

# Wann man dich ins Grab gesencket

## Das Coemeterium des spätbarocken Münsters Zwiefalten

von Nicolaj van der Meulen – Basel

### I. Eine anbrechende Morgenröte der Glückseligkeit

Wer die zwischen 1739 und 1765 erbaute Kloster- und Wallfahrtskirche Zwiefalten betritt und in den vitalen Reichtum ihrer Innenausstattung eintaucht, würde meinen, hier sei ein Raum geschaffen worden, in dem das Leben ewig währe, während der Tod verschämt vor den Mauern der Kirche kehrtmache.<sup>1</sup> Auch die 1752/56 von Johann Joseph Christian und Johann Michael Feichtmayer für die Klosterkirche geschaffene Kanzelgruppe legt diese Vorstellung nahe: Dem barocken Prediger steht der aus einer Nische her austretende Prophet Ezechiel gegenüber. Im Akt der Rede wird der Prediger zum Bestandteil einer sich erfüllenden Prophezeiung (Ez 37,1–14), der Reinkarnation der Toten durch das gesprochene Wort. Wie in Ezechiels Vision den Toten aus allen vier Windrichtungen neues Leben eingehaucht wird, so lässt der Zwiefalter Prediger zu spätbarocker Stunde den fleischgewordenen Logos (*Et verbum caro factum est...*, Joh 1,14) vor den Augen der Zuhörer sinnlich auferstehen.

Dass aber in Zwiefalten nicht nur mit dem Leben, sondern auch mit dem Tod gerechnet wurde, davon gibt beispielsweise die Predigt Pater Magnus Dürbecks Kunde. Anlässlich der Säkularfeier von 1689 wusste der Prior aus Elchingen mitzuteilen, dass die jährlich 6000 Absolutionen und die 10 täglichen Messen *nicht allein für [...] Lebendige, sondern auch zu Trost und Nutzen der Abgestorbenen seynd verrichtet worden*. Und wenige Tage zuvor fragt Abt Georgius vom Kloster St. Georgen/Schwarzwald: *Wird nicht allhie die Andacht gegen*

---

1) Dieser Aufsatz entstand im Rahmen eines von der Fritz Thyssen Stiftung getragenen Forschungsprojektes über den spätbarocken Sakralraum im Kontext barocker Sinnlichkeit und Liturgie am Beispiel von Zwiefalten. Neben der Fritz Thyssen Stiftung danke ich Erich und Andreas Schäfer (Zwiefalten) für ihre bereitwillige Unterstützung. Für die Abbildungen: Mit freundlicher Unterstützung der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg beim Staatlichen Vermögens- und Hochbauamt.

Hosch H., F.J. Spiegler und die Benediktinerabtei Zwiefalten (Panth. 50, 1992, 80–97) 88. Hubert Hosch hält es mit guten Gründen für möglich, dass die Kanzel erst nach 1762 entstanden ist.

den armen Seelen im Fegfeür fleissigst underhalten; ja freylich ja.<sup>2</sup> Ebenfalls von der Zwiefalter Kanzel herab, doch hundert Jahre später, nennt Philipp Doll, Kapitulär in Weingarten, den Tod eine *anbrechende Morgenröthe* der *Glückseligkeit*. Man könnte diese metaphorische Beschreibung des Todes bildlich auf die architektonische Beziehung zwischen dem Zwiefalter Langhaus und dem an ihm nordöstlich angrenzenden Coemeterium anwenden: Was in jenem so vital „fließt, tropft, kriecht und ringelt“,<sup>3</sup> setzt die „anbrechenden Morgenröthe“ im Coemeterium täglich neu ins Licht.

## II. Lage und Gestalt des Coemeteriums

Geht man den Weg vom nördlichen Querarm durch einen Korridor, vorbei am Treppenaufgang des nördlichen Turmes zum Chorraum, so durchschreitet man mit eher flüchtigem Blick eine an den Querarm östlich angrenzende Kapelle. [Abb. 1 u. 2] Ihre Stellung zwischen Chor und nördlichem Querarm und durch zwei Türen von diesem getrennt, lässt vermuten, dass die Kapelle dem Pilgerverkehr versperrt blieb.

Die nur flüchtige Begegnung und sein Erhaltungszustand könnten erklären, weshalb dem Zwiefalter Coemeterium bislang so gut wie keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Dabei konnte die Begräbniskapelle in den letzten dreißig Jahren einen konjunkturellen Sprung für sich verbuchen, seit sie Anfang der 70er Jahre vom Abstellraum aufs Neue zur Kapelle avancierte.<sup>4</sup> Man trifft hier auf einen ca. 15,35 m langen und 6,30 m breiten Rechtecksaal, einen restaurationsbedürftigen, schlichten Raum, der in jüngster Zeit einen Aussenzugang an der Nordmauer erhielt. Frei von Stuck oder dynamischen Wandkompositionen, stimmt er auch noch den heutigen Besucher bedächtig. Wie lang das Coemeterium in Gebrauch war und wer die an seiner

2) Gehalten am 11. u. 15. September 1689, dem vierten Tag des insgesamt acht Tage dauernden Festaktes: Deo gratias, Daß ist: Hochfeyr- und erfreuliches Danck-Fest, welche Gott dem Urheber alles Guten zu aller-demüthigsten danckbaren Ehren in deß Heil. Röm. Reichs-Gotts-Hauß Zwiefalten wegen völlig überlebten 600 Jahren mit 8. tägiger Andacht gehalten – Wie hierinn Neben den Lob-würdigist abgehaltenen Ehren-Predigen kürzlich beschriben und denen Nachkömlingen zur Gedächtnus in Druck gegeben worden. Mit Bewilligung der Oberen, Weingarten 1690, 145 u. 31.

3) Schurr B., Das alte und das neue Münster Zwiefalten. Ein geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Führer durch Zwiefalten, seine Kirchen und Kapellen, Ulm 1910, 85.

4) In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts diente das Coemeterium als Parmentkammer. An den Wänden standen große Schränke aus dem 17. Jahrhundert mit Architekturintarsien. Vgl. Fiechter E./Baum J., Die Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg [4], im Auftrag des Württ. Kulturministeriums hrsg. vom Württ. Landesamt für Denkmalpflege, Inventar 75./80, Lieferung: Donaukreis, Oberamt Münsingen, Esslingen 1926, 160.

Ausstattung beteiligten Künstler waren, sind die offenen Fragen, die ich hier zur Diskussion stellen möchte.

Die nördliche Längswand des Coemeteriums ist mit drei (vor dem Einbau der Tür waren es vier) etwa 1,69 m breiten Fenstern versehen. Zwei weitere Fenster befinden sich am östlichen Ende des Raumes, deren Wand mit Kelch, Weihrauchfaß, Aspergill und Buch, jeweils mit einem Schädel gepaart, verziert wurde. In der Mitte der Ostwand, zwischen den beiden Fenstern, hängt heute eine etwa 124 auf 171 cm messende, in Öl auf Leinwand gemalte Pietà – der Farbigkeit und Kompositionsweise nach offenbar ein Gemälde Franz Joseph Spieglers.<sup>5</sup> Zahlreiche Bohrlöcher hinter dem Gemälde deuten auf häufige Bildwechsel hin, vor allem aber auch darauf, dass die Pietà vielleicht nicht zur originalen Ausstattung des Coemeteriums gehört. Da die Wandzone unterhalb des Gemäldes noch die verblassten Reste eines Golgathaprosppektes zeigt, kann man als ursprüngliches Gemälde über dem heutigen Altar ebenfalls eine Pietà oder motivisch Verwandtes annehmen. Sollte sich je ein Altar in diesem Raum befunden haben, so lässt sich an einen beweglichen Altar denken, der ungefähr am Ort des heutigen Altares aufgestellt war.

Alle Wände des Coemeteriums sind mit einer freskierten Wandgliederung versehen. Als kompositionelles Kontinuum wurde ein durchgängiges Mauerwerk gewählt, das aus den Fugen herauswachsende Gräser gelegentlich auflockern. Die Wandgliederung selbst besitzt einen einfachen Rhythmus, der dem schlichten Raumcharakter entgegenkommt: Freskierte Pilaster oder Säulchen wechseln sich mit illusionistisch gemalten, halbrunden Nischen ab. [Abb. 5 u. 6 ] In die Nischen der Südwand malte der Freskant trapezförmige, jeweils von Kränzen umwundene Grabmäler hinein, die oben jeweils mit Inschriftenmedaillons abschließen. [Abb. 9] Aus der Flucht der südlichen Wand springt am Zugang zum Chor ein etwa 1 x 1 m messender, im Grundriss trapezförmiger Schrank hervor, der wohl (wie auch heute noch) der Aufbewahrung von Messgeräten diene.

Den Grabmälern der Südwand korrespondieren an der Nordwand jeweils von einem Pfeilerpaar gerahmte, freskierte Medaillons (ca. 0,82 x 0,71 m). [Abb. 5 u. 7] Die zwei äußeren Freskonischen an der Nordwand sind mit Kranzgehängen geschmückt, deren Formcharakter zum Ornamentalen tendiert. So sind im Kranz unter Bild B kreuzweise übereinandergelegte Bein- und Wirbelknochen eingeflochten. [Abb. 5] Sämtliche Nischen sind mit Symbolen des Todes – Schädel und Gebeine – gekrönt. Die Wanfreskierungen der beiden Längswände sind mittenbetont komponiert, und zwar an der Nordwand durch ein nahezu lebensgroßes Totengerippe mit Sense und Leichentuch, an der Südwand durch eine 1,86 x 1,83 m messende Darstellung der Armen Seelen im Fegefeuer. [Abb. 8]

---

5) Im Werkverzeichnis Raimund Kolbs nicht enthalten. Kolb R., Franz Joseph Spiegler 1691–1757. „Barocke Vision über dem See“. Erzähltes Lebensbild und wissenschaftliche Monografie, Bergatreute 1991.

Die freskierten Pfeiler und Säulen bilden nicht nur die vertikale Gliederung der Wände, sie dienen auch als fiktive Träger von Leinwand-Lünetten, die über den gemalten Kapitellen in die Wände eingelassen wurden. [Abb. 5 u. 6] Fünf der halbrunden Bilder haben ihren Ort an der oberen Zone der Südwand, ein weiteres befindet sich an der Nordwand. Zwei verputzte leere Vertiefungen an der Nordwand (von gleichem Format) lassen darauf schließen, dass hier die Lünetten später entfernt, vielleicht auch niemals angebracht wurden. Das größte der insgesamt sieben erhaltenen Halbrundformate misst 1,23 x 3,83 m und schließt die heute größtenteils durch einen Beichtstuhl verdeckte Westwand des Raumes nach oben hin ab. Die übrigen Gemäldelünetten lassen sich ihrem Format nach in zwei Gruppen einteilen. Bild C, D, F und G sind ca. 1 m hoch und etwa 1,90 m breit. Die Bilder B und E hingegen messen ca. 1,20 m in der Höhe und 2,30 m in der Breite. Zu dieser Gruppe scheinen auch die beiden verlorengegangenen Lünetten an der Nordwand gehört zu haben.

Zu den bemerkenswerten Aspekten des Coemeteriums zählt ein direkter Zugang zu einer unterirdischen Grablege. Von einer ca. 2,95 auf 1,30 m messenden Öffnung im westlichen Teil des Bodens (nach dem Zweiten Weltkrieg zugemauert) führte ein einmal die Richtung wechselnder Treppenlauf in eine ungefähr 11,90 m lange und 2,60 m breite Mönchsgruft hinab. [Abb. 4] In die Südwand der halb unterirdischen Grablege sind in vier Reihen und 64 Registern Grabnischen eingerichtet, in denen insgesamt nicht viel mehr als 64 verstorbene Konventualen Platz gefunden haben dürften. An der Nordwand befindet sich eine vermauerte Nische, die auf einen ursprünglich hier eingerichteten Gang oder Außenzugang von Norden hindeuten könnte.

Die gesamte Coemeterialanlage gibt Fragen auf: Zunächst die nach der Datierung von Coemeterium und Mönchsgruft, dann die nach der Herkunft der Gemädelünetten. Ungeklärt ist schließlich auch der programmatische Zusammenhang zwischen den Wandfresken und den dazugehörigen Inschriften einerseits und den Gemädelünetten andererseits. Dass die Fragen eng miteinander verknüpft sind, legt ihr räumlicher und sachlicher Zusammenhang nahe. Bislang interessierte lediglich die künstlerische Autorschaft der Gemädelünetten. Ich werde hierauf zu sprechen kommen und an bereits gegebene Antworten neue Fragen anhängen.

### III. Zum Entstehungszeitraum des Coemeteriums und seiner Ausstattung

Ernst Fiechter und Karl Heinz Schömig bemerkten (ohne nähere Angaben), dass das Coemeterium unter dem Abbatat Nikolaus Schmidlers (1765–1787) errichtet worden sei.<sup>6</sup> Zieht man zur Datierung des Coemeteriums den Stil sei-

6) Schömig K.H., Münster Zwiefalten. Kirche der ehemaligen Reichsabtei (Große Kunstführer 95), München 1985, zit. nach 3. Aufl. 1988, 36; Fiechter E., Zwiefalten

ner Ausstattung heran, so werden neue Fragen aufgeworfen: Während die gegliederte und symmetrische Wandfreskierung die Merkmale einer klassizistischen Raumausstattung trägt und kaum vor 1770 entstanden sein kann, scheinen die Gemäldelünetten schon im 17. Jahrhundert gemalt worden zu sein. Die großen Namen, deren Träger mit der Freskierung des Münsters beauftragt worden waren, hatten 1770 die Benediktinerabtei Zwiefalten schon verlassen. Mit dem Hochaltarblatt beendete Franz Joseph Spiegler 1753 seine Arbeit im Zwiefalter Münster, 1760 malte Franz Siegrist die Vorhalle aus und 1766 schloß Meinrad von Aw seine Arbeit in den Seitenkapellen und Emporen des Langhauses ab. Obgleich die Wandbemalungen des Coemeteriums, was ihre künstlerische Qualität angeht, nicht an die der Fresken des Kirchenraumes heranreicht, bleibt die Frage, wieviel Zeit nach der Abreise Spieglers und von Aws verstrichen sein muss, dass eine gegenüber dem Kircheninnenraum ästhetisch so eigenständige Totenkapelle geschaffen werden konnte. Ihre verglichen mit dem Kirchenraum ganz andere Funktion scheint mir die künstlerischen Unterschiede nicht hinreichend zu erklären.

In seiner *Chronik* weist der Laienbruder Ottmar Baumann auf den Bau des Coemeteriums hin. Für das Jahr 1743 hält Baumann fest, daß das *neue Cimiteri mit dem Kirchenbau auch aufgeführt* wurde.<sup>7</sup> Vier Jahre später erwähnt Baumann die erste Bestattung im neuen Coemeterium. Namentlich wird Pater Lorenz Munch (bzw. Münch) erwähnt, einem 1672 geborenen und aus Baach gebürtigen Mönch, der am 10. Februar 1747 verstarb und bereits am darauffolgenden Tag bestattet wurde.<sup>8</sup> Das letzte Mal berichtet Baumann vom neuen Coemeterium in den Eintragungen zum Jahr 1757, als es sich nach einem Unwetter vollständig mit Wasser füllte, bald jedoch wieder ausgeschöpft war.<sup>9</sup> Gemeint ist wohl die Mönchsgruft, nicht die hier als Coemeterium angesprochene Kapelle. Mit den Hinweisen aus der Baumanschen Chronik besitzen wir ein Datum ante quem für die Aushebung der Gruft (vor 1747) und eine Jahreszahl für die Errichtung des Coemeteriums (1743). Vermutlich sind beide Bauteile gleichzeitig im Jahre 1743 entstanden.<sup>10</sup> Stammt die Ausstattung des Coemeteriums nun vielleicht doch aus der Zeit der vierziger Jahre?

---

(Deutsche Kunstführer 12), Augsburg 1927; Fiechters und Schömigs Vermutung, dass das oberirdische Coemeterium ursprünglich als Grufttraum gedacht war, halte ich für unwahrscheinlich; vgl. auch Fiechter E./Baum J. (wie Anm. 4) 160.

7) Ottmar Baumann, *Chronik* (ed. Schurr, B [wie Anm. 3] 199–225) 211.

8) Baumann, *Chronik* (wie Anm. 7) 214; Lindner P., *Professbuch der Benediktiner-Abtei Zwiefalten* (Fünf Professbücher süddeutscher Benediktiner-Abteien Bd. 3), München/Kempten 1910, 56, Nr. 1447.

9) Baumann, *Chronik* (wie Anm. 7) 223.

10) Allerdings stellt sich die Frage, wo die sechs zwischen 1743 und Anfang 1747 verstorbenen Priestermonche bestattet wurden. Vgl. Lindner (wie Anm. 8) 55f., Nr. 1440–1446. Die Arkadengänge des alten Coemeteriums kamen hierfür nicht mehr in Frage, da sie 1742 u. 1743 abgerissen wurden. Vgl. Baumann, *Chronik* (wie Anm. 7) 208f.

#### IV. Die Mönchsgruft und ihre Verstorbenen

Einige noch lesbare Grabinschriften in der Gruft geben darüber Aufschluss, in welchem Zeitraum der Ort für Bestattungszwecke genutzt wurde. Wie das Coemeterium, so harrt auch die Gruft einer dringenden Restaurierung. Wo Gräber nicht ganz offen und die Grabplatten verschollen sind, lassen sich die Inschriften nur noch schlecht (und in der Regel bloß unter Zuhilfenahme des Professbuches) entziffern. Wer wurde in der Mönchsgruft, die man später (während des Zweiten Weltkrieges) als Luftschuttkeller, dann als Kartoffel- und schließlich als Plattenlager nutzte, bestattet?<sup>11</sup>

Wir treffen hier unten auf die Grabplatte des im Alter von 39 Jahren verstorbenen P. Martin Neubrand (1741–1780), der seine Profess 1762 und seine Primiz 1767 ablegte. Neubrand lehrte an der Universität Salzburg Mathematik und orientalische Sprachen, später im Lyzeum in Ehingen und am Gymnasium in Zwiefalten auch Jura.<sup>12</sup>

Zwar nicht seinem wissenschaftlichen, aber doch seinem publizistischen Rang nach, verdient gleich nach Martin Neubrand der fünfundzwanzig Jahre zuvor verstorbene P. Columban Habisreuttinger, bzw. Habisreitinger (1683–1755) erwähnt zu werden, über den die Rotel schreibt: *Jurium monasterii vindex acerimus, quae non raro ad aulas principum missus tum coram, tum scriptis, erudite non minus quam docte tueri adlaboravit.*<sup>13</sup> Seine Profess legte Habisreuttinger 1702, seine Primiz sechs Jahre später ab. Als Professor lehrte er Philosophie und Theologie im Kloster Zwiefalten, tat sich als Musiker und Komponist hervor und war mehrerer Sprachen mächtig. Im Sinne seiner Lehrfächer sind zwei seiner drei gedruckten Schriften moralphilosophisch ausgerichtet, durchzogen von theologischen und rechtsphilosophischen Überlegungen und Lehrmeinungen. Ganz in der scholastischen Tradition stehend, bevorzugte Habisreuttinger für seine beiden Schriften *Etwas für Alle...* (1741–1743) und *Irrthum der Unwissenden...* (1746) die Form des platonischen Dialoges.<sup>14</sup>

11) So teilte mir Erich Schäfer, zweiter Vorsitzender im Kirchenvorstand Zwiefalten, mit.

12) Lindner (wie Anm. 8) 69, Nr. 1492; zu Martin Neubrand siehe: Quarthal F., Zwiefalten zwischen dreissigjährigem Krieg und Säkularisation. Monastisches Leben und Selbstverständnis im 6. und 7. Säkulum der Abtei (900 Jahre Benediktinerabtei Zwiefalten, hrsg. v. Hermann Josef Pretsch, Ulm 1990, 401–430) 429 u. Abb. 133. Neubrands Grabmal war das einzig bislang erfasste.

13) Lindner (wie Anm. 8) 66, Nr. 1464.

14) Habisreuttinger C., *Etwas für Alle*, das ist eine wohlgegründete Gewissens-Ruhe auf theologisch und ascetischen Lehren gesetzt und abhandelnd von allen in der Beicht vorfallenden Zweifels-Sachen in (34) Gesprächen zwischen einer Klosterfrau und Beichtvater mit Red und Widerred vorgetragen, authore R. P. Comuban Habisreutinger des löblichen Reichs-Gotts-Hauss Zwifalten, Professo Capitulari, viljähri gen theologo und ebenfalls viljähri ge Priore, Augsburg (Phil. Jacob Veith) 1741–1743. Zwischen 1738 und 1755 war Habisreuttinger, wie schon Arsenius Sulger von 1680 bis 1686, als Beichtvater im Frauenkloster Mariaberg tätig. Auch die

Habisreutingers vielleicht größte Leistung liegt in einer zweibändigen deutschsprachigen Versübertragung der *Imitatio Christi* des Thomas a Kem-

übrigen literarischen Arbeiten entstanden in Zwiefalten und Marienberg, mit dem Zwiefalten 1666 eine Gebetsverbrüderung abgeschlossen hatte; vgl. Holzherr K., Geschichte der ehemaligen Benediktiner- und Reichs-Abtei Zwiefalten in Oberschwaben, Stuttgart 1887, 133; vgl. zu Marienberg auch: Lindner, (wie Anm. 8) 97 f. Das Originelle der Schrift *Etwas für Alle...* liegt darin, dass es seiner Form und seines Inhaltes nach direkt aus der praktischen Tätigkeit des Autors in Marienberg hervorging. Offenbar stieß diese Schrift auf ein lebhaftes Echo, da sie bereits 1754, ein Jahr vor Habisreutingers Tod, in vierter Auflage erschienen war.

Habisreutinger C., Irrthum der Unwissenden in dem täglichen vorfallenden Handel und Wandel unter den Menschen in 20 Gesprächen Zwischen Pithanophilo und Philaletho, Augsburg (Rieger) 1746. – Auch diese Schrift ist umfangreich und übertrifft mit ihren 570 Seiten die vorausgegangene Arbeit um 154 Seiten – allerdings nur hinsichtlich ihres Umfanges, nicht ihres Erfolges: Die Hoffnung des Autors, dass, sollte seine Arbeit nicht unfruchtbar gewesen sein, er noch mehr *Discurs von dergleichen Irrthum des menschlichen Wandels nachfolgen* lassen würde, erfüllte sich nicht. (Vgl. Irrthum der Unwissenden... , *Vorred an den großgünstigen Leser*) Der Inhalt des Buches kreist vor allem um die Frage der Billigkeit der Notlüge und um das Verhältnis von Lüge und Wahrheit. Habisreutinger begründet seine Position nicht allein theologisch, sondern auch moralphilosophisch und juristisch. Die Schrift *Irrthum der Unwissenden...* zeichnet sich auch dadurch aus, dass sie sich nicht in abstrakten Spekulationen ergeht, sondern in Alltagserfahrungen und -beobachtungen wurzelt.

Die Gesprächskapitel im einzelnen: 1. *Verschweigung oder Verdeckung der redlichen Wahrheit in dermahligem Weltsgang*; 2. *Von unterschiedlichen Meynungen/wie die Wesenheit der Lugen möge aufgehebt und zernichtet werden*; 3. *Wie zu erweisen seye/daß obgemeldte Weiß die Lugen aufzuheben für gültig könne gehalten werden*; 4. *Erörterung einiger Zweifel von Verdeckung der Wahrheit*; 5. *Erörterung etwelcher Fragen/wann man die Wahrheit verdecken könne oder nicht verdecken könne*; 6. *Fernere Erörterung einiger Fragen von der Schuldigkeit die geheime Wahrheit zu bekennen, und anderen Zweifeln*; 7. *Erörterung wie die Parabeln/Hyperboles, Antworten heiliger Persohnen, Fabelwerck, Zeugnissen der Kauffleuthen etc. von der Lugen zu entschuldigen*; 8. *Von Verdeckung des Glaubens in denen zweydeutigen Worten ohne Lugen, und Verlaugnung der Religion*; 9. *Von der Simulation oder Verstellung, item von der Simulation oder Verhelung, wann und wie solche wieder die redliche Wahrheit streitte*; 10. *Von der Verstellung in denen Kleideren und anderen Zeichen der Religion. Item von Verdeckung der Wahrheit in den Spihlen*; 11. *Von irrigen Meynungen in erlaubter oder verbottener Verdeckung der Wahrheit*; 12. *Ob es möglich seye alle Lugen zu verhüten. Von unterschiedlicher Weiß zu lügen. Von Haß und Straff der Lugenhaften. Item von Hochschätzung und Liebe der Wahrhaftigkeit*; 13. *Ob auch erlaubt dem verbündlichen Gesatz oder Gebott der oberen sich eigenmächtig zu entziehen; und wie jener Spruch, qui utitur jure fuo, non agit in frandem legis, zu verstehen seye?*; 14. *Von voriger Materi der Befreyung oder Entschuldigung eines Unterthanen, item eines Fremdlings in Obrigkeitlichen Gebotten*; 15. *Von der gegebenen Ursach und Mitwürckung zu der Sünd*; 16. *Von der Obligation Allmosen zu geben, und denen hieraus entspringenden nicht geringen Frag-Stucken*; 17. *Von dem Welthandel in Kauffen und Verkauffen*; 18. *Fortsetzung voriger Materie*, 19. *Von verkäufflichen Waaren/Kauff-Bedingnissen, vermäntleten Wucher etc.*; 20. *Von dem Eigenthum gekaufter Sachen, von deren Nutzen und Schaden, wie auch von der Schadloßhaltung nach dem Kauff.* – Das

pis,<sup>15</sup> die 1744 in Augsburg gedruckt wurde. In einer mehrseitigen Vers-Dedication ist das Buch zunächst dem Leser gewidmet. Hierauf folgt eine sprachlich sichere und flüssige Verfassung der *Imitatio Christi*. Nach den 114 Kapiteln der „Nachfolge“ komponierte Habisreuttinger ebenso viele Arietten, *schöne, leichte Melodien mit einem einfachen bassus generalis*.<sup>16</sup> Auch bei seiner musikalischen Fassung für Singstimme achtete Habisreuttinger, wie er im Vorwort versichert, auf eine *zu Lehrreichen Versen erforderte Flüssigkeit ... dahero ich alle längere Noten, verschränckte Läufl, und verzogene Cadentien ... durchaus zu vermeiden gesucht*.<sup>17</sup> Künstler und Gelehrter arbeiten hier sozusagen in Personalunion. Welche Gedanken über seinen eigenen Tod mag der Einundsechzigjährige gehabt haben, als er nach der *Imitatio* die Verse dichtete:

*Wann man dich ins Grab gesencket,  
Aus den Augen, aus dem Sinn;  
Deiner wenig man gedencket,  
Es ist alles ab und hin:  
Wie dumm seynd wir vergessen,  
was künftig folgen werd!*

---

Buch wird nicht zuletzt auch wegen seiner ein wenig umständlichen und weitläufigen Ausführungen auf ein nicht allzu großen Echo gestoßen sein.

- 15) Thomas a Kempis, Nachfolgung Christi, aus dem Originaltext in teutsche Vers gebunden und mit flüssigen, von dem Verfasser selbst aufgesetzten Arietten versehen [2 Teile], Authore R.P. Columbano Habisreuttinger, Capitulari des Reichs-Gotts-Hauß Zwiefalten, vormalis Priore und Theologo, dermalen Beichtvatter in dem löblichen Gotts-Hauß Marienberg ejusdem Ordinis an der Lauchert, Augsburg 1744. Für seine Fassung der *Imitatio* nahm sich Habisreuttinger Thomas Mezlers (gest. 1655) lateinische Versetzung der *Imitatio* zum Vorbild. Thomas Mezler zählte im 17. Jahrhundert zu den literarisch aktivsten Konventualen Zwiefaltens. Seine Ausgabe war 1724 in dritter Auflage erschienen und ist in der ersten Auflage im Repertorium der Zwiefalter Klosterbibliothek enthalten; vgl. Merzdorf Th., Die Bibliothek der ehemaligen Benedictiner-Abtei Zwiefalten (Ser. 18, 1859) 139; vgl. zum *vir literatissimus* Thomas Mezler: Quarthal (wie Anm. 12) 403, dort auch Anm. 17; vgl. ferner Lindner (wie Anm. 8) 42, Nr. 1360; zu Mezler auch: Sulger A., Annales imperialis Monasterii Zwifaltensis, Ordinis S. Benedicti in Suevia, ordine et temporis et Abbatum serie distincti atque a prima origine ad haec usque tempora deducti, nec non rebus memorabilibus domesticus et ascitiis ad levandum lectoris taedium illustrati. Authore R.P. Arsenio Sulger, ejusdem monasterii religioso sacerdote. Nunc primum post operosa recognitionem prodit in lucem..., 2 Bde. Augsburg 1698, hier: Annales II, 273.
- 16) Habisreuttinger komponierte auch deutschsprachige Gesänge, die unter anderem im Frauenkloster Urspring gesungen wurden. Vgl. Schurr (wie Anm. 3) 188, dort zitiert nach einem Briefwechsel zwischen Abt Beda und P. Theogerus aus Urspring, Universitätsbibliothek Freiburg, Handschr. Gesch. 104,55.
- 17) Vgl. zu Habisreuttinger als Komponist und Musiker: Küster K., Zwiefalter Klostermusik und oberschwäbische Musikgeschichte (in: Pretsch [wie Anm. 12] 229–242) 238 f.

*Im Zeitlichen versessen,  
Nur kleben an der Erd.*<sup>18</sup>

Ein Jahr vor Habisreuttinger starb P. Ulrich Singer (1719–1754) im Alter von 35 Jahren. Seine Profess legte der in Ingstetten geborene Singer 1712, die Primiz 1745 ab.<sup>19</sup>

Abgesehen von Nepomuk Werner (1727–1752), der seine Profess 1748 ablegte und bereits vier Jahre später (mit 25 Jahren) verstarb,<sup>20</sup> sind in der Mönchsgruft meist Namen von Konventualen zu lesen, die ihre Primiz abgelegt hatten und oftmals hervorgehobene Stellungen im Kloster einnahmen: P. Wilhelm Müller, geboren am 15. September 1705 in Fischbach, war *Instructor* der Studenten, Professor der Rhetorik in Ehingen, Direktor der Kleriker und starb am 22. August 1764 (Profess 1724, Primiz 1729).<sup>21</sup> P. Franz Sales Zechetner (1696–1779) lehrte *Humaniora* im Stift und zu Ehingen. Er war Professor für Philosophie und Theologie, elf Jahre Prior und zuletzt 29 Jahre Probst in Mochenthal. Seine Profess legte Zechetner 1716, seine Primiz 1721 ab. Der 83jährige Senior und Jubiläus konnte auf ein breite Tätigkeit zurückblicken.<sup>22</sup> Der am 28. Februar 1712 geborene P. Melchior Dyrr starb am 9. August 1780 (Profess 1734, Primiz 1738).<sup>23</sup> P. Petrus Braunegger war ausschließlich in Zwiefalten tätig. In der Mönchsgruft wurde der Subprior am 19. Oktober 1784 bestattet. Mönch war Braunegger 49 Jahre lang und legte seine Primiz 1743 ab. Im selben Jahr, acht Monate zuvor, starb der 1725 in Radolfzell geborene Anselm Bourze (Profess 1744, Primiz 1750). Nach Lindner war Bourze 1783 *Exhortator domesticus*.<sup>24</sup>

Von den letzten beiden vor der Säkularisation in der Mönchsgruft Bestatteten Konventualen lassen sich die Grabinschriften ebenfalls identifizieren: Edmund Probst, geboren zu Pfullendorf am 2. Mai 1723, starb als Senior des Ordens am 14. Juni 1799 (Profess 1766, seine Primiz 1748). Ein Jahr zuvor, 1798, starb Tiberius Schneider (Sartori), eine der herausragenden Gestalten der Zwiefalter Benediktiner in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der am 29. September 1747 in Hayingen geborene Doktor der Theologie hielt sich als Professor in den Klöstern Weissenau und Ottobeuren, später auch (1790–1795), wie bereits zuvor Martin Neubrand, an der Universität Salzburg auf.

---

18) Thomas a Kempis (wie Anm. 15) 1. Buch, XXIII. Kapitel: *Von Betrachtung des Todts*, 126. Das XXVIII. Kapitel aus der *Nachfolge Christi* ist spätestens seit 1828 (siehe: Diözesangesangbuch Konstanz 1828, dritte Lesung während der Messe für die Verstorbenen) Teil der Bestattungsliturgie; vgl. Ignatzi H. J., Die Liturgie des Begräbnisses in der katholischen Aufklärung. Eine Untersuchung von Reformentwürfen im südlichen deutschen Sprachgebiet (LQF 75), Münster 1994, 159.

19) Lindner (wie Anm. 8) 66, Nr. 1462.

20) Lindner (wie Anm. 8) 65, Nr. 1457.

21) Lindner (wie Anm. 8) 67, Nr. 1475.

22) Lindner (wie Anm. 8) 69, Nr. 1488.

23) Lindner (wie Anm. 8) 69, Nr. 1491.

24) Lindner (wie Anm. 8) 69, Nr. 1498.

Von Tiberius Schneider sind fünf Schriften und drei Manuskripte überliefert, die sich mit der Exegese des Neuen Testaments und Fragen der praktischen Theologie befassen.<sup>25</sup> In Zwiefalten unterrichtete Schneider als *Direktor der Kleriker* Griechisch, Hebräisch, Kirchengeschichte, Logik und Metaphysik. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er als Bibliothekar in Zwiefalten. P. Nikolaus Schmid, geboren am 30. März 1750 in Gossenzugen, war 1783 Professor in Ehingen und starb am 8. März 1800 (Profess 1775, Primiz 1778).<sup>26</sup>

Unklarheiten ergeben sich für die Grabsteine oder Grabsteinfragmente von drei weiteren Personen: Der Name eines Verstorbenen, der wahrscheinlich Bernardus „Streub“ oder „Streuber“ lautet, ist im Professbuch von Primin Lindner nicht enthalten. Vielleicht weil er bereits als Novize verstarb. Die unter seinem Namen noch lesbaren Lettern „NOV“ dürften hierauf hindeuten. An der Nordwand der Mönchsgruft, also wahrscheinlich nicht mehr an seinem ursprünglichen Ort, ist in rotem Ziegeln der Name „P. Alphonsus“ eingraviert. Nur eine Person finden sich unter den zwischen 1747 und 1800 verstorbenen Konventualen mit diesem Namen: Der 1718 in Scheer geborene und 1772 gestorbene P. Alphons Frick. Die unter dem Namen noch lesbare Ziffer 32 scheint sich auf die Professjahre zu beziehen und deckt sich mit den Angaben Pirmin Lindners.<sup>27</sup> Bruchstücke einer Grabplatte finden sich ferner von einem Verstorbenen, dessen Namen mit den Buchstaben „IG“ endet. Darunter ist die Zahl seiner Priesterjahre zu lesen, „SAC 32“. Es handelt sich hierbei wohl um die Grabplatte des 1731 geborenen und 1788 verstorbenen P. Hieronymus Heilig (Profess 1752, Primiz 1756), Professor der Theologie und Philosophie. Einzig sein Nachname endet unter den in Frage kommenden Mönchen auf den genannten Buchstaben. Heilig hatte in Dillingen studiert und wurde neben seiner Lehrtätigkeit auch als Prediger in der Pfarrkirche Zwiefaltens, in Mörsingen und Upflamör eingesetzt.<sup>28</sup>

Neben dem Hinweis Ottmar Baumanns auf das Sterbejahr P. Lorenz Munchs († 1747), der ersten Bestattung in der wohl 1743 eingerichteten Gruft, lassen sich anhand der Grabinschriften die Namen von vierzehn weiteren Konventualen sichern: Nepomuk Werner († 1752); Ulrich Singer († 1754); Columban Habisreuttinger († 1755); Wilhelm Müller († 1764); Alphons Frick († 1772); Franz Sales Zechetner († 1779); Melchior Dyrr († 1780); Martin Neubrand († 1780), Anselm Bourze († 1784); Petrus Braunegger († 1784); Hieronymus Heilig († 1788); Tiberius Schneider († 1798); Edmund Probst († 1799) und Nikolaus Schmid († 1800). Allem Anschein nach war die Mönchsgruft 52 Jahre, von 1743 bis zu Säkularisation in Gebrauch. Es ist zu bezweifeln, ob alle 74 in diesem Zeitraum verstorbenen Konventualen an diesem Ort bestatten wur-

25) Lindner (wie Anm. 8) 72, Nr. 1515.

26) Lindner (wie Anm. 8) 73, Nr. 1519 u. 1520.

27) Lindner (wie Anm. 8) 68, Nr. 1481.

28) Lindner (wie Anm. 8) 70, Nr. 1502. Nach Baumann (wie Anm. 7) 218, gehört Hieronymus Heilig zu den ersten der drei Personen, die 1752 im neu fertiggestellten barocken Bau ihre Profess ablegten.

den, den Gräbern nach zu Urteilen jedoch die Mehrzahl. In der Regel handelte es sich um Priestermonche und um Konventualen in gehobener Stellung.

Das Kloster Zwiefalten verfügte über einen hohen Anteil an Priestermonchen, die oftmals im Kloster selbst oder im Ehinger Lyzeum als Professoren tätig waren.<sup>29</sup> Von den zwischen 1747 und 1802 verstorbenen 74 Konventualen hatten 61 die Primiz abgelegt.<sup>30</sup> Unter diesen 61 Priestermonchen wurden drei Personen an anderen Orten bestattet.<sup>31</sup> Nach den Grabkammern kann man auf etwa 64 in der Mönchsgruft bestattete Personen schließen. In der Regel scheint die Mönchsgruft den Priestermonchen vorbehalten gewesen zu sein.

Man ist versucht, vom Zeitpunkt des Gebrauchs der Mönchsgruft auf eine Datierung der Ausstattung des Coemeteriums zu schließen. Stilistisch lassen sich aber weder die Gemäldelunetten noch die Wandfreskierungen um das Jahr 1747 datieren. Ferner bestätigt ein 1760 verfasstes Manuskript über die zu Zwiefalten gehörigen Kirchen und Kapellen eine Ausstattung des Raumes nach 1760: *Sacellum Coemeterii Fratrum cum Basilica Monasterii de novo à fundamentis erectum, adhuc imperfectum est, et sine Ara etiam mobili, in qua SS. Missae Sacrificium decenter celebrari posset.*<sup>32</sup> Aus der anonym gebliebenen Beschreibung geht hervor, dass die Begräbniskapelle, wurde sie überhaupt schon genutzt, bis zum Jahr 1760 noch keine für das Lesen der Totenmessen angemessene Ausstattung erhalten hatte. Auch einen fundamentierten Altar wird die Kapelle zu diesem Zeitpunkt noch nicht besessen haben. Vielleicht fanden die Begräbnisfeiern bis zum Zeitpunkt der Vollendung des Coemeteriums noch im Chorraum oder aber in der Pfarrkirche statt, denn auch der Chorraum war erst im Jahre 1752 so weit fertiggestellt, dass dort die Messe gelesen werden konnte.<sup>33</sup> Gut möglich ist daher, was beim ersten Hinsehen schon zu ahnen war: Dass die Ausstattung der Grabkapelle in die Zeit der letzten künstlerischen Arbeiten am spätbarocken Münster gehört, vielleicht sogar erst in den 80er Jahren in Angriff genommen wurde. Als Ausstatter der Kapelle kämen dann vor allem lokale Handwerker oder aber Konventualen selbst in Frage.

29) Allgemein zum Thema Laienbrüder/Priestermonche: Thiele, A., Laienbrüder – Mönchspriester. Eine Entwicklung (SMGB 89, 1978, 301–345).

30) Von den im 18. Jahrhundert bestatteten 125 Konventualen sind 105 Priestermonche und 20 Laienbrüder verzeichnet. Vgl. Lindner (wie Anm. 8) 52–73.

31) Lindner (wie Anm. 8) 56–59, Nr. 1453; 71, Nr. 1511; 72, Nr. 1514.

32) *Notae de Parochiis, Beneficiis, Ecclesiis, Capellis, &c: Imp: Monrii Zwifalten – Notae de Parochiis, Beneficiis Ecclisicis, Item de Ecclesiis tam Parochialibus, quam Filiilibus, ac Capellis, Incorporatis Monasterio nostro Zwifaltensi, Intra, vel extra Territorium existentibus, alioquo tamen modo ad Ius nostrum pertinentibus*, HStA, B 551, Hs. 14a, fol. 118; der Verfasser der am 7. Februar 1760 abgeschlossenen Schrift ist nicht bekannt.

33) Baumann (wie Anm. 7) 247.

## V. Zur Innenausstattung des Coemeteriums

Zu den bemerkenswerten Aspekten des Zwiefalter Coemeteriums gehört ein umfangreiches, jeweils mit Bildern kombiniertes Inschriften-Programm, hinter dem man (mindestens teilweise) kundige Theologen vermuten darf. Anders als im Zwiefalter Münster werden die Wände des Coemeteriums sowohl *gesehen* als auch *gelesen*. Oder, wie Dieter Sulzer es einmal mit Bezug auf das Emblem formulierte: Bei der Rezeption kommunizieren Auge und Ohr miteinander.<sup>34</sup> Während die künstlerische Leistung des Zwiefalter Langhauses in seinem synthetisierenden Charakter liegt, das heißt Plastiken, Gemälde, Fresken, Stuck und Architektur in Beziehung miteinander interagieren, besitzen die Bilder in der Totenkapelle zur Hälfte sprachlichen Charakter. Oder anders ausgedrückt: Die mit Inschriften versehenen Medaillons und Fresken des Coemeteriums visualisieren Elemente einer schriftlich fixierten Bestattungsliturgie. Der Umstand, dass beispielsweise den Inschriftenmedaillons an der Nordwand eine gemeinsame Textvorlage zugrunde liegt, erklärt, weshalb sich diese Bildgruppe in Leserichtung abschreiten lässt, und zwar an der Westwand beginnend, dann zur Nordwand von links nach rechts. Während die Gemäldelünetten Szenen aus dem Leben der Hll. Benedikt und der Scholastika zeigen und in eher allgemeiner Beziehung zur Begräbnisliturgie stehen, richten sich die Medaillons der Südwand direkt an die der Bestattungsliturgie beiwohnenden Konventualen. Mitunter scheint gar der Verstorbene selbst, gleichsam von der Bahre aus, zu seinen lebenden Mitbrüdern zu sprechen. Der Zyklus der Gemäldelünetten und die Zyklen der Wandmalereien (Grabmäler der Südwand, Medaillons der Nordwand) stehen meist in lockerer Beziehung zueinander. Offenbar lassen sich die Fresken und Inschriften nicht (oder zumindest nicht im engeren Sinne) als begleitende Kommentare oder Interpretationen zu den Gemäldelünetten verstehen.<sup>35</sup> Wo sich Zusammenhänge zwischen diesen und jenen herstellen lassen, werden sie gezogen, in anderen Fällen bleibt ihr Verhältnis offen.

### 1. Die Seligpreisungen

Die Medaillons der Seligpreisungen an der West- und Nordwand besitzen den Charakter einer Bilderschrift, die ihrerseits wiederum mit Stellen aus der Schrift verknüpft sind und eine lineare Lesefolge nahelegen.<sup>36</sup> Wenn man auch nicht von Emblemen im engeren Sinne sprechen kann, so tragen die Medaillons doch emblematische Züge. Wo noch erkennbar, da gehen Bild und

34) Sulzer D., Traktate zur Emblematik. Studien zu einer Geschichte der Emblemtheorien (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 22), St. Ingbert 1992, 68.

35) Vgl. allgemein hierzu: Kemp C., Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen (Kunstwissenschaftliche Studien 53), Berlin 1983, 20.

36) Allgemein zum Emblem vgl. Sulzer (wie Anm. 34) 21 f.

Schrift nicht vollständig ineinander auf; oftmals bleibt der Bilderschrift ein rätselhafter Zug.

Dem eintretenden Besucher präsentieren sich die Medaillons in Lesefolge, von der West- zur Südwand. Gemeinsam ist ihnen ein dialogisches Zusammenspiel zwischen je einer Figur im Zentrum, die das Thema vorstellt, umgeben von einem (himmlischen oder irdischen) Figurenpersonal. Kränze rahmen die jeweils vor einem Pfeilerpaar angebrachten Medaillons. Während sich die *Scriptio* oben um die Kränze legt, sind im unteren Kranzsegment eines jeden Bildes das Generalthema kommentierende Symbole eingeflochten. Zunächst seien hier die Medaillons der Seligpreisungen mit ihren *Scriptiones*, Figuren und Symbolen aufgeführt.

An der Westwand, von Süden nach Norden:

1. Mt. 5,3 *Beati pauperes spiritu* („Selig die geistlich Armen“) – Aufgrund des sehr schlechten Erhaltungszustandes lässt sich das Motiv kaum noch erkennen. Möglicherweise zwei Figuren (links) vor einer höher stehenden Figur (rechts). Im Rahmen: Früchte und Blattwerk.
2. Mt. 5,4 *Beati mites* („Selig die Trauernden“) – Sitzende Figur, der sich ein tröstender Engel mit Schriftband oder Tuch nähert. Im Rahmen: Gräser und Blattwerk

An der Nordwand, von Westen nach Osten:

3. Mt 5,5: *Beati, qui lugent* („Selig, die keine Gewalt anwenden“) – Eine gebeugte Figur auf einer Kugel mit einem darüber schwebendem Anker, rechts von ihr ein Engel in Orantenhaltung. Im Rahmen: Totenkopf, aufgeschlagenes Buch, Kreuz und Blattwerk.
4. Mt 5,6: *Beati, qui esuriunt et sitiunt iustitiam* („Selig, die hungern und dürsten nach Gerechtigkeit“) – Knieende männliche Figur mit einem darüber knienden Engel. Im Rahmen Symbole der Gerechtigkeit: Pfeil, Schwert, Liktorerbeile, Krüge und Schale.
5. Mt. 5,7: *Beati misericordes* („Selig sind die Barmherzigen“) – Sitzende Figur, einen Hut in der Hand haltend. Rechts eine kleinere Figur. Ihm Rahmen: Blatt- und Rankenwerk.
6. Mt 5,8: *Beati mundo corde* („Selig, die reinen Herzens sind“) – Figur, in der Hand ein Herz haltend, aus dem Blumen herauswachsen, umgeben von einer Engelsschar. Darüber ein strahlendes Dreieckszeichen mit dem Auge Gottes. Im Rahmen: Blumen- und Rankenwerk.
7. Mt. 5,9: *Beati pacifici* („Selig die Friedfertigen“) [Abb. 7] – Sitzende Figur mit Lilie in der linken Hand. Links daneben wohl ein liegender Hund. Darüber Figuren mit erhobenen rechten Armen. Im Rahmen Symbole des Friedens: Arche Noah, Löwe und Wolf im friedfertigen Miteinander, zwei sich umfassende Hände.
8. Mt. 5,10: *Beati, qui persecutionem patiuntur* („Selig, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden“) – Schreitende Figur, gefolgt von Figurengruppe mit

Waffen. Im Rahmen: Marterwerkzeuge (Rad, Beil, Schere, Rost) und Werkzeuge des Maßes und der Gerechtigkeit (Zirkel, Blatt und Schwert).

Im Gegensatz zum Bild *innerhalb* des Rahmens, das sich zum Text tendenziell *illustrativ* verhält, besitzen die Symbole auf der gemalten Rahmenzone meist *auslegenden* Charakter.<sup>37</sup> Mit der *Scriptio* ist der Textvorlage jeweils der zentrale Gedanke entnommen. Ihre zumindest für das Emblem geforderte *brevitas* bringt Bild und Schrift in ein angemessenes Verhältnis zueinander.<sup>38</sup>

Den unterschiedlichen Status der zum Rahmen gehörigen Bildelemente einerseits und der innerhalb des Rahmens gemalten Figuren andererseits, kann etwa das *Beati pacifici*-Medaillon [Abb. 7] veranschaulichen. Hier erscheint die sitzende Figur mit Lilie als Personifikation des Friedens.<sup>39</sup> Über die Figurengruppe links der Allegorie des Friedens lässt sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nichts genaues sagen. Möglicherweise handelt es sich um ein kriegerisches Volk mit erhobenen Waffen, das gegen den Frieden ins Feld zieht, vielleicht aber auch um eine Gruppe Friedfertiger, die Palmzweige in den Händen tragen. In jedem Fall stehen Personifikation und Figurengruppe in einem abbildenden, illustrativen Verhältnis zur *Scriptio*. Die in den Rahmen geflochtenen Symbole hingegen, der mit dem Löwen spielende Wolf, die sich umfassenden Hände und der Bienenkorb verhalten sich zur Textvorlage sozusagen außerliterarisch und stellen das Hauptbild in einen erweiterten Zusammenhang. Unter der Regierung des Friedens befinden sich Wolf und Hund im friedlichen Miteinander. Die von Jesus ausgesprochene Seligpreisung *Beati pacifici*... wird durch die Darstellung der Arche Noah mit dem Friedenschluß Gottes im Alten Bund typologisch in Beziehung gebracht.

Die Medaillons der Seligpreisungen sind vom Raum, für den sie gemalt sind, nicht unabhängig. Ihr „Anwendungscharakter“ ergibt sich aus ihrer Beziehung zur Begräbniskapelle und Bestattungsliturgie. Das gute Verhalten der Menschen im Diesseits wird im Jenseits belohnt und stellt dem Gerechten und Friedfertigen den himmlischen Lohn, einen Platz im Reiche Gottes in Aussicht. Die in den Seligpreisungen ausgesprochene Zusage gewährt nicht nur den Betenden Trost, sie unterstützt auch die Fürbitten der Lebenden für die Toten.

37) Vgl. Schöne A., *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1968, 21.

38) Kemp (wie Anm. 37) 27.

39) Vgl. dazu die Personifikation des Friedens bei Ripa C., *Baroque and rococo pictorial imagery. The 1758–60 Hertel Edition of Ripa's „Iconologia“ with 200 engraved illustrations, introduction, translations and 200 commentaries* by Edward A. Maser, New York 1971, Nr. 79

## 2. Die Inschriftenmedaillons und das „Cur faciem“-Fresko

Den „Beati“-Medaillons der Nordwand entspricht auf der Südwand eine Gruppe von vier auf Grabmälern angebrachten, mit Inschriften versehenen Grabsteinmedaillons. [Abb. 6 u. 9] Frei von bildlichen Darstellungen betonen sie ein in der Mitte der Südwand zu sehendes Fresko – das größte in der Totenkapelle. Die Grabsteinmedaillons (I, II, links und VI, VII, rechts) enthalten Sentenzen aus den Psalmen:

- I. Ps 25 (24), 18: *Vide Domine laborem meum* („Herr, siehe all' mein Mühen“)
- II. Ps 142 (141), 8: *Educ de custodia animam meam* („Führe mich heraus aus dem Kerker“)
- VI. Ps 38 (37), 10: *Ante te omne desiderium meum* („All' mein Sehnen liegt vor dir“)
- VII. Ps 25 (24), 18: *Dimitte universa delecta mea* („Vergib' mir all' meine Sünden“)

Zwischen den freskierten Grabmälern mit den Inschriftenmedaillons befindet sich die erwähnte Darstellung der Armen Seelen im Fegefeuer. [Abb. 8] Nicht nur wegen ihrer Abmessung (1,86 × 1,83 m), sondern auch hinsichtlich ihrer künstlerischen Qualität und engen Text-Bild-Beziehung übertrifft die Darstellung die übrigen Sequenzen. Das Emblem enthält drei Scriptiones, die die Pictura nach oben und unten abschließen. Bei näherem Hinsehen kann man feststellen, dass sich der Freskant zunächst mit der Absicht trug, die beiden oberen Inschriften horizontal anzuordnen, dann aber von diesem Plan abrückte und sich für eine geschwungenes Schriftband entschied. Die Sentenzen stammen aus dem Zweiten Makkabäerbuch und aus dem Buch Hiob:

- III. Hiob 13,24: *Cur faciem tuam abscondis?* („Warum verbirgst du dein Gesicht?“)
- IV. 2 Makk 12,46: *Sancta et salubris est Cogitatio* („Es ist ein heiliger und frommer Gedanke...“)
- V. 2 Makk 12,46: ... *Pro Defunctis exorare* („... für die Toten zu bitten“)

Wie der geteilte Vers aus dem Zweiten Makkabäerbuch (IV/V) kompositionell die linke und rechte Bildhälfte miteinander verbindet, so verknüpft auch der Psalmvers 25 (24),18 (I/VII) den linken und den rechten Flügel der Südwand. Die Scriptiones verbinden also die horizontalen Abschnitte der Wand.

Die Textstellen aus den Psalmen berühren sich mit dem Stundengebet des *Officium Defunctorum* und anderen Elementen aus der katholischen Funeraliturgie. Das Antifon aus Psalm 25 (24),18 begleitete u. a. den Toten zum Ort seiner Bestattung. Bereits im *Manuskript Ottobonianus latinus 312* aus dem 11. Jahrhundert, aber auch in späteren Quellen taucht die genannte Stelle als Teil der Bestattungsliturgie auf und drückt das Vertrauen des Toten in Gott

und die Gelassenheit des Sterbenden im Angesicht des Todes aus.<sup>40</sup> Im *Rituale Romanum* ist Ps 25 (24) für die Matutin der zweiten Nacht des *Officium Defunctorum* vorgesehen.<sup>41</sup> *Vide Domine laborem meum...* läßt sich in der Totenkapelle auch als eine Konklusion der Seligpreisungen an der Nord- und Westwand lesen: Der Tote, der sich zu Lebzeiten um einen gerechten und guten Lebenswandel bemühte, darf auf die Vergebung seiner Sünden und auf die Auferstehung seiner Seele hoffen und kann unter diesen Voraussetzungen um das Geschenk des Paradieses bitten – *Dimitte universa delecta mea*.<sup>42</sup>

Den heutigen Besucher des Coemeteriums und den Leser der Inschriften berührt, dass aus den Inschriften der Tote selbst zu sprechen scheint: Fünf der sieben Inschriften an der Südwand sind grammatikalisch in der ersten Person, also *in persona defuncti* geschrieben. Die Präsenz des Toten, der während der Bestattungsliturgie ja noch leibhaftig gegenwärtig ist, wird hierdurch gesteigert. Es treten aber auch, so könnte man sagen, die Lebenden und der Tote in einen Dialog miteinander. Beide, Lebende wie Toter, gehören zur Gemeinschaft der Christen, bzw. des Ordens. Die besondere grammatikalische Form setzt ferner voraus, dass der Tote in gewissem Sinne auf seinen eigenen Tod vorbereitet war und diesen annimmt. Umgekehrt kann sich der Lebende im Gespräch mit dem Toten auf seinen eigenen Tod vorbereiten. Die grammatikalische Form der Antifone, Verse und Psalmen *in persona defuncti* gehört seit den Anfängen zu den besonderen Charakteristika der christlichen Funeralliturgie. Man könnte sagen: Mit dem Gebet *in persona defuncti* leihen die Lebenden den Toten ihre Stimme. Ihr eigener Tod ist damit in gewissem Sinne vorweggenommen und erhält im Vollzug der Liturgie antizipierenden Charakter.<sup>43</sup>

Mit der Darstellung der „Armen Seelen im Fegefeuer“ [Abb. 8] und den dazugehörigen Inscriptioes aus dem Zweiten Makkabäerbuch und dem Buch Hiob findet dann ein Perspektivwechsel statt.<sup>44</sup> Die Schriftstelle aus dem Zweiten Makkabäerbuch hat ihren Platz in den jährlich wiederkehrenden Gebeten und Fürbitten der Lebenden für die Toten, und zwar im Abschnitt *In*

40) Owusu V. K., *The Roman Funeral Liturgy: History, Celebration and Theology*, Diss. 1992 (VMStA 41), Nettetal 1992, 142.

41) *Rituale Romanum* Pauli V. Pontificis Maximi iussu editum a Benedicto XIV. et a Pio X. castigatum et auctum cui accedunt benedictionum et instructionum appendix, editio typica, Rom 1913, Titulus VI, cap. 4.: *Officium Defunctorum, Ad Matutinum, II. Nocturno*, 175 [1614, 1752 unter Benedikt XIV. geringfügig revidiert und neu aufgelegt].

42) Owusu (wie Anm. 40) 174.

43) Owusu (wie Anm. 40) 57, 174 f. u. 219 f.

44) Das Buch Hiob gehört zur wiederkehrenden Lesung innerhalb der Funeralliturgie. Im *Rituale Romanum* (wie Anm. 41), Titulus VI, cap. 4.: *Officium Defunctorum, Ad Matutinum, II. Nocturno, Lectio IV.*, 177 wird Hiob 13,22–28 als vierte Lesung während der zweiten Nocturn beim Erwachsenenbegräbnis vorgetragen. Vgl. Ignatzi (wie Anm. 18) 77–79.

*anniversario defunctorum – Pro pluribus defunctis oratio* des *Missale Romanum*.<sup>45</sup> Der Sentenz *Cur faciem tuam abscondis* entspricht wiederum eine Rede *in persona defuncti*. Sie spiegelt das Fragen und Suchen der Armen Seelen im Fegefeuer wider, links die Auserwählten, rechts die Verdammten. Aus ihrer Mitte wächst ein wurzelartiger Stamm empor, der ein dunkles Wolkenrund trägt, aus dessen Mitte das Dreieckssymbol herausleuchtet. Für die Seelen freilich, tief unten, ist es nur noch in Form der Strahlen sichtbar, die bis in das Fegefeuer hinabreichen. Das Dreieckssymbol ist von zwei Gerippen flankiert, die die genannten Schriftbänder tragen.<sup>46</sup> Beide Zitate aus dem Zweiten Makkabäerbuch stehen in der dritten Person.

Wie das Bild, so deutet auch der Text den Tod als ein beängstigendes Ereignis mit unsicherem Ausgang. Während die „Beati“-Medaillons dem Toten eine begründete Hoffnung auf einen Zustand der Seligkeit im Paradies in Aussicht stellen, Ps 142 (141).8 (*Educ de custodia animam meam*) und Ps 38.10 (*Ante te omne desiderium meum*) dann Diesseits und Jenseits, Erde und Paradies dem Leser gegenüberstellen<sup>47</sup> und das Streben des Toten aus seinem irdischen Leben formulieren, schlagen die Sentenzen aus Hiob und dem Zweiten Makkabäerbuch einen anderen Ton an: Im Angesicht des Fegefeuers bedarf der Tote der Fürbitte und des Gebetes der christlichen Gemeinschaft, bzw. der Mitbrüder.<sup>48</sup>

In vielen Ritualen bildet die Fürbitte der Lebenden für die Toten, die *Preces*, ein Ritualelement der Funeralliturgie, meistens begleitet vom *Pater noster*, einer dreimaligen kreuzförmigen Apersion und dem Inzens des Sarges.<sup>49</sup> Ähnliches kann man sich für die Bestattung im Zwiefalter Coemeterium vorstellen. Bei den Schriftstellen aus 2 Makk handelt es sich um eine pointierte Form der *Preces*.<sup>50</sup> Die Darstellung der Armen Seelen im Fegefeuer stellt dem

45) *Missale Romanum ex decreto SS. concilii Tridentini restitutum*, S. PII. Pont. Max., issu editum..., editio XXIII juxta typicam Vaticanum, canon Gottwaldensis tertia 1920, 121.

46) Der Deutung Rüdiger Blumes und Gabriele Lachmanns, dass es sich bei dem weißen kreisförmigen Untergrund hinter dem Dreieckssymbol um einen halbverdeckten Totenschädel handelt, kann ich mich nicht anschließen. Auch scheint mir die „Cur faciem...“-Darstellung weder in einer kompositionellen oder thematischen noch in programmatischer Beziehung zum Langhausfresko Spieglers zu stehen. Vgl. Blume R./Lachmann G., Eine Deutung des Deckengemäldes von Zwiefalten: *Cur faciem tuam abscondis?* (Warum verbirgst Du Dein Angesicht?) (<http://dc2.uni-bielefeld.de/dc2/hobby/zwiefalt.htm>; 1.9.2001, abgedruckt in: ZDVVKW 23,1/4, 1984).

47) Zum prozessualen Austreten aus dem irdischen Leben und ein dem daran sich anschließenden Eintreten *in paradiso* als Element der Bestattungsliturgie, vgl. Owusu (wie Anm. 40) 100 f. u. 192–196.

48) Vgl. zum Perspektivwechsel und dem Wechsel von der dritten in die erste Person Singular innerhalb der Funeralliturgie: Owusu (wie Anm. 40) 57 f. u. 91.

49) Vgl. Ignatzi (wie Anm. 18) 86 f., 204–206.

50) Motivische Ähnlichkeiten mit dieser Szene finden sich in der Friedhofskirche Babenhausen, Lkrs. Unterallgäu. Die Fresken datieren ebenso wie der Bau in das Jahr

Betenden die Gründe der Fürbitte sichtbar vor Augen: Dass es „ein frommer Gedanke ist, für die Toten zu beten“, erklärt sich aus der Bedürftigkeit der Seelen im Fegefeuer. Während die „*Cur faciem*“-Sentenz dem Zustand der Armen Seelen entspricht, aus ihrer Perspektive gesprochen und so auch im Bild platziert ist, empfehlen die Passagen aus dem 2. Makkabäerbuch eine besondere Haltung der Lebenden gegenüber den Toten: Die Fürbitte der Lebenden für die Seelen der Toten im Angesicht ihrer Läuterung.

Was das „*Cur faciem*“-Emblem gegenüber den übrigen Emblemen des Coemeteriums auszeichnet, ist seine dreifache Inschrift, die das Gemalte in einen erweiterten Zusammenhang stellt. Die von den Totengerippen gehaltenen Scriptiones werden zusammen mit der Subscriptio *Cur faciem*... im Bild als ein Gespräch der Lebenden mit den Toten sichtbar.

### 3. Die Gemäldelünetten

Über den Inschriften der oberen Wandzone waren ursprünglich wohl acht Gemädelünetten angebracht, von denen zwei entfernt. Allein aufgrund der Wandvertiefungen lässt sich noch auf das Format der zwei verschollenen Gemälde schließen. Die sechs erhaltenen Gemädelünetten sind der Vita des Hl. Benedikt oder verwandten Legenden entnommen. Das Grundthema der Gemälde ist durch die Sepulkralkunst vorgegeben und verbindet Ausschnitte aus dem Leben der Hll. Benedikt und Scholastika mit Sterbeszenen. Hierin wird auch der Grund zu suchen sein, weshalb die vermutlich aus dem späten 17. Jahrhundert stammenden Gemälde etwa siebenzig Jahre später noch einmal für das Coemeterium Verwendung fanden. Natürlich stellt sich die Frage, wofür die Gemälde ursprünglich gemalt worden waren. Hatte man gegen Ende des 18. Jahrhunderts keine anderen Künstler zu Hand, spielten ökonomische Aspekte eine Rolle oder wurden die Gemädelünetten für so wertvoll gehalten, dass man sie noch einmal verwenden wollte?

#### *Benedikt als Sterbebegleiter (A)*

Benedikt, begleitet von einem Messdiener mit einer Fackel, erteilt einem Sterbenden die letzte Hl. Kommunion. Die Szene ist nach oben hin durch zwei rote Vorhänge gerahmt. Rechts befindet sich ein Altar mit einem Kruzifix, an dessen Stamm ein Totenschädel liegt, ferner eine Mitra, eine brennende Kerze, und ein aufgeschlagenes Buch. Im Hintergrund spricht Benedikt den Segen über ein eben erst aufgehäuftes Grab, das inmitten anderer Gräber innerhalb einer Kloster- oder Friedhofsmauer zu liegen scheint. Jedes Grabeskreuz ist mit einem „Amen“ versehen. [vgl. Abb. 12] Unter den Grabsteinen befindet sich eines, das dem der freskierten Grabmäler im Coemeterium ähnelt.

---

1722. Ein Fresko mit Engel und Putto auf einer Wolke über Arme Seelen im Fegefeuer trägt dieselbe Inschrift aus 2 Makk 12,46; die deutsche Übersetzung der Inschrift lautet in Babenhausen: „Vergesst der Verstorbenen nit/es bringt auch euch vil guetes mit.“ Vgl. Kemp (wie Anm. 36) 158 f.

Die Klostermauern und der dahinter aufragende Berg könnten der geografischen Lage des Zwiefalter Klosters entlehnt sein. Ob sie dem Maler aber wirklich als Vorlage diente, bleibt ungewiss. Im Hintergrund erblickt man die barocke Fassade einer Kapelle, mit einem von zwei Portalfiguren flankierten Dreiecksgiebel und einer nicht lesbaren Inschrift über einem Ochsenauge. Über dem Chor der Kapelle erhebt sich ein runder, antik anmutender Turm. Im Mittelgrund sind Teile einer Klosterarchitektur zu erkennen. Der am unteren Bildrand abgeschnittene Kopf eines Putto mit Fackel deutet an, dass das Motiv ursprünglich über den Rahmen hinausreichte. Vermutlich erst beim Einfügen des Bildes in die Wand des Coemeteriums wurden dem Putto Engelsflügel angesetzt. Ein heute vom Beichtstuhl verdeckter, ungelener Körper eines posaunenden Engels, sollte über den fehlenden Körper des Putto hinweghelfen.

Hinsichtlich seiner Komposition und einiger motivischer Details denkt man an Bilderfindungen Johann Christoph Störers (1620–1671). Vor allem was die Verteilungen der Figuren auf Vorder-, Mittel- und Hintergrund in Architektur- und Landschaftsstücken angeht, erinnert das Bild beispielsweise an das Altarbild des „Hl. Ignatius in der Vision von La Storta“ (1662) in der ehemaligen Jesuitenkirche in Landshut, während der Altar auf der rechten Seite dem auf Störers Altarblatt „Heidentaufe des hl. Franz Xaver“ (1668) aus der Jesuitenkirche in Innsbruck ähnelt.<sup>51</sup>

Da es sich bei der Kapelle links des Friedhofs möglicherweise um eine Totenkapelle handelt, ist es möglich, dass die zum Vorgänger-Coemeterium gehörige Kapelle diesem Bilddetail als Vorlage diente. Das alte Coemeterium wurde als Grabkapelle für die verstorbenen Äbte gebraucht – *pro funeribus Abbatum*, wie der Chronist Arsenius Sulger (1641–1691) in seinen Zwiefalter Annalen schreibt. Sulgers Beschreibung dieser dem Hl. Patriarchen Benedikt 1664 geweihten Kapelle, *ex italarum ingenio praealta cuppa & fenestrata turricula fastigiatum*, berührt sich mit der Darstellung der Kapelle in der Gemäldelünette, ohne freilich mit ihr identisch zu sein.<sup>52</sup> Auch hier bleibt eine engere Orientierung an reale Vorlage fraglich.

51) Vgl. Appuhn-Radtke S., Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu: Johann Christoph Storer (1620–1671) als Maler der katholischen Reform (Jesuitica Bd. 3), Regensburg 2000, 219f. u. 180, Taf. XIV G 26 sowie 232f. u. 186, Taf. XX G 43.

52) Sulger (wie Anm. 15) 282. Zur Biografie Sulgers siehe Lindner (wie Anm. 8) 50f., Nr. 1386 und Fatouros G., s. n. Arsenius Sulger (BBKL XI, Sp. 242–243, <http://www.bautz.de/bbkl>, 01.09.2001).

Die Kapelle befand sich nordöstlich des romanischen Münsters. Vgl. Halder R., Zur Bau- und Kunstgeschichte des alten Zwiefalter Münsters und Klosters (Pretsch [wie Anm. 12] 141–215), 200f.; Pretsch H. J., Die Baugeschichte des Klosters Zwiefalten in der Zeit von 1659 bis 1716 (Pretsch [wie Anm. 12] 217–228) 217.

### Scholastika mit Kruzifix (B)

Das Bild zeigt die Hl. Scholastika mit geöffneten Händen vor einem Tisch stehend. [Abb. 10] Auf dem Tisch ist ein Kruzifix gegen einige Bücher gelehnt. Eines der Bücher ist aufgeschlagen. Ein an einen Stuhl gelegten Abtissinnenstab kennzeichnet die Scholastika als Ordensgründerin. Über der Betenden schwebt eine Taube inmitten aufbrechender Wolken. Links im Hintergrund: Benedikt und seine Schwester, aus Büchern lesend und bei Dunkelheit im Dialog miteinander.

Formal, aber wohl auch inhaltlich sind der Äbtissinnenstab der Heiligen und das gegen die Bücher gelehnte Kruzifix aufeinander bezogen. Die Szene spielt motivisch auf eine Verkündigungsszene Mariens an. Scholastika, eben noch mit Handarbeit beschäftigt, hat ihr Nähzeug beiseite gelegt und „empfängt“ den Heiligen Geist.

Die Szene ist an das 33. Kapitel der *Vita Benedicti* angelehnt: Das Gebet der Scholastika wird vom Herrn erhört, woraufhin sie mit ihrem Bruder Benedikt, gegen seinen eigenen Wunsch, die Nacht außerhalb des Klosters in heiligen Gesprächen und im Austausch ihrer gemeinsamen Erfahrungen über das geistliche Leben zubringt.<sup>53</sup> Die Taube gehört zur Ikonografie der Scholastika. Entweder als Taube des Hl. Geistes, der aus der Heiligen spricht oder als ihre emporsteigende Seele (*anima scholasticae*) im Augenblick ihres Todes, wie im Zwiefalter Martyrolog des 12. Jahrhunderts. Die Szene im Vordergrund liest sich als eine *Imitatio* des Todes Christi deuten. Auf Kapitel 33 der *Vita Benedicti* folgt die Beschreibung des Todes der Heiligen.

### Tod des Hl. Benedikt (C)

Verglichen mit den Lünetten A und B, ist dieses und die folgenden Bilder von einer weniger sicheren Hand gemalt. Im Vordergrund: Benedikt auf dem Sterbebett, umgeben von vier Mönchen. [Abb. 11] Ein Mönch hält ihm die Sterbekerbe und trägt ein Aspergill in der rechten Hand, zwei weitere betende Mönche sitzen rechts von ihm. Am Fußende ein vierter, kniender Mönch, aus einem Buch lesend. Am Kopfende eine hinzueilende Figur mit Soldatenhelm. Im Bogen Gottvater, den Segen über Benedikt sprechend.

Die Szene orientiert sich frei an Kapitel 37,3 der *Vita Benedicti*. Dem Text nach stirbt Benedikt jedoch stehend und mit erhobenen Armen, die geschwächten Glieder von den Händen seiner Schüler gestützt, nachdem er sich durch den Empfang des Leibes und Blutes Christi auf seinen Tod vorbereitet hatte.<sup>54</sup>

Im Bild ist der geschwächte Benedikt vor seinem Sterben dargestellt: „Sechs Tage vor seinem Tod ließ er sein Grab öffnen. Bald darauf befahl ihn

53) Gregor der Große, *Vita Benedicti* (Bücher der Dialoge. Dialoge über die Wunder der italischen Väter, Buch II: *Vita Benedicti*, [http://www.kloster-ettal.de/vita\\_benedicti](http://www.kloster-ettal.de/vita_benedicti), 19.10.2001) Kap. 33,2–33,4.

54) *Vita Benedicti* (wie Anm. 53) Kap. 37,2.

hohes Fieber, und große Hitze schwächte ihn. Von Tag zu Tag verfielen zunehmend seine Kräfte.“<sup>55</sup> Stellvertretend steht Benedikt hier für das Sterben eines jeden Mönchsbruders, denn nur der Gesamtzusammenhang (nicht sein Alter) gibt den Geschwächten als den Ordensgründer zu erkennen. Der stellvertretenden Charakter seines Todes erklärte auch, weshalb die Darstellung von der Beschreibung seines Sterbens, wie sie Gregor der Große erzählt, abweicht. Nicht der Tote, sondern der vor dem Tod stehende Geschwächte und Kranke ist hier bei der Krankensalbung, bzw. dem an ihm verrichteten *Ordo unctionis infirmorum* zu sehen.

Im Sinne des *Ordo commendationis animae* empfiehlt der Priester die Seele des Kranken. Der Vorgang setzt mit der Asperision des Kranken, seines Bettes und der Umstehenden ein. (*Deinde aspergat aegrotum, lectum, et circumstantes aqua benedicta*). Später, noch vor dem Beten der kurzen Litanei, wird die Sterbekerze entzündet (*Deinde, accens candela...*).<sup>56</sup> Anschließend werden verschiedene *Orationes* gebetet. Der Text des aufgeschlagenen Buches, aus dem der kniende Mönch am Fußendes des Bettes liest, lautet: (495) *Profisciscere, anima christiana de hoc mundo in nomine Dei Patris omnipotentis qui te creavit in nomine Iesu [Christi] Filii [Dei vivi qui pro] te [passus est in nomine Spiritus Sancti qui in te]* (496) *effusus est; in nomine Angelorum in nomine Thronorum et Dominationum, in nomine Principatum, et Potestatum, in nomine Cherubim et Seraphim, in nomine Patriar[charum] et Prophet[arum], in nomine...*<sup>57</sup> Es handelt sich um das erste Gebet, das vom *Rituale Romanum* im Todeskampf empfohlen wird. Die Textstelle *Profisciscere anima christiana de hoc mundo* korrespondiert mit der unter dem nächsten Bild stehenden Sentenz im Grabsteinmedaillon (II), *Educ de custodia animam meam*, Ps 142 (141), 8. Die an die Seele des Sterbenden gerichtete

55) Vita Benedicti (wie Anm. 53) Kap. 37, 2.

56) *Rituale Romanum* (wie Anm. 41), Titulus V, Caput 7: *Ordo commendationis animae*, 115.

57) Die Worte in eckigen Klammern wurden nach dem *Rituale Romanum* ergänzt; vgl. *Rituale Romanum* (wie Anm. 41), Titulus V, Caput 7: *Ordo commendationis animae*, 116. Die Übersetzung lautet: „Mache Dich auf, christliche Seele, von dieser Welt, im Namen des Gottes des allmächtigen Vaters, der dich erschaffen hat, im Namen Jesu Christi, des Sohnes des lebendigen Gottes, der für dich gelitten hat, im Namen des Heiligen Geistes, der für dich ausgegossen worden ist, im Namen der Engel, im Namen der Throne und Herrschaften, im Namen der Führer und der Mächte, im Namen von Cherubim und Seraphim, im Namen der Patriarchen und Propheten, im Namen [...]“

Vgl. hierzu teilweise: *Catechismus Catholicae Ecclesia, Pars prima, Professio fidei, Sectio secunda: Fidei christianae professio, caput tertium, Credo in Spiritum Sanctum, Articulus 12 „Credo vitam aeternam“* 1020; ferner: *Ordo Unctionis infirmorum eorumque pastoralis curae, Ordo commendationis morientium*, editio typica (*Typis Polyglottis Vaticanis*) 1972, 60, Nr. 146.

Im fünften Gebet des *Rituale Romanum* ist von der Bitte um die Aufnahme der Seele des Sterbenden durch den Erzengel Michael die Rede, „qui militiae caelestis meruit principatum...“ (wie Anm. 41) 119. Möglicherweise handelt es sich bei dem von links hinzueilenden Soldaten um den Erzengel.

Aufforderung, die Welt zu verlassen, wird vom Sterbenden – „Führe mich heraus aus dem Kerker“ – gleichfalls angestrebt. Was Kerker und was Welt ist, erscheint unter diesen Voraussetzungen als ein und dasselbe. Die Gemäldelünette C lässt darauf schließen, dass der Maler eine Kenntnis liturgischer Bücher besaß.

*Tod der Hl. Scholastika (D)*

Die Darstellung des Todes der Scholastika ist das Pendant zum vorausgegangenem Bild und in narrativer Hinsicht das Folgebild zu Bild B, da sich der Tod der Heiligen drei Tage nach dem Abschied Benedikts von seiner Schwester ereignete.<sup>58</sup> Schematischer und weniger räumlich aufgefasst als die Bogenbilder A und B, ist Bild D vertikal in zwei Hälften geteilt. Links eine Ordensschwester, betend und aus einem Buche lesend. Die Aufbahrung der Hl. Scholastika spielt sich im Innenraum einer romanischen Kirche ab.

Auch hier handelt es sich um eine freie Übernahme aus der *Vita Benedicti*, Kap. 34,1–2. Nicht ihr Leib in Gestalt einer Taube ist dargestellt, eher eine imaginierte Szene, nachdem Benedikt durch seine Mitbrüder den Leichnam seiner Schwester ins Kloster hatte holen lassen. Möglicherweise ist auf ein himmlisches Ereignis angespielt, das die dargestellte Ordensfrau bei ihrer Lektüre imaginiert: Die aufgebahrte Ordensgründerin, umgeben von elf Engeln mit Vortragskreuz, Kerzen, Weihrauchfass und Büchern in ihren Händen, Hymnen und Loblieder singend.

*Benedikt bittet vor der Muttergottes für die Armen Seelen im Fegefeuer (E)*

Das Bild teilt sich vertikal in drei Abschnitte, wobei die rechte Szene, einen betenden Priester vor einem Altar mit Kreuzifix darstellend, lediglich indirekt mit den beiden anderen Szenen verbunden ist. Der Priester spricht vor dem Gekreuzigten die Totenmesse. Hinter ihm ist ein geschlossener Sarg mit vier brennenden Kerzen aufgestellt.

Offenbar handelt es sich auch hier, wie schon in den Bildern A, C und D um eine Maßnahme des Künstlers, das Dargestellte an einen für den Betrachter realen Ort heranzurücken. In der Mitte hat Benedikt seinen Abtsstab niedergelegt und leistet vor der Muttergottes kniend Fürbitte für die Armen Seelen im Fegefeuer, die im linken Bildfeld zu sehen sind. Der Priester bittet vor dem Gekreuzigten für die Toten, wie es Benedikt vor der Muttergottes tut. Die Gemäldelünette und die Szene unterhalb des Bildes, mit den dazugehörigen Inschriften *Sancta et salubris est Cogitatio ... Pro Defunctis exorare* (IV u. V), sind aufeinander abgestimmt.

*Christus erscheint der Hl. Scholastika (F)*

Die Szene spielt sich in einem Innenraum ab. Scholastika reicht ein Herz mit dem Monogramm Christi dem von Wolken umgebenen Auferstandenen.

58) *Vita Benedicti* (wie Anm. 53) Kap. 34, 1.

Nach Gregor d. Gr. vermochte die Schwester in einer konkreten Situation gegenüber ihrem Bruder *mehr* auszurichten, weil sie mehr liebte. Gregor verweist in diesem Zusammenhang auf 1 Joh 4,8 u. 16: „Wer nicht liebt hat Gott nicht erkannt; denn Gott ist die Liebe“, die durch den Menschensohn offenbart wurde (1 Joh 4,9) und „wer in der Liebe bleibt, bleibt in Gott, und Gott bleibt in ihm“. So könnte das Bild die Liebe der Gottgeweihten zum Auferstandenen veranschaulichen. Aus der unter dem Bild zu lesenden Inschrift im Grabsteinmedaillon VI Ps. 38 (37).10 *Ante te omne desiderium meum* (All' mein Sehnen liegt vor dir) spricht nicht nur der Wunsch des Verstorbenen, zu Gott gelangen zu wollen, sondern auch die Liebe der Heiligen zu Christus, dem sie ihr Leben geweiht hatte.

Für die Szene konnte ich keine Textstelle finden. Möglicherweise handelt es sich um eine freie Übernahme aus der *Vita Benedicti*. Nach Kapitel 33,2 war die Schwester Benedikts „von Kindheit an dem allmächtigen Gott geweiht“. Die „Kraft des allmächtigen Gottes“ wirkte, gegen den Wunsch Benedikts, nach dem „Herzenswunsch“ (Kap. 33,5) der „gottgeweihten Frau“, wie Scholastika mehrfach titulierte wird.<sup>59</sup> In einem weiteren Sinne lässt sich die Darstellung auch als eine Vorbereitung der Scholastika auf ihren eigenen Tod verstehen.

#### *Die Muttergottes erscheint dem Hl. Benedikt (G)*

In der Mitte erscheint die Muttergottes dem Ordensgründer. Maria hält in der Hand einen Rosenstrauß; jede der fünf Blüten, trägt einen Buchstaben ihres Namens. Die Szene ist flankiert von einem kleinen Hausaltar mit aufgeschlagenem Buch, links und einem Blick in einen Kircheninnenraum mit Altar und Altarbild, rechts. Das Altarbild hat die Seelen im Fegefeuer zum Thema und ist dem „*Cur faciem tuam abscondis*“-Motiv an der Südwand sehr ähnlich.

Wie die Bilder C und D, so sind auch F und G als Pendants konzipiert und stimmen in ihren Formaten weitgehend miteinander überein. Motivisch kommt einer Deutung die größte Wahrscheinlichkeit zu, nach der F und G eine gemeinsame Bildaussage formulieren: Wie Scholastika ihr Herz Christus weihte, so verschrieb Benedikt sein Leben der Gottesmutter. F und G thematisieren daher auch die Vorbereitung auf das Sterben, das in C und D dargestellt ist. In einem ursprünglichen Aufstellungszusammenhang könnten die Bilder daher umgekehrt gehängt worden sein (also zuerst F und G, dann C und D).

Für die in G dargestellte Szene findet sich in der *Vita Benedicti* keine Textvorlage. Möglicherweise handelt es sich auch um die Übergabe der fünf Verheißungen an Benedikt, eine Szene, die Meinrad von Aw 1760 im vierten südlichen Emporenfresko des Zwiefalter Langhauses malte. Die dritte Verheißung lautet: *Nullus morietur in tuo ordine, quin salutem consequatur, et si male incoeperit vivere, si non destiterit, vel ab ipso ordine proicietur seu per se egredietur.*

59) *Vita Benedicti* (wie Anm. 53) Kap. 33,2 u. 3.

(„Keiner wird in deinem Orden sterben, ohne dass er das Heil erlangt und wenn er schlecht angefangen hat zu leben, so wird er, wenn er davon nicht ablässt, entweder vom Orden selbst ausgestoßen oder selbst austreten.“) Die unter der Gemäldelünette stehende Inschrift *Dimitte universa delecta mea* (Ver-gib' mir alle meine Sünden) könnte hiermit in Beziehung stehen, ohne dass dieser Zusammenhang freilich deutlich ausformuliert wäre.

## VI. Zum Künstler und Aufstellungsort des Gemäldelünetten

Unter Abt Christoph Raßler (1658–1675) wurde 1660–62 ein Vorgängerbau des spätbarocken Coemeteriums errichtet. Über die Ausstattung dieser Rotunde (die im Scheitel zweier Arkadengänge lag, welche sich östlich und nördlich um den Chor legten) schreibt Sulger: *Altaris tabulam & Sacelli latera exornavit picturis funeralibus è Divi Benedicti historiâ depromptis Christophorus Storer Constantiensis, id temporis Alemanniæ Apelles: quarum effigies vivaci postea imitatione expressas feliciter expressit P. Rupertus Helblingius noster, quæ hodie in Basilicæ late-re novo Meridionali conspicuæ sunt è regione Altarium suffixæ.*<sup>60</sup>

Mit *latere novo Meridionali* sind jene sechs südlichen Seitenkapellen gemeint, um welche die Klosterkirche 1680 erweitert wurde – offenbar um der Kirche für die sechste Säkularfeier (1689) eine repräsentativere Gestalt zu verleihen. An anderer Stelle erwähnt Sulger, dass die Seitenaltäre mit Bildern und Altartafeln ausgeschmückt wurden.<sup>61</sup>

Fraglich ist nun, ob die Gemäldelünetten des Coemeteriums von Johann Christoph Storer (1620–1671) stammen (eventuell unter Mitarbeit eines Gesellen) oder ob es sich um die von Sulger erwähnten Kopien „unseres“ Rupert Helbling (1651–1732) nach Storer's Bildern für die Grabkapelle der Äbte handelt.<sup>62</sup>

60) Sulger (wie Anm. 15) 280.

61) Sulger (wie Anm. 15) 321.

62) Pretsch (wie Anm. 52) 219, Anm. 9: „Die halbkreisförmigen Ölbilder aus dieser Kapelle von Christoph Storer bekamen im neuen Zömeterium einen durchaus richtigen Platz. Weil eines dieser Bilder den hl. Benedikt als Sterbebegleiter zeigt [...] wurde die Kapelle später Benediktskapelle genannt; vgl. teilweise im Gegensatz dazu: Halder (wie Anm. 52) 203: „Für die Ausstattung der sechs Kapellen fertigte der Zwiefalter Pater Rupert Helbling (1651–1732) Kopien nach den Sterbebildern des Benediktszyklus. . ., die Storer für die Grabkapelle der Äbte geschaffen hatte.“ Hosch (wie Anm. 1), 89 u. Anm. 90 vermutet, dass die „klassizistischen Malereien des Coemeteriums“ aus dem Umkreis Meinrad von Aus, wohl von Bernhard Neher d. Ä. stammen. Gemeint sind mit den „klassizistischen Malereien“ wohl die Gemäldelünetten, nicht die Wandfreskierung des Coemeteriums. Rupert Helbling oder Storer kommen für Hosch als Autoren der Gemäldelünetten „sicher nicht“ in Frage. Neher, als Maler der Gemäldelünetten, wäre eine weitere Möglichkeit. Daher wären die Argumente interessant, die Hosch für seine Sichtweise anführt.

Antworten hierauf besitzen lediglich den Status von Hypothesen. Wer der Künstler der Gemäldelünetten ist, bleibt am Ende ebenso unklar wie die Frage nach den Handwerkern und Ausstattern des spätbarocken Coemeteriums. Rupert Helbling aus Rottenburg, von Sulger als Maler ausgewiesen, starb mit 81 Jahren als Senior und Jubilaeus des Klosters Zwiefalten.<sup>63</sup> Vom Chronisten Ottmar Baumann mehrfach als Gewährsmann für Fragen der Bau- und Klostergeschichte herangezogen,<sup>64</sup> erfahren wir über Helbling, dass er sich schon mit zehn Jahren als Schüler und Ministrant im Kloster Zwiefalten aufhielt. Als Storer den Benediktzyklus für die Abtskapelle malte, war Helbling etwa zehn, als die südlichen Seitenkapellen errichtet wurden 29 Jahre alt. Die von Sulger erwähnten und in den Seitenkapellen angebrachten Kopien Helblings nach Storer dürften in dieser Zeit (also um 1680) entstanden und möglicherweise auch hierfür gemalt worden sein.

Storer seinerseits malte den Benediktzyklus für die Abtskapelle des Vorgängercoemeteriums wahrscheinlich von seiner Konstanzer Werkstatt aus und schickte ihn von dort aus nach Zwiefalten.<sup>65</sup> Zu dieser Zeit malte der auf dem Gipfel seiner Karriere stehende Künstler, von Sulger als *Allemaniae Appelles* bezeichnet, ausschließlich noch Staffeleibilder. Noch einmal führte Storer einen Auftrag der Zwiefalter Benediktiner aus, und zwar 1669 als Entwurfszeichner für ein von P. Aurelius Muoser (1631–1678)<sup>66</sup> geschmiedetes Reliquiar für die Katakombenheiligen Exuperia, deren Translation aus Rom am 16. September 1669 feierlich vollzogen wurde.<sup>67</sup>

Zu dieser Zeit gehörte wahrscheinlich Matthäus Zehender (1641–1697?), der späterhin Bilder seines Lehrers kopierte, zur Werkstatt Storers.<sup>68</sup> So ist es möglich, dass Zehender, der 1680 mit sechs Altarbildern für die neu gebauten südlichen Seitenkapellen beauftragt wurde, auch schon 1660 an den Bildern für die Abtskapelle beteiligt war. Zwei dieser Altarblätter, nämlich die für die

63) Lindner (wie Anm. 8) 54, Nr. 1428.

64) Baumann (wie Anm. 7) 199 f. u. 202. Baumann gibt richtig wieder, dass Rupert Helbling über achtzig Jahre alt wurde, ferner aber auch, dass sein Tod nun schon über 30 Jahre zurückliege. Dies lässt darauf schließen, dass Baumann die Chronik wahrscheinlich nicht mit jedem endenden Jahr nachführte, sondern offenbar erst um 1762 (dreißig Jahre nach Helblings Tod) an der Chronik schrieb oder sie späterhin zumindest noch einmal überarbeitete.

65) Appuhn-Radtke (wie Anm. 51) 85; zur Beziehung zwischen dem Bauherrn des Vorgängercoemeteriums, Abt Christoph Rassler (1615–75) und Storer ebenda 121.

66) Zum Goldschmied Aurelius Moser vgl. Lindner (wie Anm. 8) 46, Nr. 1371 und Sulger (wie Anm. 15) 284, 297 u. 316.

67) Sulger (wie Anm. 16) 297: „Hierotheam Divae Martyris fabricavit P. Aurelius noster, ex idea a Domino Christophoro Storero laudatissimo Pictore...“; vgl. auch Polonyi A., Wenn mit Katakombenheiligen aus Rom neue Traditionen begründet werden (STG 14), St. Ottilien 1998, 98f. u. dort die Anm. 466; vgl. auch Appuhn-Radtke (wie Anm. 51) 365, S-X 3.

68) Appuhn-Radtke (wie Anm. 51) 104–107.

Kapelle der Hll. Benedikt & Scholastika und die für den Hl. Josef sind erhalten und befinden sich heute in der Pfarrkirche St. Leonhard in Daugendorf.<sup>69</sup>

Anknüpfend an Friedrich Thöne<sup>70</sup> erwog Sibylle Appuhn-Radtke, ob nicht die fünf in der Staatlichen Gemäldesammlung München aufbewahrten Zeichnungen aus der Werkstatt Storers, Szenen aus der Vita des Hl. Benedikt darstellend, den verlorenen Gemäldezyklus von 1661 in der Grabkapelle für die verstorbenen Äbte des Klosters Zwiefalten wiedergeben könnten. Es handelt sich hier vornehmlich um Sterbeszenen aus der Benediktsvita.<sup>71</sup> Diesen fünf hochformatigen und eng an der Vita des Heiligen orientierten Zeichnungen stehen die sieben Gemäldelünetten des Coemeteriums gegenüber. Abgesehen davon, dass beide Zyklen die Hll. Benedikt und Scholastika zum Thema haben, besteht kein weiterer Zusammenhang.

Handelt es sich bei den Gemäldelünetten nun um die Kopien Rupert Helblings nach den Bildern Storers für die Abtskapelle? Sowohl ihrer Komposition als auch ihrer Darstellungsweise nach entsprechen die Gemäldelünetten C–G kaum den Werken Storers.<sup>72</sup> Wenn die Zeichnungen Entwurfskizzen zu den Bildern Storers für die Abtskapelle sein sollten, so kann es sich bei den Gemäldelünetten nicht um deren Kopien handeln. Umgekehrt, wenn die Gemäldelünetten Kopien nach Storer darstellen, so wird es sich bei den Zeichnungen nicht um Entwürfe für die Gemälde des Abtskapelle handeln. Möglicherweise müssen beide, der Benediktszyklus Storers wie die Kopien Helblings als verschollen gelten, auch wenn es sich bei den Gemäldelünetten theoretisch um ein Werk Rupert Helblings handeln könnte. Offen bleibt nämlich ebenso die Frage, wie die sieben Gemäldelünetten (ursprünglich waren es wohl neun) in den sechs südlichen Seitenkapellen Platz fanden. Als Altaraufsatzbilder<sup>73</sup> scheinen sie zu den Patrozinien der Seitenkapellen nicht recht zu passen, zumal die Gemäldelünetten zwischen 1,90 m und 2,30 m von verschiedener Breite und Höhe sind. Der am unteren Bildrand abgeschnittene Putto im Bild „Benedikt als Sterbebegleiter“ lässt darauf schließen, dass sich die Gemälde in einem ursprünglich anderen Ausstattungszusammenhang befanden.

Blickt man noch einmal auf die sieben erhaltenen Gemäldelünetten, so fällt ein Unterschied hinsichtlich der künstlerischen Qualität zwischen den Werken A und B einerseits und den Bildern C–G andererseits auf. Der Künstler der Werke A und B organisiert seine Bilder räumlich. Hierzu steht ihm eine brei-

69) Eger E., Matthäus Zehender. Ein religiöser schwäbischer Maler des 17. Jahrhunderts, Stuttgart 1932, 75, Abb. Seite 10 u. 11; vgl. ferner Halder (wie Anm. 52) 203.

70) Thöne F., Der Maler Johann Christoph Storer als Zeichner (MJBK 13, 1938/39, 121–234) 229.

71) Appuhn-Radtke (wie Anm. 51) 279–282, *Ceuvreverzeichnis*, Z-? 23, a. Benedikt stürzt das Götterbild von Montecassino; b. Benedikt heilt einen besessenen Mönch; c. Benedikt erweckt ein totes Kind; d. Benedikt sieht die Seele der hl. Scholastika als Taube gen Himmel fahren; e. Benedikts Vision vom Tod des Bischof Germanus.

72) Appuhn-Radtke (wie Anm. 51) 258 f.

73) Halder (wie Anm. 52) 203.

tes Spektrum architektonischer Bauelemente zu Verfügung. Zudem ist er vollkommen sicher in der Freistellung der in Torsion und Haltung differenziert gemalten Figur im Bildraum. In der Darstellung von Affekten und Gefühlslagen sind die Bilder A und B prägnanter gemalt. Die von Wolken halbverdeckte Säule ist eine charakteristische Bildvokabel der Werke Storers. Es scheint als habe der Künstler der Werke C–G die planimetrische Dreiteilung von A und B übernommen, ohne allerdings ihren räumlichen Charakter zu berücksichtigen. Daher wirken die Bilder C–G flacher und in der Figurendarstellung unsicherer. Dies lässt sich vor allem daran ablesen, dass die Figuren hier in der Regel unten abgeschnitten, also nicht frei in den Raum hineingestellt sind.

Am wahrscheinlichsten scheint mir hiernach, dass es sich bei den Bildern C–G um „Imitationen“ der Werke A und B (von denen zwei möglicherweise fehlen) handelt. Möglicherweise stammen A und B tatsächlich von der Hand Johann Christoph Storers (oder Matthäus Zehenders), während C–G von Rupert Helbling gemalt sein könnten. Hierzu passt, dass der gegenüber Storer wahrscheinlich liturgisch kundigere Helbling die „Profisciscere anima“-Textstelle in seine Darstellung des sterbenden Benedikts in Bild C einfügte.

## VII. Das Coemeterium des spätbarocken Münsters Zwiefalten

Das Coemeterium setzt sich mit seiner schlichten Ausstattung vom spätbarocken Kirchenbau ab – und hierin liegt seine künstlerische Eigenständigkeit. Wenige Jahrzehnte vor der Säkularisation des Konventes errichtet, kann es als ein Spiegel der letzten Jahrzehnte des Klosters gelesen werden. Dass die Ausstattung des Coemeteriums wahrscheinlich unabgeschlossen blieb, wird auf das jähe Ende der Zwiefalter Klostergeschichte im Jahre 1802 zurückzuführen sein.

Eine Merkwürdigkeit bleibt: Mit dem 1660–62 errichteten Vorgängercœmeterium gingen die Zwiefalter Benediktiner von einer Friedhofsbestattung<sup>74</sup> mit (wahrscheinlich Reihen-)gräbern zu einer Katakombengrablege ihrer verstorbenen Mitbrüder über. Gebaut wurden zwei im stumpfen Winkel aufeinanderzulaufende Arkadengänge (*pergula duplice obtusum in angelum coeunte*) mit der Grabkapelle für die Äbte auf dem Eckpunkt.<sup>75</sup> Sulger begründet den

74) Der Friedhof befand sich nördlich des romanischen Vorgängerbaus. Vgl. Baumann (wie Anm. 7) 201: „... weilen auf der ganzen Seiten gegen Mitternacht an der Kirchen ein Friedhof gewesen...“; vgl. Sulger (wie Anm. 15) 280 und Pretsch (wie Anm. 52) 219, Anm. 8.

75) Offenbar befanden sich die Katakombengräber unter dem von der Kapelle nach Süden verlaufenden Arkadengang, *... quae in Austum in Xystum excurrit pro reliquis Conventualibus...*, Sulger (wie Anm. 15) 280. Das unterirdische Gewölbe hatte nach Baumann eine Höhe von ca. 10–12 Schuh [= ca. 3,08–3,65 m], Baumann (wie Anm. 7), 208.

Neubau damit, dass sich einige ausgehobene Gräber noch vor der Beisetzung mit Wasser gefüllt hätten (*...ut modice effosa humo aquae e praeterfluente rivulo per murum...*).<sup>76</sup> Wie aber schon Hermann Josef Pretsch bemerkte, füllte sich auch dieses Hypogäum mit Wasser<sup>77</sup> und so auch später die Mitte des 18. Jahrhunderts eingerichtete Mönchsgruft.<sup>78</sup> Offenbar lagen die Gründe für die neuen Baumaßnahmen nicht nur in der Vermeidung von Hochwasserfolgen, sondern auch in einer sich ändernden Bestattungsgewohnheit, die von der Friedhofsbestattung zu einer Bestattungsweise wechselte, welche mehr und mehr an den Kirchenraum angeschlossen wurde und die sterblichen Reste der Mitbrüder in geschlossenen Räumen aufbewahrte.

Bemerkenswert ist, dass für das neue Coemeterium – mit dem aufgemalten Mauerwerk, aus dem Gräser herauswachsen, den Grabsteinillusionen an der Südwand, den aufgemalten Nischen an der Nordwand und den in der oberen Zone angebrachten Gemäldelünetten – eine Wandausstattung gewählt wurde, die Erinnerungen an die Arkadengänge und an einen von einer Friedhofs- oder Klostermauer eingezogenen Friedhof wachruft. Dies nicht nur als eine Memoria an die Mitbrüder früherer Generationen, sondern auch als ein Bestreben (wie schon im Kirchenraum), die Natur und den „Außenraum“ in den Innenraum zu integrieren. Ähnlich wie sich im Zwiefalter Langhaus die Decke zum Himmel öffnet oder in Steinhausen Bäume und Gräser inmitten zwitschernder Vögel aus den Pfeilern herauswachsen, ist im Zwiefalter Coemeterium eine ins klassizistisch gewendete Form dessen anzutreffen, was man als eine *ästhetische Kontinuität* zwischen dem geschlossenen Raum und seiner natürlichen Umgebung bezeichnen könnte. Die Fantasie des Auges blickt durch die opaken Wände des Raumes hindurch und sieht sich mit der Unendlichkeit verbunden.

---

76) Sulger (wie Anm. 15) 280; vgl. auch Halder (wie Anm. 52) 200f.

77) Pretsch (wie Anm. 52) 219, Anm. 8.

78) Vgl. meine Anm. 9.

Abbildungen  
(Aufnahmen und Zeichnungen vom Verfasser)



Abb. 1: Coemeterium Zwiefalten, Innenansicht, Blick gegen Osten.

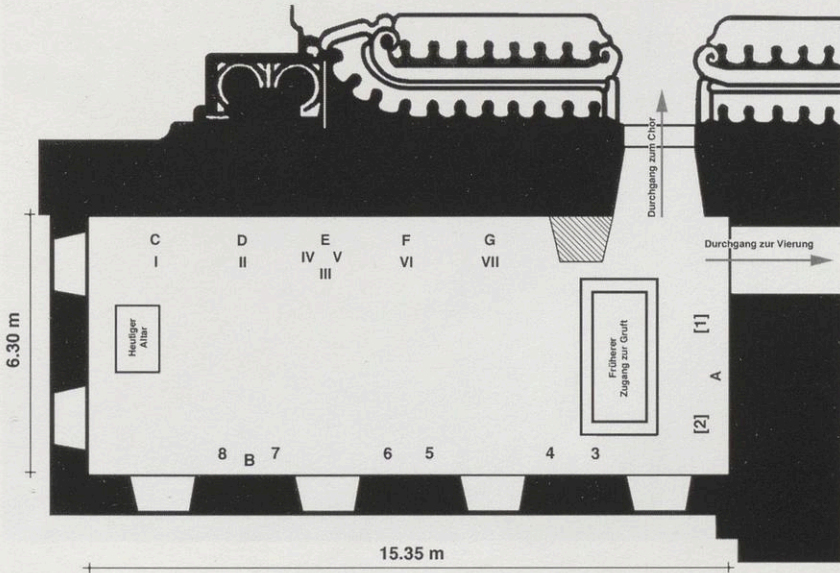


Abb. 2: Coemeterium Zwiefalten, Grundriss.

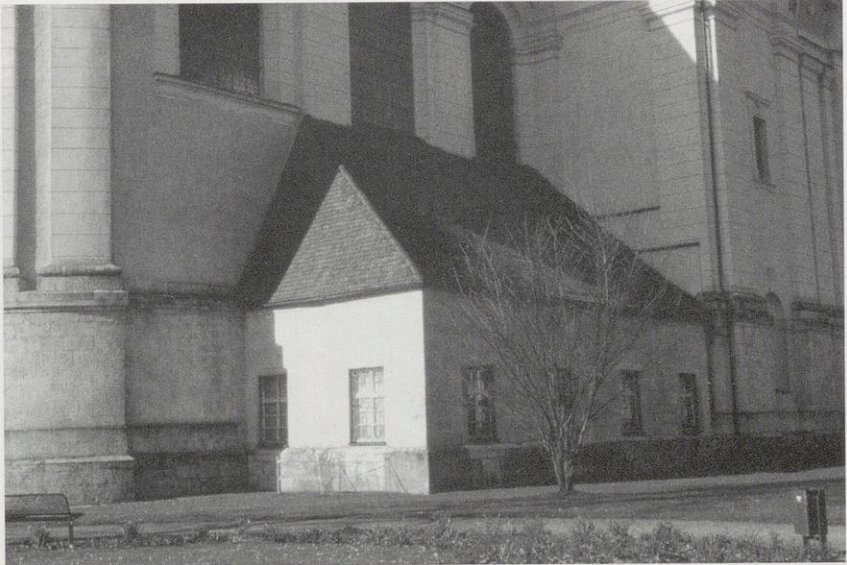


Abb. 3: Coemeterium Zwiefalten Aussenansicht, von Nordosten aus gesehen (vor dem Einbau der Außentür).



Abb. 4: Mönchsgruft, Blick gegen Westen mit Treppenaufgang zum Coemeterium.



Abb. 5: Coemeterium Zwiefalten, Nordwand (Zeichnung).

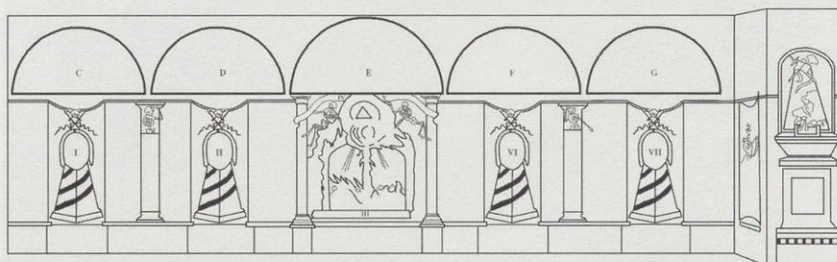


Abb. 6: Coemeterium Zwiefalten, Südwand (Zeichnung).



Abb. 7: „Beati pacifici“ (7), Fresko, ca. 0,82 x 0,71 m, Coemeterium Zwiefalten, Nordwand.



Abb. 8: „Cur faciem tuam abscondis?“ (mit den Inschriften III–V), Fresko, 1,83 x 1,86 m, Coemeterium Zwiefalten, Südwand.



Abb. 10: Scholastika mit Kruzifix, Öl auf Leinwand, 1,18 x 2,26 m, Coemeterium Zwiefalten, Nordwand.



Abb. 9: Grabstein (mit Inschrift VI), Fresko, Coemeterium Zwiefalten Süd-  
wand.



Abb. 11: Tod des Hl. Benedikt, Öl auf Leinwand, 1,01 x 1,88 m, Coemeterium Zwiefalten, Südwand.



Abb. 12: Benedikt als Sterbebegleiter, Detail aus der Gemäldelünnette A an der Westwand, Öl auf Leinwand, Gesamtformat 1,23 x 3,83 m.