**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 33 (1976)

**Heft:** 2

**Artikel:** Die Fresken in Fischbach-Göslikon und ihre Vorbilder : eine ikonographisch-ikonologische Studie

**Autor:** Raeber-Züst, Edith

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-166560

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 14.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# Die Fresken in Fischbach-Göslikon und ihre Vorbilder

*Eine ikonographisch-ikonologische Studie*

von Edith Raeber-Züst

## Vorwort

Innerhalb der schweizerischen Kirchenmalerei um die Mitte des 18. Jahrhunderts nehmen die 1757 entstandenen Fresken der Pfarrkirche von Fischbach-Göslikon einen besonderen Rang ein. Wenn sie sich auch nicht als überragendes Meisterwerk klassifizieren lassen, so stehen sie doch ihrer künstlerischen Qualität nach weit über dem Durchschnitt der zeitgenössischen Kirchenmalerei. Sie bezaubern vorerst durch ihre feinfühlig-lyrische Heiterkeit und den aparten Farbklang; der verweilende Betrachter jedoch wird von ihrer reichen theologischen Aussagekraft gefesselt. Ikonographisch gehören sie noch dem späten Rokoko an, stilistisch weisen sie bereits auf den beginnenden Klassizismus.

Die Fresken stammen von *Franz Anton Rebsamen*, einem 1715 in Sigmaringen geborenen und 1790 in Saulgau verstorbenen, in seiner süddeutschen Heimat völlig vergessenen Maler. Daß er in der Schweiz unlängst bekannt geworden ist, verdanken wir der Kunstdenkmäler-Inventarisation, vor allem dem für den Kanton Aargau zuständigen Bearbeiter, Dr. Peter Felder. Unter seiner kundigen Leitung wurden Rebsamens Fresken in der Schloßkapelle Hilfikon (1752) und in Fischbach-Göslikon (1757) restauriert und inventarisiert. Die Freilegung der mit einem Gipsverputz überdeckten Fresken in Hermetschwil (1757) ist im Herbst 1975 abgeschlossen worden, und die Einsegnung der renovierten Klosterkirche hat am Eidgenössischen Bettag stattgefunden. Andere, rund zehn Jahre früher entstandene Malereien befinden sich in der Klosterkirche Fahr (1746), die im 7. Band der Kunstdenkmäler des Kantons Aargau bearbeitet werden.

Unter den eben aufgeführten Aargauer Fresken sind diejenigen von Göslikon die weitaus bedeutendsten – nach dem heutigen Forschungsstand Rebsamens eigentliches Hauptwerk. Ihrer Bestandesaufnahme durch P. Felder in den Kunstdenkmälern des Kantons Aargau folgt eine knappe, prägnante Würdigung[1].

Die vorliegende Arbeit beschränkt sich vorwiegend auf ikonographische Aspekte. Durch das Auffinden von Vorbildern und den damit sich ergebenden Vergleichen wird es ermöglicht, Rebsamens eigene künstlerische Leistung und seine Bedeutung als Freskant im Kanton Aargau zu beurteilen.

## Erster Teil: Die Vorbilder

### *A. Einleitung*

Ein Konzept für das theologische Programm der Göslikoner Fresken, d. h. nach Tintelnots Definition

«die allegorische Ausarbeitung eines Grundthemas, das, in allen Einzelheiten sinnbezogen und festgelegt, dem Maler als Kontrakt- und Schaffensgrundlage vorgelegt wurde [2].»

ist urkundlich nicht gesichert – im Gegensatz etwa zu den früher entstandenen süddeutschen Zyklen in Zwiefalten (F. J. Spiegler), Pfullendorf (M. von Aw) und Neubirnau (G. B. Goez)[3]. Nach der Jahrhundertmitte wurden solche literarische Programme immer seltener. Die Auftraggeber und deren geistliche Berater begnügten sich damit, nur die Hauptidee und die diesbezüglichen Textstellen zu fixieren und die weitere Ausarbeitung dem Künstler zu überlassen. Dies scheint auch in Göslikon der Fall gewesen zu sein. Rebsamens Aufgabe bestand darin, das gegebene abstrakte theologische Thema in ein bildnerisch verständliches Programm auszuweiten und dieses künstlerisch zu gestalten. Zur Durchführung dieses recht anspruchsvollen Auftrages bediente er sich bestimmter *Vorlagen*, die sowohl religionsgeschichtlich wie auch bildlich von ausschlaggebender Bedeutung für seinen Freskenzyklus geworden sind. Dabei handelt es sich um ein damals gedruckt vorliegendes Erbauungsbuch, nämlich um die 1749 in Augsburg erschienene Ausgabe der Lauretanischen Litaney mit 57 von Jos. und Joa. Klauber gestochenen Kupferstichen[4].

Das Benützen von Vorbildern galt im 18. Jahrhundert grundsätzlich nicht als Plagiat. Für Künstler und Auftraggeber war es durchaus legitim, vorhandene Blätter, Bilderbibeln, Emblembücher usw. als Vorlagen für eigene Werke zu verwenden. Fraglos entsprachen diese Kupferstiche der Lauretanischen Litaney zudem weitgehend Rebsamens persönlichen künstlerischen Intentionen, sowohl in bezug auf gedankliche als auch stilistische Formulierung. Aus diesem Grunde ist es notwendig, auf den Augsburger Druck ausführlich einzugehen, bevor wir uns den Göslikoner Fresken selber zuwenden.

### *B. Entwicklung der Marienlitaneien und der Lauretanischen Litanei*

*Marienlitaneien* lassen sich bis ins 12. Jahrhundert zurückverfolgen. Die Texte stammen aus dem Alten und dem

Neuen Testament, im besonderen aus den Psalmen und dem Hohenlied. Von den schon früher üblichen Lobgebeten zu Ehren der Mutter Gottes unterscheiden sie sich durch die den Titeln zugefügten Anrufungen: «Bitte für uns» oder «Erbarme dich unser». Ihre Entwicklung folgt dem Typus der Allerheiligenlitanei des römischen Breviers, welche als älteste liturgische Litanei gilt und ihren Ursprung in den Litaneigebeten des frühen Christentums hat. Durch exorzistische Anrufungen Gottes, Christi, der Engel und der Heiligen glaubte man, sich vor dämonischen Mächten schützen zu können.

Eine Verwertung der marianischen Vergleiche aus den Muttergotteslitaneien im Bereiche der bildenden Künste setzte erst im 14. und 15. Jahrhundert ein. Die Künstler assoziierten vorerst Symbole der jungfräulichen Mutterschaft Marias mit der *Verkündigungsdarstellung*. Öfters wurden Bilder des verschlossenen Gartens oder der versiegelten Quelle in versteckter Weise in den landschaftlichen Hintergrund eingeschmuggelt[5]. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts stoßen wir in den raren *Einhornjagden im Hortus conclusus* auf eine freie, offene Verwendung der Jungfräulichkeitssymbole[6]. Eine weitere Verbreitung fanden diese, angereichert mit zusätzlichen Symbolen, wie dem Meerstern, der Rose usw., in dem um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert neu entstehenden Bildtypus der *Immaculata conceptio*[7].

Populär aber wurden die «arma virginis» in Deutschland erst mit dem Aufkommen der *Lauretanischen Litanei*. Zwar zeigt diese im Aufbau wie im Inhalt Ähnlichkeit mit einer Handschrift in Wien von 1418. Ihre eigene endgültige Prägung erhielt sie jedoch erst in Loreto – daher der Name –, wo sie Anfang des 16. Jahrhunderts in der heute noch üblichen und beliebten Form rezitiert wurde und wo sie auch der erste deutsche Jesuit, Peter Canisius – in der Schweiz durch seinen «Kanisi» genannten Katechismus bekannt –, 1548 auf einer Reise nach Rom gehört hatte. Als er 1557 in Begleitung mehrerer Brüder von Loreto nach Bayern zurückkehrte, wurde sofort die Veröffentlichung der Lauretanischen Litanei und deren Einführung in verschiedenen Jesuitenkollegien, darunter auch Ingolstadt[8], veranlaßt. Schon 1558 erschien in Dillingen ihr Erstdruck; im gleichen Jahr noch wurde sie in ein kleines Gebetbuch aufgenommen.

Im Gegensatz zu früheren Marienlitaneien zeichnet sich die Lauretanische aus durch eine klare Ordnung der Titel und einen festgelegten logischen Zusammenhang. Ihr Aufbau setzt sich zusammen aus:

1. Einer kurzen allgemeinen Einleitung mit den Anrufungen der drei göttlichen Personen und dem Kehrreim «Erbarme dich unser»
2. Dem Hauptteil mit den marianischen Anrufungen, bestehend aus:
   a) 11 Mutteranrufungen
   b) 6 Jungfrauanrufungen
   c) 13 Symbolanrufungen
   d) 4 Patronatsanrufungen
   e) 12 Königinanrufungen
3. Einem kurzen Abschluß allgemeiner Art mit dem dreifachen Ruf «Lamm Gottes»

Für die Barockkünstler bedeutete die Lauretanische Litanei mit ihren symbolischen Bildern eine wahre Fundgrube. Sie liierten die Marienlobpreisungen mit einem weiteren, sich zur höchsten Blüte entfaltenden Bildtypus: der *Himmelfahrt Mariä*. Oswald Onghers, ein im Erzbistum Würzburg tätiger, aus der Schule von Rubens hervorgegangener Niederländer malte auf seiner Neustädter Altartafel von 1675[9] erstmals die Assunta, umgeben von lauretanische Symbole tragenden Engeln.

In den Deckenmalereien des 18. Jahrhunderts erreichte die Verwertung der marianischen Gleichnisse aus der Lauretanischen Litanei ihren Höhepunkt. Die symbolischen Begleitmotive lösten sich aus dem Hauptfresko, umgaben dieses oft kranzartig als kleine selbständige Bilder oder füllten Stichkappen und Emporenfelder. In vereinzelten Fällen sogar wurden ihnen um die Jahrhundertmitte zentrale Ehrenplätze an den Kirchendecken zugewiesen.

### *C. Der Augsburger Druck der Lauretanischen Litaney von 1749*

Das kleine Werk, wovon sich ein Exemplar der Erstausgabe in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg befindet (Sign. Th. Pr.), stellt den ersten Versuch in Deutschland dar, die gesamte Lauretanische Litanei mit ihren 57 Anrufungen bildlich zu gestalten. Der ausführliche, aufschlußreiche Text des Titelblattes lautet:

«Lauretan. Litaney, so zu Lob u. Ehr der ohne Mackel empfangenen, von aller Sünd befreyten, Unbefleckten Jungfrauen und Glorwürdigsten

Himmelskönigin
MARIAE

In dem Wunder-thätigen Hause Loreto
von den Hl. Engeln ist abgesungen,
nachmals von der Catholischen Kirchen angenommen...
Durch Klare Concept, fassbare Sinn-Bilder, Gleichnussen, und Biblische Figuren in sieben und fünfzig Kupffer-Stichen nach Ordnung der Ehren-Titeln fürgestellt und mit kurzer Beyschrift erkläret
von Francisco Xaverio Dornn
Ordinari Predigern in Fridberg
Augspurg, zu finden bey Johan Bapt. Burckhart
nächst dem Wein-Stadel, 1749.»

Für die Buchform aufschlußreich ist bereits dieser Text des Titels, in dem ausdrücklich und an erster Stelle auf die Kupferstiche als Träger des Inhaltes verwiesen wird. Nicht ein den Text illustrierendes Buch liegt vor uns, sondern eine zu einem Band gebundene Folge von 57 Kupferstichen, mit kurzem Text dazwischen – also ein eigentliches Bilderbuch der lauretanischen Anrufungen. Mit dieser Formgebung steht das Werklein ganz in der

Tradition der Augsburger Buchkunst[10]. Wie in den vielgerühmten Bilderbibeln aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, z.B. denjenigen des Joh. Ulr. Kraus, dient der Text der religiösen Erbauung und Belehrung. Er setzt sich zusammen aus drei sowohl Bild wie Bibelstellen erläuternden Betrachtungen und einem Gebet in deutscher Sprache. Für den geschulten Betrachter erübrigt sich der Text beinahe, da – wie in den Bilderbibeln – in die Kupferplatte ein Bildtitel mit der jeweiligen lauretanischen Anrufung und eine Bildunterschrift mit Bibelzitat und Stellenangabe, beide in lateinischer Sprache, miteingestochen sind (Abb. 1).

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wo Maria in ganzer Gestalt wiedergegeben ist, erscheint in der oberen Bildhälfte ihr stets phantasievoll variiertes, fein auf den durch den Bildtitel angegebenen Inhalt abgestimmtes Brustbild. Nicht unbedingt zentral angeordnet, ist es gelegentlich in einen reich verzierten Rokokorahmen gefaßt und wendet sich, wie im Gespräch, himmlischen und irdischen Gestalten zu; oder das Marienbildnis wächst direkt aus den ihm beigeordneten Symbolen heraus, dem Gnadenbrunnen z.B., der Rosa mystica usw. (Abb. 2). Dieses marianische Hauptmotiv wird im untern Bildteil, aber auch in den Eckfüllseln, erweitert, sei es durch typologische Vorbilder, Parallelen aus den Psalmen oder durch ganz neue emblematische Ausdeutungen. Zahlreiche kreis- und strahlenförmige Inschriften tragen zum besseren Verständnis bei. Die Verbindung von Figurengruppen und Emblematik, die ja zum Teil vom Stoff her bedingt ist, bedeutet eine weitere – charakteristische – Bereicherung der Stiche.

Trotz der Fülle der Bilder und der unterschiedlichen figürlichen Maßstäbe fallen Hauptthema und Nebenthemen nie auseinander. Die Einzelteile werden dekorativ außerordentlich geschickt zusammengebunden durch Rocaillen, Pflanzen, Blumengirlanden, Architekturteile, Landschaftsandeutungen und fliegende Putten. Ornamental ebenso phantasievoll sind die Stiche eingefaßt: Oben und seitlich ohne lineare Begrenzung geöffnet, wird nur der untere Bildrand fixiert, oft durch ein unregelmäßig geschlungenes Band, das sich auf der einen Seite zu einem Bäumchen, zu einer blumengefüllten Volute, einer Konsole und ähnlichem verwandelt.

Ebenso bezeichnend wie das Kompositionsschema sind auch die dargestellten Figuren: große, schlanke, verinnerlichte Gestalten, mehr Träger einer Idee als lebende Menschen. Auffallend sind ihre langen Oberschenkel und der eckige Faltenwurf der Gewänder, deren Zipfel oft spitze Dreiecke bilden. Ihre weichen, fließenden Umrißlinien entsprechen durchaus der sehr diffusen Lichtführung in den Stichen.

Wer ist der Entwerfer dieser dekorativ reizvollen, poetischen und doch etwas dilettantischen Stiche mit der reichen theologischen Aussage? Da keines der 57 Blätter seinen Namen mit dem obligaten «invenit» oder «delineavit» auf der linken unteren Bildseite vermerkt, könnte man versucht sein, ihn in der Werkstatt der Gebr. Klauber in Augsburg zu vermuten, deren Signatur die Blätter auf der rechten unteren Seite tragen. Doch aus der Bezeichnung «Jos. et Joa. Klauber, Cath. sc. et exc.» ergibt sich zunächst nur die Tatsache, daß die Ausführung der Stiche in ihren Händen lag, indem sich nämlich «sculpsit» auf die graphische Stichelarbeit, «excudit» auf die Druckabzüge bezieht.

Der 1740 gegründete Kunstverlag der Catholici genannten Brüder Klauber – anfänglich unter Mitbeteiligung des Malers G.B. Goez – war ein ausgesprochen katholisch orientiertes Unternehmen; es brachte Andachts- und Wallfahrtsblätter heraus und machte Reproduktionsgraphik nach Darstellungen der erfolgreichen Künstler J.E. Nilson, G.B. Goez, J.E. Holzer, J.W. Baumgartner usw. Wie weit die Klauber selber schöpferisch tätig waren, ist heute noch nicht abgeklärt (Abb. 3). Die wenigen mit «delineata J. et J. Klauber» signierten Stiche[11] zeigen weder große Originalität noch hohes künstlerisches Niveau. Ornamental sind sie zwar gekonnt, doch wirken ihr stereotypes Schema, ihr krasser Helldunkelkontrast, die scharfe lineare Umgrenzung und die übergroßen, kleinköpfigen Figuren mit den gezierten Gesten eher langweilig und phantasielos. Als Inventores der Stiche unserer Lauretanischen Litaney kommen sie aus eben diesen stilkritischen Gründen nicht in Frage.

In Augsburg, wo man sich ebenfalls mit der Urheberschaft der Stiche befaßt hat, ist als Entwurfskünstler der Stecher Joh. B. Probst in Betracht gezogen worden, auf den eine Stelle im *Vorwort* hinweisen könnte. Dieses ist, wie die Buchform, ein typisches Produkt der Zeit, mit vielen, heute schwer verständlichen Anspielungen, geschrieben von F.X. Dorn, Dechant und Stadtprediger in Friedberg. Er bezeichnet sich darin als Verfasser des deutschen Textes, nennt sich im übrigen bescheiden Executor eines Vermächtnisses eines hocherleuchteten Priesters an dessen Beichttochter, die Gräfin Maria Theresia Fuggerin von Wellenburg. Mit folgender, für die Autorschaft bedeutsamen Verschlüsselung fährt er fort:

> «Praesentiere also Euer Excellens mit aller Submission das vermachte Erbtheil, nemlich die in 57 Kupferstichen abgebildete lauretanische Litaney, als ein Kunst- und BROBSTuck desjenigen, dessen Namen ich eben genannt habe...»

Wie soll das Wortspiel gedeutet werden? Bezieht sich das in Majuskeln geschriebene «Brobst» tatsächlich – wie man eben in Augsburg vermutet – auf den Künstler namens Joh. Balthasar Probst (1673–1750), einen geschickten, mit dem Kunstverlag Jeremias Wolf liierten Kupferstecher? Von diesem sind nur Reproduktionsstiche nach fremden Werken bekannt; deshalb scheidet er – nach unserer Ansicht – als Verfasser der Entwürfe zu den lauretanischen Klauberstichen a priori aus. Andere Künstler auf den Namen Probst sind in Augsburg um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nachweisbar.

Abb. 1 «Refugium Peccatorum», Kupferstich aus der Lauretanischen Litaney, Augsburg 1749 (S. 43). Leuchtturm und befestigte Stadt in den unteren Eckfüllseln vgl. Abb. 21 und 22

Abb. 2 «Mater Castissima», Kupferstich aus der Lauretanischen Litaney, Augsburg 1749 (S. 16) mit dem Fons signatus und dem Hortus conclusus

Nun führten archivalische Erhebungen im Fürstlichen und Gräflichen Fuggerschen Familien- und Stiftungs-Archiv in Dillingen an der Donau auf eine gänzlich neue Spur. Es ließ sich nämlich im Testament der Gräfin Maria Theresia Fugger-Wellenburg vom 23. Januar 1759 der Name Probst feststellen[12]. Die Gräfin vermacht darin ihrer Ersten Kammerjungfrau ein kleines, hoch in Ehren gehaltenes Bildnis des seligen P. Udalricus Probst S.J. Sicherlich handelt es sich um das Konterfei ihres ehemaligen, im Vorwort der Klauberschen Litanei erwähnten Beichtvaters. Auch dessen Beziehungen zur Jesuitenmission – wie aus der Korrespondenz hervorgeht[13] – decken sich mit den Worten von F.X. Dorn, der ihn als geistvollen Priester bezeichnet, «welcher in der Verkündigung des Evangelii schier ein anderer Paulus ware». Weitere Nachforschungen ergaben, daß UDALRICUS PROBST am

Abb. 3 Eigenhändiger Kupferstich der Stecher J. und J. Klauber aus Horae Canonicae, Beiband 3, etwa 1750

6. März 1690 in Landsberg am Lech geboren ist, einem oberbayerischen Städtchen, das sich im späten 17. und 18. Jahrhundert durch rege barocke Kunstentfaltung hervortat und wo seit 1716 auch der Rokokobaumeister Dominikus Zimmermann ansäßig war. Bestimmt hat der junge Udalricus Probst die Barockisierung der Stadtpfarrkirche und den Neubau des Rathauses, wahrscheinlich auch die Anfänge der Dominikus-Zimmermann-Periode miterlebt. Jedenfalls wuchs er in einer von modernem Barockgeist geprägten Umgebung auf, die den aufgeweckten Jüngling auch künstlerisch formte und anregte. In dem am Hang über der Stadt gelegenen Kloster zum Heiligen Kreuz trat er dem Jesuitenorden bei. Seine Studien in Rhetorik, Philosophie und Theologie schloß er mit Insigni cum laude ab. Ein paar Jahre war er als Lehrer in verschiedenen bayerischen Gymnasien tätig, wurde dann zum Prediger promoviert und kam als solcher 1731 nach Augsburg in die Kollegiatsstiftskirche St. Moritz.

Probst galt als außerordentlich beliebter Prediger, dessen aus allen Ständen zusammengesetzte Zuhörerschaft die Kirche bis in die hinterste Ecke füllte. Ebenso beliebt war er als «unermüdeter Beichtvater: er betrachtete die Seelen und nicht die Personen[14]». Als er am 22. Dezember 1748 starb, wurde sein Begräbnis aufs ehrenvollste begangen mit öffentlicher Trauer und heiligen Opfern auf allen Altären. Sowohl aus der von einem berühmten Dominikaner Prediger gehaltenen Trauerrede, in welcher P. U. Probst «in schönsten Sinnbildern vorgestellt ware»[15], als auch aus einem Abschnitt seines Lebenslaufes von Veith geht hervor, welch großen Wert er darauf legte, religiöse Ideen in seinem Werk durch anschauliche Sinnbilder faßbar und populär zu machen. Dieser verweist auch auf so viele Tausende von sakralen Bildern, die nach seiner Anweisung mit Emblemen zur Anspornung der Frömmigkeit geschmückt wurden, was nicht nur zur Verbreitung der Heiligenverehrung beitrug, sondern auch zu weitem Reichtum der vorher so armen katholischen Künstler[16]. Der Ausdruck «artifices amplis divitiis donati» schließt sicherlich – über den konkreten materiellen Sinn hinaus – die Bedeutung von geistig-fruchtbarer Bereicherung mit ein, d.h. die Probstschen Sinnbilder sind zu einem reichen Schatz an Vorbildern für die katholischen Künstler geworden.

Der heilige Eifer von P. U. Probst, das ihm offenbar eigene Verständnis für barocke Kunst sowie seine zeichnerische Begabung waren wohl die treibenden Kräfte, welche ihn veranlaßten, selbst Vorlagen für die Stiche zu seinen Werken zu entwerfen[17]. Ein Blatt unter den zahlreichen (Abb. 4) trägt am unteren linken Bildrand sogar seine persönliche Signatur «R. P. Udal. Probst S. J. invenit[18]». Es handelt sich um das Titelkupfer der dritten lateinischen Ausgabe der Lauretanischen Litanei von 1771, das auch der deutschen Erstausgabe mit unwesentlichen Abweichungen, jedoch ohne seine Signatur, voran-

Abb. 4 Eigenhändiges Titelkupfer mit Signatur von Pater Udalricus Probst aus Litaniae Lauretanae, Augsburg 1771

gestellt ist. Da außerdem der Schriftzug des Stechers dieses Blattes nicht mit demjenigen der folgenden übereinstimmt, vermuten wir, Probsts eigenster Entwurf sei noch zu seinen Lebzeiten gestochen, doch erst in die spätere – lateinische – Ausgabe aufgenommen worden[19].

Ins Zentrum des Stiches ist das Gnadenbild von Loreto gerückt. Kleine Engel mit Mutter- und Jungfrauanrufungen enthaltenden Spruchbändern umfliegen die Regina angelorum, die von der Dreifaltigkeit im Himmel erwartet wird. Je ein Patriarch, Prophet und eine Jungfrau links, ein Bekenner, Märtyrer und Apostel rechts bieten ihr gemeinsam die Königinnenkrone an. Darunter tragen Engel das heilige Haus von Nazareth nach Loreto herbei. Sehr geschickt sind auf den beiden rahmenden Seiten die Embleme der übrigen lauretanischen Anrufungen angeordnet. Fast wie in einem mathematischen Artistenstück-

lein ist es Probst gelungen, sämtliche 57 marianischen Anrufungen auf dem kleinen Titelkupfer unterzubringen. Handelt es sich auch nicht um ein großes Kunstwerk, so ist doch dessen Komposition beachtlich, welche die Vielzahl in ein Dreiecksschema gliedert und mit den beiden festigenden Türmen an den Bildrändern zusammenfaßt.

Für die Bescheidenheit des St.-Moritz-Predigers ist es bezeichnend, daß die meisten seiner Schriften erst postum veröffentlicht worden sind, wie auch sein letztes Werk, die Lauretanische Litaney. Diese Stichfolge hat besonders großen Anklang und Verbreitung gefunden. Zum Teil sind die Bilder der dritten lateinischen Ausgabe von 1771 schon umgestochen und weichen, besonders im Ausdruck der Figuren, wesentlich von der Erstausgabe ab[20].

Betrachten wir zum Schluß das Porträt von Udalricus Probst (Abb. 5). Der schöne, klare Kupferstich steht in dem Büchlein «Heylsame Gedancken von dem Zihl und Ende des Menschen» 1752 und ist von Joann Rudolph Störcklin nach einem Ölbildnis seines Vaters, des gebürtigen Zugers Johann Heinrich Störcklin, gestochen[21]. Bei dem vor 1736 entstandenen Bild handelt es sich vermutlich um das im Testament der Gräfin Maria Theresia Fugger-Wellenburg erwähnte Porträt. P. Udalricus Probst, im Lehnstuhl vor einem Bücherschaft sitzend, den Rücken einem Fenster mit Sicht auf den Komplex des St.-Moritz-Kollegiums kehrend, ist dem Betrachter voll zugewandt. Die breite Gesichtsform mit der plastisch durchgebildeten Stirne und den vollen Augenbrauen hat etwas Bäuerlich-Volkstümliches; der gesammelte Ausdruck mit dem introvertierten Blick und dem verschlossenen Mund zeugt von intensivem geistigem Forschen. Diese beiden Komponenten prädestinierten ihn zum begnadeten Kanzelredner, zu einem mit Wort und Bild anschaulichen Interpreten des Evangeliums, der in seinen Händen bezeichnenderweise das von ihm bevorzugte Liber ecclesiastici hält.

Udalricus Probsts schönste uns bekannte Bilderschöpfung ist die Lauretanische Litaney, «ein echtes Kunst- und Brobstuck», wie sie im Vorwort genannt wird. Als geistiger Verfasser hat er die zu den marianischen Anrufungen passenden Bibelstellen ausgewählt, die Beziehungen zwischen Altem und Neuem Testament hergestellt, gelegentlich auf die Lehre der Kirchenväter hingewiesen und anhand der lauretanischen Ehrentitel eine kleine mariologische Abhandlung aufgebaut.

All diese verschiedenen Aspekte werden konzentriert und auf kleinstem Raum auf den Kupferstichen dargestellt. Vermutlich hat Probst nur summarische Entwürfe dazu gemacht, die von ungleich begabten Gehilfen in der Werkstatt der Klauber gestochen worden sind. Sicherlich geht auch nicht alles auf eigene Invention zurück: Probst wird wie andere aus dem großen Vorrat von Vorlagen geschöpft haben. Seine Leistung besteht darin, daß er eine neue geistige Aussage gemacht und dazu die entsprechende bildliche Form geschaffen oder veranlaßt hat.

Abb. 5 Porträtstich des P. Udalricus Probst von J. R. Störcklin aus «Heylsame Gedancken von dem Zihl und Ende des Menschen», Augsburg 1752

Wir sind so ausführlich auf den Augsburger Druck der Lauretanischen Litanei eingegangen, nicht nur weil Rebsamen daraus Vorbilder für seinen Göslikoner Zyklus geschöpft hat, sondern vor allem auch weil das bis heute der Forschung unbekannt gebliebene, reizvolle kleine Werk eine Veröffentlichung verdient.

## Zweiter Teil: Die Fresken in Göslikon

### *A. Themenkreise*

Beim Betreten des saalartigen, 1757 im Rokokostil umgebauten Kirchenschiffes, über dessen Decke und Wände sich die von Franz Anton Rebsamen signierten Fresken ziehen, wird der Betrachter vorerst von dem *mariologischen Thema* in Bann gezogen. Es dominiert am Deckenspiegel mit der großen Himmelfahrt Mariä, den sie umschließen-

den kleineren Malereien und den vier Bildern in den Eckfeldern. Über den beiden Sakristeieingängen und der Kanzel klingt es vereinzelt wieder auf. Den Blick des die Kirche Verlassenden zieht es noch einmal an mit den drei ungewöhnlichen Fresken über der Empore der Westwand.

Neben das mariologische tritt das – beim ersten Augenschein sich nicht so deutlich offenbarende – *trinitarische Thema*. Bildlich dargestellt begegnet uns die Trinität dreimal: im großen Deckenfresko das *Abbild* der Heiligen Dreifaltigkeit, horizontal gegliedert in die drei einzelnen Figuren; am Hochaltar die *symbolische Bildschöpfung* des Gnadenstuhls in vertikaler Anordnung aufsteigend vom gekreuzigten Christus des Altarblattes zu Gottvater im Giebelfeld und der Taube des Heiligen Geistes im Baldachin; über der Mittelszene an der Westwand das *geometrische Zeichen* der Dreieinigkeit in Form eines gleichseitigen Dreiecks. Alle drei Darstellungen folgen sich in der Längsachse des Kirchenschiffes.

Zu diesen bildhaften Trinitätsdarstellungen kommt die häufige architektonische und dekorative Verwendung der Dreizahl, am auffallendsten wohl in der Gliederung des Ostraumes. Zu einer Dreiergruppe schließen sich die beiden Eckaltäre mit dem Hauptaltar, der selbst wiederum aus drei Teilen besteht, zusammen. Zu weiteren Dreiklängen fügen sich der Thronbaldachin mit den beiden Emporenarkaden und der Hauptaltar mit den zwei Bildern über dem Lettner. In den Fresken der Westwand wiederholt sich nochmals die Dreizahl, und schließlich reihen sich die Kreuzwegstationen zwischen den Fenstern der Seitenwände wiederum zu Dreiergruppen.

Dem Ostraum der Kirche ist das *christologische Thema* vorbehalten. Darauf beziehen sich die Darstellungen des Hauptaltarblattes und die beiden Fresken über dem Lettner, die zum Passionszyklus Christi gehören.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß das den weitaus größten Platz beanspruchende mariologische Thema vom christologischen klar getrennt ist und daß die Abwicklung von Westen nach Osten erfolgt. Der dritte, der trinitarische Themenkreis, durchzieht die beiden anderen und ist überall gegenwärtig. So ergibt sich eine einfache, systematische Gliederung, die auf ein den gesamten Freskenzyklus umfassendes, keineswegs historisches, sondern dogmatisches Programm hinweist.

### *B. Die Westwand*

Die mariologischen Aussagen setzen ein mit drei Fresken über der westlichen Empore (Abb. 6). Je eine klar ablesbare alttestamentliche Szene, eingefügt in eine nach der Wandmitte hin orientierte Kartusche, flankiert das Fresko im Zentrum, den *Marienbrunnen*, welcher, nicht in einen Rahmen gefaßt, ohne räumliche Definierung bleibt. Er hebt sich von den beiden seitlichen Malereien durch seine surrealistische Ausstrahlung ab. Von P. Felder wird er bezeichnet als «symbolische Darstellung der Mutter Gottes als *fons signatus*[22]». Es kann sich jedoch hier nicht um die Darstellung des marianischen Sinnbildes aus dem Hohenlied (4, 12) handeln. Der versiegelte Brunnen ist zwar im 18. Jahrhundert ein beliebtes Motiv, das, wie andere Mariensymbole in kleine Medaillons oder Kartuschen gefaßt, mehr dekorativen als künstlerischen Wert hat. Üblicherweise wird der Fons signatus als ein mit einem Deckel verschlossener Brunnen dargestellt und gilt als Keuschheitssymbol Mariä. Eine ähnliche Bedeutung hat

Abb. 6 Mariologisches Leitmotiv zum Rebsamenschen Freskenzyklus, Westwand der Pfarrkirche Göslikon

Abb. 7 Marienbrunnen, zentrales Fresko an der Westwand der Pfarrkirche Göslikon

Abb. 8 «Mater Divinae Gratiae», Kupferstich aus der Lauretanischen Litaney, Augsburg 1749 (S. 14). Vorbild zu Abbildung 7

der *Hortus conclusus* (ebenfalls Hohelied 4, 12), ein von einer hohen, meist sechseckigen Mauer umgebener Garten, in dessen Mitte ein Wasserbecken liegt. Auch in der Klauberschen Litanei begegnen wir diesen beiden Bildtypen, sogar nebeneinander, auf dem Kupferstich «Mater Castissima» (vgl. Abb. 2). Eine dritte Brunnendarstellung, ein Brunnen mit fließendem Wasser, das sich in mehrere Schalen ergießt, ist im Sinne des *Fons vitae* (Hohelied 4, 15) zu verstehen.

Das Göslikoner Fresko deckt sich mit keinem der drei angeführten Typen (Abb. 7). Es unterscheidet sich von ihnen durch seine dreiteilige Komposition mit der rechts beigefügten Inschrift: Hebr. 4. Allerdings liegt der Hauptakzent auf dem dreifach gestaffelten Brunnen mit der ihn bekrönenden Marienbüste, die sich – man denkt an die Geburt der Venus – aus einer muschelförmigen Schale erhebt. Ihrem Herzen entspringen drei Wasserstrahlen, die im Bogen in eine von zwei Meerwesen gehaltene Schale fallen, aus der sich das Wasser in regelmäßigen Abständen in das untere Becken ergießt. Ein zweischwänziger Delphin – schon in der Antike der meerentstiegenen Aphrodite beigesellt – mit breitgezogenem Maul und spitzen Ohren bildet hier den Schalenträger. Maria, die Hände über der Brust gekreuzt, neigt demütig ihr schmales Haupt nach links. Mit niedergeschlagenen Augen völlig in sich versunken lauscht sie auf die Worte, welche die zweite Figur, der von links herabschwebende Engel, zu ihr spricht: «Gratia plena.» In seiner Rechten hält Gabriel einen Lilienstengel, mit seiner Linken zeigt er hinauf und hinüber auf die dritte Figur der Komposition: das hoch oben stehende, goldene Dreieck der Trinität, wo die Heilig-Geist-Taube ihre Flügel entfaltet und aus dem Strahlen auf Maria ausgesendet werden. Ganz eindeutig stellt der obere Teil des Freskos die *Verkündigungsszene* dar, nach dem Text des Evangelisten Lukas (Luk. 1, 28).

Diese ungewöhnliche Kombination von Marienbrunnen mit Verkündigungsszene findet sich ebenfalls in der Klauberschen Litanei (Abb. 8), auf dem Kupferstich mit dem Titel *Mater Divinae Gratiae* und dem begleitenden Bibelwort: «Adeamus ad thronum gratiae. Hebr. 4»

(S. 14). Es ist einer der künstlerisch besten und einheitlichsten Stiche aus der ganzen Folge. Rebsamen hat ihn für sein Fresko fast wortgetreu übernommen. Von der dreiteiligen Komposition bis in die kleinsten Details lassen sich Übereinstimmungen verfolgen, wie z.B. in der Frisur der Maria: Das in großen Wellen in die Stirn fallende Haar ist in der Mitte gescheitelt und wird von einem nach rechts ausflatternden Band zusammengehalten; die der rechten Wange entlang gleitende Locke legt sich spielerisch über die Schulter. Und dennoch ist aus dem kleinen graphischen Blatt eine monumentale Freskomalerei hervorgegangen. Das Weglassen der landschaftlichen Motive um den Brunnen herum isoliert denselben und bringt seinen dreiteiligen Aufbau zu klarer Wirkung. Die stärkere Betonung der himmlischen Ferne, die sich aus der größeren Distanz zwischen dem Bildzentrum und den beiden oberen seitlichen Figuren ergibt, erhöht die schon im Gesamtmotiv enthaltene surreale Wirkung.

Um dieses sich nicht auf den ersten Blick enthüllende Sujet richtig zu interpretieren, wollen wir uns dessen Erklärung durch das Wort zuwenden, dem Kommentar von F.X. Dorn. In Betrachtung I und III schreibt er dazu (S. 27, 28):

«I. Maria als eine Mutter der göttlichen Gnaden, wird vorgestellt durch einen von allen Seiten überlaufenden Brunnen, und billig, weil der Erzengel Gabriel sie voll der Gnaden nannte. Ja Maria ist voll der Gnaden wie das Meer voll des Wassers; und gleichwie in das Meer alle Flüsse laufen, also sind alle Gnaden, die alle Heilige und Engel insgesammt gehabt, in Maria allein versammelt.

III. Was folgt aus diesem? Antwort: Gleichwie der Brunn sich leicht ausgießt, wenn er voll ist, also Maria, ein Brunn, ja ein Meer der Gnaden, gießt sich leicht aus, und läßt ganze Gnadenströme auf uns Menschen fließen. Die Israeliten wollten lieber durch Moses, als selbst mit Gott reden; also wenn auch wir unsere Bitte bey Christo uns nicht getrauen vorzubringen, so können wir, wie die Unterschrift im Bilde sagt, gehen zu dem Gnadenthrone Maria, und durch sie um Gnade bitten.»

Das den Kupferstich allgemein verständlich erklärende Thema ist nicht neu; es geht auf literarische Quellen des Mittelalters zurück. Schon Bonaventura (1221–1274) stellte Marias Gnadenvermittlung ins Zentrum seiner Mariologie und brachte diese in direkten Zusammenhang mit deren Gottesmutterschaft. Nach einer bedeutungsreichen Einleitung verband er ohne Übergang «unsere» beiden Bibeltexte miteinander: Zuerst verkehrte Gott mit dem Menschen per verbum increatum...

Postquam rero homo lapsus est in peccatum, providit (Deus) modum condescensionis per verbum incarnatum, per quod homo adaptaretur ad gratiam. Et quia istud factum est in utero Virginis gloriosae, iste dictum est: «*Ave gratia plena; Dominus tecum*» (Luc. 1, 28), et Apostolus Paulus suadet volentibus gratiam obtinere, ut accedant ad thronum gratiae id est ad Virginem gloriosam. «Adeamus» inquit, «*cum fiducia ad thronum gratiae eius.*» (Hebr. 4, 16) [23].

Als Tertium comparationis der beiden Bibeltexte, das auch Rebsamens allegorischer Darstellung zugrunde liegt, ist der Begriff der göttlichen Gnade gebraucht, in der Verkündigung im passiven Sinne angewendet (Maria wird durch die göttliche Gnade zur Mutter des Messias auserwählt), in Hebr. 4, 16, im aktiven Sinn (Maria ist Vermittlerin der göttlichen Gnade). Wenn somit dem Vers *Hebr. 4, 16*, eine Schlüsselstellung zukommt, muß noch kurz auf eine weitere Stelle verwiesen werden: auf *Hebr. 4, 2:*

«Denn frohe Botschaft haben wir empfangen (Luther übersetzt: denn es ist uns verkündigt), gleich wie jene (d.h. die Wüstenwanderer zur Zeit Moses, welchen Ruhe verheißen worden war), aber das gehörte Wort half jenen nichts, da nicht glaubten die, so es hörten.»

Frohe Botschaft hat auch Maria erhalten durch den Verkündigungsengel, doch von ihr wurde das Wort gläubig angenommen.

Obwohl die Verknüpfung der Themen Verkündigung mit marianischer Gnadenvermittlung bereits lose im Hebräerbrief und ausdrücklich in der mittelalterlichen Mariologie verankert ist, wurde ihre adäquate Bildform erst Jahrhunderte später, im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts, gefunden, damals, als sich das Motiv mit der Verbreitung der Lauretanischen Litanei reaktiviert und verselbständigt hatte.

Dem seltenen Doppelthema vorangegangen ist die künstlerische Gestaltung des Einzelthemas «Gnaden-

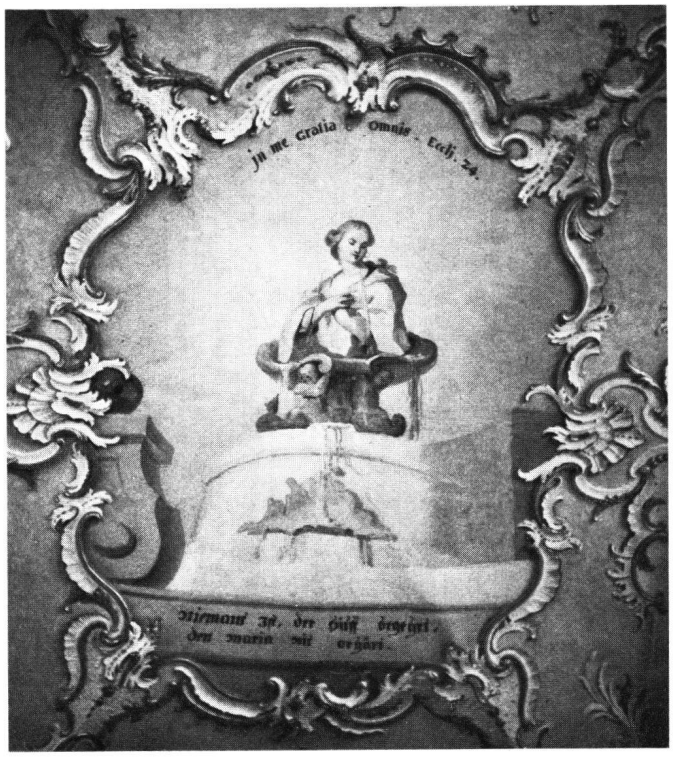


Abb. 9 Maria als lebendiger Brunnen, Fresko von J.B. Zimmermann in der Wallfahrtskirche Maria Brünnlein in Wemding am Ries von 1752

Abb. 10 Ausschnitt aus dem Deckenfresko des C. D. Asam im Bürgersaal Maria de Victoria zu Ingolstadt

brunnen», von J. B. Zimmermann verschiedentlich reizvoll variiert. Als frühes Beispiel erwähnen wir die Brunnendarstellung – bisher als Fons signatus oder Hortus conclusus bezeichnet – im großen Kuppelfresko in Steinhausen von 1730/31. J. B. Zimmermann hat als Antithese zum Sündenfall, der sich chorwärts in einer parkähnlichen Schneise abspielt, auf der Westseite des Deckenspiegels den Brunnen mit dem Herzen Mariä, aus dem der Gnadenstrahl springt, inmitten einer Pappelallee gemalt.

Diesem symbolischen Springbrunnen in idyllischer Gartenlandschaft begegnen wir bei Zimmermann noch öfters. Einzigartig in seinem Werk ist die Darstellung von «Maria als lebendiger Brunnen» in der Wallfahrtskirche Maria Brünnlein in Wemding am Ries, wo der Künstler 1752 zusammen mit seinem Sohn Michael die Stuck- und Freskoarbeiten ausführte (Abb. 9). Ganz ähnlich wie in Göslikon steht über dem Eingang an der Westwand – allerdings unter der Empore und in viel bescheidenerem Format – das Leitmotiv zum Gesamtprogramm, der Marienbrunnen: In einer muschelförmigen, von zwei Putten getragenen Schale ruht die rot-blau gekleidete Büste Mariä. Gesenkten Hauptes, von einem weißen Strahlenkranz umgeben, kreuzt die Gottesmutter die Hände über der Brust, aus der die Gnadenströme fließen. Fast möchte man annehmen, Zimmermann habe den Stich aus der Klauberschen Litanei gekannt, auch wenn die unteren Brunnenschalen fehlen und vor allem die Verknüpfung mit der Verkündigungsszene nicht stattfindet.

Auf diese spezielle Allegation sind wir, außer in Göslikon, nur noch einmal gestoßen, nämlich im großen Dekkenbild des Bürgersaals S. Maria de Victoria in Ingolstadt (Abb. 10). Schon in der Einleitung (S. 120) haben wir darauf hingewiesen, daß die durch P. Canisius vermittelte Lauretanische Litanei hier früh übernommen und regelmäßig gesungen worden ist. Dort hat sie auch einen frühen bildlichen Niederschlag gefunden in dem aus geistlich-jesuitischen Universitätskreisen stammenden Programm des von Cosmas Damian Asam 1735/36 ausgeführten Deckenfreskos: Maria als Mittlerin der göttlichen Gnade, welche sich in der Menschwerdung Christi mani-

festiert und sich über die Welt verbreitet. Über der auf einem Podest knienden Maria steht links der Verkündigungsengel, unter ihr steigen die Wasser des Fons vitae empor, und zu beiden Seiten erscheinen Symbole aus der Lauretanischen Litanei wie der elfenbeinerne Turm und der Turm Davids.

Die dogmatische Aussage des Asamschen Freskos kommt derjenigen unserer bescheidenen Mater-Divinae-Gratiae-Darstellung sehr nahe, wenn auch deren bildhafte Verwirklichungen weit auseinandergehen. Die Eigenart des Göslikoner Freskos – damit verbunden vielleicht auch eine künstlerische Disqualifikation – beruht auf seiner Abstraktion. Es kann seinen Ursprung nicht verleugnen, seine Herkunft als «sinnreiches Concept-Bild», ausgedacht von einem «hocherleuchteten Priester».

Bereits in der Einleitung haben wir darauf verwiesen, daß die Klaubersche Litaney als Buchdruck ganz der barocken Augsburger Tradition angehört. Am Beispiel des Göslikoner Freskos der *Mater Divinae Gratiae* zeigt sich eindrücklich, wie sehr auch dieses Stück Monumentalmalerei in seiner Bildschöpfung dem süddeutschen, von Predigt und Literatur geprägten Spätbarock verpflichtet ist. Seine zur allegorischen Komposition erweiterte Form bot dem Künstler die Möglichkeit, Aussagen auf zwei verschiedenen Ebenen zu machen und sie zu allegieren. Da sind einmal die historisch-biblischen Erzählungen vom Ratschluß der Erlösung rechts oben, von der Verkündigung durch Gabriel links oben und von der Verwirklichung des Beschlusses, d.h. der Inkarnation Christi in Maria, in der Bildmitte. Die zweite Aussage ist irrationaler Natur. Der Künstler konnte sich nicht auf eine geschehnishafte Handlung beziehen; seine Einbildungskraft mußte ein in der Realität nicht existierendes Gebilde erschaffen, welches das Wunder der göttlichen Gnade und deren Vermittlung an die Menschheit auszudrücken vermochte: den Gnadenbrunnen. Sehr geschickt ist die konkrete Marienbüste ins geistige und kompositionelle Zentrum des Geschehens gerückt. Sie bildet den eigentlichen Schnittpunkt, in dem sich historische und dogmatische Aussage treffen.

Außer dem allegorischen Hauptmotiv enthält die Brunnenfigur eine Anzahl von Einzelsymbolen. So gilt die *Muschel* als Sinnbild der Conceptio immaculata. Nach der naturgeschichtlichen Vorstellung des Mittelalters findet bei der Perlmuschel keine natürliche Befruchtung statt; man nahm an, daß die – obschon im Meer lebende – Muschel vom Wasser unberührt bleibe und daß erst die zur Frühlingszeit Emporsteigende unter göttlichem Einfluß den vom Himmel fallenden Tau empfange[24].

Ein weiteres, äußerst seltenes Emblem sind die den Muschelschalen entwachsenden *Korallenästchen*. Wiederum findet eine naturgeschichtliche Merkwürdigkeit ihre emblematische Auslegung: die Koralle, im Wasser eine weiche, hellgrüne Alge, wird, an die Luft gehoben, sofort rot und hart. Auf Maria bezogen verweisen die Korallen mit ihrer Verhärtung auf die in der Gottesmutter gefestigte Gnade und mit ihrer roten Farbe auf das zur Erlösung der Menschheit geflossene Blut Christi[25].

Die Anwendung der Muschel in unserer Gnadenbrunnendarstellung ist für das Rokoko charakteristisch. Von der im ersten Jahrhundertdrittel beliebten reinen Ornamentmuschel hat sie sich zum motivierten Bildgegenstand mit symbolischer Bedeutung gewandelt.

Ähnliches gilt auch für die übrigen Brunnenbestandteile. Wir weisen nur kurz auf den die untere Brunnenschale stützenden Delphin hin – schon in der frühchristlichen Zeit *Delphinus salvator* genannt –, welcher den tragenden, rettenden und die Menschheit erlösenden Christus versinnbildlicht.

Die Mater-Divinae-Gratiae-Darstellung hat einen theologischen, verschiedene Themen umfassenden und ausschöpfenden Gedankengang in Abbreviatur malerisch umgesetzt. Ihre Aussage bleibt präzis, wenn auch für den heutigen Betrachter nicht leicht verständlich.

Aus dem umfangreichen Hebräerbrief konnte bisher der Vers Hebr. 4, 16, mit dem Zentralbild in Korrelation gebracht und kurz auf Hebr. 4, 9, hingewiesen werden. Die zwei flankierenden kleinen Fresken stellen zwar alttestamentliche Szenen dar, doch stehen auch sie mit Hebr. 4 in Beziehung. Dessen Verfasser, Apostel Paulus, hatte mit seinem Schreiben beabsichtigt, die gefährdeten palästinischen Judenchristen in ihrem Glauben zu bestärken, und schrieb in *Hebr. 4, 12*, sehr anschaulich:

> «Denn das Wort Gottes ist lebendig und kräftig und schärfer denn kein zweischneidig Schwert, und dringt durch, bis daß es scheidet Seele und Geist, auch Mark und Bein, und ist ein Richter der Gedanken und Sinne des Herzens.»

Ebenso drastisch wie Paulus sich mit Worten ausdrückt, malt Rebsamen mit dem Pinsel die beiden alttestamentlichen Nationalheldinnen, *Jael* und *Judith* (Abb. 11 und 12), die ihr Volk mit Hammer und Säbel vom Feind befreien und den Unglauben durch das richtende und strafende Schwert des Gotteswortes ausrotten. Schon im Mittelalter galten die beiden mutigen Jüdinnen als Präfigurationen von Maria:

Für diese beiden Fresken gibt es keine Vorbilder in der Klauberschen Litaney. Auf dem Göslikoner Bild rechts (Abb. 11) steht *Judith* (Apokryphen, Judith 13) groß, stolz und selbstbewußt vor einer zeltartigen, rotbräunlichen Draperie. Triumphierend zeigt sie das abgeschlagene Haupt des Holofernes. In der herabhängenden Rechten hält sie den Säbel, mit dem sie die Tat vollbracht hat, und weist auf den mit einem Tuch bedeckten Rumpf des Geköpften, der stark verkürzt aus dem Hintergrund hervorstößt. Zwischen den baumelnden Armen fließt das Blut aus der frischen Wunde. Die gräulichweiße Leiche könnte aus einem Moritatenhelgen stammen – uns erinnert sie an die drastisch-populären Ermahnungen im Hebräerbrief. Auffallend sind an Judiths Bekleidung die Farben. Über

Abb. 11 Judith enthauptet Holofernes, Fresko an der Westwand von Göslikon

Abb. 12 Jael erschlägt Sisera, Fresko an der Westwand von Göslikon

einem blauen, schlicht gegürteten Kleid trägt sie einen roten, über Holofernes' Haupt weit ausflatternden Überwurf: Es ist das leuchtende Rot der Siegerin. Die Farben der Marienbüste des Gnadenbrunnens sind gerade umgekehrt: das rote, nur am Ärmel sichtbare Unterkleid wird fast völlig bedeckt von einem blauen, umhüllenden Tuch: Blau bedeutet das Himmlische. Gerade auf diesen Kontrast zwischen weltlicher und himmlischer Macht wird durch die Farbgebung und die schon beschriebene unterschiedliche Haltung von Judith und Maria hingewiesen, obwohl sich bei Vorbild und Bild auch frappante Ähnlichkeiten zeigen. Die schmale Kopfform, die niedergeschlagenen Augen, die Frisur mit den Locken über den Schultern sind bei beiden Gestalten fast identisch. Eine derartige Mischung von Identifikation und Gegensatz gehört bereits zu den mittelalterlichen typologischen Gegenüberstellungen. Wiederum können wir uns auf Bonaventura beziehen. Er verbindet z.B. den Begriff der Gnade mit der Judithszene und setzt ihn in Parallele zur Verkündigungsszene, zieht aber eine scharfe Trennung zwischen weltlicher und göttlicher Gnade. In der reizenden Übersetzung des Speculum Mariae von 1506 der Basler Universitätsbibliothek werden dem «Ave Maria, der Gnade voll» die Worte des Holofernes an Judith vorausgeschickt: «nu trinck und sitz in froidenlust, denn du hast Gnad funden bei mir[26].» Judith erkennt die menschliche Gnadenbezeugung als ein in Holofernes verkörpertes teuflisches Trugbild und vollbringt ihre Tat – während Maria, von der göttlichen Gnade erfüllt, diese an die Menschheit weitergibt.

Als Pendant zur Judithdarstellung steht auf der linken Seite die alttestamentliche Szene mit *Jael* (Richt. 4, 17) (Abb. 12).

Auch sie galt bereits im Mittelalter als Präfiguration von Maria und wurde im Speculum Humanae Salvationis mit Judith assoziiert, beide als Symbole des Sieges über Dämone und Unglauben.

Das Rebsamensche Fresko bildet inhaltlich präzis eine Vorstufe zur Judithszene. Jael wird *bei* der Tat, Judith *nach* der Tat dargestellt. In seiner naiv ursprünglichen Auffassung entspricht das Bild so sehr seinem Pendant, daß es sich erübrigt, weiter darauf einzugehen.

Zusammenfassend muß betont werden, daß die beiden alttestamentlichen Seitenbilder nicht nur in Parallele gesetzt sind zum Mittelbild als marianische Präfigurationen; sie sind ebenfalls als Antiparallelen aufzufassen, von der die zentrale Mariengestalt ein neues Licht empfängt. Im Gegensatz zu Judith und Jael, die mit einem Akt der Gewalt, mit Hammer und Schwert, die Befreiung ihres Volkes erwirkten und deren Taten keine weiteren heilsgeschichtlichen Folgen nach sich zogen, wird Maria zur Erlöserin der Menschheit ohne eigene Handlung, einzig

durch die Zuwendung der göttlichen Gnade: Als Mutter des göttlichen Sohnes und als Mittlerin der göttlichen Gnade wird sie zur Gestalt des heilsgeschichtlichen Neuansatzes – mit der Verkündigung an Maria wurde das alttestamentliche Zeitalter sub lege abgelöst durch den neuen Bund sub gratia. Damit wird der marianische Gnadenbrunnen in erweitertem Sinn auch zum Symbol der Ecclesia.

### *C. Die Deckenbilder*

In der gedanklichen Fülle der von den beiden alttestamentlichen Szenen begleiteten Darstellung der *Mater Divinae Gratiae* an der Westwand klingt leitmotivisch an, was in den – zentral in der Himmelfahrt Mariä gipfelnden – Deckenfresken an mariologischen Themen verarbeitet ist.

Die vier *Eckfelder* mit den Maria huldigenden Frauengestalten sind besonders reizvoll in ihrer Anordnung und in ihrer Verschmelzung von Malerei mit Stuck. Im Gegensatz zu anderen Darstellungen sind die Fresken nicht von festen Rahmen umschlossen; die Figuren «thronen auf luftigem Gewölk» (P. Felder), nur auf der unteren Seite von Stuckbändern spielerisch umschlungen.

Die östlichen Eckfelder enthalten jeweils nur eine Einzelfigur, während in den westlichen Ecken je zwei Gestalten zu einer Gruppe zusammengefaßt sind – womit auch auf eine inhaltliche Differenzierung hingewiesen wird[27]. Im Osten huldigt die Kirche, im Westen der Erdkreis der Maria.

Die radial gerichtete Begrüßungsinschrift «Ave Mater Dei filii» des nördlichen Westfeldes wird auf der südlichen gegenüberliegenden Seite ergänzt durch den Bittruf «Miserere Nobis!» Es handelt sich dabei nicht um eine wörtlich übernommene Anrufung aus der Lauretanischen Litanei. Begrüßt wird die Mutter des Erlösers der Welt, und in dieser Eigenschaft wird sie von den vier Erdteilen bittend um Gnadenvermittlung angerufen.

Im *nördlichen Westfeld* (Abb. 13) ist mit der stattlichen Frauengestalt im reichen, sich in schweren Falten weit ausladenden Brokatkleid und dem über die Schultern gebreiteten Hermelincape *Europa* gemeint. Huldigend richtet sie ihr in scharfem Profil gezeigtes, gekröntes Haupt aufwärts. Über diese königliche Gestalt hält eine im Hintergrund hockende, viel kleinere Figur einen Sonnenschirm aufgespannt. Der Federschmuck auf dem Kopf und der brennende Pfeil im Schoß deuten auf eine Personifizierung von *Amerika*.

Rebsamen hat sich auch hier an einem Kupferstich aus der Klauberschen Litaney inspiriert (Abb. 14), nämlich an der noch zur allgemeinen Einleitung gehörenden Anrufung: «Fili redemptor mundi Deus – miserere nobis» (S. 12). Für uns von Interesse sind nur die unteren Ecken des Stiches, die von den vier Erdteilen – ebenfalls in Zweiergruppen aufgeteilt mit dem Erdball zwischen sich – gefüllt werden: links die kniende Europa, die Worte auf

Abb. 13 Europa und Amerika, Kartusche im nördlichen Westfeld des Deckenspiegels von Göslikon

Abb. 14 «Fili Redemptor Mundi Deus», Kupferstich aus der Lauretanischen Litaney, Augsburg 1749 (S. 7). Vorbild zu den Abbildungen 13 und 15

Abb. 15 Asien und Afrika, Kartusche im südlichen Westfeld des Deckenspiegels von Göslikon

den Lippen: «Ave Maria Mater Dei Filii», hinter ihr die stehende Amerika. Ihnen wenden sich von der rechten Seite her Afrika und Asien zu mit der Bitte «Miserere nobis.», so wie auch Rebsamen diesen Bittruf an Maria in den Mund der Verkörperung Asiens legt, die zusammen mit Afrika das *südliche Westfeld* bestreitet (Abb. 15). *Asien* wird als königliche Figur dargestellt, hat sie doch den Garten Eden getragen und als erste den Messias gesehen. Ein Hermelinkragen bereichert ihr üppiges Gewand. Auf dem um den Kopf geschlungenen Turban steht die Mondsichel. Unter ihrer ausgestreckten Rechten steigt der Dampf des Weihrauchfasses empor. Als zweite Figur erhebt sich hinter Asien die dunkle *Afrika* mit entblößtem Oberkörper, einer Muschelkette um den Hals und einem malerisch über die rechte Schulter geworfenen, weit ausflatternden Tuch.

Die Vertreter der vier Erdteile in Göslikon haben nicht nur dieselben sparsamen Attribute wie diejenigen in der Klauberschen Litaney. Sie sind in gleiche Zweiergruppen aufgeteilt und führen eine ähnliche Gebärdensprache, wenn auch diejenige Rebsamens bewegter ist. Der Eindruck einer sinnvollen Bewegtheit, eines spannungsvollen Staunens und der hingebenden Ovation wird verstärkt durch lose Tücher und Bänder, die in Richtung der himmelwärts fahrenden Maria wehen. In den Eckfeldern zeigt sich, daß Rebsamen zwar einzelne Motive aus einem Stich der Klauberschen Litaney übernommen, sie aber frei und monumental am Deckenspiegel übersetzt hat. Zudem gelang es ihm, durch kleine Abänderungen einen neuen Akzent zu setzen, der für das Programm der ganzen Bildfolge von Bedeutung ist.

Das Motiv der Erdteile findet im Barock häufig Verwendung, allerdings in verschiedenartigen Zusammenhängen. In Göslikon repräsentieren die Erdteile gesamthaft die Welt, d.h. die Gemeinschaft der Christen, die der Erlösung harrt und bei Maria die vermittelnde Fürsprache sucht. Gleichzeitig ist die weltumspannende Bedeutung der Marienverehrung und die Verbreitung des Evangeliums in allen Weltteilen angedeutet. Somit wird die Verherrlichung der himmelfahrenden Maria, wie sie im Hauptbild des Deckenspiegels gezeigt ist, darüber hinaus zur Apotheose der Kirche.

Die *zentrale Darstellung des Deckenspiegels, die Assumptio Mariae* (Abb. 16), ist in ein Hochoval komponiert. Gefaßt wird sie von einem zwölffach ondulierenden Stuckrahmen, dessen Wellenlinien kleine Rocaillen mit Camaïeumalereien entwachsen, wovon die obere und untere etwas größer ist als die je drei seitlichen. – Der optische Längszug der Deckenkomposition wird gebremst durch zwei breit gezogene Kartuschen zu beiden Seiten der Himmelfahrtsszene, was eine wohlgelungene Zentralisierung bewirkt.

In den Evangelien werden weder der Tod Mariä noch ihre Himmelfahrt erwähnt. Diese in der Kunst so beliebten Themen gehen auf apokryphe Berichte zurück, in Analogie zu Christi Tod und Auferstehung gebildet. Schon Ende des 6. Jahrhunderts, seit Gregor von Tours' Schrift «de Gloria martyrum», festigte sich – zuerst in Frankreich – der Glaube an die Auferstehung des Leibes Mariä und dessen Verklärung im Paradies, obwohl diese Auffassung von der römischen Kirche nur geduldet und nicht offiziell zugelassen wurde. Noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts fixierte sich Papst Benedikt XIV. dahin, die Himmelfahrt Mariä sei zwar nicht «de fide, aber wohl eine pia sententia». Erst in unserer Zeit, im Jahre 1950, anerkannte Papst Pius XII. Mariä Himmelfahrt als Dogma. Am 1. November verkündete er in der Peterskirche:

> «Kraft unseres höchsten Lehramtes proklamieren, erklären und entscheiden wir, daß die Lehre, nach der die unbefleckte und stets jungfräuliche Mutter Gottes am Ende ihres irdischen Lebens mit Seele und Leib in die ewige Glorie aufgenommen wurde, eine von Gott geoffenbarte Weisheit ist.»

Auf dieser langen Unentschlossenheit der Kirche, die Lehre von der Himmelfahrt Mariä zu dogmatisieren, beruhen zum Teil die großen ikonographischen Variationen, die für die bildlichen Darstellungen charakteristisch sind. Im byzantinischen Osten betonte man Marias Tod und die Aufnahme ihrer Seele in den Himmel, beide zu einer Szene zusammengefaßt: Maria liegt mit gekreuzten Händen auf dem Totenbett, umgeben von den zwölf Aposteln. In ihrer Mitte erscheint Christus, der in seinen Armen die Seele seiner Mutter, als kleines Kind dargestellt, empfängt, um es in den Himmel zu tragen; so wird Marias Tod als Schlaf, als *Dormitio*, aufgefaßt mit anschließender *Seelenassumptio*.

Die körperliche Assumptio dagegen, als ausgesprochen abendländisches Thema, führte im Westen schon frühzeitig zu künstlerischen Darstellungen[28] und verdrängte schließlich das byzantinische Schema der Dormitio. Anfänglich gab es verschiedene Bildtypen, aus denen sich nach dem Konzil von Trient ein einziger herauskristallisierte. Im deutschen Barock hat er seine großartigste Ausdeutung erfahren. Von E. Staedel wird er als *historischer Himmelfahrtstypus* bezeichnet und folgendermaßen definiert:

> «Er ist die Darstellung der körperlichen Himmelfahrt aus dem Grab, wobei die Erweckung des Leibes im Grab vorausgesetzt wird. Maria wird im Beisein der Apostel, die das Wunder schauen, von Engeln zur himmlischen Herrlichkeit emporgetragen, wo sie Gott-Christus oder die Trinität erwarten[29].»

Das Göslikoner Fresko fügt sich in das als «historischer Himmelfahrtstypus» benannte Schema ein. Zweizonig komponiert gliedert es sich in einen irdischen und einen himmlischen Bereich, wobei die obere Zone zwei ineinander überfließende Szenen enthält: die himmelfahrende Maria inmitten von musizierenden Engeln und die Trinität, bereit zum Empfang der Dei parae.

Sowohl inhaltlich wie kompositionell ist die *untere Darstellung mit den Aposteln um das Grab* gut angeschlossen an

Abb. 16 Deckenspiegel von Göslikon mit der Himmelfahrt Mariä im Zentrum und den acht Camaïeumalereien in den Rocaillen

die obere Bildhälfte. Die Szenerie ist auf das Notwendigste beschränkt. Ein paar Stufen, deren Anordnung nicht ganz klar ist, führen von links und von vorne rechts zum Podest mit dem schlichten Sarkophag, der in starker perspektivischer Verkürzung nach links hinten gesehen ist. Auf seinen beiden Längsseiten agieren die Apostel, aufgeteilt in zwei Gruppen zu je sechs Figuren, jedoch so, daß die linke, über die Stufen verteilte Gruppe sich unterhalb der rechten befindet und in die Bildtiefe hineinführt. Staunen und gläubiges Anbeten drückt sich in ihren Gesten aus. Am Fuß der Treppe links im Vordergrund ist ein in Rückenansicht gesehener Apostel ins Knie gesunken; in seliger Verzückung schaut er zur himmelfahrenden Maria empor. Ein erhöht hinter ihm Stehender scheint beschwichtigend auf ihn einzureden: Ob es sich um Petrus und Paulus handelt? In der gegenüberstehenden Gruppe lassen sich Thomas und Johannes identifizieren: die beiden halten das aus dem Grab gerissene, leere Leichentuch in ihren Händen. Während der hochaufgerichtete Thomas, zwischen Zweifel und Glauben noch schwankend, darauf schaut, dreht sich ihm der jugendliche, bartlose Johannes mit überzeugender, Bestätigung heischender Gebärde zu.

Von dieser bewegten Apostelgruppe heben sich zwei leicht in die Knie gebeugte Frauengestalten durch ihre ruhige, in sich versunkene Haltung ab. Am Fuß des Sarkophages stehend und durch das ausgestreckte Bahrentuch völlig isoliert von ihnen, kehren sie den Aposteln den Rücken zu. Sie blicken weder ins Grab noch zum Himmel hinauf, sondern still vor sich nieder. Der vorderen jungen, in frischen Farben gemalten Frau fallen vom unbedeckten Haupt lange blonde Strähnen über den Rücken. In ihren Händen hält sie Rosen. Die hintere, ältere Frau hat über ihren tief gebeugten Kopf das dunkle Umschlagtuch gezogen.

Das Bildmotiv der Frauen am Grabe – meistens sind es drei – wird im Barock und im deutschen Rokoko häufig verwendet. Es scheint niederländisch-französischen Ursprungs zu sein[30] und ist vor allem von Rubens aufgenommen und popularisiert worden. Man bezeichnet diese Frauengestalten gewöhnlich als die drei Marien (Maria Magdalena, Maria Cleophas und Maria Salomas), die nach der Legenda aurea Mariens toten Leib gewaschen und ins Sterbetuch gehüllt haben. Aus Analogie dazu nimmt man an, die drei Marien seien auch bei der Himmelfahrt zugegen gewesen. Gelegentlich werden nur zwei Frauen dargestellt, z.B. auf Rubens' Brüsseler Bild von 1617 und der fast zwanzig Jahre jüngeren Wiener Himmelfahrt, doch sind sie stets in den Kreis der trauernden Apostel eingeschlossen. Wie läßt sich die Absonderung der Zweiergruppe in Göslikon erklären, der eine besondere Wichtigkeit zukommt durch ihren Standort im Vordergrund, die helle Beleuchtung und das Einbezogensein in die Diagonale Maria – Christus? Ein Hinweis von E. Mâle[31] ist für unsere Darstellung aufschlußreich. Mâle bezieht sich auf den Text, den der Priester am Fest Mariä Himmelfahrt aus dem Evangelium vorliest, nämlich auf den Bericht über Christi Besuch bei Martha und Maria Magdalena (Luk. 10, 38–42). Diese Stelle scheint keinen Zusammenhang mit dem Fest Mariä Himmelfahrt zu haben. Doch beruft sich Mâle auf Johannes von Carthagena, der dieses Evangelium symbolisch verstanden haben will: «Marthe, c'est le corps de la Vierge, et Marie Madeleine, c'est son âme; séparés un instant par la mort, l'âme et le corps glorieux de la Vierge furent réunies par Dieu en ce jour.» Daß sich aus der traditionellen Liturgie auch Bildmotive entwickeln können, werden wir später noch einmal bei den Darstellungen des Hochaltars beobachten. Jedenfalls trifft Mâles Auslegung der zwei Frauen am Grab motivisch ganz genau auf Rebsamens Darstellung zu: Der körperliche und seelische Tod der Gottesmutter, personifiziert in den zwei Gestalten Martha und Maria Magdalena, nebeneinander vor dem leeren Sarkophag stehend und sich deutlich als Individuen von den schematischer gehaltenen Aposteln abhebend, ist im Bild festgehalten.

Eine liebliche Ergänzung dazu bilden die ebenfalls symbolisch aufzufassenden *Rosen* in Maria Magdalenas Händen. Wir glauben nicht, daß sie sich auf das häufig dargestellte sogenannte Blumenwunder beziehen[32]; wäre dies der Fall, so müßten Rosen und Lilien im leeren Grab oder auf dem Leichentuch verstreut sein. Hier aber liegt in Maria Magdalenas geöffneter rechten Hand eine einzelne rote Rose, ein Symbol mit zwei sich anscheinend widersprechenden Bedeutungen: Bild des vergänglichen menschlichen Lebens und zugleich Ewigkeitsbild[33]. Beide Bedeutungen ergänzen sich am Grab der himmelfahrenden Maria aufs schönste. – In ihrer herunterhängenden Linken hält Maria Magdalena drei langstielige Rosen, zwei rote und eine weißliche. In ihnen sehen wir spezielle marianische Sinnbilder, die Symbole für drei Eigenschaften Marias, so wie sie in der Klauberschen Litaney unter der Anrufung Rosa mystica (S. 69, 70) beschrieben werden:

> «Maria wird von der katholischen Kirche genannt eine geistliche Rose, weil sie die Eigenschaften einer Rose vollkommen besitzt. Denn erstens, gleich wie die Rose allen Blumen vorgeht und gleichsam eine Königin aller Blumen ist; also ist auch Maria eine Königin des Himmels und der Erde... Zweytens ist die Rose wegen schöner weißer und rötlicher Farbe eine Jungfraublume und zeigt an die Reinheit und Schamhaftigkeit... Drittens, gleich wie der Geruch der Rose nicht nur überaus angenehm, sondern auch ungemein stark ist; also hat Maria an dem Geruche der Tugenden alle Menschen übertroffen.»

Von den beiden hellbeleuchteten Frauen Maria Magdalena und Martha wird das Licht diagonal weitergeführt zur himmelfahrenden Maria und zu Christus. Leib und Seele, durch den Tod getrennt, sind wieder vereinigt.

Für diese Art der Lichtführung und für die gesamte Darstellung auf der unteren Hälfte des Himmelfahrtsfreskos der Apostel um das Grab gibt es kein Vorbild in der

Klauberschen Litanei; auch anderswo sind wir nicht auf das gleiche Motiv gestoßen. Kompositionell aber läßt sie sich möglicherweise von der Neapolitaner Schule herleiten. Francesco Solimena (1657–1747) – dessen Bilder durch unzählige, leider zum größten Teil verlorengegangenen Nachstiche in Deutschland sehr verbreitet waren[34] und der auch deutsche Künstler, z.B. den später in Ottobeuren und Fürstenzell tätigen J.J. Zeiller, ausgebildet hatte – und sein Schüler Francesco de Mura hatten in ihren Assuntagemälden ein neues Bildideal geschaffen. Es zeichnet sich durch seine Serpentinenkomposition aus und durch einen aus dem Grab aufsteigenden Wolkenzug, der die Verbindung zwischen unten und oben herstellt.

Daß Rebsamen von der Neapolitaner Schule beeinflußt ist, bleibt einstweilen Hypothese. Doch gebraucht auch er dunkel sich ballende Wolken, hinter der Thomasgruppe strudelförmig aufziehend, das Diesseits ans Jenseits anschließend.

Im Bildzentrum verdichten sich die Wolken zu einer festen Bank, welche die himmelfahrende Maria trägt. Der Vorgang des Emporschwebens scheint zum Stillstand gelangt zu sein. Maria hat die himmlische Zone erreicht und ist mit ausgebreiteten Armen bereit, von der Heiligen Trinität empfangen zu werden. In ihrer nicht ganz stabilen Haltung – mit dem rechten Bein kniend, das linke, abgewinkelte, nur leicht auf durchsichtige Wolkengebilde aufgestützt – wird sie von zwei Engeln gehalten. Als Begleiter und Führer weist Erzengel Gabriel, in Rückenansicht gesehen, mit erhobener Linken auf das Ziel und das Ende der Fahrt hin. Auf der gegenüberliegenden Seite führt, noch im Flug, Erzengel Michael[35] ein *Engelskonzert* an, ähnlich wie in den im Oktogon von Einsiedeln gemalten Fresken von C.D. Asam. Von ihm übernimmt der unter ihm ungezwungen auf luftiger Wolke hockende Taktschläger, selber mitsingend, die Melodie. Auf der Harfe begleitet ein dahinter sitzender Engel die da und dort aus den Wolken auftauchenden großen und kleinen Sänger. Auf der anderen Seite intonieren ein Lauten- und ein Gambenspieler. Dem Vorsänger mit dem Notenbuch stimmt ein Flötist zu. Zwei Posaunenbläser vervollständigen das kleine Orchester. Auch auf dieser Seite schlägt ein schöner kräftiger Engeljüngling den Takt; diesmal steht der Dirigierende mitten unter den Musizierenden. Das Engelskonzert, in dem Maria wohl mit dem Salve Regina, dem berühmten Muttergotteshymnus, von Petrus Venerabilis in die Prozession des Assumptiofestes eingeführt, gehuldigt wird, ist meisterhaft dargestellt: Licht- und Schattenspiel, die vielfältige Bewegtheit der Figuren, der Wechsel von großen und kleinen Engeln, das Spontane in den individuellen frischen Gesichtern, alles trägt dazu bei, das Tönen und Schwingen der Musik bildlich wiederzugeben.

Und doch führt diese allgemeine Beschwingtheit nicht zu einem Chaos. Die musizierenden Engel sind eingeordnet in einen horizontalen Streifen, der sich über die Bildmitte erstreckt und die himmelfahrende Maria in eine statische Bildbasis einbindet.

Die *himmelfahrende Maria* ist als *Immaculata* dargestellt (Off. Joh. 12, 1)[36]. Das weiße Kleid mit dem blauen Mantel darüber und der Kranz von zwölf Sternen um das Haupt – die als Apostel oder Propheten gedeutet werden – sind die zu diesem Thema gehörenden Attribute. Die Vorstellung der von Ewigkeit her im göttlichen Heilsplan existierenden, jungfräulich reinen und ohne Erbsünde empfangenen Gottesmutter hatte in der Gegenreformation eine starke Intensivierung erfahren und im 16. Jahrhundert die ersten bildlichen Darstellungen gefunden, die sich dann im 17. und 18. Jahrhundert oft mit anderen Motiven verquickten. Daß Rebsamen für seine Himmelfahrende den Immaculatatyp gewählt hat, ist im Hinblick auf das Gesamtprogramm aufschlußreich: Die schon vorgeschichtlich durch den göttlichen Ratschluß Auserwählte kehrt zur Dreifaltigkeit heim.

Ihre Stellung, die sie im Himmel einnehmen wird, ist ersichtlich aus den von Engeln herbeigetragenen zwei Kronen. Der große, etwas plump unter Maria aufsteigende, weißgelblich bekleidete Engel bringt aus der irdischen Zone ein Purpurkissen mit gezackter Krone und Zepter, den Insignien der weltlich-kaiserlichen Macht. Aus der himmlischen Zone schweben zwei kleine, halbnackte Genien herab. Über seinem Kopf stemmt der eine spielerisch die runde Engelskrone empor. Wir wohnen also noch nicht dem eigentlichen Krönungsakt bei, sondern erst den Vorbereitungen, die zur Erhebung Marias «als Königin und Kaiserin von Himmel, Erde und allem, was darinnen ist» führen, wie Eadmer (1124), ein Schüler Anselmus' von Canterbury, in seinem «Liber de excellentia virginis Mariae» betont. Erst in der abendländischen Frühscholastik hatte das Thema der Marienkrönung an Bedeutung gewonnen.

Ein anderer Vorgang jedoch ist ganz gegenwärtig und vollzieht sich vor unseren Augen: *Marias Aufnahme in den Himmel durch die Dreifaltigkeit*, die in breitgelagerter Dreieckskomposition den Abschluß des Freskos bildet. Die drei Gestalten sind sich gleichwertig; Haltung, Gebärde und Blicke einer jeden sind nach Maria ausgerichtet, doch stellt sich eine besondere Beziehung zu Christus ein durch der Gottesmutter weit geöffnete Arme und den zum Sohn gerichteten Blick. Dieser antwortet mit seiner ausgestreckten Rechten auf die Armbewegung Marias; das kleine kahlköpfige Engelein unter ihm wiederholt den Gestus.

Auf einer Wolke sitzend hält Christus zwischen seinen hochgezogenen Knien das Kreuz, das Symbol seines Erlösertodes. Der Querbalken des Kreuzes nimmt die Armbewegung Christi auf, so daß ein direkter Diagonalzug von Maria über Christus zum Kreuz entsteht, wodurch Marias Aufnahme in den Himmel klar definiert wird: Sie erfolgt im Hinblick auf ihren Anteil am Erlösungswerk.

Im Zenit thront frontal Gottvater in wallendem Mantel, aus dessen Falten ein Engel und ein Putto neugierig

Abb. 17 «Sancta Trinitas Unus Deus», Kupferstich aus der Lauretanischen Litaney, Augsburg 1749 (S. 9). Vorbild zur Göslikoner Dreifaltigkeitsdarstellung

hervorschauen. Seine Rechte hat er grüßend, fast gebieterisch erhoben. – Als dritte göttliche Figur, Christus gegenüber auf der rechten Bildseite, empfängt der Heilige Geist Maria. Er ist in menschlicher Gestalt, als blondgelockter Jüngling in weißem Gewand, wiedergegeben. In einer Gloriole von Feuerflammen schwebt er herbei. Um sein Haupt erstrahlen sieben Feuerzungen, die sieben Gaben des Heiligen Geistes. Sein Attribut, die Taube, hat vor seiner Brust die Flügel entfaltet. Auch diese lichte, entmaterialisierte Erscheinung hat zum Empfang der Maria die Arme geöffnet – doch tritt sie keineswegs als Seelenbräutigam auf wie andernorts; sie ist nur die Verkörperung der dritten Figur der Heiligen Dreifaltigkeit, welche hier, inhaltlich und künstlerisch, als wahrhaftige Trinitas dargestellt ist, oder wie es im Untertitel der Klauberschen Litaney heißt: «Hi tres unum sunt.» (Vgl. den Exkurs S. 152–155.)

Auf dem Kupferstich zur Sancta Trinitas Unus Deus (Abb. 17), der achten Anrufung in der Lauretanischen Litaney, welcher Rebsamen als Vorbild für seine Dreifaltigkeitsdarstellung gedient hat, ist in die obere Bildhälfte ein großes A gezeichnet, über dessen Spitze sich Gottvater mit geöffneten Händen neigt und an dessen Schenkeln links Christus mit dem Kreuz und rechts der Heilige-Geist-Jüngling mit der Taube vor der Brust schweben. Aus der unteren Bildhälfte ragt die Marienbüste mit über der Brust gekreuzten Händen (ob als Himmelfahrende, ist nicht abklärbar) in das A hinein, an dessen unterem linken Schenkel der Buchstabe B eingeschrieben ist. Der erklärende Text dazu lautet in Betrachtung I (S. 17):

> «Das Bild stellt vor den lateinischen Buchstaben A, und durch diesen ein Sinnbild der heiligen Dreyfaltigkeit: denn gleichwie dieser Buchstab zwar dreyeckig, doch nur ein einziger Buchstab ist, also besteht die göttliche Dreyfaltigkeit in drey Personen, welche aber nur ein einiger Gott sind, also, daß man von dem göttlichen Vater, Sohn, und heiligen Geiste sagen kann und muß, was die Unterschrift sagt: Diese Drey sind Eins, nämlich der Gottheit nach.»

Dieses Beispiel aus der Klauberschen Litaney zeigt vortrefflich, auf welche Art Rebsamen sich des Vorbildes bedient hat. Er hat sich keineswegs weder buchstäblich an den Text noch an dessen Illustration gehalten. Wohl übernahm er die drei göttlichen Gestalten und die Dreieckskomposition, doch rückte er die Figuren so zusammen, daß trotz deren größerer Individualisierung eine wirkliche Sancta Trinitas Unus Deus entstanden ist. In dieser Dreiergruppe bekommt Gottvater das ihm zukommende Gewicht als Herrscher über Himmel und Erde: Rebsamen stellt ihn in ganzer Gestalt dar, mit Erdkugel und Zepter. Großartig ist die magische Gebärde seiner Rechten, mit der er Maria emporzuheben scheint und die eigentlich den vertikalen Zug der Himmelfahrtskomposition auslöst, im Gegensatz zu dem statischen Aufbau des Stiches. Vor allem aber brachte der Freskant Maria in eine ganz andere Beziehung zur Trinität als der Kupferstecher, der Maria als jugendliches Mädchen mit schwärmerisch aufwärts gerichtetem, doch nicht fixiertem Blick und in demütig bittender Haltung mit dem Lilienzweig in den Händen dargestellt hat. Dieses Bildthema ließe sich bezeichnen mit «Die Heilige Dreifaltigkeit empfängt Maria unter Hinweis auf die Conceptio virginalis», während – wie wir schon festgestellt haben – Rebsamen Mariens Aufnahme unter Hinweis auf ihren Anteil am Erlösungswerk darstellt. Die Gottesmutter ist der irdischen Welt entrückt, sie ist gewandelt, verklärt.

Gerade die verschiedenartige Stellung der beiden Marien weist auf einen weiteren wesentlichen Unterschied in der Bildauffassung hin: Indem Rebsamen nicht die kindlich-demütige Jungfrau malt, sondern eine reife, selbstbe-

wußte Maria, die mit ausgebreiteten Armen, von huldigenden, musizierenden Engeln begleitet, zum Himmel fährt, stellt er die *Maria-Ecclesia-Triumphans* dar. Auch diese Vorstellung läßt sich zurückverfolgen bis in die Theologie der Kirchenväter, wo man auf die verschiedensten Aussagen stößt, welche Maria und die Kirche als Urbild und Abbild, als Typus und Antitypus, ja als Einheit erscheinen lassen. Als erster hat Ambrosius von Mailand († 397) in bezug auf Maria den Ausdruck «Typus ecclesiae» geprägt. Von Augustin wurde diese Parallelisierung als Lieblingsidee aufgenommen. Ephraim, ein syrischer Mariologe, präzisierte Maria als Vorbild der Kirche folgendermaßen:

«Die Botschaft des Engels an Maria war das erste kirchliche Ereignis, die erste Verkündigung des Evangeliums an die Menschheit, und darum ist Maria die erste und eigentliche Kirche. Deshalb wir auch mit dem Namen Maria die Kirche bezeichnen[37].»

Maria interessierte also schon in der patristischen Tradition nicht so sehr wegen ihrer persönlichen Vorzüge als vielmehr wegen ihrer Funktion in der Heilsgeschichte, wegen ihrer spezifischen Stellung als Typus der Kirche.

Dieser Gedanke hat in den mittelalterlichen Krönungs- und Himmelfahrtsszenen seine bildliche Darstellung gefunden und wird im Frühbarock weiterentwickelt. Rubens brachte die Vorstellung der Ecclesia triumphans auf einen Höhepunkt, die für den Barock vorbildlicher Typus wurde[38].

Das Göslikoner Fresko ist ein charakteristisches spätes Beispiel für diese Strömung im großen Verlauf der Himmelfahrtsdarstellungen. Es darf nicht nur als Verherrlichung der historischen und legendären Maria angesehen werden, sondern als darüber hinausweisende Apotheose der katholischen Kirche.

Wie ein roter Faden zieht sich die Parallele Maria – Ecclesia durch die Freskenfolge. Wir haben sie schon an der Westwand festgestellt und begegnen ihr wieder in der nächsten Darstellung des Moses vor dem feurigen Dornbusch, worin der brennende Busch letztendlich auch als Symbol der Ecclesia aufgefaßt wird, die brennt, ohne in den Flammen der Verfolgung zu verbrennen.

In den Rahmen um die große Himmelfahrtsszene sind, wie Blumen in einen Kranz, *acht kleine Camaïeumalereien*, in zierliche Kartuschen gefaßt, eingefügt. Man kann sie im erweiterten Sinn als Emblembilder bezeichnen[39], steht doch über jeder Ikon ein zu ihrer Deutung entscheidender Text, auch wenn es sich dabei nicht um die in der Emblematik charakteristischen Lemmata, sondern um Zitate aus der Bibel, meist aus den Psalmen, handelt. Auf die lauretanischen Anrufungen alludierend sind die Sinnbilder in vier sich gegenüberstehende Paare gegliedert, die jeweils einen gemeinsamen Nenner haben: «Du wunderbarliche Mutter», «Du Zuflucht der Sünder», «Du Trösterin der Betrübten» und – als nicht rein lauretanische Anrufung – «Du Morgen- und Abendstern».

Am unteren und oberen Ende des ovalen Rocaillenkranzes befinden sich zwei alttestamentliche Szenen, wovon die untere westliche – der Verkündigung über der Eingangswand also am nächsten und inhaltlich an sie anschließend – die Darstellung des *Moses vor dem feurigen Dornbusch* (2. Mos. 3, 2) enthält (Abb. 18), gilt doch der brennende Dornbusch als frühestes Vorbild der unbefleckten Empfängnis Mariä. Auf unserem Bildchen ist der links sitzende Moses eben im Begriff, seinen Schuh vom hochgezogenen Bein zu lösen. Er gehorcht dem Befehl des Engels aus dem brennenden Dornbusch: «solve calceamentum de pedibus tuis; *locus in quo stas terra sancta*» (2. Mos. 3, 1–14). Der zweite Teil dieses Textes steht halbkreisförmig über der Szene. Das Wunder des brennenden Dornbusches, der brennt, aber doch nicht verbrennt, wird zum Vorbild der jungfräulichen Mutterschaft Mariä: «Rubus sustinuit ignem et non perdidit viriditatem. Maria concepit filium et non amisit virginitatem[40].»

Noch ein zweites, zeitlich vorangehendes Wunder ist in der allegorischen Darstellung des brennenden Busches enthalten, nämlich die Conceptio immaculata der Maria, d. h. Maria selbst ist unbefleckt, ohne den Makel der Erbsünde, empfangen worden. Aus dem Text der Klauberschen Litaney geht die Vereinigung der beiden Wunder, Conceptio passiva und Conceptio activa, in ein einziges Symbol deutlich hervor:

«Wer näher zu dem marianischen Dornbusche hinzugeht, und die Augen des Verstandes recht eröffnet, ersieht darin große Wunder: eine Jungfrau, gebohren von unfruchtbaren Eltern; eine Jungfrau und Mutter zugleich; ja eine Mutter ohne Manne; das heißt ja soviel, als brennen und nicht verbrennen» (S. 39).

Abb. 18 Moses vor dem brennenden Dornbusch, Camaïeumalerei am Deckenspiegel von Göslikon

Abb. 19 Der Prophet Jeremias, Camaïeumalerei an der Decke von Göslikon

Abb. 20 Der Prophet Jeremias, Detail aus dem Kupferstich Abbildung 17

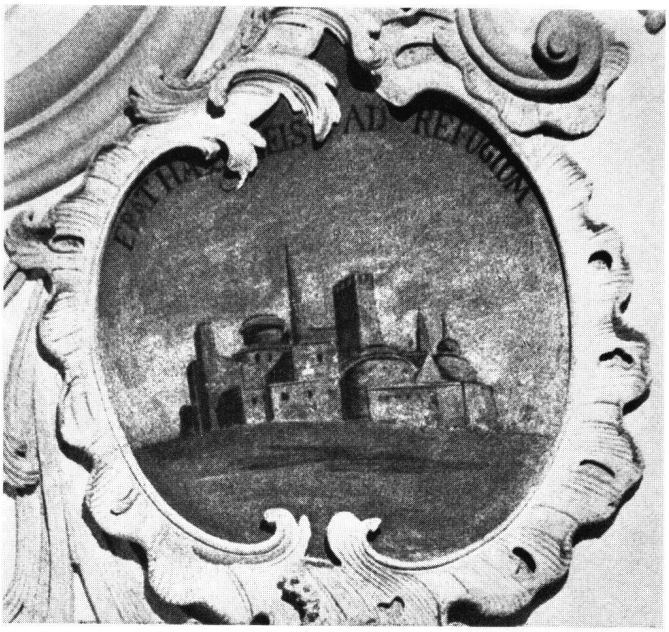

Abb. 21 Mauerbewehrte Stadt, Camaïeumalerei an der Decke von Göslikon (vgl. Abb. 1)

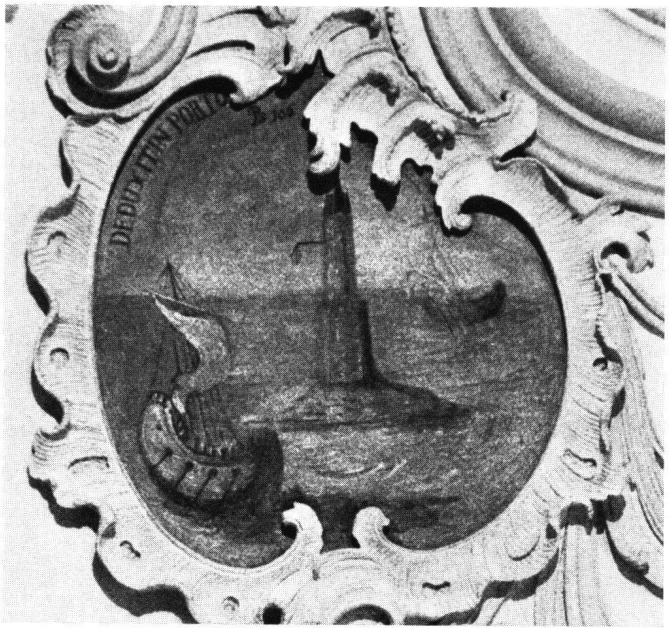

Abb. 22 Leuchtturm, Camaïeumalerei an der Decke von Göslikon (vgl. Abb. 1)

Abb. 23 Schiff im Sturm, Camaïeumalerei an der Decke von Göslikon (vgl. Abb. 28)

Abb. 24 Wanderer, Camaïeumalerei an der Decke von Göslikon (vgl. Abb. 28)

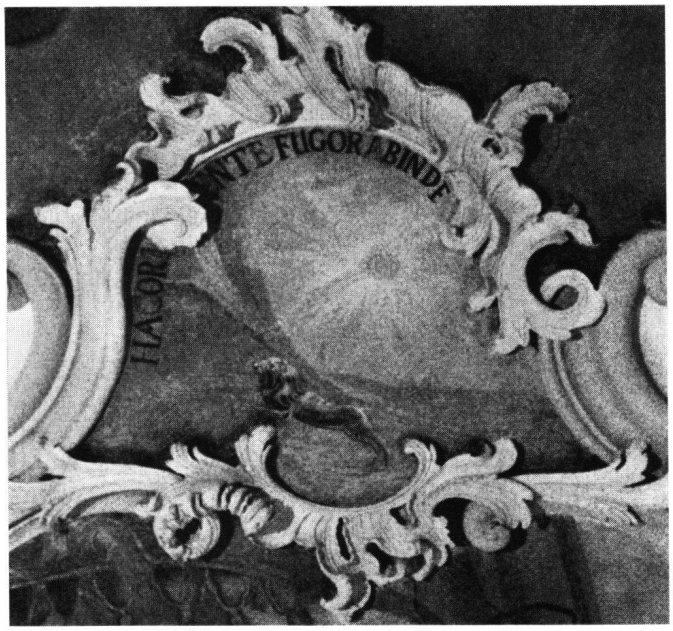

Abb. 25 Aufgehende Sonne mit flüchtendem Löwen, Camaïeumalerei an der Decke von Göslikon

Abb. 26 «Stella Matutina», Kupferstich aus Litaniae Lauretanae, Augsburg 1771 (S. 41). Vorbild zu Abbildung 25

Abb. 27 Das zweite Mahl der Esther, breitgezogene nördliche Kartusche an der Decke von Göslikon

Diese Betrachtung ist eine Erklärung zum Kupferstich des Moses vor dem Dornbusch, wiederum ein Vorbild für die Rebsamsche Darstellung, der die Anrufung aus der Lauretanischen Litaney *Mater Admirabilis* illustriert. Die Übersetzung für den lateinischen Ausdruck heißt hier richtigerweise: «Du wunderbarliche Mutter!»

Auf Marias außergewöhnliches, übermenschliches und einmaliges Wesen wird auch hingewiesen im Pendant zum feurigen Busch, im obersten Medaillon über der Trinitätsgruppe der Himmelfahrt, in der schwer verständlichen Darstellung des *Propheten Jeremia* (Abb. 19). Der Kniende hebt seine weitausgebreiteten Arme einem vom Himmel niederschwebenden Engel entgegen, welcher eine Zange zum Munde des Propheten führt. Diese Szene kann sich nur auf Jes. 6, 5–7, beziehen: auf die Gottesvision, deren Jesaia sich nicht würdig findet – und auf die Reinigung der Zunge durch einen Seraphim mit einer in eine Zange gefaßten glühenden Kohle. Diese Stelle wurde schon früh von Ephraim dem Syrer († 373) auf Maria bezogen:

«Du des Jesaias feuertragende Zange,
seraphische Zange des mystischen Feuers,
den Untragbaren hieltst du umschlossen;
Du trugst die Kohle der Gottheit;
durch ihre Berührung
sind rein unsere Lippen
von jeglicher Sünde.»

Zu diesem schönen seraphischen Zangensymbol kommt in der Göslikoner Rocaille ein zweites hinzu. Dem Munde des Propheten entströmen die Worte: «A, A, A Domine.» Sie sind im Buch Jesaia nicht belegt, sondern treffen eher auf Jeremia zu: «Ach Herr, Herr, ich tauge nicht zu predigen» (Jer. 1, 6). Auf diese Stelle bezieht sich auch der Text der Klauberschen Litaney und macht uns einmal mehr eine verschlüsselte Rebsamensche Darstellung verständlich. In Betrachtung II, S. 17, heißt es:

«Durch den Buchstaben A wird in göttlicher Schrift öfters Gott angedeutet, als welcher von sich selbst sagt: Ich bin das Alpha; als wollte er sagen: Das A ist der Anfang, und der erste aus allen Buchstaben; also bin auch ich der Anfang und Urheber aller Dinge, aber ein Anfang ohne Anfang, weil ich bin von

Abb. 28 «Consolatrix Afflictorum», Kupferstich aus der Lauretanischen Litaney, Augsburg 1749 (S. 44). Vorbild zu Abbildung 27 (vgl. auch Abb. 23 und 24)

Ewigkeit. Diesen Buchstaben A hat Jeremias dreymal ausgesprochen mit dem Beysatz: Herr Gott! sieh! ich kann nicht reden; also muß jeder Mensch mit Augustin sagen: Ich kann nicht reden, das ist, nicht ergründen das Geheimnis der heiligen Dreyfaltigkeit.»

Als Ergebnis der äußerst komplexen Jeremia-Jesaia-Darstellung läßt sich festhalten, daß die Vision Gottes oder der Dreifaltigkeit für einen Propheten zwar möglich ist, doch blendendes Geheimnis bleibt. Einzig für Maria bleibt es nicht bei der Vision allein wie bei Jesaia. Sie rückt der Dreifaltigkeit ganz nahe, ja sie wird von ihr als ihresgleichen im Himmel empfangen.

Formal hat Rebsamen sein Vorbild aus der Klauberschen Litaney (Abb. 20), das die linke untere Ecke des schon besprochenen Kupferstiches Sancta Trinitas Unus Deus füllt, völlig abgewandelt: Sein verzückt die innere Vision schauender Jesaia kniet in einer weiten, mit Bäumen bestandenen Landschaft, während der Klaubersche Prophet eher steif und unberührt, mehr dozierend als ergriffen, in seiner Ecke sitzt.

Ähnliche motivische Abhängigkeiten von der Klauberschen Litaney und deren persönliche künstlerische Umgestaltung lassen sich auch in den weiteren kleinen Camaïeumalereien feststellen. Die beiden westlichen Medaillons beziehen sich auf die lauretanische Anrufung: *Refugium Peccatorum.* Das Sinnbild auf der linken Seite (Abb. 21) zeigt eine *mauerbewehrte Stadt* mit der Inschrift: «*Erat haec eis ad refugium*» (1. Makk. 10, 14), also die Zufluchtsstadt, «welche den Übelthätern Freyheit und Sicherheit mittheilet» (Kl. Lit., S. 43).

Im dazugehörigen Pendant auf der rechten Seite (Abb. 22) wird der berühmte *Leuchtturm* auf der kleinen Insel Pharos bei Alexandrien als Refugiumssymbol verwendet. Er leuchtet den im Meere Fahrenden und weist ihnen den Hafen, wie die Inschrift «*deduxit in porto*» (Ps. 106, 30) sagt.

Auf die lauretanische Anrufung: *Consolatrix afflictorum* alludiert das östliche Bilderpaar: *Das Schiff im Sturm* (Abb. 23) mit dem Titel: «*haec mihi sit consolatio*» (Job. 6, 10) ist Symbol für die Menschheit in Gefahr. Der sich auf seinen Stab stützende *Wanderer in öder Landschaft*: «*haec mea consolata*» (Ps. 118, 50) (Abb. 24) verkörpert den einsamen, heimatlosen, gebrechlichen Menschen. Von Maria erflehen die Betrübten Stärkung in Gefahr und Trost in Trübsal. – Ähnliche Darstellungen finden sich auch auf den Klauberschen Stichen, doch sind sie wiederum als weniger bedeutungsvolle Szenen in die unteren Bildecken gedrängt (vgl. Abb. 1 und 28).

Die beiden zentralen Rocaillen auf den Breitseiten des Kranzes liegen innerhalb der Stuckumrahmung; sie greifen in das Hauptbild hinein und tragen zu dessen kompositioneller Gliederung in irdische und himmlische Zone bei. Auch diese zwei Camaïeumalereien – echte Emblembilder mit ausgesprochenen Lemmata – sind nicht ganz leicht zugänglich. Über der linken Darstellung (Abb. 25) mit *dem vor der aufgehenden Sonne fliehenden Löwen* steht: «*hac oriente fugor ab inde.*» Sie bezieht sich auf die lauretanische Anrufung: «Stella Matutina» (Off. 22, 16) und ist eine vereinfachte Wiedergabe des Klauberschen Stiches auf Seite 81 (Abb. 26). Besonders lehrreich ist die anschauliche Interpretation von Prediger F. X. Dorn:

«Sobald der Morgenstern aufgeht, fliehen die Nachteulen, und verbergen sich alle Licht scheuende Thiere; also ist der marianische Morgenstern ein Schrecken der Ketzer, und des Teufels, der als brüllender Löwe auf die Seelen lauert, vor dem Glanz dieses Sterns aber flieht.»

Dieses Beispiel zeigt deutlich, wie ein Text bildmäßig interpretiert und allegorisch dargestellt wird. Auch hier kann das Sinnbild der aufgehenden Sonne als Verheißung

des Lichtes über Maria hinaus auf die Ecclesia bezogen werden.

Die gegenüberliegende Darstellung zeigt *die untergehende Sonne* in einer kahlen Landschaft mit einem verdorrten Baum. Sie trägt die Inschrift: «*non obyt sed abyt.*» Leider ließ sich dazu weder die diesbezügliche Bibelstelle noch ein Vorbild finden. Wir vermuten, daß der Sonnenuntergang (abyt) auf Marias leiblichen Tod anspielt und daß das «non obyt» als Verheißung auf das ewige Leben aufgefaßt werden kann. Sinnverwandt ist das öfters mit dem Emblem der untergehenden Sonne verbundene Lemma: «occido sed surgam.»

Zusammenfassend läßt sich zu den kleinen Bildern um die große Himmelfahrtsszene sagen, daß mit ihnen eine ganz bewußte, wohlüberlegte Auswahl getroffen worden ist aus der Reichhaltigkeit der Marienanrufungen und daß sie in Korrelation zu den Hauptdarstellungen gebracht sind. Gesamthaft aber hebt sich der Kranz der Mariensymbole durch seine andersartige Maltechnik und die sparsame Farbgebung in den zwei Tönen Braun und Rot wiederum sehr bewußt von dem lichten, vielfarbigen Fresko ab. Ist er nur ein Schmuck, der das Hauptthema dekorativ umspielt? Die vorgängig ausgeführten Einzelanalysen lassen erkennen, daß es sich nicht um ornamentale Füllstücke handelt, sondern daß sie mit ihrer überindividuellen Aussage Wesentliches zur Bereicherung der großen theologischen Idee beitragen.

Agraffenartig angeschlossen sind die wieder in farbiger Freskomalerei gehaltenen, breit ausladenden, das Kranzgesims über den Fenstern berührenden Kartuschen mit den präfigurativen Darstellungen der Abigail und der Esther aus dem Alten Testament.

Rebsamen hat für seine Estherdarstellung das selten verwendete Thema *des zweiten Mahles der Esther* (Esth. 7, 1–6) gewählt (Abb. 27). Unter einem zeltartigen, roten Baldachin steht der mit einem schlichten weißen Tuch[41] gedeckte Tisch. Wir wohnen dem spannungsgeladenen Höhepunkt der Szene bei: Esther beantwortet die Frage, die der am oberen Tischende sitzende König Ahasverus an sie gestellt hat. Von ihrem hochlehnigen Stuhl aufgesprungen wendet sie sich ihm temperamentvoll zu mit den eher fordernden als bittenden Worten: «Dona mihi populum meum pro qui obsecro.» Gleichzeitig, fast nebenbei, weist sie anklagend mit ihrer Rechten auf den Verräter Haman, der vom Tisch abgerückt mit abwehrend erhobenen Händen, in zusammengesunkener Haltung, am Boden kniet. Einzig der König hat seine Ruhe bewahrt; aufmerksam lauscht er Esthers Worten, sie mit seiner Rechten wie beschwichtigend abwägend. Doch seine Linke streckt sich schon, gleichsam die Bitte erfüllend, der Gastgeberin entgegen.

Rebsamen hat diese Szene mit einfachsten Mitteln sehr eindrücklich gestaltet; auch sie geht auf eine kleine dreifigurige Darstellung in der Klauberschen Litaney (S. 44) zurück (Abb. 28), welche die gleiche Aussage macht und sich in einer fast identischen Szenerie abspielt. Beim näheren Vergleich fallen jedoch Rebsamens psychologisches und künstlerisches Gestaltungsvermögen auf: Aus der steifen Klauberschen Konversation zwischen den isoliert dasitzenden, untereinander beziehungslosen Gestalten macht er ein dramatisches Gespräch, in dem jede Figur auf ihre eigene Art beteiligt ist. Auch kompositionell gelingt ihm ein kleines Kunstwerk: Der zeltartigen Draperie entspricht als Kontrapunkt die Bewegung der Arme von Ahasver und Esther; die Rückenlinie des knienden Haman verbindet geschickt den Innenraum mit der sich über einer Balustrade öffnenden Gartenlandschaft, deren grüne Farben wiederum mit des Königs Kleid korrespondieren. Die Horizontalen von Tisch und Balustrade setzen dem Zickzack der Bewegungen einen beruhigenden Akzent. Es ist ein in seiner Einfachheit meisterlich abgewogenes Bild.

Bei dem typologischen Esthervorbild läßt sich, ähnlich wie bei den Judith- und Jaeldarstellungen auf der Westwand, ebenfalls eine Steigerung in heilsgeschichtlichem Sinne feststellen: Esther hat durch ihre Vermittlung ein Volk zu einer bestimmten Zeit und bei einem bestimmten historischen Anlaß – die für den März 473 a. Ch. festgesetzte Ausrottung der Juden – vor dem Untergang bewahrt. Maria aber ist Mittlerin für die ganze Welt, zu jeder Zeit und bei jeder Gelegenheit.

In der süddeutschen Malerei des 18. Jahrhunderts begegnen wir häufig Estherdarstellungen[42], doch weichen sie thematisch von der unsrigen ab, indem sie die Überreichung von Zepter und Krone an Esther zum Bildinhalt nehmen und damit die Aufnahme Marias in den Himmel und ihre Krönung versinnbildlichen – im Gegensatz zum Göslikoner Fresko, das die Vermittlerrolle der Esther betont.

Auch *Abigail vor David* (Reg. 25) (Abb. 29) in der gegenüberliegenden Kartusche wird im 18. Jahrhundert oft als typologisches Vorbild gebraucht[43]. Abigail gilt als eine «Virgo prudentissima», weil sie sich gedemütigt und eine Magd Davids genannt hat – gerade wie Maria zum Erzengel Gabriel voller Demut sagte: «Sieh, ich bin eine Magd des Herrn.» Das Fresko in Göslikon konzentriert die üblicherweise sehr figurenreiche Szene auf die beiden Gegenspieler mit ihrem notwendigsten Gefolge. Vom höchsten Punkt oben links, von David, fällt die Linie zur knienden Abigail, von wo sie ganz sachte nochmals ansteigt zur Magd, die auf einem Esel Geschenke herbeiführt. Obwohl der von seinen Kriegern umgebene David die Arme zur gnadenvollen Aufnahme der Abigail schon weit geöffnet hat, ist das Spannungsmoment noch spürbar in dem leeren Zwischenraum, der die zwei sich gegenüberstehenden Gruppen trennt.

Beide, Esther und Abigail, sind Mittlerinnen zwischen ihrem Volk und dem König, doch wird eine jede durch ihre besondere Aufgabe charakterisiert: Esther, welche die zum Tode verurteilten Juden rettet, wird zum Trost

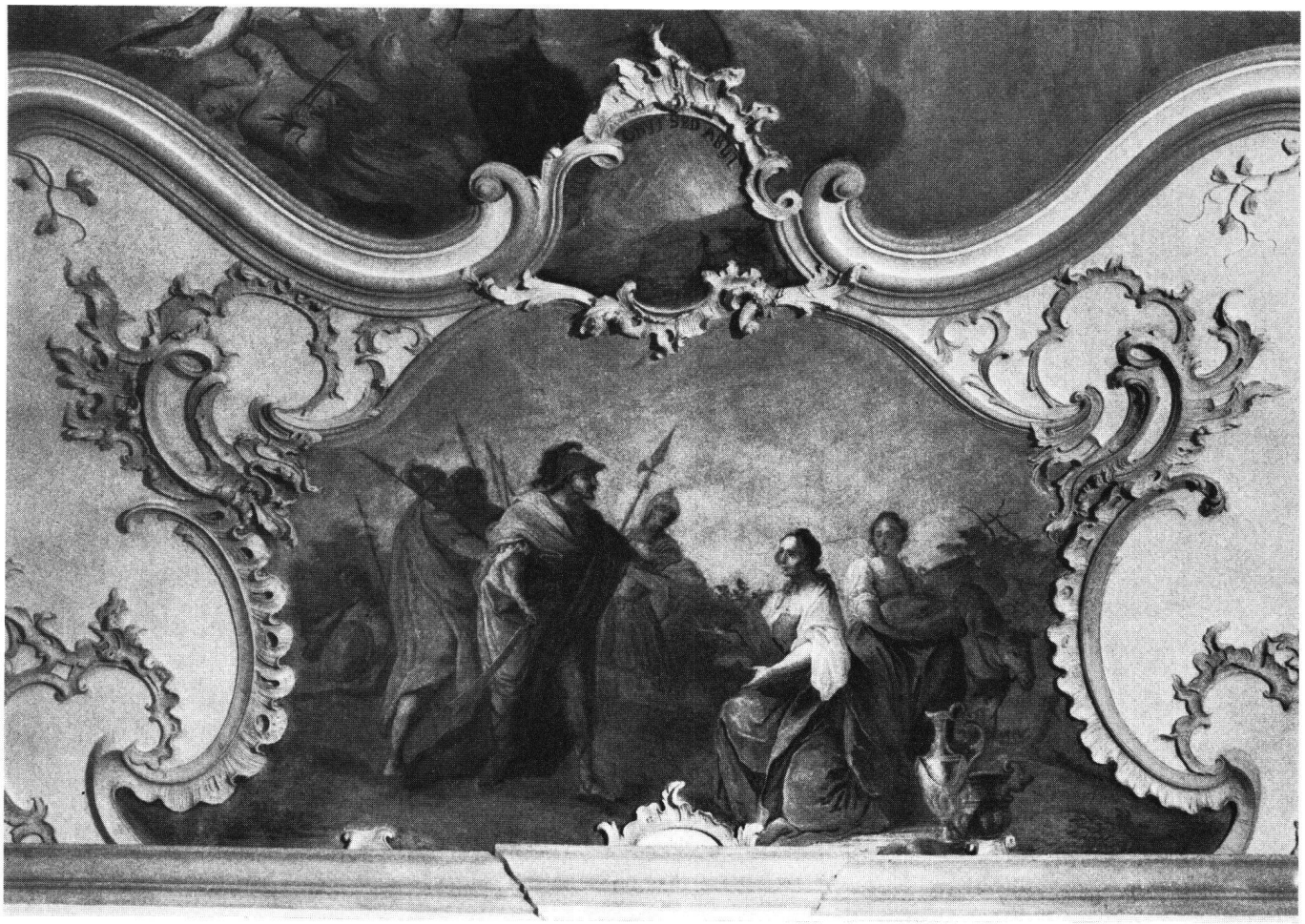

Abb. 29 Abigails Fürbitte bei David, breitgezogene südliche Kartusche an der Decke von Göslikon

der Betrübten; Abigail, welche die Freisprechung ihres Gatten Nabel erwirkt, wird zur Zuflucht der Sünder. So sind die zwei uns aus der marianischen Litanei bekannten Begriffe in Parallele gesetzt zu den alttestamentlichen Figuren. Gleichzeitig aber sind diese auch als literarische Kontrastmittel angewandt, mit deren Hilfe der Gegensatz zwischen alttestamentlicher Verheißung und neutestamentlicher Erfüllung demonstriert wird.

Ihren Abschluß finden die Deckenfresken des Langhauses in den beiden östlichen, als Pendants konzipierten Eckfeldern mit den lobpreisenden weiblichen Gestalten der «Ecclesia» und der «Synagoge» (P. Felder). Sie gehören, wie schon auf Seite 131 gesagt worden ist, in engsten Zusammenhang mit den Darstellungen in den westlichen Eckfeldern, den Maria huldigenden Erdteilen, sind aber, im Gegensatz zu diesen, nur einfigurig komponiert.

Die Ecclesia – oder *der neue Bund* (Abb. 30), wie wir sie bezeichnen möchten – wird als königliche Frau, ähnlich wie Europa, mit stolz erhobenem Haupt und majestätischen Gesten auf einer Wolkenbank thronend gezeigt. Die päpstlichen Attribute zeichnen sie aus: auf dem Kopf die dreistöckige Tiara, zu Füßen der Schlüssel und in der Linken der Kreuzstab. Triumphierend, sich auf die felsgebaute Kirche stützend, hält sie in ihrer Rechten den Hostienkelch im Strahlenkranz empor. Die verhältnismäßig übergroße und hellbeleuchtete Hostie lenkt die Aufmerksamkeit auf das von Christus eingesetzte Sakrament, von dem der neue Bund lebt. Gehuldigt wird Maria mit den Worten: «Ave Filii [Filia] Dei Patris.» Dieselben Worte werden in der Klauberschen Litaney in der ersten Betrachtung zum Stich «Pater de Coelis» (S. 6) der Kirche in den Mund gelegt, die auf die Frage «Cujus es Filia? indica mihi» (1. Mos. 24, 23) ruft: «Sei gegrüßt du Tochter des himmlischen Vaters! – Woraus denn klar erhellet, wessen Tochter Maria sey.» Vielleicht ist der Schreibfehler Ave Fili*i* statt Fili*a* dadurch erklärbar, daß in der Vorlage diese Stelle nur auf deutsch und nicht auf lateinisch zitiert wird.

Abb. 30 Der neue Bund, Kartusche im nördlichen Ostfeld des Deckenspiegels von Göslikon

Abb. 31 Der alte Bund, Kartusche im südlichen Ostfeld des Deckenspiegels von Göslikon

Die gegenübersitzende Frauengestalt, die Personifikation der Synagoge oder *des alten Bundes* (Abb. 31), trägt einfache Kleidung, hat ein Tuch über den emporgehobenen Kopf gezogen und ist durch keines der üblichen Attribute (Binde über den Augen oder die ihren Händen entfallenden Gesetzestafeln) gekennzeichnet. Vielleicht weisen aber ihre leeren Hände, welche sie fast demonstrativ ausstreckt, auf das letzterwähnte Attribut hin. Wenn auch für diese Darstellung kein direktes Vorbild gefunden werden konnte, so läßt sie sich doch – als Pendant zum neuen Bund – mit größter Wahrscheinlichkeit als Sinnbild des Vergangenen, des alten Bundes, bestimmen. Diese beiden Begriffe stehen einander also nicht wie die «Ecclesia» und «Synagoge» autonom gegenüber; hier wird das Alte Testament als Ergänzung zum Neuen dargestellt.

Die Huldigungsworte des alten Bundes an Maria lauten: «Ave Regina Angelorum.» Durch ihre Dienste geben die Engel zu verstehen, daß Maria ihre Königin ist: Bei der Himmelfahrt stützen sie die Emporschwebende und tragen Krone und Zepter herbei. Bei der Verkündigung ist Erzengel Gabriel der Bote; in der Zeit der Gefahr mahnt ein Engel Joseph, das Land zu verlassen.

*D. Die Sopraporten über Sakristeieingängen und Kanzel*

Der *Traum des heiligen Joseph* (Abb. 32) wird außerhalb der Deckenmalereien, doch ikonographisch ihnen angehörend, in der *Sopraporte des rechten Sakristeieinganges* gezeigt: Joseph schaut in halb sitzender, halb liegender Stellung verzückt nach oben. Auch die Geste seiner spontan emporfahrenden Rechten drückt Erstaunen aus. Von der linken Seite schwebt ein großer, jünglingshafter Engel auf einer Wolke herab. Er fordert Joseph auf, dem Kindermord zu entfliehen: «Surge et accipe puerum et matrem ejus et fuge in Aegyptum.» Des Engels ausgestreckte Rechte deutet auf die im Hintergrund sitzende Maria, die das Jesuskind auf dem Schoß hält und es beschützend mit ihrem Mantel umschließt.

Das Thema zu dieser konzentriert und großzügig gestalteten Darstellung ist sicherlich durch den benachbarten Josephsaltar gegeben, so wie die *Sopraporte des linken Sakristeieinganges* in Beziehung zum Marienaltar auf der Evangelienseite gebracht ist. Wir sehen *Maria als Fürbitterin der Heiligen Franziskus und Dominikus* (Abb. 33). Die Bildbeschreibung ersparen wir uns und zitieren an ihrer Stelle den Text aus der Klauberschen Litaney, der zum

Abb. 32 Der Traum des heiligen Joseph, Sopraporte über dem südlichen Sakristeieingang von Göslikon

Stich «Christe Eleison» (S. 3, Betr. I) gehört (Abb. 34) und von Rebsamen wohl als bildgetreueste Vorlage benützt worden ist:

«Das Bild stellet vor in der Höhe Christum mit Strafpfeilen, welche er einstens der lasterhaften Welt wirklich schon zubereitet, auf die Fürbitte Maria aber wieder barmherzig eingehalten hat. Nämlich Franziskus und Dominikus haben damals bey solch gefährlichem Zustande, da das Strafurteil gleichsam schon gesprochen war, Mariam als eine Fürbitterin erhalten, und aufgerufen: *Unter deinen Schutz und Schirm* fliehen wir; und sieh! durch Mariam hat die Welt Gnade erlangt.»

Zum Verständnis des Kupferstiches ist Betrachtung II nicht unbedingt notwendig, doch ist sie für uns besonders wertvoll, weil gerade sie die Rebsamensche Abweichung von der Vorlage, nämlich die innige und direkte Beziehung zwischen Maria und Christus, erklärt[44]. Im Stich dreht Maria ihrem Sohn den Rücken zu; im Fresko ist sie ihm ganz zugewandt, und ihre Blicke treffen sich. Es ist das dramatische Gespräch zwischen Mutter und Sohn, dessen alttestamentliche Vorstufe die Bitte der Bethsabea an Salomon ist, das aber weder vom Stecher noch von Rebsamen als typologisches Vorbild verwendet wird.

In den eigentlichen marianischen Themenkreis gehört auch das Fresko an der *Rückwand der Kanzel* mit der Dar-

Abb. 33 Maria als Fürbitterin der Heiligen Franziskus und Dominikus, Sopraporte über dem nördlichen Sakristeieingang von Göslikon

stellung des *Pfingstwunders* (Abb. 35). Nach der Apostelgeschichte des Lukas (2, 1–41) ist bei der Ausgießung des Heiligen Geistes Maria nicht anwesend, doch kann ihre Gegenwart durch eine Stelle im vorangehenden Kapitel (1, 14) belegt werden, wo es heißt, daß die Apostel in Jerusalem auf dem Söller mit Maria betend vereint waren. Diese beiden Bibeltexte vereinigt Rebsamen wie viele seiner Zeitgenossen zu einer Darstellung: Die steif, fast starr dasitzende Maria, das aufgeschlagene Gebetbuch im Schoß haltend, beherrscht als geistiges Zentrum die Szene. Um sie sind die gestikulierenden Jünger in zwei Gruppen versammelt. Die vorderen vier Apostel knien in betender Versenkung um Maria, alle in verschiedenen Stellungen und Verkürzungen. Die übrigen stehen, zu der im Kulminationspunkt erscheinenden Heilig-Geist-Taube aufblickend, in geschlossener Linie hinter Maria. Die Ausgießung des Heiligen Geistes ist bereits geschehen.

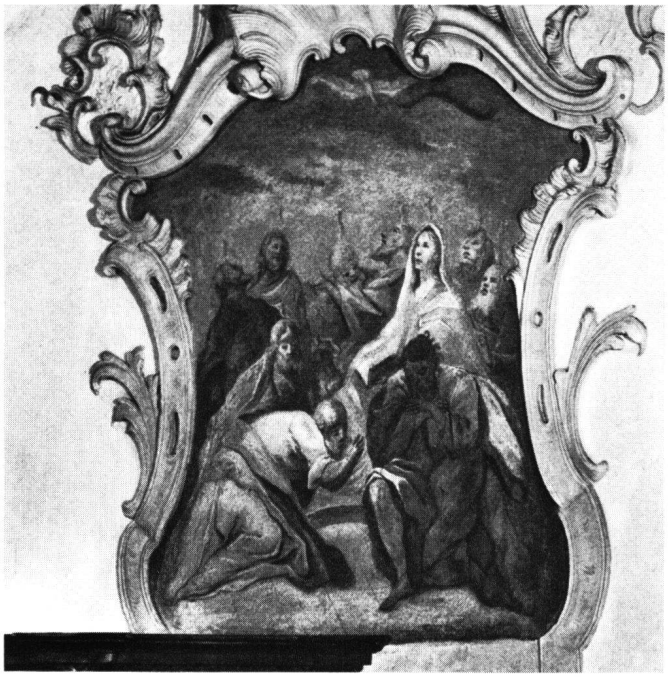

Abb. 35 Das Pfingstwunder, Fresko an der Rückwand der Kanzel von Göslikon

Abb. 34 «Christe Eleison», Kupferstich aus der Lauretanischen Litaney, Augsburg 1749 (S. 2). Vorbild zu Abbildung 33

Die über die Häupter gesetzten Feuerzungen befähigen die Jünger, das Evangelium in jeder Sprache zu verkündigen.

Zweierlei Themen wird das Kanzelfresko gerecht: Mariologisch zeigt es die Gottesmutter in einem neuen Aspekt, nämlich als geistige Mutter der Apostel, als Regina et mater Apostolorum – allgemein theologisch weist es inhaltlich und durch seinen Standort über der Kanzel auf die Verbreitung des christlichen Glaubens hin.

Obwohl das Kanzelbild und die beiden Sopraporten in ihrer Thematik durch den Standort fixiert sind, unterbrechen sie den ikonographischen Gesamtzug nicht; sie sind der großen, umfassenden Idee untergeordnet.

### *E. Die Ostwand*

Die beiden – leider schlecht erhaltenen und nachgedunkelten – Fresken der Lettnerempore, das Abendmahl und Christus am Ölberg darstellend, bilden zusammen mit der Kreuzigung des Hochaltarblattes eine in sich geschlossene christologische Dreiergruppe (Abb. 36). Auch sie fügt sich als bedeutendes Glied in das Gesamtprogramm ein: Sie zeigt die Erfüllung dessen, was an der Westwand – ebenfalls in drei Darstellungen – verheißen wird, nämlich die Erlösung der Menschheit durch die göttliche Gnade.

Abb. 36 Ostwand von Göslikon mit dem christologischen Abschluß des Freskenzyklus

*Das Abendmahl.* Im Gegensatz zu der durch Leonardos Mailänder Darstellung von 1495 weltweit bekannten, aus den Evangelien von Matthäus (26, 17–29), Markus (14, 12–25) und Lukas (22, 7–21) herauskristallisierten, historisch-erzählenden Verratsankündigung («Wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten») ist hier die symbolische *Einsetzung des eucharistischen Mahles* (Abb. 37) beziehungsweise die Kommunion der Apostel wiedergegeben:

«Da sie aber aßen, nahm Jesus das Brot, dankte und brach's und gab's den Jüngern und sprach: Nehmet, esset; das ist mein Leib. Und er nahm den Kelch und dankte, gab ihnen den und sprach: Trinket alle daraus; das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden» (Matth. 26, 26–28).

Dieses Thema ist als byzantinische Kunstschöpfung zu uns gekommen. Aber erst in der Gegenreformation entfaltete es sich im Westen und verdrängte die geläufige Formel des leonardesken Abendmahls. Als Archetyp der süddeutschen Darstellungen bezeichnet Dr. K. Rossacher[45] das Hochaltarblatt von Carlo Carlone in der Schloßkirche zu Ludwigsburg von 1720, das vermutlich nach einem heute verschollenen Vorbild von Luca Giordano konzipiert worden ist. Das Thema hatte großen Anklang gefunden, was zahlreiche Beispiele bezeugen[46]. Auch Rebsamen wählte für seine Abendmahlsdarstellung die Einsetzung des eucharistischen Mahles: Die Szene spielt in einem nachtdunklen Raum, nur schwach definiert durch eine Pilastergruppe im Hintergrund links, durch einen Ausblick ins Freie im Zentrum und einen rotbräunlichen, bühnenmäßig hochgezogenen Vorhang, der den rechten oberen Bildrand abschließt. Ein weiteres hochbarockes Motiv ist der vielarmige Leuchter, der allerdings nicht als Lichtquelle dient. Diese liegt außerhalb des Bildes und bescheint grell das weiße Tischtuch. Obschon die Symmetrieachse aus der Mitte des Bildfeldes verschoben ist, gibt es dennoch einen kompositionellen und gedanklichen Mittelpunkt, den Kelch, der auf dem voll belichteten Tisch steht. Um ihn gruppieren sich drei Einzelgestalten. Links vor dem Tisch sitzt Christus. Seinen im Verhältnis zum rotbekleideten schmalen Oberkörper zu groß geratenen Unterkörper mit den vorge-

Abb. 37 Einsetzung des eucharistischen Mahles, Fresko an der Rückwand der Lettnerempore von Göslikon

Abb. 38 Tröstung Christi durch den Engel, Fresko an der Rückwand der Lettnerempore von Göslikon

drückten Knien bedeckt ein weißer, voluminös gebauschter Überwurf. Christus beugt sich vor; er greift nach dem Kelch. Sein umstrahltes Haupt wendet er einem auf der rechten Seite vor ihm Knienden in gelbem Mantel zu. Die dritte Figur der Dreiergruppe ist Johannes. Obwohl er hinter dem Tisch sitzt, schließt er sich durch seine Kopfneigung eng an die Christusgestalt an.

Die übrigen Apostel im Hintergrund sind nur schematisch angedeutet. Es ist ein Auf und Ab von Köpfen und Gestalten, die sitzend oder stehend, zum Teil kaum mehr sichtbar, aus dem Dunkeln auftauchen. Es ging Rebsamen weniger darum, eine Tischrunde perspektivisch richtig wiederzugeben, als dem symbolischen Gehalt der Szene gerecht zu werden, eben der Einsetzung des eucharistischen Mahles.

*Gethsemane.* Von den verschiedenen Ölbergszenen, die bei Matthäus, Markus und Lukas geschildert werden, ist hier die einzig bei Lukas (22, 39–44) erwähnte *Tröstung Christi durch den Engel* verbildlicht (Abb. 38). In die Schwingungen der das Fresko rahmenden Rocaille sind unten die drei «jeder seinen eigenen Schlaf» schlafenden Lieblingsjünger eingefügt. Hervorstechend der in die rechte Ecke gerückte, weißhaarige, mit einem gelben Mantel drapierte Petrus. In diagonaler Sitzstellung, den Kopf in die linke Hand gestützt, scheint er nur leicht zu schlummern. Seine herunterhängende Rechte hält das Schwert, mit dem er Malchus das Ohr abschlagen wird. – In der gegenüberliegenden Ecke schläft bäuchlings, unter einem dunkelroten Tuch, Jakobus, und dazwischen, das Haupt zurückgeworfen, wie in visionärer Trance, Johannes.

Über dem breit hingelagerten Sockel der drei schlafenden Gefährten erhebt sich im Zentrum in vertikaler Stufung die schöne Zweiergruppe des knienden Christus mit dem ihn umfangenden Engel. Die beiden Figuren sind nicht genau umschrieben, sie verschmelzen miteinander, doch drückt das Gesicht von Jesus seinen inneren Kampf, seine Todesangst aus, während die weit ausgebreiteten Flügel des Engels die beschützende Funktion anzeigen. Mit seiner Rechten deutet Christus auf den Kelch, der hell beleuchtet vor dem rechten Fittich des Engels auf Wolken schwebt. Mit seinen Worten: «Vater, nimm diesen Kelch von mir . . .» gebraucht Jesus eine Metapher; es ist der Kelch seines Leidens, den er leeren muß, der Kelch, der symbolisch auf seinen Kreuzestod hinweist – während der Kelch in der Abendmahlsszene als Symbol des Altarsakramentes aufzufassen ist.

In beiden Darstellungen spielen sich die erzählten Vorgänge in kahlen, abstrakten Räumen ab. So haben die zwei dekorativen Palmen auf dem Gethsemanebild keine raumerschließende Funktion. Ikonographisch dagegen sind sie von Bedeutung, veranschaulichen sie doch auf lapidarste Weise den Begriff «Ölgarten»[47].

Optisch gesehen fügen sich die zwei Darstellungen an der Lettnerrückwand zu einem Dreiklang mit dem bis zur Decke emporgezogenen *Hochaltar* (Abb. 39). Auch inhaltlich gehören sie eng zusammen: Das Altarblatt mit der *Kreuzigung Christi*, Opfertod und Erlösung in einem, bringt

die Verwirklichung dessen, was in den beiden Kelchszenen vorausgeht. Eine weitere thematische Verbindung läßt sich zu den beiden Eckbildern, die den Hochaltar sozusagen an der Decke flankieren, herstellen, nämlich zu den Personifikationen des Alten und des Neuen Testaments – wurde doch schon im Mittelalter die Kreuzigung Christi als symbolische Union von altem und neuem Bund aufgefaßt. Häufig rahmen die beiden Personifikationen links und rechts den Gekreuzigten ein[48]. Auf dem Göslikoner Altarblatt trauern Maria und Johannes unter dem rechten Kreuzesarm und die am Fuß des Kreuzes kniende Magdalena. Wir gehen nicht weiter auf dieses Tafelbild ein, da es nicht von Rebsamen stammt, sondern schon 1672 von Johann Melchior Suter für den damaligen Neubau gemalt worden ist. Von Rebsamen jedoch sind die zwei Fresken im *Giebelaufsatz*, mit dem man das frühbarocke Hochaltarretabel im Rokokoumbau aufgestockt hatte. Im eigentlichen Giebelfeld sehen wir *Gottvater mit dem Trinitätsdreieck* hinter dem Haupt in aufrechter Haltung. Seine weit ausgebreiteten Arme weisen empfangend nach unten; er nimmt das Kreuzesopfer seines Sohnes an und reicht es als Sühnemittel an die Menschheit weiter.

Im *Baldachinhimmel* schwebt die Heilig-Geist-Taube im Strahlenkranz.

Sehr geschickt ist der in den düsteren Himmel ragende, überlange Christus am Kreuz vom Altarblatt in eine *Trinitätsdarstellung* einbezogen worden, die sich aus den drei vertikal übereinander gestaffelten Figuren Christus, Gottvater und Heiliger Geist ergibt. Sie ist völlig anders als im großen Deckenbild, wo die drei göttlichen Per-

Abb. 39 Hochaltar von Göslikon: Darstellung des Gnadenstuhles in Zusammenhang mit dem Altarblatt von J. M. Suter (1672) und den Rebsamenschen Fresken im Giebelfeld und im Baldachin

sonen an einem zeitlich begrenzten Vorgang mitwirken, beim Empfang Mariä im Himmel. Am Hochaltar dagegen wird die Trinität in ihrem «zeitlosen Sein» (Braunfels) gezeigt, es ist eine eigentliche *Gnadenstuhldarstellung*: Gottvater präsentiert den Gläubigen seinen Sohn nach vollzogenem Kreuzesopfer; der in der Taube personifizierte Heilige Geist als dritte göttliche Person schwebt über ihnen. In der Regel sind in den Gnadenstuhldarstellungen der gekreuzigte Christus und Gottvater zu einer festen Bildeinheit gefügt: Gott hält das Kreuz in seinen Händen. In Göslikon war eine derartige Union nicht möglich, da ja das Hochaltarblatt von 1672 gegeben war. Doch gelang es dem Künstler, die ideenmäßige Einheit aufrechtzuerhalten: Die Spannweite der empfangenden Arme Gottvaters, der mit seinen Gesten auf das Opfer unter sich weist, entspricht derjenigen des ans Kreuz genagelten Christus; die Blick-in-Blick-Versunkenheit von Gottvater mit seinem Sohn hat mystischen Charakter. W. Braunfels bringt das geheimnisvolle Bildgefüge des Gnadenstuhls, eine Schöpfung des abendländischen Mittelalters, mit einem Messekanon zum Gedächtnis an den Kreuzestod Christi in Zusammenhang. Der Ursprung der Darstellung sei im Verlangen zu suchen, «jenes Mysterium der heiligen Messe anschaulich zu machen, in dem der Erlöser zugleich das Opfer ist und sich als Opfer darreicht»[49]. Auf das Wesentliche der schwer zu erfassenden Gnadendarstellungen weist Braunfels mit seiner Charakterisierung:

«Es sind Gebilde von undeutbarer sakraler Macht. Das Geheimnis der drei Personen in dem einen Gott verbindet sich dem Mysterium von Christi Tod und Erlösung. Die Einheit in der Dreiheit wird in einer Bildschöpfung anschaulich, die die Summe der christlichen Heilslehre umfaßt. Diese Bildschöpfung ist ‹anagogischer Natur›, d.h. sie führt stufenweise von dem Altar über das Kreuz und das Opfer zu dem Heiligen Geist und dem Vater. Sie ist ein Stuhl, eine Leiter der Gnade, eine Erscheinung auf der höchsten denkbaren Stufe des Seins, und diesen Sinn hat ihm Luther schon mit dem Namen gegeben[50].»

Tatsächlich hat Luther in seiner deutschen Bibelübersetzung von 1534 zum ersten Mal das Wort Gnadenstuhl verwendet. Er gebraucht es für den Begriff «Opferaltar» und hat es speziell in Beziehung zum blutigen Kreuzopfer gebracht (2. Mos. 26, 17–22; 3. Mos. 14). Die wort- und sinngemäß treueste Übersetzung findet sich im *Hebr. 4, 16*, wo der «thronum gratiae» aus der Vulgata mit Gnadenstuhl wiedergegeben wird. Wenige Kapitel weiter, im Hebr. 8, 5 (oder im Röm. 3, 23–25), übersetzt Luther mit dem gleichen deutschen Wort das lateinische propitiatorium (griechisch = hilasterion; deutsch = Sühnemittel). Dadurch, daß Luther für die zwei Begriffe «thronum gratiae» und «propitiatorium» ein und denselben Ausdruck «Gnadenstuhl» benutzt, verdeutlicht er die Zusammenhänge, die zwischen dem Blutopfer Christi und der Erlösung aus göttlicher Gnade bestehen. Auf seine Anregung gehen auch bildliche Gnadenstuhldarstellungen in der Buchgraphik seines Freundes L. Cranach d. Ä. zurück. Die dogmatische Weiterentwicklung von Hebr. 4, 16 hat ihre künstlerische Umsetzung in dem Weimarer Bild «Allegorie der Erlösung» von L. Cranach d. J. gefunden, wo der rechts des Kreuzes stehende Luther auf die offene Bibel mit dem Hebräertext weist. Jedoch ist es dem Künstler nicht gelungen, das theologische Agglomerat in eine einfache Bildform zu fassen.

Wir sind so ausführlich auf den Begriff des Gnadenstuhls eingegangen, weil diese Darstellung im Göslikoner Freskenzyklus nicht nur Abschluß des Gesamtprogrammes ist, sondern das Fernziel, wohin von der gegenüberliegenden Eingangswand die Worte «gratia plena» des Gnadenbrunnenbildes und die dazugehörige Textstelle Hebr. 4, 16 «adeamus ad thronum gratiae» lenken.

## Ergebnisse

Rückblickend auf die einzelnen Bildanalysen und Vergleiche läßt sich erkennen, daß Rebsamen seinen Göslikoner Zyklus als ein Ganzes entworfen und bearbeitet hat. Das Motto zum Programm liefert das am Beginn stehende Schlüsselstück, der Gnadenbrunnen Mariä mit der Textstelle Hebr. 4, die wir im marianischen Sinn erweitern: «Adeamus – per Mariam Ecclesiam – ad thronum gratiae.» Darauf ist ein jegliches eingestimmt; hier wird tatsächlich «die allegorische Ausarbeitung eines Generalthemas, das in allen Einzelheiten sinnbezogen ist» (Tintelnot, S. 304), verwirklicht. Auf dem Weg vom Gnadenbrunnen Mariä zum Gnadenstuhl Gottes gelang es dem Künstler, die biblisch-historischen Begebenheiten auf ein Minimum zu reduzieren und in einem gleichnishaften Vorgang die Essenz des dogmatischen Geschehens sichtbar werden zu lassen – etwa im Gegensatz zu Cranachs «Allegorie der Erlösung» (siehe oben). Rebsamen hat das zu seiner Zeit hochaktuelle Thema der Gnadenvermittlung Mariä[51] in ein zur Heilslehre erweitertes Programm eingespannt.

In diesen geistigen Ablauf scheint uns noch etwas völlig Andersartiges, Modernes, dem Künstler wahrscheinlich unbewußt, miteinbezogen zu sein – eine Andeutung von mythischen Urbildern: im Gnadenbrunnen die Verkörperung des spezifisch weiblich-irdischen Prinzips, im Gnadenstuhl diejenige des männlich-göttlichen Prinzips und die Vereinigung beider Prinzipien im großen Deckenbild mit der Heimkehr der Immaculata zur Dreifaltigkeit, womit die Wiederherstellung des psychischen Lebens vollzogen ist[52]. So schließt sich der Kreis des ikonographischen Programmes sowohl im theologischen wie im menschlich-psychischen Bereich aufs schönste.

Wie weit Rebsamen bei seiner schwierigen Aufgabe ein Auftraggeber oder ein Berater zur Seite gestanden hat, wissen wir nicht. Doch vermuten wir, daß er bei seinem Oheim und speziellen Protektor, dem Saulgauer Dekan Maximilian Rebsamen[53], profunde religionsgeschichtliche Kenntnisse erworben und vielleicht unter dessen

Leitung das Programm ausgearbeitet hat. Jedenfalls ist es ihm gelungen, den theologischen Anforderungen restlos nachzukommen und eine eigene *künstlerische Leistung* zu vollbringen. Diese besteht gleichermaßen in der selbstverständlichen und freien Verwendung und Verwandlung fremder Vorbilder zu einem neuen Programm, wie deren Umsetzung in monumentale Freskomalerei.

Mit der künstlerischen Bewältigung seines Themas setzt sich Rebsamen deutlich ab vom Autor der Klauberschen Marienlitanei. Beim ersten flüchtigen Anblick scheinen die vierzehn Motive, die er ihr entnommen hat, beinahe getreue Kopien zu sein; doch beim genauen Vergleich unterscheidet sich Rebsamens eigene Prägung vom Vorbild vor allem durch die Betonung des Wesentlichen. Erinnern wir uns an die Darstellungen der Esther und der Abigail (S. 142/143): keine erzählende Weitläufigkeit, Verzicht auf schmückende Szenerie, Nebenfiguren und Details; dafür Konzentrierung auf die inneren Begebenheiten, die sich in Haltung, Gebärdensprache oder auch nur durch überlegte Distanzierung der Protagonisten ausdrücken.

In einem anderen Sinn noch unterscheidet sich Rebsamens Werk von den Stichen der Marienlitanei: Das nur Allegorische wird vergeistigt, verklärt, zum Sinnbildhaften erhoben. Aufschlußreich in dieser Hinsicht ist seine andersartige Auffassung und künstlerische Gestaltung der Zentralfigur Maria. In der Himmelfahrtsszene hat Rebsamen, wie schon in deren Analyse festgestellt, die sentimental-bürgerliche, schwärmerisch aufblickende jungfräuliche Maria aus der Litanei zu einer reifen, verklärten Gestalt gewandelt, die sich in einem frei aufstrebenden Körpergestus zur Dreifaltigkeit erhebt. Sie beherrscht als Königin das äußere Geschehen und ist als Ecclesia zugleich Sinnbild eines größeren verinnerlichten Vorgangs. Ein geistiges Geschehen ist sichtbar gemacht worden.

Diese wenigen, doch entscheidenden Unterschiede, die wir hervorgehoben haben, bezeugen, daß Rebsamen weder Kopist noch Plagiator ist, sondern ein auf den Spuren des Verfassers der marianischen Litaney wandelnder Künstler, der seinen eigenen Ausdruck gefunden hat. Die deutlichen Übereinstimmungen von Motiven und zum Teil Kompositionen mit den Vorbildern erweisen gerade Rebsamens eigene Verwandlungskraft und bildschöpferische Gestaltungskunst. An Stelle einer kleinteiligen, vielstimmigen, verwirrend komplizierten Schilderung tritt eine großzügige Transponierung in einen schlichten, in sich abgewogenen Freskostil.

Wenn das symbolisch-dogmatische Programm der Göslikoner Fresken mit seiner visionären Schau noch ganz im Geist des süddeutschen Rokoko[54] verwurzelt ist, so weist dessen künstlerische Formulierung auf das späte Rokoko, ja bereits auf den beginnenden Klassizismus hin. Rebsamen gibt die Raumillusion, das Ineinanderspielen von Fresko und Architektur auf zugunsten einer klaren Grenzziehung: Die Darstellungen sind nicht mehr in Untersicht gemalt, sie werden als Tafelbilder konzipiert mit einem deutlichen Oben und Unten. Dieselbe formale Klärung läßt sich weiterverfolgen in einer leicht überschaubaren Gliederung des Kompositionsschemas, dem Weglassen von theatralischen Architekturaufbauten und der Konzentrierung auf wenige Figuren. Allerdings sind es überschlanke, vergeistigte Gestalten ohne eigentliches Knochengerüst, mit überlangen, keulenförmigen Oberschenkeln, typisch Rebsamensche Schöpfungen, die noch nichts mit den im antikisch-klassizistischen Geist geformten, plastisch durchgebildeten menschlichen Figuren gemeinsam haben. Auch des Künstlers zarte, reich abgestufte Skala der Farbgebung mit den dominierenden gebrochenen Blau- und Ockertönen, von einem seltsamerweise nie ins Kitschige ausartenden Rosa zusammengebunden, gehört ins Rokoko. Es gibt keine lauten Töne; die Farben behalten eine vibrierende, sensibelste Transparenz im Gegensatz zum harten, kühlen, begrenzenden Kolorit des werdenden Klassizismus.

Diese wenigen stilistischen Hinweise – sie überschreiten ja bereits den Rahmen einer ikonographischen Studie – müssen genügen, um Rebsamens Stellung in seiner Zeit zu fixieren: Er steht im Zeichen der Auseinandersetzung der spätbarocken Tradition mit den neuaufkommenden Ideen des Klassizismus, die seinem künstlerischen Temperament offenbar zusagten. Die Göslikoner Fresken bilden eine Zwischenstufe, auf der sich emotionelle, übersinnliche Rokokoelemente mit vereinfachend-klärenden klassizistischen Motiven vereinigen. Die Eigenart von Rebsamens Freskostil ergibt sich aus der Verarbeitung sowohl der Zeitströmungen als auch der greifbaren Vorbilder zu einer persönlichen Bildsprache. Sie ist geprägt von stillem Ernst und zarter lyrischer Heiterkeit und vermag gerade dadurch Surrealistisches auszusagen – wie hier in Göslikon: die wunderbare menschliche Teilhabe an der göttlichen Gnade durch die Vermittlung der Maria-Ecclesia.

Obschon die Fresken von Göslikon, wie übrigens auch diejenigen in den Klosterkirchen von Hermetschwil und Fahr sowie in der Schloßkapelle von Hilfikon, von einer überdurchschnittlichen künstlerischen Begabung zeugen, scheint Rebsamen weder zu seiner Zeit noch bei den Nachfahren besonderes Ansehen genossen zu haben. Auch im aargauischen Freiamt, wo sich merkwürdigerweise seine Hauptwerke befinden, hat er zu den vergessenen Künstlern gehört und ist erst bei der Inventarisation der Kunstdenkmäler in den verdienten Rang eingeordnet worden. Das ist um so unbegreiflicher, als er in dieser um die Mitte des 18. Jahrhunderts an umfassenden Kirchendekorationen eher armen Gegend der einzige Freskant von Belang und darüber hinaus einer der letzten Vermittler später süddeutscher Barockmalerei gewesen ist. Es wäre auch interessant zu wissen, womit es zusammenhing, daß der in seiner Heimat nur mit einigen nebensächlichen Werken vertretene Meister gerade im Freiamt so

ausgiebig zum Zuge kam. Sicher spielte die Zugehörigkeit sowohl des Aargaus wie auch des hohenzollerischen Sigmaringen zum Bistum Konstanz mit, offenbar auch Beziehungen zum Geschlechte der von Roll in Solothurn (Fahr, Hilfikon) und möglicherweise sogar die Herkunft der Familie Rebsamen selber. Ist doch urkundlich gesichert, daß der Stammvater des Sigmaringer Geschlechtes und Großvater des Malers, Martin Rebsamen (Riebsom), im Jahre 1676 aus einer nicht näher bezeichneten Ortschaft in der Schweiz dorthin zugewandert ist[55]. Die Frage bleibt allerdings offen, ob es sich bei ihm um einen Angehörigen des im aargauischen Freiamt – insbesondere in den Gemeinden Muri und Auw – damals und auch heute noch weit verbreiteten Geschlechtes gehandelt habe.

## SUMMARISCHER EXKURS ZUR DARSTELLUNG DES HEILIGEN GEISTES IN MENSCHLICHER GESTALT IM DREIFALTIGKEITSBILD

In einem Aufsatz von 1956 macht O. Küng[56] auf die in der Schweiz ungewöhnliche Darstellung des Heiligen Geistes im Göslikoner Deckenbild aufmerksam und ruft ähnliche, im süddeutschen Raum ungefähr gleichzeitig oder etwas früher entstandene Motive in Erinnerung. Vor allem bezieht er sich auf Fresken von Matthäus Günther, der 1748 in Altdorf bei Kaufbeuren und in Schongau am Lech den Heiligen Geist als Jüngling dargestellt hat, beide Male innerhalb von Marienkrönungen. Diese Auffassung des Heiligen Geistes wird in Zusammenhang gebracht mit den Offenbarungen der Kreszentia Höss: Sie war eine visionär begnadete Franziskaner Nonne in Kaufbeuren und sah in innerer Schau die dritte göttliche Person in leiblicher Gestalt. Schon Schröder[57] und, auf ihn zurückgreifend, Gundersheimer[58] haben auf eine solche Beeinflussung hingewiesen. Für Günthers Fresken scheint sie jedenfalls plausibel, für die Göslikoner Decke hingegen nicht zutreffend zu sein. Rebsamens personifizierter Heiliger Geist tritt keineswegs als Marias Seelenbräutigam auf wie bei Matthäus Günther, sondern nur als dritte Person der Heiligen Dreifaltigkeit. In diesem trinitären Sinn fügt sich die Göslikoner Darstellung in eine andersartig gelagerte alte Tradition ein:

Schon im 10. Jahrhundert hat sich die Formel geprägt, alle drei göttlichen Personen nebeneinander sitzend vorzustellen als drei gleiche Gestalten, nur durch verschiedene Attribute gekennzeichnet: Gottvater trägt die Krone und gelegentlich auch die Weltkugel, der Sohn das Kreuz und der Heilige Geist die Taube oder einen Lilienstengel. Die Grundlage zu einer solchen Darstellungsweise gab eine Stelle aus dem Alten Testament: Abraham und die drei Engel (1. Mose 18). Sie muß als Präfiguration zum Neuen Testament, das ja erstmals das Dogma der Heiligen Dreifaltigkeit enthält (Matth. 28, 19–20), verstanden werden. Diese Art der Verbildlichung setzt sich fort in den Arbeiten vieler anonymer und bekannter Meister bis ins 16. Jahrhundert[59].

In der Renaissance gerät der eben beschriebene Typus der Heiligen Dreifaltigkeit in drei einzelnen Gestalten in Vergessenheit. Schon im ausgehenden Mittelalter wird versucht, an seiner Stelle die Trinität in einer einzigen Figur zu verkörpern. Dies geschieht in der Weise, daß man einer menschlichen Gestalt einen Kopf gibt, der eine Stirn und drei Nasen[60] oder aber ein frontales Gesicht mit je einem Profil links und rechts besitzt[61]. Auch die Form eines dreigesichtigen Kopfes kommt vor[62]. Da bei derartigen Formulierungen die Gefahr von Monsterbildungen zu groß war, verbot Papst Urban III. im Jahr 1628 solche Trinitätsdarstellungen – ganz unterdrücken ließen sie sich nicht.

Das beginnende 18. Jahrhundert greift zurück auf die frühmittelalterliche Konzeption des Dreifaltigkeitsbildes, in welchem alle drei göttlichen Personen in leiblicher Gestalt auftreten – doch in verwandelter, neuer Form. Unseres Erachtens gab den Anstoß dazu das *Hochaltarblatt von J. A. Wolf* (1652–1716) in der *Dreifaltigkeitskirche in München* (Abb. 40). In dessen oberen Bildhälfte thronen zu beiden Seiten des Kreuzes Gottvater und Christus. Über ihnen erscheint der Heilige Geist, zum ersten Mal in lichter Jünglingsgestalt mit weitausgebreiteten Armen. Sein Haupt ist umstrahlt von sieben Flammen; der Atemhauch seines Mundes formt sich zu einem Dreieck mit der darin schwebenden Taube – dem ihm zugehörigen Attribut. Zu Füssen der Trinität, in der unteren Bildhälfte, die erst nach Wolfs Tod von seinem Schüler Degler fertig gemalt worden ist, sitzt die um Fürbitte flehende Maria mit weitgeöffnetem Mantel, in dessen Schutz sich eine ältere Frau, vermutlich die Karmeliter-Terziarin Anna M. Lindmayr, geflüchtet hat. Auf der rechten Bildseite sieht man das brennende München mit den beiden hochaufragenden Türmen der Liebfrauenkirche. – Auf diesem Altarblatt ist im Gegensatz zur mittelalterlichen Konzeption die Trinität nicht als horizontale Gruppe vorgestellt, sondern in einer geschlossenen Dreieckskomposition, mit dem alles überstrahlenden Heilig-Geist-Jüngling in der Spitze und einer feinen Individualisierung der drei göttlichen Personen. Das schwer formulierbare Geheimnis der Dreifaltigkeit scheint uns hier auf selten gekonnte Art veranschaulicht worden zu sein. Ikonographisch nimmt das Altarblatt Bezug auf eine Vision der *Mutter Anna Maria Lindmayr* (1657–1726), der Münchner Karmeliter-Terziarin. Sie wurde 1704 –

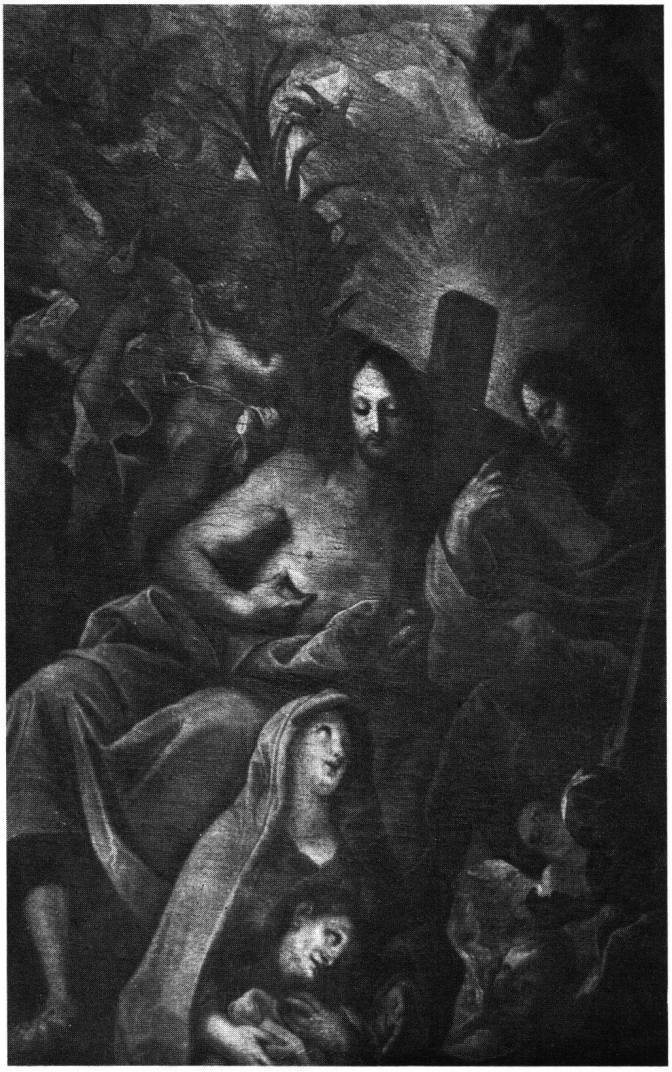

Abb. 40 Hochaltarblatt von J.A. Wolf in der Dreifaltigkeitskirche in München

es waren die Schreckenszeiten des Spanischen Erbfolgekrieges – in einer Traumerscheinung aufgefordert, sich für den Bau einer Dreifaltigkeitskirche einzusetzen und dadurch die Stadt vor Brand und Plünderung zu bewahren. Die drei Stände Münchens legten ein feierliches Gelübde für den Kirchenbau ab; er wurde 1711–1713 nach den Plänen von Giovanni Antonio Viscardi errichtet und 1718 geweiht. Im gleichen Jahr stiftete Kurfürst Max Emanuel das Hochaltarblatt. Der Maler J.A. Wolf hatte sich in der Dreifaltigkeitsdarstellung genau an die Vision der Anna Maria Lindmayr gehalten: «Der Heilige Geist erleuchtet mit seinem göttlichen Gnadenlicht die blinde Welt.»

Das Bild hatte verschiedenartige künstlerische Auswirkungen. Wolfs Schüler, *Johann Georg Bergmüller* (1688–1762), nahm das Thema ein paar Mal in abgewandelter Form auf. In das Dominikanerinnenkloster in Landsberg am Lech, in welches zwei seiner Töchter eingetreten waren, schenkte er 1748 das von ihm stammende große Hochaltarblatt mit der Trinität, die eben den Ratschluß der Erlösung faßt: Christus wird mit dem Kreuz von Gottvater und dem Heiligen Geist auf die sündige Welt, veranschaulicht durch die Erdkugel mit Adam und Eva, geschickt. Als bärtiger Mann im weißen Kleid und mit Flügeln sitzt der Heilige Geist zur Linken von Gottvater.

Kurz darauf, 1750, hat J.G. Bergmüller an der Decke der Schloßkapelle von Haimhausen eine weitere allerheiligste Trinität gemalt (Abb. 41). Sie könnte eine Fortsetzung zum Landsberger Altarblatt sein: Hier kehrt Christus nach Erfüllung seines irdischen Erlösungsauftrages ins himmlische Reich der Dreifaltigkeit zurück. Wiederum ist der Heilige Geist in körperlicher Gestalt, in weißem Gewand und mit Flügeln dargestellt, auch diesmal nicht als Jüngling, sondern als reifer Mann, der, ebenbürtig Krone und Zepter tragend, neben dem wie ein römischer Kaiser thronenden Gottvater auf einer Wolkenbank sitzt.

Bergmüllers rationaler Geist hat das von seinem Münchener Lehrer Wolf übernommene Thema auf klassische Art geklärt. Seine eigenen Schüler in Augsburg haben das Motiv wiederum aufgegriffen, dessen mystischen Gehalt aber stärker betont. Wir denken zuerst an die *Fresken von M. Günther in Altdorf* (Abb. 42) *und Schongau*, beide um 1748 – also fast gleichzeitig mit Bergmüllers Bildern – entstanden. Hier vollzieht die Trinität Marias Aufnahme in den Himmel in einer höfischen Zeremonie. Wesentlich

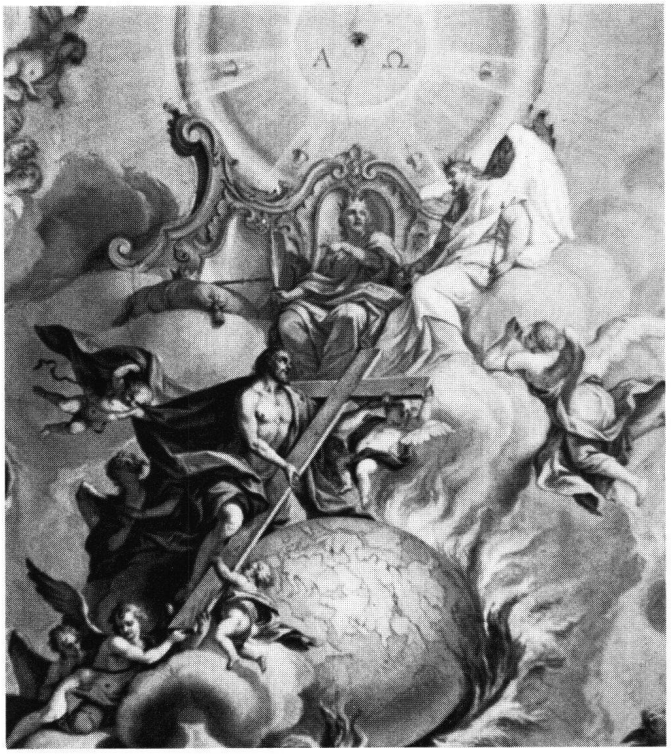

Abb. 41 Deckenbild von J.G. Bergmüller in der Schloßkapelle von Haimhausen

Abb. 42 Deckenfresko von M. Günther im Chor der Pfarrkirche von Altdorf bei Kaufbeuren

Abb. 43 Deckenfresko von Fr. F. Dent in der Pfarrkirche von Egesheim

neu ist, daß der Heilige Geist als Jüngling in kurfürstlicher Gewandung seiner himmlischen Braut entgegeneilt und losgelöst ist aus der Christus-Gottvater-Gruppe. Die Betonung liegt nicht auf der geschlossenen trinitarischen Einheit, sondern auf der quasi persönlichen Beziehung des Heiligen Geistes zu Maria. Sicherlich hängt diese Auffassung, wie bereits eingangs erwähnt, mit den Offenbarungen der *seligen Kreszentia von Kaufbeuren* zusammen. Die im dortigen Meierhof Klösterlein lebende Franziskanerin (1682–1744) hatte schon als Kind Visionen vom Heiligen Geist gehabt, der als lichtes Knäblein, in weißem Gewand und mit den sieben Feuerzungen ums Haupt, ihre Jugend erfüllte und dessen Führung sie sich anvertraute, nachdem er sich zum strahlenden Jüngling entwickelt hatte. Als sie später in schwerer innerer und äußerer Not stand, machte sie 1721 der Anna Maria Lindmayr in München einen Besuch. Gewiß berührten die beiden Klosterfrauen in ihrem Gespräch ihre vergleichbaren Visionen. Damals sah Kreszentia wohl auch das Dreifaltigkeitsbild von Wolf und muß davon beeindruckt gewesen sein. Während aber für die reife Frau Anna Maria Lindmayr die Gegenwart des Heiligen Geistes eine entpersonifizierte göttliche Erleuchtung bedeutete, war er für Kreszentia ein beinah greifbarer, mit sinnhaften Zügen ausgestatteter Begleiter, dessen Verehrung sie zu fördern suchte. Sie fand darin Unterstützung bei ihrer Oberin, Mutter Johanna. Im Jahre 1728 wurde der Maler J. Ruffini († 1749)[63] mit dem Auftrag ins Kloster berufen, nach Kreszentias Angaben ein genaues Bild des Heiligen Geistes zu malen:

«Es stellte den göttlichen Jüngling allein, vor einer Wolke schwebend, dar, das weißgelockte Haupt von blauem Nimbus umgeben, im windbewegten weißen Gewand, mit ausgebreiteten Händen sich darbietend. Vom Körper und vom Kopf gingen Strahlen aus, in deren Krone sieben weiße Flämmlein leuchteten. Das oberste von ihnen aber brach in eine rote Zunge aus[64]. »

Das Bild wurde im Kloster aufgehängt und Kopien danach für die Kurfürstin Amalie von Bayern, den Abt Anselm von Ottobeuren, für den Kurfürsten Clemens August in Köln und andere Auftraggeber gemalt. Die

Darstellung fand so großes Gefallen, daß Mutter Johanna vom Stecher Simon Thadäus Sondermayr kleine Kupferstiche anfertigen ließ. Als Andachtsbildchen legte Kreszentia diese bescheidenen Kunstwerke ihren Briefen bei[65].

Heute sind die auf den Visionen der seligen Kreszentia basierenden Heilig-Geist-Bilder verschwunden. Der Grund dafür liegt in einer päpstlichen Verfügung von Benedikt XIV. vom 1. Oktober 1745, in welcher der Bischof von Augsburg vor einer Darstellung der Trinität in drei Einzelpersonen zwar gewarnt, diese jedoch nicht gänzlich untersagt wird; hingegen wird die Darstellung des *Heiligen Geistes allein in Jünglingsgestalt* strikte verboten[66]. Dieses in der Literatur oft mißverstandene und mißdeutete päpstliche Breve wurde von den Künstlern und deren Auftraggebern klar interpretiert. Unseres Wissens ist der Heilige Geist nach 1745 nie mehr als ausschließlicher Bildinhalt in Einzelgestalt dargestellt worden – wenngleich er noch häufig im Zusammenhang mit der Trinität personifiziert auftrat. Es lassen sich hier zwei divergierende Strömungen unterscheiden:

1. Der Heilige Geist als Seelenbräutigam Marias nach den Visionen der Kreszentia von Kaufbeuren konzipiert und in mystisch-romantisierendem Stil weiterentwickelt wie etwa bei Günther, Riepp und Dent[67] (Abb. 43).

2. Der Heilige Geist, ebenfalls in körperlicher Gestalt, doch nur als Teil der Heiligen Dreifaltigkeit aufgefaßt – als göttliches Gnadenlicht, so wie ihn Anna Maria Lindmayr sah und wie er später, 1749 in der Lauretanischen Litaney des Jesuitenpaters Udalricus Probst geprägt (vgl. Abb. 17), in den Fresken von Göslikon und in zahlreichen anderen weiterlebt[68]. Diese Darstellungen können nicht als provinzielle Arbeiten in Unkenntnis des päpstlichen Breves abgetan werden. Im Gegenteil: sie sind eine besondere künstlerische Neuschöpfung innerhalb einer langen Tradition, deren eigenartig formulierten Abschluß sie bilden, zu dem auch F. A. Rebsamen mit seinem Sancta-Trinitas-Unus-Deus-Fresko an der Decke von Göslikon (Abb. 44) einen wertvollen Beitrag geleistet hat (vgl. S. 136).

Abb. 44 Trinitätsdarstellung aus dem zentralen Deckenfresko von Göslikon

## ANMERKUNGEN

[1] Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Aargau, Bd. IV, S. 199ff.

[2] Hans Tintelnot, *Die Barocke Freskomalerei in Deutschland.* München 1951, S. 261.

[3] a) Hans Möhrle, *Die Cistercienser Propstei Birnau.* Überlingen am Bodensee 1920.
b) Zwiefalten: Ernst Kreuzer, *Forschungen zum Programm einer oberschwäbischen Benediktiner Kirche um 1750.* Diss. Berlin 1967.
c) *Pfarrkirche St. Jakob in Pfullendorf:* Im Birnauerkalender 1929. Überlingen am Bodensee 1929, S. 114.

[4] Genauere Titelangabe siehe S. 120 im Text.

[5] *Speculum humanae salvationis.* Bilderhandschrift aus Schlettstadt, Mitte 14. Jh., in der Münchener Staatsbibliothek.

[6] Thüringische Altartafel um 1430/40 im Schloßmuseum in Weimar; Wirkteppich aus Lachen 1480 im Schweizerischen Landesmuseum, Zürich.

[7] Epitaph des Renvard Göldlin im Münster zu Freiburg im Breisgau um 1500: die Immaculata steht in einer von 15 Symbolen gebildeten Umrahmung. Eine ähnliche Darstellung im Kölner Missale von 1514.

[8] Bericht aus dem Jesuitenkollegium zu Ingolstadt vom 29. Oktober 1576: «Ainer aus den unsern hat einen Geistlichen dahin bewegt und vermanet, das er unser lieben frawen Letaney, wie sie zu Laureta gesungen wird, allhie in unser Pfarrkirche gestifft und aufgesetzt hat, daß sie nemlich alle acht tag ein mal und ewiglich gesungen werden soll . . .» Aus: Carl Kammer, *Die Lauretanische Litanei.* Innsbruck 1960, S. 12.

[9] Abteikirche zu Neustadt am Main (rechte Chorwand).

[10] Ausst. Kat. *Augsburger Barock.* Augsburg 1968, Aufsatz von J. Bellot: *Augsburger Buchkunst des Barock.*

[11] In der Stadtbibliothek Augsburg sind unter dem Titel *Horae Canonicae* um 1750 verschiedene Bildfolgen zu einem Sammelband gebunden. Unter 3° figurieren die *Sacra Jesu Christi Evangelia in Singulas Anni Dominicas Divisa a Rom-Cath-Ecclesia,* für uns interessant, weil hier die Brüder Klauber auf dem Titelblatt als Inventores zeichnen. Auf der rechten Seite eines aufgeschlagenen Buches lesen wir: «*Delineata,* Sculpta, Excusa a Jos. et Joan Klauber.»

[12] «Meiner ersten Kammerjungfer aber extra das gemahlene, in einem hibsch vergoldeten Ramb sich befündete Contrafet des in Gott ruhenden P. Udalric Probst S. J.» (Sign.: F. A. 26,7.)

[13] In den Korrespondenzen der Gräfin M. T. Fugger-Wellenburg mit Jesuitenmissionen in China, Cochinchina und Indien befindet sich auf einem Brief folgender Vermerk: «scripsit hanc P. Bahr, Peckino, ad P. Udalricum Probst 9. Nov. 1740.» (Sign.: F. A. 1.2.148.)

[14] Aus: *Heylsamer, Tröstlicher Gedancken über Sonn- u. Feyertägliche H.H.Evangelien.* Augsburg 1760 (Staatsbibliothek München), Vorwort S. a6.

[15] Wie Anm. 14, S. a6: «P. U. Probst war ein sinnreichister Beförderer der Ehre der Heiligen, welches die Klaubersche Kunst gebildet [unter Kunst sind hier im Sinn des 18. Jh. die handwerklich-künstlerischen Fähigkeiten der Kupferstecher zu verstehen], besonders in der Lauretanischen Litaney, die ein wohlehrwürdiger Herr Franz Xaveri Dorn würdig erachtet zu verdeutschen.»

[16] Freie Übersetzung aus: *Bibliotheca Augustana von Fr. A. Veith 1793.* Alphabet X, p. 51.

[17] Bekannt ist uns noch die Schrift *Das Allerheiligste Herz Jesu... vorgestellt von Udalricus Probst S. J.* mit 12 Kupferstichen, gestochen von J. und J. Klauber, 5. Aufl. Augsburg 1757 (Stadtbibliothek Augsburg).

[18] *Litaniae Lauretanae... Elucidatae ac Expensae A Francisco Xaverio Dornn*, Editio Tertia 1771.

[19] Um das Anfangs-K des Namens Klauber zieht sich ein kunstvoller Schnörkel, derselbe Schnörkel, der uns auf dem Stich des Bruderschaftszettels der unbefleckten Empfängnis Mariä von Maria Schray (Pfullendorf) begegnet, der im August 1748 sehr wahrscheinlich nach einem heute verschollenen Tafelbild von Fr. A. Rebsamen gestochen worden ist.

[20] Beim Vergleich der Stiche S. 2 «Christe Eleison», wovon derjenige von 1749 Rebsamen als Vorbild gedient hat, läßt sich kurz folgendes feststellen: In der frühen Ausgabe ist die Mariengestalt im Zentrum eine jugendliche, mädchenhaft-beschwingte Figur; in der lateinischen Ausgabe kniet eine matronenhaft-bürgerliche Maria schwer auf dem Wolkenknäuel. Völlig verändert ist auch der obere Teil des Bildes: der Stecher von 1771 stellt einen fast kindlichen, frontal im Zentrum sitzenden Christus dar, währenddem die reife Christusgestalt der Erstausgabe eine kompositionelle Parallele zu Maria bildet.

[21] Staatsbibliothek München.

[22] Vgl. Anm. 1, S. 202.

[23] Bonaventura: *Collationes de septem donis Spiritus Sancti;* Pars I, 5. Caracchi-Ausgabe, Bd. V, S. 458.

[24] Dieses scheinbare Wunder hat der Wiener Theologieprofessor und Dominikaner Franz von Retz Anfang des 15. Jahrhunderts in sein Buch *Defensorium Inviolatae Virginis* aufgenommen.

[25] Vgl.: Joseph Zoller, *Conceptus Chronographicus de Concepta Sacra Dei parae.* Mit Stichen von Johann Asam. Augustae 1712: Darstellung Nr. 628, S. 313.

[26] *Speculum Mariae* (Marie Spiegel Sant Bonaventure) von Michael Furter, 1506 (Universitätsbibliothek Basel).

[27] Wir teilen nicht vollständig Peter Felders Ansicht, der in den weiblichen Gestalten der vier Eckfelder gleichmäßig verteilt die vier Religionen sieht (vgl. Anm. 1). S. 202.

[28] Die wohl älteste Darstellung Ende 7. Jh. befindet sich auf einem Goldkreuz und ist süditalienischen oder römischen Ursprungs. Im Cabinet Dzyalinska, Schloß Goluchow. Abb. in: Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, Paris 1924, Bd. I, 2, S. 2994. – Die älteste französische Darstellung ist auf einem Stofffragment in der Kathedrale von Sens erhalten.

[29] Else Staedel, *Ikonographie der Himmelfahrt Mariens.* Diss. Straßburg 1935.

[30] Stich von Martin de Vos, 1580.

[31] Emile Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente.* Paris 1932, p. 362, 363.

[32] Nach Johannes Damascenus stellen die um das Grab versammelten Apostel fest, daß es, statt den Leichnam Mariä zu enthalten, mit stark duftenden Rosen und Lilien gefüllt ist (L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien.* Bd. II, Paris 1957, S. 616.

[33] Dieser Doppelsinn geht auf griechische Symbolik zurück: 1. Der Name der Rose = *ρόδον* wird von *ρέειν* = fließen, strömen abgeleitet mit der Begründung, die Rose entsende einen Strom von Duft, wobei sich ihre Lebenssubstanz verflüchtige. 2. Ableitung von der fünfblättrigen Heckenrose, die den Kreislauf des Kosmos versinnbildliche (der nach Aristoteles aus fünf Elementen besteht) mit seiner steten Wiederholung bestimmter Zeitabschnitte und so eine irdische Ewigkeit bilde. Dorothea Forstner, *Die Welt der Symbole.* Verlag Tyrolia, Innsbruck/Wien/München 1967, S. 198, 199.

[34] Stiche der Augsburger J. E. Haid und P. A. Kilian in: *Allgemeines Künstlerlexikon* von J. H. Füssli, Zürich 1810ff. Bd. III, S. 1672.

[35] Schon 1378 hat der Benediktiner Georg von Gengenbach den heiligen Michael als Führer des Sängerchores bezeichnet.

[36] 1708 ist das Fest der Maria-Immaculata eingeführt worden, nachdem schon um die Mitte des 17. Jh. die Erbsündelosigkeit Mariens an etwa 50 Universitäten, darunter auch Ingolstadt, verteidigt worden war.

[37] Alois Müller, *Ecclesia Maria.* Diss. Freiburg im Üechtland 1951, S. 149, 150.

[38] Augsburg: Heilig-Kreuz-Kirche; Wien: Slg. Prinz von Liechtenstein.

[39] Definition des Terminus Emblem: Es besteht aus dem Bild, auch Ikone oder Symbol genannt, und aus dem Spruchband, auch Lemma, Motto oder Devise genannt. Grete Lesky, *Barocke Embleme.* Graz 1963, S. 31.

[40] Vgl. Anm. 32, S. 86.

[41] Der Saum des Tischtuches ist mit einer rot-schwarz-roten Borde geziert; genau das gleiche Motiv ist für die Abendmahlsdecke auf dem Rebsamenschen Fresko in Mieterkingen verwendet.

[42] Ölbild in Schloß Salem von Fr. J. Spiegler um 1734; Deckenfresken von M. Günther in der Wallfahrtskapelle Hohenpeißenberg 1748; Friedberg bei Augsburg 1749; Wilten bei Innsbruck 1754; Schongau 1761.

[43] Friedberg bei Augsburg von M. Günther 1749; Eggelhof bei Augsburg von J. B. Enderle 1765; Seeg bei Füssen von J. B. Enderle 1768.

[44] Betrachtung II, S. 3: «Wie unten stehender Text lautet, sagte einstens die Mutter Bethsabea zu Salomon ihrem Sohne. Ich bitte eine kleine Bitte von dir, du wollest mein Angesicht nicht beschämen; und der König sprach zu ihr: Bitt, meine Mutter, denn es gebühret sich nicht, daß ich dein Angesicht abwende, als wollte er sagen, es gebühret sich nicht, daß der Sohn der Mutter, sonderbar wenn sie bittet, etwas versage. Auf gleiche Weise redet Christus mit Maria: Bitt, meine Mutter, und um was du bittest, dieses soll geschehen.»

[45] Ausst. Kat. *Visionen des Barock.* Salzburg 1966, Residenzgalerie, S. 30, Nr. 12.

[46] Jos. Jg. Wegscheider: Ölskizze um 1740 in der Kunsthalle Bremen. – Benedikt Gambs: Chordeckenbild in der Pfarrkirche von Riegel, 1745. – Meinrad von Aw: Chordeckenbild in der Kirche von Meßkirch 1773. – F. Anton Maulbertsch: Hauptaltarfresko in Korneuburg/Wien 1773.

[47] Ähnliche Christus-am-Ölberg-Darstellungen gibt es von: J. C. Stauder im Nonnenoratorium von St. Katharinental 1733; J. G. Bergmüller in der Schloßkapelle von Haimhausen 1748; Meinrad von Aw im nördlichen Seitenschiff der Pfarrkirche St. Jakob in Pfullendorf um 1750.

[48] Vgl. Anm. 32, S. 485, 487.

[49] W. Braunfels: *Die Heilige Dreifaltigkeit.* Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, Bd. VI. Düsseldorf 1954, Seite XXXVIII.

[50] Vgl. Anm. 49, S. XLII.

[51] Die Gnadenvermittlung Mariä ist durch Papst Benedikt XIV. in der Bulla aurea vom 27. September 1748 historisch verankert und eigentlich sanktioniert worden. Maria wird darin bezeichnet als «himmlischer Strom, durch den alle Gnadengaben in die Herzen der armen Sterblichen geleitet werden». Lexikon der Marienkunde, K. ALGERMISSEN, Regensburg 1967, Bd. I, S. 672.

[52] C. G. Jung erachtet das von Pius XII. 1952 erlassene Dogma über die Assumptio Mariae als psychische Notwendigkeit zur Beendung der Diskriminierung des Weiblichen und zur Wiederherstellung des psychischen Lebens. Nach seiner Auffassung hatte auch die christliche Trinität eine ursprünglich anders gelagerte Struktur gehabt: Sie bestand aus Vater, Mutter und Sohn, wobei das weibliche Prinzip im Heiligen Geist personifiziert war. Aus dieser Sicht wird das Symbol der Heilig-Geist-Taube hergeleitet.

[53] Lic. theol. Maximilian Anton Rebsamen, 1687 in Sigmaringen geboren, war von 1713–1733 Pfarrer in Bad Buchau-Kappel, dann Stadtpfarrer in Saulgau und von 1749 bis zu seinem Tod am 24. Oktober 1759 Dekan des Kapitels Saulgau. Er wird als einer der tüchtigsten Pfarrer der Gemeinde gerühmt mit großem Kunstverständnis und großen Sprachkenntnissen.

[54] C. D. Asam, G. B. Goez, J. B. Zimmermann, F. J. Spiegler, M. Günther u. a.

[55] Verhörprotokolle der Stadt Sigmaringen, Bd. 27, S. 25 (12. Dezember 1676). Frdl. Mitteilung von Herrn Superior Joh. Gresser, Kloster Sießen, dessen profunder Kenntnis der Sigmaringer Archive die Verfasserin mannigfach verpflichtet ist.

[56] O. KÜNG: *Eine bemerkenswerte Darstellung der Dreifaltigkeit in der Pfarrkirche zu Göslikon.* Freiämter Kalender 1956, S. 45f.

[57] STEICHELE-SCHRÖDER: *Das Bistum Augsburg.* Bd. VII, S. 28.

[58] H. GUNDERSHEIMER: *Matthäus Günther.* Verlag B. Filser, Augsburg 1930, S. 38–39.

[59] Einige wenige Beispiele aus der ansehnlichen Reihe in der Buchkunst:
- Manuskript des heiligen Dunstan, Erzbischof von Canterbury († 908);
- Karolingische Miniaturen aus Lorsch im Vatikan;
- Hortus Deliciarum des Herrad von Landsberg (1170–1180);
- J. Fouquet: Illustrationen zum Stundenbuch des Etienne Chevalier in Chantilly um 1460.

in der Malerei:
- Krönung Mariä durch die Dreifaltigkeit. Oberrheinischer Meister um 1490. Öffentl. Kunstsammlung Basel;
- Jan Polack, Altar in Blutenburg bei München, 1491;
- H. Holbein d. Ä., Marienbasilikabild in Augsburg, 1499.

in der Plastik:
- Töpferaltar in Baden bei Wien um 1515;
- Hans Leinberger, Röhrer-Epitaph an der Martinskirche in Landshut, 1524.

[60] A. Dürer, Entwurf zu einem Glasgemälde für die Landauersche Brüderkapelle in Nürnberg, etwa 1511/1512.

[61] Andrea del Sarto, Trinitas, 1519, Florenz.

[62] Holzschnitt, anonym, um 1524, Paris.

[63] Joseph Ruffini, geboren in Meran, gestorben 1749 in Augsburg, malte zwischen 1714 und 1719 im Kloster Ottobeuren und 1718 das Altarbild *Heiliger Joseph mit Jesuskind* in der Dreifaltigkeitskirche in München; er muß folglich das Hochaltarblatt von J. A. Wolf gekannt haben.

[64] A. M. MILLER: *Crescentia von Kaufbeuren.* Verlag Winfried Werk, Augsburg, 1968.

[65] Im Archiv von Muri-Gries wird ein solcher Stich mit der Signatur von Kreszentia aufbewahrt. Er war einem Brief vom 1. März 1741 an den hochwürdigen Herrn Dekan P. Placidus Vigier aus Solothurn beigelegt.

[66] *Magnum Bullarum Romanum*, Bd. 16, S. 321ff., und *Bullarum Benedicti*, XIV, Tom. I, S. 560ff.

[67] *Fresken von M. Günther*
1. Altdorf 1748
2. Schongau 1748

*Fresko von Balthasar Riepp*
in der Pfarrkirche St. Niklaus in Großaitingen 1754:
Aufnahme Marias in den Himmel: Sie kniet auf Wolkenballen in weißem Kleid mit blauem Überwurf; zwei Engel halten den weit ausgebreiteten höfischen Hermelinmantel hinter ihr, ein anderer trägt Krone und Zepter. Ihre Blicke und Gesten sind auf den Heiligen Geist gerichtet, der, blond gelockt, in weicher, fast weiblicher Gestalt Maria auffordert, auf dem bereitstehenden Thronsessel Platz zu nehmen. Christus und Gottvater, nahe zusammengerückt, bilden eine Einheit für sich.

*Fresken von Franz Ferdinand Dent* (1723–1791) (Schüler von Wegscheider) in Egesheim 1758:
Auch hier, in einem Rundbild mit der Aufnahme Marias in den Himmel, liegt die Betonung auf dem persönlichen Bezug von Maria und dem Heiligen Geist in Jünglingsgestalt.

[68] *Fr. A. Erler* (1700–1745)
Im Kloster Ottobeuren um 1740:
Darstellung der Heiligen Trinität in drei einzelnen Ovalbildern. Gottvater, Christus und der Heilige Geist sind in Brustbildern dargestellt; der Heilige Geist als strahlender Jüngling mit der Heilig-Geist-Taube vor der Brust.

*Joseph Esperlin* (1707–1775)
Große Ölbilder an den Chorwänden der Pfarrkirche St. Maria und Martin in Biberach 1742:
1. Bild rechts vom Altar: Der personifizierte Heilige Geist in weißem Kleid schwebt in einer Wolke mit hocherhobener segnender Rechten über Meer und Erde; von dem in ähnlicher Gestalt dargestellten Christus unterscheidet er sich durch den Strahlenkranz mit den sieben Zungen. Das Bild gehört in einen größeren Zyklus von acht Chorbildern.

*J. G. Bergmüller*
Hochaltarblatt in der Dominikanerinnenkirche in Landsberg 1748; Deckenbild in der Schloßkapelle in Haimhausen 1750.

*Jesuitenpater Udalricus Probst*
Kupferstich in der Lauretanischen Litaney 1749.

*F. Anton Rebsamen*
Deckenfresko in Göslikon 1757.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 3, 8, 14, 17, 20, 28, 34: Staats- und Stadtbibliothek Augsburg
Abb. 4, 5, 26: Bayerische Staatsbibliothek, München
Abb. 6, 7, 11–13, 15, 16, 18, 19, 21–25, 27, 29–33, 35–39, 44: Kantonale Denkmalpflege Aargau
Abb. 10: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München
Abb. 40: Dr. Hugo Schnell, D-8999 Scheidegg
Abb. 9, 41, 43: Edith Raeber-Züst
Abb. 42: aus H. GUNDERSHEIMER, *Matthäus Günther*, Augsburg 1930 (Abb. 51)