

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

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

*"Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk,
für unseren Verstand immer unendlich;
es wird angeschaut, empfunden; es wirkt;
es kann aber nicht eigentlich erkannt,
viel weniger sein Wesen, sein Verdienst
mit Worten ausgesprochen werden."
(J. W. von Goethe, Über Laokoon 1798)*

Teil I

Einleitung und Neresheim

*'Barock/Rokoko' und die Kunstwissenschaft (Hermann Bauer und die
Folgen): Vom 'Ikonologischen Stil' über die 'Rhetorische Kunsttheorie' zum
'Ikonischen Affizierungsmodell'*

Als Objekt der immerwährenden Sinnsuche des menschlichen Geistes oder heutzutage

seiner neuronalen Netze bietet sich aber trotz der obigen 'Weisheit' Goethes das 'offene' (Umberto Eco) Kunstwerk an. Mit dem zeitlichen Abstand gewinnen wir vielleicht einen besseren reflektierenden Überblick, aber wir sehen mit anderen, oft einseitigen 'Augen' und der eher wachsenden Gefahr der Über- oder gar Fehlinterpretation. Jede auch noch so kreativ-innovative Deutung sollte nach der hier im folgenden vertretenen Ansicht von dem Korrektiv einer zu rekonstruierenden ursprünglichen oder wahrscheinlichen Intention von Auftraggeber und Künstler zur Zeit der Entstehung begleitet werden oder sein. Grundsätzlich zu diesem Problem sei auch auf Evelyn Chamrad: "Der Mythos vom Verstehen - Ein Gang durch die Kunstgeschichte unter dem Aspekt des Verstehens und Nichtverstehens in der Bildinterpretation", Diss. Uni Düsseldorf 2001 (unter <http://d-nb.info/964354969>) verwiesen.

Den äusseren Anlass für die folgenden Überlegungen bot eine nach fast vierzig Jahren erneute Lektüre von zwei Studien zum Rokoko ("Der ikonologische Stil der Rokokokirche" von 1961 bzw. "Der Himmel im Rokoko" von 1965, beide wieder abgedruckt in: "Rokokomalerei". Mittenwald 1980) von Hermann Bauer sowie die neuen 'Methoden' von Markus Hundemer ("Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock", Regensburg 1997), von Nicolaj van der Meulen ("Weltsinn und Sinneswelten in Zwiefalten", unter: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/fofu/meulen.pdf>; "Ikonische Hypertrophie - Bild- und Affekthaushalt im spätbarocken Sakralraum", in: "Movens Bild – Zwischen Evidenz und Affekt", hg. von Gottfried Boehm, Birgit Mersmann, Christian Spies, München 2008, S. 275-299) und von Frank Büttner ("Die ästhetische Illusion und ihre Ziele - Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland", in: Das Münster, Regensburg 2001, Heft 2, S. 108-127). Die interpretatorischen Erkenntnisse dieser Autoren, ihre eingesetzten Methoden und die ideologischen Hintergründe sollen also auch mit den Einschätzungen von Zeitgenossen aus dem 18. Jahrhundert konfrontiert werden. Eine in diesem Zusammenhang interessant klingende frühere Salzburger Dissertation von Christa Squarr: "Die süddeutsche Rokokokirche in der Anschauung ihrer Zeit", 1972, war dem Autor dieser Zeilen nicht zugänglich. Auch aus der eigenen Vertrautheit werden sich die Fallbeispiele auf schwäbische Benediktiner-Reichsabteien wie Neresheim, Zwiefalten, Ottobeuren, Irsee und das vorderösterreichische Wiblingen bzw. St. Blasien konzentrieren. Prinzipiell ist vom (produktionsästhetisch im Barock vielleicht nicht ganz) 'offenem Kunstwerk' (vgl. Umberto Eco 1962, aber auch "Die Grenzen der Interpretation" von 1990 bzw. 1992) auszugehen, so sollten aber doch rezeptionsästhetisch bei seiner

Interpretation auch wegen der Grundproblematik von Bild vs. Text (vgl. Gottfried Boehm) Grenzen gesetzt werden, wenn sie logisch, historisch aus den Rahmenbedingungen falsifiziert bzw. als unwahrscheinlich angesehen werden kann. Wirklich Neues wird im folgenden kaum zu finden sein, aber das Alte soll noch einmal durchdacht werden und zwar ganz ohne irgendwelche Stipendien oder sonstige Unterstützungen und nur mit den angegebenen vorhandenen oder leicht erreichbaren literarischen Hilfsmitteln. Gewisse Wiederholungen liessen sich aus der sich mit der Literatur relativ intensiv auseinandersetzen und paraphrasierenden Anlage dieses 'Versuchs' leider nicht vermeiden.

Den konkreten Ausgangspunkt wenigstens in Abschnitten bilden hier die genannten fast fünfzig Jahre alten "fundamentale(n)" (M. von Engelberg, in: Kunstchronik, Nov. 2003, S. 586) Aufsätze von dem im Jahre 2000 leider verstorbenen ehemaligen Sedlmayr-Schüler und Münchner Ordinarius Hermann Bauer, die prägend - um nicht zu sagen - kanalisierend waren. In diesem Sinne zitiert der Wikipedia-Artikel zu dem Sohn des auch in der NS-Zeit erfolgreichen bayrischen Heimat- und Kriegsschriftstellers Josef Martin Bauer (1901-1970) aus Karl Möseneders Nekrolog in der Zeitschrift für Kunstgeschichte, 64 Bd., Heft 1 (2001), S. 148 u.150: "Die Epoche des Rokoko fand in Bauer einen ihrer herausragendsten Interpreten" und "Generationen von Kunsthistorikern wissen sich ihrem Lehrer Bauer verpflichtet". Ein grosses Verdienst des von Möseneder als "faszinierenden Universitätslehrer"..."mit reflektiertem Mut zur Verkürzung" geschilderten Hermann Bauer war seine Initiative zu dem bislang leider nur Bayern erfassenden 'Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland'. Ausserdem warf er herausfordernde kategoriale Schlag- und Stichworte in den akademisch-kunstwissenschaftlichen Ring. Obwohl im genannten Wikipedia-Artikel auf den Einfluss der Phänomenologie und Husserls abgehoben wird, schmückte Bauer sich offen kaum mit legitimierenden modernen philosophischen Federn. In der von Gustav Droysen und Kurt Badt angeregten, Positionen bestimmenden, Reflexion fördernden und fordernden, bislang noch keiner Kritik unterzogenen „Kunsthistorik – Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte“, München 1976 wird gleichwohl eine Anlehnung an den zum Katholizismus übergetretenen und gegen den Positivismus und Historismus plädierenden Werte-Phänomenologen, 'Metaszientisten' und Sinnsucher Max Scheler (1874-1928) ausdrücklich (S. 13) erwähnt. Im selben Werk zeigen sich aber auch gewisse Absetzbewegungen von Bauers grossem Meister Hans Sedlmayr und dessen Suche nach dem 'Wesen des Kunstwerks'. Kritik an Bauers Ansichten bzw 'Evidenzen' kam bisher nur von Veit Loers („Rokokoplastik und

Dekorationssysteme – Aspekte der süddeutschen Kunst und des ästhetischen Bewusstseins im 18. Jahrhundert“, München 1976, v.a. S. 6 u.7), am Rande vom Verfasser („Zur Geschichte der Freskomalerei des 18. Jahrhunderts im Bodenseeraum und in Oberschwaben“, in: „Herbst des Barock- Studien zum Stilwandel – Die Malerfamilie Keller von 1740 bis 1904“, hg. von Andreas Tacke, München 1998, S. 43) und Stephan Klingen („Von Birnau nach Salem. Der Übergang vom Rokoko zum Klassizismus in Architektur und Dekoration der südwestdeutschen Sakralkunst“, Diss Bonn 1999, S. 98-108) v.a. am Beispiel Birnau mit Bauers problematischer Gleichsetzung von Predigt und Programm-Konzept.

Schon die Einleitung des Aufsatzes "Der ikonologische Stil der Rokokokirche" nachzuvollziehen fällt zumindest dem hier Schreibenden nicht ganz leicht. Anfangs wird als These pauschal Barock als untrennbare Einheit von Form und Inhalt in den Raum gestellt, was bisher von der Kunstwissenschaft in Stilgeschichte und Ikonographie/Ikonologie angegangen worden wäre, aber zu Generalisierungen und Konstanzvorstellungen geführt hätte. Geschichtswissenschaft begänne erst mit der Analyse des Inhaltswandels, seiner modalen Entwicklung, für die er den nicht unproblematischen, ja unglücklich gewählten Begriff des 'ikonographischen bzw. ikonologischen Stiles' (auch nicht 'modus' oder 'genus'; da es sich primär um Inhalte handelt, am besten vielleicht: 'Mutation' oder 'Tropos/Tropoi') einführt. Karl Möseneder sieht in diesem 'Hybridterminus' eine „integrale Instanz von Stil und Ikonographie“. Bei Wilhelm Mrazek hiess es natürlich nicht von der Perspektive des bildenden Künstlers aber teilweise in Analogie zur Musik (Akkord, Polyphonie und Komposition) "Metaphorische Denkform und ikonologische Stilform - Zur Grammatik und Syntax bildlicher Formelemente der Barockkunst", in: Alte und moderne Kunst, Heft 9, 1964, S. 15-23 und bei Kurt Bauch anscheinend ebenfalls zeitbedingt aber etwas anders im Vortrag von 1966: "Ikonographischer Stil – Zur Frage der Inhalte in Rembrandts Kunst", in: Studien zur Kunstgeschichte, Berlin 1967, S. 121-151. Im für Deutschland von 1730 bis 1770/80 anzusetzenden Rokoko würden die tradierten barocken Inhalte eine "Umwandlung", "Änderung der Vorzeichen aller Werte" erfahren, was man an der "historischen Relevanz" (Bedeutung für die, Bezug zur Geschichte, des Zeitbewusstseins?) analysieren könne. Die Programme und Konzepte für die Ausstattungen seien teilweise auch im Analogieverfahren (? von Predigt zu Fresko?, von einer Kirche auf die andere übertragbar?) wieder "richtig" lesbar geworden; allerdings sollte der "Inhalt" auf seine "Realität" (Illusion, 'Realitätsgrad', Gegenwartsbezug?) geprüft werden, auch hinsichtlich

der Deutung des ganzen Kirchengebäudes (als Ensemble?).

Neresheim

Eine kurze Baugeschichte

Unter diesen Vorbedingungen, Voraussetzungen beginnt das erste Kapitel, das sich vornehmlich Neresheim (Fig.1a u. 2) und seiner Hauptkuppel widmet. Dass die Kuppel anders als von Balthasar Neumann wie in Münsterschwarzach ausgeführt und ab etwa 1747 geplant ohne Laterne, flacher, für Malerei günstiger und in Holz ausgefallen ist, ist eher dem Tode Neumanns (1753), dem von Konvent erzwungenen Abtswechsel (1755), den Wölbungsproblemen und den Kosten einschliesslich der einfacheren Überdachung geschuldet als den allgemeinen auch unterschwelligem Rokokotendenzen. Übrigens hat ein Vorentwurf Neumanns (Fig.1b) von 1747 mit mehreren Kuppeln über Vierung und Querarme etwas Byzantinisches an sich. Man erinnere sich des Aufenthaltes von Abt Simpert (Abt 1685-1711) von 1699 bis 1702 in Konstantinopel.



Fig.1a: Westfassade der Klosterkirche Neresheim St. Ulrich und Afra

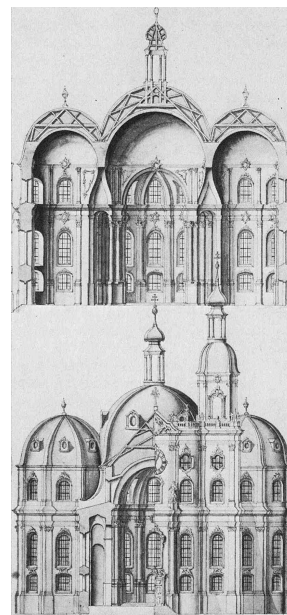


Fig.1b: Balthasar Neumann: Querschnitt durch Vierung und Langhaus sowie hälftige Westfassade der Klosterkirche Neresheim St. Ulrich und Afra; Entwurf um 1747, Würzburg, Mainfränkisches Museum (aus: Neumann 1975, Nr.5)



Fig.2: Das Innere der Klosterkirche Neresheim St. Ulrich und Afra nach Osten

Die Hauptkuppel "Schauplatz" und "historischer Akt" (Hermann Bauer) in der Vierung im Lichte des "Carmen epicum"

Bauer geht es jetzt darum bei der für ihn traditionellen - er nennt Lanfranco - Anlage des grossen Vierungskuppelfreskos (Fig.3) mit einer Himmelsdarstellung die 'ikonologische Mutation' herauszuarbeiten, wobei er sich des 'Carmen epicum' des Ohmenheimer Pfarrers und Freundes von Abt Benedikt Maria Angehrn, Ernst Dominikus Bruno Mayer, von 1773 bzw. gedruckt 1775 anlässlich der Fertigstellung des Kuppelfreskos bedient. Er stuft das Gedicht als konventionell ein und scheint es wegen der etwas ermüdenden Länge nicht aufmerksam gelesen und das Latein nicht richtig übersetzt zu haben. Der nicht übersetzte Ausschnitt im ersten Drittel der gedruckten Fassung (vgl. E. Baumgartl, Martin Knoller 1725-1804, München 2004, S. 428-430): "... / In medio Cuppae spatio, simul atque supremo / Familiae Magnae Patrem simul Patriarchem [Patriarcham] / Admirans specta Benedictum nomine, regne [reque] / Si bene perspicias, & aperto lumine lustres / Omnia, certè illud dices Tecum ipse Poetae: / Sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat. / ..." zeigt zwei Schreibfehler und müsste eigentlich so übersetzt werden: 'Im mittleren Platz der Kuppel und zugleich am vornehmsten erblicke wundersam den Vater und väterlichen Gebieter der grossen (Ordens-) Familie, Benedikt mit Namen und im Augenschein (wie wirklich). Wenn Du gut hinschaust und mit vollem Licht alles siehst,



Fig.3: Martin Knoller, Anbetung der Trinität (Himmel über Neresheim), um 1772/73. Neresheim, Klosterkirche, Vierungskuppelfresko

wirst Du sicher bei Dir jenes (Wort) des Poeten (Vergil) sprechen: so hatte er die Augen, Hände und Lippen (Aeneis 3, 490; also so hat er, muss er ausgesehen haben)'. Wenn Bauer den Hexametern etwas weiter gefolgt wäre, wäre er schon auf das Folgende gestossen und hätte nicht auf die spätere Festschrift zur Einweihung von 1792

ausweichen müssen. Und so liest man zu Beginn des letzten Viertels: "... / Altius assurgas jam Musa, & carmine digno / (si potes) Ecclesiam candenti veste Decoram / Extolle! haec velum removet, quo grande recondit / Arcanum Romana [im Entwurf von 1773: divina] fides, ut cernere possis / Saltem oculo fidei, quae numquam in corpore cernes, / Sed QUASI PER SPECULUM Paulo testante videbis. / ..." und übersetzt in etwa: 'Höher erhebe Dich Muse schon und mit würdigem Gesang (so Du kannst) rühme die Kirche anmutig im weissen Gewande. Diese entfernt den Schleier, womit der römische [katholische; im Entwurf: göttliche, gottbegeisterte oder gottahnende] Glaube das grosse Geheimnis verbirgt, sodass Du sehen kannst mindestens mit dem Auge des Glaubens, was niemals Du leibhaftig siehst, aber Du wirst es gleichsam im Spiegel sehen, wie es [der Apostel] Paulus bezeugt'. (Fig.4)



Fig.4: Martin Knoller, Die römisch-katholische Kirche enthüllt das Geheimnis der Dreifaltigkeit, um 1772/73. Neresheim, Klosterkirche, Vierungskuppelfresko (Detail)

Mit letzterem wird auf 2 Korinther 3, 18 angespielt, wo es heisst: "Nun aber spiegelt sich in uns allen des Herrn Klarheit mit aufgedecktem Angesicht; und wir werden verklärt, in das selbige Bild von einer Klarheit zu der anderen, also vom Geist des Herrn". Bei 2 Korinther 4, 17 heisst es aber auch: "... das Sichtbare ist vergänglich, das Unsichtbare ewig".

In der von Bauer zitierten Festschrift von 1792, S. 130 liest es sich ähnlich: "Zu ihrer [der Trinität] rechten Seite zieht die Religion in weissem Gewande, und mit einem Kelche in der Hand den Schleyer von diesem Geheimnisse der Dreieinigkeit hinweg, und der ganze Himmel, Engel und Heilige des alten und neuen Bundes bethen an". Spontan würde der jetzige Schreiber und wohl einige mit ihm sagen: ein barocker Allerheiligenhimmel in Anbetung der Trinität und mit einer interessanten allegorischen, auch theologisch legitimierenden Anreicherung, dass wir alle als Gläubige das Geheimnis der Dreifaltigkeit

sehen dürfen. Bauer interpretiert oder verbalisiert das Fresko und die Kommentare so, dass hier der Allerheiligenhimmel zu einem "Schauplatz", zu einem "Symbol-Akt" (2000, S. 23: "theatralischer Akt") quasi 'verkommen' wäre. Das Rokoko besäße hinter seiner teilweise vorhandenen "Ekstasik" das "Fadenscheinige des Konvenues" und nur eine "Theatralische Verlebendigung", kein "sursum" wie im Hochbarock, sondern ein erscheinungshaftes Geschehen, was die Zeitgenossen (z.B. der protestantische Philanthrop Jonas Ludwig von Hess 1798: "... man kann keinen schöneren Plafond als den, der über dieser Kuppel schwebt, sehen. Er stellt einen Hymnus vor ...", vgl. Dussler Weissenhorn 1974, S. 309 oder Johann Nepomuk Hauntinger, der Konventuale von St. Gallen, 1784: " die grosse Kuppel stellt die im Himmel herrschenden Heiligen vor, auch herrlich ...", Hg. Gebhard Spahr, Weissenhorn 1964, S. 125) und wohl auch die heutigen Besucher von Neresheim kaum so empfinden und die Urheber so intendiert haben dürften. Der (hier aber numinose, ominöse göttliche) "Akt" des Rokoko stehe im Gegensatz zum "Wunder" (des Barock). Dies sei ein neues 'ikonologisches Stil'-Kriterium des Rokoko. Man fragt sich, ob das in Neresheim so greift.

Der "benediktinische Himmel" und die "historische Perspektive" (Hermann Bauer)

Einen weiteren daran anknüpfenden Gesichtspunkt dieses 'ikonologischen Stiles' des Rokoko meint Bauer aus einer vor 1772 und dem Beginn der Ausmalung der Hauptkuppel erstellten Liste von Benediktinerheiligen und Klosterpatronen von der Hand des Abtes Benedikt Maria Angehrn ableiten zu können, wobei er als 'kritisches Moment' ein Fehlen der Attribute und dafür (zumeist Märtyrer-) Geschichten anführt. Er fragt sich, was der für ihn seltsame Katalog eigentlich soll, da in der Kuppel diese Einzelszenen sowieso nicht hätten dargestellt werden können, und zieht für sich den Schluss, dass das Ganze dazu dienen sollte, diese Geschichten als legitimierendes Faktum, als "Geschichte", zu verstehen. An einem weiteren Beispiel in einem geschichtlichen Rücksprung von ca. dreissig Jahren oder über ein Menschenalter, dem Kuppelbild von Münsterschwarzach, schliesst er ähnlich, dass an die "Stelle der bisherigen Illusion" der Himmelsöffnung eine Illusion der Geschichte" bzw. der "hypäthralen" jetzt eine "historische Perspektive" getreten sei. Gewiss griffig formuliert, aber was steckt im Falle von Neresheim (wirklich) dahinter?. Aus der genannten Liste von achtzehn Benediktinern, neun Benediktinerinnen und jeweils sechs männlichen und weiblichen Kirchen- und Klosterpatronen greift Bauer

den Würzburger Bischof Kilian (Nr. 12) heraus, zitiert aber nur den ersten Abschnitt mit der 'historischen' Märtyrerszene und lässt den zweiten Abschnitt mit den Attributen "Schwert und Stabe" einfach weg. Wenn man die bei E. Baumgartl (2004, S. 433-436) wiedergegebene Aufstellung nachliest, wird deutlich, dass die Attribute gar nicht fehlen, sondern zum besseren Verständnis mit den Märtyrerlegenden verknüpft sind. Eigentlich kann der unbefangene Leser nur Heilige und Selige des Benediktinerordens und im Zusammenhang mit Kloster Neresheim entnehmen. Wenn man in den Benediktiner-Klöstern nachforschte, würde man ähnliche, nicht über Heiligenlegenden hinausgehende Aufstellungen (s. u. Zwiefalten) und Bildreihen in den Klostergängen finden. Eigentlich interessant wäre die von Bauer übergangene Schluss-"Anmerkung" gewesen, dass "alles obiges einer tieferen Einsicht und besseren Kenntniß" (wohl dem Maler) "gänzlich wie die Ordnung und Vorstellungen sollen beobachtet werden" (und) "besonders, ob nicht die zwey seel. Stifter Thassilo und Hartmannus zur Vorstellung des hiesigen Klosters sollten gemahlt werden", was zuletzt z.B. etwas an die Stiftungsszene in Ottobeuren erinnert hätte. (Fig.5)



Fig.5: Martin Knoller, Anbetung z.B. durch Kilian (Stab und Schwert) linke Seite über Ignatius und Thassilo und Hartmann rechte Seite vor Meinrad mit seinen Raben, um 1772/73. Neresheim, Klosterkirche, Vierungskuppelfresko (Detail nach Westen)

Wenn dieses sicher nur ergänzende 'Konzept' von der Hand des Abtes stammt und für die Hauptkuppel gedacht gewesen ist, ist eine gewisse Unbestimmtheit dem Maler gegenüber zu bemerken. Ein panoramaartiges 'Paradien' wie in Münsterschwarzach oder Agieren wie in Zwiefalten (Langhaus) mit den beiden Stiftern und dem Kirchenmodell bzw. -plänen unten gegen Osten (?) hatte möglicherweise der Abt doch noch in seiner Vorstellung.

Knollers vielleicht schon 1770/71 entstandene Skizze (Fig.6a) oder die Ausführung (Fig.6b) zeigen kaum etwas von der heilsgeschichtlichen Gegenwart, Erfüllung der Zeit,



Fig.6a: Martin Knoller, Anbetung der Trinität (Himmel über Neresheim), Entwurf für Vierungskuppelfresko, um 1770/71. Neresheim, Kloster (aus: Baumgartl 2004, S.199)



Fig.6b: Martin Knoller, Anbetung der Trinität (Himmel über Neresheim), um 1772/73. Neresheim, Klosterkirche, Vierungskuppelfresko nach Osten (Detail)

"Verweis auf sich selbst", sondern eher zeitlos, überzeitlich, historisch perspektivlos tauchen Benedikt, Ulrich und Afra in Anbetung der Dreifaltigkeit - in der Ausführung Thassilo und Hartmann recht unauffällig im Nordwesten - auf. Das ausgeführte Programm ist so allgemein, dass fast alle Orden der katholischen Kirche versammelt sind, selbst der der 1773 aufgehobenen Jesuiten mit dem Hl. Ignatius. Der "Himmel" ist eben kein rein "Benediktinischer" (1961, S. 61; 2000, S. 202: "unter benediktinischen Vorzeichen"). Neben dem zeitlosen, ewigen Mit-Bei-einander zeigt sich allenfalls eine historische aber auch hypäthrale Perspektive im ersten Menschenpaar auf einer höheren und entfernteren Ebene zusammen mit Gestalten des Alten Testaments. Man kann wie Bauer in das Fresko der grossen Neresheimer Kuppel noch so etwas wie „historische Perspektiven“ oder „Verweise auf sich selbst“ als Strukturprinzipien (einer Rokokokirchenausstattung?, auch noch der von Neresheim?) hinein- oder heraussehen/lesen, aber man geht damit an der theologisch-spirituellen, ja - vielleicht zur Freude Hans Sedlmayrs - anagogischen Hauptintention des Gemäldes ziemlich vorbei.

Andere Ansichten: Christologie und die heilige Messe (Bruno Bushart)

Aber lassen wir andere Kommentatoren sprechen: neben Georg Dehio ("der letzte Barockmeister lässt uns noch einmal ermessen, welche Summe von Kunst und Wissenschaft in der Kuppelmalerei von Correggio an aufgehäuft war") bleiben auch Adolf Feulner oder Hans Tintelnot ("das Schummrige des Rokoko ins Glasige verwandelt") im Allgemeinen oder an der Oberfläche. Die bislang einzige grössere monographische Arbeit zu den Neresheimer Fresken stammt aus der Feder von Bruno Bushart anlässlich der Festschrift zur Wiedereröffnung der renovierten Klosterkirche im Jahre 1975. Er versucht ein objektiveres Bild der (kunstgeschichtlichen) Situation, von Maler, Auftraggeber und Auftrag zu vermitteln. Vor allem führt er auch zwei weitere Quellen an: eine Klosterchronik von 1772 und eine im Stadtarchiv Augsburg befindliche ungedruckte Beschreibung von 1789. Weiter bemüht er sich, den Entstehungsprozess von den tafelbildähnlichen, die örtlichen Verhältnisse noch nicht richtig berücksichtigenden Ölskizzen über zeichnerische Vorstufen zu den Fresken zu dokumentieren, bevor er auf das 'Bildprogramm' zu sprechen kommt. Er meint plausibel eine dem Protestantismus verwandte Grundtendenz im Christologischen, einen Orts- und Funktionsbezug in der thematischen Reihenfolge und - Paulus Weissenburger und Wilhelm Messerer folgend - nicht ganz überzeugend eine

Analogie zum Messopfer oder zum Messgottesdienst feststellen zu können (S. 61): "Das Kirchengebäude als Symbol des in ihm gefeierten Messopfers, das war [wäre] fürwahr eine revolutionäre Interpretation des Gotteshauses" oder noch einmal (S. 66) "Die Deutung des Kirchenraums als Symbol des Messopfers ... stellt nicht nur die Summe einer abendländischen Tradition dar, sondern zugleich die kühnste und modernste Neuinterpretation des christlichen Sakralraumes am Vorabend der Säkularisation". Unter dem Abschnitt "Bildgestalt" listet Bushart auf S. 69/70 die verschiedenen Auffassungen der Zentralkuppel auf: 'adoratio SS. Trinitatis' (Klosterchronik 1772), 'Ecclesia triumphans' (Carmen epicum von 1773/75), 'im Himmel herrschende Heilige' (Hauntinger 1784) und 'Himmelreich' (Festschrift 1792). Hier findet sich auch der flüchtige Hinweis auf den Aufsatz Bauers aus dem Jahre 1961. An dem 'Carmen epicum' kritisiert Bushart, dass dieses in entscheidenden Punkten das soeben vollendete Fresko missverstehen würde, wobei er aber nur den angeblich funktionslosen Simeon statt Salomon anführt. Der momentane Schreiber fürchtet eher, dass das 'Carmen epicum' an dieser Stelle richtig 'singt'. Bushart erkennt in der Anordnung der Figuren drei Ringe: den der Trinität, den von Adam und Eva und den von Altem Testament bis zur Gegenwart bzw. umgekehrt als eine Zeitlinie wohl unter dem Einfluss Hermann Bauers. Die Gegenwart (nicht wie in Ottobeuren durch das Stiftungsbild und durch ein Auftauchen des Abtes Rupert II Ness bzw. Anselm Erb) bringt dann wohl jeder Betrachter mit ein. Als weiterer Punkt ist Bushart eine Familienzugehörigkeit aufgefallen, was aber auch das Genealogische vor allem des Alten Testaments zeigt. Als nächstes greift Bushart natürlich auch die allegorische Figur heraus, die als "Ecclesia" (Carmen epicum) , als "Religion" (die Beschreibungen von 1789 und 1792) auch im Wechsel von "Fides divina" (1773) zur "Fides romana" (1775) aufgefasst wird. Ausserdem verweist er auf eine interessante Stelle bei Hagedorn (1762, S. 462), nach der die Allegorie selbst allegorisch in einem Bild eines Schleiers erscheine, der sie verhülle oder unserem Auge [aber nicht ganz] verberge. Allerdings dürfte sich der Abt oder Knoller nicht daran inspiriert haben, da auch die 'vernünftige Seele' oder auch die 'Religion' wie z.B. im Bibliotheksfresko in Wiblingen von Franz Martin Kuen mit einem Schleier verhüllt ist. En passant: im 1764 von Nicolas Cochin gezeichneten, im nämlichen Jahre 1772 gestochenen und der 'Encyclopédie où Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers' beigegebenen Frontispiz soll der 'Theologie' die nackte, reine 'Wahrheit' von der 'Vernunft' demonstrativ entschleiert oder enthüllt werden. (Fig.7)

In der Neresheimer 'Enthüllung' kommt Bushart zu dem eigentlich nachvollziehbaren Schluss, dass "vorbei ... die Zeit [sei], da sich der Mensch die Dreifaltigkeit unbefangenen



Fig.7: Frontispiz der 'Encyclopédie' (Entwurf von Ch. N. Cochin 1764, Stich von L. B. Prevôt 1772) (aus: Wikimedia)

Auges in irdischer Leiblichkeit vergegenwärtigt, allenfalls als menschenbildliches Gleichnis. Jene Anbetung, der sich die Lebenden im Kirchenraum unterhalb der Kuppel zugesellen sollen, wagt sich die Gottheit nur noch als Allegorie, nicht mehr als Abbild vorzustellen".

In Bezug auf die von ihm in Anm. 98 zitierte Beschreibung von 1789 (fol. 42) heisst es allerdings: "Zunächst werden die würdigsten Heiligen und dann alle übrigen nach ihrem Rang und Würde vorgestellt. Alle bethen an, freuen sich und laden uns zu ihrer gemeinschaftlichen Glückseligkeit ein [und das alles auch zumindest im Bild, aber 'real' in unserem Herzen, Seele, o.ä.]". Bushart hält die Neresheimer Fassung des Allerheiligenthemas für eine Erfindung Knollers, was der augenblickliche Autor kaum glauben kann auch im Blick auf die rudimentäre Skizze und die theologische Qualität und

trotz der thematischen Vorschläge von 1776 für die Kanzel. Bruno Bushart meint noch gegenüber Vorläufern wie Volders und Ettal eine immer wieder von den Auftraggebern und Kritikern angemahnte grössere historische Treue in Neresheim feststellen zu können: "... [in] demselbe(n) Trend zur Rationalität, zur Konkordanz von Glauben und Wissen [oder besser: Vernunft?], der zur Einfügung der Ecclesia-Fides-Figur geführt hat". Den Abschluss von Busharts wichtigem Beitrag bildet eine allgemeine Würdigung als Kunstwerk auch im Vergleich mit anderen Künstlern des 18. Jahrhunderts unter Herausstreichung der einmaligen Konstellation von Auftraggeber, Baumeister, Zeitlage und künstlerischer Mitgift (Tirol, Wien, Rom, Neapel, Mailand).

Wenig Neu-Enthüllendes: Edgar Baumgartl

Der Bernhard-Rupprecht-Schüler Edgar Baumgartl hatte in seiner 2004 erschienenen Knoller-Monographie als Überarbeitung seiner schon 1986 gedruckten Erlanger Dissertation, die Gelegenheit die vorangegangenen Arbeiten kritisch zu verwerten und neue Aspekte herauszuarbeiten. Ab. S. 49 beginnt die Analyse der Hauptkuppel als "Die triumphierende Kirche", die nicht dem christologischen Zyklus direkt zugehörig sei, weitgehend nach Bushart. Bei der allegorischen Szene bringt er die Begriffe 'relevatio, apokalypsis, die Offenbarung, das Mysterium', wobei er nicht die erwähnten Stellen des Paulus sondern den Hebräerbrief 11,3 ("Durch den Glauben merken wir, dass die Welt durch Gottes Wort fertig ist, dass alles, was man siehet, aus nichts geworden ist") heranzieht. Ansonsten folgt Baumgartl Hermann Bauers "allegorisch-szenische(m) Vorgang ... Schauplatz ... Symbolakt ... allegorische Hermeneutik", also "Darstellung einer Himmelsvision in aufgeklärten Zeiten, Offenbarung, Apokalypse, Enthüllung im Akt der Malerei". Auf Seite 51 lesen wir etwas verwundert, dass das "Trompe l'oeil längst keine die Sinne wirklich täuschende Funktion mehr [hätte] ... denn es [müsse] ... ein kleiner Rest des Verräterischen bleiben". Hier wäre vielleicht schon der Hinweis auf Frank Büttners Aufsatz (s.u.) von 2001, S. 108-127, v.a. 112 mit dem bipolaren bzw. bimodalen Rezeptionsmodus' (z.B. bei Abbé DuBos) angebracht gewesen, als der rein theoretische Vergleich, dass sich im Falle einer "perfekten Illusion" der Künstler der Bewunderung selbst berauben würde. Interessanter ist die Rolle des 'stucco finto' (Thomas Kupferschmid) für die Wahrnehmung und die sogenannten 'Realitäts'-Verhältnisse. Die zu starken Schatten von zwei agraffenartigen Muscheln des Deckenbildes sollten als

Gehilfenarbeit nicht überbewertet werden. Sie sind wohl so nicht beabsichtigt und einfach zu wenig angleichend übergangen. Auch der Abschnitt "Heilsgeschichte - Kirchengeschichte" bringt nichts Neues: "Kirchen- und Abteigeschichte" wird in die "Heilsgeschichte" eingereiht. Bei der Zusammenkunft fast aller süddeutscher Bistumsvertreter fragt man sich, warum gerade Konstanz fehlen soll (Konrad ist zwischen Ulrich und Benedikt dargestellt). Die in Martin Schieders Studie genannten französischen Tendenzen der sakralen Malerei in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Aussterben der Märtyrer, ja fast auch der Passion und Kreuzigung Christi (vgl. Relief von Thomas Schaidhauf an der Chorwand) liessen sich durch die Frankophilie der bayrischen Kurfürsten bzw. der württembergischen Herzöge (v.a. Karl Eugen?) auch auf Neresheim teilweise übertragen. Da in Neresheim kein Maler, sondern Thomas Schaidhauf nach 1775 das Sagen hatte, wurden auch schon von daher die Rotundenaltäre und der Hochaltar wie z.B. in Rom plastisch als szenisches oder konventionelles Relief-Bild ausgeführt.

Auch die "Klarheit, Schärfe, Präzision" des nächsten Abschnittes als Übergang vom Inhaltlichen zum Modalen des Dargestellten bergen keine Überraschungen. Wenn auch kein (wenig) Sfumato vorhanden sein soll, muss doch die ausgeprägte, wirklich überzeugende Farb- (und Luft-) Perspektive erwähnt werden. Dass die Deckenbilder in Neresheim im Vergleich zu den meisten Freskomalereien des 18. Jahrhunderts auch aus der Nähe oder mit dem Fernglas gut anzuschauen sind, findet sich schon seit den Tagen ihrer Entstehung.

Die auch von Maulbertsch explizit ausgesprochene Helligkeit ("wie ein Dag") ist ein allgemeines Korrelat der 'Aufklärung'. (Der) 'Kunst sei Dank', ist der zitierte Ausspruch von Bernhard Schütz aus dem Jahre 1987: "Hier erlebt man kein Fest der Sinnenfreude, sondern die Schärfe und Klarheit des Geistes, der in der Architektur Gestalt gewonnen hat", nicht einmal für letztere völlig zutreffend. In der 'Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland', Bd. 5, 2008, S. 280, Nr. 93 heisst es von Ulrich Füst: " ... rationale Konzeption und emotionale Wirkung ... grosse abschliessende Leistung europäischer Barockarchitektur... ". Die angeführte Auffassung von Ernst Cassirer von "Aufklärung als Epoche des reinen Intellektualismus" (auch der Spätaufklärer wie J. J. Rousseau?) lässt Baumgartl am Schluss über Intellektualismus in der Kunst, wie das Verhältnis von Bild und Realität, Bild und Wort, bildlichem und begrifflichem Denken nachsinnen. Diese Fragen seien "nie vorher und nachher kaum wieder in damaliger Radikalität" (wie in Neresheim?) gestellt worden. Vielleicht ist eher ein Ausgleich von Gefühl und Verstand bzw. Glaube und Vernunft, Schein und Sein angestrebt, wenn man sich wieder in die dünne Luft des

Begrifflichen begeben will.

Als Resümee lässt sich sagen, dass Baumgartl alles Vorangegangene aufgreift und diskutiert, aber ausser einigen zitierten Nebengestalten nichts neues zu Knollers Werk in Neresheim und besonders zur Hauptkuppel beitragen konnte. Christina Grimminger in der schon genannten Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, S. 379, Nr. 188 meint immer noch in der Tradition von Hermann Bauer, dass "bei den Bildinhalten ... die Betonung auf der Historie ... und nicht mehr in der Übermittlung heilsgeschichtlicher Aussagen (liege)".

Exkurs: Die ästhetische Illusion und ihre Ziele (Frank Büttner)

Zu Illusion und Rhetorik - Rekonstruktion der historischen Situation

Bevor wir uns im Kapitel Neresheim abschliessend den drei Feldern von Einstellung, Anschauung und Verständnis zuwenden, muss auf den schon erwähnten, 'clare, facilliter et plane' formulierten grundlegenden Aufsatz des Bauer-Nachfolgers Frank Büttner: 'Die ästhetische Illusion und ihre Ziele - Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland', in das Münster, 2, 2001, S. 108-127, hingewiesen werden, der sich auch fast im Sinne einer schon genannten, nur andeutenden Überblicksdarstellung des Verfassers dieser Zeilen aus dem Jahre 1998, in: Herbst des Barock, hg. von Andreas Tacke, München 1998, S. 43-82 lesen lässt.

Es ist gut, dass Frank Büttner, den von ihm mitinitiierten "Trieb" der Erfassung der rhetorischen Grundlagen der Barockkunst hier nicht zum Wildwuchs ausarten lässt. Nach Auffassung des Rezensenten handelt es sich eher um eine Begriffe liefernde Parallelerscheinung, hinter der Fühl-Denk- und Willens-Muster der Zeit stehen. So findet sich schon am Anfang die völlig akzeptable Forderung nach der genauen Erforschung des ursprünglichen historischen Kontextes eines Werkes, seiner historischen Rezeptions- (und zu ergänzen: Produktions-) Bedingungen. In rhetorischer Weise versucht Büttner zwischen "innerem aptum" (quasi Syntax, v.a. Dekor) und einem äusseren aptum" (quasi Pragmatik, v.a. Aussenwirkung auf den Betrachter) zu unterscheiden. Weiter führt er als bekanntes oberstes Ziel der Rhetorik die "persuasio" an und will im folgenden sie in Verbindung zur "illusio" bringen. Diesen erst im 18. Jahrhundert, aber z.B. nicht in 'Zedlers Grosse ... Universal-Lexicon' zu findenden Begriff versucht Büttner als einer der Ersten erst einmal

zu definieren und z.B. gegen die seit der Antike vorkommende "mimesis" (eher reine Naturnachahmung oder Verhältnis zur Natur) abzugrenzen immer auch unter dem Aspekt von Wahrnehmung und Bewusstsein. Eine völlige oder "nicht auflösbare" Täuschung" (s.o.) - wie z.B. von Bernhard Kerber für das Pozzo-Fresko in S. Ignazio, Rom angenommen - lehnt Büttner ab. Es gebe nur Täuschung der Augen und nicht des Geistes/Bewusstseins entweder in bipolarer (aufeinanderfolgender) oder bimodaler (paralleler) Weise (wie z.B. bei Abbé Dubos und Moses Mendelssohn) unter Verweis auf Marian Hobson. Am Beispiel von Pozzo's genanntem Fresko sei das Vergnügen an der Illusion nicht (nur?) Ziel und Zweck, sondern auch Aussage. Die Perspektivmalerei - wieder rhetorisch gesprochen - sei ein "exordium", ein "attentum parans" um die Aufmerksamkeit auf das Geschehen am Altar zu lenken (? oder eher abzulenken?). Am Beispiel der Asam-Fresken in Weingarten (darauf wird noch an anderer Stelle näher einzugehen sein) versucht Büttner die verschiedenen Möglichkeiten vom 'quadro riportato' bis zum 'di sotto in sù' aufzuzeigen. Als entscheidendes Kriterium für die Klassifizierung als illusionistisches Deckenbild kommt wenig überraschend die Perspektivkonstruktion in Bezug zum Bau und zum Betrachter in Betracht. Etwas klarer hätte die Darstellung dieser Perspektivmöglichkeiten ausfallen können: von Albertis Fenstervorstellung als tafelbildmässiger vertikaler heute eher 'Schnitt (nicht wie zweimal zu lesen: "Durchschnitt") durch' die Sehpyramide, über gekippte Schrägsicht, bis zur um 90° veränderten Lage der Projektions- oder Bildebene (Horizontalprojektion) mit zentralem oder versetztem Fluchtpunkt.

Mit Recht stellt Büttner durch eine andere Standpunktwahl oder Ansicht die aus der von Hans Geiger bezüglich der Aldersbacher 'Bernhardsvision' (Fig.8) festgestellten Lage des Augpunktes oberhalb (aber nicht auf 'Bernhards' Höhe; man vergleiche die integrierte rahmende Schrankenkonstruktion) des unten stehenden Betrachters ideologisch -semantisch gedeutete Ableitung Bernhard Rupprechts einer beabsichtigten bildhaften Entrücktheit als Rokoko-Merkmal (vgl. Die bayrische Rokokokirche, Kallmünz 1959; ebenfalls eine prägende und kaum widersprochene Arbeit) in Frage. Einen Griff in die Rhetorikkiste stellt der der Mimesis eigentlich nahe Begriff des "verisimile" oder Wahrscheinlichkeit dar als weitere Bedingung von Illusion. Dazu gehöre auch die "Proportionalgrösse" d.h. die Kommensurabilität des Dargestellten zum Betrachter und seiner Distanz.



Fig.8: Cosmas Damian Asam, Weihnachtvision des Hl. Benedikt, um 1720. Aldersbach, Klosterkirche, Mittelbild (aus: Wikimedia)

Zu "Realität" (Kritik der "Realitätsgrade") - 'delectare, docere, movere'

Den wohl von Dagobert Frey stammenden und seit den Sedlmayr-Schülern Bauer und Rupprecht kanonisch, fast systemisch gewordenen Begriff der "Realitätsgrade" bzw. "Realitätscharakter" hält Büttner schon terminologisch für problematisch, indem er nach heutiger Erkenntnistheorie 'Realität' (reality) als die Objektwelt (also im Falle der Kirche und ihrer Dekoration letztlich die atomar-molekular-energetische, quantitative und qualitative Verteilung und Anordnung von Baumaterialien, Farbpigmenten und Bindemitteln, Licht) und die "Wirklichkeit" (actuality) als von Subjekten wahrgenommene 'Realität' definiert. Die "aktuelle Wirklichkeit" (Lehrinhalte, Hoffnungen der Religion als widerfahrende Vision) diffundiere (?) mit der konkreten Wirklichkeit (= Realität?) des Gotteshauses, die aber letztlich auch nur eine subjektiv wahrgenommene Wirklichkeit

darstellt.

Als Ziel der Illusion und Rechtfertigung ihres Aufwandes erscheint jetzt die klassische poetisch-rhetorische Trias des 'delectare, docere und movere' in der Formulierung des Kardinals Paleotti (und Giovanni Domenico Ottonelli), die dieser mit dem sinnlich Empfinden, dem rational verstandesmässigen Erfahren und dem spirituellen Erfassen etwas theologisch kombiniert. Zwei Bemerkungen Büttners sind dabei interessant, dass die spezifische Erscheinung der Barockkunst sich daraus nicht ableiten lasse, und dass im tridentinischen Dekret z.B. das 'delectare' keine Erwähnung gefunden habe. Trotzdem gab es eine Wertschätzung der 'delectatio' und damit eine Forderung nach künstlerischer Qualität zumindest im Blick auf die Nachahmungsfähigkeit der Künstler. Die ästhetische Illusion ziele ganz wesentlich auf diese Wirkungsfunktion der 'delectatio' und v.a. der 'emotio' ab durch besseres Nacherleben. Allerdings meint Büttner, dass die 'reine' Augentäuschung (Trompe l'oeil) den Affekten gegenüber erst einmal indifferent sei. Die Schwierigkeit der Deckenmalerei in der Affekterzeugung durch die grössere Distanz zum Betrachter würde durch ausgeprägte Mimik und Gestik kompensiert, v.a. ein erster Totaleindruck (z.B. auch durch die Monumentalität des Raumes u.ä.?) oder die Gesamtschau brächte einen Affektbezug (im Sinne des Erhabenen). Das vorgebrachte/angeführte Zitat aus Pseudo-Longinus: "Das Übergewaltige (führe) nicht zur Überzeugung, sondern zur Ekstase; überall (wirke), was uns erstaunt und erschüttert jederzeit stärker als das Überredende und Gefällige ..." könne die Expressivität der barocken Deckenmalerei v.a. um 1750 etwas erklären. Büttner sieht dieses "Erhabene" auch im Zusammenhang mit dem Modus oder dem hohen Stil (sublimis), dem "merveilleux" des Theaters, dem "Enthousiasmus" (de Piles) oder dem "Entzücken" (Georg Friedrich Meier). Er schränkt es allerdings wieder ein, dass man bei der " ... elementare(n) Wirkungsweise einer Barockdekoration in der Terminologie der Zeit [und wohl auch unserer Gegenwart?] ..., nicht ganz so hoch greifen" solle. Er selbst greift aber als nächstes nach der Ver- und Bewunderung (dem aristotelischen thaumázein) bei Johann Georg Sulzer, Descartes und Thomas von Aquin. Verbunden mit der "Magnificentia", der Pracht, würde " ... das Kostbare, das Ungewohnte [Aussergewöhnliche], das Neue [vgl. rarum], das Unbekannte, das sich jeweils den Sinnen darbietet, zu grösster Aufmerksamkeit (veranlassen), (wecke) in Seele und Geist den Wunsch, das was in Verwunderung (setze), zu erfassen und (böte) Nahrung, sich emporzuschwingen, soweit es möglich ist. So, das dürf(t)en wir uns vorstellen, haben (hätten) die Zeitgenossen Asams die prächtigen Räume von Weingarten oder Fürstenfeld

erlebt". Durch die Aufklärung würde die "Überwältigungsstrategie" durch "Verwunderung" suspekt, da Einfachheit, Klarheit und Wahrheit jetzt gefragt seien. Durch diesen Einstellungswandel stimme das "äussere aptum" des Barock nicht mehr. Büttners letzter nachdenklich stimmender Absatz ist wohl so zu verstehen, dass wir 'Aufgeklärte' von heute wahrscheinlich nicht in der Lage seien in der Erforschung der historischen Rezeptionswirklichkeit "(je) diesen Wandel (einzuholen)", als ob wir also uns in die voraufklärerische Zeit - nach dem Kleist-Zitat in den "Stand der Unschuld" (= die 'heile -Welt' eines Sedlmayr?) - zurückfallen lassen könnten. Auch die Schlussätze von dem eher nüchtern rationalen Büttner sind doch erstaunlich, verwunderlich und beachtenswert: "Von Bewunderung ist in der kunstgeschichtlichen Literatur kaum die Rede, allenfalls in schwärmerischen Tönen ... (einer) ... Genieästhetik. ... Dieses (diese) wissenschaftliche(n) Ziel(e) sollte(n) uns gleichwohl nicht hindern, uns dem überwältigenden Eindruck der Kunst des bayrischen [wohl eher süddeutschen?] Barock mit sinnlichem und mit seelischem Vergnügen einfach hinzugeben".

Stimmen der Zeitgenossen: nochmal das Carmen Epicum und die Bibel

Aber geben wir uns erst noch einmal den Stimmen der Zeitgenossen und bis denen unserer Gegenwart über Neresheim und seiner grossen Kuppel kritisch - ja auch ein wenig 'meta-kritisch' im Sinne Bauers - hin, um der ursprünglichen (oder eigentlichen) Intention von Abt, Konvent, Künstler und des Bildes doch noch etwas näher zu kommen.

Ausser der schon genannten Sammlung von Benediktinerheiligen, Stiftern und Patronen des Klosters Neresheim - vielleicht von der eigenen Hand - haben wir kein Programm des Abtes Benedikt Maria - wenn es das schriftlich ausgeführt je gab - , um dessen Absichten und Gedanken direkt zu erfahren. Etwas zwischen Homiletik (Festtags-Predigt), (klassischer) Poetik und Peri- und Ex-egese (ähnlich den Bilderklärungen für Klosterbruck von 1778) steht das auch schon erwähnte 'Carmen epicum'. Neben den schon zitierten Stellen sind v.a. der Anfang und das Ende interessant, während das übrige als erläuternde Aufzählung der Dargestellten einzuschätzen ist. Das nicht ganz einfache Latein (leider wie immer nur nach der Transskription bei E. Baumgartl, 2004, S. 428) beginnt mit: "Bellerophontaeis canet ebria Musa fluentis, / Quae Mediolanus pro Tempore pinxit

Apelles / In Cuppa media, simul & quae maxima Templi / Neresheimensis, Benedicti
provida cura / quod struit, & vigili noctuque diuque Clenatis / Lampade perlustrat, quae sint
facienda revolvens. / Ecclesia hic Tibi se sistit, quae dicta Triumphans / Empyreum quae
praesentat pulchro ordine coelum. / Sanctorumque Chorus longo velut agmine
monstrat. / ...", was wohl so zu übersetzen ist: ' Die Muse trunken vom Flusse des
Bellephoron (Pegasus und Hippokrene) wird singen, was der derzeitige Apelles von
Mailand gemalt hat in der mittleren und zugleich grössten Kuppel des Neresheimer
Tempels, den die vorausschauende Sorge Benedikts (Abt Angehrn) errichtet und immer
wieder und in schlaflosen Nächten mit der Fackel des Kleanthes (? der nacharbeitende
Stoiker?) besichtigt hat umwälzend, was zu tun sei. Die Kirche stellt sich hier vor Dich hin,
wie selbige im Triumph den feurigen Himmel in schöner Ordnung gegenwärtig macht. Und
(was) der Chor der Heiligen wie in einer langen Heerschar zeigt'. Am Schluss steht: "Illos
credo VIROS hos esse in VESTIBUS ALBIS / Qui post Ascensum Domini sub rupe
STETERE, / Dixeruntque viris Galilaeis (nunc quoque nobis) / QUID STATIS COELOS
ignavi hic ASPICIENTES? / INTRARE ANGUSTAM potius CONTENDITE PORTAM.
Matth. 7, v.13 FINIS" oder übersetzt: 'Ich meine, dass jene Männer in weissen Gewändern
diese sind, die nach der Himmelfahrt des Herrn auf dem Berg gestanden und den
Galileischen Männern (nun auch uns) gesagt haben: was steht ihr untätig und blickt zum
Himmel, geht, besser eilt durch die enge Pforte (des Himmels). Ende'. In diesem Text wird
der schon im Titel genannte Martin Knoller nicht mehr namentlich erwähnt, aber
offensichtlich der regierende Abt Benedikt Maria Angehrn und seine auch künstlerische
Sorge um den Kirchenbau. Der Verfasser Mayer erkennt das Fresko der Hauptkuppel wie
im Titel der Schrift nochmals nur als "triumphierende Kirche" mit dem Himmelreich und der
Schar der Heiligen. Am Schluss werden Apostelgeschichte 1, 10-12 und Matthäus 7, 13
zitiert und die Botschaft (des Dargestellten) auch für die Gegenwart ('actuality') lautet nicht
nur hinauf zu blicken, sondern in der Glaubensgewissheit dahin zu leben und zu streben.
Es ist wohl anzunehmen, dass der Verfasser im nahen Ohmenheim als Freund des Abtes
dessen Gedanken kannte und auch mit Knoller Gespräche führte, aber wir hören nichts
direktes von einer Verbindung zum Messopfer (P. Weissenburger, Bushart, u.a.) zur
(endzeitlichen) Apokalypse (E. Baumgartl) von einem Einbruch des historischen "Aktes"
und (Zer-) Störung des (barocken) "Wunders" (Bauer). Die auch an dem Gedicht
ablesbare Genealogie (Bushart) erklärt sich weniger aus historisch-legitimierendem
Interesse als aus einer gewissen biblischen Texttreue. Die explizit erklärte, erklärende
Enthüllungsaktion ist eigentlich eher noch barock-allegorischen Ursprungs (fast Mystik)

und nicht nur legitimierende "Hermeneutik" (Bauer). Die Orts- bzw. Funktionsbezüge sind in einem mehrteiligen, durchdachten Programm wohl selbstverständlich und hier nicht mehr direkt erwähnenswert. Den allgemeinen und überzeitlichen Gedanken des Freskos stehen im Gedicht wohl gewisse Lokal- und Gegenwartsbezüge, Anspielungen (Bauer: "Verweis auf sich selbst"), aber keine Anklänge an die angebliche heilsgeschichtliche Erfüllung der Zeit in den Sonderfällen der Kirchweihpredigten (vgl. Rupprecht, Bauer) gegenüber.

Johann Nepomuk Hauntinger 1784

Vor einer Über- oder 'Tiefen'- Interpretation warnen sollte uns der St. Galler Konventuale Johann Nepomuk Hauntinger, der trotz seines mehrwöchigen Aufenthaltes in Neresheim (1784) das zentrale Deckengemälde nur mit "im Himmel herrschende Heilige auch herrlich und im schönsten Geschmack" bedachte und ansonsten dem Gebäude ästhetisch und einfühlsam, genussvoll und kritisch (in den Altären Salem unterlegen, zu kolossal; auch aus heutiger Sicht ist die Ausstattung stilistisch 'sub-optimal') (Fig.9-10) begegnete.



Fig.9: Das Innere der Klosterkirche Neresheim von der Vierung aus nach Osten

Dass einige protestantische Touristen des ausgehenden 18. Jahrhunderts nicht 'höher-tiefer' eingestiegen sind, sondern von der sinnlich-erhebenden Ausstrahlung ("Hymnus")



Fig.10: Das Innere der Klosterkirche Neresheim von der Vierung aus nach Westen

ergriffen wurden, spricht nur für die auch von Frank Büttner rhetorisch vertretene primäre Ein-Stimmungs-Ästhetik. Die offizielle "Beschreibung der Kirche" von 1792 anlässlich der Weihe müsste wohl Ausgangspunkt und Korrelat jeder heutigen Interpretation sein: Die Malerei in ihrer Gesamtheit ist das "Himmelreich", das Geheimnis der Trinität im Zentrum und die sie enthüllende Religion. Die Trinität verehren der Alte und Neue Bund, die Familie Christi und die Ordens- und Kirchenpatrone und andere v.a. nationale (deutsche) Heilige. Weiters wird der Engelssturz aus dem Himmel (aber nicht das 'Jüngste Gericht', vgl. Wiblingen) erwähnt und - auch noch barock - die vier Evangelisten in den Zwickeln als Fundament (die kanonischen Evangelien) eines noch geoffenbarten Himmels. Alles Höher- oder Tiefergehende ist Interpolation und Spekulation an einem oszillierenden Kunstwerk. Für den Schreiber dieser Zeilen im Jahre 2011 wirkt das Gemälde als eine Aufforderung zum Glauben (s-Bekenntnis; vgl. Messbezug und weiter unten P. Rupert Prusinovsky zu Ottobeuren), denn nur dem kirchlich ('nulla salus extra ecclesiam') Glaubenden ist das Himmelreich auch und gerade im Zeitalter der Aufklärung: Vater, Sohn, Hl. Geist, Hl. katholische Kirche, Gemeinschaft der Heiligen, ..., vitam aeternam' des 'Credo' sichtbar und offen.

Das Neresheimer Programm im gesamten ist sicher eines der am besten Durchdachten, Einfach-Geläuterten und Reifen am Ende des Barock (und wohl auch des Rokoko) sowohl von der Klerikerseite aus: Presbyterium (Abendmahl, Kruzifixus) (Fig.11), Chor (Auferstehung) (Fig.12) wie auch von der Laienseite aus: am Eingang (Tempelreinigung:



Fig.11: Martin Knoller, Abendmahl, um 1770. Neresheim, Klosterkirche, Presbyteriumsfresko



Fig.12: Martin Knoller, Auferstehung, bez u. dat 1771. Neresheim, Klosterkirche, Chorfresko

Busse) (Fig.13), Schiffmitte (Tempellehre: Lesung, Predigt) (Fig.14), Vierung (Himmel: Geheimnis des Glaubens) (Fig.3, 6b). Die Seitenkuppeln mit 'Taufe Christi' im Jordan (Taufe) (Fig. 15) und 'Darstellung im Tempel' (Firmung?) (Fig.16) sind auch die Ergänzung zur ominösen Siebenzahl (der Sakramente).

Zum Werkprozess und die tafelbildähnlichen Entwürfe



Fig.13: Martin Knoller, Tempelaustreibung, 1775. Neresheim, Klosterkirche, über Orgel



Fig.14: Martin Knoller, Tempellehre, 1775. Neresheim, Klosterkirche, Laienraum

Bevor sich der Schreiber dieser Zeilen als Nichttheologe weiter von der 'dilettazione animale o sensuale' über die 'dilettazione rationale' zur 'dilettazione spirituale' theologisch, anagogisch 'versteigt', sei positivistisch auf den Boden des Werkentstehungsprozesses und die dabei erkennbare gedankliche Arbeit und Entwicklung zurückgekehrt, wobei die von Bruno Bushart gelegte Spur weiter verfolgt wird. Es ist wenigstens für den Verfasser immer noch nicht richtig einsichtig, warum Knoller besonders für die 'Auferstehung' und die Hauptkuppel so wenig die örtlichen Verhältnisse berücksichtigte und tafelbildähnliche 'autonome' (Bushart) Ölgemälde als Vorentwürfe lieferte. Im Fall des Hauptkuppelfreskos stellt sich der Entwurf wie für einen platten Chorwandabschluss dar. Eigentlich zeigt die Skizze annähernd nur die spätere östliche Hälfte. Man hat nicht den Eindruck, dass es



Fig.15: Martin Knoller, Darbringung im Tempel, um 1774. Neresheim, Klosterkirche, südl. Querhaus



Fig.16: Martin Knoller, Taufe Christi, um 1774. Neresheim, Klosterkirche, nördl. Querhaus

oben weitergehen sollte. Bislang wird die Ölskizze (Fig.6a) zeitlich Ende 1771 bis Anfang 1772 während des Heimataufenthaltes in Mailand oder recht nahe vor der Ausführung Juni 1772 datiert. Mehr Sinn würde eine Entstehung schon Winter 1770/71 machen, da der Abt mit dem Maler über diesen Entwurf noch hätte reden und Knoller die Änderungen bzw. Ergänzungen dazu im Winter 1771/72 hätte einarbeiten können. Auf alle Fälle sind der Skizze schon diese Gedanken des Abtes und weniger Knollers (Bushart) zu entnehmen: Die päpstlich-katholische Religion enthüllt das Geheimnis der Hl. Dreifaltigkeit vor der Hl. Sippe, links vor den Aposteln des Neuen Bundes und rechts vor den Vertretern des Alten Bundes. Im unteren Bereich befinden sich der Diözesan- und Kirchenpatron Ulrich und

daneben der Patriarch des Benediktinerordens Benedikt und weniger auffällig Scholastika und Otilie Maurus und Placidus(?), Jakobus und Ubricus, Thassilo oder eher Hartmann von Dillingen und seine Gemahlin Adelheid. Ganz unten Afra mit ihrer Mutter Hilaria. Mit diesem geringen Figurenapparat war natürlich keine Kuppel von dieser Grösse vernünftig zu füllen.

Die Zeichnungen für die Kuppel

Es ist anzunehmen, dass Abt Benedikt die schon erwähnte Aufstellung mit Benediktinerheiligen und Kirchenpatronen nachlieferte, sodass Knoller v.a. zeichnerisch den 'Himmel' im Winter 1771/72 mit Personal erweiterte, wozu die beiden erhaltenen lavierten Zeichnungen in Stams bzw. Innsbruck (Detail des Zentrums) (Fig.17a-b) wohl gehören. Auf Anraten bzw. mit Zustimmung des Abtes fügte Knoller rechts (gegen Süden) noch den 'Engelssturz', links (gegen Norden) den 'Andreas', gegen Osten den 'Magnus' mit dem Drachen, weitere Benediktiner und Vertreter anderer Orden einschliesslich des 'Ignatius' ein, dessen Kongregation 1772 schon kurz vor der Auflösung bzw. dem Verbot stand. Mit den Voreltern 'Adam und Eva' wurde noch die Menschheit von den Anfängen (bis heute) einbezogen. Interessant ist, dass Knoller zu diesem Zeitpunkt jetzt von einem kreisförmigen, statt etwas länglichen Kuppelrund ausgeht. Er dachte bei der Umrandung an ein in der Zeichnung viel auffälligeres antikisierendes Mäandermotiv im damals modernen Sinne des 'style grèc'. Ob jetzt noch ein weiterer (nicht erhaltener) Entwurf angelegt wurde, oder ob Knoller wie bei den Evangelisten in den Zwickeln unbunte Detailzeichnungen der Einzelfiguren anfertigte, die auf Kartonschablonen in der nötigen Grösse gebracht wurden, ist nicht mehr nachzuprüfen. Diese Tätigkeiten erfolgten wohl erst nach der endgültigen Approbation durch den Abt Juni/Juli 1772 vor Ort in Neresheim. Man kann auch in diesem skizzierten Entwicklungs-Erweiterungsprozess keine besondere inhaltliche Tendenz wie zum Historischen o.ä. feststellen.

Die Darstellung des Göttlichen - Neresheim und das Ende des Barock

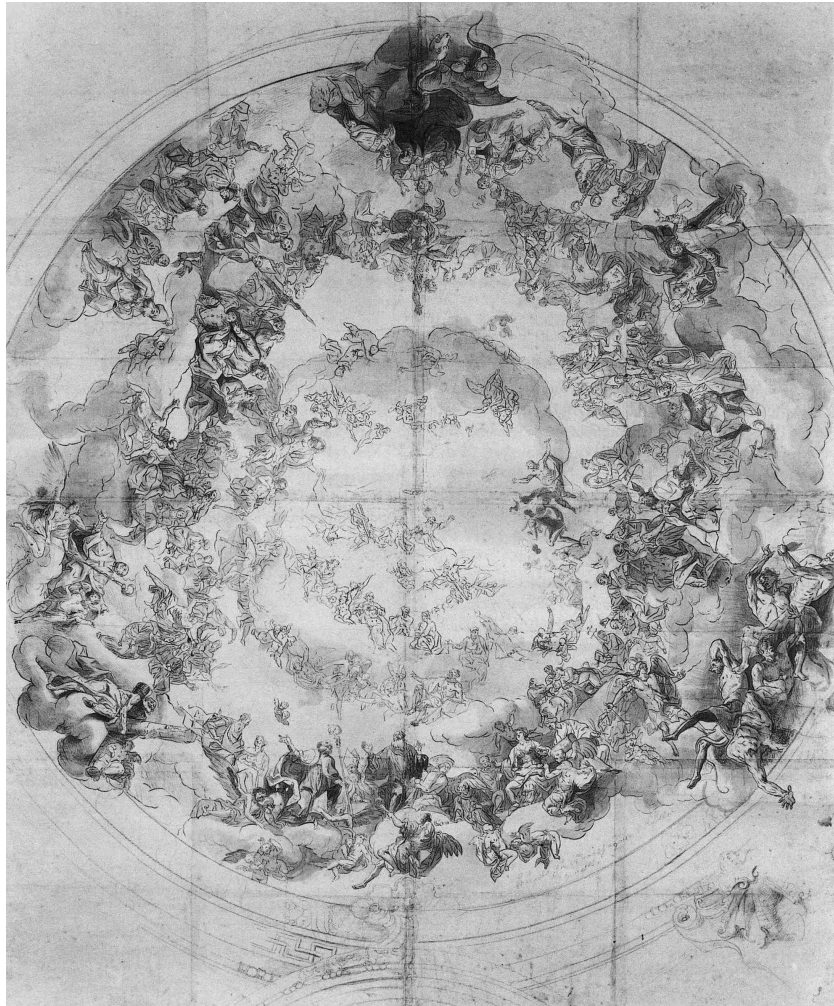


Fig.17a: Martin Knoller, Entwurf für das Vierungsfresko, um 1771/72. Stams, Kloster (aus: Baumgartl 2004, S. 293)



Fig.17b: Martin Knoller, Entwurf für das Vierungsfresko, um 1771/7 2. Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum (aus: Baumgartl 2004, S. 293)

In einem 'fruchtbaren Moment' in der Gegenwart des Betrachters wird das Unsichtbare körperlich sichtbar (zumindest als Vor-Schein) trotz des latenten Bilderverbotes eigentlich noch recht deutlich im Vergleich zum vergleichsweise schon etwas Versteckten und Zeichenhaften in Zicks Fresken in Wiblingen (s.u.). Auch in den übrigen Neresheimer Deckenbildern ist trotz des Szenisch-Realistischen die göttliche himmlische Engelsphäre noch nicht ganz 'ausgeräumt' (Bushart). In Neresheim, wo Knoller seine 'Akme' und 1775 als fünfzigjähriger seinen künstlerischen Zenit (dieser wohl in Ettal 1768/69) überschritten hat, zeigt sich vor allem in der etwas bunten Hauptkuppel noch immer die feierliche Pracht, das Edelsteinhaft-Kristalline mit den Muschel-Agraffen, die illusionistisch-körperliche Präsenz, die Transitorik des barocken Überbordens. Der im Erzieherischen fortschrittliche Abt verlässt mit diesem Deckenbild nicht die katholisch-barocken Himmels- und Gottesvorstellungen, an der Bauers ideologische Kategorien (fast schon ein 'Verlust der Mitte') eigentlich nicht richtig oder wirklich greifen. Solche selektiven Wahrnehmungen müssen sich am anschaulichen Werk und den Quellen behaupten. Auch eine grössere (Vor-) Eingenommenheit wie z.B. bei Frank Büttner für die nirgendwo verbalisierte und zu diesem Zeitpunkt im Niedergang befindliche Rhetorik hätte kaum mehr als die jedem Kunstwerk inhärente Wirkabsicht erbracht. Vielleicht war es auch nicht abträglich, dass ein Nichttheologe die primären und angeführten Texte im Sinne von Stephan Klingen herangezogen hat. Ob oder was Abt Benedikt ausser dem Gotteslob ("Haec est domus Dei" nach 1. Chron. 22,1 ähnlich 1. Mos. 28,17 über dem Eingang) (Fig.18a) und Glaubensunterstützung mit diesem Bau und seiner Ausstattung noch bezweckte wie ein sichtbares Zeichen der Reichsstandschaft (nur unauffällig im Altarraum an der Ostwand, Fig. 18b; anders z.B. in Zwiefalten, Ottobeuren oder Weingarten), der reformkatholischen Auseinandersetzung mit dem benachbarten Protestantismus und der (eher deistischen) Aufklärung muss einer ins Detail gehenden Studie des Abtes und seines Konventes um 1770 überlassen bleiben. Die Malereien Knollers vermitteln wie Szenenbilder aus dem Leben Jesu ein geläutertes 'Theatrum sacrum', ein sinnlich-sittliches Schau-Erlebnis bis heute.



Fig.18a: Schlussstein (1777) über dem Hauptportal der Klosterkirche Neresheim



Fig.18b: Blick zum Hochaltar der Klosterkirche Neresheim

(Stand: 22. Oktober 2012 - Änderungen vorbehalten)

kontakt@freieskunstforum.de