

Von Birnau nach Salem

**Der Übergang vom Rokoko zum Klassizismus
in Architektur und Dekoration
der südwestdeutschen Sakralkunst**

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde

der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu
Bonn

vorgelegt von
Stephan Kaspar Bruno Kligen
aus
Düsseldorf

Bonn 1999

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Justus Müller Hofstede
2. Berichterstatter: Prof. Dr. Andreas Tönnemann

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Juli 1993

Inhalt

VORWORT	6
A. VOM "ROKOKO" ZUM "KLASSIZISMUS" - PHÄNOMENE EINES WANDLUNGSPROZESSES UND DIE KUNSTGESCHICHTE	8
I. Stilanalytische Ansätze	8
II. Strukturanalytische Ansätze	12
III. Birnau und Salem als Paradigmen	16
B. CONCETTISTISCHE REPRÄSENTATION ALS DARSTELLUNGSMODUS ZISTERZIENSISCHEN SELBSTVERSTÄNDNISSES: DIE WALLFAHRTSKIRCHE BIRNAU	18
I. Überblick über die Bau- und Dekorationsgeschichte	18
II. Architektur und Innendekoration	20
1. Die Deckenfresken	23
2. Die Emporengalerie	24
3. Die Altarbauten	24
4. Die kunsthistorische Bewertung des Birnauer Ensembles	26
III. Ornamentale Bildstrategien und allegorische inszenierung	29
1. Deckenmalerei und architektonische Gliederung	30
a) Das Langhaus	30
b) Der Chorraum und das Altarhaus	37
2. Architekturgliederung und Altarbau	39
a) Die Kapellenaltäre	41
b) Die Altäre der Hl. Benedikt und Bernhard	48
c) Die Johannes-Altäre am Altarhauseinzug	61
3. Zum Verhältnis von Altarinszenierung und theologischem Programm	72
4. Die Kirchendekoration der Birnau - ein 'Allegorisches Tableau'	80
a) Allegorische Repräsentation in Titelblättern des Barock	80
b) Kirchendekoration als Darstellung - das Problem des Programmkonzepts	82

IV. Exkurs: Aufgabe und Struktur barocker Programmkonzepte	85
2. Die theoretischen Grundlagen der Programmfindung	89
a) Jakob Masen	91
b) Emanuele Tesauro	92
c) Claude-François Menestrier	94
3. Zusammenfassung: Methodik und Modus barocker Programmentwürfe	95
V. Das Programm der Birnau – Eine neue Deutung	97
1. Die Interpretationsversuche Hermann Bauers - Kritik	98
a) Grundsätzliche methodische Einwände: Zum Verhältnis von Konzept und Predigttext	99
b) Konkretisierung der Kritik - Bauers Deutung der zwei Birnauer Hauptfresken	100
2. Zusammenfassung und Begründung des eigenen Vorgehens	103
3. Theologische Quellen zur Mariologie - Petrus Canisius (1521-1597)	105
4. Die gedankliche Basis des Birnauer Concetto - Die Marientheologie des Bernhard von Clairvaux	108
a) Bernhards subjektiver Predigtstil als Ideal barocker Predigt-Theorie	109
b) Die Argumentation Bernhards und die Dekoration des Chorbereichs	111
- Maria, die Neue Eva	111
- Maria, bekleidet mit der Sonne, den Mond zu ihren Füßen	114
- Die Maria-Sapientia-Typologie nach Jesus Sirach (Ecclesiasticus) 24, 24	119
c) Zusammenfassung	126
C. KUNSTKRITIK UND KIRCHERNBAU IM 18. JAHRHUNDERT	129
I. Von Birnau nach Salem	129
1. Einleitung: Salem - ein stilgeschichtlicher Sonderfall?	129
2. Salem im Spiegel einer zeitgenössischen Quelle	134
II. Von der Unordnung zur Ordnung - Rittershausens Retrospektive der kirchlichen Kunst in Süddeutschland	148
1. Joseph Sebastian von Rittershausen - Biographie und Persönlichkeit	148
2. Salem - das Musterbeispiel	151
3. Die Artikelserie in der Monatsschrift "Deutschlands Achtzehntes Jahrhundert"	154
a) Die Themen der Artikelserie	154
b) "Das sittliche Gefühl durch das sinnliche zu erwecken" - Rittershausens kunsttheoretische Grundpositionen	156
c) "Kunst in Schwaben" - die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Kunstproduktion in Süddeutschland	162

d) "Finstere Theologen" und "Verehrer der wahren Schönheit" - Rittershausen über das Verhältnis von Theologie und Kunst in Süddeutschland	165
- Grundlagen - Bilderstreit und Kontroverstheologie	165
- Konsequenzen für Kirchenbau und Kirchendekoration	168
4. Zusammenfassung	173
D. KLASSIZISTISCHE MODERNITÄT ALS DARSTELLUNGSMODUS ZISTERZIENSISCHEN SELBSTVERSTÄNDNISSES: DIE KONVENTSKIRCHE SALEM	178
I. Die Situation um 1750	179
2. Die Ausstattung	180
a) Das Langhaus	180
b) Das Querhaus und die Vierung	182
c) Der Chorumgang	182
d) Das Presbyterium	183
3. Zusammenfassung	185
II. Modernisierungsversuche - Die erste Phase der Umgestaltung (1750-1765)	186
2. Der Münsterturm	191
III. Purifizierung und 'Embellissement' - Die zweite Phase der Umgestaltung (1765-1783)	195
2. Salem und die französische Kunstszene um 1765	203
a) Marc-Antoine Laugier und die Auseinandersetzung mit der gotischen Baukunst in Frankreich	204
b) Salem und die Prinzipien der französischen Gotikdiskussion	214
3. Die Realisierung der heutigen Ausstattung (1769-1784)	218
a) 1769-1775 - Hauptaltar, Orgel, Chorbereich und Ostwand	218
b) 1776-1783 - Seitenaltäre und Monumente	224
4. Französische Musterstiche und süddeutsche Aneignung	230
a) Die Ankaufspolitik des Abtes	230
b) Würdeform und Sinnbild: Die 'Nouvelle Iconologie historique' und die Salemer Ausstattung	235
E. ABBILDUNGEN	259
F. VERGLEICHSABBILDUNGEN	330

VORWORT

An dem langen Entstehungsprozeß dieser Arbeit haben viele Menschen mit Unterstützung und Wohlwollen Anteil genommen.

An erster Stelle sind hier zwei Personen zu nennen: Prof. Dr. Werner Busch (Berlin), der während seiner Dozentur an der Universität Bonn das Thema anregte und durch zahlreiche Gespräche freundschaftlich betreute, sowie Prof. Dr. Justus Müller Hofstede, der die Forschungsarbeiten über Jahre begleitete und sich ganz kurzfristig dazu entschlossen hat, in großzügiger Weise die Dissertation als Erstgutachter zu übernehmen. Ihnen beiden möchte ich an dieser Stelle ganz herzlich danken.

Mitarbeiter verschiedener Institutionen haben die Recherchen tatkräftig unterstützt. Vor allem Herrn Baudirektor H.-J. Schulz von der Markgräflisch Badischen Bauverwaltung in Salem, der mir durch sein unbürokratisches Entgegenkommen den Zugang zur Klosterkirche Salem eröffnete, bin ich zu Dank verpflichtet. Gleichfalls sei den Mitarbeitern der Universitätsbibliothek Heidelberg, der Staatsbibliothek München, des Generallandesarchivs Karlsruhe, der Staatlichen Graphischen Sammlung München und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München gedankt - sie waren bei der Lösung schwieriger bibliographischer Fragen behilflich und machten mir auch entlegenes Material zugänglich.

Für Anregungen, konstruktive Kritik und manche Aufmunterung danke ich besonders Ursula Hilberath, für Korrekturen am Manuskript Philipp Ackermann, Martina Maier und Bettina Werche. Den Mitarbeitern des Kunsthistorischen Institutes in Bonn, insbesondere Frau Dr. Gisela Mühlens-Matthes, bin ich für ihre langjährige engagierte und freundliche Unterstützung dankbar.

Gefördert wurden meine Untersuchungen durch ein Promotionsstipendium des Cusanuswerks und außerdem von Kurt Mauß und Stephan Dornhofer (MAGAZIN Bonn), die mit Flexibilität und Großzügigkeit den ruhigen Abschluß der Arbeiten ermöglichten.

Mein allerherzlichster Dank gilt jedoch meiner Freundin Helga Puhlmann, ohne deren Beistand die Arbeit nicht zustande gekommen wäre. Ihr und meinen Eltern ist sie gewidmet.



VOM "ROKOKO" ZUM "KLASSIZISMUS" - PHÄNOMENE EINES WANDLUNGSPROZESSES UND DIE KUNSTGESCHICHTE

I. STILANALYTISCHE ANSÄTZE

Den Ausgangspunkt der Beschäftigung mit den Prinzipien der Dekoration sakraler Innenräume im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bildete die Beobachtung einer einschneidenden stilistischen und formalen Neuorientierung der künstlerischen Modi der süddeutschen Ausstattungskunst.

Markante Zeugnisse dieses Veränderungsprozesses sind die Klosterkirchen von Salem, St. Blasien, Wiblingen, Bad Buchau, Ebrach, Rot an der Rot und Oberelchingen. Jeder einzelne von diesen Bauten zeigt auf den ersten Blick erhebliche und signifikante Unterschiede gegenüber Kirchen, die in den 50er und 60er Jahren realisiert wurden. Genauso offensichtlich wird auch das außerordentlich breite Spektrum der verschiedenen formalen Lösungen, mit denen man während dieser Epoche das Problem des Kirchenbaus und seiner Dekoration bewältigen konnte. Nicht zuletzt deshalb hat sich eine stil- oder formgeschichtlich operierende Kunstgeschichte wohl schon immer schwergetan, übergreifende Ordnungskriterien für diese Phänomene zu entwickeln. So schreibt Hans Sedlmayr 1930, nachdem er für die architekturgeschichtliche Phase nach 1745 allein sieben verschiedene Stilrichtungen isoliert hat, mit Blick auf die weitere Entwicklung: "Das Geschehen wird immer kleinteiliger, ungesteuerter, sinnloser - ähnlich wie in gewissen Zeiten des XIX. Jahrhunderts - es nähert sich immer mehr einem additiven, bloß statistisch zu erfassenden Durcheinander."¹

Die Nachwirkungen dieses Dictums lassen sich bis in neueste Forschungen verfolgen. Mit eindeutigem Bezug auf Sedlmayr schreibt Hans Jakob

¹ Hans Sedlmayr: Österreichische Barockarchitektur. Wien 1930. S. 59. Sedlmayr handelt hier zwar zunächst nur von der letzten Phase der österreichischen Barockarchitektur, jedoch macht er an anderer Stelle (S. 52) deutlich, daß seine Charakterisierungen der österreichischen Entwicklungen vor 1780 wesentlich mit den deutschen zusammenhängen.

Wörner in den einleitenden Kapiteln seiner Studie zur Architektur des Frühklassizismus: "Typisch für die architekturgeschichtliche Situation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist ein sonderbarer Stilpluralismus, in diesem stehen Rückgriffe auf frühbarocke Gestaltungsprinzipien und Formen neben einer neuen Auseinandersetzung mit der Gotik, Prolongationen autochthonen Barocks und Rokokos stehen neben französisch beeinflusstem Frühklassizismus und regionalen Sonderformen."²

Der anschließende Hauptteil der Arbeit mutet dann auch wie ein später Versuch an, das "additive Durcheinander" Sedlmayrs "statistisch" zu erfassen. Getrennt nach sakralen und profanen Bauten werden hier in Form eines Kataloges 95 Objekte aus der Zeit zwischen 1729 und 1809 vorgestellt. Alleiniges Ordnungsprinzip beider Gruppen ist das Datum des Baubeginns. Auf dieser Grundlage beschreibt Wörner dann die Form und Baugeschichte der einzelnen Objekte und macht Versuche zu ihrer architekturhistorischen Ableitung.

Jedoch erweist sich diese rein chronologische Auflistung als eine ungeeignete Basis, um die Konturen des stilgeschichtlichen Prozesses sichtbar zu machen. Dies vor allem, weil der Autor in den beiden Entwicklungsreihen Bauten mit völlig unterschiedlicher Funktion, Typengeschichte und Höhe des Anspruchs den gleichen generalisierenden Stilkriterien unterordnen möchte. So stehen bei den Sakralbauten Klosterkirchen, katholische und evangelische Pfarrkirchen, Stadt- und Schloßkirchen genauso unvermittelt nebeneinander wie bei den Profanbauten Schloßanlagen, Konventsgebäude, Klosterbibliotheken, städtische Privathäuser und ein Zuchthaus.

Ein weiterer auffälliger Mangel des Buches liegt darin, daß der Beitrag, den die malerische und skulpturale Ausstattung für das Raumbild leistet,³ nicht systematisch für die Analyse der Bauten fruchtbar gemacht wurde. Gerade auf diesem Gebiet wäre eine Abgrenzung gegenüber typischen

² Hans Jakob Wörner: Architektur des Frühklassizismus in Süddeutschland. München/Zürich 1979. S. 23.

³ So wird beispielweise für die Klosterkirche in Wiblingen auf die "klassizistisch" neue Disposition der Altarbauten durch Januarius Zick eingegangen. Die in spätbarocker Tradition stehenden Deckenfresken des Künstlers werden hingegen nicht in die Analyse miteinbezogen. Vgl. [Wörner 1979](#), S. 79ff.

Bau- und Dekorationsformen des "Rokoko" jedoch von großer Bedeutung für die angemessene Charakterisierung der Epoche.

Daß diese Charakterisierung nur mit einem wesentlich differenzierteren begrifflichen Instrumentarium zu leisten ist, zeigt das letzte Kapitel von Wörners Buch. Der dort unternommene Versuch, aus der Grundrißentwicklung, Raumentwicklung und Wandgliederung übergreifende "stilistische Leitformen" zu isolieren, nivelliert die von ihm selbst betonte Heterogenität der Phänomene zu einem abstrakten Stilkonstrukt von zweifelhaftem heuristischen Wert.

Von größerer Bedeutung für die hier vorgelegte Untersuchung ist die Kölner Dissertation von Jens-Uwe Brinkmann, die sich mit dem Kirchenbau in Südwestdeutschland im späten 18. Jahrhundert beschäftigt.⁴ Eine wesentliche Rolle für die Neuorientierung der sakralen Kunst räumt der Autor dem gewandelten Religionsverständnis der katholischen Aufklärung ein,⁵ und er schlägt vor, zur Kennzeichnung und Abgrenzung dieser Stilphase den Begriff "Zopfzeit" neu zu etablieren.

Die Grundlage dieses Unternehmens bildet einerseits eine ausführliche historische Diskussion des Zopfbegriffs und seiner Bedeutungswandlungen sowie andererseits ein Katalog von Kirchenbauten bzw. Umbauten aus der Zeit zwischen 1760 und 1800. In ihm werden über 350 Objekte und ihre Ausstattung knapp beschrieben, die Baugeschichte referiert, die beteiligten Künstler genannt und Hinweise zur Literatur gegeben. Schon diese gründliche Zusammenstellung allein macht die Arbeit zur unentbehrlichen Basis jeder weiteren Beschäftigung mit den Problemen.

Das erklärte Ziel des dem Katalog vorangestellten Textteils ist es, "die den verschiedenen Kunstformen in der Zopfzeit gemeinsam innewohnenden Gemeinsamkeiten"⁶ aufzuzeigen. Zu diesem Zweck werden anhand der wichtigsten Großbauten zunächst ausführlich die stilistischen Entwicklungen der Architektur beschrieben und analysiert. Weitere

⁴ Jens-Uwe Brinkmann: Südwestdeutsche Kirchenbauten der Zopfzeit. Zur Begriffsgeschichte des "Zopfes" und zur Stilgeschichte des späten 18. Jahrhunderts. Diss. Köln 1972.

⁵ [Brinkmann 1972](#), S. 264ff.

⁶ [Brinkmann 1972](#), S. 36.

Kapitel sind der Deckenmalerei und den plastischen Dekorationsformen (Stuck, Mobiliar, Skulptur und Relief) gewidmet. Auf diese Weise gelangen Brinkmann zahlreiche instruktive Beobachtungen, die die charakteristischen Verschiebungen im Stilbild der Epoche belegen. Ob sich aber aus der Summe dieser Modifikationen ein übergreifendes Stilprinzip der Zopfzeit gewinnen läßt, wie es das letzte Kapitel des Buches versucht, hat schon Hans Martin Gubler⁷ in seiner Rezension der Arbeit bezweifelt. Erschwert wird dies nicht nur durch die völlig unterschiedlichen Bezugfelder, in denen die einzelnen Bauten angesiedelt sind, auch die gewählte Methode macht dies schwierig. Indem Brinkmann seine Analysen jeweils nur auf die Stilentwicklung in einer Gattung bezieht, entgehen ihm wichtige Phänomene, die das neue Verhältnis der Gattungen zueinander betreffen. Ein kurzer Blick auf einige wichtige Beispiele - Wiblingen, Salem und St. Blasien -, die auch in Brinkmanns Arbeit an zentraler Stelle behandelt werden, soll das verdeutlichen.

Zunächst ist zu konstatieren, daß in diesen Kirchen die Anteile, die die einzelnen Kunstformen am formalen und ikonographischen Bestand der Bauten haben, in bezeichnender Weise unterschiedlich sind. Während in Wiblingen die großen Deckenbilder ein ganz wesentliches Element der Dekoration bilden, denn durch sie werden - ganz im Sinne der süddeutsch-barocken Tradition - die wichtigen ikonologischen Aussagen transportiert, so verzichtet man bei der Umgestaltung der Klosterkirche von Salem vollständig auf jede Malerei zugunsten einer rein bildhauerischen Ausstattung. In St. Blasien wiederum ist es die monumentale Architektursprache mit ihrer konsequenten und bewußten Anlehnung an die französische Pantheon-Rezeption, der sich die anderen Gattungen im Raumbild der Kirche unterordnen müssen.

In diesen summarischen Beobachtungen wird schon deutlich, daß die Rolle und die Funktion einer Gattung erst durch den Zusammenhang mit den anderen Gattungen im jeweiligen Ensemble definiert wird. Erst der Kontext der Kunstmittel konstituiert das Kirchengebäude als formale, inhaltliche und damit künstlerische Einheit. Diese Eigenschaft verbindet die Bauten der "Zopfzeit" mit der barocken Tradition der Kirchengestaltung in Süddeutschland, und diesem Charakteristikum müßte auch

⁷ Vgl. Hans Martin Gublers Rezension zu [Brinkmann 1972](#) in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 31, 1974. S. 206-207.

eine kunsthistorische Analyse Rechnung tragen.

Was die Kirchenbauten des späten 18. Jahrhunderts jedoch von der Tradition trennt, ist das offensichtlich wesentlich breitere Spektrum der Möglichkeiten, die Gattungen zu organisieren, über die die Bauherren und Künstler der Epoche verfügen. Auf dieser Ebene liegen die eigentlichen Verschiebungen gegenüber der barocken und spätbarocken Norm, und hier zeigt fast jeder Bau der Zeit eine andere, oft eigenwillige Lösung.

Zur Analyse dieser komplexen Situation kann Brinkmanns Buch insofern beitragen, als durch seine stilistischen Ableitungen das gesamte Feld künstlerischer Anregungen und Beziehungen sichtbar wird, das für die formale Genese des süddeutschen "Zopfes" ausschlaggebend war. Auf welche Weise jedoch das neue Formenrepertoire transportiert wird, wie es sich zur einheimischen Tradition verhält, auf welcher Ebene und durch welche Umstände es Eingang in jeweils konkrete Bauten findet und ob es im Laufe dieses Prozesses modifiziert wird, diese Fragen können im Rahmen einer Entwicklungsgeschichte der Gattungsstile, die gezwungen ist, vom konkreten Objekt zu abstrahieren, nicht beantwortet werden.

II. STRUKTURANALYTISCHE ANSÄTZE

Als Gegenmodell zu dieser Art von abstrahierendem, stilanalytischem Umgang mit der künstlerischen Form versteht sich die von Hans Sedlmayr entwickelte sogenannte "Strukturanalyse".⁸

Mit diesem Verfahren soll einerseits das Einzelwerk als Ganzheit radikal in das Zentrum der Untersuchung gestellt und andererseits das Ergebnis der Analyse zum "Instrument der Tiefendeutung einer Epoche"⁹ gemacht werden.

Auf die hermeneutische Unzulänglichkeit und die ideologische Problematik der Sedlmayrschen Methode ist schon von anderer Seite so erschöpfend eingegangen worden, daß auf eine erneute grundsätzliche

⁸ Zum Verhältnis von Stil- und Strukturanalyse vgl. Hermann Bauer: Form, Struktur, Stil. Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden. In: Hans Belting u.a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. 3. erw. Aufl. Berlin 1988. S. 151-168.

⁹ Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Salzburg 1948. S. 8.

Erörterung an dieser Stelle verzichtet werden kann.¹⁰ Es sollen statt dessen nur diejenigen strukturanalytischen Untersuchungen kritisch gewürdigt werden, die sich mit den Entwicklungen der süddeutschen Kunst im 18. Jahrhundert beschäftigt haben. Auf diesem Feld waren es vor allem die Sedlmayr-Schüler Hermann Bauer und Bernhard Rupprecht, die mit mehreren Arbeiten zum süddeutschen Rokoko der Forschung wichtige neue Impulse vermittelten. In ihren Untersuchungen über die formale Genese und die Funktion der Rocaille-Ornamentik¹¹, über Gestalt und Ikonographie der großen sakralen Freskenprogramme¹² und über die Synthese der Gattungen in der "bayrischen Rokokokirche"¹³ ist es ihnen gelungen, wesentliche ästhetische Phänomene der Zeit treffend zu charakterisieren.

Obwohl beide Autoren in den Mittelpunkt ihres Interesses die Zeit vor 1760 gestellt haben, bildet für die Betrachtung der anschließenden Entwicklung im süddeutschen Kirchenbau die Auseinandersetzung mit ihren Untersuchungen einen wichtigen Ausgangspunkt: Einerseits können auf dem Hintergrund ihrer zahlreichen und genauen Beobachtungen zum Formenrepertoire des Rokoko die "neuen" Tendenzen schärfer herausgearbeitet werden. Auf der anderen Seite ist es gerade wegen dieser Qualität der Arbeiten wichtig, auch die problematischen Implikationen ihrer Interpretationen kritisch zu beleuchten. Diese werden immer dann deutlich, wenn die Autoren es unternehmen, ihre an den konkreten Kunstwerken gewonnenen Ergebnisse zu "Instrumenten der Tiefendeutung von Geschichte" im Sinne der Strukturanalyse zu machen.

Dabei folgen sie im wesentlichen den Leitlinien des Modells von der

¹⁰ Vgl. u.a. Rudolf Wittkower zu Hans Sedlmayrs Besprechung von E. Coudenhove-Erthals Fontana-Monographie. In: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur. Bd. III/IV, Leipzig 1931/32. S. 142-145. - Werner Hofmann: Zu einer Theorie der Kunstgeschichte. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 14, 1951. S. 118-123. - Lorenz Dittmann: Stil - Symbol - Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte. München 1967. S. 142-216. - Oskar Bätschmann: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Darmstadt 1984.

¹¹ Hermann Bauer: Rocaille. - Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornamentmotivs. Berlin 1962. (Diss. München 1957).

¹² Hermann Bauer: Zum ikonologischen Stil der süddeutschen Rokokokirche. In: Münchner Jahrbücher für bildende Kunst. 3. Folge. Bd. XII, 1961, S. 218.

¹³ Bernhard Rupprecht: Die bayrische Rokokokirche. Kallmünz 1959.

Entwicklungsgeschichte der Kultur, das Sedlmayr in seinem Buch "Verlust der Mitte" entworfen hatte.

In dieser Polemik Sedlmayrs gegen die Moderne Kunst endet mit dem Rokoko die letzte Phase der positiv zu bewertenden - weil theozentrischen - Kunstepochen Romanik, Gotik und Barock. Die Entwicklung nach 1760 ist für ihn gekennzeichnet durch Aufklärung, Rationalismus und durch die Ideologie von der Autonomie des Menschen und hat zum Verlust der geistigen und künstlerischen Mitte der modernen Kultur geführt. Die Symptome für die positive "Diagnose" vom Zustand der ersten drei Epochen und für die negative Einschätzung der Moderne liefert ihm die Strukturanalyse ihrer Kunstwerke.

Nur nebenbei soll in diesem Zusammenhang angemerkt werden, daß sich hier Sedlmayrs Verfahrensweise augenfällig dem vorher von ihm selbst kritisierten Vorgehen der Stilanalyse nähert, indem er die Formanalyse des Einzelwerks zum bloßen Argument eines übergeordneten Interesses - in seinem Fall einer allgemeinen Kulturkritik - verkürzt.

Wichtiger ist jedoch die grundsätzliche Auffassung von den Gegenständen und den Zielen kunsthistorischer Interpretation, die in seinem Buch deutlich wird: Weil sich nach Sedlmayrs Auffassung im Kunstgebilde "virtuell die ganze historische Situation konzentriert"¹⁴, soll es möglich sein, durch die Analyse seiner konkreten Form das Wesen des geschichtlichen Prozesses, dem das Kunstwerk angehört, als Ganzes unmittelbar anschaulich und bewertbar zu machen. Kunstgeschichte wird auf diese Weise zum Instrument einer umfassenden Geschichtsdeutung erhoben.

Einem solchen Ansatz wohnt die Konsequenz inne, daß jeder formalen und strukturellen Veränderung der Kunstwerke notwendig eine Veränderung der Gesamtkultur entsprechen muß, die ästhetisch erschlossen werden kann. In den an Sedlmayrs Modell anknüpfenden Untersuchungen von Bauer und Rupprecht erscheint daher der durchgreifende Wandel im Formenrepertoire vom "Rokoko" zum "Klassizismus" - entsprechend der krisenhaften Grenzstellung des Rokokos in Sedlmayrs Epochensystem - als Focus einer existentiellen Wende der Kultur um 1760. Die Kunstwerke des süddeutschen Rokoko markieren in dieser Polarisierung ein

¹⁴ Hans Sedlmayr: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg 1958. S. 53.

"ideengeschichtliches Ende"¹⁵ und werden zu den letzten Ausläufern eines verlorenen Kunstideals. In diesem Sinne schreibt Bauer: "So erreichte das Rokoko eine Schönheit, wie sie bisher unerreicht war in der abendländischen Kunst. Aber bald mußte eine solche Art von Schönheit sich selbst zerstören."¹⁶

Am Ende seiner Arbeit kommt Bauer noch einmal auf die gegensätzlichen Erkenntnisfähigkeiten von Stil- und Strukturanalyse zurück. Dabei räumt er seiner Methode das Verdienst ein, gegenüber der generalisierenden Stilanalyse "die Einmaligkeit des Kunstwerks (...) faßbar" machen zu können, indem sie es "als entelechiegetragene und -tragende Wesenheit"¹⁷ definiert.

Das Kunstgebilde erscheint in dieser begrifflichen Bestimmung weder als formaler "Selbstzweck", noch als das bloße Mittel gesellschaftlich-historischer Prozesse, sondern als eine eigentümliche Synthese von beidem. Diese eminent wichtige Einsicht müßte eigentlich auch Folgen für die Interpretation haben. Richtig verstanden fordert sie die Notwendigkeit einer ausgewogenen Verknüpfung der formal-ästhetisch und der gesellschaftlich-historisch orientierten Analyseverfahren. Hier genau liegt jedoch der auffälligste Mangel der Untersuchungen von Bauer und Rupprecht, die ihre subtilen und genauen Beobachtungen der Formen und Strukturen von Kunstwerken nicht mit einer genauso sorgfältigen Analyse der konkreten gesellschaftlichen und historischen Situation verbinden, der die Objekte angehören. Was dadurch letztendlich unberücksichtigt bleibt, ist der Mitteilungs- oder Zeichencharakter künstlerischer Formen als ein Teil ihrer konkreten historischen Funktion.

Dieser Mangel zeigt sich dann am deutlichsten, wenn Bauer und Rupprecht beispielsweise den "anschaulichen Charakter" der Rocaille als "Vergänglichkeit" und ihr Wesen als das des "Übergangs schlechthin" erkennen, oder, wenn sie die bayrische Rokokokirche durch die in ihr verwirklichte "Bildhaftigkeit" aller Gattungen charakterisieren. Da die Autoren diese Bestimmungen aber als rein ästhetische Kategorien verstehen, wird klar, daß es ihnen nicht darum geht, die ästhetische

¹⁵ [Rupprecht 1959](#), S. 69.

¹⁶ [Bauer, Rocaille](#), S. 77.

¹⁷ [Bauer, Rocaille](#), S. 76.

Qualität einer Form auch als Mittel zur angemessenen Lösung einer konkreten Aufgabe - etwa des Kirchenbaus und seiner Dekoration - zu begreifen, sondern, daß es die Struktur selbst ist, die sie für das Wesen und den eigentlichen Sinn des Kunstwerks halten. Die Kunstwerke werden so gerade nicht als Produkte und Träger eines historischen Kommunikationsprozesses gesehen, sondern sie werden aus ihrem geschichtlichen Zusammenhang isoliert und zu Monumenten einer überzeitlichen kunsthistorischen Interpretationskunst stilisiert.

III. BIRNAU UND SALEM ALS PARADIGMEN

Die hier vorgelegte Arbeit schlägt einen anderen Weg ein, indem sie den formgeschichtlichen Prozeß nicht generalisierenden Kategorisierungsmodellen unterwirft sondern die Entwicklung vom 'Rokoko' zum 'Klassizismus' innerhalb der Kunst eines einzigen wichtigen Klosters - der Zisterzienserabtei Salem am Bodensee - verfolgt.

Dort wurden unter der Regierung Abt Anselms II. mit der Wallfahrtskirche Birnau (Abb. [A. 3](#)) und der klassizistischen Umgestaltung der gotischen Konventskirche (Abb. [A. 22](#) + [24](#)) innerhalb von drei Jahrzehnten zwei ambitionierte Kirchenräume geschaffen, die als paradigmatisch für den Wandel der süddeutschen Sakralkunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angesehen werden können.

Die Untersuchung dieser beiden Ensembles soll in drei Schritten geleistet werden.

Dabei wird zunächst die Inszenierung der Wallfahrtskirche Birnau, die als eines der letzten großen "Gesamtkunstwerke" des süddeutschen Rokoko gilt, unter Berücksichtigung der künstlerischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen in Süddeutschland und der spezifischen Interessen der Auftraggeber, einer eingehenden formalen und inhaltlichen Analyse unterzogen.

Die anschließende Beschäftigung mit der Konventskirche Salem wird eingeleitet durch die Publikation und Analyse des frühesten zeitgenössischen Quellentextes zur Salemer Kirche, der von der Forschung bisher nicht beachtet wurde. Sein Verfasser - der Aufklärer, Publizist und klassizistische Kunstkritiker Joseph Sebastian von Rittershausen - widmet mit ihm der neuausgestatteten Münsterkirche eine geradezu euphorische

Würdigung, die er verknüpft mit einer radikalen Verurteilung der kirchlichen Kunst des Barock und Rokoko. Diese "aufgeklärte" Sicht auf die Salemer Dekoration, die 'Rokoko' und 'Klassizismus' als einen epochengeschichtlichen Gegensatz versteht und damit in mancher Hinsicht moderne kunsthistorische Einschätzungen antizipiert, repräsentiert jedoch nur eine mögliche Betrachtungsweise des Formwandels in der Kunst des späten 18. Jahrhunderts. Dies soll deutlich werden, wenn im abschließenden Kapitel die Geschichte und die Hintergründe der Neuausstattung des Salemer Münsters als eine spezifisch zisterziensische Auseinandersetzung mit den theoretischen Positionen und dem Formvokabular des französischen Frühklassizismus beschrieben werden.

CONCETTISTISCHE REPRÄSENTATION ALS DARSTELLUNGSMODUS ZISTERZIENSISCHEN SELBSTVERSTÄNDNISSES: DIE WALLFAHRTSKIRCHE BIRNAU

I. ÜBERBLICK ÜBER DIE BAU- UND DEKORATIONSGESCHICHTE

Das wichtigste Bauprojekt Salems in der Mitte des 18. Jahrhunderts und der Kulminationspunkt der künstlerischen Aktivitäten des Zisterzienserklosters war die Errichtung der Wallfahrtskirche Birnau am Bodensee.

Die Kirche (Abb. [A 1](#)), die in den Jahren 1746-1758 von dem Vorarlberger Architekten Peter Thumb erbaut und von Gottfried Bernhard Goetz und Josef Anton Feuchtmayer ausgestattet wurde, zählt heute zu den bedeutendsten künstlerischen Leistungen des süddeutschen Barock und Rokoko. Entsprechend häufig stand ihre Planungs-, Bau- und Dekorationsgeschichte schon im Mittelpunkt kunsthistorischer Arbeiten, so daß an dieser Stelle zunächst nur ein kurzer zusammenfassender Überblick auf der Basis der wichtigsten Daten und Forschungsergebnisse gegeben werden soll.¹⁸

Die Planungen für den Ersatz der alten Salemer Wallfahrtskirche auf dem Bühl bei Nußdorf durch einen Neubau gehen auf eine Anregung des Konstanzer Bischofs Damian Hugo Graf von Schönborn aus dem Jahre 1740 zurück. Die 1384 Salem inkorporierte und Mitte des 17. Jahrhunderts letztmals renovierte Wallfahrtsstätte war im Laufe der Jahre längst zu klein für den großen Andrang der Pilger geworden. Die Realisierung der in diesem Zusammenhang entstandenen Pläne des Schönbornschen

¹⁸ Den besten Überblick über die Planungs- und Baugeschichte und eine Einordnung in das übrige Werk Peter Thumbs bietet Hans Martin Gubler: Der Vorarlberger Barockbaumeister Peter Thumb. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Barockarchitektur. Sigmaringen 1972. S. 80ff. - Die detaillierteste Studie zur Planung der Wallfahrtskirche lieferte in jüngster Zeit Ulrich Knapp: Die Wallfahrtskirche Birnau. Planungs- und Baugeschichte. Katalog der Planzeichnungen und Überblick über die Baugeschichte. Friedrichshafen 1989.

Architekten Johann Georg Stahl (ca. 1687-1755) und des Salemer Rentmeisters Johannes Sauter (Lebensdaten unbekannt) wurde jedoch durch Gebietsstreitigkeiten des Klosters mit der Stadt Überlingen, auf deren Gebiet Alt-Birnau lag, verhindert.¹⁹ In dieser Situation entschlossen sich 1745 Abt Stephan II.²⁰ und der Konvent von Salem kurzerhand dazu, die Wallfahrtsstätte auf Salemer Gebiet zu verlegen. Noch im gleichen Jahr erging an den Vorarlberger Architekten Peter Thumb (1681-1766) der Auftrag, "in aller Stille" Pläne für den Neubau von Kirche und Priorat zu entwerfen.²¹

Eine Prüfung seiner Entwürfe durch eine Salemer Baukommission erfolgte schon 1746. Sie hatte zwar an den Plänen künstlerisch nichts auszusetzen, kritisierte aber Größe und Aufwand des Projekts, das in dieser Form weder der Finanzsituation des Klosters, noch dem zisterziensischen Armutsgedanken angemessen schien. So sollte insbesondere auf eine Kuppellaterne verzichtet, das Priesterhaus verkleinert und die Turmkonstruktion geändert werden. Auf der Grundlage ihrer Empfehlungen stellte Thumb einen im Aufwand erheblich reduzierten zweiten Entwurf vor. Er enthielt bereits die Kernidee der späteren Ausführung, die Zusammenfassung von Priorat und Kirche in einem gemeinsamen Baukörper auf einem T-förmigen Grundriß. Dabei bildete die Einturmfassade der Kirche gemeinsam mit den symmetrisch angelagerten Wohngebäuden des Priorats die Schauseite der Anlage in Richtung des Sees. Dahinter sollte sich der eigentliche Kirchenbau erstrecken, für den Thumb eine Disposition mit Querhäusern und großer zentralisierender Flachkuppel über der Vierung vorgesehen hatte.²²

Nach dem Tode von Abt Stephan und der Übernahme der Regierung durch Abt Anselm II. Schwab (1713-1778) im Jahr 1746, wurde der ursprüngliche Entwurf jedoch in diesem Punkt modifiziert und die Kirche als Saalraum konzipiert. Wohl zu Recht bringt man diese Änderung in Zusammenhang mit dem Wechsel der Leitung des Klosters. Es ist

¹⁹ Zur frühen Planungsgeschichte vgl. [Knapp 1989](#), S. 36ff.

²⁰ Regierungszeit 1745-1746.

²¹ Siehe die Akte GLA 98/2925 im Generallandesarchiv in Karlsruhe.

²² Hans Martin Gubler hat diesen Plan (GLA, G-Birnau, Nr. 14) im GLA Karlsruhe als einen eigenhändigen Entwurf Peter Thumbs identifiziert. [Gubler 1972](#), S. 83.

jedenfalls in den Akten überliefert, daß der neue Abt gleich nach seiner Amtseinführung den Kontrakt mit dem Architekten annullierte und neue Bedingungen für die Realisierung des Baus ausgehandelt wurden. Hier tritt zum ersten Mal Abt Anselm II. als die maßgebliche Persönlichkeit in Erscheinung, deren Entscheidungen in den nächsten mehr als dreißig Jahren die künstlerische Entwicklung in Salem geprägt hat.²³ Anselms großem Engagement ist es zuzuschreiben, daß noch im Jahr seines Amtsantrittes 1746 der Grundstein der neuen Kirche gelegt werden konnte. 1748 war der Rohbau der Anlage weitgehend abgeschlossen, und es konnte mit den Dekorationsarbeiten begonnen werden. Die Bildhauer- und Stukkaturarbeiten wurden von dem in Mimmensehen ansässigen Josef Anton Feuchtmayer (1696-1770) und seiner Werkstatt ausgeführt. Für die Deckenfresken, zwei der neuen Altarbilder und einen Teil der Architekturmalerien wurde ein Kontrakt mit dem Augsburger Maler Gottfried Bernhard Goetz (1708-1774) abgeschlossen. Dieser hatte mit Feuchtmayer schon bei der Ausstattung der Kapelle im Neuen Schloß zu Meersburg zusammengearbeitet. Goetz begann im April 1749 mit den Malereien und konnte bis zum Herbst seinen Teil der Arbeiten vollenden. Den raschen Fortschritt auch der übrigen Ausstattungsarbeiten dokumentiert die Tatsache, daß die neue Kirche schon am 25. September 1750 mit der Überführung des Gnadenbildes und großen Feierlichkeiten eingeweiht werden konnte.

II. ARCHITEKTUR UND INNENDEKORATION²⁴

Hans Martin Gubler, der sich in einer ausführlichen Monographie mit dem

²³ Regierungszeit 1746-1778. Anselm II. wurde 1713 in Füssen geboren. Die Profeseß legte er 1731 ab, sechs Jahre später erhielt er die Priesterweihe und wurde mit 33 Jahren zum 38. Abt in der Klostersgeschichte gewählt. Am 30. April 1748 ernannte ihn Maria Theresia zum Kaiserlichen und Königlichen Wirklichen Geheimen Rat. 1768 gelang es ihm, als erstem Salemer Abt zum Direktor des Schwäbischen Reichspräläten-Kollegiums gewählt zu werden. Anselm starb am 23. Mai 1778.

²⁴ Im Interesse einer besseren Anschaulichkeit wurde für die Beschreibung von einer Ausrichtung der Anlage mit dem Chor nach Osten ausgegangen. Tatsächlich befindet sich der Chor im Norden der Wallfahrtskirche.

architektonischen Werk Peter Thumbs auseinandergesetzt hat, räumt der Wallfahrtskirche Birnau eine Sonderstellung unter den Bauten des Vorarlberger Architekten ein. Gubler beschreibt den Grundriß (Abb. [A. 2](#)) als "fünfsichtigen Saal mit zwiefach eingezogenem Chor und Altarhaus".²⁵ Diese architektonische Disposition verbindet auf den ersten Blick nur noch wenig mit den für die Vorarlberger Bauschule so typischen Variationen des Wandpfeilersystems mit Tonnengewölbe, Emporen und eingezogenem Chor. In Birnau sind die Wandpfeiler zu flachen Pilastern reduziert, die Gewölbetonne ist durch eine differenzierte Abfolge von Spiegeldecke mit StICKKAPPEN (Langhaus), Flachkuppel (Chor) und Hängekuppel (Altarhaus) ersetzt, und die Emporen sind zu einer umlaufenden Galerie transformiert.

Man hat versucht, diese deutlichen Abweichungen der architektonischen Formulierungen auch als ein Symptom für eine beginnende Profanisierung der sakralen Formen im Zeitalter der Aufklärung zu deuten.²⁶ Im Gegensatz dazu scheint es sinnvoller, die Gründe zunächst einmal in den speziellen funktionalen Erfordernissen einer Wallfahrtskirche zu suchen. So konnte bei dieser Bauaufgabe auf die Ausbildung zahlreicher Kapellen zur Aufnahme von Altären verzichtet werden, die etwa für eine zisterziensische Konventskirche unumgänglich waren. Genauso mußte es für den Architekten bei der Bedeutung und Größe der Birnauer Wallfahrt auch darum gehen, einer möglichst großen Zahl von Pilgern im Kirchenschiff Platz zu bieten.²⁷ Auch zu diesem Zweck wäre eine zweisechalige Anlage des Hauptschiffes mit Wandpfeilerkapellen nur wenig geeignet gewesen.

Vollends fragwürdig wird die These von der "Profanität" der künstleri-

²⁵ [Gubler 1972](#), S. 86.

²⁶ Vgl. [Rupprecht 1959](#), S. 57. - Norbert Lieb: Barockkirchen zwischen Donau und Alpen. München 1953. S. 134. - Hugo Schnell: Birnau am Bodensee. München/Zürich 1971. - Ders.: Die Wallfahrtskirche Birnau am Bodensee. In: Montfort 18, 1966. S. 393. - Vgl. auch die anderen Einschätzungen von [Gubler 1972](#), S. 128ff. und [Knapp 1989](#), S. 96, Anm. 2.

²⁷ Allein die St. Josephs-Bruderschaft von Birnau zählte annähernd 150.000 eingetragene Mitglieder, und bei den Einweihungsfeierlichkeiten 1750 waren über 20.000 Menschen anwesend. Vgl. Hugo Schnell: Birnau am Bodensee. München, 2. Auflage 1955. S. 5. - Hermann Ginter: Wallfahrtskirche Birnau am Bodensee. (Bd. 435 der Kleinen Kunstführer) München/Zürich 1962. S. 3.

schen Formen, wenn man den engen Bereich der reinen Architekturbeschreibung verläßt und sich mit der Gesamtinszenierung des Birnauer Kirchenraumes beschäftigt. Darauf hat bereits Gubler hingewiesen, der in diesem Zusammenhang betont, daß trotz aller Hochschätzung für die Leistung des Architekten Peter Thumb, nichts darüber hinwegtäuschen sollte, "daß die Dekoration den Raum wesentlich prägt. Die Architektur dient als Träger und Mantel. Die entscheidenden räumlichen Akzente und die alleinigen Träger der Raumstimmung stammen von den Ausstattungskünstlern."²⁸

Dieser signifikante Anteil der Maler, Bildhauer und Stukkateure ist es, der das Birnauer Ensemble in eine Linie mit den großen, homiletisch orientierten Ausstattungsprogrammen des süddeutschen Barock und Rokoko stellt (Abb. [A. 3](#) + [4](#)). Im Hinblick auf diese Tradition der Dekorationskünste bedarf die Charakterisierung Gublers jedoch einer entscheidenden Erweiterung: Denn durch die Dekoration werden nicht nur formale Akzente gesetzt und "Raumstimmung" erzeugt, sondern vor allem transportiert sie die komplexe Programmatik des Wallfahrtsortes. Erst durch die vielteilige malerische und skulpturale Ausstattung, wird die theologische und monastische Bedeutung des Marienheiligums zur Anschauung gebracht. Welche Konzepte und Vorstellungen dies sind und mit welchen künstlerischen Mitteln sie in der Inszenierung der Birnau realisiert wurden, wird in einem späteren Abschnitt genauer untersucht werden. An dieser Stelle soll zunächst ein kurzer Überblick über das Bildprogramm der Innenausstattung in der Wallfahrtskirche gegeben werden.

Die wichtigsten Elemente der programmatischen und dekorativen Struktur des Kircheninneren sind die von Josef Anton Feuchtmayer geschaffenen Altarbauten, die umlaufende Galerie vom gleichen Künstler und vor allem die Deckenfresken des Gottfried Bernhard Goetz. Soweit nicht anders vermerkt, dient als Ausgangspunkt für die Beschreibung der Bildhauerarbeiten die immer noch grundlegende Monographie Wilhelm Boecks über Feuchtmayer, während bei der Darstellung der Ikonographie der Deckenfresken den verschiedenen Abhandlungen Hermann Bauers zu diesem Thema gefolgt wird.²⁹

²⁸ [Gubler 1972](#), S. 87 und S. 129.

²⁹ Wilhelm Boeck: Josef Anton Feuchtmayer. Tübingen 1948. - Hermann Bauer: Der

1. Die Deckenfresken

Die Folge der Deckenfresken (Abb. [A. 7 -10](#)) beginnt im Westen über der zur Orgelempore erweiterten Galerie mit einem Engelskonzert. Nach einem gemalten Jochbogen folgt als zweites Bildfeld das große Fresko über dem Langhaus. Es zeigt im Zentrum Maria als Königin des Himmels umgeben von Engeln, die ein Spruchband mit dem Motto der Darstellung aus dem alttestamentlichen Buch Judith in den Händen halten: "TU GLORIA JERUSALEM! TU LAETITIA ISRAEL! TU HONORIFICENTIA POPULI NOSTRI!" Typologisch wird hier also der Lobpreis Judiths auf die Gottesmutter, genauer auf das Gnadenbild von Birnau bezogen: Wie die heimgekehrte Judith sich dem Volk Israel als Siegerin präsentiert, so zeigt sich nun das Wallfahrtsbild in seiner neuerrichteten Kirche triumphierend dem "Volk" von Salem. Als dessen Vertreter sind auf dem umlaufenden Gesims der Scheinarchitektur unter der Himmelöffnung die Salemer Äbte Stephan und Anselm II. dargestellt, unter deren Regentschaft die Wallfahrtskirche erbaut wurde. Sie erscheinen dort zusammen mit dem Hl. Bernhard sowie den adligen Gründern des Zisterzienserklosters und einer Gruppe einfacher Gläubiger als Pilger zur Maria von Birnau.

Von den beiden kleinen Bildfeldern der Zwickelgewölbe über den Kapellen, die an das Hauptbild grenzen, zeigt das südliche den Tod des Hl. Joseph, sein Gegenstück die Christusvision und den Amplexus der Hl. Luitgard von Tongeren.

Das sich anschließende Fresko ist das runde Deckenbild über dem Mönchschor. Es öffnet sich in eine große Scheinkuppel und zeigt die auf Wolken schwebende Maria, dargestellt als das 'Schwangere Weib' aus der apokalyptischen Vision des Johannes. Auf der Mondsichel stehend zertritt sie der Paradies-Schlange den Kopf.

Ein Schriftband mit dem Text "EGO MATER PULCHRAE DILECTIONIS" identifiziert die himmlische Erscheinung nach dem Buch Jesus Sirach (Ecclesiasticus) 24, 24 gleichzeitig mit der göttlichen 'Sapientia', deren "Kinder"- 'Pulchra dilectio', 'Timor', 'Agnitio' und 'Sancta spes' - sie als weibliche Allegorien umgeben.

Inhalt der Fresken von Birnau. In: Das Münster. 14. Jg. 1961. S. 324-333. - Ders.: Zum ikonologischen Stil der süddeutschen Rokoko-Kirche. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 3. Folge. Bd. XII 1961. S. 218-240. Beide Abhandlungen finden sich in überarbeiteter Fassung auch in: Hermann Bauer: Rokokomalerei. Sechs Studien. Mittenwald 1980.

Die ganze Kuppelgestaltung steht unter dem Motto der Kartusche "Beatam Me Dicent Omnes" - Selig preisen mich alle Geschlechter. Die Zeile aus dem Magnificat (Luk. 1, 48) wird durch die Allegorien der Weltteile veranschaulicht, die Goez in die vier Zwickel der Kuppel gemalt hat.

Den Abschluß des Deckenzyklus bildet das Fresko in der Kuppel über dem Hochaltarbereich. Hier hat Goez in einem Bildfeld zwei Szenen zusammengefaßt, die ebenfalls in typologischer Beziehung zueinander stehen. Den unteren Teil der Malfläche nimmt die Darstellung der Esther ein, die vor dem Thron des Ahasver für das Volk der Juden eintritt. Dieses alttestamentliche Thema findet eine Entsprechung in der Darstellung des oberen Bildfeldes: Hier ist Maria vor den Thron des Weltenrichters³⁰ getreten, um Gnade für die ihr anvertrauten Zisterzienser zu erbitten.

2. Die Emporengalerie

Das wichtigste horizontale Gliederungselement im Wandaufbau der Birnau ist das filigrane Band der Emporengalerie (Abb. [A. 3](#)), die - mit Ausnahme des Altarhauses - das ganze Kirchenschiff umläuft. Ihr geschmeidiger Verlauf wird im Rhythmus der Wandpilaster akzentuiert durch niedrige Postamente, die entweder Büsten oder Ziervasen tragen. Das Figurenprogramm umfaßt Christus, Maria, die zwölf Apostel und zusätzlich Paulus, Barnabas, Markus und Lukas. Genauso wie die Kreuzwegstationen und die Beichtstühle sind diese Werke der Feuchtmayer-Werkstatt erst einige Jahre nach der Einweihung der Kirche fertiggestellt worden. Sie sollen daher hier zunächst keine weitere Berücksichtigung finden.

3. Die Altarbauten

Zur ursprünglichen Ausstattung der Wallfahrtskirche gehören der große Hochaltar und die drei Nebentalarpaare (Abb. [A. 12 - 18](#)).

Das Retabel in der nördlichen Seitenkapelle ist dem Hl. Joseph geweiht und diente gleichzeitig als Altar der bedeutenden Josephs-Bruderschaft von Birnau. Das Altarblatt von Franz Carl Stauder (gestorben 1714), das

³⁰ Zur Deutung der Szene, die auf Caesar von Heisterbach zurückgeht vgl. [Bauer, Birnau](#), S. 32.

den Tod des Hl. Joseph zeigt, stammt noch aus dem Bruderschaft-Altar von Altbir nau. Weiß gefaßte Stuckplastiken des Hl. Stephanus links, des Hl. Laurentius rechts und die Holzfigur des Hl. Blasius als Bekrönung vervollständigen die Dekoration dieses Altares. Sein Gegenstück in der Südkapelle ist der Altar der Vierzehn Nothelfer. Das Gemälde ist ebenfalls ein wiederverwendetes Werk Stauders aus Altbir nau und stellt das Martyrium des Hl. Erasmus dar. Als Seitenfiguren flankieren den Altar die Hl. Magnus und Leonhard, auf dem Auszug steht eine Statue des Hl. Wendelin.

Vor dem Einzug zum Chorraum haben die Bildretabel des Hl. Bernhard auf der Nordseite und des Hl. Benedikt im Süden Aufstellung gefunden. In asymmetrischen, spiegelbildlich aufeinander bezogenen Stuckmarmorrahmen von Josef Anton Feuchtmayer tragen sie Altarblätter des Gottfried Bernhard Goetz. Dargestellt sind die Marienvision und Lactatio des Hl. Bernhard beziehungsweise der Tod des Hl. Benedikt.

Das östlichste Altar paar bilden die Figurenaltäre am Einzug vor dem Altarhaus. Auf bizarr verformten Rocaille-Sockeln stehen die Stuckplastiken Johannes des Täufers links und Johannes des Evangelisten auf der anderen Seite. Diese Gruppe leitet über zum Hochaltar mit dem Gnadenbild der "Schönen Madonna" von Bir nau. Im Gegensatz zu den anderen Altarbauten ist der Hochaltar 1790 durch Johann Georg Wieland (1742-1802) stark umgestaltet worden. Aus zwei erhaltenen Zeichnungen (Abb. [A. 19](#) + [20](#)) läßt sich schließen, daß die architektonische Gliederung - also Säulen, Gebälk und Auszug der Altarkonstruktion - sowie die Disposition der Seitenfiguren nicht verändert worden ist.³¹ Auf hohen Podesten stehen die Stuckskulpturen des Zacharias und des Joachim auf der linken, der Anna und der Elisabeth auf der rechten Seite des Tabernakels. Von Wieland entfernt wurde hingegen das ursprüngliche Altarbild des Johann Christoph Storer (1611?-1671), das eine Himmelfahrt Mariens zeigte. An seine Stelle ist ein Alabasterrelief mit Puttenfiguren auf Wolken in den Rahmen eingelassen, das heute als Folie für den hohen Thronaufbau des Gnadenbildes dient, der ebenfalls das Ergebnis der

³¹ Ein eigenhändiger Entwurf Feuchtmayers zum Hochaltar (datiert 1748) befindet sich in der Staatsgalerie Stuttgart (Inv. Nr. C 1931/6). Eine von Franz Anton Dirr signierte und datierte Nachzeichnung des Altares aus dem Jahre 1757 bewahrt die Städtische Wessenberg-Galerie in Konstanz.

frühklassizistischen Modifikationen des Altares ist.

Im ursprünglichen Zustand war die Madonnenfigur erheblich niedriger plaziert, wahrscheinlich vor oder in einer Glorie direkt oberhalb des Tabernakelschreins.

4. Die kunsthistorische Bewertung des Birnauer Ensembles

Auf den ersten Blick vermittelt die Aufzählung der einzelnen Ausstattungsbestandteile der Birnau den Eindruck eines für eine Marienwallfahrtskirche durchaus konventionellen Dekorationsprogrammes. Traditionelle Bildprägungen der Marienikonographie - bereichert um einige zisterziensische Akzente - sind in ihm verknüpft mit konkreten Anspielungen auf die Konventualen von Salem als Bauherren der Kirche. Auch die formale Umsetzung des Programms mit Hilfe illusionistischer Deckenfresken, Beischriften und mehr oder weniger aufwendigen Altarbauten bewegt sich im Rahmen zeitgenössischer Konventionen.

Es sind wohl diese deutlichen Anknüpfungen der malerischen und plastischen Inszenierung der Birnau an Traditionen der süddeutschen Dekorationskunst gewesen, die Henry Russell Hitchcock den Anlaß gaben, in der Birnau zwischen einer als besonders "fortschrittlich" charakterisierten Architektur und einer demgegenüber "retardierenden" Ausstattung zu unterscheiden.³² Besonders die Deckenfresken von Gottfried Bernhard Goetz scheinen nicht in sein Bild der Entwicklung der süddeutschen Rokokoarchitektur zu passen. So klingt es unüberhörbar bedauernd, wenn er statt der an Pozzo und Asam geschulten illusionistischen Architekturmalerei lieber eine leichtere und luftigere Komposition sähe, etwa in der Art der Fresken Johann Baptist Zimmermanns in Steinhausen und der Wieskirche.

Man muß in diesem Zusammenhang nicht auf die grundsätzlichen methodischen Probleme einer solchen Betrachtungsweise eingehen, die ein homogenes künstlerisches Ensemble nach der Entwicklungsstufe der in ihm verwendeten Gattungsstile zu zerteilen versucht.³³ Statt dessen soll es

³² Henry Russell Hitchcock: *Rococo Architecture in Southern Germany*. London 1958. S. 165.

³³ Vgl. auch die Rezension zu Hitchcocks Buch von Harro Ernst in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 35, 1972. S. 316-321.

genügen, darauf hinzuweisen, daß Hitchcock im Fall der Birnau qualitative Diskrepanzen zwischen Teilen der Dekoration und der Architektur konstatiert und daß das einzige Kriterium dieser Beurteilung sein nicht näher begründetes Stilideal der sakralen Rokokoarchitektur zu sein scheint. Weder aus der unmittelbaren Anschauung noch aus den historischen Quellen läßt sich diese Analyse weiter stützen. Vielmehr ergeben sich aus den Bauakten eher Argumente für eine offensichtlich intensive Zusammenarbeit zwischen dem Architekten, den Dekorationskünstlern und den Auftraggebern - sowohl in bezug auf die Planung als auch auf die Bauausführung der Kirche. Aus den Archivalien wird eine einheitliche künstlerische Konzeption deutlich, die zu einer Inszenierung führte, bei der durch die zurückhaltende Gestaltung der Architektur erst die Voraussetzung für die reiche Entfaltung der Deckenmalerei und der plastischen Ausstattung geschaffen wurde.

Hitchcock vernachlässigt dieses historisch belegte und funktional begründete Phänomen eines Ineinandergreifens der Gattungen vollständig, zugunsten einer letztendlich nur an der Architektur interessierten Formanalyse. Im Gegensatz dazu müßte eine angemessenere Würdigung der Birnauer Kirche den Versuch einer Zusammenschau aller beteiligten Gattungen unternehmen und sie sowohl auf ihre formalen als auch inhaltlichen Verknüpfungen hin befragen. Da aber spätestens seit Hans Sedlmayr die Charakterisierung der Bauten des deutschen Barock und Rokoko durch den Begriff des "Gesamtkunstwerks" in der süddeutschen Kunstwissenschaft geradezu topisch geworden ist, scheint es zunächst so, als ob mit einer solchen Forderung längst geöffnete Türen nochmals aufgestoßen werden sollten.³⁴ Dies jedoch erscheint nur auf den ersten Blick hin richtig, denn häufig genug blieb die geradezu 'inflationäre' Verwendung des Begriffs ohne jede Wirkung auf das Vorgehen der Untersuchungen. Immerhin hatte schon 1959 ein Schüler Sedlmayrs, Bernhard Rupprecht, im Vorwort seines Buches über "Die bayrische Rokokokirche" die integrale Analyse zu einem zentralen Anliegen seiner Untersuchungen

³⁴ Zur grundsätzlichen Problematik des Begriffs und seiner unkritischen Anwendung in der kunstwissenschaftlichen Forschung zum 17. und 18. Jahrhundert vergleiche die treffenden Bemerkungen von Bernd Euler-Rolle: Das barocke Gesamtkunstwerk in Österreich - idealer Begriff und historische Prozesse. In: Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes. Jg. II (1985), Nr.4/5. S. 55-61.

gemacht. Er schrieb dort zur Charakterisierung der Situation im süddeutschen 18. Jahrhundert: "Das Kirchengebäude ist nicht mehr ausschließlich oder vorwiegend ein Fall der Architekturgeschichte, es entsteht im gleichberechtigten integralen Zusammenwirken mehrerer Gattungen. Danach muß sich die Methode richten."³⁵

Die Konsequenzen, die diese Feststellung für die Gewinnung eines Stilbegriffs des Rokoko hat, zieht er einige Seiten später folgendermaßen: "(...) der Stil kann weder bei isolierter Betrachtung des Architekturbestandes noch bei der des Deckenfreskos festgestellt werden, er resultiert aus der Verhaltensweise der Gattungen zueinander."³⁶

Sehr treffend charakterisiert Rupprecht hier die entscheidenden strukturellen Merkmale seiner Untersuchungsgegenstände und fordert darauf aufbauend eine methodische Orientierung, von der man auch für die Analyse der Birnauer Kirche interessante Einsichten erwarten könnte. Die Einlösung seines methodischen Anspruchs gelingt ihm jedoch nur in eingeschränktem Maße, weil er nur einen sehr kleinen Kreis von Bauten einer entsprechend ausgreifenden Untersuchung unterzieht. Die Analysen der Kirchen von Steinhausen und Zwiefalten sowie der Wieskirche genügen ihm, um bestimmte "Kriterien" eines spezifisch bayrischen Rokokostils zu entwickeln. Problematisch wird seine Untersuchung jedoch nicht so sehr auf Grund dieser wenig repräsentativen Auswahl der Objekte, sondern vor allem deshalb, weil die an ihnen gefundenen Stilkriterien in einem zweiten Schritt zum beurteilenden und abgrenzenden Maßstab für andere Bauten gemacht werden. So entsteht ein Argumentationszirkel, der es Rupprecht ermöglicht, zwischen der "Bayrischen Rokokokirche" und den zeitgleichen nichtbayrischen Kirchenbauten "wesenhafte" stilistische Unterschiede zu erkennen. Entsprechend schief und unpräzise geraten dann auch die meisten Charakterisierungen der schwäbischen und fränkischen "Hauptwerke" des 18. Jahrhunderts. So beschreibt Rupprecht die Kirche von Ottobeuren (fertiggestellt 1765) als einen "Bau des Barock, und zwar eines stilistisch verspäteten Barock" mit der erstaunlichen Begründung: "Keines unserer Rokokokriterien greift an der Ottobeurer

³⁵ [Rupprecht 1959](#), S. VII.

³⁶ [Rupprecht 1959](#), S. 10.

Kirche".³⁷

Auch für die Birnauer Kirche ergeben seine Kriterien einen negativen Befund. Mit ihrer Hilfe konstatiert er dort erstens eine deutliche Trennung von Architektur und Deckenbild, zweitens die Unwichtigkeit des Betrachterstandpunktes im Westen der Kirche und drittens das Fehlen einer Übergangszone zwischen Architektur und Fresken. Alle diese Beobachtungen, die vor dem Objekt nicht nachzuvollziehen sind, führen Rupprecht zu der Schlußfolgerung, in der Wallfahrtskirche eine unmittelbare Vorbereitung für den französischen Klassizismus zu sehen. Hier wird ganz besonders deutlich, wie stark Rupprechts ursprünglicher methodischer Ansatz von einem offensichtlich vordringlichen Interesse überdeckt wird, Argumente für die Existenz einer bayrischen Sonderform des Rokokostils zu liefern. Dabei kommt er nicht nur zu einer Überbewertung der Unterschiede zwischen den fränkischen beziehungsweise schwäbischen Kirchen und den bayrischen Kirchenbauten, sondern er übersieht auch geradezu systematisch die zahlreichen Gemeinsamkeiten der gestalterischen Lösungen.

Trotz dieser Kritik bleibt jedoch der Ausgangspunkt von Rupprechts Fragestellung nach wie vor richtig zu sein, den Kirchenbau und seine Dekoration im 18. Jahrhundert nicht als ein Problem der Stilentwicklung einzelner Gattungen zu begreifen, sondern eine integrale Analyse vorzunehmen.

III. ORNAMENTALE BILDSTRATEGIEN UND ALLEGORISCHE INSZENIERUNG

Im folgenden Abschnitt wird daher der Versuch einer integralen Analyse für die Wallfahrtskirche Birnau unternommen, der in drei Schritte gegliedert ist: Zunächst soll die formale Struktur der Birnauer Ausstattung dargestellt werden. Konkret bedeutet das die Beschreibung der künstlerischen Mittel, durch die der Baukörper, die architektonische Gliederung, die Deckenbilder und die Altarbauten zu einem System organisiert werden. Auf der inhaltlich-theologischen Ebene kann als der konstituierende Faktor für die Ikonographie der Ausstattung sicherlich die

³⁷ [Rupprecht 1959](#), S. 60.

mittelbare oder unmittelbare Bezugnahme auf das Gnadenbild der Maria benannt werden. Von dieser Grundannahme ausgehend soll in dem ersten Schritt nach der Form der visuellen Syntax und nach dem dahinterstehenden Bilddenken gefragt werden, durch welches dieser gemeinsame Bezug der Ausstattungselemente auf das spirituelle Zentrum der Wallfahrtskirche ästhetisch bewältigt wird und so überhaupt erst zur Anschauung kommen kann.

Anschließend soll dann jeweils die Genese dieser zum Teil sehr ungewöhnlichen Formphänomene näher untersucht werden. Dabei wird sich zeigen, daß weniger gattungsimmanente Stilentwicklungen der Ausstattungskünste zur Erklärung herangezogen werden können, sondern vielmehr die zeitgenössische Graphik und besonders der süddeutsche Ornamentstich entscheidende Anregungen geliefert haben. Das gilt sowohl für einzelne Formen als auch für die visuelle Organisation der Dekoration im allgemeinen.

In einem dritten und abschließenden Schritt sollen dann diese zweidimensionalen Bildstrategien als Darstellungsmodus der Dekoration ernstgenommen werden und auf ihre inhaltliche Relevanz und Aussagekraft hin untersucht werden.

1. Deckenmalerei und architektonische Gliederung

a) Das Langhaus

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Deckengestaltung des fünfachsigen Langhauses der Wallfahrtskirche, aus fünf unterschiedlichen Bildzonen besteht. Zunächst sind die beiden großen Bildfelder zu nennen, von denen das eine im Westen über der Orgelempore das Engelskonzert zum Thema hat (Abb. [A. 7](#)). Daran schließt das eigentliche Hauptbild, mit Maria als Königin des Himmels im Zentrum, nach Osten an (Abb. [A. 8a + b](#)). Dieses Freskenprogramm wird ergänzt durch die zwei kleinen Bilder in den Stichkappen über den Kapellenräumen: das nördliche zeigt den Tod des Hl. Joseph, während gegenüber die Hl. Luitgard dargestellt ist. Eine fünfte Bildzone wird gebildet aus der gemalten Gesimskonstruktion, die das gesamte Langhaus umläuft und zwischen der Stichkappengliederung und den eigentlichen Bildfeldern eingeschoben ist (Abb. [A. 8a](#)). Ihr soll zunächst das Hauptaugenmerk gelten.

Die Berechtigung, bei diesem gemalten Zwischengeschoß überhaupt von einer eigenwertigen Bildzone zu sprechen, ergibt sich aus ihrem eigenständigen Bildmodus, durch den sie, wie noch zu zeigen sein wird, sowohl am System der Architektur als auch dem der Freskenfelder teilhat.

Die Rahmung und Abgrenzung der Zone zu den beiden Bildfeldern des Langhauses wird gebildet durch ein gemaltes Gesimsband, das in vielfachen Verkröpfungen die gesamte Fläche des Gewölbes umläuft. Dieses Gesims liegt optisch auf den Spitzen der Stichkappen auf und wird in den Zwickelfeldern zwischen den Kappen sowie über dem Gurtbogen des Choreinzuges von einer illusionistisch gemalten Architektursubstruktion gestützt.

Oberhalb der tatsächlich gebauten Architekturordnung setzt also eine zweite gemalte architektonische Zone an, die den unruhigen Rhythmus der Stichkappengliederung auffängt und so eine relativ gleichmäßige Bildfläche für die großen Fresken der Gewölbes gewinnt.

Die phantastisch gebogenen Architekturteile, die Goetz hier als Träger des Gesimsbandes verwendet, scheinen jedoch eher dekorativen als tektonischen Gesetzen zu gehorchen. In freien Formungen füllen sie die Zwickelfelder und öffnen die Wand zu Einblicken in komplizierte Wölbsysteme, die tatsächlich zu realisieren kaum vorstellbar sind. Dieser gewissermaßen irrationale Charakter der "Architekturzone" steht nun in einem spannungsreichen Gegensatz zu ihrer massigen und kompakten Erscheinung, die erreicht wird durch die kräftige Farbigkeit der Malereien und vor allem durch die penible Genauigkeit, mit der der Maler ihre perspektivische Verkürzung konstruiert hat. Goetz wendet hier Prinzipien und Techniken, die aus der Tradition der architekturillusionistischen Quadraturalmalerei stammen, auf eine eigentlich ornamentale Struktur an. Es ist der Darstellungsmodus der Quadratura, der die kategoriale Zugehörigkeit des gemalten Geschosses zur gebauten Architektur anschaulich macht. Betont wird dieser Effekt zusätzlich noch dadurch, daß die Verkröpfungen des gemalten Gesimses über den beiden Stichkappen des zweiten und dritten Joches zum Fußpunkt des ebenfalls freskierten Gurtbogens werden, dem Architekturteil, mit dem die beiden großen Bildfelder der Fresken voneinander geschieden werden.

Untersucht man das Verhältnis des hier verwendeten Systems zu den in Süddeutschland verfügbaren Lösungen der Überleitung von gebauter Architektur zu den Bildfeldern an der Decke, so läßt sich zunächst

folgendes festhalten: Goetz hatte es im Langhaus der Birnau mit einer in Süddeutschland im Hinblick auf die Deckengestaltung durchaus häufig anzutreffenden Disposition des Baukörpers zu tun. Auszugehen ist dabei immer von einer architektonischen Situation, bei der mehr oder weniger spitze Stichkappen beziehungsweise Jochbögen in die potentiell für die Malerei zu Verfügung stehende Fläche des Gewölbes eingreifen. Gleichgültig ob nun das Gewölbe - wie meist bei den älteren Kirchen - durch Gurtbögen in einzelne kleinere Kompartimente geteilt oder eine große, die Joche übergreifende Wölbfläche realisiert wird, besteht stets die Notwendigkeit, die zwischen Freskenfeldern und Architektur entstehenden freien Flächen künstlerisch zu überbrücken.

Etwas schematisierend lassen sich zur Lösung dieses Problems zwei Traditionsstränge grundsätzlich unterscheiden: Im einen Fall schmückte man die freien Flächen mit einer ornamentalen Stuckdekoration, aus deren System heraus die Rahmung der Bildfelder elegant entwickelt werden konnte. Diese Lösung war vor allem im bayrischen Raum verbreitet. Wichtige und typische Beispiele sind Kirchen wie Fürstenfeld (Abb. [B. 2](#)), Aldersbach (Abb. [B. 1](#)), Osterhofen, Zwiefalten, Steinhausen und die Wieskirche.

Beim anderen Typ der Gestaltung wird auch die Bewältigung der Zwischenzone allein von der Malerei geleistet. Und zwar meist von einer Malerei, die ihre Formelemente nicht dem System einer Flächendekoration unterwirft, sondern mit der Illusion einer architektonischen Gliederung operiert, die diejenige des realen Baukörpers nach oben fortsetzt und in einer Scheinöffnung endet (Abb. [B. 3](#) + [4](#)). Waren es im Früh- und Hochbarock vor allem Einblicke in gewaltige Säulen- oder Pfeilersysteme, die durch die Malerei vorgetäuscht wurden, so nutzten im 18. Jahrhundert die Künstler das gesamte Repertoire der architektonischen und bauplastischen Schmuck- und Zierformen. Konstituierend für diese Verfahrensweise bleibt aber ein einheitlicher Verkürzungsmaßstab der gemalten Architekturelemente, der sich an dem der gebauten Architektur orientiert. Stärker als in Bayern war diese Art der Gestaltung, die sich aus der italienischen Quadraturmalerei entwickelt hat, in Österreich, Böhmen und Mähren verbreitet.³⁸

³⁸ Zur Typologie der beiden Überleitungssysteme durch Stuck oder Malerei siehe Heinrich Hammer: Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol.

Goez hat nun offensichtlich in der Zwischenzone des Langhausfreskos der Birnau beide Systeme - das flächig-ornamentale und das architektonisch-illusionistische - miteinander verschmolzen. Dabei ist es müßig, darüber zu spekulieren, ob es sich bei seiner Lösung um eine Ornamentalisierung der Architektur oder umgekehrt um eine Architektonisierung des Ornaments handelt.

Entscheidender ist vielmehr, was durch diese Kombination erreicht wird: Goez gewinnt mit ihr einerseits die formalen Freiheiten einer ornamentalen Dekoration, mit der er problemlos an die unregelmäßige Stichkappengliederung anschließen konnte, ohne dabei andererseits die Illusion eines gewissermaßen konstruktiven Zusammenhangs mit der Architektur aufgeben zu müssen.

Der hier beschriebene Doppelcharakter des Zwischengeschosses ist jedoch nicht nur für dessen Verhältnis zur gebauten Architektur bedeutsam. Genauso grundlegend wichtig ist er - im wahrsten Sinne des Wortes - auch im Hinblick auf die visuelle Konzeption der großen Freskenfelder. Um dies zu verdeutlichen, muß deren Aufbau hier kurz ins Gedächtnis gerufen werden. Wie bereits erwähnt, ist das Gewölbe des Langhauses in vier Bildfelder unterschiedlicher Größe unterteilt. Das westliche, annähernd quadratische Feld über der Orgelempore beansprucht zweieinhalb Jochbreiten. Das zweite und durch die Breite der Kapellenräume etwas größere Feld überspannt die Decke der folgenden Joche bis zum Gurtbogen des Chores. Ihm sind links und rechts über den Kapellen die zwei kleinen Zwickelfresken angegliedert. In allen Fresken öffnet Goez die Gewölbefläche zu Einblicken in Scheinarchitekturen, vor denen er seine Darstellungen entfaltet. Dabei ist das Orgelfresko (Abb. [A. 7](#)) ganz auf einen die Kirche verlassenden Besucher hin angelegt. Es zeigt in extremer Schrägsicht eine durchbrochene Kuppelkonstruktion, deren obere kreisrunde Öffnung von dem gemalten Gurtbogen halb verdeckt wird.

Straßburg 1912. S. 292ff. Dort auch zahlreiche Beispiele für den "österreichischen" Typus. - Weitere Beispiele bei Hans Tintelnot: Die barocke Freskomalerei in Deutschland. - Ihre Entwicklung und europäische Wirkung. München 1951. Zusammenfassend dort S. 300. - Rupprecht macht die Einfügung einer Stuckzone zwischen Fresko und Architektur sogar zu einem entscheidenden Kriterium der "Bayrischen Rokokokirche". ([Rupprecht 1959](#), S. 55f.). - Die gleiche Unterscheidung auch bei Eduard Ispording: Gottfried Bernhard Goez 1708-1774. Weißenhorn (1982). S. 9.

Im Hauptbild (Abb. [A. 8a](#)) entwirft Goez im Gegensatz dazu eine gleichmäßig umlaufende zentralperspektivisch verkürzte Architekturkulisse, die mehrere Betrachterstandpunkte zuläßt, wobei der im Westen sicherlich der wichtigste ist. Die beiden kleinen Kapellenfresken sind wiederum auf eine gemäßigte Untersicht konstruiert. Durch diesen unterschiedlichen Aufbau und ihre differierenden Perspektivsysteme konstituieren die Fresken mehrere, voneinander unabhängige und nicht kompatible Illusionsräume über der Kirche. Jedes der Felder gehorcht ganz offensichtlich seiner eigenen bildräumlichen Logik. Sie sind damit als Bildzonen mit jeweils eigenem Darstellungsmodus auch kategorial von dem perspektivisch einheitlich gestalteten Zwischengeschoß abgesetzt. Unter diesem Blickwinkel kommt also der gemalten Zwischenzone eine ähnliche Funktion zu, wie den Stuckdekorationen in Kirchen wie Weingarten, Fürstenfeld oder Aldersbach. Hier wie dort wird für die Freskenfelder ein ornamentales Rahmensystem geschaffen, mit dessen Hilfe die Darstellungen ästhetisch aus der Deckenfläche ausgeschieden werden können.

Im Hinblick auf die gesamte Dekoration des Langhauses verhalten sich also die Freskenfelder und das gemalte Zwischengeschoß wie Bilder zu ihren Rahmen. Sie gehören deswegen eigentlich unterschiedlichen Realitätsebenen an. Die Eindeutigkeit dieser kategorialen Trennung ist jedoch gefährdet, wenn man sich die Deckenfresken im einzelnen ansieht. Besonders gilt das für das Hauptbild des Langhauses (Abb. [A. 8a](#)). In ihm gliedert Goez den Bildraum hier durch Architekturkulissen, die die illusionistisch gemalte Folie für seine Figurenkompositionen bilden. Im Osten zeigt das Fresko einen kompliziert in die Tiefe gestuften Portalprospekt aus Säulen und Pfeilern auf einem hohen Sockel. Diesem Aufbau entspricht ein gerundeter Wandprospekt mit vorgelegten Doppelsäulen als westlicher Abschluß des Bildfeldes. Über den Längsseiten des Freskos sind beide Scheinarchitekturen durch Bögen zu einem oben offenen "Rundbau" verbunden. Diese innerbildlichen Architekturen scheinen nun unmittelbar auf dem verkröpften Gebälk des Rahmensystems zu stehen. Weil beide auch nach dem gleichen Modus perspektivischer Untersicht verkürzt sind, entsteht ganz unmittelbar der Eindruck eines folgerichtigen struktiv-tektonischen Aufbaus von Zwischengeschoß und Freskoarchitekturen. Die Technik der Quadraturmalerei leistet hier eine visuelle Integration, die noch verstärkt wird durch die zahlreichen Figuren, die auf dem Gesims agierend dargestellt sind und die ebenso beiden

Bereichen zugehören.³⁹

Betrachtet man also das Hauptbild allein, so ist der oben konstatierte kategoriale Gegensatz von Bild und ornamentalem Rahmen aufgehoben. Vielmehr sind beide zu einem einheitlichen Raum- und Bildsystem verbunden, das unmittelbar an die gebaute Architektur anschließt.

Kehrt man an dieser Stelle zum Ausgangspunkt zurück, so läßt sich zunächst für das Verhältnis von Malerei und Architekturgliederung folgendes festhalten: Als entscheidende Neuerung führt Goez im Langhaus der Birnau ein gemaltes Zwischengeschoß ein. Dessen innovative formale Konzeption ist dadurch bestimmt, daß es in sich die verschiedensten Realitäts- und Bildkategorien vereinigt. Materiell gehört es zur Malerei der Bildfelder, seine formale Organisation ist ornamental und sein Darstellungsmodus ist (schein)architektonisch. Entsprechend dieser Vielschichtigkeit ist dieses Zwischengeschoß in der Lage, zwischen den unterschiedlichen Realitäten und Qualitäten der Gattungen Malerei und Architektur zu vermitteln und sie ästhetisch zu einem Ausgleich zu bringen.

Diese ungewöhnliche Lösung des traditionellen Problems hat Goez sicherlich aus den spezifischen architektonischen, formalen und programmatischen Rahmenbedingungen entwickelt, mit denen er sich im Langhaus der Birnau konfrontiert sah: So stand ihm ein durch die Stichkappengliederung nur höchst unruhig konturierter Gewölbespiegel zur Verfügung. Auf dieser Malfläche hatte er mit dem Engelskonzert, der großen salemisch-marianischen Geschichtsallegorie und den Heilighistorien sehr unterschiedliche Sujets abzuhandeln. Die programmatische und ikonographische Heterogenität dieser Bildthemen wäre wohl kaum angemessen in einer einzigen großen Darstellung zu bewältigen gewesen, sondern verlangte geradezu nach einer Unterteilung, wofür die Architekturgliederung des Gewölbes jedoch keine Hilfestellung bot. Insofern ist die Zwischenzone eminent wichtig für die Organisation der Dekoration des Langhauses der Birnau. Sie leistet formal überzeugend sowohl die nötige Abgrenzung der Bildfelder als auch deren anschauliche Verknüpfung mit dem Baukörper. Auf diese Weise funktioniert das

³⁹ Vgl. Ulrike Knall-Brskovsky: Italienische Quadraturisten in Österreich. Wien/Köln/Graz 1984. S. 93f.

Zwischengeschoß als ein Mittel - neben anderen, die im weiteren noch beschrieben werden sollen -, um die formalen und inhaltlichen Gestaltungselemente des Kirchenraums zu einer ästhetischen Einheit zu ordnen.

Im vorhergehenden Abschnitt wurde dargestellt, wie Goetz im Langhaus der Birnau versucht, die visuelle Integration von Architektur und Malerei in einer Situation zu bewältigen, für die die traditionellen Gestaltungsmuster dies offensichtlich nicht leisten konnten. Mit der Einführung der architektonisch-ornamentalen Zwischenzone löst der Künstler das Problem auf eine sehr individuelle Weise. Dies veranlaßte Hans Tintelnot dazu, hier das Eindringen einer "typisch Augsburgischen Haltung" in die Freskokunst mit einer Neigung zum "Kunstgewerblichen" und Ornamentalen zu konstatieren.⁴⁰ Dabei ist es sicherlich richtig, daß Goetz für seine Fresken auf die modernsten ornamentalen Formerfindungen zurückgegriffen hat, die ihm als Entwerfer und Verleger von Ornamentstichen bestens vertraut waren. So wird man die Quellen und Vorlagen, die Goetz zur Konstruktion seiner verformten Architekturteile angeregt haben, in französischen Ornamentstichen vermuten dürfen, etwa in der Art des 1734 publizierten "Livre d'Ornemens" des Juste Aurèle Meissonier (1693-1750). Die bizarren Ornamentphantasien Meissoniers (Abb. [B. 5](#)) zeigen die gleiche Mischung ornamentaler und architektonischer Kategorien, wie sie auch für Goetz' Zwischengeschoß charakteristisch ist. Hermann Bauer trifft diese gemeinsamen Formqualitäten sehr genau, wenn er über ein Blatt des "Livre" schreibt: "Das Randornament wird zum Bildgegenstand, es wird dargestellt. Es wird abgebildet wie Architektur. So (...) wird bei Meissonier Ornament zu abgebildeter Quasi-Architektur."⁴¹

Wird man Tintelnot also insoweit zustimmen können, daß es bei Goetz' Deckenmalerei im Langhaus der Birnau ganz eindeutige Beziehungen zur zeitgenössischen Ornamentstichproduktion gibt, so bleibt seine Einschätzung der Bedeutung dieses Phänomens zu oberflächlich. Wenn er die Rezeption ornamentaler Formen in die Deckenmalerei als eine "typisch Augsburgische" Neigung zum verspielt Ornamentalen und "Kunsthandwerklichen" charakterisiert, so ist der pejorative Unterton, der

⁴⁰ [Tintelnot 1951](#), S. 155.

⁴¹ [Bauer, Rocaille](#), S. 11.

in seiner Analyse mitschwingt, nicht mehr als eine Wiederholung des stereotyp abwertenden Urteils über die Augsburger Kunstszene durch den akademischen Klassizismus seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Sicherlich stellte die reiche Graphikproduktion in der freien Reichsstadt einen wichtigen Fundus formaler Anregungen für Goez dar. Jedoch handelt es sich bei seiner ungewöhnlichen Gestaltung der Zwischenzone um nichts weniger als eine lokal gefärbte Stilmarotte, sondern vielmehr wurden hier sehr gezielt die Möglichkeiten des Ornaments als Teil der künstlerischen Mittel eingesetzt.

b) Der Chorraum und das Altarhaus

Diese Vorgehensweise wird deutlich im Vergleich mit den beiden anderen Fresken im Chorraum und im Altarhaus, wo bezeichnenderweise das Motiv der ornamentalisierten Zwischenzone vollständig fehlt. Diese Lösung ist insofern konsequent und spricht für die Absichten des Malers, da sowohl für die Situation im Chorraum als auch für die des Altarraums konventionelle Schemata der Deckenmalerei zur Verfügung standen, um eine visuelle Synthese von Malerei und Architektur ohne die Einführung einer Zwischenzone überzeugend zu gestalten.

Für die über quadratischem Grundriß errichtete Flachkuppel des Chorraums (Abb. [A. 9a](#)) konnte Goez auf die Typologie der Scheinkuppel zurückgreifen, die spätestens seit Pozzos Ausstattung von San Ignazio in Rom (um 1685) und seinem Perspektivtraktat zum festen Repertoire der Quadraturmalerei gehörte und in unzähligen Versionen auch in Süddeutschland immer wieder variiert worden war.⁴² In diesem Zusammenhang sei nur etwa an Kosmas Damian Asams Ausmalung des ersten Chorjoches in der Klosterkirche von Weingarten (um 1718) erinnert. Der einzige prinzipielle Unterschied des Birnauer Bildes zu dem von Pozzo vorgegebenen Schema ist die Wahl des "Augpunktes". Goez verwendet hier wie im Hauptbild eine genaue zentralperspektivische Konstruktion der Scheinarchitektur, anstelle eines aus dem Mittelpunkt der

⁴² Andrea Pozzo: *Prospettiva De' Pittori E Architetti D'Andrea Pozzo (...)*. Roma 1693. Deutsche Ausgabe: *Der Mahler und Baumeister Perspectiv*. Augsburg 1708.

Malfläche verschobenen Fluchtpunktes, den Pozzo empfiehlt.⁴³ Ansonsten handelt es sich um eine oben offene und kassettierte Kuppelschale auf einem durchbrochenen und säulengeschmückten Tambour, die Goetz' Malerei über dem Chorquadrat der Birnau errichtet. Sie ruht wie die Scheinarchitekturen des großen Langhausbildes auf einem Gesimsring, der diesmal jedoch nicht ein gemaltes, sondern ein tatsächlich realisiertes bauplastisches Element ist. Dieser Ring leistet völlig selbstverständlich und überzeugend die Vermittlung zwischen realer und illusionierter Architektur. Gestützt wird das Gesims sowohl von den realen Gurtbögen und Stichkappen als auch von den Kuppelzwickeln. Diese Pendentifs sind zwar durch Malerei zu Nischen für die allegorischen Figuren der vier Erdteile uminterpretiert, schaffen dadurch aber um so suggestiver eine Verbindung zu der Pilastergliederung der Kirchenwand, auf der die ganze Kuppelkonstruktion ruht.

Auf diese Weise hat hier das tatsächlich architektonisch realisierte Gebälkstück die gleiche überleitende Funktion wie sein gemaltes Pendant im Langhaus.

Ähnlich konventionell konnte Goetz eine Synthese von Architektur und Malerei in dem Deckenbild erreichen, das er auf die Hängekuppel des Altarhauses (Abb. [A. 10](#)) zu malen hatte. Hier war durch den gewaltigen Hochaltar ohnehin der größte Teil der architektonischen Gliederung der Wände verdeckt und eine Betrachterposition mit Blick nach Westen nicht möglich. Auf der erhaltenen Entwurfszeichnung⁴⁴ (Abb. [A. 11](#)) läßt sich gut nachvollziehen, daß Goetz so nur eine vergleichsweise kleine Malfläche in der Form eines stumpfen Halbovals zu Verfügung stand, die zusätzlich auch noch durch die beiden Stichkappen des letzten Chorjoches beschnitten wurde. Goetz gliederte das Fresko wieder durch einen halbrunden Architekturprospekt, der - in Untersicht verkürzt - die Formen des realen Chorschlusses ins Bild verlängert. Die Doppelsäulen dieser

⁴³ Pozzo empfahl das Verfahren, um auf diese Weise an der dem Betrachter zugewandten Seite der Scheinarchitektur mehr Platz für Figurenkompositionen in gemäßigter Verkürzung zu erhalten. Allerdings beziehen sich die Äußerungen auf eine Perspektivkonstruktion auf einer planen Decke und nicht auf eine Flachkuppel wie in der Birnau. Vgl. Heinrich Hammer: Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol. Straßburg 1912, S. 213.

⁴⁴ Regensburg, Fürstlich Thurn- und Taxis'sches Kupferstichkabinett (Slg. Bertram); abgebildet bei [Isphording 1982](#), Bd. 1., Kat. Nr. A I 5 und Bd. 2, S. 215, Abb. 94.

Kulisse, die Ahasvers Thron links und rechts rahmen, lassen sich dabei genauso als Fortsetzung der gebauten Architektur ins Fresko verstehen wie die flachen Pilastervorlagen, die das Bild nach Westen begrenzen. Trotzdem ist unverkennbar, daß bei der Gestaltung des Altarraumfreskos weniger die Beziehung zur Chorwand eine Rolle spielt, als daß vielmehr die entscheidenden Akzente vom Hochaltaraufbau gesetzt werden. Er ersetzt die Wandgliederung des Chorschlusses durch seine großen Säulenstellungen vollständig und wird so - zusammen mit der Scheinarchitektur des Freskos - als der eigentliche architektonische Abschluß der Wallfahrtskirche anschaulich.

2. Architekturgliederung und Altarbau

Das zweite konstituierende Element der Dekoration der Wallfahrtskirche stellen die sieben Altarbauten von Josef Anton Feuchtmayer und seiner Werkstatt dar (Abb. [A. 12](#) - [19](#)). Ihre Integration in die architektonische Gliederung war in der Birnau besonders wichtig, aber auch besonders schwierig, weil durch den saalartigen Raumtyp keine Abseiten oder Kapellen für die Aufstellung von Altären zur Verfügung standen. Feuchtmayer war daher zu Lösungen gezwungen, die nur noch wenig mit den üblichen Schemata barocker Retabelaltäre zu tun hatten.

Die Geschichte und Entwicklung des süddeutschen Altarbaus, die letztlich italienischen Vorbildern verpflichtet ist, zeigt, daß die formale Gestaltung von Altar-Retabel auch nördlich der Alpen als ein Problem begriffen wurde, das mit Hilfe der architektonischen Regelsysteme zu bewältigen war. Entsprechend handelte es sich bei ihnen meist um Variationen verschiedener Typen von Aufbauten, deren Struktur, Formelemente und Proportionierung den klassischen Säulen- und Pfeilerordnungen entlehnt waren. Innerhalb eines Kirchenraums bildeten diese Arten von Altarbauten ein System von jeweils selbständigen Kleinarchitekturen. Mit solchen abgeschlossenen Dekorationseinheiten ließ sich eine Kirche zwar entsprechend ihrer kultischen Funktionen dekorativ "möblieren", aber kein einheitliches Ordnungssystem konstituieren.

Weil die Altarbauten also bis weit in das 18. Jh. hinein prinzipiell mit dem gleichen architektonischen Gestaltungsmodus wie der Kirchenbau selbst inszeniert wurden, mußte sich zwangsläufig ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen den Retabel und der sie umgebenden

Großarchitektur ergeben, zum Beispiel durch divergierende Proportionssysteme.

Gerade bei einem saalartigen Raumtyp wie der Birnau, wo keinerlei Möglichkeit bestand, die Altäre als abgeschlossene Einheiten in Kapellen oder Abseiten zu inszenieren, wären solche "visuellen Konflikte" vorprogrammiert gewesen.

Es scheint also durchaus nachvollziehbar, daß Feuchtmayer in der Wallfahrtskirche nach anderen Gestaltungsmitteln griff, um ein Auseinanderfallen von Dekoration und Architektur zugunsten einer Synthese zu verhindern.⁴⁵ So hat er bei den drei Nebenaltarpaaren, die jeweils an den prominentesten Punkten der Architektur - in den Rundungen des flachen Querhauses und an den Einzügen von Chor und Altarhaus - errichtet sind, auf eine den traditionellen Konventionen entsprechende architektonische Instrumentierung verzichtet. Statt dessen nutzte er konsequent die Vorgaben der architektonischen Großgliederung und verstand es, seine Altarentwürfe sehr flexibel den spezifischen Bedingungen der jeweiligen Aufstellungsorte anzupassen. Grundlegend für seine Bauprinzipien ist ein gegenüber den traditionellen Lösungen erheblich erweitertes Formenreper-

⁴⁵ Die Typen und die Entwicklungsgeschichte der süddeutschen Altarbauten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist bis heute noch nicht systematisch erforscht. Jedoch scheint ein deutliches Kriterium der Entwicklung eine mit dem Jahrhundert fortschreitende Aufgabe der Verbindlichkeit architektonischer Gliederungssysteme zu sein. Sie geht einher mit einer allmählichen Freisetzung des Altarbildes bzw. der Altarskulptur einerseits oder, als andere Möglichkeit, einer konsequenten Einbindung des Altares in die architektonische Großgliederung der Kirche. Bei beiden Tendenzen dürfte sicherlich auch der Wunsch nach einer Vereinheitlichung des Raumbildes eine Rolle gespielt haben. Die Altäre Feuchtmayers in der Birnau stehen ganz am Beginn dieser Entwicklung. Für einen ansatzweisen Überblick der Gesamtentwicklung vgl. Richard Hoffmann: Bayrische Altarbaukunst. München 1923. - Katalog Berlin 1976: Süddeutsche Entwurfszeichnungen zur Dekorationskunst in Residenzen und Kirchen des 18. Jahrhunderts. Bearb. v. Adelheid Schlagberger-Simon. (Sammlungskataloge der Kunstbibliothek Berlin 10). Berlin 1976. S. 8. - [Ausst. Kat. Frankfurt, 1978.](#): Altarkunst des Barock. Hrsg. von Anton Merk. Liebighaus, Museum alter Plastik, Frankfurt 1978. - Albert Knoepfli u.a.: Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe. München 1978. (Forschungen und Berichte der Bau- und Denkmalpflege in Baden-Württemberg, Bd. 5). - Gabriele Heitsch: Der unterfränkische Altarbau des ausgehenden 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. München 1986.

toire, durch das die verschiedensten bildnerischen und skulpturalen Elemente sehr frei mit architektonischen und vegetabilen Zierformen zu einer Einheit verbunden werden konnten.

Anders verfährt Feuchtmayer nur beim Hochaltar (Abb. [A. 6](#)). Er ist gemäß dem klassischen Kanon mit komplizierten Säulen- und Pfeilerstellungen instrumentiert. Aber auch diese Lösung - die nicht zuletzt aus Gründen des Decorum an dieser Stelle zwingend erscheint - führt nicht zu einer Disintegration von Dekoration und Architektur. Denn durch die gewaltigen Dimensionen des Hochaltaraufbaus, der fast das ganze Altarhaus ausfüllt, wird die Architektur des Chorschlusses vollständig substituiert und der Anschauung entzogen.

In den folgenden Abschnitten sollen nun die drei Nebenaltarpaaare Feuchtmayers im einzelnen beschrieben und die Genese ihrer ungewöhnlichen Form untersucht werden, die die Voraussetzung für die harmonische Einbindung der Altäre in die Gesamtdekoration der Wallfahrtskirche bildet.

a) Die Kapellenaltäre

Besonders schwierige Ausgangsbedingungen fand Feuchtmayer für die Ausführung der beiden westlichen Altäre, des Joseph- und des Erasmus-Altars, in den flachen Querhauskapellen vor (Abb. [A. 12](#) + [13](#)). Eine Altarkonstruktion an dieser Stelle hatte auf die nur geringe Tiefe der Querhausnische, auf ihre beiden großen Fenster und die Emporengalerie Rücksicht zu nehmen. Zusätzlich mußte Feuchtmayer in seine Konzeption die beiden schon vorhandenen Altarbilder des Franz Carl Stauder einbeziehen, die noch aus der alten Wallfahrtskirche stammten.

Um trotz dieser eigentlich ungünstigen Verhältnisse einen angemessen dimensionierten und prominenten Altaraufbau zu realisieren, hat Feuchtmayer das Schema barocker Wandretabel erheblich zu variieren gewußt, um damit den Altar in die architektonischen Bedingungen der Kapelle zu integrieren.

Feuchtmayer entwickelte einen extrem flachen Aufbau, bestehend aus einem breiten Sockelgeschoß mit vorgelagerter Mensa, dem gerahmten Altarblatt und einem Auszug mit Heiligenfigur.

Den Grundriß des Untergeschosses paßte er ganz dem gekrümmten Verlauf

der Kapellenwand an. Allein durch diese Krümmung gewinnt der Altar etwas an räumlicher Dimension, ein Effekt, der noch durch die extrem nach außen geschobenen Seitenfiguren intensiviert wird. Sie stehen auf knorpeligen Volutenkonsolen und bilden den rechten beziehungsweise linken Abschluß des Altares. Gegenüber der Ausdehnung des Sockelgeschosses, für das Feuchtmayer die ganze Breite der Kapelle nutzen konnte, stand für das Altarbild zwischen den Fenstern nur ein sehr viel schmalerer Raum zur Verfügung. Ein Mißverhältnis in den Proportionen der Geschosse hat Feuchtmayer hier jedoch mit einem Kunstgriff vermieden und damit die optische Wirkung seines Altares noch gesteigert: Das Altarbild wird von flachen Pilastern aus Stuckmarmor eingefasst, die so weit an die Fenster herangeführt sind, daß ihre äußere Flanke gleichzeitig einen Teil der Laibung der Kapellenfenster bildet. Altar und Wandgliederung gehen hier also unmittelbar ineinander über. Diesen Eindruck der Verschleifung hat Feuchtmayer nun durch seine Gestaltung der Stuckrahmungen der Fenster zusätzlich betont. Sie sind erheblich reicher mit ornamentalem Schmuck versehen als sonst in der Kirche und durch ihre asymmetrische Form und eine farbige Fassung so augenfällig auf den Altar bezogen, daß die Fensterflächen fast zu aufgeklappten Seitenflügeln des Altars uminterpretiert wirken. Diese eigenwillige Konzeption läßt sich auch schon an einem Entwurf zu den Kapellenaltären (Abb. [A. 14](#)) nachvollziehen, den Horst Sauer in einer Untersuchung zu Feuchtmayer publiziert hat.⁴⁶ An anderer Stelle schreibt er zu dem Blatt: "Besonders geglückt scheint schon bei der Vorzeichnung die harmonische Verquickung des Altarganzen mit seiner Umgebung. Die den Altar flankierenden Fenster liegen nicht einfach neben dem Altar, sondern sind ebenso wie dieser als Bestandteil einer großen Schaufläche gedacht."⁴⁷ Dieses Prinzip der Integration von Altarbau, Architektur und ornamentaler Ausstattung hat auch die Gestaltung des giebelförmigen Altaraufsatzes bestimmt, der die Konsole für die bekrönende Heiligenfigur bildet. Als einziges Ausstattungsstück der Wallfahrtskirche durchbricht der Altarauszug die umlaufende Emporengalerie. Er setzt damit dem

⁴⁶ Horst Sauer: Das Werk Josef Anton Faichtmayers. Ein Überblick. In: Oberrheinische Kunst. Jg. IV, 1934. S. 229, Abb. 20.

⁴⁷ Horst Sauer: Zeichnungen der Mimmehauser Bildner und ihres Kreises. Straßburg u. Leipzig 1936. S. 34.

wichtigsten horizontalen Gliederungselement des Wandaufbaus einen deutlichen vertikalen Akzent entgegen. An dieser kritischen Stelle - wo sich Galerie und Altar im Scheitel des Kapellenbogens eigentlich hart überschneiden müßten - löst Feuchtmayer nun das klar gegliederte ornamentale Gitterwerk der Galeriebrüstung auf und transformiert es unter Verzicht auf den Handlauf zu einem spielerischen Band, das in sanften Voluten zu der Giebelarchitektur des Altares vermittelt. Die Altarkonstruktion wird auf diese Weise optisch zum Ursprung beziehungsweise Zielpunkt der Empore, aus der sie sich wie "organisch" entwickelt.

Ein grades Durchführen der Galerie hinter dem Auszug des Altares hätte genauso wie eine harte Unterbrechung der Brüstung zu einer optischen Vorrangigkeit des einen Gestaltungselements über das andere geführt. In jedem Fall wäre damit der Eindruck einer gewissen Isolierung des Altares aus dem Gesamtzusammenhang der Dekoration unvermeidbar gewesen. Wie sehr jedoch Feuchtmayer bemüht war, gerade dies auszuschließen, zeigt ein weiteres kleines, aber in dieser Hinsicht aufschlußreiches Detail (Abb. [A. 21](#)): Den oberen Abschluß des Auszuges bildet jeweils eine Heiligenfigur, die im Gegensatz zu den rein weißen Seitenfiguren im Untergeschoß der Altäre farbig gefaßt ist. Die Heiligen werden hinterfangen und optisch gerahmt von einem flachen marmorisierten Stuckpilaster, der die Scheitelwand der Kapelle besetzt. Dieser Pilaster ist genetisch ein Bestandteil der Pilasterordnung, durch die der zweigeschossige Wandaufbau des Kirchenschiffs architektonisch gegliedert wird. Die Pilaster der unteren Zone stützen die Galerie, darüber vermittelt die zweite Ordnung zu den Stichkappen und Gurtbögen der Gewölbekonstruktion. In der formalen Gestaltung von Schaft und Kapitell entsprechen die Pilaster des Kapellenscheitels genau der Gestaltung der anderen Stützen des zweiten Geschosses, jedoch mit einem wichtigen Unterschied: Während alle übrigen auf dem Boden der Empore aufruhend, setzen diese beiden erst in der halben Höhe des Wandstücks zwischen den Fenstern an.

Das ist zwar eine auf den ersten Blick nicht sehr auffällige Abweichung von der sonst konsequent durchgehaltenen Inszenierung einer tektonischen Struktur, stellt aber dennoch einen höchst kalkulierten Eingriff zur Lösung eines diffizilen gestalterischen Problems dar. Einerseits konnte man in der Kapelle nicht gut auf die Weiterführung der Pilasterordnung verzichten, ohne dadurch den rhythmischen Aufbau der Gewölbezone empfindlich zu

stören. Hätte man aber andererseits den Pilaster in der üblichen Weise bis auf die Empore heruntergezogen, so hätte sich daraus unmittelbar der Eindruck ergeben, daß an dieser Stelle die Kapellenaltäre wie Möbel vor die beiden übereinandergestellten Pilaster gesetzt wurden. Auch in diesem Falle wäre das subtile Zusammenspiel zwischen der architektonisch-funktionalen Wandgliederung und den dekorativen Elementen der Inszenierung durchbrochen worden.

Feuchtmayers Gestaltung des oberen Pilasteransatzes wirkt diesem Eindruck geschickt entgegen. Er wahrt damit sowohl die Homogenität der Kapellendekoration als auch eine logische tektonische Struktur des Gewölbesystems. Gleichzeitig schafft er mit der Auszugsfigur des Altares und dem sie "rahmenden" Pilaster im Kapellenscheitel, eine optische Gelenkstelle, mit der der Blick des Betrachters in der Vertikalachse weiter nach oben bis in die Stiehkappe geführt wird. Erst mit den dort in den Gewölbezwickeln angebrachten Fresken, deren Themen mit der Ikonographie der Altäre in unmittelbarem Zusammenhang stehen, ist die formale und inhaltliche Inszenierung der Kapellennischen abgeschlossen.

Versucht man aus diesen Einzelbeobachtungen ein gemeinsames Prinzip von Feuchtmayers Behandlung der Kapellenaltäre zu gewinnen, so wird sofort deutlich, daß es dabei nicht mehr um ein isoliertes Problem des Altarbaus gehen kann. Vielmehr ist der Beobachtung Sauers zuzustimmen, der das Spezifische der Altäre darin gesehen hat, daß sie visuell "als Bestandteile einer großen Schauffläche" funktionieren.⁴⁸ Mit dieser Bemerkung sind zwei ganz wesentliche Charakteristika erfaßt. Zum einen ist es die Eingebundenheit der Altäre in einen größeren dekorativen Kontext und zum anderen der "flächige" Modus, mit dem dieser Kontext organisiert ist. Während der erste Punkt sicherlich im Rahmen der Beschreibung der Altäre hinreichend verdeutlicht wurde, bedarf der zweite einiger Erläuterung.

Zu Beginn der Beschreibung wurde schon darauf hingewiesen, wie wenig Platz Feuchtmayer durch die architektonischen Vorbedingungen für einen Altarbau zur Verfügung hatte. Nicht einmal zwei Meter Tiefe mißt die Nische vom Kapellenscheitel bis zur Langhausflucht. Aus der räumlich so beengten Situation hat Feuchtmayer die Konsequenzen gezogen und die Altäre nicht als voluminöse Körper konzipiert, sondern sie ganz flach auf

⁴⁸ [Sauer 1936](#), S. 34.

der Wandfläche und aus dieser heraus entwickelt. Dabei verwendete er ein Formenvokabular, das zwar in manchem auf den konventionellen Gestaltungskanon des Altarbaus anspielt, eigentlich aber ornamental-dekorativen Prinzipien verpflichtet ist. Mit diesem Formenrepertoire ist er in der Lage, die architektonisch-funktionalen Strukturelemente der Kapelle - Fenster, Galerie und Pilasterordnung - mit dem Altar zu einem einheitlichen System zu verbinden. Dies gelingt jedoch nur, weil in der Kapelleninszenierung ganz systematisch all die kritischen Stellen miteinander verschliffen worden sind, an denen durch eine Überschneidung der Ausstattungsstücke räumliche Tiefe anschaulich geworden wäre. Auf diese Weise präsentiert sich die Kapellendekoration als ein System, das den realen Raum zugunsten einer zweidimensionalen Bildordnung negiert.

Damit soll nicht gesagt sein, daß das so entstandene 'Tableau' gänzlich ohne räumliche Akzente formuliert ist. Das Gegenteil ist der Fall, wie ein Detail der Rahmung des Altarbildes verdeutlichen kann. Die beiden Pilaster, die das Bild flankieren, tragen jeweils ein reich gegliedertes Kapitell. Darüber folgt ein Kämpferblock, oben abgeschlossen durch einen Zahnschnittfries, der die beiden Pilaster miteinander verbindet. Anstatt den Fries aber horizontal zu führen, läßt Feuchtmayer ihn wie in perspektivischer Verkürzung zwischen den Kämpfern "durchhängen" und erweckt damit den Eindruck, daß sich zwischen den Pilastern nicht eine Fläche, sondern eine halbrunde Nische befindet, die durch das Altarbild zum Teil verdeckt wird. Während also der reale Raum der Kapelle zur Fläche ornamentalisiert wird, so geschieht an dieser Stelle genau das Umgekehrte: Hier wird durch die Art der Flächengestaltung Tiefenraum evoziert. Läßt man sich jedoch auf das illusionistische "Angebot" der Nischenkonstruktion ein und versucht unter dieser Prämisse den Altaraufbau nachzuvollziehen, gerät man sofort in eine ganze Folge räumlicher Paradoxa. So ist es nicht möglich, die Position des Altarbildes in diesem Aufbau exakt zu bestimmen. Liegt das Bild vor, in gleicher Flucht oder sogar in der Nische? Genauso wenig gelingt es, sich über die räumliche Situation der kleinen Puttofigur Klarheit zu verschaffen, die zwischen Bildrahmen und Nischenwölbung vermittelt. Ihr Füßchen setzt auf dem zum Konsolstein umgebildeten Scheitelbereich des Rahmens auf, während sein Oberkörper überzeugend nur im hinteren Teil der imaginierten Nische vorgestellt werden kann. Daraus ergibt sich die

Konsequenz, auch Altarbild und Rahmen in einer "hinteren" Ebene der Altarkonstruktion zu plazieren. Dieses wiederum steht jedoch in eklatantem Widerspruch zum Fußpunkt des Bildes, der offensichtlich mit den Fußpunkten der Pilaster in einer vorderen Ebene zusammenfällt. Es zeigt sich, daß jeder Versuch des "nachmessenden Auges", den Altar räumlich rational zu realisieren, zum Scheitern verurteilt ist. Hier wird nicht die Illusion, sondern die spielerische Allusion eines raumkörperlichen Gebildes erreicht. So ist es letztlich die Unvermittelbarkeit der verschiedenen illusionistischen Angebote, die den Altar nur als ein Flächensystem rationalisierbar erscheinen läßt.

Feuchtmayer verbindet in der Kapellendekoration also nicht nur Architektur, Malerei, Plastik und Dekoration, sondern auch verschiedene Raumkategorien zu einer großen Schaufläche. Zusammengehalten wird das ganze System durch eine Bildlogik, die deutliche Analogien zu Kompositionsprinzipien aufweist, wie sie für bestimmte graphische Gattungen und ornamentale Musterblätter charakteristisch sind. Insbesondere gilt dies für Grottesken in der Art und Nachfolge Jean Bérains, die italienische und französische Kartuschentradition und manche architektonischen Capricci. Die Bedeutung dieser Graphikgattungen für den gesamten Bereich der dekorativen Künste als Multiplikationsmedium neuer künstlerischer Formideen ist in der Forschung immer gesehen worden. Jedoch konzentrierte sich das Interesse fast ausschließlich auf die Übernahme oder Rezeption einzelner Ornamentmotive als Indikatoren stilistischer Entwicklungen.⁴⁹ Daß aber ein Teil der formbildenden Kraft der Ornamentstiche auch in der in ihnen entwickelten spezifischen Bildsprache gelegen haben dürfte, die dem Dekorationskünstler ein potentiell auf alle Gattungen anwendbares Repertoire phantastisch-kombinierender und raumverschleifender visueller Strategien zur Verfügung stellte, ist bisher kaum berücksichtigt worden.⁵⁰

⁴⁹ Vgl. zu diesem Problemkreis [Ausst. Kat. Bielefeld/Göttingen 1992](#): Fantastische Formen. Ornamente von Dürer bis Boucher. Hrsg. von Gerd Unverfehrt. Historischer Saal der VHS Bielefeld und Auditorium der Universität Göttingen 1992. Dort auch eine ausführliche Bibliographie.

⁵⁰ Einzig Veit Loers problematisiert die Rezeption grotesker Ornamentstiche durch die Dekorationskünste als ein spezifisches Ausdrucksmittel. Ausdrücklich nimmt er dabei auf die Chorgestühlreliefs J.A. Feuchtmayers in der Klosterkirche von St. Gallen (1761-1769) Bezug. Vgl. Veit Loers: Rokokoplastik und

Ein Vergleich der oben erläuterten Altarbildrahmung mit einer Grotteske von Jean Bérain d.Ä. (1637-1711) soll den Zusammenhang schlaglichtartig beleuchten. Bérains Bilderfindungen (Abb. [B. 6](#)) waren seit dem Beginn des Jahrhunderts in Süddeutschland bekannt und durch Nachstiche verbreitet worden.⁵¹ Das hier ausgewählte Blatt stammt aus einer Folge von Grottesken, die nach der Pariser Erstausgabe, in Augsburg durch Jeremias Wolff nachgestochen und publiziert wurde.⁵² Wie bei der illusionierten Nische der Altarbildrahmung ist hier nun die Fläche des Blattes zwischen zwei Pfeilern zu einer überkuppelten Nische geöffnet. Sie erscheint als ein filigranes Bauwerk, das aus den verschiedensten architektonischen Zierelementen zusammengesetzt ist, und erhebt sich auf einer niedrigen Sockelbalustrade, die in der Mitte einen einem Katafalk ähnlichen Aufsatz mit einem schlanken Obelisken trägt. Auf den ersten Blick schon strahlt das Blatt eine Illusion von Tiefenraum und körperlicher Plastizität aus, die durch eine kontrastierende Beleuchtung noch zusätzlich verstärkt wird.

Aber trotz aller "Rhetorik" des Räumlichen ist auch dieses Gebilde so angelegt, daß jeder Versuch, es als dreidimensionales zu denken, unweigerlich ins Leere laufen muß. Als Beispiel sei an dieser Stelle nur auf das völlig unklare räumliche Verhältnis der beiden Pilaster zu der schmalen Schmuckleiste hingewiesen, die das Blatt auf drei Seiten rahmt. Obwohl die Leiste der vordersten Bildebene anzugehören scheint und die Pilaster offensichtlich weiter im Hintergrund plaziert sein müssen - das legt die perspektivische Konstruktion jedenfalls nahe - ,überschneiden an drei Stellen Zierformen der Pilaster die Rahmenleiste.

Neben der phantastischen Kombinatorik, die zum traditionellen Repertoire aller Grottesken gehört, ist es vor allem dieser paradoxe Umgang mit Raum

Dekorationssysteme. Aspekte der süddeutschen Kunst und des ästhetischen Bewußtseins im 18. Jahrhundert. München/Zürich 1976. S. 49f.

⁵¹ Der früheste Verf. bekannte Nachstich einer Serie von Grottesken wurde 1703 von Joseph Friedrich Leopold in Augsburg publiziert. Vgl. Roger-Armand Weigert: Jean I Bérain, Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi. Paris 1937. Bd. 2. S. 10 u. Nr. 44. - Allgemein zur Bedeutung der Bérain-Grotteske für die süddeutschen Dekorationskünste vgl. [Loers 1976](#). Dort bes. S. 9-12.

⁵² Vgl. [Weigert 1937](#), Nr. 51ff. Abbildungen des hier zu besprechenden Blattes Nr. 54 bei Peter Jessen: Meister des Ornamentstiches. Band 2. Das Barock. Berlin o.J. Abb. S. 179 und bei [Bauer, Rocaille](#), Abb. 30.

und Fläche, der den eigentümlichen ästhetischen Reiz der Groteske Bérains ausmacht.⁵³ Es ist für fast alle seine Blätter charakteristisch, daß auf ihnen eine räumliche und tektonische Logik als übergreifender Ordnungsfaktor des Dargestellten permanent ad absurdum geführt wird. Dieser Verlust jedoch gerät zur Voraussetzung einer höheren, ornamental funktionierenden Ordnung der Bildgegenstände auf der Fläche des Blattes. Insofern liefern seine Erfindungen ein reiches Anschauungsmaterial, auf welche Weise die unterschiedlichsten raumkörperlichen Strukturen in ein einheitliches Bildsystem eingebunden werden können.

Über die unmittelbare Vergleichbarkeit der beiden Nischenmotive hinaus gibt es also auch Analogien in den konstruktiven Prinzipien, die sich zwischen der Groteske Bérains und dem Altarbau Feuchtmayers aufzeigen lassen.⁵⁴

Trotz dieser Vergleichbarkeiten mag es zunächst sehr weit hergeholt scheinen, wenn man die Wurzeln für die ungewöhnliche formale Gestaltung der Seitenkapellen der Birnau in einer Übertragung graphischer Verfahrensweisen auf den Bereich der Dekoration und des Altarbaus vermutet. Es wird sich aber im weiteren zeigen, daß auch bei den anderen Altären der Wallfahrtskirche solche unmittelbaren Verbindungen nachgewiesen werden können.

b) Die Altäre der Hl. Benedikt und Bernhard

Die beiden im folgenden behandelten Altäre befinden sich am Einzug des Langhauses. Sie sind als Gegenstücke konzipiert und den Gründern des Benediktiner- beziehungsweise des Zisterzienserordens, dem Hl. Benedikt und dem Hl. Bernhard, geweiht (Abb. [A. 15a -16c](#)).

Mit diesen monastischen Tituli wird thematisch eine Abgrenzung des Laienbereichs der Kirche vom eigentlichen Mönchschor akzentuiert, die sich in der Architektur nur schwach ausprägt. Im Vergleich zu anderen Kirchen greifen die Pfeiler des Langhauseinzugs in der Birnau nur flach in

⁵³ Rudolf Berliner: Ornamentale Vorlageblätter des 15.-18. Jahrhunderts. Leipzig 1925/26. Textband S. 166f.

⁵⁴ Veit Loers weist ebenfalls auf eine enge strukturelle Beziehung zwischen Feuchtmayers plastischem Stil und den Gestaltungsprinzipien der Ornamentgroteske hin. Vgl. [Loers 1976](#), S. 49f. und S. 58ff.

das Kirchenschiff ein, und so bot sich an diesem traditionellen Aufstellungsort eigentlich nur wenig Platz für eine entsprechend prominente Altarkonstruktion.⁵⁵ Um dieses auszugleichen, war Feuchtmayer hier - ebenso wie bei den Kapellenaltären - zu ungewöhnlichen gestalterischen Lösungen gezwungen.

Zunächst einmal plazierte er die Altäre nicht frontal gegen die Wand des Einzugs, wie es häufig geübte Praxis war, sondern stellte sie leicht schräg zur Längsachse des Kirchenschiffs und gewann damit etwas mehr Raum. Weiterhin verstand er es auch hier, die Vorgaben der Architektur zur Steigerung der Wirkung seiner Altarbauten einzusetzen.

Zwischen den Pilastern von Langhaus und Einzug ergibt sich ein schmales Wandstück, das von einer schlanken Stichkappe überwölbt wird. Das steil proportionierte Wandkompartiment hat die Form und den Charakter einer schlanken Nische oder eines Baldachins. In unmittelbarer Beziehung auf diese architektonische Situation hat Feuchtmayer nun die Altäre entwickelt und die traditionell nobilitierende Bedeutung des Nischenmotivs für seine Retabel geschickt zu nutzen gewußt. So schafft die Architekturgliederung einen formal wie inhaltlich angemessenen Rahmen für den Altar und weist ihm einen "festen", wie ehrwürdigen Ort im Kirchenraum an. Pilaster und Emporensubstruktion werden - ähnlich wie die Fenster bei den Querhausaltären - gewissermaßen zu Bestandteilen des Altares umgedeutet. Umgekehrt strahlt das monastische Bildprogramm der Altäre zurück auf die architektonische Funktion des Einzugs, zwischen dem Laienbereich und dem Mönchschor der Kirche zu trennen. Die formal überzeugende und architekturikonographisch konsequente Integration der Altarbauten in das System der Wandgliederung gelingt jedoch nur, weil Feuchtmayer auch hier auf eine regelgerechte architektonische Instrumentierung der Retabel verzichtet hat.

Statt dessen ist das Hauptelement seiner Konstruktion ein annähernd hochrechteckiger und unregelmäßig konturierter Schild aus zweifarbigen Stuckmarmor, der sich in einer weichen Krümmung an die beiden flankierenden Pilaster anschmiegt und fast die gesamte Nische verdeckt. Er ruht auf einem niedrigen Sockelgeschoß, das zwischen Schild und der

⁵⁵ Für die nur geringe Dimensionierung des Einzugs spielt sicherlich die Notwendigkeit eine Rolle, die Sicht auf das Gnadenbild am Hauptaltar möglichst wenig zu beeinträchtigen.

Mensa des Altares eingeschoben ist. Den oberen Abschluß der Altarkonstruktion bildet ein Rundgiebel über einem gebrochenen Gebälk. Dieser Aufbau dient als Rahmung und Träger für die schmalen, rundbogig abgeschlossenen Altarbilder von Gottfried Bernhard Goetz. Das Gemälde des rechten Altares zeigt den "Tod des Hl. Benedikt", auf dem der anderen Seite hat der Maler die "Marienvision und Lactatio des Hl. Bernhard" dargestellt.⁵⁶

Am Fuß des Schildes entwickelt sich aus volutenförmigen Aufrollungen links und rechts je eine kleine Konsole. Auf der dem Kirchenschiff zugewandten Seite trägt sie jeweils eine große, weiß gefaßte Puttenfigur mit dem Attribut des Altarheiligen. Die Figur des Benedikt-Altars hält ein aufgeschlagenes Buch, auf dem die Anfangsworte der Ordensregel des Hl. Benedikt - "Ausculata, o fili" (Höre, mein Sohn) - zu lesen sind und deutet mit sprechender Geste auf die Kanzel.

Der Putto am gegenüberliegenden Altar trägt einen Bienenkorb im Arm, als Anspielung auf Bernhards Beinamen "Doctor mellifluus" (honigfließender Lehrer).

Den beiden attributiven Engelsfiguren korrespondiert auf der Wandseite der Altäre jeweils eine Konsole mit einem Puttenkopf und einer vegetabilisch verformten und zerfransten Ziervase.

Zwischen Altarbild und Sockelgeschoß sowie im Giebelfeld sind großflächige Rocaillekompositionen in die Schildflächen eingelassen. Sie vervollständigen zusammen mit einer bekrönenden Puttenfigur auf dem Auszug die dekorative Ausstattung der beiden Retabel.

Das auffälligste Gestaltungsmerkmal dieser beiden Altarbauten ist ihre völlige Asymmetrie. Auf den ersten Blick vermitteln sie den überraschenden Eindruck, als wären oberhalb von Mensa und Sockelgeschoß jeweils zwei vollkommen unterschiedliche Altarkonstruktionen zu einem Rahmen für das Altarbild zusammengefügt worden. Kein einziges Motiv, das auf der rechten Seite Verwendung gefunden hat, zeigt eine Entsprechung auf der anderen.

Bei genauerer Betrachtung bemerkt man jedoch, daß jeder Form auf der einen Seite nicht einfach eine beliebige andere gegenübergestellt ist, sondern ganz konsequent die entsprechende "Gegenform" gewählt wurde.

⁵⁶ Vgl. [Isphording 1982](#), Textband S. 59, Kat. Nr. A 27 u. A 28, S. 156-159; Tafelband Abb. 40 u. 41.

Dies kann man etwa beim Benedikt-Altar systematisch von unten nach oben nachvollziehen. Dort antwortet der linken Volute, die sich von innen nach außen entwickelt, eine genau gegenläufig konstruierte. Verliert die eine dabei an plastischer Substanz, so gewinnt die andere dafür an räumlichem Volumen. Dient die rechte als Konsole für die Puttenfigur, trägt das Pendant eine Vase.

Entsprechend wird das Altarblatt auf der einen Seite durch ein mehrfach gegliedertes breites Profil gerahmt. Gegenüber hingegen findet sich nur eine einfache dünne Leiste. Als Effekt dieser unterschiedlichen Rahmung wirkt das Bild auf der linken Seite in die Fläche des Schildes eingesenkt, während es rechts aufmontiert erscheint. Schwingt auf der Kirchenschiffseite die Kontur des Altares unterhalb des Gebälkes plastisch nach außen vor, so wird an der Wandseite derselbe Verlauf durch eine Hohlform vollzogen.

Auch am Giebel des Altares setzt sich die unterschiedliche Ausformung der einzelnen Gestaltungselemente fort: Links wurde ein kurzes Gebälkstück mit zwei stilisierten Guttæ gewählt, auf der rechten Seite dagegen ein längeres, dreifach gegliedertes. Dementsprechend ist auf dieser Seite die Füllung des Giebelfeldes weit nach hinten, ihr Gegenstück jedoch nach vorne gesetzt.

Die Mittelachse der Konstruktion - in der Regel sonst die Symmetrieachse eines Altares - ist hier zur Bruchlinie einer kalkuliert inszenierten Asymmetrie geworden.

Daß die kompositorische Einheit der beiden Altarbauten trotz ihrer heterogenen Hälften gewahrt bleibt, erreicht Feuchtmayer mit Hilfe einer zu dieser Zeit hochmodernen Ornamentform - der Rocaille:

Eine große Rocaillekartusche besetzt die Fläche zwischen Sockelgeschoß und Altarbild, eine zweite schmückt das Giebelfeld und eine dritte hinterfängt den Putto auf dem oberen Abschluß des Altares. Kleinere Spielarten des Ornaments vermitteln zwischen Altarbildrahmen und Giebel, beziehungsweise zwischen Altarschild, Sockelgeschoß und Mensa. Alle Rocailles sind also entlang der Mittelachse des Retabels plziert und damit genau in dem kritischen Bereich konzentriert, wo der Konflikt zwischen den beiden unterschiedlichen Seiten des Altares offensichtlich geworden wäre. Die Rocailles verdecken diese Disparität und binden in der Senkrechten Sockel, Schild, Altarblatt und Auszug visuell zusammen. Dazu sind sie so geformt, daß sich ihre Konturen und Binnenstruktur in

gleichem Maße den Linienführungen der rechten wie der linken Altarhälfte harmonisch integrieren. Auf diese Weise wird die Asymmetrie in der Altarkonstruktion nicht einfach überspielt, sondern in den Rocailles aufgefangen und virtuos zum Ausgleich gebracht. Ein optisches Auseinanderfallen des einzelnen Altares wird so verhindert.

Die souveräne Verwendung der Rocailles und noch vielmehr die asymmetrische Gestaltung der Einzugsretabel stellen für den zeitgenössischen Altarbau ausgesprochen ungewöhnliche Erfindungen dar. Zwar gab es auch schon vorher - etwa auf kleineren Seitenaltären - Beispiele für eine nicht symmetrische Anordnung von Zierformen und Figuren. Feuchtmayer selber hatte erstmals gegen 1743 bei der Ausstattung der Kirche von Scheer und um 1748 dann auch in der Martinskapelle von Nenzingen mit solchen Lösungen experimentiert.⁵⁷ Für die ausgeklügelte asymmetrische Gestaltung des gesamten Altarschildes, wie sie bei den Birnauer Altären realisiert wurde, läßt sich jedoch meines Wissens in der süddeutschen Altarbaukunst kein Vorbild ausmachen.

Vielmehr als von dieser Tradition scheint sich Feuchtmayer bei seiner ungewöhnlichen Lösung von zeichnerischen Techniken und graphischen Kunstformen angeregt haben zu lassen, die im weiteren Umfeld des Entwurfsprozesses beheimatet sind. Jedenfalls erinnert die Komposition der beiden Altäre an formale Prinzipien, wie sie für sogenannte "Alternativentwürfe" charakteristisch sind. Mit dieser Art der Entwurfsausführung, die in den süddeutschen Werkstätten sehr verbreitet war, konnten zwei alternative Lösungen einer Dekorationsaufgabe - etwa eines Uhrgehäuses, eines Plafonds oder eines Altares - in einem Blatt zusammengefaßt werden. Zu diesem Zweck wurden an einer gemeinsamen mittleren Achse jeweils die linke Seite des einen Projekts und die rechte Hälfte des zweiten zusammengezeichnet. Das Verfahren setzte selbstverständlich für die mögliche Realisierung der Entwürfe einen

⁵⁷ Zu Scheer vgl. [Sauer 1934](#), S. 217ff. - Die Altäre in Nenzingen datiert Sauer in die Jahre 1739/40 ([Sauer 1934](#), S. 212). Im Gegensatz dazu nimmt Isphording mit guten Gründen eine Entstehung erst um 1748 an ([Isphording 1982](#), Textband S. 53 und Kat. Nr. A 22 und A 23). In den gleichen Zeitraum (1747) datiert er auch die asymmetrischen Seitenaltäre in der Pfarrkirche St. Martin in Mühlingen/Hegau, die er der Feuchtmayer-Werkstatt zuschreibt (Textband Kat. Nr. A 20a und A II 20a). Die Datierung stützt sich in beiden Fällen u.a. auf die Zuschreibung der jeweiligen Altarblätter an G.B. Goetz.

spiegelsymmetrisch geplanten Aufbau voraus. Das Verfahren ersparte doppelte zeichnerische Arbeit und garantierte die Maßstäblichkeit der beiden Vorschläge. Neben diesen in der Arbeitsökonomie begründeten Vorteilen, bestand der künstlerische Reiz des Alternativentwurfs wohl nicht zuletzt in der Möglichkeit, die von der Kunsttheorie immer wieder geforderte Fähigkeit zur originellen 'Inventio' gleich doppelt und auf einem Blatt zu beweisen. Es verwundert unter diesem Aspekt auch nicht, daß häufig - als zusätzliche Demonstration der künstlerischen 'Varietas' - zwei höchst unterschiedliche Lösungen auf einer Entwurfszeichnung zusammengespant wurden.

Das Darstellungsprinzip des Alternativentwurfes wurde häufig auch in Musterstichserien genutzt, die im 18. Jahrhundert zu fast allen gängigen Dekorationsaufgaben in großer Zahl herausgegeben wurden. Von besonderer Bedeutung für Feuchtmayer können im Zusammenhang mit den Birnauer Altären möglicherweise einige Ornamentstichfolgen gewesen sein, die zwischen 1700 und 1730 von der Nürnberger Verlegerfamilie Weigel herausgegeben wurden. Die Salemer Bibliothek besaß eine ganze Serie von Drucken aus dem Weigelverlag, die jedoch leider am heutigen Aufbewahrungsort der Salemer Bibliotheksbestände in der Universitätsbibliothek Heidelberg nicht mehr nachweisbar sind.⁵⁸ Es läßt sich daher heute nicht mehr rekonstruieren, welche Blätter Feuchtmayer auf dem Wege über die Kloster-Bibliothek möglicherweise zugänglich waren. Immerhin können auffällige motivische und kompositorische Ähnlichkeiten zu einigen durch Weigel publizierte Serien nach Entwürfen von Paul Decker d.Ä. aufgezeigt werden. Die Stichfolgen, die für die

⁵⁸ Im Katalog der ehemaligen Bibliothek findet sich auf Seite 75 der Eintrag: "Weigel, Chphs., ein Schock Phantasten in einem Kasten in Kupfern. fol. Nürnberg". Vermutlich handelt es sich dabei um die 1698 bei Weigel in Nürnberg erschienene Ausgabe: "Ein Schock phantastn in einem kasten, mit ihrem pourtrait gar net in kupffer gebracht und ausgelacht samt einer Vorred (...)", die Verf. leider nicht zugänglich war. - Auch Michael Bauer erwähnt in seiner monographischen Untersuchung zum Verlag des Christoph Weigel das Buch nicht (Michael Bauer: Christoph Weigel 1654-1725. Kupferstecher und Kunsthändler in Augsburg und Nürnberg. Frankfurt/Main 1983. Sonderdruck aus: Archiv für Geschichte des Buchwesens. Bd. 23. Lief. 4-6. Frankfurt/Main 1982.) Es liegt daher nahe zu vermuten, daß es nicht von Christoph Weigel herausgegeben wurde, sondern im Verlag seines Bruders Johann Christoph Weigel erschienen ist.

verschiedensten kunsthandwerklichen Verwendungszwecke geplant waren, zeigen unter anderem einige sehr eigenwillige Erfindungen für Kartuschen und Schilde.⁵⁹ Es handelt sich dabei um ornamentale Rahmungen, die häufig als Alternativentwurf ausgeführt sind. In ihnen sind knorpeliges Rollwerk, Architekturelemente, figürliche und vegetabile Formen zu phantastischen Kompositionen verbunden, die die gleiche bizarre Disparität und Asymmetrie aufweisen, wie sie auch die Birnauer Altäre auszeichnen (Abb. [B.7](#) + [8](#)).

Sicherlich ist die ursprüngliche Intention solcher Blätter eine ganz andere gewesen. Trotzdem war in ihnen eine spezifische Formqualität vorgebildet, die Feuchtmayer für die Altarschilde der Wallfahrtskirche verarbeiten konnte.

Mit den Hinweisen auf die Alternativentwürfe und die Weigelschen Ornamentstiche sollte ein Teil des künstlerischen Hintergrundes sichtbar gemacht werden, vor dem die Asymmetrien der Birnauer Altarbauten entwickelt worden sind. Was sich jedoch aus der bisher behandelten Gruppe formaler Quellen nicht erklären läßt, ist die Verschmelzung dieser heterogenen Struktur zu einer kompositorischen Einheit mit Hilfe der Rocaille.

Vor der Verwendung in der Birnau, taucht die Rocaille im Werk von Feuchtmayer zum ersten Mal bei der Ausschmückung der Kapelle im Meersburger Schloß auf, die er 1741 zusammen mit Gottfried Bernhard Goetz ausgeführt hatte.⁶⁰ Möglicherweise ist ihm die neue Ornamentform durch den Augsburger Meister vermittelt worden. In Meersburg wird die Rocaille jedoch noch sehr zurückhaltend eingesetzt und bleibt auf die Stukkaturen der Wände beschränkt. Diese Zurückhaltung ist bei der 1743 von der Feuchtmayer-Werkstatt durchgeführten Umgestaltung der Pfarrkirche in Scheer schon aufgegeben.⁶¹ Aber auch hier tritt die Rocaille

⁵⁹ Rudolf Berliner und Gerhart Egger: Ornamentale Vorlageblätter des 15.-19. Jahrhunderts. München 1981. Nr. 1211.

⁶⁰ Zur Entwicklung des Ornaments bei Feuchtmayer vgl. [Boeck 1948](#), Kap. VI, S. 238ff.

⁶¹ Die Verwendung der Rocaille ist also ein Parallelphänomen zu den asymmetrischen Altarbauten, die ebenfalls in der Pfarrkirche von Scheer zum ersten Mal in Feuchtmayers Werk nachweisbar sind.

kaum an den Altären, sondern vor allem als Hauptelement des jetzt geradezu wild wuchernden Wandstucks auf (Abb. [B. 9](#)). Zu einem wichtigen und integralen Bestandteil der Altarbauten wird die Rocaille erstmals in der Birnauer Wallfahrtskirche.

Die Adaption der "forme rocaille" durch Feuchtmayer und ihr Eindringen in seine Altarbauten zwischen den Jahren 1743 und 1748 vollzieht sich parallel zur allgemeinen Rezeption dieser Ornamentform durch die süddeutsche Dekorationskunst in der Mitte des Jahrhunderts. Daher konnte Feuchtmayer für diese Neuerung sicherlich auf vielfältige Anregungen und Vorbilder aus Musterstichen und Vorlagensammlungen zurückgreifen. Wie schon ausgeführt erlebten diese graphischen Gattungen in Süddeutschland seit dem Ende des 17. Jahrhunderts einen enormen Aufschwung, und es waren vor allem die Nürnberger und die Augsburger Verlage, deren Bedeutung für die Verbreitung neuer Formideen gar nicht hoch genug angesetzt werden kann.⁶²

Eingehende Nachforschungen in den Beständen der alten Salemer Bibliothek, die sich seit 1826 in der Universitätsbibliothek Heidelberg befinden, stellten sich erfreulicherweise als lohnend heraus. So konnten einige von den Vorlagen bestimmt werden, die Feuchtmayer im Falle der Birnauer Dekorationen höchstwahrscheinlich zur Verfügung standen. In Band XI des handschriftlichen Kataloges der Kloster-Bibliothek sind dort unter der Rubrik "Artes Liberales" verschiedene Untergruppen verzeichnet, nach denen der künstlerische und kunsttheoretische Buchbestand ehemals geordnet war.⁶³ Neben "Theoria architecturae" und

⁶² Dieser umfangreiche Problemkreis ist bisher nur ansatzweise bearbeitet worden. Zum ersten Mal wurde in diesem Zusammenhang auf die große Bedeutung der süddeutschen Ornamentstichproduktion hingewiesen durch Jaques Vanuxem: *Notes sur les Contrefaçons des Gravures et Ornaments Français au XVIII^e s. à Augsbourg et leur influence en Souabe*. In: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*. Paris 1952. S. 29-35. - Weitere Einzeluntersuchungen von Marie Thérèse Mandrou-Franca: *Information artistique et "masse-media" au XVIII^e siècle: la diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal*. In: *Actas do Congresso "Arte em Portugal no Seculo XVIII" de momenagem a André Soares*. 2. Braga 1973. S. 412-445. - Alistair Lang: *French ornamental engravings and the diffusion of the Rococo*. In: *Atti de XXIV Congresso internazionale di storia dell arte*. Bd. 8. Bologna 1983. S. 109-127.

⁶³ Vgl. Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Sal. XI 34. Auf diesen Band wurde Verf. freundlicherweise von Frau Dr. Dagmar Jank (FU Berlin) aufmerksam

"pictura, sculptura, Bildhauer, Form- und Steinschneider Kunst", führt der Katalog auch eine Abteilung "Imagines" auf. In ihr sind die verschiedensten illustrierten Bücher - unter anderem Topographien, Architekturtraktate, Veduten- und Bildnissammlungen, ikonographische Werke und Musterstiche - alphabetisch nach Autoren beziehungsweise Titeln erschlossen. Auf Seite 53 ist unter der Signatur AL. I. 425 der Titel "Hertel, Jo. Georg. Altaria aeri incisa. fol." aufgeführt, der auf eine Stichsammlung zur Altarbaukunst hinweist. Recherchen in den Heidelberger Bibliotheksbeständen⁶⁴ ergaben, daß die alte Salemer Titelaufnahme höchstwahrscheinlich mit einem Klebeband von Ornament- und Musterstichen zu identifizieren ist.⁶⁵ Der Band trägt heute die Bezeichnung "Cartouches/Diverses" und enthält unter anderem eine Reihe von gedruckten Entwürfen für Altarbauten von Franz Xaver Habermann (1721-1796)⁶⁶. Sie stammen aus einer Folge von Musterstichen zu verschiedenen Dekorationsaufgaben, die der Augsburger Verleger Johann Georg Hertel in den vierziger und fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts publizierte.

Habermann, der selbst ursprünglich Bildhauer war, sich dann jedoch fast ausschließlich als Ornamentist betätigte, variiert hier in zwei Serien zu je vier Blatt den Typus eines von Säulen beziehungsweise Pilastern

gemacht, die sich ausführlich mit der Salemer Bibliothek und deren handschriftlichem Katalog beschäftigt hat. Vgl. Dagmar Jank: Der Bestand "Historica" der ehemaligen Bibliothek des Klosters Salem. In: Bibliothek und Wissenschaft. Bd. 19, 1985, S. 49-145.

⁶⁴ Im Zuge der Übernahme der Salemer Bibliothek durch die Universitätsbibliothek Heidelberg im Jahr 1828 sind nur die Handschriften gesondert ausgewiesen worden, während die Druckwerke (ca. 60.000) einfach in den Bestand eingeordnet wurden. Dabei wurde auch die Titelaufnahme moderneren Prinzipien angepaßt. Aus diesen Gründen ist es heute äußerst schwierig, einen Überblick über die noch erhaltenen Salemer Originalbestände zu gewinnen. Recherchen haben ergeben, daß gerade für den Bereich der Kunstliteratur zusätzlich erhebliche Verluste durch Kriegsschäden zu verzeichnen sind. Allgemein zur Geschichte der Salemer Bibliothek vgl. [Jank 1985](#).

⁶⁵ Universitätsbibliothek Heidelberg, Signatur C 6344-90. Der Heidelberger Katalog datiert den Band in die Mitte des 18. Jahrhunderts.

⁶⁶ Zu Habermann vgl. die grundlegende Arbeit von Ebba Krull: Franz Xaver Habermann 1721-1796. Ein Augsburger Ornamentist des Rokoko. Augsburg 1977.

gerahmten Retabelaltars mit Auszug.⁶⁷ Die Bandbreite seiner Gestaltungsvorschläge reicht dabei von sehr einfachen Lösungen bis zu reichgegliederten, räumlich komplizierten Altären mit aufwendigem Figurenprogramm (Abb. [B. 10](#) - [13](#)). Gemeinsames Kennzeichen der Entwürfe ist ein klares architektonisches Gerüst, das mit sehr frei gestalteten Ornamentapplikationen kontrastiert. Die Hauptelemente seiner ornamentalen Verzierungen sind die verschiedensten Spielarten von Rocailles. Sie lockern den strengen und regelmäßigen Aufbau der Altäre durch Asymmetrien auf, ohne jedoch deren kompositionelle Einheit anzugreifen. Im Gegenteil gelingt es mit Hilfe der Rocailles, die einzelnen Bauglieder der Altarentwürfe auf höchst dekorative Weise visuell miteinander zu verschleifen. Ganz offensichtlich adaptiert Habermann mit dieser Art der Verwendung von Rocailles ein Gestaltungsmittel für den Altarbau, das zuerst im französischen Ornamentstich entwickelt worden ist, wie Hermann Bauer überzeugend nachgewiesen hat. Für Bauer gehört die eigentliche Entstehung der Rocaille in den Bereich dieses graphischen Genres, genauer gesagt in den größeren Zusammenhang der Entwicklung grotesker und arabesker Ornamentformen.⁶⁸ Seine Ausführungen sind in dieser Hinsicht von großer Wichtigkeit und liegen auch den folgenden Überlegungen zugrunde.

Die ursprünglich antike, in der italienischen Renaissance wiederentdeckte Art der grotesken Wanddekoration war seit dem Ende des 17. Jahrhunderts durch französische Künstler wie Jean Bérain d.Ä. (1637-1711), Claude Gillot (1673-1722) und Antoine Watteau (1684-1721) zu einer eigenständigen graphischen Kunstform weiterentwickelt worden. Durch zahllose Neuauflagen, Nachstiche und Nachempfindungen hatten die

⁶⁷ Serie Nr. 49a und Nr. 80. - Die genaue Datierung der einzelnen Serien ist trotz ihrer Numerierung nicht möglich. Aus stilistischen Gründen werden sie jedoch von Ebba Krull in die frühe Augsburger Zeit Habermanns zwischen 1746 und 1750 datiert. Vgl. [Krull 1977](#), S. 28.

⁶⁸ Vgl. [Bauer, Rocaille](#). Bauer gewinnt seine Ergebnisse vor allem durch Analysen französischer und deutscher Ornamentgraphik. In jüngerer Zeit sind seine Erkenntnisse über den entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang von Grotteske und Rocaille durch Ulrich Schütte ergänzt worden, der sich in seiner Untersuchung zur deutschen Architekturtheorie mit der zeitgenössischen Beurteilung der Rocaille beschäftigt hat. Ulrich Schütte: *Ordnung und Verzierung*. Braunschweig/Wiesbaden 1986. Siehe v.a. Kap. 5: Arabeske, Grotteske und Rocaille, S. 134-151.

Bilderfindungen dieser Künstler im 18. Jahrhundert einen enormen Einfluß auf die stilistische und formale Entwicklung der Dekorationskünste in ganz Europa. Der Erfolg der Grottesken lag sicherlich vor allem in ihrem Vermögen begründet, die unterschiedlichsten Bild- und Formelemente zu ebenso dekorativ-phantasievollen wie inhaltlich anspielungsreichen Tableaus zusammenzufassen. Wie schon oben bei der Untersuchung des Blattes von Bérain gezeigt wurde, waren die Grottesken dabei allein einer "ornamentalen Logik" verpflichtet, die sich über alle akademischen Darstellungskonventionen wie korrekte Perspektive, Nachahmung der Natur, Größenverhältnisse, tektonische Wahrscheinlichkeit oder Decorum spielerisch hinwegsetzen konnte. Diese irrationalen Tendenzen, die die Grottesken auf der kunsttheoretischen und akademischen Bewertungsskala ganz nach unten, in den Bereich des Capriccio rückten, erreichten mit der Erfindung der Rocaille in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts einen Höhepunkt.⁶⁹ Mit ihr war eine Ornamentform geschaffen, die mühelos zwischen den verschiedensten linearen, flächigen, plastischen und materiellen Zuständen zu changieren vermochte.⁷⁰ Die Wandlungsfähigkeit der Rocaille setzte die Künstler in die Lage, durch sie auch die divergierendsten Elemente ihrer Kompositionen miteinander zu verschmelzen.

Während in Frankreich die Wirkung der neuen Ornamentform weitgehend auf die Graphik und auf einige wenige Bereiche der Ausstattungskünste beschränkt blieb, fand die Rocaille in Deutschland Verwendung in fast allen Aufgabenbereichen der dekorativen Künste. Habermanns Musterstiche sind ein frühes Beispiel für diese Entwicklung. Noch im Medium der Druckgraphik vollzieht sich in ihnen eine Adaption und Nutzung der bisher eher spielerisch erprobten Gestaltungspotentiale der Rocaille für eine ganz konkrete Dekorationsaufgabe. Seine Entwürfe

⁶⁹ Vgl. [Schütte 1986](#), S. 136f. - Zum Begriff des Capriccio vgl. Werner Busch: Piranesis "Carceri" und der Capriccio-Begriff im 18. Jahrhundert. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. 39, 1977. S. 209-224.

⁷⁰ "Rocaille" als fest eingeführte Bezeichnung für die graphische Ornamentform taucht wohl erstmals in einer Serie von François Boucher auf, die vor 1740 datiert wird. Vgl. Désiré Guilmard: Les Maitres Ornamentistes. Paris 1880-81. S. 168, Nr. 43. Die formale Entwicklung setzt jedoch schon bedeutend früher ein. Bauer schreibt die Ausbildung der "forme rocaille" J.A. Meissonier in seinem "Livre d'ornemens" von 1734 zu. Vgl. [Bauer, Rocaille](#), S. 11f.

variieren die verschiedenen Einsatzmöglichkeiten des Ornaments im Altarbau, die von der einfachen Flächenrahmung bis zur freiplastisch ausgebildeten skulpturalen Dekorationsform reichen.

An solche Lösungen hat Feuchtmayer für die Konzeption seiner Birnauer Seitenaltäre angeknüpft. Dies läßt sich durch zahlreiche Entsprechungen in formalen Details belegen. Von prinzipiellerer Bedeutung für Feuchtmayer scheint jedoch die Tatsache, daß in den Musterstichen Habermanns zu einem vergleichsweise sehr frühen Zeitpunkt schon mit der Rocaille für eine solch wichtige Dekorationsaufgabe wie dem Altarbau experimentiert werden konnte. Hier liegt die eigentliche formale Neuerung, die in den Birnauer Altären verarbeitet worden ist. Denn natürlich sind die Unterschiede zwischen den Auffassungen der beiden Künstler nicht zu übersehen. Habermann verwendet im Grunde noch ein barockes, von der Architektur geprägtes Altarbauschema, das er dann 'à la moderne' mit Rocailles dekoriert, während Feuchtmayer über ein erheblich erweitertes Formvokabular verfügt. Insofern sind die Habermann-Stiche nicht als Vorlagen im engeren Sinne zu verstehen, sondern als wichtige Anregungen bei der Bewältigung eines vergleichbaren gestalterischen Problems.⁷¹

Mit den Hinweisen auf Alternativentwurf, Ornamentgroteske und Habermanns Altarentwürfe sollte versucht werden, den künstlerischen Hintergrund anzudeuten, vor dem Feuchtmayer die ungewöhnliche Form seiner Altäre für die Birnau entwickelt hat.

Es drängt sich jedoch angesichts der komplizierten formalen Abhängigkeiten die Frage auf, welche Funktion denn der ausgeklügelte Aufbau der Altäre inhaltlich beziehungsweise im Kontext der übrigen Dekoration hat. Hugo Schnell und nach ihm dann Hermann Ginter haben in ihren monographischen Abhandlungen zur Birnau die Inszenierung der Seitenaltäre als formale Bezugnahme auf den Hochaltar verstanden.⁷²

Unter diesem Aspekt soll ihre Gestaltung der optischen "Hinführung zum Hochaltar" (Schnell) dienen beziehungsweise dazu, "die Werte des

⁷¹ Daß die Stiche im Werkstattzusammenhang tatsächlich benutzt wurden und nicht nur für die Bibliothek des Klosters gekauft worden sind, darauf weisen starke Benutzungsspuren hin. U.a. finden sich auf den Rückseiten zweier Blätter stark abgeriebene Figurenskizzen, deren Zeichenstil sich ohne weiteres mit dem der Feuchtmayer-Werkstatt verbinden läßt.

⁷² [Schnell 1955](#), S. 11 und [Ginter 1962](#), S. 17.

Hochaltars zu steigern" (Ginter). Wenn man diese Deutungen auch nicht von der Hand weisen kann, so sind sie doch sicherlich zu allgemein, um den spezifischen Formqualitäten der beiden Altäre gerecht zu werden. Immerhin beobachten auch Ginter und Schnell die offene asymmetrische Form des einzelnen Altares und deuten sie als einen Kunstgriff, der auf eine Integration in den Gesamtzusammenhang der Dekoration zielt. Ob es dabei jedoch um eine Verknüpfung der Seitenaltäre mit dem Hochaltar ging, scheint eher zweifelhaft. Zu sehr beeinträchtigt die Kanzel, die am Einzugs Pfeiler auf der linken Kirchenschiffseite angebracht ist, eine solche Wirkung.

Wesentlich naheliegender ist es, die Funktion von Feuchtmayers Altarkonzeption in der optischen Verbindung von Benedikt- und Bernhard-Altar zu sehen. Zu diesem Zweck hat der Künstler mit der kunstvoll inszenierten Unregelmäßigkeit ein wirksames System entwickelt, durch das die isolierte Betrachtung nur eines der beiden Retabel fast unmöglich gemacht wird. Die Asymmetrien des einzelnen Altares erzwingen geradezu die Hinwendung zu seinem spiegelsymmetrischen Gegenstück auf der anderen Seite des Kirchenschiffs. Nur in dieser Ergänzung bilden sie - über den Raum hinweg - eine ästhetisch befriedigende Einheit, und nur so fügen sie sich harmonisch in den Zusammenhang der übrigen Dekoration.

Formal kann diese Inszenierung der Altäre auf jeden Fall überzeugen. Ihr Sinn wird jedoch erst dann richtig deutlich, wenn man auch gewisse inhaltliche Implikationen als ausschlaggebend für ihre Gestaltung mitberücksichtigt.

Zunächst ist hier eine zisterziensische Tradition aufgegriffen, die beiden wichtigsten Ordensheiligen - Bernhard und Benedikt - mit einem gemeinsamen beziehungsweise zwei hierarchisch gleichrangigen Altären zu ehren. In solchen Dispositionen drückt sich die gemeinsame fundamentale Bedeutung aus, die der Verfasser der Regel und der große Reformator des Ordens für die geistliche und historische Identität der Zisterzienser hatten. In der Birnau wird dieser monastische Aspekt schon durch die Wahl des symbolträchtigen Aufstellungsortes am Übergang zum Mönchschor betont.⁷³ Darüber hinaus gelingt es Feuchtmayer jedoch,

⁷³ In der Klosterkirche von Salem findet sich später die gleiche Disposition der Altäre

allein durch die Form seiner Altäre, die Beziehung der beiden auf ihnen verehrten Heiligen und ihre gemeinsame Bedeutung für die Zisterzienser, auch visuell anschaulich zu machen. Ohne auf traditionelle ikonographische Verfahren zurückzugreifen, aktiviert die ungewöhnliche Gestalt der Altarschilde diese inhaltlichen Zusammenhänge. Ihre Form wird auf diese Weise zum Träger einer visuellen Syntax, die weder narrativ noch allegorisch oder symbolisch operiert und die trotzdem in der Lage ist, ganz unmittelbar auf komplexe Inhalte zu verweisen. Damit ist eine erhebliche Erweiterung des Repertoires bildkünstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten erreicht, die man als "gestische" Qualitäten der Seitenaltäre bezeichnen könnte.

Im vorausgegangenen Abschnitt wurde versucht zu zeigen, daß die ungewöhnlichen formalen Lösungen, zu denen Feuchtmayer in der Birnau greift, in direktem Zusammenhang mit verschiedenen graphischen Gattungen stehen. Sicherlich spielte bei der Übernahme dieser modernen Formensprache in die Ausstattung der Wallfahrtskirche der Wunsch 'à la mode' zu dekorieren eine wichtige Rolle. Es sollte aber deutlich geworden sein, daß damit auch das Interesse an einer konsequenten programmatischen Inszenierung des Kirchenraums untrennbar verbunden war. Wie wichtig dieser Aspekt der Einbindung der Altäre in ein inhaltliches Konzept für deren formale Gestaltung offensichtlich gewesen ist, wird sich auch in der Beschreibung und Analyse der beiden letzten Seitenaltäre erweisen.

c) Die Johannes-Altäre am Altarhauseinzug

Am östlichen Einzug, der den Mönchschor vom Hochaltarbereich der Kirche trennt, ist links und rechts das dritte Seitenaltarpaar errichtet worden (Abb. [A. 17a](#) - [18](#)). Der Altar im Norden - also auf der vom Eingang gesehen linken Seite des Kirchenschiffs - trägt die Freifigur Johannes des Täuflers, ihr Gegenstück auf der anderen Seite stellt Johannes den Evangelisten dar. Die Aufstellung der beiden Altäre wiederholt im Prinzip, trotz des hier noch etwas beengteren Raumes, die Disposition der

des Hl. Bernhard und des Hl. Benedikt wieder. Auch dort stehen sie unmittelbar vor dem Chorgestühl, an der Grenze zwischen Laien- und Mönchsbereich.

Seitenaltäre am westlichen Einzug. Genau wie dort sind sie vor den beiden Nischen plaziert, die sich aus dem System der Pilastergliederung und der Emporensubstruktion ergeben. Auch sie sind - bis auf die Figuren - spiegelsymmetrisch zueinander angelegt.

Wiederum stellt ihr Aufbau eine höchst individuelle Lösung dar, die sich deutlich von den bisher besprochenen Altartypen der Feuchtmayer-Werkstatt unterscheidet.

Über dem Altartisch bestehen die Retabel aus nur zwei Teilen: der Heiligenfigur einerseits und einem hohen, phantastisch geformten Piedestal andererseits, durch das die Skulpturen bis auf das Niveau der Fenstergesimse gehoben werden.

Rocailles, architektonische und vegetabile Zierformen und Figuren sind in diesem Sockel sehr frei miteinander verschmolzen, so daß seine Form nicht einfach zu beschreiben ist. Bei beiden Altären wird das Hauptelement durch eine unregelmäßig konturierte Stuckmarmorplatte gebildet. An ihrem unteren Ende läuft diese Platte in knorpeligen Volutenfüßchen aus, mit denen sie auf zwei verschieden großen Sockelquadern der Altarmensa ruht. Der wandseitigen Volute entspringt eine fragile Ziervase, während die äußere einem Putto als Sitz dient. Das Zentrum des Sockelgeschosses wird beherrscht durch eine große, ohrenförmige Rocaillekartusche, die in die Mitte der Stuckmarmorfläche eingelassen ist. Der obere Rand der Sockelplatte ist zu zwei Konsolsteinen ausgebildet, die die Standflächen der Skulpturen tragen. Auf ihr agieren die weißpolierten Figuren der beiden Titelheiligen auf einer mit farbig gefaßten Pflanzen- und Tiermotiven ausgestaffierten Landschaftsbühne.

Die Stuckplastik des linken Altars stellt Johannes den Täufer dar. Feuchtmayer charakterisiert ihn, ganz der Tradition entsprechend, als einen hageren, älteren Mann, der mit einem weiten Mantel bekleidet ist. Kräftig nach vorne ausschreitend, wendet er den Blick über seine linke Schulter zurück zum Hochaltar mit dem Wallfahrtsbild. In der rechten Hand hält er einen Kreuzstab mit einer Schriftbänderole: "ECCE AGNUS DEI". Rechts unter ihm liegt zu Füßen der Figur ein kleines Lamm, dem eine Putte liebevoll den Arm um den Kopf gelegt hat.

Diese kleine Szene, die Feuchtmayer hier mit dem traditionellen Attribut des Täufers inszeniert hat, mutet auf den ersten Blick als ein niedlich verspieltes Idyll an. Bei näherem Zusehen jedoch entpuppt sie sich darüber hinaus als ein sehr bewußt eingesetztes gestalterisches Motiv mit

ikonographisch verweisender Funktion: Die Puttenfigur wiederholt bis in die Details der Finger- und Kopfhaltung die Gestik und Mimik der großen Skulptur. Genau wie der Täufer wendet sie im Sinne des "ECCE AGNUS DEI" - Sehet das Lamm Gottes - den Blick über die Schulter und akzentuiert damit die Orientierung der gesamten Altargruppe auf den Hochaltar.

Die Statue Johannes des Evangelisten am Altar auf der gegenüberliegenden Seite, vertritt einen wesentlich jugendlicheren Typus als die Skulptur des Täufers. Sie zeigt den Heiligen im Moment der apokalyptischen Offenbarung.⁷⁴ Die Figur ist mit einem langen, gebauschten Gewand bekleidet, und ihr Schrittmotiv nach vorn ist nicht so ausgeprägt. In der Hand seines weitausgestreckten rechten Armes hält der Evangelist eine Schreibfeder, mit der Linken stützt er ein aufgeschlagenes Buch in die Hüfte. Sein Blick ist nach oben gerichtet auf das Zentrum des Deckenfreskos des Mönchschores, wo im Kuppelbild das Apokalyptische Weib als Sinnbild Marias erscheint.⁷⁵ Auch hier sind Haltung, Bewegung und das prägnante Blickmotiv der Skulptur wiederholt durch die kleine Puttenfigur zu Füßen des Johannes. Dem Pendant entsprechend hält sie das Attribut des Hl. Johannes, den Adler, im Arm.

Den Prototyp für diesen dreiteiligen Aufbau der Birnauer Johannes-Altäre aus Mensa, Sockelgeschoß und einzelner, vollplastischer Heiligenfigur als Abschluß hat schon Horst Sauer in den Nebenaltären und Epitaphien der Klosterkirche von Einsiedeln erkannt, die Feuchtmayers Lehrer Diego Francesco Carlone 1738 geschaffen hatte.⁷⁶ Einen ersten Reflex dieses Altartyps in Feuchtmayers eigenem Werk stellen die kleinen, ebenfalls asymmetrischen Altarpaare in den Seitenschiffen der Kirche von Scheer aus den Jahren 1743/44 dar. Sie sind als die unmittelbaren Vorläufer der Birnauer Altäre anzusehen. Schon bei ihnen ist der eher statische, denkmalartige Charakter des Altaraufbaus, der noch die Lösung Carlones

⁷⁴ Die Figur folgt in Typus, Haltung und Gestik der einige Jahre früher entstandenen Skulpturengruppe auf dem Hauptaltar der Schloßkapelle von Meersburg, die Johannes mit Maria unter dem Kreuz Christi zeigt.

⁷⁵ Zum Thema des Deckenfreskos vgl. die ausführlichen Interpretationen von Hermann Bauer, der jedoch den inhaltlichen Zusammenhang der Altarbauten mit den Deckenfresken nicht berücksichtigt ([Bauer, Birnau](#), S. 324-333).

⁷⁶ [Sauer 1934](#), S. 226f. Vgl. dazu auch [Boeck 1948](#), S. 155.

auszeichnete, erheblich verändert. An die Stelle eines architektonisch gegliederten Sockels zwischen Mensa und Heiligenstatue ist bei den Scheerer Altären ein grotesk verformtes Zwischengeschoß getreten, das aus Postament, Giebel-, Gebälk- und Volutensegmenten sowie verschiedenen anderen architektonischen und figürlichen Zierformen komponiert ist (Abb. [B. 14b](#)). Die bizarre Mischung erzeugt eine fragile asymmetrische Form, die auch hier eine Ergänzung durch ihr spiegelsymmetrisches Gegenstück fordert. Je zwei dieser Aufbauten bilden in Scheer zusammen mit einem Bildretabel, das sie links und rechts über ein Fenster hinweg flankieren, eine formal wie inhaltlich aufeinander bezogene Altargruppe (Abb. [B. 14a](#)).

Die Disposition der Retabel von Scheer hat Feuchtmayer ganz ähnlich in der Birnau wieder aufgenommen und so, wie in der kleinen Pfarrkirche die Altäre als eine Dreiergruppe konzipiert sind, so haben auch hier die Anordnung und asymmetrische Form der Skulpturenaltäre den Effekt, sie mit dem Hochaltar zu einem Altarensemble zusammenzuschließen. Das jedoch in Scheer noch rein architektonische Formenrepertoire der Sockel, ist bei den Johannes-Altären der Birnau um vegetabile Motive und die Rocaillekartuschen erweitert. Oberhalb des Altartisches verwandelt sich die kompakte Architektur zu einer kapriziösen Collage aus unterschiedlichsten Versatzstücken, die sich erst über der großen Rocaille wieder zur Standfläche der Figuren verfestigt. Dadurch wird eine - in Scheer gerade noch gewährte - fragile Tektonik des Mittelstücks vollständig aufgehoben.

Es lassen sich auch für die absolut einmalige Gestaltung des Sockelgeschosses keine unmittelbaren Verbindungen oder Abhängigkeiten zum übrigen zeitgenössischen Altarbau herstellen. Wie schon bei den anderen Seitenaltären entstammen auch hier wieder die entscheidenden formalen Anregungen dem Bereich der Augsburger Graphikproduktion. Diesmal handelt es sich jedoch nicht um solche Musterstiche, die sich explizit mit dem Altarbau beschäftigten, sondern um eine Gruppe französisch beeinflusster Vorlageblätter mit Entwürfen für Kartuschen und Vignetten, die eine besonders ausgeprägte strukturelle Ähnlichkeit zu Feuchtmayers Mittelgeschoß aufweisen.⁷⁷ Stichfolgen mit derartigen Bildgegenständen

⁷⁷ In Frankreich entstanden solche Blätter seit dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts durch Künstler wie Bernard Toro (1672-1731), Juste-Aurèle

haben im 18. Jahrhundert nur noch wenig mit den Einfassungen und Zierrahmen für Wappen oder Inschriften gemeinsam, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert entstanden waren. Dabei liegt der Hauptunterschied in einer zunehmenden formalen Verselbständigung der Gattung, die mit dem Verzicht auf eine potentielle Realisierbarkeit der Entwürfe in einem tatsächlichen architektonischen Kontext einhergeht. Statt dessen werden die Kartuschen zu autonomen Gebilden aufgewertet, die häufig in landschaftliche Szenerien eingebettet sind. Diese formale Entwicklung ist gleichzeitig gekennzeichnet durch eine enorme Ausweitung des Repertoires der bildnerischen Elemente, aus denen nun die Rahmungen komponiert werden. Das Roll- und Knorpelwerk der frühen Vorlageblätter ist zu einer bizarren Mischung aus Rocailles, verformten Architekturgliedern, Pflanzen, Geräten, Tieren und Figuren geworden, durch die die ehemals rein dekorative Zierform auch zu einem Medium emblematischer, allegorischer oder symbolischer Allusion werden konnte.

Der oben schon erwähnte Klebeband der ehemaligen Salemer Bibliothek enthält zwei wiederum aus dem Hertelverlag stammende vierteilige Stichserien von Franz Xaver Habermann, die in diesen Zusammenhang gehören. Die beiden Folgen tragen die Verlagsnummern 72 beziehungsweise 121. Im Gegensatz zu den bereits erwähnten Reihen mit den Altarentwürfen sind sie gerade nicht für eine konkrete Dekorationsaufgabe gedacht. Sie gehören in eine zweite wichtige Gruppe im Oeuvre von Habermann, die Ebba Krull als "Entwürfe mit vielfältiger Verwendungsmöglichkeit" bezeichnet und von den "funktionsbestimmten Ornamentstichen" abgrenzt.⁷⁸ Die Darstellungen der Nummer 72 zeigen jeweils in der Blattmitte eine große Rocaillekartusche mit leerem Schild und in den vier Ecken ein kleineres einzelnes Rocaillemotiv (Abb. [B. 15 - 18](#)). Die Stiche der Serie 121 (Abb. [B. 19](#)) stellen locker komponierte Aufbauten aus Rocailles dar, die aus Architekturelementen wachsen und

Meissonier, Jaques de La Joue (1678-1773), Gilles Marie Oppenordt (1672-1742), Jean Mondon (Lebensdaten unbekannt, tätig Mitte des 18. Jhdts.) und Pierre E. Babel (1720-1761), um nur die wichtigsten zu nennen. Nachstiche ihrer Entwürfe beziehungsweise davon inspirierte deutsche Auflagen waren spätestens seit dem Ende der dreißiger Jahre in Augsburg in Umlauf. Gründlich aufgearbeitet worden ist die süddeutsche Rezeption der Entwürfe von de La Joue durch Marianne Roland Michel: *Lajoüe et L'Art Rocaille*. Neuilly-sur-Seine 1984. Vgl. dort die Editions geschichten zu den einzelnen Katalognummern.

⁷⁸ [Krull 1977](#), S. 27ff.

eine Gartenvedute rahmen.⁷⁹

Obwohl die formalen Entsprechungen zwischen den Altarbauten und besonders den Kartuschen der Serie 72 nicht zu übersehen sind, wird die Frage ihrer unmittelbaren Vorbildlichkeit für Feuchtmayer nicht eindeutig geklärt werden können. Zwar handelt es sich sicherlich bei Habermanns Blättern um Werke aus seiner ersten Zeit in Augsburg - also den Jahren zwischen 1745 und 1750 -, doch waren ganz ähnliche Motive auch schon einige Jahre vorher durch andere Entwerfer eingeführt und verbreitet worden.

Ein unmittelbares Zeugnis für die intensive Auseinandersetzung Feuchtmayers mit der Gattung der Kartuschen im Medium der Graphik gibt eine von ihm selbst entworfene Serie, die Gottfried Bernhard Goetz gestochen und verlegt hat.⁸⁰ Die Folge kann man durch die Beschriftung "Joseph Feichtmayer Statuarius Salem invenit" in einer der Kartuschen eindeutig Feuchtmayer zuweisen. Alle Blätter sind unten rechts entweder mit "GB. Göz fecit A.V." oder "GB. Göz exc. A.V." bezeichnet. Leider ist es auch hier nicht möglich, genaue Angaben hinsichtlich einer Datierung der Entwürfe zu machen. Jedoch kann das Jahr 1745 durch die Form des kaiserlichen Privilegvermerks der Folge "Priv. S. Caes. Maj." als ein gesicherter terminus post quem gelten.⁸¹ Darüber hinaus lassen sich einige

⁷⁹ Ebba Krull ordnet die Serie 72, genau wie die Altarenwürfe, der ersten Stilstufe Habermanns von 1746-1750 zu. Vgl. [Krull 1977](#), S. 22f u. Anm. 54. - Die Serie 121 rechnet sie auf Grund stilkritischer Überlegungen der zweiten Stilstufe Habermanns nach 1750 zu, jedoch scheint ein früheres Erscheinungsdatum ebensogut möglich. Hierfür spricht besonders die Einbeziehung der architektonischen Elemente in die Rocailleaufbauten, die in den Blättern der zweiten Stufe sonst fast völlig fehlen. Ebenso zeigt die etwas ungelenke Konstruktion der Perspektive Parallelen zu den Motiven der bei Engelbrecht erschienen Serie 89, die Krull als Paradigma des frühen Stils Habermanns behandelt.

⁸⁰ Ein Blatt ist abgebildet bei [Boeck 1948](#), Abb. 377. - Abbildungen von zwei weiteren Blättern der Serie bei [Berliner/Egger 1981](#), Nr. 1360 u. Nr. 1361. Hier sind beide Blätter fälschlicherweise Gottfried Bernhard Goetz als Entwerfer zugeschrieben, der tatsächlich nur der ausführende Stecher und Verleger gewesen ist. Eine vollständige Folge mit Titelblatt befindet sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Inv. Nr. 210365 - 210370.

⁸¹ Das kaiserliche Privileg wurde Goetz schon 1742 für seinen im gleichen Jahr gegründeten Verlag durch Kaiser Karl VII. (Karl Albrecht von Bayern, Regierungszeit 1742-1745) zugestanden. Wenn die Stiche jedoch in dessen Regierungszeit entstanden wären, hätte der Privilegvermerk um den Zusatz

signifikante motivische Beziehungen zwischen den Stichen und Dekorationsdetails der Birnau nachweisen, die eine Entstehung im unmittelbaren zeitlichen Umfeld des Baues der Wallfahrtskirche zumindest wahrscheinlich machen.⁸²

Die sechs Kupferstiche selbst zeigen jeweils eine einzelne große ohrenförmige Rocaillekartusche, die entweder auf einer kleinen Naturinsel steht oder aus einem Architektursockel entwickelt ist (Abb. [B. 20](#) + [21](#)). Ihrem lappigen und zerfaserten "Stoff" entwachsen die verschiedensten Pflanzen- und Naturmotive, Puttenhermen, ein Medusenhaupt oder ein Ritterhelm, aber auch so skurrile Motive wie ein Adlerkopf, um dessen Hals der Orden vom goldenen Vlies hängt. Den plastisch-räumlichen Charakter der seltsamen Gebilde betonen kleine, mit Kriegsgeräten bewaffnete Puttenfiguren, die die Kartuschen umspielen.

Die Blätter belegen nicht nur eindrucksvoll Feuchtmayers genaue Kenntnis der französischen Kartuscentradition, sondern zeigen im Prinzip das gesamte Repertoire heterogener Formen und Motive, das in der gleichen grotesken Verknüpfung auch für das Sockelgeschoß der Altäre in Birnau Verwendung gefunden hat.

Ebenso wie sich das Kartuschenmotiv selbst auf die französische und deutsche Druckgraphik zurückführen läßt, so lassen sich aus diesem Bereich der Ornamentstich-Produktion eine ganze Reihe Beispiele

"Vicarius" oder "Vicar" ergänzt werden müssen. Insofern kommen nur die Jahre nach dem Herrschaftsantritt Kaiser Franz I. 1745 als Entstehungszeit der Folge in Frage. Vgl. [Isphording 1982](#), S. 47. - Sauer datiert die Blätter aus stilistischen Gründen um 1760, was aber mit Sicherheit als zu spät angesetzt gelten kann, denn selbst in Augsburg war in diesen Jahren die Rocaille fast schon aus der Mode gekommen. Vgl. [Sauer 1936](#), S. 64f. - Die meiner Meinung nach engsten Beziehungen der Blätter bestehen zu den Stukkaturen in Scheer und hier vor allem zu den Kartuschen über den Arkadensäulen. (Vgl. [Boeck 1948](#), Abb. 364).

⁸² Der Stich, den [Berliner/Egger 1981](#) als Nr. 1360 abbilden, ist ein prägnantes Beispiel für eine solche Parallele. Er zeigt unter anderem einen Adlerkopf, der sich aus der zentralen Rocaillekartusche entwickelt, ein originelles Motiv, das in ganz ähnlicher Form am Schalldeckel der Birnauer Kanzel als Symbol des Evangelisten Johannes verwendet worden ist. Auch die Gestaltung der Stuckkartuschen mit den Lobpreisungen der Gottesmutter, die jeweils im zweiten Geschoß der Wandgliederung über den Johannes-Altären bzw. den Altären des Hl. Bernhard und des Hl. Benedikt angebracht sind, hat eine unverkennbare kompositorische und stilistische Verwandtschaft zu den Rocaillekartuschen der Stichserie.

anführen, wo Kartuschen, Rocailles und andere groteske Ornamentformen in der Graphik zu "Sockeln" einer Bilderzählung uminterpretiert werden. Sie dienen dort sozusagen als ornamentale Bühne, auf der dann eine illusionistische Szenerie mit Figuren entfaltet wird.

Ein frühes Beispiel hierfür ist ein 1727 unter dem Namen von Antoine Watteau in Paris herausgegebenes und von François Boucher gestochenes Blatt mit dem Titel "LE DENICHEUR DE MOINEAUX" (Abb. [B. 22](#)).⁸³

Aus dem für die Watteau-Groteske üblichen Rahmenornament ist hier am unteren Bildrand ein sockelartiger Aufbau entwickelt, der von einem schmalen Architekturpodest, vegetabilen Voluten, einem Kartuschenmotiv und zwei faunischen Atlanten gebildet wird. Diese bizarre Konstruktion trägt einen inselhaft isolierten Landschaftsausschnitt mit der zentralen Figurenszene.

Einen ganz ähnlichen Aufbau zeigt auch noch eine ca. 12 Jahre später entstandene repräsentative Folge von sechs großen Stichen nach François Boucher.⁸⁴ Großdimensionierte ornamentale Sockel aus verbogenen Architekturteilen, Pflanzen und Rocailles bilden jeweils die phantastische Bühne, auf der eine mythologisch-arkadische Szene dargestellt ist (Abb. [B. 23](#)).

Beide Beispiele dokumentieren zwei Entwicklungstendenzen der französischen Groteske, die für das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts charakteristisch sind. Einmal ist an ihnen das allmähliche Ineinanderfließen der verschiedenen ornamentalen Formtypen - bei Boucher etwa der Kartuschen-Tradition mit den Formen der Watteau-Groteske - zu beobachten, und zum anderen zeigt sich eine immer stärker werdende inhaltliche Aufladung der Ornamentstiche durch die Erweiterung der erzählerischen und symbolischen Elemente. Hermann Bauer hat als erster in anderem Zusammenhang auf die Bedeutung dieses Vorgangs hingewiesen.⁸⁵ Hier entsteht aus der in ihrem Ursprung primär dekorativen Tradition der Groteske ein Ornamenttyp mit neuen Qualitäten, der narrative, symbolische und emblematische Darstellungsweisen in sich vereinigt.

⁸³ [Berliner/Egger 1981](#), Nr. 1180.

⁸⁴ Die Folge wird erwähnt bei [Guilmard](#), S. 168, Nr. 43 letzter Absatz. Ein Blatt ist abgebildet bei [Berliner/Egger 1981](#), Nr. 1293.

⁸⁵ [Bauer, Rocaille](#), S. 5f.

Bei allem Zugewinn an neuen Ausdrucksmöglichkeiten blieben jedoch in Frankreich die Themenbereiche der Groteske auch weiterhin fast ausschließlich auf die niederen Sujets des erotisch-arkadischen beziehungsweise mythologischen Genres eingeschränkt. Damit waren der praktischen Verwendung der Stichvorlagen in Architektur und Kunsthandwerk, trotz ihrer großen Popularität, durch die Gesetze des Decorums enge Grenzen gesetzt.

Mit der Rezeption der Bildform durch die süddeutschen Entwerfer und Stecher fand jedoch von Beginn an eine bemerkenswerte Öffnung der Motivskala im Hinblick auf religiös-theologische Inhalte statt. Man kann sogar sagen, daß zumindest in Augsburg in den dreißiger und vierziger Jahren die groteske Bildform zu einem der beliebtesten Darstellungsmittel überhaupt avancierte und insbesondere für komplexe Allegorien mit religiöser oder theologisch-spekulativer Thematik Verwendung fand. Ein wesentlicher Faktor für diese selbständige Weiterentwicklung der französischen Vorbilder ist sicherlich auch das Fehlen einer institutionalisierten Kontrolle der Künste, wie sie in Frankreich durch die Akademie gegeben war, die eine derartige Aufwertung des niederen Genres verhindert hätte. Dort bleiben die Groteske und die von ihr abhängigen Ornamententwürfe auf den untersten Stufen der akademischen Hierarchie angesiedelt.

Mit der Freisetzung der grotesken Bildform von den niederen Sujets durch die Augsburger Stecher ist eine grundsätzliche Voraussetzung für ihre allgemeine Adaption durch die sakralen Ausstattungskünste in Süddeutschland geschaffen. L.L. Dewiel hat diesen speziellen Typ der Graphik daher sehr treffend als "Ornamentales Erbauungsblatt" charakterisiert.⁸⁶ In der Bezeichnung klingt deren Doppelfunktion an, einerseits der religiösen Erbauung und Belehrung zu dienen und andererseits Medium künstlerischer Invention und Vorbild für die verschiedenen kunsthandwerklichen Aufgaben zu sein.

Eine ganze Gruppe von Stichen nach Entwürfen des Gottfried Bernhard Goetz aus den dreißiger Jahren kann überzeugend belegen, wie problemlos das formale Repertoire der französischen Grotesken Eingang in die gegenreformatorisch geprägte Gedanken- und Bildwelt der Augsburger

⁸⁶ Die Bezeichnung stammt aus einem unveröffentlichten Manuskript L.L. Dewiels und ist von Eduard Isphording mitgeteilt worden ([Isphording 1982](#), S. 35).

Graphikproduktion gefunden hat.⁸⁷ Nach immer wieder dem gleichen Prinzip gliedert Goetz die Blattfläche durch eine groteske Rahmenzone, aus deren Ornament am unteren Rand ein "stabilerer" Sockelbereich für eine religiöse oder allegorische Figurenszene entwickelt wird.

Eine Serie von vier religiös-allegorischen Stichen mit Darstellungen der vier Evangelisten nach Gottfried Bernhard Goetz aus dem Jahre 1731 zeigt symptomatisch die Adaption der französischen Formen bei gleichzeitigem Wechsel der Sujets. Die vier Blätter haben bisher vor allem Beachtung gefunden, weil sie eine relativ frühe Stufe der augsburgischen Rezeption der Watteau-Groteske repräsentieren.⁸⁸ Genauso wichtig scheint die Folge jedoch auch im Zusammenhang mit der Dekoration der Wallfahrtskirche Birnau zu sein, weil ihre Gestaltung in mancher Hinsicht ein Bindeglied zwischen den französischen Stichen und dem Aufbau der Johannes-Altäre Feuchtmayers darstellt. Eine eigenhändige Vorzeichnung des Gottfried Bernhard Goetz (Abb. [B. 24](#)) zu Blatt vier der Serie, die sich heute im Basler Kunstmuseum befindet, benennt das Thema der Folge: "Die vier Evangelisten zugleich representierend die vier Jahreszeiten samt ihren 12 himmelszeichen".⁸⁹ Die Zeichnung ist der Entwurf für den Stich mit Johannes dem Evangelisten als dem Vertreter des Winters mit den Tierkreiszeichen Steinbock, Wassermann und Fische. Die Groteske ist nach dem bereits bekannten Schema aufgebaut: Eine verhältnismäßig einfache ornamentale Randleiste rahmt die Blattfläche. Aus ihr ist ein verformtes architektonisches Postament entwickelt, auf dem die Figur des Evangelisten zusammen mit dem ihm als Attribut zugeordneten Adler steht. Dieser Sockel, dessen Fuß von verschiedenen allegorischen Figuren umlagert ist, geht oben bruchlos in einen felsigen Landschaftsausschnitt über, in dem entlaubte Bäume und dürre Sträucher wurzeln. Die karge

⁸⁷ Zum Problem der Watteau-Rezeption durch die Augsburger Stecherschule, insbesondere durch G.B. Goetz, vgl. [Isphording 1982](#), Textband S. 35ff. Dort auch zahlreiche Abbildungen u.a. Kat. Nr. A III a 29 (Vorzeichnung für eine Serie mit den vier Evangelisten von 1731), Kat. Nr. A III a 31 (Vorzeichnungen für die von Andreas Pfeffel 1736 herausgegebene Folge "Mysteriosa typica descriptio") und Kat. Nr. A III a 38 (Vorzeichnung für eine von Goetz und Klauber nach 1736 herausgegebene Folge mit Darstellungen Christi, Maria und der zwölf Apostel).

⁸⁸ [Isphording 1982](#), S. 35f.

⁸⁹ Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv. Nr.: Bi. 390.4.

landschaftliche Szenerie mit ihrer dürftigen Vegetation versinnbildlicht in diesem Kontext die winterliche Jahreszeit und funktioniert zugleich als illusionistischer Prospekt für die lebendige Gestik und Mimik der Figur.

Einen ganz ähnlichen Aufbau für eine andere Serie allegorischer Grottesken verwandte auch Johann Georg Bergmüller, der Lehrer Gottfried Bernhard Goetz', in einer Folge der "Vier Jahreszeiten", die vermutlich um die gleiche Zeit entstanden sein dürfte (Abb. [B. 25](#)).⁹⁰ Die unmittelbaren motivischen und strukturellen Entsprechungen zwischen den Graphiken und den Altarbauten sind so evident, daß sie hier nicht im einzelnen genannt werden müssen. Prinzipiell findet sich in all diesen Varianten des grotesken Bildtyps - in französischen genauso wie in den deutschen - immer die gleiche typische Vermischung der Gegenstandsbereiche: eine bizarre Kombinatorik von Ornament, Architektur und Natur, die auch für die Altäre der Wallfahrtskirche charakteristisch ist. Insbesondere wenn man die Altarbauten im Zusammenhang ihres Aufstellungsortes betrachtet und ihr Verhältnis zur Wand und den sie umgebenden Architekturelementen mitberücksichtigt, werden die Beziehungen zwischen den Grottesken und Feuchtmayers Retabel noch deutlicher. So wie bei den graphischen Blättern aus der Fläche durch die allmähliche Verdichtung des abstrakten Randornaments zu einer plastisch-räumlichen Sockelzone das szenische Motiv des Grotteskenzentrums entwickelt wird, so dient für die Altarbauten die Wand als flächige Folie, vor der sich, gerahmt von den beiden Pilastern der Wandgliederung, die Rocaillekartusche als Sockel der Figurengruppe entwickelt. Altarensemble und Grotteske präsentieren sich in vergleichbarer Weise als präzise kalkulierte Schaufflächen mit zahlreichen symbolischen und allegorischen Anspielungen auf das jeweilig zentrale Thema.

Es ist kaum von der Hand zu weisen, daß ornamentale Vorlageblätter in der Art der oben erwähnten Beispiele - auch wenn es sich dabei nicht explizit um Entwürfe für Altarbauten handelt - durchaus als Anregungen für Feuchtmayers Gestaltung der Seitenaltäre in Betracht gezogen werden müssen. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird noch zu klären sein, ob die zahlreichen Beziehungen auch mit einer dem graphischen Vorbild entsprechenden komplexen inhaltlichen Aufladung der Altarbauten einhergehen. Zunächst soll daher nur festgehalten werden, daß im formalen

⁹⁰ [Berliner/Egger 1981](#), Nr. 1334.

Aufbau und der kombinatorischen Struktur ganz offensichtliche Analogien zwischen den grotesken Stichen und den beiden Johannesretabel bestehen. Damit kann man wie schon bei den vorher besprochenen Beispielen für die formale Genese der beiden Johannes-Altäre ganz wesentliche Anregungen und Einflüsse aus der graphischen Produktion der Zeit feststellen. Feuchtmayer nutzte auch hier seine Kenntnisse und seine praktischen Erfahrungen mit den damals überaus modernen Graphikgattungen der Kartuschen einerseits und der Grottesken andererseits zur innovativen Gestaltung eines traditionellen Altartyps.

Anhand der Johannes-Altäre soll im weiteren untersucht werden, welche inszenatorischen Möglichkeiten Feuchtmayer dadurch für den Altarbau gewinnt. Dabei wird zunächst das Augenmerk auf den einzelnen Altar gerichtet, um dann die Konsequenzen für das Altar-Ensemble beziehungsweise für dessen Verhältnis zur übrigen Dekoration zu analysieren.

3. Zum Verhältnis von Altarinszenierung und theologischem Programm

An den früheren Figurenaltären von Feuchtmayers Lehrer Carlone in Einsiedeln, die man als die Prototypen der Birnauer Altäre angesehen hat, waren drei materielle und funktionale Bereiche eindeutig voneinander zu trennen. Auf den Altartisch folgte ein architektonisch aufgebautes Sockelgeschoß mit allegorischen Figuren und Reliefs und als Abschluß dann die bekrönende Skulptur. Durch eine solche Gliederung entsprachen die Retabel in etwa dem Aufbau eines figürlichen Denkmals. Mit der "Ornamentalisierung" der Sockelarchitektur durch die Einführung der Rocaillekartusche als Zwischengeschoß verändert sich nun diese klare Gliederung in signifikanter Weise. Wie oben bereits dargestellt, ist das wichtigste Prinzip der Rocaille die Heterogenität und Wandlungsfähigkeit ihrer Substanz. Da dies bedeutet, daß sie zwischen ornamentalen, architektonischen skulpturalen und bildhaften Kategorien changieren kann und sie sich so einer eindeutigen Zuordnung immer wieder entzieht, verliert damit auch das Sockelgeschoß seine bisher eindeutig tektonische Funktion. Das aber hat konkrete Konsequenzen für die Erscheinungsweise der Johannes-Altäre (Abb. [A. 17a](#) - [18](#)): Zum einen geht Feuchtmayers Kartusche von Architekturformen aus. In ihnen ist die ursprüngliche

tektonische Funktion des Sockelbereichs, wie sie zum Beispiel bei Carlones Altarbauten vorliegt, auch weiterhin allusorisch präsent. Andererseits ist das Material des Sockelgeschosses so offensichtlich "weich" und formfähig, daß es wie selbstverständlich zum Wurzelgrund von Pflanzen und zum Stoff von Rocailles, Wolkengebilden oder Puttenköpfchen werden kann. Damit aber kommen Ebenen der Bildlichkeit ins Spiel, die zum illusionistischen beziehungsweise symbolischen Apparat des Altarbaues gehören. Auf diese Weise werden in den heterogenen Bestandteilen des Sockelgeschosses Spannungen und Realitätssprünge einerseits anschaulich und andererseits - durch die Rocaillekartusche - ästhetisch zum Ausgleich gebracht. Dieses Prinzip der kunstvoll ausponderierten kategorialen Sprünge und Gegensätze ist für die gesamte Struktur der Altäre konstituierend: So steht etwa einer Auffassung des Altaraufbaues als konsequent gegliedertes Denkmal die überaus spontan wirkende Gestik und ausdrucksvolle Mimik der Altarfiguren entgegen. Die Johannesskulpturen führen damit eine theatralische Aktion vor, die selbst jedoch gebrochen wird durch ihre kalte, rein weiße Fassung. Seinerseits steht das künstliche Polierweiß der Figuren im Gegensatz zur buntfarbigen Fassung der Landschaftsbühne, auf der sie agieren. Die illusionistische "Natürlichkeit" dieser Teile der Altarinszenierung wiederum - etwa des Baumstumpfes und des Spiels der Putten mit den Tieren - droht die allegorische Bedeutung und verweisende Funktion der Motive aufzusaugen.

Das Changieren der Bedeutungen und möglichen Lesarten, die gegenseitige Modifikation der einzelnen Gestaltungselemente wird vorbereitet in der Rocaillekartusche. Dieses Sockelgeschoß "trägt" die Heiligenfigur nicht nur im wörtlichen Sinne, es bildet ebenso die Basis ihrer theatralischen Inszenierung und unterstützt ihre allegorische Bedeutungsdimension.

Mit der Adaption der Rocaillekartusche schafft Feuchtmayer für seine Altarbauten die Grundlage zu einer künstlerischen Verknüpfung der verschiedensten Gegenstandsbereiche und Realitätsebenen. Er gewinnt mit ihr den formalen Rahmen für eine ingeniöse Synthese auch der unterschiedlichsten Sinnschichten. Insofern entspricht die Verwendung und Umsetzung der ornamentalen Kunstformen im Altarbau nicht nur in ihrem formalen Apparat, sondern auch in ihren Möglichkeiten der Sinnstiftung durchaus dem in den graphischen Gattungen entwickelten Niveau.

Die Vielschichtigkeit der Bildebenen und das damit erreichte Potential zur inhaltlichen Aufladung stellt dem Altarbau eine visuelle Syntax zur Verfügung, die durchaus für die Ausfaltung auch komplexer theologischer Zusammenhänge geeignet ist. Im folgenden soll untersucht werden, inwieweit sich dies für die Johannes-Altäre der Birnau konkretisieren läßt. Zunächst ist es hier wieder von entscheidender Bedeutung, daß die beiden Altäre nicht einer isolierten Betrachtung unterzogen werden können, sondern nur als Ensemble angemessen zu würdigen sind. Feuchtmayer hat insofern auch bei den Johannes-Altären mit den gleichen Prinzipien gearbeitet, wie bei den vorher besprochenen Bildretabel des Hl. Bernhard und des Hl. Benedikt (Abb. [A. 15a](#) - [16c](#)): Die Asymmetrie des einzelnen Aufbaus ergänzt sich mit der des Pendants zu einer achsensymmetrischen Konstellation. Darüber hinaus sind die beiden Johannesretabel auch so offensichtlich auf den Hauptaltar mit dem Gnadenbild bezogen, daß Hermann Ginter sie "wie Kulissen" empfand, die "vor dem Hochaltarraum stehen und in ihrer Asymmetrie nur im Zusammenschauen mit dem Hochaltar zu würdigen sind."⁹¹

Allein mit formalen Mitteln forciert Feuchtmayer also die Zusammengehörigkeit der Retabel über die ganze Breite des Kirchenschiffs hinweg in einer Weise, daß bei Überlegungen nach den inhaltlichen Implikationen der Altäre dieses Phänomen eine besondere Aufmerksamkeit verdient. Im süddeutschen Altarbau selbst existieren meines Wissens keine Lösungen, die als Vorbilder für diese auffällige Gruppierung zweier Altäre in Betracht gezogen werden können. Wohl aber gibt es eine eigene, weit zurückreichende Bildtradition für die gemeinsame Darstellung der beiden Johannesfiguren.⁹² In seiner kanonischen Form zeigt der Bildtyp, der schon im 14. Jahrhundert voll entwickelt war, den Evangelisten rechts und den Täufer links. Häufig flankieren sie wie in der Birnau auch eine Darstellung der Madonna mit Kind.⁹³ Über die Bedeutungsdimension der beiden Heiligen als Einzelfiguren hinausgehend, sind mit ihrer Gegenüberstellung

⁹¹ Hermann Ginter: Gottfried Bernhard Goetz in Birnau. In: *Oberrheinische Kunst*. VI, 1930. S. 33-74. Zitat S. 58.

⁹² Siehe hierzu M. Lechner: Johannes der Evangelist und Johannes der Täufer. In: [LCI](#), Bd. 2, Sp. 191ff. Dort auch zahlreiche Beispiele für die Verbreitung des ikonographischen Typus in Deutschland.

⁹³ [LCI](#), Bd. 2, Sp. 191-192.

einige sehr spezifische theologisch-allegorische Sinngehalte verknüpft worden. Es muß überprüft werden, inwieweit diese ikonographische Tradition für die Altäre der Wallfahrtskirche in Anspruch genommen werden kann.

Lechner nennt in diesem Zusammenhang verschiedene Umstände und Ursachen, die für die Entstehung und Entwicklung einer Ikonographie der Johannesgruppe eine Rolle gespielt haben. Neben eher äußeren Gründen, wie der Namensgleichheit der Heiligen beziehungsweise der ihrem Schutz empfohlenen Stifter, war ein ganz entscheidender Faktor wohl vor allem die Möglichkeit zu einer typologischen Ausdeutung: So wie der Täufer als letzter Vertreter der prophetischen Tradition des Alten Testaments der Zeuge und Verkünder der Ankunft Jesu in der Menschwerdung ist, so wurde der Evangelist durch die apokalyptische Vision als der neutestamentliche Prophet der eschatologischen Ankunft Jesu am Weltende verstanden. Der Anfang und das Ende der Heilsgeschichte ist auf diese Weise in den Heiligen repräsentiert.

Ein zweiter für die Genese des Bildtyps wichtiger Aspekt ist die enge Beziehung der beiden Johannesgestalten zu Maria, die in den biblischen Texten angelegt ist: für Johannes den Täufer vor allem durch Lukas 1, 36, wo Elisabeth, die Mutter des Johannes ausdrücklich als Verwandte Marias bezeichnet wird. Ein weiterer Beleg findet sich bei Lukas 1, 39-45. Hier wird von der Heimsuchung Marias berichtet, bei der der noch ungeborene Johannes die schwangere Maria als die Mutter des zukünftigen Erlösers erkennt.

Beim Evangelisten ist es die von Christus selbst noch kurz vor seinem Kreuzestod gestiftete stellvertretende Sohnesschaft (Joh. 19, 26-27), die ihn in einer ganz besonderen Weise mit der biblischen Person Marias verbindet.

Die Johannesgestalten sind also beide dem unmittelbaren "familiären" Umfeld Marias, der sogenannten "Heiligen Sippe", zuzurechnen, der außer ihnen noch Joachim, Zacharias, Anna und Elisabeth angehören.

Betrachtet man die Birnauer Altardisposition zunächst nur im Hinblick auf diese zwei Aspekte der Bildtradition, so ist ganz offensichtlich, daß beide Bedeutungsfacetten hier einen formal gleichermaßen adäquaten Ausdruck gefunden haben. In der augenfälligen Bezogenheit der Johannes-Altäre sowohl aufeinander als auch zum Hochaltar, an dem die anderen Mitglieder der Heiligen Sippe durch die Seitenfiguren repräsentiert sind,

überlagern sich typologische und marianisch-genealogische Sinnkomponenten.

Neben der An- und Zuordnung der Retabel, der ersten Stufe einer sinngetragenen visuellen Syntax, dient jedoch vor allem die oben erläuterte komplexe Bildform der Johannes-Altäre der Umsetzung theologischer Bedeutung. Deutlich wird das in einer ganzen Reihe von allegorischen Verweisen, die in die zwei Altarbauten integriert sind. Dazu gehören zunächst die vertrauten Attribute der Heiligen, Lamm und Kreuzstab, beziehungsweise Adler, Schreibfeder und Buch. Über diesen traditionellen Apparat hinaus wird mit mehreren komplementären Sinnbildern an den Altären die eschatologische Bedeutungskomponente der Johannesgruppe angedeutet. Auf der Seite des Täufers durch den Baumstumpf, aus dem ein neuer Ast treibt, durch die Wasservase und die vertrocknete Weinranke, die als Symbole für die Zeitenwende, die Taufe mit Wasser sowie das überwundene Alte Testament stehen. Ihnen entsprechen auf der anderen Seite die üppige Weinranke und die Flammenvase als allegorische Anspielungen auf die neutestamentliche Verheißung, die erfüllte Zeit und die Taufe mit dem Heiligen Geist.⁹⁴

Sind diese Motive einerseits Bedeutungsträger im Sinne des theologischen Gehalts der Titelheiligen der beiden Altäre, so erfüllen sie andererseits weit mehr als bloß diese attributiven Funktionen. Durch die Kartuschenform zusammengehalten, bilden sie mit ihren bildhaften Qualitäten so etwas wie die "natürliche" Bühne für die theatralischen Agitationen der beiden Johannesskulpturen. Sowohl die ekstatische Wendung der Täuferfigur über die Schulter zurück als auch das Motiv der visionären Schau beim Evangelisten erhalten so ihren ästhetisch angemessenen Rahmen. Die lebhaften Posen, die auf den ersten Blick das "typisch" Rokokohafte des Feuchtmayerschen Figurenstils ausmachen, erweisen sich jedoch in diesem Fall als kalkuliert eingesetzte Motive der Altarinszenierung. Die Blicke, Mimik und Gebärden stiften eine Verbindung zum Hochaltar beziehungsweise zum Deckenbild. Sie verknüpfen die Johannesretabel mit anderen programmatisch wichtigen Elementen der Ausstattung, und aus diesem Kontext erfahren die Altarbauten eine Veranschaulichung und Präzisierung ihres ikonographischen

⁹⁴ Siehe auch [Boeck 1948](#), S. 172.

Gehalts. So macht erst die demonstrative Hinwendung zum Gnadenbild der Mutter Gottes am Hochaltar die Figur des Täufers auch unmittelbar nachvollziehbar zum Augenzeugen der Menschwerdung Jesu in dem Sinne, wie es seiner biblischen Rolle entspricht.

In gleicher Weise kann nur durch die himmlische Vision der Apokalypse, die im Deckenbild dargestellt ist (Abb. [A. 9a - 10](#)), der Evangelist auch als der Prophet des kommenden Weltgerichts verstanden werden. Beide Motive im Zusammenhang gesehen veranschaulichen die typologische Konstellation der Johannesgruppe. Augenfällig wird durch sie der Bogen vom Beginn der heilsgeschichtlichen Entwicklung - der Geburt Jesu - zu ihrem Ende, dem Weltgericht der Apokalypse geschlagen. Die Verdoppelung der Gesten und Blicke der Heiligen durch die beiden kleinen Puttenfiguren zu ihren Füßen ist eine zusätzliche Verstärkung der Orientierung der großen Skulpturen und unterstützt so den sinnstiftenden Charakter dieser gestischen Interaktionen. Die scheinbare Spontanität der Körpersprache funktioniert hier im Dienste der bildhaften Konkretisierung eines spezifischen ikonographischen Konzepts.

Auf diese Weise schaffen die Johannes-Altäre eine anschauliche Verbindung zwischen dem Hochaltarbereich und dem Kuppelfresko. Die Öffnung zu anderen Elementen der Dekoration bewirkt inhaltlich zweierlei: Erstens kommt durch sie die traditionelle typologische Sinn-schicht der Johannesgruppe überhaupt erst zum Vorschein, und zum zweiten - und das ist die entscheidende Pointe - bringt sie diese Bedeutungsdimension des Altarensembles in den Kontext der marianischen Programmatik der Wallfahrtskirche ein. Denn nicht unmittelbar auf Christus richten sich Blicke und Gebärden der Altarskulpturen, vielmehr ist es in beiden Fällen ein Bild der Maria, zu dem sich Täufer und Evangelist wenden und durch das ihnen der Erlöser präsentiert wird. Maria ist es, die im Gnadenbild als Mutter Jesu am Anfang der Heilsgeschichte steht und im Sinnbild des schwangeren Apokalyptischen Weibes auch an ihrem Ende. Mit dieser Modifikation ist die traditionell christologische Perspektive der Johannesgruppe zwar nicht aufgegeben, in das Zentrum der Sinnggebung wird jedoch Maria gerückt, die Patronin der Wallfahrtskirche und der Zisterzienser.

Die komplexe Bildstruktur der Johannes-Altäre entpuppt sich also bei eingehender Betrachtung als wichtiges, sinnerschließendes Element der Ausstattung. Sie hat konstituierenden Anteil an dem komplizierten

ästhetischen Gefüge, das der Visualisierung eines sehr spezifischen, ganz auf Maria ausgerichteten inhaltlichen Programms dient. Dieser neue Gehalt entsteht durch die anschauliche Beziehung, in welche die verschiedenen Ausstattungsstücke zueinander gebracht werden, deren Ikonographie für sich genommen durchaus konventionell ist. Das gilt sowohl für das Gnadenbild als auch für die ikonographischen Details der Ausstattung der Johannes-Altäre. Genauso beruht die im Deckenbild vorgenommene Identifizierung des Apokalyptischen Weibes mit Maria auf einem traditionellen exegetischen Topos, dessen Entstehung sich bis in das 5. Jahrhundert zurückverfolgen läßt und der für die Ausprägung des neuzeitlichen Marienbildes eine wichtige Rolle gespielt hat.⁹⁵ So sind die wichtigsten Attribute und Symbole der apokalyptischen Erscheinung - Sonne, Mond, Sternenkronen und Drache - in die Ikonographie des barocken Immaculata-Typs der Gottesmutter miteingegangen.⁹⁶ In der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts war in zahlreichen eschatologischen Bildzyklen die Darstellung der Maria als Apokalyptisches Weib verbreitet.⁹⁷

Erst zusammen ergeben die Bedeutungsfelder der einzelnen Dekorationselemente das oben erläuterte komplexe Programm, in dem die ganz besondere Rolle der Gottesmutter im göttlichen Erlösungswerk formuliert und mit dem Birnauer Gnadenbild verknüpft wird.

Ein wichtiger Faktor, der das Zustandekommen dieser Synthese einzelner inhaltlicher Aspekte zu einem übergreifenden Programm ermöglicht, sind die Johannes-Altäre. Sie bilden die visuellen Gelenkstellen, an denen die

⁹⁵ Die direkte Identifikation mit Maria, die deutungsgeschichtlich mit dem Verständnis des Apokalyptischen Weibes als Bild der Kirche (Ecclesia) konkurriert, ist im besonderen von Bernhard von Clairvaux vertreten worden. Vgl. dazu F.W. Koester u. J. Michl: Apokalyptisches Weib. In: Lexikon der Marienkunde. Hrsg. von K. Algermissen, Ludwig Böhr u.a. Regensburg 1967. Siehe vor allem Sp. 306-310. - Vgl. auch die Interpretation des Birnauer Chor- und Altarbereiches im folgenden Kapitel dieser Arbeit.

⁹⁶ Siehe hierzu J. Fonrobert: Apokalyptisches Weib. In: [LCI](#), Bd. 1, Sp. 149.

⁹⁷ Vgl. z.B. Klosterkirche Fürstenfeldbruck, Fresko im Gewölbe des zweiten Chorjoches von Kosmas Damian Asam (Maria als Apokalyptisches Weib und Schutzherrin der Zisterzienser, 1723); Stiftskirche Altenburg, Kuppelfresko von Paul Troger (Illustration der Johannesapokalypse, 1733); Wieskirche, Kuppelfresko von Johann Baptist Zimmermann (Maria als geflügeltes Apokalyptisches Weib beim Weltgericht, 1753-1754).

Sinnbeziehungen zwischen Gnadenbild und Deckenfresko ganz konkret - eben durch die Gestik und Mimik der Altarfiguren - anschaulich werden. Die Voraussetzung dieser vermittelnden Funktion liegt in der ungewöhnlichen und so wenig traditionellen Gestalt der Retabel. Die Adaption der Rocaillekartusche begründet eine offene Bildform, die mehrere Deutungen und Zuordnungen der Johannes-Altäre erlaubt:

Am einzelnen Altar funktioniert die Rocaillekartusche gleichzeitig als der Sockel, als Bühne und als allegorisch-attributiver Apparat der Heiligenfigur. Sie konstituiert so zunächst eine ästhetisch angemessen instrumentierte Kultstätte des Täufers beziehungsweise des Evangelisten. Auf der zweiten Ebene werden durch die asymmetrische Form der Sockel-Kartuschen die Einzelaltäre zu einem Ensemble der beiden Heiligen zusammengeschlossen, und drittens ermöglicht ihr ornamentaler Charakter die Integration der Retabel in das System der Wandgliederung und damit in den Gesamtzusammenhang der Dekoration.

Die Übernahme der modernen Ornamentform "Rocaille" in den Altarbau bedeutet also nicht nur eine dem Zeitstil entsprechende formale Neuerung, vielmehr wird durch sie das Potential bildnerischen Ausdrucks und differenzierter Sinnbeziehungen erheblich vergrößert.

Sicherlich wird man mit Recht einwenden können, daß grundsätzlich jede Zusammenstellung einer Marienfigur mit Täufer und Evangelist im Sinne der oben dargestellten theologischen Interpretation verstanden werden kann. Worauf es jedoch im Zusammenhang mit der Deutung der Johannesgruppe der Birnau ankam, war die Charakterisierung der eigentümlichen formalen Lösungen Feuchtmayers bei der Gestaltung dieser Altäre als den konsequenten Versuch, für den Altarbau eine angemessene Form der Darstellung komplizierter Bedeutungs- und Sinnschichtungen zu finden. Insofern sind die Retabel nicht nur angemessene Kultbilder im Sinne des decorum, sondern sie leisten ebenso eine überzeugende Veranschaulichung der biblischen Historien der beiden Heiligen. Darüber hinaus funktioniert ihre künstlerische Erscheinungsform als das visuelle Äquivalent der komplexen Strukturen eines theologischen Gedankengebäudes welches letztendlich der Auswahl und Anordnung aller Ausstattungsstücke sinnstiftend zugrunde lag.

4. Die Kirchendekoration der Birnau - ein 'Allegorisches Tableau'

Ausgehend von der exemplarischen Analyse der Johannes-Altäre ließ sich zeigen, daß die Stiftung eines vielschichtigen Zusammenhangs der Dekorationselemente kein Spiel mit der Form und nicht die Konsequenz eines bestimmten Stils ist, sondern daß sie im Gegenteil aufgeladen ist mit Sinn und getragen wird von Bedeutung. Die Art und Weise, durch die dieser Sinn zur Anschauung kommt, besteht in der Zuordnung der verschiedenen Teile der Dekoration über die Grenzen der unterschiedlichen Gattungen hinweg. Diese kunstvolle und bewußt künstliche Kombinatorik ist der Modus der Inszenierung. Zu den Mitteln, mit denen diese Kombinatorik in der Birnau geleistet wird, gehören traditionellere Verfahren, wie die Bild und Architektur verschleifende Deckenmalerei oder die theatralische Beweglichkeit und Ausdruckskraft der Altarskulpturen. Ganz besondere Bedeutung jedoch kommt den unterschiedlichen visuellen Strategien zu, deren Herkunft und Ableitung aus der zeitgenössischen Druckgraphik oben beschrieben wurde.

a) Allegorische Repräsentation in Titelblättern des Barock

Einen vergleichbaren kombinatorischen Darstellungsmodus hat Walter J. Ong als charakteristisch für allegorische Darstellungen auf Titelblättern und in Emblem- und Meditationsbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts beschrieben. Die spezielle Bildlichkeit der dort geleisteten graphischen Repräsentation abstrakter Begriffe bezeichnet er als "Allegorical Tableau".⁹⁸ zur Kennzeichnung des Bildmodus des 'allegorischen Tableaus' führt er aus:

"In the typical allegorical tableau, the governing principles may be considered to be more or less naturalistic pictorial representation on the one hand, and on the other some kind of organization in space which is not naturalistic but artificial, schematic, or diagrammatic."⁹⁹

⁹⁸ Walter J. Ong: From Allegory to Diagram in the Renaissance Mind. A Study in the Significance of the Allegorical Tableau. In: The Journal of Aesthetics & Art Criticism. Vol. XVII, June 1959. No. 4. S. 423-440.

⁹⁹ [Ong 1959](#), S. 425.

Einige Zeilen weiter verdeutlicht er, wie solch "schematische" Organisationsformen des Bildraums zustande kommen: einmal durch die Kombination von Worten mit den Bildelementen, sei es in der Form von Inschriften oder Beischriften oder

"schematic space can enter into the allegorical tableau (...) as it does when naturalistic figures are distributed in an artificial way through an architectural or geometric structure, such as a grouping of pilasters and arches or a baroque arabesque. In either event, it seems to be the presence of an non-naturalistic element in the spatial presentation which characterizes the allegorical tableau."¹⁰⁰

Ong sieht das 'allegorische Tableau' als den Versuch "eine Einheit im Bild zu etablieren"¹⁰¹, die vermittelt

"between the aural and the visual worlds because of its special interaction of words and design".¹⁰²

Diese Auffassung von der Funktion der Bildform wird besonders deutlich in Ongs Beschreibung barocker Titelblätter, bei denen die Struktur des 'allegorischen Tableaus' dazu dient, Themen und Inhalte der jeweiligen Bücher ins Bild zu bringen. Der Aufbau solcher Titelallegorien ist für Ong im allgemeinen gekennzeichnet durch

"various allegorical figures, many mythologically conceived and often equipped with an identifying name tag, are niched in various poses, their relationships to one another defined by their coexistence in one architectural scheme, often a drawing of a kind of facade, perhaps with some detached minor symbols scattered strategically about the entire design."¹⁰³

Auch die Ausstattung der Birnau bedient sich, ebenso wie die von Ong

¹⁰⁰ [Ong 1959](#), S. 425.

¹⁰¹ Anette Michels verwendet den Begriff des "Allegorischen Tableaus" im Sinne Ongs zur Charakterisierung der Bildstruktur der von ihr analysierten Thesenblätter Wolfgang Kilians. Anette Michels: Philosophie und Herrscherlob als Bild - Anfänge und Entwicklung des süddeutschen Thesenblattes im Werk des Augsburger Kupferstechers Wolfgang Kilian (1581-1663). Münster 1987. Vgl. insbesondere S. 133-135.

¹⁰² [Ong 1959](#), S. 437.

¹⁰³ [Ong 1959](#), S. 426.

angeführten Beispiele aus dem graphischen Bereich, für die allegorische Umsetzung ihres komplexen theologischen Programms einer Kombination von Bildern (Fresken, Altarbilder und Figuren) mit Textelementen (Bei- und Inschriften der Fresken und Altäre), die zusammengehalten werden durch ein abstraktes architektonisch-ornamentales Gerüst (Wandgliederung, ornamentale Zwischenzone der Fresken und "ornamentale" Altaraufbauten). Daher könnte man die Dekoration der Birnau im Sinne der Charakterisierungen Ongs ebenfalls treffend als ein 'allegorisches Tableau' oder besser noch als ein 'allegorisches Environment' bezeichnen.

b) Kirchendekoration als Darstellung - das Problem des Programmkonzepts

Betrachtet man die Kirchendekoration der Birnau, jenseits ihrer kultischen oder dekorativen Aufgaben als ein 'Allegorisches Tableau', also unter einem übergreifenden, von Inhalten bestimmten Blickwinkel, und versteht die spezifische Gestalt dieser Ausstattung als das anschauliche Bild eines vorgegebenen begrifflichen Systems, so müssen damit automatisch die Auftraggeber der Wallfahrtskirche in den Mittelpunkt des Interesses rücken. Die Kenntnis über Art und Umfang der konzeptionellen Einflußnahme von dieser Seite gehört zu den entscheidenden Voraussetzungen, vor deren Hintergrund die künstlerische Leistung der Kirchendekoration überhaupt erst Profil gewinnt. Ganz allgemein kann man sie zunächst als das Ergebnis einer "Übersetzungsleistung" charakterisieren, durch die bestimmte abstrakt-theologische Vorstellungen in konkreten Bildern anschaulich gemacht werden. Um jedoch das Verhältnis zwischen inhaltlichen Ansprüchen des Auftraggebers und deren Umsetzung durch die Ausstattungskünstler genauer in den Blick nehmen zu können, ist es nötig, sowohl auf die Praxis als auch auf die Theorie dieser Rahmenbedingungen des künstlerischen Produktionsprozesses näher einzugehen.

Als die entscheidende literarische Quellengattung, in der sich die programmatischen Vorgaben für die Ausführung der großen Dekorationsprojekte des Barock und Rokoko niedergeschlagen haben, muß man die sogenannten "Konzepte" oder "Programme" betrachten. Die Funktion und

Struktur dieser Texte hat Hans Tintelnot treffend charakterisiert und von anderen literarischen Quellengruppen abgegrenzt. Er versteht unter einem Programm "die allegorische Ausarbeitung eines Generalthemas, das, in allen Einzelheiten sinnbezogen und festgelegt, dem Maler als Kontrakt- und Schaffensgrundlage vorgelegt wurde. Ein 'Programm' ist also nicht dasselbe wie eine 'Erklärung' oder 'Beschreibung' des bereits künstlerisch Ausgeformten, sondern Konzept des Inhaltlichen".¹⁰⁴

Manchmal vom Auftraggeber selbst verfaßt oder seltener auch vom ausführenden Künstler, wurden solche Konzepte in der Mehrzahl der Fälle von einem eigens damit beauftragten Spezialisten erstellt. In ihnen wurden nicht nur das Generalmotto der Dekoration und die Themen der einzelnen Bilder festgelegt, sondern sie enthielten häufig auch bis ins Detail genaue Vorschriften über das allegorische oder historische Personal, über kompositorische Fragen und die Farbigkeit der vom Künstler

¹⁰⁴ [Tintelnot 1951](#), S. 261. - Diese Unterscheidung zwischen "Programm" und "Beschreibung" die Tintelnot hier trifft ist, von großer Bedeutung und bisher häufig nicht genügend beachtet worden. Denn die Erklärungen und Beschreibungen gehen nicht nur, wie Tintelnot richtig sagt, vom künstlerisch schon Ausgeformten aus, sie sind darüber hinaus, besonders wenn es sich beispielsweise um gedruckte Festpredigten handelt, durchaus mit einem eigenen literarisch-rhetorischen Kunstanpruch verfaßt. Es ist daher in gewisser Weise ein Zirkelschluß, wenn Hermann Bauer bei seiner Interpretation der Fresken der Birnau den rhetorisch-homiletischen Charakter der Dekoration dadurch beweisen will, daß er eine Übereinstimmung der Bilder mit den beschreibenden Jubelpredigten der Kircheneinweihung feststellt ([Bauer, Birnau](#), S. 324-333 und [Bauer 1980](#), S. 81-109.) - Beispiele, die vor der Überschätzung der inhaltlichen Aussagekraft zeitgenössischer Beschreibung warnen sollten, bei Karl Möseneder: Zeremoniell und monumentale Poesie. Die "Entrée solennelle" Ludwig des XIV. 1660 in Paris. Berlin 1983. S. 154f. Möseneder weist hier speziell auf die Berichte über Festdekorationen hin. - Jennifer Montagu vergleicht die höchst unterschiedlichen Beschreibungen eines Reiterbildnisses von LeBrun durch Felibien und Nivelon. Vgl. Jennifer Montagu: The Painted Enigma and French Seventeenth-Century Art. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 31, 1968. S. 334. - Arie Jan Gelderblom vergleicht die historische Auslegung des Herausgebers im Vorwort der Werkausgabe des niederländischen Humanisten Dirck Volckertszoon Coornhert mit der Ikonographie des Titelpupfers. Vgl. Arie Jan Gelderblom: Een Ereplats voor een versleten jurk; de interpretatie van de titelgravure in Coornherts Wercken van 1630. In: Hermann Vekemann und Justus Müller Hofstede (Hrsg.): Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Erfstadt 1984. S. 145-150.

auszuführenden Darstellungen. Auf diese Weise bildeten diese Anweisungen die verbindliche Basis für die meisten großen Ausstattungsprojekte des 17. und 18. Jahrhunderts. Nachdem als erster Hans Tietze¹⁰⁵ in seiner Untersuchung über die Deckenmalerei in Österreich auf die Bedeutung dieser literarischen Gattung für die Deckenmalerei des Barock hingewiesen hatte, waren die Programme und Konzepte immer wieder ein Ausgangspunkt kunsthistorischer Untersuchungen.¹⁰⁶ Häufig genug konnten vor allem mit ihrer Hilfe Ausstattungsprogramme wieder "richtig" gelesen und deren komplexe allegorische Themen und Inhalte entschlüsselt werden.

Obwohl man zumindest für den Bereich der monastischen Ausstattungen des 18. Jahrhunderts immer von einer detaillierten inhaltlichen Konzeption und Redaktion durch das jeweilige Kloster ausgehen kann, haben sich insgesamt gesehen nur eine vergleichsweise geringe Anzahl solcher schriftlichen Programme erhalten. Auch für die Wallfahrtskirche Birnau ließ sich bisher in den Archivalien des Klosters Salem das schriftliche Konzept nicht nachweisen.¹⁰⁷ Die allgemein spärliche Quellenlage erklärt sich jedoch aus dem Charakter der Programme als Gebrauchsliteratur: "Sie waren Arbeitsmaterial, keine Urkunden wie etwa der Kontrakt oder eine Quittung."¹⁰⁸

Immerhin lassen sich jedoch durch die überlieferten Konzepte und insbesondere die zeitgenössische Traktatliteratur zu diesem Thema einige wichtige allgemeine Charakteristika der schriftlichen Programme aufzeigen. Dabei soll das Interesse weniger inhaltlichen Fragestellungen gelten als vielmehr den formalen Regeln, die die Methodik und den

¹⁰⁵ Hans Tietze: Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Deckenfresken. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. XXX, 1911. S. 1ff.

¹⁰⁶ Vgl. auch die Ausführungen zum Stichwort "Deckenmalerei" im [RDK](#), insbesondere die Literaturliste Sp. 1186f., Literatur-Nr. 137-143.

¹⁰⁷ Die Existenz eines solchen Konzeptes ist belegt durch erhaltene Sitzungsprotokolle des Rates der Stadt Augsburg vom 2. August 1748, wo anlässlich eines Rechtsstreits mit dem Augsburger Maler Thomas Scheffler "umb Verfertigung der frescho Mahlerey berirter Kirchen von NeyBirnau" von einem "von P^{ter} Hochwürden u. Gnaden disfals schrüftlich ihme ertheylten concept" die Rede ist. (GLA 62/9252 a). - Vgl. auch [Knapp 1989](#), S. 107.

¹⁰⁸ Ernst Guldan: Wolfgang Andreas Heindl. Wien 1970. S. 32.

Aufbau der Konzepte bestimmten, bilden sie doch eine wesentliche Rahmenbedingung für die Tätigkeit der Ausstattungskünstler. Neben Hans Tietze¹⁰⁹ haben sich von kunsthistorischer Seite vor allem Wilhelm Mrazek¹¹⁰ und Hermann Bauer¹¹¹ mit diesen Problemen beschäftigt. Ihre Untersuchungen haben zahlreiche wichtige Anregungen und Hinweise für die folgenden Überlegungen geliefert.

IV. EXKURS: AUFGABE UND STRUKTUR BAROCKER PROGRAMMKONZEPTE

1. Die Konzepte der Klosterkirchen von Zwiefalten und Niederaltaich

Die Struktur und der Aufbau der meisten erhaltenen Programme sind geprägt von der Funktion, zwischen den inhaltlichen Vorgaben des Auftraggebers und dem ausführenden Künstler zu vermitteln. Insofern bildet den Ausgangspunkt fast aller Programmentwürfe eine knappe Sentenz, in der in generalisierender Form die inhaltlichen Absichten der Dekorationsaufgabe niedergelegt sind. So gibt beispielsweise der Verfasser des Konzepts für das Deckenfresko über dem Langhaus der Klosterkirche Zwiefalten - die fast zeitgleich mit der Wallfahrtskirche Birnau fertiggestellt wurde - folgendes Thema vor: Unter dem Motto "S. Benedictus Patriarcha & Apostolus Occidentis" soll dargestellt werden, "was maßen S.P Benedictus ob Singularem cultum Marianum von Gott seye erkisen worden Zu seyn ein Patriarch und Apostel des Occident".¹¹²

¹⁰⁹ [Tietze 1911](#), S. 1ff.

¹¹⁰ Wilhelm Mrazek: *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*. Wien 1953. - Ders.: *Metaphorische Denkform und ikonologische Stilform. Zur Grammatik und Syntax bildlicher Formelemente der Barockkunst*. In: *Alte und Moderne Kunst*. 9 Jg., 1964. S. 15-23.

¹¹¹ [Bauer, Birnau](#), S. 324-333 und [Bauer, Rokokokirche](#), S. 218-240. - Siehe auch [Bauer 1980](#).

¹¹² Zitiert nach Ernst Kreuzer: *Zwiefalten. Forschungen zum Programm einer ober-schwäbischen Benediktinerkirche*. Diss. Berlin 1964. S. 22. Bei diesem Konzept handelt es sich um eine Vorstufe des endgültigen Programms. Auch für die Klosterkirche Zwiefalten ist das Konzept des Deckenfreskos, das 1751 durch Franz Josef Spiegler zur Ausführung gelangte, nicht mehr erhalten. Bei Kreuzer

Ist auf diese Weise ein noch sehr abstrakt angelegter Bedeutungsrahmen abgesteckt, so folgen nun ausführliche Anweisungen für die bildlichen Umsetzungen durch Allegorien, Personifikationen, hagiographische und historische Exempla und über die Disposition der einzelnen Darstellungen:

"Zu allerhöchst erscheint die Heilige Dreifaltigkeit, vor welcher 2 Engel die ErdKugel tragen; Jeder hat einen hellglaenzenden Stern auf seiner HauptZierd, nemelich Phosphorum & Hesperum, Zu Zaigen, das dise Engel seyen Angeli Präsides Orientis & Occidentis. Christus in einer Hand das Heilige Creuzzeiche haltendt befruchtet die Erdkugel mit seinem Heiligsten seiten - Bluth ein Klein wenig unter und neben Christo auf der linkhen seiten dem Spectatori/: id. est, wan man das angesicht gegen dem Hochaltar wendet auf der linkhen, das ist Evangely Seiten :/ stellet der Heilige Joan Baptista, welchen Elias und Elisaus begleiten [unleserlich] den Heiligen Basilium vor in seinem Habitu Monastico (...)"¹¹³.

In ganz ähnlicher Weise zieht sich das Konzept noch über mehrere Seiten hin, doch dieses kurze Zitat genügt, um die charakteristische Dreiteilung des Programmentwurfs deutlich zu machen. Sie besteht aus der Benennung eines abstrakten Bedeutungsrahmens, dessen allegorischer Umsetzung und den Anweisungen für die künstlerische Disposition und Durchführung.

Einen besonders instruktiven Beleg für diesen dreiteiligen Aufbau, der sich bei den meisten Konzepten findet, bilden die beiden fast vollständig erhaltenen Programme für die Ausstattungen der Kirche beziehungsweise der Stiftsbibliothek des Benediktinerklosters Niederaltaich, die Ernst Guldan in seiner Monographie über den Freskenmaler Wolfgang Andreas Heindl (1693-1757) veröffentlicht hat.¹¹⁴ Weil sowohl die Form dieser Konzepte als auch die Umstände ihrer Entstehung als exemplarisch für die Verhältnisse im süddeutschen Raum in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angesehen werden können, soll hier auf sie besonders hingewiesen und mit einem Beispiel näher eingegangen werden.

findet sich der vollständige Abdruck der im HStA Stuttgart aufbewahrten Konzeptfragmente.

¹¹³ Vgl. [Kreuzer 1964](#), S. 106.

¹¹⁴ [Guldan 1970](#).

Ausgangspunkt für die Umbauten und Neudekorationen der Klostergebäude Niederaltaichs seit 1717 war wohl die bevorstehende Tausendjahrsfeier des Klosters im Jahre 1731.¹¹⁵ Als Künstler für die Freskendekoration verpflichtete der Abt Joscio Hamberger den aus Österreich stammenden Wolfgang Andreas Heindl, einen Freskomaler aus eher handwerklichem Milieu, den Ernst Guldan "als einen Exponenten der provinziellen Unterströmung des österreichischen Barock" charakterisiert.¹¹⁶ Die hier interessierenden Konzepte verfaßte um 1718/19 ein Mitglied des Niederaltaicher Konvents, der Subprior und Professor der Theologie P. Ambros Ruepp. Das Diarium des Klosters schildert ihn als gelehrten Prediger, und eine Geschichtschronik des Klosters nennt ihn "picturarum et inscriptionum, queis splendet templum Altachense, ingeniosus Auctor".¹¹⁷ Seine beiden ausführlichen Programmwürfe für die Klosterkirche und die Bibliothek sind gekennzeichnet durch den oben angeführten dreiteiligen Aufbau. Ein Beispiel - das Konzept für eines der kleineren Fresken der Bibliothek - soll hier zur Verdeutlichung auszugsweise zitiert werden.

Das Bild sollte unter dem emblematischen Motto "STULTITIA ISTORUM" stehen und folgendes Thema illustrieren:

"(...) das die alte Weltweisheit mit allen ihren speculieren die rechte und allerseits unverfälschte weisheit niehemals [hat] erreichen können, und aus allen Philosophen keiner seye, der nit wenigist in ein oder anderen gestrauchlet."¹¹⁸

Diesen abstrakten Inhalt setzt Ambros Ruepp allegorisch in das Bild einer mißglückten Brautwerbung um, bei der die antiken Philosophen vergeblich um die Hand der "Wahren Weisheit" anhalten. Im Konzept klingt das dann so:

"Die Weisheit in gesellschaft der Warheit wird von denen alten Philosophen zwar hitzig gefreyet, kan aber zu keiner gegenlieb, wol aber zu abscheüchen ob der Phantastischen lehr bewegt werden dannenhero sie auch mit unwillen von selbigen

¹¹⁵ Zur Dekorationsgeschichte Niederaltaichs siehe [Guldan 1970](#), S. 32ff.

¹¹⁶ [Guldan 1970](#), S. 67.

¹¹⁷ Vgl. [Guldan 1970](#), S. 33.

¹¹⁸ Zitiert nach [Guldan 1970](#), S. 117.

abweicht."¹¹⁹

Nach dieser kurzen Zusammenfassung von Inhalt und Bildform schließt sich eine sehr ausführliche Beschreibung der einzelnen an der Allegorie beteiligten Figuren, ihrer Attribute und Handlungen an. Die zentrale Figur der "Weisheit" beispielsweise soll der Maler folgendermaßen gestalten:

"(...) die weisheit in schöner maiestätischer weiblicher gestalt, weis, aber kostbahr gekleidet; hat auf den Haupt einen lorbercrantz, umb das haupt herumb einen hellen schein, auf der Brust sieben lüechte stern gleich einer ketten. Under den linkhen arm hat sie ein geschlossenes Buech; mit der handt eben dises arms haltet sie eine Schreibfeder, die rechte hand aber strekhet sie rukwerths gegen die Philosophos aus, gleichsamb als wolte sie selbige von sich abhalten. Ist mit dem angesicht vorwerths gekert und in wirklichen gang, als wolte sie fortflüechen, Begriffen; neben ihr zur linkhen seithen ist eine schlang."¹²⁰

Um jedem Mißverständnis über die Anordnung der Figuren entgegenzuwirken, ist den einzelnen Beschreibungen zusätzlich auch noch jeweils eine Skizze der Bildinvention zur näheren Erläuterung beigegeben. Den Abschluß der Anweisungen für dieses Fresko bildet eine dringliche Mahnung des Konzeptors, der sich direkt an den Maler wendet und diesen auffordert

"sich in allen an dises muster zu halten und von keiner stellung abzuweichen, weillen solche recht nach einem intent exprimiert seint".¹²¹

Dieser Satz wirft nicht nur ein bezeichnendes Licht auf das hierarchische Verhältnis zwischen dem Programmverfasser Ambros Ruepp und dem "nur" mit der Ausführung betrauten Maler Heindl, sondern in ihm wird die enorme Bedeutung sichtbar, die die Zeitgenossen dem schriftlichen Konzept als dem eigentlichen Garanten für das Gelingen des Ausstattungsprojektes zuerkannten.

Zusammenfassend kann man die Aufgaben der schriftlichen Programme unter zwei Gesichtspunkten charakterisieren: Zum einen sollten sie die

¹¹⁹ Zitiert nach [Guldán 1970](#), S. 117.

¹²⁰ Zitiert nach [Guldán 1970](#), S. 119.

¹²¹ Zitiert nach [Guldán 1970](#), S. 119.

inhaltlichen Absichten des Auftraggebers in eine entsprechende Bilderfindung umsetzen und zum anderen dem Künstler ganz konkrete Anweisungen zur richtigen Darstellung der historischen und allegorischen Gegenstände liefern. Für die Erfüllung dieser zweiten Aufgabe gingen nicht alle Verfasser von Konzepten so weit in die ikonographischen Details der Gestaltung wie Ambros Ruepp im Falle des Konzepts von Niederaltaich. Denn zur Verständigung über diese Fragen konnten in aller Regel Programmentwerfer und Künstler gleichermaßen auf den Schatz vorgeprägter allegorischer Bildtypen zurückgreifen, der seit dem Ende des 16. Jahrhunderts durch die großen ikonographischen und emblematischen Kompendien in der Tradition der "Iconologia" des Cesare Ripa allgemein verfügbar war.¹²²

Als die eigentlich "kreative" Aufgabe jedes Konzeptes muß man jedoch den ersten Schritt betrachten, also die Erfindung einer tragfähigen und angemessenen Bildidee, die aus den konkreten Umständen und inhaltlichen Absichten des jeweiligen Dekorationsvorhabens heraus zu entwickeln war.

2. Die theoretischen Grundlagen der Programmerfindung

Mit der Lösung dieses grundsätzlichen Problems der Bilderfindung beschäftigten sich eine ganze Reihe barocker Theoretiker. Dem literarischen Charakter der Konzepte entsprechend sind es bezeichnenderweise jedoch nicht die speziellen Kunsttraktate, die hier Wesentliches beigetragen haben. Vielmehr wird die Frage der Invention ingeniöser Sinnbilder und Allegorien in Abhandlungen zur Redekunst und Predigtlehre verhandelt. Die Grundlage aller dieser Traktate bilden die Traditionen und Regelsysteme der antiken Rhetorik.¹²³ In diesem Rahmen hat das Problem der Bilderfindung dort seinen Ort, wo im "genus demonstrativum" als der höchsten Stillage der klassischen Rhetorik die unmittelbare Anschaulichkeit bildlicher Ausdrucksformen - beispielsweise als Metapher, Vergleich, Allegorie oder Symbol - für den literarischen oder

¹²² Vgl. [Mrazek 1953](#), S. 61ff. und [Mrazek 1964](#), S. 19. Siehe auch [Guldan 1970](#), S. 35.

¹²³ Für den Zusammenhang zwischen Exegetik, Predigtlehre und Rhetorik siehe Maximilian Neumayr: Die Schriftpredigt im Barock. Auf Grund der Theorie der katholischen Barockhomiletik. Paderborn 1938. Siehe insbesondere S. 66ff.

rhetorischen Anwendungszusammenhang nutzbar gemacht werden soll. Die Art der Konstruktion solcher Bilder, die zunächst dem kunstgemäßen Schmuck und der Überzeugungskraft von Rede und Text dienen sollen, kann auch als der "modus operandi" für die literarische Invention der Bildelemente solcher Konzepte in Anspruch genommen werden.¹²⁴

Zur näheren Charakterisierung dieses Modus der Bildkonstruktion soll die Untersuchung auf drei Autoren beschränkt werden, Jakob Masen (1606-1681), Emanuele Tesauro (1592-1675) und Claude-François Menestrier (1631-1705), die als Hauptvertreter der rhetorisch-poetologischen Fundierung barocken Bilddenkens im 17. Jahrhundert gelten können. Während Menestrier und Tesauro besonders deswegen interessant sind, weil sie ihre bildtheoretischen Überlegungen in der Praxis als Konzeptoren verschiedener Dekorationsaufgaben erprobt haben,¹²⁵ liegt die Bedeutung Masens vor allem darin, daß seine Abhandlungen bis weit in das 18. Jahrhundert hinein als verbindliche Lehrbücher an den jesuitischen Universitäten Verwendung fanden.¹²⁶

¹²⁴ Beispielsweise schreibt Jakob Masen im Prooemium seines "Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, omnium materiae, quam formae varietate, exemplis simul, ac praeceptis illustratum (...)" Köln 1650: "Plane ut nunc praecipua, conceptum orationisque nostrae ornamentur petantur". Zitiert nach [Mrazek 1953](#), S. 34. - Vgl. auch [Bauer 1980](#), S. 100f.

¹²⁵ Für Tesauro ist u.a. seine Mitarbeit an den Konzepten für das Nymphenburger Schloß belegt. Eine Übersicht der wichtigsten anderen Dekorationsaufgaben, die unter seiner konzeptionellen Betreuung entstanden sind, gibt Leonore Berghoff: Emanuele Tesauro und seine Concetti. Unter besonderer Berücksichtigung von Schloß Nymphenburg. Diss. München 1979. S. 21-23. - Über Menestriers vielfältige Aktivitäten informiert umfassend Karl Möseneder: Menestriers "L'Art des Emblèmes". Barocke Bildphilosophie und Emblem. Separatum aus dem numerierten Nachdruck der Ausgabe Paris 1684. Mittenwald 1981. S. 1ff.

¹²⁶ Die Bedeutung der Bildtheorie Jakob Masens im 18. Jahrhundert wird auch darin deutlich, daß noch das Zedlersche "Große vollständige Universallexikon aller Wissenschaften und Künste" (1732-54) unter dem Stichwort "Bildkunst" (Iconologia) einzig Masen, Ripa und Picinnelli als wichtige Autoren zu dieser Frage aufführt.

a) Jakob Masen

Masens Bildtheorie hat in jüngerer Zeit durch die Arbeiten Barbara Bauers eine umfassende Würdigung erfahren.¹²⁷ Nach ihren Untersuchungen liegt die Bedeutung der Lehre Masens in dem besonderen Rang, der dort den Bildern für die rhetorische 'persuasio' eingeräumt wird. In seiner "Palaestra eloquentiae ligatae libri tres" (Köln 1654/1657) erfahren die sinnbildlichen Ausdrucksformen nicht wie in der klassischen Rhetorik ihre systematische Einordnung im Rahmen der 'elocutio' als bloßer Schmuck der Rede, sondern werden als Teil der rhetorischen 'inventio' behandelt.¹²⁸ Schon einige Jahre vorher hatte Masen mit dem "Speculum imaginum veritatis occulta" (Köln 1650) ein Kompendium der Sinnbilder für den Redner vorgelegt, das "Symbola, Hieroglyphica, Emblemata und Aenigmata" enthielt. In der theoretischen Einführung zu diesem Werk entwickelt Masen "eine der rhetorischen inventio analoge Lehre zur Konstruktion von imagines".¹²⁹ Sie ist dadurch gekennzeichnet, daß "er die poetologischen fontes für die imagines in die Nähe der rhetorischen fontes (traditionell: die loci) für die argumenta rückt".¹³⁰

Die Erfindung von Bildern, die der gleichnishaften Einkleidung eines moraltheologischen oder dogmatischen Lehrsatzes dienen, soll also nach den klassischen Suchformeln, beispielsweise dem 'locus a similibus' oder 'locus a contrariis', vorgenommen werden. Sie sind die Hilfsmittel, mit denen zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem eine bedeutungshafte Beziehung gefunden werden kann.

Den erkenntnistheoretischen Wert seiner "disciplina imaginum" recht-

¹²⁷ Barbara Bauer: Jesuitische 'Ars rhetorica' im Zeitalter der Glaubenskämpfe. Frankfurt am Main/Bern 1986. (Überarb.Diss.) Siehe v.a. Kap. VI und VII. - Dies.: Das Bild als Argument. Emblematische Kulissen in den Bühnenmeditationen Franciscus Langs. In: Archiv für Kulturgeschichte. Bd. 64, 1982. S. 79-170.

¹²⁸ [Bauer, Barbara, 1982](#), S. 87. - Zum klassischen rhetorischen Gliederungsschema 'inventio', 'dispositio' und 'elocutio' als den drei Hauptschritten zur Verfertigung der Rede siehe die entsprechenden Paragraphen bei Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. München 1960.

¹²⁹ [Bauer, Barbara, 1982](#), S. 88.

¹³⁰ [Bauer, Barbara, 1982](#), S. 88f.

fertigt Masen ausgehend von dem Pauluswort: "Videmus nunc per speculum in aenigmata" (1. Kor 13) mit dem Zeichencharakter, den die kunstgerecht ersonnenen Bilder - wie alle 'res creata' - besitzen und durch den sie teilhaben an der Offenbarung Gottes in den Dingen.¹³¹

b) Emanuele Tesauro

Bildet bei Masen das Aufspüren eines signifikanten Zusammenhangs zwischen 'res significata' und 'res significans' die Quelle der Sinnbilder, so berührt er sich an diesem Punkte mit Emanuele Tesauro und dessen Hauptwerk - dem 1654 zuerst in Turin erschienenen "Il Cannochiale Aristotelico"¹³².

Das mehr als achthundert Seiten umfassende Buch steht ganz im Zeichen der 'argutezza', der geistvollen Durchdringung und Aufbereitung eines Gedankenkomplexes, zu einem 'concetto': Sie bildet für Tesauro die Grundlage aller Künste. Die Fähigkeit der Menschen zur 'argutezza' ist gebunden an das Ingenium, "una maravigliosa forza dell' Intelletto", das aus zwei Talenten besteht: Scharfblick und Beweglichkeit (perspicacia & versabilita).¹³³ Der Scharfblick durchdringt und erkennt die Eigenschaften und Umstände des Gegenstandes der 'argutezza', und

"die Beweglichkeit des Verstandes (...) stellt sie schnellstens nebeneinander und neben das Subjekt, verknüpft oder trennt oder vertauscht sie gegenseitig in wundervoller Geschicklichkeit".¹³⁴

Das erste Produkt dieser kombinatorischen "operatione dell' Intelletto" und ihr ursprünglichstes Stilmittel ist für Tesauro die Metapher (metafora simplice).¹³⁵ Eine zweite und höhere Operation des Verstandes führt zur

¹³¹ Vgl. [Bauer, Barbara, 1982](#), S. 144f.

¹³² Im folgenden wurde die gegenüber der Erstausgabe erheblich erweiterte Ausgabe Turin 1670 verwendet, die 1968 mit einer Einleitung von August Buck neu herausgegeben wurde. - Zur Editions-geschichte des Werkes von Emanuele Tesauro siehe [Berghoff 1979](#), S. 15f.

¹³³ [Tesauro, Cannochiale 1670](#), S. 82.

¹³⁴ [Tesauro, Cannochiale 1670](#), S. 82. Zitiert nach der Übersetzung von [Neumayr 1938](#), S.136.

¹³⁵ [Tesauro, Cannochiale 1670](#), S. 481.

Allegorie (propositione metaforiche) und auf der dritten Stufe werden die 'concetti' (argomenti metaforici) gebildet.¹³⁶

Die Wurzel der beiden höheren Operationen ist die Metapher, die Tesauro deswegen als die Mutter der Poesie, der 'argutia', der 'concetti', der Symbole und Impresen bezeichnet.¹³⁷ Sie entsteht durch die auf den beiden Talenten des Ingeniums gegründete intellektuelle Kombinationskunst, und ihre rhetorische Wirkung wird um so höher angesetzt, "je entlegener die Umstände [sind], die vom Verstand aufgegriffen werden".¹³⁸ Als Hilfsmittel entwickelt Tesauro ein Kategoriensystem, um möglichst fernliegende Objekte zu erkennen und sie metaphorisch auf den eigentlichen Gegenstand zu beziehen.¹³⁹ Das Knüpfen unerwarteter Beziehungen und das Aufdecken überraschender Zusammenhänge machen für Tesauro die 'maraviglia' der 'argutezza' aus und erwecken die Bewunderung des Publikums:

"Et di qui nasce la 'Maraviglia': mentreche l'animo dell'uditore, dalla novita sopraffatto; considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante: & la inaspettata imagine dell'obietto rappresentato."¹⁴⁰

Die kombinatorischen Inventio-Strategien der 'argutezza' Tesausos haben Geltung in allen Künsten, die als ingeniöse Künste gelten wollen. Dies zeigt schon der Untertitel des Cannochiale "Che serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica".¹⁴¹

¹³⁶ [Tesauro, Cannochiale 1670](#), S. 481f und S. 487.

¹³⁷ [Tesauro, Cannochiale 1670](#), S. 82.

¹³⁸ [Tesauro, Cannochiale 1670](#), S. 82. Zitiert nach der Übersetzung von [Neumayr 1938](#), S. 136.

¹³⁹ Diese "Maniera di conoscere con facilita un'Obietto lontano" ([Tesauro, Cannochiale 1670](#), S. 303ff.), die Tesauro zur Konstruktion von Metaphern entwirft, entspricht im Prinzip den 'fontes' der Bilderlehre Jakob Masens. Bezeichnend für den Modus der Inventio-Strategie Tesausos ist seine Beschreibung der 'metafora di hipotiposi'. Deren Kraft sieht er darin, daß durch sie ein räumlich oder zeitlich entlegenes' oder ein in sich unsichtbares Objekt dem Auge als sichtbar und gegenwärtig vorgestellt wird ([Tesauro, Cannochiale 1670](#), S. 517).

¹⁴⁰ [Tesauro, Cannochiale 1670](#), S. 266.

¹⁴¹ Von Hermann Bauer wird der Titel sinnentstellend übersetzt als: "(...) dienend dem Prediger, Künstler und Programmfinder (...)" ([Bauer 1980](#), S. 100). Aus dem

Erst die Anwendung der 'argutezza' hebt die Malerei und die Bildhauerei über den Status eines bloß nachahmenden Kunsthandwerkes hinaus.¹⁴² Als Beispiel für ingeniose Malerei verweist er in diesem Zusammenhang mehrmals ausdrücklich auf die Grotesken der Antike.¹⁴³

c) Claude-François Menestrier

Sicherlich in Anlehnung an Tesauros "Maraviglia" greift Menestrier, der bedeutendste Theoretiker und Praktiker der festlichen Dekoration, den Gedanken über die Erzeugung des Wunderbaren und des verblüffenden Eindrucks durch die Kraft der 'argutezza' wieder auf.¹⁴⁴ So sagt er in einer seiner überaus zahlreichen Abhandlungen über den allgemeinen Charakter solcher Dekorationen:

"Il n'y a que les grandes choses dont la nouveauté nous surprend, et certains evenemens extraordinaires qui puissent causer l'admiration, aussi leurs donnons nous le nom de miracles soit qu'ils soient des effets de la nature ou des productions nouvelles de l'Esprit humain."¹⁴⁵

Genau wie bei Tesauro wird bei Menestrier das Wunderbare, das die Dekorationen auszeichnen soll, durch eine ingeniose Kombinatorik der verschiedensten Sujets gestiftet :

"Cet assemblage d'Histoire, de Fable, des choses Saintes & de choses profanes, est une espece de fiction ou de Poesie, à qui il est permis aussi bien qu'à la peinture, selon le sentiment d'Horace, de faire de ces assemblages idéels qui tiennent de la

Zusammenhang des gesamten Werks muß es richtiger heißen: (...) dienend allen Arten der Redekunst, der Inschriftenkunst und der symbolischen Künste". Mit den symbolischen Künsten sind alle jene gemeint, die ihre Gegenstände nicht mit dem gesprochenen (Oratoria) oder geschriebenen (Lapidaria) Wort darstellen, insbesondere also die Malerei und Bildhauerkunst.

¹⁴² [Tesauro, Cannoichiale 1670](#), S. 83 u. S. 86.

¹⁴³ [Tesauro, Cannoichiale 1670](#), S. 8, S. 85f. und S. 732.

¹⁴⁴ Vgl. [Möseneder 1983](#), S. 174.

¹⁴⁵ Claude-François Menestrier: Des Entrées et Receptions solennelles des princes et grands seigneurs. (Handschrift) Lyon, Bibliothèque Municipale: Ms. Nr. 943, fol. 3v. Zitiert nach [Möseneder 1983](#), S. 174.

nature des Grottesques."¹⁴⁶

Nachdrücklich weist Menestrier auch darauf hin, daß die klassischen Kunstregeln bei diesen "assemblages idéels" vernachlässigt werden können zugunsten einer

"plus agréable variété d'ornements bizarres et nouveaux".¹⁴⁷

Zu solchen Gestaltungen können die überlieferten Regelsysteme der Künste nicht viel beitragen, und daher empfiehlt Menestrier ebenso wie Tesauro ein Paradigma der Regellosigkeit zur Nachahmung:

"Ainsi, l'on n'est pas obligé de suivre les règles si sagement inventées par les Grecs, les Toscanes et les Romains; mais on peut imiter les anciennes grottesques."¹⁴⁸

Die phantastische Kombinatorik der Grotteske wird so zum Form-Modell einer ingeniösen Dekorationskunst erhoben, die allein in der Lage ist, mit Hilfe der 'argutezza' höhere Wahrheiten anschaulich darzustellen.¹⁴⁹

3. Zusammenfassung: Methodik und Modus barocker Programmentwürfe

Kehrt man an dieser Stelle zum Ausgangspunkt zurück, so kann man die Frage nach der Methodik und dem Modus der Programme zusammenfassend folgendermaßen beantworten: Als literarische Gattung bewegt sich ihre formale Konstruktion in den Bahnen der Rhetorik. Allerdings einer Rhetorik, die im Zuge einer allgemeinen Aufwertung des Bildlichen im Barock, den Stellenwert sinnbildlicher Ausdrucksformen gegenüber den antiken Vorbildern entscheidend intensiviert hat. Ursprünglich nur dem Schmuck der Rede dienend, werden sie jetzt in den Rang von Argumenten erhoben und so zu den eigentlichen Trägern der ingeniösen Darstellung. Damit aber rückt auch die Frage nach der Art und Weise ihrer

¹⁴⁶ Claude-François Menestrier: Remarques et reflexions sur la pratique des Decorations pour les Entrée Solemnelles & Receptions des Princes dans les Villes. In: Décorations faites dans la ville de Grenoble (...) pour la réception de monseigneur le duc de Bourgogne et de monseigneur le duc de Berry. Grenoble 1701. S. 21. Zitiert nach: [Möseneder 1983](#), S. 152f.

¹⁴⁷ [Menestrier, Remarques et reflexions](#), S. 15. Zitiert nach [Möseneder 1983](#), S. 174.

¹⁴⁸ [Menestrier, Remarques et reflexions](#), S. 12. Zitiert nach [Möseneder 1983](#), S. 174.

¹⁴⁹ Vgl. [Möseneder 1983](#), S. 173f.

kunstgerechten Konstruktion in den Mittelpunkt des Interesses. Die Antwort, die die Lehrbücher der "disciplina imaginum" übereinstimmend geben, besteht in der Systematisierung und Anwendung der rhetorischen Inventio-Strategien für die Erfindung von Sinnbildern. Dieses methodische Rüstzeug dient dazu - zusammen mit den Gaben des Ingenium - die entlegensten Vergleiche, Analogien und Korrespondenzen zu einem vorgegebenen Gegenstand zu erkennen und sie im 'conchetto' durch den Intellekt zu immer neuen und überraschenden Kombinationen zu verbinden. Der modus dieser 'argutezza' kann daher als der einer durch Scharfsinn geleiteten Kombinationskunst bestimmt werden, deren Erzeugnisse gerade durch die Bizarrerie und konstruierte Ungewöhnlichkeit ihrer äußeren Erscheinung auf den in ihnen verborgenen höheren Sinn aufmerksam machen sollen.

Vor dem Hintergrund der Praxis und Theorie barocker Programmierung läßt sich nun die Rolle der ausführenden Ausstattungskünstler präziser fassen. Bei ihrem Anteil an der Dekoration kam es ganz offensichtlich weniger auf die Ausarbeitung bestimmter inhaltlicher Vorstellungen an, denn diese waren weitgehend durch die Konzeptoren der Programme vorgegeben. Vielmehr fiel ihnen die Lösung der Aufgabe zu, für den komplizierten literarischen Konstruktionsmodus der allegorischen Bildsysteme eine visuell adäquate Form der Darstellung in Architektur, Malerei und Plastik zu entwickeln. Nur so konnte der gedankliche Reichtum und spezifische Sinn der Konzepte in der Realisierung der Dekoration erhalten bleiben: Die künstlerischen Darstellungssysteme mußten eine ähnlich große Flexibilität und Assoziationsbreite aufweisen wie die Programme selbst. Unter diesem Gesichtspunkt bekommen auch die Ergebnisse der Analyse zur Funktionsweise der Johannes-Altäre ein völlig anderes und größeres Gewicht. Der anhand ihrer ungewöhnlichen Form exemplarisch herausgearbeitete kombinatorische Modus der künstlerischen Darstellung komplexer Sinngehalte entpuppt sich so als ein substantieller Bestandteil der barocken Vorstellung von ingenüser Bildkunst. Dieser Wille zur Kombinatorik bildet auch den Hintergrund für die eingangs beschriebenen visuellen Strategien, mit denen in der Birnau Architektur, Malerei und Altarbau miteinander verschliffen werden.

V. DAS PROGRAMM DER BIRNAU – EINE NEUE DEUTUNG

Im vorausgegangenen Abschnitt konnte - besonders durch die Analyse der bildnerischen Struktur der Johannes-Altäre - ein kombinatorischer Modus als das bestimmende formale Prinzip der Dekoration der Wallfahrtskirche Birnau herausgearbeitet werden.

Weiterhin ist deutlich geworden, daß die literarische Theorie des 17. und 18. Jahrhunderts, insofern sie sich mit der Erfindung sinnbildlicher Programmkonzepte beschäftigt, einen in entsprechender Weise kombinatorisch operierenden Modus als ideales Mittel ingenöser Darstellungskunst vorschreibt.

Für den Versuch einer Annäherung an die spezielle inhaltliche Programmatik der Birnau ist es daher gerechtfertigt, diese Kongruenz der formalen Organisation mit den Forderungen der zeitgenössischen Sinnbildtheorie als Ansatzpunkt zu wählen und die Interpretation bei besonders ungewöhnlichen oder auffälligen Verbindungen einzelner Bildelemente der Dekoration anzuknüpfen.

Ausgehend von der Struktur der visuellen Syntax können auf diesem Wege eine Reihe neuer Erkenntnisse über das Bildprogramm der Birnau gewonnen werden, die über die Deutungsversuche Hermann Bauers¹⁵⁰ in wichtigen Punkten hinausgehen oder sie in mancher Hinsicht korrigieren.

Dabei ergaben sich neue Interpretationsaspekte nicht allein aus der Tatsache, daß Bauers Interesse fast ausschließlich auf "den Inhalt der Fresken" der Birnau beschränkt war und somit die übrigen Elemente der Ausstattung und ihr Verhältnis zu den Deckengemälden unberücksichtigt blieben. Grundlegender noch als dieser Unterschied ist die gegenüber Bauers Untersuchung methodisch andere Vorgehensweise. Um letzteres zu erläutern ist es nötig, bevor ein eigener Interpretationsansatz zur Birnauer Dekoration dargelegt wird, noch einmal auf Bauers Analyse kritisch einzugehen, die die bisher gründlichste und umfassendste Auseinandersetzung mit der Ausstattung der Wallfahrtskirche Birnau darstellt. Die wichtigsten ikonographischen Ergebnisse Bauers wurden schon in der einleitenden Beschreibung der Wallfahrtskirche kurz referiert, so daß an dieser Stelle vor allem die methodischen Aspekte im Mittelpunkt stehen sollen.

¹⁵⁰ [Bauer, Birnau](#), S. 324-333 und [Bauer 1980](#), S. 81-109.

1. Die Interpretationsversuche Hermann Bauers - Kritik

Von ganz entscheidender Bedeutung ist es in diesem Zusammenhang, daß sich Bauers Interpretation im wesentlichen auf die vermeintliche Autorität einer historischen Quelle gründet. Bei dieser Quelle handelt es sich um den zeitgenössischen Bericht des Salemer Klosterarchivars Pater Matthias Bisenberger über die Einweihung der Birnau. 1751 in Konstanz durch den Bauherren der Kirche herausgegeben trägt das Buch den Titel:

"Maria in Neu-Birnau, Oder: Fortsetzung Des gründlich- und wahrhaften Berichts von Übersetzung Der Marianischen Wallfahrt zu Bürnau (...)".

In dieser Festschrift sind neben der ausführlichen Beschreibung des Ablaufs der Feierlichkeiten, die sich über eine ganze Woche hinzogen, auch die zu diesem Anlaß verfaßten Festpredigten abgedruckt. Den Ausgangspunkt dieser Predigten, die von verschiedenen Rednern gehalten wurden - darunter waren der Abt von Salem und der bekannte Prediger Sebastian Sailer aus dem Prämonstratenser Kloster-Obermarchtal -, bildeten jeweils die Darstellungen der Deckenmalereien der Wallfahrtskirche.

Bauers Interpretationen der Fresken (Abb. [A. 7](#) - [10](#)) bewegen sich auf der Grundlage dieser Predigttexte, die er in zweifacher Weise für seine Deutungen in Anspruch nimmt: Einmal benutzt er sie für den Versuch, die dargestellten Bilder und Motive wieder ikonographisch-ikonologisch richtig zu lesen, und zum anderen dient ihm die spezifisch rhetorisch-homiletische Argumentationsstruktur der Predigten zur Erklärung der speziellen Bildlichkeit der Deckenfresken.

Beide Aspekte von Bauers Auseinandersetzung mit den Birnauer Fresken hätten sicherlich ihre Berechtigung, wenn der Autor in irgendeiner Weise die grundsätzlichen Bedingungen kritisch reflektiert hätte, unter denen die Festpredigten überhaupt für seine Fragestellung nach dem "Inhalt der Fresken der Birnau" erhellend in Anspruch genommen werden dürfen. Schon der zeitliche Abstand, der zwischen der Planung und Ausführung der Deckengemälde 1748-1749 und der Abfassung und Publikation der Texte 1750 beziehungsweise 1751 besteht, hätte genug Anlaß für eine solche kritische Prüfung der Quelle sein sollen. Da diese aber an keiner Stelle vorgenommen wird, entsteht die etwas seltsame Situation, daß Bauer

zwar mit einer Fülle sehr weitreichender und auch interessanter Deutungen der Fresken aufwarten kann, aber die methodische und sachliche Angemessenheit seiner Interpretation fragwürdig bleibt. Trotzdem ist Bauers Forschungen in der kunsthistorischen Literatur bisher nicht widersprochen worden. Es ist daher notwendig, auf die hier sichtbar werdende Problematik seiner Vorgehensweise etwas genauer einzugehen.

a) Grundsätzliche methodische Einwände: Zum Verhältnis von Konzept und Predigttext

Das zentrale Argument Bauers für die Berechtigung der Einbeziehung der Predigten in eine Inhaltsdeutung der Deckenfresken ist die Feststellung, daß im Barock und Rokoko "die Verbindlichkeit des einen und selben 'Concettismo' sowohl für die Programme der bildenden Kunst als auch die Homiletik" anzunehmen ist.¹⁵¹ Als der Gewährsmann wird der italienische Literaturtheoretiker und Programmfinder Emanuele Tesauro zitiert, dessen Traktat "Il Cannochiale Aristotelico" im vorigen Kapitel ausführlicher besprochen wurde.

Man wird sich der Auffassung Bauers sicherlich anschließen können, daß Prediger und Programmfinder sich für die Erfüllung ihrer jeweiligen Aufgaben der gleichen rhetorischen Regeln und Prinzipien bedient haben. Es darf jedoch aus dieser gemeinsamen Verpflichtung auf eine rhetorische Grundlage in keiner Weise die Berechtigung abgeleitet werden, der Predigt über ein Deckenfresko die gleiche Aussagekraft für dessen ursprüngliche inhaltliche Intention einzuräumen wie einem Konzept des Gemäldes. Genau das aber tut Bauer und stellt so den Quellenwert von Konzept und Predigttext für die Gemäldeinterpretation faktisch auf die gleiche hermeneutische Stufe. Eine solche Gleichsetzung verkennt jedoch nicht nur die Verschiedenheit der immanenten Formprinzipien, der die beiden Arten von literarischen Erzeugnissen im rhetorischen System unterworfen sind, sondern sie vernachlässigt darüber hinaus auch deren höchst unterschiedliche Funktionen und die ebenso verschiedenen Intentionen ihrer Verfasser. So spielt das Konzept, wie oben ausführlich erläutert, im Prozeß der inhaltlichen und formalen Ausführung einer Dekorationsaufgabe zwar die entscheidende disponierende Rolle, es hat

¹⁵¹ Siehe [Bauer 1980](#), S. 100.

aber selbst keine Bedeutung als eigenständiges literarisches Kunstwerk. Es bleibt immer die Arbeitsgrundlage für das eigentliche Werk.

Das ist bei der Predigt, der Festpredigt zumal, genau umgekehrt. Als gesprochene Rede genauso wie in gedruckter Form wurde sie als ein selbständiges literarisches Produkt für ein bestimmtes Publikum konzipiert. Sie muß daher auch zunächst einmal aus sich heraus als eine rhetorische Kunstform verstanden werden mit eigenen an den jeweiligen Kontext gebundenen theologisch-homiletischen Absichten. Diese prinzipielle Eigenständigkeit der Predigt bleibt auch dann zu beachten, wenn - wie bei den Einweihungsfeierlichkeiten der Birnau - die Deckengemälde der Kirche zum Ausgangspunkt der homiletischen Argumentation gewählt wurden.

b) Konkretisierung der Kritik - Bauers Deutung der zwei Birnauer Hauptfresken

In Bauers Untersuchung nimmt das Hauptbild der Wallfahrtskirche (Abb. [A. 8a](#)) in gewisser Hinsicht eine Sonderstellung ein. Denn über dieses Fresko des Gemeinderaumes hielt die Festpredigt Abt Anselm selbst, der ohne Zweifel auch als der geistige Urheber der Bildideen des gesamten Dekorationsprogrammes gelten muß. Trotzdem kann auch hier der Schluß von den Inhalten der Rede auf die Intentionen des Deckenbildes nicht ganz so selbstverständlich sein, wie Bauer es vorgibt. Denn selbst im Fall einer historischen Identität von Konzeptor und Prediger werden die prinzipiellen funktionalen Unterschiede der beiden Kunstgattungen nicht gänzlich aufgehoben; man wird jedoch zugeben müssen, daß die Möglichkeiten inhaltlicher Entsprechungen naheliegen. Es kann daher auch nicht überraschen, wenn Bauer gerade für dieses Fresko eine sehr umfassende und mit zahlreichen überzeugenden Detailbeobachtungen versehene Interpretation vorlegt. Letztendlich kommt er dabei zu dem Ergebnis, das Deckenbild des Hauptschiffes als eine große, salemische Geschichtsallegorie anzusehen, die aus der typologischen Gegenüberstellung von Judith mit Maria entwickelt ist und in der "mit allen Mitteln (...) die eigene Existenz und eigene Geschichtlichkeit mit dem Himmlischen verklammert und interpretierend in die himmlische Sphäre

gerückt" wird.¹⁵²

Diesem Verständnis des Freskos wird man grundsätzlich zustimmen können, trifft sie doch durch ihre Allgemeinheit auf die meisten barocken Kirchendekorationen zu. Problematisch bleibt aber der methodische Weg, der Bauer zu dieser Interpretation führt. Seine Argumentationskette wird nämlich allein aus der Analyse des Predigttextes entwickelt, ohne daß sie an der Malerei - dem eigentlichen Untersuchungsgegenstand - Schritt für Schritt nachvollziehbar gemacht würde. Die unkritische Übertragung der rhetorischen Beweisführung des Abtes auf das Deckengemälde bedeutet eine eklatante Vernachlässigung der bildlichen Qualitäten und Strukturen des Freskos zugunsten des Textes. Unter anderem führt dies dazu, daß manche ikonographischen Besonderheiten des Bildes nicht zur Sprache kommen, wohl weil sie in der Predigt keine Rolle spielen. Die Diskrepanz von Predigttext und Fresko schimmert manchmal sogar in Bauers eigenen Formulierungen durch, ohne daß daraus jedoch die notwendigen Schlußfolgerungen gezogen würden. Am bezeichnendsten ist hier eine Textpassage, die geradezu eine Umkehrung des tatsächlichen historischen Verhältnisses von Fresko und Predigt beinhaltet. Bauer skizziert dort knapp das typologische Szenarium, vor dem der Abt seine Predigt entwickelt hat und wirft dann einen prüfenden Blick auf das Fresko. Bauer schreibt: "Bir nau ist plötzlich Bethulia, Salmansweiler, also Salem Jerusalem, der Hohepriester Joachim der Abt und das Gnadenbild Judith. Und wenn wir aufblicken zum Fresko, das ausdrücklich dieses Thema der Predigt darstellt, finden wir zunächst nichts davon (...)".¹⁵³ Deutlicher als hier kann man die offensichtliche Inkongruenz von Text- und Bildaussagen kaum aussprechen, um sie im Anschluß sogleich wieder zu ignorieren.

Stärker noch als für das Hauptbild führt Bauers Vorgehensweise bei den zwei anderen Fresken zu erheblichen Unzulänglichkeiten der Interpretation. In beiden Fällen wurde die Festpredigt nicht vom Abt selbst, sondern von auswärtigen Predigern verfaßt und gehalten. Über das Altarhausfresko sprach der Jesuit Joseph Voglmayer und über das große Kuppelfresko der Prämonstratenser-Pater Sebastian Sailer aus Obermarchtal. Am Beispiel

¹⁵² [Bauer 1980](#), S. 98.

¹⁵³ [Bauer, Bir nau](#), S. 330.

von Sailers Predigt kann besonders deutlich gezeigt werden, welche erheblichen Unschärfen durch eine rein textorientierte Interpretationsmethode entstehen können.

Über den Inhalt dieses Vortrags teilt Pater Matthias Bisenbergers Beschreibung der Einweihungsfeierlichkeiten zusammenfassend folgendes mit:

"(...) das Thema und der gantze Inhalt seiner Predigt ware dasjenige, was in der Kirchen-Cuppel oben die Mahlerey vorstellte, aus 24. Capitel Ecclessiastic. 24 Vers. Ego Mater pulchrae dilectionis, & timoris, & agnitiones, & sanctae spei: Ich bin ein Mutter der schönen Liebe / und der Forcht / und der Erkenntnuß und der Heil. Hoffnung."¹⁵⁴

Den Text seiner Predigt selbst beginnt Sailer mit den Worten:

"Ich bin befehlet der Einweihung dieses Gnaden-Saals und dir selbst ein Ehren-Rede zu verfassen",

um dann - so paraphrasiert Bauer den weiteren Inhalt des Sermons - "zu erklären, warum Maria eine Mutter der schönen Liebe, der Furcht, der Erkenntnis und der heiligen Hoffnung sei."¹⁵⁵

Das Fresko (Abb. [A. 9a](#)) oder genauer ein einzelnes Motiv daraus - nämlich die ins Bild gesetzte Sentenz aus Jesus Sirach (Ecclesiasticus) 24, 24 - wird von Sailer zum Ausgangspunkt einer selbständigen theologischen Spekulation über Maria gemacht. Die rhetorische Technik Sailers beschreibt Bauer in der Weise, daß in der Predigt "mit einem ungeheuren Aufwand von Zitaten und Beispielen nachgewiesen wird, warum Maria die Mutter dieser einzelnen Tugenden sei"¹⁵⁶.

Damit bietet Sailers Text eine im Stil zwar barock-komplizierte, sonst aber durchaus traditionelle Form der Exegese. Ganz im Sinne der klassischen Methoden dieser auf das Verständnis der biblischen Texte gerichteten Auslegungskunst nutzt Sailer die im Deckenbild angelegte typologische Beziehung zwischen der Person der Gottesmutter und dem alttestamentlichen Ausspruch der 'Sapientia divina' als ein hermeneutisches

¹⁵⁴ Matthias Bisenberger: Maria in Neu-Birnaui, Oder: Fortsetzung Des gründlich- und wahrhaften Berichts von Übersetzung Der Marianischen Wallfahrt zu Bürnaui (...). Konstanz 1751. S. 23. Zitiert nach [Bauer, Birnaui](#) S. 325.

¹⁵⁵ [Bauer, Birnaui](#), S. 327.

¹⁵⁶ [Bauer, Birnaui](#), S. 327.

Mittel, mit dessen Hilfe er zu höheren Aussagen über Maria gelangt. Gerade weil jedoch der Prediger ganz in der Tradition der neuzeitlichen Bibelauslegung und Homiletik steht, liegt es auf der Hand, daß seine theologischen Überlegungen und Erklärungen, warum Maria als die Mutter bestimmter Tugenden aufgefaßt werden kann, nichts - oder doch nur sehr wenig - mit der Bildidee des Deckenfreskos zu tun haben müssen.

Aus welchen Gründen aber gerade das Thema der Tugendmutter Maria, das meines Wissens nach sonst in dieser Form kein zweites Mal dargestellt wurde, von den Konzeptoren der Dekoration in den Mittelpunkt der Birnauer Wallfahrtskirche gerückt wurde und wieso es dort mit einem Bild des Apokalyptischen Weibes kombiniert erscheint oder weshalb die gesamte Kuppelausstattung unter dem neutestamentlichen Motto des "Beatam Me Dicent Omnes" steht, solche Fragestellungen betreffen unmittelbar den "Concetto" der Dekoration und damit die Intentionen und Motivationen der Auftraggeber der Kirche. Die Antworten darauf lassen sich nicht aus den von Bauer herangezogenen Predigttexten gewinnen, für die die Bildmotive der Deckengemälde bestenfalls den Anlaß, keinesfalls aber die eigentlichen Gegenstände der Erörterung darstellen.

2. Zusammenfassung und Begründung des eigenen Vorgehens

Zusammenfassend ist der Umgang der zeitgenössischen Prediger mit den Deckenbildern dadurch zu charakterisieren, daß ihnen die Bildmotive der Fresken lediglich als Ausgangsmaterial dienten, um mit den rhetorischen Mitteln der 'geistlichen Beredsamkeit' aus ihnen eigenständige, theologisch-concettistische Kunstwerke - eben die Predigten - zu entwickeln. Von daher können die Ergebnisse einer Untersuchung solcher sekundär entstandenen Texte kaum eine taugliche Basis für die Interpretation des Freskenprogramms bilden. Bauers Vorgehen, die Inhalte eines Kunstwerkes durch die Analyse eines zweiten Werkes zu erklären - wobei zudem die einzige Beziehung der beiden darin besteht, daß das erste die Voraussetzung für die Existenz des zweiten bildet - mutet ähnlich sinnvoll an, wie etwa der Versuch die Kaffeerezepte der Leipziger Kaffeehäuser zu rekonstruieren, indem man die Kaffeekantate von Johann Sebastian Bach analysiert. So wie es für die Lösung dieses Problems sicherlich der verlässlichere Weg wäre, zeitgenössische Küchenbücher zu konsultieren, so müßte dementsprechend eine kunsthistorische Deutung,

die das Birnauer Dekorationsprogramm als einen manifesten Ausdruck bestimmter Überzeugungen und Ansprüche ihrer Auftraggeber verstehen will, unbedingt die relevante theologische und monastische Literatur zu Rate ziehen. Nur dort wird zumindest ein Teil des theologischen Denkens greifbar, dessen Motive und Topoi den Hintergrund gebildet haben, vor dem der bildkünstlerische 'conchetto' entwickelt wurde und von dem das Programm seinen spezifischen Sinn erhält.

So bietet es sich für den konkreten Fall der Birnau daher an, von der kombinatorischen Struktur ihrer Dekoration auszugehen und die signifikantesten Wort- und Bildverknüpfungen, durch die die Ausstattung als ein 'allegorisches Tableau' konstituiert wird, Zug um Zug auf ihre möglichen Beziehungen zu theologischen Textquellen hin zu überprüfen.

Ein solches Vorgehen, das die Suche nach vergleichbaren Motivkombinationen auf die Gruppe theologischer Schriften begrenzt, scheint zunächst in einem offenen Widerspruch zu den Forderungen der barocken 'conchetto'-Theoretiker zu stehen, wie sie im vorigen Kapitel referiert wurden. Immerhin verlangen Masen, Tesauo und Menestrier übereinstimmend von den Konzeptoren der literarischen Programme ein Höchstmaß an Originalität in ihren Bilderfindungen und metaphorischen Verknüpfungen, wodurch erst die rhetorische Überzeugungskraft eines 'conchetto' garantiert wird.

Andererseits werden aus den Traktaten aber auch gewisse Kriterien des "decorum" deutlich, durch die eine den Gegenständen angemessene Behandlung insbesondere im religiösen Bereich geregelt ist. Dies macht beispielsweise Emanuele Tesauo unmißverständlich klar, wenn er über die drei "Ingredienzien" eines guten Predigtkonzepts schreibt:

"Il conchetto predicabile e un argutia leggiermente accenata dall'ingegno divino: leggiadramente suelta dall'ingegno humano: e rifermata con l'autorita di alcun sacro scrittore."¹⁵⁷

¹⁵⁷ Zitiert nach [Bauer 1980](#), S. 100. Die Übersetzung, die Bauer an gleicher Stelle vorschlägt, trifft jedoch auch hier wieder nicht den ganzen Sinn des italienischen Textes: "Das Predigtkonzept soll aus dem Witz bestehen, der etwas haben soll vom göttlichen Geist, jedoch mit Wichtigkeit entfaltet vom menschlichen Geist, begründet auf die Autorität eines hl. Autors." Richtiger muß es heißen: Der 'conchetto' einer Predigt besteht aus dem gewandten Scharfsinn, der etwas andeutet vom göttlichen Ingenium, der anmutig etwas vom menschlichen Geist offenbart, und der gegründet ist auf die Autorität eines heiligen Autors. (Neumayr zitiert in seinem Text eine Übersetzung von Hasenöhr: "Conchetto ist

Die Basis eines jeden sakralen 'conchetto' müssen also nach Tesaurus Auffassung unbedingt die traditionellen Lehren der Kirche, Dogmen oder allgemein anerkannte theologische Überzeugungen bilden. Erst auf diesem sicheren Fundament aufbauend ist es dem Konzeptor gestattet, mit Hilfe von Ingenium und "argutia" seine eigene künstlerische Gestaltung des Gegenstandes zu entwickeln.

Für die kunsthistorische Beschäftigung mit den großen sakralen Dekorationsprogrammen des Barock und Rokoko bedeutet diese unbedingte Verpflichtung des Konzeptors auf die Autorität kirchlicher Lehren, daß der Schlüssel zu ihrem Verständnis weniger in den ikonographischen Lexika und Handbüchern der Künstler zu finden sein wird, als vielmehr in den Schriften der Theologen und Kirchenlehrer.

3. Theologische Quellen zur Mariologie - Petrus Canisius (1521-1597)

Dieser kaum zu überblickende Materialbereich theologischer Quellentexte läßt sich für eine Untersuchung der Birnau insofern eingrenzen, als für den Entwurf des Ausstattungsprogramms sicherlich zwei Voraussetzungen angenommen werden können, die den 'conchetto' der Kirche ganz wesentlich bestimmt haben: Zunächst ist noch einmal darauf hinzuweisen, daß selbstverständlich bei einer Marienwallfahrtskirche die Aussagen über die Gottesmutter im Mittelpunkt des Konzeptes zu stehen hatten. Daraus folgt ebenso selbstverständlich, daß bei aller in der Theorie geforderten Ungewöhnlichkeit der kombinatorischen Bildsprache die Behandlung eines solch hohen sakralen Gegenstands auf die entsprechende theologische Tradition gegründet sein mußte. Daher lag es nahe, das Interesse im wesentlichen auf Schriften der Marientheologie und zisterziensischen Marienmystik zu beschränken und die Bild- und Wortelemente des 'allegorischen Tableau' der Dekoration im Hinblick auf ihre möglichen Beziehungen zu diesen Texten zu überprüfen.

Außerordentlich erleichtert wurde der Zugang zu dem immer noch umfangreichen Materialbereich durch den Marien traktat des Jesuiten Petrus Canisius.

ein tiefsinniger Gedanke, vom göttlichen Geist leicht angedeutet, vom menschlichen Geist anmutig ans Licht gestellt und bekräftigt durch die Autorität eines Heiligen Schriftstellers. [Neumayr 1938](#), S. 132).

Canisius, einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Gegenreformation im 16. Jahrhundert, schuf mit seiner Abhandlung einen der wichtigsten Grundlagentexte nachtridentinischer Mariologie, der seine Bedeutung bis in das 18. Jahrhundert hinein behalten hat. Das erstmals 1577 in Ingolstadt erschienene Werk trägt den Titel: "De Maria Virgine incomparabili et Dei Genitrice sacrosancta libri quinque". Es ist angelegt als ein kontroverstheologisches Lehrbuch zur Verteidigung der Auffassung des Tridentinums über das Wesen und die Natur der Gottesmutter. Die Basis seiner Darstellung bildet eine Sammlung biblischer, patristischer, mystischer und dogmatischer Aussagen über Maria, die von Canisius zitiert, kommentiert und in den systematischen Zusammenhang seiner Argumentation eingebracht werden.

Auf diese Weise ermöglicht Canisius' Werk nicht nur in konzentrierter Form eine Übersicht der weitverstreuten theologischen Quellen der Mariologie, sondern es eröffnet gleichzeitig einen tiefen Einblick in die inhaltlichen und argumentativen Zusammenhänge, denen die gegenreformatorische Theologie die Texte zugeordnet hat.

So entpuppt sich beispielsweise die Abfolge der Themen der Birnauer Fresken - Judith, Apokalyptisches Weib, Esther - als explizite Bezugnahme auf Canisius, der genau diese drei Gestalten als die wichtigsten typologischen Bilder Marias im alten und im neuen Bunde nennt.¹⁵⁸

Ergänzt wird bei Canisius die Trias der biblischen Vorbilder der Gottesmutter durch Eva, das alttestamentliche Gegenbild Marias. In den Bildmotiven der Wallfahrtskirche ist dieser antitypische Bezug Maria-Eva ebenso aufgegriffen, jedoch nicht in einem der Fresken, sondern er wird durch das Gnadenbild selbst geleistet, das durch den Apfel, den Maria dem Kind auf ihrem Schoß reicht, den Typus der "Neuen Eva" repräsentiert.

Auch für die Bedeutung einiger anderer ungewöhnlicher Motivkombinationen kann der Traktat des Canisius aufschlußreiche Hinweise bieten: So war in der Auseinandersetzung mit dem Bildprogramm der Birnau die Kombination der Darstellung des Apokalyptischen Weibes in der Chorkuppel mit dem schon erwähnten Ausspruch der 'Sapientia' aus Jesus Sirach (Ecclesiasticus) 24, 24 "Ego Mater pulchrae dilectionis (...)" bisher als eine allegorische Gleichsetzung der Gottesmutter mit der göttlichen Weisheit gedeutet worden. Für ein solches Verständnis meinte

¹⁵⁸ [Canisius](#), S. 37-38.

insbesondere auch Hermann Bauer sich auf die Tradition jesuitischer Bibliotheksdekorationen wie etwa der von Dillingen, in der Maria als "sedes sapientia" dargestellt ist, berufen zu können, ohne jedoch auf den theologischen Sinn einer solchen Motivübernahme für eine Wallfahrtskirche einzugehen.¹⁵⁹

Eine wesentlich überzeugendere Deutung des Motivs ergibt sich jedoch, wenn man Canisius folgt. Dieser nennt als die kirchenväterliche Quelle für die Anwendung von Jesus Sirach (Ecclesiasticus) 24, 24 auf die Person Marias den Traktat "De laudibus B. Virginis" von Albertus Magnus, aus dem er folgende Passage zitiert:

"Auf sie passen die Worte des Predigers 24: 'Ich bin eine Mutter der schönen Liebe, der Furcht, der Erkenntnis und der heiligen Hoffnung. In mir ist alle Gnade des Lebens und der Tugend.' Maria ist ein Gefäß, das so viel Gnade enthielt, daß es bis zum Rand gefüllt war und nicht mehr fassen konnte, und nur Christus hatte mehr Gnade als Maria."¹⁶⁰

Albertus Magnus bezieht die alttestamentliche Sentenz also auf die Gnadenfülle Marias. Canisius macht sich diese Auffassung zu eigen und liefert damit eine historisch belegte mariologische Exegese von Jesus Sirach, die erheblich besser zu dem Dekorationsprogramm einer Marienwallfahrtskirche paßt als die Interpretation von Bauer.

Auch für eine zweite Besonderheit der ikonographischen Konstruktion des Chorkuppelfreskos - der typologischen Identifikation des Apokalyptischen Weibes mit der Gottesmutter - lassen sich bei Canisius aufschlußreiche Hinweise auf die relevanten theologischen Quellen finden:

"Bernhard und Augustin verstehen Maria unter dem Weib der Geheimen Offenbarung, das bekleidet war mit den Strahlen der Sonne, das Haupt umgeben von zwölf Sternen, den Mond unter ihren Füßen. Ganz mit Recht wird sie als mit der Sonne bekleidet dargestellt, weil sie in das unnahbare Licht der göttlichen Weisheit gleichsam eingetaucht war, d.h. die unendlichen Abgründe der Gottheit in einer Weise durchschaute, wie wir es nicht begreifen können, ohne persönlich mit Gott vereint zu sein, erkannte sie Gott, soweit es einem Geschöpf möglich ist. Die

¹⁵⁹ [Bauer 1980](#), S. 91.

¹⁶⁰ [Canisius](#), S. 222.

Sterne um ihr Haupt stellen die zwölf Gnadenvorzüge dar, mit denen diese Jungfrau geziert war."¹⁶¹

Mit Bernhard von Clairvaux und Augustinus kann Canisius also gleich zwei gewichtige Autoritäten als Gewährsmänner für eine exegetische Tradition anführen, die allerdings in der Auslegungsgeschichte der Apokalypse nicht unbestritten geblieben ist.¹⁶²

4. Die gedankliche Basis des Birnauer Concetto - Die Marien-theologie des Bernhard von Clairvaux

Mit Hilfe des Traktates von Canisius läßt sich also der theologie- und geistesgeschichtliche Hintergrund einer ganzen Reihe von Bild- und Textmotiven aus der Birnauer Ausstattung eingrenzen. Aufschlußreich ist unter diesem Aspekt ebenfalls, daß fast der gesamte Kreis der in der Dekoration der Wallfahrtskirche auftauchenden biblischen Themen den liturgischen Texten entnommen sind, die das Missale Romanum an der Vigil und am Fest Maria Himmelfahrt - also zur Feier des Patronatsfestes aller Zisterzienserkirchen - kanonisch vorschreibt.

Jedoch ist mit solchen einzelnen Anhaltspunkten noch lange nicht das übergreifende concettistische Gerüst gefunden, das die spezifisch "birnausische" Kombination von Motiven gedanklich begründet hat.

Für diese grundlegende Fragestellung war es wiederum der Hinweis von Canisius auf den "Sermo de XII praerogativis Beatae Mariae Virginis" des Bernhard von Clairvaux, der die Annäherung an die inhaltliche Konzeption der Dekoration ermöglicht hat:

Zumindest die Ausstattung des Chorbereiches der Wallfahrtskirche scheint ganz entscheidend geprägt zu sein von dem mariologischen Denken Bernhards und insbesondere von den Positionen, die er in dieser berühmten Predigt entwickelt hat. Der Text liefert für die Kombination der verschiedenen Bild- und Textelemente der Chorausstattung den

¹⁶¹ [Canisius](#), S. 42. Die beiden Texte, auf die sich Canisius hier bezieht, sind der unter dem Namen Augustinus' überlieferte, aber wahrscheinlich nicht von ihm stammende "Sermo de symbolo ad catechumenos" und der "Sermo de XII praerogativis Beata Mariae Virginis" von Bernhard von Clairvaux.

¹⁶² Zur Deutungsgeschichte des Apokalyptischen Weibes vgl. [Koester/Michl 1967](#), Sp. 306-310.

argumentativen Rahmen. Er erlaubt es überzeugend, das 'allegorische Tableau' der Dekoration und seine komplexe visuelle Organisation als das anschauliche Bild einer bernhardinisch geprägten, nachtridentinischen Theologie von der triumphierenden Gnadenmutter Maria zu verstehen. Das wird im weiteren zu zeigen sein.

a) Bernhards subjektiver Predigtstil als Ideal barocker Predigt-Theorie

Die Predigt "Über die zwölf Gnadenvorzüge der Heiligen Jungfrau Maria"¹⁶³ ist in die Sammlung der bernhardinischen Predigten als Ansprache auf den Sonntag in der Festwoche von Maria Himmelfahrt aufgenommen.¹⁶⁴ Zusammen mit den vier anderen zu diesem Fest überlieferten Predigten, gehört der Text zu den wichtigsten Quellen bernhardinischen Marienverständnisses, unter anderem auch deswegen, weil Bernhard in ihm den Versuch unternimmt, die zentrale heilsgeschichtliche Rolle der Gottesmutter zu beweisen.

Der Predigt vorangestellt ist ein Schriftwort aus der Offenbarung des Johannes:

"Ein großes Zeichen ward am Himmel sichtbar: Ein Weib, bekleidet mit der Sonne, der Mond zu ihren Füßen, auf ihrem Haupte eine Krone von zwölf Sternen (Apok. 12, 1)."

Bernhard baut seine Predigt ganz im Sinne der klassischen Exegese auf einer Bibelstelle auf, und zwar genau jener Bibelstelle, deren bildliche Umsetzung das zentrale Motiv des Kuppelfreskos der Birnauer Wallfahrtskirche bildet.

Zum besseren Verständnis des bernhardinischen Textes soll von vornherein darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Art und Weise der im folgenden referierten Interpretation dieses Bibelwortes nicht zu messen ist an den hermeneutischen Kriterien der modernen Theologie. Vielmehr ist Bernhards exegetisch-homiletische Methode geprägt von einer

¹⁶³ Sermo de XII praerogativis BMV 3 ([PL](#) 183, 430f.).

¹⁶⁴ Im weiteren wird zitiert nach der deutschen Ausgabe: Die Schriften des honigfließenden Lehrers Bernhard von Clairvaux. Hrsg. von P. Eberhard Friedrich S.O.Cist., Abtei Mehrerau. Band 3: Ansprachen auf Muttergottes- und Heiligenfeste. (Übersetzung von Dr. M. Agnes Wolters S.O.Cist.). Wittlich 1935. S. 127-141.

subjektiv inspirierten Auseinandersetzung mit den biblischen Texten. Auf diese Besonderheit aller Predigten Bernhards hat zuletzt Waltraud Timmermann hingewiesen und dazu ausgeführt: "Er verwertet sie [die Bibel, Anm.d.Verf.] für seine Zwecke, wobei Veränderung, Isolierung von Stellen aus dem ursprünglichen Kontext und ihre Verknüpfung mit neuen Kontexten nicht ungewöhnlich sind."¹⁶⁵ Grundlage dieses außerordentlich individuellen Umgangs mit den kanonischen Texten ist Bernhards Auffassung von einer grundsätzlichen Polyvalenz der Bibelworte. Sie besagt, daß die einzelnen biblischen Textteile mehreren unterschiedlichen Deutungen offenstehen können, solange diese mit den Prinzipien des Glaubens nicht in Widerspruch geraten.¹⁶⁶ Als Ergebnis dieser individuellen Schriftverwertung bilden Bernhards Texte daher häufig "ein mosaikartiges Ganzes in dem das Schriftzitat ästhetische und theologische Funktionen gewinnen kann".¹⁶⁷

Sicherlich sind es insbesondere diese originellen literarischen Qualitäten des bernhardinischen Predigtstils gewesen, die seine Texte auch und gerade für die Theoretiker der geistlichen Rhetorik im Barock zu nachahmenswerten Mustern werden ließen. So macht beispielsweise noch der Jesuit Ignaz Weitenauer in seinem 1764-69 erschienenen Predigttraktat den Hl. Bernhard zu einem Kronzeugen seiner Rechtfertigung der Concetto-Predigt, wenn er von ihm schreibt als "felicissimus in omni conceptuum genere Bernardus".¹⁶⁸

¹⁶⁵ Waltraud Timmermann: Studien zur allegorischen Bildlichkeit in den Parabolae Bernhards von Clairvaux. Mit der Erstedition einer mittelniederdeutschen Übersetzung der Parabolae "Vom geistlichen Streit" und "Vom Streit der vier Töchter Gottes". Frankfurt a.M./Bern 1982. S. 53. - Zum hier angesprochenen Aspekt der bernhardinischen Bibelexegese vgl. insbesondere Kap. 2.3 ("Auffassung und Deutung der Bibel bei Bernhard"), S. 52-62; dort auch weiterführende Literaturangaben.

¹⁶⁶ Zur Polyvalenz der Wort- und Dingdeutung vgl. Friedrich Ohly: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. 89, 1958/59. S. 1ff.

¹⁶⁷ [Timmermann 1982](#), S. 53.

¹⁶⁸ Ignaz Weitenauer S.J.: Subsidia Eloquentiae Sacrae, in quibus sylvulae Concionum in annos octo, ars conceptuum, DCC exempla Figurarum (...) aliaque plura exhibentur. Libri XIX., Augsburg/Freiburg 1764-69. Libro V, S. 130. Zitiert nach [Neumayr 1938](#), S. 131.

Auch in der hier zu besprechenden Homilie des Bernhard von Clairvaux wimmelt es nur so von ungewöhnlichen Einfällen, überraschenden Metaphern und ausgefallenen Begründungen, die auch einem Prediger des Barock alle Ehre gemacht hätten. Sie im einzelnen nachvollziehbar zu machen hieße, der Predigt eine eigene literarisch-theologische Untersuchung zu widmen. Da dazu weder Raum noch Anlaß besteht, sollen vor allem diejenigen Hauptmotive der Argumentation Schritt für Schritt herausgearbeitet werden, die offensichtlich in enger Beziehung zur Dekoration der Birnau stehen. Zu diesem Zweck müssen verschiedentlich längere Passagen aus Bernhards Text zitiert werden, die auch einen Einblick in die sprachlichen und rhetorischen Qualitäten seiner Predigten erlauben.

b) Die Argumentation Bernhards und die Dekoration des Chorbereichs
- Maria, die Neue Eva

Bernhard beginnt seine Predigt erstaunlicherweise nicht, indem er Bezug nimmt auf die vorangestellte Apokalypsen-Perikope (Apk. 12, 1), sondern mit einem Gedankensprung:

"Geliebteste! Ein Mann und ein Weib haben uns schweren Schaden zugefügt. Aber, Gott sei Dank, durch einen anderen Mann und ein anderes Weib ist auch alles wieder gutgemacht, und nicht ohne großen Gewinn an Gnaden. Jedoch verhält es sich mit der Begnadigung nicht so wie mit der Schuld, sondern die Größe der Wohltat übersteigt weit den Wert des Schadens."¹⁶⁹

Für Bernhards bibelfeste Zuhörer sicherlich unmittelbar verständlich, wird hier in Wortwahl und Sinn auf das fünfte Kapitel des Römerbriefes angespielt, in dem der Apostel Paulus Christus als den neuen Adam beschreibt. Während jedoch der apostolische Text nur Adam und Christus antitypisch versteht, weitet Bernhard das Bild höchst originell für seine Zwecke aus:

"So zerbrach der allerweiseste und gütigste Werkmeister nicht vollends, was erschüttert war, sondern stellte es sogar noch

¹⁶⁹ [Bernhard von Clairvaux, Schriften, Bd. 3](#), S. 127.

brauchbarer wieder her. Er formte aus dem alten Adam einen neuen und wandelte Eva in Maria um."¹⁷⁰

Diese Parallelisierung der beiden Antitypen Adam - Christus und Eva - Maria nutzt einerseits die theologische Autorität der paulinischen Perikope und andererseits den seit den Kirchenvätern verbreiteten Topos von Maria als 'Neuer Eva', um den Zuhörern die gleichberechtigte und notwendige Teilhabe der Maria am göttlichen Erlösungswerk nahezubringen.¹⁷¹

Im Ausstattungsprogramm der Wallfahrtskirche wird das Motiv der 'Neuen Eva' repräsentiert durch das Gnadenbild selbst. Die Holzfigur aus dem 15. Jahrhundert zeigt die thronende Gottesmutter. Auf ihrem linken Knie sitzt der Jesusknabe, der in seiner linken Hand ein Kreuz hält, während seine Rechte nach dem angebissenen Apfel der Eva greift, den Maria ihm reicht. Am Thronsockel des Gnadenbildes ist als ein Attribut der Marienfigur zu ihren Füßen die Mondsichel dargestellt entsprechend der Offenbarung des Johannes.

Die Ikonographie des Gnadenbildes selbst ist also eine Kombination von Motiven, die einerseits aus der Apokalyptischen Vision und andererseits aus der theologischen Idee der 'Neuen Eva' geschöpft sind. Die Übereinstimmung mit dem Text Bernhards zeigt sich hier so deutlich, daß in dieser sicherlich "zufälligen" Korrespondenz der für die Bauherren entscheidende Beweggrund vermutet werden darf, ihr Konzept der visuellen Argumentation des Chorbereiches nach der Predigt des Ordensgründers zu gestalten.

Die weitere Untersuchung der Predigt Bernhards kann diese Vermutung zwar nicht beweisen, aber mit zahlreichen weiteren Parallelen erhärten. Der Text erläutert zunächst, warum Maria in gleichberechtigter Weise teilhat an der Erlösung der Menschen durch Gott:

"Gewiß, Christus hätte genügen können; denn auch jetzt kommt all unser Genügen von ihm; Doch es war nicht gut für uns, daß der Mann allein sei. Weit passender war es, daß beide Geschlechter sich an unserer Wiederherstellung beteiligten, da ja

¹⁷⁰ [Bernhard von Clairvaux, Schriften, Bd. 3, S. 127.](#)

¹⁷¹ Zur theologischen Tradition und Bildgeschichte des Eva-Maria Topos vgl. die ausführliche Studie von Ernst Guldán: *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv.* Graz/Köln 1966.

auch keines bei unserer Zerstörung fehlte."¹⁷²

Rhetorisch brillant aber theologisch sicherlich nicht unproblematisch überführt Bernhard also seine antitypische Konstruktion zunächst in eine Geschlechter-Symmetrie des Sündenfalls und der Erlösung, um sich dann sofort der Frage zu widmen, welche Rolle Maria nun bei dieser "Wiederherstellung" der Menschen zukommt.

"Fürwahr der Mensch Jesus Christus ist ein getreuer und allmächtiger Mittler zwischen Gott und Mensch; allein die Menschen schauen in ihm mit heiliger Scheu die göttliche Majestät. (...) Wir besingen nicht nur seine Barmherzigkeit, sondern auch sein Gericht. Wenn er auch aus seinem Leiden Mitleid lernte, um barmherzig zu werden, so hat er gleichwohl richterliche Gewalt inne. Mit einem Wort: Ein verzehrend Feuer ist unser Gott! Sollte da der Sünder sich nicht fürchten, ihm zu nahen, um nicht vor Gottes Angesicht zu vergehen, wie Wachs zerfließt am Feuer? Daher wird man die Gebenedeite unter den Weibern nicht überflüssig finden. Sie hat in der Tat in diesem Versöhnungswerk ihren Platz. Wir brauchen nämlich einen Mittler zu jenem Mittler, und niemand ist dazu geeigneter als Maria."¹⁷³

In diesem Predigtabschnitt charakterisiert Bernhard also die Funktion der Gottesmutter als die einer Vermittlerin zwischen Gott und den Menschen. Insbesondere beim Jüngsten Gericht ist es Maria, auf deren Fürbitte um Gnade und Barmherzigkeit die Menschen vertrauen können, denn:

"Nichts Strenges ist an ihr, nichts Schreckhaftes. Sie ist ganz Milde, sie spendet allen Milch und Wolle."¹⁷⁴

Im Altarhausfresko der Wallfahrtskirche hat die Fürbitterin Maria als notwendige Vermittlerin der göttlichen Gnade gleich zweifachen Niederschlag gefunden. Die Ikonographie des Bildfeldes baut wiederum auf einer typologischen Gegenüberstellung auf: Die untere Szene des Freskos zeigt die alttestamentliche Esther - ebenfalls eine Präfiguration Marias -, die vor dem Thron des Ashaver kniet und ihn um Gnade für ihr

¹⁷² [Bernhard von Clairvaux, Schriften, Bd. 3](#), S. 127.

¹⁷³ [Bernhard von Clairvaux, Schriften, Bd. 3](#), S. 127-128.

¹⁷⁴ [Bernhard von Clairvaux, Schriften, Bd. 3](#), S. 128.

Volk bittet. Dieses traditionell auf die Gnadenmutter Maria bezogene Motiv wird durch die Darstellung der oberen Szene ordensspezifisch akzentuiert: Hier ist Maria selbst abgebildet, die den Weltenrichter beim Jüngsten Gericht für die ihr anvertrauten Zisterzienser um Schonung anfleht.

- Maria, bekleidet mit der Sonne, den Mond zu ihren Füßen

Erst nach diesem langen Auftakt über die gnadenvermittelnde 'Neue Eva', wendet sich Bernhard nun mit einer Frage dem Ausgangspunkt seiner Predigt zu, der Perikope aus der Apokalypse des Johannes (Apk. 12, 1). Er schreibt:

"Meinst du nicht, Maria sei das Weib, das mit der Sonne bekleidet ist? Der Zusammenhang des prophetischen Gesichtes mag erfordern, daß man dies von der jetzigen Kirche verstehe. Doch ganz treffend kann man dies auf Maria anwenden."¹⁷⁵

Diese Einleitung ist charakteristisch für Bernhards subjektiven homiletischen Stil, denn mit ihr eröffnet sich der Prediger ausgesprochen elegant die Möglichkeit einer neuen Auslegung des Textes, die er zur Diskussion stellt, ohne sich ausdrücklich gegen die diesbezüglichen Meinungen anderer Theologen zu stellen. Noch Rupert von Deutz (gest. 1129) hatte zu Beginn des 12. Jahrhunderts in seinem Kommentar zur Apokalypse eine ekklesiologische Interpretation des Apokalyptischen Weibes vertreten.¹⁷⁶ Bernhards im weiteren referierter Deutungsansatz, der die apokalyptische Erscheinung auf die Gottesmutter bezieht, markiert den Neubeginn eines mariologischen Verständnisses von Apokalypse 12, 1,¹⁷⁷ das zwar theologisch immer umstritten blieb, aber für die weitere Entwicklung der neuzeitlichen Ikonographie des Marienbildes eine ganze Reihe entscheidender Aspekte beigesteuert hat.¹⁷⁸ Insofern könnte man auch die

¹⁷⁵ [Bernhard von Clairvaux, Schriften, Bd. 3](#), S. 129.

¹⁷⁶ Rupert von Deutz: *Commentaria in Apocalypsim*. Lib. VII, 12. ([PL](#) 169, 1042-1043).

¹⁷⁷ Erste Deutungen des Apokalyptischen Weibes auf Maria finden sich schon bei den Kirchenvätern u.a. bei Epiphanius v. Cyprien (gest. 413). Vgl. [Koester/Michl 1967](#), Sp. 308f.

¹⁷⁸ Vgl. [Guldán 1966](#), S. 104ff. Obwohl Guldán hier die große Bedeutung der

Gestaltung der apokalyptischen Vision auf dem Chorkuppelgemälde der Birnauer Kirche ganz allgemein im Rahmen dieser Bildtradition sehen. Darüber hinaus hat die Birnauer Darstellung eine Kombination von Text- und Bildmotiven aufzuweisen, die in dieser Zusammenstellung singulär zu sein scheint. So steht die gesamte Kuppeldekoration sowohl unter dem Motto des neutestamentlichen "Beatam Me Dicent Omnes" als auch unter dem alttestamentarischen Auspruch der 'Sapientia' aus dem Buch Jesus Sirach (Ecclesiasticus): "Ego mater pulchrae dilectionis". Die Ikonographie des Deckengemäldes selbst, das erst durch die Einbeziehung des Johannes-Altars zur Darstellung der apokalyptischen Vision wird, zeigt die Marienfigur im Typus einer 'Maria gravida', die mit ihrem Fuß den Kopf der Paradiesschlange zertritt. Sie ist umgeben von den Allegorien der vier Tugenden 'Pulchra dilectio', 'Timor', 'Agnitio' und 'Sancta spes' und ausgezeichnet mit den Attributen von Sternenkrone, Sonne und Mond.

Es wird zu zeigen sein, daß diese Anhäufung der verschiedensten Motive und Sinnbereiche, die im Deckenfresko zusammen erscheinen, erst durch Bernhards Predigt in einen sinnvollen gedanklichen Kontext eingebracht werden kann und daß man aus diesem Grund einen direkten Einfluß des Textes auf die Konzeption des Bildes annehmen muß.

Bernhard beginnt seine Auslegung der Perikope mit der mariologischen Deutung des Sonnenkleides der apokalyptischen Erscheinung:

"[Maria] (...) ist es ja, die sich gleichsam mit einer anderen Sonne umkleidet hat. Denn wie unsere Sonne über Gute und Böse ohne Unterschied aufgeht, so untersucht auch sie nicht lange die früheren Verdienste, sondern sie zeigt sich gegen alle erbittlich, gegen alle äußerst gütig, kurz: sie hat in allumfassender Liebe mit den Nöten aller Erbarmen."¹⁷⁹

Das Sonnenkleid versteht Bernhard - und hier greift er wiederum das Gnadenthema der Einleitung auf - als das Zeichen der umfassenden Barmherzigkeit der Gottesmutter. Dann wendet er sich dem zweiten astralen Attribut des Apokalyptischen Weibes zu, dem Mond zu ihren

Verschmelzung der Ikonographie des Apokalyptischen Weibes mit der Marienikonographie durchaus zutreffend charakterisiert, fehlt in seiner Studie aus unverständlichen Gründen ein Hinweis auf die bernhardinische Predigt, wo dieser Zusammenhang erstmals eindeutig ausgesprochen ist.

¹⁷⁹ [Bernhard von Clairvaux, Schriften, Bd. 3, S. 129.](#)

Füßen.

"Der Mond bezeichnet aber gewöhnlich nicht nur den Fehler der Vergänglichkeit, sondern auch die Torheit des Herzens, zuweilen auch die Kirche dieser Zeit; das eine wegen der Veränderlichkeit, das andere gewiß wegen des Glanzes, der anderswoher erborgt ist. Doch in jedem der beiden Sinne wird der Mond, um mich so auszudrücken, unter Marias Füße gelegt, wenn auch in verschiedener Weise."¹⁸⁰

Die erste der beiden von Bernhard angekündigten Deutungsmöglichkeiten versteht den Mond also als das Bild der Torheit. Eine Interpretation, die der Prediger mit dem Hinweis auf Jesus Sirach (Ecclesiasticus) 27, 12 untermauert:

"Denn der Tor ändert sich wie der Mond, der Weise aber ist unveränderlich wie die Sonne."

Mit dieser Auslegung, die sich auch auf den Apokalypsen-Kommentar des Rupert von Deutz berufen kann,¹⁸¹ bereitet Bernhard einen weiteren höchst bemerkenswerten Schritt seiner Exegese vor - die Gleichsetzung der apokalyptischen Maria mit der göttlichen 'Sapientia'.

"Mit Recht heißt es also von Maria, sie sei mit der Sonne umkleidet; denn sie ist weiter, als man glauben möchte, in den tiefsten Abgrund göttlicher Weisheit eingedrungen, so daß sie, soweit es die geschöpfliche Natur ohne persönliche Vereinigung zuläßt, in jenes unzugängliche Licht eingetaucht erscheint."¹⁸²

Die Identifizierung von göttlicher 'Sapientia' und Maria mit Hilfe der Sonnenkleidsymbolik führt Bernhard dazu, auf der anderen Seite den Mond zu ihren Füßen als Bild des Satans zu verstehen:

"Alle Torheit liegt zu ihren Füßen, so daß sie der Zahl der unweisen Frauen und der Gesellschaft der törichten Jungfrauen völlig entrückt ist. Ja, selbst jener einzig dastehende Tor und Urheber aller Torheit, der sich in Wahrheit veränderte wie der Mond und in seinem Glanze die Weisheit verlor, liegt zu Marias Füßen zertreten und zermalmt und erleidet elende

¹⁸⁰ [Bernhard von Clairvaux, Schriften, Bd. 3](#), S. 129.

¹⁸¹ Rupert von Deutz: Commentaria in Apocalypsim. Lib. VII, 12. ([PL](#) 169, 1041).

¹⁸² [Bernhard von Clairvaux, Schriften, Bd. 3](#), S. 129.

Knechtschaft."¹⁸³

Die Antithese von Maria und Satan, die Bernhard durch seine Deutung der apokalyptischen Astralsymbole vorbereitet hatte, findet dann ihre konsequente und letzte Zuspitzung in der Identifizierung der apokalyptischen 'Sapientia-Maria' mit dem im Buch Genesis 3, 15 verheißenen Weib:

"Sie ist das einst von Gott verheißene Weib, das der alten Schlange mit starkem Fuß den Kopf zertreten sollte. Zwar stellt die Schlange der Ferse dieses Weibes durch viele listige Anschläge nach, doch ohne Erfolg. Denn Maria hat allein alle Bosheit der Ketzer vernichtet. (...) Doch zertreten sind die Fallenleger, zerstampft die Beinsteller, widerlegt die Ehrabschneider - und selig preisen Maria alle Geschlechter."¹⁸⁴

Bernhards Predigt über die Apokalypsen-Perikope zeigt sich hier als der Entwurf einer "marianisch" geprägten Heilsgeschichte. Durch die Person Marias sieht Bernhard die alttestamentliche Prophezeiung der Genesis genauso erfüllt wie die johanneischen Visionen vom Weltgericht denn:

"Endlich - richtiger sage ich - schon anfangs, als sie Mutter wurde, stellte ihr der Drache durch Herodes nach, um den Sohn gleich bei der Geburt zu fassen und zu verschlingen, weil eben Feindschaft bestand zwischen dem Samen des Weibes und dem der Schlange."¹⁸⁵

Mit den Mitteln der Exegese gelingt es auf diese Weise dem Prediger hinter der historischen Figur der Mutter Jesu, die über der Geschichte stehende Bezwingerin alles Bösen sichtbar zu machen. Im Zeichen des Apokalyptischen Weibes erkennt Bernhard die Überwindung des Teufels durch Maria. Und dieser überhistorischen 'Neuen Eva' gilt dann seine Lobpreisung, "und selig preisen Maria alle Geschlechter."

Vergleicht man dieses komplizierte Geflecht von Anspielungen, Vergleichen und Bezugsetzungen, das Bernhard in seiner Predigt entwickelt, mit den Themen und Motiven der Kirchendekoration, so liegt die enge Verwandtschaft zwischen beiden auf der Hand:

¹⁸³ [Bernhard von Clairvaux, Schriften, Bd. 3](#), S. 130.

¹⁸⁴ [Bernhard von Clairvaux, Schriften, Bd. 3](#), S. 130.

¹⁸⁵ [Bernhard von Clairvaux, Schriften, Bd. 3](#), S. 130.

Wenn Bernhards Auslegung der Offenbarungs-Perikope in der Anspielung auf den Vers aus dem Magnificat (Luk. 1, 48) gipfelt, dann findet sich damit im Predigttext genau die gleiche signifikante Kombination zweier biblischer Themenkreise vorgebildet, die auch der Kuppeldekoration der Wallfahrtskirche zugrunde liegt. Hier wird durch den Kartuschentext "Beatam Me Dicent Omnes" und die gemalten Allegorien der vier Weltteile in den Kuppelzwickeln einerseits auf die Magnificat-Passage angespielt, und andererseits werden diese Motive durch die im vorigen Kapitel beschriebene Inszenierung des rechten Johannes-Altars mit der apokalyptischen Erscheinung verknüpft.

Ebenso unmittelbar hat sich in der ikonographischen Gestaltung des Deckenfreskos auch die exegetische Verbindung, die der Prediger zwischen der Apokalyptischen Frau und dem in der Genesis verheißenen Weib stiftet, niedergeschlagen: Maria, angetan mit den Astralsymbolen von Sternenkronen, Sonnenkleid und Mond, setzt ihren Fuß auf den Kopf der Schlange, die in ihrem Maul noch den Apfel vom verbotenen Baum des Paradieses trägt.¹⁸⁶

Vor dem Hintergrund des Predigttextes bekommt auch der Gravida-Typus der apokalyptischen Erscheinung, eine sonst im Barock höchst selten gewählte Darstellungsform, seinen spezifischen Sinn. Denn gerade auf dem Vergleich zwischen dem schwangeren Weib der Apokalypse, das schon vor der Niederkunft vom Drachen bedroht wird, baut Bernhard die typologische Verbindung zu Maria auf, der "schon anfangs, als sie Mutter wurde" der Drache durch Herodes nachstellte.

Bis zu diesem Punkt lassen sich die ikonographischen Besonderheiten des Deckenbildes ohne Mühe durch direkte Entsprechung seiner Motivkombinationen mit der typologisch-allegorischen Kombinatorik der Predigt erklären. Die erstaunliche Einbeziehung der vier Tugendallegorien in das Fresko stellt jedoch ein besonderes Problem dar, das sich zunächst nicht unmittelbar aus dem Text der Predigt ableiten läßt. Hierzu muß etwas

¹⁸⁶ Ernst Guldan weist für die theologische Frage nach der Identität des Apokalyptischen Weibes mit dem in Genesis 3, 15 verheißenen Weib auf eine reiche exegetische Literatur. Die Wurzel für eine mariologische Deutung dieses Zusammenhangs sieht er im Apokalypse-Kommentar des Rupert von Deutz. Der sehr viel eindeutiger Beleg bei Bernhard von Clairvaux findet keine Berücksichtigung. Vgl. [Guldan 1966](#), S. 104ff.

weiter ausgeholt werden.

- Die Maria-Sapientia-Typologie nach Jesus Sirach
(Ecclesiasticus) 24, 24

Wie schon ausgeführt, bezieht sich die Darstellung der vier allegorischen Frauengestalten auf den Ausspruch der göttlichen 'Sapientia' aus dem Buch Jesus Sirach (Ecclesiasticus) 24, 24:

"Ich bin die Mutter der schönen Liebe, der Furcht, der Erkenntnis und der Heiligen Hoffnung".

Nach Petrus Canisius geht die typologische Anwendung der Stelle auf die Gottesmutter zurück auf Albertus Magnus, der sie als Hinweis auf die Gnadenfülle Marias interpretiert.¹⁸⁷ Im Text der Predigt Bernhards ist vor allem an zwei Punkten der Gedanke von einer weitestgehenden Einheit der göttlichen 'Sapientia' und Maria ausgedrückt, einer Einheit, die Bernhard vor allem durch das Sonnenkleid der Apokalyptischen Frau symbolisiert sieht. Auf die erste dieser Stellen wurde schon hingewiesen. Sie lautet:

"Mit Recht heißt es also von Maria, sie sei mit der Sonne umkleidet; denn sie ist weiter, als man glauben möchte, in den tiefsten Abgrund göttlicher Weisheit eingedrungen, so daß sie, soweit es die geschöpfliche Natur ohne persönliche Vereinigung zuläßt, in jenes unzugängliche Licht eingetaucht erscheint."¹⁸⁸

An anderer Stelle der Predigt wird dieser Gedanke noch einmal aufgegriffen und weiter ausgeführt:

"'Ein Weib', heißt es, 'mit der Sonne umkleidet'. (...) Wie bist du ihm vertraut geworden, o Herrin! Wie so ganz nahe, ja ganz innig verbunden durftest du ihm werden! Welch große Gnade hast du bei ihm gefunden! Du bekleidest ihn und wirst von ihm bekleidet. Du bekleidest ihn mit dem Stoffe des Fleisches, und er bekleidet dich mit der Herrlichkeit seiner Majestät. Du hüllst die Sonne ein in einen Wolkenschleier und wirst selbst mit der Sonne umkleidet."¹⁸⁹

¹⁸⁷ Vgl. [Canisius](#) S. 222.

¹⁸⁸ [Bernhard von Clairvaux, Schriften, Bd. 3](#), S. 129.

¹⁸⁹ [Bernhard von Clairvaux, Schriften, Bd. 3](#), S. 131-132.

Dieser Abschnitt liest sich in der Tat fast wie ein poetisch-literarisches Äquivalent zur Darstellung im Zentrum des Birnauer Kuppelfreskos, wo die von den Strahlen der Sonne umrahmte, auf Wolken schwebende Hauptfigur - dem Text analog - ihr Kind "mit dem Stoffe des Fleisches" bekleidet. Diesem Sinn entsprechend wäre es naheliegend, die Anwesenheit der vier "Töchter" der Weisheit im Deckenbild als ein zusätzliches Mittel zur Visualisierung der im Text vorgegebenen Gleichsetzung von Maria und 'Sapientia' zu begreifen. Diese Interpretation könnte zunächst auch durchaus genügen, zumal die typologische Bezugsetzung durch Albertus Magnus mit dem Vorstellungen einer Gnadenkönigin Maria in Zusammenhang gebracht wurde. Jedoch sind es bei näherer Betrachtung zwei Gründe, die eine attributive Funktion der vier Tugendallegorien im oben dargelegten Sinne als eine zu reduzierte Deutung erscheinen lassen:

Zum einen haben die Personifikationen für eine bloß attributive Gruppe an der Bildkomposition des Deckenfreskos einen überaus prominenten Anteil. Zum anderen spricht auch die innerhalb der Marienikonographie meines Wissens höchst ungewöhnliche Kombination der Tugendallegorien mit der Gottesmutter für einen spezifischeren Sinn der Darstellung.

Gerade diese Ungewöhnlichkeit bildet jedoch gleichzeitig das Hauptproblem einer tiefergehenden Interpretation des Kuppelfreskos. Denn tatsächlich ließ sich trotz intensiver Suche für die Bilderfindung mit den vier Tugendpersonifikationen 'Pulchra dilectio', 'Timor', 'Agnitio' und 'Sancta spes' keine eigene ikonographische Tradition finden. Zwar ist die Birnauer Gruppe der Tugenden durch das Bibelwort begründet, aber weder im Rahmen der 'Sapientia divina'-Darstellungen, noch innerhalb der Marienikonographie konnte auch nur ein weiteres Beispiel - geschweige denn eine Bildtradition - für eine solche Zusammenstellung nachgewiesen werden.

Auch Hermann Bauers Vorschlag auf Grund der verschiedenen übereinstimmenden Attribute, die Allegorie der 'Dilectio' mit 'Caritas' und die der 'Agnitio' mit 'Fides' gleichzusetzen, vereinfacht eine Deutung nur scheinbar. Zwar hat man mit diesem Schachzug immerhin die drei theologischen Tugenden an der Kirchendecke gewonnen, jedoch ist eine Zusammenstellung dieser Allegorien mit der Tugend der Gottesfurcht und Maria in den Bildkünsten ebensowenig geläufig.

Im einzelnen läßt sich die Abhängigkeit der Goezschen Allegorien

'Dilectio', 'Agnitio' und 'Spes' von der Ikonographie der drei christlichen Tugenden sicherlich nicht leugnen. Ebenso eindeutig ist, daß die Figur seiner 'Timor dei' der entsprechenden Personifikation aus den Bilderzyklen der "Sieben Gaben des Heiligen Geistes" verpflichtet ist.¹⁹⁰ Aber trotz dieser Übereinstimmungen im ikonographischen zeigt sich an dieser Stelle kein überzeugender Weg, diese beiden eingeführten Bilderkreise der christlichen Tugendallegorik in ihrer hier dann sehr verstümmelt vorliegenden Form für eine übergreifende inhaltliche Einordnung des Deckengemäldes in Anspruch zu nehmen.

Vielmehr läßt die offensichtliche Unabhängigkeit der Birnauer Darstellung von der ikonographischen Tradition für die Wahl ausgerechnet dieses Themas wiederum einen sehr spezifischen gedanklichen Hintergrund vermuten, der den Konzeptor der Deckengemälde zu einer solchen Lösung greifen ließ.

Es stellt sich daher zunächst die Frage, ob und in welchem inhaltlichen Zusammenhang im Bereich der mariologischen Quellentexte und theologischen Literatur Hinweise zu finden sind, durch die sich die im Fresko visualisierte typologische Bezugsetzung zwischen den Aussagen von Jesus Sirach (Ecclesiasticus) 24, 24 und der Gottesmutter näher deuten läßt.

Der für diesen Zusammenhang sicherlich prominenteste Ort, an dem ein Bogen von der alttestamentlichen Weisheitsliteratur zur Marienfigur des Neuen Testaments geschlagen wird, ist das Meßbuch der katholischen Kirche selbst. Im Missale Romanum findet die Textpassage aus dem Buch Jesus Sirach (24, 23-31) mehrfach an hohen Marienfesten als Lesung Verwendung. Unter anderem an der Vigil von Maria Himmelfahrt (14. August), und zum Fest des Heiligen Herzens Mariens (22. August).

Die Erwartung jedoch, daß der Aufnahme der Perikope unter die Reihe der kanonischen Lesungstexte eine reiche theologisch-inhaltliche Auslegungstradition zugrunde liegt, wird enttäuscht. Außer der schon erwähnten Stelle bei Petrus Canisius waren tatsächlich nur noch in zwei Texten von Albertus Magnus - auf den sich ja auch schon Canisius in diesem Zusammenhang beruft - Belege für ein mariologisches Verständnis der Jesus Sirach-Passage zu finden. Einmal handelt es sich um den

¹⁹⁰ Vgl. Karl August Wirth: Septem dona spiritus. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 29, 1978. S. 149-209.

Marientraktat "De Laudibus Beatae Mariae Virginis"¹⁹¹, zum anderen um die Schrift "Biblia Mariana"¹⁹². Beide Werke werden von der modernen theologischen Forschung aufgrund textkritischer Untersuchungen Albertus Magnus zugeschrieben, im 18. Jahrhundert jedoch war die Urheberschaft des bedeutenden Kirchenlehrers noch völlig unbestritten, so daß die Autorfrage hier keine Berücksichtigung zu finden braucht.¹⁹³

In "De Laudibus Beatae Mariae Virginis" wird der Versuch unternommen, aus den biblischen Texten eine systematische theologische Begründung für die Anwendung bestimmter metaphorischer Ehrentitel auf die Gottesmutter zu geben. Das sechste der zwölf Bücher des Werkes trägt den Titel "De appellationibus Mariae" und widmet sich in seinem ersten Kapitel der Anrufung Marias als Mutter. Dabei bildet die Sentenz Jesus Sirach 24, 24 den Kristallisationspunkt einer komplexen und facettenreichen Argumentation, in deren Verlauf die vier Tugenden einerseits sowohl als persönliche Eigenschaften Marias verstanden und bewiesen werden und andererseits auch metaphorisch auf Christus bezogen werden.

Der zweite Traktat, die "Biblia Mariana", hat einen völlig anderen Ansatzpunkt. Systematisch untersucht der Autor in ihm alle biblischen Bücher des Alten und Neuen Testaments - von der Genesis bis zur Apokalypse des Johannes - auf solche Aussagen, die sich typologisch, symbolisch oder metaphorisch auf die Gottesmutter beziehen lassen. Das Ergebnis ist eine Collage aus Bibeltexten und Kommentaren, die ihre Überzeugungskraft aus der Anlehnung an den Aufbau der Heiligen Schrift erhält und die so als der Entwurf einer Heilsgeschichte unter ausschließlich marianischem Blickwinkel gelten kann.

Die Interpretation von Jesus Sirach 24, 24, wie sie in der "Biblia Mariana" gegeben wird, versteht dann auch die vier "Töchter" der 'Sapientia' als marianische Tugenden und damit als Gegenpole zur Abwehr bestimmter

¹⁹¹ Albertus Magnus: De laudibus Beatae Mariae Virginis. Libri duodecim. Im folgenden zitiert nach Albertus Magnus: Opera omnia. Lyon 1651. Bd. XX.

¹⁹² Albertus Magnus: Biblia Mariana. Im folgenden zitiert nach Albertus Magnus: Opera omnia. Lyon 1651. Bd. XX.

¹⁹³ Der Traktat "De laudibus Beatae Mariae Virginis" wird heute als ein Werk Richards von Saint-Laurent angesehen. Zur Zuschreibung vergleiche J. Beumer: Die Mariologie Richards von Saint-Laurent. In: Franziskanische Studien. 41, 1959. S. 19ff. - Siehe auch G. M. Colosanti: Il parallelismo Eva-Maria nel "De laudibus B. M. V." di Riccardo di San Lorenzo. In: Marianum. 21, 1959. S. 222ff.

Laster.

"Item beata Virgo appellat se quadruplicem matrem. Matrem pulchrae dilectionis, contra luxuriam: matrem timoris, contra superbam audaciam: matrem agnitionis, contra ingritudinam & ignorantia: matrem sancta spes, contra confusam & dissidentiam."¹⁹⁴

Während also in "De Laudibus Beatae Mariae Virginis" eine umfassende marianische Exegese der fraglichen Bibelstelle mit einer ganzen Reihe unterschiedlicher Verständnisebenen entwickelt wird, greift die Deutung der "Biblia Mariana" zurück auf das Schema eines Tugenden- und Lasterkampfes.

Unter Berufung auf die Autorität Alberts des Großen, des vermeintlichen Verfassers der Werke, konnten für die Verfasser des Birnauer Konzeptes beide Traktate eine hinreichende Legitimation für ihre Bildkonstruktion des Kuppelfreskos darstellen. Jedoch kann mit dieser Feststellung für eine inhaltliche Deutung des Gemäldes zunächst nicht mehr als ein Rahmen bestimmt werden, an dem sie sich notwendig orientieren muß. Zur weiteren Eingrenzung der inhaltlichen Dimensionen des Jesus Sirach-Motivs ist es jedoch geraten, wieder zum Ausgangspunkt der Überlegungen - der Predigt Bernhards von Clairvaux - zurückzukehren.

Die im vorangegangenen Abschnitt besprochene typologische Identifikation Marias mit der 'Sapientia' divina und ihren vier Töchtern wird im Fresko der Birnauer Kirche kombiniert mit der apokalyptischen Erscheinung aus der Offenbarung des Johannes. Bernhards Predigt wiederum entwickelt die marianische Interpretation des Apokalyptischen Weibes - wie oben schon einmal gezeigt - aus dem unmittelbaren Zusammenhang der Auffassung Marias als einer 'Neuen Eva', die als notwendige Gnadenvermittlerin zwischen Gott und den Menschen steht und die auf diese Weise teilhat an der Erlösung der menschlichen Seelen. Berücksichtigt man diesen sehr individuellen bernhardinischen Auslegungszusammenhang von Apokalypse 12, 1 so eröffnet sich von hier aus die Perspektive, auch die Tugendallegorien nach Jesus Sirach (Ecclesiasticus) 24, 24 einmal unter dem thematischen Aspekt der Gnadenvermittlung näher zu betrachten.

¹⁹⁴

[Albertus Magnus, Biblia Mariana](#), S. 20, Abschnitt 7.

Das überlieferte literarische Werk Bernhards bietet dafür zahlreiche Ansatzpunkte. Denn selbstverständlich hat er sich mit einem so zentralen christlichen Problem - dem Weg des Menschen zur Erlangung der göttlichen Gnade und der Erlösung - häufig auseinandergesetzt. Vor allem geschieht dies in seinen berühmten Predigten, aber auch im Rahmen der weniger bekannten allegorisch-metaphorischen Lehrschriften. Von letzteren sind hier die sogenannten "Parabola" von besonderem Interesse. In ihnen kleidet Bernhard seine Beschreibung des menschlichen Erlösungsweges in die allegorische Form eines Kampfes zwischen Tugenden und Lastern um die menschliche Seele. Er knüpft damit an eine berühmte literarische Tradition an, deren Beginn durch die "Psychomachia" des Prudentius (348-405) markiert wird. Waltraut Timmermann hat den "Parabola" eine umfassende systematische Untersuchung gewidmet und in diesem Zusammenhang besonders auch auf die von der Prudentius-Tradition abweichenden Eigenarten der bernhardinischen Adaption des Psychomachia-Stoffes hingewiesen.¹⁹⁵ Ein wichtiges individuelles Kennzeichen ist für sie, daß in Bernhards verschiedenen Bearbeitungen "der die anderen Dichtungen prägende Schematismus einer festen Anzahl von einander entgegengesetzten Tugenden und Lastern" völlig fehlt.¹⁹⁶ Wo Prudentius beispielsweise nacheinander jede der sieben Haupttugenden mit jeweils einem antagonistischen Hauptlaster kämpfen läßt, erscheinen in den "Parabola" Tugenden und Laster "in unregelmäßiger Reihenfolge, und offensichtlich werden ihre Anzahl und ihr Auftreten vom Verlauf der Handlung gefordert, nicht von einem vorgegebenen Schema."¹⁹⁷

Trotzdem läßt sich in den verschiedenen Erzählungen ein bestimmtes Grundmuster erkennen, auf welche Weise die Tugenden die Seele aus der Gewalt des Bösen befreien und aus der Gottferne zu Gott zurückbringen: Immer ist die erste Stufe dieses Prozesses gekennzeichnet durch das Eingreifen der 'Timor dei'. Erst wenn durch die Gottesfurcht die Umkehr der Seele eingeleitet worden ist, kommen die anderen Tugenden helfend zum Einsatz gegen die bösen Mächte. Damit wird in den "Parabola" die

¹⁹⁵ [Timmermann 1982](#), S. 93f.

¹⁹⁶ [Timmermann 1982](#), S. 94.

¹⁹⁷ [Timmermann 1982](#), S. 94.

initiale Rolle ausgerechnet einer Tugend zugewiesen, die in den klassischen Varianten der "Psychomachia" gar nicht auftaucht, die aber für das theologische Denken Bernhards von Clairvaux von großer Bedeutung ist. Barbara Timmermann erläutert hierzu: "Diese (...) Konstellation gestaltet knapp eine Vorstellung, die Bernhard geläufig ist und die er an anderen Stellen seiner Werke ausführlicher darstellt. Auch dort betont Bernhard, daß die Furcht der Anfang der Umkehr zu Gott sei, der Demut, Buße und Bekenntnis folgten. Aus der Heiligen Schrift wird diese Stellung der Gottesfurcht mit Eccl. 1, 16 begründet; philosophisch erklärt Bernhard sie damit, daß die Furcht sich im Zusammenhang der Selbsterkenntnis notwendig einstelle, die den Beginn der Umkehr markiert. Wenn der Sünder sein Leben betrachtet und sich selbst, fällt er in Furcht, denn er erkennt sich als unwürdige Kreatur, die den Zorn und das Gericht Gottes fürchten muß. Kommt dazu nicht die Gewißheit von Gottes Gnade, versinkt der Mensch in Trauer und schließlich in Verzweiflung. Um eine negative Entwicklung, die mit erneutem Sturz in die Sünde enden würde, zu verhindern, muß der Mensch die Gewißheit von Gottes Barmherzigkeit und Liebe gewinnen. Vor Erlangung dieser hohen Form der Erkenntnis erfüllt die Hoffnung ihre wichtige Funktion, indem auch sie schon die Trauer und Verzweiflung überwinden hilft."¹⁹⁸

Aus diesen Sätzen wird deutlich, daß in Bernhards theologisch-philosophischen Vorstellungen über den Weg des Menschen zu Gott die Begriffe Furcht, Erkenntnis, Hoffnung und Barmherzigkeit eine zentrale Rolle spielen. Als Personifikationen stehen sie in seinen Allegorien des geistlichen Kampfes dem Menschen gegen die bösen Mächte bei und führen ihn zur endgültigen Erlösung.

Vor diesem hier nur kurz skizzierten gedanklichen Hintergrund eröffnet sich ein Weg für ein angemessenes Verständnis der Einbeziehung von Jesus Sirach 24, 24 in den Bildconchetto der Birnauer Wallfahrtskirche. Denn das alttestamentliche Schriftwort ermöglichte es dem Programmierer, Bernhards Konzept der stufenweisen Erlösung der menschlichen Seele durch das Eingreifen und die Hilfe der göttlichen Tugenden auf Maria zu beziehen:

Nach bernhardinischem Verständnis ist auf dem Kuppelfresko durch das Bild des schwangeren Apokalyptischen Weibes, das auf der Mondsichel

¹⁹⁸ [Timmermann 1982](#), S. 94f.

stehend der Schlange den Kopf zertritt, die allgemeine theologische Bedeutung der Gottesmutter - ihr Sieg über den Teufel - ausgedrückt. Im Rahmen dieser umfassenden heilsgeschichtlichen Bestimmung der Rolle Marias wird jedoch ein entscheidender Akzent auf ihre gnadenvermittelnde Funktion gelegt. Maria, die "Neue Eva", erscheint nicht allein als die eschatologische Überwinderin alles Bösen, sondern auch als die 'Sapientia divina', die "Mutter" der vier Tugenden 'Pulchra dilectio', 'Timor', 'Agnitio' und 'Sancta spes'. Im Kontext des Gemäldes leistet diese Einbeziehung von Jesus Sirach 24, 24 die Visualisierung des Gnadenthemas, weil durch die Autorität des alttestamentarischen Bibelspruchs Maria als der Ursprung derjenigen Gnadenmittel verstanden werden kann, die nach Bernhards Auffassung den einzelnen Menschen erst in die Lage versetzen, an der Erlösung teilzuhaben.

c) Zusammenfassung

Das Kuppelbild bildet also den Mittelpunkt einer ambitionierten Inszenierung, die versucht auf der Basis von typologischen Beziehungen und mit dem Mittel einer Synthese von Worten und Bildern, die zentralen Positionen einer spezifisch zisterziensischen Mariologie anschaulich darzustellen. Zu diesem Zweck haben die Konzeptoren der Birnauer Ausstattung eine Reihe Topoi und Themen gewählt, deren Beziehung auf die Gottesmutter jeweils für sich genommen den Rahmen theologischer Konvention nicht verlassen. Zusammen jedoch konstituieren sie ein höchst originelles allegorisches Ensemble, dessen übergreifender Bedeutung mit den Mitteln herkömmlicher ikonographischer Einzelanalysen nicht ohne weiteres beizukommen ist.

Als der Schlüssel zum Sinn dieses 'allegorischen Tableaus' erwies sich statt dessen die Marienpredigt "De XII praerogativis Beatae Mariae Virginis" des Bernhard von Clairvaux. Den Ausgangspunkt dieser Ansprache, die zum Sonntag in der Oktav von Maria Himmelfahrt verfaßt wurde, bildet der Vers 12, 1 aus der Apokalypse des Johannes. Die in Form und Inhalt sehr eigenwillige, aber rhetorisch brillante Exegese der Perikope gibt das Grundmuster für den bildkünstlerischen Concetto der Ausstattung im Chorbereich der Wallfahrtskirche ab. Dabei entwickelt der bernhardinische Text eine Theologie der Gottesmutter, in der die heilsgeschichtliche Rolle Marias inhaltlich vor allem unter zwei Aspekten gesehen wird.

Einerseits preist Bernhard mit Hilfe des Bildes vom Apokalyptischen Weib Maria als Siegerin über den Teufel. Hierzu versteht er den Mond unter ihren Füßen als Symbol des überwundenen Satans. Er verknüpft diese Auslegung mit der Verheißung der Genesis (3, 15) und stellt seine ganze Interpretation unter das Motto des Magnificats.

Andererseits feiert er mittels desselben apokalyptischen Bildes Maria als die Vermittlerin der göttlichen Gnade. Der Mond ist in diesem zweiten Deutungshorizont eine Metapher für die christliche Kirche, die Sonne bezeichnet Christus und zwischen ihnen steht vermittelnd Maria. Diese Auslegung von Apokalypse 12, 1 als ein Zeichen der Mittlerfunktion Marias greift zurück auf die Einleitung der Homilie, wo Bernhard die Gottesmutter als ein Gegenbild zu Eva versteht, durch deren Vermittlung das Böse in die Welt kam.

Maria als Bezwingerin des Teufels und als Vermittlerin der göttlichen Gnade - diese beiden Erkenntnisse der marianischen Exegese von Apokalypse 12, 1 sind in Bernhards Predigt gleichberechtigt nebeneinander gestellt. Zusammen bilden sie die Grundpositionen bernhardinischer und zisterziensischer Marien-theologie. Die zentrale Bedeutung des Gnaden- und Triumphthemas macht auch eine andere berühmte Marienpredigt deutlich, die unter dem Namen "Homilia 2 Super missus est" überliefert ist. Der Text dieser Predigt steht ganz im Zeichen der Auslegung der Maria-Eva-Antithese und Bernhard spitzt seine Interpretation des Motivs letztlich auf die beiden gleichen Aspekte - Gnadenvermittlung und Triumph über das Böse - zu wie bei der Exegese der Perikope aus der Offenbarung des Johannes.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Zur Erläuterung der beiden Deutungsaspekte sollen zwei Zitate aus der Predigt genügen: "Darum eile, Eva, zu Maria! Eile, Mutter, zur Tochter! Die Tochter möge für die Mutter sprechen, möge die Schmach der Mutter tilgen, dem Vater für die Mutter Genugtuung leisten! Denn siehe, wie der Mann durch das Weib gefallen ist, so wird er auch nur durch das Weib wieder aufgerichtet. (...) Ein Weib wird für ein Weib gegeben, ein kluges für ein kluges, ein demütiges für ein stolzes. Es soll dir statt der Frucht des Todes den Genuß des Lebens spenden und die Bitterkeit jener giftigen Speise in die Süßigkeit der ewigen Frucht verwandeln." - "Wen anders hat Gott wohl vorausverkündet, als er zur Schlange sprach: 'Ich will Feindschaft setzen zwischen dir und dem Weibe'? Solltest du noch zweifeln, daß er dies von Maria sprach, so höre, was weiter folgt: 'Sie wird deinen Kopf zertreten'. Wem anders war dieser Sieg vorbehalten wenn nicht Maria? Sie hat ohne Zweifel den giftgeschwollenen Kopf zertreten, da sie jede Einflüsterung des Bösen zur Verlockung des Fleisches wie zur Hoffart des

Wenn also die Konzeptoren der Ausstattung der Wallfahrtskirche, dem Gnadenbild der thronenden Maria - dessen Ikonographie ja den Typus der "Neuen Eva" repräsentiert - die Darstellung des Apokalyptischen Weibes in der Kirchenkuppel gegenüberstellen, so reproduziert diese visuelle Inszenierung in charakteristischer Weise eine Akkumulation typologischer Bezüge, die in dieser Kombination spezifisch ist für das mariologische Denken Bernhards von Clairvaux. Der Erfinder des Birnauer Dekorationsprogramms bediente sich also im Zentrum der Kirche eines bernhardinischen Concettos, um die abstrakten theologischen Spekulationen über die heilsgeschichtliche Rolle der Gottesmutter anschaulich werden zu lassen.

Dabei ist dieser Rückgriff auf die Werke Bernhards sicherlich auch eine Referenz an die suggestive rhetorische "argutezza" in den Predigten des mittelalterlichen Heiligen, die offensichtlich noch im Spätbarock hoch geschätzt wurde.

Vor allem aber muß diese "bernhardinische" Inszenierung als ein selbstbewußtes Aufgreifen ordensspezifischer Traditionen gewertet werden, das die Autorität der radikal-mariologischen Positionen Bernhards nutzt, um die Bedeutung des Gnadenbildes der Zisterzienser von Salem theologisch eindrucksvoll zu untermauern und visuell zu repräsentieren.

KUNSTKRITIK UND KIRCHERNBAU IM 18. JAHRHUNDERT

I. VON BIRNAU NACH SALEM

1. Einleitung: Salem - ein stilgeschichtlicher Sonderfall?

Die Neugestaltung der Konventskirche war das zweite bedeutende künstlerische Projekt, welches das Kloster Salem nach der Errichtung der Wallfahrtskirche Birnau unter der Regierung des Abtes Anselm II. in Angriff nahm.

Die hochgotische Architektur dieses Baues vom Anfang des 14. Jahrhunderts (Abb. [A. 22](#) - [24](#)) war seit der Errichtung nicht verändert worden, lediglich die Ausstattungsstücke der Kirche hatte man nach und nach dem sich wandelnden Zeitgeschmack angepaßt. Die künstlerischen Hauptakzente des Innenraumes wurden durch das Chorgestühl Melchior Binders (um 1550-1615) aus dem 16. Jahrhundert gesetzt sowie durch den gewaltigen Hochaltar des 17. Jahrhunderts und durch die zahlreichen Seitenaltäre des frühen 18. Jahrhunderts aus der Werkstatt Franz Joseph beziehungsweise Josef Anton Feuchtmayers. Dieses höchst heterogene Ensemble konnte offensichtlich in der Mitte des 18. Jahrhunderts weder den repräsentativen noch den funktionalen Ansprüchen des Salemer Konvents genügen. Deshalb entschloß man sich - nachdem man in den Jahren zuvor die Abteigebäude erneuert und die Wallfahrtskirche errichtet hatte - nun auch die Kirche des Klosters den Erfordernissen einer modernen Abtei anzupassen.

Unter der künstlerischen Leitung des Deutschordensbaumeisters Giovanni Gaspare Bagnato (1696-1757) wurde zunächst der Binnenchor so umgebaut, daß genug Platz für eine erhebliche Vergrößerung des Laienraumes entstand, und dann ein großer Vierungsturm errichtet. Die durch den Chorumbau eingeleitete Neuordnung der Struktur des gotischen Innenraums erwies sich jedoch als ausgesprochen schwierig. Erst nach mehreren mißglückten Projekten - allein der Hochaltar wurde innerhalb weniger Jahre dreimal transloziert - nahm man nach 1765 die Planung und Realisierung der heute erhaltenen Ausstattung in Angriff. Dabei blieb von Beginn an die gotische Architektur der Münsterkirche weitgehend unange-

tastet. Dieses für die Zeit keineswegs selbstverständliche Vorgehen hatte bemerkenswerte Konsequenzen. Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Umgestaltungen mittelalterlicher Kirchen im 18. Jahrhundert gibt es im Kirchenraum von Salem weder eine Wandgliederung im Sinne der klassischen Säulenordnungs-Systeme noch eine Ausmalung der Decke mit einem Freskenprogramm.²⁰⁰ Auch bei den übrigen Ausstattungsstücken hat man fast vollständig auf Malerei verzichtet. Statt dessen wird das Dekorationsprogramm weitgehend durch skulptural-architektonische Mittel bewältigt. Das vorherrschende Material ist Alabaster in verschiedenen Farbvarianten. Aus ihm sind sowohl die zahlreichen strengen Altarbauten, als auch deren Figureschmuck gefertigt. Rocaille-ornamentik, die bis in die sechziger Jahre hinein ein Leitmotiv der Dekorationskunst auch in Salemer Bauten gewesen war (Wallfahrtskirche Birnau, Prälatur Salem), findet im Innenraum der Kirche keine Verwendung.

Obwohl sich der Beginn der Umbaumaßnahmen des Salemer Münsters zeitlich unmittelbar an die Arbeiten von Birnau anschließt, zeigt die nach mehr als dreißig Jahren vollendete Klosterkirche schon auf den ersten Blick eine radikal andere Formensprache, die in vielfacher Hinsicht mit den gestalterischen Traditionen der süddeutschen Kirchenbaukunst bricht. Kann die Birnau als eine der wichtigsten Beispiele für die Bau- und Dekorationskunst des süddeutschen Rokoko in der Mitte des 18. Jahrhunderts gelten, so läßt sich bei der Neuausstattung des Salemer Münsters beispielhaft eine Abkehr von genau den Gestaltungsprinzipien nachvollziehen, die in der Wallfahrtskirche noch so souverän zur Anwendung gebracht worden waren.

Dieser signifikante Unterschied in der Gestaltung der beiden Kirchenräume bleibt, ungeachtet ihrer verschiedenen Funktionen als Wallfahrts- bzw. Konventskirche, vor allem deshalb erstaunlich, weil das Salemer Projekt vom gleichen Abt - Anselm II. - initiiert und unter maßgeblicher

²⁰⁰ Zur Umgestaltung mittelalterlicher Kirchen vergleiche vor allem Annemarie Thünker: Die Barockisierung mittelalterlicher Kircheninnenräume in Süddeutschland. Diss. masch. München 1945 und Christine Liebold: Das Rokoko in ursprünglich mittelalterlichen Kirchen des bayrischen Gebietes - ein von maurinischem Denken geprägter Stil. München 1981. (MISCELLANEA BAVARIA MONACENSIA, Heft 98).

Beteiligung derselben Künstler und Handwerker aus der Feuchtmayer-Werkstatt durchgeführt wurde, die auch bei der Birnau mitgewirkt hatten. Die Kontinuität dieser gesellschaftlichen und historischen Rahmenbedingungen, innerhalb derer sich in Salem vergleichsweise früh und durchgreifend die Abkehr von den gestalterischen Traditionen des Barock und Rokoko vollzieht, müßte das Kloster eigentlich in idealer Weise prädestinieren, um Kriterien, Kategorien und Erklärungen für den Form- und Geschmackswandel in der süddeutschen Kunst des 18. Jahrhunderts zu gewinnen.

Trotz dieser besonderen Situation hat die Kirche von Salem in kunsthistorischen Überlegungen zur Entwicklungsgeschichte des süddeutschen Kirchenbaus im 18. Jahrhundert so gut wie keine Rolle gespielt. Das ist um so weniger verständlich, als über die wichtige Position, die die Abtei in den Jahrhunderten ihres Bestehens in der politischen und kulturellen Landschaft des deutschen Südwestens innehatte, keinerlei Zweifel bestehen. Zahlreiche lokalhistorische sowie ordens- und klostergeschichtliche Studien haben dies immer wieder eindrucksvoll gezeigt.²⁰¹ Zwar setzte auch von kunsthistorischer Seite schon früh eine Beschäftigung mit dem Kloster ein, dabei standen aber vor allem der mittelalterliche Kirchenbau, die Klostergebäude des Barock und die Wallfahrtskirche Birnau im Mittelpunkt des Interesses.²⁰²

Erst 1977 wurde von Doris Ast eine zusammenfassende Darstellung der Salemer Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts bis zur Auflösung des Klosters im Jahre 1803 vorgelegt.²⁰³ Darin widmete sie ein größeres

²⁰¹ Vgl. die ausführliche Bibliographie zur Geschichte Salems von Reinhard Schneider in der Festschrift zur 850-Jahr-Feier der Gründung des Klosters: Salem - 850 Jahre Reichsabtei und Schloß. Hrsg. von Reinhard Schneider. Konstanz 1984. S. 141-153.

²⁰² Vgl. das Quellen- und Literaturverzeichnis zum Aufsatz von Albert Knoepfli: Salems klösterliche Kunst. In: [Salem, Festschrift 1984](#). S. 287-294.

²⁰³ Doris Ast: Die Bauten des Stiftes Salem im 17. und 18. Jahrhundert. Tradition und Neuerung in der Kunst einer Zisterzienserabtei. Wiesbaden 1977. Trotz mancher Fehlinterpretationen und Ungenauigkeiten bleibt die Arbeit von Ast immer noch grundlegend für die Beschäftigung mit der Salemer Ausstattung. Wichtige Erkenntnisse und zahlreiche Richtigstellungen insbesondere für den Zeitraum nach 1760 lieferte die Studie von Ulrich Knapp: Johann Georg Wielands Tätigkeit für die Reichsabtei Salem. Friedrichshafen 1984². (Geschichte am See 6. Materialien zur Regionalgeschichte des Bodenseekreises. Hrsg. vom

Kapitel den Ausstattungsmaßnahmen in der Klosterkirche während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Leider verzichtete sie jedoch darauf - genauso wie die Verfasser anderer künstlermonographisch orientierter Studien -, die Salemer Dekoration mit anderen Lösungen des zeitgenössischen Kirchenbaus in Beziehung zu setzen.²⁰⁴

Diesem Problem gingen die meisten Untersuchungen, die sich stilgeschichtlich mit den Phänomenen des Wandels vom "Rokoko" zum "Klassizismus" in Süddeutschland auseinandersetzten, selbst dann aus dem Weg, wenn sie sich explizit mit Kirchenräumen des ausgehenden 18. Jahrhunderts beschäftigten.²⁰⁵ Vielmehr konzentrierte sich das Interesse auf andere Beispiele: St. Blasien, Wiblingen, Rot an der Rot oder St. Elisabeth in Nürnberg galten als die Kronzeugen und Wegmarken der stilistischen Anpassung der Sakralarchitektur an die neuen ästhetischen Forderungen des Klassizismus. Die Umgestaltung der Klosterkirche von Salem streiften diese Untersuchungen bestenfalls am Rande. Schon das 1937 zu diesem Themenkreis erschienene Buch von Ilse Hoffmann hatte hier die Richtung festgeschrieben. Im Rahmen des Kapitels "Umbauten und Ausstattungen" behandelte es zum Schluß auch Salem, das die Autorin für eine der "seltsamsten Erscheinungen innerhalb der Sakral-Architektur in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts" hielt. Zwar erkannte sie in der eigenwilligen Gestaltung eine Folge der veränderten, "klassizistischen" Anschauung der Zeit, insgesamt war jedoch für sie die Salemer Lösung nicht mehr als eine "Begleiterscheinung" der Architekturentwicklung.

Diese Einschätzung der Salemer Ausstattung als ein ausgesprochener

Kreisarchiv Bodenseekreis). - Der Beitrag in [Salem, Festschrift 1984](#) von Albert Knoepfli über "Salems klösterliche Kunst", der Gelegenheit zu mancher Korrektur gegeben hätte, ist, wohl durch den plötzlichen Tod des ursprünglich vorgesehenen Autors Joachim Hotz, nur Stückwerk geblieben.

²⁰⁴ Ludwig Schnorr von Carolsfeld: Der plastische Schmuck aus dem Inneren des Münsters zu Salem aus den Jahren 1774-1784 von J.G. Dirr und J.G. Wieland. Berlin 1906. - Ruth Schweisheimer: Johann Georg Dirr. Der Bodenseeplastiker des Louis XVI. München 1935. - Wilhelm Boeck: Joseph Anton Feuchtmayer. Tübingen 1948. - [Knapp 1984](#).

²⁰⁵ Max Hautmann: Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken. München 1923². - Ilse Hoffmann: Der süddeutsche Kirchenbau am Ausgang des Barock. München 1938. - [Brinkmann 1972](#). - [Wörner 1979](#). - Sabine Klinkert: Kirchliche Innenräume in Deutschland und die Prinzipien ihrer Ausstattung von 1770 bis 1850. München 1986.

stilgeschichtlicher Einzelfall ist für die Forschung bestimmend geblieben. Das jüngste Beispiel dafür ist die umfangreiche Untersuchung zur "Frühklassizistischen Architektur in Süddeutschland", die Hans Jakob Wörner 1979 publizierte und in der Salem nur mit einem einzigen Satz erwähnt wird.²⁰⁶

Ganz offensichtlich fällt es den Autoren schwer, die Salemer Ausstattung in ein stilgeschichtliches Entwicklungsmodell zu integrieren. Zu grundsätzlich scheint sie sich sowohl von dem "modernen" Formenkanon eines Klassizismus französischer Prägung zu unterscheiden, wie ihn zum Beispiel die Kirche des Klosters St. Blasien vertritt, als auch von der einheimischen Tradition des Kirchenbaus, die in Wiblingen oder Rot a.d. Rot noch lebendig geblieben ist.

So zeigt sich an einem Beispiel wie Salem eine wesentliche Problematik der stilgeschichtlichen Betrachtungsweise, durch die besonders die Erforschung des süddeutschen Barock und Rokoko lange Zeit bestimmt wurde: Sie tritt mit dem Anspruch auf, Kunstwerke allein nach ihren Formmerkmalen zu klassifizieren. Das "Erklären" eines Kunstwerks bedeutet für sie dabei "überall (...), im Einzelnen das Allgemeinere fühlen zu lehren" (Wölfflin). Aus diesem Grund kann die Stilgeschichte nur diejenigen formalen Eigenschaften eines Kunstwerks berücksichtigen, die es zum Mitglied einer Gruppe machen. Um allgemeine Formkriterien zu gewinnen, wird die individuelle Gestalt eines Werks zum Verschwinden gebracht. Je vollständiger dies gelingt, um so höher ist der Aussagewert für die Stilgeschichte. Das Kunstwerk wird gesehen als Funktion einer wie gesetzmäßig ablaufenden Entwicklung der Formen. Sie durch Stilbegriffe zu systematisieren ist das eigentliche Interesse der stilgeschichtlichen Forschung. Erst durch die Verknüpfung mit dem Raster der abstrakten Stilbegriffe erhält das einzelne Werk seinen Sinn.

Wenn jedoch die Formcharakteristika eines Objekts - wie im Falle Salem - dieser verknüpfenden Vorgehensweise keine Ansatzpunkte bieten, erscheint das Kunstwerk aus dem formgeschichtlichen Prozeß isoliert und einem "Erklären" im Sinne Wölfflins unzugänglich.

Kunsthistorische Untersuchungen haben also bislang die Salemer Dekoration aufgrund ihrer formalen Besonderheiten als

²⁰⁶ [Wörner 1979](#), S. 70. Immerhin nennt er die klassizistische Neuausstattung der Salemer Kirche an dieser Stelle "bedeutend".

"Randerscheinung" aus ihren Überlegungen zur Form- und Stilentwicklung des 18. Jahrhunderts weitgehend ausgegrenzt. Im folgenden soll das Augenmerk auf eine wichtige zeitgenössische Text-Quelle gerichtet werden, die im Gegenteil Salem ganz in das Zentrum rückt und es als das Musterbeispiel für die künstlerische Erneuerung im 18. Jahrhundert empfehlen möchte.

2. Salem im Spiegel einer zeitgenössischen Quelle

Der bisher von der Forschung übersehene Text wurde 1783 veröffentlicht. Er unterzieht die Kirche einer an klassizistischen Maßstäben orientierten Beschreibung und ist sowohl die früheste als auch die ausführlichste Würdigung der Innenausstattung des Salemer Münsters.²⁰⁷ Das emphatische Lob für die Kirche gipfelt in den Zeilen:

"Heil dem verstorbenen Reichsprälaten Anselm: welcher zur innern Kirchenverzierung vielleicht der erste in ganz Deutschland den Ton angab: im Tempelbau waren wir zwar schon etwas vorgeschritten, aber bey inneren Verzierungen besonders der Altäre waren wir noch immer in Kleinigkeiten verliebt. Der Chor am Parnas wird noch lange von seinem Lobe erschallen; - sein Name glänzet, hätte er auch nichts anderes verrichtet, zwischen den großen Männern uralter Zeiten; aber zur rechten Seite in der Reihe der Verbesserer der Kirchenzucht. Er hat sich unter uns ein Denkmal gestiftet, das keine Zeit zermalmen wird. - Seegen und Heil und Dank dem jetzt regierenden Vorsteher, welcher den großen Entwurf mit so vieler Sorge erfüllet, den gleicher Geist beseelet, ein Verehrer der wahren Andacht, und ein vertrauter Freund der Musen. - Er ist uns Schwaben, was den Römern Leo X war, welcher auf Julius III folgte."²⁰⁸

Mag man auch den Vergleich der beiden Äbte des Klosters Salem mit den

²⁰⁷ Weitere Beschreibungen der Salemer Kirche aus dem 18. Jahrhundert zusammengestellt bei [Brinkmann 1972](#), S. 284-289.

²⁰⁸ Deutschlands Achtzehntes Jahrhundert. O.Hrsg., o.O. ["Eine Monatsschrift. In Verbindung mit mehreren herausg. von J.S. v. Rittershausen. 1781-1786, Kempten, Typogr.Soc." Bibliogr. Angabe nach GV 1700-1910.] 1783, XI. Heft, S.712f.

päpstlichen Erbauern der Peterskirche vor allem für eine rhetorische Floskel halten, so steht das positive Urteil über die Qualität der Innenausstattung der Salemer Klosterkirche jedoch völlig außer Frage. Das muß um so mehr überraschen als die oben zitierte Textpassage in der aufklärerischen Monatsschrift "Deutschlands Achtzehntes Jahrhundert" veröffentlicht wurde, einer Zeitschrift, die sonst vor allem durch vehemente Kritik an den süddeutschen Klöstern und Ordensgemeinschaften auffiel. Obwohl der Artikel - wie die meisten anderen der Zeitschrift - anonym erschienen ist, läßt sich der Autor zweifelsfrei feststellen. Sein Verfasser ist der Herausgeber von "Deutschlands Achtzehntes Jahrhundert" selbst, Joseph Sebastian von Rittershausen. Publiziert wurde der Text im Rahmen einer 1781 begonnenen Folge von Abhandlungen, in denen sich Rittershausen kritisch mit den Schönen Künsten im allgemeinen und ganz besonders mit dem Zustand der kirchlichen Kunst auseinandersetzte.

Im folgenden wird zunächst Rittershausens Äußerung über Salem trotz der für ein Zitat mehr als unüblichen Länge vollständig abgedruckt werden. Dies geschieht zum einen wegen des entlegenen Ortes ihrer ersten Veröffentlichung und des Quellenwertes für die Lokalforschung. Darüber hinaus aber bildet der Text eine unverzichtbare Grundlage für die im nächsten Abschnitt angestellten Überlegungen. Nach einem kurzen Blick auf die Biographie des Joseph Sebastian von Rittershausen soll dort der Versuch unternommen werden, das Feld der ästhetischen Kategorien zu beschreiben, die den Autor des 18. Jahrhunderts zu seiner Beurteilung der Salemer Kirche geführt haben. Daran anschließend ist zu fragen, inwieweit diese zeitgenössischen Kriterien zum angemessenen historischen Verständnis der Inszenierung des Salemer Kirchenraumes beitragen können.

Der Tempel ist ein gothischer Dom: mit Pracht
aufgeführt, gar nicht mit Kleinigkeiten überstreuet,
in denen sonst die Alten eben so vielen Geschmack
fanden, als die neueren in Meermuscheln; auch
keine Niesenform; der zweyte Fehler, in den
die Alten geriethen, wenn sie in dem Anschauen
den Ehrfurcht erwecken wollten, sondern ein Ge-
bäude, das Größe mit Würde vorstellt, ohne
das Aug zu überfallen, und auch ohne dasselbe
irre zu machen. — Beynahe von der Mure
des Schiffs hebt sich ein hoher Thurm, welcher
auf keinem andern Grund, als den Hauptpfei-
lern unterstützet, ruhet, und bey starker Bewe-
gung im Gleichgewicht schwanket. Die Bauart
daran ist zwar weder gothisch, noch griechisch,
den

daß hie und da ein Kloster schon den vortreflichen Ein-
fall gehabt, mit den ältesten Manuscripten Orgelblas-
bälge zu pappen, oder Madetten zu verfertigen. —
Mit den Werken der Kunst sieht es immer schlim-
mer aus ein oder anderer begiebt sich doch auf die
Bibliothek, oder sie stellen doch wenigstens ex Con-
suetudine einen Bibliothekar auf: aber, wer besorgt
die Werke der Kunst ausser dem hochlöblichen
Schreinermeister?

dennoch erhaben und zierlich, (k) und giebt dem Tempel ein schimmerndes Ansehen, wie ein funkelnder Edelstein einer alten ehrwürdigen goldenen Krone. — Nach dem steinernen Tabernakel zu urtheilen, welcher zur linken Hand an der Chorseite angebracht ist, läßt sich entscheidend beweisen, daß sich noch in jenen barbarischen Zeiten ganz vortreffliche Bildkünstler auf unserm schwäbischen Boden müssen aufgehalten haben, denn die an selbem angebrachten Engel sind so einfach schön gestaltet, daß sie auch einem griechischen Bildhauer würden Ehre gebracht haben, wenn er zu den Zeiten gelebt hätte, als Phidias die keusche Venus verfertigte: alles aber, außer den Bildern, ist daran vollkommen gothisch. (1)

Nun

(k) Der Thurm besteht aus Holz sehr künstlich zusammengefügt, von außen aber mit Blei überzogen: die Töne der Glocken sind alle Schwestern, und spielen einzeln, oder theilweise, oder im ganzen zusammen genommen immer entzückende Harmonien.

(1) Sonst findet man in Deutschlands alten Domen selten gute Bilder vom gothischen Alter: ich wenigstens habe noch in keinem schönere gesehen. Die Reichsstadt Nürnberg bewahret noch besonders kostbare Bilder von Stein und Holz.

Nun soll dieses Wort gothisch meiner Feder nicht mehr entfließen, so lang ich von **Salern** schreibe.

Den Eintretenden überfällt Schauer, Freudenerschrecken ergreifen ihn, hat er nicht alles Gefühl der Menschlichkeit abgelegt, oder als Wollüstling seine Sinne so stumpf gemacht, daß seine Seele keines edlen Eindrucks mehr fähig ist. Der ganze innere Bau von weiß und gefärbtem Marmor aufgeführt, ist meistens nach alten griechischen Modellen der dorischen und jonischen Art angeordnet: wiewohl auch die Gemäthe mit vieler Zierde sich aus den andern herausheben —

Wie die Hauptperson auf der Schaubühne, der Held im Gemälde und dem epischen Gedicht, aus allen hervortretet, jede Nebensache nach ihrem Verhältniß abweicht, und jedes gesunde richtende Auge schon entscheiden kann, daß all dieses wegen jenem allein da ist, — so steht der Hauptaltar vor dem Angesicht des Volks, und alle Nebenaltäre sind nur als so viele Nebenverzierungen zu betrachten; — Theile, die zu einem großen ganzen gehören, Glieder zum Haupt,
nicht

nicht besonder, und einzeln, oder in Kapellen vertheilt, welche wieder eigene kleine Kirchen ohne Zusammenhang vorstellen. — Nur wenige, aber große Stücke, und die an Schönheit alles übrige weit übertreffen, machen des Hauptaltars Würde aus. Es besteht aus einem Sarge auf Stufen erhöht: Ueber dem Sarge steigen Schürken empor in einer Krone verbunden: zu beyden Seiten sind sechs große Leuchter gestellt, von goldfarbigem Metall gegossen: In der Mitte steht ein Kreuz: gegenüber jedem Ecke des Altars erheben sich vier Spitzsäulen: (m) um welche sich mehrere Figuren zu beschäftigen scheinen, aus weißem Marmor gehauen.

Die zwen vordern, welche Denkmähler vorstellen, eines der Prälaten, das andere der Stifter; sind von auszeichnender Schönheit; — der verstorbene Bildhauer Dürer hat in den Bildern die Seele zurückgelassen, Leben in den unempfindlichen Stein hineingebracht, daß jeder Zuschauer

(m) Die zwen erstern Spitzsäulen stehen etwas schief, ich wünschte, daß auch die andern, welche gegen das Chor sehen, schief stünden: auch sind diese nicht so edel ausgehauen, wie jene.

schauer davon betroffen dasteht. Ein zierliches Gitter umschließt diesen ganzen Raum: auf einige Fußgestelle sind Kindergruppen gesetzt nach der schönsten Proportion: (11) andere tragen Gefäße, in dessen Füllungen erhabene Arbeit geschnitten ist.

In

(12) In der Proportion der Kinder sind unsre meist deutschen Maler und Bildhauer ziemlich unglücklich: auf einem kleinen Körper sitzt gemeinlich ein ungeheurer Kopf, den sie aus Gehorsam gegen die Natur, wenn sie noch Embrionen gestaltet, beisetzen: und so formten sie mehr Zwergen als artige Kinder: und es ist schon mit allen Grazien gethan, wenn der Kopf einmal zu groß ist. — Abwien sich doch diese Herren belieben lassen die Modelle des Stamengo zu studieren: die Zeichnungen des Hannibal Caracci und des Malers der Grazien des edeln Corregio; — oder gefallen ihnen die Ausländer nicht, so besuchen sie doch die Gemälde des unsterblichen Andreas Wolf: Schwaben besitzt einige Altartafeln von ihm, noch mehr aber von seinem würdigsten Schüler dem alten Vergmiller: diese beyde errichten unter den deutschen die schönste Proportion der Kinder: — waren auch sonst überhaupt herrliche Zeichner, und sehr gute Corolisten: wenn schon die Accademien in Vazzen und Schwaben noch mausstille davon sind.

In diesem Geschmack sind alle Altäre gebaut, nur daß sie reizende Mannigfaltigkeit haben, und mit großen und kleinen vergoldten Basreliefsen, und Statuen abwechseln: so z. B. bewundert man erhabene Arbeiten in Gestalt der Altartafeln: andere sind in Blei gegossen und mit Gold überzogen: denn hebt sich wieder über eine Halbsäule eine wohlgestaltete Statue: die Gebeine der Heiligen, welche sonst aus der Mitte unserer deutschen Klöster mit Klosterfregendracht glänzen, liegen nach römischen Gebrauch hier unter dem Altarstein: über selben aber ist ausser einem Kreuz und Leuchtern von Metall gearbeitet gar nichts mehr zu sehen. (o) Vielweniger, daß hie und da die Wände mit Nebenbildern, Tafeln, und

3 3 2

Vor

(o) Diese Arbeit, welche ein Glockengieser zu Salem ohne französischen oder italienischen Windofen verfertigt; ist in der That bewunderungswürdig: ich konnte mich nicht satt ansehen, an den Lichtstöcken, welche den Hauptaltar zieren: sie sind so gar nicht slavisch antique, daß schwere mit dem leichten ist darinn so glücklich vermengt, und die Farbe ist so hell und leuchtend als Manheimer Gold.

Vorstellungen belästigt sind: Einfach und Ordnung ist durchaus beobachtet. (p)

Das ganze endet sich in einer Nische, welche sich im Chor der psallierenden Priester wölbt, und des Tempels Heiligthum ist: dort steht über dem Altar die Tabe des Bundes: hinter selber hängt der leidende Heiland unser Richter und Versöhner am Kreuz, sterbend auf Golgata für das Heil der Menschen: das Bild und die vollbrachte Versöhnung, beides ist mit der glücklichsten Erfindung vorgestellt. Indessen die Ausführung des Gemähltes, das auf nasen Kalch aufgetragen ist, entspricht der Erfindung nicht allerdings. — Im ganzen Umfang läßt sich nirgend

(p) Diesen Casum intricatissimum, daß die Calceitaner alle diese Dinge aufgemustert, und sogar den Reliquientafeln, und agnus dei, und Blumenkrügen und Pyramiden mit Opfer angefüllt, von ihren Altären Abschied gegeben haben, werden, wie ich vernehme, die Reverendi PP. Franciscani discalceati auf ihr nächstes general Desinitorium ad deliberandum nehmen. Das wird die Patres desinitores almarum Provinciarum manches Kopfzerreißen kosten, wie diesem Unfug abzuhelpen, und diese neuen Ketzer zu bekriegen seyen?

gehend mit Geschicklichkeit ein Gemählde anbringen, als eben in dieser Nische. (q) Aber da wünschte ich von der edlen Mahlerkunst was besseres zu sehen: hier am Hauptbild sollte sich alles Schöne versammeln; die Muse sollte sich hier erschöpft haben, und von ihrer Arbeit ausruhen: — (r)

3 i 3

Wie

- (q) Unter den drey Orgeln, welche einzig modern sind, sind einige Platons zu sehen, die ich herzlich gern einem Stiegenhaus gönnte: denn wo sie sind, zersthören sie merkbar die Harmonie des Ganzen.
- (r) Ich schweige über die Muskulatur, ob diese an ihrem rechten Ort stehe: aber der Ausdruck des Heilandes ist nicht edel, nicht erhaben genug. — Ich weiß wohl, unsern Mählern ist meistens nur um das Muskeln zu thun, wenn der Muskel beyläufig an seinem Ort ist, denn glauben sie schon alles verrichtet zu haben; und damit auch niemand zweifle, daß sie nackende Männer in der Schule nachgezeichnet haben, so machen sie selbe nur recht sichtbar, wenn schon der feinere Körperbau ganz andere verdeckte Formen erfordert. Die Mahler sind wie die Tonkünstler, welche unsere Ohren immer mit Tugen peinigen. Eine zierlich bedeckte Fuge, ein delikater Körper, an welchem man die Muskeln nur durch runde Erhöhungen und Vertiefungen gewahr

Wie wohl das meiste in Salem schon aufgerichtet

wahr nimmt, daß sagt weit mehr, als immer die Tonleirer mit einem Stolperer über jede Staffel auf- und niedersteigen, als einen ganzen allademischen Kramladen aushängen. Indessen hat alles seine Sache: mahlt ihr einen durch Arbeit abgehärteten Körper, so müssen die Muskeln eckigt, und sehr sichtbar seyn, und so hat es auch mit der rohen Züge die Beschaffenheit, wenn sie am rechten Platz stehen. Aber wollt ihr einen Christum anebilden, dessen Göttlichkeit durch die menschliche Gestalt herausleuchten solle; welcher sein Leben mit Lehren zugebracht; welcher an edler Bildung und Ausdruck schon alle Menschen übertreffen soll, o meine Freunde! hiezu dienet euch kein akademischer Fetters; — nehmt den Antinous, verbindet mit ihm noch einige Schönheiten des Appollo, eure eigene feurige Einbildung und historische Kenntnisse kommen noch hinzu, denn müchtet ihr glücklicher seyn, einen Christus auszubilden, wie der Tonkünstler glücklicher seyn würde, wenn er die Thne nach dem Werth der Worte erst abmessete, und nicht bey jeder Gelegenheit den heiligen Geist durch alle Thne hinauspeitschte. — Doch soll diese Anmerkung den rechtschaffenen Mahler nicht beleidigen, welcher dieses Bild auf die Mauer hingemahlt, von

dessen

richtet ist, wohn die Meinung der geschmackvollen Wiederhersteller der wahren Kirchenpracht jette, so liegen nichts desto weniger noch beträchtliche Stücke in der Arbeit. — Es werden auch noch über der Nische an dem Platz, wo ein großes Altarblatt hängt, (die Zimmelfahrt Mariä ganz vortreflich gemahlet:) (1) Bilder von Marmor hingestellt, so eben diesen Gegenstand ausdrücken: — das wird nun das prächtigste Ansehen mittheilen. (t)

3 § 4

Heil

dessen Hand ich anderswo recht schöne Malereyen gesehen habe: Zeit und Umstände mögen Ursach gewesen seyn, daß er sich auf diese Malerey nicht genug verwenden konnte. — Deutschlands 18tes Jahrhundert hofft, er werde in Salem seinem Namen noch ein recht würdiges Denkmal setzen, und einen sterbenden Christus in Colorit des Michael Angelo Carravagio, und der Zeichnung des Mich. Angelo Bonarotti hinhahlen.

(1) Von Stauder.

() Gleichwie aber alles hiernieden auf dieser Erde auch seine Flecken leidet, so wünschte ich auch da ein und anderes verbessert. — Es sollten gar alle Platons wegbleiben, und außer dem Gekreuzigten
in

Hell dem verstorbenen Reichsprälaten Anselm: welcher zur innern Kirchenverzierung vielleicht der erste in ganz Deutschland den Ton angab: im Tempelbau waren wir zwar schon etwas vorgeschritten, aber bey inneren Verzierungen besonders

in der Nische — gar keine Malerey mehr gesehen werden. Die Seitenwände und Pfeiler mit einer Zwischensfarbe gebrochen, und nicht so sandsteinblau angestrichen, wie sie sind: das alles der Harmonie wegen. — Auch wünschte ich hie und da an den Nebenaltären bestimmtere Bildhauerarbeit, einige Statuen im Wassergewand, welche in griechischen Verzierungen weit besser stünden, als das Stoffgewand. — Statt so vieler Myrten, und Cypressengehänge setzte ich zur niedlicheren Abwechslung auch Blumengehänge dazwischen. Endlich wünschte ich, daß alle Statuen nach dem Flügelpunkt sich proportionirt und perspectivisch verkehren, da im Gegentheil igt, wenn man in dem Flügelpunkt steht, einige Bilder kolossalisch, besonders die zwey vor der Nische: andere wieder 3 bis 4 Fuß hoch, noch andere in Lebensgröße erscheinen. Auch der Ewigkeit wegen wünschte ich statt Alabaster, Marmor, und statt Wey, durchaus Metall. — Das aber mit der Zeit noch alles werden kann.

ders der Märc waren wir noch immer in Klei-
nigkeiten verklebt. Der Chor am Parnas wird
noch lange von seinem Lobe erschallen; — sein
Name glänzet, hätte er auch nichts anderes ver-
richtet, zwischen den großen Männern uralter
Zeiten; aber zur rechten Seite in der Reihe der
Verbesserer der Kirchenzucht. Er hat sich unter
uns ein Denkmal gestiftet, das keine Zeit zer-
malmen wird. — Segen und Heil und Dank
dem jetzt regierenden Vorsteher, welcher den gros-
sen Entwurf mit so vieler Sorge erfüllt, den
gleicher Geist beseulet, ein Verehrer der wahren
Andacht, und ein vertrauter Freund der Mus-
sen. — Er ist uns Schwaben, was den
Römern Leo X war, welcher auf Julius III
folgte.

A n w e n d u n g.

Würden alle Mönche Deutschlands dies-
sem erhabenen Beispiele folgen, wer sollte sich
unterwinden, ihnen nicht ihr geziemendes Lob
beizulegen, viel weniger sich unterstehen sie in
Absicht auf die Kirchengebräuche zu schelten?
Deutschlands Kroniken würden so gerecht seyn,
und ihren Ruhm auf eine Nachkommenschaft ohne
Ende

II. VON DER UNORDNUNG ZUR ORDNUNG - RITTERSHAUSENS RETROSPEKTIVE DER KIRCHLICHEN KUNST IN SÜDDEUTSCHLAND

1. Joseph Sebastian von Rittershausen - Biographie und Persönlichkeit

Die überlieferten biographischen Daten und Nachrichten über den Verfasser der oben zitierten Textpassage zeigen einige ungewöhnliche Charakteristika, die ihn für die hier zu behandelnden Fragen zu einem der profiliertesten Vertreter der katholischen Aufklärung in Süddeutschland machen.²⁰⁹

Joseph Sebastian von Rittershausen wurde am 15. November 1748 in Immenstadt als Sohn eines Oberamtmanns des Grafen von Königsegg-Rottenfels geboren.

Das Gymnasium besuchte er zunächst in Augsburg und später dann in Konstanz. Er studierte Philosophie in Innsbruck und seit 1762 Jura in Freiburg.²¹⁰ Dort wurde er am 20. August 1766 zum Doktor beider Rechte promoviert. Schon während seiner Gymnasialzeit nahm er Unterricht im Zeichnen und der Malerei. Johann Herz und Joseph Winter werden als seine Augsburger Lehrer erwähnt, anschließend soll er in Konstanz sein Studium bei Franz Joseph Spiegler (1691-1756) und in Freiburg bei F.J. Rösch (1725?-1777) fortgesetzt haben.²¹¹ Im Anschluß an seine Promotion ging Rittershausen nach Frankreich. Er hielt sich zunächst einige Zeit in Paris auf und besuchte anschließend Lyon und Besançon.

²⁰⁹ Für die Darstellung der Biographie Rittershausens wurde vor allem auf die ausführliche Zusammenstellung biographischer Lexika des Deutschen Biographischen Archivs zurückgegriffen. Vgl. Deutsches Biographisches Archiv. Hrsg. von Bernhard Fabian. Bearbeitet unter der Leitung v. Wilhelm Gorzny. Microfiche-Ed. München 1982.

²¹⁰ Rittershausen schrieb sich zum Semester 1762/63 an der Freiburger Universität ein. Vgl. Friedrich Schaub (Hrsg.): Die Matrikel der Universität Freiburg i. Breisgau. Freiburg 1955. Bd. 1, S. 722, Nr. 81.

²¹¹ Vgl. Felix Joseph Lipowsky: Bairisches Künstler-Lexikon. München 1810. Bd. 2 - Bei dem von Lipowsky genannten Maler Johann Herz handelt es sich wahrscheinlich um Johann Daniel Herz d.J. (1720-1793). Joseph Winter ist möglicherweise identisch mit dem 1775 in Immenstadt verstorbenen Miniaturen-Maler Franz Anton Winter.

Nach seiner Rückkehr aus Frankreich versuchte er sich zunächst als Jurist, ließ sich 1768 in München nieder und trat dort dem Orden der Theatiner bei. Er studierte Theologie und wurde 1770 zum Priester geweiht. Anfänglich als Klosterbibliothekar tätig, wurde er später zum Professor der Theologie am Lyzeum ernannt. Unter der Anleitung des bayrischen Hofmalers Georg de Marées (1697-1776) widmete sich Rittershausen der Ölmalerei.

In München begann er nach einigen Jahren, sich auch publizistisch zu betätigen. So gründete er 1779 zusammen mit anderen die Monatsschrift "Der Zuschauer in Bayern".²¹² Er schied dort jedoch schon nach zwei Jahren im Streit wieder aus und rief noch im gleichen Jahr 1781 eine weitere Zeitschrift unter dem Titel "Deutschlands Achtzehntes Jahrhundert" ins Leben.²¹³ Die Publikation agierte als ein Sprachrohr der katholischen Aufklärung in Bayern und vertrat Positionen im Sinne der österreichischen Reformpolitik Josephs II. Eine Besonderheit von "Deutschlands Achtzehntes Jahrhundert" bildeten die zahlreichen Artikel, die sich mit Fragen der bildenden Künste in Süddeutschland beschäftigten und die wohl zum überwiegenden Teil aus Rittershausens Feder stammten. In späteren Jahren veröffentlichte Rittershausen auch einige selbständige Schriften zu künstlerischen und kunsttheoretischen Themen.²¹⁴ Von seiner künstlerischen Produktion wird nur Spärliches berichtet. So soll er anfangs "in Miniatur" gemalt, später jedoch auch großformatige Gemälde und Altarbilder geschaffen haben.²¹⁵

Kurz nach der Jahrhundertwende wurde Rittershausen der Titel eines "Kurfürstlich Wirklichen Geistlichen Rates" verliehen. Er starb am 10.

²¹² Der Zuschauer in Bayern, eine Monatsschrift. O.Hrsg., o.O. ["In Gesellschaft von R. Förg, Joh. Seb. v. Rittershausen u. Ign. Schmidt herausg. v. I. Milbiller. 4 Jahrg. München 1779-1782." Bibliogr. Angabe nach Kayser, Vollständiges Bücherlexikon. Leipzig 1834].

²¹³ Deutschlands Achtzehntes Jahrhundert. O.Hrsg., o.O. ["Eine Monatsschrift. In Verbindung mit mehreren herausg. von J.S. v. Rittershausen. 1781-1786, Kempten, Typogr.Soc." Bibliogr. Angabe nach GV 1700-1910.]

²¹⁴ Zu Rittershausens literarischer Produktion vgl. u.a. die Liste seiner Publikationen bei Christian Gottlieb Jöcher: Allgemeines Gelehrten-Lexicon. Fortsetzungen und Ergänzungen von H.W. Rotermund. Bd. 7, 1897.

²¹⁵ Am ausführlichsten berichtet über Rittershausens Malerei Felix Joseph Lipowsky: Bairisches Künstler-Lexikon. München 1810, Bd. 2.

April 1820 in München.

Künstler, Kunstschriftsteller und Jurist, katholischer Kleriker und aufgeklärter Kirchenkritiker - die Biographie Rittershausens verzeichnet auf den ersten Blick durchaus heterogen erscheinende Betätigungsfelder und Interessen. Deutlicher wird das Bild dieser Persönlichkeit, die gerade in ihrer Widersprüchlichkeit als typisch für die Umbruchsituation des späten 18. Jahrhunderts angesehen werden kann, jedoch in den Texten, die Rittershausen für seine Zeitschrift zu ästhetischen Fragen verfaßt hat.

Hier zeigt sich der Autor ganz auf der Höhe der zeitgenössischen internationalen Diskussion. Er kennt und bewundert die Werke Johann Joachim Winckelmanns, Anton Raphael Mengs, des Abbé Laugier, William Hogarths und Daniel Webbs.²¹⁶ Ganz besonders aber ist er Johann Georg Sulzers "Allgemeiner Theorie der schönen Künste" verpflichtet, dem wohl wichtigsten Kompendium der Ästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.²¹⁷ Mit Sulzer betrachtet Rittershausen "Gefühl" und individuelle "Empfindung" als die zentralen ästhetischen Kategorien. Dementsprechend kreisen seine Artikel um die Schlüsselbegriffe "Empfindung", "Geschmack", "Wirkung", "Einfalt", "Ordnung", "Sittlichkeit" und "Gefühl". Mit diesem Begriffsapparat gerüstet, setzt sich Rittershausen - und das ist die eigentliche Besonderheit seiner Artikel - vor

²¹⁶ Mehrfach bezieht sich Rittershausen direkt auf Winckelmann und Sulzer. So in [DAJ](#), 1784, wo er den Künstlern ausdrücklich deren Schriften empfiehlt (I. Heft, Anm. (q), S. 36). An dieser Stelle nennt Ritterhausen außerdem Anton Raphael Mengs (Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey. Zürich 1762) und Daniel Webb (An Inquiring into the Beauties of Painting. London 1760. Deutschsprachige Ausgaben Zürich 1765 und 1771). - Rittershausens Vertrautheit mit William Hogarths kunsttheoretischer Schrift (Analysis of Beauty. London 1753. Deutsche Übers. von C. Mylius: Zergliederung der Schönheit. Potsdam/Berlin 1754) zeigt [DAJ](#), 1783, XI. Heft, Anm. (r), S. 710. - Von der Auseinandersetzung mit den Architektur-Trakaten Marc-Antoine Laugiers (Essai sur l'architecture. Paris 1755 und Observations sur l'architecture. Paris 1765) zeugen insbesondere Rittershausens Ansichten über den Wert der gotischen Architektur.

²¹⁷ Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt. 2 Bde. Leipzig 1771/74. Im weiteren wird zitiert nach der im Text der Stichwörter identischen, 2. erweiterten Ausgabe, Leipzig 1792. [Reprographischer Nachdruck, Hildesheim 1967ff.]

allem mit der kirchlichen Kunst und Architektur Süddeutschlands kritisch auseinander. Offensichtlich gilt diesem Bereich der Kunstproduktion seine ganz besondere Aufmerksamkeit, verbinden sich doch auf diesem Gebiet die Interessen des Aufklärers Rittershausen mit denen des Künstlers und Klerikers. Der Ton seiner Äußerungen ist nicht selten polemisch und geprägt von scharfzüngigem Spott, besonders wenn er gegen die kirchlichen Auftraggeber wettet.

Auch in dieser Hinsicht bildet die geradezu hymnische Rezension der Klosterkirche von Salem und das Lob auf ihre Erbauer eine bemerkenswerte Ausnahme.

2. Salem - das Musterbeispiel

In Salem sieht Rittershausen seine Vorstellungen einer christlichen Kunst exemplarisch verwirklicht. Das macht unmißverständlich schon die Einleitung deutlich, denn Salem "soll allen deutschen Baumeistern zum Muster dienen".²¹⁸ Obwohl diese Äußerung vor allem auf die neuerstellte Innendekoration zielt, findet Rittershausen am Anfang seiner Eloge auch einige wohlwollende Bemerkungen zum gotischen Außenbau, dem Vierungsturm und der spätgotischen Bildhauerarbeit des Tabernakels. Allerhöchste Anerkennung erntet jedoch das Innere der Kirche:

"Den Eintretenden überfällt Schauer, Freudenschrecken ergreifen ihn, hat er nicht alles Gefühl der Menschlichkeit abgelegt, oder als Wollüstling seine Sinne so stumpf gemacht, daß seine Seele keines edlen Eindrucks mehr fähig ist".²¹⁹

Die Ursache dieser überwältigenden Wirkung sieht er in der formalen Gestaltung und der überaus geglückten Anordnung der Altäre sowie in der Gesamtkonzeption des Hochaltar- und Chorbereichs, über dessen Skulpturenschmuck er schreibt:

"(...) der verstorbene Bildhauer Dürr hat in den Bildern eine Seele zurückgelassen, Leben in den unempfindlichen Stein gebracht, daß jeder Zuschauer davon betroffen dasteht."²²⁰

"Einfalt", "Ordnung" und "reizende Mannigfaltigkeit" sind die zentralen

²¹⁸ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 701.

²¹⁹ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 704.

²²⁰ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 705-706.

kunsttheoretischen Begriffe mit denen Rittershausen die hohe Qualität der architektonisch-skulpturalen Inszenierung zu vermitteln sucht.

Weniger positiv fällt sein Urteil über die wenigen gemalten Teile der Ausstattung aus. Statt des nach seiner Ansicht schwach ausgeführten Freskos in der Chornische, wünscht der Autor sich dort in

"des Tempels Heiligthum (...) von der edlen Mahlerkunst was besseres zu sehen".²²¹

Die Deckengemälde unter den Orgelemporen gönnt er gar "herzlich gerne einem Stiegenhaus", weil sie die "Harmonie des Ganzen" zerstörten.²²² Aus den gleichen prinzipiellen Überlegungen heraus begrüßt er auch die Entfernung des Himmelfahrtsbildes von der Ostwand, an dessen Stelle ein Alabaster-Relief desselben Themas errichtet wurde. Obwohl er auch schon das Bild "vortrefflich gemahlet" findet, wird die Kirche durch diese Veränderung "nun das prächtigste Ansehen mittheilen".²²³

Eine kurze Nachschrift, die die Überschrift "Anwendung" trägt, faßt die Intentionen Rittershausens prägnant zusammen:

"Würden alle Mönche Deutschlands diesem erhabenen Beyspiele folgen, wer sollte sich unterwinden, ihnen nicht ihr geziemendes Lob beyzulegen, viel weniger sich unterstehen sie in Absicht auf die Kirchengebräuche zu schelten? Deutschlands Kronicken würden so gerecht seyn, und ihren Ruhm auf eine Nachkommenschaft ohne Ende bringen: aber so lange sie bey ihrem Eigensinn beharren, und sich auch durch so ansehnliche Beyspiele nicht wollen reitzen lassen, so sind sie nur selbst schuld, wenn sie unangenehme Wahrheiten anzuhören gezwungen werden."²²⁴

In diesen Worten deutet sich an, daß die Klosterkritik der Aufklärung auch in Süddeutschland ein Klima geschaffen hat, in dem selbst Kirchenvertreter auf eine Umorientierung der Ordensgemeinschaften drängen. Dazu gehört für den Autor offensichtlich in ganz besonderem

²²¹ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 709.

²²² [DAJ](#), 1783, XI. Heft, Anm. (q), S. 709.

²²³ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 711.

²²⁴ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 713-714.

Maße eine Anpassung der klösterlichen Repräsentation durch Kunst an die Prinzipien einer neuen Ästhetik. Für wie entscheidend wichtig er die Funktion der Kunst im gesellschaftlichen Rahmen hält, macht Rittershausen durch einen metaphorischen Ausflug in die Welt der Kochkunst klar:

"Die Religion ist heilig, der Mönchsstand erbaulich, die Klöster sind Zufluchtsörter der Tugend. Niemand schimpft darauf, wer gesunde Grundsätze hat: aber der Unordnung muß gesteuert werden: oder ihre Versammlungen sind der Kirche und dem Staat so schädlich, wie gesunde Speisen dem Körper, die mit Essig in kupfernen Schalen gekocht werden".²²⁵

So salopp dieser Vergleich auf den ersten Blick gewählt scheint, er formuliert doch mit erstaunlicher Präzision Rittershausens Auffassung von den Gefahren einer unregelmäßigen Verwendung künstlerischer Mittel: So wie gesunde Speisen verderben, die in kostbaren kupfernen Geräten, aber mit Essig zubereitet werden, so verkehren sich die gesellschaftlich positiven Eigenschaften und Intentionen der Klöster ins Gegenteil, wenn sie durch eine Kunst vermittelt werden, die zwar mit viel Aufwand, aber ohne ästhetisch richtige Ordnung betrieben wird.²²⁶

Kunst wird von Rittershausen als das entscheidende Medium zur Repräsentation angesehen, durch dessen richtige Anwendung die Bedeutung der Religion und die Rolle der Klöster in Staat und Kirche anschaulich werden kann. Damit formuliert Rittershausen eine Auffassung von der Aufgabe der Kunst, die die sittlich-gesellschaftliche Dimension als immanenten Teil jeder künstlerischen Äußerung betont.²²⁷

Der Vorbildcharakter des Salemer Innenraums wird nicht allein mit der Qualität der zu seiner Ausstattung verwendeten Formen an sich begründet;

²²⁵ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 714.

²²⁶ Mit diesem Bild hat Rittershausen offensichtlich eine Formulierung von Sulzer aufgegriffen und ausgebaut, der von der Gefahr einer falschen Verwendung der Kunst schreibt: "Und wann die Kraft der schönen Künste in verrätherische Hände kommt, so wird das herrlichste Gesundheitsmittel zum tödlichen Gifte (...). Darum müssen die Künste in ihrer Anwendung nothwendig unter der Vormundschaft der Vernunft stehen." Vgl. [Sulzer, Allgemeine Theorie](#), Bd. 3, Stichwort: 'Künste; Schöne Künste', S. 79.

²²⁷ Die sich hier andeutende kunsttheoretische Position soll an anderer Stelle noch näher bestimmt werden.

vielmehr gilt der Art und Weise, wie mit den Formen umgegangen wird, die hohe Wertschätzung des zeitgenössischen Betrachters. Ganz offensichtlich ist es der Modus, "die Ordnung" der Inszenierung, die Rittershausens künstlerischen, gesellschaftlichen und religiösen Ansprüchen an die Funktion einer Klosterkirche entspricht. Durch diesen neuen Modus wird Salem als ein Wendepunkt der sakralen Kunst empfunden und die zentrale Forderung der "Anwendung" exemplarisch eingelöst: Daß der in Deutschland auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst herrschenden "Unordnung" entgegengesteuert werden muß.

3. Die Artikelserie in der Monatsschrift "Deutschlands Achtzehntes Jahrhundert"

a) Die Themen der Artikelserie

Die Analyse der Beschreibung der Klosterkirche von Salem hat drei Ergebnisse erbracht, die zunächst noch einmal zusammengefaßt festgehalten werden sollen:

- _ Die Neuausstattung der Klosterkirche von Salem hat für den zeitgenössischen Rezensenten exemplarischen Charakter.
- _ Diesen exemplarischen Charakter bezieht Rittershausen nicht nur auf die konkreten Formen der Dekoration, sondern auf den gesellschaftlich und sittlich adäquaten Modus der Inszenierung.
- _ Dieser Modus der Inszenierung ist vor allem dadurch näher bestimmt, daß er sich von der bisher herrschenden "Unordnung" in der kirchlichen Kunst grundsätzlich unterscheidet.

Die Verknüpfung ästhetischer und sittlicher Forderungen an die Kunst, die Kritik der herrschenden Verhältnisse auf künstlerischem Gebiet verbunden mit dem Anspruch nach Erneuerung - all dies ist charakteristisch für die kunsttheoretische Diskussion nach der Mitte des 18. Jahrhunderts. Wenn sich diese Positionen in Rittershausens Beschreibung von Salem eher angedeutet als ausformuliert finden, so liegt das darin begründet, daß dieser Text, wie eingangs schon erwähnt wurde, nur einen kleinen Ausschnitt einer mehrteiligen Artikelserie bildet. In seinen früher publizierten Abhandlungen hat Rittershausen jedoch ausführlich seine kunsttheoretischen Auffassungen dargestellt und argumentativ entwickelt. Daß die Beschreibung der Salemer Kirche nur vor diesem Hintergrund

angemessen verstanden werden kann, macht ein Hinweis Rittershausens aus dem ersten Artikel unmißverständlich deutlich. Dort wird ausdrücklich die Zusammengehörigkeit der gesamten Argumentation betont:

"Unsere Blätter sollen oft von den Künsten Deutschlands handeln; wir setzen das Allgemeine voraus, um auf das Besondere zu schliessen. Alle Rubriken sind Teile einer einzigen Abhandlung; doch so abgesetzt, daß jeder Theil für sich allein mit Nutzen kann gelesen werden".²²⁸

Die Bemerkung stammt aus der Einführung der Abhandlung "Ueber den Zweck der schönen Künste", die im II. Heft des Jahres 1781 erschienen ist. Diesem ersten Artikel, der sich mit Fragen der Kunst beschäftigt, läßt Rittershausen im VIII. Heft des Jahres 1782 eine Untersuchung über "Das Denkmal" folgen. Das IV. Heft 1783 enthält einen Aufsatz zur "Kunst in Schwaben", der im XI. Heft des gleichen Jahres unter dem Titel "Zweytes Stück, Salem" fortgesetzt wird.

Auf den ersten Blick lassen die Titel der Artikel von der angekündigten Zusammengehörigkeit nichts erkennen. Erst bei näherer Betrachtung erweist sich ihr Inhalt als durchaus systematisch geordnet: So beschäftigt sich die erste Abhandlung nach einleitenden grundsätzlichen Überlegungen zur sittlichen Verpflichtung der schönen Künste mit der Hierarchie der verschiedenen Bildthemen in Malerei und Bildhauerkunst. Die zweite widmet sich der gesellschaftlichen Aufgabe der bildenden Künste bei der Gestaltung öffentlicher Denkmäler. Die dritte Abhandlung untersucht in ihrem ersten Teil ("Kunst in Schwaben") die Situation der Künstlerausbildung in Süddeutschland. Im zweiten Teil ("Kunst in Schwaben II. Stück") wird dann das Verhältnis der Künste zur christlichen Religion analysiert. Dort entwirft Rittershausen sein Bild von der Entwicklung und dem Zustand der kirchlichen Kunst in Deutschland. Diese Ausführungen sind nicht nur deswegen interessant, weil sich aus ihnen die Beurteilungskriterien für die Salem-Beschreibung ableiten lassen. Vielmehr handelt es sich um eine der ganz wenigen zeitgenössischen Äußerungen, die sich überhaupt reflektierend mit der Geschichte und Genese der kirchlichen Architektur und Dekorationskunst in Süddeutschland beschäftigt. Die einschlägige deutsche Traktatliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts bietet nur ganz vereinzelt Bemerkungen zu diesem

²²⁸ [DAJ](#), 1781, II. Heft, Anm. (*), S. 96.

Thema.²²⁹ Die erstaunliche "Tatsache, daß diesem Sektor architektonischer Praxis keine adäquate Theorie entspricht", wie es Ulrich Schütte treffend formuliert hat,²³⁰ steht in einem auffälligen Gegensatz sowohl zu der häufigen und gründlichen Behandlung anderer Bereiche der 'Architectura civilis', als auch zu der reichen kirchlichen Bautätigkeit. Für die Kunstgeschichte mag es unter anderem auch dieser Mangel an theoretischer Reflexion gewesen sein, durch den ihre rein formanalytischen Kategorisierungsmodelle des Kirchenbaus in Süddeutschland methodisch gerechtfertigt schienen.

Die Artikelserie Rittershausens stellt also für die Auseinandersetzung mit dem Niveau und den Bedingungen der zeitgenössischen Reflexion dieser Probleme eine zwar späte, aber nichtsdestoweniger aufschlußreiche Quelle dar.

- b) "Das sittliche Gefühl durch das sinnliche zu erwecken" -
Rittershausens kunsttheoretische Grundpositionen

Grundlegend für Rittershausens Überlegungen ist eine Kunstauffassung, die ästhetische und ethisch-moralische Ansprüche an die Künste nicht losgelöst voneinander betrachtet. Über den "Zweck der schönen Künste" schreibt er:

"Man sollte sich also sehr irren, wenn man glauben sollte, die schönen Künste seyen blos zum Ergözen da. Ihr Zweck ist erhabener; sie folgen dem hohen Zweck der Natur; ihr Amt ist: das sittliche Gefühl durch das sinnliche zu erwecken; unsern Geist leidenschaftlich zu erhöhen und unsern Herzen eine edlere Wendung zu geben."²³¹

Dieses höchste sittliche Ziel soll die Kunst - nach dem Vorbild der Natur - durch die in ihren Werken realisierte ästhetische Schönheit erreichen.

²²⁹ Vgl. zu diesem Problem auch den Katalog der Ausstellung: Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1986. S. 173 u. S. 179ff.

²³⁰ [Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1986](#), S. 173.

²³¹ [DAJ](#), 1781, II. Heft, S. 100. Auch hier ist die Anlehnung an Sulzer deutlich, der die "allgemeine Bestrebung der schönen Kunst" als dahingehend beschreibt, "daß durch die sanften Eindrücke des Schönen, des Wolgereimten und Schicklichen unser Geist und Herz ein edlere Wendung bekommen". Vgl. [Sulzer, Allgemeine Theorie](#), Bd.3, Stichwort: 'Künste; Schöne Künste', S. 74.

"Natur und die Kunst arbeiten auf einen Zweck und wenn jene uns das Schöne empfinden läßt, um uns zur dauerhaften Glückseligkeit zu leiten, so darf auch diese keine andere Absicht haben."²³²

Diese Auffassung des sittlichen Endzwecks der 'Imitatio naturae' ist ebenfalls bei Sulzer vorgebildet.²³³ Wenn aber Sulzer dies allein mit der aus Beobachtung gewonnenen Erfahrung begründet, so legt Rittershausen seinem Nachahmungskonzept einen Naturbegriff zugrunde, den man zu Recht als einen "theologischen" Naturbegriff bezeichnen kann. Der Theologe Rittershausen versteht Natur zuallererst als göttliche Schöpfung, und in diesem Verständnishorizont sind alle Werke der Natur dazu bestimmt, durch Anschauung Mittel der Gotteserkenntnis zu sein.

"Der Herr hat vor unsern Augen den großen Schauplatz dieser Welt aufgeschlossen; er hat vor uns aufgeblättert das große Buch seiner Vollkommenheiten, und wir lesen darinn die leuchtenden Züge seiner schöpfenden Hand; - wir sehen ihn wandeln, und trinken schon im Vorhof, des Lebens aus dem hellen Strom der Seligkeiten, wie die reinern Geister, welche um seinen ewigen Thron versammelt sind."²³⁴

Vor diesem Hintergrund muß eine Nachahmung der Natur durch die Künste vor allem auch eine Übernahme der höchsten sittlichen Aufgabe der Schöpfung bedeuten.

In der theologischen Fundierung der Kunst als Möglichkeit der Erkenntnis trennt Rittershausens Kunstkonzept kaum etwas von den Vorstellungen der Bildtheoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts, die sich wiederum auf eine lange, bis auf Paulus (Röm. 1,20) zurückreichende theologische Tradition berufen konnten.²³⁵ Charakteristisch jedoch für die kunsttheoretische

²³² [DAJ](#), 1781, II. Heft, S. 100.

²³³ Vgl. [Sulzer, Allgemeine Theorie](#), Bd. 3, Stichwort: 'Künste, Schöne Künste', S. 73-74.

²³⁴ [DAJ](#), 1781, II. Heft, S.96.

²³⁵ Vgl. zu dem Fragenkomplex der theologischen Rechtfertigung der Bilder [Möseneder 1981](#). Insbesondere in Claude-Francois Menestriers Emblemtraktat 'L'art des Emblèmes' von 1662 sind deutliche Parallelen zu Rittershausens Argumentation zu finden. Menestriers Auffassung des Verhältnisses von Natur und Emblem beschreibt Möseneder paraphrasierend folgendermaßen: "Es ist deshalb nicht

Diskussion des 18. Jahrhunderts ist die zentrale Bedeutung, die Rittershausen der "Empfindung" zusammen mit dem "sittlichen Gefühl" und dem "Verstand" zuweist:

"Die ganze Theorie des Schönen gründet sich in der Empfindung: denn jede ästhetische Schönheit setzt eine sinnliche Gestalt voraus",

schreibt er schon in seinem ersten Artikel.²³⁶

Rittershausens ästhetisches Denken ruht also auf einer ganz traditionellen Basis, sein kritisches Instrumentarium im Umgang mit Kunstwerken jedoch ist das einer modernen Empfindungsästhetik. Dies wird deutlich, wenn er im weiteren Fortgang des Artikels den Bereich "abgezogener Begriffe"²³⁷ verläßt, um sich den verschiedenen Gattungen der Malerei und Bildhauerei zuzuwenden. Nacheinander behandelt Rittershausen Stilleben, Landschaftsmalerei, Genre, Portrait, Historienbild und große Allegorie. Jeder der Gattungen widmet er eine kurze Charakteristik und nennt die nach seiner Ansicht wichtigsten Künstler. Nur auf den ersten Blick gesehen folgt er mit dieser Einteilung der konventionellen Rangfolge

überraschend, bei Menestrier zu lesen, daß Gottes Schöpfung neben dem Wort der Bibel dem Menschen zur Belehrung dienen könne. Diese Bestimmung der Welt tue sich, so heißt es weiter, auch in ihrem schönen Erscheinungsbild kund, denn Gott habe die Welt nicht einfach geschaffen, sondern habe sie - und so wird es auch für das Emblem gefordert - schön und anziehend gestaltet, um auf diese Weise die Menschen über die Augen im Geiste anzurühren, d.h. ihnen zu ermöglichen, vom Sinnlichen zum Geistigen zu gelangen." [Möseneder 1981](#), S. 21-22.

²³⁶ [DAJ](#), 1781, II. Heft, S. 101. - Die Verbindung der drei Fähigkeiten zur "wahren Schönheit" beschreibt er folgendermaßen: "Der Verstand wird nur durch die wahre Vollkommenheit, der Wille nur durch das wahre Gute eingenommen. Werden beyde in eine reizbare Gestalt vereinigt, dann entsteht wahre Schönheit; jeder Gegenstand der Werke des Geschmacks muß schön und vollkommen gut seyn; nicht nur auf den Geschmack; sondern auch auf den Verstand und das sittliche Gefühl wirken; seine Schönheit muß uns ergözen; seine Güte rühren; seine Vollkommenheit unterrichten; nur alsdann, wann die Sinne, das Herz und der Verstand eingenommen werden, hat das Werk alles, was zur aesthetischen Würde gehört, und wird eben den Zweck erreichen, wie die Natur; das ist: durch eine süße Gewalt die Menschen zur wahren Glückseligkeit führen." [DAJ](#), II. Heft, 1781, S. 102-103.

²³⁷ [DAJ](#), 1781, II. Heft, S. 103. Unter "abgezogenen Begriffen" versteht Rittershausen die theoretische Reflexion ästhetischer Probleme im Gegensatz zur kritischen Auseinandersetzung mit konkreten Kunstwerken.

der Themen. Weil er jedoch selbst den niedrigsten Sujets das Vermögen zubilligt, größte Wirkungen auf eine "empfindsame Seele" auszuüben, erscheint der Schematismus einer hierarchischen Rangfolge der Gattungen in seinem Umgang mit den Kunstwerken deutlich relativiert. So schreibt er schon über die "Wirksamkeit" der Stillebenmalerei:

"(...) ich bewundere nicht nur die erstaunenswürdige Nachahmung der Natur; ich empfinde schon eine Blume, eine Weintraube, die blasse Rose, einen Thautropfen, der zittert, ein Insekt, das über das Blatt hinkriecht, - welch ein reicher Stoff für eine Seele die empfindet! Mich erinnern diese Gegenstände an die wichtigsten Wahrheiten".²³⁸

Wenn also selbst der Stillebenmaler solche sittlichen Wirkungen durch die "aesthetische Kraft" seiner Werke erzielen kann, um wieviel mehr müssen dazu dann die Maler von Historien und Allegorien in der Lage sein. Hier aber lauern nach Rittershausens Auffassung auch die meisten Gefahren:

"So wunderbar sich nun die aesthetische Kraft in der Geschichte und der hohen Allegorie erhebet, und so unvergleichlich ihre Wirkungen sind, wenn der Stoff vortrefflich gewählt und nach Würde behandelt wird; um so beträchtlicher und unvergeblicher sind die Fehler, welche in der Bearbeitung solcher Gegenstände begangen werden."²³⁹

Und wenig später schreibt er:

"Aber wenn der große Künstler sich soweit verliert, daß er auch die erhabensten und wirksamsten Gegenstände mit Niedrigkeit schildert; wenn man die göttliche Allegori bis zur gemeinen Empfindung herab würdiget; wenn man die hohen Gegenstände der Religion pöbelhaft, oder gar wohl lächerlich vorstellt; dann kann es öfters einen Schaden verursachen, der beträchtlich ist; Gottesdienstliche Vorstellungen wirken heftig, besonders auf den gemeinen Mann; sie sezen Begriffe fest, welche nicht so leicht mehr auszulöschen sind."²⁴⁰

Der sittliche Schaden, der durch eine falsche Kunst angerichtet werden

²³⁸ [DAJ](#), 1781, II. Heft, S. 106.

²³⁹ [DAJ](#), 1781, II. Heft, S. 122.

²⁴⁰ [DAJ](#), 1781, II. Heft, S. 124.

kann, liegt also ebenso wie der sittliche Nutzen der "Schönen Künste" in der Wirkungsmacht begründet, die Rittershausen den Bildkünsten zuerkennt. Die Gelegenheit, diese Macht der Bilder positiv für die menschliche Gesellschaft einzusetzen, bieten nach seiner Auffassung vor allem öffentliche "Denkmähler", denen er daher im VIII. Heft des Jahres 1782 einen besonderen Artikel widmet.²⁴¹ Dieser kurze Text wiederholt bis in die Details zahlreicher Formulierungen hinein die Argumentation Sulzers in dessen Lexikonartikel "Denkmahl".²⁴² Wie Sulzer rechnet auch Rittershausen

"die Grabmähler, die Statuen, Thropheen, Triumphbögen, Ehrenpforten und alle diejenigen Werke der Baukunst (...) aus denen die Zeichnungskünste mit der Nachwelt sprechen"

zu den Denkmälern, "die der Tugend erhabener Menschen zu befriedigender Nachahmung errichtet" werden sollen.²⁴³ Beide Autoren bedauern den Mangel an schön gestalteten Denkmälern in ihrer Zeit und verweisen auf das Beispiel der Antike:

"Ein Griech konnte weder in den Städten, noch auf der Landstraße tausend Schritte gehen, ohne ein wichtiges Denkmahl anzutreffen"

welches ihm "Gelegenheit zu sehr ernsthaften und den Geist erhöhenden Betrachtungen" gab.²⁴⁴ Eine Eigenart Rittershausens ist es jedoch, - und hier geht er das einzige Mal über Sulzer hinaus - insbesondere den Mangel an "bürgerlichen" Denkmälern zu beklagen:

"Dem Bürger, dem gemeinen Menschen, der größere Thaten verrichtet, seiner mächtigen Tugend setzt die dankbare Nachwelt kein Denkmahl."²⁴⁵

Zum Musterbeispiel eines solchen Denkmals wählt Rittershausen, darin ist er sich nun wieder einig mit Sulzer, das Grabmal der Maria Magdalena

²⁴¹ [DAJ](#), 1782, VIII. Heft, S. 512-520.

²⁴² [Sulzer, Allgemeine Theorie](#), Bd. 1, Stichwort: 'Denkmahl', S. 596-600.

²⁴³ [DAJ](#), 1782, VIII. Heft, S. 512. und [Sulzer, Allgemeine Theorie](#), Bd. 1, Stichwort: 'Denkmahl', S. 596.

²⁴⁴ [DAJ](#), 1782, VIII. Heft, S. 513 und [Sulzer, Allgemeine Theorie](#), Bd. 1, Stichwort: 'Denkmahl', S. 599.

²⁴⁵ [DAJ](#), 1782, VIII. Heft, S. 514.

Langhans, das der ehemalige preußische Hofbildhauer Johann August Nahl (1710-1785) im Jahr 1754 in der evangelischen Pfarrkirche von Hindelbank bei Bern errichtet hatte. Das Monument erinnert an die Ostern 1751 bei der Geburt ihres ersten Kindes verstorbene junge Frau des Pfarrers von Hindelbank und hatte im 18. und frühen 19. Jahrhundert außerordentliche Berühmtheit erlangt.²⁴⁶

Es zeigt eine große, in der Mitte auseinandergebrochene Grabplatte; durch deren Spalt sieht man die Figur der Pfarrersfrau mit ihrem Kind im Augenblick der Auferstehung.

Die ungewöhnliche Bildidee, der weitgehende Verzicht auf allegorisches Beiwerk und ganz besonders die sentimental umstände der Entstehung des Grabmals verschafften Nahls Werk bei den zeitgenössischen Betrachtern den Ruf als ein "Triumph der Bildhauerkunst" (Christoph Martin Wieland). Enthusiastische Beschreibungen von Kunstkritikern und Literaten u.a. von Wieland, Sulzer, von Haller und Hirschfeld hatten zu der außerordentlichen Popularität dieses Werkes beigetragen, von der auch die zahlreichen graphischen Reproduktionen und Nachbildungen in Wachs und Ton zeugen. Nicht zu Unrecht hat daher Peter Bloch das Monument als ein "memento mori der Aufklärungszeit" bezeichnet.²⁴⁷ Rittershausens Äußerungen zu dem Grabmal, das er "als eines der schönsten Denkmäler in Deutschland"²⁴⁸ rühmt, knüpfen an die emphatischen Würdigungen seiner Zeitgenossen an, wenn er schreibt:

"Ich weis nicht ob jemals Athen ein herrlicheres Denkmahl gesehen. Wie weit könnten sich die Deutschen aus allen Nationen herauf schwingen, wenn sie nur wollten!!!"²⁴⁹

Für Rittershausen ist Nahls Werk ein ästhetisches Denkmal der Tugend und damit eine vorbildliche Verwirklichung seiner Forderung nach

²⁴⁶ Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Nahlschen Werkes vgl. Friedrich Bleibaum: Johann August Nahl. Wien/Leipzig 1933. S. 113ff. - Eduard M. Fallet: Der Bildhauer Johann August Nahl der Ältere. Seine Berner Jahre von 1746-1755. Bern 1970. S. 140ff. und Beilagen 9 und 10, S. 194-213.

²⁴⁷ Peter Bloch: Der Tod aus der Sicht der Hinterbliebenen. In: [Ausst. Kat. Bonn-Bad Godesberg 1979](#). Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulchralkultur 1750-1850. S. 30.

²⁴⁸ [DAJ](#), 1782, VIII. Heft, S. 519.

²⁴⁹ [DAJ](#), 1782, VIII. Heft, S. 520.

Verknüpfung von Schönheit und Sittlichkeit in einer neuen bürgerlichen Kunst.

Daß das Hindelbanker Grabmal ein nachahmenswertes Musterbeispiel der Kunst sei, in dieser Hinsicht kann sich Rittershausen sozusagen auf den "common sense" der fortschrittlichen deutschen Kunstkritik beziehen. Seine eigene Stellungnahme wiederholt daher im Grunde schon bekannte und gesicherte Positionen. Für die Würdigung der Klosterkirche von Salem jedoch, dem zweiten Kunstwerk, in dem er seine empfindungsästhetischen Vorstellungen einer Verbindung von Sittlichkeit und Kunst exemplarisch verwirklicht sieht, greift seine Argumentation erheblich weiter aus.

c) "Kunst in Schwaben" - die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Kunstproduktion in Süddeutschland

Im "ersten Stück" des Artikels Über die "Kunst in Schwaben" beschäftigt sich Rittershausen zunächst mit den Ausgangsbedingungen für ein Gedeihen der Schönen Künste in Deutschland allgemein und speziell mit den Verhältnissen in Schwaben.

Im Zentrum seiner Überlegungen steht dabei die Feststellung:

"Die schönen Künste sind noch aller Orten ein ehrsameres Handwerk. Dem Baumeister macht der Maurpolier den Rang streitig, auf den Tonkünstler wartet etwa ein Meßner= oder Schulmeisterdienst (und Schulmeister sind in Schwaben ohnehin die verächtlichsten Geschöpfe) unsere Tanzmeister sind meisten Schlosser: die Mahler leben geringer als die Anstreicher und der Bildhauer würde besser thun, wenn er berchtoldsgader Arbeit verfertigte."²⁵⁰

Mangelndes Talent oder Fähigkeiten seien es jedoch nicht, die diesen Zustand herbeigeführt haben. Im Gegenteil, Genies "bringt Deutschland an allen Orten in Menge hervor", woran es jedoch vielfach noch fehlt, sind die akademischen "Anstalten", um die Talente zu "wahren Künstlern" auszubilden.²⁵¹ Große Hoffnungen setzt Rittershausen deswegen auf Joseph II. Von dessen Reformpolitik erwartet er, daß auch "den Wissenschaften und

²⁵⁰ [DAJ](#), 1783, IV. Heft, S. 257-258.

²⁵¹ [DAJ](#), 1783, IV. Heft, S. 256.

Künsten Gerechtigkeit widerfahren" wird.²⁵² Günstige Voraussetzungen für eine solche Entwicklung zum Besseren erkennt er in Schwaben, das er - mit einer kräftigen Portion Lokalpatriotismus - für die künstlerisch prädestinierteste Landschaft in ganz Deutschland hält:

"Die meisten und die besten Künstler waren Schwaben. (...) und was noch mehr ist, die Schwaben schwungen sich durch ihren eigenen Schöpfungsgeist empor, denn die schwäbischen Kunstanstalten sind in ganz Deutschland noch die geringsten."²⁵³

Ein baldiges Ende des mißlichen Zustands verspricht sich Rittershausen von den Bemühungen um eine Wiederbelebung der kaiserlichen Akademie in Augsburg. Durch sie könnten die Künstler "der süßen Hoffnung entgegen" sehen, "in Bälde von ihrer Handwerkslade freygesprochen zu werden".²⁵⁴

Daß in Schwaben immer schon das nötige Geld für das Prosperieren der Künste vorhanden war, ist ein weiterer wichtiger Aspekt, den der Autor hervorhebt. Rittershausen weist in dem Zusammenhang besonders auf die traditionell große Bedeutung der schwäbischen Klöster hin, die diese als Auftraggeber der Künstler hatten:

"Ueber diesen Gegenstand muß man besonders den schwäbischen Klöstern Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß ihr Geld nicht so tod da lag, sondern zimmlich zirkulirt ist. Mahlerey, Bildhauerey und Baukunst lebten beynehe von den Klöstern."²⁵⁵

Am finanziellen Engagement haben es die Abteien und Stifte also nicht fehlen lassen, und man wird "doch darinn übereins kommen, daß unsere meisten schwäbischen Klöster und Kirchen gut gebauet sind".²⁵⁶

Einschränkend fährt er dann jedoch fort:

²⁵² [DAJ](#), 1783, IV. Heft, S. 257.

²⁵³ [DAJ](#), 1783, IV. Heft, S. 257. - Unverkennbar bezieht sich Rittershausen hier auf Leone Battista Alberti, der in der Vorrede seines Traktates "De Pittura" das gleiche Argument zur Rechtfertigung der modernen Künste seiner Zeit gebraucht.

²⁵⁴ [DAJ](#), 1783, IV. Heft, S. 260.

²⁵⁵ [DAJ](#), 1783, IV. Heft, Anm. (h), S. 261.

²⁵⁶ [DAJ](#), 1783, IV. Heft, S. 261. Aus dem weiteren Zusammenhang wird klar, daß diese positive Beurteilung im Sinne der vitruvianische Forderung nach 'Firmitas' eines Gebäudes zu verstehen ist.

"(...) freylich fehlt es hie und da an Geschmack, und sie warffen öfters Geld hinaus um nichts zu haben. Ein Geistlicher, der eben eine dicke Konkordanz versteht, ist nicht allemal ein schöner Geist, welcher die Verhältnisse der schönen Künste einsiehet."²⁵⁷

Auch auf dem Gebiet des Geschmacks deutete sich Veränderung an. Ein Indiz dafür, in welchem Maße "sich das Vergnügen an den Künsten" in ganz Schwaben ausgebreitet hat, sind für den Autor die überall entstandenen Kunstsammlungen der Fürsten und der Klöster. Als ein wichtiges Beispiel nennt er das Bilderkabinett der Reichsabtei Kempten, dessen bedeutendsten Gemälden er eine Beschreibung widmet. Diese und die anderen qualitativollen Sammlungen den Künstlern zur Schulung und Weiterbildung zu öffnen ist eine der beiden abschließenden Forderungen des Artikels. Die andere ist der Ruf Rittershausens nach der Einrichtung "öffentlicher Zeichnungsschulen". Zu deren Aufgaben und Organisation macht er in einer mehrseitigen Anmerkung ausführliche Vorschläge, die völlig geprägt²⁵⁸ sind von den Vorstellungen eines aufgeklärten Akademismus. Um das allgemeine Niveau von Künsten und Handwerk zu heben, fordert er eine Reform, die zunächst beim Unterricht im Zeichnen ansetzt. Die hierzu nötige Einrichtung von staatlichen

²⁵⁷ [DAJ](#), 1783, IV. Heft, S. 261.

²⁵⁸ Die theoretische Basis seines Curriculums bildet die in der klassizistischen Kunsttheorie verankerte "Auffassung von der Linie als der Basis aller Formgestaltung" (Werner Busch: Die Akademie zwischen autonomer Linie und Handwerkerdesign - Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert. In: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Hrsg. H. Beck, P.C. Bohl und E. Maek-Gérard. Frankfurt 1984. S. 177-192. Vgl. insbesondere S. 178.) - Kernpunkt der Überlegungen Rittershausens ist die Trennung von handwerklicher Lehre und eigentlichem Kunststudium erst nach einer gemeinsam durchlaufenen Grundausbildung im Zeichnen. Dazu entwirft er folgendes Curriculum: Die dem Handwerk wie den schönen Künsten gemeinsame Basis soll eine Unterweisung in Mathematik, Geometrie, Perspektive und den Grundlagen der Baukunst sein. Für die Künstler wird dann dieser Fächerkanon nach und nach um Anatomie, Proportionslehre, Antiken- und Modellstudium, Ausdruckskunde, Optik, Psychologie und zuletzt Ästhetik erweitert. Erst "nach Erlangung dieser Kenntniß, (...) hat der Schüler die Zubereitung ein großer Meister zu werden, und durch die Hülfe einer feurigen Einbildungskraft Werke zu erschaffen, welche auf die Herzen der Zuschauer dem erhabenen Endzweck der schönen Wissenschaften gemäß Wirkung zu thun, und dem Staat den Nutzen und Ehre bringen, die er verdient, wenn er solche Anstalten getroffen hat." ([DAJ](#), 1783, IV. Heft, Anm (q), S. 273-274.)

Ausbildungsstätten ist gleichzeitig für Rittershausen das geeignete Mittel, um das Zunftmonopol zu brechen und damit den gesellschaftlichen Rang der Künste entscheidend zu verbessern.²⁵⁹

Die Gründung von öffentlichen Kunstsammlungen, von Akademien und Zeichnungsschulen, das sind Ritterhausens Antworten auf eine Situation der Kunst, die er behindert sieht von mangelnder Ausbildung, handwerklichem Status, finanziellen Abhängigkeiten und fehlender staatlicher Unterstützung.

d) "Finstere Theologen" und "Verehrer der wahren Schönheit" - Rittershausen über das Verhältnis von Theologie und Kunst in Süddeutschland

- Grundlagen
Bilderstreit und Kontroverstheologie

Hatte Rittershausen sich im IV. Heft des Jahres 1783 zunächst mit den "soziologischen" Voraussetzungen der Kunstausübung in Süddeutschland beschäftigt und so deren äußere Rahmenbedingungen analysiert, wendet er sich in der Fortsetzung des Artikels (1783, XI. Heft) der inneren Verfassung der Kunst zu. In diesem Abschnitt beschreibt er den geschichtlichen Niedergang der Sakralkunst. Rittershausen macht dafür vor allem die theologische Auseinandersetzung der Konfessionen über die Kunst im Bilderstreit verantwortlich.

Auch dazu holt er weit aus, denn obwohl dieser Teil seiner Abhandlung - wie in der Überschrift vermerkt - eigentlich "Salem" vorbehalten ist, möchte der Autor, bevor er "den Pracht des Tempels in Salem" beschreibt, noch "aus der Psychologie und der Reformationsgeschichte ein und andere Anmerkungen voransetzen."²⁶⁰ Zunächst will er die Notwendigkeit und den Nutzen der schönen Künste für Tugend und Religion "aus der Erfahrung" beweisen, daß

"das reizende Bild der Tugend, in einem reizenden Geschöpf vorgestellt uns schneller zur Tugend hinreißen [wird], als eine große Bibliothek der Asceten. (...) Den schönen Künsten ganz allein, welche Töchter der himmlischen Gnade sind, gehört

²⁵⁹ Vgl. Nikolaus Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien. München 1986. S. 143-186. - Zum gleichen Problemkreis vgl. auch [Busch 1984](#).

²⁶⁰ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 685.

dieser Vorzug durch die Empfindung des Schönen unsere willige Seele an die Tugend zu heften".²⁶¹

Ohne Zweifel greift Rittershausen mit dieser Bemerkung auf eine lange kunstphilosophische und kunsttheoretische Tradition zurück, die der sittlichen Belehrung des Menschen durch Bilder einen höheren Grad an Wirksamkeit zuerkannte als der Belehrung durch Worte oder Texte. Der 'locus classicus' für Rittershausens spezielle Formulierung dieser Vorstellung findet sich in Ciceros "De officiis" (I. 5, 15).²⁶² Rittershausen bedient sich jedoch für seine Beweisführung nicht der Schützenhilfe dieser gewichtigen Autorität, sondern beruft sich statt dessen auf die allgemeine Erfahrung. Hierin zeigt sich einerseits das Selbstbewußtsein einer aufgeklärten Grundhaltung; andererseits - und das ist das Entscheidende - erfährt der klassische Topos in Rittershausens Argumentation eine sehr spezifische Veränderung. Denn während die antiken Autoren und ihnen nachfolgend die meisten Bildtheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts die Wirkungsmacht der Bilder über das wahrnehmende Auge an den Verstand gekoppelt sahen, grenzt sich Rittershausen genau davon ab und weist die entscheidende Rolle dem Herzen des Menschen als dem Ort der Empfindung zu.

Mit dieser für die ästhetische Position Rittershausens entscheidenden Akzentverschiebung kann nun der alte Topos zum neuen Argument in Rittershausens nachfolgender Kritik werden, die sich vehement gegen den verderblichen Einfluß der Theologen auf die kirchliche Kunst richtet.

Denn durch die "Bitterkeit der Theologen", die "den unversöhnlichen Haß unter den drey tolerirten Religionen mit so vieler Sorgfalt ernährte", sei die

²⁶¹ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 685f.

²⁶² Cicero selbst wiederum beruft sich an dieser Stelle auf Platon: "Die wahre Gestalt, mein Sohn Marcus, und gleichsam das Antlitz des Ehrenhaften siehst du, 'die, wenn sie mit Augen erkannt würde, bewunderungswürdige Liebe', wie Plato sagt, 'zur Weisheit wachriefe.'" Marcus Tullius Cicero: *De officiis. Vom pflichtgemäßen Handeln*. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Heinz Gunermann. Stuttgart 1992. S. 17. - Sulzer verweist in seinem Artikel 'Künste; Schöne Künste' auf die Cicero-Stelle, so daß auch in diesem Zusammenhang wieder einmal Sulzer als Rittershausens Quelle angesehen werden kann: "Cicero scheint irgendwo den Wunsch zu äußern, daß er seinem Sohn das Bild der Tugend in sichtbarer Gestalt vorstellen könnte, weil dieser alsdann sich mit unglaublicher Leidenschaft in sie verlieben würde." [Sulzer, Allgemeine Theorie](#), Bd. 3, Stichwort: 'Künste; Schöne Künste', S. 74. (Mit falscher Quellenangabe.)

Kunst zum Gegenstand und zum Spielball konfessioneller Auseinandersetzungen gemacht worden.

Diesen Theologen, die

"nicht selten arm an Philosophie; vom Menschenverstand verlassen; jeder Empfindung des Schönen unfähig: an den Augen bey Mittagslicht blind, wie die Fledermäuse; nur in ihren lausigsten Studierstuben herumkrochen"²⁶³,

wirft er vor allem anderen vor, daß es durch ihren Einfluß bis "vor wenig Jahren" unmöglich gewesen wäre, öffentlich

"zu behaupten, das menschliche Herz hätte beynahe mehr als das Hirn zu bedeuten, wenn einer nicht Lust hatte, durch die heilige deutsche Inquisition sich auf ewig unglücklich zu machen."²⁶⁴

Daher konnten nach Rittershausens Meinung "tropologische und allegorische Schriftverdrehungen" den Streit um die angemessene künstlerische Form der Verehrung Gottes bestimmen, "welche die theologische Barbarey in gar feinem Kirchenlatein hinschmierte".²⁶⁵

In dieser Auseinandersetzung, die

"die evangelischen und reformierten Theologen von den unsrigen auf die unerbittlichste Weise getrennet" hat, hätten die einen "(...) sich entschlossen, und zwar die Katholischen, allen Nebensachen einen ganz besonderen Werth beyzulegen: die Reformierten gar alle Nebensachen wegzuschaffen; die Evangelischen (...) wurden mit eben der Raserey befallen."²⁶⁶

Rittershausen schildert hier mit kräftigen Worten den Bilderstreit als eine Auseinandersetzung auf der Grundlage der konfessionell unterschiedlichen Auffassungen über die Heiligkeit des Kirchengebäudes und der kirchlichen Zeremonien. So galt für die katholische Lehrmeinung das Kirchengebäude selbst als ein "locus sacer" und bedurfte deswegen eines besonderen auszeichnenden Schmuckes. Im Gegensatz dazu sahen die protestantischen Theologen in der Nachfolge Luthers die Kirchenbauten - ebenso wie die liturgischen Zeremonien und den Gesang - nicht selbst als heilig an,

²⁶³ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 686-687.

²⁶⁴ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 687.

²⁶⁵ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 687 und ebd. Anm. (c).

²⁶⁶ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 689.

sondern betrachteten sie als wichtige "Adiaphora" (Nebensachen).²⁶⁷

Die Folgen dieser theologischen Streitigkeiten für die Kunst sieht Rittershausen so:

"Die einen Theologen verwarfen alles Sinnliche, die anderen überhäuften es auf die unschicklichste Art".²⁶⁸

Während die "Reformierten" die "Kunststücke (...) wie unreine Thiere aus ihren Kirchen hinaus gepeitschet, des Landes und zum Bettelstab verwiesen"²⁶⁹ hätten, kam es bei den "Katholischen" dazu

"daß diese zum Gottesdienst bestimmte Gebäude mehr Trödelbuden, als Kirchen gleichten".²⁷⁰

Beide Haltungen sind natürlich für Rittershausen gleichermaßen als unvernünftig abzulehnen und werden von ihm mit beißendem Hohn überschüttet. Obwohl selbst Katholik, nimmt er sich dennoch besonders kritisch der Entwicklung in seiner eigenen Religionsgemeinschaft an. Auf der katholischen Seite findet er zwar seine eigene hohe Einschätzung von der Nützlichkeit und dem grundsätzlichen Wert "sinnlicher Vorstellungen" für die religiöse Belehrung und Erbauung wieder, um so heftiger polemisiert er jedoch gegen die überall eingerissenen Mißstände auf diesem Gebiet.

- Konsequenzen für Kirchenbau und Kirchendekoration

Zu den "sinnliche[n] Vorstellungen diese H. Religion betreffend", die wohlgeordnet "von dem grösten Nutzen seyn", zählen für ihn "vornehmlich der äusserliche, und innerliche Tempelbau" - das eigentliche

²⁶⁷ Eine Zusammenfassung der in diesem Zusammenhang wichtigsten theologischen Lehrschriften bietet: Aust. Kat Wolfenbüttel 1986, S. 173ff. - Für einen ausführlicheren Überblick vgl. Hermann Hipp: Studien zur Nachgotik des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz. Diss. Tübingen 1979. S. 407ff.

²⁶⁸ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 691f.

²⁶⁹ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 690.

²⁷⁰ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 691.

Thema seiner Abhandlung.²⁷¹ Weil sie jedoch "unter die nemliche Theorie gehören", beschäftigt er sich vorher noch in einer mehrseitigen Anmerkung mit den "bilderreichen Vorstellungen", die dazu dienen, "die Gemeinde auf das Geheimniß aufmerksam zu machen".²⁷² Gemeint ist hier die ganze Palette ephemerer Dekorationen, die üblicherweise zu hohen Feiertagen und besonderen Anlässen in den Kirchen errichtet, beziehungsweise bei Prozessionen mitgeführt wurden. Obwohl Rittershausen "den Gedanken an sich selbst (...) ganz vortrefflich" findet, wendet er sich heftigst gegen die herrschende Praxis der Inszenierung von Krippen, Heiligen Gräbern, Prozessionen und geistlichen Schauspielen:

"(...) wenn man aber betrachtet, welche Mißbräuche dadurch Gottes Heiligthum entehrten; wie tief das Geheimnis dadurch erniedrigt wurde: mit welchen Kindereyen und zwar nicht nur die Bettelmönche, sondern auch selbst die Land- und Stadtpfarrer, die gelehrten Jesuiten sogar, die ernsthaftesten Wahrheiten unserer Religion in einen geistlichen Spaß verwandelten, so muß an sich gar nicht wundern, wenn in den österreichische Staaten derley Vorstellungen ganz verboten worden".²⁷³

Seine Kritik verknüpft dabei wiederum in charakteristischer Weise ästhetische und sittliche Bedenken. So rügt er mit zahlreichen Beispielen falsches Kostüm, historische Unrichtigkeiten, mangelnde Wahrhaftigkeit und Unangemessenheit der Darstellungen, die letztendlich dafür verantwortlich seien, daß diese Dekorationen

"schiefe Eindrücke, über die Erhabenheit der Geheimnisse bey dem Pöbel verursachen (...), besonders da gemeine Katholicken in wesentlichen Sachen des Glaubens ziemlich schlecht unterrichtet sind".²⁷⁴

Um den Mißständen beizukommen, möchte er zwar nicht so weit gehen wie in Österreich und die Bilder ganz verbieten; er hofft aber, daß durch "ernsthafte Verordnungen der Bischöfe (...) an die Stelle dieser

²⁷¹ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 693-694.

²⁷² [DAJ](#), 1783, XI. Heft, Anm. (f), S. 694.

²⁷³ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, Anm. (f), S. 694-695.

²⁷⁴ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, Anm. (f), S. 697.

sinnlichen Kindereyen, sinnliche Bilder" gesetzt werden, "welche mit Anstand und Würde die Größe der Wahrheit vorstellen".²⁷⁵

Höchste Priorität kommt in dieser Hinsicht dem Bau und der Ausstattung der Kirchengebäude selbst zu, weil in ihnen

"Gott auf eine sonderbare Weise gegenwärtig ist, und der Menschen Gebete anhöret: diese Oerter der öffentlichen Andacht sollen in den Herzen eines jeden ansehenden Ehrfurcht erweken, und Demüthigung vor dem allmächtigen Schöpfer, welcher hier thronet."²⁷⁶

Mit dieser Bemerkung, mit der Rittershausen nun zu seinem eigentlichen Thema - dem Kirchenbau - zurückkehrt, zeigt sich der Autor der katholischen Auffassung über die Kirchengebäude verpflichtet. Die dort verbindliche Definition verstand das Kirchengebäude im wörtlichen Sinne als ein "Hauß Gottes" und das hatte für die Theorie - soweit sie sich mit dem Kirchenbau befaßte - vor allem jedoch für die baukünstlerische Praxis die Konsequenz, die Bauaufgabe "Kirche" an die Spitze jeder architektonischen Hierarchie zu setzen. Höchste Prachtentfaltung und höchster Aufwand waren in diesem Bezugsrahmen nicht nur gerechtfertigt, sondern notwendige Forderung des Decorum.²⁷⁷

An diese traditionellen katholischen Positionen - wie sie zum Beispiel in der Lehrschrift des jesuitischen Theoretikers Bellarmin formuliert waren - knüpft Rittershausen an und verbindet sie mit seiner Empfindungs-Ästhetik.²⁷⁸ So greift seine Definition von der Aufgabe des Kirchenbaus, daß "diese Oerter der öffentlichen Andacht (...) in den Herzen eines jeden ansehenden Ehrfurcht erweken" sollen, wiederum auf Sulzer zurück. Dieser hatte unter dem Stichwort "Kirche" über die ideale Gestaltung einer katholischen Kirche geschrieben:

"Der Geschmack der in einer solchen Kirche, sowol in der ganzen innern Einrichtung, als in den Verzierungen augenscheinlich

²⁷⁵ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, Anm. (f), S. 698.

²⁷⁶ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 695ff.

²⁷⁷ Vgl. [Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1986](#), S. 174-182.

²⁷⁸ Robert Bellarmin: *Disputationes de controversiis christianae fidei*. Ingolstadt 1586-93. Zit. nach [Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1986](#), S. 173-174.

herrschen muß, ist Größe und feyerliche Pracht. Und es ist kein Werk der Baukunst, wo der Baumeister so viel großen Geschmack nöthig hat, wie bey diesem. Der Anblick muß jeden Anwesenden mit Ehrfurcht erfüllen."²⁷⁹

Außer bei Sulzer findet Rittershausen seine Auffassung über die Kirchengebäude auch durch berühmte geschichtliche Beispiele gerechtfertigt. Schon "die Juden und auch die Heiden" hätten alles getan, um ihren Heiligtümern

"das ehrwürdigste Ansehen nach ihren Begriffen zu geben: man weiß, welches Gebäude der Tempel von Jerusalem war".

Ebenso hätten auch die frühen Christen in dieser Hinsicht Großes geleistet, wovon "die einzige Kirche zu Tyrus (...) schon ein hinreichender Beweis" sei.²⁸⁰

Diese überragenden und unbestreitbaren Leistungen der frühen Architekturgeschichte haben für Rittershausen auch im mittelalterlichen Deutschland eine gewisse Nachfolge gefunden:

"Man muß endlich auch gestehen, daß die Deutschen schon in den Zeiten der Unwissenheit mit ungeheuren Kosten die ehrwürdigsten Tempel nach dem damaligen Geschmack aufbauten."²⁸¹

Rittershausen reiht sich mit dieser Formulierung in die Phalanx der fortschrittlichen zeitgenössischen Kunstkritiker ein, die seit der Mitte des Jahrhunderts eine Neubewertung der gotischen Architektur unter einer historischen Perspektive unternahmen. Die traditionelle Architekturkritik hatte sich meist damit begnügt, die Gotik am Kanon der klassischen griechisch-römischen Architektur zu messen und Abweichungen als barbarische, eben "gothische" Auswüchse zu verurteilen.²⁸² Im Gegensatz dazu erlaubt es Rittershausens stärker historisch orientierte Sicht nicht nur,

²⁷⁹ [Sulzer, Allgemeine Theorie](#), Bd. 3, Stichwort: 'Kirche', S. 14.

²⁸⁰ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 698.

²⁸¹ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 699.

²⁸² Vgl. hierzu Arndt Schreiber: Frühklassizistische Kritik an der Gotik. Berlin 1937. - Michael Hesse: Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts. Frankfurt/Bern/New York 1984. Dort besonders Kapitel 4: 'Gotikbegriff und Gotikbewertung im späten 17. und frühem 18. Jahrhundert'.

solche Regelverstöße der mittelalterlichen Baumeister durch die "Unwissenheit" und den "damaligen Geschmack" der Zeit zu relativieren, sondern darüber hinaus, gotische Kirchen wegen ihrer ehrfurchtgebietenden Wirkung weit höher zu schätzen als jede moderne Architektur:

"In spätern Zeiten" hätten es die Deutschen "durch die neueren Bauarten niemals dahin gebracht, daß die jetzigen Kirchen neben einem alten gotischen Dom stehen durften: oder haben sie auch die alten orientalischen Bauarten gewählt so haben sie mit Muscheln und Schnecken so alles verdorben, daß die meisten Kirchen aussehen, wie der griechische Kopf eines Weltweisen in einer französischen kindischen Peruque".²⁸³

Gegenüber den alten gotischen Kirchen sind die neueren Werke der Kirchenbaukunst für Rittershausen

"meistens nichts als unregelmäßige Klumpen (...), welche nothwendig zusammen fallen müßten, wären sie nicht durch verborgene Hacken und Schleudern fest gemacht, sie haben nur selten das Zierliche und das ohne Einfalt und Schönheit".²⁸⁴

Unverkennbar greift eine solche Argumentation mit ihrer positiven Beurteilung der Gotik unmittelbar auf die französische Gotik-Diskussion der fünfziger und sechziger Jahre zurück und hier insbesondere auf die Werke des Abbé Laugier, der in seinen Schriften programmatisch eine Orientierung an der ästhetischen Wirkung der gotischen Kirchenbauten zur Verbesserung der modernen Architektur gefordert hatte.²⁸⁵

Auch schon in seiner Abhandlung über "Das Denkmahl" hat Rittershausen in ganz ähnlicher Weise das Beispiel der gotischen Architektur zum

²⁸³ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 699.

²⁸⁴ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 700, Anm. (g).

²⁸⁵ Marc-Antoine Laugier: Essai sur l'architecture. Paris 1755. (Dt. Ausgabe: Versuch über die Bau-Kunst. Frankfurt/Leipzig 1756.) - Ders: Observations sur l'architecture. Paris 1765. (Dt. Ausgabe: Neue Anmerkungen über die Baukunst. Leipzig 1768.) - Zu Laugier und seiner Bedeutung für die Architekturdiskussion in Frankreich immer noch grundlegend ist das Buch von Wolfgang Herrmann: Laugier and eighteenth century French Theory. London 1962. - Zur Bedeutung Laugiers für die deutsche Architekturtheorie und architektonische Praxis vgl. Peter van Treeck: Franz Ignaz Michael Neumann. Würzburg 1973. - [Wörner 1979](#), S. 41-48.

Instrument der Verurteilung der zeitgenössischen Kirchenbaukunst gemacht. Dort schreibt er:

"Hierauf herrschte der gothische Geschmack, der ganz gegen alle Regeln der Baukunst ist. Man kann ihm zwar das Prachtige nicht absprechen, weil seine Werk kolossisch sind, auch nicht das Zierliche, weil alles mit Zierathen angefüllt ist, aber das wahre Schöne fehlet ihm, weil die Vollkommenheit mangelt. In den neuesten Zeiten folgte der Muschelgeschmack, und der Schneckenhäuser: wo man alle Schönheiten des Alterthums gänzlich abwürdigte: und nicht nur anstatt der Verzierungen lauter Meermuscheln hinhängte, sondern auch sogar Fußgestelle und Säulen und Gesimse und alles was die schwersten Lasten trug, in Muscheln und Schnecken zwang, so das jedes Gebäude, wenn es nicht durch andere verborgene Stützen gehalten wurde, natürlicherweise zusammen stürzen mußte."²⁸⁶

Im Gegensatz zur gotischen Architektur, deren ästhetische Qualitäten mit den Begriffen "Pracht" und "Zierlichkeit" gewürdigt werden, mangelt es den modernen Bauten nach Rittershausens Auffassung selbst am grundlegendsten, der rationalen architektonischen Konstruktion.

Zu den wenigen rühmlichen Ausnahmen rechnet er die Klosterkirche von Weingarten wegen ihrer einfachen und schönen Architektur und die Ausstattung der Kirche von Salem:

"Indessen wurden auch in den neueren Zeiten einige sehr regelmäßige Kirchengebäude aufgeführt. Der Tempel von Weingarten verdient vorzüglich bemerkt zu werden, wegen seiner so einfachen und schönen Bauart, und soll allen deutschen Baumeistern zum Muster dienen, wie Salem von einer anderen Seite betrachtet."²⁸⁷

4. Zusammenfassung

Um das Licht der Salemer Kirche und ihrer Bauherren um so heller strahlen zu lassen, entwirft Rittershausen von der Kunst der letzten zwei Jahrhunderte in Deutschland ein wahrhaft düsteres Szenario der

²⁸⁶ [DAJ](#), 1782, VIII. Heft, S. 517-518.

²⁸⁷ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 700-701.

"Unordnung".

Geleitet von den Prinzipien einer an Sulzer geschulten Empfindungsästhetik, markieren für Rittershausen die sakralen Kunstwerke des süddeutschen Barock und Rokoko den historischen Tiefpunkt eines vom Gipfel der griechischen Antike herab führenden Verfallsprozesses der Künste.

Die Ursache für die gravierenden Mißstände der zeitgenössischen katholischen Architektur und Dekoration sieht er darin, daß seit der Reformation die Kunst von den begrifflichen Systemen der miteinander streitenden Theologen bestimmt wurde und nicht von den ästhetisch-sinnlichen Prinzipien des "wahren Geschmacks". So konnte die von der katholischen Kontroverstheologie vertretene Position einer substantiellen Bedeutung der sakralen Gebäude und Zeremonien zu einer wahren Flut "sinnlicher Kindereyen" führen, die nach Rittershausens Auffassung mehr Schaden als Nutzen gebracht hat:

"Die Katholicken überhäuften ihre Gotteshäuser mit Gelübdtafeln, Heiligen Gottes von Bildhauer, Schreiner und Hafnerarbeit, Bildlein, Kreuzlein, Baldachinen, Ampeln, Reliquien, Tabernakeln, Agnusdei, Kriegs- und schützenfahnen, Kronen, Bruderschaftsstäben, und Schilden des marianischen Raths, Standarten, Puppen, zerfetzten Bildern unsers Heilandes nach der Offenbarung der H. Brigitta, Christkindlein, Engelein und Teufelein, so daß diese zum Gottesdienst bestimmte Gebäude mehr Trödelbuden als Kirchen gleichten".²⁸⁸

Greift also Rittershausen zunächst die unübersehbare Menge der in den Kirchen zu findenden Bildwerke als ein äußeres Zeichen der herrschenden "Unordnung" an, so verurteilt er ebenso die inneren Prinzipien der künstlerischen Gestaltung.

In dieser Hinsicht wirft Rittershausen der kirchlichen Kunst seiner Zeit mangelnde Wahrhaftigkeit, modische Effekthascherei und Verspieltheit, falsches Kostüm, Irrationalität und Entfernung vom Vorbild der Natur vor. Die Ursachen hierfür hat er in einem 1784 veröffentlichten Artikel mit dem bezeichnenden Titel "Lob der Dummheit" folgendermaßen prägnant beschrieben:

"(...) die Ursache davon ist der Mangel an Geschichtskennntnis

²⁸⁸ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 691.

bey den Künstlern, aber die allgemeine Ursache, die alberne Verdingungen, welche Mönche, Klosterfrauen, einfältige Pfarrer u.s.f. an sie machten: so wie alles in die Queer in ihrem Kopfe gehet, das soll der Künstler, Tagwerker auf Leinwand, in Holz, in Stein bringen."²⁸⁹

Die "Unwissenheit" der Künstler, bewirkt durch deren handwerklichen Status und die fehlende akademische Ausbildung ist also für Rittershausen ein Grund für zahlreiche Ungereimtheiten. Als die eigentliche Wurzel des Übels betrachtet er jedoch die Abhängigkeit der Kunst von den kirchlichen Auftraggebern, an deren inhaltliche Vorstellungen die Künstler gebunden sind.

Es versteht sich fast schon von selbst, daß ein von den Forderungen der Aufklärung durchdrungener und einer klassizistischen Ästhetik verpflichteter Kritiker Kunstwerke, die unter solchen Bedingungen entstanden, nur auf das heftigste verurteilen kann. Den ästhetisch wie sittlich zu verwerfenden Kircheninszenierungen des Rokoko stellt Rittershausen mit der Ausstattung der Klosterkirche von Salem das realisierte Musterbeispiel einer wohlgeordneten, schicklichen und schönen Kunst entgegen.

Um diesen radikalen Wandel in der Kunst zu ermöglichen, bedurfte es nach Rittershausens Auffassung auf Seiten der kirchlichen Auftraggeber eines genauso tiefgreifenden Wandels des Bewußtseins, ja einer geradezu 'paulinischen' Bekehrung, um aus den "ehemals finsternen Theologen" aufgeklärte Verehrer der "wahren Schönheit" zu machen:

"Nun aber, seitdem die himmlischen Grazien im Liliengewand öffentlich in Deutschland erschienen, und ihr holdes Antlitz lächelnd zu uns wandten; seitdem die schönen Wissenschaften, wie bey den glücklichen Griechen, auch bey uns die Oberhand erhielten, haben die tropologische, und allegorische Schriftverdrehungen (...) eben nicht mehr viel zu bedeuten. Man läßt derlei unvernünftige Theologen schnadern, und quäcken und sich in tausende lächerlichen Figuren krümmen, wie die Gespenster des Callots in der Versuchung des H. Antonius: Die Göttinnen haben einmal den Deutschen angenommen, und ich kenne selbst keine kleine Anzahl ehemals ganz finsterer

²⁸⁹ [DAJ](#), 1784, I. Heft, S. 41, Anm. (s).

Theologen, welche von den hübschen Mädchen besiegt, mit gedultigem Eifer an ihrem Triumphwagen ziehen."²⁹⁰

Insgesamt wird deutlich, daß sich die Entwicklung von den rhetorisch-theologisch geprägten Ausstattungen des Rokoko zu einer "aufgeklärten" Inszenierung nach ästhetischen Prinzipien schon für einen zeitgenössischen Betrachter vom Schlage eines Rittershausen, nicht als ein stilistischer Anpassungsprozeß, sondern als ein Bruch mit geradezu epochaler Bedeutung darstellte.

Wenn also für Rittershausen eine Rokokokirche und die Salemer Ausstattung nur in den Kategorien fundamentaler Gegensätze beschrieben werden können, inwieweit liefert dann die Quelle - im Sinne der eingangs gestellten Frage - angemessene Kriterien für ein historisches Verständnis des Entwicklungsprozesses von Birnau nach Salem?

Zunächst muß man zugeben, daß der Autor - sieht man für einen kurzen Moment von seinen negativen Werturteilen ab - die kulturellen Rahmenbedingungen der süddeutschen Kunstproduktion im 17. und 18. Jahrhundert auch im Hinblick auf die Dekoration der Birnau durchaus präzise charakterisiert. So wird man Rittershausens Auffassung von der niedrigen sozialen Stellung der Künstler in der bis in das 18. Jahrhundert hinein weitgehend ständisch strukturierten Gesellschaft Süddeutschlands ebensowenig widersprechen können, wie seinen Feststellungen über eine im wesentlichen handwerklich orientierte Ausbildung der Künstler und deren Abhängigkeit von fürstlichen und klösterlichen Aufträgen. Auch die von der katholischen Kontroverstheologie im Anschluß an die Bestimmungen des Trienter Konzils betriebene systematische Instrumentalisierung aller Bildkünste für die Verkündigung beschreibt er genauso zutreffend, wie den daraus folgenden dominanten Einfluß der Theologie auf die Inhalte der großen Ausstattungsprogramme durch das Mittel der "conchetto"-Theorie, die in Bizarrerie und gewollter Ungewöhnlichkeit höchste künstlerische Ausdrucksmittel sah.

Wenn er die Rokokokunst auch verurteilt, so charakterisiert Rittershausens Analyse damit ganz wesentliche Merkmale der Epoche, die auch bei der Untersuchung der Birnauer Wallfahrtskirche herausgearbeitet werden konnten. Will man ihm jedoch im Hinblick auf seine Einschätzung des Salemer Ensembles folgen, so muß man für die Zeit nach 1750 eine

²⁹⁰ [DAJ](#), 1783, XI. Heft, S. 687-688.

radikale künstlerische Umorientierung des Auftraggebers annehmen, durch die sich Anselm II. von einem "concettistischen" Saulus zu einem "ästhetischen" Paulus gewandelt hätte.

Wieder einmal wird hier das Problem der angemessenen Übertragbarkeit historischer Beurteilungskategorien sichtbar, das sich für den "Fall" Salem zugespitzt in die Frage kleiden läßt: Kann man annehmen, daß die "Wirkung" der Salemer Ausstattung, die den Aufklärer Rittershausen die Kirche als Exemplum eines fundamentalen künstlerischen Neuanfangs empfinden ließ, auch für Abt Anselm das relevante Kriterium bei der Umgestaltung seiner Klosterkirche gewesen ist?

Dieser Frage soll im weiteren nachgegangen werden, wenn im nächsten Kapitel die einzelnen Phasen der Umgestaltung der Salemer Klosterkirche zwischen 1750 und 1784 analysiert werden.

**KLASSIZISTISCHE MODERNITÄT ALS
DARSTELLUNGSMODUS ZISTERZIENSISCHEN
SELBSTVERSTÄNDNISSES:
DIE KONVENTSKIRCHE SALEM**

Anders als bei der Wallfahrtskirche Birnau, die in einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne zwischen 1746 und 1750/51 geplant und errichtet wurde, gilt es für eine Analyse der Salemer Ausstattung einen wesentlich längeren und nicht immer kontinuierlich verlaufenden historischen Prozeß in den Blick zu nehmen.

Die annähernd 30 Jahre umfassenden Entwicklungsgeschichte bis zu der von Rittershausen 1783 so gefeierten Dekoration, läßt sich in zwei wesentliche Phasen gliedern. Die erste Phase umfaßt den Zeitraum von 1750 bis 1765. Sie reicht vom Jahr der Weihe der Wallfahrtskirche Birnau, die bis zu diesem Zeitpunkt die finanziellen und künstlerischen Kräfte des Kloster gebunden hatte, bis zum Beginn der Planungen Josef Anton Feuchtmayer für einen neuen Hochaltar des Münsters. Dieser erste Abschnitt ist charakterisiert durch behutsame Eingriffe in die architektonische Struktur des gotischen Kirchenbaus - wie den Umbau der Chorpartie (1750-1753) und die damit verbundene Verlegung des Mönchschores in den Ostteil der Kirche - sowie die Errichtung eines gewaltigen Vierungsturms (1753-1757) durch den Baumeister Johann Caspar Bagnato (1696-1757).

Die zweite Phase beginnt etwa 1765, eingeleitet durch eine radikale Revision der Planungen zum neuen Hochaltarbereich, und reicht bis zum Ende der Arbeiten am Münster in den achtziger Jahren. In diesem Zeitraum entstand unter der Leitung von Josef Anton Feuchtmayer (bis 1770), Johann Georg Dirr (bis 1779) und Johann Georg Wieland die heute noch erhaltene Ausstattung.

Dem ausführlichen chronologischen Abriß dieser beiden entscheidenden Abschnitte des Umbaus der Salemer Klosterkirche wird zunächst eine kurze Rekonstruktion der Situation um 1750 vorangestellt, weil nur vor diesem Hintergrund die architektonischen Veränderungen und die Ausstattungsmaßnahmen der folgenden Jahre angemessen dargestellt werden können.

I. DIE SITUATION UM 1750

1. Architektur

Ein klares Bild der architektonischen Situation des Salemer Münsters vor den Umbaumaßnahmen Bagnatos konnte erst in jüngster Zeit durch die Forschungen Jürgen Michlers gewonnen werden, der mit seinem Aufsatz "Die ursprüngliche Chorform der Zisterzienserkirche in Salem" zahlreiche Unrichtigkeiten und gravierende Ungenauigkeiten der älteren Forschung zu Salem in vorbildlicher Weise korrigierte.²⁹¹ Auf seine Studie wird für das folgende ausdrücklich verwiesen.

Ein Plan der Kirche aus dem Jahre 1750 (Abb. [A. 53](#)), der sich bei den Klosterakten im Generallandesarchiv Karlsruhe erhalten hat, gibt die Disposition des bis dahin unberührt gebliebenen mittelalterlichen Baubestandes wieder.

Der Plan zeigt den Grundriß einer Anlage, die vollständig einem Rechteck eingeschrieben ist. Dem dreischiffigen Langhaus mit den charakteristischen Mittelschiffspfeilern "in Form von Eisbrechern" (Georg Dehio) schließen sich nach dem zum Querhaus erweiterten siebten Joch die fünf Joche des Chores an. Die fünfschiffige Choranlage weist einen im dritten Mittelschiffsjoch polygon geschlossenen Binnenchor auf, der von einem doppelten, rechtwinklig geführten Umgang eingefasst wird.

Während über das basilikale Aufriß-Schema des Langhauses der Klosterkirche keinerlei Meinungsverschiedenheiten in der Forschung bestanden, gab es in bezug auf die Rekonstruktion des aufgehenden Mauerwerks im Chorbereich jedoch widersprüchliche Ansichten, in die erst Michlers bauarchäologische Forschungen Klarheit gebracht haben. Demnach muß der mittelalterliche Baukörper mit dem Außenbau des heute erhaltenen Chores identisch sein. Die Eingriffe Bagnatos betrafen also allein den Innenraum.²⁹² Der Bau hatte von Anfang an ein Hochschiff, das

²⁹¹ Jürgen Michler: Die ursprüngliche Chorform der Zisterzienserkirche in Salem. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 47, 1984. S. 3-46. Hier auch ein Überblick über die ältere Literatur, soweit sie die Rekonstruktion der ursprünglichen Architektur des Salemer Münsters betrifft.

²⁹² Die früheren Rekonstruktionen waren noch von erheblichen Veränderungen auch

auch jenseits des ursprünglich polygonalen Binnenchorschlußes im dritten Chorjoch weiter bis zur östlichen Giebelfassade durchlief. Daraus ergibt sich für die Innendisposition des Ostteiles der Kirche, daß die beiden letzten Mittelschiffsjoche des Chores zweigeschossig zu rekonstruieren sind: "In der Arkadenzone schloß der Umgang an, darüber in der Zone des Obergadens ein separater, mehrteilig gewölbter Raum. Dieser war in seiner vollen Höhe durch drei Fenster in den Polygonseiten zum Binnenchor hin geöffnet, ebenso wie er auch auf seiner gerade schließenden östlichen Stirnwand von der Dreifenstergruppe in voller Höhe durchlichtet war."²⁹³ Diese Ergebnisse seiner Untersuchung hat Jürgen Michler in drei Rekonstruktionszeichnungen des Salemer Chores deutlich gemacht (Abb. [A. 50](#) - [52](#)). Mit ihrer Hilfe und der Planzeichnung von 1750 - auf der auch die zu diesem Zeitpunkt vorhandenen Ausstattungsgegenstände verzeichnet sind - ist es möglich, eine gewisse Vorstellung von der Innensituation der Klosterkirche zu gewinnen. Sie soll von Westen nach Osten fortschreitend beschrieben werden.

2. Die Ausstattung

a) Das Langhaus

Im Westen begann die funktionale und liturgische Gliederung der Kirche mit dem Konversenchor, dem die ersten drei Langhausjoche vorbehalten waren. Dabei stand das Chorgestühl der Konversen entlang der Westwand des Münsters. Der Konversenchor reichte bis zum dritten Pfeilerpaar. Er wurde in den Seitenschiffen durch Schranken²⁹⁴, im Mittelschiff durch den Kreuz-Altar begrenzt. Bei dem Kreuz-Altar handelte es sich wahrscheinlich auch im 18. Jahrhundert noch um denselben gotischen Schnitzaltar, den Pater Eugen Crassus im 17. Jahrhundert in seiner Beschreibung des Klosters als ein "opus diapahanum et velut transparens"

des Außenbaus durch Bagnato ausgegangen.

²⁹³ [Michler 1984](#), S. 20-21.

²⁹⁴ Der Klosterplan von 1750 (Abb. [A. 53](#)) verzeichnet an dieser Stelle "crates separantes eccleam interior ab exterior". Unter diesen "crates" wird man sich wahrscheinlich keinen eigentlichen Lettner vorstellen müssen, sondern nur flache Abgrenzungen - vielleicht durch hölzerne Gitter - weil im Plan ausdrücklich auf den möglichen "ambitus", also die Umgangsprozessionen hingewiesen wird.

charakterisierte.²⁹⁵ Zusätzlich zum Kreuz-Altar stand an den Westseiten des zweiten und dritten Pfeilerpaares jeweils ein Seitenaltar. Das westliche Altarpar bildete das Retabel des Hl. Bartholomäus auf der Nordseite und gegenüber der Altar des Hl. Bischofs Konrad. Ihnen folgten nach Osten die Altäre der Hl. Magdalena und der Hl. Margaretha. Über das Aussehen und die Entstehungszeit dieser vier Altäre läßt sich aus den Quellen nichts entnehmen. Möglicherweise handelte es sich bei ihnen ebenfalls noch um vorbarocke Ausstattungsstücke.

Das vierte Joch des Langhausmittelschiffes ist im Kirchenplan von 1750 als Retrochorus bezeichnet und wurde zudem für die Teilnahme der Kranken und Schwachen am Chorgebet genutzt.

Die letzten beiden Joche des Mittelschiffs nahm das große Chorgestühl ein. Es reichte mit seinen genau einhundert Sitzen vom vierten Pfeilerpaar des Langhauses bis über die Mitte der Vierung hinaus. Dieses Eichengestühl - ein Werk des Melchior Binder - entstand in den Jahren 1588 bis 1593. Die heute noch im Salemer Münster verbliebenen zehn Dorsalsitze können nur noch einen unvollständigen Eindruck vom Charakter des Werks geben, dessen Stil zwischen Spätgotik und Renaissance anzusiedeln ist.²⁹⁶

Auch der östliche Teil des Langhauses war mit vier Nebenaltären geschmückt, die jeweils an der Westseite des fünften Pfeilerpaares beziehungsweise der Vierungspfeiler lagen. Hier bildeten die tiefen Pfeilerwände zusammen mit der Rückwand des Chorgestühls vier kapellenartige Annexräume. Von den in ihnen aufgestellten Altären läßt sich nur der Laurentius-Altar an der Westseite des fünften nördlichen Pfeilers durch Quellen gesichert als ein Werk Franz Josef Feuchtmayers aus dem Jahre 1714 nachweisen.²⁹⁷ Auf sein Pendant, den Altar des Hl. Theobald und den Altar des Antonius Eremita in der nördlichen Kapelle des nächsten Jochs, bezogen sich möglicherweise die nicht näher spezifizierten Rechnungen und Quittungen Franz Josef Feuchtmayers aus

²⁹⁵ Vgl. [Ast 1977](#), S. 36 und [Salem, Festschrift 1984](#), S. 225, die sich beide auf Karl Obser berufen.

²⁹⁶ Vgl. [Salem, Festschrift 1984](#), S. 227f.

²⁹⁷ Vgl. Paul Zinsmaier: Neue Beiträge aus Salemer Archivalien zu Joseph Anton Feuchtmayer. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. Bd. 98, NF, 1950, S. 153f. Vgl. auch [Ast 1977](#), S. 74 und [Salem, Festschrift 1984](#), S. 249.

der gleichen Zeit. Der Altar der vier Kirchenlehrer in der südlichen Kapelle - das Gegenstück zum Antoniusretabel - wurde 1732 Josef Anton Feuchtmayer akkordiert und 1734 vom Konstanzer Bischof geweiht.²⁹⁸

Abgerundet wurde die liturgische und dekorative Ausstattung des Langhauses durch sechs Beichtstühle ebenfalls aus der Werkstatt Josef Anton Feuchtmayers, die 1738 unter den Fenstern der Seitenschiffe ihren Platz fanden.

b) Das Querhaus und die Vierung

Die fast quadratische Vierung wurde durch die Ausstattung der Jahrhundertmitte im Kirchenraum kaum akzentuiert. Zwei Drittel des Vierungsquadrates wurden - wie schon erwähnt - vom Chorgestühl der Mönche eingenommen.

Im südlichen Querhaus hatte man um 1714 die beim großen Klosterbrand von 1697 zerstörte Orgel-Empore ersetzt. Franz Josef Feuchtmayer dekorierte bis 1718 die auf ihr von Josef Egedacher aus Salzburg neuerbaute sogenannte Liebfrauenorgel. Gleichzeitig wurde von Feuchtmayer der unter der Empore liegende Kapellenraum stuckiert. Dessen Altar mit dem Gnadenbild der "Wundertätigen Muttergottes an der Säule" hatte er schon 1716, gleichzeitig mit dem Ecce-homo-Altar im südlichen Querhaus, erneuert.²⁹⁹ Das Deckengemälde der Emporenunterseite stammt von Franz Josef Spiegler und entstand erst 1730.

c) Der Chorumgang

Den stilistisch einheitlichsten Teil der 1750 bestehenden Ausstattung bildete mit einiger Sicherheit die Dekoration des Chorumgangs und der Ostwand. Die hier aufgestellten Altäre hatte Josef Anton Feuchtmayer nach Aussage der Archivalien in den dreißiger Jahren alle neu gestaltet. So erneuerte er 1730 zunächst die Retabel des Hl. Martin und des Hl. Joseph, die im ersten Joch des nördlichen beziehungsweise südlichen äußeren Chorseitenschiffes lagen.³⁰⁰ 1732 errichtete er dann im dritten südlichen Chorjoch den Altar der Apostelfürsten Petrus und Paulus, wahrscheinlich

²⁹⁸ Vgl. [Zinsmaier 1950](#), S. 163.

²⁹⁹ Vgl. [Zinsmaier 1950](#), S. 155f.

³⁰⁰ Vgl. [Zinsmaier 1950](#), S. 162.

zusammen mit seinem Pendant auf der Nordseite.³⁰¹ Zwei Jahre später, 1734, erhielten auch die beiden äußeren Kapellen der Ostwand neue Retabel. Im Süden wurde ein Verena-Altar aufgerichtet und im Norden der Altar der Hl. Katharina, der gleichzeitig dem Hl. Sebastian geweiht wurde und seit dieser Zeit der Sebastiansbruderschaft von Salem als Bruderschafts-Altar diente.

Als nächstes Altarpaar realisierte Feuchtmayer 1738 die Retabel der Heiligen Benedikt und Bernhard, deren Altäre sich in den beiden zweitäußeren Kapellen der Ostwand befanden.³⁰² Den Abschluß der Altar-Erneuerungen bildete 1740 der Altar der Hl. Dreifaltigkeit, der in der großen Mittelkapelle der Ostwand aufgerichtet wurde.

Ein anschauliches Bild vom Verhältnis der spätbarocken Ausstattung und der gotischen Architektur können zwei Stiche aus dem Jahre 1739 vermitteln, die, anlässlich der Übertragung von Reliquien des Hl. Felix und der Hl. Faustina 1737 ins Salemer Münster, angefertigt wurden und die außer den Reliquiaren einen Teil des Chorumgangs zeigen.³⁰³

d) Das Presbyterium

Das spirituelle und formale Zentrum der Dekoration von 1750 bildete selbstverständlich die Ausstattung des Altarhauses, das sich vom ersten bis dritten Mittelschiffsjoch des Chores erstreckte. Hier hatte vor dem polygon

³⁰¹ Die Archivalien sprechen 1732 insgesamt von der Erneuerung von vier Altären, jedoch werden nur die Patrozinien Petrus und Paulus und "quader doctor" (s.o.) am Vierungspfeiler namentlich in der von Feuchtmayer am 16. Juni 1733 unterzeichneten Quittung benannt. Vgl. [Zinsmaier 1950](#), S. 163.

³⁰² [Ast 1977](#), S. 104, erwähnt für das Jahr 1738 mit Berufung auf [Zinsmaier 1950](#), S. 163, neben dem Benedikt-Altar nur einen Joseph-Altar. Hier handelt es jedoch um eine Verschreibung in den Archivalien, da sich die dem Akkord zugehörigen Quittungen eindeutig auf einen Bernhard-Altar beziehen. Vgl. Horst Sauer: Archivalien zu Joseph Anton Feuchtmayer. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. Bd. 94, NF, 1946. S. 440. Die Angabe ist auch deswegen wenig glaubwürdig, weil der Joseph-Altar im ersten Joch der südlichen Chorabseiten erst 1730 von Josef Anton Feuchtmayer erneuert worden war. Vgl. [Zinsmaier 1950](#), S. 162.

³⁰³ Die beiden Stiche nach Vorlagen von Johann Georg Bruder, gestochen von Goetz und Klauber aus Augsburg, erschienen im Festbericht der Überführung der beiden Reliquiare, der 1739 in Konstanz herausgegeben wurde. Die Stiche sind publiziert bei [Ast 1977](#), Abb. 24 u.25.

geführten Binnenchorschluß des dritten Joches der gewaltige, sechs Meter breite und fast neunzehn Meter hohe Hochaltar der Kirche seinen Platz. Um die Rekonstruktion des Aussehens dieses Altares hat sich besonders Doris Ast in einem Exkurs ihrer Dissertation bemüht.³⁰⁴ Dabei konnte sie vor allem auf die oben schon erwähnte Beschreibung der Salemer Kirche durch die Schrift des Pater Crassus aus der Mitte des 17. Jahrhunderts zurückgreifen.

Nach den Forschungen von Ast ging das 1750 noch bestehende Altarwerk auf eine Kirchenrenovierung in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts zurück, wobei Teile eines älteren - wahrscheinlich mittelalterlichen - Hochaltares mitverwendet wurden.

Über der Mensa des Altares rekonstruiert Ast einen überkuppelten Rundtabernakel, flankiert von Figuren der beiden Johannes, dem Täufer rechts und dem Evangelisten links. Das darüberliegende zweite Geschoß bestand aus vier zu einem großen Bildfeld verbundenen gemalten Tafeln mit Darstellungen der Geburt und der Auferstehung Christi, des Pfingstfestes und der Himmelfahrt. Diese vierteilige Bildzone wurde 1702 durch ein großformatiges Himmelfahrtbild des Konstanzer Malers Franz Carl Stauder ersetzt.³⁰⁵

Die gemalte Mittelzone wurde flankiert von Plastiken der Ordensstifter Bernhard und Benedikt, darüber die Erzengel Gabriel und Raphael. Das darauf folgende Geschoß zeigte im Zentrum eine Darstellung der Marienkrönung, rechts und links begleitet von Figuren der Heiligen Agathe und Katharina sowie zweier Engel mit Weihrauchfässern. Den Abschluß des Aufbaus bildete ein Querriegel mit dem vergoldeten Namen Jesu, bekrönt von einer plastischen Giebelgruppe des Hl. Michael im Kampf mit dem Drachen.

Zum farbigen Erscheinungsbild des Altarwerks führt Ast unter Berufung auf die Angaben von P. Crassus aus, daß bis auf das roh belassene Inkarnat der Figuren, alles in einer kastanienbraunen Farbe gefaßt und mit Gold

³⁰⁴ [Ast 1977](#), S. 139-145.

³⁰⁵ Das Bild, das seit 1923 das Hochaltarblatt des Konstanzer Münster bildet, hat eine Höhe von ca. 6,70 m und eine Breite von 3,90 m. Dieses Format stimmt annähernd mit den von Ast rekonstruierten Maßen der vierteiligen Bildwand überein. Vgl. [Ast 1977](#), S. 73f. und Anm. 180ff.

ausgeziert war.³⁰⁶

Allein schon durch die erstaunlichen Dimensionen dieses Aufbaus, der die Architektur des Binnenchorpolygons fast völlig verdeckt haben muß, bildete der große Hochaltar den visuell dominierenden Ostabschluß des Mittelschiffs. Neben ihm konnte das spätgotische Sakramentshaus aus dem Jahr 1494 nur einen weit verhalteneren künstlerischen Akzent setzen. Dieses Werk, dessen vierteiliger hölzerner Figureschmuck sehr wahrscheinlich aus der Ulmer Bildhauerwerkstatt der Erhart stammt³⁰⁷, hatte seine ursprüngliche liturgische Funktion als Aufbewahrungsort der Hostien vermutlich schon mit der Errichtung des Hochaltars des 17. Jahrhunderts verloren, der - entsprechend den Vorschriften des Tridentinums - ein eigenes, fest mit dem Altaraufbau verbundenes Hostiengehäuse aufwies.³⁰⁸ Nach dem Plan von 1750 hatte das gotische Tabernakel seinen Platz vor der zweiten nördlichen Chorarkade. Hier erhob sich der schlanke turmartige Aufbau auf einem quadratischen Grundriß über vier reichgegliederte Geschosse bis in die Höhe von sechzehn Meter.

3. Zusammenfassung

Faßt man zusammen, so zeigte der Innenraum des Salemer Münsters in der Mitte des 18. Jahrhunderts immer noch die typische Gliederung einer reinen zisterziensischen Konventskirche. Diese - im Grunde mittelalterliche - Struktur ist gekennzeichnet durch die Abfolge der Funktionsbereiche von Konversenchor mit Kreuz-Altar und Lettner, Retrochor, Chorbereich der Mönche und Presbyterium mit dem Hochaltar und insbesondere durch das Fehlen eines eigentlichen Laienraums. Diese Aufteilung erfolgte auch im Salemer Kirchenraum und gliederte ihn - wie aus dem Grundriß von 1750 ablesbar - in viele einzelne, deutlich voneinander geschiedene Parzellen. Die so schon strukturell disponierte Vierteiligkeit wurde im Raumbild sicherlich noch verstärkt durch die stilistische und formale Heterogenität der im Laufe der Jahrhunderte immer wieder erneuerten und ergänzten Ausstattung und durch deren

³⁰⁶ Vgl. [Ast 1977](#), S. 140f.

³⁰⁷ Vgl. [Salem, Festschrift 1984](#), S. 222-224.

³⁰⁸ Vgl. [Salem, Festschrift 1984](#), S. 247.

Kontrast zur gotischen Architektur. Zur Unruhe der Raumwirkung mag auch die Asymmetrie beigetragen haben, die durch den Einbau einer Emporengalerie auf der Südseite des Querhauses entstanden war.

Sowenig also das Innere der Kirche mit dem dekorativen Standard anderer zeitgenössischer Ensembles mithalten konnte - eine Ausstattung etwa, wie sie die unter Salemer Regie selbst erbaute Wallfahrtskirche Birnau in beispielhafter Weise repräsentiert, - so wenig konnte wohl auch die äußere Erscheinung der Kirche im Kontext der von Franz Beer zwischen 1697 und 1707 errichteten Klosteranlage den Ansprüchen einer mächtigen, auf Repräsentation zielenden Abtei genügen. Zudem hatten seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts die Klagen über die funktionale Unzulänglichkeit der Klosterkirche zugenommen, die anscheinend den veränderten liturgischen und seelsorgerischen Anforderungen nur unzureichend gewachsen war. In dieser Hinsicht ist eine Nachricht aus der Klosterchronik von 1708, dem sogenannten "Aparium Salemitanium", aufschlußreich, in der schon damals über das besonders an hohen Feiertagen immer mehr zunehmende Eindringen von Laien in die Kirche berichtet wird, die das Chorgebet der Mönche und die Klausur empfindlich störten.³⁰⁹

Vor diesem Hintergrund scheint es nur zu verständlich, wenn Abt Anselm II. unmittelbar nach der Weihe der Wallfahrtskirche Birnau daranging, die Umgestaltung der Münsterkirche in Angriff zu nehmen.

II. MODERNISIERUNGSVERSUCHE - DIE ERSTE PHASE DER UMGESTALTUNG (1750-1765)

1. Der Chorumbau

Bei den Dimensionen, die das Projekt im Zuge der weiteren Entwicklung gewann, darf ruhig bezweifelt werden, ob der vordringliche Auslöser für die Umgestaltung der Klosterkirche tatsächlich allein die Sorgen Abt Anselms II. um eine ungestörte Klausur war. Immerhin stand ganz offensichtlich am Beginn der Planung das Bedürfnis, die Kirche des Klosters in stärkerem Maße auch Laien zugänglich zu machen, eine Entwicklung, die in zahlreichen anderen Konventskirchen der Zisterzienser

³⁰⁹ Vgl. [Ast 1977](#), S. 105.

längst vollzogen war. Jedenfalls erreichte der Abt mit dieser Begründung und den Hinweisen auf die zahlreichen Probleme, die - durch die altertümliche räumliche Aufteilung der Kirche einerseits und den immer mehr anschwellenden Strom prominenter weltlicher Besucher andererseits - für Andacht und Disziplin entstünden, vom Generalkapitel des Zisterzienserordens in Cîteaux die Erlaubnis für sein Umbauvorhaben.³¹⁰

Die Verantwortung für das Unternehmen lag in den Händen des Deutschordensbaumeisters Johann Caspar Bagnato, mit dem Abt Anselm wahrscheinlich schon vor dem Eintreffen der Genehmigung des Generalkapitels im August 1750 Kontakt aufgenommen hatte. Denn in mehreren Briefen schon aus dem gleichen Monat, entwarf der Architekt dem Abt detailliert seine Vorstellungen vom Ablauf und der Art der erforderlichen Schritte.³¹¹

Im Mittelpunkt der von Bagnato vorgeschlagenen Maßnahmen für die Neuordnung des Kircheninneren standen die Verlegung des Hochaltars vom dritten Chorjoch unter die Vierung der Kirche und die Verlagerung des Chorgestühls von seinem bisherigen Standort in Vierung und Langhaus hinter den Altar, um den so entstehenden Platz im Langhaus als Laienraum zu nutzen.

Um dies zu erreichen, sah Bagnato die "ab Enderung Eineß stück gewölbeß, alß außbrechen Edtlicher Pfeiller"³¹² vor. Zuvor sollte jedoch das Altarwerk verschoben werden, damit "onne deßen beschädigung, daß gewölb so weidt Erforderlich abgebrochen, auch in Conformithet des anderen Kürchen gewölb mit seinen Ribben Eingerichtet und nachfolgen

³¹⁰ Vgl. Hermann Ginter: Salem und J.K. Bagnato. In: Bodensee-Chronik, 20, 1931. Nrn. 16-24. S. 75-78.

³¹¹ Die Umbaumaßnahmen Bagnatos wurden zur Rekonstruktion des mittelalterlichen Baubestandes ausführlich dargestellt von [Michler 1984](#). Dort finden sich auch Angaben zur älteren Literatur. Zuletzt behandelte Gubler die Salemer Arbeiten Bagnatos in seiner Monographie des Architekten. Hans Martin Gubler: Der Deutschordensbaumeister Johann Caspar Bagnato, 1696-1757, und das Bauwesen des Deutschen Ordens in der Ballei Elsaß-Burgund im 18. Jahrhundert. Sigmaringen 1985. Vgl. bes. S. 346-354.

³¹² Dieses Zitat und die weiteren stammen aus den Bau-Akten zu Salem im GLA Karlsruhe, Fasz. 98/108, das die Korrespondenz des Klosters mit Bagnato bezüglich der Chorveränderung und des neuen Dachturmes enthält. Zitiert nach [Gubler 1985](#), S. 347.

die Pfeiler, alß Lettmer biß auff den botten abgetragen" werden können. Aus diesen mitunter sehr knapp formulierten schriftlichen Quellen konnten Michler und Gubler mit Hilfe bauarchäologischer Untersuchungen dennoch ein präzises Bild der an der architektonischen Substanz des Münsterchores durchgeführten Arbeiten gewinnen: Demnach wurden von Bagnato die beiden mittleren Pfeiler des Binnenchorpolygons sowie die dahinter liegenden Stützen des Umgangs und der Kapellenraum über dem Umgang samt der zu ihm gehörenden Gewölbegliederung entfernt. An die Stelle des alten Gewölbes zog der Architekt - unter Verwendung des Abbruchmaterials - zwei neue Kreuzrippengewölbe über den letzten drei Mittelschiffsjochen ein.³¹³

Das Ergebnis der Arbeiten Bagnatos bringt Hans Martin Gubler treffend auf den Punkt: "Das Resultat dieses Eingriffs bestand in der Weiterführung des Langhaussystems bis an die östliche Abschlußmauer. Dadurch brachte man bedeutend mehr Licht in den Chor und schuf mehr Platz."³¹⁴

Tatsächlich wird man im Lichte der Forschungen Michlers (Abb. [A. 50 - 52](#)) die Leistung des Architekten beim Salemer Chorumbau mehr auf dem bautechnischen als auf dem genuin gestalterischen Gebiet ansiedeln müssen. Das ist insofern von einiger Bedeutung, als in der älteren Forschung, die noch von einer falschen Rekonstruktion der Chorform vor 1750 ausging, zahlreiche Spekulationen über ein vermeintliches Weiterleben gotischer Baugesinnung beziehungsweise über ein

³¹³ Hieraus erklärt sich auch die bei den früher vorgeschlagenen Rekonstruktionen unverständlich bleibende Rhythmusverschiebung im Chormittelschiff zwischen den fünf Arkaden im unteren Bereich, denen nur vier Fensterbögen im Obergaden gegenüberstehen. Die Bemerkung Gublers, daß Bagnatos Veränderungen auch das Hochmauern der Mittelschiffswände einschloß, entbehrt jeder quellenmäßigen Grundlage und muß auf einem Mißverständnis der Rekonstruktion Michlers beruhen. Vgl. [Gubler 1985](#), S. 347.

³¹⁴ [Gubler 1985](#), S. 347. Unklar bleibt jedoch bei der Rekonstruktion von Michler - und auch bei Gubler - das Aussehen und die Anordnung der Fenstergruppe in der Ostwand der Kirche. Dabei kommt es vor allem darauf an, ob die ursprüngliche Disposition tatsächlich zwei übereinanderliegende Dreiergruppen zeigte, wie Michlers Zeichnungen es darstellen (vgl. [Michler 1984](#), Abb. 18a und [Salem, Festschrift 1984](#), Abb. S. 212), oder ob nicht zumindest das Mitteljoch des Umgangs fensterlos war. Diese zweite Möglichkeit legt die Planzeichnung von 1750 nahe, die Michler bei seiner Reinzeichnung auch entsprechend deutet (vgl. [Michler 1984](#), Abb. 8).

Antizipieren neogotischer Tendenzen bei Bagnato geäußert wurden.³¹⁵ Im Gegensatz dazu stellen sich die Arbeiten Bagnatos heute als ein technisch brillanter und vom zeitlichen Aufwand höchst ökonomischer Eingriff dar, bei dem das geforderte Ergebnis - unter weitestgehender Wahrung der alten Bausubstanz - allein durch die allernotwendigsten Ergänzungen erreicht wurde.

Wie der auf diese Weise neugewonnene Raum für die Neuordnung des Kircheninneren genutzt wurde, läßt sich einer Planzeichnung³¹⁶ entnehmen, die von Doris Ast publiziert wurde. Der Plan, der wahrscheinlich von einem Klosterangehörigen nach 1751 und vor 1765 gezeichnet wurde, zeigt den veränderten Grundriß der Kirche und verzeichnet die Anordnung der wichtigsten Ausstattungstücke (Abb. [A. 54](#)). Aus ihm wird deutlich, daß Bagnato nicht nur den Hochaltar in die Vierung verlegte, sondern ebenso das gotische Sakramentshaus von seinem alten Platz entfernte und es vor das große Maßwerkfenster des nördlichen Querhauses versetzte. Auch wurde der nun funktionslos gewordene Kreuz-Altar des Langhauses abgebrochen samt den noch auf dem Plan 1750 eingetragen "crates". Das Chorgestühl Melchior Binders mußte an seinem neuen Aufstellungsort hinter dem Hochaltar wegen des geringeren Platzes um einige Sitze verkürzt werden.

Durch die Veränderung verfügte die Salemer Kirche nun über einen Laienraum, der durch den Hochaltar in der Vierung gegen den Chorbereich der Mönche abgegrenzt war. Für eine solche Aufteilung des Innenraumes, die durch eine Plazierung des Chorgestühls hinter den Hochaltar gekennzeichnet ist, konnten sich Abt und Konvent von Salem sowohl auf älteste klösterliche Bautraditionen berufen als auch auf vergleichbare

³¹⁵ Vgl. Lisa Schürenberg: Die ursprüngliche Chorform der Cistercienserkirche in Salem. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. 7, 1938. S. 342-345. - [Ast 1977](#), S. 133. - Wolfgang Braunfels: Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. Bd. III: Reichsstädte, Grafschaften, Reichsklöster. 1981. S. 363 f. - Selbst [Gubler 1985](#), spricht in Kenntnis der Rekonstruktionen Michlers von einem "Einfühlen in die herrschenden Bauformen der Gotik" durch Bagnato. - Das gleiche Mißverständnis bei Ludger J. Sutthoff: Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stils ausserhalb seiner Epoche. Möglichkeiten der Motivation bei der Stilwahl. Münster 1990. S. 161-165.

³¹⁶ GLA Karlsruhe, Plansammlung G-Salem, Nr.42. Zu Datierung und Einordnung der Zeichnung vgl. [Ast 1977](#), S. 108 und Anm. 293.

barocke Lösungen. Albert Knoepfli verweist in diesem Zusammenhang auf das Beispiel der Klosterkirche von Kempten, wo man schon 1652 "Michael I Beer und Johannes Serro auftrag, ein Gemeindelanghaus mit einem Mönchschor zu koppeln".³¹⁷ Wichtiger scheint das Vorbild der Kirche des Zisterzienserklosters von Raitenhaslach zu sein, eine Abtei, deren Beziehung zu Salem nicht nur durch die gemeinsame Mitgliedschaft in der Oberdeutschen Kongregation unmittelbar und eng war, sondern die darüber hinaus als eine Tochtergründung der Bodenseeabtei gilt.³¹⁸ Dort hatte man in den Jahren zwischen 1690 und 1694 bei der Umgestaltung der romanischen Klosterkirche von einem dreischiffigen, basilikalen Bau zu einer einschiffigen Hallenkirche mit Wandpfeilern, ebenfalls schon den Chor der Mönche hinter den Hochaltar verlegt.³¹⁹

Diese Neuorganisation des Salemer Innenraumes löste zwar die vom Abt beklagten liturgischen Probleme und wahrte die Klausur der Mönche, sie machte aber eine ganze Reihe von Modifikationen an der Ausstattung nötig, die unmittelbar nach der Vollendung des Chorumbaus 1751 in Angriff genommen wurden. Nur ein Teil dieser Arbeiten ist eindeutig archivalisch gesichert. Ungeklärt bleibt beispielsweise die Frage, ob die von Bagnato vorgeschlagene perspektivische Bemalung der Rückseite des Hauptaltars tatsächlich realisiert wurde.³²⁰ Sicher ist, daß Feuchtmayer

³¹⁷ Vgl. [Salem, Festschrift 1984](#), S. 257.

³¹⁸ Für die Gründung von Raitenhaslach durch Salem im Jahre 1143 gibt es keinen eindeutigen Beleg, jedoch wurde das Visitationsrecht des Salemer Abtes innerhalb des Ordens nie bestritten. Vgl. [Salem, Festschrift 1984](#), S. 125f.

³¹⁹ Vgl. Xaver W. Buschl: Die ehemalige Zisterzienserabteikirche Raitenhaslach. Salzach/München/New York 1958, S. 9 und Edgar Krausen: Die Zisterzienserabtei Raitenhaslach. In: *Germania Sacra*. NF, 11. Berlin/New York 1977. Außerdem Felix Paul Neiß: Der Hochaltar der Klosterkirche zu Irsee. Kaufbeuren 1993. - Weitere Beispiele für diese Chordisposition finden sich in Banz, Benediktbeuern, Dietramszell, Rott a. Inn, Karmeliterkirche Reisach, Minoritenkirche Ingolstadt, Augustinerkirche Beuerberg. Vgl. hierzu auch [RDK](#), Stichwort "Chor", Sp. 510f.

³²⁰ Bagnato hatte bei den Planungen zum Chorumbau dem Abt in einem Brief vorgeschlagen, daß "um beßre Ansehung halber, gegen des neye Chorgestühhlen, oder Chor zu haben, auch sohlge Einne Architecthonische Verzeignuß ... bekommen solte, worzu Einen Perspectifischen, Tracttablen mahleren wüßte, der sohlges umb billichen Breiß exegürte." Vgl. GLA Karlsruhe, Akten Salem, 98/108 zitiert nach [Gubler 1985](#), S. 347.

noch 1751 das Antependium des Hochaltars erneuerte³²¹. Ebenfalls 1751 und 1752 quittierte er den Erhalt von 480 fl bzw 850 fl für jeweils zwei neue Altäre für die Münsterkirche.³²² Noch im Jahr 1752 wurde von Joh. Georg Aichgasser aus Überlingen eine Chororgel angefertigt.³²³ Ein Jahr später schuf Feuchtmayer für den neuentstandenen Laienraum des Münsters ein Kirchengestühl, das sich noch heute in der Kirche befindet.³²⁴ 1755 sind Arbeiten am Tabernakel des Münsters archivalisch belegt.³²⁵

2. Der Münsterturm

Durch den Chorumbau von 1751 hatte man in Salem unter Wahrung der Ordenstraditionen einen eigenen Laienraum geschaffen und den Anschluß an das zeitgenössische Niveau gewonnen. Diente dieses Unternehmen vor allem der zeitgemäßen inneren Organisation des Kirchenraums, so zielte das zweite große Projekt der fünfziger Jahre - die Errichtung eines Vierungsturms - darauf, nun auch nach außen die Klosterkirche als das

³²¹ Quittung von Feuchtmayer vom 17. Mai 1751, vgl. [Sauer 1946](#), S. 440.

³²² Vgl. [Sauer 1946](#), S. 441f. - Um welche Altarbauten es sich dabei handelt, ist in den Archivalien nicht erwähnt. Möglicherweise beziehen sich die Unterlagen auf die Altäre des vierten Pfeilerpaares im Langhaus von Westen. An diesen beiden Pfeilern, die vor 1750 wegen des alten Chorgestühls nicht durch Altäre geschmückt waren, wurden möglicherweise die durch den Chorumbau abgebrochenen Retabel der beiden Johannes' aus dem Chorumgang neuerrichtet. Die heute an dieser Stelle bestehenden Altäre sind dem Hl. Antonius (Norden) und den Kirchenvätern (Süden) geweiht. Die beiden letzteren Altarstellen befanden sich vor 1750 an den westlichen Vierungspfeilern. Es ist daher auch denkbar, daß schon 1752 die Kirchenväter- und Antonius-Altäre an das vierte Langhauspfeilerpaar versetzt und die neuen Johannesaltäre an den westlichen Vierungspfeilern errichtet wurden. Diese Disposition würde auch insofern Sinn machen, als die Altäre so zu den im Untergeschoß des Hochaltars angebrachten Johannesdarstellungen in unmittelbare Beziehung treten könnten. Vgl. hierzu die Rekonstruktion des alten Salemer Hochaltars bei [Ast 1977](#), S. 139.

³²³ Vgl. [Ast 1977](#), S. 107.

³²⁴ Rechnungen und Quittungen des Salemer Bursamts vom 29. Dezember 1753. Vgl. [Sauer 1946](#), S. 441f.

³²⁵ Vgl. [Sauer 1946](#), S. 444. Aus den Quellen wird nicht deutlich, ob es sich um Arbeiten am Tabernakel des Hochaltars handelt oder ob hiermit möglicherweise die Restaurierungsarbeiten (Vgl. [Ast 1977](#), S. 108f.) am spätgotischen Sakramentshaus gemeint sind.

eigentliche Zentrum der Klosteranlage prestigeträchtig zu betonen. Schon seit dem Neubau der Klostergebäude durch Franz Beer am Anfang des 18. Jahrhunderts waren immer wieder Planungen zu einem Turmbau initiiert worden, die jedoch nie über ein Entwurfsstadium hinaus gediehen.³²⁶

Auch unmittelbar nach der Regierungsübernahme Abt Anselms 1746 stand die Turmfrage wohl erneut zur Diskussion, nach dem schon 1740 der alte Dachreiter der Kirche wegen Baufälligkeit hatte abgerissen werden müssen. So berichtet die Klosterchronik des P. Gabriel Feyerabend von der Ablehnung eines Vorschlag des Abtes zur Lösung des Problems durch den Konvent. Anselm II. hatte vorgesehen, "statt des bisherigen hölzernen Thurms zwei andere von Stein auf der westlichen Seite des Tempels erbauen zu lassen; allein die versammelten Kapitularen, in der Meinung, daß solche Gebäulichkeiten den Ordenssatzungen ganz zuwider seyen, stimmten ihm nicht bey und verlangten, daß der neue Thurm abermal auf die Kirche gesetzt und von Holz gemacht werden solle."³²⁷ Wenn der Konvent auch die Aufrichtung eines steinernen und vom Boden aufsteigenden Turmes mit Rücksicht auf die traditionellen Bauvorschriften des Ordens verhindern konnte,³²⁸ so bedeutete dies doch den Startschuß für die mindestens ebenso ehrgeizigen Planungen zum Bau eines Turmes über der Vierung des Münsters.

1752 hatte Feuchtmayer - offenbar nach einer Anfrage des Abtes - Johann Caspar Bagnato als den für die Realisierung des Projektes geeigneten Baumeister empfohlen. Denn Bagnato, mit dem Feuchtmayer auch schon

³²⁶ Die verschiedenen Salemer Turmprojekte sollen an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Vgl. hierzu die Darstellungen von [Ast 1977](#), S. 56ff, S. 91ff. u. 94ff. - Friedrich Naab und Heinz Jürgen Sauermost: Historisierendes Verhalten der Vorarlberger. In: [Ausst. Kat. Einsiedeln 1973](#). Die Vorarlberger Barockbaumeister. Einsiedeln/Bregenz 1973. S. 166ff. - [Salem, Festschrift 1984](#), S. 254. - [Gubler 1985](#), S. 346 ff.

³²⁷ "Chronik des ehemaligen Reichsstiftes und Münsters Salmansweiler in Schwaben von seiner Entstehung bis zu seiner Auflösung, diplomatisch und chronologisch bearbeitet von P. Gabriel Feyerabend", zitiert nach [Gubler 1985](#), S. 353, Anm. 14. Die Angaben der Chronik Feyerabends - des letzten Klosterarchivars -, die erst nach der Aufhebung des Klosters 1827 erschien, lassen sich leider nicht immer sicher datieren.

³²⁸ Mit der gleichen Argumentation verhinderte eine Baukommission des Klosters auch die ursprünglichen Pläne Peter Thumbs beim Bau der Wallfahrtskirche Birnau, für die zunächst eine Doppelturmfassade im Westen der Kirche vorgesehen war.

in St. Gallen zusammengearbeitet hatte, beherrsche nicht nur die technische Seite des Unternehmens, sondern ebenso die künstlerische, "das es wohl in das Aug kommt, welches nit jedem gegeben".³²⁹ Der Abt folgte dem Rat Feuchtmayers und schloß 1753 einen Akkord mit Bagnato über den Turmbau. Nach Gubler, der in seiner Bagnato-Monographie auch die Salemer Aufträge des Architekten ausführlich darstellt, wurden die Arbeiten noch im selben Jahr aufgenommen und nach einer dreijährigen Bauzeit 1757 abgeschlossen. Im Laufe dieser Zeit kam es nach Auskunft der Archivalien zu verschiedenen Änderungen der ursprünglichen Pläne, die hier jedoch nicht dargestellt werden sollen.³³⁰ Aussagen über das endgültige Aussehen des Turms - der schon 50 Jahre nach seiner Erbauung wegen Baufälligkeit abgetragen werden mußte - können nur aus den wenigen erhaltenen Ansichten des Klosters, dem heute in Schloß Salem aufbewahrten Holzmodell des Turmes und den verschiedenen, nur schlecht zu datierenden Bauzeichnungen gewonnen werden.³³¹ Aus diesen spärlichen Quellen rekonstruiert Gubler, "einen quadratischen Vierungsturm, der in drei Geschosse unterteilt war, wobei das erste Geschoß als Sockel

³²⁹ Brief Feuchtmayers vom 30. Januar 1752, GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/108. Vgl. [Zinsmaier 1950](#), S. 176f.

³³⁰ Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung von [Gubler 1985](#), S. 346-354.

³³¹ Im Zusammenhang mit der Rekonstruktion des Dachturms ist eine Quelle, die das Aussehen des untersten Geschosses des Turmes betrifft, bisher nicht herangezogen worden. Es handelt sich um eine Johann Georg Dirr zugeordnete Federzeichnung in der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Inv-Nr.1965:144 (Abb. A. 57), die sowohl von [Ast 1977](#), als auch erneut von Albert Knoepfli ([Salem, Festschrift 1984](#)) publiziert wurde. Die Zeichnung zeigt ein Projekt für einen veränderten äußeren Ostabschluß des Münsters durch eine neue Kapellenreihe und ein erweitertes Altarhaus. Diese neuprojektierten Teile sind in einer kräftigen Strichführung gezeichnet, während die übrigen, unverändert bleibenden Architekturteile des Münsters mit deutlich dünneren Strichen dargestellt wurden. Mit dieser dünneren Strichführung hat der Entwerfer auch das Sockelgeschoß des Münsterturmes zur Verdeutlichung der architektonischen Situation in den Entwurf aufgenommen. In Verkennung dieser Tatsache interpretieren sowohl Ast als auch Knoepfli unverständlicherweise diese Teile der Zeichnung als einen riesigen "Blendgiebel", den Dirr als Folie seines Ostabschlusses geplant hätte. Die fast schon groteske Fehlinterpretation ist umso weniger verständlich, als die von Dirr hier gegebene Darstellung des Sockelgeschosses den bekannten Zeichnungen vom Erscheinungsbild des Turmes in fast allen wesentlichen Punkten entspricht.

wirkte. Abgeschlossen wurde es durch eine Kombination von Rundbogen und darüber liegendem Rundfenster, über welches das Gebälk aufgebogen war. Das zweite Geschoß entwickelte sich formenreicher. Die Eckpilaster gruppieren sich auf hohen Stühlen und stützten ein hohes Gebälk, das wiederum über den allseitig angebrachten Uhren aufbog. Ein schlankes Rundbogenfenster öffnete auch hier wieder die Turmseiten. Das dritte Geschoß setzte mit der Galerie an, welche den Helmansatz zu verschleiern hatte: Die untere Kuppel blieb kurz, darüber lagerte ein aus Voluten gestalteter Helm von leicht exotischem, beinahe pagodenhaftem Charakter. Abgeschlossen wurde der Helm durch Kugel, Windfahne und Kreuz in ungefähr 68 Metern Höhe."³³²

Mit der Vollendung des mächtigen Vierungsturmes, der die Höhe des Kirchenschiffs um mehr als das Doppelte überragte, hatte die Abtei 1757 auch im Hinblick auf die repräsentative Betonung seiner Kirche den Anschluß an die zeitgenössischen Standards gefunden. So scheint es nicht verwunderlich, daß die die baulichen und künstlerischen Aktivitäten in Salem zunächst für eine Weile zum Stillstand kamen. Die Archivalien verzeichnen nur kleinere Arbeiten, bei denen es sich hauptsächlich um Ausbesserungen und Instandsetzungen handelte.³³³ Eine Ursache für diese Zurückhaltung sieht Doris Ast unter anderem in einer "längeren Abwesenheit des Abtes der sich auf diplomatischen Reisen befand".³³⁴ Eine wichtigere Rolle wird aber gespielt haben, daß sich Anselm II. Anfang der sechziger Jahre schweren Angriffen des Konvents wegen seiner Amtsführung ausgesetzt sah. Eine Visitation des Klosters durch die Äbte von Ebrach und St. Urban, die am 18. Februar 1761 begann, führte mit Dekret vom 10. März zur Absetzung Anselms. Die Anschuldigungen des Konvents bezogen sich einerseits auf die vom Abt drastisch verschärfte Klosterdisziplin, andererseits wurde seiner Amtsführung Nepotismus und Verschwendung der Klosterfinanzen durch die hohen Ausgaben für Baumaßnahmen, künstlerische und Repräsentationzwecke kritisiert.³³⁵ Die

³³² [Gubler 1985](#), S. 352.

³³³ Vgl. [Sauer 1946](#), S. 445ff. und [Zinsmaier 1950](#), S. 179f.

³³⁴ Vgl. [Ast 1977](#), S. 109.

³³⁵ Vgl. Ignaz Philipp Dengel: Die politische und kirchliche Tätigkeit des Monsignor

von einer Ordenskommission durchgeführten Suspendierung des mächtigen Reichsprälaten, der außerdem den Titel 'Wirklicher Kaiserlicher Geheimer Rat' trug, berührte unmittelbar die Interessen des Kaiserhofes in Wien und die des Papstes, unter dessen besonderen Schutz und Jurisdiktion das exemte Reichsstift stand. Von beiden Seiten wurde daher vehement gegen die Entscheidung der Ordensleitung opponiert und eine Aufhebung des Dekretes erreicht. Beigelegt wurde der Konflikt jedoch erst durch eine päpstliche Visitationskommission unter Leitung des päpstlichen Sonderbotschafters Josef Garampi, die vom Oktober 1761 bis zum März 1762 das Kloster besuchte. Die Visitation endete mit einer Rehabilitierung Anselms II., die jedoch mit gewissen Zugeständnissen an den Konvent in bezug auf die Klosterdisziplin und das künftige Finanzgebaren des Abtes verknüpft war.³³⁶

Allzulange haben die Ermahnungen des Visitators offensichtlich nicht gewirkt, denn schon 1765 begann in Salem eine neue und entscheidende Phase der Planungen und künstlerischen Aktivitäten, die eingeleitet wurde durch eine erneute Verlegung des Hochaltars und des Chores.

III. PURIFIZIERUNG UND 'EMBELLISSEMENT' - DIE ZWEITE PHASE DER UMGESTALTUNG (1765-1783)

1. Baumaßnahmen und Projekte zwischen 1765 und 1769

Das Jahr 1765, das zu einem entscheidenden Wendepunkt in der Dekorationsgeschichte des Salemer Münsters werden sollte, war zunächst weniger von künstlerischen Aktivitäten geprägt als vielmehr von einer regen Reisetätigkeit des Abtes. Zweimal hat sich in diesem Jahr Abt Anselm II. für längere Zeit in diplomatischer Mission für seinen Orden in Frankreich aufgehalten. So folgte er Anfang Mai 1765 einer Einladung zum Generalkapitel des Zisterzienserordens nach Cîteaux, eine Reise, die

Josef Garampi in Deutschland 1761-1763. Geheime Sendung zum geplanten Friedenskongreß in Augsburg und Visitation des Reichsstiftes Salem. Rom 1905. S. 87-187. - Philipp Funk: Archivalische Beiträge zur Geschichte Salems unter Anselm II. In: Freiburger Diözesanarchiv 62. Bd. 35, NF, 1934. S. 155-214. Dort S. 209.

³³⁶ Dengel 1905, S. 163 ff.

ihn anschließend als Kommissär des Generalkapitels auch nach Paris führte, von wo aus er erst am 17. August nach Salem zurückkehrte. Am Ende des Jahres erneut nach Cîteaux gerufen, hielt er sich im Dezember auch in Dijon auf.³³⁷

Verschiedentlich wurde, besonders von der jüngeren Forschung zur Dekorationsgeschichte Salems, diesen Reisen und dem persönlichen Kontakt des Abtes mit der französischen Kunstszene die initiale Rolle für die ab 1765 in Salem beginnende neue Richtung der Ausstattungsarbeiten zuerkannt.³³⁸ Unbezweifelbar ändert sich nach 1765 die stilistische Orientierung und das formale Repertoire der für das Kloster tätigen Künstler. Inwieweit jedoch bei dieser Entwicklung angemessenerweise von einer Annäherung an einen Klassizismus französischer Prägung gesprochen werden kann, wird an anderer Stelle noch ausführlich untersucht werden. Vor der Beschäftigung mit den Hintergründen und Ursachen der neuen Form-Tendenzen ist es jedoch nötig, ein klares Bild derjenigen künstlerischen Maßnahmen und Projekte für das Salemer Münster zu gewinnen, die in den Jahre 1765 bis 1769 diskutiert wurden.

Die erste künstlerische Aktivität, die sich aus den Archivalien nachvollziehen läßt, war ein Auftrag an Josef Anton Feuchtmayer und Johann Georg Dirr zur Schaffung eines neuen Chorgestühls. Dieses Werk, das in den Jahren 1766 und 1767 in mehreren Raten bezahlt wurde, bildete den Beginn der Umgestaltung des Ostteils (Abb. [A. 25](#)) der Kirche.³³⁹ Das neue Gestühl war augenscheinlich notwendig geworden, nachdem 1765 die Einteilung des Kircheninneren wiederum geändert wurde: Der Hochaltar kam erneut nach Osten und der Chor wurde in die Mitte der Kirche verlegt. Die Klosterchronik 'Summa Salemitana' teilt dazu lapidar mit, daß die Änderung "einiger Unbequemlichkeiten wegen" notwendig geworden wäre.³⁴⁰ Nur etwa zehn Jahre nach den Umbauten Bagnatos brach man also den Hochaltar zwischen den östlichen Vierungspfeilern ab, der an dieser Stelle wie ein Lettner den monastischen Bereich vom Laienraum der

³³⁷ Vgl. Funk 1934, S. 209.

³³⁸ Vgl. [Ast 1977](#), S. 112. - [Salem, Festschrift 1984](#), S. 260. - [Knapp 1984](#), S. 12.

³³⁹ Vgl. [Sauer 1946](#), S. 447f.

³⁴⁰ Vgl. Ruth Schweißheimer: Johann Georg Dirr der Bodenseeplastiker des Louis XVI. Diss. München 1935. S. 39f.

Kirche geschieden hatte. In welcher Form der Hochaltar im Osten der Kirche wiedererrichtet wurde, ist nicht bekannt. Eine undatierte Planskizze aus dem Generallandesarchiv Karlsruhe, die der Salemer Bausachverständige Pater Humbert angefertigt hat, gibt jedoch möglicherweise ein Bild der Situation um 1767.³⁴¹ Das Blatt (Abb. [A. 56](#)) zeigt als Grundriß den Ostabschluß des Salemer Münsters und ein Projekt für die Innengestaltung der Wand mit einem Dreifaltigkeits-Altar vor dem Mittelfenster. Auf der Planskizze ist zwischen dem ersten und zweiten Pfeilerpaar des Mittelschiffes von Osten der Hochaltar auf einem mehrstufigen Fundament eingezeichnet sowie ein Teil eines Chorgestühls, das genau zwischen den östlichen Vierungspfeilern ansetzt und sich von dort weiter nach Westen erstreckt.

Im Anschluß an diese neuerliche Translozierung des Altares bemühte man sich in der folgenden Zeit intensiv um eine Neugestaltung des Chorbereichs der Münsterkirche. Dabei ist es bemerkenswert, daß nun außer den einheimischen Künstlern um Feuchtmayer und Dirr auch ganz gezielt französische Architekten und Kunsthandwerker um Vorschläge gebeten wurden. So suchte Abt Anselm schon 1767 den Kontakt zu Pierre-Michel d'Ixnard (1723-1795)³⁴², der durch seine in den siebziger und

³⁴¹ GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/72 fol.4. Abb. A. 56 - Das Blatt ist überschrieben als "Underthäniger Bericht auf die Von Euer (...) Excellz anverlangte ausmessung". Obwohl er nicht datiert ist, kann sich der Plan eigentlich nur auf die Situation in der kurzen Zeit zwischen 1765 bis 1768 beziehen. Denn der Riß ist eindeutig als eine "Ausmessung" bezeichnet - nicht etwa als Planung - und zeigt einen Grundriß sowohl mit den Änderungen Bagnatos von 1751, als auch mit einem östlich gelegenen Hochaltar, der nur kurz nach 1765 bestanden hat. Ulrich Knapp, der in seiner Untersuchung zu Johann Georg Wieland den Plan ebenfalls erwähnt, hält die Zeichnung ohne eine nähere Begründung für eine Bauaufnahme von vor 1751. Vgl. [Knapp 1984](#), S. 81.

³⁴² Pierre Michel d'Ixnard, der 1723 in Nîmes geboren wurde, erhielt seine Ausbildung u.a. im Pariser Büro J.F. Blondels. 1763 trat er als Zeichner in die Dienste Jean Servandonis, um mit diesem an den Stuttgarter Hof zu gehen. Ein Jahr später verpflichtete ihn der Fürst von Hohenzollern-Hechingen zum Umbau seines Residenz-Schlusses. Ab 1765 errichtete er für den Grafen von Königsegg-Aulendorf das Schloß Königseggwald. Im Anschluß war d'Ixnard als Architekt des Damenstifts Bad Buchau tätig (1767 Stiftsgebäude; 1773-1776 Stiftskirche). 1768 holte Fürstabt Martin Gerbert von St. Blasien den Architekten zur Neuerrichtung der bei einem Brand zerstörten Klosterkirche (vollendet 1783). Außerdem zeichnete d'Ixnard verantwortlich für den Umbau des Schloßes von Ellingen (1772-1775), für die Umgestaltung Chores im Konstanzer Münster

achtziger Jahren errichteten Kirchenbauten zu einem Hauptvertreter des französischen Frühklassizismus in Süddeutschland werden sollte. Mehrfach ist in dem Briefwechsel von Rissen und Plänen die Rede, die der Franzose - wahrscheinlich für die Umgestaltung des Chores des Salemer Münsters - angefertigt hat.³⁴³ Von diesen Zeichnungen hat sich im Salemer Archiv jedoch keine erhalten.

Zur selben Zeit wandte sich der Abt auch an den Orgelbauer Karl Josef Riepp (1710-1775) in Dijon, der mit den Planungen für die Salemer Orgeln beschäftigt war, und forderte diesen auf, für die Abtei Verbindungen zu französischen Künstlern und Kunsthandwerkern in Paris und Dijon zu knüpfen.³⁴⁴ Auf die Vermittlung Riepps hin sandten die Goldschmiede Germain, Lardy fils und Bernardet umfangreiche Kostenvoranschläge nach Salem zur Anfertigung von Kirchensilber.³⁴⁵

(1775), für die Planung des Residenzschlosses des Kurfürsten von Trier in Koblenz (1777-1780) und für den Bau der Stadt- und Stiftskirche St. Jakob in Hechingen (1780-1783). - Zu Biographie und Werk d'Ixnards ausführlich Erich Franz: Pierre Michel d'Ixnard 1723-1795. Leben und Werk. Weißenhorn 1985.

³⁴³ GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/1141. Aus diesem Faszikel läßt sich schließen, daß d'Ixnard um die Jahresmitte 1767 Pläne für Salem gezeichnet hat. Mit einem Brief vom 2. Oktober fordert Anselm ihn jedoch auf, weitere Arbeiten einzustellen, weil er seine Vorstellungen und Absichten im Hinblick auf die Klosterkirche geändert habe. - Vgl. auch [Schweisheimer 1935](#), S. 77 und [Franz 1985](#), S. 219.

³⁴⁴ Schreiben des Abtes an Riepp vom 21. September 1768 mit der Aufforderung: "Wan Herr Riepp sonste Einige gut und schön Desseins in Kirchen-zierathen, ampeln, leuchtern, die er selbstn für hiesige Kirchen anständig und tauglich zuseyn glaubt, von paris oder sonsten woher zu handen bringe, so wäre mir lieb solche einzusenden, wan mr Bisac dergleichen schön Desseins verfertigen möchte werde ich etwa daraus gut- und gefällige gedanken choisirn können. Doch ich erwarte noch hierüber des Hrn Riepps weiteren bericht." GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/1038.

³⁴⁵ Kostenvoranschläge und verschiedene Entwürfe für Kirchensilber in GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/728. Die Akte enthält u.a. Briefe von einem Goldschmied Bernardet aus Paris vom 12. November 1768 und von einem Silberschmied Lardy fils aus Dijon vom 27. Oktober 1768 (beide nicht über die einschlägigen Lexika nachweisbar). Außerdem ein Angebot eines Goldschmieds Germain aus Paris vom 9. Oktober 1768; eine Goldschmiedefamilie dieses Namens ist in Paris seit dem Endes des 17. Jahrhunderts nachweisbar, es handelt sich entweder um François-Thomas Germain (1726-1791) oder Pierre II. Germain (1716-1784). Vgl. Thieme-Becker.

Sicherlich ebenfalls auf die Beziehungen Riepps gehen die Kontakte des Klosters zu den Bildhauern und Architekten Bizac und Nicole aus Dijon zurück, die verschiedene Zeichnungen und Projekte zur Gestaltung des Chorgestühles und der Ostwand der Münsterkirche auf der Grundlage der veränderten Disposition des Innenraums mit einem im Osten gelegenen Hochaltar anfertigten.³⁴⁶

Mit der neuen Situation hatten sich die einheimischen Salemer Hauskünstler - Josef Anton Feuchtmayer und Johann Georg Dirr - schon 1767 auseinandergesetzt und dem Abt ein Projekt für einen im Osten der Kirche zu errichtenden Choraltar präsentiert. Von dem gewaltigen Umfang ihres Vorhabens zeugen zwei im Generallandesarchiv Karlsruhe aufbewahrte Schreiben der Künstler an den Abt, in denen sie ihren Plan erläutern. Nach dem "Aufsatz von wegem dem vohrhabenden Cohraltar nach dem Model mit 8 Säulen in das Salmschw: Münster" vom 30. Mai 1767 war an einen achtsäuligen Altar aus Alabaster gedacht, dessen Kosten bei einer Bauzeit von wenigstens zweieinhalb Jahren mit 9500 fl veranschlagt wurden.³⁴⁷

Offensichtlich waren die Überlegungen zu diesem Zeitpunkt schon sehr weit gediehen, denn auch das andere, nicht datierte Schriftstück "Anmörkning uohn wegem dem vorhabenden Cöhraltar" beschäftigt sich schon ausführlich mit den Details der Arbeitsvorbereitung und der Organisation.³⁴⁸ So schlug Feuchtmayer dort beispielsweise dem Abt vor,

³⁴⁶ Von Bizac (in Thieme-Becker nicht nachweisbar) befindet sich ein Entwurf für ein Chorgestühl in GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/728, fol.13. - In GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/733, fol.66 ist darüber hinaus ein als "Explication du Croquis" betitelttes Schriftstück erhalten, in dem Bizac Erklärungen zu einem Entwurf für die architektonische Gestaltung der Ostwand und des Sanktuariums der Münsterkirche niedergelegt hat. Eine entsprechende Zeichnung läßt sich in den Akten nicht nachweisen. - In der gleichen Akte befindet sich ein Chorgestühlentwurf von Nicole und ein ihm zugeschriebener Alternativentwurf für die Ostwand. Dieser Entwurf Nicoles sieht eine zweigeschossige Aufteilung der Wand mit einer plastischen Himmelfahrtsgruppe oben und einer Altarkapelle im unteren Geschoß vor. Zur Zuschreibung vgl. [Knapp 1984](#), S. 81 und S. 12, Anm. 22. - Der Künstler ist wahrscheinlich identisch mit Nicolas Nicole (1702-1784), einem Schüler J.F. Blondels der in den sechziger Jahren hauptsächlich in Besançon tätig war. Vgl. Thieme-Becker.

³⁴⁷ GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/1519, fol.30, abgedruckt bei [Sauer 1946](#), S. 448f.

³⁴⁸ GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/1519, fol.18, abgedruckt bei [Sauer 1946](#), S. 449f.

wegen der zu erwartenden Lärm- und Staubbelastung zu überlegen,
 "ob man die Fesper nit kent auser der Kirchen halten oder auch
 die Primm, den man mues oft ain Gedös machen."³⁴⁹

Ob die das Klosterleben wohl sehr stark störenden Umstände oder die hohen Kosten die Realisierung des Altarprojektes von Feuchtmayer und Dirr verhinderten, ist den Klosterakten nicht zu entnehmen. Zum Ende des Jahres 1768 wurden jedoch alle bisherigen Überlegungen zur Lösung der Hochaltarfrage durch die überraschende Entscheidung Abt Anselms II. hinfällig, den Altar nach nur drei Jahren abermals in die Mitte der Kirche verlegen zu lassen. Die 'Summa Salemitana' des Pater Bisenberger kommentiert diese neuerliche Änderung folgendermaßen:

"Der Hochaltar wird in die Mitte der Vierung gestellt und doppelseitig (dem Chor und der Gemeinde zugewandt) sein, damit zwei gleichzeitig zelebrierende Priester einander das Gesicht zukehren oder auch ein und derselbe zelebrierende Priester im Chor und Schiff gesehen werden und die heilige Messe bequem hören kann, wie es bekanntlich und nach des Verfassers eigener Anschauung noch damals in Frankreich, vor allem in Molême, von wo die ersten Zisterzienser ausgingen, der Brauch war."³⁵⁰

Wenig später wird der geplante Hochaltar "als ein doppelseitiger, in neuer Kunst und Form zu erstellender" beschrieben. Über den Aufstellungsort des Chorgestühls, das zunächst für die Mitte der Kirche vorgesehen war, schreibt die Chronik an anderer Stelle:

"Der von Grund auf neu und kunstreich ausgearbeitete Chor (= die Chorstühle) wird im Osten so aufgestellt werden, daß den Chorsängern im Osten und Westen ein Zugang offen bleibt."³⁵¹

Zur Realisierung dieser Planungen schloß Abt Anselm II. zum letzten Mal einen Akkord mit Josef Anton Feuchtmayer, der die Vollendung des Altares jedoch nicht mehr erleben sollte. Der Künstler, der mehr als fünfzig Jahre in den Diensten der Zisterzienser von Salem gearbeitet hatte,

³⁴⁹ GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/1519, fol.18, abgedruckt bei [Sauer 1946](#), S. 450. - Die von [Schweisheimer 1935](#), S. 48 mit diesen Schriftstücken in Verbindung gebrachten Zeichnungen konnten nicht verifiziert werden.

³⁵⁰ Übersetzung aus dem Lateinischen, zitiert nach [Schweisheimer 1935](#), S. 48.

³⁵¹ Vgl. [Schweisheimer 1935](#), S. 39.

starb nach längerer Krankheit am 2. Januar 1770. Die Leitung der Mimmenhausener Werkstatt und die Fortführung der Arbeiten übernahm von nun an Johann Georg Dirr (1723-1779), der seit der Ausstattung der Wallfahrtskirche Birnau im Atelier seines Vetters mitgearbeitet hatte und 1756 dessen Kompagnon wurde.³⁵²

Ein noch von Feuchtmayer eigenhändig verfaßter und unterzeichneter Kostenvoranschlag für den Hauptaltarbereich in der Vierung des Münsters hat sich in den Salemer Akten erhalten.³⁵³ Das Schriftstück trägt das Datum des 15. März 1769.

"Auffsatz an Saine Exelentz mainen gnedigen Herrn und Reichspralathen von wegen dem dobleten Altar stain in das Münster. sambt der umgehenden Gallery. Alles von Alabasterstainen mahsiff herzustellen.

Erstl: anerbietet Endtsunterschribener die nötige Alabasterstaine uon unterschiedl. Farben als wais, graue, und Rote auff saine Kösten brechen, bezahlen und bis Stockach führen zu lassen, die aber uon Haigerloch bis Obingen oder zum Weldehoff.

Mehr sollte Löbl: Gottshaus mier die behoringen Gibs sammbt dem holtze, nagl, laimm und geschirr aber in Ihren Kösten anschaffen, auch das Fundament und was uon Sandstain nötig machen lassen. Wie auch die Kost uot ain oder högstens 2 gsellen am Vordisch anschaffen, die übrigen aber bey den Handwerkhslaiten zu spaisen anschaffen. Zu verdienen ist an dem altarstain, nach

³⁵² Johann Georg Dirr, Sohn des Bildhauers Martin Dirr (1674-1733), wurde am 2.4.1723 in Weilheim (Oberbayern) geboren. Er erhielt seine erste Ausbildung vermutlich bei seinem Stiefvater Franz Xaver Schmädl (1705-1777). 1749 wurde Dirr erstmals als Geselle Feuchtmayers bei der Ausstattung der Wallfahrtskirche Birnau urkundlich erwähnt. 1753 erhielt Dirr den Meisterbrief, drei Jahre später siedelte er nach Mimmenhausen über. Außer für die Abtei Salem (Birnau 1749-1753, Prälatur 1764, Pfarrkirche St. Leonhard 1765, Klosterkirche 1765-1779), arbeitete Dirr am Neuen Schloß in Tett nang (1758-1760), für Kloster Beuron (1760-1762), für das Zisterzienserkloster Baintd (1763-1764) und die Stiftskirche St. Gallen (1761-1768). Johann Georg Dirr starb am 9. Oktober 1779. - Zu Dirr vgl. [Schweisheimer 1935](#) und Erika Dillmann (u.a.): Johann Georg Dirr. Der Bildhauer und Stukkator Johann Georg Dirr - ein Bodenseemeister des Spätbarock. (Kunst am See 3). Friedrichshafen 1980.

³⁵³ GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/1519, fol. 18, abgedruckt bei [Sauer 1946](#), S. 452f.

gemachten miesamen model, alles mahsiff hergestellt und geschliffen 600 fl:

Die gallery betreffend, sammbt den 4 bostamentern, worauff die 4 grosse laichter zu stehe kommen, welche im umfang nahe 100 werkschue wird belauffen 635 fl:

Auch wan saine Exelentz belieben das auch das Crutzifix uon Holtz solte gemacht werden, solte solches auch in diesen accord gehen. Salmanschweil, den 15t. Mertz 769

Jos: Faichtmaier Bildh.

Der hier vollständig zitierte "Aufsatz" Feuchtmayers enthält in Grundzügen bereits einige wesentliche Merkmale des in den folgenden Jahren von Johann Georg Dirr realisierten Hochaltarbereichs der Kirche (Abb. [A. 36 - 41](#)). Hierzu zählt neben der Konzeption eines Doppel-Altars für die Vierung des Münsters und dessen Ausführung in Alabaster insbesondere die große "gallery", also die Schranken zwischen den Vierungspfeilern, die das Sanktuarium vom übrigen Kirchenraum abtrennen sollen.

Gleichzeitig mit den Überlegungen, die gegen Ende des Jahres 1768 zu den Beschlüssen über die Neuorganisation des Kirchenraumes führten, hatten Pläne für die Erneuerungen der Orgeln des Münsters Gestalt gewonnen, mit denen der Abt den vorher in Ottobeuren tätigen Orgelbauer Riepp beauftragt hatte.³⁵⁴ Bis in die sechziger Jahre taten in Salem außer der kleinen Chororgel die sogenannte Dreifaltigkeitsorgel von 1719 auf der Westempore und die Liebfrauenorgel auf der 1716 eingezogenen Südempore ihren Dienst, beides Werke des Salzburger Orgelmachers Johann Christoph Egedacher. Im Hinblick auf eine einheitliche Gestaltung des Chorbereichs beabsichtigte der Abt, die Symmetrie des Querhaus durch den Einbau einer Nordempore vor dem großen Maßwerkfenster herzustellen, auf der mit dem Bau einer weiteren Großorgel ein Pendantwerk zur Liebfrauenorgel geschaffen werden sollte. Riepp, der sich zunächst aus technischen Bedenken gegen diese Pläne aussprach, begann 1766 mit der Umgestaltung der alten Liebfrauenorgel, deren Gehäuse Josef

³⁵⁴ Für die Geschichte der Salemer Orgeln vgl. insbesondere Klaus Köner: Der süddeutsche Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts. Entstehungsprozess und künstlerische Arbeitsweisen bei der Ausstattung barocker Kirchenräume. Tübingen 1992, S. 109-143. - Einen knappen Überblick auch in: [Salem, Festschrift 1984](#), S. 250ff.

Anton Feuchtmayer bis 1768 gestaltete. Erst ab 1770 widmete sich der Meister dann dem Bau der Dreifaltigkeitsorgel im Westen, und ein Jahr später konnte auf der soeben vollendeten Nordempore mit dem Bau und der Einrichtung der zweiten Querhausorgel begonnen werden.

Mit der Lösung des Orgel-Problems und der Neukonzeption des Salemer Kirchenraums kann im Frühjahr 1769 die lange Phase der Orientierung als abgeschlossen betrachtet werden, die 1765 mit der Niederlegung des barocken Hochaltares begonnen hatte. Die jetzt gefundene Aufteilung, bei der dem zentralen Doppelaltar - südlich und nördlich flankiert von den beiden Querhausemporen - im Osten das Chorgestühl und im Westen der Laienraum angeschlossen werden sollte, blieb für die nächsten Jahrzehnte die Grundlage aller weiteren künstlerischen Arbeiten im Salemer Münster.

2. Salem und die französische Kunstszene um 1765

Der offensichtliche zeitliche und inhaltliche Zusammenhang zwischen der Parisreise des Abtes 1765 und der einsetzenden Neuausstattung der Salemer Kirche ist bisher von der kunsthistorischen Forschung zwar erkannt, aber nicht richtig gedeutet und nur unbefriedigend belegt worden. Die ältere Forschung sah in diesem Zusammenhang vor allem den Künstlerwechsel von Josef Anton Feuchtmayer zu Johann Georg Dirr als einen wesentlichen Faktor an. Sowohl Ludwig Schnorr von Carolsfeld als auch Ruth Schweisheimer vermuten eine Beeinflussung des jüngeren Künstlers durch die Bauten Pierre-Michel d'Ixnards.³⁵⁵ Dies dürfte aber zumindest für die hier betrachtete frühe Phase bis 1769 keine Rolle gespielt haben, da die wichtigen Bauten des französischen Architekten erst in den siebziger Jahren errichtet wurden.

Zu Recht wurde daher in jüngerer Zeit das Augenmerk vor allem auf den Abt des Klosters und auf seine Kontakte nach Frankreich gerichtet. Für Doris Ast (1973) sind es unter diesem Blickwinkel vor allem die Pariser Bauten des Hof-Architekten Ange-Jaques Gabriel, die Anselm II. auf seinen Reisen gesehen haben und deren klassizistische Formensprache für ihn beispielgebend gewirkt haben könnte.³⁵⁶ Den gleichen Gedanken greift

³⁵⁵ Vgl. [Schnorr von Carolsfeld 1905](#), S. 110 und [Schweisheimer 1935](#), S. 46 u. S. 77.

³⁵⁶ [Ast 1977](#), S. 112.

auch Albert Knoepfli in seinem Beitrag zur Festschrift Salem (1984)³⁵⁷ auf, während Ulrich Knapp (1984) eher die Neubauten und Planungen des Zisterzienserordens in Cîteaux und Clairvaux als mögliche Anregungen für Anselm II. nennt.³⁵⁸

Allen diesen Hinweisen wurde von den Autoren selbst jedoch nicht weiter nachgegangen, so daß ihr Aussagewert im einzelnen nur gering bleibt und eher vage als eine Konsequenz der zeitgenössischen modernen klassizistischen Architektur interpretiert wird. Da es sich in Salem aber nicht um einen Neubau, sondern um die Umgestaltung einer gotischen Architektur handelte, erlauben diese Überlegungen keine unmittelbaren Rückschlüsse auf die für Salem relevante architektonische Situation.

Selbstverständlich ist aber eine Beeinflussung Anselms durch das Ideengut des französischen Frühklassizismus nicht von vorneherein von der Hand zu weisen. Doch soll an dieser Stelle der Blick auf einen anderen Schwerpunkt der künstlerischen Diskussion im Frankreich dieser Jahre gelenkt werden, dessen Bedeutung für die Umgestaltung der mittelalterlichen Salemer Konventskirche bisher nicht in Betracht gezogen wurde: die Auseinandersetzung des französischen Klassizismus mit den Leistungen und Qualitäten der gotischen Architektur, eine Auseinandersetzung, die sowohl in der Architekturtheorie, als auch in der baukünstlerischen Praxis des 18. Jahrhunderts tiefe Spuren hinterlassen hat.

Die schon mehrere Jahrzehnte andauernde Diskussion um die Gotik in der Sakralarchitektur hatte in Paris im Jahr der Reise des Abtes durch die Schriften des Architekturtheoretikers Marc-Antoine Laugier einen vorläufigen Höhepunkt erreicht. Die Positionen und Prinzipien dieses Diskurses waren, wie sich im folgenden erweisen wird, von nicht zu unterschätzender Relevanz für die Neukonzeption des Salemer Kirchenraumes.

- a) Marc-Antoine Laugier und die Auseinandersetzung mit der gotischen Baukunst in Frankreich

Schon seit dem späten 17. Jahrhundert läßt sich in Frankreich eine

³⁵⁷ [Salem, Festschrift 1984](#), S. 260.

³⁵⁸ [Knapp 1984](#), S. 12.

allmähliche Veränderung der Einstellung zur Gotik erkennen.³⁵⁹ War bis dahin der Stil mittelalterlicher Gebäude an der Norm antiker Baukunst gemessen und pauschal als barbarisch und geschmacklos abgelehnt worden, so fanden sich nun stärker differenzierende Ansichten. Wie Michael Hesse³⁶⁰ überzeugend nachgewiesen hat, bildete eine der wichtigen Voraussetzungen für eine solche veränderte Sicht auf die Gotik die Etablierung einer "modernen" quellenkritisch operierenden Geschichtswissenschaft durch Jean Mabillon und die Benediktinerkongregation von St. Maur am Ende des 17. Jahrhunderts. Parallel zu dieser Ausbildung des Geschichtsbewußtseins vollzog sich auf kunsttheoretischer Seite in der "Querelle des Anciens et des Modernes" mit dem Sieg der "Modernen" die Ablösung der Antike als des allein verbindlichen Maßstabs für die Kunst.

Die Konsequenzen dieser Diskussion im Hinblick auf die Gotik zeigt sich beispielhaft in den Schriften Jean-Louis de Cordemoys.³⁶¹ In seinem 1706 veröffentlichten "Nouveau Traité de toute l'architecture", einer Kampfschrift gegen die barocke Pfeilerarkadenbasilika, empfiehlt er zur Reform der zeitgenössischen Sakral-Baukunst außer einer Orientierung an der griechischen Architektur auch die Gotik als nachahmenswertes Muster.³⁶² Dabei unterscheidet er bei den gotischen Kirchen zwischen

³⁵⁹ Dem hier zur Debatte stehenden Problem, der "Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts" hat Michael Hesse eine umfassende Untersuchung gewidmet. Seine Ergebnisse liegen dem anschließenden Abriß der historischen Entwicklung der französischen Gotikdiskussion im 18. Jahrhundert zugrunde. - Michael Hesse: Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts. Frankfurt/Bern/New York 1984. - Hesse widmet sich in seiner Untersuchung in erster Linie dem Problem einer Ableitung des Freisäulen-Architravsystems der Jahrhundertmitte als einer Konsequenz aus der Auseinandersetzung mit der gotischen Architektur.

³⁶⁰ [Hesse 1984](#). Vgl. die vorausgehende Fußnote.

³⁶¹ Zu Cordemoy vgl. Robin D. Middleton: The Abbé Cordemoy and the graeco-gothic ideal. A prelude to romantic classicism. In: Journal of The Warburg and Courtauld Institutes. 25. 1962. S. 278-320 und 26. 1963. S. 90-123. - [Hesse 1984](#), S. 96-110.

³⁶² Jean-Louis de Cordemoy: Nouveau traité de toute l'architecture utile aux entrepreneurs et aux ouvriers et à ceux qui font bâtir. Paris 1706. - Eine zweite

deren positiven strukturellen Qualitäten, indem er "die Logik ihrer Konstruktion, die Schwerelosigkeit ihrer Erscheinung und die diaphane Struktur ihrer Wände" bewundert³⁶³, und den Einzelformen der gotischen Dekorationsweise, die er radikal ablehnt. "Dementsprechend ist Cordemoy überzeugt, daß eine Kirche, die das gotische Grundgerüst (...) mit den klassischen Architekturformen der Antike verbinden würde, ein Bauwerk von vollendeter Schönheit darstellen müsse".³⁶⁴ Diese bei Cordemoy schon früh formulierte Einstellung, die der gotischen Baukunst zumindest in Teilbereichen eine Überlegenheit über die Antike zuerkennt, sollte in den folgenden Jahren auch in akademischen Kreisen bedeutend an Boden gewinnen. Immer wieder betonten Theoretiker wie F. DeLaMonce, André Clapasson (1708-1770), H. LeBlanc, Pierre de Vigné de Vigny die größere "légèreté", "hardiesse" und "délicatesse" gotischer Konstruktionsverfahren, wenn auch diese Bewunderung stets gekoppelt blieb an die schon traditionelle Verurteilung der "bizarrerie", der "petitesse" und des "mauvais goût" der mittelalterlichen Zierate und Ornamente.³⁶⁵

Gewissermaßen die Systematisierung der bisherigen architekturtheoretischen Auseinandersetzung mit der gotischen Baukunst leistete Jaques-Germain Soufflot (1713-1780)³⁶⁶, als er 1741 vor der Académie des Beaux-Arts in Lyon zum ersten Mal seine berühmte Abhandlung "Mémoire sur l'architecture gothique" vortrug.³⁶⁷ Hierin liefert Soufflot einen im höchsten Maße sachlichen Vergleich der gotischen Kirchen mit

erweiterte Ausgabe erscheint in Paris 1714.

³⁶³ [Hesse 1984](#), S. 99.

³⁶⁴ [Hesse 1984](#), S. 98.

³⁶⁵ Zu den erwähnten Architektur-Theoretikern vgl. [Hesse 1984](#), S. 121-137.

³⁶⁶ Zu Soufflot und seiner Position zur Gotik vgl. [Hesse 1984](#), S. 132-137. - Immer noch grundlegend zu dem Architekten vgl. Michael Petzet: Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts. Berlin 1961.

³⁶⁷ Jaques-Germain Soufflot: Mèmoire sur l'architecture gothique par Mr. Soufflot lu à l'Académie des Beaux Arts dans la séance du 12e avril 1741. (Manuskript) Lyon, Bibliothèque de l'Académie Ms. 194, fols. 132-138. - Wieder abgedruckt bei [Petzet 1961](#), S. 135ff. - In veränderter Form von Soufflot nochmals vorgetragen am 22. Dezember 1761 vor der Pariser Académie Royale d'Architecture; abgedruckt in: Procès-Verbaux de l'Academie Royale d'Architecture 1671-1793. Publiés pour la Société d'histoire de l'art français par Henri Lemmonnier. Bd. VII, Paris 1911. S. 85ff.

den Sakralbauten seiner Zeit hinsichtlich ihrer Grundrißbildung, ihrer konstruktiven Qualitäten und der verwendeten Proportionsprinzipien. Das Ergebnis dieser vergleichenden Analyse im Hinblick auf die unterschiedliche Wirkung der Kirchenbauten faßt Hesse folgendermaßen zusammen: Für Soufflot "scheint eine gotische Kirche höher und weiter als sie tatsächlich ist, eine objektiv größere klassische wirkt sogar weniger weiträumig. Dieser Effekt spricht die Seele an, weckt Staunen und Bewunderung. (...) Eine moderne Kirche entzückt den Betrachter demgegenüber durch die Ausgewogenheit des Ganzen und aller Teile. Dieses Erlebnis entfaltet sich bei eingehender Prüfung der Raumschöpfung, während die Prüfung eines gotischen Bauwerks das ästhetische Vergnügen mindert".³⁶⁸

Als Konsequenz seiner Analyse fordert Soufflot abschließend, die Vorteile beider Bauweisen in einer neuen Synthese gotischer und moderner Gestaltungsprinzipien zu vereinen:

"Tout ce que j'en veux conclure, c'est que, méprissant totalement les chimériques et bizarres ornemens des goths, nous pourrions, sans donner dans l'extrême de leurs proportions, en profiter, et trouver entre elles et les nôtres un juste milieu qui réparerait les défauts du premier coup d'oeil, et feroit peut être dire de celui qui auroit eu ce bonheur: Omne tulit punctum."³⁶⁹

Bis in die fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts hatte die oben verfolgte Debatte um die Gotik vor allem in den Zirkeln der Architekten und Architekturtheoretiker stattgefunden. Dies änderte sich mit dem "Essai sur l'architecture" des Jesuitenpaters Marc-Antoine Laugier.³⁷⁰ 1753 zunächst

³⁶⁸ [Hesse 1984](#), S. 134.

³⁶⁹ [Soufflot 1741](#) - [Petzet 1961](#), S. 142.

³⁷⁰ Marc-Antoine Laugier wurde am 22. Januar 1713 in Manosque geboren. 1727 trat er als Novize dem Jesuitenorden in Avignon bei. Seine Studien führten in u.a. nach Lyon, Besançon, Marseille, Nîmes und Alès. 1744 ging Laugier nach Paris und wurde dort "prédicateur du roi". Allzu deutliche Worte gegen die Regierung Louis XV. zwangen Laugier jedoch schon bald zur Aufgabe dieser Position. So widmete sich Laugier in den fünfziger Jahren verstärkt seinen literarischen und kunstkritischen Interessen. 1753 erschien die erste, 1755 die zweite Ausgabe seines "Essai sur l'Architecture". Ein Jahr später verließ Laugier den Jesuitenorden, trat als Abbé den Benediktinern bei und wurde Herausgeber der "Gazette de France". Sein Plan, eine Zeitschrift ausschließlich zu Fragen der

anonym, dann 1755 in einer erweiterten zweiten Fassung unter dem Namen des Autors publiziert, wurde der "Essai" in Frankreich zum meistgelesenen und meistdiskutierten architekturtheoretischen Traktat des 18. Jahrhunderts und machte so ein breites Kunstpublikum mit den Positionen eines rationalistischen Klassizismus vertraut.³⁷¹ Diese große Wirkung erzielte Laugiers Werk wohl nicht allein auf Grund seiner neuen oder eigenständigen Ideen - denn vieles, was der Abbé formuliert, findet sich beispielsweise schon bei Cordemoy ausgesprochen - sondern auch durch die Eloquenz der Argumentation und die klare und elegante Sprache, in die Laugier seine Überlegungen zur Reform der zeitgenössischen Baukunst zu kleiden verstand.

Wenn sich auch Laugiers Anliegen, im "Essai" mit Hilfe des vitruvianischen Modells der Urhütte die Architektur auf eine rationale Grundlage zu stellen, auf alle Bauaufgaben bezieht, sollen in diesem Zusammenhang vor allem seine Bemerkungen zum Kirchenbau Beachtung finden.³⁷² Hier erweist sich der Autor als einer der überzeugtesten Bewunderer der ästhetischen Qualitäten gotischer Kirchen, die er trotz ihrer bizarren Dekoration den modernen Bauten im antiken Stil bei weitem vorzieht.

Pour moi, je suis convaincu que jusqu'à présent nous n'avons point eu le vrai goût de ces sortes de bâtimens. Nos églises gothiques sont encore ce que nous avons de plus passable. A travers cette foule d'ornemens grotesques qui les déparent

Kunst herauszugeben (das früheste Projekt dieser Art), konnte trotz der Unterstützung des Marquis de Marigny nicht realisiert werden. 1760 ging Laugier als "chargé d'affaires" an die französische Botschaft in Bonn. Inzwischen Mitglied verschiedener Akademien, veröffentlichte er 1765 nach seiner Rückkehr nach Paris die "Observations sur l'Architecture". Vier Jahre später, am 5. April 1769 starb Laugier in Paris. - Zur Biographie Laugiers vgl. [Herrmann 1962](#).

³⁷¹ [Marc-Antoine Laugier] Anonym erschienen: Essai sur l'Architecture. Paris 1753. - Im weiteren wird zitiert nach Marc-Antoine Laugier: Essai sur l'Architecture. Nouvelle Edition, revue, corrigée & augmentée (...) par le P. Laugier, de la Compagnie de Jesus. Paris 1755. - Schon 1756 erscheint auch eine deutsche Übersetzung des "Essai", Marc-Antoine Laugier: Versuch über die Bau-Kunst. Frankfurt/Leipzig 1956.

³⁷² Zu Bedeutung und Wirkung der rationalistischen Architekturtheorie Laugiers grundlegend [Herrmann 1962](#). - Zur Urhütte als architektonisches Paradigma vgl. Joachim Gauss: Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst. In: Wallraff-Richartz Jahrbuch. 33, 1971. S. 7-70.

beaucoup, on y sent je ne sai quel air de grandeur & de majesté qui saisit. On y trouve le facile & le délicat, il n'y a que le simple & le naturel qui y manquent.

Nous avons renoncé avec raison aux bisarreries de l'Architecture moderne, nous sommes revenus à l'antique: mais il semble que nous ayons perdu à ce retour de bon goût. En nous éloignant des Modernes, nous avons quitté la délicatesse; en recourant aux Anciens, nous avons rencontré la pesanteur: mais c'est que nous n'avons fait que la moitié du chemin. Nous sommes restés dans l'entre-deux, & il en est résulté une nouvelle sorte d'Architecture, qui n'est antique qu'à demi, & qui pourroit faire regretter l'abandon général que nous avons fait de l'architecture moderne."³⁷³

Wie wenig die moderne Baukunst durch die Rückkehr zu antiken Formen gewonnen und wieviel sie demgegenüber dadurch verloren hat, möchte Laugier durch einen Vergleich der gotischen Kathedrale Notre-Dame de Paris mit der Basilika Saint-Sulpice verdeutlichen. Schon beim Betreten der Kathedrale - so führt Laugier aus - werde die Aufmerksamkeit des Betrachters unmittelbar gefesselt durch die Größe, Leichtigkeit und Majestät des Gebäudes. Erst beim zweiten Hinsehen bemerke man zahllose Ungereimheiten in den Details der Dekoration, die jedoch durch die Unwissenheit der Zeit zu entschuldigen seien und für die der großartige Gesamteindruck mehr als entschädige: "Voilà bien des défauts, mais voilà qui est grand", lautet daher Laugiers knappes Resümee.³⁷⁴ Ganz anders jedoch sein Eindruck von Sainte-Sulpice, die immerhin als der schönste moderne Kirchenbau im antiken Geschmack gelte. Dort findet er nichts als Schwerfälligkeit und Massigkeit: eine plumpe Gliederung durch Arkadenpfeiler, eine wuchtige korinthische Ordnung und darüber ein so schweres Gewölbe, das selbst bei der Dicke der Pfeiler um die Stabilität der Kirche fürchten läßt.³⁷⁵

Die Konsequenz seiner Beobachtungen ist auch für Laugier die Forderung einer Verbindung von gotischen und antiken Bauweisen in einem neuen

³⁷³ [Laugier, Essai](#), S. 173-174.

³⁷⁴ [Laugier, Essai](#), S. 174-175.

³⁷⁵ [Laugier, Essai](#), S. 175.

Kirchentyp.

"J'ai cherché si en bâtissant nos églises dans le bon goût de l'Architecture antique, il n'y auroit pas moyen de leur donner une élévation & une légereté, qui égalât celle de nos belles églises gothiques."³⁷⁶

Diente die Beschäftigung mit der Gotik den bisher behandelten Autoren vor allem als ein Instrument und Argument zur Verurteilung der modernen Baukunst, so blieb die positive Würdigung nicht ohne Folgen für den Umgang mit original gotischen Bauten. Entsprechend der in der Theorie formulierten Einschätzung, "daß die Gotiker zwar hervorragende Konstrukteure besaßen, jedoch nur schlechte Dekorateure"³⁷⁷ wurden um die Jahrhundertmitte fast alle bedeutenden gotischen Bauwerke sogenannten "embellissements" unterzogen. Im Rahmen dieser "aufklärenden" Umgestaltungen³⁷⁸ beseitigt man "die mittelalterliche Ausstattung, trägt die Lettner ab, simplifiziert die Bauplastik, übermalt farbige Fassungen und ersetzt die bunten Glaswände durch weiße Fenster, alles, um der reinen gotischen Architektur der Kathedralen von Reims, Chartres, Amiens, Bourges, Metz, Sens, Auxerre und Troyes, um nur die bedeutendsten Projekte zu nennen, zur Wirkung zu verhelfen."³⁷⁹ Auch von Seiten der Architekturtheorie setzte man sich intensiv mit den Problemen der Verschönerung gotischer Kirchen auseinander. Wieder war es Marc-Antoine Laugier, der mit seinem zweiten wichtigen Traktat, den "Observations sur l'Architecture" Maßstäbe zu setzen vermochte.³⁸⁰ In diesem 1765 publizierten Werk widmete er unter der Überschrift "De la difficulté de décorer les Eglises gothiques" genau dieser Frage ein ganzes

³⁷⁶ [Laugier, Essai](#), S. 177.

³⁷⁷ [Hesse 1984](#), S. 159.

³⁷⁸ [Hesse 1984](#).

³⁷⁹ [Hesse 1984](#), S. 163f. - Zu den Umgestaltungen gotischer Chöre vgl. auch die Liste bei Louis Hautecoeur: Histoire de l'architecture classique en France. III. Le style Louis XV. Paris 1950. S. 389.

³⁸⁰ Marc-Antoine Laugier: Observations sur l'Architecture. Par M. L'Abbé Laugier, des Académies d'Angers, de Marseille & de Lyon. La Haye 1765. - Deutsche Übersetzung, Marc-Antoine Laugier: Neue Anmerkungen über die Baukunst. Leipzig 1768.

Kapitel.³⁸¹

Dabei geht Laugier von der Überlegung aus, daß jede Dekoration sich dem "esprit & système" eines Gebäudes anpassen müsse, um dessen spezifische architektonische Qualitäten zur Wirkung zu bringen. Die Vorzüge der gotischen Kirchen, ihre Leichtigkeit, Eleganz und die beeindruckende Vielfalt der Ansichten dürfe daher keinesfalls verlorengehen, wenn man sich daranmachen möchte, die Fehler der mittelalterlichen Dekorateure zu korrigieren:

"Toute espèce de décoration ne convient pas à toute sorte d'édifices. Il faut que l'ornement soit adapté à l'esprit & au système d'Architecture, & que la broderie n'altère jamais le fond. L'Architecte donne les massifs & les percés. Le devoir du décorateur est de s'y assujettir & d'éviter tout ce qui peut corrompre les uns & offusquer les autres. De-là la grande difficulté de décorer les Eglises gothiques. Dans ces sortes de bâtimens les massifs sont d'ordinares fort légers & les percés multipliés à l'infini. Il en résulte une bizarrerie, une variété d'aspects, qui occupent agréablement la vue, & qui produisent le spectacle le plus séduisant. Détruire ce spectacle, ce seroit annéantir le principal mérite de ces Eglises, & faire disparaître leur plus grande beauté."³⁸²

Leider werde, so Laugier, die "grande beauté" der meisten gotischen Kirchen jedoch empfindlich gestört durch Überhäufung der Ornamente, durch Lettner und anderes, die Sicht auf die Architektur verstellendes Kirchenmobiliar wie Chorstühle und monströse Altarbauten.

"Considérons présentement ces mêmes Eglises avec tous les sots ornemens que le goût du 14^e. & du 15^e. siècle leur a prodigués. Un affreux jubé se présente, qui jette sur ces beautés inimitables, le voile le plus déplaisant. Entrons dans le chœur à travers cette horrible barricade. Des stales informes avec de hauts dossiers masquent la vue des collatéraux. Au chevet un retable avancé, & des colonnes & des courtines couvrent tous les percés & tous les massifs; & dans cette partie de l'édifice la plus brillante, régnent une lumière sombre ou une fatale obscurité. Comprend - on que

³⁸¹ [Laugier, Observations](#), S. 129-151.

³⁸² [Laugier, Observations](#), S. 129.

dans le même-temps les Architectes aient conçu de si grandes idées, & les décorateurs aient employé de si chétives inventions."³⁸³

Aber nicht alle Maßnahmen, die bisher zur Verschönerung gotischer Bauwerke unternommen wurden, finden Laugiers Billigung. So hält er die Veränderungen am Chor von Notre-Dame de Paris aus den Jahren 1699 bis 1714 trotz ihrer Kostbarkeit für nicht geglückt, weil die Umwandlung der gotischen Rundpfeiler zu rechteckigen Stützen dem architektonischen System der Kirche nicht entspreche.³⁸⁴ Die Dekorateure hätten damit im Grunde den gleichen Fehler begangen wie die des 15. Jahrhunderts. Auch die Umgestaltung der Kirche Saint-Merry durch die Brüder Slodtz (ab 1752) wird aus vergleichbaren Gründen verworfen.

Laugiers ungeteilte Zustimmung findet hingegen das von dem Architekten Claude Baccarit und dem Bildhauer Louis-Claude Vassé 1756 entwickelte und realisierte Projekt für die Kirche Saint-Germain-l'Auxerrois. Hier sind die gotischen Bündelpfeiler zu kannelierten Säulen umgearbeitet, das Ornament sparsam eingesetzt und die gotischen Dekorationsformen behutsam verbessert worden. Daher sei diese Kirche es wert, anderen Vorhaben als Modell zu dienen.³⁸⁵

Que faire donc dans une Eglise gothique que l'on propose à décorer?³⁸⁶

Mit dieser Frage leitet Laugier die Zusammenfassung seiner Ansichten über die Prinzipien eines "embellissement" ein. Seine Antwort ist, daß zunächst alle Hindernisse entfernt werden müßten, die die Vielfalt und "Bizarrerie" der Ansichten behindern oder stören. Genauso sollten die falschen Ornamente auf Wänden und das Maßwerk der Fenster beseitigt werden. Sodann habe man, wenn immer das vorhandene System der Stützen es zulasse, deren Gestalt durch Ummantelung oder Abarbeiten der Form von Säulen anzunähern. Basen, Kapitelle, Dienste und Gesimse sollten, wo immer nötig, korrigiert werden.³⁸⁷

³⁸³ [Laugier, Observations](#), S. 130f.

³⁸⁴ [Laugier, Observations](#), S. 132ff.

³⁸⁵ [Laugier, Observations](#), S. 134f.

³⁸⁶ [Laugier, Observations](#), S. 137.

³⁸⁷ "Le voici. Ecartez d'abord tous les obstacles qui diminuent, qui offusquent la variété

Wenn auf diese Weise die architektonische Struktur der Kirche von den Fehlern der mittelalterlichen Dekoration bereinigt sei, habe ein moderner Ausstattungskünstler vor allem darauf zu achten, die wiedergewonnenen Qualitäten der Architektur nicht zu beeinträchtigen. Zu diesem Zweck muß der Hauptaltar im Sanktuarium als ein einfacher isolierter Altar errichtet werden. Nicht an ihm, sondern im Chorhaupt ist nach Laugier der angemessene Ort, um eine größere figürliche Darstellung aufzustellen. Die Schranken, die das Sanktuarium von Chor und Schiff trennen, sollten nur durch verhalten dekorierte Eisengitter gebildet werden. Der von Laugier angestrebten "Durchsichtigkeit" der Ausstattung dienen auch seine Forderungen, bei den Chorstühlen auf ein Dorsal zu verzichten und statt eines großen Pultes in der Mitte des Chores, lieber deren zwei an der Seite aufzustellen. Wenn dann auch noch der Boden des Chores mit einer Pflasterung aus Marmor versehen werde, habe man alles für eine Dekoration im "grand goût" getan.

"Dans le centre du Sanctuaire vous pouvez construire un Autel isolé, dont la forme soit simple & n'admettre que des ornements forts & bien ressentis. Dans le fond du chevet vous pourrez élever un groupe principal, & l'accompagner dans les percés d' à côté de moindres groupes qui le fassent pyramider. Vous pouvez suspendre au milieu de ces percés de magnifiques lampadaires. Que le chœur ne soit séparé de la nef que par une grille de fer, dont les ornemens mêlés de bronze ne soient ni trop déliés ni trop massifs. Que la même grille régne au pourtour du chœur & du Sanctuaire; que les stales soient sans dossier; qu'au lieu du lutrin placé dans milieu, il y en ait deux rejettes sur les côtés, & exécutés en bronze du meilleur dessein. Ajoutez à tout cela un beau pavé en compartimens de marbre, & vous aurez une Eglise gothique décorée de grand goût."³⁸⁸

& la bizarrerie de ses aspects. Détruisez tous les faux ornemens qui surchargent les massifs ou qui bouchent les percés. Considérez la nature des pilliers. Voyez si en retranchant ou en ajoutant quelque chose on peut les arrondir jusqu'à leur donner une forme qui imite celle des colonnes. Préférez cette forme à toute autre. Vous pouvez incruster ces colonnes de marbre, où les canneler en pierre. Vous pouvez leur donner des bases & des chapiteaux dont les profils soient plus corrects. Vous pouvez aux nervures des ogives substituer à des moulures barbares des moulures d'un bon choix." [Laugier, Observations](#), S. 137f.

³⁸⁸ [Laugier, Observations](#), S. 138f.

Mit den "Observations sur l'architecture", dem zweiten Traktat des Abbé Laugier, war 1765 ein Höhepunkt in der klassizistischen Beschäftigung mit der Gotik erreicht. Hatte noch zum Ende des 17. Jahrhunderts die akademische Kritik die mittelalterliche Bauweise rundweg als barbarisch abgelehnt, so waren die gotischen Kirchen nun ganz in das Zentrum des Interesses nicht nur der Fachwelt, sondern auch eines kunstinteressierten Publikums gerückt.

Die wesentlichen Ergebnisse der französischen Auseinandersetzung lassen sich im Hinblick auf die Bewertung und Behandlung gotischer Bauten in fünf Punkten zusammenfassen.

1. Der gotischen Architektur wird in manchen Bereichen eine Überlegenheit über die antike Architektur zugestanden.
2. Diese Wertschätzung spezifischer Qualitäten bezieht sich nur auf die Architektur selbst. Gelobt werden die gotische Gewölbekonstruktion, die eleganten Proportionen, die Leichtigkeit und Durchsichtigkeit der Gebäude.
3. Vollkommen abgelehnt wird hingegen die mittelalterliche Dekoration und Ausstattung wegen ihrer Überladenheit und Bizarrerie, die als diametraler Gegensatz zur Klarheit und Einfachheit der Architektursprache gesehen wird. (Gerade in diesem Punkt unterscheidet sich die rationalistische Auseinandersetzung in Frankreich fundamental von der historistischen Neogotik-Bewegung in England und Deutschland gegen Ende des 18. Jahrhunderts.)³⁸⁹
4. Daraus ergibt sich für die französischen Theoretiker unmittelbar die Forderung einer purifizierenden und simplifizierenden Umgestaltung gotischer Bauten. Das bedeutet zunächst: Beseitigung allen überflüssigen Ornaments, Abbruch störender gotischer und barocker Einbauten wie Lettner, reichgeschmückter Altäre und Chorstühle sowie die Entfernung farbiger Glasfenster.
5. Die dann neu zu erstellende Dekoration und Ausstattung soll sich der Architektur unterordnen und in einfachen und geschmackvollen Formen ausgeführt werden.

b) Salem und die Prinzipien der französischen Gotikdiskussion

Im vorangegangenen Abschnitt wurden die wesentlichen Positionen der

³⁸⁹ Vgl. [Hesse 1984](#), S. 204f.

französischen Auseinandersetzung mit der gotischen Baukunst skizziert. Dies geschah mit der Absicht, das Spektrum möglicher Anregungen für die Neuorientierung der Salemer Ausstattungsmaßnahmen um einige entscheidende Aspekte zu erweitern.

Als der Abt von Salem 1765 - im Jahr des Erscheinens der "Observations" - Frankreich und Paris besuchte, verfügte die Kirche seiner Heimatabtei nach den Umbauten Bagnatos zwar über eine zeitgemäßere Aufteilung; der Raumeindruck des Salemer Münsters wurde jedoch immer noch beherrscht einerseits vom großen Hochaltar in der Vierung, der lettnerartig das Salemer Münster in Laien- und Mönchskirche teilte, und andererseits von den mehr als zwanzig barocken und spätbarocken Altarbauten in Langhaus und Chor.

In Paris sah sich Anselm nicht nur zahlreichen anschaulichen Beispielen realisierter oder aktuell geplanter Umgestaltungen mittelalterlicher Monumente gegenüber, sondern er traf dort vor allem auf eine Kunstszene, die die Projekte kritisch reflektierend begleitete und die auf der theoretischen Ebene die Formulierung angemessener Leitvorstellungen für die "embellissements" geleistet hatte. Die Beschäftigung mit der gotischen Architektur war von einem peripheren Problem, zu einem zentralen Anliegen der modernen architektonischen Diskussion in Frankreich geworden.

Vor diesem Hintergrund ist es sicher, daß die in Frankreich verfügbaren Konzepte und Lösungen zur Behandlung gotischer Bauten die weitere Richtung der Umgestaltungsmaßnahmen bestimmt und vorbildhaft beeinflußt haben. Die nach der Rückkehr des Abtes getroffenen Entschlüsse, die eingangs referiert wurden, sind durchaus in diesem Sinne zu deuten. Der Abbruch des mächtigen Hochaltarwerkes, die anschließende Hinwendung zu französischen Künstlern, die Ablehnung des aufwendigen Acht-Säulen-Projekts Feuchtmayers und endlich die Entscheidung für die Errichtung eines schlichten Hauptaltars mit Galerie in der Vierung der Kirche legen es nahe, daß Anselm nach 1765 eine Purifizierung seiner Konventskirche im Sinne der französischen Muster und Vorbilder anstrebte.

Hinzu kommt ein weiterer entscheidender Gesichtspunkt, der Anselm auf diesem "französischen" Weg nur bestätigen konnte. Denn die von den französischen Klassizisten um Laugier ästhetisch motivierte Forderung nach einer Rückkehr zu einer reinen und klaren Baukunst, die auf alles

Überflüssige und Unnatürliche verzichtet, mußte von Anselm geradezu als eine "moderne" Bestätigung der restriktiven Bau- und Kunstvorschriften des Zisterzienserordens empfunden werden. Deren Grundlegung hatte Bernhard von Clairvaux mit seiner berühmten "Apologia ad Guillelmum" (um 1124) formuliert.³⁹⁰ In dieser berühmten Streitschrift wandte sich Bernhard vehement gegen jegliche "superfluitas", den überflüssigen Luxus der Gebäude, gegen Ornamente, Bauplastiken und farbige Malereien in Kirchen und Klöstern seiner Zeit. Er verurteilt

"(...) der Kirchen ungeheure Höhe, maßlose Länge, überflüssige Breite, verschwenderische Steinmetzarbeit und die Neugier reizenden Malereien, die den Blick der Betenden auf sich lenken und die Andacht verhindern und (...) gewissermaßen den alten Ritus der Juden repräsentieren. (...) Außerdem im Kreuzgang bei den lesenden Brüdern, was machen dort jene lächerlichen Monstrositäten, die unglaublich entstellte Schönheit und formvollendete Häßlichkeit? Was sollen dort unreine Affen? was wilde Löwen? was monströse Zentauren? was Halbmenschen? was gefleckte Tiger? was kämpfende Krieger? was blasende Jäger? (...) Mit einem Wort, so viel, so wunderbare Mannigfaltigkeit verschiedenartiger Geschöpfe erscheint überall, daß man eher in den gemeißelten als in den geschriebenen Werken liest. (...) Bei Gott! Wenn man sich der Albernheiten schon nicht schämt, warum gereuen dann nicht die Kosten"³⁹¹

Diesen asketischen Geist Bernhards spiegeln auch die vom Generalkapitel der Zisterzienser im 12. und 13. Jahrhundert erlassenen Bestimmungen. So verbot im Jahr 1134 das Generalkapitel, daß

"in unseren Kirchen oder in irgendwelchen Räumen des Klosters Bilder oder Skulpturen sind, weil man gerade auf solche Dinge seine Aufmerksamkeit lenkt und dadurch häufig der Nutzen einer guten Meditation beeinträchtigt und die Erziehung zu

³⁹⁰ Bernhard von Clairvaux: Apologia ad Guillelmum - Sancti Theoderici Abbatem. [PL](#) 183, 914-916. - In Teilen abgedruckt und übersetzt bei Wolfgang Braunfels: Abendländische Klosterbaukunst. Köln 1978. S. 297. - Eine umfassende Studie zur Bedeutung der "Apologia" wurde in jüngster Zeit vorgelegt von C. Rudolph: The "Things of greater Importance". Bernard of Clairvaux's 'Apologia' and the medieval attitude towards arts. Philadelphia 1990.

³⁹¹ [Braunfels 1978](#), S. 297-300.

religiösem Ernst vernachlässigt wird."³⁹²

Aus dem gleichen Jahr stammt auch die später häufig wiederholte Verordnung über die Gestaltung der Glasfenster:

"Die Glasfenster sollen weiß und ohne Kreuze und Bilder sein."³⁹³

Wenn auch das Gewicht dieser radikal bilder- und kunstfeindlichen Positionen im Laufe der Jahrhunderte immer stärker geschwunden war, so behielten im Bewußtsein des Ordens die asketischen Leitbilder aus der frühen Zeit immer ihre Bedeutung als ideale Konzepte. So ist es unter diesem Aspekt bezeichnend, daß die Klosterchronik von Salem 1769 die Entscheidung für den schlichten "französischen" Hauptaltar in der Vierung ebenfalls mit der Autorität eines historischen Vorbilds aus der Gründungsphase der Zisterzienser rechtfertigt:

"Der Hochaltar wird in die Mitte der Vierung gestellt und doppelseitig (dem Chor und der Gemeinde zugewandt) sein, damit zwei gleichzeitig zelebrierende Priester einander das Gesicht zukehren oder auch ein und derselbe zelebrierende Priester im Chor und Schiff gesehen werden und die heilige Messe bequem hören kann, wie es bekanntlich und nach des Verfassers eigener Anschauung noch damals in Frankreich, vor allem in Molême, von wo die ersten Zisterzienser ausgingen, der Brauch war."³⁹⁴

³⁹² Instituta generalis capituli apud Cistercium. Kap. 20. (Zit. nach [Braunfels 1978](#), S. 301.) - Anknüpfend an diese erste Anordnung gegen "sculpturae vel picturae", die ebenso in den Statuten von 1140 und 1213 auftaucht, wandte man sich 1240 gegen bunte Tafelbilder ("omnes tabulae depictae diversis coloribus amoveantur") und noch 1256 wurde zumindest deren "superfluitas" und "curiositas" verurteilt. Vgl. hierzu auch Friedrich Kohler: Mittelalterliche Werke der bildenden Künste im Kloster Seligenthal. In: [Ausst. Kat. Aachen 1980](#): Die Zisterzienser - Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Eine Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland, Rheinisches Museumsamt, Brauweiler. Aachen, Krönungssaal des Rathauses 1980. Hrsg. v. Kaspar Elm, Peter Joerißen und Hermann Josef Roth. S. 379-394, bes. S. 382, 387 und 388.

³⁹³ Instituta generalis capituli apud Cistercium. Kap. 80. Zit. nach [Braunfels 1978](#), S. 301. - Die Verordnung aus dem Jahre 1134 wird vom Generalkapitel 1182, 1240 und 1256 wiederholt. Vgl. hierzu Brigitte Lyman: Die Glasmalerei bei den Zisterziensern. In: [Ausst. Kat. Aachen 1980](#), S. 345-356, bes. S. 345.

³⁹⁴ Übersetzung aus dem Lateinischen, zitiert nach [Schweisheimer 1935](#), S. 48.

Nach einer langen Phase der Orientierung sind 1769 die Weichen für die weiteren Umgestaltungsmaßnahmen in Salem gestellt. Die Richtung die Anselm II. nun eingeschlagen hat, kann man als eine durch die Ordens-tradition hinterfangene Modernität charakterisieren, in der sich überlieferte zisterziensische Kunstvorstellungen und die ästhetischen Ideale eines französischen Klassizismus wechselseitig legitimieren.

3. Die Realisierung der heutigen Ausstattung (1769-1784)

Waren es in den Jahren zwischen 1765 und 1769 vor allem Eingriffe in die Raumaufteilung und Struktur der Münsterkirche, so konzentrierte man die künstlerischen Aktivitäten nach 1769 darauf, die spätbarocken Ausstattungsstücke Schritt für Schritt durch eine moderne Dekoration zu ersetzen.

Dabei standen bis 1775/76 die Ausgestaltung des Sanktuariums, des Chorbereichs mit der östlichen Abschlußwand sowie die Verzierung der Westorgel im Vordergrund, ehe man sich um die Mitte der siebziger Jahre verstärkt um die Gestaltung der zahlreichen Seitenaltäre kümmerte, die das heutige Bild der Kirche in charakteristischer Weise bestimmen.

a) 1769-1775 - Hauptaltar, Orgel, Chorbereich und Ostwand

Mit der Ausführung des noch bei Josef Anton Feuchtmayer akkordierten Hauptaltars³⁹⁵ wurde noch im gleichen Jahr begonnen. Bis zum 16. Dezember hatte Feuchtmayer schon 850 fl der von ihm auf 1235 fl veranschlagten Kosten quittiert.³⁹⁶ Nach dem Tode des Bildhauers im Januar 1770 weisen die Belege des Salemer Bursamtes kontinuierlich weitere Zahlungen aus, die jetzt von Johan Georg Dirr entgegengenommen werden. Die dafür geleisteten Arbeiten lassen sich aber nur selten genauer spezifizieren.³⁹⁷

Sicher scheint jedoch, daß sich Dirrs Tätigkeit zunächst ganz auf den Einbau und Verzierung der von Karl-Josef Riepp entworfenen und gebauten Dreifaltigkeits-Orgel auf der Westempore konzentrierten. Diese Arbeiten, die wohl auch die finanziellen Möglichkeiten des Klosters

³⁹⁵ Kostenvoranschlag vom 15. März 1769.

³⁹⁶ Vgl. [Sauer 1946](#), S. 452.

³⁹⁷ Vgl. [Schweisheimer 1935](#), S. 49f und [Sauer 1946](#), S. 450-455.

banden, konnten die beiden Künstler wahrscheinlich erst 1774 beenden.³⁹⁸ Archivalische Nachrichten, die sich eindeutig auf die Ausgestaltung des Chorbereiches beziehen lassen, finden sich erst wieder in einer Abrechnung Johann Georg Dirrs vom 1. September 1775, in der der Künstler die von ihm ausgeführten Bildhauerarbeiten der letzten 12 Monate aufgelistet hat.³⁹⁹ Die fast vierjährige Unterbrechung der Arbeiten im Ostteil des Münsters nutzte Anselm II. jedoch konsequent, um die diesbezüglichen Planungen weiter voranzutreiben.⁴⁰⁰ Außer den obenerwähnten, über Riepp vermittelten Zeichnungen von Nicole und Bisac,⁴⁰¹ stand man in Kontakte zu Jean Baptiste Pertois in Straßburg, der sich anscheinend in Kenntnis der Salemer Verhältnisse um einen Auftrag für die Chorgestaltung und den Hauptaltar bemühte.⁴⁰² Auch die Kontakte zu Pierre-Michel d'Ixnard wurden wieder aufgefrischt. Offenbar wandte sich Anselm im Frühjahr an den Architekten, der sich inzwischen in den Diensten des Benediktinerklosters St. Blasien befand, wegen der 1767 von d'Ixnard angefertigten Pläne für die "Abänderung des Chores zu Salem".⁴⁰³ Am 28. März sandte der Abt den Architekten eine Aufforderung, Salem einen Besuch abzustatten, der d'Ixnard am 14. April tatsächlich nachkam. Wie die Archivalien weiter erkennen lassen, plante Anselm II. zu diesem Zeitpunkt wohl schon länger, einen eigenen Baumeister für das Kloster zu

³⁹⁸ Vgl. [Schweisheimer 1935](#), S. 54ff. und die bei [Sauer 1946](#), S. 453f. abgedruckten Bursamt-Quittungen der Jahre 1771-74.

³⁹⁹ GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/1536. Die Liste ist überschrieben als "Aufsads ts was auf gnediges Begehren uon Bildhauerarbeit ist uervertigt worden uon 11 Septemer 1774 bis Endts beschribenen Dato", vollständig abgedruckt bei [Sauer 1946](#), S. 454f.

⁴⁰⁰ Die lange Unterbrechung der Arbeiten am Chor erklärt sich möglicherweise auch daraus, daß während des Baus der Orgel im Westen nicht auch noch der Ostteil der Kirche seiner monastischen Nutzung entzogen werden konnte.

⁴⁰¹ GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/728 und 98/733.

⁴⁰² GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/659, Schreiben vom 8. August 1773. Dort auch Konzept der ablehnenden Salemer Antwort an des "Mr. Pertois Designateur très renommé" vom 28. August 1773. - Zu Pertois vgl. Hans Haug: Jean Baptist Pertois, ferronnier, bronzier, sculpteur et architecte. In: Archives alsaciennes de l'histoire de l'art. 13, 1934. S. 67-123.

⁴⁰³ Vgl. [Franz 1985](#), S. 219.

verpflichten.⁴⁰⁴ Ob er hoffte, dabei auf d'Ixnard zurückgreifen zu können oder nur dessen Rat wünschte, läßt sich auf Grund der Quellenlage nicht entscheiden. Jedenfalls wurde unmittelbar im Anschluß an die Visite am 18. April 1773 ein Einstellungsvertrag mit Johann Joachim Scholl aus Schillingsfürst geschlossen, der als Zeichner für d'Ixnard in Ellingen gearbeitet hatte.⁴⁰⁵ In diesem Vertrag, der mit einem "körperlichen ayd" beschworen wurde, verpflichtete sich Scholl, das Amt eines Salemer "Bau-Director und Baumeisters" im Frühjahr 1774 anzutreten, sobald er eine vom Reichsstift vorfinanzierte Reise "zu perfectionierung meiner BauKunst-Wissenschaft nach Italien, und Rom" absolviert habe.

Trotz des relativ umfangreichen Quellenmaterials im Generallandesarchiv Karlsruhe konnten die Lebensdaten des Architekten Scholl bisher nicht in Erfahrung gebracht werden. Offensichtlich stammt er aus einer Baumeister-Familie, denn im Aktenmaterial finden sich verschiedene Briefe seines Vaters Stephan Scholl, eines "Baumeister zu Schillingsfürst". Eine Kopie des Lehrbriefs von Johann Joachim Scholl enthält außerdem die Mitteilung, daß er am 5. März 1760 in die Lade der "Steinhauer und Maurer Handwerks zunft" in Schillingsfürst eingeschrieben und am 22. Juni 1763 aus dieser ausgeschrieben wurde. Ein weiteren Fingerzeig auf die Ausbildung des Architekten liefert ein lateinischer Empfehlungsbrief Anselm II. an den Kardinalerzbischof Pozzobonelli in Mailand. Dort wird Scholl als der Sohn eines Architekten vorgestellt, der in Wien und Paris seine Kunst ausgeübt habe, der nun aber nach Italien geschickt werde, um sich dort, im Stammland der Kunst, zu perfektionieren. Ausdrücklich weist also der Abt auf die französische Ausbildung des Architekten hin, und man geht wohl nicht fehl, wenn man darin und in der Tätigkeit Scholls bei dem inzwischen renommierten d'Ixnard den Grund für die Verpflichtung des relativ unbekanntenen Baumeisters sieht.

⁴⁰⁴ Um eine solche Stelle hatten sich schon 1772 ein Thomas Hagspüll, "Desinateur bey der Herzoglichen Academie der Künste" in Ludwigsburg und ein Bauinspektor Zängerlin aus Ebnet beworben. Belege in: GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/116 und 98/234.

⁴⁰⁵ Zu Scholl existiert im GLA Karlsruhe ein eigenes Faszikel unter der Nummer 98/312, das sämtliche Unterlagen zu dem Architekten aus den Jahren 1773 bis 1777 enthält. Scholl war augenscheinlich bei d'Ixnards Umbau von Schloß Ellingen beschäftigt. Seine Akte enthält auch eine Aufforderung an Scholl, seine plötzliche Demmission aus d'Ixnards Diensten nochmals zu überdenken.

Scholl trat seine Reise auch tatsächlich am 18. Mai 1773 an, die ihn über Mailand nach Rom und später noch nach Neapel führte. Bezeichnenderweise hatte er dort auch den Auftrag, bei der französischen Akademie in Rom vorstellig zu werden, doch kann er in einem Brief vom 20. Juni 1773 nur melden, daß "in der francesen academie nichts merckwerdigst zu machen ist". Deswegen sehe er sich genötigt,

"einen der beste Architecte vor mich zu halten, welcher also hier bekannt ist, und mir alle merckwerdigsten gebeuen und was darinnen in der soliditait des bauwesens zu remarquieren, auf das deutlichste Explicieret welches ich durch die gründe die ich schon habe in meinen Studium vieles proffietire."

Außer der Fortbildung des Architekten diente die Reise Scholls dazu, Kloster Salem mit den neuesten Dekorationsvorlagen für die anstehenden Arbeiten im Münster zu versorgen. In diesem Sinne läßt der Abt am 31. August 1773 über seinen Sekretär Ratzenhofer mitteilen:

"Wenn Mr. Scholl was schön- und gustoses in Rom, oder anderstwo von kirchen ornat, als Kelch, leichter, rauchfaß Monstranz und dergleichen antrifft, solle derselbe sich Risse darvon, oder etwar auch ein buch, so derley enthält, anschaffen. Von Altären ist es ohne hin nothwendig."⁴⁰⁶

Anselm II. trug sich also schon 1773 mit der Absicht, die Altarausstattung seiner Kirche zu modernisieren. Ob allerdings die Bemühungen Scholls um Musterstiche Erfolg hatten, ist in der Korrespondenz nicht dokumentiert. Möglicherweise findet sich jedoch ein Teil der Ausbeute seiner Romreise in einem Klebeband (heute in der Universitätsbibliothek Heidelberg) versammelt, der zahlreiche Zeichnungen und Kupferstiche nach italienischen Triumph- und Festarchitekturen aus den fünfziger und sechziger des 18. Jahrhundert enthält.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/312.

⁴⁰⁷ Universitätsbibliothek Heidelberg, Signatur C 6430 Reservata. - Der Band enthält außer einer Reihe aquarellierter Federzeichnungen mit architektonischen Detailstudien, vor allem Stiche mit Dekorationen für die China aus den 40er bis in die Mitte der 60er Jahre des 18. Jahrhunderts. Die Vermutung, daß dieser Band ein von Scholl aus Italien mitgebrachtes Konvolut darstellt, liegt zwar durchaus nahe, läßt sich jedoch nicht beweisen.

Nach der Rückkehr Scholls aus Italien im Mai 1774⁴⁰⁸ müssen, vermutlich unter seiner Aufsicht, die Arbeiten im Chor des Münsters wiederaufgenommen worden sein. Leider läßt sich eine genaue Vorstellung über die Tätigkeit Scholls in Salem aus den Akten nicht gewinnen. Denn während Künstler wie Dirr und vor ihm Feuchtmaier immer akkordweise vom Kloster beschäftigt wurden, und daher mit einzelnen Rechnungsposten in den Büchern auftauchen, war Scholl mit einem Jahresgehalt festangestellt.

Mit einiger Sicherheit kann man jedoch die Gestaltung der östlichen Abschlußwand des Münsters, wie sie bis 1784/85 bestand, mit Scholl verbinden.⁴⁰⁹ Diesen Zustand der Wand dokumentiert eine Zeichnung in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München (Abb. [A. 58](#)).⁴¹⁰ Die Zuschreibung der Konzeption an Scholl kann sich vor allem auf die enge stilistische Nähe der architektonischen Gliederung zu den flächigen Wandsystemen Pierre-Michel d'Ixnards stützen, die Scholl während seiner Mitarbeit bei der Umgestaltung des Schlosses von Ellingen sicherlich kennengelernt hatte.⁴¹¹

Eine Zäsur innerhalb des Fortgangs der Ausstattungsmaßnahmen im Salemer Münster bedeutete die Weihe des neuen Hauptaltars (A 13) am 26. November 1775 (Abb. [A. 36](#)).⁴¹² Am gleichen Tag wurde auch der Verena-Altar (A 14) in der Mittelkapelle der Ostwand geweiht. Chorbereich und Sanktuarium der Kirche müssen zu diesem Zeitpunkt soweit vollendet gewesen sein, daß sie für ihre eigentliche Bestimmung - für das Chorgebet der Mönche - zur Verfügung standen.

Ein Schriftstück Johann Georg Dirrs vom 1. September 1775, in dem der Künstler die von ihm ausgeführten Bildhauerarbeiten der letzten 12 Monate aufgelistet hat, gibt hier genauen Einblick.⁴¹³

⁴⁰⁸ Bestätigung des Einstellungsvertrages durch den Abt vom 25. Juli 1774 in: GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/312.

⁴⁰⁹ Vgl. [Knapp 1984](#), S. 86b und 86c.

⁴¹⁰ Inv.-Nr. 1965:143.

⁴¹¹ Vgl. [Wörner 1979](#), S. 206-211.

⁴¹² Die Weihe erfolgte auf die Hl. Dreifaltigkeit und alle Heiligen des Zisterzienserordens. Vgl. [Schweisheimer 1935](#), S. 49.

⁴¹³ GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/1536. Die Liste ist überschrieben als "Aufsadt was

Danach muß das Mitteljoch der Ostwand des Münsters schon 1774 zu einer ovalen, quer zur Kirchenachse liegenden Kapelle für die Hl. Verena umgebaut worden sein.⁴¹⁴ Dirrs Aufstellung enthält mehrere Positionen, die sich nur auf die bildhauerische Ausstattung dieses Raumes beziehen. So werden Arbeiten für den Altar der Kapelle, den er als Sarkophag gestaltete, und dessen Aufsatz in Form der alttestamentlichen Bundeslade mit anbetenden Engelsfiguren genannt.⁴¹⁵ Das Fresko mit der Kreuzigungsszene, das heute die Kapellenrückwand schmückt, wurde 1774 von Andreas Brugger gemalt.⁴¹⁶ Auch an der Dekoration des Chorgestühls war weitergearbeitet worden. Dirrs Aufstellung nennt hierfür vor allem die beiden repräsentativen Stände des Abtes und des Priors, die den westlichen Abschluß des Gestühls zum Sanktuarium bilden.⁴¹⁷

Ebenso hatte man einen großen Teil der dekorativen Bildhauerarbeiten an den Chorgalerie fertiggestellt. Dirr quittierte in seiner Rechnung vom 1. September die Summe von 120 fl für "4 Gruben Kindel uon Allobaster, so auf die Gallerie komen" (Abb. [A. 46](#) + [47](#)) und für "4 Wasi, so auf die Gallerie komen" (Abb. [A. 48](#) + [49](#)) den Betrag von 100fl.⁴¹⁸ Insgesamt umfaßt das ursprüngliche Ausstattungsprogramm der Schranken vierzehn große Ziervasen,⁴¹⁹ von denen zehn mit Reliefs alt- und neutestamentlicher Szenen geschmückt sind. Außerdem schuf Dirr acht Puttengruppen mit den

auf gnediges Begehren uon Bildhauerarbeit ist uervertigt worden uon 11 Septemer 1774 bis Endts beschribenen Dato" (vollständig abgedruckt bei [Sauer 1946](#), S. 454f.)

⁴¹⁴ Vgl. Grundrisse, GLA Karlsruhe, Plansammlung G-Salem, Nr. 42 (Abb. A. 55) und Nr. 43 (Abb. A. 53) und den heutigen Kirchengrundriß mit Verena-Kapelle im mittleren Chorjoch (Abb. A. 23).

⁴¹⁵ "Die Gesimbs zu den Alterlein" und die "Ausfierung Christi zu den Alterlein" (ein Relief mit der Kreuztragung als Vorsatz des Sarkophages), sowie "Die Arkh mit 2 Cerofin". - [Sauer 1946](#), S. 455.

⁴¹⁶ Vgl. [Knapp 1984](#), S.84.

⁴¹⁷ Neben den "2 Hauptstendt, so uon Iero Exelendz Hochwirden Gnaden gnedig accordiert worden" nennt das Schriftstück noch "zu den Chorgestiell 23 Stikh Tragstein". Vgl. [Sauer 1946](#), S. 454.

⁴¹⁸ [Sauer 1946](#), S. 454f.

⁴¹⁹ Zwei weitere Vasen, vor dem Heilig-Kreuz und dem Johannes-Altar, gehören einer späteren Ausstattungsphase an und sind Werke von Johann Georg Wieland.

"Arma Christi" als Symbole für die Passion.⁴²⁰

Um 1775 besaß das Salemer Münster also ein spirituelles Zentrum, dessen Gestaltung den funktionalen Notwendigkeiten einer zisterziensischen Konventskirche genauso entgegenkam, wie sie die ästhetischen Maßstäbe eines französischen Klassizismus berücksichtigte. Der schlichte Hauptaltar mit seinen flachen Chorschranken erfüllte sowohl den Anspruch einer Simplifizierung und Regulierung der Formensprache als auch die Forderung nach Verzicht auf klobige Ausstattungsstücke zur Gewährleistung einer unverstellten Sicht auf die Kirchenarchitektur. Die niedrigen Chorstühle gestatteten ganz in diesem Sinne den Durchblick auf die Gewölbe der Chorabseiten. Wie Laugier es empfohlen hatte, war das eigentliche Retabel - Franz Carl Stauders Bild mit der Himmelfahrt Marias - in den hinteren Chorbereich an die neugestaltete Ostwand gesetzt worden, so daß es vom gesamten Kirchenschiff aus gesehen werden konnte.⁴²¹

Trotz der so erzielten "Durchsichtigkeit" des Innenraumes blieb jedoch der Klausurbereich der Mönche im Chor durch den Doppelaltar den Blicken aus dem Kirchenschiff fast völlig entzogen.

b) 1776-1783 - Seitenaltäre und Monumente

Nachdem zu Beginn der siebziger Jahre der östliche Teil der Kirche im Mittelpunkt der Planungen gestanden hatte, wandte man sich im Anschluß dem Westteil des Münsters zu. Hier galt es vor allem, die zahlreichen barocken Bild- und Figurenretabel an den großen Langhauspfeilern durch zeitgemäßere zu ersetzen. Wie oben erwähnt, beschäftigte sich Abt Anselm II. spätestens seit der Romreise Johann Joachim Scholls mit diesem Problem. Die dann im Verlauf der 2. Hälfte des Jahrzehnts und zu Beginn

⁴²⁰ Eine genaue Beschreibung der Putten und der auf den Urnen dargestellten Szenen findet sich bei [Schnorr von Carolsfeld 1905](#), S. 14-44. - Siehe ebenso bei Joseph Klein: Die Gedankenwelt im Salemer Münster. Eine Beschreibung und Erklärung der Bilder im Münster der ehemaligen Cistercienser=Reichsabtei nach dem theologisch=historischen Inhalt. Überlingen 1921. S 34-52. Der Versuch Kleins, die Salemer Ausstattung als Gesamtheit im Sinne einer übergreifenden theologischen Aussage zu interpretieren, zeigt durch ihre ausufernde Beliebigkeit im Falle Salems eher die Grenzen als die Möglichkeiten einer solchen Deutung.

⁴²¹ [Laugier, Observations](#), S. 137f.

der achtziger Jahre von Johann Georg Dirr beziehungsweise Johann Georg Wieland realisierten vornehm-kühlen Alabasteraltäre (A 1 - A 26) (Abb. [A. 26a](#) - [44](#)) und Monumente (M 1 - M 4) (Abb. [A. 40](#) + [41](#)) stellen auf dem Gebiet der Kirchendekoration absolut singuläre Lösungen für das 18. Jahrhundert dar.

Wie später noch ausgeführt werden soll, hat für diese bemerkenswerte Inszenierung in antikisch-denkmalartigen Formen wiederum Abt Anselm II. eine entscheidende Rolle gespielt.

Das erste wichtige Projekt, bei dem sich Johann Georg Dirr der neuen strengen Formensprache in der Weise bedient hat, wie sie in den folgenden Jahren für die Salemer Dekoration prägend werden sollte, war der Auftrag für zwei Monumente, die dem Hl. Benedikt (M 3) und dem Hl. Bernhard (M 4) gewidmet sind.⁴²²

Sie wurden an der Rückwand des Chorgestühls, jeweils neben einem der östlichen Vierungspfeiler, in der Form kolossaler obeliskartiger Aufbauten errichtet, die die eindrucksvolle Folie für die überlebensgroßen Statuen der beiden Heiligen bilden. Durch diesen Aufstellungsort markieren die beiden Denkmale der zisterziensischen Ordensgründer - ähnlich sinnfällig wie die Bernhard- und Benedikt-Altäre in der Wallfahrtskirche Birnau - die Grenze zwischen dem Laien- und Mönchsereich der Münsterkirche.

Den Auftakt der weiteren Dekorationsarbeiten im Langhaus bildete der Neuanstrich der Münsterkirche, über den das Kloster am 24. April 1777 einen Vertrag mit dem italienischen Maler Giuseppe Antonio Morisi schloß.⁴²³ Diese Renovierung geschah offensichtlich mit der Absicht, nach dem Abbruch der alten Retabel für die neuen Alabaster-Altäre einen auch farblich angemessenen Rahmen zu schaffen. So hatte Morisi den alten, zum Teil noch gotischen Wandanstrich mit graublauer "Steinfarb" zu übertünchen, während die Gewölbe mit weißer Farbe und ohne jeden Zierat angestrichen werden sollten; außerdem waren alle Wände sauber zu quadrieren und die vorhandenen Vergoldungen auszubessern.

Mitten in dieser Phase intensiver Vorbereitungen für die eigentliche

⁴²² Der Akkord mit Dirr "vor (...) und 2 Piramiden" datiert vom 1. September 1775. Er wurde am 16. November vom Abt genehmigt. Die Bezahlung der Obeliskten erfolgte am 30. Oktober 1776. Vgl. [Schweisheimer 1935](#), S.41.

⁴²³ GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/117.

Neudekoration starb Abt Anselm II. am 23. Mai des Jahres 1778. Ihm folgte noch im selben Jahr der bisherige Prior des Klosters, Robert Schlecht, auf den Abtstuhl. Trotz dieses Wechsel an der Spitze des Konvents wurden die Arbeiten an der Kirchengestaltung ohne erkennbare Unterbrechung und mit unverminderter Energie fortgesetzt. Diese Tatsache läßt darauf schließen, daß noch zu Lebzeiten Anselms II. die entscheidenden künstlerischen Perspektiven zur Realisierung des Ausstattungsprogramms entwickelt worden waren. Ein Indiz für die planerische und künstlerische Kontinuität ist ein Bildhauervertrag, den das Kloster im Todesjahr Anselms mit Johann Georg Dirr abgeschlossen hat. Das Schriftstück trägt die Überschrift, "Risse und projekte für neue 8 altär ins munster 1778"⁴²⁴ und vereinbarte zwischen dem Bildhauer und dem Kloster, daß jeder der neuen Altäre zum Preis von 400 fl angefertigt werden solle, falls er im Münster direkt vor Ort realisiert würde, beziehungsweise 700 fl, wenn er in der Mimmehausener Werkstatt ausgearbeitet werden müßte. Unverkennbar bezieht sich der Akkord auf die Errichtung der Altarbauten, die an den Westseiten der Langhauspfeiler ihre Aufstellung finden sollten.

Johann Georg Dirr, der am 9. Oktober 1779 verstarb, konnte selbst nur noch die Ausführung von vieren der Langhausaltäre überwachen. Dabei handelt es sich um die Retabel des Hl. Antonius (A 5) (Abb. [A. 30](#)) und der Kirchenlehrer (A 6) (Abb. [A. 31a](#)) am vierten Langhauspfeilerpaar von Osten und die Altäre der Muttergottes (A 8) (Abb. [A. 32](#)) und der Hl. Anna (A 7) (Abb. [A. 33](#)) am fünften Pfeilerpaar. Nachdem diese Altarbauten in vier verschiedenen Raten bis zum 13. Dezember 1779 bezahlt worden waren, fand am 19. Dezember 1779 die Weihe des Antonius- und des Kirchenlehrer-Altars statt.

Ebenfalls am 13. Dezember 1779 erfolgte auch die Schlußabrechnung für die beiden gewaltigen Memorialarchitekturen an den westlichen Vierungspfeilern. Sie sind formal als Pendants zu den Bernhard- und Benedikt-Monumenten konzipiert und der Erinnerung an die Äbte respektive an die Stifter des Klosters gewidmet. Den Akkord über diese beiden "Biromiden" (M 1 (Abb. [A. 38](#)) und M 2 (Abb. [A. 39](#)) hatte Dirr am

⁴²⁴ GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/1535; teilweise zitiert bei Schweisheimer 1936, S.57.

14. Januar 1779 abgeschlossen.⁴²⁵

Nach dem Tode des Johann Georg Dirr übernahm nun Johann Georg Wieland (1742?-1802) die Leitung der Mimmenhauser Werkstatt und damit die Fortführung der Dekorationsarbeiten am Salemer Münster.⁴²⁶

Genausowenig wie der Tod Anselms II. scheint auch der Künstlerwechsel von Dirr zu Wieland den Fortgang der Ausstattungsarbeiten nachhaltig beeinträchtigt zu haben: Nach nur einem knappen Jahr wurden am 1. September 1780, außer dem Anna-Altar (A 7) (Abb. [A. 32](#)) und dem Muttergottes-Altar (A 8) (Abb. [A. 33](#)), der Altar Johannes des Täufers (A 10) (Abb. [A. 35a](#)) am südlichen Vierungspfeiler geweiht und am 28. Oktober erhielt als dessen Pendant der Heilig-Kreuz-Altar (A 9) (Abb. [A. 34](#)) zusammen mit den beiden Altären der 'Mater dolorosa' (A 12) (Abb. [A. 43](#)) und des 'Ecce-homo' (A 11) (Abb. [A. 42](#)) an den Stirnpfeilern der Chorabseiten die Weihe. Wiederum ein Jahr später sind auch die vier Alabasterretabel im Westen der Kirche (A 1 - 4) (Abb. [A. 26a](#) - [29](#)) geweiht worden, so daß die gesamte Altarausstattung des Langhauses Ende 1781 abgeschlossen war.⁴²⁷

⁴²⁵ Die Obelisk sollte für 1000 fl nach "beü gelegten Riß, von alabaster vohl komen hehr zu stehlen, nach arth all anderen acorden" angefertigt werden. Vgl. [Schweisheimer 1935](#), S. 61. - Entwürfe für das Stiftermonument befinden sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Inv. Nr. 1965:145 und in der Kunstbibliothek Berlin, Hdz. 5638.

⁴²⁶ Die Biographie Wielands ist bisher nur in groben Umrissen bekannt. Wahrscheinlich wurde er 1742 in Worblingen bei Radolfzell geboren. Über seine Jugend- und Ausbildungszeit ist nichts überliefert. In den Rechnungsbüchern der Abtei Salem taucht der Name Wielands erstmals 1769/70 auf. Ulrich Knapp nimmt an, daß Wieland zumindest einen Teil seiner Ausbildungs- und Gesellenzeit in der Feuchtmayer-Werkstatt absolviert hat. Um 1778 hat sich Wieland in Mimmenhausen niedergelassen. Nach dem Tode Johann Georg Dirrs 1779 übernahm Wieland die Werkstatt und heiratete 1780 dessen Tochter Maria Theresia. Bis fast zur Jahrhundertwende arbeitete Wieland immer wieder für die Abtei Salem. Er starb am 8. Februar 1799 in Mimmenhausen. - Zur Biographie Wielands vgl. [Knapp 1984](#), S. 8f.

⁴²⁷ Die Datierung der einzelnen Altarbauten und Monumente ergibt sich sowohl aus den Bildhauerakkorden und den Salemer Rechnungsbüchern (GLA Karlsruhe z.T. bei [Schweisheimer 1935](#) und [Knapp 1984](#)) als auch aus den datierten Weiheurkunden der Altäre (abgedr. bei Klein 1921 und Franz Xaver Staiger: Salem oder Salmansweiler. Konstanz 1863). Entwürfe zu den Altären in der Staatlichen Graphischen Sammlung, München. Zum besseren Überblick werden im folgenden die relevanten Daten von den westlichen zu den östlichen Altären

Diese außerordentlich zügige Realisierung der Dekoration erhärtet die Vermutung, daß noch zu Lebzeiten Dirrs und unter der Regierung Abt Anselms II. ein Gesamtkonzept für die Ausstattung erarbeitet worden war, das dann von Wieland im Laufe der achtziger Jahre umgesetzt wurde. Als wichtigstes Zeugnis für die Kontinuität der Planungen kann ein Konvolut mit 21 verschiedenen Entwurfszeichnungen zur Ausstattung des Salemer Münsters angesehen werden, das die graphische Sammlung in München aufbewahrt und dort Johann Georg Dirr zugeschrieben wird.⁴²⁸ Die Blätter umfassen sowohl Pläne für die noch zu Lebzeiten Dirrs ausgeführten Altäre und für das Stifter-Monumente der Vierung, als auch Entwürfe der in den achtziger Jahren von Wieland für Salem realisierten Altarbauten.

fortschreitend zusammengestellt:

A1 und A2 (Bartholomäus-Altar und Konrad-Altar)

Weihe 25. Okt 1781

A3 und A4 (Magdalena-Altar und Katharina-Altar)

Weihe 25. Okt 1781

Entwurf zu A4, München Inv.Nr. 1965:148

A5 und A6 (Antonius-Altar und Kirchenlehrer-Altar)

Weihe 19. Dez. 1779

versch. Quittungen: 8.Febr., 10.Mai,

30. Sept., 13. Dez. 1779; GLA 98/1535

Entwurf zu A6, München Inv.Nr. 1965:150

A7 und A8 (Anna-Altar urspr. Laurentius-Altar und Muttergottes-Altar urspr. Theobald-Altar)

Weihe 1. Sept. 1780

versch. Quittungen: 8.Febr., 10.Mai,

30. Sept., 13. Dez. 1779; GLA 98/1535

Entwurf zu A8, München Inv.Nr. 1965:152

A9 und A10 (Hl.Kreuz-Altar und Johannes d.T.-Altar)

Weihe A10, 1. Sept. 1780

Weihe A9, 28.Okt 1780

Quittung 22.Okt.1780, GLA 98/1539

Entwurf A10, München Inv.Nr. 1965:147

A11 und A12 (Ecce-homo-Altar und Mater-dolorosa-Altar)

Weihe 28. Okt.1780

Quittung 22.Okt.1780, GLA 98/1539

Entwurf A12, München Inv.Nr. 1965:146

⁴²⁸ Diese Gruppe von lavierten Zeichnungen wurde 1965 vom Bayrischen Landesamt für Denkmalpflege an die Staatliche Graphische Sammlung überwiesen. Vgl. den Erwerbungsbericht von Bernhard Degenhart: Neuerwerbungen, Staatliche Graphische Sammlung. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Bd. XVII, 1966. S. 246f.

Zeichenstil, Anlage und Maßstab der einzelnen Risse stehen sich so nahe, daß man wohl zu Recht vermuten darf, daß sie in unmittelbarem Zusammenhang entstanden sein müssen. Die Zuweisung aller Blätter an Johann Georg Dirr, wie sie das Inventar der Graphischen Sammlung vornimmt, kann aber trotz dieser Übereinstimmungen nicht überzeugen. Wahrscheinlicher ist, daß Wieland schon von Beginn des Projekts an - also etwa seit 1776 - in einem erheblichen Umfang an den Planungen für die Altarbauten beteiligt war und daß alle in München erhaltenen Reinzeichnungen der Entwürfe von seiner Hand stammen.⁴²⁹

Ebenfalls in dem Münchner Konvolut überliefert sind zwei Risse für die Altäre an der östlichen Abschlußwand der Chorseitenschiffe. Die Blätter zeigen die beiden Retabel der Nordseite den Michael-Altar⁴³⁰ (A 17) und den Altar des Hl. Sebastian⁴³¹ (A 19), die am 10. Oktober 1782 zusammen mit ihren symmetrisch gestalteten Pendants auf der Südseite, dem Schutzengel-Altar (A 18) (Abb. [A. 44](#)) beziehungsweise dem Altar des Hl. Josef (A 20) (Abb. [A. 45](#)),⁴³² geweiht wurden.

Zum Abschluß der großangelegten Altarausstattung des Salemer Münsters wurden 1783⁴³³ von Johann Georg Wieland die sechs Märtyreraltäre der Chorseitenschiffe geschaffen. Jeweils unter den Fenstern der Seitenschiffsjoche fanden auf der Südseite die Altäre der Heiligen Firmus (A 22), Felix (A 24) und Homodeus (A 26) ihre Aufstellung; diesen gegenüber auf der anderen Kirchenseite symmetrisch gestaltete Gegenstücke, die den Märtyrerinnen Clementina (A 21), Valentina (A 23) und Faustina (A 25)⁴³⁴ geweiht wurden.

⁴²⁹ Das Münchner Konvolut enthält zum Beispiel auch den Entwurf für den Hochaltar der ehemaligen Salemer Pfarrkirche St. Leonhard (Inv.Nr. 1965:155G) der Wieland 1786 akkordiert wurde. Dieses Blatt weist ganz übereinstimmende Stilcharakteristika mit den Entwürfen für das Münster auf. Eine Zuweisung der Zeichnungen an Dirr würde bedeuten, daß auch schon diese Planungen Ende der siebziger Jahre ausgereift waren.

⁴³⁰ Staatliche Graphische Sammlung, München: Inv.-Nr. 1965:153.

⁴³¹ Staatliche Graphische Sammlung, München: Inv.-Nr. 1965:149.

⁴³² Quittungen vom 29. August 1782 über 400 fl für jeden der Altäre in GLA 98/1539.

⁴³³ Quittung vom 9. Oktober 1783 über 2400 fl in GLA 98/1539.

⁴³⁴ Nach Klein 1921, S. 86 fand die Weihe der Altäre teils am 13. Oktober 1783, teils am 25. März 1784 statt.

1783 sind die Arbeiten an den neuen Altären abgeschlossen. In noch nicht einmal vier Jahren haben Dirr und Wieland eine höchst originelle Ausstattung geschaffen, die gekennzeichnet ist durch eine Tendenz zur Monumentalisierung, eine strenge Tektonik und Betonung der plastischen Werte, durch die überall deutlich werdende zeichenhafte Verwendung antikischer Einzelformen und nicht zuletzt durch den vollständigen Verzicht auf malerische Akzente. Diese Inszenierung der gotischen Münsterkirche steht in der sakralen Dekorationskunst Süddeutschlands im 18. Jahrhundert ohne jedes Vorbild und ohne jede Parallele dar.

Es liegt daher nahe, nach den Quellen aus denen die Mimmehauser Bildhauer Anregungen für ihre Lösung geschöpft haben zu fragen. Der Weg zur Beantwortung dieser Frage führt - wenn auch indirekt - wieder nach Frankreich. Und wie schon 30 Jahre vorher bei den innovativen Altarbauten in der Wallfahrtskirche Birnau sind es wiederum Formideen aus dem französischen Ornamentstich, die in verwandelter Form auch die Altarausstattung des Salems entscheidend geprägt haben. Während es aber in den vierziger Jahren noch der Vermittlung durch die Augsburger Stecher bedurfte, ist es diesmal Abt Anselm II. selbst, der den Salemer Künstlern das neue Formenrepertoire zur Verfügung stellte.

4. Französische Musterstiche und süddeutsche Aneignung

a) Die Ankaufspolitik des Abtes

Wie bereits erwähnt, beschäftigte Abt Anselm schon 1773 das Problem einer angemessenen neuen Altarausstattung für die Münsterkirche. Die Aufforderung an seinen Architekten Scholl, sich in Rom nach "schönen und gustosen" Vorlageblättern umzusehen und gegebenenfalls für das Kloster Salem anzukaufen, macht gleichzeitig deutlich, auf welche Weise der Abt das Problem zu lösen gedachte. Daher ist es auch konsequent, daß Scholl mit dem Auftrag nach Rom gefahren war, sich vor allem an der Französischen Akademie umzutun. Denn gerade von dem Kreis der französischen Rom-Stipendiaten um Piranesi war in Auseinandersetzung mit den Monumenten der römischen und griechischen Geschichte das Vokabular einer 'Architecture de Magnificence' entwickelt und deren Formeln vor allem in zahlreichen Entwürfen zu Fest-, Memorial- und

Sepulchralarchitektur erprobt worden.⁴³⁵ Diese neue architektonische Formensprache, die weniger an Zweckmäßigkeit als an Stimmungs- und Ausdrucksqualitäten interessiert war, bildete zu einem hohen Maße das kreative Reservoir jener klassizisierenden Gegenbewegung zum Rokoko, die seit den späten fünfziger Jahren die Richtung der künstlerischen Diskussion in Frankreich wesentlich bestimmt hatte.

Daß diese Orientierung an der Antike gewissermaßen zur offiziellen Doktrin der französischen Kunstproduktion werden konnte, verdankt sie der intensiven Förderung durch den Marquis de Marigny, der, bevor er 1751 'Ordonnateur des Bâtiments, des Jardins, Arts, Acadèmies et Manufactures Royales' wurde, selbst während seiner Romreise (1749-51) mit den neuen Strömungen in Berührung gekommen war. Systematisiert und kodifiziert in architektonischen Mustersammlungen und graphischen Vorlagenblättern, die das antikische Formrepertoire dem gesamten Bereich der Dekorationskünste verfügbar machten, fand die Mode "à la grecque" in den siebziger Jahren europaweite Verbreitung.⁴³⁶

Auf dem Wege über die Druckgraphik muß auch Johann Joachim Scholl schon 1772 während seiner Tätigkeit als Zeichner für Pierre-Michel d'Ixnard in Ellingen mit dem neuen Formrepertoire des "goût grec" in Berührung gekommen sein. Wie Erich Franz zeigen konnte, lassen sich gerade für die Ellinger Entwürfe d'Ixnards eine ganze Reihe direkter

⁴³⁵ Vgl. hierzu und zu den im weiteren angestellten Überlegungen Johannes Erichsen: *Antique und Grec. Studien zur Funktion der Antike in Architektur und Kunsttheorie des Frühklassizismus.* Diss Köln 1980. - [Ausst. Kat. Rom/Dijon/Paris 1976](#). *Piranèse et les Français 1740-1790.* Académie de France à Rome. Villa Medici, Rom; Palais des États de Bourgogne, Dijon: Hotel de Sully, Paris. - Bruno Reudenbach: *G. B. Piranesi. Architektur als Bild. Der Wandel in der Architekturauffassung des achtzehnten Jahrhunderts.* München 1979.

⁴³⁶ Zur Formierung des "goût grec" in Frankreich vgl. Sven Eriksen: *Marigny and Le Goût Grec.* In: *The Burlington Magazine*, 104, 1962, S. 96-104. - In einem umfassenderen Kontext wird das Problem dargestellt bei [Erichsen 1980](#), S. 392ff. - Im Rahmen der süddeutschen Architekturgeschichte wurde die Stilbezeichnung "goût grec" erstmals von Hans Andreas Klaiber zur Kennzeichnung der stilgeschichtlichen Stellung der Werke Philippe de la Guêpières angewandt. Vgl. Hans Andreas Klaiber: *Der Württembergische Oberbaudirektor Philippe de la Guêpière. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte am Ende des Spätbarock.* Stuttgart 1959.

Kopien aus dem 'Recueil Elémentaire d'Architecture' (Paris, 1757-1768) des Jean-François de Neufforge (1714-1791) nachweisen. Auch die zweite, vielleicht noch wichtigere Sammlung von Dekorationsentwürfen der sechziger und siebziger Jahre - die 'Nouvelle Iconologie Historique' (Paris, 1768) des Jean-Charles Delafosse (1734-1791) wurde in der Werkstattpraxis d'Ixnards in gleicher Weise zu Entlehnungen benutzt.⁴³⁷

Daher wäre es mehr als naheliegend, daß der Abt von Scholl auf die beiden französischen Entwerfer und die Verwendbarkeit ihrer Musterstiche für die anstehenden Dekorationsaufgaben hingewiesen wurde. Wie sich aber anhand einer bisher von der Forschung in ihrer Bedeutung nicht erkannten Korrespondenz des Abtes mit dem Basler Kupferstecher und Kunsthändler Christian von Mechel (1737-1817)⁴³⁸ beweisen läßt, hat sich der Abt schon längst vor der Einstellung Scholls persönlich darum bemüht, die Hauptwerke der neuen Dekorationsweise für Salem zu erwerben.⁴³⁹

Diesem Briefwechsel ist zu entnehmen, daß Mechel dem Kloster im Sommer 1776 einen Besuch abgestattet hatte. In einem Brief vom 25. August bedankt er sich für die in Salem genossene Gastfreundschaft und kündigt gleichzeitig an, nach Salem eine "ordentl. Sendung laut beyhl. Nota" machen zu wollen. Die von ihm aufgestellte Bücherliste enthält über

⁴³⁷ Vgl. [Franz 1985](#), S. 231ff.

⁴³⁸ Der Baseler Kupferstecher, Verleger und Kunsthändler Christian von Mechel gehört sicherlich zu den schillerndsten Figuren der frühklassizistischen Kunstszene. Zunächst in Nürnberg und Augsburg zum Kupferstecher ausgebildet, ging Mechel 1758 nach Paris und trat dort in die Werkstatt Johann Georg Willes ein. Ein Jahr später machte er sich mit einem eigenen Graphik-Verlag selbstständig. Nach seiner 1765 Rückkehr nach Basel eröffnete Mechel eine Stecherwerkstatt, die er etwas großspurig als 'Akademie' bezeichnete. Vor allem aber betrieb er einen schwunghaften Kunsthandel. Hierbei waren ihm seine zahlreichen Kontakte, die er in Paris und Rom geknüpft hatte außerordentlich nützlich. Unter anderem verband ihn eine Freundschaft mit Winckelmann, den er während einer Italienreise 1766 kennengelernt hatte. Von grösserer Bedeutung als Mechels eigene künstlerische Tätigkeit sind die Projekte seines Verlages. So gab er unter anderem zusammen mit Nicolas de Pigage den illustrierten Katalog der Düsseldorfer Galerie heraus. 1779 berief Kaiser Josef II. Mechel nach Wien, wo er mit der Hängung und Katalogisierung der Gemäldesammlung betraut wurde. Nach dem Ruin seines Basler Geschäftes im Jahre 1800 ging Mechel als Verleger in Berlin. Dort starb er 1817. Zu Mechel vergleiche die ausführliche Monographie von Lucas Heinrich Wüthrich: Christian von Mechel. Basel 1956.

⁴³⁹ 15 Briefe im GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/1537.

dreißig verschiedene Titel, die er dem Abt von Salem zum Kauf offeriert. An erster und zweiter Stelle nennt sie:

"Die Continuation von Neuforges Werck vom 7. Theil an zu rechnen, bestehend in 49 Cahiers oder Heften..., also so viel als bis diesen Tag heraus ist...a 49,-Die Continuation von lafosse Werck neml. vom 25. bis 30. Cahiers; NB ich glaube daß sie die vorher gehenden alle besitzt; hierbei kommen also 7 Cahiers a 10.10"

Außerdem bietet Mechel noch an "1 Groß Cahier von lafosse Nr.1 vorstellend versch. Arbeiten" und die

"Mascaraden alaGrecque von Bossi. sehr ingeniose Späse die übrigens viel schönes in der Architectur enthalten".

Die Sendung Mechels erreichte Salem wohl Anfang September, und der Abt selbst traf die Auswahl aus der angebotenen Kollektion. Angekauft wurden unter anderem de Neufforge, Delafosse und die von Benigno Bossi gestochene 'Mascarade à la grecque' des Ennemond- Alexandre Petitot (1727-1801).⁴⁴⁰ Anselm II. dankte dem Basler Buchhändler für seine Bemühungen mit mit einem persönlichen Schreiben, in dem er seine Wahl und die Rücksendung nicht benötigter Druckwerke ausführlich erläutert.

"Verehrtester und wehrtester Herr.

Den 9ten dieß erhalte ich dero wehrtesten vom 25, und 29ten augu. zugleich und darauf das kleine kästlein mit farben und die grössere mit vortreflichen Werk- und Kupferstichen. für jene wird mein tausend Künstler million dancksagen auf diese muß ich etwas ausführlich antworten, nach dem mir nun 8 Tage lang kein müßiger augenblick nur zu einem briefe gelaßen worden. (...) Das trefliche Dictionaire d'architecture glaube hier besonders durch die 5 toms von Penther ersetzt zu seyn: und statt der 31 Cahiers des Costumes besize in dem completeen Wercken des Banciers mit 243 Kupfern, den ganzen Montfaucon mit Supplement und des separaten Compendium hierüber ganz genügend: die übrige rückkommende Cahiers seyend durch Neuforges und de La fosse, samt stichen plans und Desseins für meine Künstlern so ich aus Paris selbst mitbrachte, hinlänglich

⁴⁴⁰ Außerdem wurde ein Werk mit Möbelentwürfen von François Boucher und verschiedene englische und französische Bücher über Kalligraphie angekauft.

ersetzt".⁴⁴¹

Aus diesem Schreiben und der beigelegten Liste wird deutlich, daß man in Salem durch die Ankäufe des Abtes in Paris und bei Mechel wahrscheinlich schon zu Beginn der siebziger Jahre, sicherlich jedoch bevor die neue Ausstattung des Langhauses in Angriff genommen wurde, über die wichtigsten Vorlagensammlungen des "goût grec" verfügte.

Dabei repräsentiert im Rahmen der für die Salemer Künstler erworbenen Musterstichsammlungen der 'Recueil Elémentaire d'Architecture'⁴⁴² de Neufforges eine gemäßigte und vor allem an der architektonischen Praxis orientierte Anwendung des Stils. Katalogartig zeigt dieses achtbändige Werk aus den 50er und 60er Jahren ganze Serien von Entwürfen zu Wandgliederungen und Fassadenrissen, welche den Einsatz der antikisch-strengen Ornamentik auf die unterschiedlichsten Bauaufgaben in schier unendlichen Variationen vorführen.⁴⁴³

Den satirischen Gegenpol zu einem solch ernsthaften Unternehmen bilden die "ingeniose Späse" der 1771 in Parma erschienenen 'Mascarade à la grecque'⁴⁴⁴ Petitots, der mit seinen 'à la grecque' kostümierten Kunstfiguren den schon bald einsetzenden Überdruß an der Beliebigkeit der neuen Ornamentmode ironisch thematisiert (Abb. [B. 26 - 28](#)).

Zeitlich und formal zwischen de Neufforge und Petitot anzusiedeln ist die wohl markanteste Vorlagensammlung der Epoche, die 'Nouvelle Iconologie Historique' von Jean-Charles Delafosse.⁴⁴⁵ Dieses Werk stellt

⁴⁴¹ "Copia Eigenhändigen schreibens Excellmi. an den Hrn. Mechel in basel. Sept 1776". In: GLA Karlsruhe, Akten Salem 98/1537.

⁴⁴² Jean-Francois de Neufforge: Recueil Elémentaire d'Architecture. Composé Par le Sieur de Neufforge. 8 Bände. Paris 1757-1768.

⁴⁴³ Zu de Neufforge vergleiche [Reudenbach 1979](#), S. 119-121 und [Erichsen 1980](#), S. 386ff.

⁴⁴⁴ [Ennemond-Alexandre Petitot]: Mascarade à la grecque. Dediée à Monsieur le Marquis de Felino par (...) Benigno Bossi. Parma 1771. Zu Petitot vergleiche [Ausst. Kat. Rom/Dijon/Paris 1976](#), S. 250-260.

⁴⁴⁵ Jean-Charles Delafosse: Nouvelle Iconologie Historique ou Attributs Hieroglyphiques, qui ont pour les quatre Éléments, les quatre Saisons, les quatre parties du monde Et les différentes Complexions de l'Homme. Ces memes Attributs peignent aussi les divers Nations, Leurs Religions, les Epoques Cronologiques de l'Histoire tant ancienne que moderne; les vertus gloires renommées, les divers genres de poësies, les passions, les différens

sowohl ein Musterbuch denkmalhafter, antik inspirierter Architekturphantasien als auch eine Sammlung von Sinnbildern im Sinne einer klassischen Ikonologie dar (Abb. [B. 29 - 45](#)). Die herausragende Bedeutung, die die 'Iconologie' in Frankreich - aber auch weit darüberhinaus - gewann, läßt sich unter anderem daran erkennen, daß die Bezeichnung "style Delafosse" zum Synonym für die formalen Charakterika der französischen Dekorationskunst in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts werden konnte.

b) Würdeform und Sinnbild: Die 'Nouvelle Iconologie historique' und die Salemer Ausstattung

Ohne dies wirklich für eine Analyse nutzbar machen zu können, hat die Forschung schon mehrfach auf die Möglichkeit einer Beeinflussung Dirrs und Wielands durch französische Musterstiche hingewiesen, um damit die ungewöhnliche Gestaltung der Ausstattung zu erklären.⁴⁴⁶ In Unkenntnis der genauen Quellen mußte man sich in diesem Zusammenhang mit der Feststellung begnügen, daß sich die Abtei Salem wie schon so häufig auch bei der Dekoration der Klosterkirche der modernsten zeitgenössischen Standards zu bedienen wußte. Da sich nun jedoch durch die Entdeckung des Briefwechsels des Abtes mit Christian von Mechel die in Salem vorhandenen Stichwerke genau benennen lassen, kann die Frage nach der Relevanz der einzelnen Werke präziser gestellt werden.

Dabei zeigt sich schon auf den ersten Blick, daß es - trotz mancher Beziehungen im dekorativen Detail - nicht die Architekturprospekte und Fassadenentwürfe des Neufforge, sondern die Denkmalarchitekturen der 'Iconologie' waren, die die entscheidenden Anregungen für die Form und Gestaltungsweise der Salemer Monumente und Altäre geliefert haben.

Ganz offensichtlich ist deren auf einfache geometrische Grundformen reduzierte Konstruktion und das von Dirr und Wieland verwendete

gouvernements, les Arts et les Talens. (...) Dédies aux Artistes par Jean Charles Delafosse Architecte. Décorateur et Professeur en Dessins. A Paris. M.DCC.LXVIII. Zu Delafosse vergleiche Carl Linfert: Die Grundlagen der Architekturzeichnung. In: Kunstwissenschaftliche Forschungen. NF, I. S. 210-218 - [Ausst. Kat. Rom/Dijon/Paris 1976](#), S. 103-113. - Emil Kaufmann: Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France. Cambridge 1955. S. 154ff. - [Reudenbach 1979](#), S. 98-121.

⁴⁴⁶ Vgl. die vagen Formulierungen bei [Ast 1977](#) S. 126f. und von Albert Knoepfli in [Salem, Festschrift 1984](#) S. 261.

Repertoire architektonischer Würdeformeln - Pyramiden, Obelisken, Urnen, Segmentgiebel, Säulen- und Pfeilerstümpfe - in dem Werk des Delafosse genauso vorgebildet, wie die Art und Weise, diese Elemente ohne die Beachtung architektonischer Konventionen miteinander zu kombinieren. Evident sind beispielsweise die Beziehungen zwischen den "tombeaux"-Entwürfen der 'Iconologie' (Abb. [B. 42](#) - [45](#)) und den Monumentarchitekturen in der Salemer Vierung (Abb. [A. 38](#) - [41](#)).

Über die Funktion eines Musterbuches hinaus war die 'Iconologie' aber in einem sehr viel umfassenderen Sinne Vorbild für die Salemer Ausstattung. Die Voraussetzung hierfür bildet die komplexe Struktur des Werkes als ein Medium innovativer Formgestaltung auf der einen und sinnbildlicher Konstruktion auf der anderen Seite. Dieser besondere inhaltliche Anspruch unterscheidet die Erfindungen des Delafosse grundsätzlich von den rein architektonisch konzipierten zeitgenössischen Vorlagensammlungen des "goût grec" und stellt sie gleichzeitig in eine Traditionslinie mit den ornamental-allusorischen Bildformen der Berain- und Watteau-Grotesken, deren Entwicklung und große Bedeutung für die süddeutsche Dekorationskunst im Kapitel über die Birnau dargestellt wurde.

Mit den französischen Grotesken verbindet die Blätter der 'Iconologie' außerdem ein ähnlich kombinatorisch operierender Darstellungsmodus.

Wenn allerdings dort wie bei dem in anderem Zusammenhang schon besprochenen Blatt Jean Bérains verschiedene architektonischen Zierformen zu einem filigranen Flächengebilde organisiert werden,⁴⁴⁷ türmt Delafosse seine plastisch-schweren Ornamentmotive zu kolossalen denkmalhaften Monumenten aufeinander. Dieser Architektonisierung und Monumentalisierung der Bildsprache entspricht auf der inhaltlichen Seite eine bemerkenswerte Erhöhung des thematischen Niveaus und des Abstraktionsgrades der allegorischen Konzepte, die Bruno Reudenbach folgendermaßen charakterisiert: "In strenger Folgerichtigkeit zu (...) den enzyklopädischen Bemühungen der Zeit versucht Delafosse die Menschheitsgeschichte vom 'Cahos' bis in die Gegenwart in Symbole zu binden. Wie das Vorwort lehrt, berücksichtigt er die Gesamtheit der Kultur, Kunst und Wissenschaft, die Geschichte, Zeit und Natur."⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ Vgl. Kap. B. III.

⁴⁴⁸ [Reudenbach 1979](#), S. 109.

Während die Sujets der grotesken Ornamentstiche in Frankreich bei allem Anspielungsreichtum immer dem Milieu des erotisch-arkadischen Genre verhaftet blieben, löst das Werk des Delafosse mit dieser umfassenden Konzeption seinen schon im Titel formulierten Anspruch ein, die bis zu Cesare Ripas 'Iconologia' von 1593 zurückreichende Reihe der großen Sinnbildersammlungen des Barock fortzusetzen. Anders als die meisten seiner Vorgänger präsentiert Delafosse seine allegorischen Bilder in einer strengen historischen Abfolge geordnet; vor allem aber sind bei ihm die üblichen Personifikationen als Träger der ikonologischen Aussage durch die Monument-Architekturen ersetzt.

Konstitutiv für die sinnbildlichen Erfindungen der 'Nouvelle Iconologie historique' ist eine strikte Trennung von architektonischem Gerüst und den hieroglyphischen Attributen und Emblemen, die dieser Struktur appliziert werden. Dabei sind es die Zeichen und Symbole, die im Sinne einer Bilderschrift den allegorischen Gehalt vollständig fixieren, während den architektonischen Denkmälern die Funktion zukommt, auf die "Bedeutsamkeit" der ihnen angehefteten Aussage zu verweisen. In dem Vermögen, "Bedeutung" oder inhaltlichen Anspruch sozusagen als Stimmungswert anschaulich abzubilden, besteht die spezifische Leistung der monumentalen Architekturformeln der 'Iconologie'. Wie Reudenbach nachgewiesen hat, entwickelte Delafosse diese evokativen Qualitäten seiner Erfindungen in unmittelbarer Auseinandersetzung mit den Zeichnungen und Stichwerken Piranesis sowie dem aus der gleichen Quelle geschöpften Repertoire der 'Architecture de Magnificence' der französischen Romstipendiaten. Dort findet sich das gesamte Vokabular antik legitimierter Würdeformeln vorgebildet und erprobt, das Delafosse in immer neuen Zusammenstellungen den Allegorien seiner 'Iconologie' zugrunde legt.

Für das Verständnis der enormen Wirkung der 'Iconologie' muß noch einmal darauf hingewiesen werden, daß die ornamental-architektonischen Strukturen selbst nicht an der Konstruktion der jeweiligen allegorischen Aussage beteiligt sind. Im Gegenteil, gerade die "leichte" Ablösbarkeit des Sinns von der konkreten Architektur durch die offensichtliche Austauschbarkeit der Attribute und Symbole ermöglichte erst die breite Rezeption der 'Iconologie' und stellte ihre Motivvorräte anderen Dekorationszusammenhängen für die Evokation geschichtlicher Größe und Bedeutung zur Verfügung.

Genau in diesem Sinne nun bedienten sich Dirr und Wieland des Vokabulars der 'Nouvelle Iconologie historique' zur "antikischen" Inszenierung der althehrwürdigen Altarstellen des Salemer Münsters. Dabei geschah der Umgang mit dem angebotenen Material nicht in Form getreuer Kopie, vielmehr verwendeten die Künstler das Werk des Delafosse eher nach dem Prinzip eines Baukastens. In der souveränen Aneignung durch die ausführenden Dekorationskünstler zeigt sich das gleiche Verhalten gegenüber dem Vorlagenmaterial, wie es auch bei der Ausstattung der Wallfahrtskirche Birnau zu beobachten war. Nutzte dort Josef Anton Feuchtmayer die Strukturprinzipien der grotesken Ornamentstiche, um seine Altarretabel im Sinne eines theologischen 'Concetto' allusorisch aufzuladen, so gestalteten Dirr und Wieland mit Hilfe der Architekturformeln des "style Delafosse" die Altäre der Münsterkirche zu Denkmälern der an ihnen verehrten Heiligen.

Erkauft wird diese Monumentalisierung der Form jedoch mit dem Verlust dessen, was man die individuelle Sprachfähigkeit der einzelnen Altarinszenierung nennen könnte. Auch dies ist eine Konsequenz aus der für die 'Iconologie' des Delafosse charakteristischen Trennung von architektonischer Struktur und ikonologischem Gehalt, die beide jeweils eigenen Gesetzmäßigkeiten folgen. Das bedeutet, daß die denkmalhafte Form notwendig ihre strukturelle Bindung zu dem Objekt verliert, dem sie ihre Würdeformeln zur Verfügung stellt. Das sich daraus in Salem ergebende Konfliktpotential kann ein Blick auf eines der noch von Dirr realisierten frühen Altarpendants schlaglichtartig beleuchten. Die beiden Altäre am 4. Langhauspfeilerpaar, die Antonius Eremita und Antonius von Padua (A 5) (Abb. [A. 30](#)) beziehungsweise den vier Kirchenlehrern Ambrosius, Augustinus, Gregor und Hieronymus (A 6) (Abb. [A. 31a](#)) geweiht sind, zeigen mit ihrer aus großen Blöcken gefügten Komposition und der kolossalen Ziervase am deutlichsten den Denkmal-Typus, wie er in der 'Iconologie' vorgebildet ist. Offensichtlich macht es jedoch die gewählte monumentale Rahmenform für Dirr nicht gerade einfach, das geforderte Figurenpersonal der vier Kirchenlehrer angemessen unterzubringen. Während auf der linken und rechten Seite des Altares die beiden Heiligen Gregor und Ambrosius prominent mit vollplastischen Standfiguren vertreten sind, müssen sich die beiden anderen Titelheiligen des Altares mit szenischen Reliefs begnügen, wobei dasjenige des

Hieronymus der Anschauung fast ganz entzogen nur noch hoch oben auf der Vase einen freien Platz gefunden hat.

Auch bei dem Pendant-Altar auf der anderen Seite des Kirchenschiffs, der die beiden Figuren des Heiligen Antonius Eremita und des Antonius von Padua trägt, gab es gewisse Schwierigkeiten, das ikonographische Programm mit der Monument-Architektur zu verbinden (Abb. [A. 30](#)). Offensichtlich sollte außer den beiden Reliefs mit Darstellungen aus der Vita der beiden Heiligen,⁴⁴⁹ auch noch die Christkind-Vision des Antonius von Padua am Altar untergebracht werden. Aus Gründen des 'decorum' war es daher nur folgerichtig, die Kinderfigur ins Zentrum der Altarkonstruktion zu rücken. Auf einem Wolkenkissen schwebend ist die Figur vor den rechteckigen Mittelblock montiert. Durch das enorme plastische Volumen dieses mittleren Aufbaus, das im Sinne einer machtvollen Würdeformel durchaus angebracht erscheint, waren die Künstler zu einer Plazierung der flankierenden Heiligenfiguren gezwungen, durch die dem Hl. Antonius die visionäre Schau auf die himmlische Erscheinung fast unmöglich gemacht wird.

Hier zeigt sich deutlich eine Spannung zwischen der Figuren- und Bildsprache Johann Georg Dirrs, die in vielem noch der spätbarock-theatralischen Tradition der Feuchtmayer-Schule verhaftet ist, und der klassizistisch-strengen Formenwelt der Denkmalarchitekturen.

Diese Spannung ist die Konsequenz des radikalen Wechsels der formalen Paradigmen, den Abt Anselm seinen Künstlern zumutete, um die gotische Konventskirche zu einem Monument der historischen Größe und Bedeutung der Zisterzienser von Salem zu gestalten.

Das Konzept, das Anselm II. hierzu verfolgte - eine Purifizierung der gotischen Architektur und die Inszenierung der Ausstattung in antikisch-schlichten Formen - ist geprägt durch die theoretischen Positionen und das formale Repertoire des französischen Frühklassizismus. Seine eigentliche Legitimation jedoch fand diese Konzeption in den Forderungen nach Schlichtheit und Schmucklosigkeit, wie sie in den traditionellen Kunst- und Bauvorschriften der Zisterzienserordens formuliert waren.

Vor dem Hintergrund der monastischen Ideale und Regeln des Ordens erhält auch die formgeschichtliche Entwicklung von der Birnau zur Salem

⁴⁴⁹ Das Predellenrelief zeigt das Eselswunder des Paduaner Antonius während auf der Vase die Versuchung des Eremiten dargestellt ist.

eine weitere Dimension. Sie gestattet eine Erklärung für das erstaunliche Phänomen, daß unter der Ägide eines Abtes, Anselm II., innerhalb weniger Jahrzehnte zwei Kirchengestaltungen realisiert werden konnten, deren formales und inszenatorisches Vokabular so völlig verschieden ist.

Besonders aufschlußreich ist in dieser Hinsicht wiederum die bereits zitierte Streitschrift gegen den Bauluxus des Bernhard von Clairvaux, der dort die Gestaltung unterschiedlicher Kirchentypen je nach ihrer Funktion - Konventskirche oder Gemeindekirche - differenzierten Konzepten unterwirft:

"Ich aber frage euch, ein Mönch euch Mönche, was ein Heide an Heiden rügte: "Sagt (sagte jener), ihr Priester, was macht das Gold im Heiligtum?" Ich aber sage: Sagt, ihr Armen - denn ich beachte nicht das Wort, sondern den Sinn - sagt, sage ich, Arme, wenn wirklich Arme im Heiligtum, was macht da Gold? Freilich die Sache der Bischöfe ist eine andere als die der Mönche. Wir wissen, das jene, da Weisen und Unweisen gleichermaßen verpflichtet, das fleischlich gesinnte Volk mit materiellem Glanz zur Andacht ermuntern, weil sie es mit Geistigem nicht vermögen. Wir aber, die wir uns vom Volke doch entfernt haben: die jegliche Pracht, jegliche Erlesenheit der Welt um Christi willen verlassen haben, die wir alles schön Glänzende, durch Klänge Schmeichelnde, lieblich Duftende, dem Geschmack Angenehme, dem Gefühl Gefallende, mit einem Wort alles dem Leib Ergötzliche als nichtig erachten, damit wir Christus gewinnen: mit welchen von diesen Dingen, frage ich, können wir die Andacht anregen wollen? Welchen Nutzen, frage ich ziehen wir daraus, die Bewunderung der Narren und die Ergötzung der Einfältigen? Sind wir etwa darum unter die Menschen geschickt worden, damit wir die Werke derer verbreiten und damit wir noch dazu deren Schnitzereien dienen?"⁴⁵⁰

Während die Mönchskirche also durch eine in jeder Hinsicht schlichte Gestaltung die asketischen Geisteshaltung des Konvents spiegeln soll, hält es Bernhard bei einem Kirchenbau für die einfachen Gläubigen für durchaus angemessen, daß dort mit allen Mitteln der Kunst theologische

⁴⁵⁰ Bernhard von Clairvaux: Apologia ad Guillelmum. Zitiert nach [Braunfels 1978](#), S. 297f.

Inhalte gepredigt werden. Im Horizont eines solchen zisterziensischen Selbst- und Weltverständnisses scheint der Gegensatz von 'Rokoko' und 'Klassizismus' aufgehoben, der Salem und Birnau für eine stilgeschichtlich operierende Kunstgeschichte zu Exponenten zweier vollkommen verschiedener Zeitalter gemacht hat.

**LISTE DER IN DEN ANMERKUNGEN
ZITIERTEN LITERATUR UND AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE**

Albertus Magnus, Biblia Mariana

Albertus Magnus: Biblia Mariana. In: Opera omnia. Lyon 1651.
Bd. XX.

Albertus Magnus: De laudibus Beatae Mariae Virginis. Libri duodecim. In:
Opera omnia. Lyon 1651. Bd. XX.

Ast 1977

Ast, Doris: Die Bauten des Stiftes Salem im 17. und
18. Jahrhundert. Tradition und Neuerung in der Kunst einer
Zisterzienserabtei. Wiesbaden 1977.

Aubert, Marcel u. Marquise de Maillé: L'architecture cistercienne en
France. 2 Bde., Paris 1944/47.

Aufleger, Otto: Altäre und Skulpturen des Münster zu Salem. München
1892.

Ausst. Kat. Aachen 1980

Die Zisterzienser - Ordensleben zwischen Ideal und
Wirklichkeit. Eine Ausstellung des Landschaftsverbandes
Rheinland, Rheinisches Museumsamt, Brauweiler. Hrsg. von
Kaspar Elm, Peter Joerißen, Hermann Josef Roth. Aachen,
Krönungssaal des Rathauses 1980.

Ausst. Kat. Bielefeld/Göttingen 1992

Fantastische Formen. Ornamente von Dürer bis Boucher. Hrsg.
von Gerd Unverfehrt. Bielefeld, Historischer Saal der VHS und
Göttingen, Auditorium der Universität 1992.

Ausst. Kat. Bonn-Bad Godesberg 1979

Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der
Sepulchralkultur 1750-1850. Bonn, Wissenschaftszentrum 1979.

Ausst. Kat. Einsiedeln 1973

Die Vorarlberger Barockbaumeister. Einsiedeln/Bregenz 1973.

Ausst. Kat. Frankfurt 1978

Altarkunst des Barock. Hrsg. von Anton Merk. Frankfurt,
Liebighaus, Museum alter Plastik 1978.

- Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1986
Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden.
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1986.
- Ausst. Kat. München 1958
Europäisches Rokoko. München 1958.
- Ausst. Kat. Rom/Dijon/Paris 1976
Piranèse et les Français 1740-1790. Académie de France à
Rome. Villa Medici, Rom; Palais des États de Bourgogne, Dijon:
Hotel de Sully, Paris.
- Bätschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik.
Darmstadt 1984.
- Balet, Leo u. E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst,
Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. Neuaufl. hrsg. von Gert
Mattenklott. Frankfurt/M. 1973.
- Bauer, Barbara, 1982
Bauer, Barbara: Das Bild als Argument. Emblematische Kulissen
in den Bühnenmeditationen Franciscus Langs. In: Archiv für
Kulturgeschichte. Bd. 64, 1982. S. 79-170.
- Bauer, Barbara: Jesuitische 'Ars rhetorica' im Zeitalter der
Glaubenskämpfe. Frankfurt am Main/Bern 1986.
- Bauer, Birnau
Bauer, Hermann: Der Inhalt der Fresken von Birnau. In: Das
Münster. 14. Jg. 1961. S. 324-333.
- Bauer, Rokokokirche
Bauer, Hermann: Zum ikonologischen Stil der süddeutschen
Rokoko-Kirche. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst.
3. Folge. Bd. XII, 1961. S. 218-240.
- Bauer, Rocaille
Bauer, Hermann: Rocaille. - Zur Herkunft und zum Wesen eines
Ornamentmotivs. Berlin 1962. (Diss. München 1957).
- Bauer 1980
Bauer, Hermann: Rokokomalerei. Sechs Studien. Mittenwald
1980.
- Bauer, Hermann: Form, Struktur, Stil. Die formanalytischen und form-
geschichtlichen Methoden. In: Hans Belting u.a. (Hrsg.): Kunst-
geschichte. Eine Einführung. 3. erw. Aufl. Berlin 1988. S. 151-
168.

- Bauer, Michael: Christoph Weigel 1654-1725. Kupferstecher und Kunsthändler in Augsburg und Nürnberg. Frankfurt/Main 1983.
Sonderdruck aus: Archiv für Geschichte des Buchwesens.
Bd. 23. Lief. 4-6. Frankfurt/Main 1982.
- Berghoff 1979
Berghoff, Leonore: Emanuele Tesauro und seine Concetti. Unter besonderer Berücksichtigung von Schloß Nymphenburg. Diss.
München 1979.
- Berliner, Rudolf: Ornamentale Vorlageblätter des 15.-18. Jahrhunderts.
Leipzig 1925/26.
- Berliner/Egger 1981
Berliner, Rudolf und Gerhart Egger: Ornamentale Vorlageblätter des 15.-19. Jahrhunderts. München 1981.
- Bernhard von Clairvaux: Homilia 2 Super Missus est. (PL 183, 62-63).
- Bernhard von Clairvaux: Sermo de XII praerogativis Beata Maria Virginis.
3 (PL 183, 430f.).
- Bernhard von Clairvaux: Apologia ad Guillelmum - Sancti Theoderici Abbatem. (PL 183, 914-916).
- Bernhard von Clairvaux, Schriften, Bd. 3
Die Schriften des honigfließenden Lehrers Bernhard von Clairvaux. Hrsg. von P. Eberhard Friedrich S.O.Cist., Abtei Mehrerau. Band 3: Ansprachen auf Muttergottes- und Heiligenfeste. (Übersetzung von Dr. M. Agnes Wolters S.O.Cist.) Wittlich 1935.
- Beumer, J.: Die Mariologie Richards von Saint-Laurent. In:
Franziskanische Studien. 41, 1959. S. 19ff.
- Bisenberger, Matthias: Maria in Neu-Birnau, Oder: Fortsetzung Des gründlich- und wahrhaften Berichts von Übersetzung Der Marianischen Wallfahrt zu Bürnau (...). Konstanz 1751.
- Bleibaum, Friedrich: Johann August Nahl. Wien/Leipzig 1933.
- Boeck 1948
Boeck, Wilhelm: Josef Anton Feuchtmayer. Tübingen 1948.
- Braunfels 1978
Braunfels, Wolfgang: Abendländische Klosterbaukunst.
2. Auflage, Köln 1978.
- Braunfels, Wolfgang: Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. Bd. III: Reichsstädte, Grafschaften, Reichsklöster. 1981.

Brinkmann 1972

Brinkmann, Jens-Uwe: Südwestdeutsche Kirchenbauten der Zopfzeit. Zur Begriffsgeschichte des "Zopfes" und zur Stilgeschichte des späten 18. Jahrhunderts. Diss. Köln 1972.

Busch, Werner: Piranesis "Carceri" und der Capriccio-Begriff im 18. Jahrhundert. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. 39, 1977. S. 209-224.

Busch 1984

Busch, Werner: Die Akademie zwischen autonomer Linie und Handwerkerdesign - Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert. In: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Hrsg. H. Beck, P.C. Bohl und E. Maek-Gérard. Frankfurt 1984. S. 177-192.

Canisius

Canisius, Petrus: De Maria Virgine incomparabili et Dei Genitrice sacrosancta libri quinque. Ingolstadt 1577.

Cassirer, Ernst: Die Philosophie der Aufklärung. Tübingen 1932.

Castelli, Enrico (Hrsg.): Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Venezia 15-18 Giugno 1954. Rom 1955.

Cicero, Marcus Tullius: De officiis. Vom pflichtgemäßen Handeln. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Heinz Gunermann. Stuttgart 1992.

Colosanti, G.M.: Il parallelismo Eva-Maria nel "De laudibus B.M.V." di Riccardo di San Lorenzo. In: Marianum. 21, 1959.

de Cordemoy, Jean-Louis: Nouveau traité de toute l'architecture utile aux entrepreneurs et aux ouvriers et à ceux qui font bâtir. Paris 1706.

DAJ

Deutschlands Achtzehntes Jahrhundert. O.Hrsg., o.O. ["Eine Monatsschrift. In Verbindung mit mehreren herausg. von J.S. v. Rittershausen. 1781-1786, Kempten, Typogr.Soc." Bibliogr. Angabe nach GV 1700-1910]. Eine vollständige Ausgabe befindet sich in der Bayrischen Staatsbibliothek München.

- Delafosse, Jean-Charles: Nouvelle Iconologie Historique ou Attributs Hieroglyphiques (...) Dedies aux Artistes par Jean Charles Delafosse Architecte. Décorateur et Professeur en Desseins. Paris 1768.
- Dengel 1905
 Dengel, Ignaz Philipp: Die politische und kirchliche Tätigkeit des Monsignor Josef Garampi in Deutschland 1761-1763. Geheime Sendung zum geplanten Friedenskongreß in Augsburg und Visitation des Reichsstiftes Salem. Rom 1905.
- Deutsches Biographisches Archiv. Hrsg. von Bernhard Fabian. Bearbeitet unter der Leitung v. Wilhelm Gorzny. Microfiche-Ed. München 1982.
- Dillmann, Erika (u.a.): Johann Georg Dirr. Der Bildhauer und Stukkator Johann Georg Dirr - ein Bodenseemeister des Spätbarock. (Kunst am See 3). Friedrichshafen 1980.
- Dittmann, Lorenz: Stil - Symbol - Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte. München 1967.
- Erichsen 1980
 Erichsen, Johannes: Antique und Grec. Studien zur Funktion der Antike in Architektur und Kunsttheorie des Frühklassizismus. Diss Köln 1980.
- Eriksen, Sven: Marigny and Le Goût Grec. In: The Burlington Magazine, 104, 1962, S. 96-104.
- Ernst, Harro: Rezension zu Henry Russell Hitchcock: Rococo Architecture in Southern Germany. London 1958. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. 35, 1972. S. 316-321.
- Euler-Rolle, Bernd: Das barocke Gesamtkunstwerk in Österreich - idealer Begriff und historische Prozesse. In: Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes. Jg. II (1985), Nr.4/5. S. 55-61.
- Evans, Joan: Monastic Architecture in France from the Renaissance to the Revolution. Cambridge 1964.
- Fallet, Eduard M.: Der Bildhauer Johann August Nahl der Ältere. Seine Berner Jahre von 1746-1755. Bern 1970.
- Feulner, Adolf: Bayerisches Rokoko. München 1923.

- Feulner, Adolf: Skulptur und Malerei in Deutschland im 18. Jahrhundert. Potsdam 1929. (Handbuch für Kunstwissenschaft. Hrsg. von A.E. Brinckmann).
- Fonrobert, J.: Apokalyptisches Weib. In: LCI, Bd. 1. Sp. 149.
- Forssmann, Erik: Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts. Uppsala/Köln 1956.
- Franz 1985
 Franz, Erich: Pierre Michel d'Ixnard 1723-1795. Leben und Werk. Weißenhorn 1985.
- Funk, Philipp: Archivalische Beiträge zur Geschichte Salems unter Anselm II. In: Freiburger Diözesanarchiv 62. Bd. 35, NF, 1934. S. 155-214.
- Gauss, Joachim: Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst. In: Wallraff-Richartz Jahrbuch. 33, 1971. S. 7-70.
- Gelderblom, Arie Jan: Een Ereplats voor een versleten jurk; de interpretatie van de titelgravure in Coornherts Wercken van 1630. In: Hermann Vekemann und Justus Müller Hofstede (Hrsg.): Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Erftstadt 1984. S. 145-150.
- Ginter, Hermann: Gottfried Bernhard Goetz in Birnau. In: Oberrheinische Kunst. VI, 1930. S. 33-74.
- Ginter, Hermann: Salem und J.K. Bagnato. In: Bodensee-Chronik. 22, 1930. S. 75-78.
- Ginter, Hermann: Kloster Salem. Karlsruhe 1934. 2.Aufl. 1937.
- Ginter 1962
 Ginter, Hermann: Wallfahrtskirche Birnau am Bodensee. (Bd. 435 der Kleinen Kunstführer). München/Zürich 1962.
- Gubler 1972
 Gubler, Hans Martin: Der Vorarlberger Barockbaumeister Peter Thumb. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Barockarchitektur. Sigmaringen 1972.

- Gubler, Hans Martin: Rezension zu Jens-Uwe Brinkmann:
Südwestdeutsche Kirchenbauten der Zopfzeit. Zur
Begriffsgeschichte des "Zopfes" und zur Stilgeschichte des
späten 18. Jahrhunderts. Diss. Köln 1972. In: Zeitschrift für
Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 31, 1974.
S. 206-207.
- Gubler 1985
Gubler, Hans Martin: Der Deutschordensbaumeister Johann
Caspar Bagnato, 1696-1757, und das Bauwesen des Deutschen
Ordens in der Ballei Elsaß-Burgund im 18. Jahrhundert.
Sigmaringen 1985.
- Guilmard
Guilmard, Désiré: Les Maitres Ornamentistes. Paris 1880-81.
- Guldan 1966
Guldan, Ernst: Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv.
Graz/Köln 1966.
- Guldan 1970
Guldan, Ernst: Wolfgang Andreas Heindl. Wien 1970.
- Hammer, Heinrich: Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol.
Straßburg 1912.
- Hammer, Oskar: Das Münster in Salem. Amberg 1920.
- Haug, Hans: Jean Baptist Pertois, ferronnier, bronzier, sculpteur et
architecte. In: Archives alsaciennes de l'histoire de l'art. 13,
1934. S. 67-123.
- Hautecoer, Louis: Histoire de l'architecture classique en France. III. Le
style Louis XV. Paris 1950.
- Hautmann, Max: Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern,
Schwaben und Franken. München 1923².
- Heitsch, Gabriele: Der unterfränkische Altarbau des ausgehenden 17. bis
zur Mitte des 18. Jahrhunderts. München 1986.
- Herrmann 1962
Herrmann, Wolfgang: Laugier and eighteenth century French
Theory. London 1962.

Hesse 1984

Hesse, Michael: Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts. Frankfurt/Bern/New York 1984.

Hipp, Hermann: Studien zur Nachgotik des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz. Diss. Tübingen 1979.

Hitchcock, Henry Russell: Rococo Architecture in Southern Germany. London 1958.

Hoffmann, Ilse: Der süddeutsche Kirchenbau am Ausgang des Barock. München 1938.

Hoffmann, Richard: Bayrische Altarbaukunst. München 1923.

Hofmann, Werner: Zu einer Theorie der Kunstgeschichte. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 14, 1951. S. 118-123.

Ispording 1982

Ispording, Eduard: Gottfried Bernhard Goetz 1708-1774. Weißenhorn [1982].

Jank 1985

Jank, Dagmar: Der Bestand "Historica" der ehemaligen Bibliothek des Klosters Salem. In: Bibliothek und Wissenschaft. Bd. 19, 1985. S. 49-145.

Jessen, Peter: Meister des Ornamentstiches. Band 2. Das Barock. Berlin o.J.

Jöcher, Christian Gottlieb: Allgemeines Gelehrten-Lexicon. Fortsetzungen und Ergänzungen von H.W. Rotermund. Bd. 1-11. Leipzig 1750-1897. Reprint Hildesheim 1961.

Graf Kalnein, Wend: Salems Stellung in der Kunst des Bodenseegebietes. In: Schriften des Vereins für die Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung. 74, 1956. S. 15-24.

Graf Kalnein, Wend: Schloß und Münster Salem. München/Berlin 1953.

Katalog Berlin 1976

Süddeutsche Entwurfszeichnungen zur Dekorationskunst in Residenzen und Kirchen des 18. Jahrhunderts. Bearb. von Adelheid Schlagberger-Simon. (Sammlungskataloge der Kunstbibliothek Berlin 10). Berlin 1976.

- Kaufmann, Emil: *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France.* Cambridge 1955.
- Kimball, Fiske: *Le style Louis XV., origine et évolution du Rococo.* Paris 1949.
- Kimball, Fiske: *The Creation of the Rococo.* New York 1964.
- Klaiber, Hans Andreas: *Der Württembergische Oberbaudirektor Philippe de la Guêpière. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte am Ende des Spätbarock.* Stuttgart 1959.
- Klaiber, Hans Andreas: *Der Übergang vom Spätbarock zum Klassizismus in der württembergischen Architektur.* In: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte.* 19, 1960. S. 151-164.
- Klaiber, Hans Andreas: *Der Stuttgarter Architektur-Sammelband von Pierre Michel Dixnard.* In: *Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg.* 6, 1969. S. 166-188.
- Klein, Joseph: *Die Gedankenwelt im Salemer Münster. Eine Beschreibung und Erklärung der Bilder im Münster der ehemaligen Cistercienser=Reichsabtei nach dem theologisch=historischen Inhalt.* Überlingen 1921.
- Klinkert, Sabine: *Kirchliche Innenräume in Deutschland und die Prinzipien ihrer Ausstattung von 1770 bis 1850.* München 1986.
- Knall-Brskovsky, Ulrike: *Italienische Quadraturisten in Österreich.* Wien/Köln/Graz 1984.
- Knapp 1984
 Knapp, Ulrich: *Johann Georg Wielands Tätigkeit für die Reichsabtei Salem.* Friedrichshafen 1984². (Geschichte am See 6. Materialien zur Regionalgeschichte des Bodenseekreises. Hrsg. vom Kreisarchiv Bodenseekreis).
- Knapp 1989
 Knapp, Ulrich: *Die Wallfahrtskirche Birnau. Planungs- und Baugeschichte. Katalog der Planzeichnungen und Überblick über die Baugeschichte.* Friedrichshafen 1989.
- Knoepfli, Albert u.a.: *Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe.* München 1978. (Forschungen und Berichte der Bau- und Denkmalpflege in Baden-Württemberg, Bd. 5)

- Knoepfli, Albert: Salems klösterliche Kunst. In: Salem - 850 Jahre Reichsabtei und Schloß. Festschrift zur 850-Jahr-Feier der Gründung des Klosters. Hrsg. von Reinhard Schneider. Konstanz 1984. S. 287-294.
- Könner 1992
 Könner, Klaus: Der süddeutsche Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts. Entstehungsprozess und künstlerische Arbeitsweisen bei der Ausstattung barocker Kirchenräume. Tübingen 1992.
- Koester/Michl 1967
 Koester, F.W. u. J. Michl: Apokalyptisches Weib. In: Lexikon der Marienkunde. Hrsg. von K. Algermissen, Ludwig Böhr u.a. Regensburg 1967.
- Kraus, Franz Xaver: Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz. Freiburg im Breisgau 1890. (Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden 2. Hrsg. von Franz Xaver Kraus.)
- Krausen, Edgar: Die Zisterzienserabtei Raitenhaslach. In: Germania Sacra. NF, 11. Berlin/New York 1977.
- Kreuzer 1964
 Kreuzer, Ernst: Zwiefalten. Forschungen zum Programm einer oberschwäbischen Benediktinerkirche. Diss. Berlin 1964.
- Krull 1977
 Krull, Ebba: Franz Xaver Habermann 1721-1796. Ein Augsburger Ornamentist des Rokoko. Augsburg 1977.
- Lang, Alistair: French ornamental engravings and the diffusion of the Rococo. In: Atti de XXIV Congresso internazionale di storia dell arte. Bd. 8, Bologna 1983. S. 109-127.
- Laugier, Essai
 Laugier, Marc-Antoine: Essai sur l'architecture. Nouvelle Edition, revue, corrigée & augmentée (...) par le P. Laugier, de la Compagnie de Jesus. Paris 1755.
- Laugier, Observations
 Laugier, Marc-Antoine: Observations sur l'architecture. Par M. L'Abbé Laugier, des Académies d'Angers, de Marseille & de Lyon. La Haye. 1765.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. München 1960.

LCI

Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. Von Engelbert Kirschbaum SJ. Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968-1976.

Lechner, M.: Johannes der Evangelist und Johannes der Täufer. In: LCI, Bd. 2. Sp. 191ff.

Lekai, Louis J.: The Cistercians. Ideal and Reality. Kent/Ohio 1977.

Lieb, Norbert: Barockkirchen zwischen Donau und Alpen. München 1953.

Liebold, Christine: Das Rokoko in ursprünglich mittelalterlichen Kirchen des bayrischen Gebietes - ein von maurinischem Denken geprägter Stil. München 1981. (MISCELLANEA BAVARIA MONACENSIA, Heft 98).

Linfert, Carl: Die Grundlagen der Architekturzeichnung. In: Kunstwissenschaftliche Forschungen. NF, I. S. 133-246.

Lipowsky, Felix Joseph: Bairisches Künstler-Lexikon. München 1810
Loers 1976

Loers, Veit: Rokokoplastik und Dekorationssysteme. Aspekte der süddeutschen Kunst und des ästhetischen Bewußtseins im 18. Jahrhundert. München/Zürich 1976.

Mandrou-Franca, Marie Thérèse: Information artistique et "masse-media" au XVIII^e siècle: la diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal. In: Actas do Congresso "Arte em Portugal no Seculo XVIII" de momenagem a André Soares. 2. Braga 1973. S. 412-445.

Masen, Jakob: Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, omnium materiae, quam formae varietate, exemplis simul, ac praeceptis illustratum (...). Köln 1650.

May, Walter: Rokokoarchitektur. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. 28, 1974. S. 3-25.

Menestrier, Claude-François: Des Entrées et Receptions solennelles des princes et grands seigneurs. (Handschrift) Lyon, Bibliothèque Municipale: Ms. Nr. 943, fol.

Menestrier, Remarques et reflexions

Menestrier, Claude-François: Remarques et reflexions sur la pratique des Decorations pour les Entrée Solemnelles & Receptions des Princes dans les Villes. In: Décorations faites dans la ville de Grenoble (...) pour la réception de monseigneur le duc de Bourgogne et de monseigneur le duc de Berry. Grenoble 1701.

Michalski, Ernst: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte. Berlin 1932.

Michels, Anette: Philosophie und Herrscherlob als Bild - Anfänge und Entwicklung des süddeutschen Thesenblattes im Werk des Augsburger Kupferstechers Wolfgang Kilian (1581 - 1663). Münster 1987.

Michler 1984

Michler, Jürgen: Die ursprüngliche Chorform der Zisterzienserkirche in Salem. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. 47, 1984. S. 3-46.

Middleton, Robin D.: The Abbé Cordemoy and the graeco-gothic ideal. A prelude to romantic classicism. In: Journal of The Warburg and Courtauld Institutes. 25, 1962. S. 278-320 und 26, 1963. S. 90-123.

Montagu, Jennifer: The Painted Enigma and French Seventeenth-Century Art. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 31, 1968.

Möseneder 1981

Möseneder, Karl: Menestriers "L'Art des Emblèmes" - Barocke Bildphilosophie und Emblem. Separatum aus dem nummerierten Nachdruck der Ausgabe Paris 1684. Mittenwald 1981.

Möseneder 1983

Möseneder, Karl: Zeremoniell und monumentale Poesie. Die "Entrée solennelle" Ludwig des XIV. 1660 in Paris. Berlin 1983.

Mrazek 1953

Mrazek, Wilhelm: Ikonologie der barocken Deckenmalerei. Wien 1953.

Mrazek 1964

Mrazek, Wilhelm: Metaphorische Denkform und ikonologische Stilform. Zur Grammatik und Syntax bildlicher Formelemente der Barockkunst. In: *Alte und Moderne Kunst*. 9 Jg., 1964. S. 15-23.

de Neufforge, Jean-Francois: *Recueil Elémentaire d'Architecture*. Composé Par le Sieur de Neufforge. 8 Bände. Paris 1757-1768.

Neumayer, Alfred: Die Erneuerung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der deutschen Romantik. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. 49, 1928. S. 75-123, 159-185.

Neumayr 1938

Neumayr, Maximilian: *Die Schriftpredigt im Barock*. Auf Grund der Theorie der katholischen Barockhomiletik. Paderborn 1938.

Ohly, Friedrich: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*. 89, 1958/59.

Ong 1959

Ong, Walter J.: From Allegory to Diagram in the Renaissance Mind. A Study in the Significance of the Allegorical Tableau. In: *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*. Vol. XVII, June 1959, No. 4. S. 423-440.

[Petitot, Ennemond-Alexandre]: *Mascarade à la grecque*. Dediée à Monsieur le Marquis de Felino par (...) Benigno Bossi. Parma 1771.

Petzet 1961

Petzet, Michael: *Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts*. Berlin 1961.

Pevsner, Nikolaus: *Die Geschichte der Kunstakademien*. München 1986.

PL

Patrologia Latina. Hrsg. von J.-P. Migne. 217 Bände und 4 Registerbände. Paris 1878-90.

Pozzo, Andrea: *Prospettiva De' Pittori E Architetti D'Andrea Pozzo (...)*. Roma 1693. Deutsche Ausgabe: *Der Mahler und Baumeister Perspectiv*. Augsburg 1708.

RDK

Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Begr. Von Otto Schmitt. Stuttgart, München 1937f.

Reudenbach 1979

Reudenbach, Bruno: G. B. Piranesi. Architektur als Bild. Der Wandel in der Architekturauffassung des achtzehnten Jahrhunderts. München 1979.

Roland Michel, Marianne: Lajoüe et L'Art Rocaille. Neuilly-sur-Seine 1984.

Rosenblum, Robert: Transformations in Late Eighteenth-Century Art. Princeton 1967.

Rudolph, C.: The "Things of greater Importance". Bernard of Clairvaux's 'Apologia' and the medieval attitude towards arts. Philadelphia 1990.

Rupert von Deutz: Commentaria in Apocalypsim. Lib. VII, 12. (PL 169). Rupprecht 1959

Rupprecht, Bernhard: Die bayrische Rokokokirche. Kallmünz 1959.

Salem, Festschrift 1984

Salem - 850 Jahre Reichsabtei und Schloß. Festschrift zur 850-Jahr-Feier der Gründung des Klosters. Hrsg. von Reinhard Schneider. Konstanz 1984.

Sauer 1934

Sauer, Horst: Das Werk Josef Anton Faichtmayers. Ein Überblick. In: Oberrheinische Kunst. Jg. IV, 1934.

Sauer 1936

Sauer, Horst: Zeichnungen der Mimmenhauser Bildner und ihres Kreises. Straßburg u. Leipzig 1936.

Sauer 1946

Sauer, Horst: Archivalien zu Joseph Anton Feuchtmayer, in: Zeitschrift f. d. Gesch. d. Oberrheins. Bd. 94 NF, 1946. S. 383-457.

Schaub, Friedrich (Hrsg.): Die Matrikel der Universität Freiburg i. Breisgau. Freiburg 1955.

Schneider, Ambrosius (Hrsg.): Die Cistercienser. Geschichte, Geist, Kunst. 2. Aufl. Köln 1974.

Schnell 1955

Schnell, Hugo: Birnau am Bodensee. München, 2. Auflage 1955.

- Schnell, Hugo: Birnau am Bodensee. München/Zürich 1971.
- Schnell, Hugo: Die Wallfahrtskirche Birnau am Bodensee. In: Montfort 18, 1966.
- Schnorr von Carolsfeld 1905
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig: Der plastische Schmuck aus dem Inneren des Münsters zu Salem aus den Jahren 1774-1784 von J.G. Dirr und J.G. Wieland. Berlin 1906.
- Schöne, Albrecht: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Göttingen 1968.
- Schreiber, Arndt: Frühklassizistische Kritik an der Gotik. Berlin 1937.
- Schulz, Hans-Jürgen: Salem, ehemalige Reichsabtei. München 1977.
- Schürenberg, Lisa: Die ursprüngliche Chorform der Cistercienserkirche in Salem. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. 7, 1938. S. 342-345.
- Schütte 1986
Schütte, Ulrich: Ordnung und Verzierung. Braunschweig/Wiesbaden 1986.
- Schweisheimer 1935
Schweisheimer, Ruth: Johann Georg Dirr. Der Bodenseeplastiker des Louis XVI. München 1935.
- Sedlmayr, Hans: Österreichische Barockarchitektur. Wien 1930.
- Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Salzburg 1948.
- Sedlmayr, Hans: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg 1958.
- Sedlmayr, Hans u. Hermann Bauer: Rococo. In: Enciclopedia Universale dell'Arte. Venezia/Roma 1963.
- Soufflot 1741
Soufflot, Jaques-Germain: Mèmoire sur l'architecture gothique par Mr. Soufflot lu à l'Académie des Beaux Arts dans la séance du 12e avril 1741. (Manuskript) Lyon, Bibliothèque de l'Académie Ms. 194, fols. 132-138.
- Sulzer, Allgemeine Theorie
Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt. 2 Bde. Leipzig 1771/74. Im Text der Stichwörter identische, 2. erweiterte Ausgabe, Leipzig 1792. (Reprographischer Nachdruck, Hildesheim 1967ff.)

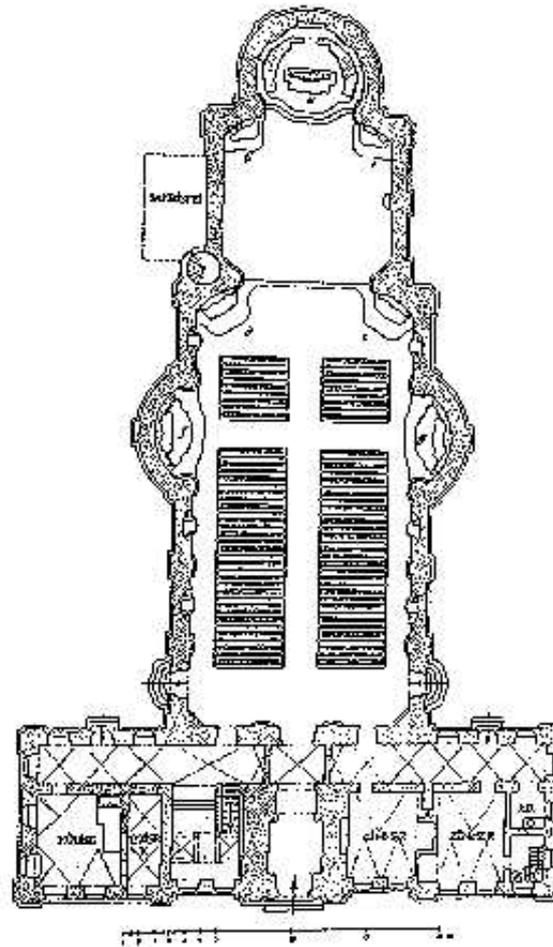
- Sutthoff, Ludger J.: Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stils ausserhalb seiner Epoche. Möglichkeiten der Motivation bei der Stilwahl. Münster 1990.
- Tesauro, Cannochiale 1670
Tesauro, Emanuele: Il Cannochiale Aristotelico. Erweiterte Ausgabe Turin 1670. Neuausgabe hrsg. und eingeleitet durch August Buck. Bad Homburg/Berlin/Zürich 1968.
- Tietze 1911
Tietze, Hans: Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Deckenfresken. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. XXX, 1911.
- Timmermann 1982
Waltraud Timmermann: Studien zur allegorischen Bildlichkeit in den Parabolae Bernhards von Clairvaux. Mit der Erstedition einer mittelniederdeutschen Übersetzung der Parabolae "Vom geistlichen Streit" und "Vom Streit der vier Töchter Gottes". Frankfurt a.M./Bern 1982.
- Tintelnot 1951
Tintelnot, Hans: Die barocke Freskomalerei in Deutschland. - Ihre Entwicklung und europäische Wirkung. München 1951.
- Thünker, Annemarie: Die Barockisierung mittelalterlicher Kircheninnenräume in Süddeutschland. Diss. masch. München 1945.
- van Treeck, Peter: Franz Ignaz Michael Neumann. Würzburg 1973.
- Vanuxem, Jaques: Notes sur les Contrefaçons des Gravures et Ornaments Français au XVIII^e s. à Augsbourg et leur influence en Souabe. In: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français. Paris 1952. S. 29-35.
- Walter, Leodegar: Die letzten Lebenstage des Abtes Anselm II. von Salem. In: Cistercienser-Chronik. 41, 1929. S. 325-329.
- Weigert 1937
Weigert, Roger-Armand: Jean I Bérain, Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi. Paris 1937.
- Weise, Georg: Das Münster zu Salem. München 1952.

- Weitenauer, Ignaz S.J.: *Subsidia Eloquentiae Sacrae, in quibus sylvulae Concionum in annos octo, ars conceptuum, DCC exempla Figurarum (...) aliaque plura exhibentur. Libri XIX.* Augsburg/Freiburg 1764-69.
- Wirth, Karl August: *Septem dona spiritus.* In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst.* 29, 1978. S. 149-209.
- Wittkower, Rudolf zu Hans Sedlmayrs Besprechung von E. Coudenhove-Erthals *Fontana-Monographie.* In: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur.* Bd. III/IV, Leipzig 1931/32. S. 142-145.
- Wörner 1979
 Wörner, Hans Jakob: *Architektur des Frühklassizismus in Süddeutschland.* München/Zürich 1979.
- Wüthrich, Lucas Heinrich: *Christian von Mechel.* Basel 1956.
- Zedler, Johann Heinrich: *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste.* Halle/Leipzig 1732-54.
- Zinsmaier 1950
 Zinsmaier, Paul: *Neue Beiträge aus Salemer Archivalien zu Joseph Anton Feuchtmayer.* In: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins.* Bd. 98, NF, 1950. S. 147-180.
- Der Zuschauer in Bayern, eine Monatsschrift.* O.Hrsg., o.O. ["In Gesellschaft von R. Förg, Joh. Seb. v. Rittershausen u. Ign. Schmidt hrsg. v. I. Milbiller. 4 Jahrg. München 1779-1782." Bibliogr. Angabe nach Kayser, *Vollständiges Bücherlexikon.* Leipzig 1834ff.].
- Zürcher, Richard: *Zwiefalten. Die Kirche der ehemaligen Benediktinerabtei. Ein Gesamtkunstwerk des süddeutschen Rokoko.* Konstanz 1967.

ABBILDUNGEN



A. 1 Wallfahrtskirche Birnau
Ansicht der Fassade von Südosten, Kirche und Priesterhaus, 1746-58



A. 2 Grundriß der Wallfahrtskirche Birnau



A. 3 Wallfahrtskirche Birnau
Innenansicht mit Blick auf den Chor



A. 4 Wallfahrtskirche Birnau
Innenansicht mit Blick auf den Chor



A. 5 Wallfahrtskirche Birnau
Innenansicht mit Blick auf den Hochaltar und die Seitenaltäre



A. 6 Wallfahrtskirche Birnau
Blick auf den Hochaltar, links der Seitenaltar des Hl. Benedikt, rechts der Choraltar Johannes des Evangelisten



A. 7 Wallfahrtskirche Birnau
Deckenfresko über der Orgelepore
Gottfried Bernhard Goetz, 1749/50



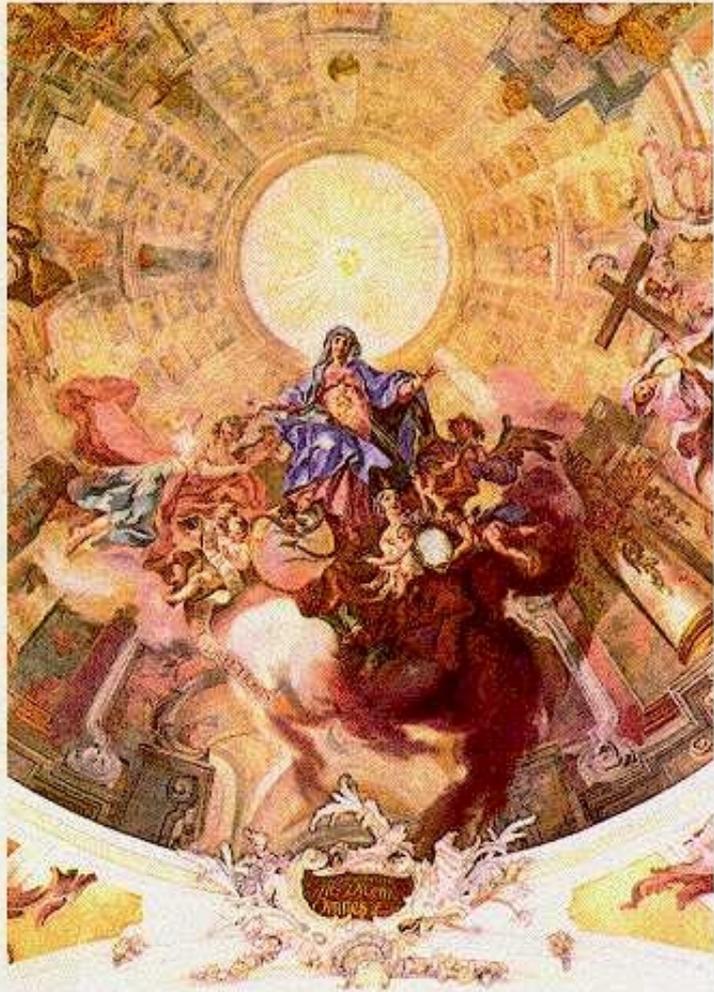
A. 8a Wallfahrtskirche Birnau
 Deckenfresko über dem Gemeinderaum
 Gottfried Bernhard Goetz, 1749/50



A. 8b Wallfahrtskirche Birnau
Deckenfresko über dem Gemeinderaum
Gottfried Bernhard Goetz, 1749/50



A. 9a Wallfahrtskirche Birnau
Kuppelfresko und Zwickelfresken über dem Chor
Gottfried Bernhard Goetz, 1749/50



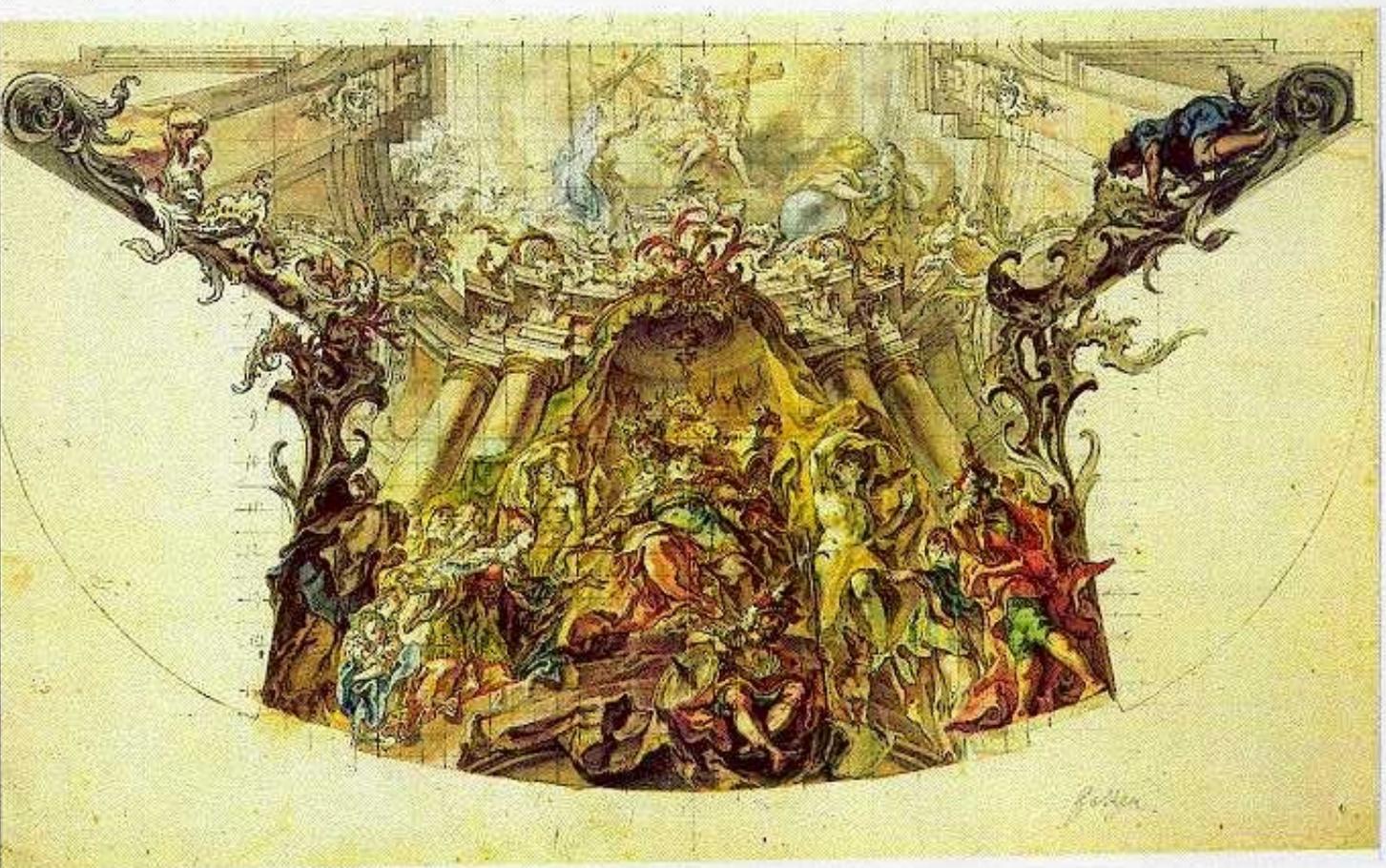
A. 9b Wallfahrtskirche Birnau
Kuppelfresko über dem Chor (Detail)
Gottfried Bernhard Goetz, 1749/50



A. 9c Wallfahrtskirche Birnau
Kuppelfresko über dem Chor (Detail)
Gottfried Bernhard Goetz, 1749/50



A. 10 Wallfahrtskirche Birnau
Fresko über dem Altarraum
Gottfried Bernhard Goetz, 1749/50



A. 11 Gottfried Bernhard Goetz
Entwurf zum Fresko über dem Altarraum der Wallfahrtskirche Birnau
Federzeichnung koloriert, 250x405 mm
Regensburg, Fürstl. Thurn- und Taxisches Kupferstichkabinett



A. 12 Wallfahrtskirche Birnau
Linke Seitenkapelle, Altar des Hl. Joseph
Josef Anton Feuchtmayer, 1748/49
Altargemälde "Verehrung des Hl. Joseph"
Franz Carl Stauder, 1696/97



A. 13 Wallfahrtskirche Birnau
Rechte Seitenkapelle, Altar des Hl. Erasmus
Josef Anton Feuchtmayer, 1748/49
Altargemälde "Martyrium des Hl. Erasmus"
Franz Carl Stauder, 1696/97



A. 14 Josef Anton Feuchtmayer (zugeschrieben)
Entwurf zu den Kapellenaltären der Wallfahrtskirche Birnau, Federzeichnung, 510x290 mm
St. Gallen, Stiftsbibliothek



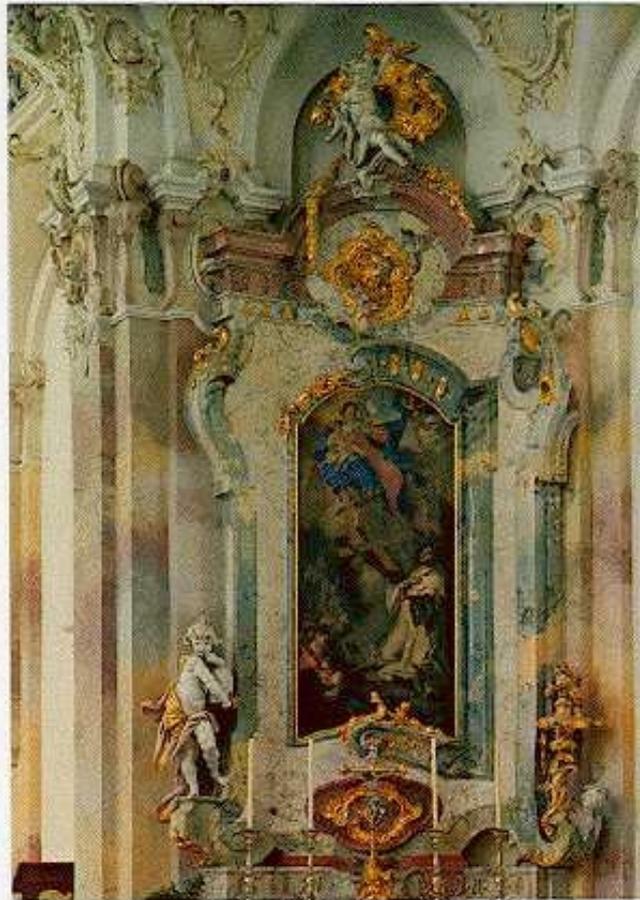
A. 15a Wallfahrtskirche Birnau
Benedikt-Altar am linken Einzug zwischen Langhaus und Chor
Josef Anton Feuchtmayer, 1748/49
Altargemälde "Tod des Hl. Benedikt"
Gottfried Bernhard Goetz, 1748



A. 15b Wallfahrtskirche Birnau
Benedikt-Altar am linken Einzug zwischen Langhaus und Chor
Josef Anton Feuchtmayer, 1748/49
Altargemälde "Tod des Hl. Benedikt"
Gottfried Bernhard Goetz, 1748



A. 16a Wallfahrtskirche Birnau
Bernhart-Altar am rechten Einzug zwischen Langhaus und Chor
Josef Anton Feuchtmayer, 1748/49
Altargemälde "Marienvision und Lactatio des Hl. Benedikt"
Gottfried Bernhard Goez, 1748



A. 16b Wallfahrtskirche Birnau
Bernhard-Altar am rechten Einzug zwischen Langhaus und Chor
Josef Anton Feuchtmayer, 1748/49
Altargemälde "Marienvision und Lactatio des Hl. Benedikt"
Gottfried Bernhard Goetz, 1748



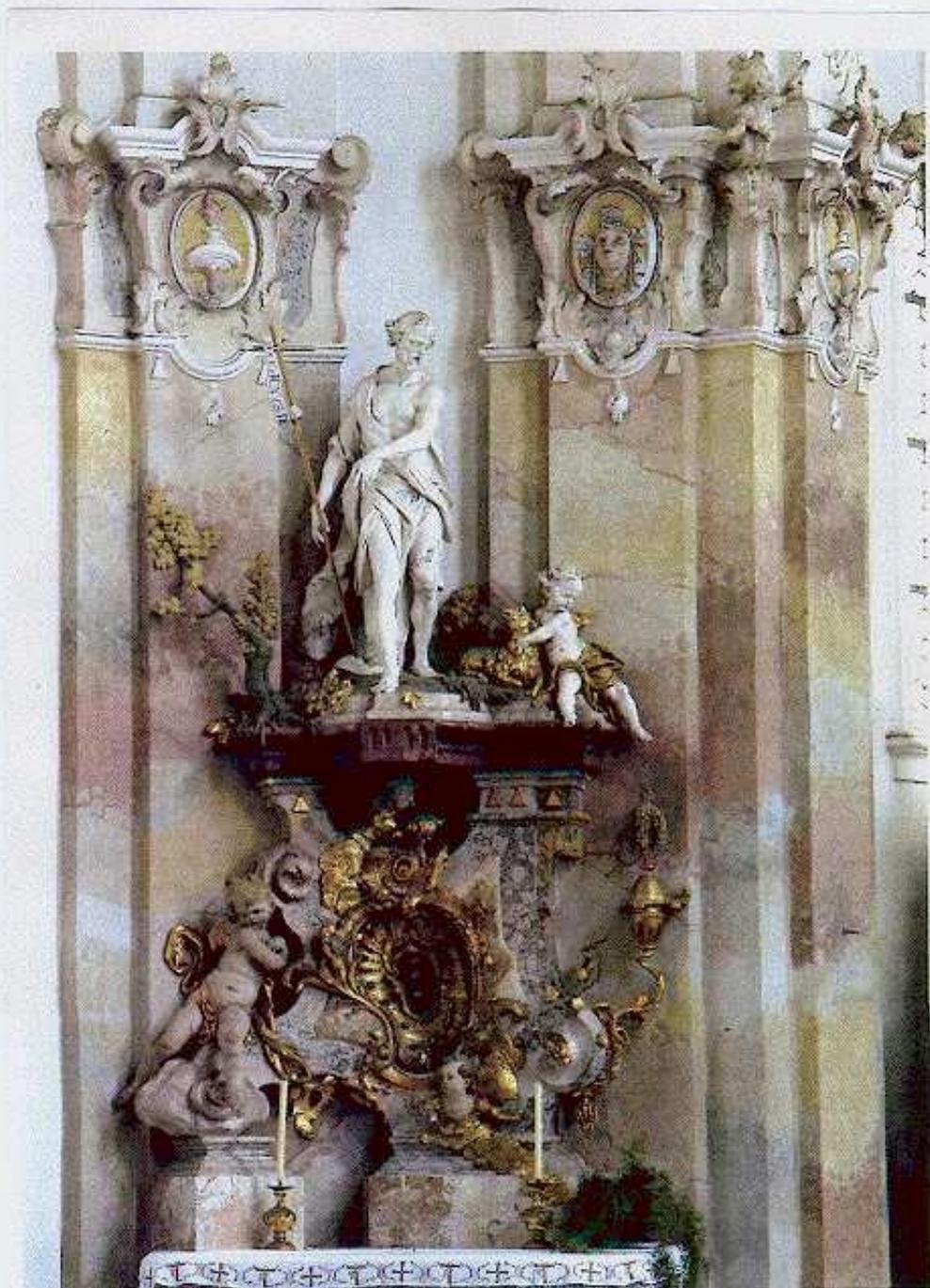
A. 16c Wallfahrtskirche Birnau
Bernhard-Altar am rechten Einzug zwischen Langhaus und Chor (Detail)
Josef Anton Feuchtmayer, 1748/49
Altargemälde "Marienvision und Lactatio des Hl. Benedikt"
Gottfried Bernhard Goetz, 1748



A. 17a Wallfahrtskirche Bimau
Linker Seitenaltar im Chor mit der Figur Johannes des Tüfers
Josef Anton Feuchtmayer, 1748/49



A. 17b Wallfahrtskirche Birnau
Linker Seitenaltar im Chor mit der Figur Johannes des Täufers
Josef Anton Feuchtmayer, 1748/49



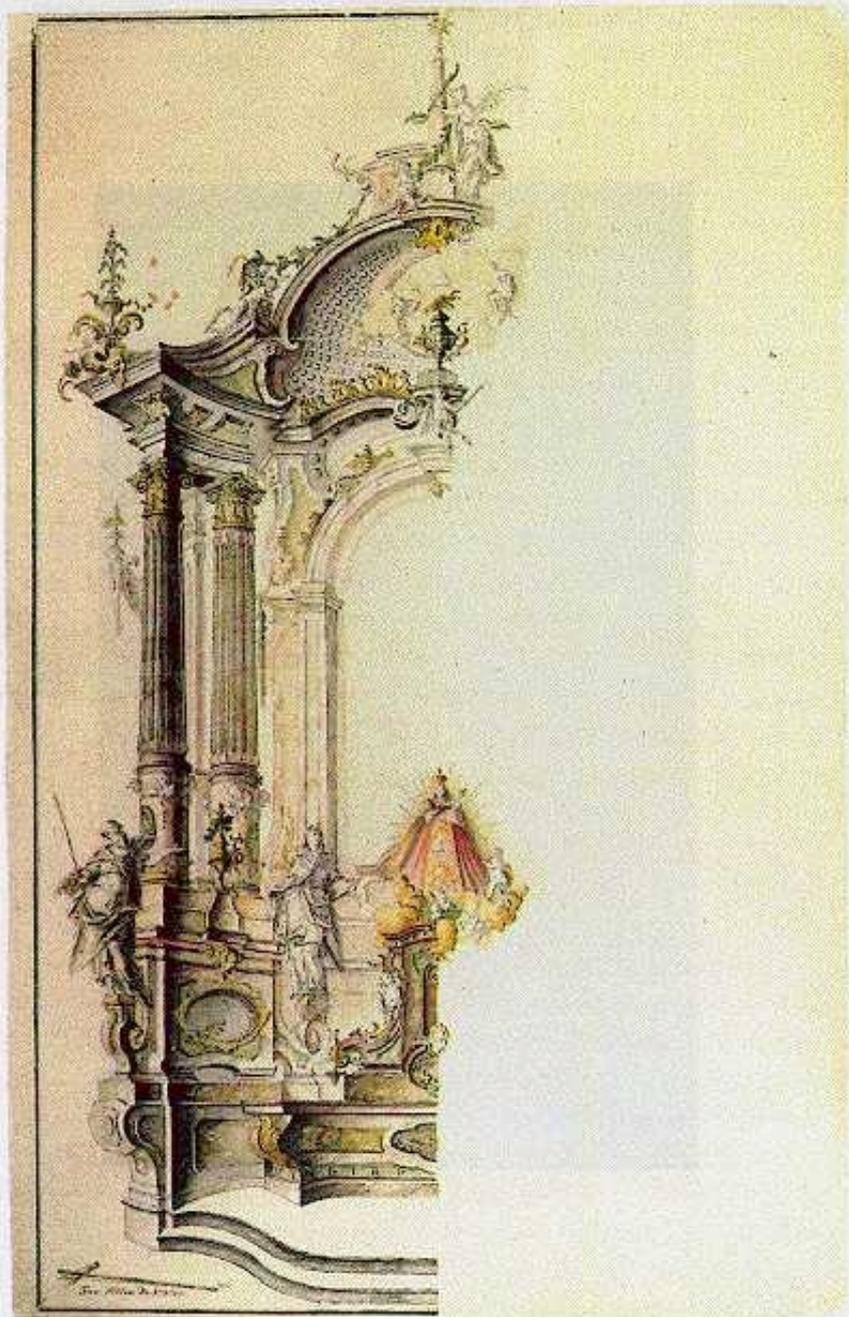
A. 17c Wallfahrtskirche Birnau
Linker Seitenaltar im Chor mit der Figur Johannes des Täufers (Detail)
Josef Anton Feuchtmayer, 1748/49



A. 18 Wallfahrtskirche Birnau
Rechter Seitenaltar im Chor mit der Figur Johannes des Evangelisten
Josef Anton Feuchtmayer, 1748/49



A. 19 Josef Anton Feuchtmayer
Ausführungsentwurf zum Hochaltar der Wallfahrtskirche Birnau
Federzeichnung laviert, 845x440 mm, signiert/datiert 1748
Stuttgart, Staatsgalerie



A. 20 Franz Anton Dirr
Musterentwurf, Variante des Birnauer Hochaltars
Federzeichnung koloriert, 640x410 mm, signiert/datiert 1757
Konstanz, Städtische Wessenberg-Galerie

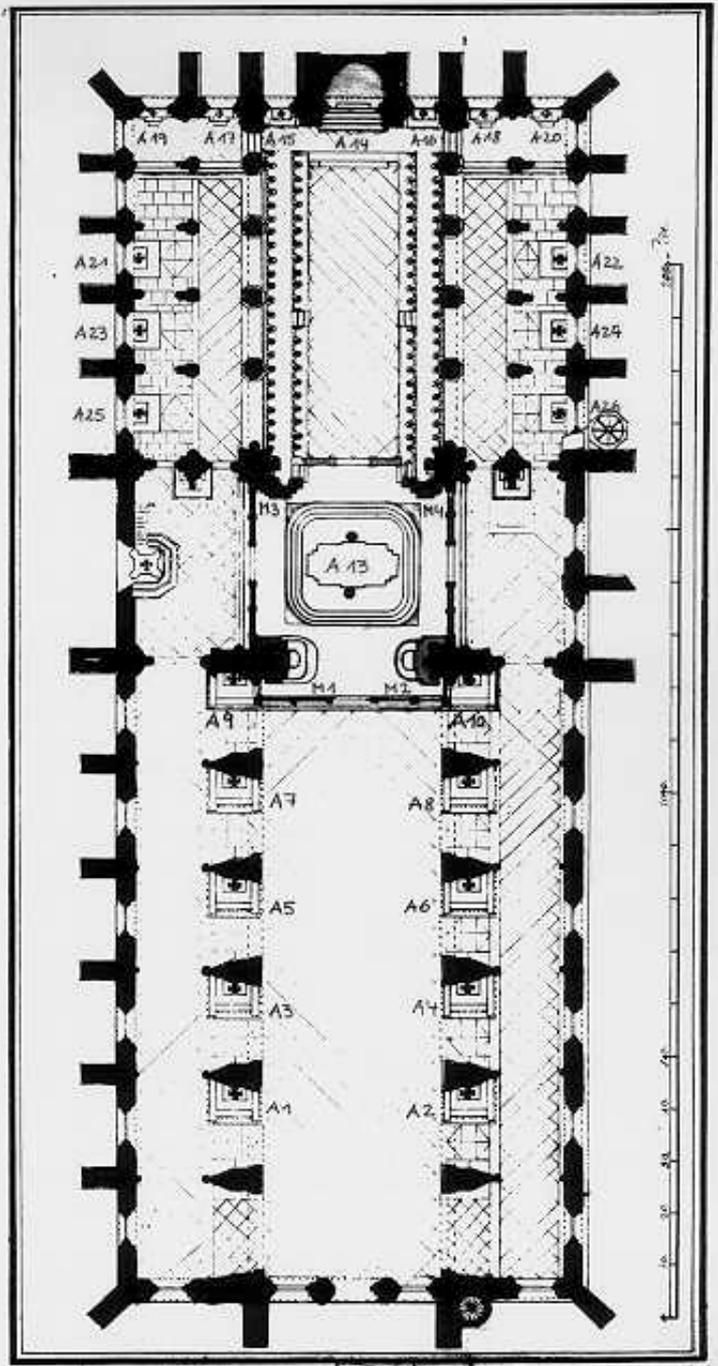


A. 21 Wallfahrtskirche Birnau
Stuckkappe und Gewölbeansatz über der rechten Seitenkapelle mit dem Joseph-Altar



A. 22 Klosterkirche Salem, erbaut 1397-1414
Blick von Nordwesten

- | | |
|------|---------------------------------------|
| A 1 | Bartholomäus-Altar |
| A 2 | Konrad-Altar |
| A 3 | Magdalena-Altar |
| A 4 | Katharina-Altar |
| A 5 | Antonius-Altar |
| A 6 | Kirchenlehrer-Altar |
| A 7 | Anna-Altar
(bzw. Laurentius) |
| A 8 | Muttergottes-Altar
(bzw. Theobald) |
| A 9 | Heilig-Kreuz-Altar |
| A 10 | Johannes-Altar |
| A 11 | Ecce-homo-Altar |
| A 12 | Mater-dolorosa-Altar |
| A 13 | Hauptaltar |
| A 14 | Verena-Altar |
| A 15 | Benedikt-Altar |
| A 16 | Bernhard-Altar |
| A 17 | Michael-Altar |
| A 18 | Schutzengel-Altar |
| A 19 | Sebastian-Altar |
| A 20 | Joseph-Altar |
| A 21 | Clementina-Altar |
| A 22 | Firmus-Altar |
| A 23 | Valentina-Altar |
| A 24 | Felix-Altar |
| A 25 | Faustina-Altar |
| A 26 | Homodeus-Altar |
| M 1 | Stifter-Monument |
| M 2 | Äbte-Monument |
| M 3 | HL. Benedikt-Monument |
| M 4 | HL. Bernhard-Monument |



A. 23 Grundriß der Klosterkirche Salem
(nach 1783) mit den Standorten der Altäre



A. 24 Klosterkirche Salem
Innenansicht nach Osten mit Blick auf den Hauptaltar und die Chorschlußwand



A. 25 Klosterkirche Salem
Innenansicht nach Norden mit Blick auf die Orgel



A. 26a Klosterkirche Salem
Bartholomäus-Altar am 2. nördlichen Langhauspfeiler
Johann Georg Wieland, 1779/80
(Plan Abb. 23: A 1)



A. 26b Klosterkirche Salem
Bartholomäus-Altar am 2. nördlichen Langhauspfeiler (Detail)
Johann Georg Wieland, 1779/80



A. 27a Klosterkirche Salem
Konrad-Altar am 2. südlichen Langhauspfeiler
Johann Georg Wieland, 1779/80
(Plan Abb. 23: A 2)



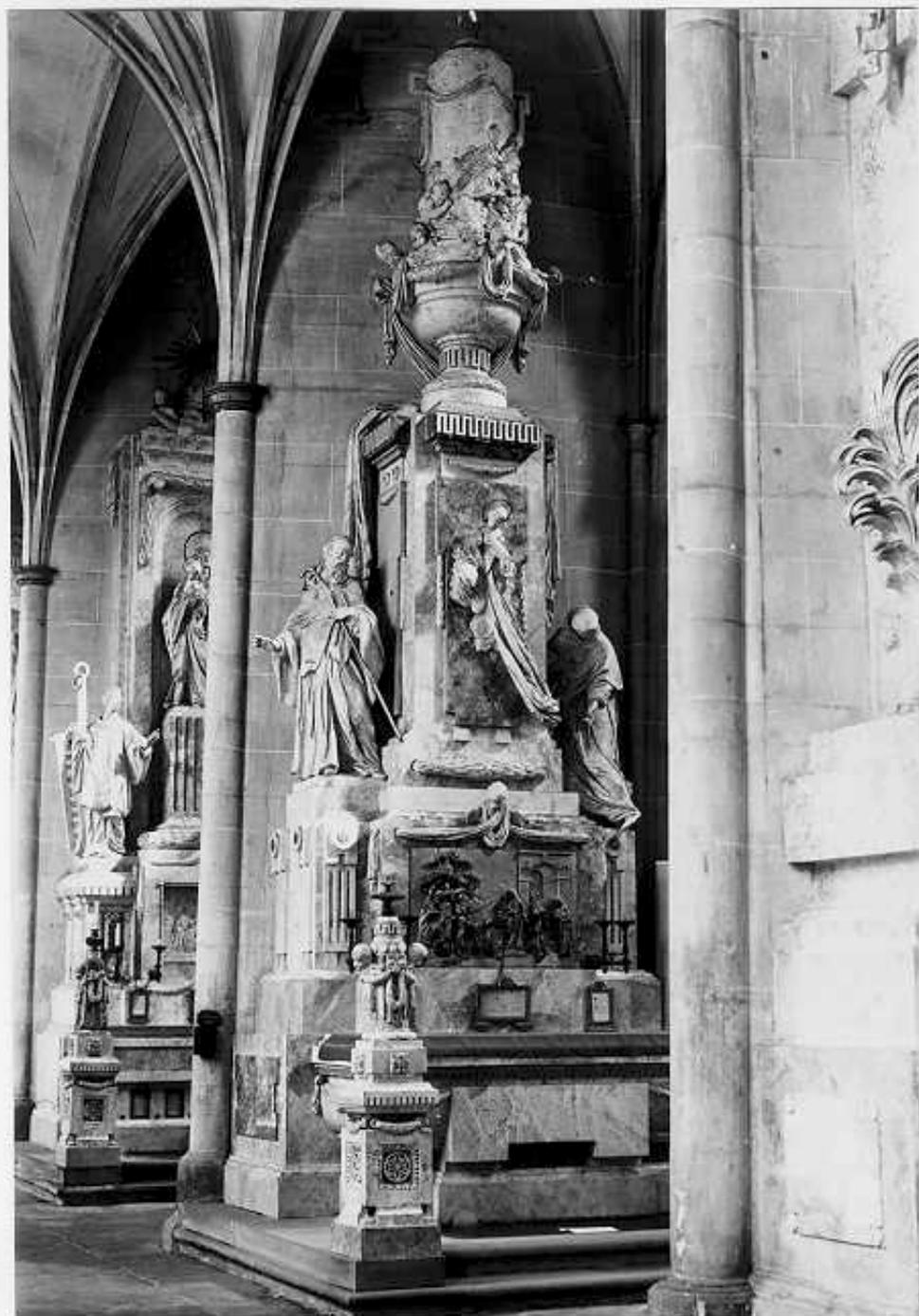
A. 27b Klosterkirche Salem
Konrad-Altar am 2. südlichen Langhauspfeiler (Detail)
Johann Georg Wieland, 1779/80



A. 28 Klosterkirche Salem
Magdalena-Altar am 3. nördlichen Langhauspfeiler
Johann Georg Wieland, 1779/80
(Plan Abb. 23: A 3)



A. 29 Klosterkirche Salem
 Katharina-Altar am 3. südlichen Langhauspfeiler
 Johann Georg Wieland, 1779/80
 (Plan Abb. 23: A 4)



A. 30 Klosterkirche Salem
Antonius-Altar am 4. nördlichen Langhauspfeiler
Johann Georg Dirr, 1778/79
(Plan Abb. 23: A 5)



A. 31a Klosterkirche Salem
Kirchenlehrer-Altar am 4. südlichen Langhauspfeiler
Johann Georg Dirr, 1778/79
(Plan Abb. 23: A 6)



A. 31b Klosterkirche Salem
Kirchenlehrer-Altar am 4. südlichen Langhauspfeiler (Detail)
Johann Georg Dirr, 1778/79



A. 32 Klosterkirche Salem
 Anna-Altar (eigentlich Laurentius-Altar) am 5. nördlichen Langhauspfeiler
 Johann Georg Dirr, 1778/79
 Figur der Hl. Anna vermutlich von Johann Georg Wieland
 (Plan Abb. 23: A 7)



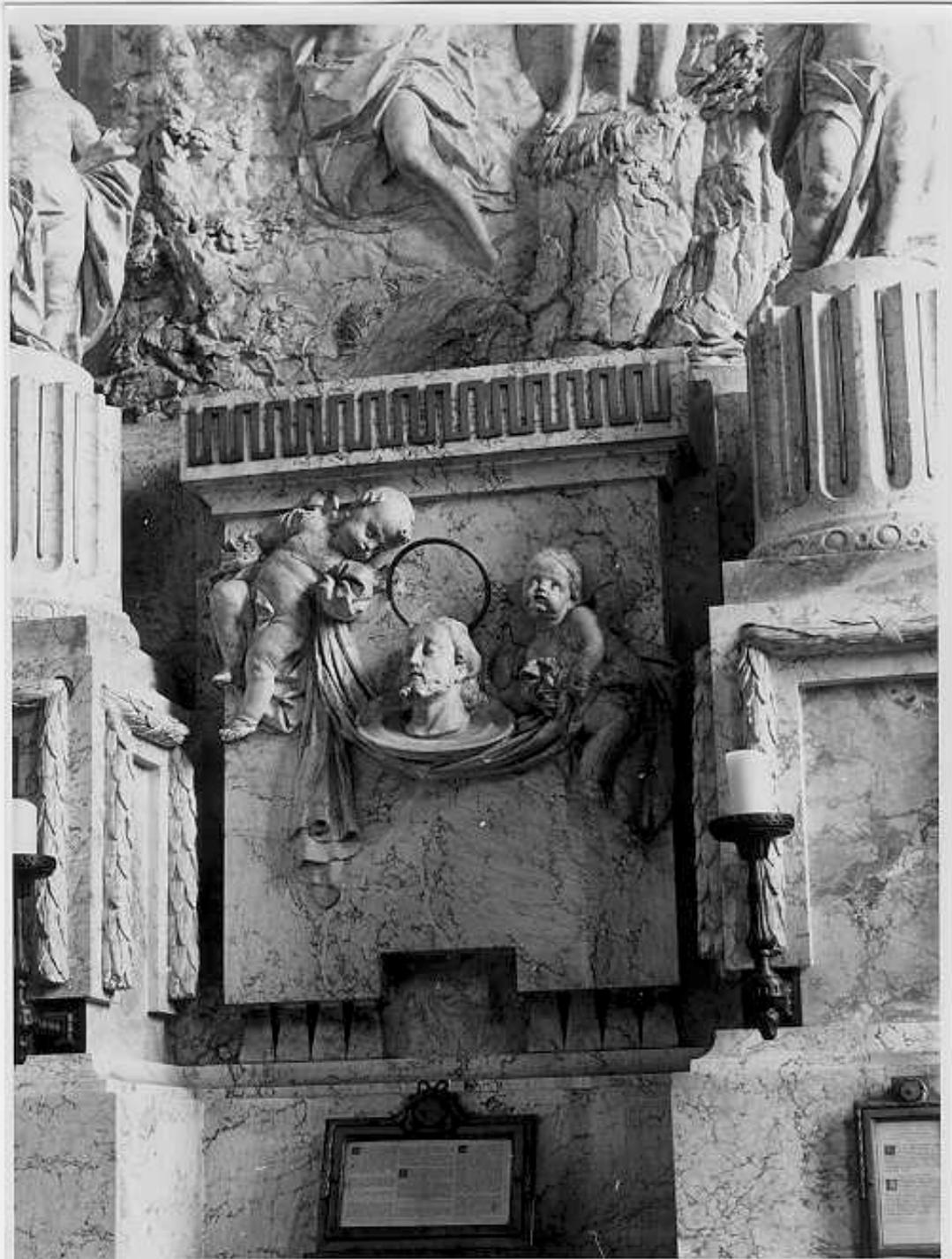
A. 33 Klosterkirche Salem
Muttergottes-Altar (eigentlich Theobald-Altar) am 5. südlichen Langhauspfeiler
Johann Georg Dirr, 1778/79
(Plan Abb. 23: A 8)



A. 34 Klosterkirche Salem
Heilig-Kreuz-Altar am nordwestlichen Vierungspfeiler
Johann Georg Wieland, 1780
(Plan Abb. 23: A 9)



A. 35a Klosterkirche Salem
Altar Johannes des Täufers am südwestlichen Vierungspfeiler
Johann Georg Wieland, 1780
(Plan Abb. 23: A 10)



A. 35b Klosterkirche Salem
Altar Johannes des Täufers am südwestlichen Vierungspfeiler (Detail)
Johann Georg Wieland, 1780



A. 36 Klosterkirche Salem
Blick aus dem Chor auf den Hauptaltar
Johann Georg Dirr, 1776–78; Unterbau 1782 erneuert von Johann Georg Wieland



A. 37 Klosterkirche Salem
Hauptaltar, Tabernakel
Johann Georg Dirr, 1776–78



A. 38 Klosterkirche Salem
 Monument für die Stifter des Klosters am nordwestlichen Vierungspfeiler
 Johann Georg Dirr und Johann Georg Wieland, 1778/79
 (Plan Abb 23: M 1)



A. 40 Klosterkirche Salem
Monument des Hl. Benedikt neben dem nordöstlichen Vierungspfeiler
Johann Georg Dirr, 1775/76
(Plan Abb. 23: M 3)



A. 41 Klosterkirche Salem
Monument des Hl. Bernhard neben dem südöstlichen Vierungspfeiler
Johann Georg Dirr, 1775/76
(Plan Abb. 23: M 4)



A. 42. Klosterkirche Salem
Ecce-homo-Altar am Eingang zum nördlichen Chorseitenschiff
Johann Georg Wieland, 1780
(Plan Abb. 23: A 11)



A. 43 Klosterkirche Salem
Mater-Dolorosa-Altar am Eingang zum südlichen Chorseitenschiff
Johann Georg Wieland, 1780
(Plan Abb. 23: A 12)



A. 44 Klosterkirche Salem
Schutzengel-Altar, Ostwand des südlichen Chorseitenschiffs (inneres Joch)
Johann Georg Wieland, 1782
(Plan Abb. 23: A 18)



A. 45 Klosterkirche Salem
Joseph-Altar, Ostwand des südlichen Chorseitenschiffs (äußeres Joch)
Johann Georg Wieland, 1782
(Plan Abb. 23; A 20)



A. 46 Klosterkirche Salem
Ziervase mit Relief "Christus vor dem Hohepriester Annas", östliche Chorschranke
Johann Georg Dirr, um 1775



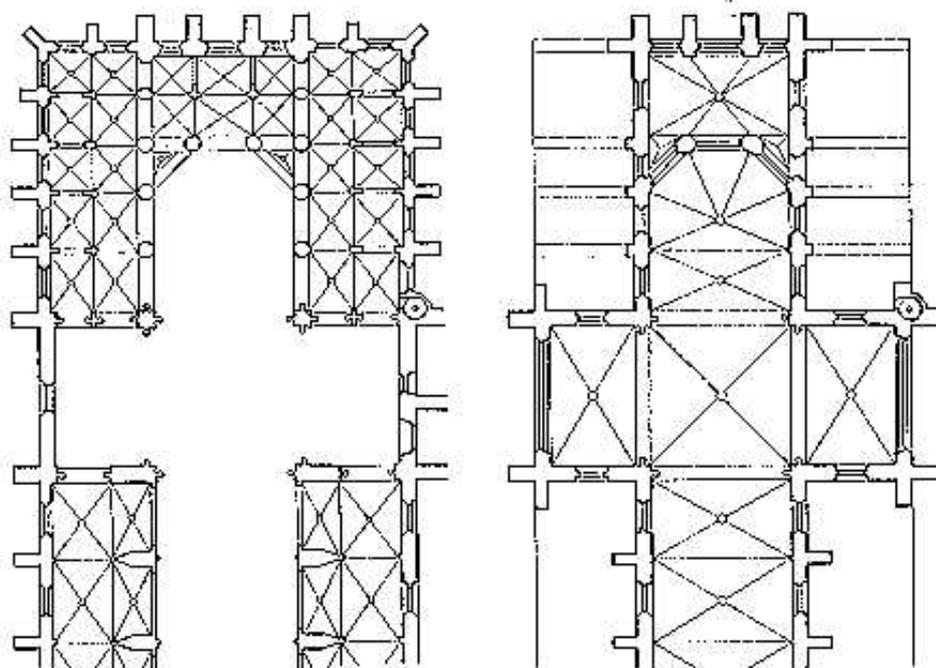
A. 47 Klosterkirche Salem
Ziervase mit Relief "Verleugnung Petri", östliche Chorschranke
Johann Georg Dirr, um 1775



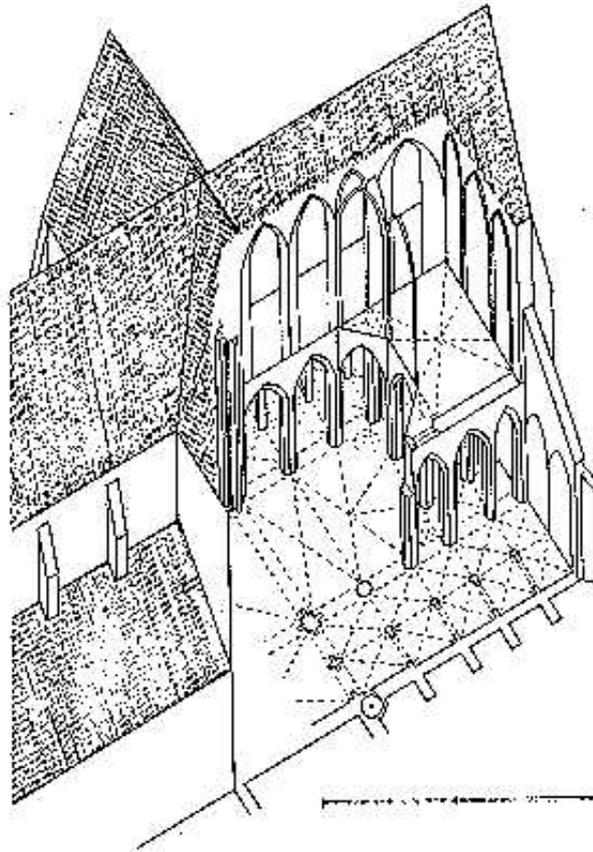
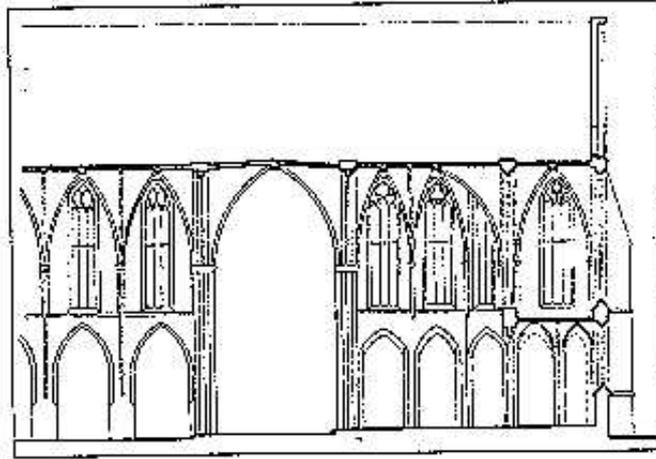
A. 48 Klosterkirche Salem
Puttengruppe, nördliche Chorschranke
Johann Georg Dirr, um 1775



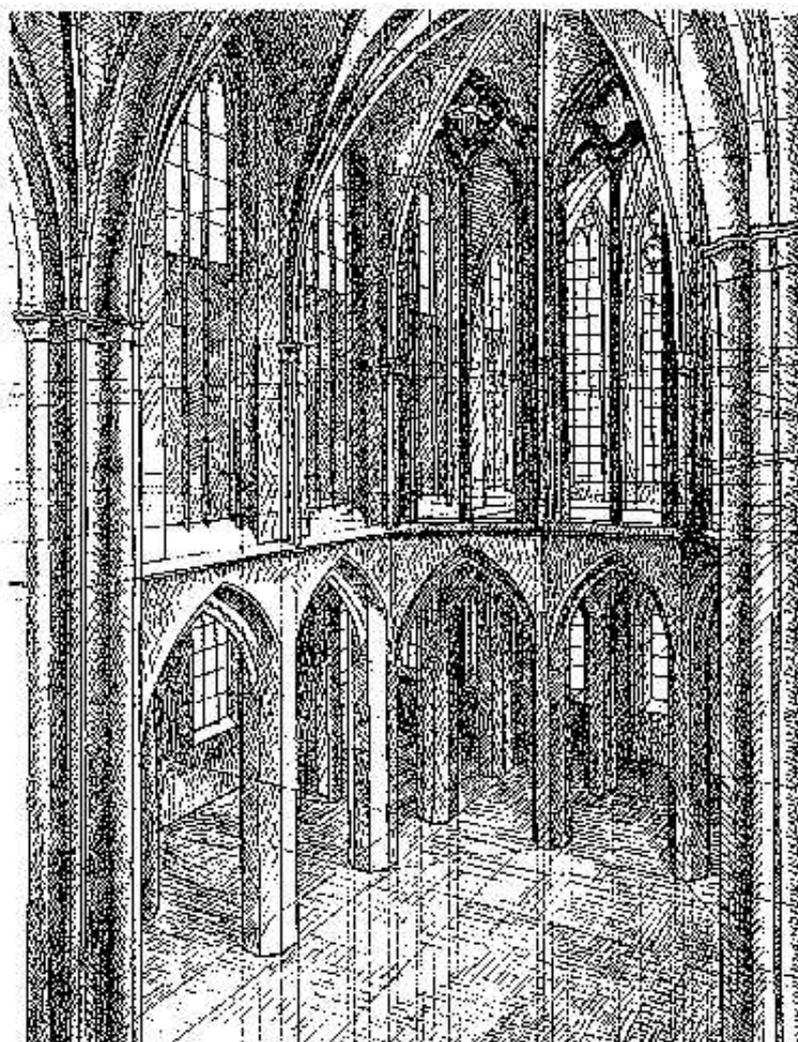
A. 49 Klosterkirche Salem
Puttengruppe, westliche Chorschranke
Johann Georg Dirr, um 1775



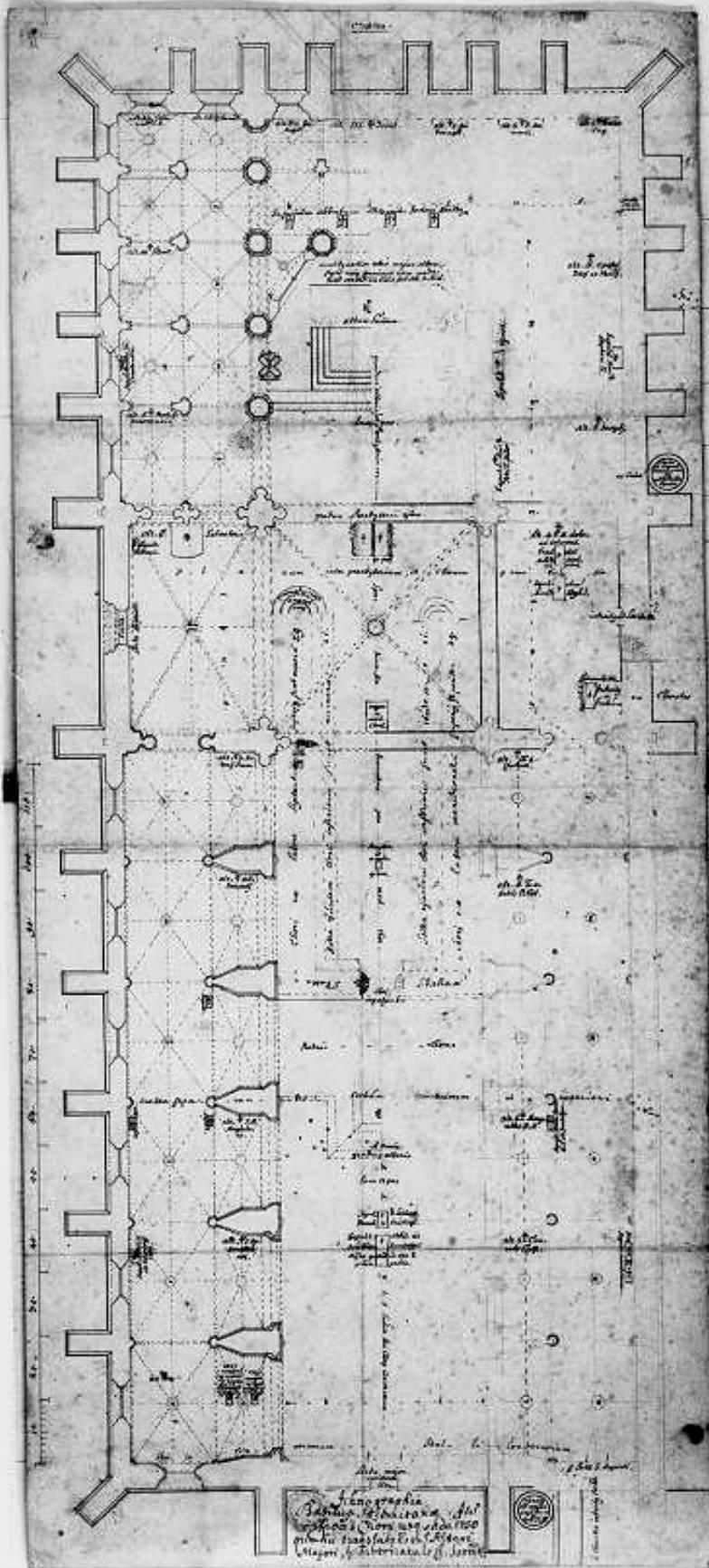
A. 50 Grundriß der mittelalterlichen Choranlage der Klosterkirche Salem
vor den Umbauten Bagnatos 1751
Links: Schnitthöhe Chorumgang
Rechts: Schnitthöhe Obergaden



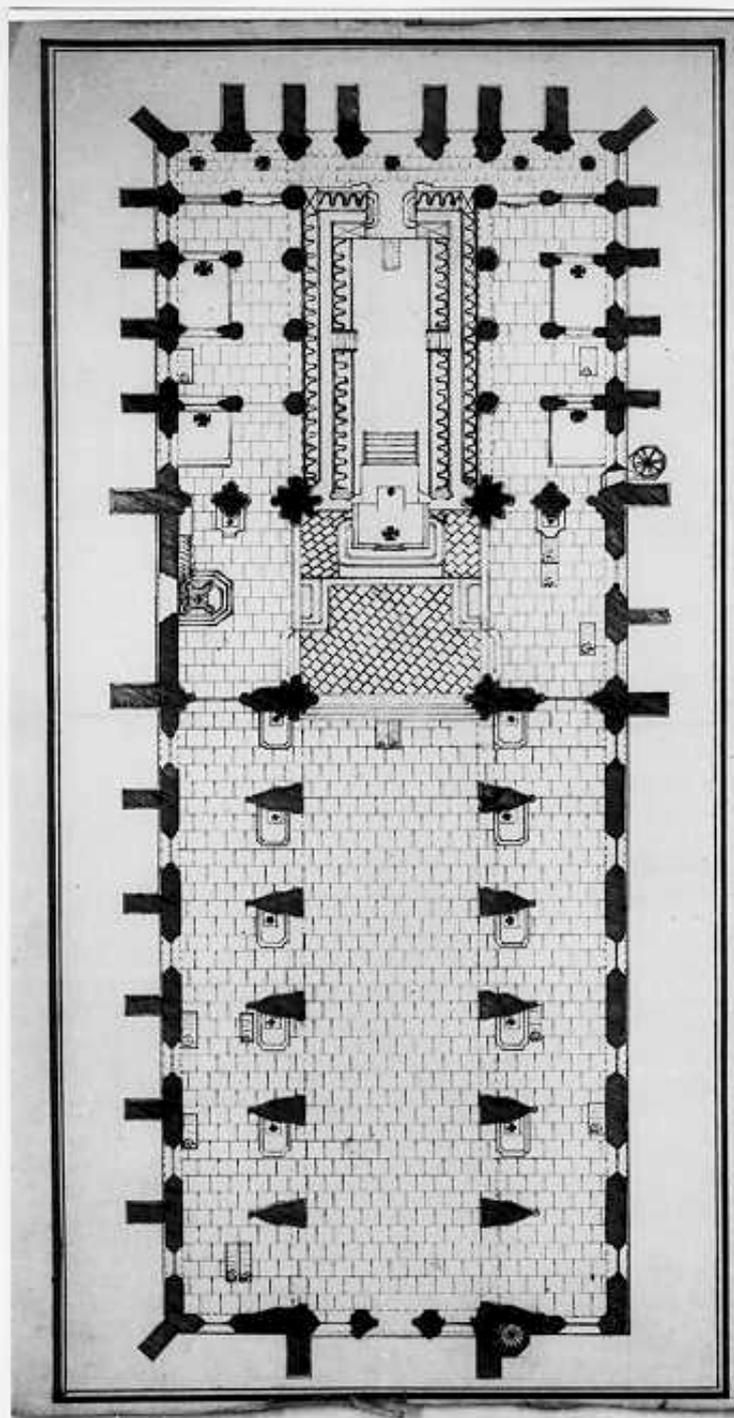
A. 51 Schnitt und Isometric der mittelalterlichen Choraulage der Klosterkirche Salem vor den Umbauten Bagnatos 1751



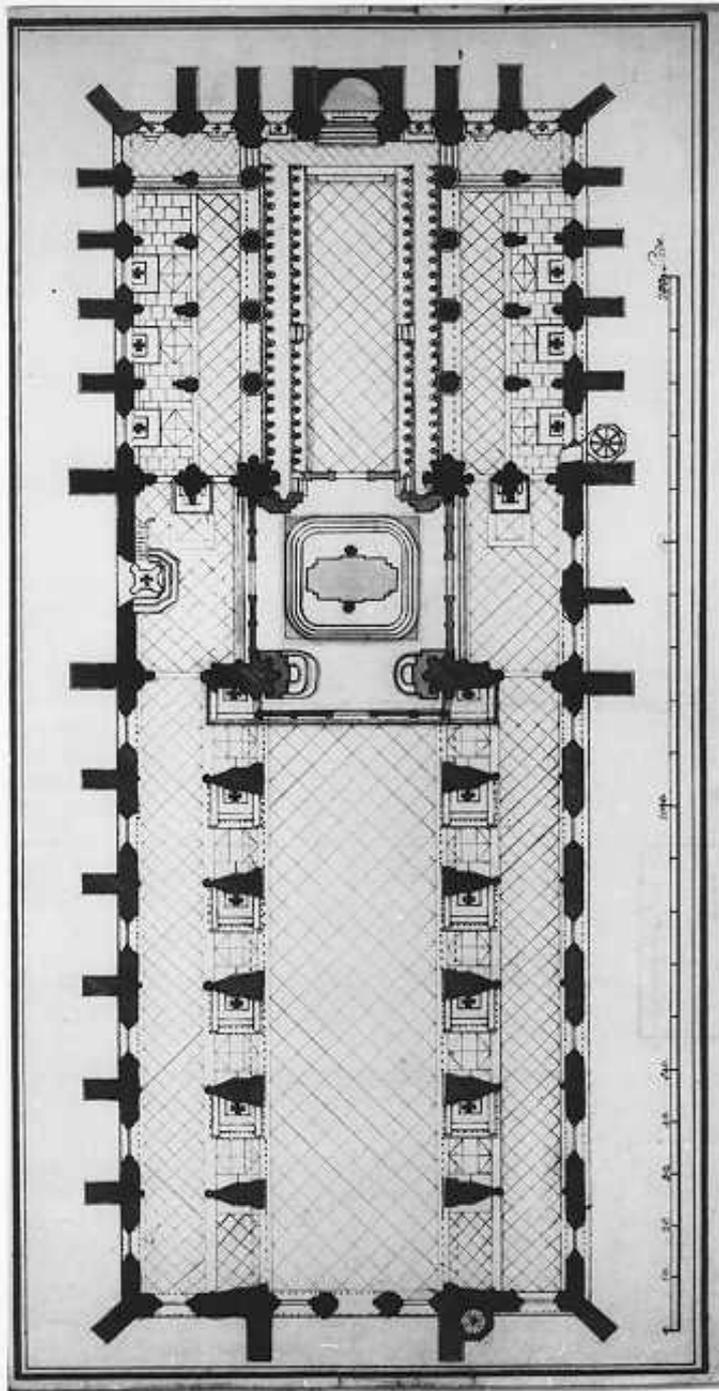
A. 52 Rekonstruktion der mittelalterlichen Choranlage der Klosterkirche Salem
vor den Umbauten Bagnatos 1751
Altarhaus und Chorumgang
(Zeichnung von J. Michler, Tübingen)



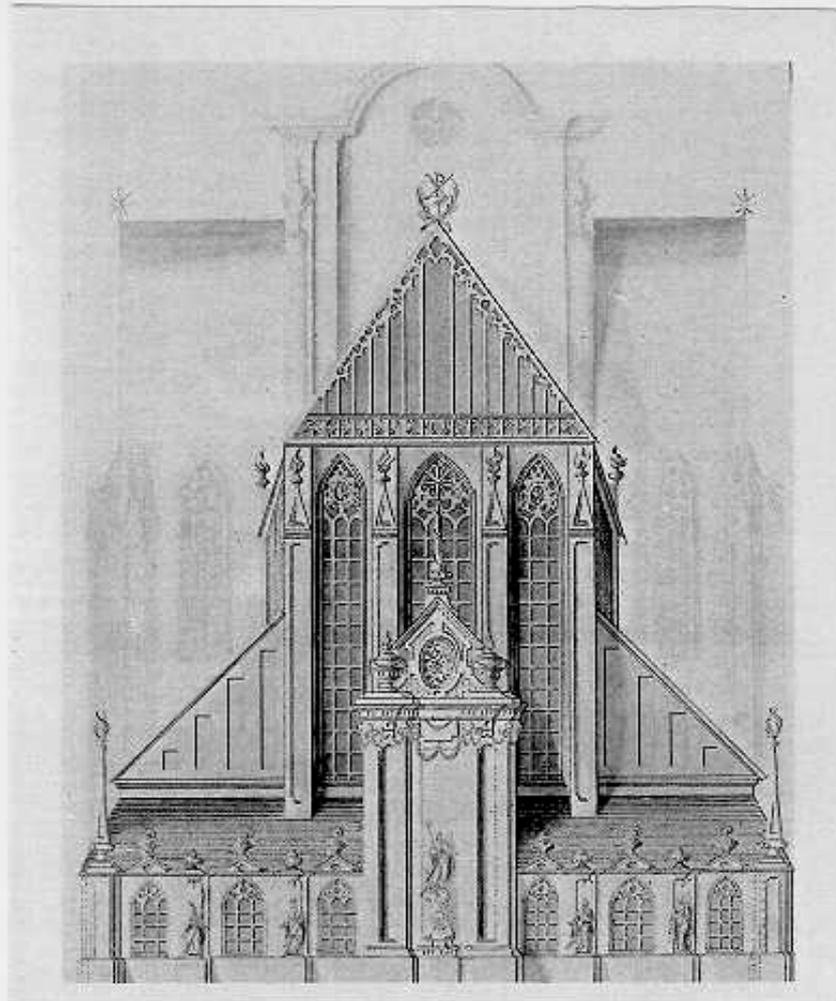
A. 53
Grundriß der
Klosterkirche Salem
Planaufnahme von 1750
GLA Karlsruhe



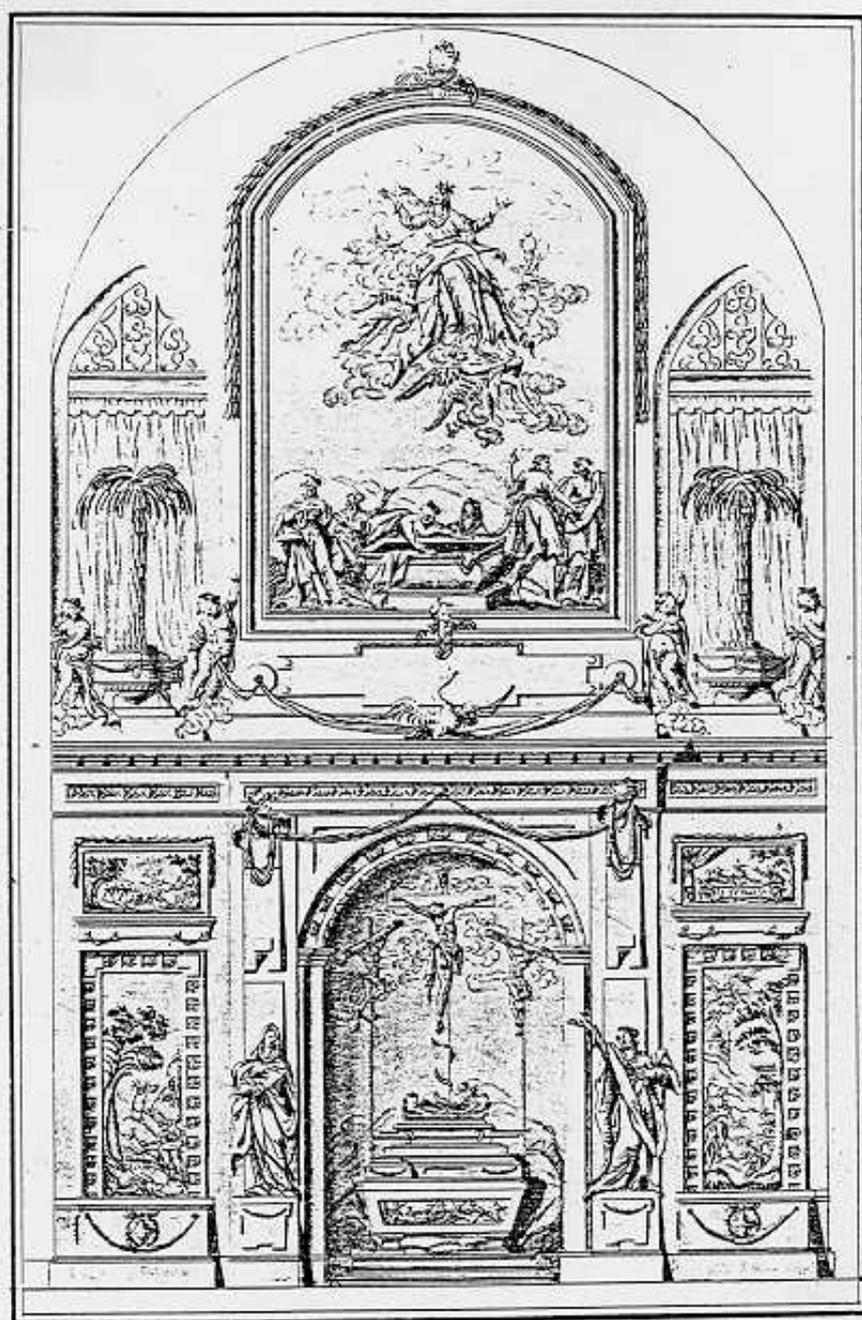
A. 54 Grundriß der Klosterkirche Salem
Disposition um 1765, Planaufnahme des 18. Jahrhunderts
GLA Karlsruhe



A. 55 Grundriß der Klosterkirche Salem
Disposition um 1783, Planaufnahme des 18. Jahrhunderts
GLA Karlsruhe



A. 57 Johann Georg Dirr oder Johann Joachim Scholl
Projekt für die äußere Abschlußwand des Münsterchors der Klosterkirche Salem
Federzeichnung, um 1774–78 (?)
München, Staatliche Graphische Sammlung



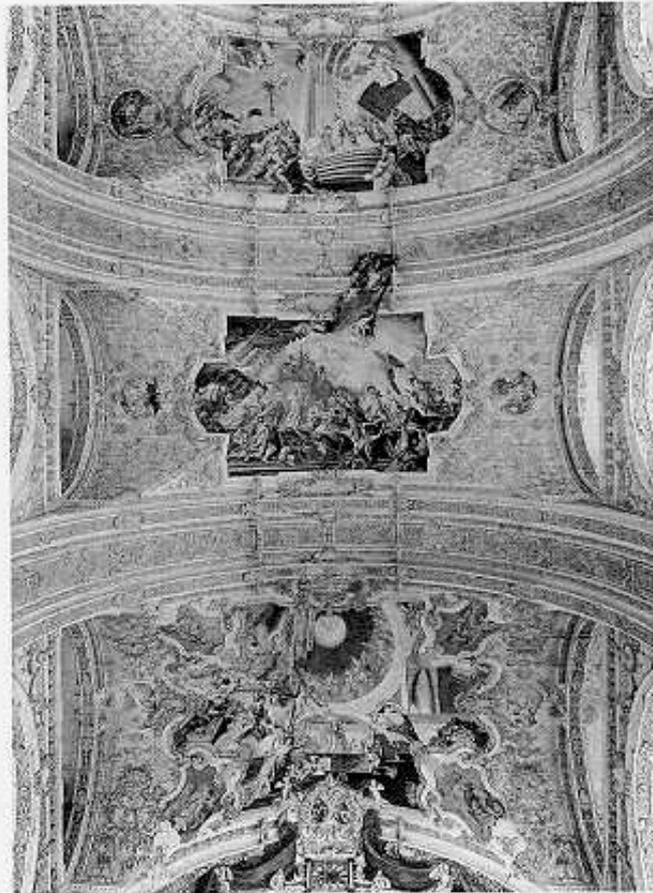
A. 58 Johann Georg Dirr oder Johann Joachim Scholl
 Projekt für die innere Abschlußwand des Münsterchors der Klosterkirche Salem
 Federzeichnung, um 1777 (?)
 München, Staatliche Graphische Sammlung

F.

VERGLEICHSABBILDUNGEN



B. 1 Klosterkirche Aldersbach
 (ehemalige Zisterzienser-Abteikirche)
 Deckenfresko mit rahmender Stuckzone über dem Gemeinderaum
 Kosmas Damian Asam und Egid Quirin Asam, 1720



B. 2 Klosterkirche Fürstenfeld
(ehemalige Zisterzienser-Abteikirche)
Langhausfresken mit rahmender Stuckzone
Kosmas Damian Asam, um 1730
Stukkaturen von Jacopo Appiani, 1729/30



B. 3 Stift St. Florian (Oberösterreich)
Gewölbefresken
Melchior Steidl, 1690/95



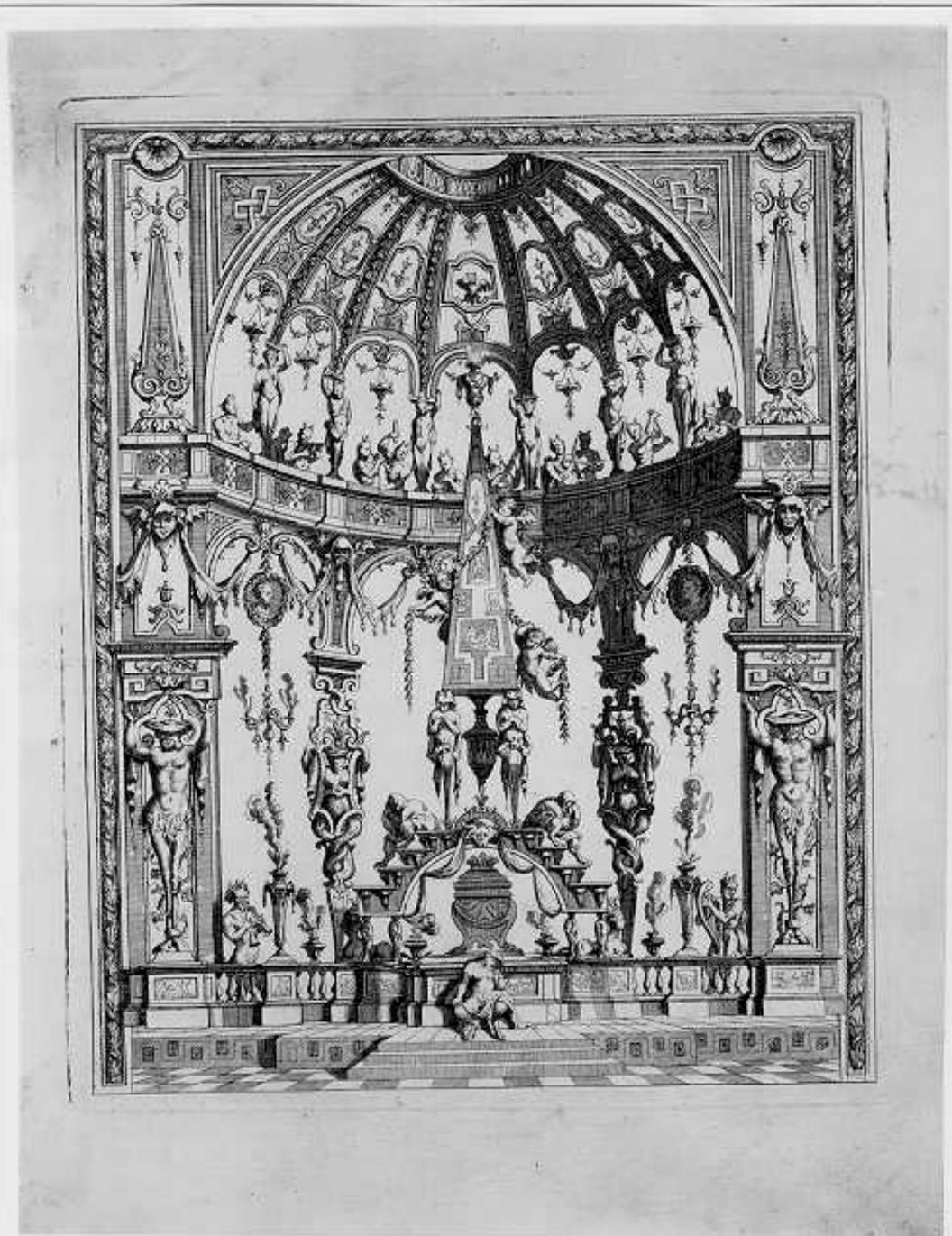
B. 4 Stiftskirche Melk
Langhausfresken
Johann Michael Rottmayr, 1712-18



Paris chez Hugnot rue S. Jacques au coin de celle des Mathurins C.C.P.

L. Meissonnier Sculp.

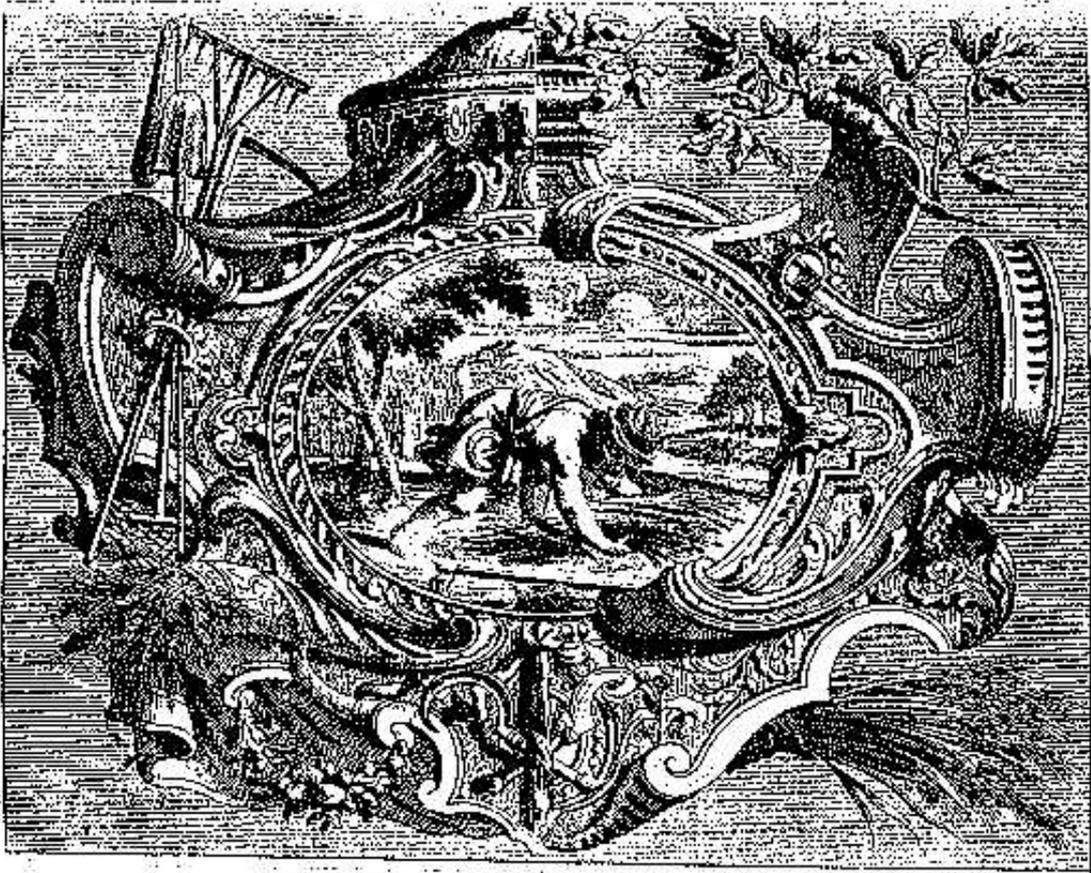
- B. 5 Juste Aurèle Meissonnier
 "Livre d'Ornements" (Titelblatt)
 Radierung, hrsg. von Huquier, Paris 1734
 Göttingen, Kunstsammlung der Universität



B. 6 Jean Bérain d.Ä.
Ornamentale Grotteske
Kupferstich, Ende 17. Jhdt.
Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung



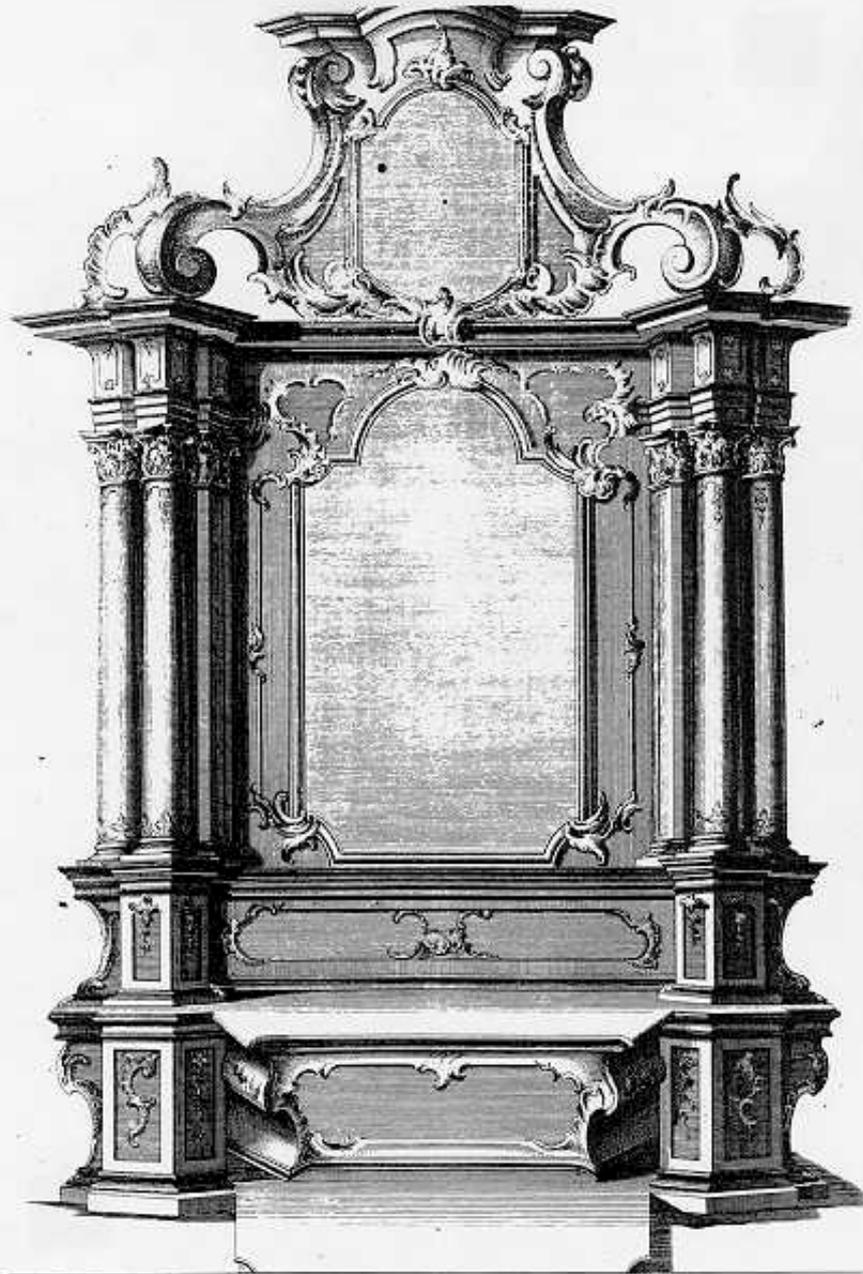
B. 7 Paul Decker
"Schilder vor Bildhauer und Goldschmid" (Titelblatt)
Radierung, hrsg. von Johann Christoph Weigel, Nürnberg, um 1710



B. 8 Johann Daniel Preisler
Ornamentale Rahmung, Alternativentwurf
Radierung, hrsg. von Johann Christoph Weigel, Nürnberg um 1710



B. 9 Pfarrkirche Scheer
Stuckkartusche im Langhaus
Josef Anton Feuchtmayer (Werkstatt), 1743



B. 10 Franz Xaver Habermann
Altarentwurf (Serie 80)
Radierung, hrsg. von Johann Georg Hertel, Augsburg, 1746/50



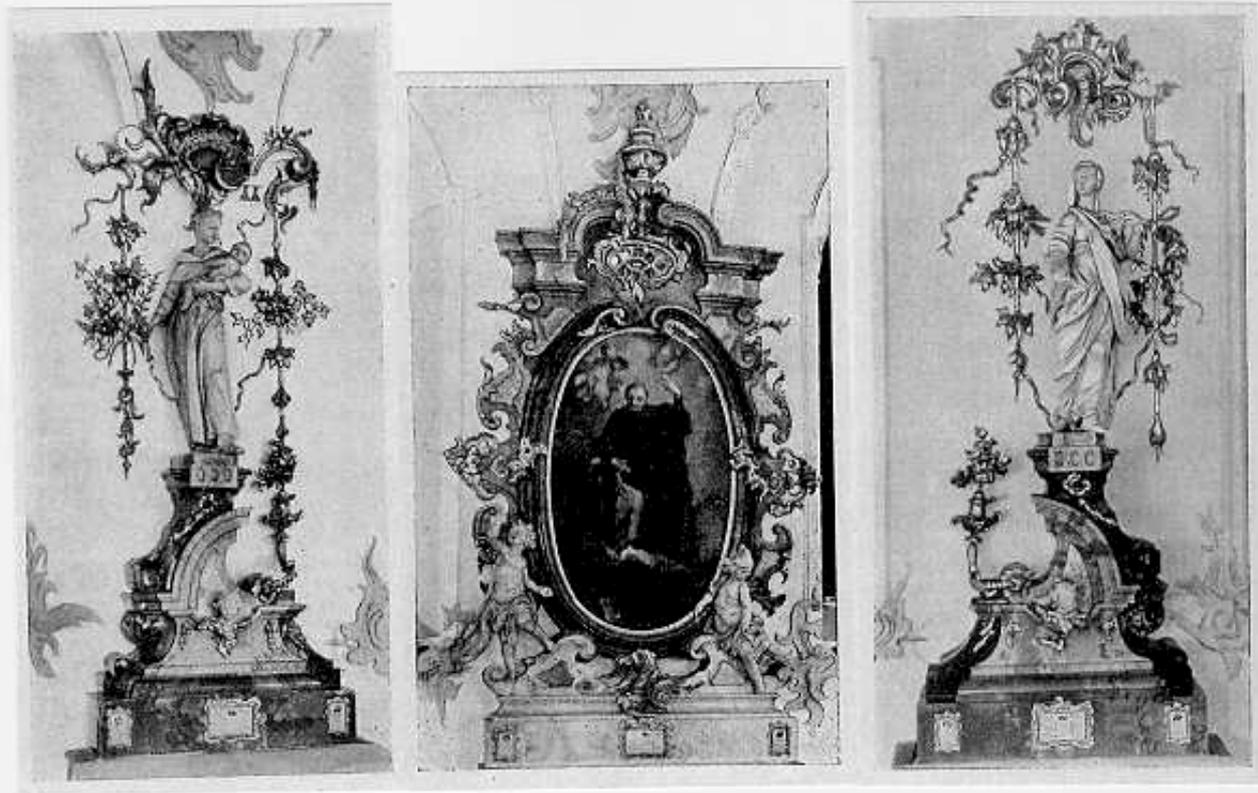
B. 11 Franz Xaver Habermann
Altarentwurf (Serie 80)
Radierung, hrsg. von Johann Georg Hertel, Augsburg, zwischen 1746 und 1750



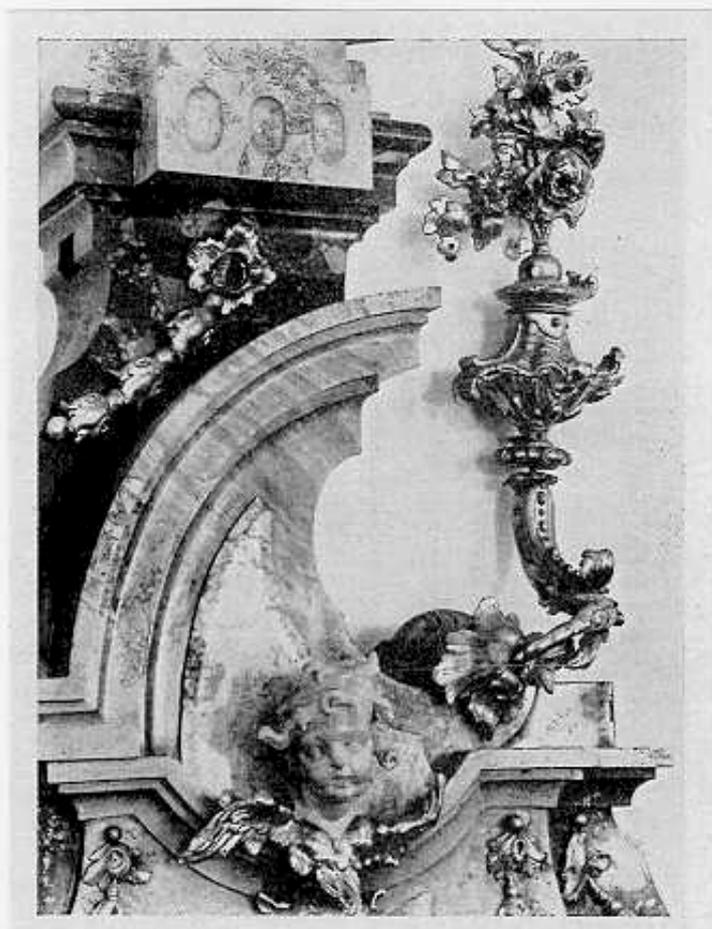
B. 12 Franz Xaver Habermann
Altarentwurf (Serie 49a)
Radierung, hrsg. von Johann Georg Hertel, Augsburg, zwischen 1746 und 1750



B. 13 Franz Xaver Habermann
Altarentwurf (Serie 49a)
Radierung, hrsg. von Johann Georg Hertel, Augsburg, zwischen 1746 und 1750



B. 14a Pfarrkirche Scheer
Seitenschiffaltäre
Josef Anton Feuchtmayer, 1743/44



B. 14b Pfarrkirche Scheer
Seitenschiffaltar des Hl. Antonius (Detail)
Josef Anton Feuchtmayer, 1743/44

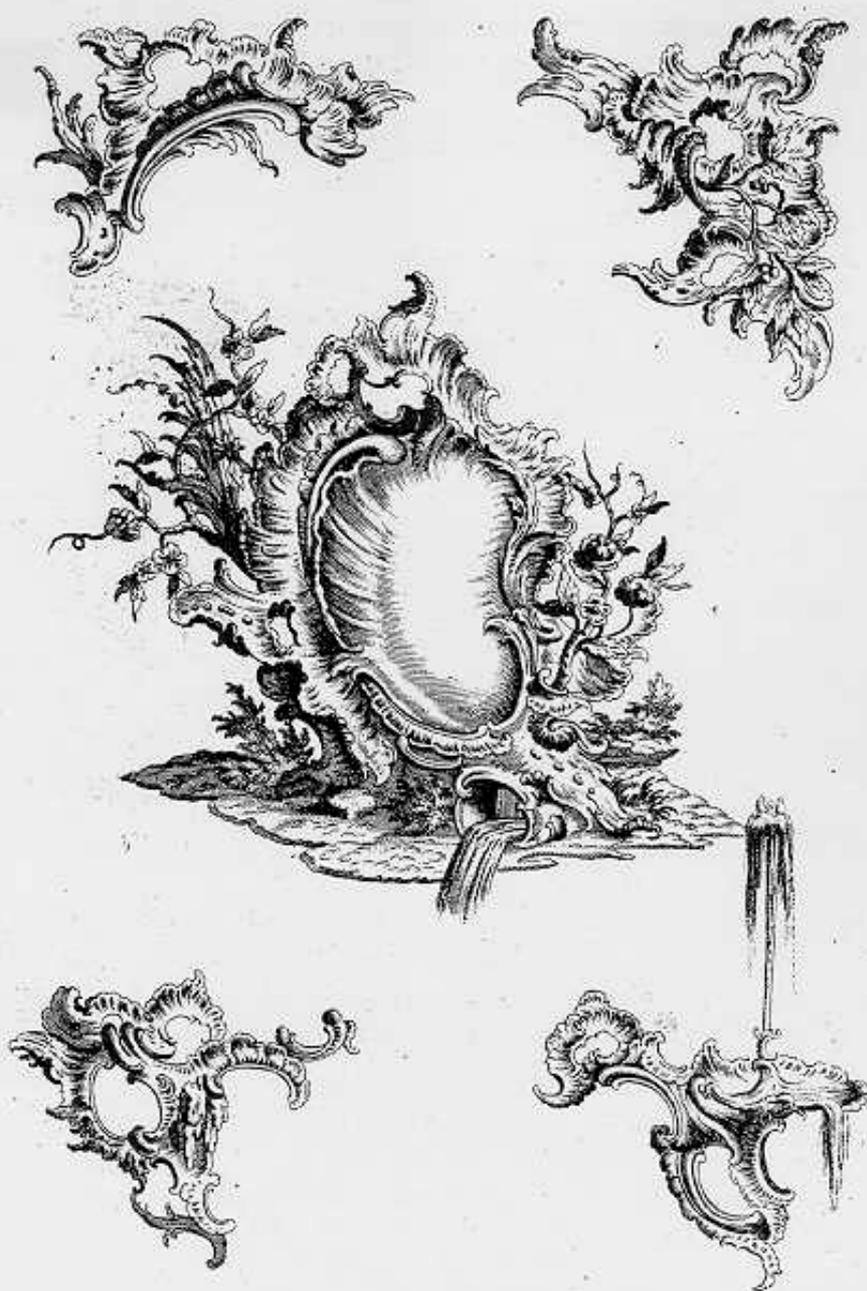


F. Xaver Habermann, del.

N^o 72.

Tab. Georg Hertel, exc. A^o 17

B. 15 Franz Xaver Habermann
 Ornamentales Vorlageblatt (Serie 72), Rocaillekartusche und Rocailen
 Radierung, hrsg. von Johann Georg Hertel, Augsburg, zwischen 1746 und 1750



Fr. Xaver Habermann del.

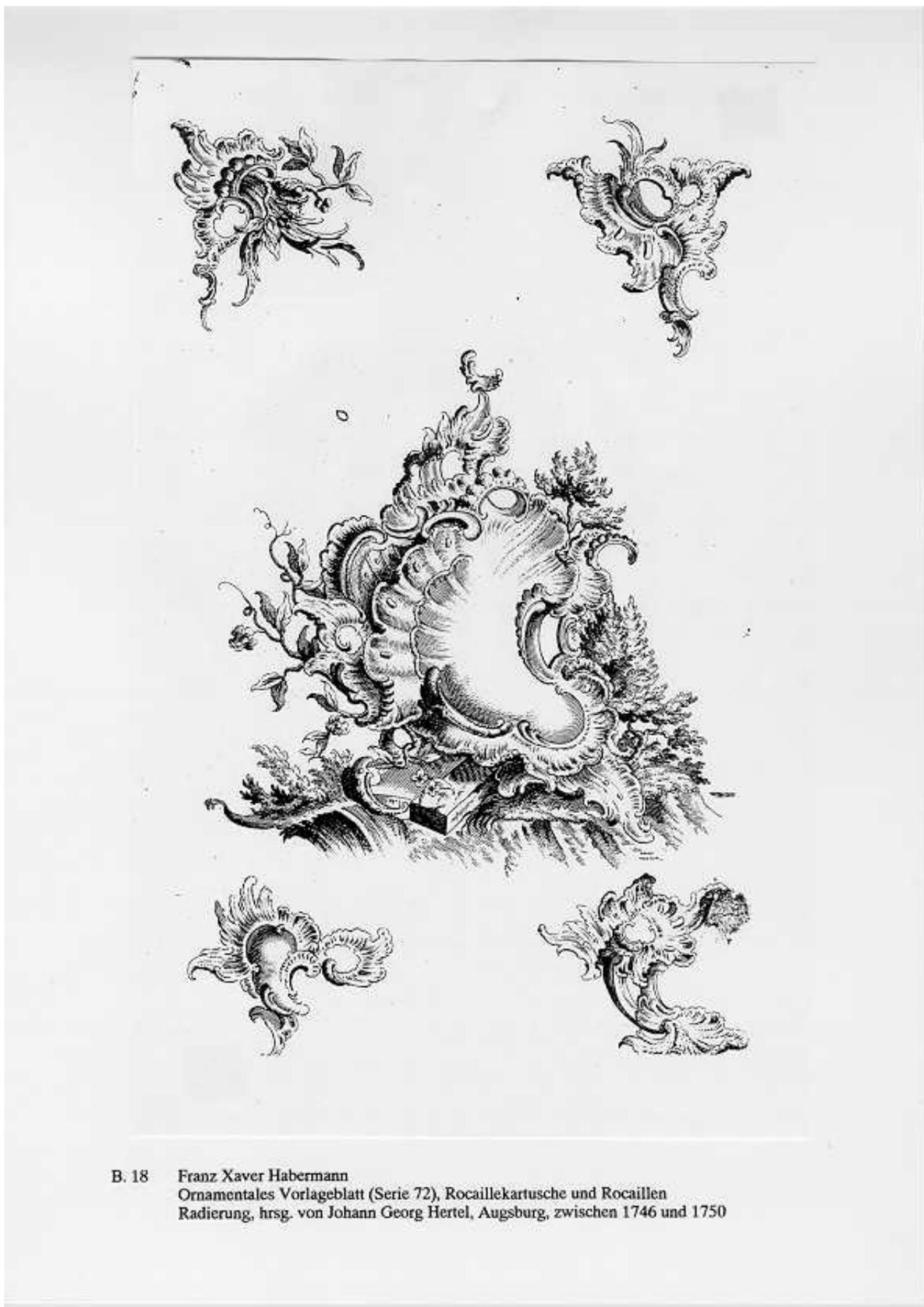
Nº 72.

Joh. Georg Hertel. auct. AV

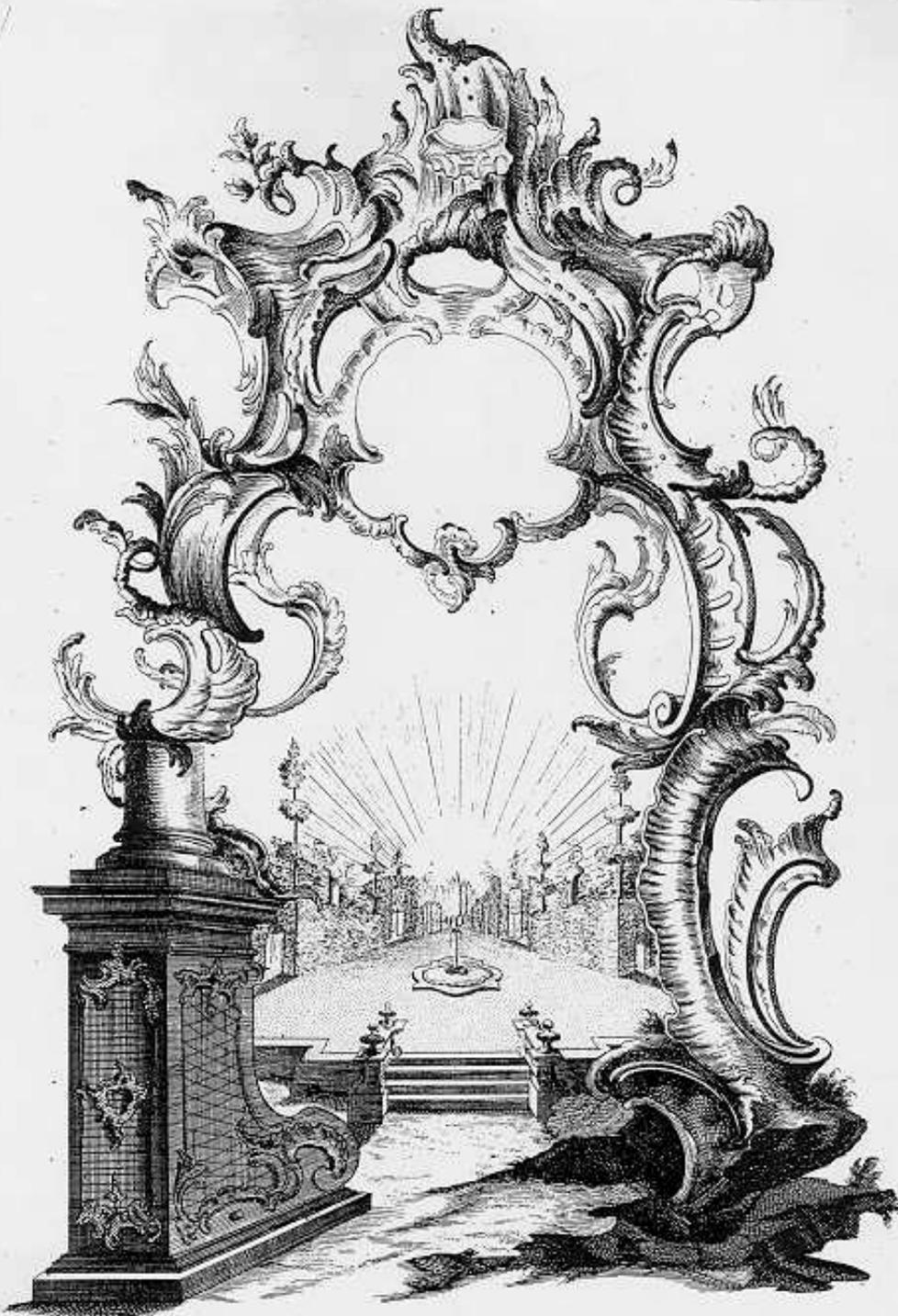
B. 16 Franz Xaver Habermann
 Ornamentales Vorlageblatt (Serie 72), Rocaillekartusche und Rocailien
 Radierung, hrsg. von Johann Georg Hertel, Augsburg, zwischen 1746 und 1750



B. 17 Franz Xaver Habermann
Ornamentales Vorlageblatt (Serie 72), Rocaillekartusche und Rocailles
Radierung, hrsg. von Johann Georg Hertel, Augsburg, zwischen 1746 und 1750



B. 18 Franz Xaver Habermann
Ornamentales Vorlageblatt (Serie 72), Rocaillekartusche und Rocailles
Radierung, hrsg. von Johann Georg Hertel, Augsburg, zwischen 1746 und 1750

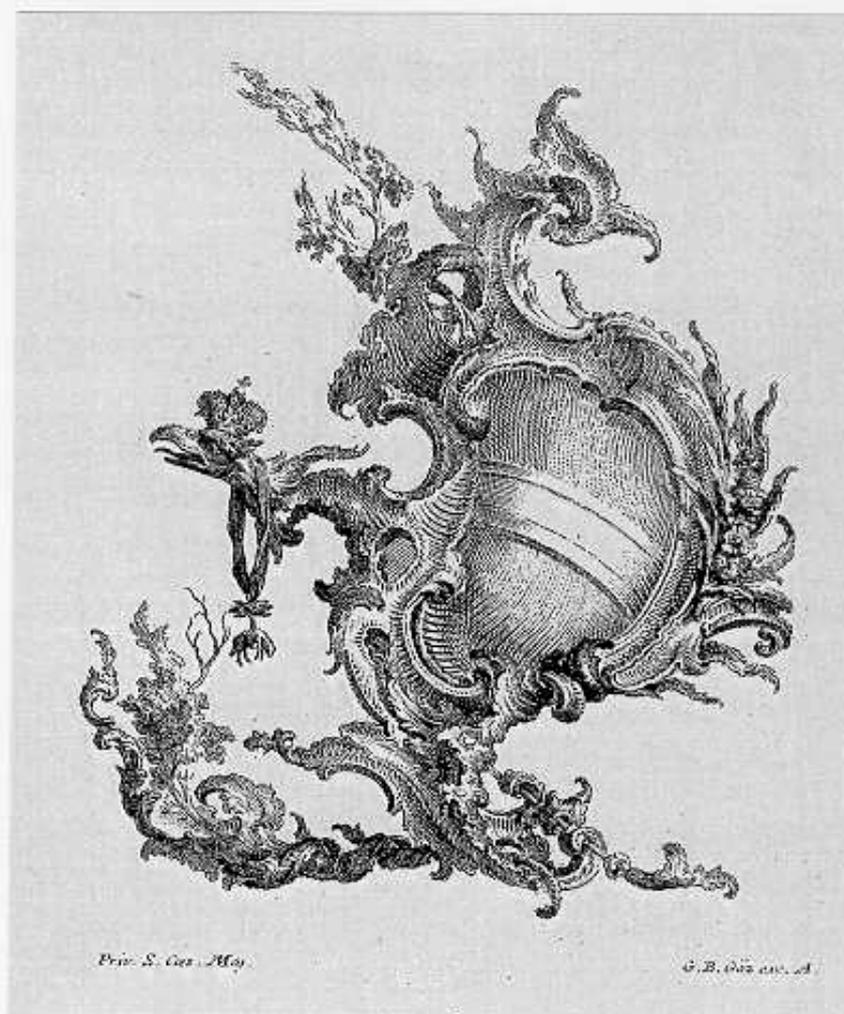


Xav. Habermann, del.

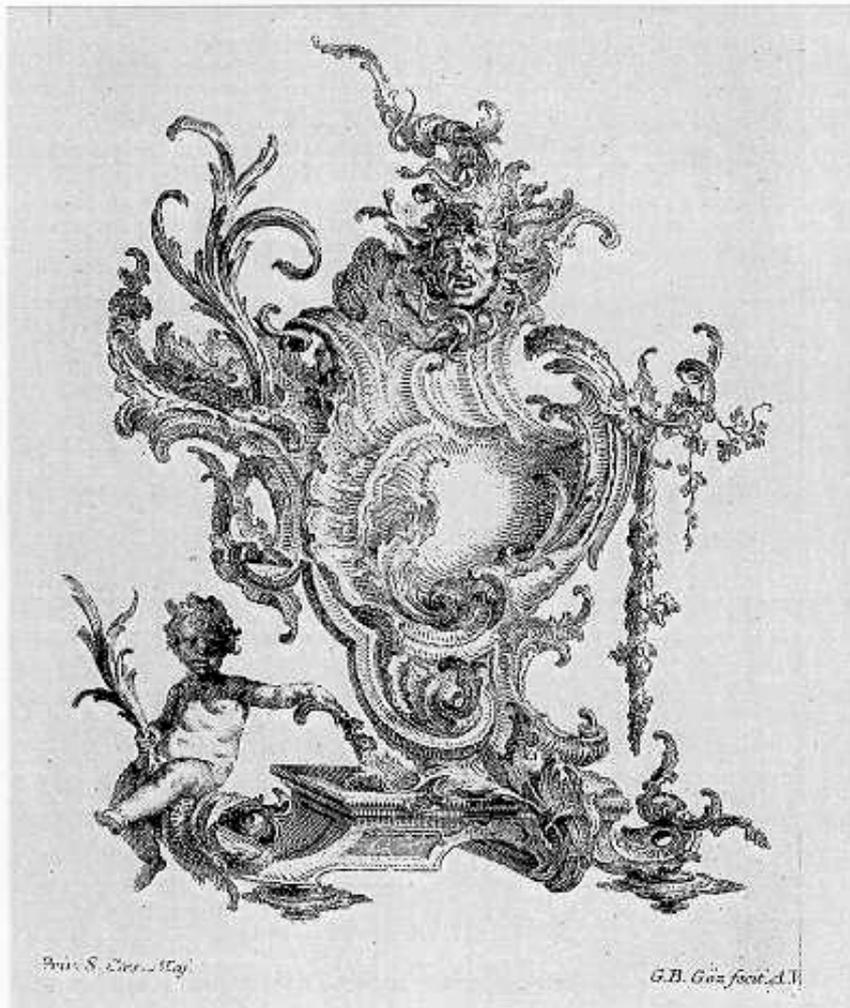
Taf. 121.

Ed. Georg Hertel, exc. A. 1750.

- B. 19 Franz Xaver Habermann
 Rocailleaufbau mit Architekturelementen (Serie 121)
 Radierung, hrsg. von Johann Georg Hertel, Augsburg, um 1750 (?)



B. 20 Josef Anton Feuchtmayer
Ohrenförmige Rocaillekartusche mit Adlerkopf
Radierung, hrsg. von Gottfried Bernhard Goez, Augsburg, zwischen 1740 und 1750



B. 21 Josef Anton Feuchtmayer
Ohrenförmige Rocaillekartusche mit Medusenhaupt
Radierung, hrsg. von Gottfried Bernhard Goetz, Augsburg, zwischen 1740 und 1750



B. 22 nach Antoine Watteau
 "Le Dénicheur de Moineaux"
 Radierung, gest. von François Boucher, hrsg. von François Chéreau, Paris, 1727



B. 23 François Boucher
 "Triomphe de Pomone"
 Radierung, gest. von Nicolas Cochin d.J., hrsg. von De Larmessin, Paris, um 1745



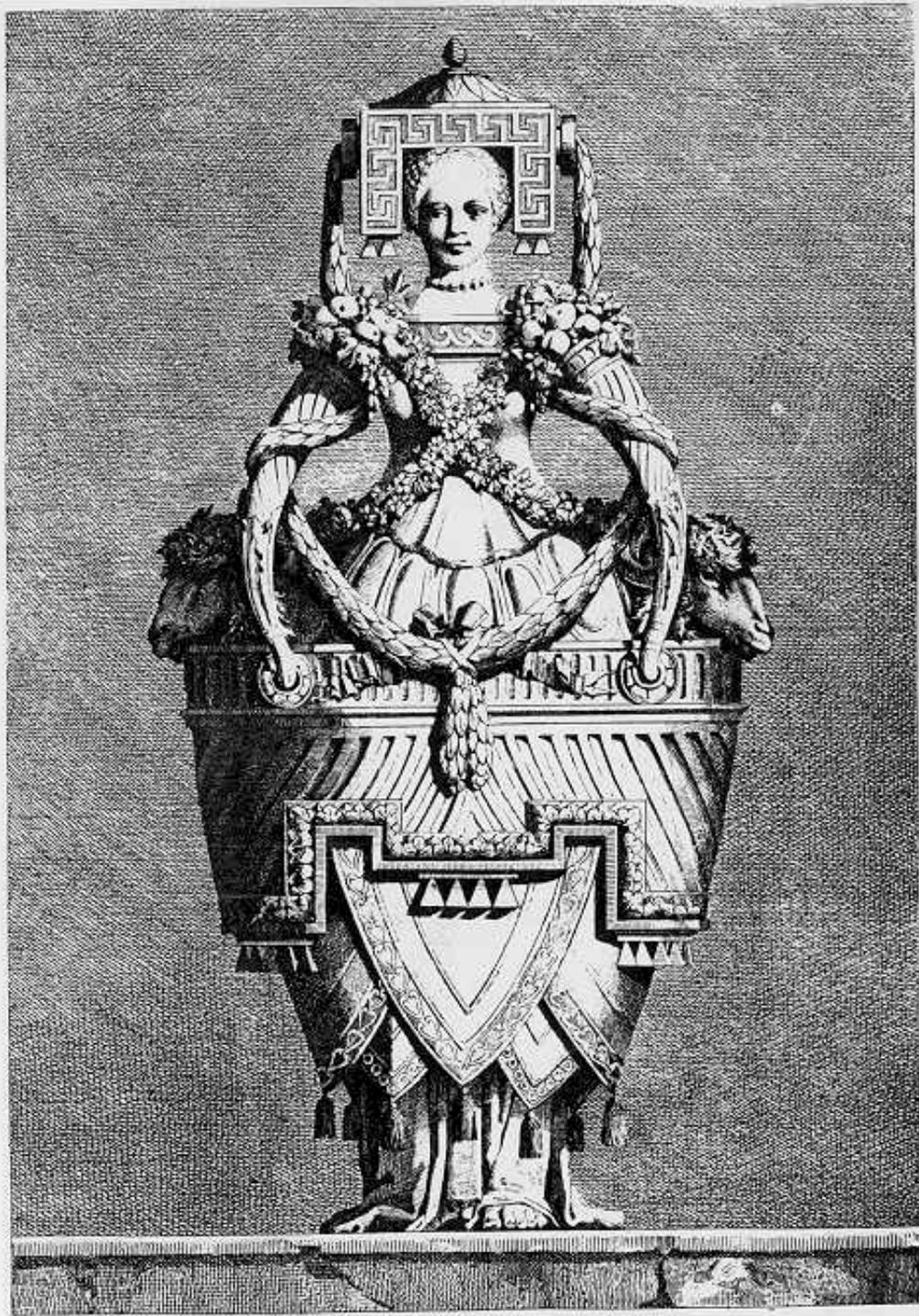
B. 24 Bernhard Gottfried Goetz
 "Der Evangelist Johannes" (Vorzeichnung für eine Stichserie der vier Evangelisten)
 Federzeichnung laviert, 1731
 Basel, Öffentliche Kunstsammlung



B. 25 Johann Georg Bergmüller
 "L'Eté"
 Radierung, gest. von Johann Evangelist Holzer, hrsg. von Johann Georg Bergmüller, Augsburg,
 um 1735



B. 26 Ennemond-Alexandre Petitot
"Mascarade à la grecque" (Titelblatt)
gest. und hrsg. von Benigno Bossi, Parma, 1771



B. 27 Ennemond Alexandre Petitot
"Mascarade à la grèque" (Dame à la grèque)
gest. und hrsg. von Benigno Bossi, Parma, 1771



B. 28 Ennemond Alexandre Petitot
 "Mascarade à la grecque" (L'Auteur des figures à la grecque)
 gest. und hrsg. von Benigno Bossi, Parma, 1771

TABLE INDICATIVE des différentes Parties de L'ICONOLOGIE HISTORIQUE

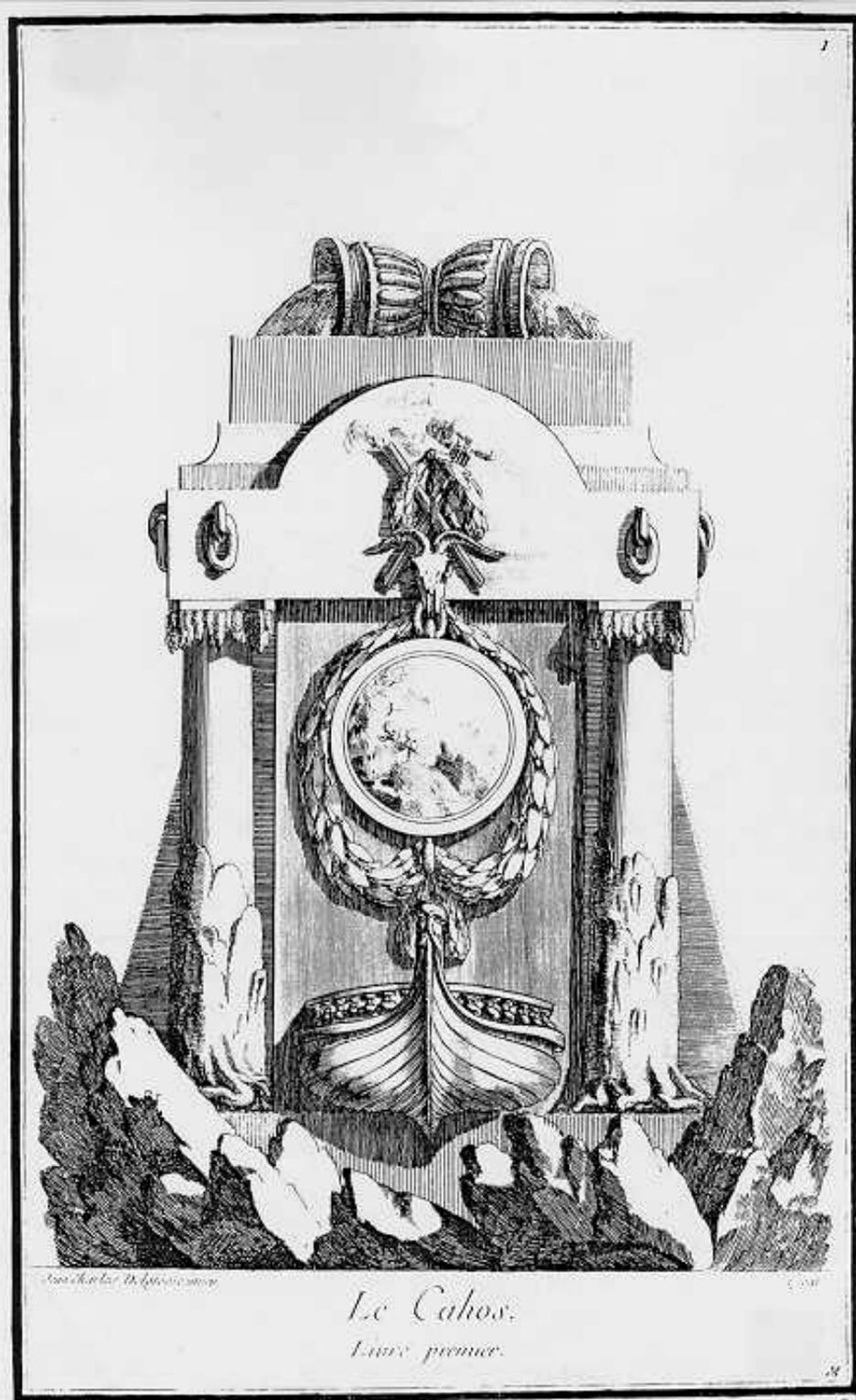
qui peuvent convenir à un même genre de Decoration.

6. Chimères	27 30 34 35 59 81	A
6. Barbes	73 74 76 77 78 79	B
6. autres Barbes en Bâtonnets 12 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100	C	
6. Foyes	40 44 47 52 57 82	D
7. Trophées des Lettres	34 38 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100	E
6. Vases en bas-relief	36 43 45 46 49 50	F
5. Vases en bas-relief, à caracoles	33 35 37 38 39 40	G
6. Amphores ronds	40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100	H
6. Carats à Facettes	68 69 70 71 72 73 74	I
6. Coraces	71 72 73 74 75 76 77	K
6. Tables, proques et Puits de Fichs	28 29 30 31 32 33 34	L
6. Fontaines	1 2 3 4 5 6	M
6. Fontaines	16 17 18 19 20 21	N
6. Monnaies d'Or	8 9 10 11 12 13 14	O
6. Pendules	71 72 73 74 75 76 77 78	P
6. Pendules et autres	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14	Q
4. Armes à Feu, à portables 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100	R	
2. Fontaines à monument, à caracoles 2. Trophées 7 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100		

Les Lettres Alphabétiques indiquent le Genre de Decoration dont est composé le Cahier
et les Chiffres qui se trouvent sont ceux qui portent les Planches du Cahier
suivant l'ordre qu'elles occupent dans le Volume d'Iconologie.

J. Ch. Delafosse, sur sa planche.

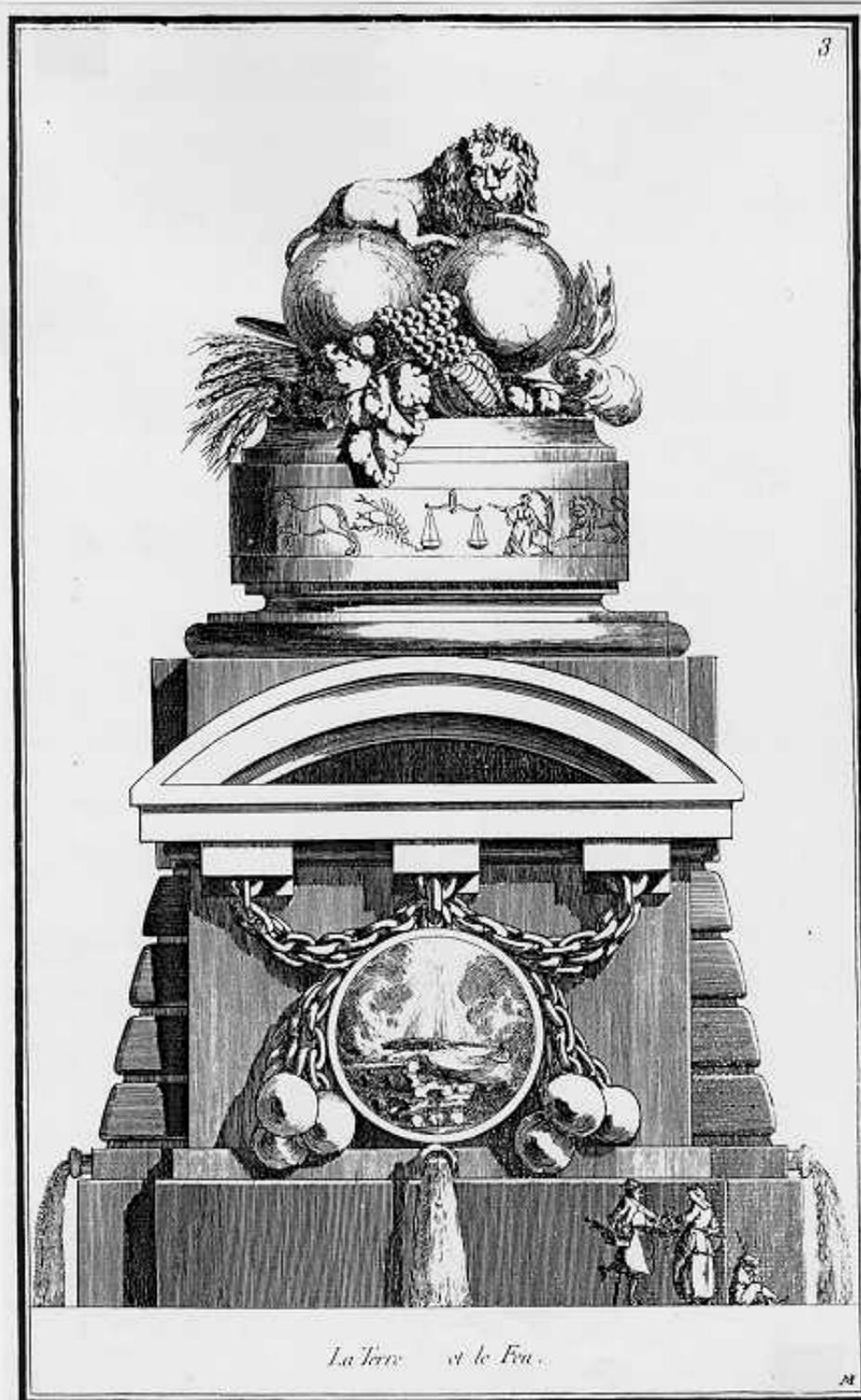
- B. 29 Jean-Charles Delafosse
"Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
(Inhaltsverzeichnis)



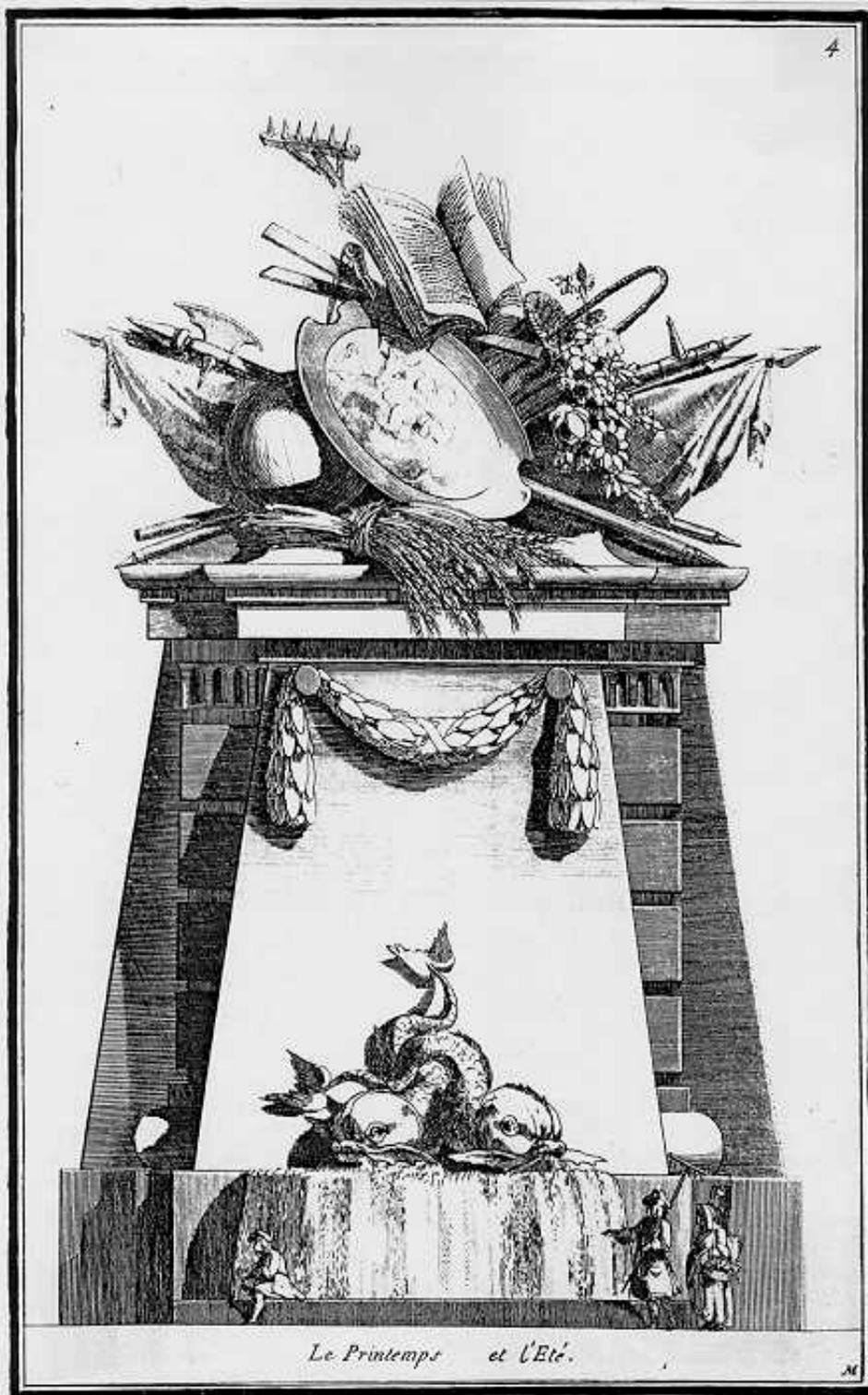
B. 30 Jean-Charles Delafosse
 "Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
 (Le Cahos)



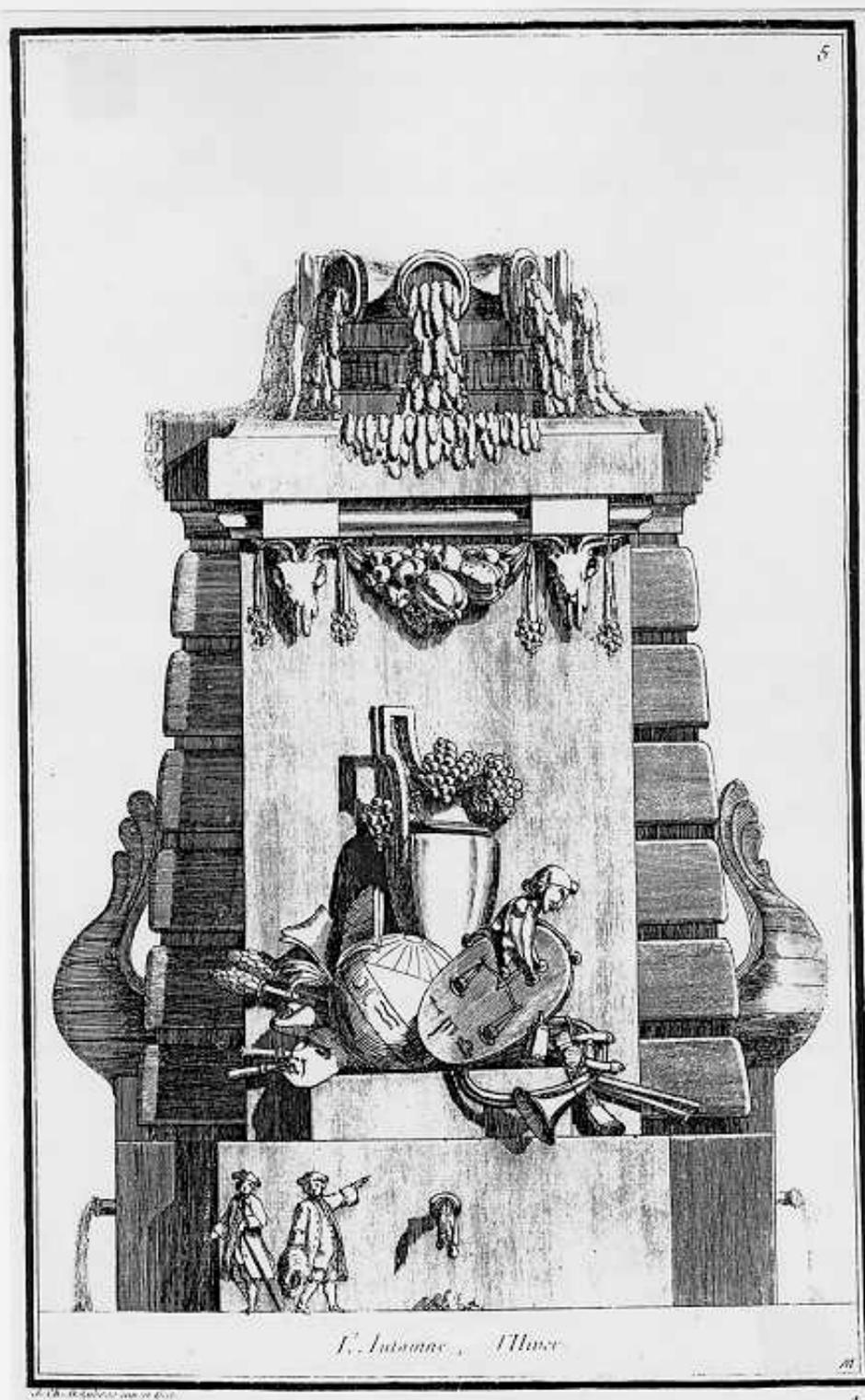
B. 31 Jean-Charles Delafosse
 "Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
 (L'Air et l'Eau)



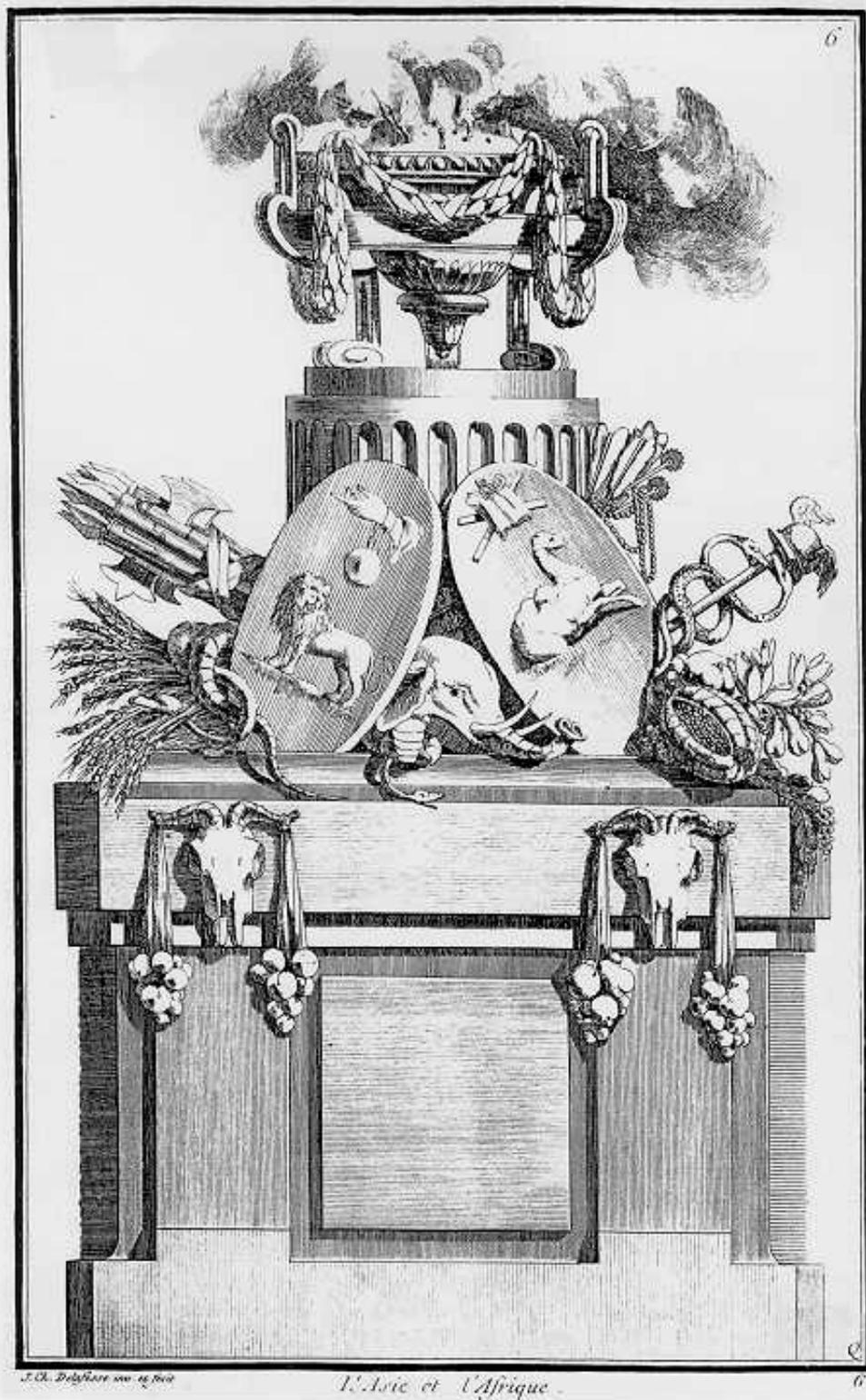
B. 32 Jean-Charles Delafosse
 "Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
 (La Terre et le Feu)



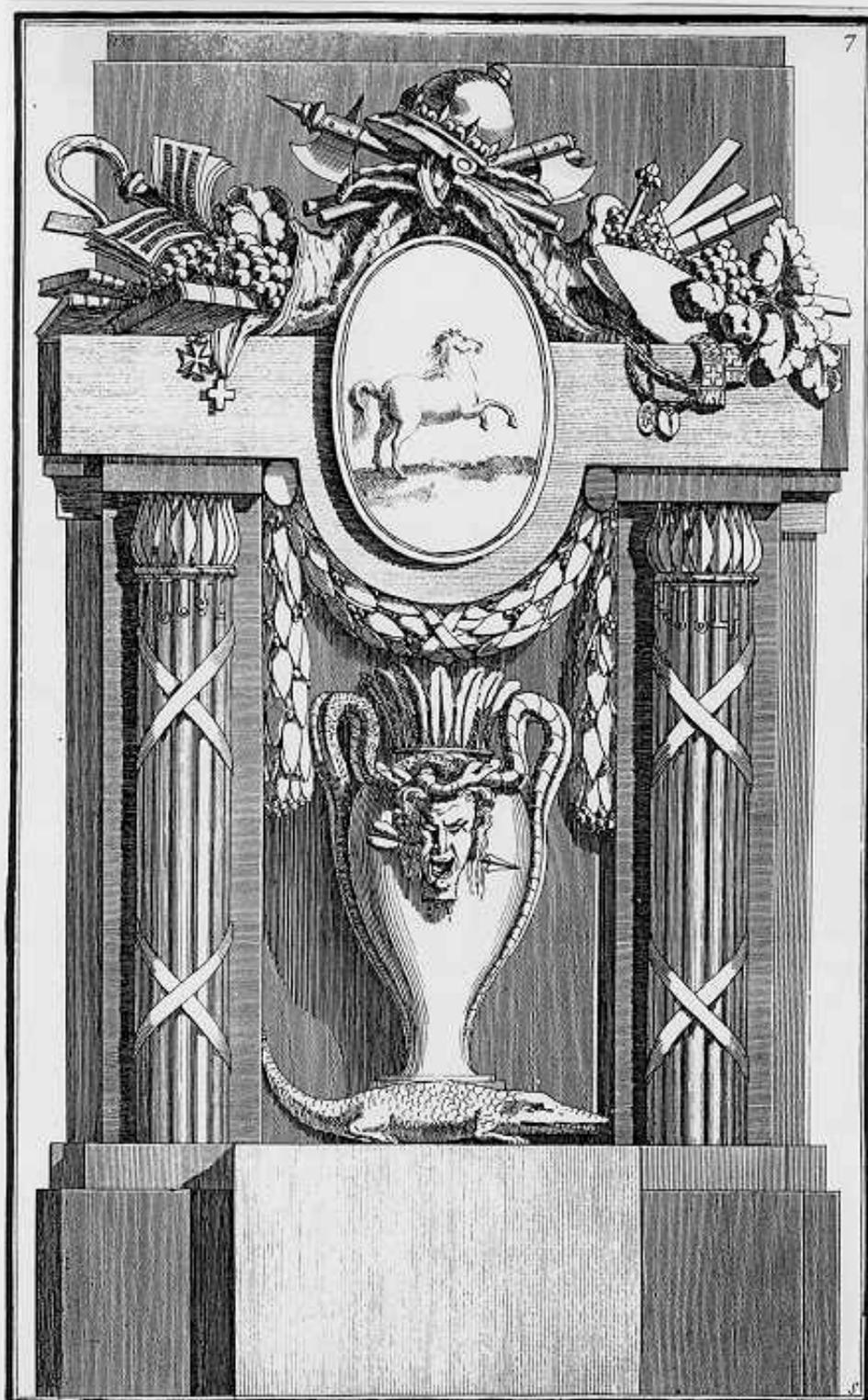
B. 33 Jean-Charles Delafosse
 "Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
 (Le Printemps et l'Été)



B. 34 Jean-Charles Delafosse
 "Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
 (L'Automne, l'Hiver)



B. 35 Jean-Charles Delafosse
 "Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
 (L'Asie et l'Afrique)

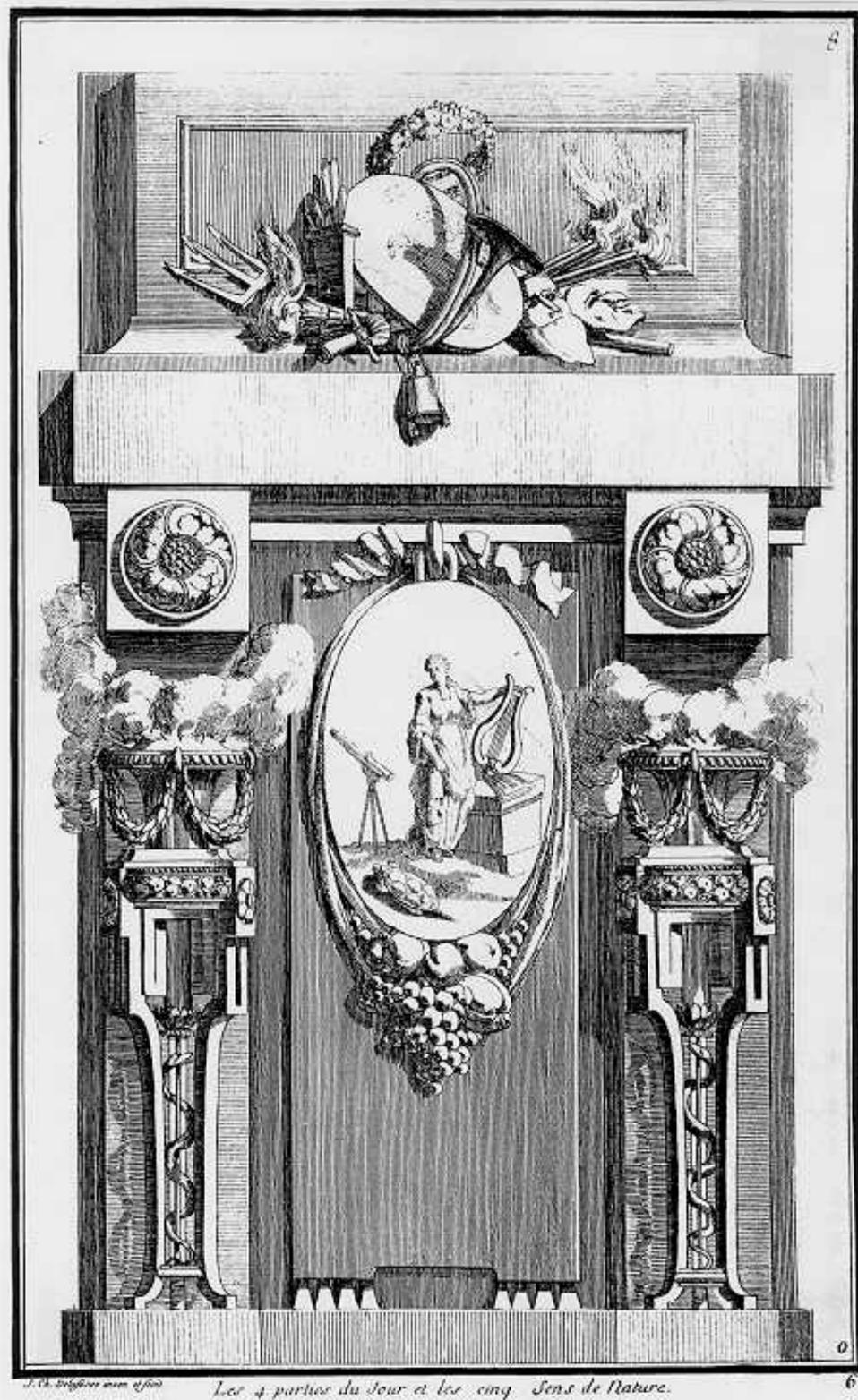


Ch. Delafosse del. et fecit

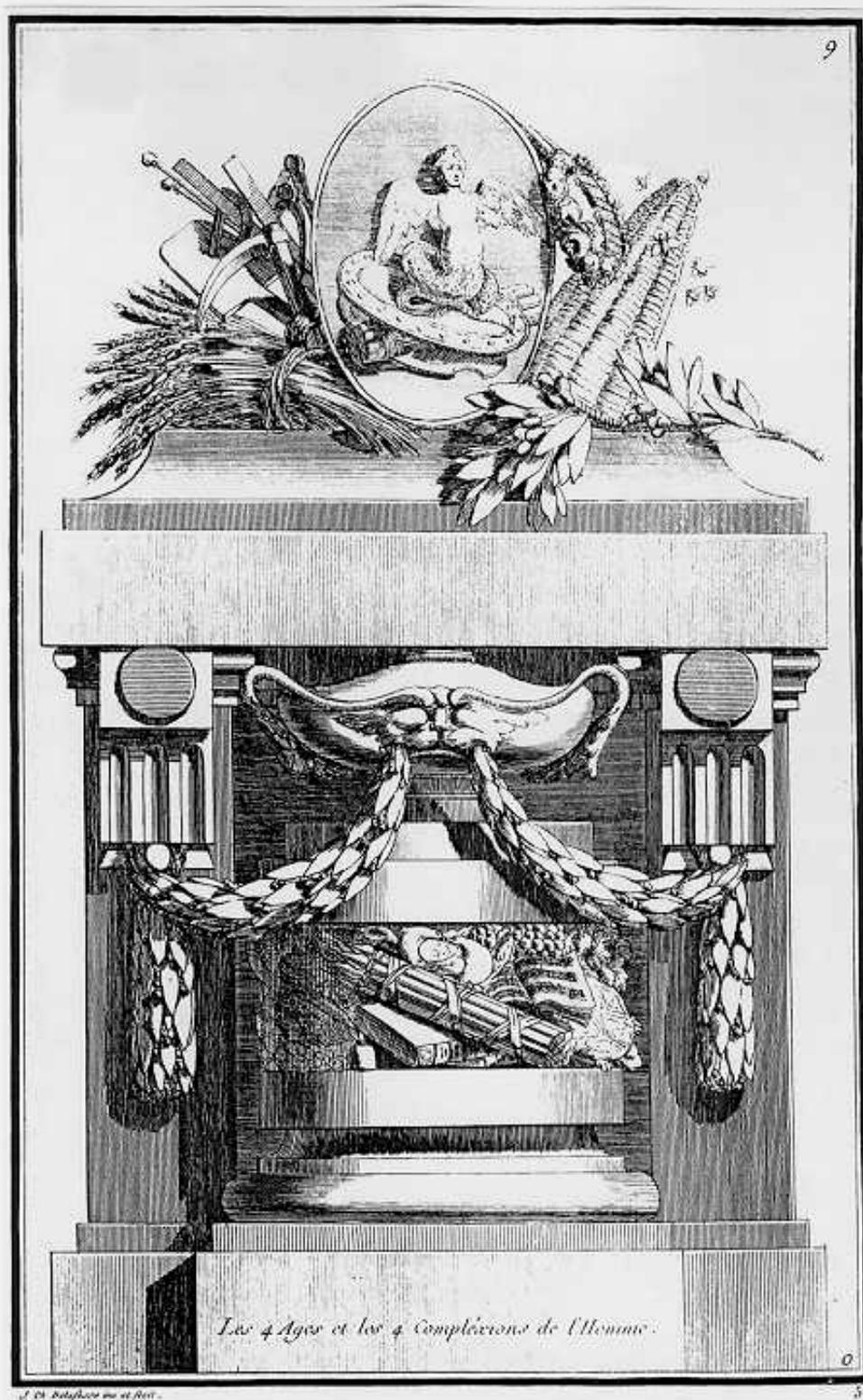
L'Europe et l'Amérique

3

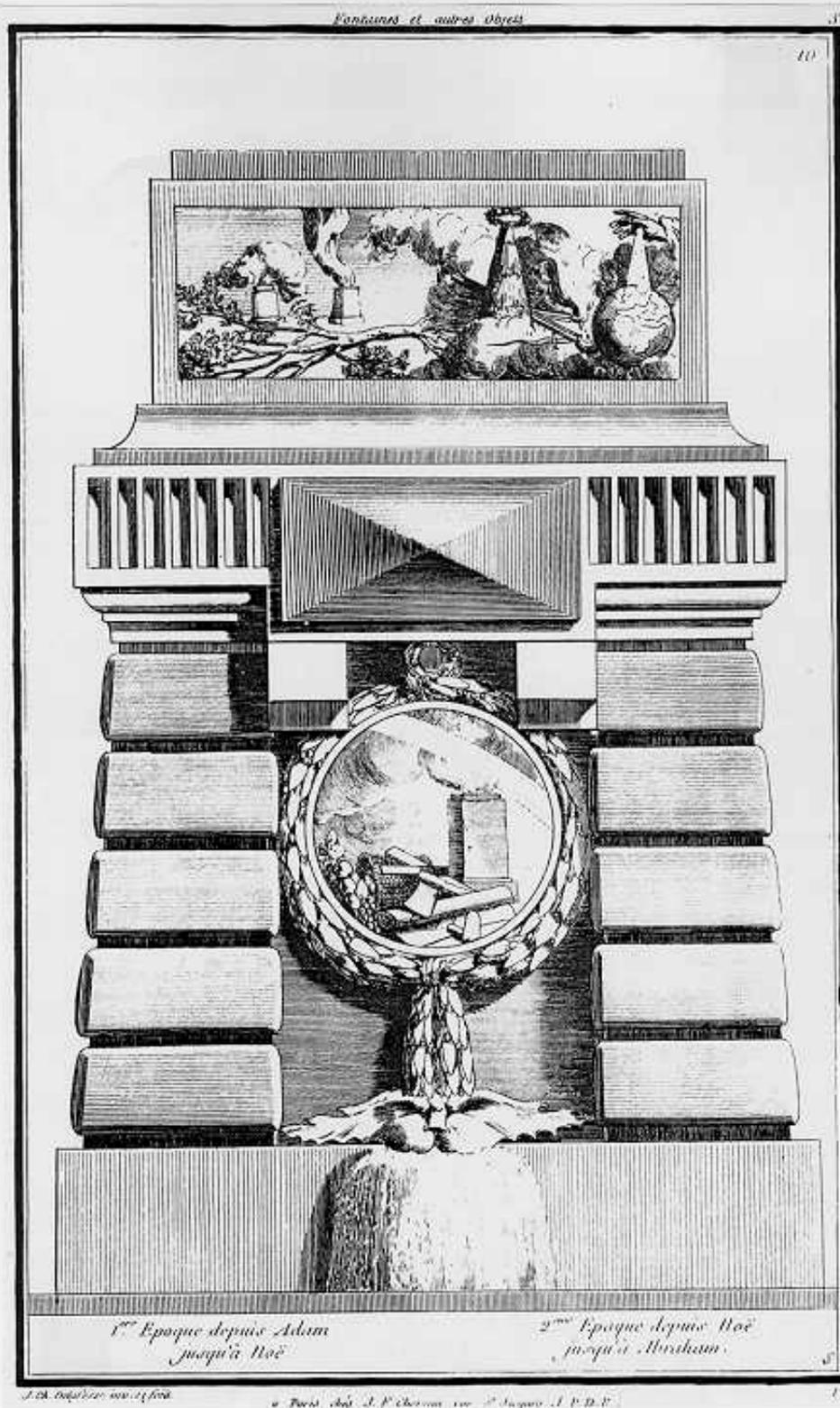
B. 36 Jean-Charles Delafosse
 "Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
 (L'Europe et l'Amérique)



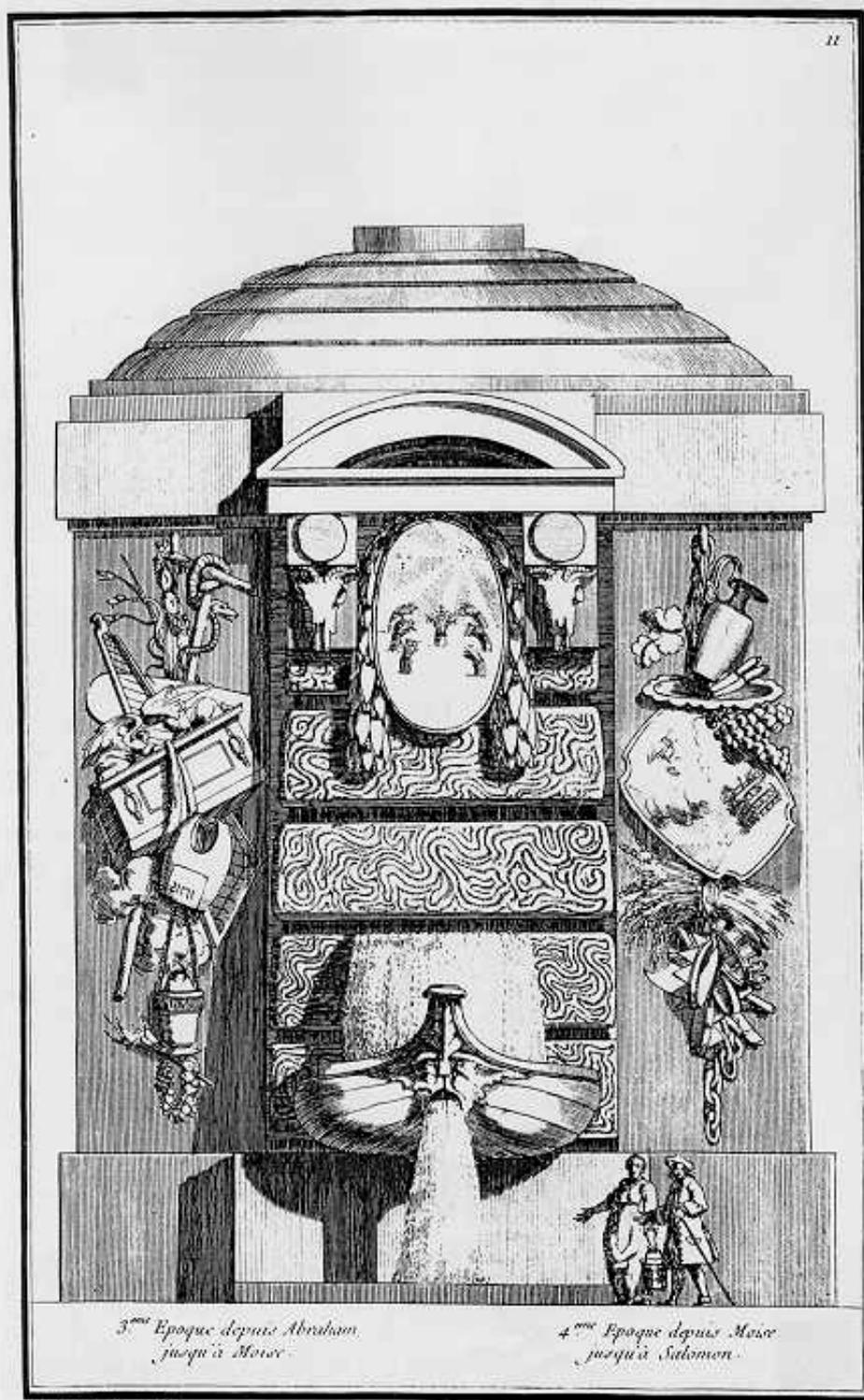
B. 37 Jean-Charles Delafosse
 "Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
 (Les 4 parties du Jour et les cinq Sens de Nature)



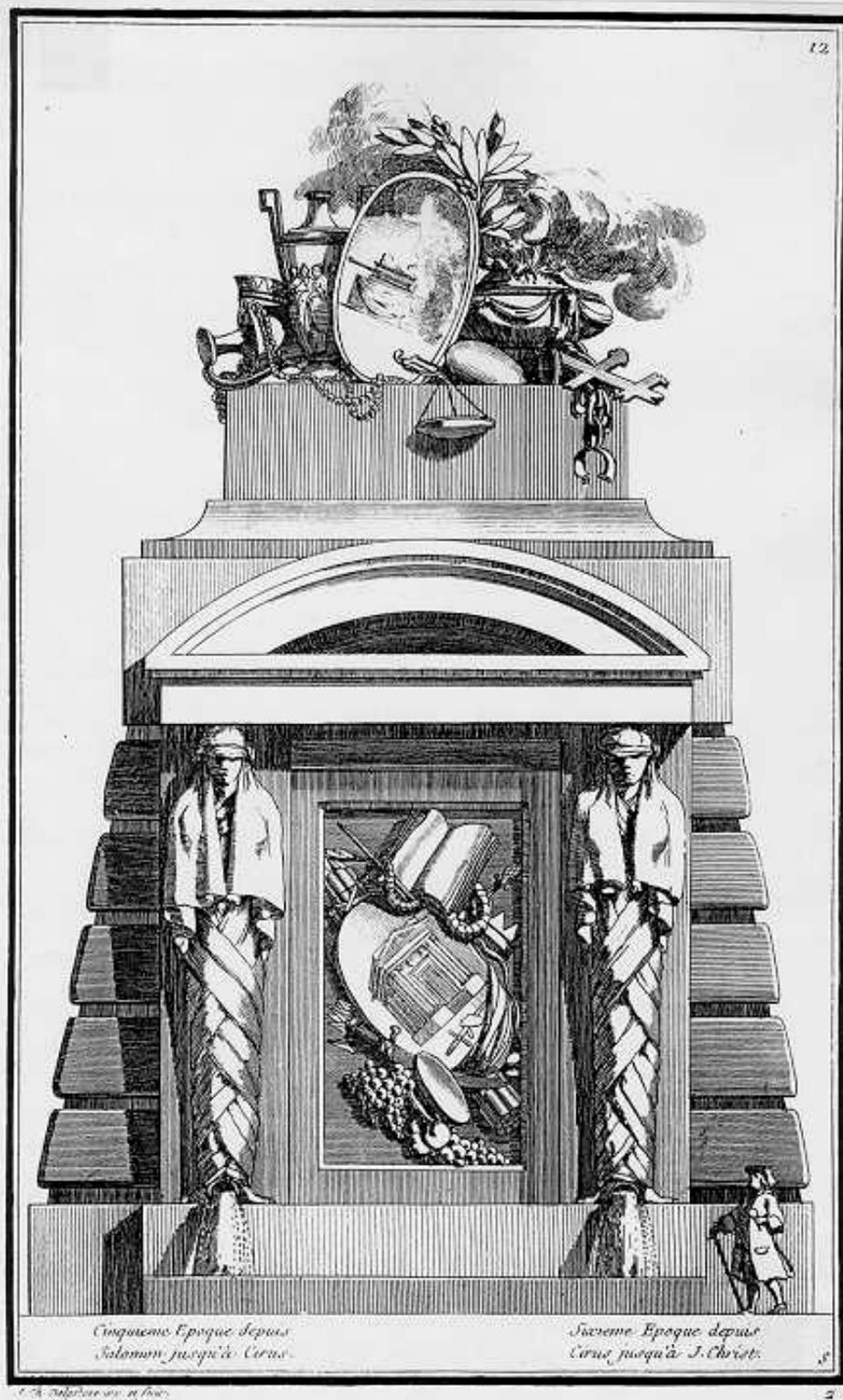
B. 38 Jean-Charles Delafosse
 "Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
 (Les 4 Ages et les 4 Compléments de l'Homme)



B. 39 Jean-Charles Delafosse
 "Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
 (1^{ere} Epoque depuis Adam jusqu'à Noë
 2^{eme} Epoque depuis Noë jusqu'à Abraham)



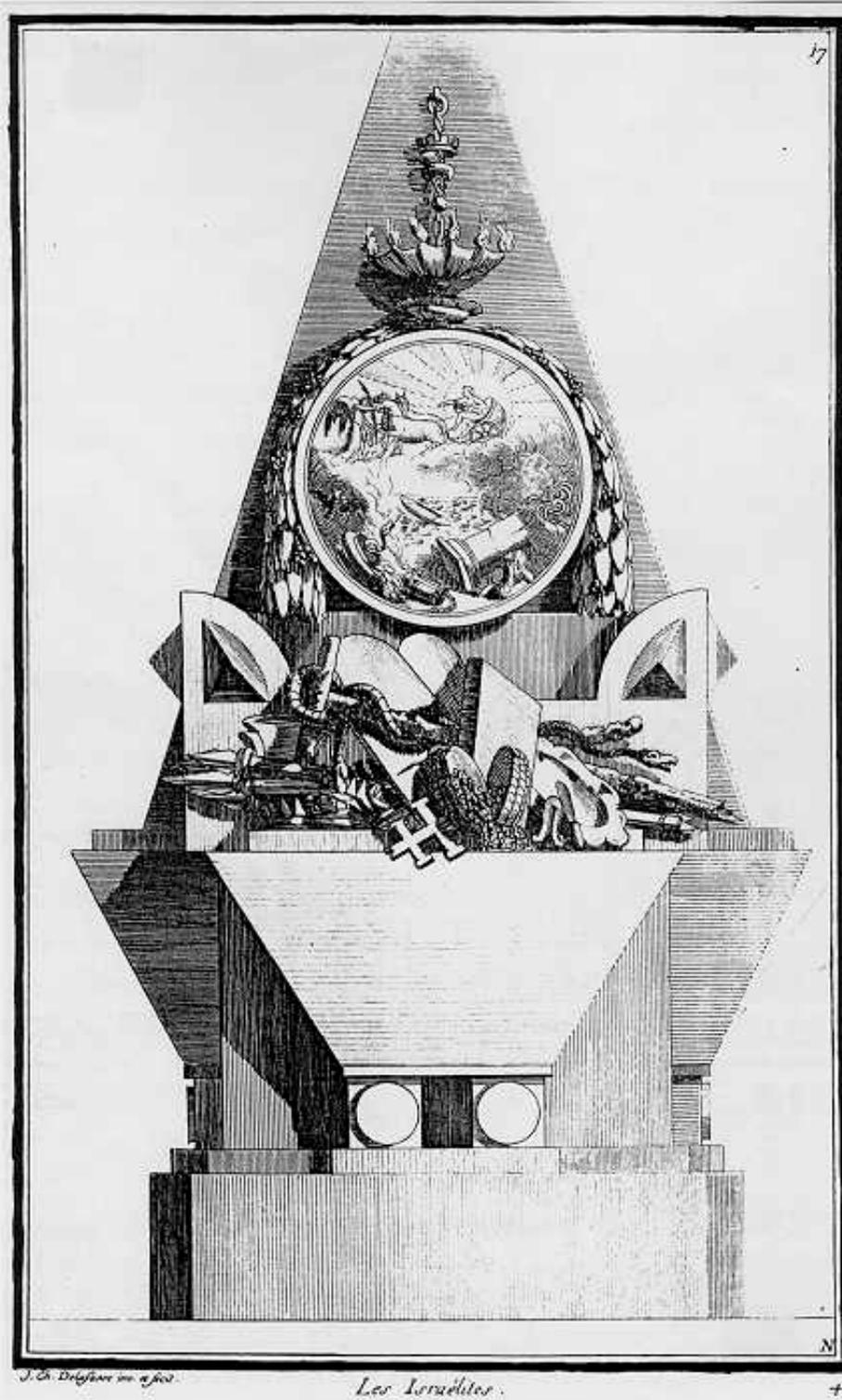
B. 40 Jean-Charles Delafosse
"Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
(3^{me} Epoque depuis Abraham jusqu'à Moïse
4^{me} Epoque depuis Moïse jusqu'à Salomon)



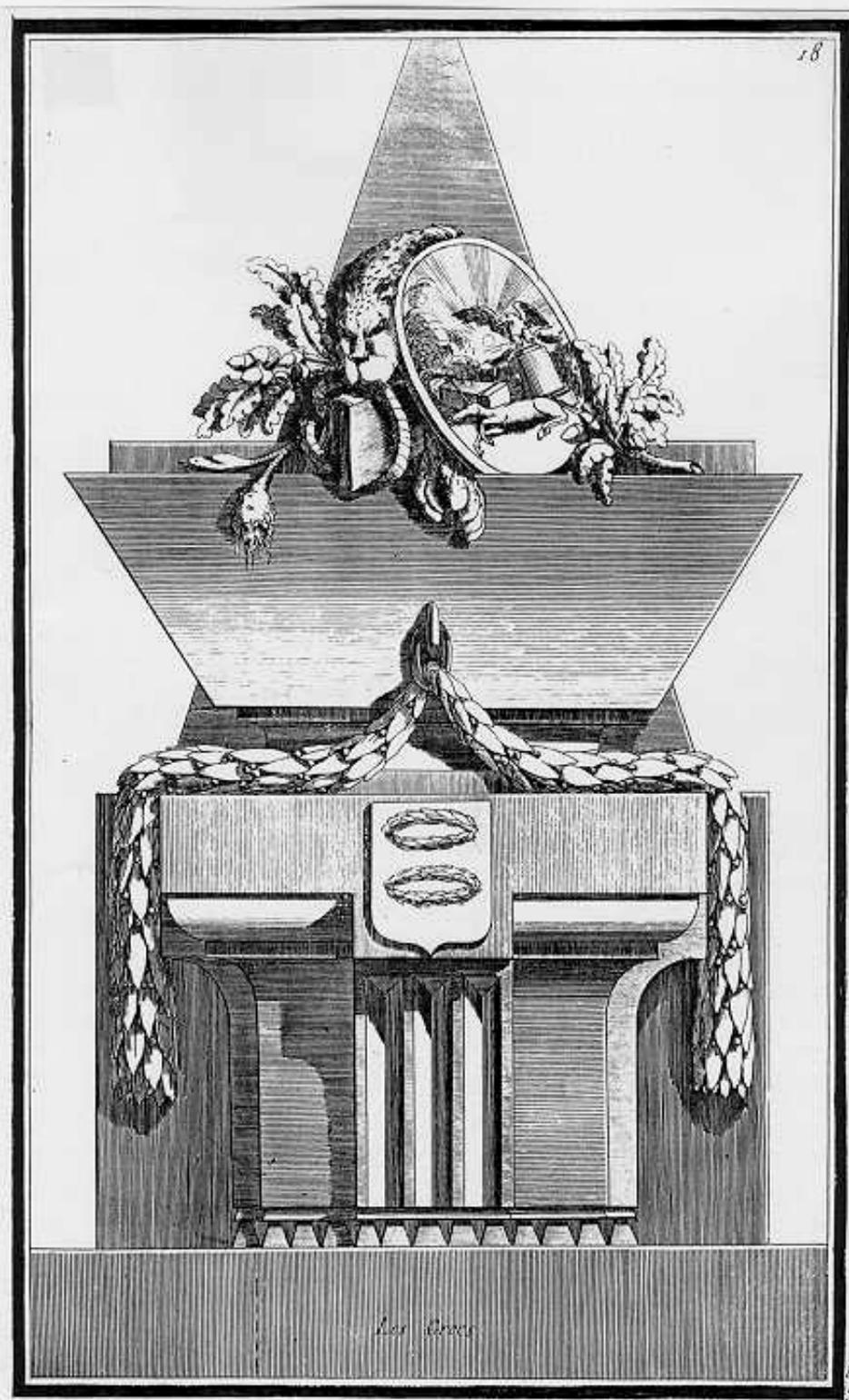
B. 41 Jean-Charles Delafosse
 "Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
 (Cinquieme Epoque depuis Salomon jusqu'à Cyrus
 Sixieme Epoque depuis Cyrus jusqu'à J. Christ)



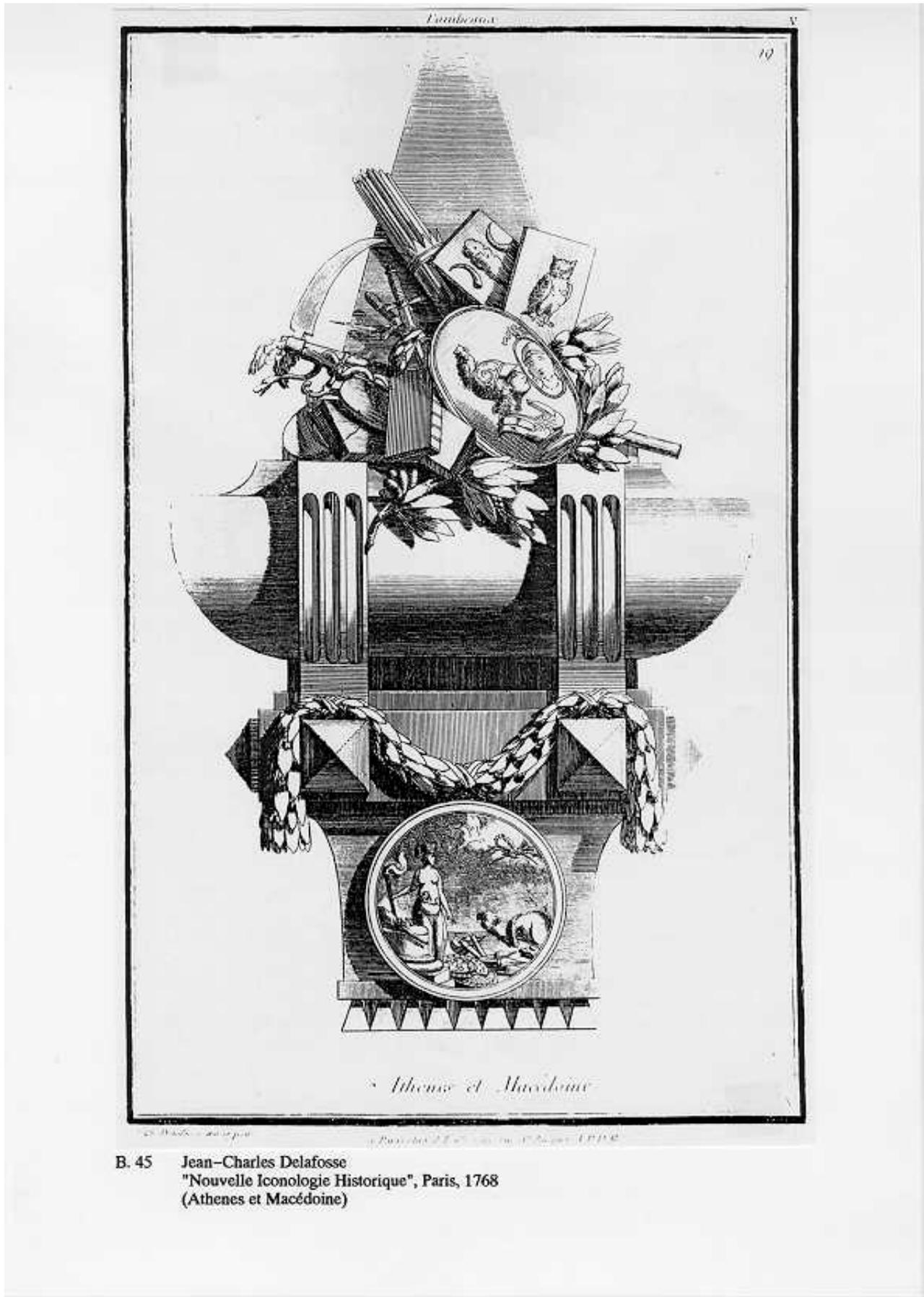
B. 42 Jean-Charles Delafosse
 "Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
 (Origine du Paganisme)



B. 43 Jean-Charles Delafosse
 "Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
 (Les Israélites)



B. 44 Jean-Charles Delafosse
 "Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
 (Les Grecs)



B. 45 Jean-Charles Delafosse
 "Nouvelle Iconologie Historique", Paris, 1768
 (Athens et Macédoine)