

Rezension

Ein "gewichtiges" Buch über den Maler von Zwiefalten

Michaela Neubert: Franz Joseph Spiegler (1691-1757) - Die künstlerische Entwicklung des Tafelbildmalers und Freskantens

Anton H. Konrad Verlag, Weißenhorn 2007, 632 Seiten
m. 314 Abb.; € 68,00 (beim Verlag 73,80)

Lange mussten sich die Interessierten bis zum Erscheinen einer schon 1997 im wahrsten Sinne abgeschlossenen Würzburger Dissertation (nach einer ebenso uneinsehbaren Magisterarbeit über das Zwiefaltener Langhausfresko aus dem Jahre 1991) von Michaela Neubert, vormals Boser gedulden. Umsomehr stiegen auch die Erwartungen an diese Monographie aus einem für einige gute und schön gemachte Barockbände (z.B. Josef Strasser: Januarius Zick) bekannten Verlag.

Der erste optische Eindruck mit den zahlreichen und gut reproduzierten Farbaufnahmen zumeist von Joachim Feist, Pliezhausen ist sehr positiv (bis auf Nr. 252 wegen Kornbildung; Nr. 133-134 starker Braunstich; Nr. 6 u. 231 identisch; Nr. 304, 305 u. 309 sehr kontrastarm). Leider wurde die Chance vertan, alle bislang bekannten und fotografisch erfassten bzw. erfassbaren Werke Spieglers - wie es schon 1991 unter auch qualitätsmäßig schlechteren Voraussetzungen von Raimund Kolb angestrebt wurde - abzubilden. Es fehlen Nr. 14, 28, 30, 57-63, 66-75, 106, 107, 117, 118, 153, 191, 202-204, selbst die Querhausapsiden von Zwiefalten Nr. 215 u. 216. Auch die fraglichen und abgeschriebenen Werke (z.B. Ab 3, 5, 6-8, 12, 13, 16, 20, 25, 26, 30, 31, 33; AbÖS 1-11; AbZ 1-5) blieben aussen vor. Die sich im Text noch als wichtig erweisenden zahlreichen Vergleichsbeispiele anderer Künstler muss der Leser, selbst der Kenner und Spezialist (ohne absolutes optisches Gedächtnis) anderweitig nachschlagen. Letztlich mögen dafür die verlegerischen Kalkulationen verantwortlich sein. Bei einer textlichen Straffung wären zumindest noch einige Schwarz-Weiss-Abbildungen drin gewesen. Im Layout des schon chronologischen Katalogteils hätte man die eingerückte, fett gedruckte Datierung auch der besseren Lesbarkeit wegen in die Bilddaten verlegen sollen. Auch nicht optimal erscheint im Textteil der Verweis auf die Katalognummern in den Fussnoten statt z.B. oben in

Klammern.

Was sollte nun eine dem zeitgemässen Standard entsprechende nutzbringende Künstlermonographie vorrangig leisten?. Weniger die Kenntnis und Exemplifizierung von oft modischen, theoretisierenden, überbaulichen Gedankensystemen, denn die nüchterne, kennerschaftliche Bestandsaufnahme zur Person und zum Werk, d.h. konkret: kritische Sichtung der Literatur, der Quellen, der bekannten Werke; Forschungen zur Erweiterung der Materialbasis (Neuentdeckungen, -zuschreibungen); die Gewinnung und Darstellung einer Entwicklung (Vorbilder, Einflüsse) und eine Bewertung (Vergleich mit Zeitgenossen, Nachwirkung). Am Ende einer solchen, im akademischen 'paragone' eher dem 'genus humile' zugeordneten Arbeit sollte ein deutlicher Kenntnis- und Erkenntnisfortschritt zu konstatieren sein.

Im "Vorwort" bedankt sich nicht nur der Konvention oder Höflichkeit halber die Verfasserin bei ihrem Doktorvater, dem Hubala-Schüler und -Nachfolger Prof. Stefan Kummer für Anregungen und vielfältige Unterstützung. Fast alle namhaften, mit Spiegler befassten Forscher wurden um Rat und Tat kontaktiert, sodass das Buch auf dem letzten Stand (Redaktionsschluss Ende 2006) zu sein scheint. Ein viermonatiges Venedig-Stipendium soll auch zur "... Entwicklung des Malers erhellend..." beigetragen haben.

In der "Einleitung" werden die Problem- und Fragestellungen umrissen: Regionalität - Überregionalität des vorrangig in der alten Diözese Konstanz für alle wichtigen Klöster tätigen Hauptvertreters der schwäbischen Barockmalerei; die Bedeutung der (32) Ölskizzen für den Werkprozess (z.B. 72 bekannte Tafelbilder, im Vergleich mit Januarius Zick eigentlich sehr wenig); das übernommene, aber auch zu falsifizierende Vor-Urteil der "unerklärlichen, plötzlichen Entwicklung in Zwiefalten" und der Erklärungs-Versuch durch neue Vorbilder, Einflüsse aus Italien, also Spiegler im Kontext.

Die vorgeschlagene Gliederung der umfänglichen Arbeit mit : Quellenlage und Forschungsstand; 2. Überblick über Biographie und Werk; 3. Tafelbilder; 4. Die Künstlerische Entwicklung des Tafelbildmalers (Zusammenfassung von 3.); 5. Die Fresken; 6. Künstlerische Entwicklung (Zusammenfassung von 5); 7. Ölskizzen; Anmerkungen zum mutmasslichen Zeichenstil; Katalog der Tafelbilder und Fresken, sowie der Ölskizzen, abgeschriebene Zeichnungen; Quellenanhang, anschliessend nützliche Register fällt nicht aus dem üblichen Rahmen. Vielleicht hätte man konsequenterweise auch im Katalog dann Tafelbilder und Fresken trennen sollen.

1. Quellenlage und Forschungsstand

Das erste Kapitel überschneidet sich etwas mit den Anliegen der "Einleitung". Ausserdem lässt sich für das ganze Werk eine Tendenz zur Redundanz feststellen. Dass Spiegler fast alle Werke signierte und datierte, ist in der Barockmalerei eher die Ausnahme und ein Glücksfall, der - wie auch die spärlichen schriftlichen Quellen oder die eher geringe Resonanz bei den Zeitgenossen - zu weiteren 'Spekulationen' Anlass geben könnte oder müsste.

Die Autorin ist zurecht stolz auf ihren Quellenanhang als Ersttat. Allerdings hätte sie beim Schwerpunkt auf der künstlerischen Entwicklung alle Quellen nochmals selbst überprüfen müssen (siehe S. 8, Anm.8). Von einer "unglaublichen Materialfülle" (S. 14) kann keine Rede sein. Bei dieser Kärnerarbeit ergeben sich tiefere Einblicke und manchmal auch überraschende Funde. Schade, dass dem angeblichen Dutzend verschollener Briefe mit dem Kloster Engelberg nicht nachgegangen wurde. Hier dürfte - wie der Rezensent in früheren Jahren bei dem Piazzetta-Schüler Franz Anton Kraus in Einsiedeln erfahren musste - der zuständige 'Diener Gottes' sein ihm anvertrautes Archiv etwas zu eifersüchtig gehütet haben.

Dass aus dem üblichen Literaturbericht ein rasches Vergessen Spieglers - man erinnere sich auch eines Matthias Grünewald - zu entnehmen ist, hatte wohl mehrere Gründe: Spiegler als ausgesprochener Sakralmaler, keine weltlichen Auftraggeber v.a. im Herzogs- oder Kurfürstenrang, die purifizierenden klassizistischen und aufklärerischen Bestrebungen; aber auch die politische Situation der sterbenden Diözese Konstanz und die geringe lokalgeschichtliche Tradition, die erst ab etwa 1880 mit der Neubewertung des Barock einsetzt. Nach dem vor 1762 entstandenen, oft auf Anekdotisches ausweichenden Baubericht des Zwiefalter Konventualen Ottmar Baumann erwähnt die Autorin die statistisch-sammelnden Beiträge von Ruppert, Paul Beck und Berthold Pfeiffer. Ausserdem nennt sie die immer noch nachwirkenden inhaltlichen Deutungen für Zwiefalten von Bernardus Schurr aus dem Jahre 1910. In Kenntnis der Spiegler-Literatur fährt sie mit dem ersten Kunsthistoriker Adolf Feulner und seinem Asam-Vergleich, sowie der Prägung des (expressiv-expressionistischen) 'Wolkentrichers' als Individualform fort. Sie schliesst als weiteren Bayern Norbert Lieb mit Ottobeuren und Hermann Ginter's Versuch einer Konstanzer Malerschule an. Über Hans Tintelnot's Klassiker von 1951 mit Spieglers Überregionalität, kommt die Verfasserin auf die erste, nur maschinenschriftliche, aber wenigstens greifbare Bonner Dissertation von Eva Pohl aus dem Jahre 1952. Diese in den schwierigen Nachkriegsjahren entstandene vielschichtige Arbeit beinhaltete nicht nur den ersten chronologischen Katalog, sondern auch die künstlerische Entwicklung und

kompositionelle Eigenheiten (leere, volle Mitte) vor dem Hintergrund der abstrakten Malerei nach 1945, aber leider die Gleichsetzung Spieglers mit einem gleichnamigen Fassmaler zwischen 1712 und 1721 aber unter starken Vorbehalten. Mit Karl Heinz Schömigs Kirchenführer von Zwiefalten erfuhr Eva Pohl eine lange Nachwirkung. Die Erwähnung von Hans Geigers Dissertation von 1953 über Perspektiveprobleme auch zu Zwiefalten gehört zur Pflichtlektüre wie auch Bernhard Rupprechts mit dem zeitlichen Abstand zu betrachtende Münchner Arbeit von 1959 "Bayrische Rokokokirche", in der dieser die Sonderform des bayrischen Rokoko (Zwiefalten inbegriffen) durch die Entgrenzung der Gattungen, durch die 'Bildhaftigkeit' (nach Fiedler und Co.?) und durch die verschiedenen Realitätsgrade (nach D. Frey; auch schon bei Eva Pohl) uns weissmachen will. In ikonologischer bzw. wahrnehmungsästhetischer Sicht erwähnt die Autorin standardmässig die Beiträge von Hermann Bauer bzw. Wolfgang Schöne. Als weitere Etappen der Spiegler-Forschung sieht sie die Impuls gebende Bregenzer Ausstellung: barock am bodensee / malerei, Bregenz 1963 durch Bruno Bushart. Die Ölskizze (auch Spieglers) nach Ansätzen bei Adolf Feulner und Ernst-Wolfgang Mick im Rahmen dessen Holzer-Forschung erfuhr durch Bruno Bushart wieder vor dem Hintergrund der abstrakten-tachistischen Malerei der 50er Jahre eine Auf- besser Überbewertung als 'autonomes Kunstwerk'. Die Autorin - auch bestärkt durch die Bushart-Schülerin Bärbel Hammacher: Zur Entwurfs- und Ausführungspraxis in der südd. Freskomalerei d. 18. Jahrhunderts, 1987 - meint in der von ihr beobachteten Entwicklung der Ölskizze bei Spiegler eine bislang nicht erkannte lohnende Aufgabe zu erkennen. Ernst Kreuzers ikonographisch-ikonologische Dissertation über das Zwiefalter Münster auf Grund archivalischer Forschung war ein weiterer wichtiger Schritt wenigstens beim Problem Zwiefalten. Neben den lokalgeschichtlichen Forschungen durch Paul Booz (St. Blasien) und Hermann Brommer erwähnt die Autorin eine schon 1942 aus der Kunstdenkmäler-Inventarisierung hervorgegangene Studie Adolf Schahls: Künstler-Unternehmer des 18. Jahrhunderts, wobei sie aber unterschlägt, dass hier die These vom anfänglichen Fassmaler Spiegler schon klar abgelehnt wird. Elsbeth Zumsteg-Brügel profitierte 1978 bei dem Verwandtschaftsnachweis Sing-Spiegler von den genealogischen Forschungen von Gertrud Messmer, wie auch später bei der Arbeit über Franz Anton Kraus 1983 von den Vorarbeiten August Rampfs. Die Autorin geht dann auf die Restaurierungsberichte des Zwiefalter Münsters durch die Werkstatt von Hans Dieter Ingenhoff 1976 bis 1985 und die nichts Neues mitteilende Würdigung in der Bruchsaler Barockausstellung von 1981 ein.

Für ihre weiter unten folgende 'stilkritische' Analyse der Farbigeit und Lichthaltigkeit sowie der illusionistischen Wirkungen beruft sich die Verfasserin auf Ursula Spindler-Niros: Farbigeit im bayrischen Kirchenraum des 18. Jahrhunderts, Frankfurt 1981 bzw. Bernhard Rupprechts Erlanger Rede von 1987.

Da sich die Autorin zu einem vom Rezensenten zu verantwortenden, 1988 erschienenen kurzen Abschnitt zu Spiegler in einem Beitrag zu den Hofkünstlern kritisch v.a. wegen den "mit Vorsicht zu beurteilenden Neuzuschreibungen und Neudatierungen" äussert, sei eine kleine persönliche Abschweifung erlaubt: seit den frühen 70er Jahren von Spiegler in Zwiefalten beeindruckt, stiess der Rezensent im Zusammenhang mit seinen Forschungen im schwäbischen Umfeld immer wieder auch auf bis dato nicht als Spiegler erkannte Werke oder auf Nachweise zu Spiegler. In der Absicht eine neue Spiegler-Monographie zu verfassen, war es leider nicht möglich an die gesperrten Ottobeuren-Akten (vgl. Bernhard Schütz's Begriff von der 'Geheimwissenschaft') heranzukommen. Auch die an den damaligen Doktorvater Prof. Klaus Schwager herangetragene Bitte, um Einsicht in die Spiegler betreffenden, mittlerweile transkribierten Archivalien, blieb leider ebenfalls ohne Erfolg, sodass das Projekt auch wegen der Unzugänglichkeit des Riedlinger Stadtarchivs abgebrochen werden musste. In dem 1988 angeforderten Beitrag konnte der Rezensent das Sterbedatum 1757 (wie schon bei Ginter) und das Testament der Witwe von 1772 beisteuern. Unter der Anmerkung 42 wurde auf die Kirchener Marienkrönung (1718), die Wangener "Ursula" nicht wie 1981 als um 1740, sondern als Frühwerk um 1720/25 (sicher vor 1727), der Ehinger "Antonius" (um 1729) und die beiden Risstissener Bilder (um 1730) neu datiert bzw. zugeschrieben. Von den Neuzuschreibungen findet jetzt nur der "Nepomuk" (Ab 24; um 1728/29) nicht die Gnade. Als der Rezensent Oktober 1981 die beiden Bilder fotografierte, schrieb er auf die Rückseite: "vor 1730" stilistisch wohl um 1728", womit beide Meinungen - wie auch bei dem Ehinger "Nepomuk" (Nr. 96) doch nicht so weit auseinanderliegen. Dass die Wangener "Ursula" (Nr. 116) nicht zeitgleich ("um 1733/34") mit den Nordstettener Bildern (Nr. 114/115) sein kann, zeigt ein 'umblättrender' Blick auf die Abbildungen 128 und 129 (Fig. 1 a u. b) und auf die Signatur "Wangensis" (Frühwerk sicher vor 1727). Es bleibt noch das Kirchener Bild, worüber der Rezensent

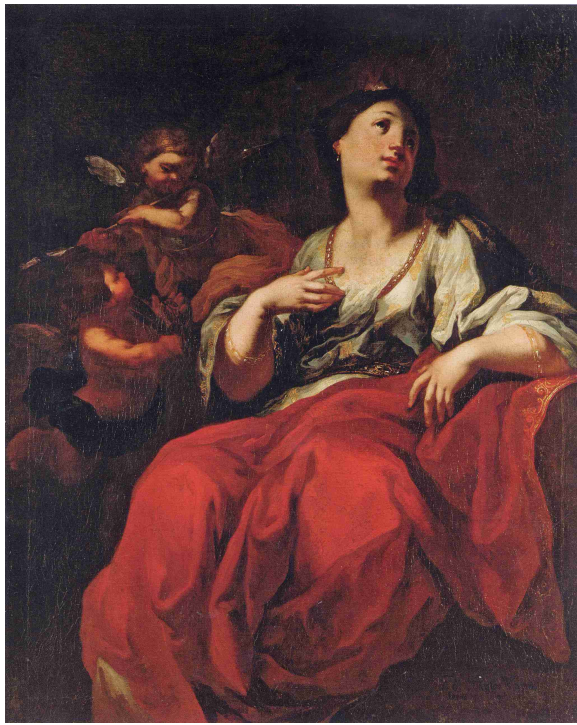


Fig. 1a: F.J. Spiegler, Ursula, bez., vor 1727.
Wangen, Heimatmuseum

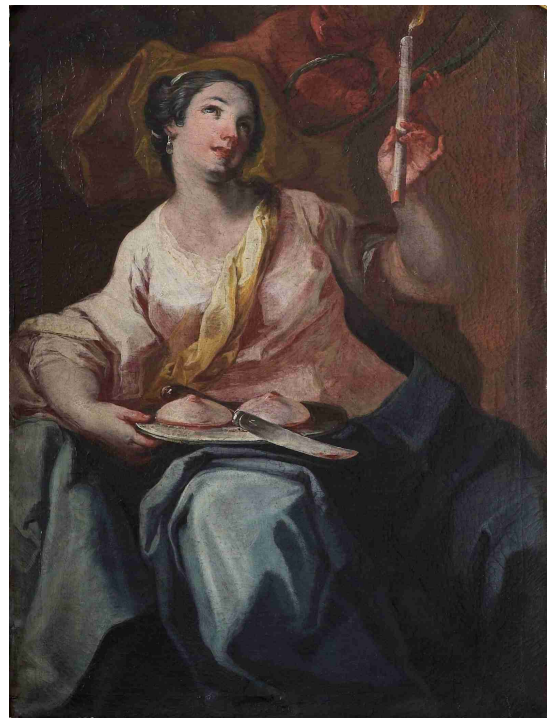


Fig. 1b.: F. J. Spiegler, Agatha, unbez., um 1740
Nordstetten b. Horb, Pfarrkirche

(aus: Michaela Neubert: Franz Joseph Spiegler,
Weißenhorn 2007)

1992, S. 80, bzw. 96, Anm. 20 schrieb: "...Signatur und Datierung (1720?) (Fig. 2) wurde also schon damals (um 1747) als 1718 gelesen". Wenn man (vgl. 1992, S. 80 Abb. 2) die



Fig. 2a: Signatur, Wangen, Ursula, vor 1727:

Fig. 2b: Signatur, Kirchen; 1721 (?)

dort wiedergegebene Archivalie "... circa annum 1718..." mit "um 1718" übersetzt, scheint die krampfhaftige Ablehnung einer Entsprechung von Bild und Archivalie bzw. Ort (Nr.1, S. 510; zweimal fälschlich als 1818 !) etwas überzogen zu sein.

Doch wieder zurück zu Michaela Neuberts Gang durch die Spiegler-Forschung: Winfried Assfalg bringt um 1990 lokalgeschichtliche Nachrichten von Spieglers Unterkommen in

einem klostereigenen Gebäude in Riedlingen über eine lange Zeit, was wie die Bezeichnung Spieglers "Herr zu Zwiefalten" für den Abt auf eine Hofmaler ähnliche Stellung schliessen lassen könnte, aber bei sonstiger völliger geschäftsmässiger Unabhängigkeit. Wichtig wird im folgenden der Aufsatz von Stefan Kummer, der aus der Denkmalpflege kommend anfänglich für die Restauration der Klosterkirche Zwiefalten zuständig war und sich 1989 in einer Publikation zur 900-Jahrfeier Zwiefaltens an der damaligen Gesamtkunstwerk-Diskussion beteiligte. Noch ohne genauere Kenntnis des langen Werdegangs der Münsterausstattung wollte er den Begriff 'Ensemble' angewandt sehen. Die in diesem kurzen Aufsatz anklingende Bedeutung der tridentinischen Reform im Bereich der Dekoration (auch ein damals viel diskutiertes Thema) sollte der Interpretation Zwiefaltens durch die Autorin eine fragwürdige Richtung geben. Anschliessend kommt die Verfasserin auf die zum 300. Geburtstag Spieglers erschienene Roman-Monographie Raimund Kolbs, die aus einer von ihr als unwissenschaftlich, unzulässig apostrophierten romanhaften Biographie und einem von ihr eher akzeptierten Werkkatalog besteht. Allerdings bemängelte sie populärwissenschaftliche Bildbeschreibungen und "nahe zu gänzlich" abzulehnende Neuzuschreibungen. Ohne genaue Benennung ist man leider gezwungen, dieses Pauschalurteil im einzelnen weiter unten nachzuprüfen.

An diesem Punkt ist es vielleicht sinnvoll die Hintergrundgeschichte von oben wieder aufzugreifen: nach dem erwähnten Artikel des Rezensenten von 1988 meldete sich der diplomierte Psychologe und Theologe Raimund Kolb. Anfänglich meinte der Rezensent sogar den kunstgeschichtlichen Teil oder Katalog übernehmen zu sollen. Er überliess aber dann mündlich, schriftlich und bildlich sein gesammeltes Material. In einem 1990 abgeschlossenen, Raimund Kolb zugegangenen Manuskript fasste der Rezensent seine Erkenntnisse und seine teilweise abweichenden Auffassungen über das 'Phänomen Spiegler' zusammen. Vor allem von der leider hier wieder Urstände feiernden Fiktion des anfänglichen Fassmalers war auch Raimund Kolb nicht abzubringen. Das besagte Manuskript wurde gekürzt auf die beiden auch von der Autorin rezipierten Aufsätze (1992 und 1993) aufgeteilt. Wenn es die Zeit und Laune zulassen, soll es in nächster Zeit digitalisiert hier auch noch ins Netz gestellt werden.

Doch wieder zurück zu der Kolb'schen Monographie mit leider oft unzulänglichen, aber in der Vollständigkeit dem jetzigen "wissenschaftlichen" Buch eher überlegenen Abbildungsmaterial. Der psychologisierende Versuch Kolbs über Kretschmer'sche, der Temperamentenlehre noch nahestehende Konstitutionstypologie (Spiegler in Richtung

leptosom im Vergleich mit Jakob Carl Stauder) mag auf den ersten Blick befremdlich erscheinen, aber es ist ein Versuch des 'plus ultra'.

In der schon genannten und von der Autorin ebenfalls kritisierten, 1992 erschienenen Studie des Rezensenten "Revision der Zwiefalter Münsterausstattung" konnte sie nur "geringfügige Korrekturen" ablesen. Die teilweise aus bislang unbekanntem Archivalien hergeleitete inhaltliche Neubestimmung und zeitliche Verschiebung der Zwiefalter Ausstattung bis Anfang der 70er Jahre als Bestätigung des 'Ensemble'-Gedankens von Stefan Kummer ist anscheinend an ihr vorübergegangen.

In der 1993 erschienenen, die künftige Spiegler-Forschung etwas thematisierenden Ergänzung des Rezensenten erkannte die Autorin die Bemühungen um Erfassung von Eigenart, Einflüssen und Wirkungen Spieglers, wobei sie aber einen hypothetischen Charakter ohne "archivalische Grundlage", aber zumindest die Würdigkeit einer eingehenden Diskussion hervorhebt. Ohne glückliche Archivfunde bleibt nicht nur bei Spiegler die erste handwerkliche und künstlerische Formierung spekulativ mit möglichen Lehr-Lern-Szenarien, wobei die Wangener Verhältnisse abgeklopft wurden. Mit dem archivalischen Nachweis des am 16. 6. 1725 in Waldsee verstorbenen Malers Joseph Spiegel/Spiegler von Opfenbach (bei Bregenz) hoffte der Rezensent leider vergeblich diese Geschichte endgültig begraben zu haben. Der Aufsatz versuchte die wichtigsten Probleme der Spiegler-Forschung knapp darzustellen: die Arbeitsweise, die Bedeutung und Funktion von Zeichnung und Ölskizze; die seit Pohl genannten und bekannten beiden Haupteinflüsse Johann Caspar Sing und Jacopo Amigoni aber auch durch Antonio Bellucci und andere Norditaliener im Bild zu veranschaulichen. Die zweite Hälfte widmete sich der Spiegler-Schule und seinem Einfluss.

Der Bericht über Bruno Busharts Spiegler-Beitrag von 1996 befasst sich nicht nur - wie die Autorin resümierte - mit dem möglichen Österreichischen Einfluss durch Johann Michael Rottmayr (der Aufenthalt und der Auftrag in Tettngang um 1720 sind Phantasie) oder Martino Altomonte (allerdings wohl nicht beim Fresko) oder mit der Geistesverwandtschaft und potentiellen Schülerschaft Franz Anton Maulbertschs, sondern auch mit der abgelehnten Fassmalertätigkeit und einer nirgendwo belegten und belegbaren Italienreise. Ausserdem bringt Bushart einiges zum Werkprozess, zu möglichen Zeichnungen, Vorbildern, Vorlagen und zur Skizzenhaftigkeit.

Einige bis zum Redaktionsschluss 2006 erschienene, die kunstwissenschaftlichen Trends dokumentierende Beiträge obwohl keine Spiegler-Spezialliteratur und vorrangig Zwiefalten betreffend könnte man hier noch nachtragen: Nicolai van der Meulen, Weltsinn und

Sinneswelten in Zwiefalten, in: kunstexte.de, 1/2001; eine mit Wölfflin als Ahnherr, der Synästhesie, der ganzheitlichen Auffassung wie in der barocken Liturgie das Wort redende Untersuchung; oder der einseitig 'more rhetorico' operierende, curios anmutende Markus Hundemer: "Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei", Regensburg 1997. Die den Kontext von Theater, Liturgie und Zeremonie betonende "Inszenierung des Sakralen", Weimar 2002 von Ursula Brossette taucht in Anmerkungen und im Literaturverzeichnis wenigstens auf.

Abschliessend stellt die Autorin fest, dass es noch keine umfassende Arbeit zur künstlerischen Entwicklung Spieglers gebe, und dass erschwerend auch noch keine Gesamtdarstellung der barocken Tafelmalerei existiere. Versuche wie von Götz Adriani: "Deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts", Köln 1977 vorrangig nach Joachim Sandrart erweisen sich in der Tat in diesem Zusammenhang als unzureichend.

2. Überblick über die Biographie und das Oeuvre Franz Joseph Spieglers

Die eigentliche Untersuchung beginnt mit einem kurzen Abriss von Leben und Werk. Leider stellte die Autorin keine eigenen Nachforschungen im Wangener Stadt- und Pfarrarchiv an, um gegenüber Paul Beck und Albert Scheurle mit Neuigkeiten und weniger Vermutungen zur Kindheit des frühen Halbwaisen und Bürgermeisterenkels und zu seinem Stiefvater aufwarten zu können. Nach einer nicht bekannten Schulausbildung (mind. bis 1702/3; nach Orthographie und Schreibstil ist im Vergleich mit Maulbertsch eher eine längere, höhere Schulausbildung bis ca. 1705 und eine vielleicht direkt anschliessende Ausbildung bei Johann Caspar Sing vorstellbar) darf man bei ihm als Maler-(Stief)-Sohn von einer auf 3 Jahre verkürzten Lehrzeit (Grundausbildung) bei einem lokalen Maler (auch Fassmaler) ausgehen. "Aus stilistischen Gründen" (vgl. S. 22, Anm. 83) eine vom Rezensenten vorgeschlagene Reihe der potentiellen Kandidaten (ausser Stiefvater Dollmann Bartholomäus Örtle mit Storer-Nachklängen oder Johann Friedrich Sichelbein in Memmingen) ablehnen zu können, spricht von grosser Selbstgewissheit und Überstrapazierung der Stilkritik. Wer würde schon z.B. bei Konrad Wengner auf eine Lehre bei Johann Jakob Kuon tippen?. Bei dem Grossonkel Johann Caspar Sing (1651-1729), der 1698 in die Münchner Zunft aufgenommen wurde, aber sie wegen des anscheinend 1703 erlangten Hofmalerstatus' bald wieder verlassen hatte (vgl. Eva Seib 1993, S. 32/33; etwas anders S. 35), ist die Werkstatt schlecht dokumentiert: Johann Hiebel von Memmingen (1681-1757) bis 1705 ?; Franz Joseph Winter (1690-1756) vor 1714.

Historisch muss man sich vor Augen halten, dass zwischen 1705 und 1715 Kurfürst Max Emanuel im Exil lebte und das Hofleben und die Aufträge in München derweil ziemlich aufhörten.

Die Autorin versucht wenig überzeugend über seltene 'quadri riportati' Sing (ähnlich Andreas Wolff) auch als Lehrer in der Deckenmalerei ganz sicher aber nicht im Fresko ins Spiel zu bringen. Eine sinnvolle Darstellung der Situation der Malerei in München um 1700 wird erst gar nicht angestrebt.

Spiegler lässt sich als Freskant erst ab 1723 (aber auch nicht viel früher als Tafelmaler) nachweisen. Die stilistische Prägung sieht Frau Neubert durch einen italienischen Meister (welche Überraschung: Amigoni), aber verweist vorerst auf das Kapitel 5.1.6. Der schon angesprochene Versuch Bruno Busharts neben Johann Michael Rottmayr auch Martino Altomonte (eigentlich auch kein richtiger Freskant) während eines angeblichen Wanderaufenthaltes in Wien (angeblich bis Eger) als möglichen Lehrer in Betracht zu ziehen, wird von der Autorin in Frage gestellt (S. 24, Anm. 92, 93), da die Aufzeichnungen Josef Marmors in Konstanz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts zugegebenermaßen nicht zuverlässig sind. Zwischen dem frühen Sirgenstein-Öl-Deckengemälde und dem 1720 entstandenen Altomonte Deckenbild in St. Florian, Roter Salon ergeben sich (seitenverkehrt) gewisse Bezüge aber ohne die Übernahme der neapolitanischen Farbigkeit. Eindeutig der Österreichisch-Salzburgischen Malerei sind Motivübernahmen aus dem Garstener Altarbild "Berthold" des Tirolers und Loth-Schülers Carl von Resfeld (1658-1735) zuzuordnen. Leider wärmt - den Entwicklungsgang empfindlich störend - die Autorin unkritisch die Vorstellung vom Fassmaler zwischen 1712 und 1723 im Bereich der Waldburger auf. Viel einleuchtender ist es, sich Spiegler bis 1723 im Münchner Umfeld zu denken. Die Unhaltbarkeit der Fassmalergeschichte lässt sich schon aus einer der wenigen (wenigstens für den Rezensenten) Novitäten des Buches (S. 543) entnehmen, dass schon 1721 (sic !) Spiegler mit einem Gemälde in der Schönbornsammlung zu Pommersfelden vertreten war. Die Autorin hätte auch stutzen müssen, wenn sie schreibt: "Erstaunlicherweise wurde [zu ergänzen: der Fassmaler] Spiegler bereits in den Jahren 1721 und 1722 mit der Herstellung von Hochaltargemälden beauftragt" (S. 26), und wenn es 1726 heisst, dass er "in fresco... virtuos sein sollte". Auch Spieglers Ankommen bei allen wichtigen schwäbischen Benediktinerklöstern seit 1723 (kurz nach dem Ausstieg aus der Fassmalerei ?) innerhalb kürzester Zeit lässt diesen die Entwicklung verfälschenden Gedanken absurd erscheinen.

Nichts Neues findet sich bezüglich der Heirat in Dürmentingen, Ansiedlung in Riedlingen

zuerst als Beisasse und später im Zwiefalter Hof. Von einem eigenen (1752 verkauften?) Haus ist nicht die Rede. Die Quellen Q 58 bzw. 59 besagen, dass er 1746 noch im Zwiefalter Hof (= "sein Hauß", Q. 58) wohnte. Leider konnte die Verfasserin (S. 27, Anm. 127) auch nicht "erstmal in der kunsthistorischen Forschung auf Spiegler's Gewölbefreskierung oberhalb der Liebfrauenorgel im Salemer Münster hinweisen" (vgl. Hosch 1987, S. 21, Anm. 138). Für den Umzug nach Konstanz wurden "spekulative Motive" (S. 31, Anm. 160) ausser der Erziehung seines Sohnes (hier wäre auch das von Zwiefalten betreute Ehinger Gymnasium das nächstliegende gewesen) leider "nicht mehr diskutiert": Sie würden auch die privilegierte Bestattung in St. Johann Konstanz nicht nur wegen der Altargemäldestiftung (ein richtiger Kapellenanbau ist mit der Verfasserin wohl abzulehnen) etwas besser erklären. Die Laufbahn des einzig überlebenden Sohnes Franz Josef Wilhelm (1746-1809) ist weniger ein beredtes Zeugnis von der Wohlhabenheit (im Testament der Witwe ist auch noch von Schulden die Rede) sondern von der Zugehörigkeit zur Oberschicht, einer Art 'oberschwäbischer Ehrbarkeit'.

Am Ende der nicht immer glücklich kombinierten Übersicht über Leben und Werk stellt die Autorin indirekt die Frage nach Über-Regionalität des Malers auch durch Reisen, die sie nicht auf archivalischem, sondern einzig (!) auf stilkritischem Wege in den folgenden Kapiteln beantworten zu können glaubt.

3. Die Tafelbilder des Franz Joseph Spiegler

Aufgrund stilistischer Kriterien versucht die Verfasserin die Tafelbilder in einer annähernden Zehner-Rhythmik 1721-1729, 1730-1740/41, 1740/41-ca. 1755 nach Meinung des Rezensenten nicht wirklich überzeugend und schlüssig aufzuteilen, da bei Spiegler weniger klare 'epochai' (Haltepunkte) als (langsamere oder schnellere) gleitende Änderungen auszumachen sind. Mit fast eher grösserer (historischer) Berechtigung könnte man ähnlich Eva Pohl von einer Wanderphase (Frühwerk) bis 1726/27, der Riedlinger Phase (Reifung und Steigerung) 1727 bis 1752 und der Konstanzer Phase (Alterswerk) 1752 bis 1755/57 sprechen. Warum hat die Autorin eigentlich nicht eine 'präikonische' oder Fassmaler-Phase (1712-1722) vorangestellt ?. Die schon oben geführte Diskussion um das Kirchener Bild, aber mehr eine jetzt in Wangen befindliche, bezeichnete und 171? datierte, von ihr trotzdem nicht anerkannte (Ab 33) "Maria vom Siege" (Fig. 3) in klarer

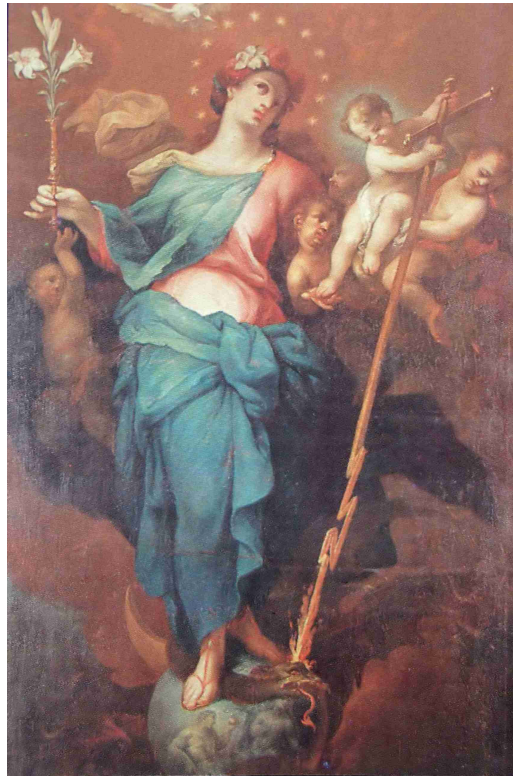


Fig. 3: Franz Joseph Spiegler: Maria vom Sieg, um 1715
Wangen, Heimatmuseum
(aus: Weltkunst 62. Jg. 1992, Nr. 12, S. 1695)

Sing-Nachfolge macht deutlich, dass sicherlich von einem mehr oder weniger unbekanntem Frühwerk Spiegler zumindest ab 1716 (immerhin schon im Alter von 25 Jahren) auszugehen ist. Die stilistisch-kompositionelle Einschätzung des Kirchener Bildes als "unsicher" und "additiv" überzeugt weniger als Eva Pohl's Anmutung einer eher elliptischen Anordnung um eine (leere oder volle) Mitte. Die Datierung der vier, in einem um 1730/40 entstandenen Rahmen mit von der Verfasserin teilweise vergessenen bzw. verballhornten lateinischen Titeltartuschen (vgl. Nr. 4, 5, 138, 139) eingelassenen, für Kloster Salem entstandenen alttestamentlichen (männlichen und weiblichen) Szenen erscheint immer noch nicht ganz einsichtig. Auf den ersten Blick würde man die beiden nachveronesischen, der venezianischen Seicento-Malerei verpflichteten Innenraumgeschichten (Nr. 4 u. 138) zeitlich ähnlich und in die frühen 20er Jahre einordnen, wenn sie nicht unterschiedliche Zeitangaben trügen (Nr. 4: 1721; Nr. 138: 1734; vgl. auch S. 49-53). Dass nach den noch zu behandelnden Kriterien der stilistischen Entwicklung seitens Frau Neubert (Klärung von Figur, Raum, Licht; grösserer Zusammenhang von Komposition und gesteigertem Erzählerischem) die aussenräumliche "Susanna vor Daniel" (Nr. 5) ebenfalls schon um 1721 wie die belluceske "Esther vor

Ahasver" entstanden sein soll, ist schlecht einzusehen. Die "Königin von Saba vor Salomon" (Nr. 138) in ihrem neapolitanisch-venezianischem Mischstil wagt man nur in der an Cavallino, Guarino erinnernden, anmutig-anziehenden Protagonistin mit der angeblichen Datierung (1734) verbinden. Der unsignierte und undatierte, an ältere Stichvorlagen, aber kaum an Marco Ricci erinnernde "Nathan vor David" (Nr. 139) ist schwer dazuzuordnen. Beide unsignierte Stücke wirken zudem nicht sehr spieglerisch, so versuchte Ulrich Knapp 2004 die Gemälde (Nr. 5, 138, 139) als Komplettierung mit 1732 für 150 fl. erworbenen Malereien für das Audienzzimmer zu verbinden. Die Serie muss ein Gewicht besessen haben, da sie - was die Autorin nicht mitteilt - 1754 für ein unbekanntes Kloster von Josephus Hölz (Helz) 1754 kopiert wurde, um schliesslich 1824 als Geschenk in Kloster Einsiedeln zu landen, vgl. barock am bodensee, Bregenz 1963, S. 46, Nr. 59.

Dagegen bewegt sich das Altarbild in Bronnen im Rahmen der Münchner Wolff-Schule ähnlich den 1725 entstandenen "4 Geburten" (leider nur Nr. 13-16; Nr. 14 ohne Abb., aber bei Kolb) für Ottobeuren, wie die Autorin richtig bemerkte. Die 1726 auch von ihr erkannte Aufhellung und stärkere, grössere Farbvielfalt sowie die Übernahme der "Dido" aus Amigoni's Schleissheimer Fresko (1723/24) für die "Elisabeth" in Unlingen (Nr. 24, 1726) führte sie eher auf Nachstiche nach Amigoni zurück. Die eigentliche Ablehnung einer Amigoni-Autopsie durch Spiegler erfolgt durch einen Verweis auf das Fresko-Kapitel. Hier wird offensichtlich, dass eine stärkere Parallelisierung von Fresko- und Tafelbildentwicklung sinnvoller gewesen wäre.

Auch der schlechte Erhaltungszustand lässt die Abschreibung der z.T. signierten und datierten (1725) Seitenaltarblätter in Oberdischingen (Ab 14, 15) nicht gerechtfertigt erscheinen. Zusammen mit der Ehestettener "Mater dolorosa" (Nr. 20, Abb. 57) und den Dürmentinger Halbfigurdarstellungen (Nr. 25, 26) deutet alles auf einen Aufenthalt in Dürmentingen nach den Ottobeuren Aufträgen hin. Den Ehinger "Antonius" würde der Rezensent ohne die angebliche Datierung (1729) auch etwas früher um 1725 einschätzen ähnlich den Riedlinger "13 Nothelfern" (Nr. 20, Abb. 57).

Die Risstissener Bilder, von denen der schwächere und stärker übermalte "Nepomuk" (Ab 24, 27; Abb. 67 u. 68) aber keine Gnade vor der Autorin findet, und das 1729 datierte Dürmentinger "Zuflucht"- Bild (Nr. 97, Abb. 112) dürften in die Zeit 1728/29 anzusiedeln sein.

Der Überlinger "Fidelis" (Nr. 95, Abb. 110), angeblich auf 1. Mai 1729 (!) datiert, eine reine Kopie des bekannten Conca-Nachstiches, verleitet die Verfasserin dahin, Spiegler Ende der 20er Jahre "eine gewisse künstlerische Versiertheit" zuzugestehen.

In der Zusammenfassung am Ende des Abschnittes 1721 bis 1729 kann man der Verfasserin bei der Dunkeltonigkeit bis 1725 (ergänzt: mit den oft überlangen Sing-Extremitäten) und mit einer Aufhellung und einer Aufhellung-Intensivierung der Palette unter Amigoni-Einfluss und auch noch bei einer räumlichen Klärung zustimmen, weniger bei den "dreieckförmigen Gebilden in den Figuren und der oft unsicheren additiven kompositionellen Gestaltung".

3.2 Die Gemälde des Zeitraums 1730-1740/41

Die neue Phase soll nach der Autorin das Öldeckenbild von 1730 in Salem 'einläuten', angeblich durch eine "Monumentalisierung" im Figürlichen (am ehesten noch durch eine figürlich-räumlich Klärung). Dass nach dem Tode Sings 1729 dessen Bildmaterial an Spiegler gefallen sei wegen der starken Verwendung von Vorlagen (vornehmlich von anderen Künstlern), erscheint wenig logisch und spekulativ. Leider sind die beiden nächsten Tafelbilder bekanntermassen nach Luca Giordano in Engelberg nicht abgebildet. Der von der Verfasserin bemerkten angeblichen Tendenz zur Skizzenhaftigkeit ('fa presto' - Zeit ist Geld) v.a. bei der Wachendorfer "Zuflucht" (Nr. 113) ähnlich den Unlinger Gemälden muss man den konservativen "Fidelis" in Riedlingen (Nr. 108; die 'gelängten' Nebengemälde Nr. 109-112 erscheinen als Werkstattarbeiten) dagegensetzen. Bei einem der grössten Spiegler-Gemälde, dem synthetisierten Hochaltarblatt von Engelberg (Nr. 1240) versucht die Autorin die Quellen der Bildmotive durch Verweis auf Tizian, Rubens, Ricci (vgl. auch Tobias Pock, Wien, Schottenkriche, 1655) zu fassen, was aber nur auf den grossen und gängigen Bildervorrat deutet. Zum Auffälligsten gehört die junge Frau mit der modischen Haube, vielleicht ein Bildnis von Spieglers 28-jähriger Gemahlin.

Im Attenweiler Hochaltarblatt (Nr. 171) von 1735 fällt die weibliche Rückenfigur nach Giordano bzw. Maratta, Bergmüller (seitenverkehrt) auf. Wenn die Riedlinger Bilder (Nr. 109-112) als Spiegler anerkannt werden, kann man auch das Seitenaltarblatt von Attenweiler (Ab 1) als mit ähnlicher Gehilfenhand nicht ausscheiden.

Bei den Schussenrieder Seitenaltarblättern (Nr. 143 u. 144) betont die Autorin die weitere "Monumentalisierung" der Figur(en). Ein stärker römischer oder bolognesischer Einfluss (eine Weiterentwicklung von Sing schon) lässt sich nicht ausmachen. Überhaupt können wegen der Heterogenität keine Schlüsse gezogen werden, ausser dass Spiegler Bildzitate nach Lust, Laune und Ökonomie kombinierte.

Für den Weingartener "Nepomuk" (Nr. 154) von 1738 wird seit Bushart immer wieder ein Einfluss Asams (Messkircher Bild von 1736/37) reklamiert. Die Autorin sieht wenigstens

durch Figurenreduktion, Monumentalisierung und "Momentaneität" eine Lösung vom vermeintlichen Asam-Vorbild. Ausser Thematik und Disposition haben der plastisch-vitalere Asam und der malerisch-sensiblere Spiegler als Generationengenossen wenig miteinander zu tun. Wenn die Verfasserin bei dem gleichzeitigen marattesken "Thomas-Wunder", jetzt in Kaltbrunn (Nr. 155) sicher sehr bemüht, aber vage auf Giordano, Reni oder Rubens als Vorbilder verweist, wird alles sehr beliebig und die Gesamtwirkung (Anlehnung an den römischen Klassizismus d. 17. Jahrhunderts: Maratta, Poussin) verunklärt. Andererseits hätte auch die Geschichte des Bildes ausgeleuchtet werden sollen, vgl. Q 48-48.4. Kolb nimmt 1991 (S. 371) einen wenig wahrscheinlichen Rückerwerb und eine Stiftung nach 1752 (?) in die Hl.Geist-Kapelle von St. Johann, Konstanz, der späteren privilegierten Grabstätte des Ehepaares Spiegler, an.

Beim Stühlinger "Franziskus in Exstase" (Nr. 180) hat Spiegler (in selbst? verfasstem, durch die Autorin verhunztem Latein) seine Votivgabe für seinen Namenspatron klar gekennzeichnet: "Ad Dei gloriam et S. Francisci Honorem Picturam hanc proprie inventam, manu meus [? mea oder propria] pictam, huic Ecclesia [? -e] dono dedit Franc: Jos: Spiegler Ao 1741". Obwohl die Autorin (S. 63) gnädig zugesteht, dass Spiegler "... nun entschieden dazu gelernt ha[e]tte", kritisiert sie (S. 64) nach etwas langatmiger Bildbeschreibung, dass "...der musizierende Engel entschieden zu lang geraten..." sei. Der Hinweis auf Tintoretto bei den maniert gelängten Figuren seit ca. 1735 ist bedenkenswert, obwohl keine direkten Zitate nach dem grafisch wenig reproduzierten Venezianer festzustellen sind. Die dazugehörige Skizze (ÖS 9) wirkt erstaunlich carlonesk (vgl. S. 270, Anm. 1504: Q 9 fälschlich statt ÖS 9: sonst nur Fa-Presto-Manier).

Wenn man sich bis hierher durch den Text gequält hat und einige verbalisierte Entwicklungen internalisiert hat, ist es eigentlich völlig unverständlich, dass - wie schon gesagt - die Autorin die Wangener "Ursula" und die Nordstettener Bilder in die gleiche Zeit steckt. Die gepriesene "Stilkritik" (nach Raum, Plastizität, Licht, Komposition, zeichnerisch, malerisch, skizzenhaft, ...) hat wohl deshalb hier versagt, weil eine eher ganzheitliche, eigentlich natürlich anmutungshafte Komponente des Körperlichen, Körpergefühls, Menschenbildes, der Körper-Auffassung und -Darstellung nicht zugelassen wurde. Die "Ursula" zeigt die frühere Singhafte, caravaggieske Körperlichkeit mit - ins morellhafte Detail gehend - einer kurznasigen, schmolligen Gesichtsphysiognomie. Bei den beiden späteren Bildern sind die Figuren etwas gelängt und eher flächig-ausgebreitet, malerisch aufgefasst.

Leider werden im Gegensatz zu Raimund Kolb (1991) die Mariasteiner Bilder (Nr. 117 u.

118) nicht abgebildet. Die venezianische Auffassung (Pellegrini, Ricci, Pittoni) der Nordstettener Bilder zeigt sich auch v.a. im "Augustinus" (gute Zeichnung der Hände, malerische, skizzenhaft, virtuose Malerei und trotz Ausgewogenheit kompositionelle Spannung). Diesen beiden Bildern ordnet die Autorin zwei Bruststücke von Heiligen (Nr. 119, 120; ehemals Sammlung St. Blasien) zu, obwohl der Rahmen mit "Ant: Pelegrini fe." bezeichnet ist. Warum sie (auch von Kolb 1991, S. 482 abgelehnt) mit "könnte" ins Werkverzeichnis aufgenommen wurden, ist völlig unverständlich. Der pastellig-weiche, watteartige Duktus von Pellegrini (oder Imitator) lässt sich nicht übersehen. Dass nach dem Feldhausener Bild (Nr. 163) eine Zäsur erfolgen soll, ist nicht einsichtig, da mit dem Stühlinger "Franziskus" die 1740/41-Schwelle schon erreicht wurde.

Diese mittlere Werkphase fasst die Autorin resümierend wie folgt zusammen: grössere Tiefenräumlichkeit (z.B. durch Staffelung), Diagonalkomposition, Monumentalität der Figuren, erzählerische Interaktion, ausgeprägtere Skizzenhaftigkeit, Hell -Dunkel, Bildlicht: alles wenig stringend. Nach Meinung des Rezensenten sind v.a. ab 1735 eher eine Längung, Verflachung der Figur und erneute venezianische, malerische Momente in Spieglers Schaffen erkennbar.

3.3 Die Werke des Zeitraums 1740/41-1755

Warum also mit den Merdinger Bildern (Nr. 171-173) die "späte Entwicklungsphase" beginnen soll, bleibt unklar. Nicht neu ist der Einfluss von Pellegrinis Füssener Gemälde bei der "Rosenkranzspende" (vgl. das leider bislang ungedruckte Manuskript des Rezensenten von 1990, S. 68, Anm.61, in dem nicht so ausführlich Vorlagen - aber eindeutige - abgehandelt sind). Beim "Fridolin" (Nr. 172) ist der von Bushart (1996) aufgedeckte Rückgriff auf eine dem Flamen Willem van Herp zugeschriebene, themenähnliche "Franziskus-Szene" über eine bislang unbekannte Grafik (?) bemerkenswert. Durch das Hochaltarblatt "Taufe Chlodwigs" (Nr. 173) war Spiegler auch für das Zwiefalter Langhausfresko inhaltlich vorbereitet. Der von Bushart 1996 angeregte Vergleich mit einem 1765 entstandenen Carlone-Bozzetto macht eigentlich nur eine gemeinsame Tradition und Arbeiten mit Schemen und Versatzstücken deutlich.

Im Zusammenhang mit "Ottmar und Hieronymus" (Nr. 184) in Untersulmetingen erwähnt die Autorin relativierend hier zum ersten Mal eine mögliche Verbindung zur Wiener Malerei (Pellegrini in der Wiener Karlskirche). Rein theoretisch und spekulativ wäre die Annahme einer Verbindung über den spätestens seit 1741 wieder in Sigmaringen anzutreffenden ehemaligen Wiener Akademieschüler Andreas Meinrad von Ow möglich. Da die

Untersulmetinger Wandbilder in Öl (Nr. 185-187) unverständlicherweise von der Autorin als Gehilfenarbeit angesehen, aber im Katalog belassen wurden, fragt man sich natürlich, wer dieser Mitarbeiter um 1711/42 gewesen sein könnte. Auffällig ist bei der nur mit "... fecit..." bezeichneten "Taufe Christi" die unverhohlene auch stilistische Anlehnung an Pittoni, vielleicht auf Wunsch des Abtes Benedikt Denzel, der später den Tiepolo zitierenden Franz Xaver Forchner beschäftigte.

Auch für die Dettinger "Schlüsselübergabe" (Nr. 188) von 1742 zieht Frau Neubert den Pittoni-Adepten Anton Kern heran. Das eher pellegrini- als amigoniartige Kolorit ist auf alle Fälle von Venedig beeinflusst.

In der Beurteilung des Ochsenhausener "Benedikt vor Maria" (Nr. 192) zeigen sich die subjektiven (geschmacklichen und stilkritischen) Auffassungsunterschiede zwischen Eva Pohl und Michaela Neubert, die das dichtgedrängte Bild wahrscheinlich wegen einer zeichnerischen Qualität hochhält. Die weibliche Engelsrückenfigur mit dem Kopf im Profil und Blüten im Haar wirkt (durch Übermalung?) 'fortgeschritten' wie schon aus der Böcklin-Schule.

Für die 1745 entstandene Pfullinger "Anbetung der Könige" (Nr. 198) konnte - durch den Rezensenten noch nachzuprüfen - von der Autorin neben dem längst bekannten Holzer-Motiv beim "Mohren" Übernahmen aus dem Krakauer Pittoni-Gemälde neu feststellen. Bei dem "Hl. Sebastian" (Nr. 197) kritisiert sie den "unverstandenen Kontrapost" als Gehilfenarbeit und erkennt nicht bei der noch mehrmals wiederholten Zusammenstellung (Ab 30; Ab 26: leider ohne Abb. aber sicher Spiegler 1752) den späten Spiegler: eigenständige-weitschweifige Draperien, expressiv-übersteigerte Posen, flächig, fast abstrakte Verzahnungen und Verspannungen. Die auf S. 75, Anm. 392 u. 393 von Kolb falsch zitierte Anmerkung (Hosch 1990, S. 68a, Anm. 65) lautet: "... von Spiegler in Trochtelfingen wiederholt, von F. Wetz nachgezeichnet, vgl. Wetz 1988, 39, Abb. 17.- Es dürfte ein Stich zugrundeliegen wie bei der Variante von A.M. von Ow, z.B. in Harthausen a. d. Scheer nach Johann Heinrich Schönfeld". Die ebenfalls auf der Seite 75 gemachten Bemerkungen zum Werkstattbetrieb, dass Spiegler seinem Gehilfen die Auswahl der Vorlagen überliesse und das von letzterem auch ausgeführte Bild auch noch signieren und datieren würde, kann man sich vielleicht in der Rembrandt-Manufaktur vorstellen.

Eine wie bei der Pfullinger "Sebastiansmarter" konstatierte Auffassung findet sich in den Bildern von Muri (Nr. 200-204), von denen leider nur die "Kreuzigung" abgebildet wurde. Diese nachcaravaggieske, bildhauerische Licht-Form-Dramatik findet sich ähnlich bei dem veronesischen Maler Simone Brentana (1656-1742) um 1720/30 (Fig. 4), um die bei Frau

Neubert wieder etwas ausufernde Quellensuche zu kanalisieren.

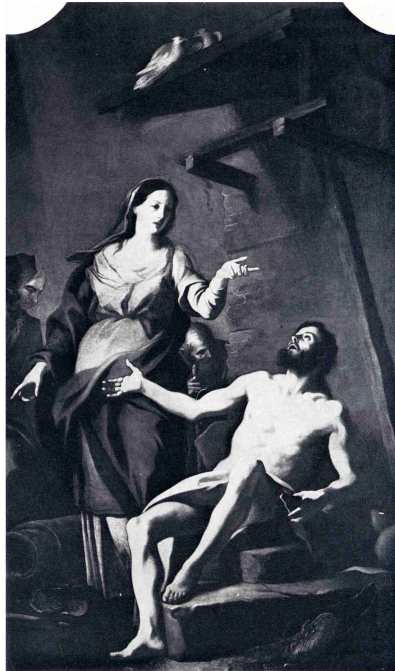


Fig. 4: Simone Brentana: Job, 1727
Villafanca, Pfarrkirche
(aus: La Pittura a Verona..., Verona 1978, Fig. 107)

Die in Friedrichshafen befindliche "Maria vom Siege" (Nr. 199) erscheint eher als (überarbeitete?) vergrößerte Wiederholung des Leontinus-Altars von Muri (Nr. 204) von 1747 (siehe Hosch 1990, S. 17). Eine derart genaue Wiederholung deutet auf eine zeitnahe Werkstattwiederholung hin. Die "Josefs" von Muri und Schussenried sind entgegen der Autorin recht verschieden.

Das Scheerer Bild der "3 Hausheiligen" (Nr. 207) bereitet einiges an Unbehagen. Nach der von der Verfasserin angedeuteten Entwicklung ist der obere sichere Spiegler-Anteil nicht um 1747 sondern in den 30er Jahren entstanden (vgl. S. 79; der noch weiche und kleinteilige Figurentypus). Der Altar wurde wohl um 1750 errichtet. Der andersartige, (auch kompositionell) zumindest wie angestückt wirkende untere, terrestrische Teil ist nicht von Spiegler-Gehilfen, sondern von dem zeitweiligen Scheerer Hofmaler und Trevisani-Schüler Joseph Esperlin (1707-1775) zumindest übermalt worden. Wenn man sich jahrelang wie die Verfasserin in Spiegler eingesehen hat, hätte sie dies erkennen müssen. Ein schweifender Blick in die von Esperlin ausgemalte Scheerer Schlosskirche hätte genügt. Ein besseres Auge kann man ihr beim Kanzacher "Antonius" (Ab 9; bez. : F: Jos: Spiegler inv: et pinxit 1749) von 1749 einräumen, allerdings sollte man es nicht mit dem Bozzetto (ÖS 18) vergleichen und aus dem Katalog streichen. Bei Kenntnis der Handschrift des

damaligen Spiegler-Gehilfen und späteren Schwiegersohnes Johann Konrad Wengner wird dessen Mitwirkung in den angestrengt wirkenden Gesichtern von Engel und Maria deutlich. Zumindest die Anlage stammt sicher noch von Spiegler, sodass die Signatur keine Urkundenfälschung darstellt.

Bei der früheren Ausstattung der Pfarrkirche Altheim (Nr. 210-212) kommt zum ersten Mal bei Spiegler eine Motivübernahme aus der neuen Wiener-Schule eines Paul Troger in der "Beweinung" (Nr. 211) vor. Ausser dem Grafikmarkt könnte man auch an den schon genannten Josephus Hölz (1722-1792) aus Altheim als Mittler denken, der um diese Zeit wieder aus Wien zurückgekehrt um 1750 auch in Zwiefalten beschäftigt wurde und den Troger-Nachstich auch später in Bad Buchau, Kreuzweg verwandte. Der Unterschied zwischen Troger und Spiegler zeigt sich auch kompositionell in dem diagonalen Höhenzug. Das andere Seitenaltarbild "Michaelskampf" hätte man in dem ikonographisch-ikonologischen Kontext auch noch mit der Wiener Schule um Troger, Unterberger, Mildorfer vergleichen können.

Von dem geschnitzt wirkenden Hochaltarblatt "Anbetung der Hirten" (Nr. 212) in Altheim unterscheidet sich das Hochaltargemälde in Zwiefalten (Nr. 231) ziemlich. Dieses Gemälde sieht die Verfasserin inhaltlich und intentional vor dem Hintergrund der "Katholischen Reform" (s.u. bei den Fresken). Ausser dem bekannten Hinweis auf Pietro Liberi wird das Bild von ihr mit Asam und Giulia Lama, der Piazzetta-Schülerin, in Abhängigkeit gebracht, wobei eine Autopsie durch Spiegler stattgefunden habe. Eigentlich ist das Gemälde eine folgerichtige Weiterentwicklung und der Abschluss seiner grossen Hochaltargemälde seit Engelberg.



Fig. 5 : Signatur, Gossenzugen, 1756 (?)

Das schmale Gossenzuger, fast antikisch-arkadisch-capriccioartig anmutende Gemälde lässt die Autorin vor dem Umzug September 1752 nach Konstanz entstanden sein, obwohl die Signatur (siehe Fig. 5) eher auf 1756 weist.

Der bezeichneten und 1755 datierten, leider nicht abgebildeten Säckinger "Zuflucht" (Nr. 261) werden von ihr nicht nachvollziehbare malerische Werte attestiert. Eigentlich dominiert eine schwärzlich-russige, fleckig-streifige, gelblich-zinnobrige unharmonische

Farbigkeit: Zeugnis der nachlassenden Vitalkräfte.

Abschliessend versucht die Verfasserin wenig prägnant und treffend (Räumlichkeit, Diagonalkomposition, Figurenreduktion, wenig 'disegno', spannungsvolle Lichtinszenierung "ohne die Einflüsse der venezianischen Settecentomalerei nicht zu denken") die künstlerische Entwicklung des späteren und späten Spiegler zusammenzufassen.

3.4 Abschreibungen (Anmerkungen zur Werkstatt Franz Joseph Spieglers)

Die Autorin meint 36, z.T. schon oben angeführte Werke Spieglers abschreiben zu können oder zu müssen wie: Attenweiler (Ab 1), Oberdisingen (Ab 14 u.15). Bei der Egelfinger "Verkündigung" (Ab 4; Abb. 314) mit den kleinen Händen der Maria gibt es wohl Einigkeit (vgl. Hosch 1990, S. 39: um 1753/54, eventuell Johann Georg Messmer, Konrad Wengner, weniger Joseph Hölz). Das ehemalige Altarblatt zu Baitenhausen (Ab 2) ist nicht Stauder oder Spiegler sondern signierter Johann Michael Feichtmayr. Der "Wendelin" in Donaueschingen (Ab 3) stammt sicher aus der Spiegler-Werkstatt. Beim "Fidelis" in Feldkirch (Ab 5) sind berechtigte Zweifel angebracht. Die Gemälde in Habsthal (Ab 6-8) stammen nach Eduard Isphording eindeutig von G.B. Göz. Den Kanzacher "Nepomuk als Nothelfer" (Ab 10) malte Josephus Hölz (bez. u. dat.; vgl. Hosch 1993, S. 145 m. Abb.). Die "Anbetung der Könige" in Konstanz (Ab 11) ist dem Rezensenten nicht gegenwärtig. Das "Schutzengelbild" in Langenargen (Ab 12) wurde vom Rezensenten schon seit geraumer Zeit Johann Konrad Wengner um 1762 zugeschrieben. Das "Sakpulierbild" in Muri (Ab 13; vgl. Kolb Nr. 199 m. Abb.) stammt sicher ursprünglich von Spiegler. Bei den Abschreibungen "Fürbitte Mariens", Orsingen (Ab. 16), "Krönung Mariens", "Geburt Christi", "Martyrium Petri", alle St. Peter (Ab. 17, 18, 19) und die Decke der Hausherrenkapelle, Radolfzell (Ab. 20) gibt es wohl keinen Widerspruch. Der "Hausherrenaltar", Radolfzell (Ab 21) ist dagegen ein sicherer Spiegler um 1735/40, eine von Raimund Kolb berichtete Signatur und Datierung 1754 (Kolb 1999, S. 51) wird auf eine Überarbeitung zurückgehen. Die "Kreuzigungsszene", Riedlingen, Kapuzinerkloster (Ab. 23) malte sicher nicht Spiegler sondern wohl Josephus Hölz nach 1747; ähnliches wird auch wohl für die "Maria mit Kind", Sakristei, Riedlingen (Ab. 23) gelten. Dagegen sind die beiden Salmendinger Bilder "Josephstod", "Sebastiansmarter" (Ab 25, 26) nicht nur wegen der Bezeichnung und Datierung (1752) wie schon oben angedeutet ein Werk Spieglers und seiner Werkstatt. Die Ablehnung der Autorin wegen des Qualitätsverlustes bei zeitlicher Nähe zu den "Meisterwerken" lässt sich auch durch Ermattung erklären. Das

"Verkündigungs"-Fresko in Stühlingen (Ab. 27) stammt natürlich nicht von Spiegler sondern seinem Namensvetter Nikolaus Spiegel. Die "Knienden Frauen" des Sirgensteiner Fragments (Ab 28) könnte man als Spiegler-Werkstatt, Wengner um 1752 ansehen. Der "Fidelis" in Trillfingen (Ab. 29) (Fig. 6) ist dagegen ein sicherer, im Detail



Fig. 6: Franz Joseph Spiegler: Hl. Fidelis, um 1745.

Trillfingen, Pfarrkirche

sogar exzellenter Spiegler um 1745 aus der 1743 errichteten Fideliskapelle von Messkirch, vgl. Hosch 1993, 127 m. Abb.. Die "Kreuzigung" in Tunau, ähnlich in Killer und Neufra, Schlosskirche, vgl. Hosch 1990, 47 ist eher von fremder Hand. Warum kann man die mit "F.J. Spiegler pinx 171?" bezeichnete "Maria vom Siege", im Wangener Heimatmuseum (Ab. 33) (Fig. 3) nicht Spiegler belassen?. Die "Maria mit Kinde", Weingarten, Priv. Bes. ist nach der rückseitigen Bezeichnung eine Spiegler-Kopie aus der Malerfamilie Messmer. Die Wolfegger Fresken (Ab. 35) kann man heute wirklich nicht mehr mit Spiegler in Verbindung bringen. Die "Verkündigung" in der Prälatur Zwiefalten (Ab. 36; vgl. Kolb 1991, S. 341, Nr. 39/3) stammt wohl von dem Maler Saalgauer Maler Caspar Fuchs. Bei den möglichen Mitarbeitern muss aus oben genannten Gründen Franz Anton Erler

(1718) abgelehnt werden. Leider brachte das Buch zu den Mitarbeitern (der erste ausdrückliche Lehrling seit 1727) und dem künstlerischen Umkreis leider nichts Neues. Eine in Erwägung gezogene Mitarbeit A. M. von Ows in Säckingen neben Anton Morath (wohl noch Wengner oder die Gebrüder Woche) entbehrt jeglicher Grundlage.

4. Die künstlerische Entwicklung des Tafelbildmalers Franz Joseph Spiegler.

In ihrer Zusammenfassung stellt die Autorin wohl unwidersprochen in der ersten Phase nochmals die Münchner Schule mit Sing, Wolff und den vorrangig italienischen Einflüssen des 17. Jahrhunderts (Reni, Cignani, Maratta,...) heraus. Flämisches wie Rubens kann der Rezensent eigentlich kaum ausmachen. Die Auflockerung unter Einfluss Amigonis v.a. um 1726 lässt sich gut nachvollziehen. Dass der Tod Sings durch den möglicherweise geerbten Nachlass Auswirkungen gehabt haben soll, ist reine Spekulation. Ein grosses Konvolut an solchen Vorbildern von Correggio bis zu zeitgenössischen Venezianern ist zeitüblich. Die Entwicklung in der mittleren Phase zu grösserer Räumlichkeit und Monumentalität z.B. Engelberg, Mainau erklärt sich weniger durch äussere Faktoren als durch Reifung und Erfahrung, aber auch durch die Wechselbeziehung mit der Freskomalerei. Für die letzte Phase nach 1741 wird fälschlicherweise ein Einfluss Piazzettas und Tiepolos gesehen und eine "unabdingbar[e]" (S. 93) Reise nach Venedig angenommen. Zuletzt wird noch versucht, im Vergleich mit den Konkurrenten (Göz, Bergmüller, Zimmermann, Asam, Stauder) den Personalstil etwas nebulös im malerisch modellierenden Pinselduktus, dem atmosphärischen Bildlicht und der Ölskizzenhaftigkeit anzusiedeln. Die erstaunliche Entwicklung Spieglers erklärt sich nach Ansicht der Verfasserin in der lebendigen szenischen Erzählweise ("sogar etwas überspitzt"), dem Atmosphärischen, Landschaftlichen (? vgl. S. 94). Ein Charakteristikum Spieglers die (erklärungsbedürftige) Expressivität in der Nachfolge eines Grünewald, Ratgeb, Schönfeld bleibt der Autorin anscheinend verborgen. Vielleicht findet sich doch noch dazu etwas in den doppelt (!) so umfänglichen folgenden Kapiteln zur Freskomalerei.

5. Die Fresken des Franz Joseph Spiegler

In der Einleitung zu diesem Kapitel gibt die Autorin folgende Phaseneinteilung mit nachgewiesenen Fresken: 1723 - 1730, 1734 - 1744, 1747 - 1754. Richtigerweise stellt sie fest, dass zumindest seit 1723 Fresko- und Ölmalerei gleichgewichtig waren (anders als

z.B. bei dem vorrangigen Freskanten Matthäus Günther). Wie man "aufgrund seiner stilistischen Entwicklung" Spiegler nur wenige eigenständige Werke vor 1718 bzw. 1721 (immerhin im Alter von 27 bis 30 Jahren) einräumen kann, erscheint weniger plausibel. Weiters wird der Weg bis zum Höhepunkt Zwiefalten kurz angedeutet und die Bedeutung von grossen Gewölbeflächen für Spieglers künstlerischer Entfaltung betont.

5.1 Die frühen Werke von 1723-1729.

5.1.1. Die verlorenen Fresken in Maria Thann.

Leider wurde die Kunde vom ersten bekannten Freskoauftrag für 200 fl.- und die wahrscheinliche Mitwirkung des 1722 zum Konstanzer Weihbischof avancierten Franz Johann Anton von Sirgenstein am Auftrag in der Heimatregion nicht überprüft. Die vier noch schlecht erhaltenen, unbedeutenden emblematischen Nebenfresken im Chor lassen kaum Rückschlüsse (allenfalls der zielende Amor) zu. Wahrscheinlich nicht nur diese Empfehlung, sondern andere bislang nicht bekannte Nachweise der Beherrschung der Freskomalerei dürften Spieglers Landsmann, den Ottobeurer Abt Rupert Ness (1670-1740), bewogen haben, Spiegler nach Ottobeuren zu berufen, während die Autorin die gemeinsame Landsmannschaft als nicht entscheidend erachtet.

5.1.2 Die Tätigkeit für die Benediktinerabtei Ottobeuren

Wie aus den bislang nur teilweise veröffentlichten, für "Nichteingeweihte" (nach Bernhard Schütz, s.o.) unzugänglichen Tagebucheinträgen des Abtes Ness hervorgeht, liess der sicher hohe Ziele hegende Abt seit ca. 1715 die neu errichteten Abteigebäude anfänglich von nicht herausragenden Malern der Umgebung wie Elias Zobel (1715/16) von Prag / Memmingen, Magnus Remy (1718), Johann Paul (1717), Arbogast und Franz Anton Thalheimer (1717-1722) dekorieren. Dass nach der "etwas kecken [aber billigen] Probe" Jacopo Amigonis (Oktober 1719) der in Malereidingen aus religiösen und finanziellen Skrupeln etwas unsichere Abt erst ab 1725/28 die Einzigartigkeit Amigonis betonend nicht den von München kommenden Maler weiterbeschäftigte, liegt wohl eher an der Auslastung durch die kurfürstlichen Aufträge (nach Badenurg v.a. Schloss Schleissheim). Ness probierte danach den Kemptener Franz Georg Hermann (1719/20) und den Konstanzer Jakob Carl Stauder (1721 und 1723 bis 1725, beide etwa Altersgenossen Spieglers), einige andere wohl von München herkommende Italiener wie Joseph Ruffini (1719) und Jacopo Bellandelli (1723) aus, bevor er Spiegler als Freskant engagierte.

Leider lässt sich durch die in dem Quellenanhang nur kurz wiedergegebenen, späteren Exzerpte der Tagebücher durch Feierabend 1815 oder Bernhard 1883 kein klares Bild

gewinnen, ob Spiegler schon 1723 mit dem "Bonifatius"-Zimmer die 'Probe' ablegte oder - für einen vermeintlichen Anfänger und soeben noch Fassmaler umso erstaunlicher - , ob er gleich (Spätsommer/Herbst 1724) mit einem recht grossen und bedeutenden Fresko im neuen Theatersaal ("mit satisfaction") malen durfte. Warum die ebenfalls 1724 zu datierende Kuppel im "Geheimen Archiv" nicht gefallen hat oder gar misslungen sein soll, ist vom künstlerischen Gesichtspunkt nicht einsichtig, da hier schon eine verspannende Verteilung von Fülle und Leere (kein 'horror vacui' oder als 'aufgeräumte' Sparversion) anzutreffen ist. Auch freskotechnisch haben wir keine Anfängerarbeit vor uns. Da die Autorin nicht spekulieren will, wie die Freskotechnik von Spiegler (dasselbe Problem bei Amigoni: Bellucci, Pellegrini sicher nicht die Lehrer; oder bei Zimmermann: etwa um 1701 und vor Amigoni) angeeignet wurde, lässt uns das Buch in dieser Hinsicht völlig im Stich.

Die bescheidenen, im Buch noch nicht völlig befriedigend gedeuteten Fresken in den Gängen des West- und Nordflügels, die die Arbeiten des am 15. 11. 1723 entlassenen Jacopo Bellandelli (vgl. Anm. 541 auf S. 103; zu Bellandellis Tätigkeit für Salem, siehe Hosch 1987, S. 20, Anm. 137) fortsetzten, würde man stilistisch eher auch um 1723 ansetzen. Allerdings würde der Rezensent bei der Abb. 23 (= Lieb Nr. 46) eher an Bellandelli (Pellandella) denken.

Die Malerei im Theatersaal (1724: Hauptbild) ist zweifelsohne eine Talentprobe des doch schon 33-jährigen Malers: eine Mischung von luftiger Verteilung à la Amigoni in Schleissheim (warum soll Spiegler zwischen 1719 und 1724 nicht auch in München gewesen sein?), einer Erzählfreude in Genreelementen und einer doch noch zeichnerisch-konturierenden Figurenbildung deutsch-österreichischer Prägung um 1700 (z.B. Johann Georg Werle, Johann Anton Gump). Übrigens (S. 512), die ins Futur gesetzte Horaz-Zeile als Motto der Komödie muss ohne Ligatur so lauten: "ILLECEBRIS ERIT, ET GRATA NOVITATE MORANDUS SPECTATOR".

Die auf S. 109, Anm. 583 angemerkte unterschiedliche Beurteilung des Spieglerschen Treppenhausfreskos durch den Abt zeigt wieder die Notwendigkeit die originalen Tagebucheinträge zu prüfen. Die vergleichsweise altertümliche Wirkung dieses Deckengemäldes geht auf das 1723 entstandene Treppenhausfresko von Jakob Carl Stauder zurück, sodass Spiegler sich gezwungen sah auf Pozzo's Kuppelkonstruktionen zu reagieren. Während Stauder die Kuppel hinter der Wolkenerscheinung noch schliesst, 'sprengt' er (angeblich zwischen April und November 1725) die Kalotte ab, um einen Hypäthralrundtempel zu zeigen, wie Michaela Neubert richtig bemerkt. Die gegenüber

Pozzo's Schrägbildvorlagen zentrale Horizontalprojektion bietet sich in einem Treppenhaus mit quadratischem Grundriss an. Ganz ohne Erfahrung mit solchen, später kaum mehr benutzten pozzesken Architekturmalereien scheint also Spiegler nicht gewesen zu sein.

5.1.3 Sankt Blasien

Im St. Blasianischen Sion dürfte Spiegler (auch aus Kostengründen) einen leider nicht erhaltenen (pozzesken) Altar als illusionistisches Fresko gemalt haben. Der ganze Abschnitt macht - auch durch archivalische Nachforschungen - deutlich, dass er sich zumindest seit 1723 (wahrscheinlich schon seit 1716) in den Wintermonaten bei seiner Schwester und dem Wirt Franz Miller (4. 4. 1724, 7. 5. 1725, 21. 10. 1726. als Taufpate) in Dürmentingen als angesehener, bekannter und in Fresko 'virtuoser' (Februar, März 1726 oder am 12. 11. 1726 bei der Hochzeit als "pictor virtuosus") Maler aufgehalten und sich von dort aus bei den potentiellen Auftraggebern wie der Fürstabtei St. Blasien ins Gespräch gebracht hat: alles lässt sich mit der leider hier immer wieder vorgeschlagenen Fassmalertätigkeit kaum verbinden.

Die leider nicht oder nur schlecht erhaltenen, im Buch gut abgehandelten frühen Arbeiten für St. Blasien in Bonndorf stehen nicht nur zeitlich in der Folge von Ottobeuren sondern auch (vgl. S. 115) von Amigoni in Schleissheim 1722/23 in venezianischer Tradition. Dass Spiegler die Schleissheimer Arbeiten zumindest gesehen hat, und nicht nur modische Beliebtheit und Geläufigkeit - wie die Autorin meint - dahinterstehen, erscheint dem Rezensenten auch in der Verwendung von Amigoni-Zitaten 1726/27 als starkes Indiz und fast als Beweis.

Der Zug Spieglers vom Zentrum München in die oberschwäbische Provinz ist aus der Auftrags- und Konkurrenzsituation mit dem hochverschuldeten, vor dem Wechsel stehenden kurfürstlichen Haus und der Malerphalanx von Amigoni, Asam bis Zimmermann sehr verständlich.

Die zweite und sogar die dritte Ottobeuren-Phase (1725 u.1728/29) Amigonis auch mit Ölmalerei auf Putz, die auf Erler, Gambs und F.G. Hermann bis über 1750 nachgewirkt hat, kannte Spiegler offenbar auch noch nach der Übernahme einer Engelsfigur aus Amigonis "Apostel Matthäus"-Darstellung (Ende 1725).

5. 1. 4 Sankt Peter

Bei den sich anschliessenden Fresken in St. Peter (1727/28) sieht die Autorin einen motivischen wie kompositionellen Einfluss von C.D. Asam (Weingarten). Die nach Rupprecht und Bauer obligatorische Trennung von Realraum und Bildraum hebt sie zu

Recht wieder etwas auf, da alle Mittelschiffgemälde jochverbindend schrägsichtig auf einen gemeinsamen, durchgehenden Himmel verweisen, ganz anders als die thematisch unverbundenen, wechselnden Schemen Asams, dessen immer wieder vorgebrachter Einfluss auf Spiegler nicht richtig nachzuvollziehen ist. Noch deutlicher werden solche illusionistische Vorstellungen in den 'hinter der Wand/Fenster' befindlichen erkennbaren 'Durchblicken' unter der Orgelempore.

5.1.5 Zwiefalten

In ihren Äusserungen zu den früheren Zwiefalter Spiegler-Fresken in der ehemaligen Prälatur bestätigt die Autorin die vom Rezensenten 1992 knapp kommentierte Erstzuschreibung und Datierung um 1729. Die dabei zitierte Weinabgabe ist natürlich nur ein Indiz aber immerhin. Der schon vom Rezensenten angefangenen Vorbilderliste fügt sie nun noch das seitenverkehrte Zitat von Amigoni in Ottobeuren von 1725/6 (oder eine gemeinsame Vorlage?) hinzu.

Abschliessend für diesen Zeitraum werden leider in vielen Wiederholungen und nicht schlagwortartig vereinfacht die Entwicklung bis 1729 zusammengefasst und - jetzt wird es wichtig - Überlegungen zum Werden des vorrangigen Freskanten Spiegler angestellt. Man sollte beim Fresko nur von einer technikbedingten Scheintransparenz und Tendenz zur Lichthaltigkeit sprechen. Zu dem Problem der Ausbildung im Fresko versuchte der Rezensent 1992, S. 125/26 eine mögliche Mithilfe bei Amigoni oder Stuber in Schleissheim bis 1722/23 oder zumindest eine Autopsie wegen der Amigoni-Zitate ab 1723 annehmen zu können. Die Gegenargumente der Autorin wegen des seit 1722 als Gehilfen genannten Joseph Wagner und ab 1725 Anton Erler sind auch nicht wirklich stichhaltig. Der kategorische Ausschluss einer Beziehung Spieglers zu Amigoni vor Ottobeuren und einer Autopsiemöglichkeit in Schleissheim ist bewundernswert. Bei der Suche nach neuen Namen versucht die Autorin entgegen Eva Seib Sing auch für die Deckenmalerei zu gewinnen. Dass die perspektivische Konstruktion eines Deckengemäldes von ihm (oder aus Lehrbüchern wie Pozzo) zu lernen war, dem soll nicht widersprochen werden. Etwas anderes ist die von Sing nie ausgeübte Technik mit Kalkfarben, die einer praktischen Anleitung, Übung, Erfahrung bedarf (vgl. Maulbertschs Äusserungen zu eher störenden Gehilfen ohne Erfahrungen in diesem Bereich). Beim heutigen Wissensstand tendiert der Rezensent an eine Beteiligungsmöglichkeit nach oder sogar neben dem Sing-Atelier bei Malern wie Johann Baptist Zimmermann, einem guten Amigoni-Freund, oder einem bislang unbekanntem Maler in der Art des Gran-Lehrers Johann Georg Werle. Spiegler beginnt mit seiner Freskomalerei stilistisch als Mischung

von Werle und Amigoni.

5. 2 Die Werke der Jahre 1730-1747

5.2.1 Salem

Es wundert, dass trotz des vorher festgestellten Gleichtaktes von Fresko und Tafelbild bei Spiegler keine analoge Unterteilung also 1730- 1740/41 und 1740/41-1755 gewählt wurde. Die Datierung der am Anfang stehenden ersten Salemer Phase hätte im Katalog (Nr. 98-104; t.a. = terminus ante quem oder besser post quem non) und im Quellenverzeichnis (Q 35-39) eindeutiger (d.h. vor dem 28. 10. 1730, als die Gesamtsumme von 848 fl. abgerechnet war; siehe Hosch 1987, S. 21, Anm. 138 und in Ergänzung: GLA Karlsruhe 62/9234, fol. 277, wo auch auf die übertünchten "4 Lünetten" in Fresko über der Lieb-Frauen-Orgel hingewiesen wird) ausfallen können. Ansonsten sind die Äusserungen über die Reihenfolge der Entstehung, die technischen Unterschiede (Fresko, Secco, Öl) und die möglichen Vorbilder zustimmenswert. Wie auch aus den Quellen hervorgeht, sollte man die drei Wandfelder aber als Renovation, Übermalung manieristischer vorhandener Gemälde, denn als Neuschöpfungen behandeln. Sie zeigen auch hier wieder Spieglers stilistisches Einfühlungsvermögen (was man einigen heutigen Restauratoren wünschen möchte). Die Nr. 103 wäre besser unter Fragliches (kein Hinweis in den Quellen) geführt worden, vielleicht identisch mit den Gewölbefeldern im Münster 1739 von Anton Batian, vgl. Hosch 1987, S. 21, Anm. 139.

Bei dem Hauptbild "Urteil Salomonis", einem 'quadro riportato' (an die Datierung und die seltsame Bezeichnung "in Buchhorn" = heutiges Friedrichshafen kann sich der Rezenent nicht erinnern) diente die bei Bushart 1996 (S. 100) abgebildete Zeichnung als Vorlage. Die Autorin geht von einem (nicht mehr erhaltenen) Sing-Entwurf im Spiegler-Besitz aus. Einfacher wäre es, diese Rötelstudie für einen querovalen 'quadro riportato' als Nachzeichnung z.B. Spieglers (um 1710/15 ?) zu sehen. Es ist ein Jammer, dass die Dissertation über Sing von Eva Seib aus dem Jahre 1993 ohne Abbildungen auskommen musste. Warum mit diesem gegenüber dem in die Breite und nicht in die Tiefe/Höhe gehenden Sing-Vorbild durch seitliche Architekturen angedeuteten Seitenblick wohl etwas fortschrittlicheren hochformatigen Gemälde Spieglers, das aber nach der Verfasserin richtigerweise auf Schemata eines Veronese zurückgeführt werden kann, eine neue Schaffensphase beginnen soll, bleibt unklar. Der von der Autorin angeschlagene Vergleich mit dem lichten, wieder etwas querovalen Tiepolo-Fresko der modernen venezianischen Malerei in Udine 1726/28 lässt Spiegler doch etwas alt (älter) aussehen. Die personifizierte

'Klugheit' gewinnt ihr Urteil aus der Hl. Schrift und spiegelt die göttliche Weisheit auf Salomon (natürlich auf alle Entscheidungspersonen einschliesslich des Abtes), wie richtig angeführt wird).

5.2.2 Mochental

Bei den wohl schon 1732 in Aussicht gestellten, bis 21. Mai 1734 vollendeten Fresken in der Zwiefalter Propsteikapelle Mochental (Nr. 121-134; Q 43,1 u.2: letztere leider wieder nicht exakt transkribiert) versucht die Autorin wenig zutreffende Vergleiche mit dem Theatersaal in Ottobeuren oder wenig ergiebigen Einflüssen von Rubens und Roms zu konstruieren. Typisch sei die "von Bewegung erfüllte Momenthaftigkeit", auf alle Fälle eine themabedingte Erzählfreude.

5.2.3 Wolfegg

Der Abschnitt über den Wolfegger Auftrag zeigt die Zählebigkeit von Irrtümern. Hoffen wir, dass die von der Autorin zusammengestellten Stadien der Wolfegger Stiftskirche etwas bewirken. Leider wird von ihr aber hier wieder vorgebracht, dass Franz Anton Erler bis 1718 Lehrjunge Spieglers war und dass Spiegler ihn, den Ottobeurer Untertan, vermittelt haben sollte. Warum geht ein Schüler von dem 'virtuosen' Spiegler 1718 noch zu Arbogast Thalheimer, bevor er vom Haus Waldburg gefördert nach Italien aufbricht, um ab 1725 eher als Konkurrent und Nachfolger Spieglers zusammen mit Gambs Amigoni zu verfallen.

5.2.4 Lindau

Leider ist die befreite und gerettete Freskoausstattung im Festsaal des ehemals gefürsteten Damenstiftes Lindau nicht auch mit den Nebenbildern und auch aus normaler Schrägsicht abgebildet, um die von der Autorin festgestellten Schwierigkeiten bei der Formatbewältigung auch im Foto nachvollziehen zu können. Der beschriebene additive Charakter ergibt sich vornehmlich aus der christlich-allegorischen Thematik und vielleicht noch aus den nach der Restaurierung nicht mehr erhaltenen Secco-Korrekturen der Tagwerksgrenzen. Die grössere und dynamische Eigenständigkeit der Gewänder und eine Art Zentrifugalität der Figuren gegenüber Ottobeuren sind offensichtlich. Die Verfasserin folgt v.a. der 1995 erschienenen Broschüre mit dem Text von Markus Weis, um die Ikonographie und Ikonologie des zumindest seit der Frührenaissance bekannten Triumph- oder Pompa-Gedankens ausführlich abzuhandeln. Die von Bushart 1996 vorgeschlagene Beziehung zu Rottmayr in Pommersfelden lehnt sie zu Recht ab. Der Hinweis auf Cortonas Ausmalung im Palazzo Barberini (1632-1639; fälschlich 1730) in Einzelfiguren findet sich schon bei Weis 1995, S.8, wie auch auf S. 10 das Zusammenspiel von Fürstäbtissin , Weihbischof Sirgenstein und 'Konservator' (Verwalter) Johann Franz von

Ratzenried und Maler ("... riß und hierauf des mahlers Erklärung erforderlich...."). Beim Namen Johann Franz von Ratzenried hätte die Verfasserin auf eine vom Rezensenten 1993 angesprochenen Stiftung eines ehemaligen Altargemäldes mit der Signatur "Jacopo Amigoni ...1736 [?]" verweisen können, wobei nach heutigem Kenntnisstand es sich wohl um ein Amigoni-Bild von ca. 1726 (Tod der Gemahlin) und um eine Ergänzung nach Motiven Johann Carl Reslfelds durch Spiegler um 1736 handeln dürfte.

5.2.5 Mainau

Die gut dokumentierte (Q 46.1-13) und 1737/38 datierte Ausmalung der Deutschordenskirche auf der Mainau (Nr. 145-151) geschah mit Empfehlung von Joseph Anton Feuchtmayr oder des Architekten und Bauleiters Caspar Bagnato, der die Sonderstellung Spieglers schon vor Zwiefalten im Hinblick auf Merdingen 1738 pries. Zu Recht stellt die Autorin die erstmalige, allansichtige, terrestrische Umlaufkomposition und die ovalisierenden "Wolkenrotationskörper" heraus. Ob dieser Begriff gegenüber der Feulnerischen Trichter-Strudel-Formulierung besser ist, sei dahingestellt, da normalerweise eine zentrierte Achse vorausgesetzt wird und nicht wie hier 'nachkeplersche' Ellipsenbahnen zum Ausdruck kommen. Die Autorin stellt bei diesem erstmaligen Auftreten und bei Ähnlichkeiten mit Sebastiano Riccis Paduaner Fresken die Frage, ob Spiegler letztere durch Autopsie kannte. Sollte man an eine Italienreise nach Lindau (Ende 1736) oder an eine unabhängige Nacherfindung oder Parallelerscheinung (für die Umlaufkomposition gab es auch schon vor Amigoni genügend immer wieder genannte Vorbilder) denken, die zerfallende, additive Komposition dynamisch (in Anlehnung an die zur Mode werdende Rocaille?) in den Griff zu bekommen?. Der nach Bushart erkennbare Einfluss Asams bei dem "Apokalyptischen Lamm" wird im Buch zu Recht relativiert. Bei der glücklicherweise erfolgten Gegenüberstellung (Abb. 157 u. 158) von Skizze/Entwurf und Ausführung wird bei ersterer die spätere normale Schrägsicht und nicht eine das Fresko direkt vorbereitende Untersicht erkennbar.

5.2.6 Sirgenstein u. 5.2.7 Sankt Peter

Mit den Mainauer Errungenschaften vor Augen erscheint es völlig unverständlich, dass die Autorin das querovale, auf Leinwand gemalte Sirgensteiner Bild (Nr. 157) wieder in die Zeit nach Mainau, also 1739 (angeblich auch nach einer heute nicht mehr erkennbaren Signatur) setzt. Es wäre mit diesem Datum quasi das Vermächtnis des am 29. Januar 1739 gestorbenen Konstanzer Weihbischofs Franz Johann Anton von Sirgenstein. Die eher nach 1750 entstandenen, umgebenden Rocailleeffassungen dienen nicht zu einem wirklichen Beweis. Die diskutierten Übernahmen und Vorbilder bieten auch keine

Anhaltspunkte. Die im Buch betriebene und gepriesene Stilkritik bringt wohl Parallelen zum Salemer "Salomonsurteil" und sucht krampfhaft auch Mainauer Reminiszenzen, bleibt aber unbefriedigend. Wenn man im Buch von Abb. 171 auf Abb. 176 (St. Peter, ebenfalls 1739) herüberschlägt (Fig. 7 a. u. b), wird offensichtlich, dass die Datierung 1739 nicht



Fig. 7a: Fr. J. Spiegler, Königin v. Saba vor Salomon, um 1723
Sirgenstein, Schloss



Fig. 7b: F.J. Spiegler, Apostelsendung, 1739
St. Peter, Treppenhaus

(aus: Michaela Neubert: Franz Joseph Spiegler, Weißenhorn 2007)

stimmen kann. Eine schon angesprochene erweiterte Stilkritik, die auch die Figurenbildung oder -auffassung mit einbezieht, kommt zum Ergebnis, dass der flächig-zentrifugale, manierierte Typus von St. Peter gegenüber dem Untersichtigen, das immer wieder genannte "decorum" mehr Strapazierenden, in Sirgenstein (noch) nicht zum Zuge kommt. Das Bild kann/muss auch vom Gesichtsschnitt vor 1730 entstanden sein. Die von Ginter, Pohl und auch Weis auf 1723 angegebene Datierung hat einiges für sich (vgl. Nr. 13 von 1725 für Ottobeuren). Auch die von Bushart 1996 angeregte, stilistisch zutreffende, aber von der Autorin abgelehnte Beziehung zu Martino Altomones Bild in St. Florian von 1720 spricht für diese Frühdatierung.

5.2.8 Merdingen

Bei der der Mainau vergleichbaren Ausmalung in Merdingen (Nr. 164-170) wurde wohl wie üblich im Chor Juli 1739 begonnen (wohl Verwechslung mit Orgelchor). Die "Mariä Himmelfahrt" im Langhaus mit dem geschwungenen, auf Zwiefalten hinweisenden Podest meint die Verfasserin mit dem aber nicht panoramaartigen Weingartener Fresko von Asam (1718-1720) in Verbindung bringen zu können, während die Figuren sicher an Ricci (durch Vermittlung Amigonis ?) erinnern würden. Eine analog der Ölskizze für Mainau (ÖS 4) skizzenhafte, weich modellierende Malweise lässt sich allenfalls an dem durch reduzierte Farbintensivität auffälligen Puttenreigen festmachen (s.u. Skizzenstil-Hubala).

5.2.9 Konstanz

Der Auftrag der Augustiner-Eremiten, die mit den Stiftsdamen von Lindau nur die Augustiner-Regel gemeinsam hatten, dürfte eher noch durch den Weihbischof Sirgenstein oder durch verwandtschaftliche Beziehungen der Spiegler-Ehefrau (Geschlecht der Wech, Weche, Wehe) zustande gekommen sein. Der richtungsweisende Schritt und die grosse Wirkung in diesem nicht sehr gut erhaltenen und nicht so bedeutenden Fresko mit den altertümlichen begleitenden Emblemen wird ausser einer verbesserten Gruppenbildung nicht offensichtlich.

5.2.10 Ochsenhausen

Die Fresken in der Schlosskapelle von Untersulmetingen lassen wegen ihres Nebenwerkcharakters und ihrer schlechten Erhaltung kaum Schlüsse zu. Die auch von Pohl schon angesprochene Beteiligung von (einem?) Gehilfen "sogar bei der Komposition aber ohne ganz freie Hand" gerät sehr widersprüchlich.

Die angebliche, leider nicht abgebildete Freskenausstattung der Ochsenhausener Benediktuskapelle durch Spiegler fusst auf einer wenig aussagekräftigen Quelle (Q 55.1). Der bei Kolb 199, S. 476, Nr.181 abgebildete "Tod Benedikts" geht sicher auf Joseph Anton Huber zurück trotz aller Anstrengungen der Autorin. Die Reste der Zwickel finden sich nirgendwo abgebildet. Das Urteil: "unbestritten ... ein Werk Spieglers aus dem Jahre 1742" darf als sehr mutig bezeichnet werden.

Die Quellen (Q 56) für zwei von Siebenrock übermalte Freskogemälde in dem zu Ochsenhausen gehörigen Niederkirch beruht auf Adolf Schahl Forschungen zu Hermengild Herberger.

5.2.11 Sankt Blasien

Einem Brand (1768) zum Opfer fiel die 1744 für 1000 Gulden ausgeführte Ausmalung des Hofsaals mit dem eigentlich einer Bibliothek angemessenen Thema "Ignoto Deo" (vgl. Maulbertschs Ausmalung von Klosterbruck und Strahov) nach einem unbekanntem Autor. Nach der von der Autorin diesmal sogar in Originalkopie herangezogenen Quelle (Q 57.2) schliesst sie wohl richtig, dass die Bibliotheksausmalung schon früher um/nach 1730 erfolgt sein könnte. Zusammen mit dem 1744 entstandenen Hofsaal sind uns leider zwei Werke Spieglers aus wichtigen Räumen und wohl auch mit entsprechenden Themen nicht erhalten.

5.2.12

Bei der Ausmalung der Pfarrkirche Altheim nahe Riedlingen direkt vor Zwiefalten erkennt die Verfasserin im Chorfresko auch durch die Farb-Luft-Perspektive einen grossen

Tiefensog, wobei der skizzenhafte Charakter bei einem schnell und für die Fernsicht malenden Künstler nicht wieder überbewertet werden sollte. Das durch seine Aufschichtungen sich auszeichnende, etwas übermalte Langhausbild wirkt für die Autorin tafelnähnlich. Die montageartigen Übernahmen (Eigen- und Fremdzitate) sind eigentlich bei der Themenwiederkehr und der Arbeitsweise von ökonomisch denkenden Virtuosen wie Spiegler völlig verständlich. Auf Zwiefalten verweist vielleicht noch die konvergierende Abbildung der Altheimer Kirche links.

Die am Schluss dieses Abschnittes stehende Zusammenfassung spricht von keinem konsistenten, gleichmässigen Entwicklungszug bei Spiegler sondern eher von einer Sprunghaftigkeit mit Mainau und Merdingen. Ein gleichzeitig im Buch konstatiertes skizzenhafter Malstil ("Skizzenstil") wird Hubala unkritisch folgend von den Ölskizzen auf die Fresken übertragen. Die Autorin versucht die Herkunft der Ölskizze bei Spiegler von Venedig herzuleiten und landet dabei aber wieder nur bei Amigoni als Vermittler. Trotz ihrer antispekulativen Einstellung unternimmt sie Vorstellungsszenarien des Verhältnisses zu Amigoni, Treffen (nach 1725) und gemeinsamer Reisen. Die eigentliche Frage, ob Spiegler vor 1747 selbst nach Italien gekommen ist, oder, ob er nur vermittels Druckgrafik und Kopien die Kunst Venedigs, v.a. S. Riccis, kannte, beantwortet sie unerwartet (S. 183) mit letzterem und der vermittelnden Rolle Amigonis: "... aus stilistischen Gründen mit ziemlicher Sicherheit vor ... der Ausmalung der Zwiefalter Stiftskirche abzulehnen...".

5.3 Die späten Werke der Jahre 1747-1754

5.3.1 Zwiefalten

Wenn man möglichst unvoreingenommen die Abbildungen des Buches durchblättert und sich vor Augen hält, dass sich Künstler unter bestimmten Bedingungen (Bezahlung, Herausforderung/Ehre, inspirierende Umgebung, Physis, Vorbereitungszeit,...) zu steigern vermögen, ist die "ungeahnte, nicht zu klärende Meisterschaft" eher ein Romantizismus. Die künstlerischen und auch intellektuellen Voraussetzungen, Vorstufen für die Kulmination in Zwiefalten waren nach Meinung des Rezensenten zweifelsohne alle vorhanden: 'er hatte es drauf' und es ist auch nicht "verwunderlich", dass Abt Benedikt Mauz Spiegler "auswählte".

Das Kircheninnere diente einigen Kunsthistorikern wie Bernhard Rupprecht oder Richard Zürcher als Folie oder zum Exempel für ihre Anmutungen der "Bildhaftigkeit" oder des szenographischen Effektes. Im Zuge der Gesamtkunstwerkdiskussion gelangte Stefan Kummer 1989 wegen der nur verbindenden Ornamentalität und - wie durch spätere

Forschungen verdeutlicht - wegen der über 20-jährigen Ausstattungszeit zum Begriff des 'Ensembles', auch durch das Zusammenspiel der Hände und Geister von Bauherr, Stukkateur, Bildhauer und Maler. Die treffende Bemerkung der Autorin, dass hierbei Feichtmayr und Spiegler und Christian gleich bei ihrer ersten Zusammenarbeit so erstaunlich harmonierten, findet wohl in dem dirigierenden Bauherrn und einem vermuteten, vermittelnden Gesamtplan Feichtmayrs (R. Halder) mögliche Erklärungen.

Bei der Datierungsfrage und der Interpretation der Zwiefalter Fresken stützt sich die Autorin auf die beiden Signaturen (1749, Kuppelfresko und 1752 Stuckfigur im Langhaus) und vornehmlich auf den schon genannten 1762 abbrechenden Baubericht des Konventualen Ottmar Baumann. Die durch Ernst Kreuzer 1964 und den Rezensenten 1992 publizierten und versuchsweise datierten originalen Akten, Programmfragmente hält die Verfasserin alle für vor 1747 entstanden mit erheblichen Konsequenzen.

Das Prebyteriumsfresko soll nach Baumann und Neubert "bei guter Zeit gemalt" (= September/Oktober 1747? nach Altheim) und noch gefasst (Oktober/November 1747?) worden sein. Nach den Restaurationsberichten wurde wie auch im Psallierchor wohl wegen der konstruierten Architekturteile und nicht Unsicherheit die übliche langsamere Quadrierung (nach einem zeichnerischen Entwurf?) angewandt. Warum wurde es aber erst ein Jahr später am 23. 10. 1748 ohne Zins bezahlt?. Malte Spiegler 1748 nur das Psallierchorfresko (und nach Neubert die beiden kleineren Querschiff fresken)?.

Bei der Datierung des Psallierchors mit der "Wunderszene aus dem Kloster Magi" ergeben sich zwischen dem Baumann-Bericht und dem "Abtey-Manual" keine Divergenzen: vor dem 23. Oktober 1748. In den Schilderungen ihrer Eindrücke erinnert sich die Autorin der Anklänge an Pozzo oder Asam, um es aber letztlich doch als einzigartige Schöpfung (quasi phylo- wie ontogenetisch) zu erklären.

Zu den leider nicht abgebildeten Querhaus fresken mit den "Himmelsaufnahmen" schrieb der Rezensent 1992, S. 85 nur, dass diese vor Ende 1750 und nicht schon 1748, wie der Baumann-Bericht angibt, entstanden sein müssen. Frau Neubert meint das Datum 1748 auch stilistisch nachweisen zu können: alle Achtung.

Bei der Ensemble- und den seit Frey, Rupprecht und Co. unvermeidlichen Realitätsebenen-Diskussionen sollte man nur beachten, dass die Seitenaltäre und Altarblätter eher erst nach 1765 aufgerichtet wurden (vgl. Anm. 1096: Datierungsversuch Hosch 1992, S. 89: "nicht viel vor 1765").

Vielleicht hat sich der Rezensent 1992 bezüglich der Datierung der Vierungskuppel etwas

knapp ausgedrückt. Das auf S. 198 wiedergegebene Zitat bedeutet: nach dem Eliberationsinstrument vom 20. 2. 1750 dürfte Spiegler 1750 das Wappen "hinzugefügt und zumindest verändert" und auch die vier Erdteil-Zwickelfresken in Angriff genommen haben. Wenn man die Kritikpunkte und die letztlich übereinstimmende Datierung liest: viel Lärm um fast nichts. Da das 1992 publizierte entscheidende Schriftstück als Q 65.4 von der Verfasserin so verhunzt transkribiert wurde, hier nochmal: "H. Spiegler hat Empfangen / L: Abbtay manual de a(nn)o 1748 / 23. octob(ri)s / für das gewölb ober dem presbyterio 675 fl. / für das grosse feld ober dem Chor 725 fl. / für die 4 kleine felder unter dem chor / gewölb ... 50 fl / L(aut) Abbtay Manual de a(nn)o 1749 / 19. Nov(em)b(ri)s / für die mit p. [? pro oder per?] 2175 fl. Veraccordirte / Kuppl und Zwickhl stückh abschlag / [ge]geben: ... 1000 fl. / 31. Decemb(ri)s / Item für izt [?] gemäldt, aber noch nicht / Vollendete arbeith, occasio(ne) [?] der aussteuerung / s(einer) fr. tochter, abermahl p. (er) abschlag / gegeben ... 1000 fl / bleiben also H. Spiegler für die / arbeith an d(er) Kuppl und zwickhel- / stückh noch gut ... 175 / Item für die 2. felder ober St. Stephan / und St. Benedict, jedes a 183 fl.- / 366 fl. / Sum(m)a des rests 541 fl. / [folgendes durchgestrichen, siehe Rückseite] Item St. Joseph / N(ota) b(ene d(en) 13. octob(ri)s 1750. Saynd ermelten / H. Spiegler an ducaten geliferet worden / 645 fl 4 kreuzer. ... stehen [?] also dem Gottes / Haus bey ihme gut 143 fl. 14x. [auf der Rückseite:] Weiters hat H. Spiegler für den H. Joseph, / so er meinem H. bruder gemahlt nacher Wein- / garten, angesezet 150 fl. Mithin ist die / Sum(m)a dessen dissjährigen Verdiensts pro anno / 1750 wie folgt: / für ausfertigung d(er) Cupl, der 4. welt-theile / in den zwickhl item für die 2. stückh ober / St. Stephan und St. Benedict zusammen 541 fl.- / für den Weingarten St. Joseph ... 150 fl.- / S(umm)a 691 fl.- / Hirvon saynd durch R.(everendus) P.(ater) Oekonomus schon den / 13. octob(ri)s 1750 bezahlt worden in ducatten 645 fl 14 x / Von den 14. octob(ri)s ei(us)d(em) anni in Spanische dubl(onen), / fadiren [?] gulden ich ... 45 fl 46x / Sa 691 fl / rest utrius(que) 0 0 ". Mit dieser Originalrechnung kann man eigentlich nur wie schon 1992 datieren: Presbyterium und Chor 1748; Kuppel 1749/50; die Erdteile und die Querhausfelder 1750, oder?.

Ansonsten bringt die langatmige ikonographische (-ikonologische) Bestimmung der Einzelfiguren sowie des seit Correggio üblichen Allerheiligenhimmels keine neuen Erkenntnisse. Den möglichen Gründen für den szenischen Aufbau der Zwickelfelder (Einfluss Feichtmayrs, M. Günthers oder nur die schiere Grösse/Platz) wird nicht weiter nachgegangen.

Wenn man dem Baumann-Bericht (diesmal) vertraut, erfolgte 1750 die Stukkierung des

Langhauses (warum nicht schon 1749 beginnend, während Spiegler die Kuppel ausmalte, Gerüstkosten, ...?) und 1751 die Ausmalung, - das erhaltene Abtey-Manual bricht schon 1750 ab - obwohl wie auch die Autorin annimmt, die Vorarbeiten bereits 1750 begonnen haben könnten. Was machte Spiegler sonst noch neben möglicherweise Gossenzügen, das im Buch aber schon mit 1749 angesetzt wird (s.u.). Die aufgemalte Bezeichnung 1752 an einem Beutel der "Welt" soll erstaunlicherweise für den Fassmaler (wohl Johann Georg Messmer) oder doch für Stukkateur oder Bildhauer gelten, die 1752 geendet hatten und bezahlt wurden, nachdem noch die anstuckierten Plastiken hinzugekommen waren.

Die von der Restauratorenwerkstatt Ingenhoff 1985 festgestellten 59 Tagwerke dürften wohl in einem Zeitrahmen von 3 bis 4 Sommermonaten anzusetzen sein. Nach einigen richtigen, aus der Anschauung - wobei auch der von Rupprecht dem Betrachter aufgezwungene angeblich ideale Standpunkt aufgegeben werden musste - gewonnenen Bemerkungen zu Architektur, Stuck, Plastik und Malerei ist es nicht zulässig von einem "völlig enttektonisierten Imaginationsraum" (S. 209) beim Fresko zu sprechen.

Bei der inhaltlichen, ikonographischen Bestimmung des Langhausfreskos geht die seit ihrer Magisterarbeit mit diesem Thema befasste Verfasserin trotz neuer Archivalien zurück zu Bernardus Schurr (1910) und Ernst Kreuzer (1964), indem sie eine vom Rezensenten gefundene, bislang unbekannte Motiv-Kompilation der 4. und 5. (terrestrischen) Partie, ja alle bislang publizierten Textpassagen als "Teil eines verworfenen Conceptes" deutet. Es handelt sich dabei vielleicht nicht um das endgültige - wenn es das überhaupt gab - Spiegler vorgegebene Programm (Stichworte hätten für den erfahrenen Spiegler ausgereicht), aber gerade die durchgestrichenen, als abgehakt zu verstehenden Namen wurden in die Ausführung übernommen, z.B. beim unbestrittenen "Rupert", während die unmarkierte "Fridolin-Ursus"-Szene im Fresko nicht auftaucht. Im Zweifelsfalle zieht sich die Verfasserin auf eine neutrale oder keine Aussage zurück. Den vom Rezensenten 1992, S. 91 und 92 gegebenen, nach Frau Neubert "fragwürdigen" Bestimmungen kann man sicher noch die Fragezeichen wegnehmen oder man muss bessere Alternativen vorschlagen.

Das lateinische Motto des Langhausfreskos hätte doch wenigstens mit Hilfe der Berichtersteller korrekt (wie in Q 66.6) wiedergegeben werden können: "Supra navim Eccl(es)iae / Cultus B(eatae) V(irginis) M(ariae) p(er) S(anctum) Ord(inem) n(ost)rum in toto orbe propagatus".

Die Analyse der freskierten und stukkieren Kartuschen bleibt bei einer oberflächlichen Beschreibung. Hier wäre der Hinweis auf van der Meulens Aufsatz von 2001 angebracht

gewesen.

Für die kunsthistorische Einordnung werden die stilistischen Einflüsse bemüht, wobei das Hauptaugenmerk auf die Rahmung und die Tektonik der Architekturelemente gelegt wird. Bei Asam in Aldersbach: der klare Rahmen, bei Zimmermann in Steinhausen: umgebender Stuck als quasi Architekturfundament, bei Günther in Oberammergau: statische Treppensockel, gegenüber Spieglers "Enttektionisierung". Auf Holzers Paradiere in Münsterschwarzach, auf bis in den Manierismus zurückreichende phantastische Rampen - und Treppenkonstruktionen, die Treppe im Rokoko, Würdeform, 'gradus ad Parnassum' u.ä. geht die Autorin leider nicht ein.

Auf der Suche nach den Quellen für das Spiegler-Spezifikum: Trichter, Strudel oder hier "Wolkenrotationskörper", stösst die Verfasserin auf Tiepolo, Palazzo Sandi, bzw. Villa Loschi und auf Tintoretto, Entwurf "Paradiso" für Palazzo Ducale - nach Meinung des Rezensenten alles nicht überzeugend - und lässt sich zur Folgerung verführen, dass Spiegler "... kurz vor seiner Tätigkeit in der Zwiefalter Abteikirche [also 1746/47? so einfach mal] nach Venedig gereist war..." (S. 221). Warum nicht 1736/37 vor der Malerei auf der Mainau, wo diese Erscheinung als dynamisierendes und kompositionell grosse Flächen einbindendes Element auftaucht?

Dass Kolorit und Lichthaltigkeit in Zwiefalten nicht aus den vorangegangenen Werken zu erklären seien, überzeugt ebensowenig wie die sich an Hubala anschliessende Übertragung des "Skizzenstils" der Ölskizzen auf die Ausführung in Fresko, die ja dann noch viel 'moderner', abstrakter hätte ausfallen müssen. Es erscheint viel überzeugender der umgekehrte Fall, dass durch die 'grosszügige' Freskotätigkeit eine skizzenhaftere Pinselschrift, eine Tagwerk ähnliche Flächigkeit und Vereinfachung, u.ä. auch die Ölskizze beeinflusste. Für einen wie Spiegler malerisch denkenden, routinierten und improvisatorischen Künstler reichten solche Andeutungen in der Skizze anscheinend völlig. Ein Asam kommt von der (kolorierten) Zeichnung der Figur her.

Wenn man die Bremer Ölskizze (um 1724) des ebenfalls in Hell/Dunkel-Farbe-Fläche denkenden Amigoni betrachtet, wird jeder von einer entscheidenden Anregung für Spiegler sprechen, aber die Autorin versucht Unterschiede zwischen Amigoni und Spiegler durch noch andere venezianische Einflüsse langatmig und sich wiederholend zu erklären. Bei dem auch für Amigoni wichtigen S. Ricci sei es dessen Skizzenstil, bei G.B. Piazzetta dessen Hell-Dunkel und Atektionik, bei Tiepolo seien es Kompositionelles wie die "Rotationsfigur" oder Anklänge an Veronese, um in dem Satz zu gipfeln: "Beeindruckt durch die malerischen und koloristischen Leitungen S. Riccis, G.B. Piazzettas und G. B.

Tiepolos, schuf Spiegler, nachdem er von seinem [fiktiven] Venedig-Aufenthalt zurückgekehrt war, in Zwiefalten jene monumentalen Werke, die zwar ihre venezianischen Wurzeln nicht leugnen können [und wollen?] aber dennoch völlig eigenständige Schöpfungen darstellen".

Die Unterschiede zwischen Tiepolo und Spiegler werden nicht herausgearbeitet, sodass der durch annähernde Gleichzeitigkeit und Umfang beliebte Vergleich Würzburg - Zwiefalten nicht ergiebig ist. Das Würzburger Treppenhaus ist ortsbezogen, profan-'aufgeklärter', moderner gegenüber Spieglers Spiritualität und letztlich nicht zu verleugnender Tenebrosität.

Auch die sauberen "stilkritischen Überlegungen" bewahrten die Autorin unter dem Eindruck ihres eigenen Oberitalienaufenthaltes nicht vor romanhaften Begegnungen spekulativer Art von Spiegler, Franz Martin Kuen und Georg Anton Urlaub und Amigoni im Jahre 1747 in Venedig. Weiterbildungen von Künstlern im fortgeschrittenen Alter (Spiegler wäre 56 Jahre alt gewesen) sind sehr selten. Johann Rudolf Byss war als 44-jähriger wohl mit Unterstützung oder Veranlassung der Grafen Cernin oder Sternberg (Bildererwerb ?) in Rom, ohne direkt erkennbaren Einfluss (bis auf die Freskotechnik). Man könnte spekulieren, dass Spiegler von Muri 1746 und schon früher von Engelberg aus einen kurzen Abstecher nach Oberitalien unternommen haben könnte. 1747 musste er in Altheim (und nach Neubert und Baumann) schon in Zwiefalten zum Presbyteriumsfresko anrücken. Dass ihn der Abt Benedikt noch vorher kurz nach Italien (allenfalls zu anderen Benediktinerabteien) zur Anregung geschickt hat, ist sehr abwegig. Aus vielen persönlichen, stilistischen, historischen Gründen ist eine Italienreise im Jahre 1747 bzw. nach seiner Heirat Ende 1726 nicht zwingend, ja sogar sehr unwahrscheinlich.

Da die bisherigen Deutungen der Zwiefalter Deckenfresken (Kreuzer: "Civitas Dei" - obwohl Maria in ihm keine grosse Rolle spielt -, im Langhaus: "Jüngstes Gericht", Mission und tridentinische Reform; Hosch: Marienkult und Missionsveranlagung des Abtes, Ordenslob und historische Bedeutung bei der Christianisierung, Reichsunmittelbarkeit und Verhältnis zum protestantischen Nachbarn und ehemaligen Klostersvogt Württemberg, Orts-Funktionsbezug, Sinnlichkeit, Wallfahrtsort Zwiefalten, u.ä.) die Autorin nicht überzeugen, tritt ihr unter Inspiration von Stefan Kummer vor dem Hintergrund der kirchenpolitischen Ereignisse nach längerer Darstellung der Tridentinischen Gedanken "der Kontext der katholischen Reform" bei den Freskenprogrammen "klar vor Augen", ergänzt durch "jesuitischen Missionseifer". Der bis zum Reformkatholizismus herrschende

gegenreformatorische Aspekt ist zutreffend, leider sehr allgemein und unspezifisch. Aber es kommt jetzt doch schon auch die württembergische, protestantische 'Karte' ins Spiel. So soll - völlig unbewiesen - das Konzept für das Langhaus 1750 nach Erlangung der "Reichsunabhängigkeit" (sic!, S. 240; wie etwa die Eidgenossen seit 1648?) geändert worden sein, um dem katholischen württembergischen Herzog Karl Eugen das bayrische katholische Kurfürstenpaar als moralisches Beispiel 'vorzuführen'. Als letzter Trumpf nach längerem verbalem Geplänkel wird noch die Jesuiten-Benediktiner-Rivalitätskarte ausgespielt: durch die "Wiedererlangung der Reichsunabhängigkeit" (S. 242) hätte das benediktinische Zwiefalten noch gegenüber den Jesuiten gepunktet. Die Historie sieht leider so aus, dass der missionarisch veranlagte Abt Benedikt Mauz die Jesuiten zu Missionsveranstaltungen auf seinem Gebiet einlud (vgl. Pirmin Linder, Professbuch Zwiefalten, Kempten 1910, Nr. 47). Die Jesuiten standen schon vor 1755 (dem Lissabonner Erdbeben) und 1773 (der Aufhebung) im Gegenwind.

Nicht die allgemeine tridentinische Reform sondern der Marienkult eines Benediktnachfolgers und die historische, 'althehrwürdige' Bedeutung des Benediktinerordens, die Situation gegenüber dem bedrohlichen württembergischen protestantischen Nachbarn sind die spirituellen und historischen Hintergründe der Zwiefalter Ausmalung.

5.3.2 Gossenzugen

Bei der Ausmalung der kleinen Kapelle, die 1749 errichtet wurde und die Feichtmayr und Spiegler unentgeltlich dekorierten, setzt die Autorin angeblich aus stilistischen Gründen auf die alte Datierung 1749. Leider zitiert sie - wie üblich - nicht ganz genau den Rezensenten von 1992: "... Ungeachtet einer einleuchtenden Begründung, vermutet der Autor, daß Spiegler's Arbeiten in der Gossenzuger Kapelle um 1756...entstanden sind". Die Signatur des Altarblattes kann wohl nur als 1756 (vgl. Fig. 4) gelesen werden, wobei es wohl das letzte bekannte Bild wäre. Die Fresken würde der Rezensent aus rein stilistischen Gründen (u.a. arkadische Landschaft nach Marco Ricci lt. Neubert; oder wollen wir schon wieder einen Venedig-Aufenthalt annehmen?) eher am Ende von Zwiefalten (1752), wenn nicht sogar nach 1754 einordnen. Eine Zeitgleichheit des Gossenzuger Freskos mit der Zwiefalter Kuppel ist kaum vorzustellen. Nach Säckinggen (1754) muss man mit einem kranken Spiegler rechnen. Ob er eventuell nochmals eine Reise nach Zwiefalten zwecks der weiteren Ausmalung über der Orgel mit ihrem 1753 fertiggestellten Gewölbe, Vorzeichen etc. unternommen hat, ist fraglich.

5.3.3 Säckingen

Bei dem Säckinger Auftrag ist die zeitliche Abfolge nach Meinung des Rezensenten nicht ganz so eindeutig. Was hat Spiegler schon 1752 vor seinem Ende August/September erfolgten Umzug nach Konstanz in Säckingen im Langhaus fertiggestellt (Stukkaturvertrag 13. Februar 1752 für das Langhaus; am 28. 10. 1753 für den Chor), um einen Abschlag von 1000 fl am 18. Oktober 1752 zu erhalten?: das Hauptbild? oder das aus der Formwelt der Rocaille entwickelte "Fridolin-Ursus"-Fresko?; zumindest waren beide zusammen mit dem Orgelemporenbild am 14. November 1753 beendet. Die Apostel an den Wänden und das Fresko unter der Orgel (dat. 1754) folgten im Jahre 1754 wie auch der Chor, der bis September/Oktober 1754 für 1500 fl beendet war. Die "Nebengänge" (die Seitenschiff fresken) sollen schon 1753 begonnen oder sogar fertiggestellt worden sein.

Stilkritisch müssten die sicher stark restaurierten, aber unter Einfluss Anton Moraths stehenden Fresken nach 1754 entstanden sein. Diese Werke wirken, wie wenn Spiegler noch Skizzen/Entwürfe geliefert und vielleicht am Bilde (Nr. 251) "Fridolinstraum" noch mitgewirkt hat, um wohl aus Krankheitsgründen (vgl. Testament der Witwe Spieglers) die Ausführung auch mit den störenden Mauerpodesten Anton Morath überlassen zu müssen. Ähnlich auch bei dem angeblich 1754 oder 1755 bezeugten "Marientod" (Nr. 260: aus dem Werk Spieglers zu streichen) von Morath am Triumphbogen. Eine auch im Buch vorgeschlagene Mitwirkung Andreas Meinrad von Ows ist weder archivalisch noch stilistisch nachweisbar. Als Gehilfe dürfte noch der seit 1756 in Italien befindliche Johann Konrad Wengner nach Säckingen gefolgt sein.

In der Zusammenfassung der Werke von 1747-1757 spekuliert die Autorin jetzt explizit über ein Stipendium Abt Benedikts an Spiegler für die Italienreise. Für die Zwiefalter Fresken werden nochmals der Widerstand gegen Württemberg und "vehement" (fälschlich) gegen die Jesuiten und für die Arbeiten in Säckingen das Nachlassen der Kräfte und stärkere Mitarbeit von Gehilfen auch vor dem unaufhaltsamen Ende der Barockmalerei herausgestellt.

6. Die künstlerische Entwicklung des Freskanten Franz Joseph Spiegler

Auch dieser wenig nutzvolle, präzisierende Schnelldurchgang wiederholt nur das früher Gesagte. Die Feststellung (S. 259): "... bis 1747 eine Farbgebung ..., die nicht zwingend einen Aufenthalt in der Lagunenstadt" schliessen lässt, könnte durch 'auch nach 1747'

ergänzt werden.

7. Die Ölskizzen

Die Autorin konstatiert 32 (28 und 4) gesicherte und eine unbekannte Ölskizze, die grösstenteils von Bruno Bushart und Ernst-Wolfgang Mick entdeckt wurden. Als einzige Neuentdeckung im ganzen Buch schreibt sich die Autorin den "Michael" in Salzburg (ÖS 17) zu. Mit der Ölskizze befassten sich Bushart 1964 und 1993, um eine auch bei Spiegler nicht zutreffende Autonomie auszumachen, oder 1987 die Bushart-Schülerin Bärbel Hammacher, um die Rolle im Werkprozess zu beleuchten. Wichtiger aber als Leitidee wurde eingestandenermassen der mittlerweile verstorbene ehemalige Würzburger Ordinarius und unter Sedlmayr habilitierte Erich Hubala, der 1993 im Kunsthistorischen Jahrbuch Graz, S. 9-35: "Peter Paul Rubens - Die Rolle seines Skizzenstils für die Entwicklung seiner Malerei" oft im pathetischen Ton eine die Grundierung einbeziehende (Figur-Grund-Indifferenz), oft nervös strichelnde ("Farbnerven") Skizzenmanier von Rubens als persönlichen "Skizzenstil" auszumachen glaubte. Dieser sollte ohne erklärten Beginn oder Ende die eigenhändig ausgeführte Malerei von Rubens quasi strukturell ab ca. 1615 und bis 1638 (?) wieder beeinflusst haben. Nach Meinung des Rezensenten handelt es sich hierbei um einen abgehobenen, unergiebigem Versuch einer Systembildung ohne die (praktische, handwerkliche, ökonomische,...) Basis angemessen zu berücksichtigen.

Bei der statistischen Übersicht sind Ölskizzen sowohl auf Papier als auch auf Leinwand zu finden, aber alle mit rötlicher Grundierung, wie es auch im Wiener Umkreis vor 1760 üblich war. Eine Ursachenforschung zum Unterschied zwischen den der Zeichnung nächststehenden Papier- und den Leinwand-Varianten ausser der Grösse wird nicht unternommen. Da keine der Skizzen im Gegensatz zu den Gemälden signiert oder datiert sind, stellt sich nicht nur die Frage der Autonomie sondern auch der Urheberschaft, die erst unter der Rubrik "Abschreibungen" erfolgen soll. Ausser einem "ricordo" fallen alle anderen unter die Kategorie "bozzetto" oder "modello". In dem Abschnitt "Die künstlerische Entwicklung von Spieglers Ölskizzen und deren Bedeutung im Entwurfsprozess" wird auf Steidls Vorreiterrolle im Münchner Umfeld gegenüber dem letztlich Vorbild Amigoni verwiesen. Sicher schon von Anfang an und vor Bonndorf 1726 gab es von Spiegler "Visierungen". Die Autorin nimmt "ohne Zweifel" dafür Ölskizzen an. Als annähernd hinreichenden Grund kann man die Tatsache, dass bisher keine gesicherte

Zeichnung aufgetaucht ist, anführen. Ob im 'Portefolio' Spieglers nur die zumeist summarisch andeutenden, ideenmässigen Skizzen bei Wiederholungen (für die Gehilfen) ausgereicht haben und, ob nicht doch noch sicher sorgsam gehütetes Zeichnungsmaterial vorhanden gewesen war, ist wenigstens der Überlegung wert.

Die chronologische Abarbeitung der Skizzen erfolgt nur durch Beschreibungen des visuellen Eindrucks und Vergleiche mit den Ausführungen. Beim auf S. 270 behandelten schwachen Entwurf für das Hochaltarblatt von Untersulmetingen (ÖS 10) drängt sich die Frage nach der Eigenhändigkeit auf. Zwischen den beiden Stühlinger Entwürfen (ÖS 6 und 9: eigenhändig) gibt es jedenfalls Qualitätsunterschiede. Bei der mit kleinteiligen Lichteffekten arbeitenden Skizze für Merdingen (ÖS 7) ist der Rezensent immer wieder an Wengner erinnert. Auch bei den Entwürfen für zwei Zwiefalter Langhaus-Kartuschen (ÖS 21) schlägt der Rezensent eher den damaligen Gehilfen Wengner vor. Der "Abschied von Petrus und Paulus" (ÖS 29) kommt sehr dem Wiener Kreis um Maulbertsch nahe, vgl. auch den Schergen links unten. Die völlig anders geartete "Laurentius-Marter" (ÖS 30) hat nichts von Spiegler und stellt eine reine Kopie nach Daniel Seiter dar.

Die Bedeutung der Ölskizze versucht die Autorin unter der genannten Hubala-Anregung durch den angeblichen Einfluss auf die Fresko- und Tafelmalerei zu vergrössern. Es ist sicher nicht so, dass sich der lockere, grosszügigere Duktus auf das Fresko übertragen hat, sondern - wie schon gesagt - dürfte es sich eher umgekehrt verhalten haben. Bei diesen Urteilen sollte man sich immer Moden, Auftraggeberwünsche, Zeitökonomie, Honorar, Werkstattbeteiligung, ... vor Augen halten. Auf das von Spiegler selbst angesprochene Problem der Nah- und Fernsicht geht die Autorin gar nicht ein.

Die zentrale Stellung der Ölskizze für Spieglers künstlerische Entwicklung ist übertrieben, aber sie hat eine wichtige Aufgabe im Imaginationsprozess. Beim Vergleich mit den Zeitgenossen zieht die Autorin zwei Asam sicher fälschlich zugewiesene Salzburger Skizzen "Asia und Europa", sowie Entwürfe von Matthäus Günther heran. In Anm. 1568 soll wohl statt dem 1740 verstorbenen Holzer Günther stehen. Letzterer kommt Spiegler wohl nahe, aber er verfügt über eine "geglättete" Pinselstruktur, - man kann auch sagen - über mehr zeichnerisches Interesse. Die Scheidung des expressiven Wiener Troger-Umkreises (einschliesslich Maulbertsch) von Spiegler bleibt vage. Mit mehr Recht sieht die Autorin starke Verbindungen zu Venezianern (S. Ricci). Der Rezensent würde dies auf einige Oberitaliener wie Simone Brentana aus Verona neben Carlo Carlone ausdehnen wollen, die verwandte Elemente zeigen. Ob Spiegler am unmittelbarsten von Piazzettas Spättenebrosität oder Lichthaltigkeit beeinflusst wurde, ist wohl ebenso abzulehnen, wie

der bunte Kolorismus (auch bei Amigoni in Ansätzen) eines Tiepolo.

Unter den 13 Abschreibungen fällt bei dem "Gregor/Coelestin" in Augsburg (AbÖS 1) der Autorin auch die "untypische Kleinheit" (vgl. Hosch 1993, S. 153/54 m. Abb.: eher Sigrist) auf. Die besser im Katalog zu verfolgenden abgeschriebenen Ölskizzen kann man zu Recht aus dem eigenhändigen Werken Spieglers streichen.

8. Anmerkungen zum mutmaßlichen Zeichenstil Franz Joseph Spieglers

Fast am Ende steht das wohl schwierigste Kapitel. Während man von Maulbertsch doch ein paar sichere Zeichnungen kennt und bei seinem Schüler Brugger sich nur durch die Teilnahme an einem römischen Zeichnungswettbewerb eine einzige Zeichnung erhalten hat, gibt es bei Spiegler keine einzige Gesicherte. Leider sind die fünf bislang zugeschriebenen Zeichnungen nicht abgebildet. Unter den drei Basler Zuschreibungsversuchen ist die "Immaculata" (AbZ 1) wenigstens anderweitig in Abbildungen bekannt. Wenn man sich aus den Skizzen und Malereien eine Art Vorzeichnung denkt, scheint dem Rezensenten die Ablehnung durch die Autorin nicht so eindeutig. Zu den anderen Abschreibungen lässt sich ohne Abbildung bzw. Erinnerung leider nichts sagen. Auch die Verfasserin geht von Zeichnungen zumindest als erste Ideenskizzen aus.



Fig. 8a. F.J. Spiegler:
Herzbild Mariens, um 1752



Fig. 8b. F. J. Spiegler:
Abbild (Frau / Maria), um 1752
Zwiefalten, Münster, Langhaus, Kartusche

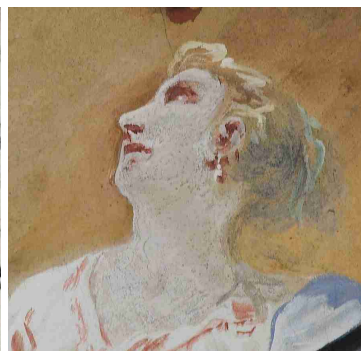


Fig. 8c. F. J. Spiegler:
Imitatio, um 1752

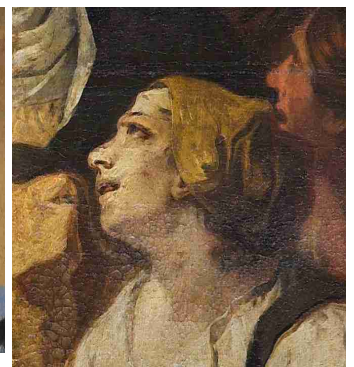


Fig. 8d. F. J. Spiegler:
Bittende, um 1745
Trillfingen, Pfk. (Detail)

Vielleicht lassen die wohl 1751/52 entstandenen Zwiefalter Kartuschen im Langhaus das

von der weltlich nachäffenden "Zeichen-Kunst" gemalte Abbild der 'Frau Maria' als einzige bislang bekannte (Pinsel-) Zeichnung miss-ge-brauchen, während auf der Staffelei die naive Kinderzeichnung ein echteres, 'herzlicheres' Bild Marias abgibt. Die "Imitatio" zeigt den Fresko-'Skizzenstil'. die "Bittende" den Ölmalstil Spieglers um 1745 (Fig. 8 a. - d.).

Zusammenfassung

Die wichtigsten, sattsam bekannten und wiederholten Punkte sind: Schwergewicht im Bereich Fresko; die Prägung durch Sing und Amigoni; Einflüsse von Asam (?), Ricci, Bellucci; die Entwicklung von dreieckigen Konfigurationen zu zickzackförmigen Diagonal-Kompositionen; zunehmende Tiefe und Räumlichkeit; szenische Interaktion; Zwiefalten als unerklärliches, unvermitteltes Meisterwerk; die Betonung des Malerischen gegenüber dem Zeichnerischen; die Bedeutung der Ölskizze, obwohl wir jetzt plötzlich lesen müssen, dass das auf Fernsicht berechnete Fresko " ... folglich...die ideale Bedingung für eine spontane und flotte Arbeitsweise" sei; weiter die Einwirkung des venezianischen Settecento und die "ziemlich sichere" Reise nach Venedig im Jahre 1747; Zwiefalten, Langhaus sei die Summe aus Zimmermann (Steinhausen) und venezianischem Settecento (Piazzetta und Co.).

Es folgen die im ganzen nützlichen Kataloge der Fresken, Tafelbilder, Ölskizzen und die Abschreibungen (Ab 1-36; Ab ÖS 1-13; Ab Z 1-5). Bei den Quellen (Q 1-78) sind leider viele (lateinische) Zitate falsch und oft zu sehr gekürzt. Die Bibliographie ist leider auch nicht vollständig (z.B. Albert Scheurle). Neben einem Personen- und Ortsregister hätte man sich eine Themenliste und eine Synopse zur Schnellinformation von Leben und Werk gewünscht.

Resümee des Rezensenten

Wenn auch unter der Gefahr des sich Wiederholens lässt sich die neue schwere Spiegler-Monographie vielleicht so beschreiben: ein dickes Buch mit guten aber nicht vollzähligen Abbildungen. Dass die den Text beherrschenden Argumentationsketten von Einflüssen und Vorbildern nicht auch durch kleinere Vergleichsabbildungen notfalls in Schwarz-Weiss visualisiert werden, ist sehr ärgerlich. Von den ca. 430 Seiten Text geben die 128 Seiten

mit dem auf Ginter, Pohl und Kolb aufbauenden Katalog der Fresken, Tafelbilder, Skizzen und Abschreibungen, mit dem Quellenanhang, der Bibliographie sowie den Registern für die künftige kunstgeschichtliche Beschäftigung mit Spiegler eine gute Basis. Allerdings finden sich bei einem nicht auf die Schnelle produzierten und durch einige Hände und Augen gegangenen Buch erstaunlich viele Transkriptionsfehler v.a. aus dem Lateinischen. Der fast 300 Seiten umfassende, langatmige durchgängige Textteil bringt eigentlich nichts Neues wie Entdeckungen von Werken und Archivalien, dafür Aufgewärmtes wie die alte Geschichte vom Fassmaler bis 1722 oder trotz allen lobenswerten Bemühens um Sachlichkeit ziemlich 'wilde', projektive Spekulationen um eine Italienreise im Jahre 1747. Bei der bislang nicht richtig geklärten Frage der Ausbildung Spieglers im Bereich Fresko wird Sing - wenig überzeugend - eine Rolle auch auf dem Gebiet der Deckenmalerei zugewiesen. Viel Raum nimmt die eigentlich sinnvolle Bestimmung der Zitate von anderen Künstlern ein. Leider lässt das pasticcioartige Vorgehen und die aneignende Anverwandlung Spieglers wenig Schlüsse z.B. auf bewusste stilistische Anlehnung zu. Auf der Suche nach den möglichen Quellen der Eigenheiten Spieglers wie die jetzt "Wolkenrotationskörper" genannten Strudel/Trichter-Bildungen oder den oft geschwungenen Rampenkonstruktionen, dem rhetorischen Gestikulieren etc. verlieren diese ohne optische Unterstützung durch 'schlagende' Vergleiche ihre Aussagekraft vor dem Hintergrund einer allgemeinen stilistischen Entwicklung. Man ist an Busharts Ausspruch über die "moderne Aufzählungssucht kunsthistorischer Vorbilder und Anregungen zu frönen" erinnert. Die immer wieder zu beobachtenden inneren Widersprüche im Buch zeigen sich z.B. in der langen und langsamen Darstellung einer kontinuierlichen Entwicklung, Klimax bis zum Höhepunkt in Zwiefalten und den gleichzeitigen, vermeintlichen Entwicklungssprüngen. Die bei einer Monographie sicher angebrachte, hier gepriesene "stilkritische" Methode versagt durch ihre schematische und nicht synthetische Anwendung in mehreren Fällen. Es wäre auch besser gewesen, sich möglichst unvoreingenommen ohne den Hubala-Ballast an die Ölskizzen herangemacht zu haben. Im Bereich des Ikonographisch-Inhaltlichen muss man das oft im Unverbindlichen bleibende Buch eher als Rückschritt ansehen. Auch die allgemeinen Floskeln von Anti-Reformatorisch oder-Jesuitisch dürften Frank Büttner noch nicht befriedigen.

Man muss keinen auf Fakten beruhenden, spekulativen Künstlerroman ähnlich Raimund Kolb schreiben, aber aus dem bildlichen wie schriftlichen Material hätte sich doch noch

mehr heraus-sehen-lesen lassen. Spiegler war - man vergleiche die Figuren des hageren Sing - nach seinem Figuren-Grund-Typus eher schlank, kleinnasig, nach seinen Briefen recht gewandt im Schreiben und auch gebildet (z.B. in Merdingen, eigene Vorschläge zur Programmatik), ästhetisch wohlüberlegt (kein Spontankünstler) und menschlich, charakterlich, religiös eigentlich ziemlich unauffällig, bieder-männisch. Die optische Extravaganz, Expressivität und Exzentrik stehen so einer gewissen katholischen Provinzialität und Bürgerlichkeit gegenüber. Gerade bei einer Monographie sind doch Bezüge zwischen Leben und Werk in einem soziokulturellen Kontext interessant. Neben der Person Spieglers bleibt auch die Stellung Spieglers innerhalb einer grösseren schwäbischen Malerreihe wie Ratgeb, Schönfeld oder Maulbertsch blass oder ganz ausgespart.

Für so viele kompetente Berater und für eine über 16 Jahre währende Entstehungszeit kommt dieses langerwartete ansehnliche Buch inhaltlich ziemlich leichtgewichtig, widersprüchlich und verbesserungsfähig zum geneigten Leser - schade.

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de

Nachtrag:

Es ist verwunderlich, dass das vom Rezensenten (1993, S. 133/34, Anm. 37, Abb. 13) als Sing-Nachfolge (vgl. Hochaltargemälde, jetzt Pfk. Vilshofen bez. u. dat. 1718) und als mögliches früher Spiegler (um 1715/20) bzw. Koler (1720/30) vorgestellte, stark, übermalte Hochaltarblatt (Fig. 10a u.10b) in der Pfarrkirche Pfronstetten bei Zwiefalten nicht im Buch diskutiert wird. Nach neuer Begutachtung - durch das digitale Hineinzoomen bei der Maria und der oberen Puttengruppe nachvollziehbar - bleibt nur eine Zuweisung des sehr konventionellen Bildes an Spiegler vor 1720 (wohl um 1718) übrig. Aus den bislang bekannten drei Werken um/vor 1720 wird ersichtlich, dass Spiegler sich eher langsam entwickelte und bis 1718/20 zumindest als Tafelbildmaler die Sing-Schule und München kaum verlassen haben dürfte.

Übrigens: die Vorteile von künftigen Künstlermonographien parallel auch in digitaler Form wären ausser der für Stilentwicklungen besseren vergleichenden Einsichtigkeit die Möglichkeiten der dauernden Korrektur und schnelleren Aktualisierung. Der die Forschung verzögernde, angstbehaftete Schutz des geistigen (Privat-?) Eigentums führt oft zu einer 'reservatio mentalis et editio-nalis' oder zu vermeintlichen 'Erbpachten'.



Fig. 10a: Franz Joseph Spiegler, "Nikolaus", um 1718
Pfronstetten, Pfk.



Fig. 10b. Johann Caspar Sing: "Nikolaus", 1718
Vilshofen, Pfk. (aus: HB-Kunstführer, Passau)

Nachtrag 2:

Die in der Zeitschrift "Im Oberland", 18. Jg., Heft, Ravensburg 2007, S. 25-29 m. Abb. von Brigitte Hecht-Lang als "Franz Joseph Spiegler - zwei frühe Gemälde aus der Friedhofskapelle St. Michael in Bad Waldsee" angesehenen Bilder haben rein gar nichts mit dem gebürtigen Wangener zu tun, allenfalls mit einer Bergmüller-Vorlage.

(Stand: 20. April 2008 - Änderungen vorbehalten)