

Süddeutscher Barock, Rokoko und Klassizismus in Vergangenheit und Gegenwart - St. Blasien

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

Teil VII

Sankt Blasien

Auch wenn die äusseren Entstehungsdaten Wiblingens zeitlich fast übereinstimmen, wird der berühmte Kirchenneubau der gefürsteten Benediktinerabtei Sankt Blasien im südlichen Hochschwarzwald von der Kunstgeschichte einer anderen, der nächsten Epoche nämlich dem Klassizismus zugeordnet. Leider können uns die bisher herangezogenen Autoren anscheinend nichts zur Auseinandersetzung mit dem 'kritischen' Übergang von Spätbarock, Rokoko oder Zopfzeit beitragen. Das Folgende möchte also diesem besagten Stilwandel und seinen möglichen Hintergründen exemplarisch etwas nachgehen.

Über die zeitlichen und personalen Zuordnungen im Falle St. Blasien gibt es seit der grossen Untersuchung des Architekten und Denkmalpflegers Ludwig Schmieder: "Das Benediktinerkloster Sankt Blasien - Eine baugeschichtliche Studie", Augsburg 1929 keine grossen Differenzen. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Abteien findet sich ausser ungedruckten Archivalien wie Tagebücher bezeichnenderweise auch eine umfangreiche, von Georg Pfeilschifter und Wolfgang Müller zwischen 1931 u. 1934 bzw 1957 u. 1962

herausgegebene Korrespondenz der bedeutenden Äbte Martin II Gerbert (11.8.1720-13.5.1793, erw. 1764) und Mauritius Ribbele (1740-1801; erw. 1794). An Sekundärliteratur muss v.a. auf den Aufsatz von Georg Peter Karn: "St. Blasien - Sakralbaukunst und kirchliche Aufklärung" im Katalog der bis zur Französischen Revolution reichenden Barockausstellung in Bruchsal, Band 2, S. 157-166 verwiesen werden. Die 1000-Jahrfeier der Abteibestätigung bzw. das 200. Jubiläum der Klosterweihe im Jahre 1983 begleiteten ein zweibändiger Ausstellungskatalog (Hg. Historische Ausstellung Kloster Sankt Blasien, Blasien 1983 e.V.) und eine Festschrift (Hg. Heinrich Heidegger und Hugo Ott) mit wichtigen Beiträgen. Zuvor war schon 1970 eine Festschrift zum 250. Geburtstag des "Martin II Gerbert - Fürst und Abt von St. Blasien" von Franz M. Hilger, Konstanz erschienen. Die Untersuchungen von Hans Jakob Wörner: "Architektur des Frühklassizismus, München und Zürich 1979 und Erich Franz: "Pierre Michel d'Ixnard 1723-1795", Weissenhorn 1985 sind mehr stilgeschichtlich auf mögliche Vorbilder bzw. monographisch, genetisch nach den Entwürfen ausgerichtet mit dem Schwerpunkt auf dem Architektonischen, während hier möglichst alle Bereiche in den Blick genommen werden sollen und besonderer Berücksichtigung von Historizität, Selbst-Referenzialität, Theatralik, Rhetorizität u.ä., um Absicht, einen (oder mehrere) Sinn oder eine Logik dahinter entdecken zu können.

Eine kurze Kunst- und Künstler-Geschichte von Sankt Blasien

In der auch im 'digitalen Netz' vorhandenen, im September 1783 abgehaltenen "Feyerlichkeit / des / in dem fürstlichen / Stift St. Blasien / auf / dem Schwarzwald / eingeweihten / neuen Tempels", gedruckt in St. Gallen 1784 wird ausser dem Ablauf und den Festpredigten eine Ansprache des Fürstabtes Martin II Gerbert wiedergegeben, worin auch die Anfänge St. Blasiens seit der Einsiedlerzelle 'Cella Alba' an der Alb und der Überbringung einer 855 in Rom erworbenen Armreliquie des Hl. Blasius von Kloster Rheinau durch den Hl. Fintanus erwähnt werden. Die 800-Jahrfeier des einem der 14 Nothelfer geweihten Klosters gründet sich auf eine seit 1905 als Fälschung erkannte Urkunde Ottos II mit Bestätigung von Gebieten und Rechten. Die rasch wachsende Bedeutung des nunmehrigen Klosters zeigt sich auch in den in dieser Festschrift

aufgeführten Tochterklöstern wie Muri, Engelberg, Wiblingen, Donauwörth, Ochsenhausen, Göttweig, Garsten und Ensdorf. Trotzdem blieb St. Blasien immer ein landsässiges, die meiste Zeit von dem Hause Habsburg abhängiges Kloster, was sich auch nach dem Erwerb der reichsunmittelbaren Herrschaft Bonndorf Anfang des 17. Jahrhunderts (1612) nicht änderte. Ob die Erhebung in den stimmrechtslosen Reichsfürstenstand durch den neugewählten und gekrönten Kaiser Franz I von Lothringen im Jahre 1746 den diplomatischen Diensten, der Treue zu Habsburg und einer finanziellen Gegenleistung zu verdanken ist, sei dahingestellt. Im Vergleich zu den ebenfalls gefürsteten Abteien Ochsenhausen und Muri war die Standeserhebung sicher gerechtfertigt. St. Blasiens Konvent zählte im 18. Jahrhundert an die 100 Mitglieder und damit weit mehr als die anderen hier behandelten Benediktinerklöster. Von der Ertragskraft war es Zwiefalten vergleichbar.

Mit der seit 1727 von dem anscheinend Italien erfahrenen Architekten Johann Michael Beer von Bleichten errichteten, Ottobeuren etwas vergleichbaren, Schloss ähnlichen Klosteranlage hatte St. Blasien auch Fürstlich-Standesgemässes zu bieten. Im Innern des Neubaus wirkten wie in Ottobeuren vielleicht weniger grossartig Franz Joseph Spiegler 1744 im 'Hofsaal' (Festsaal, kein wirklicher Kaisersaal, vgl. den Habsburger Saal im Südwestpavillon) und in der Bibliothek ('Deo ignoto') für insgesamt 1000 fl. (Wörner 1983, S. 102 ff) und Jakob Carl Stauder ('Vita Sancti Blasii', Stiegenhaus und andere kleinere Arbeiten), dessen "Pensel ..." - nach der Chronik v. P. Gump (vgl. Schmieder 1929, S. 130) - "(wir) schon (kennen), wir wollen einen anderen Pensel (wie Spiegler, der aber auch schon 1724 Gemälde nach St. Blasien lieferte) sehen". Für die Hauptaufgaben also löste Spiegler, der sicher über Ottobeuren, Zwiefalten sich empfohlen hatte und schon in Bonndorf noch unter dem an Malerei interessierten Abt Blasius III tätig war, seinen Konkurrenten aus Konstanz nach 1743 endgültig ab. Das Thema des in acht Wochen (nicht Tagen) für 1000 fl. noch vor Kriegsausbruch gemalten Deckenbildes des ungünstig geschnittenen Hauptsaaes im zweiten Obergeschoss des westlichen Mittelrisalits soll eher einer Bibliothek passend 'Dem oder einem unbekanntem Gott' und von einem "ignoto Autore herkomme(n), findet seinen ingress nit" (zu verstehen als: wird hier nicht darauf eingegangen?; vgl. Manuela Neubert: Franz Joseph Spiegler, Weissenhorn 2007, S. 594 u. Apostelgeschichte 17,16-34: die 'Predigt des Paulus in Athen'). Ebenfalls verlustig gingen die Steinfiguren von Johann Christian Wenzinger, der sicher auf Empfehlung von St. Peter und wegen der geographischen Nähe (Freiburg) engagiert wurde. Während St.

Blasien um 1669 noch mit Johann Christoph Storer in Konstanz einen Künstler der ersten Garnitur für das Hochaltarblatt (vgl. Sibylle Appuhn-Radtke: Johann Christoph Storer, Regensburg 2002, S. 352/53, D 48 m. Abb.) des 'Neuen Münsters' engagierte, kann man das von dem sich selbst gleichwohl richtig einschätzenden Oberitaliener Francesco Antonio Giorgioli wahrlich nicht behaupten. Giorgiolis Erfolg nicht nur in St. Blasien sondern in Muri, Säckingen, Rheinau bis zuletzt noch in St. Trudpert zeigt den Mangel an guten Freskanten im Südwesten gegenüber Bayern, Österreich mit Carpofo Tencalla, Johann Anton Gump, Johann Melchior Steidl, Hans Georg Asam u.a. um 1700. Die Barockisierung des ursprünglich hirsausischen 'Neuen Münsters' mit 17 Deckenfelder muss man sich ähnlich wie in der kurz darauf nach vorarlbergischem Muster gebauten Klosterkirche von Rheinau vorstellen zumindest optisch. Über das Programm gibt es in der Literatur keine Hinweise. In Rheinau befindet sich im Chorbereich ein benediktinisch angereicherter Allerheiligenhimmel, im Mittelschiff sieben Felder der 'Mysterien der Jungfrau Maria', in den Querschiffflügeln eine 'Geburt Christi' und eine 'Anbetung der Könige', was in den Seitenschiffen und -Kapellen durch weitere Szenen aus dem Leben Jesu komplettiert wird. Im Eingangsbereich der Reinigung und Busse tauchen die 'Tempelreinigung' und die büssenden und bereuenden 'Maria Magdalena' bzw. 'Petrus' auf. Das Langhaus (2. Phase um 1704/05) des 'Neuen Münsters' in St. Blasien besass fünf Joche bis zum Chorgitter, was drei mal fünf oder 15 ungünstig kreuzgewölbte Deckenfelder vermuten lässt. Wenn man noch die beiden Seitenkapellen hinzunimmt, käme man auf die genannten siebzehn Felder. Wie der Chor, die Vierung mit Kuppel und der Turmbereich mit den Vincentius- und Laurentiusaltären aus der ersten Ausstattungsphase um 1701/02 dekoriert waren, ist ebenfalls nicht genau bekannt. Ob thematisch ebenso gebetsartig oder katechismusartig kaum untersichtige Marienszenen und Christusszenen als eine Art Bilderbibel, oder ob vielleicht Episoden aus dem Leben des Hl. Blasius und anderer Vertreter aus dem Reliquienbesitz oder eine Stiftungsszene dargestellt waren, bleibt leider bislang unserer Kenntnis verborgen. Paul Booz (2001, S. 232) nimmt nach den Tagebuchaufzeichnungen Abt Augustins (1641-1720, gew. 1695) an, dass eine "Coena Domini" unter dem "hinteren gewölb" (Abtskapelle?) zwischen den beiden Westtürmen (oder eher wie in Neresheim und Wiblingen im Hochaltar-Presbyteriums-Bereich?) vorhanden war. Eine grössere Diskussion über Sylogistisches, Stilhöhen und anderes Rhetorisches hätte sich sicher schon aus Qualitätsgründen bei diesen Malereien weitgehend erübrigt. Nur ganz wenige Gegenstände sind aus diesem 'Neuen Münster' in die heute noch bestehende ehemalige Klosterkirche hinübergerettet worden.

Nach der Tätigkeit Giorgiolis hielt sich von 1709 bis 1713 das Kloster ähnlich wie Weingarten sogar einen eigenen Hofmaler, den 1685 in Innsbruck geborenen Balthasar Renn, der vor dem 7.1.1715 (Bürgeraufnahme in Innsbruck) wieder aus den St. Blasianer Diensten ausgeschieden war. Paul Booz (2001,S. 248) fühlt sich bei Renn an Franz Joseph Spiegler erinnert. Leider sind die Fresken Renns im Kloster Berau (1712/13) und im Freiburger St. Bläsihof nicht erhalten und es hat auch sonst aus der St. Blasianer Zeit Renns wenig überdauert. Nach Schmieder (1929, S. 86) restaurierte "unser mahler Balthausen" (= Balthasar Renn?, als Laienbruder?) das 1701 von Johann Georg Glückher gemalte Hochaltarbild und fasste 1711 wohl die Laurentius-Vincentius-Altäre in den Turmkapellen. Als angeblicher Schüler der Malersippe Waldmann brachte Renn tirolische und italienische Elemente in den Schwarzwald mit. Das unter Abt Augustin 1711 entstandene, in das seit 1727 St. Blasianische Priorat Oberried gekommene Gemälde 'Maria Magdalena' (Fig.1) ist doch recht beachtlich. Umsomehr ist der nur kurze Aufenthalt Renns im Schwarzwald zu bedauern. Der in Rottweil ansässige Storer-Schüler Johann Glückher (1658-1731), der 1681 den Entwurf für die nach Wien gekommene Todtmooser Silbervotivtafel geliefert hatte, konnte da nicht mehr mithalten. In Dehio, Baden-Württemberg II, 1997, S. 630 wird von einer (nicht mehr erkennbaren) Ausmalung der Friedhofskapelle St. Martin in St. Blasien durch Renn nach 1711 berichtet.



Fig.1: B.Renn: Maria Magdalena. Grünwald b.Lenzkirch, St. Maria Magdalena. Foto: Georg Peda-Verlag

Unter den nunmehr Fürststäbten Franz II Schächtelin und Meinrad Troger hat das Kloster sich wieder Hofkünstler oder als am Hof Angestellte wie den Maler Anton Morath und den Bildhauer Joseph Hörr geleistet, die zuvor als Klosteruntertanen Stipendien angeblich in Konstanz bei Franz Joseph Spiegler und in Zwiefalten bzw. Riedlingen bei Johann Joseph Christian erhalten hatten. Das bezeichnete und 1749 datierte Deckengemälde Moraths im Priorat Todtmoos unter Abt Meinrad verrät keinen Einfluss von Spiegler, sodass die auf P. Paul Kettenacker zurückgehende Tagebuchnotiz, dass Morath bei dem erst 1752 nach Konstanz verzogenen Spiegler dort die Malerkunst erlernt hätte, etwas zweifelhaft bleibt. Sicher ist nur, dass Morath nach Spieglers Ausfall die angefangenen Arbeiten in der Klosterkirche Säckingern z.T. noch nach den Entwürfen Spieglers zu Ende brachte. Dass Morath angeblich noch 1775 bei dem angeblich bezeichneten und so datierten Seitenaltarblatt 'Marienod' in Todtmoos Spiegler auch qualitativ so imitieren konnte, ist (wäre) doch sehr erstaunlich. Der ledig gebliebene Morath starb am 5.9.1783 im Kloster St. Blasien zur Zeit der Einweihung der neuen Klosterkirche, an deren Ausgestaltung er auch aus Altersgründen keinen Anteil mehr hatte.

Der Bildhauer Joseph Hörr (19.12.1732 Bläsiwald - 9.3.1785 Freiburg) war noch unter Abt Meinrad aus dem Hofdienst ausgeschieden und hatte auf Empfehlung des letzteren September 1763 das Bürgerrecht der Universität Freiburg erlangt. Kloster St. Blasien entledigte sich also schon unter Meinrad Troger seiner Hofkünstler. Der Zeichner Peter Mayr, Schüler des aus Löffingen stammenden Wiener Porträtmalers Johann Baptist Glunk und der Wiener Akademie, war seit 1756 ebenfalls schon akademischer Bürger in Freiburg. In der seit 1754 bestehenden eigenen Druckerei samt Verlag hielt man sich wenigstens noch den Kupferstecher bei Hof, Johann Baptist Haas (vgl. P. Booz, 2001, S. 382).

Die Abtei vor und nach dem Brand von 1768

Die jetzt als Jesuitenkolleg dienenden, nur beschränkt zugänglichen Klostergebäude und ihre Ausstattung fanden wahrscheinlich wegen der nach 1768, 1874 und 1977 erfolgten Erneuerungen nicht die nötige Aufmerksamkeit auch hinsichtlich einer photographischen Wiedergabe. Am besten informiert darüber der 2003 in 3. Auflage erschienene

Wegweiser: "St. Blasien - Kirche - Kloster - Kolleg" von Josef Adamek SJ (+1996) ab S. 28.

Die Fassade, die Treppenhäuser und Gänge

Das Frontispiz des repräsentativen Mittelpavillons der Schauseite nach Westen erhielt schon nach dem ersten Brand von 1768 - dem Entwurf aus der Salzmann-Mappe entsprechend - statt dem imposanten Wappen des Erbauerabtes Franz II nur eine auch heute wieder vorhandene Doppeluhr (Fig.2a). Die ursprünglich sieben grossen



Fig.2a: Kloster St.Blasien, Westpavillon

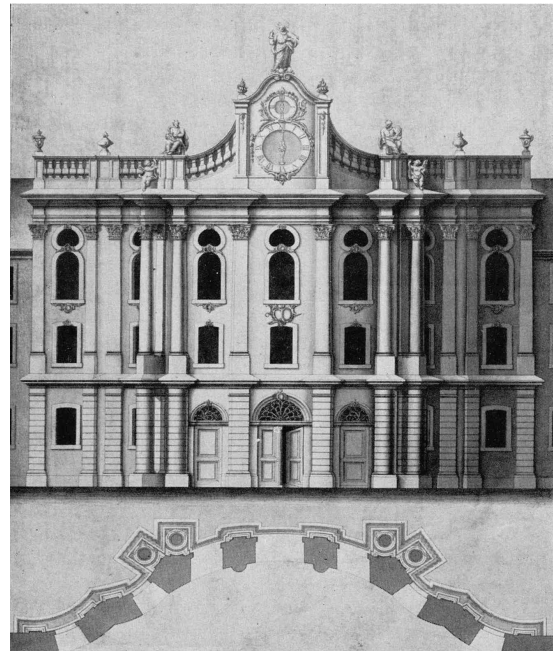


Fig.2b: Kloster St.Blasien, Westpavillon. Entwurf um 1768 (aus: L. Schmieder : St.Blasien 1929)

Steinfiguren Christian Wenzingers (Blasius, Laurentius und Vincentius und andere Patrone) wurden auf drei reduziert (heute nur noch eine Kopie einer 1714 geschaffenen Blasius-Figur): Christus und die beiden Hauptapostel Petrus und Paulus?. Die auf dem Salzmann-Entwurf (Fig.2b) zur Wiederherstellung nach 1768 anfänglich noch wieder vorgesehenen Säulen fielen dann letztlich zugunsten einer Pilastergliederung weg. Aber auch vom gekurvten schwingenden, raummässig ungünstigen Grundriss her blieb der Spätbarock-Rokoko-Charakter dieses Gebäudeteils erhalten. Die in der schlichten

Eingangshalle angebrachte, 1771 datierte und von Hörr entworfene, vielleicht in einer Eisenhütte mit Klosterbeteiligung gegossene Ofenwandplatte mit dem Wappen von Abt Martin II ist eine moderne Anbringung. Immerhin ist sie eine der wenigen Herrschaftszeichen dieses Abtes. Wie Irsee und fast so wie manche bischöfliche Residenz verfügt St. Blasien über hier binnenhofseitige, ein und zweiläufige Treppenhäuser, die nach 1768 anscheinend kaum verändert wurden. Die erst am 25.6.1763 aufgestellten, ursprünglich für Wenzinger vorgesehenen Figuren (Blasius, Benedikt?) von Joseph Hörr an der Stelle der jetzigen Vasen bzw. Laternen sind verschwunden, wie das sicher nicht grosse und eingelassene Deckenbild Stauders 'Sieg Konstantins an der Milvischen Brücke' und damit der Sieg der christlichen Religion. Es wurde durch ein in der Grösse vergleichbares, weniger narratives Stuckrelief von Ludovico Bossi um 1772 ersetzt. (Fig.3)



Fig.3: Ludovico Bossi:'Glück für das ganze Jahr', um 1772 Treppenhaus, Kloster St. Blasien.

Adamek (S.32) meint "Putten mit Blumensträussen, Füllhorn, Kränzen und Fackeln" als "Verheissung von "Glück und Reichtum" zu erkennen. Bei genauerem Hinsehen haben die vier Putten einen Blumenzweig (Frühling), Ähren (Sommer), Äpfel/Weintrauben (Herbst) und eine befeuernde Fackel (Winter) in der Hand, sodass eher zuerst an die 'vier Jahreszeiten' als eine Art Glückwunsch für das ganze Jahr zu denken ist. Die

Deckenzentren der beiden Nebentreppenhäuser sind nur ornamental gestaltet. Allen Treppenhäusern sind bogenartig, aber auch oft wandartig den Blick verstellende Binnenkonstruktionen zu eigen. Im Haupttreppenhaus haben sich trotz der Hitze die guilochenartigen, kalligraphischen Ziergeländer vielleicht aus einer klostereigenen Werkstatt erhalten. Die beiden Gemälde des Klosterpatrons 'Hl. Blasius' und des Ordenspatrons 'Hl. Benedikt' sind moderne Kopien des im 'Roten Salon' hängenden, immer als von Stauder angesehenen, aber in Thomas Onkens Stauder-Monographie nicht verzeichneten Bildes bzw. einer Vorlage von Bartolomeo Altomonte in der Abtei Kremsmünster von 1764. Der 'Blasius' im Treppenhaus erinnert gar etwas an Anton Morath. Das Original im 'Roten Salon' stammt ganz sicher nicht von Stauder, sondern erinnert eher an Franz Joseph Spiegler. Von der geschweiften Form her dürfte es ursprünglich als Altarbild gedient haben. Vielleicht entstand es im Auftrag von Abt Blasius III Binder um 1727. (Fig.4)



Fig.4: Fr.J.Spiegler (?): 'Hl. Blasius', um 1727. Roter Salon, Kloster St. Blasien.

Die Gänge im I. und II. Obergeschoss

Nach Augenschein und nach Wörner (1983, S. 198) haben sich von Hans Georg Gigs

Stuckausstattung noch die (ab-)bildhaften Supraporten-Rahmungen des ersten Obergeschosses des Abteigebäudes erhalten. Die dazu passenden künstlerisch unbedeutenden Gemälde der "Vierfüßler" (Adamek nach Grandidier?) scheinen erstaunlicherweise den Brand ebenfalls überdauert haben. Stilistisch wirken manche wie die "Zweifüßler und Zweiflügler" des zweiten Obergeschosses in einfachen klassizistischen, Eierstab ähnlichen ornamentalen Stuckrahmen der Ludovico-Bossi-Werkstatt mehr von der Hand Anton Moraths als eines Augsburger Malers im Umkreis von Karl Wilhelm Hamilton. Adamek wertet die thematische Ausstattung als eine Art Anschauungsunterricht aus dem Naturalienkabinett, das zumindest seit 1782 hinter der Papagei-Supraporte im obersten Stock angesiedelt war. Nach Adamek bieten die Stucksupraporten auch eine Art Wegweiser für die Funktionen der dahinter liegenden Zimmer bzw. Bereiche der Klosterverwaltung z.B. Försterei, Gärtnerei, Jagdwesen, Handwerker, Spielzimmer, Speisezimmer, Schneiderei, Musikzimmer, Hofwäscherei. Nur im zweiten Obergeschoss im Bereich der Abtswohnung hingen nach 1772 Szenen aus der Klostergeschichte von Joseph Hermann und noch nicht die jetzige Laretanische Litanei seit der Übernahme durch die Jesuiten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.



Fig.5a: Joseph Hörr: Allegorische Puttengruppen, um 1773. Kloster St. Blasien, nördliches Treppenhaus



Fig.5b: Joseph Hörr: Allegorische Puttengruppen, um 1773. Kloster St. Blasien, südliches Treppenhaus

Ob die plastischen Zweierputtengruppen über den Uhrenschilden der Nebentreppenhäuser (Fig.5a-b) noch auf Vorläufer wie z.B. die dubiosen Alabasterfiguren Wenzingers zurückgehen, ist unbekannt. Auch die vorhandenen, noch einer Allegorik des Rokoko verhafteten Figuren Hörrs nach 1768 (um 1773?) sind bislang nicht klar bzw. eindeutig bestimmt: südlich 'Arm und Reich'?, 'Weckung durch Trompetensignal'?, 'Aufklärung des Mittelalters'? bzw. nördlich 'Astronom mit Himmelsfernrohr', 'Gehilfe mit Folianten', 'Bediensteter lädt zum Eintritt', 'Ermahnung zum Respekt'? liest man bei Adamek. Nach Wörner (1983, S. 200: nur allgemein allegorische Puttengruppen) sollen damit südlich

"Erfordernisse des Abtes" gemeint sein. Nach dem Eindruck des Rezensenten ist eher ähnlich Adameks Vorschlag an Tugenden des geistlichen und weltlichen Monarchen zu denken: also Wachsamkeit (*fortitudo*, *acetia*), Weitsicht (*prudencia*); Sparsamkeit, Grosszügigkeit (*largitas*, *caritas*) und Gastfreundschaft, Ehrerbietung, Höflichkeit, Leutseligkeit, Menschenfreundlichkeit (*humilitas*); aber es fehlen so klassische Eigenschaften wie die 'Iustitia'.

Die Räume im I. Obergeschoss

Weniger Allgemein-Menschliches zeigt das ovale zentrale Deckenbild des ebenfalls ovalen oder einem Zweispitz ähnlichen "Speise- und Musiksaals bei Hof" (jetzt Hauskapelle). (Fig. 6b) In einem Strahlenkranz, von Blumengebunden und einem



Fig. 6a: L. Bossi:
Poesie, um 1771.
Kloster St. Blasien,
Speise-Musik-Saal,
jetzt Hauskapelle

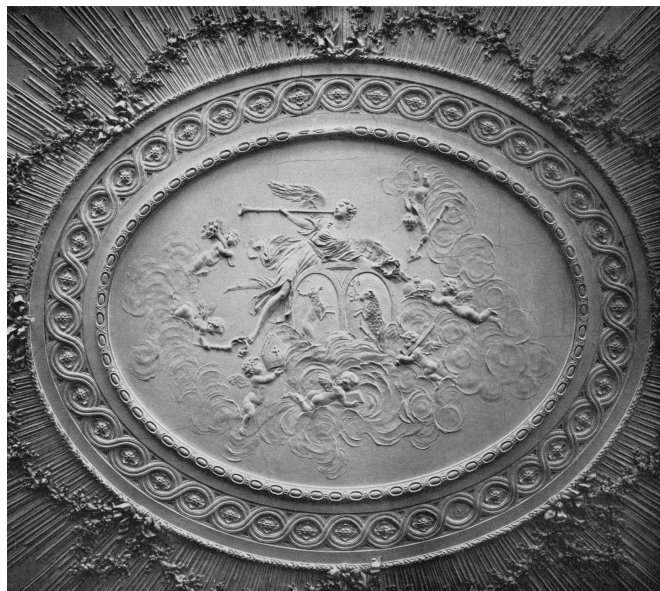


Fig. 6b: L. Bossi: Ruhm von Abtei und Abt, um 1771. Kloster St. Blasien, Speise-Musik-Saal jetzt Hauskapelle



Fig. 6c: L. Bossi:
Musik, um 1771.
Kloster St. Blasien,
Speise-Musik-Saal,
jetzt Hauskapelle

mehrfachen Rahmen erscheint das vereinte Kloster- und Abtswappen u.a. von der Fama mit ihrer Ruhmestrompete inmitten von Himmelswolken. Um das Zentrum schweben Putten mit dem Fürstenhut, dem Schwert als weltlicher Macht, links mit der Mitra als geistlicher Macht, andere Putten mit der auch reinigenden Fackel (hier eher der brennenden, flammenden Liebe, Eifer), dem Füllhorn (Reichtum) und dem Szepter mit dem Auge Gottes (unter göttlicher Vorsehung). Unten in der Mitte hält ein Putto ein Buch, das von Josef Adamek als Benediktsregel angesehen und somit benediktinisch gedeutet

wird. Vielleicht ist es auch das Buch der Geschichte als Zeichen des ewigen Ruhmes dieses Mannes des Geistes, der Wissenschaft einschliesslich des Gebetes. Wörner (1983, S. 200) gibt dem Ganzen wohl den zutreffenden Titel: "Glorreiche Regierungszeit Martin Gerberts". Zwei kleinere, leider nur bei Schmieder (1929, Abb. 87 u. 88) abgebildete begleitende Felder zeigen angeblich musizierende Puttengruppen (Fig.6a-c) (vgl. Adamek, S. 41). Nach Meinung des Rezensenten ist mit dem apollinischen Kitharoeden und dem schreibenden Putto eher die Poesie (bei den Tauben auch Liebeslyrik, bei Trompete und Kranz eher heldisches Epos) zu vermuten, während gegenüber eindeutig die 'Musik' mit einem den Takt gebendem Dirigenten (Rhythmus) und einem Flötisten (Melodie) dargestellt ist. Die Lyra steht wohl für Harmonie (und die Tauben oder Vögel für Gesang?). Noch mehr die Raumfunktion illustrieren die acht "trophäenartigen Wand-Bouquets" (Wörner 1983, S. 200) mit den verschiedenen, wieder von Adamek ausführlich beschriebenen, teilweise historischen Musikinstrumenten und den teilweise auch leiblichen Genüssen. Dieser Raum ist wohl die erste Arbeit Bossis in Sankt Blasien und schon vor dem 17.12.1771 datierten Vertrag mit dem Stukkator u.a. für die folgenden, 1772 anzusetzenden Ausstattungen entstanden.

Der Südwestpavillon: Erd- und I. Obergeschoss

In dem südwestlichen Pavillon sind die Räume noch einigermaßen aus der Zeit um 1772 erhalten. Der im Erdgeschoss als eine Art Speiseanrichte (nach Adamek) oder dem P. Kuchelmeister dienende Raum zeichnet sich durch noch rocailleartiges Rankenwerk und genreartig kulinarische Trophäen von Küchengeräten und Geflügel aus. Es verwundert, dass der 'Grüne Salon' mit kaum abbildendem Deckenstück bis auf die imitativen Lamprequis gemeinsamer Empfangsraum von Abt und Grosskeller gewesen sein soll. Nach Grandidier befanden sich hier die Räume des Archivars und von Gästen (vgl. Schmieder 1929, S. 112). Die Funktion des Grosskellers als Finanz- und Wirtschaftschef des Klosters ist natürlich sehr bedeutend, aber eigentlich nimmt der Prior nominell den zweiten Rang in der üblichen Klosterhierarchie ein. Auf alle Fälle ist in der Literatur im ersten Obergeschoss unter den Gästeappartements (wie Habsburgersaal) im zweiten Obergeschoss von den Räumen des Grosskellers und nie des Priors die Rede. Der 'Blaue

Salon' (Arbeitszimmer des Grosskellers) (Fig.7) ist erstaunlicherweise dekoriert mit dem

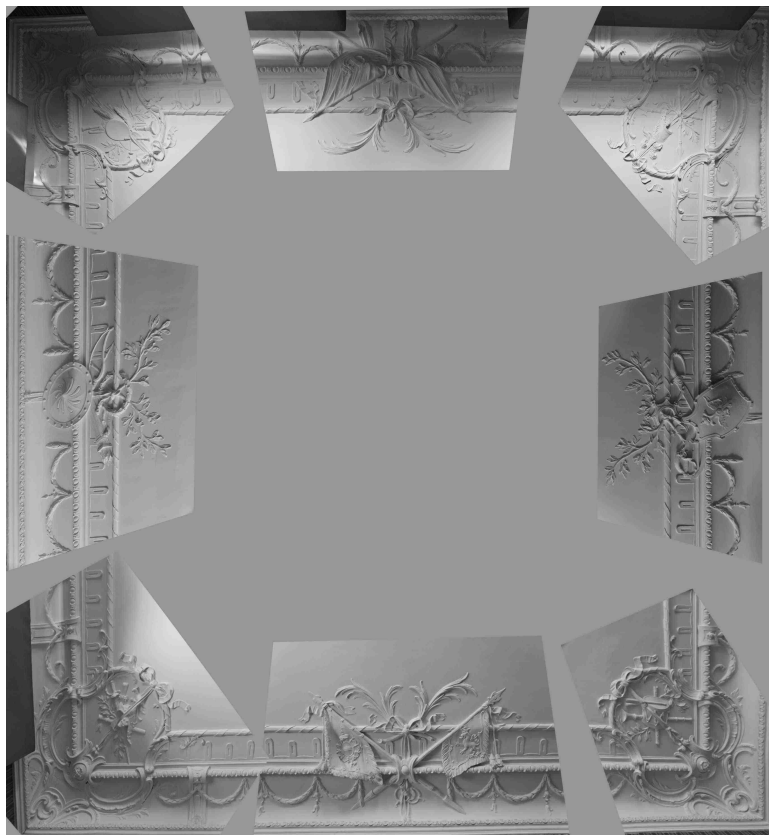


Fig.7: Ludovico Bossi: Schutzmacht Habsburg(?), um 1772. Kloster St. Blasien, 1. Obergeschoss, 'Blauer Salon' (Fotomontage)

habsburgischen Löwen, dem Bindenschild und militärischen Emblemen als Zeichen staatlicher, eher militärischer Macht (nach Wörner 1983, S. 201). In den Ecken der Hohlkehle befinden sich zwei Trophäen für die Militärmusik und zwei für die Bewaffnung mit Schwertern und Spiessen. An den Längsseiten hängen weitere Trophäen wie ein Brustpanzer mit dem Reichsadler, Erzherzogskrone, Habsburgerwappen, Krummsäbel, Degen, Pistole samt einem Olivenzweig mit Krone (Sieg, Friedensmacht?) oder zwei Feldfahnen mit Erzherzogshut und Habsburger Wappen, Pfeil und Bogen, Fackel, Olivenzweig und Lorbeerkranz (Sieg über die Türken?), dann zwei Feldstandarten mit dem Erzherzogshut, Habsburger Wappen, dem ursprünglich burgundischen Orden vom Goldenen Vlies und dem ursprünglichen Habsburg-Wappen mit dem gekrönten Löwen, dazu noch Sporen: insgesamt also eine Verherrlichung der siegreichen und Frieden verschaffenden Schutzmacht Habsburg. Der 'Gelbe Salon' diente angeblich als Schlafzimmer des Grosskellers gefolgt von einem Lesekabinett.

Das II. Obergeschoss: Gäste- und Kaiserappartement

Im repräsentativeren zweiten Obergeschoss ist das Gäste- oder Kaiserappartement ("Grafen Bau", "Kaisergemächer") untergebracht. Der Empfangs- oder Habsburgersaal ist anscheinend noch einmal auf den kaiserlichen Schutzherrn oder Vogt ausgelegt. Der zentrale Deckenstück (Fig.8) von Bossi zeigt in einem etwas gelängten, noch an ein



Fig.8: Ludovico Bossi, Allegorie auf die Herrschaft Habsburgs, um 1772. Kloster St. Blasien, 2. Obergeschoss, 'Habsburgersaal' (Foto: Josef Adamek, St. Blasien, 3 2003)

Opaiion erinnernden Medaillon eine himmlische, figürlich eher schwache Szene, die von Adamek (S. 53/54) als Symbole von Herrschaft gedeutet werden. Die Mitte über dem im Kreise sich zu drehenden Betrachter nimmt eine von einem Putto getragene (Erz-) Herzogs- oder Fürstenkrone ein. Der auf einem Adler reitende Putto mit Adler- (nach Adamek Doppeladler? also Reichs-) Fahne steht wohl für Kühnheit, Tapferkeit, Wehrhaftigkeit und Schutz. Der Putto mit dem Füllhorn an Orden- und Ehrenzeichen wohl für Reichtum oder auch Ehren-Segen und Freigiebigkeit, der mit dem Likatorenbündel für Stärke durch staatliche Einheit, Ordnung, der mit dem Augenszepter für Vorsehung und Gottes Gnadentum, der mit der Trompete für Ruhm und Geltung. Der schwarze einköpfige Adler erinnert eher an die Herzöge von Zähringen, Grafen von Freiburg und des Breisgaus, oder sollen damit die Stammlande des Erzherzogtums Österreich (=

Niederösterreich mit den zumeist fünf goldenen Adlern) gemeint sein?. Es fehlt eigenartigerweise eigentlich das Habsburger Wappen (und auch der doppelköpfige Reichsadler). Der Verfasser dieser Zeilen vermutet in diesem Stuckrelief auch eine allgemeine Allegorie des Klosters und Breisgau und Vorderösterreichs. Zwischen den Girlanden hängen trophäenartig oder ehrenkettenartig acht Wappen zumeist in Kombination mit Waffen (Schwertern u.ä.) also weltliche Herrschaftsbereiche und Staatsgewalt, die von Adamek (S. 54) als habsburgisch und wie folgt bestimmt werden: 1. Adler mit gekrönter Schlange (Mailand), 2. Sechs Kugeln (fälschlich für Venedig, eher Florenz, Medici); 3. drei gestutzte Adler (Lothringen); 4. Adler mit Krone und doppelt geschachtetes Brustband (Krain); 5. gekrönter Löwe mit Doppelschwanz (Böhmen); 6. Flammen sprühender Panther (Steiermark); 7. gespreizter Adler (Tirol); 8. diagonale Bänder (Burgund). In der Hohlkehle folgt noch ein Fries mit den verschiedenen, von Habsburgern getragenen Kronen und erfochtenen Herrschererfolgen. Die vermissten Kaiserinsignien (davon Krone und Reichsapfel) finden sich in der Südwestecke. In der Wandzone darunter erscheinen in Stuckmedaillons (Profil-) Bildnisse der Kloster-Stifter-Förderer wie Anna und gegenüber deren Gemahl Rudolf I von Habsburg. Die Stuckrahmen darunter nehmen wie in einer Ahnengalerie die Habsburger Regenten des 18. Jahrhunderts auf, wie: Leopold I und Eleonore von der Pfalz; Joseph I und Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg; Karl VI und Elisabeth von Braunschweig; Maria Theresia (von Jakob Carl Stauder 1746) also vor dem Brand. Originalbilder nach dem Brand sind Karl VI und Gemahlin, und Franz I. Alles andere sind moderne Wiederholungen. An der Stirnseite befindet sich noch Leopold II. Als fehlend werden von Adamek Joseph II wegen dessen Klostergegnerschaft und sein restaurativer Neffe Franz II, der trotzdem zum Aufheber des Klosters geworden war, bemerkt. Wenn der Habsburger-Saal 1772/73 so fertig stukkiert war und die Bildnisse eingelassen werden konnten, wäre es sehr verwunderlich, wenn der damalige Kaiser Joseph II nicht doch zumindest zeitweise darunter gegangen hätte, zumal die 1777 im Freiburger Münster stattgefundene Begegnung zwischen Abt Gerbert und Joseph II in dem bekannten Alabasterrelief (Stift St. Paul) von Joseph Hörr verewigt wurde und nicht einer 'damnatio memoriae' anheim gefallen ist.

Von den weiteren Gästezimmern haben sich anschliessend das 'Arbeitszimmer' (Fig.9) angeblich mit antiken Philosophen und Gelehrten mit ihren Fachattributen erhalten. Bei der Nachprüfung befinden sich an den Langseiten zwei Profilmedaillons von antiken

Dichtern (weniger Philosophen) mit ihren Binden (taeniae), die wohl nach den Attributen



Fig.9: Ludovico Bossi, Lob der Natur (Vier Jahreszeiten), um 1772.
Kloster St. Blasien, 2. Obergeschoss, 'Arbeitszimmer' (Fotomontage)

und behandelten Themen mit griechisch Hesiod ('Erga kai Hemera') oder Arat ('Phainomena') bzw. römisch mit Vergil ('Georgica' u.ä.) oder Manilius ('Astronomicum') zu identifizieren sind. Die vier weiblichen Profilköpfe mit den darüber befindlichen Vasen stehen wohl für die Jahreszeiten (Trauben/Früchte = Herbst; Pelzkappe, Wurzelgemüse = Winter; Ähren, Blumen = Sommer; nur Blüten = Frühling). Das folgende 'Schlafzimmer' (Fig.10) soll nach Adamek nochmals mit den vier Jahreszeiten aufwarten: Schäferszene (Frühling), Blütengirlande knüpfend (Sommer), Erntegaben reichend (Herbst), einander zudeckend zum Winterschlaf (Winter). Aber es wird sinniger und sinnvollerweise eher auf die vier Tageszeiten angespielt: zwei Putten mit der Decke (Nacht); die beiden Putten mit dem Blumenstrauß stehen wohl anders als bei Philipp Runge für den Mittag; die beiden Putten mit dem gefangenen Vogel (wohl keine Eule) und der Putto mit der Schafherde müssen sich Morgen und Abend (wohl letzteres) teilen. Das 'kleine Kabinett' (Fig.11) zeigt an der Decke vier Putten auf die akustischen, optischen und haptischen Künste anspielend: Musik, Malerei, Architektur und Bildhauerei (mit Bildnis Abt Martin Gerberts). Soll man die fehlende Poesie in dem Künstlerisch-Schöpferischen durch das Buch hinter

der 'Musik' mitvertreten sehen? oder durch die 'Vortragenden' des wohl als Antichambre

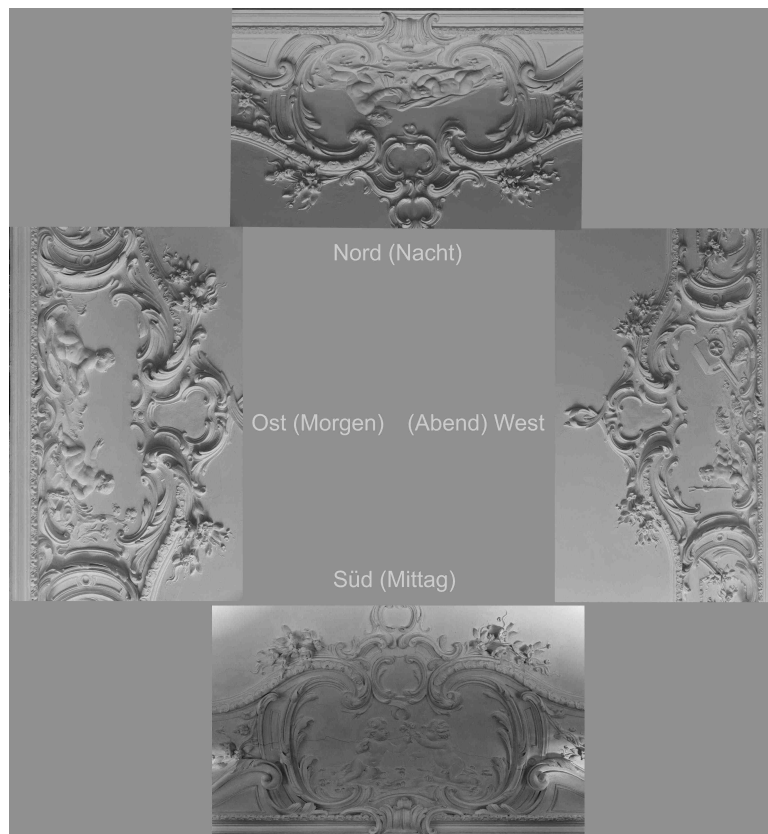


Fig.10: Ludovico Bossi, Tageszeiten, um 1772. Kloster St.Blasien, 2. Obergeschoss, 'Schlafzimmer' (Fotomontage)



Fig.11: Ludovico Bossi, Abt Gerbert als Förderer der Künste, um 1772. Kloster St.Blasien, 2. Obergeschoss, 'Kabinett'

oder Schreib- und Lesezimmer dienenden, erst nach 1768 so geplanten Raumes?.

Eine Zusammenfassung

Wenn man auf der Grundlage der bisher erfolgten Auslegungsversuche ein Fazit ziehen will, so wird man wohl sagen können, dass unter Abt Gerbert das quasi naturwissenschaftlich-klassifikatorische Programm der Supraporten unter Franz II und Meinrad in den Gängen weitgehend übernommen wurde, und sogar unter Wegfall von Stauders eingelassenem Deckenbild einer christlichen Historie der profane Aspekt hinzu gewann. Auch an oder in den Decken dieser repräsentativen Räume weist kaum etwas auf eine doch auch geistliche Residenz hin. Mit dem Habsburger-Saal und dem darunter befindlichen Raum dürfte sich am ehesten die spezifische historische Situation zu der österreichischen Schutzmacht und mit dem Speise- und Musiksaal das Interesse am Musikalisch-Historischen widerspiegeln. Ansonsten erwartet man vergeblich, dass sich der Geist und die immer wieder gepriesenen literarisch-intellektuellen Leistungen von Abt Gerbert und seinem Konvent in den (anscheinend nicht erhaltenen) Programmen und Konzepten für die Ausstattung dieser Räume irgendwo niedergeschlagen hätten. Wahrscheinlich wurde die auch inhaltliche Disposition der Abteiräume vor dem Brand bei der Wiederherstellung weitgehend übernommen. Bei Schmieder (1929, S. 89/90) findet sich eine Planungsspezifikation der Zimmer (in das "Neue Hofgebäu von 1731: z.B. "ein Zimmer" - und? - 2 Cammern, 1 Gewölb"?)" für den Grosskeller, sowie Räumlichkeiten für weitere Funktionsträger wie den P. Registrator, P. Oberrechner, P. Kastner und den Hofkaplan, ausserdem "6 Zimmer für vorneme gäst, sambt cameren (= Schlafräume) mit logierung derselben Bedienten, jedoch distinguert, Holzlegungen (Öfen), s.(it)v(enia) loca (Toiletten?). 16 andere Gastzimmer, theyls mit alcoven (Schlafnische) sambt Logierung ihrer Bedienten, Holzulegen, secreta". Über eine motivische und im modernen Sinne Bialostockis letztlich modal-stimmige Gestaltungsweise ist anscheinend nichts bekannt, aber sie dürfte nach dem Brand von 1768 bei der Wiederholung beachtet worden sein. Mag man bei dieser qualitativ sicher nicht exzellenten Raumausstattung hier auch wieder die rhetorischen Begriffe wie aptum und decorum anführen, so ist doch der eigentlich Hintergrundgedanke eine kosmisch-harmonische, politisch-rangmässige Ordnungsvorstellung.

Die wichtigsten Beteiligten wie Ludovico Bossi (Würzburg, Stuttgart, Freiburg) und Dixnard (Stuttgart, Hechingen, Freiburg) überkreuzten sich vor allem im Bereich der adelig-

weltlichen Aufträge. An diese passte man sich auch in den Abteiräumen St. Blasians an. Während in der Schweiz zu dieser Zeit auch in Bürgerhäusern noch die Rocaille Verwendung fand, wurde hier in St. Blasien schon etwas klassizistisch moderner darauf verzichtet. Aber trotzdem kommen in den Ecken und Hohlkehlen (ab)bildhafte, imitative, illusionistische und szenische Elemente des Rokoko als Ausdruck der hergebrachten kosmischen Ordnung immer noch zum Einsatz oder Antrag. Die wohl auch ursprüngliche Farb- und Freskenlosigkeit entsprach dazu noch ganz dem purifizierenden Zeitgeschmack. Es hat den Anschein, dass Abt Gerbert beim Wiederaufbau bzw. Erneuerung der Ausstattung der Abteiräume weder inhaltlich-fortschrittlich noch künstlerisch-qualitativ besondere Ansprüche möglicherweise auch aus Zeitgründen gestellt hat. Sein noch weiter zu differenzierendes Augenmerk galt vorrangig dem Neubau der Klosterkirche, der im folgenden einer etwas ausführlichen und manchmal etwas redundanten kritischen Betrachtung unterzogen werden soll.

Die neue Klosterkirche

Eine kurze Baugeschichte

Der verheerende Brand vom Samstag, den 23. Juli 1768 ausgehend vom Theatersaal eröffnete dem erst vor vier Jahren zum Abt gewählten Martin Gerbert (1720-1793) die Möglichkeit (und Notwendigkeit), sich als Bauherr zu erweisen und dem Kloster eine ansehnlichere, sprich symmetrische Gestalt wie Einsiedeln, Weingarten u.a. zu geben. Die Gerüchte, dass die Klosterherrschaft wie weiland Kaiser Nero im alten Rom selbst etwas nachgeholfen hätte, ist wohl üble Nachrede (der 'Salpeterer'?). Die Äusserungen Abt Gerberts, dass die vermeintlichen Brandhelfer aus der nicht sehr zahlreichen Bevölkerung der Umgebung St. Blasians mit dem jetzt zugänglichen Klosterwein mehr ihren 'inneren Brand' gelöscht hätten, spricht wohl auch noch für das immer noch gespannte Verhältnis zu den Zwangsuntertanen (vgl. die Salpetererunruhen von 1745). Dass anfänglich (vgl. Schmieder 1929, Anhang S. 90) in einer Umfrage erwogen wurde, das Kloster ähnlich wie St. Georgen ganz neu auf den eigenen, reichsfreien Grund in die Herrschaft Bonndorf zu verlegen, hängt vielleicht auch damit zusammen. Vielleicht ahnte man aber auch in St.

Blasien die kommende Entwicklung in Österreich unter Joseph II und meinte eine grössere Unabhängigkeit vom habsburgischen Schutzvogt anstreben zu müssen. Aus den bei Schmieder 1929 und Franz 1985 angegebenen Fakten und Daten lässt sich für die erste Planungsphase folgendes Szenario interpretieren bzw. interpolieren: die Nachricht von einem Grossbrand in einer sehr vermögenden Abtei verbreitete sich sicher in Windeseile oder wie ein Lauffeuer und lockte alle Architekten der näheren und ferneren Umgebung auf den Plan. Es dürften Kondolenzschreiben der benachbarten Potentaten eingelaufen sein und Abt Martin II wandte sich an seine Amtsbrüder der bekannten Benediktinerabteien möglicherweise um Rat oder Empfehlung sicher aber um Reliquienersatz. Aus der unmittelbaren Nachbarschaft boten sich der in Hüfingen ansässige fürstenbergische Hofbaumeister Franz Joseph Salzmänn und der noch vor wenigen Jahren mit Nebengebäuden wie dem Torbau bzw. 1757 der Ausbesserung der Fassade beschäftigte Deutschordensbaumeister Franz Anton Bagnato aus Altshausen an. Der modernste Bewerber war zweifelsohne der in Stuttgart 1763/64 als Zeichner und Theaterarchitekt bei Servandoni angestellte Südfranzose Pierre Michel Dixnard, der vom 18.5.1764 bis 29.9.1766 beim Fürsten Joseph Wilhelm von Hohenzollern in Hechingen angestellt war, dann für den Grafen von Königsegg spätestens ab 30.3.1767 das Königeggwalder Schloss errichtete und für die mit letzterem verwandte Buchauer Fürstäbtissin den Stiftsumbau entworfen hatte. Von allen drei (Bauherren und Baudame) gingen am 27. Oktober 1768 oder im Herbst Empfehlungsschreiben für den umstrittenen, von den Einheimischen (und nicht nur von den Konkurrenten) angefeindeten Dixnard ein. Leider findet sich bei Franz 1985 kein Versuch eines Itinerars des Franzosen. Es ist aber anzunehmen, dass der bis 1769 in Buchau ansässige Baumeister, der z.B. Juli 1767 Abt Anselm II in Salem aufsuchte, auch bei Abt Gerbert noch im August oder September 1768 in St. Blasien vorstellig wurde zur Sondierung der Örtlichkeiten, der Vorstellungen und zu ersten Planungen. Zumindest wurden am 1. Oktober 1768 schon allgemeine Verträge mit dem Hohenzollerisch-Hechingischen 'Rath und Baudirector' Dixnard und mit Salzmänn geschlossen (vgl. Schmieder 1929, Anhang S. 72-74). Die dabei vorgesehene gegenseitige Kontrolle weist Abt Gerbert als vorsichtigen, eher auf Sparsamkeit und Dauerhaftigkeit achtenden Bauherrn aus. Einen Ideenwettbewerb oder eine Art Ausschreibung veranstaltete er aber aus Zeitgründen nicht. Andererseits vermittelt der Vertrag nicht den Eindruck, dass es dem Abt darum ging seine eigenen Vorstellungen zu konkretisieren oder ins Werk zu setzen. Die noch allgemein formulierten Wünsche des Bauherrn waren: ein "ansehnliche", den eigenen Kräften und Gott "angemessene Kirche

und Tempel"...gute dauer und hinlängliche Bequemlichkeit ... gar keine besondere Zierde, oder andere Kostbarkeit...". Konkretes wie z.B. etwas 'Pantheonoides' ist zu diesem Zeitpunkt nicht zu erfahren.

Auch dem Gutachten des im Priorat Oberried lebenden Sohnes des Rottweiler Malers Johann Achert, P. Felix (Franz Ignaz) Achert (1713-1798), vom 10.11.1768 ist zu entnehmen (vgl. Franz 1985, S. 47), dass erste Entwürfe von Dixnard (Franz 1985, Abb. 34/35) vorgelegen haben müssen, aber dass doch noch eine grosse Unsicherheit und Unentschiedenheit herrschten. Neben der möglichen Position des Hauptaltars vor oder hinter den Chor - dieser sogar über der Sakristei erhöht - wurde auch auf die Türme und das Frontispiz als äussere Zierde und die (im Entwurf gar nicht angezeigte) Deckenmalerei abgehoben. Auf zwei ovale Grundrissvarianten mit Doppelturmfassade und noch zehn Altären unbekannter Hand (Schmieder 1929, Abb. 57), die mit Wandpfeiler und Emporen an die Vorarlberger Schule erinnern, wird leider kaum eingegangen.

Am Dienstag, den 13. Dezember 1768, als sich alle Amtsträger St. Blasians zum 'grossen Rat' trafen, wurde vom Abt erstaunlicherweise noch zur Disposition gestellt, ob man das Kloster samt Kirche wie gehabt nach alten Plänen mit örtlichen Bauleuten oder verändert mit einem Architekten wiederaufbauen sollte, wobei aber schon Pläne bzw. Entwürfe Dixnards vorlagen. Auch für die zweite Entscheidung, ob man den Zentralbau (?) Dixnards im 'Escorial-Typus' wie in Weingarten oder Einsiedeln zwischen die Innenhöfe integrieren oder wie in Ottobeuren, Marchthal vorgestellt oder an der alten Stelle ausserhalb belassen sollte, wurde vom Abt um ein Votum nachgesucht. Wenn Abt Gerbert eine dezidierte eigene Vorstellung gehabt hätte, hätte er wohl nicht auf diese Weise eine Entscheidung treffen lassen (oder war dies seine majeutische Taktik?). Trotz der Kenntnis Gerberts von römischen Pantheon, der Kirchen von Paris und Wien aus eigener Anschauung ist es nicht sicher, ob der Zentralkuppel-Gedanke ursprünglich von ihm selbst herrührte, oder ob im Gespräch auch über Grabesrotunden, Geltungsansprüche u.ä. diese Bauform gemeinsam entwickelt wurde. Karn 1981, S. 161 sieht Gerbert als Vater des Pantheon-Gedankens, indem er sich auf das schmeichelhafte Vorwort in Dixnards 'Receuil ...' von 1791 ("en développant vos idées") stützt, um aber auch zu erwähnen, dass Gerbert das Pantheon in seinen Reisebeschreibungen (1767) mit keinem Wort erwähnt. Nicht nur aus Kostengründen sondern auch aus Befürchtungen der Missgunst der Umwelt bei zu grosser Pracht war der sicher feinfühlig die Stimmungen wahrnehmende und vorsichtige Abt eher ein Bremsender, z.B. auch bei der an alte Traditionen anknüpfenden Idee

Dixnards von einer Unterkirche (nicht nur für die "Habsburger Leichen") angeblich wegen gottesdienstlicher Bedenken. Das erwähnte nur an die bayrischen Klöster und Kirchen gerichtete Kirchenbau- und Ausstattungsmandat des Münchner Kurfürsten vom 1770 ist Ausdruck der nicht sehr günstigen Ausgangslage.

Als ein weiteres Zeichen der Unsicherheit, mangelnder Kennerschaft und praktischer Erfahrung und nicht nur der Vorsicht (und Prestigegewinnung) kommen die verschiedenen vom Abt angeregten Gutachten, wie z.B. bei dem über J.E. Wermüller von Ellg aus Zürich vom 27.2.1770 übermittelten Gutachten eines unbekanntes Dritten (David Vogel nach Hans Jakob Wörner), wo es letztlich um Abweichungen vom Idealvorbild des römischen Pantheons geht. Abt Gerbert und Dixnard dürften diesen Bau eher in der Variation des Pantheon gesehen haben schon wegen der stärker katedralartigen historisierenden Doppeltürmigkeit der Fassade, auch wenn 'La Rotonda' seit Bernini und bis ins 19. Jahrhundert zwei kleine Glockentürme besass. P. Paul Kettenacker (Schmieder 1929, S. 38) schreibt in seinem Nekrolog: "Gesta Martini II" nur von einem "templum ... in forma rotunda ad imitationem Vaticani Romae" (also der Peterskirche in Rom und nicht unmittelbar des Pantheons). Das weiter Genannte macht deutlich, dass Abt Gerbert neben der Kirche und dem Kloster eigentlich nur architektonisch anspruchslose Profan- und Zweckbauten hat errichten lassen. Ein stilistisch speziell geartetes 'Bauwurm' scheint nicht in ihm gehaust zu haben. Kettenacker erwähnt auch nicht Gerberts Ideenbeitrag sondern nur seine Präsenz und seine anspornende Überwachungstätigkeit.

Auf der schon genannten Entscheidungssitzung vom 13.12.1768 waren sicher nicht nur die bei Franz 1985, S. 59, Abb. 34/35 abgebildeten Bleistiftskizzen und die wegen dem hohen Tambour nicht so sehr an das Pantheon erinnernde Fassadenansicht mit einem schon dem 'Ersten Projekt' 1768/69 angehörenden Querschnitt eines hängenden hölzernen Halbkugelgewölbes (vielleicht sogar ohne Malerei gedacht) innerhalb eines etwas gestelzten, nicht ganz halbkugelförmigen Aussengewölbes und ohne innere Säulenreihe vorgelegen. Die effektiv und anschaulich getuschten Präsentationsentwürfe des 'ersten Projekts' zeigen in den Schnitten eine barocke, theatralisch indirekt belichtete dreischalige Kuppellösung, die zusammen mit den Emporen kaum einen Pantheon-Eindruck vermittelt. Auch wenn man sich um 1769 noch nicht ganz über die Fassade, die Rotunde und das Gewölbe im klaren war, hat man doch schon um das Chorgebet baldmöglichst wieder in normaler Umgebung abhalten zu können, den früheren Mitteltrakt etwas verbreiternd gleich nach dem Frost im Frühjahr 1769 mit Sakristei, der dahinter

liegenden Gruft und dem Chor bis zum Anschluss an die Rotunde in Angriff genommen, was von aussen sehr schlicht, fast 'hirsauisch' wirkt. Der mit der Zweistöckigkeit und der Kolonnade an die Versailler Hofkapelle und im Vergleich mit dem Zwiefalter Langhaus stärker an eine 'Bahnhofshalle' erinnernde Chorbereich dürfte Ende 1771 im Rohbau fertiggestellt gewesen sein, sodass Bossi nach Entwürfen Dixnards seinen weitgehend ornamentalen Stuck 1772 anbringen konnte. 1774 wird vom fast fertigen Chor gesprochen, allerdings ohne das von Pigage entworfene Chorgestühl. Von 1770 bis 1772 rang man in St. Blasien v.a. um die Fassade und die Kuppel der Rotunde. Von einer vorgezogenen Porticus mit Dreiecksgiebel wie im röm. Pantheon, Soufflots Ste. Geneviève (jetzt Panthéon) in Paris oder der Hedwigskathedrale in Berlin, die dezidiert nach Friedrich dem Grossen auf das römische Pantheon zurückgeht, gelangte man zu der vielleicht von Servandonis St. Sulpice in Paris beeinflussten, mit einer Balustrade versehenen Vorhalle in Flucht der jetzt vorgezogenen Turmstümpfe ("Thürmchen oder Pavillon" nach Nicolai; "Pylone" nach Wörner). Da Abt Gerbert (?) den gross und quer mit Dixnard signierten Grundriss im Frühjahr 1772 hat stechen lassen, war dieser die zu diesem Zeitpunkt gültige Zwischenlösung. Für die immer kritisch und ängstlich beäugte Kuppelgestaltung, aber auch der Anerkennung wegen fuhr Dixnard 1772/73 nochmals nach Paris z.B. zu dem Baumeister des Stuttgarter Neuen Schlosses, Philippe de la Guépière, mit voller Unterstützung von St. Blasien. Trotzdem müssen bei Abt und Konvent weiter grosse Unsicherheit wegen der Kuppel bestanden haben, da trotz erreichter Bauhöhe von 9 m noch der Kurpfälzische Baudirektor Nicolas Pigage in Mannheim gehört wurde. Er kritisierte (erst Frühjahr 1774?) in einem undatierten Schreiben neben anderem auch aus statischen Gründen die Planung der Kuppel (zu schwache Fundamente u.a.). Mittlerweile war Dixnard nach einem nicht abgesprochenen Treffen im Dezember 1773 sogar mit der Kaiserin Maria Theresia in Wien, bei dem er (Selbst-) Werbung für seinen aufwändig erscheinenden Bau gemacht hatte, bei Abt Gerbert in Ungnade gefallen, sodass sein 1774 ausgelaufener Vertrag (aber auch der Salzmanns) nicht verlängert wurde. Ohne richtigen Vertrag, aber mit grosszügigen 'douceurs' wurde Pigage kurzzeitig der Nachfolger Dixnards. Ihm ist die durch Strebepfeiler und eine Attika veränderte Lösung samt der einfachen Holzinnenkuppel mit dem flachen Spiegel, die Innendekoration, die Zurücksetzung der Altäre zwischen die Säulen an die Aussenwand und weiteres zu verdanken. Erstaunlicherweise hat Dixnard in seinem schon 1779 gestochenen Architektursammelwerk die Änderungen Pigages eingearbeitet und andererseits von seiner unausgeführten Idee einer Grabes-Unterkirche oder Krypta nicht abgelassen.

Dixnard und Abt Gerbert und ihre Beziehung

Der seit Ludwig Schmieder (1929) und Erich Franz (1985) weitgehend geklärten äusseren Baugeschichte der Domes von St. Blasien ist kaum mehr etwas hinzuzufügen. Wenig Genaues - wie schon gesagt - wissen wir über die Beweggründe der beiden entscheidenden Akteure, des fürstbischöflichen Bauherrn (Fig.12a) und seines (ersten) Architekten Pierre Michel genannt Dixnard. (Fig.12b) Dieser war gelernter Schreiner bzw.



Fig.12a: Egid Verhelst, Martin Gerbert, um 1780.
Frontispiz von 'Iter Allemannium ...'



Fig.12b: Johann Christian Wenzinger (sehr unwahrscheinlich), Pierre Michel Dixnard als Architekt von St.Blasien und Schloss Hechingen(?), um 1770. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, WLM 1997-158.

Zimmermann und schon im Alter von 19 oder 20 Meister in Nîmes. Dixnard kommt also nicht wie viele deutsche Baumeister vom Maurer- oder Steinmetz-Handwerk her. Seine Ornamententwürfe, das Additive, das Möbelmässige und Innenarchitektonische belegen dies zu genüge. Der von Nîmes Gebürtige hatte 1751 in Cadenet bei Avignon die etwas ältere Therèse Isnard geheiratet, die 1752 einen Jean Pierre Michel zur Welt bringt.

Trotzdem verlässt Pierre Michel Februar 1755 diesen Ort und die Familie, um unter dem Mädchennamen seiner Frau sich etwas nobilitierend als d'Ixnard (ab etwa 1767) in Paris und andernwärts bekannt zu machen. 1758 wurde er noch als Sieur Michel de Nismes vom Architekten Jacques Francois Blondel als Praktiker ohne grosse theoretische Kenntnisse in der Architektur beurteilt. Nach den Forschungen von Erich Franz scheint er bis 1763 in Diensten des Hauses Rohan-Montauban gestanden zu haben. Mitte 1763 ist er - wie schon angedeutet - als Gehilfe des 68jährigen Servandoni bei Bühnendekorationen zum 36. Geburtstag Herzog Carl Eugens von Württemberg (Februar 1764) wohl für hölzerne und gemalte, mit "goût et une précision" positiv bewertete Architekturkulissen zuständig. Diese Referenz scheint ausgereicht zu haben, dass der finanziell sehr klamme Fürst und Militär Joseph Wilhelm Eugen von Hohenzollern-Hechingen (1717-1798) ihn als Baudirektor und Hofrat von 1764 bis 1766 für die Neugestaltung des 1812/14 abgebrochenen Stadtschlusses in Hechingen anstellte. Von da ab bestimmte Dixnard mit seinem neuen französisch-klassizistischen Stil sowohl im sakralen Bereich (St. Blasien, Buchau, Konstanz, Salem, indirekt auch Wurzach) wie im weltlichen Bereich (Königseggwald, Buchau, Meersburg, Ellingen u.a.) Süddeutschland. Allerdings waren es zumeist Umbauprojekte, Modernisierungen kleineren Ausmasses. Von dieser Grösse und dieser Art (Zentralbau mit Kuppel) hatte Dixnard in St. Blasien noch nichts vorzuweisen, sodass der spätere Abt Moritz Ribbele bei seinem Besuch 1770 im (konservativen) Zwiefalten sich die Frage stellen lassen musste, wie "es sein Kirchen Gebäu einem solchen Baumeister anvertraue(n könne), der noch keine längliche Prob von sich (ge)geben (habe)" (vgl. Franz 1985, S. 60). Nach Ribbele war Abt Gerbert wohl "in die höchste Crisis gesetzt" und ging ein Wagnis ein, woraus sich auch seine schon angesprochene Vorsichtigkeit und Ängstlichkeit teilweise erklären lassen. Aber er schätzte (1769) an Dixnard dessen "feinen goût", "behand(e; schnelle) und glückliche Erfindungsgabe und "tractible(n)" oder umgänglichen Charakter. Die Zusammenarbeit und das Verhältnis müssen so eng, so intensiv geworden sein sein, dass der Abt ihn 1773 allerdings nur einmal gar als Freund angesprochen hat. Dixnard zeigte sich in Paris als anhänglicher und dankbarer Diener seines Arbeitgebers. Er sparte auch nicht mit einem weiteren Kompliment, dass Abt Gerbert der einzige deutsche Prälat sei, der einen solchen gereinigten, verfeinerten, geläuterten ("épuré") Geschmack hätte. Das fast allgemeine Lob des Kirchenbauprojektes von St. Blasien sollte auf die beiden Protagonisten fast gleichermassen zurückfallen, da man wohl an einem gemeinsamen Strang zog: "eine 'edle Einfalt ("noble Simplicité", um den Schlachtruf des ästhetischen Feldzuges der

Winckelmann-Richtung zu gebrauchen) wie die schönsten Werke der Antike" (9.6.1770 Dixnard an Abt Gerbert, den Strassburger Schöpflin zitierend), oder: "ein dem Dienst Gottes geziemende(r) Tempel (von) simple(r) Bauart erwählt habe, die nur allein in einer gueten Architektur bestehet ... ohne teure Auszierung" (Abt Gerbert am 20.1.1774). Auch der Fürst von Hohenzollern-Hechingen spricht für seinen immer noch Hofrat Dixnard von einem "chef d'oeuvre d'architecture" wegen der Schönheit, der Grosszügigkeit u.a.. Zum Konflikt zwischen beiden kam es - wie gesagt - bei dem eigenmächtigen, selbstbewussten Vorpreschen bei der Kaiserin Maria Theresia in Wien, weil Abt Gerbert den Tadel des Kaiserhauses wegen Kostspieligkeit befürchtete. Ausserdem monierte er Dixnards 'Geschäftigkeit aus Eigennutz'. Es ist auch anzunehmen, dass der Abt die Einschätzung Dixnards von dem später hinzugezogenen Mannheimer Hofarchitekten Nicolas de Pigage als "bon Gascon" oder "guten redlichen Gasconer" (16.7.1777), als 'Prah-Michel' oder Grossschwätzer etwas geteilt hat. Das Verhältnis der beiden scheint sich soweit wieder normalisiert zu haben, dass Dixnard sein als 'Receuil d' Architecture' abgebildetes Lebens-Werkverzeichnis dem Fürstabt ausdrücklich in aller Bescheidenheit und Anmassung widmete, aber als (auch wieder etwas gescheiterter) Architekt seiner königlich-kurfürstlichen Hoheit von Trier in dankbarer Erinnerung an den Erfolg des St. Blasien-Projektes (Abtei, Kirche und Chor separat). Er sei - so schreibt er im Vorwort - glücklich gewesen, ein Bauwerk zu errichten unter Entwicklung der Ideen des Auftraggebers, das den Beifall verdient hat. Weiters spricht er den "gout" (Geschmack, Neigung, Lust) Gerberts für die Künste allgemein an, was hier noch zu hinterfragen sein wird.

Abt Martin II Gerbert

Der einer besseren Familie mit einer als 'von und zu Hornau' geadelten Seitenlinie entstammende, in Horb geborene Martin II war sicher ein hochgebildeter Mann, der auch die 'Schönen Künste' bis in seine Gegenwart einigermaßen kannte. Allerdings ist der Leser der 1767 ins Deutsche übersetzten Beschreibung seiner Reisen in Alemannien, Welschland und Frankreich dahingehend sehr enttäuscht. Die kurz vor St. Blasien vollendeten Kirchengebäude z.B. von St. Gallen (S. 75), Ottobeuren (S. 138), Zwiefalten (S. 197) werden nur mit Stereotypen bedacht. Auch in Rom und Paris hat er nur Augen für

die Büchersäle, irgendwelche Rara oder möglichst alte Inschriften u.ä. Ein wirkliches Interesse von seiner Seite an Kunst oder Künstler und auch an den dargestellten Inhalten wird nicht erkenn- oder spürbar, was auch schon Detlef Zinke, in: St. Blasien 1983,II, S. 275, konstatieren musste. Am empfänglichsten ist er für die (geistliche) Literatur und das nach eigener Aussage "schon mit der Muttermilch" eingesogene Musikalische, ja trat er doch ähnlich wie Abt Nikolaus Betscher von Rot a.d.Rot als Komponist auf vergleichbar mit dem optisch-theatralisch ausgerichteten Abt Benedikt Mauz von Zwiefalten, bezeichnenderweise mit einem stilistischen Wechsel vom spätbarock mehr instrumentalen Stil seiner Jugend zu der durch das Romerlebnis (1759) vereinfachten, mehr vokalen und homophonen Art Gregorianik seiner Mustermesse zur Einweihung im Jahre 1783. Eigentlich hätte man bei dem so historisch denkenden Mann wie Gerbert sich für sein Kirchengebäude auch fast schon so etwas wie eine Art Byzantinismus, Neoromanik vielleicht auch in der für St. Blasien wichtigen schlichten Hirsauer-Richtung vorstellen können oder als Oktogon wie im elsässisch-habsburgischen Ottmarsheim, was aber mit dem wenn auch schlichten Barock des wiedererrichteten Klostertraktes stilistisch sicher nicht in Harmonie und in Linie zu bringen gewesen wäre. Ob man aus der vom Sekretär und späteren Abt Moritz Ribbele gegenüber Nicolai erwähnten Ablehnung von Porträtsitzungen seitens Gerberts nach 1783 Uneitelkeit, Zeitökonomie, Verdrängung des Alterns oder einfach nur Desinteresse am Individuell-Physiognomischen und auch am Optisch-Künstlerischen ableiten kann, muss etwas offen bleiben. Trotzdem Detlef Zinke 1983, II, S.277 nach seinem Eindruck von einem "intensiv(en) ... Auf- und Ausbau der Stiftsammlungen" spricht und berühmte Namen wie Raffael, Dürer, Holbein, Watteau, Teniers nennt, übergab Gerbert auf Grund des Urteils "erfahrener Kunstkenner" einige dieser ihm 'angedrehten' schlechten Kopien dem Feuer. Auch Zinke nimmt an, dass das Schwergewicht in St. Blasien auf der dem Buch näheren Druckgrafik gelegen hat, wobei Hirsching 32 000 (weitgehend verschwundene) Blätter und mehr den Sekretär, Archivar und späteren Abt Ribbele in diesem Zusammenhang nennt als Abt Gerbert. Ribbele schreibt an Nicolai von einer (eigenen?) kleinen, nach Schulen geordneten Sammlung. Statt in einer eigenen Galerie scheinen die Gemälde über die Räume verteilt gewesen zu sein. Hirsching erwähnt nur 36 Nummern aber mit teilweise grossen Namen: Holbein, Dürer, Grünewald (Nr. 23: Kopie), Rubens (Nr. 6), Elsheimer, Reni, Ostade, Bassano, van Dyck bis G. B. Tiepolo, also eine Mischung von Altdeutschem, Flämischem und Italienischem, wovon nur noch sechs in St. Paul i.L. nachweisbar sind. Einiges soll Gerbert schon vor dem Brand aus Italien mitgebracht haben. Am vielleicht interessantesten ist die

(nicht unbedingt von Gerbert selbst angefangene) "Skizzen-Galerie" von Spiegler, Troger, Knoller (ob bei Knoller eher Joseph Mages, vgl. Nr. 23/24, gemeint war?), Wenzinger (S. 245/46), Johann Zick und Caspar Wolf (1772). Nirgendwo ist zu entnehmen, dass Gerbert wie Blasius III eine grosser "Liebhaber der Gemähl" gewesen sei. Und trotz des Lobes von Dixnard scheint er kein grosser Kenner gewesen zu sein, auch wenn er den Verlust der "vornehmsten Gemälde ..., (der) "herrliche(n) Sammlung" von Kupferstichen zum "anregenden und nützlichen Unterhalt der Gäste" beklagt und das "mehreste außer denen besten (Gemälden) in der eigen Wohnung" gerettet hat.

Zu der gemässigten, gezügelten Sinnlichkeit Gerberts muss man die theologische Position und religiöse Haltung des eigentlich auch vom protestantischen Umfeld immer als aufgeklärt, tolerant, menschenfreundlich angesehenen Abtes und (Ehren-) Mitglied verschiedener Akademien und Sozietäten etwas selektiv beleuchtet werden. Wenn man die theologischen Schriften Gerberts Revue passieren lässt, ist sein 1758 erschienenes Buch über den rechten Gebrauch der scholastischen Theologie eine Kritik an der damals an den jesuitischen Universitäten praktizierten aristotelisch-syllogistisch-scholastischen Methode: statt Wahrheit der göttlichen Offenbarung das Trachten nach dem Ruhm des dialektisch-rhetorischen Sieges (vgl. Dilger 1983, S. 137). Mit seiner "Theologia cordis" steht er eher der sensualistisch-empfindsamen, emotionalen rousseauhaften Aufklärung etwas näher. Der anfänglich und nach aussen progressiv im Sinne eines Reformkatholizismus auftretende Gerbert hat aber z.B. nie den Reliquienkult oder andere Positionen der katholischen Kirche (z.B. Ablehnung des Febronianismus) in Frage gestellt. V. a. nach der Brandkatastrophe ist sein Eifer bei der Beschaffung neuer 'Überbleibsel' unverkennbar. 1762 veröffentlichte er Schriften wie "Über die Strahlen der Göttlichkeit in Werken der Natur" oder "Über die Vorsehung und die Gnade" anscheinend gegenüber einem Pantheismus eines Baruch Spinoza und dem Skeptizismus eines Pierre Bayle (Deissler 1983, S. 141). Gegen Ende seines Lebens im Jahre der französischen Revolution und unter dem Eindruck einer wachsenden Kloster- und Religionsfeindlichkeit verfasste er ein augustinisches anmutendes Werk: "Die kämpfende Kirche, das Königreich Gottes auf Erden, in ihren Schicksalen vergegenwärtigt" mit apokalyptischen und chiliastischen Endzeitvorstellungen. Karn erwähnt 1981, S. 165 noch einen anonym 1791 in St. Blasien gedruckten "Nabuchodonosor somnians regna et regnorum minas a theocratia exorbitantium", der ebenfalls in aufgeklärten Kreisen vorwiegend Kopfschütteln auslöste. Das 1000jährige christliche Reich seit Karl dem Grossen müsse um 1800 sein

Ende finden, zumindest eine Vorahnung von Napoleon (als Antichrist?) und Tod des pufendorfschen "Monstrums", des 'Heiligen römischen Reiches' (deutscher Nation). Ähnliche Ahnungen haben auch die Äbte des Prämonstratenserklosters Weissenau in ihren Tagebüchern beschlitten. Insgesamt sollte man den gebildeten und als Historiker und Theologe sicher hoch einzuschätzenden Martin Gerbert als fortschrittlichen Aufklärer nicht zu hoch in den geistesgeschichtlichen Ruhmeshimmel heben. So schreibt Ulrich L. Lehner in : 'Enlightened Monks - The German Benedictines 1740-1803, Oxford 2011, S. 206: "... no traces of any Enlightenment influence can be found in Gerbert's writings. Rather, his work seem to stem from his monastic fervor, the ideals of the Tridentine Reform, scripture based theology, and the Maurists, who had discovered Partistic Theology".

Weitere Einzelbeobachtungen

Eine grosse Schwierigkeit ergibt sich allerdings für St. Blasien, weil im Vergleich den anderen hier behandelten Benediktinerabteien der ursprüngliche Bestand d.h. etwa der Zeit von 1783 bis 1785 und das Aussehen doch noch stärker rekonstruiert ist.

Der Chor

Ähnlich wie in der Malerei (vgl. Franz Matsche) lässt sich auch in der Architektur nach ca. 1770 eine Anlehnung an die 'klassische' hier mehr französische Kunst des 17. Jahrhunderts feststellen. Der erst 1775 zu Ende gebrachte Marmorsaal des Stuttgarter Neuen Schlosses zeigt im übrigen (zumindest in der Rekonstruktion) eine mit dem Chor St. Blasiens verwandte Farbauffassung. Die farbige Alabasterinkrustation - nach den Verträgen vom 15.3. und 2.4.1773 wohl noch in diesem Jahr von Johann Caspar Gigl gefertigt - geben wie üblich dem ganzen Chorraum (Fig.13a) wie auch versteckt beim sogenannten 'Abtschörle' (vgl. Schmieder 1929, S.186: Alabaster, Marmor und Jaspis) eine höhere Wertigkeit, obwohl der Bereich des von beiden Seiten verwendbaren Hauptaltars als Zentrum mit dem Allerheiligsten doch mehr zum Choreingang hin liegt.



Fig.13a: Chor mit Blick zur Rotunde, um 1772.
Klosterkirche St. Blasien

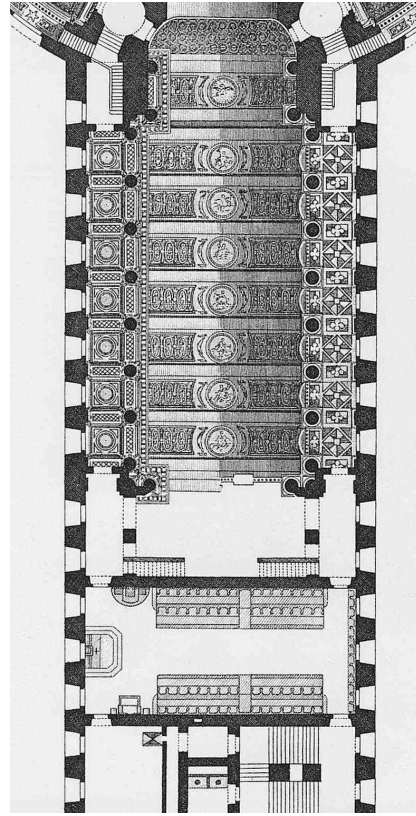


Fig.13b: Schnitt mit Chordecke, Stich um 1779/91. 'Receuil d' Architecture', Pl.8 (Detail) (aus: E. Franz, P-M Dixnard, 1985)

Ob von Dixnard und Gerbert schon früh ähnlich wie heute der Kontrast zu der nur in verschiedenen Weisstönen gehaltene Rotunde (vgl. Sander 1781 u. Nicolai 1796) so angedacht war, ist wohl zu vermuten.

Spätestens Ende 1771 anlässlich des Vertrags mit dem Stukkator Ludovico Bossi für die Dekoration zumindest über dem Gesims in dem durch Fenster eingeschnittenen und durch Gurtbögen gegliederten Längsstone (Fig.13b) müsste eine die Gesamtkonographie des Raumes betreffende Vorstellung existiert haben, wie der Ende 1771 wohl zu datierende Dekorationsentwurf Dixnards nahelegt (vgl. Franz 1985, S. 70 Abb. 45/46 einen um 1770 datierten Salzmann-Entwurf noch mit dem Gruftunterbau und dem erhöhten Chor). Manche dekorative Elemente scheinen weggelassen worden zu sein. Nach Ludwig Schmieder 1929, S. 181, der sich wieder auf einen Oberamtmann Weiß (Weiß, Bd.IV, S. 73) beruft, befand sich über der Orgel das Zifferblatt einer Uhr, vgl. 1983,I, Kat. 73 (heute: eine Wiederholung des 'Lammes') gegenüber, über dem Doppelaltar das Trinitätszeichen mit 'Jehova', dann folgend das 'Lamm Gottes auf dem Buch' und die 'Hl. Geist-Taube'. Die anschließenden sieben schlusssteinartigen Stuckreliefs von ca. 150 cm Durchmesser haben sich nicht erhalten. Sie sind auf dem Dixnard-Stich vage erkennbar, werden von

Weiß auch versuchsweise beschrieben und als Planeten oder als Allegorie des Himmelsgewölbes gedeutet. Weniger ungewöhnlich und mehr Sinn würde es machen die Siebenzahl mit den konventionellen, auf die Mönche darunter herabzukommenden 'Sieben Gaben des Hl. Geistes' darin zu sehen (wie auch schon von Franz 1985, S. 250, Anm. 336), etwa in der Abfolge der Beschreibungen von Weiß: 1. scientia; 2. intellectus; 3. consilium; 4. sapientia; 5. fortitudo; 6. pietas; 7 timor Dei. - Auf S. 182 sieht Schmider in den (nur heute?) vergoldeten Stucktondos die Apostel in Reliefprofilbildnissen. An den Deckenfeldern des Umgangs waren noch 16 kleine Stucktafeln mit den 'arma Christi' und anderen Symbolen angebracht. Über den Ausgängen zum Chorumgang standen in goldenen Lettern noch sinnvoll für das Chorgebet aus Psalm 103, v.33 die vielvertonten Worte: "cantabo Domino in vita mea" (östlich) und "Psallam Deo meo, quamdiu sum (westlich). Der eigentliche Mönchschor mit dem letztlich von Pigage 1776 entworfenen, bewegteren Gestühl hat(te) etwas Kasten-Verlies-Kerkerartiges an sich durch die hohen Mauern, das schwarze Chorgitter, die Balustrade und die umlaufende, viel lichtere Empore, die durch glatte Säulen mit freien ionischen Kapitellen rhythmisiert ist, auf denen wiederum eine markanter mehrfach gestufter Architrav liegt.

Die Orgel

Am südlichen Ende der Empore eingepasst und nicht ganz so eingezwängt und so dunkel wie heute zwischen Doppelsäulen und einem Architrav mit weit vorkragenden Gesimsplatten einschliesslich eines dorischen Kymas stand die grosse, aber nach den Wünschen des Abtes nicht zu registerreiche, ab dem 25.5.1772 geplante und sicher nicht ganz so dunkel wirkende Silbermann-Orgel. Auf der Planche 11 des 'Receuil' mit dem grandiosen Schnitt durch die Rotunde und dem Blick auf den Chor (Fig.14a) erscheint die Orgel wie von der Seite indirekt beleuchtet. Auch auf dem früheren, aber doch schon der Ausführung nahekommenden Salzmann-Entwurf von ca. 1770 (vgl. 1983, I, Kat. 73 m. Abb.) steht die Orgel hell vor dunklem Grund. Ein früherer Dixnard-Entwurf des Prospekts oder 'Buffet' (nach 12.3.1772) (Fig.14b) zeigt noch einige ikonographische Elemente, die auf einem Foto der nach Karlsruhe verbrachten, angepassten und 1945 verbrannten Blasianer Orgel nicht mehr zu sehen sind. Das himmlische Puttenquartett (Horn, Posaune,

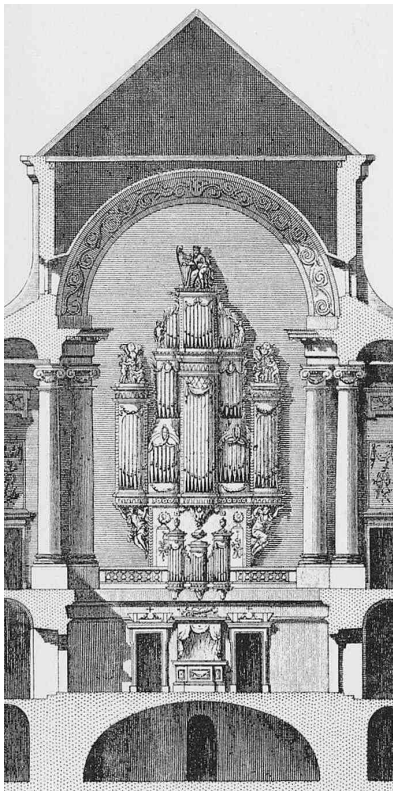


Fig. 14a: Schnitt im Chor mit Blick zur Orgel, Stich um 1779/91. 'Receuil d' Architecture', Pl.11 (Detail) (aus: E. Franz, P-M Dixnard, 1985)

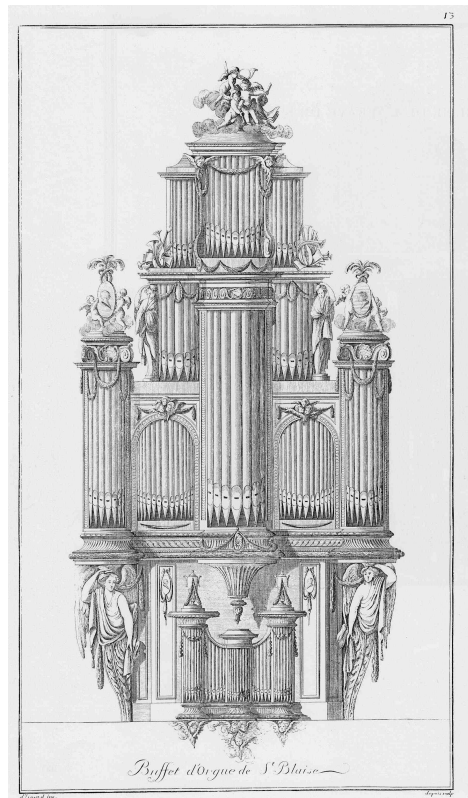


Fig. 14b: Orgelprospekt-Entwurf, Stich um 1779/91. 'Receuil d' Architecture', Pl.13 (aus: E. Franz, P-M Dixnard, 1985)

zwei Sänger ? mit Notenblätter?) und die Profilmedaillons weiblicher Köpfe an einer Palme mit Doppelschlange (Lebenssymbol?) hängend bzw. von zwei Putten gehalten über den beiden seitlichen Orgeltürmen sind in der Ausführung in St. Blasien etwas verändert worden. Die Engelsatlanten oder fast Karyatiden sind zumindest in Karlsruhe eindeutig männliche Figuren. Die den Musen ähnlichen Seitenfiguren und die Musikinstrumente der Oberwerke sind verändert nach unten gewandert. Die Festons und Engelsköpfe wurden durch Lambrequins vor Lorbeerzweigen ersetzt. Im untersten Stockwerk über dem Spieltisch hingen an Lambrequins noch zwei Reliefprofilbildnisse (weiblich?, kaum Mönche, Äbte), während auf dem Karlsruher Foto eine vielleicht nicht originale Wand mit Flechtbändern, dazwischen Lorbeerkränze und darunter Gehänge mit Streichinstrument (Geige) und Blasinstrument (Horn) zu erkennen ist. Aus dem von Schmieder 1929, S. 191 und Anhang, S. 99 und Könner 1992, S. 336 zitierten Brief von Abt Gerbert an seinen Amtskollegen von Villingen-St.Georgen und Orgelexperten Cölestin Wahl vom 18.12.1771 geht v.a. hervor, dass zu diesem Zeitpunkt entschieden war, dass "die Orgel den Hauptprospekt in der Kürchen aus mache(n)" solle, "wie sonsten der Hochaltar", der nun

auf "französische oder welsche arth à la Romaine mitten in den Chor unten aufgerichtet" werden solle. Gerbert hat sich in Dixnards dekorativ-ikonographischen Entwurf vorerst wohl mit keinen Vorgaben eingemischt, aber bei der Ausführung (1772 u. v.a. ab 25.8.1775) eine eher barockere Lösung favorisiert. Der noch allerdings mit Rocailleornamentik (an der Spitze eine Mitra) versehene, von Silbermann wieder hervorgezogene Entwurf (Könner 1992, S. 331 ff, Kat. 103) wirkt stilistisch überholt. Nach Dixnards Zeichnung des 'Receuil' (Planche 11) und Schmieder 1929, S. 191 sass auf dem Mittelurm noch ganz barock David mit der Harfe und standen an den seitlichen Türmen Puttengruppen mit Palmen im Hintergrund wie auf dem besagten Salzmann-Entwurf. Nach dem Vertrag vom 4.4.1773 mit Joseph Hörr ist von "Figuren und Kündle" die Rede (Schmieder 1929, S. 192 u. Anhang S. 86). Die jetzt auf der Balustrade vor der Orgel angebrachten gefassten hölzernen Zweiergruppen mit passender geschweifter Plinthe (Fig.15a-b) dürften auf den Pedaltürmen der Orgel gestanden haben. Motivisch stellt die



Fig15a: Joseph Hörr, Puttengruppe (Instrumentalmusik?) am Orgelprospekt, um 1773 Klosterkirche St. Blasien, Orgelempore



Fig15b: Joseph Hörr, Puttengruppe (Vokalmusik?) am Orgelprospekt, um 1773 Klosterkirche St. Blasien, Orgelempore

eine Gruppe einen den Bogen Führenden und einen das Cello Haltenden dar: also die Instrumentalmusik. An der anderen Seite bückt sich ein Putto nach Büchern (Musikgeschichte, Musikk-literatur, Liederbücher?), die ein anderer aus einem an die Schnecke, den Hals eines Kontrabasses erinnernden Füllhorn (oder einem Schalltrichter) quellen lässt: insgesamt wohl eine Allegorie des Kirchengesangs. Der 'David (Schutzpatron der Meistersinger, vgl. St. Urban und Berg am Laim) mit der Harfe' als eine Art besänftigender Himmelsmusik, was die 'Königin der Instrumente' (einschliesslich fast des Vokalen) beinahe leistet, scheint verloren. Die drei in Bauerbach bei Bretten erhaltenen Putten sind nach dem Dixnard-Stich nicht richtig unterzubringen, nur zwei halten sich auf dem Oberwerk seitlich des Mittelturms an den Pfeifen. Auf dem erwähnten

Salzmann-Entwurf besitzen die beiden Puttenpaare noch Füllhörner mit Blas- und Streichinstrumenten ikonographisch als eine eher simplere Lösung. Wieder fragt sich der kritische Betrachter, ob Abt Martin hier bei den intellektuell am interessantesten, aber eigentlich noch barock gedachten Allegorien eingegriffen hat. Der Wechsel vom zumeist bildhaften Hochaltarretabel zum Orgelprospekt stellt eher unbeabsichtigt eine Annäherung an den Protestantismus mit seinen Altar-Kanzel-Orgel-Kombinationen dar. Die Rotunde mit Kuppel lässt eher in die Runde und nach oben blicken, sodass nicht gleich eine Richtung, ein Ziel zum 'Adyton' auszumachen ist. Gerberts Letztentscheidung zum Verzicht auf einen 'Hoch'-Altar ist schon ein Traditionsbruch. Die Problematik des 'entrückten' Hochaltars in einer Klosterkirche mit Chorschranken, Gitter o.ä. in einer Zeit des sich eigentlich Zum-Volk-Öffnens einschliesslich zunehmend pfarrkirchlicher Aufgaben lässt sich an den hier schon erwähnten Beispielen vergleichend ganz gut nachvollziehen.

Das Chorgestühl

Ein weiteres nicht mehr 'original' erhaltenes, weniger von der Rotunde einsichtiges und auffallendes Ausstattungselement ist das Chorgestühl (Fig.16a). Nach Ludwig Schmieder

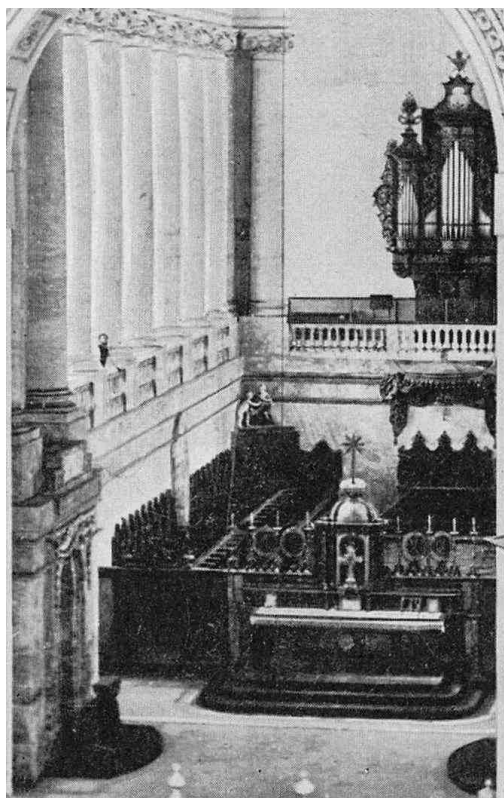


Fig16a: Blick zum Chorgestühl, Klosterkirche St. Blasien (Foto vor 1874) (aus: Ludwig Schmieder, 1929)

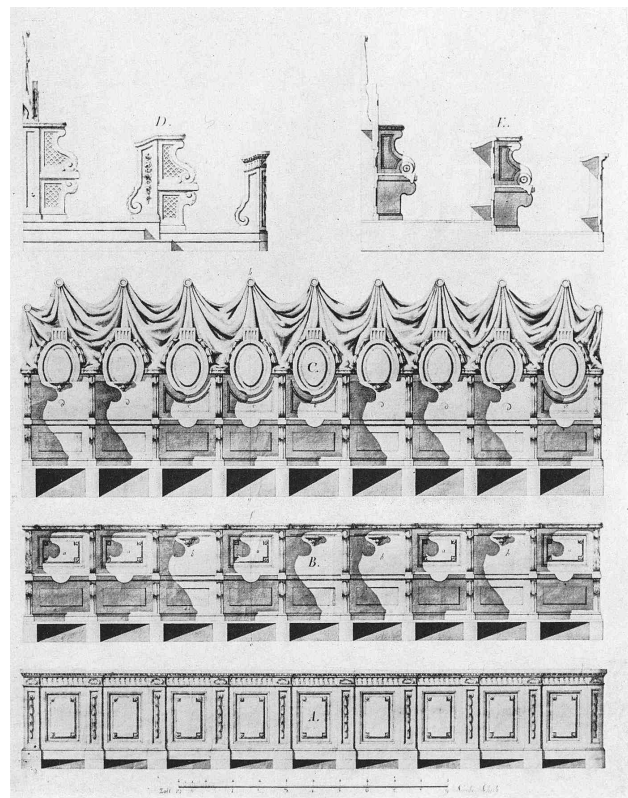


Fig16b: F.Paul Fritschi, Werkzeichnungen des Chorgestühls, um 1810. Klosterkirche St. Blasien (aus: Ludwig Schmieder, 1929)

(1929, S. 188ff) hatte ein Freiburger Bildhauer (Christian Wenzinger?) vor dem 12.2.1776 dafür Zeichnungen geliefert, die Nicolas de Pigage als fehlerhaft einstufte. Zur selben Zeit liess dieser schon durch die Gebrüder Pozzi in Mannheim ein Gips-Wachsmo-
dell anfertigen, das er Pfingsten 1776 in St. Blasien vorstellte. Im Frühjahr 1777 liefen dort einige Angebote zur Ausführung ein, darunter das des Mannheimer Hofbildhauers Link, der im Mai 1777 einen Kostenvoranschlag für einen Einzelstuhl einreichte, wobei er "nach der Natur gearbeitete Traberie" oben und Girlanden, Karniesfries, Laubwerk an den übrigen Stuhlelementen vorrechnete. Wie die Stühle aussahen vermittelt eine kommentierte, 1810 datierte Zeichnung des später in St. Blasien tätigen Baumeisters F. Paul Fritschi (bei Schmieder: Abb. 99) (Fig.16b). Man erkennt darauf als oberen Abschluss diese naturalistischen auffälligen Tuchgehänge. Die Rückwand der hinteren höheren Sitzreihe wird von hochovalen, Spiegel- oder Bild-ähnlichen ("Cul de Lampe" aus einem weiteren Angebot des Bildhauers Mercie), gerahmten Elementen in Kopfhöhe gebildet. Die vorderen, etwas niederen Rückenteile haben einen geraden, etwas verkröpften Fries. Die Docken oder Wangen sind volutenartig geschwungen. Die Vorderwand ist mit rosettenbesetzten Rechteckfeldern und einem Ornamentfries versehen. Aus einem vor 1874 entstandenen und bei Schmieder (Abb. 107) (Fig.15) wiedergegebenen Foto lässt sich dazu folgender Eindruck gewinnen: das Eichen-Gestühl scheint zumindest im 19. Jahrhundert dunkel gebeizt, lasiert oder gestrichen gewesen zu sein. Auch der an der Südwand befindliche Abtsdreisitz ist zu erkennen mit seiner ebenfalls geschnitzten dunklen Baldachinbekrönung, an der, wenn in dem Hauptaltarantependium nichts eingesetzt war, das einzige bildliche, erzählerische Moment, das 'Opfer Isaaks' angebracht war. Dieses aus dem alten Münster stammende Relief hatte Dixnard noch als Antependium für den Hauptaltar vorgesehen. Man muss sich hier das auch in der Konzeption zeitgleiche Wiblinger-Gestühl vergegenwärtigen. Wenn das Gestühl so dunkel gehalten war, ergab sich farblich fast ein Gesamteindruck wie um 1700, wenn nicht die der Grundfarbentrias folgende farbige Alabasterinkrustation vorhanden (gewesen) wäre. Die "Schwarzen" (Benediktinermönche) sind in ihrem Gestühl und in dem dunklen Raum sicher kaum aufgefallen. Wahrscheinlich hätte Dixnard eine weniger harmonische, aber gewichtigere, antikisierende Note dem Gestühl vermittelt, ähnlich dem Salzmann-Entwurf vom 14.2.1772 (Franz 1985, S. 76, Abb. 52) oder schon in der Entwurfsphase von 1768/69 (vgl. Franz 1985, S. 53, Abb. 27) mit dem Winterchor-Vorhaben. Die Ausführung des von Pigage im leichteren und zierlicheren Geschmack entworfenen Gestühls zog sich bis über 1781 hin, da das Chorgebet in der hölzernen Notkirche ungestört vom Baulärm

abgehalten werden konnte. Welche stilistische Position Abt Gerbert selbst bezogen hat, wird leider wieder durch den Übergang von Dixnard zu Pigage nicht deutlich. Aus den Angaben bei Schmieder lässt sich herauslesen, dass bis auf den Altar und die Inkrustation einschliesslich des von Pigage heftig als zu breit kritisierten Abschlussbandes der Chor weitgehend von dem Mannheimer Hofarchitekten bestimmt wurde, da in seinem Auftrag die Gebrüder Pozzi Gips- und Wachsmodele nicht nur für das Gestühl sondern die Chortüren, die Chornischen mit den nicht mehr vorhandenen Baldachinen und die Falsistorien an der Verengung zur Rotunde, die darunter befindlichen Monumente für die Haupt- und Hausheiligen Blasius und Abt Berengar, sowie für die Zierrath des "Chorgeräms" (Chorgitter) wie gesagt anfertigten, die Pigage am 29.5.1776 nach St. Blasien brachte. Während bei Dixnard diese Monumente noch mit vollplastischen Figuren der beiden Heiligen angedacht waren, sah Sander 1781 (vgl. Schmieder 1929, S. 180) an besagter Stelle nur zwei Urnenvasen (vielleicht mit Inschriften oder Inschriftenplatten) vor. Schon vor 1870 waren diese Monumente entfernt, da die Reliquien schon kurz nach der Aufhebung nach Österreich verbracht wurden.

Das Chorgitter

Ausführlich behandelt Schmieder (1929, S. 192/96) das Chorgitter (F17a), dessen Mittelstück in der Rotunde zum Haupteingang quasi jetzt vis-à-vis der ursprünglichen Aufstellung erhalten geblieben ist. Es ist erstaunlich, dass auch nach den Eingriffen des sonst eher "leicht und zierlich" orientierten Pigage doch noch so ein klassizistisch strenges Tor, das sich in eine kunstgeschichtliche Portalreihe würdig einreihen liesse, herausgekommen ist. Schmieders Text (S. 192-195) zu diesem Innenausstattungsgegenstand lässt sich vielleicht so zusammenfassen: Nach einer Zeichnung Dixnards (Abb. 103) (Fig.17b) wurde mit dem von Bonndorf stämmigen in Karlsruhe ansässigen Hofschlosser Carl Hugenest am 4.1. 1772 eine Vertrag mit einer Gesamtsumme von 4500 fl. abgeschlossen, wobei als Kostenvergleich das obengenannte Zwiefalter Gitter (12 000 fl.) herangezogen wurde. Das Gitter sollte ca. 12,5 m breit und 5 m hoch - an dem Bogen über dem Altar auf 7,6 m Scheitelhöhe ansteigend - sein. Der Zugang wurde über zwei seitliche Doppeltüren ermöglicht. Das in der Mitte des



Fig17a: Mittelteil des Chorgitters von Carl Hugenest nach Entwurf Pigages, um 1776-79. Klosterkirche St. Blasien

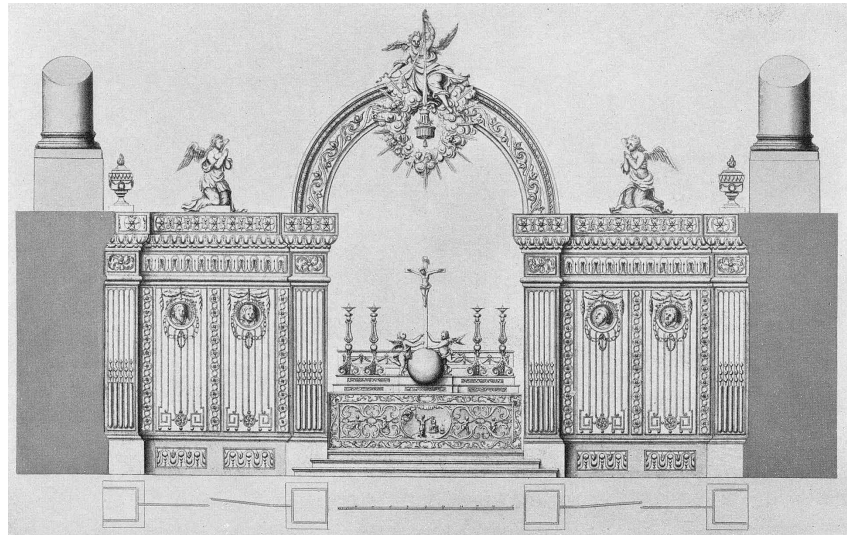


Fig17b: Chorgitterentwurf von P-M. Dixnard, um 1771/2, (aus: Ludwig Schmieder, 1929)

Doppelaltares angebrachte Eisengitter hätte somit den Chorbogen wiederaufgenommen und einen freien Blick auf eine Altarhälfte gelassen bzw. geradezu bewirkt. Es sollte allerdings schwarz angestrichen werden. Nur eine weitere Türe in der davor befindlichen Kommunionbank sollte versilbert werden. Ausserdem waren in dem Akkord mit Hugenest noch zwei Doppeltüren zu den Chorungängen eingeschlossen. Der Dixnard-Entwurf sah vier Pfeiler mit einem kräftigen, mehrteiligen, kymaartigen Friesabschluss vor. An den senkrecht, teilweise mäandrierenden Türfüllungen waren vier Medaillons mit Köpfen (aber nicht im Profil) geplant. Die beiden anbetenden Engel und der mit einer einem kaum funktionalen Weihrauchgefäss ähnlichen, von Strahlen umgebenen Pyxis (nach Schmieder: ewiges Licht, nach Karn: die Hostie, eine Art olfaktorisches Ostensorium?, was von der Adoration eher Sinn macht) kann man sich in Gegensatz zu den Vasen kaum nur als getriebenes Messingblech vorstellen. Das Antependium des einfachen Blockaltars auf drei Stufen ist reich verziert u.a. mit der schon erwähnten Darstellung des 'Opfers Isaak'. Man wollte also ursprünglich das um 1700 angeschaffte Antependium des Hochaltars im alten Münster wiederverwenden (vgl. 1983, I, Kat. 75 u. 165). Vielleicht erklärt sich die seitenverkehrte Wiedergabe des Reliefs mit einer möglichen grafischen Umsetzung. Auf der Mensa quasi als Predella liegt eine vielleicht als Tabernakel zu öffnende (vollplastische?) Weltkugel, auf der ein schlankes Kreuz mit dem daran gehefteten Weltenerlöser von zwei Engel gehalten angebracht ist. Unter Pigage nach dem

neuen Akkord vom 8. Juli 1775 sollte das Gitter nicht wie jetzt am Ende der Nischen sondern sogar unter den Chorbogen, wo zumindest vor 1874 eine Kommunionbankschranke sich befand, versetzt werden. War die Kommunionbank nun dahinter etwa auf Höhe der Nischenmonumente? oder vorgezogen in Unterbrechung des Rotundenumgang?. Ausgeführt wurde das Gitter hauptsächlich von Pfingsten 1777 bis März 1779. Einen Monat wurde es noch in Karlsruhe in der Werkstatt als Sensation ausgestellt, bevor es Mai 1779 in St. Blasien provisorisch und endgültig an Jacobi (25.7.) 1781 aufgestellt wurde. Wenn man die nach 1806, als man den Mönchschor durch eine Wand abtrennte, entfernten und zwischen die Säulen der Rotunde zu den Ausgängen hin gesetzten Teile des Gitters (vgl. Schmieder: Abb. 108) wieder unter den Chorbogen plziert, entsteht bei der relativ geringen Breite der Mittelflügel auch bei völliger Öffnung nur ein enger Blick zum Altar und in geschlossenem Zustand ein Ab- und Eingeschlossensein (Klausur). Optisch-ikonographisch wurde aus dem Dixnard-Bogen ein 'Hl- Geist'-Medaillon umgeben von einer Girlande auf einem Tuch. Die Engel wurden durch Vasen ersetzt, die vier Porträt-Tondos (Evangelisten, Kirchenväter?) wurden auf zwei reduziert: nämlich 'Petrus und Paulus' (auf beiden Seiten?). Die jetzt verlorenen Seitenstücke waren anscheinend weitgehend schmucklos. Abbé Grandier von Strassburg stellte (auf den Seitenteilen) zwei Aufschriften fest: "gustate et videte, quoniam suavis est Dominus, (Psalm 33 v8)" und "adore Dominum in aula ejus (Psalm 28 v22)", was auf Kommunion und Andacht abzielen soll. Nach dem Änderungsvorschlag von Pigage vom 20.3.1779 sollten nur die beiden Medaillons "Petri et Pauli", der "Hl. Geist mit Strahlen" und die genannten Inschriften, die vielleicht auf dem horizontalen Abschluss der Seitenteile angebracht waren, vergoldet werden. Sehr aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass Pigage statt der vom Abt gewünschten einfachen, billigen, schwarzen Ölfarbe ein viel weniger kontrastreiches, metallisches, dem Zeitgeschmack auch näheres Bleigrau dringend empfiehlt. Die "2 große Medaillon" für 225.- fl. des weitgehend unbekanntem Strassburger Ziseleurs und Bildhauers Els kann man mit den beiden Messing getriebenen Hauptaposteln Petrus und Paulus irgendwie doch noch verbinden kann, auch wenn man sie anfänglich nicht mehr benötigte. Dixrand soll mit der Frau von Els eine Affaire gehabt haben. Der Karlsruher Hofbildhauer Christoph Melling musste anscheinend die "Models" zu diesen (zu kleinen) Medaillons für 15 fl. neu machen. Ausserdem fertigte Els 8 Evangelistenköpfe (entsprechend der Vorder- und Rückseite des Dixnard-Entwurfes?). Hugenest spricht nur von vier Evangelistenköpfen durch Melling für 14 fl. (also nur einseitig?). Die Hartholz-Modelle Mellings von "4 Evangelisten Köpfe um 14

fl. nach dem Entwurf Dixnards (jetzt im Profil?) werden mit den Messing getriebenen Köpfen eines zweiflügeligen Kommunionbank-Tür verbunden, die nach Waldshut gelangt sind und nach beiden Seiten die vier Grade des priesterlichen Standes: Diakon, Priester, Bischof, Papst darstellen sollen. Für eine Kommunionsschranke wahrlich ein ungewöhnliches Thema. Schmieder meint dabei auch eine andere Hand (als Melling) erkennen zu können.

Der Hauptaltar

Vor dem Verlassen des Chorraums muss noch der wohl um 1874 vorhandene Hauptaltar erwähnt werden. Der einfache Block auf dem Dixnard-Entwurf ist nach Schmieder, Abb. 107 und 109 (Fig.18a-b) einer Sarkophag-Tumba-Form gewichen, die nach Grandidier

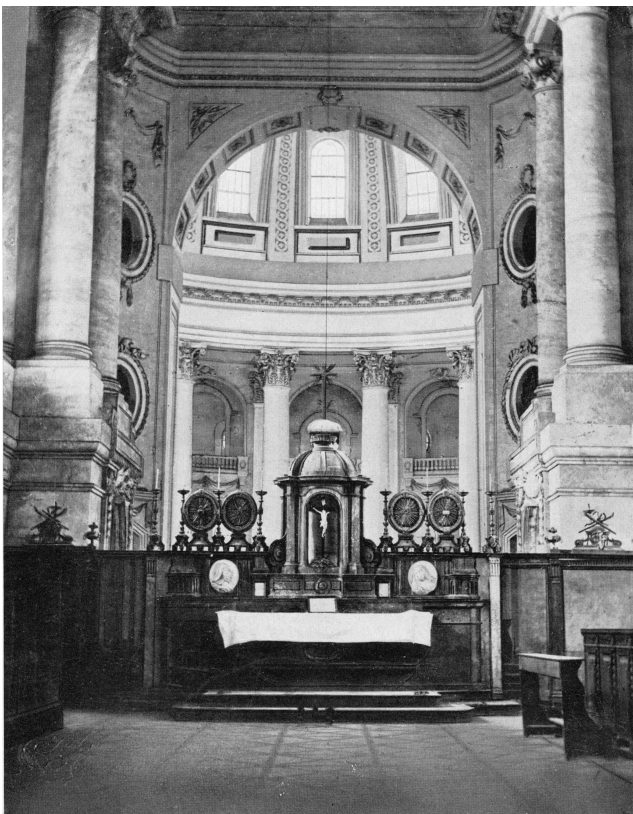


Fig.18a: Ehemaliger Hauptaltar vom Chor aus (wohl nach Entwurf Pigages), um 1780. Klosterkirche St. Blasien (Aufnahme vor 1874, aus: Schmieder 1929)

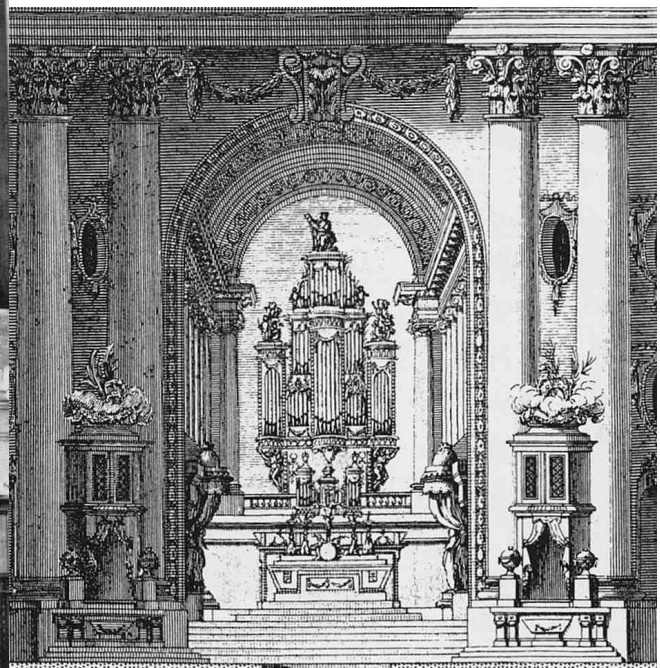


Fig.18b: Haupt- und Kanzelaltäre von der Rotunde aus, um 1779, aus: 'Receuil d'Architecture' Pl. 11. Klosterkirche St. Blasien

(Brinkmann 1972: S. 304) von Johann Caspar Gigl (+ 5.9.1783 in St. Blasien) von

Landsberg mit schwarzem, dunklem Alabaster ummantelt wurde wahrscheinlich schon vor der ersten Weihe und Messe am 11. November 1781. Zu diesem Zeitpunkt gab es auch einen zweiten Akkord hauptsächlich wegen der beiden Kanzelaltäre und der restlichen sechs Nebenaltäre in der Rotunde, die bis September 1783 fertigzustellen waren, wobei aber die letzteren erst 1784/85 nach Gigls Tod zu Ende gebracht und 1785 geweiht wurden. Ob der Entwurf für diesen Altar auch schon von Wenzinger stammt, ist ungewiss. Ludwig Schmieder (S. 189) liest aus einem am 12.2.1776 von Pigage verfassten Brief, dass "ein Bildhauer in Freyburg" fehlerhafte Zeichnungen für das Chorgestühl gemacht habe. Vielleicht könnte es sich dabei aber auch um Joseph Hörr handeln, der bei Joseph Christian in Zwiefalten am dortigen Chorgestühl mitgeholfen hatte und dem - wie bekannt - schon 1773 die Verzierungen an der Orgel (nach eigenem Entwurf?) verakkordiert wurden. Ein gewisser Kontakt zu dem im nahen Freiburg residierenden Wenzinger dürfte seit 1740 von beiden Seiten weitergepflegt worden sein, der nach dem Ausscheiden von Dixnard und Salzmann sicher aufgefrischt wurde. Aus den Abbildungen 107 u. 109 bei Schmieder geht noch hervor, dass, nachdem man den Dixnard-Entwurf verworfen hatte, ein quasi architektonisches sternbekröntes Tabernakel mit einer Wiederaufnahme der Kuppel auf die Mensa gesetzt hatte neben den noch von Dixnard entworfenen sechs Kerzenständer. Es sind noch zwei Gipsmedaillons (Maria und Johannes?) erkennbar, die an Bossi's Medaillons an den Wänden der Chorgalerie erinnern. Zwischen den Leuchtern sind auch noch vier auf der Seite zur Rotunde bemalte, am Rahmen reliefierte Metallscheiben (Blasius, Vincentius, Benedikt und Scholastika) zu sehen (vgl. 1983, I, S. 207-09: 1720 als "serta vulgo Kräntz" bezeichnet). Erst nachdem die Rotunde und auch der Chorbogen im Jahre 1780 ausstuckiert waren, setzte man das seit 1779 provisorisch aufgemachte Chorgitter zurück unter den Chorbogen ohne auch den Hauptaltar in seiner Position zu verändern. Mit den 1781 aufgestellt Chorstühlen und dem "schöne(n) Chorboden" war der Chorraum bis zum besagten Weihetermin fertig (alles nach Brommer 1984, 26. Auflage, S. 6).

Die Rotunde

Nach der Festlegung auf 20 Säulen (statt 16 und zeitweise sogar auch angedachter

Pfeiler) und der weitgehenden Aufgabe der Nischen zugunsten eines klaren Umgang in den Jahren zwischen 1768 und 1772 konnte 1772 mit dem Graben des Fundamentes (nach Sander: Felsgrund; dazu auch Nicolai: XII, S. 54) sollen - wie schon gesagt - 1773 die Außenmauern der Rotunde (Fig.19) und die Säulenbasen erst (oder schon) 9 m - also

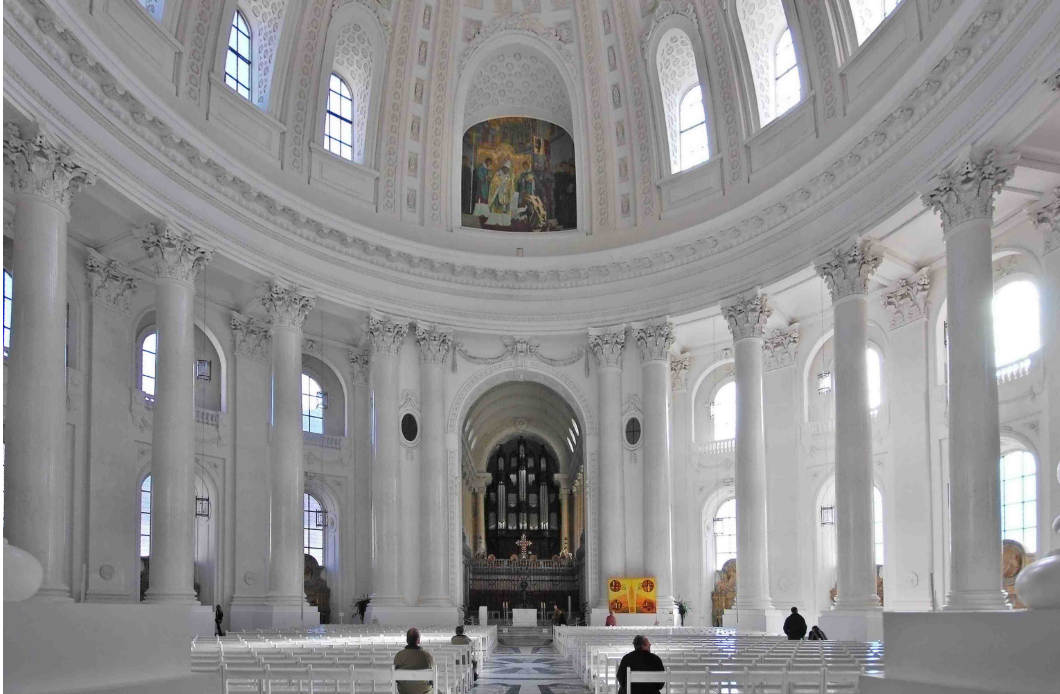


Fig.19: Blick in die Rotunde zum Chor, 1772-1781. Klosterkirche St.Blasien

etwas weniger als ein Drittel der Gesimshöhe von 36 m - über den Boden gekommen sein. Hermann Brommer (1984, S. 6) nimmt an, dass Dixnard Dezember 1773 nach Wien gereist sei, um Meinungsverschiedenheiten mit Fürstabt Gerbert (durch ein höheres Urteil?) zu überwinden. Sein vor 1779 sich nirgendwo andeutender Idealentwurf mit einer Unter-Grabes-Kirche dürfte dabei nicht (mehr oder noch nicht?) zur Debatte gestanden haben. Es wäre in diesem Stadium sowieso kaum mehr zu verwirklichen gewesen. Aus dem Schreiben Salzmanns vom 8.3.1773 (Schmieder 1929, Anhang S. 51) hat man den Eindruck, dass die obengenannten Änderungen (z.B. Umgang) z.T. auf den Hüfinger oder Fürstenbergischen Baudirektor zurückgehen könnten. Aus dem bei Schmieder (1929, Anhang S. 52-60) wiedergegebenen Briefwechsel lässt sich herauslesen, dass Mitte 1773 Meinungsverschiedenheiten bzw. Zweifel bei Abt und Konvent aufgekommen sind und über den Basler Stecher Christian von Mechel der Mannheimer Baudirektor Pigage eingeschaltet wurde, der am 11.9.1773 dem Abt mitteilte, dass Dixnard bei ihm gewesen sei, und dass er seine mitgebrachten Pläne korrigiert habe. Aber er sei doch der Meinung, dass der Prälat Dixnard etwas freier weitermachen lassen sollte. Auf dem nächsten

undatierten, aber wohl etwas früheren Brief liest Pigage nur an Hand des gestochenen Grundrisses 1000 (!) grössere Fehler in der Verteilung und im Architektonischen heraus. Es verwundert doch, dass er die katholische Liturgie überhaupt nicht berücksichtigt findet. Abt Gerbert, der grosse Liturgiehistoriker hatte anscheinend bis zu Fertigstellung im Prinzip nichts gegen Dixnards Vorschläge. Die "composition", die nicht in unfähige Hände gelangen solle, sei momentan ein gallisch-römisches Flitterwerk, Mischmasch oder Machwerk ("colifichet"). Der Architekt Dixnard meine, dass er mit seiner Rotunde und einer Kolonnade nach dem Grundriss der Berliner Hedwigskirche und nach Stichen von Neufforge einen grossen Plan oder (Ent-)Wurf getätigt hätte. Es sei kein Unterschied zwischen einer Kirche eines Konventes und einer Pfarrei gemacht worden. Es gäbe fünf oder sechs verschiedene Typen katholischer Kirchen. Er kritisiert die Position des schlecht einsehbaren Hauptaltares im Chor und der sechs zu eng gestellten Nebenaltäre zwischen den Säulen. Ausserdem bemängelt er Bautechnisches wie die teilweise unzureichende Mauerstärke. Auf alle Fälle war Pigage nach dem Bruch und der Entlassung von Dixnard (und auch von Salzmann!) der erste Ansprechpartner für den Bau. Er scheint aber erst 1775 zum ersten Male in St. Blasien vor Ort aufgetaucht zu sein. In der Zwischenzeit dürfte man etwas verlangsamt bis zu Säulenendhöhe von 36 m weitergebaut zu haben. In dem schon erwähnten Brief Pigages vom 12.2.1776 geht es aber vornehmlich um die Innengestaltung des Chores, nur am Schluss äussert er sich so, dass eher Dixnard wieder zu Gnaden kommen und weitermachen solle. Also erst danach scheint Pigage ohne regulären Akkord seine Korrekturen an der Rotunde und an der Kuppel geliefert zu haben. Erst in dem vom 12.6.1777 datierten Brief Pigages an Abt Gerbert bietet er selbstbewusst seine Tätigkeit (eindeutig für die Rotunde) an, unter der Bedingung, dass seine vorgelegten Entwürfe genauso umgesetzt würden und auch nicht mehr gegen seinen Willen geändert werden könnten. In dem letzten leider beschnittenen Brief vom 16.9.1777 berichtet er, dass er bei seinem Aufenthalt in St. Blasien wie ein Galeerensklave Pläne gezeichnet hätte für das Innere der Rotunde, die Bibliothek, das Portal, die Korrektur der Türme und das Gitter. Der Zimmermann Müller und der Palier Weber könnten nach seinen Plänen die Kuppel errichten. Ausserdem wird das Verhältnis zu Dixnard angesprochen; auch dass, obwohl Abt Gerbert die Porticus seinen Nachfolgern hätte überlassen wollen, doch wieder die Pläne Dixnards angenommen worden seien. Es zeigt sich das grundsätzliche Problem, dass Pigage, der gerne selbst auch ein solch grosses und bedeutendes Bauwerk hätte entwerfen wollen, erkannte, dass St. Blasien immer mit dem Namen Dixnards mehr verbunden sein würde. Auch die Beziehung zwischen Pigage und

Abt Gerbert war nicht unproblematisch.

1777 konnte schon der einheimische Zimmermeister Joseph Müller die hölzerne Kuppelkonstruktion (Fig.20) mit einer Trage-Innenkuppel aufschlagen. 1778 folgte die

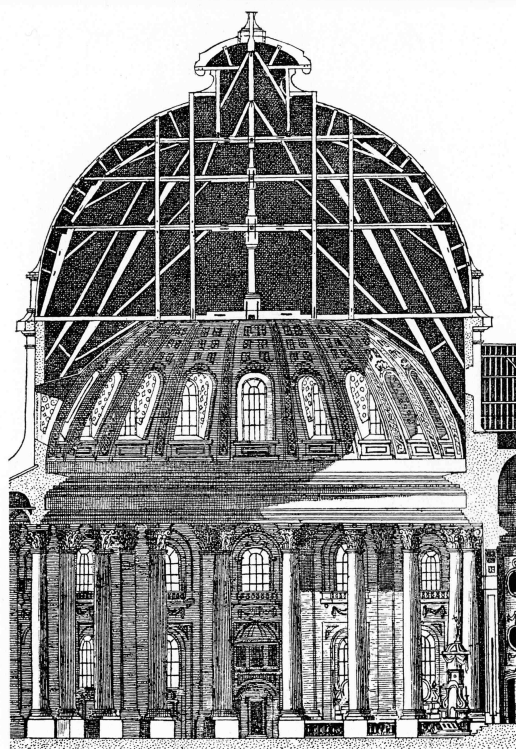


Fig.20: Schnittzeichnung der Rotunde mit der Holzkuppelkonstruktion der Klosterkirche St. Blasien (aus: Schmider 1929)

Kupferbedachung. Im selben Jahr stellte man auch weitgehend den Vorbau (Schlussstein und Säulen) fertig. 1779 begann Gigl die Stukkaturen der Rotunde (Gesimse, Kapitelle) und fast gleichzeitig Wenzinger oder besser Simon Göser die Aufteilung der inneren Kuppel mit dem flachen Scheitelplafond. Im Jahr darauf 1780 folgte die illusionistische Bemalung der Rippen und Kassettenfelder nach Entwurf von Pigage als Stucco finto von Simon Göser. Ausserdem wurden die Rotundenstukkaturen von Gigl beendet. Wer die mehr freiplastischen Elemente wie die Engelsgruppen über den Chorseiteneingängen lieferte, ist etwas unklar: Joseph Hörr? nach Entwurf Wenzingers?. Das im Briefwechsel zwischen Friedrich Nicolai und Moritz Ribbele angesprochene Nischenwandbild über dem Chorbogen von Christian Wenzinger entstand vor dem 25. Juli 1781. Da Anfang September 1781 das grosse Gerüst abgebrochen werden konnte, war zumindest der obere Teil der Rotunde bis dahin vollendet. Die beiden symmetrischen Kanzelaltäre am Choreingang (Marien- und Blasiusaltar) (Fig.21) waren wenigstens weitgehend fertig und konnten ebenfalls Anfang November 1781 geweiht werden. Die Hostien wurden jedenfalls

aus der hölzernen Notkirche in den Tabernakel des Marienaltars (und nicht des Hauptaltars?) verbracht.

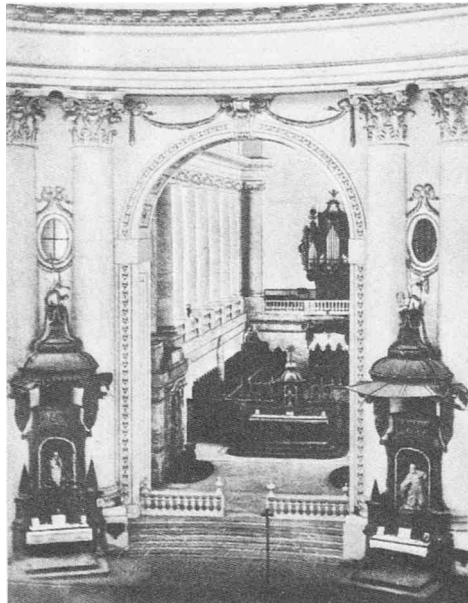


Fig.20: Chorbogen mit den früheren Kanzelaltären der Klosterkirche St. Blasien (Aufnahme vor 1874, aus: Schmieder 1929)

Weitere Beobachtungen und mögliche Be-Deutungen: der Pantheon-Gedanke

Nach diesem etwas ausführlicheren zeitlichen und personellen Überblick soll der Blick zusätzlich stärker auf Bedeutungen und Absichten von Form und Dargestelltem geworfen werden. Eine Kuppelarchitektur spricht für Kosten, Aufwand, Würde, Macht (auch des Bauherrn), ein In-Sich-Ruhen, Ordnung, eine Art Himmel und manch anderes mehr. Aus den erhaltenen Vorentwürfen (Schmieder 1929, Abb. 57) (Fig.21) lässt sich wohl heraussehen und -lesen, dass anfänglich eher ein ovaler oder etwas länglich halbkreisförmiger geschlossener Zentralbau mit zwei Türmen wegen der Einbindung in den Klostertrakt, mit einem schmalen Umgang und einem schon damals in den Chor versetzten doppelseitigen Hauptaltar zur Debatte stand. Ein imposantes Entrée hätte dieser Bau kaum gehabt. Der vollends abgerissene basilikale, barockisierte romanische Vorgängerbau hatte eine Doppelturmfassade, ein schmales Mittelschiff und über der

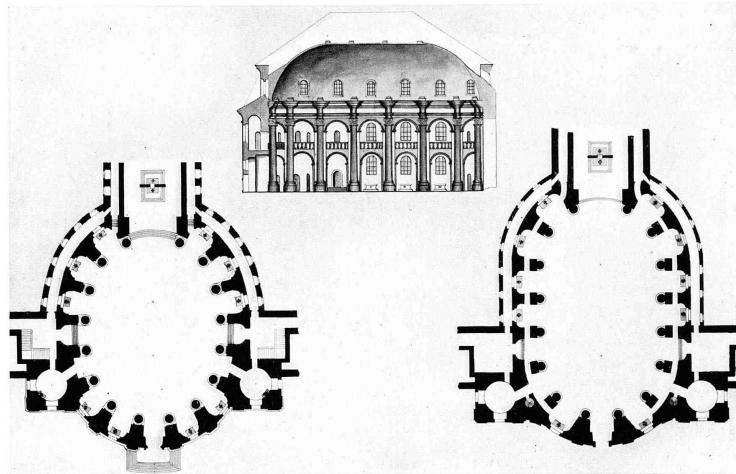


Fig.21: Verschiedene Vorentwürfe für die Klosterkirche St. Blasien
(aus: Schmieder, 1929)

Vierung eine kleinere Kuppel. Es ist - wie gesagt - fraglich, ob Abt Gerbert von vornherein an S. Maria della Rotonda in Rom, an das Pantheon, (Fig.22a-b) gedacht hat. Etwas



Fig.22a: Innenpanorama und Opaion des Pantheon in Rom



Fig.22b: Aussenansicht des Pantheon ca. 1835

auch von der Lage vergleichbar erscheint die kurz zuvor (1745-1752) ebenfalls nach einem Brand wieder aufgebaute Kirche in Ettal (Fig.23), die auf einen gotischen Zwölfeckbau in Anlehnung an die Grabeskirche Christi zurückgeht. Mit etwas Phantasie lässt sich der Dom in St. Blasien mit seinen Rotunden- und Chorumgängen noch als dreischiffige Basilika mit geschrumpftem Langhaus und Doppelturmfassade quasi traditionell interpretieren. Doch schon vor der Ausführung wurden die Pläne Dixnards als Variation des Pantheons verstanden. Pigage erwähnt als Vorbild die auf den römischen Bau explizit zurückgehende, erst 1773 mit Spenden vollendete, mit 38 m Durchmesser



Fig.23: Kloster Ettal (Aufnahme: Wikipedia)

etwas grössere Hedwigskirche in Berlin (Fig.24), die turmlos und mit glatter, sichtbarer Wand an das Pantheon schon rein äusserlich erinnert, und wofür St. Blasien vielleicht auch finanziell beigesteuert hatte. Von seinen Reisen in Italien, Frankreich, Österreich



Fig.24: Hedwigskirche Berlin im Jahre 1886 (Hermann Rückwardt). (Foto: Bundesarchiv, Bild 183-Z0929-321)

kannte Abt Gerbert sicher das Pantheon, den Petersdom, den Invalidendom, die Karlskirche in Wien aus eigener Anschauung, die Aachener Pfalzkapelle, die Kirche in Ottmarsheim sicher aus seinen historischen Forschungen; aber nirgendwo äussert er sich ausführlich zur Architektur, um eindeutig sagen zu können, dass von ihm die Pantheon-Idee stammt oder stammen müsse. Brommer 1984, S. 16 versucht die Wahl des Pantheon-Vorbildes auch ikonographisch zu begründen, da das Pantheon seit 609 wie St. Blasien seit dem 11. Jahrhundert Maria und allen Märtyrern geweiht wäre und eine Koppelung mit dem Gedanken des Herrschermausoleums bestünde. Wie man dort 28 Wagenladungen Märtyrergebeine angekart habe, so in St. Blasien die 'Habsburger

Leichen'. Gerbert kannte wahrscheinlich auch die vorchristliche Historie des Pantheons anfänglich als Verherrlichung des Julier-Geschlechtes, später als geweihter Ort an alle Götter (man vergleiche die vielleicht ironische Bemerkung zu dem 'ignoto deo' Spieglers in der Abtei), was ihn aber sicher nicht zur Übernahme inspirierte. Eine Verbindungslinie von den sieben den Planeten mit gleicher Zahl gewidmeten Nischen des römischen Vorbildes zu den sieben 'Gaben des Hl. Geistes' im Chor von St. Blasien wird er wohl selbst kaum gezogen haben. Auf die Hl.Geist-Thematik wie im Chor (vgl. Ottobeuren) stösst man des öfteren auch in Bibliotheken. Das Pantheon war besonders für diese Zeit einfach das Muster eines überkuppelten Zentralbaus, an dem man nicht daran vorbeikommen konnte. Vielleicht aus Selbstverständlichkeit lassen Dixnard und Abt Gerbert nie das Wort 'La Rotonda' oder Pantheon aus ihrer Feder fließen. Das schon erwähnte, auf 27.2.1770 datierte Antwortschreiben des Schweizer Baumeisters J. G. Werdmüller spricht ausdrücklich davon, dass die ihm überschickten Pläne nach der sogenannten La Rotonda in Rom gemacht seien. Der nicht genannte Freund und grössere Kenner (D. Vogel) macht sich in dem Begleitschreiben an die Kritik: Die Nachahmung der Santa Maria Rotonda mache (schon mal) dem Geschmack des Fürstabtes alle Ehre. Das Pantheon zeichne sich nach Einfachheit und Grösse (?) im Plan und Anordnung, Erhabenheit und Einfachheit in der Verzierung, in der Richtigkeit der Verhältnisse, in der Majestät des Lichts, in der Grösse (Monumentalität) als Ursache des Erstaunens und der Ehrfurcht aus. Der Entwurf für St. Blasien sei also zu klein, hätte nur 18 Säulen gegenüber 28 Säulen und Pfeiler der 'Rotonda'. Es gäbe eine Unterbrechung durch den Choreingang. Die Sockel und die Form der Kapellen entsprächen nicht der Generalform (des Kreises). Ein Umgang fände sich in der Antike nur beim Bacchustempel. Die Säulen würden durch die dahinterliegenden Gesimse der Emporen zerteilt. Die Proportionierung, die Form der Kapellen, die Vergoldung (keine schöne Zierde), das zerdrückte Gewölbe werden weiter kritisiert. Ausserdem seien die Gemälde in der zweiten Kuppelschale zu weit in der Höhe entfernt. Am besten wäre natürliches Licht durch Einbau einer Laterne. Die Vorhalle wäre zu wenig tief und hätte nur vier zu dünne Säulen überdies jetzt dorisches Art. Im Chor fielen die flache Rückwand, die Position des Hauptaltars statt am Chorbeginn gegenüber dem Haupteingang negativ auf. Abt Gerbert scheint also, obwohl er die 'Rotonda' aus eigener Anschauung kannte, zu diesem Zeitpunkt eine Auseinandersetzung und einen eigentlich nicht ganz angemessenen Vergleich angestrebt zu haben. Einige der Kritikpunkte sind in der weiteren Planung aber dann doch berücksichtigt worden.

Abt Gerbert und Dixnard scheinen somit (bewusst oder nicht) etwas dem Winckelmannschen Motto der Unnachahmlichkeit durch Nachahmung der Alten und ihrer klassischen Architektur gefolgt zu sein. Übrigens sieht man auf keinem Porträt den Abt mit Plänen wie sehr oft die bisherigen Bau-Herren oder -Damen des Barock. Wenn Gerbert solch einen Wert auf einen Vergleich mit dem Pantheon gelegt hat neben der Frage der Dauerhaftigkeit, auf die zumeist gar nicht eingegangen wurde, dann zeigt sich hier doch ein gewisser Anspruch und seine eigene stilistische Unsicherheit und geringe bautechnische Erfahrung, auch seine Angst, von dem "Schmink" der Architekten geblendet zu werden. Mit dem von Nicolai überlieferten, ihm gegenüber 1781 geäußerten Spruch Abt Gerberts, dass "in einem Gotteshaus ... nichts sein solle (müsse, dürfe), was zerstreue, was die Andacht störe", ist dessen zentraler Gedanke geäußert. Auch bezüglich der (sakralen) Musik legte der Fürstabt Wert auf Einfachheit, Meidung von (Tanz-) Rhythmen, dass das Gotteshaus nicht einem Ballsaal und der Gottesdienst nicht einem Theaterstück gleiche (Gerbert Korr II, 110), wobei er vielleicht an Zwiefalten gedacht haben mag.

Erneute Annäherungen: aussen

Wir nähern uns jetzt noch einmal dem fertigen Bau von 1783/85 und dem Zustand von 2012 (Fig.25a-b) zuerst von aussen. Der Vorplatz ist annähernd heute so, wie ihn der

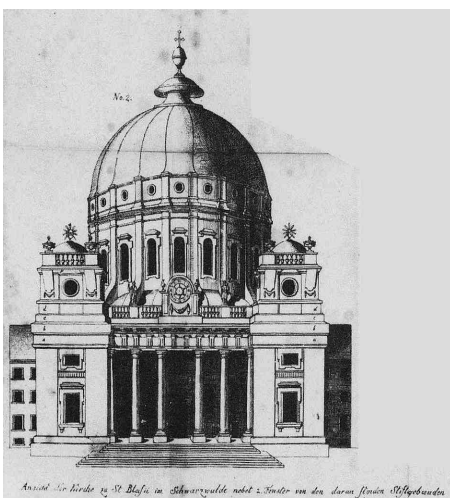


Fig.25a: Fassade der Klosterkirche St. Blasien um 1783. Stich, in: 'Beschreibung einer Reise ...1781', Bd. XII, Berlin u. Stettin 1796



Fig.25: Fassade der Klosterkirche St. Blasien im Jahre 2012

Grundriss der Gesamtanlage von Dixnard und Salzmann am 20. 10.1772 schon vorgesehen hat, allerdings ohne die den frontalen Blick etwas verstellende Blasius-Brunnenanlage. Da die Eingangs- und Schauseite ungefähr nach Norden zeigt, ist sie zumeist verschattet und eher ungünstig im Gegenlicht. Der gelbliche, grau gewordene Sandstein im Sichtmauerwerk sauber gefügt und in gerader Front, die wenigen Stufen und die geringe Raumbreite hinter den wuchtigen, dorisch-toskanischen Säulen haben nicht Einladendes, Freundliches, ja auch nichts Religiöses an sich. Man könnte sich so die Fassade eines öffentlichen, staatlichen Gebäudes vorstellen. Nur die beiden niedrigen Turmstümpfe mit ihren nicht ganz sichtbaren, sternbekrönten bzw. mit den von Nicolai empfohlenen IHS und MARIA-Schriftzeichen (Brommer: Sonnensterne) versehenen Halbkugel-Kuppeln erinnern an die kirchlichen Zweiturmfassaden oder noch entfernter an die zwei Bronzegebilde Boaz und Jachin vor dem Tempel Jerusalems, den man sich historisch-archäologisch nicht korrekt sehr oft als überkuppelten Zentralbau vorstellt. Von einem anfänglichen Dreiecksgiebel à la Pantheon oder Berliner Hedwigskirche ist man - vielleicht um die dahinter sich aufbauende Kuppel nicht zu beeinträchtigen - abgekommen und hat eine bis zum Brand von 1874 bestehende, die Türme verbindende und den Säulenrhythmus aufnehmende Balustrade geschaffen mit einem kleinen halbkreisförmigen Frontispiz, worin ein Zifferblatt einer Uhr eingepasst war. Auf den Zwischenpodesten standen zwei Figuren vielleicht die Kirchenpatrone Vincentius und Blasius als Bischof. An der Spitze der dahinter sich auftuenden grossen Kuppel befindet sich ein Kissen ähnlicher Knopf auf dem wiederum eine vergoldete Kugel mit dem Kreuzzeichen angebracht ist, die nicht nur mit der 'salvatio (sive regimen) mundi' sondern auch überinterpretierend mit dem Reichsapfel in Verbindung gebracht wird (Brommer 1984, S. 19: "christliches Kaisertum", "Beziehung zum Kaiserhaus"). In der ersten Projektphase Dixnards bildete ein grösseres Kreuz die Spitze, und die Kuppel war quasi die etwas herausragende Weltkugel. Über dem relativ schmalen Portal (Fig.26a-b) mit einer eichernen Holztüre - in der Mitte der Flügel reliefgeschnitzte Profilmedaillons von Maria und aufblickendem Johannes (? , nach Adamek 2003, S. 19: 'Josef'; aus Mittel- und Quersteg lässt sich fast ein Kreuz ablesen) befindet sich in gewisser Verwandtschaft zum Mittelstück des Chorgitters und - wahrscheinlich ebenfalls von Pigage angegeben - ein von einem Lorbeergehänge und zwei Palmzweigen umgebenes, etwas andersfarbiges Steinmedaillon mit Christus als Erlöser der Welt, das nach dem sehr ähnlichen angeblich von Wenzinger in St. Gallen entworfenen, von Joseph Hörr skulptiertem Vorbild ebenfalls diesem zugewiesen wird. In dem umgebenden Rahmen ist der Psalm 117 (Psalm 118, 22 und Lukas 20,17) : HIC

FACTUS EST IN CAPUT ANGULI. (Dieser ist zum Schlussstein geworden). Dieser



Fig.26a: Portal der Klosterkirche
St.Blasien



Fig.26b: Porticus der Klosterkirche
St.Blasien

Schlussstein über dem Türsturz soll am 5. August 1778 gesetzt worden sein, wobei in einem Glas Reliquien, ein Geldstück, ein Verzeichnis aller Beamten und der drei Baumeister beigegeben wurden (vgl. Schmieder 1929, Anhang S. 100). An den Schmalseiten der wirklich kurzen Vorhalle befinden sich in einiger Höhe Rahmen zum Einlassen von nicht ausgeführten (?) Gedenkplatten (Bauher, Künstler, Bau-Klostergeschichte?).

Das Innere: die Kuppel und die Kuppelmalereien

Der Innenraum der Rotunde (Fig.19 u.27) vermittelt im ersten Moment keine semantischen Assoziationen ausser des Antikisierenden, Feierlichen, Lichten u.ä.. Unantisch sind allerdings die Emporen und die bis in den Lichtgaden der Kuppelbasis reichenden Halbkreis-Bogenformen. Der heutige Eindruck täuscht etwas, da über dem kräftigen profilierten Architravgesims die Rippen und Kassetten in Illusionsmalerei und

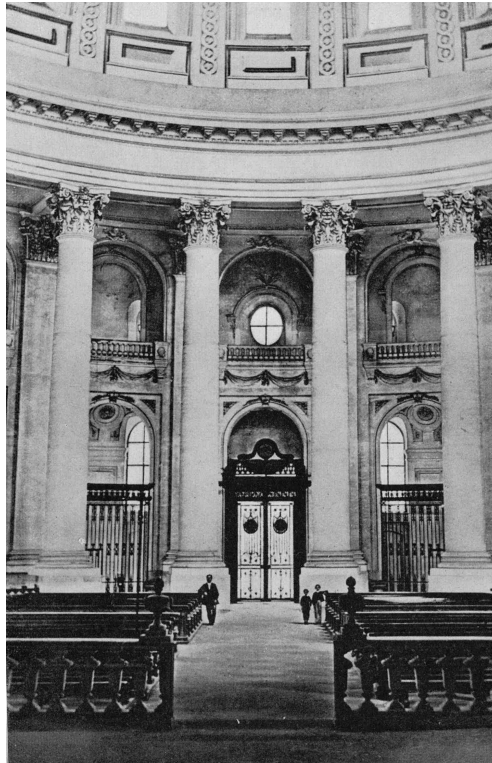


Fig.27: Rotunde mit Blick zum Portal und den früheren Chorgittern. Alte Aufnahme (aus: Schmieder, 1929)

nicht wie jetzt plastisch stukkirt gestaltet waren ähnlich wie in Neresheim, also schon etwas in einer anderen 'Sphäre' oder in einem wirklich anderen 'Realitätsgrad' angesiedelt. Ohne Innenkuppel wäre ein Turmeindruck entstanden und man hätte zu dem dann möglichen Lichttambour zur Beleuchtung der dunklen Kuppelschale noch eine Laterne aufsetzen müssen. Mit der 'Generalform' des Kreises (Kugel) und entsprechend niedriger Innenkuppel war kein faktischer Oculus oder ein Opaion mit Laternenaufsatz möglich, sodass in der Tradition seit der Renaissance auf dem flachen, abgeflachten Deckenspiegel ein Fresko (Fig.28) mit 'Himmelblick' 'sitzen' musste. Der abgeflachte Bereich dürfte mit der konventionellen überleitenden Balustrade (und vielleicht noch ein Teil des Sprengrings), auf alle Fälle mit den Figuren begonnen haben. Nach Brommer 1983, S. 221 lieferte Wenzinger am 7.6.1779 die Skizze für 60 fl.- in St. Blasien ab. Für die zu beachtlichen 6000 fl.- verakkordierte Ausmalung Göser machte anschliessend die Vorbereitungen wie Grundierung, Gitteraufteilung u.ä.. Am 1.9.1779 beginnt Wenzinger aber noch nicht mit den Figuren, da am 8.4.1780 Simon Göser immer noch die Kirchenkuppel grundiert. Erst am 1.6.1780 fängt Wenzinger mit seiner Figurenmalerei an. Am 7.9.1780 war er anscheinend damit ganz fertig. Die Gehilfen malten an der Architekturmalerei weiter. Vom 23.5. bis 28.6. bzw. 6.8.1781 wude auch das Gemälde am

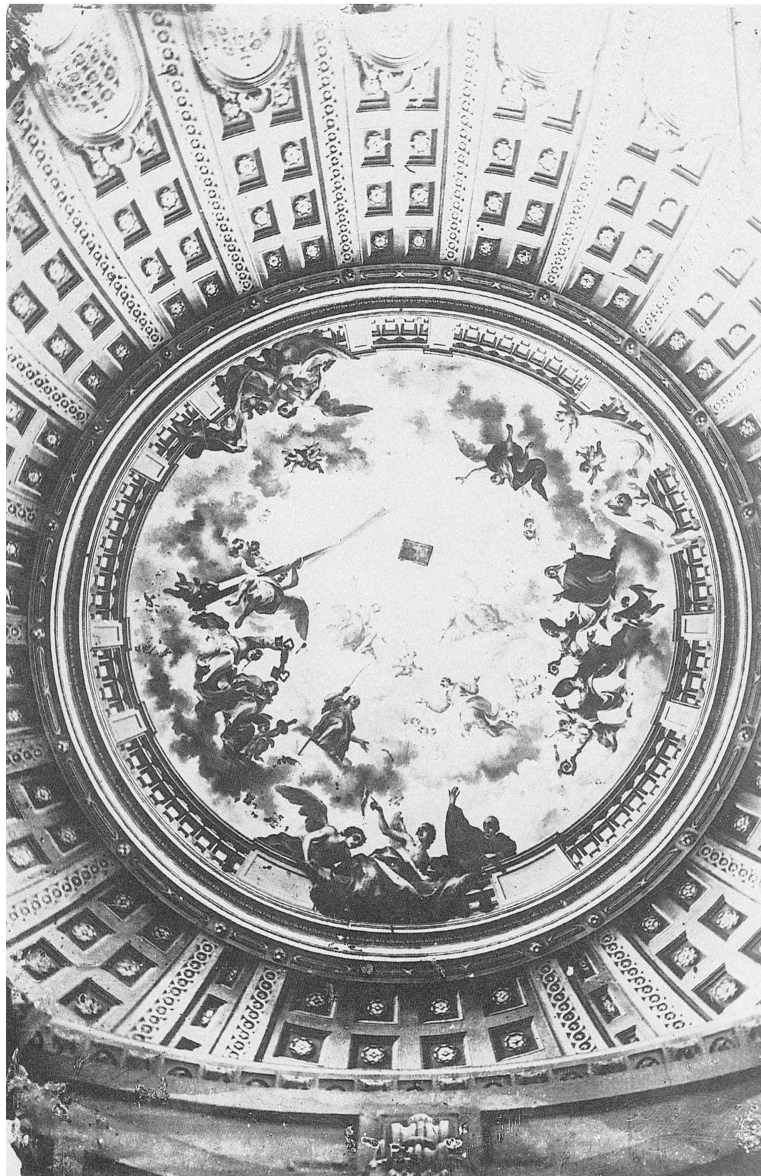


Fig.28: Blick in die Kuppel mit Deckenfresko 'Anbetung von Trinität und Hl.Kreuz durch fürbittende Patrone' von Johann Christian Wenzinger, um 1780. Klosterkirche St.Blasien (Aufnahme vor 1874, aus Krummer-Schroth, 1987)

Chorbogen fertiggestellt. Simon Göser endete erst am 2.9.1781 mit der "Stokadormalerei". Die unregelmässigen Podeste zwischen der Balustrade bildeten nicht immer die Fortsetzung der gemalten Gewölberippen. Das glücklicherweise noch vorhandene Foto vor dem Brand von 1874 hat anscheinend nur Ingeborg Krummer-Schroth genauer angeschaut. Während alle bisher in der Darstellung der Himmelszene eine "Glorie oder Himmelfahrt des Benedikt oder des Blasius" zu erkennen glaubten, schrieb sie 1987 (Johann Christian Wenzinger - Bildhauer, Maler, Architekt, Freiburg 1987). S. 292: "Trinität mit Lokalheiligen" [vgl. Brinkmann 1972, S. 304: Grandidier: "Les toussaints peints de fresque au dôme ... est l'ouvrage du sieur Wenzinger de Fribourg en Brisgau"] und

weiter "in der hellen Mitte [wahrscheinlich geometrisch und konstruktiver Mittelpunkt] Hl. Geist, Gott Vater [mit gnädig gesenktem Szepter] und links Christus, neben ihm ein Engel mit einem grossen Kreuz, rechts unten Maria [in fürbittendem Adorantengestus ähnlich einer Marienaufnahme, also keine Marienkrönung] und links kniend Johannes d. Täufer [kein Benediktiner], im unteren Kreis sieht man weitere Heilige. An der Brüstung über dem Chorbogen weist ein junger Benediktiner, der neben zwei Engeln herabschaut, die Gläubigen auf den Himmel hinauf, neben ihm sitzen zwei Bischöfe im Ornat, beim Linken zeigt ein Engel zwei Kerzen, die Attribute des Blasius (LCI V, 416-19), beim rechten ist kein Attribut erkennbar, vielleicht ist es Nikolaus, vielleicht ist es auch der hl. Vincentius von Chieti, denn die 1036 geweihte Kirche hatte zu Patronen Maria, Blasius und Vincentius (Kat. St. Bl. II, 1983, S. 47). Es folgt eine auffällige Benediktiner-Nonne. Auf der linken Seite zwischen dem Kreuzengel und Johannes sitzen Petrus mit dem Schlüssel und Paulus, dessen Schwert ein Putto trägt". Etwas unerwartet ist der doch etwas herausgehobene 'Johannes d. Täufer' mit seinem Kreuzstab (als Vorläufer Christi), obwohl ihm im alten Münster ein Altar gewidmet war. Das Apostelpaar Petrus und Paulus mit Schlüssel und Schwert stehen für die Kirchenmitgründer. Auch Petrus war von alters eine Altar geweiht. Der Patron Blasius als Bischof und Nothelfer ist erwartbar, aber auffällig schräg plazierte. Nikolaus war der erste Patron der Cella an der Alb (1784, XXVII). Die Benediktinerinonnonne und Heilige ohne Attribut (oder ist die Geisttaube auch ihr zuzuordnen?) als Scholastika anzusehen, macht in St. Blasien trotz seiner Benediktinerzugehörigkeit gewisse Probleme. Es war ihr soweit bekannt kein Altar geweiht. Auffällig und auch künstlerisch-ästhetisch gesehen interessant zur Unterbrechung der starren Balustrade sind die Wenzinger-Draperien am Bildrand. Die eine hinter der Heiligen scheint ganz hell (weiss, rein?) zu sein, bei der folgenden sieht es so aus, als ob der nach links weisende Engel in dem Tuch etwas birgt. Auf der Hauptansichtsseite über dem Choreingang bemühen sich zwei Engel um ein Tuch, während ein Engel wieder nach links auf Petrus und Paulus oder doch eher auf das von Engeln gehaltene Kreuz deutet. Ein einfacher Benediktinermönch hinter der Brüstung weist nach oben zu Maria und zur Dreifaltigkeit. Er dürfte die Schlüsselfigur sein. Sein jugendlicher, rhetorisch-weisender Typus erinnert nicht an Benedikt. Etwas früher hätte man ihm unter Umständen noch die Züge des Abtes gegeben (Martin II als 'Fintanus redivivus'). Könnte es der irische heilige Fintanus vom Kloster Rheinau gewesen sein, der die 855 in das schweizerische Kloster gestiftete Blasius-Reliquie wundersam auf einem zum Brett gewordenen Tuch oder Kleidungsstück in die Cella an der Alb brachte, worauf

Abt Gerbert selbst an verschiedener Stelle hinweist?. Für die farblich eher zurückhaltende (vgl. St. Gallen oder Freiburg, Wenzingerhaus) Deckenmalerei (wahrscheinlich ölhaltige Sekkomalerei) hat sich kein Konzept erhalten. Es ist kaum vorstellbar, dass sich der Abt (oder seine Mitarbeiter wie Moritz Ribbele) nichts (besonderes) bei diesem Gemälde dachten. In der ersten Planungsphase Dixnards scheint eine Trinitätsdarstellung bzw. (wohl alternativ) und 'Der thronende Christus beim Gericht?' (Fig. 29) (Franz 1985, Abb. 27/28) beabsichtigt gewesen zu sein. Bei dem Salzmann-Entwurf (Fig.30a) (Franz 1985, Abb. 30) von 1770 ist ein Gott Pantokrator primitiv eingezeichnet, in einem anderen eine Trinitätsdarstellung (Fig.30b) (Franz 1985, Abb. 32). In Dixnards Entwurf von 1772 (Fig.30c) (Franz 1985, Abb. 44) ist der Himmel bis auf Putten fast ganz aufgeräumt.

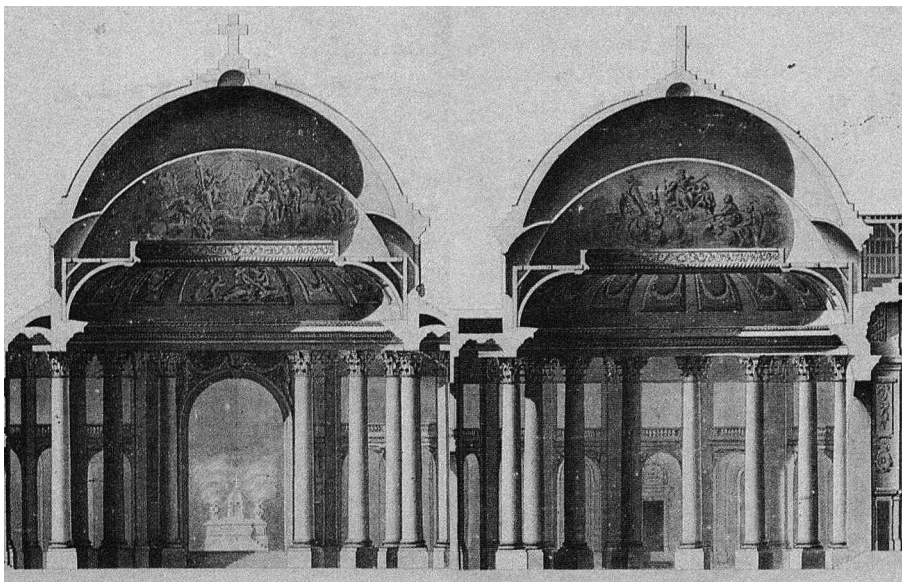


Fig.29: Schnitt durch die Rotunde (Entwurf Dixnard um 1768)

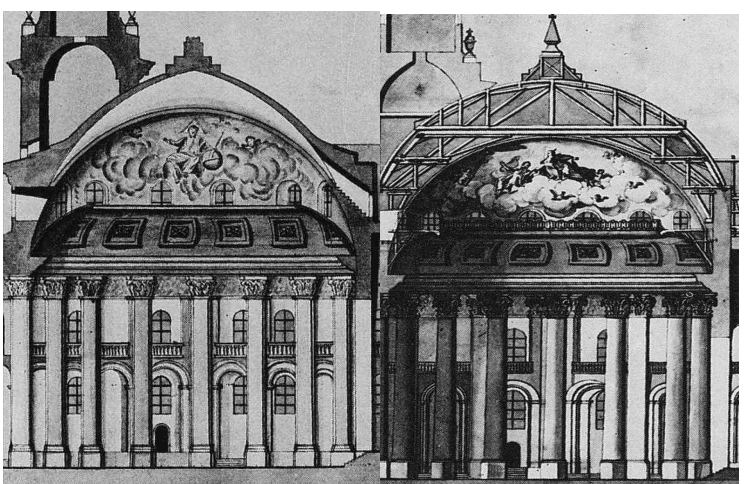


Fig.30a: Schnitt durch die Rotunde (Entwurf Salzmann von 1770)

Fig.30b: Schnitt durch die Rotunde (Entwurf Salzmann von 1770)

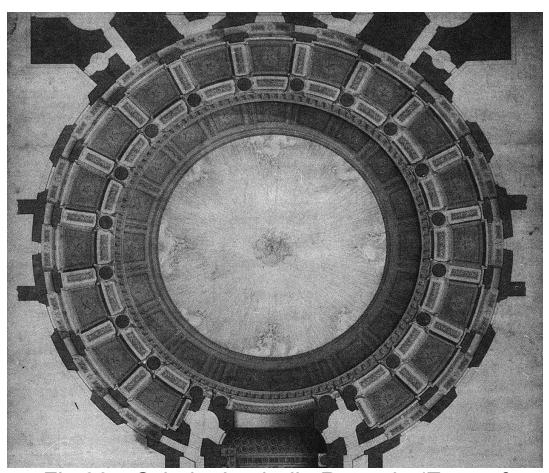


Fig.30c: Schnitt durch die Rotunde (Entwurf Dixnard von 1772)

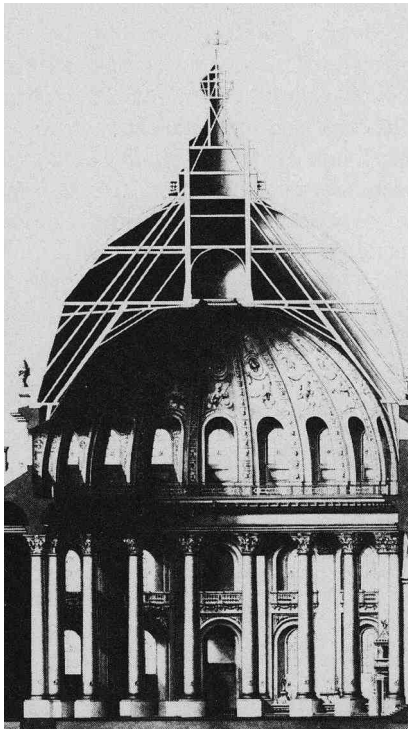


Fig.31a: Schnitt durch die Rotunde
(Entwurf Salzmann von 1772)

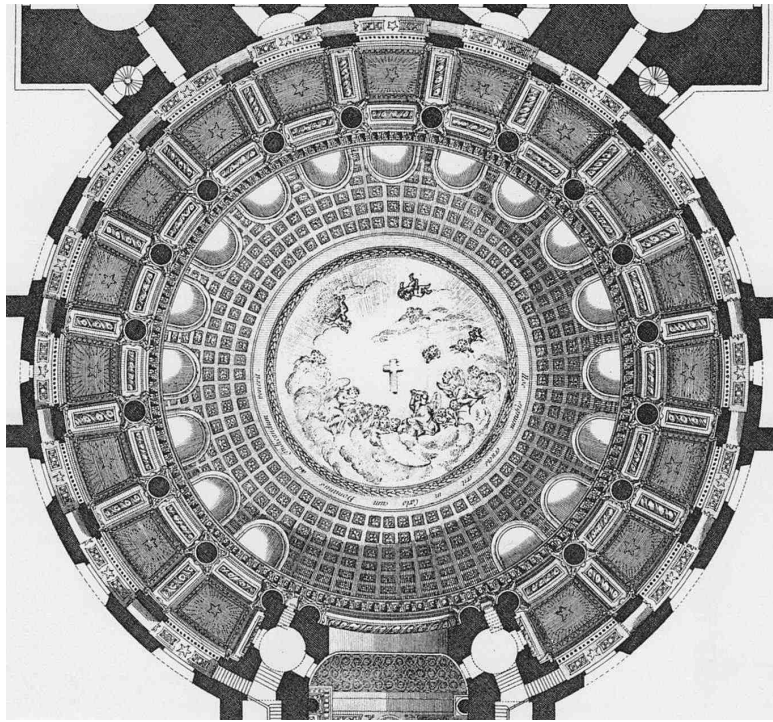


Fig.31b: Horizontalschnitt durch die Rotunde (Stich aus Dixnards
'Receuil...' Pl.8, um 1779/91)

Im Zentrum schwebte vielleicht nur noch die Wolke Gottes oder die Geisttaube. Der Salzmann-Plan von 1772 (Franz 1985, Abb. 52) (Fig.31a) besass kein zentrales Deckenbild in der aufgesetzten kleinen Kuppel. In Dixnards um 1779 entstandener Zeichnung für seinen 'Receuil d'architecture ...' Pl.8 findet sich eine mit Wiblingen vergleichbare, fast gleichzeitige 'Verehrung des (zentralen) Kreuzes', die bei der Ausführung durch Wenzinger nur teilweise beibehalten wurde. Der dazu passende, am Rahmen umlaufende Spruch aus dem Offizium für das Fest der Kreuzerhöhung (14. September) 'Hoc signum crucis erit in Coelo cum Dominus ad iudicandum venerit' wurde anscheinend auch nicht übernommen. Bei dieser anscheinend aktuellen, akut gewordenen Thematik bietet sich ein Vergleich mit Wiblingen und dessen Vierungs- und Langhausfresko an. Trotzdem gewinnt man eigentlich nicht den Eindruck, dass ausser einer allgemeinen Trinitäts-, Kreuz-Darstellung schon konkrete und definitive Vorstellungen über Bildinhalte im Raume, in der Intention Gerberts (vor)geschwebt haben. Auch wenn das Thema nicht ganz geklärt ist, ist durch den angenommenen Lokalbezug auch geschichtlicher Art und durch die Verweisgestik und durch die erschwerte Entschlüsselung und vielleicht Spitzfindigkeit dem Gemälde abgesehen vom Formalen und Figürlichen ein ganz barocker, konservativer Zug zu eigen. Oder überliess Gerbert die Konzeption teilweise gar dem mittelmässig begabten Wenzinger, der über eine gewisse

'welsche' Plastizität verfügte, aber ansonsten langweilig, ausdrucksarm, kaum besser als in St. Gallen jetzt unter Mithilfe des Freiburger Mitbürgers Simon Göser malte?. Wer hier etwas Hochgeistiges, auf Andacht Konzentriertes, Einfaches, Stilles, Grosses, Erhabenes erwartet hatte, ist natürlich enttäuscht. Abt Gerbert hatte auch in diesem Negativ-Beispiel die letztliche Verantwortung. Der nicht figurative Stucco finto scheint hingegen handwerklich technisch ganz passabel gemacht gewesen zu sein.

Das Gemälde über dem Chorbogen

1781 fand man die wegen des Chordaches unterbrochene Fensterreihe des Kuppelrandes zu sehr als Unterbrechung, als Loch, sodass man wie Moritz Ribbele ausführlich Friedrich Nicolai auseinandersetzt aus primär ästhetischen Gründen die Lücke noch mit einem Gemälde füllte. Ob ein gemaltes (sicher etwas dunkleres) Fenster oder ein Stuckrelief nicht doch besser, befriedigender gewesen wäre, sei dahingestellt. Zumindest optisch durch die untersichtige Raumflucht und das Thema des Benediktstodes leitet etwas gezwungen das von Simon Göser wieder vorrangig gemalte Wandbild (Fig.32) (nach



Fig.32: 'Tod des Hl. Benedikt' von J.Chr. Wenzinger und S. Göser, um 1781 (Aufnahme vor dem Brand von 1874)

Ribbele "leichtes Gemälde") zum Chor und zur Gruft hin. Thematisch kann man zwischen dem Deckenbild und diesem Wandbild keine Bezüge herstellen, da kaum anzunehmen ist, dass der tote Benedikt verjüngt an der Balustrade zum Himmel wieder auftaucht.

Die beiden Supraporten, die Kanzel- und Seitenaltäre

Weitere barocke, '(ab-) bildhafte' Elemente sind ganz spärlich über den Eingängen zu dem Chorumgang (wie vergleichsweise in St. Gallen durch Wenzinger) durch zwei stukkierete Supraporten (Fig.33a-b): Engelsköpfe in Wolken und mit den Attributen des Blasius wie



Fig.33a: Puttenallegorie (Hl. Blasius) von Joseph Hör, um 1779. Klosterkirche St. Blasien zum linken Chorumgang



Fig.33a: Puttenallegorie (Hl. Pirmin?) von Joseph Hör, um 1779. Klosterkirche St. Blasien zum rechten Chorumgang

Kreuz, zwei Kerzen und ein Buch auf der linken Seite zu finden; auf der anderen Seite: ein Kreuz, eine Kerze, eine Mitra, ein Doppelschlangenstab und ein Buch darauf zwei erkennbare Steine (?) (ebenfalls für Blasius, oder Nikolaus oder Pirmin?). Beide sollen von Joseph Hörr (nur) ausgeführt sein. Wenn dieser die Orgelzier ohne Vorlage selber konzipiert hat, kann man hier auch eine weitgehend eigenständige Arbeit sehen. Wenzinger wird in dieser Spätphase immer nur als Maler genannt.

Es bleiben noch die schon genannten, zwischen die Doppelsäulen des Choreingangs gestellten symmetrisierenden, etwas exotisch wirkenden Kanzel-Altargebilde (Fig.34) (nach Entwurf von Pigage?) und die jeweils drei Stuckmarmoraltäre an den südlichen Rotundenaussenwänden. Bis September 1781 war man sich in St. Blasien über den

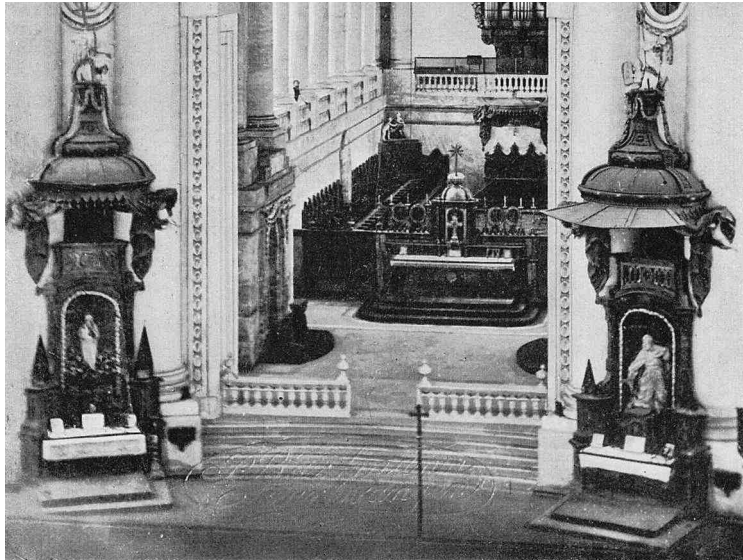


Fig.34: Kanzelaltäre (Marien- und Blasiusaltar) von Johann Caspar Gigl, um 1783 (Aufnahme vor 1874, aus: Schmieder 1929)

richtigen Aufstellungsort und die richtige funktionale Konstruktion (zumindest der Kanzelemente) nicht ganz im Klaren (vgl. Pfeilschifter 1935, S. 15-20). Hinter der Mensa bauten sich bis 1874 retabelartig Nischen seitlich mit Pyramiden für eine stehende Madonnenfigur und für den knienden Märtyrer Blasius auf. Auf darüber befindlichen, breiteren Kanzel-Korpora scheint auf der einen Seite ein vergoldetes figürliches Relief und auf der anderen Seite nur ein Ornamentrelief angebracht gewesen zu sein. Die Schalldeckel seitlich mit Draperien erinnern an den Knopf der grossen Rotundenkuppel, sind aber zweistöckig und Basis für weisse Stuck?-Puttengruppen: rechts bei Blasius Gesetzestafeln (AT) und Bischofsstab?; links ein Kreuz (NT) und ?. Die beiden Gebilde scheinen in ziemlich dunklem Stuckmarmor oder Alabaster (?) von Johann Casar Gigl ausgeführt worden zu sein. Die Schalldeckel erinnern an den Taufsteindeckel des Freiburger Münsters, sodass auch hier der Freiburger 'Multikünstler' als Entwerfer zu vermuten ist. Bis 1929 scheint wenigstens rechts noch eine schlichtere Kanzel angebracht gewesen zu sein. Die Kanzel-Altar-Konstruktionen passten für das Empfinden des heutigen Betrachters nur bedingt und dienten eher nicht dem strengen Eindruck.

Auch die heute wieder rekonstruierten Seitenaltäre (Fig. 35A-c, 36a-c) in den weniger sichtbaren Zwischenräumen an der Aussenwand waren keine wirkliche Steigerung, Komplettierung des Raumeindrucks. Sie sollen wieder von Wenzinger entworfen und von Gigl und seiner Werkstatt bis 1784/85 ausgeführt worden sein farblich in Anlehnung an die Chorinkrustation. Hinter der Tumba (mit den Reliquien) befindet sich ein seitlich nach



Fig. 35a: Benediktusaltar (Rekonstruktion), 1. Seitenaltar links. Klosterkirche St. Blasien



Fig. 35b: Nikolausaltar (Rekonstruktion; Altarblatt von Wenzinger), 2. Seitenaltar links. Klosterkirche St. Blasien



Fig. 35c: Elisabethaltar (Rekonstruktion), 3. Seitenaltar links. Klosterkirche St. Blasien



Fig. 36a: Ignatiusaltar (Rekonstruktion), 1. Seitenaltar rechts. Klosterkirche St. Blasien



Fig. 36b: Märtyreraltar (Rekonstruktion; Altarblatt von J.Chr. Wenzinger), 2. Seitenaltar rechts. Klosterkirche St. Blasien



Fig. 36c: Theresiaaltar (Rekonstruktion), 3. Seitenaltar rechts. Klosterkirche St. Blasien

vorne geknicktes Retabelgebilde mit den Namen der Altarpatrone als Predella oder auch als Mittelteil interpretierbar. Als Altarbild oder eher Auszug erscheint im ovalen Rahmen ein Halbfigurenstück des entsprechenden Heiligen. Auffällig sind auch die wie Füße von Reliquaren erscheinenden Voluten. Von den sechs Gemälden haben sich in ergänztem

Zustand nur zwei erhalten, die als Hl. Bischof Nikolaus (mit Stab ohne Kugeln) und Sebastian oder Märtyrer mit Palme gedeutet werden. Die auf Holz gemalten Gemälde sind in Camaieu-Technik ausgeführt: Gräulich-Bräunlich-Bläulich. Die anderen, modern rekonstruierten Bilder lehnen sich an verschiedene barocke Vorbilder an. Stilistisch wäre es besser gewesen, wie auch als Zeitmode (z.B. Caspar Sambach in Wien, oder Martin Dreyer für Kloster Wiblingen) legitimiert, in reiner Grisaillemalerei Plastiken bzw. Reliefs zu imitieren. Es ist bedauerlich für die stilistische Einheit in der Rotunde von St. Blasien, dass nicht Dixnard oder Pigage die Entwürfe für die Altäre lieferte (vgl. Planche 11, die Kanzel-Altäre oder Franz 1985, Nr. 169 das Chorgestühl für Hechingen). Die Reihenfolge der Altäre ist bei Grandidier (Brinkmann 1972, S. 305) wie folgt angegeben: auf der Evangelienseite (links) 1. Marienaltar, 2. Engelaltar und Apostel der Germanen, 3. Hl. Märtyrer und Beichtiger und Bekenner (Lucius Victor, Stephanus), 4. Hl. Mönche und Gerechte; auf der Epistelseite (rechts): 1. Blasiusaltar, 2. Apostel und Evangelisten, 3. Hl. Bischöfe und Kirchenlehrer, 4. Heilige Jungfrauen und Frauen. Ganz verwunderlich ist, vom denkmalpflegerischen sicher positiv zu bewerten ist, dass die farbigen (? oder nur farblosen?) Glasfenster der soeben aufgelösten Kartause von Freiburg in die Fenster hinter den Altären eingebaut wurden. Ja dass sie sogar durch neue, stilistisch angepasste Glasmalereien ergänzt wurden. Auch damit trägt etwas unser heutiger puristischer Eindruck.

Einige Schlussfolgerungen: einst und jetzt

Nach diesem langen Vorlauf sei ein Résumé mit mehr Fragen als Antworten gewagt beginnend mit dem Urteil der Zeitgenossen. In Jens-Uwe Brinkmanns Kölner Dissertation "Südwestdeutsche Kirchenbauten der Zopfzeit - Zur Begriffsgeschichte des 'Zopfes' und zur Stilgeschichte des späten 18. Jahrhunderts", 1972, finden sich in dem nützlichen IV. Kapitel: Anhang S. 289-306 wesentliche Äusserungen zu St. Blasien von 1774 bis 1786 zusammengestellt, die ein Sehen und Erkennen mit eigenen und fremden Augen und Worten erleichtern. Der Strassburger Bibliothekar Professor Koch, der 1774 eine "Abhandlung über die Abtei St. Blasien im Schwarzwald" aufgesetzt hat, muss im selben Jahr in St. Blasien gewesen sein, wo er den ca. 1773 farbig fertiggestellten, aber sonst

leeren Chor besichtigen konnte, sodass ihm die Verkleidung und besonders die Herkunft des Marmors erwähnenswert schienen. Die seit Sommer 1773 mit 9 m Höhe auch abschätzbare Rotunde und noch mehr durch die ihm gezeigten Pläne und Äusserungen von Kloster- und Architektenseite schätzte Koch nach Muster der Rotonda zu Rom ein, die Ehre und Andenken an den Bauherrn auch in der Zukunft bringen werde. Über die starke Anlehnung an die Versailler Hofkapelle schreibt der im schon länger französisch dominierten Strassburg Ansässige aber nicht. Die Marmorverkleidung erregte sowohl bei Heinrich Sander (Reisebeschreibung von St. Blasien 1781, gedruckt 1783: S. 403 bis 406 als auch bei Friedrich Nicolais Reisebeschreibung ebenfalls aus dem Jahre 1781 (gedr. 1796, S. 89-107) oder Philipp André Grandidiers Reisebericht aus dem Jahre 1784 (gedr. Colmar 1897, S. 153-164) und zuletzt in Georg Wilhelm Zapfs Reisebericht von 1781 (gedr. 1786, S. 61) vielleicht nicht ganz unabhängig voneinander Aufsehen und Erwähnung. Der schon genannte, 1784 gedruckte Festbericht von der Kirchweihe ist leider wie so oft wenig ergiebig, da die Prediger sich vornehmlich in jüdisch-christlichen Allgemeinplätzen wie der Kirchenbau als neuer Tempel Jerusalems und die Kirche als 'Braut Christi' u.ä. ergehen. Nur auf S. 20/21 werden "der feinste Marmor, ... die größten Künstler Deutschlands und Frankreichs" und der Einfluss der Tempel "Roms, Wien und Versaillens" angesprochen, wobei "die Majestät des Alterthums mit der anmuth des itzigen Jahrhunderts gepaart (sei)". Auf S. 59 heisst es, dass die neue Kirche St. Blasiens als ein "Marmortempel, an dem der schöpferische Geist eines Dixnard (und nicht Abt Gerberts!), die Kunst und Anmuth eines Silbermann, der belebende Pinsel eines Wenzingers, die Meisterhand und Geschicklichkeit vieler Künstler sich verewiget, ... den Namen Martins II der späten Nachwelt verkünden (werde)" oder auf S. 190: dass er "Zierde des Schwarzwaldes, und der Ruhm unseres deutschen Vaterlandes werden solle".

Die ersten Stimmen erfolgten schon nach den Plänen von Dixnard (weniger von Salzmann). Entwürfe von wichtigen Bauten zirkulierten schon früh in den interessierten Kreisen v.a. des Adels. Der Strassburger Professor Schöpflin, der bei einem Besuch Dixnards die Güte hatte die ("unsere"= gemeinsamen) Pläne zu sehen, fand von Winckelmann angehaucht an oder in ihnen eine 'edle Einfalt' ("noble Simplicité") wie in den schönen Werken der Antike, wie der Architekt Dixnard stolz am 9.6.1770 nach St. Blasien berichtet. Joseph Wilhelm Fürst von Hohenzollern-Hechingen legte sich bekanntlich am 20.5.1774 nochmals für seinen Rat Dixnard ins Zeug wobei er über Winter 1773/74 die Pläne Kennern zeigte und man sich einig war, es mit einem "chef d'oeuvre d'

architecture" zu tun zu haben, sowohl von der Schönheit ("beauté") wie von der Grossrtigkeit ("grandeur"). Über den hohen Anspruch und die grosse Bedeutung des Vorhabens und des fertigen Baus gibt es bis heute keine gegenteilige Meinung. Gerbert umriss am 20.1.1774 seine Absichten so, dass er einen dem "Dunst" (Aura, Nähe?, Wolke wie bei Salomon?) Gottes geziemenden Tempel ... in einer gueten" (dauerhaft und anspruchsvollen) Architektur, bei der die "gewöhnliche Auszierung" (aufwendige Stuckierung) unterbleiben möge". P. Fintan Linder hatte schon zu Beginn am 13.12.1768 auch noch nach heutigem Geschmack angemahnt und nach P. Moritz Ribbele wollte man eine prächtige Kirche (vgl. Franz 1985, S. 248, Anm. 240). Die schon angeführte Kritik der professionellen Architekten wie des schweizerischen Anonymus (David Vogel) ist etwas zu weitgehend, da keine Kopie beabsichtigt war, und – wie gesagt - P. Paul Kettenacker 1793 in den 'Gesta Martini II' (Schmieder 1929, S. 38) von einem: "templum satis amplum et augustum in forma rotunda ad imitationem Vaticani Romae..." schreiben sollte. Auch aus Pigage's unausgeführtem 1000-Mängel-Katlog dürften gewisse statische und formale Details v.a. bei der Kuppel von grösserer Substanz gewesen sein. Pigages Zweifel an der Funktionsfähigkeit und dem passenden Bautyp dürften gegenüber dem wohlüberlegten Liturgiekenner Gerbert nicht so sehr angebracht gewesen sein. Vom Gelände, den Klostertrakten und bestmöglicher Integration her war nur ein zentralisierter Bau möglich. Überdies erreichte man eine Annäherung an den protestantischen Kirchenbau (z.B. Dresden, Frauenkirche), an antike Tempel und Grabmonumente u.ä.. Dazu kommt die schon geäusserte Auffassung von St. Blasien als einem gerichteten Zentralbau und einer verkappten, reduzierten Basilika oder Kathedrale. Gewisse Probleme bereiteten die Platzierung von Hauptaltar und Kanzel(n). Auch hier entschied man sich für eine Zwiefalten bis Wiblingen vergleichbare Lösung unter Wegfall des Hochaltares: der Kreuzaltar wurde der Hauptaltar, die Kanzeln befinden sich am Ende des Laienraumes. Die von Ribbele aus akustischen wie ästhetischen Gründen rein theoretisch erwogene Position der Kanzeln in die Raummitte oder im Rotundenzentrum hätte wie ein Verkehrspolizistenpodest auf einer Sternkreuzung gewirkt, aber der Prediger wäre als Hirte inmitten seiner Schafe gewesen. Zusätzlich hatte er noch den Segen von oben aus dem virtuellen Opaion bekommen. Selbst die entrückte Silbermann-Orgel wurde noch als akustisch ausreichend empfunden sicher ganz im Sinne des auf Mässigung bedachten Abt Gerbert: "Der Tempel Gottes (sollte ja nicht) zu einer Schaubühne (Opernbühne wie in Zwiefalten) oder gar Tanzplatz (ge)macht werden" (Gerbert, Korr. II, 110). Der abgeschlossene Chorbereich markiert von der Konvention her eher eine Klosterkirche. Hier zeigen sich Wiblingen und Neresheim viel

'aufgeschlossener', moderner, aufgeklärter der Volksbeteiligung und Volksbekehrung gegenüber viel offener.

Doch zurück zu den zeitgenössischen Äusserungen: im Jahre 1781 der provisorischen Weihe kamen Heinrich Sander und Friedrich Nicolai beide jeweils nur für einen Tag nach St. Blasien. Bei Sanders Besuch um Michaelis (29. September) war das Gerüst also bis auf zwei Etagen abgebaut. Sander sieht die Kirche als nach dem Muster von Santa Maria Rotunda in Rom und hält die viel stärker danach abhängige Hedwigs-kathedrale in Berlin im direkten Vergleich für sehr viel schwächer. Mit dem fast ausschliesslichen Weiss (noch ohne Kanzel-Altäre, da er sie nicht erwähnt) sieht Sander den reinsten, simpelsten Geschmack, Majestät und Würde fast ideal in dieser Kirche verwirklicht. Er würde in ihr sogar eine Rede halten, sodass dieser Raum auch Profan-Solemnes für ihn ausstrahlt. Als einer der ganz wenigen geht er auch inhaltlich auf die beiden Gemälde Wenzingers ein, wobei er in der Kuppel eine 'Glorie' und lauter Heilige, die Benedikt besonders verehrte, sieht. Der als einfacher jüngerer Benediktiner an der Brüstung wäre demnach Benedikt selbst. Ob der P. Oberrechner oder sogar der Abt, der Sander nachmittags führte, dies ihm so gesagt haben? Unter manchen (neuen) Schönheiten, die ihm der Abt zeigte, ist eine Versteinerung eines Ammoniten, die der Abt als Schönheit der Natur am Choreingang an der Wand oder auf einer Stufe hatte anbringen lassen. Vor dem "Thore" (Choreingang) fiel ihm das erzene, "majestätische" Gitterwerk ein, das unglaublich viele (?) Verzierungen gehabt habe und ganz schwarz sogar ohne Vergoldungen gelassen worden wäre, ähnlich wie der Hauptaltar auf einer (Märtyrer-) Tumba. Auch beim Chor fällt ihm der von Pigage kritisierte "Kranz" oder das Gesims aus Marmor auf, der ihn aber an Holz erinnere. Das Chorgestühl war noch nicht aufgebaut und befand sich in der Bildhauer- bzw. Schreiner-Werkstatt. Den Ton der Silbermann-Orgel hielt er für kostbar und herzeinnehmend (was auch der Empfindsamkeit dieser Zeit wohl etwas geschuldet gewesen sein dürfte). Ausser der Fundamentierung auf den blossen Felsen fiel Sander noch der bedeutsame Wechsel der Säulenordnungen auf. Weitere Überlegungen machte sich Sander aber nicht.

Viel bedeutsamer und auch etwas tiefer gehend ist das Urteil des Berliner aufgeklärten Verlegers und Literaten Friedrich Nicolai (1733-1811), der sich am 25. Juli 1781 in St. Blasien aufhielt. Der Besuch hatte auf ihn einen bleibenden Eindruck gemacht und sicher nach Tagebuchnotizen zu längeren Passagen inspiriert. In dem schon 1784 erschienenen III. Band seiner Reisebeschreibungen erwähnt er auf S. 43 schon einmal kurz das "bei

weitem vollkommenste modern geistliche Gebäude von Deutschland, das ich wenigstens gesehen habe". Den eigentlichen Beitrag zu St. Blasien lieferte er aber erst 1796 im XII. Band von S. 52-167, also nach dem Tode Abt Gerberts aus einer längeren Rückschau. Nicolai wurde an diesem Juli-Tag gleich nach seiner Ankunft am frühen Morgen dem Abt als Herausgeber der "Allgemeinen Deutschen Bibliothek" vorgestellt, freundlich empfangen und vom Abt selbst in der Kirche herumgeführt, deren Rotunde noch mit Gerüsten ziemlich ausgefüllt war. Man besichtigte die Kuppelkonstruktion, hörte die Orgel während eines Gottesdienstes, aber unterhielt sich als Gelehrte mehr über andere Dinge wie die antike Musik und die literarische Metrik als über die Kirche und ihre Botschaft. In St. Blasien machte Nicolai noch die Bekanntschaft des damaligen Archivars Moritz Ribbele, des Oberrechners und quasi Bauleiters, des Mathematikers P. Paul Kettenacker, mit denen er zusammen auch wohl an der äbtlichen Mittagstafel speiste. Alle haben auf Nicolai einen positiven und gelehrten Eindruck gemacht. Besonders wirkte auf sein Gemüt der Abt Martin II Gerbert selber, den er jovial, bescheiden, schlicht u.a. empfand. Nur einmal meinte er bei seiner kritischen physiognomischen Beobachtung "unvermutet in seinem Auge der trübe, schwimmende Blick ascetischer klösterlicher Abtötung" (vielleicht eine kurze Müdigkeitsphase des doch schon 61jährigen Abtes) bei ihm erkennen zu können. So sehr Nicolai vom Abt als aufgeklärtem, menschenfreundlichen Manne schwärmte, so übersah er 1796 doch nicht, dass Gerbert an den katholischen Dogmen unverbrüchlich festhielt, und die "apokalyptischen Deutungen und harten Aeußerungen wider die Protestanten" in seiner Schrift der "Ecclesia militans" (S.84) von sich gab. Am Nachmittag besichtigte er noch einmal die Kirche und die Klostergebäude (v.a. Archiv und Bibliothek). Bei der Lektüre der durch einige Exkurse etwas weitschweifigen Analyse Nicolais im Nachhinein fällt das primär ästhetische Interesse und seine emotionalen Folgerungen auf. Die (christlichen) Inhalte, Bedeutungen sind sekundär. Nicolai ist ganz von der Winckelmannschen 'Einfalt und stillen Grösse' und von dem "Erhabenen" eines Pseudo-Longinus und Edmund Burke als eine Art Weiterentwicklung des rhetorischen 'stilus nobilis' oder 'modus sublimis' aber auch von 'Magnifizienz' u.ä. beeinflusst. Wie Schmieder, Wörner und die moderne Kunstgeschichte stellt Nicolai (wertende) Vergleiche mit anderen berühmten Bauten (Peterskirche, Rom, St. Paul's Cathedral, London, Sainte Geneviève in Paris u.a.) an. Besonders am Aussenbau, der Fassade fühlte sich das Auge Nicolais oft beleidigt, das die "Vollkommenheit so nahe ... und durch bloße Sorglosigkeit der Baumeister" nicht die Ideal-Architektur erreicht worden sei. V. a. auf S. 96 stellt er sieben Kritikpunkte an der Porticus fest (die 3/4 Säulen, zu kleine Nebentürme, Eingänge

schräg, Uhr des Frontispiz, Verzierungen, Kuppel erscheint breiter als Kolonnade ...). Die "Thürmchen oder Pavillons" seien ihm zu nieder (S. 99), die Sterne IHS und MARIA auf den "platten Halbkuppeln seien nicht einer schönen Architektur gemäß". Er denkt an eine tiefere Vorhalle mit Freitreppe und Dreiecksgiebel ähnlich von Ste. Geneviève. Das ganze Gebäude drücke für ihn eine "gleichsam sprechende Festigkeit" aus. Die Porticusanlage findet er "Zusammengestoppelt", während Erich Franz (1985, S. 87) darin gerade Dixnards Umgang mit harten Kontrasten eher positiv und als dessen Eigenart sieht. Während das "Ganze, wegen seiner Grösse und einzelnen Schönheiten [Aussen] einen großen Eindruck mach(e) ... (erwecke) "ein viel höheres und reineres Gefühl das Innere"..."Reine ungestörte Empfindung des Erhabenen erfülle das Gemüth ... reine Architektur ohne Verkröpfung, ohne Schnirkel, ohne alle Vergoldung und anderen überhaften oder komplizierte Zierrathen ... (sonstiger) katholischer Kirchen". "Die Wände (seien) bloß weiß angestrichen. Ein wohlgeformtes eisernes Gitter unterscheid(e) die Kirche vom Chore". Dann folgen die angeblichen zentralen Worte Abt Gerberts (s. o. u. S. 105) und das grosse Lob: "Die Kirche zu St. Blasien ist inwendig gewiß bey weitem die schönste in Deutschland, und vielleicht keiner neuern katholischen Kirche nachzusetzen" (mit Ausnahme vielleicht von Ste. Genevieve). In der Anmerkung (S. 107 zitiert Nicolai aus seiner Korrespondenz mit dem Archivar Ribbele, der ihm erklärt hatte, dass das Gemälde "Tod des Hl. Benedikt" über dem Chorbogen nicht aus religiösen, dogmatischen Gründen sondern aus rein formalen Gründen dahingekommen sei, um dem Auge einen Übergang zum Chor zu verschaffen". Der Ansicht Nicolais, dass also doch ein Stuckrelief besser gepasst hätte, ist zuzustimmen. Aus der zeitlichen und räumlichen und persönlichen Entfernung Nicolais von Süddeutschland sind seine Angaben zu Wenzinger als Maler nach Amigoni (wohl Benedikt Gambs) und Schöpfer verschiedener Statuen der abgebrannten Kirche (statt Kloster?) und zu Hör (der Vorname Remigius), der die besten Bildhauerarbeiten der Kirche gemacht habe, etwas unzuverlässig. Dann vergleicht er das von ihm mehr nach der Zeichnung noch geahnte und erinnerte Innere mit der Hedwigskirche in Berlin, der Frauenkirche in Dresden, der Nikolaikirche in Leipzig mit der Hofkapelle in Ludwigslust wieder mit fast moderner Methode und im heutigen Sinne. Statt auf theologische und mögliche tiefere Absichten Gerberts einzugehen, lässt sich Nicolai über die Kuppelkonstruktion, den Brandschutz u.a. ganz prosaisch, nüchtern, technisch naturwissenschaftlich aus. Nur eine (nicht erhaltene?) Uhr in dem Meditationsraum mit einem Sensenmann lässt Nicolai wieder über Sinn von Meditation und wie Lessing über die Darstellung des Todes aus. Den Abschluss von Nicolais Betrachtungen bilden Archiv,

Bibliothek, Münzsammlung, Mineralienkabinett, Buchdruckerei und Gemäldesammlung um die Reinlichkeit, Ordnung, aber doch Rückständigkeit des Klosters (hier nicht als Ausnahme) herauszustellen. Aus Nicolais sonst gegen die Hierarchie des Katholizismus und die die Aufklärung nur vorspiegelnden Ex-Jesuiten und überhaupt gegen die nicht ganz in einer auch von Lessing gesuchten idealen Gemeinschaftlichkeit lebenden Orden gerichteten Texten lässt sich nur das menschliche, aber doch gut katholische Wesen des Abtes und das fast auch für einen Protestanten gültige Ideal einer Klosterkirche seiner Zeit als Abkehr von Barock und Rokoko herauslesen. Auf Details wie das von ihm anscheinend gar nicht beachtete Deckengemälde, die Andacht, o.a. geht der eher deistisch zu verortende Berliner Buchhändler leider (auch aus Selbstverständlichkeit?) nicht ein. Nochmals auffällig ist immerhin sein stark kunstästhetischer Zugang wahrscheinlich auch im sinnlich-sittlichen Sinne als Abkehr vom barocken 'theatrum sacrum'. Über den in St. Blasien immer noch herrschenden, etwas purifizierten Reliquienkult schreibt Nicolai (Pfeilschifter 1935, S. 88): "Die Reliquien und deren Verehrung sind den Protestanten besonders anstößig und gewiß auch allen vernünftigen Katholiken. Der Eigennutz der Pfaffen hat eine Menge von elenden Knochen, Haaren und anderen unnützen Zeuge einen hohen Wert beigelegt ... Die Reliquien werden von bigotten Tröpfen häufig verehrt und geküsst (Nicolai V, 44) ebenso unsinnig wie die Reliquien sind die sogenannten Gnadenbilder" (Nicolai V, 46f), von denen er sagt, dass wenigstens in St. Blasien ... zur Ehre ... kein wundertätiges Bild " vorhanden sei. (Nicolai XII, S. 112).

Der wohl einem Schweizer-Geschlecht entstammende Franz Joseph Sulzer gibt in seinem 1782 in Siebenbürgen erschienenem Buch "Altes und neues oder dessen litterarische Reise durch Siebenburgen ... Schwaben ..." zu erkennen, dass er den Vorgängerbau in St. Blasien als alt und schlecht in Erinnerung hat und nur vom Hörensagen ein Neubau "nach Art der Maria rotunda in Rom, oder vielleicht der Borromäus-Kirche in Wien hervorgestiegen" (sei), (der) in Deutschland (seines)gleichen nicht haben soll(e)". Weiter erwähnt er nur die Silbermann-Orgel "viel größer als die Orgel in St. Märgen", ebenfalls von dessen Hand (Brinkmann 1972, S. 301/302).

Einen viel ausführlicheren Reisebericht schrieb der Strassburger Abbé Philippe André Grandidier über seinen "Voyage dans le duché de Baden et la Suisse" im Jahre 1784, der allerdings erst nach 1787 verfasst und 1897 gedruckt und veröffentlicht wurde. Darin meint er, dass die Kuppel dem Invalidendom, der Chor der Hofkapelle in Versailles und das Portal der 'Rotonde de Rome' ähnele. Die Orgel sei ein Hauptwerk des verstorbenen

Silbermann (S. 153). Er nennt den entwerfenden Architekten Dixnard, die Ausstattung mit einheimischem Marmor im Chor und an den Altären von Gigel, das 'distinguierte' Gitter vom Karlsruher Hugenest, den 'Tod des Benedikt' von Wenzinger, die Kupferdeckung, die Kuppelkonstruktion vom Klosterzimmermann und Architekten Joseph Müller, die Blitzableiter, die Glocken von Gemminger (Benjamin Grüninger), die Glasfenster von Michael Pflüger. Das nach 10jähriger Bauzeit errichtete Gebäude vereine "noble simplicité" mit "solidité", Kunst und gutem Geschmack. Am 11. November 1781 sei der erste Gottesdienst, am 31. November 1783 die Weihe durch den Fürstbischof von Konstanz verbunden mit achttägigen Festlichkeiten erfolgt. Interessanter sind Grandidiers Detailinformationen z.B. zum "beau" Chorgitter auf dem (oben auf den Seitenteilen?) die schon erwähnten Zitate aus den Psalmen ("Gustate et videte, quoniam suvis est Dominus") und auf der Rückseite (im Chorbereich "Adorate Dominum in aula sancta ejus") angebracht waren. Auf dem Hauptaltar befände sich ein Kreuz (im oder über dem Tabernakel?) und sechs vergoldete Bronzekerzenständer. Über den Chorstühlen stand in Goldbuchstaben auf der einen Seite: "Psallam Deo meo quamdiu sum" und auf der anderen: "Cantabo Domino in vita mea". Hinter der Orgel befinde sich der (beheizbare) Winterchor mit einem Marienaltar. In der Kuppel sei "Allerheiligen", über dem Gitter der "Tod des Hl. Benedikt" von Wenzinger gemalt. Über sechs der acht Seitenaltäre seien Glasmalereien aus der Freiburger Kartause und einige Neuschöpfungen der Gebrüder Pflüger eingebaut worden. Die Reihenfolge und Patrozinien der Seitenaltäre wurde schon oben aufgeführt. Nochmals wiederholt Grandidier, dass sich die Vorhalle derjenigen der Rotonde in Rom ähnlich zeige. Der von Brinkmann 1972, S. 302 bis 305 wiedergegebenen Auszüge schliessen mit dem Hinweis auf das runde (ovale) Salvator-Relief mit den schon erwähnten Psalmworten.

Weniger ergiebig ist die Beschreibung der Reise des Augsburger Kanzlisten und Historikers Georg Wilhelm Zapf von 1786, die dieser 1781 unternommen hatte. Er erwähnt den "würdige(n) Fürst-abt und seine "Einsicht, Kenntnis, Geschmack und Unternehmungsgeist". Der Bau würde "unseren Zeiten Ehre machen". Spätere Jahrhunderte würden es noch anstaunen und den Fürsten dafür segnen. Die Kirche sei nach dem Muster der Rotonda in Rom aufgeführt. Das "Merkwürdig(e)" des einheimischen Alabasters taucht auch hier wieder auf.

Die Wertschätzung - wenigstens unter Kennern - zeigt das Eintreten des badischen Architekten Friedrich Weinbrenner für den Erhalt der 'nutzlosen' Kirche nach der Auflösung

der Abtei und die Wiedererrichtung der Kuppel 1874-1911/13 nach dem verheerenden Brand von 1874, woran auch noch Ludwig Schmieder grossen Anteil hatte, der in der Folge die 1929 die besagte, bis heute grundlegende Monographie verfasste. In den 70er Jahren geriet St. Blasien - wie eingangs berichtet - in Jens Uwe Brinkmanns "Südwestdeutsche Kirchenbauten der Zopfzeit", Köln 1972 begriff- und stilgeschichtlich oder über die Dixnard-Monographie von Erich Franz (Diss. 1975) gedruckt 1985 und durch Hans Jakob Wörners Überblick und Herausarbeitung von "Wesen und Entwicklung der Architektur des Frühklassizismus in Süddeutschland" 1979 (v.a. S. 79-109) wieder verstärkt ins Visier. So sehr letzterer eine fast unendlich Fülle von formalen-stilgeschichtlichen Vorbildern für St. Blasien ausbreitet, so wenig werden aber die Einflussnahme Gerberts und seine möglichen Beweggründe (vgl. S. 94) wirklich greifbar. Die Ablehnung der Unterkirche sei nicht aus Sparsamkeitsgründen erfolgt, sondern weil der Abt letztlich kein "Monstermausoleum" oder eine Geschichtskirche wollte (vgl. S. 87). Da die obere Gruft für die 'Habsburger Leichen' dann nur so klein ausgeführt wurde, stellt sich die Frage, warum Abt Gerbert eigentlich nicht auch an eine Grablege seiner Konventualen gedacht hat. Immerhin befasste man sich in Zwiefalten und Wiblingen mit diesem Problem.

Tiefer in das Verständnis von St. Blasien führt der schon immer wieder genannte kurze Aufsatz des Kunsthistorikers und Denkmalpflegers Georg Peter Karn, der im 2. Band des Ausstellungskataloges "Barock in Baden-Württemberg", Bruchsal 1981 auf S. 157 bis 166 erschienen ist, aber leider nicht nochmals im Rahmen der Tausendjahrfeier 1983 und in möglicherweise erweiterter Form. Karn und der Beitrag von P. Stephan Kessler SJ "Ein Pantheon auf dem Schwarzwald" im Kirchenführer "Dom St. Blasien im Südschwarzwald", Lindenberg i. A., 2. Auflage 2012 (Claus-Peter Hilger+) stehen im Hintergrund dieser Zusammenfassung von der Gesamt-Be-Deutung des Monuments St. Blasien.

Der existentielle Druck auf die Orden, der sich seit der Reformation bis zur Aufklärung und um 1768 aufgebaut hatte, war doch sehr enorm. Ohne den Brand hätte St. Blasien sicher keinen Kirchenneubau begonnen. Zur Rechtfertigung dienten die Gruftpläne ("Österreich zum Freund") und wie in Wiblingen während der Hungerjahre 1770/71 das auch von Nicolai erwähnte, Lohn und Brot beschaffende Investitionsprogramm. Aber auch aufwendige Begräbnisstätten passten nicht mehr in die Welt z.B. des später den wiederverwendbaren Volkssarg propagierenden Joseph II. Das Verhalten des Abtes Martin II Gerbert erscheint zumindest heute etwas ambivalent. Auf der einen Seite

sparsam und ängstlich bedacht, keinen Neid zu erregen, auf der anderen Seite wollte er (und sein Konvent) sicher auch etwas Besonderes, das vor den tonangebenden französischen und den einheimischen Fachleuten und Kennern Bestand haben sollte. Die Gesamtkosten hielt er geheim, die der teuren Silbermann-Orgel sogar vor seinem eigenen Konvent. Mit Dixnard, Pigage, Hugeness und auch vielleicht Johann Caspar Gigl zog er zumindest regionale Spitzenkräfte heran. Warum er für die doch nicht ganz unübersehbaren Deckengemälde, Altarbilder (und die Altäre) nicht einen besseren Maler und Entwerfer als Christian Wenzinger engagierte, gibt zu Vermutungen Anlass. Der schon genannte Preis für die Kuppelmalerei mit 6000 fl.- (einschliesslich des Wandbildes über dem Chorbogen?) ist nicht gerade gering. Und wenn P. Paul Kettenacker 1793 schreibt, dass Wenzinger besser in St. Blasien als in St. Gallen gemalt habe, dürften eigentlich auch schon früher gewisse qualitative Bedenken ihm gegenüber laut geworden sein. Aber wahrscheinlich dürfte der langjährige, vielleicht persönliche Kontakt des Abtes zu dem vielleicht überzeugend auftretenden, doch schon fast 70jährigen Wenzinger den Ausschlag für den in der Nähe wohnenden Freiburger zusammen mit seinem Mitarbeiter (und Ausführenden) Simon Göser gegeben haben, der in St. Peter schon 1772 bewiesen hatte, dass er v.a. die Architekturmalerei ganz gut beherrschte. Dazu drängt sich der schon oben angedeutete Eindruck auf, dass Abt Gerbert auch eine asketische, unsinnliche Komponente hatte, die sich selbst in der Musik äusserte und in den bildenden Künsten eher zu einer gewissen Nachrangigkeit führte.

Eine andere Zwiespältigkeit Gerberts zeigt sich im Geistig-Geistlichen: hier der Mann des Fortschritts mit Kämpfer gegen den Aberglauben (z.B. bei Verbot des Wetterläutens 1786, nachdem man sogar auf Bäumen Blitzableiter angebracht hatte), dort das immer noch grosse, nicht nur historische-antiquarische Interesse an Reliquien, das nach Stephan Kessler (2012, S. 33) auf der "christlichen Grundüberzeugung" der Einheit von Leib und Seele ... nach dem Tode" und auf einer Verbindung, einer Brücke zwischen Himmel und Erde "durch die Überreste der Heiligen" beruhe. Vielleicht hätte man sich im feuergefährdeten St. Blasien eher an den Heiligen Florian halten sollen. Georg Peter Karn sieht Gerbert auch nicht auf einer Stufe oder in deiner Reihe mit dem um einiges jüngeren ehemaligen Neresheimer Konventualen, Stuttgarter Hofprediger und später aus dem Orden ausgetretenen Benedikt Maria Werkmeister (1745-1823), der den Gottesdienst auf Deutsch, als Ermunterung zur Tugend und die katholischen Riten und Zeremonien als "Zerstreuungs- und Belustigungsmittel" ansah.

"Die auf Förderung der inneren Religiosität als natürliche Tugend durch die äussere, auf Verbesserung und Läuterung des menschlichen Lebens im Diesseits gerichtete Gestaltung des Gottesdienstes und die Zurückdrängung des Wunderglaubens spiegeln sich in Gestaltung und Ausstattung des Kirchenbaus wieder. Der Effekt des emotionalen Überwältigtseins, die Versinnlichung der Glaubensgeheimnisse im Sinne eines 'Theatrum sacrum' im Barock, weicht dem Anspruch der Rückführung des Menschen zu sich selbst, zu seiner natürlichen Religiosität. Die exzentrische Wirkung wird mit der konzentrischen Andacht vertauscht". Ausserdem würden Liturgie und Kirchenbau eine Annäherung an den Protestantismus zeigen: so lauten die zentralen, etwas geistesgeschichtlichen und allgemein gehaltenen Thesen Karns gemäss dem Motto Abt Gerberts der Konzentration zur Andacht. Im weiteren versucht Karn das Gesagte am Gebäude und seiner Ausstattung zu beweisen. Die von Pigage als zu nah beieinander stehenden und sich vielleicht störenden Seitenaltäre wurden schon oben angesprochen. Karn betont nochmals die schlichte (sparsame) Ausführung, den Verzicht auf Theatereffekte einschliesslich von Ädikula-Architekturen und Vielfigurigkeit. Die von Karn geäusserte Änderung der Heiligenverehrung (z.B. verstärkte Fürbitterrolle) bei diesen eher an Grabdenkmäler erinnernden Altäre ist eigentlich kaum zu bemerken. In Wiblingen ist eine Andacht und die Zwiesprache mit den 'menschlichen' Heiligen(figuren) leichter nachvollziehbar. In St. Blasien wirkt es historisch distanziert auch mit der heute (veränderten?) Altargrabinschrift. Karn weist auf die klassenartige Einteilung der Heiligen in St. Blasien hin, wie sie Grandidier in seinen Aufzeichnungen mitteilte, und wie sie z.B. im Programm für das Zwiefalter Vierungsbild niedergelegt ist. Also ist dies nicht so sehr als aufklärerisches Moment zu sehen. Beim verworfenen Dixnard-Entwurf für Gitter und Hauptaltar interpretiert Karn die Engel mit dem Schwenkbehältnis als Hostiengefäss, das seinen Ursprung im Mittelalter und in Frankreich gehabt habe. Die Nicht-Verwendung oder -Ausführung deutet eher auf einen eigenen, auch praktisch nicht einfach umzusetzenden Gedanken Dixnards hin. Man kann auch nicht feststellen oder sagen, dass Abt Gerbert historische, liturgische Formen in seiner Kirche rekonstruieren wollte. Im folgenden versucht Karn kunsthistorische und ästhetische Leitbegriffe der Zeit von 1755 bis ca. 1800 wie 'Einfalt, Simplizität, Stille Grösse (Winckelmann), Schöne und Erhabene' (Burke) auf St. Blasien und seinen Bauherrn anzulegen. Es ist wohl davon auszugehen, dass Abt Gerbert diese geläufigen Schlagworte kannte, aber diese bei ihm nicht schon am Anfang gestanden haben. Selbst die Eingebung des Pantheons ist nach kritischer Lektüre der bislang bekannten Quellen nicht so klar. Interessanter als die bekannte Kritik David Vogels

und die Einschätzung Nicolais ist Karns Hinweis auf Palladio und dessen gedankliche Verbindung von Rundbau, auch Kolonnadenfolgen mit der Rundgestalt der Welt, der Unendlichkeit, Ewigkeit, aber auch Orientierungslosigkeit. Aber auch hier wissen wir nicht, ob in diesem runden Gotteshaus Abt. Martin II solche Stimmungen, Gefühle erzeugt sehen wollte. Die Einfachheit oder Simplität erklärt sich auch durch die z.B. 1770 in Bayern verordnete Sparsamkeit, den Geschmackswandel, den Überdruß an der Rocaille u.a., aber auch aus einem Wunsche nach Monumentalität, Grösse und Ruhe (Andacht). Der letzte grössere Abschnitt des Karn-Aufsatzes ist der Einschätzung St. Blasien auf seine Fortschrittlichkeit hin gewidmet. Der Autor meint, dass v.a. die von Nicolai gerügten Deckenbilder dem "naiv-emotionalen" Barock verhaftet seien, und dass der Abt sich dessen voll bewusst gewesen sei, und Karn fragt sich zu Recht, was ihn dazu bewogen haben könnte, diese (vielleicht etwas zerstreuten?) Gemälde malen zu lassen. Die Antwort aus einer teilweise falschen Prämisse, die Karn zu geben versucht, lautet: (konservativer) Tribut an die benediktinische Tradition - eine zu einfache Erklärung. Ausser dem Tod des Benedikt' gibt es keinen Hinweis auf den Ordensgründer, kein Altar ist ihm geweiht, keine Inschrift aus seinen Regeln, o.a ist zu entdecken... .

St Blasien abschliessend bleiben immer noch mehr Fragen als Antworten: Waren die Decken-Wand-Bilder nur (dekoratives) Füllsel?, wohl nicht?. Warum hat Abt Gerbert nicht statt dem aber sicher nicht syllogistisch konstruierten Kuppelbild ein rhetorisch völlig unverklausuliertes, vielleicht perspektivisches Kreuz in den aufgeräumten Himmel malen lassen?. Wenn der Benediktiner an der Brüstung Fintan darstellt, wäre noch einmal so etwas wie die Gründungsgeschichte St. Blasiens und ein 'Verweis auf sich selbst' und auch ein Verweis des Betrachters, Gläubigen nach oben angedeutet. Einen Verweis auf seine eigene Person hat Abt Martin II nicht gewünscht. Das Gebäude und zeitweise auch das wohl von L. Bossi stammende Stuckreliefprofilbildnis sprachen und sprechen für ihn (auch so). Es erstaunt, dass in dem Gebäude eines historisch denkenden Auftraggebers kaum Historizismen zu finden sind. Das Volksnahe, Erzieherische (vgl Wiblingen und Neresheim), auch das Empfindsame fehlt weitgehend in der Rotunde. Das visuell-künstlerische Interesse des vielbeschäftigten Historikers, Theologen und Herrschers sollte nicht zu hoch angesetzt werden. Neben seiner Aufgeklärtheit ist sein Festhalten z.B. am Reliquienkult zu sehen. Aus dem hier Vorgebrachten dürfte es sich gezeigt haben, dass nach dem Ausscheiden der regulären Architekten v.a. Dixnard und Pigage der moderne, ja für den Sakralbau fast revolutionäre französisch-klassizistische Einfluss spürbar nachlässt

und sich - vielleicht mit Wenzinger zu verbinden - eine eher nachbarock zu nennende Auffassung verstärkt, die auch von dem zunehmend älteren und weniger wagemutigen Abt zumindest mitgetragen wurde. Bei der Ausstattung sowieso eher verständlich hat sich das Farbige, Ab-Bildhafte, Erzählerische und sogar etwas das 'Rhetorische', wenn man darunter das Pathetische, Gestische und Gedanklich-Spitzfindige versteht, wieder oder noch einmal etwas eingeschlichen. Wenn man das 'Rhetorische' wie gegenwärtig sehr weit fasst, findet es sich bei jeder Architektur von Gewicht, die etwas 'aussagt' und (be-)wirkt' wie hier z.B. Kühle, Strenge, Weite, Verlorenheit, u.ä.. Auch aus dem hier dargestellten Entwicklungsprozess verbietet es sich fast von einem 'Gesamtkunstwerk' zu sprechen. Eine auch von Bauherr, Architekt(en) und Betrachter weitgehend geübte ästhetische Betrachtungsweise suggeriert mehr die Idee einer absoluten, fast schon säkularisierten profanisierten oder paganisierten Architektur (gegenüber der Vorangegangenen Höfisch-Theatralischen), die kaum eine Symbolik v.a. der Rotunde(nkuppel) wie Kosmos, All, Himmel ... sondern eher nur Helle, Licht, Strahlung, Ordnung, Schmuck, Erhaben(heit) ... mehr aufkommen lässt. Selbst eine abbildende, mimetische Funktion oder Komponente wie das historisierende Pantheon-Zitat (das 'Pantheonoide') wird nicht so richtig offensichtlich. Andererseits wollte Abt Gerbert (individuelle?) "Andacht", Konzentration, Meditation oder 'Kontemplation' u.ä. neben und in dem "Dunst"-Kreis Gottes ins architektonische Visier genommen sehen. Der heutige Betrachter der Rotunde in St. Blasien mag sich ohne das Deckengemälde an Kants rosetten-kassettierten 'Himmel über sich' oder Schleiermachers "Sinn und Geschmack fürs Unendliche" erinnert fühlen.

Sankt Blasien im Lichte von Sedlmayrs Ansichten

Wie eingangs erwähnt, hat sich die Münchner Schule um Hans Sedlmayr leider nicht explizit über St. Blasien und auch kaum über den Klassizismus ausgelassen, sodass hier nur notwendigerweise mehr zwischen den Zeilen und in Ergänzung einige Aufsätze Sedlmayrs zu lesen sind. Diese sind in "Epochen und Werke", Band III, Mittenwald 1982 nachträglich versammelt und bezeugen das grosse stilphysiognomische Sensorium Sedlmayrs für Barock, Rokoko und Klassizismus. Seine anregenden Ein- und Ansichten

sind dicht und überlegt zu Wort gebracht leider aber auch immer wieder mit ideologischem Ballast. Bei allen drei zuerst als Vortrag konzipierten Aufsätzen (1. "Zur Charakteristik des Rokoko", 1960, gedr. 1962, 1982, S. 180-189; 2. "Bustelli und das Rokoko", 1963, gedr. 1963, 1982, S. 189-199; 3. "Mozarts Zeit und die Metamorphose der Künste", 1977, gedr. 1977, 1982, S. 200-212) beruft sich Seldmayr nach 1945 auf den Jesuiten (und logischerweise Nicht- Nazifreund) Erich Przywara (1889-1972) und dessen zumindest im 18. Jahrhundert selbst so nicht angewandte Unterscheidung der Schönheitsbegriffe 'pulchrum' als 'schön, herrlich ...' bzw. 'bellum' als 'hüsch ...' und ihre Zuordnung zum Barock mitzudenkend im Sinne von 'echt' bzw. Rokoko als 'oberflächlich'. Vielleicht darf man hier 'etymologisch' anmerken, dass das lateinische 'bellum' auch noch 'gut' von den inneren Werten her bedeuten kann und über 'benelom' von 'bonum' oder duonum' herkommt, während 'pulchrum' nach Julius Pokorny, Indogermanisches etymologisches Wörterbuch, Zürich 1959, S. 821 über 'polchrom' bzw. 'perkrom' = 'bunt, fleckig' (vgl. auch unser Wort Farbe) zurückgeht und nicht etwa auf 'polire' = 'glätten oder reinigen'. Das griechische 'kal(l)ón'. das ursprünglich 'schön (gewachsen), gesund' bedeutet, solle mehr für das Geistig-schöne, die ideale Gestalt und die "reine Form an sich" stehen und es wird daher von Przywara und Seldmayr mit dem Klassizismus verbunden, obwohl es auch im Griechischen ganz prosaisch für das 'Brauchbare' stehen kann. Aber selbst Sedlmayr muss dann doch erkennen, dass diese Klassifizierungen nach diesen Schönheitskategorien zu allgemein, "typologisch" ausfallen. Die von ihm angestrebte historische Bestimmung (S. 183) möchte er angesichts der 'Phänomene' erreichen, wozu besonders die "kritischen Formen" wie die 'Rocaille' gehören. Auf die schon erwähnte "tief dringende" Dissertation seines Schülers Hermann Bauer bauend sieht Sedlmayr den Übergangscharakter der Rocaille vom Ornament zum Naturgebilde, von der Ornament- zur Bild-Dimension, von der Ornament- zur Bild-Logik, bei den offenen Dimensionen wie z.B. der im plastisch-malerisch-bildhaften Bereich auftretenden 'Mikromegalie'. All dies ist in St. Blasien kaum mehr ein Thema. Allerdings haben die Rosetten der Kuppel ob gemalt oder geformt noch abbildenden Charakter. Die teilweise vom Holzbau abgeleitete antike Architekturornamentik wird in St. Blasien zum zitathaften Abbild des antiken Tempels. "Neue(s) Licht" in den nicht unproblematischen Begriff des deutschen (bayrischen) 'Sonderrokoko' hätte der andere namhafte Sedlmayr-Schüler Bernhard Rupprecht gebracht, wobei hier nicht die 'Rocaille' die 'kritische Form' (ihr "Wesen ... das des Übergangs schlechthin") sei, sondern die Spannung von Kirchen- (oder zumeist bildhaft gesehenem, erlebtem Realraum) und dem etwas unabhängigen, exzentrischen

Illusionsraum des Freskos. Andererseits stelle inhaltlich das Fresko altbekannt 'Jerusalem, Gottesstadt, Himmel u.ä.' dar: eine Kirchen zu bauen bedeute soviel als einen neuen Himmel erschaffen. Warum dann im Rokoko zuvor die formale Spannung und nicht weiter die pozzeske Einheit des Barock angestrebt wird, bleibt eigentlich unerklärlich, fast widersinnig. Auf St. Blasien angewandt haben wir eine "synzentrische", eher barocke, mit der Brüstung bis in die Frühzeit der europäischen Deckenmalerei (z.B. Mantegna) zurückgehende Lösung vor uns. Darstellungsmässig ist ein Himmel(sausblick) weniger Jerusalem oder die Gottesstadt in der Rotunde angedacht, vielleicht mit einem 'historisierenden Selbst-Verweis'. Hans Sedlmayr bringt auch noch den 'Meta-Stil' seines Schülers Hermann Bauer ins Spiel, den er als " jene eigentümliche und unendlich erfolgreiche Entwirklichung der künstlerischen Realitäten" umschreibt. Das Rokoko (oder der Geist Hermann Bauers?) mache gewissermassen artifiziell und gedanklich bei allem einen distanzierenden, projektiven 'Shift' zum 'Bild(haften)' hin. Wir nähern uns doch sehr der Ideenwelt und einer Art platonischer Kunst und Kunstwissenschaft. Haben wir also angeblich im Sinne von Goethe (ohne genaue Quellenangabe) in St. Blasien (nur) das oder ein 'Bild von Architektur', das auch zur Auflösung des 'Gesamtkunstwerkes' befrage, vor uns?. "Der europäische Klassizismus seit der Jahrhundertmitte ... (erscheine) nur bei einer rein formalen Betrachtung als ein Bruch mit dem Rokoko" behauptet Sedlmayr, da mit diesem 'Meta-Stil' die Ideenkunst des Klassizismus im Rokoko sich schon vorbereite oder vorbereitet habe. Am konkreten Beispiel in St. Blasien kann dies so nicht nachvollzogen werden. Die Abkehr, der Bruch mit dem Rokoko ist nicht nur formal, sondern auch gedanklich mit dem Rückgriff auf französische Klassik, Renaissance und Antike, wenn auch in der plastischen und malerischen Ausstattung nicht konsequent sondern eher zurückfallend, unterlaufend vollzogen. Am Schluss dieses Aufsatzes kommt bei Sedlmayr wieder das angeblich zeitfreie, überzeitliche, vollendete, das "poetische" Moment zum Tragen, das sich in der künstlerischen Qualität (z.B. Watteau) äussere - oder besser - zeige.

Fast nahtlos schliesst sich der zweite Aufsatz Sedlmayrs "Bustelli und das Rokoko" an, in dem das "Vollendete ... eine ganz mitverwandte Welt" (Novalis) aussprache und "über seine Art hinaus" (Goethe) gehe. Interessanter als dieses einen weiten und reinen Kosmos beinhaltende ansprochene 'grosse Kunstwerk' sind Sedlmayrs folgende Überlegungen zu 'Licht', wo er dem Rokoko ein "verklärtes (= nicht direktes, nicht hartes, gebrochenes?), aber durchaus irdisches, sublim-sinnliches Licht" unterstellt. Auf St.

Blasien bezogen haben wir von der Rotunde aus gesehen ein helles, eher indirektes, aber kaum spirituelles Licht vor oder über uns. Das 'Weiss' des Rokoko sei ein "sozusagen materialisiertes, zur Farbe geronnenes Licht" anders als das "farblo(e) des folgenden Klassizismus". Auch wenn der Verfasser dieser Zeilen hofft eine "verfeinerte Sinnlichkeit" für "Nuancen" - vielleicht nicht ganz das synästhetische "Sehen von Vierteltönen und Schwebungen" - zu besitzen, hat er doch Schwierigkeiten Sedlmayr hier zu folgen. Einfacher ist es bei "Spiegel und Lüster" und "Glanz" eine Vorliebe des Rokoko festzustellen, die natürlich in St. Blasien vielleicht bis auf den Marmor des Chores und den (jetzt?) etwas glatteren Säulen der Rotunde und den wenigen Vergoldungen des Altarbereiches ganz wegfällt oder weggefallen ist. Das "Absehen von Dunkel und Schwere" (auch des Dämonischen, Negativen) trifft weitgehend auch auf St. Blasien (noch) zu. Das "Spiel"(erische) ist in St. Blasien auf die Putten Hörrs über den Eingängen zum Chorumgang beschränkt. Auch die folgenden Begriffe "Changieren, Übergang, Verwandlung" sind weitgehend in St. Blasien vermieden, abgesehen vielleicht vom Gesims zur (ursprünglich gemalten) Kassettenkuppel und von dort zum flachen Spiegel des Himmel-Opais. "Allusion(en)" hält sich sehr in Grenzen (z.B. wieder Hörrs Putten). Es fehlt in St. Blasien natürlich das idyllische, bukolische, exotische oder galant-höfische Element. Auch eine Vermengung und Umwertung der stilistischen und motivischen Modi ist in St. Blasien vermieden. Etwas unklar bleibt die "Heteromorphie" (= die Andersartigkeit, Mehr-Vielgestaltigkeit, Widersprüchlichkeit?) des Rokoko, wobei er bei Gestalten wie Ignaz Günther, F. A. Maulbertsch, F. A. Bustelli noch "Elemente eines letzten Spätbarock" glaubt erkennen zu müssen. Die 'Hetermorphie' St. Blasians ist vielschichtig, auch qualitätsbedingt, postbarock und dem Gesamteindruck eher abträglich.

St. Blasien am nächsten kommt Sedlmayr mit seinem späten Aufsatz: "Mozarts Zeit und die Metamorphose der Künste". Er sieht in dem Klassizismus des 18. Jahrhunderts den "ersten internationalen Stil". Man kann sich nun fragen, ob St. Blasien als (provinzieller?) Ableger der französischen Kunst (Soufflot u.a.) so zu sehen ist, ähnlich der Schlossarchitektur seit 1750 im Herzogtum Württemberg. Für Deutschland sieht Sedlmayr im Klassizismus "die Altersphase des Barock mit allen Zügen des Alterns, Erstarrung, Erkalten, Nachlassen der Kraft". Alterung und Nachlassen der Kraft trifft so für St. Blasien sicher nicht zu. Es ist eher ein wichtiger, herber Neuanfang mit weiter zurückreichender Rückbesinnung. Sedlmayr hält die eher nach 1775 einsetzende 'Revolutionsarchitektur' für eine bürgerliche Variante. Ob in St. Blasien etwas Römisch-Republikanisches mitgedacht

war, ist doch sehr zweifelhaft. Inwieweit eine "hellenisierte Kunst-Religion", eine "Humanität ohne Transzendenz", das (auch von England herkommende) Pantheistische oder Deistische die Rotunde in St. Blasien erfüllen mag, so lag ähnliches aber kaum in der Absicht von Abt und Konvent. Sedlmayr spricht noch von Geometrismus (vgl. Nicolais 'Perpendikularität'), Monotonie und Megalomanie als Kennzeichen des Klassizismus, was in gewisser Weise wieder für St. Blasien zutrifft. Wenn Sedlmayr schreibt, dass die Kirche kein "Sacrum Theatrum", sondern ein "Bethaus" und keine hohe, sondern funktionale Kunst unter dem Josephinismus zu sein habe, dürfte für St. Blasien nach eigener Aussage ein zusätzlicher Anspruch auf Würde und Ästhetik doch noch bestimmend gewesen sein. Andere aufgezählte Anliegen des Klassizismus wie Einfachheit, Tempelhaftigkeit, die schon zuvor genannte Licht-Glanz-Farblosigkeit finden sich auch in unserem bisherigen St. Blasien-Text wieder. Interessant ist, dass Sedlmayr Stille, Kühle, Härte mit der "latenten Todesnähe des Klassizismus" verbindet, was bei der Nebenabsicht von St. Blasien als Herrscher- und Märtyrer-Mausoleum vielleicht nicht ganz abwegig ist. Die additiv-kontrastive Auffassung Dixnards lässt sich vielleicht mit dem von Sedlmayr ohne Quellenangabe angeführten "Staccato-Prinzip" etwas verbinden. Sedlmayr betont weiter die Schwerpunktverlagerung im Zeitalter des Klassizismus auf das Literarische. Dass für St. Blasien z.B. eine spezielle (christliche) Literatur bestimmend gewesen sei, kann nicht nachvollzogen werden. Noch schwieriger oder unmöglich ist es, St. Blasien, das für eine kurze Zeit Pilgerstätte für Architekturwallfahrer geworden war, mit Sturm und Drang, Aufklärung, ja selbst mit Kategorien wie Gefühl und Verstand in eine direkte Verbindung zu bringen.

Ein kurzer vorläufiger Rück- und Ausblick

In der Rückschau lässt sich sagen, dass alle behandelten Benediktinerklöster jeweils individuelle Ausprägungen v.a. des Reliquienkultes (und teilweise der Wallfahrtstätigkeit) zeigen. Am weitesten entwickelt im Sinne eines Reformkatholizismus des 18. Jahrhunderts stellt sich Neresheim dar, das in der Ausstattung bis in die Zeit der grossen Umwälzungen und nahe an das Ende der alten Ordnungen wie dem Hl. Römischen Reich heranreicht. Die süddeutsche Klosterbaukunst v.a. nach 1750 markiert eine letzte Blüte,

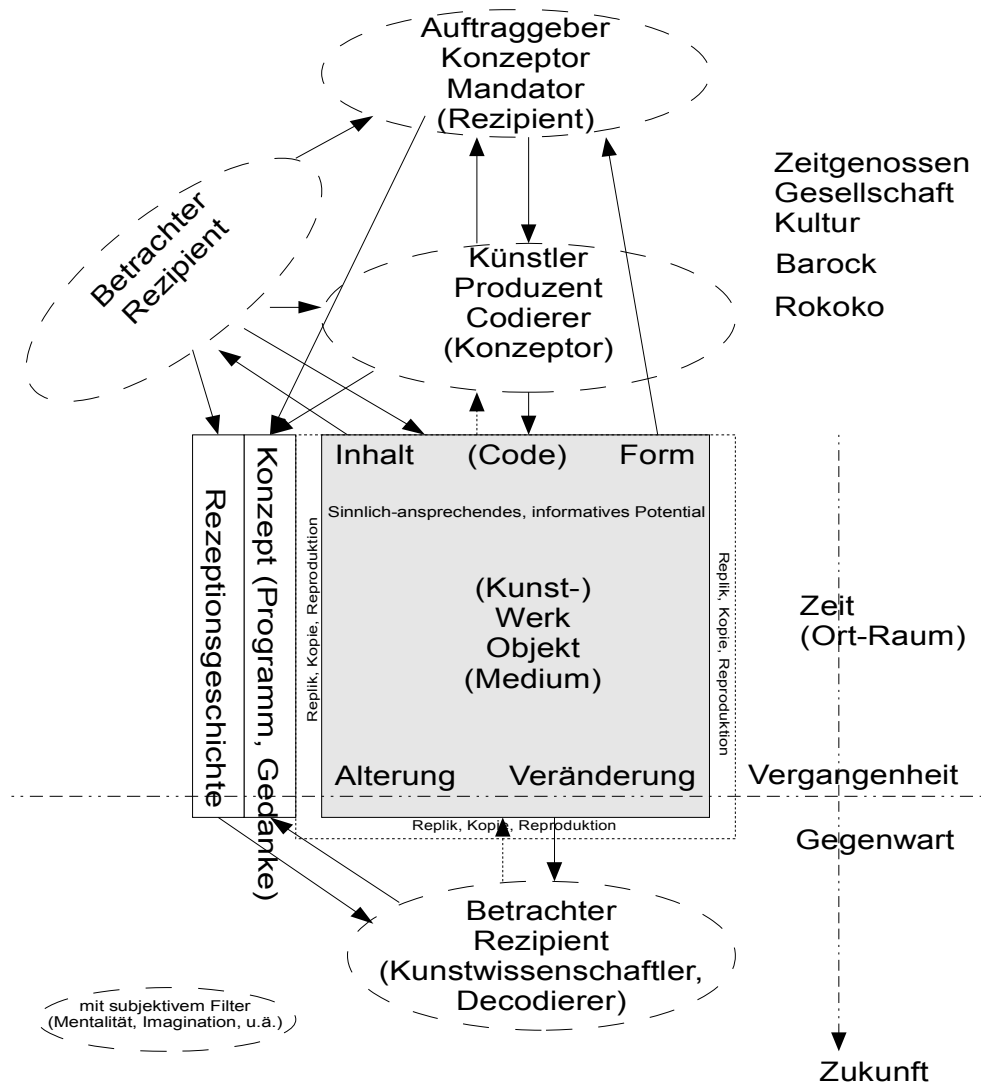
die die Romantiker um 1800 und noch später z.B. die Beuroner-Schule eine mehr oder weniger erfolglos wieder zum Leben erwecken suchten.

Schluss

Auch wenn die neuartigen Perspektiven, Thesen, Kriterien, Kategorien oder Methoden eines Hermann Bauer (Wunder vs. Akt, Verweis v.a. selbstreferenziell, äthrale vs. historische Perspektive, Bildhaftigkeit, Realitätsgrade, u.ä. mit dem hohen wissenschaftlichen Anspruch des 'Meta'), eines Markus Hundemer (rhetorische Kunsttheorie und sinnliche Erkenntnis), eines Nicolaj van der Meulen (ganzheitlicher, rezeptionsästhetischer Ansatz in liturgiehistorischer Verbindung), eines Frank Büttner (die Beziehung von Rhetorik und Illusion-ismus) und einiger anderer hier kritisch gesehen wurden und sich an diesen Beispielen bewähren mussten, so waren sie doch anregend, nützlich, ja notwendig zu diesem Versuch einer Bestimmung der eigenen Position.

Im Sinne auch wohl von Frank Büttner geht es dem Verfasser darum die damaligen Konzeptions-Produktions- und Rezeptionsbedingungen zu bestimmen, die wahrscheinliche ursprüngliche(n) Bedeutung(en) eines Werkes zu rekonstruieren, wieder zu gewinnen oder zumindest sich ihr (ihnen) weitgehend anzunähern. Von einem "offenen Kunstwerk" ist intentional im Barock/Rokoko zuerst einmal nicht auszugehen, wenn man die allgemeine, künstlerisch-sensualistische, appellative Komponente seit Abbé DuBos einmal ausklammert. Etwas System bildend lassen sich diese Bedingungen vielleicht so wie nachstehend sehr schematisch anschaulich verdeutlichen. Hier rückt vor allem der kirchliche Auftraggeber (als mandator, 'conceptor') dieser Zeit in eine wichtige, ja entscheidende Rolle, sodass man neben rezeptionsästhetisch und produktionsästhetisch von konzeptions- oder mandatsästhetisch sprechen könnte, was sich in grösserem Massstab auch an der Einteilung nach Herrscherfiguren z.B. in der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts zeigt.

Kunst des Barock und Rokoko: Bezüge in Vergangenheit und Gegenwart



Um das Fühlen, Wollen, Denken, die 'Sinn'-Möglichkeiten in einem Werk (auch schon in seinem Konzept) einer Epoche festzustellen, wird es nicht **d i e** Methode geben, wie Markus Hundemer vielleicht mit seiner wohl historisch gerechtfertigten 'syllogistischen Bilderkenntnis' hofft(e) gewonnen zu haben. Der Auftraggeber fasste (oft selbst, aber sehr fraglich syllogistisch) den Entschluss ('conclusio') zu einem Thema, äusserte seine speziellen Wünsche und gab entsprechende Informationen. Der Auftragnehmer oder Künstler versuchte inhaltlich-assoziativ-argumentativ (aber sicher nicht syllogistisch) und formal-ansprechend, seinem Repertoire gemäss alles zur Anschauung zu bringen. Es wird also schlicht mehr auf ein Erfassen aller erreichbaren archivalischen Hinweise, ein Sich-Vor-Augen-Halten der ökonomisch-praktisch-handwerklichen Abläufe, ein Einsehen in die Handschrift der Künstler und Handwerker, ein Erarbeiten von Kenntnissen neben der

Ikonographie/Ikonologie, der historisch-politischen, religiösen und soziokulturellen Verhältnisse vor allem lokaler Art einschliesslich der Mentalität der entscheidenden Akteure hinauslaufen, um zu einigermaßen plausiblen Einschätzungen, Deutungen und Erkenntnissen zu kommen. Vor einer zumeist philosophierenden Modernität, Aktualisierung, Enthistorisierung ist eher abzuraten. Ausserdem ist ein malerisch-plastisch-architektonisches Gebilde nicht einfach eine Gestalt gewordene, stumme Jubelpredigt oder Theologie, Rhetorik oder Philosophie. Ein solches hat auch schon vor der Zeit einer Bekenntniskunst seinen persönlichen, individuellen Charakter. Es sorgt - der Musik ähnlich - zuerst für eine sinnlich-emotionale Grundstimmung und soll auch unter Umständen das Übersinnliche, aber auch das Künstliche (Künstlerische) sichtbar, erlebbar machen. Selbst bei Maler-Philosophen wie Nicolas Poussin oder Anton Raphael Mengs dürfte das Eidetische noch als primär anzusehen sein.

Gegenüber Bauers pauschalen Kategorien hat es sich gezeigt, dass jedes Projekt eine von Ort, Zeit und Personen abhängige, spezielle Lösung darstellt, was beim kunstwissenschaftlichen Herangehen schon eingeplant werden sollte. Zur Erfassung der Komplexität ist eine grösstmögliche Offenheit und eine fast interdisziplinäre Vielseitigkeit angesagt. In der Anschauung sind es oft die unscheinbaren Details, die aber nur mit Vorsicht zur 'kritischen Form oder Inhalt' werden können. Somit ist auch eine gewisse Nähe zum (Kunst-) Werk ausschlaggebend. Jede wissenschaftlich notwendige Abstraktion, Theorie-Systembildung wie das obige Schema entfernt uns leider auch wieder vom individuellen Objekt. Einen 'richtigen' Abstand, ein dynamisches, optimierendes Verhältnis von Nähe und Distanz zu gewinnen und einzuhalten gehört vielleicht auch zur 'Kunst der Interpretation'. Die als psychologisierend-physiognomische Synthese von Stil (-Geschichte) und Geist(es-Geschichte) gedachte Strukturanalyse von Hans Sedlmayer u.a. wie auch noch von Hermann Bauer vermittelt die trügerische Hoffnung die 'Mitte', den Bauplan, die Formel, ja die Wahrheit und das Wesen eines Kunstwerkes (wieder- oder sogar erst) gefunden zu haben. Wenn man etwas genauer hinschaut, bleibt sie sehr oft blosses ideologisches Konstrukt und so wird im klassischen konkreten Fall bei Sedlmayer Vermeers offene, vieldeutige 'Schilderconst' zur 'letzten Offenbarung' einer "reinen Innerlichkeit" auch mit der Übertragung der problematischen Luca-Giordano-Äusserung 'Theologie der Malerei' zu 'Las Meninas' von Velázquez. Eine solide, unterbauliche 'erste Kunstgeschichte' ist eine verlässlichere Basis für vermeintliche Strukturen oder kategorisierte Anschaulichkeiten, die prosaisch oft mehr einer technischen Entwicklung

oder künstlerischen Traditionen entwachsen sind, als dass sie gleich Ausdruck irgendwelcher (projektiver) Welt-Anschauungen sind. Statt z.B. eines schematischen Auslegungsversuches in der Art Sedlmayrs (vgl. Lida von Mengden: "Vermeers De Schilderconst in den Interpretationen von Kurt Badt und Hans Sedlmayr – Probleme der Interpretation", Diss. München, Frankfurt 1984) nach dem kirchenväterlich vierfachen, hierarchischen Schrift-Sinn (1. somatisch-wörtlich; 2. allegorisch-zeitgebunden; 3. tropologisch-individuell-seelisch-moralisch; 4. anagogisch-spirituell-zeitfern), was so Hermann Bauer allerdings nicht macht, reicht es vielleicht schon das vielschichtige Kunst-Werk-Ensemble v.a. des 18. Jahrhunderts auf seine sinnlich-geistig-sittliche Wirkungen bzw. die Eindrücke im Betrachter nach klassisch-poetisch-rhetorischen und damals gängigen Begriffen wie *delectare* (optisch, haptisch, zumindest virtuell akustisch, osphrantisch; auch das Künstlerisch-Ästhetisch-Intellektuell-Geschmackliche), *docere*, *prodesse*, *movere* u.ä. zeitlich, räumlich, individuell und soziokulturell genetisch-funktional abzufragen.

Mit wundersamen 'positiven' Ergebnissen und Neuigkeiten war bei der vorrangigen kritischen Bestandsaufnahme nicht zu rechnen. Vielleicht ist das Feichtmayr-Christian-Problem durch (noch nachzureichende) Bildvergleiche etwas besser nachvollziehbar gelöst, allerdings durch die Annahme einer Aufteilung und Kooperation an den Vierungsaltären von Ottobeuren in gewisser Analogie zu den Vettern Zeiller auch wieder etwas 'verkompliziert'. Vor allem bei den Datierungen von Gossenzügen wurde versucht eine neue Feinjustierung zu erreichen. Die schon 1992 unternommene Spätdatierung des zweiten Abschnittes des Innenausbaus von Zwiefalten hat die Konsequenz, dass v.a. die Altäre und die plastische Ausstattung nach Ottobeuren anzusetzen und somit anders einzuschätzen sind. Damit wird deutlich, dass in Zwiefalten weit mehr Kontinuität angesagt war. Für Zwiefalten werden die Marienwallfahrtsvorstellungen Bauers und einiger anderer relativiert und der marianische Schutz und die (bruderschaftliche und individuelle?) Frömmigkeit stärker betont. Neben einem Neufund eines Gemäldes von Spiegler wird vielleicht auch dessen Langhausdeckenbild als einem göttlichen 'Bollwerk' und einer Treppe des Glaubens vor dem lutherischen Umfeld und der wachsenden Freigeisterei verständlicher. Bei Ottobeuren deutet sich eine eher konventionelle und repräsentative Grundhaltung an. Für Neresheim wurde versucht das einfache, durchdachte christologische Programm, eine Art Glaubensbekenntnis, und das Problem der Darstellung Gottes und besonders in der Trinität vor dem (jüdisch-islamischen) Bilderverbot und der Aufklärung zu sehen. In Wiblingen wird noch stärker der Widerspruch zwischen

traditionellem Glaube, Reliquienkult und historischer Wirklichkeit, Vernunft, Modernität trotz und wegen einer modernen künstlerischen Folie unübersehbar. Das einsam gelegene St. Blasien erstellte eine allseits gelobte modern-klassizistische, von aussen nicht sehr einladende, monumental-pantheonoide Kirchenarchitektur mit einen mehr sittlichen als sinnlichen, stark ästhetisierten „Dunst“-Innenraum (eines recht weit entfernten Gottes) zur (privaten) Andacht. Besonders die teilweise fehlinterpretierte, stilistisch wie thematisch rückwärts gewandte, sparsame Innenausstattung dürfte kompromisshafte, konservative, vielleicht reaktionäre Einstellungen und das abnehmende künstlerische Interesse des alternden Abtes Martin II Gebert (und seines Konventes) widerspiegeln und unser heutiges Urteil der Fortschrittlichkeit St. Balsiens insgesamt hier etwas gemässigt haben.

Bei diesen historisch-genetischen, philo-theo-psycho-logisierenden 'Enthüllungs-Versuchen von Sinn-en' kam das vor-wortlich Sinn-liche, das Emotionale, Ästhetische, Technisch-Handwerkliche, Künstlich-Kunstvolle, Qualitativ-Wertende und nicht erst seit Dubos für das 18. Jahrhundert Wichtige leider viel zu kurz. Der Sinn von Kunst-Werken liegt auch im geistigen-sinnlichen-bewegenden-erhebenden Genuss. Übrigens dürfte von daher die 'Er-Findung' der Kunst (ob von Können oder fälschlich Künden) vor dem Zeitalter ihrer Nomenklatur in unserem Kosmos sicher etwas früher als nach Hans Belting zu suchen sein.

(Stand: 22. Oktober 2012 - Änderungen vorbehalten)

kontakt@freieskunstforum.de