

Salem baut Neu-Birnau

Die Wallfahrtskirche zur Zeit ihrer Entstehung



SALEM BAUT NEU-BIRNAU
DIE WALLEFAHRTSKIRCHE ZUR ZEIT IHRER ENTSTEHUNG



Besuchen Sie uns im Internet unter

→ www.vdg-weimar.de

VDG Weimar startete 2000 den täglichen

Informationsdienst für Kunsthistoriker

→ www.portalkunstgeschichte.de

© Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2012

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zum Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen. Verlag und Herausgeber haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung & Satz: VDG

Druck: VDG

Umschlaggestaltung unter Verwendung folgender Abbildungen:

Abb. 12: Engelkonzert. Eingangsfresko des Birnauer Langhauses. Farbtafel VII

ISBN 978-3-89739-753-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

VORWORT

Als ein unbestrittenes Hauptwerk des süddeutschen Kirchenrokoko zählt die Wallfahrtskirche Birnau zu den bekanntesten und zugleich wohl am besten erforschten Bauprojekten ihrer Zeit. In Anbetracht einer weitgehend ausgewerteten Quellenlage konnte es daher kaum Anspruch dieser Arbeit sein, neues Material zur Baugeschichte oder den beteiligten Künstlern zu präsentieren. Stattdessen sollte der Versuch unternommen werden, die Konzeption Birnaus mit Blick auf das spannungsreiche Verhältnis ihrer funktionalen und ästhetischen Bedingungen zu analysieren.

Die Themenstellung setzt das Projekt einer „Volkskirche“ in Beziehung zur geistig-kulturellen Prägung ihrer Auftraggeber, den Angehörigen der Zisterzienserabtei Salem. Wie sich die Studie damit zugleich als Beitrag zur spätbarocken Klosterkultur Süddeutschlands versteht, entstand Birnau in der Schnittmenge soziokultureller Bereiche, deren Relation speziell mit Blick auf den Inhalt und Form verschränkenden ästhetischen Gehalt der Wallfahrtskirche dargestellt werden soll. Das dabei angestrebte Ziel, zu einer integrierenden Deutung der künstlerisch-ideellen Parameter des Kirchenraums zu gelangen, ließ einige bislang weitgehend unberücksichtigt gebliebene Darstellungen und Dokumente in den Mittelpunkt der Betrachtungen treten. Auf ihrer Grundlage erscheinen Architektur und Ausstattungsprogramm in einem modifizierten, kategoriale Auffassungen mit spatialen Inszenierungsstrategien sowie Faktoren historischer Erfahrungswirklichkeit konfrontierenden Licht.

Die Eigentümlichkeit Birnaus besteht in der Wahl eines Bautyps, der den üblichen, funktional ausgerichteten Dispositionen von Wallfahrtskirchen widerspricht. Charakteristisch ist eine Überblendung wallfahrtsspezifischer und klösterlicher Darstellungsformen, deren Erscheinungen in Architektur, Malerei und „Theatrum sacrum“ nachgegangen wird. Unter Bezug auf den kontrovers diskutierten Begriff des „barocken Gesamtkunstwerks“, deutet die Arbeit den Birnauer Kirchenraum mit Blick auf die Relationen von Bild und Handlung. Dabei lenkt die Rekonstruktion performativer Kontexte die Aufmerksamkeit auf Interaktionsformen, über die historische Wirklichkeit in Gestalt der Künstler, des Publikums und des Auftraggebers Kontur gewinnt. Ihr Verhältnis wird vor dem Hintergrund eines geistig-kulturellen Zeitklimas bestimmt, in dem sich Aufbruchsstimmung und retardierende Momente auf unterschiedlichen, psychologisch wirksamen Ebenen die Waage hielten.

Die intermedialen, Beziehungen von Bild und Akteur betreffenden Zusammenhänge ließen erkennen, dass nicht das architektonische Raumkonzept, sondern das in den Deckenmalereien ausformulierte „Raumbild“ in den Mittelpunkt der Analyse zu stellen war. Von hier aus erschließen sich die weit gespannten, figurale Deutung, kulturelles Selbstverständnis, Glaubenspraxis und epistemologische Kategorien betreffenden Implikationen dieser gleichsam virtuellen Realität.

Stützen konnte sich die Argumentation auf die Dokumentation der Birnauer Kirchweih durch den Salemer Konventualen und Klosterchronisten Matthias Bisemberger. Ein von ihm publiziertes, im Rahmen des mehrtägigen Festakts aufgeführtes Bühnenwerk vermag ein erweitertes Verständnis für das selbst aktuelle politische Entwicklungen kommentierende Konzept der Wallfahrtskirche zu eröffnen. Schließlich ließ sich die motivische Verknüpfung zwischen historischer Realität und Bildwirklichkeit auch anhand des Birnauer Eingangsfreskos nachweisen, dessen Sujet mit Dokumenten zur Salemer Musikkultur konfrontiert wird.

Lag dem Ausstattungsprogramm ein dynamisches Prinzip zu Grunde, das darauf abzielte, statische Bildformeln mit lebendiger Wirklichkeit aufzuladen, erfuh die zeitgenössische Wahrnehmung des Raums zugleich entscheidende Erweiterungen durch Faktoren der Erinnerung und der Vorstellung. Mediale Träger des Transfers waren neben den Deckengemälden und Predigten vor allem die im Chor situierten theatralischen Handlungen des Kirchweihfestes. Diese standen wesentlich unter dem Eindruck des Birnauer Kuppelfreskos, dem eigentlichen Angelpunkt des Kirchenraums. In dem gewählten Sujet, dem von hier aus sublim erschlossenen Wirkungsbereich, wie auch in der Dramaturgie des Raumabschnitts liefen die inhaltlichen Fäden des Projekts zusammen.

Die vorliegende Studie wurde im Februar 2011 an der Ruhr-Universität Bochum von der Fakultät für Geschichtswissenschaft als Dissertation angenommen. Um verschiedenen Aspekten des Prüfungsgesprächs Rechnung zu tragen, ist der ursprüngliche, der Kommission zur Begutachtung vorgelegte Text für die Druckfassung noch einmal überarbeitet und an einzelnen Stellen ergänzt worden. Dabei haben auch in der Zwischenzeit erschienene oder mir erst nachträglich bekannt gewordene Schriften Berücksichtigung gefunden. Die vorgenommenen Erweiterungen dienten ausschließlich der Stärkung der Argumentation; in ihrem formalen Aufbau und inhaltlichen Kern blieb die Arbeit unverändert.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Dietrich Erben, der mir bei der Abfassung der Dissertation größtmögliche Freiheiten eingeräumt hat. Ohne seinen kritischen, dabei stets ermutigenden Rat wäre die mitunter stark durch berufliche Verpflichtungen beeinträchtigte Arbeit kaum zum Abschluss gekommen. Danken möchte ich ebenfalls Herrn Prof. Dr. Richard Hoppe-Sailer, der sich freundlicherweise zur Zweitkorrektur bereit erklärt hat. Von besonderem Nutzen waren für mich die gemeinsamen, vom Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität veranstalteten Kolloquien, bei denen sich die willkommene Gelegenheit bot, Thesen und vorläufige Ergebnisse in einem größeren akademischen Rahmen zu diskutieren.

Wichtige Impulse für die Behandlung des Themas gehen auf meine Bochumer Studienzeit bei Prof. Dr. Andreas Köstler zurück. Sein beharrliches Insistieren auf der Frage nach dem „Warum“ hat die in der vorliegenden Arbeit angestellten Überlegungen nachhaltig beeinflusst.

Ein Teil der Untersuchung befasst sich mit Zeugnissen der oberschwäbischen Klostermusik. Interesse und Leidenschaft für die Musik, vor allem aber die Anleitung zum kritischen Umgang mit ihren historischen Formen verdanke ich maßgeblich Reinhard Froese, der mei-

ne inzwischen gut 20 Jahre zurückliegende Ausbildung an der Musikhochschule Dortmund überaus kenntnisreich begleitete.

In Birnau wurde mir durch Herrn Andreas Fröhlich bereitwillig Zugang zu allen Räumlichkeiten gewährt. Auch während der Suche in Archiven und Bibliotheken habe ich allorts umfassende Unterstützung erfahren. Frau Roswitha Lambertz von der Überlinger Leopold-Sophien-Bibliothek sowie Herrn Dr. Karl Heinz Lauda, der das Klosterarchiv Mehrerau betreut, bin ich zu besonderem Dank verpflichtet. Bei der Beschaffung des Bildmaterials ist mir Frau Anne Lauer vom Erzbischöflichen Ordinariat Freiburg hilfreich entgegengekommen.

Ohne die geduldige und verständnisvolle Unterstützung meiner Frau Yvonne, deren Diskussionsbereitschaft und interessiertes Fragen mich vor manchen Fehleinschätzungen bewahrt haben dürfte, wäre diese Arbeit nicht realisierbar gewesen.



INHALTSVERZEICHNIS

I	Einführung	11
	1. Die Wallfahrtskirche Birnau: Forschungsgeschichtliche Perspektiven	11
	2. Die Arbeit am „Bild“: Das „Gesamtkunstwerk“ im Spannungsfeld von Auftraggeber, Künstlern und Publikum	26
	3. Betrachtungszeitraum: Äußere und innere Komponenten	36
II.	Historischer Befund	41
III.	Formen der Erinnerung: Das problematische Erbe	47
IV.	Wallfahrt und Festkultur	55
	1. Alt-Birnau im Spiegel historischer Frömmigkeitspraxis	55
	2. Wallfahrtsräume	59
	3. Handlungsparameter: Birnau als Wallfahrtskirche	66
	4. Klosterlandschaft	73
V.	Das Künstlerteam	87
	1. Der Vorarlberger Baumeister Peter Thumb	87
	1.1 Saalkirchen und Vorarlberger Münsterschema	87
	1.2 Turm und Pavillon	90
	1.3 Positive und negative Form	94
	2. Joseph Anton Feuchtmayer	99
	2.1 Salemer Künstler	99
	2.2 Ausstattungssysteme	102
	2.3 Altarbau	110
	2.4 Figurenstil	113
	3. Gottfried Bernhard Göz, kaiserlicher Hofmaler und Kupferstecher	118
	3.1 Der Kupferstich als künstlerisches Experimentierfeld	118
	3.2 Der Blick auf das Volk	123
	3.3 Französische Einflüsse: Die Faszination für Watteau und die Rocaille	127
VI.	Das Leben der Form: Zum Ornamentverständnis bei Gottfried Bernhard Göz und Joseph Anton Feuchtmayer	133
VII.	Komponenten der Planungs- und Bauchronologie	143
	1. Die Wahl Peter Thumbs	143
	2. Dispositio: Grundrisszeichnung und Holzmodell	146
	3. Die „Frage Bagnato“	155
	4. Zum Verhältnis von Raumform und Altarstellungen	162

VIII. Künstlerkonkurrenz	167
1. „Fabrica“ und „ornamento“	167
2. Phantasiearchitektur: Das System der Langhausgliederung	177
3. Gebäude oder Bauensemble: Überlegungen zur Fassadenbildung	182
IX. Altäre und plastische Ausstattung	191
1. Räumliche Ordnungsfaktoren	191
2. Die Langhausaltäre	193
3. Die Chorbogenaltäre	198
4. Die Johannesaltäre des Presbyteriums	205
5. Freisetzung der Form: Der Hochaltar	209
6. Joseph Anton Feuchtmayers Kreuzwegstationen und die übrige plastische Ausstattung	221
X. Die Fresken	227
1. Gebaute und gemalte Architektur: Diskrepanzen und Identitäten	227
2. Das Birnauer Engelkonzert im Spiegel barocker Klostermusik: Zum Verhältnis von Realitätsgrad und Darstellungskonventionen	234
3. Theatrum honoris	248
4. Das Chorkuppelfresko	256
4.1 „Maria gravida“ und die „Arca in Sion“	256
4.2 Spiegelungen	269
4.3 Vita contemplativa	286
5. Das Altarhausfresko	292
XI. Künstliche Farbräume	295
XII. Metamorphosen: Der Werkprozess als Darstellungsgegenstand	307
XIII. Schlussbetrachtung	313
1. Zusammenfassung	313
2. Resümee	317
XIV. Bibliographie	319
1. Abkürzungen	319
2. Literatur	319
XV. Abbildungen	341
XVI. Farbtafeln	383
1. Fotonachweis	393