

„Geschnittene Bilder“

Ansprache am 25. Oktober 1997 im Leutkircher Rathaus aus Anlaß der erstmaligen Verleihung des Franz-Ludwig-Baumann-Preises

Von Prof. Dr. Klaus Schreiner, Bielefeld

Die „Gesellschaft Oberschwaben für Geschichte und Kultur“ hat einen Preis ausgesetzt. An dem Wettlauf, ihn zu gewinnen, haben sich viele beteiligt. Als erste durchs Ziel ging Ulrike Elisabeth Weiß aus Freiburg im Breisgau. Sie zu ehren und zu feiern, ist Anlaß des heutigen Abends. Durch ihre Untersuchungen von Reliefs und Reliefzyklen in den großen Klosterkirchen Oberschwabens hat sie eine Kunstform dieser Landschaft für Kenner und Liebhaber lesbar und verständlich gemacht. Ein Moment und Motiv der oberschwäbischen Barockkirche hat dank ihrer Nachforschungen schärfere Konturen angenommen; es ist klarer und heller geworden, hat an Farbigkeit und Leuchtkraft immens gewonnen.

Gleichwohl: Das Wort „Oberschwaben“ verdankt seinen suggestiven Charme nicht allein der Tatsache, daß die „Gesellschaft Oberschwaben für Geschichte und Kultur“ einen Preis auslobte, um gelungene Kreationen historischer Neugierde auszuzeichnen. Das Wort „Oberschwaben“ bündelt, erinnert und vergegenwärtigt Vielfältiges: Landschaftliche Impressionen, die von sanften Moränenhügeln, vom Blick auf den See und die Alpen herrühren; außeralltägliche Gestimmtheiten, die mit Schützenfesten, Wallfahrten und Prozessionen zu tun haben; den Freiheitswillen selbstbewußter Bauern, die am Ausgang des Mittelalters göttliche Gerechtigkeit einklagten; die politische Gestaltungskraft republikanisch gesinnter Bürger, deren Sach- und Kunstverstand die ehemaligen Reichsstädte Oberschwabens bis heute ihre architektonische Unverwundbarkeit, ihren atmosphärischen Reiz verdanken; den Reichtum einer vielstimmigen Kunst und Kultur. Oberschwaben, von seinem Ursprung her ein politisch-rechtlicher Begriff, der ehemals den Geltungsbereich kaiserlicher Rechte markierte, und Barock, eine Kunstform, in der Menschen des 17. und 18. Jahrhunderts ihrem Lebensgefühl, ihrem Verlangen nach ästhetisch vermittelter Sinngebung Ausdruck gaben, muten an wie Zwillingsschwestern, wie zwei Seiten ein und derselben Medaille.

Mit dem künstlerischen Feingehalt dieser Medaille hat sich Frau Weiß lange Zeit beschäftigt. Sie tat es mit Hingabe und Neugierde, mit Kennerchaft und Kompetenz. Aus ihren historischen und kunsthistorischen Anstrengungen erwuchs eine Arbeit, die von der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen „mit höchstem Lob“ (summa cum laude) bedacht und durch die Verleihung des Doktorgrades honoriert wurde. Die Arbeit trägt den Titel: „Geschnittene Bilder: Zu Ort, Funktion und Form der Reliefs in der schwäbischen Rokokokirche. Unter Berücksichtigung von Fragen der Werk-

stattorganisation und der Künstlerzusammenarbeit“.

Ihr leidenschaftliches Erkenntnisinteresse und ihr geschärfter Blick richteten sich auf das Relief, eine Kunstform, die, von der kunsthistorischen Forschung weitgehend unbeachtet, stumm und sprachlos vor sich hindämmerte. Vom farbenprächtigen Deckenfresko oder vom Pathos überlebender großer Skulpturen gingen größere Faszination aus als vom unscheinbaren Relief, das im Halbschatten barocker Form- und Farbenpracht unbeachteter Dekor und Zierat blieb. Frau Weiß hat den zahlreichen Reliefs in den Klosterkirchen des oberschwäbischen Barock eine Sprache, Glanz und Farbe gegeben. Daß und wie sie das tat, war für den Vorstand der Gesellschaft Grund genug, ihr den Franz-Ludwig-Baumann-Preis auszuhändigen.

Tübingens Kunsthistoriker bescheinigen Frau Weiß eine „sensible Beobachtungsgabe“, kraft deren es ihr gelang, die formbestimmende Eigenart der verschiedenen Künstler kenntlich zu machen; sie rühmen ihre „Fähigkeit zur präzisen Analyse und deren sprachlicher Vermittlung“. Worum geht es aber eigentlich in ihren Studien? Die Verfasserin widmet sich dem figürlichen, szenischen Relief, mit dem klösterliche Gemeinschaften – insbesondere die Prämonstratenser von Schussenried sowie die Benediktiner von Weingarten, Zwiefalten, Ottobern und St. Gallen – in der Zeit zwischen 1715 und 1770 ihre Kirchen ausstatteten. Ihr besonderes Interesse gilt dem Ort, der Funktion und der Form dieser Reliefs, die Zeitgenossen als „geschnittene Historien“ bezeichneten, um deren erzählenden Charakter auf den Begriff zu bringen. Ging es doch in diesen Reliefs vornehmlich darum, die „vornehmsten Thaten“ der Heiligen abzubilden und, in zeitgenössischer Begrifflichkeit ausgedrückt, etwas darzustellen, das „der gemeine Mann auch kennen wird“.

Als Ort oder genauer: als Bildträger dieser Reliefs, die – kunsthistorisch betrachtet – die Mitte halten zwischen Bild und Skulptur, konnte die Verfasserin insbesondere das Chorgestühl der Mönche, die Kanzel und den Beichtstuhl, auch den Sockelbereich von Altären ausmachen. Es war insbesondere die Rückwand des Chorgestühls, die Raum gab für zusammenhängende, thematisch geschlossene Reliefzyklen.

Einen „glanzvollen Beginn“ der Relief-Gestühle in Schwaben bildet das Chorgestühl von Schussenried, das Georg Anton Machein aus Groß-Prüfening bei Regensburg zwischen 1715 und 1717 ins Werk setzte. 1724 ist das Chorgestühl von Weingarten vollendet worden. Zwischen 1744 und 1751 schuf der aus Riedlingen stammende Bildhauer Johann Joseph Christian in Zwiefalten ein neues Chorgestühl. Die Verfasserin charakterisiert ihn als

„Großmeister‘ des Reliefs in Schwaben“, der unter allen Reliefkünstlern in Süddeutschland „am bildhaftesten, am ‚malerischsten‘ arbeitet“, weil er wie ein Maler mit seinem Meißel umgeht. Das Riedlinger Totenbuch rühmte den 1777 verstorbenen Johann Joseph Christian als einen „sculptor insignis“, als herausragenden, berühmten Bildhauer.

In ikonographischer Hinsicht bemerkenswert bleibt die Tatsache, daß die großen Reliefzyklen von Zwiefalten und Schussenried in großer Ausführlichkeit das Leben Marias nacherzählen. In der dem Leben der Gottesmutter gewidmeten Bilderfolge spiegelt sich Enthusiasmus für die im Himmel thronende Frau, aus dem sich die triumphalen Hochgefühle barocker Frömmigkeit maßgeblich nährten. Nicht von selber versteht sich allerdings die Tatsache, daß noch im 18. Jahrhundert Motive und Szenen aus apokryphen Evangelien, unbiblische Stoffe also, zur Darstellung gelangten. So z. B. der Tempelgang Marias, der zeigt, wie sich die dreijährige Maria den Händen ihrer Eltern entwindet und hurtigen Schrittes die Tempelstufen emporreißt, um im Tempel, abgeschirmt von den Verlockungen einer sündhaften Welt, ausschließlich Gott zu dienen – ein Privileg, dessen nur Töchter vornehmer Eltern gewürdigt wurden. Apokrypher Natur ist auch die dargestellte Erscheinung des Auferstandenen, die Maria in ihrem Haus von Nazareth zuteil wurde. Menschlich anrührend ist der dargestellte Abschied Jesu von seiner Mutter, der bereits in Passionsspielen und meditativen Schriften des späten 13. Jahrhunderts theatralische und literarische Gestalt angenommen hatte. Das Defizit an historischer Glaubwürdigkeit, das diesem Vorgang eignet, wird jedoch wettgemacht durch die Metaphorik einer Bewußtseinsform, die Leben als Sequenz von Abschieden wahrnimmt und deutet. Heißt es doch in den „Duineser Elegien“ Rilkes: „So leben wir und nehmen immer Abschied.“

Im Promotionsgutachten ihres Tübinger Mentors wird besonders hervorgehoben, daß es Frau Weiß gelang, die „Feichtmayr-Christian-Frage“ einer „definitiven Antwort“ zuzuführen. Um das Gemeinte zu verdeutlichen: Der Bildhauer Johann Joseph Christian aus Riedlingen und der Stukkator Johann Michael Feichtmayr haben in Ottobeuren und Zwiefalten eng zusammengearbeitet. Die Verfasserin konnte dank ihrer geschärften Unterscheidungsgabe am Beispiel der Reliefkanzel von Ottobeuren überzeugend das Werkverhältnis der beiden Künstler nachzeichnen und auf diese Weise die jeweiligen Anteile der beiden Künstler an dem Gesamtkunstwerk kenntlich machen. Sie führte überdies den Nachweis, daß die aus Stuck geformten Altarfiguren in Zwiefalten und Ottobeuren das Werk des Riedlinger Figurenbildhauers Christian sind. Wie Christian die Gewänder seiner Figuren behandelt, um bewußt gewollte Licht- und Schatteneffekte zu erzielen, die die Konturen des Körpers verschwimmen lassen, ihm seine Schwere nehmen und ihm schwebende Leichtigkeit zurückgeben, sind – folgt man den genauen Beobachtungen und scharfsinnigen Analysen der Autorin – untrügliche Merkmale seines künstlerischen Schaf-



Georg Anton Machein (1685–1739): „Verkündigung“ von dem 1715 bis 1717 geschaffenen Chorgestühl der ehemaligen Praemonstratenserklösterkirche St. Magnus Bad Schussenried. Foto: Ulrike Weiß, Tübingen

fens. Das Besondere von Christians Reliefbildern erblickt die Verfasserin in ihrer räumlichen Tiefe. Durch seine perspektivische Durchdringung des Raums verschafft sich Christian die Möglichkeit, den Bewegungs- und Handlungsraum der dargestellten Personen auszuweiten. In der Gestaltung seiner Reliefbilder ließ sich Christian anregen durch gedruckte und gestochene Vorlagen: Durch die Bilder der 1625 in Straßburg, 1627 in Frankfurt gedruckten Bilderbibel des Matthäus Merian, desgleichen durch Kupferstichillustrationen aus Benedikts-Viten des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Verfasserin macht überdies auf stilistische Bezüge zur Plastik der deutschen Spätgotik und der oberitalienischen Spätrenaissance aufmerksam. Wichtig erscheint auch ihr Hinweis: Christians Bildräumen entsprechen Theaterräume. „Seine Bildwelt ist Theaterwelt“, in der sich Einflüsse und Inspirationen des zeitgenössischen Barocktheaters abzeichnen.

Folgt man den einleuchtenden Argumenten der Verfasserin, erlebte die schwäbische Reliefkunst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine entscheidende Zäsur. In den großen Klosterkirchen See- und Oberschwabens nehmen seitdem Reliefs den Platz von Skulpturen sowie von Wand- und Altarbildern ein. „In Salem ist das gemalte Bild nahezu

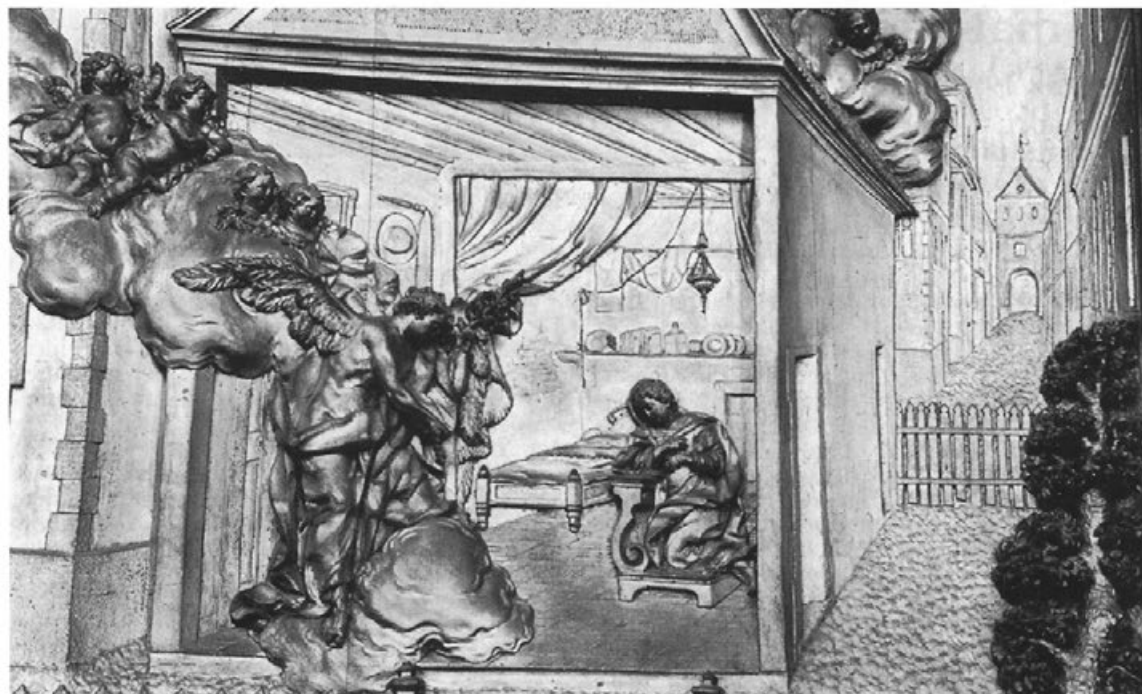
vollständig aus dem Kirchenraum verdrängt.“ An seine Stelle traten Reliefs, die vielfach farbig gefaßt sind. Veränderte Funktionen verursachten einen Wandel der Form: Während von 1710 bis 1760 eine stete Zunahme der Bildhaftigkeit des schwäbischen Reliefs zu beobachten ist, betont der in der zweiten Jahrhunderthälfte beginnende Klassizismus dessen „plastische Werte“ und „plastische Wirkung“.

Zu den wissenschaftlichen Meriten der Preisträgerin gehört überdies ihr Bemühen, stilistische Analysen und sozialgeschichtliche Rahmenbedingungen künstlerischer Produktion miteinander zu verbinden. Sie interessiert sich nicht nur für künstlerische Formgebung, sondern auch und nicht zuletzt für die Arbeitsweise der Bildhauerwerkstätten, für die Auflösung zünftiger Organisationsformen, die bis ins 18. Jahrhundert den künstlerisch tätigen Handwerker auf genau umgrenzte Tätigkeitsfelder einschränkten, für Veränderungen im Selbstverständnis des Künstlers, der sich von zünftigen Bindungen und Zwängen befreite, um als selbstbewußter Herr einen Habitus zu pflegen, der dem genialen Maler- und Bildhauerfürsten des 19. Jahrhunderts in vielem ähnlich ist. Der zünftig gebundene Handwerker, der in dem, was er tut, zünftigen Schranken unterliegt, wandelt sich zum selbstbewußten Künstler, der sich nicht mehr dem Geltungsanspruch zünftiger Ordnungen beugt, sondern seine künstlerische Subjektivität zur Entfaltung bringt.

Die Verfasserin veranschaulicht diesen Umbruch in der Handwerksorganisation und im Selbstverständnis der Künstler am Beispiel Meister Christians, der sich in seiner Eigenschaft als Bildhauer vor dem Zunftgericht in Riedlingen verantworten mußte, weil er für die Riedlinger Stadtpfarrkirche einen Tabernakel in Stuckmarmor gefertigt hatte, den er aufgrund der geltenden Zunftordnung nicht hätte machen dürfen. Dies deshalb, weil das Arbeiten mit Stuck und Marmor nicht in sein von den Zünften legitimes Tätigkeitsfeld fiel. Stukkatoren und Bildhauer waren, solange es noch keine Gewerbefreiheit gab, streng voneinander getrennten Zünften zugeordnet. Die Stukkatoren gehörten zur Zunft der Maurer; die Bildhauer bildeten gemeinsam mit den Steinmetzen eine eigene Zunft. Den Vorwurf, sich zunftwidrig verhalten zu haben, suchte Christian mit dem Argument zu entkräften, „daß die Stukkatorarbeit keine Profession sei und deshalb nicht unter die Zunftgesetze falle“. Christian plädierte mit Entschiedenheit für die Freiheit der Kunst. Diese blieb ihm damals unter den Bedingungen städtischer Zunftgesetzgebung versagt, nicht aber in den zunftfreien Räumen der ober-schwäbischen Reichsklöster. In Zwiefalten hat Christian nicht nur Reliefs geschnitzt, sondern auch überlebensgroße Figuren aus Stuck angefertigt – so die Figuren der Mystikerin Gertrud von Helfta, den Kirchenvater Hieronymus und den alten Reichspatron Mauritius. Mit Gesetzen der Zunft geriet er, solange er unter den Fittichen kunstsinniger Äbte arbeitete, bei diesen handwerklichen Grenzüberschreitungen nicht in Konflikt.

Reliefs und Stukkaturen sollten, wie der Abt von Salem in einem Akkord mit Joseph Anton Feuchtmayer, einem Mitglied der gleichnamigen Wessobrunner Stukkatoren- und Bildhauersippe, 1754 vermerkte, „vergnüglich ausfallen“. Sie taten das freilich nicht immer. Auch darin kommt eine wachsende Autonomie des Ästhetischen zum Ausdruck. Joseph Anton Feuchtmayer fertigte für die Pfarrkirche St. Lorenz in St. Gallen einen Orgelprospekt an, den nicht nur Laubwerk, sondern auch zwei Trompete blasende Engel zieren sollten. Die beiden Engel waren laut Vertrag „in geziemender, nach gemachter Abrede gefaßten Stellung“ auszuführen. Als die trompetenden Engel fertiggestellt waren, kam die Abnahmekommission der Pfarrei zu der Überzeugung, die beiden Engel seien „freche unanständige Bilder“ und ließ sie umgehend auf den Dachboden der Kirche verfrachten. Die St. Galler Pfarrei St. Lorenz war protestantisch und fühlte sich durch die sinnenfrohen himmlischen Trompetenbläser anscheinend überfordert. Aber auch die Mönche von Beuron hatten Probleme mit Joseph Anton Feuchtmayer und dem ins Extreme gesteigerten Manierismus seiner Heiligenfiguren. Im Jahre 1872 zerstörten sie ihren Hochaltar, eines der bedeutendsten Altarwerke Feuchtmayers. Die von den Beuronern gehegten Vorstellungen über das Wesen „heiliger Kunst“ provozierten einen förmlichen Bildersturm. Der klösterliche Chronist kommentierte den heiligen Eifer seiner Mitbrüder folgendermaßen: „Man braucht in keiner Weise Purist oder Stillfanatiker zu sein, um bei diesem Akt aus Herzenslust mit Hand ans Werk zu legen.“ Frommer Rigorismus, der das Schöne religiösen Wertmaßstäben unterwarf, besaß schon eh und je ein gebrochenes Verhältnis zur Welt der Sinne, zum schönen Schein, zu einer heiter gestimmten Gläubigkeit, die die Welt bejaht, den natürlichen Kräften des Menschen vertraut und von der Allgemeinheit des göttlichen Heils- und Rettungswillens überzeugt ist.

Die von Frau Weiß untersuchten Reliefs erfüllten vielfältige Zwecke und Funktionen. Sie gaben Künstlern Nahrung und Brot. Sie wollten, wenn man sich an die Sprachgepflogenheit von Zeitgenossen hält, heil-, hilfe- und sinnsuchende Betrachter „im Christenthum“ erbauen. „Kunst-Liebende“ sollten sich an ihnen „delectieren“. „Delectieren“ meint in diesem Zusammenhang mehr als bloßen Lustgewinn. Theologen des 17. und 18. Jahrhunderts zitierten mit Vorliebe den Kirchenvater Augustinus, demzufolge Predigt, in deren Dienst auch Kunst und Theater standen, nicht nur belehren (*docere*), sondern auch bewegen (*flectere*) und erfreuen (*delectare*) sollten. *Delectare* bildete einen Leitbegriff jesuitischer Menschenführung, in der die *remissio animi*, die spielerische Erholung der angestregten Seele, einen zentralen Platz einnahm. Zum jesuitischen Menschenbild gehörte gleichermaßen die „Strenge christlicher Frömmigkeit“ (*disciplina religiosae pietatis*) und die „Heiterkeit des Geistes“ (*hilaritas mentis*). Und, was für das Verständnis barocker Kirchenkunst nicht ohne Belang ist: Christliche Spiritualität, wie



Johann Joseph Christian (1706–1777): „Verkündigung“ von dem 1744 bis 1751 geschaffenen Chorgestühl der ehemaligen Benediktinerklosterkirche Mariae Geburt Zwiefalten.
Foto: Ulrike Weiß, Tübingen

sie von den theologisch führenden Köpfen der Zeit gelehrt wurde, bedurfte der applicatio sensuum, der Anwendung und Aktivierung der Sinne. Die meditative Versenkung in die Heilsgeheimnisse des christlichen Glaubens zehrte von der kognitiven Kraft der Affekte. Bilder sollten Furcht und Ehrfurcht, Hoffnung und Liebe wecken, um heilsbedeutsame Realität zu erschließen und erfahrbar zu machen. Um das Gemeinte in der Sprache eines zeitgenössischen Predigers wiederzugeben: „Schön geordnetes Kirchen-Gepräng“ sollte fromme Betrachter und Benutzer bewegen und befähigen, in das „innere, höher- und übernatürliche“ Reich Gottes aufzusteigen, um so zu „höchster Erkenntnis Gottes“ zu gelangen.

Ich will jedoch nicht verschweigen, daß es auf Kunst und Kultur des oberschwäbischen Barock auch andere Sichtweisen gibt. Sozial- und Wirtschaftshistoriker, in deren Forschungen Formen und Funktionen religiöser Ästhetik keine Rolle spielen, deuten die barocken Klosterkirchen Oberschwabens als Relikte „ökonomischer Irrationalität“, als Ausdrucksformen „feudaler Verschwendung“ und „herrschaftlicher Ausbeutung“. Was soll nun gelten? Woran soll man sich halten? An die heitere Kunst, die erhebt und erbaut, oder an den Ausbeutungscharakter von Fresken, Tafelbildern und Fassaden? Die alternativ angelegte Frage ist falsch gestellt: In traditionellen Gesellschaften, in denen es noch keine von religiösen Legitimationsmustern abgekoppelte Autonomie des Politischen gab, hatten die prachtvoll ausgestatteten Tempel und Wohnhäuser Gottes Anteil an der Ambivalenz

des Religiösen. Im 17. und 18. Jahrhundert stillte Religion nicht nur das Verlangen nach Sinngabe; sie stärkte nicht nur den Glauben an die segnende und wundertätige Macht Gottes, der fromme Christenmenschen zutraute, daß sie physische und psychische Gebrechen heilt, Seuchen und Naturkatastrophen abwendet. Religion diente auch und nicht zuletzt der Rechtfertigung von Herrschaft, der gedanklichen Begründung und praktischen Verwirklichung einer „christlichen Politik“ (politica christiana), an deren kulturellen Ausformungen auch dienst- und abgabepflichtige Untertanen Anteil hatten, wenn sie mit den Mönchen Gottesdienst feierten, sich an Prozessionen beteiligten oder als Mitglieder von Bruderschaften und Zünften zur Gestaltung kirchlicher Feste beitrugen. Sozial- und wirtschaftsgeschichtliche Grundfragen oberschwäbischer Barockkultur sind und waren nicht das Thema von Frau Weiß. Sie befaßte sich mit einer Kunstform, die unseres Interesses, unserer wissenden Aneignung würdig ist. Die Reliefs in der oberschwäbischen Barock- und Rokokokirche mit schärferem Blick neu zu lesen, die Bedeutung und Triftigkeit ihrer bildhaft vermittelten Botschaften besser zu verstehen, ist aus der Arbeit von Frau Weiß zu lernen. Der ihr zugesprochene Preis mag ein Ausdruck dafür sein, was wir ihr dafür schulden: Dank und Anerkennung.

Die Dissertation erscheint voraussichtlich 1998 in der Reihe „Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte“ des Wasmuth-Verlages Tübingen.