



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Die sakralen Fresken des Bodenseemalers Franz Ludwig Herrmann (1723 - 1791) - betrachtet unter dem Aspekt der Pozzeske in seinem Werk

verfasst von | submitted by
Annette Schmincke BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Herbert Karner Privatdoz.

Für meine Mutter

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich dem bislang nur unzureichend erforschten Oeuvre des Rokokomalers Franz Ludwig Herrmann (1723–1791), der im 18. Jahrhundert im Bodenseeraum tätig war und dort eine bedeutende Anzahl an Kirchenräumen mit Wand- und Deckenfresken ausstattete. Während Zeitgenossen wie Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) kunsthistorisch intensiv untersucht wurden, blieb Herrmanns Werk bislang weitgehend unbeachtet. Ziel der Arbeit ist daher eine Neubetrachtung und Aktualisierung seines sakralen Freskenwerks sowie eine Annäherung an die Einordnung in den kunsthistorischen Kontext der süddeutschen und vorderösterreichischen Kirchenmalerei des 18. Jahrhunderts. Als Grundlage für diese Untersuchung erfolgte eine fotografische Bestandsaufnahme sowie eine Begehung der Fresken vor Ort, die mit ikonographischen und ikonologischen Analysen verbunden wurde. Insgesamt konnten 18 erhaltene Kirchen- und Kapellenräume mit Freskenzyklen Herrmanns erfasst werden, die in einem aktualisierten Werkverzeichnis zusammengeführt wurden. Dieses umfasst 270 einzelne Freskenarbeiten, darunter Deckenfresken, Wandfresken sowie zahlreiche Medaillons und Kartuschen. Die Analyse zeigt, dass Herrmanns Kirchenmalerei durch komplexe ikonographische Programme und eine ausgeprägte illusionistische Architekturmalerei geprägt ist. Besonders auffällig ist eine wiederholte Verwendung der von Andrea Pozzo entwickelten Scheinkuppel durch den Künstler, deren Varianten in mehreren Kirchenräumen nachweisbar ist. Allerdings erweitern Herrmanns Architekturmalereien explizit nicht den realen Kirchenraum, sondern sie dienen der Inszenierung und Verankerung heilsgeschichtlicher Inhalte innerhalb der Bildprogramme. Dabei zeigen sich konzeptionelle Parallelen zu den theatralischen Bildräumen der süddeutschen Barockmalerei, insbesondere zu jenen Cosmas Damian Asams. Die Arbeit leistet damit einen Beitrag zur kunsthistorischen Grundlagenforschung und schafft eine Basis für weiterführende Forschungen zur Einordnung des Künstlers innerhalb der süddeutschen und vorderösterreichischen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts.

This master's thesis examines the largely understudied oeuvre of the Rococo-painter Franz Ludwig Herrmann (1723–1791), who was active in the region of Lake Constance during the 18th century and decorated numerous church interiors with frescoes. While contemporaries such as Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) have received considerable scholarly attention, Herrmann's work has largely remained unseen. The study aims to reassess and update his sacred fresco cycles and to put them into the art historical context of church painting in Southern Germany and Further Austria during the 18th century. Based on a photographic survey, on-site examinations, and iconographic as well as iconological analyses, this thesis documents 18 extant churches and chapels and compiles an updated *Catalogue raisonné*, comprising 270 individual frescoes. The analysis reveals that Herrmann's work is characterized by complex iconographic programs and the use of illusionistic architectural painting, including repeated adaptations of Andrea Pozzo's illusionistic dome. Rather than extending the actual architectural space, these compositions serve to stage and structure salvation-historical narratives. In this regard, Herrmann's work shows conceptual affinities with the theatrical pictorial spaces of Baroque painting in Southern Germany, particularly those of Cosmas Damian Asam. This thesis contributes to fundamental art historical research and provides a basis for further studies on Herrmann's position within fresco painting in Southern Germany and Further Austria during the 18th century.

Inhaltsverzeichnis

INHALTSVERZEICHNIS.....	4
1 EINLEITUNG	3
2 DIE ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER SAKRALEN FRESKENMALEREI IM BODENSEEGEBIET BIS INS 18. JAHRHUNDERT	8
2.1 DIE BESONDERHEITEN IM RELIGIÖSEN GRENZGEBIET ZWISCHEN REFORMATION UND GEGENREFORMATION	9
2.2 DER EINFLUSS DER ITALIENISCHEN KÜNSTLER AUF DIE KIRCHENMALER DES BODENSEES	11
2.2.1 Der Einfluss von Andrea Pozzo über den Umweg Cosmas Damian Asam.....	13
2.2.2 Die „Pozzeske“ – Gestaltungsprinzipien nach Andrea Pozzo	15
3 DER ROKOKOMALER FRANZ LUDWIG HERRMANN	20
3.1 BIOGRAFIE	21
3.2 DER VATER UND MENTOR FRANZ GEORG HERMANN	23
3.2.1 Die „Scheinkuppel“ von Vater und Sohn in St. Gordian und Epimachus Stöttwang.....	28
3.3 DER KÜNSTLERISCHE EINFLUSS DER ZEITGENOSSEN	29
3.3.1 Die Kirchenmaler im Bodenseeraum.....	30
3.3.2 Franz Ludwig Herrmann als Teamplayer.....	32
3.3.2.1 Exkurs Rocaille	34
3.4 DIE AUFTRAGGEBER VON FRANZ LUDWIG HERRMANN	35
4 DIE FRESKEN FRANZ LUDWIG HERRMANNS IM SAKRALEN KONTEXT	37
4.1 DIE KIRCHENRÄUME MIT IN SICH GESCHLOSSENEM FRESKENPROGRAMM.....	38
4.1.1 Die Schlosskapelle von Mammern	38
4.1.2 Die Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt in Seitingen	44
4.1.3 Die Pfarrkirche St. Michael in Niederbüren.....	48
4.1.4 Die Kartäuser-Klosterkirche in Ittingen	53
4.1.5 Die Pfarrkirche St. Ulrich und Afra in Kreuzlingen.....	61
4.1.5.1 Die Ölbergkapelle	66
4.1.6 Die Klosterkirche St. Peter & Paul in St. Ulrich im Möhlintal	67
4.1.7 Die Pfarrkirche St. Jakobus Major und Andreas in Steinach.....	71
4.1.8 Die Pfarrkirche St. Johannes Baptist in Bernhardzell.....	75
4.1.9 Die Heilig Kreuz – Wallfahrtskirche St. Peter und Paul in Kirchberg	80
4.2 DIE FRESKEN IN KAPELLENRÄUMEN.....	83
4.2.1 Die Dormitio – Kapelle im Kloster von St. Peter auf dem Schwarzwald	84
4.2.2 Die Maria Magdalena – Kapelle in Konstanz	85
4.2.3 Die Deutschordenskapelle St. Michael in Beuggen.....	87
4.3 DIE LANGHAUS – FRESKEN	92
4.3.1 Die Franziskanerkirche zur Unbefleckten Empfängnis in Überlingen.....	93
4.3.2 Die Stiftskirche St. Sebastian in Schänis.....	96
4.3.3 Die Pfarrkirche St. Stephan in Therwil.....	99
4.3.4 Die Klosterkirche St. Fides und Markus in Sölden im Breisgau	103
4.4 DIE CHORDECKEN – FRESKEN	105
4.4.1 Das Chordeckenfresko der Klosterkirche St. Fides und Markus in Sölden im Breisgau	105
4.4.2 Die Pfarrkirche St. Albin in Ermatingen	106
4.4.3 Die Pfarrkirche St. Stephan in Konstanz	108
5 ZUSAMMENFASSUNG	111
WERKSVERZEICHNIS.....	115
LITERATURVERZEICHNIS.....	116
ABBILDUNGSNACHWEIS.....	125
ABBILDUNGSTEIL.....	127

1 Einleitung

Pünktlich im Jahr 2024, als der Entschluss gereift war, eine Arbeit über die Kirchenfresken des Rokokomalers Franz Ludwig Herrmann (1723–1791) zu schreiben, feierte Wien einen seiner herausragendsten spätbarocken Maler und Freskant – den vom Bodensee stammenden Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). Aus diesem Anlass widmete die Österreichische Galerie Belvedere dem Künstler eine umfassende Sonderausstellung, begleitet von einem Ausstellungskatalog mit dem Titel *„Franz Anton Maulbertsch. 300 Jahre exzentrischer Barock“*¹. Das Werkverzeichnis im Anhang des Kataloges zählt neunzehn Kirchenräume auf, die der Künstler im Laufe seines Lebens freskiert hatte und eine erkleckliche Anzahl von Altarbildern, ebenso wie ein frühes Selbstporträt. Der Maler Maulbertsch war also in aller Munde, während das Subjekt meiner Arbeit – Franz Ludwig Herrmann – in der kunsthistorischen Forschung ein Unbekannter zu sein schien. Wie konnte das sein, schließlich hatte auch Herrmann eine ähnliche Anzahl an Kirchenräumen freskiert und eine beträchtliche Anzahl an Altarbildern sowie Porträts hinterlassen?

Der Kirchenmaler Franz Ludwig Herrmann (1723–1791), der als Sohn des Allgäuer *„Hochfürstlichen Kemptischen Hof- und Cabinet Mahlers“* Franz Georg Hermann (1692–1768) geboren wurde, war bereits in jungen Jahren in die damals österreichische Stadt Konstanz gezogen. Von dort ausgehend freskierte er, im großteils zu Vorderösterreich gehörenden Reichsgebiet rund um den Bodensee, mehr als zwanzig Kirchen- und Kapellenräume. Von der Schlosskapelle in Mammern über die Marienkirche in Ermatingen bis hin zur Wallfahrtskirche in Kirchberg. Zeitgleich malte er des Öfteren auch gleich die zugehörigen Haupt- und Seitenaltarbilder für seine jeweiligen Auftraggeber oder er übernahm Aufträge für Äbte – Porträts. Er war mit der Technik Öl auf Holz ebenso vertraut, wie mit *a fresco*. Seine Bilderfindungen, sein barockes *„Storytelling“* und seine illusionistische Perspektivkunst trafen offenbar punktgenau den Geschmack seiner Auftraggeber und trotzdem scheint sein Werk heute – im Unterschied zu jenem von Maulbertsch – faktisch in Vergessenheit geraten zu sein. Oder vielleicht geriet es einfach nur aus dem Blickfeld der kunsthistorischen Forschung, als das Haus Habsburg im Jahr 1805 der vorderösterreichischen Reichsgebiete an die Eidgenossenschaft verlustig ging?

Aus eben diesen Gründen fiel die Entscheidung für die Beschäftigung mit dem Oeuvre des Konstanzer Malers Herrmann.

¹ Rollig/Lechner 2024.

Da der vorgegebene Umfang einer Masterarbeit eine Eingrenzung verlangte, fiel die Entscheidung zugunsten der sakralen Wand- und Deckenfresken des Künstlers aus. Diese Entscheidung fiel mir nicht besonders schwer, denn Herrmanns perspektivische Illusionsmalerei vermag noch heute die Augen der Betrachter:innen in den Bann zu ziehen und zu täuschen. Vor allem die monumentalen Architekturstaffagen, die signaturähnlich sein Freskenwerk prägen und auffallend oft das Motiv der *Cupola finta* von Andrea Pozzo (1642–1709) zeigen, entfachten mein Interesse.

Die glückliche Fügung, dass die Säkularisation im Bodenseeraum den Großteil von Herrmanns Kirchenfresken verschonte, eröffnete mir die Möglichkeit das Werk dieses spannenden Rokokomalers vor Ort neu zu betrachten und etwas Grundlagenforschung zu betreiben. Das langfristig angestrebte Ziel – eine vollständige Einordnung des Freskenwerkes von Franz Ludwig Herrmann in die süddeutsche beziehungsweise vorderösterreichische Malerei – kann im Rahmen dieser Arbeit leider nicht geleistet werden, aber hoffentlich den Grundstein für weitere Forschungen legen.

Herrmann Ginter hat sich in seiner Dissertation über die „*Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock*“² aus dem Jahr 1930 ausführlich mit den Künstlern im Raum Konstanz des 18. Jahrhunderts beschäftigt. Dabei erfasste er neben dem Werk der Zeitgenossen Franz Joseph Spiegler (1691–1757) und Benedikt Gambs (1703–1751) auch das Gesamtwerk Franz Ludwig Herrmanns erstmals chronologisch. Er ordnete dem Kirchenmaler Wand- und Deckenfresken in über zwanzig Sakralräumen zu und bis heute stellt diese Publikation von Ginter eine Grundlagenarbeit dar. Leider enthält diese Dissertation aber keine Fotoaufnahmen und die einzelnen Werke werden lediglich im Telegrammstil beschrieben.

Thomas Freivogel holte die Fresken des Malers im Rahmen eines Aufsatzes „*Lichtblicke bei Franz Ludwig Herrmann*“³ erstmals im Jahr 1987 wieder vor den Vorhang. Anhand ausgewählter Beispiele – der ehemalige Klosterkirche St. Ulrich und Afra in Kreuzlingen, der Pfarrkirche St. Stephan in Therwil, der Franziskanerkirche in Überlingen, der Pfarrkirche St. Johannes Baptist in Bernhardzell und der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Kirchberg – untersuchte er die vom Künstler illusionierten Scheinarchitekturen, in Hinblick auf ihre Funktion. Er stellte die These auf, dass Herrmanns Quadraturen – obwohl sie den realen Kirchenraum nicht mehr im Sinne von Andrea Pozzo erweitern – das Narrativ der Heilsgeschichte unterstützen und diese dadurch fest im Kirchenraum verankern. Auf Basis der Dissertation von Ginter strukturiert er die Fresken in einer Tabelle und ergänzt diese um weitere

² Ginter 1930.

³ Freivogel 1987.

Zuschreibungen. Er fügt der Aufstellung von Ginter weitere Kirchenräume hinzu – St. Stephan in Therwil, die Klosterkirche Berg Sion in Gommiswald und zwei Kirchen in Uznach. In seinem Résumé verweist er darauf, dass eine Gesamtaufarbeitung des Oeuvres von Franz Ludwig Herrmann wünschenswert wäre.

Franziska Zürcher erstellte im Jahr 1993 im Rahmen ihres Lizenziats „*Studien zur Wand- und Deckenmalerei von Franz Ludwig Herrmann (1723–1791)*“⁴ einen neuen Katalog zum Werk von Franz Ludwig Herrmann. Sie orientierte sich dabei im Wesentlichen an der Tabelle von Freivogel und ihre Forschung verfolgte den interessanten Ansatz Herrmanns Werk in Bezug auf seine Auftraggeber zu beleuchten. Auf seinen von konfessionellen Spannungen geprägten Wirkungsbereich im vorderösterreichischen Reichsgebiet nimmt sie nur am Rande Bezug. Im Anhang zu ihrem Katalog beschränkt sich Zürcher darauf die zentralen Deckenfresken abzubilden, die restlichen Fresken werden lediglich aufzählend erwähnt.

Diese Lücke schließt die von den Historikern Martin Burkhardt, Wolfgang Dobras und Wolfgang Zimmermann im Jahr 1991 herausgegebene Publikation „*Konstanz in der frühen Neuzeit. Reformation, Verlust der Reichsfreiheit, Österreichische Zeit*“.⁵

Die wichtigsten Arbeiten zur Person des Franz Georg Hermann, dem Vater von Franz Ludwig, sind die Dissertation „*Franz Georg Hermann. Der Deckenmaler des Allgäu*“⁶ von Cordula Böhm aus dem Jahr 1968 und die Publikation „*Memminger Maler zur Zeit des Barock. Franz Georg Hermann*“⁷ von Günther Bayer aus dem Jahr 2007. Bayer präsentierte, aufbauend auf der Arbeit von Böhm, seine neuesten Forschungsergebnisse und ergänzt damit das Werkverzeichnis von Franz Georg Hermann. Da die Quellenlage bis heute auf Franz Georg als den prägenden Lehrmeister seines Sohnes hinweist, ist das Wissen über sein Werk, seine Technik und seine Bildanlagen grundlegend.

Den derzeitigen Forschungsstand bezüglich Andrea Pozzos Perspektivkunst bildet am besten die von Herbert Karner⁸ im Jahr 2012 herausgegebene Aufsatzsammlung „*Andrea Pozzo (1642 – 1709). Der Maler – Architekt und die Räume der Jesuiten*“⁹ ab. Diese anlässlich einer Konferenz zum 300. Todestag des Künstlers herausgegebene Publikation enthält mehrere Aufsätze namhafter Expert:innen zu unterschiedlichsten Aspekten von Pozzos Kunst. Bernhard

⁴ Zürcher 1993.

⁵ Burkhardt/Dobras/Zimmermann 1991.

⁶ Böhm 1968.

⁷ Bayer 2007.

⁸ Auch dessen nicht publizierte Dissertation „*Zur Rezeption des scheinarchitektonischen Werkes von Andrea Pozzo in den Habsburgischen Ländern nördlich der Alpen im 18. Jahrhundert*“ aus dem Jahr 1995 wurde konsultiert.

⁹ Karner 2012.

Kerber thematisierte „*Anamorphose, Inganno, Trompe l'œil, Persuasio, Punto stabile und Punto mobile im Werk Andrea Pozzos*“¹⁰, Julian Blunk beleuchtete „*Die Raumillusion und die vierte Dimension*“¹¹ und David Ganz widmet sich in „*Scheinwelt und Realpräsenz*“¹² den Scheinaltären von Pozzo.

Die Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei im deutschsprachigen Raum rund um den Bodensee bilden die Publikation von Hermann Bauer „*Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*“ aus dem Jahr 2000 und der Aufsatz von Hubert Hosch „*Zur Geschichte der Freskomalerei de 18. Jahrhunderts im Bodenseeraum und in Oberschwaben*“¹³ aus dem Jahr 1998 am besten ab.

In den letzten Jahrzehnten haben viele neuangelegte Restaurierungsprojekte einzelner Kirchen am Bodensee dazu geführt, dass es zu einer regionalen Neubewertung von Herrmanns Fresken kam. Die diesbezüglichen Publikationen – regionale Kirchenführer, Festschriften, *et cetera* – wurden kleinteilig vor Ort recherchiert.

Die Basis für diese schriftlichen Arbeit lieferte eine detaillierte Analyse der Fresken vor Ort – eine fotografische Bestandsaufnahme und eine Begehung. Die im Anschluss daran erfolgte Werkanalyse der Fresken dient meiner Argumentation in weiterer Folge als Grundlage. Im Rahmen der Werkanalyse wurden die aktuellen Forschungsergebnisse bezüglich Historie, Ikonographie und Ikonologie zusammengeführt, um den räumlichen Kontext der Fresken – ihre Erzählstruktur – besser beurteilen zu können. Die Gliederung der Fresken erfolgt daher nach architektonischen Räumen (Kirchenräume mit Gesamtkonzept, Kapellen, Langhausfresken, Chorräume).

Im Rahmen dieser Arbeit werden nur Fresken berücksichtigt die sich noch weitestgehend im Originalzustand (wenn auch restauriert) erhalten haben, beziehungsweise Fresken die originalgetreu rekonstruiert wurden. Fresken die Herrmann nach derzeitigem Stand der Forschung nicht eindeutig zugeschrieben werden können beziehungsweise zerstört wurden, konnten im Rahmen dieser Arbeit keine Berücksichtigung finden. Auch auf die Darstellung der wenigen profanen Fresken in Herrmanns Oeuvre musste verzichtet werden.

Da seit dem Wunsch von Thomas Freivogel nach einer Aufarbeitung des gesamten Oeuvres von Franz Ludwig Herrmann und der darauffolgenden Lizenziatsarbeit von Franziska Zürcher bereits wieder mehr als dreißig Jahre ins Land gezogen sind, ist eine Aktualisierung des

¹⁰ Kerber 2012.

¹¹ Blunk 2012.

¹² Ganz 2012.

¹³ Hosch 1998.

Herrmannschen Freskenkatalogs höchst an der Zeit. Eine Neubetrachtung seiner Kirchenfresken in Hinblick auf seinen Wirkungsbereich im religiösen Spannungsfeld der damals vorderösterreichischen Reichsgebiete bietet sich zudem an.

In einer zweiten Ebene soll die Frage untersucht werden, ob, inwieweit und warum sich Franz Ludwig Herrmann – ein Maler des Rokokos an der Grenze zum Klassizismus – pozzesker Gestaltungselemente bediente. War diese Form der Illusionsmalerei in der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht schon ziemlich aus der Zeit gefallen? Oder befriedigte der Künstler genau damit ein traditionelles „Kunstwollen“ seiner Auftraggeber?

2 Die Entwicklungsgeschichte der sakralen Freskenmalerei im Bodenseegebiet bis ins 18. Jahrhundert

Die Entwicklungsgeschichte der barocken Freskenmalerei rund um den Bodensee – den ehemaligen österreichischen Vorlanden – kann aus heutiger Sicht nicht unabhängig von den allgemeinen politischen und künstlerischen Entwicklungen im süddeutschen beziehungsweise Tiroler Raum betrachtet werden, da die Landkarte der damaligen Zeit „[...] einem bunten Teppich aus Hunderten von mittelgroßen, kleinen bis kleinsten Teilstaaten [...]“¹⁴ glich, die miteinander politisch im übergeordneten Konstrukt des Heiligen Römischen Reichs verbunden waren. Hubert Krins weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass viele dieser Herrschaftsgebiete von geistlichen Herren – Bischöfen oder reichsunmittelbaren Äbten – regiert wurden, die sich häufig sowohl in politischen wie auch in künstlerischen Belangen auf das katholische Kaiserhaus in Wien ausrichteten.¹⁵ Diese traten nun vermehrt als wirtschaftlich potente Bauherren in Erscheinung, eine Entwicklung die erklärt, weshalb der Bedarf an talentierten Künstler:innen besonders groß war.¹⁶ Diese Nachfrage deckten zu einem überwiegenden Teil die beiden großen süddeutschen Akademie dieser Zeit – München und Augsburg – mit ihren Absolventen ab. Während in München „[...] der Stern aller süddeutschen Kirchenmaler, [...] Cosmas Damian Asam [...]“¹⁷ lehrte, leitete in Augsburg sein ehemaliger Schüler Matthäus Günther (1705–1788) die Akademie – eine Konstellation, die in weitere Folge auch die kirchliche Großmalerei in den katholischen Gebieten am Bodensee prägen sollte.¹⁸

Im Unterschied zum katholischen Bayern und Tirol, die beide eine zusammenhängende geografische Struktur aufweisen konnten, stellte sich die Situation in den österreichischen Vorlanden komplexer dar. Zum Dreh- und Angelpunkt für dieses Gebiet wurde die damals österreichische Stadt Konstanz, die mit ihrer verkehrsgünstigen Lage am Bodensee viele namhafte Künstler anzog, zumal sie zeitgleich auch Bischofssitz war. Dementsprechend lassen sich die politischen und religiösen Besonderheiten der österreichischen Vorlande (Abb. 1) am anschaulichsten am Beispiel der Geschichte der ehemaligen freien Reichsstadt Konstanz aufzeigen.

¹⁴ Krins 2001, S. 12.

¹⁵ Krins hebt in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Familie Schönborn hervor. Vgl. Krins 2001, S. 12–18.

¹⁶ Architekten, Stuckateure, Freskantenn.

¹⁷ Ginter 1930, S. 13.

¹⁸ Franz Anton Maulbertsch der in Langenargen am Bodensee geboren wurde, aber er verließ im Jahre 1739 seine angestammte Heimat, um an der Wiener Akademie zu studieren. Vgl. Hosch 1998, S. 39.

2.1 Die Besonderheiten im religiösen Grenzgebiet zwischen Reformation und Gegenreformation

Schon die Gründung des Bistums Konstanz gegen Ende des 6. Jahrhunderts dürfte mit der geographischen Lage der Stadt – im religiösen Grenzgebiet an der spätrömischen Befestigungslinie am Hochrhein – in Zusammenhang gestanden haben und Helmut Maurer sieht darin sogar eine bewusste, strategische Entscheidung der katholischen Kirche.¹⁹ Da die Bischöfe von Konstanz in den kommenden Jahrhunderten zumeist in Personalunion auch das Amt des Abtes der Klöster von Reichenau und St. Gallen bekleideten, ergab sich daraus eine große Machtfülle für die jeweiligen Persönlichkeiten welche immer wieder auch ins Spannungsfeld der Politik gerieten. Als im 15. Jahrhundert die aufstrebende Eidgenossenschaft mit den Herzögen von Österreich um die Vorherrschaft im Bodenseegebiet ritterte, stand für die einzelnen Bischöfe naheliegenderweise der Schutz ihrer eigenen Klöster im Vordergrund.²⁰ Einige Äbte hatten kurzfristig sogar Schutz unter der Schirmherrschaft der Eidgenossen gesucht, bevor sich Bistum und Stadt Konstanz schlussendlich im Jahr 1510 unter den Schirm des Hauses Habsburg begaben.²¹ Bedingt durch diese starke Bindung an das katholische Haus Österreich verschärfte sich die politische Situation jedoch wenige Jahrzehnte später erneut, als in weiten Teilen des eidgenössischen Gebietes die Reformation eingeführt wurde.²² Die streitbaren Protestanten erreichten dabei sogar erstmals eine konfessionelle Gleichstellung, die im Ersten Kappeler Landfrieden festgeschrieben wurde.²³ Im Jahr 1546 hatte sich Kaiser Karl V., unterstützt von den päpstlichen Truppen, deshalb sogar dazu entschieden die Abtrünnigen mit Waffengewalt in den Schoß der katholischen Kirche zurückzuholen.²⁴ Der sogenannte Schmalkaldische Krieg war jedoch nur von kurzer Dauer und er endete im Jahr 1548 mit der Wiederherstellung der österreichischen Herrschaft. Für die selbstbewusste Stadt Konstanz bedeutete diese Niederlage allerdings den Verlust der Glaubens- und Reichsfreiheit. Zukünftig fanden Bischofswahlen in Konstanz nur mehr in enger Absprache mit dem Habsburgischen Hof statt, der seinerseits streng darauf bedacht war seinen Einfluss in den österreichischen Vorlanden nicht wieder zu verlieren. Im Rahmen einer Verwaltungsreform bemühten sich auch die „[...] Fürstbischöfe [...] um eine Erneuerung der Diözese im Sinne der tridentinischen

¹⁹ Um die, „[...] sich durch den Grad ihrer Christianisierung unterscheidenden Räume [...]“ zu verbinden. Vgl. Maurer 2016, S. 1–3.

²⁰ Maurer 2016, S. 3–4; Dobras 1991, S. 23–25.

²¹ Schirmvertrag von 1510 mit Kaiser Maximilian. Vgl. Dobras 1991, S. 24.

²² Der Bischof von Konstanz musste im Jahr 1526 sogar seine Residenz nach Meersburg verlegen. Vgl. Maurer 2016, S. 4.

²³ 1529. Vgl. Bächtold 2014, o. S.

²⁴ Dobras 1991, S. 130–146.

Reform [...]“²⁵, da es für sie essentiell geworden war die katholischen Gemeinden gegenüber den eidgenössischen zu halten. In diesem Kontext muss auch die Gründung des Konstanzer Jesuitenkollegs im Jahr 1604 gesehen werden, dessen Wirken die Stadt und ihr Umfeld in den nächsten einhundertsechzig Jahren prägen sollte.²⁶ Interessanterweise zeigen die Forschungen von Hans Peter Mathis diesbezüglich auf, dass insbesondere Darstellungen „[...] des Namens Jesu und seine Verehrung [...] durch die Jesuiten [...]“²⁷ verbreitet wurden und diese vergleichsweise oft in Kirchen im Bodenseegebiet anzutreffen sind.

Die Stadt Konstanz erlebte erst nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges „[...] in vielen Bereichen eine Verkirchlichung des städtischen Lebens [...]“²⁸, obwohl Konstanz im Gegensatz zu anderen Gebieten rund um den Bodensee den Krieg fast unbeschadet überstanden hatte.²⁹ Wolfgang Zimmermann betont, dass bedingt durch den Westfälischen Frieden – mit dem sich die Eidgenossenschaft endgültig aus dem Verband des Heiligen Römischen Reichs verabschiedet hatte – aus der Stadt Konstanz eine echte Grenzstadt wurde.³⁰ Damit erklären sich auch die erstarkten Bemühungen des Hauses Habsburg um das Bistums Konstanz, die sich schon im österreichischen Erbfolgekrieg – als der Wittelsbacher Karl VII. mit Hilfe französischer Truppen Vorderösterreich besetzte – bezahlt machten. Die Stadt – mittlerweile politisch, kulturell und wirtschaftlich stark mit Vorarlberg verbunden – musste zwar vor den Besatzungstruppen kapitulieren, aber Konstanz bewahrte sich *defacto* eine Art Reichsunmittelbarkeit.³¹ Als die französischen Truppen im folgenden Jahr abzogen und die Österreicher zurückkehrten, begann Maria Theresia umgehend mit einer Verwaltungsreform in den vorderösterreichischen Gebieten. Martin Burkhardt attestiert diesbezüglich sogar „[...] ein besonderes Interesse der österreichischen Obrigkeit an Konstanz [...]“³² bis der Reichsteil Vorderösterreich für das katholische Haus Österreich mit dem Frieden von Preßburg im Jahr 1805 endgültig verloren ging.³³

²⁵ Maurer 2016, S. 5.

²⁶ Die Bürger von Konstanz stellten sich anfangs gegen das Kolleg, allerdings gelang es dem Orden in weiterer Folge mit ihrem Jesuitentheater die Konstanzer Bürgerschaft mit einzubeziehen. Vgl. Zimmermann 1991, S. 184–187.

²⁷ Mathis 1986, S. 320.

²⁸ Zimmermann 1991, S. 289.

²⁹ Schwedische Truppen belagerten die Stadt im Jahr 1633, konnten diese aber Dank des obersten Verteidigers – Graf Maximilian Willibald von Waldburg-Wolfegg war Kommandant der österreichischen Truppen während der Belagerung – nicht einnehmen. Dieses Jubiläum wurde 1733 zu einem zentralen Ereignis in der Stadtgeschichte von Konstanz erhoben. Vgl. Zimmermann 1991, S. 224–234, 312.

³⁰ Zimmermann 1991, S. 289.

³¹ Burkhardt 1991, S. 319.

³² Burkhardt 1991, S. 326.

³³ Burkhardt 1991, S. 447.

Die Stadtgeschichte von Überlingen, auf der anderen Seite des Bodensees gelegen, könnte ein ähnlich gutes Beispiel abgeben. Hier zeigen die Forschungen von Wilfried Enderle zeigt auf, dass die ehemalige Reichsstadt während der Reformationszeit konsequent am alten – katholischen – Glauben festhielt und diese Konfessionskultur die „[...] Stadt in der gesamten Frühen Neuzeit und darüber hinaus [...]“³⁴ geprägt hat.

Bis weit ins 18. Jahrhundert hinweg bewegten also politische wie religiöse Spannungen das Gebiet rund um den Bodensee, denn das katholische Herrscherhaus Habsburg und die überwiegend protestantisch geprägte Eidgenossenschaft standen in unmittelbarer Konkurrenz zueinander. Auf Gemeindeebene bedeutete das unter Umständen sogar, dass sich Gläubige unterschiedlicher Konfessionen paritätisch einen Kirchenraum teilen mussten. In diesem konfessionellen Spannungsfeld trafen des Öfteren grundlegenden Auffassungsunterschiede aufeinander, die sich auch in den Ausstattungsprogrammen der Kirchenräume manifestierten. Denn anders als die reformierten Konfessionen lehnte die katholische Kirche Bilderschmuck in ihren Kirchenräumen nicht ab, sondern vielmehr wussten die Auftraggeber die visuelle Macht für ihre Zwecke zu nutzen.

2.2 Der Einfluss der italienischen Künstler auf die Kirchenmaler des Bodensees

Wie der gesamte deutschsprachige Raum nördlich der Alpen – die Gebiete Süddeutschlands, Tirol, Salzburgs und der Steiermark – so wurde auch die Kirchenmaler des Bodenseeraums stark von der italienischen Freskomalerei beeinflusst.³⁵ Allerdings erst gegen Ende des 17. Jahrhundert, da das verheerende Ereignis des Dreißigjährigen Krieges diese Entwicklung nördlich des Brenners deutlich verzögert hatte.³⁶ Schließlich sorgte aber genau der im Anschluss an den Krieg einsetzende Bauboom – viele gotische Kirchen wurden durch den neuen Typus der Wandpfeilerkirche ersetzt – für nahezu perfekte Bedingungen in Bezug auf die monumentale Deckenmalerei.³⁷ Dieser Wechsel in der Architektur bedeutete für die Freskanten nördlich des Brenners einen bedeutenden künstlerischen *Turn*, da ihre Arbeiten plötzlich nicht mehr von gotischen Gewölbestructuren eingeschränkt wurden.³⁸ Stattdessen standen ihnen nun großflächige Deckenspiegel für ihre Deckenbilder zur Verfügung, weshalb sie ihren Vorbildern in Rom – dem innovativen Zentrum der perspektivischen Illusionsmalerei

³⁴ Enderle 2023, S. 275.

³⁵ Krins 2001, S. 25–26; Tintelnot 1951, S. 18–19.

³⁶ Hosch 1998, S. 43–44.

³⁷ Brucher 1994, S. 208–209.

³⁸ Rupprecht 1986, S. 11.

– nacheifern konnten. In diesem Zusammenhang streichen Hans Tintelnott und Hubert Krins vor allem zwei Künstlerpersönlichkeiten hervor: Pietro da Cortona (1596–1669) und Andrea Pozzo. Beide wirkten in Rom, wo sie mit ihren monumentalen und komplexen Deckenfresken Schlüsselwerke der perspektivischen Illusionsmalerei geschaffen hatten. Cortona mit seinem „*Triumph der Divina Providentia*“ im Palazzo Barberini (Abb. 2) und Pozzo mit seiner Scheinkuppel (Abb. 3) und seinem Langhausfresko in der *Chiesa* von San Ignazio (Abb. 4). Während Cortona für seine Illusionsmalerei auf das von ihm entwickelte Dekorationssystem des *Stucco finto* setzte – ein System, das es seinen Figuren erlaubte „[...] die ehemaligen Grenzen der *Quadri riportati* zu überwinden [...]“³⁹ – vertraute Pozzo auf seine herausragende Kunst der Perspektivtechnik, mit deren Hilfe er die reale Architektur innerhalb des Bildraumes fortführte.⁴⁰ Hans Tintelnott sieht zudem in Giovanni Battista Gaulli (1639 – 1709) mit seinem Gewölbefresko im *Il Gesu* (Abb. 5) einen der

„[...] nennenswerten Vertreter der [...] illusionistischen Künstler Italiens, die von den jungen deutschen Malern sattsam bewundert wurden.“⁴¹

Die Tiroler Künstlerpaarung Johann Melchior Steidl (1665–1727) und Johann Anton Gump (1654–1719) waren schließlich in den 1690-er Jahren die ersten Maler nördlich des Brenners die mit illusionistischer Perspektivmalerei in der Stiftskirche von St. Florian (Abb. 6) den Himmel öffneten, noch bevor ihr Landsmann Egid Schor (1627–1701) im Jahr 1698 die Chorkapellen des Zisterzienserstiftes Stams mit „cortonesker“ Illusionsmalerei schmückte.⁴² In den beiden Fällen erfolgte der Techniktransfer mit ziemlicher Sicherheit über Egid Schor der circa sechzehn Jahre in Rom verbracht hatte bevor er nach Innsbruck zurückkehrte. Die Kirchen im süddeutschen Raum und rund um den Bodensee mussten noch bis zum Jahr 1719 auf diese Innovation warten, bevor Jakob Karl Stauder (1694–1756) und Cosmas Damian Asam (1686–1739) die perspektivische Deckenmalerei erstmals im Bodenseegebiet verwirklichten.⁴³

Abseits der römischen Schule prägten auch venezianische Strömungen die Künstler am Bodensee, so klingende Namen wie Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) oder Jacopo Amigoni (1682–1752) nahmen auch Aufträge nördlich des Brenners an und hinterließen dort ihre Spuren.⁴⁴ Die Venezianer Tiepolo und Amigoni verzichteten dabei in ihren Fresken weitestgehend auf Perspektivarchitektur, stattdessen setzten sie auf atmosphärische

³⁹ Dobler 2008, S. 85.

⁴⁰ Ganz 2003, S. 61,

⁴¹ Tintelnott 1951, S. 19.

⁴² Dobler 2012, S. 27–28; 119. Johann Anton Gump war Schüler von Egid Schor.

⁴³ Hosch 1998, S. 45.

⁴⁴ Bauer 2000, S. 58–59.

Stimmungsmalerei. Herrmann Bauer sieht vor allem die Freskanten Johann Baptist Zimmermann (1680–1758) und Johann Evangelist Holzer (1709–1740) mit ihren Fresken von Steinhausen (Abb. 6) beziehungsweise Münsterschwarzach (Abb. 7) in dieser Tradition stehen.⁴⁵ Cordula Böhm wiederum befindet, dass der Einfluss der venezianischen Malerei im Verhältnis zur römischen – abseits des Malers Antonio Pellegrini (1675–1741) – für den Bodenseeraum nur gering ausfällt.⁴⁶

Schließlich war es Jakob Karl Stauder, der im Jahr 1719 die ersten beiden Scheinkuppeln im Stil von Andrea Pozzo am Bodensee konstruierte – in der Abteikirche der Prämonstratenser (Abb. 8) in Weissenau und in der Klosterkirche von Münsterlingen (Abb. 9) – obwohl er vermutlich anders als Asam auf keinen Studienaufenthalt in Rom zurückblicken konnte.⁴⁷

Ermöglicht hatte dies im Jahr 1708/09 die in Augsburg erschienene deutschsprachige Ausgabe von Pozzos Traktat „*Perspectivae Pictorum Atque Architectorum – Der Mahler und Baumeister Perspectiv*“, welches das Wissen um die perspektivisch korrekte Darstellung von Scheinarchitektur nun für jedermann zugänglich gemacht hatte.⁴⁸ Und der leicht verständliche didaktische Aufbau des Traktats hatte sein Übriges zur Verbreitung beigetragen.⁴⁹

2.2.1 Der Einfluss von Andrea Pozzo über den *Umweg Cosmas Damian Asam*

Da Andrea Pozzo, wie Meinrad Von Engelberg deutlich betont, nachweislich nie persönlich im süddeutschen Raum gearbeitet hat, kann seine perspektivische Illusionskunst nur auf indirekte Weise ihren Weg über den Brenner gefunden haben.⁵⁰ Entweder über sein Perspektivtraktat oder über Studienaufenthalte von Künstlern – wie jenen von Cosmas Damian Asam oder Franz Georg Hermann – in Rom, Wien oder anderen Wirkungsstätten Pozzos.⁵¹ Wobei natürlich der eine Weg den anderen Weg nicht ausschloss. In diesem Zusammenhang sind vor allem die illusionistischen Deckenfresken von Cosmas Damian Asam – die zweifellos als prägend für den süddeutschen Raum im 18. Jahrhundert angesehen werden dürfen – besonders häufig untersucht worden.

⁴⁵ Bauer 2000, S. 44, 142. Von den Fresken Holzers existiert nur mehr die Ölskizze.

⁴⁶ Böhm 1968, S. 9, 29.

⁴⁷ Hosch 1998, S. 45.

⁴⁸ Vignau-Wilberg 2005, S. 7. Vignau-Wilberg sieht zudem im international tätigen Jesuitenorden einen entscheidenden Faktor für die Verbreitung von Pozzos Traktat.

⁴⁹ Karner 1995, S. 137.

⁵⁰ Engelberg 2012, S. 154.

⁵¹ Die Scheinkuppel in der Wiener Jesuitenkirche (Abb. 10) hatte Pozzo im Jahr 1703 fertiggestellt. Vgl. Karner 2012, S. 12.

Im Kuppelfresko der Benediktinerklosterkirche von Weingarten (Abb. 11) aus dem Jahr 1718/19, sieht Peter Vignau-Wilberg in der Figur 91 aus Pozzos Traktat das gesicherte Vorbild für Asams Lösung:

„In dem von Säulen getragenen Tambour, den vorkragenden, in Untersicht gegebenen Säulenkonsolen, in der ornamentierten Kuppelschale und in der darüber aufragenden Laterne [...].“⁵²

Vignau-Wilberg erkennt dabei in Asams Version der Pozzos *Cupola finta* eine für den süddeutschen Raum abgewandelte Funktion der Scheinkuppel im Kirchenraum, die deutlich enger an das jeweilige ikonographische Programm gebunden ist, obwohl sich der Künstler Asam der Konstruktionsprinzipien Pozzos bediente. Diesbezüglich analysierte Vignau-Wilberg noch weitere Scheinkuppeln Asams und er stellte fest, dass sich seine Kuppelfresken entwickelten. Sie bewegen sich von einer vergleichsweise stark an der Vorlage Pozzos orientierenden Scheinkuppel im Freisinger Dom (Abb. 12) weg, hin zu einer sich verselbständigenden Architektur im Kuppelfresko von St. Jakob in Innsbruck (Abb. 13).⁵³

Die Weingartner Scheinkuppel von Asam beurteilt Hermann Bauer als ein Leuchtturmprojekt des gesamten süddeutschen Raumes,

„[...] denn hier sind erstmals das Heilung und Heil erflehende Volk, ein vermittelnder Heiliger und die Erscheinung Gottes als Gnadenquell in einem Bildsystem verbunden.“⁵⁴

Meinrad von Engelberg, der sich intensiv mit der Rezeptionsgeschichte Pozzos für den süddeutschen Barock beschäftigt und die uneingeschränkte Herleitung der perspektivischen Illusionsmalerei im süddeutschen Raum *solo da Pozzo* kritisch hinterfragt hat, sieht in Asams Scheinkuppel von Aldersbach (Abb. 14) eine langlebige Adaption der „[...] Pozzo’schen Perspektivräume [...]“. ⁵⁵ Allerdings definiert Engelberg Asams Freskenwerk eher als eine Auseinandersetzung mit den *Tools* aus Pozzos Werkzeugkiste, die „[...] dort, wo sie zweckdienlich erschienen, auch rezipiert wurden.“⁵⁶

⁵² Vignau-Wilberg 2005, S. 35.

⁵³ Vignau-Wilberg 2005, S. 35–36.

⁵⁴ Bauer 2000, S. 38.

⁵⁵ Engelberg 2012, S. 158; Er pflichtet damit Karner bei, der die Rezeption im süddeutschen Raum auch nicht immer über Pozzo laufen sieht. Vgl. Karner 1995, S. 21–22.

⁵⁶ Engelberg 2012, S. 161.

In diese Richtung interpretiert auch Herbert Karner den Umgang mit Pozzos Motiven im süddeutschen Raum, indem er feststellt, dass der Versuch einer exakten Rückführung auf Vorlagen Pozzos im Detail meistens scheitert, da diese immer wieder neu arrangiert wurden.⁵⁷

Sich pozzesker Elemente bedienend erschufen die Künstler im süddeutschen Raum fiktive, unabhängige Bildräume innerhalb des Kirchenraumes, während sie derart Platz für ihre theologischen Programme gewannen. Diese von Karner erkannte explizite Abkehr Asams von Pozzos Schema gab dem süddeutschen „[...] Illusionismus eine ikonologische Dimension [...]“⁵⁸ und sie deutete die Quadraturalerei *defacto* neu.

Das erkennt auch Bernhard Rupprecht, der feststellt, dass Asam, der Pozzos Werke aus seiner Studienzeit in Rom gut kannte, diesen nicht kopierte, sondern im Sinne einer interpretativen Weiterentwicklung den Betrachter:innen „[...] weniger eine Fortsetzung seiner räumlichen Umgebung als vielmehr den Einblick in ein ganz Anderes eröffnen zu scheint“⁵⁹.

Diesbezüglich erkennt Bauer, am Beispiel der Fresken von Asam in Fürstenfeld (Abb. 15) sogar ein neues System: Die Imagination der „Kirche über der Kirche“.⁶⁰ Womit Asam nicht nur eine visuelle, sondern auch eine ikonologische Steigerung der pozzoschen Perspektivmalerei gelang.

Im Anschluss an Asam beschritt auch einer seiner wichtigsten Schüler – der spätere Leiter der Augsburger Akademie, Matthäus Günther (1705–1788) diesen Weg.⁶¹ Asam und Günther entwickelten in weiterer Folge – beide leiteten die großen Akademien im süddeutschen Raum – die Sprache Pozzos weiter.

Der Einfluss des Malerarchitekten Andrea Pozzo auf die Freskomalerei im süddeutschen sowie im Gebiet des Bodensees scheint also unbestritten, aber anhand welchen Kriterienkatalogs darf beziehungsweise kann die „Pozzeske“ im Werk seiner Nachfolger beurteilt werden?

2.2.2 Die „Pozzeske“ – Gestaltungsprinzipien nach Andrea Pozzo

Herbert Karner hat in seiner Dissertation aus dem Jahr 1995 drei Grundlagen des „Pozzismus“ definiert.⁶² Ausgehend von Pozzos Perspektivtraktat und den darin enthaltenen architektonischen Motiven – Karner nennt hierbei im Besonderen die Figuren I-64, I-91, II-53,

⁵⁷ Karner 1995, S. 62.

⁵⁸ Karner 1995, S. 91.

⁵⁹ Rupprecht 1986, S. 12.

⁶⁰ Bauer 1965, S. 23–24.

⁶¹ Vignau-Wilberg 2005, S. 36; Das unterstreicht auch Karner, der in Günthers spätbarockem Architekturverständnis keine „[...] tektonische Beziehung zum Realraum [...]“ sieht. Vgl. Karner 1995, S. 83.

⁶² Karner 1995, S. 5.

II-60, II-66, 67, 69, 70, 77, 79, 80 und 100 – sieht er das Hauptkriterium der szenischen Raumillusion des Jesuitenbruders darin, dass dieser ein Raumkonzept anstrebte innerhalb dessen „[...] die Scheinarchitektur eine bestimmte Funktion zu erfüllen [...]“⁶³ hatte.

Beginnen wir mit dem motivischen Vokabular. Hier nimmt die Scheinkuppel – *Figura I-91* (Abb. 16) – wie bereits im vorigen Kapitel beschrieben eine Sonderstellung ein, denn zweifellos zählt diese zu seinen berühmtesten und am häufigsten rezipierten architektonischen Motiven:

„The fictive eccentric dome, *cupola finta*, became the principal icon of art by Pozzo and his followers.“⁶⁴

Diese *Cupola finta* deren Konstruktionsschema Pozzo, wie Kerber nachweist, aus der Quadraturmalerei des Manieristen Agostino Tassi (1578–1644) entwickelte hatte, wurde zum *Icon* des Jesuitenbruders.⁶⁵ Dementsprechend setzten sich viele Architektur- und Kunsthistoriker in den letzten Jahrzehnten mit den Konstruktionsprinzipien und den ikonologischen Bedeutungsebenen der Pozzo'schen Scheinkuppel auseinander. Im Fokus der Diskussion stand dabei vor allem der ideale Standpunkt des Betrachters. Der *Punto stabile*, den der Künstler Pozzo selbst als unbedingt notwendig erachtet hatte:

„E persuadetivi, che simili opere, accioche non appariscono facilmente ingannar l'occhio, devono havere un punto stabile [...]“⁶⁶

Peter Vignau-Wilberg stellte dazu fest, dass es den Kirchenbesucher:innen nur von diesem Punkt aus möglich ist die gemalte Scheinkuppel perspektivisch richtig wahrzunehmen.⁶⁷ Dieser Augpunkt liegt „[...] unter dem ersten Gurtbogen des Schiffes [...]“⁶⁸ und er war in den meisten Fällen mit einer Bodenplatte im Langhaus markiert. Daraus ergibt sich, dass die perspektivische Konstruktion der *Cupola finta* auf Schrägsicht ausgelegt ist und obwohl sich dieser Begriff in Pozzos Traktat nicht festmachen lässt, herrscht darüber in der Forschung weitestgehend Einigkeit.⁶⁹ Wolfgang Schöne sieht diese Schrägsicht sogar als künstlerisch maßgebend für Pozzos *Cupole finte*:

⁶³ Karner 1995, S. 5.

⁶⁴ Mádl 2012, S. 135.

⁶⁵ Kerber 1971, S. 94.

⁶⁶ „Und überzeugt euch, dass solche Werke, damit sie das Auge nicht leicht täuschen können, einen festen und bestimmten Punkt haben müssen [...]“. Vgl. Kerber 2012, S. 21. Zitat nach Pozzo, übersetzt von der Verfasserin.

⁶⁷ Vignau-Wilberg 2005, S. 31.

⁶⁸ Vignau-Wilberg 2005, S.31.

⁶⁹ [...] an der schrägsichtigen Konstruktion der Vorlagen Pozzos [...]“. Vgl. Karner 1995, S. 136.

„Sie alle sind exzentrisch konstruiert, also für Schrägsicht bestimmt, und zwar für einen Standpunkt auf der Längsachse der Kirche unmittelbar vor ihnen.“⁷⁰

Bernhard Kerber und Vignau-Wilberg zeigen auf, dass Pozzos erste Scheinkuppel genau genommen ein auf Schrägsicht berechneter Scheintambour (Abb. 17) war, welchen Pozzo für die Jesuitenkirche San Francesco Saverio in Mondovi gemalt hatte.⁷¹ Des Weiteren führt Kerber anhand von Beispielen aus Pozzos Oeuvre aus, dass dieser das Erscheinungsbild seiner Scheinkuppeln immer wieder variierte und weiterentwickelte.⁷² Für schwierige illusionistische Herausforderungen – wie jene der Scheinkuppel für die Wiener Jesuitenkirche (Abb. 10) – griff er tief in seine perspektivische Trickkiste. Da die Wiener *Cupola finta* eindrücklich „[...] die Forderung nach Verbindung mit den übrigen Deckenfresken [...]“⁷³ erhob, änderte Pozzo kurzerhand die Orientierung des Engelssturzes im Langhausfresko (Abb. 18). Dadurch näherten sich die unterschiedlichen Augpunkte – für die Scheinkuppel und den Engelssturz im Langhausfresko – einander an, während sie sich in Bezug auf die Blickrichtung unterschieden. Auf diese Art und Weise gelang Pozzo nicht nur eine innerbildliche Verschränkung seiner Fresken, sondern er verstärkte zeitgleich die Raumillusion und er konstruierte ein „Abschiedsbild“. Der Gesamtillusionismus war sein diesbezüglicher Anspruch.

Andrea Pozzo nahm mit seiner Quadraturalmalerei außerdem auf die architektonische Gliederung des jeweiligen Kirchenschiffs Bezug, so dass ihm die

„[...] Ineinsetzung von Real- und Illusionsraum mittels der innerbildlichen Fortsetzung außerbildlicher Architektur“⁷⁴ gelang.⁷⁵

Seinem schrägansichtigen Konstruktionsschema und dem von ihm postulierten *Punto stabile* blieb Pozzo dabei treu, denn dieser hatte für ihn auch eine ikonologische Bedeutungsebene – welche sich vor allem bei seinen Langhausfresken offenbaren sollte.

Diesbezüglich wurden der Illusionismus⁷⁶ von Andrea Pozzo in den letzten Jahrzehnten immer wieder untersucht. Im Zentrum der Forschung stand dabei vor allem das Zusammenspiel von perspektivischer Konstruktion und ikonologischer Bedeutungsebene. Allen voran setzte sich

⁷⁰ Schöne 1961, S. 157.

⁷¹ Kerber 1971, S. 91; Vignau-Wilberg 2005, S. 32. Den beiden Kirchen ist zudem gemein, dass sie strukturelle Probleme hatten und deshalb eine reell gebaute Kuppel nicht möglich war. Vgl. Bösel 2012, S. 57–68.

⁷² Kerber 1971, S. 91–102.

⁷³ Kerber 1971, S. 101.

⁷⁴ Kerber 2012, S. 20; Kerber 1971, S. 97.

⁷⁵ Dafür stimmte Pozzo auch die Farbwerte aufeinander ab. Vgl. Kerber 1971, S. 99; Bösel 2012, S. 62.

⁷⁶ Kerber bevorzugt den Begriff des *Inganno degli ogni*, da Pozzo selbst diese Bezeichnung für seine Kunst verwendete. Vgl. Kerber 2012, S. 25.

Bernhard Kerber damit auseinander. Er ging der Frage nach wie Pozzo der Forderung seines Auftraggebers – das Langhausfresko von San Ignazio sollte „[...] che non solo da un solo punto, ma da ongni parte [...]“⁷⁷ betrachtbar sein – gerecht werden konnte.⁷⁸ Kerber zeigt auf, dass Pozzos Lösung darin bestand – ganz Malerarchitekt – durch die Verringerung der Distanz zwischen dem idealen und allen anderen wahrscheinlichen Standpunkten die Verzerrungen so gering wie möglich zu halten.⁷⁹ Er wählte für das Fresko einen zentrischen Standpunkt „[...] in natürlicher Augenhöhe eines stehenden Betrachters [...]“⁸⁰ und er koppelte seine Figuren mithilfe eines geringeren *di sotto in sù* von seiner Quadraturmalerei ab.⁸¹ Durch diesen Kunstgriff entstanden zwei unterschiedliche Erfahrungsebenen für die Gläubigen, während ihnen die Scheinarchitektur perspektivisch korrekt erschien, erlebten sie die himmlische Szenerie visionär.⁸² Kerber prägte dafür den Begriff von „[...] Pozzos standpunktbezogener Erscheinungsmalerei [...]“⁸³ und dieses Erlebnis ging für die Gläubigen auch dann nicht verloren, wenn sie sich im Kirchenraum bewegten.

Um den Anspruch von Pozzos Kunst und seine ikonologischen Bedeutungsebenen zu verstehen, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Andrea Pozzo ein Laienbruder des Jesuitenordens war, der zweifelsohne mit den Exercitien – den geistlichen Übungen – des Ordensgründers Ignatius von Loyola bestens vertraut war.⁸⁴ Diese hatten eine „[...] Ganzheitlichkeit der Erfahrung [...]“⁸⁵ für die Gläubigen zum Ziel und Pozzo konnte mit seiner Illusionsmalerei – wie ein guter Redner in der Antike⁸⁶ – die Kirchenbesucher:innen visuell dabei unterstützen sich zu besinnen und zu beten.

Kerber und Christian Hecht folgern daraus unter anderem, dass Pozzo seine sakralen Fresken an die naiven Gläubigen – die Laien – und nicht an die theologisch Gebildeten adressierte.⁸⁷ Für den Jesuiten Pozzo stand die Vergegenwärtigung beziehungsweise das Erleben der

⁷⁷ Zitat ARSI Rom 149, zitiert nach Kerber 2012, S. 20.

⁷⁸ Kerber 1971, S. 97–98.

⁷⁹ Für den *Corridoio* (Abb. 19) fand er eine andere Lösung: Er teilte den Deckenspiegel, um die Verzerrungen zu minimieren und mit einem zusätzlichen Fluchtpunkt hinter der Illusionsarchitektur gelang es Pozzo sogar den Raum höher erscheinen zu lassen. Vgl. Kerber 2012, S. 21.

⁸⁰ Kerber 2012, S. 19.

⁸¹ Kerber 2012, S. 23–24. Engelberg sieht allerdings bei Pozzo: „[...] Die figürliche Malerei bleibt in seinem Konzept unverkennbar der Quadratur untergeordnet [...]“. Vgl. Engelberg 2012, S. 160.

⁸² Wolfgang Schöne hatte diesen zentralen Standpunkt zugunsten der Schrägsicht bestritten, dabei allerdings die persönlichen Ausführungen von Pozzo nicht in seiner Argumentation berücksichtigt. Vgl. Schöne 1961, S. 152; Kerber 2012, S. 19.

⁸³ Kerber 1971, S. 103.

⁸⁴ Karner 2002, S. 32–36.

⁸⁵ Karner 2002, S. 33.

⁸⁶ Das zentrale Konzept Ciceros für eine gute Rede beinhaltet drei wesentliche Faktoren: *Docere* – die Belehrung, *Delectare* – die Unterhaltung und *Movere* – die Emotionen des Publikums ansprechen. Vgl. Merklin 2001, S. 279.

⁸⁷ Kerber 2012, S. 18; Hecht 2012, S. 42.

Heilsgeschichte im Zentrum seiner Kunst. In dem von ihm markierten Augpunkt löst er selbst das Rätsel für die Gläubigen auf, indem er „[...] den punto stabile, nicht nur als Wahrnehmungspunkt-, sondern als Glaubensakt [...]“⁸⁸ ikonologisch interpretiert.

Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt Julian Blunk, der sich eingehend mit dem Verhältnis von Raumillusion und Betrachtungszeit der *Di sotto in sù* – Kompositionen von Andrea Pozzo beschäftigt hat.⁸⁹ Er vergleicht die Rezeption der Deckenfresken von Pozzo mit einer Kamerafahrt für die Gläubigen und sieht darin einen vom Künstler intendierten Erkenntnisweg. Für Blunk schließen sich dabei der ideale Augpunkt und der:die sich bewegende Betrachter:in nicht aus, sondern das Fresko „[...] oszilliert lediglich zwischen „falschen“ und „richtigen“ Ansichten [...]“⁹⁰. In Pozzos illusionistischer Raumkunst sieht er ein „[...] Hilfsmittel zur Aktivierung der einzig realen, nämlich der *inneren* Erkenntnis [...]“⁹¹. Des Weiteren ortet Blunk ein verbindliches Prinzip in Pozzos Fresken:

„Während Historisches [...] einen zunehmenden Verzicht auf den Illusionismus begünstigt und entsprechend auch herkömmliche Rahmungen zulässt, wächst der Illusionsanspruch [...] bei der Darstellung von Überzeitlichem und Jenseitigem, also mit Jetzt- und Zukunftsorientiertem.“⁹²

Dieses System lassen auch Pozzos Scheinaltäre erkennen. Diese *Altari dipinti* sind ein weiteres typisches Motiv des Andrea Pozzo, deren Konstruktion er ausführlich in seinem zweiten Traktat beschrieben hat.⁹³ Auch weckte der Künstler mit seinem haptischen Illusionismus das Interesse der Betrachter:innen für die dargestellten Sujets, denn der Realitätscharakter von skulpturaler und malerischer Darstellung ist bei Pozzo oft schwer zu unterscheiden.

David Ganz hat sich anhand des Il Gesù in Frascati detailliert mit Pozzos Scheinaltären beschäftigt und dabei herausgearbeitet, dass Pozzo seine Perspektivkunst der illusionistischen Raumerweiterung dazu nutzt, um „[...] die Grenze zwischen diesseitiger und jenseitiger Wirklichkeit, zwischen Gegenwart und Vergangenheit [...]“⁹⁴ für die Gläubigen zu imaginieren. Die Heilsgeschichte gewinnt damit an Realpräsenz für die Betrachter:innen und sie ist aus dem Kirchenraum nicht herauslösbar.

⁸⁸ Kerber 2012, S. 19.

⁸⁹ Er nutzt dazu die Bildsprache der Filmemacher. Vgl. Blunk 2012, S. 27–36.

⁹⁰ Blunk 2012, S. 29.

⁹¹ Blunk 2011, S. 133.

⁹² Blunk 2012, S. 35.

⁹³ Interessanterweise waren diese in Pozzo's eigenem Oeuvre eher rar, erst seine Nachfolger griffen häufiger auf diese Möglichkeit zurück. Vgl. Mádl 2012, S. 136. Oder die Werke sind nicht mehr erhalten, wie die Scheinaltäre der Wiener Peterskirche. Vgl. Jahn 2012, S. 139–151.

⁹⁴ Ganz 2012, S. 55.

Die von Andrea Pozzo entwickelten scheinarchitektonischen Motive dienten also einer größeren Idee.⁹⁵ Mit Hilfe seines perspektivischen Gesamtillusionismus konstruierte er ein sakrales Raumkonzept, innerhalb dessen seine Scheinarchitekturen vorrangig dazu dienten die Heilsgeschichte mit dem Kirchenraum untrennbar zu verbinden und diese den Gläubigen zu vermitteln. In Bezug auf die Pozzeske sollte eine Beurteilung des Pozzoschen Vokabulars – *le figure, le Cupole finte e gli altari dipinti* – immer auch das Raumkonzept der jeweiligen Kirche berücksichtigen.

3 Der Rokokomaler Franz Ludwig Herrmann

Franz Ludwig Herrmann war ein Kirchenmaler an der Zeitenwende zwischen Spätbarock, Rokoko und Klassizismus, der im Grenzgebiet zwischen eidgenössischer Reformation und Habsburgischem Katholizismus aufwuchs und arbeitete. Herrmann Ginter schreibt über ihn, dass er

„[...] reich an Phantasie und Erfindung, sicher in der Beherrschung einer hervorragenden Technik und in der heiteren, gefälligen Art seines Schaffens ein typischer Vertreter des sonnigen Rokoko“⁹⁶ gewesen sei.

Ginter lobt dabei die exzellente Technik von Franz Ludwig, ohne dies näher auszuführen. Bezieht sich das Lob auf die Perspektivmalerei Herrmanns? Oder auf Franz Ludwigs Freskotechnik, die er – sein Vater und Lehrmeister malte bevorzugt „Öl auf Putz“ – bevorzugte.⁹⁷ Des Weiteren betont Ginter in seiner Arbeit die kaum zu bremsende Arbeitsfreude des Künstlers, auch wenn er manche Werke kritisch als flüchtig bezeichnet.⁹⁸ Wer war dieser Kirchenmaler Franz Ludwig Herrmann?

⁹⁵ Er war Quadraturist und Figurist in Personalunion. Vgl. Karner 1995, S.86.

⁹⁶ Ginter 1930, S. 66.

⁹⁷ Mit Öl auf Putz zu malen, statt *a fresco* ermöglicht dem Maler eine größere Bandbreite an Farbigkeit und steigerte dadurch die Lebhaftigkeit der Malerei. Eva-Maria Seitz betont, dass diese Technik: „[...] nicht zwangsläufig auf ein Nichtbeherrschen der Freskotechnik [...]“ hindeuten muss. Vgl. Seitz 1998, S. 369.

⁹⁸ Ginter 1930, S. 66–67.

3.1 Biografie

Franz Ludwig Herrmann (Abb. 20) wurde am 7. Januar 1723 im oberbayerischen Ettal getauft.⁹⁹ Er war der erstgeborene Sohn und sein Vater Franz Georg Hermann leitete zu dieser Zeit als Hofmaler von Fürstabt Anselm von Reichlin-Meldegg (1679–1747) eine angesehene Malerwerkstatt in Kempten.¹⁰⁰ Seinen Geburtsort Ettal verdankte Franz Ludwig allerdings eher dem Zufall, denn Dekorationsarbeiten hatten seinen Vater kurz zuvor für zwei Jahre nach Ettal geführt. Dort arbeitete dieser gemeinsam mit dem Venezianer Giovanni Antonio Pellegrini (1675–1741) an der Neugestaltung der Klosterkirche der Benediktinerabtei.¹⁰¹ Der Familientross folgte also zu dieser Zeit offenbar dem Familienoberhaupt und diese Usance sollte die frühen Jahre des angehenden Malers im Weiteren prägen. Sein Vater finanzierte ihm eine sorgfältige Ausbildung an der Adelligen Akademie der Benediktiner von Ettal und er persönlich vermittelt ihm die hohe Kunst der Kirchenmalerei.¹⁰² Tatsächlich lassen sich bis heute keine Quellen dafür finden, dass Franz Ludwig sein Handwerk woanders gelernt hätte als in der Werkstatt seines Vaters.¹⁰³ Das ist durchaus ein interessanter Aspekt in seiner Vita, denn im Gegensatz zu ihm hatte sein Vater in Italien studieren dürfen.¹⁰⁴ Franziska Zürcher vertritt diesbezüglich die These, dass ein Studienaufenthalt in Italien zu dieser Zeit für junge Maler bereits an Bedeutung verloren hatte da es genügend Wissen und Vorlagenmaterial im süddeutschen Raum gab.¹⁰⁵ Vielleicht war aber auch der Vater Franz Georg Hermann auf die Hilfe seines Sohnes in der Werkstatt angewiesen? Erstmals offiziell erwähnt wird Franz Ludwig als „filius Hermann“¹⁰⁶ an der Seite seines Vaters bei den Freskierungsarbeiten in der Pfarrkirche St. Gordian und Epimachus im Jahr 1745 in Stöttwang, obwohl ihn Cordula Böhm bereits im Jahr 1743 in Mehrerau als Mitarbeiter vermutet.¹⁰⁷ Andreas Wieser sieht die Mithilfe des jugendlichen Franz Ludwig, mit Bezug auf Böhm, bereits für den Auftrag durch das

⁹⁹ Zürcher 1993, S. 16.

¹⁰⁰ Auch Franz Georg war von seinem Vater Franz Benedikt Hermann (1664–1735) in der Malkunst unterwiesen worden. Vgl. Ginter 1930, S. 66–67.

¹⁰¹ Leider sind diese Werke nicht mehr alle erhalten. Vgl. Böhm 1968, S. 7; Der Benediktzyklus befindet sich im Stift Stams in Tirol, Vgl. Wieser 2023, S. 530.

¹⁰² Böhm 1968, S. 176; Leider ist über die genauen Lehrinhalte nichts bekannt, aber es zeigt vom Selbstbewusstsein des Vaters seinen Sohn auf die Klosterakademie zu schicken. Vgl. Zürcher 1993, S. 16–17.

¹⁰³ Ginter argumentiert diesen Umstand, abseits fehlender Quellen, mit der großen stilistischen Ähnlichkeit der Werke von Vater und Sohn. Vgl. Ginter 1930, S. 66.

¹⁰⁴ Das Studium wurde diesem von seinem Vater, Franz Benedikt Hermann (1664–1735), finanziert. Vgl. Böhm 1968, S. 5.

¹⁰⁵ Zürcher 1993, S. 17–18. Auch von seinem berühmten Zeitgenosse Franz Anton Maulbertsch ist kein Studienaufenthalt bekannt. Vgl. Rollig/Lechner 2024, S. 91–92.

¹⁰⁶ Böhm 1968, S. 176. Wieser merkt an, dass sich Franz Ludwig Hermann seit dieser Notiz mit „rr“ schreibt, vielleicht um sich von seinem Vater abzugrenzen. Vgl. Wieser 2023, S. 531.

¹⁰⁷ Für Stöttwang sieht es Böhm als erwiesen an, dass es sich dabei nicht um seinen jüngeren Bruder Franz Josef gehandelt haben kann. Vgl. Böhm 1968, S. 114.

Konvent Münsterschwarzach als wahrscheinlich an.¹⁰⁸ Obwohl sich eine Mitarbeit vor St. Gordian und Epimachus für Franz Ludwig nicht eindeutig durch Quellenmaterial belegen lässt, darf diese als sehr wahrscheinlich angenommen werden, denn sein Alter würde für eine Lehre passen. Als fertiger Geselle könnte er seinem Vater zudem noch bei der Ausstattung der Prunkräume der Kemptner Residenz geholfen haben.¹⁰⁹

Im Alter von sechsundzwanzig Jahren gründete Franz Ludwig schließlich seinen eigenen Haushalt und verließ die väterliche Werkstatt in Kempten endgültig Richtung Konstanz.¹¹⁰ Herrmann Ginter sieht in der geografischen Lage der Stadt am Bodensee die größte Anziehungskraft, denn die ehemalige Freie Reichsstadt zog zu dieser Zeit viele namhafte Künstler:innen an.¹¹¹ Er führt das im Wesentlichen auf drei Punkte zurück: Neben der verkehrsgünstigen Lage sieht er die damit verbundene Möglichkeit für die Künstler:innen viele Aufträge lukrieren und bedienen zu können als Vorteil.¹¹² Drittens sieht er in der Person des Bischofs von Konstanz und seiner Großzügigkeit bezüglich der Vergabe von Titeln einen weiteren Anreiz für Künstler:innen ihren Wohnsitz nach Konstanz zu verlegen. Ginter betont, dass Franz Ludwig seinen Titel als „Hofmaler seiner Eminenz des Kardinals und Bischofs von Konstanz“ mit Stolz trug und seine Werke oft in dieser Art und Weise signierte.¹¹³ Zürcher widerspricht dieser Auffassung, denn sie sieht in der Stellung eines Hofmalers in Konstanz nicht mehr als einen Ehrentitel ohne wirkliche Substanz.¹¹⁴ Allerdings streicht sie die besseren Karrierechancen für Franz Ludwig am bischöflichen Hof von Konstanz hervor, da der ehrgeizige junge Maler in absehbarer Zeit keine Aussicht darauf gehabt hätte seinen Vater in seiner Stellung als fürstabteilicher Hofmaler in Kempten zu beerben.¹¹⁵ Für Franz Ludwig ging die Rechnung also auf und während der nächsten Jahrzehnte wurde ihm eine große Anzahl von Aufträgen angetragen, von denen er einige sogar parallel ausführte.¹¹⁶ Im Unterschied zu seinem Vater, dessen Fresken sowohl im profanen wie im sakralen Kontext zu finden sind, freskierte Franz Ludwig Herrmann allerdings

¹⁰⁸ Wieser 2023, S. 530. Allerdings zeigt das Original von Böhm, auf das Wieser verweist, einen ausgebesserten Schreibmaschinenfehler „[...] von dem Herren Hermann von Kempten [...]“. Vgl. Böhm 1993, S.10.

¹⁰⁹ Wieser 2023, S.531.

¹¹⁰ Ginter zitiert aus dem Steuerbuch von Konstanz, Vgl. Ginter 1930, S. 67. Auch sein Vater hatte die väterliche Werkstatt im Alter von sechsundzwanzig Jahren verlassen, um sich eine eigene Werkstatt in Memmingen aufzubauen. Vgl. Bayer 2007, S. 124.

¹¹¹ Ginter 1930, S. 20.

¹¹² Seine Aufträge in Mammern, Kirchberg und Ermatingen innerhalb kurzer Zeit scheinen das zu bestätigen. Vgl. Zürcher 1993, S. 18.

¹¹³ Ginter 1930, S. 20.

¹¹⁴ Zürcher 1993, S. 30–31.

¹¹⁵ Erst sein Sohn Franz Joseph Bernhard (1738–1806) übernahm schließlich dieses Amt im Jahr 1786 bis zur Mediatisierung im Jahr 1803. Vgl. Zürcher 1993, S. 18.

¹¹⁶ Ginter sieht in der überbordenden Anzahl der Aufträge einen möglichen Grund für unterschiedliche Qualitäten in der Ausführung. Vgl. Ginter 1930, S. 67.

mit Vorliebe Kirchenräume.¹¹⁷ Zu seinen wichtigsten Auftraggebern wurden die Klöster, allen voran der Orden der Benediktiner, dem er seit seiner Jugend eng verbunden war.¹¹⁸

Seiner Wahlheimat blieb der Künstler bis zu seinem Tod am 25. Mai 1791 treu verbunden und der Familientradition verbunden, gab Franz Ludwig sein umfangreiches Wissen an seinen Sohn Franz Xaver (1758–1839) weiter.¹¹⁹ Allerdings neigte sich die große Zeit der Kirchenmalerei im Bodenseeraum dem Ende zu.

3.2 Der Vater und Mentor Franz Georg Hermann

Sowohl Herrmann Ginter wie auch Cordula Böhm sehen im Vater Franz Georg Hermann den alleinigen Lehrmeister für den jungen Franz Ludwig.¹²⁰ Franziska Zürcher und Andreas Wieser schließen sich in Ermangelung anderer Quellen dieser Meinung an.¹²¹ In der Forschung herrscht also Einigkeit darüber, dass der künstlerische Werdegang Franz Georg Hermanns eine entscheidende Rolle für seine späteren Jahre als Mentor seines Sohnes spielte. Allerdings wurden dabei die Lebensläufe von Vater und Sohn immer weitestgehend unabhängig voneinander betrachtet.¹²² Um seiner Bedeutung als Lehrmeister gerecht zu werden, möchte diese Arbeit den Versuch unternehmen die biografischen Daten – vor allem jene der Ausbildungsjahre von 1737 bis 1749 – enger miteinander zu verknüpfen.

Im Gegensatz zu seinem Sohn Franz Ludwig sind die Ausbildungsjahre des Allgäuer Barockmalers anhand verschiedenster Quellen gut dokumentiert.¹²³ Franz Georg Hermann hatte sein Handwerk abseits der väterlichen Werkstatt, während eines achtjährigen Studienaufenthalts in Italien, unter anderem an der Academia di San Lucca in Rom bei Sebastiano Conca (1680–1764) gelernt.¹²⁴ Wo er zudem den aus München stammenden Maler Cosmas Damian Asam (1686–1739) kennenlernte, denn die beiden waren Studienkollegen an der Akademie.¹²⁵ Böhm sieht es als wahrscheinlich an, dass Franz Georg durch seinen Lehrer

¹¹⁷ Bis auf ganz wenige Ausnahmen, wie das Ponikauhaus in Kempten.

¹¹⁸ Zürcher 1993, S. 32.

¹¹⁹ Er wurde oft mit Renovierungsarbeiten der Fresken seines Vaters beauftragt. Vgl. Zürcher 1993, S. 20.

¹²⁰ Ginter begründet seine Annahme mit der stilistischen Ähnlichkeit von Vater und Sohn. Vgl. Ginter 1930, S. 66–67; Böhm 1968, S. 176–178.

¹²¹ Zürcher 1993, S. 17; Wieser 2023, S. 523.

¹²² Der Einfluss des Vaters auf die Arbeit von Franz Ludwig wird immer nur rückblickend aufgezeigt. Für Überlingen, Ittingen, Beuggen, Kirchberg und Kreuzlingen. Vgl. Böhm 1968, S. 176–177.

¹²³ Es existieren zeitgenössische Quellen von Andreas Felix Freiherr von Oefele aus dem Jahr 1753 und von Melchior Egloff Saylor aus dem Jahr 1746. Vgl. Böhm 1968, S. 4.

¹²⁴ Er wurde fünfzehnjährig nach Rom geschickt und gewann dort sogar im Jahr 1712 den ersten Preis der Seconda Classe für eine Darstellung des „Wunders des S. Andrea Avellino“. Vgl. Böhm 1968, S. 5.

¹²⁵ Die Münchner Kunstszene war ihm nicht unbekannt. Er hatte gute Kontakte zur Fam. Asam und als der Bayerische Kurfürst Carl Albrecht im Jahr 1727 ein Bild bei ihm bestellte, verbrachte er viel Zeit in der Stadt.

Conca auch die Arbeiten des Neapolitaners Francesco Solimena (1657–1747) kennengelernt haben könnte.¹²⁶ Belegt ist außerdem eine enge Freundschaft mit dem Venezianer Pellegrini mit dem er einige Monate gemeinsam in Italien – vermutlich auch in dessen Heimatstadt Venedig – verbrachte.¹²⁷ Seine Vita zeigt deutlich auf, dass er bereits in jungen Jahren bestens mit der technisch anspruchsvollen Technik der italienischen Illusions- und Freskenmalerei vertraut war.¹²⁸ Böhm erkennt in seinen Fresken zweifelsfrei die italienische Prägung durch Francesco Solimena und Sebastiano Conca, den Erben der römischen Kirchenmalerei im Sinne des Andrea Pozzo.¹²⁹ Sie merkt zudem an, dass die „[...] theatralisch bewegten Darstellungen der figurenreichen Kompositionen [...]“¹³⁰ seinem ungestümen Temperament entgegenkamen. Aber auch Einflüsse der venezianischen Malerei erkennt Cordula Böhm im Werk von Franz Georg Hermann, vor allem nach dem Jahr 1722.¹³¹ Sie sieht ein gelösteres Bewegungsmuster in der Komposition seiner Figuren, deren Konturen weicher werden und damit einhergehend auf die Betrachter:innen anmutiger wirken. Zürcher schließt sich der Meinung Böhms an und beschreibt diese Entwicklung im Werk von Franz Georg Hermann als „atmosphärische Leichtigkeit“.¹³² Und tatsächlich könnte Franz Georg bei seinem vermuteten Venedig – Aufenthalt durch eine der frühesten Freskenarbeiten des aufstrebenden jungen Malers Giambattista Tiepolo (1696–1770) inspiriert worden sein.¹³³ Die Darstellung der „*Die Apotheose der Heiligen Theresa*“ (Abb. 21) in der von Giuseppe Pozzo¹³⁴ (1645–1721) fertiggestellten *Chiesa Santa Maria di Nazareth* beschreibt Matthias Bleyl als starken

„[...] Illusionismus unter notwendiger Mitwirkung der Scheinarchitektur, und zwar auf Schrägsicht vom Kapelleneingang her berechnet.“¹³⁵

Ein Fresko also, das vor allem durch seine visuelle Anbindung zum Kirchenraum hervorsteicht.

Vgl. Böhm 1968, S. 7. Günther Bayer vermutet, dass er Cosmas Damian Asam bei den Fresken von Maria Einsiedeln assistiert haben könnte. Vgl. Bayer 2007, S. 127.

¹²⁶ Eventuell hat Franz Georg Hermann seinen Lehrer Conca nach Neapel begleitet. Vgl. Böhm 1968, S. 5; 26–27.

¹²⁷ Über die genaue Dauer des Aufenthalts herrscht Unklarheit, je nach Quelle zwischen sechs und achtzehn Monaten. Vgl. Böhm 1968, S. 30.

¹²⁸ Die Freskenmalerei steckte zu dieser Zeit im Süddeutschen Raum noch in den Kinderschuhen, worin Böhm den Grund für den Studienaufenthalt in Italien sieht. Vgl. Böhm 1968, S. 26.

¹²⁹ Böhm 1968, S. 27. In einigen Werken erkennt Böhm sogar direkte Kopien nach seinen Lehrern. Vgl. Böhm 1968, S. 28–29.

¹³⁰ Böhm 1968, S. 27.

¹³¹ Nach seinem vermuteten Venedig – Aufenthalt. Vgl. Böhm 1968, S. 30, S. 165.

¹³² Zürcher 1993, S. 13.

¹³³ Dieses Fresko in der *Capella Ruzzini* entstand in enger Zusammenarbeit Tiepolos mit dem Quadraturmaler Gerolamo Mengozzi Colonna (1688–1774). Vgl. Bleyl 2005, S. 234.

¹³⁴ Bruder von Andrea Pozzo.

¹³⁵ Bleyl 2005, S. 234.

Böhm wie auch Zürcher, streichen in ihren Arbeiten mehrfach die besondere Virtuosität Franz Georgs hervor sich mit dem Medium des Freskos an gegebene Raumverhältnisse anzupassen.¹³⁶ Wobei er sich in den meisten Fällen an ein bevorzugtes Kompositionsschema hielt, welches er im Kontext der vorgegebenen Architektur dann variiert.¹³⁷ Böhm analysiert dieses Vorgehen am Beispiel der Fresken in der Pfarrkirche von Buxheim (Abb. 22). Auch seine frühesten Freskenarbeiten für die Klosteranlagen von Ottobeuren und Füssen zeugen von diesem Talent.¹³⁸ Zurück im Allgäu hatte der Erfolg also nicht lange auf sich warten lassen und noch bevor er seinem Vater Franz Benedikt Herrmann (1664–1735) mit sechsunddreißig Jahren offiziell im Amt des Hofmalers am Hof von Fürstabt Freiherr von Reichlin-Meldegg nachfolgte, hatte er sich als Porträtmaler und Freskant im Allgäu einen Namen gemacht.¹³⁹ Unterschiedlichste durch Quellen belegte Anekdoten zeichnen dabei das Bild eines erfolgsverwöhnten, selbstbewussten Künstlers mit einem ausgeprägten Selbstwertgefühl, der durchaus bereit war auf einen Auftrag zu verzichten, wenn er sich nicht wertgeschätzt fühlte.¹⁴⁰ Seine Werkstattbücher waren gut gefüllt mit Aufträgen für Porträts, Altarbildern sowie Wandmalereien namhafter Auftraggeber im profanen wie im sakralen Kontext.¹⁴¹ Im Raum Kempten war er außerdem weithin bekannt für seine spezielle „Öl auf Putz“ – Technik.¹⁴² Eine Malweise die er bis ins Jahr 1740 bevorzugte, bevor er sich verstärkt dem „*a fresco*“ zuwandte. Zu diesem Zeitpunkt muss sich sein siebzehnjähriger Sohn bereits seit geraumer Zeit bei ihm in der Lehre befunden haben, auch wenn sich seine Mitarbeit wie bereits angemerkt nicht durch Quellen belegen lässt. Vergleicht man die Ähnlichkeiten der Viten von Vater und Sohn ist die Vermutung naheliegend, dass Franz Georg Hermann seinen Sohn spätestens im Alter von vierzehn oder fünfzehn Jahren in seine Werkstatt aufnahm.¹⁴³ Diesem Gedanken folgend darf es zudem als wahrscheinlich angesehen werden, dass der Vater seinen Sohn – der klassischen Ausbildung und seiner eigenen entsprechend – anfänglich dazu angeleitet hat nach „Alten Meistern“ zu kopieren. Zürcher weist in ihrer Arbeit diesbezüglich auf die Tatsache hin, dass

¹³⁶ Die Fresken von Buxheim wurden bis ins Jahr 1954 sogar für ein Werk von Johann Baptist Zimmermann gehalten. Vgl. Böhm 1968, S. 9, 52–57; Zürcher 1993, S. 14.

¹³⁷ Franz Georg Hermann arbeitet mit einem sich wiederholenden Bildaufbau – mit einem kompositorischen Gerüst – welches er abwechselnd nach rechts oder links verlagert. Dadurch erzeugt er einen einheitlichen Gesamteindruck, da er Schwerpunkte ausgleicht. Vgl. Böhm 1968, S. 57.

¹³⁸ In Ottobeuren arbeitete Franz Georg noch an der Seite seines Vater Franz Benedikt Hermann. Vgl. Böhm 1968, S. 31–34. In Füssen stellt die Freskenfolge zum ersten Mal das Leben eines Heiligen dar, noch bevor dies Cosmas Damian Asam im Dom von Freising tat. Vgl. Böhm 1968, S. 46.

¹³⁹ Böhm 1968, S. 6, 16; Bayer 2007, S. 126–128.

¹⁴⁰ Böhm 1968, S. 8–11.

¹⁴¹ Werkverzeichnis bei Böhm 1968, S. 190–233; Bayer 2007, S. 129–176.

¹⁴² Diese Technik war vor allem im Bodenseegebiet beliebt, auch bei seinen Zeitgenossen Franz Joseph Spiegler (1691–1757) und Jakob Karl Stauder (1694–1756). Franz Georg Hermann setzte diese Technik bevorzugt für Wohn- und Festräume ein. Sie kam Mitte des 18. Jahrhunderts aus der Mode, als man bemerkte, dass die Farben verhältnismäßig schnell nachdunkeln. Vgl. Böhm 1968, S. 60, 73–74.

¹⁴³ Er selbst, Franz Georg, war im Alter von fünfzehn Jahren an die Akademie in Rom gegangen. Vgl. Böhm 1968, S. 5.

die Betreuung der Gemäldesammlung der Fürststäbte im Verantwortungsbereich des jeweiligen Hofmalers lag.¹⁴⁴ Franz Ludwig hatte also mit großer Wahrscheinlichkeit die Möglichkeit sich mit Werken

„[...] von Rubens, Ruisdael, Rembrandt, und Raffael, Reni, Carracci, Caravaggio, Correggio, Tizian, Maratti, Solimena, Conca [...] teils in Originalen, teils in Kopien“¹⁴⁵

vertraut zu machen. Da sein Vater Franz Georg Hermann einen herausragenden Ruf sowohl als Porträtist wie auch als Kopist hatte, erscheint die Annahme schlüssig, dass er viel Zeit darauf verwendete sein Handwerk – seine Malkunst – an Franz Ludwig weiterzugeben.¹⁴⁶

Im Unterschied zum Studium der Tafelmalerei in der väterlichen Werkstatt, konnte eine fundierte Ausbildung zum Freskenmaler allerdings nur vor Ort „*in situ*“ erfolgen. Franz Georg Hermann muss seinen Sohn also mitgenommen haben, was sowohl Wieser wie auch Böhm bereits für das Konvent in Münsterschwarzach im Jahr 1737 als erwiesen ansehen.¹⁴⁷ In der Benediktinerabtei sollte sich Franz Georg den Auftrag auf Wunsch des leitenden Architekten Balthasar Neumann (1687–1753) mit dem Maler Johann Evangelist Holzer (1709–1740) teilen, allerdings kam es zu unüberbrückbaren Meinungsverschiedenheiten und Franz Georg Hermann quittierte gekränkt den Auftrag.¹⁴⁸ Obwohl das Kuppelfresko schließlich vom Konkurrenten Holzer ausgeführt wurde, hatte Franz Georg seinem Sohn sicher etwas Entscheidendes vermittelt: Dass ein gefragter Künstler selbstbewusst auftritt und sich nicht übervorteilen lässt. In direkter Konsequenz des Auftragsverlustes, quasi als Entschädigung für bereits getätigte Auslagen, nahm Franz Georg Hermann eine Entwurfsskizze (Abb.7) des Konkurrenten Holzers an sich und übereignete diese später an Franz Ludwig.¹⁴⁹

In den Jahren, die auf den Eklat von Münsterschwarzach folgten, nahm Franz Georg Hermann unterschiedlichste Aufträge an, während er sich parallel der Ausbildung seines Sohnes gewidmet haben muss.¹⁵⁰ Neben Altarbildern und Porträts waren darunter auch mehrere große – profane wie sakrale – Freskenaufträge, denn Szenen aus der griechischen Mythologie

¹⁴⁴ Leider lassen sich aus dem erst 1898 von Johann Michael Kronberg erstellten Verzeichnis keine eindeutigen Vorlagen identifizieren. Vgl. Zürcher 1993, S. 12.

¹⁴⁵ Böhm 1963, S. 21. Einige der Kopien stammten dabei nachweislich von seinem Vater.

¹⁴⁶ Vgl. Bayer 2007, S. 125, Böhm 1968, S. 28–29.

¹⁴⁷ Böhm 1968, S. 10–12; Wieser 530.

¹⁴⁸ Über die genauen Gründe der Meinungsverschiedenheit gibt es keine Quellen. Böhm vermutet Geld beziehungsweise künstlerische Differenzen, eventuell war zu diesem Zeitpunkt bereits die „Öl auf Putz“ – Technik in Verruf gekommen. Vgl. Böhm 1968, S. 10–11, S. 210–213.

¹⁴⁹ Diesen Entwurf verwendete Franz Ludwig später für St. Ulrich und Afra in Kreuzlingen. Vgl. Böhm 1968, S. 12.

¹⁵⁰ Wieser nimmt an, dass Franz Ludwig bereits während dieser Zeit Skizzen seines Vaters kopierte. Vgl. Wieser 2023, S. 534. Böhm geht davon aus, dass Franz Ludwig erst aus dem Nachlass seines Vaters Skizzen und Entwürfe erbt und diese des Öfteren kopierte beziehungsweise variierte. Vgl. Böhm 1968, S. 176–177.

gehörten ebenso zum Portfolio der „Werkstatt Hermann“ wie Themen aus dem Alten und dem Neuen Testament:¹⁵¹ Das Deckenbild im Festsaal des Ponikauhauses in Kempten (Abb. 23), das Deckenfresko in der Südkapelle der Klosterkirche von Klosterbeuren, die Fresken in der Klosterkirche von Mehrerau und der Deckenspiegel im Festsaal (Abb. 24) der Kemptener Residenz.¹⁵² Zur Zeit der Arbeiten im Festsaal der Residenz war der Auszubildende Franz Ludwig zweiundzwanzig Jahre alt und es darf davon ausgegangen werden, dass er bereits eine große Stütze für seinen Vater darstellte.

Last but not least hatte Franz Georg Hermann seinem Sohn Franz Ludwig im Laufe der Lehrzeit wohl auch seinen reichen Erfahrungsschatz in Bezug auf Raumkonzeption und Raumschöpfung weitergegeben. Franz Georg hatte des Öfteren mit den Brüdern Dominikus (1685–1766) und Johann Baptist (1680–1758) Zimmermann zusammengearbeitet.¹⁵³ Und Günter Bayer sieht bezugnehmend auf eine zeitgenössische Quelle auch eine Zusammenarbeit mit Cosmas Damian Asam als wahrscheinlich an.¹⁵⁴ Diese Zusammenarbeit wurde allerdings in der bisherigen Forschung nicht explizit als prägend für Franz Georg Hermann und in weiterer Folge für Franz Ludwig angesehen. In den Fresken der Kemptener Residenz – die Anwesenheit des jungen Franz Ludwig darf hier als wahrscheinlich angenommen werden – erkennt Böhm ein klassisches „[...]“ *Theatrum honoris* [...]“¹⁵⁵. Und vermutlich, so argumentiert Böhm schlüssig, lag dabei die gesamte Verantwortung für die Gestaltung der Prunkräume in den Händen des „Oberbaudirektors“ Franz Georg Hermann.¹⁵⁶ Böhm bezeichnet Hermann in diesem Zusammenhang sogar als „Malerarchitekten“ – ein Begriff, der seit Beginn des 18. Jahrhunderts eng mit dem Jesuiten Andrea Pozzo (1642–1709) verbunden war.¹⁵⁷

Gerade diese in Bezug auf den räumlichen Kontext besonders anspruchsvollen Arbeiten im Thronsaal der Residenz könnten also den Höhepunkt der Ausbildungszeit von Franz Ludwig

¹⁵¹ Chronologie bei Böhm 1968, S. 213–221. Auch Wieser sieht mit Bezug auf Böhm eine Mitarbeit von Franz Ludwig in Klosterbeuren, in Kempten und in der Klosterkirche von Mehrerau bei Kempten als wahrscheinlich an. Wieser 2023, S. 531.

¹⁵² Die Decke im Haus des ehemaligen Bürgermeisters Mathias Jenisch führte Hermann in „Öl auf Mauergrund“ aus und im Treppenhaus schmückt ein Ölbild von Hermann die Decke. Vgl. Böhm 1968, S. 12–13. Leider ist vom Kapellenfresko nur mehr wenig im Originalzustand erhalten und die Klosterkirche von Mehrerau wurde im Jahr 1806 abgebrochen. Vgl. Böhm 1968, S. 110, 217. Auch im Festsaal der Residenz arbeitete Hermann „Öl auf Mauergrund“, im Jahr 1745/46 war er fertiggestellt. Vgl. Böhm 1968, S. 67, 213.

¹⁵³ Bei der Pfarrkirche von Buxheim wurde sein Werk sogar lange falsch an Johann Baptist zugeschrieben. Vgl. Böhm 1968, S. 5; Und auch für den Thronsaal von Kempten könnte es eine Zusammenarbeit gegeben haben. Vgl. Böhm 1968, S. 92.

¹⁵⁴ In der Klosterkirche Maria Einsiedeln, Vgl. Bayer 2007, S. 127.

¹⁵⁵ Mit dem Thema „*Pietate Patrum – Labore Nepotum*“: „Was die Ahnen durch ihre Frömmigkeit gegründet, erreicht durch die Arbeit der Nachfahren so großes Ansehen“. Sogar mit dem Porträt des Fürstabtes. Vgl. Böhm 1968, S. 94, 105–106.

¹⁵⁶ Böhm 1968, S. 165.

¹⁵⁷ Böhm 1968, S. 68.

Herrmann dargestellt haben.¹⁵⁸ Mit den anschließenden Arbeiten an den Fresken der Pfarrkirche von Stöttwang trat er langsam aus dem Schatten seines Vaters heraus.¹⁵⁹

3.2.1 Die „Scheinkuppel“ von Vater und Sohn in St. Gordian und Epimachus Stöttwang

Franz Georg Hermann wurde im Jahr 1745 mit den Fresken für die Pfarrkirche von Stöttwang beauftragt, nachdem die schlechte Bausubstanz des Vorgängerbaus einen Neubau notwendig gemacht hatte.¹⁶⁰ Diesbezüglich konnte Böhm schlüssig – anhand der Rechnungsbücher – die Mitarbeit von Franz Ludwig nachweisen.¹⁶¹ Da die Kirche – sie ist den beiden Heiligen Gordian und Epimachus¹⁶² geweiht – seit dem Mittelalter unter der Schirmherrschaft des Benediktinerklosters Kempten stand, konnte der kunstsinnige Pfarrer und Bauherr Johann Martin Klein auf die besten Künstler der Gegend zurückgreifen.¹⁶³ Böhm und Karl Pörnbacher gehen davon aus, dass Johann Klein ganz gezielt einen „Illusionsmaler“ im Stil von Andrea Pozzo beauftragt hat, der in seiner „[...] kleinen Dorfkirche eine römische Kuppel [...]“¹⁶⁴ verwirklichen konnte.¹⁶⁵ Zudem herrscht in der Forschung Einigkeit darüber, dass der selbstbewusste Pfarrer nicht nur den *Concetto* lieferte sondern sich auch an prominenter Stelle innerhalb des Freskos (Abb. 25) verewigen ließ.¹⁶⁶

Die Decke (Abb. 26) des kreuzförmigen Saalbaus wurde dabei zur Gänze von Franz Georg Herrmann freskiert, wobei im Bereich des aufgehenden Gewölbes der Real- und Illusionsraum miteinander verschmelzen – vom Künstler geschickt mittels gemalter Stuckaturmalerei illusioniert. Aber Herrmann führte nicht nur die reale Architektur des Kirchenbaus fort, sondern er illusionierte – ganz im Stil von Andrea Pozzo – eine Vierungskuppel (Abb. 27), die so echt wirkt, „[...] daß man sich der Täuschung nicht unmittelbar bewußt wird [...]“¹⁶⁷. Bei dieser *Cupola finta* – das stellt Böhm fest – handelt es sich eindeutig um „[...] eine der vielen getreuen

¹⁵⁸ Ein doppelgeschossiger Prunkraum über fünf Achsen mit einem Spiegelgewölbe, dessen Gewölbeansatz durch eine stuckierte Balustrade kaschiert wird. Das Deckenbild ist vieransichtig mit einem vom Betrachterraum getrennten Illusionismus, aber die Malerei wirkt wie eine inhaltliche Klammer für den gesamten Raum. Vgl. Böhm 1968, S. 92–94.

¹⁵⁹ Auch hier wird er noch als Gehilfe seines Vaters geführt, Vgl. Zürcher 1993, S. 17.

¹⁶⁰ Zürcher 1993, S. 17; Pörnbacher 2024, S. 2–4; Dömling 1960, S. 4.

¹⁶¹ Böhm 1968, S. 114.

¹⁶² Die Reliquien der beiden Märtyrer waren ein Geschenk der Kaisergattin Hildegard an das Stift Kempten. Vgl. Pörnbacher 2024, S.1.

¹⁶³ Als Stuckateur holte er Franz Xaver Feuchtmayr (1698–1763) nach Stöttwang. Vgl. Pörnbacher 2024, S.4.

¹⁶⁴ Böhm 1968, S. 118.

¹⁶⁵ Böhm 1968, S. 118; Pörnbacher 2024, S. 3–4.

¹⁶⁶ Dömling 1960, S. 8; Böhm 1968, S. 119; Pörnbacher 2024, S. 6.

¹⁶⁷ Böhm 1968, S. 115.

Nachahmungen des Pozzoschen Musterbeispiels [...]“¹⁶⁸. In Stöttwang ist diese Scheinkuppel – abseits ihrer architektonischen Illusion – aber auch der fingierte Bühnenraum, für den Auftritt des Pfarrers Johann Klein. Böhm vertritt die interessante These, dass der perfekte Augpunkt für die korrekte perspektivische Erfassung des Langhausfreskos – seine Blickrichtung ist diametral zur Scheinkuppel ausgerichtet – auf die Figur des Pfarrers hin konstruiert wurde.¹⁶⁹ Ein visueller Kunstgriff innerhalb des Freskenzyklus von Stöttwang, der die große Kunstfertigkeit des Franz Georg Herrmann verdeutlicht. Inwieweit der Sohn Franz Ludwig Herrmann an der Ausführung der Scheinarchitekturen beteiligt war, darüber kann nur spekuliert werden. Tatsächlich erforderte aber die Technik des *a fresco* mit Sicherheit eine unterstützende Hand und Franz Georg Herrmann war bereits dreiundfünfzig Jahre alt.

Anhand der Rechnungsbücher schreibt Böhm die Deckenbilder auf den Emporen – unten: „*Fides, Spes und Caritas*“ (Abb. 28a, 28b, 28c) und oben: „*Almosen geben, Gebet und Fasten*“ (Abb. 29) – Franz Ludwig Herrmann zu.¹⁷⁰ Auch die Fresken an den Brüstungen – unten: „*Prudentia, Justitia, Ecclesia, Temperantia, und Fortitudo*“ (Abb. 30a, 30b, 30c, 30d, 30e) sowie oben: „*Musizierende Engel*“ (Abb. 31a, 31b, 31c, 31d)¹⁷¹ – dürften von der Hand des Sohnes stammen. Eine Meinung, der sich Zürcher grundsätzlich anschließt.¹⁷²

Im Anschluss an diesen Auftrag trennten sich die Wege von Vater und Sohn endgültig und Franz Ludwig Herrmann verlagerte seinen Lebensmittelpunkt ins vorderösterreichische Konstanz.¹⁷³ Allerdings sollte die gemeinsame Arbeit mit seinem Vater in Stöttwang sein weiteres Werk noch lange prägen.¹⁷⁴ Er dürfte zudem, aus dem Nachlass des Vaters jede Mengen Skizzen und Entwürfe übernommen haben.

3.3 Der künstlerische Einfluss der Zeitgenossen

Da Franz Ludwig Herrmann nach derzeitigem Forschungsstand den süddeutschen Raum nie verlassen hat, erscheint es naheliegend anzunehmen, dass er das künstlerische Schaffen seiner

¹⁶⁸ Böhm 1968, S. 115.

¹⁶⁹ Böhm 1968, 116–117, 119.

¹⁷⁰ Böhm 1968, S. 220–221.

¹⁷¹ Vermutlich von Jakob Hwyl (1867–1938) im Rahmen einer Restaurierung ergänzt und übermalt. Vgl. Pörnbacher 2024, S. 13.

¹⁷² Zürcher weist Franz Ludwig nur eine sehr untergeordnete Rolle bei den Fresken zu. Vgl. Zürcher 1993, S. 17.

¹⁷³ In etwa zeitgleich ging auch Franz Joseph Spiegler (1691–1757) nach Konstanz. Zürcher und Ginter vermuten, dass die gute Auftragslage nach dem unerwarteten Tod von Jakob Karl Stauder dafür ausschlaggebend gewesen sein könnte. Vgl. Ginter 1930, S. 67; Zürcher 1993, S. 19.

¹⁷⁴ Böhm 1968, S. 176–177.

Zeitgenossen im geographischen Umfeld mit ganz besonders großem Interesse beobachtet und analysiert hat. Und an Konkurrenz mangelte es im Bodenseeraum nicht.

3.3.1 Die Kirchenmaler im Bodenseeraum

Mit den Werken der großen Barockkünstlerfamilien Asam¹⁷⁵ und Zimmermann¹⁷⁶ war Franz Ludwig Herrmann bereits gegen Ende seiner Lehrzeit bestens vertraut und auch die Arbeiten von Jakob Karl Stauder¹⁷⁷ und Johann Evangelist Holzer¹⁷⁸ – beide waren Konkurrenten seines Vaters – kannte er gut. In der Klosterkirche von Weissenau hatte Stauder eine „Mariae Verkündigung“ (Abb. 8) visualisiert, womit er die ungünstige, architektonisch vorgegebene Flachkuppel in der Vierung mit einer Scheinkuppel im Stil von Andrea Pozzo kaschierte.¹⁷⁹

Für den Raum Konstanz streicht Herrmann Ginter in seiner Arbeit über die Südwestdeutsche Kirchenmalerei die Bedeutung des Malers Franz Joseph Spiegler¹⁸⁰ hervor, während er für das Gebiet um Freiburg Benedikt Gambs¹⁸¹ (1703–1751) an erster Stelle nennt. Zu den Hauptwerken Spieglers zählen neben den Deckenfresken der Klosterkirche St. Peter auf dem Schwarzwald (Abb. 32), die Fresken der Klosterkirche von Zwiefalten sowie die Fresken der Klosterkirche von Ottobeuren (Abb. 33) mit „[...] teils pozzesker Architektur [...]“¹⁸².

Beide waren aufgrund ihrer Lebensdaten allerdings auch noch Zeitgenossen von Franz Georg Hermann.¹⁸³ Des Weiteren sieht Ginter in Johann Pfanner (1716–1788) einen der wichtigsten Konkurrenten von Franz Ludwig Herrmann.¹⁸⁴ Zu dessen herausragendsten Kirchenmalereien zählen unter anderem die Fresken von St. Alexius in Herbholzheim (Abb. 34) sowie die

¹⁷⁵ Cosmas Damian Asam, der Studienkollege seines Vaters, hatte um 1720 die Klosterkirche von Weingarten freskiert. Vgl. Zürcher 1993, S. 24.

¹⁷⁶ Sein Vater hatte in der Pfarrkirche von Buxheim mitgearbeitet. Vgl. Böhm 1968, S. 5.

¹⁷⁷ Zu seinen Hauptwerken zählen die Fresken in den Kaisersälen der Klöster von Salem und Ottobeuren, sowie die Ausmalung der Klosterkirche zum Hl. Kreuz in Donauwörth und das Deckenbild der Pfarrkirche Kirchhofen im Breisgau. Ebenso freskierte er die Klosterkirche von Weissenau. Vgl. Ginter 1930, S. 22–48.

¹⁷⁸ Er hatte seinen Vater beim Auftrag für die Fresken in der Klosterkirche von Münsterschwarzach ausgestochen. Vgl. Böhm 1968, S. 10–12.

¹⁷⁹ Le Brun/Sutermeister 1978, S. 78.

¹⁸⁰ Ginter 1930, S. 51–65.

¹⁸¹ Er schuf die Deckenbilder von St. Peter und Paul in Hilzingen, sowie die Deckenfresken der Klosterbibliothek von St. Peter. Die Fresken in der Bibliothek vollendete Franz Ludwig Herrmann nach dem plötzlichen Tod von Gambs. Vgl. Ginter 1930, S. 104.

¹⁸² Hosch 1998, S. 46; Ginter 1930, S. 51–65.

¹⁸³ Gambs ging bei Franz Benedikt Hermann (1664–1735), dem Großvater von Franz Ludwig Herrmann in die Lehre. Vgl. Bender 2019, S. 16.

¹⁸⁴ Auch Gerhard Benders Beurteilung von Pfanners Werk unterstreicht diese Ansicht. Vgl. Bender 2019, S. 32–57.

Deckenbilder der Pfarrkirche St. Peter in Endingen (Abb. 35).¹⁸⁵ Die Aufzählung von Herrmann Ginter bezüglich der zeitgenössischen Konkurrenz im südwestdeutschen Raum greift aber sicher zu kurz, denn er verzichtet zum Beispiel darauf den aus Mähren stammenden Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) zu erwähnen, der mit seinen Fresken die Wallfahrtskirche von Birnau ausgestattet hat.¹⁸⁶ Es erscheint aber sehr unwahrscheinlich, dass Franz Ludwig Herrmann sich nicht für diese Arbeiten interessiert hat.¹⁸⁷ Denn erstens lag die Klosterkirche der Zisterzienser „Unsere Liebe Frau vom Bodensee“ nur einen Steinwurf von Konstanz entfernt und zweitens war sie eines der bedeutendsten Marienheiligtümer am Bodensee. Der „kayersliche Hof-Mahler und Kupfferstecher“ Göz war bei Franz Gregor Ignaz Eckstein (1689–1741) in die Lehre gegangen, welcher wiederum in Andrea Pozzo sein großes Vorbild gesehen hatte.¹⁸⁸ Der Freskenzyklus von Birnau (Abb. 36) steht eindeutig in Pozzos Schule.

Auch der Künstler Matthäus Günther (1705–1788) wird von Herrmann Ginter nicht erwähnt, obwohl dieser oft an der Seite von Göz arbeitete und dieser sein Handwerk in der Werkstatt der Gebrüder Asam gelernt hatte. Günther hatte gemeinsam mit Göz in Birnau gearbeitet, aber auch eigenständig im Allgäuer Raum Kirchenräume freskiert.¹⁸⁹ Die Decke der Pfarrkirche von Altdorf im Ostallgäu – eine „Himmelfahrt Mariens“ (Abb. 37) – gibt ein anschauliches Beispiel für die außergewöhnliche Qualität der Illusionsmalerei von Günther.

Der Riedlinger Maler Joseph Ignaz Wegscheider sollte ebenfalls nicht unerwähnt bleiben (1704–1758).¹⁹⁰ Bevor dieser die väterliche Werkstatt übernahm, hatte er nachweislich zumindest zwei Jahre an der Wiener Akademie studiert und er arbeitete wie Franz Georg Hermann für das Kloster Mehrerau. Bereits fünf Jahre bevor Hermann den Auftrag für die dortige Klosterkirche erhielt, war Wegscheider mit der Ausmalung der Pfarrkirche St. Gallus (Abb. 38) beauftragt worden.¹⁹¹ Mit Wegscheider wird zudem deutlich, dass es im Bodenseegebiet – das in großen Teilen zu Vorderösterreich gehörte – auch Einflüsse der Wiener Akademie gab. Wien war also nur geographisch betrachtet weit entfernt. Und einer der klingendsten Namen der österreichischen Rokokomalerei, der Kirchenmaler Franz Anton

¹⁸⁵ Ginter 1930, S. 105–117. Der Auftrag für St. Ulrich geht an Franz Ludwig Herrmann, obwohl sich Pfanner auch beworben hatte. Vgl. Ginter 1930, S. 114.

¹⁸⁶ Der Bauherr in Birnau war der Abt des Klosters Anselm II. von Salem. Der Vorarlberger Peter Thumb war der Architekt. Vgl. Knapp 2015⁶, S. 12. Auch in der Stadt Konstanz war Göz kein Unbekannter, denn er hatte den Festsaal der Dompropstei freskiert. Vgl. Le Brun/Sutermeister 1978, S. 8.

¹⁸⁷ In etwa zur gleichen Zeit arbeitete er mit seinem Vater in Stöttwang und hatte seinen Lebensmittelpunkt bereits in Konstanz.

¹⁸⁸ Göz könnte zudem Giuseppe Pozzo rezipiert haben. Vgl. Karner 2006/7, S. 232.

¹⁸⁹ Hosch 1998, S. 52.

¹⁹⁰ Hosch 1998, S. 46–50.

¹⁹¹ Die Stadtpfarrkirche St. Gallus weist eine sehr ungewöhnliche Illusionsmalerei auf. Wegscheider Malerei täuschte die Augen der Gläubigen, indem er an der Nordseite des Chores die Fenster illusionistisch darstellte.

Maulbertsch (1724–1796) wurde in seiner frühesten Jugend von der Kunst des Bodenseeraums geprägt.¹⁹²

Eine Besonderheit im Bodenseegebiet stellten die Gebrüder Giuseppe Antonio Maria (1710–1770) und Giovanni Antonio (1719–?) Torricelli dar.¹⁹³ Sie freskierten in den Jahren von 1746 bis 1749 für das Kloster Einsiedeln sowohl den Psallierchor (Abb. 39) der Stiftskirche wie auch die Klosterkirche der Propstei Fahr, wobei die Brüder mit außergewöhnlich verspielten Architekturmalereien auffielen. Zu ihren weiteren Hauptwerken zählen die Fresken der Jesuitenkirche St. Franz Xaver in Luzern sowie die Chorfresken der Kathedrale San Lorenzo in Lugano.

Natürlich ist auch diese Aufzählung nicht erschöpfend, denn eine große Anzahl finanziell potenter Bauherren und Auftraggeber standen miteinander in direkter Konkurrenz um die besten Künstler:innen für ihre Bau- und Ausstattungsprojekte zu verpflichten. Die Nachfrage nach talentierten Freskanten war ebenso groß, wie ihre Anzahl.

3.3.2 Franz Ludwig Herrmann als Teamplayer

Trotz aller naturgegebenen Konkurrenz wurde auch Teamgeist von den einzelnen Künstlern eingefordert und gerade als Freskant war Franz Ludwig Herrmann immer auf eine gute Zusammenarbeit mit den jeweiligen Architekten und Stuckateuren angewiesen. Jeannine Le Brun und Peter Sutermeister merken dazu an, dass obwohl der Begriff des Teamworks damals so noch gar nicht existierte

„[...] sich die Künstler religiös – sittlich zu einer Zusammenarbeit verpflichteten, ohne deren Vollkommenheit das barocke Gesamtkunstwerk nie möglich geworden wäre.“¹⁹⁴

Es verwundert also nicht, dass uns im Umfeld von Herrmann immer wieder die gleichen Namen begegnen wie jene der beiden Baumeister der sogenannten Vorarlberger Schule, Johann Michael Beer von Bildstein (1696–1780) und sein Neffe Ferdinand Beer (1731–1789) zu.¹⁹⁵ Beide arbeiteten des Öfteren mit Franz Ludwig Herrmann zusammen und zwar für die

¹⁹² Er stammte aus Langenargen, einer kleinen Gemeinde am Nordufer des Bodensees. Im Alter von fünfzehn Jahren ging er an die Wiener Akademie – sein Vater blieb am Bodensee. Vgl. Lechner 2024, S. 91.

¹⁹³ Simmen-Kistler 2011, S. 12.

¹⁹⁴ Le Brun/Sutermeister 1978, S. 19.

¹⁹⁵ Über das verkehrsgünstig gelegene Konstanz erschloss sich den Baumeistern aus Vorarlberg der gesamte Bodenseeraum, inklusive des Oberrheins. Vgl. Lieb 1976, S. 18–19.

unterschiedlichsten Auftraggeber.¹⁹⁶ Zürcher vermutet, dass sich die Beers und Herrmann bereits während der Arbeiten in der Klosterkirche von Mehrerau – ein Auftrag an den Vater Franz Georg Hermann – kennen und schätzen gelernt hatten.¹⁹⁷ Auch der Schwiegersohn von Franz Beer, Peter Thumb (1681–1766) arbeitete nachweislich zumindest zweimal mit Franz Ludwig zusammen.¹⁹⁸ Abseits einzelner lokaler Baumeister arbeitete Herrmann also bevorzugt mit der Baumeisterfamilie Beer zusammen.¹⁹⁹ Warum?

Thomas Freivogel vertritt diesbezüglich die Ansicht, dass Herrmann bestimmte Raumformen, und zwar „[...] Saalbauten mit flachem Gipsplafond [...]“²⁰⁰ bevorzugte, da diese seinen ikonographischen Konzepten entgegenkamen.

Grünenfelder und Zürcher sehen in der immer wiederkehrenden Figur des Auftraggebers – dem Offizial des Stiftes St. Gallen Abt Iso Walser – den eigentlichen Grund für die häufige Zusammenarbeit der Künstler.²⁰¹ Beide vertreten schlüssig die Ansicht, dass die Vergabe der *Quadratura* in der Kompetenz des Baumeisters lag und mit der Baumeisterfamilie Beer – allen voran mit Ferdinand Beer – pflegte Abt Iso Walser ein fast schon freundschaftliches Verhältnis.

In Bezug auf die Stuckateure fällt der Name der Werkstatt des Wessobrunners Johann Georg Gigl (1710–1765) besonders häufig.²⁰² Gigl war im unmittelbaren Umfeld der Benediktinerabtei Wessobrunn aufgewachsen und er verfügte offenbar sowohl über das erforderliche theologische Verständnis wie auch über die erforderliche Handwerkskunst

„[...] um den realen Raum in Kirche oder Kloster mit der imaginären, himmlischen Sphäre der Ewigkeit zu verschmelzen.“²⁰³

Dem Stuckateur oblag dabei – Hand in Hand arbeitend mit dem Freskanten – die harmonische Vermittlung zwischen gebauter Architektur und Fresko – die dekorativen Elemente hatten also die Aufgabe den illusionistischen Bildraum einzurahmen beziehungsweise zu klammern „[...] wie kostbare Stickereien auf einem Festgewand [...]“²⁰⁴.

¹⁹⁶ Für zumindest acht gemeinsame Aufträge lässt sich diese Zusammenarbeit belegen.

¹⁹⁷ Zürcher 1993, S. 46.

¹⁹⁸ Le Brun/Sutermeister 1978, S. 74–77. Abgesehen von den gemeinsamen Aufträgen waren beide Bürger von Konstanz. Vgl. Zürcher 1993, S. 40.

¹⁹⁹ Zu erwähnen seien hier die Baumeister Gregor Flaig aus Villingen, Jakob Andreas Gubelmann aus Uznach, die Brüder Caspar und Johann Moosbrugger, sowie der Baumeister des Deutschen Ordens Gaspare Bagnato.

²⁰⁰ Freivogel 1987, S. 499.

²⁰¹ Grünenfelder 1967, zitiert nach Zürcher 1993, S. 46.

²⁰² Zürcher 1993, S. 41.

²⁰³ Hermann Brommer anhand des Beispiels der Abtei St. Peter. Vgl. Brommer 1993, S. 124–125.

²⁰⁴ Brommer 1993, S. 111.

Dem Dekormotiv der *Rocaille* kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zu, vor allem im süddeutschen und im vorderösterreichischen Raum.

3.3.2.1 *Exkurs Rocaille*

Das Motiv der *Rocaille* hat seine Wurzeln in der französischen Kunst und der Begriff bedeutet übersetzt so viel wie Muschelwerk.²⁰⁵ Als dekoratives Leitmotiv prägte es eine ganze Stilepoche innerhalb des Barock, den Rokoko. Für den bayerischen Raum und das Gebiet rund um den Bodensee ging die Entwicklung von Wessobrunn aus, deren Künstlerfamilien offenbar enge Beziehungen zu Frankreich unterhielten. Im Gegensatz zu seinem französischen Vorbild begann sich jedoch das Ornament in Bayern von der Wand zu lösen, es wurde dreidimensional. Und genau diese Entwicklung der *Rocaille* hin zum lebendigen Ornament zum „[...] mitunter agil gewordene Stuck [...]“²⁰⁶ ermöglichte den Künstlerteams die Erschaffung eines einheitlichen Erlebnisraums Kirche.

Aber der vom Motiv der Muschel geprägte Wellenschaum war dabei nicht nur dekoratives Strukturgeflecht innerhalb dessen es – je nach ikonographischem Programm – Anspielungen auf Himmlisches gab, wie Putti, Engelköpfe, Leidenswerkzeuge Christi, Stundengläser oder kleine Totenköpfe.

Die *Rocaille* steht auch als Metapher für die christlich konnotierte Muschel die „[...] zur Frühlingszeit ihre Schale öffne und vom Mondgott den Himmelstau empfangen [...]“²⁰⁷. Hermann Brommer weist daraufhin, dass das Symbol der Muschel schon in der Antike symbolisch aufgeladen war, da aus dieser eine kostbare Perle in sich trägt: „Eine Perle ist auch der durchleuchtende und reinste Jesus, den die Jungfrau Maria aus dem göttlichen Blitz geboren hat.“²⁰⁸

Im süddeutschen Raum beziehungsweise im Gebiet rund um den Bodensee war eine Rokokokirche gegen Mitte des 18. Jahrhunderts ohne rocaillebasierte Stuckatur faktisch unvorstellbar geworden und Stuckateur und Freskant arbeiteten als Team zusammen.

²⁰⁵ Harries 2009, S. 36–46.

²⁰⁶ Rupprecht 1986, S. 11.

²⁰⁷ Brommer 1993, o. S.

²⁰⁸ Lexikon der christlichen Ikonographie, zitiert nach Brommer 1993, 117.

3.4 Die Auftraggeber von Franz Ludwig Herrmann

Zürcher hat sich in ihrer Arbeit sehr intensiv mit der Struktur der Auftraggeber von Franz Ludwig Herrmann beschäftigt und dabei in fast allen Fällen einen früheren Bezug zum Vater und Lehrmeister Franz Georg Hermann herleiten können.²⁰⁹ So ebnete ihm der Vater nicht nur den Zugang zum Domkapitel von Konstanz – durch seinen Kontakt zur Familie des Domprobstes Johann Ferdinand Christoph von Waldburg-Wolfegg (1706–1773) – sondern Franz Georg führte seinen Sohn Franz Ludwig auch bei den Benediktinern ein. Es verwundert also nicht, dass in weiterer Folge „[...] der Benediktinerorden eine dominierende Stellung [...]“²¹⁰ unter den Auftraggebern von Franz Ludwig Herrmann einnahm.²¹¹ Zum Orden der Benediktiner gehörten damals im Umkreis des Bodensees die Klöster von Rheinau, St. Gallen und das Kloster St. Peter auf dem Schwarzwald mit ihren weitläufigen Wirkungsbereichen. Die Wirkmacht der beiden Äbte von St. Peter und St. Gallen – Abt Philipp Jakob Steyrer (1715–1795) und Abt Iso Walser (1722–1800) – streichen Kern und Zürcher im Besonderen hervor.²¹² Die Religion war also die führende künstlerische Kraft im Bodenseegebiet zu dieser Zeit.

Da die Auftraggeber oftmals in letzter Instanz über die Auswahl der Künstler entschieden und in vielen Fällen auch für das theologische Programm verantwortlich waren, lohnt sich ein kurzer Blick auf ihre Viten.

Der Domprobst von Konstanz, Christoph von Waldburg-Wolfegg, hatte das Jesuitengymnasium in Augsburg besucht und am Collegium Germanicum in Rom studiert, bevor er im Jahr 1751 Domprobst von Konstanz wurde.²¹³ Er beauftragte Herrmann mit den Fresken in Seitingen, in der Maria Magdalena – Kapelle und im Chor von St. Stephan in Konstanz.

Franz Konrad Kasimir Ignaz von Rodt, der in seiner Funktion als Bischof von Konstanz die Fresken im Chor der Pfarrkirche von Ermatingen an Herrmann vergab, hatte ebenfalls in Rom studiert und war dem katholischen Haus Habsburg treu ergeben.²¹⁴

Der Abt von St. Peter auf dem Schwarzwald – Philipp Jakob Steyrer – wurde in Freiburg geboren und wollte in jungen Jahren eigentlich Jesuit werden, bevor er dem Benediktinerorden

²⁰⁹ Zürcher 1993, S. 26–32.

²¹⁰ Zürcher 1993, S. 32.

²¹¹ Des Weiteren arbeitete Herrmann für die Augustiner, die Kartäuser, die Franziskaner und die Prämonstratenserinnen. Vgl. Zürcher 1993, S. 32–35.

²¹² Zürcher 1993, S. 36–45; Kern 2002², S. 22–23.

²¹³ Oberdeutsche Personendatenbank, o.S.

²¹⁴ Frey 2012, o.S.; Burkhardt 1991, S. 350.

beitrat.²¹⁵ Mit nicht einmal fünfundzwanzig Jahren war er zum Professor der Theologie berufen worden und in weitere Folge hatte er „[...] als „bauender Abt“ Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung, auf die ein bloßer Theologieprofessor allein nie hätte zurückgreifen können.“²¹⁶ Arno Zahlauer zeigt am Beispiel des Freskenzyklus der Stiftsbibliothek auf, wie intensiv sich Abt Steyrer mit seinen theologischen Programmen und deren visueller Wirkung auf die Betrachter beschäftigte und auch wie er seine Intentionen detailliert den ausführenden Künstlern darlegte.²¹⁷ Tatsächlich musste Abt Steyrer nach dem unerwarteten Tod von Benedikt Gambs diese Fresken von einem anderen Künstler vollenden lassen, wobei seine Wahl auf Franz Ludwig Herrmann fiel. Wie und wo Steyrer und Herrmann sich kennen gelernt haben, lässt sich heute nicht mehr mit Sicherheit klären. Zürcher vermutet, dass der Kontakt entweder über das Kloster Rheinau – Steyrer hatte sich dort im Österreichischen Erbfolgekrieges in Sicherheit gebracht, während Herrmann die Schlosskapelle Mammern freskierte – oder über einen Sprachgelehrten des Kloster St. Gallen zustande gekommen war.²¹⁸ Diese Begegnung begründete jedenfalls eine jahrzehntelange, vertrauensvolle Zusammenarbeit und Herrmann freskierte im Auftrag Steyrers die Klosterkirche in St. Ulrich, die Dormitio – Kapelle und die Klosterkirche in Sölden.

Ähnlich verhält es sich mit dem Werdegang des Offizials des Klosters St. Gallen, Abt Iso Walser. Der als Sohn eines Malers in Feldkirch gebürtige Vorderösterreicher besuchte zuerst das Jesuitengymnasium in seiner Heimatstadt bevor er in die Klosterschule nach St. Gallen wechselte.²¹⁹ Noch vor seiner Weihe zum Priester wurde ihm der Philosophieunterricht an der Schule übertragen und kurz darauf veröffentlichte er sein erstes Lehrbuch. Während eines einjährigen Studienaufenthaltes in Rom – sein Weg führte in nachweislich über Kempten und Innsbruck – begeisterte er sich für die Kunst von Andrea Pozzo:

„Der Altar des hl. Ignatius im Gesù faszinierte den Besucher dermaßen, daß er ihn als den kostbarsten des ganzen Erdkreises preist; und der Jesuitenkirche selbst gibt er den Vorrang vor St. Peter [...]“²²⁰

Nach seiner Rückkehr nach St. Gallen widmete er sich wieder der Lehre – nun auch Theologie und Recht – und seinen eigenen theologischen Schriften, weshalb er enge Kontakte zum Orden der Jesuiten von Feldkirch und Konstanz pflegte.²²¹ Nach zehn Jahren im Lehramt wurde Abt

²¹⁵ Zahlauer 2016, S. 105.

²¹⁶ Zahlauer 2016, S. 106.

²¹⁷ Auch Franz Kern betont, dass Steyrer jedes Detail mit den Künstlern besprochen hat. Vgl. Kern 2002², S. 33.

²¹⁸ Zürcher 1993, S. 38.

²¹⁹ Grünenfelder 1967, zitiert nach Zürcher 1993, S. 43; Hungerbühler 2007, S. 188–190.

²²⁰ Grünenfelder bezieht sich auf das Reisetagebuch Walsers. Vgl. Grünenfelder 1967, S. 18.

²²¹ Zürcher 1993, S. 43; Grünenfelder 1967, S. 19.

Iso Walser schließlich im Jahr 1759 mit der Offizialswürde betraut, die ihm volle Handlungsvollmacht auch in Bezug auf seine Bauprojekte zusicherte.²²² Aber im Gegensatz zu Abt Steyrer war Abt Iso Walser keine unumstrittene Persönlichkeit, da er nachweislich zu Prunk- und Geltungssucht im Stil des französischen Sonnenkönigs neigte – wenngleich sehr fromm.²²³ Diesbezüglich passt es durchaus ins Bild, dass Walser – auch wenn er nicht offiziell als Bauherr einer Pfarrkirche auftrat – sich die Entscheidung über Freskanten und Altarbauer vorbehielt.²²⁴ Unter seiner Ägide freskierte Herrmann die Pfarrkirchen von Niederbüren, Steinach, Bernhardzell und Kirchberg.²²⁵

4 Die Fresken Franz Ludwig Herrmanns im sakralen Kontext

Glücklicherweise hat sich der Großteil des Oeuvres vom „[...] fruchtbarsten aller unserer Konstanzer Kirchenmaler [...]“²²⁶ in den Sakralräumen rund um den Bodensee erhalten. Und auch die Bezeichnung Kirchenmaler für Franz Ludwig Herrmann wurde von Ginter ausgesprochen treffend gewählt, da Franz Ludwig im Gegensatz zu seinem Vater fast ausschließlich für kirchliche Auftraggeber arbeitete. Dem Medium des Freskos muss dabei in Herrmanns Werk eine besondere Stellung eingeräumt werden und da dieses Werk im Gegensatz zu Hoch- und Seitenaltarbildern untrennbar mit der Architektur verbunden ist. Kerber stellt zudem fest, dass

„Architekturgebundene Illusionsmalerei durch ihre Konstruktionsweise von vornherein den Augpunkt als primären Betrachterstandpunkt [...]“²²⁷ festlegt.

Deshalb musste der Freskant Herrmann bei der Ausführung seiner theologischen Bildprogramme in der Lage sein den Kirchenraum „mitzudenken“. Der Künstler wurde dabei des Öfteren vor die Aufgabe gestellt architekturgegebene Nachteile zu verschleiern, aber in erster Linie musste er dem Anspruch seiner Auftraggeber gerecht werden den ihm vorgegebenen *Concetto* umzusetzen. Die Liturgie und die Bewegung im Raum

²²² Grünenfelder 1967, S. 19; Zürcher 1993, S. 43.

²²³ Zürcher 1993, S. 45.

²²⁴ Zürcher 1993, S. 46 mit Verweis auf Grünenfelder.

²²⁵ Es existieren siebzehn Bände mit Einweihungspredikten von Walser in Latein, deren Auswertung im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht möglich war. Vgl. Zürcher 1993, S. 45.

²²⁶ Ginter 1930, S. 66.

²²⁷ Kerber 1971, S. 98.

berücksichtigend sollten die Gläubigen angesprochen werden, im Sinne einer ganzheitlichen Erfahrung im Kirchenraum während der Messe.

4.1 Die Kirchenräume mit in sich geschlossenem Freskenprogramm

In vielen Kirchenräumen wurde Franz Ludwig Herrmann nachweislich – beziehungsweise lässt die heutige Forschungslage diese Annahme zu – mit der Aufgabe betraut ein Gesamtkonzept umzusetzen, welches auch die Altarblätter miteinschloss. Diese Werke werden im Rahmen dieser Arbeit allerdings nur dort Erwähnung finden, dort wo sie im Zusammenspiel mit den Kirchenfresken eine Rolle spielen. Als sein erstes eigenständiges Werk in diesem Zusammenhang gilt bis heute die Kapelle des Schlosses von Mammern.

4.1.1 Die Schlosskapelle von Mammern

Das „[...] reizvolle Kirchlein, das so freundlich in einer prachtvollen Parkanlage steht“²²⁸ – so beschreibt Ginter die Schlosskapelle der ehemaligen Herrschaft von Mammern. Der Initiative seines Statthalters Roman Effinger (Abt von 1753–1758) folgend, beauftragte der Abt des Benediktinerklosters Rheinau Bernhard II. Rusconi (Abt von 1744–1753) im Jahr 1749 den barocken Neubau der Schlosskapelle.²²⁹ Beatrice Sendner-Rieger sieht darin die vorausdenkenden Bestrebungen Effingers bestätigt, die katholischen Gottesdienste aus der paritätischen Pfarrkirche in die Kapelle der Propstei zu verlagern.²³⁰ Diesem Gedanken folgt auch Zürcher und sie verweist darauf, dass Mammern mit dem Sieg der Katholiken über die Protestanten im Jahr 1687 in den Besitz des Klosters Rheinau übergang.²³¹ Der neue Kirchenraum sollte diesen Sieg der Gegenreformation visualisieren. Als Architekt darf Johann Michael Beer von Bildstein angenommen werden, unterstützt vom ansässigen Pfarrer Pater Hieronymus Natter.²³² Interessanterweise spiegelt der Innenraum nicht den kreuzförmigen Grundriss des Außenbaus wieder, denn im Inneren eröffnet sich den Betrachter:innen ein kompakter Saalbau dessen vergleichsweise kurzes Schiff durch einen optischen Trick über den

²²⁸ Ginter 1930, S. 68.

²²⁹ Sendner-Rieger 2010², S. 8.

²³⁰ Er wurde umgehend nach seiner Wahl zum Abt im Jahr 1753 beim Vizevikar des Konstanzer Bischofs mit diesem Wunsch vorstellig. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 9.

²³¹ Zürcher 1993, S. 33.

²³² Mit Berufung auf die von Mauritius Hohenbaum van der Meer verfasste Klostersgeschichte. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 10.

Vierungsbereich hinaus bis zum Chor verlängert wurde.²³³ Der flachen Vierungskuppel kommt dabei architektonisch eine zentralisierende Wirkung zu.

Mit der herausfordernden Aufgabe den gesamten Kirchenraum malerisch auszugestalten, beauftragte der Benediktinerorden den aufstrebenden jungen Maler Franz Ludwig Herrmann.²³⁴ Zürcher vermutet, dass Franz Ludwig über die Kontakte seines Vaters diesen Auftrag bekommen hatte.²³⁵ Von den Deckenfresken mit der Vierungskuppel über die Scheinarchitekturen im Chorbereich bis hin zu den Scheinaltären mit ihren Altarblättern sollte das ikonographische Programm der „Unbefleckten Jungfrau Maria vom Berge Karmel“²³⁶ huldigen. Dem zum ersten Mal selbständig arbeitenden Künstler bot sich damit die einmalige Gelegenheit sein gesamtes Können unter Beweis zu stellen.²³⁷ Und diese Chance wusste er bravours zu nutzen.

Der Freskenzyklus von Mammern ist durchaus komplex und doch erschließt er sich den Gläubigen nahezu auf den ersten Blick. Zu Beginn erblicken die Gläubigen beim Eintritt in den Kirchenraum ein einzelnes Deckenbild: Die „*Himmelfahrt des Propheten Elias*“ (Abb. 40) unter der Orgelempore. Die Darstellung zeigt Elisäus knieend, wie er von seinem Meister Elias den schützenden roten Mantel empfängt, dessen Macht den Fluss Jordan zu teilen vermochte.²³⁸ Sendner-Rieger sieht in dieser Szene eine bei Barockpredigern dieser Zeit beliebte Typologie, die diesen Mantel mit dem Skapulier der Karmeliten gleichsetzt. Da die Decke im Eingangsbereich unterhalb der Empore vergleichsweise niedrig ist, sind die Details für die Gläubigen leicht zu erfassen. Die Figur des Elias diente dem Künstler Franz Ludwig Herrmann defacto als Einstieg, sowie im Weiteren als Klammer für das gesamte ikonographische Programm. Die demütige Haltung des Propheten kann außerdem als Empfehlung an die Gläubigen gelesen werden, ihre Haltung anzupassen, sobald sie den Kirchenraum betreten.

Danach öffnet sich der gesamte Kirchenraum für die Gläubigen und ihr Blick wird, unterstützt durch die zentralisierende Wirkung der Vierungskuppel, auf die Darstellung der „*Maria*

²³³ Die Querhausarme öffnen sich erst über den Emporen und die Überleitung zum Chorraum ist abgeschrägt. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 11.

²³⁴ Hier arbeitete er zum ersten Mal mit Johann Michael Beer zusammen. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 14.

²³⁵ Dieser hatte im Jahr 1743 die Klosterkirche Mehrerau freskiert und war damals vermutlich von seinem Sohn begleitet worden. Vgl. Zürcher 1993, S. 33.

²³⁶ Die hohe Wertschätzung des karmelitischen Skapuliers – das Gedächtnisfest der Allerseligsten Jungfrau vom Berge Karmel – dürfte der Grund für das Patrozinium gewesen sein, denn bereits im Jahr 1672 war im Vorgängerbau der Kapelle eine Skapulierbruderschaft (Muttergottesbruderschaft) gestiftet worden. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 14–17.

²³⁷ Nur zwei Altarblätter (Hauptaltar und rechter Seitenaltar) tragen eine Signatur, aber Sendner Rieger ist sich mit ihrer Zuschreibung an Franz Ludwig Herrmann sicher. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 13.

²³⁸ Sendner-Rieger 2010², S. 30.

Immaculata vom Berge Karmel mit Ekklesia und Tugendallegorien“²³⁹ (Abb. 41) gelenkt. Wie Zürcher diesbezüglich richtig anmerkt, fügt sich „[...] der illusionistisch gemalte Tambour [...] zwar perspektivisch richtig [...]“²⁴⁰ in das flache Vierungsgewölbe, aber die Scheinarchitektur verbindet sich nicht mit der Architektur des Sakralraums. Offensichtlich beabsichtigte Franz Ludwig Herrmann hier eine ganz andere Wirkung. Mittels seiner Quadraturalmalerei erschuf er für die Muttergottes einen eigenen Kirchenraum mit einer Öffnung zum Himmel, den man auch als einen Bühnenraum bezeichnen könnte. In seinem Zentrum erstrahlt ihr ehrwürdiges Haupt und die Inschrift am Chorbogen verdeutlicht es zusätzlich: „SIGNUM MAGNUM APPARUIT IN COELO“²⁴¹. Diesem großen Zeichen fügte Herrmann ein weiteres, kleineres und doch Unübersehbares in Form einer dunklen Wolke hinzu. Sendner-Rieger interpretiert diese regenschweren Wolkenformation schlüssig als eine Überblendung der Maria *Immaculata* mit einer Vision des Propheten Elias.²⁴² Das Kuppelfresko ist einansichtig bis auf die gemalte Wappenkartusche oberhalb der Jungfrau Marie, deren Inschrift „MULIER AMICTA SOLE“²⁴³ ist nur vom Chorbereich aus lesbar ist.

Begleitet wird das Kuppelfresko von Darstellungen der vier „*Evangelisten*“, denen der Künstler mit Hilfe seiner illusionistischen Architekturmalerei Logenplätze in den Pendentifs zugewiesen hat (Abb. 42a, 42b, 42c, 42d). Sie bezeugen, wie das Publikum in einem modernen Theater, die Vision der Maria *Immaculata* in der Kuppel. Die Evangelisten Matthäus, Lukas und Johannes blicken hinauf, nur Markus nicht. Er konzentriert sich auf das Schreiben seines Evangeliums und mit diesem Kunstgriff lenkt Franz Ludwig Herrmann den Blick der Gläubigen von der Decke in den Kirchenraum zurück. Bewegt man sich als Betrachter:in nun im Kirchenraum weiter Richtung Chorraum eröffnet sich der Blick auf das Deckenfresko im Langhaus „*Unter deinem Schutz und Schirm*“²⁴⁴ (Abb. 43). Zürcher betitelt dieses Deckenbild als eine Darstellung der Gottesmutter „[...] *Maria über einer Gruppe von adeligen und kirchlichen Würdenträgern*“²⁴⁵, womit Sie sich auf eine Deutung von Sendner-Rieger bezieht. Diese hat die These aufgestellt, dass Herrmann hier ganz bewusst einige der amtlichen Würdenträger

²³⁹ Die Allegorien für Reinheit (Lilie), Demut (Lamm) und Liebe (Flamme) verkörpern die drei Tugenden Marias, diese werden von den Allegorien des verängstigten Sünders (Hase) und der Hoffnung (Anker) begleitet. Diese Deutung geht zurück auf das „*Scientiae Sanctorum Compendium*“, eine anonyme Publikation, die dem resignierten Abt Roman Effinger zugeschrieben wird. Vgl. Sendner-Rieger, 2010², S. 24–26.

²⁴⁰ Zürcher 1993, Katalog, S. 5.

²⁴¹ „Ein großes Zeichen erschien am Himmel“. Auf den Umstand, dass sich das Haupt der Maria genau im Zentrum befindet, hat Sendner-Rieger bereits 1989 hingewiesen. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 24.

²⁴² Elias bitte Gott um Regen (1. Kön 18,1) und das Zeichen der Wolke wurde von der Kirche als Hinweis auf die Geburt Mariens gedeutet. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 26.

²⁴³ „Eine Frau, mit der Sonne bekleidet“. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 24.

²⁴⁴ „SUB TUUM PRAESIDIUM“. Dies sind die ersten Worte des ältesten benediktinischen Mariengebets. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 27.

²⁴⁵ Zürcher 1993, Katalog, S.5.

wiedererkennbar dargestellt hatte.²⁴⁶ Es handelt sich dabei um die zentralen Figuren unterhalb der schwebenden Muttergottes. Diese identifiziert Sendner-Rieger als wichtige Schutzpatrone des katholischen Hauses Habsburg: Die Heiligen Leopold III. und Karl Borromäus, sowie rechts von ihnen knieend die regierende Herrscherin Erzherzogin Maria Theresia.²⁴⁷ Auf den ersten Blick ungewöhnlich in einem Sakralraum im Machtbereich der Eidgenossenschaft, aber tatsächlich bildet dieses Deckenbild eine historische Faktizität ab. Denn das Kloster Rheinau genoss durch das Haus Habsburg Privilegien, die ein hohes Maß an Immunität gegenüber der Eidgenossenschaft garantierten. Im Jahr des Neubaus der Kapelle hatte sich das Kloster diese Rechte erneut bestätigen lassen. Franz Ludwig Herrmann gelang es mit seiner Bilderfindung sowohl den weltlichen Anspruch des Hauses Habsburg abzubilden wie auch dessen Status als Verteidiger der Unbefleckten Empfängnis. Maria Theresia wird als Schutzmantelmadonna überblendet dargestellt.²⁴⁸ Auch dieses Deckenbild ist zweiansichtig, wie das Fresko in der Vierungskuppel. Der Künstler integriert ein „Abschiedsbild“, denn beim Verlassen der Kirche ermahnt ein großer Engel die Gläubigen mit erhobenem Zeigefinger (Abb. 44) noch einmal ihren Blick auf das strahlende Haupt der Muttergottes zu heben. Die Orgelempore schränkt dabei die Lesbarkeit des Deckenbildes nicht ein, wie Sendner-Rieger es formuliert.²⁴⁹ Vielmehr sorgt die Bildanlage des Freskos im Zusammenspiel mit der Architektur dafür, dass die Grenzen zwischen Kunst- und Realraum für die Betrachter:innen verschwimmen. Die Engelsfigur nimmt Blickkontakt zu den Gläubigen auf, während sie optisch in eine Gruppe musizierender Putti – diese sind Teil der Orgelplastik – eingebunden ist. Die vier lateinischen Kirchenväter begleiten auf Wolken sitzend das Langhausfresko (Abb. 45a, 45b, 45c, 45d) und mit der Ausrichtung ihrer Sitzposition in Richtung Chor unterstützt der Maler die Bewegungsrichtung der Gläubigen im Kirchenraum.²⁵⁰

Sowohl der Hauptaltar wie auch die beiden perspektivisch zum Hochaltar gestaffelten Seitenaltäre an den zum Chorraum überleitenden Schrägen sind als illusionistische Scheinarchitektur ausgeführt (Abb. 46). Diesen von der Architektur vorgegebenen Trichtereffekt nutzte Franz Ludwig Herrmann meisterlich, um seine Illusionsmalerei zu

²⁴⁶ Unter anderem anhand eines Thesenblattes des Klosters Ettal, welches Franz Georg Hermann entworfen hatte. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 27–28.

²⁴⁷ Die Nebenfiguren dürften mit den Seitenaltären in Verbindung zu bringen sein. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 28.

²⁴⁸ Sendner-Rieger 2010², S. 30.

²⁴⁹ Sendner-Rieger 2010², S. 27.

²⁵⁰ Jeweils sieben gemalte Medaillons mit Passionsszenen rahmen die Fenster vor dem Vierungsbereich. Sie stammen aus dem Jahr 1768 und der Künstler ist unbekannt. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 31–32.

inszenieren. Als direktes Vorbild könnten ihm dafür die Fresken der Gebrüder Torricelli im Benediktinerkloster Fahr (Abb. 47) gedient haben.²⁵¹

Die Retabelarchitektur der Seitenaltäre wird von Engelshermen getragen, die an polierte Marmorstatuen erinnern (Abb. 48). Sie tragen ein verkröpftes Gebälk mit einem geschwungenen Sprenggiebel darüber. Jeweils eine der beiden Engelsfiguren hält ihren Blick gesenkt, während der andere Engel zum Altarauszug hinaufblickt. Auf eine scheinarchitektonische Darstellung von Auszügen verzichtete Herrmann hier zugunsten gemalter Visionen der Altarheiligen Joseph (Abb. 49) und Benedikt (Abb. 50) in den Wandfeldern. Seine Altarauszugsfresken stellen die Heiligen in ihrer Funktion als Sterbepatrone dar und sowohl thematisch wie auch kompositorisch korrespondieren sie mit den Altarblättern (Abb. 51, 52).²⁵² In Bezug auf die Komposition des gesamten Chorraumes fällt auf, dass die Seitenaltäre farblich – die Farben dunkelrosa und serpentinegrün dominieren – auf den Hochaltar abgestimmt sind.

Die gemalte Hochaltararchitektur füllt die gesamte Rückwand der Apsisrundung aus (Abb. 53). Zu beiden Seiten suggerieren jeweils zwei Komposit – Säulen und ein Komposit – Pilaster leicht versetzt voneinander positioniert eine Kolonnade, welche ein verkröpftes Gebälk trägt. Dadurch erzeugt der Künstler für die Gläubigen die Illusion einer Altarnische mit großer räumlicher Tiefe. Das über zwei große Seitenfenster einfallende Tageslicht nutzt Herrmann dabei für ein optisches Spiel mit Lichtreflexen, indem Glanzlichter dem gemalten Stucco lustro seiner Säulen zusätzlichen Körper verleihen. Auf seitlichen Podesten außerhalb der fiktiven Kolonnade bilden gemalte Statuen der Eltern Marias, Anna und Joachim, den Rahmen für das Hauptaltarbild „*Maria mit dem Kind und der Übergabe des Skapuliers an den Hl. Simon Stock*“²⁵³. Sendner-Rieger sieht darin eine klassische Typologie, da „[...] im Eingangsbereich der Kapelle gleichsam das alttestamentarische Vorbild zum Hauptaltar gegeben ist.“²⁵⁴ Aber damit schließt sich der Kreis noch nicht, denn die theatralisch anmutende Hochaltararchitektur – zusätzlich betont durch eine von Putti zurückgeraffte Draperie – hat einen perspektivischen Zug nach oben. Das weit – wie der Gebetsgestus erhobener Hände – auskragende Kranzgesims

²⁵¹ Giuseppe Antonio Maria (1710–1777) und Giovanni Antonio (1719–1811) Torricelli hatten von 1747 bis 1748 in der Prostei Fahr gearbeitet, welche zum Kloster Rheinau gehört. Vgl. Sendner-Rieger 1989, S. 38. In der Stiftskirche von Einsiedeln freskierten sie in etwa zur selben Zeit den Psallierchor (Abb. 43). Vgl. Simmen-Kistler 2011, S. 12.

²⁵² „*Tod des Hl. Joseph*“ auf der Evangelienseite und der „*Tod des Hl. Benedikt*“ auf der Epistelseite, dieser ist von Herrmann signiert und mit 1749 datiert. Sendner-Rieger geht diesbezüglich von einem Wunsch des Auftraggebers aus, da im Kloster Rheinau beide Bruderschaften eine wichtige Rolle spielten. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 22–24.

²⁵³ Signiert und 1750 datiert. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 17.

²⁵⁴ Sendner-Rieger 2010², S. 30. Das Hochaltarbild gehört, ebenso wie die Seitenaltarbilder, zu einem gesamtheitlichen *Concetto* und darf deshalb nicht unerwähnt bleiben.

trägt zwei an Marmorstatuen erinnernde Engelsfiguren. Beide Engel, der Erzengel Michael und ein Schutzengel, rahmen eine gekrönte Kartusche im Auszug deren Inschrift lautet: „MATER ET DECOR CARMELI“²⁵⁵. Mit theatralischer Gestik verweisen sie nach oben in die Chorkuppel wo die gemalte Altararchitektur übergangslos in das Chordeckenfresko der „*Hl. Dreifaltigkeit*“ (Abb. 54) übergeht. Die Grenze zwischen irdischer und himmlischer Sphäre verschwimmt und die gekrönte Seele der Muttergottes scheint in den sich öffnenden Himmel emporzusteigen, wo Gottvater sie empfängt.²⁵⁶ Sendner-Rieger merkt dazu an, dass:

„Da der Blickpunkt der gemalten Perspektive in etwa zwei Meter über dem Boden liegt und für den Betrachter nicht erreichbar ist, entsteht zusätzlich eine irreale Wirkung, die den Hochaltar einer Vision gleich entrückt.“²⁵⁷

Sendner-Rieger vertritt zudem die Auffassung, dass Franz Ludwig Herrmann mit seiner Scheinarchitektur, wenn auch deutlich zurückhaltend, den Hochaltar der Klosterkirche von Rheinau (Abb. 55) zitiert hat.²⁵⁸

Den *Concetto* schreibt Sendner-Rieger schlüssig dem glühenden Marienverehrer Roman Effinger zu.²⁵⁹

Im Jahr 1821 wurden die Fresken von Franz Xaver Hermann restauriert, allerdings wurden seine Übermalungen 1946/49 wieder rückgängig gemacht.²⁶⁰ Ein wie immer gearteter Einfluss der erfolgten Restaurierungsarbeiten auf die Erzählstruktur beziehungsweise die Raumwirkung der Fresken ließ sich bei einer Betrachtung vor Ort nicht feststellen.

Die gesamtillusionistische Wirkung des Raumes und vor allem das kulissenartig gestaffelte Scheinaltarensemble lassen Kunsthistoriker:innen sofort an Andrea Pozzo denken, da ein in seinen Grundzügen schlichter Kirchenraum mittels Perspektivmalerei illusionistisch erweitert und erhöht wurde.²⁶¹ Der als *Altare dipinto* dargestellte Hochaltar lässt sich zwar nicht eindeutig einer *Figura* aus Pozzos Traktat zuordnen, sondern er zitiert den Hochaltar des Mutterklosters Rheinau, aber die Verschmelzung des Altarretabels mit dem Chorkuppelfresko (Abb. 54) stehen eindeutig in der Tradition Pozzos.²⁶² Die Grenzen zwischen skulpturalen Elementen und

²⁵⁵ „Mutter und Zierde des Karmels“. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 18.

²⁵⁶ Das Chorfresko ist einansichtig und seine Wirkung entfaltet sich für die Betrachter:innen vor allem vom Schwellenpunkt aus betrachtet (unter dem Chorbogen).

²⁵⁷ Sendner-Rieger 2010², S. 22.

²⁵⁸ Sendner-Rieger 2010², S. 19.

²⁵⁹ Sendner-Rieger 2010², S. 36.

²⁶⁰ Zürcher 1993, Katalog, S. 5.

²⁶¹ Diese scheinarchitektonische Ausmalung der Kapelle war offenbar von Anfang an so geplant. Vgl. Sendner-Rieger 2010², S. 38.

²⁶² Ähnlich verhält es sich mit den beiden Seitenaltären, wo der Künstler die Altarauszüge durch visionäre Darstellungen der Altarheiligen ersetzt.

der figuralen Freskomalerei verschwimmen auch über der Orgelempore (Abb. 44) im Bereich des Abschiedsbildes.²⁶³ Im gemalte Scheintambour kann eine Abwandlung der *Figura 91* von Pozzo erkannt werden, wobei der Künstler zugunsten einer Lichtöffnung auf die kassettierte Decke verzichtete, diese aber durch eine Balustrade erweiterte. Allerdings erfüllt die Scheinkuppel von Mammern nicht das Hauptkriterium Pozzos – die Fortsetzung der real gebauten Architektur.

Allerdings gelang es Franz Ludwig Herrmann den erzählerischen Zusammenhang seiner Fresken – die Schutzmacht der Unbefleckten Muttergottes vom Berge Karmel für die Kapelle von Mammern – über die intendierte Augenzeugenschaft der Gläubigen fest im Kirchenraum zu verankern.

4.1.2 Die Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt in Seitingen

Bei diesem Sakralbau handelt es sich nicht um einen barocken Kirchenneubau wie in Mammern, sondern ein bereits vorhandener gotischer Kirchenraum wurde dem Geschmack der Zeit entsprechend umgebaut.²⁶⁴ Die Pfarre Seitingen gehörte damals zum Einflussbereich des Konstanzer Domprobstes Johann Ferdinand Christoph von Waldburg-Wolfegg (1706–1773), der dafür bekannt war, ein glühender Marienverehrer zu sein.²⁶⁵ Franz Ludwig Herrmann hatte bereits kurze Zeit zuvor für Waldburg-Wolfegg die Andachtskapelle der Dompropstei (siehe 4.2.2) in Konstanz mit einem marianischen Programm ausgemalt und das offensichtlich zur vollsten Zufriedenheit seines Auftraggebers.²⁶⁶ Weshalb er im Jahr 1759 mit den Fresken der Marienkirche beauftragt wurde, die er noch im selben Jahr vollendete.²⁶⁷ In Bezug auf das ikonographische Programm, welches der Gottesmutter Maria huldigt, geht Zürcher davon aus, dass der Dompropst persönlich Herrmann das Programm vorgegeben hat.²⁶⁸

Erst wenn man als Betrachter:in schon einige Meter im Kirchenraum unterhalb der Orgelempore zurückgelegt hat, eröffnet sich einem der Blick auf den zur Gänze freskierten

²⁶³ Und die Augpunkte für die Scheinkuppel und das Abschiedsbild am Deckenspiegel liegen eng beieinander.

²⁶⁴ Die Umbauarbeiten führte ein Villingener Baumeister – Gregor Flaig – aus. Das rechteckige Langhaus wurde dabei flach überwölbt, um Platz für ein Freskenprogramm zu schaffen. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 21; Enzberg 2012, S. 6–8.

²⁶⁵ Er hatte am Jesuitengymnasium in Augsburg, später in Salzburg, Innsbruck und Rom studiert. Vgl. Oberdeutsche Personendatenbank, o.S.

²⁶⁶ Bereits der Vater von Franz Ludwig hatte Altarbilder für die Familie Waldburg-Waldegg gemalt. Dem Dompropst verdankte er mehrere Aufträge – die Propsteikapelle und St. Stephan in Konstanz und die Pfarrkirche von Seitingen. Vgl. Zürcher 1993, S. 21, 26–27; Ginter 1930, S. 73.

²⁶⁷ Signatur am Gurtbogen. Vgl. Enzberg 2012, S. 8.

²⁶⁸ Zürcher 1993, Katalog, S. 22.

Deckenspiegel (Abb. 56). Oberhalb eines stuckierten Wandabschlusses fingierte der Künstler, beginnend mit einem geschwungenen Gebälk im Bereich der Deckenkehle, eine überbordende Scheinarchitektur. Diesen, für die Hauptakteurin – die Gottesmutter Maria – illusionierten architektonischen Raum müssen die Gläubigen durchwandern, um die einzelnen Bildinhalte lesen zu können. Diese Architekturmalerei erfüllt an der Kirchendecke dabei mehrere Aufgaben: Während sie einerseits das himmlische Geschehen im Sinne einer Rahmenhandlung als Ganzes rahmt, dient sie andererseits für die einzelnen marianischen Motive als Gliederung, wodurch diese für die Gläubigen leichter zu erfassen sind. Zürcher sieht darin die Darstellungen Marias „[...] nach den Anrufungen der Lauretanischen Litanei [...]“²⁶⁹.

Im Zentrum der Kirchendecke erscheint die Gottesmutter auf ihrem Wolkenthron schwebend gen Himmel, während Gottvater und der Heilige Geist über sie wachen. Sie ist als „*Maria als Zuflucht der Sünder und Thron der Gnade*“²⁷⁰ (Abb. 57) dargestellt und von unterschiedlichsten Figurengruppen umgeben, die der Künstler locker am Rand eines fingierten Gebälks positioniert hat. Nicht alle sündigen Handlungen sind dabei für die Betrachter:innen auf Anhieb eindeutig zu identifizieren und man muss sich dazu direkt unter die Darstellung des Marienthrons begeben, um alle sehen zu können – denn dieser Teil des Deckenfreskos ist auf Mehransichtigkeit konstruiert. Eine der Figurengruppen – im linken Quadranten oberhalb der Gottesmutter – zeigt Kartenspieler und Trinker um einen Tisch sitzend, denen ein Engel die Botschaft der umfassenden Vergebung durch Maria überbringt.²⁷¹ Ginter und Zürcher erwähnen lediglich den Schächer am Kreuz, der bei Maria Zuflucht sucht.²⁷² Dieser ist direkt unterhalb des Gnadenthrons dargestellt genauso wie ein Engelssturz dessen fallende Engel dem Künstler als kompositorische Klammer zum nächsten Motiv dienen: „*Maria als Heil der Kranken*“ (Abb. 58) dargestellt. Auch hier schwebt Maria auf einer von Engeln getragenen Wolkenbank im Zentrum des Geschehens, allerdings vor dem Hintergrund einer perspektivisch illusionierten Triumphbogenarchitektur die einen Blick auf den Himmel zulässt. Die gesamte Komposition – von unterschiedlichsten Krankheiten geplagte Figuren bevölkern einen scheinarchitektonischen Raum und erbitten Heilung – erinnert dabei stark an Pozzos Apsisfresko von San Ignazio in Rom (Abb. 59).²⁷³ Dieser Teil des Deckenfreskos ist einansichtig in Richtung des Chores konzipiert.

²⁶⁹ Unter Bezugnahme auf Poeschl. Vgl. Zürcher 1993, S. 22; Enzberg 2012, S. 10–11.

²⁷⁰ Zwei Kartuschen mit Inschriften in Blickrichtung der Gläubigen identifiziert Maria als „Refugium Peccatorum“ bzw. ihren Thron als „THONUS GRATIAE“. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 22.

²⁷¹ „*INDUL PLENA*“.

²⁷² Zürcher 1993, Katalog, S. 22; Ginter 1930, S. 74.

²⁷³ In einer der Figuren meint Enzberg ein Selbstporträt des Malers zu entdecken (Abb. 60). Vgl. Enzberg 2012, S. 13.

Den dritten Teil des Deckenbildes kann man als Betrachter:in erst erkennen, sobald man die Mitte des Langhauses erreicht hat und den Blick zurück in Richtung der Orgelempore richtet.²⁷⁴ Hierbei handelt es sich dabei um ein Abschiedsbild, welches von Herrmann ausgesprochen geschickt in den räumlichen Kontext eingebunden wurde. Mit Hilfe einer triumphbogenartigen Scheinarchitektur, die sich vor einer konkav gewölbten Balustrade eröffnet suggeriert er einen fiktiven Kuppelraum über der Orgelempore. Zwei in starker Untersicht gemalte Putti betonen diesen Effekt, indem sie einen schweren Vorhang zur Seite rafften, damit das göttliche Licht den Raum fluten kann. An dieser Stelle im Kirchenraum – direkt oberhalb der Orgel – ist die Gottesmutter als „*Maria Immaculata, die Gefangene loskauft*“ (Abb. 61) besonders prominent dargestellt, um den Gläubigen eine letzte wichtige Botschaft auf ihren Weg mitzugeben. Der Engel zu ihren Füßen trägt das Spruchband mit der Inschrift: „*EX MALO OMNE MALUM*“²⁷⁵. Der untere Bereich des Deckenbildes, zum Teil von der Orgel verdeckt, stellt Brüder des *Ordo Beatae Mariae de Mercede redemptionis captivorum* in weißem Habit dar, wie diese versklavten Christen aus muslimischer Gefangenschaft freikaufen und mit Schiffen nach Europa rücküberführten.²⁷⁶

Über sechs stuckierte Rocaillekartuschen ist das Deckenfresko mit den Wänden des Langhauses verankert, diese dienen Grisaillebildern mit Darstellungen von „*Glaube, Liebe, Hoffnung und Unschuld* – sowie die Heiligen *Jakobus und Nepomuk*“ (Abb. 62a, 62b, 62c, 62d, 62e) als Rahmung.²⁷⁷

Auch die Fresken an der Chordecke des StICKKappengewölbes stammen von Franz Ludwig Herrmann (Abb.63). Wobei das Hauptbild der Komposition – eine durchaus innovative Darstellung des „*Abendmahls*“ (Abb.64) – exakt auf Schrägsicht vom Chorbogen her konstruiert ist. So können die Betrachter:innen die illusionierte Scheinarchitektur am Besten perspektivisch korrekt erfassen. Herrmanns imaginiert mit seiner Quadraturalerei einen Apsisraum innerhalb der Chorapsis für das letzte Zusammentreffen von Christus und seinen Aposteln. Nur zwei seiner zwölf Jünger sitzen am Tisch, die anderen wirken locker – fast wie bei einem Stehempfang – im fingierten Raum verteilt. Im Zentrum der Komposition kniet Petrus auf den Stufen vor dem Tisch zu den Füßen von Christus, der ihm das Abendmahl in

²⁷⁴ Vom gleichen Standpunkt aus erkennt man als Betrachter:in die Gruppe der Trinker und Spieler in korrekter perspektivischer Darstellung.

²⁷⁵ „Alles Unheil kommt vom Apfel“ unter Bezugnahme auf die Erbsünde. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 22.

²⁷⁶ Zürcher 1993, Katalog, S. 22. Warum dem Auftraggeber gerade diese historische Szene wichtig war, lässt sich leider ohne Quellen nicht eruieren. Vielleicht hatte der Domprobst Waldburg-Wolfegg den Orden während seiner Studienzeit in Rom kennengelernt. Vgl. Enzberg 2012, S. 14–15.

²⁷⁷ Leider konnte die Darstellung der Hoffnung nicht fotografiert werden. Zürcher identifizierte die beiden Heiligen, als Joseph und Joachim – eine Verwechslung, denn diese befinden sich im Chorbereich. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 22.

Form einer Hostie spendet. Während die Blicke der anderen Apostel die Handlung beobachten oder miteinander ins Gespräch vertieft sind, nimmt der Apostel Judas Blickkontakt mit den Gläubigen auf.

Die von Herrmann geschaffene Scheinarchitektur nimmt dabei in kleinen, essentiellen Details Bezug auf die im realen Chorraum der Marienkirche vollzogenen Handlungen während der Eucharistie: Der Abendmahlstisch steht dabei für die Mensa des Altars, auf welchem der Kelch mit dem Blut Christis steht. Auch die drei Stufen des realen Hauptaltars übernimmt der Künstler in sein Deckenbild, indem er die historische Figur des Apostel Petrus das Abendmahl dort empfangen lässt.

Das zweite, deutlich kleinere Hauptbild, ist über eine kleine stuckierte Kartusche mit der Abendmahlszene verbunden. Es befindet sich direkt über dem Hochaltar und stellt „*Gottvater und die Hl. Dreifaltigkeit*“ (Abb. 65) dar. Dem Künstler gelingt es dabei geschickt Altarauszug und Fresko optisch zu einer Einheit zu verbinden, wobei er gänzlich auf Quadraturmalerei verzichtet.

In den Zwickeln des Chordeckengewölbes klammern sechs große Rocaillekartuschen mit Darstellungen der „*Vier Kirchenväter, Hl. Joseph und Joachim*“ (Abb. 66a, 66b, 66c, 66d) die beiden Hauptbilder zu einem Gesamtbild.²⁷⁸

Eine Fortsetzung der realen Architektur mittels Scheinarchitektur im Stil von Andrea Pozzo war in der Marienkirche von Seitingen schon aufgrund des einfachen vergleichsweisen niedrigen Saalbaus vermutlich von Anfang an nicht geplant, weil de facto unmöglich. Trotzdem versuchte Herrmann den illusionierten Raum für die Gläubigen perspektivisch so korrekt wie nur irgend möglich zu visualisieren und die – von seiner Komposition gestützte – Aufteilung der Flachdecke in drei Scheinarchitekturzonen mit unterschiedlichen Fluchtpunkten lässt den realen Raum tatsächlich etwas höher erscheinen.

Ähnlich wie in Mammern lassen sich auch in Seitingen Beispiele für Verschmelzungen zwischen skulpturalen Elementen und figuraler Malerei finden. Das Wandkreuz (Abb. 67) mit dem Gekreuzigten *vis a vis* der Kanzel ist ein besonders eindrucksvolles Beispiel dafür.²⁷⁹

Das vom Auftraggeber gewünschte Marienprogramm – die Anrufungen an Maria nach der Lauretanischen Litanei – verankert Franz Ludwig Herrmann mit seiner Komposition jedenfalls fest im Kirchenraum. Besonders anschaulich für die Betrachter:innen ist dies anhand der

²⁷⁸ Zürcher merkt an, dass das Bildprogramm des Chores keinen Bezug zum mariologischen Programm des Langhauses aufweist. Vgl. Zürcher, Katalog, S. 22.

²⁷⁹ Obwohl dieses Kreuz in keiner Quelle erwähnt wird, geht die Diözese davon aus, dass die Malereien und das Konzept von Herrmann stammen.

Chordeckenfresken zu erkennen, denn dort verweist der Künstler darauf, dass das in der Vergangenheit stattgefundene Abendmahl im realen Altarraum der Kirche seinen Fortgang findet.

Die in den Jahren 1992/93 durchgeführte Restaurierung der Pfarrkirche beeinträchtigen die Raumwirkung der Deckenfresken von Franz Ludwig Herrmann nicht.

4.1.3 Die Pfarrkirche St. Michael in Niederbüren

Die Historie der Kirche von Niederbüren kann aufgrund bauhistorischer Befunde aus dem Jahr 1959 bis ins 11. Jahrhundert zurückverfolgt werden.²⁸⁰ Eine niederschmetternden Visitation des Neubestellten Offizials von St. Gallen – Abt Iso Walser – im Jahre 1759 hatte zum Abriss des baufällige Vorgängerbaus geführt.²⁸¹ Bereits zwei Jahre später beauftragte dieser den Baumeister Johann Michael Beer und dessen Neffen mit einem repräsentativen Neubau des Gotteshauses. Die Pfarrkirche von Niederbüren war das erste Bauprojekt in der Amtszeit des Offizial Walsers, „[...] der wahrlich das gegenreformatorische Virus der Bauwut in sich hatte [...]“²⁸² und dessen erklärtes Ziel eine Sakralisierung seines Einflussgebietes war. Zur handverlesenen Auswahl der Handwerker in St. Michael gehörte neben den Gebrüdern Gigl als Stuckateuren auch der fürstbischöfliche Hofmaler Franz Ludwig Herrmann.²⁸³ Herrmann wurde vermutlich persönlich vom Offizial Walser mit der Freskierung des vergleichsweise einfachen – rechteckig mit angedeutetem Querhaus und angesetztem halbrunden Chor – Kirchenraums beauftragt.²⁸⁴ Denn obwohl große Kirchenfenster den Raum erhellen und gliedern und stichkappenartige Wölbungen diese Rhythmisierung auf die Tonnendecke übertragen, verlangten die einzelnen architektonischen Elemente nach einer visuellen Klammer. Den *Concetto* für den Bilderzyklus Herrmanns schreibt Zürcher dem Auftraggeber Abt Walser zu und sie vermutet im Kirchenpatron, dem Hl. Michael, die Schlüsselfigur des theologischen Programms.²⁸⁵ Dem widerspricht Willi, der schlüssig ein äußerst gegenreformatorisches

²⁸⁰ Es gab drei Vorgängerbauten. Vgl. Willi o.A., S. 12–13.

²⁸¹ Hungerbühler 2007, S. 140; Zürcher 1993, Katalog, S. 25; Seit dem Konkordat von 1613 unterstand die Pfarre Niederbüren dem Stift St. Gallen. Vgl. Willi o.A., S. 17.

²⁸² Willi, o.A., S. 20.

²⁸³ Die Signatur aus dem Jahr 1762 belegt seine Urheberschaft. Vgl. Zürcher 1993, S. 48; Hungerbühler 2007, S. 149–155.

²⁸⁴ Abt Iso Walser behielt sich immer die letztinstanzliche Entscheidung vor. Vgl. Zürcher 1993, S. 46.

²⁸⁵ Der Hl. Michael – als Speerspitze der Gegenreformation – war sowohl bei den Benediktinern wie auch den Jesuiten eine beliebte Darstellungsform. Vgl. Zürcher 1993, S. 48. Die Schlussfolgerung von Zürcher beruht allerdings auf der Annahme, dass der Erzengel Michael mehr als einmal im Freskenzyklus dargestellt ist.

Programm identifiziert in dessen Zentrum er die katholische Reformtheologie des Konzils von Trient erkennt.²⁸⁶

Bevor die Gläubigen den Hauptraum der Kirche betreten, leitet der Künstler die Blicke der Betrachter:innen nach oben in den Bereich der Emporenuntersicht. Die Gläubigen werden zu Augenzeugen einer von Herrmann visualisierten „*Tempelreinigung*“ (Abb. 68). Dem illusionierten Einblick fehlt es dabei nicht an Dramatik. Ein zur Seite geraffter, voluminöser Vorhang – dessen tiefes Rot sich im Gewand von Jesus wiederholt – gibt den Blick frei in eine kirchenraumähnliche Scheinarchitektur. Mit einem starken *di sotto in sù* und der schrägansichtigen Konstruktion betonte Herrmann die theatralische Wirkung seiner Komposition noch zusätzlich. In einigen Details des Freskos – ein Mann mit Baumwollbällen und eine Frau mit Flachszipfen in der linken Bildhälfte – erkennt Adrian Willi Hinweise „[...] auf die Vielfalt der Erwerbsbereiche der Gegend.“²⁸⁷ Sehr wahrscheinlich darf diese Darstellung aber auch – abseits ihrer Funktion des Einstiegs in das ikonographische Programm – als Mahnung an die Gläubigen gelesen werden.²⁸⁸

Im großen Deckenspiegelfresco visualisierte Herrmann eine „*Anbetung der Hirten*“ (Abb. 69), bei der es sich wie auch bei der „*Tempelreinigung*“ um ein zentrales Ereignis im Leben Jesu handelt.²⁸⁹ Das, ebenfalls auf Schrägansicht vom Eingang her konstruierte Deckenbild ist einansichtig und schon aufgrund seiner Monumentalität erschließt sich der Bildinhalt den Betrachter:innen unmittelbar nach Betreten der Kirche. Herrmann illusionierte eine ruinös wirkende – sich über drei Ebenen erstreckende – Tempelarchitektur, die der Heiligen Familie als Bühne dient. Joseph, Maria und das Christuskind – Mutter und Kind sind von einer Aura göttlichen Lichtes umgeben – befinden sich dabei im Zentrum der Komposition. Die Hirten, aber auch das einfache Volk, eilen von links und rechts herbei, um das Wunder zu bestaunen.²⁹⁰ Interessanterweise wird die Scheinarchitektur Herrmanns in Niederbüren von der Forschung unterschiedlich interpretiert. Während Hungerbühler darin eine Palastruine erkennt, deutet Willi die Scheinarchitektur als zerfallenen antiken Tempel.²⁹¹ Und obwohl Willi seine These, die Botschaft der scheinarchitektonischen Kulisse sei, „[...] dass das Christentum die heidnische Antike überwunden hat [...]“²⁹² nicht mittels einer Bildanalyse erläutert, stellt die

²⁸⁶ Willi o.A., S. 45–47.

²⁸⁷ Willi o.A., S. 17.

²⁸⁸ Acht Jahre später wiederholte Herrmann dieses Fresko in der Pfarrkirche St. Jakobus Major und Andreas in Steinach mit nur unwesentlichen Adaptierungen. Siehe dazu 4.1.7.

²⁸⁹ Es existiert ein Bozzetto von Herrmann in der Kunsthalle Karlsruhe (Abb. 70).

²⁹⁰ Abgesehen von den beiden Hirtenfiguren rechts im Bildvordergrund, hat Herrmann Figuren aus dem Volk – mit Lokalkolorit – dargestellt.

²⁹¹ Hungerbühler 2007, S. 150; Willi o.A., S. 24.

²⁹² Willi o.A., S. 24.

von Herrmann illusionierte Ruinenarchitektur genau das dar. Dazu muss man als Betrachter:in die Quadratur im Deckenbild von links nach rechts lesen – von den auffälligen Arkaden hin zu einer frisch aufgemauert wirkenden Konstruktion.²⁹³ Diese deutlich unterschiedlichen Architekturteile sind über einen Chorbogen miteinander verbunden, in dessen Hintergrund – durch das Gewölbegerüst einer Chorkuppel – Engel auf Wolkenbänken vom offenen Himmel in den Raum hinab schweben. Oberhalb der Scheinarchitektur öffnet sich die Wolkenformation oculusartig für die lichterfüllte Erscheinung der Heiligen Dreifaltigkeit und zwei Putti präsentieren den Gläubigen ein erläuterndes Inschriftenband: „GLORIA IN EXCELSIIS DEO ET IN TERRA PAX HOMINIBUS“²⁹⁴. Herrmann steigerte innerhalb des Freskos sukzessive den *di sotto in sù* – Modus, wodurch die Komposition einen starken Zug nach oben vermittelt.

Die Spielart der oculusartigen Öffnung der Wolkendecke findet sich auch im Deckenbild an der Querhausdecke in Blickrichtung Chor. In der stark bewegten Darstellung des „*Erzengel Michael*“ (Abb. 72) verzichtete Herrmann vermutlich aufgrund der Thematik auf jegliches scheinarchitektonische Beiwerk. Der eindrucksvolle Engelssturz beeindruckt die Betrachter:innen mit „an Tintoretto erinnernden“ Farbwerten und einer stark unterschichtigen Perspektive. Der Erzengel trägt einen Schild vor seiner Brust, der seinen hebräischen Namen trägt: „QUIS UT DEUS?“²⁹⁵

Das Mittelfresko und jenes vor dem Chorbogen sind über Rocaillekartuschen mit Darstellungen der „*Kirchenväter*“ (Abb. 73a, 73b, 73c, 73d) und den beiden Heiligen „*Hl. Georg und Hl. Martin*“ (Abb. 74a, 74b) am Deckenspiegel miteinander verbunden. Dezentere Rocaillestuckaturen verbinden zudem die Deckenfresken mit den Wandfresken im Kirchenraum (Abb. 75). Diesbezüglich stellt Zürcher fest, dass Herrmanns Fresken die Architektur des Kirchenraums als eine Einheit behandeln.²⁹⁶

Im Kirchenschiff begleiten vier paarweise angeordnete Wandbilder den Weg der Gläubigen von Westen nach Osten, beginnend mit Darstellungen der „*Hl. Barbara und der Hl. Katharina*“ (Abb. 76a, 76b). Herrmann illusionierte diese Bilder als Ausblicke für die Betrachter:innen, denn in ihrer Konzeption und Größe erinnern sie stark an Fenster.²⁹⁷ Das gilt auch für die Wandfresken im Bereich des Querhauses und für die ungewöhnliche Visualisierung einer Kreuzigungsgruppe *vis a vis* der Kirchenkanzel. Für seine Darstellung der „*Kreuzigung*“ (Abb.

²⁹³ Die Komposition – die Heilige Familie, die Dachbalkenkonstruktion über der Heiligen Familie – erinnert in ihren Grundzügen an Asams Fresken in der Klosterkirche von Einsiedeln (Abb. 71).

²⁹⁴ „Ehre sei Gott in der Höhe und Frieden auf Erden den Menschen. Vgl. Willi o.A., S. 65.

²⁹⁵ „Wer ist wie Gott?“ Mi – ke – el. Vgl. Willi o.A., S. 67.

²⁹⁶ Zürcher 1993, Katalog, S. 25.

²⁹⁷ Die angegliederten Stationsbilder stammen nicht von Herrmann, sondern von Jakob Josef Müller. Vgl. Hungerbühler 2007, S. 155.

77) integrierte der Künstler vermutlich sogar ein wundertätiges, historisches Holzkreuz in sein Wandfresko.²⁹⁸

Im Querhaus stellte Herrmann der „*Verkündigung*“ (Abb. 78) eine von monumentaler Scheinarchitektur geprägte Darstellung des „*Tempelgang Mariae*“ (Abb. 79) gegenüber.²⁹⁹ Während zwei weitere Szenen aus dem Leben Mariens – die „*Heimsuchung*“ (Abb. 80) und die „*Mariae Aufnahme in den Himmel*“ (Abb. 81) – mittels Erzählstruktur vom Kirchenschiff in den Chorbereich überleiten.

Für die Chordecke von St. Michael illusionierte Herrmann abermals eine kuppelartige Scheinarchitektur, deren bester Augpunkt für die perspektivisch korrekte Wahrnehmung durch die Betrachter:innen sich exakt unterhalb des Chorbogens befindet (Abb. 82). Der von Herrmann exakt in der Achse des Hochaltars visualisierte Raum nimmt eine Darstellung des „*Abendmahls*“ (Abb. 83) auf, wobei die Komposition stark jener in der Marienkirche von Seitingen (siehe 4.1.2) ähnelt. Allerdings lassen sich wesentliche Unterschiede ausmachen, sowohl in Bezug auf die Scheinarchitektur wie auch auf die Abendmahlszene. Im Unterschied zu Seitingen wurde die Architekturmalerei in Niederbüren – mit ihren Marmorsäulen, dem Gebälk und der triumphalen Portalarchitektur – von Herrmann deutlich prachtvoller ausgeführt und mit seiner Darstellung des Abendmahls näherte er sich wieder deutlicher der klassischen Schule – Jesus sitzt im Zentrum seiner Jünger an der Tafel – an. Aber in beiden Fällen betonte Herrmann die Achse von der Laterne über den Leuchter hinab zu Jesus und schließlich zum Hochaltar, womit er das Sakrament der Eucharistie in den Fokus rückte. Herrmanns Bildkomposition führt den Blick der Gläubigen von der Chordecke hinab in den Altarraum – von der Vergangenheit ins hier und jetzt – wodurch er den Effekt entstehen lässt, dass das in der Vergangenheit stattgefundene Abendmahl im realen Altarraum der Kirche seinen Fortgang findet.

Vier Darstellungen der „*Evangelisten*“ (Abb. 84a, 84b, 84c, 84d) in Rocaillekartuschen begleiten das Chordeckenfresko.

Oberhalb der Orgel vervollständigt eine Engelsdarstellung (Abb. 85) den Freskenzyklus an der Kirchendecke. Es handelt sich dabei um ein, mit Blickrichtung nach Westen konstruiertes, Abschiedsbild. Die Engelsfigur nimmt einen jungen Pilger an die Hand führt ihn auf den rechten Weg, während sie ihn zeitgleich vor irdischen Versuchungen – dargestellt im

²⁹⁸ Die Kreuzigungsgruppe wird seit der letzten Restaurierung 2011 Herrmann zugeschrieben und Willi sieht in den beigefügten Motivgaben einen Beweis für die Wundertätigkeit des Kreuzes. Quellen existieren dafür keine. Willi o.A., S. 25–26.

²⁹⁹ Allerdings stimmt die Anzahl der Stufen (15) nicht mit der Überlieferung überein. Vgl. Willi o.A., S. 69.

Bildvordergrund (Abb. 86) – beschützt.³⁰⁰ Mit einer ausladenden Geste verweist der Engel, gut erkennbar für die Gläubigen, auf die „[...] die Gottesstadt der Ewigkeit [...]“³⁰¹ das Ziel der gemeinsamen Reise. Die diesbezüglich von Ginter und Willi vorgenommene Identifizierung der Engelsgestalt als Erzengel Raphael ist schlüssiger als jene von Hungerbühler und Zürcher die einen Erzengel Michael sehen.³⁰² Rocaillekartuschen mit Darstellungen der Heiligen „*Karl Borromäus*“ (Abb. 87) und „*Franz von Assisi*“ (Abb. 88) flankieren das Abschiedsbild.

Ein, nicht in direktem Zusammenhang mit dem Freskenzyklus stehendes, Fresko von Herrmann schmückt die Taufkapelle. Es zeigt eine lokale Heilige, die „*Hl. Idda von Toggenburg*“ (Abb. 89).³⁰³ Der Künstler verzichtete bei diesem Deckenbild vermutlich aufgrund der niedrigen Raumhöhe gänzlich auf den Modus der Untersicht, lediglich die detailgetreuen Architekturdarstellungen im Bildhintergrund – die Iddaburg und das Kloster Fischingen – lassen sein perspektivisches Können aufblitzen.

Waren die Fresken in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts noch aufgrund fehlgeleiteter Renovierungen stark übermalt – worauf Ginter hinweist – wurden diese Eingriffe in den letzten Jahrzehnten soweit möglich rückgängig gemacht.³⁰⁴

Hermann Hungerbühler streicht in seiner Analyse des Chordeckenfreskos von Niederbüren die raffinierte Perspektivkunst des Franz Ludwig Herrmann heraus:

„Durch die raffinierte Perspektive wirkt das Gemälde auf der Kirchendecke wie ein echtes Gewölbe.“³⁰⁵

Allerdings präzisiert Hungerbühler, dass es sich dabei nicht um eine Fortsetzung der realen Architektur des Kirchenraums im Sinne Andrea Pozzos handelt, sondern um

„[...] die Illusion, man sehe durch die Stuckaturenumrandung in der Decke des Chorgewölbes in einen weiteren Raum hinein [...]“³⁰⁶.

Eine Betrachtung der Fresken im Detail zeigt zwar, dass sich Herrmann bildintern an verschiedenen Stellen der Pozzoschen Trickkiste bediente, um das intendierte Programm ikonologisch fest im Kirchenraum zu verankern – im Bereich der Laterne des

³⁰⁰ Der Blinde Amor, Wollust, Trunksucht, Reichtum, Kartenspiel und der Teufel. Vgl. Willi o.A., S. 64.

³⁰¹ Ginter 1930, S. 75.

³⁰² Willi o.A., S. 64; Hungerbühler 2007, S. 150; Zürcher 1993, Katalog, S. 26.

³⁰³ Ökumenisches Heiligenlexikon, zitiert nach Willi o.A., S. 66.

³⁰⁴ Ginter 1930, S. 74; Zürcher 1993, Katalog, S. 25; Auch Willi erwähnt Restaurierungsarbeiten im Jahr 2011. Vgl. Willi o.A., S. 25.

³⁰⁵ Hungerbühler 2007, S. 154.

³⁰⁶ Hungerbühler 2007, S. 154.

Chordeckenfreskos (Abb. 90) hält ein kleiner Putto den illusionierten Leuchter sowie die reale Aufhängung des *Turibulums* und in der Kreuzigungsgruppe verschmilzt das mittelalterliche Holzkreuz mit der figürlichen Malerei des Freskos – aber Herrmanns Architekturmalerei setzt den Realraum nicht fort.

4.1.4 Die Kartäuser-Klosterkirche in Ittingen

Im 12. Jahrhundert wurde die Ittinger Klosteranlage vom Orden der Augustiner Chorherren gegründet, die ihre Klosterkirche dem Hl. Laurentius weihten.³⁰⁷ Der wirtschaftliche Niedergang führte im Jahr 1461 zum Verkauf der Anlage an das Generalkapitel der Kartäuser, welches auf der Suche nach einer neuen Heimat für seine von den Osmanen vertriebenen Mitbrüder aus den Kartausen Bistra und Pleterje war.³⁰⁸ Aber auch die Kartäuser erlebten schwierige Zeiten in Ittingen, vor allem als im Jahr 1524 das Kloster während der Reformation geplündert und teilweise niedergebrannt wurde.³⁰⁹ Dieser sogenannte *Ittinger Sturm* machte einen Wiederaufbau großer Teile der Klosteranlage notwendig.³¹⁰ Hans Peter Mathis merkt dazu an:

„[...] da den Kartäusern monumentale Architektur fremd war [...] errichteten die Ittinger keinen barocken Neubau, sondern erneuerten Bestehendes [...].“³¹¹

Die Architektenbrüder Caspar und Johann Moosbrugger – beide waren Klosterbrüder – projektierten und vollendeten den Neubau schließlich im Jahr 1703. In ihren Grundzügen blieb die Kirche dabei gotisch – also lang und schmal ohne Seitenschiffe oder Kapellen – allerdings wurde der vormalige polygonale Chor durch einen langgestreckten Rechteckchor ersetzt und auch die Lichtsituation wurde mit großen seitlichen Fenstern deutlich verbessert.³¹² Das Langhaus ist mit einer flachen Tonne überwölbt und nur durch zwei Gurtbögen minimal rhythmisiert. In der Klosterkirche findet man keine Kanzel, keinen Taufstein, keine Beichtstühle und auch keine Orgel, da die Messen der Ordensbrüder ganz auf ihre eigene Gemeinschaft – ohne Sakramentsspenden an die Bevölkerung – ausgerichtet waren.³¹³ Eine

³⁰⁷ Mathis 1983, S. 3–4; Zürcher 1993, Katalog, S. 27; Ackermann 2021, S. 8–11.

³⁰⁸ Mathis stellt die These auf, dass dies unter anderem auf Betreiben des österreichischen Visitators geschah. Vgl. Mathis 1983, S. 4–5.

³⁰⁹ Zürcher 1993, Katalog, S. 27; Mathis 1983, S. 8–9.

³¹⁰ Wobei der Kern des heutigen Kirchenschiffs noch auf diese Zeit – das Spitzbogenportal ist aus dem Jahr 1550 – zurückdatiert werden kann. Ackermann 2021, S. 37.

³¹¹ Mathis 1983, S. 8.

³¹² 6,5 m Breite x 40 m Länge. Vgl. Mathis 1983, S. 16.

³¹³ Ackermann 2009, S. 38.

weitere Besonderheit zeichnet die Ittinger Klosterkirche aus: Der Kirchenraum ist durch zwei Einbauten in drei klar voneinander abgegrenzte Räume unterteilt – auf den Chor der Knechte, folgt der Laienbrüderchor und den Abschluss bildet der Priesterchor.³¹⁴ Der Knechtechor wird zudem von einer kleinen Empore überspannt, die den weltlichen Gästen des Klosters einen direkten Zugang zum Gottesdienst über den Westflügel ermöglichte. Diese Trennung der Chorräume erklärt sich aber nicht nur hierarchisch, sondern es gab dafür auch praktische Gründe, denn die einzelnen Gruppen feierten ihre Messen zu unterschiedlichen Zeiten.³¹⁵ Diese außergewöhnliche Raumsituation stellte zweifelsohne, die mit der Ausstattung beauftragten Künstler vor große Herausforderungen, allen voran den Freskanten Franz Ludwig Herrmann.³¹⁶ Der neugewählte Prior der Klostersgemeinschaft, Anton von Saylern (1720–1793), hatte kurz nach seinem Amtsantritt im Jahr 1761 die Neugestaltung der Kirche beauftragt und mit hoher Wahrscheinlichkeit Herrmann auch den *Concetto* – die Darstellung der „Vita Cartusiana“ mit einem mariologischen Schwerpunkt – vorgegeben.³¹⁷ Diese Meinung vertritt auch Mathis, der zudem anhand der erhaltenen Manuskripte des Priors, dessen großes historisches Interesse und dessen Liebe zur Gottesmutter Maria herausgearbeitet hat.³¹⁸ Diese Marienverehrung zeigt sich auch im ikonographisch feinabgestimmten Freskenprogramm, welches von Herrmann im Jahr 1763 vollendet wurde.³¹⁹

Betritt man den Kirchenraum eröffnet sich den Betrachter:innen, sobald die Gästeempore den Blick nicht mehr einschränkt, ein den gesamten Laienbrüderchor überspannendes monumentales Deckenbild (Abb. 91).³²⁰ Es zeigt Maria – dargestellt als *Immaculata* von Engeln getragen – vor einer triumphbogenartigen Scheinarchitektur schwebend.³²¹ Mathis sieht in dieser – perspektivisch korrekt auf Schrägsichtsicht vom Eingangsbereich her konstruierten – Quadraturmalerei eine „[...] Abbraviatur von St. Peter in Rom [...]“³²². Ob nun St. Peter oder nicht, der Künstler Herrmann imaginierte für die Gläubigen eine triumphale Scheinarchitektur – eine an einen Altarraum erinnernde Bühne – um die zentrale Handlung des Freskos in Szene zu setzen: Die „*Erscheinung der Mutter Gottes und des Hl. Petrus vor den Begleitern Brunos*“

³¹⁴ Der Laienbrüderchor ist mit einer Holzschranke vom Knechtechor abgetrennt, der Mönchschor durch einen gemauerten Lettner. Vgl. Ackermann 2009, S. 38.

³¹⁵ Mathis 1983, S. 14–16; Mathis 1986, S. 309.

³¹⁶ Auch hier arbeitete Herrmann wie kurz zuvor im Stift St. Peter mit den Stuckateuren Johann Georg und Mathias Gigl zusammen. Inwieweit Herrmann die Arbeiten als Gesamtverantwortlicher leitete, kann leider nicht eindeutig beantwortet werden. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 27–28; Ackermann 2009, S. 43.

³¹⁷ Zürcher 1993, Katalog, S. 27; Ackermann 2009, S. 43.

³¹⁸ Mathis 1986, S. 308; Ackermann 2009, S. 43. Auch Zürcher bezeichnet den Prior als großen Marienverehrer. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 27.

³¹⁹ Signatur im Deckenbild des Laienbrüderchores.

³²⁰ Mathis sieht hingegen den Auftakt des Bildprogramms bei der Westwandkartusche. Vgl. Mathis 1986, S. 310.

³²¹ Die Darstellung der Gottesmutter als *Immaculata* erinnert stark an jene in der Marienkirche von Seitingen (Abb. 61).

³²² Mathis 1986, S. 311.

(Abb. 92, Abb. 93). Eine äußerst wichtige Begebenheit in der Geschichte des Kartäuserordens, in der sich die Marienverehrung der Gemeinschaft begründet.³²³ Denn die Vita des Hl. Bruno erzählt, dass Petrus den Brüdern erschien, als sie allein gelassen in der Grande Chartreuse – der Hl. Bruno war vom Papst nach Rom berufen worden – zu verzweifeln drohten. Petrus übergab ihnen ein Marienbrevier und fortan fanden sie Schutz und Trost in ihren Gebeten an die Gottesmutter. Abseits der Schutzpatronin Maria stellt der Apostel Petrus die wichtigste Figur in dieser Komposition dar und Herrmann hebt diese Verbindung mittels strahlenden Blaus für die Betrachter hervor. Zudem dient dem Künstler die Figur des Petrus als kompositorisches Scharnier zwischen irdischem und himmlischem Raum, denn während der Apostel den Kartäusern mit seiner rechten Hand das Marianum überreicht, deutet er mit seiner Linken himmelwärts zur Muttergottes.

Im unteren Drittel des Deckenbildes wirft ein junger Mann in einfacher, aber sauberer Kleidung seine Angel in einen Bergbach aus, während lediglich eine primitive Holzbrücke seinen Bildraum vom übrigen Geschehen trennt. Da sich in der Vita des Hl. Bruno keine direkte Entsprechung für diese Figur nicht finden lässt, könnte es sich hierbei um einen Kunstgriff Herrmanns handeln, der es ihm ermöglichte Fresko und Kirchenraum miteinander in einen räumlichen Kontext zu bringen. Denn diesen Blickpunkt auf das Fresko hat man nur vom Knechtechor aus, welcher der männlichen Landbevölkerung vorbehalten war, um die Messe zu besuchen. Mit der im Deckenbild dargestellten Holzbrücke könnte der Künstler die reale Holzschranke im Chorbereich zitiert haben, wobei er zeitgleich mit einem Astloch in einer der Planken auf den Sichtbereich zum Hochaltar angespielt haben könnte.

Die Wandfresken in diesem Bereich sind dem „*Sel. Nikolaus Albergatti*“ (Abb. 94) und dem „*Sel. Dionys Rijchel*“ (Abb. 95) gewidmet, beide tugendhafte Vorbilder des Kartäuserordens. Im Bereich der Gästeempore befinden sich die einzigen Darstellungen weiblicher Kartäuserinnen – die „*Sel. Beatrix von Ornacieu*“ (Abb. 96) und die „*Sel. Margarete von Duyn*“ (Abb. 97) – mit ihren Persönlichkeiten sollte offenbar auf den weiblichen Ordenszweig verwiesen werden. Zwischen diesen beiden Wandbildern, an der Westwand im Bereich der Gästeempore, befindet sich eine als Abschiedsbild konzipierte Darstellung der Raymunduslegende aus der Vita des Hl. Bruno:³²⁴ „*Der unselige Raymundus Docres erhebt sich aus seinem Sarg und gesteht seine geheuchelte Frömmigkeit*“ (Abb. 98). Der von Herrmann kulissenartig gemalte Hintergrund imaginiert für die Betrachter einen Durchblick auf eine fiktive Orgelempore, die es in keiner Kartäuserkirche gibt. Mathis These nach symbolisiert

³²³ Mathis 1986, S. 311; Ackermann 2009, S. 66.

³²⁴ Mathis 1986, S. 310–311.

daher der scheinarchitektonische Raum Herrmanns die Augustinerchorherrenkirche von Paris – jene Kirche, die der Legende nach am Anfang der frühesten Vita des Ordensgründers steht. An der Westwand der Kirche visualisiert der Künstler Herrmann also jenen Moment im Leben des Ordensgründers, der diesen dazu veranlasste „[...] der Welt zu entsagen und in die Einsamkeit zu fliehen“³²⁵ – mit direktem Zugang zum westlichen Zugang des Klosters.

Durchschreitet der Betrachter die Schranke zum Laienbrüderchor nimmt man die Darstellung der Maria *Immaculata* plötzlich dominanter wahr, da der kunstfertige Freskant Herrmann die Engelsfiguren zu ihren Füßen – im Unterschied zu den anderen Figuren – in starker Untersicht, also *di sotto in su* dargestellt hat. Ein spannender polyperspektivischer Effekt. Von diesem Augpunkt aus lassen sich auch die das zentrale Deckenbild umgebenden Bilderfelder in den Eckkartuschen am besten lesen. Es sind Darstellungen von vier Eremiten, die für die Ordensgemeinschaft der Kartäuser beziehungsweise für ihren Begründer, den Hl. Bruno, von großer Bedeutung waren: Der „Hl. Antonius“, der „Hl. Pachomius von Theben“, der „Hl. Benedikt“, und der „Hl. Hieronymus“ (Abb. 99a, 99b, 99c, 99d). Die begleitenden Wandfresken im Bruderchor zeigen, gegliedert in hierarchischer Ordnung, wiederum Szenen aus den Viten verehrungswürdiger Ordensbrüder.³²⁶ In Richtung Mönchschor beginnend mit dem „Hl. Anthelm“ und dem „Sel. Stephan“ (Abb. 100a, 100b), gefolgt von den beiden Hauptheiligen des Ordens, dem „Hl. Hugo von Lincoln“ und dem „Hl. Hugo von Grenoble“ (Abb. 101a, 101b).³²⁷

Die Darstellungen der Heiligen an den Wänden des Laienbrüderchores korrespondieren dabei thematisch mit den Altarbildern auf der Lettnerempore und jenen unterhalb dieser.³²⁸ Mathis hat die ursprüngliche Aufstellung dieser Altäre schlüssig rekonstruiert und basierend darauf gefolgert, dass die Evangelienseite – mit dem „Hl. Bruno in Andacht“ (Abb. 102) und dem „Kreuzigungsaltar“ (Abb. 103) – die Hochaltarthematik aufnahm, während epistelseitig ein mariologisches Thema – mit dem „Tod des Hl. Joseph“ (Abb. 104) und einem Marienaltar visualisiert wurde.³²⁹ Franz Ludwig Herrmann integrierte also die vier im Laienbrüderchor aufgestellten Altäre in das ikonographische Gesamtprogramm der Klosterkirche.

³²⁵ Mathis 1986, S. 310.

³²⁶ Von Osten nach Westen und von Evangelien- zu Epistelseite. Vgl. Mathis 1986, S. 323.

³²⁷ Ihre Statuen flankieren auch den Hochaltar, damit wiederholt und verstärkt Herrmann die Thematik des Hochaltars. Vgl. Mathis 1986, S. 323.

³²⁸ Mathis 1986, S. 329–330.

³²⁹ Zwei der Originale wurden bei der letzten Restaurierung in die Kirche zurückgeführt. Vgl. Ackermann 2021, S. 49; Mathis 1986, S. 329–330; Knoepfli 1950, S. 251–255.

Der Priesterchor der Klosterkirche – das spirituelle Zentrum der Kirche – ist heute, anders als im 18. Jahrhundert, für alle Besucher:innen frei zugänglich.³³⁰ Damals war dieser Bereich ausschließlich den Priestern vorbehalten, die von ihren Zellen kommend direkt für Gesang und Gebet das Chorgestühl betraten.³³¹ Die schwere Holztür des Portals ist in das barocke Chorgestühl der Kartause eingebunden und nur über das Schnitzwerk im oberen Türbereich konnten die Gläubigen einen Blick auf den Hochaltar werfen.³³² Vom Standpunkt des Chorpultes aus erschließt sich die Darstellung am Deckenspiegel am Besten und vor allem die Scheinarchitektur in der linken Bildhälfte kann von diesem Augpunkt aus perspektivisch korrekt erfahren werden. Das Deckenbild visualisiert eine historische Begebenheit im Leben des Ordensgründers: Der „*Hl. Bruno und der Normannenfürst Roger begegnen sich in La Torre*“ (Abb. 105).³³³ Der Graf Roger von Apulien unterstützte den Ordensgründer großzügig und seine Schenkungen ermöglichten dem Hl. Bruno in Kalabrien zwei wichtige Klostergründungen: S. Maria del Eremo und S. Stephano del Bosco.³³⁴ Herrmann stellte in seinem Fresko diesen Zusammenhang bildlich dar, wobei seine Scheinarchitekturen die Holzhütten und der Portikus in der linken Bildhälfte – symbolisch für die chronologische Entwicklung des Klosters von S. Maria del Eremo stehen könnten.³³⁵ Die eremitische Gemeinschaft musste anfangs mit einer Holzkirche und einfachen Holzhütten auskommen, bevor eine große Steinkirche gebaut werden konnte. Vor dieser stehen nun der Hl. Bruno und der normannische Fürst – im Zentrum des Deckenbildes. Der Ordensgründer im Kreise seiner Brüder, der Herrscher begleitet von seiner Jagdgesellschaft.³³⁶ Im Hintergrund türmt sich für die Betrachter ein Bergmassiv auf, welches wohl als Hinweis auf die raue Berglandschaft Kalabriens gelesen werden kann. Zeitgleich erfüllt dieser Berggipfel aber auch eine kompositorische Funktion, denn er lenkt den Blick der Priester nach oben auf das himmlische Geschehen. In der rechten oberen Bildhälfte überreicht ein Engel den Grundrissplan von S. Stephano del Bosco an den Hl. Stephanus, während ein anderer Engel – vor dem Giebel des Portikus schwebend – den Aufriss von S. Maria del Eremo an die Muttergottes überreicht. Diese

³³⁰ Er nimmt mehr als die Hälfte der gesamten Grundfläche der Kirche ein. Vgl. Ackermann 2009, S. 60.

³³¹ Durch zwei Türen längsseits des Gestühls. Vgl. Ackermann 2009, S. 60.

³³² Das Chorgestühl von 1701 ist der Eyecatcher des Priesterchores. Sein umfassendes ikonographisches Programm könnte mit dem Programm der Fresken in Zusammenhang stehen. Vgl. Ackermann 2009, S. 41.

³³³ Eine Begegnung für das Jahr 1093 ist belegt. Vgl. Mathis 1986, S. 312.

³³⁴ Bei dem Kloster *S. Stephano del Bosco* handelt es sich um ein Filialkloster von *S. Maria del Eremo* für geistig und körperlich eingeschränkte Brüder des Ordens. Vgl. von Mathis 1986, S. 312.

³³⁵ Wie schon bei der Marienkirche von Seitingen erinnern auch die Scheinarchitekturen von Ittingen an Kompositionen von Cosmas Damian Asam.

³³⁶ Mathis interpretiert die Jagdszenen als Verweis auf die Jagd- und Fischrechte, die Roger den Kartäusern verliehen hatte. Vgl. Mathis 1986, S. 312.

schwebt, dargestellt als Schirmherrin des Ordens, im Zenit des Deckenbildes der Dreifaltigkeit entgegen.³³⁷

Das Deckenfresko wird von vier Bildkartuschen begleitet, wobei die dargestellten Propheten (Abb. 106a, 106b, 106c) die Themen Buße, Umkehr, Heilsverkündung und Martyrium visualisieren: Der „*Hl. Elias*“, der „*Hl. Johannes Baptist*“, der „*Hl. Jeremias*“ und „*Christus in der Wüste*“. Die Thematik der Buße behandelt auch die an der der Südwand oberhalb des Chorgestühls gemalte Szene von „*Maria Magdalena wäscht Jesus die Füße*“ (Abb. 107). Mit seinem Wandbild imaginierte Herrmann für die Betrachter einen Durch- beziehungsweise Einblick in den prunkvoll ausgestatteten Festsaal des Pharisäers Simeon, der in seinem Haus zur Tafel geladen hatte. Mit seinen kunstvoll illusionierten Marmorsäulen und den fingierten Lichtreflexen erhob der Künstler dabei den Festsaal zu einer Säulenhalle – einer Bühnenkulisse – für die dargestellte Handlung.³³⁸ Der Gastgeber hat den Betrachtern den Rücken zugewandt, während er mit Jesus ins Gespräch vertieft ist. Dieser sitzt zu seiner Linken und deutet auf die ihm Buße erweisende Maria Magdalena. In der rechten Bildhälfte steigt währenddessen, seinen Blick auf Maria Magdalena gerichtet, der Mundschenk des Hauses eine Stiege hinab. Franz Ludwig Herrmann lässt ihn die imaginäre Bühne verlassen, aber wohin führt diese Stiege? Herrmann spielte ganz bewusst mit dem suchenden Blick der Zuschauer, denn der Handlauf führt im Wandbild von rechts nach links unten in Richtung einer der Türen im Bereich des Chorgestühls. Interessanterweise befindet sich hinter dieser Wand des Priesterchores der Ostflügel des Kreuzgangs und damit der Zugang zum Kapitelsaal des Klosters. Ein eleganter Kunstgriff des Freskantens an dieser Stelle, der auf diese Art und Weise auf einem „Umweg“ einen Zusammenhang von illusionierter und realgebauter Architektur suggeriert.³³⁹

Eine Uhrenkartusche mit einem *Memento Mori* am Chorbogen leitet zum lichtdurchfluteten Altarbereich über, in dem „[...] der Hochaltar wie auf einer Bühne im Zentrum der Aufmerksamkeit zu stehen kommt“³⁴⁰. Den Gewölbespiegel über dem Hochalter bekrönte Franz Ludwig Herrmann mit einer Darstellung der „*Wunderheilungen am Brunnen über Brunos Grab*“ (Abb. 108). Steht man als Betrachter genau unterhalb des Chorbogens nimmt man die von Herrmann innerhalb des Deckenbildes konstruierte kuppelähnliche Scheinarchitektur am ehesten perspektivisch korrekt wahr. Von diesem Standpunkt aus gelang dem Architekturmaler Herrmann gekonnt die Illusion eines Kuppelgewölbes über dem Altar anstatt des realen Platzelgewölbes.

³³⁷ Der Großteil aller Kartäuserkirchen ist der Gottesmutter geweiht. Vgl. Mathis 1986, S. 310.

³³⁸ Eine „Überreiche, zum Teil unmotivierte Säulenarchitektur [...]“. Vgl. Mathis 1986, S. 319.

³³⁹ Ähnliche Stiegenderstellungen finden sich auch in St. Ulrich und Afra in Kreuzlingen.

³⁴⁰ Ackermann 2009, S. 43.

Dieser scheinarchitektonische Kuppelraum symbolisiert, nach der These von Mathis, die Grabkirche des Hl. Bruno – S. Maria del Eremo.³⁴¹ Vor dieser Kulisse stellt der Maler den Ordensgründer segnend auf einer Wolkenbank schwebend dar, während dieser von zwei Engeln in Richtung der Laterne getragen wird. Im Zentrum des fingierten Kirchenraumes steht eine große Brunnenschale aus weißem Marmor, deren farblich abgesetzten Brunnenstock eine Figur des Bekreuzigten bekrönt. Die beiden theologischen Tugenden Liebe und Hoffnung visualisiert der Maler über Brunnenstatuen, während er die dritte Tugend – den Glauben – direkt als großes Kreuz darstellt. Kranke und um Heilung bittende Figuren belagern die Quelle und ihre Blicke sind, wie jene der Tugenden, nach oben auf den Hl. Bruno gerichtet. Dadurch erhält die Komposition einen starken optischen Zug nach oben, den der Künstler zusätzlich verstärkt, indem er die Engelsfiguren mittels starker Untersicht von den übrigen Figuren abgrenzt. Diese starke Wirkung der Raumerweiterung durch das Deckenfreskos muss dabei in direktem Zusammenhang, mit dem sich darunter befindenden Hochaltar gesehen werden, denn mit seiner Architekturmalerei nimmt Herrmann die Retabelarchitektur des Hochaltars auf, um sie fortzuführen.³⁴² Mathis stellt formuliert das, wie folgt:

„Die marmorierten Doppelsäulen [...] sind in einer stark perspektivischen Verlängerung der Hochaltarsäulen gemalt und stellen die Verbindung zur plastischen Architektur des Hochaltares dar [...]“³⁴³.

Das komplexe ikonographische Programm des Priesterchores schließt sich mit dem monumentalen Hochaltar, dessen *Pala* den „*Hl. Bruno in Anbetung der Gottesmutter Maria*“ (Abb. 109) zeigt.³⁴⁴ Dieses Hochaltarbild stammt, ebenso wie die Altarbilder der leicht schräg angestellten Seitenaltäre – „*Hl. Katharina*“, „*Hl. Ursula*“ – von Franz Ludwig Herrmann.³⁴⁵ Felix Ackermann sieht darin den ikonographischen Höhepunkt des Kirchenraums:

„Das Bild veranschaulicht das privilegierte Verhältnis zur Muttergottes, das der Kartäuserorden für sich in Anspruch nimmt und worauf er seine Liturgie ausrichtet.“³⁴⁶

Obwohl die Vita des Ordensgründers vordergründig die Hauptrolle im Programm der Fresken zu spielen scheint, gelingt es Franz Ludwig Herrmann – gleichermaßen geschickt als Kirchenmaler wie Freskant – elegant den vom Auftraggeber gewünschten marianischen Akzent

³⁴¹ Mathis 1986, S. 312.

³⁴² Knoepfli 1950, S. 242.

³⁴³ Zusätzlich zur thematischen Verbindung. Vgl. Mathis 1986, S. 312–315.

³⁴⁴ Ginter sieht in diesem Werk Herrmanns dessen hervorragendstes Ölgemälde. Vgl. Ginter 1930, S. 76.

³⁴⁵ Ackermann 2009, S. 46.

³⁴⁶ Ackermann 2009, S. 46.

umzusetzen. Es ist daher nachvollziehbar, dass Felix Ackermann im Sakralraum von Ittingen ein Gesamtkunstwerk sieht,

„[...] dass den Raum zu einer Verherrlichung der Geschichte und Werte des Kartäuserordens werden liess.“³⁴⁷

Die eindrucksvolle Raumwirkung der Wand- und Deckenfresken Herrmann wird in der Klosterkirche der Kartäuser durch ein phantasievolles Netz aus blaugrünen Rocaillestuckaturen unterstützt, welches großflächig Decken und die Wände überzieht. Wodurch es dem Team um Herrmann gelingt die einzelnen Chöre „[...] auf eine raffinierte und typisch barocke Art [...]“³⁴⁸ zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden.³⁴⁹ Im verspielten, zum Teil vollplastisch ausgeführten Stuckwerk lassen sich viele kleine Putti ausmachen, die in ihren Händen Marterwerkzeuge oder andere Attribute tragen (Abb. 110). Ihre himmlischen Zeichen korrespondieren dabei mit dem Inhalt der Deckenbilder und ihre plastische Wirkung wird von gemalten Schatten unterstützt, wodurch skulpturale Plastik mit Malerei verschmilzt.

Ein häufig mit Pozzo in Verbindung gebrachter visueller Trick. Auch andere kleine Details im Ausstattungsprogramm der Kirche erinnern an diese Trickkiste, wie zum Beispiel das im Fresko des Priesterchores imaginierte Glockenseil (Abb. 111), welches tatsächlich früher bis in den Realraum hinunterhing.³⁵⁰

Eine kleine, der *Cupola finta* von Andrea Pozzo nachempfundene, Scheinkuppel konstruierte Franz Ludwig Herrmann in der Klosterkirche nur für das Kuppelgewölbe über dem Hochaltar. In ihr sieht Mathis ganz deutlich eine „[...] Anlehnung an Pozzos Architekturvorlagen [...]“³⁵¹. Der Illusionismus von Herrmann in Ittingen setzt zwar nicht den realen Kirchenraum fort, aber im Hochaltarbereich gelingt es dem Künstler geschickt eine visuelle Verbindung zur Retabelarchitektur herzustellen.

Glücklicherweise wurde durch die Restaurierung im Jahr 1977 der originale Raumzustand von 1767 wiederhergestellt, so dass es heute möglich ist den räumlichen Kontext des Freskenprogramms in seiner Gesamtheit zu erfassen.³⁵²

³⁴⁷ Ackermann 2009, S. 43; auch Zürcher bezeichnet die Klosterkirche als Gesamtkunstwerk. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 27.

³⁴⁸ Mathis 1983, S. 18.

³⁴⁹ Das Freskenprogramm erfüllt in Ittingen gleichzeitig mehrere Aufgaben. Es visualisiert einerseits die Vita des Hl. Bruno, während es andererseits als Rahmenprogramm die einzelnen Chorräume miteinander verbindet.

³⁵⁰ Ackermann 2009, S. 39.

³⁵¹ Mathis 1986, S. 312.

³⁵² Ackermann 2009, S. 43.

4.1.5 Die Pfarrkirche St. Ulrich und Afra in Kreuzlingen

Bei der heutigen Pfarrkirche St. Ulrich und Afra handelt es sich ebenfalls um eine Klosterkirche, um die Ehemalige des Augustiner Chorherrenstifts, deren bewegte Geschichte bis ins 12. Jahrhundert zurückreicht.³⁵³ Der heutige Kirchenbau war in seinen Grundzügen in den Jahren von 1650 bis 1653 außerhalb der Stadt Konstanz errichtet worden, nachdem der Vorgängerbau im Dreißigjährigen Krieg niedergebrannt worden war.³⁵⁴ Die spätbarocke Ausstattung der Kirche erfolgte ab dem Jahr 1760 unter Abt Prosper Donderer.³⁵⁵ Dazu wurden die Holzdecken im Langhaus sowie im Chor durch flache Scheingewölbe ersetzt und der Deckenspiegel wurde mit einem „[...] schneeigen Schaum [...]“³⁵⁶ stuckgerahmter Gemäldefelder dem Zeitgeschmack entsprechend dekoriert. Der Künstler der Rocaille – Stuckaturen ist namentlich nicht bekannt, aber es darf angenommen werden, dass die Arbeiten vom Konstanzer Innozens Beck ausgeführt wurden. Dieser hatte schon Jahre zuvor – der Auftrag für die Fresken erging im Jahre 1763 an Franz Ludwig Herrmann³⁵⁷ – erfolgreich im Chorherrenstift mit Herrmann zusammengearbeitet.³⁵⁸ Die Frage, ob Herrmann die Koordination der gesamten Ausstattung oblag, muss leider unbeantwortet bleiben.³⁵⁹ In Bezug auf den ikonographischen Inhalt des Programms gab vermutlich der Orden das Thema – die Vita des Hl. Augustinus – vor.³⁶⁰

Betreten die Gläubigen den Kirchenraum eröffnet sich ihnen unmittelbar der Blick auf das Hauptbild (Abb. 112) der Kirchendecke. Das Fresko ist auf Schrägsicht vom Kircheneingang her angelegt, damit die Betrachter:innen den illusionierten Handlungsraum perspektivisch perfekt erfahren können. Herrmann setzte damit dem realen Kirchenraum „[...] ein zweites, viel grossartiger und schwerer inszeniertes Geschoss auf [...]“³⁶¹. Mithilfe dieses Kunstgriffes zentrierte Herrmann den Kirchenraum unmerklich, während er gleichzeitig den handelnden Figuren zusätzlichen Raum gab. Seine Scheinarchitekturen erstrecken sich dabei über mehrere

³⁵³ Zürcher 1993, Katalog, S. 33.

³⁵⁴ Im Jahr 1633 hatten schwedische Truppen die Stadt Konstanz belagert und das Klostergebäude als Stützpunkt benutzt, weshalb die Stadtbevölkerung aus Rache das Stift und die Kirche zerstörte. Vgl. Knoepfli 1964, S. 5.

³⁵⁵ Die Errichtung einer Seitenkapelle – der Ölbergkapelle (siehe 4.1.5.1.) – gab dazu den Anstoß. Vgl. Zürcher 1993, S. 33.

³⁵⁶ Knoepfli 1964, S. 12.

³⁵⁷ Ein Vertrag mit Herrmann ist nicht erhalten, aber es existierte eine Signatur aus dem Jahr 1765, die Ginter erwähnt. Vgl. Zürcher 1993, S. 33. In der Literatur findet sich mehrfach der Hinweis darauf, dass Herrmann Skizzen von Johann Evangelist Holzer verwendete, die er von seinem Vater Franz Georg Hermann geerbt hatte. Diese haben sich leider nicht erhalten. Vgl. Wieser 2023, S. 530; Böhm 1968, S. 10, 209.

³⁵⁸ In der Ölbergkapelle und im Refektorium. Die Fresken im Refektorium wurden leider 1963 bei dem Brand zerstört, es existiert lediglich ein unsignierter Entwurf von der „Aufnahme Ganymeds in den Olymp“ im Rosgartenmuseum (Abb. 113). Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 35.

³⁵⁹ Zürcher 1993, S. 33–34.

³⁶⁰ Der Erfinder des *Concetto* ist allerdings durch Quellen nicht zu belegen. Vgl. Zürcher 1993, S. 34.

³⁶¹ Knoepfli 1964, S. 12.

Ebenen: Ausgehend von einem Balkonbereich über einem Kirchenportal weitet sich der fingierte Raum zu einer beeindruckenden Triumpharchitektur aus, die rechts und links von je zwei korinthischen Säulen getragen wird. In Blickrichtung des Chores ersetzte der Künstler die zu erwartende Apsiskalotte durch einen Himmelsausblick, bevor er seine Architekturmalerei mit einem Oculus krönte.

Die Handlung wurde vom Maler für die Gläubigen wie auf einer Bühne inszeniert und es gibt dafür in der Literatur zwei ganz unterschiedliche Deutungen. Die jüngste stammt von Anton Hopp, er sieht „*Augustinus als Kirchenlehrer*“ dargestellt.³⁶² Dieser kniet im Zentrum der Szene auf einem von rotem Samt überzogenen Betschemel, während er von seiner Heiligkeit Papst Gregor zum Kirchenvater erhoben wird. Parallel dazu rafften in der linken Bildhälfte zwei Engel einen schweren blauen Vorhang zur Seite, um den Blick auf die Bibliothek des Heiligen und sein bedeutendstes Werk – „*Opera Sancti Augustini de Sanctissimi Trinitate*“ – freizugeben. Im Gefolge des Papstes, zu seiner Rechten, stehen die Heiligen Petrus, Paulus, Hieronymus und Ambrosius. Der Künstler bedient sich dabei einer Engelsfigur – über den Köpfen von Petrus und Paulus schwebend – als kompositorischen Klammer. Ein überdimensionaler Bischofsstab in der linken Hand des Engels lenkt den Blick der Gläubigen empor, während der Kirchenvater auf einer Wolke sitzend der himmlischen Dreifaltigkeit entgegen gehoben wird.³⁶³ Die Muttergottes und Hl. Johannes der Täufer bezeugen, ebenfalls auf Wolkenbänken positioniert, seine Glorifikation. Die Figuren in der himmlischen Sphäre der Apsis grenzt der Künstler durch eine deutliche Untersicht *sotto in sú* von den anderen Figuren ab, das gilt auch für die Putti im Oculus. Thomas Freivogel und nach ihm Zürcher identifizieren die Szene als die „*Vision des Bischof Tagio*“, der in Rom die Schriften *Liber moralis* des Hl. Gregor gesucht hatte und dem der Hl. Augustinus erschien. Diese Interpretation hat ihren Ursprung offenbar in der Beschriftung eines Entwurfs, der sich im Rosgartenmuseum erhalten hat (Abb. 115).³⁶⁴

Bewegt man sich im Kirchenschiff ein Stück weiter Richtung Chor, erblickt man über dem Chorbogen die Darstellung der „*Übergabe der Augustinerregel*“ (Abb. 116). Wie beim Hauptbild agieren die Figuren in einer bühnenartigen Scheinarchitektur, die sich in den Himmel

³⁶² Hopp 2016⁵, S. 12. Ginter bezeichnet die Darstellung als „*Glorie des Hl. Augustinus*“. Vgl. Ginter 1930, S. 77.

³⁶³ Im Treppenhaus des Pfarrhofes von Osterzell schmückt ein als „*Hl. Augustinus in der Glorie*“ (Abb. 114) bezeichnetes Fresko die Decke. Zürcher führte dieses Werk, mit Bezugnahme auf Böhm, noch als mögliche Malerei von Franz Ludwig Hermann an. Sie verwies dabei auf eine Ähnlichkeit zu einem Freskoentwurf für Kreuzlingen, mit der Einschränkung, dass sie diese nicht anhand des Originals überprüfen konnte. Dank der Forschungsergebnisse von Angelika Dreyer im Jahr 2021 im Rahmen des Projektes CbDD konnte das Fresko mittlerweile auf das Jahr 1733 datiert werden und dem Künstler Franz Anton Erler (1700–1745) zugeschrieben werden. Vgl. Dreyer 2021, o. S.

³⁶⁴ Zürcher 1993, S. 34; Freivogel 1987, S. 504.

öffnet. Für die Betrachter:innen fingierte Herrmann an dieser Stelle einen Blick in eine monumentale architektonische Kulisse, die auf das päpstliche Rom anspielen könnte. Die Figur eines Schweizer Gardisten, der vor einer Balustrade steht, lenkt der Künstler den Blick der Betrachter:innen auf die Hauptszene. Hier präsentiert ein Chorherr der Augustiner den Gläubigen ein Werk des Ordensvaters mit dem Titel „De Gratia“, während er die Übergabe der Ordensregeln an oder vom Kirchenoberhaupt bezeugt.³⁶⁵ Dieser bedeutende historische Akt für den Orden findet in der rechten Bildhälfte statt, wo der Papst unter einem schweren purpurfarbenen *Baldacchino* thront, welcher von mächtigen gedrehten Säulen getragen wird. Der voluminöse Baldachin funktioniert zeitgleich als zur Seite geraffter Vorhang, der den Blick frei gibt auf die farblich zurückgenommenen Himmelsöffnung. Die irdischen Vorgänge betrachtend scheinen die Kirchenväter Gregor und Augustinus auf Wolkenbänken in den Kirchenraum hin einzuschweben.

Ein weiteres großes Deckenbild befindet sich über der Hauptorgel (Abb. 117), dieses ist in Bezug auf die Blickrichtung diametral zu den beiden anderen Fresken ausgerichtet – ein Abschiedsbild, welches die Gläubigen beim Eintreten in den Kirchenraum nicht sofort erfassen können. Ein weiteres Mal inszeniert Franz Ludwig Herrmann eine historische Begebenheit in einer Scheinarchitektur, die wie ein Bühnenraum anmutet. Der vom Künstler illusionierte Raum hat auch hier mehrere Ebenen. Die unterste Ebene hat der Maler den einfachen Gläubigen zugewiesen, während er in der Ebene darüber einer Gruppe von geistlichen und weltlichen Herren eine zentrale Position vor einem Chorbogen zugewiesen hat. Im Vordergrund der Gruppe agieren ein Bischof und ein gerüsteter Herrscher, beide haben ihre Aufmerksamkeit auf den Reliquienschrein zu ihrer Rechten gerichtet. Dieses Reliquiar ist der eigentliche Hauptdarsteller der Szene – positioniert auf einem Altartisch und bekrönt von einem golddurchwirkten Baldachin. Die Darstellung zeigt die „*Übergabe der Reliquien des Hl. Augustinus*“.³⁶⁶ Bezüglich der handelnden Figuren ist sich die Forschung allerdings auch hier nicht ganz einig. Während Knoepfli in der Herrscherfigur den Fürsten Tankred erkennt, identifizieren Zürcher und Hopp die Figur als den Langobardenkönig Liutp(b)rand. In Bezug auf die Figur des Bischofs – von Pavia – herrscht weitestgehend Einigkeit. Nach oben schließt der Maler das Deckenbild mit einer Musikergruppe vor einer Orgel, passend zum räumlichen Kontext, ab.

³⁶⁵ Ginter, Zürcher und Knöpfli interpretieren diese Szene als eine Darstellung der Anerkennung des Augustinerordens durch Papst Alexander IV im Jahr 1256, während Anton Hopp darin die Übergabe der Augustinerregel durch Papst Gregor VII an den Orden erkennt. Vgl. Ginter 1930, S. 77; Zürcher 1993, Katalog, S. 34; Knoepfli 1964, S. 14; Hopp 2016⁵, S. 12.

³⁶⁶ Diese kehrten erst im frühen Mittelalter zurück nach Italien. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 34; Knoepfli 1964, S. 14; Hopp 2016⁵, S. 12.

Mit diesem Bild über der Orgelempore schließt sich das ikonographische Programm der Deckenfresken für die Gläubigen im Langhaus, denn der Chorbereich war den Chorherren des Klosters vorbehalten.³⁶⁷ In seiner Gesamtheit ist es ein leichtverständliches Programm, für das es keiner tiefergehenden theologischen Bildung bedarf.

Das heutige Erscheinungsbild der Deckenfresken im Langhaus ist leider nur eine originalgetreue Rekonstruktion aus dem Jahr 1966 von Karl Manninger, da ein Großbrand im Jahr 1963 die Originalfresken von Franz Ludwig Herrmann vernichtet hatte.³⁶⁸ Da die Fresken aber nach den erhaltenen Originalentwürfen beziehungsweise den historischen Fotografien wiederhergestellt wurden, blieb ihr ursprünglicher räumlicher Kontext erhalten. Die Deckenbilder im Chor haben die Brandkatastrophe überstanden.

Den schmalen, sich in die Tiefe erstreckenden Chorbereich „[...] könnte man sich gut als eigenständige große Kapelle vorstellen [...]“³⁶⁹ (Abb. 118). Steht man als Betrachter:in direkt unter dem Chorbogen, der mit den Wappen des Abtes Prosper Donderer geschmückt ist, kann man die Scheinarchitektur des Deckenfreskos in perfekter perspektivischer Illusion erleben. Zum wiederholten Mal fingierte der Künstler Herrmann drei, eigentlich sogar vier, unterschiedliche architektonische Ebenen für seine Figuren. Die Szenerie liest sich wiederum von unten nach oben und der Künstler lässt die Betrachter:innen darüber nachdenken, ob es eine reelle Möglichkeit geben könnte die fiktive Chorempore zu erreichen. Dort, so interpretiert Knoepfli die zentrale Szene des Freskos, zelebriert der „*Hl. Augustinus als Verteidiger des Glaubens*“ (Abb. 119) eine Messe.³⁷⁰ Anton Hopp und Zürcher dagegen vertreten die Meinung, dass es sich bei der Monstranz um ein Reliquiar mit dem Herz des Kirchenvaters handelt, welches dem Abt und der Chorherrengemeinschaft übergeben wird.³⁷¹ Ein Wolkenband mit musizierenden Engeln schwebt in den Kirchenraum herab, während das Auge Gottes – die Heilige Dreifaltigkeit – über die Szene wacht.

Das große Chordeckenfresko, wie auch die drei Fresken im Langhaus werden von insgesamt vierzehn kleineren Rocaillekartuschen begleitet, die Sakramente spendende Heilige, Missionarstätigkeiten des Ordens (Abb. 120 a–n) beziehungsweise die vier Kirchenväter (Abb. 121a, 121b, 121c, 121d) darstellen.

Um die einzelnen Darstellungen im Detail zu erfassen zu können, müssen sich die Gläubigen zwar im Kirchenraum bewegen, aber das Gesamtkonzept des Raumes wird davon nicht

³⁶⁷ Dieser ist durch ein Rokoko – Chorgitter vom Langhaus getrennt. Vgl. Hopp 2016⁵, S. 9.

³⁶⁸ Hopp 2016⁵, S. 8.

³⁶⁹ Hopp 2016⁵, S. 14.

³⁷⁰ Knoepfli 1964, S. 14.

³⁷¹ Zürcher 1993, Katalog, S. 34; Hopp 2016⁵, S. 16.

beeinträchtigt. Die ineinander verflochtenen Rocaille – Dekorationen vermitteln den Betrachter:innen ein einheitliches Gesamtbild, während die Episoden aus der Vita des Hl. Augustinus eine in sich schlüssige Narration für die Gläubigen liefern.

Den Abschluss des Chorraumes bildet ein großer – die Apsisfenster integrierender – Hochaltar (Abb. 122), bei dessen krönenden dunkelblauen Baldachin es sich um Illusionsmalerei in der Tradition Pozzos handelt.³⁷² Diesen Baldachin lässt der Künstler von zwei schwebenden Engeln in einen Scheinkuppel mit Oculus emportragen, womit die Grenze zwischen skulpturalen Elementen und der figuralen Freskomalerei verschwimmt. In der gemalten Scheinkuppel (Abb. 123) kann eine Abwandlung der *Figura 91* erkannt werden. Interessanterweise wird in der Literatur diese illusionistische Altarüberhöhung durch die kleine *Cupola finta* nirgendwo erwähnt, lediglich Hopp datiert die Vorhangmalereien in die Ausstattungsphase von 1760/65, weshalb sie Franz Ludwig Herrmann zugeschrieben werden können.³⁷³ Ebenso könnte es sich mit den illusionierten Fenstern im Chorbereich verhalten.

Bezüglich der pozzesken Elemente haben sowohl Knoepfli, wie auch Thomas Freivogel darauf hingewiesen, dass Herrmanns Fresken von gewaltigen Scheinarchitekturen dominiert sind, die sich mehr oder minder eindeutig auf das Architekturtraktat von Andrea Pozzo zurückführen lassen.³⁷⁴ Für Albert Knoepfli war Franz Ludwig Herrmann in Kreuzlingen sogar am Zenit seines Schaffens angelangt:

„Alles ist so selbstverständlich und schwungvoll [...], dass man das Gewicht der architektonischen Szenerie vergisst.“³⁷⁵

Allerdings setzte er mit seiner Architekturmalerei nicht, wie Andrea Pozzos *Quadratura*, den realen Kirchenraum fort. Herrmann schuf in der ehemaligen Klosterkirche St. Ulrich und Afra eine ganz eigene Erzählung für die Gläubigen und mit den Mitteln seiner Architekturmalerei erbaute er eigene Bild- beziehungsweise Bühnenräume – Kulissen – für seine handelnden Figuren. Damit Herrmann verankert die Heilsgeschichte mittels Narration fest im Kirchenraum. „Das in der Vergangenheit begründete Heilsgeschehen [...]“³⁷⁶ findet somit im Kirchenraum seinen Fortgang ohne, dass die Architekturmalerei den realen Kirchenraum fortsetzt. In der gleichen Weise hatte er schon kurze Zeit zuvor eine Seitenkapelle des Kirchenschiffs – die Ölbergkapelle – neu freskiert.

³⁷² Der Hochaltar trägt ein Chronogramm mit der Jahreszahl 1668. Vgl. Hopp 2016⁵, S. 14.

³⁷³ Hopp 2016⁵, S. 14.

³⁷⁴ Freivogel 1987, S. 501- 502; Knoepfli 1964, S. 12.

³⁷⁵ Mit Bezug auf Ginter. Vgl. Knoepfli 1964, S. 12.

³⁷⁶ Freivogel 1987, S. 505.

4.1.5.1 Die Ölbergkapelle

Die Ölbergkapelle (Abb. 124) stellt eine Besonderheit im Werk Franz Ludwig Herrmanns dar. Sie wird auch als Heiligkreuzkapelle bezeichnet, da ein wundertätiges großes Holzkreuz mit dem Gekreuzigten die Kapelle schmückt.³⁷⁷ Im Jahr 1760 wurde sie seitlich an das nördliche Kirchenschiff von St. Ulrich und Afra angebaut, mit ihrer Ausstattung begann die Barockisierung der gesamten Kirche.³⁷⁸ Den Anlass dafür lieferte die großzügige Schenkung einer dreihundertzwanzig Figuren umfassenden Passionskrippe des Konstanzer Kunstschlossers Jakob Hoffner an das Chorherrenstift.³⁷⁹ Um diese monumentale Krippe und vor allem das mittelalterliche Kreuz für die Gläubigen wirkungsvoll in Szene zu setzen, beauftragte Abt Prosper Donderer den Stuckateur Innozens Beck mit dem Entwurf einer kunstvollen Kalvarienberg – Landschaft über einem Heiligen Grab: Dieser „Ölberg“ schmiegt sich an die Architektur der Kapelle und gibt ihr bis heute ihren Namen. Das Deckenfresko wurde bei Franz Ludwig Herrmann in Auftrag gegeben und im Jahre 1761 konnte der Kreuzaltar geweiht werden.³⁸⁰

Das stuckgerahmte Bild an der Decke zeigt „*Moses und die eiserne Schlange*“ (Abb. 125) ein Thema aus dem Alten Testament, das vom Auftraggeber sicher mit Bedacht gewählt wurde.³⁸¹ Der Kreuzaltar – mit dem wundertätigen Holzkreuz in der Hauptachse – ist das Herzstück und der Blickfang der Kapelle. Der Kalvarienberg erfüllt auch eine Doppelrolle. Einerseits dient er als Kulisse für Christus am Kreuz, während er andererseits den Gläubigen die Passionsgeschichte vermittelt. Einen fast mystischen Effekt erzeugt der Einfall des natürlichen Lichts durch ein Rundfenster aus Gelbglass, welches sich im Zentrum einer stuckierten Gloriole hinter dem Kreuz befindet. Der Blick der Betrachter:innen wird gezielt dadurch nach oben gelenkt, wo in einem harmonischen Zusammenspiel Stuckplastik und Kirchenmalerei miteinander verschmelzen. Die von einer Rocaille – Stuckatur gefasste Deckenmalerei ist dabei nicht darauf ausgerichtet *da solo* betrachtet zu werden, denn das Fresko von Franz Ludwig Herrmann korrespondiert sowohl räumlich wie auch inhaltlich mit der Kreuzigungsszene des Ölbergs. Das Deckenbild ist auf Schrägsicht vom Kirchenraum her konzipiert und dem Künstler gelang es geschickt den Bildraum mit dem Realraum illusionistisch zu verbinden. Zeitgleich

³⁷⁷ Dieses Kreuz ist aus dem 14. Jahrhundert und es hatte im Vorgängerbau den Brand von 1633 überstanden, daher bestand schon längere Zeit der Wunsch es in einem besonderen Rahmen zu präsentieren. Hopp 2010², S. 8.

³⁷⁸ Hopp 2010², S. 2.

³⁷⁹ Über die Künstler der Holzfiguren ist nichts bekannt, sie stammen vermutlich aus einer Tiroler Werkstatt. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 24.

³⁸⁰ Es war der erste Auftrag für Herrmann vom Chorherrenstift der Augustiner. Vgl. Erni/Raimann 2009, S. 99; Zürcher 1993, Katalog, S. 24.

³⁸¹ Es existieren keine Unterlagen mehr zu dem Auftrag an Franz Ludwig Herrmann, daher ist auch der Urheber des *Concetto* unbekannt. Zürcher 1993, Katalog, S. 24.

erhöhte er parallel dazu das Kreuz typologisch, denn das alttestamentarische Sujet der ehernen Schlange weist heilsgeschichtlich auf die Kreuzigung Christi im Neuen Testament voraus.³⁸² Besonders deutlich wird das für die Gläubigen, wenn sie die Kapelle zur Andacht betreten.

Obwohl Franz Ludwig Herrmann in seinem Deckenbild gänzlich auf scheinarchitektonische Elemente verzichtete, gelang ihm trotzdem eine visuelle Verschmelzung von Real- und Illusionsraum, denn sein Deckenfresko ist untrennbar mit der Landschaftsarchitektur des Ölbergs verbunden. Das ikonographische Programm dient dabei als kompositorische Klammer.

Leider hat ein Großbrand im Juli des Jahres 1963 das Originalfresko von Franz Ludwig Herrmann zerstört, so dass heute leider nur mehr eine Kopie von Manfred Leitenmeier betrachtet werden kann.³⁸³ Die vom Künstler angestrebte Gesamtwirkung der Kapelle – als „Gesamtkunstwerk“ – wird davon allerdings nur unwesentlich beeinträchtigt.

Offensichtlich hatte Franz Ludwig Herrmann die Vorgaben seines Auftraggebers zur vollsten Zufriedenheit erfüllt, denn nur wenige Jahre später wurde er mit den Deckenfresken für den Chor und das Langhaus von St. Ulrich und Afra beauftragt.³⁸⁴

4.1.6 Die Klosterkirche St. Peter & Paul in St. Ulrich im Möhlintal

Bei der heutigen Pfarrkirche St. Peter & Paul in Bollschweil – Ortsteil St. Ulrich – handelt es sich um einen barocken Neubau der zum Konvent der Benediktiner gehörenden Klosterkirche.³⁸⁵ Der Cluniazensermönch Ulrich persönlich hatte dieses Kloster im 11. Jahrhundert gegründet und sich in der Vorgängerkirche beisetzen lassen.³⁸⁶ Wirtschaftliche Schwierigkeiten hatten Mitte des 16. Jahrhunderts zu einer Übernahme der Abtei durch das Benediktinerstift St. Peter auf dem Schwarzwald geführt und unter Abt Ulrich Bürgi (reg. 1719 – 1739) wurde im Jahr 1739 der Vorarlberger Baumeister Peter Thumb mit dem Neubau der Klosterkirche beauftragt. In den kommenden Jahrzehnten ruhen die Arbeiten in St. Ulrich weitestgehend, während ein junger aufstrebender Theologe – Philipp Jakob Steyrer – hier sein

³⁸² Zur mittelalterlichen Typologie. Vgl. Poeschl 2014⁶, S. 409.

³⁸³ Dieses beruht auf einer historischen Fotografie (Abb. 126). Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 24.

³⁸⁴ Die Fresken die Herrmann für die Bibliothek und den Festsaal – eine „Aufnahme Ganymeds in den Olymp“ – des Stifts ausführte, sind heute leider auch nicht mehr erhalten. Vgl. Erni/Raimann 2009, S. 154, 176–177; Zürcher 1993, Katalog, S. 35.

³⁸⁵ Zürcher 1993, Katalog, S. 36; Ginter 1938, S. 78.

³⁸⁶ Das erklärt die enge Verbundenheit des Priorats sowie der lokalen Bevölkerung mit der Person des Heiligen – Ulrich von Zell oder Ulrich von Regensburg genannt. Den Heiligen ehrend wurde sogar der Ortsteil Vilmarzell in dem das Kloster steht um 1300 in St. Ulrich umbenannt. Vgl. Stratmann 2014², S. 20–23; Kunz 2007, S. 216–217. Die Reliquien sind allerdings seit 1545/46 verschollen. Vgl. Kunz 2007, S. 220.

Vikariat verbrachte.³⁸⁷ Der zukünftige Abt des Stiftes St. Peter verfasste in dieser Zeit eine umfangreiche Abhandlung über das Leben des Hl. Ulrich und seinen Bemühungen hatte die Diözese Konstanz die „[...] Neueinführung des Ulrichskults und des offiziellen Heiligenfests [...]“³⁸⁸ zu verdanken. Kunz merkt dazu an, dass Abt Steyrer dabei vor allem die lokalen Aspekte der Heiligenvita am Herzen lagen. Als Prior von St. Peter beauftragte er im Jahr 1763 den Künstler Franz Ludwig Herrmann mit dem Freskenprogramm von St. Ulrich und es verwundert nicht, dass er den *Concetto* dafür lieferte.³⁸⁹ Herrmann stand vor der herausfordernden Aufgabe die fünfundzwanzig Szenen aus der *Vita Udalrici* im Kirchenraum so zu verankern, dass diese für die Gläubigen ein schlüssiges ikonographisches Programm ergaben. Dem Künstler wurde dafür vom Orden nicht nur die Flachdecke des rechteckigen Langhauses zur Verfügung überlassen, sondern auch die Wandflächen sowie die Decke des eingezogenen Chores.³⁹⁰

Sobald man als Betrachter:in den Bereich unterhalb der Orgelempore verlässt und das Langhaus betritt, wird man von einer *Cupola finta* – eigentlich ist es ein Scheintambour mit Laterne – im Stil von Andrea Pozzo überrascht (Abb. 127).³⁹¹ Diese fingierte Kuppel erfüllt dabei mehrere Aufgaben im Sakralraum. Während sie einerseits die schlichte Saalkirche optisch erhöht und zentriert, dient sie andererseits der Hauptfigur des Freskenzyklus als Kulisse und Bühnenraum. Auf einer von Engeln getragenen Wolkenbank erscheint „Der Hl. Ulrich als Fürsprecher“ (Abb. 128) im Kirchenraum und die vom Maler am Kuppelrand positionierten Figuren – unterschiedlichster sozialer Schichten – blicken zu ihm hinauf. In seiner Rolle als Vermittler blickt er zudem auf die Gläubigen im Kirchenschiff hinab, während er zeitgleich mit dem Gestus seiner rechten Hand gen Himmel weist.³⁹² Begleitet wird das zentrale Deckenbild in St. Ulrich nicht von Darstellungen der Evangelisten oder der Kirchenväter, sondern von wundertätigen Episoden aus dem Leben des Hl. Ulrich die in Grisailletechnik ausgeführt wurden: Die „Heilung einer Kranken von Wassersucht und Aussatz“ (Abb. 130), die „Heilung eines gelähmten Knaben in Basel“ (Abb. 131), „Der Hl. Ulrich löscht einen Brand“ (Abb. 132) und die „Rettung eines Bauern aus Ambringen“ (Abb. 133) durch Ulrich. Um diese von Rocaillestuck gefassten Deckenbilder zu lesen, müssen sich die Betrachter:innen im Langhaus nur geringfügig in Richtung des Chorraumes bewegen und sich drehen. Dabei können sie

³⁸⁷ Von 1746 bis 1749.

³⁸⁸ Die Publikation erschien im Jahr 1756 und sie war reich bebildert. Vgl. Kunz 2007, S. 216.

³⁸⁹ Kunz 2007, S. 217. Mit den Arbeiten konnte Herrmann erst im Jahr 1767 beginnen, da sich die Arbeiten am Chor verzögerten. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 36;

³⁹⁰ Die eleganten Rocaillestuckaturen von Franz Anton Vogelfassen das Fresken – Programm zusammen, ohne dieses zu überlagern. Vgl. Schnell 2014⁸, S. 6.

³⁹¹ Ginter sieht Ähnlichkeiten mit den Scheinkuppeln von Ittingen und Sölden. Vgl. Ginter 1930, S. 79.

³⁹² Die Komposition Herrmanns erinnert, wenn auch stark adaptiert, an „Die Wunder des Hl. Franz Xaver“ (Abb. 129) von Peter Paul Rubens (1577–1640) für die Jesuitenkirche in Antwerpen.

gleichzeitig die Bildinhalte der großen Wandfresken erfassen, die weitere Szenen aus der Vita des Heiligen vermitteln. Die Fresken auf der Evangelienseite des Langhauses erzählen die Gründungsgeschichte des Klosters – „*Die Weihe des Bauplatzes Vilmarszell*“ (Abb. 134) und der „*Hl. Ulrich empfängt vom Bischof von Basel den Tauschbrief Vilmarszell gegen Grüningen*“ (Abb. 135) – während die Wandbilder auf der Epistelseite – „*Der Hl. Ulrich erscheint seinem Mitbruder Kuno*“ (Abb. 136), „*Der Hl. Ulrich teilt sein Gewand mit einem Frierenden*“ (Abb. 137) und die „*Aufnahme eines verwirrten Geistlichen*“ (Abb. 138) durch Ulrich – das gottgefällige Leben des Klostergründers zum Inhalt haben. Die sich jeweils gegenüberliegenden Wandfresken korrespondieren dabei miteinander inhaltlich:³⁹³ Der Grundsteinlegung steht die Erkenntnis gegenüber, auf das verkündete Wort von der Kanzel folgt die gelebte Nächstenliebe und der öffentlichen Vereinbarung durch den Bischof steht die gelebte Toleranz gegenüber. Wo sie dem Bildinhalt nützlich waren, griff Herrmann auf sein großes Repertoire an Scheinarchitekturen zurück.

Das gilt auch für das Deckenbild in Richtung Chor, bei dem der Künstler ganz bewusst auf Architekturmalerei verzichtete. Die Darstellung – „*Der Hl. Ulrich predigt vor der Pfaffenloch – Höhle*“ (Abb. 139) – zeigt den Gründer des Klosters während der Bauzeit der Abtei in Rueggisberg, als er sich gezwungen sah, vorübergehend in einer Höhle zu wohnen.³⁹⁴ Auch hier begleiten zwei Rocaillekartuschen in Leserichtung zum Chor angebracht die Szene: „*Der Hl. Ulrich heilt eine Benediktinerin vom Nasenkrebs*“ (Abb. 140) und „*Die Heilung einer besessenen Adelligen*“ (Abb. 141) – der Ordensgründer kannte keine Standesunterschiede.

Steht man unterhalb des Chorbogens und blickt in das gotisch anmutende Chordeckengewölbe über dem Hauptaltar, so eröffnet sich für die Betrachter:innen wiederum eine auf Schrägsicht konstruierte Scheinarchitektur (Abb. 142). Gekonnt rafft Herrmann einen voluminös illusionierten Vorhang theatralisch zur Seite und gibt so den Blick auf den Hauptdarsteller im Zentrum frei. Der „*Hl. Ulrich treibt einem Besessenen den Teufel aus*“ (Abb. 143) während er auf den Stufen vor dem Altar seiner Kirche steht, womit sowohl die Figuren am unteren Bildrand wie auch die Betrachter:innen im Kirchenraum zu unmittelbaren Zeugen des heiligen Geschehens werden. Mit dem illusionierten Altar in der rechten Bildhälfte zitierte Herrmann dabei den Hauptaltar des Chorraumes der sich bereits seit 1750 in der Kirche befand.³⁹⁵

Fedrig leichte Rocaillestuckaturen verbinden das zentrale Deckenbild mit kleinen Kartuschen in Grisailletechnik, die den Lebensweg des Hl. Ulrich bis zu seinem Eintritt ins Kloster von

³⁹³ Schnell 2014⁸, S. 23.

³⁹⁴ Stratmann 2014², S. 17.

³⁹⁵ Der Hochaltar stammt von F. Moosbrugger und das Altarbild von Gambs. Vgl. Schnell 2014⁸, S. 6–8.

Cluny darstellen.³⁹⁶ Sie zeigen den „*Hl. Ulrich als eifriger Schüler*“ (Abb. 144), „*Eine verhinderte Klostergründung in Regensburg*“ (Abb. 145), „*Ulrich bei der Verteilung seines Vermögens an die Armen*“ (Abb. 146), „*Ulrich als Pilger im Heiligen Land*“ (Abb. 147), „*Hl. Ulrich Pilgerreise mit seinem Freund Geraldus nach Cluny*“³⁹⁷ (Abb. 148), und schließlich den „*Empfang des Ordenskleides der Benediktiner durch den Hl. Ulrich*“ (Abb. 149). Vier dieser Kartuschen zeichnen sich durch perspektivische korrekte Architekturmalereien im Hintergrund aus – dem Künstler Herrmann waren diese Details offenbar wichtig.

An den Chorwänden befinden sich zwei große Wandfresken, die nur dann zur Gänze betrachtet werden können, wenn man den Chorraum betritt. Auf der Evangelienseite „*Der Hl. Ulrich weiht sein Leben der Gottesmutter*“ (Abb. 150) und auf der Epistelseite „*Der Hl. Ulrich als Berater der Kaiserin Agnes*“ (Abb. 151). Auch in diesen Darstellungen überzeugt Herrmann mit perspektivisch korrekt konstruierten Innenräumen, sowohl in der sakralen wie in der profanen Szene. Seine Liebe für Details zeigt sich auch in der *Trompe l'oeil* - Malerei eines Chorfensters (Abb. 152) links vom Hauptaltar, welches für die Symmetrie des Raumes unabdingbar war.

Der Freskenzyklus schließt sich mit der Darstellung vom „*Tod des Hl. Ulrich*“ (Abb. 153) im Deckenbild über der Orgel. In dem von Herrmann als schmucklos dargestellten Raum ereilt Ulrich die Stunde seines Todes, während er von seinen Mitbrüdern umgeben ist. Auf Wolkenbänke schweben die Apostel Petrus und Paulus, die Gottesmutter Maria und ein Bischof in die Scheinarchitektur hinunter. Mit der Darstellung der Bettstatt vor einem Marienaltar könnte der Künstler zugleich auf die Beisetzung des Hl. Ulrich in der Vorgängerkirche angespielt haben.³⁹⁸ Zwei kleine Grisailledarstellungen rechts und links oberhalb der Orgel zeigen „*Hl. Ulrich als stiller Beter und Büsser*“ (Abb. 154) und als Wundertäter „*Hl. Ulrich schenkt seinem Mitbruder Kuno die Gesundheit wieder*“ (Abb. 155).

Eine Besonderheit im Oeuvre von Herrmann stellen die Fresken in Grisailletechnik an der Brüstung der Orgelempore dar, welche die Musik als vermittelndes Medium der Liturgie zum Bildinhalt haben.³⁹⁹ Herrmanns Putti musizieren nicht nur auf der Orgel, sie bespielen den Bass, das Fagott und die Violine. Der Chor der Engel wird von Flöten unterstützt und die erweiterte Besetzung des himmlischen Orchesters lässt mit Hörnern, Pauken und Trompeten den Kirchenraum erbeben (Abb. 156a, 156b, 156c). Der Kirchenmusik – Historiker Hans Musch

³⁹⁶ Schnell 2014⁸, S. 6, 23.

³⁹⁷ Zürcher bezeichnet diese Szene irrtümlicherweise als Reise nach Rom. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 36.

³⁹⁸ Stratmann 2014², S. 23.

³⁹⁹ Ähnliches hat der junge Herrmann auch schon in Stöttwang gemalt, allerdings nicht in Grisailletechnik.

sieht darin „[...] ein einzigartiges Bildzeugnis der Kirchenmusik [...]“⁴⁰⁰. Und in der Tat zielte und zielt bis heute die Sakralmusik – und mit ihr die gesamte Liturgie der Kirche – auf eine ganzheitliche Erfahrung während der Messe ab. Die Berührung aller Sinne – Weihrauch als olfaktorische Erfahrung – vermittelte im Rahmen der barocken Architektur mit ihren Wand- und Deckenfresken das Erlebnis eines Gesamtkunstwerkes für die Gläubigen.

Im Kirchenraum von St. Ulrich Herrmanns beschränken sich die Anklänge an Pozzo auf die Konstruktion einer Scheinkuppel im Langhaus, wobei diese *Cupola finta* nicht die reale Architektur des Kirchenschiffs fortsetzt.

Die letzte umfassende Restaurierung erfolgte in den Jahren 1988/89 – Signatur an den Fresken von Joh. Berger – in Bezug auf den räumlichen Kontext ergeben sich daraus keine großen Veränderungen.⁴⁰¹

4.1.7 Die Pfarrkirche St. Jakobus Major und Andreas in Steinach

Bei der Pfarrkirche von Steinach handelt es sich um einen vom Teufener Baumeister Jakob Grubenmann (1694–1758) ab dem Jahr 1742 ausgeführten Neubau, der den beiden Aposteln Jakobus d. Ä. und Andreas geweiht wurde.⁴⁰² Aus dem Vorgängerbau, der im Jahr 1529 während des Bildersturms geplündert worden war, wurden dabei einige Spolien übertragen.⁴⁰³ Im Jahr 1770 wurde unter der Leitung des Offizials von St. Gallen – Abt Iso Walser – eine Renovierung sowie zeitgemäße Umgestaltung des bis dahin sehr schlichten Kirchenraumes in Auftrag gegeben. Der Vorarlberger Baumeister Johann Ferdinand Beer wölbte das Kirchenschiff mit einer Korbbogentonne neu ein und auch die Stuckarbeiten wurden ihm überantwortet.⁴⁰⁴ Mit der Freskierung des so entstandenen Saalraumes, der über einen eingezogenen oktogonalen Chor verfügt, beauftragte Abt Walser den Kirchenmaler Franz Ludwig Herrmann.⁴⁰⁵ In Walser vermutet Zürcher auch den Urheber des *Concetto*.⁴⁰⁶ Sie argumentiert das einerseits mit dem Lokalkolorit der Fresken, andererseits mit der Predigtliteratur – Kennerschaft des Programmverantwortlichen.

⁴⁰⁰ Schnell 2014⁸, S. 10.

⁴⁰¹ Zürcher 1993, Katalog, S. 37.

⁴⁰² Zürcher 1993, Katalog, S. 39; Le Brun/Sutermeister 1978, S. 104; Birchler 1954, S. 184; Oswald 1956, S. 3.

⁴⁰³ Das Taufbecken, der Torbogen und die Tür zur Sakristei. Vgl. Oswald 1956, S. 3, 7.

⁴⁰⁴ Zürcher merkt an, dass die Stuckaturen von dritter Hand ausgeführt wurden. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 39.

⁴⁰⁵ Die Fresken tragen seine Signatur im Jahr 1770. Vgl. Zürcher, Katalog, S. 39.

⁴⁰⁶ Zürcher 1993, Katalog, S. 39, 71.

Betritt man den Kirchenraum von Westen so wird der Blick der Betrachter:innen unmittelbar – unterhalb einer weit vorkragenden Empore⁴⁰⁷ – vom Künstler in eine kuppelartige Scheinarchitektur empor gelenkt (Abb. 157). Der Künstler nutzte dabei die große Fläche der Emporenuntersicht – unter der sich die Gläubigen fast automatisch ducken – für einen dramatischen Auftritt seines Hauptakteurs Jesus. Herrmann inszenierte die „*Tempelreinigung*“ mit großer Theatralik.⁴⁰⁸ Diesem, auf Schrägsicht vom Eingang her konstruierten, Bildinhalt können sich die Gläubigen keinesfalls entziehen. Justin Oswald sieht darin eine beabsichtigte Wirkung auf die Haltung der Gläubigen „[...] beim Eintritt ins Gotteshaus [...]“⁴⁰⁹, während Johannes Huber darin eine symbolische „[...] Trennung der geschäftigen Welt [...] von jener der Transzendenz [...]“⁴¹⁰ erkennt. Bezüglich des Sujets merkt Zürcher an, dass Herrmann eine ebensolche auch in Niederbüren gemalt hatte (siehe 4.1.3).⁴¹¹

Vier kleine Ovalkartuschen mit Darstellungen bedeutender Märtyrerinnen der Kirchengeschichte – „*Hl. Elisabeth*“ (Abb. 158), „*Hl. Barbara*“ (Abb. 159) „*Hl. Katharina*“ (Abb. 160) und „*Maria Madgalena*“ (Abb. 161) begleiten das Emporenfresko. Durch die dezente Andeutung jeweils einer Bogenarchitektur – fingierte *Oculi* – innerhalb der Medaillons vermittelt Herrmann für die Betrachter:innen den Eindruck von räumlicher Tiefe. Sobald die Gläubigen diesen Emporenbereich verlassen, öffnet sich vor ihnen ein helles vergleichsweise hohes Langhaus (Abb. 162) und der Erzählstrang der Fresken am Deckenspiegel unterstreicht diese erlebte Dramatik.

Das zentrale Deckenbild kommt dabei – durchaus ungewöhnlich im Oeuvre von Herrmann – ganz ohne jegliche Scheinarchitekturen aus. Wie aus dem Nichts erscheint der Hauptpatron der Kirche am Deckensiegel und der „*Hl. Jakobus eilt den Christen in der Schlacht von Clavijo zu Hilfe*“ (Abb. 163). Der Heilige wird dabei vom Künstler als Maurentöter *Matamoros* dargestellt, der persönlich als Streiter für den gerechten Glauben in die Schlacht zieht.⁴¹² Hoch zu Ross sprengt er auf seinem Pferd, den Blick gen Himmel gerichtet, den Feinden der

⁴⁰⁷ Ein typisches Merkmal der Architekturen von Grubenmann, bei der es sich anfangs nicht um eine Orgelempore handelte. Vgl. Oswald 1956, S. 4, 6.

⁴⁰⁸ Zürcher vermutet mit Bezug auf Oswald ein verstecktes Porträt von Jakob Grubenmann im Kreis der Figuren, allerdings konnte ich keine Figur mit Appenzeller Tabakpfeife entdecken. Vgl. Oswald 1956, S. 13; Zürcher 1993, Katalog, S. 40.

⁴⁰⁹ Oswald 1956, S. 13.

⁴¹⁰ Huber 1999, S. 21.

⁴¹¹ Für Steinach sieht Zürcher diese Darstellung, im Unterschied zu Niederbüren, als vom Programm isoliert an und vermutet darin eine Referenz an den Orden der Jesuiten. Allerdings führt Zürcher diesen Gedanken nicht weiter aus und aus der Historie des Kirchenbaus erschließt sich diese These nicht. Vgl. Zürcher 1993, S. 49.

⁴¹² Poeschl 2014⁶, S. 246–247.

Christenheit entgegen.⁴¹³ Die vielfigurige, bewegte Komposition hat einen starken Zug nach oben und sie vereint geschickt zwei unterschiedliche Darstellungsmodi der Schlacht von Clavijo, die von Zürcher für den süddeutschen Raum analysiert wurden.⁴¹⁴ Herrmann positionierte die Figur des reitenden Apostels exakt in der vertikalen Blickachse oberhalb der Figur des Heerführers – König Ramirez I. von Aragon – ohne ihn aber über dem Geschehen schweben zu lassen. Während der Herrscher mit der Lanze kämpft, vertraut der Hl. Jakobus allein auf das Kreuzbanner welches er als Symbol des rechten Glaubens voranträgt. Diese Schlachtendarstellung am Deckenspiegel der Kirche von Steinach hat viele Vorbilder, denn dieses Thema war während der Gegenreformation in Europa besonders beliebt.⁴¹⁵ Zürcher sieht in Fresken von Cosmas Damian Asam (1686–1739) – in der Klosterkirche von Ensdorf (Abb. 165) und in St. Jakob in Innsbruck (Abb. 166) – mögliche Vorbilder für Franz Ludwig Herrmann.⁴¹⁶ Linus Birchler bezeichnet die Maurenschlacht von Herrmann als „[...] ein richtiges Historienbild [...]“⁴¹⁷, dem schließt sich Zürcher im Wesentlichen an, wobei sie die zeitgenössische Kleidung der Figuren herausstreicht.⁴¹⁸

Zeitgleich mit dem Hauptbild können die Betrachter:innen den Bildinhalt des kleineren Deckenbilds in Richtung Chorbogen erfassen. Es zeigt den zweiten Kirchenpatron, den „*Hl. Andreas*“ (Abb. 167), im Angesicht seines Martyriums. Auch bei dieser Darstellung verzichtete Herrmann faktisch gänzlich auf Scheinarchitekturen, lediglich eine schemenhafte Festungsarchitektur im Hintergrund der Szene dient als Kulisse während drei Putti – ein Band mit der Darstellung des Dorfes Steinach tragend – darüber schweben. Bemerkenswert ist die räumliche Kontextualisierung der Figur des vor seinem Marterkreuz knienden Apostel, denn das Fresko befindet sich direkt oberhalb der Kommunionbank: Der Platz des Gebetes für die Gläubigen.⁴¹⁹

Das dritte Deckenbild am Deckenspiegel des Langhauses zeigt den „*Hl. Nikolaus als Helfer aus Seenot*“ (Abb. 168). Da es sich oberhalb der Orgelempore befindet, gelangt es erst in das Blickfeld der Gläubigen, sobald diese die Kirche verlassen. Dem Hl. Nikolaus von Myra war im Jahr 1746 zusätzlich der Hochaltar geweiht worden, vermutlich um seine Bedeutung als

⁴¹³ Zürcher merkt an, dass der Sieger von traditionell von links nach rechts reitend dargestellt wird. Dem stehen zeitgleiche Werke von Anton Maulbertsch entgegen die gegenteilig komponiert sind (Abb. 164). Vgl. Zürcher 1993, S. 69.

⁴¹⁴ Der Heilige als Vision beziehungsweise als Teilnehmer am Kampf. Vgl. Zürcher 1993, S. 70.

⁴¹⁵ Von Spanien ausgehend ersetzte der Hl. Jakobus immer öfter den Hl. Georg. Vgl. Poeschl 2014⁶, S. 246.

⁴¹⁶ Zürcher 1993, S. 70–71.

⁴¹⁷ Birchler 1954, S. 185.

⁴¹⁸ Zürcher 1993, S. 69.

⁴¹⁹ Oswald 1956, S. 12.

Schutzheiliger der Seeleute im Kirchenraum zu betonen.⁴²⁰ Diese, von Ginter als „[...] lokale Reminiszenz[...]“⁴²¹ bezeichnete Szene bezieht sich auf ein schweres Bootsunglück in der Nähe von Steinach im Jahre 1734 bei dem siebzehn Gottesdienstbesucher den Tod fanden.⁴²² An diese fest im Gedächtnis der Gemeinde verankerte Tragödie erinnert das Fresko von Herrmann und es ist zweifellos dem Thema geschuldet, dass er auf Architekturmalerei verzichtete. Der den Kirchenpatronen gewidmete Freskenzyklus wird durch acht – in dezentem Stuck gefasste – Ovalmedaillons geklammert.⁴²³ Sie bilden die vier Kirchenväter (Abb. 169a, 169b, 169c, 169d) beziehungsweise Kardinaltugenden (Abb. 170a, 170b, 170c, 170d.) ab.

Die Chordecke von Steinach schmückt, wie in Seitingen (4.1.2), eine „*Abendmahlszene*“ (Abb. 171).⁴²⁴ Auch hier hat Jesus nicht im Kreise seiner Apostel an der abendlichen Tafel Platz genommen, sondern vor dem Tisch empfangen seine Jünger von ihm die Heilige Kommunion. Die Komposition von Herrmann ist entlang der vertikalen Achse des sich darunter befindlichen Hauptaltars ausgerichtet: Das Lamm Gottes – die Hand Jesu mit der Hostie – das Fensterkreuz und der dreiarmiger Leuchter.⁴²⁵ Diesbezüglich scheint die Deutung Zürcchers schlüssig, dass Herrmann dem Wunsch des Auftraggebers Iso Walser folgend die Eucharistie in den Fokus des Freskos stellte.⁴²⁶ Eine Predigtstelle aus dem Jahr 1747 stellte dabei die Verbindung zwischen der Maurenschlacht und der Eucharistie her:

„Die Panier bereiteten den unzähligen Barbaren eine Niederlage, die ganz Sizilien von ihrem Joch befreite. So, mein Christ wirst Du gestärkt durch die Allerheiligste Eucharistie, das ganze höllische Heer besiegen.“⁴²⁷

Ginter, Oswald und Huber sehen in der Quadraturmalerei des Chordeckenbildes einen ersten klassizistischen Versuch Herrmanns. Tatsächlich wirkt der illusionierte Innenraum sehr geradlinig und schlicht und auch die isokephale Darstellung der Apostel in der linken Bildhälfte unterstreicht diese Wirkung.⁴²⁸ Darstellungen der vier Evangelisten (Abb. 172a, 172b, 172c, 172d) in oculiartig illusionierten Raumöffnungen begleiten die Abendmahlszene.

⁴²⁰ Seit 1489 war Steinach der Hafen des Klosters St. Gallen. Vgl. Le Brun/Sutermeister 1978, S. 104; Zur Hochaltarweihe. Vgl. Huber 1999, S. 9.

⁴²¹ Ginter 1930, S. 80.

⁴²² Oswald 1956, S. 13. Bei Huber sind es siebenundzwanzig Todesopfer. Vgl. Huber 1999, S. 18.

⁴²³ Wie im Bereich der Emporenuntersicht illusioniert Herrmann *Oculi*.

⁴²⁴ Eine nahezu identische Version der Abendmahlszene hatte Herrmann für die Marienkirche in Seitingen gemalt. Hier wird diese von Ovalmedaillons mit Darstellungen der vier Evangelisten begleitet.

⁴²⁵ In der Abendmahlszene von Seitingen fehlt das Lamm Gottes.

⁴²⁶ Zürcher 1993, S. 71.

⁴²⁷ Müller 1991, zitiert nach Zürcher 1993, S. 71.

⁴²⁸ Ginter 1930, S. 79; Oswald 1956, S. 12; Huber 1999, S. 21,

Die letzte umfassende Restaurierung des Kircheninnenraumes fand 1981 statt, wobei im Besonderen „[...] auf die Wiederherstellung der originalen Farbwerte von Raumhülle, Stuckaturen [...]“⁴²⁹ Wert gelegt wurde. Eine Beurteilung der Fresken in ihrem räumlichen Kontext erscheint also zulässig.

Mit seiner fiktiven Kuppelarchitektur an der Emporenuntersicht in Steinach orientiert sich Franz Ludwig Herrmann auch in diesem Kirchenraum an Pozzos perspektivischem Konstruktionsprinzip, allerdings ohne dabei auf die architektonische Gliederung des Raumes Bezug zu nehmen. Im zentralen Deckenbild betont er den Schimmel des Hl. Jakobus durch ein besonders starkes *di sotto in sù*, wodurch er unterschiedliche Realitätsebenen für die Betrachter:innen erzeugt. Das Herrmann in seinen Fresken für Steinach weitestgehend auf Scheinarchitekturen verzichtet – mit Ausnahme der *Oculi* – dürfte den Bildthemen geschuldet sein. Bei dem gesamten Freskenzyklus handelt es sich jedenfalls um ein in sich geschlossenes ikonographisches Programm, dessen Höhepunkt im Sakrament der Eucharistie vor dem Hochaltar mündet. Durch die auf die Augenzeugenschaft der Gläubigen abzielenden Deckenbilder wird das Heilsgeschehen fest im Kirchenraum verankert.

4.1.8 Die Pfarrkirche St. Johannes Baptist in Bernhardzell

Im den Jahren 1775/76 wurde der Vorarlberger Baumeister Johann Ferdinand Beer vom Official des Stiftes St. Gallen Iso Walter mit dem barocken Neubau der Pfarrkirche von Bernhardzell beauftragt, da der Vorgängerbau während des reformatorischen Bildersturms und des Dreißigjährigen Krieges stark gelitten hatte.⁴³⁰ In der Folge wurde mit dem Tag der Grundsteinlegung am 29. August – dem Tag seiner Enthauptung – Johannes der Täufer zum neuen Patron der Kirche.⁴³¹ Es handelt sich um einen Zentralbau mit Hängekuppel, dessen platzsparende Architektur die beiden wichtigsten christlichen Bautypen – Baptisterium und Kreuzkirche – in sich vereint.⁴³² Dem Vertrag aus dem Jahr 1778 mit Franz Ludwig Herrmann ist zu entnehmen, dass er mit dem Kuppelfresco, den Fresken in den Kreuzarmen und vierzehn Kreuzwegstationen beauftragt wurde.⁴³³ Über den Urheber des *Concetto* herrscht in der Forschung bis dato Uneinigkeit. Während Linus Birchler, Ernst Gerhard Rüsch und Johannes

⁴²⁹ Huber 1999, S. 13.

⁴³⁰ Zürcher 1993, Katalog, S. 49; Die vermutete Kirchengründung im 9. Jahrhundert lässt sich mit Quellen nicht belegen, es existieren nur Legenden um den damaligen Abt Bernhard von Zell. Vgl. Huber 2002, S. 4–10.

⁴³¹ Zuvor war die Kirche vermutlich dem Hl. Martin geweiht. Vgl. Birchler 1956, S. 2.

⁴³² Huber 2002, S. 16.

⁴³³ Auch der Stuckateur Peter Anton Moosbrugger (1732–1806) sowie der Franz Xaverius Hermann (1760–1839), der Sohn, werden namentlich erwähnt. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 49–50; Huber 2002, S. 15.

Huber im Ortpfarrer Laurenz Seiler den möglichen Erfinder sehen, widersprechen Rainald Fischer und Josef Grünenfelder dem, allerdings ohne eine andere These anzubieten.⁴³⁴ Zürcher sieht in Abt Iso Walser den möglichen Urheber des komplexen theologischen Programms und die Untersuchungen von Fischer und Grünenfelder deuten ebenfalls in diese Richtung, da Herrmanns Fresken auf die Gläubigen wie „[...] eine kunstreiche, prachtvolle und eindringliche barocke Predigt“⁴³⁵ wirken. Abt Walser war als begnadeter und leidenschaftlicher Prediger bekannt und hatte sich außerdem stets das Recht vorbehalten als Auftraggeber über Freskanten und Altarbauer in letzter Instanz selbst zu entscheiden.⁴³⁶

Bevor sich der helle durch hohe Rundbogenfenster und Pilaster rhythmisierte Kirchenraum für die Augen der Betrachter:innen öffnet, müssen diese zuerst den gedungen wirkenden Eingangsbereich unterhalb der Empore durchschreiten. Dort – an der Emporenunterseite – visualisierte Herrmann die alttestamentarische Szene des „*Mose vor dem brennenden Dornbusch*“ (Abb. 173), dem Gott in der Wüste befohlen hatte: „Leg deine Schuhe ab; denn der Ort, wo du stehst, ist heiliger Boden.“⁴³⁷ Birchler, Rüsch, Fischer und Grünenfelder sehen darin, vermutlich unter Bezugnahme auf Ginter, eine Mahnung an die Gläubigen.⁴³⁸ In ähnlicher Art und Weise hatte Herrmann bereits in Mammern (4.1.1) und in Steinach (4.1.6) seine ikonografischen Programme eröffnet.

Nur wenige Schritte später überrascht der Künstler die Gläubigen mit einer illusionierten Himmelsöffnung über einer von monumentalen Scheinarchitekturen und Felsformationen geprägten Landschaft (Abb. 174).⁴³⁹ Dieses von unterschiedlichsten Figuren bevölkerte Landschaftspanorama folgt dabei einem der Architektur gehorchenden Gesims, wodurch der optische Effekt eines Scheintambours entsteht.⁴⁴⁰ Das kuppelartige Fresko, in dessen lichterfülltem Zentrum die Trinität umgeben von einer Engelsschar schwebt, wurde vom Künstler dabei unter zur Hilfenahme mehrerer Augpunkte multiperspektivisch konstruiert. Um dieses bildgewaltig und bibeltreu von Herrmann in Szene gesetzte Leben und Wirken des Kirchenpatrons in seiner Gesamtheit erfassen zu können, müssen sich die Gläubigen bis ins

⁴³⁴ Birchler 1956, S. 14; Rüsch 1964, S. 39; Fischer/Grünenfelder 1977, S. 7; Huber betont, dass jedenfalls ein Theologe das Programm entworfen haben muss. Vgl. Huber 2002, S. 28.

⁴³⁵ Zürcher 1993, Katalog, S. 51; Fischer/Grünenfelder 1977, S. 12.

⁴³⁶ Zürcher 1993, S. 45–46. Von ihm haben sich siebzehn Bände mit lateinischen Predigten erhalten, deren Sichtung im Rahmen dieser Arbeit leider nicht möglich war.

⁴³⁷ AT, Buch Exodus, Ex 3,5.

⁴³⁸ Ginter 1930, S. 81; Birchler 1956, S. 10; Rüsch 1964, S. 41; Fischer/Grünenfelder 1977, S. 11. Bei Zürcher findet dieses Fresko keine Erwähnung.

⁴³⁹ Scheinarchitekturen und mächtige Felsdarstellungen wechseln einander ab.

⁴⁴⁰ Der Stuck verbindet dabei „[...] die optisch unterschiedlichen Raumhälften unbemerkt zur Einheit [...]“. Vgl. Huber 2002, S. 15.

Zentrum der Kirche bewegen.⁴⁴¹ Denn nur dort nähern sich die unterschiedlichen Blickpunkte einander an.⁴⁴² Allerdings erfasst das Blickfeld der Gläubigen bereits unmittelbar nach dem Verlassen des Emporenbereichs – wie bei einer Scheinkuppel – den Großteil der Komposition.

Für diesen visuellen Einstieg in das ikonographische Programm betonte Herrmann die Hochaltarachse über dem östlichen Chorbogen mit einer von mächtigen Voluten begrenzten altarartigen Scheinarchitektur (Abb. 175) mit einer realen Uhr im Zentrum. Im Bereich des Altarauszuges tragen zwei Putti die Gesetzestafeln Moses, während darüber ein anderer Putto auf das Lukasevangelium verweist: „LEX USQUE AD JOHANNEM“⁴⁴³. Statuenhafte Figuren der Ecclesia und eines Hohepriesters mit ihren Attributen Kreuz und Menora – gegen den Auszug gelehnt – bekrönen das verkröpfte Gebälk rechts und links vom Auszug.⁴⁴⁴ Diese von Huber als „*Bekrönung des Himmelstors*“ bezeichnete Scheinaltararchitektur korrespondiert optisch mit dem im darunterliegenden Kreuzarm aufgestellten Hochaltar. Mit diesem Kunstgriff kontrastierte Herrmann elegant den ersten Eindruck, dass seine Komposition ausschließlich einen Zug nach oben hätte.⁴⁴⁵ Offenbar schien es dem Freskanten an dieser Stelle des Freskos besonders wichtig gewesen zu sein die Blicke der Gläubigen innerhalb der Komposition zu führen, um ihnen die übergeordnete komplexe Erzählstruktur der Kuppel- und Kreuzarmfresken vermitteln zu können. Die beiden Freskenzyklen lassen sich wie eine Spirale vom äußeren Kreis der Kreuzarme bis ins Zentrum der Kuppel lesen, wobei sie von erklärenden Bibelziten in Rocaillekartuschen begleitet werden.⁴⁴⁶

Im äußeren Zyklus – den Kreuzarmfresken – visualisierte Herrmann das Leben und Wirken des Kirchenpatrons, beginnend mit der „*Geburt des Johannes und Namensgebung*“ (Abb. 177) im Osten über dem Hochaltar. Für diese Szene illusionierte Herrmann kulissenartig Ausblicke in zwei nebeneinander liegende Räume, quasi Haupt- und Nebenbühne, um die Wöchnerin Elisabeth und die darauffolgende Beschneidung ihres Sohnes Johannes gleichzeitig darstellen zu können. Huber zeigt diesbezüglich auf, dass sich der Maler dabei sehr genau am Text des Evangeliums orientierte.⁴⁴⁷ Das gleiche gilt für die „*Heimsuchung Mariae*“ (Abb. 178), welche Herrmann an der Decke des nördlichen Kreuzarms darstellte – dem eigentlichen Beginn der

⁴⁴¹ Huber hat in seiner Publikation sehr schlüssig das Wort – Bild – Programm des Deckenfreskos analysiert. Vgl. Huber 2002, S. 28.

⁴⁴² Hier nähern sich die unterschiedlichsten Augpunkte einander an, während sie sich bezüglich der Blickrichtung unterscheiden.

⁴⁴³ Lk 16,16: „Bis Johannes hatte man nur das Gesetz“. Von der Verfasserin übersetzt.

⁴⁴⁴ Herrmann visualisierte eine Gegenüberstellung des Alten und des Neuen Bundes – eine Typologie. Huber sieht in dieser Szene sogar den kulminierten Höhepunkt des gesamten ikonologischen Programms. Vgl. Huber 2002, S. 28–27.

⁴⁴⁵ Der ursprüngliche Entwurf (Abb. 176) mit dem bekrönenden Stab hätte diese Achse noch stärker betont.

⁴⁴⁶ Es sind jeweils zwei Kartuschestexte einander gegenübergestellt. Einer aus dem Psalm 28 der Vulgata und einer aus dem NT. Vgl. Huber 2002, S. 17.

⁴⁴⁷ Zaccharias verlangt nach Blatt und Feder. Vgl. Huber 2002, S. 18.

Erzählung. Die Begegnung der beiden Frauen in der rechten Bildhälfte betonte Herrmann mit einer portalartigen Scheinarchitektur, während ihm der Landschaftsausblick in der linken Bildhälfte zur Visualisierung einer Bibelstelle diene: „Die Stimme des Herrn versetzt Hirschkühe in Wehen“⁴⁴⁸. Für die Darstellung der „*Johannespredigt*“ (Abb. 179) im südlichen Kreuzarm verzichtete Herrmann gänzlich auf Architekturmalerei, stattdessen führte er mittels einer breitausladenden Baumkrone im Bildhintergrund die Blicke der Betrachter:innen wieder in den Bereich des Kuppelfreskos und damit in den inneren Zyklus zurück.

Dieser hat die „[...] Wirkung der Taufe und der christlichen Frohbotschaft [...]“⁴⁴⁹ zum Bildinhalt. Durch die Analysen von Huber konnten mittlerweile, bis auf wenige Ausnahmen, die einzelnen Figurengruppen ihren exakten Entsprechungen in der Bibel zugeordnet werden.⁴⁵⁰ Im südlichen Quadranten, rechts der Hauptachse oberhalb des Hochaltars, betonen zwei hoch aufstrebenden Scheinarchitekturen – ein imposantes Aquädukt und eine Stadttorarchitektur (Abb. 180) – die dargestellten Handlungen. Während diese gemalte Architektur einerseits den einzelnen Figurengruppen – dem Volk, den Zöllnern und den Soldaten – als Kulisse dienen, vermitteln sie andererseits durch ihren starken Darstellungsmodus *di sotto in sù* den Betrachter:innen die optische Idee eines umlaufenden Gebälks.⁴⁵¹ Diese Wirkung wird vom Künstler zusätzlich verstärkt, indem er seine Figuren an einem fiktiven Kuppelrand positioniert.⁴⁵²

Im nördlichen Quadranten des Kuppelfreskos übernimmt im Wesentlichen eine von hohen Felsen und Gesteinsbrocken geprägte Wüstenlandschaft die Rolle der Scheinarchitekturen. Der Erzählstrang – der die Wirkung der Johannespredigt auf die Gelehrten zum Inhalt hat – beginnt unterhalb einer illusionierten Tempelruine und gipfelt schließlich in der „*Taufe Christi durch Johannes*“ (Abb. 182) links von der Hochaltarachse.⁴⁵³ Herrmann inszeniert diesen Moment voller Theatralik für die Gläubigen. Vom Zenit der Kuppel stürzt aus einer dunklen Wolke die weiße Taube – als Symbol für den Heiligen Geist – herab und ein breiter Strom göttlichen Lichts fällt auf das Haupt Christi, um dieses in hellem Glanz erstrahlen zu lassen.

Im gegenüberliegenden westlichen Quadranten – den die Gläubigen als Abschiedsbild beim Verlassen des Kirchenraums wahrnehmen – umfängt das gleiche göttliche Licht auraartig die

⁴⁴⁸ Im Kartuschentext zu lesen: „VOX DOMINI PRAEPARANTIS CERVOS“, Ps 28,9. Vgl. Huber 2002, S. 17.

⁴⁴⁹ Huber 2002, S. 16.

⁴⁵⁰ Der Johannespredigt. Vgl. Huber 2002, S. 20–28.

⁴⁵¹ Das Aquädukt verläuft mit dem Gebälk der Scheinarchitektur auf gleicher Höhe.

⁴⁵² In der Figur des am Tisch sitzenden Zöllners (Abb. 181), dessen Blick Kontakt mit den Gläubigen im Kirchenraum sucht, soll sich Franz Ludwig Herrmann porträtiert haben. Vgl. Huber 2002, S. 24.

⁴⁵³ Huber deutet die Tempelarchitektur im Zusammenspiel mit zwei dargestellten Füchsen schlüssig als eine Anspielung auf das Alte Testament, Ez 13,4: „Wie Füchse in Ruinen sind deine Propheten, Israel“. Vgl. Huber 2002, S. 22. Hier signierte Herrmann unübersehbar sein Fresko im Jahr 1778.

Darstellung des göttlichen Lamms (Abb. 183). Triumphierend blickt es auf ein vor einem Höhleneingang ruhendes Einhorn hinab, welches seinen horntragenden Kopf aus dem Dunkeln zum Licht erhebt – ihre Blicke begegnen sich.⁴⁵⁴ An der Chordecke des Kreuzarmes darunter illusionierte Herrmann im Bereich der Orgelempore einen historisch anmutenden Gewölberaum für die Darstellung der „*Enthauptung des Täufers*“ (Abb. 184). Ein fiktiver Trumeaupfeiler teilt die Handlung in zwei von Rundbögen gefasste Bildfelder. Während im linken Bildfeld der Henker sein Schwert vom Blut des Täufers reinigt, zeigt das rechte Bildfeld eine Gruppe von vier Frauen in deren Zentrum Salome die goldene Schüssel mit dem Haupt des Täufers präsentiert. Ihre Figur sucht den Blickkontakt mit den Betrachter:innen, bevor diese den Kirchenraum verlassen.

Mit der ikonologischen Deutung des Freskenzyklus haben sich seit Ginter unterschiedlichste Forscher – Ernst Gerhard Rüsch, Pater Rainald Fischer, Josef Grünenfelder und Linus Birchler – beschäftigt, aber erst Johannes Huber fügte schließlich die unterschiedlichen Ansätze zu einer schlüssigen Deutung zusammen: Die machtvolle Wirkung der Johannespredigt begleitet vom Grundmotiv der Stimme Gottes.⁴⁵⁵

Vierzehn Kreuzweg – Darstellungen (Abb. 185a–m), in ovalen Rocaillekartuschen auf unterschiedlicher Höhe angebracht, begleiten den Freskenzyklus des Johannes Baptist.⁴⁵⁶ In ihrer Ausführung ähneln sie stark – die Scheinarchitekturen im Hintergrund sind nahezu identisch – den Kreuzwegstationen von Herrmann in St. Stephan zu Therwil (siehe 4.3.3).⁴⁵⁷

Der Kirchenbau wurde im 19. und 20. Jahrhundert mehrfach – zwischenzeitlich auch im spätnazarenischen Stil – verändert und renoviert.⁴⁵⁸ Glücklicherweise verfolgte die Gesamtrestaurierung der Jahre 1955/56 die denkmalpflegerische Zielsetzung die „[...] ursprüngliche Raumästhetik wieder herstellen zu wollen [...]“⁴⁵⁹. Daher erscheint eine Beurteilung der Fresken von Herrmann in Bernhardzell bezüglich der pozzesken Elemente in seinem Werk zulässig – eine Frage die in der Forschung durchaus unterschiedlich beurteilt wird.

⁴⁵⁴ Der Kartuschentext am Chorbogen lautet: „DILECTVS SICVT FILIVS VNICORNIVM“, Ps 28, 6/ „Geliebt wie der Sohn der Einhörner“. Das Einhorn kann ikonologisch an dieser Stelle für Christus, aber auch für das Bundesvolk des Alten Testaments stehen. Vgl. Huber 2002, S. 20.

⁴⁵⁵ Ginter 1930, S. 80–81; Birchler 1956, S. 4–10; Rüsch 1964; Fischer/Grünenfelder 1977, S. 7–12; Huber 2002, S. 16.

⁴⁵⁶ Zürcher stellt fest, dass diese in keinem thematischen Zusammenhang stehen. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 51. Die anderen sich im Kirchenraum befindlichen Medaillonbilder können nicht Herrmann zugeschrieben werden. Vgl. Huber 2002, S. 32–33.

⁴⁵⁷ Diese wurden von Herrmann nachweislich bereits 1757 begonnen, aber erst 1781 vollendet.

⁴⁵⁸ Huber 2002, S. 10–12.

⁴⁵⁹ Huber 2002, S. 10–11.

Freivogel erkennt keinerlei illusionistische Struktur im Kuppelfresko von Bernhardzell, da die terrestrische Darstellung ansatzlos oberhalb des Gesimses ansetzt.⁴⁶⁰ Dementsprechend erachtet er auch den Heiligenhimmel nicht als visionär, sondern als einen Teil der Bibelerzählung.

Fischer und Grünenfelder sehen in einem Detail des Kuppelfreskos – in der altarartigen Scheinarchitektur (Abb. 175) oberhalb des Hochaltars – eine „[...] Erinnerung an die [...] hochbarocke Kunst der Fortsetzung gebauter Architekturen [...]“⁴⁶¹. Allerdings wird diese „Erinnerung“ von den Autoren nicht weiter spezifiziert und lediglich die Scheinarchitektur des Kreuzarmfreskos – im Bereich der Orgelempore suggeriert der fingierte Trumeaufeiler zusätzliche Tiefenräumlichkeit – folgt im Wesentlichen der real gebauten Architektur.

Mit seinem – die ganze Flachkuppel überspannenden – Kuppelfresko gelang es Herrmann bei den Betrachter:innen einen tambourartigen visuellen Effekt zu erzeugen, obwohl er keine Scheinkuppel im eigentlichen Sinn konstruierte. Ein innovativer Kunstgriff, da die panoramaartige Wüstenlandschaft – mit ihren einzelnen monumentalen Quadraturen – besser zur übergeordneten Thematik der Johannespredigt passte.

Das Kuppelfresko von Herrmann in Bernhardzell stellt zweifellos sowohl in Bezug auf das hochkomplexe ikonographische Programm wie auch bezüglich der multiperspektivischen Anlage der Gesamtkomposition eine Besonderheit in seinem Oeuvre dar.

4.1.9 Die Heilig Kreuz – Wallfahrtskirche St. Peter und Paul in Kirchberg

Der gotische Vorgängerbau – den Apostelfürsten Peter und Paul geweiht – wurde im Jahr 1748 abgetragen und durch einen barocken Bau ersetzt, da der große Ansturm von Pilgern zum wundertätigen Gnadenkreuz der Kirche einen Neubau erforderlich gemacht hatte.⁴⁶² Das Baumeisterduo Johann Michael Beer von Bildstein und sein Neffe Johann Ferdinand Beer vollendete den Neubau unter Verwendung der bestehenden Substanz innerhalb eines Jahres, wobei die Katholiken der paritätischen Gemeinde die Kosten alleine trugen.⁴⁶³ Im Jahr 1749 wurde Franz Ludwig Herrmann mit einem Freskenzyklus der die Heilig Kreuz – Legende visualisieren sollte, beauftragt.⁴⁶⁴ Zürcher vertritt diesbezüglich die These, dass die Auftragsvergabe an Herrmann bereits in den Händen des jungen, zukünftige Offizial des Stiftes

⁴⁶⁰ Freivogel 1987, S. 505.

⁴⁶¹ Fischer/Grünenfelder 1977, S. 6.

⁴⁶² Das Kreuz hatte sich am 16. Dezember 1685 im Rahmen einer Messe bewegt. Vgl. Grünenfelder 1973, S. 3; Zürcher 1993, S. 47.

⁴⁶³ Über eine geteilte Nutzung des Kirchenraumes wie in Ermatingen gibt es kein Quellenmaterial.

⁴⁶⁴ Des Weiteren mit vier Altarbildern und vermutlich zwei Auszugsbildern. Vgl. Grünenfelder 1973, S.4.

St. Gallen Abt Iso Walsers lag.⁴⁶⁵ In ihm sieht Zürcher auch den Urheber des theologischen Programms, da Walser gerade aus Rom zurückgekehrt war und vermutlich noch stark unter dem Einfluss der dortigen Kirchenkunst stand. Zürcher argumentiert zudem schlüssig, dass sich der junge Freskant Herrmann stark am Werk des Vaters für die Kirche St. Martin in Marktoberndorf orientiert hatte.⁴⁶⁶ Leider existieren von dieser Ausstattung heute nur mehr Herrmanns Entwurf (Abb. 187), zwei Auszugsbilder (Abb. 188a, 188b) und zwölf Kreuzwegstationen (Abb. 189a–h), da ein Großbrand im Mai 1784 Dach und Decke der Kirche einstürzen ließ.⁴⁶⁷ Aber der Umstand, dass Abt Walser umgehend das Wiederaufbauprojekt durch Pfarrer Johann Nepomuk Brägger unterstützte und Franz Ludwig Herrmann im Jahr 1785 noch einmal nach Kirchberg beorderte stützt die These von Zürcher.⁴⁶⁸

Da sich die architektonischen Gegebenheiten nun deutlich geändert hatten – in der Vierung hatte man eine Flachkuppel eingezogen und das ehemalige Kreuzgewölbe im Kirchenschiff war durch eine modernere Voutendecke ersetzt worden – musste Herrmann seinen ursprünglichen Freskenzyklus den neuen Raumverhältnissen anpassen.⁴⁶⁹

Sofort nach Betreten des Kirchenraums, noch im Bereich unterhalb der Empore, fängt der Künstler die Blicke der Gläubigen mit einer Kreuzdarstellung an der Kirchendecke (Abb. 190) ein. Das Deckenbild ist auf Einansichtigkeit vom Eingangsbereich her konstruiert und stellt „*Kaiser Heraklius, der das Kreuz nach Jerusalem trägt*“ dar. Die Komposition hat einen starken Zug nach oben, wofür die illusionierte Stadttorarchitektur am linken Bildrand durch ihre starke Untersicht maßgeblich ist. Die Figur des kreuztragenden Kaisers im Zentrum betont diesen Effekt mit ihrem gen Himmel gerichteten Blick, ebenso wie die Standarten in der rechten Bildhälfte. Das Kreuz befindet sich exakt im Zentrum des Bildes.

Vom gleichen Augpunkt aus können die Betrachter:innen auch das Kuppelfreskos in Richtung Chor – „*Konstantins Schlacht an der Milvischen Brücke und die Erscheinung des Kreuzzeichens*“ (Abb. 191) – visuell erfassen. Ähnlich wie an der Kuppeldecke von Bernhardzell konstruierte Herrmann auch hier eine grundsätzlich mehransichtige Panoramalandschaft, deren visueller Einstieg für die Betrachter:innen über eine betonte

⁴⁶⁵ Zürcher 1993, S. 47–48.

⁴⁶⁶ Franz Ludwig Herrmanns Entwurf ist mit dem Werk des Vaters (Abb. 186) faktisch identisch. Vgl. Zürcher 1993, S. 63.

⁴⁶⁷ Grünenfelder weist daraufhin, dass die Wände vom Einsturz nicht betroffen waren, weshalb die erhaltenen Kreuzwegstationen vermutlich aus der ersten Ausstattungsphase stammen. Leider ist ihr Erhaltungszustand sehr schlecht und es sind tatsächlich zwölf Kreuzwegstationen und nicht elf wie von Grünenfelder angegeben. Vgl. Grünenfelder 1973, S. 5; Zürcher, Katalog, S. 58.

⁴⁶⁸ Da Ferdinand Beer aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr zur Verfügung stand, wurde sein Palier Jakob Nater zum Bauleiter ernannt. Vgl. Grünenfelder 1973, S. 5; Zürcher 1993, Katalog, S. 58.

⁴⁶⁹ Grünenfelder vermutet eine vormals symmetrischere Anordnung rund um das zentrale Deckenbild, wie in Niederbüren. Quellen gibt es dazu nicht. Vgl. Grünenfelder 1973, S. 7–8; Zürcher 1993, S. 62, 67.

Hauptachse erfolgt.⁴⁷⁰ Im Zenit der flachen Kuppel präsentiert Herrmann den Gläubigen Kaiser Konstantin als siegreichen Herrscher umgeben von seinem Gefolge, während des Kaisers Blick das vom göttlichen Licht in Szene gesetzte Kreuzzeichen mit der Inschrift „IN HOC SIGNO VINCES“⁴⁷¹ fixiert. Die den offenen Himmel bevölkernden Engelsfiguren sind über einen starken *di sotto in sù* - Modus von den übrigen Figuren abgekoppelt.

Auf diese Art und Weise gelang es Herrmann geschickt, basierend auf seiner alten Vorlage, die veränderten architektonischen Gegebenheiten zum Vorteil seiner Komposition auszunützen.⁴⁷² Während die Panoramalandschaft einerseits der vielfigurigen Schlachtendarstellung als Kulisse dient, reihen sich die einzelnen Szenen – im Sinne einer besseren Lesbarkeit – aneinander. Zürcher vertritt überdies die Theorie, dass Abt Iso Walser als Programmverantwortlicher und Auftraggeber gegen Ende seiner Amtszeit ein Statement für die Nachwelt setzen wollte: „Es war sein letzter Protest gegen den aufklärerischen Zeitgeist.“⁴⁷³

Die beiden Deckenbilder werden von Darstellungen der Apostel (Abb. 192a, 192b, 192c, 192d, 192e, 192f) – jeweils paarweise in illusionierten *Oculi* gruppiert– und jenen der vier Kirchenväter auf Wolkenbänken sitzend (Abb. 193a, 193b) begleitet, die über ein feingliedriges Netz aus Rocaillestuckatur miteinander verbunden sind.

Unter dem Chorbogen stehend wird der Blick der Betrachter:innen vom Freskanten wiederum schräg nach oben gelenkt, in einen von monumentalen Scheinarchitekturen beherrschten Illusionsraum oberhalb des Hochaltars – dieser dient der „*Kreuzauffindung durch die Kaisermutter Helena*“ (Abb. 194) als Kulisse. Grünenfelder beschreibt die Architekturmalerei eher abschätzig als „[...] von beiden Seiten hereingeschobene Architekturmassen [...]“⁴⁷⁴, obwohl der Künstler damit vermutlich vor allem den Rang der Heiligen zum Ausdruck bringen wollte.

Sehr schlicht gehaltene – an *Quadri riportati* erinnernde – Ovalbilder rahmen mit Darstellungen der vier „*Evangelisten*“ (Abb. 194) das Chordeckenbild.

Den Abschluss des Freskenzyklus an der Langhausdecke bildet eine als Abschiedsbild gegen Westen konstruierte Darstellung des „*Moses mit der ehernen Schlange*“ (Abb. 195). Bei Ginter und Zürcher herrscht Einigkeit darüber, dass Herrmann für diese alttestamentarische Szene auf

⁴⁷⁰ Die Hauptachse klammert den gesamten Kirchenraum. Sie verläuft vom Kreuz des Langhausfreskos, über die Figur Kaiser Konstantins bis zum Hochaltar mit seinem Gnadenkreuz. Im Gegensatz zu Bernhardzell existiert in Kirchberg aber eine gemalte Übergangszone – ein doppelter Konsolenkranz – zur realen Architektur.

⁴⁷¹ „In diesem Zeichen wirst Du siegen“. Von der Verfasserin aus dem Lateinischen übersetzt.

⁴⁷² Grünenfelder 1973, S. 8; Zürcher 1993, S. 66–68.

⁴⁷³ Zürcher 1973, S. 68.

⁴⁷⁴ Grünenfelder 1973, S. 8.

seinen Entwurf für die Ölbergkapelle von St. Ulrich und Afra in Kreuzlingen (siehe 4.1.5.1) zurückgegriffen hat, da die Fresken nahezu identisch sind.⁴⁷⁵

Durch umfangreiche architektonische Eingriffe im 19. und im 20. Jahrhundert wurde der Kirchenraum – in den Jahren 1879/80 wurde das Langhaus um ein Joch verlängert, Herrmanns Fresken waren zwischenzeitlich übermalt worden und der Hochaltar war erneuert worden – stark verändert, weshalb Restauratoren in den Jahren 1970/71 versuchten das originale Erscheinungsbild um 1785 wiederherzustellen.⁴⁷⁶ Die Restaurierung der Fresken darf im Großen und Ganzen als gelungen bezeichnet werden darf.

Anklänge an Pozzo lassen sich in Kirchberg nur in Bezug auf die perspektivisch ausgesprochen akkurat konstruierten Architekturmalereien im Chordeckenbild und im ersten Langhausfresko festmachen. Herrmann setzte mit diesen Scheinarchitekturen allerdings weder den realen Kirchenraum fort, noch zitiert er diesen. Lediglich seine Apostelpaarungen positioniert er in *Oculi finti* die dem Rhythmus von an Stichkappenfenstern folgen.

Mit der Panoramalandschaft an der Flachkuppel gelang Herrmann zwar eine elegante kompositorische Lösung für die Schlacht an der Milvischen Brücke, aber den tambourartigen Effekt von Bernhardzell konnte er nicht wiederholen.

In Bezug auf die Verankerung der Heilsgeschichte im Kirchenraum hebt Freivogel allerdings hervor, dass Herrmanns bildnerische Umsetzung der Kreuzthematik und der deutliche Bezug zum Gnadenkreuz der Wallfahrtskirche den Gläubigen dessen Bedeutung besonders anschaulich vermittelte.

4.2 Die Fresken in Kapellenräumen

Im Unterschied zu meistens öffentlich zugänglichen Kirchenräumen handelt es sich bei Kapellen um kleinere architektonische Einheiten, die oft in einem räumlichen Zusammenhang mit einer herrschaftlichen Anlage errichtet wurden. Sie dienten und dienen einer bestimmten Gemeinschaft als Gebetsraum.

⁴⁷⁵ Ginter 1930, S. 82; Zürcher 1993, Katalog, S. 59. In der Ölbergkapelle verschmilzt das Fresko allerdings mit der Ölbergarchitektur, ein Effekt, der in Kirchberg vollständig fehlt.

⁴⁷⁶ Das warme Kolorit der Deckenbilder konnte größtenteils erhalten werden. Vgl. Grünenfelder 1973, S. 8.

4.2.1 Die Dormitio – Kapelle im Kloster von St. Peter auf dem Schwarzwald

Die Geschichte der Benediktinerabtei St. Peter reicht bis in das 11. Jahrhundert zurück und sie war von Höhen und Tiefen geprägt.⁴⁷⁷ Als sich nach dem Ende der Kriegswirren im 17. Jahrhundert die politische Situation beruhigt hatte, konnten die Äbte dem Geschmack der Zeit entsprechend eine Barockisierung der Stiftsanlage beauftragen.⁴⁷⁸ Diese erfolgte Zug um Zug und bevor Franz Ludwig Herrmann mit der Ausmalung der Krankenkapelle des Benediktinerstifts beauftragt wurde, hatte auch er schon einige kleinere Aufträge für das Stift ausgeführt.⁴⁷⁹ Der gerade neu gewählte Abt Philipp Jakob Steyrer⁴⁸⁰ hatte Herrmann erstmals im Jahr 1752 nach St. Peter geholt, um die Deckenmalereien von Benedikt Gambs in der Klosterbibliothek fertigzustellen, nachdem dieser unerwartet verstorben war.⁴⁸¹ Im Jahr 1753 beauftragte er den Künstler damit die Krankenkapelle, die sich im Südtrakt der Abtei befindet, zu freskieren.⁴⁸²

Leider erschließt sich der räumliche Kontext der Fresken heute nur mehr sehr eingeschränkt den Betrachter:innen, da im Jahr 1842 eine Zwischendecke eingezogen wurde, die den Raum teilt.⁴⁸³ Der Raum wirkt daher heute sehr gedrungen und das wirkt sich sowohl auf die Lichtsituation wie auch auf den Betrachterstandpunkt aus.⁴⁸⁴ Allerdings wurde die Blickrichtung auf das von Rocaille – Stuck gefasste, fünfteilige Deckenfresko (Abb. 196) durch den Umbau nicht verändert.

Das zentrale Deckenbild stellt die „*Entschlafung Mariens*“⁴⁸⁵ (Abb. 197) im Kreise der Apostel dar. Ein Engel schiebt die Wolkendecke zur Seite und eröffnet so den Blick auf die jenseitige Sphäre wo Gottvater, Jesus und der Hl. Joseph⁴⁸⁶ sie erwarten. Vier Medaillons in Grisaille – Technik begleiten das Hauptbild: Diese zeigen den „*Tod des Hl. Benedikt*“ (Abb. 198), den

⁴⁷⁷ Seit 1095 verfügte das Kloster über den Schutz des Kaiserhauses gegenüber Begehrlichkeiten von außen. Allerdings konnten diese Privilegien nicht verhindern, dass das Kloster seine Besitzungen im eidgenössischen Gebiet im Umfeld der Reformation verlor. Vgl. Mühleisen 2016, S. 9–11, 26–35.

⁴⁷⁸ Mühleisen 2016, S. 71. Die Klosterkirche hatte ab 1727 Joseph Spiegler freskiert. Vgl. Brommer 1995, S. 53.

⁴⁷⁹ Er malte Äbteporträts, einen Benediktzyklus und im Anschluss an die Krankenkapelle freskierte er noch das Treppenhaus, das Refektorium und das Speisezimmer. Auch ein Altarbild in der Kapelle des Abtes und zwei Sonnenuhren malte er im Auftrag des Abtes Philipp Jakob Steyrer. Vgl. Brommer 1995; Brommer 1993, S. 107–126.

⁴⁸⁰ Die Wahl des Abtes war auch eine politische Entscheidung, denn Österreich versuchte seinen Einfluss zu verstärken. Vgl. Mühleisen 2016, S. 35–45.

⁴⁸¹ Das komplizierte ikonographische Programm kam von Abt Philipp Jakob Steyrer persönlich. Vgl. Zahlauer 2016, S. 82–92.

⁴⁸² Als Baumeister wird Peter Thumb angenommen, der Stuck wurde von Johann Georg Gigl ausgeführt. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 13.

⁴⁸³ Zahlauer 2016, S. 121. Meine persönliche Schätzung der ehemaligen Raumhöhe beläuft sich auf 8 Meter.

⁴⁸⁴ Die Grundfläche beträgt 6,7 x 4,75 Meter, laut Auskunft von Dr. Hans-Otto Mühleisen.

⁴⁸⁵ Lateinisch: *Dormitio*.

⁴⁸⁶ Das Patrozinium der Kapelle.

„*Tod der Scholastika*“ (Abb. 199) und den „*Kreuztod Christi*“ (Abb. 200) – sowie einen „*Schutzengel*“ (Abb. 201) als Abschiedsbild mit Blickrichtung zum Portal. Die Darstellung von Christus am Kreuz befindet sich zwischen zwei großen Fenstern vis a vis des Eingangsportals. Franz Ludwig Herrmann nutzte diese Gegenlichtsituation geschickt, um die Bedeutung des Kreuztodes Christi hervorzuheben.

Der *Concetto* für diese Kapelle hat sich nicht erhalten, aber Zürcher schreibt das Programm Abt Philipp Jakob Steyrer zu.⁴⁸⁷ Es handelt sich um ein ikonographisch vergleichsweise einfach strukturiertes Programm, das „[...] eine ergreifende Predigt für die Schwerkranken, die in der Kapelle im Schutze des Altares Trost und Kraft für die Todesstunde suchen“⁴⁸⁸ visualisiert.

Diese Deckenfresken verlangten von Franz Ludwig Herrmann fast keine Scheinarchitekturmalerie und doch ließ er im zentralen Deckenbild sein Können kurz aufblitzen. Seine Komposition hat zwei Ebenen. Im unteren Bildraum stellt er die Gottesmutter Maria in einem fiktiven Kirchenraum dar, indem er ihr Lager auf der Treppenanlage eines Altares positioniert. In den perspektivisch korrekt illusionierten Marmorsäulen des Altarretabels scheint sich das einfallende Licht zu spiegeln, während zwei Putti den Baldachin des Altars zur Seite raffen. Sie unterstützen damit den Engel in seinem Bemühen den Blick für die Gläubigen auf das Jenseits zu eröffnen – den oberen Bildraum der Komposition. Allerdings kann kein Bezug zur realen Raumarchitektur festgestellt werden.

4.2.2 Die Maria Magdalena – Kapelle in Konstanz

Bei diesem Kapellenraum handelt es sich um den vormals privaten Andachtsraum des Dompropstes des Konstanzer Münsters. Die Historie der Kapelle, die sich bis auf wenige Jahre immer im Besitz des Domkapitels befand, reicht bis ins 13. Jahrhundert zurück.⁴⁸⁹ Sie wurde über 230 Jahre zuerst als Armenspital sowie später als Spitalskirche genutzt. Der Dompropst Markus Sittich von Hohenems⁴⁹⁰ (1574–1619) ließ das ehemalige Spital Anfang des 17. Jahrhunderts zur Dompropstei umbauen. Mit der Freskierung der Kapelle wurde Franz Ludwig

⁴⁸⁷ Zürcher 1993, Katalog, S. 14; Ginter bezeichnet das Programm als Werk der Mönche. Vgl. Ginter 1930, S. 69.

⁴⁸⁸ Ginter 1930, S. 69.

⁴⁸⁹ Orthodoxe Kirchengemeinde Hl. Prokropius in Konstanz, o.S.

⁴⁹⁰ Neffe des Konstanzer Bischofs und späterer Erzbischof von Salzburg. Vgl. Orthodoxe Kirchengemeinde Hl. Prokropius in Konstanz.

Herrmann vermutlich im Jahr 1754 von Dompropst Johann Ferdinand Christoph von Waldburg-Wolfegg beauftragt.⁴⁹¹

In den niedrigen Kapellenraum – der aus zwei Räumen besteht – gelangt man nur über einen schmalen Flur (Abb. 202) Der vordere Raum – im Plan als Sakristei bezeichnet – hat einen nahezu quadratischen Grundriss, der von vier Stuckmarmorsäulen basilikal rhythmisiert wird. Der hintere Raum – im Plan als Altarraum bezeichnet – ist wesentlich kleiner, leicht aus der Achse versetzt und vom Eingangsbereich nicht einsehbar. Den Gläubigen erschließt sich beim Eintreten visuell zuerst nur der erste Raum, dessen flacher Deckenspiegel mit sieben von Rocaillestuck gefassten Deckenbildern geschmückt ist (Abb.203). Den Raum dominiert das große Deckenbild (Abb. 204) im Mittelgang – die „*Heilige Familie im Tempel*“⁴⁹² – in dessen kompositorischem Zentrum der Künstler das Haupt der Muttergottes erstrahlen lässt. Begleitet wird dieses Fresko von Darstellungen der Vierzehn Nothelfer die Franz Ludwig Herrmann zu kleinen szenischen Gruppen in vier Ovalkartuschen zusammengefasst hat (Abb. 205a, 205b, 205c, 205d).⁴⁹³ Das ikonographische Programm lässt sich damit schlüssig auf die Historie der Kapelle als Spitalskirche zurückführen, da die Nothelfer zum „[...] persönlichen Beistand bei Krankheit und Todesangst angerufen wurden.“⁴⁹⁴

Die Darstellung am Deckenspiegel des Altarraums ist erst vom hinteren Portalbogen aus zu erkennen, sie zeigt vermutlich eine „*Aufnahme Mariae in den Himmel*“ (Abb. 207), womit das ikonographische Programm schlüssig seinen Höhepunkt finden würde. Begleitet wird sie von zwei identischen Grisailen – Kartuschen (Abb. 208) mit der Inschrift „*Ex vulnere lachrimae*“.⁴⁹⁵ Diesbezüglich erscheint es wahrscheinlich, dass der Auftraggeber Domprobst Graf von Waldburg-Wolfegg das theologische Programm vorgeben hat.

Warum Ginter diese Arbeit von Franz Ludwig Herrmann als flüchtig bezeichnet,⁴⁹⁶ lässt sich bei einer Betrachtung vor Ort nicht nachvollziehen. Allerdings müssen die architektonischen Gegebenheiten, allen voran die niedrige Decke, für den Künstler eine große Herausforderung

⁴⁹¹ Zeitgleich war er Dompropst von St. Stephan in Konstanz und auch die Pfarre Seitingen gehörte zu seinem Einflussbereich. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 18.

⁴⁹² Zürcher bezeichnet die Darstellung als *Epiphanie*“ ohne das Deckenbild allerdings in Augenschein genommen zu haben. Zürcher 1993, Katalog, S. 18.

⁴⁹³ Bei Ginter als „4 Medaillons mit Heiligen“ bezeichnet und bei Zürcher als „die 14 Nothelfer in Nebenbildern“. Vgl. Zürcher 1993, S. 18. Zwei Ovalkartuschen mit Puttiköpfen (Abb. 206) lockern die Raumsituation auf.

⁴⁹⁴ Zu ihnen gehören die Heiligen: Georg, Blasius, Erasmus, Pantaleon, Veit, Christophorus, Dionysius, Ciriacus, Achatius, Eustachius, Ägidius, Margarethe, Barbara und Katharina. Vgl. Poeschl 2014⁶, S. 407.

⁴⁹⁵ „Tränen aus der Wunde“.

⁴⁹⁶ Ginter 1930, S. 72.

dargestellt haben. Eine illusionistische Perspektivmalerei war unter den gegebenen Umständen nicht möglich.

Auffällig ist die Ähnlichkeit seiner Komposition mit dem Deckenbild der Dormitio – Kapelle von St. Peter (Abb. 197). In beiden Fällen teilt Herrmann den Bildraum auf die gleiche Art und Weise in eine irdische und eine himmlische Szene, um für die Gottesmutter Maria einen Altarraum zu suggerieren.

Seit 1985 ist die Kapelle in der Obhut der orthodoxen Gemeinde des „Hl. Prokopius“ und daher nur sehr eingeschränkt zugänglich.

4.2.3 Die Deutschordenskapelle St. Michael in Beuggen

Urkundlich erwähnt wurde eine Kirche des Deutschen Ordens in Beuggen erstmals im Jahre 1298 und den Gesetzmäßigkeiten des Ordens folgend wurde diese den beiden Ordenspatroninnen Maria und Elisabeth geweiht.⁴⁹⁷ Die bauhistorische Untersuchungen von Karl Becker aus den Jahren 1998 bis 1999 brachten etwas Licht in die äußerst komplexe Baugeschichte der Kirche.⁴⁹⁸ Sie zeigten auf, dass es sich bei dem heutigen Kirchenbau um ein ehemaliges Konventsgebäude aus dem 14. Jahrhundert handelte, welches erst im Laufe des 16. Jahrhunderts zu einer Kapelle umgebaut wurde.⁴⁹⁹ Die sich daraus ergebende architektonische Integration der Kirche in den Schlossbau entsprach dabei der Eigennutzung durch den Orden für seine Kommende. Becker argumentiert in weiterer Folge schlüssig, dass eine gemeinsame Nutzung der Kirche mit der katholischen Pfarrgemeinde Karsau ab dem Jahr 1678 die Ordensbrüder dazu veranlasst hatte, ein separates Oratorium für ihre Messen anbauen zu lassen.⁵⁰⁰ Im Jahr 1752 wurde vom Hochmeister des Ordens, Herzog Clemens August von Bayern⁵⁰¹ (1700–1761), die barocke Umgestaltung durch den Baumeisters des Deutschen Ordens Giovanni Gaspare Bagnato (1696–1757) abgesegnet. Unter seiner Bauleitung wurden das ehemalige Oratorium – der heutige Chorraum – und das Kirchenschiff zu einem

⁴⁹⁷ Zimdars 1999, S. 28. Becker und Zürcher vermuten drei geweihte Altäre (Marienaltar, Hl. Elisabeth, Hl. Katharina). Vgl. Becker 1999, S. 18; Zürcher 1993, Katalog, S. 19. Das heutige Patrozinium St. Michael wurde erst im Jahr 1836 auf die Deutschordenskirche übertragen, als die alte Pfarrkirche von Beuggen abgetragen wurde. Vgl. Nagel-Schlicksbier, S. 66.

⁴⁹⁸ Becker 1999, S. 12–27.

⁴⁹⁹ Die Wirren der Bauernaufstände und der Reformation in den Jahren 1525 bis 1528 hatten die alte Kirche offenbar zu schwer beschädigt.

⁵⁰⁰ Auch das Portal auf der nordwestlichen Längsseite der Kirche steht damit in Zusammenhang.

⁵⁰¹ Er hatte seinen Sitz in Mergentheim. Vgl. Zimdars 1999, S. 28.

einheitlichen Kirchenraum baulich zusammengefasst.⁵⁰² Er ließ dazu die gotischen Gewölbe abtragen und durch geputzte Holzdecken ersetzen, womit er perfekte Voraussetzungen für eine dem Zeitgeist entsprechende Kirchenmalerei schuf. Die Ergebnisse der diesbezüglichen dendrochronologischen Untersuchungen ermöglichten erstmals eine genauere Datierung der Fresken, und zwar frühestens für die zweite Jahreshälfte 1756:

„Da mit der Bemalung der Decken kaum begonnen werden sein dürfte, bevor die Arbeiten am Dach abgeschlossen waren [...]“⁵⁰³

Ginter hat das Deckenfresko um 1755 datiert und es stilistisch Franz Ludwig Herrmann zugeschrieben, eine Zuschreibung der sich Zürcher und Zimdars anschlossen, obwohl leider weder Signaturen noch archivalische Quellen gefunden werden konnten.⁵⁰⁴ Die in Bezug auf die Datierung herrschende Uneinigkeit scheint nun jedoch geklärt.

Unabhängig davon, ob man als Betrachter:in den Kirchenraum, über den für die katholische Gemeinde von Karsau geschaffenen Haupteingang an der Längsseite der Kirche oder über den privaten Zugang vom Alten Schlossbau her betritt, sofort wird man von der illusionierten Raumhöhe der Kapelle beeindruckt (Abb. 209). Über einem einfachen Stuckprofil, im Bereich der Hohlkehle, vermittelt die in Grisailletechnik ausgeführte Scheinarchitektur den Betrachter:innern die Illusion eines stark erhöhten Tonnengewölbes.⁵⁰⁵ Verstärkt wird dieser polyperspektivische Effekt durch zwei Bogenarchitekturen an den Stirnseiten sowie sechs fingierten Ovalfenstern an den Längsseiten des Freskos. Diese ovalen *Finestre finte* sind das entscheidende Motiv für die Wirkung der Raumillusion. Einerseits nehmen sie mit ihrer Anordnung die architektonische Gliederung des realen Kirchenraums auf – diese Illusion erscheint besonders glaubwürdig da die gemalten Butzenscheiben mit den Gläsern der realen Kirchenfenster korrespondieren – andererseits täuschen sie einen natürlichen Lichteinfall vor.⁵⁰⁶ Der Künstler spielt gekonnt mit Licht und Perspektive.

Der Bogenarchitektur im Bereich der Orgel weist Herrmann dabei die Funktion einer Zuschauertribüne (Abb. 210) zu, die auf Schrägsicht von der Mitte des Kirchenschiffs her konstruiert ist. Der Künstler vermittelt so den Eindruck, dass die dargestellten Personen hinter

⁵⁰² Ein einfacher rechteckiger Saalbau, 27 x 10,5 x 8 m, mit angeschlossenem achteckigem Chor. Der ungewöhnliche Grundriss des erhöhten Chorraumes – Schrägseite : Stirnseite = 1:3 – leitet sich vermutlich vom Vorgängerbau, dem Oratorium ab. Der Triumphbogen des Chores reichte ursprünglich nicht bis zum Fußboden hinab, sondern nur bis zum Chorgestühl. Vgl. Becker 1999, S. 23.

⁵⁰³ Becker 1999, S. 25.

⁵⁰⁴ Ginter 1930, S. 173; Zürcher 1993, Katalog, S. 19; Zimdars 1999, S. 28.

⁵⁰⁵ Es gibt keinen Stuck, alles ist gemalt.

⁵⁰⁶ Zimdars sieht in dieser Quadraturmalerei ein bewusstes Zitat der Schlosskirche von Mergentheim, dem Sitz des Hochmeisters des Deutschen Ordens. Vgl. Zimdars 1999, S. 28.

einer Brüstung ins Gebet versunken dem Gottesdienst lauschen würden. Sie blicken auf die Gläubigen im Kirchenraum herab und ihre porträtshaften Züge legen die Vermutung nahe, dass es sich um reale Persönlichkeiten aus dem Umfeld des Deutschen Ordens handeln könnte. Ginter identifizierte die Gruppe als Angehörige „[...] der Familie von Sängern [...]“⁵⁰⁷, während Zimdars den Landkomtur Philipp Joseph Anton Freiherr von Froberg und dessen Nachfolger den Komtur Christian Moritz Eugen Graf von Königsegg schlüssig identifiziert.⁵⁰⁸ Der Maler Herrmann holte also die für die Gläubigen unsichtbaren Komture in den Kirchenraum – um deren Präsenz zu visualisieren. Tatsächlich befindet sich der ideale Augpunkt für den zentralen Teil des großen Deckenfreskos genau dort – heute leider nicht mehr erreichbar – in der Loggia des Tafelzimmers des Ordenskomturs, deren Fenster eine direkte Teilnahme am Gottesdienst ermöglichten.⁵⁰⁹

Acht in starker Untersicht *di sotto in su* dargestellte Engelsfiguren tragen das im Modus eines *Quadro riportato* gemalte zentrale Deckenbild. Ein schwerer zur Seite geraffter Vorhang in der linken Bildhälfte erlaubt den Betrachter:innen den Einblick in eine monumentale Scheinarchitektur. Dort im Zentrum unter einem Triumphbogen erscheint die zweitwichtigste Schutzpatronin des Ordens, die „*Hl. Elisabeth als Almosenspenderin*“ (Abb. 211), auf einem erhöhten Podest umringt von Armen und Kranken. Hofdamen an ihrer Seite verteilen Brot und Almosen an die Bedürftigen, während Elisabeth ihren Blick entrückt auf eine lorbeerkrantzragende Figur im Bereich des fingierten Gebälks richtet. Die Komposition hat einen starken Zug nach oben, wobei die vom Künstler perspektivisch korrekt illusionierte Stufenanlage diese Wirkung noch zusätzlich verstärkt. Diese steilen Stiegen müssen im Deckenbild von den Bedürftigen erst überwunden werden, bevor sie in den Genuss der Gaben kommen. Die in dezenter Grisailletechnik gemalte Figur mit dem Lorbeerkranz in der Hand dient Herrmann dabei als kompositorisches Scharnier innerhalb des Freskos. Mit dem Gestus der rechten Hand verweist die Figur auf die Wohltäterin, während die linke Hand mit dem Lorbeerkranz und ihre Kopfhaltung in die Richtung der Komtursloggia weisen.

Diesbezüglich aufschlussreich ist die Analyse von Zimdars, die in dieser Komposition Herrmanns eine abgewandelte Übernahme einer Abbildung aus einem Wappenkalender des Deutschen Ordens erkennt. Sie erkennt in dieser

⁵⁰⁷ Auch Von Saenger. Vgl. Ginter 1930, S. 73. Das wurde von Zürcher, unter Bezugnahme auf andere Literatur, vermutlich falsch interpretiert, als eine „Singende höfische Gesellschaft“. Zürcher 1993, S. 20.

⁵⁰⁸ Porträts und Wappenkartusche, sowie der Vergleich mit der Schlosskirche von Mergentheim dienen Zimdars als Argument. Vgl. Zimdars 1999, S. 28.

⁵⁰⁹ Der Einbau der Orgelempore erfolgte im 19. Jahrhundert, vermutlich im Anschluss an die Übergabe der Kirche vom Deutschen Orden an den Großherzog von Baden. Vgl. Becker 1999, S. 12, 24.

„[...] Grisaille – Figur Christus [...], der Elisabeths gottgefälliges Leben und Wirken in seiner Nachfolge anerkennt und sie dafür mit dem Lorbeerkranz auszeichnet.“⁵¹⁰

Diese Deutung Zimdars ist insofern schlüssig, da sie dem Deutsche Orden auch den *Concetto* zuschreibt.⁵¹¹ Ihrer Argumentation liegt die Wappenmalerei (Abb. 212) über dem Chorbogen zugrunde, in dessen Zentrum sich das Wappen des Hoch- und Deutschmeister Herzog Clemens August von Bayern (1700–1761) befindet.⁵¹² Der Regent des Ordens war zeitgleich Erzbischof von Köln sowie Kurfürst des HRR, zudem war er sehr fromm und als Mäzen der Künste bekannt.⁵¹³ Dieses Naheverhältnis zum Habsburgischen Hof in Wien könnte vielleicht erklären, weshalb die Gesichtszüge der Hl. Elisabeth jener – wie Ginter feststellt – der Erzherzogin Maria Theresia ähneln.⁵¹⁴

So sicher sich Ginter mit seiner Zuschreibung des großen Deckenfreskos an Franz Ludwig Herrmann war, in Bezug auf das Chorraumfresko herrscht nach wie vor Unsicherheit in der Forschung. Ginter traute sich aufgrund von Übermalungen keine Zuschreibung zu und auch Zürcher hatte dazu keine neuen Erkenntnisse beizutragen.⁵¹⁵ Dagmar Zimdars vertritt die Meinung, dass nur eine stilkritische Untersuchung des Gesamtwerkes von Herrmann eine sichere Zuschreibung ermöglichen könnte.⁵¹⁶ Für die Hand von Herrmann sprechen – abseits der stilkritischen Betrachtung – allerdings die von Becker recherchierten Details zur barocken Umbauphase:

„Dieser Umgestaltungsphase gehören auch die Deckengemälde im Kirchensaal und im und im damaligen Oratorium, dem heutigen Chorraum, an.“⁵¹⁷

Die bauhistorischen Fakten lassen also die Annahme zu, dass es sich bei den Deckenfresken um ein in sich geschlossenes Programm aus einer Hand – der von Franz Ludwig Herrmann – handeln könnte.

Im Chorraum der Kirche, dessen Hohlkehle stark vom Raumgrundriss abweicht, hat der Künstler die Decke mit einer Darstellung der „*Aufnahme Mariä in den Himmel*“ (Abb. 213)

⁵¹⁰ Zimdars 1999, S. 32.

⁵¹¹ Zimdars 1999, S. 28.

⁵¹² Die beiden anderen Wappen gehören den Komturen der Ballei Elsaß-Burgund: Philipp Joseph Anton Freiherr von Froberg und Christian Moritz Eugen Graf von Königsegg. Vgl. Zimdars 1999, S. 28.

⁵¹³ Braubach 1957, S. 282.

⁵¹⁴ Ginter 1930, S. 72. Auch im Deckenfresko von Mammern findet sich eine Figur mit den Gesichtszügen von Maria Theresia (siehe 4.1.1).

⁵¹⁵ Ginter 1930, S. 73; Zürcher 1993, Katalog, S. 19.

⁵¹⁶ Zimdars 1999, S. 28.

⁵¹⁷ Becker 1999, S. 24.

gen Himmel geöffnet. Mit seiner Architekturmalerei folgte er dabei den architektonischen Gegebenheiten so gut es ging.⁵¹⁸ Offensichtlich räumten seine Auftraggeber der visionären Darstellung des himmlischen Geschehens den Vorrang gegenüber der perspektivischen Korrektheit der Scheinarchitektur ein, denn den perfekten Augpunkt für die perspektivisch korrekte Wahrnehmung des Scheintambours scheint es nicht zu geben.

Da das heutige Erscheinungsbild des Chorraumes leider nicht mehr jenem der barocken Umbauphase entspricht, können über einen damals vorhandenen Altar nur Vermutungen angestellt werden.⁵¹⁹ Becker stellt diesbezüglich die These auf, dass das Deckenfresko vormals einen Marienaltar bekrönte.⁵²⁰ Den besten Blickpunkt auf das himmlische Geschehen – eine Gruppe von Engel erhebt die Maria *Immaculata* in den Himmel, wo Christus und Gottvater sie zur Krönung erwarten – haben die Betrachter:innen von unterhalb des Chorbogens. Durch die starke Untersicht *di sotto in su* der Figuren und deren illusioniertem Hineinschweben in den Raum lässt der Künstler die Grenze zwischen irdischer und himmlischer Sphäre für die Gläubigen verschwimmen. Er suggerierte den Eindruck der unmittelbarer Anwesenheit Marias im Chorraum, wodurch die Gläubigen zu Zeugen der Heilsgeschichte werden.

Die schon zuvor erwähnten bauhistorischen Untersuchungen Beckers deuten auf Franz Ludwig Herrmann als ausführenden Freskanten, aber wie sieht es mit einem stilkritischen Vergleich aus?

Unter der Annahme, dass Herrmann die Fresken in Beuggen im Jahr 1756 ausführte, macht nur ein Vergleich mit früheren oder zeitnahen Werken Herrmanns Sinn. Diesen Aspekt berücksichtigend kommen eine ganze Reihe von Fresken infrage, da Herrmann zu diesem Zeitpunkt seines Lebens bereits ein gefragter Kirchenmaler war. Der Rahmen der Vergleichsobjekte wird allerdings dadurch eingeschränkt, dass sich nicht alle Fresken erhalten haben. Berücksichtigt man zusätzlich noch die Ikonographie der Programme, so bleiben zum direkten Vergleich folgende Fresken: Jene der Schlosskapelle von Mammern, die Chordeckenfresken von Ermatingen, die Fresken der Maria Magdalena – Kapelle in Konstanz und die Fresken der Marienkirche von Seitingen.

Die Komposition des Chordeckenfreskos der Schlosskapelle von Mammern (Abb. 41) weist dabei die stärkste Ähnlichkeit auf. Wie in Beuggen erwarten Christus und Gottvater die Gottesmutter Maria im Himmel, um sie zu krönen. Der größte Unterschied in der Komposition

⁵¹⁸ Becker 1999, S. 18.

⁵¹⁹ Das Fresko an der Chorrückwand „*Hl. Michael*“ wird im Zuge der Renovierung in den Jahren 1885/86 angebracht. Es ersetzte eine ältere Malerei, bei der es sich um einen Scheinaltar gehandelt haben könnte. Vgl. Nagel-Schlicksbier 1999, S. 68.

⁵²⁰ Becker 1999, S. 26.

besteht darin, dass in Beuggen die Gottesmutter bereits im Himmel – Chordeckenfresko über dem Altar – angekommen ist, während sie in Mammern ihre Himmelfahrt noch nicht angetreten hat. Da für Beuggen ein Marienaltar als wahrscheinlich angesehen wird, könnte Herrmann mit seinem Fresko auf diesen Bezug genommen haben. Vergleicht man Details der Engelsfiguren von Beuggen mit jenen von Ermatingen (Abb. 214) und Konstanz (Abb. 215) lassen sich ebenfalls Übereinstimmungen finden. Die Darstellung der *Immaculata* von Beuggen weist zudem Ähnlichkeiten mit der Darstellung der Gottesmutter in der Marienkirche von Seitingen (Abb. 61) auf. Der stilkritische Vergleich anhand der noch erhaltenen Fresken stützt demnach die von Becker aufgestellte These, dass auch das Chorraumfresko von Herrmann stammt.

Glücklicherweise wurde die letzte Restaurierung sehr umsichtig ausgeführt, weshalb die darauffolgende Bestandsaufnahme durch die Restauratorin Brigitta Nagel-Schlicksbier den Deckenfresken bescheinigt, dass sie „[...] relativ authentisch erhalten [...]“⁵²¹ geblieben sind. Eine Bewertung der Fresken in Bezug auf ihre Gestaltungsprinzipien erscheint deshalb zulässig.

Herrmann konstruierte für die Deutschordenskirche von Beuggen keine Scheinkuppel, sondern er überzog die gesamte Fläche des Langhaus – Deckenspiegels mit einem Scheingewölbe, in dessen Zentrum er einen weiteren scheinarchitektonischen Raum illusionierte. Womit er geschickt, wie Zimdars ausführt, unterschiedlichste Realitätsgrade für die Betrachter:innen erzeugte.⁵²² Das scheinarchitektonische Gewölbe nimmt dabei mit seinen illusionierten Ovalfenstern sehr dezent auf die reale architektonische Gliederung des Kirchenschiffs Bezug, ohne aber tatsächlich den realen Kirchenraum fortzusetzen.

Mit seinem Chorraumdeckenfresko gelingt es dem Künstler – vieles spricht nach dieser Analyse für Franz Ludwig Herrmann – ein weiteres Mal das Heilsgeschehen des katholischen Glaubens mittels Realpräsenz fest im Kirchenraum zu verankern.

4.3 Die Langhaus – Fresken

In einigen wenigen Fällen wurde Franz Ludwig Herrmann nur mit der Ausführung der Deckenbeziehungsweise Wandfresken im Langhaus eines Kirchenraumes beauftragt und die Gründe dafür waren unterschiedlichster Natur. Eine Beurteilung muss diesbezüglich von Fall zu Fall erfolgen.

⁵²¹ Nagel-Schlicksbier 1999, S. 76.

⁵²² Zimdars 1999, S. 28.

4.3.1 Die Franziskanerkirche zur Unbefleckten Empfängnis in Überlingen

Wie bereits bei der Schlosskapelle in Mammern arbeitete Franz Ludwig Herrmann auch bei den Franziskanern in Überlingen eng mit dem Baumeister Johann Michael Beer von Bildstein zusammen.⁵²³ Der in seinem Kern gotische Kirchenbau wurde neu gewölbt und im Anschluss daran neu freskiert.⁵²⁴ Obwohl bei den Umbauarbeiten offenbar großer Wert darauf gelegt wurde den mittelalterlichen Charakter des basilikalen Baukörpers zu erhalten, gelang es dem Ausstattungsteam Beer von Bildstein und Herrmann „[...] den strengen gotischen Innenraum in einen barocken Festsaal [...]“⁵²⁵ zu verwandeln. Mathias Köhler vertritt diesbezüglich die Meinung, dass die hochwertigen Deckenbilder von Herrmann dafür ausschlaggebend waren, die auch heute noch den Kirchenraum entscheidend prägen.⁵²⁶ Diese Wirkung ist offenbar auf eine gelungene Restaurierung zwischen 1973 und 1977 zurückzuführen, denn Ginter hatte den Fresken noch eine unglaubliche „[...] Härte und Kälte [...]“⁵²⁷ attestiert. Dem Wortlaut des im Stadtarchiv von Überlingen erhalten gebliebenen Werkvertrages aus dem Jahr 1753 kann entnommen werden, dass Herrmann vom Auftraggeber das Bildprogramm der Fresken mehr oder minder exakt vorgeschrieben wurde.⁵²⁸ Dem Patrozinium der Kirche entsprechend bevorzugten die *Fratres* – zentral im Deckenspiegel des Kirchenschiffs – eine Darstellung der „Unbefleckten Maria Immaculata von Engeln und Heiligen umgeben“ (Abb. 216), denn die Konventskirche ist sowohl dem Ordensgründer Franziskus wie auch der Unbefleckten Empfängnis geweiht. Und genau dieses Deckenbild erblicken die Gläubigen zuerst, sobald sie die Kirche betreten.

Um diese Hauptszene für die Gläubigen wirkungsvoll in Szene zu setzen, erweiterte Herrmann das Mittelschiff der Kirche mittels einer auf Schrägsicht vom Eingangsbereich her konstruierten *Cupola finta*. Dadurch zentrierte er zeitgleich das Langhaus der Kirche, was vermutlich ein vom Auftraggeber angestrebter Zusatzeffekt war. Im Zentrum dieser Scheinarchitektur wird die Gottesmutter auf einem Wolkenthron schwebend von drei Engeln zur Dreifaltigkeit in der Laterne emporgehoben (Abb. 217). Direkt unterhalb der *Aufnahme Mariae in den Himmel*, etwas zurückversetzt unter einem fingierten Portalbogen, verfolgen der Hl. Bonaventura und

⁵²³ Zürcher 1993, S. 34; Katalog, S. 16.

⁵²⁴ Der Vertrag mit Baumeister Beer von Bildstein sah umfangreiche Eingriffe in die Bausubstanz vor. Vgl. Knapp 2005, S. 117–118.

⁵²⁵ Köhler 2021²², S. 32.

⁵²⁶ Auch Le Brun und Sutermeister schließen sich dieser Meinung an. Vgl. Köhler 2021²², S. 34; Le Brun/Sutermeister 1978, S. 36.

⁵²⁷ Wofür Ginter eine, in diesem Fall, missglückte Restaurierung vermutete. Vgl. Ginter 1930, S. 70.

⁵²⁸ Zürcher merkt unter Bezugnahme auf Ginter an, dass das Honorar mit 300 fl vergleichsweise bescheiden ausfiel und Herrmann vielleicht Zugeständnisse machen musste, um den Auftrag zu erhalten. Vgl. Zürcher 1993, S. 34; Ginter 1930, S. 70; Knapp 2005, S. 118.

der Kirchenvater Augustinus die Szene. Am Rand der Scheinkuppel positionierte der Künstler – dem Wortlaut des Werkvertrages entsprechend – die Heiligen Gregor, Ambrosius, Johannes Chrysostomus, Hieronymus, Thomas von Aquin und Johannes Duns Scotus.⁵²⁹ Thomas Freivogel sieht in dieser Darstellungsweise mehr als nur eine kompositorische Lösung des Künstlers, er sieht darin eine innovative Neuinterpretation des himmlischen Geschehens.⁵³⁰ Seiner These nach halten die als Schreiber dargestellten Kirchenväter das Wunder der Aufnahme Mariä in ihrer Geschichtsschreibung fest, wodurch der Kirchenraum der Franziskaner zu einem Ort wird „[...] an dem das in der Vergangenheit begründete Heilsgeschehen seinen Fortgang nimmt.“⁵³¹

Im darauffolgenden Deckenbild in Richtung Chor erscheint der „*Hl. Franziskus im Triumphwagen*“ (Abb. 218) triumphierend für die Gläubigen im Kirchenraum. Der Künstler stellt den Ordensgründer auf einem Triumphwagen sitzend dar, der von zwei weißen Pferden gezogen und von Engeln begleitet wird. Während die Rösser über den Himmel sprengen, spendet Franziskus einer Menschengruppe unter ihm seinen Segen. Die Figuren stellen Ordensbrüder und Ordensschwestern dar, von denen die Meisten ihre Blicke auf Franziskus gerichtet haben. Ins Zentrum dieser Figurengruppe – in direkter Linie unter dem Heiligen – rückt der Künstler zwei Herrscherdarstellungen (Abb. 219). Das geistliche Oberhaupt fällt auf die Knie, während er seinen Blick nach oben richtet und mit seiner rechten Hand auf die Erscheinung über ihnen verweist. Neben ihm den Kniefall beobachtend steht ein weltlicher Herrscher, der anhand seiner Attribute – Krone und Mantel – als Kaiser identifiziert werden kann.⁵³² Obwohl ihre Gesichter porträthaft auf die Betrachter:innen wirken, ist es schwierig die beiden Protagonisten eindeutig zu identifizieren. Es wäre aber durchaus möglich, dass der Auftraggeber beabsichtigte, eine für den Orden bedeutende historische Begebenheit darstellen zu lassen. Bis dato konnten dafür allerdings noch keine Quellen gefunden werden. Die am linken Bildrand als Ruinenlandschaft dargestellte Scheinarchitektur scheint für die Handlung nur von geringer Relevanz zu sein.

Die beiden anderen Deckenbilder im Mittelschiff haben eine diametral entgegengesetzte Leserichtung, weshalb sie als Abschiedsbilder gelesen werden können. Die Betrachter:innen müssen sich dazu auf die Orgel beziehungsweise auf das Kirchenportal zu bewegen. Das größere der beiden zeigt den „*Hl. Antonius der einen Ermordeten ins Leben zurückruft und vor*

⁵²⁹ Von links nach rechts.

⁵³⁰ Freivogel 1987, S. 504.

⁵³¹ Freivogel 1987, S. 505.

⁵³² Bei dem dargestellten blauen Mantel könnte es sich um den Sternenmantel Heinrich II. handeln, der im Jahr 1020 als diplomatisches Geschenk in Anwesenheit des Papstes an den Kaiser übergeben wurde. Vgl. Kempkens 2021, S. 18.

Gericht den Mörder benennen lässt“ (Abb. 220). Neben dem Ordensgründer Franziskus stellt Antonius von Padua einen der wichtigsten Heiligen für den Orden dar, womit sich die Wahl des Themas erklärt. Der Künstler inszeniert die Handlung für die Gläubigen wie vor einer Theaterkulisse und seine perspektivisch perfekt illusionierte Scheinarchitektur schafft den benötigten Raum für die handelnden Figuren. Die voluminöse grüne Draperie im oberen rechten Bildteil betont dieses Theatermotiv, allerdings kann sie zeitgleich als Teil eines Hochaltars gelesen werden. Der Heilige steht im Zentrum der Handlung und über seinem Haupt schwebt ein Engel mit dem marianischen Attribut der weißen Lilie in seiner linken Hand. Ein interessantes Detail betrifft die Darstellung eines jungen Edelmannes am linken Bildrand (Abb. 221), diesbezüglich vertritt Wieser die These, dass es sich um ein Selbstporträt von Herrmann handeln könnte.⁵³³

Mit dem Deckenbild über der Orgel, welches *„David mit der Harfe“* (Abb. 222) darstellt, schließt sich der Zyklus der Deckenfresken von Franz Ludwig Herrmann. An dieser Stelle verzichtete der Künstler gänzlich auf Architekturalmalerei.

In den beiden Seitenschiffen existieren noch zwei mit schlichtem Stuckrahmen gefasste Deckenbilder die Herrmann zugeschrieben werden. Im linken Seitenschiff ist der *„Hl. Johannes Nepomuk“* (Abb. 223) dargestellt, wie er von einem Engel in den Himmel emporgehoben wird. Der Engel ist stark in Untersicht konstruiert und sein rechter Fuß überwindet die Grenze vom Bildraum zum Realraum. Das andere Deckenfresko zeigt einen Heiligen im Ordensgewand der Franziskaner – den Köhler als *„Hl. Joseph von Copertino“* (Abb. 224) identifiziert – schwebend vor einem perspektivisch korrekt fingierten Altar der Maria Immaculata.⁵³⁴

Die anderen Fresken im Kirchenraum stammen nachweislich nicht von Franz Ludwig Herrmann. Ginter hatte in seiner Publikation noch die Fresken im Chor dem Oeuvre von Herrmann zugeordnet, aber Ulrich Knapp und Köhler haben aufgezeigt, dass diese mit Schilling signiert sind.⁵³⁵ Damit wurde auch die These von Zürcher widerlegt, dass Herrmann für seine Fresken ein Werk von Tizian als Vorlage gedient haben könnte.⁵³⁶ Zürcher zählt außerdem die beiden Wandbilder beim Hauptportal zum Werk von Herrmann, allerdings führt sie diese These nicht weiter aus.⁵³⁷

⁵³³ Eine sehr selbstbewusste Geste des Künstlers. Vgl. Wieser 2023, S. 535.

⁵³⁴ Köhler 2021²², S. 34.

⁵³⁵ Sebastian Schilling war ein Ordensbruder aus Villingen. Vgl. Köhler 2021²², S. 34; Knapp 2005, S. 120.

⁵³⁶ Die *„Opferung Isaaks“* für S. Spirito in Isola in Venedig. Vgl. Zürcher 1993, S. 84–86.

⁵³⁷ Diese waren bei meinem Besuch vor Ort nicht einsichtig, da verstellt. In keiner anderen Quelle werden diese Fresken erwähnt.

Die vom Künstler auf ausdrücklichen Wunsch des Auftraggebers für den Kirchenraum gemalte Scheinkuppel zentriert das Mittelschiff der Kirche während sie zeitgleich das ikonographische Programm für die Gläubigen eröffnet. In der *Cupola finta* sehen sowohl Knapp und Köhler wie auch Freivogel ein Abbild von Pozzos Scheinkuppel in S. Ignazio.⁵³⁸ Wieser schließt sich dieser Meinung an, zudem beurteilt er die Scheinkuppel von Überlingen als qualitativ hochwertiger als jene von Jakob Stauder.⁵³⁹ Böhm und sieht in dieser Scheinkuppel eine fast wörtliche Wiederholung der Arbeit in Stöttwang.⁵⁴⁰

Die von dezent zurückhaltendem Rocaillestuck gefassten Deckenbilder lassen keine Fortsetzung der realen Kirchenraumarchitektur im Stil von Andrea Pozzo erkennen.

Franz Ludwig Herrmann wurde in Überlingen offenbar nur mit den Deckenfresken im Mittel- und in den Seitenschiffen beauftragt, denn die Chorfresken und sämtliche Altarblätter wurden an andere bekannte Künstler vergeben.⁵⁴¹ Über die Gründe dafür kann aufgrund der schlechten Quellenlage leider nur spekuliert werden. Es darf allerdings angenommen werden, dass der Auftraggeber mit Blick auf die gewünschte Scheinkuppel im Mittelschiff diesen Auftrag explizit ausgliederte und mit Herrmann an einen Künstler vergab, der über eine hohe Kunstfertigkeit in diesem Bereich der scheinarchitektonischen Malerei verfügte.

An die Gestaltungsprinzipien von Andrea Pozzo erinnert in der Franziskanerkirche von Überlingen nur die *Cupola finta*, aber mit seiner innovativen Variation gelang es Herrmann die Heilsgeschichte des katholischen Glaubens fest im Sakralraum zu verankern.

4.3.2 Die Stiftskirche St. Sebastian in Schänis

Im barocken Langhaus der Stiftskirche erkennt man noch heute die diesem zugrunde liegende romanische Struktur (Abb. 225) und tatsächlich kann die wechselvolle Geschichte des Damenstifts bis in die Zeit Karls des Großen zurückverfolgt werden.⁵⁴² Parallel zur Entwicklung des Chordamenstifts gestaltete sich auch die Baugeschichte ausgesprochen komplex. Sowohl der reformatorische Bildersturm wie auch eine Brandkatastrophe im 17. Jahrhundert hatten die Substanz der Kirche stark in Mitleidenschaft gezogen. Auf den Ruinen

⁵³⁸ Köhler 2021²², S. 34; Knapp 2005, S. 120; Freivogel 1987, S. 504.

⁵³⁹ Er vergleicht diese mit Münsterlingen und Katharinental. Vgl. Wieser 2023, S. 533.

⁵⁴⁰ Böhm 1968, S. 176.

⁵⁴¹ Köhler 2021²², S. 34–35.

⁵⁴² Ginter 1930, S. 81; Zürcher 1993, Katalog, S. 53; Auch das Patrozinium änderte sich, die vormalige Weihe zu Ehren des Heiligen Kreuzes wurde zu Ehren der beiden Heiligen Sebastian und Laurentius – deren Reliquien sich in der Kirche befinden – aufgegeben. Vgl. Flury-Rova 2006, S. 5–12.

der Mauern erfolgte der spätere Wiederaufbau des Gotteshauses und im Jahr 1778 folgte ein erneuter Umbau, der in erster Linie das Langhaus betraf.⁵⁴³ Mit den baulichen Maßnahmen – das basilikale Kirchenschiff bekam größere Fenster und es wurden Gipsgewölbedecken eingezogen – war der Uznacher Baumeister Jakob Andreas Gubelmann beauftragt worden, während der Auftrag für die Kirchenmalerei an Franz Ludwig Herrmann erging.⁵⁴⁴ Dieser signierte seinen fünfundzwanzigteiligen Freskenzyklus am Deckenspiegel des Langhauses im Jahr 1779.⁵⁴⁵ Es handelt sich dabei eindeutig um ein – aus drei großen Deckenfresken bestehendes – marianisches Programm, in dessen Zentrum der Künstler die „*Aufnahme Marias in den Himmel*“ stellt (Abb. 226). Der Bildinhalt des mittleren Deckenbildes erschließt sich dem:r Betrachter:in umgehend, sobald das Langhaus betreten wird, denn es wurde einansichtig auf Schrägsicht vom Eingang her konstruiert. Die Gottesmutter schwebt auf ihrer Wolkenbank von Engeln getragen der Trinität entgegen, während die Apostel sich rund um die Tumba versammelt haben. Gottvater, Gottsohn, Maria und das himmlische Personal wurden von Herrmann mittels eines starken *di sotto in sù* von den übrigen Figuren abgegrenzt. Das gilt auch für die triumphbogenartige Scheinarchitektur die der Himmelfahrt – Szene als Kulisse dient. Warum sich der Künstler in Schänis überraschenderweise gegen eine Scheinkuppel – Lösung entschieden hat, dafür kann nur spekuliert werden.

Das Deckenbild vor dem Chorbogen stellt laut Zürcher eine „*Geburt Christi*“ (Abb. 227) dar, aber Ginter und Moritz Flury-Rova interpretieren die Ikonographie als eine „*Anbetung der Hirten*“. Diese Interpretation wird auch durch ein von Putti getragenes Inschriftenband – „*Gloria in excelsis Deo*“⁵⁴⁶ – gestützt.⁵⁴⁷ Seine exzellenten Fähigkeiten als Architekturmalersetzte Herrmann in diesem Fall für die perspektivische Illusion einer baufälligen Hütte mit einem löchrigen Bretterdach ein. Eine eher ungewöhnliche Darstellung der Heiligen Familie die in ihrer Komposition stark an die Darstellung der Weihnachtsgeschichte von Cosmas Damian Asam in der Klosterkirche von Einsiedeln erinnert.⁵⁴⁸

Das als Abschiedsbild konstruierte dritte Deckenbild am westlichen Deckenspiegel des Langhauses zeigt eine „*Anbetung der Könige*“ (Abb. 228), deren Bildaufbau Herrmann

⁵⁴³ Die Kirchengemeinde war für Erhalt des Langhauses zuständig, das Damenstift für den Chorbereich. Der Chor wurde erst im Jahr 1781 mit Stuckaturen versehen. Vgl. Flury-Rova 2006, S. 14.

⁵⁴⁴ Ein Vertrag mit Herrmann konnte bis dato nicht gefunden werden, daher ist es unklar wie umfangreich sein Auftrag war. Die Vergrößerung und Regotisierung 1910/11 könnte einige Fresken zerstört haben. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 55; Flury-Rova 2006, S. 16–17.

⁵⁴⁵ Der Zyklus besteht aus drei großen und zweiundzwanzig kleinen Bildern. Die Signatur findet sich im Hauptbild.

⁵⁴⁶ „Ehre sei Gott in der Höhe“ aus dem Lateinischen. Von der Verfasserin selbst übersetzt.

⁵⁴⁷ Zürcher 1993, Katalog, S. 54; Ginter 1930, S. 81; Flury-Rova 2006, S. 29. Bei dem „Gloria“ handelt es sich um ein Zitat aus dem Lukas – Evangelium 2,14. Jener Text, den die Engel den Hirten verkünden.

⁵⁴⁸ Weingarten liegt nur circa dreißig Kilometer entfernt und vermutlich war Franz Georg Hermann dort Asam zur Hand gegangen. Siehe 3.2.

geschickt mit der „*Anbetung der Hirten*“ korrespondieren lässt. Er positioniert die Gottesmutter mit ihrem Kind auf vor der gleichen auffälligen Hütte – hier im rechten Bildraum – die er bereits für die Anbetungsszene der Hirten illusioniert hatte. Mit dieser Kontinuität, die sich auch auf den zeitlichen Ablauf bezieht, klammert er die beiden äußeren Fresken am Deckenspiegel für die Gläubigen im Kirchenraum. Ginter sieht in der Gesamtkomposition des dreiteiligen Freskenzyklus eine Verherrlichung der Gottesmutter, denn aus „[...] der gütigen Mutter [...] ist hier die Fürstin geworden [...]“⁵⁴⁹, die Herrmann zusätzlich über seine Scheinarchitekturen ausdrückt.

Begleitet wird der Marienzyklus von zweiundzwanzig kleinen Medaillons die – abwechselnd in Grisailletechnik beziehungsweise farbig – die Kirchenväter (Abb. 229a–c), die Apostel (Abb. 230a–f), Maria (Abb. 231), Christus (Abb. 232), die beiden Kirchenpatrone Hl. Sebastian und Laurentius (Abb. 233, 234) abbilden.⁵⁵⁰ Um dieses Begleitprogramm visuell zu erfassen, müssen sich die Gläubigen im Langhaus bewegen, da die Figuren einansichtig auf das Kirchenschiff ausgerichtet sind.

Leider ist das ikonographische Programm in der ehemaligen Stiftskirche von Schänis heute nicht mehr homogen, da der Kirchenraum im 20. Jahrhundert stark verändert wurde und bei der letzten Restaurierung der Erhaltungszustand von Adolf Gaudy (1872–1956) angestrebt wurde.⁵⁵¹ Wir wissen also nicht, ob es sich bei den von Herrmann erhaltenen Fresken um das ursprünglich beauftragte Programm oder aber nur um Fragmente handelt.⁵⁵² Dieser Zustand erschwert leider eine Beurteilung der Fresken.

Die Architekturmalerei führt nicht zu einer Ineinsetzung von Real- und Illusionsraum, der Künstler Herrmann versuchte nicht einmal im Ansatz auf die real existierende Kirchenraumarchitektur einzugehen. Es sind eigenständige, durch Stuckatur abgegrenzte Bildräume, die ein leicht verständliches ikonographisch Programm an die Gläubigen vermitteln. Lediglich das Streben Herrmanns nach perspektivischer Perfektion, sowie das Spiel des Künstlers mit unterschiedlichen Graden der Untersicht lassen die perspektivische Schule nach Andrea Pozzo erkennen.

⁵⁴⁹ Ginter 1930, S. 81;

⁵⁵⁰ Seit der Erweiterung im Jahr 1910/1911 sind es vierundzwanzig Medaillons. Die Heiligen Gallus und Karl Borromäus sind eine Zugabe. Vgl. Flury-Rova 2006, S. 30. Leider ist eine Aufnahme (Abb. 229c) durch das Gegenlicht unscharf geworden.

⁵⁵¹ Flury-Rova 2006, S. 17.

⁵⁵² Sowohl die originalen Decken in den Seitenschiffen wie auch die Obergadenmalereien sind verloren und wurden nicht einmal fotografisch dokumentiert. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 53.

4.3.3 Die Pfarrkirche St. Stephan in Therwil

Bei der Pfarrkirche St. Stephan handelt es sich um eine dem Stift Reichenau zugeschriebene mittelalterliche Gründung.⁵⁵³ Da der aus der Gotik stammenden Kirchenbau während der Reformationszeit stark gelitten hatte, machte sich die wieder erstarkte katholische Gemeinde bereits während des dreißigjährigen Krieges für einen Neubau ihrer Kirche stark.⁵⁵⁴ Aufgrund fehlender finanzieller Mittel konnte der Innenausbau allerdings erst Jahrzehnte später in Angriff genommen werden, wobei die Sakramentsbruderschaft des Pfarrers Jakob Frickart eine bedeutende Rolle gespielt haben dürfte.⁵⁵⁵ Ab den Jahren 1757/58 wurde das Innere der Kirche schrittweise dem Stil der Zeit angepasst, wobei vor allem die alte Holzdecke durch eine flache Gipsdecke ersetzt wurde.⁵⁵⁶ Die Frage, ob es sich dabei schon um Vorarbeiten für die Deckenfresken handelte, muss an dieser Stelle leider unbeantwortet bleiben. Auch fehlen jegliche Quellen für den Auftrag an Franz Ludwig Herrmann.⁵⁵⁷ Der derzeitige Forschungsstand gibt allerdings Anlass zu der Vermutung, dass Herrmann bereits im Jahr 1757 vor Ort war, denn die Wandfresken mit den „*Kreuzwegstationen*“ wurden ihm von Anton Gschwind und Hans Rudolf Heyer stilistisch zugeschrieben.⁵⁵⁸ Heyer argumentiert seine Zuschreibung an Herrmann schlüssig über dessen Scheinarchitekturen, da die

„[...] Treppenanlagen und vor allem die Architekturlukasse mit dem Dreipassfenster und den geschmiedeten Gittern [...] deutlich genug seine Hand erkennen“⁵⁵⁹

lassen würden.

Auch zeitlich würde diese Fresken ins Oeuvre von Herrmann passen, denn im von Ginter erstellten Werksverzeichnis des Künstlers tut sich eine Lücke von drei Jahren – zwischen 1755 und 1758 – auf.⁵⁶⁰ Fertiggestellt wurde der Kreuzweg aber erst im Jahr 1781, nachdem „[...] die Jungfrau Anna Maria Gutzwiller 200 Pfund für die Kreuzwegstationen gestiftet“⁵⁶¹ hatte. In diesem Jahr signierte Herrmann auch sein Fresko am Deckenspiegel der Kirche.⁵⁶² Sein

⁵⁵³ Darauf geht auch das Patrozinium zurück. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 56; P. Vinzenz 1967, S. 1.

⁵⁵⁴ Der Bau entstand in den Jahren 1627 bis 1631. Vgl. Gschwind 1965, S. 42–52; Zürcher 1993, Katalog, S. 56.

⁵⁵⁵ Gegründet im Jahr 1648. Vgl. Gschwind 1965, S. 54.

⁵⁵⁶ Durch niedrige Stichkappen wirkt die flache Gipsdecke wie ein Muldengewölbe. Vgl. Gschwind 1965, S. 90.

⁵⁵⁷ Zürcher 1993, S. 56.

⁵⁵⁸ Für das Jahr 1758 lassen sich nur acht beziehungsweise sieben Kreuzweg – Stationen des fünfzehnteiligen Zyklus belegen, da eine Bittschrift an den Bischof existiert, in der die Gemeinde um finanzielle Zuwendung ersucht. Vgl. Gschwind 1965, S. 54–55; Heyer 1965, S. 170–172.

⁵⁵⁹ Heyer 1965, S. 172.

⁵⁶⁰ Die Fresken in Beuggen datierte Ginter mit 1755, das darauffolgende Altarbild in Lautrach 1758. Vgl. Ginter 1930, S. 173.

⁵⁶¹ Heyer 1965, S. 170.

⁵⁶² Im Werkverzeichnis von Ginter wird für das Jahr 1781 lediglich das Chordeckenfresko von Sölden erwähnt. Vgl. Ginter 1930, S. 175.

Deckenfresko war Teil der Rokokoausstattung des Sakralraumes, die unter anderem darauf abzielte alle „[...] aus der Baukonzeption erwachsenden Hindernisse [...]“⁵⁶³ zu überwinden. Tatsächlich würde der kubische Saalraum ohne das illusionistisch den Raum erweiternde Fresko etwas gedungen wirken, obwohl große Fenster für Helligkeit sorgen. Diese waren und sind aber asymmetrisch in Richtung Chor angeordnet, weshalb das Langhaus sowohl Zentrierung wie Rhythmisierung benötigte (Abb. 235, 236). Herrmanns Aufgabe bestand also – abseits des vorgegebenen Bildinhaltes – darin die geringe Höhenentfaltung des Langhauses optisch zu steigern und dieses zu einem einheitlichen Raum zusammenzufügen.

Betritt man den Kirchenraum und verlässt den Bereich unterhalb der Empore lenkt der Künstler den Blick der Betrachter:innen unmittelbar in einen – auf Schrägsicht und Einansichtigkeit konstruierten – monumentalen Scheintambour mit kassettierter Kuppel (Abb. 237). Herrmann unterteilte diese Scheinarchitektur in drei unterschiedliche Ebenen, wovon die beiden Unteren über eine Treppenanlage miteinander verbunden sind. Während die unterste Ebene vom Künstler ausgesprochen schlicht gestaltet wurde, betont eine in starker Untersicht konstruierte Kolonnaden – Architektur auf der mittleren Ebene die Bedeutung der dort dargestellten Handlung. Herrmann inszeniert das „*Abendmahl*“ für die Gläubigen im Langhaus wie in einem „[...] mit starken Zentrierkräften ausgestatteten Bühnenstück [...]“⁵⁶⁴, wobei er den Verräter Judas – über die Stufen hinunter – schon hatte abtreten lassen. Im Zentrum der Szene spendet Jesus dem vor ihm knieenden Petrus die Kommunion, während die Blicke aller übrigen Apostel auf diese Handlung gerichtet sind.⁵⁶⁵ Die Hostie in der Hand Christi lokalisiert Herrmann exakt über dem Kelch, der im Hintergrund auf dem Tisch steht. Des Weiteren betont der Künstler den Zug der Komposition nach oben über ein Fensterkreuz und die Aufhängung eines großen Leuchters bis ins Zentrum der Kuppel. Das starke *di sotto in sù* der Architekturmalerei unterstützt diesen Effekt des zentralperspektivischen Einblicks. Auffallend ist die Ähnlichkeit der Komposition mit den Abendmahlszenen von Seitingen (4.1.2) sowie Steinach (4.1.6) aus früheren Jahren.⁵⁶⁶ Während die Abendmahlszene in Steinach von den vier Evangelisten gerahmt wird, begleiten in Therwil – wie in Seitingen – Darstellungen der „*Vier Lateinischen Kirchenväter*“ (Abb. 238a–d) das Deckenbild. Auf eine Freskierung des Chores wurde in Therwil verzichtet, anders als in den Kirchen von Seitingen und Steinach. Die Frage, ob diese Entscheidung in einem Zusammenhang mit den bei der Renovierung wiederentdeckten Renaissance – Fresken steht, muss unbeantwortet bleiben, stattdessen wurde das Chorgewölbe

⁵⁶³ Gschwind 1965, S. 102.

⁵⁶⁴ Lauber 1965, S. 103.

⁵⁶⁵ Zwei nicht eindeutig identifizierbare Heilige am Kuppelrand verfolgen die Kommunionsspende auch.

⁵⁶⁶ In Steinach hatte Herrmann allerdings eine wesentlich kleinere Chordecke freskiert und die dortigen Scheinarchitekturen waren sehr schlicht ausgefallen.

nur weiß getüncht.⁵⁶⁷ Ins Auge springt, dass Herrmann die Hauptachse seines Deckenfreskos entlang der vertikalen Achse des sich im eingezogenen erhöhten polygonalen Chor befindlichen Hauptaltars ausgerichtet hat. Diese Sichtachse für die Gläubigen verläuft also direkt durch das große Kruzifix unter dem Triumphbogen (Abb. 239)⁵⁶⁸ auch nach unten. Mit diesem Kunstgriff gelang es Herrmann die Eucharistie visuell ins Zentrum zu rücken, ohne die Chordecke direkt auszuschnücken.

Die Forschungsergebnisse von Hans Rudolf Heyer lassen die Vermutung zu, dass die „[...] Erzbruderschaft des allerheiligsten Sakraments [...]“⁵⁶⁹ als Auftraggeber der Fresken auch das Programm – den *Concetto* – vorgegeben hat.⁵⁷⁰

Mit der Bruderschaft verbindet Heyer auch die Kreuzwegstationen, da die Bruderschaft „[...] an bestimmten Sonntagen Prozessionen innen und außen um die Kirche herum [...]“⁵⁷¹ veranstaltet hat.⁵⁷² Die Anbringung der Fresken im Kirchenschiff unterstreicht diese These, denn der Zyklus beginnt beim Josephsaltar mit den ersten sieben Stationen in Richtung Westempore: I. „*Die Verurteilung*“, II. „*Die Beladung mit dem Kreuz*“, III. „*Der erste Fall*“ (Abb. 240), IV. „*Die Begegnung mit seiner Mutter*“ (Abb. 241), V. „*Die Hilfe des Simeon*“, VI. „*Die Begegnung mit Veronika*“, VII. „*Der zweite Fall*“ (Abb. 242). Die nächsten acht Stationen führen bis zum Marienaltar: VIII. „*Die Tröstung der Frauen*“, IX. „*Der dritte Fall*“, X. „*Die Beraubung der Kleider*“ (Abb. 243), XI. „*Die Kreuznagelung*“ (Abb. 244), XII. „*Der Tod am Kreuz*“ (Abb. 245), XIII. „*Die Beweinung*“, XIV. „*Die Grablegung*“ und XV. „*Die Kreuzauffindung*“ (Abb. 246). Die fünfzehn Stationen des Kreuzweges Jesu wurden von Herrmann so geschickt im Kirchenschiff verteilt, dass es ihm gelang – im Zusammenspiel mit dem gestalterischen Element des Zierstücks – die asymmetrische Raumstruktur des Langhauses zu einem großen Ganzen zu verbinden.⁵⁷³ Er illusionierte für die Gläubigen fensterartige Ausblicke auf den Leidensweg Christi und seine perspektivisch korrekt konstruierten

⁵⁶⁷ Gschwind 1965, S.56.

⁵⁶⁸ Mit ziemlicher Sicherheit befand sich das Kruzifix schon in der Kirche. Vgl. Lauber 1965, S. 114.

⁵⁶⁹ Heyer 1965, S. 171.

⁵⁷⁰ Der Darstellung der Eucharistie wurde gegenüber dem Kirchenpatron der Vorzug eingeräumt. Vgl. Heyer 1965, S. 170–172.

⁵⁷¹ Heyer 1965, S. 171–172.

⁵⁷² Während Heyer in den Kreuzwegstationen eine Besonderheit im Oeuvre des Künstlers sieht, widersprechen die Forschungsergebnisse von Fischer, Grünenfelder und Birchler dieser These. Herrmann hatte bereits wenige Jahre zuvor in den Pfarrkirchen von Bernhardzell (siehe 4. 1 .8) und Kirchberg (siehe 4.1.9) einen Kreuzweg freskiert und die Darstellungen ähneln sich stark. Vgl. Fischer/Grünenfelder 1977, S. 3; Birchler 1956, S. 10. Zudem findet sich das Sujet des kreuztragenden Christi öfter in seinen Altarbildern. Vgl. Hochaltatbild von Lautrach (Abb. 247) von 1758.

⁵⁷³ Der Stuckateur ist unbekannt. Vgl. Heyer 1965, S. 172.

Architekturkulissen unterstreichen – vom Mittelgang des Langhauses aus betrachtet – diese Wirkung.⁵⁷⁴

Im 19. Und 20. Jahrhundert unterlag der Kirchenraum von St. Stephan ständigen Veränderungen – wobei auch zusätzliche Fresken über der Orgelempore angebracht wurden – glücklicherweise blieben die Fresken von Herrmann dabei erhalten.⁵⁷⁵ Eine Beurteilung des Freskenprogramms hinsichtlich der Gestaltungsprinzipien erscheint daher nur im beschränkten Rahmen zulässig.

Die von Franz Ludwig Herrmann am Deckenspiegel von St. Stephan in Therwil konstruierte Scheinkuppelarchitektur hat ihr Vorbild zweifellos, mit leichten Adaptierungen ausgeführt, in einer der Vorlagen von Andreas Pozzo. Seine *Cupola finta* in Therwil erhöhte Herrmann zusätzlich mittels einer integrierten Kolonnaden – Architektur. Allerdings setzte seine Scheinkuppel in keiner Weise mehr die reale Architektur des Sakralraumes fort und es lassen sich auch keine Verschmelzungen von Skulptur und Malerei im Kirchenraum ausmachen. Das thematisiert auch Fritz Lauber in Bezug auf Herrmanns Werk in Therwil:

„[...] versucht der tüchtige Freskant nirgends mehr, die Gemälde illusionistisch mit der Raumschale zu verbinden, wie er es andernorts noch wenige Jahre zuvor noch getan hat.“⁵⁷⁶

In Bezug auf seine Kreuzwegstationen könnte diese Kritik von Lauber aber auch ganz anders gelesen werden, der feststellt, dass sich diese Fresken aufgrund der Stuckrahmung wie Gemälde von der Kirchenwand abheben und „[...] wie nüchterne Fensterausblicke[...]“⁵⁷⁷ erscheinen. Herrmann erhob auf diese Art und Weise die Gläubigen zu unmittelbaren Zeugen des Kreuzweges Jesu, während sie das Langhaus im Rahmen einer Prozession abschritten. Auch im Chorbereich der Kirche setzte Herrmann auf die Rolle der Gläubigen als Zeugen des Heilsgeschehens und Freivogel stellt dazu fest, dass das Heilige Sakrament dadurch für „[...] jeden Einzelnen, der am Abendmahl teilnimmt, wiedererlebbar“⁵⁷⁸ gemacht wird. Für Lauber verwandeln Herrmanns Fresken das Kirchenschiff von St. Stephan zu „[...] einem würdigen, sakralen Gesamtkunstwerk.“⁵⁷⁹

⁵⁷⁴ Bei sieben der fünfzehn Wandbildern (V, VI, VII, XIV, XV und bei I, II sogar fortgesetzt über beide Bilder.

⁵⁷⁵ Gschwind 1965, S. 56–62.

⁵⁷⁶ Lauber 1965, S. 96.

⁵⁷⁷ Lauber 1965, S. 96.

⁵⁷⁸ Freivogel setzt außerdem den Handlungsort unter der Scheinkuppel mit dem Kirchenschiff gleich. Vgl.

Freivogel 1987, S. 504.

⁵⁷⁹ Lauber 1965, S. 103.

4.3.4 Die Klosterkirche St. Fides und Markus in Sölden im Breisgau

Die Wurzeln der Klosterkirche St. Fides und Markus lassen sich bis ins 11. Jahrhundert zurückverfolgen, als der Orden der Cluniazenserinnen eine Klostersgemeinschaft im Breisgau gründete.⁵⁸⁰ Ende des 16. Jahrhunderts wurde auf Betreiben der Vorderösterreichischen Regierung dem Benediktinerstift St. Peter die Verwaltung übertragen, da das Kloster in finanzielle Schwierigkeiten geraten war.⁵⁸¹ Damit in Zusammenhang steht auch das bis heute existierende Doppelpatrozinium der Kirche, da ein männlicher Patron war für die neuen Kapitulare benötigt wurde. Der Hl. Markus – als Verfasser des zweiten Evangeliums – bot sich dafür an, da ihm zu Ehren bereits im Jahr 1509 ein Altar geweiht worden war.⁵⁸² Die Wirren des dreißigjährigen Krieges sowie marodierende französische Truppen hatten das Klostergebäude im 17. Jahrhundert so schwer beschädigt, dass eine Generalsanierung notwendig geworden war. Diese begann unter der Führung des Prioratsverwesers Philipp Jakob Steyrer⁵⁸³ im Jahre 1752 und sie veränderte das vormals gotische Aussehen der Kirche stark. Das Maßwerk der Fenster wurde herausgebrochen, das historische Gewölbe unter einer flachen Gipsdecke versteckt und schließlich wurde auch noch der Fußboden im Inneren der Kirche um gut einen Meter angehoben, um die eindringende Feuchtigkeit einzudämmen.⁵⁸⁴ Durch diese Eingriffe entstand eine Saalkirche, deren polygonaler Chorbereich deutlich vom Kirchenschiff abgetrennt war. Der äußerst gedrungene Kirchenraum wurde zwar über vier große Fenster gut belichtet, aber die niedrige Raumhöhe verlangte zweifellos nach dem visuellen Effekt illusionistischer Raumerweiterung.⁵⁸⁵ Mit dieser Aufgabe betraute Abt Steyrer den Maler Franz Ludwig Herrmann, der für ihn bereits Jahre zuvor die Dormitio – Kapelle (siehe 4.2.1) im Stift St. Peter freskiert hatte.

Im Jahr 1764 signierte Herrmann sein fertiggestelltes Werk mit einer Wappenmalerei über dem Chorbogen.⁵⁸⁶ Er hatte für die kleine Saalkirche von Sölden eine imposante – den gesamten Deckenspiegel überspannende – Scheinkuppel im Stil Andrea Pozzos konstruiert, die der geringen Raumhöhe des Kirchenschiffs diametral entgegenwirkte.⁵⁸⁷ Den besten Augpunkt für die Wahrnehmung dieser *Cupola finta* hat man an jener Stelle im Kirchenschiff, wo die

⁵⁸⁰ Hermann 2002, S. 4–5.

⁵⁸¹ Papst Clemens VIII bestätigte die Inkorporation im Jahr 1598.

⁵⁸² Hermann 2002, S. 9.

⁵⁸³ Steyrer war gleichzeitig Abt des Stiftes St. Peter auf dem Schwarzwald. Vgl. Hermann 2002, S. 4.

⁵⁸⁴ Hermann 2002, S. 4–6; Zürcher 1993, Katalog, S. 31.

⁵⁸⁵ Maße: 34,5 x 13,5 x 6,5 m.

⁵⁸⁶ Das Wappen der Abtei St. Peter, sowie das persönliche Wappen des Abtes Philipp Jakob Steyrer. Vgl. Hermann 2002, S. 12.

⁵⁸⁷ Begleitet wird diese Scheinkuppel lediglich von Darstellungen der „*Vier Evangelisten*“ (Abb. 248a–d) in Grisailletechnik, während vollständig auf Stuckatur des Deckenspiegels verzichtet wurde.

Orgelempore den Blick für die Betrachter:innen nicht mehr einschränkt (Abb. 249).⁵⁸⁸ Der von Herrmann illusionierte Kuppelraum überrascht noch heute durch seine Monumentalität und durch den vom Künstler suggerierten Lichteinfall. Da die kassettierte Kuppel, die sich über einer von Doppelsäulen getragenen Tambourzone erhebt, von einer Laterne bekrönt wird, durch die der Maler fiktiv das Licht einfallen ließ. Zeitgleich imaginierte Herrmann damit einen Bühnenraum für seine handelnden Figuren. Den Hauptdarsteller der Szenerie – den „*Hl. Markus als Verkünder des Evangeliums*“ (Abb. 250) – positioniert er in der direkten Blickachse über dem Hochaltar. Von einer Kanzel aus lässt Herrmann den Evangelisten auf die Gläubigen im Kirchenraum herabblicken, als würde er im Hier und Jetzt zu ihnen predigen. Vom unteren Rand der Scheinkuppel aus lauschen mehrere Zuhörer, vom Maler zu kleineren Einheiten gruppiert, ergriffen der Predigt – quasi als Vorbilder für die Gemeinde. Manfred Hermann hat einige von ihnen, da porträthaft dargestellt, als historische Persönlichkeiten aus der Entstehungszeit des Deckenfreskos identifiziert (Abb. 251a, 251b):

„Der Baron von Schnewelin-Bernlapp, die beiden Töchter des Heidenhofbauern in Sölden und [...] der Maler selbst.“⁵⁸⁹

Der heutige Zustand des Langhausfreskos entspricht leider nicht mehr vollständig dem Originalzustand, da es in den Jahren 1937/38 einige Zugaben durch den Restaurator Joseph Gschöll erfahren musste.⁵⁹⁰ Von ihm stammt die Rahmung der Scheinkuppel, die Malerei der Hohlkehle, die Fensterdekorationen mit Muscheln und Girlanden, die Rahmung der Evangelisten – Kartuschen und die beiden Putti rechts und links der Wappenkartusche. Hermann betont, dass Gschölls Restaurierungsmalereien (Abb. 252) den Charakter des Kirchenraums entscheidend – im klassizistischen Stil – verändert hat.

Auch wenn Hermann von einem klassizistischen Charakter des Kirchenraumes spricht, so ist doch die Scheinkuppel von Stöttwang als direkte Vorlage für Sölden eindeutig erkennbar.⁵⁹¹ Eine gemeinsame Arbeit von Vater und Sohn Herrmann, die sich an der *Figura* I-91 aus Andrea Pozzos Traktat orientiert hatte. Eine Fortsetzung der realen Architektur ist in Sölden allerdings nicht einmal im Ansatz erkennbar, lediglich eine dezente Anspielung auf die vormals existierenden Maßwerkfenster des Kirchenschiffs. Die Frage nach der Intention des Auftraggebers, ob mit der *Cupola finta* die schwierige Raumsituation mittels eines

⁵⁸⁸ Es gibt keinen gekennzeichneten *Punto stabile*.

⁵⁸⁹ Hermann 2002, S. 12.

⁵⁹⁰ Diese Zugaben wurden auch bei der letzten Restaurierung in den Jahren 1993–1996 nicht entfernt. Vgl. Hermann 2002, S. 13–14.

⁵⁹¹ Im Unterschied zu Stöttwang verzichtet Herrmann in Sölden auf ein *di sotto in su* – Darstellung seiner Figuren, vermutlich wegen der zu geringen Deckenhöhe.

malerarchitektonischen Kunstgriffs – Pozzos Scheinarchitekturen kaschierten des Öfteren bauliche Mängel – verbessert werden sollte, kann leider anhand der Quellen nicht beantwortet werden. Mit seiner innovativen Bilderfindung – der für den Evangelisten Markus fingierten scheinarchitektonischen Kanzel, von der aus dieser zu den Gläubigen predigte – verankerte er jedoch gekonnt das ikonographische Programm fest im Kirchenraum.

Erst siebzehn Jahre später, im Jahr 1781, wurde Herrmann noch einmal von Abt Philipp Jakob Steyrer nach Sölden beordert und mit der Freskierung der Chordecke beauftragt.⁵⁹²

Da es sich im Fall von Sölden also tatsächlich um keinen in sich geschlossenen *Concetto* für den gesamten Kirchenraum handelt – auch Zürcher sieht die Bildinhalte nur „[...] durch die Kirchenpatrone und die zeitlichen Umstände des Baus gegeben“⁵⁹³ – werden die beiden Deckenfresken in dieser Arbeit in unterschiedlichen Kapiteln betrachtet.

4.4 Die Chordecken – Fresken

Vom Oeuvre Franz Ludwig Herrmanns haben sich auch Chordeckenfresken erhalten, die – aus den unterschiedlichsten Gründen – über keinen ikonographischen Zusammenhang mit dem restlichen Kirchenraum verfügen.

4.4.1 Das Chordeckenfresko der Klosterkirche St. Fides und Markus in Sölden im Breisgau

Das Fresko an der Chordecke in der Klosterkirche von Sölden war ein später Folgeauftrag von Abt Jakob Philipp Steyrer an Franz Ludwig Herrmann, den dieser innerhalb von nur vier Monaten vollendete. Hermann und Zürcher sehen diesbezüglich die Mitarbeit seines Sohnes Franz Xaver (1758–1839) als wahrscheinlich an, während Ginter in dem Werk die Hand des „[...] alternden Meister [...]“⁵⁹⁴ erkennt.⁵⁹⁵

Tatsächlich erzählt das Chordeckenbild das „*Martyrium der Hl. Fides*“ (Abb. 254), deren Reliquien vermutlich bereits im 12. Jahrhundert in den Besitz der Cluniazenserinnen

⁵⁹² Ginter 1930, S. 77; Zürcher 1993, Katalog, S. 31; Hermann 2002, S. 12.

⁵⁹³ Das Oberbild am Hochaltar – der „*Hl. Michael als Drachentöter*“ (Abb. 253) – stammt auch von Herrmann und ist mit 1768 datiert. Es erinnert an die ehemalige Friedhofskapelle und Herrmann ergänzte damit das Altarblatt von Johann Michael Saur. Vgl. Hermann 2002, S. 21. Von Zürcher irrtümlich als Deckenbild ausgewiesen. Zürcher 1993, Katalog, S. 32.

⁵⁹⁴ Ginter 1930, S. 77.

⁵⁹⁵ Ginter 1930, S. 77; Zürcher 1993, S. 31; Hermann 2002, S. 12.

gelangten.⁵⁹⁶ Die Kirchenpatronin war ein Opfer der römischen Christenverfolgung geworden und erlitt ihr Martyrium auf dem Eisenrost. Die von Herrmann perspektivisch korrekt dargestellten Scheinarchitekturen dienen dem Heilsgeschehen hierbei als Kulisse, wobei die markante Cestius – Pyramide die Handlung eindeutig nach Rom verortet. Das Deckenbild füllt nahezu den gesamten Deckenspiegel des Chores aus und es ist als *Quadro riportato* konzipiert. Bei der Girlandendekoration des Bildrahmens dürfte es sich, wie im Langhaus der Kirche, um eine Beigabe des Restaurators Gschöll aus den Jahren 1937/38 handeln.

Abgesehen von der perspektivisch korrekten Konstruktion der Architekturmalerei können bei diesem Deckenfresko keine Pozzesken festgestellt werden.

4.4.2 Die Pfarrkirche St. Albin in Ermatingen

Seit dem Jahr 1540 gehörte die Pfarrkirche von Ermatingen – die sich zuvor im Besitz des Benediktinerklosters Reichenau befunden hatte – zum Priorat des Bischofs von Konstanz.⁵⁹⁷ Die Kirche hatte während der Konfessionskämpfe schwer gelitten, so dass Hauptaltar und Chor im Jahr 1577 neu geweiht werden mussten. Unter der Ägide des Konstanzer Bischofs Franz Konrad von Rodt (1706–1775) wurde die in ihren Grundzügen gotische Kirche in den Jahren 1749/50 dann erneuert und barockisiert.⁵⁹⁸ Den Auftrag dafür erhielt der, bereits im benachbarten Mammern tätige Baumeister Johann Michael Beer von Bildstein.⁵⁹⁹ Während das Tonnengewölbe des Kirchenschiffs nur sehr zurückhaltend mit Stuckrahmen versehen wurde, überputzte man das gotische Chorgewölbe mit einem Spiegelgewölbe, um Platz für einen Bilderschmuck zu schaffen (Abb. 255). Dieser große Unterschied in der Raumdekoration erklärt sich aus der paritätischen Nutzung der Ermatinger Pfarrkirche, die sich mit dem Ende des Zweiten Kappeler Landfriedens ergeben hatte.⁶⁰⁰ Während die protestantische Gemeinde also das schmucklose Kirchenschiff für ihre Messfeiern nutzte, feierten die Katholiken ihre

⁵⁹⁶ Anlässlich der Unterstellung der Ordensschwestern unter das Kloster von Cluny. Vgl. Hermann 2002, S. 9.

⁵⁹⁷ Humpert 1962, S. 263; Abegg 2014, S. 77–79; Zürcher 1993, S. 28. Das Patrozinium verweist auf einen frühmittelalterlichen Vorgängerbau. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 6.

⁵⁹⁸ Von Rodt hatte in Rom studiert und war dem katholischen Haus Habsburg treu ergeben. Vgl. Frey 2012.

⁵⁹⁹ Der Umbau von Ermatingen erfolgte faktisch zeitgleich mit dem Neubau der Schlosskapelle von Mammern, wo Beer gemeinsam mit Franz Ludwig Herrmann arbeitete.

⁶⁰⁰ Der Ausbreitung des Luthertums in Ermatingen begegnete der Abt von Reichenau im Jahr 1536 mit der Entsendung eines katholischen Pfarrers. Vgl. Pfarrei St. Albin 2025; Zürcher 1993, S. 28; Abegg 2014, S. 79.

Messen im abgeschränkten Chorbereich.⁶⁰¹ Und diesen hatten sie von Franz Ludwig Herrmann im Jahr 1750 freskieren lassen.⁶⁰²

Der eigentliche Kirchenraum der katholischen Gemeinde von Ermatingen beschränkte sich daher auf den Chorbereich, weshalb der Chorbogen dem Eingangsportal einer Kirche gleichgesetzt werden kann. Und exakt auf diesen Augpunkt hin – schrägansichtig von unterhalb des Chorbogens – richtete Herrmann seine Deckenfresken (Abb. 256) in Einansichtigkeit aus. Die Betrachter:innen können so den gesamten Freskenzyklus, der aus neun Einzelbildern besteht, visuell kompakt erfassen, ohne sich dafür im Raum bewegen zu müssen.⁶⁰³

Den Zyklus beherrscht eine Darstellung der „*Himmelfahrt Maria*“ (Abb. 257) in deren Zentrum die Gottesmutter auf ihrem Wolken thron von Engeln der Heiligen Dreifaltigkeit entgegengetragen wird. Die zurückgebliebenen Apostel in der unteren Bildhälfte betrauern, auf einer Stufenanlage kauend, ihren Tod. Die perspektivisch korrekt illusionierte Scheinarchitektur – die Stufenanlage wird in der linken Bildhälfte durch ein Podest gerahmt – dient dabei nicht nur dem visualisierten Heilsgeschehen als Kulisse, sie unterstützt auch den Zug der Komposition nach oben. An dieser Stelle fällt besonders ein, in starker Untersicht dargestellter Engel (Abb. 214) ins Auge. Er scheint aus der Sicht der Betrachter:innen die reale Architektur zu überwinden und auf seiner voluminösen Wolke in den Chorbereich hineinzuschweben. Mit seiner Haltung, dem Gestus und der weißen Lilie in seiner Hand kann die Figur als Verkündigungengel gedeutet werden. Ein Kunstgriff des Künstlers, um das Leben der Gottesmutter auf kleinster Fläche zu visualisieren? Ein barocker *Eyecatcher* um das Interesse der Gläubigen zu wecken?

Über das Motiv der bauschigen Wolkenbänke verbindet Herrmann die Nebenbilder (im Uhrzeigersinn) – „*Hl. Albin*“ (Abb. 258), „*Hl. Ambrosius und Gregor*“ (Abb. 259), „*Hl. Katharina*“ (Abb. 260), „*Hl. Agata*“ (Abb. 261), „*Hl. Augustinus und Hieronymus*“ (Abb. 262), „*Hl. Sebastian*“ (Abb. 263) – mit dem zentrale Deckenbild. Dieses Motiv hatte Herrmann auch im benachbarten Mammern eingesetzt, allerdings hatte den Kirchenvätern dort einzelne Logenplätze innerhalb seiner illusionistischen Architekturmalerei zugewiesen. Dieses scheinarchitektonische Gerüst fehlt hier gänzlich. Lediglich für die Stuckrahmen der lokalen Heiligen illusionierte der Künstler Fenstergewände um für die Betrachter:innen den Eindruck von räumlicher Tiefe zu erzeugen. Das Scheitelbild des Chores, eine von Zürcher allegorisch

⁶⁰¹ Der Chorschranken haben sich nicht erhalten.

⁶⁰² Aufgrund der zeitlichen und geografischen Nähe zwischen Ermatingen und Mammern ist es naheliegend anzunehmen, dass Johann Michael Beer den jungen Freskanten Herrmann für diesen Auftrag empfohlen hatte.

⁶⁰³ Ein Bildfeld trägt die Signatur des Malers.

gedeutete „*Darstellung von Papsttum, Kirche und Eucharistie*“ (Abb. 264), schwebt ebenfalls visionsähnlich auf Wolken – quasi im luftleeren Raum.⁶⁰⁴

Das heutige Erscheinungsbild entspricht dabei nicht mehr dem originalen Kontext, da über den früheren Hochaltar nichts bekannt ist, beziehungsweise dieser nicht mehr im Chorscheitelpunkt positioniert ist.⁶⁰⁵ Leider hat sich auch der Vertrag mit Herrman nicht erhalten, weshalb keine Rückschlüsse auf den Urheber des *Concetto* gezogen werden können.⁶⁰⁶ Zürcher sieht allerdings in dem Freskenzyklus – abseits des marianischen Schwerpunkts – eine „[...] eindeutig antiprotestantische [...]“⁶⁰⁷ Botschaft an die Gläubigen. Sie begründet ihre These mit der expliziten Betonung der Eucharistie, jenem zentralen Sakrament der katholischen Kirche, dass von den Protestanten abgelehnt wurde. Nicht nur die Chorschranke grenzte den Betraum zu den Protestanten in Ermatingen ab, sondern auch das ikonographische Programm.

Das Freskenprogramm ist heute, in Folge umsichtiger Renovierungs- und Reinigungsarbeiten in den Jahren 1990 und 2017 noch gut erhalten.⁶⁰⁸

Franz Ludwig Herrmann verzichtete im Chor von Ermatingen zwar nicht auf perspektivisch korrekt konstruierte Scheinarchitekturen, aber diese dienen ausschließlich seiner Komposition. Sein illusionierter Ausblick eröffnet für die Gläubigen einen fingierten Bildraum an der Chorraumdecke, womit der Künstler den Blick auf das Heilsgeschehen lenkt, ohne dabei jedoch eine Fortsetzung der realen Architektur durch Illusionsmalerei anzustreben.

4.4.3 Die Pfarrkirche St. Stephan in Konstanz

Die Historie der Stephanuskirche reicht bis ins vorromanische Zeitalter zurück, allerdings ist die Quellenlage bezüglich der Vorgängerbauten dürftig.⁶⁰⁹ Nachdem im Laufe des 15. Jahrhunderts die Kirche enorm an Bedeutung für die Stadt gewonnen hatte, war der nicht mehr den Anforderungen entsprechende Kirchenbau durch einen gotischen Neubau ersetzt worden.⁶¹⁰ Im Anschluss an die sich über mehrere Jahrzehnte dahin schleppenden Bauarbeiten nahmen die Reformatoren Besitz von der Kirche, sodass der Orden der Augustiner Chorherren

⁶⁰⁴ Zürcher 1993, S. 28.

⁶⁰⁵ Abegg 2014, S. 92. Der ehemalige Hochaltar steht heute auf der Evangelienseite des Chores, aber das Hochaltarbild dafür lieferte Herrmann erst 1763 – „*Martyrium des Hl. Adalbert*“ (Abb. 265). Vgl. Pfarrei St. Albin 2025.

⁶⁰⁶ Zürcher 1993, S. 28–29.

⁶⁰⁷ Zürcher 1993, S. 28.

⁶⁰⁸ Zürcher 1993, Katalog, Abegg 2014, S. S. 6; Pfarrei St. Albin 2025.

⁶⁰⁹ Egli 2018⁴, Maurer 1981, S. 11–12; Humpert 1957, S. 129–135; Zürcher 1993, Katalog, S. 41.

⁶¹⁰ Während des Konzils von Konstanz – 1414 bis 1418 – tagte hier das päpstliche Gericht. Vgl. Egli 2018⁴, S. 1.

und mit ihm der katholische Glaube erst wieder im Jahr 1551 in den Kirchenraum zurückkehren konnte.⁶¹¹ Zwar hatte das Stiftskapitel bereits mit Beginn des 18. Jahrhunderts den baufälligen Zustand der Kirche erkannt, aber aufgrund der schwierigen finanziellen Lage konnte mit den dringend notwendigen Instandsetzungsarbeiten erst im Jahr 1770 begonnen werden.⁶¹² Als verantwortlicher Domprobst beauftragte Johann Ferdinand von Waldburg-Wolfegg den ihm bestens bekannten Kirchenmaler Franz Ludwig Herrmann mit der Ausführung der Deckenfresken im Chor von St. Stephan.⁶¹³ Ob er als Domprobst auch für den *Concetto* – wie in Seitingen und der Domprobstkappelle vermutet – verantwortlich war, ist nicht bekannt. Diesbezüglich haben die Forschungen von Theodor Humbert allerdings ein interessantes, bis dato wenig beachtetes Dokument zu Tage gefördert.⁶¹⁴ Dem Dokument zufolge plante das Stiftskollegium bereits im Jahre 1767 ein großflächiges mariologisches Programm mit drei großen Deckenbildern – mit Darstellungen der „*Die Herzen von Maria und Jesus*“, dem „*Hl. Stephanus*“ und dem „*Hl. Nikolaus*“ – im Langhaus. Zur tatsächlichen Ausführung gelangte, vermutlich aufgrund von Geldmangel, schließlich nur das Chordeckenfresko.⁶¹⁵ Christina Egli beschreibt den ersten Eindruck für den Besucher wie folgt:

„Am eindrucksvollsten erscheint die Stephanuskirche dem Besucher, wenn er den Bau durch den Westeingang betritt und durch das helle Mittelschiff in den farbig leuchtenden Chor blickt.“⁶¹⁶

Diese ausgesprochen treffende Beschreibung zeigt sehr deutlich, dass bereits die architektonischen Gegebenheiten – ein langgezogener, sehr hoher Chor mit Spitzbogenfenstern – die Blicke der Betrachter:innen hinauf zu Decke führen (Abb.) 266.⁶¹⁷ Dort visualisierte Herrmann eine „*Anbetung des Lamm Gottes*“ (Abb. 267)⁶¹⁸, die auf die Gläubigen „[...] wie eine an die Decke gehauchte Vision [...]“⁶¹⁹. Das Fresko ist einansichtig auf Schrägansichtigkeit vom Chorbogen her konstruiert, wodurch der Künstler die zentrale Figur – das von auratischem Licht erhellte göttliche Lamm – sofort ins Blickfeld der Gläubigen rückt. Drei Engelsfiguren präsentieren das Lamm auf dem Buch des Lebens mit seinen sieben Siegeln

⁶¹¹ Von 1428–1486 dauerten die Bauarbeiten. Vgl. Humpert 1957, S. 131–135. Es kam zu einem Bildersturm und sogar Huldrych Zwingli (1484–1531) predigte in St. Stephanus. Vgl. Egli 2018⁴, S. 2.

⁶¹² Humbert 1957, S. 135–139; Egli 2018⁴, S. 7; Zürcher 1993, Katalog, S. 41.

⁶¹³ Herrmann hatte bereits die Marienkirche von Seitingen (siehe 4.1.2), sowie der Maria Magdalena – Kapelle (siehe 4.2.2) im Auftrag von Waldburg-Wolfegg ausgestattet. Vgl. Zürcher 1993, Katalog, S. 27.

⁶¹⁴ Humbert 1957, S. 138. Leider konnte die genannte Quelle (GLA 209/615) im Rahmen dieser Arbeit nicht mehr vollständig ausgewertet werden.

⁶¹⁵ Das Langhaus erhielt eine einfache Gipsdecke, die Anfang des 20. Jahrhunderts durch die heutige Lärchenholzdecke ersetzt wurde. Vgl. Humbert 1957, S. 140; Egli 2018⁴, S. 7.

⁶¹⁶ Egli 2018⁴, S. 10.

⁶¹⁷ Ungefähr 25 x 10 x 15 Meter.

⁶¹⁸ Es existiert ein Entwurf dazu von Herrmann (Abb. 268).

⁶¹⁹ Ginter 1930, S. 80. Für Ginter trägt dazu maßgeblich der Stuck von Johann Kaspar Gigl (1737–1784) bei.

– wie auf einem Ordenskissen. Sie tragen es, begleitet von beflügelten Evangelistensymbolen gen Himmel, wo weitere Engel ein Schriftband mit der erklärenden Inschrift: „*DIGNVS EST AGNVS OCCISVS OMNIS HONORIS et GLORIAE*“⁶²⁰ tragen. In der unteren Bildhälfte erweisen die vierundzwanzig Ältesten, mit Harfenspiel und Weihrauchschalen, dem Lamm die Ehre. Innerhalb der Komposition sind die Blicke fast aller Figuren auf das göttliche Lamm ausgerichtet, nur das Gotteslamm selbst und der mittlere Engel unterhalb des Buches, nehmen Blickkontakt zu den Betrachter:innen auf. Mit dieser ungewöhnlichen Bilderfindung orientierte sich Herrmann sehr nah am Bibeltext – der Offenbarung des Johannes, Kapitel 5, aus dem Neuen Testament.⁶²¹ Auf scheinarchitektonische Motive verzichtete Herrmann gänzlich, allerdings steigerte er innerhalb des Freskos den Grad des *di sotto in sù* seiner Figuren deutlich.

Das Hauptfresko wird von vier Rocaillekartuschen mit Darstellungen der christlichen Tugenden – „*Glaube*“, „*Liebe*“ und „*Hoffnung*“ (Abb. 269a–c) – sowie einer „*Opferung Isaaks*“ (Abb. 270) begleitet, für die der Künstler auf kleinstem Raum Scheinarchitekturen illusionierte.

Die letzten größeren Restaurierungsarbeiten erfolgten in St. Stephan in den Jahren von 1978 bis 1997, wobei auch die Fresken gereinigt wurden.⁶²²

Dieses Werk von Herrmann kommt, bis auf minimale Architekturmalereien in den Lünetten gänzlich ohne scheinarchitektonische Kulissen aus. Das an der Chordecke visualisierte Thema der „*Anbetung des Lamm Gottes*“ wirkt kontextlos im Raum platziert, weshalb auch der Effekt einer Realpräsenz der Heilsgeschichte für die Betrachter:innen im Chor nicht wirklich funktioniert. Diesbezüglich erscheint die These wahrscheinlich, dass es sich bei diesem Chordeckenfresko um ein Fragment eines größeren Zyklus handelt – der aber nie ausgeführt wurde.

⁶²⁰ „Dem Lamm, das geschlachtet wurde, gebührt alle Ehre und Herrlichkeit“. Von der Verfasserin aus dem Lateinischen übersetzt. Die Inschrift beinhaltet ein Chronogramm: MDCCLVVVIII – 1770.

⁶²¹ Humbert 1957, S. 163.

⁶²² Egli 2018⁴, S. 9.

5 Zusammenfassung

Der Ausgangspunkt für diese Masterarbeit war der von Thomas Freivogel geäußerte Wunsch nach einer Aufarbeitung des gesamten Oeuvres des Rokokomalers Franz Ludwig Herrmann, denn nur unter dieser Voraussetzung – da war sich Freivogel sicher – würde eine Einordnung des Künstlers in den Kanon der im Bodenseegebiet tätigen Freskanten in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts möglich sein. Eine Beschränkung auf dessen Fresken im sakralen Kontext ergab sich im Weiteren einerseits aufgrund des Werkumfangs von Franz Ludwig Herrmann so wie andererseits in Bezug auf die zweite Fragestellung nach den pozzesken Gestaltungselementen im Werk des Kirchenmalers.

Dem Ansatz von Franziska Zürcher folgend, die Struktur der Auftraggeber zu berücksichtigen – vom Orden der Benediktiner, vertreten durch die beiden Äbten Jakob Philipp Steyrer und Iso Walser wurden die meisten Aufträge an Herrmann vergeben – hat sich diese Arbeit auf Spurensuche begeben und den heute noch erhaltenen Bestand an sakralen Fresken vor Ort erfasst, dokumentiert und analysiert.

Franz Ludwig Herrmann freskierte nach heutigem Wissenstand während einer Schaffensperiode von zweiunddreißig Jahren – in den Jahren von 1749 bis 1781 – insgesamt zweiundzwanzig Sakralräume im Umkreis des Bodensees. Die meisten dieser Kirchen befanden sich auf damals vorderösterreichischem Reichsgebiet und die Auftraggeber standen durchwegs dem katholischen Haus Habsburg nahe. Achtzehn dieser Kirchen- beziehungsweise Kapellenräume sind erhalten geblieben und mit ihnen das Freskenwerk des Kirchenmalers Herrmann.

Der aktualisierte Freskenkatalog – das Werksverzeichnis seiner Kirchenfresken – umfasst in seiner Gesamtheit 270 einzelne Freskenarbeiten: 60 große Deckenfresken (Chorbeziehungsweise Langhausdeckenfresken), 70 Wandfresken (inklusive dreier Kreuzwege) und 140 freskierte Rocaillekartuschen beziehungsweise Medaillons mit Darstellungen von Kirchenvätern, Evangelisten, Tugenden, Aposteln und Heiligenszenen.

Bei dreizehn der 60 Deckenfresken handelt es sich um Chordeckenfresken, die wiederkehrende Ikonographien aufweisen. Mit einer gewissen Vorliebe bediente Herrmann an dieser Stelle über dem Hochaltar die Themen der Himmelfahrt Mariens (Maria Magdalena – Kapelle in Konstanz, Deutschordenskapelle in Beuggen) und der Eucharistie (Kirchen von Seitingen, Niederbüren und Steinach), aber auch Darstellungen von Kirchenpatronen (Pfarrkirche Sölden), Ordensgründern (Klosterkirchen von Ittingen, Kreuzlingen und St. Ulrich) oder der Heiligen Dreifaltigkeit (Schlosskapelle von Mammern) lassen sich finden. In den allermeisten Fällen

bildeten seine Chordeckenfresken dabei den Höhepunkt eines hochkomplexen, ikonographischen Programmes ab – meistens in direktem Zusammenspiel mit den Fresken im Langhaus der Kirche – welches Herrmann von seinen Auftraggebern vorgegeben wurde.

Die große Kunstfertigkeit Franz Ludwig Herrmanns selbst äußerst anspruchsvolle *Concetti* für seine Auftraggeber – die in den meisten Fällen die italienische Freskenkunst aus ihrer Studienzeit in Rom kannten und schätzten – umzusetzen, könnte durchaus für viele Aufträge an Herrmann ausschlaggebend gewesen sein.

Der Großteil der Deckenfresken Herrmanns ist von monumentalen Scheinarchitekturen geprägt, die vom Künstler mit großer Kunstfertigkeit in Bezug auf ihre korrekte perspektivische Wahrnehmung durch die Betrachter:innen konstruiert wurden. Mit besonderer Vorliebe adaptierte Herrmann Pozzos Motiv der Scheinkuppel – *Cupola finta* – in Kirchenräumen am Bodensee. Daher lassen sich in den Kirchen von Überlingen, Ittingen, St. Ulrich, Kreuzlingen, Sölden und Therwil die unterschiedlichsten Variationen der *Figura-91* aus Andrea Pozzos Traktat finden. Dieses Festhalten des Künstlers an dieser speziellen Form der perspektivischen Illusionsmalerei ist auffällig und lässt darauf schließen, dass Franz Ludwig Herrmann mit der Perspektivtechnik Pozzos gut vertraut war.

Da Herrmann aber nie in Rom gewesen war und Pozzo nie im süddeutschen Raum gearbeitet hatte, kann diese künstlerische Auseinandersetzung mit Pozzos Perspektivmalerei nur über Umwege erfolgt sein – entweder über Pozzos Traktat, über die Person seines Vaters und Lehrmeisters Franz Georg Hermann oder über das im Bodenseegebiet reichlich vorhandene Freskenwerk von Cosmas Damian Asam – den ehemaligen Studienkollegen seines Vaters.

Tatsächlich offenbaren seine großen Deckenfresken – vor allem in Bezug auf den konzeptionellen Aufbau ihrer scheinarchitektonischen Räume – eine starke Ähnlichkeit mit dem von Asam entwickelten theatralischen Konzept der „Kirche über der Kirche“. Dieser von Bernhard Rupprecht geprägte Begriff für fiktive, eigenständige Bildräume – eine Spielart der barocken Deckenmalerei, die vor allem in spätbarocken Kirchenräumen des süddeutschen Raumes anzutreffen ist – trifft auch auf den Großteil der Deckenfresken von Franz Ludwig Herrmann zu.

Wie Cosmas Damian Asam illusionierte auch Herrmann von der realen Kirchenarchitektur unabhängige Bühnenräume im Kirchenraum, um zusätzlichen Platz für seine himmlischen Akteure zu schaffen. Dabei strebte er offenbar, wie Asam, eine ikonologische Steigerung seiner perspektivischen Kirchenmalerei an. Herrmanns Scheinarchitekturen – die oft an Vorlagen aus Pozzos Traktat erinnern, ohne dass sie diesen im Detail entsprechen – sind dabei mehr als nur

Kulissen. Sie haben eine neue Funktion übernommen, indem sie der Inszenierung der Heilsgeschichte und deren Verankerung im Kirchenraum dienen, ohne dabei den Realraum illusionistisch fortzusetzen.

Nur in einigen, wenigen Fällen (Pfarrkirchen von Steinach und Kirchberg) verzichtete Herrmann auf dieses, seine Fresken so prägende Gestaltungselement der Architekturmalerei zur Gänze – entweder weil die Räume dafür aufgrund zu geringer Höhe ungeeignet waren oder aber der Verzicht war der Ikonographie des Themas geschuldet.

Die im Rahmen dieser Arbeit erstmals erstellte, detaillierte – auch die begleitenden Bildfelder erfassende – mit der aktuellen Forschungsliteratur abgeglichene und mit Werkanalysen unterlegte Fotodokumentation ermöglichte eine Aktualisierung des Freskenkatalog von Franziska Zürcher aus dem Jahr 1993.

Für die Marienkirche in Seitingen konnten so die Darstellungen der Hl. Jakobus und Nepomuk neu identifiziert werden und das in Freskomalerei integrierte Wandkreuz mit ziemlicher Sicherheit Herrmann zugeschrieben werden. Für die Kirche St. Michael in Niederbüren konnte das Abschiedsbild im Orgelbereich als Erzengel Raphael neu identifiziert werden und die bei Zürcher nicht erwähnte Kreuzigungsgruppe in den Freskenkatalog aufgenommen werden. Für St. Ulrich und Afra in Kreuzlingen konnte der Katalog von Zürcher um die den Hochaltar überhöhende Scheinkuppel und die Vorhangmalereien im Chorbereich ergänzt werden. Die Bezeichnungen der Wandfresken in der Klosterkirche von St. Ulrich konnte ebenfalls in kleinen Details aktualisiert werden. Für die Pfarrkirche in Bernhardzell konnte ein Fresko an der Emporenunterseite – ein häufig zu findender Freskenort bei Herrmann – dem Werksverzeichnis hinzugefügt werden. Die Kreuzwegstationen von Bernhardzell konnten mittlerweile neu datiert werden – ein Detail, das auch für die Kreuzwegstationen von St. Peter und Paul in Kirchberg zutrifft. Mit der Betrachtung des Gesamtwerks konnten in Summe drei Kreuzwegzyklen von Herrmann dargestellt werden, die der Künstler alle in den frühen Jahren seines Schaffens begonnen hatte. Schließlich konnte erstmals die Maria Magdalena – Kapelle photographisch dokumentiert werden und auch die Zuordnung des Chordeckenfresko der Schlosskapelle von Beuggen in das Oeuvre von Herrmann erscheint nach einem stilkritischen Vergleich nun um einiges wahrscheinlicher.

Der Rokokomaler Franz Ludwig Herrmann hinterließ im Bodenseegebiet – im politischen wie religiösen Spannungsfeld des damals vorderösterreichischen Reichsgebiets – ein umfangreiches Werk an Kirchenfresken, das in vielen Aspekten an Cosmos Damian Asam – und mit dem Motiv der Scheinkuppel an Andrea Pozzo – erinnert. Seine Wand- und

Deckenfresken sind geprägt von unzähligen scheinarchitektonischen Räumen, Triumphbogenarchitekturen, Scheinaltären und perspektivische Spielereien. Herrmann war als Freskant in der Lage hochkomplexe theologische Programme so umzusetzen, so dass diese für die Betrachter:innen im Rahmen der gebauten Architektur stimmig und leicht erfassbar waren. Im Idealfall gelang Franz Ludwig Herrmann sogar die Illusion für die Gläubigen, dass sie zu Zeugen der Heilsgeschichte im Kirchenraum zu wurden.

Mit einer Anzahl von achtzehn erhaltenen Freskenzyklen in Kirchen am Bodensee – ein großer Teil auf ehemals vorderösterreichischem Reichsgebiet oder in der kirchlichen Einflussphäre des katholischen Hauses Habsburg – braucht der Künstler Franz Ludwig Herrmann den Vergleich mit Zeitgenossen wie Franz Anton Maulbertsch der in der östlichen Reichshälfte wirkte nicht zu scheuen. Diesbezüglich steht die vollständige Bearbeitung seiner Altar- und Tafelbilder und Porträts noch aus, aber diese Arbeit wollte den Grundstein für zukünftige Forschung in diese – westliche – Richtung legen.

Werksverzeichnis

Kirche	Datum	Auftraggeber	CDF	DF	WF/Kreuzweg	Medaillons	Cupola finta	Anmerkungen
Schlosskapelle Mammern	1749	Abt d. Klosters Rheinau	1	3	3	9		Scheintafel, Porträt Maria Theresias, Emporenuntersicht
St. Albin Ermtalingen	1750	Bischof Konrad von Rodt	1			6		Paritätische Kirche
Dormitokapelle im Kloster St. Peter a. d. Schwarzwald	1753	Abt Philipp Jakob Steyrer		1		4		geänderte Raumhöhe
Franziskanerkirche in Überlingen	1753	Orden der Franziskaner		6			x	Die Opferung Issaks stammt von Sebastian Schilling, Selbstporträt
Maria Magdalena Kapelle Konstanz	1754	Christoph von Waldburg-Wolfegg	1	1		8		
St. Michael in Beuggen	1756	Deutscher Orden	1	1				Chordeckenfresko vermutlich auch von Hermann, Porträt Maria Theresia
Maria Himmelfahrt Seitingen	1759	Christoph von Waldburg-Wolfegg	1	2	1	11		ganzer Deckenspiegel, Wandkreuz, Selbstporträt
Öbergkapelle	1761	Augustiner Chorherren		1				Kopie nach Original
St. Michael Niederbüren	1763	Abt Iso Walser	1	5	7	12		Kreuzigungsgruppe, Emporenuntersicht
Klosterkirche Ittingen	1763	Anton von Saylem, Prior Ittingen	1	2	11	8	x	Freskenprogramm klammert die unterschiedlichen Chorbereiche
Klosterkirche St. Peter und Paul in St. Ulrich	1763	Abt Philipp Jakob Steyrer	1	3	7	14	x	Musizierende Engel an der Orgelbrüstung
St. Fides und Markus in Sölden	1764	Abt Philipp Jakob Steyrer	1	1		4	x	Selbstporträt, Chordeckenfresko erst 1781
St. Ulrich und Afra Kreuzlingen	1765	Augustiner Chorherren	1	4		13	x	Vorhangmalerei, illusionierte Fenster, Chor Fresken sind Original
St. Jakobus und Andreas in Steinach	1770	Abt Iso Walser	1	4		11		Emporenuntersicht
St. Stephan Konstanz	1770	Christoph von Waldburg-Wolfegg	1			4		es gab Pläne für Deckenfresken
St. Johannes Baptist Bernhardzell	1778	Abt Iso Walser		6	14			Emporenuntersicht, Kreuzweg von 1757, ganzer Deckenspiegel, Selbstporträt
St. Sebastian Schänis	1779	Gemeinde Schänis		3		18		
St. Stephan Therwil	1781	unklar		1	15	4	x	Kreuzweg von 1757
Heiligkreuzkirche St. Peter und Paul in Kirchberg	1785	Abt Iso Walser	1	3	12	14		Kreuzweg von 1749

Die nicht mehr erhaltenen Fresken von Gommiswald, Schmerikon und der beiden Kirchen von Uznach wurden im Rahmen dieser Aufstellung nicht berücksichtigt.

Literaturverzeichnis

Abegg 2014

Regine Abegg, Paritätische Kirche St. Albin, in: Abegg/Erni/Raimann (Hgg.), Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau. Rund um Kreuzlingen, Bd. VIII, in: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hg.), Bern 2014, S. 77–98.

Ackermann 2009, 2021

Felix Ackermann, Ein barockes Juwel. Die Ittinger Klosterkirche, in: Markus Landert/Felix Ackermann (Hgg.), Ittinger Museum. Die Kartause Ittingen – Einblicke in Geschichte und Leben, Warth 2009, S. 38–49.

Felix Ackermann, Die Kartause Ittingen. Kanton Thurgau, Bern 2021.

Bächtold 2014

Hans Ulrich Bächtold, Landfriedensbünde, besucht am 18. Dezember 2025, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/009807/2014-11-20/>.

Bauer 2000

Hermann Bauer, Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland. Photographische Aufnahmen von Wolf-Christian von der Mülbe, München/Berlin 2000.

Bayer 2007

Günther Bayer, Memminger Maler zur Zeit des Barock. Lebensbilder und Werke – Franz Georg Hermann. Neue Forschungsergebnisse, Lindenberg 2007.

Becker 1999

Karl Becker, Baugeschichte der Schloßkirche, in: Dagmar Zimdars/Günter Eckstein, Die ehemalige Deutschordenskirche in Beuggen. Voruntersuchung, substanzschonende Reparatur und Restaurierung, Stuttgart 1999, S. 12–27.

Bender 2019

Gerhard Bender, Der Himmel steht offen. Leben und Werk der vier Freiburger Barockmaler Christian Wentzinger, Benedikt Gambs, Johann Pfunner und Simon Göser, Ubstadt-Weiher 2019.

Birchler 1954, 1956

Linus Birchler, Steinach Pfarrkirche, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 15, 1954/55, S. 184–185.

Linus Birchler, Die Pfarrkirche Bernhardzell. Kanton St. Gallen, in: Schnell Kunstführer (Hg.), Bd. 644, München/Zürich 1956.

Bleyl 2005

Matthias Bleyl, Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts in Venedig. Die hohe Kunst der Dekoration im Zeitalter Tiepolos, München 2005.

Blunk 2011, 2012

Julian Blunk, Der Maler und sein himmlisches Pendant. Andrea Pozzos „Selbstreflexionen“ in Sant' Ignazio, in: Barbara Murovec (Hg.), Baroque Ceiling Painting. Public and Privat Devotion in the Towns of Central Europe and Northern Italy, Ljubljana 2011, S. 127–141.

Julian Blunk, Die Raumillusion und die vierte Dimension. Betrachtungszeit und betrachtete Zeit in der Deckenmalerei Andrea Pozzos, in: Herbert Karner (Hg.), Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler–Architekt und die Räume der Jesuiten, Wien 2012, S. 27–36.

Böhm 1968

Cordula Böhm, Franz Georg Hermann. Der Deckenmaler des Allgäus im 18. Jahrhundert, München 1968.

Bösel 2012

Richard Bösel, Die Jesuitenkirche in Mondovi. Zur Raumarchitektur eines Perspektivmalers, in: Herbert Karner (Hg.), Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler–Architekt und die Räume der Jesuiten, Wien 2012, S. 57–68.

Braubach 1957

Max Braubach, Clemens August Herzog von Bayern, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 3, Berlin 1957.

Brommer 1993

Hermann Brommer, Raum und Zeit im Verständnis der Barockzeit. Zum Bildprogramm der Treppenhäuser und des kleinen Speisesaals in der ehemaligen Abtei St. Peter, in: Hans-Otto Mühleisen (Hg.), Das Vermächtnis der Abtei. 900 Jahre St. Peter auf dem Schwarzwald, Karlsruhe 1993, S. 107–126.

Brucher 1994

Günter Brucher, Deckenfresken, in: Günter Brucher (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg/Wien 1994, S. 197–296.

Burkhardt 1991

Martin Burkhardt, Konstanz im 18. Jahrhundert, in: Burkhardt/Dobras/Zimmermann (Hgg.), Konstanz in der frühen Neuzeit. Reformation – Verlust der Reichsfreiheit – Österreichische Zeit, Konstanz 1991, S. 313–449.

Dobler 2012

Silvia Carola Dobler, Egid Schor. Der Transfer der illusionistischer Barockmalerei von Süden nach Norden, Innsbruck 2012.

Dömling 1980

Martin Dömling, Stöttwang. Pfarrkirche St. Gordian und Epimachus „Kleine Wies“, Schongau 1980.

Dobras 1991

Wolfgang Dobras, Konstanz zur Zeit der Reformation, in: Martin Burkhardt/Wolfgang Dobras/Wolfgang Zimmermann (Hgg.), Konstanz in der frühen Neuzeit. Reformation – Verlust der Reichsfreiheit – Österreichische Zeit, Konstanz 1991, S. 11–146.

Dreyer 2021

Angelika Dreyer, Osterzell Schloss (cbdd10174), in: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Stephan Hoppe/Hubert Locher/Matteo Burioni (Hgg.), München 2021, besucht am 22. März 2025, www.deckenmalerei.eu/48bd101c-8cc3-4586-98da-79e387b0d5f0.

Egli 2018⁴

Christina Egli, St. Stephan in Konstanz. Chorherrenstift und Pfarrkirche, Lindenberg, 2018.

Enderle 2023

Wilfried Enderle, Kirche und Konfession in Überlingen in der Frühen Neuzeit: Das Kollegialstift St. Nikolaus (1609–1811), in: Stadt Überlingen (Hg.), 1250 Jahre Überlingen. Eine Zeitreise vom Mittelalter bis in die Moderne, Meßkirch 2023, S. 274–291.

Engelberg 2012

Meinrad von Engelberg, Epigonal oder evolutionär? Andrea Pozzo und der Süddeutsche Barock, in: Herbert Karner (Hg.), Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler–Architekt und die Räume der Jesuiten, Wien 2012, S. 153–164.

Enzberg 2012

Horst Dieter Freiherr von Enzberg, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt und Eustasius – Kapelle in Seitingen – Oberflacht, Lindenberg 2012.

Erni/Raimann 2009

Peter Erni/Alfons Raimann, Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau. Der Bezirk Kreuzlingen – Die Stadt Kreuzlingen, Bd. VII, in: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hg.), Bern 2009.

Fischer 1977/Grünenfelder

Rainald Fischer/Josef Grünenfelder, Pfarrkirche St. Johannes Baptist. Bernhardzell, Basel 1977.

Flury-Rova 2006

Moritz Flury-Rova, Die Stifts- und Pfarrkirche St. Sebastian in Schänis, Bern 2006.

Freivogel 1987

Thomas Freivogel, Lichtblicke bei Franz Ludwig Herrmann, in: Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Vol. 38 (4), 1987, S. 499–507.

Frey 2012

Herbert Frey, Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), 2012, besucht am 13. Dezember 2025, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/026339/2012-01-05/>.

Ganz 2012

David Ganz, Scheinwelt und Realpräsenz. Pozzos gemalte Altäre, in: Herbert Karner (Hg.), Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler–Architekt und die Räume der Jesuiten, Wien 2012, S. 45–56.

Ginter 1930

Herrmann Ginter, Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock, Augsburg 1930.

Gschwind 1965

Anton Gschwind, Baugeschichte der Kirche St. Stephan, in: Gedenkschrift zur Restaurierung der St. Stephans–Kirche Therwil 1962–1963, Basel 1965, S. 42–64.

Grünenfelder 1967, 1973

Josef Grünenfelder, Beiträge zum Bau der St. Galler Landkirchen unter dem Offizial P. Iso Walser 1759–1785, besucht am 10.1.2026, https://www.digishelf.de/objekt/bsz014854767_1967/25/.

Josef Grünenfelder, Kirchberg. Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Peter und Paul, Bern 1973.

Harries 2009

Karsten Harries, Die Bayerische Rokokokirche. Das Irrationale und das Sakrale, Dorfen 2009.

Hecht 2012

Christian Hecht, Der „*Concetto*“ von Andreas Pozzos Langhausfresko in S. Ignazio, in: Herbert Karner (Hg.), Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler–Architekt und die Räume der Jesuiten, Wien 2012, S. 37–44.

Hermann 2002

Manfred Hermann, Kath. Pfarrkirche St. Fides und Markus Sölden, Lindenberg 2002.

Heyer 1965, 1981

Hans Rudolf Heyer, Die kunsthistorische Bedeutung der Pfarrkirche St. Stephan in Therwil, in: Gedenkschrift zur Restaurierung der St. Stephans–Kirche Therwil 1962–1963, Basel 1965, S. 160–176.

Hans Rudolf Heyer, Pfarrkirche St. Stephan in Therwil, Bern 1981.

Hopp 2010², 2016⁵

Anton Hopp, Kreuzlingen. Die Ölbergkapelle in der ehemaligen Klosterkirche St. Ulrich und Afra, Regensburg 2010.

Anton Hopp, Kreuzlingen. Pfarr- und ehemalige Klosterkirche St. Ulrich und Afra, Regensburg 2016.

Hosch 1998

Hubert Hosch, Zur Geschichte der Freskomalerei de 18. Jahrhunderts im Bodenseeraum und in Oberschwaben, in: Andreas Tacke (Hg.), Herbst des Barock, München/Berlin 1998, S. 43–82.

Huber 1999, 2002

Johannes Huber, Pfarrkirche St. Jakobus d. Ä. und Andreas in Steinach. Kunst- und Kulturführer, Kronbühl, 1999.

Johannes Huber, Pfarrkirche St. Johannes Baptist in Bernhardzell SG, Gossau 2002.

Humpert 1957, 1962

Theodor Humpert, Chorherrenstift Pfarrei und Kirche St. Stephan in Konstanz, Konstanz 1957.

Theodor Humpert, P. Meinrad Meichelbeck, der letzte Prior der Reichenau, Konstanz 1962, S. 263–268, besucht am 14. Dezember 2025, https://www.hegau-geschichtsverein.de/wp-content/uploads/hegau_14_1962_humpert_meinrad_meichelbeck_letzte_prior_reichenau.pdf.

Hungerbühler 2007

Hermann Hungerbühler, Niederbüren. Schichten und Geschichten rund um die Michaelspfarre, Bollingen 2007.

Jahn 2012

Peter Heinrich Jahn, Perspektivmalerei im Dienst von Pestvotiv und Trinitätskult – die fingierten Altäre der Dreifaltigkeitskirche in Stadl – Paura und Andrea Pozzos Ausmalung der Wiener Peterskirche, in: Herbert Karner (Hg.), Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler–Architekt und die Räume der Jesuiten, Wien 2012, S. 139–152.

Karner 1995, 2002, 2006/2007, 2012

Herbert Karner, Zur Rezeption des Scheinarchitektonischen Werkes von Andrea Pozzo in den Habsburgischen Ländern nördlich der Alpen im 18. Jahrhundert, (Diss.), Wien 1995.

Herbert Karner, Jesuitische Sakralräume und ignatianische Spiritualität, in: Acta Historiae Artis Slovenica, 7, Ljubljana 2002, S. 31–42.

Herbert Karner, Giuseppe Pozzo und der Mitteleuropäische Altarbau, in: Martin Engel/Martin Pozsgai/Christiane Salge/Huberta Weigl (Hgg.), Barock in Mitteleuropa. Werke – Phänomene – Analysen, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band LV/LVI, Wien/Köln/Weimar 2006/2007, S. 221–232.

Herbert Karner, Andrea Pozzo in Wien. Addenda und neue Ergebnisse, in: Herbert Karner (Hg.), Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler–Architekt und die Räume der Jesuiten, Wien 2012, S. 11–16.

Kempkens 2021

Holger Kempkens, Sternenmantel, in: Norbert Jung/Holger Kempkens (Hgg.), Die Bamberger Kaisergewänder unter der Lupe. Methoden und Ergebnisse der aktuellen Forschung, Regensburg 2021, S. 14–29.

Kerber 1971, 2012

Bernhard Kerber, Andrea Pozzo, Berlin/New York 1971.

Bernhard Kerber, Anamorphose, Imago, Trompe l'oeil, Persuasio, Punto stabile und Punto mobile im Werk Andrea Pozzos. Überlegungen zur Theorie, in: Herbert Karner (Hg.), Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler–Architekt und die Räume der Jesuiten, Wien 2012, S. 17–26.

Kern 2002²

Franz Kern, Philipp Jakob Steyrer, ein Lebensbild, in: Bärbel Schubel (Hg.), Unfreiwillige Förderung. Abt Philipp Steyrer und die Universitätsbibliothek Freiburg, Bd. 19, Freiburg im Breisgau 2002², S. 22–41.

Knapp 2005, 2015⁶

Ulrich Knapp, Architektur Skulptur und Malerei in Überlingen 1500–1950, in: Marion Harder-Merkelbach/Michael Brunner (Hgg.), 1100 Jahre Kunst und Architektur in Überlingen (850–1950), Petersberg 2005, S. 105–130.

Ulrich Knapp, Birnau am Bodensee. Basilika Unsere Liebe Frau, Regensburg 2015.

Knoepfli 1950, 1964

Albert Knoepfli, Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau. Der Bezirk Frauenfeld, Bd. I, in: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hg.), Bern 1950.

Albert Knoepfli, Das Kloster Kreuzlingen und seine Kunstwerke, in: Die Klosterkirche St. Ulrich in Kreuzlingen vor und nach dem Brand, Kreuzlingen 1964, S. 10.

Köhler 2021²²

Mathias Köhler, Kirchen in Überlingen, in: Schnell Kunstführer (Hg.), Bd. 540, Regensburg 2021²².

Krins 2001

Hubert Krins, Barock in Süddeutschland, Stuttgart 2001.

Kunz 2007

Tobias Kunz, Authentische Orte – authentische Bilder, in: Heilige Landschaft – Heilige Berge, Bd. 8, Einsiedeln 2007, S. 214–229.

Lauber 1965

Fritz Lauber, Die Therwiler Kirchenanlage nach ihrer Restaurierung, in: Gedenkschrift zur Restaurierung der St. Stephans–Kirche Therwil 1962–1963, Basel 1965, S. 65–160.

Le Brun/Sutermeister 1978

Jeannine Le Brun/Peter Sutermeister, Barockreise um den Bodensee, Sigmaringen 1978.

Lechner 2024

Georg Lechner, Leben und Werk, in: Geeorg Lechner/ Stella Rollig (Hgg.), Franz Anton Maulbertsch. 300 Jahre exzentrischer Barock (Kat. Ausst., Oberes Belvedere, Wien, 12. April 2024 bis 29. September 2024), Wien 2024, S. 91–97.

Lieb 1976

Norbert Lieb, Die Vorarlberger Barockbaumeister, München/Zürich 1976³.

Mádl 2012

Martin Mádl, Pozzo without Pozzo in Bohemia, in: Herbert Karner (Hg.), Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler–Architekt und die Räume der Jesuiten, Wien 2012, S. 129–138.

Mathis 1983, 1986

Hans Peter Mathis, Kartause Ittingen, Bern 1983.

Hans Peter Mathis, Die Darstellung der „Vita Cartusiana“ im Bildprogramm der Ittinger Klosterkirche, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 43, 3, 1986, S. 303–332.

Maurer 1981, 2016

Helmut Maurer, Das Stift St. Stephan in Konstanz, in: Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz. Das Bistum Konstanz, Bd. 15, Berlin/New York 1981.

Helmut Maurer, Konstanz (Diözese), Historisches Lexikon der Schweiz, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007016/2016-04-13/>, besucht am 10. Januar 2026.

Merklin 2001⁴

Harald Merklin, De oratore. Über den Redner, Stuttgart 2001.

Mühleisen 1995, 2016

Hans-Otto Mühleisen, St. Peter im Schwarzwald, Regensburg 1995⁴.

Hans-Otto Mühleisen, Geschichte und Gegenwart, in: Hans-Otto Mühleisen/Arno Zahlauer (Hgg.), Kloster Priesterseminar Geistliches Zentrum. Von Kunst, Geschichte und Gegenwart der vormaligen Benediktinerabtei St. Peter auf dem Schwarzwald, Lindenberg 2016, S. 9–70.

Hans-Otto Mühleisen, Die Bilderwelt der Kloseriegebäude, in: Hans-Otto Mühleisen/Arno Zahlauer (Hgg.), Kloster Priesterseminar Geistliches Zentrum. Von Kunst, Geschichte und Gegenwart der vormaligen Benediktinerabtei St. Peter auf dem Schwarzwald, Lindenberg 2016, S. 71–145.

Nagel-Schlicksbier 1999

Brigitta Nagel-Schlicksbier, Restaurierungsgeschichte. Ausstattungen des 18. Bis 20. Jahrhunderts, in: Dagmar Zimdars/Günter Eckstein, Die ehemalige Deutschordenskirche in Beuggen. Voruntersuchung, substanzschonende Reparatur und Restaurierung, Stuttgart 1999, S. 66–72.

Oberdeutsche Personendatenbank

besucht am 3. März 2025, https://oberdeutsche-personendatenbank.digitale-sammlungen.de/Datenbank/Truchsess_von_Waldburg-Wolfegg_Johann_Ferdinand_Christoph_Anton_Eusebius.

Ökumenisches Heiligenlexikon

besucht am 12. November 2025, https://www.heiligenlexikon.de/BiographienI/Ida_Ita_Idda_von_Toggenburg.htm.

Orthodoxe Kirchengemeinde Hl. Prokopius in Konstanz

besucht am 3. März 2025, <https://www.orthodoxe-kirche-konstanz.de/kirche-in-konstanz>.

Oswald 1956

Justin Oswald, Pfarrkirche des Hl. Jakobus Steinach, München/Zürich 1956.

Pfarrei St. Albin 2025

besucht am 16. November 2025, <https://www.kath-ermatingen.ch/de/portraet-8/unsere-kirchen>.

Pörnbacher 2024

Karl Pörnbacher, Katholische Pfarrkirche St. Gordian und Epimach in Stöttwang, Lindenberg 2024.

Poeschl 2014⁶

Sabine Poeschl, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2014⁶.

Pozzo 1708

Der Mahler und Baumeister Perspectiv, Übersetzung von Johann Boxbarth, Augsburg 1708.

Rüsch 1964

Ernst Gerhard Rüsch, Das barocke Deckengemälde der Kirche zu Bernhardzell: sein theologischer Gehalt, in: Theologischer Zeitschrift, Bd. 20, 1964, S. 39–51.

Rupprecht 1986

Bernhard Rupprecht, Der Deckenmaler Cosmas Damian Asam, in: Bruno Bushart/Bernhard Rupprecht (Hgg.), in: Cosmas Damian Asam 1686 – 1739. Leben und Werk, München 1986, S. 11–27.

Schnell & Steiner 2014⁸

Schnell & Steiner (Hg.), St. Ulrich Schwarzwald, Schnell Kunstführer, Bd. 855, Regensburg 2014⁸.

Schöne 1961

Wolfgang Schöne, Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock, in: Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstag, Berlin/München/Boston 1961, S. 144–172, besucht am 26. April 2025, <https://www-degruyterbrill-com.uaccess.univie.ac.at/document/doi/10.1515/9783111503738-009/html>.

Seitz 1998

Eva-Maria Seitz, Joseph Keller (1740–1823). Mit Werkverzeichnis, in: Andreas Tacke (Hg.), Herbst des Barock, München/Berlin 1998, S. 369–430.

Sendner–Rieger 2010²

Beatrice Sendner–Rieger, Die Schlosskapelle Mammern, Bern 2010².

Simmen-Kistler

Gabriela Simmen-Kistler, Das Benediktinerinnenkloster Fahr. Kanton Aargau, Bern 2011.

Stratmann 2014²

Wilhelm Stratmann, Ulrich von Zell. Der Reform verpflichtet, in: Schnell & Steiner (Hg.), Hagiographie/Ikonographie/Volkskunde, 40105, Regensburg 2014².

Sueddeutscher Barock 2025

besucht am 11. Dezember 2025, https://www.sueddeutscher-barock.ch/In-Meister/a-g/Gigl_Johann_Georg.html.

Tintelnot 1951

Hans Tintelnot, Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung, München 1951.

Vignau-Wilberg 2005

Peter Vignau-Wilberg, Perspektive und Projektion. Andrea Pozzos Architekturtheorie und ihre Praxis, München 2005.

Vinzenz 1967

P. Vinzenz, St. Stephan und sein Heiligtum zu Therwil, in: Monatsblätter zur Vertiefung der Beziehungen zwischen Pilgern und Heiligtum, Bd. 45, 6, 1967.

Wieser 2023

Andreas Wieser, Zur geistlichen Wend. Die Barockkirche St. Peter und Paul Hilzingen, Hilzingen 2023.

Willi 2010

Adrian Willi, Glaube – Geschichte – Kunst. Pfarrkirche St. Michael in Niederbüren SG, Gossau 2010.

Zahlauer 2016

Arno Zahlauer, Das Geistliche Zentrum St. Peter, in: Hans-Otto Mühleisen/Arno Zahlauer (Hgg.), Kloster Priesterseminar Geistliches Zentrum. Von Kunst, Geschichte und Gegenwart der vormaligen Benediktinerabtei St. Peter auf dem Schwarzwald, Lindenberg 2016, S. 68 – 103.

Zimdars 1999

Dagmar Zimdars, Deckenfresko im Langhaus, in: Dagmar Zimdars/Günter Eckstein, Die ehemalige Deutschordenskirche in Beuggen. Voruntersuchung, substanzschonende Reparatur und Restaurierung, Stuttgart 1999, S. 28–33.

Zimmermann 1991

Wolfgang Zimmermann, Konstanz in den Jahren 1548–1733, in: Martin Burkhardt/Wolfgang Dobras/Wolfgang Zimmermann (Hgg.), Konstanz in der frühen Neuzeit. Reformation – Verlust der Reichsfreiheit – Österreichische Zeit, Konstanz 1991, S. 147–312.

Zürcher 1993

Franziska Zürcher, Studien zur Wand- und Deckenmalerei von Franz Ludwig Herrmann (1723–1791), (Lizenziat), Bellmund 1993.

Abbildungsnachweis

Alle Abbildungen stammen, sofern diese nicht explizit anders gekennzeichnet sind, von der Verfasserin Annette Schmincke, BA.

Abb. 1: Burkhardt/Dobras/Zimmermann 1991, S. 330–331.

Abb.6: Süddeutscher Barock, <https://www.sueddeutscher-barock.ch/In-Werke/s-z/Steinhausen.html>.

Abb.7: Germanisches Nationalmuseum, <https://objektkatalog.gnm.de/wisski/navigate/8987/view>.

Abb. 8: Süddeutscher Barock, https://www.sueddeutscher-barock.ch/Bilder_jpg/werkbild/w/Weissenau-7Gr.jpg.

Abb.9: Süddeutscher Barock, https://www.sueddeutscher-barock.ch/Bilder_jpg/werkbild/m/Muensterlingen-5Gr.jpg.

Abb. 11: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Weingarten_Chorfresko_02.jpg.

Abb.12: Kunstwerke – Domkirchenstiftung Freising, <https://www.freisinger-dom.de/kunstwerke/>.

Abb.14: Süddeutscher Barock, https://www.sueddeutscher-barock.ch/Bilder_jpg/werkbild/a/Aldersbach_Innen_7Gr.jpg.

Abb. 15: Süddeutscher Barock, <https://www.sueddeutscher-barock.ch/In-Werke/a-g/Fuerstenfeld.html>.

Abb. 16: Pozzo 1708, o.S.

Abb. 17: Kerber 1971, Abbildung 28.

Abb. 20: Freunde der kemptener Museen, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_Ludwig_Hermann_-_Selbstporträt.jpg.

Abb. 22: Wikimedia Commons, [https://de.wikipedia.org/wiki/St._Peter_und_Paul_\(Buxheim\)](https://de.wikipedia.org/wiki/St._Peter_und_Paul_(Buxheim)).

Abb. 23: Wikimedia Commons, https://de.wikipedia.org/wiki/Ponikauhaus#/media/Datei:Ponikauhaus_Festsaal_Mittelbild_a.jpg.

Abb. 33: Datenbank „Erdteilallegorien im Barockzeitalter im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation“, <https://erdteilallegorien.univie.ac.at/bilder/ottobeuren-unterallgaeu-klostergebaeude-kaisersaalbau-treppenhaus-spiegler/ottobeuren-3>.

Abb. 35: Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kaiserstuhl_2012_080_\(retouched\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kaiserstuhl_2012_080_(retouched).jpg).

Abb. 37: Datenbank „Erdteilallegorien im Barockzeitalter im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation“, <https://erdteilallegorien.univie.ac.at/bilder/altdorf-ostallgaeu-mariae-himmelfahrt/altdorf-ostallgaeu-6>.

Abb. 39: Stiftsarchiv Einsiedeln.

- Abb. 55: Klosterkirche Rheinau – Bilder,
https://www.kathrheinau.ch/rl_gallery/klosterkirche-rheinau-hochaltar/.
- Abb. 59: Wikimedia Commons,
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Rome_Sant%27Ignazio_de_Loyola_\(choir\)?u_selang=de#/media/File:03Rome-Sant'Ignazio_di_Loyola41-chœur01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Rome_Sant%27Ignazio_de_Loyola_(choir)?u_selang=de#/media/File:03Rome-Sant'Ignazio_di_Loyola41-chœur01.jpg).
- Abb. 60: Enzberg 2012, S. 12.
- Abb. 70: Stiftsbibliothek St. Gallen.
- Abb. 103: Pfarrei St. Anna, Frauenfeld.
- Abb. 113: Zürcher 1993, Katalog, Abb. 13bE.
- Abb. 115: Rosgartenmuseum, M 125.
- Abb. 126: Zürcher 1993, Katalog, Abb. 23. 1.
- Abb. 129: Kunsthistorisches Museum Wien, <https://www.khm.at/kunstwerke/wunder-des-hl-franz-xaver-1620>.
- Abb. 164: Österreichische Galerie Belvedere,
<https://sammlung.belvedere.at/objects/3195/sieg-des-heiligen-jakob-von-compostela-uber-die-sarazenen-in?>.
- Abb. 165: Süddeutscher Barock, https://www.sueddeutscher-barock.ch/Bilder_jpg/werkbild/e/Ensdorf_IF_5_Gr.jpg.
- Abb. 186: Wikimedia Commons,
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/MK59315_Martins-Fresco_%28St._Martin%2C_Marktoberdorf%29.jpg.
- Abb. 187: Zürcher 1993, Katalog, Abbildung 3. 1E.
- Abb. 202: Anna Sitnikova, Orthodoxe Gemeinde Konstanz.
- Abb. 207: Anna Sitnikova, Orthodoxe Gemeinde Konstanz.
- Abb. 235: Heyer 1981, S.2.
- Abb. 268: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Nachlass Feulner.

Abbildungsteil