

Die selige Crescentia Höß von Kaufbeuren (1682–1744)

//^z Zur Ikonographie ihrer Visionen, 2. Teil

Karl Kosel

In memoriam Msgr. Jakob Mois

In Ergänzung zum ersten Teil meines Beitrages sind noch die sehr bedeutsamen Gestaltungen des Themas, der Hl. Geist in menschlicher Gestalt, bei Christoph Thomas Scheffler in Haunstetten und Trier, Johann Adam Schöpf in Schloß Brühl, Franz Anton Rebsamen in Gösslikon und Joseph Jakob Spieler in Eglöfs zu behandeln¹. Außerdem ist noch auf das Deckengemälde Johann Anwänders in Schwennenbach einzugehen².

Die Deckengemälde Christoph Thomas Schefflers (1699–1756) in der Marienkapelle zu Haunstetten (1742) stehen unter dem Thema Maria als apokalyptisches Weib, mit der Sonne bekleidet und den Mond zu ihren Füßen, der Sturz des apokalyptischen Drachens durch den Erzengel Michael und die Krönung Mariens³. Zwei Zwickelfresken im Langhaus – Grisaille auf Goldgrund – zeigen Maria als apokalyptisches Weib mit der allerheiligsten Dreifaltigkeit und als Braut des Hl. Geistes (Abb. 23, 24). Beide Male ist der Hl. Geist als geflügeltes Wesen und als Greis mit den sieben Flammen um das Haupt dargestellt. Scheffler übernimmt hier, wie beim Hochaltargemälde in Aulzhausen, den Hl. Geist als Greis aus dem Kuppelfresko Cosmas Damian Asams in

1 Karl Kosel, Crescentia Höß von Kaufbeuren (1682–1744). Zur Ikonographie ihrer Visionen, 1. Teil; in: JVAB 28, 1994, S. 277–300. – Hans Albrecht Oehler, Die Heilig-Geist-Vision der seligen Crescentia von Kaufbeuren in der Kunst Südwestdeutschlands, in: JVAB 29, 1995, S. 160–174.

2 K. Kosel (wie Anm. 1), S. 299.

3 Gert Reiprich, Baubeschreibung, in: Muttergotteskapelle Haunstetten. Eine Perle des Rokoko in Augsburg, Augsburg-Haunstetten 1985, S. 31–34, Abb. S. 118–120.

Herrgottsruh bei Friedberg⁴. Ob die Flügel als Angleichung an die Gestalt der Engel verstanden werden können, erscheint mir fraglich. Vielmehr erscheinen sie als eine Weiterentwicklung und Entfaltung der Flügel der Taube auf der Brust des jünglingshaften Hl. Geistes im Hochaltargemälde der Münchener Dreifaltigkeitskirche⁵. Die Übereinstimmung mit dem geflügelten Hl. Geist bei Johann Georg Bergmüllers Hochaltargemälde in der Ursulinenkirche zu Landsberg (1748, Abb. 25) und dem Deckengemälde in der Schloßkapelle von Haimhausen (1750) weist auf München und damit auf die Dreifaltigkeitsvision der Karmelitin Maria Anna Lindmayr als programmatische Grundlage des Hochaltargemäldes der Dreifaltigkeitskirche zurück⁶. Die Münchener Ausbildung von Johann Georg Bergmüller bei Johann Andreas Wolff und von Christoph Thomas Scheffler bei Cosmas Damian Asam veranschaulicht die gemeinsame ikonologische und stilistische Grundlage für ihre Bildgestaltungen.

Vision und Apokalypse sind in spiritueller Hinsicht ein Paar. Für diesen Zusammenhang sind die Biographien der Lindmayrin und Crescentias sowie ihre Verehrung und historischen Auswirkungen vom Spanischen Erbfolgekrieg bis zum 2. Weltkrieg gewissermaßen Kronzeugen. Es verwundert daher nicht, daß ein derartiger Zusammenhang auch in stilistischer und ikonographischer Hinsicht bei den Darstellungen nach den Visionen Crescentias festzustellen ist. Bei der Seltenheit von Darstellungen apokalyptischer Themen im Barock ist die Tatsache sehr bemerkenswert, daß bei den Fresken Schefflers in Haunstetten und Trier eindeutige ikonologische und stilistische Parallelen mit der Deckenmalerei Paul Trogers (geb. 1698) zu beobachten sind⁷. Trogers Hauptkuppelfresko in der Stiftskirche von Altenburg (1733/34) stellt die Menschwerdung Christi durch die Jungfrau und die Verfolgung durch den Drachen (Offb. 12,1–17) dar⁸. Die Hauptgruppe zeigt den thronenden Gottvater mit der Weltkugel, umgeben von den vier Wesen, und die Krönung des apokalyptischen Weibes mit dem Sternenkranz. Das mit der Sonne bekleidete apokalyptische Weib, den Mond zu Füßen, stimmt im kompositionellen Typ,

4 Franz Ronig, Das Bild der Hl. Dreifaltigkeit im Zusammenhang der Deckenmalereien der Trierer Paulinuskirche, in: Kurtrierisches Jahrbuch 35, 1995 (= Festschrift für Guido Groß zum 70. Geburtstag), S. 252 f.; Abb. 1, 2.

5 Karl Pörnbacher, Crescentia Höß von Kaufbeuren 1682–1744, Weißenhorn 1993, Abb. 25.

6 K. Kosel (wie Anm. 1), S. 286, 289, 292 f.; Abb. 23.

7 Wanda Aschenbrenner – Gregor Schweighofer, Paul Troger. Leben und Werk, Salzburg 1965, S. 13, 210.

8 W. Aschenbrenner – Gr. Schweighofer (wie Anm. 7), S. 77, Tafel I u. II.

vor allem durch den weit ausschwingenden blauen Mantel, mit der gleichen Gestalt Schefflers im Haunstettener Langhausfresko überein. Die zweite Hauptszene des Kuppelfreskos schildert die Flucht des gebärenden Weibes in die Wüste vor dem sie verfolgenden Drachen. Die Gestalt des fliehenden Weibes ist durch „die beiden Flügel des großen Adlers“ (Offb. 12,14) gekennzeichnet. Die Flucht des geflügelten Weibes bedeutet „den Beginn der endzeitlichen Gerichts- und Heilszeit; seine Entrückung zu Gott deutet an, daß sich diese zunächst im Himmel auswirkt, wie die folgende Szene vom ‚Satanssturz‘ zeigt“⁹. Die emblematische Darstellung „Tripliciter Sol“ in Haunstetten entspricht diesem Zustand der Entrückung zu Gott genau. Das auf einer Wolke kniende apokalyptische Weib, das mit der Sonne bekleidet ist, und der geflügelte Hl. Geist als Mitte der Dreifaltigkeit beinhaltet die Überschattung Mariens durch den Hl. Geist als Voraussetzung für die Menschwerdung des Erlösers. Die kniende Haltung des apokalyptischen Weibes entspricht völlig derjenigen Mariens bei der Verkündigung. Die Übertragung der Adlerflügel vom apokalyptischen Weib auf den Hl. Geist entspricht der Entrückung des heilsgeschichtlichen Geschehens von der Erde in den Himmel.

Dieselbe thematische Struktur erscheint bereits im Jahre 1696 beim Bildprogramm des Altars von Andreas Thamasch in der Kapelle Mariä Himmelfahrt zu Finstermünz bei Landeck (Tirol)¹⁰. Die Himmelfahrt Mariens im Altargemälde findet ihren Abschluß in den Plastiken der Altarbekrönung, welche die Dreifaltigkeit mit dem geflügelten Hl. Geist in Menschengestalt darstellen. Die Darstellungen des Hl. Geistes und des apokalyptischen Weibes in geflügelter Gestalt beruhen daher auf einer ikonologischen Tradition, deren Wurzel die Geheime Offenbarung ist.

Die zweite Darstellung Schefflers in der Haunstettener Marienkapelle mit Maria als Braut des geflügelten Hl. Geistes in Menschengestalt kommt der Hl.-Geist-Vision Crescentias sehr nahe, wie der Bericht bei Jeiler und Gläser veranschaulicht¹¹. Jeiler überliefert die Worte des Hl. Geistes: „Wer nichts liebt als mich allein, den will ich in mir und meiner Gnade befestigen“¹². Die Befestigung im Hl. Geist und in seiner Gnade wird durch den Ring symbolisiert, den

9 Hildegard Gollinger, Artikel „Apokalyptische Frau“, in: Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk (Hg.), *Marienlexikon*, 1. Band, St. Ottilien 1988, S. 190.

10 K. Kosel (wie Anm. 1), S. 288.

11 K. Kosel (wie Anm. 1), S. 283.

12 Ignatius Jeiler, O. FF. Min., *Leben der seligen Klosterfrau Maria Crescentia Höß von Kaufbeuren aus dem dritten Orden des heiligen Franziskus*, Dülmen i. W. 1901, S. 176.

die Braut (= Sponsa) aus dem Hohenlied empfängt. Die Vermählung mit dem Hl. Geist und die Überschattung durch ihn wird hier als mystisch-visionäre Einheit gesehen, die den Visionär in das Geheimnis der allerheiligsten Dreifaltigkeit, d. h. in die *unio mystica* versetzt.

Eine sehr bedeutsame Vorläuferin der Hl.-Geist-Vision *Crescentias* ist in der gleichen Vision der spanischen Mystikerin Marina von Escobar (1554–1633) vom 30. März 1624 zu erblicken. Ernst Benz stellt folgendes fest: „Völlig einzigartig in den Visionen des Heiligen Geistes ist bei Marina von Escobar, daß sich die Braut-Mystik auf die Gestalt des Heiligen Geistes übertragen findet. Während in der traditionellen Braut-Symbolik, die die Visionen zahlreicher christlicher Mystiker beherrscht, immer nur Christus als der Bräutigam erscheint, und die Verlobung und Vermählung mit ihm in sehr realistischen visionären Erlebnissen erfahren wird, erscheint bei Marina der Heilige Geist als der eigentliche himmlische Bräutigam. Hier ist der Heilige Geist nicht nur für die theologische Vorstellung, sondern auch für die religiöse Anschauung wirklich zur Person geworden¹³.“ – In den Aufzeichnungen Marinas heißt es weiter: „In demselben Augenblick sah ich in der Himmelspforte ein Zelt, das gleichsam die ganze Welt einnahm, und unter demselben die heiligste Person des Heiligen Geistes, ohne bestimmte Gestalt und gleichsam in eine himmlische Wolke gehüllt.“ Die Entraffung in die Vision endet mit der folgenden Szene: „Der Vater spricht zu ihr: ‚Sei willkommen, meine Tochter!‘ Der Sohn spricht zu ihr: ‚Sei willkommen, meine Freundin!‘, aber der Heilige Geist spricht zu ihr: ‚Sei willkommen, meine Braut! Nimm Besitz von der Seligkeit, deren du dich in alle Ewigkeit erfreuen wirst“¹⁴.

Die verbale Parallelität als Ausdruck eines gemeinsamen visionären Erlebnisses, das die Versenkung in den Hl. Geist und seine Gnade sowie den Besitz der ewigen Seligkeit beinhaltet, veranschaulicht die gemeinsame spirituelle Einstellung Marinas und *Crescentias* hinsichtlich dieser besonderen Art ihrer Heilig-Geist-Mystik. Rupert Gläser bezeichnet *Crescentia* als „Braut des Hl. Geistes“ mit dem berechtigten Hinweis auf die Tatsache, daß sie auf zeitgenössischen Stichen meist mit der Taube des Hl. Geistes dargestellt ist¹⁵.

Die Umsetzung der Vision ins bildliche Medium läßt bei Christoph Thomas Scheffler die unmittelbare Vergegenwärtigung der visionären Symbole erken-

13 Ernst Benz, *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart 1969, S. 568.

14 Wie Anm. 13.

15 Rupert Gläser, *Die selige Crescentia von Kaufbeuren. Leben, Worte, Schriften und Lehre* (= Dissertationen, theologische Reihe, Bd. 2), St. Ottilien 1984, S. 167.

nen. Das Weiß des Lichtes bei den Figuren und der Wolke, welche die Gegenwart Gottes symbolisiert, und der Goldgrund als Symbol des Himmels und der Ewigkeit sind Grundelemente der Pneumatologie der Vision¹⁶. Die Strahlen um das Haupt des apokalyptischen Weibes bedeuten die dynamische Seite der Gegenwart Gottes, desgleichen die sieben Flammen um das Haupt des Hl. Geistes, die seine sieben Gaben symbolisieren. Das Blau tritt dominierend zusammen mit dem Gold im Haunstettener Langhausfresko auf. In der Szene mit Gottvater und dem apokalyptischen Weib symbolisiert es die inhaltliche Seite der Gnadenausstrahlung Gottes, d. h. hier die Überschattung Mariens durch den Hl. Geist. Zugleich bezieht sich das Blau auf das lebensspendende Wasser und damit auf die Wiedergeburt aus dem Wasser und dem Hl. Geist (Joh. 3,5) im Taufsakrament. Das Blau erscheint hier nicht nur als die Symbolfarbe der Muttergottes, sondern auch als Zeichen der geheimnisvollen Allgegenwart des Hl. Geistes. – Das Bildprogramm und die Farbsymbolik der Deckengemälde in der Haunstettener Marienkapelle sind daher in ikonologischer Hinsicht durch die apokalyptische Vision geprägt, die der visionären Bildwelt der Marina von Escobar und von Crescentia Höß unmittelbar verwandt ist.

Ein Jahr nach den Haunstettener Deckengemälden freskiert Christoph Thomas Scheffler die Stiftskirche St. Paulin in Trier (1743), die ab 1734 nach den Plänen von Balthasar Neumann errichtet wurde¹⁷. Das zentrale Langhausfresko stellt die Verherrlichung der Märtyrer dar und gipfelt in der Szene mit der allerheiligsten Dreifaltigkeit, dem Ratschluß der Erlösung und Maria als apokalyptischem Weib¹⁸. Die „Erscheinung“ dieser Szene ist von einer faszinierenden visionären Strahlkraft (Abb. 26). Über den dunklen Wolken um die Blutzengen und das Trierer Märtyrerkreuz schwebt in einer von sanftem Licht durchstrahlten Wolkensphäre ein goldener Zeltbaldachin zu Häupten der Trinitätsgruppe¹⁹. Die Parallele zum „Zelt, das gleichsam die ganze Welt einnahm“, in der Hl.-Geist-Vision der Marina von Escobar ist hier offenkundig. Die Szene mit dem Sieg des Erzengels Michael über den Drachen rechts neben dem Baldachin zeigt den übereinstimmenden thematischen Aufbau mit dem Haunstettener Deckengemälde. Thematischer und kompositioneller Mittel-

16 R. Gläser (wie Anm. 15), S. 168–171.

17 Ernst Vierbuchen, *St. Paulin, seine Botschaft in Architektur und Bild*; Trier 1994, S. 8.

18 E. Vierbuchen (wie Anm. 17), Abb. S. 110.

19 E. Vierbuchen (wie Anm. 17), Abb. S. 123.

punkt ist die Dreifaltigkeitsgruppe mit dem Kreuz und der vorgelagerte Stufenaufbau mit dem geschlachteten Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln und dem apokalyptischen Weib (Abb. 27). Der geflügelte Hl. Geist als Greis im Zentrum der Dreifaltigkeit stimmt mit denselben Darstellungen in Haunstetten typologisch völlig überein. Das Blau seiner Flügel und seines Mantels bildet zusammen mit der gleichen Farbe der Gewänder Gottvaters, Gottsohnes und des apokalyptischen Weibes, die in unterschiedlicher Intensität auftritt, einen inneren Bereich der himmlischen Verklärung, der kompositionell und farblich auf das gleichschenklige Dreieck um die Häupter der Trinität bezogen ist. Der kompositionelle und farbsymbolische Aufbau der Gruppe ist daher durch die trinitarische Hierarchie bestimmt. Das gleichschenklige Strahlendreieck faßt die himmlischen Lichterscheinungen über dem geschlachteten Lamm, den Mond und den Sternenkranz des apokalyptischen Weibes und die sieben Flammen um das Haupt des Hl. Geistes zusammen und bezieht sie auf den Lichtkreis im Zentrum des Baldachins mit dem Gottesnamen Jahwe.

Die visionäre Bildgestaltung bei Scheffler und bei den noch zu behandelnden Werken geht aus dem Vergleich mit der folgenden Stelle bei Ernst Benz im Kapitel über das himmlische Licht hervor: „In der Regel ist der innerste Kreis des göttlichen Lichtes nach der Beschreibung der Visionäre von einer weiteren Aura umgeben, in der sich verschiedene Kreise, Schalen oder Sphären unterscheiden lassen. Die Berichte der Visionäre weisen übereinstimmend darauf hin, daß innerhalb dieser Sphären eine Hierarchie der Leuchtkraft und der Strahlung herrscht, deren Abstufung sich auch in der Hierarchie der Geistmächte und Engelchöre widerspiegelt. Davon zu unterscheiden ist dann als drittes das von dieser Sonne ausgehende Licht, sozusagen die Normalbeleuchtung der himmlischen Welt, nach Beschreibung der Visionäre ein eigentümlich kristallinisches oder prismatisches Licht von ungeheurer Strahlenkraft. Alle himmlischen Erscheinungen und Geschehnisse spielen sich in der Sphäre einer ungemeynen Klarheit ab. Entscheidend ist nun, daß diese Aura ein reiches Spektrum von Farben aufweist; das himmlische Licht ist nicht monoton weiß, sondern farbig.... Die Farben sind von einer überirdischen Reinheit und Leuchtkraft. Sie weisen auch eine große Vielfalt von Übergangsfarben, von feinsten Nuancen auf, mit deren Beschreibung die Visionäre sich immer wieder vergeblich abmühen. Aus den einzelnen Visionsberichten ließe sich mit Leichtigkeit eine himmlische Farbenlehre zusammenstellen²⁰.“

20 E. Benz (wie Anm. 13), S. 337f.

Die dreistufige Hierarchie des Lichtes und der Farbe und ihre auf die Trinität bezogene Symbolik ist ohne weiteres in diesem Teil der Deckengemälde Schefflers zu erkennen. Das Gold des Baldachins, das Rot und der Purpur der Stufen und der Vorhänge sowie die Lichterscheinungen und das Blau veranschaulichen diese trinitarische Hierarchie mit wahrlich visionärer Klarheit. Das vom Gottesnamen Jahwe und vom Sternenkranz und dem Mond des apokalyptischen Weibes ausgehende Licht gewinnt im Strahlendreieck jene kristallinische Klarheit, die im Blau diese überirdische Leuchtkraft und die damit zusammenhängende Farbsymbolik erreicht. Diese Symbolik kennzeichnet das Blau als die Farbe der allerheiligsten Dreifaltigkeit und der Entrückung des apokalyptischen Weibes in das Geheimnis der Dreifaltigkeit, aus dem der Erlöser geboren wird.

Die Farbigekeit, ihre Symbolik und diejenige der Komposition entsprechen daher in hervorragender Weise dem Hauptthema des Deckengemäldes: Der Ratschluß der Erlösung. Franz Ronig formuliert dies folgendermaßen: „Im Dreifaltigkeitsbild der Trierer Paulinuskirche ist der Ratschluß der Erlösung im Bilde der Trinität ebenfalls gegenwärtig: das Kind weist hin auf die Menschwerdung des Sohnes, das Kreuz auf seinen Opfertod, das Kind auf dem Gottesthron wiederum auf die Rettung des apokalyptischen Messiasknaben und seine Entrückung an den Thron Gottes“ (Apk. 12,5)²¹. Die enge motivische und typologische Verwandtschaft mit Schefflers Hochaltargemälde in Aulzhausen (1739) und mit dem Kuppelfresko seines Lehrers Cosmas Damian Asam in Herrgottsruh (1738) beweist zunächst den theologischen und thematischen Zusammenhang und einen solchen aus der künstlerischen Schulung²². Aber beim geflügelten Hl. Geist in Menschengestalt, wie er in Haunstetten und Trier auftritt, versagen diese Vergleichsmöglichkeiten. Der geflügelte Hl. Geist ist, wie auch Ronig betont, apokalyptisch zu deuten²³. Eindeutig ist hier die Parallele zum geflügelten apokalyptischen Weib gegeben. Dies ist vor allem darin begründet, daß das apokalyptische Bild von der Flucht des gebärenden Weibes in die Wüste eine typologische Parallele zum durch den Geist geführten Aufenthalt Christi in der Wüste (Lukas 4,1) darstellt. Diese typologische Parallele bestimmt auch wesentlich die Symbolik und die Erscheinungsform der Bildgestaltung. So erklären sich auch die auffälligen Verwandtschaften der

21 F. Ronig (wie Anm. 4), S. 265.

22 K. Kosel (wie Anm. 1), Abb. 24 u. 25.

23 F. Ronig (wie Anm. 4), S. 266.

Deckengemälde Schefflers in Haunstetten und Trier mit dem Kuppelfresko Trogers in Altenburg. Man könnte daher dieses strahlende Blau als apokalyptisches Blau bezeichnen. Offenbar ist bei diesen Deckengemälden ein gemeinsamer ikonologischer Stil auf visionärer Grundlage zu beobachten.

Die Darstellung des Ratschlusses der Erlösung und seiner Vorgeschichte durch Cosmas Damian Asam in der Chorkuppel und im Hochaltarfresko der Wallfahrtskirche Herrgottsruh bei Friedberg (1738) und die Fortsetzung dieses Programms mit der Anbetung des apokalyptischen Lammes und dem Jüngsten Gericht im Mittelschiff des Langhauses durch seinen Schüler Matthäus Günther (1749) veranschaulicht eine besondere ikonologische Konstellation bei Asam und seinen Augsburger Schülern im vierten und fünften Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts²⁴. Zieht man außerdem in Betracht, daß Paul Troger im Jahre 1750 das Langhausfresko des Brixener Domes mit dem Thema „Anbetung des apokalyptischen Lammes“ malt²⁵, so erkennt man den zeitlichen und räumlichen Zusammenhang, in dem dieser ikonologische Stil steht. Im gleichen Jahr gestaltete Johann Georg Bergmüller in Haimhausen den Ratschluß der Erlösung zusammen mit dem Motiv der brennenden Weltkugel als Hinweis auf das Jüngste Gericht²⁶. Die Farbigkeit des Haimhausener Freskos mit ihren lichten und klaren Blau-, Gold- und Rottönen, die in der Regenbogenglorie zusammengefaßt sind, entspricht in hohem Maße der Pneumatologie der Visionen Crescentias und steht koloristisch dem Chorfresko Matthäus Günthers in Altdorf (1748) sehr nahe²⁷. Man erkennt daran die Annäherung und die Synthese der beiden visionären und ikonologischen Richtungen, der Lindmayrschen und derjenigen von Crescentia Höß. Nach der Jahrhundertmitte verschwindet die apokalyptische Thematik.

Die programmatische Konzeption in St. Paulin geht von der „Einbeziehung der Heilsgeschichte in den Bereich der Dreifaltigkeit“ aus. Franz Ronig fährt fort: „Die gleiche Wesenheit der drei göttlichen Personen ist hier nicht so sehr der Zielpunkt der drei göttlichen Personen ist hier nicht so sehr der Zielpunkt der Aussage, sondern eher die ‚Funktionalität‘ und Bedeutung im Erlösungsgeschehen. Nur das erklärt die Hereinnahme des Lammes und auch Marias als der Mutter des erlösenden Gottessohnes in den Bereich des Gottesthrones“²⁸.

24 Gode Krämer, Wallfahrtskirche „Herrgottsruh“ Friedberg (= Schnells Kunstführer 267), München-Zürich ²1986, S. 7 ff.

25 W. Aschenbrenner – Gr. Schweighofer (wie Anm. 7), S. 83, Tafel XI.

26 K. Kosel (wie Anm. 1), Abb. 23.

27 K. Kosel (wie Anm. 1), Abb. 28.

28 F. Ronig (wie Anm. 4), S. 248.

Die Verteilung des heilsgeschichtlichen Geschehens, das zum Ratschluß der Erlösung führt, durch Cosmas Damian Asam in der Chorkuppel und am Hochaltar von Herrgottsruh erfährt bei Christoph Thomas Scheffler in St. Paulin eine Zusammenfassung und Verdichtung, die von einer faszinierenden visionären Strahlkraft geprägt ist. Unverkennbar ist Schefflers koloristische Abhängigkeit vom Hochaltarfresko seines Lehrers²⁹. Aber Scheffler konzentriert sich auf die Hauptfiguren des Ratschlusses und fügt die stark betonte Diagonale mit dem apokalyptischen Weib und dem geflügelten Hl. Geist hinzu, wodurch das Blau seine dominierende Stellung erhält. Beim Hochaltarfresko von Herrgottsruh erscheint das Blau beherrschend in den beiden gewundenen Säulen. Außer ihrer generellen Bedeutung als Symbole der Kirche und der Apostel beziehen sich die Säulen auf die sieben Sakramente und auf die Gaben des Hl. Geistes³⁰. Scheffler übersetzt daher die Symbolik der blauen Säulen in eine doppelte Bedeutung: Maria als Mutter der Kirche und die Herabkunft des Hl. Geistes am Pfingstfest als Geburtsstunde der Kirche. Christoph Thomas Scheffler gelingt hier in erstaunlichem Maße eine theologische und symbolische Durchdringung dieses anspruchsvollen Themas, der die künstlerischen Gestaltungsmittel nicht im geringsten nachstehen. Die Voraussetzungen dafür hatte er durch die theologische Ausbildung während seiner Zeit als Laiennovize bei den Jesuiten in Landsberg zwischen 1722 und 1728 erhalten³¹.

Schon vor dem Auftrag in Herrgottsruh hat Cosmas Damian Asam bei der Barockisierung des Freisinger Domes (1723/24) auf der südlichen Empore beim Altar des Hl. Geistes ein Deckengemälde mit dem Thema „Der Geist Gottes schwebt über den Wassern“ aus dem Schöpfungsbericht der Genesis (Gen. 1,2) geschaffen³². Ronig weist mit Recht auf die Vorbildlichkeit für Schefflers Hl.-Geist-Darstellung auf dem Hochaltargemälde in Aulzhausen hin. Die Darstellung des Hl. Geistes als geflügelter Greis mit der Taube vor der Brust variiert den Typ, den Johann Andreas Wolff im Hochaltargemälde der Münchener Dreifaltigkeitskirche geprägt hat. Auch hier bestätigt sich die

29 Hans Albrecht Oehler, „Der Ratschluß der Erlösung“ in südwestdeutschen Deckenfresken des 18. Jahrhunderts, in: JVAB 31, 1997, Abb. 44.

30 Dorothea Forstner OSB, Die Welt der christlichen Symbole, Innsbruck–Wien–München³1977, S. 361 f.

31 Gode Krämer, Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde (= Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Band II), Augsburg²1984, S. 213.

32 F. Ronig (wie Anm. 4), S. 254, Abb. 3.

Beobachtung, daß diese Münchener Richtung des ikonologischen Stils, der von der Lindmayrin ausgeht, von Johann Andreas Wolff, Cosmas Damian Asam und ihren Augsburger Schülern bestimmt ist. Die einzige Ausnahme ist Matthäus Günther, der ausschließlich von der Vision Crescentias ausgeht.

Sehr bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang eine Auswirkung des Freisinger Asamfreskos im ehemaligen Bistum Konstanz. Es ist ein Wandgemälde mit dem Thema „Der Geist Gottes schwebt über den Wassern“ im Zusammenhang mit einem Apostelzyklus, den Joseph Esperlin (1707–75) im Jahre 1742 für die Stadtpfarrkirche von Biberach a. d. Riß schuf (Abb. 28)³³. Die Übereinstimmung dieser majestätischen Gestalt mit dem Freisinger Deckengemälde – im spiegelbildlichen Sinne – ist frappant. Die einzigen wesentlichen Unterschiede des Biberacher Gemäldes sind die fehlenden Flügel und die Darstellung des Hl. Geistes als reifer Mann. Ob die Übernahme auf der Grundlage eines Stiches erfolgte, kann weder positiv noch negativ beantwortet werden. Vom Lebensalter her gesehen, könnte Esperlin auf seiner Wanderschaft als Geselle den Freisinger Dom durchaus persönlich kennengelernt haben.

Für die ikonologische Stellung des Biberacher Gemäldezyklus im 5. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ist die thematische Zusammensetzung der Wandbilder im katholischen Chor der (noch heute) simultan genutzten Stadtpfarrkirche von Bedeutung. Die vier Bildpaare stellen dar: 1. Gottvater und Hl. Geist als Schöpfer der Welt; 2. Verkündigung Mariä und Taufe Christi; 3. Christus mit dem Kreuz und Maria; 4. die Apostel Petrus und Andreas³⁴. Das jeweils zweimalige Auftreten des Gottessohnes, des Hl. Geistes und der Muttergottes bedeutet eine heilsgeschichtliche Zusammenschau des Alten und des Neuen Testaments. Die übergreifende Beziehung vom personifizierten Hl. Geist auf die Verkündigung, d. h. die Überschattung Mariens, und auf die Taufe Christi, d. h. seine Erscheinung als Taube, kennzeichnet seine Wirksamkeit im Neuen Testament. Das nächste Bildpaar mit dem Erlösungsoffer Christi und dem Mit-Leiden seiner Mutter macht deutlich, daß auch hier die wesentlichen thematischen Komponenten des Ratschlusses der Erlösung gegeben sind. Das erste Apostelpaar mit den hll. Petrus und Andreas spricht die Predigt des Evangeliums bei den Völkern der Erde an. Nicht zu übersehen ist auch die Aufgabe der Engel als Boten Gottes, die in Gestalt des Erzengels Gabriel bei der

33 Norbert Lieb, Stadtpfarrkirche Biberach an der Riß (= Schnells Kunstführer 535), München 1950, S. 3.

34 N. Lieb (wie Anm. 33), S. 10.

Verkündigung erscheinen. Es ist höchst bezeichnend für die engen Wechselbeziehungen des ikonologischen Stils, daß dieselbe thematische Gruppierung – zudem im gleichen Jahr 1742 – beim Gemäldezyklus im Franziskanerinnenkloster von Mindelheim erscheint³⁵.

Neuerdings wurde ein Deckengemälde dieses Themenkreises aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Kirche von Rettenbach (Kärnten) entdeckt. Christian Hecht gibt folgende Beschreibung: „Hier erscheint der Hl. Geist als weißhaariger Greis, der auf der rechten Hand eine kleine Taube hält, während er mit dem erhobenen Zeigefinger der linken mit Gottvater diskutiert. Links von diesen beiden Personen erscheint Christus, dem Maria gerade die Hand auf den rechten Unterarm legt, um ihn davon abzuhalten, das Schwert des Gerichts zu gebrauchen³⁶.“ Völlig offenkundig handelt es sich hier um eine Darstellung des Ratschlusses der Erlösung.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts vollzieht sich mit Matthäus Günthers Deckengemälde in Altdorf ein entscheidender ikonologischer Stilwandel, der durch die Konzentration auf die Hl.-Geist-Vision von Crescentia Höß und auf das Thema von Maria als Braut des Hl. Geistes gekennzeichnet ist. Auf die Bedeutung der Bulle „Gloriosae Dominae“ des Papstes Benedikt XIV. vom 27. September 1748 wurde bereits hingewiesen³⁷. Es steht aber gleichermaßen außer Zweifel, daß die von der Vision Maria Anna Lindmayrs ausgehende Münchener Stilrichtung die Voraussetzung für die Bildwelt ist, die der Vision Crescentias folgt.

Einen hervorragenden Rang nimmt die Ausmalung der Hl.-Geist-Kapelle im Schloß Augustusburg zu Brühl ein, die der aus Stadtamhof (Regensburg) gebürtige Johann Adam Schöpf (1702–72) um 1750 im Auftrag des Kurfürsten Clemens August, Erzbischof von Köln (1723–61), schuf³⁸. Leider haben verschiedene Irrtümer zur Verunklärung der Entstehungsgeschichte und des Bildprogramms beigetragen. Die Verwirrung hinsichtlich der Datierung – nach 1761 – hat offenbar ihre Ursache im falschen Todesjahr Schöpfs 1759, das von

35 Heinrich Habel, Landkreis Mindelheim, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXXI), München 1971, S. 273.

36 Christian Hecht, Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren; Berlin 1997, S. 363.

37 K. Kosel (wie Anm. 1), S. 293.

38 Wilfried Hansmann – Gisbert Knopp, Schloß Brühl. Die kurkölnische Residenz Augustusburg und Schloß Falkenlust, Köln 1982, S. 61, Tafel 31.

Max Gruber auf 1772 richtiggestellt wurde³⁹. Im übrigen ist schon die Annahme illusorisch, daß die Ausmalung nach dem Tod von Clemens August im Jahre 1761 ausgeführt wurde. Der mit Recht betonte Einfluß von Cosmas Damian Asam auf die Farbigekeit der Fresken begründet die Korrektur der Datierung in die Zeit um 1750 vollauf⁴⁰.

Das ikonologische Programm ist durch die ausschließliche Konzentration auf das Pfingstfest gekennzeichnet. Die Herabkunft des Hl. Geistes auf die Apostel ist an den beiden Seitenwänden dargestellt. Dieses Programm basiert auf den Worten der Pfingstsequenz, die in Schriftbändern und Kartuschen wiedergegeben sind. Der Anfang über dem Altar: „Veni Sancte Spiritus/Et Emitte Caelitus/Lucis Tuæ Radium.“ In der Altarbekrönung das Ende: „Da/Virtutis Meritum/Da Salutis Exitum/Da Perenne/Gaudium.“ Das Deckengemälde stellt Gottvater mit den himmlischen Heerscharen der Engel dar. Der ikonologische Streitpunkt ist die Deutung des Hochaltarfreskos, die nach Walter Schulten folgendermaßen lautet: „Im gemalten Altaraufbau erscheint eine weißgekleidete Frau mit der Taube des Heiligen Geistes, nach Schulten als Ecclesia-Maria, ferner als Tempel und Braut des Heiligen Geistes zu deuten (Abb. 29)⁴¹.“ An der Gesamtbedeutung „als Bild der hl. Kirche“ ist nicht zu zweifeln, nachdem das Pfingstfest als Geburtsstunde der Kirche gilt. Aber die sieben Flammen um das Haupt schließen eine Identifikation mit Maria aus. Die Stiche von Johann Heinrich Störcklin und Simon Thaddäus Sondermayr nach Vorlage von Gottfried Bernhard Göz liefern durch ihre detailgetreue Übereinstimmung mit Schöpfs Altarfresko – mit Ausnahme der Taube auf der Brust – den endgültigen Beweis, daß es sich um eine Darstellung des Hl. Geistes handelt (Abb. 30)⁴². Die Erscheinungsform des Hl. Geistes in der lichtstrahlenden Wolke, welche die Konturen der Figur teilweise verwischt, entspricht völlig der Pneumatologie der Visionen der Marina von Escobar und von Crescentia Höß. – In Anbetracht der freundschaftlichen Beziehungen zwischen Clemens August und Crescentia dürfte es ihm ein Herzensanliegen gewesen sein, die Ausmalung der Kapelle nach Crescentias Tod (1744) vollendet zu sehen. Johann Adam Schöpf ist seit 1744 als kurkölnischer Hofmaler nachgewiesen⁴³.

39 Max Gruber, Die Herren von Schöpf, in: Amperland 19, 1983, S. 394.

40 Wie Anm. 38.

41 Wie Anm. 38.

42 K. Pörnbacher (wie Anm. 5), Abb. XVI, XVII.

43 Christine Riedl, Artikel „Johann Adam Schöpf“, in: R. Bäumer und L. Scheffczyk (Hg.), Marienlexikon, 6. Band, St. Ottilien 1994, S. 54.

Es erscheint daher durchaus möglich, daß Schöpf die Ausmalung der Kapelle bereits vor 1750 ausführte. Ihre singuläre Bedeutung in der Barockikonologie ist unzweifelhaft⁴⁴.

Die Ausmalung der Pfarrkirche von Fischbach-Göslikon (Kanton Aargau) schuf der aus Sigmaringen gebürtige Maler Franz Anton Rebsamen (1715–90) im Jahre 1757⁴⁵. Das Hauptdeckengemälde stellt die Himmelfahrt Mariens und ihren Empfang durch die allerheiligste Dreifaltigkeit dar, wobei der Hl. Geist in menschlicher Gestalt erscheint⁴⁶. Der Darstellungstypus des Hl. Geistes entspricht detailgetreu dem Gemälde Joseph Ruffinis, das dieser im Jahre 1728 im Kaufbeurer Kloster nach den Angaben Crescentias ausführte. Nach diesem Gemälde schuf der Augsburger Stecher und Kunstverleger Joseph Sebastian Klauber den hier wiedergegebenen Kupferstich „Spiritus Sanctus Deus“ (Abb. 31)⁴⁷. Der einzige wesentliche Unterschied der Darstellung Rebsamens zum Ruffini-Typ ist wieder die Taube auf der Brust des Hl. Geistes. Die Häufigkeit der Verbindung des von Crescentia ausgehenden Ruffini-Typs mit dem Lindmayr-Typ, der durch die Taube auf der Brust gekennzeichnet ist, beweist, wie noch zu zeigen sein wird, die Wirksamkeit der ikonographischen Tradition, die auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von der Münchener Gruppe ausgeht. Die Verlagsadresse „Stephan Meistetter Seel. Erben“ belegt die Entstehung des Stiches vor der Gründung des Klauberschen Verlages im Jahr 1740⁴⁸. Die Benützung dieses Stiches als Vorlage durch Rebsamen ist insofern symptomatisch, da der größte Teil der Göslikoner Deckengemälde auf Stichvorlagen aus dem Verlag Klauber basiert. Edith Raeber-Züst hat in ihrer außerordentlich gründlichen Studie über die Göslikoner Fresken nachgewiesen, daß Rebsamen die bei Klauber verlegten Kupferstichillustrationen des im Jahre 1749 veröffentlichten Andachtsbuches „Lauretan. Litaney, so zu Lob u. Ehr der ohne Mackel empfangenen, von aller Sünd befreysten, Unbefleckten Jungfrauen und Glorwürdigsten Himmelskönigin MARIAE In dem Wunderthätigen Hause Loreto ...“ von Franz Xaver Dorn, Dekan und Stadtprediger in

44 Wie Anm. 38.

45 Edith Raeber-Züst, Die Fresken in Fischbach-Göslikon und ihre Vorbilder. Eine ikonographisch-ikonologische Studie, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 33, 1976, S. 119.

46 E. Raeber-Züst (wie Anm. 45), S. 132–136, Abb. 16.

47 R. Gläser (wie Anm. 15), Abb. S. 112.

48 E. Raeber-Züst (wie Anm. 45), S. 121.

Friedberg, als Vorlagen benützt hat⁴⁹. Der Stich „Sancta Trinitas Unus Deus“ aus dem genannten Werk bietet das motivische Material für die Dreifaltigkeitsgruppe des Göslikoner Freskos (Abb. 32)⁵⁰. Wie ersichtlich, benützt Rebsamen die Vorlage sehr freizügig. Die Umsetzung der Vorlage in die monumentale Deckenmalerei charakterisiert Raeber-Züst an Hand der Gestalt Gottvaters folgendermaßen: „Großartig ist die magische Gebärde seiner Rechten, mit der er Maria emporzuheben scheint und die eigentlich den vertikalen Zug der Himmelfahrtskomposition auslöst, im Gegensatz zu dem statischen Aufbau des Stiches⁵¹.“ Die als Immaculata dargestellte Muttergottes, mit den zwölf Sternen um ihr Haupt, bildet den Mittelpunkt der Gesamtkomposition und wird von zwei Engelsgruppen betont. Der oberste der zwei Kinderengel zu ihren Häupten trägt die Krone herbei, um den Krönungsakt zur Himmelskönigin vorzubereiten. Zu Füßen der Muttergottes trägt ein großer Engel ein Purpurkissen mit der Zackenkrone und dem Zepter als den Insignien der weltlich-kaiserlichen Macht⁵². Ein zweiter Engel oberhalb des Insignienträgers ist durch sein purpurnes Gewand und die blauen Flügel als Seraph gekennzeichnet. Die Komposition dieser Engelsgruppe zeigt eine unverkennbare Verwandtschaft mit der gleichen Gruppe in Matthäus Günthers Altdorfer Deckengemälde⁵³. Es ist zwar nicht völlig auszuschließen, daß Rebsamen Günthers Deckengemälde im Original kennengelernt hat, wahrscheinlicher ist aber in Anbetracht der intensiven Benützung von Augsburger Druckgraphik, daß dies auch für die Engelsgruppe zutrifft. Matthäus Günther hat die Hauptgruppe seiner Deckengemälde in Altdorf und Schongau in einer Radierung wiedergegeben, die aber wegen der päpstlichen Anordnung und der daraus folgenden Einziehung nur in geringer Anzahl erhalten ist⁵⁴. Die Verbreitung dieser Hl.-Geist-Darstellung nach 1748 läßt den Schluß zu, daß auch Rebsamen einen Abdruck dieser Radierung erhielt.

Die beiden noch zu behandelnden Deckengemälde in Schwennenbach und Eglofs gehören einem anderen Bildtyp an, nämlich dem Ständebild. Johann

49 E. Raeber-Züst (wie Anm. 45), S. 120.

50 E. Raeber-Züst (wie Anm. 45), S. 120, 136, Abb. 17.

51 E. Raeber-Züst (wie Anm. 45), S. 136.

52 E. Raeber-Züst (wie Anm. 45), S. 135.

53 K. Kosel (wie Anm. 1), Abb. 28.

54 Rolf Biedermann, Druckgraphik, in: Matthäus Günther 1705–1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster und Residenzen. Gedächtnisausstellung zum 200. Todesjahr. Gemälde – Entwürfe – Zeichnungen – Druckgraphik, München 1988, S. 350 f. m. Abb., Kat.-Nr. 135.

Anwandlers Langhausfresko von 1758 in der Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Immaculata zu Schwennenbach ist, dem Kirchenpatrozinium entsprechend, dem Thema der Unbefleckten Empfängnis gewidmet (Abb. 33)⁵⁵. Im Zentrum erscheint die allerheiligste Dreifaltigkeit mit Maria als Braut des Hl. Geistes nach dem Vorbild von Günthers Altdorfer Fresko. Die vier Szenen rings um den Deckenrand stellen die Verteidigung der Unbefleckten Empfängnis durch die geistlichen und weltlichen Stände dar. Im Osten erscheint die Personifikation der Kirche in Gestalt von Papst Alexander VII. (1655–67), der mit dem Breve „Sollicitudo omnium ecclesiarum“ vom 8. Dezember 1661 die öffentliche und private Lehre erlaubte, Maria sei ohne Erbsünde empfangen⁵⁶. Der Engel zu Häupten des Papstes weist im aufgeschlagenen Buch der Zeit, das auf dem Rücken des Chronos liegt, auf das Datum des 8. Dezembers (= VI. Idus Decembris) hin. Zu beiden Seiten des Papstes knien und stehen Bischöfe und Kardinäle als Vertreter der hohen Geistlichkeit. Links vor einer Phantasiearchitektur sitzt nachdenkend der Franziskaner Johannes Duns Scotus, der als erster die Lehre von der Unbefleckten Empfängnis Mariens begründete.

Auf der Nordseite gruppieren sich um die Personifikation der göttlichen Weisheit die Beschwörer (= Juramus) der Unbefleckten Empfängnis: der Rektor der Dillinger Jesuiten-Universität sowie die geistlichen und weltlichen Scholaren. Die Gruppe und die Inschrift erinnern an den Immakulaten-Eid, der seit 1659 Voraussetzung für die Aufnahme in die Dillinger Hohe Schule war.

Gegenüber auf der Südseite erscheinen um die Personifikation der Religion als die Verteidiger (= Defendimus) der Unbefleckten Empfängnis die höchsten weltlichen Stände des Heiligen Römischen Reiches. Die Religion überreicht dem Kaiser Ferdinand I. den Katechismus des hl. Petrus Canisius. Zu ihrer Rechten kniet Kurfürst Karl Albrecht von Bayern als Großmeister des Georgiritterordens, der diesen marianisch verpflichteten Verteidigungsbund wiederbegründete.

Die heilsgeschichtliche Zusammenfassung dieser Szenenfolge ist auf der Westseite dargestellt. Ausgangspunkt ist die Vertreibung aus dem Paradies als Folge des Sündenfalles. Sehr eindrucksvoll ist die Bedeutung der Engel als

55 Hans Sing, Wallfahrtskirche der allerseligsten Mutter Gottes zu Schwennenbach, Schwennenbach 1981, S. 30–33. – K. Kosel (wie Anm. 1), S. 299.

56 Remigius Bäumer, Artikel „Alexander VII.“, in: R. Bäumer und L. Scheffczyk (Hg.), Marienlexikon, 1. Band, St. Ottilien 1988, S. 92.

Boten und Vollstrecker des göttlichen Willens vergegenwärtigt. Dies beginnt mit dem Engel bei der Vertreibung im Bildhintergrund. Im Bildzentrum weist der Erzengel Gabriel mit mächtiger Geste auf das Kreuz hin – eine seltene, wenn nicht einmalige Darstellung. Die zentrale Stellung Gabriels ist durch seine Bedeutung als der Bote Gottes schlechthin im Alten und Neuen Testament bestimmt. Im Zusammenhang mit dem Ratschluß der Erlösung wird er durch die thronende Dreifaltigkeit oder durch Gottvater allein ausgesendet⁵⁷. Die Bildquelle für die Darstellung des Ratschlusses ist die Vision der hl. Mechtild von Magdeburg (3. Viertel 13. Jh.)⁵⁸. Die Gestalt des Erzengels Gabriel mit dem Kreuz beinhaltet daher eine Anspielung auf den Ratschluß der Erlösung.

Die zweite thematische Komponente Gabriels aus dem Alten Testament basiert auf der großen Vision Daniels, die in den drei letzten Kapiteln des Buches Daniel (Dan. 10, 11, 12) dargestellt ist. Gabriel, „ein Mann in Leinen gekleidet“ (Dan. 10,5), erscheint hier in geradezu kosmischer Größe als Engel der Prophetie und als Hüter des Buches der Geschichte, der die Tore des Himmels öffnet⁵⁹. Die Beziehung zum Buch Daniel wird durch das Auftreten des Engelsfürsten Michael bestätigt (Dan. 12,1), welcher der Heerführer der globalen Endschlacht sein wird⁶⁰. Das Auftreten Michaels, der die Irrlehrer stürzt, an der Seite Gabriels und der gestürzte apokalyptische Drachen beweisen den Zusammenhang mit der Vision Daniels, in der wesentliche Themen der Geheimen Offenbarung präfiguriert sind. Die Erscheinung der beiden Engelsfürsten umfaßt daher den Ablauf der Welt- und Heilsgeschichte. Michael steht auf der Seite der Gruppe mit den weltlichen Reichsständen, d. h. als Patron des Heiligen Römischen Reiches. Gabriel, der die künftige Geschichte ankündigt, erscheint als Bote des Ratschlusses der Erlösung in kompositioneller Beziehung zu Maria, der er die Menschwerdung des Erlösers verkündet. In der Mittelachse steht das Kreuz, auf das Gabriel hinweist, und in der Dreifaltigkeitsgruppe. Mit der Gruppe der Kirche, die den Gekreuzigten verkündet, schließt der Zyklus von Welt- und Heilsgeschichte. Die Einbeziehung der Engel als Zeit- und Geschichtsmächte bildet durch ihrer Mittlerfunktion zwischen Gott

57 Hans Martin v. Erffa, *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*, 1. Band, München 1889, S. 53.

58 Wie Anm. 57.

59 Alfons Rosenberg, *Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes*, München 1986, S. 110 f.

60 A. Rosenberg (wie Anm. 59), S. 111.

und den Menschen die Brücke zwischen der Kirche im Himmel und auf Erden, deren Mittlerin und Fürbitterin Maria als Braut des Hl. Geistes ist⁶¹.

Das Langhausfresko der Pfarrkirche von Eglofs (Lkr. Ravensburg), das um 1770 von Joseph Jakob Spieler aus Lindenberg (Allgäu) geschaffen wurde, stellt die Verehrung der allerheiligsten Dreifaltigkeit durch die Heiligen sowie durch die kirchlichen und weltlichen Stände dar (Abb. 34)⁶². Der thematischen Gliederung entspricht die klare Dreiteilung der Bildkomposition. Die himmlische Region beherrscht die Dreifaltigkeitsgruppe mit dem Hl. Geist in Jünglingsgestalt; unterhalb davon die verklärten Heiligen in zwei Chören, die von der Muttergottes und dem Erzengel Michael angeführt werden. Zwischen der himmlischen und irdischen Szenerie erscheint der Kuppelbau als Symbol der Kirche mit den Armen Seelen im Fegfeuer. Auf der irdischen Ebene treten die kirchlichen und weltlichen Stände mit Papst und Kaiser als ihren höchsten Repräsentanten auf: Die Stände des Heiligen Römischen Reiches mit dem Kaiser als Oberhaupt sind der Seite des Erzengels Michael, dem Reichspatron, zugeordnet. Dementsprechend stehen die kirchlichen Stände unter dem Schutz der Muttergottes. Das hierarchisch gegliederte Ständebild entspricht daher völlig der ikonologischen Struktur des Schwennenbacher Deckengemäldes. Im thematischen Aufbau ist aber eine unverkennbare Abhängigkeit vom Deckengemälde Johann Jakob Zeillers im westlichen Querarm der Klosterkirche Ottobeuren (1758) zu beobachten, das die Reichsstände sowie Maria und Christus als Fürbitter bei Gottvater, die sog. Gnadentreppe, darstellt⁶³. Spieler zitiert in Eglofs nicht Figuren aus dem Ottobeurer Fresko, sondern übernimmt in vereinfachter Form die dreiteilige Komposition in der himmlischen und irdischen Sphäre. Diese spätesten Denkmale des „Reichsstils“ in Schwaben, der mit den Zeiller in Ottobeuren nochmals großartig auftritt, sind im Falle von Eglofs darin begründet, daß die Einwohner dieses Dorfes als Freibauern den verfassungsmäßigen Status von Bürgern einer Reichsstadt innehatten, die nur dem Kaiser untertan waren⁶⁴. Mit diesen Deckengemälden in Schwennenbach

61 K. Kosel (wie Anm. 1), S. 293.

62 Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg II: Die Regierungsbezirke Freiburg und Tübingen, bearbeitet von Dagmar Zimdars u. a., München-Berlin 1997, S. 154.

63 Max Seidel – Christian Baur, *Unbekanntes Barock: Ottobeuren*, Stuttgart-Zürich 1976, Abb. 32. – P. Rupert Prusinovsky OSB, *Benediktinerabtei Ottobeuren. Basilika St. Alexander und Theodor, Ottobeuren* 1990, S. 11, 30.

64 Hugo Bilger/Ludwig Scheller, *Ein Baumeister des Allgäus am Ende der Barockzeit: Johann Georg Specht (= Allgäuer Heimatbücher, 79. Band)*, Kempten 1977, S. 35.

und Eglofs wird nochmals die Einheit von kirchlicher und weltlicher Herrschaft im Abendrot des Heiligen Römischen Reiches heraufbeschworen. Die ideelle und spirituelle Einheit in dieser Bildwelt des süddeutschen Spätbarock beruhte nicht zuletzt auf einem hochsensiblen Gleichgewicht von Theologie und Politik.

Die Wechselbeziehungen zwischen der monumentalen Kunst der Deckenmalerei und den populären Kunstgattungen, z. B. der Andachtsgraphik, läßt sich an Hand der Dreifaltigkeitsgruppe des Eglofser Deckengemäldes veranschaulichen (Abb. 35). Joseph Jakob Spieler übernimmt hier genauestens den Stich „Festum SS: Trinitatis“ von Gottfried Bernhard Göz (Abb. 36), allerdings ohne die Weltkugel mit Adam und Eva im Paradies. Die vollständige Darstellung nach diesem Stich von Göz finden wir im Bronzerelief auf der sog. Irseer Glocke von 1755, die aus der säkularisierten Irseer Klosterkirche im Jahre 1807 auf den Turm der Stadtpfarrkirche St. Martin zu Kaufbeuren kam (Abb. 37)⁶⁵. Die Ausführung dieses Glockenreliefs zeigt eine hervorragende künstlerische Qualität.

Bei den oben behandelten Beispielen und bei den nachfolgenden Werken ist als durchgehendes gemeinsames Merkmal die Taube auf der Brust des als Jüngling dargestellten Hl. Geistes festzustellen. Die damit gegebene Wirksamkeit der ikonographischen Tradition, die mit dem Lindmayr-Typ zusammenhängt, beruht im wesentlichen auf der Vermittlung durch die Stichgraphik, vor allem von Gottfried Bernhard Göz. Es handelt sich um folgende Werke:

1. Drei Gemälde: Hl. Dreifaltigkeit mit Hl. Geist als Jüngling; Brustbilder. Öl/Lw. Franz Anton Erler zugeschrieben, um 1740–45. Ottobeuren, Klostermuseum (Abb. 38)⁶⁶.
2. Gemäldezyklus: Gottvater, Hl. Geist als Jüngling, Immaculata, Hl. Michael und Heilige. Öl/Lw., 142,5 × 92,5 cm o. R. Franz Anton Germiller 1742. Mindelheim, Franziskanerinnenkloster Hl. Kreuz, Refektorium (Abb. 39)⁶⁷.
3. Zwei Gemälde: Maria als Unbefleckte Empfängnis; Oberbild, Hl. Geist als Jüngling. Hl. Familie mit Gottvater; Oberbild, Schutzengel. Aquarelle. Durchbrochen geschnitzte Ornamentrahmen. Joseph Anton Hafner zu-

65 Freundliche Mitteilung von Herrn Wolfgang Sauter, Kaufbeuren.

66 K. Kosel (wie Anm. 1), S. 279, Anm. 20.

67 Wie Anm. 35.

- zuschreiben, um 1740/50. Klosterbeuren (Lkr. Unterallgäu), ehem. Franziskanerinnen-Klosterkirche (Abb. 40–42)⁶⁸.
4. Zwei Gemälde: Hl. Geist als Jüngling, Schutzengel (Raphael und Tobias). Vermutlich aus Klosterbeuren. Öl/Lw., je 117,5 × 73 cm. Unbekannter Meister, Mitte 18. Jh. Winterrieden (Lkr. Unterallgäu), Pfarrkirche (Abb. 43, 44)⁶⁹.
5. Skulptur: Hl. Geist als Jüngling. Holz gefaßt, Höhe 40 cm. Niederbayern, Stilkreis von Joseph Matthias Götz, um 1750. München, Kunsthandel (Abb. 46).

Die Dreifaltigkeitsgemälde von Erler in Ottobeuren sind zwar wahrscheinlich unter Abt Anselm Erb (1740–67) entstanden, dem Crescentia im Oktober 1741 einen Besuch abgestattet hatte⁷⁰. Die Voraussetzung bildet aber die großartige Trinitätstheologie und -ikonologie, die sein Vorgänger, Abt Rupert II. Neß (1710–40), im Kloster- und Kirchenbau grundgelegt hatte. Die physiognomische Abhängigkeit von den Stichen Johann Heinrich Störcklins und Simon Thaddäus Sondermayrs nach Vorlage von Gottfried Bernhard Göz ist offenkundig⁷¹. Bemerkenswert ist aber der Unterschied bezüglich der Interpretation des Visionären, die vom Ruffini-Typ völlig abweicht. Die dunkeltonige Malerei Erlers betont deutlich die mystische Komponente.

Das Hl.-Geist-Gemälde von Franz Anton Germiller in Mindelheim zeigt eine völlige Übereinstimmung mit dem Stich von Johann Heinrich Störcklin. Der einzige Unterschied ist die Vermehrung der zwei Engelsköpfchen zu Füßen des Hl. Geistes um einen dritten. Wie bereits oben erwähnt, tritt eine eng verwandte thematische Gruppierung beim gleichzeitigen Wandgemäldezyklus Joseph Esperlins im Chor der Stadtpfarrkirche von Biberach a. d. Riß auf⁷². Die thematische Zusammensetzung Dreifaltigkeit, Maria und Erzengel zählt zu den grundlegenden Konstanten der Barockikonologie, die auch für die Darstellung visionärer Themen maßgeblich ist. Wesentlich ist hier vor allem die regionale und zeitliche Verdichtung dieser Darstellungen aus dem unmittelbaren Lebens- und Ausstrahlungsbereich Crescentias.

68 K. Kosel (wie Anm. 1), S. 279.

69 Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern III: Schwaben, bearbeitet von Bruno Bushart und Georg Paula, München–Berlin 1989, S. 1093.

70 K. Pörnbacher (wie Anm. 5), S. 53.

71 Wie Anm. 42.

72 Wie Anm. 33.

Dies belegt auch das köstliche Bilderpaar aus Klosterbeuren. Als Meister kann der Türkheimer Maler Joseph Anton Hafner (1709–56) in Betracht gezogen werden, der um 1740 die Deckengemälde der Klosterkirche ausführte⁷³. Vor allem die enge zeichnerische und koloristische Verwandtschaft der hl. Familie mit dem Deckenfresko „Anbetung der Könige“ in der Klosterkirche spricht für diese Zuschreibung. Das Immakulatabild stellt die Überschattung Mariens durch den Hl. Geist dar. Die Darstellung der hl. Familie mit Gottvater bezieht sich ohne Zweifel auf die im Barock häufig auftretende Bezeichnung der „Trinitas terrestris“, d. h. der Dreifaltigkeit auf Erden. Die Einbeziehung der Dreifaltigkeit erklärt sich selbstverständlich aus der Nähe Klosterbeurens zum Reichsstift Ottobeuren.

Das heute in Winterrieden befindliche Bilderpaar ist durch den figürlichen Typus des Hl. Geistes und das Schutzengelthema unmittelbar mit den Visionen Crescentias verbunden. Die Darstellung des Hl. Geistes stimmt mit dem Gemälde Ruffinis überein, das uns durch eine Kopie im Kaufbeurer Kloster überliefert ist (Abb. 45)⁷⁴. Bezüglich der Schutzengelvisionen Crescentias ist auf die Ausführungen von Ignatius Jeiler zu verweisen⁷⁵. Die Einziehung der Hl.-Geist-Darstellungen des Ruffini-Typs nach 1745 hat diese im Bistum Augsburg sehr selten gemacht. Ein kleinformatiges Exemplar befindet sich im Franziskanerinnenkloster Mindelheim, auf dessen Vorderseite die Auferstehung Christi dargestellt ist⁷⁶. In der ehemaligen Diözese Konstanz hat sich mit einem Deckenfresko in der Herz-Jesu-Kapelle der ehemaligen Zisterzienserinnen-Klosterkirche Gutenzell von einem unbekanntem Meister namens Jakob (1769/70) ein spätes Beispiel des Ruffini-Typs erhalten⁷⁷.

Die 1954 im Münchener Kunsthandel aufgetauchte Hl.-Geist-Skulptur entspricht in Physiognomie und Gestik mehr dem Hl. Geist Johann Andreas Wolffs im Hochaltargemälde der Münchener Dreifaltigkeitskirche⁷⁸. Trotzdem muß der Bildhauer den Stich von Johann Heinrich Störcklin gekannt haben, da

73 Hans Ruf, *Schwäbischer Barock. Die Türkheimer Werkstätten. Schreiner, Bildhauer und Maler des 17. und 18. Jahrhunderts*, Weißenhorn 1981, S. 142, Farbtafel 12.

74 K. Pörnbacher (wie Anm. 5), Abb. 26.

75 I. Jeiler (wie Anm. 12), S. 190–193.

76 Bei Heinrich Habel, *Kurzinventar Lkr. Mindelheim*, nicht genannt.

77 Otto Beck/Ludwig Haas (Hg.), *Gutenzell. Geschichte und Kunstwerke. Festschrift zur 750-Jahr-Feier der einstigen Frauenzisterze 1238–1988* (= Schnells Große Kunstführer 155), München–Zürich 1988, S. 39, Abb. S. 74.

78 Wie Anm. 5.

er die beiden Engelsköpfchen zu Füßen des Hl. Geistes exakt wiederholt; den rechten spiegelbildlich. Dies beweist aber nur die wiederholt festgestellte Synthese der Darstellungsformen nach den Visionen von Anna Maria Lindmayr und Crescentia Höß.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß ein erheblicher Teil der behandelten Darstellungen noch zu Lebzeiten von Crescentia Höß entstanden ist. Dies gilt vor allem für die Gemälde in Ottobeuren und Mindelheim – letztere 1742 datiert – und die Augsburger Druckgraphik nach Entwürfen von Gottfried Bernhard Göz, die als Vorlage diente. Der Stich von Joseph Sebastian Klauber, der noch vor der Gründung des Klauberschen Verlages (1740) entstand, beweist, daß man bereits in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts mit Darstellungen nach den Visionen Crescentias zu rechnen hat – und zwar nicht nur mit solchen des Hl. Geistes. Für diese Tatsache läßt sich ein bemerkenswerter Beweis beibringen. In der Leonhardskapelle von Balzhausen (Lkr. Günzburg) befindet sich ein mit 1725 datierter Gemäldezyklus von einem unbekanntem Meister⁷⁹. Die Darstellung der Immaculata als Braut des Hl. Geistes zeigt im Gesichtstyp und durch den Blumenkranz auf ihrem Haupt eine völlige Identität mit dem Wessobrunner Gnadenbild „Mutter der Schönen Liebe“ (Abb. 47)⁸⁰. Dieselbe Thematik erscheint auch beim ehemaligen Gnadenaltar in der Wessobrunner Klosterkirche, der 1723/24 von Franz Schmuzer geschaffen wurde und der uns durch einen Stich des Augsburgers Jakob Andreas Fridrich d. Ä. überliefert ist⁸¹. Die historischen und stilistischen Zusammenhänge veranschaulichen die schnelle Ausbreitung der Verehrung des Wessobrunner Gnadenbildes in Schwaben, was sich auch durch die Nachbarschaft zum kur-bayerischen Territorium um Türkheim und Mindelheim erklärt. Die eigentliche Ursache für diesen Exkurs ist aber die frappante Verwandtschaft der Gewanddrapierung der Balzhausener Immaculata mit derjenigen des Hl.-Geist-Gemäldes von Joseph Ruffini (1728) im Kaufbeurer Kloster. Die Zuschreibung des Balzhausener Gemäldes an Ruffini ist daher durchaus denk-

79 Heinrich Habel, Landkreis Krumbach, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXIX), München 1969, S. 40.

80 Gerhard P. Woeckel, *Pietas Bavarica. Wallfahrt, Prozession und Ex voto-Gabe im Hause Wittelsbach in Ettal, Wessobrunn, Altötting und der Landeshauptstadt München von der Gegenreformation bis zur Säkularisation und der „Renovatio Ecclesiae“*, Weifßenhorn 1992, S. 267–279, Abb. 201.

81 G. P. Woeckel (wie Anm. 80), S. 279–282, Abb. 204 a.

bar, nachdem ein Gemälde gleichen Themas in der Sakristei der Mindelheimer Jesuitenkirche ihm zugeschrieben wird⁸². Unabhängig von der Meisterfrage kann festgestellt werden, daß im Bereich der volkstümlichen Frömmigkeit des Barock, die sich in Gnadenbildern und visionären Darstellungen manifestiert, die Grundlagen für die großartige Entfaltung dieses ikonologischen Stils in der monumentalen Deckenmalerei um die Mitte des 18. Jahrhunderts geschaffen werden.

Schließlich ist noch zu vermelden, daß der nicht angenommene Entwurf Matthäus Günthers für das Chordeckengemälde der Pfarrkirche von Großaitingen (1754) im Museum Allerheiligen zu Schaffhausen identifiziert wurde⁸³. Da mir das Bildmaterial noch nicht zur Verfügung steht, erfolgt die Veröffentlichung später. Der Vergleich zwischen der Ölskizze Günthers und dem ausgeführten Fresko von Balthasar Riepp erscheint vielversprechend und erfordert daher eine ausführliche Behandlung.

Die Bildwelt, die aus den Visionen der Lindmayrin und Crescentias hervorgegangen ist, umfaßt die ganze Spannweite des süddeutschen Spätbarocks und Rokokos. Die großartige Einheit des ikonologischen Stils, der sich vor allem in der Deckenmalerei entfaltet, beweist auch einen herausragenden theologischen Rang dieser Werke und ihrer Bildprogramme. Die theologische und historische Vielseitigkeit dieser Bildprogramme wirkt sich bis in die kleineren Werke aus, wie die Dreifaltigkeitsthematik im Umkreis der Reichsabtei Ottobeuren verdeutlicht. Diese Durchdringung von hoher Kunst und volkstümlicher Frömmigkeit ist auch als Voraussetzung dafür anzusehen, daß erst nach dem päpstlichen Bildverbot von 1745 dieses visionäre Thema in der Deckenmalerei seine größte Verbreitung fand. Der religiösen und geistesgeschichtlichen Substanz dieses Phänomens und seiner Auswirkungen, die bei Hohen und Niedrigen verwurzelt waren, konnte mit den repressiven Methoden des aufklärerischen Rationalismus und der absolutistischen Bürokratie nicht der Boden entzogen werden. Die ganze Vergeblichkeit dieses Aufwands erhellt allein aus der Tatsache, daß Kurfürst Clemens August von Köln die Darstellung des Hl. Geistes

82 H. Habel (wie Anm. 35), S. 263.

83 K. Kosel (wie Anm. 1), S. 298. – Mein herzlicher Dank für vielfache Hilfe gilt Herrn Professor Dr. Bruno Bushart, Herrn Hubert Erben, Herrn Richard Harzenetter, Herrn Dr. Christian Hecht, Herrn Erwin Holzbaur, Hwst. Herrn Prälat Professor Dr. Franz Ronig, Herrn Professor Dr. Hans Rudolf Sennhauser, H. H. Pfarrer Hans Sing und H. H. Pfarrer Heribert Stiegler. Nicht zuletzt sei der fruchtbaren und harmonischen Atmosphäre bei der Crescentia-Höß-Tagung in der Schwabenakademie Irsee dankbar gedacht.

als Jüngling in seiner Brühler Schloßkapelle mindestens duldete, wenn nicht sogar wünschte. Die Bedeutung der Vision als persönliche Gottes- und Glaubenserfahrung ist aus dem Christentum und seiner Kunst nicht wegzudenken. Die selige Crescentia von Kaufbeuren hat wie ihre geistliche Schwester, die Lindmayrin, als mystisch Begnadete der Religion und der Kunst unserer Heimat vielfältigen Segen gebracht. Nach all den Irrwegen und Verwirrungen der Vergangenheit wäre die angemessene Antwort unserer Kirche die Erhebung Crescentias zur Ehre der Altäre.