

Vorbilder im Freskowerk des Franz Martin Kuen aus Weißenhorn (1719–1771)

Michael Andreas Schmid

Zu Forschung und Vita

Franz Martin Kuen hat trotz seines umfangreichen, z. T. sehr qualitätvollen Freskenwerks bislang noch nicht die Beachtung erfahren, die er verdient hätte. Verluste wichtiger Werke wie in der Ulmer Wengenkirche und in der Roggenburger Klosterkirche haben wohl dazu beigetragen, sicher aber auch das Fehlen einer bebilderten Monographie. Obwohl sich die kunstgeschichtliche Forschung mittlerweile seit fast hundert Jahren mit der süddeutschen Deckenmalerei beschäftigt, fehlen zu vielen wichtigen Künstlern wie Johann Georg Bergmüller, Johann Wolfgang Baumgartner, Josef Mages, Josef Christ oder den beiden Zeiller bislang monographische Untersuchungen mit Abbildungen. Das macht die kunsthistorische Forschung zu Einflüssen nicht gerade einfach. Weitaus mühsamer ist allerdings noch die Suche nach druckgraphisch vermittelten Vorlagen, einer wesentlichen Methode der Kompositionsfindung für Freskanten im 18. Jahrhundert. Hier fehlen leider im Gegensatz etwa zur Graphik der Dürerzeit Nachschlagewerke, so daß man auf Zufallsfunde in Aufsätzen oder den wenigen Katalogen graphischer Sammlungen angewiesen ist. Neben vollständiger Übernahme ganzer Vorbilder, die oft noch relativ leicht zu identifizieren sind, war aber gerade eine kompilierende Vorgehensweise beliebt,¹ so auch bei Kuen.

Die Literatur zu Franz Martin Kuen setzt zwar schon 1925 mit E. Rübers Aufsatz² ein, gefolgt von E. Kraetzers Dissertation 1928³. Eine gründliche Er-

1 Die Kompositionsfindung mittels Vorlagen wird in dem 1998 erschienenen Füssener Ausstellungskatalog „Herbst des Barock – Die Malerfamilie Keller“ (hrsg. von A. Tacke) sehr anschaulich thematisiert (bes. S. 450).

2 E. Rüber, Die Malerfamilie Kuen von Weißenhorn. In: Das Schwäbische Museum 1 (1925), S. 65 ff.

3 E. W. Kraetzer, F. M. Kuen. Ein schwäbischer Rokokomaler des 18. Jhs. Diss. Würzburg 1928.

forschung seiner Stilfindung allgemein und der Werkentstehung im einzelnen hingegen fehlt bislang. In den 1990er Jahren wurde allerdings ein wesentlicher Aspekt der Kunst Franz Martin Kuens sehr genau untersucht, nämlich das venezianische Skizzenmaterial und die Vorbildwirkung Giovanni Battista Tiepolos auf die Fresken des Weißenhorner Künstlers. M. Kunze hat in seinem Ausstellungskatalog von 1992⁴ sowie zwei Aufsätzen⁵ dieses grundlegende Gebiet detailliert behandelt. Da der Katalog von 1992 auch den Schwerpunkt der frühen Forschung, nämlich Familiäres zu Kuen, nochmals kritisch beleuchtet, handelt es sich hierbei um die beste Grundlage zur Beschäftigung mit dem Werk des Künstlers. Die etwas oberflächliche Dissertation Kraetzers bietet dagegen eher wenig.

Der folgende Aufsatz soll deshalb schwerpunktmäßig weiteren Einflüssen jenseits des „Vorbildes Tiepolo“ nachgehen, den Umgang mit Vorlagen und seinen eigenen Stil weiter durchleuchten.⁶ Da sich unter den an 31 Orten erhaltenen Fresken Kuens immer noch sehr umfangreiche wie in Roggenburg (besonders im Kloster) befinden, kann hier keine systematische Bildbeschreibung erfolgen. Andererseits verbietet sich eine bloße Auswahl einzelner Werke angesichts der Tatsache, daß Kuens Werk Brüche aufweist, die in keiner halbwegs linearen Entwicklung unterzubringen sind. Diese scheinbaren Stilwandel (z. T. innerhalb eines Jahres) finden sich in vergleichbarer Form bei kaum einem zweiten süddeutschen Freskantem des 18. Jahrhunderts, ausgenommen Franz Anton Weiß aus Rettenberg bei Sonthofen (Kr. Oberallgäu), bei dem der Wandel noch auffälliger ist. Die folgenden Beschreibungen können keine umfassende Vorstellung der Werke bieten, sie dienen weitgehend der Fragestellung nach Vorlagen und Charakter der Werke.

Franz Martin Kuen wurde 1719 in Weißenhorn (Kr. Neu-Ulm) geboren. Sowohl sein Vater Johann Jakob, als auch dessen Bruder Johann Baptist Kuen waren Maler, so daß ihm die spätere Laufbahn als Künstler schon „in die Wiege gelegt“ wurde. Es steht außer Zweifel, daß Franz Martin seine erste Ausbil-

4 Vorbild Tiepolo – Die Zeichnungen des Franz Martin Kuen aus dem Museum Weißenhorn. Kat. Weißenhorn 1992.

5 F. M. Kuen – neue Funde zum zeichnerischen und malerischen Werk. In: Geschichte im Landkreis Neu-Ulm. 1 (1995), S. 78 ff. und allgemein: Im Banne Tiepolos? – Zur Resonanz der Kunst Giambattista und Domenico Tiepolos in der süddt. Malerei des 18. Jhs. In: Herbst des Barock (wie 1), S. 137 ff.

6 Mein Aufsatz basiert auf einer Magisterarbeit zur stilistischen Stellung Kuens in der süddeutschen Deckenmalerei des mittleren 18. Jahrhunderts, die ich 1999 bei Prof. Dr. B. Schütz in München beendet habe.

dung beim Vater erfahren hat, auch wenn die Weißenhorner Ratsprotokolle ihn nicht aufführen.⁷ Bislang hat sich die Forschung kaum mit dem Werk von Johann Jakob und Johann Baptist Kuen beschäftigt. Von Franz Martins Vater sind einige Werke erhalten, die zwischen ca. 1707 und 1750 entstanden sind. Dadurch läßt sich im Gegensatz zum Onkel Johann Baptist, der nach langen Wanderjahren ab 1713 in Augsburg ansässig war,⁸ von dem aber heute nur noch ein Freskenzyklus in Oberndorf/Lech (Kr. Donau-Ries) erhalten ist, ein Überblick über die gesamte künstlerische Schaffenszeit gewinnen. Während Johann Baptists Fresken in Oberndorf von 1718 wenigstens Ansätze von Verkürzung und einen illusionistischen Deckendurchbruch zeigen, läßt sich über Johann Jakob Kuens Deckenbilder im Chor der Kirche von Pfaffenhofen/Roth (Kr. Neu-Ulm) von 1727 wenig Positives sagen. Das Fresko mit Darstellung der Erzengel wirkt wie eine an die Decke gemalte Votivtafel, weder in Figurenmaßstab, noch in Farbperspektive ansatzweise auf der Höhe der Zeit. Vor 1722, dem Fresko der Weißenhorner Leonhardskapelle, einem geglückteren Werk, läßt sich kein Fresko von Johann Jakob Kuen nachweisen. Die Deckenbilder in Illerbachen (Kr. Biberach) von 1707 sind auf Holz gemalt und zudem heute nazarenisch übermalt. Der Lehrer von Franz Martins Vater, Johann Wörsing aus Weißenhorn,⁹ ist kunsthistorisch ein unbeschriebenes Blatt. Von ihm konnte Johann Jakob die Deckenmalerei sicher nicht erlernen. In Frage käme neben dem Bruder, der in seinen Lehrjahren bis Wien und Prag gekommen war,¹⁰ z. B. Arbogast Thalheimer aus Ottobeuren, der 1710 in Edelstetten (Kr. Günzburg) und ab 1713 im Kloster Ottobeuren tätig war. Ihm kann man wenig mehr als einen freundlich-narrativen Stil zubilligen, der auch manche Arbeiten Johann Jakob Kuens kennzeichnet. Die späteren Werke von Johann Jakob Kuen zeigen Figurenmaßstäbe, die Deckenbildern besser angepaßt sind. Allerdings müssen sich die Arbeiten in Diepertshofen (Kr. Neu-Ulm) und im Langhaus von Pfaffenhofen/Roth bereits an Werken von Franz Martin messen, wobei sie nicht besonders gut abschneiden. Schon die Werke Johann Jakob Kuens widerlegen die Angabe in einem Ulmer Lexikon von 1785¹¹, er sei

7 Zwischen 1733 und 1735 hatte Johann Jakob Kuen ausnahmsweise keine anderen Lehrlinge, so daß Kunzes Annahme, hier Franz Martins Lehrzeit zu vermuten, (auch altersmäßig) gut passen würde (Kat. 92, S. 14, Anm. 13).

8 Kraetzer, S. 3.

9 Kat. 92, S. 13 (Anm. 6).

10 Kraetzer, S. 3.

11 Zitiert bei Kraetzer unter *1: „Er (Franz Martin Kuen) lernte bey seinem Vater, der ein Schüler von Bergmüller in Augspurg war.“ Vielleicht liegt eine Verwechslung mit dem Sohn vor.

Schüler Bergmüllers gewesen: Sie zeigen nicht die geringste Spur von Komposition in der Nachfolge Bergmüllers. Kunzes Urteil, Franz Martin habe „die Kunst des Vaters für die Inszenierung großflächiger, raumbherrschender Deckengemälde wenig Perspektiven (geboten)“¹², ist nur zu gerechtfertigt. Deshalb war erst die folgende Ausbildung entscheidend für die künstlerische Entwicklung Franz Martin Kuens zu einem der großen unter den schwäbischen Freskantent. Zwar fehlen bislang archivalische Belege für den allgemein angenommenen Aufenthalt in Augsburg bei Johann Georg Bergmüller, doch zeigen seine ersten Werke deutlich, daß er über die „Trends“ in der Freskantent-Metropole gut Bescheid wußte. Der Zeitraum dafür ist unklar, läßt sich nur um 1736–1742 eingrenzen.

Die Frühwerke vor der Italienreise – Ulm und Wiblingen

Sein erstes Werk, die Langhausfreskierung der Ulmer Wengenkirche St. Michael, fiel 1944 den Bomben zum Opfer. Das 1743 datierte Hauptfresko ist glücklicherweise im Aufsatz von Rüber abgebildet, so daß man sich abzüglich des Kolorits noch ein Bild davon machen kann. Diesen Erstauftrag, dem um 1755 die Freskierung der Emporen und 1766 der Chordecke folgten, erhielt er über Verwandtschaftsbeziehung zu Propst Josef Braunmiller, dem Bruder seiner Mutter.¹³ Leider lassen sich nur manche Auftragsvergaben so leicht nachvollziehen, auffällig oft waren jedoch die Fugger von Kirchberg-Weißenhorn Hofmarksherren, so auch in den relativ weit entfernten Orten Heinrichshofen (Kr. Landsberg/Lech) und Schmiechen am Lechrain (Kr. Aichach-Friedberg). Andere Aufträge liefen sicher über Empfehlungen von Klöstern wie Ursberg und Roggenburg, von denen letzteres Kuen geradezu zum Hausmaler machte.

Das Ulmer Fresko bot die Schwierigkeit, drei Szenen in einem Bild unterzubringen. Üblich wären eher eine, zwei oder vier. Durch eine gewisse inhaltliche Verbindung konnte die Patmosvision des Johannes in der Blickachse mit dem Engelssturz des Michael über eine gegenläufige Diagonallinie verknüpft werden. Während die einen Engel noch der apokalyptischen Frau zugewandt sind, unterstützen die anderen den hl. Michael im Kampf. Der Zug der triumphie-

12 Kat. 92, S. 14.

13 Rüber, S. 65.

renden Kirche an der anderen Längsseite war schwieriger einzubinden; leichte Zäsuren in der umlaufenden Landschaft werden durch Berge gebildet, die aber ebenso überleitende Funktion haben. Kompositionelle Klammer ist eine Balustrade, die nur an den zwei Schmalseiten unterbrochen ist, nämlich dort, wo Johannes sitzt und wo die gefallenen Engel herabstürzen. Diese in der Deckenmalerei relativ seltene Ikonographie findet sich in dem nur ein Jahr zuvor entstandenen Hauptfresko der Muttergotteskapelle in Haunstetten (Stadt Augsburg) von Christoph Thomas Scheffler, der 1740 in Witzighausen bei Weißenhorn (Kr. Neu-Ulm) die bis dahin wichtigste Ausmalung der Umgebung geschaffen hatte. Daraus (Witzighausen) zitierte Kuen 1752 im nördlichen Choratorium der Krumbacher Kirche die im Zickzack gestaffelte Marienkrönung. Die Ikonographie allein – in Haunstetten der Engelssturz und die von Engeln verehrte apokalyptische Frau – besagt natürlich wenig, doch finden sich auch die Diagonalkomposition, die umlaufende Balustrade mit übergeschlagenem Vorhang und manche figürliche Ähnlichkeit im einzelnen. Die Ähnlichkeiten gehen sicher über einen Zufall hinaus, so daß man Schefflers Fresko als Hauptquelle für Ulm ansehen darf. Die Erweiterung der Komposition um *Ecclesia Triumphans* geht wohl auf einen Auftraggeber-Wunsch zurück; vielleicht wurde Kuen auch ein Thesenblatt als Vorlage angeboten. Mit der Annahme, daß Kuen Schefflers Fresko gesehen hat, ergibt sich auch ein spätes Eckdatum 1742 für seinen angenommenen Augsburg-Aufenthalt. Jedenfalls ist Rübers Ansicht, das Programm der Ulmer Ausmalung habe durch die frühbarocke Ausstattung bereits festgestanden,¹⁴ völlig haltlos. Das Programm wurde zweifellos erst für die Neuausmalung entwickelt und dann von Kuen in Anlehnung an Schefflers Bild geschickt umgesetzt.

Nach dem Verlust des Ulmer Freskos kommt dem 1744 datierten Werk im Wiblinger Bibliothekssaal besondere Bedeutung zu, da es als einziges noch vor der Italienreise entstand. Das komplexe Programm für die Freskierung wurde zweifellos von klostereigenen Gelehrten erstellt, die kompositionelle Umsetzung ist dagegen sicher weitestgehend Leistung Kuens: Da das Programm ganz betont mit Typologie-ähnlichen Gegenüberstellungen konzipiert ist, konnte der Freskant wenige Szenen komplett aus Vorlagen übernehmen; die Gegenstücke der z. T. sehr ungewöhnlichen Szenen zeigen meist eine kompositionell spiegel-

14 Rüber, S. 68. Er bleibt v. a. die Antwort schuldig, warum eine zur Beseitigung vorgesehene Ausstattung des 17. Jhs., von der man 1922 geringe Spuren gefunden hatte, Auftraggeber und Künstler binden hätte sollen.

bildliche Grundanlage. Bislang ist nur eine einzige Figur, nämlich die Divina Sapientia im Zenit des Freskos, in einer Vorlage der „Iconologia“ Cesare Ripas nachgewiesen,¹⁵ dem Standardwerk zu Personifikationen, besonders für Barockmaler. Schon Rudolf Weser betont in seinem Aufsatz von 1925,¹⁶ daß sich inhaltliche Antithesen auch kompositionell (soweit möglich) anschaulich niedergeschlagen haben.

Erste Szene im Blickfeld vom Eingang ist der Sündenfall, dem gegenüber die Missionspredigt der Benediktiner das Heil zurückbringen soll. Die Zuhörer unter einer Palme sind in ihrer Gewandung der Ikonographie der vier Erdteile entlehnt. Die zentrale Palme erhält durch das Wiblinger Kreuz, das ein Engel kopfüber herbeibringt, zugleich die Bedeutung einer Siegespalme. Sie bildet also auch inhaltlich ein Gegenstück zum Baum der Erkenntnis. Die Längsseiten des Freskos zeigen zwei mal zwei szenische Darstellungen, in der Mitte je eine ruhende. Auf der einen Seite ist das „gute Wissen“ dem „schlechten Wissen“ der Antike gegenübergestellt, auf der anderen je ein Missionsauftrag am Beginn des Mittelalters und der Neuzeit. Die Szenen sind z. T. so ungewöhnlich in der ikonographischen Tradition, daß sie wohl nur im engen Austausch zwischen dem Künstler und seinen Auftraggebern entwickelt worden sein können. Der Begegnung von Alexander und Diogenes ist die Verbannung des Ovid wegen seiner Schriften durch Kaiser Augustus entgegengesetzt. Beide Themen boten Kuen ein Maximum an künstlerischer Entfaltungsmöglichkeit, einerseits in der narrativen Veranschaulichung, andererseits in der Entfaltung von kaiserlicher Pracht. Letztere war Kuen auch später ein großes Anliegen, jedoch immer thematisch motiviert. Die Pracht eines adligen Gefolges dient bei ihm immer der Auszeichnung des Dargestellten.

Während die Verbannung des Ovid besonders in der physiognomischen Charakterisierung auffällt (der wütende Kaiser, der fast beleidigte Dichter und dessen flehende Frau), zeigt die Diogenes-Szene eine sprechende Geste, die jedoch einen bislang unbemerkten Widerspruch enthält: Dargestellt ist die bekannte Episode, in der Diogenes auf Alexanders Frage, was er sich wünsche, ihn bittet, aus der Sonne zu gehen. Paradoxiertweise fällt der Schatten hier jedoch nicht durch den Kaiser auf das Gesicht des Philosophen, sondern durch seinen eigenen Arm. In der Literatur wird immer wieder darauf hingewiesen, daß die Trachten der Schweizergarde in der Darstellung des Missionsauftrags historisch

15 G. Knaisch, *Der Wiblinger Bibliothekssaal*. Magisterarbeit (mschr.) München 1983, S. 51.

16 R. Weser, *Der Bibliothekssaal in Wiblingen*. In: *Archiv für christliche Kunst* 1925, S. 35 ff.

nicht korrekt sind.¹⁷ Dabei hat sich noch niemand an den Rokoko-Lakaien hinter Augustus gestört. Daran zeigt sich die relative Gleichgültigkeit des Rokoko gegenüber archäologischer Detailtreue zugunsten leichter Erkennbarkeit für die Zeitgenossen. Die mittleren Darstellungen zeigen nochmals deutlich den Wunsch nach inhaltlicher Pendant-Bildung mit Hilfe ähnlicher Kompositionen: Während der Parnaß ikonographisch als Berg festgelegt ist, dürfte der Berg mit den Gaben des Heiligen Geistes ziemlich einmalig sein. Für deren Einzeldarstellungen orientierte sich Kuen an der Stichserie seines Lehrers Bergmüller, die Berg-Idee ist jedoch einzig aus dem konkreten Programm heraus entwickelt.

Bergmüller ist – bei aller Schwierigkeit, konkrete Vorlagen (sofern überhaupt vorhanden) nachzuweisen – sicher die Hauptquelle für dieses zentrale Werk Kuens.

Der Wiblinger Bibliothekssaal steht zwar am Anfang einer neuen Phase in der Raum- und Ausstattungskonzeption von Klosterbibliotheken und war z. B. für Schussenried vorbildlich, das Fresko hat aber doch zumindest in der Grundanlage und einzelnen Ideen Parallelen bei Bergmüller. Die Aufzüge der jeweiligen Gruppen vor einer reinen Schauarchitektur in Landschaft, mehr noch die Unterteilung der Szenen durch geschwungene Sockel und einzelne Figuren-Typen, besonders die landsknechtartigen Trachten von Soldaten und Personal, ähneln dem erst ein Jahr zuvor entstandenen Treppenhäusfresko¹⁸ Bergmüllers im Kloster Ochsenhausen. Aus Bergmüllers bescheidenen Sockeln wurden bei Kuen regelrechte Rocaille-Pylone, die wie Parksulpturen ein Eigenleben führen. Sie gehen über die gleichzeitigen Arbeiten des Augsburger Akademieprofessors deutlich hinaus und sind wohl durch Ornamentstecher im Umfeld von Johann Evangelist Holzer und Gottfried Bernhard Göz angeregt. Auch die kräftige, kontrastreiche Farbigkeit ist Bergmüllers Fresken durchaus verwandt, aber eigenständig gesteigert. Einige fluoreszierende Effekte auf Stoffen zeigen Kuens Interesse an einem noch differenzierteren Kolorit. Dabei steht er in einer Linie mit Bergmüller-Schülern wie Johann Georg Wolker und Joseph Anton Hafner, die ebenfalls mit kontrastreicher wie differenzierter Farbigkeit arbeiteten.

17 Zuletzt P. D. Volz, Die Wiblinger Bibliothek. In: Kloster Wiblingen. Beiträge zur Geschichte und Kunstgeschichte des ehemaligen Benediktinerstifts (hrsg. von I. Keßler-Wettig u. a.). Ulm 1993, S. 78.

18 Im Gegensatz zu A. H. Konrad, der darauf hingewiesen hat, favorisiert M. Kunze zu Unrecht eine stärkere Vorbildlichkeit von Zimmermanns Fresko in Steinhausen, das aber größere Unterschiede aufweist (Kat. 92, S. 15, Anm. 25).

Originell ist im Bibliotheksfresko das Spiel mit den Bildgrenzen: Ein umlaufender dunkler Randstreifen fingiert einen Deckendurchbruch, ein Mittel, das bereits in den zentralen Fresken seines Onkels Johann Baptist Kuen in Oberndorf/Lech 1718 auftaucht. Dieser „Deckendurchbruch“ an sich ist nichts Besonderes in der süddeutschen Deckenmalerei: Er findet sich seit den Anfängen in Weilheim, später bei Melchior Steidl in Schönenberg bei Ellwangen und bei Johann Georg Bergmüller in Augsburg-Pfersee. Kuen schätzte dieses Mittel außerordentlich, wie dessen häufige Verwendung beweist. Das mißglückte Beispiel in Krumbach dürfte ihn später zu einem Verzicht bei Großformaten bewegt haben. Im Gegensatz zu den genannten Beispielen findet es in Wiblingen wie schon in Oberndorf aber bei einer terrestrischen Szene Anwendung. Da explizit eine Verbindung von Himmel und Erde durch dieses Illusionsmittel gezeigt wird, erhält die problematische Darstellung von Landschaft an der Decke eine neue Dimension: Während sich Zimmermanns Fresko in Steinhäusern auch einfach nur als Bild interpretieren läßt, ist bei Kuen keine andere Lesart als die einer Himmelsöffnung an der Saaldecke möglich. Wirklich einfallsreich ist aber erst das Spiel mit der Bildgrenze als der „Ästhetischen Grenze“¹⁹, das von mehreren Figuren vorgeführt wird: Ein Zuhörer der Missionspredigt steht scheinbar auf der reellen Stuckrahmung, also bereits außerhalb des Bildes, ein Soldat läßt in der „Verbannung Ovids“ ein Bein über den Deckenrand baumeln, mehrfach hängen Gewandsäume über die Bildgrenze. Es überrascht nicht, solche illusionistischen Spiele im Fresko einer Bibliothek zu finden, da gerade deren Programme durch Ideenreichtum (italienisch „argutezza“ genannt) erfreuen sollten.

Als Besonderheit im Werk Kuens haben sich drei Fragmente einer Ölskizze²⁰ erhalten; neben der detaillierteren Ölskizze für den Wiblinger Kapitelsaal in der Sammlung Reuschel des Bayerischen Nationalmuseums²¹ sind es die einzig erhaltenen. Geht man davon aus, daß nicht ausgerechnet bei Kuen weit mehr als bei den anderen Freskantenn von Rang verloren gegangen ist, so scheint es, daß er weniger Interesse an diesen Präsentations- und Sammelstücken als viele seiner Kollegen hatte.

19 Vgl. E. Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Kunstwissenschaft. Berlin 1932.

20 2 Szenen im Besitz des Weißenhorner Museums (Kat. 92, S. 76–78), der Sündenfall in Privatbesitz, Abb. bei B. Bushard, Die deutsche Ölskizze des 18. Jhs. als autonomes Kunstwerk. In: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst 1964, S. 145 ff.

21 Vgl. Die Sammlung Reuschel. Ölskizzen des deutschen Spätbarock (M. Schawe). München 1995, S. 91 ff.

Die Wiblinger Bibliotheksfresken dürfen sicher zu den interessantesten Arbeiten in der süddeutschen Deckenmalerei der 1740er Jahre gezählt werden. Sie allein, die heute nach dem teilweisen Verlust der Roggenburger Arbeiten vielleicht das bekannteste Werk Kuens darstellen, würden reichen, ihm einen wichtigen Platz unter den Freskantens des 18. Jahrhunderts zu sichern.

Die Werke nach Kuens Rückkehr aus Venedig

Die Bibliothek bietet zugleich den seltenen Fall, daß man einen Stilwechsel an einem Ort im direkten Vergleich erleben kann: Die Galerieeinbauten folgten erst ca. fünf Jahre später, als Franz Martin Kuen bereits von einer ungefähr dreijährigen Italienreise nach Rom und besonders Venedig zurückgekehrt war.²² Neben dem Empfehlungsbrief seines Bruders vom September 1748 für den 1751 ausgeführten Auftrag in Matzenhofen (Kr. Neu-Ulm), in dem er erwähnt, Franz Martin sei vor einem Jahr von seiner Reise nach Rom und Venedig zurückgekehrt,²³ legen auch die vor kurzem entdeckten „1747“ bezeichneten Seitenaltarbilder²⁴ in Arnach (Kr. Ravensburg) seine Rückkehr mindestens im Sommer 1747 fest. Die Freskenmedaillons unter den Galerieeinbauten wurden dann um 1749 geschaffen. Sie zeigen deutlich den starken Einfluß Giovanni Battista Tiepolos, z. T. handelt es sich um wörtliche Zitate, meist aber durch neue Attribute umgedeutet. Allgemein übernimmt Kuen hier von Tiepolo die feine Schraffur auf Stoffen, wodurch ein leicht graphischer Zug an den Oberflächen entsteht, sowie den Abendhimmel mit rötlichen Schleierwolken. Daneben tauchen von nun an immer wieder auch markante Kopftypen Tiepolos, wie die vornehme Venezianerin oder der alte Orientale, bei Kuen und seinem wichtigsten Schüler Johann Baptist Enderle auf.

Venedig und davon wiederum Tiepolo hatte auf Kuen den größten Eindruck hinterlassen, wie auch sein „Venezianisches Skizzenbuch“ beweist.²⁵ Auffällig ist jedenfalls, daß sich Kuen, nach dem erhaltenen Graphikbestand und den

22 Die Italienreise ist weitaus am besten erforscht: Zu den Schriftquellen dazu, den Skizzen nach italienischen Werken, dem angenommenen Aufenthalt in der Werkstatt von G. B. Tiepolo, usw. siehe den Ausstellungskat. „Vorbild Tiepolo“ von 1992.

23 Kat. 92, S. 16.

24 M. Kunze, F. M. Kuen – neue Funde zum zeichnerischen und malerischen Werk. In: Geschichte im Lkr. Neu-Ulm. 1 (1995), S. 80.

25 Vgl. bes. Kat. 92, S. 41 ff.; der Fundort der Graphiken, eine Papiermühle (1925), läßt ahnen, wieviel bis dahin durch Unkenntnis vernichtet worden sein dürfte.

Werken zu schließen, ausschließlich mit den damals aktuellen Werken beschäftigt hat. Schon ein so berühmter Akademiker wie Carlo Maratta, dessen Werk noch auf Cosmas Damian Asam und Johann Georg Bergmüller Einfluß hatte, scheint ihn nicht mehr besonders interessiert zu haben. Auch von damals längst weltberühmten Malern wie Michelangelo und Tizian ist keine Nachzeichnung durch Kuen überliefert. Anscheinend konzentrierte er sich ganz auf hochaktuelle Werke.

Betrachtet man nun Kuens zahlreiche Werke ab 1750 auf den Einfluß Tiepolos hin, wird man überrascht: Anzunehmen wäre nun, daß Kuen entweder zeit lebens stark venezianisch geprägt blieb, oder daß der anfangs starke Eindruck mit der Zeit etwas nachließ. Weder das eine, noch das andere trifft so zu. Vielmehr tauchen stark venezianisch beeinflusste Werke und solche, die davon völlig unabhängig sind, oft im gleichen Jahr auf. Bis 1764 (Baindt, Kr. Ravensburg) folgen immer wieder Beispiele, die ganz in der Nachfolge Tiepolos stehen, so als ob Kuen gerade von seiner Reise zurückgekehrt wäre. Interessant ist auch seine „Zitierweise“: Eine Mutter mit Kind aus Tiepolos Fresko der Gesuati-kirche in Venedig kommt erstmals 1750 als Einzelzitat im Chorfresko in Mindelzell (Kr. Günzburg) vor, dann 1751 im Hauptfresko in Matzenhofen im Kontext der zugehörigen Architekturstaffage, schließlich 1760 in Niederhausen (Kr. Neu-Ulm) zusammen mit den meisten Figuren der ursprünglichen Komposition Tiepolos. Das Fresko in Mindelzell (Abb. 34) ist zudem ganz unvenezianisch, steht mehr in Asamnachfolge: Die brokatüberzogene Architektur und die Hilfesuchenden dürften ganz wesentlich an den ersten zwei großen Fresken Asams im Schiff von Weingarten orientiert sein, wovon Kuen Nachzeichnungen in seinem „Kleinen Skizzenbuch“ besaß (fol. 19 v, 20 r, 23 v, 24 r, 50 r und 51 v). Dieses Skizzenbuch birgt noch viele unidentifizierte Zitate. Zu den bekannten Nachzeichnungen, so nach Franz Xaver Forchner im Kloster Ochsenhausen (20 v) und aus Franz Josef Spieglers Fresko in Zwiefalten (28 v und 41 r) fanden sich weitere Spiegler-Zitate aus der Kirche in Altheim (Kr. Biberach) bei Riedlingen (32 v, 33 v, 34 r, 35 v, 36 r, 37 r) und aus Zwiefalten, dort aber nach dem erst um 1760 entstandenen Vorhallenfresko von Franz Sigrist (36 v, 37 v). Da Kuen 1763 im nahen Göppingen (Kr. Biberach) tätig war, läßt sich eine aktive Verwendung des Buches zumindest bis gegen 1763 annehmen.

Auch das Mindelzeller Hauptfresko ist bezüglich der Vorlagenwahl interessant: Während im Chorfresko Architektur, Personal und Kolorit an Asam erinnern, hat das Jüngste Gericht der Hauptkuppel einen ganz eigenen Klang, der mit dem Stil keines anderen Freskanten näher zu tun hat. Matthias Kunze hat hier exemplarisch alle Figurenvorlagen nachgewiesen: Neben einer Öl-

skizze Tiepolos zu einem nicht ausgeführten Werk und einem Einzelzitat nach Sebastiano Ricci ist besonders Bergmüllers Credo-Stichserie „Symbolum Apostolicum“²⁶ die ergiebigste Quelle für Kuen gewesen. Sogar die Posaunenengel entstammen nicht einmal derselben Vorlage, sondern wurden gleichermaßen von Tiepolo und Bergmüller übernommen. Es überrascht, daß der Freskant seine Vorlagen in Mindelzell von so unterschiedlichen Künstlern nahm, ohne daß es augenfällig würde. Vielmehr entstand daraus und aus den Eigenerfindungen eine einheitliche neue Komposition. Das eigenartige Kolorit ist Kuens eigener Beitrag, der dem Thema, der Auferstehung und den verschiedenen Stadien der Fleischwerdung, anschaulich gerecht wird. Ungewöhnlich ist eine Kartusche mit dem Selbstporträt des Malers: Entgegen der Tradition wählte Kuen nicht den Malerpatron Lukas, sondern Markus dafür aus. Nachdem Kuen kurz zuvor aus Venedig zurückgekehrt war, dessen Malerei eine Offenbarung für ihn war, dürfte es kein Zufall sein, daß er dessen Stadtpatron seine Gesichtszüge verlieh.

Der nächste Auftrag, die Ausmalung der kleinen Wallfahrtskirche Matzenhofen, beschränkte sich mit Figurenzitaten wahrscheinlich weitgehend auf italienische Vorlagen, freilich in nicht minder kreativer Umsetzung und Verschmelzung mit Eigenerfindungen. Für das Chorfresko gelang Kunze erstmals der Nachweis eines der wenigen Zitate aus der römischen Malerei,²⁷ nämlich der Krönungsgruppe Sebastiano Concas aus S. Cecilia, die hier in eine Marienkrönung umgemünzt wurde. Das Hauptfresko wiederum bedient sich eines Schauplatzes aus einem Tiepolo-Fresko in der Gesuatikirche in Venedig. Doch während dort der Treppenplatz mit Porticus Bühne für die Rosenkranzverteilung durch Dominikus bildet, ist in Matzenhofen die Darbringung im Tempel Thema. Wo in Venedig die Gruppe mit Dominikus aufragt, ist hier eine Tempelarchitektur eingefügt, die den Priester hinterfängt. Diese Form der völlig freien Umdeutung von Schauplätzen aus Vorlagen mit anderer Thematik ist typisch für Kuen. Die kleinen Fresken mit Hagar und Ismael und der Auffindung des Moses dürften wohl Eigenkompositionen sein; die südländische Landschaft und die Figur der Hagar erinnern dabei an italienische Malerei des mittleren 18. Jahrhunderts. Die Figuren zeigen aber deutlich genug Kuens oft ein wenig gewitzt wirkenden Erzählstil in den Physiognomien.

26 Kat. 92, S. 84 f. Es handelt sich um die Bergmüller-Stiche Nr. 7 und 11, vgl. Abb. in: Herbst des Barock, S. 20 f.

27 Kat. 92, S. 50 f.

Die vornehm blasierten Gesichtstypen von Tiepolos Madonnen blieben Kuen immer fremd, wie auch die Ausmalung der Schloßkapelle Illertissen (ebenfalls 1751) zeigt. Auch hier sind venezianische Figurenzitate integriert. Die glockenförmige Maria der Himmelfahrt, eine Übernahme aus Johann Evangelist Holzers Münsterschwarzacher Kuppelfresko (Kr. Kitzingen), ist Kuen demgegenüber weniger geglückt. Das Illertisser Fresko glänzt neben seiner vorzüglichen Erhaltung mit anderen Qualitäten: Hervorragend ist die einzelne Charakterisierung der Apostel der Kartuschen, aber ebenso der gemalte Brokat-Dekor. Schon in den Chorkartuschen in Mindelzell taucht der grünlich schillernde Brokat auf, der hier wesentlich am Eindruck der Pracht in der eigentlich bescheidenen Kapelle beteiligt ist. Er dürfte eine Erfindung Kuens sein, die bereits 1754 von Enderle in Hausen bei Mindelheim (Kr. Unterallgäu) nachgeahmt wurde.

1751 begannen auch die ersten Ausmalungen im Roggenburger Kloster, von denen vieles verloren, manches aber vielleicht noch freizulegen²⁸ ist. Neben einigen Szenen in liebevoll geschilderter Landschaft verdienen v. a. zwei Fresken in der Prälatur Beachtung, die auch im Erhaltungszustand zu den besten zählen: Die Übergabe Roggenburgs durch die Stifterfamilie an die Prämonstratenser und die Übergabe der Ordensregel durch Augustinus an Norbert von Xanten.²⁹ Das erste von beiden ist mit größter Wahrscheinlichkeit eine Eigenfindung Kuens. Zwar sind die Stifter mit ihren Pagen in Bergmüller-Gewänder gehüllt, die Hofdamen venezianisch kostümiert, doch ist die Erzählung so konsequent motiviert, daß keine Übernahmen vorliegen dürften. Vielmehr läßt sich Kuens Talent in physiognomischer Charakterisierung hier besonders gut ablesen: Einerseits tauchen Gesichter auf, die porträthaft wirken, andererseits sind sie gut in die Reihen derer eingepaßt, die durch die eigene künstlerische Handschrift Kuens entstanden. Ihre wache Mimik läßt nie typisierte Gleichförmigkeit aufkommen. Das zweite Fresko ist allein durch sein Kolorit wert, unter die Hauptleistungen Kuens gezählt zu werden. Die Wolken wirken wie reinster Farbnebel, manche Gewandfarben glühen regelrecht. Die dynamische Komposition ist jedoch keine Eigenfindung Kuens: Sie ist weitgehend dem 1751 geschaffenen Fresko Franz Xaver Forchners in Muttensweiler bei Bad Schussenried (Kr. Biberach) entlehnt.³⁰ Forchner lebte in Dietenheim (Alb-

28 So wurde z. B. um 1990 im Eingangsraum des Gästetrakts ein Fresko freigelegt (vgl. F. Tuscher, *Das Reichsstift Roggenburg im 18. Jh.* [2] Weissenhorn 1991, Abb. 18).

29 Abb. bei Tuscher (wie 28), Nr. 17 und 23. Sie dürften erst um 1756 entstanden sein.

30 A. H. Konrad, *Barockkloster Roggenburg*. Weissenhorn 1974, S. 8.

Donau-Kreis),³¹ dem Heimatort von Kuens Mutter. Franz Martin Kuen muß ihn frühzeitig gekannt haben.

Interessant ist, daß Kuen für den Hochaltar der Wallfahrtskirche im Nachbarort von Muttensweiler, Steinhausen, das Hauptbild schuf, Forchner jedoch das Auszugsbild. Jedenfalls hat er das Fresko in Muttensweiler, das im Todesjahr Forchners 1751 entstanden war, gut gekannt und auch im Kolorit mit den Glanzlichtern in kalkigem Weiß nachgeahmt. Eine inhaltliche Änderung nahm Kuen jedoch vor: Statt eines Engels sitzt hier Augustinus selbst zu Füßen der Madonna und übergibt die Regeln. Die Komposition hat dadurch keinerlei Schaden erlitten, die Aussage aber wurde intensiviert. Schon zuvor, 1753, hatte Kuen das Hauptfresko aus Muttensweiler zitiert, nämlich im Chor der Scheuringer Pfarrkirche (Kr. Landsberg/Lech). Dieses Werk hat in der Kuenliteratur bislang wenig Beachtung gefunden. Hier ist die Komposition Forchners ohne Abänderungen übernommen worden, allerdings in einen prächtigen Kuppelbau versetzt, der mit seinem Reichtum an kostbaren Materialien auch farblich über die Figuren dominiert. Der heutige Zustand erlaubt bezüglich der Farben kein uneingeschränktes Urteil, doch scheint Kuen hier im Gegensatz zum späteren Roggenburger Fresko das Lokalkolorit der Figuren zurückhaltender eingesetzt zu haben, was die Architektur nur um so stärker zur Wirkung kommen läßt. Die beiden Langhausfresken in Scheuring sind dagegen höchstwahrscheinlich Eigenkompositionen, die in ihrem lebendigen Erzählstil etwas an Holzer erinnern.

1752 folgte Kuens größtes Format im Langhaus der Krumbacher Pfarrkirche, das derzeit noch durch Übermalungen in der Farbwirkung entstellt ist. Die Voruntersuchungen für eine Restaurierung (Stand: Sommer 2000) deuten auf eine sehr viel differenziertere Farbigkeit hin. Dennoch bleibt der Zweitfassung des Engelssturzes in Fischach (Kr. Augsburg) von 1753 den Vorzug zu geben, da das Überangebot an Fläche Kuen in Krumbach spürbar zwang, Füll-

31 Zu Forchner vgl. M. Flad in: Heilige Kunst 1984/85, S. 23 ff. Forchner war einer der wichtigsten Holzer-Nachfolger, sowohl in seinen sehr eigenständigen, dynamischen Kompositionen, als auch in der glanzvollen Farbgebung seiner Werke. Zu den von Flad akzeptierten Arbeiten ist noch das Fresko der Kapelle (1742) in Bonlanden (Kr. Biberach) bei Ochsenhausen (Forchner war ähnlich Kuen in Roggenburg für Ochsenhausen Hausmaler) zu ergänzen, das in Kolorit und Details wie Physiognomien und figürlichen Verkürzungen unmittelbar mit seinem Frühwerk in Untermühlhausen (Kr. Landsberg/Lech) vergleichbar ist. (Bonlanden ist aus unerfindlichen Gründen in der Neuausgabe des Dehio Baden-Württemberg II. nicht mehr enthalten.) Der Frühstil Forchners ähnelt dem Kuens in Ulm, aber auch dessen Entwurf für eine Himmelfahrt Mariens (Kat. 92, A.1).

personal einzusetzen. Was später in der Kapelle in Roth bei Pfaffenhofen/Roth (Kr. Neu-Ulm) an Platz fehlen sollte, war hier zuviel. Im Figurenstil knüpfte Kuen (trotz einzelner Tiepologestalten an untergeordneter Stelle) überwiegend an seine früheste Fassung des Themas in Ulm an, was durch den Modus der Darstellung begünstigt wurde: Der Engelssturz, neben dem Jüngsten Gericht eine der drastischsten Ikonographien in der Deckenmalerei, fordert geradezu wuchtig-monumentale Gestalten, die in geschraubter Haltung zu Boden stürzen. Eine wichtige Funktion, kompositorisch wie inhaltlich, nehmen die Wolkenbahnen ein, die in ihrer (momentan noch beeinträchtigten) Färbung gut von böse scheiden. Wo die ersten zu Boden fallen, züngeln die Wolken wie (Höllens-)Flammen.

Schauarchitekturen in Kuens Fresken

Während Krumbach und Fischach ikonographisch zum Vergleich einladen, gilt dies bei den 1752 und 1754 entstandenen Langhausfresken in Attenhofen (Kr. Neu-Ulm) und Kutzenhausen (Kr. Augsburg) im Bezug auf die strukturierende Architektur, die in beiden Fällen je vier Szenen um einen Patron im Scheitel gruppiert. Die jeweilige Gewölbelösung, in Attenhofen eine Flachdecke über leichter Kehlung, in Kutzenhausen (Abb. 35, 36) eine runde Flachkuppel, erforderte unterschiedliche Lösungen, die aber dennoch verschiedenartiger ausfielen, als man innerhalb von drei Jahren erwarten würde. Attenhofen (Abb. 38) weist eine unarchitektonische Einfassung auf, die zudem bei näherer Betrachtung Unstimmigkeiten zeigt: Eine umlaufende Mauer, die sich an den Schmalseiten in einer Arkade öffnet, hinterfängt die Szenen und trägt eine brokatüberzogene Voute. Eine annähernd geigenförmige Öffnung gibt den Blick auf die Glorie des Patrons Laurentius frei. Das gestreckte Format bewirkt zusammen mit der Himmelsöffnung, daß die Mauer selbst an den Längsseiten aus Platzgründen verschwindet. Die Nebenszenen werden hier dennoch von einer gerahmten Nische hinterfangen, die nun im Bereich des Wölbansatzes liegt. Wie in Wiblingen kommen auch hier Rocaille-Pylone vor, die den unwirklichen Charakter der (Park-)Architektur nur unterstreichen. Das Personal der Szenen ist venezianisch geprägt, z. T. liegen Figurenzitate nach Tiepolo vor. An den Querachsen wirken sie etwas mühevoll zusammengesetzt.

Kutzenhausen bietet ein völlig anderes Bild: Hier ist die Architektur festgefügt, frei von jeder Rocaille-Phantasie. Zwar verdeckt eine dunkle Stein-

brüstung den Ansatzpunkt der Pfeilerrotunde, doch läßt sie sich leicht ergänzen. Die vier Arkaden werden durch Lisenen in grünem Marmor eingefasst, der auch als Zwickelfüllung über den Pfeilernischen gezeigt wird. Die Bögen sind in klassischer Manier kassettiert. Auch die Szenen, vier Wunder des hl. Nikolaus, der als Himmelsfürsprecher fungiert, sind im Charakter grundverschieden zu jenen in Attenhofen. Es fehlt jeglicher venezianischer Einfluß, die Figuren sind so wiedergegeben, daß man sich unschwer vorstellen könnte, sie in dieser Gestalt anno 1754 in Schwaben angetroffen zu haben.

Darin erinnern die packend erzählten Darstellungen an Johann Evangelist Holzer (Partenkirchen), besonders aber auch an dessen Schüler Franz Xaver Forchner (vgl. die Medaillons (Abb. 37) in Höselhurst, Kr. Günzburg).

Sowohl die Phantasiearchitektur aus Attenhofen als auch die solide Variante von Kutzenhausen haben in der schwäbischen Deckenmalerei (besonders der 1730er/40er Jahre) einige Parallelen, jedoch keine direkten Vorbilder. Christoph Thomas Schefflers Hauptfresko in Witzighausen (1740) oder Matthäus Günthers Hauptbild in Aichkirch/Peißenberg, Kr. Weilheim-Schongau (1734), stehen in Asamtradition (Osterhofen), näher verwandt ist Johann Georg Wolkers Bildarchitektur in Markt, Kr. Augsburg (1739). Parallelen bestehen auch zu Vitus Felix Rigls Fresko in Mödishofen, Kr. Augsburg (1750). Die Phantasievariante findet sich bei Gottfried Bernhard Göz im Audienzsaal von Kloster Weingarten (1742), bei Johann Georg Bergmüller in der Haimhauser Schloßkapelle, Kr. Dachau (1748). Mit oberitalienischer Quadratura haben Kuens Beispiele jedenfalls nichts gemein. Eigenartig bleibt jedoch, daß diese Lösungen, die einer damals allmählich auslaufenden Mode angehören, in der Reihenfolge „Rokoko“ und dann „Spätbarock“ von Kuen angewandt wurden. Attenhofen stellt in seiner Hintergrundarchitektur nochmals eine Variation der Wiblinger Idee dar, Kutzenhausen steht dagegen isoliert im Werk Kuens.

Weitere Werke bis 1756

Die Filialkirche Heinrichshofen bei Egling/Paar (Kr. Landsberg/Lech) erhielt zusammen mit der Freskierung auch eine gemalte Stuckdekoration mit Brokatflächen, was verwundert, weil man gleichzeitig Altäre aus Stuckmarmor anschaffte. In eine umlaufende, detailreiche Landschaft setzte Kuen fast beiläufig die Szenen mit Berufung und Martyrium des hl. Andreas. Die Berufungsszene wirkt wie ein Wettstreit mit Domenichinos berühmtem Fresko in S. Andrea della Valle in Rom, das Kuen um 1745 sehen konnte. Insgesamt dominiert aber

der vielfältig-erzählerische Charakter der Komposition, die unkonventionell herumgeführt ist. Im Chor schuf der Maler die erste Fassung des Themas „Heiliger vor Richter“, das in Ritzisried (Kr. Neu-Ulm) und Weinried (Kr. Unterallgäu) – mit dem Martyrium verknüpft auch in Gannertshofen (Kr. Neu-Ulm) – nochmals ähnlich (mit Teilwiederholungen) folgen sollte. Hier ließ sich eine Handlungsspannung mit Gesten und Mimik besonders gut veranschaulichen: In allen Fresken ist eine Interaktion zwischen Richter und/oder Opferpriester und Heiligem thematisiert, also der Gestus Richtung Götterbild als Entscheidungsmöglichkeit, die Ablehnung und darauf folgend die Verurteilung.

1754/55 entstand mit der Ausmalung der Wallfahrtskirche Maria Kappel bei Schmiechen (Kr. Aichach-Friedberg) eine besonders prächtige und zugleich hervorragend erhaltene Freskierung. Das Chorfresko mit der Marienkrönung und Hilfesuchenden weist ein kleines Format auf. Dennoch wirkt die Komposition nicht gedrängt, da der Maler die obere Gruppe farblich sehr zurücknahm. Die sehr bewegte Komposition, aber auch die Farbigkeit mit kalkigen Weißhöhlungen, erinnern wieder an Göz und Forchner. Dagegen ist der Charakter der großen Flachkuppel im Langhaus stark venezianisch geprägt. Hier werden im Grunde nur Esther vor Ahasver und als kleine Nebenszene über der Orgel der erhängte Haman gezeigt. In ihrer Prachtentfaltung ließ sich diese Thematik, die traditionell zur Schau orientalischen Prunks genutzt wurde, nicht mehr steigern: Vor einer phantasievollen Palastkulisse und einem riesigen Thronbaldachin in Triumphbogen-ähnlicher Form, ist ein Hofstaat mit Zuschauern in allen möglichen Haltungen, in kleinen Gruppen oder als Einzelfiguren, mit prächtigen Gewändern aufgeboten. Ihre Aufgabe ist es einzig, als Zeugen des Geschehens zu seinem Ruhm beizutragen. Trotz intensiver Suche ist bisher kein Zitat ausfindig gemacht worden. Kunzes Urteil, Kuen habe in Schmiechen „die Kunst Tiepolos ... im Unterschied zu Mindelzell ... inzwischen zum Ingrediens eigener Gestaltungskraft gemacht“³², ist völlig berechtigt. Zwar dürfte die Mittelgruppe der Esther vor Ahasver auf ein gleichnamiges, auch im Stich von Lorenzo Monaco publiziertes Gemälde Sebastiano Riccis zurückgehen, doch ist die außergewöhnlich vielfältige Gesamtkomposition mit ihren prächtigen Einzelgestalten zweifellos eine Schöpfung Kuens. Sie beweist zudem, daß der Künstler keineswegs abhängig von Vorlagen war und auch Werke schuf, die an große Meister erinnern, ohne sie zu kopieren. Der 1754 freskierte Kapitelsaal in Wiblingen ähnelt darin Schmiechen, auch wenn

32 Kunze in: Herbst des Barock, Ausst.-Kat. 1998, S. 140.

hier einzelne Figurenzitate nachgewiesen werden konnten.³³ In der Farbwirkung fiel das Fresko jedoch anders aus als in Schmiechen, wo ein Türkiston vorherrscht.

Der Verlust der Roggenburger Hauptfresken wiegt um so schwerer, als die vorangegangenen Beispiele zeigen, daß keine zweifelsfreien Rückschlüsse auf ihren Stil möglich sind. Die erhaltenen Fresken, neben einer Vielzahl an Kartuschen drei größere unter der Empore, zwei in den Querarmen und eines in der Sakristei, bestätigen das vielfältige Bild: Nur das Querhausbild mit der Kreuzauffindung ist zu erheblichen Teilen aus einem Gemälde Tiepolos übernommen,³⁴ sein Gegenstück mit der Kreuztragung ist dagegen eher Eigenerfindung. Beiden gemein ist das kühle Licht und die starke Verschattung des unmittelbaren Vordergrunds. Darin ähneln sie etwas dem Schmiechener Hauptfresko. Grundsätzlich anders ist der Farb- und Lichtcharakter der Fresken an der Empore und in der Sakristei. Hier dominieren starke, in warmen Tönen leuchtende Lokalfarben, die auch ganz wesentlich von der Schauarchitektur in kostbaren Marmorarten ergänzt werden. Vergleichbar ist besonders das ungefähr gleichzeitige Fresko nach Forchner in der Prälatur von Roggenburg. Mit der oberitalienischen Malerei haben diese Fresken sehr wenig gemein: Sie stehen in ihren majestätischen Architekturschöpfungen mehr in der Tradition Bergmüllers, dessen Fassung der Tempelreinigung in Ochsenhausen³⁵ in Teilen auch für Kuens Roggenburger Fresko derselben Ikonographie Vorbildlich war. Farblich gehen sie über Bergmüller hinaus, verwandt sind Forchner und v. a. Holzer selbst, dessen Fresken z. T. ähnliche Farbnebel und leuchtende Lokalfarben zeigen.

Seekirch – Ein Hauptbeispiel für Kompilation der Vorlagen

1756 entstand die Ausmalung im Langhaus der Pfarrkirche Seekirch am Federsee (Kr. Biberach), deren Mittelbild, die Himmelfahrt Mariens (Abb. 39), ein Hauptbeispiel für kompilierende Neukomposition im Werk Franz Martin Kuens ist. Während die Posaunenengel – wie schon in Mindelzell und Illertissen – aus Tiepolos Entwurf zu einem Jüngsten Gericht entnommen sind, gehören Teile der Apostel um das leere Grab zu einem der meistzitierten

33 Vgl. Kat.-Sammlung Reuschel (Anm. 21).

34 Kraetzer, S. 33.

35 Kat. 92, S. 54 f.

Gemälde³⁶ der Himmelfahrt Mariens, dem heute im Louvre befindlichen Werk Giovanni Battista Piazzettas für Frankfurt-Sachsenhausen. Dabei hat sich ein alter Apostel, der bei Piazzetta kopfüber in den leeren Sarkophag blickt, bei Kuen in eine junge Frau „verwandelt“, mit entsprechend kurioser Wirkung im Hinblick auf ihre „Kurzsichtigkeit“. Die Haltungen stimmen jedoch exakt überein. Noch ungewöhnlicher ist die Verwandlung, die die Vorlage zu Christus vollzogen hat: Zwei Jahre später zitierte Kuen große Teile der ursprünglichen Komposition Holzers, Castor nimmt die Leiche des Pollux in Empfang, im Speisesaal von Schloß Tettngang (Bodenseekreis).³⁷ Auch hier ist inhaltlich durch kleine Änderungen eine völlig neue Thematik entstanden (passend zur Raumbfunktion), das Göttermahl. Aus Castor wurde in Tettngang Ganymed, aus der ursprünglichen „Empfangshaltung“ wurde nun ein „Bedienen“. In Seckirch machte Kuen aus Castor Christus, der Maria im Himmel empfängt. Die Farbwirkung ist hier aber eher Werken von Matthäus Günther um 1750 verwandt, obwohl man gewisse Abzüge wegen des Zustands machen muß, während Tettngang in seiner warmen Tonigkeit und den „Farbnebeln“ eng an Holzer orientiert ist. Schon die Ölskizze des verlorenen Fassadenfreskos läßt erkennen, wie nahe Kuens Tettnganger Bild dem Werk Holzers gekommen sein muß. Wiederum findet man das Phänomen, daß Einzelzitate vor den Zitaten in größerem Zusammenhang auftauchen. Kuen verstand es meisterhaft, durch geringe Eingriffe die dramatische Szene aus dem Vorbild in ein heiteres Göttermahl zu verwandeln.

Eresing – Ein Hauptwerk schwäbischer Freskomalerei

1756/57 freskierte Kuen in der Pfarrkirche von Eresing (Kr. Landsberg/Lech) nach Umfang, Qualität und Erhaltungszustand ein Hauptwerk (Abb. 40–43). Gleichzeitig findet man hier auch eine so geglückte Synthese aus Augsburger und venezianischen Einflüssen, wie sie nur wenige Werke aufweisen. Neben dem Chorfresko gibt es in Eresing ein großdimensioniertes Langhausfresko und je ein weiteres über dem Chorbogen und der Orgelempore. Am einfachsten ist Kuens Kompositionsfindung beim rückwärtigen Fresko mit der Skapulierübergabe an Simon Stock nachzuvollziehen: Vorbild war die Erschei-

36 Vgl. dazu allgemein G. Paula in: Matthäus Günther. Ausst.-Kat. 1988, S. 117.

37 Kat. 92, S. 175 ff.

nung der Madonna gegenüber Dominikus in Tiepolos Fresko der Gesuati-
 kirche in Venedig, von dem auch Franz Martin Kuens Nachzeichnung im
 Weißenhorner Museum erhalten ist.³⁸ Wiederum ist eine andere Ikonographie
 mit geringen Eingriffen in die Komposition so geschickt verwandelt worden,
 daß man es dem Werk ohne Kenntnis des Vorbilds nicht ansehen kann. Der
 venezianische Charakter ist überdies stark zurückgenommen, da die kräftigen
 Farben mehr der Vertreibung des Heliodor unter der Empore von Roggenburg
 verwandt sind; die ocker-braunen Wolkenwirbel erinnern sogar an Franz Josef
 Spiegler. Der blasierte Madonnentyp Tiepolos wurde zudem durch einen
 freundlich-schwäbischen in der Art von M. Günther oder G. B. Göz ersetzt.
 Im Hauptfresko lieferte Kuen die wahrscheinlich großartigste Darstellung, die
 die Ulrichsschlacht³⁹ in der Deckenmalerei gefunden hat: Obwohl die Ikonog-
 raphie eigentlich ein Breitformat erfordern würde, ist das Bildfeld in ein-
 drucksvoller Weise durch eine Staffelung der Landschaft, einfassende Rand-
 begrenzungen wie das Stadttor oder die Hangkante mit Baum, atmosphärisch
 getönte Wolkenbahnen mit Engeln und oben der Gruppe der Divina Provi-
 dentia bewältigt. Die Staffelung des Schauplatzes findet sich auch bei dem etwa
 gleichzeitigen Fresko in Burgberg bei Sonthofen, das man im Vergleich mit
 Petersthal und Mittelberg Franz Anton Weiß aus dem nahen Rettenberg
 (alle Orte Kr. Oberallgäu) zuschreiben muß. Seine Komposition, die stärker an
 Johann Heels älterer Fassung aus Unterpinswang (Tirol, Kr. Reutte) orientiert
 ist, ist weniger übersichtlich, die Ulrichsgruppe kaum von den Kämpfenden
 abgehoben. Kuens Eresinger Kampfszene ist bei ähnlicher Drastik viel ab-
 wechslungsreicher, nicht zuletzt durch aufwendigere Licht- und Farbdifferen-
 zierung. Gerade das Eresinger Hauptfresko ist farblich so hervorragend gelun-
 gen, daß es sich an allen Hauptleistungen der schwäbischen Malerei messen
 kann, die allgemein um 1755 einen Wettstreit in Sachen kostbares Kolorit aus-
 zutragen schien – besonders J. W. Baumgartner, G. B. Göz, J. Mages und später
 J. Christ, J. Anwander und J. B. Enderle. Es darf sicher weitestgehend als
 Eigenschöpfung gelten; den Schauplatz wiederholte im selben Jahr bereits
 Enderle in Sontheim (Kr. Unterallgäu), Kuen selbst dann in seinem Spätwerk
 Erbach (Alb-Donau-Kreis). Noch 1814 kamen einzelne Figurengruppen in

38 Vgl. H. Pörnbacher, Die Pfarrkirche Eresing, Weißenhorn 1987, S. 14 f.

39 Die wichtigste vergleichende Darstellung findet sich bei K. Kosel, Die Darstellungen der
 Ungarnschlacht im 18. Jh. In: Jahrbuch d. Vereins f. Augsburger Bistumsgeschichte 1974,
 S. 121 ff.; bes. S. 134 ff. zu Eresing. Auch Kosel stellt die „Großartigkeit und Genialität von
 Kuens ... Bildkonzeption“ (S. 138) heraus.

Konrad Hubers etwas biederem Fresko in Ollarzried⁴⁰ (Kr. Unterallgäu) zu Ehren, dem Zeitgeist und Hubers Geschmack entsprechend aber in Eindringlichkeit und Reichtum deutlich vereinfacht.

Das Fresko am Chorbogen, das Fischwunder des hl. Ulrich, ist auch farblich schwerer als die anderen beiden im Eresinger Schiff. Es ähnelt den Emporenfresken in Roggenburg (Heilung des Lahmen und Tempelreinigung), entspricht also stärker J. G. Bergmüllers Stil. Wie bei diesem ist auch Kuens Fresko vornehm narrativ, den Gestalten fehlt aber etwas von der gesteigerten Eleganz, die jenen Figuren zu eigen ist, die Kuen im Wettstreit mit Tiepolo oder Baumgartner schuf. Den Schauplatz übernahm der Maler aus einem Entwurf mit der Apostelkommunion, den er sich 1763 nochmals für das (heute ruinöse) Chorfresko in Göffingen zunutze machte.⁴¹ Die Ölskizze im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg wird Matthäus Günther zugeschrieben, doch sind wegen (für Günther untypischen) Ähnlichkeiten zu Paul Trogers Stil Zweifel aufgekommen.⁴² Im Eresinger Chorbild findet man eine Fürbitt-Szene, in der die naturalistisch-bodenständige Bruderschaftsgruppe zu den Heiligen kontrastiert, deren schillernde Gewänder sich kaum vom Wolkennebel abheben. Im Vergleich mit den übrigen Eresinger Arbeiten schneidet es trotz der lebendigen Komposition wegen der schwächeren Differenzierung der Farben geringfügig schlechter ab, ohne den kostbaren Farbklang der Ausstattung zu stören, die auch mit der Stuckfassung hervorragend harmoniert. Auffällig ist in Eresing das weitgehende Fehlen venezianischer Gestalten (außer den Grisaillekartuschen).

Weitere bedeutende Werke bis 1761

Im nächsten Beispiel, der 1759 erfolgten Freskierung in Ritzisried (Kr. Neu-Ulm), änderte sich das wieder. Obwohl außer einer Grisaille nach Tiepolo bislang m. W. noch keine Vorlagen ausfindig gemacht werden konnten, sofern sie existieren, taucht vielfach venezianisches Personal wie z. B. vom Typ des alten Orientalen auf. Das Kolorit unterscheidet sich deutlich von jenem in Eresing.

40 Dehio Schwaben (1989), S. 834.

41 B. Hamacher, Entwurf und Ausführung in der süddt. Freskomalerei des 18. Jhs. München 1987, S. 170.

42 G. Krämer in: Matthäus Günther. Ausst.-Kat. Augsburg 1988, S. 343 f.

Beide Fresken werden von grünen und ockerbraunen Farben dominiert, so daß die Gesamtwirkung in der kleinen Kirche außergewöhnlich homogen ist. Kraetzers Urteil, das „bunte Farbkleid“ würde das Ganze zerreißen,⁴³ ist nicht nachvollziehbar: Sowohl in der Jakobuspredigt im Langhaus, als auch in der Verurteilung des Patrons im Chor sind die entscheidenden Personen nicht nur kompositorisch, sondern auch in Licht und Farbe dezent herausgehoben. Der einheitliche Gesamtklang bleibt gewahrt. Auch die Integration venezianischer und süddeutscher Gestalten ist meisterhaft geglückt. Vielleicht wurde z. B. Jakobus im Langhausfresko aus der Figur Gottvaters in der Weingartner Vierungskuppel entwickelt, die auffällig in der Haltung übereinstimmt und auch in Kuens kleinem Skizzenbuch enthalten ist.

Im selben Jahr (1759) entstanden auch die Fresken (Abb. 44, 45) der Wallfahrtskirche Attenhausen (Kr. Günzburg). Wiederum verblüfft der völlig andere Charakter dieser ebenfalls unverfälscht erhaltenen Ausmalung: Im Langhaus trifft man auf eine fast naturalistische Schilderung von Hilfesuchenden, die von Wallfahrtspriestern vor der Attenhauser Kirche gesegnet werden. Viele der in die zeitgenössische Mode gekleideten Wallfahrer und Geistlichen dürften Portraits darstellen, z. B. der größere Priester oder ein strohblonder kleiner Junge, der am unteren Bildrand zum Betrachter herabschaut. Die lebendige Charakterisierung erweist Kuen als einen hervorragenden Freskant. Das einzig „Irreale“ im Bild bildet auch die einzige zitierte Vorlage, nämlich die Gruppe der Divina Providentia, die Kuen aus Bergmüllers Ochsenhauser Treppenhausfresko übernommen hat. Gegenüber der insgesamt sehr „realistischen“ Licht- und Farbwirkung im Langhausbild herrscht im Chor ein viel visionärerer Charakter, den die dynamische Wolken-/Figurenkomposition, aber auch ganz wesentlich die kräftigen, fast glühenden Farben und die Licht-/Schattenwirkungen hervorrufen. Die Trinitätsgruppe und einige Engel sind neben Tettngang das wichtigste Zitat nach J. E. Holzer, das bislang bei Kuen nachgewiesen werden kann. Sie stammen aus (der Ölskizze zu) Münsterschwarzach. Auch Kuens Kollege Forchner hat diese Gruppe und weitere zentrale Gestalten um 1742 in seinem Fresko im kleinen Treppenhaus von Ochsenhausen zitiert. Im Vergleich dazu kontrastieren die Farben in Attenhausen stärker, während in Ochsenhausen ein warmes Licht auf allen Figuren liegt. Die Figuren der fürbittenden Kirchenpatrone Othmar und Juliana stimmen in ihrer Haltung weitgehend mit Alto und Maria im Fresko des Audienz-

43 Kraetzer, S. 22 (er datiert Ritzisried fälschlich auf 1750).

saals von Kloster Weingarten überein, einem frühen Meisterwerk von G. B. Göz. Zwischen den hll. Othmar und Alto besteht zudem eine große physiognomische Ähnlichkeit, die die Wahrscheinlichkeit einer Übernahme erhöht. Der Fürbittgestus selbst war im Barock allerdings so weit festgelegt, daß sich unabhängige Mehrfach-Erfindungen durchaus häufen konnten.

In den packend naturalistischen Schilderungen des Langhausbildes einerseits, der licht- und farbkraftigen Vision im Chor andererseits, kommt Attenhausen eine hervorragende Stellung im Werk Kuens zu. Da in den Hauptbildern keinerlei venezianische Zitate oder auch nur italienisierende Eigenschöpfungen vorkommen, hat die Attenhauser Kirche seit Kraetzers Dissertation keine Erwähnung mehr gefunden.

Zwischen 1759 und 1761 folgten mehrere kleine Aufträge, die z. T. heute nicht mehr gut erhalten sind (z. B. Roth), oder aber nicht viel Neues bieten. Am meisten verdienen Gannertshofen und Niederhausen (beide Kr. Neu-Ulm) Einzelbetrachtungen.

In Gannertshofen kommen wieder einzelne Figurenzitate nach Tiepolo zum Einsatz, so die Madonna mit großem Engel im Hauptbild (aus dem Gesuati-Fresko in Venedig), oder allgemein die bärtigen Orientalen als Beobachter im Hintergrund. Sie bringen einen verhalten venezianischen Klang in das Kreuzigungsbild im Chor und das Martyrium des hl. Mauritius im Langhaus. Andere Figuren sind in ihren Gesichtstypen deutlich schwäbische Eigenschöpfungen seitens Kuens. Der Patron z. B. mit seinem schütternkrausen Haar und Schnauzbärtchen kommt so nur bei Kuen, seinem Schüler Enderle und bei Rigl vor. Die Verbindung von drastischer Schilderung des Martyriums und der Entfaltung venezianischer Noblesse ist dabei wiederum gut gelungen.

Das Niederhauser Hauptbild geht im Zitat deutlich weiter: Nach Matzenhofen, wo nur der Schauplatz und einige Zuschauer aus dem Fresko der Gesuatikirche in Venedig übernommen und für eine völlig andere Ikonographie nutzbar gemacht wurden, ist hier (entsprechend dem seltenen Kirchenpatrozinium) St. Dominikus bei der Rosenkranzübergabe dargestellt. In seinem Pathos, aber auch der strahlenden Lichtfülle, ist hier in höherem Maße als bei vielen anderen Werken Kuens das Vorbild Tiepolo nicht nur in Vorlagen greifbar. Einige Änderungen waren aber unabdingbar, damit die venezianische Pracht der kleinen Filialkirche nicht unangemessen wurde: Aus dem Dogen zu Füßen des Heiligen wurde hier ein Bauer, die Gruppe aus der Madonna und dem eleganten Engel, die als Einzelzitat im selben Jahr in Gannertshofen Verwendung fand, mußte aus Platzgründen entfallen. Die Anspielungen auf die

italienische Metropole wurden mit großem Geschick durch den Bezug auf das ländliche Schwaben ersetzt.

Nach den Kapellen in Roth und Raunertshofen (Kr. Neu-Ulm; beide von 1760), deren Fresken größere Fehlstellen aufweisen, aber auch sonst von geringer Bedeutung im Werk Franz Martin Kuens sind, entstand 1761 in Weinried eine Ausmalung ohne größere Neuerungen: Während das Chorfresko mit der Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten in den Figuren wohl Bergmüllers gleichnamiges Bild in der Ochsenhauser Kirche variiert, stellt das Langhausfresko mit der Verurteilung des Laurentius eine Wiederholung zahlreicher Motive aus den eigenen Fassungen des Themas „Heiliger vor Richter“ dar, besonders aus Heinrichshofen (wörtlich der Opferdiener mit Stier), aber auch aus Ritzisried und Gannertshofen. In der eigenwilligen Verkürzung der Palastfassade und der schwächeren Verbindung der Gruppen untereinander weist es trotz aller erzählerischen Qualität auch gewisse Schwächen auf. Farblich dürfte Weinried ursprünglich am ehesten mit Ritzisried vergleichbar gewesen sein.

Einflüsse verschiedener Richtungen in Werken der 1760er Jahre

Die Ausmalung der nahe Zwiefalten gelegenen Kirche in Göffingen entstand 1763 (Abb. 46, 47). Wie auch Kuens Fresken in Aletshausen aus demselben Jahr bietet Göffingen neue Akzente, nämlich in der Verschmelzung zweier denkbar verschiedener Künstlerstile, dem Tiepolos und dem Spieglers. Das zeigt sich besonders am Langhausfresko mit St. Nikolaus als Fürbitter für Ecclesia bei Maria und mit den verehrenden vier Erdteilen unterhalb. In der Beurteilung muß man die mißglückte Retusche eines bärtigen Mannes anstelle der Europa berücksichtigen, ansonsten ist das Gemälde in wichtigen Partien in gutem Zustand. So läßt sich auch der Einfluß Tiepolos an den Prachtgewändern ablesen, besonders auch an deren Farben, so z. B. das violett schillernde Gewand des Vertreters Amerikas. Neben Eigenzitate wie der Madonna, die Kuen bereits im Skapulierfresko in Eresing gemalt hatte, fällt im oberen Teil der ocker-braune Wolkenwirbel auf, den man besonders von Spieglers Kunst kennt. Nach dessen Werken hatte Kuen neben Skizzen aus Zwiefalten auch solche aus dem nahe Göffingen gelegenen Altheim in sein Büchlein aufgenommen. Eine Engelsgruppe übernahm Kuen dagegen wie bereits in Attenhausen aus Holzers Münsterschwarzacher Fresko.

Es überrascht, daß sich in Göffingen so grundlegend verschiedene Stile wie der Tiepolos mit jenem Spieglers und eigene Figurenerfindungen Kuens naht-

los vereinen ließen – der eine auf Prachtentfaltung im Detail wie im Kolorit gerichtet, der andere auf äußerste Dynamik der Komposition im Großen konzentriert. Ganz dem venezianischen Einfluß vorbehalten sind die personifizierten Tugenden in Grisaille vor Brokatgrund, die die Wände schmücken, eine Seltenheit in diesem Format. Das Chorfresko mit Darstellung der Apostelkommunion ist abermals ein Beispiel für das eigenartige Phänomen, daß bei Kuen oftmals Einzelzitate Jahre vor einer weitgehenden Übernahme vorkommen. In diesem Fall liegt die bei Eresing bereits erwähnte Ölskizze zugrunde.⁴⁴

Auch die Ausmalung (Abb. 48, 49) von Aletshausen (Kr. Günzburg) ist in der Herkunft ihrer Anregungen vielfältiger, als ihr recht einheitlicher Gesamtcharakter vermuten läßt. Das Chorfresko ist eine Replik von Kuens schlechter erhaltener Schöpfung im Langhaus in Roth. Hauptquelle ist wie in Seekirch wieder das Sachsenhausener Gemälde Piazzettas, das hier jedoch in veränderter Form Vorlagen lieferte. Während diesmal die Madonna und einige Engel trotz anderer Gewandung in ihren Haltungen weitgehende Übereinstimmungen aufweisen, ist die Auswahl der Apostel variiert und seitenverkehrt zu Piazzettas Bild. Die ocker-gelben Wolkenwirbel, die auch das Langhausbild durchziehen und den einheitlichen Charakter mitbegründen, sind Elemente der Kunst Spieglers. Die Figuren im Schiff sind dagegen der verhalteneren Richtung Bergmüllers verwandt. Die Komposition in aufsteigendem Zick-Zack ähnelt trotz anderem Format auffällig dem Eresinger Chorfresko. Stärker als dort kontrastieren die blockhaft statischen Gestalten der Bruderschaftsmitglieder, die kompositionell eine weitgehende Wiederholung darstellen, mit den eleganteren Heiligen darüber. Grund dafür ist die geringere perspektivische Verkürzung, die durch den Anbringungsort der Fresken bedingt zu sein scheint: Während man in Eresing nämlich nicht direkt unter dem Fresko stehen kann, da sich darunter der Hochaltar befindet und ein Standpunkt am Chorbogen vorgesehen ist, steht man in Aletshausen zwangsläufig direkt unter dem Langhausbild.

Im selben Jahr entstanden zwei im Charakter unterschiedliche Fresken, die trotz eher kleinem Ausmaß von größerer Bedeutung im Werk Kuens sind: In Rennertshofen (Kr. Neu-Ulm) läßt sich erstmals ein nicht aus Venedig oder Rom stammender Italiener als Vorbild nachweisen, der dafür im deutschsprachigen Raum einige Jahre zuvor große Gunst unter adligen Auftraggebern genoß, Carlo Innocenzo Carlone. Ein Wandfresko mit Darstellung der Ver-

44 Hamacher a. a. O., wie Anm. 40.

mählung Mariens in der Pfarrkirche seines Heimatorts, Scaria am Comersee, stimmt bis in die Zuschauergruppen und die Putti genau mit dem Rennertshofer Fresko (Abb. 50) Kuens überein. Wie aber kam diese Übernahme zustande? Auf seiner Italienreise konnte Kuen Carlones Werk noch nicht sehen, da es erst ab 1751 entstand; eine bislang unbekannte zweite Reise scheidet wegen der umfangreichen Aufträge zwischen ca. 1752 und 1764 aus. Neben der unwahrscheinlichen Möglichkeit, daß beide Maler dasselbe unbekannte Vorbild kopiert haben, bleibt nur die weit verbreitete Übernahme aus einem Kupferstich. Tatsächlich hat Carlone vielfach Werke in Augsburg (u. a. bei Herz) nachstechen lassen.⁴⁵ Es ist durchaus wahrscheinlich, daß Carlone auch aus seiner Heimatkirche Motive im Stich herausbringen ließ. Die einzige Figur, die im Vorbild nicht vorkommt, ist Gottvater, der das höhere Format füllen hilft. Genau zu dieser Figur hat sich ein bislang nicht zugeordneter Entwurf mit Übertragungsraster als loses Blatt im Kleinen Skizzenbuch des Weißenhorer Museums erhalten. Es deutet vieles darauf hin, daß Kuen den (nicht erhaltenen) Kupferstich selbst mit dem Vergrößerungsraster versehen und nur für Gottvater eine zusätzliche Skizze angefertigt hat. Die großzügig modellierten Gewänder zeigen sogar Ähnlichkeiten zum flotten, aber ebenso sicheren Malstil des Italieners, die über die Möglichkeiten der Reproduktionsgraphik hinausgehen. Nach derzeitigem Wissensstand hat Kuen von Carlones Werken aber nur die Altarbilder in Weingarten sicher gesehen.

Das ebenfalls 1764 entstandene Fresko im Chor der Klosterkirche Baintd bei Weingarten (Kr. Ravensburg) ist bezüglich möglicher Vorlagen wieder schwieriger zu beurteilen. Eine Komplettübernahme ist aber schon deshalb auszuschließen, weil eine allgemein immer wieder zitierte Figur hier auftaucht, deren Identifikation noch nicht geglückt ist, der sogenannte „Stutzer“.⁴⁶ Dieser junge Mann, der in gedrehter Haltung rücklinks auf den Degen gestützt innehält, war offenbar als dekorative Repoussoirfigur beliebt. Für die Mittelgruppe, Esther vor Ahasver, bildet wieder Sebastiano Riccis Gemälde die Grundlage, diesmal aber im Gegensatz zu Schmiechen seitenrichtig. Als kleine

45 Vgl. P. O. Krückmann, Carlo Carlone. Der Ansbacher Auftrag. Kat. 1990 (z. B. Abb. 46 und 139).

46 Er kommt auch im kleinen Skizzenbuch vor (für den Hinweis zur Identifikation danke ich Hrn. Dr. G. Paula). Den Namen „Stutzer“ erhielt er von B. Bushard: Eustachius Gabriel. In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 1995, S. 217. Bushard vermutet M. Günther als Autor. Der Stutzer kommt bereits 1753 auf einem Emporenfresko Johann Anwanders in Prittriching (Kr. Landsberg) vor, ebenso in seinen Grunertshofer Fresken (Kr. Fürstenfeldbruck) kurz darauf.

Änderung ist in Baintd aber in typologischer Analogie zu Maria, die früher im Hochaltarbild direkt darunter dargestellt war, die Krönung Esthers gezeigt. In Licht- und Farbeinsatz ist Baintd so deutlich wie kaum ein anderes Fresko Kuens venezianisch geprägt, verstärkt wird dieser Charakter aber auch durch Gestalten wie die Hofdamen oder den Orientalen. Die besondere Auftrags-situation verleitet zu Spekulationen: Kuen konnte sich hier gegen Gottfried Bernhard Göz durchsetzen, vermittelt ausgerechnet durch den Abt von Salem (Anselm II. Schwab), für dessen Kloster Göz die berühmte Ausmalung der Birnau geschaffen hatte.⁴⁷ Da der Salemer Abt 1763 in Roggenburg zu Besuch war, läßt sich mutmaßen, daß die dortigen Fresken für die Wahl Kuens ausschlaggebend waren. Da Baintd wiederum so stark tiepolesk geprägt ist, könnte man bei aller Vorsicht fragen, ob nicht die verlorenen Hauptfresken in Roggenburg Grund dafür waren, daß für Baintd genau dieser Stil gefordert wurde. Göz hatte nämlich in der Birnau bewiesen, daß er das Thema „Esther vor Ahasver“ mit nicht geringerer Prachtentfaltung umzusetzen vermochte. Kuen hatte demgegenüber nur den Vorteil, daß er in Tiepolos Stil malen konnte, was vielleicht den Ausschlag gab. Diese Thesen sind spekulativ, da auch andere Gründe wie z. B. Lohnforderungen in Frage kommen.

Kurz erwähnt sei noch das heute schlecht erhaltene Fresko mit der Anbetung der Könige im Roggenburger Kloster, das weitgehend einem Stich nach Tiepolo folgt, welcher wiederum selbst Zitate nach Veronese integriert hatte. Entsprechend dem breiteren Format mußte Kuen weitere Zuschauergruppen ergänzen, die auch Enderle bei seinem Fresko in der Schloßkapelle von Markt Wald (Kr. Unterallgäu) mit übernahm.⁴⁸

Die Spätwerke

Aus den letzten Lebensjahren Kuens sollen aus Gründen des Erhaltungszustands oder der Bedeutung nur noch das Roggenburger Refektorium, Erbach, Scheppach und Oberstotzingen angesprochen werden. Die Chorfresken im Ulmer Wengenkloster sind zerstört, der Kapitelsaal in Roggenburg durch Freilegung geschädigt – er entsprach ursprünglich wohl Kuens Stil in Ritzisried – und das Fresko der Breithenthaler Kapelle (Kr. Günzburg) eher unbedeutend.

47 Vgl. E. Isphording, Gottfried Bernhard Göz. Die Fresken. Weißenhorn 1997, S. 19f.

48 Vgl. Kunze in: Herbst des Barock (1998), Abb. 11–13.

Das 1766 ausgestattete Refektorium im Roggenburger Kloster weist ein umfangreiches Programm biblischer Szenen zum Thema „Essen“ auf, aus dem nur ein Teil hier angesprochen werden soll. Das Hauptfresko mit der Speisung der 5000 enthält einzelne Zitate nach einem Gemälde der gleichen Thematik von Giovanni Battista Pittoni,⁴⁹ besonders die Petrusgruppe im Vordergrund. Daneben läßt sich im Vordergrund eine der wenigen Verwendungen von Figuren aus seinem kleinen Skizzenbuch nachweisen (fol. 36 r.): Ein auffällig über Felsblöcke regelrecht „ins Bild hineinkletternder“ Mann ist aus Spieglers Hauptfresko in Altheim bei Riedlingen übernommen. Auch die ockerbraunen Wolken, über denen Providentia schwebt, erinnern an Spiegler. Die venezianischen Elemente sind dagegen eher untergeordnet. Während das Bild mit der Mannalese in der Figurenverteilung etwas unausgeglichen wirkt – viele Figuren sind auffällig nahe an den Bildrand gerückt – ist sein Pendant anders geartet: Die pathetisch-monumentale Komposition mit König David, der die Schaubrote im Tempel erbittet, weist nicht zuletzt in ihrer fast spätmanieristischen Architektur auf ein Vorbild des 17. Jahrhunderts (?); in Scheppach (Kr. Günzburg) wurde das Fresko 1769 identisch wiederholt. Unter den durchweg originellen Kartuschenbildern beansprucht die Hochzeit zu Kana Interesse im Hinblick auf den Umgang mit Vorbildern: Es geht unverkennbar auf den Stich Nr. 10 aus Bergmüllers Serie „Symbolum Apostolicum“ zurück, die Übereinstimmungen bis hin zu Details wie der Anrichte sind groß. Ein kleiner Eingriff bewirkt aber, daß das ursprüngliche Thema, die Fußwaschung durch Maria Magdalena, nicht wiederzuerkennen ist. Wo im Stich Magdalena kniet, schenkt nun ein Diener Wein aus einer Amphore. Der Segensgestus Christi ist bei Kuen zu einem „Verwandlungsgestus“ geworden. Die Umnutzung der Vorlage ist perfekt geglückt.

1768 konnte Kuen mit der Pfarrkirche Erbach (Alb-Donau-Kreis) einen großzügigen Neubau von Franz Kleinhaus ausmalen, der wie auf die Bedürfnisse des Freskantens zugeschnitten ist.

Die Deckenbilder wirken wie ein Resümee aus Kuens bisherigen Werken, dominierend ist Kuens freier eigener Stil, der besonders Eresing auszeichnet, von wo auch der Schauplatz der Ulrichsschlacht weitgehend für das Erbacher Hauptbild übernommen wurde. Wie dort sind die reich gewandeten Gestalten zwar durchaus von Seiten Tiepolos oder Bergmüllers angeregt, doch insoweit stärker vereinheitlicht, als kein Stil über den anderen vorherrscht. Aus der Stadtansicht von Augsburg, die in Eresing ikonographisch gefordert war,

49 A. H. Konrad, Barockkloster Roggenburg. Weißenhorn 1974, S. 15.

wurde durch geringe Änderungen das Rom des 16. Jahrhunderts (aus der Kirchenrotunde wurde z. B. die Engelsburg), vor dem der Papst eine Dankprozession für die gewonnene Schlacht von Lepanto abhält, die man am rechten Bildrand sieht. Die Farbigkeit ist zwar (abzüglich der Verschmutzung) gegenüber dem Eresinger Hauptbild im Aufwand zurückgenommen, ähnelt eher der von Ritzisried. Darin bleibt sie aber deutlich aufwendiger als bei F. J. Spiegler, bei dem die Ockertöne ebenso im Figürlichen vorherrschen. Auch in diesem Fresko sind eine Reihe von Eigenzitate enthalten, neben der unteren Engelsgruppe aus Eresing die Madonna aus Göffingen und als Zaungast der „Stutzer“ aus Baidt. Bis auf die großen Engel im obersten Drittel des riesigen Formats, denen man anmerkt, daß ihre eigentliche Aufgabe das Füllen der leeren – ikonographisch nicht benötigten – Fläche ist, darf die Verschmelzung der Zitate mit den Neuschöpfungen als geglückt gelten.

Im Chor ist der Tod des Kirchenpatrons Martin thematisiert; der unbestimmte, noble Schauplatz ähnelt dem im Kutzenhauser Chor, wo der Tod des hl. Nikolaus dargestellt ist. Trotz der ernsten Thematik ließ es sich Kuen nicht nehmen, eine humorvolle Randszene einzubauen: Ein Putto mit Helm und eine wütende (Martins-)Gans stürzen den Teufel über den Bildrand.

Die Freskierung in Scheppach (Kr. Günzburg) überbietet Erbach noch an Umfang, da auch noch Nebenszenen und Wandfresken hinzukommen. Leider war der Erhaltungszustand der Deckenfresken schon vor der Verrußung infolge der Brandstiftung einer verwirrten Frau am Pfingstmontag 2000 etwas schlechter als in Erbach; inwieweit die Restauratoren Abhilfe schaffen können, wird sich zeigen. Zwei der Bilder stellen Repliken früherer Werke dar, nämlich (wörtlich) David und die Schaubrote nach dem Roggenburger Refektorium und (mit leichter Variation der Haltungen) die Vertreibung der Wechsler nach der Roggenburger Kirche. Das Chorbild ähnelt wiederum den Beispielen im Chor von Eresing und im Aletshauser Langhaus, nur hier spiegelverkehrt. Im zentralen Langhausfresko sieht man gegenüberliegend zwei Szenen, die deutlich auf die Zugehörigkeit Scheppachs zu Vorderösterreich (Burgau) verweisen: Im Westen wird Kaiser Maximilian I. in Bergnot von einem Engel und einem Kleriker mit Monstranz geholfen, im Osten überläßt Rudolf von Habsburg sein Pferd einem Priester mit Monstranz. Letztere Szene, über der die *Ecclesia Triumphans* zu sehen ist, wurde von Kuen schon im Krumbacher Chorfresko thematisiert, allerdings kompositionell anders. Schon daraus, mehr noch aus der Anschauung heraus, läßt sich mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß die narrative Umsetzung dieser seltenen Ikonographien Eigenerfindung ist.

Scheppach zeigt spät (1769) ein habsburgisch-gegenreformatorisches Programm mit Betonung der Eucharistie, das wohl gegen die protestantische Enklave Burtenbach (Kr. Günzburg) gerichtet war. Auf die Zweipoligkeit im Langhausbild muß man schon deshalb hinweisen, weil Kuen mit Ausnahme von architektonisch abgetrennten Lösungen wie in Attenhofen oder Kutzenhausen mehransichtige Fresken anscheinend gemieden hat.

Die Wandfresken mit „Eherner Schlange“ und „Kreuzerhöhung“ bringen ein letztes Mal Tiepolo ins Spiel, bei zweiterem offenbar über den Umweg Enderle, dessen gleichnamiges Bild in Burg (Kr. Günzburg) vor Scheppach entstanden ist.

Am meisten Interesse beanspruchen aber die freskierten Altäre, ein Novum im Werk Kuens und die vielleicht besten in Bayerisch Schwaben. Die Mode, Retabel einfach an die Wand zu freskieren, war in den habsburgischen Provinzen (besonders Böhmen und Ungarn) schon früher verbreitet. In Schwaben sind Enderles Altäre in der Weldener Theklakirche (Kr. Augsburg) von 1759 die frühesten Beispiele. Diese illusionistisch originelle Lösung taucht hier meist bei Kirchen Dossenbergers auf, also in Bauten, die überdurchschnittlich teuer waren. Neben dem Reiz des Ungewohnten war also vielleicht auch die Sparmöglichkeit interessant. Das Spiel mit den Realitätsebenen wird in Scheppach auf die Spitze getrieben, da sowohl Bild-im-Bild-Darstellungen, gemalte Skulptur, als auch visionäre Erscheinungen im Auszugsbereich vorkommen.

Auch der freskierte Kreuzweg, den Kuen bereits in Krumbach und Gannertshofen ausgeführt hatte, wurde in der Region bis weit in den Klassizismus hinein (vgl. Konrad Huber in Breithenthal) beliebt. Das anscheinend früheste Beispiel im schwäbischen Raum findet sich in Hohenfurch am Lech (Kr. Weilheim-Schongau), doch dürfte Johann Heel kaum der Erfinder dieser Idee sein. Lediglich in anderen Regionen sind mir noch frühere Beispiele bekannt, so an der Pfarrkirche von Rothenbrunn/Sellraintal, Tirol (1734) und in Berglern, Kr. Erding (1735).

Oberstotzingen (Kr. Heidenheim) dürfte das letzte Werk Kuens darstellen, es datiert höchstwahrscheinlich 1769. Das Langhausfresko ging früh im 19. Jahrhundert verloren; die freskierten Seitenaltäre der Kapellennischen stammen bereits aus dem Klassizismus, sind also nicht mehr von Kuen, der im Januar 1771 (angeblich auf der Reise nach Prag)⁵⁰ gestorben war. Die Seiten-

50 Vgl. Kat. 92, S. 25. Sollte die angebliche Berufung an die Prager Akademie stimmen, hätte man hier ein wichtiges Zeugnis für Kuens Ruhm außerhalb der Heimatregion.

altäre am Chorbogen – der Hochaltar wurde in Angleichung daran neu geschaffen – erinnern an jene in Scheppach, sind aber schwächer in der Ausführung, vielleicht nur „Werkstattarbeit“. Also bleibt nur das eigentliche Chorfresko, das trotz Ergänzungen noch gut seine Handschrift zeigt. Wie in Scheuring ist auch hier der Traum des hl. Martin thematisiert, nur diesmal kompositionell geschlossener. Entsprechend dem Erbacher Chorfresko spielen hier Putti mit der Ästhetischen Grenze des Deckendurchbruchs, konkret haben sie Martins Rüstung angelegt und kämpfen mit seiner Gans. Im Gegensatz zu manchen früheren Beispielen (z. B. Krumbach) hat Kuen in Oberstotzingen das Illusionsmittel „Durchbruch“ bewußter eingesetzt und wie in der Wiblinger Bibliothek als Blickfang genutzt.

Kuens Stilentwicklung vor dem Hintergrund der schwäbischen Deckenmalerei

Franz Martin Kuens künstlerischer Werdegang beginnt im Grunde erst in Augsburg Ende der 1730er Jahre, da – wie anfangs dargelegt – die Ausbildung beim Vater wenig mehr als Handwerkszeug bieten konnte. Noch nicht einmal die Freskotechnik, die Franz Martin Kuen in Wiblingen (und sicher auch schon 1743 in Ulm) bereits völlig beherrschte, dürfte er in dieser Perfektion bei Johann Jakob Kuen erlernt haben. Die Entscheidung für Augsburg war für einen Schwaben naheliegend, vielleicht weniger wegen der Kunstakademie, als wegen der zahlreichen wichtigen Freskantenteams, die in der Stadt ansässig waren.⁵¹ Neben Johann Evangelist Holzer genoß besonders Johann Georg Bergmüller großes Ansehen. Unter seine „Schüler“ fallen Künstler wie Holzer und Göz, die Bergmüller künstlerisch eher wenig verdanken, sondern als kreativ führende Köpfe der süddeutschen Kunst selbst Vorbilder waren. Andere Künstler verdienen den Begriff „Schüler“, der in der Kunstgeschichte der künstlerischen Nachfolge vorbehalten ist, sehr viel mehr. Johann Georg Wolker blieb dem Stil Bergmüllers uneingeschränkt treu, stärker noch als Josef Anton Hafner oder gar Kuen, der schon in Ulm und Wiblingen offen für andere Anregungen war, in Ulm z. B. seitens Schefflers, dessen Ausmalung in Witzighausen unmittelbar vor den Toren Weißenhorns ein Beispiel der an Asam geschulten Richtung gab.

51 Vgl. Kat. 92, S. 14 f.; Die Rolle der Reichsstädtischen Akademie wird allgemein in letzter Zeit eher relativiert.

Sogar nach der Venedigreise war 1750 in Mindelzell (Chorfresko) Asam nicht nur kompositionell, sondern in gewissen Maßen auch farblich anregend. Abgesehen von der kompositionellen Anleihe aus Haunstetten in Ulm, sowie für eine Nebenszene in Krumbach aus Witzighausen, hielt sich der Einfluß der Münchener Schule (Scheffler sei hier als Asam-Schüler trotz seiner Verbindung zu Augsburg eingerechnet) aber eher in Grenzen. Von Johann Baptist Zimmermanns Werken – zumindest Steinhausen, wo Kuen das Altarbild schuf, war ihm bekannt – war Franz Martin Kuen offenbar wenig beeindruckt. Es fehlen jegliche Zitate im Skizzenbuch oder in seinen Fresken. Man könnte annehmen, daß Kuen Zimmermanns auch im Figürlichen rein malerischer, nie zeichnerisch genauer Stil nicht zusagte. Dagegen spricht das spätere Interesse an Franz Josef Spiegler, das sich neben den Figurenkopien im Kleinen Skizzenbuch auch malerisch in der Übernahme von dessen bräunlichen Wolkenwirbeln äußert. Dazu bildete die Bergmüller-Schule einen Gegenentwurf. Kuens Figuren der Frühwerke sind zwar, zumindest in der Darstellung von Stoffen, nicht ganz so scharf konturiert wie die des Lehrers, in den entscheidenden Details wie Gesichtern jedoch unterscheidet sich Kuen nicht von Bergmüllers Genauigkeit. Das Werk des Augsburger Akademiedirektors bot Kuen eine Anschauung von ausgeglichenen, zugleich narrativen Historienkompositionen, denen immer ein vornehmer Gesamtcharakter zu eigen ist. Manche typische Bergmüller-Gestalten finden sich auch nach der Italienreise im Werk Kuens: Besonders prägnant sind bei Historiendarstellungen (vgl. die „Übergabe Roggenburgs“) die Phantasiekostüme von Adeligen und Soldaten, die an der Landsknecht-Mode des 16. Jahrhunderts orientiert sein dürften. Bei Tiepolo konnte Kuen eine noblere Variante davon sehen, da sich der Venezianer ebenfalls vom 16. Jahrhundert inspirieren ließ, nämlich von Veronese. Durch die überprägende Handschrift Kuens, die sich im Malduktus, der Farbigkeit und den Gesichtstypen äußert, konnte er Vorlagen und Anregungen beider Seiten spielend verbinden. Daneben gehen auch allgemeine Anregungen auf Bergmüller zurück, z. B. Hintergrundarchitektur, Einfassungen im Vordergrund, aber ebenso die recht kräftige Lokalfarbigkeit. In letzterem Punkt experimentiert Kuen aber bereits in der Wiblinger Bibliothek, changierende Effekte kostbarer Stoffe interessieren ihn fortan besonders. Hierbei spielen sicher schon andere Vorbilder eine Rolle, besonders Holzer und dessen Schüler Forchner, deren Werke auch Jahre nach ihrem frühen Tod immer wieder Anregungen boten. Von Forchners Oeuvre hatte Kuen offenbar frühzeitig Kenntnis, wie das Zitat zwei Jahre nach Entstehung der Fresken von Muttensweiler in Scheuring zeigt. Da Kuens Mutter wie Forchner aus Dietenheim stammte und beide Künstler die Hochaltarbilder in

Steinhausen schufen (Kuen das Hauptbild, Forchner das Auszugsbild), ist es wahrscheinlich, daß sie sich gut kannten. Vielleicht waren sie schon um 1740 Studienkollegen in Augsburg. Ähnlich gut muß der Kontakt Kuens zu seinem wichtigsten Schüler, Johann Baptist Enderle, zeitlebens gewesen sein: Enderle wußte stets über aktuelle Werke Kuens Bescheid; in Sontheim zitierte er noch im selben Jahr aus Kuens Langhausfresken in Eresing den Schauplatz mit „Trajanssäule“, in Herbertshofen⁵² (Kr. Augsburg) setzte Enderle offenbar einen Entwurf Kuens um. Die Kreuzigung in der Kapelle von Egenhofen (Kr. Günzburg) ist ohne Kuens Gannertshofer Chorfresko undenkbar. Kuen blieb für Enderles Stil die wichtigste Grundlage, auch als Mittler von Tiepolo-Motiven wie dem „Alten Orientalen“ (z. B. in Fünfstetten). Im Gegenzug zitierte Kuen offenbar auch Enderle einmal, nämlich bei der „Kreuzesprobe der Helena“ in Scheppach (s. o.). Oder sollte auch hier Kuen der Urheber des tiepolesken Entwurfs sein, den er Enderle für Burg zur Verfügung stellte, um später selbst davon Gebrauch zu machen?

Zurück zu Forchner: Leider ist Kuens erstes Fresko in Ulm verloren, der Entwurf von 1743 für eine Krönung Mariens (Kat. 92, A.1) nicht ausgeführt. So läßt sich heute nicht mehr beurteilen, ob Kuen anfangs ähnlich wie Forchner eine warmtonige, in den Lokalfarben eher zurückgenommene Malerei pflegte. Die Wiblinger Bibliotheksfresken sprechen allerdings dagegen. Sie zeigen eine kräftige Lokalfarbigkeit, die sich bei Bergmüller findet. Dazu kommen Effekte in der Wiedergabe von Stofflichkeit, die sich bei Franz Xaver Forchner schon finden, verstärkt dann ab 1747 (Höselhurst), aber ebenso bei dessen Vorbild Johann Evangelist Holzer oder bei Gottfried Bernhard Göz. Besonders die ersten beiden verstanden es, ein gleißend helles Licht in ihren Fresken zu zeigen, das die Farben wie aus sich heraus leuchten läßt. Zugleich gibt es – je nach Thematik – auch Bereiche, die in atmosphärisch warmes Licht getaucht sind, vergleichbar Asam, den Kuen zumindest anfangs offenbar bewunderte. Mindestens ebenso wichtige Anregungen konnte Kuen im Erzählstil der beiden schwäbischen Maler gewinnen: Besonders Holzer verband motivierte Bewegtheit, Interaktion der Hauptpersonen und fast dekorative Leichtigkeit auf eindrucksvolle Weise. Je nach Thematik konnte Holzer

52 Vgl. zuletzt: Der Donauwörther Rokokomaler Johann Baptist Enderle (1725–98), Ausst.-Kat. Donauwörth 1998, S. 55 f. Im Vergleich mit den kompositionell eher unsicheren Frühwerken Enderles in Kirchdorf (Kr. Unterallgäu) und Genderkingen (Kr. Donau-Ries) dürfte die Zuschreibung des Herbertshofer Entwurfs an Kuen unzweifelhaft sein.

(oder auch Forchner) ein ideales Vorbild sein, da er auch im „Niedereren Stil“ verstand, absolute Meisterwerke zu schaffen. Ähnlich der Rhetorik galt in der Kunsttheorie eine Lehre des „Decorums“⁵³, der Angemessenheit der Ausdrucksmittel. „Esther vor König Ahasver“ erforderte als ein Beispiel des „Hohen Stils“ geradezu Prachtentfaltung zur Auszeichnung des Dargestellten. Hierfür bot mehr noch als Bergmüller besonders Tiepolo (und allgemein die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts) ein ideales Vorbild.

Kuen schätzte durchaus die Pracht im Modus des „Hohen Stils“, wie das Beispiel Maria Kappel bei Schmiechen, höchstwahrscheinlich weitgehend Eigenerfindung des Weißenhorners (nur die Kernszene in Anlehnung an Sebastiano Ricci), eindrucksvoll zeigt. Für den „Niedereren Stil“ darf im Werk Kuens vor allem das Langhausfresko in Attenhausen stehen: Die Weise, wie die Wallfahrer ihren Glauben praktizieren, spricht in ihrer Unmittelbarkeit sofort an. Gegenüber der Pracht von Maria Kappel ist Attenhausen nicht weniger faszinierend, nur in einem anderen Modus gemalt. Geht man von der Moduslehre aus, wundert man sich weniger über die „Stilbrüche“, die Kuens Oeuvre mehrfach in wenigen Jahren aufweist: Der Maler nahm offenbar mit großer Offenheit gegenüber den verschiedenen künstlerischen Richtungen immer wieder – je nach inhaltlicher Vorgabe – diejenigen Anregungen auf, die ihm am geeignetsten erschienen. Vereinfacht gesagt, z. B. Holzer als Meister, der auch den „Niedereren Stil“ perfekt beherrschte (vgl. die verlorenen Fresken am Haus „Zum Bauerntanz“ in Augsburg), Tiepolo als Vorbild für den „Hohen Stil“ (z. B. die Kreuzauffindung durch Helena).

Dennoch lassen sich zumindest phasenweise auch Trends im Werk Kuens beobachten: Zwischen 1749-53 und 1760-64 häufen sich Fresken mit Tiepolo-Zitaten und einer Anlehnung an den Farbcharakter venezianischer Fresken (Wiblingen, Vollendung der Bibliothek; Matzenhofen; Illertissen; Attenhofen; später Gannertshofen; Niederhausen; Weinried; Baintd; Roggenburg, Dreikönigsfresko im Kloster). Auszunehmen sind in der ersten Phase die Werke, deren ikonographischer Vorwurf (Jüngstes Gericht und Engelssturz: Mindelzell; Krumbach; Fischach) venezianisch heiterer Stimmung entgegenlief. Ab etwa 1762/63 läßt sich ein mehr oder weniger deutliches Interesse Kuens an Spieglers Werk nachweisen. Seit Göffingen, wo Kuen das scheinbar Un-

53 Vgl. z. B. M. Hundemer, Barocke Bilderpracht und sinnliche Erkenntnis – Zur rhetorischen Struktur einiger Kirchengausstattungen im Fürstenfelder Land. In: Inszenierte Pracht. Ausst.-Kat. Fürstenfeldbruck 2000, S. 54 ff.

mögliche meistert, die Verschmelzung von Elementen der Kunst Spieglers mit solchen Tiepolos, ist Spiegler immer wieder eine wichtige Quelle: Deutlich ist der Einfluß in Aletshausen (Langhausbild), wo im Gegensatz zu Göffingen der „Niedere Stil“ gewählt wurde, dann in einzelnen Szenen im Roggenburger Refektorium (auch mit Figurenzitat), verhalten in Erbach und stärker wieder in Scheppach. Besonders die ocker-braunen Wolkenwirbel interessierten ihn sichtlich. Daneben findet man in den späten 50er Jahren Werke, in denen Kuens eigener künstlerischer Charakter am deutlichsten faßbar sein dürfte, nämlich in Ritzisried und besonders in Eresing. Hier ist durchaus noch ein venezianischer Klang in der Vielfalt des Personals und der Farbenpracht zu spüren, aber nicht in dem Maße, daß man verleitet wäre, nach Vorbildern zu suchen. Dieser ist hier soweit untergeordnet, daß Eresing von der Wirkung her ein typisch süddeutsches Meisterwerk der Freskomalerei um 1760 ist, genauer gesagt ein schwäbisches. Vor allem hier bietet sich der Vergleich mit Werken von führenden Augsburgern der Zeit an, besonders mit Mages, Christ und Baumgartner. In der Ausgewogenheit der Komposition (farblich wie figürlich) wie auch narrativer und dekorativer sowie feierlicher Elemente liegt ihre Qualität begründet. Gerade in Eresing kann außerdem das Kolorit nicht genug gepriesen werden.

Als große Unbekannte müssen die verlorenen Hauptfresken von Roggenburg gelten. Sie haben bestimmt den Zeitgenossen Kuens als Maßstab seines Ruhms gegolten, der Klosterchronist Bayerhamer verglich ihn gar mit Apelles,⁵⁴ dem größten Maler des Altertums. Wenn (wie oben erwähnt) der Salemer Abt ausschlaggebend für die Vergabe des Auftrags in Baintd an Kuen war und sich die Gründe dafür in dessen Besuch in Roggenburg finden lassen, könnte man auf einen ausgeprägt venezianischen Charakter der verlorenen Werke rückschließen. In den Querarmen, die man im Gegensatz zu den Emporenbildern unmittelbar im Zusammenhang mit den Hauptbildern wahrnehmen konnte, dominiert auch das „Vorbild Tiepolo“. Vor diesem Hintergrund ist es ein ganz besonderer Glücksfall, daß man nach dem schweren Verlust der Kuenschen Bilder mit Waldemar Kolmsperger nicht nur den vielleicht besten neubarocken Kirchenmaler für Roggenburg gewinnen konnte, sondern zugleich einen Maler, der sich (unabhängig vom Wissen um Kuen) Tiepolo zum Hauptvorbild nahm.

54 A. H. Konrad, „... und schöner noch malte er das Kloster Roggenburg“. F. M. Kuen als Maler des Roggenburger Abtes Georg Lienhard. In: Die Sieben Schwaben 26, 1976, S. 176.

Franz Martin Kuen ähnelt in seinem Umgang mit Vorlagen⁵⁵ Matthäus Günther, von dem er aber anscheinend wenig Notiz nahm (wenn man sich an Günther erinnert fühlt, gehen die Anregungen meist auf Holzer zurück, der auch für Günther jahrelang eine wichtige Quelle war): Wo es sich anbot, verstanden es beide Maler, geschickt Figuren oder Teilkompositionen zu integrieren, wo nicht, schufen beide überzeugende Eigenkompositionen. Wie die o. g. Beispiele zeigen (besonders Tettngang oder die „Hochzeit zu Kana“ im Refektorium von Roggenburg), verstand es Kuen hervorragend, fremde Kompositionen durch geringe Abänderungen umzunutzen, ohne daß die inhaltliche Motiviertheit darunter leiden würde. Auch im Kompilieren darf Kuen als besonders geschickt gelten (vgl. Seekirch).

Franz Martin Kuens Freskowerk ist sehr umfangreich, was auch äußeren Umständen zu verdanken ist: Die weitaus meisten Werke liegen in einer überschaubaren Region, in der Kuen kaum Konkurrenz hatte. Bis zur Mitte des Jahrhunderts waren im Raum zwischen Ulm, Ziemetshausen und Babenhausen erstaunlich wenige Freskierungen von Rang entstanden, was sich dann schlagartig änderte. Im Dillinger Gebiet fand Johann Anwander genügend Aufträge, wie Kuen ein Meister prächtiger Kompositionen und reichen Kolorits, aber diesem im „Disegno“ unterlegen. Dort lag auch einer der Wirkungsbereiche des Vitus Felix Rigl, dessen Werke manchmal gewisse Parallelen zu Kuens an Bergmüller geschulten Arbeiten zeigen. In der Heimatgegend Kuens reichten die Aufträge auch für Johann Baptist Enderle noch aus, ohne daß ernstliche Konkurrenz mit seinem wichtigsten Lehrer Kuen daraus erwachsen konnte. Insgesamt kamen sich die Schaffensschwerpunkte beider nicht in die Quere. Dank der (anzunehmenden) Vermittlung seiner Ortsherren, der Grafen Fugger von Kirchberg-Weißenhorn, konnte Franz Martin Kuen auch in der vielfältigen „Kunstregion“ am mittleren Lechrain neben Günther, Anwander, Rigl, Scheffler, Wolker, Dieffenbrunner u. a. Zeugnisse seiner Kunst abliefern. Es wäre sicher lohnend, allgemein bei der Suche nach Einflüssen auf schwäbische Freskanten um 1760 auch Kuen stärker mit einzubeziehen, von welchem man auch vor den Toren Augsburgs Werke sehen konnte. Als Maler von Grisaille-Fresken ist Kuen bislang kaum gewürdigt worden, obwohl er unter den Schwaben des mittleren 18. Jahrhunderts zu den besten in diesem Bereich gehört. Es ist anzunehmen, daß seine Vorliebe für Grisailen erst bei Tiepolo

55 Vgl. dazu allgemein: K. Friedlmaier, Druckgraphik als Vorlagenschatz für Maler und Freskanten im 18. Jh. In: Inszenierte Pracht. Ausst.-Kat. Fürstenfeldbruck 2000, S. 50 ff.

ausgeprägt wurde, da sie bei Bergmüller kaum vorkommen (unter den erhaltenen Werken erst 1747 in Fulpmes/Stubaital, Tirol).

Trotz Kuens eher regionaler Tätigkeit – Enderle kam immerhin bis Mainz, Ch. Th. Scheffler gar bis Trier – muß er bei einer Darstellung der süddeutschen Freskomalerei im 18. Jahrhundert als kreativer, sowohl kompositorisch als auch koloristisch immer wieder zu hervorragenden Werken fähiger Künstler unbedingt berücksichtigt werden. Besonders im Umgang mit Vorbildern und Vorlagen ergeben sich vielfach überraschende Erkenntnisse, deretwegen allein schon die Beschäftigung mit dem Weißenhorner Maler lohnt.

Literaturverzeichnis (Schwerpunkt zu Kuen und Kunstführer, andere Titel in Anm.)

- Vorbild Tiepolo – Die Zeichnungen des Franz Martin Kuen aus dem Museum Weißenhorn. Ausst. Kat. Weißenhorn 1992 (bearb. von M. Kunze, W. Ott, S. Russ und Ch. Thiem).
 - A. H. Konrad, „und schöner noch malte er das Kloster Roggenburg“. F. M. Kuen als Maler des Roggenburger Abtes Georg Lienhard. In: Die Sieben Schwaben 26, 1976. S. 173 ff.
 - ders., F. M. Kuen. In: J. G. Bergmüller. Ausst. Kat. Türkheim 1988, S. 100 ff.
 - E.-W. Kraetzer, Franz Martin Kuen. Ein schwäbischer Rokokomalers des 18. Jahrhunderts. Diss. (mschr.) Würzburg 1928.
 - M. Kunze, F. M. Kuen – neue Funde zum zeichnerischen und malerischen Werk. In: Geschichte im Landkreis Neu-Ulm 1, 1995, S. 78 ff.
 - E. Rüber, Die Malerfamilie Kuen von Weißenhorn. In: Das Schwäbische Museum 1, 1925, S. 65 ff.
- Die oberbayerischen Arbeiten Kuens (Eresing, Heinrichshofen, Scheuring) in: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland (hrsg. von H. Bauer und B. Rupprecht) I. Die Landkreise Landsberg, Starnberg und Weilheim-Schongau. München 1976.
- Alle genannten Orte (außer Heinrichshofen und Bonlanden) sind nachzuschlagen in den Bänden Bayern III: Schwaben, Bayern IV: Oberbayern, Baden-Württemberg I. und II. des Dehio-Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler.
- Viele Orte sind auch in den Kurzinventaren der Reihe „Bayerische Kunstdenkmale“ für die Altlandkreise Augsburg, Illertissen, Neu-Ulm und Krumbach enthalten.
- Kirchenführer Schnell & Steiner-Verlag. München und Zürich/Regensburg:
- Baindt (G. Spahr) 1984.
 - Krumbach (H. Habel) 2, 1991.
 - Oberndorf/Lech (H. Habermann) 1990.
 - Ulm-Wiblingen (L. Altmann) 4, 1988.
- Kirchenführer A. H. Konrad-Verlag. Weißenhorn:
- Erbach (A. H. Konrad) 1979.
 - Eresing (H. Pörnbacher) 1987.
 - Pfaffenhofen a. d. Roth (A. H. Konrad) 1986.
 - Roggenburg, Barockkloster (A. H. Konrad) 1974.
 - Roggenburg, Kirche (A. Hermann, A. H. Konrad) 1991.
 - Scheppach (J. Schöttl) 1988.
 - Silheim, Ettlshofen und Raunertshofen (O. Grambihler u. a.) 1971.

Andere Verlage:

- Egling a. d. Paar und Heinrichshofen (W. Neu), Ottobeuren 1992.
- Fischach (Pfarramt), Fischach o. J.
- Herbertshofen (L. Hihler u. a.), Herbertshofen 1991.
- Kutzenhausen (L. Fleiner und M. Rudolph), Kutzenhausen o. J.
- Mindelzell (L. Gschwind), Ottobeuren 1978.
- Scheuring (W. Neu), Scheuring o. J.
- Schmiechen (G. und H. Raab), Schmiechen 1996.
- Ulm-Wiblingen (O. Beck), Lindenberg 1997.