

Aufklärung und Sakraler Raum

Ausstattungsdiskurse im klerikalen Milieu des 18. Jahrhunderts

hg. von Brigitta Coers, Lorenz Enderlein, Tobias Kunz und Markus Thome,
in: Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit Bd.
16, Affalterbach 2016

(Rezension)

Mittlerweile ist erfreulicherweise der angekündigte Sammelband der beiden Tübinger Tagungen von 2010 und 2014 ganz konventionell als Buch unter dem obigen, mit ‚Diskurs‘ und ‚Milieu‘ vielleicht etwas moderner klingendem Titel im Didymos-Verlag erschienen. In der Publikation finden sich jetzt auch ergänzende Beiträge, die nicht referiert wurden. Die [frühere Kritik des Rezensenten](#) an Hand einer imaginierten Teilnahme an den beiden Tagungen bleiben vorerst des Interesses und des Vergleiches halber so stehen und nachlesbar. Dass die vier Herausgeber, die anscheinend weder zuvor noch danach bis auf Markus Thomae so sehr als Spezialisten des 18. Jahrhunderts (Barock, Rokoko, Klassizismus, Empfindsamkeit, Aufklärung ...) aufgetreten sind, in ihrer gemeinsamen Zeit am Tübinger Kunsthistorischen Institut auf dieses Thema und dazu noch über zwei Tagungen verteilt gekommen sind, ist vielleicht etwas verwunderlich aber doch sehr lobenswert, da auch den noch katholisch sozialisierten Schreiber dieser Zeilen die die Moderne und unsere Gegenwart bestimmende ‚Aufklärung‘ (sowohl philosophisch im Allgemeinen als auch kirchlich v.a. katholisch im Speziellen) des 18. Jahrhunderts und ihr möglicher Einfluss auf die Künste fast schon immer persönlich interessiert und bewegt hat. Die im Dankesvorwort angedeuteten Diskussionen lassen sich z.B. in der gemeinsam verfassten folgenden Einführung „**Kirchenraum, Katholizismus und Aufklärung**“ durch Ergebnisse oder gewonnene Erkenntnisse (auch Fragen oder Probleme) leider nicht wirklich nachvollziehen. Diese Einleitung spiegelt mehr oder weniger die Aufteilung des Bandes bzw. die Reihenfolge der Aufsätze wider allerdings sehr theoretisch verdichtet und auch zur Demonstration des neuesten Literaturkenntnisstandes.

Im Unterabschnitt „**Wiblingen. Eine Annäherung**“ bringt diese mit Verweis auf Josef Straßers Beitrag im Ulmer Ausstellungskatalog „Januaris Zick und sein Wirken in

Oberschwaben“, 1993, S.64-72, die dort aber nicht zu findende überraschende Auffassung, dass die moderne Innenausstattung durch Zick „zunächst gegen den Wunsch von Abt [Roman Fehr] und Konvent“ erfolgt sei, da eine „religiöse(r) Einsicht in das Konzept luminöser Ratio“ in Anbetracht des 1776 erfolgten ‚Ketzer-Urteils‘ wohl nicht vorhanden gewesen sei. Zu dem ganzen Wiblingen-Komplex findet sich seit 2012 auch eine [Darstellung des Rezensenten](#) frei im Netz. Am nicht weiter ausgeführten Paradebeispiel Wiblingen wird hier die stilistische Veränderung als möglicher Ein-Ausfluss einer ‚katholischen Aufklärung‘ angesprochen und das auch vor dem Hintergrund, dass Wiblingen seine ‚barocke‘ Kreuzwallfahrt mit dem Neubau wiederbeleben wollte. Dass das weiter erwähnte all- und altbekannte bayrische Spar-Mandat von 1770 nicht unmittelbar für das vorderösterreichische Wiblingen verpflichtend war, kann auch nicht überraschen, schon gar nicht für Reichsabteien wie Elchingen oder Rot a.d. Rot. Als mögliche Motive werden allgemein eine oft komplexe Mischung von Geschmack, Mode, Liturgie, Ritus u.a. angeführt. Recht umständlich wird als Aufgabe des Bandes formuliert Entwicklungen und Erscheinungsformen in der sakralen Kunst des 18. Jahrhunderts in Bezug zu „Aufklärung“ („Denkmuster und Handlungsfelder“) zu sehen, also über Fragen des Stilwandels hinaus, wofür einige andere Projekte der neuesten Kunstgeschichte als ‚vor-ur-bildliche‘ Beispiele genannt werden.

Im nächsten Abschnitt **„Katholizismus und Aufklärung“** wird knapp angerissen, dass es sich um die „katholische Aufklärung“ [Sebastian Merkle, Harm Klüeting] oder Aufklärung im katholischen Milieu“ und innerhalb des Reformkatholizismus seit dem Tridentinum direkt handeln werde. Es wäre trotzdem interessant gewesen auch der religionskritischen eigentlichen Aufklärung v.a. seit Bayle, Voltaire, De La Mettrie, Holbach und ihre direkte Wirkung auf den Katholizismus bis in die Konvente und in den Sakralbau Aufmerksamkeit zu schenken. Die knappen Bemerkungen zu den religiös-kirchenpolitischen Entwicklungen (Tendenz zur nationalen Staatskirche, Antijesuitismus, Antimonachismus, Nützlichkeit, Säkularisierung, Antischolastik, Antirhetorik, Historisierungen u.a.) sind natürlich alles andere als neu. Die Herausgeber – wie wir alle – stellen sich/uns die basale Frage, ob man bei den fortschrittlichen Leistungen mancher Klöster und Mönche (wie Fürstabt Martin Gerbert von St. Blasien) schon von „monastischer Aufklärung“ sprechen könne.

Der nächste Abschnitt der Einführung oder Grundlegung **„Kirchenraum und Öffentlichkeit“** attestiert auch wenig überraschend dem Kirchenraum neben Sakralem und Religiös-Symbolischem auch „sozialen Rang, politische Macht und historische

Bedeutung (der) ... Auftraggeber“ zu transportieren, wobei in Anlehnung an Frank Büttner eine konservativere-jesuitische („omnia ad maiorem Dei gloriam“) und eine progressivere reformorientierte Richtung als „Konkurrenz zweier Kunstbegriffe“ abzuleiten wären. Wie das Beispiel St. Blasien und Martin Gerbert zeigt, ist diese Trennung eher ein akademisch-theoretisches Ideal-Konstrukt. Der Hinweis auf die Reiseschriftsteller in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts markiert sicher einen ‚Strukturwandel der (intellektuellen) Öffentlichkeit‘ (Habermas) und eine (profanierende) Ästhetisierung.

Die Komplexität bezeugt der nächste Abschnitt: „**Ambivalenzen, Kompromisse, Deutungen**“ aber nicht konkret am Objekt Wiblingen oder St. Blasien. Im Falle der Stiftskirche Buchau wird v.a. auf die gegenreformatorische „Maria vom Siege“ der Christian-Werkstatt in einem klassizistischen Dixnard-Schachtelraum und auf den Beitrag von Tobias Kunze verwiesen, bei der fast reaktionären Prämonstratenserreichsabtei Rot auf das Wiederbeleben von Wallfahrt und das Hervorholen der Katakombenheiligen. Die Herausgeber werden sich im nach hinein klar darüber, dass der Band bzw. seine Beiträge Kompromisse und – nicht zu vergessen – spezifische Rahmenbedingungen demonstrieren. Um generalisierende Vereinfachungen zu vermeiden seien hier mehr mikrohistorische Einzeluntersuchungen entgegengestellt [bzw. sind zu recht entgegenzustellen].

Am Beginn der folgenden üblichen Kurzcharakterisierung der Beiträge steht **Meinrad von Engelberg** mit seinem grundsätzlichen definitorischen Problem von (historisierender) ‚Renovatio‘ vs. (modernisierender) ‚Barockisierung‘. Wie weit die Bewertung der Herausgeber, dass von Engelberg damit eher „einen eigentlich konservativen, letztlich antiaufklärerischen Impetus ... und eine Stellungnahme zur älteren Münchner Rokokoforschung“ der Sedlmayr-Schule (Hermann Bauer u.a.) „markiert (sehe)“, wird erst nach der eigenen Lektüre zu entscheiden sein. Anschliessend wird **Peter Stephans** Beitrag zu Borrominis Universitätskirche Sant‘ Ivo alla Sapienza als „Effusionsarchitektur“ (des Hl. Geistes) und Gegenentwurf zu zeitgenössischen philosophischen Strömungen (Descartes) angekündigt. Als nächstes soll Martin Krives an den Beispielen von Steinhausen und Vierzehnheiligen die Semantik der Rocaille [auch als ‚kritische Form‘ der späteren Aufklärung] nachgehen. **Florian Beck** untersuche Form, Inhalt, Funktion v.a. der Kirchweihpredigten.

Im nächsten Abschnitt „**Bildstrategien im sakralen Fresko**“ werde **Nicolaj van der Meulens** Aufsatz über Spieglers um 1750/51 entstandenes Zwiefalter Langhausfresko im

Entwurfsprozess („als kritisches Verfahren der Transkription von historischem und kartographischem Wissen“) vorgestellt. Die dortige „Universitas Mariana“ (als Literaturangabe: Alois Schmid: „Terra sacra – terra sancta“, in: Thomas Wallnig (Hg.), „Europäische Geschichtskultur um 1700 [! nicht 1750] zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession“, 2012) werde als Reaktion auf die verschiedenen Krisenerfahrungen des 18. Jahrhunderts interpretiert. Der Beitrag des Ikono-graph-log-ie-Spezialisten **Werner Telesko** „>Das Wort Gottes also soll der Prediger austheilen< – Aufklärung und barocke Deckenmalerei. Das Beispiel Österreich“ v.a. der Augustinerchorherren (Herzogenburg) bzw. des Johannes-Saales der Wiener Universität möchte reformtheologische Tendenzen mit Entwicklungen in Form und Inhalt in Verbindung zu bringen versuchen. **Karl Möseneders** nur in der Literatur aktualisierter Aufsatz von 1993 über das verlorene Bibliotheksfresko von Klosterbruck zeige Grundgedanken der ‚Natürlichen Theologie‘ [= Deismus?], „neue Formen historischen Denkens im Sapientia-Diskurs“ und Änderungen in der „Argumentationsform der Allegorie“. „Traditionelle(r) Marienfrömmigkeit“ und Reform-Positionen Muratoris werde **Angelika Dreyer** an zwei Fresken des Augsburger Malers Joseph Mages demonstrieren auch in einer Aktualisierung der Bildsprache. Der folgende ähnliche Vergleich zweier Freskierungen Johann Baptist Enderles in Mainz von **Ute Engel** wird mit „Einsatz stilistisch differenzierender Modi ... wie die Themenwahl (... und) die Relevanz spezifischer Auftragskonstellationen und der konkreten Funktion ...“ angekündigt. Der eigene Beitrag von **Birgitta Coers**: „Ordensgründer und -gründerinnen als Visionäre. Zur Typologie des Visionsbildes im Fresko des 18. Jahrhunderts“ wird vielleicht von der Autorin und Herausgeberin selbst so beschrieben, dass sich unter Einfluss der aufklärerischen Kritik die Visionsdarstellungen in süddeutsch-österreichischen Klosterkirchen des 18. Jahrhunderts [kaum überraschend] verändert, beruhigt hätten [und letztlich zum Verschwinden gebracht würden]. Die Heiligenvisionen (v.a. der Ordensgründer) hätten einen legitimierenden Nebeneffekt durch „die Schau zum Gnadenvermittler“.

Die nächste Sektion „**Raum, Bild und Kult**“ werde durch **Dorte Wetzlers** „Aufgeklärte Wies? Überlegungen zum Einfluss der katholischen Aufklärung auf das Bild- und Ausstattungsprogramm der Wallfahrtskirche zum Gegeißelten Heiland (1745-1754)“ eröffnet: es werde dort versucht die Bildmagie durch die Kommentierung in den Chorfresken einzudämmen. In **Regina Deckers** Aufsatz: „>Im gothischen Geschmacke< – Der Hochaltar von St. Michael in Wien (1779-1782) im Kontext des Josephinismus“ werde

in einem gotischen Chor mit Gnadenbild ein älteres Altarbild durch ein plastisches Retabel ersetzt mit hochartifiziellem Charakter. „An die Stelle von rhetorischer Überwältigung (trete) eine [angeblich] intellektuelle Auseinandersetzung mit der künstlerischen Illusion“. Für den Eigenbeitrag des Herausgebers **Tobias Kunz** „Skulptur und Sakralraum um 1780 – Beobachtungen in südwestdeutschen Klosterkirchen im Zeitalter der Aufklärung“ hätte man schon ankündigen können, dass Rot a.d. Rot, [wunderlicherweise] Scheer, Wiblingen und Neresheim zur Sprache [und teilweise zu Gesicht] kommen werden zwischen Kult und Kunst: „Neue ... Denkmalhaftigkeit der Skulptur im Sakralraum“. Der Aufsatz des Salem-Kenners **Ulrich Knapp**: „>Ich sehe in den vorstellenden Abbildungen so wenig Verbindung und Zusammenhang [...]< – Das Salemer Münster und die Neukonzeption seiner Ausstattung im ausgehenden 18.Jahrhundert“ zeige die „Wandelbarkeit von Altarausstattungen in ein festes, monumentales Bildsystem“, das „Erscheinen“ habe sich zu „Einfalt und Ordnung verändert“. Der Mitherausgeber **Markus Thome** „Religionswissen im Zeichen der Aufklärung. Raumstrukturen und Bildstrategien in den nach 1770 erneuerten Abteikirchen Salem und Ebrach“ stelle der „diachrone(n) Stratigraphie allmählicher Veränderungen“ auch noch den Vergleich mit Ebrach an die Seite als „räumlich strukturierte, plurale Bildsysteme. Die klare Zweiteilung der Kirchenräume ... und unterschiedliche Rezipienten ...“ sind ja bei Klosterkirchen wahrlich nicht überraschend. In oder mit diesen Ausstattungen erfolge ein „historisch-kritische(r) Umgang mit [religiösem?] Wissen [z.B. Bibelkritik?]. **Katinka Häret-Krug**: „Die Ausstattung der Bronnbacher Klosterkirche in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Reaktion auf die katholische Aufklärung in den Bistümern Mainz und Würzburg?“ zeige den Versuch der Selbstbehauptung, Traditionswahrung z.T. durch Wiederverwendung und Verehrung gegenreformatorischer Heiliger. Der Beitrag des Mitherausgebers **Lorenz Enderlein**: „Umbettungen. Retrospektive Skulpturen in den Klosterkirchen Schöntal, St. Peter im Schwarzwald und St. Blasien“ beschäftige sich mit der Neuinszenierung monastischer Grablegen in Verbindung mit Neubauten. Im Kontext eines neuen Seelsorgeverständnisses käme solche nicht uneigennütigen ‚An-Denken‘ weitgehend zum Erliegen.

Als Resümee meinen die Herausgeber, dass durch die Beiträge die Sakralräume und ihre Ausstattung sich als „Diskursfelder“ erwiesen hätten (erweisen würden) und eine „produktive Auseinandersetzung mit aufklärerischer Kritik“ an der Religion widerspiegeln würden. Die neuen Denkmuster würden die Adaption und Transformation traditioneller

Bild- und Dekorationssysteme beeinflussen. Die historische Legitimation sei für die Klöster ein zentrales Anliegen. „In den Ausstattungskonzepten (zeichne) sich eine zunehmende Medienreflexivität ab“, die letztlich auch auf die „Mündigkeit des gläubigen Betrachters abheb(e)“. Soweit vielleicht eher projektiv aber nicht überraschend das ‚Vor-Nach-Urteil‘ der Herausgeber. Vielleicht ergeben sich bei der Eigenlektüre der Beiträge über einen längeren Zeitraum dann doch noch andere Gesichtspunkte und Erkenntnisse.

1.

Der erste, immer wieder durch kritisches Hinterfragen auffallende Beitrag des Darmstädter Barockarchitekturspezialisten **Meinrad von Engelberg** „**Kontinuität oder Paradigmenwechsel? – Aufklärung und Renovatio**“ (S.23-38) beginnt etwas in akademischer Begriffsdiskussion mit dem Abschnitt „**Renovation oder Barockisierung**“ als einem von Engelberg teilweise historisch vorgefundenen und wieder eingebrachten Neo- oder ‚Palin‘-logismus gegen die landläufige und undifferenzierende Bezeichnung von Erneuerung oder Umbauten zwischen ca. 1600 und 1800, also auch des Rokoko und der eigentlich nicht stildefinierbaren ‚Aufklärung‘. Barockisierung wäre also nur ein Sonderfall, während die neutrale „Renovierung“ oder „Renovatio“ [im allgemeinen Erneuerung, Wiederherstellen in verschiedenen Richtungen] zum Ausdruck bringe. Wenn man dabei die Aktualisierung, Modernisierung mehr im Auge hat (hätte), könnte man ‚ana-neo-log‘ von ‚Modernatio‘ sprechen. Von Engelberg möchte die ‚Renovatio‘, die er 2005 in seiner Dissertation in einen italienischen, französischen und historisierenden Modus kategorial noch etwas zu trennen suchte, jetzt unter dem Aspekt der Barockisierung, Innovation und Historizität beleuchten immer auch noch mit der ‚Aufklärung‘ im Hinterkopf.

Vielleicht könnte man die manchmal ausartende Unterscheidung von ‚Renovatio‘ und Barockisierung/Rokokoisierung einmal als Erneuerung im gleichen Stil oder weitgehend stilneutral und dann Umgestaltung in einem anderen, neueren Stil (des Barock/Rokoko) vereinfacht definieren. Als Beispiele werden der Freisinger Dom (1723) oder die ‚Alte Kapelle‘ in Regensburg (1747) angeführt. Im Freisinger Fall kommt von Engelberg auf Christine Liebolds, Münchner Dissertation von 1981: „Das Rokoko in ursprünglich mittelalterlichen Kirchen des bayerischen Gebietes – Ein von maurinischem Denken geprägter Stil“ und ihre Kernthese von einer Verbindung zur Frühaufklärung und von der „Spätphase des sakralen Barocks“ (= Rokoko) zu sprechen, die im Sedlmayr-Umfeld „eine besondere Würdigung als ‚Metastil‘ zwischen dem konfessionellen Zeitalter [Barock] und

der Moderne [nach 1800] erfahren (habe)“. Hier könnte man ‚Meta‘ mit ‚zwischen, inmitten‘ verstehen, während die genannte Sedlmayr-Schule eher ein dahinter liegende, höhere, tiefere Ebenenstruktur meinte entdeckt zu haben, eine Brechung durch die Aufklärung wie dem maurinischen geschichtlichen Denken. Die monokausale (S.26, Anm.20) „Triebkraft“ durch die „maurinische Vorstellung von der legitimierenden Kraft der Geschichte“ wird von Engelberg völlig zu Recht in Frage gestellt z.B. durch das „kaum als aufklärerisch kontaminiert(e)“ Freskenprogramm für C.D. Asam. Hier ist man immer wieder überrascht, dass die Kunstgeschichte nicht das Naheliegendste ins Visier nimmt: das Vorbild der weltlichen Adels-Lebenswelt für den geistlichen (Adels-)Stand. Ebenfalls bezweifelt von Engelberg an der Barockisierung Freisings eine Frühform bewusster Denkmalpflege statt einer simplen Zeit-Mittel-Ökonomie. Oft lässt sich aber schon selbst an Neubauten ein Traditionsdenken nicht verleugnen. Schliesslich wendet sich der Autor dagegen die Asam als Gründerväter des Rokoko in Bayern auszurufen, da die Rocaille von ihnen nie verwendet worden wäre, und bezeichnend erst zehn Jahre nach dem Auftauchen in der Münchner Residenz in Diessen (1735) zum Einsatz kam. Der Autor verweist hier auf eigene frühere lesenswerte Aufsätze von 2014 wie z.B. „Rokoko-Architektur? - Die Kirchenbauten Johann Michael Fischers“, S. 101-109 ,in: „Mit Leib und Seele – Münchner Rokoko von Asam bis Günther“, München 2014, in dem das Rokoko bei Fischer und die gesamte Münchner Seldmayr-Schule (Hermann Bauer, Bernhard Rupprecht, Robert Stalla, Karsten Harries u.a.) kritisch hinterfragt wird. Weder die architektonische ‚Renovatio‘ (bewusster Umgang mit historischer Bausubstanz) noch die die dekorativ-ikonographischen Programme könne man als spezifisch aufklärerisch deuten.

Der zweite Abschnitt **„Aufklärung und stilistische Innovation“** beginnt mit dem Problem, ob hinter/vor/bei einem Stilwandel auch ein Geisteswandel (ursächlich, parallel, sequentiell?) festzustellen sei. Eine „quasi autonome“ dynamische Eigenentwicklung der Kunst (der Künstler) wird nicht erwogen. Von Engelberg meint, dass die Grenzziehung zwischen Barock und Rokoko bis heute offen sei, während „der strukturelle [= Stil, Form + Inhalt?] Gegensatz zwischen Barock und Klassizismus kaum zweifelhaft“ sei. Wenn man allerdings sich vergegenwärtigt wie stilistisch der Klassizismus auf den Barockklassizismus zurückgreift und in der Kunstgeschichte um 1900 das 17. und 18. Jahrhundert als Spät- und Nachrenaissance benannt und aufgefasst wurde, sind in der Praxis des Sakralbereichs die Dinge im Konkreten nicht so einfach und sauber zu trennen oder getrennt. Dass die ‚Renovatio‘ kein aufklärerisches Moment per se beinhalte, zeige

die weitgehende Unterschiedslosigkeit zu Neubauten in der Freskierung. Die oft maurinisch-aufklärerisch angesprochene legitimierende Historisierung der Freskenthematik wird als „allgemein zeitbedingt“ und Frank Büttner folgend eher als „wandelnde Bildauffassung und Erzählhaltung“ interpretiert und dazu wird auf Vorformen des 17. Jahrhunderts verwiesen. Auch bei dem hier nicht erwähnten Zwiefalten, einem trotz der Guibal-Altarbilder noch fast stilreinen erst nach 1770 in der Ausstattung vollendeten Bau, sind die Spiegler-Fresken bzw. ihr Programm durch den Abt eigentlich sogar eher vormaurinisch (Gabriel Buzelin) konzipiert. Der Autor fragt sich weiter, ob wenigstens beim Übergang vom Rokoko zum (Früh-) Klassizismus die ‚Aufklärung‘ greifbar wäre, und bringt das sattsam bekannte bayrische Generalmandat, das aber wie gesagt für das vorderösterreichische Wiblingen gar nicht diese Relevanz hatte, in die Diskussion. Das antikisierende Element in der ‚Renovatio‘ als Beleg für ein aufgeklärtes Denken der Auftraggeberschaft? lautet demnach seine Frage.

Die Rokoko-Retabelformen in Kloster Bronnbach von 1778 (vgl. den späteren Beitrag von Katinka Häret-Krug) seien auch nicht antiaufklärerisch sondern eher als eine traditionelle Anlehnung an das mainzische Diözesanvorbild zu sehen. Nicht ganz verständlich ist, dass dann dieses „scheinbar Überlebte(m)“ als Ausdruck „auch seines Verstandes ohne Anleitung anderer“ zu bedienen interpretiert werden kann. Neben dem Reaktionären bei Bronnbach stellt er sich und uns die Frage, ob der Übergang vom Rokoko zum Klassizismus als Indikator für eine „neue, aufgeklärte, rationale Denkweise“ angesehen werden kann. Er nennt wieder die ‚Renovationes‘ von Ebrach, Salem und Oberelchingen gegenüber dem Neubau Wiblingen und im Vergleich mit dem etwas „verspäteten“ Chor der ‚Alten Kapelle‘, Regensburg. Er sieht hier eher Modulationen, Akzentverschiebungen wie Wandlungen in der Predigtrhetorik am/im Werke. Die nicht illusionistische Rauminterpretation durch den Stuck in Ebrach bringt er mit der 40 Jahre älteren ähnlichen freskolosen ‚Renovatio‘ der Ellwanger Stiftskirche in Vergleich, um auch hier den aufklärerische Gedanken zu relativieren. Beim unvermeidlichen Beispiel Salem verweist der Autor unverständlicherweise auf die frühere ‚Birnaue‘ und zitiert Stephan Klingen, der wohl auf den stilistischen Bruch hinweist, aber nicht erkennt, dass auch in Salem noch wo möglich die ‚alte‘ Freskomalerei durch den Pinsel Bruggers zum Zuge kam. Der Autor argumentiert im weiteren eher politisch-historisch und weniger in Richtung Ästhetik, Philosophie, dass die wieder hergestellte ‚Anciennität‘ von Salem und Kaisheim in gewisser Analogie zu den Domkirchen am Rhein stünden. Hier fragt man sich, ob dahinter

eine nachmaurininische aufklärerische Historizität steckt. Am Beispiel der noch Platz lassenden Äbtetafel von Salem werde aber eher noch die alte Traditionspflege und ein Zukunftsglaube sichtbar.

Damit ist die Überleitung zu „**Aufklärung und Historizität**“ geschafft. Auch die im 18. Jahrhundert beliebten Gründungsjubiläen werden mit älterer Tradition sogar protestantischer Provenienz in Verbindung gebracht. Zu Recht weist der Autor darauf hin, dass die süddeutschen Klöster keines maurinisch-aufklärerischen Impulses bedurft hätten. Der Begriff ‚Historizität‘ sei auch schon von Michael Schmidt 1999 als eindeutig aufklärerisch identifiziert. Die klassizistische Regotifizierung in Salem und Ebrach sei eher eine Rückwendung und keine Revolution, der Tradition und einem Kontinuitätsdenken verpflichtet, während bei den weltlichen Reichsständen eher eine sentimentalisierte, historisierende Kunstwelt vorherrsche. Der Autor fragt sich, ob das eher als Antiaufklärung, „Verweigerung, Ignoranz oder Erlahmen innovativer Kräfte“ zu deuten sei/wäre. Dem realiter nie vollendeten Kloster Weingarten schreibt von Engelberg eine „scheinbar moderne, antitraditionalistische äussere Form“ (gegenüber dem abgerissenen romanischen Vorgängerbau) zu, aber traditionell sei die Verehrung der Stifter (Welfen) im Deckenbild angeblich als Schutz vor Württemberg und Bayern. Dies ist leider so nicht ganz richtig: das Problem für Weingarten war immer die Reichsstandschaft gegenüber (Vorder-) Österreich zu wahren. Auch die Hinwendung zum protestantischen Württemberg erklärt sich teilweise daraus. Die Herzogtümer Württemberg und schon gar nicht Bayern waren um 1720 noch nicht auf dem späteren Expansionskurs. Das immer progressiv gedeutete (z.B. von der Münchner Sedlmayr-Schule) Geschichtsdenken der Klöster sei also nicht aus aufklärerischem Denken sondern als „immer schwächer gedeckte Lebensversicherung“ gegenüber den fortschrittlicheren, aufgeklärten weltlichen Nachbarn zu verstehen. St. Blasien mit seinen „österreichischen höchsten Leichen“ sei also fraglich „Ausdruck eines aufgeklärten neuen Geschichtsbewusstseins sondern auch eine Rückversicherung beim habsburgischen Landesherren, die aber „fortschrittlich (?)“ durch den Verzicht auf teuren und schwierigen Kryptaunterbau unterlaufen wurde. Gegenüber dem habsburgischen „Pantheon“ der etwas regotisierten Franzensburg (ab 1798) sei das Schwarzwälder Pantheon (ab 1768) Zeichen einer „Historizität“ und „echten, ungebrochenen Kontinuität“. Mikrohistorisch ist es allerdings nicht so einfach St. Blasien in eine Schublade zu stecken. Nach der bisher zumeist vertretenen Auffassung von St. Blasien als Hort der „monastischen Aufklärung“ relativieren die Worte des Autors [vgl [auch](#)

die des Rezensenten] hier doch sehr. Tradition (als Form von Historizität) und keine Diskontinuität wie eher im weltlichen Bereich würden auch die weiteren vom Autor vorgebrachten Beispiele kennzeichnen: Salem, Ebrach, Elchingen, Buchau, Mainzer Dom (Westturm), wobei auch hier alle etwas über einen Kamm geschoren werden. Eine besondere Form von Kontinuität nämlich der Spolie aus einem aufgelösten Zisterzienserkloster zeige das neugotische Tor der Mosburg im Schlosspark von Wiesbaden-Biebrich zum Abschluss, wo noch mal die Frage nach der Aufklärung, nach einem modernen Geschichtsbewusstsein in der ‚Renovatio‘ des 18. Jahrhunderts stecke. Dass wir heute den „Verlust des Sinnes für Kontinuität als Legitimation“ [nicht gar den der Mitte?] beklagen, läge mit am kantischen Paradigmenwechsel und am nochmals bemühten „sapere aude“, dem der Autor angeblich resignativ [oder doch eher frohgemut?] und das auch heute noch nachzuempfindende Glück und Ruhe der eine Generation früheren, paradisisch gelegenen Wies-Kirche entgegengestellt. Der Autor wendet noch einmal sich gegen die oft bislang übliche Bezeichnung von Barockisierung, weil er darin eine zu glättende Sichtweise erkennt. Gegenüber seinem auf Kontinuität abzielenden Architekturbeitrag schliesst er nicht aus, dass vielleicht auf den anderen Feldern wie der Innendekoration ein wirklicher Einfluss der Aufklärung vielleicht doch noch auszumachen wäre. Die „Komplexität von Aufklärung und Sakralraum“ zeige, z.B. die Wies-Kirche: konzeptionell barock, formal Rokoko und im Bildprogramm vielleicht schon etwas Aufklärung, ohne letzteres näher zu begründen. Als Beispiel für Kontinuität von Frömmigkeit erwähnt er noch den (so nicht restlos) aufgeklärten sterbenden bayrischen Kurfürsten Max III Joseph und sein Verlangen nach dem bei ihm aber keine Wunder mehr vollbringenden Gnadenbild aus seiner Spitalkirche. Als Schlusssatz kommt er zu der nicht überraschenden Erkenntnis, dass Begriffe wie „Barocker Sakralraum“, Aufklärung (und ihr Einfluss) und die ‚Renovatio‘ der „immanenten Unschärfe [Komplexität] historischer Situationen [Realität]“ nicht gerecht würden.

2.

Der nächste Beitrag **„In Stein gegossene Weisheit. Sant‘ Ivo in Rom als Aufklärungsarchitektur?“** mit Fragezeichen [‚Was ist Aufklärung-sarchitektur?‘] stammt von dem vorrangig als Ikonograph-Ikonologe („Im Glanz der Majestät des Reichs. Tiepolo und die Würzburger Residenz – die Reichsidee der Schönborn und die politische Ikonologie des Barock“, 2 Bde. Weißenhorn 2002) in Freiburg i.Br.(?) lehrenden

Kunsthistoriker **Peter Stephan**. Bei dem jetzigen Aufsatz scheint es sich um eine Teil-Wieder-Aufbereitung aus seiner Freiburger Habil.-Schrift: „Der vergessene Raum. Die dritte Dimension in der Fassadenarchitektur der Frühen Neuzeit“, Regensburg 2009, zu handeln, die der Rezensent aber nicht extra eingesehen hat, da vorliegender Aufsatz für sich und in einem Nichtspezialisten-Focus stehen soll.

In „**Die Ambivalenz des Begriffes Aufklärung**“ [erweitert oder eng?] verweist der Autor einleitend auf die auch formal problematische Bandbreite von der gotischen Kathedrale als „Manifestation des scholastischen Rationalismus“ (im Sinne von E. Panofsky) bis zu Sainte Geneviève (dem später revolutionären Pantheon) in Paris und – eher verwunderlich – dem heimisch-regionalen Rokokobau St. Paulin in Trier, allerdings schon vor dem ‚aufklärerischen‘ Febronianismus.

Die nach dem Tagungs-Titel anfänglich etwas erstaunliche Wahl der berühmten Hl. Geist-Kirche Sant‘ Ivo in Rom (päpstliche Gymnasiums- bzw. Universitätskirche) um die Mitte des 17. Jahrhunderts wird begründet mit: 1. Haus der göttlichen Weisheit, 2. Heimstatt menschlicher Erkenntnis und 3. (ebenfalls pleonastisch) „Hort der Vernunft“, also alles aufklärungsnah wirkend.

Im Abschnitt „**Sant‘ Ivo alla Sapienza als pneumatische >Effusionsarchitektur<**“ wird der von 1642-1646 (Rohbau) nach Plänen des Tessiner Architekten Francesco Borromini eig. Castelli (1599-1667 Rom nach Selbstverletzung) errichtete Bau allerdings nicht zuerst nach zeitgenössischen Urteilen gedeutet, sondern wie seit 1967 (Hans Ost) als „Darstellung des Pfingstwunders“, 1968 dazu noch als „neuer Tempel Salomons“ (Pierre du Prey, vgl. Fr. Bacons ‚Nova Atlantis‘?) und 1990 (Felix Thürlemann) als Aufteilung in irdische (Wand) und himmlische (Kuppel als Himmelszelt) Zonen angesehen. Innen an der Altarnische und anscheinend nochmals an der Aussenfront der Universitätskirchenanlage findet sich epigraphisch das bekannte „Initium sapientiae timor Domini“ [dem anti-ir-rationalen ‚credo, ut intellegam‘ eines Anselm von Canterbury oder dem altchristlichen ‚credo quia absurdum‘ verwandt] nach Ps.111,10. Auch der vom Architekten vorgesehene Altar mit den sieben Säulen deutet auf die Gaben des Hl. Geistes. Ob aber die oben weit entfernt kaum sichtbaren gemalten Feuerzungen und die Sterne in der Laterne ebenfalls die ‚Sieben Gaben des Hl. Geistes‘ bedeuten sollen, erscheint zweifelhaft, aber nicht für den Autor, der nur die anfänglich faktisch schwebend-angeheftete Geist-Taube statt der jetzt malerisch Fingierten korrigierend anmahnt. Osts und Thürlemanns Auffassung einer ‚Repetrifikation‘, Rekonstruktion des apostelgeschichtlichen Hauses mit dem

Pfingstwunder versucht Stephan zu relativieren, wobei er letzteres als einmaligen, historischen Akt von der ‚sich ergießenden‘ Gegenwart des Hl. Geistes bei der alltäglichen Messe – dem Pfingstwunder nur ähnlich – trennen möchte. Er schlägt neologisch deshalb für dieses ‚Haus der Weisheit‘ mit ‚Hl.Geist-Erguss‘ (pneumatische) „Effusionsarchitektur“ vor, warum eigentlich nicht ‚In-De-Fusionsarchitektur‘? (weil die Geisttaube innerhalb des Hauses schwebt?). Der Begriff ergäbe sich formal z.B. vom einfachen Kreis (Laternenfuss) zur komplexen Vielfalt der Wand (Thürlemann) und in Ergänzung als Übergang vom Grafischen (Ornamentik, Lisenen als Lichtstrahlen von der Glorie des Hl. Geistes) in die ‚Tektonik der Architektur‘. Ost und Thürlemann weiterführend erkennt Stephan in der kleinen Laternenkuppel das jenseitige „Empyreum als Wohnung Gottes“ [sozusagen und faktisch das Ádyton des ‚Gotteshauses‘] und in der im Dekor analogen, aber vergrößerten Konchen-Kuppel schon das Diesseits und nicht erst im Wandbereich. Die Kuppel betrachtet er formal und motivisch als (plotinische?) „Emanation“ des Hl. Geistes. Die Abnahme des Lichts, des Geistes, Heiligkeit könne man auch bei dem Rivalen Bernini (Cathedra Petri) beobachten. Wie alt, traditionell diese Vorstellungen seien, zeige das schon von Ost und Thürlemann angesprochene mittelalterliche Vorbild in San Marco, Venedig aus dem 12.Jahrhundert. Die Sternstrahlen-Lisenen würden auf die ehemaligen Apostel bzw. die Pilaster der Wand über- bzw. abgeleitet, was aber durch das horizontale, die Trinität sichtbar werden lassende Gebälk doch unterbrochen wird und so wirkt. Ob die herkömmlichen und kontrastierenden Kanneluren als Strahlenableiter von Borromini schon so gedacht gewesen waren, bleibt ebenfalls fraglich. Der ganze Bau sei Gestalt [nicht als Rahmen, Gehäuse] gewordene Emanation des Hl. Geistes und nicht wie das Pfingstwunder äusserlicher Niedergang des Hl. Geistes auf die Apostel. Die Emanation des Hl. Geistes bedeute die Kirche (-ngründung), die in diesem Bau symbolisiert sei, so die letztlich theologisierende Auffassung Peter Stephans.

Dem „gefrorenen“ einheitlichen und energielosen Guss des Innenraumes (Thürlemann) – auf den Aussenraum (weniger Bedeutungsträger?) wird auch später kaum eingegangen – setzt der Autor weniger formal einen mehr ideellen ‚Dauerstrahlungsprozess‘ entgegen. Der ewige Kreis der Kuppelöffnung (wie eine Linse oder Blende) mutiere unten zu einem weniger vollkommenen, mehr irdischen Hexagon (und Dodekagon). Aber eigentlich nimmt man nur die beiden gleichzeitigen Dreiecke (der Trinität) wahr.

Erst jetzt erwähnt der Autor, dass Borromini selbst (?) auf einem früheren Entwurf den

Spruch Salomonis 9,1: ‚sapientia aedificavit sibi domum‘ (die Weisheit hat sich ein, ihr eigenes Haus errichtet) verwendet habe. Die folgende heilige Zahl Sieben: ‚excidit columnas septem‘ (und hat 7 Säulen herausgeschlagen) sollte nur auf dem Altar: ‚et proposuit mensam suam‘ verwirklicht werden (sonst nur das Trigon). In einer Art Umkehrung von Thürlemanns zeichentheoretischem Ansatz sieht Stephan in dem Bildzeichen für die Göttliche Weisheit das Primäre und in der Architektur das Sekundäre: also nicht vitruvianisch-materielle Firmitas sondern die geistige ‚Firmitas‘ durch den Hl. Geist. Solche sicher nicht abwegigen Argumentationen ist man wieder eher von einem Theologen denn einem Kunsthistoriker gewohnt, ähnlich auch der Hinweis auf ein längeres Zitat aus einer Pfingstpredigt von Augustinus mit dem Wort „conflare“ [aus einem Guss‘, vgl. auch Joh.3,8: ‚spiritus ubi vult spirat‘]. Mit dieser Aktivität des Hl. Geistes werde auch die materiell-plastische, farbige und ursprüngliche Ausführung gerechtfertigt. Der Autor hält ein solch handelndes Bild-Architektur-Werk als Intention Borrominis für wahrscheinlich [auch wegen der Tendenz zur konkav-konvexen Wandbelebung?]. Der körperliche Hl. Geist wäre im Gegensatz zu den eher anderen puristischen (statischen?) Elementen ein Hinweis auf den Hl. Geist als eigentlicher Erbauer der Kirche [acheiropoetische Architektur?]. In der Anm. 24 geht Stephan auf das fakultative, ambivalente, komplementäre Verhältnis von Architektur und Ausstattung ein, was er mehr als Metamorphose [Transzendenz?] von materieller Architektur ins Spirituelle begreift oder sehen will.

Es folgt der Blick von aussen allerdings nur auf die Laterne mit ihrem spiralförmigen Turmabschluss („himmlisches Jerusalem“, im Innern: Abbild des Himmelszeltes) nach Ost als antibabylonische „turris ecclesiae“ und als Leucht-Turm (Pharos von Alexandria). Ersteres werde gestützt durch eine Predigt 1643 an der ‚Sapienza‘ mit „Torre di Chiesa Santa“ als erst die Pläne Borrominis existierten. Die auch wieder eher allgemeine Pfingstpredigt-Sentenz „turris David aedificata cum propugnaculis“ ist leider ohne Datum angegeben. Die physiognomische Assoziation der Laternenkuppel mit der päpstlichen Tiara kollidiert etwas mit der eigentlichen Spiralanlage [Weg von oder zu der göttlichen Weisheit?].

Zuletzt erwähnt der Verfasser noch den Festungscharakter des ‚Collegio della Sapienza‘ mit einem Leuchtturm [aber eher inmitten einer Insel der Gelehrsamkeit, Zeugnis eines geschlossenen Weltbildes?], der im Vergleich mit dem nahen Pantheon kaum mit seiner Spitze (Weltbeherrschender Christus als Kreuz und als Gott der Liebe: Liebe zu Gott,

Liebesopfer Christi für die Menschheit) besonders herausragt.

Der letzte Abschnitt ist wohl dem Tagungskontext geschuldet und mit „**Sant' Ivo als gebaute Antithese zur Philosophie Francis Bacons**“ jetzt ohne Fragezeichen betitelt. Der Autor bringt wohl einige reizvolle Vergleichspunkte von Bacons utopischer Parabel ‚Nova Atlantis‘ mit dieser letztlich päpstlich bestimmten Architektur. Trotzdem ist aber nicht klar, ob Sant' Ivo explizit eine Antithese darstellt. Das nachgelassene Werk Bacons ist ab 1627 in mehreren Auflagen erschienen, aber es ist sehr fraglich, ob man Sant' Ivo als unmittelbare Antwort auf diese Schrift sehen kann oder darf. Allenfalls dürfte der Bau allgemein gegen die ‚hybriden‘ Theorien von Kopernikus, Galilei, Kepler, Bruno, Campanella u.a. gerichtet gewesen sein, die dem traditionellen christlichen Fundament als Quelle aller Wissenschaft gefährlich werden konnten. Die Interpretation des Autors ist wieder sehr stark und teilweise berechtigt theologisch-homiletisch bestimmt. Der mit Borromini nicht so vertraute Leser und Betrachter fragt sich, ob der Architekt nicht auch noch andere, eigene, mehr künstlerische, formalästhetische und konstruktive Verstellungen gehabt haben könnte. Unseres Wissens nach musste der Namenspatron der Universität und vornehmlich der iuristischen Fakultät, der bretonische Richter Ivo (1253-1303), nicht den Märtyrertod erleiden um „wahre Glorie“ in der und durch die allein selig- und heiligmachende Kirche zu erlangen.

In der „**Conclusio**“ versucht Autor den bisher gezeigten Gegensatz zur (nicht nur radikalen) Aufklärung etwas zu mildern, indem die klassische Zahl Sieben (Sterne in der Kuppel-Laterne?) oder Gaben des Hl. Geistes wie Weisheit, Verstand, Rat, Stärke, Erkenntnis auch schon als aufklärerisch zu interpretieren seien. Mit den Nr. 6. und 7: ‚pietas‘ und ‚timor‘ hat er aber dann doch so seine Schwierigkeiten. Noch mutiger ist der Verfasser hier das horazisch-kantische ‚Sapere aude‘ und v.a. ohne Leitung eines anderen [= Gott, Hl. Schrift?] ein- oder anzubringen. Die christliche Botschaft bei Borrominis Architektur sei göttlichen, bei Kants Schrift menschlichen Ursprungs. Der Autor sieht es als katholische Aufklärung und auch bei Borromini an, sich nur von der überlieferten göttlichen Offenbarung [= nur kanonische Schriften?] leiten zu lassen. Während bislang fast alles darauf hinauslief Borrominis Architektur-Botschaft bzw. seiner Auftraggeber zu bestimmen, hören wir jetzt auf einmal von der undoktrinären, ja nicht einmal suggestiven Wirkabsicht Borrominis, indem vorrangig von Formalem und Rationalem (Monochromie, Beleuchtung, purifizierte Sinnlichkeit, klare Semiotik zur Erkenntnis, Abstrahierung von Pfingstwunder und himmlischer Glorie) die Rede ist.

„Borrominis Sinnlichkeit“ werde nicht eingesetzt zur Überredung sondern zur Überzeugung [in der Aufklärung des 18. Jahrhunderts wäre dann noch die Belehrung zu nennen] ohne theatralische Effekte [wie bei Bernini?], ein Erlebnisraum, durch Einsicht, ein Sakralraum als Ort einer theologischen Empirie [Erfahrung, Erfahrbarkeit Gottes?], womit fast alle aufklärerischen Begriffe abgearbeitet und gefallen sind.

Den Schreiber dieser Zeilen wundert, dass nicht noch auf die Spirale (Fibonacci, gotischer Geometrismus, Descartes' *more Geometrico*) u.a. mehr eingegangen wurde. Ohne genaue Kenntnis der historischen Fakten, Pläne, Archivalien, Korrespondenzen u.ä. und Borrominis geistigem Horizont lässt sich der Beitrag Peter Stephans nicht abschliessend bewerten. Statt „in Stein gegossener Weisheit“ müsste man, könnte man von ‚in Stein gemauerter, Stein gewordener Weisheit‘ (Göttlicher Gnade) sondern auch von steingewordener Weisheit, Geisteskräfte des Architekten sprechen.

Die Gefahr nicht nur von Peter Stephans teilweise sehr anspruchsvoller Argumentation ist es, die kunsthistorische bzw. besser theologische Exegese zu weit zu treiben. Auch die nicht unbedingt identischen Erwartungs-Horizonte von Bauherr und Architekt sollten nicht ausser acht gelassen werden. Sant' Ivo della Sapienza ist eine HI-Geist-Kirche mit den römisch-katholischen Assoziationen an Pfingsten, die (göttliche) Weisheit, selbst an den päpstlichen Segen ‚urbi et orbi‘ (‚... et benedictio Dei omnipotentis Patris et Filii et Spiritus Sancti – descendat super vos, et maneat semper, Amen‘) u.a. Der Bau ist eine Mischung von traditionellen, ja reaktionären und artistisch-individualistisch-intellektualistischen Elementen (z.B. Tum-Wand-Gestalt) und so Gestalt gewordene Programm- und Formidee. Wenn ‚Sant' Ivo‘ eine nicht nur sprechend-erzählende, sondern sogar energetische, lebendige Architektur genannt werden kann, muss man sich auch fragen lassen, ob es sich dabei nur um eine Einzelercheinung in Borrominis Werk handelt, oder ob auch in seinen anderen Bauten Ähnliches nachzuweisen ist.

3.

Martin Kirves: „Irrationale Rationalität – Die Rocaille als Erkenntnisform der Aufklärung“ (S. 57-66). Schon vom Titel her lässt dieser Anspruch heischende, essentielle, aber schwierig zu verstehende Beitrag neben dem Formalen auf Philosophie (und gegen Ende auf Theologie) schliessen. In „**Die Ausgangssituation**“ macht der Autor auf die Paradoxie der sinnlichen (sinnlosen und übersinnlichen?) Rocaille und einer

gleichzeitigen Erkenntnisform [Gestalt, Form gewordene Erkenntnis?] der Aufklärung aufmerksam. Den Widerspruch versucht er mit dem Hinweis auf die zweite Aufklärungsphase (Locke und Nachfolger) in der Verbindung von Reflexivität, Ratio und Sensualismus, ja sogar von Religiosität (= metaphysische Gebundenheit der Rationalität) „die Rocaille als aufklärerisches Mittel über Sinnlichkeit die Darstellung der Sakralität auf eine über den Barock hinausgehende Reflexionsstufe“ zu heben. Es ist deshalb von der Rocaille als integraler Werkbestandteil leider nur im Sakralraum die Rede.

Zuerst aber muss der Autor in „**Die Rocaille als Affront gegen das Dekor**“ diese gegen den sächsischen zeitgenössischen Baurat Friedrich August Krubsacius im Jahre 1759 (sinnlose „Ausschweifungen und Hirngespinnste“) oder gegen moderne Kunsthistoriker wie Günter Irmscher (semantisch leeres „Modeornament“) verteidigen. Diese hätten die (sicht- eher nicht erfass-bare) „Proto- oder Meta-Gegenständlichkeit“ der Rocaille [was Fiske Kimball 1964 ganz einfach mit Verlebendigung in Verbindung gebracht hatte] oder die spezifische Reflexivität des Rokoko [im Sinne der Sedlmayr-Schule?] nicht (richtig) erkannt.

Den Beweis sucht er anzutreten beginnend mit „**Die Brechung des illusionistischen Einheitsraumes**“. Auch wenn er letzteren vor allem idealtypisch verstanden sehen will, ist dieses zumeist mit Andrea Pozzo verbundene Prinzip, das aber auch schon um 1600 verschiedentlich angewandt wurde, im Sakralraum kaum (einige zentrale Kuppelräume) zumeist auch wegen der Verkürzungen und der fixierenden Betrachterposition ästhetisch wenig befriedigend zum Tragen gekommen. Der Bruch von diesem „homogenen“ (Barock) zum „diskrepananten“ (Rokoko) Raum fand in der geschichtlichen realen Entwicklung so gar nicht statt. Für das 18.Jahrhundert massgebliche schrägsichtige Panorama-Umlauf-Lösungen gab es auch schon weit vor oder ohne die Rocaille (z.B. Luca Giordano, Florenz, Palazzo Medici-Riccardi, 1683-85), die freilich einen ästhetisch-organischen fließenden Übergang zur realen Architektur ermöglichte. Während die Sedlmayr-Schule (Bernhard Rupprecht, Hermann Bauer, Karsten Harries) hier Distanz, Bildhaftigkeit, Ästhetisierung und Desakralisierung [schon der drohende ‚Verlust der religiösen Mitte‘] am oder im Werke vermutete, möchte der Verfasser diese Brüche anders sehen. Anstatt aus den Kunstwerken selbst die Schlüsse zu ziehen und weniger den (kunstgeschichtlichen) Autoritäten zu folgen, begibt sich der Autor aber auf eine philosophisch-ästhetisch-psychologische Grundsatzdiskussion („Konspirative Täuschung“) über Mimesis (Kunst-Bild-Real-Welt, Ur-Ab-Bild u.ä.) und Ent-Täuschung, deren komplexe Gedankenführung

nicht leicht nachzuvollziehen ist. Stark vereinfacht lässt sich vielleicht in Anlehnung an Paul Klee sagen, dass Kunst(werke) nicht nur das Sichtbare wiedergibt, sondern ‚Wesentliches‘ erst in der partizipierenden Mimesis-Aktion, Teilnahme (Empathie, Immersion, u.ä.) zum Ausdruck bringen, evozieren kann. Letzteres nennt der Autor wie genannt „konspirative Täuschung“. Der „bildliche Illusionismus“ sei folglich kein antiaufklärerisches [also selbst-täuschendes] Mittel, den Betrachter hinter das Licht zu führen, sondern eines um „das sinnerschliessende Potential des Bildes“ zu aktivieren. Etwas konkreter fasst der Verfasser den barocken pozzesken illusionistischen Einheitsraum als Minimierung der Differenz zur (ausserbildlichen) Realität auf. Die modernen konkreten Künstler würden eher von der Eigenrealität, Autonomie ihrer Kunst sprechen. Der malerischen Bildlichkeit bei Pozzo entspräche die Architektonische bei Borrominis ‚Sant‘ Ivo‘. Obwohl dieser barocke Einheitsraum sicher weniger Sprünge, Brüche verträgt, ja eigentlich auf gleitende Trans- oder Deszendenz angewiesen ist, um den „Erkenntniszustand eines emphatisch-ekstatischen Staunens“ (das aristotelische ‚Thaumázein‘) hervorzurufen, gesteht der Verfasser auch ihm schon Lücken und Sprünge zu. „Die Intentionalität des Sakralraumes des Rokoko“ sei es diese Brüche geradezu zu betonen und nicht z.B. durch Ornamentik zu verschleifen, um den „dargestellten Gehalt“ zu präzisieren. Hier fragt sich der Leser, warum dann die Rocaille als sonst ‚schlechthiniges‘ Mittel des Übergangs in den Sakralrokokoraum übernommen wurde. Die von der Sedlmayr-Schule betonte Bildlichkeit (z.B. durch Rahmen) beinhalte keine Distanzierung („Warnmeldung“ im Sinne von Karsten Harries) sondern sogar eine „intensivierte Unmittelbarkeit“ als „[Er-] Öffnung eines transzendenten [transzendentalen?] Durchblicks“. Der Rahmen gewänne eine weitere Darstellungs- [und Bedeutungs-?] Ebene. Der Betrachter sei stärker gefordert und damit die „Reflexivität der Bildlichkeit“ gefördert. Zusammen mit der (vorherigen) „Aktivierung der Sinnlichkeit“ ist man natürlich an Baumgartens Ästhetik und deren ‚Gnoseologie inferior‘ erinnert. Mit der „Fülle der Eindrücke“ (Unerschöpflichkeit der Bildes) in der Rokokokirche durch ganzheitliche Synästhesie und Kine-Ästhe-tik nähert der Autor sich den Gedanken von Nicolaj van der Meulen an, der im übernächsten Beitrag selbst zu Wort kommt.

Wenn Martin Kirves von diesen geistigen grauen Höhen oder Tiefen ins farbig-lebendige Steinhausen oder nach S. Ignazio in Rom herab- oder hinaufsteigt, wird es kritisch: wegen des grösseren Dranges zur „metaphorischen Analogie“ der Bildlichkeit im protorokokohaften Steinhausen sei dort der semantische (nicht konstruktive) Fluchtpunkt

im geometrisch-abstrakten Trinitätszeichen über der Maria, während im barocken S. Ignazio in Rom dieses anthropomorph [Herz S. Ignazios?, Christus mit Kreuz?] dargestellt sei. Wir halten dies für eine unzulässige, projektive Überinterpretation. Im Fresko über dem hervorgehobenen Altarraum in Steinhausen ist ja Gott Vater und der Heilige Geist in Erwartung Christi am Kreuz auf dem Altarblatt ‚leibhaftig‘ schon zu sehen. Pozzo hätte wie bei vielen Jesuitendarstellungen auf der linken Brust das Sonnenrund mit dem IHS-Zeichen (wie dann in dem quasi irdischen Hohl-Brenn-Spiegel) anbringen können, aber dann schlecht noch mit dem Trinitätszeichen, da ja das Licht direkt von Jesus kommen musste.

Der Sakralraum des Rokoko sei in der Absicht keine „visuelle Überforderung“, sondern eine aufklärerische Forderung das Bewusstsein (bei?) der Bildbetrachtung auf eine sinnlich getragene Weise reflexiv zu aktivieren. Welche semantische Eigenleistung die sinnliche Rocaille dabei zu spielen hat, soll im nächsten Abschnitt **„Die Rocaille als Übersprungshandlung“** am Beispiel von Steinhausen und seiner Proto-Para-Rocailleornamentik und dem Giebelrelief an der Front der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen endlich am Objekt demonstriert werden, vielleicht auch noch, warum dieser psycho-biologistische Begriff einer mehr oder weniger instinkthaften plötzlichen Verhaltensänderung gewählt wurde.

In Steinhausen ist wohl unübersehbar ein irdischer, sublunarer Bereich umlaufend an der Decke unter der Himmelsebene angebracht. Aber dieser ist trotz Detailrealismus ein Symbolischer. In der panoramaartigen Überschau und dem visionären Durchblick sieht der Autor wieder einen aufklärerischen Aspekt der Rokokokirche. Die weitgehend erneut der Sedlmayr-Schule folgende ‚Bildlichkeit‘ erfordere den Rahmen und bewirke Randbereiche. Die Ornamente sind einmal „vor allem aufeinander bezogen“, dann aber „selbstbezüglich“ und dadurch in Steinhausen farbig differenziert, aber doch alles in Bewegung und mit „Übersprung“ der (Einzelform) zur ornamentalen Einheit. Der Autor ergeht sich jetzt in der strukturanalytischen Beschreibung der einzelnen Ornamentformen zwischen Architektur, Skulptur und Malerei auch semantisch, ob z.B. die Apostel vor ihrem Thron-Baldachin-Würde-Hintergrund als „Kirchenfürsten“ anzusehen sind. Sie besetzen und besitzen zweifelsohne eine historische, menschliche Ebene. Trotz zweifacher Lektüre dieses Abschnitts ist dem Rezensenten nicht ganz klar, was die durch den ornamentalen Impuls bewirkte „Übersprungshandlung“ hier eigentlich aussagen soll: Die Dynamik des Ornamentes, die wie z.B. in Spieglers Langhausdeckenbild von Zwiefalten ins gemalte

Deckenbild ‚überspringt‘? oder nur innerhalb des Ornamentbereichs?, wo besonders durch die ‚antiarchitektonische‘, profane Rocaille auch die Semantik des Sakralraumes ganz in Frage gestellt wird.

Während für Steinhausen es schon schwierig war die Gedanken des Autors am Objekt nachzuvollziehen, kommt beim nächsten Abschnitt **„Die semantische Dimension der Rocaille“** das völlig unzureichende Abbildungs-Vergleichsmaterial hinzu. Das statt des ursprünglich vorgesehenen fürstbischöflichen Wappens um 1760 von Johann Jakob Berg in Stein gehauene Rocaille-Relief im Giebelfeld von Vierzehnheiligen soll den Ursprung der Wallfahrt illustrieren. Den philosophisch-theologischen Gedankenwindungen kritisch am Objekt zu folgen, ist – wie gesagt – mit diesen beigegebenen Abbildungen eigentlich unmöglich. Auch die drei semantischen Ebenen: Rocaille als „erlöste Natur“ (Metagegenständlichkeit); Rocaille als zugrunde liegendes Proto-Gegenständliches Erzeugendes (natura naturans; Harries: „natura prima“); Rocaille als Lebens-Energie-(christlicher)Gnaden-Strom bleiben weitgehend Theorie und besonders bei der Letzten semantische Projektion. Anscheinend hat sich nach Anm.3 sogar Ernst Jünger über die petrifizierende Verhärtung und den semantischen Gehalt der lebendig-flüssig-dynamischen Rocaille ausgelassen. Der Satz auf S.74: „die mit der erhöhten, das Bildbewusstsein in die Betrachtung einbeziehenden Reflexivität einhergehende formale Verselbständigung des Ornaments hatte seine in einer selbstbezüglichen Übersprungshandlung erfolgende Selbst-Organisation >erzungen<“, scheint dieser ‚Übersprungshandlung‘ der Formenteile nur innerhalb des Ornamentes das Wort zu reden. Es wird auch noch die oszillierende Spannung der Rocaille zwischen erzählendem, darstellendem, zumindest suggerierendem Bild(haftigkeit) und (reinem) Ornament im Sinne eines Meta-Stiles nach H. Bauer sowie der Zusammenhang mit Capriccio und Grotteske erwähnt.

Das Rocaille-Gerüst des Gnadenaltares von Vierzehnheiligen würde die Emanenz der göttlichen Gnade für den ganzen Kirchenraum, ja die ganze Kirche als lebendiges Bauwerk der Gnade erscheinen lassen, was wohl für alle Kirchenbauten zutreffen würde.

Der zusammenfassende Schlussabschnitt möchte zumindest die Position der Rocaille innerhalb der Aufklärung des 18.Jahrhunderts nochmals skizzieren: Rocaille sei keine Kompilation von hypertrophen Sinneseindrücken, Irrationalem, Romantisch-Nichtigem (Mode) sondern wörtlich: „visuelle Explikation der die menschliche Rationalität übersteigende Gnade als Agens der göttlichen Vernunft“. In der oder durch die Rocaille

ergäbe sich eine „Selbstaufklärung der Aufklärung“, ein Zusammenspiel von Reflexivität und Sinnlichkeit, kein schlechter Geschmack sondern Grenzerweiterung für die Aufklärung. Dieses aufklärerische Potential wäre der Grund für den furiosen Aufstieg der Rocaille und ihren vierzigjährigen Bestandes.

Nun alle diese ganz reizvollen Gedanken(-spielereien) sind aber ohne richtige historisch-genetische Grundlage. Statt wie der Autor die Rocaille mit der ‚Sinnlichkeit‘ der zweiten Aufklärung zu verbinden, könnte man im analogischen Denken sich auch die Seelenkräfte des Menschen, der Empfindungs- und Erfindungskraft, vorstellen. Im Musikalischen könnte man auch das Virtuositentum und die Verzierungsstechnik nennen. Dass die aus dem Profanbereich der Régence bzw. Louis XV stammende Rocaille im Sakralbereich (in Frankreich und Italien interessanterweise dort überhaupt nicht) allerdings erst ab 1735 in Diessen auftritt, hat sicher nicht mit aufklärerischem Potential zu tun, als mit französisch-kultureller Dominanz, Mode, Modernität und dem Höfischen zu tun, hinter dem auch die geistlichen Reichsstände nicht zurückstehen wollten. Die Motive, welche Krives der Rocaille, ihren Urhebern oder Auftraggebern unterstellt, lassen sich leider durch keine zeitgenössische Äusserung belegen oder untermauern. Die rasche, fast schlagartige Ablösung der Rocaille ab ca. 1770 deutet eher wieder auf eine Modeerscheinung (Prunk-Repräsentation) hin, als dass eine so hohe semantische Aufladung (Gnadenströme u.a. von den Zeitgenossen vorgenommen worden wäre. Gerade die weniger Aufgeklärten in der Provinz blieben länger bei der Rocaille als Ausdruck eines Lebensgefühls (aber nicht der Aufklärung) und Glaubens. In der Anm.2 verweist der Autor ausdrücklich auf die Giessener Dissertation von Uta Corburger: „Von Ausschweifungen und Hirngespinnsten. Das Ornamentale im Werk Egid Quirin Asams (1692-1750)“, Göttingen, 2011 hin. Wenn die Rocaille wirklich diese grosse semantisch-religiöse Bedeutung gehabt hätte, müsste man sich umso mehr fragen, warum Asam die Rocaille selber nie verwendet, nie sich angeeignet hat, und, wenn der Autor das einen guten Einblick in die Ornamentfrage nicht nur des 18. Jahrhunderts vermittelnde Buch Cobergers richtig gelesen hätte, hätte er sich und dem Leser einiges ersparen können.

4.

Florian Bock: „Inszenierung oder Entzauberung der Liturgie? – Katholische Predigten zur Kirchweihe im 17. und 18. Jahrhundert“ (S. 77-89).

Der Aufsatz – anscheinend ein Werkbericht zu einem DFG-Projekt: „Pastorale Strategien zwischen Konfessionalisierung und Aufklärung (1650-1730). Katholische Predigten und ihre impliziten Hörer“ – von Florian Bock bleibt trotz Einleitung, **„Methodische Vorbemerkungen“**, **„Die gedruckte Predigt: Medium zwischen Oralität – Literalität – Oralität“**, **„Rezeptionsästhetik“**, **„Die konfessionalisierte Predigt“**, **„Die aufgeklärte Predigt“** und **„Fazit. Neusemantierung im kommunikativen Prozess“** so im allgemeinen und Herkömmlichen (vom „pastor bonus“ zum aufgeklärten, erziehenden „Dolmetscher“ der Hl. Schrift im simplen Stil). An Beispielen wie den Jahrhundertfeiern von Zwiefalten 1689 und 1789 wäre der Wandel auch ganz anschaulich, unüberles- und -hörbar geworden. Trotz „dezidiert Kirchen- (und) nicht kunsthistorischer Perspektive“ wird des öfteren auf Frank Büttners Aufsatz „Abschied von Rhetorik und Pracht ...“, in: ‚Herbst des Barock‘ 1998 verwiesen. Zu der „Umdeutung des Kirchenraumes“ allerdings ohne „liturgische Entzauberung“ hätte man sich über das Büttnersche rhetorische „aptum“ hinaus etwas nähere Aufklärung gewünscht. Aus den frühneuzeitlichen Predigten als nicht nur „normative [= formelhafte, lehrhafte] Quellen“ entgegen Peter Hersche wird der Autor in der Zukunft hoffentlich noch mehr und Anschaulicheres herausholen.

5.

Nicolaj van der Meulen: „Das Bild an der Decke als Ort der Kritik. Der Entwurf des Zwiefalter Langhausfreskos. Text- und Bildkritik“ (S. 91-104). Unter diesem Titel kommt wieder ein Kunstwissenschaftler oder eher Philosoph, Wahrnehmungspsychologe und Theologe zu Wort, der die Klosterkirche Zwiefalten, wohl einer der stilistisch einheitlichsten Sakralräume des Rokoko trotz längerer Entstehungszeit, zu Wort, der sie mehr mit den Augen der französischen Philosophie zu sehen bzw. leibhaftig zu erwandern pflegt. Als ein gewisser ‚Vor-Teil-Nachgänger‘ verweist dieser Aufsatz in seinen Anmerkungen auf die schon 2016 erschienene Habil.-Schrift des Autors: „Der parergonale Raum. Zum Verhältnis von Bild, Raum und Bewegung in der spätbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten“, Wien u.a. 2016. Wie immer anregend fordern die hier leicht variierten Thesen oder Ansichten des Autors aber zum Widerspruch heraus. Der Beitrag ist nach Anm.24 laufend weiterentwickelt und seit 2005 in verschiedenen Vorträgen (2005 am Humboldt-Forum unter Horst Bredekamp, 2006 im landesgeschichtlichen Institut der Universität Stuttgart unter Franz Quarthal und 2007 bei der Tagung „Maria in der Krise“ in München) schon zur Diskussion gestellt worden.

Am Ende der Einleitung „**Aufklärung als Kritik**“ mit den grossen kritischen modernen Aufklärern Adorno, Horkheimer, Foucault, Kosselleck („Sattelzeit“ statt ‚Herbst‘ oder ‚Endzeit‘) steht nur, dass der Entwurfsprozess (des Langhausdeckenbildes) als „kritisches Entwurfsverfahren“ [des entwerfenden, von 1744 bis 1765 regierenden Abtes Benedikt Mauz?] verstanden werden und zur Sprache kommen soll.

Während van der Meulens sonstiges ‚Vorgehen‘ eher als geschichts-gesichts- oder namenlos zu charakterisieren ist, folgt jetzt doch ein Abschnitt „**Zwiefalten im 18. Jahrhundert. Der historische Rahmen**“ zwar recht knapp und manchmal auch nicht passend, ja sogar fehlerhaft. Die josephinische Situation (nach 1764/65 und besonders nach 1780) hat auf den Zwiefalter Münsterbau so gut wie keinen Einfluss gehabt, eher das problematische Verhältnis zum protestantischen Nachbarn, dem Herzogtum Württemberg. Ein Merkmal Zwiefaltens ist, dass selbst unter dem Nachfolgeabt Nicolaus II Schmidler (reg. 1765-1787) die Innenausstattung nach den alten Plänen im Stil der Jahrhundertmitte weitergeführt wurde. Ob dieses bewusste Traditionsverhalten auch als gegen-aufklärerisches Moment zu werten ist, ist so fraglich, wie, ob die Proskynese-Motive im Langhausdeckenbild als angebliche Mahnung oder leuchtende Vorbilder für die weltlichen Schutzherrn anzusehen sind, allenfalls als Nebenabsicht der äbtlichen Auftraggeber, über deren Mentalität wir leider nicht weiteres erfahren. Wie der [Rezensent an anderer Stelle](#) schon gesagt hat, ist ein (nicht nur ästhetischer) Gesinnungswandel bei Abt Nicolaus II erst um 1776 unter dem Einfluss St. Blasians (Martin Gerbert auf die liturgische Musik) und über Januarius Zick in Wiblingen (ab 1778) festzustellen.

Im nächsten Abschnitt „**Das Langhausfresko von Zwiefalten**“ verweist der Autor auf seine Chronologie in seinem ‚opus magnum‘ von 2016, die weitgehend mit den Darlegungen des Rezensenten von 1992 in Einklang steht. Im kurzen Oeuvre-Überblick des Malers Franz Joseph Spiegler geistert dagegen immer noch die Wolfegger Schlosskirche herum, die archivalisch und stilistisch eindeutig von Franz Erler stammt.

Der nächste Abschnitt „**Entwurfsverfahren als Aufklärungsdispositiv**“ ohne Fragezeichen beginnt im Foucault-Jargon, wobei unter Dispositiv innere (gedankliche) und äussere (schriftliche) Verfügung, Planung wohl gemeint sein dürften. Oder ganz einfach: was (und wie) der Abt sich für das Deckenbild vorgestellt hat, und wie er seine Ideen zu einem Programm für den Maler formuliert hat. Der Autor beginnt mit dem Hinweis auf ein recht frühes Konzept für Presbyterium, Chor und Schiff („navis ecclesiae“), wobei hier allerdings noch ein Zentralbau ähnlich Ettal angedacht gewesen war. Gar nicht erwähnt

wird an dieser Stelle, dass das Programm weitgehend auf Deutsch sehr theatermässig-szenische Regieanweisungen für den Maler enthält, während die späteren, sicher nicht unmittelbar folgenden weiteren Konzeptfragmente in Latein abgefasst sind und mehr oder weniger tabellarische ‚Besetzungslisten‘ der wichtigsten ‚Schauspieler-Rollen‘ samt Kurzcharakteristik allerdings nur für die ‚4. Partie‘ und die ‚5. Partie‘ des Rand- oder Aussenbereiches bieten. Der Autor erklärt weiter unten sich den Sprachwechsel aus der verstärkt benützten lateinischen Benediktiner- und Jesuitenliteratur, aber weniger, ob die Aufzeichnungen mehr für sich oder eher für den beauftragten, auszuführenden Künstler gedacht, abgefasst waren. Der Verfasser nimmt jetzt an, dass Spiegler dieses weitgehend unsinnliche Listen-Auswahlmaterial mit den Orts-Szenenangaben einfach kombiniert hätte. Wir meinen, dass Abt Benedikt Mauz entweder noch ein nicht erhaltenes definitives mehr szenisches Konzept für Spiegler (wie später für Franz Sigrist oder Andreas Meinrad von Au) aufgesetzt und an die Hand gegeben hat, oder, dass er ein solches gemeinsam mit dem Maler mündlich (und schriftlich?) endgültig 1750 erarbeitet hat. Nachdem die plastischen ‚Vier Elemente‘ in der Vierung schon als vorhanden abgehakt werden konnten, wurden auch mit den onomastisch-topographischen Angaben nach unserer Auffassung ein den ‚orbis terrarum‘ schliessendes, erreich-ersteigbares Rampen-Bollwerk des Glaubens, der Marienverehrung v.a. durch den Benediktinerorden, der Kirche panoramaartig aufgerichtet natürlich unter einem mariologisch-benediktinischen Himmel. Wenn der Autor auf dessen dynamische Ellipsoid-Gestalt besonders abhebt, muss man hinzufügen, dass bei dem expressiven Spiegler solche Formelemente schon vor Zwiefalten vorkommen. Vielleicht kann man sie unter Einfluss der modernen Naturwissenschaft (seit Kepler) als Ausdruck von „Kraft eines universalen [göttlichen] Windes“ ansehen. Leider sind die Notizen für die zentralen ersten drei ‚Partien‘ (Trinität, Maria und ihr Abbild in S. Benedetto in Piscinula, Benedikt und seine frühen Begleiter) nicht erhalten, um wenigstens hier einen Einfluss des historisch-kritischen Jean Mabillon als ‚Wiederentdecker‘ dieses Gnadenbildes explizit nachweisen zu können. Die Inspiration, Begnadung Benedikts durch die Verehrung dieses Marienbildes ist sicher unbestritten, die „Wirkmacht (enérgeia) der [übrigen] Gnadenbilder“ im Zwiefalter-Langhausdeckenbild ist eher weniger ‚wundervoll‘ dargestellt. Dass von dem Abt in diesen Exzerpten Durchstreichungen statt Abhakungen als Auswahlkennzeichen verwendet wurden, deutet für den Rezensenten daraufhin, dass nach einem (verschollenen) endgültigen Konzept oder nach Vorlage der Einzelskizzen Spieglers wie für die Chlodwig-Szene diese Namen als übernommen gestrichen werden konnten. Die nicht An-

Durchgestrichenen standen somit weiterhin zur Disposition. Bei den folgenden Einzelbestimmungen der Randzonen gibt es weitgehend Zustimmung. Ob aber ‚Meinrad‘ (Einsiedeln) und ‚Gallus‘ (St.Gallen) wegen den dortigen bekannten Marienwallfahrten auftauchen, obwohl nichts darauf hinweist? Oder warum es Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern und seine Gemahlin Adelheid von Savoyen sein müssen, obwohl nur der Vorgänger Herzog Theudo im Zusammenhang mit dem Hl. Rupert und Alt-Ötting ausdrücklich in den Konzeptfragmenten genannt wird? Die 400 000 fl. am/im Sack bringen dabei wohl eher die bisherigen Ausgaben Zwiefaltens als eine solch exorbitante Zuwendung für Altötting, nachdem realiter der Bau wegen der Theatinerkirche in München liegen geblieben war, zum Ausdruck. Van der Meulen beruft sich dabei immer noch auf den ersten leider nicht immer zuverlässigen Zwiefalten-Monographen, den Pfarrer und Kunsthistoriker Bernardus Schurr, aus dem Jahre 1910 bzw. auf die ihm hörigen Spiegler-Monographen. Bei den weiteren Bestimmungen der Einzelszenen folgte der Autor weitgehend den 1992 in knappster Weise vorgetragenen Identifizierungen, so z.B. bei der Drachenbeseitigung in Füssen durch den Hl. Magnus, während z.B. Manuela Neubert in ihrer Spieglermonographie 2007 (S. 213; hier fälschlich 313; auch in Anm. 28 muss ein Irrtum vorliegen, da die Anmerkungen in dem genannten Aufsatz von 1992 schon bei Nr. 161 enden) immer noch auf Zwiefalten bzw. Hirsau plädiert. Bei manchen etwas vage gehaltenen Einzelmotiven muss bislang auch der Autor trotz seiner langen und intensiven Beschäftigung mit der Materie passen, um dann ganz rasch von der Ikonographie auf Wahrnehmungs- und Zugangsmöglichkeiten umzuschwenken. Nach Gilles Deleuze/Félix Guattari und anderen meint er bei der üblichen selektiven, iterativen, sukzessiven, schweifenden Detailwahrnehmung einen Zusammenhang mit der Karte oder einem kartographischen Blick herstellen zu können, um aber gleich darauf eine Identifikation mit einem kartographischen System wieder in Frage zu stellen. Spieglers Fresko hat wohl einen geo-topo-graphisch-panoramaartigen, aber keinen kartographischen Auf-Übersicht-Vogelschau-Effekt, sondern einen Szenisch-Filmischen-Komikartigen mit überwältigender, klein-demütig, unten haltender Untersicht.

Das Ganze versucht der Autor noch mit einer „Rhetorik des Gehens“ zu ‚mobilisieren‘ und mit einer „Weltkarte des Möglichen“ (?) zu ‚transzendieren‘ oder zumindest verbal recht nebulös zu überhöhen. Dem im ersten Moment beeindruckenden zeitgenössischen Gedanken an eine „Terra mariana“ muss man entgegenhalten, dass es sich in der Mehrheit der Szenen nicht um Gnaden-Stätten-Orte handelt, sondern um verschiedene

missionarische Formen des Marienkultes durch die Benediktiner nach dem vom Abt selbst gegebenen Titel. Auch „Macht und Wirkung marianischer Gnadenbilder“ oder gar „die Kraft von Bildern, ... die Welt neu zu kartographieren“ sind eher moderne Überinterpretationen oder Projektionen. Letztlich werden bis auf Suitberts ‚DLRG-Massnahme‘ im Eckturm keine Wunder dargestellt. Bei Benedikt ist es das erwähnte meditative Inspirationserlebnis. Ebenso sollte man die seit der Sedlmayr-Schule bemühten Bezüge zu Zwiefalten nicht übermässig und in bestimmte Richtung strapazieren. Ausser dem ‚liturgischen‘ Geldsack taucht erstaunlicherweise nur in dem Vierungskuppelbild ‚Maria Regina Sanctorum omnium‘ das Reichsklosterwappen als Weihe, Stiftung, Danksagung (vgl. Fest vom 9.6.1750) für die Befreiung vom protestantisch-württembergischen Vogt auf.

Der nächste Abschnitt **„Topo-Chrono-Stemmatographia“** – also nach Ort [= kartographisch?], Zeit und Person (Abstammung) – folgt einer Selbstdefinition Gabriel Buzelins von seiner Arbeitsmethode, wobei man im Zwiefalter Langhausdeckenbild sich nicht an die aristotelisch-französisch-klassische Dramentheorie gehalten hatte. Wenn van der Meulen richtigerweise feststellt, dass „die Geschichte Zwiefaltens selbst nicht dargestellt (sei)“ und „weder die Konzeptfragmente [ja es sind Fragmente] noch das realisierte Werk ... die programmatische Absicht die eigene religiöse Reputation zu heroisieren oder Zwiefaltens Bedeutung als Marienwallfahrtsort historisch zu legitimieren (bekundet werde)“, ist es umso verwunderlicher, dem Abt Benedikt Mauz ein „text- und bildkritisches“ Vorgehen zu unterstellen, „indem [dies]er eine marianische Geschichtslandschaft als fiktive, kartographische Reise entfaltete und vor dem realen Gnadenbild von Zwiefalten enden ließ“. Dieses Herunterholen, diese Landung wieder in der realen Gegenwart hat der Autor in seinem Werk von 2016 ausführlicher aber nicht überzeugender dargestellt. Für den Rezensenten und wahrscheinlich für den Abt, den Maler, die Gläubigen sollten eine Theatervision, ein Schau-Spiel über den Köpfen, eine Szenerie über Ursprung und Weisen des Marienkultes v.a. durch die frühen Benediktiner und ihre missionarischen Leistungen geboten werden. Diese Idee hatte Abt Benedikt als Superior des zwiefaltischen Lyzeums im nahen Ehingen in der dortigen Herz-Jesu-Kirche schon vorgefunden. Bei aller mystischen Marienverehrung war Abt Benedikt bekanntermassen ein nüchterner, rational denkender und scharfsichtiger Mann, aber man wird ihn und seinen Konvent kaum mit der eher protestantischen (noch auch reformkatholischen) Aufklärung des 18.Jahrhunderts in Verbindung bringen und darin

topologische (kartographische) Planung entdecken können. Die wenigen „eigenen Kommentare(n)“ des Abtes hätten vom Autor noch aus- bzw. bewertet werden können. Eine gewisse Praxisferne und eine übertriebene Wissenschaftlichkeit führen zu einem Syntheseversuch: „eine(s) annalistische(n) oder chronikalische(n) Geschichtskonzept(es) mit einer bildlich-kartografischen Ebene“.

Über das Verhältnis des annalistisch-chronikalischen Gabriel Bucelin zu dem eher kritischen (v.a. gegenüber Wundern), aufgeklärten Jean Mabillon wird nur ganz wenig mitgeteilt. Letzterer bot sicher nicht das nötige Detailmaterial und war für solche durch die expressive Malerei Spiegler verstärkten spirituellen Visionen nicht der richtige Mann. Dass vorrangig der Weingarter Mönch Bucelin für Benedikt Mauz als Quelle erhalten musste, liesse sich auch durch den 1761 in Zwiefalten verstorbenen und davor assistierenden Bruder des Abtes, Hermann Mauz, erklären, der selbst Prior in Weingarten war und z.B. das dortige Chorgitter entworfen hatte. Dass unter den Stichwortgebern auch ein jesuitischer Historiker wie Gabor Henevesy zu finden ist, überrascht ebenfalls nicht.

Im letzten Abschnitt „**Transkriptionen**“ wird nochmals das v.a. unter den weltweit missionierenden Jesuiten verbreitete „Dispositiv“ oder ihr Hang zur Kartographie eingegangen bzw. argumentativ herangezogen. Dass Benedikt Mauz ab 1748 und v.a. ab 1750 die Zwiefalter Herrschaft kartographisch aufarbeiten liess, scheint dem Autor entgangen zu sein. Van der Meulen meint das Verfahren von Benedikt Mauz weniger „exzerpierend“ als „transkribierend“ und als „kritische Transskription“ bezeichnen zu müssen: als „Generierung und Lesbarmachung von Welt“. Der Rezensent würde eher von ‚kritischem Exzerpieren‘ sprechen wollen, da der Abt „Maria-[wohl nicht Bild] Benediktinerorden“ im Kopf hatte, und aus der Literatur die wichtigsten Förderer/Missionare des Marienkultes ‚heraus-erntete‘ und mit Anmerkungen versah. Kritisch kann man es im etymologischen Sinne des Scheidens, Sichtens nehmen. Ob damit eine „normative [eher exklusive] Geschichtslandschaft“ und das Fresko selbst [warum „Entwurf“?] als „kritisches [= neues erkenntnisförderndes] Verfahren“ anzusehen ist, fragt sich der Autor zumindest bei letzterem selbst. Und wenn dabei als wesentlich erkannt wurde, dass in Zwiefalten die eigene Klostersgeschichte (selbst-kritisch) nicht aufgearbeitet wurde, sollte man nicht (nur) mit einem indirekten Verweis auf sich selbst antworten (in der Sedlmayr-Nachfolge) sondern vor- oder anti-aufklärerisch mit einem ‚Panegyrikon‘ des Marienkultes.

Wahrscheinlich wäre Spiegler nicht so entzückt sein Langhausfresko als „Höhe- und

Endpunkt der Kartografierungsbemühungen einer Terra Mariana“, als „kartografische Malerei“ eingeschätzt zu bekommen wie es Nicolaj van der Meulen in Abhängigkeit der französischen Philosophin Christine Buci-Glucksmann uns weismachen will.

6.

Werner Telesko: „»Das Wort Gottes also soll der Prediger austheilen«. Aufklärung und barocke Deckenmalerei. Das Beispiel Österreich“ (S. 105-118). Mit diesen Worten beginnt der Beitrag des medial immer wieder präsenten und publizistisch ungemein fruchtbaren österreichischen Ikonologen und Historikers. Er schliesst damit v.a. an den Aufsatz von Florian Beck direkt an. Auch zu dem Zwiefalter Langhausdeckenbild hatte sich Telesko schon mehrfach geäußert, zum einen bei der wohlwollenden Besprechung des grossen Werkes von Nicolaj van der Meulen: „Der parergonale Raum ...“ 2016 in den digitalen ‚sehpunkte(n)‘ 16 (2016), Nr.10 [15.10.2016] und zum anderen in seiner neuen fundamentalen, wohl magistral gedachten Studie: „In Bildern denken – Die Typologie in der bildenden Kunst der Vormoderne“, Wien 2016, S. 106-109, wobei er weitgehend der nicht unproblematischen Spiegler-Monographie von Michaela Neubert von 2007 (vgl. [unsere Rezension](#)) folgt und das Deckenbild als „Triumph des katholischen Glaubens“ ansieht angeblich als „Invektive gegen den Protestantismus“, obwohl eigentlich erst einmal kaum etwas darauf hindeutet – vielleicht der nicht als Protestant gekennzeichnete, aber schon am Rande des Himmels befindliche Schriftgelehrte oder daneben der gestürzte Adlige samt seiner weltlich, unechten Mutter-Kind-Figur?. Für Teleskos Leitgedanken ‚Typologie‘ als ikono-graph-log-isches Prinzip lässt sich hier ausser Häresie also nichts Greifbares heraus- oder hineinlesen, sodass er in Abschnitt VI „Typologie als Verkündigung – die Stiftskirche Zwiefalten“ (S.131-148) v.a. das Ezechiël-Kanzel-Ensemble ins Visier nimmt. Der umfangreichen Basis der bekannten Literatur von Rupprecht, Kreuzer, Zürcher, Loers, Kummer, Lindemann und v.a. van der Meulen setzt er typologisch-theologisch noch einiges drauf, wobei man sich fragen muss, inwieweit der Auftraggeber (und Konzeptor, wohl Abt Nicolaus II Schmidler, vgl. Deckenfresko in Daugendorf mit Baum der Erkenntnis/Erbsünde/AT und Kreuzesbaum/Erlösung/NT) selbst dies alles so ge- und bedacht hatte. Dass gegen Ende auch noch Niklas Luhmann und Ernst Cassirer zum Verständnis oder zur Bestätigung an-auf-gerufen werden, erinnert wieder sehr stark an die Methode von Nicolaj van der Meulen. Ansonsten finden sich in dem grossen Werk zur Typologie als Denk-Form-Figur und damit als hermeneutischer

Schlüssel zahlreiche Literaturangaben und Anmerkungen aber ohne Verweis auf digitales und oft neueres Schrifttum (z.B. die seit 2012 im Netz stehenden, einfach kunsthistorischen Annäherungsversuche zu [Zwiefalten](#) und [Ottobeuren](#)).

In dem aber jetzt zur Diskussion stehenden ungegliederten Aufsatz findet sich zu Beginn als Grundanliegen, konkrete Einflüsse der Aufklärung auf die Barockkunst stilistisch und ikonographisch auszumachen. Telesko übernimmt dabei von Ernst Cassirer die reichlich vage, inhaltsleere Auffassung von Aufklärung als „geistiger Kraft“ [eher Strömung, Ausdruck von Weltanschauung, Weltbild?]. Bei dem vom Autor weiter zitierten Theologen Sebastian Mutschelle kommt 1792 der Kerngedanke der Aufklärung die Wahrheitssuche (hier: im Glauben) zum Ausdruck. Fast im Sinne des profanen, winckelmannschen ‚Edle(n) Einfalt und stille(n) Grösse‘ bringt er Karl Möseneder folgend die bekannten stilistischen wie ikonographischen Leitbegriffe von Klarheit, Ruhe, Übersichtlichkeit, Bestimmbarkeit, Deutlichkeit, Dann stellt er sich die grundlegende Frage, ob es „statt Kunst der Aufklärung“ eher oder besser „Aufklärung durch Kunst“, also Kunst im Dienste der Aufklärung, oder der aufklärerische, emanzipatorische Aspekt oder Wirkung der Kunst heissen müsste. In der Aufklärung sollte der Pinsel des Künstlers ‚in Verstand getunkt seyn‘ (Winckelmann 1755 DLD 20, S.43), wobei selbst nach Otto Dix die Ideologie den Pinsel aber nicht zu sehr führen sollte. Man sollte auch füglich zwischen den speziellen zeitlich-historischen und den allgemein inhaltlich-funktionalen Aspekten der Aufklärung(en) unterscheiden.

Der Schwer- und Ausgangspunkt liegt bei Telesko mehr im Theologisch-Inhaltlichen und so erwähnt er viel lebendiger, verständlicher als Florian Beck die wichtigsten Strömungen in der Zeit der Hirtenbriefe (Colloredo, Trautson, Migazzi) mit ihrem Drängen nach Verständlichkeit zur Belehrung auch des gemeinen Volkes, die Predigtkultur im Protestantismus (Johann Joachim Spalding, 1714-1804) oder auch bei Lodovico Antonio Muratori (1672-1750) bzw. dem Konventualen, späteren Archivar, Bibliothekar in Zwiefalten, zeitweise auch Professor an der Salzburger Benediktineruniversität, Tiberius Sartori (1747-1798), der Jesus als Erzieher sieht. Auf die Ausstattung der Zwiefalter Klosterkirche hatte dieser (noch) keinen Einfluss. Auch wenn er seinem Vaterabt Nicolaus II Schmidler schuldigst seine Veröffentlichungen widmete, ist fraglich, ob und wie Sartoris Einfluss nach seiner Rückkehr nach Zwiefalten 1792 überhaupt sich auswirkte. Nach Wilhelm Abraham Teller (1734-1804) („Christentum als Erziehungsanstalt“), den Bibelkritikern Johann Salomo Semmler (1725-1791) und Hermann Samuel Reimarus

(1694-1768) erwähnt Telesko Muratoris ‚Wahre Andacht der Christen‘ von 1747 „im Innern des Herzens“, was sich mit dem jansenistischen Reformkatholizismus und dem protestantischen Pietismus etwas verbinden lässt. In Zwiefalten liessen sich mystische Tendenzen wie die Herz-Jesu-Verehrung auch schon um 1700 unter Abt Beda Sommerberger feststellen.

Ab S.110 kommt der Autor endlich zur (architektonischen und bildenden) Kunst allerdings als erstes kein Sakralbau, sondern die 1776 von Bartolomeo Altomonte ausgemalte Bibliothek von Stift Admont, wobei die Fakultäten aber natürlich alle noch als ‚Mägde oder Kinder‘ unter der ‚Göttlichen Weisheit‘ sich befinden. Statt einer folgenden Diskussion wird gleich mitgeteilt, dass „fixe, ästhetische, inhaltliche Prinzipien einer Kunst der Aufklärung schwer zu definieren (seien)“, z.B. habe „den Jansenisten eine spezielle Kunsttheorie“ gefehlt. Ausser gewissen Bau- und Ausstattungsvorschriften auch bezüglich des Inhaltes z.B. bei den Zisterziensern liessen sich kaum ausformulierte ordensspezifische Kunsttheorien finden.

Doch etwas vom vorder-österreichischen Günzburg entfernt liegt die erst 1792 von den Grafen von Öttingen freigekaufte, der niederschwäbischen Kongregation zugehörige Benediktinerreichsabtei Neresheim, deren Konvent als relativ aufgeklärt zu gelten hat. Im von Martin Knoller ausgeführten Freskenprogramm der von Balthasar Neumann (und Sohn) errichteten Klosterkirche würden sich „Bemühungen um Volkserziehung“ spiegeln. Während nach Edgar Baumgartl es sich um eine „Musterkollektion“ und ein Vorführen der Möglichkeiten der Deckenmalerei handele, sei es nach Meinrad von Engelberg ein „Abschied vom verbindlichen Illusionismus“ im Sinne einer „ästhetischen Ausrichtung“. Ähnlich im Tone der Sedlmayr-Schule zitiert der Autor wieder Baumgartl, dass Knoller „nicht den Heiligen- und Benediktinerhimmel [in der Hauptkuppel] an sich [?] ... visualisieren (wollte)“ sondern „ein Abbild, einen Spiegel dessen“, „als[o] ein Bild“ liefern wollte oder sollte. Das mag wegen der Entschleierung der Trinität durch ‚Fides‘ nach biblischen Vorgaben und zeitgenössischen Interpretationen so klingen. Der (wirklich) gläubige Maler Knoller hat selbst für Un- oder Wenig-Gläubige wenigstens bildlich den Schleier des Mysteriums des Trinitätsglaubens hinweggezogen. Die reduzierten illusionistischen seitlichen Elemente suggerierten ganz gewollt, bewusst den Deckenspiegel als Vorstellung des gewölbten Himmels(zeltes). Näheres und weiteres findet sich vom Rezensenten seit 2012: [hier](#).

Danach kommt der Autor wieder zum „Beispiel Österreich“, indem er auf die Theologie der

Wiener Augustiner als „wesentliche Förderer der aufklärerisch-spätjansenistischen Bewegung in Österreich“ hinweist, wobei die „visuelle Umsetzung ... nur bedingt nachweis(bar) (sei)“. Es ginge hier zumeist um die „Vernichtung der Häretiker“. Als Beispiel wird das Augustinerstift Herzogenburg gewählt beginnend mit einer ‚Pfingstdarstellung‘ im Chorbereich aus dem Jahr 1749 von dem als ‚Proto-Klassizisten‘ bekannten Maler Daniel Gran, um aber sehr rasch auf das Kuppelfresko einer ‚Anbetung des Ewigen Evangeliums‘ von Bartolomeo Altomonte überzuschwenken. Dabei würde nicht nur eine Visualisierung der Grundlagen der Heilsverkündigung sondern auch eine historische Selbstreflexion („Kirchengeschichte als endzeitliche und antihäretische Konzeption“) dahinterstehen. Allerdings wirkt das wenig überzeugend und erinnert sehr stark an die Thesen von Hermann Bauer. Der Autor spricht selbst davon, dass der Befund der Konkretisierung der aufklärerischen Dimension „ambivalent“ bleibe. Es gäbe eine „Ambiguität“ von aufklärerischen Aspekten und traditionellen Konzepten. Kunstmässig wäre hier ein Vergleich in Richtung Klassizismus und Aufklärung des Altomonte-Deckenbildes von Herzogenburg von 1755 (Abb. XXII) und des schon erwähnten Admonter Bibliotheksfreskos ebenfalls von Altomonte aus dem Jahre 1776 (Abb. XXIII) sicher ganz interessant und angebracht gewesen.

Es folgt aber wieder ein religionsgeschichtliches Intermezzo. Die Herzogenburger Bibliotheksbestände hätten Schriften Muratoris aufgewiesen. Allerdings würde der Rezensent dies nicht für ein definitives Urteil über das geistige Klima in den jeweiligen Klöstern überbewerten wollen. Die Bibliothek des Benediktinerreichsklosters Elchingen dürfte sicher auch einige Aufklärungsschriften besessen haben, nach denen der dortige Prior Meinrad Wiedemann dann sein antiaufklärerisches ABC herunterbuchstabieren konnte.

Das Wiener Maulbertsch-Beispiel wird mit der „Reformatio studiorum“ durch den Jansenisten, Jesuitengegner und Professor an der Wiener Universität Ambros Simon von Stock (1710-1772) eingeleitet. Dieser müsste wohl das 1766/1767 im Johannes-Saal der Wiener Universität (jetzt Akademie der Wissenschaften) ausgeführte Maulbertsch-Fresko in Auftrag gegeben haben. Es werden die tafelmässige Wirkung (Garas 1974) und die künstlerischen Probleme (B. Matsche-von Wicht 1998) angesprochen und auf Erd-Schacht-Rampen-Panoramen der 70iger Jahre [Januarius Zick? oder des 17. Jahrhunderts? wie L. Giordano?] hingewiesen, die durch ihre Diesseitigkeit das moralische Exempel stärker in den Vordergrund bringen würden auch im Maulbertsch-Fresko [? -

durch die Natur-Bade-Szenen? mit welcher Sex-Moral-Botschaft?]. Statt über das Bild wird über Maulbertsch als Aufklärer nur bei aktiver Mitwirkung an der Aufklärungsbewegung (B. Bushart) gerätselt bzw. mit Franz Matsche als „Praktiker“ gelöst oder relativiert, „... wobei ein neuer Stil nicht durch Zitate, philosophische und kunsttheoretische Postulate, bischöfliche Hirtenbriefe und kaiserliche Reskripte zu ersetzen [? oder herbeigerufen?] sei“, dass es also weniger um klassizistische Ästhetik und Kunsttheorien als um „akademische Reaktion auf gewisse Exzesse der Wiener Barockmalerei“ handele. Die akademische klassizistische Reaktion an der Wiener Akademie ist aber eher nach 1767 (etwa mit dem Ende des Direktorats von Martin van Meytens 1770) auszumachen. Leider bleibt die weitere Analyse des Freskos durch Werner Telesko rudimentär, sodass ein angebliches Eingehen Maulbertschs auf den Auftraggeber nicht erkennbar ist. Die ganze künstlich-natürliche landschaftliche Spätrokoko-Szenerie mit der Figurenstaffage dürfte kaum so vom Theologen diktiert worden sein. Hier liege „keine Erzählung“ sondern „[nur] eine Visualisierung des Zeugnisses der göttlichen Offenbarung [darum soviel Publikum?], der Trinität“ auch als Zeichen der Eingliederung in die Kirche vor. Schlicht nicht nachzuvollziehen ist eine angebliche Bekämpfung der Häresie.

In seinem Resümee stellt der Autor fest, dass bei der Visualisierung der österreichischen „Früh[?]aufklärung“ keine radikal neuen Sujets festzustellen seien, dagegen eine des ‚Illusionismus‘ entkleidete didaktische Vermittlung: in Herzogenburg Lehrsätze, in Neresheim bei der ‚Vertreibung der Wechsler‘ ein „aufklärerische(r) Anspruch des Lehrhaften im Gewand des Historisch-Narrativen“. Insgesamt sei diese ‚Aufklärung in der Kunst‘ „weniger als Innovation oder Bruch denn als Rückbezug“, Rückbesinnung („Wahrheiten des Glaubens und (auf) die Anfänge der Kirche“), also „Renovatio“ [M. von Engelberg lässt grüssen], die Hl. Schrift ohne Allegorie anzusehen.

Über die mageren Ergebnisse, die auch hier immer eine Einzelfallprüfung voraussetzen, sind wir nicht überrascht, nur von der nicht ausreichenden Analyse der angeführten Beispiele etwas enttäuscht. Die genannten Maler haben ihre Pinsel kaum in reformkatholische oder katholisch-aufgeklärte Farblösungen getaucht sondern weitgehend ihre alten Farbtöpfe aufgebraucht.

7.

Bei **Karl Möseneder: „Die >Weisheit< der Aufklärung. Maulbertschs**

Bibliotheksfresko in Klosterbruck und Korbers >Historische Erklärung<“ (S.119-138) handelt es sich um einen nur in den Anmerkungen aktualisierten Text aus dem Jahre 1993, der wiederum einen Abschnitt der grösseren Studie „Franz Anton Maulbertsch – Aufklärung in der barocken Deckenmalerei“, Wien 1993 variiert. In „Bilder der Toleranz – von der Renaissance bis in die Gegenwart“, Petersberg 2013, S.74-78 hatte Karl Möseneder dieses Thema zuletzt nochmals aufgegriffen. Der v.a. als Ikonologe bekannte österreichische Verfasser gehört in dieser Reihe zu der älteren Generation. Wie in dem grösseren Werk und mit einem ähnlichen Bildmaterial versucht er nun hier mit der Stiftsbibliothek Altenburg, 1742 durch Paul Troger, und der von Wiblingen, 1744 durch Franz Martin Kuen, jeweils mit der thronenden ‚Sapientia‘ über Umlaufkompositionen Vorläufer und Unterschiede zu Klosterbruck herauszuarbeiten, wobei er bei Wiblingen schon durch die dargestellte benediktinische Missionarstätigkeit (vgl. Zwiefalten) eine angeblich „bis in die Gegenwart reichende Manifestation“ feststellen zu können meint. Bei der eigentlichen Interpretation des 1778 entstandenen, aber verlorenen Bibliotheksfreskos von Klosterbruck anhand der in Augsburg, Barockgalerie erhaltenen Skizze bzw. dreier Nachzeichnungen des Maulbertsch-Schülers Joseph Winterhalter d.J. handelt sich der Autor an der anonym gedruckten, sicher reformkatholisch-aufgeklärten „Erklärung“, die wohl von der Feder des Brucker Konventualen Pater Norbert Korber stammt, entlang, sodass das Ganze mehr einer Textinterpretation gleicht, an der es auch im Detail wenig auszusetzen gibt. Für Klosterbruck kennzeichnend neu sei die unumkehrbare Zeit-Reihe, wozu er auch eine profane grafische „Geschichte der Menschheit“ durch den wohl calvinistischen aufgeklärten und aufklärenden Berliner Daniel Chodowiecki zum Vergleich heranzieht. Um die ‚Progressivität‘ von Klosterbruck etwas weiter einzuschränken muss man aber sagen, dass die Menschheitsentwicklung von Adam und Eva bzw. Deukalion und Pyrrha zur Antike bis zu Sokrates, dem Alten Testament bis zum Neuen Testament und Paulus als ‚Erfüllung der Zeit‘ läuft. Die weiteren nachchristlichen Jahrhunderte bis zur Gegenwart des 18.Jahrhunderts sind zumindest im Text und im Bild/Fresko nicht präsent. Als Vorstufe für den „bis dahin singulär(en)“ Fall verweist Möseneder auf eine 1786 erschienene, aber schon 1765 abgefasste Beschreibung eines 1764 in Schwechat bei Wien entstandenen, 1944 zerstörten Deckenfreskos im Chor der dortigen Pfarrkirche, in dem das Naturgesetz mit Adam und Eva, dann das geschriebene Gesetz mit Moses und Propheten des Alten Testaments und das Neue Testament mit der christlichen Kirche auftauchen. Über die Texterklärung, dass Moses von einem Diener (wie sein Bruder Aaron?) in Gestalt des „Herrn Maulbertsch“ die beiden Gesetzestafeln hochgehalten

werden, lässt sich der Autor nicht weiter aus. Warum wohl dieser nicht in seiner dritten christlichen gegenwärtigen Phase auftaucht? Alle diese Ungereimtheiten wie auch eine (Selbst-?) Darstellung im presbyterialen Chorbereich veranlassten den Rezensenten 1994 dazu, hier nicht den Maler Maulbertsch selbst sondern seinen 1764 gerade verstorbenen geistlichen Bruder Franz Xaver darin zu sehen, dem er als ‚Gesetzestreu, die Gesetze Hochhaltenden‘ schon im Himmelsbereich ein Erinnerungsdenkmal setzen wollte. Die lineare Chronologie ist auf jeden Fall etwas gestört. Die von Korber in seiner Vorstellung gewünschte, aber künstlerisch kaum umsetzbare Visualisierung der Aufklärung durch Auflichtung hat Möseneder ganz richtig erkannt. Im folgenden geht es um Offenbarungs- vs. Natur-Vernunft-Religion auch am Beispiel der Wiener Universitätsaula 1755 durch Gregorio Guglielmi (geoffenbarte zwischen natürlicher und vernünftig-philosophischer Theologie). Am Ende des Textes wird auf die barocke Sapientia-Tradition und die modernen Erziehungs-Entwicklungsgedanken, das Geschichtliche verwiesen: natürliche und geoffenbarte Religion in historischer Abfolge, ein Harmonieversuch von Vernunft und Glaube gegen die deistischen Offenbarungskritiker.

Seit 2013 finden sich im Netz die Ansichten des Rezensenten zu den Maulbertsch Bibliotheksfresken in [Mistelbach](#), [Klosterbruck](#) und [Strahov](#).

8.

Angelika Dreyer: „Zwischen nachtridentinischer Frömmigkeit und katholischer Aufklärung. Die Fresken von Joseph Mages in Dasing und Dillishausen“ (S.139-155) ist nach eigener Aussage Teil ihrer fast gleichlautenden Münchner Dissertation von 2014 unter ihrem Doktorvater Frank Büttner, der immer wieder auf die Predigtreform (Fénélon, Muratori) und den Niedergang der Rhetorik („Reduzierung des malerischen und ikonographischen Ornats“) als Aspekte in der Entwicklung der süddeutschen Deckenmalerei hingewiesen hatte. Glücklicherweise fällt hier die kunstgeschichtliche Rhetorik über die Rhetorik recht knapp aus, da die Autorin sich doch an den geschichtlichen Fakten und an dem spezifischen (religiösen) Milieu vor Ort (Auftraggeber u.a.) interessiert zeigt.

Das frühere 1756 in „**St. Martin in Dasing**“ Entstandene der beiden vom Augsburger Maler Joseph Mages gemalten Fresken jeweils im Langhaus stellt eine Mutter Gottes als ‚Regina coeli‘ bei der ‚Rosenkranzspende an den ‚Hl. Dominikus‘ und an die ‚Hl. Katharina

von Siena' dar, während die ‚glühenden Herzen‘ der Rosenkranzbruderschaftler (gleichsam als Auftraggeber) Maria entgegengebracht werden. Unten befinden sich die anbetenden Erdteile auf Stufen mit der Weltkugel, wobei hinter der ‚Europa‘ die mit dem Kreuzeszeichen [und den Marieninitialen?] siegreiche christliche Flotte und rechts hinter ‚Asia‘ die geschlagene Türkenflotte in rauher See sich befinden – also eine Anspielung auf die Seeschlacht von Lepanto zu deren Erinnerung 1572 das Rosenkranzfest eingeführt wurde (‚Unsere Liebe Frau vom Sieg‘). Die gesamte Menschheit wird Maria ewiglich ihren Lobpreis darbringen. So oder ähnlich hat die Autorin alles fest- und dargestellt. Als unmittelbare Ideenvorlage konnte sie ein populäres Andachtsbüchlein von 1726 ausmachen. Umrahmt wird nun dieses ovale Fresko von vier kleineren, wobei rechts neben der Türkenflotte sich eine Kartusche mit drei Häretikern und ihren Untieren sich befindet, worauf Michaels Blitz zielt (Abb. XXVII). Die Autorin erkennt hier einen Muselmanen mit Turban, einen ver-ge-blendeten, eher höfischen, akademischen Protestanten mit Halskrause und einen Juden (oder Calvinisten?) mit Hut, hinter dem der Blitz herunterzuckt, und der sich dabei bekehren lässt, was aber nicht sehr überzeugt. Leider ist die weitere Kartusche auf der von unten gesehen rechten [hier: schlechten?] Seite mit den ‚Lastern‘ nicht abgebildet, ebensowenig wie auf der linken Seite die ‚Judith‘ (Nordwest) und ‚David‘ (Nordost) beide als angebliche „Präfiguration Marias“ statt wohl ‚Bathseba‘ (?) auch passend als Antityp zum Laster (pudica vs. Impudicitia) wie die Glaubenskämpferin-Retterin Judith vs. Häresie. Leider lässt sich auch nicht visuell nachvollziehen wie im Chor-Fresko (Hl. Martin) ein „gehobene(s) Aptum“ [keine erzählerischen Elemente, Embleme] gegenüber dem volksnahen erzählerischen Langhaus vorherrsche.

Gegenüber dem noch nachtridentinisch-gegenreformatischen-kämpfenden Barocken setzt die Autorin die Ausmalung in „**St. Peter und Paul in Dillishausen**“ von 1766 für die ab 1763 beurkundete (neue?) „Jesu in cruce agonizantis“ – also eine christologische Variante der herkömmlichen Gute-Tod-Bruderschaft. Neben der (relativen) „Einfachheit in Komposition und Inhalt und dem weitgehenden Verzicht auf Untersicht“ [auch thematisch-kompositionell bedingt: Kruzifix in Fluchtung!, vgl. Wiblingen] weist sie auf die durchgehende Illustration von Bibelstellen hin. Bei den Kirchenpatronen oder Aposteln am Kreuzesfuss würde der Rezensent umgekehrt den Knienden als ‚Petrus‘ und den Stehenden als ‚Paulus‘ sehen, da das liegende noch etwas blutige Schwert dasjenige ist, mit dem Petrus dem Malchus das Ohr abgeschnitten hat, was Jesus wiederum

wundersam ungeschehen gemacht hat mit der Bemerkung: ‚Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?‘, nach Joh. XVIII, 10-11. Wenn der in der Nebenszene vor den Toren Jerusalems das Sterbesakrament spendende und auf Christus verweisende Priester der Auftraggeber Caspar Schöppl sein sollte, müsste dies eher als konventionelles, auch Zeit und Raum vermengendes Element gesehen werden. Auf das realistisch dargestellte Grabgewölbe des gerade geöffneten Totenreiches (Erlösung) wird von der Autorin nicht richtig eingegangen.

Den gezeigten formalen und inhaltlichen Wandel versucht die Autorin mit **„Die katholische Aufklärung im Bistum Augsburg“** zu untermauern, wobei ihr erhaltene Visitationsberichte des Ortspfarrers Schöppl einleuchtende Querverbindungen zur Theologie bzw. Theologenumkreis des damaligen Augsburger Fürstbischofs ermöglichen. Diese Ansichten ab 1750 lassen die kommenden Veränderungen in den Deckenprogrammen schon ahnen.

Dass dies bei der konservativen Bevölkerung meist nicht so richtig angekommen ist, zeigt der kurze Abschnitt **„Katholische Aufklärung und dörfliche Struktur“**.

Im letzten zusammenfassenden Abschnitt wird für den Rezensenten dieser folgende Satz nicht ganz klar: „Insbesondere die gern postulierte territoriale und politische Vereinheitlichung Süddeutschlands, das es nicht mit seinen spezifischen Eigenarten von den österreichischen Erblanden abzugrenzen gilt, ist prinzipiell in Frage zu stellen“ [?, also: stärkere ganzheitliche Berücksichtigung der komplexen und individuellen Verhältnisse in Süddeutschland v.a. bis zum Lech?]. Die allbekannte Schlussentzweiung der Entwicklung von der „Überwältigung“ (Dasing) zur „Unterweisung“ (Dillishausen) ist erkennbar, aber in Details (blutiges Schwert, geöffnetes Grab) (glücklicherweise) dabei noch nicht ganz vollzogen, also: der malerische und ikonographische Ornatus ist auch in Dillishausen noch nicht ganz beseitigt.

9.

Ute Engel: „Simplicitet, welche mit sanfter Gefaelligkeit verschweteret – Deckengemälde von Johann Baptist Enderle in Kurmainz“ (S.157-176). Dieser Beitrag der Leiterin des neuen Projektes „Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland“ beginnt mit einem Bericht von **„Leopold Westen (über seine) Reise nach Mainz“** aus dem Jahre 1786 und seiner Einschätzung nach Farbigkeit und Materialechtheit der zwei

fast benachbarten und gleichzeitig errichteten Kirchen in Mainz, die beide durch den Donauwörther Maler Johann Baptist Enderle im Stil des Rokoko bzw. des Frühklassizismus (?) ausgemalt wurden.

Im Abschnitt „**Die Augustinerkirche in Mainz**“ wird die Geschichte der Innendekoration dieser Ordenskirche seit 1771 kurz erzählt, wo neben Sparsamkeit auch stilistische Einheitlichkeit (Spätrokoko) und Qualität von Stukkateur und Freskant angesagt war. Ikonographisch ordnungsgemäss ist im Chor die ‚Taufe des Augustinus durch Ambrosius‘ und im Langhaus unter der visionären Trinität mit Maria und der Spende des brennenden Herzens des Augustinus derselbe als ‚doctor ecclesiae‘ vor aller Welt gegen Osten dargestellt ist. Ob die ‚Europa‘ – wie auch hier die Autorin vermutet – auf Maria Theresia anspielt, die nie Kaiserin des Hl. Römischen Reiches war, ist doch sehr fraglich. Die übrigen Augustinus-Szenen in dem panoramaartigen Langhaus(rund) sind: dem ‚discipulus veritatis‘ (Szene mit dem Wasser/Erkenntnis schöpfenden Kind im Norden), dem ‚malleus haereticorum‘ (Augustinus als Vertreter der richtigen Lehre im Süden) und als ‚patriarcha religiosorum‘ (Augustinus als Ordensstifter angeblich mit Porträts der Mainzer Gegenwart z.B. dem Stifter Hugo Franz Carl von Eltz, Generalvikar und Dompropst von Mainz) in einem heilsgeschichtlichen Umfeld gewidmet. Die Autorin schätzt das eigentlich nicht sehr originelle Programm als noch konservativ, katholisch-gegenreformatorisch und wohl zu Recht aus dem Augustinerkonvent selbst stammend ein.

Bei der zweiten zerstörten bzw. übermalten Kirche „**St. Ignaz in Mainz**“, als Stadtpfarrkirche ist der Anteil der Landesherrschaft mit dem Kurfürsten von Mainz an der Spitze dokumentiert. Auch die etwas länger sich hinziehende Ausstattung (bis 1786 und die Ausmalung der Apsis durch Januarius Zick) dürfte den merklichen Stilwandel zum Klassizismus verstärkt haben. Weiters schildert die Autorin die Wahl Enderles als Freskanten (1772/73) gegenüber dem viel teureren und aber auch schon älteren Mainzer Hofmaler Joseph Ignaz Appiani sowie nochmals den grossen Anteil der Mainzer Landesherren und ihrer Regierung. Das Enderle vorgegebene Programm und die Korrekturen sprächen von einer in Mainz vorherrschenden aufgeklärten, vereinfachenden, erzieherischen Religionsauffassung, um aber doch wieder die konventionelle Hagiographie des Ignazius nicht von Loyola sondern von Antiochia mit dessen Löwenfrass-Martyrium im römischen Kolosseumsausschnitt vor Trajan im Langhausfresko nach dem erhaltenen Entwurf wenngleich unter merklich aufgeräumten Himmel aber mit Christus als erstem Glaubensopfer des Neuen Bundes anzuordnen. Gegenüber dieser

einansichtigen Anlage steht das panoramaartige Kuppelfresko mit der Verurteilung des Götzendienstverweigerers angeblich unter dem Titusbogen, neben der Trajanssäule und unter leerem Himmel als „reines Historienbild“ aber stilistisch noch ganz in der pozzesken Nachfolge Asams. Im kreisrunden Opaion oder Loch der Kuppel muss man sich sicher die glaubensstärkende, vorsehend begleitende Geisttaube verdeckelnd gemalt oder wie z.B. in ‚Sant‘Ivo‘ plastisch-real hinzudenken. Im Langhausbild schon die historische Korrektheit des Klassizismus entdecken zu wollen, hält der Rezensent abgesehen von der Tendenz zur Vereinfachung und Erkennbarkeit für leicht übertrieben. Theoretisch wäre eine panoramartige Umlaufkomposition, gleichsam ein Schachtblick aus den Substruktionen des Kolosseums möglich gewesen. Es ist u.E. unzulässig und tendenziös, die Darstellungen von zwei auch in ihrer Bedeutung so unterschiedlichen Heiligen für weitere Urteile wie grösserer historisch-irdische Nähe bei S. Ignaz gegenüber der transzendenten Heilsgeschichte in S. Augustinus so zu beanspruchen.

Im begründenden Abschluss **„Aufklärung in Mainz um 1770“** fehlt in der recht ausführlichen Darstellung des progressiven Klimas im Kurfürstentum Mainz doch ein Name wie der wohl schon 1768 verstorbene langjährige Grosshofmeister Friedrich Graf von Stadion, ein Briefpartner Voltaires. Der Rezensent würde trotz allen vorgebrachten, geläufigen Argumenten nicht so weit gehen wollen, dass ‚S. Ignaz‘ in Mainz „also als Monument einer gezielt vom kurfürstlichen Hof geförderten aufklärerischen Tendenz als Zeugnis der katholischen Aufklärung in Kurmainz interpretiert werden (könne)“. Man hätte z.B. die immer noch leicht blutrünstige Heiligengeschichte noch weiter zugunsten allgemeiner christlich-theologischer Motive zurücknehmen können. Die Autorin wiederholt das gängige kunsthistorische Vokabular wie Reduktion der Pracht, der Wunder(baren), des Überwältigens zugunsten des Überredens, oder die Einführung neuer Homiletik (L. Muratori) v.a. nach Frank Büttner.

Die progressiven Tendenzen sind spür- und sichtbar, ob man das als „Laboratorium des Umschwungs zwischen Tradition und Neuerung der frühen 1770er Jahre in den katholischen Territorien“ bezeichnen sollte, sei dahingestellt. Stilistisch wie thematisch ist Knollers annähernd gleichzeitiges Neresheim doch schon viel weiter. Der Vergleich der beiden Mainzer Kirchen zeigt Enderles sicher begrenzte stilistische Bandbreite und seine Reaktion auf unterschiedliche Auftraggeber und deren Wünsche.

Birgitta Coers: „Ordensgründer und -gründerinnen als Visionäre. Zur Typologie des Visionsbildes im Fresko des 18. Jahrhunderts“ (S.177-206). In ihrer Einleitung entwickelt die Mitherausgeberin die Vorstellung, dass der Rationalismus der Aufklärung v.a. mentalitätsgeschichtlich (vgl. Peter Dinzelbacher) auch die „Vision“, das magische Denken, beeinflusst habe. Zuerst zählt die Anmerkung 21 verschiedene Erscheinungsformen wie ‚visio, revelatio, apparitio, extasis [von ekstasis], raptus, somnium‘ und die augustinische Differenzierung von ‚visio corporalis, spiritualis und intellectualis‘ auf. Dazu kann man sagen, dass die gesamte Malerei und speziell die illusionistische Deckenmalerei eigentlich ‚Visio(n)‘ [Sichtbarmachung, Sehen auch von etwas Unsichtbarem, ...] des Künstlers, des Auftraggebers und des Betrachter(auge)s ist. Interessant ist, dass selbst das von Ignaz Verhelst illustrierte Andachtsbüchlein „Ichnographische Emblematica“ von 1779 mit Neuropathologie (Ventrikellehre) konfrontiert ist. Wie die einzelnen Orden mit den visionären Erscheinungsformen ihrer Gründer bildlich umgegangen sind, versucht die Autorin an einigen konkreten Beispielen zu klären.

„Visionäre Erfahrung: Buxheim“: Aus dem visions-prädestinierten bzw. -gefährdeten, kontemplativen, Einsamkeits- und Schweigeorden der Karthäuser bringt die Autorin das Beispiel einer ‚Levitation‘ im Brüderchor von Kloster Buxheim von Johann Baptist Zimmermann: ein Mönch mit Meditationsbüchlein in der Hand erlebt die Vision einer Levitation eines anderen am Altar die Messe feiernden Ordensmitgliedes, dem altarbildlich ebenfalls eine Vision der Trinität geboten wird, um so besser auf deren Augenhöhe zu sein (?). Genaueres wird im speziellen Fall nicht mitgeteilt [eine Namenlosigkeit, um jedem so ein Erlebnis zuzugestehen?] auch nicht, ob es sich um eine ‚visio intellectualis, visio imaginaria oder amorosa inebriatio‘ handeln könnte.

Ihr nächstes Beispiel **„Ordensgeschichte und Vision. Fürstenfeldbruck“** zeigt die ordensüblichen Wundergeschichten des Gründers: hier des zisterziensischen Bernhard von Clairvaux mit seinen Amplexus-Lactatio-Visionen, wobei als ‚genus liminale‘ in den Seitenkapellen Wunderszenen mit weiteren Benediktinern in Fürstenfeldbruck ‚revisionsiert‘ wurden. Ob der eher Maria vornehm beschattende Schirm auf/für die schwitzenden Feldarbeitermönche als Schattenspender diente?; zumindest taugt er in dieser Position nicht viel. Die Autorin meint, dass es sich „vielmehr um die machtvolle und selbstbewusste Veranschaulichung der Hoheit des Zisterzienserordens über Transzendenz“ handele, also wie der Schamane mit Zugang zur übersinnlichen Welt.

Beispiel drei ist: **„Vita und Vision: Raitenhaslach“** ebenfalls ein Zisterzienserklöster und

über 10 Jahre später mit den Bernardus-Szenen-Visionen ähnlich der Folge im Bernardus-Gang im Mutterkloster Salem. Die Autorin spricht nach der Fürstenfelder wie Raitenhaslacher ‚Amplexus-Lactatio-Simultankombination von einer verstärkten (?) multiszenischen Erzählweise. Die Verfasserin interessiert sich aber v.a. für die Unterschiede in beiden Amplexus-Szenen neben Augustinusparallelen. In Raitenhaslach ist eigentlich kein ‚Amplexus‘, auch keine Lactatio sondern eine ‚Sanguinatio‘ dargestellt. Auch der übrige von Coers nicht sehr anschauliche Kommentar ist zweifelhaft oder wenig überzeugend und nicht stringent. Dass Bernhards Persönlichkeit zwischen Visionär, Mystiker und politischer Demagoge schwankt, ist völlig unabhängig, ob der Betrachter Kleriker oder Laie ist.

Dem Sequentiellen bzw. eher Simultanem sieht die Autorin im Abschnitt **„Deckenbild und Visionsgeschehen: Melk, Aldersbach und Indersdorf“** mit angeblich anderer Erzählstruktur entgegen. Wie die Autorin in Anm.63 angibt, folgen die Melker Visionen den Dialogen von Gregor dem Grossen (u. Petrus Diaconus). Den Bezug, den Werner Telesko dabei zu dem auftraggebenden Abt Berthold (!) Dietmayer herzustellen versucht, hält der Rezensent für überzogen. Wenn der (Tugend-)Weg zum Himmel in östlicher Richtung an der Decke vonstatten gehen soll, hätte man ungeachtet des Eintritts und der Sehrichtung der Betrachter die startende Vision der beiden Benediktinerbrüder, denen die Offenbarung (II,37,3) des Weges auf Teppichen und mit Lampen schwebend (‚animo elato‘) mit Engelsunterstützung zuteil wird, umgekehrt oder umgedreht beginnen lassen müssen. Im mittleren Joch befindet sich dann gemäss (II, 37,2) der stehende, gestützte Benedikt auf seinem letzten glorreichen Weg und folgt der visionären Taube seiner vor ihm verstorbenen Schwester und Äbtissin Scholastika (II, 34,1). Im nächsten Joch werden beide von dem schon 545 n. Chr. als Märtyrer in Messina gestorbenen Placidus von Subiaco erwartet, den Benedikt visionär früher aus dem Wasser hat erretten lassen (II, 7.1). Das Martyrium wurde von Benedikt bzw. Gregor dem Grossen nicht vorausgesagt, bzw. divinatorisch vorausgeahnt. Die beiden etwas endzeitlichen, an Christi-Tod erinnernden Kugelgebilde mit der kosmischen Vision (Weltall mit Trinität) und die feurige Kugel mit der hüpfenden Seele des greisen Bischofs Germanus von Capua (II,35,3) sind die bekannten übersinnlichen Geschichten Benedikts. Für den Rezensenten besteht hier doch eine Logik, sodass das „überzeugende Bild für die Ungleichzeitigkeit [Unstimmigkeit?] von Raum und Zeit“ nicht richtig nachvollzogen werden kann. Die Autorin vermisst auch etwas das „Somatische“, also die „körperlichen Anstrengungen“ zur Körper-

Schwere-Losigkeit und in Anlehnung an David Ganz, der einer der ‚spirituum rectores‘ der ganzen Überlegungen zu sein scheint, das Seherhafte bei den Visionen oder besser Visionären, auch nicht bei den beiden von den Visionen oder Engeln Gepackten?, auch nicht bei dem vielleicht schon Gott schauenden sterbenden Benedikt?. Für den Rezensenten ist das über drei Joche verbundene Langhausdeckenbild ein Visionsverbund, eine ‚summa visionum‘ pictural wie mental.

Mag auch die Farbigkeit des Aldersbacher Langhausfreskos von Cosmas Damian Asam um 1720 in natura vielleicht nicht ganz optimal sein, gerät sie doch in der Abb. XXXVI fast ins Unerträgliche, verstärkt noch durch das textliche Verhaftetsein in den alten Vorstellungen von Bernhard Rupprecht und Hermann Bauer, die dem Rezensenten schon vor etwa 50 Jahren zu schaffen machten. Der Autorin ist zuzustimmen, dass (nicht nur) in diesem Fall die heutige „rezeptionsästhetische Problem[atisierung]“ und das „peripatetische Sehen im Kirchenraum“ etwas „ad absurdum“ geführt sei. Hier hilft vor Fehlurteilen nur, dass sich der Kunsthistoriker in die damaligen Beteiligten und die örtliche architektonische Situation versucht einzudenken. Der Maler hat eine eigentlich verschleifend dreijochige Langhausdecke mit einem unregelmässig stuckgerahmten bipolaren, zweizonigen Plafond vor sich und nach einem anscheinend nicht erhaltenen Programm der Zisterzienserbauherrschaft den ‚Ratschluss der Erlösung‘ mit der ‚Weihnachtsvision‘ des Ordensheiligen als Knabe ins Bild, zur Anschauung zu bringen. Die Autorin meint wohl von Rousseau’s Erleuchtung im Freien inspiriert an eine „Waldlichtung“ denken zu müssen, während der junge Adelspross es sich doch in einem Sessel in der Kirche wie an einer Kommunion- oder Theaterschranke etwas verdreht bequem macht und wie aufgeweckt das Schauspiel der Geburt, der Inkarnation Christi als ein Zuschauer oder Komparse in der Christmette verfolgt. Eine durch die Einbuchtungen an der Längsseitenmitte entstehende Beengung erschwerte die nur architektonisch angedeutete Panoramawirkung, sodass Asam eigentlich nur eine vertikale, auf die Eingangssicht bzw. Ostwendung der Kirchgänger ausgerichtete scheinvertikale Schrägsicht (inklinierte Ebene) mit dem darüber befindlichen Himmel, dem Schöpfergott Vater in ‚Fiat-Gestus‘ samt dem nötigen Erlösungskreuz vorsehen konnte, was durch ein stukkiertes Laufschriftband in der Wolkenzone auch verbal umfassen wird: „SIC ENIM DEUS DILEXIT MUNDUM UT FILIUM SUUM UNIGENITUM DARET [ut omnis qui credit in eum non pereat, sed habet vitam aeternam]“ (Joh. 3,16). Über dem heruntergekommenen Stall-Gebäude wird eine Spruchrolle mit dem bekannten „GLORIA IN EXCELSIS DEO, ET IN TERRA PAX

HOMINIBUS BONAE VOLUNTATIS“ (Luc.2,14) entrollt. Das Notenblatt „Nil Canitur Suavius Quam Jesus Dei Filius“ weist auf den Bernhard zugeschriebenen Freudengesang hin. Der die Hirten informierende und weisende Gabriel spielt wie schon in der ‚Vita Prima‘ wohl auf Bernhards dritte Homilie ‚In Laudibus virginis Matris‘ mit ‚Missus est Gabriel angelus a Deo in civitatem Galilaeae‘ (Luc.1,26). Unter der Balkonloge ist noch eine Tafel mit der Legende „Bernardus / nascente ex Verbo infante / Magistro / mellifluus Ecclesiae / Doctor“ zur Erklärung angebracht. Bei der Weihnachtvision kam es auch noch auf die vom Jesuskind verratene genaue Geburtsstunde an, was aber bildlich nicht zum Ausdruck kommt. Die Verlegung der Nacht-Geburts-Szene ins „zweite Stockwerk“ hat wohl seinen Grund darin, dass Distanz und Erhöhung gewonnen werden sollte. Bei dem sich bis dahin erhebenden Kunsthistorikerstreit kann die Autorin der anscheinend letzten oder jüngsten Stimme von Franz J. Roenig „formal und motivisch“ wenig abgewinnen, obwohl nach dem bisher Gesagten Bernhard mehr eine Passiv-Schau- allenfalls Beschreiber-Rolle spielt. Auch ohne den bildhaften meteorischen Bernhard würde das Ganze Sinn machen, vielleicht wäre dann aber die Zentralszene mit dem neugeborenen Hauptdarsteller noch stärker als zu klein geraten empfunden worden. Die „Weihnachtvision [wird auch weiterhin] präsentiert“, auch ohne den für den Kirchenbesucher „optisch plausible(n) Sehvorgang des jungen Visionärs“. Die Autorin spricht weiter von der „anarchischen“ Interpretation des Pozzo’schen Perspektivraumes“ durch Asam, wobei sie der Gedankenakrobatik von Rupprecht und Bauer verpflichtet bleibt. Ein strenges pozzeskes illusionistisches System wäre wie oben angedeutet bei dieser Thematik bzw. Motivik sinnlos: der Stall wäre die direkte Erhöhung des Kirchenraumes und bei einer konsequenten Untersicht so gut wie nicht einsehbar. Asams Idee ist eine ‚Theatralische‘. Der Kirchenbesucher befindet sich von sehr vielen möglichen Gesichts- oder Standpunkten aus vor oder unter einem Bühnen-Ein-Aus-Aufblick. Die den Realraum etwas fortsetzende und trennende Bühnen-Baluster-Schranke gehört schon in die Kulissenwelt. Die Autorin schreibt die Idee weiter, dass nur von der Position Bernhards aus in Halbhöhen- oder Erste-Reihe-Lage aus sich der Blick in die Geburtsstation korrekt, unverzerrt erscheinen würde. Der Rezensent wies schon lange daraufhin, dass Balustrade, Balkon und die Architektur offensichtlich einen gemeinsamen Fluchtpunkt sinnigerweise in der Gestalt Gottes haben. In Aldersbach kann man formal wie motivisch zwei Fiktions-Räume oder -Ebenen ausmachen, die in sich abgestimmt sind und auch ohne Bernhard ‚funktionieren‘ würden. Bei der Autorin ist in ihrer übernommenen Auffassung von Distanzierung des Betrachters [durch Bildhaftigkeit?] die Notwendigkeit

des Transzendierens die Rede, wobei sich für den Rezensenten unverständlich „bezogen auf den Bildstatus und die Rolle des Visionäres die raffinierte Aporie [= Unzugänglichkeit?] der Malerei“ zeige. Im nächsten Satz werden die ‚Realitäts-Ebenen-Grade‘ und die Historisierung angesprochen. Genaugenommen tritt der Bernhard des 12. Jahrhunderts in einem etwas unhistorischen Kostüm (um 1600?) auf, um ein Ereignis im Jahre 0 unserer Zeitrechnung in Erinnerung zu rufen und die Kirchenbesucher der Gegenwart 1720 und kommender Zeiten darauf zu verweisen; allerdings ist dies die heilsgeschichtlich immerwährende Gegenwart bis zum Ende aller Tage, was wohl mit der „berardinischen Vergegenwärtigung“ von Anm.68 übereinstimmen mag, wo auch weiter steht, dass damit die „Kontroverse mit Asams Fresko (letztlich) demnach keine wäre“ auch nach Bernd Wolfgang Lindemann, der von gleichzeitiger „historischer Distanzierung und rezeptiver Nähe“ spricht. Wenn man das ewige Gerede von der Historisierung hier weglässt, bleibt nur der vom Auftraggeber und Künstler beabsichtigte Einfluss auf Sinne, Gefühl und Verstand. Abschliessend spricht die Verfasserin davon, dass sich Asam von den literarischen Mustern wie der Bernhardsvita entfernt habe, weil er wohl nur Bernhard irgendwie einzubauen hatte als Erweiterung der christlichen Vision.

Als nächstes ‚mehrstufiges, geschossiges‘ Beispiel wählte die Autorin das Chor- nicht Langhausfresko des Asam Schülers Matthäus Günther in der Augustinerchorherrenkirche Indersdorf kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, also ca. 30 Jahre später. Die Abb. XXXVII ist leider schlecht ausgeleuchtet und nicht zentriert von unten aufgenommen. In der Anm.72 wird wohl die im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg aufbewahrte Zeichnung einer Vorstufe erwähnt aber nicht mit abgebildet, um den „mehr oder weniger mißglückten Versuch“ einer „geöffneten Puppenstube“ am Ende etwas besser zu verstehen. Die Zeichnung zeigt im oberen, höheren, himmlischen Segment auch noch Gott Vater übergeordnet und Christus und Maria in ihrer jeweiligen Blut- bzw. Milchspende. Im irdisch-historischen Mittelbereich ist der Hl. Augustinus vor der Erscheinung und vor einem schräg gesehenen Altar zusammengebrochen, während ihn die beiden Messdiener zu stützen versuchen und im Hintergrund weitere Kleriker nur zuschauen. Im unteren, quasi gegenwärtigen Bereich, zu dem die Zeit- und Raum-Treppe hinunterführt, kniet neben der ‚plebs‘ mit verwunderter Armöffnung eine männliche Rückenfigur im Chorhemd, die der Vision des hl. Augustinus sowie dessen himmlischer Vision leib-sinnenhaftig gewahr zu werden scheint. Das wegen der bildparallelen Architekturversatzstücke wie ein Untersichtiges erscheinende Altar-Tafel-Bild wird wohl

um einen gewohnten Höhenzug im Kirchengebäude zu vermitteln weitgehend zugunsten eines Schachtausblickes verändert. Gleichzeitig erscheint der Zelebrationsaltar nicht mehr schräg gesehen sondern im Profil, und hinter dem Heiligen wird eine triumphale seitenschiffartige Arkade sichtbar. Entgegen der Autorin findet in Aldersbach und Indersdorf keine ähnliche Legitimierung und Historisierung statt. In Aldersbach fehlt die untere irdische, zeitlich gegenwärtige Schicht, es ‚interzediert‘ (distanziert) keine Zwischenschicht wie in Indersdorf den gläubigen Kirchgänger aus der Ferne oder den Kanoniker aus der Nähe. Die Autorin versucht immer „physische und mentale Sehvorgänge“ (äusseres und inneres Bild) krampfhaft zu unterscheiden und meint, dass Augustinus nicht kraft seiner (physisch-physiologischen) Sinne, sondern Blaise-Pascalhaft kraft seines entflammten Herzens als „Imaginationsleistung des Geistes“ mehr eine ‚visio spiritualis oder intellectualis‘, ja warum nicht ‚cordalis‘ erhält. Es würde der „markante Blickkontakt zwischen Visionen und Visionsgegenstand“ fehlen. Zum einen muss der Rezensent nach dem brennenden Herz ziemlich suchen, und wenn er dem Augustinus in die Augen schaut, meint man weniger den geistlichen Befehl ‚sursum oculos‘ als ‚sursum corda‘ erahnen zu können. Auch der letzte Abschnitt dazu ist problematisch. Warum die nur ‚physisch‘ sehenden Geistlichen der unteren Gegenwart (?) den „exklusiven Visierungsakt“ des Augustinus in eine konventionelle [? lactierende] Marienerscheinung verwandeln?, wo bleibt eigentlich das Blut Christi?. Warum Augustinus hier auch eine „intercessio“ spielen soll, um die Blut- und Milch-Traufe von den Gläubigen abzuhalten?. Der letzten Eingebung dazu, dass „die „rezeptive [perzeptive?] Spannung des Freskos“ durch die Kanoniker der unteren Bildschicht oder die [Realen] in der Kirche erzeugt würde, indem sie „das Verweissystem zwischen Bild, Laienbesucher und Chorherren beim liturgischen Dienst“ aktivieren (würden), kann der Rezensent nur mühsam folgen.

In „**Der Körper des Visionärs. Rottenbuch und Baumburg**“ kommt die Autorin mit Matthäus Günther von der angeblich allegorischen, „entschärften“ ‚Visio‘ in Indersdorf zurück zum früheren Rottenbuch mit seinem physischen Seherlebnis von 1737-1747, wo Augustinus die Blut- und Milchspende direkt in den physischen Seh-Mundapparat erfährt, erlebt, erleidet. In den Legenden zu Abb.7 u.8 steht immer „Amplexus- und Lactatio-Vision“ des Heiligen, wohl in Verwechslung mit dem Hl. Bernhard. Wie in Anm.74 zu erfahren ist, scheinen diese Blut- und Milch-Legenden relativ spät und vielleicht unter dem Eindruck des zisterziensischen Bernhard übernommen worden zu sein. Die Autorin hätte ihre Visionsentwicklungsgeschichte stärker chronologisch und statistisch darlegen sollen,

wenn sie z.B. meint, dass Marien- und Kreuzes-Visionen im Verlaufe des 18. Jahrhunderts zunehmen würden. Bei ihrem weiteren Augustinus-Beispiel in Baumburg um 1757 von Felix Anton Scheffler stellt die Verfasserin einen bewussten Rückgriff auf Raitenhaslach und seine Simultandarstellung fest: in der Mittelszene mit der Christus-Marien-Vision (wieder angeblich eine Blut- und Milchspende) tritt, kniet der Heilige etwas in den, im Hintergrund bzw. schiebt die Vision vor nach der Autorin nicht als aktiver Visionär sondern als „stattgehabte historische Ereignisse“. Dass Augustinus dabei als „Conférencier“ erscheint, ist vielleicht auch eine Frage der künstlerischen Qualität. Bei ihrem letzten Satz „statt körperlicher Selbstaufgabe im visionären Geschehen ... der Dialog des Heiligen mit den Gläubigen“, lässt schliessen, dass in ihren Augen (?) der Visionär zu einem willen- und körperlosen Zombie, Medium, Opfer u.ä. wird und weniger der gottbeseelte (Über-) Mensch u.ä. über den das einfache Schäflein Schutz und Führung und Befriedigung der Wundergläubigkeit erfährt.

Im letzten Abschnitt „**Vision unter Vorbehalt. Der Männerchor des Birgittenklosters von Altomünster**“ kommt gendermässig auch die weibliche Seite mit der grossen mittelalterlichen Mystikerin und Visionärin Birgitta von Schweden, der Namenspatronin der Autorin, zumindest in einem der auch künstlerisch bescheidenen Deckenfresken im Herrenchor des erst kürzlich gänzlich aufgehobenen Doppelklosters bei Dachau zum Vorschein. Während sich für den Herren-Mönch (und heutigen Besucher bzw. Fotografen) über dem Chorgestühl eine Himmelsvision mit dem Trinitätszeichen samt Geisttaube und kaum sichtbar die emporgehobene Hostie bei der Wandlung in eine strahlendes ‚leibhaftiges‘ Mini-Lamm verwandelt als und im Bild erscheint, sieht nur die an den heiligen Handlungen zwangsweise ausschliesslich passiv teilnehmende Birgitta diese Erscheinung als eine ihrer eher unbedeutenden Visionen oder Gesichte. Die sonstigen Zeugen bekommen eigentlich nichts mit. Es sei auch nicht mehr die typische Vertikalität (hier eher Schräge) eingehalten, das Passiv-Feminine betonend, also eine feministische Benachteiligung sei zu spüren. Bei der männlichen Pendantvision des Hl. Alto und der Wein-Wandlung mit dem ‚leibhaftig‘ Jesuskind aus dem Kelch scheinen die Umstehenden doch mehr mitbekommen zu haben. Nur am Rande: wenn man die beiden schlechten S/W-Abbildungen mit den Farbigen in der Mages-Monographie von Angelika Dreyer, Regensburg 2017, Taf.43 u. 44 vergleicht, stimmen wohl die Proportionen von Abb.9 nicht. Dass im Verlaufe des 18. Jahrhunderts für Offenbarung und Vision/Visionäre „kein Platz mehr“ wäre, hat wohl weniger mit dem „utilitaristischen Primat sozialer und intellektueller

Nützlichkeit der Heiligen“, als mit dem mehr von oben diktierten Bestreben nach vernünftigen und natürlicheren Religionsauffassungen zu tun.

Der Beitrag von Birgitta Coers rührt an den Kern der Problematik von ‚Aufklärung und sakraler Raum‘. Hier manifestiert sich, wie sich Mentalitätswechsel auf die Kunst, das Bild v.a. inhaltlich auswirken. Nach unserer Einschätzung kommt die historische Linie zu kurz und zu sehr auf Ordensgründer eingeschränkt daher, sodass z.B. Kreszentia Höß mit ihrem HI-Geist-Jüngling bedauerlicherweise Auftrittsverbot bekommt.

11.

Dörte Wetzler: „Aufgeklärte Wies?. Überlegungen zum Einfluss der katholischen Aufklärung auf das Bild- und Ausstattungsprogramm der Wallfahrtskirche zum Gegeißelten Heiland (1745-1754)“ (S.207-219). Nach den bis auf Stigmatisierungen u.ä. nur mündlich, schriftlich oder bildlich weitergetragenen Wundergeschichten bei Birgitta Coers handelt der Beitrag von Dörte Wetzler von einem ‚thaumaturgen‘ Objekt in seinem jeweiligen Kontext und fusst auf ihrer dem Rezensenten bislang nicht bekannten Berliner Dissertation von 2013: „Medium versus Agens. Die Wallfahrtskirche zum Gegeißelten Heiland (1745-1754) als inszenierende Rahmung eines Christus-Gnadenbildes“, worin die Autorin nach eigener Aussage auf die nachbeltingische ikonographische Diskussion um das nachreformatorische Kultbild im Sinne von David Ganz und Georg Henkel zurückgreift.

Im ersten Abschnitt **„Katholische Aufklärung und populäre Bilderverehrung“** definiert sie in Anm.1 Erstere nach Harm Klueting als „Übergangerscheinung eines Bündnisses auf Zeit zwischen gegensätzlichen Elementen“, also ein Kompromissversuch von „tridentinischem Katholizismus und Aufklärung als Säkularisationsprozess“. Die ‚Wies‘ wird dabei einer „ersten Periode der Frühaufklärung“ im Verweis wieder auf Klueting wenig spezifiziert zugeordnet, wobei anscheinend die nicäisch-tridentinische Position zum Bild (Verehrung kommt nur dem Urbild wie Maria, Christus u.ä. selbst zu) wieder Bedeutung gewinnt. Vor diesem etwas nebulösen Begriff ‚Katholische Aufklärung‘ ist es natürlich schwierig weiter und genauer „Das Verhältnis der Wieskirche zur katholischen Aufklärung“ zu bestimmen, da es erstaunlich ist, dass in dieser Zeitphase der frühen Empfindsamkeit eine 1729 montierte oder assemblierte, danach kaum beachtete, kunst- und wunderlose Prozessionsfigur eines gegeißelten Heilands 1738 plötzlich oder wundersam getränt

haben soll, sodass mehr oder weniger spontan und freiwillig eine (zumeist lukrative) Wallfahrt in Gang gekommen ist. Aus den hier oft nur angedeuteten, nicht sehr umfänglichen Quellen geht hervor, dass die Haltung des zuständigen, aber der bischöflichen Oberaufsicht nicht enthobenen bayrischen Prämonstratenserklosters Steingaden dazu zumindest anfangs zwiespältig war. Dem Bemühen um Stillschweigen folgte aber bei wachsender Wallfahrt bald die Errichtung einer Kapelle (1739, 1744 mit Messerlaubnis) und vielleicht schon ab 1743 die Planung einer grossen Wallfahrtskirche, die anfänglich 39.000.- fl. aber wie bei heutigen Projekten letztlich 180.000.- fl verschlingen sollte, nicht nur als Rahmung oder Fassung eines neuen Kleinods sondern fürs ‚bauwurbliche‘ Klosterprestige. Auch der junge und wohl mehr auf der Höhe seiner Zeit denkende Nachfolgeabt Marinus II Mayer (erw. 1745-1772 Rücktritt wegen der Finanzlage) verhinderte oder bremste das Projekt nicht. Schliesslich konnte und wollte eine bischöfliche Untersuchungskommission unter dem ‚aufgeklärten‘ Eusebius Amort von Kloster Polling das Vorhaben Herbst 1745 auch nicht mehr stoppen, da durch den Baubeginn schon Tatsachen geschaffen waren, und das Gesuch an den kurfürstlichen Landesherrn Juni 1745 auch nicht abschlägig beschieden war. Da keine programmatischen Belege bislang bekannt sind, bleiben eine angebliche „katholisch aufgeklärte Prägung“ (Anna Bauer-Wild; wohl das Friedensgericht mit dem Erlöser durch sein eigenes Leiden und Selbstopfer am Ende aller Tage an der Langhausdecke?) oder eine vermutete Mitwirkung des genannten Eusebius Amort zumindest fragwürdig. Die Autorin kann also nur durch strukturelle Analyse des Bestandes zu einem (ihr passenden Aufklärungs-)Urteil kommen beginnend mit dem Abschnitt **„Die Assistenzfiguren des Hochaltars: Biblische Rückbindung der Gnadenfigur“**. Die vier kanonischen Evangelisten mit ihren Büchern und Belegstellen der Geisselung würden „aufgeklärt-katholisch“ oder tridentinisch gleich auf den Prototyp Christus verweisen und zwar in sonst nicht vorkommender prominenter Weise. Man hätte hier auch Wiblingen anführen können, womit die Autorin sich teilweise bestätigt gefunden hätte. Sie versucht die Evangelisten noch ästhetisch-metaphorisch dem nicht unüblich über dem Tabernakel wie in einer Grotte, Verliess befindlichen Gnadenbild in dem Alabasterweiss oder in der ‚Marmorarth‘ „ebenbürtig“ erscheinen zu lassen durch die optische Hervorhebung, Entkörperlichung, als Lichtwesen, „Scharnierfiguren“ des Übergangs zwischen Diesseits und Jenseits, während der ‚erbärmliche Christus‘ quasi leibhaftig diesseitig nur leicht erhöht vor unseren Augen steht?. Die vier Evangelisten „als Glaubensbasis“ bekräftigen hier wohl weniger des Wort Gottes, als die Worte, Leben und Leiden von Jesu. Ob man dies als aufklärerisch-

katholisch bezeichnen, werten kann, ist doch sehr zu überlegen. Statt dem familiär-harmonisch-idyllischen ‚Familie Christi‘-Hochaltarblatt allerdings auch schon mit einem Christus-ähnlichen Engel im roten Mantel der Passion (darunter der sich opfernde Pelikan, darüber das Opferlamm, im Deckenbild Vollzugsmeldung des Erlösungswerkes) könnte man sich in Bezug zu der Geißelung dann auch eine Kreuzigung bzw. Kreuzestod Christi vorstellen. Auch dafür wären die Evangelisten die zumindest literarischen Zeugen und man müsste sie noch mit den späteren ‚näher stehenden‘ Kirchenvätern im Kirchenschiff in Beziehung bringen.

Der nächste Abschnitt **„Die Chorumgangsfresken: Christozentrischer Verweis auf die Prototypen“** versucht in die ähnliche Richtung zu zielen und Widersprüche zu dem Verweis auf das (nicht unproblematische) Gnadenbild zu entdecken. Bei den zwei mal drei Chorumgangsdeckenbildern (südlich: Blindenheilung, Auferweckung des Lazarus, Heilung des Lahmen oder Heilung eines Aussätzigen) besteht teilweise Unklarheit im Motiv und in seiner neutestamentlichen Zuordnung, auch keine zum Gnadenbild, sondern tridentinisch zum ‚Proto- oder Urtyp‘, obwohl die Autorin selbst erkennt, dass damit die Anliegen der Wallfahrer und Bittsteller und ihre berechtigten Hoffnungen aus der Vergangenheit ausgedrückt werden. Als erhellender kontrastiver Vergleich werden nun zwei etwa gleichzeitige Mirakelfresken in der berühmten Marienwallfahrtskirche Maria Steinbach gebracht, in denen nicht die ‚Urtype‘ Maria sondern ihr Gnadenbild in Steinbach z.B. himmlische Hilfe neben irdisch mitmenschlicher Unterstützung vor dem Ertrinken bringt. Hier ist anzumerken, dass es sich um ein altes, etabliertes und durch Wunder ‚ausgewiesenes‘ Gnadenbild handelt im Gegensatz zu dem Jungen, noch durch keine derartigen Wunder Aufgefallenen in der ‚Wies‘. Rein ästhetisch würde der in den Wolken schwebende Geißelheiland im Vergleich mit der schönen Muttergestalt Maria kein so gutes Bild abgeben, höchstens einige Mitleidstränen. Der gefesselte leicht bekleidete Christus wäre auch als Rettungsfallschirm wie Maria mit ihrem weiten Schutzmantel denkbar schlecht geeignet. Auch die Anbringung der genannten Umgangsfresken im Chor, derer der Wallfahrer erst in Chorschranken- bzw. Gnadenbildnähe gewahr wird, wertet die Autorin als ablenkender Verweis auf den Prototyp, der dort aber als Handelnder und nicht als reziprokes Erbärmde-Mitleids-Gnadenbild agiert oder sich geriert. Zuletzt muss die Autorin aus künstlerisch-ästhetischer Sicht der Ausstattung in der ‚Wies‘ eine „Uneindeutig[keit] ... Marginalisier[ung]“ von Bedeutung (durch dieses ‚Kunstmessige‘) zugestehen.

Zum „Schluss“ ihrer Untersuchung führt die Autorin die von ihr festgestellten Widersprüche, Inkohärenzen, (aufgeklärt-didaktisch vs. autonom-stilistisch oft mit nachhinkendem Rokoko; biblisch vs. ausserbiblisch, u.ä.) letztlich auf die erwähnte Frühphase der katholischen Aufklärung zurück z.B. gegenüber dem ebenso christozentrischen Programm in der Klosterkirche Neresheim. Der Christozentrismus in der ‚Wies‘ dürfte aber weniger zeit- als gnadenbildbedingt gewesen sein. Aber auch in Neresheim muss die Verfasserin in dem Hauptkuppelkresko keine „reine“ Umsetzung katholisch-aufgeklärter Theologie konstatieren. Eine Chronologie des Einflusses von katholischer Aufklärung von 1740-1780 (also etwa die Regierungszeit von Maria Theresia) setzt eine Entwicklungsgeschichte der katholischen Theologie in Bezug auf Gnadenbilder, Wunder, Darstellung von Sakralem u.ä. voraus.

Zumindest in diesem Auszug einer Dissertation kann die Argumentation eines Einflusses der katholischen Aufklärung auf die ‚Wies‘ nicht überzeugen und wegen des Fragezeichens auch nicht die Autorin, da die Intention hinter dem einzelnen Motiv nicht eindeutig auszumachen ist. Manche Überlegungen scheinen dem Rezensenten projektiv überzogen. Dominikus Zimmermann und seinem Sohn und Mitarbeiter Franz Dominikus, der 1750 die seit 1746 verwitwete Tränenvisionärin Maria Lory aus Urspring heiratete, und als Wirt und Andenkenhändler von der Wallfahrt und auf der ‚Wies‘ wie sein Vater lebte, dürften bis zu ihrem Lebensende auf der gottgesegneten ‚Wies‘ kaum solche katholisch-aufklärerische Gedanken oder Bedenken angekommen sein.

12.

Regina Deckers: „Im gothischen Geschmacke. Der Hochaltar von St. Michael in Wien (1779-1782)“ (S.221-235).

Schon einem damaligen Besucher wie Philipp Ludwig Röder („Reisen durch das südliche Teutschland, 1. Bd., Leipzig 1789, S.248-250) ist der (relief-) plastische Chorabschluss besonders in die Augen gefallen oder ‚gestürzt‘ weniger wegen des (für seine Zeit) modernen angeblichen Einflusses von Aufklärung als wegen des für diese Zeit eher ungewöhnlichen (noch barocken?) bewegten ‚Illusionismus‘ dabei verbunden mit einer schon klassizistischen Figurenauffassung oder einem eigenartigen gesamtkunstwerklichen ‚Stilmix‘, um gleich eine erste stilistische Einschätzung zu geben.

Die mit einer Magisterarbeit über Georg Raphael Donner und mit einer Dissertation über

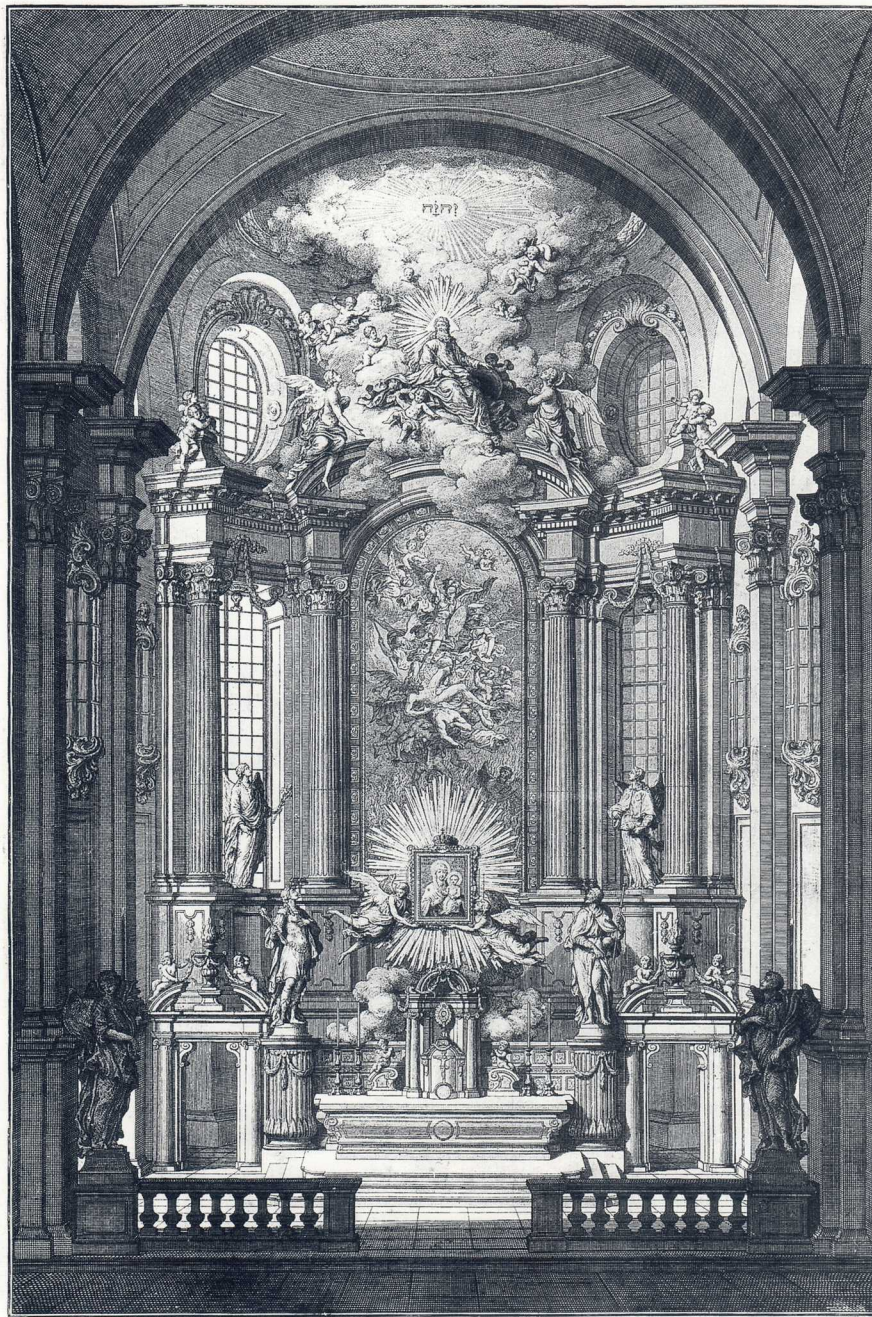
das verhüllte Haupt in der Plastik v.a. des Barock als Expertin ausgewiesene Kunsthistorikerin Regina Deckers nähert sich diesem Objekt unter dem eine bestimmte Richtung vorgebenden Titel „im gothischen Geschmacke“ nach der Meinung des Barnabitenpaters Barnabas Angerer in dessen Festschrift „Von dem Ursprunge, Unfällen und Veränderungen der kaiserl. Königl. Hofpfarrkirche St. Michael bei Gelegenheit des nach der Erfindung und Angabe des Titl. Herrn d’Avrange Oberstlieutenants beym löbl. Genie Corps Sr. k.k. ap. Majestät, neuerrichteten Fronaltares“, Wien 1782, o.S. (Fig.1).



Fig.1: Chor der Michaelerkirche in Wien, um 1781/82. Foto: Andreas Praefcke.

Obwohl die Autorin weitgehend die vorangegangene Literatur kennt und erwähnt, blendet

die von ihr gegebene kurze Entstehungsgeschichte für ihren eher werkimmanenten als geistesgeschichtlichen Ansatz eines Ein- bzw. Ausflusses von Aufklärung leider einiges aus, da doch möglichst umfassend das ganze Umfeld zu beachten wäre. Es wird wohl der Plan der Barnabiten nach der Jahrhundertfeier 1773 der Stiftung (1673) einer italo-



J.G. Müller Pinxit sculpsit
 Wahre Abbildung des Hohen Altars, welcher in der K. K. Hofstätt- Kirche deren Cler. Reg. S. Pauli bey
 S. Michael in Wien zu Ehren der Allerheiligsten Jungfrau und Mutter Gottes Mariae aus Candia
 von Marmor soll Erriehet werden.

Fig.2: J.G.Müller: „Hochaltarentwurf Michaelerkirche Wien“, um 1779. Stich, 51 x 31 cm. Wien, Michaeler-Kollegsarchiv. Abb. aus: „Triumph der Phantasie – Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo“, Wien 1998, S.292.

byzantinischen, 1571 aus Candia auf Kreta geretteten Ikone vom Typ Hodhegetria mitgeteilt dieses Andachts- und wundertätige Gnadenbild von einem Nebenaltar auf den Hauptaltar zu bringen. Dieser hatte bis dato als Retabelbild einen riesigen ‚Höllenstein‘ oder besser ‚Engelsturz‘ (1751) mit akademischen Vorbildcharakter von der Hand des damaligen Akademieprofessors Michelangelo Unterberger (1695-1758) besessen. Unverständlicherweise geht die Autorin auf den sogar als Stich (bez.: „Gabriel Müllner Professor invenit et del. - C S. et M. Sculp.“) (Fig.2) publizierten, zumindest noch in einem Abzug im Wiener Michaeler Kollegsarchiv vorhandenen Entwurf oder Vorschlag des öfters als Altarensemble-Entwerfer hervorgetretenen akademischen, zeitweise als Professor tätigen Bildhauers Jakob Gabriel Mollinarolo oder Müllner (Müller) (1717-1780) kaum ein (S.228). Müllner ist noch der Generation von Johann Ignaz Mildorfer (1719-1775) oder Franz Anton Maulbertsch (1724-1796) zuzuordnen. Luigi Ronzoni nimmt (in Ausst.Kat.: Michael Krapf: „Triumph der Phantasie – Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo“, Wien 1998, S.294) an, dass der Entwurf von dem am 30.4.1780 verstorbenen Müllner erst um 1779 und unter dem Anfang 1779 neugewählten Propst und Pfarrherrn von St. Michael Nicolaus Sp(r)enger (Lebensdaten unbekannt) entstanden und gleich darauf auch noch aufwändig gestochen worden sei auf Betrieben Müllners als Eigenwerbung oder doch eher der Barnabiten als Zustimmung und Bitte um Spenden?. Da von L. Ronzoni an anderer Stelle („Karl Georg Merville 1751-1798 - Ein später Vollender der Wiener Skulpturentradition. Zum Medium der *weißen Komposition*“, München 2004, S. 10) zu erfahren ist, dass der Kontrakt mit Karl Merville auf den 3.1.1781 datiert ist, erscheint es dem Rezensenten eher unwahrscheinlich, dass schon Anfang 1779 unter dem neuen Propst und nicht erst nach dem Tode Müllners (30. April 1780) die Planung mit und durch Jean Baptiste d'Avrange geändert wurde. Wenn man, was die Autorin – wie gesagt – leider kaum gemacht hat, den Entwurf Müllners mit der Ausführung (geplante Fertigstellung: Ende Juli 1781; tatsächliche Fertigstellung: vor der Weihe am 18.4.1782) vergleicht, ergeben sich folgende Unterschiede: bei Müllner haben wir ein klassizistisch beruhigtes triumphales Säulen-Altarretabel vor uns, in dem das alte Altarbild von Michelangelo Unterberger wieder zu Ehren gekommen wäre, allerdings ohne den Gott Vater oben, damit er quasi nur einmal im Auszug thronen musste, über ihm noch die Jahwe-Inschrift: ‚ich bin der Herr‘ auf Hebräisch. Man fragt sich nun wie der geöffnete Himmel hätte gestaltet werden sollen: als Illusionsmalerei? Oder doch eher als stückplastische Lösung?. Zwischen den Öffnungen des Altars vor den Fenstern wären zwei weitere Erz-Engel (Gabriel, Raphael?) als Wächter und Zeugen aufgestellt gewesen.

Auf klassizistischen, mit Festons behangenen Säulenstümpfen zu Seiten der Altarmensa stehen die beiden Pestheiligen zwischen denen über dem Tabernakel das Gnadenbild im ‚Schein‘ von Engeln schwebend gehalten worden wäre. Einige wohl reliefplastische bis kulissenmässige flache Wolken markieren wieder die himmlische, visionäre Ebene. Die beiden geöffneten Opfertgänge bilden die Zugänge zu dem barnabitischen Restchorbereich hinter dem einem Lettner ähnlichen Altar. Ganz vorne am Beginn des Chorbereichs mit der Kommunionsschranke stehen noch zwei Engel mit Palmwedeln zur Lobpreisung. Die gotischen Elemente dieses aus dem 13. bis 15. Jahrhundert stammenden Baubereichs wären hier offensichtlich getilgt bzw. überformt. Während sich von dem nicht ausgeführten Entwurf dieser architektonisch-perspektivisch äusserst korrekte Stich erhalten hat, kann die Autorin zu dem ausgeführten Objekt nur eine leider etwas unscharfe und überstrahlte Gegenlicht-Gesamtaufnahme anbieten. Erstaunlich, dass sich im Vergleich mit Müllners-Vorschlag keine Entwürfe d’Avranches bzw. Mervilles, der nach den Prozessakten v.a. bei den Reliefs nur Zeichnungen teilweise immer wieder mit Änderungen vorgelegt hatte, erhalten haben. Die immer recht kleinen Barnabitenkonvente hatten wohl keine solchen geschichtlich-musealen Ambitionen wie die teilweise reichen Prälatenklöster. Der erste Plan von dem sonst nicht im sakralen Bereich tätigen Militärarchitekten an der Wiener Ingenieurakademie und Kartographen sah anscheinend eine relativ einfache und kostengünstige Lösung vor durch den Verzicht auf eine Hochaltar-Architektur, die (belüftete?) Wiederverwendung des alten Altarblattes an der Chorabschlusswand flankiert von Halbsäulen und durch Beibehaltung bzw. Wiederherstellung des gotischen Gesamteindrucks (Spitzbogen an Triumphbogen und Fenstern). Wenn – wie bei Ronzoni aus den Prozessakten zitiert – d’Avrange Merville den Barnabiten gegenüber „als den größten Künstler der Welt angerühmet“ hat, so muss er den erst am 10.4.1779 urkundlich in Wien bei der Hochzeit mit der Wachbossiererin Maria Anna Torricella, Tochter des aus Como stammenden Wiener Kunsthändlers Christoph Torricella, nachweisbaren Merville gekannt haben. Leider ist eine bei Ronzoni erwähnte, in der Prager Nationalgalerie befindliche männliche Porträtbüste nicht abgebildet, die mit „CMerville K.K. Aca Sculptor 1780“ bezeichnet sein soll. Bislang ist Merville aber an der K.K. Akademie in Wien nicht nachgewiesen worden. Die jetztige Wolken-Himmels-Invasion – die Autorin nennt neben Bernini auch den Fischer-Brokoff-Hochaltar in der Wiener Karlskirche als Vorbilder – , die auf eigenartig ägyptisierenden, romanisierenden, stark kannelierten, mit Bändern und Festons umwickelten Säulen ruht, stammt in ihrem malerisch-plastischen, aber nicht gotisierenden Empfinden sicherlich von Merville, der

der berittenen Leibgarde von Herzog Carl Eugen. Die genannten zahlreichen Taufzeugen deuten auf eine Einbindung in die örtlichen besseren Kreise. Es ist wohl wie bei Ronzoni (2004, S.5) anzunehmen, dass der junge Soldatensohn im Alter von ca. 12 Jahren also um 1763 eine Lehre bei einem herrschaftlichen Handwerker, Künstler wie Stukkateur, Bossierer, weniger Bildhauer angetreten hat und daneben die 1761 gegründete, kostenlose, den künstlerischen Nachwuchs sicherstellende ‚Academie des Arts‘ auf der ‚Solitude‘ und seit 1765 in Ludwigsburg besucht hat. Da dort auch seit 1758 die herzogliche Porzellan-Manufaktur angesiedelt war, an der von 1759 bis 1767 der Hofbildhauer Johann Christian Wilhelm Beyer als Modellmeister wirkte, könnte Merville in diesem Bereich eine Lehre absolviert haben. Weiter müssen der andere Hofbildhauer Pierre François Le Jeune (1728-1792) und vielleicht noch der bis 1769 als Hofstukkateur genannte Ludovico Bossi (1731-nach1773) genannt werden. In Verbindung mit dem zentralen Hofmaler Nicolas Guibal dürfte die frühklassizistisch stilistisch-handwerklich-technische Basis Mervilles damit gelegt gewesen sein. Die Schülerlisten dieser herzoglichen Kunstakademie sind leider nicht mehr vorhanden; auch taucht Mervilles Name nicht wie der ehemalige Bossi-Lehrling Johann Valentin Sonnenschein, der nach der herzoglichen Förderung fast als Sklave und Höriger behandelt wurde, sonst in den bisher bekannten Akten auf. Ob Merville Februar 1767 Beyer nach Wien folgen konnte und durfte, ist nicht bekannt. Was dagegen sprechen könnte, wäre, dass er anders als der schon 1768 zum wirklichen Akademiemitglied und 1770 zum K.K. Hofkünstler ernannte Beyer bislang überhaupt nicht an der Wiener Akademie nachweisbar ist. Weder archivalisch noch stilistisch fundiert ist die hier nicht widersprochene Auffassung, dass nach vier bis sechs Jahre dauernder Lehre (also um 1767 bzw. 1769) der lutherische Merville als Geselle, Gehilfe im papistischen Schwaben bei dem 1770 verstorbenen Joseph Anton Feuchtmayer (*1696) in Salem bzw. Johann Joseph Christian (+1777) tätig gewesen wäre. Rein theoretisch ist denkbar, dass bei der zweiten Ausstattungskampagne in Zwiefalten ab 1763-65 unter Abt Nicolaus II Schmidler mit württembergischen Hofkünstlern wie Nicolas Guibal, Giosue Scotti, Antonio Columba auch Merville Christian empfohlen wurde. Gerade bei einem Vergleich seiner Reliefs mit denen von Christian z.B. in Wiblingen (Ausführung um 1778) lässt sich dies aber nicht bestätigen. Mervilles Biographie bis fast zum Alter von dreissig hat für uns so etwas wie einen blinden Fleck. Studienreisen nach Paris oder Rom und damit neue, frische Eindrücke sind u.E. nicht feststellbar. Da bislang auch keine Werke vor 1779 oder nur eine Mitwirkung bei einem anderen Künstler oder irgendwelche akademische Ehren nachweisbar sind, bleiben das

hohe Urteil d'Avranches und der Auftrag für die Michaelerkirche ein Rätsel. Die Merville zugeschriebene, 1778/1780 datierte Büste des jungen Erzherzogs Franz (später Kaiser Franz II) zeigt eine leblose, schematische, fast dilettantische Augenpartie, die Akte der Gestürzten ein gutes, aber auch nicht sehr beeindruckendes Anatomieverständnis. Der bezeichnete und 1782 datierte, sauber gearbeitete Tondo des ‚Apokalyptischen Weibes‘ auf der Altarrückseite mit dem den Apfel der Sünde, die irdisch-sündige Welt wie einen Ball fast verschluckend ersticken, überwundenen Drachen des Bösen verrät eine eher frühbarocke, ja manieristische, kleinteilige Auffassung eines Wachsbossierers oder ‚Erzverschneiders‘.

Doch kehren wir zur Autorin und ihren oft werkimmanenten und anmutungshaften Überlegungen zurück. Nachdem sie zurecht das schwäbische Erbe der Stuckplastik (bes. Feuchtmayer am Bodensee) wegen der klassizistischen Figurenauffassung in Frage gestellt hat, kommt sie auf das Unbunte (neben dem Gold) zu sprechen, wobei das Matte bei Merville gegen den schwäbisch-bayrischen Glanz stehen würde. Hierbei und im folgenden beruft sie sich auf die Untersuchung von Melissa Speckhardt („Weiß gefasste Skulpturen und Ausstattungen des 17. bis 19. Jahrhunderts in Deutschland. ... Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 112, Petersberg 2014) allerdings ohne genaue Stellenangabe. Die ohne Register auskommende mehr exemplarische und restauratorische Arbeit von Melissa Speckhardt gibt dafür wenig her. Es scheint, dass Mervilles Stuckplastik eine billige, matte Kreide-Leimfassung besitzt, die weder Marmor, Alabaster oder Porzellan nachahmen will. 1784 scheint Joseph II solche Fassungen sogar vorgeschrieben zu haben (vgl. Speckhardt 2014, S. 15). Wandnahe Stuckplastik wie in der Michaelerkirche war auch in Süddeutschland (z.B. Zwiefalten, Wiblingen) fast immer nur matt (auf-)gefasst. Schon rein optisch wäre eine glänzend-spiegelnde Oberfläche des Engelsturzes ungünstig. Ausserdem wäre der Glanz viel zeit- und kostenaufwändiger gekommen. ‚Weiss‘ stehe für Erleuchtung, Verklärung. Die „Lichthaltigkeit“ verdeutliche den Triumph des Engelsturzes. [Ist demnach der farbig, bunte Engelsturz Unterbergers oder Giordanos weniger triumphal, dafür individueller, irdischer?]. Das Matt-Weisse als antikisches Merkmal wäre weniger in Süddeutschland als im Donner-Umkreis verbreitet. Gegen diese klassizistische Komponente versucht die Autorin die barocke, nuancenreiche Lichtführung nach Berninis Schema in San Pietro in Montorio, Rom allerdings ohne das Raffinement des indirekten Lichtes (Rationalität gegen Spiritualität) zu setzen. Die hohen gotischen Fenster hätten eine [allerdings zumeist einseitige, siehe: Foto] Beleuchtung bis

oben von „außergewöhnlich moderne(m) Charakter“ zur Folge. Motivisch, figürlich hätte sich Merville [logischerweise] mit Unterberger, Giordano aber auch mit Lorenzo Mattiellis Reduktionsmodell über „de[r(!)] Eingangsportikus“ orientiert teilweise seitenverkehrt. Schwierig sei es hier den Oberteufel, den Lichtträger, die ‚Lichtgestalt‘ (Luzifer) auszumachen. Es ist doch völlig unwichtig, nebensächlich und aus der Ferne unmöglich zu unterscheiden, ob dieser die Ganzfigur sein soll, auf die gerade die Lanze gerichtet ist. Mehr kompositionell-semantic versucht die Autorin das strahlende Trinitätssymbol mit dem Auge als aufklärerischer, nicht anthropomorpher, strahlender, durchwirkender Fixpunkt [‚der unbewegte Beweger‘?] zu verstehen, wie die Chorschranke mit dem ebenfalls strahlenden Gnadenbild und die mehr oder weniger meditierende Sitzgruppe den Strom der gefallenen Engel auf- und „von der irdischen Sphäre des Betrachters fern“- (halten). Dies hält der Rezensent für eine physiognomische Über- oder Fehlinterpretation, da der ‚Engelsturz‘ quasi eher im Hintergrund abläuft oder abgelaufen ist. Das typologische ‚apokalyptische Weib‘ in Tondoform vis à vis des ‚Engelsturzes‘ sieht der normale Kirchenbesucher nicht. Auch die Metallreliefs mit Marienszenen, dazu Jesaias als Weltgerichtsprophet und David als „Vorgänger von Jesus“ [? aus dem Hause David?; bei Barnabas Angerer als Weissagung Marias verstanden] sind nicht auf Fernsicht gemacht. Es war anscheinend statt reinem Bleiguss mehr eine wertvollere, lebendigere Silberfarbe („weiße Komposition“) gewünscht. Die Autorin versucht die in Wien gebräuchliche Technik wieder mit dem Vorbild Donner zu verknüpfen. Ein etwas unglücklich formulierter Satz dazu müsste eigentlich so lauten: Merville versuchte mit dieser Gusstechnik zumindest seit 1779 in Wien Fuss zu fassen, aber nach dem für ihn unglücklichen teuren Rechtsstreit zog er es vor – schon ab 1786 in Zahlungsschwierigkeiten – 1792 nach Pressburg bis zu seinem Tode 1798 ausweichen. Ob er bei der Ortswahl auch an Donners bzw. Messerschmidts ehemaligen Wirkungsort dachte, sei dahingestellt. Künstlerisch sind zu Messerschmidt eigentlich keine Verbindungslinien zu ziehen. Auch die Autorin geht nicht von einer lückenlosen Donner-Nachfolge aus. Warum jetzt in Anlehnung an Rudolf Guby wieder die württembergische bzw. besser: oberschwäbische ‚Karte‘ (J. J. Christian in Ottobeuren und Wiblingen) im Reliefvergleich gezogen wird, bleibt unverständlich gerade vor dem Hinweis auf die kritische Elfriede Baum (S.231, Anm.40,41). Bei den jetzt noch folgenden Einzelfiguren von Philipp Jakob Prokop und Johann Martin Fischer ist sicher leichter eine Ahnenschaft zu G. R. Donner herzustellen. Gegenüber der Theatralität des ‚Engelsturzes‘ sieht die Autorin hier „gelehrte Schriftzeugen“ wohl historisierend, antikisch, aber mehr auf der Höhe des Betrachters. Im dämmrigen Licht erschienen sie dem

Rezensenten einmal wie still Meditierende, fast wie Salzsäulen erstarrt nicht wie aus einer anderen Zeit. Es geraten noch die kannelierten Säulen der Autorin in den Blick als vertikales klassizistisches Element in der gotischen Architektur, was wir bei ihnen als quasi ‚Wolken-Himmels-Stützen‘ nicht nachvollziehen können. Zu dem Gesamteindruck kommt sie auf Hans Tietzes „Stimmungsgotik“ oder Rudolf Gubys „Funktionsgotik“ gegenüber Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenbergs aber auch nicht stilreinem Rück- oder Umbau der Wiener Augustinerkirche von 1784 – sicher auch mehr im Sinne von Joseph II – zu sprechen. Auf der Suche nach dem historisierenden Zeitgeist in der Wiederentdeckung der Gotik (vgl. Herder, Goethe) und den möglichen Anregungen für d’Avrange oder Pater Don Nikolaus Spenger (und Barnabas Angerer?) darf auch Abbé Laugier nicht fehlen, obwohl die Autorin nur wenige Zeilen später diesen vermeintlichen Missfallen an der Verunklärung der gotischen Architektur erwähnt, um dann doch wieder die Säulenverkleidung als konform mit Laugier zu verteidigen. In Anm.53 meint sie, dass d’Avrange mit seiner langen Erfahrung den Jesuiten Laugier und die „Jesuiten-“ oder „Nachgotik“ [um 1600?] gekannt haben dürfte. Für eine ‚Stilmischung‘ wie in der Michaelerkirche sei die Äusserung „im gothischen Geschmacke“ aber nicht im „gotischen Stil“ angemessen.

Im letzten Abschnitt versucht die Verfasserin dann doch diese Neugestaltung des Chores der Michaelerkirche vor dem Horizont der Auftraggeber, den Barnabiten, zu erklären. Diese seien „Instrumente der Gegenreformation“ wie der Bildung v.a. als Nachfolger (neben den Theatinern) der Jesuiten aber vor dem Hintergrund des Josephinismus. Engelsturz und Marienleben [eigentlich die beiden Kirchen-Hauptpatrone: Michael und Maria] würden als gegenreformatorische Leitthemen in moderner Gestalt erscheinen. Dass beides auch noch mit der „Pietas austriaca“ verbunden sein soll, halten wir wieder für eine Überinterpretation trotz eines Hof-Pfarrkirchen-Status. Eher dürfte die Selbstdarstellung und die Modernität treibende Kraft (neben einer optischen, sakralen und lukrativen Aufwertung des Gnadenbildes) gewesen sein. Die Strahlengloriolen von Trinität und Gnadenbild und in der weissgefassten Stuckplastik [wie sieht es eigentlich vor dem Freskenbarock, dem weissen jesuitischen Barock um 1600 bis 1700 aus = Frühaufklärung?], die grossen Fenster seien als „Reverenz an das Zeitalter der Aufklärung“ zu sehen oder zu verstehen [u.E. allenfalls äusserlich]. Vor dem sparsamen und vernünftigen Josephinismus dürfte dieser Rahmen für ein Gnadenbild fast als reaktionär einzuschätzen sein.

Auch nach mehrmaligem Lesen dieses Beitrages unter dem wie gesagt doch einschränkenden Motto „im gothischen Geschmacke“ und dem ebenfalls reduzierenden Untertitel „Der Hochaltar der Michaelerkirche (1779-1782)“, obwohl es sich um eine Chorensemble handelt, bleibt manches dem Rezensenten oberflächlich pauschal und nicht genügend historisch. Beginnen wir mit dem ‚nervus rerum‘, dem Geld. Nach Ronzoni (2004, S.12) beliefen sich die „exorbitanten“ Gesamtkosten auf 47.015 fl., wovon Merville 4.661 fl. 60x und einhundert „Kremnizer Dukaten“ (= 430 fl.) als ‚Douceur‘, also ca. 5.000 fl. für knapp zwei Jahre Arbeit bei sicher grossen Unkosten erhielt. Doch dürfte auch ein erklecklicher Reingewinn für ihn herausgesprungen sein. Seine Nachforderung am 1. Mai 1782 nach Beendigung seiner Arbeiten mit 3.072 fl. 42x ist schon bemerkenswert. Für diese Gesamtforderung hätten sich die Barnabiten auch eine konventionelle Retabelarchitektur leisten können. Wie die Autorin andeutet, ist der Barnabitenorden eine (Priester-) Bildungs- und Predigtgemeinschaft, die in Wien auch die Mariahilferkirche betreute und nur über etwas vermieteten Immobilienbesitz verfügte. Die Barnabiten waren also auf Wallfahrten, Spenden u. dgl. angewiesen. Wie diese beachtlichen Baukosten aufgebracht werden konnten, ist in der Literatur nicht erwähnt. Grössere Spenden, Einzelspender sind nicht bekannt. Wie gesagt spricht die Autorin auch lagebedingt von einer Hofkirche und der „Pietas austriaca“. Aber selbst von dem knausrigen, die Barnabiten wohl nur wegen ihres öffentlichen Nutzens 1782 nicht aufhebenden Joseph II (seit 1780 Alleinherrscher) erhielten sie anscheinend nichts ausser der Duldung. Auch nichts wie der Hausheilige Leopold, Wappen, Inschriften u.ä. deutet auf ein Mäzenatentum des Hauses Habsburg hin. Vor diesem kirchen-politischen Hintergrund ist der ‚Engelsturz‘ – ein eher legendenhaftes (vgl. Luc.10,18: ‚videbam satanam sicut fulgur de caelo cadentem‘; weniger Apk.12,7-9, 20,1-3) mittelalterliches, gegenreformatorisches Thema des strafenden Gottes. Wie bei der Vertreibung aus dem Paradies spielt die Szene am Rande des Himmels. Es wäre sicher auch ästhetisch suboptimal die Gnadenmutter mit ihrem ‚Schein‘ (als Schutz) vor der vielleicht noch dunklen, farbigen Hölle aufzubauen. Auch wenn der Herr Röder nach einem Gespräch mit dem Künstler meint, dass dieser aus Rache einige gestürzte, fallende Engel mit den Visagen der Auftraggeber maskiert habe, so bleiben doch die Gestürzten trotz Schrecken in den Gesichtern mit ihren Eselsohren des Neides und der Dummheit, den struppigen Haaren, gestutzten Flügeln etwas wie eine gestürzte Pyramide einer gut trainierten und genährten Männerriege im besten Alter. Um den Gedanken der Autorin aufzugreifen, könnte, müsste man den Halteengeln mit dem Gnadenbild fast eine Art Hilfestellung

unterstellen. Zwei, drei Jahre später wagt es die Menschheit über eine ‚Höllenglut‘ sich in den Himmel zu erheben, die Götter zu versuchen, wie Claude Michel gen. Clodion (1738-1814) es in seinem Terracotta-Deckmalentwurf (Fig.4) zu den Ballonaufstiegen nachempfendet.



Fig.4: Clodion: „L'Invention du Ballon“, um 1784. Terracotta, Höhe 110 cm. New York, Metropolitanmuseum of Art.

Der Festschriftverfasser Angerer liefert eine theologische, katholisch-aufgeklärte oder besser: reformkatholische Erklärung am und zum Schluss: „evangelische Einfachheit [Wort Gottes; vgl. Edle Einfachheit] ... engelsreine Sitten ... heilige Inbrunst ... als „auserwähltes [gottesfürchtiges] Volk“ gegen den Hochmut der „Verworfenen“ [= Aufklärer?]. Über das Ästhetisch-Sinnliche, Modische lässt er sich nicht mehr aus. Das immer bei Angerer zuvor anklingende ‚Gotische‘ steht für Geschichte, Tradition, ein Modewort und Ausdruck einer historischen Verständnisses und der Nachahmung (vgl. oben Meinrad von Engelbergs Renovation zwischen Erneuerung und Denkmalschutz).

Eine stilistisch verwandte, mit 1780/85 fast zeitgleiche Lösung eines reliefplastischen Retabels „Mariä Himmelfahrt“ (vgl. auch Salem) (Fig.5) findet sich in der der Fürstabtei Murbach bzw. dem adeligen Kanonikerstift zugehörigen Kirche U.L.Frauen in Gebweiler/Elsass von der Hand des schwäbischen Bildhauers Fidelis Sporer (1733-1811).

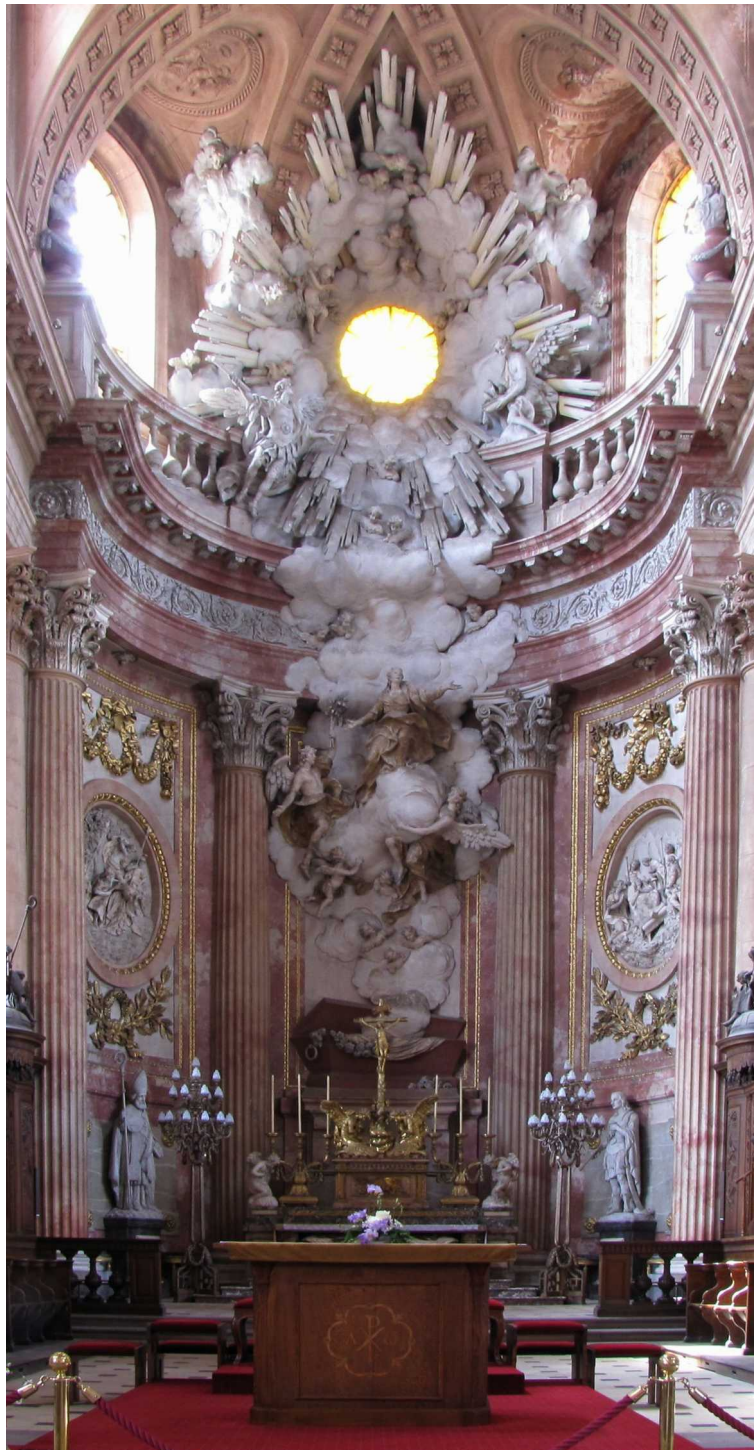


Fig.5: Fidelis Sporer: „Mariä Himmelfahrt“, um 1780/85. Stuck. Gebweiler/Elsass, Pfk. U.L.Frauen.

In der Französischen Revolution wurde die Kirche kurze Zeit danach zum ‚Tempel der Vernunft‘ erklärt.

13.

Tobias Kunz: Skulptur und Sakralraum um 1780. Beobachtungen in südwestdeutschen Klosterkirchen im Zeitalter der Aufklärung. (S.237-257).

Wie den in dem Literaturverzeichnis versammelten Aufsätzen des Mitherausgebers Tobias Kunz zu entnehmen ist, beschäftigt dieser sich weniger historisch-faktisch als physiognomisch-charakterisierend mit dem Verhältnis von Körper (Plastik) zum Raum (Architektur). Er geht von der Hypo-These aus, dass in der 2.H. d. 18.Jahrhunderts die Plastik sich von der Umgebung einschliesslich des Betrachters löse (z.B. durch neutrale Sockel) bzw. sich distanzieren. Nicht wie sonst früher (Büttner, von Engelberg) als geschmackliche Entwicklung, „Ausmisten“, (auch theologische) Konzentration, Rationalität sondern jetzt wie durch eine neue „Inszenierungsweise ein Wandel im Sehen, wie durch den räumlichen und affektiven Abstand“ zum isolierten und sich isolierenden Bildwerk das Ästhetisch-Künstlerische und eine bessere Visualisierung von Glaubensinhalten bewerkstelligt werde, möchte der Autor uns weismachen. Es klingt wie eine Fortsetzung der ‚Bildhaftigkeit‘ der Sedlmayr-Schule bzw. der Übertragung auf dem plastischen Bereich. Wen oder was der Autor genau mit dem Vorläufer der 1.H. d. 18.Jahrhunderts und der Verdichtung dieser Entwicklung um 1750 und den Unterschieden zu der Phase um 1780 meint, wird leider hier noch nicht verraten. Bei den folgenden Beispielen aus dem oberschwäbischen Klosterbereich fällt schon einmal die nicht chronologische bzw. unhistorische Reihenfolge auf. Ein Nebenaspekt wird dabei auf die nicht nur historisierende Wiederverwendung der alten Gnadenbilder gelegt.

Es beginnt mit **„Rahmenlose Altarskulpturen. Die Langhausaltäre in Rot an der Rot (1785/86)“** von Franz Xaver Feichtmayer d.J. (1735-1803), Sohn des Zwiefalter und Ottobeurer Meisters Johann Michael Feichtmayer und Schüler von Johann Baptist Zimmermann, dessen 50jährige Witwe er im Alter von 23 geheiratet hatte, und dessen Meistergerechtigkeit einschliesslich der Münchner Hofstukkatorenstelle er erlangte. Da Feichtmayer schon um 1780 den Hochaltar verdingt bekommen hatte, dürfte der erst um 1784 berufene Januarius Zick nicht wie in Wiblingen Vorlagen geliefert haben, sondern der 1785/86 Ausführende dürfte selbst für die Variation oder „Suite“ der Seitenaltäre an dem

Chorbogen und in den Langhausseitenkapellen verantwortlich sein. Bei der v.a. unter oben genannten Kriterien (Figur-Wand-Raum-Architektur-Rahmen) erfolgten Differenzierung kommt eigentlich nur heraus, dass nicht ungewöhnlich eine Klimax in Richtung Hochaltar versucht wird: also vom relativ einfachen archaischen Reliquiengrab, über zum typologischen, szenisch-landschaftlichen Kreuzestheater (Schaubühne), über ein weiteres, jetzt stehendes Mausoleum im schützend-triumphalen Ädicula-Rahmen, einer üblichen Retabelarchitektur und Tafelbild bis hin zum krönenden natürlich ebenfalls säulengerahmten Hochaltar.

Mit Einbindung von älteren Bildwerken deutet der Autor nur knapp an, dass in Rot a.d.Rot eigentlich das Prinzip einer Integration von Älterem (z.B. Gemälde) aber auch schon die Architektur als eine Art Modernisierung von Marchthal geplant war. Dem Rezensenten wird nicht klar, wo bzw. warum die Szenerien in der mittleren Langhauskapelle als Ausreizung des Innenraumkonzeptes in der Zwiefalter Klosterkirche aufgefasst werden können. Auch wenn der Autor eine mögliche Entwicklungsgangabsicht verwirft, so sind die Kapellenaltarreihen doch so etwas wie eine Musterkollektion. Die Tendenz zur Auflösung des Altarretabelrahmens sieht der Autor auch bei J.A. Feuchtmayer in Scheer (visionär entrückte weisse Stuckfigur z.B. Maria Magdalena mit Girlandenrahmenresten) oder in Birnau um 1750 vorgebildet.

Der nächste Abschnitt mit **„Distanzierte Skulpturen. Buchau (1776)“** ist eigentlich ein Rückschritt von fast 10 Jahren. Ob das Langhaus der Stiftskirche in Buchau „edel, klassizistisch“ ist, sei dahingestellt. Richtig ist, dass Johann Joseph Christian und sein Sohn Franz Joseph noch unzureichend erforscht sind. Ob die „künstlichen“ Aufnahmen von Rudolf Huber noch weniger einen objektiven Eindruck vermitteln, als die kontrastarmen, zumeist im Gegenlicht erfolgten Aufnahmen des Autors, ist wieder die Frage. Auf jeden Fall gäbe es eine „neue Raum-Figur-Konzeption“. Wenn der Autor dabei Winfried Assfalg zitiert, dass sich der ältere Christian dem Zeitgeschmack anpassen musste, ist dies dadurch zu relativieren, dass u.E. eigentlich fast alles von dem jüngeren Christian ausgeführt worden sein dürfte, nur einige Figuren der Nebenaltäre kann man als weitgehend eigenhändig für den Vater beanspruchen, was man vom Hochaltar sicher nicht sagen kann. Der Autor hält sich bei dem Longinus auf, den er als Distanz aufhebende Zugabe, als spätbarocke Konterkarierung (Huber: Harmonisierung) auch wegen des gemalten Hintergrundes ansieht. Hier noch von dem mässigen Entwurf Dixnards ohne Longinus auszugehen, ist problematisch, da zweifelsohne die Ponderation und Verteilung

über eine doch grössere Boden-Sockelplatte vonnöten war. Der den Autor störende Effekt der ‚Entisolisation‘ ergibt sich weniger durch die Ab- oder Zuwendung zum Betrachter als durch die südliche, stärkere Belichtung. Die ‚Maria vom Siege‘ sei einer „unmittelbaren Rezeption“ durch die Höhe der Anbringung, die aber thematisch dem Apokalyptisch-Himmlisch-Kosmischen entspricht, ‚enthoben‘. Bei den Brüstungsreliefs kommt wenigstens für den Rezensenten nicht der Eindruck des ‚Erhaben-Abgehobenen‘ auf. Im übrigen muss diese Mutter Gottes, wie der Autor selbst bemerkt, das Niveau der Kanzel einhalten. Dafür sind die Seitenaltäre bzw. ihre Figuren auf Augenhöhe. Der Vergleich mit den Querhausaltären in Zwiefalten scheint u.E. abwegig. Die hier angegebene Datierung um 1750 trifft allenfalls auf die Konzeption zu. Die Ausführung dürfte nach 1763 erfolgt sein. Die etwas unnatürlich auf einer Sockelplatte und einer bodenähnlichen Plinthe knienden oder gelagerten Büsserfiguren mit Puttenassistenz werden von Kunz als „innovative Schöpfungen“ angesehen, die auf sich selbst bezogen ohne Öffnung zum Raum durch das Gegenlicht entrückt unzugänglich, aber doch mit dem Sockel auf Augenhöhe sich über den Beichtstühlen befinden. Einen Normaleindruck vermittelt z.B. diese Aufnahme des Rezensenten (Fig.6). Erstaunlich, dass auch ein Jesuit wohl Aloysius von Gonzaga noch darunter sein soll.



Fig.6. Franz Joseph Christian: „Maria Magdalena“, um 1775/76. Stuck. Buchau, ehem. Stiftskirche.

Anschliessend folgt knapp die Pfk. St. Verena in Wurzach, die 1775/77 angeblich von Jakob Ruez (1728-1782) ausgeführt wurde als weitgehende Kopie von Buchau wenigstens in der Architektur aber nicht in der Plastik, die weder von den Christian stamme noch von Dixnard kontrolliert worden sei.

Im Abschnitt „**Skulpturen im Raum. Wiblingen (1781)**“ wird auf die riesigen Stuckfiguren der Evangelisten (vgl. Michaelerkirche) von Johann Schnegg verwiesen, wobei der Rezensent trotz eines Entwurfes von Januarius Zick eine persönliche, ebenfalls eher barocke Figurauffassung des tiroler, aber auch in Berlin und Bayreuth tätigen Plastikers wahrnimmt. Bei den Pendants von Kanzel und Gegenstück verweist der Autor auf den Vorgänger Zwiefalten und auf das spätere, aber beiderseits mit Schalldeckeln oder Baldachinen ausgestattete Neresheim hin, was man dort neben der formalen Symmetrie als Art Schutzdach (gegen Regen, für den Glauben, die Kirche) deuten könnte, während Zick in Wiblingen wie bei der ursprünglich vorgesehenen Taufszene der göttlichen Segensbestimmung ein ‚in-und-unter-der-freien-Natur‘ vorschwebte und nicht nur eine Lockerung der Bindung zwischen den Pendants, was eigentlich der räumlichen Fernwirkung widersprechen würde. Einen behaupteten Bezug der nicht sauber auf dem Sockel bzw. Podest platzierten ‚Anna-Maria‘-Altargruppe der Rotunde zu der ‚Aussendungsmannschaft‘ kann der Rezensent allenfalls auf der beigegebenen Abbildung, aber nicht nach eigenem Erleben und thematisch erkennen. Als weiteres Merkmal einer von einem Malerarchitekten konzipierten Innenausstattung vermerkt der Autor, dass die von Engeln gehaltenen Rotunden-Querhaus-Seitenaltarretabel vorgezogen seien und die Bindung zur Architektur verloren hätten. Anders als vom Autor mit Momenthaftigkeit und „raumbeherrschende Komposition“ [im Widerspruch zum sonst postulierten Verlust an Ausstrahlung in den Raum] sieht der Rezensent dies als Möglichkeit einer Art Umgang (einer Wallfahrtskirche), als Beicht-Warte-Raum und weiterer Messfeiermöglichkeit dieses inneren Rotundenzirkels.

Als „**Ortlose Skulpturen. Die >>Bilddenkmäler<< in Neresheim (1787/89)**“ werden diese im nächsten Abschnitt bezeichnet bzw. verortet. Die Behauptung, dass der Vorgänger von Abt Benedikt Maria Angehrn „vor allem aufgrund des desaströsen Bauverlaufs“ zur Resignation gezwungen gewesen wäre, ist nach unserer Kenntnis nicht zutreffend. Das Dilemma von Neresheim ist, dass eine vor 1750 konzipierte, um 1750 begonnene und erst kurz vor 1770 im Rohbau vollendete Kirche ab 1769 im Deckenbereich innen malerisch-architektonisch gestaltet und erst ab 1776 bis ca. 1790 im

unteren Bereich plastisch und dekorativ ausgestaltet wurde, farblich und kleinteilig kraftlos, was auch dem Bauherrn, dem Abt, anzulasten ist. Dass der Autor einen Begriff „ortlos“ [warum nicht: verloren?] von Moritz Woelk dafür verwendet, obwohl er die Einschätzung „hilfloser Lösung ... vor der übermächtigen Architektur nicht teilt“, erstaunt. Der abgebildete ‚Josephsaltar‘ mit einem barockmässigen Altarblatt-Relief ‚Joseph in der Glorie‘ wäre ein Beispiel. Die ‚Volte‘ zur Aufklärung (das aufgeklärte, bildungsmässig fortschrittliche Neresheim) gelingt hier nicht so recht. Den ‚Nährvater Jesu‘ hätte man noch mehr in der Erzieher- als in dieser Ruhmesrolle vorstellen können.

Auf die ‚Ortslösung‘ (Topolyse) folgt der Abschnitt **„Entrückte Skulpturen. Geschichts- und ästhetischer Wert mittelalterlicher Bildwerke im 18. Jahrhundert“**. Isolation statt Integration des ästhetisch, zeitlich Fremden. Gleichzeitig spricht Kunz diesen ‚Spolien‘, ‚Reliquien‘ „gesteigerte kultische Bedeutung“ zu. Als Beispiel wählt er die aus dem alten Münster stammende ehemalige spätgotische Schutzmantelmadonna in Zwiefalten. Die inszenierte Einbindung in den Hochaltar (nach Guido Reuter) hängt stark von einem etwas weiter entfernten Standpunkt im Westen ab. Gleichzeitig wird auch von einer Vereinzelung durch den ‚Schein‘ und die „Lichtregie“ [? seitlich oder von Westen wie van der Meulens Lichtwunder?] gesprochen. An der Figur selbst hat sich Johann Joseph Christian als stilistisch einfühlsamer Bearbeiter erwiesen, was noch durch die wohl von Johann Georg Messmer stammende ‚neogotische‘ Fassung verstärkt wurde als „symbolhafter Träger von Historizität und Referenz gegenüber der alten Kiche“. Die in der Anmerkung 46 erwähnte „vorherige Untersuchung der Echtheit des Birnauer Gnadenbildes“ deutet eher auf eine kritische Komponente hin. Statt in Anm.45 diese Figur als „Ziel der Herz-Jesu-Verehrung“ anzusehen, sollte man von einer Kombination von Herz-Jesu- und Marienandacht sprechen. Bei dem nächsten Beispiel einer wie eine „Monstranz“ in ein Retabel eingesetzten gotischen Strahlenmadonna im Kloster Mödingen spricht der Autor von einem „gut in Szene gesetzten Denkmal“ durch ästhetische Isolierung. Kunz unterscheidet zwischen historischem, künstlerischem und Alterswert [= historisch?]. Aber wäre nicht besser zwischen materiellem (Gold, Silber u.ä.), historischem, künstlerisch-ästhetischem und kultischem Wert zu differenzieren.

Das letzte und skurrilste, leider nicht gut optisch präsentierte Beispiel einer ‚Madonna‘ (Maria?) von einer Krönungsgruppe aus dem Umkreis von Joseph Anton Feuchtmayer um 1763/65, die schon im späten 18. Jahrhundert durch ein spätromanisches Engelsunterteil zu einer ‚Verkündigung Mariä‘ mit festem irdischen Stand umgearbeitet worden sein soll,

was gleich nach dem Erwerb seitens der Staatl. Museen zu Berlin durch Separation wieder rückgängig gemacht wurde. Man hätte die heutigen erhaltenen Teile wenigstens abbilden können. So muss der Betrachter einer Aufnahme von 1921 die Trennung phantasievoll selbst vollziehen. Man kennt ja aus der Antike solches ‚Statuenrecycling‘ (meistens nur neue Kopf-Körper-Kombinationen). Der übernommenen Einschätzung Ulrich Knapps dieser Sandsteinfigur aus dem Umkreis Feuchtmayers bzw. Johann Georg Dirrs mit Franz Anton Dirr und um 1763/65 ist wohl zuzustimmen. Mit J.A. Feuchtmayer selbst hat sie nur noch wenig gemein. Ob die betende, den Kopf so in Demut zur Seite neigende, sehr jugendliche Maria zu einer Marienkrönungsszene gehört ist doch eher fraglich. Christus müsste ihr auf der linken Seite (vom Betrachter aus) die Krone reichen. Der Rezensent stellt sich eher eine Verkündigungsszene vor, also: Gabriel auf der linken und die Maria noch auf der Erde und noch nicht auf einer Wolke stehend vor, weniger als ‚Immaculata‘ auf einer Weltkugel. Als lebensgrosse Sandsteinfigur muss sie an repräsentativer Stelle gestanden haben, eher an einem überdachten Aussenbereich als an einem Altar. Leider ist die 1921 aus Mannheimer Kunsthandel angekaufte Figur ohne weitere Provenienzangabe. Wenn sie wie hier behauptet schon Ende d. 18. Jahrhunderts von ihrem Stamm-Stand-Platz entfernt und neu zusammengeflickt worden war, würde dies bedeuten, dass sie aus einem nach 1782 aufgelassenem Kloster oder ähnlichem Gebäude stammen würde. Dass man sie nicht richtig ausgebaut, und weiter, dass man schon Ende d. 18. Jahrhunderts halbwegs passende Bruchstücke auch von älteren Sandsteinfiguren gesammelt und dann neu zusammengesetzt hätte, um sie wieder einem neuen mehr oder weniger sakralen Bereich zuzuführen, wo sie dann über 120 Jahre und damit viel länger zu neuer Bestimmung gedient hätte (ja und wofür?), erscheint doch sehr fraglich. Für den Rezensenten würde es wieder mehr Sinn machen, wenn die Stücke aus einem aufgelösten Kloster stammen würden, irgendwo bei einem pietätvollen Liebhaber überdauert hätten und erst kurz vor 1921 bei einem Bildhauer und im Verbund mit einem Kunsthändler kombiniert worden wären.

Die ganzen schönen ‚Körper-Raum‘-Überlegungen des Verfassers werden eigentlich zur geistigen Makulatur: eine noch barocke, in sich gedrehte Figur aus einem szenischen Ensemble wird durch rein äussere Umstände isoliert, demontiert, fragmentiert und kombiniert für den Kunsthandel bzw. die Museumsausstellung. Mit Aufklärung hat das nur soweit zu tun, als wir gerne über die ursprüngliche historische Bestimmung etwas gewusst hätten.

14.

Ulrich Knapp: „Ich sehe in den vorstehenden Abbildungen so wenig Verbindung und Zusammenhang [...].“ **Das Salemer Münster und die Neukonzeption seiner Ausstattung im ausgehenden 18. Jahrhundert.** (S.259-284). Mit dieser etwas ratlosen Äusserung des späteren Salemer Abtes Caspar Öxle beginnt der Autor als sicher bester und gründlichster Kenner der Salemer Quellen und der dortigen Verhältnisse seit 1985 (über J.G. Wieland) und seiner Tübinger Dissertation von 1993, die 2004 als Standardwerk nach der Münchner Dissertation von Doris Ast aus dem Jahre 1976 (gedr. 1977) erschienen ist. Das Thema Salem scheint für Knapp unerschöpflich zu sein, da in den Anmerkungen weitere Einzelstudien zu diesem wohl bedeutendsten süddeutschen Zisterzienserkloster vorsorglich angekündigt werden. Hier aber geht es um die Veränderungen der Innenausstattung v.a. des Chor- und Hochaltarbereiches innerhalb des gotischen Münsters hin zu einer modernen klassizistischen antikisierenden Form durch Äbte und Konvent, die beide als relativ aufgeschlossen (und reformfreudig?) zu gelten haben. Der Autor beginnt mit der zumeist positiven Einschätzung auch der oft protestantischen ‚aufgeklärten‘ Zeitgenossen bis hin zu dem altbekannten Verdikt des jungen Karlsschülers und späteren Romantikers Joseph Anton Koch über den Klosterbildhauer Wieland als „Faustkünstler“, wobei er sich dabei wohl eher an die eigene Sklavenarbeit für den Hof Karl Eugens erinnert haben dürfte, dass ihm so „die Welt der handwerklich geprägten Bildhauerwerkstätten Oberschwabens [gar nicht so] fremd [hätte] erscheinen [dürfen]“.

Im Detail gibt es zu „**Die Umgestaltung des Chorbereichs 1750**“ wenig zu sagen. Generell ist auffällig, dass Salem von 1750 bis 1790 und fast bis zum Klosterende am Renovieren war immer mit dem Problem Gotik und Spätrokoko/Frühklassizismus ‚unter ein Dach‘ zu bringen. Auffällig ist die auch in Salem zu beobachtende Reliquienauffrischung nach dem 30jährigen Krieg durch die römischen ‚Hl. Leiber‘, denen man sich gegenreformatorisch als Glaubenskämpfer verbunden fühlte. Auch wenn in Salem etwas eine kirchhofartige Gruft-Katakombenähnliche Stimmung (A. Knoepfli) herrscht, hat man anscheinend anders als in Rot an der Rot die Skelette ab 1783 doch nicht mehr so zur Schau gestellt. Etwas verwundert, dass (S.265) das Münster ohne Gnadenbild- oder Wallfahrtscharakter – dazu hatte man ja die Birnau – gleichzeitig einen so grossen Zulauf (allerdings ähnlich schon 1708 im Apiarium Salemitanum angemahnt) zu vermelden hatte.

Nicht nur aus liturgischen Veränderungsgründen unter dem ‚aufgeklärten‘ Papst Benedikt XIV (+1754) könnte man dies als fortschrittliche Öffnung gegenüber den Nichtklerikern auffassen.

Das Problem eine Klosterkirche mit einer Laienkirche zu kombinieren zeigt der Abschnitt **„Doppelseitiger Altar versus Chorschlussaltar“**. Die Abb. LI mit den verschiedenen Grundrissen der Stadien von 1748, 1753, 1767 und 1802 sagen viel mehr bzw. verständlicher etwas über die Phasen der Chorumgestaltung aus. Es ist eigentlich wenig einsichtig, warum der Bestand von 1767 wie ein Rückschritt gegenüber dem von 1753 und im Blick nach 1767 erscheint.

Die letzte Phase **„Die Planung von 1773/75“** erfolgte nach dem Zusammentreffen von Abt Anselm II mit dem von Stuttgart, Hechingen, Buchau herkommenden Architekten Dixnard und mit Verzögerung durch den Tod J.A. Feuchtmayers. Interessant wäre ein Vergleich des Kanzel-Ezechiel-Ensembles von Zwiefalten (in der Ausführung erst ab 1765) und dem nicht viel späteren Äbtemonument als Ezechielgruppe.

Knapp spricht dann auch noch den Wandel in der Reliefauffassung durch Johann Georg Wieland nach 1779 (dem Tode Johann Georg Dirrs und Abt Anselms II) an und erklärt dies als „Simplizität, neue Bilddidaktik...“ im Sinne der Aufklärung, was auch den Abschnitt **„Der Altarschmuck“** bestimmt. Auch wenn der Autor die Phase unter Abt Robert Schlecht (gew. 1778-1802) neu zu bewerten sucht, muss man sie als eher Weiter- oder Zu-Ende-Führen der Ära Anselms betrachten. Über den Sinnes- und Geschmackswandel des alten Abtes Anselm II nach 1765 hätte abgesehen von einem modischen äusseren ‚Gehen mit der Zeit‘ noch mehr v.a. im Hinblick auf das geistesgeschichtliche Thema des Einflusses von der bzw. den Aufklärungen gewünscht.

Im **„Schluss“**-Abschnitt wird die trendige Trennung von Altar und Altarbild jetzt Ostwand (vgl. Michaelerkirche in Wien) angesprochen, was der Autor auch zur Ablehnung eines ‚theatrum sacrum‘ anführt. Trotzdem gibt es u.E. noch einige theatralische Momente (die Vierungsmonumente, die Verena-Nische) und nicht nur erhabene Gefühle (Ehrfurcht, Schauer, Mausoleum, Freude am Schrecken ... ?). Die Rücknahme der Erzählung und der (dekorativen) Details wie die erwähnten, 1783 versenkten ‚Hl. Leiber‘ würde für den aufklärerischen (aufgeklärten) Geist in Salem sprechen. Das Verwirrende und ‚Schröckende‘ (phóbos) würde zugunsten der Einfachheit und Stillen Grösse‘ (empátheia), Empfindsamkeit (éleos) gemildert. Den Rezensenten würde interessieren, welche Positionen Abt und Konvent nicht nur als aufmerksame oder schweigend-passive

Beobachter zu den politischen Entwicklungen nach 1780 (Josephinismus) und 1789 (Franz. Revolution) eingenommen haben. Ikonographisch gesehen lässt sich auch in Salem kein besonders reformkatholischer oder aufgeklärt katholischer Geist festmachen. Der Dokumentenanhang mit liturgischen Vorschriften datiert in das Jahr 1748.

15.

Markus Thome: Wissen im Zeichen der Aufklärung. Raumstrukturen und Bildstrategien in den nach 1770 erneuerten Abteikirchen Salem und Ebrach (S.285-304).

Mit diesem Beitrag schliesst der Mitherausgeber Markus Thome etwas überschneidend an das Vorangegangene an. Der Titel verrät schon das im Rahmen einer Aufklärungsdiskussion in der Kunstgeschichte aktuelle ‚Wissende Bild – Wissende des Bildes‘ [eine Neusicht des alten ‚docere‘ neben dem Formal-Strukturellen und dem Funktional/Intentionalen?] an. Als zisterziensisches Gegensatzbeispiel dient dem Autor der etwas spätere gotische Kirchenbau von Salem, wo in der Architektur weitgehend neue Möbel ein-gestellt-gepasst würden, und die etwas ältere frühgotische Architektur von Ebrach, wo mehr ältere Ausstattungsstücke mit einer klassizistischen Hülle umkleidet würden. Er zitiert dabei Meinrad von Engelberg (2005), der Salem „mit dem Ideal einer ‚Renovatio‘ im Sinne der Aufklärung (verbunden habe)“, in dem der Erlebnisraum einer „Ernüchterung aller Bezüge“ gewichen sei. Das hört sich bei den im vorigen Beitrag erwähnten Zeitgenossen etwas anders an (z.B. „Schauder“). Zumindest für Ebrach hätte der von Frank Büttner und M. von Engelberg erkannte „rhetorische Bedeutungsverlust ... des Schmuckreichtums“ nicht die Geltung. Bei der auch u.E. zentralen Frage nach dem „Zusammenhang der ästhetischen Konzepte, Vorstellungen und der Aufklärung“ („aufklärerisches Gedankengut“) würden die bisherigen stilistischen Einordnungen der unterschiedlichen Modi einer Erneuerung und die daran abgeleiteten Wert[!]urteile wohl im Blick auf von Engelbergs Renovatio-Kategorisierungen zu kurz greifen. Des Autors Versuch sei es eine „vergleichende(n) Analyse von Programm und medialer Strategie [Umsetzung] vorzulegen verbunden mit einer Annäherung an die Akteurperspektive“ bzw. etwas variiert: der funktionale Kontext und der „implizite Betrachter“, also letztlich eine Rekonstruktion der (mentalitäts-)geschichtlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Raum und beim Einsatz auch älterer Bilder, also mehr in seinen Worten: „eine Vergegenwärtigung des damals vergegenwärtigten religiösen

Wissens“ in seinem Tübinger Graduierten Kolleg „Die Wissensgesellschaft der Vormoderne. Die Transfer- und Transformationsdynamik des religiösen Wissens“ vor dem Hintergrund einer Infragestellung des (personalen) Offenbarungsglaubens durch die deistische Vernunftreligion. Gleichfalls kann man dem Verfasser zustimmen, wenn er sich um die ‚intellektuellen Milieus (die mönchisch-aufgeklärte Gelehrsamkeit) kümmern will, um einen Wandel von Inhalten und künstlerischen Konzepten in Salem und Ebrach auch begründen zu können. Über das Ebracher Singspiel von 1788 „Die Aufklärung“ mit den Rollen: ‚Weichling, Freygeist, Weingeist, Wahrheit, Religion, Tugend, Gnade und Glaube‘ zu Ehren des Abtes Wilhelm Roßheit (1714-1791, Prof. 1734, Abt seit 1773) durch den Nachfolger Eugen Montag (1741-1811) „Ordensmann, Vertreter der katholischen Aufklärung, Streiter für die Reichsunmittelbarkeit seines Klosters“ hätte man sich mehr erhofft als den dürren Verweis in Anm.14, S.287. Von Kloster Salem dagegen ist eine solche offene Auseinandersetzung mit der Aufklärung bisher nicht bekannt (vielleicht auch derartige Theateraufführungen?).

Der konkrete Teil von Markus Thomes Versuch beginnt mit **„Vierung und Sanktuarium als Handlugs- und Erinnerungsraum in Salem“**. Ähnlich Ulrich Knapp wird die um die Jahrhundertmitte gängige Drei- bzw. Vierteilung (Laien-, Konversenbereich, Psallierchor und Sanktuarium) aufgegeben quasi populär-aufklärerisch, um aber bald wieder um 1765/66 historisch-restaurativ Psallierchor und Hochaltar in die alte Ordnung unter Beibehaltung des erweiterten Laienbereiches zu bringen. Die erneute Verschiebung des Hochaltars 1768 und Veränderung der Ostwand (Verenakapelle) mit der Bundeslade als Tabernakel historisch-typologisch rückwärts gewandt, allerdings mit der stärker gegenreformatorisch-triumphalen ‚Himmelfahrt Mariens‘ erst als ehemaliges Hochaltarbild später als Altar-Bild-Relief darüber. Wichtiger als der jetzige beidseitige, Mönch-Laienbereich verbindende Hochaltar sind die antikisierenden Pyramiden, die auch die alten Stiftergräber ersetzen und verdrängten anscheinend mehr modisch als theologisch begründet nach Delafosse „Nouvelle Kosmologie Historique“. Inhaltlich vertreten die Pyramiden/Momente althergebrachte Stiftungen und Privilegien dieses Reichsklosters. Der Autor versucht dabei eine verstärkte didaktisch wirksame eher wenig narrative Geschichtlichkeit im Sinne der Aufklärung und Vorstellung J.G. Sulzers zu betonen. Der Autor bemüht sich die individuelle Ordensgeschichte von der allgemeinen christlichen Offenbarung „inhaltlich entflecht(et) und differenziert zu sehen“. In der bemerkenswerten Konzentration der „Traditionsvisualisierung“ seien „mittels [neuer?] gestalterischer und

räumlicher Bezugssysteme ... neue Narration angelegt, die den im Zentrum stehenden liturgischen Akt und seinen regelkonformen Vollzug mit einer historischen Legitimation versehen“. Dem kann der Rezensent nicht folgen, da er trotz ‚neuer Verpackung‘ die alte obige Botschaft (Narrativ) von Stiftung, Rechte, Stellung des uralten Klosters im Orden als Gott und dem katholischen Glauben verpflichteten Ort vernimmt. Anscheinend lässt sich für Salem bislang keine Äusserung des letzten Abtes beibringen, die den direkten Einfluss der Aufklärung“, jenseits von Modetrend belegen, wenn man das Alt-Ehr-Erinnerungswürdige beiseite lässt.

Der Fall Ebrach beginnt mit „**Traditionsvisualisierung historische Objekte**“. Die gegenüber Salem gleichbleibende konservative, liturgische, mönchische Disposition lässt kaum aufklärerische, verändernde Bestrebungen erkennen. Das ab 1776 durch Materno Bossi durchgeführte moderne klassizistisch, überformende Styling sollte immer noch den Rang und das ehrwürdige Alter historisch und etwas historisierend bewahren, wobei auch die zahlreichen Grabmäler-platten [darunter einer nicht ausdrücklich erwähnten Stauferkönigin Gertrud und ihres Sohnes Friederich. Salem konnte hier nicht mithalten].

Der Abschnitt „**Bilder und ihre Betrachter im Ebracher Kirchenraum**“ beginnt indirekt mit der nicht ganz zutreffenden Feststellung, dass Salem „bildprogrammatisch v.a. auf die Altäre fokussiert“ sei. Es werden dabei die älteren Wandmalereien von Franz Joseph Spiegler oder die Verena-Nische (1774) oder die Orgelemporenunterseiten (um 1778) im Westen und Norden (um 1778-1782) von [Andreas Brugger](#) einfach übersehen. Mögen sie auch traditionell sein, sie gehören doch zu der (Neu-)Planung nach dem Tode Abt Anselms II 1778. Eine veränderte „Rolle des Bildes“ in Ebrach lässt sich nicht feststellen wie z.B. bei den an antike Tempelfriesen oder romanische Wandregister erinnernden hoch oben umlaufenden Bildfriesen mit der Vita Christi im Laienbereich, der Vita Bernardi im Mönchsbereich (Christus und Samariterin?) ohne „elaborierte Bildrhetorik [und Kombinatorik]“ nach Göz-Vorlagen ins Querformat gebracht. Der Autor verweist dabei auf einen im Stich nur als Hintergrundsszene auftauchenden „Bernardus als melancholischer Denker in der Natur“ ähnlich den Inspirationsszenen mit Augustinus, aber auch verwandt mit Rousseau und seinem tränenreichen Traumerlebnis von der kulturbedingten Sittenverderbnis im Wald von Vincennes 1749. Vor allem die auch schon in früheren Bernards-Zyklen vorkommende Krankenheilungen und Almosenspenden werden als Abwehr der zeitgenössischen Kritik am unnützen Mönchtum eher zu prononciert gesehen. Auch ist zu fragen, ob man das auch von Wolfgang Kemp angesprochene frühchristliche

Ausstattungsprinzip als bewusste Rückwendung zu Werten ist. Neben der nachfolgenden Parallelisierung von Bernhard und Christus spricht der Autor eine übliche ausstattungsmässige Steigerung im Deckenbereich in Richtung zum Hochaltar hin. Insgesamt seien – ebenfalls nicht neu – ein „komplexes [Bild- und] Wertesystem“ mehr für das „peripatetische als für das fokusierende Sehen“ [vgl. van der Meulen] und ein „nachprüfbares“ [belegtes] und argumentatives [Hundemer] Wissen“ hier am und im Werke. In Steffen Bogens „Träumen und Erzählen“ [„Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300“, München 2001 als Relativierung von Belting und Stoichita] sei von „diagrammatischem Sehen“ verbunden mit „Identifikation“, „Projektion“ und „Koordination“ die Rede.

Der nächste Abschnitt mit „**Kritische Wahrheitssuche als Grundlage von Religion und monastischer Glaubenspraxis**“ klingt wenigstens schon einmal sehr aufklärerisch, aufklärend. Der Autor meint, dass die Bildstruktur in Ebrach dem „aufgeklärten, jesuitisch-pietistischen Glaubensweg als persönlicher Erkenntnisprozess“ angepasst wäre. In den mariologischen und auch teilweise christologischen Motiven solle sich voraufklärerische „zisterziensische Spiritualität“ äussern. Besonders zum aufklärerischen Focus haben es ihm konkret zwei allegorische Zweier-Gruppen (vgl. Bad Buchau) über dem Chorgestühl bzw. vor den Chororgelprospekten angetan, wobei er die bisherigen Deutungen als Allegorien des Glaubens und der Liebe, Darstellung von Gebet und Inzensation, Bund Gottes mit den Menschen und Erfüllung durch Opfer oder Weihehandlungen“ kaum überzeugend findet. Bei den „männlichen“ devot knienden und in einer Art Tunika gekleideten mehr irdischen Figuren meint er jeweils Jünglinge, Männer [als Vertreter der Menschengeschlechter?] erkennen zu können. Nach unserer Einschätzung sind auch dies beides weibliche, allegorische Figuren, die für zwei Weisen menschlichen Umgangs im Religiös-Spirituellen ‚knie‘. Auf der südlichen (rechten) Seite soll eine stark verdrehte Emporsteigende aus einer goldenen Schale in ihrer Linken Weihrauch in Kugelform in die offene Flamme einer brennenden Vase schütten. Normalerweise glimmt der von der Aufklärung abgelehnte, vernebelnde Weihrauch nur in den Rauchgefässen über oder auf Kohlen. Die Kniende scheint die Vase auf den Opferaltar gespendet zu haben, während die etwas Gebückte das Opfer ‚befeuert‘. Der Autor meint hier eine Visualisierung von Psalm 140,2 („Mein Gebet muss vor dir taugen wie ein Rauchopfer, meine Hände aufheben wie ein Abendopfer“) vor sich zu sehen. Für das Gegenüber hat sich anscheinend keine passende Psalmstelle finden lassen. Die verhüllte kontrapostisch

Stehende mit neutestamentlichem Kreuz und Kelch und den alttestamentlichen Gesetzestafeln repräsentiert konventionell den (jüdisch-christlichen) ‚Glauben‘, wobei die Kniende auf das erste Gebot des alleinigen Gottes zu deuten scheint. In den Anm. 71 und 72 verweist der Autor auf eine ähnliche Doppelallegorie – eine Art Hendiadyoin und mehr als Seitenflügel eines Triptychons anzusehen – im Eingangsbereich der Klosterkirche von Salem unter der Empore der Westorgel, die der Rezensent 1987 mit ‚Busse und Glaube‘ (Frömmigkeit) und 2014, S.165 auch mit dem Offertoriumstext „hostias et preces“ (Opfer und Bitten, Gebet) zu verbinden suchte. Von der (auch musikalischen) Chor-Ortsbezogenheit in Ebrach könnte man sogar noch eher an ähnliches denken. Über Gebet, Opfer – Glaube, Frömmigkeit hinaus versucht Markus Thome z.B. in dem Entziffernden [vgl. Poussin, ‚Et in arcadia ego II‘] das aufklärerische kritische Prüfen der Überlieferung, das biblische „fixiertes Offenbarungswissen“ [10 Gebote, vgl. Exodus 20,1-17] zu sehen. Mit den darunter befindlichen Alabasterprofilreliefs von Jesus und Maria wäre ausser modischen Gründen „das Ideal einer durch historische Fakten [welche?] legitimierten Heilsbotschaft“ unterstrichen. Entsprechend seinem ‚Wissens-Narrativ‘ sieht er ein Verfahren der Wissensgenerierung [zumindest auf der nördlichen Seite] auf den [einen] Altar gehoben [?] und mit Zisterziensischem kombiniert. Das nördliche, noch am Boden stehende, erst nach vorherigem „kritischem Studium“ zum Einsatz kommende Opfergefäß so szenisch-narrativ aufzufassen, halten wir eine projektive Überinterpretation. Erst jetzt kommt auch die Ortsbezogenheit zum Zuge: für Experten, Kundige gemacht und zwar für Katholisch-Aufgeklärte und mit dem Schlusssatz: „eine durch wissenschaftliche Methoden abgesicherte Wahrheitssuche als Fundament christlicher Religion“. Leider gibt es anscheinend weder für Salem noch für Ebrach einen schriftlichen Beleg, was diese plastischen bzw. gemalten Gruppen eigentlich oder genauer bedeuten. Gegen Thomes Versuch einer modernistischen, aufklärerischen Interpretation spricht eigentlich die etwas abgehobene, mehr ins Traditionelle gehende Thematik und Allegorik.

In „**Kirchenräume und Wissensordnungen**“ relativiert Thome Ursula Brosettes Auffassung eines Verlustes einer heilsgeschichtlichen Legitimation der Klöster, indem diese immer noch Ordenstraditionen hochhalten würden wie in Salem oder Ebrach wenngleich auf etwas unterschiedliche Weise. Wenn durch die Grabplatten in Ebrach Geschichte, „nachprüfbar Fakten und Wahrheiten“ dokumentiert wird, warum verzichtet das andere Zisterzienserkloster Salem darauf [weniger aufgeklärt? oder weniger

legitimationsbedürftig als anerkanntes Reichskloster?]. Der üblichen Zweiteilung einer Klosterkirche in Kleriker- und Laienbereich ist natürlich zuzustimmen. Eine quasi durch die Heiligkeitsstrahlung aus dem Tabernakelzentrum entstehende Hierarchie ist ebenfalls zutreffend. Eine Abstraktionshierarchie religiösen Wissens ausser der liturgischen Ortsbezogenheit ist schwer abzuleiten und eigentlich den aufklärerischen Gleichheitstendenzen eher widersprechend. In Ebrach meint der Verfasser ein dem biblischen Offenbarungswissen vergleichbares Wissen rund um den Ordensheiligen Bernhard von Clairvaux konstatieren zu können (Ordenstradition und Klostergeschichte). Eigentlich ist in Salem die Ordenstradition und Klostergeschichte wohl in Hochaltarnähe aufgewertet aber gleichzeitig nur noch dort konzentriert sichtbar. In dieser Zusammenfassung wird nochmals darauf hingewiesen, dass „(sich) Bilder [wie Bernhard als melancholischer Denker in der Natur] ... für eine aktualisierende Neuinterpretation und Erweiterung tradierter Wissensbestand (eigenen) [oder dazu verführen]“. Statt der barocken „Täuschung des Betrachters“ werde durch andere Wechselbeziehungen eine Strategie einer teilweise historisch-kritischen eigentlichen Erkenntnisvermittlung sichtbar (nachvollziehbar). Der Autor meint in seinem Schlusssatz, dass [gewandeltes?] „religiöses Wissen“ [Art Katechismus] und die Art und Weise seiner Vermittlung, beim Betrachter eine „Anforderung aufklärerischen Denkens“ in den Ordenskirchen in der 2.Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Anschauung zu bringen. Im praktischem Einzelfall ist es so, dass hauptsächlich die Orden immer ihre Traditionen allenfalls innerhalb des Rahmens ‚Katholische Aufklärung‘ gegenüber den atheistischen allenfalls deistischen Ideen der französischen Aufklärung zum Ausdruck bringen suchten, also meist alles nur oberflächliche, progressive Tünche.

16.

Katinka Häret-Krug: Die Ausstattung der Bronnbacher Klosterkirche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Reaktion auf die katholische Aufklärung in den Bistümern Mainz und Würzburg?. (S.305-319). Wie ein weiteres süddeutsches Zisterzienserkloster mit dem ‚Geist der Zeit‘ augenscheinlich umgeht, versieht die Autorin sicher ganz bewusst mit einem Fragezeichen und zitiert in ihrer kurzen Einleitung eine zeitübliche topographisch-statistische Lexikonquelle von 1799, worin diesem Kloster Bronnbach bzw. seiner Schule „ ... beynahe noch ganz peripath[?]isch(es) [= aristotelisch-scholastisch]“, anti-, unkantianisches Denken und „ ... Glauben an Teufelsbesitzungen“

attestiert wurden. „Einige (doch vorhandene, versteckte) Aufklärung“ wird leider nicht näher ausgeführt.

Einen verstärkt positivistisch-historischen Ansatz zeigt die Autorin im folgenden Abschnitt **„Der historische Hintergrund. Die Situation Bronnbachs zwischen den Bistümern Mainz und Würzburg und die dortigen Reformen im Sinne der „katholischen Aufklärung“**. Bronnbach war wohl ein „territorium nullius“ in geschickter Aufteilung zwischen Mainz und Würzburg und erlangte so nicht einmal eine allerdings immer umstrittene Reichsstandschaft wie das schon behandelte weitere Zisterzienserkloster Schöntal. Die „Aufklärung“ (Wallfahrts-Prozessionsverbote, Feiertagsreduktionen, Jesuiten- und andere Ordensaufhebungen, Bestattungsriten u.ä.) v.a. unter den geistlichen Kurfürsten in Mainz hatte sicher verschiedene Beweggründe.

In diesem Umfeld versucht die Autorin **„Die Ausstattung der Bronnbacher Klosterkirche in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“** zu sehen. Die Bronnbacher Klosterkirche ist ein spätromanischer Bau mit Barockausstattung der Zeit um 1700 bzw. nach 1775 mit neuem Chorgestühl bzw. Altären.

In: **„Monastische Tradition als Teil einer christlichen Lebensorientierung. Das Chorgestühl“** wird dieses als Produkt eines Laienbruders ab 1778 nach dem noch spätbarocken Vorbild im Mainzer Dom von 1765 dargestellt. In dem plastisch-figürlich-narrativem zusätzlichen Beiwerk kommen bis auf die (etwas pantheistische?) „Einbeziehung der Jahreszeiten“ eigentlich keine modernen Gedanken hinzu. So wurden über den Ställen noch einige ältere christologische Gemälde von Oswald Onghers aus der Zeit um 1700 integrierend wiederverwendet. Die Autorin konstatiert, dass „die ikonographische Ausgestaltung des Chorgestühls ... als Manifestation traditioneller klösterlicher Werte und Ideale im Kontext einer [ebenso traditionellen] christlichen Weltordnung gesehen werden [können]“. Und etwas weiter spricht sie von „Heilswirkung des monastischen Lebens mit (von dem) Selbstverständnis der Mönche im Sinne einer Selbstvergewisserung“. Leider hat sie keinen Beleg und keine Worte gefunden, warum Bronnbach eine solche unmoderne Stilkopie gutgeheissen hat: Pietät, Wohlwollen gegenüber Mainz, bewusstes Bekenntnis zur barocken ‚heilen‘ alten Welt, Zeit? Oder einfach die künstlerische (Anpassungs-) Unfähigkeit einer billigen klostereigenen Schöpferhand?.

Der letzte Abschnitt **„Die Altäre der Hll. Karl Borromäus und Johann Nepomuk“** befasst sich mit 1785 entstandenen Gemälden, die 1791 in stilistisch wieder völlig

verspätete Altar-Retabelkonstruktionen eingesetzt wurden. Die Autorin wundert sich zurecht, warum mit Karl Borromäus und Johann Nepomuk Heilige vergangener Tage wieder zu Ehren kamen, und versucht dafür Gründe zu finden: Johann Nepomuk sei Patron bei Verleumdung wie der Rufschädigung des Klosters durch die antimonachistische Aufklärung. Bei Karl Borromäus handele es sich angeblich um den Schutzheiligen des Hauses Habsburg und damit des Kaisers, dem Patron des Reiches und damit auch der Klöster im Reich. Nun, himmlischen Schutz hatte man sicher auch nötig; vielleicht hoffte man nach dem Tode Josephs II (1790) wieder auf kaiserliches Wohlwollen durch den Nachfolger und Bruder Leopold II?. Überzeugender klingen aber die folgenden Stichworte wie Tradition, Historizität, Seelsorgerliches-Erzieherisches (Karl Borromäus). Gegenreformatorische, antiprottestantische Kräfte konnten vielleicht in der Not dieser antimonachistischen Zeiten nochmals helfen. Von „reinsten Formen des Rokoko“ ist leider nur die Rede. Sie seien nicht als „provinziell oder rückständig“ sondern als ganz bewusste retrospektive Wahl anzusehen. Warum dann 1795/96 mit dem erneuerten Seitenportal doch eine Stilwende eingeleitet wurde, bleibt ungeklärt. Bei dem um 1770 im zeitgerechten Spätrokoko-Stil errichteten Altar mit dem Bild des Hl. Judas Thaddäus wird auch eine Nothelfersituation gegenüber dem restriktiven Mainzer Erzbischof angenommen allerdings als unbewiesener historischer Kurzschluss.

Dass die ganze Bronnbacher Ausstattung eine bewusste Reaktion auf Mainz und auch auf die ‚Aufklärung‘ wäre, zeige die Privat[!]-Bibliothek des letzten Abtes mit moderner Literatur vielleicht noch in seinem ‚Giftschrank‘?. Auch sei dieser Abt in der Klosterverwaltung u.a. fortschrittlich gewesen. Trotzdem ist die Schlusswendung der Autorin, dass Bronnbach in seiner bewussten retrospektiven Ausstattung nicht als anti-aufklärerische Haltung des Klosters verstanden werden dürfe, solle, nach dem Vorgegangenen etwas überraschend. Vielleicht sind/waren dieses Kloster bzw. seine Protagonisten nicht so offen antiaufklärerisch wie der Prior Meinrad Wiedemann im Benediktinerkloster Elchingen, aber sie sind oder waren zumindest in der sakralen Präsentation rückwärts gewandt.

17.

Lorenz Enderlein: Umbettungen. Retrospektive Sepulturen in den Klosterkirchen Schöntal, St. Peter im Schwarzwald und St. Blasien. (S.321-355). Dieser letzte und durch seinen Anhang wohl umfänglichste Beitrag stammt von dem Mitherausgeber Lorenz

Enderlein. Er ist leider ein Beispiel von Kunstgeschichte ohne Kunst d.h. zumindest ohne Abbildungen. Bei den drei auch zeitlich auseinanderliegenden Translationen handelt es sich auch nach Auffassung des Autors „um konzeptionell nicht direkt vergleichbare Projekte“ von Memorialität. Es gehe auch nicht wie bei Meinrad von Engelberg und hier eigentlich erwartbar um das gezeigte oder vermutete kritische oder affirmative Potential, auch nicht um eine (vor-gegen-) aufklärerische Qualifizierung.

Im ersten Abschnitt **„Die Ordnung der Steine. Schöntaler Klostergeschichte als Lapidarium“** verstärkt sich das (ordens-)historisch-genealogische Denken des 17. Jahrhunderts durch humanistisch-literarische Chronosticha des Schöntaler Abtes Benedikt Knittel (1650-1732, erw. 1683). Der Aufsatz vermittelt hier ein recht ausführliches Bild der ‚apparitio sui‘ dieser geistlichen Herren und ihrer nicht Blut- sondern nur Boden-Ordensgenealogie sicher unter dem Eindruck der (zumeist protestantischen) weltlichen Vorbilder. Dem Desiderat einer umfassenden Untersuchung des geistlich-weltlichen Herrscherbildes nach 1500 möchte [hier](#) ein bescheidener Anfangsversuch des Rezensenten etwas abhelfen. Am Ende werden aber hier vom Autor neben Antiquarischem und Geschichtsschreibung doch auch „stärker ästhetische(n) Gesichtspunkte(n)“ in Betracht gezogen.

Im Abschnitt **„Cives Sanctorum. Die Stifterbilder der Benediktinerkirche St. Peter im Schwarzwald“** kommt gegenüber dem um die Reichsstandschaft immer ringenden Schönthal ein vorderösterreichisches, immer landständiges Kloster leider nur zu Wort und nicht ins Bild, obwohl mit den barock-manieristischen Stuckfiguren J.A. Feuchtmayers an den Pfeilern die Zähringischen Stifter wie sonst nur die Säulen-Pfeiler-Stütz-Schutz-Apostel oder Heilige als ganz gut zu Gesicht als „Cives Sanctorum et Domestici Dei“ [zur Gemeinschaft der Heiligen und zum Hausgesinde, zur Dienerschaft Gottes gehörig] stehen seit 1731. St. Peter war das Hauskloster und die Familiengruft der schon im Mittelalter ausgestorbenen bzw. von den Habsburgern und den Markgrafen von Baden abgelösten Zähringer. Der Autor pflichtet Hans-Otto Mühleisen bei, dass die Kaiser- oder Fürstensäle der Reichsabteien (vgl. etwa gleichzeitig Ottobeuren) hier rivalisierend, aemulierend Pate gestanden hätten.

Enderlein kommt dann auf die unter dem „mit antiaufklärerischer Polemik“ später auftretenden Abt Philipp Jakob Steyrer (gew. 1749-1795), entstandenen zwei Gemäldezyklen der Äbte (und nicht für den Kreuzgang?) bzw. für den erst heute sogenannten „Fürstensaal“ (Grosser Saal, Abtei-Saal, Festsaal, Speisesaal, Gastsaal) der

eher altertümlich wirkenden vierzehn ‚Zähringer‘ (1755/62 oder doch eher früher?), wobei die ‚Äbte‘ bald nach der Abtswahl bei Franz Ludwig Herrmann und Johann Michael Holzhay in Auftrag gegeben wurden als „Primitivform von Geschichtsbewusstsein nach Wolfgang Reinhard“. Der Autor berichtet von Umbettungsmassnahmen der Zähringer „aus zumeist ästhetischen und praktische(n) Gründe(n)“ um 1768 in der Gruft unter dem Chor, nachdem Abt Steyrer 1963/64 erfolglos und ernüchtert aus Wien von seiner ‚Landesmutter‘ und deren Kaisersohn zurückgekommen war. Dass damit ein ‚Paradigmenwechsel‘ eines Abtes „mit absolut konservativen Positionen“, ein Rückzug, Resignation, Regression in den Privatbereich abzuleiten ist, hält der Rezensent schlicht für überinterpretiert. Trotz der Zusammenarbeit mit dem protestantischen Strassburger Historiker Johann Daniel Schöpflin lässt sich das „memoriale Geschichtsbewusstsein“ in St. Peter nur indirekt oder passiv als Zeichen oder Wirkung von Aufklärung deuten.

Interessant und wahrscheinlich nicht zufällig sind im nächsten Abschnitt **„Schirm Gottes. Die Habsburgergrablege in St. Blasien“** ähnliche Erscheinungen, Aktivitäten in diesem nahen gefürsteten, aber ebenso landsässigen Benediktinerkloster zu beobachten. Ob die St. Blasianischen geistigen Schutzgedanken erst durch den fatalen Brand von 1768 angefacht wurden, um ein Erinnerungskonzept von „universeller Breite“ zu entwickeln, sei dahingestellt. Der Autor sieht in dieser „Hochphase antimonastischer Polemiken“ den problematischen Kirchenneubau v.a. unter dem Aspekt des letztlich auch aus bautechnischen Gründen (Felsgrund) nicht verwirklichten, verwirklichtbaren geschichtssymbolischen Gruft-Unterkirchenbaues. Fast gleichzeitig mit dem Neubau hat der junge historisch und musikalisch hochinteressierte Abt Martin Gerbert die von Enderlein beschriebene Mission der Zusammenlegung der Habsburger Vorfahren aus der reichsmässig ausgeschiedenen und teilweise protestantisch gewordenen Schweiz angestossen. Die vom Architekten Dixnard erdachte Idealarchitektur mit monumentaler Krypta unter Einfluss der Wiener Kapuzinergruft, des Grazer Mausoleums und v.a. von Ste. Geneviève in Paris vergleicht der Autor etwas unverständlich mit gegenreformatorischen Confessio-Anlagen und warum nicht mit viel älteren frühchristlichen Vorbildern?. Warum es dann nach dem Verzicht auf eine Unterkirche um die ‚Politreliquien‘ ruhig geworden ist, scheint der Autor mit der desinteressierten bis ablehnenden Haltung Kaiser Josephs II dazu begründen zu wollen, obwohl der immer als aufgeklärt dargestellte Abt „seit den 1770er Jahren Reliquien regionaler Heiliger“ eifrig zu erwerben suchte teilweise mit „Zivilisation und Christianisierung“ historisch, mit „Tugend

und Rechenschaft“ moralisch und mit „bürgerlichen und zeitlichen Vortheile“ politisch-ökonomisch begründet. Die Habsburger Schutz-Götter haben die Klosteraufhebung doch nicht verhindert, auch wenn noch der letzte Abt die Gruft endlich recht bescheiden fertigstellte. Aber zumindest nahmen die St. Blasianer Mönche sie in ihr Kärntner Exil in St. Paul im Lavanttal mit. Und mit dem genannten siebenseitigen Anhang mit den Inschriften der Monumente von Schöntal endet auch der Beitrag von Enderlein.

Man fragt sich danach, was diese Beispiele mit der Aufklärung, den Aufklärungen zu tun haben. Eine historische Aufklärung über die geschichtliche Herkunft oder doch aber eine Legitimierung durch Anciennität vor dem Antimonachismus in einer zunehmenden gesellschaftlichen Phase des Nutz-Sinnvollen, Vernünftigen?

Schluss: Neben einem knappen Orts- und Personenverzeichnis (S.423-433), in dem schon bekannte und weniger bekannte, verstorbene Kunsthistoriker wie Hermann Bauer, Bernhard Rupprecht, Frank Büttner, Anton I. Mayer, Hans Sedlmayr und einige Philosophen des 20. Jahrhunderts wie Theodor Adorno, Ernst Cassirer, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Felix Guattari, auch Reinhard Koselleck (aber kein Jacques Derrida) abgesehen von historischen Zeitgenossen verewigt wurden, den „Bildnachweise(n)“ und 66 oft nur halbseitigen Bildtafeln (unpag. 437-485) überraschte ein sehr umfangreiches, die verwendete Literatur entschlüsselndes Literaturverzeichnis (S.357-422), was nicht nur die Fundierung dieses Sammelbandes oder dem Rezensenten manch noch zu Lesendes vermittelt, sondern auch das grosse interdisziplinäre Interesse seit der Wiederentdeckung des Barock an dem Thema von (geistesgeschichtlicher) ‚Aufklärung‘ und ihrer Beziehung zur visuellen Bildenden Kunst (v.a. des 18. Jahrhunderts und im katholischen Süddeutschland). Der Band liess v.a. die jüngere Generation von (leider fast nur) Kunsthistorikern mit ihren wenig neuen Forschungsansätzen- und methoden kaleidoskopartig-vielstimmig zu Wort kommen: Meinrad von Engelbergs kritischen, grundsätzlichen und weitgehend zustimmungsfähigen Aufsatz hätte man sich auch mit ‚Aufklärung: ein Paradigmenwechsel?‘ gezielter ohne den Renovatio-Barockisierungs-Begriffsstreit vorstellen können. – Peter Stephans ‚St. Ivo in Rom als Aufklärungsarchitektur‘ setzte Panofskys geistesgeschichtlich-ikonographisch-ikonologische Bahn fort vielleicht etwas aus dem Zeit (Rationalismus, Frühaufklärung d. 1.H. des 17.Jahrhunderts)- und Ortsrahmen gefallen und mit der Gefahr des überinterpretatorischen theologischen Abdriftens. – Der auch theoretisch interessanteste

Aufsatz von Martin Kirves befasste sich mit der „Rocaille als Erkenntnisform der Aufklärung“. Ausgehend von der Nachfolge von Sedlmayr, Bauer und Rupprecht mit Rokoko als ein von der ‚Aufklärung‘ ‚angekränkelter‘, gebrochener ästhetischer Stil gelangte Kirves zu einer völligen Überfrachtung der Rocaille als Bedeutungsträger. – Der Beitrag des Religionswissenschaftlers Florian Beck „Liturgischer Wandlungsprozess? und Kirchweihpredigten im 17. und 18.Jahrhundert“ war kaum mehr als ein Projektzwischenbericht mit einer nicht über Allgemeinplätze hinausführenden Bilanz. – In der nächsten Abteilung wurde es konkreter an dem für den (Fresken-) Barock charakteristischen Über-Kopf- oder Deckenbild. Dieses z.B. in Zwiefalten als Ort der Kritik und der Kartographie zu sehen, wie es Nicolaj van der Meulen versuchte (hinzustellen) nur an Hand der selektierten, abgehakten oder auch im Konzept gestrichenen Auswahl, schwebt ohne mentalitätsgeschichtliche Untersuchungen zu Abt und Konvent von Zwiefalten in einer dünnen Vorstellungsluft. – Werner Teleskos in der Tradition der österreichischen Ikonologen wie Wilhelm Mrazek stehender Beitrag liess an den leider nur österreichischen Beispielen mögliche Impulse durch die ‚Aufklärung‘ nicht so deutlich werden, wie Karl Möseneders wieder abgedruckter Beitrag zu dem verlorenen Bibliotheksdeckenfresko in Klosterbruck, das als ein Beispiel der ‚Katholischen Aufklärung‘ (und auch deren Grenzen) gesehen werden kann. – Angelika Dreyers Vergleich von zeitlich und natürlich auch im geistigen Horizont unterschiedlichen Fresken des Augsburgers Joseph Mages kam durch die Rekonstruktion des (religiösen) Umfeldes dem ursprünglichen Konzeptionsprozess und der Mentalität der Auftraggeber – die des Künstlers war hier nicht gefragt – schon recht nahe. – Ähnliches konnte man auch für Ute Engel sagen mit ihrem Vergleich zweier zeitlich aufeinanderfolgender Fresken von Johann Baptist Enderle in Mainz, wobei die Auftraggeber mit ihren auch modischen Vorstellungen wohl die stilistische Bandbreite des Künstlers ausreizten. – Birgitta Coers wies mit ihrer Untersuchung über die Entwicklung des ‚Visionsbildes‘ bis zu seinem Verschwinden auf Frömmigkeitswandel, Rationalität, weniger Schrecken, Überreden, Überwältigen und Verwundern als Belehren hin.

Die letzte Reihe der Beiträge waren mehr dem Ganzheitlichen, dem ‚Gesamtkunstwerklichen‘ gewidmet. – Dörte Wetzlers Versuch mit Fragezeichen die ‚Wies‘ schon mit der ‚Katholischen Aufklärung‘ in Verbindung zu bringen, muss man im Nachhinein eher mit Nein beantworten. – Regina Deckers Bemühungen den Hochaltar der Wiener Michaelerkirche neben einer gewissen gotisch-historisierenden Einstellung auch

noch mit aufklärerischen Momenten erklären zu wollen, überzeugte ebenfalls nicht. – Der Beitrag von Tobias Kunze mit dem Verhältnis von Skulptur/Plastik und Raum mochte für eine zunehmende ‚antigesamtkunstwerkliche‘ Eigenständigkeit der Gattungen und die Individualisierung der Kunstbetrachtung (Betrachter) stehen. – Diese zumindest inhaltliche, thematische Verbindungslosigkeit schien auch das Zitat in Ulrich Knapps Aufsatz-Titel zu den Veränderungen des Salemer Münsters ab 1750 zu beklagen. Mögliche Einflüsse der ‚(Katholischen) Aufklärung‘ fanden sich aber (ohne neue Quellen) nur als Andeutung. – Das doch unterschiedliche „religiöse Wissen“ (-stradition) in den Zisterzienserabteien Salem und Ebrach im Aufsatz von Martin Thome sprach auch wenig für einen gemeinsamen Einfluss der ‚Aufklärung‘, allenfalls für (verschiedene) Strategien ihr zu begegnen. – Das war auch das Thema von Katinka Häret-Krug im reaktionären Falle von Kloster Bronnbach mit Fragezeichen und ohne klare Antwort. – Zeitlich weit auseinanderliegend waren die Umbettungen oder retrospektiven Sepulturen in Schöntal, St. Peter und St. Blasien, eigentlich wie Lorenz Enderlein es auf sehr faktenreiche und historische Weise versuchte, mit ‚Aufklärung‘ auch über die eigenen Ursprünge (vgl. J.G. Herder) nicht so leicht auf einen Nenner zu bringen.

Neben allen (gemeinsamen) sozioökonomischen, historisch-religions-politischen Bedingungen muss das Phänomen der ‚(Katholischen) Aufklärung‘ und ihrer Wirkung immer erst am Einzelfall nüchtern nachgeprüft werden. Für den Rezensenten mangelt es dafür nach wie vor besonders an mentalitätsgeschichtlichen Untersuchungen zu den einzelnen Auftraggebern (Äbte und Konvente) und Künstlern. Januarius Zick mit seinen Verbindungen zu Frankreich (Wille-Umkreis), zu Basel (Christian von Mechel, Johann Georg Sulzer), nach Frankfurt (Goethe), vielleicht auch nach Berlin, und zum Koblenzer Kreis um Michael Frank von La Roche müsste als nicht nur katholisch Aufgeklärter gelten können, wobei aber letzten Endes bei einem Auftragskünstler und ‚Bau- und Verzierungsdirektor‘ des 18. Jahrhunderts der Auftraggeber immer noch das erste und letzte Wort hatte. Der vom Rezensenten 1994 angeregte Aufsatz von Bruno Bushart über „Maulbertsch als Aufklärer“ endete auch in einem ‚non liquet‘. Es müssten also v.a. die oft interessanten Tagebücher (z.B. Kloster Weissenau), Korrespondenzen, Bibliotheksverzeichnisse (einschliesslich der Giftschränke der ‚verbotenen Bücher‘), Zeitungsartikel u.a. als damaliger Diskurs über Aufklärung noch stärker ausgewertet werden, um die Motive, Motivationen (Mentalitäten von Auftraggeber und Künstler) und damit die ‚eigentliche‘, intentionale Bedeutung der (Kunst-) Werke in dieser sakralen

Umgebung besser einschätzen zu können, v.a. im Hinblick auf die Einwirkungen nicht nur der ‚Katholischen Aufklärung‘ (vgl. dazu besonders die Forschungen von Konstantin Maier). Gerade für Süddeutschland wäre auch der Einfluss der protestantischen und literarischen Aufklärung (vgl. z.B. Gisold Lammel), der Freimaurerei (z.B. Nicolas Guibal) u.ä. nicht uninteressant (gewesen).

Am Ende dieser vielfältigen Aufsatz-Anthologie fragt man sich erneut: Was ist/war (eigentlich diese) ‚Aufklärung‘? (für den süddeutschen Klerus) – Welche ‚Aufklärung‘ ist gemeint?, nur die ‚Katholische‘? (ein Begriff erst der Zeit um 1900) – Was bedeutet diese ‚Katholische Aufklärung‘ (eine ‚Aufklärung‘ soft or lite/light? ohne Infragestellung von Religion, Offenbarung und überkommener feudaler Ordnung?).

Es wäre also fast besser gewesen, statt dem zeitgenössischen aber unscharfen Begriff der ‚Aufklärung‘, allgemein den Wandel der öffentlichen Meinung (nicht nur der ‚Religions-Mönchsspötter‘) mit konkreten Äusserungen neben den politisch-historischen Fakten (Josephinismus u.ä.) herauszuarbeiten, um die Reaktionsweisen der Klöster darauf auch in ihren späten, schon sehr zurückgenommenen Aufträgen zu verstehen. Vor schnellen Kurzschlüssen oder zu einfachen Widerspiegelungsvorstellungen von Geistesströmungen wie ‚Aufklärung‘ beim konkreten (Kunst-)Werk ist immer zu warnen. Eine moderne ‚aufgeklärte‘ Kunst (oder Kunst der ‚Aufklärung‘) stellte man sich schon damals formal als licht, hell, klar, einfach und inhaltlich als kenntlich, historisch richtig, vernünftig, natürlich u.ä. vor. In der Konsequenz waren das dann z.B. josephinisch-klassizistische Norm-Kirchen wie Austerlitz/Slavkov mit einem allerdings weltlichen Auftraggeber (Fürst Wenzel Kaunitz-Rietberg ab 1786 bis 1790). Am nächsten käme dem vielleicht noch St. Blasien. Mit dem Schlagwort der ‚Aufklärung‘ lässt es sich aber im kirchlich-klösterlichen Bereich nur bedingt operieren, da, wie die Französische Revolution gezeigt hat, eine konsequente ‚Aufklärung‘ zum Agnostizismus, allenfalls zum Deismus führt.

Die Grenzen der ‚Katholischen Aufklärung‘ und ihr Verhältnis zu den übrigen Aufklärungsbewegungen versuchte der Rezensent selbst an verschiedener Stelle immer wieder anzugehen. Abgesehen von klassizistischen Stiländerungen, volkserzieherischen wie wissenschaftlichen Bemühungen und äusserlichen Annäherungen lieferten die Klöster Abwehrkämpfe auf verlorenem Posten. Das allmähliche Versiegen der grossen Projekte in der Zeit nach 1770 und besonders nach 1789, eine Resignation des Totgeweihtseins kennzeichnen bis zum Ende des Alten Reiches 1803/6 die Situation in der süddeutschen Sakralkunst vor Romantik und Restauration. Vor allem Literatur und Musik neben

Wissenschaft prägten dafür das kulturelle profanere Bild um 1800. Sicher auch ein Erfolg der ‚Aufklärung‘.

(Stand: 13.08.2018)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de