

Martin Knoller — der Freskant

Von Bruno Bushart

„Hier kann, hier muß ich mir Ehre machen“, habe Martin Knoller bei seinem ersten Besuch in Neresheim erklärt¹⁾. Daß es ihm gelungen ist, beweisen nicht zuletzt die immensen Summen, die die Nachwelt bis zum heutigen Tage für die Erhaltung seines Werkes aufgewendet hat. Georg Dehio, gewiß einer der nüchternsten Kritiker deutscher Malerei des 18. Jahrhunderts, stellt Knoller sogar das Zeugnis aus, in Neresheim kaum weniger Bedeutendes geleistet zu haben als der Architekt Balthasar Neumann selbst²⁾.

Vielleicht ist es dieser einhelligen Hochschätzung zuzuschreiben, daß die Neresheimer Fresken über allgemeine Würdigungen hinaus bisher wissenschaftlich kaum bearbeitet wurden. In Wirklichkeit reiht sich Frage an Frage, sobald man sich eingehender damit beschäftigt. Der gegenwärtige Zeitpunkt ist allerdings kaum geeignet zu endgültigen Antworten, da die Originale seit Jahren durch die Gerüste dem Blick entzogen sind und die dadurch allein mögliche Nabsicht ebensowohl zu Fehlurteilen, als auch zu neuen Einsichten führen kann. Außerdem mangelte dem nach langem Zögern zusagenden Autor die Muße, um das bekannte historische und kunsthistorische Material in wünschenswerter Sorgfalt zu studieren, geschweige denn bisher unbekanntes aufzustöbern. Anderes, so die Angaben zum Werkprozeß oder zur Ikonographie der „Christuskirchen“, wucherte ihm unter den Fingern zu langatmigen Spezialuntersuchungen aus, ohne Anspruch auf erschöpfende Behandlung des Themas stellen zu können. Auch sein Beitrag muß daher als vorläufig betrachtet werden in der Hoffnung, wenigstens das Interesse an diesem erneut geretteten Kunstwerk zu fördern, denn — um ein andres Wort Dehios abzuwandeln³⁾ — die Freskomalerei Europas, nicht nur Deutschlands, hat wenig, was sich damit messen kann.

1) Popp, S. 55. Der Anspruch geht auf den ehemaligen Neresheimer Konventualen und späteren Pfarrer von Druisheim, Karl Nack, zurück, der in seinem Manuskript vom 22. Juli 1810, „Beyträge zur Kunst- und Lebensgeschichte des H. Martin Knollers“ (Kopie bei Dipauli, S. 501–505), zahlreiche wohl als authentisch zu betrachtende Einzelheiten aus Knollers Neresheimer Zeit berichtet.

2) G. Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, III, Berlin 1936, S. 338.

1. Die Situation

Daß Martin Knoller aus Mailand im Herbst 1769 den Auftrag erhielt, Balthasar Neumanns Kirchenbau in Neresheim auszumalen, ist keineswegs selbstverständlich. In der engeren und weiteren Umgebung des schwäbischen Reichsstiftes gab es genug Künstler, die dafür ebensowohl, wenn nicht eher in Betracht gekommen wären. Zwar waren seit Neumanns Tod schon 16 Jahre vergangen, doch lebten noch einige Freskanten, die in seinen Bauten tätig waren. G. B. Tiepolo freilich, Neumanns souveräner Partner in der Würzburger Residenz (1750–1753), war am Spanischen Hof festgehalten und J. E. Holzer, der Freskant der Klosterkirche in Münsterschwarzach, 1740 bereits in jungem Alter gestorben. Die Neresheim unmittelbar vorangehende Ausmalung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, die ebenfalls erst nach Neumanns Tod fertiggestellt wurde, führte Joseph Appiani von Mainz aus. Ursprünglich war dafür, wie für das nach Neumanns Plänen erweiterte Neue Schloß in Meersburg, Johann Wolfgang Baumgartner aus Augsburg vorgesehen, der indessen 1761 bereits starb³⁾.

Im nahen Augsburg genoß Matthäus Günther als Direktor der Reichsstädtischen Kunstakademie noch immer hohes Ansehen⁴⁾. 1752 hatte er Neumanns Káppele über Würzburg freskiert, selbst die Ausmalung der anschließenden Gnadenkapelle wurde ihm 1778 wieder übertragen. Für Neresheim hätte ihn auch seine jahrelange Tätigkeit am Stuttgarter Hof ab 1754 empfehlen können, um so mehr als Neumann für die dortige neue Residenz ebenfalls Entwürfe geliefert hatte. Selbst in Münsterschwarzach hatte er 1740 ein Fresko ausgeführt. Da er Holzers künstlerischen Nachlaß erworben hatte, galt er den Zeitgenossen als dessen legitimer Nachfolger. Noch 1763 wiederholte er Holzers Kuppelfresko von Münsterschwarzach ziemlich wörtlich in Rott am Inn, wenngleich in dem härteren, linear ausgeprägten Stil seiner Spätphase.

Als weitere Konkurrenten von Rang mochten Gottfried Bernhard Götz aus Augsburg in Betracht kommen, der 1770 noch zur Ausschmückung der klassizistischen Stiftskirche Solothurn berufen wurde, oder der „Academicus Romanus“ Joseph Wannemacher aus dem schwäbischen Tomerdingen, wohl der entscheidende Maler bei Johann Christian Wenzingers Ausstattung von Stiftskirche und Bibliothek in St. Gallen^{4a)}. Dieser Hinweis verdient um so weitere Beachtung, als der seit 1767 regierende Fürst von St. Gallen ein leiblicher Vetter des Neresheimer Reichsprälaten war⁵⁾. Auch das schwä-

3) A. Hämmerle, Die ehem. Kloster- und Wallfahrtskirche zu Bergen bei Neuburg a. D. . . ., Sammelblatt des Historischen Vereins Eichstätt, XXI, 1906, S. 65. Die Bewerbung erfolgte am 17. November 1759.

81. — B. Bushart, Augsburg und die Wende der deutschen Kunst um 1750, Festschrift Werner Groß, München 1968, S. 287 ff.

4) H. Gundersheimer, Matthäus Günther, Augsburg 1930, S. 45 ff., 50 ff., 55 ff.,

4a) J. Duft, Die Stiftsbibliothek Sankt Gallen, Konstanz-Lindau 1961, S. 35.

5) vgl. den Beitrag von Paulus Weißenberger in dieser Festschrift S. 271 ff.

bische Reichsstift Ottobeuren hatte sich für seine prächtige Kirche 1760–1764 zwei namhafte Freskanten aus der weiteren Umgebung, die Vettern Johann Jakob und Franz Anton Zeiller aus dem nordtirolischen Reutte, verpflichtet. Schließlich — allein um die Runde der nächstliegenden Möglichkeiten abzuschließen — muß des Malers Johann Baptist Enderle gedacht werden, nicht nur, weil er in derselben Nachbarstadt Donauwörth lebte wie der Maurermeister Johann Baptist Wiedemann, der spätestens seit 1759 die Vollendung des Neresheimer Kirchenbaues leitete, sondern vor allem wegen seiner anerkannt günstigen Arbeitspreise.

Letzterer Punkt wird nämlich von alters her als ein Vorzug gerade Knollers in Anspruch genommen. Bei der angespannten finanziellen Lage des Klosters, die auch für die Ausführung der Kuppeln in Holz statt Stein verantwortlich gemacht wurde, lag die Notwendigkeit eines vorteilhaften Kontraktes mit dem Maler auf der Hand. Die Berichte versäumen nicht zu betonen, daß Knoller auch nicht den dritten Teil dessen verlangt habe, was andere bei weit geringerer Meisterschaft gefordert hätten⁶⁾. Der ausbezahlte Betrag beläuft sich auf 15 000 fl für sieben Kuppeln, 3000 fl für die Architekturmalerei sowie Trinkgelder, Spesen und Geschenke in Höhe von mehr als 2500 fl⁷⁾. Als Enderle 1772/74 drei Jahre hindurch in Mainz die Augustiner- und die Ignatiuskirche ausmalte, erhielt er insgesamt 1850 fl, den zehnten Teil von Knollers Salär also, wobei er im Gegensatz zu diesem die „theure Zehrung“ für sich und seine Mitarbeiter selbst zu bezahlen hatte⁸⁾. Paul Trogers Fresken im Dom zu Brixen, für die er ab 1748 drei Sommer benötigte, kosteten einschließlich der Ornamentmalereien, der Ausgaben für

6) Popp, S. 58. — Die Nachricht geht auf den ehemaligen Neresheimer Konventualen K. Nack zurück, der 1810 berichtet (Dipaui 504): „Neresheim, für dessen Ausmalung ein anderer berühmter Maler fl. 100 000 forderte“. Diese zunächst unverbindlich anmutende Nachricht gewinnt an Glaubwürdigkeit durch eine Bemerkung W. Heinse im Tagebuch seiner italienischen Reise über seinen Besuch bei Knoller in Mailand am 15. August 1783: „Er (Knoller) eiferte stark mit einem gewissen Guglielmi, den er für einen geschickten Manieristen hält . . .“ (W. Heinse, Sämtliche Werke, Bd. VII, Leipzig, 1909, S. 325.) Die einzige Gelegenheit einer solchen Konkurrenz zwischen Knoller und dem römischen Maler Gregorio Guglielmi (1714–1773), einem erklärten Verächter aller deutschen Künstler und Gegner von Mengs, den er einen „dummen Jungen“ schalt, konnte die Ausmalung von Neresheim geboten haben. Guglielmi, der neben Tiepolo zu den begehrtesten italienischen Wanderkünstlern seiner Zeit gehörte (Rom, Neapel, Turin, Wien, Dresden, Berlin), lebte 1766–1768 in Augsburg, wo er die Stadthäuser der Bankiers Liebert (Schaezler-Palais) und Koepf (zerstört) ausmalte. Von hier aus könnte er Verhandlungen mit Neresheim aufgenommen haben. Seine Preise zählten zu den höchsten seiner Zeit. (Vgl. K. Garas, Gregorio Guglielmi, *Acta Historiae Artium*, IX, Budapest 1963, S. 269 ff.)

7) Popp, S. 56, 58. — Weißenberger S. 122 ff., S. 218, Anm. 35.

8) K. L. Dasser, Johann Baptist Enderle, Weissenhorn 1970, S. 128.

Reisen, Farben, Kost und Logis sowie für 4–5 seiner Mitarbeiter insgesamt 10 000 fl⁹⁾. Selbst Tiepolos Spitzenpreis für seine dreijährige Tätigkeit in Würzburg betrug mit 26 000 fl, davon 3000 fl Douceurs und 1000 fl Reisegeld, keineswegs das Dreifache der Forderung Knollers¹⁰⁾. Für die Fresken in Vierzehnheiligen erhielt Appiani die bescheidene Summe von 3500 fl¹¹⁾. Die Vettern Zeiller nahmen in Ottobeuren bei größerem Arbeitsumfang samt Hochaltarbild und sechs Altarblättern insgesamt 16 904 fl, nach anderer Quelle sogar nur 15 000 fl ein¹²⁾. Von einer Einsparung durch Knoller kann um so weniger die Rede sein, als dieser später sogar noch seine Ölskizzen für die Fresken dem Abt um gutes Geld zu verkaufen verstand. Die finanziellen Fähigkeiten des Malers scheinen übrigens den Zeitgenossen nicht verborgen geblieben zu sein, denn schon in einer 1796, zu seinen Lebenszeiten also, erschienenen Biographie Knollers heißt es: „Seine Arbeit läßt er sich meistens wohl bezahlen und darin thut er nicht unrecht, weil seine Werke verhältnismäßig einen größeren Werth besitzen.“¹³⁾

Bedenkt man vollends die weite Entfernung zwischen Mailand und Neresheim, je nach Reiseweg bis zu 600 km, und die damit verbundenen Schwierigkeiten verschiedenster Art, so fragt man sich zu Recht, warum das abgelegene Härtsfeldkloster ausgerechnet auf diesen teuren Künstler verfallen mußte. Knoller zählte 1769, obgleich fünfundvierzigjährig, keineswegs zu den internationalen Stars wie Tiepolo, Guglielmi, Mengs oder selbst noch der greise Carlo Carlone. Im deutschsprachigen Gebiet war er, von zwei Tiroler Aufträgen in Anraß und Volders abgesehen, als Freskant bislang unbekannt, als Altarbildmaler allenfalls in dem oberbayerischen Benediktinerkloster Ettal vertreten. Sein dortiges Chorfresko bestand wahrscheinlich eben erst auf dem Papier, als ihn der Neresheimer Abt und sein Prior auf dem Wege zur Visitation des Klosters Füssen am 29. Mai 1769

9) W. Aschenbrenner — G. Schweighofer, Paul Troger, Salzburg 1965, S. 218 ff.

10) Th. Hetzer, Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz, Frankfurt/M. 1945, S. 51.

11) K. Sitzmann, Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken (Die Plassenburg, Bd. 12), Kulmbach 1957, S. 16. Vgl. auch H. Stüve, Quellen zur Planungs- und Baugeschichte von Vierzehnheiligen 1699–1772, Historischer Verein Bamberg, 108. Bericht 1972, S. 150, 154, 155 a, 157. (Frdl. Mitteilung von H. Reuther, Berlin.)

12) P. Magnus Bernhard, Beschreibung von Kirche und Kloster Ottobeuren, 1864: 15 780 fl. — H. Schnell, Ottobeuren, 4. Aufl., München 1962, S. 26: 16 904 fl. — Vgl. auch P. Aegidius Kolb, Ottobeuren und die Maler-Familie Zeiller, Festschrift Norbert Lieb, München 1972, S. 316 ff.

13) J. G. Meusel, Neue Miscellanea artistischen Inhalts, 1796, S. 244.

14) Weißenberger S. 121. Der Eintrag in die „Kloster-Chronik 1755–1773“ zum 26. Maius 1769 lautet: „Eben heut nachmittag hat Reverendissimus cum P. Priore eine rais nacher Etal angetretten, um allda sich wegen der malerey in der Kirchen zu erkundigen“. Nachträgliche Einfügung: „und hernach auch zu gleich ein . . . negotium visitationis in fyssen den 3 ten Juni anzufangen“ (Stadtarchiv Augsburg, Neresheim Nr. 89 c, fol. 63 v.).

aufsuchten¹⁴⁾. Vor allem hätten innerhalb dieses weiten Radius in Wien mit Maulbertsch, in München mit Wink, in Stuttgart mit Guibal, in Koblenz mit Januarius Zick hinlänglich viele und anerkannte Propagandisten der neueren Kunstrichtungen zur Disposition gestanden, falls dieser Punkt eine entscheidende Rolle bei den Verhandlungen gespielt haben sollte. War es demnach ein Zufall oder sein Verhandlungsgeschick, das dem Tiroler aus Mailand den lukrativen Auftrag in Neresheim verschaffte, oder gibt es andere Erklärungen dafür?

2. Der Maler

Martin Knoller wurde am 8. November 1725 in Steinach am Brenner als Sohn eines Dorfmalers geboren¹⁵⁾. Wo er die erste Ausbildung erhalten hat, ist nicht gesichert. Spätere Autoren haben seine Jugendzeit mit widerspruchsvollen und legendären Angaben geschmückt. Als historischer Kern bleiben eine Lehrzeit — nach Anfangsunterweisung durch den Vater — bei dem Innsbrucker Maler Ignaz Pögl, einem gläubigen Schüler des späteren Wiener Akademiedirektors Paul Troger, und das Studium an der Wiener Kunstakademie. Dort wird er zum Jahre 1751 in die Matrikel eingetragen als „Knoller Martin von Steinach in Tyrol, ein Mahler“. Zuvor schon hatte er wahrscheinlich in Salzburg und vielleicht in Brixen als Gehilfe bei Troger gearbeitet. In der Kunstakademie beteiligte er sich, wie ein Zeugnis vom 10. März 1752 bestätigt, fleißig am Unterricht, vor allem an den Studien nach dem lebenden Modell und am Zeichnen nach der Antike. Diese beiden Hauptforderungen der klassizistischen Reformatoren der Wiener Akademie galten dort demnach schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts, wenn auch noch nicht in der farben- und traditionsfeindlichen Einseitigkeit der späteren Jahrzehnte. Am 26. Oktober 1753 erhält Knoller den zweiten Preis im alljährlichen Wettbewerb der Akademie mit dem Bild „Heilung des blinden Tobias“. Der erste Preis war seinem Landsmann Christoph Unterberger zugesprochen worden. Damit stand der üblichen Laufbahn eines mehr oder minder angesehenen „Historien- und Freskomalers“ in der Provinz, wie sie die Wiener Akademie zu dieser Zeit in großer Zahl entließ, nichts mehr entgegen. Sein gesichertes erstes Opus als Freskant in Anraß im Pustertal von 1754 scheint diese Tendenz zu bestätigen.

Um so überraschender ist Knollers Wanderung nach Italien. Freilich folgte er in dieser Hinsicht zunächst nur dem Beispiel zahlreicher Maler aus Süddeutschland und Österreich¹⁶⁾. Auch Troger hatte einige Jahre dort verbracht, desgleichen die Vettern Zeiller oder die Schwaben Esperlin, Holzhay, Kraus, Kuen, Wannemacher, Wengner und andere mehr. Von ihnen allen unterscheidet sich Knoller durch den Eifer, mit dem er sich der Reform der

15) Biographische Angaben nach Weingartner, S. 7 ff.

16) Ein Brief des jungen Malers Johannes Baumgartner, der 1735 mit einer kaiserlichen Pension in Rom bei Trevisani und P. Bianchi studierte, schildert die Existenzschwierigkeiten eines damaligen Stipendiaten. Vgl. J. G. Meusel, Neue Miscellaneen artistischen Inhalts, Leipzig 1797, S. 633 ff.

Kunst verschrieb. Die einzelnen Stationen dieser Konversion brauchen uns hier nicht zu beschäftigen. Auf einen ersten römischen Aufenthalt ab 1755 folgte 1758 eine Reise nach Neapel. Im gleichen Jahre noch ging er im Auftrag des Grafen Karl Firmian, mit dem er spätestens seit Neapel in Verbindung stand¹⁷⁾, zum ersten Mal nach Mailand. Dort malte er den Palazzo Vigoni, den Firmian als der neue österreichische Gouverneur der Lombardei gemietet hatte, sowie den Palazzo Litta aus. Ob der Eintritt in den engeren Kreis der Reformatoren um Johann Joachim Winckelmann erst nach 1760 während seines zweiten Romaufenthaltes erfolgte, läßt sich aus den erhaltenen Werken allein schwerlich ableiten. Wahrscheinlich stand er schon früher in Rom mit seinem Landsmann und Wiener Akademiegefährten Christoph Unterberger sowie dem Wiener Maler Anton Maron in Verbindung. Maron, der spätere Reformator der Wiener Kunstakademie, gehörte seit 1756 als Hausgenosse, seit 1765 als Schwager zur nächsten Umgebung des Anton Raphael Mengs, während Unterberger erst 1758 dessen Mitarbeiter wurde. Gleichzeitig mit Knoller hielt sich Winckelmann in Neapel auf, wo auch er die Bekanntschaft des Grafen Firmian machte. Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Knoller und Winckelmann hingegen, die durch drei Briefe aus freilich späterer Zeit belegt sind, mögen bis in die Zeit der Hausgemeinschaft Winckelmanns mit Mengs 1755 zurückreichen.

Daß in Knollers ersten italienischen Arbeiten von solchen Beziehungen kein Niederschlag zu finden ist, besagt wenig, da sich die Lehren Winckelmanns nicht sofort und zunächst keineswegs schulbildend auf die Praxis der Kunst auswirkten. Ein spürbarer Wandel läßt sich frühestens für seine zweite römische Periode ab 1760 nachweisen, als Mengs Italien schon seit mehreren Jahren verlassen hatte. Den Anfang bilden bezeichnenderweise die Altarblätter, die Knoller im Auftrag des Grafen Firmian für das Kloster Ettal malte. Da R. Baumstark darüber soeben eine ausführliche Untersuchung veröffentlicht hat¹⁸⁾, können wenige Stichworte genügen.

Firmian hatte sich als einstiger Schüler der 1711 gegründeten adeligen Ritterakademie im Kloster Ettal bereit erklärt, zwei Altarblätter für die dortige neue Kirche zu stiften. Das erste kündigte er im Brief vom 19. Juni 1762 dem Abt Bernhard mit den aufschlußreichen Worten an, dieser Altar würde „nicht nach dem heutigen Geschmack, sondern nach denen Regulae der wahren Kunst errichtet“¹⁹⁾. Das Bild stellt die Enthauptung der hl. Katharina dar und trägt die Signatur: „Martin Knoller Tirol. fecit Romae 1763.“ Welches Gewicht ihm damals beigemessen wurde, geht daraus hervor, daß es zusammen mit Knollers zweitem Bild, dem Martyrium des hl. Sebastian

17) Eine Abbildung des damals entstandenen Gruppenporträts, das den Grafen mit seinem Gefolge und Knoller zeigt, bei J. Ringler, Die barocke Tafelmalerei in Tirol, Innsbruck 1973, Bd. II, Nr. 184.

18) R. Baumstark, Martin Knollers Altarblätter für Kloster Ettal, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, III. Folge, XXV, 1974, S. 175 ff.

19) Weingartner, S. 59. Vgl. R. Hoffmann, das Marienmünster zu Ettal im Wandel der Jahrhunderte, Augsburg 1927, Taf. XLVII.

von 1765, vor der Absendung nach Ettal einige Zeit in Rom ausgestellt war. Während man dem älteren Werk „einige wenig bedeutende Fehler“ nachweisen zu können glaubte, entging das Sebastiansblatt nach Knollers eigener Aussage „aller Kritik oder Aussetzung“²⁰⁾. Vergleicht man beide mit dem wenig älteren Bild des Korbinianaltars von Johann Jakob Zeiller in Ettal²¹⁾, so wird Firmians Ankündigung verständlich: Konzentration der Handlung auf wenige Figuren unter Verzicht auf Nebenszenen, historische Treue in Vorgang und Schauplatz, zeichnerische Genauigkeit und plastische Durchbildung der Formen, eine aufgelichtete Farbskala mit weichen, vertriebenen Übergängen verleihen Knollers Bildern — bei aller Verbundenheit mit der Tradition — einen bislang unbekanntem Grad nachprüfbarer Richtigkeit und feierlicher Würde. Freilich handelt es sich dabei um graduelle Unterschiede: gegenüber Knollers späten Altarblättern etwa in Gries bei Bozen fügen sich die Arbeiten für Ettal durchaus dem seitherigen Spielraum der Barockmalerei ein.

Dennoch ist es fraglich, ob die beiden Ettaler Bilder genügt hätten, um den Mailänder — seit 1765 spätestens Firmians offizieller Hofmaler — als den Freskanten der Neresheimer Kirche auszuweisen. Mit Ettal hatte Neresheim von seiner Struktur und Landsmannschaft her wenig zu tun. Das Kloster gehörte zur bayerischen, Neresheim zur schwäbischen Kongregation des Ordens. Von speziellen Beziehungen der beiden Klöster ist nichts bekannt, die allgemeinen dürften zur Begründung nicht ausreichen. Vor allem war von dem Ettaler Chorfresko, wie erwähnt, zur Zeit des Besuches der beiden Neresheimer Emissionäre am 26. Mai 1769 sicherlich noch nichts zu sehen. Knoller konnte bestenfalls Skizzen oder Vorzeichnungen aufweisen, vielleicht auch vom Gerüst aus eine Probe seiner Kunst vorführen. Daß man in Neresheim die Fresken gekannt hätte, die Knoller 1766 — wahrscheinlich wieder auf Firmians Empfehlung — in der Servitenkirche Volders gemalt hatte, ist nach Lage der Verhältnisse ebenso unwahrscheinlich wie eine direkte Beziehung Neresheims zu Firmian. Knoller könnte den Neresheimern jedoch in Ettal seine Skizzen für Volders vorgezeigt haben, die sich damals zweifellos noch in seinem Besitz befanden²²⁾. Von Knollers künstlerischen Absichten erlaubten sie vielleicht sogar eine genauere Vorstellung zu vermitteln, als die Ausführung im Kirchenraum. Es ist sogar denkbar, daß der Neresheimer Prälat und sein Prior ihre Reise von Ettal nach Füssen ausdehnten, um Volders zu besichtigen. Das alles ändert jedoch nichts an der Frage, auf welchem Wege Neresheim an Knoller oder Knoller an Neresheim gekommen war²³⁾.

20) Popp S. 39.

21) Datiert 1761. Vgl. P. Fischer, Der Barockmaler Johann Jakob Zeiller und sein Ettaler Werk, S. 50, mit Farbabb.

22) Jetzt Sammlung Wilhelm Reuschel, Bayer. Nationalmuseum München, aus der Sammlung des Joseph Schöpf in Stift Stams. Vgl. W. Reuschel (und G. WoECKel), Die Sammlung Wilhelm Reuschel, München 1963, Nr. 20, 21, 22.

3. Der Auftraggeber

Die Frage geht über an den Auftraggeber, Reichsprälat Benedikt Maria Angehrn⁵⁾. Sein Lebenslauf bis zur Fortführung des Kirchenneubaus seines Vorgängers läßt keine Schlüsse zu auf außergewöhnliches Kunstverständnis. Weder die Herkunft aus der St. Gallener Dienerfamilie in Hagenwil, noch der Besuch der Klosterschule St. Gallen oder der Dillinger Universität konnte dafür besonders günstige Voraussetzungen bieten. Immerhin war es hauptsächlich seine scharfe Gegnerschaft in baulichen Angelegenheiten gewesen, die ihn die Abdankung des bisherigen Abtes erzwingen und als Vierunddreißigjährigen am 24. Juni 1755 dessen Nachfolge antreten ließ. Zur Ironie seines Schicksals gehört es, daß ihm wegen des Kirchenbaus, der auch seine ganze Regierungszeit ausfüllte, dieselben Vorwürfe zuteil werden sollten. Außer Zweifel steht jedoch sein leidenschaftliches Engagement für diese Aufgabe. Daß er freilich schon als junger Pater „zu der jetzig herrlichen Neuen Kirche (wie zu den meisten der von ihm aufgeführten Bauten) den Grundriß und Hauptgedanken so verfertigt, daß derselbe bei Neumann alle Approbation gefunden“, wie eine späte klösterliche Quelle wissen will²⁴⁾, läßt sich weder belegen noch mit Neumanns Selbstbewußtsein in Einklang bringen. Auch die Notiz im Personenverzeichnis des Reichsstifts, das die Handschrift des P. Urbicus Faulhaber, Angehrns zeitweiligem Prior und Reisebegleiter nach Ettal zeigt, „ecclesiam novam aedificavit et saltem ad usum perfecit“²⁵⁾, erlaubt es nicht, Angehrns Anteil am Kirchenbau zu präzisieren.

Anders steht es mit Angehrns erwiesenen Eingriffen in die Bauausführung nach seinem Regierungsantritt. Die Kuppeln der Kirche wurden in Holz statt in Stein gewölbt, ihre Höhe reduziert, die lichtspendende Laterne im Zeitraum der Mittelkuppel aufgegeben. Als Begründung wurden finanzielle Einsparungen und eine bessere Akustik ins Feld geführt. Sicherlich keine Einsparung aber bedeutete die verstärkte Ausladung des durchgehenden Hauptgesimses, die nach Angehrns Zeugnis größtenteils einer Zeichnung Knollers folgte²⁶⁾. Der Verzicht auf seitliche Fenster in den Querschiffen, der Abbruch der vier Hochaltarsäulen an der Chorwand, der

23) Nach seinen großen Freskoaufträgen in Neresheim (1770–1775), Gries-Bozen (1772/73), München (1773/74) blieb Knoller bis 1783 in Mailand, wo er vornehmlich Paläste ausmalte. 1775 wurde er Ehrenmitglied der Akademie in Mantua, 1791 Mitglied der Akademie in Wien. 1783, 1788, 1802 weitere Aufenthalte in Gries, 1784 und 1786 in Ettal, 1785/86 in Innsbruck. Von 1790 bis 1794 in Wien, dann bis zu seinem Tod am 24. Juli 1804 wieder in Mailand. 1792–1803 Professor an der dortigen Akademie.

24) Weißenberger S. 92. Dort auch die weitere Baugeschichte der Kirche, dsgl. bei G. Neumann, Neresheim, München 1947.

25) In: Ein Personal-Register des Klosters Neresheim, o. J., Stadtarchiv Augsburg, Neresheim Nr. 89, fol. 32 v.

26) Weißenberger S. 117, 240 (Anm. 61).

Ersatz des plastischen Stucks im Gewölbebereich durch Scheinmalerei, das puritanische Weiß der Wandzone mit ihrem spärlichen farblosen Stuckdekor, das alles wurde von Angehrn selbst angeordnet²⁷⁾. Das Ziel ist unverkennbar: Trennung von Gewölbe- und Wandzone, wobei ersterer allein die Farbe zusteht. Selbst die spätere Ausstattung durch Altäre, Kanzel, Gestühl und Orgel mußte sich noch diesem Diktat unterwerfen. Die geringere Höhe der Mittelkuppel und der Verzicht auf die Laterne kamen der Ausbildung einer einheitlichen Gewölbeschale zugute, ähnlich den übrigen Flachkuppeln. Das vorkragende Gesims und die tiefe, ebene Fensterbank im Obergaden anstelle der nach unten abgeschragten²⁸⁾ begünstigten die bessere Ausleuchtung des Gewölbebereiches und seiner Malereien.

Es gibt zu bedenken, daß es sich bei diesen Maßnahmen zumeist um — freilich radikale — Konsequenzen einer Entwicklung handelt, deren Anfänge schon zu Lebzeiten Balthasar Neumanns einsetzten. Die Tendenz zur Aufteilung der Gewölbezone in mehrere Kuppelräume, die sich nur an den Rändern berühren, läßt sich in dem Planmaterial ebenso verfolgen wie die allmähliche Ausbildung der Wandzone als kontinuierliches Gerüst kraftvoller Pfeiler bzw. Säulen mit abschließendem Horizontalgesims. Schon in Neumanns späten Entwürfen verstärkt sich die Verschiebung des Rhythmus zwischen den dicht aufeinanderfolgenden, gleichmäßigeren Wandkompartimenten und den weitgespannten Kuppeln, die den Eindruck des ausgeführten Baues heute noch bestimmt. Man kann diesen Vorgang als „Beruhigung, Klärung, Vereinfachung, Monumentalisierung oder Rückwendung zum Seinshaften und Absoluten“²⁹⁾ umschreiben, man kann auch einen „lebendigen Hauch antiken Geistes“³⁰⁾ darin verspüren, jedenfalls verbinden Angehrn mit Neumanns vorklassizistischer Klassik so tiefe Gemeinsamkeiten, daß die künstlerische Kontinuität, für den Innenraum wenigstens, trotz der Ausführung „gleichsam in Knechtsgestalt“³¹⁾ besser gewahrt blieb, als etwa in Vierzehnheiligen, wo die Gewölbezone samt der Rokokoausstattung eine empfindlichere Änderung gegenüber Neumanns Absichten bedeutete.

Bei der Frage, auf welchem Wege Angehrn die „Regulae der wahren Kunst“ dem „heutigen Geschmack“ in der Malerei vorzuziehen gelernt habe, stößt man, ob mit oder ohne Neumann, auf den Hof des Herzogs Carl Eugen von Württemberg³²⁾. Nirgendwo in Deutschland hatte die neue Kunstlehre früher — noch vor Wien — und fester Wurzel zu schlagen vermocht als in den Residenzen Stuttgart und Ludwigsburg. Carl Eugen, der

27) G. Neumann, Neresheim, München 1947, S. 162 (Querschiffenster). — Weissenberger, S. 101, 108, 109, 121.

28) G. Neumann, a. a. O., S. 162.

29) G. Neumann, a. a. O., S. 131/132.

30) M. Hauttmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550—1780, München-Berlin-Leipzig 1921, S. 214.

31) G. Dehio, Geschichte der Deutschen Kunst, Bd. III, Berlin-Leipzig 1926, S. 371.

schon 1753 in Rom mit Pompeo Battoni, einem der Väter der klassizistischen Reformbestrebungen, und mit Mengs in persönlichen Kontakt gekommen war, berief an seinen Hof nach anfänglicher Bevorzugung Augsburger „Ausländer“ wie Bergmüller, Mages und vor allem Matthäus Günther, zunehmend Künstler römischer Prägung. Nicolas Guibal, Adolf Harper, Friedrich Wilhelm Beyer, alle etwa gleichen Alters wie Knoller, gehörten mit diesem zum engeren Kreis um Winckelmann und Mengs. Guibal war sogar Hausgenosse von Mengs gewesen, unter dessen Anleitung er seine ersten Arbeiten für Stuttgart schuf. Zusammen mit Pierre François Lejeune, der Rom schon 1753 verlassen hatte, bestimmten sie nach des Herzogs Willen das Gesicht der 1761 gegründeten Académie des Arts in Stuttgart. Nach deren Eingliederung in die Hohe Carlsschule 1770 wurde das klassizistische Ideal zur offiziellen Kunst des Landes bis tief in das 19. Jh. hinein.

Die traditionell guten Beziehungen Neresheims zu Württemberg entwickelten sich unter Carl Eugen zu einem geradezu freundschaftlichen Verhältnis³²⁾. Der Abt und seit 1767 Reichsprälat bedurfte der Fürsprache des Herzogs bei seinem jahrelangen Prozeß um die Reichsunmittelbarkeit des Klosters. Dafür bemühte sich Angehrn um die kirchliche Eheschließung des Herzogs mit Franziska von Hohenheim und um die Seelsorge für die Katholiken am Hof und im Herzogtum. Wiederholt berichten die Klosterannalen seit 1763³⁴⁾ von wochenlangen Aufenthalten des Abtes am herzoglichen Hof und von Besuchen des Herzogs in Neresheim, wobei auch die neue Kirche besichtigt wurde. Zweifellos kamen dabei Probleme der baulichen und malerischen Fertigstellung ins Gespräch, und es darf als sicher gelten, daß der Herzog aus seinem künstlerischen Credo keinen Hehl machte. „Dem erlauchten Urtheile Seiner Durchlaucht des regierenden Herzogs von Württemberg Karl Eugen zufolge soll diese Kirche nach jener zu St. Blasien im Schwarzwald die schönste in Deutschland sein“, heißt es im Manuskript einer Beschreibung des Reichsstifts Neresheim von 1789³⁵⁾. Gleichgültig, ob Carl Eugen selbst Knollers Namen kannte – einen Beweis dafür gibt es nicht –, so war dieser sicherlich Knollers Stuttgarter Studienkollegen seiner

-
- 32) Zu Herzog Carl Eugen vgl. B. Pfeiffer, Die bildenden Künste unter Herzog Carl Eugen, in: Herzog Carl Eugen von Württemberg und seine Zeit, Bd. II, Esslingen, 1909, S. 618, 619, 621, 674, 687, 715, ferner W. Fleischhauer, Die Kunst der Hohen Carlsschule, Ausstellungskatalog „Die Hohe Carlsschule“, Stuttgart 1959, S. 56 ff. und B. Bushart, Augsburg und die Wende der deutschen Kunst um 1750, Festschrift Werner Groß, München 1968, S. 290 ff.
- 33) Weißenberger, S. 92, ferner P. Weißenberger, Die Abtei Neresheim und Württemberg um die Wende des 18./19. Jahrhunderts, Schwäbische Heimat 23, Stuttgart 1972, S. 234 ff. (mit weiterer Literatur).
- 34) Kloster-Chronik vom Juni 1755 bis zum 8. October 1773, Handschrift von P. Urbicus Faulhaber, Stadtarchiv Augsburg Nr. 89 c, fol. 23 (1763), fol 36, 34, 44 (1766), fol. 45 (1767), fol. 54 (1786), fol. 63, 66, 68, 69 (1769).
- 35) Neresheim 1789, fol. 6 v, ähnlich fol. 40.

römischen Jahre in Erinnerung. Auch Beziehungen des Herzogs zum österreichischen Statthalter der Lombardei sind denkbar. Für einen Freskoauftrag vom Umfang des Neresheimer aber konnte nach Erfahrung und Ansehen aus diesem Kreise damals überhaupt nur Knoller in Betracht kommen. Auch die Vertrautheit mit den Ideen und Zielen des frühen Klassizismus, die allen Baumaßnahmen Angehrns den Stempel aufdrückt, läßt sich am zwanglosesten mit seinen Verbindungen zum Stuttgarter Hof und insbesondere zum Herzog erklären.

Nicht weniger aufschlußreich ist die Tatsache, daß Angehrn Knollers Nachfolger in Neresheim, den Stukkator und späteren Baudirektor des Reichsstiftes Thomas Scheithauf, der für die Stukkaturen wie auch für die Ausstattung ab 1776 verantwortlich zeichnete, vom Stuttgarter Hof übernahm. Zu seinem Gutachten über die Besichtigung des Kirchenumbaus in Neresheim vom 24. November 1775 verfehlt Scheithauf nicht als „Zeichnungsmeister und Mitglied der herzogl. würdtenbergischen Accademie zu Stuttgart“ zu firmieren³⁶⁾. Auch die 1792, zu seinen Lebzeiten, in Neresheim erschienene Festschrift zur Einweihung der Kirche betont, Scheithauf habe sich hauptsächlich „an dem herzogl. Württembergischen Hofe“ gebildet³⁷⁾. Während aber dem Dirigismus des Abtes in Thomas Scheithauf ein williges, künstlerisch wenig selbständiges Werkzeug zur Verfügung stand, wußte Knoller von Anfang an seine Selbständigkeit zu behaupten. Zwar deuten mehrere Indizien darauf hin, daß auch der Maler zumindest bei dem ikonographischen Teil seines Werkes weisungsgebunden war, seine künstlerische Leistung aber resultiert allein aus seiner eigenen, fast unerschöpflichen Gestaltungskraft.

4. Der Auftrag

Am 23. November 1769 wurde zwischen dem „Hochlöbl Reichs-Stift Neresheim“ und dem „Hochedelgebohrnen Herrn Knoller Kunsterfahrensten Mahler“ folgender Akkord geschlossen³⁸⁾:

1. Versprechet ebenerwehnter Herr Knoller die Hiesige Neue Kirchen durchaus, was die ganze Fresco-Mahlerey anbelanget, nach seiner erprobten Künste auf das Beste zu mahlen, und Hiezu
2. die Farben, und andern Bedürfnisen auf eigene Kösten Beyzuschafen: Wohingegen
3. Hiesiges Hochlöbl: Reichs-Stift demselben m 15 fl od(er) drey Tausend Ducaten Kreysmäßigen cours dafür zu zahlen
4. Ihme Herrn Knoller, so lang die Arbeit dauret, den Convent-Tisch, und
5. die Kost für einen Bedienten zu reichen: auch
6. Demselben die reis-Kösten von Mayland Hiehero, und von Hier nacher Mayland einmalen zu vergüten zugesaget hat.

36) Weißenberger, S. 221.

37) Neresheim 1792, S. 120.

38) Popp S. 55 f. Faksimile des Vertrags in: Knoller.

Der Vertrag wurde in zwei gleichlautenden Exemplaren ausgefertigt und vom Prälaten sowie vom Maler unterschrieben. Von Details wie Anzahl, Größe und Themen der Fresken, Kontraktskizzen oder Arbeitsterminen ist darin nicht die Rede. Vergleichbare Akkorde, etwa Paul Trogers für den Dom in Brixen vom 23. März 1748 oder Maulbertschs für den Lehensaal in Kremsier vom 10. März 1759, sind in diesen Punkten ausführlicher und genauer³⁹⁾. Offenbar war man in Neresheim von vornherein bereit, dem Maler möglichst freie Hand zu lassen.

Ein zweiter Vertrag vom 17. Juni 1771⁴⁰⁾ bezieht sich auf ein Sondergebiet, das damals meist nicht in die Zuständigkeit der Freskant, sondern der „Quadraturisten“ fiel. Knoller verpflichtet sich darin, auch die ornamentale Malerei bis zur Höhe des Hauptgesimses herunter zu übernehmen. Er bestätigt,

- „1. alle ornamenta bis auf das Hauptgesims sowohl was die Mahlerey, als vergolden belangend, zu verfertigen oder verfertigen zu lassen: auch
2. alle hierzue benöthigte Farben, ohne die geringste Ausnam auf seine Kosten anzuschaffen. Wohingegen
3. Hiesiges Reichs-Gotteshaus demselben für sothane arbeit Sechs Hundert Ducaten, mithin nach dem Schwäbischen Creyß Current fues drey Tausend Gulden. Dann
4. daß bedürftige Gold zum vergolden zu zahlen, auch
5. Jenen personen, die derselbe zu dieser arbeit bedarf, Kost, Trunk und Logis ohnentgeltlich zu reichen versprechen.“

Wiederum fehlen Detailangaben über Art und Umfang der ornamentalen Malerei. Die Möglichkeit der Übertragung an Dritte ist ausdrücklich eingeschlossen. Die Register führen einen eigenen „Ornamenta Mahler“ de Medicis für die Jahre 1771–1774 auf, der zum Abschied am 16. Oktober 1774 24 fl Trinkgeld erhält, ferner den „Zierardmaler“ Joh. Bapt. dal Moro⁴¹⁾.

Knollers Auftrag bestand demnach aus den Freskogemälden der sieben verschieden großen Kuppeln sowie den verbindenden Ornamentmalereien bis zur Höhe des Gesimses herab. Dafür erhielt er – ohne Trinkgelder und „Douceurs“ – 3000 Dukaten oder 18000 fl. Unterstützt wurde er von seinem „Mahlereylehrner“ Joseph Schöpf aus Imst, seinem „Schueler“ Matthäus Ruef aus Volders, ferner von Johann Jakob Mettenleitner aus Großkuchen, dem „Zeichnungsmeister“ und „Sprachmeister“ (Dolmetscher) Johann Georg Schmid von Augsburg und den beiden genannten italienischen Architektur- bzw. Ornamentmalern⁴¹⁾.

Der Ablauf der Arbeiten läßt sich genau rekonstruieren. Vom 22. Juni bis zum 26. September 1770 malte Knoller das „Abendmahl“ in die östlichste Kuppel. Der Zeitpunkt ist auch durch ein ungedrucktes „Carmen

Taf. 34

39) Vgl. Anm. 9 und K. Garas, Franz Anton Maulbertsch, Wien 1960, S. 243, Dokument XIX.

40) Popp S. 58.

41) Weißenberger S. 124, 218.

Epicum“ belegt, das der Ohmenheimer Pfarrer E. D. Mayer 1775 verfaßte. Es handelt „De Prima Cuppa Basilicae Novae Imper: Monasterii Neresheim Coenam Domini Repraesentante: Quae Anno 1770, adeoque primo Adventus sui anno a Praenob: Dño Martino de Knoller . . . depicta . . . est“, von der ersten Kuppel der neuen Kirche des Reichsklosters Neresheim mit dem Abendmahl, die von Martin von Knoller im Jahre 1770, dem ersten nach seiner Ankunft, ausgemalt wurde⁴²⁾.

Anfangs Juni bis 7. September 1771 folgte die nächste Kuppel mit der Auferstehung Christi. Das Fresko trägt die Signatur: Martin Knoller Fec: 1771. In der bestehenden Form handelt es sich wohl um eine Kopie anlässlich der Restaurierung des Freskos im Jahre 1828 durch Th. Bülow, um auf der gegenüberliegenden Seite die Signatur des Restaurators anbringen zu können. Der Wortlaut entspricht der ursprünglichen Signatur, die sich rechts des Sarkophages befunden hatte⁴³⁾.

Taf. 35

Die Hauptkuppel mit rund 200 Figuren bei 23 m Länge und 21 m Breite benötigte zwei Sommer, vom 24. Juni bis 11. September 1772 und vom 22. Juli bis 22. September 1773. Die Ankunft des Malers notiert die Klosterchronik zum Jahre 1772 mit den Worten: „Die . . . (das Datum fehlt) Junii ad nos felici aura pervenit Dominus Knoller maioris fornicis picturam SS. Trinitatis adorationem experimentem incipiens“⁴⁴⁾. Der Hauspoet Mayer widmete auch diesem Werk ein lateinisches Gedicht von 260 Versen Länge, das heute noch gute Dienste leistet bei der Identifizierung des dichtbevölkerten Heiligenhimmels⁴⁵⁾. Der Maler wird darin als „magnus Apelles“ gepriesen. Knollers Frau, die ihn mit einigen Kindern in diesem Sommer begleitet hatte, erhielt zum Abschied vom Abt ein Tischzeug im Werte von 50 fl.

Taf. 36

Auch die zeitliche Reihenfolge der restlichen Kuppelmalereien läßt sich rekonstruieren. 1774 hielt sich Knoller nur drei Monate, vom 12. Juli bis 16. Oktober, in Neresheim auf, 1775 hingegen vom 13. Mai bis Anfang November, also fast doppelt so lange. Auf diese offenbar besonders umfangreichen Arbeiten dürfen jene beiden Skizzen bezogen werden, von denen Knoller in seinem Brief vom 7. Februar 1775 an den Abt berichtet, er sei „sehr begierig, diese beide in das werkh zu stöllen, umb den effect in großen zu sehen, weillen diese inventionen ganz fremdbdte seien ausgefallen“⁴⁶⁾. Die Forschung seit J. Popp erblickt darin die Skizzen für die „Darstellung im Tempel“ im südlichen Querschiff und für die östliche Mittel-

Taf. 37

42) Weißenberger S. 121 ff. — Eine Abschrift des genannten Carmens verdanke ich P. Norbert Stoffels, Neresheim.

43) Laut Gutachten von Dr. H. Kühn, München 20. 3. 1973, ist es nach der Analyse der Pigmente und Bindemittel . . . wahrscheinlicher, daß Knoller die Inschrift „selbst versetzt hat“ (Abbildung der Signatur in „pro Neresheim“, Heft 4, Aalen, o. J., S. 20).

44) Stadtarchiv Augsburg Nr. 89 c, fol. 73.

45) Knoller S. 45 ff. (mit Faksimile zweier Seiten).

46) Popp S. 68.

- Taf. 39 schiffkuppel mit „Jesus im Tempel“. In beiden Fällen handle es sich um Architekturen, „über deren perspektivische Wirkung an Ort und Stelle Knoller trotz seines Könnens nicht sicher war“⁴⁷⁾. Nachdem aber das Querschiff fresko gegenüber der Skizze keine nennenswerten Probleme der Ausführung aufweist — die Komposition ist lediglich in die Breite gezogen —, muß man die Briefstelle mit den beiden Kuppeln des Mittelschiffs verbinden. Sie allein arbeiten mit großem Aufwand an Architekturmotiven und komplizierten Verkürzungen. Bei ihnen war eine von den Skizzen her schwerlich vorauszuberechnende räumliche Wirkung zu erwarten. Der Zeitaufwand von sechs Monaten für beide Mittelschiffkuppeln entspricht genau den je drei Monaten Arbeitszeit für die zwei gleich großen Kuppeln im Chor. Auch vom technischen Ablauf her leuchtet ein derartiges kontinuierliches Arbeiten von Kuppel zu Kuppel eher ein als die bisherige hypothetische Folge. Das Monogramm AS auf dem Korbboden des Händlers in der Eingangskuppel besagt nichts über deren Datierung. Auf Joseph Schöpf, der bis 1774 in Neresheim mitarbeitete, läßt es sich nun einmal nicht beziehen. Wie man es erklären soll, muß offenbleiben. Hingegen gewinnt die Angabe K. Nacks von 1792, Joseph Schöpf habe die kleine Gruppe der Mütter, die Kinder an der Hand führen, im Fresko der Darstellung im Tempel gemalt, bei dieser Datierung erneut an Glaubwürdigkeit⁴⁸⁾.
- Taf. 40

Für die gesamte Arbeit benötigte Knoller 21 Monate und 17 Tage innerhalb von sechs Jahren⁴⁹⁾. Zum Abschluß schenkte ihm der Abt am 9. August ein silbernes Tafelservice für acht Personen zum Wert von 2055 fl, das der Augsburger Goldschmied Georg Ignaz Baur angefertigt hatte. Vor der Abreise wurde ein großes Fest gefeiert, wobei Knoller noch einmal als „Alter Apelles“ besungen wurde. Als Reiseentschädigung erhielt er außerdem die volle Summe von 500 fl. Der Abt schrieb am 25. Oktober 1775 an den Grafen Firmian nach Mailand einen Dankesbrief, in dem er seiner Befriedigung über Knollers Arbeit Ausdruck gab⁵⁰⁾: „Euerer Excellenz Hof-Mahler H. Knoller hat nun die hiesige Kirchen-Mahlerey mit meiner und meines gantzen Reichsstift ohnaussprechlicher Zufriedenheit vollendet. Große Kenner, welche von Zeit zu Zeit hiehero gekommen, haben Ihme mit Uns die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß selber eine Arbeit verfertigt, welche wegen der Kunst und Fleiß nicht genugsam belobet werden kann und welche ihres gleichen keine im hiesigen Lande hat, und auch nicht Einer zu finden wäre, welcher in dem Ausdrucke, Composition, Zeichnung, Colorit etc. etc. nur einen Fähler gefunden, ohnerachtet in denen 7 Kuppeln etwelche hundert Persohnen, velle Architectur, Landschaften und derley sachen auf das beste angebracht sind. Die Kunst in der Optic war den meisten gar ohnfaßlich, da die gantze Fresco-Mahlerey in der Nähe die nemliche Feine

47) Weißenberger S. 122 f. Ähnlich Weingartner S. 22, 136.

48) Reichsstift 1792, S. 132.

49) Reichsstift 1792, S. 121. — Popp S. 70. — Weißenberger S. 123.

50) Popp S. 70, Weißenberger S. 124.

und Schönheit, wie in der Ferne die nemliche Größe hat, wie selbe in der Nähe zu sehen und nicht um einen Zoll sich auf einer distanz von hundert und mehr schuch verkleinert und noch über dies war der umgang mit selbem ohne hochmuth oder einbildung und also der angenehmste und das tägliche sprüchwort: Nur keine Zeit verlohren. Und eben dieses und noch mehr anderes ist, welches Euerer hochgräfl. Excellenz genugsam zu verdanken mich außerstande setzet.“

Für die unverwüstliche Arbeitskraft Knollers in diesen Jahren spricht, daß er von Neresheim aus im Herbst 1773 und im Frühjahr 1774 für 5300 fl das riesige Fresko „*Mariae Himmelfahrt*“ im Münchner Bürgersaal malte. Darüber hinaus arbeitete er jeweils im Frühjahr 1771, 1772 und 1773 in der Benediktiner-Klosterkirche Gries bei Bozen, wo er ein großes Fresko im Langhaus und je ein kleineres im Chor und über der Orgel ausführte. In Neresheim hinterließ er ein Ölgemälde mit der Kreuzigung und ein Porträt des Abtes. Auch später nahm er an der Fertigstellung der Neresheimer Kirche lange regen Anteil⁵¹⁾. Von Mailand aus schickte er am 16. Dezember 1775 dem Abt Zeichnungen für Kapitelle und Baluster, am 10. Februar 1776 „*Gedankhen zu denen Saullen oder Pilaster unter den Musikanten Chor*“ (Orgelempore), am 13. April desselben Jahres schließlich einen Entwurf für die Kanzel mit dem Bemerken „*Es ist ein Gedankhen und keine Zeichnung*“. Die Ausmalung der fünf kleineren Kuppeln unter der Orgel-empore, deretwegen Knoller im Sommer 1784 im Zusammenhang mit seinen späteren Arbeiten in Ettal noch einmal nach Neresheim kam, unterblieb wegen Geldmangels. Skizzen, die damit in Verbindung gebracht werden könnten, kennen wir nicht.

5. Die Ausführung

Über Knollers Arbeitsweise in Neresheim sind wir wohl unterrichtet dank des reichen Materials, das an verschiedenen Orten erhalten blieb. Bei eingehender Prüfung freilich stellt es sich heraus, daß der angenommene Werkablauf — von der flüchtigen „*Erstlingskizze*“⁵²⁾ über exakt ausgearbeitete Zeichnungen, Detailstudien und Kartons einschließlich der modellhaften Ölskizzen bis zum abschließenden Fresko — der Korrektur bedarf. Die einzelnen Glieder des Arbeitsvorgangs wollen sich, in herkömmlicher Weise geordnet, nicht zur Kette zusammenfügen. Für eine andere Anordnung freilich reicht das Material auch nicht mit Sicherheit aus, so daß manche Fragen vorerst offenbleiben müssen.

Daß Abt Benedikt Maria dem Maler vor dem Vertragsabschluß vom 23. November 1769 seine neue Kirche gezeigt hatte, um ihn auf Anzahl, Format und Themen der auszuführenden Fresken zu verpflichten, steht außer Zweifel. Der Wortlaut des Vertrags enthält zwar keine Angaben dar-

51) Weißenberger S. 125, 133, 134, 223, 226, 228.

52) Hammer S. 430 ff.

über, aber die Geschlossenheit des Bildprogramms setzt eine einheitliche, sorgfältig durchdachte Konzeption voraus. Um so merkwürdiger mutet es an, daß die frühesten Zeugnisse des Werkprozesses von solcher Ortskenntnis nichts merken lassen. Die erste Arbeitsphase bilden nämlich, sofern der Materialbestand nicht trügt, die Ölskizzen, nicht etwa die Zeichnungen.

Für jede der sieben Neresheimer Kuppeln blieb eine Ölskizze vom Format eines mittelgroßen Galeriebildes erhalten⁵³⁾. Bildpaare, wie die Darstellung im Tempel und die Taufe Christi, Tempelreinigung und Lehre im Tempel, weisen jeweils übereinstimmende Maße auf, was ihre gleichzeitige Entstehung bestätigen mag. Analog zur Ausführung sind die kleinsten die Ölskizzen für die querovalen Fresken der Querschiffarme (70 × 100 cm), doch deutet nur die Darstellung im Tempel einen Bezug zur örtlichen Situation an. Die Ölskizzen der beiden — leicht querovalen — Mittelschiff-fresken sind mit 105 × 105 cm quadratisch. Nur die leicht gedrückte Kreisform des Bildausschnittes nimmt auf die Ausführung Rücksicht. Die gleich große Ölskizze des Abendmahls (105 × 105 cm) kümmert sich weder um die Form des Freskos noch um seinen Ort über der durchfensterten, lichtreichen Apsis. Sie verlegt das Abendmahl in einen nächtlichen, kubischen Innenraum, während die Chorkuppel eine hell erleuchtete Rundkomposition erfordert. Ähnlich kraß ist der Unterschied zwischen dem kreisförmigen Fresko und der querrchteckigen Ölskizze (93 × 113 cm) der Auf-erstehung. Das gestreckte Hochoval der Mittelskuppel kündigt sich zwar in dem Hochrechteck der Ölskizze an (128 × 105 cm), doch ohne Bezug zur ringförmigen Anordnung der Figuren in der Ausführung.

Der Hauptunterschied zur Vorzeichnung wie auch zum Fresko besteht in dem veränderten Bildcharakter der Ölskizzen. Daß sie nur jenen Ausschnitt zeigen, „der in der Diagonalansicht, für die die Bilder berechnet sind, gesehen werden kann“⁵⁴⁾, trifft nicht zu. Eigentümlich ist vielmehr, daß sie sich — weithin unabhängig vom Bildausschnitt der Ausführung in Diagonalansicht — auf die Komposition der Zentralgruppe bzw. Zentralgruppen konzentrieren, jedoch in bewußt bildmäßiger Darstellung. Die perspektivischen Verkürzungen sind gemildert — besonders bei der Austreibung im Tempel —, anstelle der Untersicht dominiert die Aufsicht in Augenhöhe. Die Gruppen schließen sich dichter aneinander, ordnen sich straffer dem Bildzentrum zu. Bewegungen, Ausdruck und Gebärde wirken spannungsreicher und dramatischer, nicht zuletzt dank der lebhaften Hell-Dunkel-Kontraste und der wärmeren Farbigkeit. Auf die speziellen Bedingtheiten der Freskotechnik wird keine Rücksicht genommen. Die Bilder geben sich als autonome Gemälde, nicht als vorbereitende Skizzen. Es sind echte „Vor-bilder“, Erstfassungen der Themen, doch nicht in skizzenhafter Andeutung, sondern in fertiger Ausarbeitung.

53) Abbildungen und Beschreibung der Skizzen bei Martin Knoller, Maler, S. 15 ff. — Weingartner S. 240 ff., Nr. 6, 8, 13, 14, 16, 17, 19.

54) Popp S. 76, Weißenberger S. 129, Weingartner S. 136/137.

Taf. 55, Taf. 56

Taf. 58a, Taf. 59a

Taf. 45

Taf. 46a

Taf. 49

Selbstverständlich sind diese Ölskizzen nicht spontan niedergeschrieben, sondern das Ergebnis eines mehrstufigen zeichnerischen Vorbereitungsprozesses. Von den anzunehmenden ersten Gesamtentwürfen hat sich im Falle Neresheim nichts erhalten. Ein Skizzenblatt mit drei unbekleideten Figuren in den Sammlungen des Stiftes Stams wird als Entwurf für zwei der Wächter links und den Schlafenden rechts des Sarkophages auf der Ölskizze zur Auferstehung Christi zu beanspruchen sein⁵⁵⁾. Die Beschränkung auf Umriß und Muskulatur, die während der Arbeit vorgenommenen Korrekturen und die Flüchtigkeit der Andeutung erweisen die Zeichnung als Hilfsmittel zur Klärung einer Detailfrage. In der Ausführung wurde die eine Gruppe in die rechte Hälfte der Komposition verlegt. Eine der Figuren mußte gedreht werden, neue kamen hinzu. Diese Änderungen wurden einer eigenen Ölskizze, ebenfalls in Stams, übertragen⁵⁶⁾. Auf der leicht getönten Leinwand sind mit feinem Pinsel zunächst die Umriss der Figuren — wieder unbekleidet — aufgetragen. Nur die Hauptgruppe wird farbig, doch mit vollem Strich angelegt. Das Fresko übernimmt die Studie mit geringen Änderungen.

Taf. 46b

Taf. 47b

Eine größere Ölskizze⁵⁶⁾ zieht die linke Gruppe der Wächter, den Gang der Frauen zum Grabe und die Golgathalandschaft zu einem — freilich schlecht erhaltenen — Bild zusammen. Im Fresko rückt der Kreuzeshügel auf die rechte Seite, zwischen die Wächter und die beiden heimkehrenden Gestalten. Auch die Gruppe der Frauen und die Wächter werden in der Ausführung erneut verändert.

Taf. 47a

Für die Gestalt des Heroldsengels auf dem Sarkophag, die in der Ölskizze noch fehlt, ist eine Kreidezeichnung mit Weißhöhung⁵⁶⁾ überkommen. Das Fresko verwendet sie wiederum mit einigen Abwandlungen, so in der Blickrichtung, dem Gesichtsausdruck oder der Haltung der linken Hand. Einen Sonderfall schließlich stellt die Studie zur Sünde dar⁵⁶⁾. Die Zeichnung läßt mit seltener Anschaulichkeit verfolgen, wie aus der in Umrissen angedeuteten Aktfigur einer eilenden Frau durch starke Verkürzung des Körpers und Umdrehung um 180° eine Stürzende entsteht. Eine der Handstudien desselben Blattes scheint zwar auf den Heroldengel zu beziehen zu sein, was für eine späte Entstehung innerhalb des Werkprozesses spräche. Da die Handhaltung aber ziemlich allgemein und öfters zu finden ist — auch der Amor der Ölskizze zeigt eine ähnliche —, legt die hier erkennbare Entwicklungsarbeit der stürzenden Figur doch den Schluß nahe, daß es sich um eine echte Detailstudie für die Ölskizze handelt. Die große

Taf. 48a

Taf. 48b

55) Hammer S. 447, Nr. 37. — Weingartner S. 254, Nr. 43 scheint die Eigenhändigkeit Knollers zu bezweifeln.

56) Weingartner S. 240, Nr. 11, Gegenstück Nr. 10. Vgl. Hammer S. 450, Nr. 4, 5. Die auf Leinwand gemalten Entwürfe können als Bestätigung dafür gelten, wie stark Knoller trotz seiner Bevorzugung der Zeichnung aus der farbigen Vorstellung heraus zu schaffen pflegte.

Heroldengel: Hammer S. 447, Nr. 34; Weingartner S. 254, Nr. 40.

Sünde: Hammer S. 447, Nr. 36; Weingartner S. 254, Nr. 42 („Knoller?“).

Zahl der erhaltenen Studien und Skizzen zur Auferstehung deutet darauf hin, daß auch die übrigen Fresken mit ähnlicher Akribie vorbereitet waren.

So dürfen zwei lavierte Federzeichnungen in Stams als Zwischenentwürfe zu den Ölskizzen der Tempelreinigung und des lehrenden Christus im Tempel betrachtet werden⁵⁷⁾. Die stellenweise sichtbare flüchtige Bleistiftvorzeichnung, die Korrekturen durch die präzisierende Federzeichnung, Änderungen in der Komposition von der Ölskizze an beweisen ihre Priorität. In der Austreibung aus dem Tempel sind die Figuren steiler übereinander geordnet als auf der Ölskizze, die sitzende Frau sollte anstelle des Kindes einen Korb (?) neben sich haben, Christus reckt sich höher empor. Auf der Zeichnung zum lehrenden Jesusknaben erscheinen Maria und Joseph am rechten Bildrand, auf Ölskizze und Fresko hingegen links. Dafür verschwindet die zweite Stuhllehne links auf der Zeichnung, werden rechts weitere Figuren hinzugefügt. Christus, der auf der Zeichnung den Höhepunkt eines von links außen aufsteigenden, rechts jäh abfallenden Figurenkeils bildete, wird von der Ölskizze an immer konsequenter als Mittelpunkt einer breitgelagerten Gesellschaft gesehen.

Taf. 59b

Taf. 58b

Taf. 60a, Taf. 60b

Jene beiden flüchtigen Bleistiftskizzen hingegen, die J. Hammer als Gesamtentwürfe der Mittelschiff fresken angesehen hatte⁵⁸⁾, sind zweifellos Kopien der zugehörigen Ölskizzen. Wie die Korrektur unten auf der Zeichnung mit dem lehrenden Christusknaben beweist, hatte sich der Kopist – nach M. Weingartner vielleicht Joseph Schöpf – mit dem Platz auf dem Blatt verschätzt und mußte daher die Maria-Joseph-Gruppe links unten am Rand, außerhalb der nachträglich gezogenen Kreiskontur, anbringen. Beide Zeichnungen beschränken sich darauf, die Grundzüge der Komposition und die Verteilung der Figuren festzuhalten. Sie zeigen die Bedeutung, die den Ölskizzen als Lehrmaterial zugemessen wurde.

Damit ist die Frage nach der Bestimmung der Ölskizzen angeschnitten. Als unmittelbare Vorlage für die Ausführung im Fresko scheiden sie wegen der großen Unterschiede aus, aber auch als Kontraktsskizzen, als Unterlage beim Abschluß des Kontraktes 1769 kommen sie nicht in Betracht. Es ist zwar verlockend, sich die sieben Skizzen gleichzeitig entstanden vorzustellen, zumal Stil und Malweise dieser Annahme nicht gebieterisch widersprechen. Dennoch wurden sie, entsprechend der Folge der Fresken, in größeren Abständen gemalt. K. Nack berichtet 1810, Knoller habe jedesmal die im Winter verfertigte Skizze des Freskos mit sich gebracht, das er im großen auszuführen hatte⁵⁹⁾. Da Knoller den Ausdruck „Skizze“ stets im Sinne von Ölskizzen verwendet, können auch nach dem Brief vom 7. Februar 1755⁴⁶⁾ zumindest die Tempelreinigung und die Lehre im Tempel erst wenige Monate vor dem Fresko geschaffen worden sein. Hingegen wird die Nachricht, daß Knoller im Herbst 1772 eine Liste der Benediktinerheiligen nach

57) Hammer S. 432 und S. 448, Nr. 44, 50; Weingartner S. 255, Nr. 54, 56.

58) Hammer S. 432 f., S. 448, Nr. 45, 51; Weingartner S. 255, Nr. 53, 57.

59) Dipauli S. 502.

Mailand mitgenommen habe, „wie solche durch besondere Entwürfe und Ehrenzeichen von einand unterschieden und erkannt werden“⁶⁰⁾, auf die großen Vorzeichnungen zu beziehen sein. Bei der Ölskizze nämlich beschränkte sich der Maler auf wenige gängige Attribute, während der figurenreichere Heiligenhimmel des Freskos erst in den Zeichnungen genauer vorbereitet wurde.

Als entscheidende Funktion der Ölskizze bleibt die farbige, bildmäßige Erstfassung des Freskothemas. Im Falle Neresheim wurde sie als ausreichend betrachtet, um das grundsätzliche Einverständnis des Auftraggebers zu erhalten, aber auch um diejenigen Zeichnungen, Studien und Detailskizzen zu erarbeiten, deren der Maler zur Ausführung im monumentalen Format und der andersartigen Technik des Fresko bedurfte. Daß sie Knoller nicht von vornherein dem Neresheimer Prälaten als Unterlage oder Bestandteil des Auftrags übereignete, sondern für sich behielt, ist für diese Auffassung bezeichnend. Vielleicht stellte er sie gelegentlich seinen Schülern als Vorbildmaterial zur Verfügung, etwa bei dem von Meusel berichteten Wettbewerb in Ettal, „wo in einer Versammlung hoher und niedriger Kenner der 1. Preis zuerkannt wurde dem Herrn Johannes Keck von Innsbruck“⁶¹⁾. Die beiden Nachzeichnungen in Schöpfs Hinterlassenschaft könnten aus ähnlichem Anlaß entstanden sein. Erst am 25. Mai 1786 verkaufte Knoller dem Abt die sieben Neresheimer Ölskizzen zum Preis von 750 fl⁶²⁾. Das entspricht etwa dem Preis der beiden mittelgroßen Seitenaltarblätter von 1789 in der Klosterkirche Benediktbeuren, die 700 fl gekostet haben sollen⁶³⁾. Noch aufschlußreicher ist der Zeitpunkt, da sich Knoller von den Ölskizzen trennte: Nachdem er seine letzten kirchlichen Freskoaufträge abgeschlossen hatte und weitere offenbar nicht mehr zu erwarten standen, konnten die „Vorbilder“ zum Verkauf freigegeben werden.

Auch die drei Ölskizzen für die Fresken in Volders (1766) verblieben zunächst in seinem Besitz²³⁾. Zusammen mit den Detailskizzen für Neresheim erwarb sie zu unbekanntem Zeitpunkt sein ehemaliger Schüler Joseph Schöpf, dessen Nachlaß in Stams trotz empfindlicher Dezimierung noch immer einen beträchtlichen Teil zeichnerischer Vorarbeiten Knollers bzw. Kopien danach enthält. Die beiden Ölskizzen für Mittelschiff- und Chorfresko in Gries (1772/73) verkaufte er dem dortigen Abt⁶⁴⁾. Aus der Grieser Korrespondenz geht hervor, daß er die Absicht gehabt hatte, die Skizzen seiner

60) Popp S. 62.

61) Popp S. 112.

62) Weißenberger S. 125.

63) Weingartner S. 173.

64) Weingartner S. 137, 242, Nr. 20, 21. Zur Verherrlichung des hl. Augustinus (Nr. 20) existierte 1960 eine zweite Ölskizze (Öl auf Leinwand, 97 × 43,3 cm) in Stuttgarter Privatbesitz. Da sie mit der Ausführung ziemlich getreu, mit Knollers Skizzenstil dagegen in ihrer Kleinteiligkeit nicht übereinstimmt, darf man darin wohl eine skizzenhafte Kopie des Freskos erblicken, wie wir sie auch von J. Keller (s. u.) kennen.

Frau oder seinen Kindern als Andenken zu vererben⁶⁵⁾. Er betrachtete sie als vollgültige Gemälde, denn „alle seindt studiert und ausgefihrt, dass sie anstat skizi werden Vor Bilder angesehen werden“⁶⁶⁾. Wenn er die Ölskizzen zu den Altarbildern dem Grieser Abt viel billiger verkauft, als ihm in Mailand dafür bezahlt worden wäre – angeblich 60 Dukaten pro Stück –, so weil er weiß, daß das Stift „mit gemelden gar nicht versehen ist, welches doch der grösste Ruhm Jedes Orths ist“⁶⁷⁾. Sieben Skizzen gab er gegen rechtschaffene Bezahlung einem französischen General ab⁶⁸⁾.

Das Ziel der Zeichnung dagegen ist die großformatige, ausführungsfähige Vorlage, die entweder unmittelbar oder mittels originalgroßer Kartons für die Anlage des Freskos verwendet werden kann. Für Ettal kennen wir zwei solche Gesamtzeichnungen, 60 × 148 cm und 60 × 143 cm groß. Die Zeichnung für das Fresko des Münchner Bürgersaals mißt 116 × 44 cm⁶⁹⁾. Für Neresheim blieben drei Vorlagen erhalten, davon zwei für das Fresko der Mittelkuppel⁶⁹⁾. Während die größere – 161 × 134 cm! – die äußeren Ringe der Heiligen sorgfältig darstellt, die inneren nur teilweise und in Umrissen markiert, bezieht sich die zweite (58 × 48 cm) auf die Zentralgruppe. Beide stimmen in den wesentlichen Partien miteinander und mit dem Fresko überein. Das erste Blatt deutet sogar den gemalten Kuppelrand samt den Überschneidungen der Malerei und den Ornamentmotiven an. Die Beschriftung ist, wie bei den übrigen Zeichnungen, eine spätere Zutat, die Attribute mancher Heiligen fehlen. Die Vorzeichnung mit Kreide bleibt allenthalben sichtbar, mit der darüberliegenden Federzeichnung und Lavierung stimmt sie häufig nicht überein.

Ähnliches gilt für das dritte Blatt, die Vorzeichnung der Taufe Christi, mit 72,7 × 177,8 cm die längste Zeichnung Knollers⁶⁹⁾. Kräftige Kreidschraffuren verstärken die plastische und räumliche Wirkung. Obgleich das Quermaß des Freskos, wie in der Ölskizze, nicht berücksichtigt ist, enthält die Zeichnung alle für die Ausführung benötigten Motive. Die Spuren des Gebrauchs, besonders der Faltung, könnten darauf hinweisen, daß das Blatt entsprechend dem jeweiligen Tagespensum zusammengelegt und als unmittelbare Vorlage benützt worden war. Daß auch solchen Endzuständen – meist verlorene – Detailzeichnungen vorangingen, belegt der Entwurf für

65) Popp S. 116.

66) Weingartner S. 143.

67) Popp S. 103. Zum Thema Ölskizze vgl. B. Bushart, Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk, Münchner Jahrbuch der bild. Kunst XVIII, 1960, S. 145 ff., sowie B. Bushart, Bild, Vorbild, Nachbild in der Malerei des Barock, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, III, Berlin 1966, S. 149 ff.

68) Hammer S. 447, Nr. 23, 24, S. 449 Nr. 62. Weingartner S. 253, Nr. 26, 27, S. 256 Nr. 71.

69) Hammer S. 447, Nr. 38, Popp S. 75, Hammer S. 448, Nr. 53. — Weingartner S. 254 Nr. 45, 44, S. 255 Nr. 60. — Die genauen Maße der Stamser Taufe Christi sind nach frdl. Mitteilung von P. Norbert Schnellhammer 69,8–72,7 cm Höhe, 175–177,8 cm Breite.

die Hauptgruppe der Darstellung im Tempel⁷⁰). Während Stil und Technik mit den großen Modellzeichnungen übereinstimmen, stellt die Komposition ein Zwischenstadium zwischen der Ölskizze — dort kniete eine Frau zwischen Simeon und Maria — und dem Fresko dar. Wahrscheinlich folgte auch ihr eine größere, ausführungsreife Zeichnung der gesamten Komposition, die indessen nicht erhalten blieb.

Taf. 54b

Für die große Vorzeichnung zur Hauptkuppel kennen wir drei vorangehende Studien auf zwei Blättern⁷⁰), ebenfalls in Stams. Die eine stellt Michael und die Teufel dar, die andere Petrus und Paulus, auf der Rückseite in schlechter Erhaltung Jakobus und Simon. Die Figuren sind als Akte mit leichten Strichen skizziert und dann mit zügiger Feder fixiert. Die drei Blätter in Stams mit den getuschten Federzeichnungen der vier Evangelisten⁷⁰) hingegen könnten als Vorlagen für Kartons zu den Zwickelfresken unter der Hauptkuppel gedient haben. Die aufgezeichneten Quadratnetze weisen darauf hin, daß die Figuren in größeres Format übertragen werden sollten.

Taf. 54a

Taf. 52a, b

Taf. 53a, b

Knoller beschreibt in einem seiner — nicht unbestrittenen — „Malrezepte“⁷¹) den anschließenden Arbeitsvorgang: „Schon lange bevor ich etwas anfang, hatte ich es auf Papier gezeichnet, und in der nämlichen Größe wie das Original, oder wenn die Sache zu groß ist, verkleinert und mit Gitter versehen. . . . Dan schneide ich von meiner Zeichnung das Stück herab, welches ich heute zu malen in Sinne hatte, und trage ebensoviele Gitter (auf den Putzgrund) auf. Zeichne dann mit einem spitzen Eisen die Umrisse entweder in das Gitter, freier Hand hinein, oder mit den spitzen Eisen durch das Papier hindurch. . . .“ Solche originalgroßen „Kartons“ wurden selten der Erhaltung für würdig befunden, sondern nach dem Gebrauch meist vernichtet. In Schöpfs Sammlung zu Stams befinden sich mehrere Kartonsreste mit Spuren von Durchlochung. Mit den Neresheimer Fresken scheint keiner verbunden werden zu können.

Auf dieses fortgeschrittene Stadium des Werkprozesses, nicht auf seinen Beginn, ist eine Notiz im gleichen Manuskript zu beziehen, die andernfalls unverständlich wäre⁷²): „Das erste was ich that war, daß ich den ganzen Raum über studierte um sowohl wegen der Wirkung des Lichtes, und wegen Anbringung der Hauptpunkte des Gemäldes, als auch wegen nothwendiger Anbringung der Gerüste. . . .“ Die entscheidende Umsetzung der gezeichneten Vorlage erfolgte also erst an Ort und Stelle entsprechend den Lichtverhältnissen und den räumlichen Gegebenheiten. Dabei wurden zu-

70) Darstellung: Hammer S. 448, Nr. 49. Weingartner S. 255, Nr. 59.

Michael: Hammer S. 448, Nr. 40. Weingartner S. 254, Nr. 48.

Petrus und Paulus: Hammer S. 447, Nr. 39. Weingartner S. 254, Nr. 46.

Jacobus und Simon: Hammer S. 448, Nr. 39a. Weingartner S. 254, Nr. 47.

Markus und Johannes: Hammer S. 448, Nr. 41. Weingartner S. 255, Nr. 50.

Lukas: Weingartner S. 255, Nr. 51.

Matthäus: Weingartner S. 255, Nr. 52.

71) Popp S. 124.

72) Popp S. 123.

erst die Hauptpunkte der Komposition an der Kuppel festgelegt, danach diese auf die Malfläche verteilt, auseinandergezogen, gefüllt oder geringfügig verändert. Selbst die aus der Nähe gut erkennbare Ritzvorzeichnung im massen Putzgrund stimmt nicht immer mit der Malerei des Freskos überein⁷³⁾.

Es bleiben noch einige Zeichnungen zu erwähnen, die seit Hammer zu Knollers eigenhändigen Vorarbeiten für Neresheim gezählt werden. Da sie sich einerseits durch großes Format, aufwendige Technik (z. B. Kreide mit Weißerhöhung), bildhafte Wirkung auszeichnen, andererseits gegenüber den Ölskizzen Verbesserungen bzw. Ergänzungen bringen, schien an ihrer Zuschreibung kein Zweifel angebracht. Sie stellen den auferstehenden Christus mit der Fahne, den Sturz von Satan und Sünde, die Gruppe der Diener links und rechts des Abendmahlstisches dar⁷⁴⁾. Alle folgen jedoch den ausgeführten Fresken bis in die Einzelheiten der Gesichtszüge oder Hell-Dunkel-Verteilung. Selbst der Architekturb Hintergrund oder die Nachbarfiguren sind leicht angedeutet. Partien, die auf dem Fresko der Architektur zuliebe weggelassen werden mußten — etwa die Füße einiger Diener —, fehlen auch in der Zeichnung. Diese Abhängigkeit, zusammen mit der weichen, behutsamen Modellierung und dem Bemühen um Wiedergabe einer Malerei mit zeichnerischen Mitteln, schließen Knoller als Urheber aus, zumal der harte, zügige, treffsichere Stil seiner eigenhändigen Zeichnungen sich damit nicht vereinen läßt. Es handelt sich also wiederum um Kopien nach dem ausgeführten Fresko, die als Vorbild und Lehrmaterial den Weg in Schöpfs Zeichnungssammlung gefunden hatten.

Taf. 61a, 61b,
62a, 62b, 63a,
63b

- 73) Als dringliches Anliegen sei hier die Bitte vorgetragen, die bei der Restaurierung der Fresken gewonnenen maltechnischen Kenntnisse über den Erhaltungszustand, das Verhältnis des Befundes zu Knollers „Rezepten“, die Grenzen der Tagesschichten, Spuren von Vorzeichnung — die Ritzung ist deutlich erkennbar —, den Anteil der Übermalung in Secco, die Zusammensetzung der Farben usw. in einer ausführlichen Veröffentlichung darzulegen.
- 74) Hammer S. 447, Nr. 33, 35, 31, 32, 46. Weingartner S. 254, Nr. 39, 41, 37, 38, 55. Abbildung der beiden Nachzeichnungen mit den seitlichen Gruppen des Abendmahls bei Karl Setz, Neresheim, Aalen 1966, auf Vor- und Hinteratzblatt. Die Zweifel Weingartners zu Nr. 41 und 55 müssen in gleichem Maße für die übrigen Blätter erhoben werden. Eine neuerdings Knoller, früher J. Schöpf zugeschriebene, mit den ersten drei Blättern stilistisch übereinstimmende Zeichnung des Sturzes von Teufel und Sünde im Tiroler Landesmuseum (T 2204, 53,7 × 75,7 cm, Kohle, weiß gehöht) ist ebenfalls nach dem Fresko anzusetzen. Fraglich ist schließlich die Aktstudie eines Stürzenden in Stams, für die Weingartner (S. 255, Nr. 55) J. Schopf vermutet. Abzuschreiben sind von den Ölskizzen bei Weingartner (S. 240 ff.) Nr. 7 (J. Keller, s. u.), Nr. 12 (Th. Chr. Winck, vgl. K. Woisetschlager, Meisterwerk der österreichischen und deutschen Barockmalerei in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz, Wien, München 1961, S. 208 mit Abb.) und Katalog Sammlung W. Reuschel, a. a. O. Nr. 15 (Nachfolger M. Knollers, J. A. Zoller?, vgl. Anm. 23, Nr. 23 mit Abb.).

6. Das Bildprogramm

Taf. 41

Die Neresheimer Kirche ist dem hl. Ulrich geweiht, doch nicht sein und der Mitpatrone Gedächtnis, auch nicht die Geschichte des Klosters oder andere mit Neresheim zusammenhängende Themen bestimmen das Programm der Fresken. Ulrich erscheint nur einmal als einer der vornehmsten Heiligen in der Hauptansicht der Zentralkuppel. Austreibung der Wechsler, der lehrende Jesusknabe, Anbetung der Dreifaltigkeit, Taufe und Darbringung Christi im Tempel, Auferstehung und Abendmahl ergeben vielmehr ein ausschließliches Christusprogramm. Ungewöhnlich, doch würdig der erhabenen Architektur Balthasar Neumanns, mußte es früh schon Aufsehen erregen. Als „Christuskirche“ wurde das Gotteshaus um 1780, noch vor seiner endgültigen Fertigstellung, bezeichnet⁷⁵). „Gott und Christus kommt überall als das erste vor, was ins Auge fällt“, konstatiert eine „Beschreibung des Reichsstift Neresheimischen Klosters und der Kirche de anno 1789“⁷⁶).

Christusprogramme sind in den Kirchen des Barock nicht alltäglich. Die umfangreichsten stehen am Anfang. 1683/86 malte Hans Georg Asam im Mittelschiffgewölbe der Benediktinerkirche Benediktbeuren Geburt, Taufe, Verklärung, Auferstehung, Pfingsten und Jüngstes Gericht⁷⁷). Die Abfolge führt von Ost nach West, vom Hochaltar zum Eingang, dem traditionellen Ort der Weltgerichtsdarstellungen. Zehn Jahre später, in Asams Fresken der Benediktinerkirche Tegernsee, bilden Geburt, Anbetung der Könige, der Jesusknabe im Tempel, Taufe und Verklärung die Themen, die in dem Allerheiligenfresko der Vierungskuppel vor dem Hochaltar gipfeln⁷⁸). Beidesmal handelt es sich um die wichtigsten Stationen des Lebens und Wirkens Christi in chronologischer Reihenfolge, um eine Art monumentaler Bilderbibel ähnlich den Deckenmalereien im Salzburger Dom. Die Auswahl der Themen, ihre Stellung innerhalb des Kirchenraumes ist nicht kodifiziert, doch schon 1716 in Banz, wieder einer Benediktinerkirche, ändert sich dieses Verhältnis⁷⁹). Während die kleineren Fresken in bunter Folge Szenen aus dem Leben Mariens und der Heiligen bringen, schließen sich die großen zu einem einheitlichen Programm zusammen. Das Westjoch zeigt die Bekehrung Pauli, die Mittelschiffkuppel das Pfingstwunder, das Joch vor dem

75) Weißenberger S. 126. Vgl. P. Weißenberger, B. Neumanns Barockmünster in Neresheim, Allgem. Rundschau, München 1932, S. 465 ff.

76) Neresheim 1789, fol. 8. Ebenda fol. 52: „In allen übrigen Kuppeln erscheint Christus als Hauptperson.“

77) K. Mindera, Benediktbeuren, München-Zürich 1970 S. 24. Knoller hat 1788/89 für die Kirche drei Altargemälde geliefert (Weingartner S. 172 f.).

78) Weitere Christusszenen in den Seiten- und Querschiffen. Vgl. S. Geiger, Tegernsee (Kirchenführer Schnell und Steiner, 1937, S. 5 ff. — M. Heim, Kirchenführer Tegernsee, Ottobeuren o. J. (1968), S. 8 ff.

79) M. Kuhn, Kloster Banz, Königstein im Taunus o. J., S. 7 ff. — Banz am Main (Kirchenführer Schnell und Steiner) 1937, Nr. 221/222, S. 7 ff.

Chorbogen das Abendmahl. Über dem Hochaltar folgt das Opfer des Melchisedek, über dem abschließenden Mönchschor die Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten. Beim Verlassen der Kirche erblickt man über der Orgel ein Engelskonzert, während die Turmkapellen Auferstehung und Himmelfahrt Christi enthalten. Der Weg durch den Kirchenraum führt also von der Bekehrung des Sünders über die Unterweisung des Christen durch den Hl. Geist zur Vereinigung mit Gott im Abendmahl und zur Anbetung seiner Herrlichkeit. Dies entspricht nicht nur der barocken Vorstellung von den Stufen der Anschauung Gottes, sondern auch der Folge der Räume: Eingangsraum — Predigtraum mit Kanzel — Vorraum des Hochaltars — Altarraum — Psallierchor, im Westen zuletzt die Überwindung des Irdischen in den aufragenden Türmen und dem Raum der Engelsmusik. Der Kerngedanke des Neresheimer Programms ist hier durch die Fresken Melchior Steidls bereits vorweggenommen.

Demgegenüber wirkt das Freskenprogramm Cosmas Damian Asams in Einsiedeln⁸⁰⁾ von 1724 mit Engelweihe, Abendmahl und Anbetung der Hirten allgemeiner, wenngleich in der künstlerischen Gestaltung großartiger und unmittelbarer. Durch die Fresken des Franz Anton Kraus im Chor (um 1746/50), die Christi Opfer zur Erlösung der Menschheit darstellen, ergibt sich wiederum ein vergleichbares Generalthema: die fortwährende Offenbarung der Liebe Gottes in der Welt. Ein reines Christusprogramm malte C. D. Asam schon 1717–1722 in der oberpfälzischen Benediktinerkirche Michelfeld, doch auch hier ohne Bezug zur Raumfolge⁸¹⁾. Nur das Abendmahlbild des Hochaltars weist auf das Meßopfer hin.

Von der Jahrhundertmitte an finden sich ähnliche Programme öfters — wenngleich keineswegs so selbstverständlich wie das Marienleben oder die Heiligengeschichten — vor allem in Schwaben, Tirol und der Schweiz. 1763 malt Johann Weiß in der Pfarrkirche Hopfgarten (Tirol) über der Orgel das Weltgericht, im Schiff Pfingstwunder, Kreuzigung, Vertreibung aus dem Paradies, im Chor Himmelsglorie mit Dreifaltigkeit und Heiligen⁸²⁾. In St. Gallen, wo die Gewölbe des Langhauses von einem Heiligenhimmel, die Kuppel dagegen vom Weltgericht eingenommen wird, stellen die nach 1764 gemalten Deckenbilder Josef Wannemachers im Chor „Evangelisten, Kirchenlehrer und Vertreter des Alten Testaments mit den Engeln und Erzengeln in der Verehrung des Namens Gottes und Christi, der Eucharistie und des Lammes Gottes“ dar⁸³⁾. Ob die Freskenfolge des fürstbischöflichen Konstanzer Hofmalers Franz Ludwig Herrmann in der zu St. Gallen gehörigen Pfarrkirche Steinach am Bodensee unabhängig von Neresheim, oder im Gedankenaustausch der geistlichen Vettern Angehrn zustande kam, muß

80) R. Schmidt, Einsiedeln, Königstein im Taunus, o. J., S. 8 f. — Vgl. H. J. Sauermost, Die Stifts- und Wallfahrtskirche von Einsiedeln, Festschrift Norbert Lieb, München 1972, S. 228.

81) M. Batzl, Michelfeld, Kirchenführer, München 1962.

82) M. Mayer, Pfarrkirche Hopfgarten, Hopfgarten o. J.

offen bleiben. Austreibung aus dem Tempel über dem Eingang, Heiligenglorie in der Mitte und Abendmahl im Chor lassen jedenfalls eine ähnliche Grundkonzeption erkennen wie die im gleichen Jahre 1770 begonnene Ausmalung von Neresheim oder die ältere von Banz⁸⁴⁾. Schon 1762 hatte Herrmann in der Steinach benachbarten Pfarrkirche Niederbüren ein verwandtes Programm ausgeführt⁸⁵⁾.

Neben den — meist in Benediktinerkirchen beheimateten — Beispielen katholischer Christusprogramme müssen die protestantischen befragt werden, darf doch ihre Kenntnis in Neresheim gleichfalls vorausgesetzt werden. Auch hier scheinen historische Zyklen in Art von Bilderbibeln den Anfang zu machen, in der Schloßkirche zu Idstein⁸⁶⁾ oder — Neresheim benachbart — in den Gemäldeausstattungen und den Emporenmalereien Augsburger Kirchen des 17. Jh.⁸⁷⁾. In der evangelischen Hofkapelle Ludwigsburg⁸⁸⁾, einem prächtigen Zentralbau Frisonis, beherrscht Carlo Carlones Abendmahl (1720) vom Altar aus den Raum. Sein Fresko in der Mittelkuppel (1719/20) versammelt einen veritablen Heiligenhimmel, mit Engeln, Patriarchen, Propheten und Aposteln um die Dreifaltigkeit. Die Fresken Lucca Antonio Colombas in den vier Konchengewölben fügen die Eherne Schlange (um 1719) über dem Altar, die Darstellung im Tempel (1722), den lehrenden Jesusknaben (1722) und, über dem Eingang, die Aus-

83) J. Grünfelder — A. Knoepfli, Kathedrale St. Gallen, Bern 1967, S. 9 ff.

Eine Sonderstellung nimmt das Bildprogramm der Benediktinerkirche Zwiefalten ein, in das sich die Maler F. J. Spiegler (1747—1751), F. Sigrist (1760) und M. von Aw (1764) sowie der Stukkator J. M. Feichtmayr teilten. E. Kreuzer (Zwiefalten, Forschungen zum Programm einer oberschwäbischen Benediktinerkirche um 1750, Diss. Berlin 1964) erblickt darin ein Abbild der Civitas Dei des hl. Augustinus. Die Frage, inwiefern sich sämtliche Maleereien, Stukkaturen und Ausstattungsstücke unter diesen allgemeinen, nach Kreuzer jedoch sehr konkret zu verstehenden Oberbegriff einordnen lassen, muß hier offenbleiben. Außer Diskussion steht die weitgehende Konkordanz von Raumbestimmung und Bildprogramm. So zeigen die Fresken Sigrists in der Vorhalle die Vertreibung des Heliodor, den „Marianischen Schutz über das Reichsstift und Gotteshaus Zwiefalten“ sowie die Bestrafung der Atalja. Das riesige Fresko des Mittelschiffes verkündet die Verdienste des Benediktinerordens bei der Verbreitung des Marienkultes über die ganze Welt. Das Kuppelbild preist Maria als die Königin aller Heiligen. Über dem Chorgestühl ist das immerwährende Chorgebet der Benediktinermönche von Magi dargestellt, über dem Hochaltar die Verleihung des himmlischen Meßgewandes an den hl. Bonifatius. Über der Orgel singen die lebenden und abgeschiedenen Ordensmitglieder das Salve Regina.

84) H. Ginter, Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock, Augsburg 1930, S. 79 ff.

85) Ginter, a. a. O., S. 74 f.

86) W. Einsingbach, Die Unionskirche zu Idstein, Idstein 1965. — N. Werner, Johann von Sandrart und Michel Angelo Immenraedt: Der evangelische Bilderzyklus der Unionskirche zu Idstein im Taunus, Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, II, Gießen 1973, S. 171 ff.

treibung der Wechsler (1723) hinzu. Versteht man die Eherne Schlange als alttestamentarisches Vorbild für Kreuzestod und Auferstehung, so ist das Neresheimer Bildprogramm hier fast vollständig, freilich bei anderer Raumform, vorgegeben. Daß Benedikt Maria Angehrn die seit 1733 dem katholischen Gottesdienst eingeräumte Hofkapelle bei seinen Besuchen in Ludwigsburg kennengelernt hatte, steht außer Zweifel.

Auch die für die Gemahlin Carl Eugens neu eingerichtete evangelische Hofkapelle des Ludwigsburger Schlosses, der spätere Ordenssaal, erhielt 1746 ein Christusprogramm⁸⁸⁾. Die Deckenbilder Livio Rettis stellen Geburt, Taufe, Abendmahl, Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi, das Kuppelbild das Jüngste Gericht dar. Bergpredigt, Kreuzigung, Jüngstes Gericht schmücken das Tonnengewölbe der evangelischen St.-Anna-Kirche in Augsburg. Nach W. Schiller⁸⁹⁾ versinnbildlichen die von Johann Georg Bergmüller 1747 oder 1748 geschaffenen Fresken das Wesen Christi und seine Bedeutung für das kirchliche Leben der Menschen. Jesus wird als propheta, sacerdos und rex angesprochen. In der evangelischen Stadtkirche Aalen, einem unter Beteiligung der schwäbischen Reichsstädte beider Konfessionen 1765–1767 errichteten Quersaalbau, flankieren Auferstehung und Himmelfahrt das große Weltgerichtsfresko in der Mitte des Raumes⁹⁰⁾. Christus am Kreuz und der Auferstandene bekrönen Altar und Kanzel unterhalb des Mittelfreskos. Die Künstler sind besonders eng mit Neresheim verbunden. J. M. Keller aus Schwäbisch Gmünd, der die Kirche nach einem Plan des württembergischen Landbaumeisters J. A. Groß errichtete, verfertigte 1776 zusammen mit Scheithauf ein Gutachten über die Stuckierung der Neresheimer Klosterkirche und lieferte 1781 Pläne für Klosterbauten. Der Freskant Anton Wintergerst war Hofmaler der Fürsten von Wallerstein, des vormaligen Schirmvogtes des Klosters. Scheithauf aber begegnete uns als der spätere Baudirektor des Reichsstiftes.

Am deutlichsten läßt sich die protestantische Grundtendenz solcher Christusprogramme am Beispiel der Stadtpfarrkirche in Biberach an der Riß^{90a)}

-
- 87) Ev. Hl. Kreuz, Emporenbilder von M. Gundelach um 1650. St.-Anna-Kirche, Emporenbilder von J. Spillenberger und Isaak Fisches, um 1684. Ev. St. Ulrich, Wandbilder von J. Fisches d. Ä. und E. Ph. Thoman von Hagelstein, 1681 ff. Ehemalige Emporenbilder in der Barfüßerkirche (zerst.). Vgl. T. Breuer, Die Stadt Augsburg, München 1958, S. 31, 18, 52.
- 88) W. Fleischhauer, Barock im Herzogtum Württemberg, Stuttgart 1958, S. 205 ff., 216 ff. — W. Fleischhauer, Schloßmuseum Ludwigsburg, Amtlicher Führer 1965, S. 27, 68. — R. Lieske, Protestantische Frömmigkeit im Spiegel der kirchlichen Kunst des Herzogtums Württemberg, München-Berlin 1973, S. 215 ff.
- 89) W. Schiller, Die St.-Anna-Kirche in Augsburg, Augsburg 1928, S. 123, 153.
- 90) E. Gradmann, Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg, Jagstkreis, Stuttgart 1900, S. 6 ff.
- 90a) N. Lieb, Stadtpfarrkirche Biberach an der Riß, Kleiner Kunstführer, Nr. 535, München 1950, S. 6, 10, 12, 15.

aufzeigen, einer reichsstädtischen Simultankirche, die 1746–1748 unter der Oberleitung des Malers Johann Zick modernisiert wurde. Während der Chor den Katholiken vorbehalten war, stand das Langhaus Protestanten und Katholiken gemeinsam zur Verfügung. Das von Zick gemalte große Deckenfresko des Mittelschiffs enthält, in lockerer Zuordnung zur Gestalt Gottvaters in der Bildmitte, acht Szenen aus der Heilsgeschichte: Anbetung der Hirten, Anbetung der Könige, Beschneidung Christi, Darstellung im Tempel, Lehre des Jesusknaben im Tempel, Auferstehung, Himmelfahrt und Pfingstwunder. Die runden Deckenfresken der Seitenschiffe berichten je sieben Begebenheiten aus dem Wirken Christi einschließlich einigen seiner Gleichnisse. Unter der Orgelempore mahnen die Taufe des Hauptmanns Cornelius, die Austreibung der Wechsler und das Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner zu Einkehr und Reue beim Betreten der Kirche. Zicks Chor-fresko dagegen verherrlicht die Kirche. Die zwölf rahmenden Sinnbilder mit Inschriften beziehen sich auf die Dreifaltigkeit, Maria und die Kirche. Während die Malereien in den von den Protestanten mitbenutzten Räumen Christus als den Mittler des Heiles herausstellen, bleiben die spezifisch katholischen Bildaussagen über die Kirche und Maria auf den Raum beschränkt, der den Katholiken allein zur Verfügung steht.

Das Neresheimer Bildprogramm unterscheidet sich von den genannten Beispielen in wesentlichen Punkten. Die sieben Fresken können weder als die wichtigsten Stationen der Heilsgeschichte oder des Lebens Christi gelten – fehlen doch zentrale Themen wie Geburt, Kreuzigung oder Weltgericht –, noch entsprechen sie den bislang üblichen ikonographischen Rauminterpretationen. Spätere Vorschläge, das Programm durch Wandreliefs in den Querschiffen zugunsten eines kompletteren historischen Bildberichtes zu erweitern, scheiterten offenbar am Einspruch des Bauherrn⁹¹⁾. Die Fresken ordnen sich auch nicht, wie immer man ihre Reihe sehen mag, zu chronologischer Folge zusammen. Ihr Sinnzusammenhang liegt in anderen Gebieten.

Das erste bilden die Aussagen über Christus. Die Austreibung der Wechsler vertritt den strafenden, das Auftreten des Zwölfjährigen im Tempel den lehrenden, die Mittelkuppel den herrschenden und verklärten, die Auferstehung den über Tod und Sünde triumphierenden und das Abendmahl den sich hingebenden Christus. Die kleineren Fresken in den Querschiffgewölben betonen seine Doppelnatur als Sohn Gottes (Taufe im Jordan) und Sohn Mariae (Darstellung im Tempel). Der leidende Jesus ist zwar in dem überdimensionalen Stuckmarmorkruzifix von Scheithauf an der Chorwand präsent, doch setzt sich dieses in seiner Materialkälte, Farblosigkeit, Übergröße und statuarischen Isolierung vom Zyklus der Fresken deutlich ab.

Diese unvollständige, scheinbar willkürliche Auswahl der Themen ist durch die Funktion der zugeordneten Räume des Kirchengebäudes begründet. Die Tempelreinigung steht für den Eingangsraum. Der lehrende Chri-

91) Weißenberger S. 138, Abb. 70.

stus im Tempel charakterisiert den folgenden Kuppelraum als Predigtraum und Ort der Verkündigung des Wortes Gottes. Die dominierende Zentralkuppel symbolisiert die Universalität der Kirche in der Anbetung der Dreifaltigkeit auf Himmel und Erden. Die Evangelisten in den Zwickeln über den Zwillingssäulen der Vierung stellen „die 4 Grundpfeiler der ganzen Kirche“ vor⁹²). Die Auferstehung gehört zum Mönchschor. Das Abendmahl verbindet sich mit der Altarstätte, wo jenes täglich in der Messe erneuert wird. Die Ausstattung unterstreicht diese Aussage: Das Gitter im Westen sperrt den Eingangsraum ab, hier befinden sich auch die Weihbrunnen der Reinigung. Der Predigtraum enthält die Kanzel, die Bänke für die Gemeinde und den Taufstein mit der Aussendung der Apostel⁹³). Das Thema der Zentralkuppel nehmen die vier Altäre vor dem Sockel der Doppelsäulen auf, deren Reliefs Heilige auf Wolken schwebend darstellen. Auch die Heiligen der vier kleinen Querschiffaltäre erscheinen im Fresko der Mittelkuppel. Der Dreifaltigkeitsaltar im nördlichen Querschiff mit dem Relief der thronenden Dreifaltigkeit steht unter dem Fresko der Taufe Christi, der ersten Offenbarung der Trinität. An die Darstellung im Tempel schließt das Verkündigungsrelief des Marienaltars im südlichen Querschiff an. Die Auferstehungskuppel überwölbt den Raum des Gestühls der Mönche. Das hohe Kreuz an der Ostwand des Chores leitet optisch wie auch thematisch über vom Abendmahlsbild zum Abendmahlstisch des Hochaltars. Alle diese Ausstattungsstücke und figürlichen Darstellungen sind jedoch durch das monochrome oder farblose Material und betonte Schlichtheit der Gestaltung der Vorherrschaft der Fresken untergeordnet wie begleitende Kommentare dem Haupttext. Jede Konkurrenz durch farbige Altarblätter, wie sie Knoller schaffen zu dürfen sich vergeblich gewünscht hatte⁹⁴), wird ausgeschaltet. Selbst Scheithaufs Vorschlag, wenigstens die großen Zwillingssäulen in der Vierung zu polieren, stieß bei Angehrn auf Ablehnung⁹⁵).

In Neresheim haben die Fresken damit eine in solcher Rigorosität bisher

92) Reichsstift 1789, fol. 42, ähnlich fol. 9.

93) Vgl. die Bemerkung von 1789: „Sehr gut ist [korrigiert: war] diese Vorstellung [das Fresko der Taufe Christi] ehemals [Zusatz] hier angebracht, weil eben in dieser Seitenkapelle [dem nördlichen Querarm] das geweihte Wasser für die Täuflinge der Klosterpfarre aufbehalten wird“ (Reichsstift 1789, fol. 42 v). Demnach waren der Taufstein und das Fresko ursprünglich auch räumlich zusammengeordnet. Erst der am 28. Februar 1789 an Scheithauf vergebene neue Taufstein gegenüber der Kanzel lockerte diese Beziehung, um sie zugleich im Sinne des dortigen Kuppelfreskos neu zu knüpfen. Am 6. Februar 1789 nämlich beschloß man, anstatt Johannes des Täufers Christus auf dem Postament oberhalb des Taufbeckens darzustellen, wie er seine Jünger in die Welt zum Lehren und Taufen aussendet (Weißenberger S. 140).

94) Nack 1810 (Dipauli 502): „Knollers herzlichster Wunsch war immer, auch Altarblätter in dieser Kirche zu malen; er blieb aber unerfüllt.“

95) Weißenberger S. 135.

unbekannte Funktion übernommen. Sie sind nicht mehr farbiger Schmuck des Raumes ähnlich den Stukkaturen, aber auch nicht autonome, vom Raum unabhängige Bilder. Sie dienen vielmehr dazu, die Bestimmung der einzelnen Räume zu erklären, sie zu unterscheiden und zu benennen. Damit war zugleich ein Auftrag an den Maler über die Art der Gestaltung gegeben, der uns später beschäftigen wird. Jedenfalls versteht man von hier aus den Eifer, mit dem der Bauherr sein ikonographisches Programm vor allem an die Deckenfresken delegierte. Die strenge inhaltliche Gleichung von Raum und Bild führte prompt zu Spannungen. Als sich der Abt, vielleicht auf Drängen des Konvents, nach langem Schwanken spätestens um 1780 entschloß, den Hochaltar vor dem Mönchschor unter dem Auferstehungsfresko zu errichten, kam die gesamte Ordnung des Kirchengebäudes in Verwirrung⁹⁶). Erst 1937/38 gelang es, den ursprünglich geplanten Zustand zu verwirklichen und den Hochaltar unter das Abendmahlsfresko zurückzusetzen.

Außer P. Weißenberger und W. Messerer scheint bisher niemand beachtet zu haben, daß diese thematische Folge nicht nur der Ordnung der Räume, sondern auch des Meßopfers entspricht⁹⁷). Tempelreinigung als Mahnung zur Reinigung vor dem Angesicht Gottes, Christi Lehre im Tempel als Aufforderung zur Aufnahme seines Wortes, die Anbetung der Trinität durch die Chöre des Himmels und der Erde⁹⁸), die Auferstehung als Folge des Erlösungswerkes Christi und das Abendmahl als Speise der Seele, das erinnert an die Stationen der Meßfeier. Sündenbekenntnis, Lesungen und

96) Der Hochaltar war von B. Neumann ausdrücklich für die Chornische bestimmt und zunächst mit 4 großen Säulen dort begonnen worden (Weißenberger S. 115, 122). Die Hochaltarsäulen ließ Benedikt Maria Angehrn zwischen dem 15. und 30. Mai 1775 abreißen (Weissenberger S. 101/102). Schon am 3. Oktober 1774 hatte der Abt dem Stukkator Sartori die Frage vorgelegt, „wohin der Choraltar solle gestellt werden und was auf dessen beiden Seiten gemacht werden?“ (Weißenberger S. 209, Nr. 23). Dennoch scheint der endgültige Entschluß nicht vor 1780/81 gefallen zu sein, denn noch 1779 plädierte Scheithauf dafür, daß der Altar „weiter gegen die Wände zu stehen müsse“. Auch das Carmen Epicum de Prima Cuppa Basilicae... von 1775 (vgl. Anm. 42) bestätigt den ursprünglichen Zusammenhang zwischen Abendmahlsfresko und Hochaltar:

„Jam nunc ad primam se vertunt Carmina Cuppam,
quae Coenam Domini praesentat, quaeve supremo est depicta
choro, propria sibi sede, locove, nempe quia inferius
Domini quoque Coena locata est...“

Zur Rückverlegung des Hochaltars vgl. Zeitschrift für württ. Landesgeschichte, 16, 1957, S. 188 ff.

97) P. Weißenberger, Abtei Neresheim, Neresheim 1936, S. 17. — W. Messerer, Altäre in der Ikonologie des süddeutschen Barock, Festschrift Norbert Lieb, München 1972, S. 157 f.

98) Reichsstift 1789, fol. 42: „Zunächst werden die würdigsten Heiligen und dann alle übrigen nach ihrem Range und Würde vorgestellt. Alle beten an, freuen sich und laden uns zu ihrer gemeinschaftlichen Glückseligkeit ein.“

Predigt, Präfation und Sanctus, Gedächtnis der Lebenden und Verstorbenen sowie Kommunion schließen sich in gleichem Ablauf einander an wie die Räume des Kirchengebäudes oder die Malereien der Kuppeln. Es läßt sich zwar bisher nicht belegen, daß diese Übereinstimmung auf eine bewußte Planung zurückgeht, die Tatsache der Übereinstimmung indessen kann nicht bestritten werden. 1789 jedenfalls war den Zeitgenossen dieser Sinnzusammenhang durchaus gegenwärtig. Anlässlich der Beschreibung der östlichen Kuppelfresken wird die Stellung des Hochaltars, „darauf das Hochamt gehalten wird“, als vorteilhaft gepriesen, weil man „diese wichtigen Geheimnisse (der Freskodarstellungen) bei der heiligsten Handlung dann immer im Gesicht hat. Die lebhaftere Erinnerung dieser Geheimnisse wird also nicht nur durch den Verstand, sondern auch durch die sinnliche Vorstellung so geschärft, wie man sie bey der heiligsten Handlung, durch welche sie erneuert werden, haben muß“⁹⁹⁾. Das Kirchengebäude als Symbol des in ihm gefeierten Meßopfers, das war für wahr eine revolutionäre Interpretation des Gotteshauses.

Das Neue dieses Programms ist unverkennbar. Obleich die Themen einzeln zum Repertoire des Barock gehören und in Banz sogar schon Ansätze einer raumbezogenen Gesamtschau ausgebildet sind, steht die in Neresheim gezogene Summe unter ganz anderen Vorzeichen. Das Programm von Banz ist aus der gläubigen Leidenschaftlichkeit barocker Mystik gespeist, Neresheim atmet die kühlere Luft aufgeklärten Denkens. Im Fresko des Eingangsraumes von Banz greift der Himmel selbst mit unwiderstehbarer Gewalt in das Leben des Sünders ein, in Neresheim ergeht der Appell an das Gewissen des Eintretenden. Wo in Banz die wunderbare Ausgießung des Heiligen Geistes dem Gläubigen die Macht des Wortes Gottes bewußt macht, verweist Neresheim im Disput des Jesusknaben mit den Gelehrten auf die Bedeutung der Heiligen Schrift. „Hier muß man sich verwundern“, heißt es 1789, „über die von allen Seiten sich zudringenden Juden und Lehrer, welche ihre einzige Aufmerksamkeit auf diesen Knaben richten, und über seine Weisheit in Erstaunen gesetzt werden; aber noch mehr dient dieser Knabe zu einem aufmunternden Beyspiele; seine ausnehmende Sittsamkeit und Bescheidenheit, womit er die Lehrer zu fragen scheint, kann nicht anders als Ehrfurcht und Liebe gegen die Verkündiger des Wortes Gottes in dem aufmerksamen Betrachter dieses Bildes erwecken.“¹⁰⁰⁾

Das Bild wird aufgerufen, den Menschen im Zusammenwirken mit dem Wort, dem Gottesdienst und der Architektur zu belehren, zu bessern und zu erheben. Unterweisung tritt an die Stelle der Anschauung oder gar der Vision Gottes. Wort, Bild, Lied und Liturgie zielen auf die sittlichen und vernünftigen Kräfte des Menschen. In eindringlicher Unmittelbarkeit, die an das Christusverständnis der protestantischen Kirche erinnert, wird Christus als das alleinige und wahre Vorbild des Menschen gegenwärtig gemacht.

99) Reichsstift 1789, fol. 43 v.

100) Reichsstift 1789, fol. 41 v.

Noch der Neresheimer Berichterstatter von 1789 bestätigt es uns: „Weil es weit zweckmäßiger ist, daß man in dem Hause Gottes mehr Vorstellungen von den vornehmsten Geschehnissen der Religion als von einzelnen Heiligengeschichten hat, so bekommt man in der ganzen Kirche keine Geschichten oder Vorstellungen eines besonderen Heiligen zu sehen als in dieser mittleren und größten Kuppel, wo sie alle gemeinschaftlich die triumphierende Kirche vorstellen.“¹⁰¹⁾

Spiritus rector des Bildprogramms war zweifellos Reichsprälat Benedikt Maria Angehrn selbst in Gemeinschaft mit den aufgeschlossenen Mitgliedern seines Konvents. Anregungen dazu mögen aus den Kreisen der Kirchenreform in den Diözesen Augsburg und Konstanz, aus der Verbindung zu St. Gallen und zu den fortschrittlichen Benediktinerklöstern oder zum württembergischen Hof gekommen sein. Sie alle bemühten sich um die Erneuerung des Gottesdienstes zugunsten besserer Verständlichkeit, aktiver Teilnahme der Gläubigen und Vereinfachung der Liturgie. „Nur große und von jedermann kennbare Gegenstände“ werden deshalb in Neresheim als Themen der Malerei zugelassen¹⁰²⁾. Schon 1758 hatte die Baukommission für die Nordtiroler Pfarrkirche Hopfgarten übersichtliche Raumbestaltung und Ausstattung gefordert, „weillen zur Abhaltung deren Divina (Gottesdienste) vor das gemeine Volk diser form am nützlichsten, weillen alle anwesende in der Kirchen auf alle 5 Altäre und auf die Cantzel sehen können“⁸²⁾. Ähnliche Überlegungen dürften den Ausschlag in Neresheim zugunsten der schließlichen Verlegung des Hochaltars näher zum Volk hin gegeben haben¹⁰³⁾. Sicherlich entspringt die eifersüchtige Sorge Angehrns für die uneingeschränkte Wirkung der Kuppelmalerei letztlich diesem Streben nach möglichst intensiver Belehrung.

Ob auch Knoller in die Programmgestaltung eingegriffen hat, ist nicht bekannt. Gegen eine aktive Beteiligung des Malers spricht, daß weder die Fresken in Volders, noch in Ettal, Gries oder München eine dem Neresheimer Reformprogramm entsprechende Funktion oder damit übereinstimmende Thematik aufweisen. Einzig der Zyklus von sechs bis sieben Altarblättern, den er zwischen 1795 und 1803 für die Kirche in Gries malte, nimmt das Christusthema wieder auf¹⁰⁴⁾. Entscheidend ist jedoch, daß Knol-

101) Reichsstift 1789, fol. 42 r.

102) Reichsstift 1789, fol. 52 r.

103) Vgl. die Argumente für die Anordnung des Hochaltars in der 1768 begonnenen Klosterkirche St. Blasien. Bei der ersten Bausitzung wurde die Frage erörtert, ob der Mönchschor vor oder hinter dem Hochaltar aufgestellt werden soll. Fürstabt Martin II. Gerbert plädierte für die Voranstellung des Hochaltars mit der Begründung, er wüßte schon, „daß die Weltlichen die Schwarzen nicht mehr gerne ansehen wollten“ (L. Schmieder, St. Blasien, Augsburg 1929, S. 149). Trotzdem entschied man sich in dieser Sitzung, den Mönchschor vor den Hochaltar zu legen, weil man es billiger und schöner fand. In der Bauausführung schließlich kam der Mönchschor, wie in Neresheim, hinter den Hochaltar (J. Hoffmann, Der Süddeutsche Kirchenbau am Ausgang des Barock, München 1938, S. 12).

ler das schriftliche Konzept dieser sechs „mysteria domini“ vom Abt zugeschickt bekommen hatte, der zunächst überhaupt nicht Koller, sondern dessen Schüler Joseph Schöpf damit beauftragen wollte. Ein ähnliches, zehnteiliges Altarprogramm der Stiftskirche Solothurn von 1773/78, an dem neben Esperlin der Stuttgarter Guibal und Domenico Corvi aus Rom mitwirkten, läßt auf gemeinsame Anregungen der Auftraggeber schließen¹⁰⁵).

Mit Sicherheit auf Neresheim geht das Abendmahlsfresko Josef Kellers im Chor der Pfarrkirche Neustift im Stubai zurück¹⁰⁶). Keller kopiert im Chor das Neresheimer Vorbild ziemlich genau, während Joseph Anton Zollers Pfingstwunder im Mittelschiff derselben Kirche (1772) und die Himmelsglorie Joseph Hallers in der Vierungskuppel (1772) mit Knoller nichts zu tun haben. Wann und wie der junge Allgäuer Neresheim kennenlernte, wissen wir nicht. Daß er Schüler Knollers gewesen sei, ist nicht erwiesen. Die Neresheimer Archivalien nennen seinen Namen nicht¹⁰⁷). Andererseits zeugt die frühe Wiederholung in Neustift vom Ansehen des allenfalls zwei Jahre älteren Neresheimer Abendmahls. Die Mittelgruppe kopiert Keller 1774 ein zweites Mal in einem datierten und mit K monogrammierten Leinwandbild, das als eigenhändige Skizze Knollers für Neresheim beansprucht worden war¹⁰⁸). Auch im Chorfresko der Pfarrkirche Pfronten verwertete er 1780 noch einmal das Neresheimer Vorbild¹⁰⁹).

Selbständiger, doch in echter Nachfolge, hat sich Januarius Zick das Neresheimer Vorbild zu eigen gemacht. Daß er Neresheim kannte, ist durch die Nachricht seiner Ankunft als Begleiter des P. Priors von Wiblingen am Abend des 11. August 1778 bezeugt¹¹⁰). Mit dem Abendmahlsfresko über

Taf. 64a, b

- 104) Popp S. 102, Weingartner S. 77 ff. — Vgl. P. Siegfried Christian, Das Wirken des Malers Martin Knoller für das ehemalige Augustiner-Chorherrenstift Gries bei Bozen, Jahresberichte 1898/99, 1899/1900 des K. K. Städtischen Gymnasiums St. Paul.
- 105) F. Deuchler, Schweiz und Liechtenstein, Reclams Kunstführer, Stuttgart 1966, S. 670 f. Dieser 1763 begonnene, ab 1769 von verschiedenen Künstlern ausgestattete Bau läßt besonders deutlich die Überlegenheit des Neresheimer Bildprogramms erkennen.
- 106) R. Hootz, Kunstdenkmäler in Österreich; Salzburg, Tirol, Vorarlberg, München-Berlin 1965, Abb. S. 148. — Reclams Kunstführer Österreich, II, Stuttgart 1961, S. 465.
- 107) Auch P. Paulus Weißenberger ist der Name Kellers im Zusammenhang mit Neresheim nie begegnet (Freundl. Mitteilung vom 7. 7. 1974). In Thieme-Beckers Künstlerlexikon, Bd. XX, 1927 S. 111 hingegen wird er ohne Angabe der Quelle als Schüler Knollers bezeichnet.
- 108) Öl auf Leinwand, 156 × 110 cm. Privatbesitz München (Dr. h. c. Wilhelm Reuschel). Für freundliche Auskünfte und Foto bin ich dem Besitzer zu Dank verpflichtet. — Eine zweite, J. Keller zugeschriebene Kopie (Taf. 64b) befand sich 1941 in Privatbesitz in Füssen.
- 109) M. Petzet, Die Pfarrei Pfronten, Kirchenführer Schnell und Steiner, München-Zürich 1961, Abb. S. 6.
- 110) Weißenberger S. 128. „Abends kam R. P. Prior von Wiblingen mit dem dasigen H. Kirchenmahler hierher...“ (Augsburg Nr. 66, 11/12. 8. 1778).

dem Hochaltarbild der Kreuzigung übernimmt er in Wiblingen nicht nur die Kombination von Neresheim, sondern führt auch Knollers Bildgedanken fort, freilich in freier Abwandlung entsprechend dem archäologischen Realismus und der zeichnerischen Prägnanz seines spätzeitlichen Stiles¹¹¹⁾. In der Prämonstratenserkirche Rot an der Rot, wo ihm jedoch nur das Langhaus zur Verfügung stand, folgt er 1784, vielleicht auf Wunsch des Auftraggebers, sogar der Grundidee des Neresheimer Programms¹¹²⁾. Im Eingangsraum malt er über der Orgel die Austreibung der Wechsler, die drei Mittelschiffsjoche bis zur Kanzel überdeckt das große längsovale Fresko mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel, das Abendmahlsfresko hingegen bezieht sich auf das abschließende Joch mit dem Kreuzaltar.

Zweierlei unterscheidet die Bilderfolge von Neresheim: Sie beschränkt sich auf den der Gemeinde vorbehaltenen Raum und konzentriert sich auf die Themen Reinigung, Unterweisung und Abendmahlsspendung oder — hier besonders einleuchtend — auf die der Gemeinde vertrauten Hauptteile der Messe, d. h. Sündenbekenntnis, Predigt und Abendmahl. Dabei ist das Anliegen der Predigt räumlich und bildlich noch mehr betont als in Neresheim. Der tiefe, eingezogene Mönchschor dagegen ist thematisch anders orientiert. Über dem Gestühl, anstelle der Auferstehung Christi in Neresheim, malte Zick die Aufnahme Mariens in den Himmel. Die älteren beiden Fresken des Meinrad von Aw über dem Hochaltar (1780) beziehen sich auf den Kloster- und Ordensgründer Norbert und schließen sich der barocken Bildtradition an.

Für die Sonderstellung des Neresheimer Programms und seiner Nachfolge bzw. Vorläufer ist symptomatisch, daß die bayerische, österreichische, mährische, böhmische und ungarische Freskenmalerei des 18. Jahrhunderts eine ähnliche Thematik — von Ausnahmen abgesehen — nicht kennt. Weder bei Thomas Christian Winck noch bei Kremerschmidt, Sigrist, Bergl, Sebastini oder Winterhalter finden sich Ansätze einer vergleichbaren Bilderwelt. Nur Maulbertsch, später Gewinner im Wettbewerb um die Ausmalung der Innsbrucker Hofburg¹¹³⁾, hat sich gelegentlich mit vergleichbaren Bildprogrammen beschäftigt. Eines seiner Hauptwerke, die Pfarrkirche Sümeg in Westungarn, ist völlig ausgemalt mit Altar-, Decken- und Wandfresken, die überwiegend Szenen aus dem Leben Christi darstellen und in dem Hochaltarfresko der Himmelfahrt Christi kulminieren. Das komplizierte Programm

111) Die Ausführung der Fresken erfolgte 1778—1780, das Hochaltarblatt ist 1781 datiert.

112) Auch die Tatsache, daß, ähnlich den Neresheimer Patres Benedikt Maria Werkmeister und Beda Pracher, der Prämonstratenserpater Wilhelm Mercy aus Rot a. d. Rot zur katholischen Geistlichkeit an den Hof Herzog Carl Eugens berufen wurde (vgl. Anm. 32. Bd. I, S. 375), spricht ebenfalls für Beziehungen des Klosters zu Neresheim.

113) Knoller wurde 1768 dafür vorgeschlagen (Popp S. 52), die Ausmalung durch Maulbertsch erfolgte 1775/76 (K. Garas, F. A. Maulbertsch, Wien 1960, S. 110 ff., Abb. 233—235).

der 1757–1758 entstandenen Bilderfolge dürfte auf Bischof Martin Biro von Veszprém zurückgehen und ist eher auf die Verherrlichung der Trinität als auf Christus allein zu beziehen¹¹⁴). Aus dem Besitz Maria Theresias gelangten sechs großformatige Bilder Maulbertschs von 1763 in die Garnisonskirche zu Orlat (Siebenbürgen), die mit Themen wie Anbetung der Hirten, Salome mit dem Haupte des Johannes, Christus mit den Aposteln, Himmelfahrt und Pfingsten einem Christuszyklus zugehören¹¹⁵). Im Dienste der Interpretation des Kirchenraumes freilich scheint diese Folge nie gestanden zu haben. Einzig das Abendmahlsbild auf dem Hochaltar der Pfarrkirche Fischamend bei Wien, Maulbertschs Hochzeitskirche, vor allem das raumbeherrschende Hochaltarfresko gleichen Themas von 1773 in der Augustinerkirche Korneuburg könnten als Analogien herangezogen werden¹¹⁶). Die übrige Ausstattung beider Kirchen kümmert sich jedoch nicht um eine geschlossene Thematik wie in Neresheim oder selbst den bescheidenen Landkirchen des deutschsprachigen Südwestens.

Neresheim steht einsam – das beweist dieser Überblick – auf unerreichter Höhe. Sein Bildprogramm schöpft aus einer langen, dem Benediktinerorden wie auch der süddeutschen Pfarrkirchenarchitektur vertrauten Überlieferung. Barocke Frömmigkeit, gottesdienstliche Reformbestrebungen und neue monastische Zielsetzungen durchdringen sich darin mit bislang unbekannter Konsequenz. Einmalig in der deutschen Kunstgeschichte ist die enge Verknüpfung, ja Deckungsgleichheit des Programms mit der Raumfolge des Bauwerks und ihrer liturgischen Funktion, erklärbar vor allem aus den Verbindungen von Abt und Konvent zu den Kreisen der kirchlichen und weltlichen Aufklärung. Die Deutung des Kirchenraumes als Symbol des Meßopfers, die durch das Bildprogramm ermöglicht wird, stellt nicht nur die Summe einer abendländischen Tradition dar, sondern zugleich die kühnste und modernste Neuinterpretation des christlichen Sakralbaus am Vorabend der Säkularisation.

Daß diese Ideen realisiert und überzeugende Form annehmen konnten, ist jedoch der Gestaltungskraft des Malers zu verdanken. In Martin Knoller fand Benedikt Maria Angehrn den Künstler, der die Chance von Neresheim nicht nur mit Freuden ergriff, sondern in kongenialem Einfühlungsvermögen selbständig weiterzubilden und zur Vollendung zu führen verstand.

7. Die Bildgestalt

Tempelreinigung

Taf. 40

Das ist keine der herkömmlichen Fassungen des Themas, womit die süddeutsche Barockmalerei dem Gläubigen beim Betreten der Kirche ins Gewis-

114) K. Garas, Franz Anton Maulbertsch, Wien 1960, S. 40 ff., Abb. 88–104. Dort weitere Literatur zu Sümeg.

115) Garas, a. a. O., S. 75 ff., Abb. 158–161.

116) Garas, a. a. O., S. 118, Abb. 66; S. 104, Abb. 218.

sen zu reden pflegte¹¹⁷⁾. Wohl schwingt auch hier Christus wenn nicht Geißel oder Rute, so doch einen handfesten Riemen. Auch die niedergestürzten oder fliehenden Wechsler fehlen nicht, die ihre Habe in Sicherheit zu bringen versuchen. Dennoch bildet nicht der heilige Zorn über die Entweihung des Hauses Gottes oder die drastische Schilderung der Frevler das Anliegen des Malers. Das Bild bestimmt jene hochragende Tempelarchitektur, deren „effect in großen zu sehen“ Knoller so sehr begierig gewesen war. Es ist ein zentraler Kuppelbau im Stil der italienischen Renaissance mit kreuzförmigen Armen. Einer davon dient als säulengetragene Vorhalle, zu der Stufen emporführen. In ihrer Tiefe liegt der einzige Zugang zum Innern des Gebäudes, eine enge Pforte. Fenster sind nicht zu sehen. Es bedarf kaum der umherschwebenden Engel, um in dem Bau die Kirche Christi zu erkennen, zumal sie in ähnlicher Form der Symbolik des Barock seit langem vertraut war¹²⁵⁾. Geschlossenheit, Festigkeit, Erhabenheit, Vollkommenheit sind ihre Merkmale. Niedrige Arkaden umgrenzen im Hintergrund kreisförmig den Vorhof, rechts von der Treppenanlage schranken steinerne Balustraden den heiligen Bezirk ab.

Der Vorgang der Austreibung ist mehr symbolisch als realistisch gemeint. Da gibt es keine umgestoßenen Tische mit klirrendem Geld oder zerbrochene Käfige mit verscheuchtem Getier. Man reicht sich die profanierenden Waren umsichtig zu oder trägt sie gemessen hinweg. Einige derbe Typen sind vor Christus zu Boden gestürzt oder suchen sich angstvoll zu verbergen. Eine Eierhändlerin wird von der Unvorsichtigkeit eines Davoneilenden betroffen. Im ganzen aber vollzieht sich der Exodus in ungewöhnlich geordneter Form. Unter den Ausgewiesenen befinden sich Gelehrte, Damen, Stutzer, Bauern, Wucherer, Bettler, sogar eine Mutter mit zwei Kindern. Wieder scheint hinter der Historie ein tieferer Sinn auf: Christus verwehrt den Unwürdigen, wer immer sie seien, den Zugang zu seiner Kirche. Die Tempelreinigung weist zugleich voraus auf das Jüngste Gericht, dessen ikonographischer Platz von alters her ebenfalls im Westen der Kirche liegt. Die Mahnung zur Läuterung und Lauterkeit des Herzens verbindet sich mit der Ankündigung ewiger Verbannung durch Christi Gericht im Falle der Weigerung¹¹⁸⁾.

Diese Bedeutungsverlagerung hat sich, wie die Vorarbeiten zeigen, erst allmählich vollzogen. Die frühe Stamser Ideenskizze scheint die Szene noch

Taf. 59b

117) Vgl. die Fresken von J. G. Bergmüller in Ochsenhausen (1727), Johann Zick in Biberach (1749), Matth. Günther in Gossensass (1751), J. J. Zeiller in Ottobeuren (1760–1764), F. L. Herrmann in Steinach (1770) usw.

Zur Ikonologie barocker Eingangsräume vgl. W. Messerer, Altäre in der Ikonologie des süddeutschen Barock, Festschrift Norbert Lieb, München 1972, S. 139.

118) „Dieses Bild ist eine treffende Warnung für alle diejenigen, welche das Haus Gottes aus unlauteren Absichten betreten wollen“ (Reichsstift 1789, fol. 41 v.)

Taf. 59a ins Innere des Tempels lokalisieren zu wollen. Christus bildet die Spitze einer dichtgedrängten Figurengruppe, die vor seiner hochaufgerekten, mächtigen Gestalt und seinem gewaltig ausholenden Schlag nach allen Seiten auseinanderstiebt¹¹⁹⁾. Die Ölskizze stellt den Sinnbezug zwischen Christus und dem Kirchengebäude heraus und mildert die dramatische Zuspitzung des Vorgangs. Doch erst das Fresko erweitert, sicherlich unter Einfluß der Größe der zu füllenden Fläche, die Komposition, zieht die Gruppen auseinander, fügt zusätzliche Figuren ein, verteilt die Aktion und verleiht dem Kirchengebäude die beherrschende Stellung (wobei sich freilich perspektivische Fehler, besonders bei den Giebeln von Vorhalle und Portal, einschleichen). Jetzt erhält die Gestalt Christi breites Volumen und fast statuarische Mächtigkeit des Umrisses. Die Zwillingsssäulen der Vorhalle rahmen und überhöhen sie in die Sphäre der Monumentalität, unterstützt durch die dominierenden, leuchtenden Farbwerte reinen Rots und Blaus im Gewand Christi.

Taf. 44a Demgemäß verblaßt die Hintergrundsarchitektur, motiviert durch das weiche Licht, das, gleichsam von den fünf Fenstern ausgehend, den Bildraum erfüllt und auch die Landschaft in eine duftige atmosphärische Erscheinung verwandelt. Die tief herabreichenden Zwickel der Kuppelwölbung nehmen Teile der Malerei auf, die dadurch und durch die Einbeziehung der Fenster mit der Architektur des Eingangsjoches fugenartig verzahnt werden konnte. Beim Verlassen der Kirche erblickt man sodann einige Ausgewiesene, wie sie den hinter Bäumen und Gärten auftauchenden Häusern der Stadt, dem Draußen, zustreben. Es ist, als wachse die zarte Pflanzenmalerei aus den weißen Vasen der Orgelkästen heraus. Obgleich auf eine Hauptansicht berechnet, umzieht das Fresko auf diese Weise das ganze Kuppelrund.

Der zwölfjährige Jesus im Tempel

Taf. 39 Jetzt erblickt man das Innere des Tempels, jedenfalls könnte dieses so aussehen. Wieder hinterfängt und überwölbt ein Kreuzkuppelbau das Geschehen, doch diesmal in kühner Scheinarchitektur so geräumig errichtet, daß er die ganze Bildfläche füllt und beim Rückblick in folgedessen auf den Kopf zu stehen kommt. Das Schema stammt aus dem Grundstock barocker Illusionsmalerei. C. D. Asam hat es 1721 in der Innsbrucker Pfarrkirche, Matthäus Günther 1752 im Würzburger Käppele verwendet¹²⁰⁾, nachdem es durch die deutsche Ausgabe des Perspektivebuches von Andrea Pozzo seit 1708 diesseits der Alpen allgemein bekannt geworden war. Zweifellos ist auch hier weniger der Tempel von Jerusalem gemeint als das weltum-

119) Knoller schließt sich hier an den älteren Bildtypus an, den M. Günthers Fresko in Gossensass (H. Gundersheimer, Matthäus Günther, Augsburg 1930, Abb. 65) vertritt.

120) Vgl. H. Tintelnot, Die barocke Freskomalerei in Deutschland, München 1951, Abb. 33. — H. Gundersheimer, a. a. O., Abb. 66.

spannende Gebäude der Kirche Christi. Dem entspricht es, wenn der Evangelienbericht von der Suche der Eltern Jesu zurücktritt vor der Darstellung der würdigen Doctores und Väter, die Christus zuhören und auf ihn hören. Nicht um den Disput der Schriftgelehrten oder um das Wiederfinden des verlorenen Kindes geht es hier, sondern um den Lehrer der Kirche.

Der Wandel von der Stamser Ideenskizze über die Ölskizze zur Ausführung bestätigt diese Deutung. In ersteren steht Jesus in überragender Größe über und zwischen den Diskutierenden, die ihn in dichten Gruppen umdrängen. Das Streitgespräch führt zu erregten Gesten, links wird eine Schriftrolle befragt. Das Fresko schafft nicht nur mehr Distanz zwischen Gestalten, sondern bringt auch mehr Ruhe. Entscheidend trägt dazu die Person Christi bei, die jetzt am Tische sitzend dargestellt ist. Er braucht nicht zu verteidigen oder zu beherrschen, sondern begnügt sich, unter seinen aufmerksamen Hörern zu weilen. Wieder durchschweben Engel das Haus Gottes, während Maria und Josef den Teilnehmern gleichgestellt, ja sogar an den Rand des Bildes verwiesen werden.

Taf. 58a, b

Zum Eindruck gesammelter Ruhe trägt das feste Gerüst paralleler Horizontalen und rahmender Vertikalen, die durch Bögen und Kuppel verbunden sind, entschieden bei. In ihren zurückhaltenden, fast gleichförmigen Steintönen bilden sie einen starken Kontrast zu dem lebhaften Rot, Grün und Blau der Gewänder. Die breite Stufenanlage ermöglicht es, jeder Figur nach dem Muster von Raphaels Disputá den günstigsten Platz zuzuweisen. Sie wird zur Bühne, auf der sich der einzelne wie auch die Gruppe voll entfalten können. Die tiefe Gasse der von unten emporführenden Diagonale, Gebärden und Blicke bringen auf Christus als Mittelpunkt der Versammlung zum Bewußtsein. Er allein ist, wie schon im vorigen Fresko, mit den reinen, leuchtenden Farben tiefen Blaus und vollen Rots ausgezeichnet.

Taf. 44a

Dreifaltigkeitskuppel

Obgleich Knoller bei dieser Kuppel am meisten an die Weisungen des Auftraggebers gebunden war — sogar die Attribute der Benediktinerheiligen erhielt er schriftlich mitgeteilt⁶⁰⁾ —, hat er sich hier von der Tradition weiter entfernt und selbständiger seiner eigenen Erfindungsgabe anvertraut, als in den übrigen Fresken. Schon die Bezeichnung weist darauf hin. „SS. Trinitatis adoratio“ lautet der Titel in der Klosterchronik zum Jahre 1772⁴⁴⁾, nach Datum und Herkunft wohl die offizielle Benennung. Das „Carmen Epicum“ von 1775 dagegen spricht von der „Ecclesia Triumphans“⁴⁵⁾, der triumphierenden Kirche, J. N. Hauntinger 1784 von den „im Himmel herrschenden Heiligen“¹²¹⁾, die gedruckte Beschreibung des Reichsstifts von 1792 sogar nur von dem „Himmelreich“¹²²⁾. Vergleicht man die Beschreibung des Heiligenhimmels in dem genannten Carmen von 1775, so stellt man ver-

Taf. 36

121) J. N. Hauntinger, Reise durch Schwaben und Bayern im Jahre 1784, Weissenhorn 1964, S. 125.

wundert fest, daß sich nicht einmal diese unter den Augen Knollers entstandene Liste genau mit dem ausgeführten Fresko deckt und dieses in entscheidenden Punkten mißversteht¹²³⁾.

Taf. 43

Bei diesem „Himmelreich“ handelt es sich nämlich nicht um die übliche Versammlung von Heiligen, die als Angehörige eines Ordens oder Patrone einer Kirche oder eines Klosters die Dreifaltigkeit anbeten. Das längsovale Fresko mit seinem zunächst unüberschaubar wirkenden Gewimmel heiliger Personen läßt sich vielmehr in drei mehr oder minder vollständige Ringe aufgliedern. Den innersten bilden die Engel, die die Dreifaltigkeit tragen, verehren und umkreisen. Das Dreieckssymbol der Trinität sendet das Licht des Himmels in gebündelten Strahlen aus. Der zweite Kreis – genauer ein Oval – setzt auf der Rückseite, im Rücken der Dreifaltigkeit gleichsam an. Er beginnt mit Adam und Eva, führt über Noe und Japhet, Moses und Aaron, Abraham, Isaak und Jakob zu David, Hiob (?) und Salomo, den das Carmen als Simeon interpretierte. Nach einer Unterbrechung folgen die Voreltern Christi, Zacharias, Joachim, Anna, Elisabeth, Joseph und Maria. Zu ihnen gehören aus der nächsten Generation Johannes d. T. und Christi „Bruder“ Jakobus. Nach erneuter Unterbrechung schließt die Reihe der Apostel – außer Andreas –, beginnend mit Petrus und Paulus, den ovalen Ring. Im äußersten Ring heben sich mehrere Gruppen heraus. Hauptplätze in der Blickachse nehmen die Kloster- und Ordenspatrone ein: In der Mitte der Ordensvater Benediktus, links von ihm der Diözesan- und Kirchenpatron Ulrich, dazwischen Bischof Konrad von Konstanz, nach außen Ulrichs Eltern und zuletzt der Apostel Andreas, dem auch einer der Seitenaltäre geweiht ist. Nach rechts schließen sich – dem Carmen zufolge – die Benediktinerheiligen Romanus und Maurus an, sodann die Augsburger Bistumspatronin Afra mit ihrer Mutter Hilaria. Diese durch Größe und plastische Durchbildung ausgezeichneten Gestalten fügen sich einem Dreieck ein, dessen Spitze das Dreieck der Trinität bildet und die wichtigsten Personen umfaßt. Die Grenze rechts wird durch den Höllensturz Satans markiert, links durch den hünenhaften Leib des hl. Bartholomäus. Die übrigen Heiligen setzen sich zusammen aus Lokalheiligen der Augsburger und Patronen der benachbarten Diözesen und Kirchen, aus männlichen und weiblichen Heiligen des Benediktinerordens, aus den Gründern anderer Orden, aus den beliebtesten Nothelferinnen sowie der hl. Ursula und Magdalena. Auch Graf Hartmann von Dillingen und seine Frau sind als Gründer des Klosters in die hehre Gesellschaft aufgenommen.

122) Reichsstift 1792, S. 130. Zu dem Bedeutungswandel vgl. auch H. Bauer. Zum ikonologischen Stil der süddeutschen Rokokokirche, Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, III. Folge, Bd. 12, 1961, S. 218 ff., sowie H. Bauer, Der Himmel im Rokoko, Regensburg 1965, S. 10 ff.

123) So wird aus dem Salomo am Ende der Väter des Alten Bundes der Hohepriester Simeon, der hier keine Funktion hätte (Knoller, S. 51).

Diese Betonung der Familienzusammengehörigkeiten unterscheidet die Neresheimer Auswahl am meisten von den vergleichbaren Allerheiligenfresken. Christus, die Orden, Patrone und Stifter sind in ihrem geschichtlichen Zusammenhang, mit Vor- und Nachfahren gesehen. Heilige wie Romanus oder Urbicus erlauben sogar den Schluß, daß auch die damalige Klosterfamilie Neresheims großenteils durch ihre Namenspatrone vertreten war¹²⁴). Die Zeitlinie führt damit vom ersten Menschenpaar bis in die Gegenwart, die Existenz des Klosters stellt sich als legitimes Glied im Heilsplan Gottes dar. Ähnliche Heiligengruppierungen sind zwar der älteren Freskomalerei nicht unbekannt. C. D. Asams Allerheiligenfresko in Weingarten reicht ebenfalls bis zu Moses zurück, während Carlo Carlone in Ludwigsburg die Chöre der Apostel und der Vertreter des Alten Testaments wie in Neresheim „im Rücken“ der Dreifaltigkeit endigen bzw. beginnen läßt. Knoller scheint beide Fresken, motivischen Entlehnungen zufolge, gekannt zu haben. Die Erweiterung und Aktualisierung des Programms blieb Neresheim vorbehalten.

Aus gleichem Bestreben heraus ist die Einfügung jener weißgekleideten, schwebenden Frauengestalt zu verstehen, die mit der Rechten Kelch und Hostie emporhält, mit der Linken aber einen wallenden Vorhang vor der Dreifaltigkeit zurückzieht. Das „Carmen Epicum“ von 1775 bezeichnet sie als „Ecclesia“, als die Kirche, die den Schleier zurückziehe, womit der göttliche Glaube das große Geheimnis verhülle, auf daß wenigstens das Auge des Glaubens erkenne, was das leibliche Auge niemals sehen werde, sondern nur im Spiegel gleichsam schauen könne⁴⁵). In der Beschreibung von 1789 und in der gedruckten Ausgabe von 1792 heißt sie „die Religion“.

Knoller hat auch diese Gestalt aus der barocken Ikonographie übernommen. Häufig ist sie bei gleichen Attributen, zusammen mit den göttlichen Tugenden oder allein, als „Fides“, als die Personifikation des Glaubens zu deuten¹²⁵). In Knollers Kuppelfresko zu Volders von 1766¹²⁶) heißt sie in Gesellschaft von Hoffnung und Liebe den hl. Karl Borromäus mit Kelch und blühendem Zweig im Himmelreich willkommen. Im Ettaler Chorfresko wird sie nicht benötigt. Um so selbstbewußter tritt sie in der 1773, also während Knollers Arbeit an dem Neresheimer Fresko, entstandenen „Glorie

124) Von den 30 Namen Neresheimer Mönche und Laienbrüder, die zwischen 1770 und 1772 bekannt sind (frdl. Mitteilung von P. Paulus Weißenberger, 7. 7. 1974) lassen sich 20 mit Sicherheit unter den Heiligen des Freskos identifizieren, doch werden auch die übrigen — Amandus, Anton, Aurelius, Beda, Cölestin, Edmund, Karl, Leonhard, Narzissus, Notker — bei genauer Prüfung dort zu entdecken sein. Das Fehlen von Attributen oder die undeutliche Darstellung einiger Gestalten erschwert ihre Benennung.

125) Vgl. P. Troger, Altenburg (1732—1733), M. Günther, Großaitingen (1740/41) und in Fieberbrunn (1762), B. Altomonte in der Prälatusakristei St. Florian (1739), J. M. Schmidt, Krems (1787).

126) Abb. 142 bei H. Tintelnot, Die barocke Freskomalerei in Deutschland, München 1951.

des Hl. Augustinus“ zu Gries auf¹²⁷⁾. Der Sinn der Figur ist nun ein merklich anderer. Sie schlägt den Vorhang vor der Trinität zurück. Zepter, Sonnenmedaillon und Krone geben sie als die allesbeherrschende Wahrheit zu erkennen, als jene göttliche Wahrheit freilich, die nur mit Hilfe des Glaubens erfaßt werden kann. Aus diesem Grunde führt nicht sie, sondern die Personifikation des Glaubens — hier mit der Flamme auf der Stirn — Augustinus der Dreifaltigkeit zu.

Die Neresheimer Ecclesia macht auf einen ähnlichen Sinnzusammenhang aufmerksam. Vorbei ist die Zeit, da sich der Mensch die Dreifaltigkeit unbefangenen Auges in irdischer Leiblichkeit vergegenwärtigte. Jetzt benötigt ihre Anschauung der Einschaltung des Glaubens. Nicht die verklarte Gottheit selbst, sondern nur ihr menschenbildliches Gleichnis wird hinter dem Schleier sichtbar. Es ist also ein neuer Vorbehalt erkennbar, der wie eine Entschuldigung für die traditionelle Darstellung der Dreifaltigkeit anmutet. Die den Schleier lüftende Ecclesia wird zugleich zum Sinnbild der Allegorie nach Hagedorns Wort, „daß man die Allegorie selbst allegorisch unter einem Schleier bilde, der sie verhülle, aber nicht unserem Auge verberge“¹²⁸⁾.

Dieser Vorbehalt der Vernunft ist wohl Knollers eigene Zutat, wie die vergleichbaren Formulierungen von Volders und Gries nahelegen. Der Auftraggeber scheint sich sie eher zu eigen gemacht zu haben, als seine Nachfolger. Auffällig ist schon der Wechsel von der „fides divina“ im Manuskript des Carmen von 1775 zur „fides Romana“ der gleichzeitigen Druckausgabe. Ähnlich bildet die Angabe von 1772 „SS. Trinitatis adoratio“ die modernere Formulierung des Freskothemas, während die späteren Beschreibungen konventionellere Beziehungen verwenden. Jene Anbetung der Dreifaltigkeit, der sich die Lebenden im Kirchenraum unterhalb der Kuppel zugesellen sollen⁹⁸⁾, wagt sich die Gottheit nur noch als Allegorie, nicht mehr als Abbild, vorzustellen.

Taf. 49

Auch die Tatsache, daß in der spätestens im Frühjahr 1772 gemalten Ölskizze die wichtigsten Gruppen des Freskos — Trinität, Ecclesia, Familie und Vorfahren Christi, Apostel, Patrone, Orden — wenigstens vertretungsweise enthalten sind, erlaubt es, die Neresheimer Fassung des Allerheiligenthemas als Erfindung Knollers zu betrachten. Manche Figuren oder Gruppen — die Apostelfürsten, Johannes der Täufer, Engel — sind mehr oder minder wörtlich aus Skizze und Fresko in Volders oder auch Ettal übernommen. Ihnen gegenüber erhält das Neresheimer Fresko nicht nur mehr Ruhe, Raum und Licht, sondern auch größere Präzision und historische Treue in der Wiedergabe einzelner Persönlichkeiten. Hilaria trägt Gewand und Haare à la Grèque statt der Rokokoprinzessin der Ölskizze, Zacharias

127) Kein Abbildungsnachweis möglich.

128) C. L. v. Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerey, Leipzig 1762, S. 462. — Das Motiv des von Putten gelüfteten Vorhanges über (dem Thron) der Dreifaltigkeit findet sich schon 1749 in dem von F. J. Spiegler gemalten Kuppelfresko der Benediktinerkirche Zwiefalten.

wird mit der Tracht eines Hohenpriesters ausgestattet, Hubald, Ulrichs Vater, tauscht die römische Feldherrnkleidung in eine mittelalterliche Rüstung um. Es ist derselbe Trend zur Rationalität, zur Konkordanz von Glauben und Wissen, der zur Einfügung der Ecclesia-Fidesfigur geführt hatte¹²⁹⁾.

Taufe Christi

Am wörtlichsten scheinen die beiden Ovalfresken der Querschiffkapellen dem Bericht der Evangelien zu folgen, doch auch hier hat Knoller das vorgegebene Thema selbständig und im Sinne seiner künstlerischen Ansichten weiterentwickelt. Christus kniet zur Taufe nieder, der Himmel öffnet sich, der Heilige Geist schwebt herab in Gestalt einer Taube, Engel dienen dem Sohn Gottes und beten ihn an. Die übrigen Täuflinge und die Schaulustigen indessen bemerken nichts von dem Wunder oder beachten es nicht. Sie benehmen sich in den sommerlichen Flußauen wie erholungsuchende und neugierige Großstädter. Nur einige der Schriftgelehrten, die zu Johannes herausgekommen waren, beschäftigen sich fragend, skeptisch oder nachdenklich mit dem Vorgang.

Taf. 38

In der Ölskizze waren die Umstehenden intensiver an dem Geschehen beteiligt, die Gruppen untereinander wie auch mit der Taufe Christi verbunden. Starke Lichtkontraste und erregte Gesten hoben das Übernatürliche des Ereignisses hervor. Das Fresko dagegen vermittelt die heitere Stimmung eines sonnigen Tages in fruchtbarer Landschaft, mit lustwandeln, badenden oder ruhenden Menschen. Die Zentralgruppe ist desselben hellen Lichtes teilhaftig wie die übrigen Anwesenden. Freilich darf nicht vergessen werden, daß, barocker Ikonographie gemäß, die lebenspendenden Elemente von Wasser und Licht auch als Symbole Christi zu deuten sind¹³⁰⁾. Durch ihn, den Sohn Gottes, wird die Schöpfung erneuert, deren Schönheit und Vielfalt die Menschen genießen, gedankenlos die einen, besinnlich die anderen.

Taf. 56

Darstellung im Tempel

Spielt sich die Taufe in offener Landschaft ab, so vollzieht sich das Reinigungsoffer unter der bergenden Kuppel eines Innenraumes. Zum Beginn

Taf. 37

129) Mit Skepsis hingegen wird man die Bemerkung im Manuskript von 1789 (Reichsstift 1789, fol. 9) aufnehmen müssen: „Da diese Kuppel [die Zentralkuppel] eben zur Zeit der Aufhebung des Jesuitenordens im Jahre 1773 gemahlt wurde, so läßt der witzige Mahler dem Hl. Ignatz, diesem im Bild äußerst betroffenen Heiligen den mit einem Schwert durchbohrten Namen Jesu durch einen Engel entwenden.“ Abgesehen davon, daß Knoller zur gleichen Zeit für die den Jesuiten unterstellte marianische Bruderschaft in München das ausgedehnte und teure Deckenfresko des Bürgersaals (1773/74) ausführte, verbietet die Neresheimer Darstellung eine derartige Deutung, da der genannte Engel mit Schwert zur Gruppe des hl. Kilian darüber gehört.

der öffentlichen Tätigkeit Christi gehören Weite und buntgewürfeltes Volk, zum ersten Einzug in den Tempel die gesammelte Erwartung weniger Begnadeter. Hier geben Prophet und Prophetin das Kind den Eltern und den Umstehenden als den Sohn Gottes zu erkennen, dort bezeugt Gott selbst seinen Sohn vor den Menschen. Hier streckt das Kind die Arme zu seinem himmlischen Vater empor, dort neigt sich Christus unter seines Vaters Wort. Hier finden sich Frauen, Kinder und Greise gläubig zusammen im Lobpreis des heilsbringenden Kindes, dort bleibt den Klugen seine Heilsmacht verborgen.

Taf. 55 Wieder hat Knoller diesen Gedanken erst im Verlaufe der Vorbereitungsarbeit so klar formuliert. In der Ölskizze hält Joseph, wie üblich, eine Kerze, die Lücke zwischen Simeon und Maria füllt eine unbestimmbare Nebenfigur. Das Fresko und die unmittelbar vorangehende Zeichnung in

Taf. 54b Stams erweitert die Lücke, um einen ergriffen lauschenden Alten unterzubringen, der zum Zeichen seines Glaubens die Kerze trägt. Joseph hingegen führt jetzt beide Hände mit derselben Gebärde der Hingebung vor die Brust, wie Christus bei der Taufe. Hanna breitet inbrünstig die Arme aus, Zahl und Anteilnahme der Zuschauer sind gewachsen. Ohne Zweifel ist diese Polarisierung der Querschiffthemen Knollers Werk, findet sich doch der — auch für Maulbertsch aktuelle — Widerstreit von Skepsis und Glaube, Vernunft und Offenbarung, allenthalben in seinen Neresheimer Bildern ausgedrückt.

Auferstehung

Taf. 35 Auferstehung ist hier wörtlich genommen. Christus steht aufrecht auf der äußersten Ecke des verschlossenen Sarkophages. Er schwebt nicht über dem Grabe, noch entsteigt er ihm. Die hochehobene Fahne in der Linken und der Akklamationsgestus der Rechten, der wallende Mantel, die Strahlengloriole, der herkulische Körperbau, geben ihm das Aussehen eines Imperators. Die Besiegten sind zu seinen Füßen niedergestürzt: Tod, Teufel, Sünde. Der abgestorbene Baumstumpf rechts des Sarkophages beginnt wieder zu grünen. Ein Engel im weißen Gewand des Herolds verkündet vom Grabe aus den Sieg Christi, andere beten ihn an. Die Wächter entfliehen in die Nacht, aus der in der Ferne die heiligen Frauen zum Morgenlicht der Auferstehung eilen.

Taf. 46a Hier kann über die Transponierung der Historie in die Allegorie kein Zweifel herrschen. Die Unterschiede zur Ölskizze bestätigen die Tendenz, denn jetzt wird Amor durch das nimbusartige Rad des Pfauen hinter seinem Kopf zum Symbol des Götzendienstes der Welt. Mit seinem ausgestreckten Bein hindert ihn der Teufel daran, der göttlichen Erleuchtung teilhaftig zu werden. Die traditionellen martialischen Angriffsposen der Wächter gegen den Auferstandenen weichen Staunen, Entsetzen, Furcht

130) Vgl. die Fresken Maulbertschs in Mistelbach (1760) und Wien, Theologiesaal der Universität (1766/67).

und Flucht in die Nacht. Wichtiger ist der Ausdruck absoluten Triumphes des Lichtes über die Mächte der Finsternis, die unbeirrbar Gewißheit der Auferstehung im Fleische und der nicht endenden Gegenwart Christi. Auch die Einfügung des Heroldsengels ist zweifellos in diesem Sinne zu verstehen.

Ähnlich dem Eingangsfresko hat Knoller das Panorama der Kreiskomposition der Vorherrschaft einer Hauptszene untergeordnet. Diese wird stärker als dort isoliert, was die Umgruppierung der Wächter gegenüber der Ölskizze erklärt. Von den Strahlen des Lichtes getroffen stieben sie wie die Dämonen der Finsternis in einer Barockallegorie auseinander. In die Lücke dringen, einem Glorienschein vergleichbar, die Engel ein und bilden dadurch einen zweiten exzentrischen Kreis um Christus unterhalb des Rundes der Kuppel. Die Gruppe der Laster und des Todes stürzt aus dem Bildraum heraus nach unten. Umgekehrt weisen die Puttenpaare zu seiten der Kartuschen in den Eckzwickeln mit ihren en grisaille täuschend plastisch gemalten Leidenswerkzeugen über den Rahmen hinaus in den Bildraum hinein.

Taf. 42b

In seiner gesteigerten Dramatik, der Gegensätzlichkeit von Bewegung und Ruhe, von Hell und Dunkel, von Nähe und Ferne übertrifft das Fresko die anderen Kuppelbilder. Die raumschaffenden und tiefendurchstoßenden Linien des Sarkophages, die Haltung des Heroldsengels und die ausgreifenden Gebärden des hochaufgerekten Christus mit wallendem Mantel und sich bauschender Fahne verleihen der Auferstehungsszene monumentale Größe. Die Komposition greift unmittelbarer als sonst auf eine Erfindung Paul Trogers zurück, die durch eine wohl vorbereitete, in mehreren Fassungen erhaltene Ölskizze bezeugt ist¹³¹). Wo aber Troger Christus als den Siegenden zeigt, will Knoller den Triumph selbst herausstellen. Die Kontraste werden in der beherrschenden Gestalt Christi gebändigt und der geschlossenen Komposition dienstbar gemacht.

Taf. 64c

Abendmahl

In dem luftigen Rundsaal, den die Malerei über dem Altarraum vor-täuscht, findet ein volkreiches Festmahl großen Stiles statt. Von allen Seiten strömen durch die Arkaden Zuschauer und Zaungäste herbei. Die Dienerschaft ist voll beschäftigt mit Zubereitung und Aufwartung der Speisen. Nicht die Apostelkommunion, der wegen seiner Dramatisierbarkeit beliebte Typus der deutschen Barockmalerei¹³²), noch die Einsetzung des Abend-

Taf. 34, Taf. 42a

131) W. Aschenbrenner — G. Schweighofer, Paul Troger, Salzburg 1965, Abb. 5 (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck), Abb. 132 (Staatsgalerie Stuttgart), Abb. 191, 224, 225 (Albertina, Wien). Zur Frage der Repliken und Kopien vgl. Katalog „Visionen des Barock“, Darmstadt 1965 (Sammlung K. Rossacher, Salzburg), Nr. 83 mit Abb.

132) C. Carlone, Schloßkapelle Ludwigsburg (1720), Troger, Refektorium Zwettl (1748—1749), M. Günther, Skizze im Germ. Nationalmuseum Nürnberg, F. A. Maulbertsch, Radierung nach Gemälde um 1765.

mahls¹³³⁾ oder die Ankündigung des Judasverrates¹³⁴⁾ ist hier dargestellt, sondern das himmlische Liebesmahl mit Christus als Gastgeber. Auf ihn richten sich die Blicke der Apostel, ihm gilt ihre Erwartung. Judas am Ende des Tisches wendet sich traurig ab, doch nicht mit der Miene eines Bösewichts, eher in der Verzweiflung eines sich selbst aus der Gemeinschaft Ausschließenden. Christus breitet Arme und Hände aus, um zur Teilnahme einzuladen. Sein Blick sucht nicht die Apostel in seiner Nähe. Durch die große Lücke der Tischrunde geht er in die Ferne, zu den auf der gegenüberliegenden Saalseite Eintretenden und zu den Anwesenden im Kirchenraum. Die Abendmahls Geschichte wird zum Dokument der uneingeschränkten und unaufhörlichen Hingabe Christi.

Die bildparallele Stellung des Tisches ermöglicht es, die Figuren symmetrisch anzuordnen. Die zentrale Stellung Christi wird durch seine überragende Größe, den Mittelpfeiler hinter seinem Rücken und die tief herabhängende Lampe hervorgehoben. Wie in den Fresken des Langhauses zeichnen ihn intensives Rot und Blau des Gewandes auch von der Farbe her aus. Dennoch erstarrt die Symmetrie nicht zum Gesetz. Immer wieder verhindern Akzentverschiebungen, Unterbrechungen oder Massierungen die Gefahr monotoner Feierlichkeit.

Der Bildraum baut sich unmittelbar über dem Kirchenraum auf. Wie bei dem Fresko des Eingangsjoches fehlt der feste, gemalte Ring des Kuppelrandes, der das Bild von der Architektur trennt. Während aber die Tempelreinigung gleich einem schwerelosen Rokokobild locker aus dem Ornament der Fensterbögen und Orgelbekrönungen herauszuwachsen scheint, anerkennt die Illusionsarchitektur des Abendmahlsfreskos die Realität der gebauten Architektur. Die Rundbogen der drei Apsisfenster werden zu Öffnungen einer Brücke aus Quadersteinen umgedeutet, die den Podest des Abendmahlstisches trägt. Der Bildraum beansprucht, ähnlich C. D. Asams Abendmahlsfresko in der Stiftskirche zu Einsiedeln, als Fortsetzung des Kirchenraumes gewertet zu werden. Das verschiedene Niveau der Höhenlinien kommt der engeren Verfung von Bild und Bau zugute. Dadurch ist die Möglichkeit gewonnen, die einzelnen Figuren und Gruppen voll zu entfalten, Nebenmotive einzufügen wie das Prunkbuffet, den belehrenden Alten mit dem Kind, emporkletternde oder zuhörende Gäste, der Gefahr eintöniger Reihung zu entgehen und die Hauptszene herauszuheben.

Als einziges der Fresken spielt sich die Abendmahlszene in einem nächtlichen, durch künstliches Licht erhellten Innenraum ab. Das meiste Licht geht von Christus aus, anderes von der vierflämmigen Deckenampel. Die Engel werden von unten angestrahlt, während sich die Teilnehmer der Tischrunde silhouettenhaft gegen das Licht in ihrer Mitte abheben. Der Helldunkelkontrast kommt der plastischen Durchbildung der Figuren zugute und der Scheinarchitektur, wobei die stärksten Werte wiederum der Mittelgruppe vorbehalten bleiben.

133) C. D. Asam, Einsiedeln (1724), F. A. Maulbertsch, Augustinerkirche Kornburg (1773), J. Zick, Wiblingen (1778–1780).

8. *Das Kunstwerk*

Niemand, der das Innere der Neresheimer Kirche vor der Einrüstung gesehen hat, wird die starke Wirkung vergessen, die von Knollers Fresken ausgeht. Ohne sich zunächst vielleicht Rechenschaft über die Ursache geben zu können, findet man Dehios Bemerkung von der Gleichwertigkeit des Baumeisters und Malers in vollem Umfang bestätigt. Man wundert sich über diese Tatsache nicht einmal, man nimmt sie hin als eine Selbstverständlichkeit. Welche Leistung dabei dem Maler abgefordert war und auf welche Weise er sie zu bewältigen wußte, vermag das nachprüfende Auge kaum festzustellen. Das Wort vollends kann nur Hinweise geben.

Einerseits beanspruchen die Fresken als autonome Einzelbilder betrachtet zu werden. Jedes ruht in sich selbst, ohne Bezug zum nächsten, auch ohne dessen zu bedürfen, obgleich bei einer Folge von fünf beziehungsweise sieben Kuppeln die Gefahr der Eintönigkeit nahelag. Es ist faszinierend zu beobachten, mit welcher Meisterschaft Knoller die einzelnen Bilder von Grund aus gegeneinander abzusetzen versteht. Die Chorkuppel ist ein Paradebeispiel barocker Illusionsmalerei im besten Sinne abendländischer Tradition, Fortsetzung des gebauten Raumes mit anderen Mitteln, Mysterienbühne und heiliges Theater. Ganz anders die Vierungskuppel, wo das Gewölbe abgehoben zu sein scheint, um den Blick in die endlosen Weiten des Himmels und auf die Scharen der Seligen freizugeben. Während beide Fresken auf allseitige Rundansicht hin komponiert sind — wengleich eine Hauptansicht auch hier gegeben ist —, wollen Auferstehung und Tempelreinigung trotz des Rundhorizontes als sphärische Tondi mit verpflichtender Hauptansicht betrachtet werden. Breit und zu den Seiten hin immer gemächlicher verläuft sich die Bewegung in dem taghellen Eingangsfresko. Heftige Kontraste von Aufstehen und Niederstürzen, Hinzudrängen und Auseinandereilen, Nachtdunkel und Sonnenglanz bestimmen das Osterbild. Die Scheinarchitektur der Lehre im Tempel wiederum verzichtet auf Fortsetzung der Realarchitektur. Auf einen einzigen, den „richtigen“ Standpunkt hin konstruiert, wirkt sie wie ein Bühnenprospekt. Auch die hinter dem Ring des Kuppelrundes verborgenen Fußpunkte der Pfeilersockel und der Arkadenbogen des Tempels verstärken den Eindruck von Illusionsmalerei. Die Taufe im Jordan ist ein auf die Ovalkuppel projiziertes Galeriebild mit offenem Landschaftsraum, während die Darstellung im Tempel eine standpunktsgebundene Scheinarchitektur erhält, deren Konstruktion und Details die Querschiffsarchitektur fortführen. Ähnlich setzen sich die Fresken in der Lichtgebung, der Farbverteilung, der Bewegung entsprechend der Unterschiedlichkeit der Themen voneinander ab.

Dieser Autonomie steht die Einordnung, wenn nicht Unterordnung der Fresken entgegen. Die einzelnen Kuppelbilder geben sich dem Eintretenden zugleich als eine Folge gleichgerichteter Gemälde zu erkennen. Fünfmal in

Taf. 41

134) M. Günther, Rattenberg (1737). Prototyp ist Leonardos Abendmahlsbild in St. Maria delle Grazie, Mailand (1495–1498).

der Blickachse hintereinander gereiht nimmt die Gestalt Christi das Zentrum ein, hervorgehoben durch Strahlen, Bewegung oder Ruhe, Größe und Intensität der Farbe. Das westliche und östliche Fresko reichen am weitesten und ungehindert in die Zone der gebauten Architektur herab, die Vierungskuppel überhöht sie. Dadurch binden sich die Fresken zur rhythmisch bewegten Einheit zusammen, mit Auftakt im Westen, Höhepunkt in der Mitte, Ausklang im Osten. Die Scheinkuppel über der Lehre im Tempel bereitet die gebaute Kuppel der Vierung vor, die Morgenlandschaft der Auferstehung leitet von der Grenzenlosigkeit des Himmels über zum Innenhof des Abendmahlsgebäudes. Die kleinen Ovalfresken schmiegen sich von den Seiten her der Zentralkuppel an.

Immer wieder suchen die Fresken die Verbindung mit dem darunterliegenden Realraum. Tempelreinigung, Darstellung im Tempel und Abendmahl bauen unmittelbar darauf auf. Bei der Vierungskuppel vermitteln die über den Rand herausquellenden Wolken, die hinunterstürzenden Dämonen, die emporschauenden Evangelisten der Zwickel die Bereiche. Auch das Auferstehungsfresko weist motivisch und inhaltlich über den gemalten Rahmenring hinaus. Obgleich Malerei und Architektur deutlich getrennt sind, sollen sie nach Knollers Willen nicht gegeneinander isoliert werden. Wie in der Abfolge der Fresken von Ost nach West waltet auch in ihrem Verhältnis zur Architektur ein sorgsam bedachtes Gleichgewicht zwischen Selbständigkeit und Einordnung in das Gesamtkunstwerk.

Die Malerei — außer der Vierungskuppel ausschließlich biblische Historienbilder — will bewußt allgemein verständlich sein. Die Zahl der Figuren ist beschränkt, der Schauplatz übersichtlich, der Bericht sachlich. Die Figuren sind ihrer Rolle im Bild gemäß maßstäblich unterschieden, charakterisiert und plaziert. Plastisches Volumen, einprägsamer Umriß, würdevolle Gebärden und Gesten verleihen ihnen überzeugende Natürlichkeit. Obwohl das Bestreben nach Echtheit manchmal bis in die Nähe des lebenden Bildes führt, sorgt die Idealisierung der Gestalten und Schauplätze für Distanz. Nur was der Forderung Winckelmanns nach edler Einfalt und stiller Größe entspricht, wird zugelassen. Selbst die Bösewichter müssen es sich gefallen lassen, mit dieser Elle gemessen zu werden. Architektur und Landschaft vermeiden mehr denn je die Abhängigkeit von der Umgebung des Alltags. Das Individuelle, Zufällige oder gar Häßliche hat so wenig Recht auf Darstellung wie Verschwommenheit, Ungereimtheit oder rauschhaft übersteigertes Gefühl.

So schwierig es ist, die kunsthistorische Stellung der Neresheimer Architektur zwischen Barock und Klassizismus zu fixieren, so wenig gelingt es für Knollers Malerei. Seine Fresken lassen — um erneut Dehio zu zitieren — „noch einmal ermessen, welche Summe von Kunst und Wissen in der Kuppelmalerei von Correggio an aufgehäuft war“²⁾. Die Differenzierung allein der Bildtypen mutet wie ein Lehrbuch abendländischer Illusionsmalerei an. Knoller erlaubt sich für Neresheim Anleihen, wo immer er es für richtig findet, ohne daß man ihn des Eklektizismus beschuldigen dürfte. Dabei sind ihm italienische Lösungen seit der Renaissance gleicherweise gegen-

wärtig wie der Schatz der deutschen Barockmalerei. Die Gruppe der Händler in der Tempelreinigung, die sich über die Brüstung herunter die Waren zureichen, setzt Michelangelos Karton zur Schlacht bei Cascina oder Marcantonio Raimondos Nachstich voraus. Die hinweigeilende Frau mit den Kindern könnte auf Michelangelos Sintflut in der Sixtinischen Kapelle zurückgehen, ebenso gut aber auf Tiepolos Deckenfresko bei den Gesuati in Venedig oder auf Daniel Grans Altarbild der hl. Elisabeth in der Karlskirche zu Wien. Erinnert die Lehre im Tempel an Raphaels Disputá, so die Auferstehung an Entwürfe und Ölskizzen von Paul Troger. Die Mittelgruppe der Taufe Christi schließt sich an Carlo Marattas Altarblatt in der Certosa di S. Martino in Neapel an, aber auch Johann Michael Rottmayr oder Michael Unterberger können mit ähnlichen Formulierungen Pate gestanden sein. Niemals handelt es sich um wörtliche Zitate, wie denn Knoller selbst schematische Übernahmen aus seinen eigenen Fresken vermeidet.

Daß neben italienischen Anregungen die deutsche Freskotradition des Barock mit Asam, Rottmayr, Holzer, Günther, Troger oder Unterberger in Neresheim zu Worte kommt, kennzeichnet gleicherweise Knollers geschichtliche wie geographische Position. Nicht zufällig weist er in seinem „Testament“ neben Italienern wie den Carracci auf Holzer und Appiani als die wichtigsten Vertreter der Freskomalerei hin¹³⁵⁾. Die Voraussetzungen seiner Kunst — Paul Troger, die Wiener Akademie, der römische Kreis um Winkelmann und Mengs, die Hauptmeister des deutschen Barock, die großen italienischen Maler seit der Renaissance — sind umfassender als bei den meisten seiner Zeitgenossen. Die Antike hingegen, deren Nachahmung sich auch Knoller in seinen späteren Werken unter dem Einfluß des Klassizismus nicht mehr zu entziehen vermochte, spricht in Neresheim kaum mit. Allenfalls in den Gewändern oder Köpfen einiger weiblicher Figuren ist ihr Einfluß spürbar.

Gewiß, die Neresheimer Fresken Knollers führen in Neuland der Kunst. Ihre Gemessenheit, Klarheit, Helligkeit, Humanität und Gefühlsbetonung trennen sie ebenso von dem Pathos der Asam-Generation wie von den melodiosen Bildfigurationen des Rokoko oder der formen- und regelsprengenden Genialität eines Maulbertsch. Es wäre aber falsch, darin eine bewußte Absage an die Tradition erblicken zu wollen. Die ganze Geschichte der deutschen Malerei, insbesondere des Freskos, im 18. Jahrhundert wird nämlich weit stärker als in andern Ländern von einem unaufhörlichen Drang nach Wandel, Erneuerung und Modernität bewegt. Kaum ist ein großes Werk, die Ausstattung einer Kirche oder eines Schlosses, vollendet, so empfindet es die nächste Generation als veraltet. Vor dem Hintergrund dieser raschen Entwicklung fügt sich Knollers Neresheimer Werk dem Rahmen der Tradition sogar müheloser und logischer ein als etwa der rigorose Subjektivismus Maulbertschs. Wohl verschafften sich die Postulate der römischen Schule um Mengs nach Vorbildhaftigkeit der italienischen Renais-

135) Popp S. 127.

sance, nach sorgfältiger zeichnerischer Vorbereitung und Ausführung, nach plastischer Durchmodellierung der Figuren, nach Auflichtung der Farbskala und Verfeinerung der Tinten, nach historischer Treue und Verständlichkeit der Darstellung, nach edler Einfachheit und stiller Größe in Knollers Schaffen zunehmende Geltung, aber von einer Spaltung des künstlerischen Bewußtseins zwischen Tradition und Modernität oder gar von einer Krise zu sprechen, wäre mindestens für Neresheim unberechtigt. In den Augen des 18. Jahrhunderts durfte Knollers Werk als durchaus legitimer und jüngster Beitrag zur Kunst seiner Zeit allgemeiner Anerkennung sicher sein¹³⁶⁾. Welch breites Spektrum neuer Lösungen damals auch ohne direkten Einfluß des Mengs-Kreises möglich war, beweist das gleichzeitige Schaffen so unterschiedlicher Künstler wie Winck, Zick, Kremers Schmidt, Maulbertsch und Knoller.

Eine offene Frage bleibt es, inwieweit Knoller in Neresheim wesentliche Impulse unmittelbar durch die Architektur Balthasar Neumanns erfahren konnte. Die Majestät, Ausgewogenheit, Großzügigkeit und Formenklarheit dieses Kirchenraumes ist Knollers Malerei so wesensverwandt, daß es römischer Schulung zur Ableitung seines Stils kaum bedürfte, wäre sie nicht schon aus seinen früheren Werken evident. Jedenfalls kann man sich ohne Phantasie vorstellen, daß die anfangs genannten Künstler, die Vettern Zeiler, die Augsburger Götz oder Günther, ein Appiani oder Enderle, diesem hohen Anspruch der Architektur ungleich weniger gerecht zu werden imstande gewesen wären als Knoller. Einzig dem Schöpfer der (zerstörten) Fresken in Schwechat, Franz Anton Maulbertsch, wäre eine ähnlich kongeniale Leistung zuzutrauen. Zum Schicksal dieses Künstlers aber gehört es, daß ihm keine Chance vom Range Neresheim geboten wurde.

Es ist immer wieder erstaunlich, wie viele günstige Umstände zusammentrafen, um das Neresheimer Werk entstehen zu lassen. Daß Knoller weder zuvor noch später eine vergleichbare Leistung vollbrachte, ist nicht zuletzt aus dieser einmaligen Konstellation von Auftraggeber, Baumeister, Zeitlage und künstlerischer Mitgift des Malers zu erklären. Nur in Neresheim gelang es ihm, eine Ahnung davon zu vermitteln, welcher Lösungen und Wege die deutsche Freskomalerei noch fähig war, welchen Ansporn das Anliegen der kirchlichen und weltlichen Reform bedeuten und welche Hilfe das Bewußt-

136) Ein bissiges Urteil über Knoller freilich fällt W. Heinse im Tagebuch seiner italienischen Reise. Zum 15. 8. 1783 notiert er in Mailand: „Martin Knoller kennen lernen . . . ; hat viel Praktik in Frescomalen, ist aber ein armseliger Sünder übrigens, ohne wahre Gestalt und Charakter, und mahlt bloss als Handwerk; und als solche Arbeit läßt sich noch sehen . . .“ (W. Heinse, Sämtl. Werke, Bd. VII, Leipzig 1909, S. 325). Heinses Schelte dürfte sich auf die Mailänder Palastfresken Knollers beziehen, die, meist zwischen 1775 und 1783 entstanden, stärker unter dem Einfluß der Antikenverehrung des Klassizismus stehen und infolge der engen Bindung an die literarisch-ästhetischen Programme Parinis gegenüber Neresheim „an wahrer Gestalt und Charakter“ verloren haben.

sein einer lebendigen abendländischen Tradition bieten konnte. Daß die Geschichte diese Hoffnungen binnen kurzem enttäuschen und sogar das Ende der Freskomalerei bringen sollte, war zu diesem Zeitpunkt keineswegs abzusehen. Noch immer vermochte die antiquarische Beckmesserei des Klassizismus die schöpferischen Kräfte der Phantasie nicht zu unterdrücken, noch immer blieben die besondern Möglichkeiten und Bedingungen eines raumgebundenen Deckenfreskos von Künstler und Auftraggeber respektiert. In Neresheim eröffneten sich sogar durch die enge Bindung der Malerei an Architektur, Raumprogramm und Liturgie bisher unbekannte Perspektiven für die Malerei. Knollers größtes Verdienst besteht darin, die Einmaligkeit dieser Chance erkannt und unter Einsatz seiner gesamten künstlerischen Potenz genutzt zu haben. Was er sich bei der Ankunft in Neresheim gewünscht hatte, durfte hier in einer Sternstunde abendländischer Freskomalerei ein letztes Mal in Erfüllung gehen.

Literaturabkürzungen

Dipauli: A. A. von Dipauli, Zusätze zu P. Denifles Nachrichten von den berühmteren Tiroler Künstlern, Handschrift, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck.

Hammer: H. Hammer, Eine Sammlung unbekannter Handzeichnungen Martin Knollers in Kloster Stams, Zeitschrift des Ferdinandeums, 50, 1906, S. 421—451.

Knoller: G. Barthel — N. Stoffels, Martin Knoller Maler, 21. Druck der Staatl. Ingenieurschule für Wirtschafts- und Betriebstechnik der Graphischen Industrie Stuttgart, Stuttgart 1967.

Nack: K. Nack, Beiträge zur Kunst- und Lebensgeschichte des H. Martin Knollers, 1810. Handschriftliche Kopie in Dipauli a. a. O., S. 501—505.

Popp: Josef Popp, Martin Knoller, Zeitschrift des Ferdinandeums, 48, 1904, S. 1—139.

Reichsstift 1789: Beschreibung des Reichs Stift Neresheimischen Klosters und Kirche — de anno 1789 ... Sammlung verschiedener Konzepte, meist im Zusammenhang mit geplanten Publikationen (von K. Nack?). Augsburg, Stadtarchiv, Neresheim Nr. 80.

Reichsstift 1792: Reichsstift Neresheim. Eine kurze Geschichte dieser Benediktinerabtey ... , Neresheim 1792 (K. Nack).

Weißberger: P. Weißberger, Baugeschichte der Abtei Neresheim, Darstellungen aus der Württembergischen Geschichte, 24, Stuttgart 1934.

Weingartner: M. (Hörmann-) Weingartner, Martin Knoller, Ölgemälde und Zeichnungen, Diss. Ms. Innsbruck 1959.

Anmerkung

Bei dieser Arbeit durfte ich viele selbstlose Hilfe erfahren. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich Dr. Gert Ammann, Innsbruck; Archivdirektor Dr. Friedrich Blendinger, Augsburg; Hofrat Dr. Erich Egg, Innsbruck; Dr. Margarethe Hörmann-Weingartner, Innsbruck; P. Aegidius Kolb, Ottobeuren; Dr. Otto Kostenzer, Archivar am Ferdinandeum Innsbruck; Thomas Mayr, Stadtarchiv Augsburg; Prof. Dr. Dr. Hans Reuther, Berlin; P. Norbert Schnellhammer, Stams; P. Norbert Stoffels, Neresheim; P. Dr. Paulus Weißberger, Neresheim.

