

Z U M P H Ä N O M E N

F R A N Z J O S E P H S P I E G L E R

(1 6 9 1 - 1 7 5 7)

ANLÄSSLICH DER 300. WIEDERKEHR SEINES
GEBURTSJAHRES

HUBERT HOSCH

Tübingen 1990

I P R O L O G

I I Z U R P E R S O N

III Z U M W E R K

AUSBILDUNG - MÖGLICHE EIN-
FLÜSSE

MÜNCHEN (JOHANN KASPAR SING) UND
DIE FRÜHEN WERKE BIS OTTOBEUREN
VON OTTOBEUREN BIS ZWIEFALTEN -
JACOPO AMIGONI

ZWIEFALTEN - DAS LETZTE JAHRZEHT:
Altheim -
Zwiefalten: Planung, Programm -
Zwiefalten Ausführung, Auslegung -
Säckingen - Gossenzugen

IV . S P I E G L E R - S C H U L E

V. E P I L O G

VI. A P P E N D I X

ANMERKUNGEN
TESTAMENT DER WITWE 1772 UND
TRANSSKRPTION
ABGEKÜRZTE LITERATUR
ABBILDUNGEN

N A C H W O R T (August 2007)

I .

P R O L O G

Grundlegende Erkenntnisse über Person und Werk Franz Josef Spieglers -wie auch seine Schülerschaft bei Johann Kaspar Sing oder den Einfluss Jacopo Amigonis verdanken wir Eva Pohl in ihrer weitschichtigen, aber schon etwas älteren Monographie von 1952, die sich ihrerseits auf die Vorarbeiten Hermann Ginters in dessen "Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock" 1930 stützen konnte. Albert Scheurle ergänzte 1973 die Daten über Herkunft und Jugend des Malers in der damaligen Reichsstadt Wangen. Die verwandtschaftlichen Beziehungen zu seinem Lehrmeister Sing veröffentlichte Elsbeth Zumsteg-Brügel auf Grund von Manuskripten Gertrud Messmers. Die genauere Kenntnis der Kontakte zum Reichsstift Ottobeuren und den Artikel im Künstlerlexikon Thieme-Becker verdanken wir Norbert Lieb, die zu St. Blasien Paul Booz. Mit den beiden Hauptwerken Zwiefalten und Säckingen befassten sich Ernst Kreuzer und Bruno Bushart, der schon in dem Ausstellungskatalog Barock am Bodensee, Bregenz 1963 einen Werksüberblick über den bedeutendsten schwäbischen Maler (Feulner) vor und um 1750 vermittelte. Zum Verständnis der Entwicklung bis zum Höhepunkt in Zwiefalten am Lebensabend Spieglers hofft der Verfasser mit dem folgenden etwas beitragen zu können. Wesentliche Impulse zur Niederlegung und Veröffentlichung sind dem freundschaftlichen Meinungsaustausch mit Herrn Diplompsychologen Raimund Kolb, Weingarten zu verdanken, auf dessen 1991 erscheinende Roman-Monographie schon wegen des reichen Bildmaterials hingewiesen sei, und um etwas andere Akzente setzen zu können.

Leider mussten nicht nur aus Zeitgründen umfängliche archivalische Forschungen bzw. Revisionen unterbleiben. In Riedlingen war das Stadtarchiv vor Jahren angeblich wegen Umzug unbenutzbar. Für Ottobeuren und das

Verhältnis zu Amigoni erhielt der Autor von Professor Klaus Schwager, Tübingen nur die mündliche Auskunft, dass nichts Neues aufgetaucht sei. Eine Möglichkeit zur Einsicht in die noch immer nicht veröffentlichte, das ganze Archivmaterial angeblich verarbeitende Ottobeuren-Studie kam leider ebenfalls nicht zustande. Der gestörte Informationsfluss und die geringe Effizienz der Barockforschung zeigen sich auch in so interessanten wie fast unzugänglichen Magisterarbeiten.

Bei der begrenzten Ausschöpfungsmöglichkeit des Archivmaterials stand dieser Studie somit vorrangig das Bildmaterial für eine Aussage über die Entwicklung von Werk und Künstler zur Verfügung. Konzepte, Programme, Predigten etc, erleichtern die Deutung des eigentlichen Inhaltes. Hier sollen sie auch zum Problem der Umsetzung in ein anderes Medium und somit zur Erforschung der Eigenleistung des Künstlers herangezogen werden. Die Gefahr einer Überinterpretation schwindet auch durch die Feststellung und Berücksichtigung seines intellektuellen Niveaus. Um die multikausale Eigenart, Eigenentwicklung des Künstlers zu erklären, wenden wir uns zuerst der Person und ihrem sozialem Umfeld zu, wobei das bekannte und einiges neue Material durchleuchtet werden sollen. Das schwierige Kapitel der künstlerischen Anfänge, die Feststellung von Einflüssen und ein Überblick über die Werkentwicklung schliessen sich an, ergänzt durch den Vergleich Programm - Ausführung und durch die Berücksichtigung des Auftraggebers. Im Zentrum steht dabei das Hauptwerk in Zwiefalten. Die Darstellung der Wirkung auf Schüler, die Einschätzung durch die Zeitgenossen sollen das Phänomen Spiegler weiter verdeutlichen.

Für Entgegenkommen und Hilfe bei der hoffentlich nicht zu sehr irrenden, aber desto anregenderen und keine Vollständigkeit erstrebenden Untersuchung sei den Verwaltungen des Stadtarchivs Konstanz, des Hauptstaatsarchives Stuttgart, des Generallandesarchives Karlsruhe und den Herren Pfarrer von Dürmentingen, Riedlingen, Konstanz, St. Stephan, Binningen herzlichst gedankt.

II.

Z U R P E R S O N

Wie von so vielen Barockkünstlern gibt es auch von Franz Josef Spiegler kein Selbst-Porträt (1). Trotz eines relativ grossen Ansehens dürfte er im Vergleich mit Jakob Karl Stauder, seinem Altersgenossen (2), weniger narzistischen Künstlerallüren erlegen sein, - oder neutraler - der persönlichen Selbstoffenbarung wie Rembrandt geneigt gewesen sein, obwohl er - im Barock nicht immer selbstverständlich - seinen Marktwert durch seine Signatur auf den meisten Bildern deutlich unterstrich. Wir dürften aber nicht ganz fehlgehen, in dem etwas schmolligen, relativ kurznasigen Männertypus vor allem der Frühzeit etwas von Spieglers eigener Physiognomie wiedererkennen zu können. Auch in seinen wenigen schriftlichen Äusserungen finden sich kaum persönliche Anhaltspunkte.

Spiegler gehörte zum gehobenen Bürgertum bzw. zur Oberschicht einer Reichsstadt wie Wangen im Allgäu (3). Der Grossvater (+ 1693) mütterlicherseits war der dortige Bürgermeister, der Vater Johann Franz (* 1655 ?) verfügte zumindest über eine akademische Grundausbildung (4). Das Geschlecht der Spiegler entstammte wohl dem Wangen nahen Ort Opfenbach, Herrschaft Bregenz, wo der Grossvater Martin Spiegler (1625 -1670) (5) Landammann war. Ein Onkel (?) Johann Georg (+ nach 1685) fungierte um 1682 als kaiserlicher Notar und beider Malstätten Wangen und Isny als "Landgerichtsgefälleinzieher" (6), ein weiterer Onkel (?) Johann Martin (*um 1660 - nach 1714?) als Chirurg, Oberbote und in der Nachfolge als Gefälleinzieher der Malstätten Wangen und Isny (um 1694- um 1719) (7).

Kurz vor 1680 erhielt Spieglers Vater Johann Franz die Stelle eines Prokurators des Provinzgerichts und Gerichtsschreibers der Reichsstadt Wangen (8). Die Ehe, die dieser am 3.3. bzw. 5.3.1680 mit der etwa gleichaltrigen Tochter des sicher nicht

ganz unvermögenden Bürgermeister Georg Pabst, Anna Maria (* 1656?) einging, scheint " ex necessitate praegnantis " auch eine Art Muss-Ehe gewesen zu sein (9). Ihr entsprangen bis zum frühen Tod des Gatten (+ 27.10.1692) (10) zumindest 5 Töchter und zuletzt am 5.4.1691 als einziger Sohn unser Franz Josef Spiegler. Seine Taufpaten waren der angesehene Stadtrat Johann Georg Goldbach und eine Ursula Wizigmann (11). Diese könnte auch die notwendige 2. Ehe der Anna Pabst mit dem Fassmaler Adam Josef Dollmann aus Weiler im Allgäu angebahnt haben. Die wirtschaftliche Lage der Spiegler-Dollmann-Familie scheint nicht besonders rosig gewesen zu sein, da man gezwungen war, das bescheidene Haus zu verkaufen (12). Trotzdem kann man wohl annehmen, dass der einzige Sohn und der Bürgermeister-Enkel vielleicht mit einem Legat in Wangen wenigstens zeitweise sogar die Lateinschule besuchen konnte (13). Um 1703/5 und im Alter von etwa vierzehn dürfte er beim Stiefvater oder einem noch zu besprechenden anderen Maler eine Lehre angetreten haben, um dann vielleicht ab den Jahren 1708/10 in München bei seinem Verwandten Johann Kaspar Sing (14)

eine weitere Ausbildung zu erfahren.

Die menschliche Beziehung Spieglers zu seiner Mutter bleibt für uns verborgen. Ihr Tod am 4.3.1716 56-jährig am Wallfahrtsort Pfärrich nahe Wangen unter Umständen nach einem längeren Leiden und die Beerdigung in Wangen bringen den Maler wohl in einen näheren Kontakt mit seiner unverheirateten Schwester Regina (15) und wieder erste Nachrichten über ihn, da er sich am Aufenthaltsort seiner Schwester in Dürmentingen, Herrschaft Waldburg-Scheer-Trauchburg bei einer Patenschaft wegen Abwesenheit vertreten lässt (16). Die Schwester Regina dürfte unserem Maler bei den Beziehungen zum Benediktinerkloster Zwiefalten und den Grafen Waldburg (17) ja sogar bei seiner Verheiratung in Dürmentingen mit der Tochter des Waldburg -Beamten Anton Wehe und seiner Frau Maria Anna Kolbin (18) am 12.11. 1726 behilflich gewesen sein, nachdem Spiegler zuvor am 4.4.1724, 7.5.1725 und 21.10.1726 zusammen mit seiner späteren Schwiegermutter wiederum als Taufpate fungierte und wohl seit 1724 zwischen seinen Aufträgen bevorzugt in Dürmentingen sich aufgehalten hatte. 1727 erfolgte

der Umzug in das nahe vorderösterreichische, ehemals waldburgische Riedlingen und vielleicht auch schon (spätestens seit 1745) in den dortigen Pflughof des Klosters Zwiefalten, da die Zukunftsaussichten des überschuldeten Hauses Waldburg-Scheer nicht sehr verlockend waren.

Die Ehe des schon früh (um 1724) als Virtuose gerühmten Malers segnete das Schicksal mit zahlreichen Kindern, von denen allerdings üblicherweise viele früh starben, und anscheinend mit Harmonie (19) ähnlich später bei dem Künstlerkollegen Martin Knoller. Spieglers 25 Riedlinger-Jahre verliefen relativ unauffällig. Er übernahm keine Patenschaften, blieb weiterhin Beisasse, ohne sich wie vielleicht später auch in Konstanz um das Bürgerrecht zu bemühen, da er sich im quasi exterritorialen Pflughof mehr dem Kloster und seinem Abt zugehörig fühlte (20). So liess er, der bei der stark verschuldeten Stadt Riedlingen Geld angelegt hatte, sich nicht ohne weiteres "aufs Rathaus zitieren". Die Gründe für den schliesslichen Umzug am 20.9.1752 nach Konstanz dürften vielschichtig gewesen sein (21).

Trotz des unermüdlichen Schaffenseifers und vergleichsweise ordentlicher Preise konnte Spiegler, den Fürsorge für seine Familie und Verwandtschaft (22) auszeichnete, am Ende seines Lebens ähnlich Johann Baptist Zimmermann seiner Witwe und seinen Kindern anscheinend kaum mehr als 7000 fl hinterlassen (23).

Unser Maler muss über eine grosse Vitalkraft verfügt haben, die ihm bis in das 6. Lebensjahrzehnt die Anstrengungen der Freskomalerei, ja sogar Steigerungen im Spätwerk ermöglichten. Nur nach der Deckenmalerei in Merdingen 1739/40 hören wir von einer 8-wöchigen Augenerkrankung (24), die aber anscheinend wieder ausheilte, und kaum für seine weitere künstlerische Entwicklung ursächlich herangezogen werden kann (25). In den Konstanzer Jahren liess sich Spiegler von seinem als Stadtarzt in Radolfzell angestellten Schwiegersohn wegen unbekannter Beschwerden behandeln (26). Vielleicht lässt sich auch die Stiftung in Gossenzugen (wohl 1756 s.u.) mit dem schwäbischen Not-

helfer bei Leiden, St.Magnus,in diesem Zusammenhang sehen. Über die letztliche Todesursache gibt der Sterbeeintrag (27) leider keine Auskunft. Die privilegierte Beerdigung in der Kirche des Stiftes St.Johann in Konstanz dürfte auf eine Stiftung (28) zurückzuführen sein.

Nichts auch im ganzen familiären Umfeld (29) deutet auf etwas anderes als ein Eingebettetsein Spieglers im hergebrachten katholischen Glauben. Insgesamt steht vor uns eine konventionelle, kaum aufregende oder die Kunst Spieglers erhellende Biographie, vielleicht hilft die Betrachtung des Werkes etwas weiter.

I I I

Z U M W E R K

AUSBILDUNG - MÖGLICHE EINFLÜSSE

Ein schwieriges Kapitel ohne archivalische Zufallsfunde stellt bei Barockkünstlern, da sich durch die Rezeption von Stichen oft die komplexesten Verbindungen ergeben, die Nachzeichnung vor allem des frühen Ausbildungsganges dar. Die handwerklich-technischen Grundlagen dürfte Spiegler - wie schon angedeutet- in der Werkstatt seines Stiefvaters Dollmann mitbekommen haben. Ob er gleich anschliessend zu seinem Verwandten Sing nach München geschickt wurde, oder ob er in Wangen oder Umkreis noch im Atelier eines Kunstmalers für einige Zeit verweilte, muss vorerst offen bleiben. Denkbar wäre Bartholomäus Oertle (Ertle) (1), der am 5.2.1698 Christina Miller (um 1650 - 3. 3. 1715), die Witwe des Malers Johann David Sichelbein (9.12.1647 - vor 1690, °° 1674) heiratete und somit Stiefvater des richtigerweise nur als Fassmaler tätigen Judas Thaddäus Sichelbein (* 25.5.1684) (2) wurde. Bis 1715 hielt er sich wohl in Wangen auf (3), um dann wieder nach Rottenburg am Neckar zu seinem als Oberamtsregistrator tätigen Sohn (?) Franz Anton Oertle überzusiedeln, wo er zusammen mit dem bisher viel zu wenig beachteten Caspar Fuchs von Riedlingen bzw. Saulgau und dem Rottenburger Martin Kopp z.B. an den neuen Altären (1721/23) für St. Moritz, Rottenburg mitwirkte. Ein gewisser Vorläufer von Spiegler und vielleicht ebenfalls Sing-Schüler ist der um 1710 in Konstanz wirkende Franz Josef Strobel (Strobl, Strebelt), der für Espasingen, Pfk. ein Altarblatt als Stiftung wohl der Herren von Bodmann mit verwandten

Figurentypen (Knabe, Engel) malte und anscheinend 1728 nach München verzog (4).

Zu den bedeutendsten damaligen Malern der Umgegend Wangens zählt zweifelsohne der in der Nachfolge von Johann Heiss stehende Johann Friedrich Sichelbein (5) aus dem Memminger Zweig der Sichelbein-Sippe. Bei ihm und nicht bei dem schon um 1690 verstorbenen obigen Johann David Sichelbein muss auch der von Ottobeuren gebürtige Johann Hiebel (1681-1755) gewesen sein, bevor er zu Sing nach München und später nach Wien, Prag zu Andrea Pozzo ging (6).

MÜNCHEN (JOHANN KASPAR SING) UND DIE FRÜHEN WERKE BIS OTTOBEUREN (1723)

Den alles Frühere überlagernde Einfluss Johann Kaspar Sings erkannten schon Ginter und Pohl (7). Da die dem Verfasser bekannte Literatur Sing bisher kaum behandelte, trägt das Folgende einen stark hypothetischen Charakter. Sing, der ungefähre Altersgenosse von Johann Andreas Wolff (8), prägte mit seiner etwas reizlosen tenebrosen Malerei, z.B. das Hochaltarblatt von Schussenried, an dem vielleicht Spiegler beteiligt war, ganz entscheidend die Zurückhaltung Spieglers in der Farbigkeit. In den grossen Altarblättern der Frühzeit in Kempten, St.Lorenz (1684) übernimmt Sing aus Carlo Cignanis Bild in der Theatinerkirche München einzelne Motive. Auch die Körperlichkeit, die etwas maniert zur Seite geneigte Köpfe mit einem grossen, nach oben gerichteten Auge könnten ebenfalls aus dieser bolognesischen Ecke stammen. Die transzendierende Lichtbehandlung Wolffs, die zeichnerische Schärfe Antonio Zanchis oder die etwas ornamentalen Freskomalereien der älteren Generation um Johann Anton Gump, Melchior Steidl oder Hans Georg Asam machten auf Spiegler keinen bleibenden Eindruck. Einzig der venezianisch-neapolitanische Mischstil Carl Loths und dessen männliche Hintergrundfiguren wie Farbintensitäten scheinen auf Spiegler in der "Vermählung Mariens", Bronnen (9) stärker eingewirkt zu haben, gleichsam als Vor-

stufe für die jüngeren Venezianer wie Antonio Bellucci und Jacopo Amigoni.

Das Spiegler-Bild "Maria von verschiedenen (Franziskaner-) Heiligen verehrt", Erisdorf mit einem Allianz-Stifterwappen (10) vermittelt neben dem von Sing herrührenden Madonnentypus in dem Landschaftselement etwas vom Einfluss Oberitaliens z.B. Antonio Balestra (11).

Angeblich noch früher (1718) entstand eine "Marienkrönung", die um 1747 aus der "alten Kirche" (Klosterkirche?) zusammen mit zwei ehemaligen Altarblättern von Johann Christoph Storer "Hl. Benedikt und Scholastika " (1656) und von Michael Waldmann d.Ä.(?) (1640-1682) (+ 1658) "HI. Sebastian" (verschollen ?) in die Tafelstube des Priorates Mochental verbracht wurde (12) und jetzt wie das formatgleiche Storer-Bild in der zur Propstei Mochental gehörigen Pfarrkirche von Kirchen hängt. Leider befindet sie sich in einem ziemlich schlechten Zustand, sodass abgesehen von dem mit Erisdorf identischen Marientypus nur eine konventionelle Sing-Nachfolge zu konstatieren ist. Dieses früheste bekannte Bild dürfte im Urzustand doch schon von solcher Qualität gewesen sein (13), dass auch von daher die Pohlsche These des anfänglichen Fassmalers Spiegler und seiner langsamen Entwicklung ad acta gelegt werden kann (14).

Probleme bereiten nach wie vor die 4 gleichformatigen Bilder in Schloss Salem, von denen die "Esther vor Ahasver 1721, die "Königin Saba vor Salomo", "Nathan vor David" 1734 angeblich bezeichnet sind, während die "Susanna vor David" ohne Beischrift von Ginter um 1721, Pohl um 1726/29 datiert wurde (15). Verwunderlich daran bleibt, dass nicht die von der Raumauffassung sehr nahen "Esther" und "Königin von Saba" zeitgleich sein sollen. Pohl erkannte bei der "Esther" schon die Anlehnung an einen Stich von 1643 oder 1655 nach Poussin, Leningrad Eremitage (16). Die Wächterfigur rechts aussen geht auf A. Carracci bzw. Tizian zurück (17). In dem dekorativ-prunkhaften Grundzug (v.a. Gewänder), den affektgeladenen Frauenfiguren nähert Spiegler sich sehr stark der venezianischen Malerei des späten 17. Jahrhunderts und vorrangig Antonio Bellucci (18).

Ein anderer Weg zur Aufdeckung der Quellen der Spieglerschen Kunst führt über die Analyse seiner Deckenmalerei, zu deren Entwicklung der reine Tafelmaler Sing wohl kein Vorbild abgeben konnte. Eines der ersten, leider fast nicht mehr erhaltenen Fresken befand sich in Maria-Thann bei Wangen, wofür Spiegler bescheidene 200 fl. 1722 oder 1723 erhielt (19). Auftraggeber war der neue Weihbischof von Konstanz, Johann Anton Franz von Sirgenstein, dem noch andere Werke von der Hand Spieglers zu verdanken sind, so neben dem Damenstift Lindau, 1736 auch das auf Holz gemalte Deckenbild "Salomon und die Königin von Saba" mit Wappen auf Schloss Eglofs. Nach dem stilistischen Eindruck der nach 1730 nicht mehr so gebräuchlichen Ölmalerei für untersichtige Deckenbilder wie auch im Vergleich mit dem verwandten Deckenbild in Merdingen (1739) dürfte die schwierig zu entziffernde Datierung 1723 von Pohl zutreffen (20). Bei grösserer Eindeutigkeit dieser Entstehungszeit hätten wir ein weiteres gutes Argument für einen Kontakt Spieglers mit der ähnlichen (Decken-)Malerei eines Antonio Bellucci z.B. in Düsseldorf (21) während der Verwaltung Kurbayerns durch Jan Willem von der Pfalz. Vor Ottobeuren und der erwiesenen Auseinandersetzung mit Amigoni müsste also nach oder neben Sing und der Münchner Malerei des 17. Jahrhunderts auch die modernere venezianische Richtung vorrangig in der Gestalt Belluccis auf den frühen Spiegler gewirkt haben. Eine Reise nach Wien (22) mit ähnlichen Konstellationen (ebenfalls Bellucci, Paul Strudel, Martino Altomonte und eventuell schon Carlo Carlone) vielleicht auch über Böhmen (Hiebel) liegt ebenso wie ein kurzer Aufenthalt in (Ober-)Italien -wenn auch nicht direkt beweisbar- zumindest im Bereich des Möglichen und Denkbaren, aber nicht des absolut Notwendigen. Ab etwa 1718/20 konnte Spiegler -wie wir sahen- über Beziehungen und Nachweis der Schülerschaft bei berühmten Meistern sowie natürlich durch qualitätvolle eigene Werke in seiner engeren und weiteren Heimat künstlerisch Fuss fassen.

VON OTTOBEUREN BIS ZWIEFALTEN - JACOPO AMIGONI

Zu dem intensiven, auch schon von Pohl betonten Einfluss Jacopo Amigonis auf Spiegler sollen hier noch einige Differenzierungen versucht werden. Wolfgang Holler machte in seiner Monographie über diesen Maler (23), auf die sich der Verfasser- wie einleitend schon bemerkt- neben den älteren Angaben Norbert Liebs bezüglich Ottobeuren verlassen musste, die Beziehung zu Bellucci und die frühe Tätigkeit Amigonis in München ab etwa 1714/15 wahrscheinlich (24). Mit diesem Material soll das Verhältnis zwischen Spiegler und Amigoni genauer rekonstruiert werden. Wenn Spiegler - nicht nur wegen eventueller landsmannschaftlicher Beziehung zum Ottobeurer Abt Rupert Ness- schon vor Amigonis 2. Periode in Ottobeuren (1725) den neben dem Privatkabinett mit der Hl. Dreifaltigkeit (25) relativ grossen, ikonographisch nicht uninteressanten Auftrag des architektonisch nicht sehr progressiven Theatersaales 1724 (26) erhalten und neben altertümlichen Balustrade-Elementen in vielem (v.a. Kolorit) schon Lösungen der modernen Venezianer wie Sebastiano Ricci und Amigoni nahekommen konnte, dürfte er Werke des letzteren z.B. in Schleissheim zumindest. gesehen, wenn nicht gar an ihnen mitgearbeitet haben. Das etwas spätere Werk in Bonndorf, 1726 und die Übernahme der "Dido" Amigonis als "Hl. Elisabeth" in Unlingen (27) aus dem gleichen Jahr lassen unsere Vermutung fast zur Gewissheit werden. Die Zusammenarbeit mit Jacopo Bellandelli (28), dessen konventionell plastischen Arbeit eigentlich einfach von denen des ingenüseren Spiegler (29) unterschieden werden können und der vielleicht Gehilfe Amigoni war, mag hier argumentativ herangezogen werden. Im nördlichen Treppenhaus, 1725 benützt Spiegler dagegen das ab 1708 im Druck erschienene Rezept Pozzos für die Scheinkuppel, vielleicht in Konkurrenz zu dem in dieser Zeit schon nachlassenden Jakob Karl Stauder (30). Wie nah sich Amigoni und Spiegler kommen, beweist auch ein "Hl. Antonius"-Bild in süddeutschem Privatbesitz, das aus der Sammlung des Domkapitulars und Superiors von Untermarchtal, Josef von Eisenbarth (1844-1913) stammt und mit einer überarbeiteten (?) Signatur (31) versehen ist. Dazu trägt das Bild das Allianz-

wappen Ratzenried-Stauffenberg, wobei es sich wohl nur um eine Stiftung des Obervogtes (1710) und Hofmarschalls (1726) des Fürstbistums Konstanz, Johann Anton Franz von Hundtpiss-Ratzenried (1681-1766) und seiner Ehefrau Maria Katharina Elisabeth Franziska Charlotte Schenk von Stauffenberg (* 30.7.1689) (32) handeln kann, die am 8.5.1726 auf der Insel Reichenau starb, wo sie in der um 1800 (?) abgerissenen Pfarrkirche St.Johann am wohl schon vorher gestifteten Antonius-Altar beigesetzt wurde (33). Leider kann die Provenienz über von Eisenbarth hinaus nicht zurückverfolgt werden, aber es wäre auch denkbar, dass das auch von der Grösse her als Altarblatt geeignete Bild nach dem Abbruch den Erben, den Grafen von Beroldingen als Nachfolger der Ratzenried bzw. Stauffenberg zurückgegeben oder z.B. über den Kaufmann und Liquidator Vincent von Konstanz dem Kunsthandel zugeführt wurde. Beide bisherigen Lesarten (1739 oder 1736) sprechen gegen eine eigenhändige Ausführung Amigonis, da dieser seit 1729 fast nur noch in London, Paris weilte und in einem sehr verschiedenen Stil arbeitete (34). Auch hätten wir eines der ganz seltenen signierten Bilder des Malers vor uns (35). Allenfalls der als Einzelfigur gelöste Antonius mit dem Jesusknaben gemahnt an Amigoni, während die dichtgedrängte Schar der Hilfesuchenden der unteren Bildhälfte der süddeutschen Malerei eines J. M. Rottmayr, J. M. Feichtmayr, ja sogar J. A. Wolffs unter Einfluss Luca Giordanos (36) verpflichtet ist. Das Typenvokabular weist mit Amigoni geringe Verwandtschaft auf, während es bei Spiegler fast zum Standardprogramm gehört, z.B. der auf Carracci/Bergmüller zurückgehende Engel in Rückenansicht ähnlich Altheim, Zwiefalten (Presbyterium); die aufblickende Frau im Mieder ähnlich in Mochental oder Trillfingen; das Kind im Bade ähnlich als Amor in Schussenried; der nackte männliche Besessene ähnlich in Schussenried oder Stühlingen.

Nach der jetzigen Meinung des Verfassers handelt es sich bei dem Bild wegen der relativ geringen Amigoni-Elemente um ein sicher vor 1739 entstandenes, problematisches, bei Holler nicht verzeichnetes Frühwerk Amigonis in Anlehnung an den süddeutschen Geschmack oder eher um ein Werk der Amigoni-Werkstatt bzw. Umkreises mit noch grösserer Nähe zu Spiegler, vielleicht ein Beispiel der Zusammenarbeit von beiden Malern. Ein Auftrag an Spiegler oder Erler (?) mit dem Wunsch nach einer Amigoni-Variation von Seiten des

Reichenauer Obervogtes und späteren konstanztisch-meersburgischen Konferenzministers aus dem Wangen benachbarten Ratzenried und unter Vermittlung des verschwägerten Weihbischofs von Sirgenstein wäre auch aus Kostengründen viel einleuchtender.

Die angebliche Zurücksetzung Spieglers gegenüber Amigoni (38) in Ottobeuren durch den mit dem Münchner Hof konkurrierenden Fürstabt Ness dürfte Spiegler nicht sehr getroffen haben, da -wie BOOZ 1964/65, 275 darstellt - er schon seit 1724 Kontakte mit der ähnlich bedeutenden Benediktiner-Fürstabtei St. Blasien pflegte, wofür er in Bonndorf 1726/27 die genannten, nicht nur durch das venezianische Architekturpodest an Schleissheim erinnernden leider total verrestaurierten Fresken fertigte. Als Auftraggeber für Deckenmalereien folgten die Benediktinerabtei St. Peter, 1727/28, für unten noch zu besprechende kleinere Arbeiten die Benediktinerabtei Zwiefalten, 1728/29, die Zisterzienserabtei Salem, 1730/32 und wieder Zwiefalten, 1734.

Die Marienszenen (Geburt, Tod, Aufnahme) nach venezianischem Schema sowie weitere 8 Medaillons mit den chronologischen Szenen (Verkündigung an Joachim, Mariä Tempelgang, Vermählung - Verkündigung über der Türe, vielleicht von Caspar Fuchs - Heimsuchung, Darbringung Christi, Flucht nach Ägypten, Jesus im Tempel, Beweinung Christi) an der Bandelwerkdecke des Vorraumes der Prälatur im Kloster Zwiefalten müssen nach dem stilistischen Eindruck und einem archivalischen Hinweis (39) 1728 oder Anfang 1729 entstanden sein. Die schlecht erhaltenen, stark übermalten, mehr an Secco- oder gar Ölmalerei erinnernden Felder zitieren St. Peter in den Architekturen und das Vermählungsmotiv von Bronnen als Weiterentwicklung. Die "Assumptio" erscheint in dem angeblich um 1765 (von J.G. Messmer?) gemalten Schiffdeckenbild in Mörsingen wieder. Die wohl auf einen Stich der Carracci-Nachfolge zurückgreifenden Apostel verwendet Josephus Hartmann seitenverkehrt im Hochaltarblatt der Klosterkirche Oberschönenfeld (1770) (40). Das Chorbild von Mörsingen ist ohne das Zwiefaltener Hochaltarblatt kaum denkbar.

Allen diesen Fresken haftet gegenüber den ansehnlicheren Plafonds C.D. Asams (z.B. Aldersbach), J. B. Zimmermanns (z.B. Steinhausen) immer noch eine altertümliche, die Illusionswirkung hemmende, oft Architektur bedingte Kleinteiligkeit an, die Spiegler nur mühsam durch übergreifende Dar

stellungen (St. Peter unter der Orgelempore) zu überwinden vermochte. Anscheinend konnte er selbst in Mochental wenig Einfluss auf die Gestaltung der Deckenfelder nehmen. Eine Betrachtung im Detail aber zeigt, dass die späteren "starken", untersichtig-exzentrischen Figuren der späteren Zeit schon weitgehend vorbereitet sind. Mit den zunehmenden Deckenfeldgrößen in Lindau, Damenstift, 1736 (leider immer noch verdeckt), Mainau 1737/38, Merdingen 1739, Konstanz, Augustinerkirche. 1740, weniger Untersulmetingen 1741 bis Altheim 1747 steigert sich die Illusionswirkung der Fresken. Der auf Zwiefalten hinweisende dramatische Wolken-Strudel oder -Trichter findet sich in Mainau oder Merdingen schon recht ausgeprägt. Zu den Vorläufern der Tendenz zu szenischen, oft im terrestrischen Bereich angesiedelten Darstellungen gehören bekanntermassen vor allem Luca Giordano und in seinem Gefolge Sebastiano Ricci und natürlich Amigoni. Ein nicht zu unterschätzender, Spiegler wahrscheinlich bekannter Maler Johann Jakob Herkommer verbindet schon 1709 (?) pozzeske architektonische Elemente mit einer poetischen Naturschilderung in Füssen, St. Mang (41). An ihn schliesst sich auch der annähernde Altersgenosse Spieglers, Franz Georg Hermann an, der aber neben seinen neapolitanisch-römischen Einflüssen sich von C. D. Asam, G. B. Pellegrini, später auch Johann Holzer beeindruckend lässt. Nicht nur mit seiner Mischtechnik trifft sich Herrmann mit dem späteren Amigoni in Ottobeuren (1728). Im Vergleich mit Spiegler fehlt ihm die persönliche, dramatische Steigerung. Der schwere, römisch-plastische Stil eines Asam machte auf Spiegler kaum Eindruck, abgesehen von den Umlaufkompositionen und imposanten Treppenarchitekturen, die auch im Bergmüller-Umkreis wie z.B. J.G. Wolker in Benutzung waren. Am nächsten verwandt schon wegen dem gemeinsamen Amigoni-Erlebnis erscheint J.B. Zimmermann in der höfisch-dekorativen Figuren- und Flächenorganisation, nicht aber in der expressiv-dynamischen Komponente. Zu dieser könnte der Spiegler sicher

bekannte Carlo Innocenzo Carlone seit 1720 mit seinen Arbeiten im Zwiefalten benachbarten und oft bedrohlich verbundenen Herzogtum Württemberg beigetragen haben.

Die schlechten Erhaltungszustände und vor allem die Überarbeitungen erschweren leider eine präzise Feststellung der Entwicklung der Spieglerschen Tafelmalerei, die sich relativ kontinuierlich d.h. ohne grössere Sprünge darbietet (42). Ganz allgemein kann man im Physiognomisch-Körperlichen eine Veränderung vom Rundlichen, Plastischen, Kindlichen mit z.B. hoher Stirn zugunsten einer Längerproportionierung unter Zurücknahme auch des Nahsichtigen konstatieren. Die tenebrose Grundstimmung wird von einem intensiven Dreiklang Gelb-Rot-Blau oder Vierklang Gelb-Rot-Blau-Türkis vor bräunlichen oder später öfters kühlen grüngräulichen Hintergründen ähnlich der venezianischen Malerei eines Pellegrini, Pittoni, Diziani (43), etc., oder der nachsolimenesischen Malerei Neapels wie Francesco Mura, Corrado Giaquinto akzentuiert. Am Beginn unserer summarischen, auf Motivzusammenhänge vorrangig ausgerichteten Einzelbetrachtung stehen ein "Josefs Tod" und eine "Unterweisung Mariens" in Oberdischingen (44) beide stark übermalt, wobei die letztere motivisch an die "Johannes Geburt", Oberwittelsbach der Ottobeurer Serie von 1725 anschliesst. Dem anscheinend wieder verschollenen Nachtstück "Hl. Eustachius" von Bonndorf, 1727 kommen die beiden farblich reizvollen, ziemlich lichten "Verheissungen an Joseph bzw. Joachim und Anna" (45), Dürmentingen, Loretto-Kapelle in der Engelsfigur so nahe, dass sie ebenfalls um 1727 entstanden sein müssen. Viel altertümlicher erscheint der "Hl. Antonius" in der Ehinger Liebrauenkirche (46), worin zum ersten Mal ein immer wieder verwendeter Bergmüller-Stich wohl nach S. Conca (47) auftaucht. In dem "Clemens" der Bilderserie für St. Peter 1728 und in dem "14-Notthelfer"-Bild der Riedlinger Weilerkapelle findet sich der nämliche von Sing abgeleitete und auch von Koler, Wegscheider, Messmer verwendete Typus eines Knieenden in Demutshaltung. Derselebn Zeit-1727/29 gehören wohl auch die "Notthelfer" - "Johann v. Nepomuk" - Gemälde (48) der Risstissener Pfarrkirche an. Für den Verfasser war leider weder die Signatur noch eine Überarbeitung Spieglers an dem Kager-Gemälde "Allerheiligen" in Dürrenwaldstetten auszumachen (49). An dem Obermarchtaler Kager Gemälde "Anbetung der Hirten" lässt sich dagegen mit grosser Sicherheit die ausbessernde Hand Spieglers erkennen.

Mit einiger Wahrscheinlichkeit kannte Spiegler die seiner tenebrosen Frühzeit auch im Farblichen verwandte - schon historisch durch die Verbindung Österreich-Neapel erklärlich - , bedeutsame neapolitanische Malerei nach Luca Giordano. Zumindest verwendete er kanonisch gewordene Stiche Sebastiano Concas in seinen "Fidelis"-Bildern in Überlingen 1729, Spitalkirche Riedlingen 1733 und vielleicht auch in der Fideliskapelle Feldkirch (50).

Am "Hl. Wendelin", Bachhaupten 1729 fallen die entweder nach eigenen Naturstudien oder eher Vorlagen entnommenen, relativ realistischen Tierdarstellungen (51) auf, ohne Spiegler mit einem Johann Elias Ridinger oder Mitgliedern der Malerfamilie Roos in Verbindung bringen zu wollen.

Nicht nur aus Gründen der besseren Erhaltung scheint ab etwa 1734 wie im Fresko ein neuer qualitativer Aufschwung feststellbar zu sein, ohne allerdings Ursachen dafür angeben zu können. Das imposante Hochaltarblatt von Engelberg, 1734 steht den gleichzeitigen, später vielkopierten Blättern von Ricci in Wien Karlskirche bzw. Piazzetta jetzt in Lille -abgesehen von der geringeren Modernität - kaum nach. Der koloristisch reizvolle "Hl. Blasius" in Attenweiler, 1735 (52) zitiert in der weiblichen Rückenfigur einen Stich Bergmüllers nach Maratta (53), während der "Christus und der ungäubige Thomas" aus der abgebrochenen einer Kapelle von Konstanz, St. Johann jetzt Kaltbrunn/Schweiz (54) zumindest auf die eigene "Assumptio" in Zwiefalten, Prälatur zurückgreift. Die Seitenaltarblätter von Schussenried, 1737 kennzeichnet eine im Zusammenhang mit dem "Antonius" von Amigoni schon besprochene, grossgesehene Figürlichkeit (55). Der Hochaltar der Schlosskapelle Mainau mit der "Hl. Sippe", 1737/38 benützt wie Franz Anton Erler (?) in Kisslegg und Reichholzried, um 1740 einen Troger-Stich (56) des Jesusknaben, der Spiegler vielleicht auch durch einen Schüler (von Ow?) vermittelt worden sein könnte. Der "Hl. Johann von Nepomuk", Weingarten 1738 (57) wie auch der spätere "Benedikt", Ochsenhausers 1743 (58) scheinen durch Restaurierungen des 19. Jahrhunderts in den Frauenfiguren ziemlich den originalen Ausdruck verloren zu haben. Im "Hl. Antonius" von Stühlingen 1740 erscheint der die Aufmerksamkeit erregende, dem Betrachter zugewandte Putto nach Maratta (59), ebenso in Feldhausen 1738/39, einer Variation des frühen Ehinger Bildes, in dem neben Conca oben in der Engelgruppe nochmals ein Bergmüller-Stich nach Dominichino oder Maratta (60) Verwendung findet. Auch die "Rosenkranzspende bzw. -lehre" in Merdingen 1740/41 ist sicher pasticcio-

artig zusammengesetzt, wobei zumindest Maratta (61) spontan auffällt. Die Kritik an den Merdinger Bildern erklärt sich durch die sehr grosszügige, auf Zwischenwerte fast verzichtende Malerei, vielleicht auch im Zusammenhang mit der Augenerkrankung. In der "Taufe Christi" von Untersulmetingen erscheint das traditionsreiche Thema in einem derartig lichten venezianischen Gewande, dass nicht nur wegen dem Pittoni-Gesichtstypus von einer Pittoni Kopie/Variation gesprochen werden muss (62). Auch in dem "Hl. Johann vor Nepomuk vor König Wenzel" am selben Ort taucht oben ein Pittoni-Engel auf, den Spiegler vielleicht wieder von einem ehemaligen Schüler (von Ow?) vermittelt bekommen hatte. Erstaunlich auch wie sich in der Form/Licht-Dramatik der "Kreuzigung" (63) oder des "Höllenssturzes" von Muri 1746 eine grosse Nähe zu dem Veronesen Simone Brentana (64) ausdrückt. Die "Apokalyptische Madonna" ebendort erfuhr in der Petrus-Canisius-Kirche Friedrichshafen eine weit schwächere Wiederholung. Etwas kleinteiliger, beruhigter, aber koloristisch mit den grün-silbrigen Tönen um einiges reizvoller, da mehr auf Nahsicht berechnet, erscheinen die Seitenaltarblätter von Pfullendorf, 1745 (65) oder das in selbiger Funktion noch erhaltene von Kloster Habsthal (1747).

In St. Paul in Lavanttal/Kärnten befinden sich noch einige Skizzen des aufgelösten Klosters St. Blasien, die wohl aus dem Nachlass Spieglers über Konrad Wengner (?) nach dem verheerenden Brand von 1768 erworben wurden. Die "Taufe Chlodwigs", "Hl. Anna Selbdritt" teilweise wieder nach Maratta, oder der "Hl. Antonius", doch wohl Vorlage für Kanzach 1749 erscheinen eigenhändiger als das "Martyrium des Hl. Laurentius" vielkopiert nach Daniel Seiter (66) oder "Maria mit Aloysius und Stanislaus Kotska" (67). Die weiters Spiegler zugeschriebenen Köpfe "Greis" bzw. "Weibliche allegorische Figur" müssen wegen dem weichen verschwommenen Pinselduktus eher dem Pellegrini-Umkreis gegeben werden.- Die Skizze für das Salemer Schöpfungsfresko, 1730 wirkt auch neben dem von MICK (68) erkannten Puttenreigen nach einem Rubens-Audran-Stich relativ kleinteilig, zeichnerisch, während die nicht ausgeführte für die Kirche in Wolfegg, 1735 aus dem

Pinselduktus, dem Hell/Dunkel bei reduzierter Farbskala entwickelt ist (69). Bemerkenswert ist auch die Verwendung von Papier als Bildträger, was aber auch im Wiener-Umkreis z.B. Sigrist, Gabriel, Maulbertsch oder bei Carlone nicht unüblich war.

Die meisten der in der Literatur (70) versuchten Zuschreibungen aus der Schaffensphase bis 1747 müssen zurückgewiesen werden, so auch das im neuen DEHIO - Handbuch : Bayern III-Schwaben, Seite 931 angeführte "Sterbebild mit den Heiligen Stanislaus und Barbara" in der Pfarrkirche Schlingen. Das Gemälde entstammt eher dem Holzer-Zeiller-Umkreis. Ein echter Spiegler etwa 1735/40 mit den Waldburg-Familienheiligen befindet sich dagegen in der Schlosskirche von Scheer (71), der durch eine Anstückung mit der Schlossansicht der körperhaften, den Trevisani-Einfluss verratenden Esperlin-Werkstatt nach 1747 eine Wiederverwendung als Nebenaltarblatt erfuhr.

ZWIEFALTEN -DAS LETZTE JAHRZEHNT

Altheim

Nach dem vorangegangenen summarischen Überblick und vor einer intensiveren Betrachtung des Zwiefalterer Hauptwerkes sei noch ein Blick auf die Ausmalung der Pfarrkirche Altheim bei Riedlingen geworfen. Das 1747 bezeichnete Chorfresko der "Anbetung des Lammes" variiert das schon z.B. in Mainau angeschlagene Motiv weiterentwickelt aber durch den grossen, in Zwiefalten wiederkehrenden Engel nach venezianischen Vorbild. Der noch konventionelle Himmel entbehrt der Strudel- oder Sog-Wirkung. Leider ist das ungünstig langgestreckte, auf Schrägsicht berechnete Schiffsfresko schlecht erhalten, aber dennoch fällt die teilweise formal wie durch das Programm bestimmte mächtige, terrestrische Zone (72) auf, deren Aufschichtung Menschengruppen ähnlich Zwiefalten verstärken. Die Himmelszone entbehrt thematisch und durch Überarbeitungen bedingt der Sogwirkung und fällt etwas auseinander. Den fliegenden Engel in Rückansicht unter Christus kennen wir schon von dem Amigoni-Bild. Auch andere Motive werden wir in Zwiefalten wiederfinden. Gleiches Interesse verdienen die 3 Altarblätter in Altheim. Der "Engelsturz" geht wohl auf ein ähnliches Vorbild wie bei Asam in Michelfeld (73) zurück, während das linke Seitenaltarblatt "Beweinung Christi" mit Ausnahme der weiblichen Figur nach Giordano bzw. Maratta ziemlich genau einer Troger-Radierung bzw. Nachstich von J.G.Haid (74) folgt vielleicht unter Vermittlung eines Gehilfen (J.Hölz ?) (75). Ähnlich dürfte das Hochaltarblatt -wenn auch nicht nach Wiener Vorlagen -- zusammengebaut sein (76).

Zwiefalten - Planung, Programme

Für die Zwiefalterer Fresken stehen uns einige in der Literatur nicht vollständig ausgewertete und korrekt wiedergegebene Archivalien () zur Verfügung. Ein Ordnungsversuch dieses Konvoluts nach Schreibern/Verfassern bzw. Inhalten macht die folgenden Planungs-

und Entstehungsphasen wahrscheinlich. Graphologischer Ausgangspunkt bildet ein kaum lesbares und daher bisher nicht beachtetes Exzerpt (78) des nicht erhaltenen Abtei-Manuals von Abt Benedikt Mauz eigenhändig mit Graphitstift geschrieben Ende 1750, womit der Baubericht des Fraters Baumann (79) leicht. modifiziert und präzisiert wird. Da Spiegler am 23. Oktober 1748 1400 fl. (für das Presbyterium 675 fl.- für den Chor 725 fl.) sowie 50 fl. für die Seitenfelder im Chor erhält, dürften diese Bilder im Jahre 1748 fertiggestellt gewesen sein (80). Im Jahre 1749 folgte die mit 2175 fl. verakkordierte Kuppel samt den Zwickeln, die aber nach den Abschlagzahlungen vom 19.11. und 31.12.1749 jeweils 1000 fl. trotz Signatur 1749 erst 1750 (v.a. Zwickel) (81) fertiggestellt wurde. Die beiden Querschifffelder für 366 fl., sowie zuvor ein verschollenes (?) "Josephs"-Gemälde zu 150 fl. nach Weingarten für den dortigen Bruder des Abtes waren bis zum 13./14. Oktober 1750 beendet und wurden samt dem Rest von 175 fl. mit 691 fl. bezahlt. Leider hören hier die Abrechnungen von Mauz auf. Das Langhausdeckengemälde entstand nach einhelliger Meinung wohl grösstenteil 1751, die 4 kleinen Nebenfelder zumindest nach der sicher vorausgegangenen und 1752 datierten Stukkaturen ebenfalls erst 1752 vor dem Umzug nach Konstanz am 20.9.1752 (82). Wenn man von dem im Testament der Witwe genannten und wohl zutreffenden Gesamtbetrag von 6 600 fl. (inkl. Hochaltarblatt) ausgeht., dürfte das grosse Langhausfresko anscheinend ohne "Douceur" mit etwa 2 000 fl., die kleinen Felder mit etwa 100 fl. nicht sehr üppig bezahlt. worden sein.

Für die vor allem inhaltliche Entstehungsgeschichte gibt uns ein von anderer Hand geschriebenes frühes Konzept (83) Anhaltspunkte. Bei genauer Lektüre folgert eindeutig, dass über dem Hochaltar im Presbyteriumsfresko die Szene mit der Überreichung des Messgewandes an den Benediktiner-Abt und -Heiligen Bonitus (84) gedacht war, wobei dieser bei der Messe vor einem Altar mit der Himmelfahrt Christi stehen und Maria auf einem Betstuhl in der Ferne knien sollte. Diese Vorlage wurde vielleicht auch unter Mitwirkung Spieglers dahingehend modifiziert, dass der Heilige, dem Engel das Humeral anziehen, in

einem Seitenschiff kniet und von einer Vision überrascht wird, wobei sich über dem geöffneten Chor Maria auf einer Wolkenformation - neben ihr in der Himmelsöffnung die Heiligen Katharina, Agnes, Martha und Magdalena - sitzt und Engel mit dem Pluviale hereinschweben. In der stufenartig überschnittenen Hochaltarzone sind dann in der Ausführung weitere Engel und Mönche mit den Messvorbereitungen beschäftigt.

Beim zweiten Feld über dem Chor verschwindet im ausgeführten Fresko der vorgesehene Altar mit dem Mariä Himmelfahrt.s-Blatt völlig hinter dem dem Faktischen nachempfundenen Chorgestühl (85), das zusammen wieder mit der Säule/Pfeiler/Architrav - Architektur den für die himmlische Vision geöffneten Kirchenraum andeutet, in dem das Wunder an den Benediktinermönchen sich ereignet. Beide der faktischen Räumlichkeit und der Liturgie angepassten Motive ("Messwunder des Hl. Bonitus" - "Wunder an Mönchen des angelsächsischen Benediktinerklosters Magi") stehen - obwohl benediktinisch aber äusserst selten vorkommend - aber sonst in keinem direkten (Patrozinium, Reliquien, o.ä.) Zusammenhang mit Zwiefalten, sodass ein Impuls von aussen, möglicherweise des 1741 beratenden schottischen Benediktiners Bernhard Stuart (86) anzunehmen ist. Für eine frühe Entstehung - vielleicht noch unter dem altersschwachen (?) Abt Augustin Stegmüller - dieses Konzeptes spricht auch die augenscheinliche Auslassung der Vierungskuppeldekoration (87). Die angeführte Ost-West- bzw. Links -Rechts -. Ausrichtung hätte sich fast nur in einer Rundform bzw. Zentralbau realisieren lassen: im Zentrum die Hl. Dreifaltigkeit. nach links Johannes d. Täufer mit Begleitung, nach rechts Benedikt und Begleitung, darunter Placidus mit Muttergottesbild, desweiteren Vertreter der Orden alle in den Himmel/Luft-Bereichen, während umlaufend im terrestrischen Bereich zur Wahl stehende Benediktinerszenen in den verschiedenen Erdteilen und Himmelsrichtungen (88). Vieles davon fand getrennt in Kuppel und Langhaus eine bildgerechtere Verwendung. Eine knappe, summarische, mit "NB (= Notabene) Concept Für die Fresko-Gemähd" betitelte Disposition (89) entspricht schon ziemlich der späteren Ausführung und dürfte, da noch die

Wohltaten Marias gegenüber dem Benediktinerorden die teilweise später über den Galerien wiederkehren sollten, für die Kuppel im Vordergrund standen, um oder vor 1748 aufgestellt worden sein. Auffällig, dass später und wahrscheinlich von der Hand des Abtes Mauz in die zunächst leere Stelle das Presbyteriumsthema eingefügt, das obige, ursprüngliche Kuppelfreskothema durchgestrichen und mit dem zutreffenden "Maria Regina Sanctorum omnium" wahrscheinlich um 1750 eingesetzt wurde. Über dem Langhaus (zu lesen "Supra navim Eccliae") finden wir mit "Cultus B.V.M. p(er) S.Ord(inem) n(ost)rum in toto orbe propagatus" das ausgeführte Thema. Dass "Supra Organum - Praecinentes B(eatae) M(ariae) V(irgini) S(anct)um Magnificat, sequentur Benedictini in choro (gestr.) cantu choralis et figurati" vor dem Vorhallenfresko ("Devotis Fundatorum et. Benefactorum nostrorum, nobilium etc. etc. erga B. V. in fundat(i)o(n)e, dota(t)i(o)n)e etc. M(o)n(aste)rii n(ost)ri.") (90) vergessen bzw. später eingefügt wurde, kann eventuell mit der von Baumann (91) 1749 bemerkten Planänderung beim Vorzeichen in Verbindung gebracht werden. Die Galerie-, Kapellen- und Querschiff-Fresken fanden keine Erwähnung. Das von Mauz (?) auf Deutsch mit etwas bayrisch-österreichischem Einschlag ("fähnl, kindl") um 1748 abgefasste und geschriebene "Concept Für die Große Cuppen, und 4 anstossende zwickhel MARIA Eine Königin Himels und der Erden" (92) birgt in ihrer Aufzählung der Heiligen samt Attributen keine Überraschungen. Eine fragmentarische Aufstellung (93) in Latein - von derselben Hand und wohl gleichzeitig 1748/49 - hauptsächlich mit Urhebern verschiedener Weisen von vorrangig literarischen Marienverehrungen bzw. Marienapostel, die in den von ihnen bekehrten Gegenden durch Bilder, Bauten etc. den Marienkult gefördert haben, dürfte Teil der Überlegungen und Materialsammlung letztendlich zur Verwendung im Langhausfresko gewesen sein, da zur oben genannten Disposition thematisch passend. Ansonsten haben sich für das bedeutende Deckenbild Spieglers keine und auch noch unmittelbarere Programmwürfe erhalten, sodass die Entwicklungsgeschichte und der mögliche Anteil des Malers nicht

offenkundig werden (94). Für die von KREUZER als einschneidend festgestellte Programmveränderung (95) lässt sich an dieser Stelle schon festhalten: Im ersten, im Langhaus schlecht durchführbaren Konzept mit dem "Cultus Marianus" durch Benedikt(-iner) werden die beiden Schwerpunkte Christus und Benedikt erkenntlich, im ausgeführten Fresko in der Marienkirche Zwiefalten verbleibt Benedikt im mathematischen Zentrum, während der thematischen und kompositionellen Einheitlichkeit wegen sinnvollerweise Maria an die Stelle von Christus gerückt ist. Bevor man auf äussere theologische und ähnliche Gründe (96) zurückgreift, mag der banale Hinweis auf den wahrscheinlichen Wechsel beim Programmentwerfer bzw. auf dem Abtsstuhl durch den seit 1712 nicht zuletzt durch eine wundersame Heilung zum grossen Marienverehrer gewordenen Abt Benedikt Mauz vorerst genügen (97). Für den Bildhauer bzw. den Stukkateur fertigte Mauz zwei Programmentwürfe der 1751 gefassten 4 Elemente in der Vierung, wovon der eine neben einem Briefkonzept mit der Entschuldigung wegen des "sumptuosen Kirchenbaus", der ihm anvertrauten "braut Chri., sc. Mein Gotteshaus" und dem "überkostbaren auslosungswerth a nexu Wurttemberg" auch etwas für die 4 "Seitenfelder unter dem grossen Plavon des Langhauses mit halb erhobener arbeit" (98) aussagt. Am Briefende tauchen auch die "4 Proprietates Cultus Mariani" (99) auf, die später die Stelle dieser reliefierten Marienverehrer einnehmen sollten. Die 4 Elemente und die 4 Seitenfelder erscheinen auch noch in einer fast identischen Reinschrift. Eine dritte Fassung, ein Fragment nur mit dem Element "Feuer", beinhaltet auch noch einen Brief an unbekannt, der wegen dem erwähnten Namenstag des Propstes (seit 1750) in Mochental und ehemaligen Priors Franz von Sales Zehetner am Freitag, den 29. Januar in das Jahr 1751 datieren lässt, womit diese Konzepte annähernd im Jahre 1750 abgefasst und ausgeführt worden sein dürften. Wieder mit Währungsabrechnung und Korrespondenz vermischt, erscheint ein wohl 1751 zu datierender Programmentwurf mit den "4 Proprietates cultus Mariani", die aber vor ihrer Ausführung 1751 oder eher 1752 starke Veränderungen - nicht nur wegen der Kombination mit

der schnelleren und billigeren Malerei- erfuhren (100). Nach der Schrift scheint Mauz die Thematik der 8 Felder über der Gallerie gleich danach, also etwa 1752 konzipiert zu haben (101), wobei er einmal 9 und einmal sogar 10 Beziehungsmöglichkeiten Marias zu Benddiktinern aufzeichnete (102), von denen aber nur 4 bzw. 5 später eine Ausführung erlangten.

Mit zittriger Schrift und um einiges später, wohl erst 1764/65 schrieb der über 70-jährige Abt noch zwei weitere Fassungen für die zur Vierung hin befindlichen konventionellen Benediktsbilder. Die lokal und historisch etwas differenziertere Variante lag sicher Andreas Meinrad von Ow vor, der sie fast wortgetreu wohl 1765/66 umsetzte (103).

Die gleiche Schreiberhand eines Sekretärs (?) erkennt man auf den Konzepten für die restlichen Felder über der Orgel bzw. im Vorzeichen. Da das Gewölbe über der Orgel schon 1753 fertiggestellt war, muss schon etwa ab diesem Zeitpunkt mit einem Entwurf gerechnet werden.

Leichte, manchmal kaum leserliche Korrekturen am Rand fügte Mauz wegen dem Schriftbild sicher erst nach 1760 vielleicht sogar erst 1763 hinzu. Beim relativ konventionellen Programm fällt wieder die stärkere Betonung des Bendiktinischen und zum ersten Mal ein grösseres Achten auf die Bildwirkung auf. Meinrad von Ow hielt sich 1764 unter Verwendung von Konzilsdarstellungen wieder genau an die Textvorlage.

Auch für das 1755 gewölbte und 1757 stukkierte "Vorzeichen" dürfte schon recht früh, also ab etwa 1755 ein Entwurf vorgelegen haben. Erhalten hat sich nur einer für das mittlere Feld, der wieder vielleicht um 1757 von Mauz korrigiert wurde (104). Die himmlischen Wohltäter allen voran Maria werden zum Schutz vor 8 teils elementaren, teils menschlich-politsch-religiösen Gefahren angerufen. Abt Mauz verfasste sicher erst um 1760 noch einige erläuternde "Anmerkungen", die dem bischöflich-augsburgischen Hofmaler Franz Sigrist übermittelt wurden. Vor allem die nähere Ausführung zur "Gewalttätigkeit" mit ihrer Kritik an den für Sigrist sonst üblichen "leib-völlig oder fetten Kindlein" dürfte dem Maler erst nach einem eingereichten Entwurf zur Verbesserung beigegeben worden sein. Leider blieben

die Konzepte für beide Seitenfelder nicht erhalten, um die politischen Allusionen etwas bestimmter nachvollziehen zu können (105). Die in manchen Ornament-Einzelheiten schon klassizistisch anbehauchten Seitenfresken dürften kaum vor 1760 (106) und etwa zeitgleich mit den für Kloster Obermarchtal Gefertigten von Seekirch, 1761 entstanden sein.

Das Zurückgreifen von Mauz auf die Maler Sigrist und von Ow, die sich an die Fresken Spieglers vielleicht auch als ehemalige Schüler anzupassen wussten und mussten, findet seine möglichen Erklärungen im Säckinger Auftrag Spieglers 1752/54, in einer durch Ausgabenreduktion geringeren Bautätigkeit, letztlich aber wohl in Krankheit und Tod Spieglers. Man kann wohl davon ausgehen, dass Spiegler für die restlichen Fresken ursprünglich vorgesehen war, zumal er nach seinem Umzug nach Konstanz 1753 das Hochaltarblatt liefern konnte, dessen Deutung wie KREUZER (107) schon feststellte durch eine Disposition der Altäre (108) mit der Bezeichnung "Mat.ernitas B.V. s(ecund)dum Matthaeum" ziemlich geklärt sein dürfte. Auf der Rückseite der obengenannten Freskodisposition nennt dieses Blatt -ergänzt durch Graphitnotizen von Abt Mauz um 1750 - noch die für die einzelnen Altarbilder vorgesehenen Maler, so für den Hochaltar den Münchner Hofmaler Balthasar Augustin Albrecht oder Spiegler. Der Kreuzaltar mit dem Herz Christi im Tabernakel und dem wundertätigen Gnadenbild Marias am Choreingang wurde entsprechend dem Plan ausgeführt, während bei den Seitenaltären des rechten Querschiffs die Wahl auf andere Patrozinien, statt Hl. Magnus Johannes d. Täufer, statt Hl. Wolfgang Hl. Martin, letztendlich fiel. Hier waren der Augsburger Bergmüller und der Kemptener Hofmaler Franz Georg Hermann oder vielleicht schon sein Sohn Franz Ludwig Herrmann, bald nach 1750 fürstbischöflich-konstanzischer Hofmaler, vorgesehen. Auch bei den Seitenaltären des Langhauses erfolgten noch Änderungen, nur die Patrozinien - wenn auch vertauscht - von Aurelius, Anna, Ursula, Agnes, Mauritius blieben erhalten (109). Für das Agnes-Bild war Herrmann, für die Justina Bergmüller, für die Ursula Albrecht und für den Mauritius Spiegler gedacht. Die weiteren sollten an die für Mauz typischer-

weise mit. NB bezeichneten Matthäus Günther von Augsburg, Edmund Widemann von Ellwangen (110), Thomas Scheffler von Augsburg und Johann Philipp (?) Weißbrodit von Stuttgart gehen. Es fällt auf, dass der Abt die Hofmaler bzw. bekanntesten Maler der umliegenden Herrschaften z.B. des Herzogtums Württemberg, Kurbayerns, der Fürstprobsteien Ellwangen und Kempten (?), des Hochstiftes Konstanz und der Reichsstadt Augsburg im Auge hatte. Die Empfehlung von Widemann ging vielleicht noch über den Bildhauer Melchior Paulus, die von Günther über den Stukkateur Feichtmayr, die von Albrecht über den Bildhauer und angeblichen Bewerber um den Hochaltar, Johann Baptist. Straub (111), bzw. über den Architekten Johann Michael Fischer (112). Günther, Scheffler, vielleicht auch Bergmüller könnten sich zuvor auch um die Freskoausmalung beworben haben (113).

Wenn bis 1762 westwärts mehr als der Herz-Jesu-Altar fertiggestellt gewesen wäre, hätte das Manual Baumanns mit einiger Sicherheit davon berichtet. Die weitere Altarausstattung zumindest des Langhauses erfolgte wohl nach Beendigung der Fresken ab 1765 unter dem Nachfolge-Abt Norbert Schmidler (114). So entstanden die "Petrus" und "Agnes"- Bilder von Nikolas Guibal nach den etwas versteckten Signaturen erst 1769 (115), zuvor dürften die beiden Seitenaltäre im Querschiff von Giosue Scotti, "Stephanus", 1767 (?) (116), bzw. zeitgleich von F.L.Herrmann (117) gemalt worden sein. Die Praedellen von Bernhard Neher, die Rückwandbilder der Seitenkapellen von F.L.Herrmann (bez. u.dat. hinten links 1772) und die schon genannten Westwandbildern über den Beichtstühlen von A.M. von Ow bildeten wohl den Abschluss der erst um 1780 fertiggestellten Münsterausstattung (118). Da Baumann nur noch die 1754 aufgestellten, auch hölzern wirkenden Figuren von Joseph Christian am Hochaltar erwähnt und die meisten Altäre wohl erst ab 1765 errichtet wurden, müssen die meisten Altarfiguren aus Stuck (119) von Christian auch erst ab diesem Zeitpunkt geformt worden sein. Man wird Baumann soviel Kunstsachverstand bzw. Sensationslust zubilligen können, dass er die imposanten, aber 'aufgesetzten' Theaterinszenierungen schon am Hochaltar mit dem Evangelisten Matthäus und seinem Verkündigungengel bzw. Attribut und an der noch auffälligeren Kanzel/Ezechiel-Kombination zu-

mindest mit einem Wort erwähnt hätte, wenn sie vor 1762 entstanden wären. Ein etwas näherer Blick auf das Totenfeld macht deutlich, dass die gemalten Teile (120) nicht mehr Spiegler, sondern schon dem Umkreis von Meinrad von Ow (121) angehören müssen. Auch die Figuren, die wohl auf Anatomiestücke wie sie Papst Benedikt XIV in Florenz von Ercole Lelli (122) herstellen lies, zurückgehen, ordnen sich in ihrer Schlankeit dem von Johann Michael Feichtmayr (?) beeinflussten Spätwerk Christians zu (123). Auf die etwas spätere Entstehung deutet auch die Verwendung des "Tropfsteines", der zögerlich und etwas versteckt bei den "Elementen" in der Vierung wohl 1750/51 durch Feichtmayr erscheint, ausgeprägt hingegen im Altar von Gossenzugen (124), bei dem sich zumindest wieder in der Figur des Hl. Magnus (125) die leidige Feichtmayr-Christian -Frage stellt. Das ausführliche Zitat lautet nämlich :'. 'opus vero gypsatum pio pariter in Sanctum (Magnum) ductus affectu / confecit insignis artifex ac plastes D. Joann. Michael Feuchtmayer Civis Augustanus..." (126), wobei wohl nicht nur an den äusserst sparsamen Stuck der Gesimse, sondern auch an den Stuckaltar mit dem nach Ansicht des Verfassers erst 1756 entstandenen Altarblatt (s.u.) von Spiegler und gar an den dazugehörigen Magnus gedacht werden kann. Allerdings ist die Nähe zu dem für Christian gesicherten, in Holz geschnitzten Chorgestühl-Reliefs (127) recht stark, sodass Christian, da er nichts stiftete wie der Architekt und somit auch nicht erwähnt zu werden brauchte, trotzdem der Urheber des Magnus sein mag. Auch in den Chorgestühl-Reliefs (128) von Zwiefalten tauchen ähnliche Tropfstein-Kulissen auf, die sicherlich eher auf Johann Michael Feichtmayr zurückgehen, der erwiesenermassen in der Zwiefalten vergleichbaren Ottobeurer Kanzel (129) Stand- bzw. Hintergrunds-Folie wohl um 1760 beisteuerte, in Säckingen 1752/53 weitgehend auf ähnliche, letztlich aus dem höfischen Bereich stammende Natur-Imitate (130) verzichtete. Da zumindest die Querhausaltäre der Feichtmayr-Werkstätte - und zwar wie schon angedeutet

sicher nach 1753 (131) akkordiert und ausgeführt - entstammen, dürfte dem phantasievollen und erfahreneren Stukkateur und nicht dem etwas provinzielleren Bildhauer Christian die Dirigentenrolle zugefallen sein. Feichtmayr bestimmte für Spiegler die Malflächen, auch bei der Kombination Stuck/Malerei dürfte er Spiegler - trotz dessen Ideenskizzen nach den Abtsvorstellungen (132) - die Vorgaben gemacht haben, ebenso bei den Altären und Kanzeln die Disposition der Grossfiguren für Christian.

Nach allem muss man davon ausgehen, dass die grosse und eingespielte Feichtmayr-Truppe auch nach 1758 vor allem nach (dem insgesamt massvolleren) Ottobeuren d.h. ab 1764 in bzw. für Zwiefalten tätig wurde. Ein angeblicher Einfluss Spieglers auf die Zwiefalter Chorgestühl-Reliefs (133) kann nicht festgestellt werden und muss - wie in Ottobeuren durch Zeiller - in den Bereich der Legende verwiesen werden.

Zwiefalten - Ausführung und Auslegung

Presbyterium: Hier konnte sich Spiegler ikonographisch an das Ildephonsus-Wunder anlehnen. Das Thema zeigt bei dem Maler vorrangig in seiner Frühzeit verwendete Architekturen, die er wohl Pozzos berühmten Perspektivbuch oder noch eher Zeichnungen, Modellen und der vorhandenen Architektur Fischers entnahm, da diese den Zwiefalter Verhältnissen sehr nahe kommen (134). Die angelegte Symmetrie der stark untersichtigen, nach oben offenen Architekturmalerei erfährt durch die Diagonale der Engel und der teilweise verdeckenden Wolken zu dem Hl. Bonitus hin eine dynamische Störung. Bei der verdrehten, überlängten und knieenden Figur (135) könnte der Messdiener von Francesco Trevisanis vielkopierter "Messe von Bolsena" Pate gestanden haben, während für den Engel mit dem Messgewand der ebenfalls vielverwendete Stich Bergmüllers letztlich nach Carracci, den wir schon oben bei dem vermeintlichen Amigoni festgestellt haben, als Vorlage diente. Die Engelgruppe in der Mitte mit dem weissen Messbuch (?) erscheint als Variation der

Ochsenhausener bzw. Weingartener Seitenaltarbilder von 1744 bzw. 1738. Ausgeprägt finden wir die unruhigen, elliptischen Wolkenformationen mit den flammenden Gestalten v.a. der Engel gegenüber der relativ konventionellen, quasi irdischen Szene um die lichte Himmelsöffnung.

Chor : Das annähernd quadratische Fresko über dem Möchschor (136) soll erstaunlicherweise mit Hilfe eines Rasternetzes auf die Decke übertragen worden sein (137). Für die etwas ausgeprägter schwingende Architektur hätte aber eine Projektion mittels des von einem Putto über der Maria markierten Zentralpunktes unseres Erachtens völlig ausgereicht. Bei den höfischen Balkonexedren (138) den Übergängen von Malerei und Stukkatur wird die bestimmende Hand des Stukkators deutlicher spürbar. Das zeitlich angeblich im 16. Jahrhundert in England spielende und damit nicht mit dem Martyrium des Placidus zu verwechselnde, wundersame Ereignis lässt Spiegler fast nach dem Asamschen Umlaufprinzip vor einer mit dem realen Zwiefalten vergleichbaren Architektur- und Chorgestühl-Kulisse (139) ablaufen, wobei am unteren, künstlerisch schwachen, mehr zum Randereignis werdenden eigentlichen Märtyrergeschehen den Mönchen bis zum Ende des Chorgebetes wieder die Köpfe von Engeln aufgesetzt und Märtyrer-Palmwedel überreicht werden. Die Wiederhergestellten nehmen mit dem Wedel wieder ihren Platz im Chorgestühl ein und verfolgen wieder beim Chorgebet das Schauspiel im über der Architektur geöffneten Himmel mit Maria und stark untersichtigen, venezianisch inspirierten Anbetungsengeln (140).

Die 4 bisher zumeist vernachlässigten und durch kein Programmkonzept dokumentierten Seitenfelder (141) mit den Darstellungen von Engeln mit Schwertern, Putten mit Märtyrerpalm, Lorberkränzen bzw. Kronen verdeutlichen den schon bei KREUZER festgestellten Gesamtgedanken der beiden Presbyteriums- und Chor-Malereien: die Aufgabe und die Gnade für den Priester im Messopfer und die des Mönches im Chorgebet bzw. mönchischem Leben.

Kuppel: Etwas vor und über dem von KREUZER vernachlässigten Kreuzaltar mit dem marianischen Gnadenbild erhebt sich die tambourlose Kuppel, die Spiegler mit dem für diesen Ort nicht unüblichen Himmelsthema und speziell mit einer Marienkrönung 1749 (1750) ausstattete. Diese eigentliche, perspektivisch entrückte Kernszene stützt sich seitenverkehrt auf eine damals aktuelle und vielbenützte Vorlage vielleicht von Matthäus Günther (142), der in Altdorf 1748 und seitenverkehrt in Schongau, Chor ebenfalls 1748 dieses Motiv aus dem mystischen Umkreis der Kreszentia Höß verwendete. Ob Spiegler über den Stukkator Feichtmayr, Abt Mauz oder sonstwie an dieses Vorbild gelangte, wird wohl immer im Dunkeln bleiben. Ein möglicher Spiegler-Gehilfe, Franz Ferdinand Dent rezipierte und repetierte es nicht nur in Egesheim 1758. Spiegler verstand es im Einklang mit dem wohl nicht diktatorischen Programm (143) die verschiedenen Gruppen künstlerisch überzeugend in spiraliger Form zu präsentieren. Weder sind unter den Kirchenlehrern der Hl. Augustinus noch unter den Ordensstiftern der Hl. Benedikt, noch unter den Beichtigern wie KREUZER (144) vermutete Zwiefalter Mönche über Gebühr herausgestellt, um daraus schon Schlüsse ableiten zu können. Vor allem der neben und zusammen mit dem Zwiefalter Wappen auffällige und wohl als Gebhard von Konstanz mit dem Haupte des Hl. Gregor anzusehende Bischof (145) und einige als Marienverehrer auftretende Benediktiner können als dezente lokalhistorische Anspielungen gedeutet werden. Auch die im Westen mit Adam und Eva (und der bewusst gesetzten Signatur Spieglers) beginnende Menschheits- bzw. Kirchengeschichte erfährt keine chronologische Reihung. Das manchmal ausschwingende, mit den Emporenschranken des Langhauses korrespondierende Gitter (146) wurde nach den Figuren wohl von Gehilfenhand aufgemalt. Die illusionistisch geöffnete Tür symbolisiert wie KREUZER wohl richtig erkannte (147) die durch Maria und das Erlösungswerk ermöglichte Wiederöffnung des himmlischen Paradieses. Sie scheint auch den davor oder dahinter stehenden, vielleicht als antike Philosophen, Naturwissenschaftler zu deutenden Gestalten (148) zumindest potentiell geöffnet zu sein. Hinter dem Hl. Lukas unterhalten sich Unbe-

kannte (Propheten?) vor den Schranken mit Gestus zu den oben Genannten. Hinter dem Gitter erscheint ein Kopf eines Drachen, der von dem Putto mit Steinen beworfen wird (149). Der Moses muss im Gegensatz zu KREUZER als schon innerhalb auf der Abschränkung sitzend aufgefasst werden. In dem Fresko-Wappen Zwiefaltens -als Ort mit der geistlichen und weltlichen Macht durch die Gnade Gottes, Gott geweiht und als Weg in den Himmel, wie richtig bemerkt wurde - fehlt dasjenige Abt Benedikts auffälliger- aber auch sinnvollerweise. Es erscheint unterhalb der nach BAUMANN (150) von Spiegler gemalten Titel-Kartusche im quasi irdischen, diesseitigen Bereich am Vierungsbogen vor allem aus grösserem westlichem Betrachterstandpunkt. (151).

Die 4 Erdteile (152) (und weiter unten die 4 Elemente) wie auch die beiden wohl 1750 gemalten, auf die beiden Querschiffhauptaltäre bezogenen Himmelsaufnahmen des Hl. Staphanus bzw. Benedikt bleiben innerhalb der ikonographischen Tradition.

Langhaus : Die konstruktiven Zusammenhänge mit dem Projektionspunkt bei der Hand von Gott Vater und einen geometrischen Zentralpunkt im Hl. Benedikt erkennt wohl jeder (153). Die Längserstreckung wurde durch ungleiche perspektivische Mauer-Treppen-Konstruktion auch für die Westsicht so gemildert, dass zumindest unter dem Zentrum Benedikt stehend sich ein leicht längsovaler kuppelähnlicher Himmel mit einer leicht gedrehten, schiefen Binnenform ergibt, die ein gedachtes Ost/West-bzw. Süd/Nord-Achsenkreuz stört. Gegenüber der Vierungskuppel dominiert noch stärker eine etwas düstere von Gelb bis Violettbraun reichende Farbigkeit mit bläulich/grünlichen/schwärzlichen Akzenten.

Nach dem genannten fragmentarischen Programmwurf brachte Spiegler in der ersten "Partie" die Maria sich zuwendende Trinität an. In der weiteren, jetzt Licht strahlenden Zick/Zack-Führung erscheinen als 2. Partie Maria und das von Engeln gehaltene Marienbild von S. Benedetto in Piscinula und letztlich als 3. Partie

ein farblich eher entrückter Hl. Benedikt, begleitet von seiner Schwester Scholastika und den frühen Gefährten (154). Vom Herzen des Hl. Benedikt ergießt sich der Strahl in Flammenzungen über eine die unterste Wolke beanspruchende Gruppe von benediktinischen Marienverehrerern in Wort und Schrift (155). Unter dem Kardinal (Petrus Damianus?) forscht ein weltlich vornehm gekleideter in einem Buch auf einem männlichen, antiken Torso (?), während daneben ein mittelalterlich und ebenso vornehm gekleideter Gesichtsloser nach unten abstürzt, wobei er mit der Linken noch eine Mutter-Kind-Figur berührt (156).

Die "terrestrischen" Szenen werden seit SCHURR auch in den neuen Kirchenführern noch einfach als verschiedene Wallfahrtsorte gedeutet trotz der Kritik KREUZERS (157). Nach der oben ergänzten Konzeptsammlung müssen die Einzelszenen mit dem Generalthema der verschiedenen Formen des Marienkultes als das Wirken von Benediktinerheiligen auf diesem Feld zumeist während der Christianisierung bzw. der frühen Geschichte des Ordens aufgefasst werden. Die Taten/Legenden der wenig bekannten Heiligen bleiben auch in den von Abt Mauz angeführten Quellen (158) ziemlich beliebig, austauschbar und wenig anschaulich - sicher für den Maler wie für den heutigen Betrachter ein Problem. Ausser dem "Meinrad", der nachdem der Bär auf Geheiss des "Gallus" ein Götzenbild beseitigt hatte, in Einsiedeln ein Madonnenbild aufstellt, müssen die bisherigen Deutungen infrage gestellt werden. Nach dem Programm, wobei zumeist die durchgestrichenen Heiligen zur Ausführung kamen, können vorerst ziemlich eindeutig bestimmt werden: der "Hl. Stephan von Ungarn" mit dem "Bischof Gerardus" (159) vor dem Marienbild (Dominae nostrae). "Auf der Kanzel, die den westlichen Bildbogen abschliesst, dringt " nicht "ein Bischof auf eine Gestalt ein, die auf den Rücken fallend, sich an das Brüstungsgeländer klammert. Eine Frau hilft der Stürzenden" (KREUZER S.19), wobei eigentlich nach dem Programm der Hl. Suitbert, Bischof von

Werden und mächtiger Apostel der Sachsen - der Mutter mit einem Stern vorbezeichnet - in der von ihm zu Ehren der Jungfrau Maria errichteten Werdener Kirche einen ertrunkenen Jüngling zum Leben wiedererweckt - Der Mithras-Stein, die Zwiefalter Fassade und der Gründer Zwiefaltens, Wilhelm von Hirsau (SCHÖMIG 1988, 24) stellt nach dem Programm den überwältigten Drachen „die Kirchenfassade von Füssen und ihren Urheber, den Schwabenapostel Magnus dar - Auch die Mittelszene gegen Norden, zu der sich ein Entwurf (160) erhalten hat, muss programmgemäss von Ludwig XI und Gemahlin in den König Chlodwig und seine Frau, die Hl. Clothilde, umgetauft werden, die dem König der Gallier einen Rosen-Bitt-Kranz übergibt (161). Chlodwig, der sich auf ein zerstörtes Bildwerk gestellt hatte, wird belehrt, als er den kleinen Christusknaben auf dem Schoosse der Mutter - wie seine Frau anzeigte - sagen hörte: Zerstöre, was Du angebetet und bete an, was Du bisher zerstörtest. Hof und Volk folgten seinem Beispiel, während ein (neues) Madonnenbild von oben herabgebracht wird - Wenn auch die gegenüberliegende Darstellung mit dem Hl. Rupert, dem Apostel Bayerns und Begründer der Altöttinger Wallfahrt vielleicht so beibehalten werden kann - auch hier spielte wohl das Konzept für den Amandus herein - , so müssen doch alle Deutungen der weiteren Szenen ernsthaft infrage gestellt werden (162).

Bei KREUZER findet sich weder für die grösseren Engel in Grisaille mit Kreuz und Buch, die angeblich eine Muschelschale (163) bewachen, noch für die kleineren Engel der Gegenseite wieder in der Stück imitierenden Grisaille-Technik, die Efeu-Hopfen Wein (?) - Ranken auf einem muschelähnlichen Gebilde halten, eine Erklärung (164), während er sicher zu Recht in der durch den Bildhauer geschaffenen Mutter-Kind-Figur das der Gnade und Wirkung entbehrende Menschenwerk sieht (165). Ob die Schachtöffnung mit dem Feuer oder rötlichen Rauch die Unterwelt, der teilweise bewachsene Fels und die nicht sehr geglückten Rocaille-Gebilde (Vasen?) vergängliche, zufällige Natur-Kunst-Produkte darstellen, bleibt Spekulation, zumindest versuchte der Maler damit

grössere 'tote' Eckfelder zu beleben und zwischen Stukkatur und Malerei zu vermitteln, z.B. zwischen der wohl schwingenden, aber relativ unorganischen, strengen Treppenarchitektur und den organischen, dynamischen Stukkaturen.

Zusammenfassend lässt sich vorerst feststellen: Spiegler erhielt bei den durch Architektur und Stukkatur vorgegebenen Verhältnissen ein auch abgesprochenes Programm mit der Bedeutung des Marienkultes für Benedikt und seinen Orden. In einer Himmelsvision sollte die auf das frühe Marienbildnis 'gespiegelte' Gnade der Gottesmutter und wiederum die auf den betrachtenden Marienverehrer Benedikt und seine Begleitung übergehende Wirkung veranschaulicht werden. Sein Vorbild inspiriert die zumeist dem Benediktinerorden zugehörigen, durch ihr Wort den Marienkult erweiternden Marienschriftsteller, aus deren Kreis weltliche Elemente und falsche Bilder ausgestossen werden. Auf dem 'Irdenoval' spielen mindestens 13 Szenen, in denen die Bedeutung des frühen Benediktinerordens für Bekehrung (durch Taufe), Errichtung von Verehrungsstätten, Kirchen, Klöstern und Initiation bzw. Verbreitung der Marienverehrung vor allem durch Kultbilder, die gegenüber dem Menschenwerk (Kunstwerk) und dem Götzen/Teufels-Werk durch die göttliche Gnade "Wunderkraft" besitzen, geschildert werden soll. Die Deutung als "gewissermassen marianisches Europa unter einem benediktinischen Himmel" (166) bleibt etwa im Rahmen unserer obigen Darstellung. Implizit werden sicher auch die üblichen Gleichsetzungen von Maria und Mater Ecclesiae, von Kirche als Pforte des Himmels, Braut Christi, Tempel Sion (167) zu berücksichtigen sein, vielleicht nicht als die gesamte Kirche wie KREUZER S.25 meint, sondern aus dem benediktinischen Blickwinkel. Dass die zum theologischen Allgemeingut zählende "Civitas Dei" des Augustinus (168) in Zwiefalten und auch im Langhaus eine bildliche Darstellung erfahren hätte, wird schon durch KREUZERS eigene Bemerkung (S.82), dass der göttlichen Jungfrau keine besondere Funktion im Verlaufe des Gottesstaates zuteil werde, widerlegt (169). Auch von BAUERS Auffassungen (170)

die "Geschichte dieser Stätten (Marienheiligtümer) mit der der Benediktiner zu verknüpfen" und "die politische Absicht, Zwiefalten unter die altehrwürdigen Marienheiligtümer einzureihen" gehen zwar nicht ganz fehl, wenn auch die politisch-historische Perspektive (Gründerzeiten etwa 500 -1000 n.Chr und damit alles vor der Gründung Zwiefaltens) nicht kontinuierlich bis in Gegenwart und die "Erfüllung der Zeiten" reicht. Ein direkter Bezug auf Zwiefalten und seine Geschichte scheint nach unseren Beobachtungen in diesem Fresko nicht vorzuliegen. Ein möglicher "Verweis auf sich selbst" bleibt mehr im Allgemeinen-Unverbindlichen. Von einer Identifikation des Marienverehrerers und Abtes Mauz mit seinen den Marienkult betreibenden Vorgängern und Vorbildern kann man mit ziemlicher Sicherheit ausgehen (171). Dieses 'exempla maiorum'-Denken diente wohl auch zur Legitimation des Klosters bzw. des Kirchenbaus nach innen wie aussen. Durch die historischen, mehr den "olims-Zeiten" verhafteten Szenen werden allerdings die im Hier und Jetzt (und wohl Ewigkeit) unmittelbar wirkenden und zum Ausdruck gebracht werden sollenden Gnadenkräfte (v.a. des Kultbildes) nicht gestört. Auch wenn wie bei einem 'Theatrum sacrum' der Stuckvorhang zurückgezogen wird, entwickelt sich durch die Gestaltungsweise des Künstlers eine weder kategorisch als Akt noch als Wunder festzulegende Vision. Viel weiter und wohl vorbei geht ein Vorschlag (172), unter dem von mehreren Autoren als unheimlich beschriebenen Eindruck im Langhausdeckenbild einen anamorphotisch-vexierbildhaft versteckten Totenkopf nach dem Motto 'memento mori' zu entdecken auf Grund auch eines angeblichen Gesamtprogrammes von "Unglück und Schutz des Himmels" und "Überwinde den Tod durch den Glauben" (173). Abgesehen davon, dass der Sinn an dieser Stelle für ein solches geplantes, "berechnetes" Vexierbild völlig unklar ist, wo doch eher eine im Sinne der Gegenreformation optimistische Gnadenakt- und Verehrungs-Geschichte erscheint, entbehrt die Studie jeglichen echten Beweises. "Makabrer Geschmack", "Geniestreich" oder die Verheimlichung im Pro-

gramm wegen Störung des "Werbeeffektes" bleiben ohne Aussagekraft, vor allem wenn im übrigen Werk einschliesslich der Skizzen keine Anhaltspunkte gefunden werden können (174). Das scheinbar wichtigste Vergleichsbeispiel im Coemeterium, der Totenkapelle des Klosters, entstand um einiges später und natürlich nicht von Spieglers Hand oder in Anlehnung an das Langhausfresko. Die nicht völlig abwegige Beziehung von Benedikt und Sterbebegleiter (175) wurde argumentativ erst gar nicht herangezogen.

Ein Blick auf die Spieglersche Machart gewährt vielleicht noch weitere interpretatorische Ansätze. Das Deckenbild entstand nach den Restaurationsberichten und nach der mit blossen Auge erkennbaren, oft skizzenhaften Behandlung ziemlich rasch unter Vernachlässigung der Detailgenauigkeit. Für die auffälligen, schwingenden Mauern- und Treppenkonstruktionen erinnerte sich Spiegler vielleicht der Lösung Asams in Aldersbach. Wahrscheinlich sah er auch im Fischer-Bau von Diessen die anekdotischen, langweilig komponierten Bergmüller-Fresken, 1736. Das zeitgemässe "Paradiere" auf dem Erdkreis hatte seine Vorläufer in dem Schema Amigonis, Schleissheim; Zimmermanns, Steinhausen; Holzers, Münsterscharzach, der dort schon Rocailleformen integrierte, oder Günthers, Mittenwald oder Amorbach. Die Grisaille-Engel scheinen noch von Pozzo, S. Ignazio oder Schriften, herzurühren. Für die gewittrigen, kompositorisch wichtigen Himmels- und Wolkenformationen finden sich nach Kenntnis des Verfassers keine annähernd vergleichbaren Beispiele. Sie machen neben den expressiv oft verzerrten, untersichtig aufsteigenden Gestalten den spezifisch dramatischen, visionären, manchmal unheimlich empfundenen Aspekt bei Spiegler aus. Hier entspricht der sonst blutrünstige Szenen meidende Maler nicht dem Bild vom verinnerlichten, mehr lyrischen Schwaben. Der Anteil Spieglers am Programm beschränkte sich wohl in der Auswahl einigermaßen bildwirksamer Szenen, während er für die künstlerische Gestaltung unter weitgehendem Verzicht auf die später klassizistischen Forderungen nach Mass, historische Treue etc., ziemlich freie Hand von seiten des Abtes gehabt haben dürfte. Ob Spiegler sonst noch persönliche Komponenten abgesehen von Genre-Motiven einbringen konnte, ist wohl kaum mehr zu er-

mitteln.

Etwa gleichzeitig mit dem gemalten Hochaltarauszug und in Zusammenhang mit den 1752 datierten Stuckfiguren entstanden die allegorischen Gruppen mit den "Eigentümlichkeiten des Marienkultes (176) unter dem Deckenbild - Pendentifs vergleichbar(177). Bei der "Nachfolg/ Imitatio" zeichnet die weibliche Personifikation entsprechend dem Programm in ein auf einer Staffelei stehendes Herzbild das Bild der Gottesmutter vom Deckenbild während ein Stuck-Affe seinerseits die Personifikation abkonterfeit und eine andere weibliche Person ebenfalls in Stuck mit einer Maske zugange ist. - Schräg gegenüber hält die "Inbrunst, Eifer, ardor, devotio" eine duftende Lilie und eine Taube mit Lorbeerkranz in Händen, während ein Putto auf einen stukkierten Teufel einschlägt, der Pfeil und Bogen und Ketten mit sich führt und mit der Linken eine rauchend, stinkende Fackel einem die Nase zuhaltenden Putto entgegenstreckt, während wiederum ein anderer die Szene flieht. Unter dem Teufel schwebt ein Putto mit einem vom Pfeil durchbohrten Herzen. Nach der Programmvariante (178) handelt es sich um die (wahre) Liebe, kontrastiv zur fleischlichen Liebe (Cupido). Trotz der Programmabweichungen dürfte der Gegensatz von reiner, friedlicher, himmlischduftender, geistiger Liebe, Eifer, Inbrunst gegenüber der unreinen, fesselnden und zerstörenden, teuflisch-stinkenden, irdisch-weltlicher Liebe, Fleischeslust intendiert sein. - Vis-à-vis sitzt eine zu Maria bzw. dem himmlischen Geschehen aufblickende Frau, die einen Korb mit Veilchen (?) (179) emporhält, während darunter ein Putto auf einen gemalten, fast zupickenden Pfau oder eine am Oberkörper fast entblösste, stukkierte Frau mit Armreif und Spiegel in der Hand deutet. Darunter reicht ihr ein Putto Szepter und Ordenskette. Diese Szene kann nicht eindeutig mit den Programmentwürfen für die "Ehrfurcht" und das "Kindliche Vertrauen" verbunden werden (180). Vielleicht liegt SCHURR, S. 102 mit seiner allerdings nicht programmgemässen Deutung als "Demut und Hoffahrt" nicht ganz falsch. - Die letzte Szene links des Eingangs zeigt eine Frau mit Rosenkranz, die aus einem von

einem Putto gehaltenen Rauchgefäss ein Medaillon, Herz, o.a. entnimmt. Zu ihren Füßen sitzt ein Putto und weist auf ein Buch mit den Anfängen des Salve Regina und des Ave Regina Coeli. Davor mit einer Laute liegt eine etwas entblösste Frau mit Schmetterlingsflügeln, Zwicker auf der Nase, eine Weltkugel mit Flügeln auf dem Kopf, einen flatternden Papagei an einer Leine in der rechten Hand, während in ihrer Linken Spielkarten, an ihrem Handgelenk ein Beutel mit der Jahreszahl 1752, an dem eine Ratte nagt, sich befinden. Diese Darstellung kann am ehesten mit der Beständigkeit, also hier der Zufall, Glück, Vergänglichkeit, Flatterhaftigkeit, dort der ewige, beständige Gesang bei den wichtigsten Marienhymnen, des Rosenkranzgebetes, etc. verbunden werden.

Allen gemeinsam ist somit der wahre, himmlische Dienst an Maria und die weltliche Kehrseite. Vielleicht spielen aber auch noch die Darstellungen der auf 4 reduzierten Sinne mit herein, z.B. Musik, Hymnus = Gehör; Duft der Lilie Gestank des Teufels = Geruch; Picken, Deuten, Fast-Berühren = Gefühl ; Bild, Abbild = Gesicht:also die Verehrung Mariens mit ganzem Herzen und Sinnen, um in der himmlischen Musik Maria preisen, im himmlischen Duft Maria verehren, das fast greifbare Wesen Marias und ihre himmlische Schönheit schauen zu können (181). An dieser Stelle beinhalteten diese Zwickelfelder sicher auch eine Aufforderung an das Volk zur Marienverehrung. Für diese den Tugenden nahestehenden weiblichen Figuren griff Spiegler auf geläufige Heiligendarstellungen wie auch z.B. in Nordstetten zurück (182).

Hochaltar : Das vielleicht wegen seiner Grösse waagrecht gemalte (183) und 1753 von Konstanz abgeholte Bild kann nach dem von KREUZER erstmals veröffentlichtem Programm kaum mehr anders als auf der Grundlage des Matthäus-Stelle gedeutet werden(184). Für das Bild, zudem es anscheinend 2 Skizzen gab oder gibt (185), verwendete Spiegler - wie schon KREUZER erkannte (186) - beim Verkündigungengel einen Stich, Zeichnung, etc. nach Pietro Liberis (1614-1687) linkem Seitenaltarblatt in S. Maria della

Salute, Venedig, 1664 (187). Die Spiegler-Werkstatt verwendete dieses Motiv auch in dem den Stauffenberg zugehörigen Ort Eglingen seitenverkehrt für ein ehemaliges Seitenaltarblatt, das auch wegen der Bezüge zu Säckingen (Maria der Verkündigung seitenverkehrt) um 1753/54 einzuordnen ist. Ebenso ergeben sich mit der Adam-Eva-Gruppe des Zwiefalter Hochaltarblattes enge motivische und zeitliche Berührungen zu Säckingen, mit dem Drachen oder Schlange zu Gossenzugen.

Säckingen

Für das nach einem Brand Dezember 1751 schwer beschädigte Langhaus des Säckinger Fridolinsmünsters schlossen der Stukkator J. M. Feichtmayr Februar 1752 einen Vertrag zur Wiederherstellung ab (188). Da Spiegler schon am 18.10.1752 1000 fl. Abschlag erhält, müssen auch die Absprachen mit ihm ins Frühjahr 1752 gelegt werden. Nach der Beendigung seiner Tätigkeit in Zwiefalten und nach der Fertigstellung der Stukkaturen dürfte Spiegler schon vor seinem Umzug nach Konstanz am 20.9.1752 mit dem Mittelbild für möglicherweise 1 200 fl. (?) und vielleicht auch mit dem Engelchor für um 300 fl. (?) begonnen und zusammen mit dem Chorbogenfresko für um 500 fl. (?) und den 12 Aposteln für um 500 fl. (?) beim 2. Abschlag November 1753 vollendet haben. Da ihm die restlichen 1000 fl des 3000 fl.-Akkords als Schuld 1754 ausbezahlt wurden, dürften auch die Nebengänge-Felder für um 500 fl.(?) schon 1753 , obwohl sie stilistisch fast eher zu den letzten Werken einzureihen sind, zum Abschluss gebracht worden sein. Ende 1753 analog zum Stukkator-Akkord vom Oktober 1753 traf das Damenstift eine Absprache mit dem Maler zwecks der Ausmalung des Chores für 1 500 fl., sodass das Chordeckenbild für annähernd 1000 fl (?), die 4 Wandbilder für um 300 fl. (?) und auch das signierte und 1754 datierte Deckenbild unter der Orgelempore 1754 ausgeführt wurden, da auch die obige Summe noch Ende desselben Jahre ausbezahlt wurde. Der "Mariantod" mit einem gemalten Stukkaturrand am Chorbogen entstand angeblich 1752/54 (am wahrscheinlichsten Ende 1754 oder noch später) von

der Hand Anton Moraths, der wohl auch bei den Nebengang-Feldern des Langhauses als Ausführender zu vermuten ist (189). Der Säckinger Auftrag durch das Damenstift unter der Fürststäbtissin Maria Josepha Regina Lanz von Liebenfels (+ 16.6.1753) und ihrer verschwägerten Nachfolgerin, Anna Maria von Hornstein-Göffingen dürfte über die Vermittlung des Stukkators Feichtmayr, aber auch über St. Blasien oder über die mit der Riedlinger Gegend wie mit Konstanz verbundene spätere Äbtissin erfolgt sein, wobei Spiegler vor allem auf sein soeben in Zwiefalten entstandenes Hauptwerk zurückgriff. Leider sind keine Programmwürfe bekannt (190). Fürststäbtissin bzw. Konvent lehnten sich aber wohl an die zerstörte frühere Ausstattung an, beraten vielleicht durch Äbte der umliegenden Klöster. Spiegler konnte neben den Zwiefalterskizzen Entwürfe zu früheren Arbeiten z.B. Merdingen, Hochaltarblatt für das Chorbogenfresko vorlegen. Da schon bei der Beauftragung Feichtmayr Anfang 1752 gewisse Vorstellungen über Disposition und Inhalte der Fresken vorhanden gewesen sein dürften, ist ein aktiver Anteil des sicher nicht unerfahrenen Spiegler, dem dies unter anderen Umständen zuzutrauen gewesen wäre, kaum anzunehmen. Die Einbeziehung der sich unter den Schutz des Fridolin einreihenden Stiftsdamen erscheint gegenüber dem den Gegenwartsbezug viel hintergründiger und geistreicher darstellenden Zwiefalter Bild konventionell. Auch schon in der oben wegen der Anamorphose bzw. Vexierbild angesprochenen Skizze drängt sich der Konvent neben den anderen Pilgergruppen in den Vordergrund (191). Durch die von POHL und BUSHART bemerkten ungünstigen Verhältnisse (192) verliert der Zwiefalter Gedanke viel von seinem kompositorischen Schwung und seiner visionären, packenden Wirkung. Ähnlich negativ für den Charakter des Einmaligen macht sich die Wiederaufnahme eines wohl auf die Raumverhältnisse Rücksicht nehmenden Mauer/Rampen-Systems auch im Chordeckenbild. Der gegenüber Zwiefalten andere, altertümliche Raumeindruck oder die etwas schematischer ausgefallenen Stukturen tragen ebenfalls nicht zum Ausgleich oder zur Steigerung bei. Grössere Werkstattbeteiligung, spätere Eingriffe gegenüber den relativ originalen Zwiefalter Arbeiten und auch ein von BUSHART

angeführtes, Alters-, Krankheits- oder Finanz-bedingtes Nachlassen (193) machen den Qualitätsunterschied ebenfalls verständlich. Die ziemlich häufigen, bei BUSHART aufgezählten Selbstzitate Spieglers fügen sich nicht inspirativ in die wenig anregende Gesamtdisposition ein. Am überzeugendsten wirken die Felder unter bzw. über der Orgelempore, wo z.B. an El-Greco gemahnende Engelsgestalten und Apostelfiguren auftauchen. Die von BUSHART mit "Schlüssellocheffekt" bezeichneten Fridolinsszenen erscheinen durch ihre kompositionellen Schwächen am wenigsten gelungen. Die wohl noch auf Spiegler direkt zurückzuführende Skizze mit dem das Wasser überquerenden Fridolin verzichtet völlig auf das leicht variierte Rampensystem, wodurch Raum, Tiefe, Höhe und Übergänge von Architektur in terrestrische Bereiche erzeugt werden sollen, ähnlich aber organischer und weniger aufdringlich schon in Mochental. Da sich an dieses die Malfläche formatberuhigende und ökonomisch verkleinernde Hilfsmittel vor allem Anton Morath z.B. in dem mit Säckingen annähernd gleichzeitigen Laufenburg hielt, dürfte er der Hauptverantwortliche, dem vielleicht Spiegler den Auftrag teilweise abtrat bzw. nur die Skizzen (194) lieferte, gewesen sein. Auch das Landschaftliche dieser Szenen lässt sich gut mit Morath verbinden z.B. in Ettenheimmünster.

Gossenzugen

Die kritische Lektüre der vor einer Weihe der Kapelle bis zum 7. Februar 1760 beendeten handschriftlichen Bemerkungen zu Gossenzugen sowie die detaillierte Betrachtung der Kunstwerke geben zu einigen Überlegungen Anlass. Die Gossenzuger Kapelle erhob sich im Verlaufe des Jahres 1749, wobei Abt Benedikt Mauz am 6. September dieses Jahres den 'ersten Stein' in die vielleicht schon einigermaßen fertiggestellte Kapelle legte und dabei auf einem Tragaltar eine am 12. September wiederholte Hl .Messe las (195). Die bisherige Forschung (196) nahm wegen einer vom

Verfasser nicht. festzustellenden Signatur eine Entstehung des Deckenfreskos wie auch des Altarblattes - beides Stiftungen Spieglers - um 1749 an. Das "Gips-Werk" fertigte der "ausgezeichnete Künstler/Kunsthandwerker und Stuckbildner" Johann Michael Feicht.-mayr (197) von Augsburg ebenfalls kostenlos. Die durch Spenden von Geheilten und durch Unterstützung des Abtes errichtete Kapelle zählt nicht den vermeintlichen Architekten Johann Michael Fischer und den Bildhauer Johann Joseph Christian zu ihren Stiftern, da sie andernfalls sonst sicher in diesem Bericht aufgeführt worden wären. Der Stuck findet sich sparsam an den Kapitellen, an der Decke der Altarkonche und agraffenartig an 4 Punkten um das Deckenfresko und erlaubt stilistisch keine hinreichend genaue Datierung als um 1750, sicherlich schon aus ökonomischen Gründen etwa gleichzeitig mit dem kreisrunden Deckenfresko. Beim Blick nach Osten (Altarrichtung) suchen auf einer umlaufenden terrestrischen Szene mehrere Gruppen von Kranken Hilfe bei dem in einer Himmelsglorie schwebenden Hl. Magnus, von dem allerdings nur noch die Abtskrümme und ein Gewandzipfel zu erkennen sind, da dieses Zentralteil der Flachkuppel herabgefallen ist. Im übrigen Rund folgen ein zerstörtes Götzenbild/Säule, der getötete Drache - Attribut des Heiligen - vor einer Höhle mit wettergeformten Baumwerk und eine Landschaftsvedute mit Felsen und antikisierenden Ruinen, aus der ein Bach entspringt und etwas über den Bildrand in Stuck sich ergießt. Die im ganzen seit Amigoni in Ottobeuren konventionelle Anlage steht in Einzelmotiven wie z.B. dem Baumschlag, dem Gewässer dem Fridolins-Traum bzw. Fridolin auf der Rheininsel im Stift Säckinggen sehr nahe. Auch die Verwendung von einem heute zumindest grünlich-schwärzlich erscheinenden Pigment oder die Figürlichkeit lassen sich mit Werken nach Zwiefalten, wie auch im folgenden mit dem Gossenzuger Altarblatt besser verbinden.

Der eine Natur- und Ruinen-Kulisse suggerierende Altar kombiniert in Stuck imitiertes Fels- und Mauerwerk und dazwischen befindliche Pflanzen- und Tier-Welt mit teilweise echten Tropfsteingebilden. In halber Höhe, leicht nach rechts versetzt steht der Hl. Magnus

im schwarzen Benediktinerhabit und weist mit seiner Rechten auf eine sich in einem Torausblick zeigende Erscheinung von Maria mit dem Jesuskind auf der Weltkugel. Die nach unten gehaltene Lilie verdeutlicht die Hinwendung der beiden zum Hl. Magnus. In einer unwirtlichen Felslandschaft kümmert sich ein Mönch (?) um einen kranken Hirten (?), während weiter unten 3 Pilger sich auf einen Quelltopf zubewegen, dessen Wasser aus dem Bild nun in Stuck am Heiligen, der auf einem Ufer-Podest steht, vorbei bis auf die Altarmensa zu fliessen scheint. Ein Teil des Wassers ergiesst sich auch auf der Linken, wo vor einem weiteren fensterartigen Ausschnitt mit einer Ideallandschaft ein aufblickender Drache sitzt. Gleichsam im Altarauszug erscheint das Trinitätszeichen, während eine grosse Rocaille-Form die Altarbekrönung bildet. Noch ein näherer Blick hinter und fast auf Fusshöhe des Heiligen lässt eine schwer, aber kaum als 1750 sondern nur als "Spiegler 1756"

zu lesende Signatur erkennen. Wie schon oben angedeutet, gehen diese Naturinszenierungen bekanntermassen als Neomanierismus vor allem auf die Münchner Hofkunst (Magdalenenklausen, 1725) und Stiche Francois Cuvilliers d.Ä. (ab ca. 1744) und Johann Elias Nilson (z.B. um 1752) (199) zurück, mit denen sicher Spiegler oder Christian weniger vertraut waren als Feichtmayr (200), der mindestens ab 1750 z.B. bei den Elementen in Zwiefalten diese Tropfstein-Grotten-Motivik einsetzte. Ohne hier das Feichtmayr-Christian-Problem nochmals in den Raum zu stellen, drängt sich doch die Frage auf, ob am Gossenzugener Altar Christian überhaupt und wenn, dann höchstens bei der gesondert gearbeiteten Heiligenfigur natürlich ebenfalls in Stuck (201) in Betracht kommen kann.

Zum gegenwärtigen Erkenntnisstand muss Feichtmayr als spiritus rector - unter Vernachlässigung der "dirigierenden" Brüder Mauz - angesehen werden, der etwa nach der Zusammenarbeit in Säckingen um 1754/55 (202) die Stukkaturen und den Altar konzipierte und ausführte bzw. ausführen liess, wobei der schon recht alte Spiegler neben dem Deckenfresko (203) das schmale, rundgeschlossene, nicht ganz optimal der illusionistischen Szene angepasste Altarblatt 1756 beisteuerte

und ein Fassmaler (Johann Georg Messmer ?) für einen vereinheitlichenden Anstrich sorgte. Auch die zu Recht festgestellte Bukolisch oder arkadische Stimmung (204) von Fresko und dem fast an pompeianische Malerei erinnernden Altarbild, weisen trotz einer gewissen Vorprägung in Altheim auf eine relativ späte Entstehung (205), wobei sich der alternde Künstler mit neuen Strömungen -ein letztlich Natürlichkeit und Künstlichkeit synthetisierende, neomanieristisches Rokoko, das schon Strömungen wie Antikenrezeption und romantisches Naturgefühl in sich barg - auseinanderzusetzen hatte.

Das eigenhändige Spätwerk Spieglers in Salmendingen, wohl Winter 1751/52 zeichnet sich durch eine der Freskotechnik verwandte, in den Zwischentönen reduzierte Grosszügigkeit aus, während bei dem unvollendeten "7-Zufluchten"-Bild (1754 ?) im Säckinger Oratorium nicht nur die Kleinteiligkeit eine Werkstattbeteiligung (K.Wengner, A.Morath?) nahelegen. Ob Spiegler auch eigenhändig gegen sein Schaffensende zu auch die Laokoongruppe bzw. Gipsabgüsse zu Studienzwecken (207) kopierte, muss ernsthaft zugunsten eines Schülers (Wengner?) in Frage gestellt werden, wobei er - wir hoffen etwas belegt zu haben - gegenüber modernen Bestrebungen trotz seiner Jahre wach geblieben ist. Schwierigkeiten in der exakten Datierung bereitet das überarbeitete Altarblatt des Hausherrenaltares von Radolfzell, das von POHL, S. 162/63 mit Fragezeichen um 1738/40 angesetzt wurde. Der Altaraufbau bzw. die Dominikus Hermengild Herberger zugeschriebenen Holzfiguren in ihrer szenischen Anordnung sollen erst um 1753 entstanden sein (208). Eine gleichzeitige Entstehung mit dem Hochaltarblatt von Zwiefalten ist stilistisch nur mit einer von Spiegler berücksichtigten, anderen Betrachterdistanz und Raumwirkung in Einklang zu bringen. Nach den Angaben im Testament der Witwe kann man wegen dem vom Pfarrer dem Schwiegersohn übergebenen (Honorar?-) Summe von 200 fl. einen Auftrag in Binningen /Hegau in Erwägung ziehen (209).

I V .

S P I E G L E R - S C H U L E

Obwohl Spiegler nach seinem Tode und vor allem im Klassizismus ab etwa 1770 bald in Vergessenheit geriet (1), prägte er doch ab etwa 1730, wie im 17. Jahrhundert Johann Christoph Storer, die Malerei in Oberschwaben ganz nachhaltig. Spätestens seit dem eigenen Hausstand bzw. am 27. Mai 1727 ist von einem Lehrjungen und damit von einem eigenen festen Werkstattbetrieb die Rede (2). Ausser Johann Konrad Wengner und mit Abstrichen Anton Morath oder Joseph Stern sind wir bei den Schülern und Gehilfen mehr oder weniger auf Vermutungen angewiesen. Einer der ersten Gehilfen könnte Johann Kaspar Koler (1698-1747) (3) aus dem Bregenzer Wald gewesen sein. Da er 1732 nach seiner Heirat Bürger in Saulgau und Nachfolger des dortigen Malers Caspar Fuchs wird, dürfte er als nur zeitweiser Mitarbeiter, vielleicht auch als ehemaliger Sing-Mitschüler (4), unter den Einfluss Spieglers geraten sein, z.B. Mariaberg 1730 mit Übernahmen aus Oberdischingen 1726. In seinen wenigen Fresken z.B. Saulgau, Frauenkirche kopierte er auch Asam. Bei dem früher Joseph Esperlin zugeschriebenen Kreuzweg in Gutenzell (5) muss im Vergleich mit dem für Koler gesicherten Kreuzweg in Ennetach eine wohl durch den Tod Kolers verursachte Weiterführung im Atelier Spieglers angenommen werden (6)

Der gute Kolorist Koler wird auch als Lehrer des später (nach 1735) mit Spiegler in Kontakt getretenen Johann Georg Messmer (1715-1798) von Hohentengen angesehen (7). Fast

ganz dem frühen Spiegler ist das Hochaltarblatt von Pfronstetten verpflichtet, während die Seitenaltarblätter und auch andere Frühwerke Messmers, z.B. Grüningen 1745, stärker von Koler abhängen. Durch die Zusammenarbeit als Fassmaler in Zwiefalten seit 1748/49 gerät Messmer bei seinen späteren Fresken, z.B. Friedingen 1760, verstärkt unter Spieglers Einfluss.

Der Ehinger und vorrangige Fassmaler Ferdinand Joseph Saur (8) kopiert 1735 das "Antonius"-Bild der Ehinger Liebfrauenkirche von Spiegler in der Wallfahrtskirche Stetten-Lonetal, ohne aber tatsächlich Schüler Spieglers gewesen zu sein.

Vielleicht erfahren wir durch eine in Vorbereitung befindliche Dissertation über den späteren hohenzollerisch-sigmaringischen Hofmalers Meinrad von Ow noch etwas genaueres (9). Nach einer Ausbildung bei seinem Stiefvater Veeseer in Andelfingen dürfte er wegen seinem grünlichen Grundton zuerst eher im Umkreis Kolars bzw. Wegscheiders sich befunden haben, bevor er 1735 in Wien an der Akademie nachzuweisen ist. Neben vielen Einflüssen von G.B. Göz und Venezianer wie Pittoni wirkte auf ihn auch Spiegler, von dem er - ohne als eigentlicher Schüler zu betrachten - vor allem ab 1748 und bis an sein Schaffensende Motive übernahm bzw. wiederverwendete (10). Eine behauptete Mitarbeit in Zwiefalten konnte der Verfasser archivalisch bisher nicht verifizieren, vor allem da zur nämlichen Zeit von Ow in Haigerloch, Pfullendorf und anderswo selbständig tätig war. Immerhin blieb das Spieglersche Erbe bei ihm in qualitativ guten Händen.

Dem von Ow-Umkreis neben den schon bei Koler genannten Rebsamen und Vollmar gehören z.B. der Laizer Gehilfe Bonaventura Vogler (11), der Stiefbruder (?) Antonn Veeseer (12), ebenfalls von Andelfingen an. Der Einfluss von Ows ist auch bei dem zeitweise in Überlingen tätigen Gabriel Ignaz Thumb (13), dem noch schwächeren Gottfried Waldemar (14) von Wachendorf oder Joseph Herrmann (Hörmann) (15) von Horb/Rottenburg abzulesen. Ob Fidelis Wetz (16) von Sigmaringen vor seinem Österreich-Aufent

halt eine Lehrzeit bei seinem Landsmann von OW absolvierte, muss die Spezialforschung erweisen.

Der später in Biberach ansässige Bernhard Neher d.Ä (17) von Nassenbeuren, der in Zwiefalten sicher durch seinen Onkel und Zwiefalter Konventualen Bernhard Joseph Neher (18) einige Aufträge in der von OW-Nachfolge erhielt (19), könnte, da er von Ow sehr nahe kommt (20), zumindest zwischen 1764 und 1766 sein Gehilfe gewesen sein.

Von Spiegler beeinflusst zeigt sich auch die Riedlinger Malerfamilie Wegscheider(21). Falls dem alten Johann Georg Wegscheider das "St.Veit"-Bild jetzt im Riedlinger Heimatmuseum wirklich zugewiesen werden kann (22), steht es für die Ausstrahlung des von Sing herrührenden, in St. Peter und anderswo von Spiegler immer wieder verwendeten Typus des demutsvoll Knieenden. Der junge Joseph Ignaz Wegscheider (23) verdankt seine künstlerische Entwicklung weniger dem Vater oder Spiegler als doch wohl zeitweise Jacob Carl Stauder (24), von dessen etwas veralteten Innenarchitekturen und Butzenscheiben - ähnlich Johann Zick - er beeinflusst scheint. Die manchmal in Beuron erkennbare Fähigkeit zur Naturschilderung erlangte der oft den Theatervorhang zur Inszenierung benützende Wegscheider wahrscheinlich durch die Vorbilder Zimmermanns in Siessen, wo eine Verwandte Wegscheiders Priorin war, bzw. in Steinhausen. Vom überlegenen Spiegler und auch wohl Koler übernimmt er Figurentypen, ja auch ganze Kompositionen (25).

Der Wegscheider-Werkstatt könnten nach J. G. Messmer Franz Ferdinand Dent, Nikolaus Spiegel und zuletzt wohl Johann Nepomuk Meichsner angehört haben. Dent (26) dürfte der Vollender in der Ertinger Frauenkirche gewesen sein und eigenständig in Egesheim 1758 Fresken nach Motiven Günthers (s.o.), Nicola Grassis (27) und das rechte Seitenaltarblatt "Josephs Tod" als Spiegler-Kopie von Stühlingen ausgeführt haben. In der Ringinger Friedhofkapelle erkennt man in den Genre-Motiven das Spiegler-Vorbild (z.B. Trillfingen), in dem Hochaltarblatt von Killer oder dem Fresko in Burladingen kopiert er wie vielleicht in der Schlosskirche von Neufra das vielleicht Spiegler zuzuweisende Kreuzigungsbild in Langenargen-Tunau.

Meichsner (28) malt neben Anton Veerer 1760 im Langhausdeckenbild ganz in der Nachfolge Wegscheiders. Zur Weiterbildung geht er dann nach Österreich (29), kehrt aber etwa 1770 wieder nach Schwaben, hauptsächlich als Porträtist in Ulm bzw. Söflingen zurück.

Nicht nur gewisse Spiegler-Reminiszenzen sondern durch die spätere Heirat und versuchte Niederlassung um 1760 in dem nun von Malern entblösten Riedlingen (30) lassen bei dem vielleicht zuerst in Kempten ausgebildeten und später als Gehilfe Franz Ludwig Herrmanns nachweisbaren Maler Johann Michael Holzhay auch einen früheren Aufenthalt in Riedlingen bei Wegscheider oder in Konstanz bei Spiegler nicht ganz abwegig erscheinen (31).

Franz Joseph Zürcher von Buchau (32), der 1747 die Witwe Kolers heiratet und wohl früher mit der Werkstatt Kolers in Verbindung getreten war und manchmal an Arbeiten Wegscheiders in Mochental erinnert, oder ein Anton Schwarz (33) aus Wassers bei Wolfegg fertigten nach 1740 oder eher um 1748 die Fresken in Langenargen u.a. mit einem Zitat aus Spieglers Ottobeuron-Phase (34).

Johann Georg Brueder (35) von Neufrach bei Salem wiederholte 1736 in Maurach das Salemer Schöpfungsfresko. Auch ein ihm zuzuschreibendes "Kreuzigung"-Bild in der Urnauer Pfarrkirche von etwa 1733 lassen den Einfluss Spieglers, vielleicht durch eine Gehilfentätigkeit in Salem erkennen.

Auch Joseh Anton von Lenz (36), fürstenbergischer Hofmaler und wohl bei Stauder in Konstanz ausgebildet, kann nicht als eigentlicher Spiegler-Schüler angesprochen werden. Sein 1736 datiertes und bezeichnetes ehemaliges "Sebastians"-Altarbild in Meiningen bei Messkirch erinnert in den Putten an Spiegler, im linken Seitenaltarblatt von 1747 (bez.u.dat.) der ehemaligen Propsteikirche Betenbrunn verwendet er wie Spiegler z.B. Trillfingen eine Vorlage von Pierre Mignard (37).

Anton Morath (38) (1718-1783) von St.Blasien wird - wie schon angedeutet - als Schüler Spieglers angesprochen, wobei "er die Mahlerkunst von dem berühmten H.Spiegler in Constanz erlernet"

habe. Dies müsste während den Aufträgen Spieglers für Konstanz 1735 bis 1740 gewesen sein, da nach der Übersiedlung nach Konstanz 1752 Morath schon 34 Jahre gezählt hätte. Möglich wäre auch eine Mitarbeit in St.Peter 1739, wo eine dem späteren Morath vergleichbare Landschaftsauffassung zu erkennen ist, oder auch noch 1744 beim letzten Auftrag für St.Blasien. Die in Laufenburg oder Säckingen auffallenden Mauerpodeste entspringen eher schon einer früheren Stilstufe Spieglers z.B. Mochental. In Ettenheim zeigt Morath die Kenntnis des Säckinger Chordeckenbildes. Ähnlich Gossenzugen tritt in Ettenheimmünster eine Gestalt durch ein Felsen- bzw. Mauertor. In manch anderem erinnert Morath an den Freiburger Miler Johann Pfunner. Leider ist die frühe und einzige Zeichnung Moraths in St.Paul i.L. verschollen (39), um hierin vielleicht noch etwas Klarheit zu verschaffen.

Der verwandte Gottfried Hilzinger (40) (1718-1781) lehnt sich sicher mehr aus Kenntnis der Werke Spieglers und aus möglicher Gehilfentätigkeit in Säckingen an unseren Maler an, als dass er durch eine Lehre diese Prägung erfahren hätte. Auf ähnlicher Stufe - allerdings ohne Spiegler-Zitate - steht der schon oben genannte, recht unbedeutende Gottfried Waldemar von Wachendorf, z.B. in Höfendorf, Weitingen und vielleicht im ehemaligen bei BAUMANN in Zusammenhang mit den Steintransporten für Christian genannten Kloster Bernstein.

Wieder etwas sichereren Boden betreten wir beim späteren Schwiegersohn Spieglers, Johann Konrad Wengner (41). Er wurde vielleicht als Sohn oder zumindest Verwandten des Lindauer Damenstiftschreibers Johann Carl Wengner (ca. 1728-1742) (42) in dem Wangen benachbarten Thann oder Mariathann 1728 geboren. Nach einer unbekanntenen Lehrzeit (43) lässt er sich 1752 als Gehilfe Spieglers in Zwiefalten nachweisen (44). Wahrscheinlich machte er 1752 den Umzug nach Konstanz und bei dem Säckinger Auftrag mit. 1755 fertigt er selbständig ein "Hl.Blut"-Bild für Weingarten an vielleicht auf Empfehlung des dortigen Priors und Bruders des Zwiefalter Abtes Benedikt Hermann Mauz (45). 1756 bricht er mit Unterstützung des Abtes Anselm von Salem nach Italien auf. Über

Mailand (Einfluss Carlones ?) und Bologna geht er 1757 nach Rom, wo er erstaunlicherweise einen Preis im Aktzeichnen an dem 1754 eingeführten Wettbewerb der päpstlichen Akademie auf dem Kapitol erhält (46). Nach der Rückkehr heiratet er am 8.10. 1762 in Konstanz Maria Anna Spiegler, die ihm am 15.7.1763 einen Joseph Aloys Wilhelm (nach dem Onkel), eine Maria Rosa Catharina Crescentia am 19.10.1764, eine Maria Antonia Leocadia am 9.12.1766 (47) und vielleicht noch weitere Kinder schenkt. 1763 fertigt er in Rheinau Landschaftsgemälde, die dem arkadisch-grottesken Charakter der durch den Konstanzer Bildhauer Johann Reindl 1761 geschaffenen Ausstattung in der Magdalenenkapelle angepasst waren (48). Um 1768/69 vielleicht anfänglich in Begleitung von Andreas Brugger, Joseph Fischbach, Konrad Huber bricht er wieder nach Italien (49) zu einem Aufenthalt in Florenz auf, wo er - dem Zwiefalter Totenfeld der Kanzel vergleichbar - im Naturwissenschaftlichen Museum nach Gaetano Zumbos anatomischen Modellen (50) malt. Auf der Rückseite des Gemäldes befindet sich eine der üblichen italienisierenden Landschaften (51). 1769 nach seiner Rückkehr kauft er mit Hilfe seiner Schwiegermutter in Konstanz ein Haus (Inselgasse 15) (52), das er wohl nach dem Tode seiner Frau am 10.2.1782 an das Freifräulein Anna von Rupphin von Kefikon bei Frauenfeld für 1 150 fl wiederverkauft (53). Da er 1787 ein Bild zur Geburt Ludwigs d.I. in München (54) malt, wird er mit Familie nach München übergesiedelt sein, in der Hoffnung auf besseres Auskommen. Er scheint aber spätestens 1798 sich wieder in Meersburg/Konstanz aufgehalten zu haben und er stirbt schließlich am Schlag in Thiengen, fürstlich-schwarzenberger Herrschaft (55). Der nach Aussage der Schwiegermutter sympathische Maler, vielleicht sogar Hofmaler der Konstanzer Bischöfe von Rodt, war keine eigenschöpferische Persönlichkeit und schon zu Lebzeiten sah er sich Plagiatsvorwürfen ausgesetzt (56). In den Frühwerken "Rosenkranzspende", "Heimsuchung" (nach L.Giordano, Wien, Kunsthistorisches Museum) ahmte er Spiegler nach. Das ihm zuzuschreibende Hochaltarblatt von Aach-Linz bei Pfullendorf ist kaum ohne das

Zwiefalter Kuppelbild zu denken. Mit den romantisierenden Ideallandschaften scheint er einer Mode entsprochen zu haben, vielleicht hat er mit seiner Aufgeschlossenheit und Anpassungsfähigkeit schon vor seiner Italienreise 1756 auch einen gewissen Einfluss auf den viel älteren Spiegler ausgeübt. Die Laokoon-Köpfe (57) im Stile Spieglers könnte sich der Verfasser ganz gut vom frühen Wengner vorstellen. Das bisher Spiegler zugeschriebene Bild "Maria mit den Jesuitenheiligen Aloysius und Stanislaus", München Sammlung, Reuschel (58) stammt mit den etwas fleckhaft aufgesetzten Augen und puppigen Gesichtern sicher von Wengner, der für die Konstanzer Jesuiten tätig war (59).

Schüler Wengners scheint der früh verstorbene Franz Joseph Fischbach (60) mit dem durch einen verwandten Pfarrherrn vermittelten Auftrag in der Sakristei der Pfarrkirche von Orsingen (1767 bez. und dat.) gewesen zu sein.

Auf einem Wengner/Fischbach vergleichbaren Niveau stand der mutmassliche Spiegler-Schüler Joseph Hölz (61). Er wurde als Sohn des von Andelfingen gebürtigen Johann Erhard Hölz und seiner Ehefrau Elisabetha Christinerin (+ 28.2.1769 Altheim) in Altheim bei Riedlingen am 19.3.1722 getauft (62). Die Malerlehre absolvierte er wohl bei Veaser, Wegscheider oder Spiegler. Am 6.11.1742 fungierte er in Altheim als Trauzeuge bei der Hochzeit seines Bruders Johannes (* 11.5.1715), wobei Jakobus Wegscheider die Trauung vollzog. Am 21.10.1744 liess er sich als "Schwab Mahler, 1: in der Schulerstrass im Maurermeisterischem H:, fre: 21.8bris " (63) einschreiben. Da die Akademie Anfang 1745 geschlossen wurde, ist Hölz vielleicht wieder bald zurückgekehrt und möglicherweise 1747 Spiegler in Altheim zur Hand gegangen (64). 1750 bewarb er sich in Pfullendorf um die Ausbesserung der Apostel an den Wänden (65). 1754 kopierte er anscheinend die Bilderserie Spieglers in Salem für Kloster Einsiedeln (66). Im Januar 1755 finden wir ihn wieder in Wien an der Akademie, wo er sich als "von Riedlingen in Schwaben öst.:, ein Mahler 1: in Locherischen H: bey der Fr.Ablasserin frequ.

in Jan." (67) einschreibt. Spätesten seit 1758 befindet er sich zur Freskierung der Pfarrkirche Hailtingen (68) wieder in seiner Riedlinger Heimat. Um 1760 scheint er sich am Bodensee mit Werken in Meersburg und Owingen (?) niederlassen zu wollen. 1763 arbeitete er für Kloster Schussenried, 1764 für Kanzach, bzw. Riedlingen, Spitalkapelle. Nach dem Tode der Mutter heiratet er am 17.4.1769 Theresa Scheggin. Zuletzt arbeitete er hauptsächlich als Fassmaler für das Damenstift Buchau. Er dürfte nach 1784 (nicht in Altheim?) gestorben sein. Als seinen Schüler kann man wohl seinen als Sohn des Johann Martin und der Maria Anna oder Catharina Buck am 27.2.1754 getauften Neffen Georgius Hölz ansehen, der für den Weihbischof von Hornstein in Wurmlingen bei Tuttlingen 1784 in einer früh klassizistischen Weise tätig war (69). Auch Josephus Hölz war kein erfindungsreicher Maler, da er sich an Venezianer (Pittoni), die Wiener Schule (Troger), G.B.Göz und immer wieder Spiegler, v.a. die Salemer Serie, hielt. In der Riedlinger Spitalkapelle hängt eine Hölz zuzuschreibende Kopie des Oberdischinger Spiegler-Bildes "Unterweisung Mariens" (1726) von etwa 1764.

Die begabtesten Nachahmer und möglicherweise Schüler waren die Gebrüder Judas Friedrich Thaddäus (1725-1798) und Dominikus Tiberius Woher (1728-1799) (70). Das "Guten-Tod"-Bild von 1765 in Liggersdorf von Friedrich Woher spiegelt sehr gut den Spiegler-Stil um 1750 wieder. Konventioneller erscheinen die 1763 datierten Papstbildnisse in St. Peter, ebenfalls von dem fürstenbergischen Hofmaler Friedrich Thaddäus, der seit seiner Heirat 1764 mit einer Katharina Spiegler auch mit Spiegler verschwägert war (71). Die venezianisch inspirierten Emporenbilder von Baitenhausen, die dem Bruder und fürstbischöflichen Hofmaler Tibri, der 1759 in Zuzgen bei Säckingen (!) eine Jacobea Margaretha Haßler von Säckingen geheiratet hatte (72), zugeschrieben werden, stehen wie der Kreuzweg Franz Josef Guldins in Langenargen 1765 der Spiegler zugeordneten "Szene aus der Papstgeschichte" in der Augsburger Barockgalerie nicht ganz

Dass Franz Martin Kuon schon vor seinen mit bewegten Wolkenformationen aufwartenden Fresken in Erbach 1768 Spiegler studiert hatte, ist wohl anzunehmen. Ebenso kann man nicht ausschliessen, dass der Breisacher Franz Sigrist schon in Merdingen zeitweise Handlangerdienste für Spiegler leistete, bevor er 1739 nach Wien ging. Die Anpassungsleistung Sigrists in der Vorhalle von Zwiefalten nach dem Tode Spieglers fände damit eine noch organischere Erklärung. Eine Mithilfe des im Vergleich mit Spiegler über eine Generation jüngeren aber dennoch geistesverwandten Franz Anton Maulbertsch bei den Chorfresken in Zwiefalten 1748 wird sich wohl nie mehr beweisen lassen, obwohl es einen Beleg für einen Aufenthalt Maulbertschs in seiner Heimat 1748 gibt (74). Zu dem Wangener Landsmann Anselm Hege und eine mögliche Abhängigkeit von Spiegler muss aus Mangel an Abbildungen bzw. an Werkkenntnis an dieser Stelle ein Urteil unterbleiben (75). Die dem Verfasser bisher bekannten Werke des aus Isny stammenden Franz Anton Dick(76)lassen eher eine Abhängigkeit von Franz Georg Herrmann erkennen. Ob sich vor allem wegen den in den Skizzen sich äussernden verwandten Auffassungen zu dem Prüfeninger Maler Otto Gebhard (1703 - 1783) (77) oder viel später zu dem Padre Anastasio Favini (1749-1843) (78) direkte oder indirekte Bezeihungen mit Spiegler bestanden haben, kann wahrscheinlich ebenfalls nicht mehr festgestellt werden. Die Kunde von einem ansonsten unbekanntem Spiegler-Schüler Johann Baptist Stern in Konstanz, der in Zwiefalten ein Bildnis Benedikts XIV hinterlassen hatte,geht auf MEIDINGER zurück (79). Vielleicht handelt es sich dabei um ein Mitglied der Familie des Malers Ignaz Stern, der als möglicher Schüler von J. K. Sing später ebenfalls von Cignani beeinflusst war (80). Die früher Johann Christian Wenzinger zugeschriebenen und von Spiegler beeinflusst angesehenen "Verkündigungen" des Freiburger Museums (81) stammen sicher aus der Werkstatt des obengenannten Stern. Somit ist eine Schülerschaft ebenso wie bei dem im Todesjahr Spieglers erst 9-jährigen Johann Sebastian von Ritters -

hausen (82) abzulehnen.

Alles in allem bleibt die Ausbildungstätigkeit Spieglers ziemlich unklar, da wir keinen Maler mit einer gesicherten Lehrzeit bei dem sicher gesuchten Spiegler nachweisen können. Vielleicht waren die zünftischen Verhältnisse, die in Riedlingen sicher einen Wegscheider begünstigten, dazu ebenfalls nicht besonders angetan. Anfänglich vielleicht nur mit einem Lehrling, Handlanger dürfte Spiegler in späteren Jahren und bei grösseren Aufträgen 1 bis 2 ausgebildete Maler als Gehilfen angestellt haben, wobei er aber sicher nicht an die Werkstattgrösse eines Paul Troger herankam (83). Dass Spiegler auf seine Konkurrenten Eindruck machte, bezeugt die Erwähnung durch G.B.Göz gegenüber dem Abt Anselm von Salem (84). Wie lange noch bzw. ab wann wieder seine Kompositionen Interesse erweckten, zeigen die Kopien des "Hl. Sebastian" von Salmendingen z.B. durch Konrad Lieb Mitte 19. Jahrhundert in Ittenhausen und wohl auch in Kirchsberlingen (85). Auch im 20. Jahrhundert lässt sich der Wangener Landsmann August Braun für die Schlosskirche Zeil 1939 von den bei Spiegler zu findenden abstrakten wie expressiven Elementen anregen. Ein Weiterführung (und gar Steigerung) durch die Schüler und Nachahmer war höchstens dem in Licht und Kolorit wie dekorativer Raffinesse auch Tieplo nahestehenden Franz Anton Maulbertsch vergönnt. Fas Zwiefalter Langhausbild blieb aber ein 'non plus ultra'.

E P I L O G

Leider konnten wir Spiegler nichtmehr unmittelbar über die Schulter schauen und ihn selbst befragen, was er von unseren heutigen Deutungen hält. Bei manchen würde er wohl vielleicht schon aus Unverständnis ungläubig den Kopf schütteln. Aus der notwendigen historischen Distanz und mit Hilfe unseren modernen Techniken versuchten wir dennoch einen Blick auf das Werk und in die Werkstatt zu werfen. Mit welchen Verständnis- und Unverständnis-Schwierigkeiten schon die Zeitgenossen zu kämpfen hatten, zeigt der Bericht des St.Galler Konventualen, Johann Nepomuk Hauntinger, dem von seiten des Zwiefalter Subpriors und Musikers Ernest Weinrauch das klassizistische Urteil eines 'italienischen Kenners' mitgeteilt wurde, dass die Gemälde von 2 verschiedenen deutschen Meistern stammen würden, von denen der eine ein gewisser Vogel (von Ow?)gewollt aber nicht gekonnt hätte, während der nicht genannte andere (Spiegler?) gekonnt, aber nicht richtig gewollt hätte (1).

Bei dem hiermit zum Phantom gemachten Maler erscheinen in der Zusammenfassung folgende Umrissse seiner Persönlichkeit und seines Werkes im klareren Lichte: Spiegler war als freier Bürger und Angehöriger der besseren Familien Oberschwabens. Auch mit seiner Ausbildung bei angesehenen Künstlern war er ein Mann von quasi akademischem Stand. Mit dem willkommenen Hofschutz des Adels und der Klöster vor zünftischen Neidreaktionen begab er sich nach aussen

erkennbar in keine mögliche unternehmerische Abhängigkeit als Hofmaler o.ä.. Sein Arbeitsfeld blieb mit wenigen Ausnahmen die Diözese Konstanz, wo er von Weihbischof, Benediktiner-, Zisterzienser, -Franziskaner (Kapuziner-) Klöstern, Deutschem Orden und Adel, kaum Bürgertum beschäftigt wurde. Eine Geschäftsbeziehung zum Haus Württemberg, das zuerst den Spiegler in manchem verwandten Carlo Carlone, später Matthäus Günther bevorzugte, gelang unserem Maler nicht. Sein "Image" hätte dadurch und durch mögliche repräsentative Aufgaben neben Zwiefalten und Säckingen bis in unsere Tage sicher profitiert. Vor allem in Zwiefalten konnte er unter dem "dirigierenden" Abt Benedikt Mauz ähnlich später Knoller im ebenfalls zur Reichsstandschaft gelangten Neresheim trotzdem einen mittlerweile einhellig anerkannten Beitrag von europäischem Rang zur Kunst leisten. Seine unverwechselbare Leistung liegt weniger im profanen Bereich (2) noch in der gedanklich, programmatischen Arbeit, die ihm sicher der Abt abgenommen hatte (3), als in der formalen Umsetzung, wobei ihn Architektur und noch mehr das Hand-in-Hand-Arbeiten mit dem jüngeren Feichtmayr inspierierten. Spiegler verfügte über die wohl von Amigoni abgesehene Fähigkeit zur grossen, spannungsvollen Komposition - ähnlich Zimmermann und Holzer - mittels Figur und Wolken-Landschaft-Raum und weniger durch additiv gliedernde Architektur. Auch das von POHL ohne die abstrakte Malerei der 1.Hälfte unseres Jahrhunderts kaum so erkannte und erkennbare Kompositionsprinzip eines leeren oder erfüllten Zentrums oft mit Strudel- oder Sog-Wirkung gehört in dieses Umfeld..Spiegler integrierte in notwendiger ökonomischer wie auch aufwertender Weise - ähnlich einem Exempla-Denken Vorlagen von Meistern des 17. Jahrhunderts römischer und venezianischer Provenienz, später sogar zeitgenössische vor allen des Wiener-Umkreises. Ob man diesen an Auren, Mandorlas erinnernden Strudel in Anlehnung an manieristische Visionen mit ähnlichen mystischen Vorstellungen in Zusammenhang bringen kann, sei als Problem im Raum gelassen(4). Nicht nur die abstrakten Kompositionsschemata der Zwiefalter und Säckinger Werke incl. Skizzen sondern auch die den Wolken-

formationen ähnlichen "Schleuderformen" der einem "Malstrom" (BUSHART) entwachsenen Figuren bringen Spiegler in die Nähe von El Greco, ohne allerdings Toledo und seinen intellektuellen Zirkel mit dem provinziellen Riedlingen/Zwiefalten vergleichen zu wollen. Auch eventuell Spiegler als Sonderling wie den geisteskranken Messerschmidt abzustempeln, geht an der Tatsache eines z.B. in Wien um 1740/50 im akademischen Umfeld voll zu einer modischen Geltung kommenden "feurigen", bald als "Fratzenkunst" verschrieenen Stiles vorbei(5). Grössere physiologische Veränderungen durch Krankheiten wie Diabetes, Astigmatismus, o.ä. erscheinen bei der relativ logischen Werkentwicklung wenig plausibel. Am erstaunlichsten und letztlich neben Reserven hervorlockenden Bedingungen unerklärlich bleibt die Dynamik des Altersstiles, woran sich der vielleicht noch vitalere, aber dekorativ harmonisch gestimmte Zimmermann nicht messen kann.

Ein einseitig nur auf das "Geistige-Religiöse" ausgerichtete Einschätzung der Kunst Spieglers trifft in Anbetracht seines Kunstverständes nicht die artifizielle Seite, die sich auch in der bis ins hohe Alter bewiesenen Anpassungsfähigkeit zeigt. So legt Spiegler in seinen Merdinger- bzw. Wangener-Äusserungen (6) Wert auf die Feststellung, dass seine Bilder auf die lokalen Betrachtungsgegebenheiten bezogen tafelbildmässig-nahsichtig-kleinteilig oder freskomässig-fernsichtig-grosszügig gearbeitet sind. Seine Qualitätskriterien sind "Erfindung, Zeichnung, Colerirung, als taurhafte"- seine Motive "zur Ehr Gottes, zur zierd, zur freid und auferbauung(7), zur eigener Ehr".

Versuche mittels der von der Kunstwissenschaft des 20. Jahrhunderts aus Programmen, Predigten, Rhetorik etc. wie aus ästhetischer Anschauung gewonnenen kategorialen Unterscheidung -vorrangig zur Eigenständigkeit des Rokoko- der "Quintessenz" der Kunst Spieglers näherzukommen, erscheinen nicht uninteressant, bleiben aber letztlich allgemein, wenig eindeutig und den komplexen Verhältnien oft unangemessen. Eine dieser Kategorien betrifft die "ästhetische Grenze" der Gattungen Architektur, Plastik, Malerei mittels der Rocaille, die nicht nur bei Spiegler grossen Einfluss auf Figürlichkeit und Komposition

ausübt. Diese Tendenz zur "Bildhaftigkeit" (8) machen die Arbeiten in Zwiefalten und Säckingen, ja auch schon die Skizzen deutlich. Damit werden auch die zuerst von FEULNER angesprochenen Realitätsgrade bzw.-ebenen berührt oder verwischt. Das etwas starre, rationale Illusionsprinzip eines Pozzo (9) sollte aber nicht mit der vorteilhaften, irrationalen "projektiven Elastizität" des Spätbarock/Rokoko gemessen werden. Der vermeintlichen Schwächung des Realitätsprinzipes im Örtlich-Räumlichen stellt BAUER einen Ausgleich im Zeitlichen-Historischen (10) entgegen. Das Langhausbild Spieglers in Zwiefalten ist aber weder dem barocken Wunder (11) noch dem "historischen Akt" (12) eindeutig zuzuordnen. Gerade nach dem historisch gesehen wichtigen Ereignis der Gewinnung der Reichsstandschaft hätte 1751 in dem Langhausbild und nicht nur in der sicher etwas profaneren Vorhalle der Zeit-Politik-Bezug hergestellt werden können (13), wenn nicht ein allgemeineres, religiöseres Maria, Kirche und Kult verbindendes - wohl auch im Sinne der Vollendung der Geschichte" - und damit wieder letztlich ahistorisches Programm vorgelegen, "vorgeschwebt" (14) hätte. Eine weitere 'Distanzierung' im Sinne einer ersten Aufklärungswelle soll durch den Kunst-Charakter, die Natur-Imitate bzw. Künstlichkeit, etc., die sich an den weissen Stuckfiguren, an dem Gossenzuger Altar, etc. zeigt, eintreten. Diese Erscheinungen sind im Falle Zwiefaltens vielleicht eher als Folge des Spieles mit dem (diktatorischen) Augsburger Muschelgeschmack (15) anzusehen und dem Theater, in dem die Grenzen von Schein und Sein, Täuschung und Wirklichkeit aufgehoben sind, vergleichbar (16). Die von SEDLMAYR für das Rokoko festgestellte Einheit im Widerspruch z.B. von sakral/profan, höfisch/volkstümlich entspricht wohl das damals noch gültige, und dort noch gültige, umfassende Feudalsystem als göttlicher Weltordnung. In diesem Zusammenhang muss man auch die mit der Ideologie des 19. Jahrhunderts im spätromantischen Rückblick auf die vermeintliche Ganzheit von Mittelalter und Barock behaftete, wieder modern Tendenz zum "Gesamtkunstwerk"

sehen, das im Falle Zwiefalten - da aus der Begriffsgeschichte und wegen des langwierigen und komplexen Entstehungs- bzw. Beteiligungsprozess nicht in 'Reinkultur' -vorhanden - heute akademisch eher mit "Ensemble" (17) umschrieben wird. Die Fresken und die Kunst Spieglers in Zwiefalten erscheinen uns heute noch immer als Teil eines einheitlichen Strebens, zumindest ein wirkungsvolles geistliches Welttheater oder opernhafte Oratorium in Szene zu setzen. Der uns nicht mehr ganz verständliche, rätselhafte, Staunen hervorrufende Schau-Charakter der Spiegler-Werke wird und soll uns weiterhin zu Deutungsversuchen (18) 'hinanziehen'.

V I.

A P P E N D I X

ANMERKUNGEN

II. Zur Person

- (1) Nach BECK 1898,80 soll es welche gegeben haben.
- (2) ONKEN 1972,24 ff.
- (3) Eine Untersuchung der Herkunft der schwäbischen Barockmaler wäre nicht uninteressant. Einem der bedeutendsten Maler des 17.Jhs, H.Chr.Storer, gelang es ins Patriziat der Stadt Konstanz aufzusteigen, seinen Nachkommen sogar in den Adelstand vgl. HOSCH 1988,94 u.252; ähnlich schon BECK 1899,48.
- (4) Die Matrikeln der Universität Graz 1663-1710, bearb. v. Joh. ANDRITSCH (Archiv d.Univ.Graz Band VII3), 1987 Joannes Franciscus Spiegler Suevus Syntaxistae M 1674, Nr.121.
- (5) ZUMSTEG-BRÜGEL 1978, 266 u. Tabelle.
- (6) Fürstl.-Waldburg-Zeil'sches Gesamtarchiv auf Schloß Zeil, Ratzenrieder Archiv Ra 395.
- (7) Die Matrikeln der Universität Graz 1663-1710, 1987: "Johannes Martinus Spiegler Algoius Wangensis Rhetores M 1676, Nr.110. - HStAS B 58 Landgericht Schwaben, Bü 45.
- (8) PfA Wangen, Totenregister : "Ornatissimus Dnus Franciscus Spiegler Iudicii Provincialis Procurator et scriba Iudicialis Iudicii Imperialis Civitatis Wangensis Maritus ".

- (9) Pfa Wangen, Eheregister.
- (10) Pfa Wangen, Totenregister; SCHEURLE 1973, 46. - Der aufwendig rühmende Sterbeeintrag ohne Todesursache, in der damaligen Zeit ohne grosse genetische Aussagekraft.
- (11) POHL 1952, 20.
- (12) SCHEURLE 1973, 46.
- (13) SCHEURLE 1973, 46.
- (14) Nach ZUMSTEG-BRÜGEL 1978, 662 wäre Sing der Grossonkel.- Leider gibt es noch keine Sing-Monographie.
- (15) Pfa Wangen, Totenregister. - Regina ist seit dem 25.4.1716 (Taufpatin) in Dürmentingen nachweisbar, vgl. Pfa Dürmentingen, Taufregister.
- (16) Am 7.5.1716 schon als D (ominus) Francisaus Spiegler, Pictor genannt, Pfa Dürmentingen, Taufregister.- Der wohl verwandte Spiegler von Hopfenbach vor 1721 (verheiratete) Bürger, Maler und Bäcker von Waldsee, + um 1726, ist sicher mit dem von POHL 1952.21 ff. genannten und versuchsweise mit Fr. J. Spiegler identifizierten Fassmaler identisch, vgl. HOSCH 1990, 164 Anm. 13. (m. Lit.).
- (17) HOSCH 1990, 164.- Am 13.6.1738 vertrat Regina die Gräfin Maria, die Canonissin in Buchau war. Ab 1718 war sie zusammen mit Kastenvogt Anton Wehe Canzleyverwalter Johann Sigmund Senger Patin.- Im Schloß (Forsthaus) Dürmentingen befanden sich mehrere Ölgemälde von Josef Esperlin, um 1752, die wohl nach Schloß Zeil verbracht wurden, vgl. StA Sigmaringen, Friedberg-Scheer, Rentamtrechnungen, Bd. 33 (1755/56, fol. 199-203; HOSCH 1987, 19 Anm. 112.
- (18) Beide wohl zu den in Konstanz, Meersburg, Überlingen vertretenen Geschlechtern zugehörig.- Ein Johann Conrad Kolb (1671-1718) u. ein Carl Ferdinand Kolb waren ebenfalls Beamte in Scheer/Dürmentingen. Ein Johann Conrad Kolb (+1660) war seit 1648 Ratssyndikus mit ähnlichem Wappen (Rohrkolbenträger) in Wangen, vgl. SCHEURLE 1972, 13.

- (19) Vgl. Anhang: Testament der Witwe von 1772.
- (20) ASSFALG 1989, - Frdl. Hinweis R. Kolb.
- (21) Nach GRADMANN, Das Gelehrte Schwaben, 1802, 636f; HOSCH 1988, 99.- Hinzu käme auch noch die im nahen (Radolf-) Zell ansässige Tochter mit Familie.
- (22) SCHEURLE 1973, 49 u. Anm. 23.
Vgl. Anhang: Testament von 1772: Wenn man die gesamten Legate an die Kinder nimmt, kommen etwa 7 400 fl. heraus (eigentlich für die damaligen Verhältnisse eine ganz erkleckliche Summe).
- (24) GLAK, 229/66941 II (vgl. POHL 1952, 111): Brief vom 4. Febr. 1740: "PS. die Fissierung zu denen Altarblätter nach Merdingen betrefent hete schon verfertigt und eingeschicket wan nit un Pässl: gewesen were habe 8. wochen nichts kennen arbeiten zu dissen meinen gehabt Augen Schmerzen, wirds (?) die strenge Kürchen arbeit in Merdingen nit wenig bey getragen haben, werde aber solche negstens verfertigen und dahin einschicken" - Die Briefe zeugen neben der Kunst von Spieglers Interesse an Merdinger Wein. Alkoholismus wie z.B. bei Balthasar Riepp lässt sich daraus für Spiegler aber wohl nicht ableiten.
- (25) Die Reduktion der Farbskala ist in den Skizzen schon früh zu beobachten. An den späteren qualitativ hochstehenden Bildern in Pfullendorf bzw. Habsthal sind keine Merkmale von Augenerkrankungen verschiedenster Genese zu erkennen.
- (26) Vgl. Anhang: Testament 1772
- (27) HOSCH 1988, 101 u. 252: Sterberegister St. Johann (1716-1759), fol. 61; Erzbischöfl. Archiv Freiburg, Mikrofilm Nr. 870275.
- (28) Vgl. Anhang: Testament 1772: die Erben sollten 100 fl stiften, was sie auch taten, vgl. Konrad BEYERLE, Gesch. d. Chorstiftes St. Johann zu Konstanz, Freiburg 1908, 361.

Das Altarblatt und möglicherweise Deckenbilder in der der St. Johann-Kirche angebauten Thomaskapelle können kaum - vor allem schon 1735 - als eigene Stiftung des angeblich auch als Architekten aufgetretenen Spiegler angesehen werden, wahrscheinlicher eine Stiftung der Bruderschaft oder des Propstes Franz Carl Pappus von Tratzberg (+1736), dessen Nachfolger der Spiegler-Mäzen von Sirgenstein wurde.

- (29) Z.B. PfA St.Stephan, Konstanz, Herz-Jesu-Bruderschaftsregister von 1758, fol. 18: Maria Anna Spieglerin von Riedlingen, Maria Rosa Spieglerin nata Wechin.- Der Sohn Wilhelm verfasste in späteren Jahren religiöse Meditationen, POHL 1952,231; GRADMANN, Das gelehrte Schwaben,1802,636f. - Die Generation Spieglers blieb vor allem in der Provinz von aufklärerisch-freimaurerischen Ideen noch ziemlich unberührt.

III. **ZUM WERK:**

- (1) MANZ 1959,19. - Ertle, geb. um 1650 in Munderkingen, wohl Schüler Fr.Jos.Gerbers, später wohl Storers bzw.Glückhers (vgl. "Josefs Tod", bez. u.dat.1708, in Obereisenbach bei Tett nang); 1°° Magdalene Harpin in Rottenburg.
- (2) J.Th.Sichelbein heiratete am 26.3.1716 die Witwe des Zimmermanns und Fassmalers Felix Mayer (vielleicht Sohn des Johann Mayer von Rottweil, der 1664 die Anna Katharina Goldbach geheiratet hatte), vgl. SCHEURLE 1973,41. - Ein Verwandter der Ursula Wizigmann war wohl der Leutkircher Altarbauer Johann W.,

- vgl. ThB 36,159.- Ein Sohn (?), Joh. Georg W. war anscheinend 1728 in Wien u. wohl Urheber der "Fidelis"-Bilder von Wangen u. Langenargen.
- (3) Nach SCHEURLE 1973, 41 nur 1701/07 im Steuerbuch nachweisbar. Für das übrige siehe Stadtarchiv Rottenburg, St. Moritz-Fabrikrechnungen.
 - (4) ThB 32, 1938, 174. - Denkbar auch eine Überarbeitung durch Spiegler.
 - (5) ThB 30, 1936, 585. - Von der Sichelbein-Werkstatt wohl HAB u. SABer in Herrlingen, Pfk.St.Andreas. Dem Heiss-Umkreis zuzurechnen ist die "Kreuzigung", Zell b.Zwiefalten, um 1690, die immer noch für Januarius Zick reklamiert wird, vgl. ZWIEFALTEN 1989,368 f. u. Anm. 232, vgl. auch die "Kreuzigungen" in Oberstadion bzw. Obereschach oder Langenargen-Tunau, St.Josef.
 - (6) Kunst des Barock in Böhmen, Ausst.Kat., Essen 1977, 137f.
 - (7) POHL 1952,117 allerdings mit Unterschätzung Sings.
 - (8) Vgl.Kuno SCHLICHTENMAIER, Studien zum Münchner Hofmaler Johann Andreas Wolff Diss. Tübingen 1988. Ob zu den Hofmalern Gump u. Wolf auch Sing gehörte, erscheint fraglich (vielleicht nur Hofschutz), besser aufgehoben wäre er als fürstbischöfl. freisingischer Hofmaler dieser Zeit. Vor, während und nach dem Exil von Max Emanuel erhält er nur ganz wenige Aufträge vom Münchner Hof.
 - (9) Bronnen gehörte zum Kloster Mariaberg. Da lt. HStAS, B 477 L, Bü 1: Martini 1719 bis Martini 1720: dem "Mahler von Trocheltfingen für S. Jos. antependium bezahlt 11 fl.-, für das altäre zue brunnen dem Maller von Rottenburg bezahlt 120 fl.- " (für die Fassarbeit ?) wurden und das Spieglerbild 1722 sign. u.dat. ist, dürfte es sich um eine Stiftung von Kloster Zwiefalten oder der F'amilte Spet^h handeln, der Rechnung 1707/08 ist von: "(Vorgänger-?) altarblat nacher Brunnen in S. Jos. Capell bezahlt 50 fl.-" die Rede. - Das weitverbreitete Motiv (z.B. als Kopie nach Spiegler? in der Pfk. Amtzell, vielleicht vom frühen Benedikt Gambs?) soll angeblich auf Wolff zurückgehen (vgl. K. SCHLICHTENMAIER 1988,370 f.), vgl. J. B. Zimmermann (?) Ottobeuren 1711 (BUSHART 1963, 76 Nr.182).
 - (10) Bisher unbekannt (von Ems?/ ?), könnte aber weitere frühe mäzenatische Verbindungen verraten.
 - (11) La Pittura a Verona tra Sei e Settecento, Verona 1978, Fig.146: "Verzückung d.hl.Franziskus", Verona, Museo di Castelvecchio.
 - (12) POHL 1952,55,168 u.331; HOSCH 1988,252; vgl. auch HStAS, B 551, Bü.161, fol.27 (dort um 1750/83 die jetzt schwer entzifferbare Signatur schon als 1718 gedeutet).

- (13) Immerhin wurde es noch 1754 von J. I. Wegscheider in dem Deckenbild von Dietershausen wiederholt, vgl. Edeltraud SPORNITZ, Joseph Ignaz Wegscheider, ein oberschwäbischer Maler, in :Hohenzollersches Jahressheft 19, 1959, 48 Abb.10.
- (14) POHL 1952, 21-24, 26 ("Lehrjahre"), 115.- Manche Werkstattarbeit Sings (und Amigonis?) wohl Spiegler, spätestens ab 1715 muss mit eigenständigen Arbeiten gerechnet werden.
- (15) Der Verfasser konnte die Bilder in einem Gang des Schlosses Salem nur während einer allg. Führung vor Jahren in Augenschein nehmen und erinnert sich nicht mehr an eine Signatur bzw. Datierung. Die Gemälde waren schlecht erhalten und wirkten wegen Übermalung eher wie Kopien. J. Hölz soll dem Verf. nicht zu Gesicht gekommene Kopien in Einsiedeln, Stiftsammlungen 1754 angefertigt haben, vgl. BUSHART 1963, 46.- Vgl. auch die 4-Serie ursprünglich für Ottobeuren 1724/25, jetzt Bayr. Nat. Mus. München bzw. Pfk. Oberwittelsbach, die sich stilistisch gut anschliessen lässt.
- (16) Classici dell'Arte, Poussin, 1974, 109 Nr.193; POHL 1952, 140 u. Anm. 488.
- (17) Classici dell'Arte, A. Carracci, 1976, 98 Nr.49 C.- Les
Classiques de l'Art, Titien, 1970, 126 Nr.399.
- (18) Wahrscheinlich stammt das rechte SAB der Schönenbergkirche, Ellwangen ebenfalls aus dem Bellucci-Umkreis in Düsseldorf bzw. den pfälzischen Wittelsbachern. - Ein "Josefs Tod", 1711 in einer Nebenkapelle des Schönenberg konnte jetzt nach Signatur und Stil eindeutig Mathias Pußjäger (statt Ruffini) zugewiesen werden, vgl. HOSCH 1981/82, 33 Anm. 25.- Die frühe qualitätvolle "Hl. Ursula" (?) im Heimatmuseum Wangen aus Kunsthandel wird dort 1721 datiert; vgl. HOSCH 1988; 252, Anm. 42 (um 1720). Sie zeigt über den bolognesischen (Reni-Nachfolge) und neapolitanischen (B. Cavallino) Grundtypus und Sing hinausgehende Effekt-Komponenten unter venezianischem Einfluss, allerdings nicht in der grossflächigen, die Einzelfigur betonenden Dekorationsmanier eines Amigoni, sondern eher mit grösserem Interesse an Zeichnungs- und Lichteffekten und am erzählerischen, genrehaften Detail. Dies und die wohl zutreffende Datierung machen den gleichzeitigen Fassmaler F. J. Soiegler so gut wie unmöglich. - Zu den in Gestik und Mimik agierenden Frauenfiguren wohl das Vorbild bei Bellucci, vgl. Ausst. Kat. "Die Grafen von Schnönborn", Nürnberg 1989, 387f., Nr. 299. - Die Frage, ob Spiegler schon zwischen ca. 1710 und 1716 und wieder/oder erst durch Amigoni ab ca. 1715 bis 1720/23 Bellucci kennenlernte, ist nicht mehr eindeutig zu beantworten.

- (19) KDM Lindau 1954, 372.
- (20) POHL 1952, 30f.; BUSHART 1963, 63 ("1739"). Dieses Datum erscheint stilistisch kau möglich, allenfalls 1729. Der Verf. sah das Bild nicht im Original. Der Weihbischof v. Sirgenstein starb am 29.1.1739, wahrscheinlich wurde das Gemälde erst nach seinem Tode in den Stuckrahmen (von J.G.Üblhör?) eingelassen.- Vgl. auch die verwandte Darstellung von M. Altomonte, St.Florian, Roter Salon.
- (21) Vgl. HOLLER 1986, 11f.
- (22) POHL 1952,20 u. 229 Anm. 83; vielleicht auf RUPPERT fussend: StadtA Konstanz, Mar 86: J. MARMOR:Künstlerverzeichnis von Konstanz,73: Spiegler, Franz Josef (1699-1757): geb 1699 in Riedlingen in Schwaben gestorben 1765 in Konstanz. Schon als Knabe hatte er viel Freude zum Zeichnen und Malen. Sein Vater that ihn zu dem geschätzten Historienmaler Kaspar Sing nach München. Seine erste Reise ging nach Wien, wo er mehrere Arbeiten erhielt. Nach längerem Aufenthalt kehrte er wieder in seine Vaterstadt zurück..."
- (23) HOLLER 1986, v.a. 80ff.
- (24) HOLLER 1986, 13.
- (25) LIEB 1964, 353 ("1724").
- (26) LIEB 1964,370 f ("1724", Nebenfelder "1725").- Auffällig das zur Komödie gehörende Bauern-Genre.
- (27) In der Malweise vielleicht der Einfluss Pellegrinis, zumindest der Venezianer ganz deutlich erkennbar; dieselbe Rückenakt-Vorlage benützte wohl J.G.Schmidt, "Hl.Joh. v. Nepomuk", 1735 in Maria Taferl, Abb. in: ÖKT,IV,1910,102 Fig. 105.
- (28) LIEB 1964,362 ("4 Monarchien" von Bellandelli 1723).- Eher ein Nebeneinander der beiden Maler.
- (29) LIEB 1964, 362 ("9 Felder von Spiegler" 1723 oder 1725). Spätere Motive wie der Knabe mit der Skulptur tauchen hier schon auf. Diese Knabenfigur auch bei Tobias Pock (? oder Sing ?), Passau, St.Paul, Nikolausaltar oder oben bei F.J. Strebel, Espasingen, Pfk., ebenfalls Nikolausaltar. - Der bei HOLLER 1986, 127 Anm.667 genannte Schüler "Francesco" dürfte allerdings eher mit Franz anton Erler als mit Spiegler gleichzusetzen sein. Erker (ca. 1700-1745), (1712?) - 1718 Lehre bei Joseph Spiegel (Spiegler), Geselle bei Arbogast Thalheimer, ca. 1721-1723 (?) in Italien, um 1725 Gehilfe Amigonis?. - Weitere Werke: "Tod d. Scholastika", Ottobeuren, um 1734 (sonst F. B. Herrmann) teilweise nach J. A. Wolff;

- (1705); Kisslegg HAB u. SÄBER (sonst J. Th. Sichelbein); "Schutzengel", Kisslegg (Kopie nach Wolff, Kempten, St. Lorenz 1705); "Hl. Anotnius", Reichholzried, Pfk; "Pfungsten", Nagenstadt, Pfk. (sonst Bergmüller) - wegen Wolfegg, Stiftskirche, vgl. HOSCH 1987, 19.
- (30) LIEB 1964, 372 f ("1725"); ONKEN 1972, 70.
- (31) KDM Ehingen, 1912, 201 ("Giac. Amigoni 1739" (!)) - heute zu lesen Jac: Amigoni P 1736 (?). - Der Hinweis auf dieses Bild wird Herrn R. Kolb, Weingarten verdankt.
- (32) Vgl. Gerd WUNDER, Die Schenken von Stauffenberg, Stuttgart 1972, 465.
- (33) KDM Wangen 1954, 262.- Die Heirat der beiden fand am 7.2.1711 in Bamberg statt, was die Entstehung des Bildes wohl in die Zeit von 1711 bis 1726/27 nahelegt.
- Der Verf. kennt keine Literatur über die alte Pfarrkirche, ihre Ausstattung bzw. Abbruch.
- (34) HOLLER 1986, 123f.- Der Einfluss Pellegrinis könnte schon auf Bensberg 1713/14 zurückgehen.
- (35) Vgl. HOLLER 1986 . - Keines der 1726-1729 in Deutschland entstandenen Bilder ist signiert. Eine originale (,?), reichlich verschiedene Signatur "Giacomo Amigone f. 1713" in Arte Veneta (K.GARAS), XXXII, 1978, 384.
- (36) Mit einer Verwandtschaft zu den Pestbildern, z.B. L. Gior-dano, Neapel S. Agostino, 1658.
- (37) Karl KOSEL, Johann Georg Bergmüller ..., in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 22, 1988, 254, Abb. 51 (angeblich schon 1715, sonst eher um 1720 datiert).
- (38) Vgl. LIEB 1964, 321 .
- (39) HStAS, B 555, Bd. 79 (2.2.1728 - 2.2.1729), fol. 33: dem "Mahler H. Spiegler und anderen Meistern" werden bei einem Aufenthalt Wein verabreicht. "für das grössere Feld in das äussere Abtey-Zimmer" (Ausführung unbekannt) gibt es noch ein Konzept (HStAS B 551, Bü 28) vielleicht von der Hand des Abtes Mauz um 1744, worin u.a. von "Häuterer Licht", "meine 3: heyl. Schutzherrn" und "die allerheiligste Mutter Gottes und Schutzzfrau unsers heyl. Orders" die Rede ist.
- (40) Vgl. Kirchenführer Oberschönenfeld (N. LIEB), Nr. 575, Mchn. 1974, 9 m. Abb. - Josephus Hartmann von Tiengen im Schwarzwald war vielleicht vor seiner endgültigen Übersiedlung nach Augsburg Gehilfe Spieglers. - Ergänzung zur Werkliste Hartmanns: "Rosenkranzspende" (bez.), Hirrlingen, Pfk; "Hl. Aloysius"

(bez.), Granheim, Pfk.

- (41) Die Fresken in der St. Anna-Kapelle, Füssen St.Mang, dürften aber wegen des Verzichtes auf Architektur und der andersartigen Figürlichkeit eher vom frühen J.B.Zimmermann zwischen 1700 und 1710 stammen. eine Verbindung/Schülerschaft Herkomers und des sicher nicht als Malerautodidakten anzusehenden J.B. Zimmermann ist nicht ganz auszuschliessen.
- (42) Eine Entwicklungsschritte verursachende göössere Weiterbildungsreise nach 1726 dürfte Spiegler kaum unternommen haben.
- (43) Eine vom Museum Langenargen kürzlich erworbene "Assumptio"-Skizze für ein Deckenbild stammt wohl von Gaspare Diziani .
- (44) KASPAR IV,109/10.- Das Bild wurde wohl von J. Hölz zusammen mit einem "Hl.Johann v.Nepomuk für die Riedlinger Spital-Kapelle noch angeblich 1764 kopiert,vgl. KASPER III, 121.
- (45) BOOZ 1964/65,302 ff.- POHL 1952, 339 ("um 1733"); frdl.Hinweis R.Kolb.
- (46) HOSCH 1988, 252. - Von J. J. A. Huber in der Pfk. Hofen b. Stuttgart, 1780 die gleiche Zentralgruppe wohl nach unbekanntem Stich.
- (47) Vgl. Ausst. Kat: BERGMÜLLER 1988, 54ff, Nr.29 Abb.35; ähnlich auch Koler, Mariaberg SAB, 1730/35. - Das in BERGMÜLLER 1988, 32f, Nr.16, Abb.13 angeführte "Hl.Ignatius" ist kein Bergmüller sondern sicher Chr. T. Scheffler.
- (48) HOSCH 1988,252.
- (49) POHL 1952, 40f. - Überabreitung des HAB Reinstetten wohl ebenfalls von Spiegler.
- (50) Vgl. SCHELL1 1977, 60, 90 f, 116f, 123 . - Eigenständiger das grosse "Fidelis"-Bild in Trillfingen,um 1745/50 und seine Nähe zu den Fresken in Altheim; vgl. HOSCH 1988,252.
- (51) POHL 1952,269 .
- (52) Dazu auch noch das linke SAB "Anbetung der Hirten" (frdl.Hinweis R.Kolb), während das rechte SAB von Koler stammt.
- (53) BERGMÜLLER 1988,50f, Nr.27, Abb.28. - Maratta geht wohl auf L. Giordano, "Hl.Nikolaus", Neapel, S.Brigida 1655 zurück.
- (54) Die Engelsfigur wohl nach Pittoni. Vgl. KDM Schweiz, St. Gallen V (B. ANDERES), 1970, 116-19.

- (55) Etwa gleichzeitig, um 1740, sind auch die Bilder in Nordstetten b. Horb wohl als Auftrag der dort ansässigen Keller von Schleithem, vgl. HOSCH 1990, 163; Anm. 11; vgl. auch St. Peter, Treppenhaus 1739. - Ein Vergleich mit J.B.Zimmermann, Klosterbibliothek Benediktbeuren 1724 lässt auf eine Stichvorlage (Bergmüller?) schliessen.
- (56) Vgl. ASCHENBRENNER/SCHWEIGHOFER 1965, 154, Nr.288 m. Abb.
- (57) Engelsfigur links oben auch im Auszug von Salmendingen von Fr. X. Herrmann nach 1752
- (58) Vgl. Ausst.Kat: L'Opera incisa di Carlo Maratti (P.BELLUNI), Pavia 1977, 95 Abb. 55 u.56 wenigstens der Jesusknabe.
- (59) dto. Abb. 55 u.56 .
- (60) BERGMÜLLER 1988, Nr.29, Abb.29.
- (61) Vgl. Anm. 58 u. 59 u. die dortige Abb. 55. - Die obere Hälfte zeigt erstaunliche Parallelen mit Pellegrinis ähnlichem Bild in Füßen, St.Mang, 1722; also maratteske Vorlagen mit Pellegrini modernisiert. - Spiegler verteidigt sich in einem Merdinger Brief vom 11.Sept.1741 mit dem Hinweis auf den subjektiven Geschmack des "Liebhabers"; vgl. Pohl 1952, 113.
- (62) Allerdings nicht bei Franca ZAVA-BOCAZZI, G. B. Pittoni, Venedig 1979.Franca ZAVA - BOCAZZI,G.B. Pittoni Venedig 1979.
- Bezeichnenderweise nur mit: "F. J. Spiegler pinxit" signiert. Diesselbe Vorlage auch bei A. M. von Ow in Messkirch u. Sigmaringen als Grisaille.
- (63) "Kreuzigung" stellt eine Variation von Langenargen-Tunau dar.
- (64) Z.B. Simone Brentana, "Job", Villafranca, Pfk., 1727. Abb., in : La Pittura a Verona tra Sei e Settecento, 1978, 174 Nr.95, Fig.107.
- (65) Von Spiegler in Trochtelfingen wiederholt, von F.Wetz nachgezeichnet, vgl. WETZ 1988, 39 Abb. 17. - Es dürfte ein Stich zugrundeliegen wie bei der Variante von A. M. von Ow, z.B. in Harthausen a.d.Scheer nach Johann Heinrich Schönfeld.
- (66) Vgl. Hermann Voss~ Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1924, Abb. 332.

- (67) Vielleicht von K. Wengner, siehe unten. - Eine weitere Skizze "Hl.Ottmar" zu dem etwas veränderten Untersulmetinger Bild erscheint noch schwächer, wohl Werkstattarbeit.
- (68) MICK 1958,32 Anm.2; BUSHART 1963,62. - Vgl. auch C. D. Asam in Kladrau 1725/27.
- (69) Vgl. die Abbildungen bei HOLLER 1986, z.B. auch Seite 244 B 8a, Abb., in: Freising 1250 Jahre Geistliche Stadt, Ausst.Kat., 1989,360, V 34. Von Spiegler gibt es bisher keine gesicherte Zeichnung, vgl. Ausst. Kat. Zeichnungen d. 18. Jhs aus dem Basler Kupferstichkabinett, Basel 1978, 29f, Nr. 38, Abb. 9 (mit gewisser Nähe zu Daniel Gran). Vieles dürfte bei Spiegler direkt aus Ölskizzen entwickelt worden sein, vgl. Wilhelm MRAZEK, Ein unbekannter Freskenentwurf Fr. J. Spieglers, in: Alte u. moderne Kunst, 4. Jg., 1959, 9-12.
- (70) Z.B. KASPER II,11 wohl Bergmüller (frdl. Photonachweis R. Kolb); KASPER V, 35 ("Spiegler-Schule"). - Kein Spiegler: Sammlung, Rossacher, Salzburg, Inv. Nr. 0360, 0308 (Einfluss Carlone?), 0032 (ev. Wengner); vgl. Visionen des Barock, Salzburger Barockmuseum, Gesamtkatalog (Bearb. Kurt ROSSACHER), Salzburg, 1983, 426-31.
- (71) Kirchenführer, Stadtpfarrkirche St.Nikolaus Scheer a. d. Donau, Nr. S 266, 1938, 3.
- (72) Ähnlich szenisch die Einheit von Ort und Zeit etwas ausser Kraft setzend wie im Altarblatt Gossenzugen, siehe unten.
- (73) Vgl. Ausst.Kat., Cosmas Damian Asam, Aldersbach 1986, F IV, 18.
- (74) Vgl. ASCHENBRENNER/SCHWEIGHOFER 1965,154f, Nr.291 u. 305.
- (75) Vgl. HOSCH 1990, 164.
- (76) Vgl. die Variation von Ows in der PFK. Messkirch 1773.

- (77) HStAS, B 551, BÜ 28.
- (78) Siehe nebenstehend das Faksimile bzw. im Anhang die Transkription, da leider nicht reproduzierbar.
- (79) SCHURR/BAUMANN 1911, 199-225
- (80) SCHURR/BAUMANN 1911, 213. - Der von BAUMANN erwähnte Beginn und Vollendung (?) des Presbyteriums durch Spiegler schon 1747 (vielleicht nur Vorzeichnung bzw. Quadrierung) steht dazu etwas im Widerspruch.
- (81) Anscheinend 49 Tagewerke (= ca. 2 Monate + Vorbereitungen = ca. 3 Monate), vgl. INGENHOFF 1982, 208. - Zumindest der Engel mit Schwert beim Wappen dürfte erst nach dem 20. 2. 1750 (Eliberationsinstrument etc.) hinzugefügt worden sein. - Nach SCHURR/BAUMANN 1911, 214 sollen die Querarme schon 1748 beendet gewesen sein, wahrscheinlich liegt eine Verwechslung mit den Chorseitenfeldern vor.
- (82) Zusätzlich noch der Hochaltarauszug, da SCHURR/BAUMANN 1911, 217 von "völlig in Stand gekommen" spricht.
- (83) KREUZER 1964, 105-108 mit einigen Übertragungsfehlern.
- (84) Zumeist fälschlich als Ildephonsus (+ 667) gedeutet, der für ein Fresko über der Gallerie gedacht war, vgl. KREUZER 1964, 118. Die Szene soll lt. Programm als historische Komponente 685 (KREUZER liest fälschlich 605) stattgefunden haben.
- (85) Nach SCHURR/BAUMANN 1911, 217 erst ab 1752 Montagebeginn, aber wohl Entwürfen/Modellen nachempfunden.
- (86) Stuart, geb. 1706 in Schottland, gest. 1755 in Ferrara, war Schotten-Benediktiner in Regensburg, Math-Prof an der Benediktiner-Uni Salzburg, Entwerfer u.a. Hochaltarprogramm für kollegienkirche Salzburg, ... vgl. ThB XXXII, 1938, 223 u. INGENHOFF 1978, 210 Anm.10. - Grossen Einfluss mindestens seit 1744 dürfte auch der Bruder des Abtes Hermann Mauz, gehabt haben: Ökonom von Hofen, Prior, Bibliothekar (!), künstlerisch (höfische Chinoiserien, Rocailles für Weingarten ...) wohl bewandert, 1761 in Zwiefalten gestorben, vgl. SPAHR 1 1977, 61 u.139.
- (87) Z.B. wegen dem für die Deckenmalerei ungünstigen Kuppelplan der Schneider, vgl. ZWIEFALTEN 1989, Abb.29. - oder war das Langhaus anfänglich als Zentralbau vorgesehen?.
- (88) Die Skizze mit der Papstszene (Hl. Gregor?), vgl. Deutsche Barockgalerie-Gemäldekatalog (G. KRÄMER), Augsburg 1984,

235 f, Abb. 85, berücksichtigt den Kontext nicht. Überhaupt wäre diese Detailskizze zu einem Programm, das sicher um 1748 schon umgeändert war, erstaunlich.

- (89) Vgl. KREUZER 1964, 127 u. BAROCK IN BW II (E. M. VETTER), 1981, 68.
- (90) Vgl. KREUZER 1964, 99.- Dieser ursprüngliche Programmteil fand dann später (nach 1770) bei den Westwandbildern Wiederverwendung.
- (91) SCHURR/BAUMANN 1910, 215. - Entsprechend den alten Schneiderplänen oder dem frühen Fischer-Plan?.
- (92) KREUZER 1964, 119-123.
- (93) Nicht bei KREUZER, siehe nebenstehendes Faksimile. - Teil 1, 2 und 3 sind nicht erhalten. Die durchgestrichenen Benediktiner wurden zumeist verwendet, sie fanden oft in der 2. Spalte eine etwas anschaulichere Erläuterung.
- (94) Wahrscheinlich waren für den erfahrenen und nicht ganz ungebildeten Spiegler, diese Gedankenskizzen und mündliche Gedankenaustausche schon ausreichend.
- (95) KREUZER 1964, 23.
- (96) Beide Gründe KREUZERS wohl zutreffend. Über mögliche Beziehungen des Abtes Mauz zu seinem Namensvetter und Papst Benedikt XIV wissen wir leider nichts, vielleicht über den nach Italien berufenen P. Stuart. Zu der durch Papst Benedikt geförderten modischen Strömung der Marienverehrung vgl. auch Sebastian SAILERS, Benedikt XIV der Grosse ...Lob- und Trauerrede, Ulm 1759, 36 u. 38.
- (97) Vgl. P. LINDNER, Professbuch Zwiefalten, Kempten 1910, Nr. 47.
- (98) Vgl. KREUZER 1964, 110f. - Wohl ziemlich frühe Planung, da sich mit den oben genannten Teilen 4 und 5 des Langhauses störende Doubletten ergeben hätten. Die Programmvorstellungen wären auch nicht so unproblematisch bildhauerisch umzusetzen gewesen.
- (99) KREUZER 1964, 109 Teil 1. - Die Seitenangaben wahrscheinlich aus einem moralisierenden Traktat ähnlich Eisevogel entnommen.
- (100) Vgl. KREUZER 1964, 109, Teil 2. - V.a. das kindliche Vertrauen.
- (101) KREUZER 1964, 117. - Teil 4 **ist** ca. 1764 leicht überarbeitet.

- (102) KREUZER 1964, 113-119 .
- (103) Vielleicht sind wegen des Todes von Abt Mauz nur die beiden Konzepte erhalten. Vom Nachfolger, der sich für die weiteren Bilder (das letzte hinten links ist 1766 datiert) über den Gallerien bzw. Kapellen (insgesamt den Gallerien und Kapellen Weingartens vergleichbar) haben sich keine ihm eindeutig zuzuweisenden Programmmentwürfe erhalten, obwohl lt. P. LINDNER, Professbuch Zwiefalten, 1909, 48 auch er ein "Musarum cultor <v.a. des Theaters, 37 Stücke!) und templorum conditor ". war.
- (104) Vgl. MATSCHE-WICHT 1977, 180-89; KREUZER 1964, 99-105 (teilweise korrigiert in BAROCK IN BW II (E.M.VETTER), 1981, 59-72.
- (105) BAROCK IN BW II (E.M.VETTER), 1981, 68 .- Ansonsten war das Motiv der Tempelreinigung in den Vorhallen üblich.
- (106) MATSCHE-WICHT 1977, 84 u. 200.. ("1758"); KREUZER 1964, 13 ("1760").- Die angebliche Signatur ist nicht mehr feststellbar.- Wenn sie BAUMANN nicht vergessen hat, sind sie vielleicht erst nach 1762 (also 1763) entstanden.
- (107) KREUZER 1964, 85f.
- (108) Vgl. nachfolgend das Faksimile.
- (109) Ähnliche Patrozinien schon im alten Münster, vgl. ZWIEFALTEN (R. HALDER) 1989, 201.
- (110) Vgl. HOSCH 1981, 84-88 u. HOSCH 1981/82, 28-30.
- (111) Ausst. Kat.: Bayrische Rokokoplastik (P.VOLK), München 1985, 146 ff.
- (112) Vgl. die Zusammenarbeit in Diessen.
- (113) Vgl. den Wettbewerb für Birnau, HOSCH 1987, 21 u. Ulrich KNAPP, Die Wallfahrtskirche Birnau ... 1989, 104, 174-176.
- (114) Ähnlich ZWIEFALTEN (G.KOLB) 1989, 360 Anm. 189. - Vgl.. auch HStAS B 551, Hs. 14a, fol 115: "... necdum vero ornatu perfecta conspicitur" (um 1760).
- (115) Letzteres: "1769 Nic. Guibal Lotharingus Duc(is) Virtemb (-ergiae) Pictor Primarius inv. et pinx". - ein weiteres Werk Guibals in der Pfk. Fridingen, HAB.
- (116) Vgl. BAROCK IN BW I, 1981, 114, Nr. 78 (1767).
- (117) Das "Abendmahl" in der Sakristei Zwiefalten ziemlich sicher von Fr. L. Herrmann, um 1765.

- (118) Vgl. P.LINDNER, Professbuch Zwiefalten, 1909, 47. - Die Westorgel entstand ab 1772 vgl. ZWIEFALTEN (K.KÖNNER) 1989, 432 ff.
- (119) Vgl. die eingezwängte Position, die wohl gegen eine ursprüngliche Einplanung spricht. - Die Stuckfiguren an den Altären der Langhauskapellen allegorisieren wohl (christliche) Tugenden, versuchsweise: (links von hinten) Fortitudo, Patientia, Temperantia, Fides; (rechts von hinten) Prudentia, Constantia, Justitia, Amor Dei.
- (120) Sicher nach Gossenzugen.
- (121) Wohl B.Neher, J.h.Messmer, u.a. - Vgl. auch die Medaillons an der Rückwand in Pfronstetten, Pfk.
- (122) WESTERMANN'S Kulturgeschichte Europas <Hg.F.WINZER) o. J., 550/51 m. Abb..
- (123) Z.B. Unlingen 1773 oder Buchau 1775; vgl. G. P. WOECKEL, J. Christian von Riedlingen, Lindau 1958; R.HUBER 1960 sehen vor allem die Eigenständigkeit Christians.
- (124) POHL 1952, 156 u. 281 Anm. 550, nennt den mittlerweile zerstörten Altar des Konstanzer Bildhauers Johann Reindl in Rheinau Magdalenenkapelle, 1761 (siehe unter Wengner) und Rotthof, um 1757.- Die Quellen für diese Manier liegen wohl in München Nymphenburg, Magdalenenklause, um 1727 und unmittelbar in Stichen Fr.Cuvilliers d.Ä. ab 1744 oder J.E. Nilsons um 1750. - Ähnliche Ansätze des "Tropfwerks" auch in Scheer, Pfk., Westwand wohl um 1752, vielleicht von den in der Friedberg-Scheer-Rentkammerrechnung, StA Sigma- ringen, Bd.28, 1752/53, fol. 95 genannten Bildhauer Josef Brenner oder eher Stukkateur Const. Stühler (oder Bühler). - Die Beichtstühle der Westwand mit den von Ow-Bildern wohl erst um 1770, vgl. R.HUBER 1960, 38 u. 78f.
- (125) HUBER würde sie im Einklang mit WOECKEL mit der abgeschlagenen Nasenspitze sicher nicht mehr für eine Holzfigur halten.
- (126) HStAS B 551, Hs.14 a, fol. 16. - siehe Faksimile.
- (127) V.a. "Tod d.Hl.Benedikt", Ottobeuren (sicher nach 1757).
- (128) Das Chorgestühl wurde nach SCHURR/BAUMANN 1910, 217 Frühjahr 1752 aufgebaut, obwohl Christian schon 1744 angeblich mit den Schnitzereien schon "eingestanden" wäre. Diese Relief-Einsätze dürften erst als letztes entstanden sein. Bis 1758 gab es durch Bauarbeiten immer wieder Störungen im Chor.

- (129) Bernd Wolfgang LINDEMANN, Bemerkungen zu Kanzel und Taufgruppe in Ottobueren, in: Dt.Ver.für Kunstwissenschaft, Bd. 43, 1989, Heft 1, 73-93.
- (130) Vgl. BAUER 1985, 91f.
- (131) Ab diesem Jahre fehlen erstaunlicherweise die Grosskellerrechnungen. - In HStAS B 551, Bü 28 findet sich die einzige Umriss-Zeichnung für ein geschwungenes Altarblatt, eine Kopie nach einer schon (!) "am 19.11.1744 überschetzten Mößery zu dem Altharblatt S.ti.Aurelii" in ähnlicher Schrift wie der früheste Programmentwurf (vor 1748). Die Bezeichnung X am Ende steht vielleicht für Christian?.
- (132) Vgl. MRAZEK, Ein unbek. Freskenentwurf F. J. Spieglers, in: Alte und Moderne Kunst, 4. Jg., 1959.
- (133) Vgl. B.W.LINDEMANN, a.a.O., 1989, 78 u. Anm. 6.
- (134) Mit Pozzo's Eindruck lässt sich das wohl auch Spiegler bekannte Chorfresko J. J. Herkomers in Füssen St. Mang verbinden. - Die betonten Gesimse, Architrave finden sich noch entsprechender in der Architektur B. Neumanns z.B. in der zur selben Zeit projektierten bzw. gebauten Klosterkirche Neresheim.
- (135) Was man in eine solche proto-romantische Rückenfigur hinein- bzw. herauslesen kann, vgl. KREUZER 1964, 90.
- (136) Von POHL 1952, 95 ff mit dem Presbyterium vertauscht.
- (137) INGENHOFF 1982, 208. - Vielleicht auch wegen an Rasterung gewohnter Mitarbeiter erklärbar. Es müsste demnach ein relativ genauer, quadrierter Entwurf vorhanden gewesen sein.
- (138) Vgl. z.B. Pozzo, Palais Lichtenstein, Wien.
- (139) Ähnliche Rampenform auch schon in Mochental 1734 und Konstanz 1740. - Die Motive des Zwiefalter Chorgestühls ohne Subordination unter die Gesamtdекoration des Chores, gewissermaßen die gesamte Kirchendekoration in nuce.
- (140) Vgl. Piazzetta, Pittoni, Diziani etc.
- (141) Ausnahme SCHÖMIG 1982, 24. - Die sicher auf die Handlungen der Deckenmalerei bezogenen Fresko/Stuck-Mixturen sind vielleicht auch mit den Mönchstugenden Armut, Keuschheit, Demut u. Gebet (Rauchgefäße in allen 4 Feldern) assoziierbar.
- (142) Ausst.Kat. M.Günther (R. Biedermann), Augsburg 1988, 350f.

- (143) KREUZER 1964, 60 spricht von gedanklichen "Straffungen". - Möglicherweise gab es gar keine schriftlich fixierte Endfassung en detail.
- (144) KREUZER 1964, 58.
- (145) Gebhard, Bischof von Konstanz und Gründer z.B. der Benediktinerabtei Petershausen. - Manche Figur müsste noch genauer bestimmt werden z.B. über dem Wappen wohl Carl Borromäus.
- (146) Auch im Sinne des illusionistischen Effekten aufgeschlossenen Abtes Benedikt Nauz, vgl. P.Placidus SCHARL, Ein Mönchsleben aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts (Hg. P. Magnus SATTLER), Regensburg 1868, 102 u. 105.
- (147) KREUZER 1964, 61. - Der "Kreuzgang"-Gedanke ist schwer nachzuvollziehen.
- (148) Vielleicht auch antike Weissager Christi, vgl. Dionysios Areopagita, Vergil 4. Ekloge, u.ä.. Sie gehen allerdings "nahtlos" in Mönchsgestalten über.
- (149) Nach KREUZER 1964, 58 soll er auf die heidnischen Philosophen zielen.
- (150) SCHURR/BAUMANN 1910, 215.
- (151) Weniger dezente Wiederholung im Langhaus zur Orgel.
- (152) M. Günther hätte diese Zwickelfelder illusionistisch stärker mit dem Hauptbild verbunden, z.B. Amorbach 1745.
- (153) Leider bei INGENHOFF 1982 keine Angaben zu den Tagwerken. Der Verf. nimmt eine etwa 3-monatige Sommerkampagne an, v.a. bei dieser relativ spontanen Malweise, für die Architekturen wurden wohl stärker die Mitarbeiter herangezogen.
- (154) Nach SCHURR 1910, 95 wohl Hl. Hildegard, Getrud, rechts wohl Placidus mit Buch und Maurus vgl. altes Programm.
- (155) Vgl. Programm Teil 4. - Von rechts oben nach links oben versuchsweise: Urban oder Joscio; Petrus Damianus; Petrus Emeritus oder Dominikus; Hermann Contractus oder Edmund; dahinter Hermann Contractus?; daneben?; darunter Gregor d.Grosse, Bernhard v. Clairvaux; Urban?.
- (156) Nach KREUZER 1964, 21 wird er mit ihr herabgestürzt.
- (157) KREUZER 1964, 22 .
- (158) V.a. Gabriel Buzelin, und Veremundus Eisvogel.

- (159) Fälschlich oft als Abt Astricus gedeutet, vgl. SCHÖMIG 1988, 24. - Insgesamt eine ziemlich genaue Umsetzung des Programmes (übersetzt): Es ist ein Altar sichtbar auf dem das wundertätige Bild mit der Inschrift Dominae nostrae, steht. Ihm bietet der Hl.König Stephan knieend die Krone und das Szepter an. Hinter dem Altar mit Rauchopfer Jünglinge, darum herum verehrende Ungarn etc., wozu der Hl.Gerardus antreibt. Der angeblich "ungarische Protestant Georg Rakoszi" und die "allegorische Spottfigur mit Narrenmütze " (SCHÖMIG 1988,24) ist wohl eine moderne Überinterpretation.
- (160) Hier anscheinend zwischen dem Königspaar nach das zerstörte Bildwerk erkennbar.
- (161) Hoffentlich wie das folgende vom Verf. als in Kirchenlatein nicht sehr bewandert richtig übersetzt.
- (162) Ohne Theologen und Ikonologiespezialisten vorgreifen zu wollen versuchsweise: An der Westseite wird einem Bischof eine Märtyrerpalme und ein (Märtyrer?-)Werkzeug (Beil) gebracht: Bonifatius? - in der Mitte Bekehrung von Indianern: Johann Buellius, Apostel Amerikas - links davon Benediktiner (nicht Jesuiten wie KREUZER meint) als Märtyrer der Glaubensverbreitung - links davon vielleicht der Apostel des Nordens Ansgar - zwischen Suitbert und Chlodwig vielleicht die von Gregor d. Grossen betriebene Pestwallfahrt mit dem Lukas-Bild -an der Ostseite neben dem im Programm nicht aufgeführten Urban VIII (SCHÖMIG 1988, 23) eher Gregor, Ansgar, Wolfgang oder Augustinus (Apostel Englands) - links davon möglicherweise der taufende Amandus von Maastricht - rechts der die Firmung oder Segen spendende Bischof dürfte am schwierigsten exakt zu bestimmen sein.
- (163) KREUZER 1964,18 als Anspielung auf Augustinus?. - Die jesuitischen Einflüsse (z.B. die Pozzo-Anleihen und die Heranziehung der Jesuiten zu Missionierungen durch Abt Mauz, vgl. P. LINDNER, Professbuch Zwiefalten, Kempten 1910, Nr. 47) müssten noch genauer bestimmt werden.
- (164) Wohl zu Glauben,Opfer,Kirche gehörig.
- (165) KREUZER 1964, 18 u.22.
- (166) RIPPRECHT 1959, 45.
- (167) RUPPRECHT 1959, 20f.; KREUZER 1964,25.
- (168) KREUZER 1964, 77-82.
- (169) Weder Programm noch die bildliche Darstellung (bis auf die Kuppel) deuten explizit auf Augustinus; Kritik schon bei BUSHART 1975, Martin Knoller - der Freskant, in : Die Abteikirche Neresheim, ... (1975?), 57, Anm. 83.

- (170) BAUER 1980, 74
- (171) Z.B. den oben erwähnten Brief von Mauz oder das grosse Konventssiegel mit Maria, vgl.SCHURR 1910, Frontispiz.
- (172) BLUME/LACHMANN 1984, 54 -62. - Der Hinweis auf diesen Aufsatz wird Herrn R. Kolb, Weingrten verdankt.
- (173) BLUME/LACHMANN 1984, 54 ohne genauen Nachweis von SCHURR bzw. KREUZER.
- (174) In der Skizze des Säckinger Langhaus-Deckenbildes kann man mit viel Phantasie einen Kinderkopf entdecken!
- (175) SCHURR 1910, 59.
- (176) KREUZER 1964, 109f.
- (177) Wie schon bei den 4 Erdteilen der Vierung nicht mit dem Hauptfresko wie bei Günther verbunden.
- (178) Nach SCHURR 1910, 102 folgen die meisten mit "Fleischeslust".- KREUZER 1964, 109 fälschlich Genius die Liebe gelesen.- Urspr. zuerst nur die Liebe dann in Gegenliebe geändert.
- (179) SCHURR 1910, 102.
- (180) KREUZER 1964, 109f.
- (181) Eine Forschung der Marienverehrung z.B. bei Eisvogel durch Theologen könnte hier endgültige Klarheit verschaffen.
- (182) Siehe oben. - Ähnlich auch J.G.Messmer, "Hll. Agatha und Apollonia", Buchau Stiftsmuseum; J. B. Zimmermann in Benediktbeuren
- (183) Die (Miet-?) Wohnung und Atelier Spieglers in Konstanz sind leider bisher unbekannt. Es musste 1753 durch 4 Männer von Konstanz abgeholt werden; vgl. HStAS B 555, Bd.102,1753/54, fol.43.
- (184) SCHURR 1910,158 -163 ist leider durch seine theologische Belesenheit etwa wie auch beim Benedikt XIV am Hochaltar (höchstens als Anspielung) ins Abseits geraten.
- (185) KREUZER 1964, 151 Anm.125/126 nach R. Weser.- Wahrscheinlich eine spätere Kopie.

- (186) KREUZER 1964, 151 Anm.125.
- (187) Vom einst angesehenen Liberi (Einfluss auf Bellucci und Zanchi) gibt es Werke in Deutschland z.B. München, Theatinerkirche.
- (188) Grundlegend BUSHART 1975, 15f, 66-77.
- (189) BUSHART 1975, 75. - Am plausibelsten nach Abzug der Stukkatoren 1754.
- (190) Vielleicht sind durch Barbara GREINER, Das Säckinger Fridolinsmünster. Studien zum Programm der Fresken Fr. J. Spiegglers, Mag.Arb. 1989 (?) Uni Freiburg, nach KUNSTCHRONIK 8, 1989, 467 irgendetwas entdeckt worden.
- (191) Schon in der oben wegen der Anamorphose bzw. Vexierbild angesprochene Skizze. - BUSHART sieht darin Kabinett-Bildcharakter, der Verf. eher einen 'primo' oder 'secundo pensiero'.
- (192) BUSHART 1975, 73
- (193) Mangelnde Vorbereitungszeit ist wohl das schwächste Argument.
- (194) V.a. beim "Traum Fridolins unter der Linde" noch erkennbar. - Ein "Schlüssellocheffekt" auch bei den etwa zeitgleichen Maulbertsch-Fresken in Wien, Maria Treu.
- (195) Vgl. Faksimile.
- (196) Zuletzt ZWIEFALTEN (G.KOLB) 1989, 378-383.
- (197) HUBER 1960, 76 unterschlägt den "plastes".
- (198) Mögliche Anregungen z.B. durch die nahe Wimsener Höhle bzw. das Tal der Zwiefalter Ach gegen Mörslingen.
- (199) Vgl. Friedrich WOLF, Francois Cuvilliés (1695-1768), München 1967, v.a. 53 u. Abb. 66-70.
- (200) Monika PETRI, Johann Michael Feichtmayr, 1935, 63. Auch im dorsale des Zwiefalter Chorgestühls steht Christian unter dem Einfluss Feichtmayrs (u. von Hermann Mauz?), der mindestens ab 1750 bei den 4 Elementen das "Tropfstein" bzw. "Grotten"-Werk einsetzt. Diese Reliefs sind gegenüber den Ottobeurer Pendants manchmal nicht sehr glücklich

komponiert. Die Entwicklung des Chorgestühls von Mehrerau (vor Feuchtmayer) bis Zwiefalten nur so erklärlich. - Leider ist die Zusammensetzung der Feuchtmayertruppe nicht ganz geklärt. Nach SCHURR/BAUMANN 1910, schloss sich ein Bildhauer, der die stark plastischen Kartuschen der Aussenseite lieferte, namens Michael (Johann Michael Hennenvogel?) an.

- (201) Siehe oben Anm. (126).
- (202) Vgl. KDM Münsingen 1926, 81 "um 1760", wohl nach dem Gossenzugen-Bericht.
- (203) Eine Unterbrechung der Zwiefalter Arbeiten zwischen 1749/51 ist wohl nur bei Verzögerungen von Stukkator, o.ä. anzunehmen. Wahrscheinlicher erschiene eine Ausführung am Ende der Zwiefalter Kampagne 1752, wenn nicht stilistisch-motivische Überlegungen eher für nach Säckingen 1754/55 oder 1755/56 entgegenständen.
- (204) Vgl. ZWIEFALTEN (G.KOLB) 1989, 383 382.
- (205) Hauptargument natürlich die Lesart der Datierung 1756. Auch die von SCHURR/BAUMANN nicht erwähnte Kanzel-Ezechiel-Gruppe könnte dadurch auch etwas später datiert werden.
- (206) "Josefs Tod" nach Maratta, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- (207) BUSHART 1963, 66, Nr. 141.- Von Wengner soll ein vielleicht ähnlicher Kopf im Germ. Nat. Mus Nürnberg sich befunden haben , vgl. ThB 35, 1942, ,374.
- (208) Vgl. Adolf SCHAHL, Dominikus Hermengild Herberger, 1980, 72f.
- (209) Siehe Anhang: Testament von 1772.

IV . SPIEGLER SCHULE

- (1) Johann Rudolf FÜSSLIs, Allgemeines Künstlerlexicon... 1763, 523 bzw. 239.
- (2) BOOZ 1964/65, 299.
- (3) Max FLAD 1987, 5-29.
- (4) Im Stiftsmuseum Buchau eine "Himmelfahrt Mariä", Kopie nach Sings Bild in Kempten, St.Lorenz sicher von Koler, um 1730. - Weitere Werke: "Hl. Johann v. Nepomuk", Baach b. Ehingen (bez. u. dat 1745?); "Immaculata", Ahlen, Pfk (bez. Caspar Fux, Überarbeitung bzw. Vollendung durch Koler).
- (5) Frdl.Hinweis H. R. Kolb.- Kopie in Ummendorf, Pfk.
- (6) Die Stationen XII, XIII, XIV (Rubens-Kopie) sicher nicht von der Hand Kolars sondern Spiegler-Werkstatt; vgl. AdolfSchahl. Kunstbrevier Oberschwaben 1961, 158.
- (7) ZUMSTEG-BRÜGEL 1978. - Dem Koler-Umkreis gehören noch Anton Rebsamen, Franz Josef Zürcher, Georg Wilhelm Vollmer (Vollmar), u. Adreas Meinrad von Ow an.
- (8) Tätig auch in Mochental 1734/35, Weingarten, Wiblingen. Von ihm (oder Josef Roos von Buchau) wahrscheinlich das HAB in Bichishausen "Himmelfahrt Mariä" als Kopie von Wegscheider nach Piazzetta.
- (9) Vgl. WAGNER-WÜRZ, 1936; HOSCH 1990, 9 Anm.39 vgl. Anm ().
- (10) Z.B. Schlosskirche Haigerloch "Josefs Tod" nach Stühlingen. - Troger-Vorlagen in Messkirch, HAB und "Maria vom Siege", vgl. ASCENBRENNER/SCHWEIGHOFER 1965, Abb. 304. - Der "Josefs Tod", Bergatreute (1730?) des bei Pohl 1952, 217 fälschkicherweise als Spiegler-Schüler apostrophierten Weingartischen Hofmalers Leopold Greissing (ca. 1680/90- ca. 1740) ist eine Kopie nach C. Loth, vgl. HOSCH 1990, 163, u. Anm. 8.
- (11) Vgl.WAGNER-WÜRZ 1936, 48 u. 61. Wahrscheinlich auch mit dem bei SCHELL 1977, 122 u. 134 genannten Bona-ventura von Andelfingen identisch.
- (12) Vgl. ThB 34, 1940, 178. - Ganz von Ow verwandt die Ammerhofkapelle bei Tübingen.
- (13) Vgl. Norbert LIEB, Vorarlberger Barockbaumeister, 1976, 178.
- (14) Siehe unten .

- (15) MANZ 1959,21 . - Johann Hörmann dürfte auch Beziehungen zum Donaueschinger Hofmaler Franz Josef Weis, vielleicht sogar nach zu J.W.Baumgartner, möglicherweise über den zeitweise in Rottenburg ansässigen Joh. Chrvsostomus Wink gehabt haben, vgl. HOSCH 1990,180 Anm.106.
- (16) Vgl. WETZ 1988.
- (17) Vgl. ZWIEFALTEN (G.KOLB) 1989, 388 Anm.319. - Vielleicht stammen die Wandmalereien im Coemeterium ebenfalls von ihm. Die Lünettenbilder ebendort sicher nicht von Storer (auch kaum Vorlage), eher Spiegler-Nachfolge, vgl. ZWIEFALTEN 1989, Abb.88.
- (18) P.LINDNER,Professbuch Zwiefalten,1910, 71, Nr. 113.
- (19) Z.B. Upflamör, Friedhofskapelle, 1767 oder die Predellen im Münster Zwiefalten.
- (20) Z.B. AB in St.Martin, Biberach sicher nach Vorlage von Ows, vgl. KASPER 1, 1976, 34.
- (21) SPORNITZ 1959.
- (22) ASSFALG 1989. - Der alte Wegscheider soll Lehrmeister Jos. Esperlins gewesen sein.
- (23) Z.B. "Herz-Jesu"-AB 1734, Zwiefalten, vgl. ZWIEFALTEN (R. HALDER) 1989, 209 Anm.390 Kleinere unbekannt Arbeit von ihm für Scheer (?), vgl. StA S-igmaringen,Friedberg-Scheer-Rentamtsrechnungen Bd. 20 (1735/36), fol.75 : 10 fl. - Bei POHL 1952, 216 als Mitarbeiter Spieglers in Zwiefalten genannt ,wohl Verwechslung mit einem anderen Wegscheider, der Sägeblöcke lieferte,vgl. HStAS B 555, 92 (1742/43), fol. 33 u. 93 (1743/44), fol. 35.
- (24) ONKEN 1972, 124 (anderer Meinung).
- (25) Z.B. Dietershausen 1754.
- (26) Vgl. Albert PFEFFER,Franz Ferdinand Dent,1933; HOSCH 1990, 182 u.Anm. 117. - Ob Dent Gehilfe Anwenders in Schwäbisch Gmünd gewesen ist, erscheint mehr als fraglich, vgl. Predigt in Farbe,Gmünder Kunstbücher 3,Schwäb.Gmünd 1983/84, 32.
- (27) Vgl."Anbetung der Hirten",Staatsgalerie Stuttgart.

- (28) Vgl. PFEIFFER 1903, 57; OttQ BECK Kunst und Geschichte im Landkreis Biberach, Sigmaringen 1985, 293 .
- (29) Vgl. DEHIO -NIEDERÖSTERREICH, Wien 1990, 171 ("1767").
- (30) Frdl. mdl. Mitteilung W. Aßfalg: Hölzhev stammt von Grönenbach bei Kempten, heiratete um 1760 in Riedlingen. Der Verfasser vermutete bisher, dass er während seines Rom-Aufenthaltes (um 1760) verstorben wäre, vgl. KDM Wangen 1954, 151f u. 166.
- (31) Mdl. Mitteilung W. ASSFALG.
- (32) Max FLAD 1987, 11 u . 25.
- (33) HOSCH 1990, 162 u. Anm.3.
- (34) Vgl. III, Anm. 29.
- (35) Vgl. HOSCH 1987, 21, 119, 136f.
- (36) BUSHART 1963, 51; ONKEN 1972, 123.
- (37) Kunst um Karl Borromäus (hg. B. ANDERES), Luzern 1980.
- (38) GINTER 1930, 17; BOOZ 1964/65, 3 08, 311.
- (39) BOOZ 1964/65, 308; Das Tausendjährige St. Blasien I, 1983, 285.
- (40) BOOZ 1964/65, 306, 311.
- (41) BUSHART 1963, 70 ; HOSCH 1984; HOSCH 1987, 17, 20, 22f, 27, 83, 191; HOSCH 1990, 164.
- (42) Fürstl. Waldburg-Zeilsches Gesamtarchiv Schloss Zeil, Archiv Ratzenried Ra 803, 805.
- (43) Pfk. Ziegelbach b. Wurzach erste Werke 1748 nach Stichen des frühen 17. Jahrhunderts.
- (44) ASSFALG 1989 (frdl. Hinweis R. Kolb).
- (45) Vgl. III, Anm. 86.
- (46) Accademia Nazionale di S. Luca, Archivio Storico, Catalogo dei disegni della Scuola del nudo, 1754-1872: 1757 Nr.46.

- (47) Pfa St.Stephan Konstanz, Taufregister.
- (48) Vgl. KDM d. Schweiz, Kanton Zürich (H. FIETZ), 1938, 316-319.
- (49) HOSCH 1988, 102f.
- (50) BUSHART 1963, 70 Nr.158 vgl. Westermanns Kulturgeschichte Europas (Hg. F. WINZER), o.J,550 m. Abb..
- (51) BUSHART 1963, 70 Nr.158. - Ein Vergleich mit den vom Verf. unter Werkstatt-Aorbehält Andreas Brugger um 1765 zuge-schriebenen Salemer Ansichten, HOSCH 1987, 135f, Nr.B 2 A u. B, macht eine Zuweisung dieser Gemälde mit ihrem schematischem Laubwerk und schwachen Staffagen an Wengner nötig.
- (52) K. BEYERLE/A. MAURER, Konstanzer Häuserbuch II, Heidelberg 1908, 285.
- (53) Vgl. Anm. 52.
- (54) Vgl. ThB 35, 1942, 376.
- (55) StA Konstanz, Sterbeprotokolle J 11, 1806
- (56) BECK 1898, 80.
- (57) BUSHART 1963, 66 Nr.141 m. Lit.; vgl. ThB 35, 1942, 374.
- (58) Bayrisches Nationalmuseum Bildführer 5: Barockskizzen, München 1978, 62 (Inv.Nr. R1 7); vgl.auch ÖKT St. Paul i. L., 1969, 309 Nr.99, Abb.451.
- (59) Z.B. Aach-Linz, Pfk., vgl. HOSCH 1990, 164 und Briefwechsel mit Abt Anselm von Salem, vgl. HOSCH 1987,22 Anm.148.
- (60) Vgl. HOSCH 1988, 103 u. 253, Anm. 57.
- (61) BUSHART 1963, 46 Nr.59.
- (62) Pfa Altheim,Kirchenbuch 1682-1784,fol. 91.
- (63) Akademie-Archiv Wien,Schülerprotokoll 1 c/25
- (64) HOSCH 1990, 164, vielleicht vermittelte er den Trogerstich. Vom gleichen Bild hängt auch die "Golgothas-Szene" in Kiedlingen, Spitalsaal ab, wohl von Hölz um 1760/70; frdl. Photomitteilung R. Kolb.
- (65) Johann SCHUPP, Künstler u. Kunsthandwerker d. Reichsstadt Pfullendorf, 1952, 12 u. 49; vgl. HStAS B555, 100 (1750), fol. 41: "dem mahler Hölz für arbeit auf die Dancksagung (9. 6. 1750) 5 fl. 20 x". Vielleicht ein Beweis für die Mitarbeit in Zwiefalten
- (66) Vgl. Anm. 60

- (67) Akademie Archiv Wien, Schülerprotokolle 1 c/102. - Wohl bei der Witwe des am 15.2.1746 verstorbenen ehemaligen 1. Preisträgers von 1733, Joseph Ablasser von Lienz/Tirol.
- (68) HOSCH 1987, 25f Anm. 173, nach Troger, Brixen, Ricci, Wien; von Ow Wald bzw. Zimmermann, Siessen 1729.
- (69) HOSCH 1987, 25 Anm.173.
- (70) HOSCH 1988, 101f.
- (71) ZUMSTEG-BRÜGEL 1978.
- (72) Vgl. Anm. 70.
- (73) Auf jeden Fall ist die "Papstszene" etwas umstritten, da auch Wiener-Elemente um Sigrist nicht ganz abzuweisen sind.- Eine Bearbeitung der Zusammenhänge von Tibri Woher und Fr.J.Guldin wäre wünschenswert.
- (74) HOSCH 1987, 14 Anm.70; HOSCH 1990, 165f.
- (75) SCHEURLE 1973, 44 u. 51.
- (76) 1740-1751 in Ratzenried, vgl. HStAS B 58 Landgericht von Schwaben, BÜ 368 (Schuldsachen); u.a. für Tettng tätig um 1758, vgl. HOSCH 1987, 15f; später quasi Hofmaler des Fürstbischofs von Chiemsee, Franz Carl Eusebius von Waldburg (+ 1772) in dessen Trauchburger Stammlanden; anschliessend für die Fürstabtei St.Gallen tätig.
- (77) Deutsche Barockgalerie Augsburg, Katalog der Gemälde GODE KRÄMER) 1984, 85ff.
- (78) "Madonna mit Heiligen" Pfk. Pesaro mit einer ähnlichen marattesken Figur, vgl. Ausst. Kat. La Pittura L'Accademia Clementina Bologna 1979, Cat.416 m. Abb.
- (79) F. S. MEIDINGER, Hist. Beschr. versch. Städte,.... Reichspräläten, Bd. II, Landshut 1790, 201.
- (80) Vgl. Günter KOWA, Graziae Delicatezza - Leben u. Werk d. Ignaz Stern, Diss. Bonn 1986.
- (81) Ingeborg KRUMMER -SCHROTH, Johann Christian Wenzinger, Freiburg 1987, 300, m. Lit.
- (82) HOSCH 1987, 1.

- (83) W. ASCHENBRENNER/G.SCHWFIGHOFER 1965, 219f.
- (84) Eduard ISPHORDING, Gottfried Bernhard Göz, I, Weissenhorn, 1982, I, 352.
- (85) Siehe oben Wetz 1988,39, Abb. 17.

V EPILOG

- (1) SPAHR/HAUNITINGER 1964, 143 .- Ob damit der Hechinger Hofund mehr Fass-Maler Josef Anton Vogel gemeint ist, sei dahingestellt, vgl. HOSCH 1987, 23f u.135.
- (2) Ausser einigen Porträts und dem Theatersaal Ottobeuren nur biblische Historien.
- (3) Bei anderen Aufträgen und weniger kunstbewanderten Auftraggelbbnern z.B. Merdingen war der Anteil der eigenen "Gedankhen"-Vorschläge weit grösser. - Bei BOOZ 1964/65, 298 die Rivalität zwischen Fr. Jos. Vogel und Spiegler in Bonndorf um die Entwerfervorrechte.
- (4) Rein formal zeigt z.B. auch Henry Moore in seinem etwas archetypisch die Urkraft verdeutlichenden "Atom-piece" eine gewisse Verwandtschaft.
- (5) Vgl. Karin SCHNEIDER, Tiroler Barockmaler in Schwaben, in: Ztschr. d. Hist. Ver. f. Schwaben, 82, Augsburg 1989, 155.- Josef Fiertmaier, ein früherer Asam-Schüler, wurde von BUSHART mdl. als Spiegler-Vorläufer angesehen, ist aber nach der Meinung des Verf. allenfalls eine Parallelerscheinung, indem er von den Asamschen bzw. Stuberschen "starken Figuren" (Urteil Balth. Neumanns) ausgeht.
- (6) Vgl. POHL 1952,112f; SCHEURLE 1973, 48.
- (7) GLAK 229/66941 II.

- (8) RUPPRECHT 1986, 11 (besser wäre von "Gesamtbildhaftigkeit zu sprechen); BAUER 1985, 93f.
- (9) Bernhard KERBER, Andrea Pozzo, 1971, 107 bei Pozzo als aristotelische Mitte aufgefasst.
- (10) BAUER 1980, 62.
- (11) BAUER 1980, 56.
- (12) BAUER 1980, 56.
- (13) BAUER 1980, 74.- Ein gewisses Manko der Überlegungen BAUERs ist, dass er die Genese der Barock/Rokokomalerei nicht exakt historisch-genetisch entwickelt. Vgl. auch die Kritik von Christiner LIEBOLD, Das Rokoko ... ein von maurinischem Denken geprägter Stil, München 1981.
- (14) KREUZER 1964, 26 meint, man müsse sich "hindurchdenken" in diesem Falle bis zum Programm bzw. Hirn des Entwerfers bzw. Malers?!
- (15) SPAHR/HAUNTINGER 1964, 109 .
- (16) Vgl. BAUER 1985, 91f u. Dagobert FREY, Kunstwissen. Grundfragen..., Darmstadt 2. Aufl. 1972 (1946), 190 f.
- (17) Vgl. ZWIEFALTEN (St.KUMMER) 1989, 391-400. - Wenn sich die Arbeiten in Zwiefalten noch nach 1785 hingezogen hätten, wäre es vielleicht noch zu einer klassizistischen Radikalkur gekommen.
- (18) Das Vorangegangene sollte aber nicht nur als oberflächlich-ästhetische 'Spielerei' unter Einfluss v.a. der Münchner Hofkunst oder als noch fast 'heile Welt' des katholischen Schwabens verstanden werden, sondern sicher auch wie in den verschiedenen expressiven oder manieristischen Phasen seit 1500 als mehr oder weniger bewusste und nicht verzerrungsfreie 'Spiegelungen' Spiegler von Kräften, Spannungen und Ängsten, die als Krise auch in der Kunst d. 18. Jh's bald ganz offen zutage treten. Solche psychologisierenden Deutungen bedürfen aber verstärkt des wenigstens hinreichenden Beweises bzw. der Falsifikation.

ABGEKÜRZTE LITERATUR

- ASCHENBRENNER/SCHWEIGHOFER 1965 = Wanda ASCHENBRENNER/Gregor
SCHWEIGHOFER, Paul Troger Salzburg
1965
- ASSFALG 1989 = Winfried ASSFALG, Riedlinger Künstlerkolonie im 18.
Jahrhundert ..., in: Schwäbische Zeitung, Riedlingen
Stadt u. Land vom 4. Nov. 1989, Nr. 255-2
- BAUER 1980 = Hermann BAUER, Rokokomalerei-6 Studien, Mittenwald 1980
- BAUER 1985 = Hermann u. Anna BAUER, Joh. Bapt. und Dom.
Zimmermann, Regensburg 1985.
- BECK 1898 = Paul BECK, Schwäb. Biographien: 17. Maler Joseph Franz
Spiegler (1693-1757), in: Diözesanarchiv v. Schwaben
XVI, 1898, 78-80.
- BECK 1899 = Paul BECK, Kleine Mitteilungen, in: Diözesanarchiv v.
Schwaben XVII, 1899, 48.
- BERGMÜLLER 1988 = Ausst. Kat.: Johann Georg Bergmüller 1688-1762
(A. EPPLER, K. FRIEDLMAIER, u. a.), Weissenhorn
1988.
- BLUME/LACHMANN 1984 = Rüdiger BLUME/Gabriele LACHMANN, Cur faciem
tuam abscondis? - Eine Deutung des Deckenge-
mäldes von Zwiefalten, in: Dt. Ver. f. Kunst-
wissenschaft, Bd. 38, 1984, 54-62
- BOOZ 1964/65 = Paul BOOZ, Der Barockmaler Franz Joseph Spiegler
und das ehemalige Kloster St. Blasien, in: Alemann.
Jahrbuch 1964/65, 290-311.
- BUSHART 1963 = Bruno BUSHART/Oskar SANDNER, Barock am Bodensee -
Malerei, Ausst. Kat. Bregenz 1963 .
- BUSHART 1975 = Bruno BUSHART, Die Fresken Franz Joseph Spieglers
im Fridolinsmünster zu Säckingen, in: Zt. schr. f.
Schweizerische Archäologie u. Kunstgeschichte Bd. 32,
1975, 66 - 75.
- FLAD 1987 = Max FLAD, Johann Caspar Koler (1698-1747.)..., in:
Saulgauer Hefte 7, 1987, 5-29 .

- GINTER 1930 = Hermann GINTER, Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock - Die Konstanzer und Freiburger Meister des 18. Jahrhunderts, Augsburg 1930.
- HOLLER 1986 = Wolfgang HOLLER, Jacopo Amigonis Frühwerk in Süddeutschland, Hildesheim 1986.
- HOSCH 1981 = Ausst. Kat.: Barock in Ellwangen (H.HOSCH u.a.), Ellwangen 1881 , 65-67.
- HOSCH 1981/82 = Hubert HOSCH, Studien zur Barockmalerei der Fürstpropstei Ellwangen im 18.Jh., in: Ellwanger Jahrbuch 1981/82, 28-30.
- HOSCH 1984 = Bernhard von Clairvaux (F.DOLESCHAL,H.HOSCH,H-J.SCHULZ), Salemer Kalender 1984 (o.S.).
- HOSCH 1987 = Hubert HOSCH, Andreas Brugger (1737-1812) - Maler von Langenargen, Langenargen 1987.
- HOSCH 1988 = Hubert HOSCH, Hofkünstler,in: Die Bischöfe von Konstanz - Geschichte und Kultur II, Friedrichshafen 1988, 89-103, 251-253.
- HOSCH 1990 = Hubert HOSCH, Franz Anton Maulbertsch und Süddeutschland..., in: Schrr. d. Ver. f. Gesch. d. Bodensees 108, 1990, 161 -195.
- HUBER 1960 = Rudolf HUBER, Joseph Christian - der Bildhauer des schwäb.Rokoko, Tübingen 1960.
- INGENHOFF 1982 = Hans Dieter INGENHOFF, Die Münsterkirche in Zwielfalten - Beobachtungen am barocken Gesamtkunstwerk, in: Pantheon 40, 1982, 201-210.
- KASPER I = Alfons KASPER, Kunstwanderungen im Herzen Oberschwabens I, Schussenried 1976.
- KASPER II = Alfons KASPER, Kunstwanderungen im Herzen OberschwahPnII, Schussenried 1968.
- KASPER III = Alfons KASPER, Kunstwanderungen kreuz und quer der Donau III, Schussenried 1964.
- KASPER IV = Alfons KASPER, Kunstwanderungen kreuz und quer der Donau IV, Schussenried 1965.

- KASPER V = Alfons KASPER, Kunstwanderungen im Nordallgäu V, Schussenried 1966.
- KREUZER 1964 = Ernst KREUZER, Zwiefalten - Forschungen zum Programm einer oberschwäbischen Benediktinerkirche um 1750. Diss Berlin 1964
- KDM EHINGEN 1912 = Die Kunst- u. Altertumsdenkmale in Württemberg, Oberamt Ehingen (H.KLAIBER), Esslingen 1912.
- KDM LINDAU 1954 = Bayrische Kunstdenkmale, Schwaben IV, Stadt und Landkreis Lindau (A. HORN/W.MAYER), München 1954.
- KDM MÜNSINGEN 1926 = Die Kunst- u. Altertumsdenkmale in Württemberg, Oberamt Münsingen (E.FIECHTER/J.BAUM), Esslingen 1926.
- KDAM WANGEN 1954 = Die Kunstdenkmäler des ehem. Kreises Wangen (A. SCH AHL/ W.v.MATTHEY/P.STRIEDER/G.S.GRAF ADELMANN), Stuttgart 1954.
- LIEB 1964 = Norbert LIEB, Die barocke Architektur- u. Bilderwelt des Stiftes Ottobeuren, in: Ottobeuren - Festschrift zur 1 200-Jahrfeier der Abtei, Augsburg 1964, 307-378.
- MANZ 1959 = MANZ, Rottenburger Maler und ihre Werke, in: Sülchgau 1959, 19ff.
- MATSCHÉ-WICHT = Betka MATSCHÉ-von WICHT, Franz Sigrüst, Weissenhorn 1977
- MICK 1958 = Ernst Wolfgang MiCK, Johann Holzer, in: Cultura Atesina XII, Bozen 1958.
- ONKEN 1972 = Thomas ONKEN, J acob Carl Stauder, Sigmaringen 1972.
- PFEIFFER 1903 = Berthold PFEIFFER, Die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben, in: Württ.ViertelJahreshefte f. Landesgeschichte 12, 1903, 23-61.

- POHL 1952 = Eva POHL, Leben und Werk des Historien- und Freskomalers Franz Joseph Spiegler. Diss. Bonn 1952.
- RUPPRECHT 1959 = Bernhard RUPPRECHT, Die Bayerische Rokokokirche, in: Münchner Historische Studien, Abteilung Bayerische Geschichte Bd. 5, 1959.
- RUPPRECHT 1986 = Bernhard RUPPRECHT, Der Deckenmaler C.D.Asam, in: Ausst.Kat. C. D. Asam Aldersbach 1986.
- SCHELL 1977 = Richard SCHELL, Fidelis von Sigmaringen 1571 -1977, Sigmaringen 1977.
- SCHEURLE 1972 = Albert SCHEURLE, Aus Verfassung u. Verwaltung der ehem. Reichsstadt Wangen, in: Wangener Hefte 2, 1972.
- SCHEURLE 1973 = Albert SCHEURLE, Brauchtum und Kunst in der ehem. Reichsstadt Wangen, in: Wangener Hefte 3, 1973, 31-55.
- SCHÖMIG 1975 = Karl Heinz SCHÖMIG, Franz-Joseph Spiegler, der Freskant von Zwiefalten - Sein Leben und Werk, Regensburg 1975.
- SCHÖMIG 1982/1988 = Münster Zwiefalten - Kirche der ehem. Reichsabtei (Grosse Kunstführer 95), München ¹1982 / ³1988.
- SCHURR 1910 = Bernardus SCHURR, Das alte und neue Münster in Zwiefalten, Ulm 1910.
- SCHURR/BAUMANN = SCHURR 1910 (= E.PAULUS, Das alte und das neue Münster in Zwiefalten, in: Württ. Vierteljahreshefte f. Landesgeschichte XII, 1889, 170 ff.
- SPAHR I = Gebhard SPAHR, Oberschwäbische Barockstaasse I, Weingarten ¹1977.
- SPAHR II = Gebhard SPAHR, Oberschwäb.Barockstrasse II, 1978.
- SPAHR III = Gebhard SPAHR, Oberschwäb.Barockstrasse 111, 1980.

SPAHR IV = Gebhard SPAHR, Oberschwäb. Barockstrasse IV, 1982.

SPAHR V = Gebhard SPAHR, Oberschwäb. Barockstrasse V, 1984.

SPAHR/HAUNTINGER 1964 = Johann Nepomuk HAUNTINGER, Reise durch
Schwaben und Bayern im Jahre 1784 (Hg. G.
SPAHR) Weissenhorn 1964.

SPORNITZ 1959 = Edeltraud SPORNITZ, Johann Ignaz Wegscheider, ein
oberschwäb.Maler 1704-1759, in: Hohenzollersche
Jahreshefte 19. 1959, 185-274.

WAGNER -WÜRZ 1936 = Auguste WAGNER-WÜRZ, Meinrad von Aw, Hechingen
1936.

WETZ 1988 = Ausst.Kat. Johann Fidelis Wetz (K.FRIEDLMAIER/M.
HUNDEMER), Sigmaringen 1988.

ZUMSTEG-BRÜGEL 1978 = Elsbet ZUMSTEG-BRÜGEL, Sammlung Mesmer-Hermann
, in: Ulm und Oberschwaben 42/43, 1978, 258
-297.

ZWIEFALTEN 1989 = 900 Jahre Benediktinerabtei Zwiefalten
(H.J.PREI'SCH, R.HALDER, G.KOLB, S.KUMMER, u.a.), Ulm
1989.

ABBILDUNGEN (Vorschlag)

- 1 "Hl. Antonius als Fürbitter" (Jacopo Amigoni?) 1736?,
Untermarchtal, Priv. Bes. (Totale).
- 2 "Hl. Antonius als Fürbitter" (Detail: Signatur)
- 3 "Hl. Antonius als Fürbitter" (Detail: Frau im Mieder,
Kind im Öl)
4. "Hl. Antonius als Fürbitter" (Detail: Bessesener)
5. "Immaculata" (F. J. Spiegler) 1737, Schussenried, LSAB (Detail:
Amor)
6. "Immaculata" (F. J. Spiegler) 1737, Schussenried, LSAB (Detail:
Teufel)
7. "Nikolausszenen" (F. J. Spiegler), 1734, Mochental, Kapelle
(Detail: Bittende Frau in Mieder).
8. "Hl. Magnus als Nothelfer" (F. J. Spiegler), nach 1750, Gossenzu-
gen. Deckenbild (Totale).
9. "Hl. Magnus vor Maria" (F. J. Spiegler), 1756, Gossenzugen AB
(Totale).
10. "Hl. Magnus vor Maria" (F. J. Spiegler), 1756, Gossenzugen AB
(Detail: Signatur).
11. "Himmelschor" (F. J. Spiegler), 1753, Säckingen Münster
über Orgel (Detail: linker Engel)
- 12 "Engel" (El Greco) 1607/13, Toldeo, Museum (Detail aus der Mariä
Aufnahme) oder ein anderer Ausschnitt.
13. "Marientod", (F. J. Spiegler), 1728, Zwiefalten, Prälatur
(Totale).
14. "Komödie/Tragödie" (F. J. Spiegler), 1724, Ottobeuren, Theater-
saal (Totale: wegen der leider auseinanderfallenden Komposition).
- 15.

TESTAMENT DER WITWE MARIA ROSA SPIEGLER 1772

Transskription

in dem namen der allerhayl. dreyfaltigkeit fang ich an meinen letzten willen zu machen.

Und zwahr Erstl. will ich daß man mich zu meinem lieben Spiegler vergraben solle, weillen ich glaube daß wan ers sagen kunte, es so sein will sein würde. sollte es aber meinen kindern zu vill kosten, mögen sie mich auf den kürchhof, aber bey St: Johann begraben lassen, wo dan die 2 opfer bey sanct Johann und das 3 te bey sankt Stefan solle gehalten [gestrichen] werden. bey jedes opfer sollen 18 hayl. messen gelessen werden. Und die H. Capuziner solle man 50 hayl. messen lessen [gestrichen] lassen denen haus armen sollen meine kinder 10 fl. wem und wie sie wollen, geben. hoffe auch ihr werdet bey meinen Entselten leichnam betten lassen, und ehrlich bezahlen [?] und damit euer vatter so wohl, als auch ich nach dem tode, wan würs sollen nöthig haben, hilf zu hofen haben, als will ich daß ein Jahrtag bey sanct Johann mit 100 fl. solle gestift werden damit Jährl. 5 hayl. messen sollen gelessen werden. Und dises was ich geschriben, wirdt ja meinen kindern nit zu will sein. 2 tens. Und da ich wünsche, daß meine kinder das was noch iberig im friden mit ein ander thailen mechten, an welchem ich zwahr zweifle, mir aber so ich es wissen kunte, in der Ewigkeit noch thuehn würde, und hat mir solches vill hundert stund zu denkhen gegeben. wie ich es doch machen soll, umb allen Zwitteracht zu verhietten, hab auch mich bey gscheiden leithen befragt. kunte mich aber zu nichts entschliessen, dan ich hab mir die sach so vorgestellt, daß, was ich imer mache, würde es niemahl alles recht sein, doch muste mich endlich, da ich schon in dem 65 igsten Jahr, resolvieren, meinen willen auf zu zaichnen, und zwahr folgender maßen.

Erstl. mein H dochter man, oder dochter Josepha zu Zell hat hey Rathguet empfangen vom Vatter Seelig1500 fl.- ein halb Jahr nach der hochzeit ... 300 fl,- nach einer geraumen Zeit, von H.Pfarrherrn Strobel zu bünigen, auf anweisung des vatters [?] seeliger wider ...200 fl. - Sa. 2 000 fl.

Von mir so wohl bey dem leben, als nach dem todt des Vatters Seelig, haben selbe, wie es die Mariane wohl waist, mit gwalt und bitten heraus geprest ... 1 800 fl.- wie aus der beylag zu ersehen, nach disem noch 620 fl. 20 x. und weillen wegen disem so starkhen Posten, denen andern 2 kindern einen merkhlichen schaden daraus entstanden, auch da ich den Carle 5. Jahr mit Kost, und aller nothwendigkeit versehen, würde also alles zusammen eine starckhe suma aus machen, waiß also nit was ich schreiben soll, das würkl. mitleiden, ist auf beden seithen, und wolte ichs weitt lieber meinen kindern iberlassen, als daß ich einen entschlus machen solle, alle 3. seind meine kind, was Raths, ich hoffe, sie seyen alle gscheid, und werden nit verlangen, daß sie der mutter die hand bünden lassen [gestrichen] wollen, weillen, den Carle betreffend, es ein werkh der barmherzigkeit gewesen, *doch sollen die ariane und wilhelm, dessentwegen, ein jedes 100 fl. ziehen* [gestrichen] . weillen die Mittel nimer erklehhl. habe dises durch streichen miessen. [am Rand] - Vor den Zins aber seid 1757. weillen H dochterman Kolb. so wohl vor den vatter seeliger, als auch vor mich und meine kinder, velle recept, wegen Reithen und fahren, eine forderung machen künfte, so solle dan solches vor alles, und alles aufgehoben sein, daß weder eines noch das ander was zu fordern haben solle.

2 tens. mein H. dochter man wengner und dochter mariane hat zum heyrathguett bekommen 2 000 fl.- zum bürgerrecht 180 fl. - zum haus 800 fl. - sa. 2 980 fl. und weillen selbe mir, in der Zeit da wür beysamen gewesen, villes liebs gethan, und gedult mit mir gehabt, vor welches ich billich erkantl. sein solte, und wolte, wan die mittel hinlenglich, nur aber den willen zu zeigen, sollen sie 50 fl. beziehen, das i br i ge wird ihnen gott belohnen.

3 tens meinen sohn Wilhelm betreffend. weillen selber sich alzeit wohl auf gefihrt und nur ghorsam gewesen, in den und schuehlen jahr wenig gekostet, in der zeit aber, wo er *sich* [gestrichen] zu Freyburg gestudiret, ihn die schuld nit beymessen kan, daß es Jährl. auf 4. bis 500 fl. komen. mithin, und wan er bey mir gewesen, ihme Essen, und kleid, auch schafften miessen, wird sich also niemand beklagen kenen, w an ich schreibe das ihm vor alles solle abgezogen werden 1 500 fl. - *mithin an seinem heyrathgut noch zu beziehen hat* 1 000 fl. [gestrichen] mithin iber sein

heytratguett, noch ..500 fl. zu. ... [?] stehen neues [?], dan das obige schon x. - x ano 7lig geschriben [am Rand]

4 tens. nun mein es ich meinem gwiß gnueg zu thuehen, was schreiben, welches mich so harth ankombt, daß lieber sonst alles, als dises thuen [?] wolte, nemlich, daß weillen mir nur gahr zu wohl bekant, daß die schuldgläubige, Würtzburg, Ynsprugg, und anders, schon lang auf meinen tod warthen, umb bezahlt zu werden, weillen dan ohne dem, was ich hinder lasse nit vill sein wird; und nit einmahl die schulden alle kunte bezahlt werden, mithin den meinigen kein Xer in den henden bleiben würde, welches doch auch harth, als ist mein ernstl. will, daß, dasammliche, was meine dochter Josepha erblich zufallen wird, ihr hirmit eigen sein solle, daß kein mensch einen Zu spruch darhin machen kende, so aber, sie solle nun die nuzniessung darvon haben, und nit im stand sein, daß sie selbes angreifen, und nach ihrem belieben verwenden kende, sondern, es solle selbes vor die kinder vorbehalten sein, es welcher dan sach, daß - gott wolle es verhüetten - sie in den betrübten wittib stand solle kome, solle sie das recht haben, darmit zu disponieren wie sie es nöthig und disen meinen letzten willen solle sich niemand under stehen, zu wider zu handeln.

5 tens. daß aber nit mehr mittel vorhanden, solle niemand glauben, daß weder ich selbe verschwendet, noch iemand sich heimlich darmit bereicht, sondern es wahren nur Einbildungen, daß so villes gelt vorhanden, dan woher solte es wohl kome sein, der Vatter Seelig, hat ja keine grosse acord gehabt, Zwiefalten, und Seggingen, alleinig, wo er vor das erste 6 600 fl, vor das 2 te, 4 300 fl. gehabt. die iberige wahren ja nur nach dem hundert. das ist wahr, daß ich so lang ich in dem betrübten wittib stand, jährl. 100 auch bis 200 fl eingebüest, und jetzt, da den wilhelm dronten [?] noch mehr. mir ist es hart ankomen Kapital anzugreifen, doch hat es nit anderst sein kenden, dises habe nothwendig zu schreiben gefunden, damit nit die marian in einen falschen Verdachtkom.

Constantz den 30ten Septbris 1770 Maria Rosa Spieglin geb:
wechin

was ich Corigiret, ist ex anno 1772 den 28 ten July geschriben.
weillen nimer mehr [?] stand gewessen selbes abzuschreiben.

Spieglerin geb: wechin

N A C H W O R T :

Da immer wieder dieses aus dem Jahre 1990 stammende unpublizierte Manuskript über Spiegler zitiert wird, ist es hier bis auf Schreibfehler unverändert wiedergegeben, um nochmals den damaligen Un-Er-Kenntnis-Stand zu dokumentieren.

Die lokalen Zeitschriften wie Heilige Kunst oder die Hefte des Hohenzollerischen Geschichtsvereins zeigten kein Interesse an dem angebotenen Text. In der Zeitschrift Pantheon 1992 wurde dann der Zwiefalter Teil in abgeänderter Form veröffentlicht. In den Schriften des Bodenseegesichtsvereins erschienen dann 1993 die ebenfalls geänderten Abschnitte über die Spiegler-Schule.

Die neue jetzt 2007 gedruckte Würzburger Dissertation von 1997 (Michaela Neubert, siehe: Rezension) über den bedeutendsten schwäbischen Maler um 1750 kommt leider über Einflüsse Venedigs (sogar mit der Fiktion einer späten Italienreise) und dem Dienst am gegenreformatorischen Katholizismus nicht hinaus.

Spiegler war ein Maler, der aus konventionellen Anfängen nach 1710 (aber nicht als Fassmaler 1712-1722) bis 1750 eine quasi moderne, expressive, manieristische, phantastische Formensprache entwickelte und zwar vom provinziellen Riedlingen aus für die schwäbischen geistlich-weltlichen Kleinzentren.

Einige der Be-Deutungs-Fragen, die sich dabei für uns heute stellen, und denen im Buch überhaupt nicht nachgegangen wird, könnten sein: müssen wir die Werke vorrangig ästhetisch als Effekt, Mode, Virtuosität, mehr psychologisch schon als Subjektivismus, Bekenntnis, oder historisch-weltanschaulich z.B. als religiöser Emotionalisierungsversuch gegenüber der Aufklärung sehen?

(im August 2007)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de