

Bernhard Hümmelchen Die Benediktsvita im ehemaligen Kloster Ochsenhausen – Eine Rarität in Oberschwaben

Die einstige Benediktinerabtei Ochsenhausen zählt zu den bedeutendsten Baudenkmalen Süddeutschlands. Im Jahr 1993 feierte sie ihr 900jähriges Bestehen. Von dem wenigen, was die Säkularisation nach 1803 an originaler Ausstattung im Kloster zurückließ, birgt der ehemalige Kreuzgang im Erdgeschoß eine ganz außergewöhnliche Rarität: Die umfangreiche Lebensbeschreibung des heiligen Benedikt von Nursia, dargestellt in einer Folge von 26 Deckengemälden.

Einerseits fällt die handwerkliche Maltechnik der Bilder völlig aus dem herkömmlichen Rahmen. Andererseits handelt es sich bei diesem Gemäldezyklus um einen der letzten seiner Art, der diese Heiligenvita darstellt. Immerhin gilt der heilige Benedikt (geboren um 480, gestorben um 550) als der Begründer des abendländischen Mönchtums und zugleich als Urvater des Benediktinerordens. Die von ihm entworfene Mönchsregel wurde bereits zu Beginn des 9. Jahrhunderts als maßgebliche und verbindliche Klosterordnung festgelegt. Sein tugendhaftes Wirken wurde über Jahrhunderte hinweg den Mönchen nicht nur im Wort, sondern eben auch in bildlichen Darstellungen als vorbildlich vorgeführt. Doch nur an ganz wenigen Orten Süddeutschlands – wie im Kloster Ottobeuren, in St. Peter im Schwarzwald – sind solche Gemäldezyklen oder Teile davon bis heute erhalten geblieben. Und hier weist der Ochsenhausener Benediktszyklus durch seine Anbringung im Kreuzgang eine weitere Besonderheit auf.

Allegorien und verschiedene Bedeutungsebenen bei den Deckengemälden im barocken Kreuzgang

Die 36 Deckengemälde verteilen sich auf den barocken Kreuzgang im Erdgeschoß, der auf einer Gesamtlänge von ca. 250 m rund um den großen Innenhof durch alle vier Flügel der ehemaligen Konventgebäude verläuft. Dem klösterlichen Baueschema entsprechend verbindet der Kreuzgang die wichtigsten Räume des mönchischen Tagesablaufs, so den Kapitelsaal im Nordflügel, den Chor der Kirche für das Stundengebet und das Refektorium (Speisesaal) im Südflügel. Mit einer Scheitelhöhe von nur annähernd fünf Metern fällt er recht niedrig aus, so daß die etwa drei auf zwei Meter großen Deckenbilder gut zu sehen sind.

Hier im Zentrum des Klosters setzten die Benediktiner mit barocker Erzählfreude die Lebensgeschichte ihres Ordensgründers ins Bild, deren tugendhafte Episoden ihnen täglich beim Durchschreiten vor Augen traten.

Überliefert ist uns das Leben des im oberitalienischen Nursia geborenen Heiligen einzig durch Papst Gregor den Großen in seinem zweiten Buch der «Dialoge». Er schrieb es um das Jahr 592, nur wenige Jahrzehnte nach dem Tod Benedikts. Dieses Buch liegt auch den Kreuzganggemälden zugrunde, die präzise, beinahe «wörtlich» den Gregortext ins Bild umsetzen. Insgesamt 26 Gemälde im Kreuzgang sind der Benediktsgeschichte gewidmet. Die anderen zehn Bilder stellen völlig von den bekannten Schemen abweichende Allegorien dar. Ihre inhaltliche Deutung ist – wie im Barock üblich – kompliziert verflochten in verschiedenen Bezugsebenen mit den jeweils umgebenden Benediktsepisoden und den realen räumlichen Gegebenheiten. Ein sehr anschauliches Beispiel hierfür bietet gleich das erste Gemälde.

Der Benediktszyklus beginnt in der Südwestecke des Kreuzgangs mit einer Allegorie des klösterlichen Lebens, dargestellt als lesende Gestalt. Sie ist vertieft in die Regel des «heiligen Vaters Benedikt», wie die verlöschenden Buchstaben *R.S.P.B.* (Regula Sanctissimi Patris Benedicti) auf dem Buchrücken noch eben erkennen lassen. Ein Sockel unter dem Buch trägt als Aufschrift die Abkürzung der drei Gelübde, die Benedikt im 58. Kapitel seiner Regel fordert (Ergänzungen in Klammer): *PROMITTO STABILITATEM* (loci) & *CONV* (ersatio morum, et oboedentia). Ein Mönch, der endgültig dem Orden beitrifft, gelobt die «Beständigkeit des Ortes», d. h. er bleibt in dem Kloster, in das er eintritt, ferner den «Wandel der Sitten» und den «Gehorsam».

Auf diese Grundlage gestützt – im bildlichen wie übertragenen Sinne! – weist das «klösterliche Leben» mit entschiedener Handbewegung hinter sich, was als «weltliches Leben» im Bild dargestellt ist: eine modische junge Frau, einen Dämon und den kleinen Liebesgott Amor mit Pfeil und Bogen. Seifenblasen als Symbol rascher Vergänglichkeit und zu Boden fallende Münzen als vergänglicher Reichtum charakterisieren diese Gruppe zusätzlich. Sie muß durch eine offene Tür aus dem Bildraum weichen. Interessanterweise befand sich früher genau

unter dem Bild wirklich der eigentliche Eingang zum Konvent, so daß das Deckengemälde für die Mönche sowie alle Neueintretenden eine weitere Bedeutungsebene eröffnete.
Im übertragenen Sinne steht die Darstellung am Anfang des Benediktzyklus schließlich für den jun-

gen Benedikt selbst. Als Student nach Rom geschickt, wurde er von der Verderbtheit der Sitten dort abgestoßen und wies ebenfalls das weltliche Leben von sich. Er verließ daraufhin die Stadt, um in der Einsamkeit ein gottgefälliges Leben zu führen. Alle diese Sinnebenen vereint das erste



Der Kreuzgang der einstigen Benediktinerabtei Ochsenhausen, hier der gut hundert Meter lange Ostflügel. Er wurde zwischen 1741 und 1746 barock umgestaltet. Zahlreiche Deckengemälde schildern das legendäre Leben des Ordensgründers.

Deckenbild und leitet gleichsam programmatisch die Jugendgeschichte Benedikts auf den folgenden Gemälden ein.



Ideenreich und vielschichtig in ihrer Bedeutung ergänzen mehrere allegorische Darstellungen die Benediktsvita. Erstes Gemälde über der früheren Klosterpforte: Die lesende Gestalt des «Klösterlichen Lebens» weist alles Weltliche und Vergängliche von sich.

Süd- und Ostflügel des Konvents: Benedikt als Einsiedler und als Abt auf dem Monte Cassino

Die Benediktsgeschichte beginnt mit dem Verlassen Roms, um – nach einer weiteren Allegorie «Weltflucht und Vita Contemplativa» auf Benedikts Einsiedlerleben in den Bergen einzugehen. Zwei bekannte und häufig dargestellte Episoden illustrieren diesen Lebensabschnitt: Die Selbstzüchtigung in den Dornen und die Versorgung Benedikts mit Nahrung durch einen am Seil zur Höhle herabgelassenen Korb.

Der Ochsenhausener Kreuzgang führt nun am Refektorium vorbei. Über dessen Eingang wurde – sicher nicht ohne mahnende Absicht an die Eintretenden – eine Allegorie der Mäßigung angebracht. Dann wird die Benediktsvita mit zwei Mahlszenen fortgesetzt. Zunächst ergeht durch den auferstandenen Christus die Aufforderung an einen Priester, sein Ostermahl gemeinsam mit Benedikt in dessen Einsiedelei zu sich zu nehmen. Recht anschaulich stehen bereits Osterlamm und bunte Ostereier auf dem Tisch.

Dann folgt die Episode, aus der Benedikts Attribut, das zerbrochene Trinkglas, hervorging. Er war berufen worden, einer Ordensgemeinschaft vorzustehen. Doch bald erschien Benedikt zu streng, und man wollte sich seiner mit einem Glas vergifteten Weins entledigen. Als Benedikt jedoch beim Mahl den Segen über den verfälschten Wein sprach, zersprang das Glas und die Untat wurde offenbar. Genau diesen Moment wählt das Deckengemälde.

Neben zwei weiteren Allegorien zeigt der Südflügel noch die Aufnahme der beiden Adelskinder Maurus und Placidus – beide wurden später selbst zu Heiligen – in die Ordensgemeinschaft durch Benedikt. Das Gemälde fällt auf durch die prachtvolle und gekonnte Darstellung der reichen zeitgenössischen Kleidung beider Adelskinder und ihrer begleitenden Väter.

Dann setzt sich der Bilderzyklus im Ostflügel des Konvents fort mit Episoden aus Benedikts Wirken als Abt der ersten Gemeinschaft unter seiner Ordnung, ehe er auf den Monte Cassino zog. Sie handeln vor allem von seinen außergewöhnlichen Gaben, verdichtet in den «Wunderszenen». Dazu gehört das Quellwunder Benedikts, mit dem er drei auf Bergen gelegene Tochtergründungen vom chronischen Wassermangel befreite, die Vertreibung eines Dämons, der einen Bruder vom Chorgebet wegzuziehen pflegte, die Rettung des ertrinkenden Placidus durch Maurus und ein weiterer Anschlag auf Benedikts Leben durch das vergiftete Brot eines Neiders. Von dieser Episode rührt ein weiteres Attribut Benedikts her, der Rabe. Von Benedikt gezähmt, hieß ihn dieser, das vergiftete Brot in seinem Schnabel fortzutragen.

Es folgt der Wegzug Benedikts und sein Ansiedeln auf dem Monte Cassino, wo er zunächst ein heidnisches Apollo-Heiligtum nebst goldener Kultstatue zerstörte und die Bevölkerung mit christlichen Predigten unterwies. Die nächsten zwei Deckenbilder zeigen die Schwierigkeiten beim Bau des neuen Klosters auf dem Monte Cassino. So ließ sich ein Felsbrocken erst bewegen, als Benedikt den Segen über ihn sprach. Außerdem rief er einen Ordens-

Der junge Benedikt verläßt Rom (rechts im Hintergrund dargestellt) und begibt sich von zwei Engeln geleitet in die Einsamkeit der Berge. Goldene Pokale und Münzen – Symbole weltlichen Reichtums – läßt er unbeachtet am Boden liegen.



Eine häufig in der Kunst dargestellte Szene: Ein in der Nähe lebender Mönch versorgt Benedikt in seiner Einsiedelei mit Lebensmitteln, die er in einem Korb vom Fels abseilt. Die einst duftige Landschaftsdarstellung ist leider stark angegriffen.



bruder wieder ins Leben, der von einer einstürzenden Mauer erschlagen worden war. Gleichsam um die inhaltliche Zusammenfassung bzw. die übergeordnete Aussage der letzten Gemälde ins Bild zu setzen, wurde zwischen die zuletzt genannten Darstellungen die der beiden christlichen Tugenden «Hoffnung» (mit Anker und Zweig) und «Glaube» (mit Kelch, Hostie, Kreuz und Buch) eingefügt. Es dürfte ebenfalls kein Zufall sein, daß die Gemälde, die von den Mühen beim Bau des Klosters erzählen, hier im Ostflügel neben dem großen Treppenhaus angebracht sind. Seine Decke trägt nämlich ein Fresko von der Stiftung und Gründung des Klosters Ochsenhausen, gemalt von Johann Georg Bergmüller, 1743. So können jene

Benediktsepisoden im übertragenen Sinne für die eigenen Mühen und Schicksalsschläge in der jahrhundertalten Klostersgeschichte stehen. Auch die beiden letzten Deckengemälde im Ostflügel des Klosters Ochsenhausen stellen Geschehnisse dar, die Benedikts außerordentliche Geistesgaben zum Inhalt haben. So entlarvt er den Schwertträger des Gotenkönigs Totila. Dieser sollte sich, von seinem Herrn vorausgeschickt, selbst als der König ausgeben, weil Totila Benedikt auf die Probe stellen wollte. Ferner finden die Mitbrüder während einer Hungersnot Mehlsäcke von unbekannter Herkunft vor der Klosterpforte, nachdem Benedikt am Vortag vorhergesagt hat, daß ihr Mangel bald vorüber wäre.



Von diesem Ereignis leitet sich ein Attribut des Heiligen ab: Das Glas mit vergiftetem Wein zerbricht unter Benedikts Segen. Typisch für Barockmalerei: Die starke Untersicht (unter die Sitzfläche des Stuhls!) und die bühnenartige Erhöhung der Szene mittels Stufen.

Im Nordflügel weitere Allegorien und Tadel von Kleinmut und Eigenmächtigkeit

Mit der Darstellung des himmlischen Agnus Dei, des Lamm Gottes, schwenkt der Ochsenhausener Kreuzgang in den Nordflügel um. Das erste Gemälde dort zeigt Benedikts Zurechtweisung eines hochmütigen Mönches. Dann knien die Eltern eines verstorbenen Mönches vor Benedikt. Jener hatte ohne Erlaubnis einen Besuch zu Hause unternommen, wo er plötzlich gestorben war. Man hatte versucht, den Toten zu begraben, doch immer wieder fand man ihn auf dem Grab liegend. Auf dem Gemälde erkennt man ihn am Boden der lieblichen Landschaft. Erst als Benedikt den verzweifelten Eltern eine Hostie für den Toten mitgab, fand der Verstorbene seine Grabesruhe.

Die nachfolgende Episode ereignete sich bei einer anderen Hungersnot. Während Benedikt im Kreis seiner verzweifelten Mitbrüder in andächtiges Gebet versunken war, füllte sich auf wundersame Weise ein leeres Ölfaß von selbst, bis es überlief, – Anlaß genug für Benedikt, die Kleingläubigkeit der anderen zu tadeln. Auf einem weiteren Deckenbild ist außerdem ein des Klosterlebens überdrüssiger Mönch dargestellt. Ihm erschien beim Fortgang aus dem Kloster ein Drache, der ihn so erschreckte, daß er reumütig in Benedikts Gemeinschaft zurückkehrte und fortan dort blieb.

Die vier Gemälde im Nordflügel haben ermahnen- den Charakter: Benedikt tadelt Eigenmächtigkeit und Kleinmut. Das Zusammenziehen dieser Episoden geschah sicher unter dem Gesichtspunkt der Ermahnung der hier Vorüberschreitenden. Schließ-

lich liegen die Gemälde auf dem Weg zum Kapitelsaal, dem Ort täglicher Zusammenkunft des Konvents, und auf dem Weg zum Chorgebet in der Kirche.

Die vorangehenden Darstellungen gipfeln inhaltlich wiederum in der Allegorie der «himmlischen Läuterung» über dem Eingang zum Kapitelsaal. Die lichte Gestalt zeigt auf ihr großes Sieb, das an das Bibelwort des Trennens von Spreu und Weizen gemahnt. Und wie zur Bekräftigung hält ein Putto Ähren empor, während ein zweiter dornige Äste verbrennt. In diesen Kontext gehört auch noch das anschließende Gemälde. Benedikt tadelt einen Mitbruder, der nicht, wie geheißen, die am Boden stehende Ölflasche einem Bittsteller ausgehändigt hatte.

Zwei Gemälde schließen sich noch an bis zum Zugang in die Kirche. Zunächst erreicht Benedikts Autorität die Bekehrung des grausamen Kriegers Zalla und die Freilassung eines von ihm gefangenen Bauern. Anschließend ist Benedikts letzter Besuch bei seiner Schwester Scholastika dargestellt, als ihn ein schweres Unwetter zwingt, länger zu bleiben.

Tod und himmlisches Leben – die letzten Stationen des Gemäldezyklus

Der Gemäldezyklus setzt sich südlich der Kirche, dessen Chor den Kreuzgang unterbricht, mit vier Deckenbildern fort. Hier befinden sich ferner zahlreiche in den Boden eingelassene Mönchsgräber. Dadurch erhalten auch die Deckenbilder mit ihren Themen Tod und ewiges, himmlisches Leben eine Bedeutung, die über die Darstellung hinausreicht

Benedikt nimmt die Edelknaben Maurus und Placidus zur klösterlichen Erziehung auf. Das durch die zeitgenössische Kleidung besonders prachtvolle Gemälde zeugt von der hohen Fertigkeit des Malers. Das Gesicht des kleinen Placidus ist durch schlechte Restaurierung leider stark entstellt.



Dem Bau des neuen Klosters auf dem Monte Cassino geht die Zerstörung des vorchristlichen Heiligtums voraus: Siegreich setzt Benedikt seinen Fuß auf die gestürzte Apollostatue. (18. Gemälde, im Ostflügel).



und inhaltlich mit der Räumlichkeit verflochten ist. Die Gemälde zeigen die Auferweckung eines toten Bauernknaben durch Benedikt und eine Allegorie der «himmlischen Seeligkeit» (unio mystica). Putten mit den Attributen der Tugenden Glaube (= Kreuz) und Hoffnung (= Anker) flankieren die Gestalt. Sie läßt Totenschädel und die aufgeschlagene Benediktsregel mit dem Schlußsatz unter sich zurück und schwebt vor einem morgendlichen Himmel dem Morgenstern, Symbol für Christus, entgegen. Es folgt das Gemälde mit dem Tod Scholastikas und als letztes schließlich der Tod Benedikts im Oratorium im Kreise einiger Mitbrüder.

Es wird deutlich, daß der Benediktuszyklus weit mehr ist als bloße Ausschmückung eines Kreuzgangs und/oder naive Heiligenlegende. Er steht –

wie angedeutet – in einem vielschichtigen Bezugssystem zur jeweiligen Räumlichkeit des Klosters und dessen Bedeutung; sie bestimmte offensichtlich ganz wesentlich die Auswahl der Motive und ihre Anordnung.

Daß dieser Benediktuszyklus überhaupt erhalten ist – noch dazu in seinem ursprünglichen Umfeld –, das verdankt er vor allem dem Umstand, unmittelbar mit dem Gebäude verbunden zu sein. Denn sicherlich besaßen auch andere Benediktinerklöster «ihren» Heiligenzyklus. Doch werden diese überwiegend aus Tafelbildern bestanden haben – wie z. B. heute noch in St. Peter/Schwarzwald und einzelne Tafeln in Ottobeuren –, die entweder im Laufe der Zeit kaputt gingen oder nach der Säkularisation von 1803 aus den Klöstern entfernt, verschleudert



Bühnenhafte Barockarchitektur und prachtvolle Stoffdraperien geben den Rahmen ab für die Wiederbelebung eines verunglückten Bauarbeiters durch den Heiligen. (Gemälde 21)

und zerstört wurden, wie aus den nur wenige Gemälde umfassenden «Resten» in Ottobeuren hervorgeht.

Doch auch der Ochsenhausener Benediktszyklus hatte seinen Tribut an den Lauf der Zeiten zu entrichten, bedingt durch die außergewöhnliche Maltechnik und deren mangelhafte Haltbarkeit. Mit Absicht wird nämlich von Deckengemälden und nicht von Fresken gesprochen. Die im 18. Jahrhundert für Wand- und Deckengemälde übliche Freskotechnik benötigt für den Farbauftrag stets den zuvor frisch aufgetragenen Putzgrund, in den die nasse Farbe dann tief eindringt und eine dauerhafte Verbindung mit dem Grund eingeht.

Ganz anders dagegen die Kreuzgangbilder: Sie wurden, ähnlich einem Tafelgemälde auf Leinwand, mit Ölfarben auf den trockenen Putz gemalt, der zuvor nur eine rote Bolusgrundierung erhalten hatte. Beides, Bolus und Ölfarbe, bilden eine dünne, wasserundurchlässige «Farbhaut», ohne eine direkte Verbindung mit dem Putzuntergrund einzugehen. Deswegen kommt es einerseits sehr leicht zum Ablösen (Blasenbildung) der Farbschicht, was durch die mechanischen Kräfte, wie sie besonders in den Deckengewölben des Kreuzgangs auftreten (Risse!), noch erheblich verstärkt wird. Bei einigen Gemälden ist bereits ein Verlust von ca. 40 Prozent des Originals zu beklagen. Andererseits verhindert die Undurchlässigkeit der Farbschicht jeden Feuchtigkeitsaustausch, was zu massiver Stockflecken- und Schimmelbildung und zum intensiven Dunkeln der Farben führt. Am deutlichsten wird dieser Prozeß im Nordflügel («Wetterseite»), wo die Gemälde fast schwarz geworden sind. Aber auch

die meisten anderen Bilder wirken eher «schmutzig» braun und die Farben meist blaß und stumpf. Die «farblich angepaßten» Ausbesserungen aller Restaurierungen der letzten 80 Jahre tragen nicht gerade zu einem günstigeren Gesamteindruck bei. Diese Beeinträchtigung läßt beinahe übersehen, von welcher hohen künstlerischen Qualität die originale Malerei ist.

Warum jedoch wählte man für den Kreuzgang in Ochsenhausen diese Öl-auf-Putz-Technik? Seit etwa 1700 wurde von Italien kommend mit den Malern Andrea Pozzo und Johann Michael Rottmayr die Freskomalerei nördlich der Alpen wieder in großem Umfang eingeführt. Spätestens seit den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts kann beobachtet werden, wie die «Secco»-(trocken, wegen des Putzes)Ölmalerei regelrecht von der Freskotechnik verdrängt wird. Beispielhaft sei auf den Konstanzer Maler Jakob Carl Stauder (1694–1756) hingewiesen. Nach prominenten, gut bezahlten Aufträgen zwischen 1710 und 1720 (z. B. Kaisersaal in Salem) verarmte er regelrecht, da er sich im Gegensatz zu seinem langjährigen Konkurrenten Franz Josef Spiegler (1691–1756) nicht die neue Freskotechnik aneignete. Mehrfach unterlag Stauder ihm in Wettbewerben – zuletzt 1744 in St. Blasien/Schwarzwald – und mußte in entlegene Schweizer Gebiete abwandern. Aber auch dort brachte die veraltete Ölmaltechnik schließlich keinen Verdienst mehr. Allenthalben war nur noch die Freskomalerei gefragt.

Wie kam es nun zum Ochsenhausener Auftrag? Als Abt Benedikt Denzel (1737–1767) sein Amt antrat, war die Barockisierung des Klosters in vollem Gange und die Klosterkirche bereits fertiggestellt.

Diese liebliche Landschaftsdarstellung ist wie alle Gemälde im Nordflügel stark gedunkelt und teilweise durch Schimmel zerstört. Sie zeigt die flehenden Eltern, deren verstorbener Sohn zunächst keine Grabesruhe fand, vor Benedikt. (Gemälde 26)



Klare und gradlinige Formen des Klassizismus bei den Architekturelementen kennzeichnen die später entstandenen Gemälde im Nordflügel. Hier die Szene mit dem Gotenkrieger Zalla und dem von Benedikt befreiten Bauern.



1738 begann zunächst die Umgestaltung des Südflügels, drei Jahre später folgte der Ostflügel, der bis Ende 1744 vollendet war. Bei diesen Arbeiten verzichtete man – ebenso wie bei der Kirche – auf einen Neubau und verhalf stattdessen den alten Gebäuden lediglich zu einem «modernem» barocken Erscheinungsbild. Im Kern gehen sie auf die Bautätigkeit von 1615 – mit Unterbrechung durch den 30jährigen Krieg – bis in die 1660er Jahre zurück. Die Arbeiten am Nordflügel erfolgten erst 1783 bis 1786, wobei es sich hier wirklich um einen Neubau handelt. Somit entstand der Kreuzgangzyklus im Kloster Ochsenhausen in zwei Phasen und von zwei Händen.

Rechnungen belegen: die älteren Kreuzgangbilder stammen von Franz Xaver Forchner

Aus den Abtrechnungen des Klosters Ochsenhausen ist seit längerem bekannt, daß der Maler Franz Xaver Forchner im Jahr 1749 sechs Kreuzgangbilder ausführte. Es bleibt zwar seine einzige namentliche Nennung, jedoch aufgrund der stilistischen Geschlossenheit wurden Forchner in der Vergangenheit – sicher zu Recht! - auch die anderen Gemälde zugeschrieben, die des Nordflügels ausgenommen. Eine Signatur vermißte man bisher, doch dürften sich die Reste davon auf der Schriftrolle befinden, die rechts am unteren Rand des letzten Gemäldes im Zyklus zu sehen ist. Dieses Bild, das den Tod Benedikts thematisiert, zählt zu den am stärksten zer-



Letztes Gemälde des Zyklus:
Benedikt stirbt im Oratorium
im Kreis seiner Mitbrüder.
Einst qualitativ voll gemalt, heute
eines der am stärksten zerstörten
Bilder. Es trägt die schon beinahe
verlöschte Künstlersignatur.

störten Deckenbildern, und auch die Schriftrolle ist stark angegriffen. Aber noch kann man mit einiger Mühe *Franz XForchner/fec. (it)* in den verlöschenden Buchstaben erkennen, wobei X und F monogramm-artig legiert sind. Diese Art zu signieren entspricht genau der Weise, wie der aus Dietenheim/Iller stammende Forchner auch auf seinen Deckenfresken an anderen Orten der Umgebung – Untermühlhausen, Kreis Landsberg; Höselhurst, Kreis Krum-bach – seine Urheberschaft festhielt. Stilistisch und motivisch fügen sich die Ochsenhausener Gemälde ebenfalls in das übrige Werk Forchners ein. Seine Arbeit im Kloster Ochsenhausen dürfte die Jahre 1748 – in diesem Jahr erwähnt die Abteirechnung die Ausführung von zwölf Kreuzgangbildern, lei-der ohne den Namen eines Malers zu nennen! –, 1749 und 1750 umfaßt haben. Im folgenden Jahr starb Franz Forchner bereits im Alter von nur 34 Jahren, kurz vor Vollendung seines nächsten Auf-trags, der Ausmalung der Kirche von Muttenswei-ler im Kreis Biberach.

Forchner lernte, wie die stilistische Nähe seiner Ma-leri vermuten läßt, wahrscheinlich in der Werkstatt des Augsburger Akademiedirektors Johann Georg Bergmüller (1688–1762), der mehrfach für Ochsenhausen große Aufträge im Kloster ausführte, u. a. Kirche, Abtzimmer, Refektorium. Aus dem glei-chen Grund, der etwa Meinrad von Au 1764 in Zwiefalten veranlaßte, die Arbeit seines Lehrers Franz Josef Spiegler zu vollenden (vgl. Schwäbische Heimat 1992/2), dürfte der junge Maler Forchner für die Kreuzganggemälde in Ochsenhausen heran-gezogen worden sein, um stilistisch eine möglichst einheitliche Gesamtwirkung im Kloster mit den an-

deren Gemälden seines Lehrers Bergmüller zu er-zielen.

Daß man nun von Forchner die Ausführung in der seit gut 20 Jahren völlig außer Mode geratenen Öl-technik verlangte, konnte nichts mit seinen künstle-rischen Fähigkeiten zu tun haben, hatte er doch zu-vor in Höselhurst (1747) bewiesen, daß er ausge-zeichnete Fresken herzustellen wußte! Vielmehr liegt der Grund wahrscheinlich in der geringen Ge-schoßhöhe der Konventsgebäude begründet, die man bei der Barockisierung der Gebäude des 17. Jahrhunderts beibehalten hatte. Ein Fresko könnte bei dieser geringen Distanz zum Betrachter wohl nur schwer seine Wirkung entfalten, während die Ölbilder bei dem kleinen Format noch überreich mit kleinsten Details und feinsten Modellierungen ausfallen, die ein Betrachten selbst aus allernächster Nähe in keiner Weise scheuen müssen. Und Franz Forchner erledigte diese Aufgabe in hervorragen-der Weise!

Die Wertschätzung seiner Arbeit spiegelt sich auch in der Bezahlung wider: Anhand der Abteirechnun-gen kann man einen Stückpreis von zunächst 32 Gulden pro Bild im Jahr 1748 und dann sogar 43 Gulden im nächsten Jahr für Forchner errechnen. Zur gleichen Zeit verdiente etwa der einst hochge-feierte Maler Jakob Carl Stauder nur noch die Hälfte dessen, nämlich etwa 20 bis 25 Gulden für ein entsprechendes Tafelbild. Zum Vergleich: Der Monatsverdienst eines Bauarbeiters lag bei etwa 10 bis 12 Gulden. Die Arbeit des jungen Franz Forchner zeitigte also bereits erste Erfolge, die im allzu frühen Tod ein jähes Ende fanden.

*Der Augsburger Maler Josef Anton Huber
hat die jüngeren Kreuzgangbilder geschaffen*

Vollendet wurde der Ochsenhausener Benediktuszyklus dann erst beim Neubau des Nordflügels Mitte der 1780er Jahre. Bisher vermutete man nur, im Maler der Kreuzgangbilder denselben zu erkennen, der auch die angrenzenden Fresken in Bibliothek, Kapitelsaal und Armarium schuf, nämlich Josef Anton Huber, Akademiedirektor in Augsburg zwei Generationen nach Bergmüller. Doch auch hier verschaffen die Abteirechnungen eindeutige Gewißheit. 1786 heißt es dort unter Punkt 10: *Hat H. Joseph Hueber, Kunstmahler in Augsburg, in dem Capitelgang (= Kreuzgang) einige Stücke oder Blaffons (= Plafons, allgemein für: Deckenbilder) ex vita S.B. (= Sancti Benedicti) gemahlen.* Mehr als 35 Jahre nach Forchner vollendete also wiederum ein Augsburger Maler den Gemäldezyklus. Um die Einheit zu wahren, wandte Huber im Kreuzgang nochmals die Öltechnik an. Ferner versuchte er, Hauptelemente und Bildaufbau der älteren Gemälde weiterzuführen. Dennoch tragen Hubers neun Bilder die Züge des beginnenden Klassizismus. So sind die Szenen zwar noch bühnenartig über Stufen erhöht, doch ist die extreme Untersicht wie in Forchners Gemälden beinahe aufgegeben. Die zarten Pastellfarben des Rokoko weichen reinen, leuchtenden Farben. Auch die Architekturelemente wie Balustraden etwa zeigen klare, beruhigte Formen. Reizvoll und anschaulich vereinen diese 26 Gemälde also die Stilstufen des Rokoko und des frühen Klassizismus. Der Ochsenhausener Benediktuszyklus stellt ein wichtiges Zeugnis oberschwäbischer Malerei des 18. Jahrhunderts dar. Da er in seinem ursprünglichen Zusammenhang erhalten ist, bildet er über die seltene Darstellung der Vita des Ordensheiligen hinaus ein besonderes Anschauungsbeispiel klösterlich-benediktinischen Geisteslebens jener Zeit, dessen Bedeutung weit in den Kulturraum Süddeutschlands ausstrahlt.

LITERATUR:

- Cornelius Kniel:* Leben und Regel des heiligen Vaters Benediktus. 4. Aufl. Beuron 1929.
- 1500 Jahre Sankt Benedikt. Patron Europas. Hrsg. von Johannes Neuhardt. Salzburg 1980.
- Pieter Batselier, Maur Standaert, Jan Carel Steppe u.a.:* Benedictus. Eine Kulturgeschichte des Abendlandes. Genf 1980.
- Reichsabtei Ochsenhausen.* Geschichte und Kunst. Hrsg. von der Stadt Ochsenhausen. Ochsenhausen 1984.
- Hans-Jörg Reiff, Gebhard Spahr und Dieter Hauffe:* Kloster Ochsenhausen. Geschichte, Kunst, Gegenwart. Ochsenhausen 1985.
- Eugen Schobinger:* Der Bilderschmuck des ehemaligen Klosters Ochsenhausen. In: Anzeiger vom Oberland (in 11 Teilen) vom 23. 8. bis 3. 9. 1926.
- Max Flad:* Franz Xaver und Chrysostomus Forchner. Zwei Barockmaler aus Dietenheim. In: Heilige Kunst, 22. Jg., 1984–1985, S. 23–48.
- Gerhard Ohnacker:* Die Deckenfresken im Konventbau der ehemaligen Reichsabtei Ochsenhausen. In: Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach, 9. Jg., Heft 1, 1986, S. 9–26.
- Raimund Kolb:* Franz Joseph Spiegler. Bergatreute 1991.
- Thomas Onken:* Der Konstanzer Barockmaler Jakob Carl Stauder 1694–1756. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Barockmalerei. Sigmaringen 1972.
- Hans Tintelnot:* Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung. München 1951.
- Manfred Koller:* Arbeitsmethoden barocker Freskomalerei in Österreich. In: Barockberichte 2 (Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseum zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts) = Handwerk und Genie. Die Arbeitstechniken barocker Freskomalerei am Beispiel von Rottmayrs Kuppelfresko in der Salzburger Dreifaltigkeitskirche. Beiheft und Katalog zur Dokumentationsausstellung im Salzburger Barockmuseum von März bis Mai 1990. Salzburg 1990. S. 41 ff.
- Albert Knoepfli, Oskar Emmenegger, Manfred Koller und André Mayer:* Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Bd. 2, Stuttgart 1990.