

Grab des Apostelfürsten, dessen überlegene Stellung, wie Zollikofer betont, in dieser sakraltopografischen Anordnung sinnfällig wird. Damit ist zugleich einer der Leitsätze aller Einigungsversuche aufgerufen, denn seit dem Konzil von Florenz (1439) hatte die Papstkirche eine Anerkennung des römischen Primats durch die Ostkirchen zur unumstößlichen Voraussetzung jedweder Unionsgespräche erklärt.

Zollikoferes hervorragend recherchiertes Buch berührt ein breites, entschieden über die Kunstgeschichte hinausgreifendes Themenspektrum. Wenn im Vorangehenden einzelne Punkte ergänzt und präzisiert werden konnten, so schmälert das seinen Wert in keiner Weise. Vielmehr wünscht man sich weitere Untersuchungen, die zugleich derart quellennah und dabei ebenso weitsichtig angelegt sind.

INGO HERKLOTZ  
Universität Marburg



**Benediktinerabtei Ottobeuren (Hrsg.); Ottobeuren. Barocke Bildwelt des Klostergebäudes in Malerei und Plastik;** bearb. von Gabriele Dischinger, Cordula Böhm, Anna Bauer-Wild, Rupert Prusinovsky OSB, fotogr. von Kai-Uwe Nielsen; Sankt Ottilien: EOS-Verlag 2014; 608 S., 2 Bände im Schuber; ISBN 978-3-8306-7658-4; € 148

Die Benediktinerabtei Ottobeuren ist in den letzten Jahren wiederholt als Herausgeber monumentaler Buchpublikationen aufgetreten, die für die Kunst- und Architekturgeschichte von herausragender Bedeutung sind. Nach der aus drei Bänden bestehenden Quellenedition von Gabriele Dischinger<sup>1</sup> aus dem Jahr 2013, die sämtliche zeichnerischen und schriftlichen Dokumente zu Kirche und Kloster zusammenträgt und kommentiert, erschien die zweibändige Publikation *Ottobeuren. Barocke Bildwelt des Klostergebäudes in Malerei und Plastik*. Es handelt sich hierbei gleichsam um ein Inventar der bildkünstlerischen Ausstattung der Klostergebäude, die allesamt zwischen 1711 und 1766 errichtet und ausgestaltet wurden. Von den Autoren sind Gabriele Dischinger, Cordula Böhm und Anna Bauer-Wild (†) – wie auch Kai-Uwe Nielsen, der Fotograf des Bandes – durch die jahrzehntelange Arbeit für das Forschungsvorhaben ‚Corpus der barocken Deckenmalerei‘ im Bereich Bayern ausgewiesen.

Nach einer konzisen Einführung zu Geschichte, Erscheinung und Ausstattung des Klosters, die zugleich die Erkenntnisse der umfangreichen Forschungsarbeiten referiert (XVIII–XXXVI), werden für jeden einzelnen Raum der großen Anlage zunächst

1 Gabriele Dischinger, *Ottobeuren. Bau- und Ausstattungsgeschichte der Klosteranlage 1672–1802*, 3 Bde., St. Ottilien 2011. Vgl. außerdem Klaus Schwager, *Die benediktinische Reichsabtei Ottobeuren 1672–1803. Materialien zu Vorgeschichte, Planung, Bau und Ausstattung der neuen Klosteranlage sowie anderer Bauten des Ottobeurer Einflußbereichs*, 2 Bde., Münster 2017.

die Quellenerwähnungen zusammengetragen, dann dessen Funktion innerhalb des Gesamtorganismus aufgezeigt und eine Beschreibung der wandfesten Dekoration erstellt. Anschließend gibt jeweils eine Zeittabelle der Ausstattungs- und Restaurierungsgeschichte eine komprimierte Übersicht zum Zustand des Raumes und der bisherigen Veränderungen. Nahezu alle Quellenangaben entstammen – das sei noch einmal betont – der oben erwähnten, akribisch verzeichnenden dreibändigen Edition von Gabriele Dischinger; ergänzend waren lediglich die Gemäldeverzeichnisse von 1783 und 1793 hinzuzuziehen. In einem dritten Teil werden dann die bildkünstlerischen Elemente zur Ausstattung des Raumes untersucht: nach eingangs wiedergegebenen Quellenzitaten zu Malerei, Plastik und Bildprogrammen folgt jeweils eine Beschreibung und ikonografische Analyse. Die Identifizierung der Bildinhalte wurde unter Anwendung einer Systematisierung verzeichnet, die mit Groß- und Kleinbuchstaben sowie arabischen und lateinischen Zahlen weitgehend derjenigen des ‚Corpus der barocken Deckenmalerei‘ entspricht. Neuaufnahmen sämtlicher Deckengemälde, Stuckreliefs und -figuren, die in den vorliegenden Bänden komplett in Farbe wiedergegeben sind, illustrieren jeden einzelnen Eintrag; auf diese Weise ergänzen Fotografien eines jeden analysierten Bildes die schriftlichen Ausführungen, während Raumaufnahmen den Gesamteindruck vergegenwärtigen. Ergänzend wiedergegebene Grundrissausschnitte ermöglichen – unter Nennung der Bildinhalte – einen umfassenden Überblick. All dies setzt solide Grundlagenforschung und eine enorme Arbeitsleistung voraus, zumal jedes Detail zu berücksichtigen ist.

Die ikonografischen Analysen erlauben die Rekonstruktion der teilweise in Vergessenheit geratenen einstigen Bestimmung der Räume und ihrer Zusammenhänge im Klosterkomplex. Dies kommt sinnfällig in den Gesamtgrundrissen (XXXVII–XXXIX) mit ihren farblich differenzierten Funktionsbereichen zum Ausdruck. Im Konventsgebäude finden sich ausschließlich religiöse Sujets, während in den vom höfischen Zeremoniell geprägten beiden Abteien sowie im Hofgebäude profane beziehungsweise allegorische Bildprogramme vorherrschen. Die Grundrisse präsentieren übrigens eine Konkordanz von Raumnummern und -namen und erlauben dem Leser dadurch eine gezielte Suche nach Zimmern und Sälen in dem zweibändigen Gesamtwerk, das ansonsten die Räume in die Nutzungsbereiche des 18. Jahrhunderts gruppiert hat – sie also in der Gliederung so anordnet, wie sie ursprünglich über die verschiedenen Eingänge zugänglich waren.

Ottobeuren war als immediates Stift mit eigenem Herrschaftsgebiet und eigener Gerichtsbarkeit eine selbständige Reichsabtei, die keinem Landesherrn, sondern einzig dem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation unterstand. 1710 hatte Abt Rupert Neß das Kloster von allen Ansprüchen aus dem Vogteirecht des Augsburger Fürstbischofs freigekauft. Der neu gewonnene fürstliche Status spiegelt sich in vielen Bereichen des 1711 begonnenen, kompletten Neubaus der Klosteranlage, die der Bauherr, Abt Neß, viel lieber als ‚Residenz‘ denn als Abtei bezeichnete. Sie erfüllt beispielsweise die Anforderungen des höfischen Empfangszeremoniells, in dem etwa in der Winterabtei im zweiten Obergeschoss eine Enfilade mit Vorzimmern und Tafelzimmer in einem Prunkschlafzimmer mündet und parallel eine Gemäldegalerie,

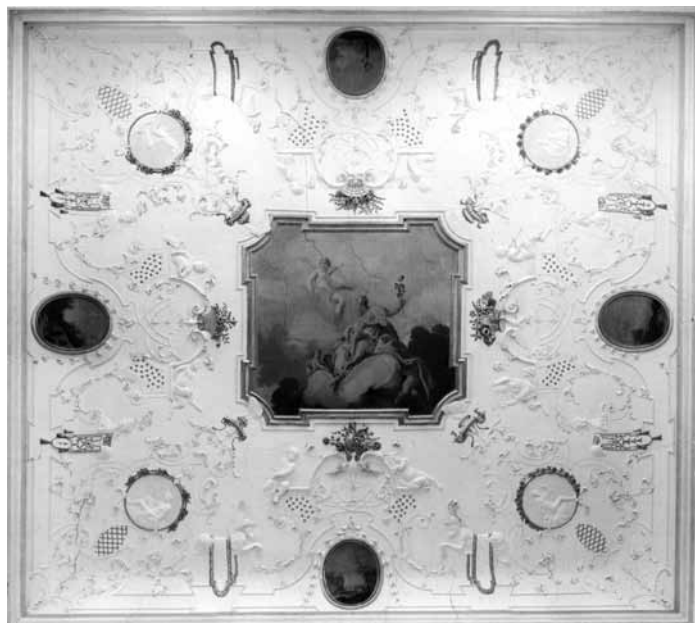


Abb 1: Ottobeuren,  
Drittes Vorzimmer  
der Paradezimmer,  
Stuck Antonio Bossi  
1727/28, Malerei Ja-  
copo Amigoni, 1728  
(264)

wie in den großen Schlossbauten der Zeit, zu finden ist. Auch die druckgrafischen Vorlagen, die Ottobeurer Künstler als Inspirationsquelle für eigene Kompositionen verwendeten, entstammten der höfischen Welt. Die Autoren der *Barocken Bildwelt Ottobeuren* nennen mit dem großformatigen Kupferstichwerk *Fürstlicher Baumeister* von Paul Decker dem Älteren, das mustergültige ideale Schlossbauten in Grundrissen, Aufrissen und Schnitten vorstellt, eines der herausragendsten Vorlagenwerke der Zeit, aus dem künstlerische Anregungen für die Bibliothek und den Kaisersaal entnommen worden sind.<sup>2</sup> Beim Durchgang durch die zahllosen Fotografien der beiden Bände lassen sich jedoch noch weitere Architektur- und Ornamentstichvorlagen identifizieren, die als Inspirationsquelle dienen. So gehen etwa die Deckenmalereien der südlichen Galeriezimmer in ihrer Gesamtkomposition auf Kupferstiche aus der Folge *Allerhand Arten von Deck-Stucken* von Paul Decker dem Älteren zurück, die um 1705 in Nürnberg bei Johann Christoph Weigel erschienen ist: in Raum 252 (Abb. 3) sind es die Laub- und Bandwerk-Grotesken der Tafeln 2 und 4 der Serie, aus denen zitiert worden ist, und in Raum 257 sind es die Scheinarchitekturen von Tafel 1 und 3. Im Kaisersaal und in den drei Antichambres (Räume 233, 236, 238, sogenannte Amigoni-Zimmer) sind im Stuck weiterhin Anregungen aus Augsburger Ornamentdrucken zu

<sup>2</sup> Für die Bibliothek siehe bereits Christina Thon, *Johann Baptist Zimmermann als Stukkator*, München/Zürich 1977, S. 45 und Abb. 34. Vgl. dazu Barbara Kutscher, *Paul Deckers ‚Fürstlicher Baumeister‘ (1711/16). Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen eines Stichwerks*, Frankfurt a. M. 1995, S. 183, Anm. 1.



Abb. 2: Ottobeuren, Paradeschlafzimmer, Fortitudo, Winter und Sommer, Stuck, 1719 (274)

entdecken, die seitenverkehrte Kopien von Kupferstichen der Franzosen Jean Berain der Ältere und Jean Bernard Toro darstellen.<sup>3</sup>

Diese Deckengestaltungen stammen von Arbogast Thalheimer, einem der vielen in Ottobeuren tätigen Maler, die ganz überwiegend in secco auf Putz arbeiteten und kaum die Freskotechnik anwendeten. Jacopo Amigoni, der zuvor am kurbyerischen Hof in München gearbeitet hat, wird möglicherweise auf Empfehlung von Johann Baptist Zimmermann an die Reichsabtei gewechselt sein. Zimmermann, der von 1714 bis 1718 in Ottobeuren als Stuckateur tätig war, arbeitete im Neuen Schloss Schleißheim unter der Leitung des Architekten Joseph Effner mit Jacopo Amigoni zusammen. Unter den zahllosen Stuckateuren sind weiterhin Pietro Antonio Carovo, Francesco Marazzi, Diego Francesco Carlone und Andrea Maini zu nennen. Über die bereits 1959 sowie 1963 von Tilmann Breuer und 1977 von Christina Thon identifizierten Werke hinaus nimmt die *Barocke Bildwelt Ottobeuren* nur wenige Neuzuschreibungen im Bereich des Stucks vor.

3 Zu letzteren siehe Martin Pozsgai, „Eine unbekannte Sammlung von Ornamentstichen nach Jean-Bernard Toro“, in: *Herzkammer. Die Grafische Sammlung des Museums für angewandte Kunst Köln*, hrsg. von Marina Eulitz und Petra Hesse, Köln 2013, S. 32–39.



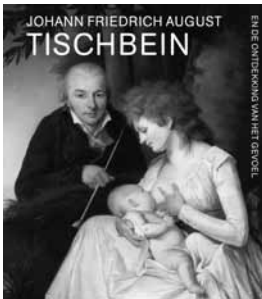
Abb. 3: Ottobeuren, Raum 252 der Südlichen Galeriezimmer, Malerei von Arbogast Thalheimer, 1724, nach Ornamentstichvorlage von Paul Decker d. Ä. (324)

In der Zusammenschau beider Bände offenbart sich, dass Stuckreliefs und Deckengemälde inhaltlich nicht nur das ‚Pflichtprogramm‘ ikonografischer Themen präsentieren, wie sie bei jeder Klosteranlage der Barockzeit als Legitimation für den Bau und die Mönchsgemeinschaft obligat waren. Darüber hinaus, so die Erkenntnis der Autoren, weist die Anlage „eine reiche und teilweise ganz ungewöhnlich eigenwillige“ Bildwelt auf (XXVII). So zeigt Raum 254 der Kunstkammer die Curiositas, die Wissbegierde, die zur Nachahmung der Natur und von dieser zur Kunst führt. In der Sommerabtei sind neben den fünf Sinnen die Kräfte der Seele dargestellt, deren Visualisierung den Weg zur Erkenntnis Gottes anpreisen soll. Aus den Schriftquellen geht hervor, dass der Bauherr, Abt Rupert Neß, die Themen selbst bestimmte und sie den Malern bis ins Detail vorschrieb. Besonders komplizierte oder verschlüsselte Programme beschrieb er ausführlich in seinem Diarium und gab dem Betrachter der Bilder Hilfestellung, indem er an Ort und Stelle oftmals erläuternde Inschriften anbringen ließ. Grundsätzlich auffallend ist das überwiegende Fehlen marianischer Themen sowie die bemerkenswert häufige Darstellung von Jesus als schönem Jüngling mit blondem Haar.

Das kontinuierliche Bestehen des Klosters und seine über 200 ohne größere Verluste konservierten Innenräume erlaubten das Entschlüsseln einer unversehrten

barocken Ikonografie, deren Sinngehalt viel über das zeitgenössische Weltbild in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verrät. Die barocke Bildwelt in Ottobeuren ist der Fachwelt nun erschöpfend erschlossen. Künftigen Studien bleibt die große inhaltliche Kontextualisierung dieser Bildwelt innerhalb der mitteleuropäischen Klosterlandschaft und ihrer Tradition der sakralen Ikonografie vorbehalten.

MARTIN POZSGAI  
Darmstadt



**Rijksmuseum Twenthe (Hrsg.); Johann Friedrich August Tischbein en de ontdekking van het gevoel**; Zwolle: Wanders Uitgevers 2019; 128 S., 87 farb. u. 15 s/w-Abb.; ISBN 978-94-6262-2449; € 24,95

„[U]nd zwingt mich das leydige Geld nicht dazu, so verlasse ich es [Arolsen] so bald nicht wieder...“<sup>1</sup>. Mit diesem Zitat aus einem Brief des 36-jährigen Johann Friedrich August Tischbein (1750–1812) (im folgenden Tischbein) an den Arolsener Geheimen Rat und Kammerdirektor Georg August Frensdorf nennt der Maler in bemerkenswerter Offenheit den für ihn ausschlaggebenden Grund, sein Einkommen außerhalb der Residenz seines Dienstherrn, dem Fürsten Friedrich Carl August von Waldeck und Pyrmont, suchen zu müssen. Der Künstler war nach langjährigen Studienreisen in Frankreich und Italien 1780 nach Arolsen zu seinem Förderer zurückgekehrt und trat dort als Kabinettmaler in dessen Dienste; ferner wurde ihm der Titel ‚Rat‘ verliehen. Allerdings befand sich das Fürstentum in einer äußerst schwierigen finanziellen Situation, welche für Tischbein einschneidende existenzielle Auswirkungen nach sich zog. Das vereinbarte Salär wurde ihm nicht pünktlich und nur in Raten ausbezahlt und mit den ihm gewährten Sachleistungen konnte er den Lebensunterhalt für sich und seine Familie kaum bestreiten. Aus dieser Zwangslage heraus sah er sich zu einem mobilen Engagement genötigt, um auswärtige Einnahmequellen zu erschließen sowie seine künstlerische Reputation unter Beweis zu stellen. Hierzu kamen ihm die Bedingungen seines Vertrages entgegen, welche ihm gestatteten, sich die Hälfte eines Jahres außerhalb von Arolsen aufzuhalten. Bereits im Sommer 1781 brach er in die Niederlande, genauer nach Den Haag, auf.

Dieses erste Reiseunternehmen des Künstlers, dem noch drei weitere folgen sollten, bildete den thematischen Schwerpunkt genannter Ausstellung des Rijksmuseum Twenthe in Enschede, welche dem Besucher eine Vorstellung vom Wirken des deutschen Künstlers während seiner zumeist langjährigen Aufenthalte in Holland vermittelte. Die Präsentation umfasste neben diversen Zeichnungen und Ölskizzen über 40 Gemälde von seiner Hand aus öffentlichen und privaten holländischen

1 Staatsarchiv Marburg, Bestand 118a, Blatt 47–50, 1786.