

Zeitschrift für bayerische
Landesgeschichte
2016
Band 79 [Heft 2]
C. H. Beck



Lebenswelten des
Dominikus Zimmermann

INHALT

Lebenswelten des Dominikus Zimmermann

BRITTA KÄGLER, Alltag auf barocken Baustellen. Baumeister, Auftragsvergabe, Finanzierung und Baubetrieb 211

CHRISTOF PAULUS, Zimmermanns Blick aus dem Thermenfenster von Füssen 243

WERNER FEES-BUCHECKER, Bürger, Baumeister, Bürgermeister. Landsberg und Dominikus Zimmermann 263

MARKUS CHRISTOPHER MÜLLER, Stadtbrand und Finanzmisere. Dominikus Zimmermann in Günzburg 1736/1741 283

GUIDO TREFFLER, Dominikus Zimmermann in der adeligen Hofmark Eresing 1756/57 319

ANGELIKA DREYER, Fremd und doch vertraut. Aktuelle und aktuelle Wirklichkeit in den Kirchen des Dominikus Zimmermann 331

Weitere Beiträge

ALOIS SCHMID, Johannes Aventinus über Kaiser Ludwig den Bayern 353

Schrifttum 385

Bei der Schriftleitung eingegangene Veröffentlichungen 455

FREMD UND DOCH VERTRAUT

Aktuale und aktuelle Wirklichkeit in den Kirchen des Dominikus Zimmermann

Von Angelika Dreyer

Dominikus Zimmermann konzipierte als Baumeister und Stuckateur Raumin-szenierungen, in denen das Zusammenspiel von Architektur, skulpturaler und ma-lerischer Ausstattung den Kirchenbesucher auch heute noch einerseits emotional in tiefes Erstaunen versetzt und andererseits rational fordert. Zugleich sind Kunst-werke immer auch Bild-Zeugnisse ihrer Zeit, die als Primärquelle eine Sichtbar-werdung der alltäglichen Lebenswelt naheliegend erscheinen lassen. Die Aus-gangsfrage lautet, wie sich in diesen Räumen aktuelle Lebens- und aktuelle Kunst-wirklichkeit begegnen konnten¹?

Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen nicht die bekannten und berühmten Werke des kongenialen Brüderpaares Johann Baptist und Dominikus Zimmermann, sondern es erfolgt eine Konzentration auf die nicht einheitlich und zeitlich stringent ausgestatteten Kirchenneu- und -umbauten.

Eine Fokussierung auf die raumprägenden Elemente der Hochaltäre und Dek-kengemälde eröffnet ein interessantes Spannungsfeld, denn gerade in der Decken-malerei ist die Frage der ›Realität‹, der Wahrscheinlichkeit, mit der sich der Him-mel für den Betrachter öffnet, von entscheidender Bedeutung. Die in einem Fresko vorgeführte göttliche Heilsbotschaft offenbart sich dem Gläubigen mit einer ›fik-tiven Präsenz‹². Um die Unterscheidung zwischen dem Begriff der ›Realität‹ im Sinne der existierenden Welt wahren zu können, hat sich, in Anlehnung an die englischsprachige Unterscheidung zwischen ›reality‹ und ›actuality‹, im Kontext der visuell erfahrbaren Bildwelten in der barocken Deckenmalerei der Begriff der ›aktualen Wirklichkeit‹ etabliert. Durch die Mittel der Augentäuschung, des ›in-

1 Zusammenfassend zu Dominikus Zimmermanns Leben und Werk: Klaus MÜNZER, Dominikus Zimmermann und Landsberg, in: Landsberger Geschichtsblätter 114 (2016) 129–140. Werner FEES-BUCHECKER, Dominikus Zimmermann zum 250. Todestag, in: Landsberger Geschichtsblätter 114 (2016) 127 f. Hermann BAUER/Anna BAUER-WILD, Johann Baptist und Dominikus Zimmermann. Entstehung und Vollendung des bayerischen Rokoko, 1985.

2 Frank BÜTTNER, Die ästhetische Illusion und ihre Ziele. Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland, in: Das Münster 54/2 (2001) 108–127, hier 120.

ganno de gl'occhi³, werden dem Betrachter Lehrinhalte oder religiöse Hoffnungen im Medium der Freskomalerei als aktuelle Wirklichkeit präsentiert, die er im konkreten räumlichen Umfeld des Kirchenraumes als bildliche Vision erfahren kann.

Auch für das 18. Jahrhundert können wir hierbei im Wesentlichen von einem bewussten Rezipientenmodus ausgehen, bei dem die Augen getäuscht wurden, nicht jedoch der Geist. Damals wie heute weiß der Betrachter um die Regeln des Scheins und ist gewillt, diesen als Augenschmaus zu genießen. Die ästhetische Illusion war und ist dabei immer ein Wechselspiel von sinnlicher Wahrnehmung und reflexivem Bewusstsein⁴.

Entscheidend für die Frage nach den Kombinationsmöglichkeiten von Lebenswirklichkeit und Heilsgeschichte ist die Theorie der Bildrhetorik, welche den Rahmen der Möglichkeiten für die ganzräumlichen Ausstattungskonzepte barocker Kirchen festlegte⁵. Die Wirkungsintension einer Rede, wie auch die eines Gemäldes besteht in der Überzeugung (persuasio) des Rezipienten, die durch den, seit der Antike geläufigen Dreischritt von Belehren (docere), Erfreuen (delectare) und Bewegen (movere) im Sinne einer affektiven Wirkung erreicht werden kann. Zentral war hier vor allem in der nachtridentinischen Kunsttheorie die Kategorie der Angemessenheit, des Decorum, oder, nach Alberti, des inneren bzw. äußeren Aptum. Unter dem inneren aptum verstand Alberti die angemessene Themenwahl und ihre formale Umsetzung, unter dem äußeren Aptum die Rücksichtnahme auf den Ort, die Zeit und den Adressaten. Dem äußeren aptum liegen wiederum die drei antiken Stufen des hohen, mittleren und niederen Stiles zugrunde, wobei der hohe Stil,

3 Pietro ACCOLTI, *Lo inganno de gl'occhi, prospettiva pratica*, 1625. Pietro Accolti verfasste unter dem Titel der Augentäuschung ein perspektivisches Handbuch, in dem er sich damit auseinandersetzt, wie sich der reale Raum durch illusionistische Deckenmalerei für den Betrachter glaubwürdig nach oben erweitern lässt. Wiebke FASTENRATH, »quadro riportato«. Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München 51) 1990, 60 f. BÜTTNER, *Illusion* (wie Anm. 2), 110 f.

4 Marian HOBSON: *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth Century France*, Cambridge, 1982. BÜTTNER, *Illusion* (wie Anm. 2), 112.

5 Zur Bildrhetorik in der barocken Deckenmalerei vgl. BÜTTNER, *Illusion* (wie Anm. 2). Frank BÜTTNER, *Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel von Johann Zicks Fresken in Bruchsal*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43/1 (1989) 49–72. Frank BÜTTNER, *Abschied von Pracht und Rhetorik. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels in der Sakraldekoration des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Süddeutschland*, in: Andreas TACKE (Hg.), *Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740–1904)* (Kat. Ausst., Museum der Stadt Füssen u. a. 1998/99), 1998, 165–173. Frank BÜTTNER, *Mehr als »der Architectur treue Gehülfn«*. Deckenmalerei, in: DERS., u. a. (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 5: Barock und Rokoko*, 2008, 352–363.

der einzig Angemessene für eine katholische Kirchengestaltung, die Integration von Stilelementen der beiden niedrigeren Stilebenen erlaubt.

Eine zeitgenössisch-barocke Auffassung dieser Vorstellungen erfährt man bei Friedrich Andreas Hallbauer, der 1725 in seinen »Anweisungen zur verbesserten Teutschen Oratorie« für den Gebrauch des hohen Stils *Hohe Gedancken* verlangte, und hierzu ausführte, dass »*man eine Person oder Sache nicht nur nach ihrer Hoheit sich vorstellet [...] stellet man sich lauter göttliche, ausserordentliche und wundernswürdige Dinge vor*⁶. Demgegenüber legte er für die unterste Stilstufe fest: *Niedrig scheidt man von gemeinen Sachen. Daher man sich dieses stili im gemeinen Leben bedienet*⁷. Schon an diesen Ausführungen Hallbauers tritt das Spannungsfeld deutlich hervor, zwischen dem sich die Fragestellung zur bildlichen Darstellung von zeitgenössischem Alltag in den Kirchenräumen von Dominikus Zimmermann und den Anforderungen an das Decorum als zentraler Begriff der nachtridentinischen Kunsttheorie bewegt.

Der Venezianer Lodovico Dolce hatte sich 1557 in seiner kunsttheoretischen Auseinandersetzung »Dialogo della pittura intitolato l'Arete« mit der Angemessenheit in bildlichen Darstellungen von heilsgeschichtlichen Wahrheiten befasst. Er mahnte die Künstler, ihre Inventionen mögen im Bezug auf *ordine* und *convenevolezza*⁸, den aus der Rhetorik stammenden Begriffen der Anordnung und dem Gebührligen den Anforderungen der Angemessenheit Genüge leisten. So kritisierte er Dürer, der die Gottesmutter in deutscher Kleidung porträtierte, hart, und forderte die Maler auf, Moses allein aufgrund seiner Bedeutung niemals armselig oder dürftig erscheinen zu lassen. In Bezug auf die Gattung der Historienmalerei, unter der auch Darstellungen biblischen Geschehens zu subsumieren sind, verlangte Dolce von den Künstlern: *So soll man immer auf die Eigenschaften der Personen, vor allem auch auf die Völker, die Trachten, die Schauplätze und die Epochen achten. Wenn man eine Kriegstat Cäsars oder Alexanders des Großen darstellen will, ist es nicht angemessen – non conviene –, dass die Soldaten so bewaffnet sind, wie es heutzutage üblich ist*⁹.

Diese kunsttheoretische Festsetzung betrifft die Frage, ob und auf welche Weise barocke Lebenswirklichkeit mit den Darstellungen heilsgeschichtlicher Wahr-

6 Friedrich Andreas HALLBAUER, Anweisung zur verbesserten Teutschen Oratorie, 1725, 517.

7 Ebd., 518.

8 Reiner HAUSSHERR, *Convenevolezza*. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins späte 16. Jahrhundert (Akademie der Wissenschaften und Literatur. Abhandlung der Geistes- und Sozialgeschichtlichen Klasse 4), 1984, 13–15, 39–47.

9 Ebd., 14.

heit kombiniert werden konnten und durften. Im Hinblick auf die geläufige ikonographische Präsentation des religiösen Personals, wie etwa den Heiligen, der Gottesmutter oder der Hl. Dreifaltigkeit müssen wir uns stets dessen bewusst sein, dass beispielsweise der lange blaue Mantel Mariens nicht den modischen Gepflogenheiten der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts entspricht, sondern einer tradierten Bildformel verpflichtet ist. Selbiges gilt z. B. auch für Personifikationen, wie etwa die Divina Providentia auf ihrer Thronstätte in den weiten Himmelshöhen des Eresinger Freskos. Ihre Bekleidung und ihre Attribute entspringen einer langen künstlerischen Überlieferung. Die *Iconologia* von Cesare Ripa, einem 1593 erstmals veröffentlichten Nachschlagewerk für Künstler, legte diese Bildformeln für die kommenden Generationen bis zu einem gewissen Grade verbindlich fest¹⁰.

Zugleich lassen sich trotz der durch die kunsttheoretischen Forderungen vorgegebenen Schranken immer wieder bildliche Zeugnisse alltäglichen Lebens, beispielsweise in der süddeutschen Freskomalerei, als Beweis für die Vereinbarkeit der Darstellung von zeitgenössischer Realität und aktueller Wirklichkeit in der Heilsbotschaft finden.

»So ganz nicht bey der Arbeit geschehen« – Selbstbildnisse in himmlischen Regionen

Einige dieser Darstellungen gelangten sogar zu einem gewissen Bekanntheitsgrad, wie etwa die prominente, gemeinhin als Selbstbildnis von Cosmas Damian Asam postulierte Personifikation des Winters, der im Fresko von Alteglofsheim dem Betrachter mit einem Bierglas zuproestet¹¹. Während der schlohweiße Wind Boreas das Bier mit seinem eisigen Atem kühlt, wärmt sich der winterlich gekleidete Jäger, nachdem er Schnepfe, Hase, Fuchs und Eber erlegt hat, am Feuer. Der markante Kopf des Ebers steht hierbei für die Hochjagd, einem Privileg des Auftraggebers und Hausherrn, des bayerischen Gesandten am Reichstag Graf Johann Georg von Königsfeld, in seinen ausgedehnten Jagdgebieten. Das Bierglas wiederum präsentiert attributiv dessen einträgliche Einnahmequelle. Im Gegensatz zu diesem allegorisierenden Selbstbildnis, dem es freilich nicht an scharfsinnigem Witz, der sog. *Argutezza* mangelt, führt uns das Fresko im Läuhausgewölbe von Osterhofen ganz nah an die Person von Cosmas Damian Asam heran.

10 Cesare RIPA, *Iconologia*, Sonia Maffei (Bearb.), 2012.

11 Doris GERSTL, Cosmas Damian Asam im Saletl von Schloss Alteglofsheim. Zur Ikonologie des Deckenbildes, 2008, 15, 41-49. Das Fresko entstand im Jahre 1730.

Der damals Dreiundvierzigjährige zeigt sich hier in der biblischen Figur des reuigen Zöllners, der in demütiger Haltung zu Boden blickt¹². Zu dieser Zeit spürte der in die Jahre gekommene Maler bereits die ersten Symptome der sogenannten »Herzwassersucht«, einer Berufskrankheit von Freskantem, die insbesondere durch die bleihaltigen Farben und die immer feuchten und oft kalten Arbeitsbedingungen herrührte. Der einst in Weltenburg noch so keck und eitel durch seinen Bruder Porträtierte¹³ lässt das Bewusstsein seiner Endlichkeit hier sehr demutsvoll erscheinen.

Ein eher erheiterndes Beispiel für das Eindringen der aktuellen Lebenswirklichkeit in die himmlischen Sphären ist das Selbstbildnis des Freskantem Johann Bernhard Göz in der Birnau am Bodensee. Als Bittfleher hält dieser der überaus liebreizenden Gottesmutter sein bandagiertes Bein und zwei sehr breite Pinsel, wie sie für die grobe Freskomalerei gebräuchlich waren, entgegen. Treuherzig blickt er sie an und führt gelobend seine rechte Hand ans Herz. Mit Blick auf die schriftlichen Quellen erfahren wir aber nicht nur, dass der Maler Göz sich während der Arbeit an der Birnauer Decke den Fuß gebrochen hatte, sondern auch, dass der Abt von Birnau ihm für den Zeitraum der Genesung das Kostgeld in Rechnung stellte und dies damit begründete, der Unfall sei *so ganz nicht bey der Arbeit geschehen*¹⁴.

Bau- und Bürgermeister - Dominikus Zimmermann und die Johanneskirche in Landsberg am Lech

Konzeptionell aufschlussreich für eine Untersuchung der Begegnung von aktueller Lebens- und aktueller Kunstwirklichkeit im Werk von Dominikus Zimmermann ist die in einem künstlerisch einheitlichen Erscheinungsbild angelegte Ausstattung der Johanneskirche in Zimmermanns zeitweiser Heimatstadt Landsberg am Lech¹⁵.

12 Bruno BUSHART/Bernhard RUPPRECHT, Cosmas Damian Asam (1686-1739). Leben und Werk, 1986, 248-251. B. L. von LEYNOT: Das Selbstbildnis Cosmas Damian Asams in Osterhofen, in: Der Zwiebelturm 2 (1947) 325-327.

13 In Weltenburg ist Cosmas Damian Asam ungefähr als Dreißigjähriger dargestellt. BUSHART/RUPPRECHT, Asam (wie Anm. 12), 220-223.

14 Eduard ISPHORDING, Gottfried Bernhard Göz (1708-1774). Ölgemälde und Zeichnungen. Textband, 1982, 33.

15 Karl GATTINGER/Grietje SUHR, Denkmäler in Bayern, I.14: Landsberg am Lech, Stadt und Landkreis, Ensembles, Baudenkmäler, Bodendenkmäler, 2, 2014, 571-574. Karsten HARRIES, Die Bayerische Rokokokirche. Das Irrationale und das Sakrale, 2009. Dagmar DIETRICH/Heide WEISS-

Der Beginn der Bauarbeiten erfolgte 1740, als der Benefiziat Simon Mayr die alte Kirche kurzerhand übereilt und ohne Genehmigung abbrechen ließ. Mayr, der auf diese Weise offenkundig Tatsachen schaffen wollte, sorgte damit aber vorrangig nur für umfangreichen Ärger, ehe man 1741 nach Plänen von Dominikus Zimmermann fortfahren konnte. Die Eile schien sich in keiner Hinsicht gelohnt zu haben. Ganz im Gegenteil, selbst das bereitgestellte Baumaterial wanderte aufgrund der Erfordernisse des soeben ausgebrochenen österreichischen Erbfolgekrieges in den benötigten Festungsbau. Insgesamt verzögerte sich der weitere Baufortschritt bis zum Jahre 1750, was hier insofern von Interesse ist, als dass die Pläne Zimmermanns zu diesem Zeitpunkt zwar etwas veraltet wirkten, dieser aber wegen der zeitgleichen Baumaßnahmen an der Wieskirche viel zu sehr beansprucht war, um eine Umarbeitung in Betracht ziehen zu können.

Die Fresken im Gemeinderaum sind auf 1752 datiert, laut Signatur malte sie der kaum bekannte und künstlerisch nur mäßig talentierte Carl Joseph Thalheimer¹⁶. Die Fertigung des Hochaltars verzögerte sich sogar noch in die Zeit nach der Weihe und konnte wohl erst 1754/55 ausgeführt werden. Der Entwurf für den Altar wird Dominikus Zimmermann zugeschrieben und in die frühen vierziger Jahre datiert.

Zimmermann selbst war, neben dem gesamten Magistrat, zusammen mit seinen drei Amtskollegen als Bürgermeister bei der Benefizierung im Dezember 1752 anwesend.

Dem rechteckigen Baukörper der Johanneskirche ist im Inneren ein längsgerichtetes Oval eingeschrieben, das sich aus zwölf mächtigen Freisäulen der vornehmen korinthischen Ordnung zusammensetzt. Über dem kräftig profilierten und verkröpften Gebälk beginnt die Flachkuppel mit dem Fresko Thalheimers. Es zeigt im Gemeinderaum mit der Predigt von Johannes dem Täufer im Norden und dem Moment des Martyriums im Süden zwei wesentliche Ereignisse in der Vita des Kirchenpatrons. Das Thema mit der Taufe Christi im Jordan blieb hingegen, entsprechend seiner herausragenden heilsgeschichtlichen Bedeutung, dem Hochaltar im Chor vorbehalten.

HAAR-KIEM, Landsberg am Lech, 2: Sakralbauten der Altstadt (Die Kunstdenkmäler von Bayern, Neue Folge 3), 1997. Heide WEISSHAAR-KIEM, Landsberg am Lech, ehem. Friedhofskirche St. Johannis (Kleine Kunstführer 2495), 2002. Sixtus LAMPL, Dominikus Zimmermann, 1987, 384–391.

16 Zum Deckengemälde: Landsberg am Lech, Filialkirche St. Johannes, in: Hermann BAUER/Bernhard RUPPRECHT (Hg.), Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, 1: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Landkreise Landsberg am Lech, Starnberg, Weilheim-Schongau, 1976, 158–161.

Dieser kreisrunde Chor im Westen öffnet sich hinter einem stark verengten, mehrfach geschweiften Chorbogen, der zusammen mit den beiden Säulen der Langhausseiten den skulpturalen Hochaltar in der Art eines dreiteiligen Triumphbogens rahmt und die Aufmerksamkeit des Kirchenbesuchers auf sich zieht. Der Chor wird, im Gegensatz zur Flachkuppel im Gemeinderaum, von einer hohen Kuppel überwölbt und auf diese Weise nobilitiert. Seitliche Fenster sorgen für eine indirekte Beleuchtung.

Vor dieser gelungenen architektonischen Inszenierung des Hochaltares spannt sich im geräumig wirkendem Gemeinderaum das buntfarbige Deckenbild von Thalheimer auf.

Sultan, Schah und König: Fremdes in heimatlichen Gefilden

Hier lagern in einer nicht bedrohlichen, sondern recht wirtlichen Wüstenlandschaft mit Eichen- und Palmenbäumen antikisch gekleidete Zuhörer, kompositorisch vorteilhaft angeordnet, auf Steinen und Hügeln, um den Worten des Propheten Johannes aufmerksam zu lauschen oder über das Gehörte zu disputieren. In Anlehnung an den Bibeltext, der besagt, Johannes trug ein Gewand aus Kamelhaar und um seine Hüften einen Ledergürtel, zeigt dieser sich im Zentrum der Komposition entsprechend der bildlichen Tradition mit nacktem Oberkörper und rotem Umhang sowie mit attributivem Kreuzstab. Dass die Szene dennoch etwas kraftlos wirkt ist nicht allein dem künstlerischen Unvermögen des Freskanten zuzuschreiben, sondern teilweise auch in dem wenig dramatisch angelegten Motiv begründet. Dies verdeutlicht ein Blick auf das Fresko von St. Johannes in Inning am Ammersee, wo sich der kunstfertige Münchner Maler Johann Christian Winck ebenfalls an diesem Thema erprobte und es mit ähnlich mäßigem Erfolg auf die großflächige Decke übertrug¹⁷.

Demgegenüber bieten Themen wie das Gastmahl des Herodes und die sich anschließende Enthauptung des hl. Johannes dem Maler eine reiche Palette an emotionalen Ausdrucksformen, räumlichen Inszenierungsmöglichkeiten und aufwändigem Dekor. Das Gastmahl des Herodes lässt Carl Joseph Thalheimer in einer nach allen Seiten mit Arkaden geöffneten Gartenloggia stattfinden, an die sich ein in einem Erdhügel gelegenes Kellergewölbe anschließt. Ein Baum am Über-

¹⁷ Frank BÜTTNER, Abschied (wie Anm. 5), hier 167–169. Klaus KRAFT, Inning. St. Johann Baptist, 2003.

gang zwischen der Loggia und dem unterirdischen Kellerverlies überspielt den kompositorisch wenig gelungenen Übergang beider Räumlichkeiten. Salome betritt soeben, vom angeregt-fröhlichem Bankett kommend, die Richtstätte im Gefolge ihrer zahlreichen Hofdamen und offeriert eine Silberplatte, auf der sie das Haupt Johannes des Täufers ihrer Mutter darbringen wird. Noch lebend kniet demutsvoll der Heilige mit gesenktem Kopf vor dem Scharfrichter und stützt seine Arme scheinbar auf dem vorkragenden Gebälk am Übergang zum Deckengewölbe auf. Einen Augenblick später wird ihn das Schwert des Henkers, der bereits mit kräftigem Schwung ausholt, treffen und köpfen.

Von besonderem Interesse im Kontext der malerischen Umsetzung zeitgenössischer Bezüge im Fresko ist in dieser höfischen Szene die Kostümierung der Figuren. Deren Gewandung weist, im Gegensatz zu den in antikisierende Gewändern gehüllten Zuhörern der Predigerszene, zahlreiche zeitgenössische Bestandteile auf.

Thalhaimer inszenierte hierfür ein visuelles Konglomerat aus europäischer Lebenswirklichkeit am Hofe und einzelnen fremdländisch, orientalisches anmutenden Ausstattungselementen, denen insbesondere die Turbane als Kopfbedeckung bei den Herren zuzurechnen sind. Naheliegend ist hier die Frage, über welche Bildvorstellungen und Erfahrungswerte von einem Gastmahl an einem orientalischen Hofe der eher einfach ausgebildete Künstler überhaupt verfügen hätte können?

Die Kenntnis von Bildmotiven erhielt ein wenig reisender, lokaler Künstler wie Thalheimer im 18. Jahrhundert vor allem über druckgraphische Vorlagen, wobei hier die Situation für die im Schwäbischen tätigen Künstler durch die örtliche Nähe zu Augsburg, der ›Bilderfabrik Europas‹ für damalige Maßstäbe ausgezeichnet gewesen ist¹⁸. Am bekanntesten und wohl auch am weitläufigsten verbreitet waren die Stiche des Venezianers Cesare Vecellio aus seinem erstmals 1590 erschienenen, 1598 erweiterten und 1664 neu aufgelegtem Kostümtraktat »De gli Habiti antichi et moderni di Diverse Parti del Mondo« sowie das mit Holzstichen von Hans Weigel nach Zeichnungen von Jost Ammann 1577 in Nürnberg herausgegebene Trachtenwerk »Habitus praecipuorum populorum tam virorum [...]«, von dem auch noch im 17. Jahrhundert Neuauflagen erschienen¹⁹.

18 Einen umfassenden Überblick mit zahlreichen weiterführenden Literaturhinweisen bietet: John Roger PAAS (Hg.), Augsburg. Die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen 21), 2001.

19 Zu den Ausgaben: Isabel KÜHL, Cesare Vecellios Habiti antichi et moderni. Ein Kostüm-Fachbuch des 16. Jahrhunderts, Köln 2008, URN: nbn:de:hbz:38-28786, 160–165. Einen guten Einblick in das Handbuch von Vecellio geben: Jeannine GUÉRIN DALLE MESE, L'occhio di Cesare Vecellio.

Beide Bücher offerieren dem interessierten Betrachter ein umfangreiches, differenziertes und gut sortiertes Bilderangebot unterschiedlichster gesellschaftlicher Stände und Ethnien in orientalisches anmutenden Gewändern. Vecellio präsentiert z. B. auf diese Weise den Schah von Persien, einen armenischen Kaufmann, eine persische Jungfrau oder eine verheiratete Syrerin²⁰. Im Trachtenwerk von Hans Weigel findet sich eine Abbildung mit fünf im Schneidersitz auf einem Teppich am Boden sitzenden »Türken«, unter ihnen auch eine Frau, die alle mit ihrer rechten Hand nach einer in der Mitte platzierten Speiseplatte greifen. Die erläuternde Unterschrift lautet: »Wie die Türcken Essen./Wann die Türcken mit Weib und Kind/ Wöllen Essen und Hungrig sind./ So sitzen sie rumb auff der Erden/ Und haben darob kein beschwerden«²¹. Selbst die bildliche Vorlage für einen türkischen Sklaven als mögliches Vorbild für einen in der Gartenlaube heraneilenden Diener hätte sich bei Vecellio finden lassen, doch Thalheimer bleibt seiner eklektizistischen Methode einer europäisch-barocken höfischen Szenerie mit orientalisierend anmutendem Zubehör treu: So trägt Herodes zwar einen Turban, auf dem ein Krönlein steckt und der an Vecellios Schah von Persien²² erinnert und auch der Kopfputz einer der Hofdamen könnte Vecellios »DONNA TURCA IN CASA«²³ entlehnt worden sein, doch verweist der purpurfarbene Mantel mit Hermelfinzelbesatz auf europäische Darstellungstraditionen zur Illustrierung der Königswürde.

Die beiden seitlich des Kellergewölbes an der Brüstung dem Geschehen beiwohnenden Herren entsprechen in ihrem Habitus und Gewandung im Wesentlichen dem Typus antiker Philosophen, allein deren Hauben, ein Turban mit Federnbusch und eine weit nach hinten auszipfelnde und an der Stirn nach oben gekrempelte Mütze, sind als orientalisierende Zugabe entfernt mit Vecellios Vorbild des »CAPITANO PERSIANO«²⁴ und des »TURCO PIRATO«²⁵ verwandt. Die Wache vor dem Kellerverlies gestaltete Thalheimer wiederum ganz im Sinne

Abiti e costumi esotici nel '500 (Ottomare 6, Viaggiatori italiani dal Medioevo al Rinascimento), 1998. Magret F. ROSENTHAL/Ann Rosalind JONES, Cesare Vecellio's Habiti Antichi et Moderni. The clothing of the renaissance world. Europe, Asia, Africa, the Americas, 2008. Hans WEIGEL, Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam feminarum singulari arte depicti, Nürnberg 1577, URN:nbn:de:bvb:12-bsb00072483-7. Vecellio's renaissance costume book. All 500 woodcut illustrations from the famous sixteenth-century compendium of world costume, 1977.

20 Abb. bei: Vecellio's renaissance costume book, 140 f. 143, 145. ROSENTHAL/JONES, Vecellio's Habiti (wie Anm. 19), 493, 503, 514.

21 WEIGEL, Habitus (wie Anm. 19), 391.

22 Vecellio's renaissance costume book (wie Anm. 19), 141.

23 ROSENTHAL/JONES, Vecellio's Habiti (wie Anm. 19), 389.

24 Ebd., 502.

25 Ebd., 457.

eines römisch-antiken Soldaten²⁶. Er blickt soeben auf das Geschehen der Enthauptung, eine Szene, in der Thalhaimers Stilpluralismus seinen Höhepunkt erreicht: Salome schreitet in einer für die 1740er Jahre typischen, aufwändigen und mehrteiligen Robe à la française auf den Henker zu, bestehend aus einem rosa-blau changierendem mantelartigem Oberkleid, dem sog. Kontusch oder Manteau und einem roten, glockenförmigen Rock, dem sog. Jupe²⁷. Der Henker trägt neben seiner symbolträchtig blutrot gefärbten, groben Weste und der über den Knien hochgekrempeelten, ebenfalls roten Hose wadenhohe antikisierende Sandalen²⁸, und der vor ihm kniende Johannes präsentiert sich, entsprechend der biblischen und attributiven Überlieferung, mit nacktem Oberkörper und härenem Umhang.

Zugleich erhält der Betrachter durch jedes dieser Bildelemente Einzelinformationen, die ihm in der Zusammenschau eine Rekonstruktion der Historie ermöglichen: Gezeigt ist ein Geschehen im höfischen Milieu an einer königlichen Tafel zur Zeit der Antike an einem Ort im Orient.

Zwischen Wachsamkeit und Gottvertrauen – Der Blick über die Brüstung

Die in einem Fresko gemalte Balustrade war ein beliebtes Motiv in der europäischen Deckenmalerei des Barock. Von Kern als »liminale Zone«²⁹ bezeichnet, bildet die Brüstung als Übergang gleichzeitig eine ästhetische Grenze und einen vermittelnden Bereich zwischen dem Kirchenbesucher und dem Bodenstreifen der zweigeteilten terrestrischen Rundumszene. Entlang dieser Grenze turnen und kraxeln in Landsberg zahlreiche Kinder, die den Blick des Betrachters suchen und diesen Schwellenbereich hierdurch besonders akzentuieren. Sie sind standesmäßig durch ihre höfische, bürgerliche oder einfach rustikale Kleidung voneinander unterschieden und passen sich dem sozialen Milieu der Darstellung im jeweils dahinterliegenden Bildausschnitt an. Ein Knabe im höfischen Kostüm mit feinen weißen Strümpfen, einer mit goldenen Schleifen gebundenen Kniebundhose, der sog.

26 Vergleichbare Darstellung bei Vecellio als »SOLDATO PRIVILEGIATO«: ROSENTHAL/JONES, *Vecellio's Habiti* (wie Anm. 19), 70.

27 Sharon Sadako TAKEDA/Kaye Durland SPILKER, *Fashioning fashion. Europäische Moden 1700-1915* (Kat. Ausst. Berlin 27.4.-29.7.2012), 2012, 75.

28 Vecellio stellt sie bei seinen für den Krieg gerüsteten Consuln und Tribunen vor. Er beschreibt, wie die halbhohen stiefelartigen Sandalen mit einer Art Wollsocken gefüttert wurden, was für die Bequemlichkeit beim Reiten diene. ROSENTHAL/JONES, *Vecellio's Habiti* (wie Anm. 19), 16f.

29 Margit KERN, *Grenzüberschreitungen, die Einheit der Gattungen in den kirchlichen Innenräumen und die Altarbaukunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: DERS., u.a. (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 5: Barock und Rokoko, 2008*, 288-294, hier 291.

Culotte³⁰, einer Weste mit abstehendem Schoß³¹ und vornehm artifizuell geschminktem Gesicht hat sich zwischen dem gemalten Fensterrahmen und der Brüstung platziert, während auf der anderen Seite des Fensters sein bürgerlicher Zeitgenosse um Aufmerksamkeit wirbt.

Das hier vorgeführte Brüstungsmotiv mit seiner vermittelnden Funktion zwischen Bild- und Betrachtterraum war als gezeigte, für die visuelle Wahrnehmung jedoch überwindbare Demarkationslinie ein europäisches Phänomen.

Ein frühes und sehr eindrucksvoll mit dieser Augentäuschung operierendes Exempel findet sich in der Ersten Kamer³² im Ratssaal der holländischen Stände in Den Haag. Dort lehnen sich Männer verschiedener Nationen mit zeitgemäßem Erscheinungsbild interessiert über eine gemalte Brüstung herab. Herren von Stand, wie ein Russe mit Säbel, ein spanischer Grande oder ein in höfischer Mode ausgestaffierter Franzose mit Allongeperücke stehen hier neben einem kräftigen hanseatischen Seefahrer und beobachten aufmerksam die unten im Raum versammelten Ratsherren und deren Treiben. Augenscheinlich tritt ein Engländer mit roten Hosen und Stiefeln über das Geländer und weckt beunruhigende Gefühle: der zum Entstehungszeitpunkt des Bildes um 1669 schwelende Konflikt zwischen der Provinz Holland und England erfährt hier eindringliche Präsenz und kann als direkte malerische Umsetzung des holländischen Mottos »Vigilate! Deo confidentes«, zu deutsch: »Wachet und vertraut auf Gott«, verstanden werden.

Augustin Terwesten, Schüler des in Amsterdam tätigen Malers Nicolaes Wierling und vertraut mit solchen Darstellungen, war eine glänzende Karriere am Hof des brandenburgischen Kurfürsten beschieden. Terwesten war eine treibende Kraft der malerischen Ausstattung der insgesamt sehr aufwändigen Erweiterung des Berliner Stadtschlosses, das im Kontext um die Erlangung der preußischen Königswürde entstand. Im dortigen Schweizersaal, dem Wachsaal vor den Räumen der königlichen Paradekammern, bildete eine bunte Ansammlung von jungen und alten Männern und Frauen, verschiedener Nationen und unterschiedlicher gesellschaftlicher Stände das bildliche Äquivalent an der Decke zum Kommen und Ge-

30 ROSENTHAL/JONES, *Vecellio's Habiti* (wie Anm. 19), 41.

31 Westen mit abstehendem Schoß waren um 1750 üblich. ROSENTHAL/JONES, *Vecellio's Habiti* (wie Anm. 19), 59.

32 Simon SCHAMA, *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, 1987, 227–229. Barbara GAETHGENS, *Hofkunst – Staatskunst – Bürgerkunst. Bemerkungen zur Kunst des 17. Jahrhunderts in Den Haag*, in: Renate COLELLA (Hg.), *Götter und Helden für Berlin. Gemälde und Zeichnungen von Augustin und Matthäus Terwesten (1649–1711) (1670–1757). Zwei niederländische Künstler am Hofe Friedrichs I. und Sophie Charlottes*, 1995, 10–23, hier 18 f.

hen in dem stets von 40 Trabanten und 40 Schützen bewachten Saal und demonstrierte wenigstens an der Decke das weitläufige internationale Interesse am preußischen Hofe.

Ein späteres Beispiel für eine derartige Verwendung ist das 1762 gemalte Deckenbild von Giovanni Bernardi in Queluz, der Sommerresidenz des portugiesischen Königshauses.

Neue künstlerische Maßstäbe setzte wiederum Dominikus Zimmermann bei seiner eigenen Gestaltung des Brüstungs-Motives in der Wallfahrtskirche von Steinhausen, indem er dort am Übergang zum gemalten Landschaftsstreifen des Deckenfreskos die gesamte Spanne zwischen der mimetischen Augentäuschung einer Brüstung mit darauf stehenden, plastisch stuckierten Vasen bis hin zum ornamental-abstrakt aufgefassten Rahmenmotiv auslotete und den Betrachter zu einem reflexiven Umgang mit dem ästhetischen Vergnügen der dargebotenen Illusion einlud³³.

Dieser wirkungsästhetische Variantenreichtum unterschiedlicher Realitätsgrade findet sich auch in der Landsberger Johanneskirche, dort allerdings an dem von Dominikus Zimmermann entworfenen Hochaltar. Dieser stellt als topologischer Ziel- und Höhepunkt des Sakralbaues den heilsgeschichtlich wichtigsten Moment der Johannesvita, die Taufe Christi im Jordan, anhand einer Synthese verschiedener Kunstmedien und -gattungen vor.

Der Altaraufbau setzt sich aus vier formal an Pfeiler angelehnte Ornamentspannen zusammen, die im C-Schwung einer Rocaille ihren oberen, kapitellartigen Abschluss finden und von dort in einen filigranen Aufbau münden, der sich über den drei rhythmisierten Öffnungen entwickelt. Obgleich auch hier die Würdeformel des Triumphbogens anklingt, verbindet sich die reiche Stuckauszierung mit Putten und Palmenblätter anhand ihrer buntfarbigen und teilweise vergoldeten Fassung anschaulich mit der gemalten Rückwand, die dem Betrachter einen Ausblick in die Jordanlandschaft mit Palmen gewährt. Wie Weißhaar-Kiem nachweisen konnte, adaptierte der Maler für die Darstellung des Jordans dabei kurzerhand das örtliche Lechwehr und schuf so einen sehr direkten Bezug zur Lebenswirklichkeit der Landsberger Bürger³⁴.

Auffällig ist das vollkommen ornamentale Verständnis sowohl der Altararchitektur als auch der Malerei, welche den Chorbereich ganz im Sinne der Rocaille-

33 BÜTTNER, *Illusion* (wie Anm. 2), 110–112. KERN, *Grenzüberschreitungen* (wie Anm. 29), 291 f.
34 Heide WEISSHAAR-KIEM, mail an die Verf. vom 01.12.2016.

Ornamentik in seiner formalen Gesamtkomposition zusammenbindet. Im Zentrum des Altares stehen auf zwei grauen Felssockeln die von Johannes Luidl szenisch angeordneten Figuren von Johannes dem Täufer, der soeben den vor ihm demütig knienden Christus tauft. Während jedoch das Wasser des Jordan von der gemalten Rückwand kontinuierlich in das Skulpturale überführt wird und zwischen Christus und Johannes polychrom hindurchzufließen scheint, erinnert das glänzende Weiß von Christus und Johannes mit ihrer teilweisen Vergoldung unwillkürlich an die zu dieser Zeit aufkommenden, überaus kostbaren Porzellanfiguren. Ihre grazile und haptische Materialität nobilitiert die Altarfiguren einerseits hierarchisch und unterbricht andererseits zugleich die Kontinuität innerhalb der Bilderzählung. Die Fortführung der Erzählstruktur unter wechselnden Bildgattungen ist auch bei der ebenfalls porzellanartig weißfarbigen Heilig-Geist-Taube im Altarauszug gegeben, die im goldenen Strahlenkranz schwebt. Ikonographische Vollständigkeit erfährt die Hl. Dreifaltigkeit jedoch erst in der Zusammenschau mit dem im Kuppelfresko farbig gemalten Gottvater.

Vielfache wissenschaftliche Beachtung fand die Nähe des Landsberger Altares zu einem Werk von Cosmas Damian und Egid Quirin Asam, nämlich dem Hochaltar von Weltenburg aus den Jahren 1721–1724³⁵. Bereits hier findet sich die reizvolle Kombination von Wandmalerei und vollplastischen Figuren, auch hier variieren Polychromie und aufwertende Gold- und Silberfassung. Während in Weltenburg der hl. Georg als Kirchenpatron mit seinem Pferd trotz aller Lebendigkeit in der Darstellung erhaben auf einem Sockel seinen Platz und damit auch seine statuenhafte Fixierung fand, wird die polychrom gefasste Prinzessin mit ihrem Drachen schon allein durch die Farbhierarchie gegenüber der materiell wertvolleren, vergoldeten und versilberten Statue des hl. Georg zum narrativen Beiwerk degradiert. Im indirekt beleuchteten Fresko an der Altarrückwand ›erscheint‹ Maria geradewegs als Immaculata mit Gottvater und dem Hl. Geist. Als Überwinderin der Erbsünde, symbolisiert durch die Schlange, überführt sie die in der Georgslegende mit dem Sieg über den Drachen vorgebildete Überwindung des Bösen in eine eschatologische Dimension³⁶. In der Johanneskirche in Landsberg überwiegt demgegenüber, trotz der noch vorhandenen Hierarchisierung farblicher Fassun-

35 KERN, Grenzüberschreitungen (wie Anm. 29), 290–292.

36 Ebd., 290 f.

gen, zweifellos die Metamorphose unterschiedlicher Materialität, Bildmedien und -gattungen³⁷.

Zwischen Augentäuschung und mimetischen Wahrnehmungsbrüchen – St. Anna in Buxheim und der reflexive Betrachter

Auffallend ist die Art und Weise, wie Dominikus Zimmermann die unterschiedlichen Darstellungsmodi anwendete und variierte. Seine transmedialen Kompositionen aus Architektur, Malerei, Skulptur und Stuckornament stellen die künstlerische Gestaltung nicht mehr vorrangig in Abhängigkeit ihrer jeweiligen ›Wertigkeit‹ im Sinne des Aptomus. Im Gegensatz zu den Inszenierungen der Gebrüder Asam, die auf überraschende, für das Auge nicht auflösbare illusionistische Effekte setzten, fordern Zimmermanns Raumausstattungen einen reflektierenden Rezipienten heraus. Dies zeigt sich insbesondere in der kleinen Annakapelle am Kreuzgang der Kartause in Buxheim³⁸.

Dort steht in der nordwestlichen Ecke, orthogonal an den Achsen des Kreuzganghofes ausgerichtet, der kubische Baukörper der Kapelle in der Art eines Eckpavillons mit Laterne. Überraschend ist dementsprechend die Ausrichtung des Innenraumes, der um 45° Grad gegenüber seiner äußeren Grund- und Aufrissfigur gedreht ist, so dass der Altar im Südosten platziert werden konnte. Die besondere Lichtführung im Inneren ergibt sich aufgrund der seitlich des Altares gut erkennbaren Fenster und den allein im Altarauszug als indirekte Beleuchtung konzipierten Lichteinfall durch die oberen Okuli. Altar und Innenraumarchitektur greifen dabei symbiotisch ineinander. Die konkav gerundeten Schmaltraveen der Wände werden als gestalterischer Gegensatz zu den konvexen Nischen von Vollsäulen gerahmt und bilden in ihrer Mitte zum Altar hin jeweils eine Figurennische für Johannes den Täufer und Johannes den Evangelisten aus³⁹. Der durch ihre mono-

37 Ebd., 29f: »Die Synthese des Heterogenen und die Metamorphose der verschiedenen Formelemente wird allein unter künstlerischen Gesichtspunkten inszeniert und als ästhetische Kategorie thematisiert – sie dient nicht der Bilderzählung.«

38 Sixtus LAMPL, Dominikus Zimmermann (wie Anm. 15), 1987, 368–379. Fritz ARENS/Friedrich STÖHLKER, Die Kartause Buxheim bei Memmingen. Kunst und Geschichte, 1962, 21–24. BAUER/BAUER-WILD, Zimmermann (wie Anm. 1), 42 f., 57 f. 88, 212–215, 302, 319. Heinrich KREISEL/Adam HORN (Hg.), Bayerische Kunstdenkmale. Stadt und Landkreis Memmingen, Kurzinventar, 1959, 87–88.

39 Gegenüber sind der hl. Joseph und Judas Thaddäus angebracht. Die Holzfiguren in der Wandnische werden Anton Sturm zugeschrieben und auf 1740 datiert. KREISEL/HORN, Memmingen (wie Anm. 38), 87–88.

chrom weiße, porzellanartig glänzende Oberfläche vorgegebene statuarische Charakter kontrastiert auffallend mit der lebendig bewegten und über den Raum hinweggreifenden Gestik und Mimik der lebensgroßen Heiligenfiguren. Johannes der Täufer deutet im raumgreifenden Zeigegestus auf Johannes den Evangelisten gegenüber, was dieser mit seiner ganzen Körpersprache aufmerksam aufnimmt und weiterleitet.

In der zentralen, breiteren Altarnische spannt sich über dem Gebälk eine kreisrunde Baldachinspange, von der stuckierte Brokatvorhänge herabhängen, die von Putten über den beiden Johannesfiguren hinter den rahmenden Säulen am Chorübergang weggezogen werden und auf diese Weise den Blick auf den Altar ermöglichen. Hierbei wird der im süddeutschen Barock so häufig aufgegriffene doppelte Wortsinn der *Revelatio* veranschaulicht, der sowohl für Enthüllung, als auch für Offenbarung steht⁴⁰.

Im oberen Bereich des Altares vervollständigt sich dieses Musterstück der Augentäuschung mit einem im Gegenlicht ›erscheinenden‹ Christuskind. Es steht vor einer goldenen Gloriole auf dem Sockel eines Marienmonogrammes und ist insgesamt polychrom gefasst.

Das Altarbild selbst hingegen gehorcht einer ganz anderen, einer zukunftsweisenden Wahrnehmungsästhetik. Im Zentrum der beiden für den Betrachter sichtbaren, orthogonalen Fenster und von einem begrenzenden Rahmen eingefasst, präsentiert sich hier die hl. Anna vor einer sorgfältig komponierten, an zeitgenössische höfische Gartenarchitektur erinnernde Landschaftskulisse, während sie ihrer Tochter Maria das Lesen lehrt. Sowohl der klar umgrenzende, ovoide Bildrahmen als auch die mit den Nischenfiguren nicht kommensurable Figurengröße unterstreichen den Gemäldecharakter des Altarbildes und laufen jeder illusionistischen Wahrnehmung, die dem Betrachter das Vergnügen eines transzendentalen ›als ob‹ offeriert, zuwider. Eine reizvolle Ergänzung des hier aufgefächerten Kanons unterschiedlichster mimetischer Transformationen findet sich im Deckengewölbe. Dort präsentieren sich die vier weiblichen Heiligen Agathe, Barbara, Katharina und Ursula als Stuckfiguren entsprechend ihrer adeligen Herkunft in vornehme Kleider gehüllt mit ihren jeweiligen Attributen, die monochrom weiß mit

40 So z.B. auch im Chor des Freisinger Domes. Sylvia HAHN, »Verwunderen wurde sich König Salomon über die Kunst der zweyen Herren Gebrüderen«. Fünf Asam-Werke aus 30 Jahren in Freising, in: Sebastian ANNESER u. a. (Hg.), *Asam in Freising*, 2007, 16–53, hier 40. Brigitte VOLK-KNÜTTTEL, *Stadt Freising. Dom*, in: Hermann BAUER/Frank BÜTTNER/Bernhard RUPPRECHT (Hg.), *Corpus der barocken Deckenmalerei*, 6: Stadt und Landkreis Freising, 49–121.

Goldbesatz gefasst sind und im Kontrast zum farbig gefassten Gesicht der Heiligen stehen.

Entscheidend und gemeinsam für die genannten Beispiele von Asam und Zimmermann ist die Abkehr vom Diktum der mimetischen ›Wahrscheinlichkeit‹ (*ver-simile*). Weder der Hochaltar in Weltenburg, noch derjenige in Buxheim oder Landsberg suggeriert dem Betrachter eine Augentäuschung im Sinne des *trompe l'œil*, vielmehr wird hier ein reflektierender Kirchenbesucher dazu animiert, durch seine Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Darstellungsmodi die in den Kunstwerken dargestellte Heilsbotschaft zu erkennen und zu verinnerlichen. Damit erfüllen alle drei Altarbauten von Asam und Zimmermann im besonderen Maße die kunsttheoretischen Anforderungen an die nachtridentinische Sakralkunst, die ganz wesentlich auf den rhetorischen Wirkungsabsichten des Belehrens (*docere*), des Erfreuens (*delectare*) und des Bewegens (*movere*) abzielten. Sowohl das für diese Epoche grundlegende Traktat »*Discorso intorno alle imagini sacre e profane*« von Gabriele Paleotti wie auch die 1652 von Giovanni Domenico Ottomelli gemeinsam mit dem römischen Barockkünstler Pietro da Cortona verfasste Abhandlung »*Trattato della pittura e scultura uso et abuso loro*« gehen dabei von einem dreistufig aufsteigenden Modell des Erfreuens aus. Hierbei folgt auf die unterste Stufe, dem auf den Augensinn konzentrierten, sinnlichen Erfreuen (*dilettazione animale o sensuale*) das rationale Erfreuen (*dilettazione razionale*), welches in einer dritten Stufe zu einem spirituellen Erfreuen (*dilettazione spirituale*), dem Erfassen und Erfreuen an der in den Bildern enthaltenen Heilsbotschaft führen soll⁴¹. Die mimetischen Wahrnehmungsbrüche in Weltenburg, Landsberg und Buxheim wiederum lenken den Kirchenbesucher geradewegs von der mittleren, reflektierenden, auf die höchste Stufe des Erfreuens.

Schlachten an der Decke – Franz Martin Kuens Fresken in St. Ulrich in Eresing

Aufschlussreich für die Fragestellung nach der Wahrnehmung aktueller und aktueller Lebenswirklichkeit ist weiterhin eine Betrachtung der Fresken im Innenraum der von Dominikus Zimmermann 1756/57 umgebauten und vergrößerten Pfarrkirche in Eresing⁴². Die dortigen Fresken schuf Franz Martin Kuen und damit einer

41 BÜTTNER, *Illusion* (wie Anm. 2), 121.

42 Eresing, Pfarrkirche St. Ulrich, in: Hermann BAUER/Bernhard RUPPRECHT (Hg.), *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, 1: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Landkreise Landsberg am Lech, Starnberg, Weilheim-Schongau, 1976, 66–72. Karl GATTINGER/Grietje

der versiertesten und kunstfertigsten Maler unter den zahlreichen Schülern der Augsburger Kunstakademie. Vergleichbar mit St. Johann in Landsberg greifen auch sie die wichtigsten Episoden in der Vita ihres Patroziniumsheiligen, hier des hl. Ulrich, auf.

Das zentrale Fresko veranschaulicht die Schlacht auf dem Lechfeld⁴³. Generell gesehen sind Schlachtendarstellungen an Kirchendecken wahrlich keine Besonderheit⁴⁴, nur auszugsweise sei hier auf die Darstellung der Schlacht an der Milvischen Brücke in Landsberg, die Seeschlacht von Lepanto in Dominikus Zimmermanns Frauenkirche in Günzburg⁴⁵ oder im Gemeinschaftswerk der Gebrüder Zimmermann in Prien am Chiemsee⁴⁶ verwiesen.

Im Zentrum der Darstellung in Eresing ist jedoch nicht das Schlachtengetümmel an sich gezeigt, sondern die Übergabe des Ulrichskreuzes aus der Hand eines Engel an den nicht in Rüstung, sondern im wehenden Bischofsornat gekleideten Bistumsheiligen. Gerade dieses Ulrichskreuz erfuhr im 18. Jahrhundert größte Be-

SUHR, Denkmäler in Bayern, I.14: Landsberg am Lech, Stadt und Landkreis, Ensembles, Baudenkmäler, Bodendenkmäler, 1, 2014, 160–164.

Wilhelm NEU, Die Rechnungen der Pfarrkirche St. Ulrich in Eresing (1646–1804), in: Lech-Isar-Land, 1969, 149–165, hier 160 f. Herbert BADER/Heide WEISSHAAR-KIEM, Dominikus Zimmermann und die Pfarrkirche St. Ulrich in Eresing, in: Landsberger Geschichtsblätter 114 (2016) 141–148. Michael Andreas SCHMID, Vorbilder im Freskowerk des Franz Martin Kuen aus Weißenhorn (1719–1771), in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e.V., 35 (2001) 232–268, hier 249–251.

43 Karl KOSEL, Die Darstellung der Ulrichschlacht im 18. Jahrhundert, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 8 (1974), 121–161.

44 Umfassende Zusammenstellung: Mechthild MÜLLER, »In hoc vince«. Schlachtendarstellungen an süddeutschen Kirchendecken im 18. Jahrhundert. Funktion und Geschichtsinterpretation (Europäische Hochschulschriften 28/115), 1991.

45 In Günzburg lehnte sich Anton Enderle, ein Onkel des bekannteren Johann Baptist Enderle, bei seinen Fresken aus dem Jahre 1741 an Kirchhaslach und an die Komposition von Johann Baptist Zimmermann in Steinhausen an. Vgl. Rudolf SEIBOLD, Die Liebfrauenkirche des Dominikus Zimmermann zu Günzburg, 1987, 104–129. Rudolf SEIBOLD, Frauenkirche Günzburg. Generalsanierung 1993–2002. Dokumentation, 2002, 107–119. Grundlegend und mit vielen Quellenhinweisen: Julius SCHÖTTL, Unser Lieben Frauen Kirche zu Günzburg a. D. Eine Perle des bayerischen Rokoko, 1925.

46 Zur Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt in Prien: Anna BAUER, Prien am Chiemsee, in: Hermann BAUER/Frank BÜTTNER/Bernhard RUPPRECHT (Hg.), Corpus der barocken Deckenmalerei in Süddeutschland. Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis Rosenheim, Jakobsberg bis Windhag, 12/2, 2006, 400–410. BAUER/BAUER-WILD, Zimmermann (wie Anm. 1), 216–219. Peter von BOMHARD/Josef PREIS/Karl ASS, Die Kirchen der Pfarrei Prien (Kleine Kunstführer, Nr. 49), ³1991. Ergänzt werden könnte diese Reihe z.B. durch das Fresko mit dem heiligen Rasso während der Ungarnschlacht von 948 in Andechs (1751/52), ebenfalls aus der Hand von Johann Baptist Zimmermann, die Schlacht von Clavigo im heute zerstörten Klarissenkloster St. Jakob am Anger in München, von J. B. Zimmermann (1737/8) oder die Schlacht von Max Emanuel vor Belgrad in der Pfarrkirche Unterbrunn 1748 durch Martin Heigl, dem berühmtesten Schüler von Johann Baptist Zimmermann.

achtung und erscheint als eine volkstümliche Sehenswürdigkeit selbst in Reisebeschreibungen⁴⁷. So schreibt Emmerich von Hall, Sekretär des Kapuzinergenerals im Jahre 1731: »Der Abbt bey Ss. Ulric und Afra ist ein Reichs-Stand / in welchem ansehnlichen Gotts-Haus unter anderen Kirchen Schätzen jenes Creutz wird aufbehalten / so durch den Engel Udalrico dem Heil. Bischof zum Zeichen des erfolgten Sigs ist überbracht worden.« In der Volksfrömmigkeit hatte sich zudem der Brauch etabliert, derartige Ulrichskreuze in einer Nachbildung, wie auch die Erde vom Grab des Heiligen, zum Schutz gegen Ratten und Mäuse auf die Felder zu bringen⁴⁸.

Neben dem Ulrichskreuz ist dem Heiligen das Attribut des Fisches zugeordnet. Dies geht auf eine Legende zurück, derzufolge Bischof Ulrich bei einem Besuch des Bischof Konrad von Konstanz an einem Donnerstag zum Abendmahl saß, als zur vorgerückten Stunde nach Mitternacht ein Bote des bayerischen Herzogs einen Brief überbrachte. Da man im Gespräch jedoch die Zeit vergessen hatte, gab man dem Boten fürsorglich ein Stück Fleisch mit auf den Weg. Als der Bote nun danach trachtete, den heiligen Mann wegen Übertretung des Freitagsspeisegebotes beim Herzog anzuzeigen, verwandelte sich das Corpus Delicti auf wunderbare Weise in einen Fisch. Diese Episode fand an der Decke in Eresing ihre malerische Umsetzung und dort direkt vor dem Chor, im Anschluss an das zentrale Fresko der Ulrichschlacht, womit sich künstlerische Pathosformeln und zeitgenössisches Leben auf das reizvollste vereinen. Zwei seitliche, niedrige Arkaden und zwei kolossale Halbsäulen rahmen die Raummitte, wobei so durch die Dreiteilung des gemalten Innenraumes das nobilitierende Motiv des Triumphbogens Verwendung fand und die zentrale Szenerie eines höfisch anmutenden Festmahles rahmt. Zudem ist auch hier mit der Enthüllung des Schauplatzes durch eine damastene Vorhangdraperie erneut eine Anspielung auf die allgemein bekannte Würdeformel der ›Revelatio‹ gegeben.

Die Szene des Mahles präsentiert sich in Kleidung und Aufbau der Tafel in einer im 18. Jahrhundert üblichen Form für Standespersonen. Bischof Ulrich und Bischof Konrad sitzen nebeneinander und nicht gegenüber, am Tisch stehen die Fleischplatten, aber keine Gläser, die man separat gereicht bekam, umgehend aus-

47 Reisebeschreibung des Emmerich von HALL, Sekretär des Kapuzinergenerals von 1731, in: Hildebrand DUSSLER (Hg.), *Reisen und Reisende in Bayrisch-Schwaben und seinen Randgebieten in Oberbayern, Franken, Württemberg, Vorarlberg und Tirol. Reiseberichte aus sechs Jahrhunderten* (Schwäbische Forschungsgemeinschaft 6/2) 2, 1974, 192–198, hier 196.

48 Peter RUMMEL, *Katholisches Leben in Reichsstadt Augsburg (1650–1806)*, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistums-geschichte*, 18 (1983) 9–161, hier 101.

trank und dem Diener zurückgab. Auch das auszeichnende Silberbuffet, wie es z. B. aus dem Berliner Stadtschloss erhalten ist, baut sich zur Linken auf und führt den Wohlstand und die Finanzkraft des Gastgebers anschaulich vor Augen⁴⁹. Der öffentliche Besuch derartiger Gastmähler am Hofe, wie die öffentliche Tafel überhaupt waren im höfischen Zeremoniell der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fest verankert und als örtliche Sehenswürdigkeit allgemein zugänglich.

In ganz anderer Weise ist auch die Darstellung der Überreichung des Bruderschafts-Skalpulieres im westlichen Fresko der Eresinger Kirche der damaligen Zeitströmung verpflichtet. Hier griff Kuen, der zuvor für seine künstlerische Weiterbildung nach Venedig gereist war und dort in der Werkstatt von Giovanni Battista Tiepolo mitarbeitete, auf die neueste Komposition des schon damals in Europa hochberühmten Ausnahmetalentes zurück. Kuen wandelte für Eresing das damals neuartige Fresko von Tiepolo in der Gesuati Kirche in Venedig nur geringfügig ab, indem er die dortige Rosenkranzspende an den hl. Dominikus gegen den hl. Simon Stock und dessen Erhalt des Skalpulierers durch die Gottesmutter austauschte.

Das Motiv der Dedikation umschließt den Zyklus von Eresing wie eine Klammer. In Analogie zur Überreichung des Skalpulierers empfiehlt im Chorfresko der damalige örtliche Pfarrer Zwick seine Gemeinde der Fürbitte Mariens und des hl. Ulrich an. Ort und Zeit des Geschehens sind in diesem Deckengemälde die damals aktuelle Lebenswirklichkeit der Eresinger Gemeinde. So sah der zeitgenössische Betrachter seine gerade eben erst neu gestaltete Kirche im Hintergrund, den portraitierten Pfarrer Zwick mit seiner mächtigen, wohlgenährten Statur und die allesamt männlichen Ortsbewohner in Kniebundhosen und halblangem Rock, die ehrfürchtig vor dem sich öffnenden Himmel knien. Die hier gezeigte Verbindung von Heilsprädestination und Ortsbezug entspricht zwar durchaus einem Grundmuster barocker Bildprogramme, im Chorbereich jedoch, wo in der Regel das Messopfer und die damit verbundene Heilserwartung thematisiert wird, sind derartige narrative Elemente äußerst selten vorzufinden. Sie sind für diesen liturgisch hochrangigsten Bereich in einer Kirche schlichtweg nicht angemessen.

49 Christiane KEISCH, Das große Silberbuffet aus dem Rittersaal des Berliner Schlosses, 1997.

Von der Wiege bis zur Bahre - Alltag und Allegorie

Mit dieser Art der topologischen Verortung bahnt sich ein geistesgeschichtlicher Wandel an, der bald zu einer einfacheren, verständlicheren Ausdrucksweise in der Freskomalerei führen sollte und schlussendlich zum Ende der großen Deckenzyklen beitrug. Im Wesentlichen fiel Zimmermanns Wirken jedoch noch nicht mit den Reformen der katholischen Aufklärung zusammen. Erst zum Ende seines Schaffens kam er mit deren Erneuerungstendenzen in Berührung, die entscheidenden Einfluss auf die barocken Bilderwelten haben sollten. Gerade in der Deckenmalerei lässt sich in diesem Kontext feststellen, dass Alltägliches nun vermehrt gezeigt wurde und sogar, ganz entgegengesetzt zu den genannten kunsttheoretischen Äußerungen Lodovico Dolces, Eingang in biblische Darstellungen fand. Diese Tendenz läuft zwar den stilistischen Erwartungen des aufkommenden Klassizismus diametral entgegen, erfüllt aber im hohen Maße die z. B. von Lodovico Antonio Muratori gestellte Aufforderung nach einer eingängigen und leicht verständlichen Bildsprache, die den Betrachter berührt und damit emotional erreicht⁵⁰.

Einhergehend mit dieser ikonographischen Vereinfachung etablierte sich auch die aktuelle Lebenswirklichkeit als darstellungswürdiges Genre in der Deckenmalerei, obgleich diese eigentlich der vornehmeren Gattung der Historienmalerei zugerechnet wurde. Ein reizvolles Beispiel für die malerische Umsetzung einer zeitgenössisch anmutenden Szenerie in einem Fresko findet sich in Schloss Leitheim, der Residenz der Kaisheimer Äbte.

Dort schuf Gottfried Bernhard Göz 1751 eine Allegorie auf die vier Lebensalter⁵¹, bei der die entsprechenden Personifikationen jeweils paarweise als Kinder mit Puppe, Haube und Steckenpferd, als liebreizende Jugendliche mit Spindel, Rochen und Federballspiel, als Ehepaar mit Fatschenkind, Haube und Schaufel sowie als zwei Greise mit Gehstöcken, Rosenkranz und Alterswarzen im Gesicht

50 Bezüglich einer angestrebten Reform der Predigt veröffentlichte Lodovico Antonio Muratori 1750 sein Buch *De i pregi dell' eloquenza popolare*, welches bereits 1757 von Gregor Trautwein in die für Priester allgemeinverständliche lateinische Sprache übersetzt vorlag und in Augsburg unter dem Titel *Contra sublime loquentes in cathedra seu Dignitas Eloquentiae Popolaris* erschien. Darin verlangte Muratori vom Prediger einen deutlichen, einfachen und verständlichen Stil der Predigt und verurteilte ein reiches Ornament in der Rede als zügellos. BÜTTNER, Abschied (wie Anm. 5), 168 und 172, Anm. 27.

51 Eduard ISPHORDING, Gottfried Bernhard Göz (1708–1774). Ein Augsburger Historienmaler des Rokoko und seine Fresken, 1997, Farbtafel 34–38.

in zeitgenössischer schlichter Tracht auf einem vierpassförmigen Bodenstreifen tanzen. Göz gestaltete seine Allegorie auffallend lebensnah und ermöglichte hierdurch selbst einem ungebildeten Betrachter einen inhaltlichen Zugang. Seine künstlerische Umsetzung steht jedoch nur scheinbar im Gegensatz zu einer Personifikation, wie sie Franz Martin Kuen mit der eingangs erwähnten Divina Providentia im zentralen Fresko von Eresing malte, wenn diese entsprechend der überlieferten Bildtradition für die ›göttliche Vorsehung‹ auf einem Thron sitzt, ihr Szepter mit dem Auge Gottes im Dreieck auf die Weltkugel stützt und zum Zeichen des Sieges einen Lorbeerzweig emporhebt.

Vielmehr entsprechen auch die Personifikationen der Lebensalter von Göz den Vorgaben aus der *Iconologia*, allein ihre malerische Gestaltung ist nun mehr der Genremalerei verpflichtet. So stellte Göz die *Adolescentia*, die Jugend, als ein schönes junges Mädchen, mit Blumen bekrönt, lachend und fröhlich vor, wobei der Blumenkranz und das Lachen, laut Cesare Ripa die Fröhlichkeit bedeuten, die dieses Alter zu bestimmen scheint. Die bunte Kleidung wiederum deklariert das Vorlagenwerk als Sinnbild für die Wechselhaftigkeit und die Vielfalt der Wünsche der jugendlichen Natur⁵². Auch den Stecken, auf dem der Knabe reitet, nennt Ripa als Attribut für das Kindesalter, der für die Abwechslung und Leichtigkeit des ersten Lebensabschnittes steht, in dem der Verstand noch nicht so recht zu gebrauchen sei⁵³. Der abgestorbene Dornenzweig, das runzelige Gesicht, die Gehstöcke und die schale Farbe der Kleidung bei dem Greisenpaar verweisen laut *Iconologia* hingegen, wenig zurückhaltend, auf das Grab, in das der Mensch, der das Greisenalter erreicht hat, bald fallen wird⁵⁴.

Wenn man bei der Betrachtung und Analyse des Freskos der Sommerresidenz der Kaisheimer Äbte in einem nachrangigen Raum die geringeren Anforderungen an das äußere *Aptum* mitbedenkt, wie es z.B. bei einem Chorfresko wie in Eresing zu genügen hatte, wird in beiden Beispielen, Eresing wie Leitheim, die langsame Unterwanderung der barocken Bildrhetorik erkennbar.

Langfristig führte dies jedoch nicht zu einer grundlegend künstlerischen Neudefinierung des barocken ›Gesamtkunstwerkes‹⁵⁵, sondern leitete dessen Ende ein.

52 *Adolescentia*, in: RIPA, *Iconologia* (wie Anm. 10), 19.

53 *Puerizia*, in: RIPA, *Iconologia* (wie Anm. 10), 497.

54 *Vecchiezza*, in: RIPA, *Iconologia* (wie Anm. 10), 581 f.

55 Zum Begriff ›Gesamtkunstwerk‹ und den damit verbundenen, wissenschaftlichen Auseinandersetzungen: Bernd EULER-ROLLE, Kritisches zum Begriff des ›Gesamtkunstwerks‹ in Theorie und Praxis, in: Götz POCHAT/Brigitte WAGNER, *Barock, regional-international* (Kunsthistorisches Jahrbuch), 1993, 365–374. BÜTTNER, *Deckenmalerei* (wie Anm. 5), 353.

