

Ein verkannter schwäbischer Künstler – Franz Joseph Spiegler zum 300. Geburtstag

Raimund Kolb

Für den aus dem altwürttembergischen Raum kommenden Besucher bildet Zwiefalten sinnfällig den Eintritt in das Wunderland des oberschwäbischen Barocks. Dort, wo es von der rauhen Alb zur zwiefältigen Ache hinuntergeht, ragen verheißungsvoll die Doppeltürme mit ihren geschweiften Zwiebeldächern über der hochgewölbten Natursteinfassade der Konvents- und Wallfahrtskirche auf. Und das Innere hält, was die hochbarocke Fassade verspricht: hier findet sich in geradezu idealer Weise das Gesamtkunstwerk einer Epoche, wie es nur in seltenen Fällen aus der kongenialen Zusammenarbeit der jeweils besten verfügbaren Künstler ihrer Landschaft entstehen konnte.

Beim Betreten des Innenraumes faszinieren neben der kolossalen Säulenordnung die gewaltigen Maleereien. So entfesselt das riesige Langhausfresko ei-

nen alles übergreifenden, föhngelben Wolkenwirbel und entführt den Betrachter in schwindelnde Himmelsgefilde, die er bald wie eine jenseitige Sphärenmusik empfindet. Unwillkürlich zur Betrachtung in die Kirchenbank gezwungen, fragt er sich: Wer war der Schöpfer jener Deckengemälde, die allein schon in der Ausdehnung die von Weingarten als Cosmas Damian Asams (1686–1739) größtes Werk übertreffen?

Am 5. April 1691 in Wangen im Allgäu geboren, in München und Ottobeuren zum Maler ausgebildet

Es ist schon merkwürdig: in einer englischen Kunstgeschichte als *schwäbischer El Greco* bezeichnet, ist Spiegler bei den Schwaben selbst kaum bekannt. Mit wenigen rühmlichen Ausnahmen, die sich gerade im 300. Geburtsjahr erfreulich von der sonstigen Vergessenheit abheben. Obwohl lange Zeit nicht im Besitz eines Werkes, hat die Heimatstadt Wangen i. A. den Maler nicht vergessen. Vielleicht hat gar die Benennung einer Neubaustraße in den fünfziger Jahren nach Spiegler den Ankauf eines seiner Bilder zwanzig Jahre später angebahnt? Das besondere an der 1973 erworbenen «Hl. Ursula» ist, daß der Künstler nur auf diesem Bild mit *Franz Joseph Spiegler Wangensis* signiert hat. Es bildet nun eine der Attraktionen in dem wunderschönen Heimatmuseum in der Eselmühle –, nur wenige Schritte entfernt von der Gedenktafel an Spieglers Geburtshaus.

Dort erblickte der Maler am 5. April 1691 das Licht der Welt. Weitläufig mit dem bayerischen Hofmaler Johann Kaspar Sing (1651–1729) verwandt, kam er zu diesem in die Ausbildung nach München. Bereits hier beginnt eine gewisse Sonderstellung Spieglers in Schwaben, denn in der Wittelsbacher Residenz wurde er mit der niederländischen Tradition warmtoniger Hell-Dunkel-Malerei vertraut. Ebenso wichtig wurde 1723 die Berufung nach Ottobeuren durch Abt Rupert Neß, einen Landsmann aus Wangen. Denn hier lernte der junge Maler die neu in Mode gekommene Freskotechnik kennen und konnte sie an Werken des Johann Baptist Zimmermann (1680–1758) sowie des damals noch viel höher geschätzten Venezianers Jacopo Amigoni (1675–1752) studieren¹.

In beiden Maltechniken entwickelte Spiegler in den folgenden drei Jahrzehnten seinen ganz persönlichen Stil. Er ist gekennzeichnet von einer nuancen-



Die heilige Ursula; das Bild ist signiert mit Franz Joseph Spiegler Wangensis, aus Wangen im Allgäu; um 1735.

reichen Farbskala mit der Vorliebe für Komplementärfarben. Sie wird unterstützt und differenziert durch eine sehr bewußt gehandhabte Lichtführung. In der Komposition finden wir stets einen klaren Aufbau nach Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Schon damit erreicht der Maler mühelos eine Tiefenwirkung. Noch typischer aber ist für Spiegler eine wesenhafte Konzentration auf die Bildaussage. Ganz im Unterschied zu vielen seiner Zeitgenossen kommt es bei ihm nie vor, daß der Betrachter vor lauter Bäumen den Wald, also vor lauter Beiwerk das Thema nicht auf den ersten Blick erkennen könnte. Barocke Staffagen und die damals so beliebte Scheinarchitektur treten zurück hinter den oft erstaunlich groß ins Bild gesetzten Hauptfiguren. An ihnen fällt ein harmonisch wirkendes, fast klassizistisch anmutendes Pathos auf sowie der intensive Augenkontakt, mit dem sie untereinander in Beziehung stehen.

Die Frauenfiguren sind – im Vergleich zu den Darstellungen der barocken Zeitgenossen stets bekleidet – oft durch einen grazilen Charme gekennzeichnet, der zuweilen fast an Koketterie heranreicht. Trotz oder vielleicht gerade in dieser ausgeprägten Ästhetik erscheint das Werk Spieglers eingebettet in einer tiefen Gläubigkeit, denn offensichtlich wollte der Maler in der Schönheit der Geschöpfe die Herrlichkeit des Schöpfers loben.

Bei der Umsetzung seiner Ideen gewann Spiegler in konstruktiver Zusammenarbeit bedeutende Künstler der Region zu gleichgesinnten Kollegen, ja mehr noch zu Freunden. Wie etwa den Baumeister Johann Kaspar Bagnato (1696–1757), der das Bauwesen des Deutschen Ritterordens im Südwesten leitete. Auf dessen privatem Sitz Schloß Büchel über Ravensburg dürften z. B. die Pläne für die Innenausstattung der Schloßkapelle auf der Mainau erörtert worden sein. Der Dritte im Bunde bei diesem bis heute und von Millionen Reisenden bewunderten Kleinod im Bodensee war der Bildhauer und Stuckateur Joseph Anton Feuchtmayer (1696–1770), der später in der Birnau sein berühmtes Meisterwerk schuf, die Wallfahrtskirche mit dem köstlichen «Hornigschlecker».

Nicht weniger als elf Kirchen statteten der Stuckbildner Feuchtmayer und der Maler Spiegler miteinander zwischen 1727 und 1747 aus. Auch ihre Lebensschicksale glichen sich in dieser Zeit aneinander an: Während Spiegler von seinen elf Kindern nur drei blieben, dabei von den sieben Söhnen nur ein einziger, so überlebte Meister Feuchtmayer seine ganze Familie. Eltern, Geschwister, Ehefrau und alle sieben Kinder gingen ihm der Reihe nach in den Tod voraus, so daß er seine Werkstatt ebenso

wie Spiegler an ferne bzw. angeheiratete Verwandte weitergeben mußte. Welcher Betrachter freilich würde an solche Bitternisse des Lebens denken, wenn er die gemalten und stukkierten Engel in ihrem barocken Himmelreich betrachtet?

*Hochaltarblatt in der Klosterkirche Zwiefalten:
Spieglers Hauptwerk oft fehlinterpretiert*

Nachdem wir nun einen kleinen Einblick gewonnen haben in die Lebensumstände des Künstlers Spiegler, wollen wir nach Zwiefalten zurückkehren als dem Gipfelpunkt seines Lebenswerkes. Wer dort das Glück hat, an einer Führung teilzunehmen und damit durch das kunstvoll geschmiedete Chorgitter vorzudringen, der sollte besonders die Gelegenheit nutzen, um das sonst nur schemenhaft erkennbare Hochaltarblatt zu beschauen. Allein schon seine äußere Größe ist Anlaß genug zum Staunen: Mit seinen 8,80 Meter Höhe und vier Meter Breite erreicht es eine Fläche von gut 35 Quadratmetern. Das entspricht der Grundfläche einer modernen Ein-Zimmer-Wohnung! Peter Paul Rubens (1577–1640) war als Großmaler bekannt und kam doch nicht über die Hälfte dessen hinaus!

Die innere Größe des Zwiefaltener Hochaltarblattes aber läßt sich u. a. daran ermessen, daß es seit dem Beginn der intensiven kunsthistorischen Beschäftigung mit der ehemaligen Klosterkirche Zwiefalten zu Beginn dieses Jahrhunderts fortgesetzt falsch verstanden wurde². Die Interpretation und, wie es so oft ist, von ihr her abhängig die Beschreibung des Großbildes krankte hauptsächlich daran, daß die für sein Thema entscheidende Figur entweder falsch gesehen oder aber gänzlich übersehen wurde: Im rechten unteren Bereich sitzt eine Person zum Betrachter hin gewandt mit staunend erhobenen Händen. Wenn überhaupt, dann wurde diese zwar große, jedoch wenig beleuchtete Figur als Witwe Anna aus einer apologetischen Schrift des hl. Hieronymus³ oder als vom Blitz getroffene Frau gedeutet⁴. In Wirklichkeit handelt es sich ganz klar um den neutestamentlichen Joseph, Nährvater Jesu und seines Berufes ein Zimmermann. Er ist nämlich völlig übereinstimmend mit der von Spiegler in früheren Werken geübten Weise dargestellt mit langen braunen Haaren, Bart, gebräunter Gesichtshaut, dunkelgrünem Obergewand und gelben Beinkleidern, unter sich sogar einiges Holzgerät aus seiner Werk-

Rechte Seite: Münster Zwiefalten, Hochaltar. Das Gemälde «Josephs Traum» bezieht sich auf Matthäus 1, Vers 20f. und ist gekennzeichnet mit «Fr. Jos. Spiegler 1753».



statt. Er ruht als einzige Person des figurenreichen Bildes fest und gegenständlich auf einem massiven Sockel. Er gehört also, so kann man interpretieren, der realen Welt an. Alle anderen Bildgegenstände sind durch Wolken, Licht oder himmlische Wesen als einem anderen Realitätsgrad zugehörig gekennzeichnet: Nämlich als Inhalt der Traumvision, die eben Joseph erlebt.

Diese Vision geht von dem großen Egel aus, der bildbeherrschend schräg links über Joseph schwebt, sich ihm mit dem Gesicht zuwendet und gleichzeitig mit beiden Händen – eine in der darstellenden Kunst recht seltene Körperhaltung! – auf den zentralen Inhalt der Offenbarung hinweist. Und das ist Maria als Immaculata im weißen Obergewand mit blauem Umhang, dem Sternenkranz um das Haupt und einem Fuß auf der nach unten gebogenen Mondsichel. Sie erscheint, und zwar auf Wolken und vor einem ovalen, also «ei»-förmigen Lichtschein. Von oben, vom Haupte Gott Vaters fällt weiterhin ein Strahlenbündel auf sie, in dem das Wort *Jesus* und die Heilig-Geist-Taube erscheinen. Dieser Lichtsektor läßt bei seinem Auftreffen auf den Oberkörper Mariens das Jesuskind sichtbar werden. Das Kind hält einen sehr filigranen Kreuzstab in Händen. Der daraus hervorzuckende Blitz trifft ganz unten rechts im Bild den Höllendrachen, jedoch nicht, wie oft beschrieben, den ganz ruhig dahinter sitzenden Joseph oder die zu seinen Füßen schwebenden Putti. Das wird auch daran deutlich, wie sie den blühenden Stab als Attribut des Joseph einem Siegeszeichen gleich über den feuerspeienden Drachen schwingen.

Aufbau des Zwiefaltener Altarblattes eine stehende Acht: oben himmlischer, unten irdischer Bereich

Den Vordergrund beherrscht ein großer, nur mit Fellstücken bekleideter Mann. Er wird als aufwärtschauender Rückenakt gezeigt. Auch seine halb angewinkelten, halb ausgestreckten Arme zeigen Erstaunen an. Daß es sich um Adam handelt, wird durch die blonde Eva neben ihm verdeutlicht. Sie hält den Apfel in der Hand und an der Brust ein kleines Kind, das seinem größeren Bruder zuwinkt. Noch spielen Kain und Abel miteinander!

Am Bildrand der kahlköpfige bärtige Mann im roten Mantel mit Pelzkragen ist als Patriarch anzusehen. Der jüngere Mann daneben zeigt mit seiner Rechten parallel zur Hand des Adam auf das sich oben im Bilde abspielende Ereignis und kann daher als der Prophet Jesaia angesprochen werden. Hinter diesen Männern bilden Moses mit den Gesetzestafeln und sein Bruder Aaron mit Priestermütze und Weih-

rauchfaß den Abschluß jener Gruppe, die eine auf die Erlösung wartende Menschheit repräsentiert. Zwischen Joseph und dem Zeigeengel sitzen unter Putten zwei schöne Frauen in klassischer Kleidung. Sie können, unterhalb des Halbmonds der Maria, als Sibyllen verstanden werden, die ja die Zukunft eines goldenen Zeitalters infolge der Geburt eines friedensbringenden Knabens geweissagt haben.

Das Zwiefaltener Altarblatt ist in der Form einer stehenden Acht konzipiert. Der obere Kreis hat seine Erfüllung im kleinen Jesusknaben im Leib der Mutter gefunden und stellt den himmlischen Bereich dar. Der untere Kreis ist queroval im Vergleich zum längsovalen oberen. Er zeigt den Weltbereich an und bleibt konsequenterweise ohne erfüllende Mitte! Seine bis tief in den Chorraum hineinreichende Tiefenwirkung erhält das Hochaltarblatt neben diesem kunstvollen Aufbau von seiner kunstvollen Lichtführung. Sie geht von der Geisttaube aus und läßt die aus Wolken und Strahlen gebildete Aura um Maria herum als einen plastischen, muschelförmigen Trichter aufleuchten. Die vorangesetzten, vom Seitenlicht nur gestreiften oder im Gegenlicht profilierten Figuren verstärken noch den Tiefenzug.

Das Zwiefaltener Hochaltarblatt kann sowohl nach seinem theologischen Gehalt als auch nach seiner künstlerischen Bewältigung als ein einzigartiges Meisterwerk bezeichnet werden. Um so erstaunlicher mag es erscheinen, daß es so lange ein Schattendasein in der Literatur führte. Die Autorin der einzigen Dissertation, die es über Spiegler gibt, sah sich zum Beispiel nicht veranlaßt, die Personen unterhalb Mariens zu beschreiben oder gar zu benennen. Dort heißt es, das Blatt leide unter der Überfülle seines Programmes, das mit *Maria als Vorbild aller Stände* freilich als Fehlinterpretation bezeichnet werden muß⁵.

Die Geschichte dieser Interpretation hängt nun eng zusammen mit dem richtigen Verständnis der beiden weißgefaßten Figuren, die überlebensgroß am Rande des Bildes vor den Säulen des Hochaltars angebracht sind: links auf halber Bildhöhe ein Engel über himmlischen Wolken und unten rechts ein älterer, bärtiger Mann mit einem großen, geöffneten Buch. Darin finden sich in goldenen Buchstaben die Verse Matthäus 1, 20–21, die der Mann soeben geschrieben haben muß, denn er hält ja die Schreibfeder noch in der rechten und ein Tintenfaß in der linken Hand. Also muß es sich bei dem Manne um den Evangelisten handeln und nicht, wie es seit der ersten großen Kirchenbeschreibung von 1910 meist hieß, um den Kirchenvater Hieronymus oder andere⁶. Der auf den Bildinhalt zeigende Engel, des-



«Der Gnadenstrahl» – Mittelausschnitt aus dem Langhausfresko im Zwiefalter Münster, gemalt von Franz Joseph Spiegler.

sen gebietende Rechte über der hinweisenden Linken leicht übersehen wird, verkörpert die göttliche Inspiration, wie sie in Engelfiguren bei allen wichtigen Offenbarungen in den monotheistischen Buchreligionen auftreten; vom Alten Testament über das Neue bis hin zum Koran. Diese Erklärung läßt sich übrigens mit einer Beobachtung an den beiden hervorragend gearbeiteten Plastiken aus der Hand des Riedlingers Johann Joseph Christian (1706–1777) stützen: nicht nur, daß sie in Gebärden und im Gesichtsausdruck einfühlbar miteinander und über das Gemälde in Kommunikation stehen, sondern vor allem läßt sich ablesen, daß die Botschaft des göttlichen Geistes, nämlich die Erlösung der Menschheit, bereits vom Evangelisten ge«schaut»

und verstanden wurde: Ein Ende seines Gewandes wird nämlich wie von einem Windstoß weit emporgehoben. Dies ist der sogenannte Pneuma-Zipfel, welcher das Wirken des Heiligen Geistes versinnbildlicht.

Exemplarisch versinnbildlicht ist damit für den heutigen Betrachter auch, in welchem intensivem Zusammenwirken der einzelnen Gewerke ein derartiges Gesamtkunstwerk entsteht, wie es der Zwiefaltener Hochaltar darstellt als eine großartige, theatrale Inszenierung der christlichen Erlösungslehre.

Das größte Deckenfresko in Zwiefalten schuf der schon 60jährige Künstler

Die einfühlsame Zusammenarbeit der verschiedenen Handwerkskünste ist auch ein wesentlicher Gesichtspunkt bei der Betrachtung der Deckengemälde in der Zwiefaltener Klosterkirche. Es würde den gegebenen Rahmen sprengen, sie hier in ihrer Gesamtheit zu beschreiben. Wählen wir daher beispielhaft das größte aus, das Spiegler als letztes 1751 in Zwiefalten geschaffen hat. Damals hatte der Maler gerade seinen 60. Geburtstag erlebt! Das alle vier Joche des Langhauses überspannende Fresko hat eine Länge von 29 Metern und bei einer größten Höhe von 4,3 fast 16 Meter Breite, also gut 520 Quadratmeter Fläche. An seinen Schmalseiten ist es durch eine gemalte Treppenarchitektur eingefasst. Seine innere Struktur erhält es von dem hier besonders intensiv ausgebildeten, bis in die dunkelsten Farbbereiche reichenden Wolkenzug, der das längsovale Hauptbild zusammenfaßt und von den Einzelszenen an den senkrechten Seitenwänden abgrenzt.

Leicht zu erkennen ist das geometrische Zentrum als Schnittpunkt sämtlicher Gewölbeachsen in der Zentralfigur des heiligen Benedikt. Schwieriger zu entdecken ist dagegen der Fluchtpunkt des Gesamtbildes in der ausgestreckten Hand Gottes oberhalb von Maria. Man findet ihn als Schnittpunkt sämtlicher Kanten und lotrechten Linien aus den als Mauern gemalten Terrassenarchitekturen. Dieser optische Fluchtpunkt liegt somit außerhalb der Mitte, also exzentrisch, auf den eintretenden Besucher hingebordnet am Anfang des zweiten Langhausjoches. Bei der Restauration in den siebziger Jahren wurde genau an diesem Punkt das Nagelloch gefunden, an dem Spiegler einen Faden herabließ. Mit Kerzenlicht dürfte der Freskant dann die Fluchtlinien für seine Architekturmalereien an die Deckentonne geworfen haben ⁷.

Eben dieser «Fixpunkt» soll auch zum Ansatz für die Bildbeschreibung benützt werden. Um ihn herum

kreist ja auch die ovale Himmelszone, die ganz natürlich die für den Betrachter auf dem Kopfe stehende Sockelzone nach oben hin abschließt. Als optisches Kraftfeld erscheint der kleine azurine Himmelsfleck im umgebenden Weißgelb, vor dem die Geist-Taube erscheint. Links von ihr auf einer wogenförmigen Wolke schließt sich Christus an mit feinem Strahlenbündel über dem Haupt und dem von Engeln gehaltenen Kreuz. In gleicher Richtung wie Gott-Sohn wendet sich der an der dreieckigen Aura erkennbare Vater mit ausgestreckten Armen der entgegenschwebenden Maria zu. Ihre blau-rote Kleidung weist sie als Gottesmutter aus. Auf einer kumuliformigen Wolke hält die von Engeln Getragene das Szepter in ihrer Linken; mit der Rechten weist sie schräg hinunter auf das von einer Schar Engel entrollte Gnadenbild von San Benedetto di Piscinula zu Rom. Parallel zum linken Arm geht ein lichter Strahl von Mariens Herz aus und trifft auf das Kreuz in der Hand des Jesuskindes dieses Gnadenbildes. Dort wird der Strahl in einem stumpfen Winkel hinab reflektiert auf das Herz des im Bildzentrum auf seiner Wolke stehenden Benedikt.

Von der Brust des ekstatisch nach oben schauenden Ordensgründers zerstieben die Lichtpartikel tropfenförmig nach unten. Deutlich abgesetzt vom Ordensvater finden sich seine Schwester Scholastika, zwei als Hildegard und Gertrud von Helfta zu deutende Nonnen und zwei Mönche, vielleicht die frühen Gefährten Placidus und Maurus. Abwärts rund um die sich verteilenden Lichttropfen herum gruppieren sich «Hagiographen», also Theologen, die heilige Dinge zu Papier bzw. Pergament brachten. Diese ausgewählten Heiligen haben Besonderes über die Heilsmittlerschaft Mariens erschaut und zum Ausdruck gebracht. Deutlich ist unter ihnen einer an seiner päpstlichen Tiara erkennbar: Das ist Papst Gregor der Große, der der Tradition nach das *Regina coeli* den Engeln abgelauscht hat und der mit dem vom Evangelisten Lukas gemalten Marienbild die Pest aus Rom vertrieben haben soll.

Benediktinisches Marienlob und frühe Benediktinermissionen zur Christianisierung des Erdkreises

Am rechten Rand der Gruppe dominiert das Purpurrot eines Kardinals. Dies dürfte Petrus Damianus sein, den die Kunst seinerzeit öfters mit seiner Schrift *Officium maius beatae Mariae* abbildet. Unter ihm studiert kniend ein weltlicher Edler in einem Buche, während ein anderer mit dem Bildwerk einer Mutter mit Kind in der Hand kopfüber abstürzt: Dies ist eine Allegorie für die falsche Kunst. Links neben dem Kardinal sind zu sehen die Heiligen

Dominikus mit dem Rosenkranz, Rupert als Überbringer des Altöttinger Gnadenbildes, Hermann der Lahme als, wie man damals meinte, Schöpfer des *Salve regina*, Ildephons als Verfasser des *Liber de illibata virginitate beatae Mariae* sowie links außen Bernhard von Clairvaux als (gedachter) Urheber des Marienliedes *Ave maris stella*. Diesen Titel, zu deutsch *Meerstern wir dich grüßen*, kann man sogar neben dem Mönch im weißen Habit in Goldbuchstaben lesen.

Hat sich der heutige Betrachter, vielleicht mit Hilfe eines Opernglases, so weit durch das Deckenfresko in der Zwiefaltener Klosterkirche hindurchgeschaut, dann mag er doch recht erstaunt sein über die enzyklopädische Dichte an Mariologie, die hier auf hohem und vielleicht auch schwankendem Gerüst von dem nicht mehr gerade jungen Maler zu einem gelungenen Gesamtbild verarbeitet wurde! Von der längsovalen Fläche des Mittelfeldes geht die Betrachtung über in den schon halb aufrecht stehenden Bereich der Randzone. Als Generalthema der – je nach Zählung – bis zu dreizehn Einzelszenen läßt sich nicht mehr, wie bisher üblich, «marianische Gnadenorte» anführen. Das träfe nämlich höchstens auf die Hälfte zu. Als Ergänzung zur Verherrlichung des benediktinischen Marienlobes im Zentralbereich ließe sich vielmehr nennen: «Die Bedeutung der frühen Benediktinermissionen für die Christianisierung und Heiligung des Erdkreises.» Denn ihre Hauptakteure sind, was zu meist übersehen wurde, alle Mitglieder des ältesten westlichen Mönchsordens oder aber von solchen in ihren Handlungen motiviert⁸.

An der östlichen Schmalseite in Richtung Hochaltar kniet auf einer pyramidenförmigen Treppe ein Erzbischof vor einem von einem Bürger präsentierten Gnadenbild. Es ist als jenes von Genazzano bei Rom zu verstehen, vor dem der spätere Papst Urban VIII. um die Verschonung des Kirchenstaates vor der Pest gebetet hat. Seitlich von ihm spendet je ein Bischof Sakramente: Rechts die Firmung und links am Fuße der Treppe die Taufe. Daraus läßt sich ableiten, daß aus der gemauerten Öffnung unter der größeren, vorderen Treppenanlage die goldschäumend hervortretende Flüssigkeit als eine Mischung von Feuer und Wasser zu betrachten ist; also ein sakramentaler Gnadenstrom, der Heiligen Geist und lebensspendendes Taufwasser symbolisiert. Sollte sich freilich beim Betrachter angesichts der

Rechte Seite: «Verehrung der seligen Jungfrau Maria, welche durch unseren hl. Orden über den ganzen Erdkreis verbreitet wird.» Langhausfresko Zwiefalten, unsigniert, 1751 von F. J. Spiegler geschaffen.





Langhausfresko im Münster Zwiefalten, Ausschnitt über dem Chorbogen mit dem Motiv «Künder des Marienlobs».

Farbe und kräftigenden Wirkung die Assoziation mit Bier ergeben, so läge er damit gar nicht so falsch: Das Gebräu aus Hopfen, Malz und frischem Wasser wurde ja gerade von den Benediktinermönchen seiner heilsamen Wirkung wegen hergestellt. Und diese Tradition wird eben hier in Zwiefalten auch über die Säkularisation des Klosters hinaus erfolgreich kultiviert. Aus diesen Quellen sprudelt allerdings, bei aller irdischer Wohltat, kein ewiges Leben – im Unterschied zu den allegorisch im Fresko dargestellten sakramentalen. Darüber waren sich damals nicht nur die auftraggebenden Klosterinsassen, sondern auch der Maler im klaren.

Als Franz Joseph Spiegler am 15. April 1757 in Konstanz, seinem Alterssitz starb, hinterließ er einen großen Schülerkreis sowie ein Gesamtwerk von über hundert Ölgemälden und über zweitausend Quadratmetern Freskomalerei.

Außer seinem 300. Geburtstag kann auch das fünf- undzwanzigjährige Bestehen der Oberschwäbischen Barockstraße den Anlaß liefern, sich auf die sehenswerten Spuren des Künstlers zu begeben. Zwei neue Bücher des Verfassers leisten hierzu Hilfe, die Spiegler als dem verkannten Oberschwaben die verdiente Geltung verschaffen und dabei exemplarisch den Reichtum der Kulturlandschaft rund um den See neu dokumentieren wollen⁹.

Anmerkungen

- 1 J. B. Zimmermann wurde bayerischer Hofstukkateur. Außer seinen Münchner Arbeiten machten ihn besonders die Male-reien und Stukkaturen in den Wallfahrtskirchen von Steinhäusen und der Wies berühmt, die sein Bruder Dominikus als Baumeister errichtete. J. Amigoni arbeitete ebenfalls am Hofe des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel, errang später in Paris und London große Anerkennung und beschloß sein Leben als königlich spanischer Hofmaler in Madrid. Diese Vita ähnelt erstaunlich der des ebenfalls aus Venedig stammenden, in Deutschland durch die Freskierung der Würzburger Residenz berühmt gewordenen Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770).
- 2 Schurr, Bernardus: Das alte und neue Münster in Zwiefalten. Ulm 1910.
- 3 Ebd. S. 162.
- 4 Kreuzer, Ernst: Zwiefalten – Forschungen zum Programm einer oberschwäbischen Benediktinerkirche um 1750. Diss. Berlin 1964, S. 86.
- 5 Pohl, Eva: Leben und Werk des Historien- und Freskomalers Franz Joseph Spiegler. Diss. Bonn 1952, S. 103 f.
- 6 Karl-Heinz Schömig (Münster Zwiefalten. München/Zürich 1985) schwankt zwischen dem Propheten Jesaja und dem Kirchenvater Hieronymus (S. 36).
- 7 Ingenhoff, Hans Dieter: Die Münsterkirche in Zwiefalten. In: Pantheon 1982, S. 209.
- 8 Wesentliche Anregungen bei der Beschäftigung mit Spiegler und Zwiefalten erhielt der Verfasser von Dr. Hubert Hosch, Tübingen, sowie Dekan Monsignore Anton Schirmer, Zwiefalten.
- 9 Kolb, Nanette und Raimund: Franz Joseph Spiegler – Kostbarkeiten barocker Malerei. Passau 1991, Kunstverlag Peda. Kolb, Raimund: Franz Joseph Spiegler – Barocke Vision über dem See. Erzähltes Lebensbild und wissenschaftliche Monographie. Bergatreute 1991, Eppe Verlag.