

16/17

BAROCKBERICHTE

Abb. rechts: Johann Conrad Wengner (1728–1806) nach Franz Joseph Spiegler (1691–1757), *Tod eines Heiligen*, ÖL/Lw., 31,7 × 45,7 cm, Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 0308.



Raimund Kolb

Zu den Ölskizzen von Franz Joseph Spiegler in Salzburger Museen

Manche unvorbereiteten Besucher der Kirche der ehemaligen Benediktinerabtei Zwiefalten werden erstaunt sein über die hohe Qualität des monumentalen, alle vier Joche des Langhauses überspannenden Deckenfreskos, welches Franz Joseph Spiegler¹ 1751 geschaffen hat. Aber auch Kunstfreunden außerhalb Schwabens werden die Werke dieses bedeutenden Malers kaum bekannt sein, dessen Fresken und Altarbilder sich im Breisgau, Bodenseegebiet, Allgäu und in der Schweiz finden. 1691 in Wangen im Allgäu geboren, war er nach der Ausbildung in München ab 1723 in Ottobeuren tätig. Nach der Heirat 1726 übersiedelte er drei Jahre später nach Riedlingen an der Donau und war dann seit 1752 in Konstanz wohnhaft, wo er am 15. April 1757 gestorben ist.

Die Ölskizze mit der Darstellung der „Sieben Zufluchten“ (Abb. S. 21) hatte Kurt Rossacher mit seiner Sammlung 1973 dem damals eröffneten Salzburger Barockmuseum übergeben und sie in dem von ihm verfaßten, zehn Jahre später erschienenen Gesamtkatalog des Barockmuseums nicht zuletzt wegen der „auffallenden Harmonie der Farben“ als eigenhändiges Werk Spieglers bezeichnet, wobei ihm jedoch eine Ausführung noch unbekannt war.²

Das Thema ist in der Malerei selten, wenn es sich in der Siebenzahl mit anderen Darstellungszyklen (Die Sieben Christlichen Tugenden, Die Sieben Hauptlaster, Die Sieben Werke der Leiblichen Barmherzigkeit) vergleichen läßt. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts bis zur Aufklärung ist es vor allem

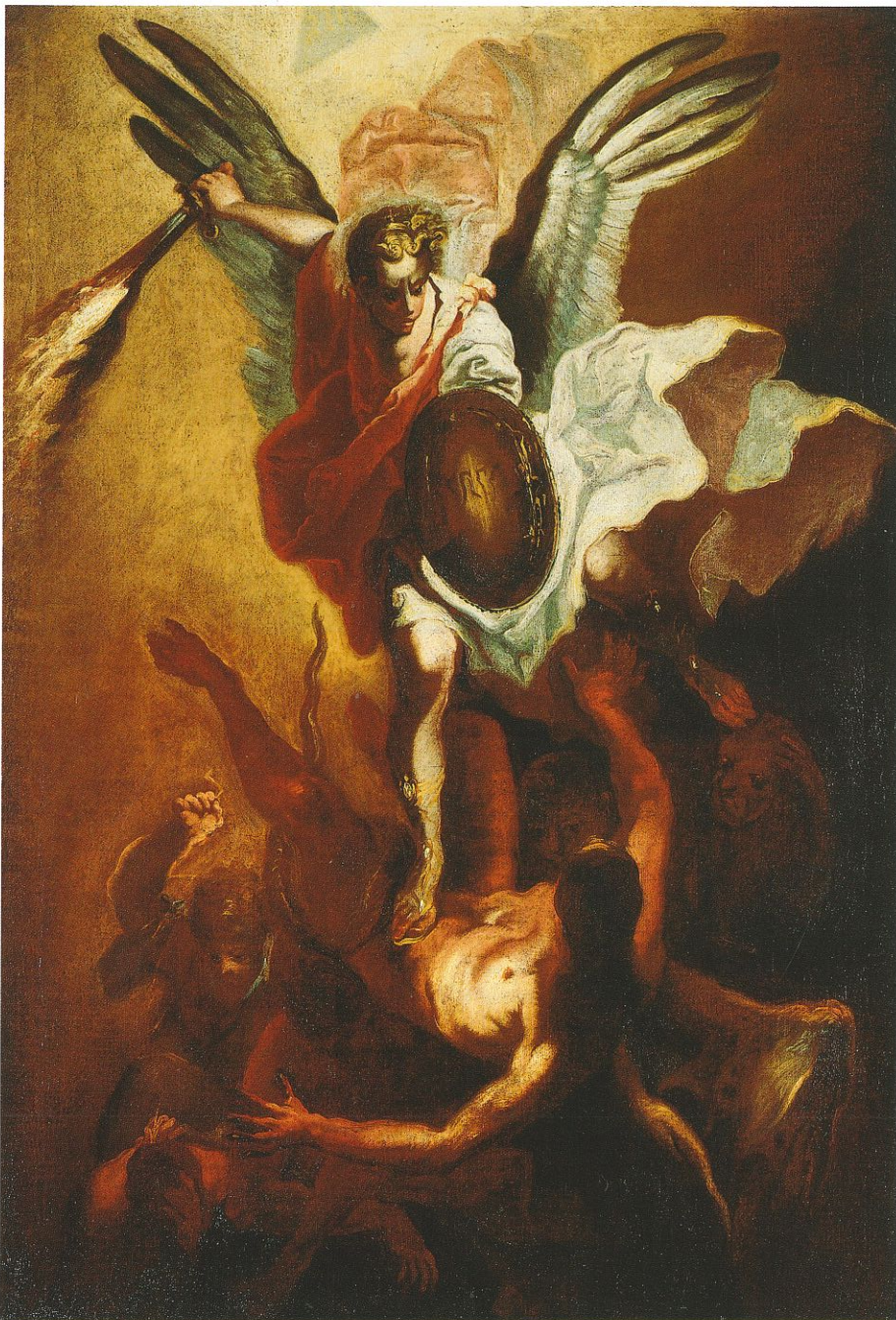
im bayerischen und württembergischen Schwaben und in Tirol zu finden, seltener in den anderen österreichischen Ländern und im badischen Gebiet. Das Thema vereinigte in seinen Ausformungen die Darstellung der Trinität, des Kruzifixes, der Eucharistie, Mariens, des Chors der Erzengel, bestimmter Heiliger und der Armen Seelen im Fegefeuer – so sah in Gebeten vor diesem Andachtsbild die Volksfrömmigkeit in allen Anliegen die sicherste Gewähr auf Hilfe.³

Spiegler hat das Thema jedoch dreimal für Altarbilder verwendet, 1729 für den (früheren) Hochaltar der Pfarrkirche von Dürmentingen (Kreis Biberach),⁴ 1733 in einem Ölbild in der damals erbauten Friedhofskapelle in Wachendorf (Kreis Tübingen)⁵ und, wohl 1754, für ein heute im Pfarrhaus, ursprünglich aber im Oratorium der Damenstiftskirche St. Fridolin in Säckingen (Kreis Waldshut) befindliches Gemälde.⁶ Allen drei Ausführungen, obwohl sie über 25 Jahre verteilt waren, hat Spiegler eine gemeinsame Bildkomposition zugrundegelegt: In der oberen Bildmitte der eucharistische Christus in der Monstranz; der gekreuzigte Heiland dagegen am linken Bildrand, ihm gegenüber seine Mutter Maria. Unter dieser kommen die besonderen örtlich verehrten Heiligen zu stehen, jeweils abgeschlossen von der die Füße des Gekreuzigten küssenden Magdalena. Die linke untere Ecke füllt, nahsichtig und daher als größtformatige Einzelfigur, ein Engel. Er stellt in Gesichtsausdruck und Handhaltung die Beziehung zwischen all den oberen heiligen Personen und der

oder den unten rechts flehenden Arme(n) Seele(n) her.

Durchaus verschieden nun die Salzburger Skizze: Statt der Monstranz in der Bildmitte zeigt sich hier die Eucharistie in der Hostie über dem Kelch schwebend. Links oben im Bild exzentrisch – bei der Dreifaltigkeit – sitzt der leibliche Heiland noch einmal neben Gott Vater, wird also zum drittenmal gezeigt neben Eucharistie und Kreuzigung, die wir jetzt rechts außen im Bild finden. Diese Szene ist hier ausgeführt bis in den Boden hinein und bis zum eponymen Schädel von „Golgotha“ und integriert jetzt die Mutter Gottes. Diese bildet zusammen mit der fast symmetrisch zur Achse des Kreuzes dargestellten Maria Magdalena eine kleinere Untergruppe. Zwei weitere Gruppen werden durch die drei Engel über dem Hostienkelch gebildet sowie durch die drei jungfräulichen Märtyrerinnen darunter. Nach den nicht leicht erkennbaren Attributen Kranz, Kelch und Drache (?) müßte es sich um Dorothea, Barbara und Margaretha handeln. Die vielleicht auffälligste Differenz betrifft die linke untere Bildhälfte. Hier ist der groß ins Bild gesetzte fürbittende Engel durch einen Mönch eines Bettelordens ersetzt – sein bei Spiegler typisches Gesicht und die Stigmata erweisen ihn als hl. Franziskus. Unten rechts, wie in Säckingen, eine angeketete Arme Seele, während es bei den früheren Ausführungen noch mehrere waren.

An diese Beobachtungen schließt sich nun die Frage an, inwieweit es sich hier um einen eigenhändigen Entwurf Spieglers handelt



und damit um ein Werk des Schöpfers des unvergleichlichen Freskenzyklus von Zwiefalten – aber auch jenes Malers, der für das dortige nach Größe und Gehalt gigantische Hochaltarblatt als einzige bekannte Übernahme im deutschen Raum jenen Verkündigungengel des linken Seitenaltarbildes von Pietro Liberi in der venezianischen Kirche S. Maria della Salute benützte, welcher im Entwurf ebenfalls die Salzburger Sammlung und sogar als Titelmotiv den Gesamtkatalog von 1983 ziert. Falls nun diese Frage zu bejahen wäre, was ist dann zur Datierung und Ausführung des vorliegenden Entwurfs zu sagen? Die erste Frage meinen wir eindeutig mit Ja beantworten zu können. Und zwar wegen des sehr durchdachten, mit Freiheiten sym-

metrisch komponierten Aufbaus, wegen der fast mühelos wirkenden Räumlichkeit und Tiefenwirkung, die von der Regie in der Lichtführung wirkungsvoll unterstützt wird. Spezifischer noch für Spiegler ist sodann die hier zu sehende und, im Vergleich, neue Gruppenbildung: Nie finden sich in diesem souveränen Umgang mit der Bildfläche bezugslos angehäufte Personen oder gar Staffagen. Das stärkste Argument aber dürfte in der differenzierten Farbpalette liegen. Die elaborierte Farb-Harmonie, für die der Begriff der kompensatorischen Farbskala verwendet wurde,⁷ ist Spieglers Kennzeichen. Damit aber nähern wir uns bereits der Beantwortung der zweiten Frage. Schon bei der vergleichenden Betrachtung des Entwurfs

mit den vorliegenden Ausführungen fanden wir verschiedene Elemente des reiferen Spiegler. Außerdem wäre noch die gekonnte Reduktion in Zeichnung und Kontur der Details auf das Wesentliche zu nennen. Andererseits bleibt die Skizze deutlich unterscheidbar vom ekstatischen Spätstil wie in Zwiefalten und dann in Säckingen. Auch wenn sie in manchen Einzelheiten mehr an Säckingen (1753) erinnert, so steht sie doch von den Ausführungen der von 1733 in Wachendorf am nächsten.

Hier ist nun den Hinweisen nachzugehen, die sich aus der Vertauschung der Plätze, der des Engels mit Franziskus und der besonderen Heiligen ergeben: Wenn die beiden letztgenannten Indizien an ein auftraggebendes Franziskanerinnenkloster denken lassen, so erfährt das in der Chronologie des Werks von Spiegler eine weitere Bestimmung. Arbeiten für Bettelorden finden sich schwerpunktmäßig um die dreißiger Jahre, zwischen 1726 (Unlingen, Kreis Biberach; ehemalige Franziskanerinnenklosterkirche) und 1740 (Stühlingen, Kreis Waldshut; Kapuzinerkloster- und Wallfahrtskirche), vorher und nachher nicht! Ein zeitlicher Ansatz des Salzburger Entwurfs in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre erscheint daher plausibel.

Den Umbau der räumlichen Anordnung betreffend, könnten wir als Begründung an eine linke Seitenaltarsituation denken oder auch an eine vergleichbare Situation eines Wandbildes. Die drei ausgeführten *Sieben Zufluchten* sind nämlich alle als Zentralbilder für eine Raummitte geschaffen. Bei Seitenaltären aber wird bei Spiegler in der Regel der theologische Schwerpunkt hochaltarwärts angeordnet und der irdische Petent nach außen. Vielleicht hat der Bearbeiter des Katalogs von 1983 an solche Umstände gedacht, als er dem Entwurf die Funktion einer „Farbdisposition für ein Fresko“ zuschrieb?

Nun bietet uns ja das Salzburger Barockmuseum noch weitere Stücke im Zusammenhang mit Spiegler, auf die hier noch kurz eingegangen werden soll. Zwei kleinformatige Ölbilder, ein *Tod eines Heiligen* (Abb. S. 22)⁸ und *Die Madonna als Retterin der Armen Seelen* (Abb. S. 19),⁹ wurden von Rossacher schon im Ausstellungskatalog von 1965¹⁰ bestens beschrieben und Spiegler zugeschrieben. Um einer Frage zuvorzukommen: Der Verfasser hält sie für Arbeiten des Spiegler-Schülers und späteren Schwiegersohns Johann Conrad Wengner (1728–1806). Als deutliche Hinweise hierfür mögen die auffälligen Pausbacken und (teilweise) Stupsnasen einiger Figuren sowie die stark herausgearbeitete Körpermuskulatur genügen. Die bisherige Zuschreibung kann aber trotzdem als gute Leistung anerkannt werden. Denn Wengner soll nach dem Tode seines damals hochangesehenen Schwiegervaters sowohl dessen als auch andere gefragte Kunstwerke kopiert und als Originale verkauft haben, bis die Sache rufbar und Wengner schadenersatzpflichtig geworden sein soll.¹¹

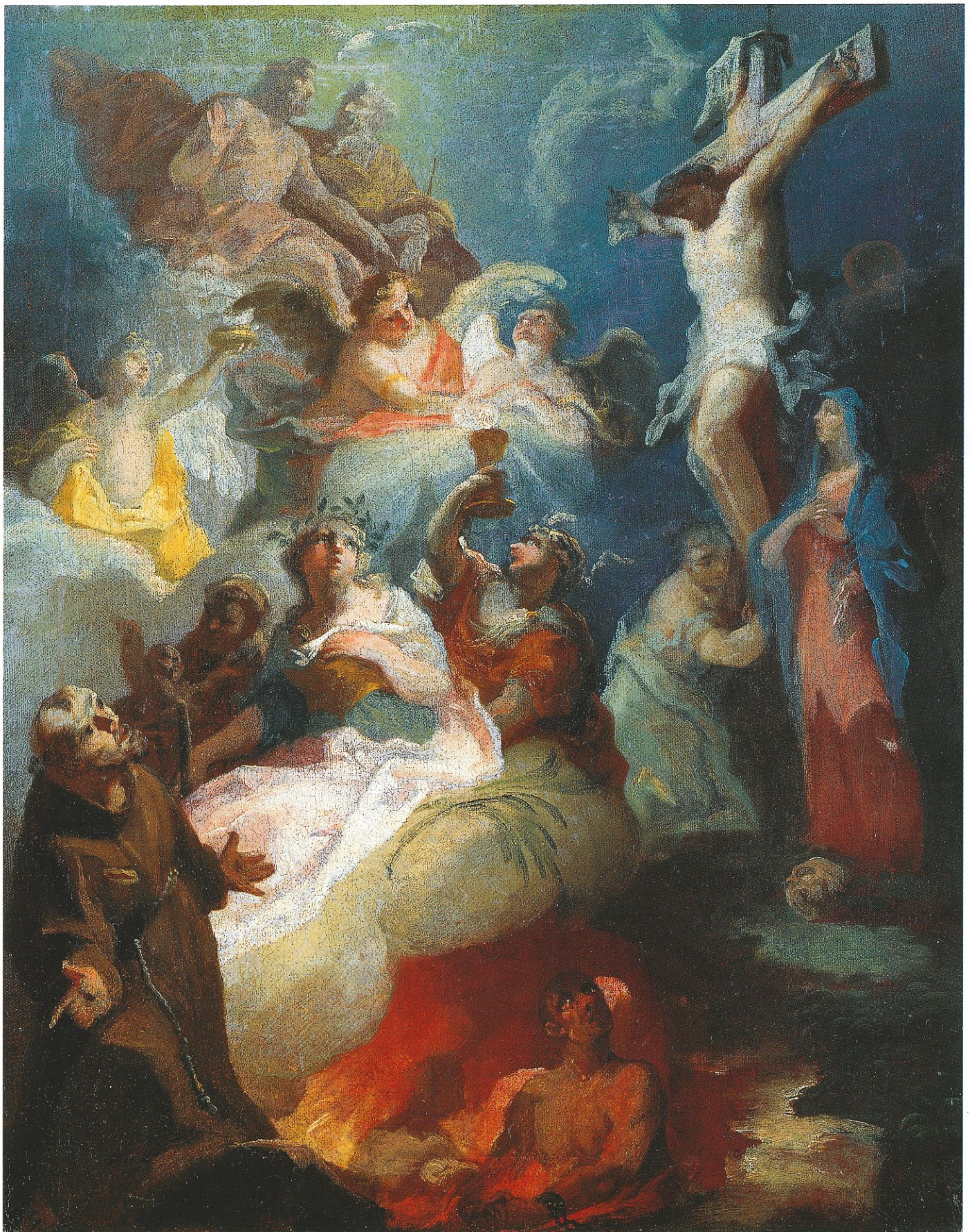


Abb. links: Franz Joseph Spiegler (oder engster Umkreis), Engelssturz, Öllw., 100 × 69 cm, Dommuseum zu Salzburg.

Abb. oben: Franz Joseph Spiegler, Die Sieben Zufluchten, Öllw., 56,0 × 44,8 cm. Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 0360.



sein, da sie dessen Entwicklung in der Reifung und Perfektion bereits einschließen. Es könnte sich dann auch um eine (Mit-)Arbeit des in den Familienkreis aufgenommenen Gesellen Wengner handeln, so daß gegebenenfalls sogar die Datierung mit „1760–65“ des Katalogs von 1965 zutreffen könnte. Wenn wir uns somit, ohne vorgängige Spezialuntersuchungen, nicht gänzlich festlegen wollen, haben wir hierzu ja eine historische Legitimation; denn bereits die Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts waren mehrfach zu solcher Unterscheidung nicht mehr in der Lage. Nehmen wir also dieses hochinteressante Werk als das, was es zweifellos ist: ein Zeugnis subtil weiterentwickelter Kirchenkunst des späteren 18. Jahrhunderts aus dem engsten Kreis der Spiegler-Werkstatt.

Abb. links: J. C. Wengner nach F. J. Spiegler, Die Madonna als Retterin der Armen Seelen, Öl/Lw., 44 × 26 cm, Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 0032.

Anmerkungen:

(1) Raimund Kolb, Franz Joseph Spiegler 1691–1757, Bergatreute 1991 (Verlag Wilfried Eppe).

(2) „Visionen des Barock – Entwürfe des 17. und 18. Jahrhunderts“, Salzburger Barockmuseum – Sammlung Rossacher, Gesamtkatalog, bearbeitet von Kurt Rossacher (= Nr. 8 der „Schriften des Salzburger Barockmuseums“), Salzburg 1983, S.426–427.

(3) Vgl. Gregor Martin Lechner, Artikel „Sieben Zufluchten“, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie 4, 1972 (1980), Sp. 579–582.

(4) Kolb wie Anm. 1, hier S. 347–348.

(5) Kolb wie Anm. 1, hier S. 358–359.

(6) Kolb wie Anm. 1, hier S. 472–473.

(7) Kolb wie Anm. 1, hier S. 91.

(8) Rossacher wie Anm. 2, hier S. 428–429.

(9) Rossacher wie Anm. 2, hier S. 430–431.

(10) Ausstellungskatalog „Visionen des Barock“ – Entwürfe aus der Sammlung Kurt Rossacher, Darmstadt, 1965, Hessisches Landesmuseum, und Salzburg, 1966, Residenzgalerie, hier S. 156–159.

(11) Dazu: Ph. Ruppert, Konstanzer Maler, in: Konstanzer Geschichtliche Beiträge 1890, Heft 2, S. 13 f., hier S. 27.

(12) Rossacher wie Anm. 10, hier Nr. 6 und 7. – In der englischsprachigen Ausgabe dieses Katalogs (Los Angeles 1967, hier unter Nr. 31) mit Fragezeichen Maulbertsch zugewiesen.

(13) Nr. 166 (verfaßt von Adolf Hahnl) im Bestandskatalog des Dommuseums von 1974 (1981), S. 130–131; hier nach Meinung von Rossacher Johann Wenzel Bergl zugeschrieben.

(14) Kolb wie Anm. 1, hier S. 430.

(15) Kolb wie Anm. 1, hier S. 437–438.

Etwas ähnlich liegt der Fall bei der in den sechziger Jahren im Besitz von Kurt Rossacher befindlichen¹² und dann vom Dommuseum zu Salzburg erworbenen Ölskizze *Engelssturz* (Abb. S. 20).¹³ Es liegt zweifellos eine konzentrierte Weiterentwicklung des seit Rottmayr berühmten Motivs vor. Von daher war hier auch die Zuweisung an den später lebenden Maulbertsch konsequent, und zwar in dessen frühere, bewegtere Phase. Freilich gab dieser Katalogtext offen zu, daß eine Ausführung nicht bekannt sei.

Von Spiegler gibt es nun zwei Arbeiten, die dem Salzburger Stück nahekommen. Es sind jeweils Altarbilder rechtsseitiger Seitenaltäre, und zwar 1746 für das Reichsstift Muri im Aargau¹⁴ und 1747 für die Pfarrkirche Altheim bei Riedlingen an der Donau¹⁵.

Bei letzterem stimmt die Körperstellung Michaels mit der Handhaltung bis in die Wiedergabe des Flammenschwerts ebenso mit der Skizze überein wie der noch einmal, sozusagen mit letzter Kraft, sich gegen den Sieger hin aufbäumende Luzifer. Nicht anders der gegenüber der Muri-Ausführung nunmehr einzige verbündete Engelsgehilfe links

unter Michael mit dessen teuflischem Widersacher sowie das göttliche Lichtdreieck und die nicht ganz korrekte hebräische Schildbeschriftung, die wohl – teilweise spiegelverkehrt – Michael (das heißt „Wer ist wie Gott?“) heißen soll, vielleicht in Verwechslung der Tatsache, daß Hebräisch von rechts nach links gelesen wird. Wichtigstes Detail ist das von rechts oben beleuchtete Haupt des Michael mit Haarband, Mittelscheitel und blondem Rollenhaar. Es wirkt, gerade im Vergleich zu Rottmayrs Ölskizze im Salzburger Barockmuseum, sehr schmal – und fast etwas feminin.

Kein Zweifel. Die Urheber des Salzburger oder des Altheimer Stücks müssen das jeweils frühere gekannt haben – diese Entsprechungen sind nicht als zufällig zu erklären. Einen wichtigen Hinweis liefern uns die Abmessungen der „Ölskizze“ mit ihren 100 auf 68 cm. So perfekt gemalt und in einem solchen Format, sind derartige Studien bei Spiegler selten. Wo sie aber auftauchen, sind es immer Sujets von Spätwerken aus seiner letzten Schaffensdekade. Sie scheinen eher nach der Ausführung des Hauptwerks entstanden zu

Anschrift des Verfassers:

Dipl.-Psych., Dipl.-Theol.
Raimund Kolb
Reschenstraße 9
D-88250 Weingarten