappen) und den - noch etwas spekulativer - metaphorisch 'zusammenhaltenden Mörtel' – beides dem Bildwitz Asams entsprungen? - vor der alles bedingenden 'Caritas' (Mariana bzw. Mariae: als casus genitivus subjectivus und objectivus zu verstehen?, vgl. 1 Kor. 13.13) bei der 'Kirchenbaugeschichte' eines bayrisch-landsässigen Klosters benötigt man sehenden (und weiterdenkenden) Auges wohl auch kein grösseres rhetorisches Vor-Verständnis. Ob die in dem Fresko dargestellten Tugenden „so (nur wegen des Marienmonogramms?) zugleich als spezifisch zisterziensisch gekennzeichnet sind“, muss eher bezweifelt werden.

Es stellt sich weiterhin nun die Frage, warum solche syllogistischen Strukturen in den

Programmentwürfen (selbst in Niederaltaich) nie offen zu Tage treten, auch kaum andeutungsweise (z.B. als Enthymeme), wegen der Selbstverständlichkeit?. Trotzdem wagt Hundemer scholastisch-syllogistisch von zumeist theologischen Axiomen und Prämissen (vgl. Francis Bacons 'Spinnennetz') auszugehen, übersieht aber mitunter wichtige Details wie am Zwiefalten-Beispiel den schon von Kreuzer erwähnten Putto mit der Sonnenblume. Sein Verfahren, sein Versuch einer rhetorischen, am ehesten an Thesenbildern zu überprüfenden Bildanalyse ist unnötig abstrakt, kompliziert und gleichzeitig banal, einseitig und eher nur für christlich-nachantike Kunst und allenfalls für pseudoreligiöse-moralische Herrscherallegorien überhaupt anwendbar. Je unkonventioneller und kontextloser ein Kunstobjekt uns begegnet, desto weniger ist diese syllogistische Methode gangbar, ganz zu schweigen von einem möglichen heuristischen Effekt. Letzten Endes geht es mit darum – wenigstens für den Schreiber dieser Zeilen – hinter oder neben einer rhetorisch und auch visuell formelhaften Fassade (und auch Struktur) einem zugrunde liegenden (u.U. rhetorisch gefärbten) Denken, Fühlen und Wollen im konkreten Einzelfall etwas näherzukommen. Das heutige Erklären von Kunstwerken aus dem 'Geist' oder unter der 'Herrschaft' einer nahezu alles umfassenden Rhetorik führt beim barocken funktionalen Deckenbild – einer Art von stummem, beeindruckendem, illustrierendem und beweisendem Dauer-Herrscherlob oder -Predigt für Gehörlose und Leseschwache - oft nur zu Parallelisierungen und terminologischen und kategorialen Übertragungen. Ohne die Bedeutung der zum intellektuellen Bildungsgemeingut und zur notwendigen Bildungskompetenz gewordenen Rhetorik schmälern zu wollen, müssen die immer wieder zum Beweis der engen Verbindung von Rhetorik und den Bildenden Künsten angeführten Stimmen wie Kardinal Gabriele Paleottis oder des künstlerisch und schriftstellerisch eher bescheiden tätigen Pariser Akademiedirektors Charles Antoine Coypel (1694-1752) auf ihren Interessenskontext wie des rhetorisch geprägten Apologeten eines Bildeinsatzes im Sakralen oder des auf das Ansehen der Bildenden Künste bedachten 'pictor doctus' eingeschätzt werden. Zumindest in dem hier überschaubaren süddeutschen Künstlerbereich scheint es niemanden zu geben, der sich – auch sonst recht schweigsam - zur Bedeutung der Rhetorik für sein Schaffen äussert. Um das in den letzten Jahrzehnten immens gewachsene Interesse am Rhetorischen im Bild und die damit verbundenen interpretatorischen Hoffnungen etwas zu dämpfen, sei zum Abschluss diese Abschnitts noch dies hinzugefügt: „Herausragende Werke von Architekten und anderen Künstlern, aber auch Dichtern resultierten eben nicht ausschließlich aus Regeln und Systemen [wie der Rhetorik], sondern zu einem Gutteil aus

Begabung und Inspiration.“ (Ulrich Pfisterer: „Visuelle Topoi um 1600. Annibale Carracci zwischen voraussetzungsloser Innovation und Tradition“, in: Muster im Wandel: zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter, hg. von Stefan Manns, Norbert Winkler, Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung Bd.5, Göttingen 2006, S. 165).

Neben der in einer Anmerkung versteckten Kritik des Schreibers dieser Zeilen (a.a.O. 1998, S. 81, Anm. 92) hatte sich auch der von seiner primär ikonologischen Ausrichtung eher aufgeschlossene Werner Telesko schon speziell zu Markus Hundemers Buch von 1997 und grundsätzlich zur interessanten Analogie-Problematik von Bild und Wort/Text geäußert: "Barocke Kunst und Rhetorik - Beobachtungen zu einem methodischen Schwerpunkt der jüngeren Kunstwissenschaft anhand einiger Neuerscheinungen", in: Frühneuzeit-Info 10 (1999), Heft 1/2, s. 294-301.

Weltsinn und Sinneswelten (Nicolaj van der Meulen I)

Eine ganz andere, eigentlich selbstverständliche Weise, der jeder - auch der moderne Agnostiker - sich in einem Sakralbau und noch mehr im Kult zu allen Zeiten aussetzt, schlägt der in Kunstgeschichte, Philosophie, Kirchengeschichte und Theologie ausgebildete Gottfried-Boehm-Schüler und jetzt selbst in Basel lehrende Nicolaj van der Meulen mit seinem im Internet verbreiteten, unter die "Gott-Lobende Frühlingslust" der protestantischen (!) Catharina Regina von Greiffenberg aus dem 17. Jahrhundert gestellten Aufsatz: "Weltsinn und Sinneswelten in Zwiefalten" (<http://www.kunsttexte.de/1/2001>) vor: die ganzheitliche Erfahrung, das Erlebnis von bzw. in Zwiefalten. Auch die Gegenwartskunst von Installation und Environment und die vergleichenden Untersuchungen mit dem Barock durch Oliver Grau und Franz Burda-Stengl wirkten sich auf den Autor aus und nicht zuletzt ein Ausspruch des Basler Altmeisters der Kunstgeschichte, Heinrich Wölfflin, von der "Unerschöpflichkeit der möglichen Bilder", was das prozessuale, eher filmisch wechselnde menschliche Seherlebnis wohl andeuten soll. Nach einem anmutungshaften dynamischen Ersteindruck v.a. des einem "tosenden Meer" ähnlichen Langhausdeckenbildes nach Karsten Harries (die übersetzte Neuauflage "Die bayerische Rokokokirche - Das Irrationale und das Sakrale", Dorfen 2009 folgt immer noch der Sedlmayr-Schule) und einem allerdings nicht verwendeten Lepanto-ähnlichen

Konzeptvorschlag weist van der Meulen im Abschnitt "Raum oder Bild" völlig zu Recht die nicht vom unmittelbaren Erlebnis, sondern vom statisch-distanzierten Foto und von Äusserungen Fiedlers, Hildebrands, Denis' und anderer geprägte flächige Auffassung mit der verengenden Überbetonung eines photographischen Sehannes statt einer Kinästhesie durch Zürcher, Rupprecht und Bauer zurück. Wenn diese letzteren gerade auch Bezüge zum barocken Theater herzustellen versuchen, so verwundert, dass sie nicht die Interaktion des zumindest damaligen Gläubigen in 'Aktionsstücken' der katholischen Riten bedacht haben. Die Auflösung in Teilansichten, die Unmöglichkeit des Überblicks, allenfalls von einem Weststandpunkt wirkt wie ein theoretisches Konstrukt gegenüber der erlebten Wirklichkeit und eines synthetisch-prozessualen Gesamteindrucks.

Im nächsten Abschnitt "Narration im Innenraum" spricht der Autor - allerdings nur für das Langhaus gültig - die Macht, Kraft ('*enérgeia*') des Gnadenbildes als wichtiges Thema an, wozu er auch anscheinend die Festschrift zur Jubelfeier von 1789 und den Predigtbeitrag des Ehinger Superiors und Malerbruders, Fidelis Wetz, zitiert, der die Kraft eines Urbildes, einer zahllosen Reihe der Kinder als deren "Abschilderung" - also das frühchristliche Marienbildnis und seine Kopien, Ableger - angesprochen hatte. Weniger richtig liegt wohl van der Meulen, wenn er bei Johann Nepomuks Hauntingers treffender Äusserung von 1784 (S. 143), dass die Kirche eine "halbe Galerie" darstelle oder besitze, die Altarbilder als Lichtreflexion, als Abbilder des Gnadenbildes ansieht. Weiter erwähnt er Ernst Kreuzers Verdienste um die Aufschlüsselung der Inhalte der Fresken, wobei er dessen schon bekanntes Résumé eines Abbildes des augustinerischen Gottesreiches durch den Hinweis auf die Thematik der anderen Fresken zu Recht zurückweist, um auf den Marienkult durch Benediktiner und andere Orden abzuheben.

Im nächsten Abschnitt: "Bildrhetorik als Methode" werden die rhetorischen Analysen von Frank Büttner oder Heinfried Wischermann, die Vorstellung von "Inventio" als Programmwurf, "Dispositio" als Verteilung und Anordnung, "Elocutio" als bildnerische Ausführung mit Hinweis auf Christian Hechts "Katholische Bildertheologie" und dessen Vorsicht vor Parallelisierungen und der Problematik von Wort- und Bild-Gleichungen in Frage stellt. In Anm. 34 erwähnt er Frank Büttners schon erwähnte Forderung von 2001 nach einer primären Erforschung des historischen Kontextes (auch diesseits und jenseits von Rhetorik). In der nächsten Anm. 35 findet sich eine Kritik an Hundemers Beweisführung der "Imitatio" mit der Frage nach einem wirklichen Erkenntnisgewinn. Im

übrigen sehe er in der 'rhetorischen Bildanalyse' die Gefahr einer Schematisierung und eher eine Erschwerung der sprachlichen Übersetzung eines Kunstwerkes durch das rhetorische Vokabular. Die oft an die Stelle der Ikonographie/Ikonologie getretene Bildrhetorik suggeriere eine Pseudonähe zum Kunstwerk, das auch eine eigene bildnerische Syntax besitze und nicht durch Sprache ersetzbar sei. Über den von Heinfried Wischermann zitierten Ausspruch Adolf Feulners, dass im Barock der Inhalt alles und erst in zweiter Linie die künstlerische Form zu gelten habe, hätte sich der Leser noch eine weitere Diskussion gewünscht, vgl. aber z.B. Bernhard Schurrs Äusserung der "höchsten Virtuosität" oder die wiederholten Tagebuch-Einträge des Ottobeurer Abtes Rupert Ness zur künstlerischen Qualität.

Der Abschnitt "Wallfahrt als synästhetisches Vorspiel" dient als solches zum folgenden Kapitel II "Synästhesie - Hinweise zum Begriff". Van der Meulen versucht Zwiefalten wieder unter die grossen Wallfahrtsstätten wie Altötting oder Maria Einsiedeln einzureihen. Nirgendwo auch nicht aus den zitierten Äusserungen des Ochsenhausener Pfarrers Joseph Kugler von 1789, dass Zwiefalten um die Liebe und Hilfe der Gottesmutter eifere, lässt sich eine grössere Wallfahrtstätigkeit in Zwiefalten herleiten. Das Gnadenbild besass auch keinen eigenen Altar oder gar einen eigenen Kapellenraum.

Der vom Autor benutzte Begriff der "Synästhesie" korreliert mit neueren wahrnehmungs-psycho-physiologischen Aspekten als auch mit der unvermeidlichen Diskussion um das Gesamtkunstwerk seit Richard Wagner (und Hans Sedlmayr). Van der Meulen spricht bei Zwiefalten von einem Zusammenwirken, einer Interaktivität der Künste, von einem synthetischen Werk, das synästhetisch wahrgenommen werden will und muss. Diese Alltagserfahrung soll aber auch durch einen Hinweis auf die phänomenologische Perspektive eines Maurice Merleau-Ponty aufgewertet werden. Bei "Synästhesie im spätbarocken Raum" wird die 'Liturgie als Handlung der Seele des Raumes' herausgestellt, in "Liturgische Sinnlichkeit und barockes Schaugepränge" erfolgt ein leider nicht wirklich weiter ausgeführter Hinweis auf die Zwiefalter Klosterbibliothek und ihren Bestand an Liturgie-Literatur (s.u.) für eventuell besonders gepflegte Formen des Kultes. Die schon erwähnte teils kritische, teils bewundernde Charakteristik Zwiefaltens durch B. Schurr allerdings erst Anfang des 20. Jahrhunderts spräche für die Maximierung der sinnlichen Eindrücke. Als vorzügliches Einzelbeispiel wird "Die Zwiefalter Kanzelgruppe" herausgegriffen, wobei der dem 'Ezechiel' gegenüber agierende Prediger auf der Kanzel zum "Kunstwerk" werde, als lebendige Erfüllung der heilsgeschichtlichen Prophezeiung.

Van der Meulen spricht weiter das Verhältnis von gehörtem fleischgewordenem Wort und geschautem körperlichen Bild, das nicht nur nach Conrad Purselt stärker auf die Seele wirken solle, an.

In "Blumige Äpfel" wird die Ezechiel-Installation unter die Lupe genommen als bildmässige versinnlichte Form der Vision eines Textes mit Tempelgarten, Fluss des Lebens, Obstbaum, Speisen und Heilung und weiter gefasst als nur die "Früchte vom Baum der Erkenntnis". Die Predigt wird als "Speise des Geistes" innerhalb des allgemeinen Vorgeschmacks auf das Paradies angeführt.

Mit "Cultus Mariani" (Genitiv? oder Plural?, verschiedene Formen, Weisen der Marienverehrung?) kommt van der Meulen zu den vier Zwickeln des Mittelschiffs des Langhauses, die seit Schurr als "Allegorie der wahren und falschen Kunst", der "Fleischeslust", der "Augenlust" und der "Hoffahrt des Lebens" gedeutet würden, und die er - wie schon 1992 der Autor dieser Zeilen - als Allegorien der Sinne erklärt. Die Zwickel seien ein bildlicher Kommentar zum grossen Langhausfresko und seiner Bildlichkeit gegenüber den Sinnes-Allegorien.

Unter "Die Anwendung der Sinne" weist der Autor auf den Hintergrund eines Einflusses der Jesuiten, der ignatianischen Exerzitien und ihrer Wurzeln in der Mystik hin. Hier wird auch indirekt Hundemers Formulierung korrigiert, indem es um die Nachahmung Christi und um die durch ihren Sohn und Herrn Gnade erlangende Maria gehe. Dass in den Zwickeln ein Verzicht auf narrative Elemente festzustellen sei, kann nicht nachvollzogen werden.

In "Rokoko-Appendix des Barock (?)" werden nochmals die von Rupprecht und Bauer forcierte Stildiskussion als der Wirklichkeit kaum gerecht werdende Willkürlichkeit und die verengende These von (Ab-)Bildhaftigkeit der Rokokokirche durch die tatsächliche Raumerfahrung widerlegt und die ausschliessliche Betrachtung der 'Bildrhetorik' ausdrücklich abgelehnt, die Erfahrungsweise des historischen und zeitgenössischen Betrachters als Methode (und Ziel) favorisiert und die Erweiterung des kunsthistorischen Blickes auch auf Liturgie u.ä. nochmals gefordert. Gegen Ende wird das Problem angesprochen, ob durch die Synästhesie die religiöse oder eher die ästhetische Erfahrung gewänne. Dass die 'Trinität' wegen räumlich-himmlischer Entfernungsdimension und Abbildungsproblemen (vgl. auch Neresheim) gegenüber der doch ursprünglich ganz menschlichen, im Mittelpunkt und näher stehenden, schwebenden Maria etwas zu verblasst sei, zeigt auch bei van der Meulen die Gefahr der Überinterpretation. Bei der

abschliessenden Frage nach dem universellen, aber nicht unproblematischen Wechselverhältnis von Ästhetik und Religion kann man vielleicht auf die Vorstellungen vom 'Sinnlich-Sittlichen' des zumindest evangelisch getauften Schiller etwas vorgreifend verweisen.

"Ikonische Hypertrophie" (Nicolaj van der Meulen II)

Dieser im eigenen Erleben nachvollziehbaren, aus einer relativ offenen sensualistischen Einstellung, einer zuwendenden Anschauung heraus erfolgten und mit einigen plausiblen Erkenntnissen aufwartenden Studie liess Nicolaj van der Meulen einen weiteren Aufsatz folgen: "Ikonische Hypertrophie - Zum Bild- und Affekthaushalt im spätbarocken Sakralraum", in: "Movens Bild - Zwischen Evidenz und Affekt". Hg. Gottfried Boehm, Birgit Mersman, Christian Spies, München 2008, S. 275-299, der erfreulicherweise auch im Netz unter: http://www.eikones.ch/fileadmin/documents/ext/publication/buchreihe_movens_bild/Movens_Bild.pdf zu finden ist. Der Autor der jetzigen Zeilen hat diesen Aufsatz schon ausführlich und prononciert besprochen (http://www.freieskunstforum.de/hosch_2009_van_der_meulen.pdf), sodass hier nur die Weiterentwicklung zum Vorangegangenen dargestellt werden soll. Wölfflins "Unerschöpflichkeit des Bildes" wird hier verbal gesteigert zur "Ikonische(n) Hypertrophie". Die anfänglich eher naiven Sinneseindrücke werden zu einem rhetorisch-persuasiven, psychologisierend, prozessualen Affizierungsmodell (an Bewegungsfiguren des Körpers gekoppelt und auf steuerbare Affektübertragungen beruhend), das er neben dem Langhaus einschliesslich der Kanzel an zwei Beichtstühlen und an der Vorhalle exemplifizieren will.

"Attentum parare": die Vorhalle

Nach der früheren Kritik an der Rhetorik überrascht schon, dass Nicolaj van der Meulen

die auch als Reverenz gegenüber dem alten romanischen Münster doch beibehaltene Vorhalle (auch 'Propilaeum/Propýlaion' oder 'Vorzeichen' genannt) als "attentum parare" (parans) auffasst, aber nicht wegen derer niedrigerer, dunklerer, etwas farb- und goldloser Architektur, sondern mittels des mittleren, relativ kleinen Deckenbildes ("Schwellenbild") (Fig.10a und 10b-c) von Franz Sigrist um 1763, das nach dem erhaltenen, recht



Fig.10b: Fr. Sigrist, Bestrafung der Königin Athalia, um 1763. Zwiefalten, Klosterkirche, Vorhalle, linkes Deckenfeld



Fig.10a: Fr. Sigrist, 'Marianischer Schutz über das Reichs-Styft und Gotteshaus Zwiefalten', um 1763. Zwiefalten, Klosterkirche, Vorhalle, mittleres Deckenfeld



Fig.10c: Fr. Sigrist, Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel, um 1763. Zwiefalten, Klosterkirche, Vorhalle, rechtes Deckenfeld

ausführlichen Programm als "Marianischer Schutz über das Reichs-Styft und Gotteshaus Zwiefalten" ausgewiesen ist unter dem Gesamtkonzept: "Supra Propilaeum: Devotio Fundamentorum et Benefactorum nost(oro)rum, nobilium etc. etc. erga B.[eatam] V. [irginem] in fundatione, dotatione etc. M[o]n[aste]rii n[ost]ri". Die Drastik der acht durch Maria und die Schutzheiligen überstandenen Gefahren war sicher im Sinne und Interesse des Troger-Nachfolgers Sigrist und des Abtes. Ob die (negative) Affektübertragung ähnlich einer Predigt oder Prediger-Schulung des Exjesuiten Würz zur Abwehr gegen die gezeigten 'Übel', oder ob damit eher nur die Grösse der Gefahr und damit auch die Bedeutung des Schutzes gedacht war, sei mal nur so dahingestellt. Im weiteren Verlauf wird die Vorhalle als Schwellenraum vor dem Gitter, als Läuterung, als 'rites de passage' (Arnold von Gennep) und existentiell als "Durchgangsort zu einem neuen Leben" (Otto Friedrich Bollnow) konnotiert neben den rhetorischen Begriffen 'exordium, principium' u.ä.

Die Fresken auch als Richtungsvektoren würden durch die exordiale "Rhetorik des Sehens" quasi ein 'ritardando' in der "Rhetorik des Gehens" verursachen. Wohl jedes gute, interessante Bild, Kunstwerk lädt zum Verweilen ein. Dass der Eingangsbereich zur Busse, Einstimmung, Vorbereitung, Reinigung u.a. dient, ist wohl Allgemeingut. Im übrigen hätte der Autor sich der Trenn-Schwelle des Gitters wohl ausserhalb des Gottesdienstes (es gab ja auch noch die benachbarte Leute- oder Pfarrkirche) etwas annehmen können.

"Enérgeia": die Macht der (Gnaden-)Bilder

Unter der Überschrift "Enérgeia" ("Krafteinwohnung") wendet sich Nicolaj van der Meulen ganz nach der poetisch-rhetorischen M(eth)ode ('enérgeia' als affektive Wirksamkeit aber anscheinend ohne 'enérgeia' als Erhellung, Anschaulichkeit; vgl. Gottfried Boehm u.a.) dem Langhausdeckenbild zu, wobei er nach den seit 1964 bzw. 1992 veröffentlichten Programmkonzepten, aber wahrscheinlich noch mehr aus eigener, intensiver Anschauung eine wichtige, bislang nicht so herausgearbeitete Feststellung macht, dass das Werk Spieglers "ein Bild über die Macht und Wirkung von Bildern, der Kultbilder insbesondere" sei. Obwohl eigentlich - wie schon öfters gesagt - allenfalls eine Szene als Wallfahrt zu deuten ist und vielleicht acht Gnadenbilder ("Fundamentalpunkt") zu entdecken sind, und viele Szenen ohne solche ablaufen, überbetont auch van der Meulen den Wallfahrtsaspekt. Er kann diese Szenen aber weder einer Einheit von Raum, Zeit und Handlung zuordnen, obwohl eine erkennbare "archaische" Perspektive (und in einem frühen Konzept vielleicht sogar) eine geographische Perspektive eingenommen sei. Von der interessanten Frage nach den wirklichen und 'wirkenden' Gnadenbildern kommt er wahrnehmungspsychologisch und kompositionell/strukturell bedingt zu seinem notwendigen prozesshaften "Affizierungsmodell" und zu Wölfflins "Unerschöpflichkeit" bzw. der "ikonischen Hypertrophie" zurück, die er auch mit Unendlichkeits-Vorstellungen des Barock assoziiert. Eine auf den Beschauer gerichtete Wirkungsdynamik ("Enérgeia") meint der Autor auch semantisch bei der göttlichen Wirkkraft von Urbild und ihren Abbildern bemerken zu können.

Das Staunen

Als nächstes verknüpft Nicolaj van der Meulen die "Unerschöpflichkeit, die ikonische Hypertrophie" mit der "Ästhetik des Staunens", der Bewunderung. Das auffällige Nichtvorkommen des Zwiefalter Gnadenbildes (Fig.4 u. 11) im Fresko erklärt sich der



Fig.11: Gnadenbild und Chorgitter – 'Enargeia' von rechts. Zwiefalten, Klosterkirche

Autor nur durch eine gezielte Aufmerksamkeitsveränderung vom Vertikalen des Freskos zum Horizontalen des Chorgitters mit dem Kreuzaltar und der darauf wie im romanischen Münster befindlichen "imago taumaturga B(eatae) Virginis Mariae" wie es in der 1992 abgebildeten Disposition heisst. Das neben "Wundertätige" auch "Staunenswerte, Staunen Erregende" der Figur soll durch das nur photographisch belegte Kalkül eines Aufleuchtens an Mariä Verkündigung (25. März) bzw. Mariä Geburt (8. September) des goldenen Strahlenkranzes ("Schein") durch den gleichen westlichen Sonnenstand (eigentlich müsste der 18. September entsprechen) durch die Tür bzw. Tympanon oder das mittlere Orgelemporenfenster (?) eine ultimative Steigerung bekommen. In der anschliessenden Diskussion des Staunens im Barock nach Stefan Martschek erfolge dieses sowohl durch die damit verbundene Lust wie durch theatermässig inszenierende Berechnung. Während der Autor früher zur Rhetorik eher ein distanzierendes Verhältnis offerierte, versucht er sie jetzt für das Staunen (das aristotelische *thaumázein*) auch über den Glanz besonders durch Analogien z.B. Quintilians bei Wort, Sprache, Rede zu

untermauern, obwohl er einen nicht materiell fassbaren Aspekt und einen Gegensatz zur bildenden Kunst und zum Optischen betont.

Allegorien der Sinne

Unter dem gleichen Titel "Anwendung der Sinne" befasst sich der Autor wieder mit den vier das Langhausdeckenbild flankierenden Kartuschen, die er jetzt nicht mehr primär als Sinnes- denn als Tugenddarstellungen und den entsprechenden Apellstrukturen auffasst.

Es wird der mystische, meditative, jesuitische Ursprung wiederholt und etwas unterbaut mit einem Hinweis auf Roland Barthes. Auch die gleichen ignatianischen Zitate in etwas anderer Übersetzung finden sich wieder angepasst an das sinnlich-sittliche, ikonische Affizierungsmodell mit positiver und negativer Applikation von äusseren sinnlichen über innere imaginäre, imaginative Bilder zur Vorstellung von Tugenden. Am interessantesten im Fall Zwiefaltens und wohl auch gegenüber Hundemers obigem Ansatz ist das Zitat aus der "Geistlichen Übung" Nr. 248 des Ignatius: "Wer im Gebrauch der Sinne unsere Herrin nachahmen will, empfehle sich ein Vorbereitungsgebet, damit sie ihm Gnade dazu von ihrem Sohn und Herrn erlange; und nach der Erwägung bei einem jeden Sinn bete er ein Ave Maria".

Den Schluss bildet eine den Vorschlägen von 1992, S. 92 verwandte Verbalisierung oder (rhetorische) Aufforderung an das Kirchenvolk unter Wiederholung des Zitates von Jeronimo Nadal jetzt aber unter den Schritten von der "Unerschöpflichkeit der Bildes", Seh-Bewegungserfahrung, Staunen und hier noch ästhetischer Tugenderwerb am/im körperlich-ganzheitlichen 'Sinne'.

Die Temperaturen in den westlichen Beichtstühlen

Während van der Meulen hier sein schon 2001 Gesagtes, Geschriebenes stärker an theoretisch-abstrahierten Leitlinien von Theologie, Rhetorik ausrichtet und vertieft, stellt

die folgende "Kanalisation der Affekte im Beichtstuhl" ein neues Anwendungsfeld dar. Mit dem steuernden, prägenden liturgisch-theologischen Vorwissen und der 'Brille' von 'ikonischer Hypertrophie und Affizierungsmodell' zeigt sich auch die grosse Gefahr eines kunstwissenschaftlichen Tunnelblicks bei den beiden schon erwähnten, an der Westwand der Kirche oder Rückwand der Vorhalle und unter den westlichen Kartuschen der Decke zum Tugenderwerb (etwas einfacher: 'so sollte jeder einzelne die Verehrung Mariens ansinnen') befindlichen Beichtstühlen (Fig.12a-b), die auch Rupprecht 1959 schon als



Fig.12a: Grottenbeichtstuhl mit 'Geistliche Gründung Zwiefaltens' (von Meinrad von Ow), um 1770. Zwiefalten, Klosterkirche, südl. Westwand

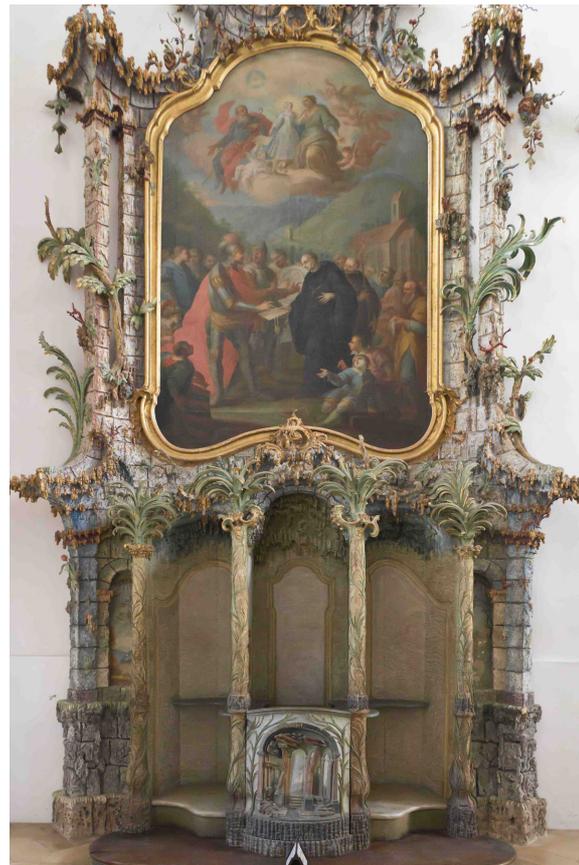


Fig.12b: Grottenbeichtstuhl mit 'Weltliche Stiftung Zwiefaltens' (von Meinrad von Ow), um 1770. Zwiefalten, Klosterkirche, nördl. Westwand

Einheit von Möbel/Plastik und Bild faszinierten. Nicht nur bei dem Thema Beichtstühle scheint van der Meulen von Ursula Brossettes umfanglicher Marburger Dissertation von 1998 (gedr. Weimar 2002): "Die Inszenierung des Sakralen ..." beeinflusst zu sein. Den tridentinischen Dreischritt der Beichte mit Reue, Bekenntnis und Genugtuung (= Busse?) versucht van der Meulen in einen ganzheitlichen, liturgisch-religiösen affektiven Funktions- und Ortsbezug zu bringen: Vorhalle als Ort der Reue, Bekenntnis im Schiff (? oder wie in Neresheim eher in der Vierung) und Busse, ja wo?, zumindest mal in den Beichtstühlen. Der durch den reinen verbalen Beichtakt ohne die hygienisch bedenkliche Handauflegung

und seit Carl Borromäus in einer tendenziell anonymisierenden Beichtstuhlsituation eher unsinnlich gewordene Vorgang wird vom Autor mühsam bis zur Anrufung von Michel Foucault mit dem (nur) "Fleischlichen der Sünde" wieder mit den Sinnen in Verbindung gebracht. Das "ikonische Affizierungsmodell" des Ignatius wirke sich auf die Gestaltung der opulenten, zuweilen im wahrsten Sinne des Wortes 'grotesken' Beichtstühle aus. Van der Meulen erwähnt wohl die (ursprünglichen acht?), jetzt drei Beichtstühle der Langhauskapellenrückwände (Fig.13), die noch ganz der Welt der Rocaille mit den



Fig.13: Beichtstuhl in einer Langhauskapelle (nach Entwurf J. M. Feichtmayrs), um 1770. Zwiefalten, Klosterkirche

Voluten, den Knorpelgebilden u.ä. verpflichtet und nach 1765 entstanden sind, wohl nach einem früheren, schon vorhandenen Entwurf Johann Michael Feichtmayrs. Klaus Köner berichtet, in: Zwiefalten 1989, S. 432, dass am 18.2.1813 drei eingemauerte grosse Beichtstühle noch vorhanden gewesen seien (vielleicht die drei erhaltenen), die eigentlich nach Stuttgart hätten kommen sollen. Die erwähnten beiden Beichtstühle an der Rückwand seien in die frühere Pfarrkirche Zwiefaltens gekommen. Johann Nepomuk Hauntinger spricht 1784 (1964, S. 144) von zerlegbaren (= provisorischen?) Beichtstühlen. Ob damit zwei 1751 dem Kunstschreiner Hörmann mit 60 fl. bezahlte Stücke (vgl. HStAS, B 555, Bd 102, fol.42) gemeint sind, ist unklar. Van der Meulen interessiert sich aber nur für die beiden szenisch, farblich-irdisch ganz Andersartigen der Schiffswestwand. Er

erkennt ruinöse Mauern, Tropfsteinwerk und Korallenformen dieser "Grottenbeichtstühle" mit den integriert-aufgesetzten Tafelbildern Meinrad von Ows, aber nicht deren schon 1992 richtig bestimmte Thematik. Statt die Macht der das "ego te absolvo" ausdrückenden "Autorität der klösterlichen Rechtsprechung und der kirchlichen Schlüsselgewalt" haben wir eine vom Beichten unabhängige "geistliche und weltliche Klostergründung" vor uns, die eigentlich der Vorhalle zugeordnet ist. In einem weiteren, das Thema "Beichtstuhl" herausarbeitenden Aufsatz "Der Beichtstuhl als Bekenntnisarchitektur", in: Frühe Neuzeit Info 20 Jg., Wien 2009, Heft 1/2, S. 109-127 dienen die beiden Zwiefalter Beichtstühle nur als Aufhänger. Zumindest werden die Themen der Oberbilder jetzt richtiggestellt. Die beiden Beichtstühle hätten auch an den gegenüberliegenden Wandseiten der Vorhalle positioniert werden können. Van der Meulen versucht nun den religiös-psychologischen, Scham behafteten Beichtakt mit dem Beichtstuhlgebilde in Einklang zu bringen: 1. Eintritt des 'Beichtkindes' in die Konzentration fördernde, dunkle, schützende, angstlösende Höhle: Reue; 2. das "erhitzte" Bekenntnis: das Ruinöse als alter Körper; 3. Lossprechung und Busse: Palmen der Erlösung, Kühle, paradiesische Einsamkeit.

Der Autor dieser jetzigen Zeilen hält dies für ein zu weitgehendes gedankliches Konstrukt. Das ruinöse, vergängliche präromantische Zauberambiente mit den Siegespalmen (Erlösung, Busse, Paradies, Neuer Bund u.ä.) bzw. gegenüber den zerbrochenen Säulen (der Sünde der Verbrechen, Alter Bund u.ä. einschliesslich einer kleinen perspektivischen, zielgerichteten Variante) sollte einer vordergründigeren (auch optisch-haptischen) Analyse unterzogen werden.

Ein weiterer Punkt wäre der stilistische Vergleich mit den anderen, ohne "Bekenntnisarchitektur" aufwartenden Beichtstühlen, die um 1770 zusammen mit den Altären entstanden sein dürften. Die beiden erstgenannten Beichtstühle machen mit dem etwas 'abraschelnden' Bewuchs und dem körperlos Erstarrten fast noch einen späteren Eindruck, was auch durch die beiden Gemälde erhärtet werden kann, die fast bis um 1780 anzusetzen wären. Oder anders ausgedrückt: bei einer wahrscheinlich eher späteren bis fast 1780 gehenden Entstehung, wie lassen sich die Vorstellungen van der Meulens mit den damaligen, vielleicht nicht bis ins konservative Zwiefalten gedungenen, antijesuitischen Tendenzen vereinbaren?.

Die Kanzel

Als nächstes folgt das Kapitel: "Kanzel: Fleischwerdung des Wortes", 2001 noch einfach: "Die Zwiefalter Kanzelgruppe" und noch um 1752/56 datiert, jetzt um 1770. Es hat sich anscheinend die 1992 versuchte Späterdatierung auch bei van der Meulen durchgesetzt. Nach Ulrike Weiss 1998, S. 113. sind die Kanzel-Ensembles überhaupt ein Anliegen Feichtmayrs gewesen. Auf alle Fälle ist dieses beeindruckende, geschmacklich etwas



Fig. 14a: J.M. Feichtmayr und J. J. Christian, Ezechiel-Gebilde, um 1767/70. Zwiefalten, Klosterkirche, nördl. Langhauspfeiler

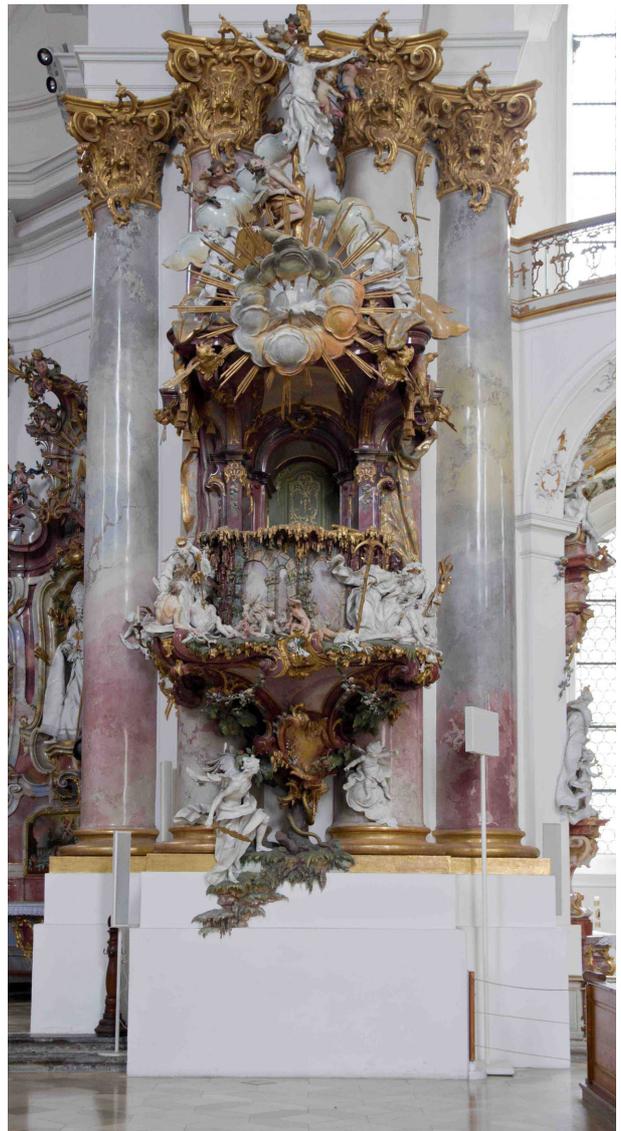


Fig. 14b: J.M. Feichtmayr und J. J. Christian, Kanzel-Gebilde, um 1767/70. Zwiefalten, Klosterkirche, südl. Langhauspfeiler

grenzwertige Ensemble (Fig.14a-b = Teil IV Ottobeuren, Fig.18a-b) z.B. auch gegenüber Ottobeuren zeitlich näher den obengenannten Beichtstühlen zuzuordnen. Aber solche

Fragen interessieren van der Meulen kaum, da es ihm um die Idee eines 'ikonischen Affizierungsmodells' als "Brennpunkt von Sprache" geht. Die literarische, narrative Vorlage Ez. 34, 1-14 ist natürlich schon lange bekannt. Ein vom Autor beigebrachter Stich aus dem Jahre 1727 diente höchstens als allgemeine Anregung. Die Aktfiguren (Fig.15)



Fig.15: J. J. Christian u. J. M. Feichtmayr, Totenfeld, um 1767. Zwiefalen, Klosterkirche, Kanzelkorpus

entstammen eher Anatomiebüchern oder den berühmten anatomischen Sammlungen wie von Ercole Lelli 1740/46 im Auftrag von Papst Benedikt XIV in Bologna oder von Gaetano Zumbo um 1680 für Florenz. Wie schon 2001 werden die drei christlichen Tugenden als die "Vier Winde" des Bibeltexes oder auch die Interaktion zwischen dem visionären Ezechiel und dem lebenden, lebendigen Prediger erwähnt. Noch stärker herausgearbeitet wird jetzt (2007) die homiletisch-rhetorische-ikonische Verbindung von Totenerweckung mit dem 'fleischgewordenen' und 'fleischerweckenden' Wort (= Christus im Evangelium) des Predigers. Die weiteren bildhaften Aussprüche eines Lessing oder Cicero von dem Gerippe einer Rede und ihrer Fleisch-Lebendig-Werdung durch den Redner kann man getrost als zu gewollt vergessen. Der Abschnitt aus der Rede, Predigt des schon erwähnten Ehinger Superiors Fidelis Wetz von 1789 (S. 169/70) angesichts des Kanzelgebildes fusst auf dem Ezechieltext mit dem Wunsche zum Tage und am Ort der Auferstehung lebendig den Lobpreis Gottes mit erhobener Hand, Auge, Herz und Stimme anstimmen zu können. Mit der allgemeinen Erlösungshoffnung durch Christus und noch

einigen ikonographischen Details sollte man es bei dieser theater-guckkastenmässigen Inszenierung am Ende des Langhausmittelschiffs von Zwiefalten belassen.

Das prozessuale Affektmodell und der parergonale Raum

Im letzten Abschnitt "Prozessuales Affektmodell und parergonaler Raum" erfolgt eine Zusammenfassung und nochmals eine Erweiterung. Die "ikonische Hypertrophie" verankere im Rahmen dieses prozessualen Affektmodells und im Betrachter Bewegungsfiguren (verlangsamend, kreisend, herumwandernd mehr körperlicher Art) aber auch mehr psychisch der "Introspektion" (Beichtstuhl) und psychisch-physischer "Lebendigkeit" (Kanzel), dies alles auch sakramental, liturgisch-theologisch strukturiert. In diesem Kapitel versucht van der Meulen am durchlässigen Langhaus-Deckenbild-Rahmen noch Jacques Derridas Vorstellung vom Bild-Werk (ergon) und seiner Umgebung, Rahmen (parergon) und deren Wechselbeziehung in einer Art Figur-Grund-Wechsel zu exemplifizieren, um dem wandernden, schweifenden Blick eine philosophische Erklärung zu geben. Van der Meulen sieht in dem schon von Fiske Kimball als quasi natürliche Verlebendigung angesehenen Rokoko-Ornament in seiner dynamischen Blick- und Affektlenkungsfunktion und damit auch rhetorisch dem 'ornatus' verwandt aber nicht nur ein blosses 'Beiwerk'.

Eigentlich ist der Ansatz van der Meulens mit seinen anfangs auf subjektiv anmutungshaften, ganzheitlichen, prozessualen Sinneswahrnehmungen ("ansprechen und angesprochen werden") basierenden (Selbst-) Beobachtungen das Liturgisch-Theologische zu verknüpfen, um auch der damaligen zeitgenössischen Rezeption (auch des gemeinen Pöbels', Gläubigen?) und Konzeption näherzukommen, von der durch Ausbildung und Erkenntnisinteresse beeinflussten Einstellung und dem erlebnismässigen Kontakt zum Werk/Objekt interessant und hat auch einige Einsichten (z.B. Gnadenbild-Frage) erbracht. Manches wie das "Strahlewunder" von Zwiefalten oder die 'Beichtstuhlgeschichten' gehören eher in die Rubrik 'Curiosa'. Die akademischen Anlehnungen an Gegenwartsphilosophie (Waldenfels, Derrida u.a.) wirken eher modernistisch und historisch befremdlich, einige Übertragungen von liturgischen, theologischen, rhetorischen Fundstellen auf die Zwiefalter Bilderwelt etwas bemüht und

gewollt. Gegenüber dem der Rhetorik oder der einseitigen Strukturalistik eher kritisch sich äussernden früheren Aufsatz ist hier zugunsten einer umfassenderen und stärkeren Systembildung auch das Rhetorische wieder eingebunden. Man kann fast von einer (wahrnehmungs-physiologisch-psychologisch-) sensualistischen und liturgisch-homiletisch-theologischen Spielart von letzterem sprechen. Leider ist dem Verfasser dieser Zeilen es nicht vergönnt gewesen, den Vortrag Nicolaj van der Meulens zu hören unter dem Titel: "Zwiefalten und die Kartierung einer terra mariana - Das Langhausfresko von Zwiefalten als kartographisches Konsolidierungsprojekt". Es scheint so, dass die schon 1992 angedachte, aus einem Programmkonzept auch etwas herauszulesende geographische Ausrichtungsabsicht - also wenigstens eine Wahrung der Einheit des Raumes, wie es nach Anm. 66 den Anschein hat - wieder einem gewissen Trend (z.B. Christine Buci-Glucksman: *Der kartographische Blick in der Kunst*, Berlin 1997 oder Martin Jay: *Die Ordnungen des Sehens in der Neuzeit*, in: *Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaften*, 1990, S. 40-45) folgt. Vielleicht beruft er sich aber auch auf den in zahlreichen Auflagen verbreiteten und einflussreichen, angeblich über 1200 Orte der Marienverehrung zeigenden "Atlas Marianus, sive, De imaginibus Deiparae per orbem Christianum miraculosis", Ingoldstadt 1657-59 (4 Bände; ohne Nennung Zwiefaltens, aber von Rottenburg, Weggental) des Jesuiten Wilhelm von Gumppenberg (1609-1675) oder die von Heinrich Scherer (1628-1704) und ebenfalls Jesuit bearbeitete Variante "Atlas Marianus sive Praecipuae Totius orbis Habitati Imagines et Statuae Magnae Dei Matris beneficiis ac prodigiis inclytae succincta historia propositae et mappis geographicis expressae", Dillingen 1702.

Mit einem Vortragsthema "Beichtstühle als Bekenntnisarchitektur" zog Nicolaj van der Meulen vor geraumer Zeit durch die akademischen Lande. Dieser Vortrag ist zumindest auch im Druck erschienen. Eine immer wieder und seit langem angekündigte Basler Habilitationsschrift: "Bild und Körper im spätbarocken Raum" oder auch "Der parergonale Raum - Zum Verhältnis von Bild, Raum und Bewegung in der spätbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten", die die bisherigen Arbeiten zusammenfasst und weiterführt, wird natürlich mit Spannung erwartet.

Da van der Meulen in seinem späteren Aufsatz die Büttnersche Forderung der genauen Erforschung des ursprünglichen historischen Kontextes eines Werkes, seiner historischen Rezeptions- (und Konzeptions-) Bedingungen bewusst oder unbewusst nicht mehr erwähnt und ihr auch nur noch sehr bedingt gefolgt ist, soll mehr in diesem Sinne die

bisherige Forschung des barocken Zwiefalten knapp zusammengefasst werden in der Hoffnung nach etwa 20 Jahren zumindest kleinere, korrigierende Fortschritte feststellen zu können.

Zur Situation in Zwiefalten um 1750

Das 'Klima' in Zwiefalten

Kirchenpolitisch ist zu vermerken, dass das in seinem Konvent unruhige, spannungsvolle, aufsässige Neresheim sich von seinem Öttingischen Schutzherrn wahrscheinlich mit ideeller Unterstützung seines Heidenheimer-Württembergischen Nachbarn freikaufte, allerdings unter Dreingabe selbst des Städtchens Neresheim zu Füßen des Klosters, das im übrigen der nieder(ost-)schwäbischen bischöflich-augsburgischen Benediktinerkongregation angehörte. Demgegenüber ging es in dem im Konstanzer Bereich gelegenen und zur oberschwäbischen Kongregation gehörigen Zwiefalten intern ruhig, diszipliniert, ja fast träge, lautlos zu. Nur gegenüber dem Nachbarn Württemberg, aber auch gleichzeitig Schutzvogt, war man bereit fast alles zu geben, um den zumindest seit 1748 von Abt Benedikt Mauz nach Placidus Scharl unter Vermittlung eines Juden (wohl David Uhlmann gest. 1782, der 55 Jahre in herzoglichen Diensten war) betriebenen Freikauf 1750 für ca. 300 000 fl. in bar und unter Dreingabe zahlreicher Dörfer und Ländereien zu ermöglichen. Obwohl man sich mit dem klammen katholischen Herzog Carl Eugen gütlich einigte, bezog der katholische Stuttgarter Hof in einem protestantischen Land die Beichtväter, Prediger, Messeleser und Sakramentenspender weiterhin vorrangig von dem geographisch entfernteren, wahrscheinlich aber auch geistig moderneren Neresheim.

Den schon 1738 begonnenen Kirchen-Um- bzw. -Neubau (z.B. früher Entwurf von Franz Beer 1709) kann man also weniger direkt dem Wunsch nach Repräsentation der Reichsstandschaft als dem nach einem Kirchenfestraum (aber nirgendwo ausdrücklich für Wallfahrten) und eher einer Konkurrenzsituation gegenüber Marchthal, Weingarten, Ochsenhausen, Beuron und dem Aspekt der Mode z.B. angesichts der eigenen neuen Konviktskirche in Ehingen zuschreiben. Man war mit seinem dunklen, obwohl leicht barockisierten, romanischen Münster nicht mehr zufrieden. Dass man in Zwiefalten vor

1738 anfänglich eher an einen kostengünstigeren Umbau ('renovatio') durch einen billigen einheimischen Baumeister oder Maurer wie die Gebrüder Schneider dachte, ist nicht überraschend, vgl. Reinhold Halder, in: 900 Jahre Benediktinerabtei Zwiefalten (= Zwiefalten 1989), Ulm 1989, S. 212/13. Leider sind die zumeist aufschlussreichen Kapitelsprotokolle seit der Säkularisation (wahrscheinlich auch ganz im Sinne der neuen und doch wieder alten württembergischen Herren) verschollen. Auch sonst gibt es ausser den Auswertungen der Professbücher von August bzw. Pirmin Lindner keine neuere monographische Literatur zu den einzelnen Äbten. Zu der von van der Meulen nicht interessierenden Sozial- aber auch Mikrohistorie Zwiefaltens ist nach Lindner zu ergänzen, dass nach dem Freikauf die Abtei noch über 10 Pfarreien, 17 Dörfer und Weiler aber angeblich nur 1781 Einwohnern (sonst 8 000) und jährliche Einkünfte von 100 000 fl. verfügte. 1802/3 bei der Aufhebung des Klosters konnte Württemberg zusätzlich fast 200 000 fl. an Aktivkapital einstreichen. Die bei van der Meulen kurz angesprochene Bibliothekssituation wird von Heribert Hummel, ebenfalls in der Festschrift "900 Jahre... Zwiefalten", 1989, so zusammengefasst, dass Zwiefalten nicht durch seine Bibliothek (oder einen repräsentativen Bibliothekssaal) glänzte, dass man z.B. die Abteilung "Predigt/Literatur" vergeblich sucht (S. 116), dass in Zwiefalten eher ein geistiges Mittelmaß herrschte und der Freund Magnoald Ziegelbauers, Franz Martin Pelzel, die Zwiefalter Mönche als träge, dumm, zänkisch und stolz einschätzte. Sicher ist, dass seit dem aus einem Konstanzer Geschlecht stammenden Abt Beda Summerberger (1660-1737) das Asketische (Herz-Jesu-Verehrung), die "disciplina et pietas" florierten, was auch die postum herausgegebenen, 148-seitigen "Andachtsübungen des Abtes Beda von Zwiefalten", Konstanz 1746 dokumentieren.

Abt Augustin Stegmüller und Abt Benedikt Mauz

Der 1725 freiwillig (im Gegensatz zu Aurelius Braisch in Neresheim) zurückgetretene Abt (Fig.16a) musste später nochmals die Abtsgeschäfte für 3 Monate übernehmen, da sein Nachfolger, und Beginner des Baues, Augustin Stegmüller (1666-1744) (Fig.16b), wegen "Hypochondrie" (heute: Depression) dienstunfähig war. Ansonsten war dieser ehemalige Weltpriester auf dem Bussen juristisch nicht ganz unbeschlagen und durch seine

langjährige Archivar- und Bibliothekarstätigkeit eher auf dem Boden der Tatsachen, aber 1738 schon 72 Jahre alt und zumindest seit dem 4. April 1744 krankheitsbedingt zur Resignation gezwungen.



Fig. 16a: unbek. Maler, Beda Summerberger, um 1737. Zwiefalten, Klosterkirche, Orgelepore, Äbtetafel



Fig. 16b: J. I. Wegscheider (?), Augustinus Stegmüller, um 1744 (vielleicht). Zwiefalten, Klosterkirche, Orgelepore, Äbtetafel



Fig. 16c: unbek. Maler, Benedikt Mauz, um 1765/87. Zwiefalten, Klosterkirche, Orgelepore, Äbtetafel



Fig. 16d: unbek. Maler, Nicolaus II Schmidler, um 1765/87. Zwiefalten, Klosterkirche, Orgelepore, Äbtetafel

In der Art Kunstgeschichte van der Meulens fast 'ohne Namen und Zahlen' wird der für den Bau entscheidende Nachfolger seit 21.4.1744, Abt Benedikt Mauz (Fig.16c) von Radolfzell (1690-1765), kaum erwähnt. Nach Pirmin Lindners Professbuch, Zwiefalten, Kempten 1910, Nr. 47 war Mauz seit 1701 Klosterschüler in Zwiefalten und nach seiner Profess 1707 unter Abt Summerberger von 1715 bis 1723 Lehrer am Zwiefalter Konvikt in Ehingen, danach im Kloster (?) Lehrer für Rhetorik, Philosophie und Theologie. Er hatte die Ämter eines Novizenmeisters, Hausexhortators, Moderators, Instructors der Laienbrüder, eines Custos sacrarii, eines Inspectors infirmariae und von 1734-1742 wieder in Ehingen eines Superiors, also Leiter der klostereigenen Schule, inne. 1742 bis 1744 wurde er noch Statthalter der Zwiefalter Herrschaft Neuhausen an der Erms. Trotz oder wegen dieses Aussenpostens wurde er wohl als fähiger Mann dann 1744 zum Abt gewählt. Auf seinem nach 1765 (vielleicht sogar erst nach 1787 wegen der identischen, fast fotografisch-stecherhaften Hand des Porträtisten) entstandenen, 1992 abgebildeten Bildnis ist zu lesen: "D. Benedictus Mauz / de Ratholdi Cella / Pius, prudens, humilis / Mon(aste)rium tutela / et omni nexu Wirtembergico eximit / Templum aedificat piissime obit Ao. 1765. 18 Julii. Eligitur Ao. 1744 21 April[is]". also: Herr Benedikt Mauz von Radolfzell / (ist/war) fromm (gottesfürchtig), klug, demütig (bescheiden) / er hat das Kloster aus der Schutzvogtei / und aller württembergischen Abhängigkeit freigekauft / er baut(e) den

Tempel (Gotteshaus). Er stirbt (starb) auf frommste Weise am 18. Juli 1765. Er wird (wurde) gewählt am 21. April 1744. Weiter heisst es in zwei elegischen Disticha: "Te Patre Templa simul simul aurea munera pacis / Magnifice Duplici restituuntur Aquae. / Sumptus / ubi rupto cessit Charitina nexu / Enormis fuerit: pax pretiosa magis." oder übersetzt: 'Unter Dir als Vater (Abt) wurden gleichzeitig die Tempel (Gotteshäuser) und die goldenen Geschenke des Friedens herrlich (prächtig) der zweifachen Aach (also dem Kloster Zwiefalten) wiedergegeben. Mag der Aufwand, wodurch Charitina (=Württemberg) unter Bruch des Bandes gewichen ist, auch ungeheuer gewesen sein: der Frieden ist mehr wert'.

Die beiden Wunderheilungen an Frater Benedikt Mauz

Zwei den späteren Abt Benedikt Mauz wohl stärker prägende Einflüsse von Wunderheilungen finden sich nach Pirmin Lindner in der Rotel: "Votum in honorem trium Sanctorum Ratholdicellae patriae suae familiarium nuncupavit eorumque patrocinio (ut pie creditur) caecitatis periculo brevi liber, illud oculorum acumen consecutus est, quod auxilio conspiciolorum in seram senectutem non indigeret", - also: 'er hat ein Gelübde zu Ehren der drei Familienheiligen (Hausherren: Zeno, Theopont, Senesius) seiner Heimat(stadt) Radolfzell abgelegt, und durch ihre Fürsprache (wie man frommerweise glaubt) von einer kurzzeitigen Gefahr der Blindheit frei, hat er jene Schärfe der Augen erlangt, dass er bis ins späte Greisenalter die Hilfe von Augengläsern nicht benötigte'. Und noch interessanter der spätere eigenhändige (?) Eintrag: "Immaculatae matri Dei valetudinem suam et pristinum membrorum vigorem, primo a pleuratide ablatum, et paulo post variis unguentis, spiritibus etc. non nihil restauratum, dein denuo deperditum in pluribus medicaminibus et thermis frustra quaesitum, tribus pene annis exulantem jam vix non desperatum et novena denique ad div. Lauretanam (haud procul a monasterio sitam) peregrinatione recuperatum, praeter innumera prorsus alia beneficia in acceptis refert D.D.D. ejusdem misericordiae matris et salutis infirmorum clientum et filiorum infimus F. Benedictus Mauz, Prof. Zwiefaltensis 1712" - also in etwa: 'Auf die unbefleckte Mutter Gottes führte der untertänigste Bruder und Zwiefalter Professe Benedikt Mauz im Jahre 1712 seine Gesundheit und (wiedererlangte) frühere Kraft der Gliedmassen zurück. Anfangs befreit

vom Seitenstechen und wenig später durch verschiedene Salben, Tinkturen u.ä. war sie (die Gesundheit, Lebenskraft) völlig wiederhergestellt, darauf aber war sie von neuem verloren, durch verschiedene Medikamente und Bäder vergeblich gesucht, für drei Jahre (ans Krankenbett) fast verbannt, schon am Verzweifeln und schliesslich durch eine neuntätige Wallfahrt zum Heiligen Haus von Loretto, nicht weit vom Kloster gelegen (mittlerweile profanierte Loretto-Kapelle in Sonderbuch) wurde sie wiedererlangt neben noch unzähligen anderen Wohltaten empfangen aus dem Mitleid der Mutter des dreieinigen Gottes und aus Fürsorge für ihre leidenden Diener und Kinder'.

Abt Nicolaus II Schmidler

Für den zweiten relevanten Zwiefalter Abt, den Nachfolger Nikolaus II Schmidler (Fig.16d) von Waldsee, lautet das jeweils postume Urteil: "Imago D(omini) D(omini) Nicolai II Abbatis, nati ao. 1723, prof(essi) 1740. Sac(erdotis) 1747. elect(i) 1765. Subito nos eripitur 1787, 12. Februar(ii)":- also: 'Bild des Herrn Herrn Abtes Nikolaus des Zweiten, geboren im Jahre 1723, Profess abgelegt 1740, zum Priester geweiht 1747, erwählt 1765, am 12. Februar 1787 uns plötzlich entrissen'. In der Subscriptio liest man auf diesem Stück der Äbtebildnisse: "Musarum cultor, templorum conditor est Hic: / Defensor legis, forma, decor(ue) gregis, / Assiduus fautor virtutis, criminis ultor / Afflicti requies, pauperis ultima spes". - also: 'Verehrer, Pfleger der Musen, Gründer von Gotteshäusern ist (war) dieser hier, Verteidiger des Gesetzes, eine vorbildliche Gestalt und Zier in der Herde (Gottes), beständiger Förderer der Tugend, Rächer des Verbrechens, Ruhe, Beruhigung für den Angeschlagenen, Leidenden, letzte Hoffnung für den Armen'. In den von August bzw. Pirmin Lindner veröffentlichten Roteln oder Personalakten heisst es noch: "Triginta septem Opera comica in quibus peccati horrorem et virtutis amorem singularis cum industria et dexteritate docuit". also: 'in 37 Komödien hat er das Zurückschrecken vor der Sünde und die Liebe zur Tugend einzigartig mit Eifer und Geradlinigkeit vorgezeigt'.

Während Benedikt Mauz über die süddeutsche Benediktinerlandschaft kaum hinausgekommen zu sein scheint, war Abt Nicolaus II gleich nach seiner Wahl Präses der Benediktineruniversität Salzburg und auch Präses der oberschwäbischen Benediktinerkongregation und somit doch 'öfters auf Achse' oder 'im Sattel'. Von beiden

Äbten ist nicht bekannt, ob sie wie z.B. der Neresheimer Abt Benedikt Maria Angehrn in Ettal sich noch bei den Bauvorhaben z.B. in Amorbach (vielleicht auch in Ottobeuren) kundig gemacht oder Anregungen eingeholt haben. Am wichtigsten in unserem Zusammenhang ist die nicht genau belegte Feststellung Pirmin Lindners (Heft 1, Jg. 2, S. 80), dass Abt Benedikt die Fortsetzung und äussere Vollendung der Klosterkirche 1761 "betrieb" und dass diese "durch Abt Nicolaus auch die innere Ausgestaltung, die 1780 vollendet wurde"...(, erfuhr)... "mit einem Reichtum an Kunstwerken", weil damit alle Feststellungen zu den Inhalten einen zeitlichen Rahmen erhalten und eine geistesgeschichtliche Einschätzung (progressiv, konservativ o.ä.) erst möglich wird. Anlässlich der Benediktion von Abt Nicolaus am 14. September 1765 durch Fürstbischof und Kardinal Franz Konrad von Roth, erhielt auch die im Innern noch unfertige Klosterkirche eine ehrenvolle Weihe. In der 6. Jubiläumspredigt am 13. September 1789 durch P. Meinrad Lehner von Kloster Rheinau heisst es auf S. 135 entsprechend: "... Abt Benedikt, dieser unvergeßliche Herr Reichsprälat, den das hochwürdige Reichsstift seinen Zweiten Stifter nennt, (hat) ... den prächtigen Kirchenbau angelegt, ... Abt Niklaus der Zweite brachte alles zur höchsten Vollkommenheit, was Abt Benedikt ruhmwürdigst angefangen, ... Er legte die letzte Hand an den prächtigen Tempel, den wir wirklich mit Augen sehen; ...".

Baugeschichte der Zwiefalter Klosterkirche

Während van der Meulens Auf- und Ansatz trotz einiger zeitgenössischer Zitate zeitlich-örtlich-personell irgendwie unbestimmt bleibt, sollen hier die Abläufe und mögliche Motivationen dargestellt werden. Leider ist die seit langem (1989) angekündigte Dissertation von Reinhold Halder über 'Zwiefalten und seine neue Klosterkirche' immer noch nicht erschienen und wahrscheinlich mittlerweile aufgegeben. Ausser auf die Abschnitte der beiden überaus verdienstvollen Bände zum Johann-Michael-Fischer-Jubiläum von 1995 (Fischer I 1995, S. 223-233 u. Fischer II 1997, S. 298-306) muss sich folgendes wie schon 1992 wieder hauptsächlich auf den Erinnerungen und Aufzeichnungen verarbeitenden Baubericht des Schneiders, Krankenwärters, Sakristans und Zwiefalter Laienbruders Ottmar Baumann (1705-1773) stützen, der aber schon mit

dem Jahre 1762 - statt wie vorgesehen 1765 mit dem Abtswechsel - abbricht, nun vielleicht stärker mit Blick auf die Auftraggeber, die Äbte.

Die Anfänge unter Abt Augustin Stegmüller

Abt Augustin Stegmüller war - wie schon gesagt - knapp 72 Jahre alt, als er im Frühjahr 1738 im Kapitel den Beschluss zum Neubau aus den vorgenannten Gründen durchsetzen konnte. Die ersten Pläne hatten zuvor die Maurer und angeblichen Klosterbaumeister (und wohl Klosteruntertanen) Hans Martin und Josef Benedikt Schneider (vgl. Halder, in: Zwiefalten 1989, S. 210 und Fischer II, 1997, S. 299) geliefert, die schon die Propstei Mochental 1730/34 unspektakulär wieder aufgebaut hatten. Schon früher und bald nach seiner Wahl (1725) hatte der Abt durch Franz Joseph Spiegler einen Vorraum in der Prälatur mit konventionellen marianischen Themen ausstatten lassen. Nachdem aber 1738 ausser einigen logistischen Vorbereitungen nichts weiter erfolgt war, wurde am 10. März 1739 nochmals ein Kapitelsbeschluss herbeigeführt, gleich darauf der Chor abgebrochen und mit den Fundamentierungen v.a. wegen des instabilen Untergrundes begonnen. Auf Vorschlag der Gebrüder Schneider wurde auch noch das Langhaus nach dem 8. Mai 1740 demoliert und am folgenden 11. Juli (nochmals am 1 Juni 1744?) der Grundstein und auch schon die Turmfundamente gelegt. Da 1740/41 die Baumeister Schneider der Sicherheit und der Einfachheit halber die Kuppel aus Holz ausführen wollten, statt wie vom Kapitel gewünscht aus Stein, berief man doch den Emmeraner Benediktiner, Salzburger Hof- und Augsburger Stadtbaumeister Bernhard Stuart als Sachverständigen, der auch wirklich über Augsburg anreiste. Wahrscheinlich riet Pater Stuart dem Kloster zu einem fähigen und renommierten Architekten wie Johann Michael Fischer, der zuvor für das zur gleichen Benediktinerkongregation gehörige Kloster Ochsenhausen tätig war und auch von dort Zwiefalten empfohlen worden sein könnte. Fischers erster Aufenthalt in Zwiefalten im Jahre 1741 ist nicht ganz genau zeitlich zu bestimmen. Er dürfte die bisherigen provinziellen Pläne der Schneiders studiert haben, Änderungen und eigene Lösungsvorschläge durch Risse vorgebracht haben. Unter Beibehaltung nur der Turmfragmente wurde im Frühjahr 1742 sein wohl über den Winter gemachter, definitiver "neuer Rieß" angenommen und sogleich der Bau durch Fischer und

seinen Polier Martin Wöger begonnen. Ob die Gebrüder Schneider dabei anfangs noch die Bauleitung inne hatten, ist etwas fraglich. Wieweit hier schon der in Ehingen durch seine zumindest teilweise selbst entworfenen illusionistischen Kulissen für Theateraufführungen des Klostergymnasiums aufgefallene Abt in spe, Benedikt Mauz, vielleicht nicht aus der grossen Ferne, aber doch nicht in nächster Nähe mitwirkte, ist auch nicht klar. Seine vielleicht als eine Art Bewährung für höhere Aufgaben anzusehende Abordnung ins noch fernere Neuhausen an der Erms zu diesem Zeitpunkt, ist auch etwas verwunderlich. Die Wahl des zuvor keine höheren Ämter wie Prior, Subprior oder Cellerarius ausübenden gebürtigen Radolfzellers wäre aus der riesigen Bauaufgabe heraus sogar verständlich. Inwieweit der immer wieder kränkliche, um 1742 bis 1744 im 75. bis 77. Lebensjahr befindliche Abt Stegmüller noch hinter dem Projekt stehen konnte, ist ebenfalls sehr fraglich, aber 1742 wurden oder waren die Weichen gestellt. Prior in der fraglichen Zeit (1741, 1744, 1747; insgesamt 11 Jahre) war Franz Sales Zehetner (8.10.1796 - 2.2.1779), der ab 1750 sich vorrangig in Mochental aufhielt und somit wohl keinen grösseren Einfluss mehr auf das Baugeschehen ausübte. Ein weiterer unklarer Punkt ist, ob es neben dem "Rieß" (sicher Grundriss, Aufrisse, Schnitte, Perspektiven) auch ein geschreinertes oder teilweise in Gips ausgeführtes dreidimensionales zerlegbares Modell gab, wie es für Kirchen dieser Grösse und Bedeutung (z.B. Münsterschwarzach, St. Gallen, Ottobeuren durch Simpert Kraemer) durchaus üblich war. Gabriele Dischinger (in: Fischer II, 1997, S. 26) meint aus dem Christian-Relief am Abtsstuhl des Zwiefalter Chorgestühls auf das Vorhandensein eines solchen Modells einschliesslich eines für die Fassade wegen Perspektive und Untersicht schliessen zu können. Allerdings hätte auch eine perspektivische Ansicht des Architekturbüros Fischer für Johann Joseph Christian ausgereicht. Im Zusammenhang mit dem "Vorzeichen" wird noch darauf zurückzukommen sein.

Der Innenausbau unter Abt Benedikt

Bevor der schnell vorangekommene Bau Mitte Oktober 1745 im Chor und Langhaus bereits unter Dach und gewölbt war, musste sich der am 21.4.1744 zum Abt gewählte Benedikt Mauz mit der Innenausstattung befassen. So rief er den wahrscheinlich schon

vor Baubeginn verpflichteten Riedlinger Bürger und zuvor in Mochental (um 1733 oder 1740) beschäftigten Johann Joseph Christian vor dem 10. August 1744 vom Benediktinerkloster Mehrerau bei Bregenz zurück, wo Christian ab 1740 die Bau- also Steinplastik für die Fassade und das Portal, d.h. die in Stein gehauene Portalumrandung (wie später in Zwiefalten), nach einem Wachsmo­dell (vgl. auch für das folgende: Ulrike Weiß, "Geschnittene Bilder - Zu Ort, Funktion und Entstehungsbedingungen des Reliefs in schwäbischen Kirchen zwischen 1715 und 1780", in: Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 17, 1998, ab S. 94) und ab 1742 (oder 1743) das Chorgestühl (Schreinerarbeit 1743/45: Clemens Seehuber) ebenfalls nach eigenem Entwurf (?) lieferte. Wenn man das einfache v.a. mit Intarsien dekorierte Chorgestühl im ehemaligen Benediktinerkloster St. Georgen-Villingen von Johann Martin Hörmann von 1738/39 (Weiß 1998: Abb. 88) mit dem etwas plastischer durch Pilaster und Gesimszone ausgestalteten Mehrerau-Pendant (Weiß 1998: Abb. 89) und mit der im Abschluss und den Reliefrahmen ganz aus der Rocaille entwickelten Zwiefalter Variante ab 1744 (Weiß 1998: z.B. Abb. 19) vergleicht, fragt sich der kritische Betrachter, ob der Entwurf in Zwiefalten auf Hörmann und Christian zurückgeführt werden kann. Nebenbei, von letzterem existiert bislang keine einzige gesicherte Zeichnung. Die Kooperation mit dem Schreiner Hörmann aus Villingen lässt sich aus einem möglichen Aufenthalt Christians um 1727/28 in Villingen oder einer Zusammenarbeit in Waldkirch (Kanzel) erklären aber auch aus einer durch den elsässischen Orgelbaumeister Silbermann beglaubigten Beziehung des Zwiefalter Abtes mit seinem Villingener Amtskollegen und usurpierten Reichsprälaten Hieronymus Schuh (reg.1733-1751). Vielleicht wurde ein erster, einfacherer Entwurf von Christian und Hörmann später unter Einfluss bzw. Korrektur von Johann Michael Feichtmayr 'aufgemotzt' (s.u.: Chorgestühl Ottobeuren). Begonnen wurde sicher zuerst mit den Sitzen und den geschnitzten Wangen und kaum mit den Reliefs, wie Ulrike Weiß 1998, S. 104 nach den von Magnus Sattler nicht genau wiedergegebenen Tagebuchaufzeichnungen von Placidus Scharl im Zusammenhang mit den Ottobeurer Reliefs behauptet. So dürfte das Kirchenmodell mit dem 'Vorzeichen' am/für das Abtsstuhlrelief erst ab 1749/50 als Vorlage vorhanden gewesen sein.

Altarentwürfe (Johann Sebastian Straub)

Schon vom 19. November 1744 datiert eine mit einem x gekennzeichnete Zeichnung (hier nur als spätere Kopie) eines ca. 4 m hohen geschweiften Altarrahmens für einen Aurelius-Altar (der ersten Langhauskapelle der Nord- oder Evangeliumsseite) wohl nach den Maßangaben des Fischer-Baus(?) (Fig.17a-b). Entsprechend dem Baufortschritt waren die

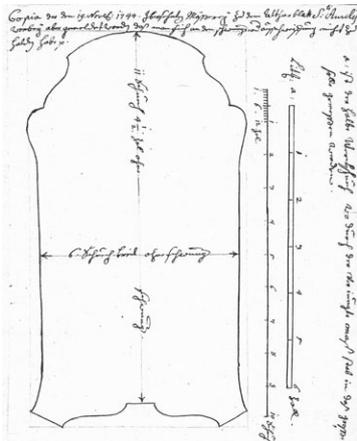


Fig.17a: Kopie einer am 19. November 1744 abgeschätzten Rahmenform für ein Altarblatt des Aureliusalters (des Münsters?). Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, B. 551, Bü 28

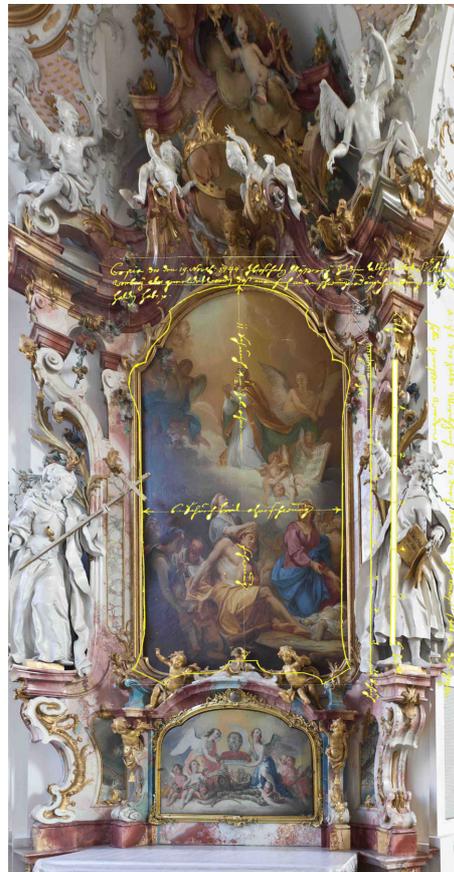


Fig.17b: Aureliusaltar mit Altarblatt von Nicolas Guibel (1769). Zwiefalten Klosterkirche, östl. Kapelle der Nordseite (zur Demonstration der zu schmalen Vorgaben)

Überlegungen des Abtes zur Innenausstattung anscheinend nicht verfrüht. Es ist natürlich gut vorstellbar, dass der Architekt Fischer wie zuvor in Fürstenzell (1741-45) seinen Münchner Landsmann Johann Baptist Straub für einen Entwurf des Hochaltars (Fig.18a-c) und des Kreuz-Herz-Jesu-Marien-Altars (Fig. 18d) am Choreingang vorgeschlagen hat. Vor allem Peter Volk propagierte 1985, die drei fast gleich grossen, im Frankfurter Städel befindlichen Straub-Entwürfe mit dem Hochaltar von Zwiefalten in Verbindung zu bringen. Der Erste und Früheste (Inv. Nr. 15297) (Fig.18a) soll auf der Rückseite mit "Hochaltar Zwiefalten" (nachträglich?) bezeichnet sein. Die etwas grössere Variante (Fig.18b) zeigt im Hintergrund links eine Säulenarchitektur ähnlich Zwiefalten. Die endgültige (?) lavierte Version (Fig.18c) variiert noch etwas die Seiten- oder Altarwächter-



Fig. 18a: J. B. Straub, Hochaltarentwurf, um 1745. Frankfurt, Städel, Hz 15297 (aus: Bayerische Rokokoplastik 1985, Kat. 162)

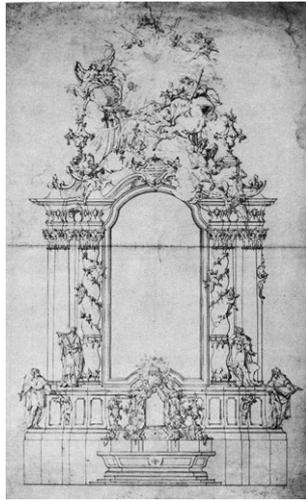


Fig. 18b: J. B. Straub, Hochaltarentwurf, um 1745. Frankfurt, Städel, Hz 15298 (aus: Bayerische Rokokoplastik 1985, Kat. 163)



Fig. 18c: J. B. Straub, Hochaltarentwurf, um 1745. Frankfurt, Städel, Hz 15299 (aus: P. Volk, Johann Baptist Straub 1984, Farbabb. 3)



Fig. 18d: J. B. Straub, Entwurf für Kreuzaltar Zwiefalten (?), um 1745. Frankfurt, Städel, Hz 4535 (aus: Bayerische Rokokoplastik 1985, Kat. 208)

Figuren. Peter Volk meint 1984 und 1985, dass wegen der ikonographischen Veränderungen noch keine inhaltlich verbindlichen Vorgaben vorgelegen haben und es sich letztlich um eine Mustervorlage handele. Dies hält der Schreiber dieser Zeilen für sehr unwahrscheinlich. Es würde auch vermuten lassen, dass Abt Benedikt Mauz sich thematisch noch im unklaren gewesen wäre, er verschiedene Änderungen angefordert hätte, um dann doch unter dem Eindruck J. M. Feichtmayrs (?) einen anderen Entwerfer und ein anderes Programm zu favorisieren. Eigentlich kann auf dem bloss im ersten Entwurf mit Stift angedeuteten Altarblatt nur eine Christusszene dargestellt gewesen sein, da Gott Vater und die Geisttaube den 'Dritten im Bunde' erwarten. Alle Seitenfiguren scheinen für den 'Alten Bund' zu stehen. Am Tabernakel ist wohl die 'Mannalese', seitlich Glaube', 'Hoffnung' und oben das 'Lamm' (Liebe) zu erkennen.

Mehr Verbindung zu Zwiefalten scheint eine weitere, künstlerisch schwächere Zeichnung in Berlin, Staatl. Museen, Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek (Inv. Nr. Hz 4535) zu (Fig. 18d) vermitteln. Diese soll für den nicht so ganz so dringlichen Kreuzaltar ebenfalls um 1745 von Straub dem Abt vorgelegen haben. Wenn dies wirklich zutreffen sollte, hätte Christian das 'Gnadenbild' vor 1745 und auch schon weit vor seiner Wiederaufstellung bearbeitet gehabt - vorausgesetzt, dass die spätgotische Figur eine Schutzmantelmadonna gewesen ist (s.u.). Ausser einigen kleinen Abweichungen in der Armhaltung des Jesuskindes ist die Beziehung auch in der Herz-Jesu-Thematik zum 1755/56 aufgerichteten Altar (Fig.4) schon erstaunlich. Winfried Aßfalg wird sogar "das

Gefühl nicht los, Christian habe die Skizze Straubs gekannt". Allerdings muss man konstatieren, dass Haltung und Gestaltung des Gnadenbildes, die anbetenden Engel und das Herz-Jesu-Motiv aber auch konventionell anzusehen sind. Andererseits ist es doch irgendwie seltsam, dass Abt Benedikt Mauz, der zusammen (schon seit 1744?) mit seinem von Weingarten her erfahrenen Bruder und zeitweiligen dortigen Prior, Herman Mauz (1700 bis 1761 in Zwiefalten), das ganze Projekt bestimmte, nicht auch die vielleicht eigenhändigen Ideen, Entwürfe, Modelli (vgl. Knoller und Neresheim) und Verträge besser gesammelt und erworben hat. Auch unter den Nachfolgern scheint kein grösseres Dokumentationsinteresse vorhanden gewesen zu sein vor der Aktenbereinigung nach der Säkularisation. Aber Zwiefalten war darin kein Einzelfall. Neresheim, St. Blasien, St. Gallen, Ottobeuren sind da eher die Ausnahme.

Als nächste Frage stellt sich, wie und wann die Verbindungen zu dem Stukkateur und Innendekorateur Johann Michael Feichtmayr hergestellt wurden, nachdem 1746 schon die Galerien und Kreuzarme gewölbt und aussen auch die drei recht plastischen Rocaillekartuschen (Fig.19) von einem Bildhauer "Michael" (aus der Truppe des Salemer



Fig.19: Klosterkirche Zwiefalten von Osten, vollendet um 1746.

Feichtmayer?, der in Säckingen als Polier auftretende Schweizer Maurer und Stukkator Johann Michael Hennenvogel?) angebracht waren, der später ab 1747 in den Betrieb von Johann Michael Feichtmayr übergewechselt sein soll. Letzterer hatte am 13. Juni 1744 einen Vertrag mit der fränkischen Benediktinerabtei Amorbach gemeinsam mit Johann Georg Üblher abgeschlossen. Diese dortige, ab 1742 neu errichtete Klosterkirche ging unmittelbar Zwiefalten voraus, allerdings architektonisch (auch beim Hochaltar) mit grossen Unterschieden. Da die Feichtmayr-Truppe am 18. Mai 1747 in Zwiefalten mit dem Presbyterium und Chor beginnt und am 10. Mai 1747 (für den Riss?) schon eine erste Abschlagszahlung erhält (vgl. Erika Petri, "Johann Michael Feichtmayr - Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Rokoko", Diss. München 1935, gedruckt Mainz 1935, S. 13), dürfte schon 1746 ein (Vor-)Vertragsabschluss stattgefunden haben. In Säckingen erfolgte übrigens am 15. Februar 1752 ein Vertrag vor Fertigstellung des Risses. Bedauerlicherweise haben sich hier wieder keine Entwürfe erhalten, die man sich aber wie die sehr präzise, ausführliche, perspektivische Wettbewerbszeichnung für die St. Anna-Kirche in Augsburg von 1748, jetzt im Besitz der Städt. Kunstsammlungen Augsburg (Inv.Nr. 44730) wohl vorstellen muss.

Die Fresken Spieglers (Presbyterium, Psallierchor, Vierung)

Am 7. Juni 1747 wurde nach Bruder Ottmar Baumann die Vierungskuppel (Fig.5) durch die Maurer fertig, wobei die Namen von Abt, Prior, Subprior und Senior im Schlussstein verewigt wurden. Nach der gleichen eher sekundären Quelle soll Franz Joseph Spiegler vor der Spätherbst-Winter-Kälte das Fresko im Presbyterium (Fig.20) noch zu Ende gebracht haben. Da nach dem 1992 veröffentlichten Exzerpt des "Abteymaterials" Spiegler erst am 23. Oktober des nächsten Jahres, also 1748, 675.- fl ohne Zins erhält, dürfte es in der Hauptsache auch erst in diesem Jahr entstanden sein. Dann dürften auch die Dinkelscherbener Fassmaler des Rahmens erst im Verlaufe des Jahres 1748 von dem Hohentenger Maler Johann Georg Messmer abgelöst worden sein. Dass Spiegler das Presbyteriumsfresko 1747 nur angelegt (vielleicht nur das sonst nicht mehr verwendete 'Gitter', vgl. Hans Dieter Inghoff, Die Münsterkirche in Zwiefalten - Beobachtungen am barocken Gesamtkunstwerk, in: Pantheon 40, München 1982, S. 208) und nicht beendet

haben dürfte, lässt sich auch aus dem vorangegangenen Auftrag im waldburgischen Altheim bei Riedlingen erschliessen, wo die Josef-Anton-Feuchtmayer-Truppe 1747 die Stukkatur lieferte und Spiegler wahrscheinlich erst anschliessend die mit 1747 datierten und mit 1200.- fl bezahlten Malereien sicher innerhalb von höchstens zwei Sommermonaten ausführte. Wenn Michaela Neubert in ihrer Spiegler-Monographie von 2007, S. 293 "mit ziemlicher Sicherheit" davon "(aus)geht", "dass der Maler (Spiegler) im Jahre 1747, also vor der Ausführung seines Zwiefalter Meisterwerkes, in die Lagunenstadt (Venedig) reiste", wäre es für Spiegler zeitlich noch enger geworden. Im übrigen deutet in den Altheimer wie Zwiefalter Fresken nichts auf neue, frische italienische Eindrücke hin. Gemeinsam mit dem etwas grösseren und zeitlich nicht umstrittenen Psallierchorfresko (Fig.21) wäre alles im selben Jahr gut zu bewältigen gewesen. Auch Ralf Scharnagl, (Der



Fig.20: Fr. J. Spiegler, Überreichung des Messgewandes an den Hl. Bonitus, um 1748. Zwiefalten, Klosterkirche, Presbyterium (aus: Neubert, Spiegler 2007, Abb. 248)



Fig.21: Fr. J. Spiegler, Das Wunder im Kloster Magi, um 1748. Zwiefalten, Klosterkirche, Chor (aus: Neubert, Spiegler 2007, Abb. 247)

Wessobrunner Stukkateur Johann Michael II Feichtmayr, S. 44) hat Probleme das Jahr 1747 in Zwiefalten für den Stukkateur zu füllen. Es ist sicher nicht besonders entscheidend, wenn die obengenannte Autorin dem nicht immer zuverlässigen 'Baubericht' folgend die Fresken in den Querschiffarmen (Fig.22a-b) ebenfalls schon 1748 entstanden



Fig.22a: Fr. J. Spiegler, Aufnahme von Stephanus im Himmel, um 1750. Zwiefalten, Klosterkirche, nördl. Querhaus



Fig.22b: Fr. J. Spiegler, Aufnahme von Benedikt im Himmel, um 1750. Zwiefalten, Klosterkirche, südl. Querhaus

sein lässt. Den Schreiber dieser Zeilen bewogen 1992 neben dem Bezahltermin (und "Verding") vom 13. Oktober 1750 eine Entstehung dieser zwei Felder nicht schon 1748 anzunehmen, sondern 1750 auch wegen der günstigeren Abfolge des Gerüsts von Ost nach West, von der Mitte zur Seite, von oben nach unten, und auch um die potentielle Auftragslücke für Spiegler in diesem Jahr zu schliessen. Wenn nach Baumann erst 1749 die Vierung (und die Seitenarme) stukkiert wurden, konnte Spiegler auch nicht gleich im Frühjahr 1749 mit der Vierungskuppel beginnen, die er nach der Signatur 1749 aber noch in diesem Jahr weitgehend vollendete. Im nächsten Jahr 1750 dürfte mit "Außfertigung

[=Vollendung?] der Cupl, der 4 Welt-theile in denen Zwickhel" Spiegler nicht ganz ausgelastet gewesen sein, während die Feichtmayr-Truppe zu dieser Zeit das Langhausmittelschiff stukkierte. Vielleicht konnte man so das von Baumann erwähnte Dankfest am 9. Juni 1750 zur Befreiung vom württembergischen Joch in der Vierung und im Chor provisorisch abhalten. 1751 war Spiegler dann in der Lage das grosse, gegenüber Neresheim und Würzburg nur wenig kleinere Fresko im Langhaus malen. Die vier seitlichen Zwickel und der Auszug des Hochaltares dürften erst 1752 und vor dem im Herbst erfolgten Umzug nach Konstanz fertiggestellt gewesen sein.

Das 'Vorzeichen' und die Fassade

Daneben ist auch die Geschichte des "Vorzeichens" zu erzählen: Ob das zu kurze Langhaus, das Fehlen einer repräsentativen Reichsabtei-Kirchenfassade, die durch eine Integration in den westlichen Klostertrakt ursprünglich "blind", fast unscheinbare, primäre, schon vorhandene Lösung des Eingangs (zumal in einer angeblichen Wallfahrtskirche) zu Fall brachten, ist nicht ganz klar. Zeitgleich mit den Sondierungsversuchen (1748 nach Franz Quarthal, in: Zwiefalten 1989, S. 422) zur Ablösung des württembergischen Vogteirechtes änderte Abt Benedikt die Vorhallenplanung. Der Fischer-"Rieß zu dem Portal" von 1745 soll angeblich nur der alten, "blinden" Vorhalle gegolten haben. Ein weiterer, nun geänderter Entwurf soll angeblich aus dem Jahre 1749 und von den Gebrüdern Schneider stammen. Nach dem Chronisten Baumann wurden die entsprechenden Teile des Klosterflügels 1749 abgerissen und 1750 die Fundamente des heutigen 'Vorzeichens' gelegt und die neuen Mauern hochgezogen, wobei Reinhold Halder keinen Anteil des wenigstens November 1750 in Zwiefalten weilenden Fischer vermutet. Für die 1752/53 vollendete Fassade (Fig.23) nimmt Gabriele Dischinger, in: Fischer II 1997, S. 26 wegen der "plastischen Qualität" Joseph Christian als "Plan(er)", ja sogar als "Leit(er) des Vorhausbaus" an, der wohl alle bildhauerischen Arbeiten (1751: Gesimse und Säulen; 1752: Widmungskartusche; 1753: die beiden Hauptpatrone und die beiden Stifter, die Mutter Gottes; 1754: Benedikt) lieferte aber kaum den Entwurf für diese Fassade. Es gäbe für Christian auch nichts Vergleichbares (vgl. oben Mehrerau) mit dieser Mischung von barockem guarineskem Schwingen und antikisierender Tempelfront.



Fig.23: Westfassade der Klosterkirche Zwiefalten

Karl Schömig in dem Kirchenführer "Münster Zwiefalten", München 1988, S. 38 nennt wenig überzeugend 'SS. Vincenzo e Anastasio a Trevi' in Rom als mögliches Vorbild. Christian hatte logischerweise Zugang zu den Modellen und Rissen. Die etwas besser schauseitig, perspektivisch verdrehte Wiedergabe der um 1749 konzipierten Westfassade in dem Relief des Abtsstuhles sollte nicht wie von Gabriele Dischinger in Richtung einer Entwurfstätigkeit Christians ("die Künstlerpersönlichkeit in Zwiefalten") überbewertet werden.

Innenausbau des 'Vorzeichens'

Ab 1753 wandte man sich wiederum nach Baumann dem Innenausbau zu: zuerst das Gewölbe über der späteren Orgel, dann 1754 das unter der Orgel, das wohl mit den gekuppelten toskanischen Säulen auf Podesten als Überleitung zum Schiff, aber ansonsten über einem biederem, zweijochigen, dreischiffigen, querrrechteckigen Raum als sich durchdringende Tonnen aufliegt. Erst 1758 wurde dieses Gewölbe von der Feichtmayr-Truppe stukkiert. Wenn Spiegler noch gelebt hätte und arbeitsfähig gewesen wäre, hätte man ihm wohl die Freskoausmalung übertragen; so aber fertigte der möglicherweise von Marchthal empfohlene Franz Sigrist sicher erst nach dem Tode des von der auch zur oberschwäbischen Benediktinerkongregation gehörigen Reichsabtei Isny gekommenen und nach dem Tode Wegscheiders in Riedlingen ansässig gewordenen Johann Michael Holzhay Anfang 1763 im Verlaufe dieses Jahres die drei Felder dieses "Propilaeums".

Die Gitter und das Gnadenbild

Bei Baumann finden sich zwei verschiedene Daten der Aufstellung des eisernen Gitters zum Langhaus (Fig.24): 1754 (provisorisch?) und 1760 ähnlich dem Chorgitter (Fig.11) (1751: Holzprovisorium; 1757 Vollendung mit Einfügung der illusionistischen Füllungen; das Vorbild in Weingarten wurde 1730 nach einem Entwurf des Abtbruders Hermann Mauz gefertigt, der auch hier für die Vorlage verantwortlich gemacht werden kann). Am 18. Oktober 1752 holte man das durch keine Wunder bekannt gewordene 'Gnadenbild' nach 12 Jahren, 5 Monaten und 10 Tagen von der Pfarrkirche wieder in die Klosterkirche und stellte es auf einen provisorischen Kreuz-Altar am Ende der Vierung und am Beginn des Chores auf. 1756 ist der endgültige Altar aufgemacht worden. Das Gnadenbild (Fig.4) erhielt noch einen feuervergoldeten "Schein", nachdem es zuvor von Christian überarbeitet worden war: am ehesten der Wolkensockel und angeblich die schon vor 1745 (?) entfernten Hilfesuchenden unter dem Schutzmantel Marias. Dass man in einem Kloster, das sich so sehr dem Schutze Mariens verbunden fühlte, eine altehrwürdige und vielleicht sogar irgendwann einmal Wunder bewirkt habende gotische Schutzmantelmadonna auch aus Gründen des Geschmacks, aber auch der Ähnlichkeit mit anderen berühmteren Himmelsköniginnen so zurecht getrimmt hat, ist/wäre doch sehr

erstaunlich.

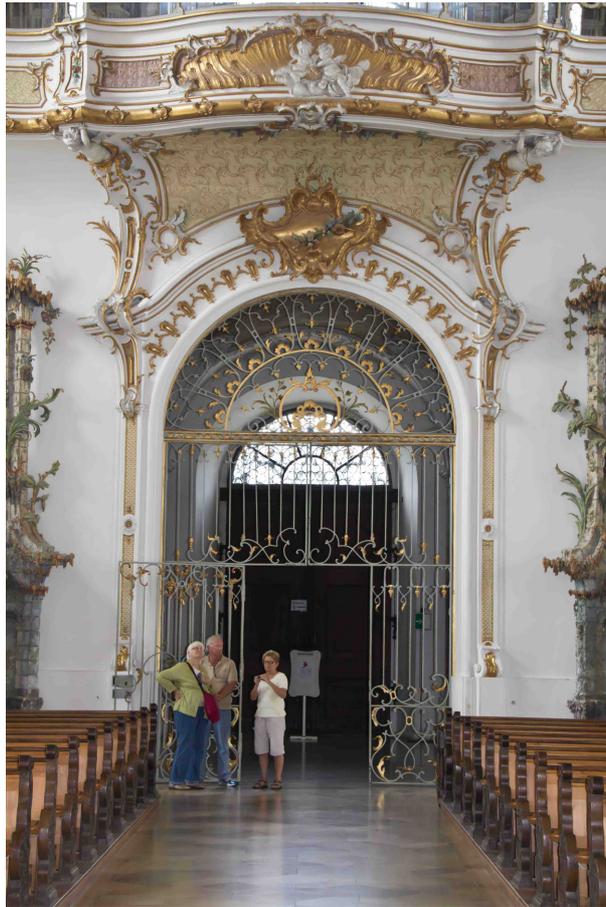


Fig.24: Blick nach Westen zum Eingangsgitter und zur Orgelemporenbrüstung (J. M. Feichtmayr-Werkstatt, eher nach 1760)

Weitere Baunachrichten und der Hochaltar

Um den kommenden "Attribuzzlerei"-Datierungs-Deutungs-Problemen etwas besser begegnen zu können, müssen noch weitere 'unterbauliche' Fakten aufgezählt werden, wie z.B. die Abfolge des Chors, der Seitenkapellen, der Emporen und der Orgelbühne. Am 31. 10. 1752 konnte das aufgestellte, neue Chorgestühl benützt werden. Ob die (später?) vergoldeten Schnitzreliefs der Rückwände schon eingesetzt waren, ist unbekannt. Im gleichen Jahr ist auch der Hochaltar mit "Schleifen und Fassen" beendet worden. Den Auszug dürfte - wie gesagt - Spiegler noch vor seinem Umzug im September 1752 nach Konstanz gemalt haben. Über Winter 1752/53 fertigte er schon in Konstanz das wohl horizontal gemalte, riesige, fast 8 m lange oder hohe Hochaltargemälde (Fig.25), das von

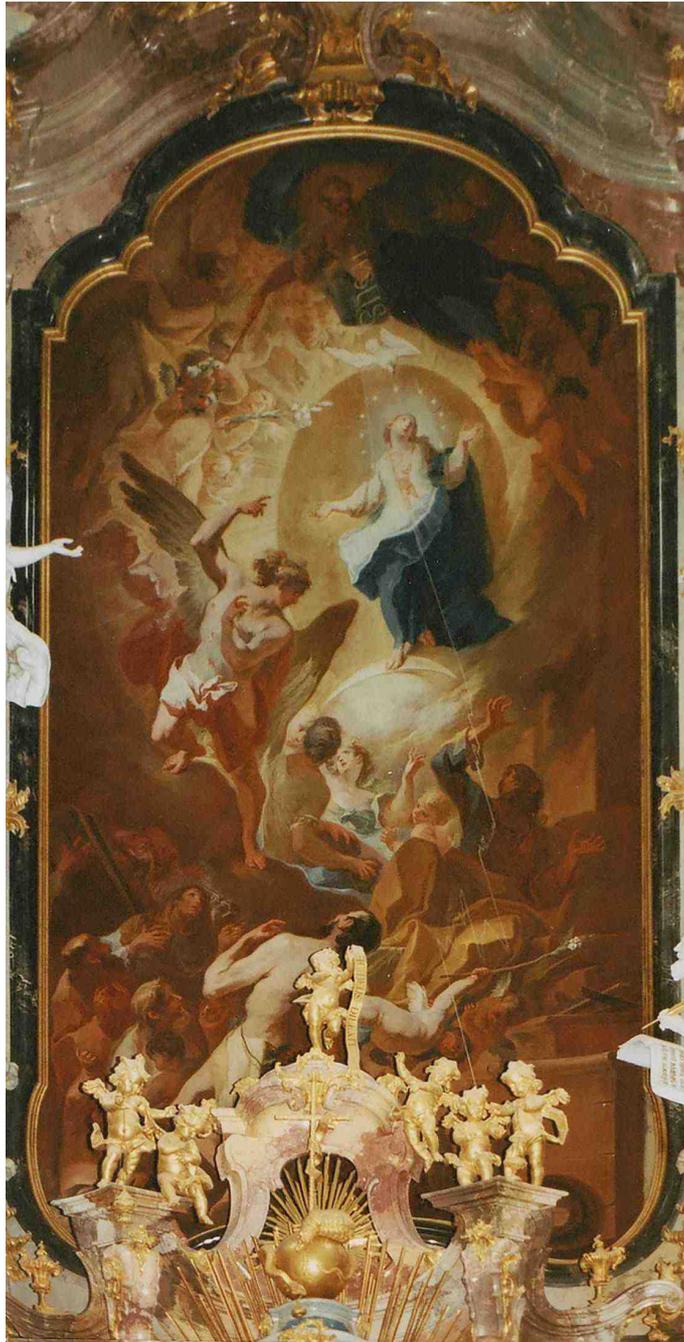


Fig.25: Fr. J. Spiegler, Ratschluss der Erlösung, um 1752/53.
Zwiefalten, Klosterkirche, Hochaltargemälde

vier Personen vom neuen Wohnort abgeholt werden musste und ein über mehrere Monate dienendes Provisorium ersetzte. 1753 wurde das Langhaus gepflastert. Die beiden szenisch vorgestellten bzw. gehängten Stuckfiguren des Engels und des Evangelisten Matthäus waren sicher 1753 noch nicht vorhanden, da auch Baumann nur die beiden 1754 auf die 'Opfergänge' gestellten Holzfiguren des 'Alten und Neuen Testaments' von Johann Joseph Christian erwähnt. Von der Gabler-Chororgel schreibt er 1755 als schon vollendet, während Placidus Scharl bei seinem Aufenthalt erst im September 1757 sie als

soeben funktionsfähig, aber kritisch sieht. Am 1. Januar 1755 ist in Rom die Bruderschaft der 'Verkündigung Mariä' mit der des 'Herzens-Jesu' verbunden worden, sodass passend im Jahre 1756 der Herz-Jesu-Altar aufgerichtet und auf ihm das schon hinlänglich genannte Gnadenbild aufgestellt werden konnte. Mit dem Chorgitter 1756/57 war der Chor bis zu Vierung weitgehend, aber erst 1758 völlig fertiggestellt. Was die letzten Arbeiten (Vergoldung der Reliefs?, Fassmalerei?) waren, ist leider nicht bekannt. An anderer Stelle heisst es um 1760 also zu Recht, dass die Klosterkirche "necdum vero ornatu perfecta conspicitur", also in der "Zierlichkeit" noch unvollendet aussieht. Mit einem 1762 von Johann Georg Messmer von Hohentengen gemalten (oder gefassten?) "Herz-Jesu-Bruderschaftsaltar" (s.o.) bricht Baumanns 'Baubericht' plötzlich ab.

Die Fresken über der Orgel, den Emporen und in den Kapellen

Noch unter Benedikt Mauz erfolgte 1764 die Ausmalung der Decke über der Westorgel durch Andreas Meinrad von Ow und anschliessend der aber erst 1766 unter dem Nachfolger Nicolaus II Schmidler beendeten Felder über den Emporen und in den Seitenkapellen. Nach Reinhold Halder (in: Fischer II, 1997, S. 306) wurde auch erst 1765 der Boden dieser Kapellen gepflastert, sodass anlässlich der Benediktion des neuen Abtes Nicolaus II durch den Konstanzer Fürstbischof und Kardinal Franz Konrad von Rodt schon einen manierlichen, aber auch noch nicht ganz vollendeten Eindruck bei der gleichzeitig erfolgten Kirchweihe machte. Die beiden grossen und die kleineren Seitenaltäre, die Kapellenaltäre, die Kanzelgruppe, die Hochaltarszenerie waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorhanden oder erst im Entstehen. Als letzteres grösseres Unternehmen vor der klassizistischen Ausgestaltung des Coemeterium-Anbaus entstand von März 1772 bis 1777 die grosse Westorgel durch Joseph Martin Hayingen wahrscheinlich mit grosser Unterstützung durch den Subprior und Klosterkomponisten Ernest Weinrauch.

Die Magnuskapelle von Gossenzugen in einer Beschreibung aus dem Jahre 1760

Die Probleme der richtigen oder besseren zeitlichen, personellen-autorenmässigen Einschätzung des Zwiefalter Ensembles zeigt sich auch in der nahen Magnus-Kapelle von Gossenzugen (Fig.26). In der schon genannten und 1992 abgebildeten und wohl noch vor

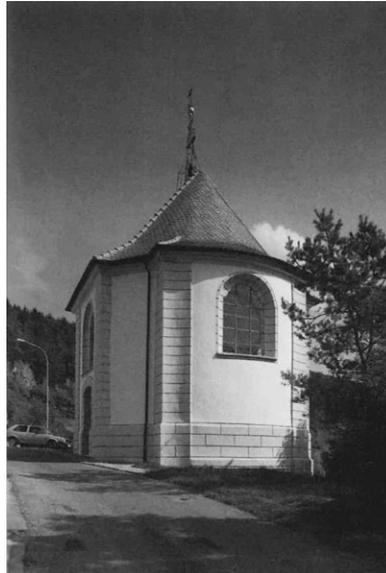


Fig.26: Magnus-Kapelle in Gossenzugen bei Zwiefalten von Westen (aus: Ausst. Kat. JohannMichael Fischer, Bd. 1, 1997, Abb. S.97)

dem 7. Februar 1760 abgefassten Beschreibung der Zwiefalter Kapellen (vgl. HStAS. B 551, Hs 14a, fol. 16) heisst es: "Goßenzugen // Sacellum S(ancti) Magni Abbatis // Surrexit primum Anno D(omi)ni 1749 in honorem Sancti et /Thaumaturgi Abbatis Magni Suevorum Apostoli, ex oblatio- / nibus Fidelium, quibus S(anctae) Reliquiae de Pedo S. Magni contra infecta / salutare fuerunt, adstipulante, et plurimum promovente / Rev(eren))d(issi)mo D(omino) D(omino) Imp(erialis) Mon(aste)rii n(ost)ri Zwif(a)l(tensis) Abbate Benedicto, qui / ipse anno praedicto, ipso die Festo S. Magni Abb(atis) 6.to Septemb(ris) / primum ejusdem Sacelli lapidem posuit, primamque in eodem (sacello) / supra Aram portabilem Missam celebravit, et mox 12. Septemb(ris) / alteram; cum antehac a Saeculis nullum in eo vico aut Sa- / cellum esset, aut unquam Sacrum celebraretur // Fornicem, Aramque spectabilis artificii pictura gratis / exornavit celeberrimus Pictor D.(ominus) Franc:(iscus) Joseph Spiegler: / opus vero gypsatum pio pariter in Sanctum ductus affectu / confecit insignis artifex ac plastes D(ominus). Joann. Michael / Feuchtmayer Civis Augustanus. // Sacellu(m), quod Consecrationem adhuc exspectat, sicut / oblationibus erectum est, ita iisdem conservatur: quippe / quod alium foundationem non habet" - oder übersetzt: 'Gossenzugen. Kapelle des Hl. Abtes Magnus. Sie ist zum ersten Mal im Jahre des Herrn

1749 zu Ehren des Heiligen und Wunder tätigen Abtes Magnus, Apostel der Schwaben, aus Spenden von Gläubigen errichtet worden, denen die heiligen Reliquien vom Stabe des Hl. Magnus gegen Infektionen heilbringend gewesen sind, unter dem Versprechen und der grössten Förderung des Ehrwürdigsten Herrn Herrn Abtes Benedikt unseres Reichsklosters Zwiefalten, der selbst im besagten Jahre gerade am Festtag des heiligen Abtes Magnus den 6. September den ersten Stein derselben Kapelle gelegt hat, und in derselben auf einem Tragaltar die Messe gefeiert hat; und bald am 12. September eine weitere; weil seit Jahrhunderten in diesem Dorf keine Kapelle war oder irgendeine heilige Handlung gefeiert wurde. // Die Decke und den Altar von einer ansehnlichen Künstlichkeit hat der sehr berühmte Maler Herr Franz Joseph Spiegler mit einem Gemälde umsonst ausgeschmückt. Die Gipsarbeit aber hat aus einer ähnlichen Zuneigung zu dem Heiligen geleitet der ausgezeichnete Künstler (Kunsthandwerker) und Stuckbildner Herr Johann Michael Feuchtmayer, Bürger von Augsburg, gefertigt. // Die Kapelle, die bis jetzt auf eine Weihe wartet [erst 1781; Glocke 1768], wird so wie sie von Spenden errichtet worden ist, so auch von denselben Spenden unterhalten; da sie ja überhaupt keine andere Stiftung besitzt'.

Der wichtige zweite Abschnitt liesse sich theoretisch auch so lesen, dass 'Spiegler die Decke (Fig.27) und den Altar (Fig.28) mit (je) einem Gemälde von einer ansehnlichen Kunstfertigkeit geschmückt hat'. Auch nicht ganz klar wird, ob mit 'Gipsarbeit' neben den Pilastern, Kapitellen, den agraffenartigen Kartuschen der Altar, die Altarmodellierung einschliesslich des Drachen und vor allem des Hl. Magnus gemeint sind. Ein Joseph Christian oder ein Johann Michael Fischer tauchen als Stifter gar nicht auf. Auf alle Fälle besitzt das quasi frei modellierte Altarretabel einen völlig anderen, manchmal naiven, improvisatorischen, ja partiell dilettantischen Charakter gegenüber den teilschablonierten oder gegossenen Kapitellen. Auch die Stuckkartuschen wirken gehilfenmässig. Der teilweise geglättete und gefasste 'Hl. Magnus' und auch die konventionelle, stilistisch wenig passende Stuckmarmor-Mensa heben sich von dem Unregelmässigen, Verwittertem des wohl teilweise gemauerten, (holz-)über- und freistukkierten und farbig bemalten Retabels ab. Das halbrund geschlossene, sehr schmale, dem Torbogen angepasste Ölgemälde einer Marienvision in einer Wildnis mit Pilgern ist wohl auf einem Unter-Hintergrundholzrahmen in diese 'Ruinen-Architektur' eingelassen.



Fig.27: Fr. J. Spiegler, Der Nothelfer Magnus, um 1755. Gossenzugen, Kapelle, St. Magnus



Fig.28: J. M. Feichtmayr u. Fr. J. Spiegler, Magnus-Grottenaltar, um 1755/56. Gossenzugen, Kapelle, St. Magnus

Die Idee zu diesem Grottenaltar

Für ein solches 'natürliches' Gebilde muss es einen Entwurf auf alle Fälle vor 1756 gegeben haben. Die Idee könnte vom Abt Benedikt selbst ausgegangen sein. Von Spiegler kennen wir in dieser integrierenden Art nur den Hochaltarauszug und die vier Zwickelbilder unter dem grossen Langhausfresko, beides aus dem Jahre 1752 und in engster Kooperation mit Feichtmayr. Von Christian findet sich z.B. in der 'Flucht nach Ägypten' (Fig.29a), in der 'Anbetung der Hirten' (Fig.29b) in den vergoldeten Dorsalreliefs



Fig.29a: J. J. Christian, Flucht nach Ägypten, um 1750. Zwiefalten, Chorgestühl



Fig.29b: J. J. Christian, Anbetung der Hirten, um 1750. Zwiefalten, Chorgestühl

des Zwiefalter Chorgestühls (wohl ebenfalls um 1752) schon ähnliches, man vergleiche den Bogen und das Grottenwerk. Diese Reliefs wirken - wie schon früher bemerkt (z.B. "Barock in Baden-Württemberg", Bd. 1, Bruchsal 1981, S. 158/59, B 3) - relativ unstimmig zusammengestückt aus manieristischen 'Überschaulandschaften' und Zentralperspektive-Übungen. Auch der Figurenapparat ist Stichen entnommen. Die Reliefs von Christian sind zumeist keine eigene Erfindung oder aus der Vorstellung entstanden. Christian wird bislang aber doch ziemlich einhellig die nicht einmal halblebensgrosse Magnus-Figur zugewiesen. Es wäre damit eine der ersten Stuckfiguren des Holz- und Steinbildhauers. Von Johann Michael Feichtmayr ist allerdings ausserhalb des Zwiefalten- (und Ottobeuren-) Komplexes (s.u.) auch nichts ähnliches bekannt, obwohl er die seit

Renaissance und vor allem Manierismus immer wieder auftauchenden Grotten-Motive (vgl. z.B. Magdalenenklause, München um 1730, oder die Bayreuther Eremitage) aber auch die Entwürfe François Cuvilliés und Johann Esaias Nilsons sicher am besten kannte und in den Elementendarstellungen im Münster im Jahre 1750 Tropfsteinartiges sparsam einsetzte. Ralf Scharnagl, in: "Der Wessobrunner Stukkateur Johann Michael II Feichtmayr", Münster 1993, S. 47, schätzt diesen Altar "in seiner Art für Johann Michael II Feichtmayr wohl einmalig (ein). Er ... hat hier ein Stück Volkskunst geschaffen". Auf S. 45 meint Scharnagl, dass Feichtmayr in Gossenzugen auch in der Stuckdekoration durch die grössere Freiheit schon Entwicklungen (Zurücknahme, klarere und ruhigere Linie?) andeutet, "die er erst wesentlich später umsetzt", was man auch für eine spätere Datierung also nach 1749/50 ins Feld führen könnte. Der Autor dieser Zeilen überlegte - ausgehend von der beinahe capricciohaften Verwendung in den Dorsalreliefs - bei dieser plastisch-bildhaften Inszenierung zeitweise sogar daran, Christian einen potentiellen Anteil über die Magnus-Figur (Fig.30) hinaus zuweisen zu können. Aber eine solche

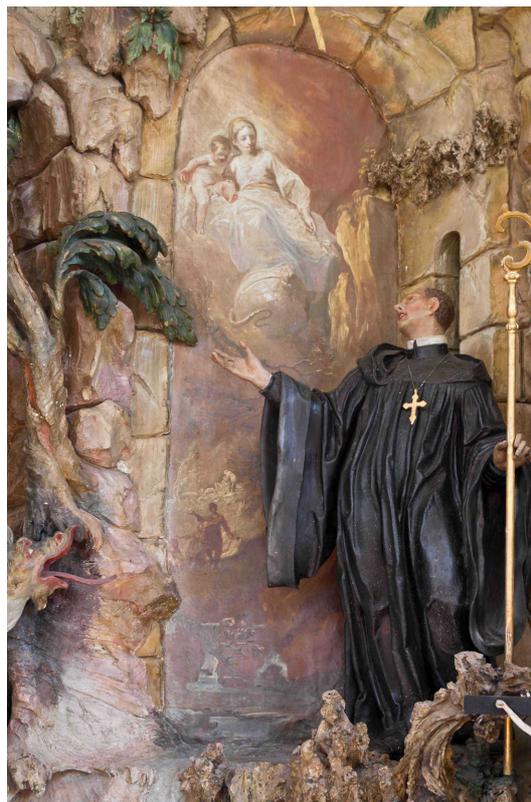


Fig.30: J. M. Feichtmayr, Hl. Magnus, um 1756.
Gossenzugen, Kapelle, St. Magnus

phantasievoll-erzählerisch-spielerische Richtung dürfte doch eher in Richtung Feichtmayr und seiner Truppe gehen. Der geringe physiognomische Ausdruck des 'Magnus' macht selbst hier Christian ziemlich unwahrscheinlich. Vor einer Feichtmayr-Christian-Aporie hilft

vielleicht eine rekonstruierende Rückkehr zum zeitlichen Szenario etwas weiter. Warum gerade 1748/49 zum Zeitpunkt der intensivsten Ausstattungskampagne in Zwiefalten Abt Benedikt diesen kleinen Bau in dem klosternahen Handwerkerdorf unternahm, ist eigentlich ein Rätsel (Weiterbeschäftigung der Maurer, o.ä.?). Als Entwerfer der interessanten Rokoko-Architektur wird in der Literatur immer Johann Michael Fischer genannt, der ja - wie schon erwähnt - 1749 in Zwiefalten weilte. Wenn der Abt im September 1749 den "primum ... lapidem", den Grundstein, (verspätet?) legte und gleichzeitig schon an diesem Tag und knapp eine Woche später an einem Tragaltar das Messopfer (unter offenem Himmel?) feierte, ergeben sich schon wieder Probleme. Günter Kolb meinte in: Zwiefalten 1989, S. 380, dass am 6. September die Stiftungsurkunde für diesen "gleichrangig neben der großartigen Klosterkirche" anzusehenden Bau ausgestellt worden wäre, dass der Bau 1749 schon unter Dach und Fach gewesen wäre und Spiegler sein Deckenfresko mit 1749 bezeichnet hätte.

Das Gossenzuger Deckenbild

Michaela Neubert glaubte in ihrer Spiegler-Monographie von 2007, S. 540 unter einem Sack noch Signaturreste "F.J. ..." aber ohne erkennbare Jahreszahl ausmachen zu können und blieb so bei ihrer Datierung: "wohl um 1749". Wenn man das zeitgleiche grosse Zwiefalter Vierungskuppelfresko betrachtet, kommen doch einige stilistische Zweifel: eine andere kühlere Farbigkeit, dazu eine ganz andere bukolische, bislang unspieglerische Motivik. Ausserdem ist kaum anzunehmen, dass Spiegler nach dem vielleicht nicht ganz vollendeten Vierungsbild noch im Herbst 1749 dieses sicher in 2 Wochen (ca. acht Tagwerke) zu bewältigende Fresko eingeschoben hat. Eine Entstehung im weniger 'dichten' Jahr 1750 wäre besser vorstellbar. Eine weitere Alternative wäre das Jahr 1752 bis zum Umzug nach Konstanz. Ins Jahr 1751/52 gehören noch die 1752 datierten und signierten (nur der 'Josefs-Tod'), aber von Michaela Neubert unbegreiflicherweise Spiegler abgeschriebenen Seitenaltarblätter in der Pfarrkirche von Salmendingen.



Fig.31a: Fr. J. Spiegler, Tod Josephs, bez. u. dat. 1752. Salmendingen, Pfk., linker Seitenaltar



Fig.31b: Fr. J. Spiegler, Sebastianspflege, 1752. Salmendingen, Pfk., rechter Seitenaltar

Ein 'neuer Spiegler'

Ein weiteres, aber früheres, von Michaela Neubert übersehenes, bislang nicht erkanntes Spiegler-Gemälde (Fig.32), die wohl aus der Totenkapelle des alten Münsters stammende und vor einigen Jahrzehnten an der beichtstuhllosen Rückwand einer Langhauskapelle befindliche 'Beweinung Christi durch Maria, Maria Magdalena und Johannes', um 1730/35 hängt jetzt im nördlichen Nebenraum der Vorhalle von Zwiefalten. Die dazugehörige, von ihr in die 40er Jahre datierte Skizze (S. 562, ÖS 33) befindet sich in St. Paul, Lavanttal.

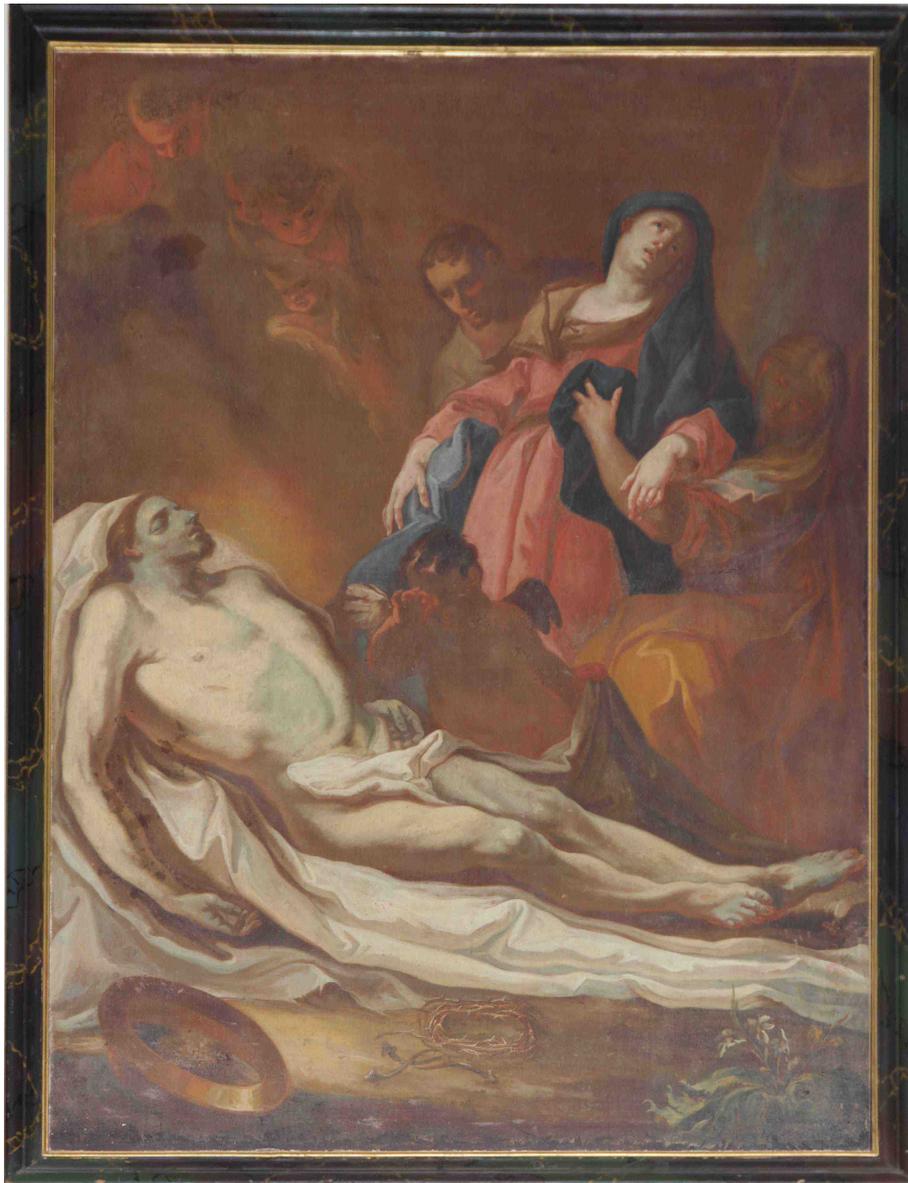


Fig.32: Fr. J. Spiegler, Beweinung Christi, um 1735. Zwiefalten, Klosterkirche, nördl. Nebenraum der Vorhalle

Feichtmayr und Spiegler in Säckingen seit 1752

Wenn Feichtmayr am 15. Februar 1752 einen Vertrag wegen der Stukkierung des Langhauses mit dem Damenstift Säckingen abgeschlossen hat, müsste auch um die gleiche Zeit die nur briefliche Abmachung mit Spiegler getroffen worden sein. Da nun Spiegler am 18. Oktober 1752 schon 1000.- fl. (einschliesslich der Entwürfe?) erhalten hatte, dürfte er auch nach dem Lohn für den 'Aufleger' im Jahre 1752 schon einiges

zustande gebracht haben, zumindest eine Aufteilung für die 'terrestrischen' Architekturen. Bis zum 14. November 1753 bei der zweiten Abschlagszahlung von wiederum 1000.- fl. müssten das grosse Mittelschiff fresko, die Apostel und die Ursus-Gerichtsszene am Chorbogen beendet gewesen sein. Während wahrscheinlich auch das Fresko über der Orgel noch 1753 fertiggestellt wurde, ist das mit 1754 datierte Fresko am Eingang unter der Orgelempore erst in diesem Jahr entstanden. Michaela Neubert datiert die Fridolins-Szenen der Seitenschiffe ebenfalls in den Zeitraum 1752/53. Diese dürften aber erst nach 1755 oder sogar nach Spieglers Tod im April 1757 von Anton Morath teilweise nach Spiegler-Entwürfen ausgeführt worden sein. Diese Gemälde und vor allem die erhaltene Skizze für die 'Flossfahrt des Fridolin' (Fig.33) kommen stilistisch den Gossenzuger



Fig.33: Fr. J. Spiegler, Flossfahrt des Hl. Fridolin, um 1754. Meran, Städt. Museum (Foto:Foto Hütter, Tettngang)

Bildern sehr nahe. 1754, vielleicht auch noch bis 1755 war Spiegler im Presbyterium und Chor der Säckinger Stiftskirche tätig.

Die Signatur des Altarbildes von Gossenzugen und eine mögliche Beteiligung Christians

Ein weiteres Argument für eine möglichst späte Datierung von Gossenzugen ist die schon 1992 abgebildete Signatur (Fig.34) des wohl zeitgleich mit dem kreisrunden Fresko entstandenen schmalen Altarblattes, die eigentlich nur als "1756" und nicht "1750" gelesen werden kann. Dies könnte auch bedeuten, dass Spiegler (und Feichtmayr) 1756 noch einmal nach Zwiefalten bzw. Gossenzugen gekommen ist, um vielleicht nach



Fig.34: Fr. J. Spiegler, Wallfahrt zum Nothelfer Magnus (Detail mit Signatur), bez. u. dat. 1756. Gossenzugen, Kapelle, St. Magnus

Fertigstellung der Wölbungen des 'Vorzeichens' im Jahre 1754 die Freskenflächen in Augenschein zu nehmen. Inwieweit der Gesundheitszustand des zumindest in seinem letzten Lebensjahr 1757 von seinem Schwiegersohn, dem Radolfzeller Arzt Kolb, behandelten Spiegler dies zuließ, sei dahingestellt. Auch ein Ex-Voto für den 'Hl. Magnus' konnte ihm letztlich keine körperliche Hilfe mehr bringen. Das bislang als letztes Werk des jetzigen Konstanzer Beisassen angesehene und datierte Altarbild im Oratorium der Säckinger Stiftskirche stammt aus dem Jahre 1755, vgl. Michaela Neubert, 2007, S. 542.

Wann genau Joseph Christian seinen bis 1767 dauernden Aufenthalt in Ottobeuren antrat, ist leider nicht bekannt. Es müsste aber gegen Ende des Jahres 1755 gewesen sein. Auch von daher ist eine Beteiligung Christians in Gossenzugen unwahrscheinlich. Grotten-Karst-Motive finden sich jedoch auch wieder in einigen Dorsal-Reliefs von Ottobeuren, z.B. 'Wasserwunder Benedikts', 'Götzenbildzerstörung durch Benedikt', 'Himmelfahrt des Elias' und v.a. in den (fälschlich s.u.) Feichtmayr zugeschriebenen Stuckreliefs über den Beichtstühlen der Querarme. Wenn man die für 200 fl. von Christian entworfenen (?) und figürlich wie ornamental durch Schnitzereien verzierten und von Joseph Buck geschreinerten Seitenaltäre im Zwiefaltischen Wilsingen von 1752 (Teil IV, Ottobeuren, Fig.22a-b) betrachtet, kann man nur feststellen: ein langweiliger, phantasieloser, symmetrischer Abklatsch von Feichtmayr.

Nach einigem Hin und Her lässt sich festhalten, dass vor 1760 oder spätestens ab 1756 im Zwiefalter 'Milieu' (vgl. Upflamör, Friedhofskapelle St. Blasius, der Altar soll eine neobarocke Schöpfung sein, der Putto und die gemalten Köpfe von Hilfesuchenden dürften aber schon um 1767 entstanden sein, vgl. Teil IV, Ottobeuren, Fig.7a; oder Grottennische, Riedlingen, ehem. Spitalrefektorium. Um 1770, vgl. Fig. 36; und das vom Stukkator Bernhard Heinz aus Bonndorf 1761 gefertigte 'Grottenwerk' der abgebrochenen

Magdalenenkapelle von Kloster Rheinau in Zusammenarbeit mit dem Konstanzer Bildhauer Johann Reindl und dem Spiegler- Mitarbeiter und späteren Schwiegersohn, Johann Konrad Wengner, der 1763 die Landschaften an den Wänden malte, vgl. Fig. 36b) solche grottenähnlichen Inszenierungen mit Malerei, Relief, Vollplastik und Architektur möglich waren, wobei der Impuls und die Vorstellung weniger von Spiegler als von Christian (aber sicher nicht in Gossenzügen), Feichtmayr und Abt Benedikt ausgegangen sein dürften.

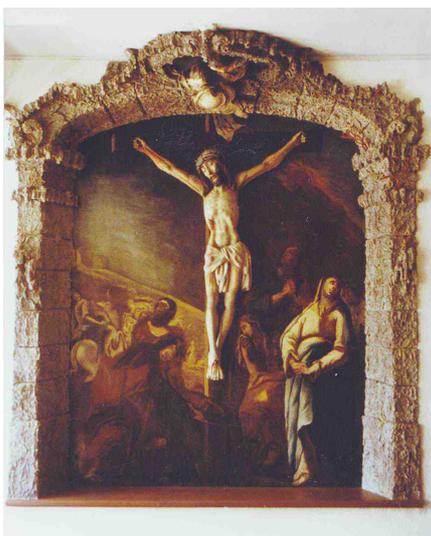


Fig. 35a: Unbekannt (Spiegler-Christian-umkreis), Kreuzigung. Riedlingen, Museum (ehem. Kapuzinerkloster), Nischengrottenaltar



Fig. 35b: Grottenwerk der Magdalenenkapelle in Kloster Rheinau, um 1761-63 (nicht erhalten)

Nach Ende des 'Bauberichtes 1762: Seitenaltäre, Kapellenaltäre und Kanzel-Ezechiel-Gebilde

Aus teilweise ähnlichen Überlegungen heraus, wurden vor 1992 die im wahrsten Sinne des Wortes Aufsehen erregenden Inszenierungen am Hochaltar, der Kanzel und ihres Pendants immer zwischen 1752 und 1756 datiert. Baumanns 'Baubericht' bis 1762 hätte zumindest die Kanzel, die Seitenaltäre sicher erwähnt, wenn sie bis dahin vollendet gewesen wären. Auch aus der schon erwähnten 'Beschreibung' von 1760 und dem aufgezeigten Baufortschritt muss der Verfasser dieser Zeilen nochmals konstatieren, dass die Ausstattung diesseits des Chorgitters erst ab 1763 bis 1766 und über den Abtswechsel 1765 mit den fehlenden Fresken eingesetzt hat. Da Christian, Feichtmayr (und Hörmann) spätestens ab 1767 wieder von Ottobeuren frei waren, dürften erst ab diesem, auch von

Reinhold Halder 1997 schon geteilten Zeitpunkt die noch älteren Plänen Feichtmayrs - wie von Ulrich Knapp vorgestellt - folgenden Seitenaltäre des Querhauses, die Nebenaltäre, die Kanzel-Ezechiel-Architekturen (wohl auch nach Entwürfen des 1767-1770 auch in Vierzehnheiligen mit Altären befassten Feichtmayr) ausgeführt worden sein. Die "Konzept"-Notizen von Abt Benedikt Mauz reichen nur bis zu den Kapellen- bzw. Emporenfresken (1766). Vom Nachfolger Schmidler haben sich keine seiner sicher vorhandenen 'Gedankhen' schriftlich erhalten. Aber er dürfte vielleicht in Weiterführung von Unterredungen mit seinem Vorgänger und mit Feichtmayr (und Christian) der eigentliche 'spiritus rector' der restlichen Zwiefalter Ausstattung gewesen sein. Auch die Tafelgemälde der Kirche abgesehen vom Hochaltarblatt gehören alle in die Zeit nach 1767. Die grossen Seitenaltarblätter vom württembergischen Giosue Scotti bzw. konstanziischen Franz Ludwig Herrmann sollen aus dem Jahre 1767 stammen wie auch die Vorsatzbilder in den Seitenkapellen von Bernhard Neher. Die drei Guibal-Gemälde sind - etwas versteckt - mit 1769 datiert. In den ähnlichen Zeitraum dürften die restlichen von württembergischen Malern stammenden Gemälde der Kapellenaltäre zu setzen sein. Die in die schwungvoll-plastischen Rahmen der Kapellenrückwände eingelassenen Christus-Szenen malte Franz Ludwig Herrmann zwischen 1770 und 1772. Da der Kapellenboden - wie schon gesagt - 1765 gepflastert wurde, sind die Altäre und die mit den genannten Rückwandrahmen verbundenen sänftenartigen Beichtstühle sicher erst danach aufgestellt worden. Es ist bislang nicht bekannt, wer oder welche Werkstatt die beträchtlichen Schreinerarbeiten (Joseph Buck?) und Schnitzereien (Christian und Sohn?) zwischen ca. 1765 und 1770 ausführte. Christian lebte nach seiner Rückkehr von Ottobeuren seit 1768 nachweislich und bezeichnenderweise im Zwiefalter Hof (W. Aßfalg) und arbeitete auch noch bis 1773 in Zwiefalten neben und vor seinen Aufträgen in Unlingen (1772/73) und in der Stiftskirche Buchau (1774-76). Die Stuckfiguren vom Hochaltar (um 1767), der 'Ezechiel' und die Kanzel (wohl um 1768/70), die Seitenaltäre (ab 1765/67), die Kapellenaltäre (1769-1773; die Figuren stellen zu den Heiligen passend wohl die acht Tugenden dar: Aurelius u. 'temperantia', Joseph und 'charitas', 14-Nothelfer und 'patientia', Mauritius und 'fortitudo', Agnes und 'fides', Anna und 'spes', Petrus und 'iustitia'?, Ursula und 'prudentia') sowie die in den genutzten Teilen geschnitzten (somit sicher ein Anteil der zumindest seit 1773 auch über eigene Stukkatoren verfügenden Werkstatt von Christian Vater und Sohn) und stukkiierten Beichtstühle an der Westwand (ab 1772) müssten alle in einem recht engen Zeitfenster zwischen 1767 und 1773 entstanden sein. Die integralen Malereien des Kanzelkorpus mit der Gossenzugen

ähnlichen Ruinen-Grotten-Arkadenreihe hinter dem 'Totenfeld' stammt sicher von einem Maler des von Ow-Umkreises (Bernhard Neher?) und ebenfalls aus der Zeit nach 1767.

Ezechiel

Auch wenn der Autor jetzt sich sicher ist, die Einzelplastiken weitgehend Christian geben zu können, erstaunt doch deren unterschiedliche Qualität. Die beste und wohl am meisten inspirierte Figur ist zweifelsohne der 'Ezechiel' (Fig.36) mit seinen auffälligen



Fig.36: J. J. Christian, Ezechiel, um 1767. Zwiefalten, Klosterkirche, Ezechielgebilde (Detail)

Unterarmschwellungen. Weder vorher noch nachher ist es dem - nach der Spätdatierung doch über 60jährigen Christian (ähnlich Spiegler) gelungen, eine solch raumgreifende, anatomisch ziemlich korrekte und physiognomisch ausdrucksstarke Plastik zu gestalten. Der 'Johannes der Täufer' von Ottobeuren mag ein - allerdings schwächerer - Vorläufer sein. Der 'Matthäus' am Hochaltar von Zwiefalten mit dem pneumatischen, in Stucktechnik relativ leicht herzustellenden Gewand steht dem 'Ezechiel' etwas nach. In der entkörperlichten 'Gertrud von Helfta' kommt wie in einigen Büstenentwürfen (vgl. Barock in Baden-Württemberg, Bd. 1, S. 160/61, B 6a-b mit Nähe zu Üblher; die Tonbozzetti Nummern B 1a-b. und B 8 stammen eher vom Sohn Franz Joseph Christian) eine verinnerlichte Physiognomik zum Ausdruck. Am 'Bittsteller' (angeblich 'Christus als Bettler', aber ohne Wundmale) auf dem volutenähnlichen Knorpel am südöstlichen Nebenaltar zeigt sich ein fast neapolitanischer, gekonnter Realismus. Eigentlich stellt man sich bei der expressiv-realistischen Auffassung in Zwiefalten eher einen Künstler in jüngerem Alter vor. Ein gewisses Nachlassen zeigt sich im Schlankerwerden, einer Entkörperlichung (z.B. 'Allegorien' der Kanzel, der Kapellenaltäre und über der Orgelempore). Da immer noch das Problem der Händescheidung (s.u.) ansteht, bleiben aber mögliche Gründe für die qualitative Leistungssteigerung (üppigere Bezahlung, geringerer Zeitdruck, bessere Vorlagen, höherer Anspruch des Auftraggebers oder an sich selbst, bessere seelisch-körperliche Verfassung u.ä.) vorerst weitgehend allgemeine Spekulation. Weiteres zur Ezechiel-Kanzel-Gruppe siehe unter 'Ottobeuren und die Feichtmayr-Christian-Frage'.

Die künstlerischen Talente des Abtes Benedikt Mauz

Aus dem leider nicht wörtlich transkribierten Tagebuch des Andechser Benediktiners Placidus Scharl (1731-1814), herausgegeben von Magnus Sattler, Regensburg 1868, S. 102 lässt sich bei einer in den Sommerferien (August/September) 1757 unternommenen Reise durch Zwiefalten entnehmen, "daß der Herr Reichsprälat selbst Baumeister war und den ganzen Bau dirigierte; er war sehr gewandt im Zeichnen und verstand vorzüglich die Optik und Perspektive, wovon sich in der Kirche wahre Meisterwerke befinden". Es folgt die Schilderung des perspektivischen Chorgitters (wahrscheinlich eher nach einem Entwurf des Bruders des Abtes, Hermann Mauz). Auf der Rückreise ist der Benediktiner

noch über Ehingen gekommen, wo er das kleine Schultheater besichtigte und das "Meisterstück von Perspektiv-Malerei des Reichsprälaten, welches bei wenigen Szenen dem Auge eine täuschende Tiefe des Schauplatzes darbot" (S. 105), bewunderte. Es könnte sich - wie schon angedeutet - um ein gemaltes Proszenium und um gemalte (Hintergrund-) Kulissen (vgl. Theater in Admont) gehandelt haben. Idee und Skizze dürfte der damalige Superior Mauz geliefert, aber die Ausführung einem Ehinger Maler wie Ferdinand Saur überlassen haben. Der Marchthaler Konventuale, Prediger, Dramatiker und Ortspfarrer in Dieterskirch, Sebastian Sailer, hob in seiner im August 1765 gehaltenen Leichenpredigt die "Liebe zum Theater" des verstorbenen Abtes Benedikt Joseph Mauz, "sein großes Hirn", "seine künstlichen (kunstfertigen) Hände" und die "prächtige Schaubühne" hervor (GLAK 98/2360).

Christians Vorlagen

Mit grosser Sicherheit (z.B. aus dem Nachlass von 1777) lässt sich vermuten, dass der wegen fehlender lukrativer Aufträge vor 1744 immer finanziell 'klamme' Christian wohl über keine eigene grössere Stich- und Vorlagensammlung verfügte, und dass der Abt ihm neben thematischen Vorgaben für die Dorsalreliefs einige Tipps, Wünsche, Vorlagen für Perspektive und Ornamente, aber auch für Personengruppen von Spätgotik/Renaissance bis Manierismus (z.B. Vredeman de Vries) übergab. Schon das Christian zugeschriebene Kanzelrelief der Stiftskirche Waldkirch von etwa 1736 wirkt wie eine konturierte Übertragung einer graphischen Vorlage. Bis auf die archivalisch nicht gesicherte Orgelemporenbrüstung (vgl. Teil IV Ottobeuren, Fig.20) im Zwiefaltischen Aichelau nach dem Wappen noch unter Abt Augustin Stegmüller (also vor 1744) macht das Frühwerk Christians keinen überzeugenden künstlerischen Eindruck. Im Vergleich zum akademisch gebildeten Ignaz Günther hatte der stärker handwerkliche Christian z.B. immer Schwierigkeiten mit der Perspektive. Abt Mauz besass nach den erhaltenen Programmkonzepten ein gutes Vorstellungsvermögen und auch ikonographisch-ikonologische Kenntnisse, obwohl er sich z.B. nicht direkt auf Ripa oder ähnliches berief.

Kontinuität in Zwiefalten unter Abt Nicolaus II

Der Nachfolgeabt Nicolaus II Schmidler war wie gesagt - ebenfalls 'ein Mann des Theaters', des Kirchenbaus und an komplexen Ikonographien wie in Daugendorf um 1767/1770 oder im unter ihm ausgestalteten Zwiefalter Coemeterium sehr interessiert. Trotz äusserlicher Unterschiede - der kleinere und agilere Benedikt und der grössere, behäbigere Nicolaus - herrschte im einheitlichen Zwiefalter Kirchenbau ein Kontinuitätsdenken vor, weit mehr als z.B. in Neresheim oder Ottobeuren. Weniger mit dem Auftreten Pierre Michel Dixnards (St. Blasien, Salem, Buchau) als mit Januarius Zick (Wiblingen 1778, Zell 1780/81 und Dürrenwaldstetten 1782) schwenkte Abt Nicolaus II ins barockklassizistische Lager über. Unter dem letzten Abt Gregor Weinemer (1738-1816) kam bis zur Säkularisation nichts hinzu, aber auch nichts weg.

In den Augen der Zeitgenossen (Hauntinger 1784)

Nach diesen Vorüberlegungen und mit diesem Vorwissen konfrontieren wir uns noch einmal mit dem Ensemble Zwiefalten, seinen Einzel- und Gruppenobjekten, den Programmen und den bisherigen Urteilen der Zeitgenossen und der gegenwärtigen Kunstgeschichte.

Da Zwiefalten keine interessante Bibliothek oder naturkundliche Sammlung, kein Observatorium o.ä., keine bedeutenden Wissenschaftler (ausser im Bereich der orientalischen Philologie) besass, liessen die zumeist protestantischen schriftstellernden Touristen der Aufklärung das Kloster links oder rechts liegen. Zwiefalten war aber gegenüber Neresheim und besonders St. Blasien bei seiner Vollendung um 1780 geschmacklich fast veraltet. Immerhin wurde Zwiefalten von Philipp Wilhelm Gercken (1784, S. 355) mit Münsterschwarzach und der Heidelberger Jesuitenkirche verglichen. Der ehemalige Ehinger Konviktschüler und (spätere) Fürstabt von St. Blasien, Martin Gerbert, erwähnt in seinen 1767 in Ulm gedruckten, 1759-62 durchgeführten "Reisen durch Alemannien, Welschland und Frankreich ...", auf S. 197 die "sehr herrliche Kirche" wenigstens kurz. Nur die Reise-Eindrücke-Erinnerungen des St. Galler Konventualen

Johann Nepomuk Hauntinger anlässlich einer Reise nach Neresheim im Jahre 1784 (hg. von G. Spahr, Weissenhorn 1964, S. 143 ff) geben ein etwas ausführlicheres Bild: "... die Kirche - obgleich keine Pfarre [d.h. ohne Taufbecken oder Recht zur Taufe wie z.B in Neresheim] ... ist weitläufig und kostbar ... Architektur ... der Kirche überhaupt recht schön... Von den Gemälden [Fresken?] hat mir der Herr Subprior [der Komponist Ernest Weinrauch] selbst folgendes Urteil eines italienischen Kenners erzählt: Die Gemälde [an den Kirchenwänden] sind von zwei verschiedenen Meistern; ein Teil davon von einem gewissen Vogel und das übrige von einem anderen, auch deutschen Meister. Einer wollte und konnte nicht, und dem anderen sieht man es an, daß er hätte Kunststücke liefern können; wenn es ihm nur nicht am Willen gefehlt hätte. So hieß das Urteil des Kenners. ... Orgel ... ungeheuer groß ... Kirche mit einer halben Galerie ... Chor ziemlich dunkel. Die Stukkatur ist im modernen Muschelgeschmacke mit Gold überschmiert, und sogar mit kleinen Spiegelchen versetzt. Das mag gefallen, wem es da will. Die Altäre sind von geschliffenem Gipse, vielleicht wohl gar aus Alabasterstücken zusammengesetzt; ich erinnere mich nicht mehr so pünktlich, alle in modernem Goût. Die Kirche hat nebst dem Langhause, Chor und grosser Kuppel noch zwei Nebenkuppeln und sieht in der Bauart jener von Ottobeuren so ziemlich gleich. Der Kanzel gegenüber steht, um die Symmetrie nicht zu beleidigen, ein anderes Gebäude, das einer Kanzel gleicht und auch auf die Verkündigung des Wortes Gottes Bezug hat; es stellt den Propheten Ezechiel vor, wie er mit Gottes Machtworte die morschen Gebeine aufzuleben macht. Die meisten Beichtstühle sind so verfertigt, daß man sie nach Belieben zusammenlegen kann und dann in einer Minute sind sie wieder aufgebaut. Das Mittelstück des prächtigen Chorgitters (Fig.11) (vgl. Weingarten), welches ganz von Schmiedearbeit ist, stellt einen ganzen Altar in perspektivischer Architektur vor, und wirklich ist auch in Mitte dieser Architektur ein Altar angebaut. Der Chor [Gestühl] ist von schönem harten Holze ausgearbeitet, und über den Stühlen sind schöne halberhabene Bildhauerarbeiten zu sehen, fast wie in unserem Chore; allein diese sind viel kleiner und ganz mit mattem Golde überzogen. Über die zwei Nebentüren, welche jeder Seite des Chores in zwei Teile abteilt, sind die Brustbildnisse der zwei Stifter und Brüder Grafen von Achalm aus der nämlichen Materie und auf die nämliche Art verfertigt...". Es folgen noch ein Hinweis auf eine Monstranz mit einer unregelmässigen Perle und einen Ornat aus württembergischer weiblicher Galagarderobe und schliesslich ein Bericht über Bibliothek und Studien in Zwiefalten.

Man kann dem wohl entnehmen (wie schon bei Neresheim), dass selbst ein Mönch kurz

nach der Vollendung primär ästhetisch nach gewissen Geschmacksvorstellungen (gegen Gold, Spiegel; Stukkaturen und Altäre aber angeblich noch in der modernen Mode aber nicht 'à la grecque') die Kirche beurteilt. Nur bei der Kanzel und dem für Hauntinger auch aus ästhetisch-symmetrischen Gründen nötigen Gegenstück werden dahinter liegende religiöse Gedanken angedeutet. Hauntingers Augenmerk fällt auf die Praktikabilität der Beichtstühle, das illusionistische Chorgitter, das Chorgestühl mit den vergoldeten Reliefs, die Curiosa von Monstranz und Ornat, die Stuckmarmoraltäre (beim Alabaster wohl eine Verwechslung mit Salem), die unmässige Verwendung von Gold und (höfischen) Spiegeln, die Empore, die Orgel und eine gewisse Ähnlichkeit, Verwandtschaft mit Ottobeuren. Am interessantesten erscheint aber das Gespräch mit dem beachtlichen Musiker und Komponisten Ernest Weinrauch, dem damaligen Subprior, wahrscheinlich während eines Kirchenbesuches und einer Orgelprobe. Um welchen von Weinrauch zitierten italienischen, schon klassizistischen Kenner es sich handelt, ist unbekannt. Hauntinger, der in seinem Zwiefalter Bericht bezeichnenderweise keinen der beteiligten Künstler namentlich erwähnt - über die Inhalte der Malereien wird schon gar nichts mitgeteilt - , meint von einem gewissen "Vogel" (wahrscheinlich eine verbalhornende Kombination von von Ow und Spiegler) gehört zu haben, Der Name Spiegler war ihm anscheinend schon kein Begriff mehr. Mag bei dem Urteil eines 'Welschen' gegenüber den Deutschen ein gewisses Ressentiment mitgespielt haben, so zeugt es doch auch von einem Qualitätsbewusstsein. Er erkannte Spieglers Artifizialität gegenüber von Ows (guter) Durchschnittlichkeit. Wahrscheinlich warf er Spiegler Fa-Presto-Manier, anatomische Unbekümmertheit (z.B. gegenüber Martin Knoller) vor, ohne aber gerade diese Einmaligkeit (vgl. Velázquez' 'sprezzatura') voll würdigen zu können. Das Urteil gegenüber von Ow ist ungerecht. Einige Nebenfelder in Weingarten sind nicht besser. Von Ow gab sich in Zwiefalten alle Mühe. Seine Felder passen sich den Spiegler-Bildern ausgezeichnet an, sicher auch im Sinne der äbtlichen Auftraggeber.

Mögliche Motive der Äbte Benedikt und Nicolaus II

Über deren eigentliche, uns und v.a. die Kunstwissenschaft (von Bauer bis van der Meulen) zu interessierenden Absichten teilen die beiden Zwiefalter Äbte gegenüber dem

red- und schreibseligen Abt Rupert Ness von Ottobeuren so gut wie nichts mit. Ein Gebilde wie Zwiefalten ist primär (Selbst-)Bekenntnis des Abtes, des Konvents und nicht der Auftragskünstler, auch nicht des "geniessenden und verwunderten, bewundernden Betrachters im (Ge-)Bild(e)" à la van der Meulen. Immerhin steht seit 1753 doch auf der Rocaillekartusche (Fig.37) im Zentrum der Fassade: "D(eo) O(ptimo) M(aximo) / MARIAE / VIRGINI DEIPARAE / DIVISQUE / TUTELARIBUS / ZWIFULDA SERVATA / D (ono). D(edit). D(dedicavit). oder: 'Dem besten und grössten Gott, der jungfräulichen Gottesgebärerin Maria und den Schutzheiligen hat das bewahrte Zwiefalten (diesen Tempel) zum Geschenk gemacht und gewidmet'. Dieses Grundmotiv des in der Welt



Fig.37: J. J. Christian, Sandsteinkartusche über dem Eingang, um 1753. Zwiefalten, Klosterkirche, Westfassade

gestifteten, vom Nachbarn Württemberg gefährdeten und von himmlischen Mächten geschützten Klosters und seiner Mitglieder taucht immer wieder auf (Chor, Westbeichtstühle, Vierung) wie auch hier im Figurenprogramm der Fassade. Wer an dieser im Vergleich mit anderen Fischer-Lösungen recht antikisierenden Front (vgl. auch die antike Weiheformel) vielleicht noch ein stolzes Wappen mit den Zeichen des nunmehrigen Reichsklosters erwartet, muss stattdessen im Innern am Westende des Langhauses emporblicken oder sich im Vierungskuppelfresko (Fig.38a) links unten umschaun. Im Letzteren erscheint nur das Wappen der Maria verehrenden, ihr alles verdankenden Reichsabtei, während am Chorbogen das 'sprechende' Wappen des Abtes Mauz (Katze mit 2 Schwänzen, als zweiter Benedikt und der Waage der Gerechtigkeit/der Seele) (Fig.38b) mit einer Krone für Maria darüber in Stuck und Malerei auftaucht. An der westlichen Langhausdecke ist ein noch interessanteres Allianzwapen von Kloster und Abt Mauz (Fig.38c) angebracht, wahrscheinlich von Johann Georg Messmer um 1752 gemalt und mit einem gewissen 'clou': Die Waagschalen des Abtes Mauz enthalten ein für



Fig.38a: Fr. J. Spiegler, Wappen der Reichsabtei Zwiefalten, um 1750. Zwiefalten, Klosterkirche, Vierungsfresko (Detail)



Fig.38b: J. M. Feichtmayr, Widmungskartusche mit dem Wappen von Abt Benedikt Mauz, um 1750. Zwiefalten, Klosterkirche, Chorbogen



Fig.38c: J. M. Feichtmayr, Kartusche mit den Wappen von Abtei und von Abt Benedikt Mauz, um 1752. Zwiefalten, Klosterkirche, unter dem Langhausdeckenfresko nach Westen

leichter empfundenes Buch (formal, schriftgläubig, pharisäerhaft u.ä.?, oder doch wohl die vornamensgebende Benediktsregel?) gegenüber dem gewichtigeren brennenden Herzen (des echten Glaubens, der Liebe, Empfindung u.ä.), wobei die graue Katze etwas mit einer Tatze nachhilft (vgl. auch Fig.16c). In einem schon 1992 zitierten Briefkonzept zwischen Programmnotizen für die 'Vier Elemente' der Vierung (um 1749) macht Abt Benedikt seine Anliegen deutlich: Die Rechtfertigung des "sumptuosen Kirchenbaus", der ihm anvertrauten "braut Chri(sti) sc. Mein Gotteshaus" und des "überkostbaren auslosungswerth a nexu Wurttemberg".

Von Abt Nicolaus II Schmidler, unter dessen Regierung doch grosse Teile der Innendekoration zu Ende gebracht wurden, gibt es keine einzige optische 'Duftmarke'. In einem auf göttlicher Ordnung beruhenden Ständestaatenverbund wie dem 'Hl. Römischen Reich deutscher Nation' des 18. Jahrhunderts mit klaren Regeln (Etiquette, Zeremoniell, u.ä.), mit einem Repräsentationszwang konnten und wollten sich auch die geistlichen Prälaten im Grafen- und teilweise im Fürstenrang dem nicht entziehen, sodass sich die Bauten der (nicht ganz absolutistischen) Herrscher mit ihren Höfen und die (fast demokratisch von den wahlberechtigten Konventsmitgliedern bestimmten) Vorsteher der Klöster formal annäherten. Neben dieser politischen Ursachenkomponente wird nicht nur für Zwiefalten im Zuge der Rationalisierung und Historisierung (Mauriner und Bollandisten) eine zunehmende historische, quasi dynastische Legitimation wie das Alt-Ehrwürdige (z.B. bei den Säkularfeiern) angeführt. Dass eine Benediktinerkirche den Stifter ihrer 'Uralt-

Marke' hochhält, ist im 18. Jahrhundert eine Selbstverständlichkeit. Speziell für Zwiefalten wird zumindest seit Hermann Bauer von einem schon wiederholt genannten Versuch des Abtes Mauz ausgegangen, durch ein Gnadenbild und eine Wallfahrt das Kloster auch auf diesem (lukrativen) Gebiet sich in den Rang von Altötting oder Einsiedeln zu erhöhen. Wie aber schon ausgeführt, ist im Langhaus allenfalls eine richtige Wallfahrtsszene dargestellt und auch das umgearbeitete 'Gnadenbild' hatte in der Vergangenheit selbst beim Abt, der nach Loretto bei Sonderbuch pilgern musste, keine Wunder bewirkt, und wie die Zeit gezeigt hat, sind bislang auch keine bekannt und wohl auch nicht zu erwarten. Beim ansonsten sehr rational denkenden und handelnden Abt Mauz spielten eher ein mit römischer (ultramontaner) Kirchenpolitik weitgehend konformer Bruderschaftsgedanke (Marianische Kongregation und Herz-Jesu-Verehrung) und letztlich eine (vor dem Hintergrund der antireligiösen Aufklärung?) Förderung des Glaubens, der (persönlichen) Frömmigkeit die entscheidende Rolle. Man braucht aber nicht auf Ignatius von Loyola zurückzugehen, um z.B. ähnlich P. Franz Neumayers S.J.: "Idea cultus Mariani Sodalitibus Dei parae consecratis, München 1747 / Augsburg 1751, v.a. fol. 36/40 die für das (oft bruderschaftlich organisierte) Volk bestimmte Zwiefalter Langhausdekoration zu verstehen. Ein Zusammenhang des nicht nur benediktinischen Vierungskuppelfreskos und der von Kreuzer erwähnten "Bulla aurea" von 1748 ist oder wäre sicher auch kein reiner Zufall. Der von Stefan Kummer und Michaela Neubert dagegen ausgesprochene nachtridentinische gegenreformatorische Aspekt muss dahingehend relativiert werden, dass damit nicht bekehrende, sondern den Glauben auch via Bild/Gnadenbild verbessernde und stärkende Missionierungen nur im katholischen Zwiefalter Gebiet nach dem Motto: 'mea regio - mea religio' und vor der bedrohlichen 'Aufklärung' durchgeführt wurden, wobei Abt Mauz sich der dazu besonders befähigten und interessierten Jesuiten bediente.

Aus den exzeptionellen Kartuschen um das grosse Deckenbild lässt sich eine meditative, exerzitionhafte Glaubensformung (van der Meulen) mit Blick auf das Vorbild Mariens heraussehen. Theatermänner wie Abt Benedikt und Nikolaus II setzten dazu neben dem Wort und dem Zeichen, Töne, Gerüche und vor allem das Bild, Bilder, Szenen und Akte sehr überlegt orts- und funktionsbezogen ein. Auch ein Agnostiker wird Zwiefalten in voller Messopfer-Aktion als ein 'Theatrum sacrum' erleben.

Ein Gesamtkunstwerk?

Selbst wenn man die doch etwas längere Entstehung der Zwiefalter Klosterkirche sich vor Augen hält mit den "dirigierenden" Äbten Mauz und Schmidler, kann man trotzdem fast von einem 'Gesamtkunstwerk' sprechen. Es war auf jeden Fall ein solches in den Vorstellungen der Äbte intendiert. Die 'Unerschöpflichkeit der Bilder', die rastlose Zier (in Analogie z.B. zur musikalischen Verzierung), die Pracht sollten nicht nur die Betrachter, Besucher beeindrucken und von den höheren, gewogen zu machenden Mächten eine Vorstellung verschaffen, sondern diesen letzteren sogar gefallen auch ohne rhetorische Begründungen. Obwohl Grotten-Eremitagen u.ä. auch im höfischen Umfeld zur pseudoreligiösen Abwechslung (auf)gesucht wurden, sind die an eine Art 'Erdlebenbilder' (Carl Gustav Carus) erinnernden Tropfsteingebilde ab dem Chorgestühl doch ein Charakteristikum Zwiefaltens - selbst bei der wohl eher dem jüngeren Christian zuzuschreibenden, etwas altertümlichen 'Marienklage' von Unlingen (Fig.39) - , ein Aus-



Fig.39: Fr. J. Christian (?), Marienklage, um 1770. Unlingen, Pfk.

oder Abdruck des 'genius loci', der Karst- und Höhlenlandschaft der schwäbischen Alb. Ob sich aus dem Langhausdeckenbild eine kartographische 'terra mariana' ablesen lässt, wird man vorerst einmal mit einiger Skepsis begegnen müssen. Der frühere (vor 1747?) Entwurf des Abtes Mauz hatte noch die bekannte Weltkugel-Vision des Benedikt zusammenhängend mit einer Ost-West- (im Fresko de facto: Süd-Nord) Richtung, also östlicher (byzantinisch-orthodoxer) und westlicher (römischer) Kirche zum Vorwurf. Eine

systematische Ausrichtung wie anscheinend in der Ehinger Konviktskirche (vgl. Georg Wieland, "Benediktinerschulen und Ikonographie ihrer Kollegienkirchen im Zeitalter des Barock ...", in: Barock in Baden-Württemberg Bd. 2, Bruchsal 1981, S. 374 u. Anm. 132) ist in der Ausführung für den Autor dieser Zeilen aber nicht erkennbar.

In der von Sedlmayr, Bauer, Rupprecht, Harries u.a. oft vertretenen heilen spätfеudalen Welt hätten sich in der Rokokokirche volkstümliche, volksnahe (und früher sogar völkische zumeist bayrische, vgl. 'stammesverwurzelter Formtrieb' u.ä.) Komponenten mit höfischen der (geistlich-weltlichen) Herrschaft (von Gottes Gnaden) noch ideal vereint. Dieser vordergründige Eindruck ergibt sich zum Teil aus der provinziell-handwerklichen, noch selten akademischen Künstlerschaft, den oft aus Bauern- und Handwerkerfamilien stammenden Prälaten-Bauherren und allenfalls dem Lauten, Unruhigen, Bunten, Drastischen, Naiven und Erzählerischen der 'Gotteshäuser' zur Förderung der Volksfrömmigkeit für ihr zahlenmässige Hauptkundschaft, den 'Pöbel'. Eine Wiederverwendung oder Einbau von schon einmal 'gesunkenem Kulturgut' findet in den hier angesprochenen, mit den weltlichen Herren und Höfen konkurrierenden Beispielen nicht statt. Die vertikale (und qualitative) Einschätzung höfisch-innovativ-reflexiv bzw. volkstümlich-imitativ-naiv müsste auch zu Konsequenzen im Abstraktions- und Anspruchsniveau der kunstgeschichtlichen Deutungen führen.

Nochmals das grosse Langhausdeckenbild von Spiegler

Die sich auf den Fels, die Natur aufbauende, von Rocailen umtoste, panoramaartige Treppen-Mauern-Turm-Anlage scheint die Vision des Bollwerks des Glaubens ('eine feste Burg ist unser Gott' o.ä. vgl. Psalm 46 u. 84, aber auch Matth16, 18/19: "et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam, et portae inferi non praevalent adversus eam") oder eine Kirche des ganzen Erdkreises, eine Weltkirche, die ihre Mutter, Patronin Maria seit Benedikt und seinem Orden verehrt und verehren ("Mater ecclesiae" offiziell erst seit Paul VI) gelernt hat, aufzunehmen. In den Vorbemerkungen der Festschrift zur Jubelfeier von 1789 heisst es auf S. 2: "Allein der gerechte, der gütige, der vorsichtige Gott wollte Zwiefalten nur drücken, aber niemals unterdrücken lassen. Siebenhundert Jahre hindurch war er die Mauer, und eine solche Vormauer, daß / die Feinde dem geheiligten Sion nicht, wie

sie wünschten, zukommen konnten". Die Festschrift mit den sieben erbetenen Lob-Predigten zur Festwoche ist sonst für Deutungen aber wenig ergiebig. Sie verteidigen den Aufwand durch den Hinweis auf die Majestät Gottes, als einen fast calvinistischen Beweis der Gnade desselben und als Reizung zur Andacht. So sehr man die Befreiung vom württembergischen Joch feiert, so sehr fordert man doch noch den treuen, gläubigen Untertanengeist. Man spürt in diesen Predigten die Verunsicherung durch die Aufklärung.

In den vier Ecken könnte man üblicherweise noch die vier Elemente, Himmelsrichtungen vermuten, aber es dürfte nach Südosten das Unterirdische, die Unterwelt, das Sündige mit dem reinigenden Feuer und gegen Nordosten die irdische, menschliche, materielle, auch rein künstlerisch-ästhetische Seite durch den Stein-Bildhauer (eine Anspielung auf Joseph Christian schon wegen fehlender Porträthaftigkeit eher unwahrscheinlich) ausgedrückt sein. Über die echten und 'falschen' Gnadenbilder könnte man sich bis zu Ikonoklasmus oder 'eikonomachia' noch weiter auslassen. Die beiden lagernd gemalten Stuckengel mit Kreuz und Buch (Attribute der 'Ecclesia') stehen wohl für die Erlösung durch den Leib Christi und das Wort Gottes. Auf der anderen Seite gegen Nordwesten unter der Ertrunkenen-Szene kann man in der gemalten Rocaille-Schale nur mit grosser Phantasie Wasser entdecken, während auf der Südwestecke an der Vase mit goldenen Früchten den Duft, die Luft herausziehen oder -ahnen kann. Die beiden kleinen gemalten Stuckputten halten Weinreben, Efeu (?), Früchte, wohl auch Verheissungen des ewigen Lebens.

Hinter den vielleicht originesisch-thomasischen 'gradus ad fidem', zu Gott deutet sich noch eine Kirchen-Tempel-Fassade (Fig.40) (vgl. Ps. 45 und Abt Mauz: seine Zwiefalter Kirche als "braut Christi") an, aber optisch nicht die Zwiefaltens an, so löst sich Bauers historisierend-individualisierender "Verweis auf sich selbst" wenigstens im Langhaus auch wieder im Nebel, Luft, Wolken und nur in der Stiftungstradition auf. Im übrigen hat das mehrdeutige Wort (und Zeichen) 'Kirche' schon in sich einen vielfältigen Verweis-Charakter. Vielleicht ist Frank Büttner, der 2001 noch für Zwiefalten eine plausible Erklärung vermisste, auch mit diesen etwas über den Versuch von 1992 hinausgehenden Überlegungen immer noch unzufrieden, aber sie versuchten wenigstens seiner Vorstellung von der Rekonstruktion der historischen Situation gerecht zu werden. Ob sich die modernistischen Bemühungen (van der Meulen) um den "parergonalen Raum" der 'terra mariana' (vgl. Gumpfenberg und Scherer) wenigstens beim Langhausdeckenbild auch auf das ähnliche Säckingen - hier auf die konventionelle Repräsentation der 'herrschenden' Damen im Bild wie auch in Ottobeuren aber nicht in Zwiefalten (ausser dem Dorsal des

Abtsstuhles) - übertragen lassen, werden wir hoffentlich bald zu lesen bekommen und uns selber einen Reim darauf machen müssen. Viel mehr lassen der Abt und auch der Maler



Fig.40: Fr. J. Spiegler, Erzbischof Augustinus, Apostel von England, vor der Kathedrale von Canterbury – übergibt ein Mutter-Gottes-Bild an Ethelbert, König von Kent (?), um 1751. Zwiefalten, Klosterkirche, Langhausfresko gegen Osten

nicht hinter ihre Kulissen, ihre Gedanken und Geheimnisse blicken und das ist vielleicht auch ganz gut so, denn ohne eine geheimnisvolle 'Aura' von Bedeutung und Restzweifel wäre das Werk weniger interessant, ärmer, nur noch 'künstlich' (vgl. oben Goethe). Die grossangelegte Studie von Christian Hecht "Die Glorie - Begriff, Themen, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock", Regensburg

2003, die auch als Ergänzung der (Zwiefalten, Ottobeuren und Neresheim nicht berücksichtigenden) "Bilder vom Himmel - Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts" von Bernd Wolfgang Lindemann, Worms, 1994 angesehen werden kann und letztlich die teilweise Transformation des mittelalterlichen Goldgrundes und des 'lumen spirituale' in das 'lumen naturale' zeigen will, erwähnt auf S. 302/3 wohl Spieglers (falsches Todesdatum: 1756!) grosses Langhausfresko im Zusammenhang mit Gnadenstrahl und Gnadenbild, bringt aber ansonsten in seiner Berufung auf Ernst Kreuzer keine neuen Aspekte. Auf S. 240 und 243 formuliert Hecht für einen stark theologisch und ikonologisch (vgl. Karl Möseneder) ausgerichteten Kunsthistoriker doch erstaunliche Positionen, dass "Ein Deckenbild ... auf jeden Fall für Maler und Auftraggeber in erster Linie ein Kunstwerk - im Sinne eines kunstvollen Werkes - (sei)", weiter, dass "Eine persuasive Ausrichtung [des Programmes für Niederaltaich] sich nicht feststellen (lasse)" und, dass "Es ... also künstlerische Gründe und nicht theologisch-theoretische, auch nicht rhetorische (gewesen wären), die bewirkten, daß vor allem in Italien, Süddeutschland und Österreich die Deckenmalerei zu einer künstlerischen Leitform des Barock werden konnte".

Leider ist nach dem bisher Gesagten die seit 1931 von Norbert Lieb artikulierte Feichtmayr-Christian-Frage (und die genauen Datierungen) dagegen immer noch nicht gelöst, ja fast noch komplizierter und sie wird uns deshalb auch im nächsten Beispiel Ottobeuren noch einmal beschäftigen. Die jüngsten Artikel von H.W. von Killitz über "Johann Joseph Christian", in: AKL 19, München-Leipzig 1998, S. 40/41 oder Ralph Scharnagl, über "Johann Michael II Feichtmayr", in: AKL 37, München-Leipzig 2003, S. 519/20 geben auch kein klareres Bild.

Nachtrag (2014):

Erfreulicherweise ist völlig unabhängig 2012 eine Münchner Dissertation unter Frank Büttner aus dem Jahre 2011 von Eva Maier: "Stuckmarmor und Raumgestaltung – Johann Michael Feichtmayrs Innenräume und deren Bedeutung" im Druck (Volk-Verlag München) erschienen. Sie befasst sich natürlich auch mit Zwiefalten, Ottobeuren, Gossenzugen, Haigerloch, Rangendingen und Sigmaringen. Die Arbeit wurde von Meinrad von Engelberg in den 'Sehepunkten' bzw. der 'Kunstform' 15 (2014), Nr. 5 schon kritisiert bzw. gewürdigt, wobei gefragt wurde, ob denn der Stuckmarmor als Leitmedium vielleicht etwas übersehen wurde. Schwierig wäre in diesem preiswerten und gut bebilderten Buch aber den (einen)

'roten Faden', einen neuen, eigenen Forschungsansatz (ausser räumlich-bildliches Farbraumkonzept, Biographisches wie Geburtsjahr) und handfeste Beweise für eine homiletisch fundierte Materialikonographie zu entdecken.

Wenn man nun die Arbeiten von Ulrich Schiessl (Rokokofassung und Materialillusion – Untersuchungen zur Polychromie sakraler Bildwerke im süddeutschen Rokoko, Mittenwald 1979) und von Ursula Spindler-Niros (Farbigkeit in bayrischen Kirchenräumen des 18. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1980) heranzieht, erscheint der auf Feichtmayr fokussierte Ansatz Eva Maiers aber völlig berechtigt.

Zu unserem Problem-Komplex hier bringt die vorliegende Arbeit leider keine neuen Erkenntnisse. Bei Zwiefalten folgt sie nur dem Feichtmayr-Aufsatz (2009; vgl die Kritik: [hier](#)) von Ulrich Knapp oder den Beiträgen Reinhold Halders in den Johann-Michael-Fischer-Katalogbänden (1995/97). In allen drei wird ein schon 1992 erschienener Aufsatz des Schreibers dieser Zeilen "Franz Josef Spiegler und die Benediktinerabtei Zwiefalten – Zur Geschichte einer Beziehung und zur Revision der Münsterausstattung", in: Pantheon L,1992, S.80-97) mehr oder weniger schamhaft übergangen, obwohl hier schon verschiedene Indizien für eine viel längere und unterbrochene Ausstattungsphase in Zwiefalten (Bericht von 1760, Abbruch des Bauberichts 1762, Kanzelmalereien um 1767, Guibal-Signaturen 1769, ...) versammelt waren.

Ohne Erkenntnisgewinn zieht Eva Maier selbst wieder die Straub-Entwürfe, die vielleicht dem Zwiefalter Konvent vorgelegen haben, hervor. Den 2009 von Knapp besprochenen Querhaus-Altar-Entwurf versucht sie in Anlehnung an Elisabeth Hinterstocker dem Salemer Joseph Anton Feuchtmayer zu geben, weil er mit den in Landsberg gefundenen Zeichnungen zumindest der Feichtmayr-Werkstatt nicht harmoniere. Stilistisch ist dies abzulehnen ebenso wie die persönliche Anwesenheit der Gebrüder Schneider (nur ihrer Pläne) bei einer Baukonferenz für den Bau der Birnau. Alle möglichen Versuche Maiers dem Salemer Feuchtmayer einen Einfluss in Zwiefalten anzuhängen verraten nur die Wirkung eines gemeinsamen 'Zeitgeistes'. Trotz vieler guter Feststellungen im Detail wird eine Entwicklung Feichtmayrs von Amorbach bis Zwiefalten III (von 1765 bis 1772/1780; Zwiefalten I 1746-1751; Zwiefalten II 1756/58) eigentlich nicht richtig einsichtig. Auch zu dem Mit- und Nebeneinander von Feichtmayr und Christian von ca. 1746 bis 1772 – vielleicht weil hier der Focus weniger auf das Plastisch-Architektonische gerichtet ist – findet sich nichts Neues, ob z.B. Entwürfe auch für die Zwiefalter Langhausseitenaltäre schon um 1750 vorgelegen haben und man sie nach 1765 mittlerweile etwas stilüberholt

nur noch ausführte.

Auch die Kommentare zu den Ausstattungen von Haigerloch (nach Zwiefalten I um 1754/55), Rangendingen, Sigmaringen machen das Bild bzw. Entwicklungen nicht viel klarer. Bei dem Altar in Gossenzugen geht die Autorin noch von 1749/50 aus, statt eher von etwa 1756. Und ob die Beichtstühle an der Zwiefalter Westwand überhaupt noch von der Feichtmayr-Werkstatt stammen wird weder gefragt noch beantwortet.

Wenn z.B. in der Schlosskapelle Meersburg der Stukkateur J.A. Feuchtmayer und der Auftraggeber Kardinal Schönborn die Farbigkeit des Stuckmarmors durch den Deckenmaler (G. B. Göz) bestimmt haben wollen, fragt man sich, ob vielleicht Spiegler mit seinem Rot/Braun-Blau-Gelb-Klang den ähnlichen Stuckmarmor in Zwiefalten und die Zeiller in Ottobeuren den dortigen etwas kräftigeren Ton mitbestimmt haben. Bei Haigerloch scheint die oft ins Grünliche gehende Palette des Malers Meinrad von Ow keinen Einfluss gehabt zu haben. Falls das von Maier favorisierte späte Geburtsdatum Feichtmayrs 1710 zutrifft, bestand zwischen dem 1691 geborenen Spiegler und ihm fast ein Generationsunterschied.

Nichtsdestotrotz spricht das noch ausführlicher zu kommentierende Buch erfreulich viele Aspekte an, wobei aber v.a. methodisch noch einiges (besser) zu machen gewesen wäre.

(Stand: 22. Oktober 2012 – 11. Dezember 2014 überarbeitet)

kontakt@freieskunstforum.de