

Die Heilig-Geist-Vision der seligen Crescentia von Kaufbeuren in der Kunst Südwestdeutschlands

Von Hans Albrecht Oehler

Einleitung

Als 1748 und 1749 der neue Bau der Birnau über dem Bodensee unter Dach und Fach kam, ließ Abt Anselm von Salem in die Knöpfe von Chordachreiter und Turm der Wallfahrtskirche neben zahlreichen anderen Reliquien und Devotionalien „das Zeichen der ehrwürdigen Dienerin Gottes, Crescentia von Kaufbeuren“ und ein „Heiligtum“ von ihr einschließen und vertraute damit den Schutz dieses Rokoko-Wunders der Fürsprache der 1744 im Geruch der Heiligkeit verstorbenen Klosterfrau an¹.

Das kleine Franziskanerinnenkloster in Kaufbeuren und die mystischen Erlebnisse der Schwester Crescentia Höß bildeten damals, in der Mitte und der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Kraftzentrum, den Ausgangspunkt einer Bewegung, ja eines Fiebers, das weit über die Grenzen der Augsburger Diözese hinaus ausstrahlte, und das Fürsten und Äbte ebenso wie die Bauern in entlegenen Dörfern ergriff und in Bewegung setzte. Einige Beispiele können zeigen, welches Ansehen Crescentia zu Lebzeiten im Raum zwischen Donau und Neckar genoß, und wie man nach ihrem Tode auf ihre Fürsprache zählte: Ihr Bild hing im Sprechzimmer der Äbtissin im nahen Kloster Habsthal.² Der Fürstbischof von Konstanz selbst, Kardinal von Rodt, hatte Crescentia schon in der Zeit, als er noch Domdechant im nahen Augsburg war, in Kaufbeuren besucht und die Verbindung zu ihr auch von Meersburg aus lebendig erhalten,

Der zweiten Hälfte dieses Aufsatzes liegt der unveröffentlichte Vortrag zugrunde, den der Verfasser unter dem Titel „Der Heilige Geist als Jüngling. Zur Ikonographie süddeutscher Andachtsbilder und Deckenfresken des 18. Jahrhunderts“ im November 1993 auf Einladung des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart und seines Fördervereines hielt.

1 G. Spahr: Oberschwäbische Barockstraße. Bd. 4. Weingarten. 1982, 194.

2 G. Spahr, wie Anm. 1, 58.

wo er nun residierte³. Die Hohenzollernfürsten aus Sigmaringen hatten mit ihr korrespondiert⁴. Aber auch die einfachen Leute ließen sich den Beistand, den sie von der Seligen erhofften, etwas kosten. So schickten die Bürger des kleinen Ortes Kettenacker bei Riedlingen nach ihrem Tode viele Jahre lang einen der ihren nach Kaufbeuren zum Grab der „Frommen Crescentia“. „Er bekam ein Opfer von zwei Gulden mit auf den Weg und vier Gulden Botenlohn.“⁵

Sichtbare Spuren dieses Kraftstromes waren und bleiben bis heute die Bilder des Heiligen Geistes, so wie die selige Crescentia ihn in ihren Visionen geschaut hatte. Am stärksten wirkte diese Vorstellung zunächst natürlich im Raum des Augsburger Bistums, dann im Einflußbereich der weltlichen und geistlichen Fürsten aus dem Hause Wittelsbach, so stark, daß die Amtskirche beunruhigt war, der Bischof Unterstützung und Weisung beim Heiligen Stuhl gesucht, und der gelehrte Papst Benedikt XIV. das Problem der Darstellung des Heiligen Geistes und das Verlangen der Anhänger der Kaufbeurener Klosterfrau nach ihrer Seligsprechung zum Anlaß für ein grundsätzliches Breve genommen hatten. Dessen Titelzeile „Sollicitudini Nostrae“ zeigt die Besorgnis des Heiligen Stuhles. Auf die grundsätzliche Bedeutung dieser Schrift hat vor wenigen Jahren der französische geistliche Forscher François Boespflug hingewiesen, als er seinem Werk über diesen Komplex den anspruchsvollen Titel gab: „Dieu dans l'Art“. Gott in der Kunst.⁶ Die Ikonographie von Crescentias Visionen und insbesondere die großen Fresken Asams, Bergmüllers, Riepps und Günthers, die in diesem Zusammenhang im Bereich des Bistums Augsburg entstanden, hat Karl Kosel im Jahrbuch des Vereins für Augsburgs Bistumsgeschichte 1994 behandelt⁷.

Für die Wirkung Crescentias über den Bereich der Diözese Augsburg hinaus, und hinein in den Konstanzer Raum hat die Einleitung dieses Aufsatzes Beispiele gegeben. Hier soll gezeigt werden, wie Bild-Ideen, die direkt von Kaufbeuren ausgehen oder von der mystischen Bewegung aus Kaufbeuren getragen werden, die Grenze der Augsburgs Diözese überwinden und in der Diözese Konstanz wiederkehren. Wiederholt wird auch in diesem Raum der

3 I. Jeiler: Leben der ehrwürdigen Klosterfrau Maria Crescentia Höß von Kaufbeuren. Dülmen. 3. A. 1886, 401.

4 J. Gatz: Briefe von, an, über Crescentia von Kaufbeuren. Kempten und München. 1961, 278.

5 H. Burkharth: Ein Magnusstab im Kloster Zwiefalten. In: Hohenzollerische Heimat. 44. Jg. Nr. 2. Juni 1994, 27.

6 F. Boespflug: „Dieu dans l'Art. Sollicitudini Nostrae de Benoit XIV (1745) et l'affaire Crescentence de Kaufbeuren. Paris. 1984.

7 K. Kosel: Crescentia Höß von Kaufbeuren (1682–1744). Zur Ikonographie ihrer Visionen, 1. Teil. In: JABG 28, 1994, 277–300.

Heilige Geist als Jüngling in Deckenfresken dargestellt. Früher schon tritt er, genauso wie die selige Crescentia ihn geschaut hat, in einem ungewöhnlichen Andachtsbild auf; all das in einem eng umgrenzten Raum zwischen Donau und oberem Neckar. Die Orte, wo diese Werke entstanden, sind das vorderösterreichische Egesheim in der Nähe des Klosters Beuron, das Fürstenbergische Ringingen zwischen Hechingen und Trochtelfingen und das hohenzollerische Residenzstädtchen Sigmaringen, alle drei in einem Geviert von kaum dreißig Kilometer Seitenlänge gelegen. Die Werke wurden von zwei der fruchtbarsten Kirchenmaler der Region, von Franz Ferdinand Dent (1723–1791) und von Andreas Meinrad von Ow (1712–1792), geschaffen. Beide Maler stellen den Heiligen Geist als Jüngling dar; aber sie schöpften aus verschiedenen Quellen. Und als gälte es, ein Spiegelbild des Augsburger Raumes zu projizieren, so tritt neben diese Werke ein Deckenfresko Johann Baptist Enderles (1725–1798), das den Kern der Komposition Cosmas Damian Asams aus der „Herrgottsruhe“ bei Friedberg an den oberen Neckar, an die Chordecke der Augustinerklosterkirche von Oberndorf überträgt.

Der Ratschluß der Erlösung *Johann Baptist Enderles Oberndorfer Chorfresko*

Wir beginnen unseren Gang mit dieser späten Nachschöpfung. Cosmas Damian Asam hatte mit seiner Chorausmalung in Herrgottsruh bei Friedberg 1738 eines seiner letzten Werke geschaffen und mit ihm dem Heiligen Geist in menschlicher Gestalt für ein halbes Jahrhundert Hausrecht im Deckenfresko verschafft. Den ausgreifenden Schritt der Christusgestalt von seinem Friedberger Ratschluß der Erlösung kann man bei Matthäus Günthers Heilig-Geist-Jünglingen, beim „Barockprinzen“ in Altdorf und der weißgekleideten Gestalt in Schongau, die der Heilig-Geist-Vision der seligen Crescentia von Kaufbeuren näher kommt, wiederentdecken.

Die ganze Ratschluß-Komposition, mit der Dreieinigkeit als drei menschliche Gestalten, aber übernahm erst 1776 der aus Söflingen bei Ulm stammende Augsburger Maler Johann Baptist Enderle, fast vierzig Jahre nach Asam, und übertrug sie nach Oberndorf⁸ (Abb. 27). In Friedberg hatte Asams Bildplan, der sein Choroval wie eine Frucht in sechs Spalten aufteilte, dem Maler zwar

8 K. L. Dasser: Johann Baptist Enderle 1725–1798. Würzburger Dissertation. 1965. Buchausgabe: Weißhorn. 1970.-

Platz für vier Bilder aus der Urgeschichte eingeräumt: für Engelsturz, Adams und Evas Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies, und dazu noch für die Anbetung des Namen Jesu durch die vier Erdteile, aber eben auch die Hauptgruppe, mit dem Ratschluß der Erlösung, so eingengt, daß die Hauptfiguren in ihrem kräftigen Gestus fast den Rahmen zu sprengen drohen, und daß die teilenden Rippen tatsächlich die Randfiguren überschneiden.

Enderle hat das ganze Oval für den Ratschluß der Erlösung zur Verfügung. So läßt er Raum zwischen den – bei ihm ohnehin zarter angelegten – Figuren, und das nimmt der Komposition etwas von ihrer ursprünglichen Spannung. Auf den Engelsturz und auch auf die Verehrung durch die vier Erdteile wird in Oberndorf ganz verzichtet. Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies, die den Ratschluß der Erlösung erst notwendig machen, werden am unteren Bildrand in das Oval aufgenommen. Das heißt: nicht der Sündenfall, sondern die dramatisch dargestellte Zerknirschung des gefallen Menschenpaares, umso eindringlicher in seiner Wirkung, als die – hier nicht mehr nackten, sondern schon bekleideten – Figuren im Maßstab größer angelegt sind als die himmlische Dreieinigkeit über ihnen. Dabei kommt Enderle zu einer geradezu mittelalterlichen Simultandarstellung von Gott Vater, der nun nicht nur in der Gruppe der Trinität, sondern – in kleinem Format – zweimal über dem sündigen Paar als strafender Gott erscheint. Die Schlange mit dem Apfel, der zerbrochene Baum, um den sie ihren Schwanz windet, bezeugen das Ende der paradiesischen Ordnung.

Die Hauptgruppe scheint auf den ersten Blick bei Enderle dem Asamschen Vorbild recht genau zu folgen, aber es gibt doch bedeutsame Abweichungen (Abb. 28).

Die Gestalt des Heiligen Geistes ist bei Enderle nicht nur weniger patriarchenhaft als bei Asam. Vor allem ist sie, genau genommen, gar keine menschliche Gestalt mehr, denn sie hat bei Enderle Flügel bekommen und folgt damit eher der Darstellungsweise Bergmüllers als der Asams.

Wenn man bemerkt, wie Enderle in seinem Oval auch den flankierenden Engelgestalten kräftige Flügelpaare verleiht, für die in Asams Dreieck gar kein Raum war, macht man sich erst klar, daß Asam auch bei anderen himmlischen Begleitern der Dreieinigkeit auf Flügel verzichtet hat, – ganz im Gegensatz zu den kräftig geflügelten Engeln im unteren Bildbereich, die Marterwerkzeuge halten oder Rauchfässer schwingen. Nur die beiden kleinen Engel, die wie dienstbereite Pagen unter den Armen Gott Vaters kauern, tragen bescheiden nach unten gelegte Flügelpaare, – wie die untere Hälfte der konventionellen Cherubim-Ausstattung wirken sie.

Die Gestalt im roten Obergewand, die bei Asam das Mittelfeld unter der Dreieinigkeitsgruppe beherrscht, und die mit ihrer Linken die Wolke, die Christus trägt, mit leichter Hand unterstützt, und mit ihrer Rechten auf das Kreuz weist, ist offenbar in der bisherigen Asam-Literatur im Engelgeleit der Trinität nicht weiter aufgefallen. Ihr Platz in der Komposition, ihre Haltung und der Lichtschein, der ihr Haupt wie ein Nimbus umgibt und es aus der Umgebung heraushebt, aber auch die Art wie sie den Kopf hält und ihr Haar trägt, und ihr Zeige-Gestus rücken sie aber in die Nähe der bedeutsamen Allegorie, die in Asams Ingolstadter Maria de Victoria-Fresko zwischen der Dreieinigkeit und dem Verkündigungengel steht. Auch diese Figur in Herrgottsruh hat sicher einen allegorischen Sinn. Man müßte wohl zunächst an Caritas, die göttliche Liebe denken.

Daß diese neue Sicht der der Zeitgenossen entspricht, beweist die Tatsache, daß auch die Oberndorfer Auftraggeber und Enderle selbst an dieser Stelle eine Allegorie gesehen haben. Bei Enderle wird aus der mächtigen, in ihrer Funktion dunklen Gestalt Asams eine eher zierliche Allegorie der Hoffnung, die sich durch ihren Anker mehr als deutlich ausweist. Dafür gewinnt Enderle eine wirkungsvolle Diagonale, die dem ganzen Bildaufbau festen Zusammenhang verleiht: vom Engel über dem Kreuz mit dem Passionskelch über die Allegorie der Hoffnung in der Mitte und zu dem Engel mit dem Rauchfaß rechts unten.

Noch eine andere Gestalt, die Enderle neu eingeführt hat, muß uns hier interessieren. Rechts von Christus, wo das Ovalformat dem Maler ein Stück freie Fläche bietet, die Asam in seinem Dreieck nicht zur Verfügung hatte, fliegt ein Engel auf. Er scheint Königsmantel und Szepter Christi, die für den Erdenwandel entbehrlich sind, bis zur Rückkehr in den Himmel in Verwahrung zu nehmen. Wenn wir ihn genau betrachten, erkennen wir ihn wieder: diesen Engel hat Enderle der Altdorfer Aufnahme Mariens in den Himmel von Matthäus Günther entnommen. Dort reicht er Maria von unten die Insignien ihrer neuen Würde zu. Von dort hat Enderles Engel diese bruske Wendung nach oben mitgebracht! Und wir haben mit dieser Übernahme einen Beleg dafür, daß Enderle sich auch mit dieser Komposition, die ja in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle spielt, auseinandergesetzt hat. Enderle bekam zwar nie, wie vor ihm Franz Ferdinand Dent, auf den wir unten zu sprechen kommen, einen Auftrag, die Günthersche Komposition nachzuschaffen, aber hier hat er ihr doch dankbar diese Engelsegestalt entlehnt, und sie umgedeutet, um eine leere Stelle in seinem Bild zu füllen⁹.

9 H. A. Oehler: Großbayer und die Maler. In: Zeitschrift für Hohenzollerische Geschichte. 29., 1993, 91–94.

Das Oberndorfer Bildprogramm führt vom Ratschluß der Erlösung und der Entsendung Christi (im Chor) über die Weihnachtsgeschichte (im Langhaus) bis zum Tod am Kreuz (über der Orgelempore). Auch für diesen hat eine Augsburger Vorlage gedient: die Fresken von Heilig Kreuz, oder wohl eher deren Nachstiche, die Alois Epple eben erst wieder zugänglich gemacht hat¹⁰.

In unserem Zusammenhang ist es allerdings wichtiger, zu erwähnen, daß Enderle noch ein zweites Mal den Auftrag bekam, den Ratschluß der Erlösung zu malen, diesmal wieder in seiner engeren Heimat und im Augsburger Einflußbereich: in der Dorfkirche von Dirlawang¹¹. Dort steht ihm die Langhausdecke für den Engelsturz zur Verfügung. Im schmäleren Chorfresko entsteht noch einmal, in steiferen und flüchtiger gemalten Figuren, die Komposition vom Ratschluß der Erlösung. Diesmal wurden alle theologisch möglicherweise anfechtbaren Dinge vermieden: Der Heilige Geist ist kein Ebenbild des greisen Gott Vaters. Hier schwebt er, wie ihm das nach der Lehre der Kirche zukommt, als Taube im dreieckigen Nimbus der Trinität über Gott Vater und Sohn. Das „Ecce Ego: mitte me“, das Prophetenwort, das auf Christus übertragen worden war, ist diesem nicht mehr – wie in Oberndorf – mit goldenen Lettern in den Mund gelegt, sondern einem Putto auf den Schild geschrieben, und die kleinen Simultandarstellungen von Gott Vater sind verschwunden. Das mystische Bild aus dem Klosterchor ist für die Dorfkirche und für das von der Aufklärung geschulte Auge entschärft worden.

Der Heilige Geist als Jüngling im Deckenfresko

Die selige Crescentia Höß von Kaufbeuren hatte in ihren Visionen immer wieder den Heiligen Geist in Gestalt eines Jünglings gesehen. Ihre Freunde und die Verehrer bemühten sich um Nachbildungen von Ruffinis „Vera effigies“, wenigstens in Form von kleinen Andachtsstichen. Aber nur in einer großen Freskenkomposition hat das Jünglingsbild so Aufnahme gefunden, wie es dort vorgezeichnet war. In Großaitingen im Lechfeld, nahe bei Augsburg, hat der schwäbische Maler Balthasar Riepp (1703–1764) im Chor in warmen Braun-

10 A. Epple: Die Fresken von Johann Georg Bergmüller in Katholisch Heilig Kreuz in Augsburg. In: JABG 28, 1994, 301–320.

11 Die Kirchengemälde in Dirlawang fehlt im Werkverzeichnis in Dassers Dissertation (vgl. Anm. 8).

tönen den Empfang Mariens durch die Trinität gemalt¹². Das Bild ist 1754 entstanden, im Jahr nach dem Tode des Ortspfarrers Dr. Johannes Ritter. Auch er findet sich in der Liste der Korrespondenzpartner der seligen Crescentia. Man kann annehmen, daß er diese Bildidee entwickelt hat oder doch mindestens an ihrer Entwicklung beteiligt war. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß für den Großaitinger Auftrag zwei Künstler eingeladen worden waren, Entwürfe vorzulegen, die beide schon zuvor an Werken gearbeitet hatten, die das Wirken des Heiligen Geistes herausheben: bei Riepp war es die „Mitarbeit bei der von Frz. Anton Kraus besorgten Ausmalung des Chors der Klosterkirche“ in Einsiedeln, und deren Thema war eben der „Ratschluß der Erlösung“. Und der unterlegene Konkurrent, Matthäus Günther, hatte sich mit seinen eigenwilligen Jünglingsgestalten des Heiligen Geistes in den Fresken in Altdorf und Schongau einschlägig ausgewiesen¹³.

Die Deckenfresken mit der Marienkrönung von Matthäus Günther

Matthäus Günther hat in zwei Deckenfresken den Heiligen Geist in menschlicher Gestalt dargestellt. Er, der in seiner Jugend als Asams Geselle gearbeitet hatte und ihm für sein Schaffen „auch zahlreiche Figuren und Motivanregungen verdankt“¹⁴, war nach Asams Tod mit der weiteren Ausmalung der Herrgottsruh beauftragt worden. Für die Jahre 1743–1745 liegen Abrechnungen darüber bei den Kirchenakten¹⁵.

1748 hat Matthäus Günther dann gleich an zwei nahe beieinander liegenden Orten, in Altdorf und in Schongau, die Aufnahme Mariä in den Himmel zu malen. Daß zu dieser Zeit im Bistum Augsburg dabei die Darstellung des Heiligen Geistes in menschlicher Gestalt sozusagen in der Luft lag, verstehen wir;

12 G. Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 4, Teil 2. Maria. Gütersloh. 1980. Abb. 790. Die Interpretation der Jünglingsgestalt als „Frauengestalt, die durch sieben Flammen... als Sapientia gekennzeichnet ist“ (S. 177) übersieht die Abhängigkeit von der Vision der Crescentia und kommt so zu einer Fehldeutung.

13 Leider scheint die Zeichnung, die Matthäus Günther in Konkurrenz zu Riepp für den Großaitinger Chor geliefert hatte, nicht erhalten. „Balthasar Riepp obsiegte als wohlfeiler und künstlicher“, heißt es in der Stiftsrechnung 1745/55. So A. v. Steichele u. A. Schröder, Das Bistum Augsburg, historisch und statistisch beschrieben. Bd. VIII, 33.

14 B. Bushart: Asams Umkreis. In: B. Bushart und B. Rupprecht: Cosmas Damian Asam. 1686–1739. München. 1986, 91.

15 G. Krämer: Leben und Werk. In: Matthäus Günther. 1705–1788. Augsburger Ausstellungskatalog. München. 1988, 374–388.

daß sie auch realisiert wurde, überrascht, wenn man von dem päpstlichen Breve von 1745 weiß. Allerdings trägt Matthäus Günthers Heiliger Geist auch nicht die Züge des Crescentischen Jünglings, der eigentlich das päpstliche Verbot ausgelöst hatte. In seinem Gestus und in der Stellung in der Komposition steht er vielmehr der Christusdarstellung in Asams Friedberger „Ratschluß“ nahe, die Günther ja wohl vertraut war. Adolf Feulner hat für seinen Auftritt am Altdorfer Kirchenkimmel das Wort vom „Barockprinz(en) mit Allongeperücke“ geprägt¹⁶. Ein Fürstenbild haben wir hier schon vor uns, aber doch das eines Himmelsfürsten. Nur echte Locken kann man sich vorstellen bei dieser Erscheinung, deren nackte Füße in Sandalen stecken. Von den heiligen Gestalten der Freskenhimmel sind wir das gewohnt, aber hier steht es in seltsamem Kontrast zu Ordenskette und Hermelin.

Wahrscheinlich schien dieser Himmelsfürst in Altdorf den Verantwortlichen für den Nachfolgeauftrag in Schongau aber tatsächlich zu irdisch. Und so kommt es zu einer kennzeichnenden Wandlung in der Darstellung dieser dritten Person des heiligen Geistes. In Schongau bleiben die Füße vollends bloß, wird das Rot des Gewandes zu Weiß und Gold, – hierin mit der Vision der Crescentia übereinstimmend –, vor allem aber heftet der Maler der Figur eine große weiße Taube vor die Brust und wird auf diese Weise den landläufigen Vorstellungen, vor allem aber auch eher dem päpstlichen Gebot für die Darstellung des Heiligen Geistes gerecht.

Zu beiden Fassungen des Themas sind Zeichnungen vom Künstler oder aus seiner Werkstatt erhalten geblieben. Daß nach der Altdorfer Fassung auch eine Radierung entstand, – seitenverkehrt, wie häufig bei druckgraphischen Wiedergaben –, war für die Nachwirkung wichtig¹⁷.

Die Deckenfresken mit der Marienkrönung von Franz Ferdinand Dent

1758, zehn Jahre nach Altdorf, hat im Auftrag des Beuronener Abtes der vielbeschäftigte Maler Franz Ferdinand Dent, ein Kleinmeister der hohenzollerischen

16 A. Feulner: Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. In: Handbuch der Kunstwissenschaft. Wildpark-Potsdam. 1929, 182. Schon Feulner deutete, wenn auch ungenau, an: „Die Szene geht auf eine Vision der seligen Kreszentia von Kaufbeuren zurück“.

17 Ausstellungskatalog, wie Anm. 15. Kat. Nr. 135. Abb. S. 350. H. Gundersheimer: Matthäus Günther. Augsburg, 1930, 39. erwägt, ob die Seltenheit der Radierung auf Konfiszierung zurückzuführen sein könnte.

schen Region, sozusagen als Erbe des Meisters der Beuroner Kirchenmalerei Ignaz Wegscheider, die Dorfkirche im nahen Egesheim ausgemalt¹⁸. Hauptthema war das Marienleben. Dabei war für den Chor eine Lösung vorgegeben, die an Friedberg erinnert. Auch in Egesheim wird die Ostwand des Chors zum Träger für ein gemaltes Altarbild, das – durch einen Engel vermittelt – unmittelbar mit dem Rund des Deckengemäldes verbunden wird. Ungewöhnlich ist, daß das Retabel den Marientod darstellt: Die Apostel umstehen nicht, wie etwa in Dents früher Ringinger Aufnahme Mariä in den Himmel, den leeren Sarkophag, sondern das Sterbebett der Gottesmutter, die dann im Deckenfresko ein zweites Mal erscheint, wie sie in den Himmel erhoben und dort durch den Heiligen Geist und Gott Vater und Sohn empfangen wird (Abb. 29). Das untere Drittel des Deckengemäldes füllt ein Architekturrahmen mit roter, goldbefranster Draperie. In der Mittelzone sieht man Maria in sitzender Haltung, von Engeln gen Himmel getragen (Abb. 30). So hat sie Dent einige Jahre früher im nahen Ringingen gemalt, dort allerdings in einer konventionellen Darstellung der himmlischen Szene. Hier im Egesheimer Chorfresko wird Maria im oberen Drittel der Komposition von einer Dreieinigkeits erwartet, deren Darstellung sich ziemlich genau an die Altdorfer Radierung des Matthäus Günther hält. Allerdings hatten die gelehrten Patres, die das Programm bestimmten, offensichtlich einen nüchterneren Heiligen Geist gewünscht als den, den Günther in Altdorf gemalt hatte: ohne wallende Perücke, in Hermelin und Brokat zwar, aber nicht im rot leuchtenden Gewand, sondern ganz in Weiß.

Nicht weit von Egesheim entfernt, im Fürstenbergischen Ringingen, wo er früh schon die Pfarrkirche ausgemalt hatte, konnte Franz Ferdinand Dent fünf Jahre später ein zweites Mal die Marienkrönung malen. Dort, wo sein Onkel und bewährter Förderer Bitzenhofer als Ortspfarrer wirkte, bestand eine „Marianische Bruderschaft und Bundesvereinigung unter dem Titel und Schutz Mariä zum Guten Rath ... mit vielen Ablässen auf ewige Zeit begnadigt“, wie es im Bruderschaftszettel hieß¹⁹. Der Altar der Bruderschaft stand in der alten

18 A. Pfeffer. Franz Ferdinand Dent ein hohenzollerischer Maler des achtzehnten Jahrhunderts. Sigmaringen. 1933. – E. Spornitz: Joseph Ignaz Wegscheider ein oberschwäbischer Maler 1704–1759. In: Hohenzollerische Jahreshefte. Bd. 19, 1959, 256, spricht Dent die Autorschaft ab und nennt das Egesheimer Bild „ganz im Sinne Wegscheiders ausgeführt“. Hier könnte es dann ebensogut heißen „ganz im Sinne Günthers ausgeführt“. Natürlich kann es sein, daß Dent in Egesheim nach Wegscheiderschen Vorgaben arbeitete, – er hatte ihn bei der Ausmalung der Klosterkirche in Beuron unterstützt. Aber eine der Hauptabweichungen von der Güntherschen Komposition: die sitzende Maria, findet sich ganz ähnlich im vorausgehenden Deckenfresko Dents in der Pfarrkirche in Ringingen.

19 J. A. Kraus: Die Marienkapelle bei Ringingen in Vergangenheit und Gegenwart. Hechingen. 1968, 7.

Marienkapelle am Rande des Dorfes. Pfarrer Bitzenhofer ließ sie 1763 durch den Vetter ausmalen.

Für das Chorfresko wurde als Thema die Geschichte von Jephthas Tochter gewählt, ein alttestamentliches Jungfrauenopfer, für das es schon seit dem späten Mittelalter eine mariologische Deutung gab²⁰.

An der niederen Decke des Schiffes wurde die Marienkrönung angebracht, aber hier über dem Bild der Verehrung der Eucharistie durch die vier Erdteile, und auf beiden Seiten begleitet von dörflichen Szenen (Abb. 31).

Für die damals oft gemalte Gruppe der vier Erdteile hielt sich Dent recht eng an seines Meisters Wegscheider Lösung von 1758 in Ertingen. Und daraus ergab es sich dann wie von selbst, daß zur Überleitung zu der theologisch anfechtbaren Jünglings-Szene ausgerechnet das Papstwappen dienen mußte, das hier wie in Dents Ertinger Vorlage den Eucharistie-Kelch fast verdeckt. Dazu hat Dent den Engel, der in Günthers Altdorfer Fresko Maria zugeordnet ist und ihre dornenlose Rose in der Hand trägt, sozusagen in den päpstlichen Dienst übernommen: Hier in Ringingen hält er das dreiarmige Papstkreuz über dem Wappen von Clemens XIII. gerade so, als sollte der päpstliche Segen für das so gar nicht päpstlichen Vorstellungen entsprechende Hauptbild herbeigewungen werden.

Die Schutzbefohlenen zu Seiten der Glorie scheinen zunächst die bekannten, mindestens seit Franz Joseph Spieglers großen Deckenfresken vertrauten Typen: die Notleidenden, die von der Himmelsmutter Beistand erlehen oder sichtbar empfangen, der Totkranke, den man auf der Bahre zum Erscheinungsort geschleppt hat, die Mutter mit dem straff gewickelten Kindchen, das auf einem Auge blind ist, dahinter der unvermeidliche Besessene, dem eben der durch die wunderbare Hilfe der Gottesmutter bezwungene böse Geist in Gestalt eines geflügelten Teufelchens entweicht.

Gegenüber aber knien und beten vor dem Dorfpanorama mit der Pfarrkirche, in der Dent einst seine selbständige künstlerische Laufbahn begonnen hatte, echte Ringinger, der geistliche Vetter und Förderer Bitzenhofer im Chorhemd, die Honoratioren, die bäuerlichen Mitglieder der Bruderschaft in braunroten oder ockerfarbenen Leibröcken, begleitet von Weib und Kind.

Im Mittelstück wurde nicht wie in Egesheim nur Matthäus Günthers Dreieinigkeit eingearbeitet, sondern die ganze Szene der Marienkrönung in enger Anlehnung an den Günther-Stich wiedergegeben, wobei allerdings angesichts

20 E. Dinkler-von Schubert: Stichwort Jephthe. In: LCI. Bd. 2. Freiburg, 1970. Sp. 387.

des begrenzten Raumes die Figuren näher aneinandergeschoben werden mußten.

Dent muß nicht nur den Stich gekannt, sondern auch eine Vorstellung von der Farbigkeit des Altdorfer Freskos besessen haben. Er übernimmt hier in Ringingen, wie schon in Egesheim, von Günther das Taubengrau und das Gelb der Kleidung von Gott Vater und das Rot von Christi Gewand, wenn auch in helleren Tönen, dazu die Brokatfarben des Mantels, der für Maria bereitgehalten wird. Ganz von Matthäus Günther weg bewegt er sich dagegen mit der farbigen Fassung des Ringinger Himmels, in kräftigem Blau, in das ein scharf begrenzter ockerfarbener Wolken- oder Dunstkreis eingeschnitten ist, der seinerseits den gelben Aktionsraum für die himmlische Begegnung einfaßt. Hier spürt man die Nachwirkung Franz Joseph Spieglers und seiner Wolkenkranzglorien. Am stärksten aber fällt auf, wie Dent die Jünglingsgestalt des Heiligen Geistes auch hier, wie in Egesheim, ganz in Weiß kleidet, und sie so dem Bild des Heiligen Geistes nach der Crescentia-Vision annähert (Abb. 32).

Das Gutenzeller Deckenfresko

Ein letztes Fresko, das allerdings halbwegs zwischen Lech und Neckar entstand, soll hier noch erwähnt werden, denn es folgt am genauesten der Vorgabe des zerstörten Kaufbeurer Heilig-Geist-Bildes von Ruffini.

Auch das kleine, aber reichsfreie Zisterzienserinnen-Kloster Gutenzell bei Biberach war zu Lebzeiten der seligen Crescentia in das Korrespondenznetz, das von Kaufbeuren aus die süddeutschen Höfe, Bischofssitze und Klöster überzog, eingebunden gewesen: Die Reichsäbtin und der Pater Karl Sarozin aus Salem, der die Klostersgemeinschaft als Seelsorger betreute, waren die Briefpartner²¹. Inzwischen war Mutter Alexandra Zimmermann, die Tochter des Landsberger Stukkators und Baumeisters Dominikus Zimmermann, Äbtissin, und ihrem Wirken verdankt die Klosterkirche ihren letzten barocken Schmuck. Und offensichtlich war die Erinnerung an die selige Crescentia auch in Gutenzell lebendig geblieben, denn die Decke der Herz-Jesu-Kapelle ließ sie 1769 von dem sonst unbekanntem Maler Jacob aus Erolzheim mit dem lebensgroßen Bildnis des Heiligen Geistes bemalen²². Und dabei hatte er sich genau an den Kaufbeurer Typus zu halten.

21 J. Gatz, wie Anm. 4. 90, 141.

22 O. Beck: Gutenzell. Schnell & Steiner. Kunstführer Nr. 627. 3. A. 1992, 18.

Das Sigmaringer Andachtsbild mit der Vision der seligen Crescentia von Kaufbeuren von Andreas Meinrad von Ow

Früher als all diese Fresken war – wohl sicher in Sigmaringen – ein Andachtsbild mit der Gestalt des Heilig-Geist-Jünglings entstanden (Abb. 33). Das Sigmaringer Heimatmuseum besitzt es heute, der Sigmaringer Maler Andreas Meinrad von Ow hat es 1746 datiert und mit „Menrad von Auw“ signiert, – neben von Aw und von Au eine neue Variante der Schreibung seines Namens. Die Verfasserin der ersten von Ow-Monographie, Auguste Wagner-Würz, hat es unter dem Titel „Gekreuzigter mit Heiligen“ in die Literatur eingeführt²³. Als 1992 Sigmaringen mit einer Ausstellung anlässlich des 200. Todesjahres seines Malers gedachte, räumte der Katalog verdienstvollerweise dem interessanten Werk einen eigenen Beitrag ein. Es erhielt dabei einen neuen Titel, „Erbsünde, Erlösung, Dreifaltigkeit – Der Hl. Geist in Gestalt einer Frau“²⁴. Aber auch dieser Bildtitel trifft, wie sich hier zeigen wird, nicht zu.

Auf den ersten Blick erinnert das Bild an die in diesem Raum und zu jener Zeit beliebte Komposition der Sieben Zufluchten, und zwar so, wie der große Joseph Spiegler sie zweimal für Orte in der Nachbarschaft, für Dürmentingen und für die Friedhofskapelle der freiherrlichen Familie von Ow (eine Verwandtschaft mit dem Maler ist nicht zu belegen) in Wachendorf/Starzach gemalt hat²⁵.

Die Sieben Zufluchten sind ein Gebetsprogramm, das in Süddeutschland zwei, drei Generationen früher entstanden war und vor allem auch in den Frauenklöstern Anklang gefunden hatte²⁶. In ihm werden die Dreifaltigkeit, der Gekreuzigte, die Eucharistie, die Jungfrau Maria, die Erzengel, eine Anzahl von Heiligen und die Armen Seelen im Fegefeuer als Helfer für einen guten Tod angerufen. Sechs dieser Zufluchten finden sich im Sigmaringer Andachtsbild von Ows wieder: Gott Vater, das Kruzifix, – den Korpus nach links gewandt und das Blatt mit der Inschrift oben über den Kreuzesstamm laufend, mit einem Nagel festgehalten und unten leicht eingerollt, in genauer Übereinstimmung mit Spieglers Sieben-Zufluchten-Bildern, dann Engel, Heilige und

23 A. Wagner-Würz: Meinrad von Aw. (Phil. Dissertation) Hechingen. 1936. Bildtitel im unpaginierten Werkkatalog.

24 E. Buri: Erbsünde, Erlösung, Dreifaltigkeit – Der Hl. Geist in Gestalt einer Frau. In: Andreas Meinrad von Au 1712–1792. Katalog zur Ausstellung. Hsg. von E. Buri und I. M. Buck. Sigmaringen. 1992, 141–144.

25 Abbildungen in: N. und R. Kolb: Franz Joseph Spiegler. Passau. 1991, 27, 85.

26 F. Zoepfl, in: LThK ²10. Sp. 1410.

Arme Seelen. Es fehlt hier allerdings das zentrale Motiv der Monstranz mit der geweihten Hostie, die Spiegler in Wachendorf in auffälliger Weise auf einem Puttenköpfchen präsentiert. Dafür ist das Kruzifix in die Mitte gerückt. Die exponierte Stelle im rechten oberen Bildraum, die bei den Zufluchten die Jungfrau Maria einzunehmen pflegt, bleibt hier dem Heiligen Geist vorbehalten. Der ist sonst in der üblichen Taube präsent. Hier ist er ein getreues Abbild des Kaufbeurer Jünglings: Das blonde Lockenhaupt ist nach links gewandt, von der heiligen Siebenzahl der Geist-Flammen umstrahlt, das weiße Gewand umspielt das nach vorn ausgreifende Knie, die eleganten Füße betonen das Schweben... wie ein Engelsjüngling, nur eben ohne Flügel, androgyn vielleicht in der Erscheinung, aber sicher kein Frauenbild (Abb. 34).

Zu Füßen des Kreuzes, wo auf den Zuflucht-Bildern Magdalena mit offenem Haar den Herrn beweint, kniet hier eine Klosterfrau, in der man wohl sicher die selige Crescentia sehen darf, und das umso mehr, wenn man erkennt, daß all die Heiligen, die das Kreuz und sie umgeben, von ihr als Helfer besonders geachtet und geliebt wurden (Abb. 35).

„Vor allen diesen aber ehrte sie ihren hl. Vater Franciscus und den hl. Antonius von Padua, die ihr auch erstaunliche Gnadenbeweise zuwendeten“²⁷. Hier im Bild nehmen sie die Ehrenplätze links und rechts ein. Augustinus – mit dem flammenden Herzen auf der Brust – wird begleitet von dem kleinen Jungen, der ihm einst am Strand von Ostia zu der Erkenntnis verhalf, daß er so wenig das Geheimnis der Dreieinigkeit ganz fassen können, wie der Putto das Meer mit seiner Kelle in die Sandkuhle, die er sich gegraben hat. Die heilige Ordensfrau, die sich Augustinus und nicht dem überirdischen Geschehen zuwendet, ist seine Mutter Monika.

Über diesen Gestalten schweben die Jungfrau Maria und Vertreter der Heiligen Sippe, an den Angelpunkten die beiden Johannes. Es ist überliefert, daß Crescentia „Johannes dem Täufer und allen Aposteln eine innige Verehrung und unter ihnen noch besonders den Verwandten des Herrn... entgegenbrachte“.²⁸ Und von den Engeln heißt es: „Der hl. Gabriel war besonders ihr Vermittler bei der allerseligsten Jungfrau“²⁹. Von ihrem Schutzengel sah sie sich in einer Passionsvision auf den Ölberg geführt³⁰. Im Andachtsbild geleitet er sie zum Kreuz; und dort kniet sie, wie es in ihren Exerzitien heißt: „Ich will

27 I. Jeiler, wie Anm. 3. 251.

28 I. Jeiler, wie Anm. 3. 250.

29 I. Jeiler, wie Anm. 3. 248.

30 I. Jeiler, wie Anm. 3. 441.

mich zu deinen heiligsten Füßen bei dem Kreuze niederlegen... auf daß ich meines sündigen Lebens wegen in keine Verwirrung gerate“³¹. Auch die Sünde ist im Andachtsbild wiedergegeben: zwischen Kreuzesfuß und Fegefeuer ist die Schlange gebannt. So ist hier sozusagen Crescentias ganz persönlicher Heiligenhimmel versammelt.

Übrigens ist die Hierarchie der Nimben in diesem Andachtsbild von besonderem Reiz: Gott Vater trägt ihn in Dreiecksform, der leidende Christus in roten Strahlen, der Heilige Geist nach Vorgabe der Crescentia-Vision, die Jungfrau in der Art des Apokalyptischen Weibes oder der Immaculata mit dem Sternenkranz, die Ordensheilige – eben wie ihre Ordensschwwestern in den Inzighofener Altarauszügen – in sanften Strahlen. Für die übrigen Heiligen des Neuen Testaments und der Kirche schien eine einfache durchscheinende Scheibe mit leicht eingezeichnetem Strahlenstern angemessen.

Es ist mit diesem Bild eine Andachts- und Meditationshilfe entstanden, die in ihrem Aufbau die Tradition des Sieben-Zufluchten-Bildes nutzt, der es aber vor allem um die einprägsame Vergegenwärtigung des dreieinigen Gottes geht, und hier wiederum insbesondere die des Heiligen Geistes, im Sinne seiner wundertätigen Vermittlerin, der seligen Crescentia. Und auch die Auswahl und die Anordnung der Heiligen, die gleichzeitig angerufen werden, sind von den Visionen und den Heilserfahrungen der Seligen mit bestimmt.

Meinrad von Ow hat mit sicherem Pinselstrich die Charaktere der Hauptfiguren – etwa den Kontrast zwischen dem aktiven und wachen Augustinus und dem schwärmerisch verträumten Antonius – sichtbar gemacht und die Figuren der zweiten Ebene mit den für ihn typischen von Owschen Haarsträhnen und Sattelnasen mit leichter Hand, wie in seinen Ölskizzen, dazugesetzt.

Die Geschichte des Bildes deutet, soweit man sie verfolgen kann, darauf hin, daß es vielleicht für das Augustinerinnenkloster Inzigkofen bei Sigmaringen gemalt wurde³². Dazu würde schon die Nähe zum, den Klosterfrauen vertrauten, Typus des Sieben-Zufluchten-Bildes passen. Es kommt aber noch dazu, daß die heilige Begleiterin Augustins, die heilige Monika, in unserem Andachtsbild im Gestus, in der Wiedergabe der Kleidung und mit dem Strahlenimbus, der sie vor den anderen Heiligen auszeichnet, wie eine Schwester der Augustiner-Heiligen wirkt, die die Altarauszüge der Inzighofener Klosterkirche schmücken, und die erst neulich Andreas Meinrad von Ow zugeschrieben

31 I. Jeiler, wie Anm. 3. 151.

32 E. Buri, wie Anm. 24. 143.

wurden³³. Doch selbst wenn nicht das Kloster Auftraggeber von Ows für das Andachtsbild war: Auch das Hohenzollerische Fürstenhaus hat ja zu den Korrespondenzpartnern der Seligen gehört³⁴. Auch von hier aus hätte eine Bestellung kommen können.

Um zuletzt zur Frage des Bildtitels zurückzukehren, so könnte man nun dafür vorschlagen: Andacht der seligen Crescentia vor der Dreieinigkeit, den Heiligen und den Armen Seelen.

Abschluß

Das Bild des Heiligen Geistes in männlicher Gestalt, bald als Jüngling oder fast androgyn in seiner Erscheinung, wo versucht wird, Crescentias Vision wiederzugeben, bald als bärtiger Greis und so als direktes Abbild Gott Vaters, oder auch geflügelt wie ein Engel, ist im 18. Jahrhundert in der Diözese Augsburg im Zeichen der Crescentia-Verehrung vielfach dargestellt worden. Hier sollte gezeigt werden, wie der Same aus Augsburg im Raum zwischen oberem Neckar und Donau in den Werken der heimischen Künstler Franz Ferdinand Dent und Andreas Meinrad von Ow, und dann auch durch den Augsburger Maler Johann Baptist Enderle vermittelt, noch einmal aufgeblüht ist.

Daß dabei der Vergleich mit der Nachbildung auch zu besserem Verständnis des Vorbilds helfen kann, zeigt der Hinweis zu Asams Friedberger Komposition.

Das späteste der Bilder, von denen hier die Rede ist, stammt von 1776. Schon 1770 hatte Kurfürst Max Joseph von Bayern das Ende der Kirchendekoration des Rokoko dekretiert, „dergestalt, daß mit Beybehaltung einer reinen und regelmäßigen Architektur alle überflüssige Stuckador und andere öfters unge-reimte und lächerliche Zierrathen abgeschnitten, an denen Altären, Kanzeln und Bildnissen eine der Verehrung des Heilighthums angemessene edle Sim-plität angebracht werde“.³⁵

Die Jünglingsgestalt mit dem Strahlenkranz leuchtet wie eine der letzten Blüten der Mystik vom Himmel des Rokoko in die nüchterne Welt der Aufklärung hinein.

33 I. M. Buck u. E. Buri, wie Anm. 24. 174.

34 J. Gatz, wie Anm. 4. 278.

35 Ausstellungskatalog Günther. Wie Anm. 15. 159 f.