

Zwiefalten. Die Kirche der ehemaligen Benediktinerabtei. Ein Gesamtkunstwerk des süddeutschen Rokoko. Text von Richard Zürcher. Aufnahmen von Hellmut Hell. Jan Thorbecke Verlag, Konstanz, Stuttgart. 72 Seiten Text. 61 Abbildungen. DM 32,-.

Diese Monographie ist eine willkommene, wertvolle Bereicherung des nicht unbeträchtlichen, immer noch anwachsenden Schrifttums über die Kunst des Barock. Hellmut Hell hat mit seinen meisterlichen Aufnahmen die Atmosphäre des Baues, in der Gesamtkomposition und in den Einzelheiten, im Äußeren und im Inneren bewundernswert eingefangen. Richard Zürchers geistvoller Text, aus dem wir gern seitenweise zitieren würden, dürfte auch vielen genauen Kennern Zwiefaltens neue Aspekte und fruchtbare Anregungen geben.

Nach einer kurzen Geschichte des Klosters folgt ein Kapitel, in dem die Stellung Zwiefaltens im architektonischen Schaffen Johann Michael Fischers (1692–1766) behandelt wird. Zwiefalten, von Fischer begonnen 1741, liegt in der zeitlichen Mitte von Fischers Schaffen: nach Osterhofen, Rinchnach, St. Anna am Lehel in München, Diessen, Ingolstadt, Aufhausen, Berg am Laim und vor Ottobeuren, Rott am Inn und Altomünster. (Die Wallfahrtskirche St. Anna in Haigerloch ist nicht erwähnt, obwohl diese, wie sich aus stilkritischen Vergleichen mit Zwiefalten und aus der Grundrißanalyse von Freckmann ergibt, zum mindesten auf eine Konzeption von Fischer zurückgeht.) In der Periode vor Zwiefalten setzt sich Fischer mit verschiedenen Problemen des Barock, vor allem mit der Verbindung von Längs- und Zentralbau auseinander. Fischer mußte sich oft an vorhandene Gegebenheiten anpassen. Aber gerade darin bewährte sich seine große Begabung.

Auch in Zwiefalten lagen schon Gegebenheiten vor. Unter Zugrundelegung des mittelalterlichen Kirchenbaues, einer kreuzförmigen Basilika, hatten die Brüder Schneider aus Aach bei Zwiefalten, die wahrscheinlich bei dem großen Voralberger Baumeister Franz Beer ausgebildet waren, einen Neubau nach dem Voralberger Münsterschema geplant. 1741 wurde ein Vertrag mit Fischer abgeschlossen. Fischer übernahm von der bisherigen Planung die Türme rechts und links vom Chor und damit dessen Breite. Durch die breitere Vierung und das noch breitere Langhaus wurde eine perspektivische Steigerung erzielt. Beim Langhaus wurde das Voralberger Schema mit den Emporen übernommen. „Doch mit den Stucco-lustro-Säulen dringt das farbige Element nunmehr auch in die architektonische Gliederung ein, und es entsteht mit der schimmernden Ordnung der großen Säulen im Langhaus ein wahrhaft triumphales Motiv, worin sich die sinnesfreudigere Art Altbayerns äußert“ (Zürcher).

Auch bei der Benediktinerkirche Ottobeuren mußte Fischer vorhandene Pläne (von Simpert Kramer und Joseph Effner) teilweise übernehmen. Über Ottobeuren schreibt Zürcher: „Die Wendung zur Ruhe und Ausgeglichenheit, die damals um die Jahrhundertmitte wenigstens in Süddeutschland noch nicht durch eine mit neuer Intensität gesehene Antike, sondern aus der eigenen Entwicklung, also von innen her, gewonnen wurde, gelangt im Schaffen Fischers in Ottobeuren zu einer ersten großen Verwirklichung.“ Zürcher hat in einer Besprechung des Buches von Paul Henry Boerlin „Die Stiftskirche von St. Gallen“ in der Neuen Zürcher Zeitung (wir besprachen das Buch in Heft 1 der „Schwäbischen Hei-

mat“ vom März 1968) den Begriff „Rokokoklassik“ eingeführt, den er einigen Werken höchsten Ranges von Fischer (Ottobeuren), Neumann (Neresheim) und Thumb (St. Gallen) zuerkennen möchte und „in welcher der noch spätbarock bewegte Stil der dreißiger und vierziger Jahre seine Beruhigung findet“.

In dem großangelegten nächsten Kapitel werden das Raumbild, der Hochaltar, die Seitenaltäre, die Kanzel und die Beichtstühle, das Chorgitter und der Gnadenaltar, das Chorgestühl, die Stukkaturen und die Deckenfresken in höchst lebendiger Weise interpretiert.

Wir möchten einige besonders bemerkenswerte Stellen wörtlich anführen. Das Langhaus bildet „mit seinen Wandpfeilern eine durch Seitenkulissen orthogonal gefaßte Vorderbühne, und gleichzeitig entsteht durch die an Logen erinnernden Emporenbalkone eine Art Zuschauerraum, so wie im spätbarocken Opernhaus Proscenium und Vorderbühne ineinandergehen“. Der geniale Hochaltar von Johann Michael Feichtmayr wird auf sieben Seiten ausführlich analysiert. Die Analyse beginnt mit folgenden Sätzen: „In der reichen Polyphonie der Ausstattung fällt dem Hochaltar die erste Stimme zu. In ihm vollzieht sich, was dem Chorgestühl, der Kanzel, ja sogar den übrigen Altären versagt bleibt, nämlich die Erhebung zur Architektur als einem eigenen Gebäude idealer Art, in welchem sich das reale Bauwerk der Kirche verdichtet und zugleich erhöht. Und umgekehrt strahlt der Hochaltar in den realen Kirchenraum aus, der dadurch zum dienenden Schauplatz wird, auf dem die herrscherliche Erscheinung des Hochaltars widerhallt.“

Über die eigenartigen, manchen Besucher vielleicht fremdenden Beichtstühle an der Eingangsseite schreibt der Verfasser: „An diesen beiden Beichtstühlen besteht das Material nicht mehr aus schimmerndem stucco-lustro oder aus glänzend lackiertem Holz, über dessen Kelungen und Kurvierungen das Auge leicht dahingleitet, sondern zum größten Teil aus kleinteiligen, in Stuck nachgeahmten Quadern. Diese haben eine seltsame feucht-grünlich-bläulich-graue Farbe angenommen, die in morbider Art an Schimmel erinnert, und geht an den verschiedensten Stellen, vor allem am Sockel, dann über der eigentlichen Beichtnische und schließlich auch an der Bekrönung in Tropfstein über. Der damit angedeutete Vorgang des Versinterns kann als eine Art ‚Erkrankung‘ des Materials oder im Sinn des Manierismus als ‚Formstörung‘ empfunden werden, wozu auch noch eine ‚Störung‘ oder ‚Erkrankung‘ des Materials in der Art des Gerinnens und Verschimmeln tritt. Vor allem die Gesimse und Konsolen zersetzen sich vor unseren Augen, was wohl angesichts des naturalistischen Pflanzendekors, insbesondere der Palmwedel über der Beichtnische, als eine ‚Rückkehr zur Natur‘, zugleich aber auch als Zerfall und Auflösung gedeutet werden kann, analog den künstlichen Ruinen in den gleichzeitigen Parks.“

Ähnliche Gedanken äußert Zürcher bei der Schilderung der Stukkaturen: „Eine ins Labile übersteigerte Bewegung, die schließlich in sich überschlägt, wird für dieses Kurvenspiel zum gestaltenden Prinzip, doch so sehr das Einzelne in einer total gewordenen Bewegung zu zerschäumen und zu entschweben scheint, so behält der Meister das Spiel noch immer in der Hand ... Um einen Grad deutlicher wird das Gesetz erst in Ottobeuren, wo der gleiche Künstler wenig später wirkte, und zwar in einer etwas stärkeren Symmetrie und einer gewissen Eindämmung der Umrisse. In Zwiefalten dagegen offenbart sich die Freiheit des Stuckdekors in einer faszinierenden Lebensfülle, die immer wieder an die Natur anspielt und sie doch nur selten unmittelbar imitiert ... Sonst aber finden sich fast ausschließlich

Formen, die ebenso an Muschelwerk und Seepferdchen wie an Hahnenkämme erinnern und in einer fast gespenstischen Doppexistenz im gleichen Augenblick zu versintern und verknorpeln scheinen, wie daß sie als Gischt zerschäumen und als Flammen verlodern. Das organisch Wachsende und Blühende, kurz das Vegetabile und zugleich das Wogende und Flammende herrscht in einer letzten Steigerung jener tiefen Verbundenheit mit dem Wachstum der Natur, welche die deutsche Kunst schon in früheren Blütezeiten auszeichnete. Aber das Lebendige hat einen derartigen Grad erreicht, daß es sich bereits selber auflöst. Im Bereich der bildenden Künste wird hier dargestellt, was wenige Jahrzehnte später das Wort ausspricht: „Das Lebendige will ich preisen, das nach Flammentod sich sehnet.“

Über den hochbegabten Franz Joseph Spiegler, der die Altarbilder und den Hauptteil der Fresken malte, schreibt Zürcher u. a.: „Das Malerische, begriffen als Sehform hat sich in den Altargemälden zum Bild im eigentlichen Sinne verdichtet; in den Deckengemälden findet es seine umfassendste Verwirklichung und zugleich seine Auflösung. Diese zeigt sich bereits im Verhältnis zwischen den dunkleren, auf Leinwand gemalten Altarbildern und den in den gleichen Kapellen die Wölbung schmückenden Fresken, deren Farben lichter, deren Kompositionen offener und deren Rahmen in allen Teilen zu einer von Rocailles unterbrochenen Wellenlinie umgebildet ist.“

Das ikonographische Programm der Bilder und der gesamten übrigen Ausstattung ist so reich, daß der Verfasser einen weiteren Band über dieses Thema in Aussicht stellt, auf den man gespannt sein darf. In dem letzten Kapitel „Das Gesamtkunstwerk“ führt der Verfasser aus, daß in Zwiefalten auch das Gesamtkunstwerk angestrebt wird, daß sich aber eine restlose Verschmelzung wie bei den spätbarocken Kirchen, z. B. denen der Brüder Asam, nicht mehr ergibt, sondern daß unter der Leitung des Architekten, die mit der eines Dirigenten oder Regisseurs verglichen wird, die einzelnen Künstler eine große Selbstständigkeit entwickeln konnten: der Schöpfer der Stukkaturen, der Altäre, der Kanzel und der Beichtstühle Johann Michael Feichtmayr, der Bildhauer Joseph Christian, den man schon den schwäbischen Ignaz Günther genannt hat, der die Altarfiguren schuf und das großartige ungeheuer reiche Chorgestühl unter Mitwirkung Feichtmayrs, Spieglers und des Schreinermeisters Martin Hermann schnitzte, das die glatten architektonisch ungegliederten Wände des Priesterhauses höchst wirkungsvoll belebt; die Maler Joseph Spiegler, Minrad von Ow und Franz Sigrist. Auf den Vergleich mit dem barocken Theater kommt Zürcher noch einmal zurück. Das Kircheninnere wird zum Schauplatz, in dem die Kirche sich selber darstellt („Welttheater“ und „Theaterwelt“).

Über das Element der Zeit sagt Zürcher: „Das Erlebnis der Zeit, wie es sich von dem zeitlosen Für-sich-sein eines Renaissance-Kunstwerks unterscheidet, verbindet sich im Rokoko mit einer ausgesprochenen ‚Flüchtigkeit‘ des Sehens: Das Auge gleitet über die polierten Flächen des stucco-lustro oder der weißen Gipsfiguren hinweg; es wird durch bewegte und nicht selten auch zackig gebrochene Formen in raschem, bisweilen sprunghaftem Rhythmus geführt, sei es an den einzelnen Skulpturen, in den Altarbildern und Deckenfresken oder ganz besonders auch im Ornament, wo aus Schwung und Gegen-schwung ein eigentlicher Formenreigen entsteht.“

Der Verfasser weist hin auf die Bedeutung der vier Elemente in den Ecken der Vierung, die die Präsenz der Schöpfung zeigen sollen, und auf den Schwebezustand zwischen Realität und Idealität, der überall im Kirchenraum herrscht, auf die Spannungen, die das

Rokoko charakterisieren. „Jetzt nämlich droht die während der ganzen Epoche vorhandene Ambivalenz zwischen Sein und Schein, Realität und Idealität, Irdischem und Überirdischem auseinanderzubrechen, und es ver-rät sich, wenn auch verborgener, eine ähnliche Stilkrise wie einst zwischen Renaissance und Barock im Manierismus. Vielleicht ist es gerade die im Rokoko liegende Auflösung, welche noch einmal die Künste zu unerhör-ter Fruchtbarkeit befreit.“

Wir wünschen dem vom Verlag mit großer Sorgfalt ausstatteten Buch recht viele aufmerksame Leser.

Walther Genzmer

Peter Lahnstein, Ludwigsburg. Aus der Geschichte einer europäischen Residenz. 1968. 136 Seiten. 8 Farbtafeln, 11 Abbildungen, 11 Schwarzweiß-Tafeln, 2 Faksimiles. W. Kohlhammer Verlag Stuttgart. Leinen DM 29,-.

Peter Lahnstein schenkt der großen Gemeinde seiner Leser eine neue Kostbarkeit. In dem ihm eigenen, unverwechselbaren Stil berichtet er, was sich in und um Ludwigsburg seit seiner Gründung bis zum Tod des ersten Königs Friedrich (1816) abgespielt hat. Lahnstein will keine Geschichte der Stadt Ludwigsburg geben, er will „aus den früheren, farbigen Epochen der Residenz, von ihrem Glanz und ihrem Elend, von ihrem Alltag und ihren Festen“ erzählen. In einem ersten Abschnitt wird der Geist des Zeitalters beschworen – es ist der Geist des verspielten, frechen, frivolen Rokoko, der sich spiegelt „im engen, schön verzierten Rahmen der kleinen deutschen Residenzstadt Ludwigsburg . . .“, wo Oper und Ballett eine Weile ihre glänzendste Stätte hatten, wo das Kapregiment ins ferne Afrika verschickt wurde und wo die Letzten aus dem russischen Feldzug sich zur Stelle meldeten, wo Schiller zur Schule ging und als Heimkehrer wohnte, wo Bonaparte auf dem Weg nach Austerlitz einhielt, wo Justinus Kerner heranwuchs und Eduard Mörike als Kind spielte“.

Der zweite Abschnitt, „Die Residenz Karl Eugens“, ist dem Ludwigsburger Schloß gewidmet, diesem großartigen Denkmal des milden Absolutismus schwäbischer Prägung. Der junge Karl Eugen war am Hofe Friedrichs d. Gr. erzogen worden; zum Abschied von Potsdam erhielt er jenen „Fürstenspiegel oder Unterweisung des Königs für den jungen Herzog Karl Eugen von Württemberg“, der im Wortlaut wiedergegeben ist. Karl Eugen hat die guten Ratschläge dieses Dokuments wenigstens am Anfang seiner Regierungszeit nicht beherzigt. Er liebt jahrzehntlang den Prunk, die rauschenden, funkelnden Festivitäten; deren schönster Schauplatz ist das kurzlebige Ludwigsburger Opernhaus, jene riesige hölzerne Feenbude, die nach dem Grundsatz „Nichts ist unmöglich“ in kürzester Frist errichtet wurde. Musikanten, Sängerinnen, Tänzerinnen aus aller Herren Länder, besonders Franzosen und Italiener, füllten die im Kerzenlicht schimmernden Säle. Andere Formen der Lustbarkeit waren die Hofjagden und Karnevalsfeiern. Um 1765 hatte die Ludwigsburger Porzellanmanufaktur europäischen Rang erreicht. Das Militär diente Karl Eugen weniger zur Landesverteidigung als vielmehr zur fürstlichen Repräsentation und vor allem zur Einnahmequelle (Kapregiment). – Der dritte Abschnitt ist „Schiller in Ludwigsburg“ überschrieben und berichtet ausführlich über die nicht eben erfreulichen Verhältnisse an den Schulen, die der Knabe Friedrich Schiller vom 7. bis 14. Lebensjahr besucht hat. Kometenhaft taucht in Schillers Knabenjahren Schubart als Organist in Ludwigsburg auf, wo er sein feuriges Temperament austobte. Im Sommer 1793 kehrte Schiller vorübergehend in die Heimat zurück und nimmt Wohnung in Ludwigsburg. „Herbst Winter, Vorfrühling gehen dahin im Wechsel von hellen, schaffensfrohen Tagen und quälendem Unwohlsein, von