

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

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

Teil IV

Ottobeuren

Vor einer wagemutigen Annäherung an den 'Feichtmayr-Christian-Knoten' mit hoffentlich ausreichender Schärfe des Auges und Geistes geht der Blick wieder zuerst zu Hermann Bauer und seinem Aufsatz "Der Himmel im Rokoko" von 1965, wo er in der Neuauflage 1980 auf S. 103 noch meint, dass "In Zwiefalten ... dieser Weg in den Himmel nur über das im Himmel im Fresko dargestellte Zwiefalten (führe)", bevor er auf Ottobeuren (Fig.1) zu sprechen kommt. Nun, man erinnert sich an das Neresheimer 'Carmen epicum' von 1773/75 und in Zwiefalten an das wohl von Abt Benedikt initiierte, gemalte, Kommunionschranken ähnliche Schmiedeeisengitter mit der offenen Tür ('porta coeli' o.ä.) (Fig.2a-b) am Vierungskuppelrand. Allerdings ist abgesehen von der aufschwebenden Engelsgruppe mit dem Klosterwappen, Stab und Schwert (Fig.2c) nichts im Fresko von dem darunter 'real existierenden' Zwiefalten zu sehen, also wieder wenig 'Beweis von einem direkten Verweis'.



Fig.1: Fassade der Klosterkirche Ottobeuren von Norden



Fig.2a: Fr. J. Spiegler, 'Himmel (Marienkrönung)', um 1749. Zwiefalten, Klosterkirche, Vierung

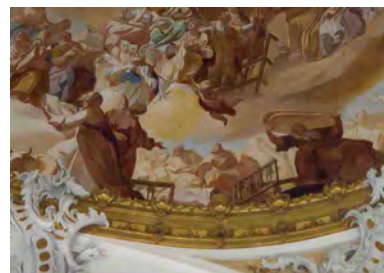


Fig.2b: Fr. J. Spiegler, 'Himmel (Marienkrönung)' (Detail), um 1749. Zwiefalten, Klosterkirche, Vierung

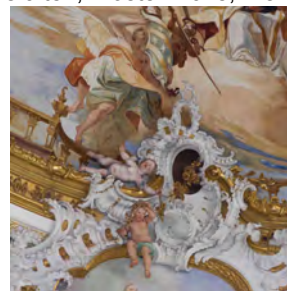


Fig.2c: Fr. J. Spiegler, 'Himmel (Marienkrönung)' (Detail), um 1749. Zwiefalten, Klosterkirche, Vierung

Vierungskuppel: 'Schauplatz - Pfingsten'

Ohne beigegebene Abbildung kommt Bauer anschliessend auf das von ihm auch aus Unkenntnis der vom Baufortgang logischen Früherdatierung (um 1758, seit 1970 und durch Franz Matsche) noch um 1763 angesetzte Ottobeurer Vierungskuppelfresko (Fig.3)



Fig.3: J.J. u. Fr. A. Zeiller, Pfingstwunder, um 1758. Ottobeuren, Klosterkirche, Vierung

zu sprechen mit dem 'Pfingstwunder' und der in der Apostelgeschichte 2, 1-13 gleich darauf folgenden 'Jerusalem Sprachverwirrung oder Sprachenwunder' für die Verbreitung der christlichen Botschaft und der 'Sieben Gaben des Hl. Geistes' in alle Länder. Bauer sieht die Porticus-Architektur mit der eigentlichen Pfingstszene in der Hauptblickrichtung als Rest einer pozzesken Realarchitekturfortsetzung und gleichzeitig als Teil einer panoramaartigen terrestrischen und architektonischen Aussenanlage, die er dann als "Schauplatz", als eine "Theaterszene" über der Kirche in sein komplexes illusionistisch-theatralisch-theologisierendes System zu integrieren sucht, um die Kirche von Ottobeuren als "zweiten Schauplatz des Pfingstwunders" ... "gemeint" zu wissen.

Wenn er die in ihrer eigenen tafelbildähnlichen Bildwelt lebenden 'Vier Evangelisten' in den umgebenden Zwickeln als kanonische Basis des christlichen Kirchengebäudes weiter anspricht, stellt er den 'semantischen' Gesamtillusionismus selbst nicht in Frage. Die im folgenden an van der Meulens "Affizierungsmodell" anklingenden dynamischen, auch selektiven Wahrnehmungsprozesse hätten Bauer selbst vor seinen Vereinfachungen oder Abstraktionen wie 'Bildhaftigkeit' und 'Selbst-Verweis'-Charakter etwas warnen sollen. Vielleicht ist es auch einmal sinnvoll, sich in die praktischen 'Höh(er)ungen' zu begeben. Der Freskant des Barock wird bei dem Auftrag in eine Kuppel eine Pfingstszene zu malen wie Asam in Weingarten oder Aldersbach für einen zumeist schrägsichtigen Betrachterstandpunkt eine pozzeske Innenraumsituation mit Kuppel und einer szenisch bestückbaren Wand-Zone wählen; oder wenn er noch die Erdteile als Personifikationen samt 'Ecclesia' integrieren muss, wird er wie Johann Jakob Zeiller logischerweise eine gegenüberliegende paradierende, terrestrische Umlaufkomposition mit dem 'Hl. Geist' im Luft-Äther-Bereich und in einem vielleicht etwas verrückten Mittelpunkt der Kuppel wählen. Das ist ohne das Architektonische im Prinzip nicht viel anders wie z.B. in der Halbkuppel bzw. Apsiskalotte von S. Apollinare in Classe, Ravenna schon um 549 n. Chr. geschehen. Der Kirchenbau (auch von Ottobeuren) hat einen mit einem gerahmtem Bild und einer Vision, Fiktion oder Szene aufgehobenen, transparenten Deckenspiegel. Die Untersicht der Figuren und Architekturen vermittelt einen Höhenzug gegenüber der Austreibung der stürzenden Laster oder dem unfreiwillig (z.T. durch die sehr schwache Zeichnung von dem z.B. in der Ulmer Ölskizze für Fürstenzell sonst hervorragenden Zeichner Johann Jakob Zeiller) von der Treppe fallenden Apostel, die zum realen Betrachter nach unten in der Kirche führen. Letztere böte also nach Bauer den genannten "Schauplatz" eines "zweiten Pfingstwunders", aber sie wird nicht selbst dieser "zweite Schauplatz" und weniger der Ort eines erneuten, gerade gegebenen, aktualisierten Pfingstwunders sondern vielleicht besser nur eines fiktiven und gedankenvollen Ausblickes. Darunter wird übrigens das grosse vollständige Abts-und Klosterwappen mit Stab und Schwert feierlich, repräsentativ enthüllt (in Zwiefalten an entsprechender Stelle - wie erwähnt - nur ein Zeichen/Wappen des preisenden und gepriesenen Abtes Benedikt) (Fig.4a-b).

Der 'Himmel im Rücken': ein Dorsalrelief von Christian



Fig.4a: J. M. Feichtmayr, Kloster- u. Abtswappen, um 1758. Ottobeuren, Klosterkirche, Vierung



Fig.4b: J. M. Feichtmayr, Abtswappen, um 1749. Zwiefalten, Klosterkirche, Vierung

Auf die weiteren Fresken von Ottobeuren geht Bauer leider nicht weiter ein, aber man ist etwas erstaunt den "Himmel im Rokoko" gerade im Dorsale des Ottobeurer Chorgestühls wiederfinden zu sollen. Dieses von Joseph Christian um 1757 (?) 'geschnittene (leider wieder bei Bauer nicht abgebildete) Bild' (Fig.5a) eines Interieurs einer Rokokokirche, in der Benedikt vor Zuschauern Psalmen singt, wird von Bauer wieder benutzt, um mit diesem (im Verlauf des 18. Jahrhunderts) zunehmend kritisierten Anachronismus bei Darstellungen von Gründungsakten, Bauplänen, Kirchen- und Klostermodellen die (vielleicht manchmal) in Jubiläumspredigten anklingenden 'Vollendungen des Heilsplanes' im gegenwärtigen Kirchenbau zu erklären. Die Gegenwart werde im 'Theatrum honoris' im "Rahmen des Ewigen", als "Erfüllung der Zeiten" aufgefasst: "Der heilige Benedikt steht in einer Rokokokirche, weil sie als Erfüllung der Zeiten erscheint: Historisches und Unhistorisches verschmelzen in einem sehr eigenartigen Himmel". Eigenartigerweise findet das Ganze dann aber auf dem irdischen Boden des Kirchenchores statt. Der geschweifte Himmel oder Deckenspiegel ist kaum sichtbar spärlich mit Engeln bevölkert, nur im Altar – sowieso ein Motiv des Übergangs - erscheint ein 'Invasions'-Wunder einer göttlichen Trinitätswolke. Wahrscheinlich muss man nicht die (vorläufige) 'Vollendung des Heilsplanes', der wohl mit jedem neuen Kirchenbau sich wiederholt, bemühen. Christian

besass einfach keine Vorlagen und keine Vorstellung eines frühchristlichen Kirchengebäudes. Er bemühte (musste sich) nicht um historische Treue (bemühen) wie auch bei dem Gegenstück 'David singt Psalmen' (wo eher ein Renaissancebau mit einem Rokoko-Sessel möbliert ist), (Fig.5b) sondern es ging ihm bei dieser 'Mischung der Zeiten und Realitäten' um lebendige Vergangenheit in der Gegenwart, um einen wirkungsvollen, vielleicht etwas witzig-geistreichen 'Vortrag'. Man sollte den 'Himmel' an seiner richtigen Stelle lassen und hier nicht zu sehr den 'Heilsplan' oder ähnliches bemühen.



Fig.5a: J.J. Christian, Benedikt die Psalmen singend, um 1760. Ottobeuren, Klosterkirche, südwestl. Chorgestühl



Fig.5b: J.J. Christian, David die Psalmen singend, um 1760. Ottobeuren, Klosterkirche, südöstl. Chorgestühl

Die Forschungslage zu Ottobeuren

Über Ottobeuren gibt es bezeichnenderweise relativ wenig neuere Literatur neben der vorrangig baugeschichtlichen Untersuchung von Norbert Lieb aus dem Jahre 1931, den für unsere Zwecke wenig ergiebigen Festschriften von 1964 und 1986, Aufsätzen von Klaus Schwager zur Baugeschichte und zum Selbstverständnis einer Reichsabtei von

1977 auch im Kontext der Johann-Michael-Fischer-Gedächtnisausstellung 1995 (1995 u. 1997) und zuletzt 2004 von Peter Heinrich Jahn mit dem möglichen Einfluss Wiens auf das Kloster. Gabriele Dischinger und Klaus Schwager veröffentlichten noch gemeinsam 2002 einen Beitrag zu Programm und Realisierung der Ottobeurer Klosteranlage, aber immer noch nicht die seit über 30 Jahren angekündigte grössere grundlegende Publikation von beiden, die endlich den Zustand der "Geheimwissenschaft" (B. Schütz) zu Ottobeuren beenden sollte, da Akten v.a. in Ottobeuren selbst bislang (? , mittlerweile sollen zumindest die Plansammlungen sogar im Netz stehen!) gesperrt sind und nur wenigen die 'venia videndi et legendi' erteilt worden ist. 2007 publizierte Klaus Schwager in der Festschrift für den bei ihm habilitierten Stefan Kummer "Architektur und Figur - Das Zusammenspiel der Künste" einen weiteren 'vorläufigen' Aufsatz: "Wechselseitige Beziehungen zwischen Architektur und Ausstattung bei der Planung der Klosterkirche Ottobeuren durch Johann Michael Fischer - Zur Ensemblevorstellung des Architekten und den Entwürfen Joseph Anton Feuchtmayers", S. 356-372, in dem der Salemer Bildhauer als Fischer stilistisch eher näherstehender, aber letztlich abgelehnter Entwerfer auch für die Vierungsaltäre und die nie errichtete Nordorgel an Hand einiger etwas problematischer Entwürfe herausgestellt wird. Hoffentlich wird der ehemalige Schwager-Schüler Georg Satzinger, Universität Bonn, als angekündigter Mit-Herausgeber der grossen Ottobeuren-Monographie diesen beklagenswerten Dauerzustand nun bald beenden können. Eine zufällige nachträgliche Internetrecherche zu Ottobeuren Anfang November 2011 erbrachte nun den Hinweis, dass im klösterlichen Eos-Verlag, St. Ottilien am 17. Oktober 2011 eine dreibändige "Bau- und Ausstattungsgeschichte der Klosteranlagen 1672-1802" mit der einstigen Schwager-Schülerin und anerkannten Barockarchitekturspezialistin Gabriele Dischinger als Bearbeiterin erschienen ist. Aber damit scheint die 'Geschichte' doch noch nicht ganz an ihr (glückliches?) Ende gekommen zu sein, da die jetzt alleinige Verfasserin in ihrem Vorwort auf die 2007 (S. 368) schon angekündigte, vierbändige (nur für 1672-1740; zusätzliche ungezählte Bände für 1740-1803!) zu erwartende Version von Klaus Schwager ausdrücklich verweist. Die hier schon früher verfassten folgenden Zeilen sind also ohne Kenntnis dieser beiden grossen 'Lebenswerke' geschrieben. Vielleicht bestätigen sich doch einige der hier vertretenen An- und Einsichten vor den jetzt (vollständig?) auf dem (Bücher-)Tisch liegenden archivalischen Fakten. Der Verfasser wird vielleicht an anderer Stelle noch gesondert auf das 'opus magnum' von Gabriele Dischinger eingehen und es hier vorerst nur bei gravierenden Abweichungen in Klammern nachträglich zitieren. Ein in Band II, 2011, S. 575, Inv ZV 25 abgebildeter zeichnerischer

Entwurf für eine Prunkkarosse hat nach den Wappen wohl zuerst anlässlich der Hochzeit (Trauung am 26.11.1759 in Bartenstein) Grafen Franz Xaver von Montfort mit der (gefürsteten) Sophia Theresia von Limpurg-Styrum gedient. Leider bleibt das dreibändige Werk Dischingers ein Torso, da Abbildungen v.a. auch der Entwürfe für die bildnerisch-malerische Ausstattung Ottobeurens (Kirche und Abtei) weitgehend fehlen.

Vergleich: Ottobeuren und Zwiefalten

So gibt es vor allem zu Ottobeuren bislang kaum anregende Kontroversen abgesehen von der Zuweisung der Hände der beteiligten Künstler und der genauen Datierung. Das folgende wird auch deshalb vornehmlich auf einen hoffentlich erhellenden Vergleich mit Zwiefalten hinauslaufen. Während Zwiefalten 1789 im Jahre der französischen Revolution sein 700. Gründungsjahr feierte, meinte Ottobeuren 1764 auf 1000 Jahre (wie z.B. Amorbach) zurückblicken zu können. Seit 1268 und dem Ende der Staufer reichsunmittelbare Abtei, aber von 1356 bis 1710 dem Hochstift Augsburg unterstehend, löste es sich unter Abt Rupert II Ness von Wangen für etwa ein Zehntel der Summe von seinem geistlich-weltlichen Joch 40 Jahre früher gegenüber einem nur von einem weltlichen Vogt abhängigen Zwiefalten (wie auch Neresheim). Während man in der Konventgröße nicht so weit auseinanderlag, war man in Ottobeuren von der Zahl der Untertanen und vor allem vom Alter und dem Ansehen doch voraus und z.B. in der nieder(-ost-)schwäbischen Benediktinerkongregation (darunter wie genannt auch Neresheim) der Diözese Augsburg doch tonangebend. Während in Zwiefalten nach einer barockisierenden Modernisierung der Konventgebäude ein (trotz der Ehinger Konviktskirche und ihrer den Zwiefalter Missionsgedanken sogar geographisch vorwegnehmenden Ausstattung) eher introvertierter Abt wie Beda Summerberger zeitweise das Sagen hatte, wurde in Ottobeuren ein tatkräftiger Sohn eines wohlhabenden reichsstädtischen Schmiedes, Johann Chrysostomus Ness, und zuvor Grosskeller zum Abt als Rupert der Zweite gewählt, der sogleich als Interessenspolitiker und Bauherr des Klosters auftrat. Die Nachbarn Ottobeuren sind neben dem Hochstift Augsburg, das wittelsbachische Kurbayern, das Hochstift Kempten und die evangelische Reichsstadt Memmingen, während für Zwiefalten Württemberg, das habsburgische Vorderösterreich,

die Fürsten von Hohenzollern und Fürstenberg und die evangelischen Reichsstädte Ulm und Reutlingen zählen. Der Klosterneubau unter Abt Rupert II wird heutzutage mit dem spanischen 'Escorial' verbunden und wie in einer damaligen Kirchweihpredigt sogar als ein "schwäbischer Vatican" angesehen. Wahrscheinlich wollte der Abt im Grafenrang eher mit den Fuggern in Schloss Kirchheim (ebenfalls als 'schwäbischer Escorial' bezeichnet und 1578-82 errichtet) oder den anderen oberschwäbischen Grafenhäusern wie Fürstenberg in Messkirch (ab 1557) auch baulich konkurrieren. Der Abt war nach der Rückkehr von Kurfürst Max Emanuel von Bayern aus Frankreich auf die dortige wieder auflebende Hofkunst in der Innenausstattung (z.B. Jacopo Amigoni, Johann Baptist Zimmermann, oder der Wangener Landsmann Franz Joseph Spiegler, vielleicht in München auch Mitarbeiter Nikolaus Stubers) seiner architektonisch an Marchtal und Einsiedeln angelehnten Anlage orientiert. Einige Missgriffe bei der Künstlerwahl wie z.B. mit Jakob Pellandella oder mit Jacob Carl Stauder beim repräsentativen Saal, dem 'Kaisersaal', hat der Prälat selbst bald bereut. Zwiefalten und Neresheim mit ihren älteren Klosteranlagen dachten gar nicht mehr an einen Um- oder Einbau eines solchen, in Ottobeuren vorgelagerten Gästetraktes auch nach ihrer 'Unmittelbarkeit' dem Kaiser und Reich gegenüber. Der grösste Traditionsbruch erfolgte in Ottobeuren aber durch den Kirchenbau mit dem Eingang oder der Fassade nach Norden, bzw. dem Chor nach Süden und nicht nach Osten (auf den Marktplatz) hin.

Eine kleine Baugeschichte

Die kunstgeschichtliche Literatur befasst sich vornehmlich mit den Planungsphasen der Klosterkirche (Fig.6), die nach der apologetischen Aussage des Abtes die Klostergebäude an Bedeutung und Pracht weit übertreffen sollte ("... einen raren Tempel SS. Trinitati zu bauen, wo gegen das Klostergebäude nichts sein soll"). Nach den bei Norbert Lieb ("Barockkirchen...", 3. Aufl. 1969, Abb. 22-33) abgebildeten Rissen wurden ab 1731/32 und vor allem ab 1736 ernsthafte Überlegungen für die Kirche angestellt, wobei z.B. von Andrea Maini eine Dreieckslösung als 'architecture parlante' für den vom Abt favorisierten Trinitätsgedanken vorgelegt wurde. Der von Dominikus Zimmermann 1732 gezeichnete Entwurf mit einem fast kreisrunden Zentralbereich wäre vielleicht für einen zentralen



Fig.6: Das Innere der Klosterkirche Ottobeuren nach Süden (aus: Wikimedia)

Kreuzaltar oder Wallfahrtsaltar sinnvoll gewesen. Mit dem provinziellen Simpert Kraemer kam 1736 wieder der (drei- oder vierblättrige) Kleeblattgrundriss/Trikonchos/Tetrakonchos zum Tragen, den Effner und Fischer 1744 bzw. 1747ff. modifizierten. Ähnlich wie in Zwiefalten mit den Schneider-Vorgaben wurden die unter Kraemer und Ness 1736/37 gelegten Fundamente mit dem Grundstein ab 1748 beim eigentlichen Baubeginn und Teilabriss der Klosterkirche noch wiederverwendet. Der Rohbau bis Dachung und Wölbung (1753/54, Vierung erst 1755) dauerte in Ottobeuren nur unwesentlich länger. Logischerweise müsste 1754 auch schon mit Johann Michael Feichtmayr der erste Vertrag über die Stukkierung wohl der Gewölbezone des Chores abgeschlossen worden sein. Wenn - wie schon gesagt - im Juni 1754 für Johann Joseph Christian (?) wegen "Zehrung und honor.(arium) auf der Zwiefalter Rays" eine unbekante Summe von der Ottobeurer Grosskellerei ausgegeben wird, ist nicht ganz klar, ob er von Zwiefalten nach Ottobeuren gereist war mit Kostenerstattung, oder ob doch eher eine Ottobeurer Delegation nach Zwiefalten zur Besichtigung gereist ist und dort Christian (?) für Entwürfe entschädigt hat (Gabriele Dischinger 2011, Bd. I, S. 180/81 vermutet nach einer von Zwiefalten bezahlten Bewerbungs-Reise angeblich der in Zwiefalten tätigen Ausstattungskünstler nach Ottobeuren im Jahre 1751 bei dieser "dritten Zwiefalter Reise"

im Jahre 1754 jetzt den Zwiefalter Vergolder Johann Martin Knoblauch mit ebenfalls geringer Plausibilität). 1755 folgten die Verdinge des Chorgestühls, der Chororgeln und wahrscheinlich auch des Hochaltars. Josef Anton Feuchtmayer von Salem kam mit seinem April 1755 eingereichten Modell zu spät gegenüber seinem Augsburger Namensvetter Johann Michael Feichtmayr. Wie in Zwiefalten folgten die Vettern Zeiller als Freskanten den Stukkaturen J. M. Feichtmayrs beginnend vom Presbyterium nach Norden. 1757 im Herbst waren anscheinend auch schon Teile der Vierung und die Querarme freskiert. Der zweite Vertrag mit J.M. Feichtmayr wegen "Quadratur" (Schablonenstück) und Zierleisten von 1757 beinhaltete wohl die restlichen Gewölbe bis zu den Gesimsen und auch die darunter befindlichen Stuckmarmorsäulen und -pilaster. Wenn alles reibungslos von statten gegangen ist, dürften die Vettern Zeiller (1758 oder etwa 1759) im wesentlichen bis auf den Eingangsbereich unter der Orgelempore (bez. u. dat. erst 1763 oder eher 1765) fertig gewesen sein. 1759 war Feichtmayr mit Marmorieren beschäftigt. Das Chorgestühl begannen Johann Joseph Christian und Johann Martin Hörmann ab 1755 bzw. 1756. September 1757 heisst es, dass die "Basreliefs des Chores...bearbeitet" (Auszug der Tagebuchaufzeichnungen von Placidus Scharl: in: "Reisen und Reisende in Bayrisch-Schwaben", Band 1, hg. von Hildebrand Dussler, Weissenhorn 1988, S. 220) würden und nicht wie in der freien Transkription durch Magnus Sattler 1868, S. 98 "schon weit fortgeschritten" wären. Der Verfasser dieser Zeilen kann sich anders als Ulrike Weiss (1998, S. 104) nicht vorstellen, dass Christian wirklich gleich mit den Reliefs begonnen hat. Auf alle Fälle wurden sie mit dem ganzen Gestühl erst Ende 1761 aufgerichtet und vergoldet wie auch der Hochaltar. Auch dies entspricht mit zehnjährigem Abstand der Situation in Zwiefalten. Es stellt sich wie in Zwiefalten die Frage, wie, wann und in welcher Zeit die Feichtmayr-Mannschaft den Aufbau der Stuckmarmor-Altäre (ganz ohne Schreinerarbeit durch Hörmann?) bewerkstelligte. Fast an keiner Stelle wird der nicht nur technisch interessanten Frage nach dem Kern, dem Altargerüst (Aufmauerung, Holzkern wie in Upflamör an Abplatzungen sichtbar, Eisen-Draht-Armierungen o.ä.) (Fig.7a) auch bei Stuckmarmor nachgegangen. Ob Feichtmayr innerhalb seiner Truppe(n) eine Schreiner-(und Bildhauer-)abteilung (vgl. die auf 'Marmorart' eigentlich zu bemalenden Seitenaltäre aus Holz in Rangendingen) (Fig.7b-c) hatte, oder ob er eher diesen Anteil mit Subunternehmern (J. G. Weckenmann?) teilweise vor Ort bewältigte, wie unspezifizierte Summen für ihn nahelegen, bleibt leider im Dunkeln. In Ottobeuren hat er im Hinblick auf den dann doch nicht eingehaltenen Jubiläumstermin von 1764 nach dem Hochaltar (1758) auch schon bald nach 1759/60 mit den grossen



Fig.7a: Grottenaltar, um 1770? (stark überarbeitet). Upflamör, Wallfahrtskapelle, St. Blasius



Fig.7b: Rosenkranzspende, um 1755. Rangendingen, ehem. Dominikanerinnenkirche, linker Seitenaltar (nach Entwurf J. M. Feichtmayrs)



Fig.7c: Dominikus als Marienverehrer, um 1755. Rangendingen, ehem. Dominikanerinnenkirche, rechter Seitenaltar (nach Entwurf J. M. Feichtmayrs)

Querschiffaltären nach gesondertem Verding begonnen. Die Kanzel mit Gegenstück dürfte frühestens Anfang der 60er Jahre angegangen worden sein. Das Schleifen und Fassen zog sich wohl bis zum Schluss 1763/65 hin, die Reliefs über den Beichtstühlen (die Schreinerarbeit darunter vielleicht 1762/63) und die Arbeit an den Langhausaltären sogar bis 1765/66. Christian war ähnlich wie in Zwiefalten nach dem Chorgestühl 1759-1762 teilweise für die Fassadengestaltung zuständig, sodass die Stuckfiguren auch von daher hauptsächlich in die Zeit ab 1762 je nach Altarbaufortschritt gefallen sein dürften. Während in Ottobeuren die Ausstattung eigentlich ohne grössere Unterbrechung vorzustellen ist, gab es in Zwiefalten dieses schon angesprochene mehrjährige, vielleicht auch ökonomisch ratsame 'Ritardando'. So wurden wohl erst 1763 von dem sein nicht fernes Ableben vorausahnenden Abt Benedikt nochmals grössere Anstrengungen unternommen, um die fehlenden Deckenfresken und Altäre, Kanzel und Gegenstück fertigzustellen.

Die 'Gedanckhen' von Ottobeuren und Zwiefalten:

Im Chor

Etwas festeren Boden der Tatsachen vermitteln die erkennbaren und bestimmbareren Themen, die Programm-Konzepte oder Gedanken bei den Kirchen von Zwiefalten und Ottobeuren, bevor dann vielleicht auf dahinter liegende mögliche Motive geschlossen werden kann. Während in Zwiefalten Benediktinisches, Politisches und Missionarisches, Erbauliches ein funktionales mariologisches (Schutz-) Programm durchziehen, ist bei dem Trinitäts- und Michaelsverehrer Abt Rupert und seinem intellektuell eher noch höher anzusiedelnden Nachfolger Anselm Erb die Gottesmutter eher an den Rand oder den Hintergrund gedrängt. Erstaunlicherweise haben sich - soweit bekannt - keine Programme oder Hinweise in Ottobeuren erhalten. Der Hochaltar (Fig.8) ist der Dreifaltigkeit und dem



Fig.8: Hochaltar der Klosterkirche Ottobeuren, um 1760-63 mit dem Altarbild (1763) von J. J. Zeiller

Ratschluss der Erlösung gewidmet (in Zwiefalten zum Vergleich: auch 'Ratschluss der Erlösung' aber als Mutterschaft der Jungfrau Maria nach Matthäus). Statt dem verschlungenen Namen Marias erscheint im Auszug das göttliche Dreieck mit dem Tetragramm. Eher in 'Osservazione' als 'Conversazione' umrahmen die Apostelfürsten Petrus und Paulus und die beiden Diözesanpatrone von Augsburg und Konstanz, Ulrich und Konrad, das Altarbildgeschehen von Johann Jakob Zeiller (1763). Im Apsisfresko (J. J. Zeiller, 1756) (Fig.9) beten wie nicht selten die '24 Ältesten' das Lamm an, wohl in Korrespondenz zur Hostie im Tabernakel und dem Wandlungs- und Opfergeschehen. Über dem Chor mit dem benediktinischen und typologisierenden alttestamentlichen, bildszenisch bestückten Chorgestühl kämpft der Erzengel Michael gegen die Abtrünnigen und Laster (Engelsturz) inmitten der 'Neun-Engelchöre'. (Fig.10).



Fig.9: J. J. Zeiller, Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten, um 1756/57. Ottobeuren, Klosterkirche, Presbyterium



Fig.10: J. J. (u. Fr. A.) Zeiller, Engelsturz und die Neun Engelchöre, um 1757. Ottobeuren, Klosterkirche, Chor

In der Vierung

Die schon oben angesprochene Vierungskuppel (vgl. Fig.3) zeigt nicht wie in Zwiefalten einen unmittelbaren Himmel über der Kirche, sondern eine weitere quasi irdische Szene der 'Begeisterung' zur Kirche (Pfingsten, Kirchengründung) und deren Verbreitung über die ganze Welt (4 Erdteile; fraglich, ob 'Europa' in Verkörperung von Maria Theresia) durch den Hl. Geist umgeben von seinen 'Sieben Gaben' (Wissenschaft, Rat, Stärke, Gottesfurcht, Weisheit, Frömmigkeit und Verstand). Die vier Pendentivzwickel mit den vier kanonischen Evangelisten bilden sozusagen die Basis dieser symbolischen Kirche zusammen mit den vier Hauptkirchenvätern in Stuck von Feichtmayr auf dem Gesims.

In dem Querhaus

Die kurzen Querarme in Zwiefalten boten in Verbindung mit den darunter befindlichen Seitenaltären die 'Himmelfahrten' des Ordensgründers Benedikt und des Protomärtyrers und Reliquienhinterlassers 'Stephanus', während in Ottobeuren auf der einen Seite die 'Verurteilung der Hl. Felicitas und ihrer sieben Söhne und Verheissung des Martyriums' (Fig.11a) durch die Palmwedel (darunter der Lokalpatron Alexander mit dem roten Mantel; der andere, Theodor von Amasea, konnte hier aber keine Aufnahme finden; man vergleiche auch Münsterschwarzach) und auf der anderen Seite 'Maria als Patronin' (Fig.11b) jeweils auf einer Treppenkonstruktion aufbauend dargestellt sind, anders als die beiden idealen himmlischen Ebenen des 'di sotto in su' von Zwiefalten. Das von J. J. Zeiller gemalte westliche Bild wird pauschal mit 'Maria als Gnadenvermittlerin und Fürbitterin der Christenheit' (Dehio, Bayern III, Schwaben, 2008, S. 870) bezeichnet. Bei genauerem Hinsehen nimmt die Skapulierspende neben der Rosenkranzspende im terrestrischen unteren Teil einen gewichtigen Raum ein. Der im Chorhemd kniende Abt Anselm Erb (?; neben ihm die Abtsmitra und der Stab) hält eine Dank-Opfer-Bittkerze (vielleicht auch eine Bruderschafts-, Wallfahrts- oder eher Sterbekerze?) und empfängt das (einst dem Karmeliter Simon Stock wie auf dem darunter befindlichen Skapulier-



Fig.11a: Fr.A. Zeiller, Verurteilung der Felicitas und ihrer Söhne – Verheissung des Martyriums, um 1758. Ottobeuren, Klosterkirche, östl. Querhaus



Fig.11b: J. J. Zeiller, Skapulier- und Rosenkranzspende an Abt Anselm mit 'Gnadentreppe' für die Christenheit, um 1758. Ottobeuren, Klosterkirche, westl. Querhaus

Bruderschafts-Altarauszug) überreichte Skapulier, das eine Verkürzung des Fegefeuers (das immer noch gültige 'Samstagsprivileg' seit Papst Johannes XXII) verheisst, worauf wohl die Nackten (Verstorbenen) aus dem Erdreich hoffen wie auch als Marienverehrer (und Skapulierträger?) der französische König (Ludwig der Heilige?), ein deutscher Kaiser (?), ein Papst (Johannes XXII?), ein weiterer Fürst (von Bayern?), ein Kardinal, ein Priester, ein Abt und ganz rechts ein Ordensritter mit rotgelber Fahne (aber wohl nicht Theodor, angeblich zu den 'Hl. Ständen' gehörig). Soll im Hintergrund die felsige Landschaft mit Burg und Kirche den Berg Karmel darstellen?. Neben dem Abt Anselm mit seinem Gefolge bewegt sich eine Wallfahrergruppe in Bittprozession auf einen im offenen Feld stehenden Altar mit einem Gnadenbild zu. Das jetzt darunter befindliche Faktische von Eldern weicht aber davon stark ab. Die darüber schwebende demütig bittende Muttergottes bildet den Anfang einer 'Gnadentreppe' über Christus, der auf Maria und sein Kreuz verweist und zu seinem im Allmachtsgestus dargestellten Gott Vater blickt (nach einer Troger-Vorlage). Während Abt Benedikt und Spiegler in Zwiefalten eine 'Mischung der Realität(sgrade)' und einen direkten 'Verweis' tunlichst vermeiden, finden Abt Anselm und J. J. Zeiller nichts dabei, dass ersterer unter die Marienverehrer gleichwohl in der zweiten Reihe aber in der alten Tradition der Stifterbildnisse 'gemischt' wird. Der Abt mit Kerze nimmt in etwa die Position der auf den nicht sichtbaren christlichen Gott

verweisenden 'Felicitas' ein: einer Szene der römischen Vergangenheit wird eine bis in die Gegenwart Reichende gegenübergestellt.

Das auch in Ottobeuren Wohldurchdachte zeigt sich in den dazugehörigen Altären mit der 'Hinrichtung Alexanders' (Fig.12a) und dem 'Sieg von Lepanto' (typologisch mit dem Fresko verwandt) (Fig12b). Auch beginnend von den Chororgeln zum Hl. Geist und zur



Fig.12a: J. J. Zeiller, Martyrium des Hl. Alexander, um 1764. Ottobeuren, Klosterkirche, östl. Querhaus



Fig.12b: J. J. Zeiller, Verheissung des Sieges von Lepanto an Papst Pius V, um 1764. Ottobeuren, Klosterkirche, westl. Querhaus

Trinität sind die Altäre z.B. am Chorbeginn mit den Erzengeln Michael bzw. dem Schutzengel wohl gewählt, nach P. Rupert Prusinovsky (Benediktinerabtei Ottobeuren, 7. Auflage 2010, S. 26) im Sinne von 'Tapferkeit' und 'Klugheit' zusammen mit 'Gerechtigkeit' (Hl. Joseph) und 'Mässigkeit' (Johannes der Täufer) die vier Kardinaltugenden (Fig.32a-d) darstellend. Wie bei dem Benedikts- zum Scholastika-Altar hätte man zum Anna-Altar eher wieder einen männlichen Patron erwartet, aber vielleicht muss man hier für die Geschlechtersymmetrie auch den Johannes und den Josef an den Vierungsaltären miteinbeziehen.

Im Langhaus

Statt der das Langhaus betonenden Tonne in Zwiefalten mit dem grossen Spieglerfresko findet sich ein flaches querovales Gewölbe in Ottobeuren mit einem Deckenbild, das - abgesehen von den beiden genannten Altären im Querschiff - endlich auch den Anteil des Ordenspatrons am Leben der Kirche in Szene setzt. (Fig.13) Nach einer stukkierten und in



Fig.13: J. J. (Südseite) u. Fr. A. (Nordseite) Zeiller, glorreiche Vision des Ordensgründers Benedikt – Versammlung von Heiligen des Benediktinerordens und seiner Töchterorden, um 1759. Ottobeuren, Klosterkirche, Laienraum

Österreich beliebten fingierten, schmalen, kassettierten, überleitenden Rahmenzone öffnet sich eine Himmel- und Erdenzone, worauf im Oval Gestalten auf den Wolken sitzen bzw. auf der Erde stehen. Im leicht bewölkten Zentrum schwebt der Hl. Benedikt in Anbetung der strahlenden Geisttaube, die vor dem blauen Weltall in einem strahlenden Feuerball steht. Es ist also auf die bekannte, auch im Chorgestühl dargestellte Benediktsvision in der Todesstunde des 'Germanus' Bezug genommen, wonach sich die ganze Welt in einen

Sonnenstrahl vereinigt haben und die Seele des 'Germanus' in einem feurigen Ball in den Himmel geflogen sein soll, was auch der schräg links nach oben blickende Papst Gregor überliefert. Das aufgeschlagene Buch unterhalb des Benedikt ist wohl seine Regel: "Ausculta, o fili, praecepta magistri, ...". Die Gruppe der geistlichen Damen unterhalb wird von Benedikts Schwester Scholastika mit ihrer Taube angeführt. Sicher zu identifizieren sind Gertrud von Helfta mit dem Herz. Die Taube mit dem Nonnenschleier markiert vielleicht Adelgundis von Maubeuge (nach Prusinovsky: Elisabeth von Schönau). Das Fläschchen ist ziemlich sicher der Eichstätter Äbtissin Walburga beigegeben. Rechts im Hintergrund sitzt die Hl. Ottilie mit ihren Augen. Links im Vordergrund könnte Radegundis von Poitiers erscheinen. Vorne kniet noch eine Zisterzieneräbtissin (Hedwig von Andechs oder Schlesien?, nach Prusinovsky: Mechthild von Hackeborn). Rechts schliesst sich eine Gruppe von benediktinischen Märtyrern an: mit dem Schwert wohl der Benedikt-Schüler Placidus. Es folgen einige Kirchenlehrer, am auffälligsten ein etwas popenhaft Gekleideter mit einer Schrift "L II/ cont: / ARIAN", was auf den vorbenediktinischen Athanasius von Alexandria und seine allerdings vier Logoi 'Gegen die Arianer', worin die für die Trinität wichtige Gottgleichheit Christi verteidigt wird, verweisen könnte, aber nach Prusinovsky eher auf den Benediktiner Leander von Sevilla als Verfasser von nur zwei Büchern gegen die Arianer und als Bekehrer der arianischen Westgoten. Vielleicht ist der Bischof mit Monstranz der Teufel austreibende Hugo von Rouen (nach Prusinovsky: Lanfrancus von Pavia) und im Hintergrund der Mönch mit Schreibfeder Beda Venerabilis. Darüber erscheinen 'Doctores mariani' oder Marienverehrer wie ein Abt mit Rose (nach Prusinovsky: Anselm von Canterbury), im weissen Messgewand und mit Bild der Immaculata wohl Ildelfons, mit dem Krückstock und dem 'Salve Regina' eindeutig Hermann der Lahme. Der Denker und Himmelsbeobachter müsste ein benediktinischer grosser Naturgelehrter (also wohl nicht Anatolius von Laodicea) sein. Festeren Boden in der Bestimmung betreten wir anschliessend mit dem Drachenzerstörer Magnus, dem mit der Kette hantierenden Amandus (nach Prusinovsky: Leonhard), Ottmar und seinem Weinfässchen, dem einen Bären zum Lasttier degradierenden Korbinian (oder Maximin), dem Wolfgang und seinem Beil, dem Meinrad und seinen Raben, dem Gallus und seinem Brennholz schleppenden Bären, aussen dem Sachsenapostel Bonifatius und der vom Schwert durchbohrten Hl. Schrift. Bei der folgenden Tauf- bzw. Missionierungsszene in Amerika (und Afrika?) wird es wieder etwas unklar (Buellius wie in Zwiefalten?).

Während bislang der Anteil der Frauen in der benediktinischen Bewegung, die Märtyrer,

die Gelehrten, die Missionare und Klostergründer des Ordens vor Augen geführt werden sollen, ist die umfängliche Gruppe mit dem schon genannten Gregor d. Grossen schwieriger einzuordnen: rechts aussen als Erster ein Erzbischof mit einem dem Pantheon ähnlichen Kirchenmodell (nach Prusinovsky: Bonifaz IV), nach links ein Patriarch (von Konstantinopel?) und weitere Bischöfe. Zum Betrachter blickt ein (fast liegender) Papst mit einer Kaiserkrone und der Doppeladler-Reichsfahne, angeblich Leo III, der Karl den Grossen zum Kaiser des Hl. Römischen Reiches gekrönt und gesalbt habe, worauf Abt Rupert auch im Zusammenhang mit dem 'Kaisersaal' ausdrücklich verweist. Der ein umranktes Szepter hochhaltende Bischof in Pontifikalkleidung ist nach Prusinovsky Burkhard von Würzburg. Der Bischof in ähnlicher Aufmachung mit grossem (Wein- oder Salz-) Fass und Buch könnte der Gründer Echternachs, Willibrod, sein oder besser nach Prusinovsky Rupert von Salzburg. Dazwischen hält ein unbekannter Kleriker einen Stab mit einem Christusknaben an der Spitze. Die rechts darüber befindlichen Kardinäle bleiben ohne Attribute unbestimmbar. Links folgt noch eine Gruppe von sieben Äbten, wobei der Zisterzienser Bernhard von Clairvaux mit seinen 'Arma Christi' in den Händen keine Identifikationsprobleme bereitet. Links davon erscheint noch ein weiterer Zisterzienser (?) mit Buch (Stephan Harding?, nach Prusinovsky: Petrus Coelestinus, Begründer der benediktinischen Coelestiner und später Papst Coelstin V). Die weniger als hälftige Runde scheint die offizielle Rolle der Benediktiner (einschliesslich des zisterziensischen Tochterordens) in Kirche und Staat von Papst, Erzbischof, Bischof bis zu den Äbten spielen zu sollen. Aber weder formal künstlerisch noch inhaltlich gedanklich besitzt dieses Fresko die Einheit und 'Tiefe' Zwiefaltens. Die vier Stuckgruppen der Feichtmayr-Werkstatt auf dem Gesims stehen für mönchisch-benediktinische Tugenden: Armut (Fig.14a), Keuschheit (Fig.14b), Gehorsam (Fig.14c) und die Kreuzesnachfolge (Fig.14d) (nach Prusinovsky). Die vier camaieu-artigen Zwickelfresken sind Benedikt und seinen Tugenden (der tapfere Benedikt und der Räuber Zalla bzw. der kluge Benedikt mit der Leiter der Demut, der gerechte Benedikt und Florentius; der unbestechliche Benedikt mit Stiftern) gewidmet.

Über der Orgel-Nord-Empore



Fig. 14a: J. M. Feichtmayr, Armut, um 1760. Ottobeuren, Klosterkirche, Langhausgesims



Fig. 14b: J. M. Feichtmayr, Keuschheit, um 1760. Ottobeuren, Klosterkirche, Langhausgesims



Fig. 14c: J. M. Feichtmayr, Gehorsam, um 1760. Ottobeuren, Klosterkirche, Langhausgesims



Fig. 14d: J. M. Feichtmayr, Kreuzesnachfolge, um 1760. Ottobeuren, Klosterkirche, Langhausgesims

Während in Zwiefalten über der Westorgel sinnigerweise das 'Salve Regina' auch optisch angestimmt wird, ertönt in Ottobeuren der Jubelgesang auf das 1000jährige Kloster (Fig. 15), seine Gründer, Stifter und seine Bestätiger, Beschützer, die Klosterpatrone, also



Fig. 15: J. J. u. Fr. A. Zeiller, Das Tausendjährige Ottobeuren, um 1759. Ottobeuren, Klosterkirche, über der Orgelempore

alles was wir in den beiden Beichtstuhlaufsätzen und im Mittelfeld der Zwiefalter Vorhalle haben. Das von zwei Engeln hochgehaltene Spruchband "Crescas in mille millia" (1. Mos. 24, 60) verdeutlicht, dass der Zeitpunkt des Jubiläums 1764 bzw. 1766 nicht die "Erfüllung der Zeit", wie manche honorierte Festpredigt im Taumel der Begeisterung Hermann Bauer suggeriert haben mag (vgl. die Dissertation des Bauer-Schülers Peter Hawel: Der spätbarocke Kirchenbau und seine theologische Bedeutung, Würzburg 1987, der die Barockkirche als gebaute Theologie an Hand der für den konkreten Bau zumeist unergiebigsten Festpredigten ganz im Sinne Bauer zu erweisen sucht), gekommen sei, sondern dass doch noch über den Tag hinaus (vielleicht bis zum 'Jüngsten Tage') zu hoffen wagte. Aber es sollten für die meisten Klöster kaum noch 40 Jahre werden. Hier ist der 'Verweis auf sich selbst' offensichtlich angebracht: das 1764 (oder um 1760 zumindest weitestgehend, im Modell auf alle Fälle) fertige Kirchenäußere und ein Teil des Klostergebäudes von einer einnehmbaren Position aus gesehen, nur wieder annähernd mit dem gleichen Knick in der Fassade wie im Zwiefalter Chorgestühl durch Christian. Links halten noch zwei Pagen eine Fahne mit dem Gründungsbau von 764 bzw. dem vor kurzem abgerissenen Vorgängerbau. Treppen, Brüstungen lassen die Untersicht und den würdevollen Aufbau erahnen. Ganz unten kniet eher zu klein, bescheiden im Chorgewand nicht wie oft fälschlich vermutet der eigentlich Erbauer der Kirche, Anselm Erb, wie im Querschiff fresko (vgl. Fig.11b), sondern der auch nach dem Stauder-Porträt wohl hinlängliche, bei den Klosterbauten faktische, bei dem Kirchenneubau mehr geistige Urheber oder Stifter, der verstorbene Abt Rupert Ness, neben dem Kloster- und Konventswappen. P. Ulrich Faust OSB plädiert allerdings in: "Abtei Ottobeuren, Geschichtlicher Überblick 764 bis heute" 2. Auflage 2007, S. 63 Anm. 116 wieder für Abt Anselm Erb, was allerdings mit dem im rechten Querhausdeckenbild Dargestellten physiognomisch kollidieren würde. Die schwächere (von J. J. Zeiller?) obere Himmelszone zeigt in der Mitte den Hl. Benedikt, rechts die beiden Hauptpatrone Alexander und Theodor mit dem berühmten byzantinischen wundertätigen 'Heiligen Rock' und links die weiteren Patrone wie Peter und Paul, Binosa (mit dem Pfeil im Haupt), Januarius, Maurus, Bonifatius und rechts Benedikt, Viktoria und Pontianus (alle nach Prusinovsky, S. 37). Sie verehren ein Kreuz mit dreifachem Querbalken (das sogenannte 'Spanische Kreuz' mit drei Partikeln), was natürlich auch an die Trinität erinnert. Eine Maria wie in Zwiefalten - eigentlich auch eine Erzpateronin der Kirche - taucht nicht auf. Die in Zwiefalten weitgehend vermiedene Vermengung der 'Realitäten' und Zeiten ist hier wie sonst um die Jahrhundertmitte noch üblich und voll erwünscht. P. Rupert Prusinovsky liest (2010, S. 37

f) die irdische Mittelgruppe wie folgt: links Klostergründer Silach in Seitwärtswendung mit der knienden Gemahlin Erminswint, dahinter der jüngste Sohn Tagebert. Ein weiterer Sohn, Guzibert, Bischof von Vienne, hält den Stiftungsbrief, rechts davon als Benediktinermönch und erster Abt Ottobeurens ein weiterer Bruder, Toto. Links angeblich zwei heiligmässige Äbte Ottobeurens: Neodegar und Witigar. Auf der rechten Seite ein Kaiser (Karl der Grosse) und seine Gemahlin (Hildegard) mit der Dotationsurkunde und im Verweis auf eine "Confirmatio(nsurkunde)". Links dahinter Papst Eugen III, der 1152 Ottobeuren unter päpstlichen Schutz nahm. Dahinter noch zwei weitere Äbte (Konrad I und Rupert I, Vollender der romanischen Kirche). Der zweite ältere Kaiser rechts mit der für Karl den Grossen üblichen Kaiserkrone soll Kaiser Otto I sein, der dem Bischof Ulrich von Augsburg die "Exemptio(nsurkunde)" übergibt. Daneben folgt noch der Konstanzer Bischof Konrad I. Darunter steht sehr auffällig ein gerüsteter Fürst mit dem Wappen des Herzogtums Schwaben (drei staufische Löwen), allerdings mit dem weiss-blauen (wittelsbach-?) bayrischen Umhang (das 'konradinische Erbe' Bayrisch-Schwaben?).

Im Eingangsbereich und in den Seitenkapellen

Ganz konventionell ist das Thema des 1763 (oder doch eher 1765 zu lesen?) von J. J. Zeiller (gehilfenmässig) gemalten Freskos (Fig.16a) über dem Eingang unter der Empore



Fig.16c: J. J. Zeiller, Pharisäer und Zöllner, um 1763 (oder 1765). Ottobeuren, Klosterkirche, Vorraum, links



Fig.16a: J. J. Zeiller, Tempelreinigung, um 1763 (oder 1765). Ottobeuren, Klosterkirche, Vorraum, Mitte



Fig.16b: J. J. Zeiller, Scherflein der Witwe, um 1763 (oder 1765). Ottobeuren, Klosterkirche, Vorraum, rechts

mit einer nie zustande gekommenen grossen Orgel: die in allen vier Evangelien erwähnte

'Tempelreinigung', die auch schon in Neresheim zu bewundern war. Weniger gebräuchlich sind die erweiternden biblischen Seitenszenen 'Das Scherflein der Witwe' (Markus 12,41-44) (Fig.16b) und die 'Pharisäer und Zöllner mit dem Teufel des Hochmuts' (Lukas 18,9-14) (Fig.16c), die für Opfer, Busse und Gebet, Reue oder die richtige Einstellung beim Kircheneintritt stehen.

Die vier Langhausaltäre mit den vier populären Heiligen Martinus, Antonius sowie Nikolaus und (seit 1729 kanonisierte) Nepomuk haben eine Verbindung zum jeweils darüber befindlichen Fresko und ergeben sich wie in Zwiefalten wohl teilweise auch aus den vorhandenen Reliquien, nach Prusinovsky aber auch in Ausrichtung der Ordensmänner an 'Johannes d. T.' und seine 'Mässigkeit' und der Weltgeistlichen an 'Joseph' und seine 'Gerechtigkeit'.

Das Kanzel-Taufgruppe-Ensemble: Predigen und Taufen (in Zwiefalten: Sehen und Sprechen) nach Bernd Wolfgang Lindemann

Interessanter ist der Vergleich der wohl von Österreich herkommenden Kanzel-Gegenstück-Gebilde von Zwiefalten und Ottobeuren (Fig.17a-b), wobei - um es vorwegzunehmen - nach den bisherigen Überlegungen und Indizien Ottobeuren Zwiefalten zumindest in der Ausführung vorangeht. In Ottobeuren scheint zumindest ab 1767 der Marmortaufstein aufgestellt gewesen zu sein, womit pfarrkirchliche Rechte auch in die Klosterkirche übertragen waren. Allerdings wirkt dieser Taufstein nicht sehr integriert sondern wie nachträglich plaziert. Dass der 'Johannes' vom Johannes-Altar gleich um die Ecke wieder in der Taufszene auftaucht, mutet auch nicht sehr glücklich an.

Mit diesem Kanzel-Taufgruppen-Ensemble hat sich Bernd Wolfgang Lindemann, "Bemerkungen zu Kanzel und Taufgruppe in Ottobeuren", in: Zeitschrift des dt. Vereins für Kunstwissenschaft 43.1989, 1, S. 73-93, etwas als Vorläufer von Nicolaj van der Meulen in ikonographisch-ikonologisch-theologischer und rhetorischer Weise auseinandergesetzt. Offenbar ist bei ihm die ungewöhnliche Süd-Ausrichtung Ottobeurens nicht berücksichtigt, sodass die Richtungsangaben korrigiert werden müssen: das Kanzelgebilde hängt am Nord-Ost-Pfeiler, die Taufgruppe am Nord-West-Pfeiler der Vierung bzw des Langhauses. Der Autor gibt eine Bestandsaufnahme mit der 'Transfiguration' von Christus vor den



Fig. 17a: J. M. Feichtmayr u. J. J. Christian:
Taufgebilde, um 1765. Ottobeuren, Klosterkirche,
südstl. Langhauspfeiler



Fig. 17b: J. M. Feichtmayr u. J. J. Christian:
Kanzel, um 1765. Ottobeuren, Klosterkirche,
südwestl. Langhauspfeiler

Aposteln und Moses und Elias zu Gott Vater mit der Wolke (als Hl. Geist) auf dem Schalldeckel gegenüber einer ebenfalls vertikalen Trinität des von Johannes getauften Christus mit der darüber schwebenden Geisttaube und Gottvater. Des weiteren kommt er auf die Inschriften zu sprechen, die nach Matthäus 28,19 sich sinnigerweise von "Euntes docete / omnes gentes" zu gegenüberliegend "Baptizantes / eos in nomine Patris et / Filii et Spiritus Sancti // Math. ulti" fortsetzen. Die Adam-Eva-Reliefszene am Fuss der Taufszene mache die Erlösung von der Erbsünde durch die Taufe sinnfällig, während auf dem Kanzelkorpus die 'Bekehrung Pauli', der 'Abschied von den Aposteln', sowie 'Judas' für Bekehrung, Sendung der Apostel und Starrsinn (?) stehen sollen.

Über den für Ottobeuren bedeutsamen Trinitätsaspekt hinaus versucht Lindemann mit

Theologenhilfe wie Cornelius a Lapide auch eine Allegorese von 'Taufe' mit der "Gabe der Unschuld" und der 'Transfiguration' als "Sicherheit vor allen Übeln" oder eine "persuasio ad imitationem" der Jünger Christi im Predigt- und Taufamt für die Ottobeurer Benediktiner nachzuweisen. Der Autor fragt sich nun zu Recht, wer eine solche "argutezza des concettos" besessen habe, oder wer auf eine solche Idee gekommen wäre. Wie Franz Matsche lehnt er Johann Jakob Zeiller schon als Vorschlag für die äussere Gestalt ab und sieht ebenfalls zu Recht Johann Michael Feichtmayr in der Hauptverantwortung. Er meint auch, dass das Ottobeurer nicht losgelöst vom Zwiefalter Beispiel gesehen werden könne, da zumindest die Ausführenden weitgehend diesselben gewesen seien. Als wesentliche Unterschiede neben der Thematik weist er für Zwiefalten auf dessen gemeinsamen Erzählungszusammenhang (besser auch szenische Einheit) und die Kategorien von Sehen und Sprechen (Predigen) hin. Allerdings ergibt sich zwischen Ezechiel und dem Prediger ein Dialog, ja fast ein Widerstreit (zumindest optisch) und nicht immer eine "Vervollständigung" oder Ergänzung. Lindemann bringt dann eine genealogische Reihe von mittelalterlichen Verkündigungsgruppen bis zur zeitgleichen Stadtpfarrkirche von Amorbach (1753/54) durch Antonio Bossi. Das "kontrapostische Bezogensein von figürlichen Pendants" versucht er immer wieder weniger formal als inhaltlich durch ein Kategorienpaar zu erklären. Am Schluss bei der Frage nach dem Erfinder von Ottobeuren (u. Zwiefalten) kann der Autor sich nur ein "theologisch gebildete(s) Mitglied" der beiden Klöster vorstellen, die "offenkundig einen gelehrten Wettstreit ausfechten wollten"; aber die entscheidende Umsetzung (das Mehr gegenüber dem Programm) werde der kongenialen Zusammenarbeit von Feichtmayr und Christian mit einer Sensibilität und Sensualität für Raumwirkungen verdankt. Zeitlich setzte Lindemann bei Ottobeuren zwischen 1756 und 1766 bzw. bei Zwiefalten zwischen 1747 und 1758 an. Wenn man allerdings wie der Autor dieser Zeilen seit 1992 die Ausführung in Zwiefalten nach Ottobeuren annimmt, ergeben sich etwas andere und kompliziertere Szenarien. Die formale Idee scheint auch nach Nicolaj van der Meulen (s.o.) auf Erfahrungen Feichtmayrs in/aus Österreich (z.B. Dürnstein, NÖ.) zurückzugehen und dürfte von ihm dem Abt Benedikt in Zwiefalten um 1749, vielleicht sogar schon früher unterbreitet worden sein. Den Inhalt bestimmte sicher letztlich der Abt. Ottobeuren dürfte vor allem durch Feichtmayr, Christian und Hörmann neben einer möglichen Gesandtschaft im Jahre 1754 über das zeitweise vorangehende Zwiefalten auf dem laufenden gehalten worden sein und könnte von dort auch von ersten Überlegungen zur Kanzel-Ezechiel-Gruppe erfahren und daraufhin sein Trinitäts-Leitmotiv adaptiert haben. Die nach 1992 andere, fast sinnvollere Variante ist die, dass Feichtmayr

(und Christian) nach Ottobeuren (1762-65?) das Kanzelensemble nun auch in Zwiefalten (1767-1770?) propagierte(n), wobei wahrscheinlich der Nachfolgeabt Nicolaus II die theatralischere Lösung mit Ezechiel und dem Totenfeld für Zwiefalten gefunden hat. Bernd Lindemann sind in Zwiefalten die reichere Verwendung naturalistisch anmutender Details wie "Erdschollen und Tropfsteine" aufgefallen. Kann man das als 'Kennzeichen' (Zwiefaltens und seiner beiden Äbte) in eine logische Weiter- oder Sonderentwicklung Feichtmayrs und Christians einreihen? - das sind Nebenaspekte bei dem Feichtmayr-Christian-Komplex, nachdem wir oben schon festzuhalten versuchten, dass solche Elemente seit ca. 1750 bei der Feichtmayr-Truppe auftraten. Zwiefalten ist auf alle Fälle die originellere Lösung. In Wiblingen (Johann Schnegg und Benedikt Sporer, 1783/84 ff; siehe: Teil V Wiblingen, Fig.35a-b) befinden sich die 'Aussendung der Apostel' über dem Taufbecken, darüber die Geisttaube und gegenüber die Kanzel mit Gesetzestafeln (Korpus), Taube und Auge Gottes. Auch in Neresheim mit Thomas Schaithauf (1788/89; siehe: Teil I Neresheim, Fig.41a-b) sind über dem eingebauten Taufbecken die 'Aussendung der Apostel' und die 'Trinität' dargestellt.

Das Zwiefalter Ezechiel-Kanzel-Gebilde aus der Nähe und seine biblischen Quellen

Wenn man an das Zwiefalter Ezechiel-Kanzel-Gebilde (Fig.18a-b) nicht mit der etwas 'hypertrophen' (psychologischen, theologischen und rhetorischen) Einstellung eines Nicolaj van der Meulen noch einmal herantritt und auch das 'Beiwerk' sich genauer anschaut, ergeben sich einige neue Feststellungen und auch neue Fragen. Es geht auch darum, sich den Entstehungsprozess zwischen Ideen-Auftrag-Geber (Abt Benedikt, Abt Nicolaus II) und ausführenden Künstlern (Feichtmayr, Christian und Werkstätten) plausibel zu machen. Die Themenwahl Ezechiel ist für die Mitte des 18. Jahrhunderts eher aussergewöhnlich. Auch ein heutiger Leser dieses Propheten ist neben der Aussicht auf das 'Ewige Leben' doch von dem rächenden Gott und der Warn-Droh-Predigt zur Umkehr zum irdischen gottgefälligen und gottesfürchtigen Leben beeindruckt. So etwas passt eher zu Predigten in Pest- und Kriegszeiten des Mittelalters und des 17. Jahrhunderts. Der vorletzte Ottobeurer Abt Honorat hielt kurz vor seinem Tode und der zeitweiligen Aufhebung des Klosters zwei Reden im Kapitel über die Worte des Propheten Ezechiel



Fig. 18a: J.M. Feichtmayr und J. J. Christian, Ezechiel-Gebilde, um 1767/70. Zwiefalten, Klosterkirche, nördl. Langhauspfeiler



Fig. 18b: J.M. Feichtmayr und J. J. Christian, Kanzel-Gebilde, um 1767/70. Zwiefalten, Klosterkirche, südl. Langhauspfeiler

(7,6): "so spricht der allmächtige Herr: Unheil auf Unheil! Siehe, es kommt! Das Ende kommt. Es kommt das Ende" nach der Chronik von P. Maurus Feyerabend (vgl. Ottobeuren, Schicksal einer schwäbischen Reichsabtei", hg. von Aegidius Kolb, Kempten 1986, S. 186). Der Zwiefalter Abt Benedikt oder Nicolaus II wird wohl noch bemerkt haben, dass eine gewisse Schocktherapie (phóbos) eine bessere Wirkung zeitige. Überdies weise Ezechiel auf die Befreiung von der Knechtschaft (man erinnere sich des Zwiefalter Württemberg-Traumas), auf den 'Neuen Bund', den neuen Tempel, das neue Jerusalem hin, was ganz gut zum jetzigen Neubau passe. Und wir finden in der Tat einen vergoldeten Plan, Idealgrundriss dieses Tempels von Jerusalem (Fig.19) (natürlich nicht im platten 'Verweis' auf Zwiefalten). Mit den vier bzw. fünf zumeist übersehenen Putten dürften die Zwiefalter Äbte noch etwas weiteres mitzuteilen beabsichtigt haben. Wenn von den beiden mit dem Schwert kämpfenden Putten der eine mit der Löwenhaut und dem Plan Jerusalems (?) das letztlich siegreiche Judäa (= Löwe Juda, das gottgläubige Judentum des Alten Bundes) und der mit dem Helm das bedrohende Königreich Babylon (=



Fig.19: J. M. Feichtmayr und J. J. Christian, Ezechiel-Gebilde (Detail), um 1767/70. Zwiefalten, Klosterkirche, nördl. Langhauspfeiler

Heidentum) bedeutet, erhält das Ganze doch auch eine witzig-heitere, kindlich-spielerische Note (auch hinsichtlich der unterschweligen Anspielung auf den Zwiefalten-Württemberg-Konflikt). In der höheren Sphäre um den Ezechiel befinden sich noch weitere Putten darunter auf der linken Seite einer mit einer Waage der Gerechtigkeit und des Gebotes mit einem Haarbüschel und ein anderer mit einem weiteren (Ez 5,1), und auf der rechten Seite einer mit einem Weihrauchgefäß des Glaubens, Gottgefälligkeit, Opfer, Reinigung und einer mit einem flammenden Herz (Liebe zu Gott, u.ä.) zur Veranschaulichung der Botschaft und Forderung des Propheten bzw. des zürnenden, strafenden, rächenden, aber letztlich versöhnlichen Gottes, vgl. Ezechiel 36, 26-27: "Und ich will euch ein neu Herz geben, und einen neuen Geist in euch geben; und will das steinerne Herz aus eurem Fleische wegnehmen, und euch ein fleischern Herz geben; Ich will meinen Geist in euch geben, und will solche Leute aus euch machen, die in meinen Geboten wandeln und meine Rechte halten und darnach thun". Durch den Schalldeckel kommt die göttliche strahlende Inspiration von dem darüber zwischen den 'Vier Wesen' (später auch der Evangelisten) sitzenden Gott, der eigentlich dem Ezechiel den von ihm zu verschlingenden Brief hinhalten müsste. Durch Engel wird ein bequasteter Teppichvorhang baldachinartig vor der Nische mit dem Propheten visionsartig emporgehoben, der auf einer 'natürlichen', den Rand übergreifenden Bodenplatte steht,

während unten am Fuss auf Wolken ein grosser Engel mit dem Tempelplan neben den beiden kämpfenden Putten noch schwebt. Eine unveröffentlichte Magisterarbeit zu diesem Thema (Ellen Schneider: "Die Kanzel-Ezechielgruppe zu Zwiefalten", Tübingen 1990) ist dem Autor dieser Zeilen leider nicht zugänglich gewesen. Ob noch Abt Benedikt oder erst Abt Nicolaus II in der Folge diese Gedanken, Vorstellungen hegte, mündlich äusserte oder schriftlich wie z.B. gegenüber Franz Sigrist beim Mittelbild der Vorhalle niederlegte, ist vielleicht nicht entscheidend. Feichtmayr lieferte wohl zeichnerisch die konstruktive Grundlage wie Sockel, Standplatte, Nische, Deckel, Vorhang und Auszug oder Himmel und wahrscheinlich auch für das weitere Figürliche wie z.B. Dixnard für Christian beim Buchauer Hochaltar. Von einem möglichen dreidimensionalen Modell mit kleinen Ton-Wachs-Figuren Christians gibt es keine Kunde, auch nicht bei Ottobeuren. Christian dürfte aber auf alle Fälle wie für den Ottobeurer 'Sebastian' ein Tonmodell für den 'Ezechiel' angefertigt haben. Obwohl es bislang keine Belege gibt, dass die Feichtmayr-Truppe spätestens 1766/67 auch wieder in Zwiefalten gearbeitet hat, ist doch anzunehmen, dass dieser Altarbau-Abteilung alles bis auf die alabasterweissen Stuckfiguren zuzuschreiben ist.

Ein Vergleich von Ottobeuren und Zwiefalten

Leider gibt es zu dem (Konkurrenz-) Verhältnis Zwiefalten-Ottobeuren ausser den gemeinsam beteiligten Architekten, Stuckateur-Stuckplastiker, Bildhauer-Stuckplastiker und Kunstschreiner keine eindeutige Nachricht, ob z.B. die entscheidenden Kräfte von Ottobeuren Zwiefalten besichtigten oder später umgekehrt. Wenn man die beiden Kirchenbauten aussen und innen vergleicht, zeigen sich die unterschiedlichen Ansprüche der Äbte bzw. der Konvente. In Zwiefalten: eine in den Klostertrakt zwischen zwei Giebelfassaden integrierte Kirche mit einer auch durch den unverputzten und (zumindest jetzt wie in Weingarten) nicht angestrichenen Haustein noch monumentaler wirkenden Fassade, dem umlaufenden Steinsockel und den hinter das schmale Querhaus gesetzten aufragenden Türmen; dagegen in Ottobeuren: ein nur an das Klosterareal angehängter verputzter, nur 82 m (Zwiefalten: 93 m) langer, weitgehender Backsteinbau mit einem Scheinquadersockel und trotz 49 m Breite mit engbrüstiger, cathedralartiger, Weingarten

reflektierender Zweiturfassade, wobei das Ganze auch durch die vergleichsweise unruhige Dachlandschaft der Kuppel und der Fenster irgendwie kleinteilig und künstlich wirkt. Umso mehr überrascht der Innenraum durch seine Höhe (Hauptkuppel: 35,6 m; Zwiefalten: ca. 28 m) und Weite des Querschiffs (58,3 m zu 32 m in Zwiefalten), was ganz an Weingarten, Salzburg oder gar Rom gemahnt. Ein Nachteil der grossen Höhe macht sich bei den gegenüber den zumindest im Langhaus (und Vierung) eine richtige 'Proportionalgrösse' erreichenden Spiegler-Gemälden zu kleinfigurigen und seitlich auch noch mit verkleinernden Übergangspodesten arbeitenden Fresken bemerkbar, die zweifelsohne auch von daher etwas an Wirkung verlieren. Durch die Emporenlosigkeit erreichen auch die Kapellenaltäre, vor allem bei dem geringen möglichen Abstand eine erschlagende, erniedrigende Turmwirkung. Dem gegenüber ist in Zwiefalten die Ausstattung besser proportioniert und intimer. Der Richard Zürcher, Bernhard Rupprecht trotzdem zu Urteilen wie 'Bildhaftigkeit' verführende Longitudinalcharakter Zwiefaltens vermittelt aber auch eine stärkere Sogwirkung zum Hochaltar hin als das noch nicht wie in St. Blasien an das Pantheon erinnernde, aber zum Zentralbau stärker tendierende Ottobeuren, das sich eigentlich an dem annähernd zeitgleichen Bau in Zwiefalten allenfalls in der Ausstattung etwas orientierte und orientieren wollte.

Die Feichtmayr-Christian-Frage

Händescheidung: Sinn und Unsinn

Bei einer Art 'Gesamt-Kunst-Werk' wie in Ottobeuren und Zwiefalten lässt sich vielleicht einwenden, dass es sich hier mehr um die Leistung eines Kollektivs von Auftraggebern, Künstler-Werkstätten und Handwerkern handele und der individuelle, gar bekenntnishaft Anteil des Einzelnen nicht so entscheidend sei. Dass dem doch nicht ganz so ist, zeigen die zeitgenössischen (zumindest des 18. Jahrhunderts), auch indirekte (Selbst-) Ruhmesworte und leider oft nicht ausreichende und auch nicht richtige Nennungen der Namen und Taten. Gerade im Zeitalter des Repliken-Kopien-(Un-)Wesens ist die Händescheidung eine nötige, schwierige, leider oft nicht gelingende Aufgabe vor dem

Hintergrund eines zu gewinnenden 'Bildes' von einer Künstlerpersönlichkeit und deren Qualitätsbandbreite.

Adolf Feulner und Ernst Michalski

Adolf Feulner in seinem grossen Werk "Bayrisches Rokoko" von 1923 hält Johann Michael Feichtmayr für einen der "geistvollsten Ornamentiker und einen Bildhauer von hohem Rang" und sieht in Christian und Hörmann nur Ausführende, während dagegen Ernst Michalski in seiner Arbeit "Joseph Christian - Ein Beitrag zum Begriff des deutschen Rokokos", Leipzig o.J. (1926) in Christian und dem "genialen"(!) Schreiner Hörmann die entscheidenden schöpferischen Gestalten erkennt, da Feichtmayr nicht gewohnt gewesen wäre "selbst zu entwerfen". Alle Zwiefalter und Ottobeurer Stuckeinzelfiguren seien aber doch von Feichtmayr und später vom Sohn Christians (nach Modellen des älteren Christian in Ton?) ausgeführt worden, so die etwas seltsame Vorstellung Michalskis. In dem Band des Handbuches der Kunstwissenschaft. "Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland" von 1929 sieht Feulner in dem Kunstschreiner Hörmann den Entwerfer des Zwiefalter Chorgestühls und in Feichtmayr den für das Ottobeurer Pendant.

Norbert Lieb und Erika Petri

Im Zusammenhang mit Archivforschungen für seine Dissertation über den Ottobeurer Kirchenbau veröffentlichte Norbert Lieb einen bis heute grundlegenden Aufsatz: "Die Feichtmayr-Christian-Frage in Ottobeuren", in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 4.Jg., 1931, S. 175-187, wo er nach der Chronik von P. Magnus Feyerabend und den Rechnungsbelegen eine aber immer noch nicht befriedigende Aufteilung versucht, um letztlich doch einer künftigen "kunstwissenschaftlichen Stilbetrachtung" eine Entscheidung in diesem "Kollektivismus" zu überlassen.

In der 1935 in Mainz gedruckten Münchner Dissertation von Erika Petri: "Johann Michael

Feichtmayr - Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Rokoko" werden bis auf die beiden nachweislich Christian zugehörigen Holzfiguren auf den Opfergängen des Zwiefalter Hochaltares zumindest die besseren Stuckfiguren Feichtmayr zugeschrieben und wie alle übrigen Altäre zwischen 1754/58 datiert (S. 13).

Ulf (Rudolf) Huber und Winfried Aßfalg

Nach dem zweiten Weltkrieg meinte Ulf Huber 1948 (verändert gedruckt 1960) in seiner Tübinger Dissertation über "Die bildhauerische Tätigkeit von Johann Joseph Christian und Johann Michael Feichtmayr in Zwiefalten und Ottobeuren", dass der erste Entwerfer nicht mehr genau auszumachen sei, und dass ein Ideentausch der verschiedenen Geister im Werkprozess stattgefunden habe. In der Neufassung von 1960 wurde v.a. ein sehr heterogenes Frühwerk 'angesammelt', worunter die 'Kreuzigungsgruppe' der Messkircher Hofkapelle von 1738 (jetzt Emmingen ab Egg, Pfk) und die aber für Christian nicht wirklich gesicherte Brüstung der Orgelempore in Aichelau (Fig.20) mit ihren durch ein Gewand



Fig.20: J. J. Christian (?), Orgelemporenbrüstung, um 1742. Aichelau, Pfk.

geschickt (vgl. J. Chr. Wenzinger in St. Peter und Freiburg) verbundenen Hermenpilastern um 1742 noch unter Abt Augustin Stegmüller qualitativ herausragen, um die spätere

Entwicklung zu dem "in der Tat ...große(n) Bildhauer des Rokoko in Oberschwaben" (S. 16) verstehen zu können. In Zwiefalten werde Christian ab 1752 (oder eher nach 1754) vom "Stein/Holzbildhauer zum Stuckbildhauer" (besser Stuckbildner) (S. 39/40). Huber macht auch einen zutreffenden Unterschied zwischen Christian und Feichtmayr aus: letzterer "form(e) vollplastische Figuren mit weich fließenden Gewändern und wenig ausdrucksvollen Gesichtszügen. Seine Plastiken (sähen) anders aus als die prägnanten, von starkem religiösen Leben durchdrungenen und kontrastreich geformten Figuren Christians" (S. 41). Beim 'Hl. Michael' in Ottobeuren fällt ihm schon die "stärker gebändigt(e)" Auffassung auf (S. 53). Die Beichtstuhlreliefs von Ottobeuren sieht er auch schon als schwierig einzuordnende Werke eher von Mitarbeitern an (S. 55/56). Zu den Feichtmayr-Figuren auf dem Gesims von Ottobeuren merkt er an, dass sie "gerade nicht so unreal und ornamental geformt" (S. 15) seien, wie Feulner dies erwartet hätte.

Winfried Aßfalgs Buch "Christian Vater und Sohn - Bildhauer von Riedlingen", Ostfildern 1998 bringt einige interessante archivalische Ergänzungen (S. 58: "er arbeitete auch 1773 in Zwiefalten", allerdings ohne Quellenangabe) v.a. zum Sohn Franz Joseph Christian, aber auch unsinnige Neudatierungen (z.B. die Stuckfiguren von Datthausen jetzt 1734 statt wie bisher um 1770, oder auch die Tropfsteinnische im ehemaligen Kapuzinerrefektorium Riedlingen, jetzt Heimatmuseum, um 1733 statt nach 1756 oder sogar um 1770) und stilistisch sehr unterschiedliche, unbedeutende Zuschreibungen.

Ralf Scharnagl: Feichtmayr

Den anderen 'Herosen', Johann Michael Feichtmayr, hat sich der aus der Stuckpraxis kommende Ralf Scharnagl in seiner Mainzer Dissertation: "Der Wessobrunner Stukkateur Johann Michael II Feichtmayr", Münster 1993 ausgesucht. Er äussert sich v.a. zur Technik, zur Werkstatt, zum Werkprozess und zum Sozialgeschichtlichen und meint, dass dadurch die Stilgeschichte weitgehend überflüssig werden würde. Bei der Gruppenarbeit käme es nicht so sehr auf die individuelle Ausführung als auf die Idee an. Das mag bei zumeist nach einem unter Umständen doch individuellen Prototyp abgeformten Normteilen zutreffen, aber schon nicht mehr bei den Freiformungen besonders im Figürlichen. Auch bei der 'Gruppenarbeit' der Vettern Zeiller sind doch gerade die feststellbaren 'Hände'

aufschlussreich. Bei Scharnagls beschreibendem, technisch-handwerklichen und qualitativ wertenden Werkdurchgang mit kleineren Irrtümern (z.B. die angebliche, aber doch nicht erlangte Reichsunmittelbarkeit von Kloster Langheim) wird der figürliche Stuckbildner Feichtmayr weitgehend ausgeklammert (auf S. 90 wird an den Putten der Stichserie auch auf Feichtmayr als Figurenzeichner abgehoben) zugunsten einer allgemeinen entwerferischen Kapazität Feichtmayrs mit "hervorragendem perspektivischem Verständnis"(S. 90). Scharnagl stellt aber auch fest, dass nach 1755 und seiner letzten Schaffensphase bei Feichtmayr keine Entwicklung z.B. in Richtung klassizistischer Ornamentik mehr auszumachen ist. Wie wichtig 'Zahlen und Namen' - zumindest eine genaue Datierung - ja entscheidend für die weiteren Schlüsse sind, zeigt die von Scharnagl übernommene alte Datierung v.a. des zweiten Abschnittes in Zwiefalten (und Gossenzugen), der seit den Darlegungen von 1992 erst nach Ottobeuren erfolgt sein kann.

Klaus Könner

Auch ein nicht unwesentlicher Teil von Klaus Könners Arbeit: "Der süddeutsche Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts", Tübingen 1992 ist dem seit fast einem Jahrhundert die Kunstwissenschaft beschäftigenden Thema, nämlich der Händescheidung des Figürlichen in Zwiefalten und Ottobeuren zwischen Feichtmayr und Christian, gewidmet. Viel deutlicher als die schon erwähnte, sich mit den eindeutig zugewiesenen Chorgestühlen beschäftigende Ulrike Weiss gibt dieser Autor einen Überblick der verschiedenen Standpunkte, bevor er auf Grund bislang teilweise nicht zugänglicher und unbekannter Archivalien sich ein eigenes Urteil zu bilden versucht. Klaus Könner hat natürlich vor allem die Chöre von Zwiefalten und Ottobeuren mit ihren Gestühl-Organ-Kombinationen im Blick. Mit einer besonders um die Silbermann-Korrespondenz erweiterten Archivalienkenntnis versucht er den Ottobeurer Fall zu rekonstruieren: 1751/52 Beschaffung v.a. von Nussbaumholz für die 'harten Gestühle', Lindenholz für die Bildreliefs. Eine schon öfters erwähnte, im Juni 1754 geleistete Zahlung an Christian (?) "Zehrung und honor.(arium) auf die Zwiefalter Rays" interpretiert Könner als Herreise Christians mit einem Entwurf (?), während Huber (1960, S. 48) von einer Delegation

Ottobeurens nach Zwiefalten (zwecks Besichtigung von Chor, Chorgestühl, Fresken und Fassade) ausgeht. Wenn Johann Andreas Silbermann (1712-1783) im Mai 1755 seinem Tagebuch anvertraut, dass ihn im selben Monat Karl Riepp in Colmar besucht habe (S. 75) und ihm nach seinem Bericht von einem eigenen Besuch in Zwiefalten (nach S. 91 findet er im September 1753 statt; ein weiterer 1754 oder Anfang 1755 ist eher unwahrscheinlich) und der dortigen Begegnung mit dem "Bildhauer" (Christian), der ihm ein Modell und einen "sauber gezeichneten Riß" der Chororgel (von Ottobeuren?) präsentiert hatte, gesagt habe, dass er (Riepp) diesen "Gedancken angegeben und den "Riß (in Paris) zeichnen" lassen habe. Was bedeuten würde, dass Christian vielleicht schon 1753 ein Modell der Orgel aus Ton/Wachs nach der zeitweise in Händen gehaltenen Zeichnung angefertigt hat und zwar schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt, da erst am 8.4. 1755 wegen dem "Modell der Chorstuehl" (aber nicht der Orgel-Kombination) Christian vier Gulden für Porto bezahlt wurden; er also nicht dorthin gereist ist. Feyerabend berichtet in seiner Chronik zeitlich etwas ungenau um 1757: "die Kunstmeister Feuchtmayr und Christian haben ihre Modelle zur Einsicht aufgestellt" (also wohl dreidimensional). Könner meint bei den Oktober 1754 bzw. 28. Februar 1755 an den Schreiner Michael Weissenhorn bezahlten (1755: 16) "Docken", dass es sich schon um die Wangen der Kirchenbänke im Langhaus handeln würde, was aber eher unwahrscheinlich ist, da diese erst gegen Ausstattungsende angefertigt wurden. Vermutlich sind es die Rohlinge der Chorgestühlwangen für die weitere Schnitzarbeit durch Christian. All dies würde darauf hindeuten, dass Christian beim Ottobeurer Chorgestühl einen gewichtigen entwerferischen Anteil gehabt hätte. Der erst Anfang 1756 in Ottobeuren auftauchende Kunstschreiner Martin Hörmann war sicher auch wieder für die Intarsien zuständig. Um 1755 dürfte auch der Akkord mit dem Orgelbauer Karl Riepp endgültig getroffen worden sein. 1759 wurden die Orgelgehäuse aufgestellt und am 23. Dezember 1761 Arbogast Thalheimer für Vergoldung u.a. des Hochaltares und der "Basreliefs" (des Gestühls?) mit 522.- fl. bezahlt. Sommer 1761 und sogar noch am 27. September berichtet Riepp an Silbermann, dass die Orgel(n) noch unfertig seien, da die Chorstühle von Hörmann erst gemacht würden. Die oberen Teile des Chorgestühls wurden durch Hörmann erst zu 1764/65 beendet. Wenn Christian 2500.- fl. für die Orgelkästen erhielt, sind damit v.a. die reichen Schnitzereien abgegolten worden, weniger die (oft unterbezahlte) Entwurfstätigkeit. Ganz eindeutig zuzustimmen ist Klaus Könner, dass der zweite Stock und die Seitenelemente von Feichtmayr und seiner plastisch bewegten, teilweise durchbrochenen Formsprache abhängen. Um stilistisch die Handschrift Christians für den unteren, konventionellen Teil

des Ottobeurer Chorgestühls (Fig.21) herzuleiten, greift Könner auf die beiden schon



Fig.21: J. J. Christian u. M. Hörmann, Chorgestühl nach Osten, um 1756-1761. Ottobeuren, Klosterkirche, Chor

genannten kleineren Altäre von 1752 in der zu Zwiefalten gehörigen Kirche von Wilsingen (Fig.22a-b) zurück, die von Christian (200 fl.-) und dem Gossenzuger Schreiner Joseph



Fig.22a: J.J. Christian u. J. Buck, linker Seitenaltar (Blatt von J. G. Messmer), um 1752. Wilsingen, Pfk.



Fig.22b: J.J. Christian u. J. Buck, rechter Seitenaltar (Blatt von J. G. Messmer), um 1752. Wilsingen, Pfk.

Buck (41 fl.-) hergestellt wurden. Diese Altäre seien eine eigenständige Leistung Christians, da ja direkte Beteiligungen Feichtmayrs und Hörmanns ausgeschlossen seien, und da sie auch angeblich eine Verwandtschaft mit dem Ottobeurer Chorgestühl zeigten. Die Sache ist leider so, dass Christian mindestens ab 1747 von dem erfahreneren und schon vielerorts tätig gewesenenen Feichtmayr beeinflusst ist. Besser wäre es gewesen, die Brüstung von Aichelau als eigenständige Vorstufe für Zwiefalten und Ottobeuren in Betracht zu ziehen, notfalls auch das bei Können nicht vorkommende Gestühl von Mehrerau (Fig.23).



Fig.23: J.J. Christian u. a., Chorgestühl aus der Klosterkirche Mehrerau, um 1743. Bregenz, Stadtpfk. (aus: Wikimedia)

Der Stuckmarmor-Hochaltar von Unlingen (Fig.24) 1772/73 in Gemeinschaft mit dem Sohn Franz Christian und zwei Stukkatorengesellen von Landshut lässt sich nur bedingt als Beweis einer grösseren 'architektonischen' Fähigkeit Christians heranziehen. Die von Können zum Vergleich angeführten, lockeren, teilweise fast atektonischen Beispiele der Feichtmayr-Werkstätten (oder -Kooperativen) in Haigerloch (Fig.25a), Sigmaringen (Fig.25b) und Rangendingen (Fig.7b u.c) demonstrieren auch die Leistungsfähigkeit seiner verschiedenen Abteilungen. Einen Einfluss des erst 1746 in Zwiefalten erscheinenden Feichtmayr auf das dortige Chorgestühl schliesst Können aus zeitlichen Gründen aus. Wegen der Chororgel des seit 30 Januar 1751 in Zwiefalten nachweisbaren Orgelbauers Gabler ist ähnlich wie in Ottobeuren sicher eine Änderung der oberen Teile des 1752 auf-,



Fig.24: J. J. u. Fr. J. Christian, Hochaltar, um 1772/73. Unlingen, Pfk.

mit der Orgel aber erst 1755 fertiggestellten Gestühls anzunehmen, wo auch der 'Geist' Feichtmayrs schon herumgespuht haben könnte. Die Rocailleformen der Wangen spiegeln aber einen Stil um 1740/45 nach Vorlagen wieder.



Fig.25a: J. M. Feichtmayr u. J. G. Weckenmann, Meinrad-Altar, um 1755. Haigerloch, Wallfahrtskirche St. Anna



Fig.25a: J. M. Feichtmayr u. J. G. Weckenmann, Nepomukaltar um 1760. Sigmaringen, Stadtpfk.

Sybe Wartena

Im Netz (http://edoc.ub.uni-muenchen.de/7999/1/Wartena_Sybe.pdf) findet sich dankenswerterweise die Münchner Dissertation von Sybe Wartena: "Die süddeutschen Chorgestühle von der Renaissance bis zum Klassizismus" aus dem Jahre 2008 als eine Übersichtsdarstellung mit einem ausführlichen Katalog, worin natürlich auch Zwiefalten und Ottobeuren auftauchen und die vorangegangene Literatur kritisch beleuchtet wird. Wartena selbst geht bei den Chorgestühlen zeitlich von 1744-1751 für Zwiefalten und 1755-1762 für Ottobeuren aus und meint, dass die Orgelprospekte bei beiden schon eingeplant gewesen seien und es sich nicht wie bei Weiss und Könnner mit ihren "Nahtstellen" um "Nachgedanken" (S. 833) gehandelt habe. Bei der Frage nach Feichtmayr als übergeordneter Ausstattungskünstler oder sogar Gesamtentwerfer (S. 828) bringt er die These einer "Kollektivplanung" (Feichtmayr, Christian, die jeweiligen Orgelbauer und die Äbte) wieder verstärkt ins Spiel. Wie schon 1992, S. 88 und ähnlich Weiss 1998, S. 167 ("Befreiung") wird von ihm der "Entwicklungsschub" Christians in Zwiefalten gegenüber Mehrerau herausgestellt. Interessanter sind aber die von Wartena selbst abgelehnten Nachrichten von 1793 (S. 845), dass die Ottobeurer Reliefs ursprünglich holzseitig belassen werden sollten und die Vergoldung nur zur Kaschierung der farblichen, die plastische Erkennbarkeit störenden Differenzen erfolgt sei, und seine eigene Vermutung, dass Teile der Reliefs wie die Karst-Ruinen gar nicht in Holz geschnitzt, sondern (mit Hilfe von Schwämmen) in Stuck (oder schon in dem von Aßfalg fälschlich Daktylotechnik benannten Kunstholz oder besser -stein wie bei Franz Joseph Christian?) gestaltet worden seien. Gerade mit diesen Techniken wäre natürlich eine kontrollierte Färbung leicht zu erreichen gewesen.

Zeitgenössische Ansichten: Augustin Bayerhammer, 1767 und der Gemäldekatalog von 1793

Für die Differenzierung der Zwiefalter und Ottobeurer Stuckplastik gibt die Arbeit Könnners verständlicherweise so gut wie nichts her. Der Festplaner und Berichterstatter der 'Jubeloktav' von 1767, P. Augustin Bayerhammer, bringt in seiner schon im selben Jahr gedruckten Festschrift: "Das Tausend=jährige / und durch die / Bischöfliche Einweihung /

der neuen / Kirche (geheiligte Ottobeyren : / oder Merkwürdige Begebenheiten / welche sich / Bey der Feyerlichen Einsegnung / der neuerbauten Kirche / und dem / Tausend=jährigen / Jubl=Fest / Deß befreyten Reich=Stiftes / und Gottes=Hauses / Ottobeyren / zugetragen. / Ottobeyren, Gedruckt bey Carl Joseph Wanckenmüller 1767..." zumindest für Ottobeuren auf den ersten Seiten einen ganz brauchbaren kurzen Kirchenführer, wobei die vier grossen Statuen des Hochaltares zu seinem "Majestät=vollen" Aussehen, die "sehens=würdige Cantzel", der "besonders künstliche Taufstein" (das ganze Gebilde oder nur das Echtmarmorbecken mit Holzdeckel?) herausgehoben werden. Die Gemälde werden "dem Welt=berühmten ... Herrn Jacob Zeiller, S.K.M. Acad. Mahler ... und dem wegen seiner außnehmbareren Erfahrung berühmte(n) Herr Frantz Anton Zeiller verdankt". Besonders erwähnt werden aber auch Joseph Mages ("kräftige Pemsel") und Januarius Zick ("Annehmlichkeit") für je zwei Nebenaltarblätter. Entscheidend ist das Folgende ebenfalls auf Seite 6: " Die Statuen sowohl inner, als ausserhalb der Kirche, Bas Relief, Figuren und Zierarbeit [Chorgestühl?] sind mehrmalige Proben der ungemeinen Geschicklichkeit deß Herrn Joseph Christian. Die seltene, und wohlangebrachte Stuccador=Arbeit samt den Statuen auf dem Haupt=Gesimse, und Basrelief ober den Beichtstühlen rühmet mit stummen Lippen die schon in mehreren Ländern und Orten erwiesene Kunst des Herrn Michael Feuchtmayer, wie Chor und Beichtstühle, die Thüren und übrige Holz=Arbeit ihre mit der Majestät vereinigte Schönheit der Hand deß Martin Hermann [ist zu-] zuschreiben ...". Auf Seite 139 in der Jubelpredigt Sebastian Sailers heisst es noch über den 'Tempel': "Du bist von der Bau=Kunst eines Fischers, eines Bayrischen Vitruvius, von den feinsten Gips= und Marmor=Zierungen eines Feichtmayrs, von dem Penseel eines Zeilers, von dem Kunst=Eisen eines Christians O! des Schwäbischen Phidias, von der schönen und reinlichen Holtz=Arbeit eines Hermanns nach genügen heraußgeputzt."

Der Verfasser Augustin Bayerhammer (1729-1782) war Bibliothekar, Archivar und 'Cellerarius Conventus' und somit mit der ganzen Baumaterie doch einigermaßen vertraut. Ausserdem führte er für den altersschwachen Abt Anselm bei der im September 1767 veranstalteten Jubeloktav die Regie und richtete sogar eine Operette (wie sinnig: die sich für ihren Gatten opfernde 'Alceste'; aber zeitgleich mit Willibald Glucks Vertonung) ein. Es fällt aber doch auf, wie sehr er Martin Hörmanns Leistung oder Anteil herausstreicht: "Majestät" und "Schönheit" vereint dürfte wohl eher mit mächtig, Grösse und saubere, gute Verarbeitung weniger mit Entwurfstätigkeit zu verbinden sein. Ein

Urheber der Altäre wird nicht genannt. Ob unter "übrige Holtz=Arbeit" auch etwaige Schreineranteile der Altäre, Kanzel, Taufgruppe, Kirchenbänke verstanden werden dürfen?. Johann Michael Feichtmayr wird wohl als Stukkator und Stuckbildner genannt, aber nicht als Entwerfer der Altäre. Als Plastiker werden ihm nur die zwölf allegorischen Gruppen (Fig.14a-d, 27a-d, 28a-d) über dem Hauptgesims und die vier Stuckreliefs (Fig. 33a-d) über den Beichtstühlen zugeschrieben, aber nicht die (architektonischen Entwürfe der) Altäre und das Kanzel-Taufgruppen-Ensemble. Bei Joseph Christian erwähnt er die vollplastischen (Stein-) Statuen an der Kirchenfassade (Fig.1) wie auch **alle** sonstigen (Stuck-) Figuren unterhalb des Gesimses, nur die geschnitzten Flachreliefs, dann (weitere? Einzel) Figuren und die (geschnitzte) Zierarbeit (des Chorgestühls?, der Beichtstühle?) leider ebenfalls nicht sehr detailliert und vor allem präzise.

In den Reisebeschreibungen des Salzburger Benediktinerpaters Konstantin Stampfer vom September 1784, in: Reisen und Reisende in Bayrisch-Schwaben, Bd.1, hg. von Hildebrand Dussler, Weissenhorn 1968, S. 261 wird die Kirche als "so prächtig, daß alles von Gold, wie überhaupt, scheint" geschildert. Die meisten Altäre seien "mit schönsten Statuen aus Alabaster geziert". Bei den Malereien werden doch nicht alle als "Meisterstücke" angesehen, wobei er besonders "einige von Herrn Zeiller" negativ erwähnt. Über die Inhalte lässt er sich wohl als nicht aussergewöhnlich leider nicht aus.

Wenn man die bei Norbert Lieb 1931 zusammengestellte, bis Bayerhammer retrograde Literatur zur Ottobeurer Ausstattung heranzieht, sind vor allem das 'Abbatiale Registrum' von 1802 und der handschriftliche Gemäldekatalog von 1793 interessant, wonach die Figuren der vier Vierungsaltäre von Christian und Feichtmayr **gemeinsam oder aufgeteilt** entstanden seien. Von Lipowskys Baierischem Künstlerlexikon 1810, S. 70 werden wie von Bayerhammer die Basreliefs an den dortigen Beichtstühlen J. M. Feichtmayr zugewiesen.

Vorläufige Schlüsse und Erkenntnisse

Vor einer "kunstwissenschaftlichen Stilbetrachtung" (Lieb) im Detail und aus der Nähe ist wohl heute im einhelligen Konsens davon auszugehen, dass Johann Joseph Christian primär Holz-Stein-Bildhauer (anscheinend in den Anfängen auch Steinmetz) war und erst

unter dem Eindruck Feichtmayrs nach 1752 (eher 1754 oder noch später) auch in der nicht zünftigen, "freien Profession" des Stuckators arbeitete. Folglich sind erst einmal auch in Ottobeuren sichere Werke nur die bildhauerischen Arbeiten am Chorgestühl, Orgelgehäuse und die Stein-Fassadenfiguren, währenddessen Johann Michael Feichtmayr als Stukkator, Stuckbildner, (Innen-)Architekt, Gestalter angesehen werden muss, dem primär alle Stuckarbeiten (Qadratur, freie Formung, Stuckmarmor, figürliche Stuckreliefs) und Stuckfiguren im Wandbereich zugewiesen werden können. Im Gegensatz zu den fünf bis sieben Schreincrn um Martin Hörmann sind bei Feichtmayr für Ottobeuren nur die beiden Poliere Thomas Sporer und Ferdinand Schnell bekannt. In Amorbach werden aber ausser Thomas Sporer, die drei Gebrüder Scheffler als Gesellen, sowie drei Lehrbuben genannt. Der in Zwiefalten übergewechselte Bildhauer 'Michael' (Hennenvogel?, oder der Michael III Vogel von Bruchsal?) war anscheinend in Ottobeuren nicht mehr dabei. Wie viele Kräfte (v.a. Schleifer) Feichtmayr in Ottobeuren einsetzte, und ob er auch darunter einen stärker freiplastisch-figürlich arbeitenden Mann (Joseph Scheffler, der Nachfolger Üblhers?) darunter hatte, ist leider ebensowenig bekannt wie der persönliche Einsatz des Chefs des Unternehmens, der bei mehreren parallelen Baustellen sehr viel auf Reisen sein musste und v.a. Aufträge hereinzuholen, die Entwürfe zu liefern und die Arbeiten zu kontrollieren hatte. Während etwa im Zeitraum 1745-1755 in Zwiefalten Christian neben zwei Handlangern noch Gehilfen wie Christian Jorhan, Joseph Hör nachgesagt wurden, ist in Ottobeuren fast von einem Ein-oder Zwei-Mann-Betrieb zusammen mit seinem Sohn Franz Joseph (geb. 1739) ab etwa 1755 auszugehen. Bei einer Gesamtentlohnung einschliesslich Kost aber ohne Material für etwa 11 Jahre von 24 800.- fl. könnte man einen Jahresverdienst von ca. 2000.- fl. annehmen, was als sehr auskömmlich anzusehen wäre, wenn nicht der eine oder andere Gehilfe doch noch davon bezahlt werden musste. In Zwiefalten also soll Joseph Christian Christian Jorhan (1727-1804) zwei ein halb Jahre und später Joseph Hör (1732-1785) beschäftigt haben. Beide waren danach nur als Bildhauer und nicht als Stuckbildner tätig, was auch daraufhin deutet, dass Christian bis etwa 1754 (oder bis zum Ottobeuren-Aufenthalt sich nicht als Stuckbildner betätigte und die Zwiefalter Altarfiguren erst nach 1767 entstanden sein dürften. Das von Hans Dieter Ingenhoff ("Die Münsterkirche in Zwiefalten", in: Pantheon 40, 1982, S. 204) festgestellte Vorkommen von in Holz geschnitzten neben in Stuck geformten Putten am Hochaltar, am Tabernakel und am Kreuzaltar (alle wohl in die Zeit um 1752 bis 1755 zu datieren) zeigt zusammen mit den beiden Holzfiguren auf den Opfergängen die Unentschiedenheit zwischen einer 'solideren' Holz-Ausführung wie in

Diessen und einer schnelleren und billigeren Stucklösung und die Berührung Christians mit der Stucktechnik.

Im Gegensatz zu Joseph Anton Feichtmayer und noch mehr Johann Christian Wenzinger scheint sich Christian kein bekanntes oder nennenswertes Vermögen aufgebaut zu haben. Wenn man die Summe für das Chorgestühl von 14 620 fl.- von den 100 310 fl.- ohne das Material Holz - abzieht, war das Schreinerkonto doch beachtlich. Es müssten sich dahinter wohl auch Holzkonstruktionen der Altäre oder ähnliches verbergen. Die Summe für den Architekten-Polier Wöger von 3152 fl.- für etwa sieben Jahre hält sich in den üblichen Grenzen. Ob die 4300 fl.- nur für den über ca. zehn Jahre tätigen Baumeister Fischer ausgegeben worden sind, ist auch nicht ganz klar (einschliesslich der Entwürfe?). Die Beträge für die Bauleitung z.B. in Ottobeuren beliefen sich auf 300 fl.- pro Jahr (in Zwiefalten nur 150 fl.-).

Feichtmayr als Figurist

Von dem grossen Ornamentiker Feichtmayr hiess es bislang zumeist, dass er figürlich immer auf andere Kräfte angewiesen gewesen wäre wie z.B. Johann Georg Üblher. Friedrich Wolf hat 1965 in seinem Beitrag "Der Stukkator Johann Michael Feichtmayer als Figurenbildner", in: Oberbayerisches Archiv 87, München 1965, S. 89 -100, mit Blick auf die Figuren des Hochaltares in der Abteikirche Amorbach (1748/50) und in der Anastasia-Kapelle von Benediktbeuren (um 1753/54; auch ein Fischerbau und Zeiller als Maler) Feichtmayrs Bandbreite zu erweitern versucht; ja er ging sogar soweit, den 'Hieronymus' (Matthäus) - zwischen 1750 und 1755 von ihm datiert - und den Engel mit dem Jerusalemer Tempelplan, um 1750 - beide in Zwiefalten - an Feichtmayr zu geben. Der Bauer-Schüler Norbert Jocher bleibt in seiner Münchner Dissertation: Johann Georg Üblher (1703-1763) - Ein Wessobrunner Stuckateur im 18. Jahrhundert", in: Sonderdruck des Allgäuer Geschichtsvereins, Kempten 1988 etwas unentschieden (S. 225/26). Ein besseres Unterscheidungsbeispiel sind die plastischen Hochaltarauszüge in Wilhering (Üblher) und Amorbach (Feichtmayr). Letzterer ist anatomisch schwächer und im Gewand eigenständiger. Jocher sieht Feichtmayr vorrangig als Dekorateur, der von dem ja auch erst in Wilhering so richtig zum Plastiker gewordenen Üblher im Figürlichen abhängig (vgl.

S. 217/18) gewesen sei. Leider ist die seit Lieb und Huber vorgenommene Trennung von Feichtmayr und Christian in Ottobeuren und Zwiefalten nicht völlig "überzeugend". Jochers These, dass Üblher erst durch den "ornamentalen Konflikt" (Störung der Architektur durch das Ornament) (vgl. S. 116 u. 263) sein plastisches Talent voll ausnutzen und entwickeln hätte können (und müssen in der Arbeitsteilung?), ist etwas provokativ.

In einem Ausstellungskatalog "Johann Michael Feichtmayr d.Ä. - Altarbauer und Zeichner", Landsberg am Lech 2009 konnte Elisabeth B. Hinterstocker der bislang einzig gesicherten und signierten Wettbewerbszeichnung von 1748 in und für Augsburg, St. Anna fünf weitere Altarentwürfe hinzufügen auch durch einen handschriftlichen Vermerk des Münsterschwarzacher Abtes Christophorus von 1743. Diese sicher aus Werkstattbesitz Feichtmayrs stammenden Zeichnungen weisen doch einige perspektivische Fehler auf, wie sie z.B. der Akademiker Ignaz Günther nicht machte, und sind leider im Figürlichen wenig aussagekräftig. Sie kommen qualitativ an die grosse, bedauerlicherweise ins Ausland ans New Yorker Metropolitan Museum gelangte Zeichnung (Fig.26a) für das Querhaus in Zwiefalten nicht heran. Warum dieser von Ulrich



Fig.26a: J. M. Feichtmayr (zugeschr.): Entwurf für den Querhaushauptaltar der Klosterkirche Zwiefalten, um 1750. New York, Metropolitan Museum (Foto: Museum)



Fig.26b: J. M. Feichtmayr (bez): Maria mit Heiligen als Fürbitter in Pestnot, um 1750. Radierung (Kopie nach Pietro Testa) (Foto: Kunsthandel)

Knapp vorgestellte, aus einer Ravensburger Privatsammlung stammende Altarentwurf von der Autorin Feichtmayr ab- und versuchsweise Joseph Anton Feuchtmayer oder gar Johann Joseph Christian zugewiesen wird, ist nicht nachvollziehbar. Leider finden sich in dem Katalog auch keine Abbildungen von den auch bei Scharnagl erwähnten Kupferstichfolgen, die allerdings vornehmlich exzellente Ornamentik zeigen. Eine im Kunsthandel befindliche Radierung 'Fürbitte von Rochus und Nikolaus vor Maria in der Pestnot' (Fig.26b) ist eine seitenverkehrte Kopie nach Pietro Testa und zeigt zumindest Feichtmayrs figürliches Interesse, das sich auch in den zwölf Allegorien auf dem Gesims in Ottobeuren manifestiert.

Eigene Ansichten

Das Folgende, notwendig Subjektive, von der fotografischen Aufnahmesituation oft Beeinflusste kann und will einer noch zu erbringenden ausführlichen Vergleichsuntersuchung von Feichtmayr und Christian im Figürlichen z.B. mit Aufnahmen und Sortieren aller Köpfe nur Anhaltspunkte liefern oder bieten.

Die 'Kirchenväter' (Fig.27a-d) in der Ottobeurer Vierung sind eine gekonnte Mischung von



Fig.27a: J. M. Feichtmayr, Gregor, um 1760. Ottobeuren, Klosterkirche, Vierungsgesims



Fig.27b: J. M. Feichtmayr, Ambrosius, um 1760. Ottobeuren, Klosterkirche, Vierungsgesims



Fig.27c: J. M. Feichtmayr, Hieronymus, um 1760. Ottobeuren, Klosterkirche, Vierungsgesims



Fig.27d: J. M. Feichtmayr, Augustinus, um 1760. Ottobeuren, Klosterkirche, Vierungsgesims

Akademisch-Idealisiertem und Realistischem, Erzählerischem, vielleicht aber nicht von grosser seelischer Tiefe und Individualität. Das Körperliche ist eher rundlich modelliert. Die weiblichen Personifikationen oder Allegorien im Chorbereich (religiöse Grundtugenden) und (Fig.28a-d) im Langhausbereich (Mönchstugenden) (Fig.14a-d) zeugen trotz nicht sehr variablem Gesichtstypus und trotz Anleihen bei Ikonologien von eigenen, klein-



Fig.28a: J. M. Feichtmayr, Liebe, um 1760. Ottobeuren, Klosterkirche, Chorgesims



Fig.28b: J. M. Feichtmayr, Glaube, um 1760. Ottobeuren, Klosterkirche, Chorgesims



Fig.28c: J. M. Feichtmayr, Papstkirche, um 1760. Ottobeuren, Klosterkirche, Chorgesims



Fig.28d: J. M. Feichtmayr, Hoffnung, um 1760. Ottobeuren, Klosterkirche, Chorgesims

szenischen, kompositorisch geschlossenen Erfindungen. Während die Apostelreliefs (Fig.29a) mehr die eigene Hand oder die eines besseren Mitarbeiters verraten, sind die



Fig.29a: J. M. Feichtmayr-Werkstatt, Apostel, um 1760. Ottobeuren, Klosterkirche, Langhauswand



Fig.29b: J. M. Feichtmayr-Werkstatt, Verlorener Sohn, um 1760. Ottobeuren, Klosterkirche, Langhauswand



Fig.29c: J. M. Feichtmayr-Werkstatt, Atlantenhermen, um 1762. Ottobeuren, Klosterkirche, Orgelemporenbrüstung

zwei grossen Wandreliefs (Fig.29b) im Langhaus und die Atlanten der Empore (Fig.29c) eher schwächere Werkstattarbeiten und auch nicht für den Stilvergleich repräsentativ, eher schon das erstaunlicherweise in (Aussen-)Stuck ausgeführte Hochrelief 'Michael als Engelsstürzer' (Fig.30) an der Fassade. Wenn Feichtmayr nach Lieb (S. 178) 1761/62 für die "schilt an der facciade" - also auch oder nur die Inschriftenkartuschen - nur 30 fl.-erhält, lässt sich die bescheidene gehilfenmässige Qualität etwas erklären, obwohl dieses Relief doch so etwas wie ein Werbe-, ein Markenzeichen nach aussen darstellt. Wenn man sich trotzdem v.a. das Gesicht des Michael, seinen Helm und die Flügel (Fig.31a) einprägt und auf den 'Michael' (Fig.31b) an einem der Vierungsaltäre (Fig.32a-d) überschwenkt, fragt sich zumindest der jetzige Autor, ob nicht auch hier Feichtmayr



Fig.30: J. M. Feichtmayr-Werkstatt, Engelssturz, um 1762. Otto beuren, Klosterkirche, Nordfassade



Fig.31a: J. M. Feichtmayr-Werkstatt, Engelssturz (Detail: Michael), um 1762. Otto beuren, Klosterkirche, Nordfassade



Fig.31b: J. M. Feichtmayr u. J. J. Christian (?), Michael, um 1763. Otto beuren, Klosterkirche, südwestl. Vierungsaltar

mitmodellierend tätig war. Eine solche 'Klassizität' erreichte, erstrebte Christian eigentlich sonst nie, und es ist hier (auch beim 'Schutzengel') eher Feichtmayr vorzuschlagen (allenfalls unter Mitarbeit Christians beim Gewand), während die beiden anderen Altäre - weniger der schwächere 'Hl. Joseph' (Fig.32c) als der 'Johannes d. Täufer' (Fig.32d) - physiognomisch (auch die Hände) und durch das blecherne Gewand eher an Christian erinnern.



Fig.32a: J. M. Feichtmayr u. J. J. Christian (?), Michael, um 1763. Otto beuren, Klosterkirche, südwestl. Vierungsaltar



Fig.32b: J. M. Feichtmayr u. J. J. Christian (?), Schutzengel, um 1763. Otto beuren, Klosterkirche, südöstl. Vierungsaltar



Fig.31c: J. J. Christian (Werkstatt), Joseph, um 1763. Otto beuren, Klosterkirche, nordöstl. Vierungsaltar



Fig.31d: J. J. Christian, Johannes d. T., um 1763. Otto beuren, Klosterkirche, nordwestl. Vierungsaltar

Ein ganz heikles Kapitel stellen die vier Stuckreliefs (Fig.33a-d) über den Querhausbeichtstühlen, die drei an dem Kanzelkorpus (Fig.34a-c) und das eine am Fuss des Taufgebildes (Fig.35) dar. Die Stücke über den Beichtstühlen deuten nur auf eine



Fig.33a: J. J. Christian (?), Maria Magdalena, um 1762. Ottobeuren, Klosterkirche, östl. Querhausbeichtstühle



Fig.33b: J. J. Christian (?), Reuiger Petrus, um 1762. Ottobeuren, Klosterkirche, östl. Querhausbeichtstühle



Fig.33c: J. J. Christian (?), Christus u. Ehebrecherin, um 1762. Ottobeuren, Klosterkirche, westl. Querhausbeichtstühle



Fig.33d: J. J. Christian (?), xx?, um 1762. Ottobeuren, Klosterkirche, westl. Querhausbeichtstühle



Fig.34b: J. J. Christian (?), Bekehrung Sauls, um 1762. Ottobeuren, Klosterkirche, Kanzelrelief links



Fig.34a: J. J. Christian (?), Christus und Apostel, um 1762. Ottobeuren, Klosterkirche, Kanzelrelief links



Fig.34c: J. J. Christian (?), Der reuige Judas, um 1762. Ottobeuren, Klosterkirche, Kanzelrelief links



Fig.35: J.J. Christian (?), Sündenfall, um 1762. Ottobeuren, Klosterkirche, Relief am Fusse des Taufgebildes

Hand, die nach Bayerhammer Feichtmayr sein soll, obwohl die Verwandtschaft zu Christians vorangegangenen Dorsalreliefs am Chorgestühl trotz der Technikunterschiede doch recht beachtlich ist v.a. auch bei den Fehlern in der Perspektive oder bei dem Baumschlag. Für Feichtmayr würden sie eine Anlehnung an Christian darstellen. Im 'Judas'-Relief der Kanzel kommt eine Teufelsfigur vor, die man mit den 'Teufeln' der Fassade vergleichen könnte. Planerisch und organisatorisch einfacher wäre bei den Stuckreliefs eine Bearbeitung innerhalb der Feichtmayr-Werkstatt anzunehmen, allerdings

waren Christian und Sohn ebenfalls vor Ort und zur Hand (nach Dischinger 2011, Bd. III, S. 915 wurden entgegen Bayerhammer Christian für vier "Bastereliefs ob denen Beicht Stiehl 200 fl." bezahlt). Zu Christian gehören wohl die in den Gewändern besseren und ausdrucksvolleren Figuren wie des Hochaltares (Petrus, Paulus, Ulrich und Konrad) und der Kapellenaltäre (z.B. Carl Borromäus), des Marienaltares im Querhaus (Dominikus, und wohl auch noch Katharina), die Kanzel-Taufgruppe (auch der grosse Engel) u.a. Die schwachen Figuren am Ursula-Altar (Barbara, Agatha) (Fig.36a) auch wegen der Nähe zu Vierzehnheiligen (Fig.36b) stammen vielleicht eher von der Feichtmayr-Werkstatt, ebenso



Fig.36a: J. M. Feichtmayr u. J. J. Christian, Seitenaltar, um 1765. Ottobeuren, Klosterkirche, östl. Querhausnebenaltar



Fig.36b: J. M. Feichtmayr, Hl. Barbara, um 1768. Vierzehnheiligen, Wallfahrtsaltar (Foto: heiligenlexikon.de)

die eher abgeformt wirkenden Putten (Fig.37) über den Querhausbeichtstühlen. Dank der Einsichtmöglichkeiten für Ulrike Weiß in das bislang unveröffentlichte Ottobeuren-Projekt

von Schwager-Dischinger gibt es (Weiß 1998, S. 106) doch noch zumindest einige, das vorher Gesagte bestätigende, konkrete Zahlen und Fakten: Christian wurden (wann?) für



Fig.37: J. M. Feichtmayr (Werkstatt): Putten, um 1765. Ottobeuren, Klosterkirche, über Beichtstuhl des westl. Querhauses

die "große und kleine Figuren der 2 Hauptaltäre in denen Creuz Capeln 1620 fl.- " und (wann?) für "4 Altär im Langhaus, item Kanzel und Taufst 3600 fl.- " bezahlt. Das bedeutet wohl im Einklang mit dem stilistischen Eindruck, dass Christian alle Figuren der beiden grossen Querhausaltäre lieferte, und dass er für die vier Kapellenaltäre ebenfalls die Stuckplastiken schuf und wohl den aus echtem Marmor gehauenen "Taufst(ein)" oder das ganze "Taufst(ück)". Ob die Reliefs an Kanzel oder Taufpendant eingeschlossen sind, ist unklar. Es fehlen jetzt noch die Daten zu den Vierungsaltären und Nebenaltären im Querhaus (Dischinger 2011, Bd. III, S. 915: "... 4 Altär sambt dem Creuz Altar unter der Cupel 1000.- fl"; "4 Altär im Creuz 1200 fl." jeweils an Christian).

Nach dem jetzigen Eindrucksbild des Autors dürfte es in Ottobeuren bei wenigen Altarfiguren auch eine gewisse Aufteilung und ein Hand-in-Hand-Arbeiten zwischen Feichtmayr, dessen Werkstatt und Christian samt Sohn gegeben haben.

Zwiefalten: das Feichtmayr-Christian-Problem scheint stilistisch weitgehend lösbar

In Zwiefalten sieht es nach einigen Detailaufnahmen für den Autor so aus, dass alles Figürliche oberhalb des Gesimses und an den Wänden im direkten Verbund mit der Stukkatur von Feichtmayr und seinen Mitarbeitern stammt, was auch Hans-Dieter

Ingenhoff 1982, S. 203 als Ergebnis aus der Restaurierung ab 1975 schon mitteilte. Die 'Vier Elemente'-Gruppen des Vierungsgesimses (Fig.38a-d) haben ihre Entsprechung in



Fig.38a: J. M. Feichtmayr, Erde, um 1750. Zwiefalten, Klosterkirche, Vierungsgesims



Fig.38a: J. M. Feichtmayr, Feuer, um 1750. Zwiefalten, Klosterkirche, Vierungsgesims



Fig.38a: J. M. Feichtmayr, Wasser, um 1750. Zwiefalten, Klosterkirche, Vierungsgesims



Fig.38d: J. M. Feichtmayr, Luft, um 1750. Zwiefalten, Klosterkirche, Vierungsgesims

Ottobeuren und Vorstufen in Diessen und Wilhering und sind etwa um 1749/50 entstanden, wobei sich das bei Ottobeuren Gesagte weitgehend übertragen lässt. Ganz auffällig beim Element 'Luft' ist der die Schwerkraft, das Plastisch-Gewichtige aufhebende Vogel an der Leine. Etwas früher entstanden von Feichtmayr wohl alle stuckweissen oder farbigen Engelsfiguren an den Chorwänden (Fig.39a-b), wie die wahrscheinlich



Fig.39a: J. M. Feichtmayr, Putten, um 1749. Zwiefalten, Klosterkirche, nördl. Chorseitenwand

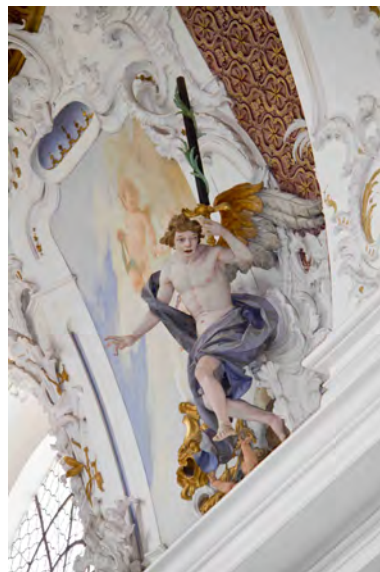


Fig.39b: J. M. Feichtmayr, Engel, um 1749. Zwiefalten, Klosterkirche, südl. Chorseitenwand

abgeformten Putten von Ottobeuren und Zwiefalten. Neben den wohl schwächeren, nicht für Nahsicht gedachten, freigeformten, farbigen Engeln am Vierungskuppelrand (Fig.40) müssen auch die Engel und Putten in Gesims-Höhe und -Nähe des Langhauses (um 1751) (Fig.41a-b) Feichtmayr gegeben werden. Man vergleiche z.B. das 'klassische' Antlitz des grossen Engels (Fig.42a) mit dem des 'Michael' (Fig.42b) von Ottobeuren oder das 'Teufelchen' der 'Inbrunst'-Kartusche (Fig.43a) des Zwiefalter Langhauses mit einem



Fig.40: J. M. Feichtmayr, Engel, um 1750. Zwiefalten, Klosterkirche, Rahmen des Vierungsdeckenbildes nach Osten



Fig.41a: J. M. Feichtmayr, Figürlicher Stuck, um 1751. Zwiefalten, Klosterkirche, Mittelschiffwand nach Süden



Fig.41b: J. M. Feichtmayr, Figürlicher Stuck, um 1751. Zwiefalten, Klosterkirche, Mittelschiffwand nach Norden

der Teufel der Ottobeurer Fassade. Erfindung und Ausführung der Zwickelkartuschen (Fig.43a-c; siehe auch: Teil II Zwiefalten, Fig.9a-d) mit dem Intermedium von Malerei und Plastik gehen auf Feichtmayr zurück, vgl. auch Amorbach mit Matthäus Günther, was auch von der Arbeitsorganisation Sinn macht. Man wird sich das Entstehen der eher den Geist Feichtmayrs ausstrahlenden Zwickelkartuschen so vorstellen müssen, dass nach



Fig. 42a: J. M. Feichtmayr, Figürlicher Stuck, um 1751. Zwiefalten, Klosterkirche, Mittelschiffwand nach Norden



Fig. 42b: J. M. Feichtmayr, Michael (Detail), um 1763. Ottobeuren, Klosterkirche, Vierungsalter

schriftlichen und mündlichen Vorgaben des Abtes und einer Absprache mit Feichtmayr Spiegler - wie aus dem eher Wengner zuzuschreibenden, noch von der Begrenzung her unbestimmten Doppelentwurf oder besser Kopie (Fig.44) ersichtlich - das zuerst einfach stuckgerahmte Rocaillekartuschenfeld bemalte, und unmittelbar darauf Feichtmayr die dazu bestimmten plastischen Teile anstuckierte; weitgehend nach der Jahresangabe auf dem Beutel der 'Frau Welt' (Fig.43b) im Jahre 1752. Die realistische Fassung und Angleichung erfolgte wohl unter Johann Georg Messmer.



Fig.43a: J.M. Feichtmayr u. Fr.J. Spiegler, Imitatio, um 1751/52. Zwiefalten, Klosterkirche, südl. Zwickel der Mittelschiffdecke



Fig.43b: J.M. Feichtmayr u. Fr.J. Spiegler, Constantia, um 1751/52. Zwiefalten, Klosterkirche, nördl. Zwickel der Mittelschiffdecke



Fig.43c: J.M. Feichtmayr u. Fr.J. Spiegler, Ardor, um 1751/52. Zwiefalten, Klosterkirche, nördl. Zwickel der Mittelschiffdecke

Nach dem jetzigen Er-Kenntnis-Stand weist der Verfasser alle alabaster-porzellan-weißen und farbigen Einzelfiguren der Altäre und der zweiten Ausstattungskampagne, also



Fig.44: Fr. J. Spiegler (eher J. K. Wengner): Entwürfe für zwei Zwickelfresken. Unbek. Priv. Bes. (aus: Neubert, Spiegler 2007, Abb. 54)

'Matthäus' und sein Engel am Hochaltar, im Querhaus, am Ezechiel-Kanzel-Gebilde, in den Langhauskapellen ab 1767 bis etwa 1772 Christian zu. Nur gegossen oder abgeformt wirkende, zumeist vergoldete Engelsköpfe oder Masken (Fig.45a-b) an den Altären in



Fig.45a: J. M. Feichtmayr (Werkstat), Putto, um 1767. Zwiefalten, Klosterkirche, Querhaus, Seitenaltar

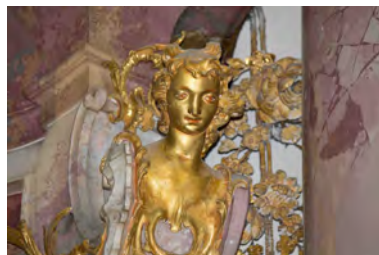


Fig.45a: J. M. Feichtmayr (Werkstat), Maske, um 1767. Zwiefalten, Klosterkirche, Querhaus, Seitenaltar

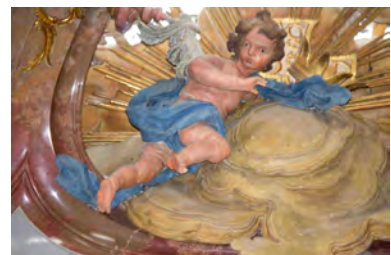


Fig.45a: J. M. Feichtmayr (Werkstat), Putto, um 1767. Zwiefalten, Klosterkirche, Querhaus, Seitenaltar

Verbindung mit den Stuckmarmoraltären könnten noch vom Feichtmayr-Team stammen. Die in einem Mischstil gehaltenen Figuren mit den Vorhängen am Ezechiel-Baldachin und auf der Orgelepore (Fig.46a) sind eher Gehilfenarbeit (Franz Joseph Christian oder ein Mitarbeiter der Feichtmayr-Truppe). Ein Teil der Feichtmayr-Werkstatt müsste - wie schon gesagt - bei den Stuckmarmor-Altären ab ca. 1765/67 und erstaunlicherweise fast parallel zu Vierzehnheiligen in Zwiefalten wieder anwesend gewesen sein, lieferte im Figürlichen aber wenig, vielleicht die schwachen, vergoldeten drei 'Tier-Wesen' (Fig.46b) am Ezechielgebilde.

Eines bleibt wie ähnlich auch bei Franz Joseph Spiegler verwunderlich, wie Christian als



Fig.46a: J.M. Feichtmayr (Werkstatt), Figürlicher Stuck, um 1766. Zwiefalten, Klosterkirche, Orgelepore



Fig.46b: J.M. Feichtmayr (Werkstatt) u. J.J. Christian (Werkstatt), Figürlicher Stuck, um 1766. Zwiefalten, Klosterkirche, Ezechiël-Gebilde

etwa 60jähriger eine solche qualitative und expressive Steigerung beim 'Ezechiël' (vgl. Teil II Zwiefalten, Fig.36) gelungen ist, da mit Unlingen (1772/73, wo wohl auch der Sohn am eher gemässigten architektonischen Säulenhochaltar neben den Landshuter Stukkaturgesellen mitwirkte) (Fig.24) und mit Buchau (1774-1776) (vgl. Teil V Wiblingen, Fig.10a-d) doch ein verständlicher Qualitäts-, auch Vitalitäts-Abfall zu konstatieren ist. Das Stuckmarmor-Wanddenkmal (Fig.47) für Fürst Karl Friedrich von Fürstenberg in Messkirch



Fig.47: J. J. u. Fr. J. Christian, Grabmal des Karl Friedrich von Fürstenberg, um 1776. Messkirch, Pfk., nördl. Chorseitenwand

von 1776 - auch wenn vorrangig vom Sohn ausgeführt - zeigt wieder ein additives

Konglomerat. Es fehlt hier die kompositorische Idee z.B eines Feichtmayr. Die relativ perspektivisch korrekten Wiblinger Chorgestühlreliefs sollen schon unter der Kontrolle des 'Baudirektors' Zick entstanden sein (siehe Teil V Wiblingen). Ein grösserer Anteil des älteren und nachweislich kranken Christian an diesen Stuckreliefs ist jedenfalls fraglich. Mit der neuen Datierung und Reihenfolge von Zwiefalten - Ottobeuren - und wieder Zwiefalten erscheint auch die stilistische Entwicklung Christians in einem Sinn machenden Licht. Christian als Holz- und Steinbildhauer beginnt in einer mässig bewegten, auch materialbedingt körperhaften Auffassung bis etwa 1754/55. Mit der schnelleren, dynamischeren, variableren Stucktechnik und unter dem Eindruck Feichtmayrs entwickelt er eine vor allem im auch anatomische Fehler kaschierenden Gewand sich manifestierende Bewegtheit. Damit vermochte Christian ein sich z.B. in den humorigen geschnitzten, gegenüber Zwiefalten etwas erwachsen gewordenen Hermen des Ottobeurer Chorgestühls (Fig.48a-b) zeigendes physiognomisches Interesse am



Fig.48a: J.J.Christian, Atlantenherme (Sich die Haare Trocknender?), um 1760. Ottobeuren, Chorgestühl (aus: Huber 1960, Abb.67)



Fig.48b: J.J.Christian, Atlantenherme (Frierender?), um 1760. Ottobeuren, Chorgestühl (aus: Huber 1960, Abb.66)

Seelischen, Sensiblen, Empfindsamen bei Figuren wie dem 'Ezechiel' in expressiver Weise zu verbinden. Während die grossen Altarfiguren des linken Zwiefalter Querhausaltars (z.B. der 'Sebastian') (Fig.49a-b) eine Fortsetzung des noch etwas gemässigten Ottobeuren darstellen, entwickelt er z.B. in der gegenüberstehenden 'Gertrudis von Helfta' (Fig.49c) eine Entkörperlichung unter Betonung des Gewandes als

Ausdrucksträger bis hin zu den Manierismen einiger sicher erst zuletzt entstandenen



Fig.49a: J.J.Christian, Sebastian, um 1767. Zwiefalten, Klosterkirche, Hauptaltar des nördl. Querhauses



Fig.49b: J.J.Christian, Ernst von Zwiefalten, um 1767. Zwiefalten, Klosterkirche, Hauptaltar des nördl. Querhauses



Fig.49c: J.J.Christian, Gertrud von Helfta, um 1767. Zwiefalten, Klosterkirche, Hauptaltar des südl. Querhauses

Figuren der Kapellenaltäre, woran sich die Unlinger Altarwächter und die Buchauer Nischenheiligen direkt anschliessen lassen. Noch mehr als bei Spiegler führte die anregende Konstellation in Zwiefalten und Ottobeuren bei Christian zu einer Demonstration seiner Fähigkeiten. Seine oft sehr bescheidenen Frühwerke, das Kompilierende der meisten seiner Reliefs lassen aber weniger vermuten, dass Christian über das Ingeniöse wie für das Kanzel-Ezechiel-Gebilde nötig von sich aus verfügte. Hier ist eher an den im Plastischen sicher unterlegeneren und konventionelleren, aber geistreich-witzigen Feichtmayr zu denken. Die 'Kanzel' war nicht nur erst seit dem Münchner Kreis um Ignaz Günther, Johann Baptist Straub und Franz Xaver Feichtmayr d.J. ein dankbarer Ort, um allegorisch-erzählerische Phantasie (vgl. ehemals Löwen, Jesuitenkirche oder Mecheln, St. Romuald) zu inszenieren unter den nicht nur theologischen Vorgaben und Wünschen der Auftraggeber, der Äbte.

Schlussendlich: Ottobeuren ist in der Ausstattung Zwiefalten qualitativ unterlegen

Zusammenfassend lässt sich zu Ottobeuren sagen: Die Anteiligkeit zwischen Feichtmayr und Christian (und Hörmann) ist leider bis in die letzte Gewissheit vor allem bei den

Nebenfiguren immer noch nicht ganz befriedigend geklärt und wird bei diesem Werkstattbetrieb, der (auch ökonomisch bedingten) qualitativen Bandbreite, der Modellsammlungen und der Kooperationswahrscheinlichkeit nicht völlig zu klären sein. Feichtmayr war aber nicht nur der grosse "Ornamentiker" sondern der Verantwortliche für die Innengestaltung. Von der Klosterseite, dem Abt Anselm, kamen wahrscheinlich nur die inhaltlichen, programmatischen Vorstellungen. Die Ideen für die bildnerische Umsetzung z.B. der Taufe-Kanzel-Gruppe stammen mit grosser Sicherheit von Feichtmayr. Christians Leistung in Ottobeuren liegt in den Chorgestühlreliefs, den interessanten, Befindlichkeiten (und vielleicht noch anderes) ausdrückenden Atlanten- und Altarfiguren. Den qualitativen Abstieg (ähnlich auch in Zwiefalten beim 'Coemeterium') unter Abt Honorat Goehl zeigen die vier erschreckend schwachen und störenden Wanddenkmäler für Stifter, Äbte u. dgl.. Das mit grossem Anspruch auftretende Ottobeuren ist trotz seiner durchüberlegten Ausstattung und dem Versuch P. Rupert Prusinovskys sie als Glaubensbekenntnis zu sehen, zu lesen, nicht sehr innovativ und individuell. Das geringe Interesse der Kunstwissenschaft zeigt auch die spärliche und nicht kontroverse Literatur. Für Systembildungen u.ä. auch politischer Art eignet sich der Gesamtkomplex des fast an St. Gallen im Alter herankommenden Klosters und angeblichen 'schwäbischen Escorials' zwischen fürstlicher Repräsentation und geistlichem Vorbild innerhalb des ausgehenden Hl. Römischen Reiches wohl nur sehr bedingt. Die von Stefan Kummer in: Zwiefalten 1989, S. 394 eher negativ angesprochenen "Diskrepanzen zwischen der architektonischen Hülle [besser: Gefäss] und der dekorativen Haut" in Zwiefalten erklären sich auch aus der dortigen weniger gewichtigen und mächtigen Architektur im Vergleich mit Ottobeuren.

(Stand: 22. Oktober 2012 - Änderungen vorbehalten)

kontakt@freieskunstforum.de