

ALEMANNISCHES JAHRBUCH 2005/2006

Professor Hermann Brommer

dem langjährigen Mitglied und Beirat
des Alemannischen Instituts
zum 80. Geburtstag gewidmet

Alemannisches Jahrbuch 2005/2006

Herausgegeben vom
Alemannischen Institut Freiburg i. Br. e. V.

2008

Alemannisches Institut Freiburg i. Br. e. V.

Anmerkung des Alemannischen Instituts:

Wir danken den Rechteinhabern für die Erteilung der Abdruckgenehmigungen. In einigen Fällen war es trotz gründlicher Bemühungen nicht möglich, die Inhaber der Rechte zu kontaktieren. Honoraransprüche bleiben bestehen.

© Alemannisches Institut Freiburg i. Br. e. V. 2008

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Alemannischen Instituts unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Satz: Alemannisches Institut Freiburg i. Br. e. V.

Druck und Gesamtherstellung: Jungbluth Digital+Print, 79122 Freiburg

ISSN 0516-5644

Bezugsquelle:

Alemannisches Institut, Bertoldstr. 45, D-79098 Freiburg i. Br.

Tel: 0761/150675-70 – Fax: 0761/150675-77

Mail: info@alemannisches-institut.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort <i>Hans Ulrich Nuber</i>	7
Zu den Anfängen einer Musikgeschichte im vorchristlichen Alamannien <i>Walter Salmen</i>	9
Die Kornspeicher des Schwarzwaldes <i>Stefan Blum</i>	23
Im Schatten von Sonne und Doppeladler. Die Verteidigung der Vorderen Reichskreise im 17. und 18. Jahrhundert <i>Martin Straßburger</i>	47
Architektur, Kunst und Kunsthandwerk des 17. und 18. Jahrhunderts im vorderösterreichischen Herrschaftsgebiet am Hochrhein <i>Patrick Bircher</i>	163
Die Kulturlandschaft des Südschwarzwaldes in der Wahrnehmung durch Urlaubsgäste <i>Cornelia Korff</i>	225
Vom Scheßlong zum Boddschamber und retur ... Französische Entlehnungen in den badischen Mundarten <i>Tobias Streck</i>	261
Johannes Glotter: Ein Geistlicher der Reformationszeit im Umfeld des Humanismus Professor Hermann Brommer zum 80. Geburtstag <i>Michael Bärman</i>	317
Das „Große Sterben“ in Freiburg <i>Konrad M. Müller</i>	363

Architektur, Kunst und Kunsthandwerk des 17. und 18. Jahrhunderts im vorderösterreichischen Herrschaftsgebiet am Hochrhein

Patrick Bircher

1 Grundlagen

1.1 Einleitende Bemerkungen

Die primär topographisch orientierte Bezeichnung des Rheins und seiner angrenzenden Landschaftsräume blieb im Abschnitt zwischen Basel und dem Bodensee bis in die jüngere Vergangenheit schwankend. So wurde dieser Bereich in verschiedenen Publikationen unter dem Begriff „Oberrhein“ subsumiert.¹ Abgesehen von der Frage, ob sich mit dieser primär geographisch orientierten Gliederung auch aus historischer Sicht ein sinnvolles Betrachtungsfeld abgrenzen lässt, scheint deshalb im Hinblick auf die vorliegende Arbeit eine grundlegende begriffliche Klärung sinnvoll. Nachfolgend wird der Untersuchungsbereich mit dem mittlerweile im wissenschaftlichen und politischen Sprachgebrauch dies- und jenseits des Stromes gebräuchlichen Terminus „Hochrhein“ umschrieben. Der Beitrag bezieht sich auf den Abschnitt zwischen Kaiseraugst und Waldshut-Tiengen sowie die im Norden und Süden anschließenden Gebiete, deckt sich also weitgehend mit dem vorderösterreichischen Hoheitsbereich im südlichsten Breisgau, den die zuständigen Verwaltungsorgane im 18. Jahrhundert als „Oberes Rheinviertel“ bezeichneten.²

In zeitlicher Hinsicht bezieht sich der Beitrag auf die Phase zwischen dem Dreißigjährigen Krieg und den Umbruchprozessen, die im Anschluss an die Französische Revolution auch die politischen Verhältnisse am Hochrhein grundlegend veränderten.

¹ Vgl. beispielsweise NORBERT LIEB / FRANZ DIETH, *Die Vorarlberger Barockbaumeister*, München/Zürich 1960, S. 8; VOLKER PRESS, *Die Oberrheinlande zwischen Westfälischem Frieden und Französischer Revolution*, in: DERS. / EUGEN REINHARD / HANSMARTIN SCHWARZMAIER (Hg.), *Barock am Oberrhein (Oberrheinische Studien, Bd. 6)*, Karlsruhe 1985, S. 3. Im Hinblick auf die österreichischen Vorlande, die sich von den Gebieten westlich des Arlberg bis auf die Höhe Straßburgs erstreckten, schließt die Darstellung auch den Raum zwischen Basel und dem Bodensee ein.

² Zu diesem begrifflichen Verständnis vgl. beispielsweise die von der Fricktalisch-Badischen Vereinigung für Heimatkunde herausgegebene Darstellung *Nachbarn am Hochrhein. Eine Landeskunde der Region zwischen Jura und Schwarzwald. Fricktal – Rheintal – Hotzenwald*, 2 Bde., Möhlin 2002.

Diese Periode lässt sich aus kunsthistorischer Perspektive unter dem Begriff des „Barock“ fassen. Bezogen auf Architektur und Kunsthandwerk lässt sich damit eine von politischen, wirtschaftlichen und sozialen Rahmenbedingungen beeinflusste Entwicklungslinie aufzeigen, die durch ein Repertoire charakteristischer Ausdrucksformen und deren variationsreiche Anwendung in Sakral- und Profanbau gekennzeichnet ist.³

1.2 Habsburgisch-österreichische Präsenz am Hochrhein

Über dem Eingang zum Gerichtssaal in Laufenburg weist noch heute die Wappentafel des Kaisers Matthias (reg. 1612–1619) auf die frühere politische Zugehörigkeit der Stadt hin. Das kunstvoll geschnitzte, farbig gefasste Relief entstand um 1614 in der Werkstatt des ortsansässigen Brüderpaares Heinrich und Melchior Fischer. Als Supraporte in ein qualitätvolles Rokokointerieur eingefügt, zeigt das Hoheitszeichen den in Schwarz und Gold gehaltenen Doppeladler mit einem zwischen die weit ausgebreiteten Schwingen eingefügten Medaillon, in dem zwei Renaissanceputten das vom goldenen Vlies eingerahmte Allianzwappen des Kaisers, den österreichischen Bindenschild und das Emblem der Stadt Laufenburg halten (Abb. 1).



Abb. 1: Laufenburg/CH, Gerichtssaal. Um 1614 in der Werkstatt der Gebrüder Heinrich und Melchior Fischer entstandene Wappentafel des Kaisers Matthias (reg. 1612–1619). Foto: Erich Treier, Oberhof/CH

Die dichte heraldische Komposition hebt die Tatsache ins Licht, dass die zu beiden Seiten des Rheins angelegte befestigte Siedlung bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts zum römisch-deutschen Reich und zu den habsburgischen Territorien in den Vorlanden gehörte. Nicht nur in Laufenburg, Rheinfelden, Säkingen und Waldshut, den ehemals kaiserlich-königlich vorderösterreichischen Waldstädten am Hochrhein, sondern auch im unmittelbar angrenzenden Gebiet zwischen Jura und Schwarzwald sind die Hinweise auf die früheren Herrschaftsverhältnisse noch unübersehbar

Die dichte heraldische Komposition hebt die Tatsache ins Licht, dass die zu beiden Seiten des Rheins angelegte befestigte Siedlung bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts zum römisch-deutschen Reich und zu den habsburgischen Territorien in den Vorlanden gehörte. Nicht nur in Laufenburg, Rheinfelden, Säkingen und Waldshut, den ehemals kaiserlich-königlich vorderösterreichischen Waldstädten am Hochrhein, sondern auch im unmittelbar angrenzenden Gebiet zwischen Jura und Schwarzwald sind die Hinweise auf die früheren Herrschaftsverhältnisse noch unübersehbar

³ Einen knappen kunstgeschichtlichen Überblick über dieses Untersuchungsgebiet und den hier in Frage stehenden Zeitraum vermittelt PATRICK BIRCHER, Kunst und Kultur zwischen Jura und Schwarzwald, in: Nachbarn am Hochrhein (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 205–246, hier bes.: S. 223–236; sowie DERS., Barocke Kunst zwischen Rhein und Jura, in: Aare – Jura – Rhein. Landschaftsführer, hg. von dreiklang.ch, Agentur für Natur und Kultur, Wölflinswil 2003, S. 419–430.

präsent. Grenzsteine und Wirtshausschilder, ein Fresko mit Doppeladler und Bindenschild an der westlichen Innenwand der Pfarrkirche Herznach oder die in rot-weiß-rot gehaltene Wetterfahne auf dem Kirchturm von Mettau lassen die reiche Vergangenheit dieser Landschaft unvermittelt in der Gegenwart aufleuchten.

1.3 Der Profanbau im Spannungsfeld der Kriege und Krisen in der frühen Neuzeit

Die Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648) warfen auch das Obere Rheinviertel, das die vier vorderösterreichischen Waldstädte und die Herrschaften Rheinfelden, Laufenburg und Hauenstein umfasste, in wirtschaftlicher Hinsicht weit zurück. Wie im vollständig geplünderten Zisterzienserinnenkloster Olsberg dauerte es oft Jahrzehnte bis die immensen materiellen Schäden behoben werden konnten. Die Wiederherstellung der Konventskirche und die Ausstattung im zeitgemäßen barocken Stil erforderten den unermüdlichen Einsatz dreier Generationen.

Im Westfälischen Frieden mussten die Vertreter des Kaisers 1648 zu Gunsten der französischen Unterhändler ihren Verzicht auf die Reichsgebiete im Elsass erklären. Damit rückte der vorderösterreichische Grenzraum zwischen Jura und Schwarzwald in die unmittelbare Nähe des westlichen Nachbarlandes.⁴ Insbesondere Rheinfelden, Säkingen, Laufenburg und Waldshut wurden im späten 17. und während des 18. Jahrhunderts mehrfach zu Angriffszielen französischer Truppen. Während die Städte der benachbarten Eidgenossenschaft in diesem Zeitraum eine kontinuierliche wirtschaftliche Entwicklung erlebten, die sich auch in der profanen Repräsentationsarchitektur niederschlug, konnten sich Handel und Gewerbe in den grenznahen Garnisonsstützpunkten nur in engem Rahmen entfalten. Schlichtheit und Uniformität prägen deshalb bis heute die Straßenzüge der früheren vorderösterreichischen Waldstädte.

Malereien und Stuckdekor an Außenfassaden oder in Wohnräumen blieben in den Siedlungen des südlichsten Breisgaus wenigen Akzentbauten vorbehalten. Neben den Rathäusern von Rheinfelden und Waldshut fanden barocke Schmuck- und Ausstattungselemente vereinzelt an Verwaltungsbauten sowie an Bürgerhäusern und Gasthöfen Verwendung. Die „Alte Post“ in Waldshut tritt in der meist kleinteiligen Fassadenabfolge der Kaiserstrasse als breit gelagerter Baukörper in Erscheinung. Eine markante Tordurchfahrt im Erdgeschoss und ein großzügig angelegter zentraler Treppenaufgang mit reich geschnitztem Geländer weisen auf die frühere Bedeutung des Gebäudes als wichtige Pferdepoststation zwischen Oberrhein und Arlberg hin.⁵

Neben der Landesherrschaft investierten vor allem Klöster und Stifte in umfangreichere Bauvorhaben. Kirchen und Pfarrhäuser, aber auch Verwaltungs- und Ökonomiebauten wurden veränderten Erfordernissen angepasst oder neu errichtet. Dazu

⁴ Die politischen, institutionellen und territorialen Verhältnisse an Ober- und Hochrhein von der Mitte des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts beleuchtet PRESS, *Die Oberrheinlande* (wie Anm. 1), S. 3–18.

⁵ JOSEPH RUCH, *Geschichte der Stadt Waldshut*, Waldshut 1966, S. 359.

gehört etwa das um 1720 fertiggestellte Schaffnereigebäude der Deutschordenskommende Beuggen in Frick. Der gleichmäßig proportionierte, dreigeschossige Rechteckbau ruht unter einem hoch aufragenden Walmdach und beherrscht den historisch gewachsenen nördlichen Ortsteil. In seiner vornehmen Gesamterscheinung erinnert das Gebäude, das zu den bedeutendsten architektonischen Schöpfungen des Dixhuitème im Oberen Fricktal gehört, an kleinere Schlossanlagen des 18. Jahrhunderts. Es hebt sich wie der im selben Zeitraum umgestaltete frühere Gasthof „Zum Goldenen Adler“ in Rheinfelden,⁶ das mit spätbarocken Grisaille-Malereien dekorierte Haus „Zum Schiff“ in Laufenburg,⁷ oder das mit qualitätvollen Stuckaturen ausgestattete Gasthaus „Zum Schwert“ in Hornussen⁸ deutlich von einer weithin bescheidenen profanen Bau- und Wohnkultur ab.

Demgegenüber findet sich in den Randgebieten Vorderösterreichs eine glanzvolle barocke Sakralkunst. Vor dem düsteren Hintergrund kriegsbedingter Zerstörungen und verhaltener wirtschaftlicher Prosperität überrascht nicht nur die geographische Dichte, sondern auch die hohe künstlerische Qualität der Bauwerke und ihrer reichhaltigen Ausstattungen. Zwischen später Renaissance und frühem Klassizismus, einem Zeitraum, der im südlichsten Breisgau vom frühen 17. bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert reicht, schufen ansässige und ortsfremde Künstler zeitlos gültige Werke, die dank der Restaurationsbemühungen der letzten Jahrzehnte wieder zu ihrer ursprünglichen Aussagekraft zurückgefunden haben.

1.4 Bauleute, Kunsthandwerker und ihre Auftraggeber

Die mit den Ereignissen des Dreißigjährigen Krieges verbundenen Krisenphänomene wirkten unmittelbar auf die Architektur und das Kunsthandwerk zurück. Wenn in dieser Phase überhaupt Neu- oder Erweiterungsbauten in Angriff genommen wurden, blieben sie noch weitgehend den tradierten Elementen der Gotik verhaftet. Durch die katholische Reform begünstigt, neigte dann aber die Formensprache in Bau- und Ausstattungskunst während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts endgültig dem Barock zu.

Seit dem Spätmittelalter vergab das Bürgertum eine wachsende Zahl von Bau- und Ausstattungsaufträgen. Neben den Landesfürsten verfügten auch einzelne Adelsfamilien über hinreichende materielle Mittel, um Architektur und Kunsthandwerk in größerem Umfang zu fördern und neu aufbrechenden stilistischen Strömungen Raum zu geben. Die Vertreter der lokalen Nobilität standen meist im Dienst

⁶ JÜRIG A. BOSSARDT, Der ehemalige Gasthof „Zum goldenen Adler“, in: RhNJB 1997, S. 67–75.

⁷ HANS MAURER, Laufenburg. Eine Stadt – zwei Nationen: Schweiz und Bundesrepublik Deutschland, SKF, Bern 1985, S. 23–24.

⁸ ROMANA ANSELMETTI, Hornussen aus kunstgeschichtlicher Sicht, in: Hornussen. Geschichte eines Fricktaler Dorfes, Hornussen 1991, S. 151–160, hier: S. 156.

der Stifte und Klöster oder der habsburgischen Landesherren und konnten sich teilweise noch auf einen beträchtlichen Bestand an Gütern und Rechten stützen. So geboten Mitglieder der verschiedenen Zweige der Familie von Schönau sowohl auf der linken, als auch auf der rechten Seite des Rheins über mehrere Niedergerichtsherrschaften sowie einigen Streubesitz. Ihre Anwesen in Schwörstadt, Rheinfeld, Wehr, Oeschgen und Säckingen, wo sie über Generationen das Amt eines Großmeiers des Stiftes inne hatten, ließen die Freiherren zumindest teilweise dem Zeitgeschmack anpassen. Im ausgehenden 17. Jahrhundert nahm Rudolf von Schönau am repräsentativen spätgotischen Landsitz in Oeschgen verschiedene bauliche Veränderungen und Ergänzungen vor. In diesem Zusammenhang entstand zwischen 1687 und 1699 eine reich bemalte Felderdecke mit zentral eingefügtem, mehrteiligem Wappenmedaillon und rahmenden Pflanzenornamenten. Das außergewöhnliche Zeugnis einer gehobenen Wohnkultur im ländlichen Raum konnte im Rahmen der Sanierungs- und Wiederherstellungsarbeiten von 1973/74 vom Historischen Museum Basel zurückerworben und am ursprünglichen Bestimmungsort wieder eingebaut werden (Abb. 2).

Im Bauwesen, das durch die kriegerischen Ereignisse des 17. Jahrhunderts weit hin stagnierte, bestand um 1700 ein Nachholbedarf, den die einheimischen Fachkräfte kaum abdecken konnten. Sie waren auf kleinere Ausbesserungsarbeiten und Umbauten ausgerichtet, verfügten aber nicht über die nötige Kompetenz und Erfahrung, um Großprojekte realisieren zu können. Die führenden Meister, die im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert im süddeutschen Raum eine breite Tätigkeit entfalteten, waren deshalb vor allem Vorarlberger und Bregenzer Bauleute. Ihre Aufträge erhielten sie in erster Linie von Klöstern und Stiften, deren Investitionstätigkeit der Entfaltung von Architektur und Kunsthandwerk eine tragfähige materielle Grundlage bot.



Abb. 2: Oeschgen/CH, Schlösschen.

Die Felderdecke aus dem späten 17. Jahrhundert bringt das genealogisch verankerte Standesbewusstsein und das Repräsentationsbedürfnis des lokalen Adels zum Ausdruck. Foto: Beat Zimmermann, Rheinfeld/CH

Getragen von den materiellen Ressourcen geistlicher Institutionen entfaltete sich seit dem späteren 17. Jahrhundert ein fruchtbares Zusammenwirken verschiedener Fachkräfte, die in den folgenden Jahrzehnten die Sakraltopographie am Hochrhein mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten umgestalteten. Im dichten Beziehungsgeflecht von Architekten, Bauleuten, Freskant, Stuckateuren, Fassmalern und Kunstschmied fand sich eine wachsende Zahl von Vertretern aus lokalen Werkstätten, deren Auftragsvolumen nun allmählich anstieg.

Die Grenzen zwischen den einzelnen Fachbereichen blieben jedoch durchlässig. Ein Meister, der sich in der Ausstattungskunst etabliert hatte, konnte bei einem Um- oder Neubauprojekt auch in planender und leitender Stellung auftreten. Er übernahm dann häufig einen Gesamtauftrag, der alle Arbeiten von der Phase der ersten Entwürfe bis hin zum vollendeten Bauwerk umfasste.⁹ Wer sich an einem Ort bewährt hatte, verfügte über entsprechende Referenzen und wurde insbesondere unter den geistlichen Institutionen weiterempfohlen. Die namentlich fassbaren Fachkräfte waren deshalb oft gleichzeitig an mehreren Projekten beschäftigt. Sie stützten sich auf breit zusammengesetzte Handwerkergruppen, deren personelle Konstellation je nach Umfang und Ort der anfallenden Arbeiten wechselte. Neben einer eingespielten Kerntruppe, die über eine hohe Fachkompetenz verfügte und unter der Leitung eines Meisters oft auch ein spezifisches stilistisches Vokabular ausprägte und pflegte, wurden vor Ort jeweils weitere einheimische Mitarbeiter beigezogen.

Die lebendigen kulturellen und wirtschaftlichen Wechselbeziehungen, die im vorderösterreichischen Gebiet zwischen Jura und Schwarzwald bestanden, lassen sich an der Ausstrahlung der während des Mittelalters gegründeten geistlichen Institutionen besonders klar ablesen. Die Benediktinerabtei St. Blasien, die Deutschordenskommende Beuggen, das Chorherrenstift St. Martin in Rheinfelden und das Zisterzienserinnenkloster Olsberg blieben im Gebiet zwischen Jura und Schwarzwald auch in der frühen Neuzeit die bedeutendsten Mäzene von Architektur und Ausstattungskunst.

In den Herrschaften Rheinfelden, Laufenburg und Hauenstein gingen entscheidende kulturelle Impulse vom adeligen Damenstift Säckinggen aus. Nachdem bereits in merowingischer Zeit am Grab des heiligen Fridolin ein Doppelkloster gegründet worden war, entwickelte sich während des Mittelalters vor allem die weibliche Kommunität zu einem Brennpunkt des geistlich-spirituellen Lebens. Als Reichskloster mit ausgedehnten Besitzungen, die vom Kernbereich am Hochrhein bis an den oberen Zürichsee und in das Tal von Glarus reichten, kam dem Stift Säckinggen in diesem Zeitraum für die kaiserliche Politik im Raume Südwestdeutschlands eine

⁹ In Anlehnung an die zeitgenössische Berufsbezeichnung „architectus“, die in deutschen Texten oft als „Baumeister“ wiedergegeben wurde, erscheinen beide Begriffe nachfolgend in gleicher Bedeutung. Sie beziehen sich neben der planenden und leitenden Tätigkeit im Rahmen von Bauprojekten auch auf die Organisation aller Arbeiten, die in diesem Zusammenhang anfielen. Vgl. dazu LIEB / DIETH, Die Vorarlberger Barockbaumeister (wie Anm. 1), S. 17.

eminente Bedeutung zu. Angehörige regionaler und burgundischer Hochadelsgeschlechter bildeten den Konvent, dessen Äbtissin 1307 in den Reichsfürstenstand erhoben wurde. Zu jenem Zeitpunkt hatte das Stift allerdings seine herausragende politische und wirtschaftliche Stellung im überregionalen Kontext bereits eingebüßt. Der privilegierte Status der Vorsteherin bildete deshalb vor allem eine Reminiszenz an frühere Herrschaftsverhältnisse, blieb aber für die weitere politische Entwicklung am Hochrhein ohne Belang.¹⁰

Der säckingische Kloosterverband, der sich seit dem Spätmittelalter im Wesentlichen auf den geographischen Nahbereich des Stiftes zwischen Jura und Schwarzwald konzentrierte, stieg nie zu einem eigenständigen geistlichen Fürstentum auf, sondern blieb Teil des habsburgischen Hoheitsgebietes. Das Dynastengeschlecht, das seine Herrschaft am Hochrhein durch die Kastvogtei über das Kloster Säckingen ausbauen und festigen konnte, verstärkte seit dem Spätmittelalter über die Restrukturierung der Verwaltungsgliederung und den Ausbau der zuständigen Organe auch im südlichen Breisgau seinen Einfluss auf die nachgeordneten Herrschaftsträger. Im Rahmen der sich zunehmend verdichtenden Strukturen des frühneuzeitlichen Territorialstaates blieb für die politischen und rechtlichen Entscheidungskompetenzen lokaler geistlicher und weltlicher Körperschaften nur noch wenig Raum. Auf wirtschaftlicher Ebene kam den mit beträchtlichem Grundbesitz ausgestatteten Ordenshäusern und Stiften aber weiterhin erhebliches Gewicht zu. Insbesondere der Säckinger Konvent behielt im südlichen Breisgau eine Sonderstellung, die neben den ausgedehnten Besitzungen und dem kirchenrechtlich abgestützten Einfluss in den zugeordneten Kollaturpfarreien auch auf der Bedeutung des hl. Fridolin beruhte. Seine Verehrung als Patron des Stiftes und des angegliederten Herrschaftsverbandes hatte sich über Generationen gefestigt und fand während der Barockzeit in glanzvollen liturgischen Feiern einen sinnenfälligen Ausdruck.¹¹ Das Grab des Glaubensboten bildete das Ziel zahlreicher Wallfahrten und seine kostbar gefassten Reliquien wurden in einer seit dem 14. Jahrhundert schriftlich fassbaren Prozession am Fest des Heiligen feierlich durch die Strassen der Stadt getragen.¹² Diese in der Volksfrömmigkeit verankerte liturgische Handlung, die noch heute die Menschen von dies- und jenseits des Rheins in Säckingen zusammenführt, ist neben dem Münster und dem angrenzenden fragmentarisch erhaltenen Gebäudekomplex des Stiftsbezirks ein sichtbares Zeichen für die Bedeutung, die das adelige Damenstift als geistlich-spiritueller und wirtschaftliches Zentrum in der Region am Hochrhein auch während der frühen Neuzeit behielt.

¹⁰ FRIDOLIN JEHLÉ / ADELHEID ENDERLE-JEHLÉ, Die Geschichte des Stiftes Säckingen (Beiträge zur Aargaugeschichte, Bd. 4), Aarau 1993, S. 198–199.

¹¹ Vgl. dazu beispielsweise ADOLF REINLE, Die Säckinger Fridolinsprozession und ihre lebenden Bilder von 1730 bis 1783, in: ZAK 47 (1990), Heft 4, S. 305–326.

¹² Zur Ersterwähnung der Prozession im Jahre 1347 vgl. GLAK, Copialbuch 1141, Urkunde vom 17. April 1347. Fridolin Jehle vermutet allerdings, dass die mit dem Gedenktag des Heiligen verbundene Prozession bedeutend früher einsetzte, vgl. dazu JEHLÉ / ENDERLE-JEHLÉ, Die Geschichte des Stiftes Säckingen (wie Anm. 10), S. 125.

1. 5 Die Bedeutung des adeligen Damenstiftes Säckingen für die sakrale Bau- und Ausstattungskunst des Barock am Hochrhein

1. 5. 1 Die erste barocke Umgestaltung des Fridolinsmünsters

Die 1360 geweihte gotische Stiftskirche auf der Rheininsel wurde beim Stadtbrand von 1678 stark zerstört. Das Mauerwerk der dreischiffigen Basilika blieb jedoch bis zur Höhe des Dachansatzes erhalten. Mit der Wiederherstellung, die sich über mehrere zeitlich gestaffelte Etappen erstreckte, setzte am Hochrhein eine erste größere Phase barocker Bau- und Ausstattungskunst ein.

Die Leitung der Arbeiten wurde Michael Widemann aus Elchingen bei Ulm übertragen, der auch die oktogonalen Seitenkapellen zu beiden Seiten des Langhauses entwarf.¹³ Gleichzeitig war der Baumeister mit der Neuerrichtung der Konventsgebäude in der Benediktinerabtei Neresheim beschäftigt, wo er zuvor schon die Klosterkirche stuckiert hatte. Bei der Bauleitung in Säckingen stützte sich der Elchinger Architekt auf Lorenz Bauer und Wilhelm Willy aus Schwaben, mit denen er bereits früher zusammengearbeitet hatte. Daneben wurden Handwerker aus der Region wie die Maurermeister Fritz Frisch aus Zuzgen und Jakob Frey aus Wölflinswil oder der Zimmermann Heinrich Döbeli aus Oeschgen für die Umsetzung der Pläne herangezogen.¹⁴

Für die Ausstattungsarbeiten stand Widemann eine Gruppe aus Wessobrunn zur Seite. Ein Vergleich mit Stuckdekorationen, die im selben Zeitraum in Süddeutschland entstanden sind, weist die Arbeiten in den Säckinger Oktogonalkapellen in den Umkreis der Familie Schmuzer. Die saftigen Akanthusranken mit kräftig durchgebildetem Laubwerk deuten auf einen Meister der zweiten Generation hin, an deren Spitze Johann Schmuzer stand.¹⁵ Nach den erhaltenen Ausstattungsteilen zu schließen, schuf er in Säckingen ein Spätwerk. Es unterscheidet sich deutlich von den Arbeiten, die seine Söhne kurz danach in Rheinau (1708–1710), Irsee (1702–1708) oder Obermarchthal (Sakristei 1701) ausführten.¹⁶ Thomas Bader und Franz Schnell, die im November 1701 *im Namen aller Gesöllen* auftraten,¹⁷ sind als Künstlerper-

¹³ Zu Leben und Werk des Baumeisters und Architekten vgl. ANTON AUBELE / LUDWIG OHNGEMACH, Die Familie Widemann – eine bisher wenig erforschte Baumeisterdynastie der Barockzeit aus Untereichingen und Ehingen, in: Geschichte im Landkreis Neu-Ulm, (Jahrbuch des Landkreises Neu-Ulm, Bd. 6), Neu-Ulm 2000, S. 61–90, hier bes.: S. 63 ff.

¹⁴ FRIDOLIN JEHL, Der Anteil der Landschaft am Säckinger Münsterbau, in: VJzSchw. 35 (1960), S. 31–35, hier: S. 34. Jakob Frey hatte 1691/92 bereits das Langhaus der Pfarrkirche Herznach neu aufgeführt.

¹⁵ HUGO SCHNELL / UTA SCHEDLER, Lexikon der Wessobrunner. Künstler und Handwerker, München/Zürich 1988, S. 242–243.

¹⁶ ANDREAS MOREL F. A., Stukaturen des Hochbarocks und des Rokokos im Fridolinsmünster zu Säckingen, in: ZAK 32 (1975), Heft 1, S. 42–55, hier: S. 45.

¹⁷ Die beiden Kunsthandwerker quittierten im November 1701 die Beträge, die das Stift den Stuckateuren ausbezahlte. Vgl. dazu GLAK, Fasc. 280c (Beilage zur Kirchenbaurechnung 1701–1703): [...] *dass mir endsbenannten wegen in diesem 1701-ten Jahr mit denen unter*

sönlichkeiten nicht näher fassbar. Sie zählten aber offenbar zum inneren Kreis einer Gruppe, die an verschiedenen Projekten Michael Widemanns beschäftigt war und kurz zuvor unter dessen Leitung in der Zisterzienserabtei Salem am Bodensee gearbeitet hatte.¹⁸ Neben ihrer Herkunft aus Wessobrunn verband einige Fachkräfte, die in unterschiedlichen Quellendokumenten namentlich aufscheinen,¹⁹ eine über Jahre währende Gefolgschaft mit der Stuckatorendynastie Schmuzer. Zu diesem Kreis zählten insbesondere Simon Stihler, der 24 Jahre lang als Palier Johann Schmuzers arbeitete, aber auch Simon, Matthias und Georg Bader oder Franz Schnell, der in der zeitgenössischen Beurteilung als *celebris gypsarius* galt und in Weingarten im Trupp von Franz Schmuzer in leitender Stellung tätig war.²⁰

Neben den Bauleuten aus Schwaben, den Stuckateuren aus Wessobrunn und den einheimischen Handwerkern war Francesco Antonio Giorgioli der einzige „wälsche“ Künstler, der maßgebend an der ersten barocken Umgestaltung des Säckinger Münsters mitwirkte. Die Verhandlungen des Stiftes mit dem aus Meride im heutigen Kanton Tessin stammenden Maler dürften 1698 eingesetzt haben.²¹ Anfang Juni des folgenden Jahres übertrug ihm der Konvent den Auftrag, in die neu angelegten

meiner Inspektion gehabt Stuckhadoren gemachter Arbeit sowohl in der Kirchen oratorio, als Gängen mit 1425 fl. 24 xr samt 40 fl. Discretion oder Raiskösten, also in allem 1466 fl. 24 xr zu Handen geliefert und bezahlt worden seye, thue hirmit bester massen quidiren. Ich Thomas Bader, Ballier beckhen wie obsteht; ich Franz Schnell bekhene wie obsteht im Namen aller Gesöllen.

¹⁸ Im Rahmen der Arbeiten in Salem wurde Wiedemann 1698 zunächst von 17 und ein Jahr später von 23 Stuckateuren unterstützt, von denen elf namentlich erwähnt sind. Vgl. dazu ULRICH KNAPP, Salem. Die Gebäude der ehemaligen Zisterzienserabtei und ihre Ausstattung, 2 Teile (Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg 11), Stuttgart 2004, S. 342.

¹⁹ Aufgrund weiterer Quellen lassen sich auch Remigius Kramer, Christoph Schütz, Lorenz Gigl, Hans Georg Müller, Moritz Buechner sowie Johannes, Caspar, Augustin und Georg Stihler (Stiller) als Stuckateure nachweisen. MAS, Bauamtsrechnungen, Jahresamtsrechnungen, Abteirechnung, Schaffneirechnungen, Ehebücher; GLAK (Fragmente Münsterbau 1670–1754), Fasc. 279, 280, 280 a–c (mit Beilagen). Während Christoph Schütz und Remigius Kramer enge Mitarbeiter Thomas Baders waren, standen die übrigen zum Teil über Jahrzehnte im Dienste des Stiftes. Vgl. dazu MOREL, Stukkaturen (wie Anm. 16), S. 45.

²⁰ GEORG HAGWER, Die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuccatoren, in: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte 48 (1893/94), S. 195–521, hier: S. 505.

²¹ Im Frühjahr 1699 entsandte die Äbtissin Johann Pfeiffer nach Baden, beziehungsweise Muri. Obschon über die Mission keine näheren Aufzeichnungen vorliegen, dürfte es sich um Vorverhandlungen mit Giorgioli gehandelt haben, der in jenem Zeitraum an diesen beiden Orten im Aargau tätig war. Kurz danach nahm jedenfalls des *Fresco Mahlers Knecht* vom Stift eine kleinere Summe Geld für eine nicht näher bestimmte Arbeit entgegen und am 5. Juni 1699 schlossen die Parteien den Vertrag über die Freskierung des Langhauses. Vgl. dazu GLAK, 97/280, Nr. 27, sowie ELISABETH KELLER-SCHWEIZER, Die Decken- und Altarbilder Francesco Antonio Giorgiolis im Münster zu Säckingen, in: ZAK 32 (1975), Heft 1, S. 56–65, hier: S. 56.

Stuckrahmen im Langhaus 28 große und 38 kleinere Fresken mit Szenen aus dem Leben des heiligen Fridolin einzufügen. Dafür sollte er mit 410 Schweizer Talern und sein Sohn, der an anderer Stelle „Peterlin“ genannt wird,²² mit 4 Talern Trinkgeld entschädigt werden. Das Stift erklärte sich zudem bereit, die notwendigen Farben einzukaufen und den Meister an der fürstlichen Tafel, dessen Sohn aber am Nebentisch zu verköstigen.²³

Die Bildinhalte legten der Kustos des Kapuzinerklosters, der Kanonikus und Dekan Franz Balthasar Frey sowie der Amtmann des Stiftes, Ludwig Beltz, wohl nach vorgängiger Absprache mit der Äbtissin fest. Diese in lateinischer und italienischer Sprache abgefassten Vorgaben bildeten Teil des Kontraktes und wurden Giorgioli als Referenzgrundlage zugestellt, nach der er die *Histori, als (auch) Symbola zuemalen einrichten solle*.²⁴ Der Freskant führte die Arbeiten offenbar zur Zufriedenheit der Äbtissin und der Stiftsdamen aus. In zwei Zusatzverträgen vertrauten sie ihm auch die analoge Gestaltung der beiden Nebenkapellen, des Chorbereichs und des Oratoriums an.²⁵

Im Oktober 1701 war das wohl repräsentativste Werk des „Antonio Francisco Giorgioli, kunstreichen Mahleren aus Italien“ wie er in der Schlussabrechnung genannt wird, vollendet.²⁶ Obschon er vorwiegend als Freskant arbeitete, konnte Giorgioli in der Folge auch die Altarblätter liefern, die zur Vollendung der Ausstattung noch fehlten. Archivalische Hinweise und die Tatsache, dass die Künstler diese Gemälde meist als Werkstattarbeiten während der kalten Jahreszeit ausführten, legen die Vermutung nahe, dass die Darstellungen für die Säckinger Altäre im Winter 1721/22 in Giorgiolis Atelier in Meride oder Lugano entstanden sind.²⁷ Aber auch danach brach der Kontakt zwischen dem Künstler und dem adeligen Damenstift am Hochrhein nicht ab. Wie sich aus knappen Ausgabennotizen schließen lässt, führte Giorgioli bis im Jahr vor seinem Tod noch kleinere Arbeiten für das Säckinger Fridolinsmünster aus.²⁸

²² GLAK, 97/280 b, Kirchenbaurechnung vom 14. August bis Ende 1700.

²³ MAS, Rechnungsbeilage zum Kirchbau 1699/1700, im Band: Beilagen zur Abtei- und Schaffneirechnung 1694–1699, Nr. 43: *Verding mit H. Francisco Giorgioli Frescomahlern über das gemöhl in des Frstl. Stifts Seggingen Stiff Kirchen St. Fridolins [...]*. Der Akkord ist in einer transkribierten Fassung abgedruckt bei KELLER-SCHWEIZER, Die Decken- und Altarbilder (wie Anm. 21), S. 63 (Quellentexte im Anhang, Nr. 1).

²⁴ MAS, Beilage zur Abtei- und Schaffneirechnung 1694–1699, Rechnungsbeilage zum Kirchenbau 1699/1700, Nr. 43.

²⁵ Der am 27. Juli 1700 aufgesetzte Zusatzvertrag wurde ergänzend an den Akkord vom 5. Juni 1699 angeschlossen. Vgl. dazu MAS, Rechnungsbeilage zum Kirchbau 1699/1700, in: Beilage zur Abtei- und Schaffneirechnung 1694–1699, Nr. 43 (a tergo), abgedruckt bei KELLER-SCHWEIZER, Die Decken- und Altarbilder (wie Anm. 21), S. 64 (Quellen, Nr. 2).

²⁶ GLAK, Akten 97/277, Kirchenbaulichkeiten, Abrechnungen mit F. A. Giorgioli vom 21. Oktober 1701.

²⁷ KELLER-SCHWEIZER, Die Decken- und Altarbilder (wie Anm. 21), S. 61.

²⁸ MAS, Stiftische Jahrzeitamtrechnung 1723/24.

Die Hauptaufträge im adeligen Damenstift am Hochrhein fielen in die Blütezeit von Giorgiolis künstlerischem Wirken. Die Freskierungen der Klosterkirchen von Pfäfers (ab 1693) und Muri (ab 1696) dürften ihm bereits ein gewisses Ansehen verschafft haben und ließen ihn offenbar auch für das Säckinger Projekt geeignet erscheinen. Über welchen Weg der Kontakt zu Fürstäbtissin Maria Regina von Ostein (reg. 1693–1718) zu Stande kam, lässt sich aufgrund der erhaltenen Quellen nicht ermitteln. An seine früheren Arbeitsorte war der Freskant durch die Vermittlung von Giovanni Betini aus Lugano gelangt, der die Aufträge für barocke Umgestaltungen als Generalunternehmer übernahm und dann je nach Arbeitsfeld die entsprechenden Kunsthandwerker anwarb. Gegenüber dem Säckinger Konvent trat Giorgioli erstmals als völlig eigenständiger Maler auf.²⁹

Die Arbeiten im Fridolinsmünster stehen am Beginn einer Reihe bedeutender Werke, die der Meister aus Meride in der Region am Hochrhein hinterließ. So finden die Gewölbe der beiden erhaltenen Okotogonalkapellen im zierlichen Barock-Pavillon des Säckinger Schlossparks gleichsam ein verkleinertes, weltliches Pendant. Während in den Seitenkapellen das Leben der Apostel und das Eingreifen der Engel in das menschliche Leben die Leitthemen bilden, erscheinen in der Kuppel des Teehauses am Rhein Szenen aus der antiken Mythologie.

Nach dem Wiederaufbau der Türme zwischen 1724 und 1726 wurde die Außenhülle des Fridolinsmünsters unter der Leitung von Giovanni Gaspare Bagnato neu gestaltet. Neben der Nischenarchitektur im Chorbereich schuf der Architekt um 1740 auch die rahmenden Elemente des Hauptportals und verlieh der Doppelturmfassade damit einen kräftigen plastischen Akzent³⁰ (Abb. 3).

1. 5. 2 Die spätbarocke Ausstattung

Durch die Unachtsamkeit eines Orgelbauers entstand am 1. Dezember 1751 auf der Westempore des Fridolinsmünsters ein Brand, der sich in kürzester Zeit gegen Osten ausbreitete und die Gewölbe des Langhauses zerstörte. Der Konvent war jedoch bestrebt, die Schäden möglichst rasch wieder zu beheben und schloss bereits zweieinhalb Monate später, am 15. Februar 1752, mit Johann Michael Feichtmayr „einem der hervorragendsten Stukkatoren und Altarbauer des süddeutschen Rokoko“ einen Vertrag über die Neugestaltung des Langhauses.³¹

²⁹ Die Akkorde, die ihn gegenüber dem Stift als Vertragspartei nennen, unterzeichnete der Freskant stets allein mit „Francesco Antonio Giorgioli Pitore“. Vgl. dazu KELLER-SCHWEIZER, *Die Decken- und Altarbilder* (wie Anm. 21), S. 63–65, (Quellentexte im Anhang).

³⁰ FRIDOLIN JEHLE, *Die Baugeschichte des Säckinger Münsters nach dem Befund des schriftlichen Quellenmaterials*, in: ZAK 32 (1975), Heft 1, S. 9 und S. 13–14 (Anhang II, Vertrag zwischen dem Stift und dem Architekten).

³¹ Zu Leben und Werk Johann Michael Feichtmayrs zusammenfassend: NORBERT LIEB, *Art. Feichtmayr*, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 5, Berlin 1961, S. 52–54.



Abb. 3: Bad Säckingen, Fridolinmünster. Westfassade mit dem von Johann Kaspar Bagnato um 1740 neu gestalteten Hauptportal. Die kräftig akzentuierte Rahmenarchitektur schließt als Supraporte eine reich gefasste Kartusche mit dem Wappen der Auftraggeberin, Fürstäbtissin Maria Josepha Regina von Liebenfels (reg. 1734–1753), ein. Foto: Patrick Bircher

Der bestens ausgewiesene und erfahrene Kunsthandwerker verpflichtete sich, im Hinblick auf die geplante Arbeit einen *Riss* vorzulegen, *deme von- oder zue-zuthun das fürstl. Stüfft sich reservieret*.³² Bei Vertragsabschluss waren also weder die formale Gestaltung noch die Bildinhalte verbindlich festgelegt. Der Konvent behielt sich vor, an den Entwürfen Feichtmayrs Änderungen vorzunehmen und dem Gestaltungskonzept abschließend die Zustimmung zu erteilen. Nachdem der Stuckateur während der Sommermonate 1752 und 1753 in Mittel- und Seitenschiffen *seine Kunst, Erfahrungheit und sonderen Fleiss sathsambst dargethan* und seine Arbeit *zue all vollkommener und gnediger Zuefriedenheit* ausgefallen war,³³ bestand zwischen Langhaus und Chor ein stilistischer Unterschied. Während der Laienbereich *auf die beste Art und neuiste Fasson verfertigt* in den Formen des Rokoko gehalten war, zeigte der anschließende Kleriker- und Altarbezirk die gut fünfzig Jahre früher entstandene, vom Brand verschonte Ausstattung des Hochbarock. Gemessen an den Arbeiten in den beiden Seitenkapellen dürfte dabei kein Qualitätsunterschied bestanden haben. Allerdings galt der Stuck der älteren Wessobrunner Schule und die verhältnismäßig kleinteilige Gliederung des Gewölbes in zahlreiche Bildfelder

offenbar als nicht mehr zeitgemäß. Noch bevor Feichtmayr im Spätherbst 1753 ins Winterquartier abreiste, verpflichtete ihn der Konvent in einem zweiten Kontrakt zur Neustuckierung des Chorraumes. Im April des folgenden Jahres begann sein Trupp

³² Der am 15. Februar 1752 datierte Akkord zwischen dem Stift und Johann Michael Feichtmayr ist im Wortlaut abgedruckt bei JEHLE, Die Baugeschichte des Säckinger Münsters (wie Anm. 30), S. 14 (Anhang III).

³³ Einleitung zum zweiten Vertrag vom 28. Oktober 1753. Der Text findet sich vollständig transkribiert bei JEHLE, Die Baugeschichte des Säckinger Münsters (wie Anm. 30), S. 15 (Anhang IV).

denn auch vertragsgemäß, *das alte Gips und den Bestrich, wo nöthig, vollkommen ab[zu]schlagen*.³⁴ Wie vom Stift gefordert, entsprach die neue Ausstattung dem Dekorationssystem im Mittelschiff. Angesichts des vergleichsweise hohen materiellen Aufwandes, der mit einer Umgestaltung dieser Art stets verbunden war, erstaunt das offensichtlich rein ästhetisch motivierte Vorgehen des Säckinger Konventes. Neben den 1500 rheinischen Gulden, die Johann Michael Feichtmayr als Entschädigung für sich und seine Mitarbeiter bezog, trug das Stift auch die Kosten für den Ankauf und den Transport des notwendigen Materials auf die Baustelle sowie den Aufbau des Gerüstes. Während der Arbeiten mussten zudem zwei Handlanger angestellt und dem Meister mit seinen zwei Palieren Verpflegung und Unterkunft zur Verfügung gestellt werden.³⁵ Im Gegenzug verpflichtete sich der Augsburger Stuckateur, *sambliche Arbeith längstens bis Martini 1754 herzustellen und zue vollenden*. Damit das Werk termingerecht abgeschlossen würde und *die Gerüster künftiges Jahr vollkommen aus dem Chor und [der] Kirchen gebracht werden möchten*, ließ das Stift im Akkord festhalten, dass *Speiss, Trankh und Ligerstatt* nur für ein Jahr zur Verfügung stünden.³⁶

Die Bestimmungen der Werkverträge und verschiedene Rechnungseinträge werfen ein Licht auf die Mitarbeiter und Hilfskräfte, die im Umfeld Feichtmayrs beschäftigt waren. Einige wirkten unter seiner Leitung auf verschiedenen Baustellen und gehörten über Jahre zum personellen Kernbestand seines Trupps. Andere wurden für ein spezifisches Projekt angeworben und gingen nach dessen Abschluss wieder eigene Wege.

Seit dem späteren 17. Jahrhundert hatte sich in den vorderösterreichischen Waldstädten eine größere Zahl von Kunsthandwerkern niedergelassen. Neben einheimischen Familien fanden auch Fachkräfte aus geographisch entfernteren Gebieten am Hochrhein ihr Auskommen. Dazu zählten insbesondere Stuckateure, die aus Wessobrunn oder aus Vorarlberg stammten und zunächst im unmittelbaren Umfeld von Stiften und Klöstern tätig waren. Als umfangreichstes Bauprojekt, das nach dem Dreißigjährigen Krieg in Angriff genommen wurde, war die erste Barockisierungsphase des Säckinger Münsters mit einem in der Region unvergleichlich hohen Auftragsvolumen verbunden. Mit dem Zuzug zahlreicher Fachkräfte setzte in unterschiedlichen Fachbereichen eine kontinuierliche lokale Werkstatttradition ein, die bis ins frühe 19. Jahrhundert fort dauerte. Auch in Phasen, in denen keine größeren Projekte wie Um- oder Neubauten zu vergeben waren, fielen im Umfeld der Stifte und Klöster immer wieder Unterhalts- und Ergänzungsarbeiten an. Vor allem der Säckinger Konvent beschäftigte stets eine größere Zahl von Fachkräften, die teils fest angestellt waren, teils für bestimmte Aufgaben von außen herbeigerufen wurden. Dabei fielen nicht nur im Stiftsbezirk, sondern auch an den Kirchen sowie den

³⁴ FRIDOLIN JEHLE, Die Baugeschichte des Säckinger Münsters (wie Anm. 30), S. 15 (Anhang IV), Vertrag vom 28. Oktober 1753, Paragraph 1.

³⁵ Ebd., Paragraph 6.

³⁶ Ebd., Schlussbestimmungen.

Pfarr- und Verwaltungsgebäuden, die zum Herrschaftsbereich der Fürstäbtissin gehörten, unterschiedliche Arbeiten an. Über die Angestellten hinaus, die von der Schaffnerei regulär besoldet wurden, erhielten zahlreiche Fachkräfte sporadische Aufträge. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts waren im unmittelbaren Umfeld des Stiftes offenbar mehrere Stuckateure verfügbar. Der Rat verfolgte deshalb gegenüber Vertretern dieser Berufsgruppe eine restriktivere Einbürgerungspraxis, die wohl primär durch lokale Wirtschafts- und Standesinteressen motiviert war.³⁷

Im Zusammenhang mit der zweiten Barockisierungsetappe am Fridolinsmünster hatte Johann Michael Feichtmayr deshalb zweifellos die Möglichkeit, auf einen Kreis ortsansässiger Fachleute zurückgreifen zu können. Zu ihnen dürften auch Mitglieder der Familie Stihler gehört haben. Aus dem Raume Wessobrunn stammend, hatten verschiedene Vertreter zunächst über Jahre in treuster Gefolgschaft zur Stuckatorendynastie Schmuze gestanden. Am Hochrhein fasste das Geschlecht mit den Brüdern Johannes und Caspar Stihler Fuß. Sie ließen sich spätestens 1708 in Säcckingen nieder, wurden eingebürgert und nach ihrer Heirat mit Töchtern aus dem einheimischen Bürgertum auch mit politischen Ämtern betraut. Aus dem Umfeld Wessobrunns und dem Mitarbeiterkreis der Familie Schmuze blieben auch weitere Stuckateure aus dem Geschlecht der Bader, Gigl, Schnell oder Müller nach Abschluss der ersten Barockisierungsetappe zumindest für begrenzte Zeit am Hochrhein und führten für das Stift weitere Aufträge aus.³⁸ Sie begründeten damit im Bereich der Stuckplastik eine lokale Handwerkstradition, die über die Region ausstrahlte.

Johann Michael Hennevogel, der aus Wessobrunn stammte und sich in Säcckingen niedergelassen hatte, arbeitete nach 1751 zunächst als Palier unter der Leitung Johann Michael Feichtmayrs an der Stuckierung von Langhaus und Chor des Fridolinsmünsters. Er erreichte unter dem Augsburger Meister eine hohe Kunstfertigkeit und gestaltete wenige Jahre danach den Stuckdekor in den Pfarrkirchen von Laufenburg und Minseln.³⁹

³⁷ Am 3. Dezember 1753 lehnte der Säcckinger Rat das Gesuch von Augustin Stihler, *Stuckhador von Wessenbrunn aus Bayern* um Aufnahme ins Bürgerrecht mit der Begründung ab, dass *auch ohne dem schon vile Stuckhador allhier sich befinden*. Vgl. dazu StAS, Ratsprotokolle 1753, Eintrag sub dato.

³⁸ Neben den Stiftsgebäulichkeiten, etwa an den Häusern verschiedener Kanoniker oder am Sitz des Oberamtmannes, führten sie auch Aufträge in den umliegenden Dörfern aus. Lorenz Gigl war 1715/16 während drei Tagen im Pfarrhaus von Niedermumpf beschäftigt, (MAS, Schaffneirechnung 1715/16, pag. 83). Caspar Stihler erhielt zwischen 1721 und 1722 mehrfach größere Zahlungen für Arbeiten im Pfarrhof von Schupfart, (MAS, Schaffneirechnung 1720/21, pag. 83, und 1721/22, pag. 83 f. und 169). Johannes Müller wurde 1753 für Stuckarbeiten im Chor der Kapelle von Obersäcckingen entschädigt, (MAS, Bauamtsrechnung 1752/53, pag. 36).

³⁹ Johann Michael Hennevogel erscheint in den Rechnungen des Stiftes mehrfach. Vgl. dazu MAS, Bauamtsrechnungen 1752–1755, pag. 78. Er stammte aus Wessobrunn, erwarb 1748 das Säcckinger Bürgerrecht und heiratete dort am 1. März 1749 Maria Dorothea Stihler, die Tochter von Johannes Stihler, der seine Ausbildung als Stuckateur im Umfeld der

Durch die Vermittlung Johann Michael Feichtmayrs dürfte auch der vielseitig tätige „Historien- und Freskomaler“ Franz Joseph Spiegel an den Hochrhein berufen worden sein. Die beiden hatten sich spätestens 1747 im Rahmen der Ausstattung der neu errichteten Abteikirche von Zwiefalten kennen gelernt, wo Spiegel die Fresken des Mittelschiffs und des Chores sowie das Hochaltarblatt ausführte. Zum Dank für dieses gelungene Werk errichteten Stuckateur und Maler gemeinsam mit dem planenden und leitenden Architekten Johann Michael Fischer im nahe bei Zwiefalten gelegenen Gossenzugen eine kleine Kapelle. Die enge persönliche Verbundenheit zwischen den beiden Künstlerpersönlichkeiten bildete die Grundlage für die weitere fruchtbare Zusammenarbeit in Säckingen.

1691 in Wangen im Allgäu geboren, erhielt Spiegel seine Grundausbildung zu Beginn des 18. Jahrhunderts in München, wo ihm einerseits die umfangreichen Kunstsammlungen der Wittelsbacher, andererseits die in der Residenzstadt arbeitenden Künstler, darunter vor allem Johann Georg Bergmüller, der spätere Augsburger Akademiedirektor, entscheidende Anregungen vermittelt haben dürften. Nach kleineren Aufträgen als Tafelbild- und Fassmaler berief ihn Abt Rupert Ness 1723 ins Reichskloster Ottobeuren. Der ebenfalls aus Wangen stammende Prälat übertrug dem Künstler nicht nur verschiedene Aufträge, sondern ließ ihn bei den mit der Ausstattung des „schwäbischen Escorial“ beschäftigten deutschen und italienischen Meistern auch die Freskokunst erlernen. Spiegel fand deshalb unter anderem Gelegenheit, mit Jacobo Amigioni, Karl Jakob Stauder und dem vielseitig begabten Johann Baptist Zimmermann zusammenzuarbeiten. Zwei Jahre später verließ Spiegel Ottobeuren, nachdem er dort den Theatersaal freskiert und vier große Tafelbilder geschaffen hatte. Mit diesen Werken konnte sich der Künstler über eine breite Fachkenntnis und die Fähigkeit ausweisen, auch größere Aufträge eigenständig zu realisieren. In der Folge führte er vor allem für Benediktinerkonvente in Süddeutschland und der Deutschschweiz zahlreiche Arbeiten aus. Dazu zählten neben Zwiefalten, wo er sein monumentalstes Werk schuf, die Abteien St. Blasien, St. Peter im Schwarzwald, Engelberg, Ochsenhausen und Muri.

Einen bedeutenden Förderer und Fürsprecher fand Spiegel im langjährigen Konstanzer Weihbischof Franz Johann Anton von Syrgenstein (1683–1739), der ihn für die Ausführung des großen Deckengemäldes im Damenstift Lindau empfahl. Nach den Arbeiten in Zwiefalten zog Spiegel mit seiner Familie und dem Gesellen Johann Conrad Wenger nach Konstanz um. Von hier aus nahm er sein zweites großes Alterswerk, die Freskierung des Säckinger Fridolinsmünsters, in Angriff. Den

Wessobrunner Familie Schmuzer erhalten hatte, um 1708 in Säckingen ansässig wurde und als Meister der Sebastians- beziehungsweise der Fridolinssäule am Choreingang des Münsters gilt. Vgl. dazu MOREL, Stukkaturen (wie Anm. 16), S. 54, Anm. 17 und S. 55, Anm. 36.

Abschluss dieses Werkes dürften Signatur und Datum auf dem Gemälde unter der Orgelempore bezeichnen: *Fr. Jos. Spiegler/jnv. et pinxit 1754/Constanz*.⁴⁰

Zu den führenden Mitarbeitern des Meisters zählte in dieser Phase Anton Morath aus Grafenhausen. Er führte nachweislich das Fresko auf der Innenseite des Chorbogens aus,⁴¹ schuf ungefähr zur selben Zeit den Gemäldezyklus in der Pfarrkirche Laufenburg und arbeitete dann über die Region am Hochrhein hinaus an verschiedenen Projekten, unter anderem auch in der Ortenau.⁴²

Unter dem Einfluss der barocken Um- und Neubauten in Säckingen und Arlesheim ließen die Rheinfelder Kanoniker den Chor der Stiftskirche St. Martin neu ausstuckieren. Diese Maßnahme gab auch den städtischen Behörden Anlass, das baulich vernachlässigte und dunkle Langhaus zeitgemäß zu erneuern. Der aus Vorarlberg stammende Stuckateur Johann Martin Fröwis und der ortsansässige Freskant Franz Fidel Bröchin schufen zwischen 1769 und 1772 einen lichterfüllten Sakralraum, den sie durch ein neues Ausstattungsprogramm zu einer einheitlichen Gesamtwirkung führten.

1.6 Barocker Kirchenbau als Sonderleistung

Nach den Arbeiten in der Stifts- und Pfarrkirche St. Martin in Rheinfeldern erhielt Franz Fidel Bröchin den Auftrag, die Mettauer St. Remigiuskirche mit einem Freskenzyklus auszustatten. Die Entstehungsgeschichte dieses Sakralbaus erhellt exemplarisch die Koinzidenz unterschiedlicher Voraussetzungen, die ein solches Vorhaben überhaupt erst ermöglichten. Um- oder Neubauten von Kirchenanlagen zählten insbesondere im ländlichen Raum über Generationen zu den bedeutendsten Aufträgen, die an Architekten, Bau- und Kunsthandwerker vergeben wurden.

Johann Schnopp aus dem vorarlbergischen Schnifis hatte die Pläne für den Neubau der Pfarrkirche in Mettau erarbeitet. Er verwirklichte das Projekt mit der Unterstützung von Maurermeister Fridolin Obrist aus Galten bei Gansingen. In den Pilastern, die im Wechsel mit hohen Rundbogenfenstern die Raumabfolge rhythmisch begleiten, klingt noch schwach das Schema einer vorarlbergischen Wandpfeilerkirche nach.⁴³ Über ausladenden Kämpfergesimsen spannt sich ein weites Spiegelgewölbe, das von tief einschneidenden Stichkappen durchformt wird. Franz Fidel Bröchin und der aus Vorarlberg stammende, in Laufenburg eingebürgerte Stuckateur Lucius Gambs fügten

⁴⁰ Zusammenfassende Angaben zu Leben und Werk Franz Joseph Spieglers finden sich bei NANETTE KOLB / RAIMUND KOLB, Franz Joseph Spiegler. Historien- und Freskenmaler. Kostbarkeiten barocker Malerei 1691–1757, Passau 1991, S. 6–9.

⁴¹ MAS, Stiftische Bauamtsrechnung 1752–1754.

⁴² PETER FELDER, Stadtkirche Laufenburg, SKF, Basel 1980, S. 5 und 9–10.

⁴³ Zu den Charakteristika und den unterschiedlichen typologischen Ausprägungen des „Vorarlberger Münsterschemas“ vgl. LIEB / DIETH, Die Vorarlberger Barockbaumeister (wie Anm. 1), S. 28–45.

in diese Raumschale ein Dekorationssystem ein, das zu den besten Schöpfungen des Rokoko in den Landkirchen des Hochrheinraumes zählen kann.⁴⁴

Die außergewöhnlich reiche Ausstattung der Mettauer Remigiuskirche verdankt sich dem Zusammenwirken mehrerer Faktoren. Seit dem Mittelalter gehörte die Talpfarrei zu den einträglichsten Pfründen des Säckinger Konventes. Nicht zuletzt deshalb erfreute sie sich bei den Geistlichen, die in den Kirchensprengeln des Stiftes tätig waren, großer Beliebtheit. Im Hinblick auf eine gesicherte Altersvorsorge bemühten sich die Kleriker in der zweiten Lebenshälfte oft, eine möglichst gut dotierte Pfarrei zu erhalten. Zumindest Teile ihres Vermögens übereigneten die Seelsorger dann durch letztwillige Verfügung der Kirche, an der sie zuletzt gewirkt hatten.

Neben bedeutenden Beträgen, die er nach dem zweiten Brand für den Wiederaufbau und die Ausstattung des Säckinger Münsters gestiftet hatte, hinterließ der 1757 verstorbene Pfarrer Franz Josef Gerber auch der Talpfarrei Mettau ein namhaftes Legat. Die Summe diente einerseits der Renovation der Wendelinskapelle in Wil und bildete andererseits das finanzielle Fundament für den Neubau der Pfarrkirche St. Remigius. Die Motive, die den Geistlichen zu diesem Schritt bewogen, dürften durchaus unterschiedlich gelagert sein. Es liegt nahe, dass sich Franz Josef Gerber der Pfarrei besonders verbunden fühlte, die er während 35 Jahren seines seelsorgerlichen Wirkens betreute. Daneben bleibt aber auch der zeitgeschichtliche Hintergrund zu berücksichtigen, vor dem der Geistliche stand. So scheint es durchaus denkbar, dass die Erlasse Kaiserin Maria Theresias, die neben dem Adel auch den Klerus zu steuerlichen Leistungen heranzog, den Schritt des Mettauer Pfarrers mitbeeinflussten, blieben doch Zuwendungen an die Kirche weiterhin von staatlichen Abgaben befreit. Die materielle Grundlage, die Franz Josef Gerber gelegt hatte, dürfte dem Säckinger Konvent, der die Kosten für den Unterhalt und im Bedarfsfall auch für die Errichtung von Chor und Sakristei zu tragen hatte, die Zustimmung zum geplanten Neubau erleichtert haben.

Da die Sommerresidenz der Fürstäbtissin im benachbarten Etzgen zur Pfarrei Mettau gehörte, kam der Remigiuskirche innerhalb des säckingischen Güter- und Rechtsverbandes ein Sonderstatus zu. Im Rahmen des Neubaus ließen die Stiftsdamen über der Sakristei ein Oratorium anlegen, das sich auf der Südseite gegen den Chor öffnet und mit einer vorkragenden Brüstung schließt.⁴⁵ Wenn sie im gotischen Herrenhaus in Etzgen weilten, pflegten die Konventualinnen vom logenartigen Einbau aus den Gottesdiensten beizuwohnen. In Rücksicht auf diese Praxis wurde die Kanzel schräg gegenüber an der südlichen Wand des Kirchenschiffes errichtet. Damit standen die gelegentlichen Besucherinnen während der Predigt in Sichtkontakt mit dem Priester, der das Wort Gottes verkündete und auslegte.

Die erste Etappe zum integralen Neubau der Mettauer Kirche wurde allerdings bereits 1665 eingeleitet. Die Mitglieder der neu gegründeten Rosenkranzbruder-

⁴⁴ HEINZ FRICKER / THOMAS FREIVOGEL, Pfarrkirche St. Remigius Mettau AG, SKF, Bern 1984, S. 10–22.

⁴⁵ Ebd., S. 11, 14 und 19.

schaft wandten sich mit der Bitte an die Säckinger Fürstäbtissin, an Stelle des schlichten, mit Schindeln gedeckten Dachreiters über dem Chor im Westen der Kirche einen Frontturm errichten zu dürfen. Dieses Projekt, dessen Kosten die Pfarrgenossen trugen, gelangte fünf Jahre später zur Ausführung.

Die Errichtung der Mettauer Pfarrkirche zeigt, dass der Sakralbau insbesondere im ländlichen Raum eine Höchstleistung darstellte, die das Zusammenwirken unterschiedlicher Kräfte voraussetzte. Vor allem wenn die Arbeiten nicht nur funktionalen Aspekten genügen, sondern auch die auf Seiten der Auftraggeber bestehenden Erwartungen an ein qualitativvolles Ausstattungsprogramm erfüllen sollten, zählten neben spezifischen örtlichen Bedingungen und den hinreichenden finanziellen Ressourcen auch besondere personelle Konstellationen zu den Voraussetzungen für einen erfolgreichen Abschluss. Zunächst mussten sich die verschiedenen am Bau beteiligten Parteien auf den Architekten und die Kunsthandwerker einigen, die das Projekt erarbeiten und ausführen sollten. Da die Unterhalts- und im Bedarfsfall die Baupflicht zwischen Kollator und Pfarreiangehörigen aufgeteilt war, konnte sich dieser Prozess wie im Falle der Pfarrkirche von Frick über Jahre hinziehen. Während Chor und Sakristei in den Zuständigkeitsbereich des Kollators fielen, mussten die Pfarreiangehörigen für das übrige Gebäude aufkommen. Sie alimentierten mit ihren Beiträgen einen Fonds, die sogenannte „Kirchenfabrik“, aus deren Mitteln die Kosten für Arbeiten am Langhaus der Kirche bestritten wurden.

Waren die Kontrakte unterzeichnet, lag es an den Architekten und Kunsthandwerkern, den von den Auftraggebern vorgezeichneten Rahmen nach den Regeln ihres Faches zu füllen. Eine wachsende Zahl begabter und versierter einheimischer Fachkräfte, die mit und neben bedeutenden Meistern von internationalem Rang wirkten, schuf auch in sakralen Kleinbauten wie der Nikolauskapelle im Sulzer Ortsteil Leidikon oder der Wendelinskapelle in Wil Ausstattungen von dichter Aussagekraft und hoher Qualität.

Das harmonische Zusammenklingen unterschiedlicher kunsthandwerklicher Techniken und Gestaltungsebenen hat im Oratorium der Stiftsdamen an der Südseite des Säckinger Münsters einen vollendeten Ausdruck gefunden. Zehn Jahre nach Abschluss der Stuckarbeiten im Chor erteilte der Konvent Johann Michael Feichtmayr im Oktober 1765 den Auftrag, *nach dem allbereiths zum vierten Theil an der deckhen, bey denen fenstere[n], und wänden des oratorii angebrachter zeichnung und Riss die Stoccadourarbeith durch erfahrne seine gesellen bestens- und auf das fleissigste herstellen zu lassen.*⁴⁶ Die reiche Ornamentik der virtuos gestalteten Decke setzt sich in den Füllungen der Türen und des Chorgestühls organisch fort. Alle Ausstattungselemente sind subtil auf den von den beiden Längsseiten her erhellten Raum abgestimmt und variieren in teilweise feinen Nuancen das Strukturprinzip der Axialsymmetrie. Die Unterschiede, die bereits in der Ar-

⁴⁶ GLAK Urk.-Abteilung 16, Vertrag vom 20. Oktober 1765, Nr. 233 Kirchenbaulichkeit; publ. bei JEHLE, Die Baugeschichte des Säckinger Münsters (wie Anm. 30), S. 15 (Anhang V).

chitektur der Raumbühne angelegt sind, werden einerseits einem einheitlichen Dekorationssystem dienstbar gemacht und prägen andererseits die formale Gestaltung der Ausstattung mit. Diese konzeptionellen Voraussetzungen verbinden sich mit dem fein abgestimmten Zusammenklang von Farbe und Form und der hohen Qualität der kunsthandwerklichen Arbeiten zu einem Interieur, das zu den bedeutendsten Schöpfungen des Rokoko am Hochrhein zählt.⁴⁷

2 Teilbereiche vielschichtiger Gesamtkonzepte

2.1 Architektur

2.1.1 Zwischen Tradition und Innovation

Auch im Zeichen der barocken Bau- und Ausstattungskunst blieben die Konzepte und Raumlösungen, die in der Sakralarchitektur am Hochrhein zum Tragen kamen, vorwiegend tradierten Mustern verpflichtet. Der regional verbreitete Grundtypus, bei dem Turm, Schiff und Chor von West nach Ost axial aufgereiht sind, gab im ländlichen Raum weiterhin einen verbindlichen Gestaltungsrahmen vor. Topographische Gegebenheiten sowie lokale Traditionen und Interessen legten die Prämissen für einen Neubau fest. In zahlreichen Fällen mussten Elemente der Vorgängeranlage, etwa der Turm, integral oder zumindest in wesentlichen Teilen in die Planung einbezogen werden. Wie im Falle der Pfarrkirche von Frick konnte auch ein bestehender Grundriss, der sich über mehrere Bauphasen ausgebildet hatte, für den Neubau maßgebend bleiben.

Einer besonderen Herausforderung sah sich der Vorarlberger Baumeister Peter Thumb bei der Konzeption der Pfarrkirche von Tiengen gegenüber. Durch die Vorgabe, den gotischen Turm im Osten mit der barocken Anlage zu verbinden, ließen sich der niedrige Chorraum und das bedeutend höhere Langhaus nicht mehr harmonisch verbinden. Thumb schloss deshalb die weite Wandpfeilerkirche mit einem kurzen, nischenartigen Vorjoch ab, in das er den Hochaltar einfügte.⁴⁸

Im Gegensatz zu den Landpfarreien, wo während des späten 17. und im Laufe des 18. Jahrhunderts eine größere Zahl grundlegend neuer Sakralräume entstand, blieb bei einigen Stadt-, Kloster- und Stiftskirchen im südlichsten Breisgau die mittelalterliche Grundsubstanz weitgehend erhalten. Unter Wahrung der bestehenden Gebäudehülle wurden diese Bauten neuen Gestaltungskonzepten dienstbar gemacht.

⁴⁷ JEHLÉ / ENDERLE-JEHLÉ, Die Geschichte des Stiftes Säckingen (wie Anm. 10), hier bes.: S. 265–287; DAGMAR ZIMDARS, Der Betsaal im Bad Säckinger Fridolinsmünster, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamtes 2 (1999), S. 90–93.

⁴⁸ OSKAR HOLLER / URSULA PECHLOFF, Maria Himmelfahrt. Tiengen/Hochrhein (Peda Kunstführer), Passau 1993, S. 6.

Die Entfernung der gotischen Lettneranlagen öffnete die Weite der Raumabfolge. Spiegelgewölbe in Haupt- und Seitenschiffen zeichneten den Rahmen für breit angelegte Ausstattungsprogramme vor, deren Formenreichtum und Kolorit erst durch die erweiterten Fensteröffnungen ihre volle Wirkung entfalten konnten.

Die Stifts- und Stadtkirchen von Säckingen, Rheinfeldern und Laufenburg weichen in ihren Grundrissen voneinander ab, sind aber demselben Typus der oberrheinischen Bettelordenskirche mit dreischiffigem Langhaus und langgestrecktem Chorraum verpflichtet. In Laufenburg blieb die Struktur des sorgfältig in Hausteinen gefügten gotischen Altarhauses weitgehend unverändert erhalten. Im Gegensatz zu Rheinfeldern und Säckingen zeigen die schmalen dreilanzettigen Spitzbogenfenster noch die ursprüngliche Maßwerkfolge, die zwischen Rayonnant-Formen und Flamboyant-Motiven variiert. Noch bedeutend zurückhaltender fielen die Anpassungen an die barocke Architektur- und Formensprache in der Konventskirche des Zisterzienserinnenklosters Olsberg aus. Äbtissin Bernharda von Freiburg (reg. 1707–1732) zog zwar eine tiefgreifende Umgestaltung der Anlage in Erwägung, begnügte sich dann aber mit einer Veränderung des westlichen Bereiches. Sie ließ die ausgesprochen langgestreckte Saalkirche um etwa ein Viertel der Gesamtlänge verkürzen und eine neue Schaufront mit *schönem, annectiertem und wohlten gearbeitetem Glockenthurn gantz von dem fundament aus* errichten.⁴⁹ In diesem Zusammenhang wurde dann der Dachreiter über dem Chor abgetragen und im Innern eine neue Empore für das Stundengebet der Nonnen eingezogen. Als planender, möglicherweise gar als leitender Architekt der neu gestalteten Westfassade mit dem eingestellten Glockenturm könnte der renommierte Vorarlberger Baumeister Franz Beer von Beau in Frage kommen.⁵⁰

Weiterreichende Pläne, den Chorbereich dem veränderten Stilempfinden anzupassen, und entsprechend repräsentativer zu gestalten, gelangten allerdings nicht zur Ausführung. Auch die barocke Ausstattung, die sich auf die Kanzel und die kulissenartig in den Raum eingestellte Altargruppe konzentrierte, ließ den mittelalterlichen Baukörper weitgehend unberührt.

2. 1. 2 Johann Pfeiffers außergewöhnliche Chorlösung in Herznach

Im ausgehenden 17. Jahrhundert war das *gottshaus Sti. Nicolai* in Herznach *zimblich ruiniert* und in *baufölligen standt gerathen*. Statt der anfänglich geplanten umfassenden Erneuerung der Anlage, wurde zunächst nur das Langhaus neu errichtet. Allerdings zeigte sich bereits in dieser Phase, dass auch der *alte ungestalte Chor* ersetzt werden musste. Pfarrer Herschi, der zusammen mit den örtlichen Verantwortlichen, gegenüber dem für diesen Teil der Anlage bau- und unterhaltungspflichtigen Kollator schon seit längerer Zeit auf diese Lösung gedrängt hatte, erreichte im Frühjahr 1718 schließlich eine entsprechende Zusage. Propst, Kustos und Kapitel des

⁴⁹ Desgleichen bei PETER HOEGGER, Ehemaliges Kloster Olsberg, SKF, Bern 1984, S. 8.

⁵⁰ Ebd., S. 8.

Chorherrenstiftes St. Martin erklärten sich nach längeren Verhandlungen bereit, für den geplanten Neubau 1500 Pfund *in landtläuffiger währung* bereit zu stellen.⁵¹ Damit setzten die Arbeiten zu einem der ambitioniertesten Sakralbauprojekte ein, die während des 18. Jahrhunderts in den Landpfarreien des südlichsten Breisgaus realisiert wurden. Entscheidende Triebkraft des Unternehmens, das bis zu seiner Vollen- dung das Dreifache der vom Kollator bewilligten Summe verschlang, war offenbar Ortspfarrer Herschi. Dem baufreudigen Prälaten gelang es, für Bau und Ausstattung des neuen Chores ausgewiesene Fachkräfte und renommierte Künstler zu gewinnen, die dem über ovalem Grundriss errichteten Raumgefüge zu besonderem Glanz ver- halfen.



Abb. 4: Herznach/CH, Pfarrkirche St. Nikolaus. Innenansicht des Chorraumes, der 1718/19 nach Plänen und unter der Leitung von Johann Pfeiffer errichtet wurde. Foto: F. Jaeck, Küttigen/CH

In der Kunstlandschaft zwischen Jura und Schwarzwald nimmt die Choranlage der Pfarrkirche Herznach denn auch eine Sonderstellung ein. Aus dem spannungslo- sen Verlauf des 1691/92 von Jakob Frey errichteten Kirchenschiffes lösen sich die konvex vorspringenden Nebenfassaden des Altarhauses, die abwechslungsweise

⁵¹ StAAG 7555, Kontrakt über den Neubau des Chores der Pfarrkirche St. Nikolaus zu Herznach vom 21. April 1718.

toskanische Hausteinpilaster sowie übereinander gelagerte Stich- und Rundbogenfenster gliedern. Ihren Höhepunkt erreicht die rhythmisch angelegte Chorarchitektur in der vorgewölbten Ostpartie, wo volutenförmige Schaugiebel das gerundete Dach in ebenso origineller wie gewagter Weise durchbrechen.

Erstaunlich früh wurde hier die Idee eines zweischaligen, elliptischen Raumgefüges verwirklicht. Als Verbindung von Längs- und Zentralbau entsprach die Anlage einem Ideal barocker Architekturkonzeption. Trotzdem kennt der Herznacher Altarraum im regionalen Vergleich keine Parallelen. Johann Pfeiffer, der Schöpfer des Chorgestühls und des Hochaltars im Säckinger Fridolinsmünster, trat 1718/19 beim Neubau des Herznacher Chores als leitender Baumeister auf. Offenbar hatte der aus dem bayerischen Bernbeuern bei Schongau stammende Architekt auch die Pläne für die Anlage geliefert.⁵²

Ohne dass sich unmittelbare Anknüpfungspunkte nennen ließen, bleibt deshalb zu vermuten, dass Pfeiffer den schöpferischen Grundimpuls zu seinem Projekt aus der Bautradition seiner Heimat empfing. Jedenfalls entstanden Sakralbauten, deren architektonisches Gesamtkonzept einen Vergleich zur Herznacher Chorlösung erlaubt, in erheblicher geographischer Distanz im bayerischen und innerösterreichischen Raum. So wurde das Prinzip eines zweischaligen Ovalraumes ungefähr zeitgleich in der Klosterkirche Weltenburg (1716–1721) an der Donau oder in der Karl-Borromäus-Kirche in Wien (1714–1737) als Grundriss- und Gliederungsschema des gesamten Baukörpers verwendet. In der Schweiz und im unmittelbar benachbarten süddeutschen Gebiet blieb die Herznacher Choranlage in ihrer Entstehungszeit jedoch originär.⁵³

2. 1. 3 Johann Kaspar Bagnato im Dienst des Stiftes Säckingen und verschiedener Landpfarreien

Nach der Umgestaltung der Westfassade und des Strebensystems am Chor des Fridolinsmünsters übertrug die Säckinger Fürstäbtissin Maria Josepha von Liebenfels (1734–1753) auch außerhalb des Stiftsbezirkes einige Bauprojekte an Johann Kaspar Bagnato.⁵⁴ Der Baumeister des deutschen Ritterordens zählte zu den fruchtbarsten Architekten seiner Zeit und entfaltete im süddeutschen Raum eine breite Tätigkeit. Zu den zahlreichen Projekten, die er im Gebiet der Ballei Elsass-Burgund ausführte, gehörten auch die Erweiterungs- und Umbauarbeiten in der Kommende Beuggen. 1738 übernahm er die Planung und Leitung beim Neubau des Pfarrhauses in Großlaufenburg. Die schwierigen Geländeverhältnisse am steil gegen den Rhein abfal-

⁵² Die von LIEB / DIETH, *Die Vorarlberger Barockbaumeister* (wie Anm. 1), im allg. Textteil, S. 48, und in den *Meister-Verzeichnissen*, S. 102–103, vorgenommene Zuschreibung der Herznacher Choranlage an Kaspar I. Moosbrugger beruhte offenbar lediglich auf Vermutungen und hat sich im Licht der jüngeren Forschung als unzutreffend erwiesen.

⁵³ PETER FELDER, *Pfarrkirche St. Nikolaus Herznach AG*, SKF, Bern 2. Aufl. 1985.

⁵⁴ JEHLE / ENDERLE-JEHLE, *Die Geschichte des Stiftes Säckingen* (wie Anm. 10), S. 279–280.

lenden Burghügel machten umfangreiche Fundamentarbeiten und mehrere Meter hohe Substruktionen notwendig. Trotzdem zeigte der Bau kurz nach seiner Fertigstellung verschiedene Rissbildungen. Die daraus erwachsenden Zusatzkosten wurden jedoch nicht dem planenden und ausführenden Architekten überbunden, den offensichtlich keine direkte Verantwortung traf.

Im Mai 1737 schloss Bagnato mit dem Stift einen Vertrag über den Kirchenbau in Zuzgen ab. Ortspfarrer Roller trat als tatkräftiger Förderer des Projektes auf. Bereits im folgenden Jahr hatten die Handwerker, die aus Säckingen, Laufenburg, Rheinfeldern und Zeiningen stammten, den ungegliederten Saal mit dem eingezogenen polygonalen Chor weitgehend vollendet. Die Ausstattung des Innenraums konnte hingegen erst 1775 mit der Errichtung der beiden Seitenaltäre vervollständigt werden.

Im Anschluss an erste Abklärungen, die Dekan Ringler aus Laufenburg getroffen hatte, setzte sich bei den betroffenen Parteien die Überzeugung durch, dass in einer gemeinsamen Anstrengung von Generalvikariat, Stift Säckingen und Gemeinde die baufällige Kirche von Wegenstetten durch einen Neubau ersetzt werden sollte. Nach verschiedenen Interventionen des Ortspfarrers wurde im März 1741 der Vertrag mit Bagnato unterzeichnet. Wie üblich verpflichtete sich der Architekt in der Vereinbarung gegen eine Pauschalsumme zur Übernahme aller Maurer- und Zimmermannsarbeiten. Der Bau wurde weitgehend von einheimischen Handwerkern ausgeführt, die zumindest teilweise mit den wenige Jahre zuvor in Zuzgen beschäftigten Fachkräften identisch waren.⁵⁵ Die Originalität des Wegenstetter Projektes liegt in der Choranlage, die als schwach gedehntes Quereoval an das Langhaus anschließt. Den Übergang zwischen beiden Raumeinheiten vermittelt die konkav gerundete östliche Schiffswand, der zwei um 1760 entstandene Rokokoaltäre vorgestellt sind. Die elegante Formulierung der Chorüberleitung gehört zu einem Grundbestand von Kompositionselementen, die Bagnato 1731 beim Bau der Kapelle der Deutschordenskommende auf der Insel Mainau erstmals in einem architektonischen Konzept vereinigte. Mit dieser ersten Anlage schuf der Baumeister einen Typus, den er in den Projekten der folgenden Jahre durch gezielte Modifikationen den lokalen Verhältnissen anpasste.⁵⁶

⁵⁵ Zur Baugeschichte zusammenfassend HERMANN BROMMER, *Wegenstetten – Hellikon. Kirche und Kapellen, Lindenberg im Allgäu* 2001, S. 2 ff.; daneben: ANTON SENTI, *Johann Caspar Bagnato, der Baumeister der Michaelskirche in Wegenstetten*, in: *VJzSchw* 23 (1948), S. 73–86.

⁵⁶ HANS MARTIN GUBLER, *Johann Caspar Bagnato 1696–1757 und das Bauwesen des Deutschen Ordens in der Ballei Elsass-Burgund im 18. Jahrhundert. Ein Barockarchitekt im Spannungsfeld von Auftraggeber, Bauorganisation und künstlerischem Anspruch*, Sigmaringen 1985, hier bes.: S. 119, 225, 270–271, 344–345 und 374.

2. 1. 4 Peter Thumbs Kirchenbau in Tiengen

Trotz verschiedener Entwürfe, die Johann Kaspar Bagnato während einer über vier Jahre dauernden Vorbereitungsphase vorlegte, kamen seine Vorschläge beim Neubau der Pfarrkirche Maria Himmelfahrt in Tiengen nicht zur Ausführung. Unter Verwendung eines gotischen Frontturmes verwirklichte hier Peter Thumb gegen Ende seines Schaffens einen der ausgereiftesten Barockräume am Hochrhein. Der weite Saal beruht auf den Gliederungsprinzipien der vorarlbergischen Wandpfeilerkirchen. Thumb setzte das bewährte Schema den spezifischen Gegebenheiten folgend, in proportional ausgewogener Form um. Das weit ausgreifende Langhaus, das



Abb. 5: Waldshut-Tiengen, Stadtteil Tiengen, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt. Der Freskant Eustachius Gabriel setzte mit der Rahmenarchitektur des zentralen Deckengemäldes die tragenden Elemente des Raumes fort, um in den jenseitigen, imaginären Bereich überzuleiten. Foto: Patrick Bircher

übergangslos in den Altarbezirk mündet, wird durch drei Joche mit querovalen Hängekuppeln gegliedert. Die zu beiden Seiten ausschwingenden Wandkapellen verstärken den Eindruck der Großzügigkeit und akzentuieren die plastische Durchbildung der Raumschale. Die architektonische Konzeption verbindet sich mit einer qualitätsvollen Dekorationskunst. Der erfahrene Wessobrunner Stuckateur Johann Georg Gigl und der junge Freskant Eustachius Gabriel ergänzten sich hier in kongenialer Weise. Im dominierenden Hauptgemälde, das die Himmelfahrt Mariä darstellt, wird

die reale Wandgestaltung in einer hoch aufragenden Scheinarchitektur weitergeführt. In meisterhafter Perspektive öffnet sich der irdische Raum und gibt den Blick frei in die jenseitige, himmlische Sphäre. Eingrenzende Fassadenteile und Raumelemente, die Francesco Antonio Giorgioli im zentralen Fresko des Herznacher Chores noch als seitliche Begrenzung anklingen ließ, führte Eustachius Gabriel hier ins Monumentale und erhob sie zu einem bestimmenden Gliederungsprinzip. Damit steigerte er den Eindruck lichter Weite, die Peter Thumb mit seinem Konzept vorgab. In der Pfarrkirche von Tiengen vereinigt sich deshalb die souveräne Architektursprache mit einer in hoher Kunstfertigkeit inszenierten Malerei und Plastik zu einer Summe barocken Raumgefühls.⁵⁷

2. 2 Fresko und Stuckarbeiten

2. 2. 1 Das Wirken der älteren Wessobrunner Schule, der Gebrüder Neurone und Francesco Antonio Giorgiolis in Säckingen, Frick und Herznach

Die Verbindung von architektonischem Rahmen und verschiedenen Ausstattungselementen zu einem harmonischen und ausgewogenen Gesamtkonzept beruhte wesentlich auf der engen Kooperation zwischen Freskantem und Stuckateuren. Im hellen, lichtdurchfluteten Raum boten sich ideale Voraussetzungen, um feine Nuancen von Form und Farbe in wechselnden Helligkeitsstufen zu variieren und die Ornamente und Gemälde je nach Tageszeit neu sprechen zu lassen. Übergreifende Stuckkompositionen sollten eine eigene Dynamik entfalten und gleichzeitig gliedernde Akzente in der Raumabfolge setzen. Sie boten die Möglichkeit, geschlossene Wandflächen zu öffnen, fließende Übergänge zu schaffen oder statisch besonders kühne Leistungen des Architekten zu betonen. Damit kam dem Stuckateur im Rahmen der Ausstattungsarbeiten eine koordinierende Funktion zu. Indem Grenzbereiche teils geschickt überspielt, teils gezielt akzentuiert wurden, entstand zwischen Raumschale und Dekor ein variationsreiches Wechselspiel, das unterschiedliche Komponenten einbezog. Der Stuckateur wies den einzelnen Motiven und Arbeiten ihren festen Platz zu und ließ sie wie die Instrumente eines Orchesters zu einem homogenen Klangkörper verschmelzen.

Zu den anspruchsvollsten Aufgaben, vor die sich Stuckateure und Freskanten gestellt sahen, zählte die barocke Umgestaltung romanischer oder gotischer Kirchenräume. Während Grundriss und Proportionen gegeben waren, konnte durch Erweiterung der Fensterflächen die Lichtregie verändert werden. Daneben zielten die Arbeiten darauf ab, Stützenfolgen und Arkaden dem neuen Gestaltungskonzept anzupassen sowie Gewölbezonen und geschlossene Wandflächen durch Stuckrahmen und Gemäldeflächen zu gliedern. Diese Neuinterpretation eines vorgegebenen architektonischen Rahmens lässt sich am Säckinger Fridolinsmünster über mehrere Etap-

⁵⁷ HANS MARTIN GUBLER, Peter Thumb. Ein Vorarlberger Barockbaumeister, Sigmaringen 1972, S. 110–114; HOLLER / PECHLOFF, Maria Himmelfahrt (wie Anm. 48), S. 6–15.

pen nachvollziehen. Beinahe zwanzig Jahre nachdem am 7. Juli 1678 ein Brand die Flachdecke des Langhauses, das Chorgewölbe und große Teile der Ausstattung zerstört hatte, kam eine erste Gruppe von Stuckateuren an den Hochrhein, um die im Rohbau wiederhergestellte Stiftskirche zeitgemäß auszugestalten.

In den Ausgabenposten der Schaffnereirechnungen sind zwar seit 1685 mehrfach kleinere Beträge für *Stuckhatorer, so wegen Kirchengewelb hierherkommen* verzeichnet.⁵⁸ Die namentlich nicht genannten Fachkräfte wurden offenbar für erste Gestaltungsvorschläge und Kostenschätzungen aus Bayern und dem nahen St. Blasien herbeigerufen. Die Arbeiten kamen jedoch erst ein Jahrzehnt später in Gang als erfahrene Kunsthandwerker aus Wessobrunn den Innenraum des Fridolinsmünsters neu gestalteten. Die 1702 vollendete Stuckdekoration ist weder im Langhaus, noch im Chor und dem seitlich angebauten Oratorium erhalten geblieben. Allein die beiden oktogonalen Seitenkapellen, die sich nördlich und südlich des Choreinganges anschließen, haben noch die Ausstattung der ersten Barockisierungsphase bewahrt. Die Dekorationskonzepte zeigen das Bestreben der Stuckateure, die Teilbereiche und architektonischen Gliederungselemente der Raumschale durch ein übergreifendes Dekorationssystem aufeinander zu beziehen und ineinander überzuführen. Dabei lässt sich in der Vertikalen eine Steigerung des Formenreichtums erkennen. Im Hauptgeschoss noch sparsam verwendet, wird der ornamentale Schmuck auf der Ebene der Galerie und der Oberlichtfenster zunehmend reicher und findet dann in der Kuppelschale seine dichteste Ausprägung. Mit alternierenden Motivgruppen besetzt, entfalten die Stuckrahmen ein Eigenleben, das aber ihrer strukturierenden und gliedernden Aufgabe untergeordnet bleibt und seinerseits zur Rhythmisierung des in die Höhe strebenden Raumgefüges beiträgt. Die stark hinterschnittenen Motive fügen sich wie Schnitzwerk um die glatten, mehrfach profilierten trapezförmigen Rahmen. Von Puttenköpfen mit breit ausgelegten Flügeln und Muschelmotiven an Spitze und Basis der Einfassungen entrollt sich bewegtes, fleischiges Akanthuslaub, das dann in ein variationsreiches Früchtestillleben übergeht. Die plastisch-bewegten und scharf geschnittenen Ornamentrahmen umgreifen insgesamt 16 von Francesco Antonio Giorgioli ausgemalte Bildfelder. Das verhältnismäßig kleinteilige, auf das architektonische Grundkonzept abgestimmte Programm lebt von einer klar instrumentierten Lichtregie, die in unterschiedlichen und je nach Tageszeit wechselnden Helligkeitsstufen Stuck und Fresko in ihrer Wirkung steigert. Die acht Fenster im Tambour lassen das Laternengewölbe in einen spannungsreichen Dialog zur gedämpft erhellten Hauptkuppel treten.

Das ikonographische Programm nimmt unmittelbar auf die Altarpatrozinien der Seitenkapellen Bezug. Während im südlichen Nebenraum die Berufung, das Wirken und das Martyrium der Apostelfürsten Petrus und Paulus geschildert wird, sind in den Bildfeldern im gegenüberliegenden Oktogon Ereignisse aus dem alten Testament dargestellt, in denen Engel auf wunderbare Weise in das menschliche Leben einge-

⁵⁸ MAS, Stiftische Schaffnereirechnungen 1685/86, pag. 111; 1688/89, pag. 69.

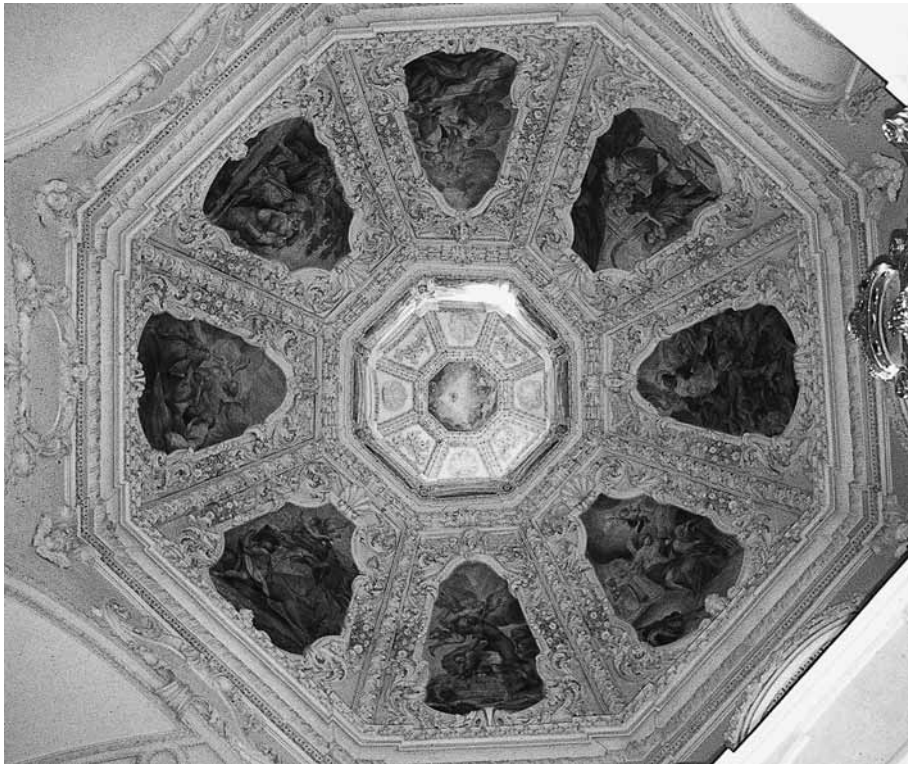


Abb. 6: Bad Säckingen, Fridolinmünster. In den Oktogonalkapellen, die sich nördlich und südlich an das Langhaus anschließen, ist die Ausstattung der ersten barocken Umgestaltung erhalten geblieben. Die um 1700 entstandenen Stuckrahmen der älteren Wessobrunner Schule fassen die Freskenzyklen Francesco Antonio Giorgiolis ein, der mit der Ausmalung des gesamten Sakralraumes einen seiner umfangreichsten Aufträge realisierte. Foto: Patrick Bircher

griffen haben. Nach den Prinzipien der Tafelmalerei aufgebaut, erinnern die Fresken auf Distanz an Leinwandbilder, die in reich verzierte Rahmen eingelassen sind.

In den verhältnismäßig engen und hohen Zentralräumen ergeben sich für die Darstellungen, die Giorgioli in den Tambouren malte, derart steile Betrachtungswinkel, dass die Gemälde nur von der umlaufenden Galerie aus eindeutig identifizierbar blieben. Neben der Einordnung in einen vorgegebenen Rahmen zeigt sich darin auch ein Prinzip barocker Raumgestaltung, die das einzelne Werk in einen größeren Gesamtzusammenhang einfügte und dem leitenden Konzept dienstbar machte. Dabei blieb in der Entstehungszeit des Zyklus um 1700 die Dekorationskunst noch klar den architektonischen Vorgaben untergeordnet. Die Darstellungen, die sich von dem ursprünglich 145 Bildfelder umfassenden Ausstattungsprogramm noch erhalten haben, lassen den Schluss zu, dass es sich dabei um einen der repräsentativsten Auf-

träge und eines der bedeutendsten Werke im Oeuvre Giorgiolis gehandelt haben dürfte. Der Freskenzyklus im Fridolinsmünster bildete zweifellos einen Angelpunkt seiner beruflichen Tätigkeit, die ihn von Pfäfers über Muri, Säckingen, Sankt Blasien und Rheinau nach Sankt Trudpert führte. In der Region am Hochrhein erfreute sich der Künstler offenbar gerade aufgrund der Säckinger Ausstattung bis zu seinem Tod im Jahre 1725 bleibender Hochschätzung. Neben der Freskierung der Pfarrkirchen von Frick und Herznach, die nicht der Fürstäbtissin unterstanden, führte Giorgioli in den folgenden Jahren auch im Auftrag der Stiftsdamen weitere Arbeiten aus. Dazu zählten verschiedene Ölbilder und Antependien, vor allem aber sechs Gemälde für die Altäre des Fridolinsmünsters.⁵⁹ Bereits im Zusammenhang mit der Freskierung hatte der Künstler ein entsprechendes Blatt für die Taufkapelle gefertigt. Obwohl er sich bereits während seiner Ausbildung in Rom erfolgreich als Tafelmaler betätigt hatte, lag der Schwerpunkt seines Schaffens eindeutig auf dem Gebiet der Arbeiten *al fresco*. Entsprechend wenige Altarblätter aus seinem Atelier sind erhalten geblieben.⁶⁰ Komposition und farbliche Differenzierung der Darstellungen weisen Giorgioli aber auch in diesem Bereich als Meister seines Faches aus. Stärker als in der Freskokunst lehnt er sich hier an Gestaltungsideale an, wie sie in der entfernten Nachfolge Raffaels gepflegt wurden.

Im Oktober 1718 weilte Giorgioli in Säckingen, wo er in unbekanntem Umfang an der Gestaltung eines nicht mehr erhaltenen Heiligen Grabes beteiligt war und aus diesem Grund auch an der fürstlichen Tafel des Stiftes verköstigt wurde.⁶¹ Seine Tätigkeit blieb aber in jenem Zeitraum nicht auf die Rheininsel beschränkt, sondern erstreckte sich auf die unmittelbar benachbarte Landschaft Fricktal.

Bei der Ausstattung der 1716 errichteten Pfarrkirche St. Peter und Paul in Frick fand Giorgioli mit einer Gruppe von Stuckateuren aus dem Umfeld der Gebrüder Neurone zu einer ausgesprochen fruchtbaren Zusammenarbeit. Während sich in den Kartuschen im kuppelartig überfangenen Chorraum Darstellungen der Evangelisten und Szenen aus dem Leben der Kirchenpatrone Petrus und Paulus ablösen, entfaltetete sich im Gewölbe des Langhauses ursprünglich ein marianischer Zyklus, von dem sich noch die in grüner Camaieu-Malerei ausgeführten Szenen erhalten haben. Nachdem das zentrale Fresko mit der Himmelfahrt Mariä um 1784 Schaden genommen hatte, wurde es von unbekannter Hand durch die Himmelfahrt Christi er-

⁵⁹ GLAK, Akten 97/277, Kirchenbaulichkeiten, „Aufsatz über die dem Herrn Francesco Giorgiolj zuemahlen zueverdingende Altar-Bläther in dem fürstlichen St. Fridolinj müenster zue Sekhingen.“ Der Text ist in einer transkribierten Fassung abgedruckt bei KELLER-SCHWEIZER, Die Decken- und Altarbilder (wie Anm. 21), S. 64–65 (Quellen im Anhang, Nr. 4).

⁶⁰ Zu den wenigen in situ sichtbaren Werken dieses Genres zählen neben den Säckinger Arbeiten diejenigen auf dem Plazidusaltar in der Klosterkirche Disentis und in der Kapelle S. Carlo in Sabione bei Rossa (beide im schweizerischen Kanton Graubünden). Vgl. dazu die Hinweise bei KELLER-SCHWEIZER, Die Decken- und Altarbilder (wie Anm. 21), S. 61 und S. 63, Anm. 28.

⁶¹ MAS, Stiftische Jahrzeitamtrechnung 1718/19, S. 134.

setzt.⁶² In die Randpartien der Flachtonne, die das Kirchschiß überwölbt, setzte Giorgioli PorträtDarstellungen der vier lateinischen Kirchenlehrer. Als Eckpfeiler des dogmatischen Lehrgebäudes scheinen sie auch den realen Raum gleichsam zu stützen. Über dem Chorbogen schilderte der Freskant in einer breit angelegten, figurenreichen Szene die Anbetung Christi durch die Heiligen Drei Könige. Sie bildet die thematische Verbindung zwischen den beiden Bilderfolgen in Langhaus und Chor und lenkt den Blick bereits beim Eintritt in den Kirchenraum auf ein zentrales heilsgeschichtliches Ereignis. Die Epiphaniedarstellung kann als Präludium zum Altarhaus gesehen werden, wo die Ausstattungs- und Dekorationskunst ihre höchste Dichte erreicht. In der thematischen Sequenz folgt auf die Menschwerdung das den Tabernakel überhöhende Kreuz, das im Gegenlicht des zentralen Ostfensters erscheint und in dieser Anordnung bereits auf die Auferstehung hinweist.

In der architektonisch originellen Choranlage von Herznach setzte Giorgioli Szenen aus der legendenhaften Vita des Kirchenpatrons Nikolaus von Myra ins Bild. Dabei bezog er neben dem zentralen Chorgewölbe auch das Vorjoch und die beiden Seitenatorien in den Freskenzyklus ein. Durch die Aufteilung der Deckenspiegel in mehrere Teilbereiche entstand eine Bilderfolge, die sich den Betrachtenden wie die einzelnen Auftritte einer barocken Oper darbieten. Architektonische Aufbauten und Vorhangdraperien lenken den Blick auf das Geschehen, das sich auf klar begrenzten, von Putten und Engelsgestalten begleiteten, bühnenartigen Ausschnitten abspielt. Die figurenreich inszenierten Darstellungen entfalten ein starkes Eigenleben und kulminieren im zentral angeordneten Rundmedaillon des Hauptgewölbes. Auf einer breit gelagerten Wolkenbank sitzend, den Blick gegen das von oben einströmende Licht gewendet, wird der Heilige, von zahlreichen Putten begleitet, in den Himmel aufgenommen.

2. 2. 2 Die großflächigen Gemäldezyklen des Spätbarock

Seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts wurden die Gewölbezonen zunehmend als einheitliche Bildfelder ausgestaltet. Die kleinteiligen, in Stuckrahmen gefassten Sequenzen traten zu Gunsten von breit angelegten, raumgreifenden Monumentalgemälden zurück. Dieser Wandel in der Dekorationskunst vollzog sich parallel und in Ergänzung zu veränderten architektonischen Lösungen. Vor allem im Deckenbereich nahm die tektonische Artikulation ab. Durch Gurtbögen gegliederte Rundtonnen wichen flachen Spiegelgewölben, die nicht mehr mit hohen Kuppelaufbauten unterbrochen, sondern lediglich durch leichte Überhöhungen plastisch gestaltet wurden. Die architektonisch spannungslos gehaltene Decke entfaltete sich wie eine Leinwand, die zudem oft die Haupträume miteinander verband. Damit kam der Ausstattungs Kunst eine gesteigerte Bedeutung zu. Stuckateure und Freskanten konnten sich in ihren Werken freier artikulieren und nahmen die Raumschale für eigenständigere Konzepte in Dienst. Nicht mehr die konstruktiven architektonischen Ele-

⁶² PETER FELDER, St. Peter und Paul Frick, SKF, Basel 1978, S. 10.

mente, die bei Neubauten auf eine funktionale Ebene reduziert wurden, sondern die Ausstattung, insbesondere die Gemälde vollendeten den Raum indem sie ihn nach oben hin öffneten und von der realen Architektur in den virtuellen Bereich überleiteten. Es zählte nun zu den zentralen Aufgaben des Freskantens, dem Bau mit einem stringenten formal und inhaltlich fein abgestimmten Programm konkrete Gestalt zu verleihen.

Die Vorbereitungen für einen neuen Gemäldezyklus nahmen die Kunsthandwerker meist während der Wintermonate in Angriff, wenn die Kälte sie daran hinderte mit der nötigen Effizienz auf den Gerüsten zu arbeiten. Mit dem Abschluss eines Kontraktes erhielt der Freskant meist auch eine schriftlich fixierte, mehr oder weniger ausführliche Darlegung der Inhalte, die ins Bild gesetzt werden sollten. Dabei blieb insbesondere für erfahrene Fachleute wie etwa Franz Josef Spiegler ein Spielraum, um eigene konzeptionelle Vorstellungen einzubringen und die Vorgaben neu zu interpretieren. Antonio Palomino, einer der bedeutendsten Freskantens und Kunsttheoretiker des Barock in Spanien hielt in seinem Traktat über die Malerei fest, dass es oft völlig unmöglich sei, eine „Idee“, die ein gelehrter Kopf zu Papier gebracht habe, in einem Gemälde umzusetzen. Der ausführende Künstler müsse deshalb über eine hinreichende Bildung verfügen, um bereits vorliegende Entwürfe zu ändern oder gar neue Konzepte zu entwerfen. Deshalb sei nicht nur eine profunde Kenntnis der Bibel und der alten Geschichtsschreiber, sondern auch der einschlägigen Werke der Emblematik und Symbolik unabdingbar.⁶³

Die Ausarbeitung eines Bildprogrammes, eines *conceptus pingendi* bildete nach zeitgenössischer Auffassung eine Sonderform der Rhetorik. Im Rahmen der katholischen Reform erfreute sich die bildende Kunst hoher Wertschätzung, war sie doch in besonderer Weise geeignet, theologische Inhalte zu verdeutlichen und den Gläubigen anschaulich vor Augen zu führen. In seinem grundlegenden, 1654 erstmals erschienen Werk „Cannochiale Aristotelico“ verglich Emanuele Tesauro die Konzeption eines Freskos mit dem Aufbau einer Predigt. Die Darstellung zentraler Heilsgeschichte und theologischer Lehrinhalte erschien ihm als „stummes Gedicht“, als „schweigende Rede“ und „gemaltes Gebet“.⁶⁴ Die Gemäldezyklen standen denn auch im Dienst der Verkündigung. Insbesondere bei Kirchweihen bezogen sie die Festprediger als illustrative Ergänzung und Erweiterung ihrer Ausführungen gezielt in die Homilie ein. Damit ergab sich ein unmittelbarer Bezug zwischen den dargestellten Ereignissen und der liturgischen Feier. Dies- und Jenseits, pilgernde und triumphierende Kirche begegneten sich und wurden in ihrer gegenseitigen Verwiesenheit in Wort und Bild fassbar. Dabei standen die Deckenbilder in funktionalem

⁶³ ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo Pictórico y escala optica. Teórica de la Pintura en que se describe su Origen, Esencia, especies y qualidades [...] y se prueban con demonstraciones*, T. 1–3, Madrid 1795–1797. Ab 1715 in zahlreichen Auflagen erschienen, vgl. hier die Ausführungen in Band 3 der zwischen 1795 und 1797 in Madrid erschienenen Ausgabe.

⁶⁴ Zit. bei: HERMANN BAUER, *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*, München/Berlin 2000, S. 9.

Zusammenhang mit dem umfassenderen Ausstattungs- und Architekturkonzept, das ihnen ihre besondere Bedeutung und Aussagekraft zuwies.

Den Hauptzyklus im Langhaus der Pfarrkirche Mettau, der dem Patron, dem heiligen Remigius, gewidmet ist, begleiten kleine Kartuschen, deren emblematischer Inhalt sowohl auf die zentrale Bildfolge als auch auf christliche Tugenden Bezug nimmt. Die vorbildhaften Eigenschaften des Heiligen wurden auf diese Weise auf einer leicht tiefer gesetzten Ebene über den Gewölbeansätzen in ein allgemeiner gehaltenes Vokabular übersetzt, das den Bezug zu den Gläubigen im Kirchenschiff schaffen konnte.

In den Deckenspiegeln zeigte sich die himmlische Liturgie, die der irdische Gottesdienst abbilden und auf die er hinführen sollte. Damit stand den Gläubigen die Zeit der Gnade und der vollständigen Befreiung von der Mühsal des irdischen Lebens in Jesus Christus in zweifacher Hinsicht sichtbar vor Augen. Als lichte Zielpunkte verwiesen die Gemälde innerhalb des Raumgefüges formal und inhaltlich zunächst auf die verheißene Erlösung und damit in einem weiteren Sinn auch auf die Sakramente, die als Wegmarken auf dem Lebensweg den Einzelnen die Tür zum ewigen Leben öffneten.

Bilder dienten im 17. und 18. Jahrhundert nicht mehr nur der Belehrung von Analphabeten, sondern bildeten vielmehr ein Instrument der Erkenntnis. Diese Sichtweise stand in Beziehung zur Vorstellung vom Kosmos als Sammlung von Zeichen, die über sich hinaus auf etwas Höheres verwiesen. Wenn der Freskant Teile der irdischen und jenseitigen Wirklichkeit abbildete, legte er diese Beziehung in Ausschnitten frei und eröffnete den Betrachtenden den Blick in eine andere Sphäre, die nicht einfach vorgetäuscht werden sollte, sondern in metaphorischer Sprache ein Mittel des Aufstieges zu Geistigem sein wollte.

Waren die Bildinhalte geklärt und die Vorstudien bereinigt, stellten sich bei der Übertragung des in Öl auf Leinwand gemalten Ausführungsentwurfes an die Decke grundlegende technische Herausforderungen. Andrea Pozzo stellte das Problem einer perspektivischen Untersicht, der Darstellung in „di-sotto-in-su“, an den Beginn seines vielbenutzten Traktates.⁶⁵ Da der Malgrund häufig nicht eine plane Fläche bildete, sondern als Flachtonne, Spitzkappengewölbe oder zumindest in leichter konkaver Krümmung über den Raum gespannt war, schlug Pozzo vor, die Vorzeichnung mit Hilfe einer Rastereinteilung auf die Decke zu übertragen. Dabei arbeitete der Freskant unter schwierigen Bedingungen. In seinen 1781 in Erfurt erstmals gedruckten „Anweisungen aller Arten von Prospekten nach den Regeln der Kunst und Perspektiv von selbst zeichnen zu lernen nebst Anleitung zum Plafond- und Freskomalen“ erteilte Georg Heinrich Werner dem Kunsthandwerker den Rat, das Ge-

⁶⁵ ANDREA POZZO, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 2 Bde., Rom 1693. Vgl. dazu auch HANNO-WALTER KRUFFT, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985, S. 551. Pozzos grundlegender Traktat wurde während des 18. Jahrhunderts in zahlreiche europäische Sprachen und sogar ins Chinesische übersetzt. Zu Leben und Werk des Künstlers vgl. BERNHARD KERBER, *Andrea Pozzo*, Berlin/New York 1971.

rüst vor dem Beginn der Arbeiten gut zu untersuchen, „damit er sich demselben nicht mit Gefahr seines Lebens anvertraue“.⁶⁶ In der Tat wurden diese Hilfskonstruktionen oft rasch und ohne die nötige Sorgfalt errichtet, was immer wieder zu Unfällen führte. Franz Michael Zimmermann und Johann Baptist Enderle, die sich in Nymphenburg beziehungsweise Graben beim Sturz vom Gerüst schwere Verletzungen zuzogen, blieben keineswegs Einzelfälle. Sie zählen als bekanntere Vertreter ihres Faches zu einer Reihe von Kunsthandwerkern, Bauleuten, Gesellen und Hilfskräften, die nach Arbeitsunfällen teilweise längere Zeit ihre Erwerbstätigkeit nicht mehr aufnehmen konnten und damit auch in eine materielle Notlage gerieten. Michael Widemann, der planende und leitende Architekt der ersten Barockisierungsphase am Säckinger Münster scheint an den Folgen eines Bauunfalles gar verstorben zu sein.⁶⁷ Für den Freskant waren die Gerüstbauten zudem mit dem Nachteil verbunden, dass die Sicht aus der späteren Betrachterperspektive verdeckt war und damit entsprechende Kontrollen des bereits Gemalten entfallen mussten. Die perspektivisch richtige Übertragung der bereinigten Entwürfe an die Decke setzte deshalb ein breites und über Jahre gefestigtes Fachwissen voraus.

Je nach Erfahrung und Fähigkeit ritzen die Freskanten ihre Vorlage freihändig in den frischen Feinputz ein. Um Einzelpartien möglichst detailgenau zu skizzieren, bedienten sie sich gelegentlich auch vorgeschchnittener Kartonvorlagen. Daneben bestand die Möglichkeit, auf dem Unterputz eine Vorzeichnung zu erstellen, die dann durch die darüber aufgetragene Schicht durchschimmerte und farblich ausgestaltet werden konnte. Nach dem Abtrocknen von Farbe und frischem Verputz, auf den sie aufgetragen wurde, erfolgten meist noch kleinere Korrekturen und Ergänzungen in Secco-Malerei. Der Vorteil der Freskotechnik lag zunächst in der festen Verbindung zwischen Trägerschicht und Auftrag, dessen leuchtendes Kolorit dadurch über Jahre erhalten blieb. Daneben kam diese Arbeitsweise auch der Intention entgegen, die Farbschichten möglichst transparent zu halten und den weißen Untergrund durchschimmern zu lassen, um damit den lichten, imaginären und letztlich nicht klar definierbaren Bereich des Jenseits, der sich organisch aus dem realen Raum heraus entfaltete, darzustellen. Der Freskant verlieh seinen Figuren und Gegenständen vor dem Hintergrund der Helligkeit Körper und Form und schuf dadurch ein luzides Abbild des himmlischen Firmamentes. Die Technik verlangte allerdings eine lange Übung. Wer al-fresco malte, musste schnell und zügig arbeiten. Er stand wie der Stuckateur im Wettlauf mit dem rasch härtenden Material. Was vom „intonaco“, der obersten

⁶⁶ Zit. bei HANS TINTELNOT, *Die barocke Freskomalerei in Deutschland*, München 1951, S. 124. Wie die 1768 publizierten „Gedanken eines Erfahrenen auf dem Weg der Wissenschaft à la Fresque zu malen [...]“, die lange fälschlich Martin Knoller zugeschrieben worden waren, sind Georg Heinrich Werners Anweisungen erst erschienen als die Freskokunst in weiten Teilen Süddeutschlands bereits in die Spätphase eingetreten war. Zu beiden Werken vgl. TINTELNOT, *Die barocke Freskomalerei*, S. 307 ff.

⁶⁷ Nach Widemanns Tod führten die ebenfalls aus Unterelchingen stammenden Bernhart Reuz (Raiz) und Georg Eitele (Eutele) die Arbeiten in Salem als Einzelauftragnehmer zu Ende. Vgl. dazu KNAPP, Salem (wie Anm. 18), S. 343.

und feinsten Putzschicht nicht am Tag des frischen Auftrages verarbeitet wurde, musste wieder abgekratzt werden.⁶⁸

2. 2. 3 Johann Michael Feichtmayr und Franz Joseph Spiegler in Säckingen

Nach dem Brand vom Dezember 1751 stand Johann Michael Feichtmayr vor der Aufgabe, den Innenraum des Fridolinsmünsters dem veränderten Stilempfinden anzupassen und den verhältnismäßig schmalen und hohen, von gotischer Architektursprache bestimmten Baukörper einem neuen Ausstattungskonzept dienstbar zu machen. Im Unterschied zu den Wessobrunner Stuckateuren, die offenbar 50 Jahre zuvor ihr von kleineren Feldern und Rahmen geprägtes Stuckdekor in das gotische Chorgewölbe einpasst hatten, zielte der Augsburger Meister darauf ab, die Raumschale einem breiter angelegten, auf großflächige Wirkung ausgerichteten Programm zu erschließen.⁶⁹ Es ist deshalb für die zweite barocke Umgestaltungsphase des Säckinger Münsters bezeichnend, dass die rhythmisierenden Elemente zwar beibehalten, aber in einen veränderten funktionalen Zusammenhang gestellt und in ihrer Wirkung neu interpretiert wurden. Um die Zone zwischen Lichtobergaden und Arkaden zu gliedern und die hohen Wandflächen mit der Decke in Beziehung zu setzen, bediente sich Feichtmayr einer klaren Vertikalgliederung. Gerade in der Strukturierung und plastischen Durchformung des Raumes zeigte der Augsburger Stuckateur seine Meisterschaft. Er erkannte Möglichkeiten und Bedürfnisse, die sich im Verlauf der Arbeiten ergaben und bezog sie geschickt in sein Gesamtkonzept ein. Die leichten und schwungvollen, wie feines Spitzengewebe aufgelegten, in filigranen Verästelungen ausklingenden Stuckornamente konzentrierte Feichtmayr an den Rand- und Übergangszonen. Zu diesem Zweck eignete sich die Rocaille als Grundmotiv in hervorragender Weise. In ständiger Metamorphose, fand sie in Säckingen vor allem am Gewölbeansatz in dichten und variationsreichen Modifikationen und Motivkombinationen Verwendung.

⁶⁸ Im Rahmen von Restaurierungen konnten die Grenzen dieser Arbeitseinheiten, der „giornate“, aufgezeigt und damit der Fortgang des Werkes nachvollzogen werden. So ließen sich beispielsweise im Hauptfresko, das Johann Baptist Zimmermann in der Wieskirche schuf, 34 Tagwerke nachweisen. Vgl. dazu HERMANN BAUER, *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*, München/Berlin 2000, S. 12.

⁶⁹ Der zweite Akkord vom 28. Oktober 1753 sah vor, dass Johann Michael Feichtmayr den bestehenden Gips und Bestrich im Chor wenn nötig abschlagen und mit einem neuen bewerfen sollte. Vgl. dazu JEHLE, *Die Baugeschichte des Säckinger Münsters* (wie Anm. 30), S. 15 (Anhang IV, Paragraph I). Auf diese Maßnahme wurde aber offensichtlich verzichtet und die heute sichtbare Decke an das gotische Gewölbe angehängt. Aufgrund von Sprengschäden, die beim Bau des Rheinkraftwerkes Säckingen auftraten, wurden 1966 am Münster umfassende Untersuchungen durchgeführt. Dabei zeigte sich, dass der stark profilierte Stuck und die Fresken aus der ersten Barockisierungsphase am Chorgewölbe erhalten geblieben sind. Vgl. dazu KELLER-SCHWEIZER, *Die Decken- und Altarbilder* (wie Anm. 21), S. 60 und S. 63, Anm. 17. Wie etwa in der Abteikirche von Muri im Kanton Aargau scheint das Dekorationsprogramm demnach in die Felder der gotischen Konstruktion eingefügt worden zu sein.

Im Gegensatz zu den flachen und schwach profilierten Pilastern, die im Langhaus den Arkadenpfeilern entwachsen und dann in klar akzentuierte, ausladende Kapitelle münden, zeichnen sich die Rahmen der Bildfelder durch ein starkes Eigenleben aus. Die Profile setzen sich aus zahlreichen Einzelsegmenten zusammen. Deren Enden sind teils volutenartig eingerollt, teils mit kleinteiligen Ornamenten besetzt. Einzelne Kompositionselemente entfalten sich frei, lösen sich aus ihrem unmittelbar funktionalen Zusammenhang und legen sich als langgezogene, fast vollplastische Zweige und feingliedrige Ranken um die ausschwingenden Rahmen.

Feichtmayrs Werk schafft vielschichtige Beziehungen zwischen Architektur und Ausstattung und verbindet die Elemente des Dekorationssystems miteinander. Stuck und Malerei überlagern sich in den Randzonen und lassen realen und virtuellen Raum ineinander übergehen. Die gegenseitige Zuordnung blieb nicht auf eine differenziert abgestimmte Polychromie begrenzt, sondern bildet einen konstitutiven Teil der figuralen und ornamentalen Gesamtkomposition. Fein verästelte, filigrane Stuckapplikationen greifen über den Bildrand hinweg und verklammern die weit gespannten Freskoflächen mit dem luftig gehaltenen Dekor. Die vollplastisch ausgeformten Putten, die über dem Gebälk auf Wolken schweben, erscheinen als Teil des figurenreichen Gemäldezyklus. Ihre polychrome Fassung bildet eine visuelle Verbindung zwischen den auf Wände und Flachgewölbe gesetzten Fresken, die ebenfalls auf dieses Wechselspiel Bezug nehmen. So hat Franz Joseph Spiegler an der Basis des zentralen Gemäldes im Chorgewölbe eine Figurengruppe durch Grisailletöne von der übrigen Komposition abgehoben und wie eine ins Bild ragende Stuckplastik erscheinen lassen. An der Darstellung der Gerichtsszene, die von der Chorbogenwand auf die Decke übergreift halten zwei Putti die Enden eines festonbehangenen Vorhanges, der in faltenreicher Drapierung von den Rändern der Bildebene in dreidimensionalen Stuck übergeht. Wie links und rechts des Choreinganges oder im Bereich des Hochaltares band der Stuckateur auch einzelne Altäre und Figuren durch schwebende Putten in die Dekoration ein.

Feichtmayrs Gestaltungskonzept leitet von den Wandflächen über zum Stichkappengewölbe, verbindet die flachen Wandpilaster und die Hohlkehlen über den Fenstern mit den vielfach gebrochenen Rahmen der Deckenspiegel. Auf subtile Weise gelang es dem Stuckateur ein beziehungsreiches Geflecht zwischen Architektur und Ausstattung zu schaffen, das aufgrund der unterschiedlichen Voraussetzungen trotz vergleichbarem Arrangement in Langhaus und Chor eine andere Wirkung entfaltet. Bewegte, in ständig wechselnden Formen gehaltene Kartuschen, die durch verschiedene Rocailleornamente untereinander und zum Raum in Beziehung stehen, setzen eigene Impulse, die auf die monumentalen Gemälde überzugreifen scheinen.

Im Gegensatz zu den kleinteiligen, kassettenartig strukturierten Zyklen Giorgiolis präsentieren sich Spieglers Deckengemälde als breit angelegte Schaubühnen. In raffinierter Perspektive aufgebaut, öffnen die Gewölbefresken den Blick auf imaginäre Räume und himmlische Sphären. Die Lichtführung akzentuiert die Aussagekraft und Bedeutung der Bildinhalte. Die Helligkeit nimmt im Langhaus von unten

nach oben zu und erreicht im Chorbereich ihre höchste Intensität. Dieser Abstufung entspricht das ikonographische Programm des Sakralraumes.⁷⁰ Die 29 größeren und kleineren Gemälde gliedern sich in drei scheinbar unabhängige Zyklen. Während sich im Chorbereich vor allem Szenen aus dem Leben Mariens finden, zeigen die Deckenfresken in Mittel- und Seitenschiffen das Wirken und die Verherrlichung des heiligen Fridolin. Einen dritten Themenkreis bilden die Darstellungen der zwölf Apostel über den Arkaden des Langhauses sowie die Fresken über dem Westeingang, der Orgelempore und dem Hochaltar.

Die Bilderfolge im Chor entspricht einerseits den Forderungen der katholischen Reform, andererseits volksreligiöser Praxis, die Maria im Heilsplan Gottes eine zentrale Stellung als Gottesgebärende und Gnadenvermittlerin zuweisen. Der Zyklus beginnt mit den vier Wandfresken über den Oratorien des Chores, die von der Ankündigung, Geburt und Verkündigung Mariä bis zur Darstellung Jesu im Tempel reichen und im zentralen Deckengemälde in der Aufnahme der Jungfrau und Gottesmutter in den Himmel kulminiert. Mit dem Eingehen in die himmlische Herrlichkeit hat Maria den Zielpunkt christlicher Existenz bereits erreicht. Den Weg zur Erlösung in Christus zeichnet die Kirche vor. Sie hält in den Sakramenten, insbesondere in der heiligen Eucharistie, einen Gnadenschatz bereit, der die Gläubigen während ihres irdischen Lebens stärkt und sie auf das Zukünftige hin öffnet und vorbereitet. Symbol der Kirche ist Maria, ihre Stützen sind die Apostel, die an den Wänden des Langhauses dargestellt sind. Inhaltlich dürften diese Fresken an Gemälde anschließen, die Francesco Antonio Giorgioli im Rahmen der ersten Barockisierungsphase in demselben Bereich geschaffen hatte.⁷¹

In thematischem Zusammenhang zum Apostelzyklus steht auch das Fresko mit den vier Evangelisten und den lateinischen Kirchenvätern unter der Orgelempore. Sie gelten als Eckpfeiler und Garanten der Glaubensüberlieferung und der kirchlichen Lehre, die durch die Verkündigung und das Zeugnis einzelner weitergetragen wird. Der dritte Themenkreis, die Fridolinslegende, führt diesen Gedanken fort. Am Hochrhein gehörte der iro-fränkische Wandermissionar im Frühmittelalter zu den ersten, welche die Botschaft Christi unter der Bevölkerung verbreiteten. In den sechs Deckenfresken der Seitenschiffe werden in loser Folge und ohne ersichtliche Chronologie Szenen aus der Vita des Heiligen geschildert. Von seiner Wirkmächtigkeit kündigt das Gemälde über dem Chorbogen, in dem Fridolin den aus dem Grabe erweckten Urso als Zeugen gegen dessen Bruder Landolf vor das Landgericht in Rankweil führt. Die an zentraler Stelle eingefügte Darstellung, die den in die Kirche Eintretenden unmittelbar in die Augen fällt, nimmt sich wie eine eindringliche Warnung aus, den Besitzstand des Stiftes niemals anzutasten. Dabei kommt dem Fresko in zweifacher Weise eine vermittelnde Funktion zu. Es leitet einerseits nahtlos von der Wand- in die Deckenzone über und steht andererseits am Übergang zwischen dem Laien- und dem Klerikerbereich.

⁷⁰ BRUNO BUSHART, Die Fresken Franz Joseph Spieglers im Fridolinsmünster zu Säckinggen, in: ZAK 32 (1975), Heft 1, S. 66–77.

⁷¹ Vgl. dazu KELLER-SCHWEIZER, Die Decken- und Altarbilder (wie Anm. 21), S. 57.

Innerhalb des Fridolinszyklus führt die Gerichtsszene von den Bildern irdischer Existenz hinauf zum zentralen Gemälde im Gewölbe des Langhauses, das die Verherrlichung des Glaubensboten zeigt. Mit Hilarius und Andreas, den anderen Hauptpatronen des Stiftes, und der Gottesmutter Maria legt der verklärte Heilige vor der göttlichen Trinität für alle Stände der Kirche Fürbitte ein. Dazu gehören insbesondere der Säckinger Konvent und die Bevölkerung am Hochrhein. Sie werden zu Zeuginnen und Zeugen der dramatisch inszenierten Apotheose des Heiligen, der auf einer Wolkenbank stehend, zwischen Dies- und Jenseits vermittelt. Visionäre Schau des Himmlischen und irdische Realität des 18. Jahrhunderts sind in dieser Darstellung vereinigt. Einen großen Teil der formalen Konzepte, die Franz Joseph Spiegler in Säckingen einbrachte, übernahm er aus seinen früheren Werken. Für die Darstellung der Gerichtsszene über dem Chorbogen griff er beispielsweise auf sein 1741 geschaffenes Fridolinsbild in Merdingen zurück und die Anbetung des Lammes zitiert fast detailgenau das Chorfresko gleichen Themas von 1747 in Altheim. Die sitzenden Kirchenväter auf dem Fresko unter der Orgelempore hat Spiegler in gleicher Weise bereits 1749 in der Vierungskuppel von Zwiefalten gemalt.⁷² Im Gegensatz zur dortigen Abteikirche standen dem Künstler in Säckingen keine raumbherrschenden Flächen zur Verfügung. Die Darstellungen, die Spiegler im Auftrag des adeligen Damenstiftes ausführte, erscheinen denn auch unverbindlicher und entbehren jener unmittelbaren Wirkung, die etwa dem monumentalen Zwiefaltener Langhausfresko eignet. Obschon unter der Leitung desselben Meisters entstanden, sprechen dort auch die Stuckaturen eine andere Sprache. Der Dynamik und Leidenschaftlichkeit der Malerei antwortet in Säckingen nicht mehr ein Dekor, das von einer bis in kleinste Details ausstrahlenden Impulsivität und Gestaltungskraft bestimmt ist, sondern ein zierliches, leichtes und elegantes Rahmenwerk. Feichtmayrs Stuckaturen sind einer jüngeren Stufe des Rokoko verpflichtet als Spieglers Malereien. Sie sind zwar Teil des Gesamtwerkes, entfalten aber im Ausstattungskonzept eine eigene Gesetzlichkeit und Aussage. Gegenüber Zwiefalten war Spiegler in Säckingen offenbar stärker auf die Mitarbeit von Gehilfen angewiesen. Sie stützten sich bei ihrer Arbeit auf die mehr oder weniger detaillierten Ölskizzen des Meisters. Unterschiedliche Gründe trugen dazu bei, dass er sich im Fridolinsmünster teilweise auf weniger qualifizierte Kräfte stützen musste. Spiegler legte wohl vor allem in den zentralen Deckenfresken in Langhaus und Chor selbst Hand an, überließ die Ausführung der übrigen Werke aber weitgehend seinen Mitarbeitern. Dennoch nimmt die Gemäldefolge im Gesamtwerk des Künstlers eine herausragende Stellung ein, die bereits zeitgenössische Beobachter entsprechend zu würdigen wussten.⁷³

⁷² Weitere Vergleichsbeispiele bei BUSHART, Die Fresken (wie Anm. 70), S. 70.

⁷³ So hielt J. R. Füssli in seinem 1764 in Zürich erschienenen Allgemeinen Künstlerlexikon zu Leben und Werk des Künstlers nur knapp fest: „Spiegler, ein Fresko-Mahler. Die Kirche zu Seckingen wurde von ihm gemahlt. Er arbeitete auch und starb zu Constanz.“ Zit. bei BUSHART, Die Fresken (wie Anm. 70), S. 75.

2. 2. 4. Die Ausstrahlung des Säckinger Dekorationsprogramms auf die Kirchengestaltungen in Laufenburg, Rheinfelden und Mettau

Die Arbeiten Spieglers beeinflussten denn auch einen Kreis regional tätiger Freskantens. Sie wirkten teilweise noch als Gehilfen im Umfeld des Meisters bei der Ausstattung des Fridolinsmünsters mit und brachten dann das dort erworbene Fachwissen in weitere Projekte ein. Noch während er als Palier Spieglers in Säckingen tätig war, übernahm Anton Morath zusammen mit dem Stuckateur Johann Michael Hennevogel die Ausstattung der Stadtkirche Laufenburg. Wie beim Fridolinsmünster galt es hier, eine dem Typus der oberrheinischen Bettelordenskirchen folgende, dreischiffige Basilika mit einem integralen Gestaltungskonzept zu einer neuen Aussage zu führen.

Erste Versuche, die Raumschale einem veränderten ästhetischen Empfinden anzupassen, setzten bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein. 1604 wurden Langhaus und Chor vollständig „illuminiert“ und mit „Malwerk“ ausgestattet. Eine planmäßige Erneuerung setzte jedoch erst im Zusammenhang mit der allmählichen Konsolidierung der wirtschaftlichen Grundlagen nach dem Westfälischen Frieden ein. Im Anschluss an die Erneuerung von Hoch- und Secunda-Altar wurde 1670/72 gemäß den liturgischen Forderungen des Konzils von Trient die Lettnerwand abgetragen. Noch fehlte jedoch ein Gesamtkonzept, das die Teil-



Abb. 7: Bad Säckingen, Fridolinsmünster. Langhaus und Chor gegen Osten. Der schmale hochstrebende Baukörper vermittelt noch gotisches Raumgefühl. Durch ein breit angelegtes spätbarockes Dekorationsprogramm, das sich fein abgestufter Farbakkente und einer virtuoson Formensprache bedient, wurde der vorgegebene architektonische Rahmen neu interpretiert und dem barocken Ideal eines sakralen Festsaales dienstbar gemacht. Foto: Patrick Bircher

räume und deren Ausstattungselemente zu einem organischen Ganzen verband. Dieser Schritt erfolgte zeitgleich mit der zweiten barocken Erneuerungsphase der Säckinger Stifts- und Pfarrkirche, die den Arbeiten in Laufenburg als unmittelbares Vorbild diente. Johann Michael Hennevogel und Anton Morath gestalteten die Deckenzone und den Lichtobergaden um und schufen damit die Voraussetzungen für ein ausgewogenes Dekorationsprogramm von raumprägender Kraft. Der zartfarbige,

in flüssigem Duktus gehaltene Freskenzyklus zeigt in formaler Hinsicht enge Parallelen zu den Arbeiten, die unter Franz Joseph Spieglers Leitung in Säckingen entstanden. Den mehrfach gebrochenen Rahmen der Deckenspiegel folgend, lenken Felsformationen und versatzstückartig eingefügte Architekturelemente den Blick auf die zentralen Bildinhalte. Diese, in leichter Verkürzung dargestellten Elemente dienen gleichzeitig als bühnenartige Aufbauten, auf denen sich die einzelnen Szenen abspielen. Nach einem klaren ikonographischen Programm geordnet, finden sich im Hauptgewölbe drei Stationen aus dem Leben Johannes des Täufers. Die drei axial aufgereihten Gemälde begleiten die seitlich auf die Zwickel des Stichkappengewölbes gesetzten, in karminroter Camaieumalerei gehaltenen und in Stuckkartuschen gefassten halbfigurigen Porträts der Apostel und Evangelisten. An den Decken der Seitenschiffe erscheinen mit der Enthauptung der heiligen Secunda und dem heiligen Franz Xaver als taufendem Missionar zwei Darstellungen, die einerseits auf die Gemälde im Mittelschiff alludieren, andererseits in thematischer Beziehung zu den äußeren Seitenaltären stehen. Während der Märtyrerin das Retabel im nördlichen Seitenschiff geweiht ist, finden sich auf der Südseite neben der zentralen Immakulata die Jesuitenheiligen Ignatius von Loyola und Franz Xaver.

Wie in Säckingen wird in Laufenburg das Bestreben deutlich, den Freskenzyklus zumindest punktuell in Beziehung zur übrigen, bereits bestehenden Raumausstattung zu setzen. Anklänge an Spieglers Arbeiten finden sich nicht nur in der formalen Gestaltung der einzelnen Gemälde, sondern auch im inhaltlichen Aufbau des Gesamtprogramms. Insbesondere das Zusammenführen von Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons in den zentralen Deckenspiegeln mit Aposteldarstellungen lässt im Hauptschiff eine Nähe zum Säckinger Zyklus erkennen. Obschon sie in Laufenburg wesentlich kleiner und farblich zurückhaltender dargestellt sind, setzen die Apostelporträts auch hier in der Längsachse des Raumes klare Akzente. Die Kartuschen betonen nicht nur die rhythmische Abfolge der Stichkappen, sondern verdeutlichen aufgrund ihrer Position im architektonischen Gefüge auch die tragende Bedeutung des innersten Jüngerkreises Jesu im Rahmen der Heilsgeschichte.

In farbllichem Kontrast zum warmen Kolorit der Deckengemälde stehen die blaugrauen, mit rosaroten und ockergelben Füllungen belebten Stuckaturen Johann Michael Hennevogels. Sie akzentuieren die architektonischen Gliederungselemente und breiten sich bald im geschmeidigen Bandelstil des Régence, bald als stark bewegtes Muschelwerk an den Kapitellen, den Arkadenscheiteln und in der Gewölbezone aus (Abb. 8).

Obschon das Dekorationsprogramm in Laufenburg nicht die Virtuosität der Arbeiten Spieglers und Feichtmayrs in Säckingen erreicht, zeichnen sich Gemälde und Stuckornamente durch eine hohe Kunstfertigkeit aus. Das subtil auf die architektonischen Rahmenbedingungen abgestimmte plastische Formenrepertoire und die klar aufgebaute Gemäldefolge vereinigen sich zu einer variationsreichen, raumprägenden

Komposition, die mit den übrigen Ausstattungselementen in einem lebendigen Dialog steht.

Wie wenige Jahre zuvor bei der barocken Umgestaltung der Stadtkirche Laufenburg wurde nach 1769 auch in der Rheinfelder Stifts- und Pfarrkirche St. Martin ein umfassendes künstlerisches Konzept realisiert, das die vorgegebenen architektonischen Rahmenbedingungen auf eine neue Aussage hin öffnete. Dabei trat der aus Vorarlberg stammende Stuckateur Johann Martin Fröwis offenbar auch als planender und ausführender Architekt auf.⁷⁴ Seine feingliedrigen Arbeiten akzentuieren die Raumgliederung und umspielen die in warmem Kolorit gehaltenen Gemälde des einheimischen Freskantens Franz Fidel Bröchin. Er kannte offenbar die Werke, die unter der Leitung Franz Joseph Spieglers in Säckingen entstanden waren. Ob er seine frühe Ausbildung im Umfeld dieses Meisters erhielt, allenfalls noch an der Ausstattung des Münsters mitgewirkt hatte, lässt sich nicht mit Sicherheit nachweisen.⁷⁵ Bildaufbau und Anordnung der Wand- und Deckenspiegel weisen jedenfalls auf den unmittelbaren Einfluss des Säckinger Vorbildes hin. In zügiger Pinselschrift ausgeführt, leiten Treppen- und Mauer-Versatzstücke in die Sphären des Jenseits über. Wie im Fridolinsmünster wird der Übergang zwischen Langhausdecke und Chorbogenwand durch ein übergreifendes Fresko dekorativ überspielt. In Rheinfelden nehmen die Deckengemälde in den drei Kirchenschiffen jedoch nicht auf das Leben des Kirchenpatrons Bezug, sondern thematisieren heilsgeschichtlich bedeutungsvolle Ereignisse aus dem Leben Marias, der Christus nachgeordneten Gnadenvermittlerin.



Abb. 8: Laufenburg/CH, Stadtkirche St. Johann. Mittelschiff und Altarhaus gegen Osten. Die Gliederung in Kleriker- und Laienbereich durch den im Anschluss an das Konzil von Trient entfernten gotischen Lettner ist zwar noch nachvollziehbar. Die Stuckdekoration Johann Michael Hennevogels und die Fresken Anton Moraths tragen jedoch entscheidend zu einer einheitlichen Gesamtwirkung des Raumgefüges bei. Foto: Patrick Bircher

⁷⁴ JÜRIG A. BOSSARDT, Die christkatholische Stadtkirche St. Martin, in: ALBIN MÜLLER / JÜRIG A. BOSSARDT / CHRISTIAN KLEMM, Rheinfelden, SKF, Basel 1980, S. 10–18, hier: S. 12–13.

⁷⁵ FRICKER / FREIVOGEL, Pfarrkirche St. Remigius (wie Anm. 44), S. 15.



Abb. 9: Mettau/CH, Pfarrkirche St. Remigius. Innenansicht gegen Osten. Zwischen 1774 und 1782 nach einem einheitlichen Konzept ausgestattet, bildet der Raum zugleich einen Höhe- und Endpunkt spätbarocker Dekorkunst am Hochrhein. Die Geschlossenheit und Dichte der Gestaltung verdankt sich dem fruchtbaren Zusammenwirken erfahrener Fachkräfte wie dem Freskant Franz Fidel Bröchin und dem Stuckateur Lucius Gamps, die ihre Fähigkeiten bereits an anderen Kirchenbauten der Region unter Beweis gestellt hatten. Foto: Patrick Bircher

ihren Vertretern ein und wurde damit zum Idealbild eines christlichen Souveräns. Die Bildaussage beschränkte sich aus der Sicht des 18. Jahrhunderts nicht auf den theologischen Inhalt, sondern stand in einem weiteren kirchen- und herrschaftspolitischen Bezugsrahmen, der über den dargestellten historischen Zusammenhang hinaus für aktuelle Deutungszugänge offen blieb. Das Mettauer Deckengemälde konnte deshalb als Reflex auf die herrschenden gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse gelesen werden. Die enge Verbindung von Thron und Altar und die letztlich

Auch bei der Innenraumgestaltung der Pfarrkirche Mettau dürfte die zweite Barockisierungsphase des Säckinger Münsters als Vorbild gedient haben. Die drei Deckenspiegel im Langhaus greifen Szenen aus der Vita des Kirchenpatrons Remigius auf. In chronologisch gegliederter Abfolge erscheinen von Westen nach Osten zunächst die Mutter des Heiligen, die mit ihrer Milch einem Blinden das Augenlicht schenkt, die Taufe des Frankenkönigs Chlodwig in Reims und schließlich die Verherrlichung des Bischofs und Glaubenszeugen. Diese großformatig ausgefalteten Ereignisse werden durch drei kleinere Szenen an der Brüstung der Empore ergänzt. In der Art von Tafelbildern gehalten, legen sie Zeugnis ab von der Wirkmächtigkeit, die den Heiligen auch über seinen Tod hinweg auszeichnet.

Der Disposition und Gestaltung der Gemälde liegt ein ikonographisch durchdachtes Programm zu Grunde. Wie im Säckinger Zyklus sind Heils- und Zeitgeschichte eng miteinander verschränkt. Die Taufe König Chlodwigs am Weihnachtstag 496, die in der hagiographischen Vermittlung im Leben des heiligen Remigius einen zentralen Stellenwert gewann, nimmt auch an der Decke des Langhauses den dominierenden Platz ein. In der retrospektiven Interpretation trat der fränkische Herrscher mit der Taufe in die Gemeinschaft mit der Kirche und

im Willen Gottes gründende königliche Würde fanden im Ereignis von 496 ein legitimierendes Fundament.

Vor einer Architekturkulissee des 18. Jahrhunderts repräsentieren die entsprechend gekleideten Personen barockes Gesellschafts- und Staatsverständnis. Sie legen ein sprechendes Zeugnis ab für die inhaltliche Mehrschichtigkeit barocker Darstellungen, in denen sich verschiedene, übereinander gelagerte Aussageebenen ergänzen und gegenseitig durchdringen. Die sozio-politische Konnotation blieb jedoch eng mit der Textur des lokalen religiös-kirchlichen Bezugsrahmens verwoben. Für die Bewohner der Talpfarre war der Reimser Bischof, der in unterschiedlichen Anliegen angerufen wurde, zunächst ein herausragender Fürbitter vor Gott. Diese örtliche Verankerung fasst die Darstellung der Apotheose des Heiligen explizit ins Bild, erscheint doch unter den Zeugen des Geschehens auch der damalige Talvogt Leber. In seiner Doppelfunktion als Vertreter der Bevölkerung und lokaler Repräsentant der österreichischen Behörden steht er stellvertretend für die ihm zugeordneten Siedlungen im Personenkreis um den Kirchenpatron. Diese Verknüpfung mit dem lokalen Kontext wurde während des 18. Jahrhunderts im Raume Süddeutschlands zu einem verbreiteten Kompositionsprinzip. Gerade in Pfarr- und Wallfahrtskirchen treten am unteren Rand breit angelegter Gemälde stellvertretend für die Gläubigen häufig identifizierbare Einzelpersönlichkeiten und Gruppen in ortsüblicher Tracht auf.⁷⁶

Auch die letzte der drei Szenen ist, obschon auf das menschliche Erkenntnis entzogene Jenseits gerichtet, in Zeit und Raum verankert. Diesen Gegenwartsbezug verdeutlicht das unmittelbar an den Stuckrahmen anschließende Chronostikon über dem Chorbogen, das in der Dedikationsinschrift das Weihejahr der Kirche festhält. Vergangenheit und Gegenwart bilden eine Einheit und lassen eine Scheidung in die Bereiche des Sakralen und des Profanen nicht zu. Dieser Bezugsrahmen wird in der weiteren Abfolge des Zyklus im Altarhaus deutlich. Nach dem bewährten hermeneutischen Schema der Typologie sind hier alt- und neutestamentliche Motive dargestellt, die in unmittelbarem Bezug zur Eucharistie gesetzt werden können. Auf der Rückseite des Triumphbogens präfiguriert das Paschamahl der Israeliten vor dem Auszug aus Ägypten das letzte Abendmahl Jesu und seiner Jünger im zentralen Deckengemälde, das zu beiden Seiten wiederum von alttestamentlichen Ereignissen begleitet wird. Dem unblutigen Opfer des Priesterkönigs Melchisedech steht die Bereitschaft Abrahams gegenüber, seinen Sohn Isaak Gott darzubringen. Wechselseitig auf die formale und inhaltliche Mitte des Deckengewölbes orientiert, verweist die Gemäldefolge im Chorraum auf die beiden darunter errichteten Altäre. Hier wird Christus in der Gestalt von Brot und Wein immer wieder neu real präsent. Diese grundlegende sakramententheologische Aussage hatte das Konzil von Trient in Abgrenzung zu den Bekenntnissen der Reformation klar betont. Während der Woche wurde die Messe auf dem westlichen Heiligkreuzaltar gelesen, wo bis zur Liturgiereform eine Pietà und ein Kreuz den unmittelbaren Bezug zwischen dem Opfer Christi und der Konsekrationshandlung des Priesters verdeutlichten. Am Hochaltar,

⁷⁶ Vgl. dazu BAUER, Barocke Deckenmalerei (wie Anm. 64), S. 29.

der in das polygonale Chorhaupt eingestellt ist, fand das zentrale liturgische Geschehen an Sonn- und Feiertagen statt. Als Ausdruck eucharistischer Frömmigkeit haben sich in Mettau am Hochaltar und an den beiden Seitenaltären noch Drehtabernakel erhalten. Sie dienten neben der Aufbewahrung auch der Exposition des Allerheiligsten, das wiederum in frei interpretierter Anlehnung an alttestamentliche Vorbilder und Symbole im Hauptaltar den zentralen Orientierungspunkt des Raumgefüges bildet.

2.3 Die Bildhauerarbeiten

2.3.1 Handwerkliche Fertigkeit und individuelle Schöpfungskraft

Bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts waren Kunst und Handwerk untrennbar miteinander verbunden. Dabei blieb die Gliederung der Tätigkeitsbereiche nach Aufgaben und Werkmethoden erhalten, die sich während des Mittelalters ausdifferenziert hatte. Obschon zahlreiche Kunsthandwerker ihre Fähigkeiten in unterschiedlichen Aufgabenfeldern unter Beweis stellten, wurde bei der Auftragsvergabe und Realisierung der architektonisch-dekorativen Gesamtkonzepte eine fachspezifische Aufteilung gewahrt. Dabei trat in der Regel ein Hauptunternehmer auf, der die verschiedenen Arbeiten an Unterakkordanten weitergab.⁷⁷ Die Zuweisung an das jeweilige Metier wurde bei Vertragsabschluss detailliert geregelt.

Da er selbst keine Schreinerarbeiten ausführte, war der in Rheinfelden ansässige Bildhauer Johann Isaak Freitag stets auf die Zusammenarbeit mit entsprechenden Fachkräften angewiesen. Bei seinem ersten umfangreichen Auftrag, der den Figurenschmuck an den Seitenaltären und der Kanzel im Säckinger Münster umfasste, wirkte er deshalb mit Johann Pfeiffer und Joseph Morff zusammen, die ihm die Bildhauerarbeit übertragen hatten. In diesen Vertragsverhältnissen war es üblich, dass dem Leiter der Arbeiten gegenüber dem Unterakkordanten eine deutlich höhere Entschädigung zustand. So erhielt Schreinermeister Morff, der die Kanzel errichtet hatte, von der Stiftsverwaltung 350, Bildhauer Freitag für den zugehörigen Skulpturenschmuck aber lediglich 66 Reichsgulden und 40 Kreuzer.⁷⁸ Bei der Entlohnung blieb der künstlerische Wert einer Plastik dem materiellen Aufwand der Herstellung auch deutlich nachgeordnet. Ein Bildhauer galt nach zeitgenössischer Auffassung zunächst als Handwerker, der das Schnitzmesser mehr oder weniger geschickt zu führen wusste. Seine Fähigkeit, originäre Neuschöpfungen hervorzubringen und eigenständige Arbeiten zu schaffen, wurde jedoch kaum honoriert. Freitag selbst verwendete diese Argumentationslinie, als er sich gegenüber dem Stift für die Vergabe der Statuen am Hochaltar empfahl. Neben seiner Eigenschaft als einheimischer

⁷⁷ ADOLF SCHAHN, Künstler-Unternehmer des 18. Jahrhunderts in Oberschwaben, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte 6 (1942), S. 392–413.

⁷⁸ REGULA ZWEIFEL, Die Plastiken von Johann Isaak Freitag im Säckinger Münster, in: ZAK 32 (1975), Heft 1, S. 78.

Künstler berief sich der Rheinfelder Bildhauer auch auf die von ihm bereits gelieferten Werke, die den Auftraggebern bekannt seien.⁷⁹

Die Konstellation zwischen den an einem Projekt beteiligten Handwerkern blieb variabel und wandelte sich je nach Auftragslage. So trat Johann Isaak Freitag um 1732 bei der Errichtung von Hochaltar und Kanzel in der Pfarrkirche Herznach als Unternehmer auf, der die Schreinerarbeiten an Joseph Morff weiterverdingte. Aufgrund der arbeitstechnischen Voraussetzungen ergaben sich zwischen einzelnen Berufssparten enge Beziehungen. So lagen die Aufgabenfelder des Bildhauers und des Stuckateurs nahe beieinander. Dies führte einerseits zu Konkurrenzverhältnissen zwischen den beiden kunsthandwerklichen Tätigkeiten, ermöglichte aber andererseits auch deren fruchtbare Verbindung in der Hand eines Meisters. Nicht nur unter den Vertretern des höfisch-internationalen Stils, sondern auch bei den an einen regionalen Wirkungskreis gebundenen Fachkräften fanden sich Persönlichkeiten, die ihre Begabung in verschiedenen Arbeitsfeldern zum Tragen bringen konnten. Der aus Bayern stammende und in Säckingen eingebürgerte Johann Pfeiffer übernahm beispielsweise 1718/19 die Planung und Ausführung der Choranlage in Herznach und zeichnete dann drei Jahre später für den Entwurf sowie die anschließende Realisierung von Hochaltar und Chorgestühl im Fridolinsmünster verantwortlich.⁸⁰

2. 3. 2 Die Gebrüder Heinrich und Melchior Fischer, Wegbereiter einer veränderten Formensprache

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts blieb die Bildhauerei auch am Hochrhein weithin lokalen Traditionen verhaftet. Es fehlte an finanzkräftigen Auftraggebern, an größeren Aufgaben und weiterführenden Impulsen. Die kriegsbedingten wirtschaftlichen Verhältnisse, aber auch die Zunftverfassung in den Städten setzten einer freien Entfaltung des Kunsthandwerks enge Grenzen. Neue innovative Lösungen stießen zunächst meist auf Skepsis oder gar auf offene Ablehnung der etablierten Fachkräfte. So erscheint die Freitreppe im Hof des Rheinfelder Rathauses, die Johann Ammann zwischen 1612 und 1614 errichtete, als Rückgriff auf ein bekanntes Formenrepertoire. Der repräsentative Zugang, den eine von Fischblasenmaßwerk durchbrochene Balustrade begleitet, führt allerdings zu zwei zeitgleich entstandenen Portalen aus der Hand desselben Meisters. In Aufbau und Gestaltung am Vokabular

⁷⁹ Vgl. dazu das Schreiben Johann Isaak Freitags an den Chorherrn Patrik Petrus von Stuart, der im Auftrag des Säckinger Konventes mit den Handwerkern verhandelte. GLAK Akten 97/277, fol. 43–44: *Nun kan ich zwar nit verhindern dass derselbe [d. h. ein „frömder Bildhauer“, red.] nit solte angenommen werden, jedoch will ich hoffen das fürstliche Stift werde mich als einen man im Landt der ich meiner arbeith wegen bekant bin, nicht auf die seithen setzen, sonderen mich noch ferners in Gnaden lassen recommendiert sein, als der ich in dessen nebst schönster Empfehlung verharre [...] Der Brief ist zitiert bei ZWEIFEL, Die Plastiken (wie Anm. 78), S. 84 (Quellentext Nr. 3 im Anhang).*

⁸⁰ FELDER, Pfarrkirche St. Nikolaus Herznach (wie Anm. 53), S. 2; JEHLÉ / ENDERLE-JEHLÉ, Die Geschichte des Stiftes Säckingen (wie Anm. 10), S. 273–274.

der späten Renaissance orientiert, klingt in den kunstvoll gearbeiteten Gewänden bereits der frühe Barock an.

In den Arbeiten der Gebrüder Heinrich und Melchior Fischer gewann das sich allmählich verändernde Vokabular kunsthandwerklicher Tätigkeit noch vor Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges Gestalt. Die lebensgroße Kreuzigungsgruppe in der Friedhofkapelle in Frick steht am Übergang zwischen nordischer Spätrenaissance und anbrechendem Frühbarock. Gegenüber Werken der vorangehenden Stilstufe erscheinen die Figuren in Ponderation, Gebärde und Kleidung individueller, bewegter und von stärkerem Gestaltungswillen geprägt. Sowohl in der einzelnen Plastik, als auch im gesamten Ensemble kündigt sich ein gezielter Einbezug des räumlichen Umfeldes an.⁸¹

Die Gebrüder Fischer, die in ihrer Laufenburger Werkstatt Einflüsse der zeitgenössischen Bildhauerkunst im Raume Süddeutschlands, insbesondere Augsburgs, aufgriffen, zählten während des frühen 17. Jahrhunderts am Hochrhein zu den führenden Meistern ihres Fachs und erlangten eine über den engeren Wirkungskreis im südlichsten Breisgau ausstrahlende Bedeutung. Ihre Tätigkeit umfasste neben Figurenschmuck auch Kunstschreinerei und Altarbau, für deren hohe Kunstfertigkeit der Hochaltar der Stadtkirche Rheinfelden (um 1607) und das Chorgestühl der Stiftskirche Beromünster (um 1610) Zeugnis ablegen. Wie die Gebrüder Spring in Freiburg im Uechtland leiteten Heinrich und Melchior Fischer im bildhauerischen Schaffen am Hochrhein einen entscheidenden Entwicklungsschritt ein, der für die Folgezeit wegleitend blieb (Abb. 10).

Während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelte sich auch in den Werkstätten, die sich in den vorderösterreichischen Waldstädten etablierten, ein wachsendes Gefühl für räumliche Zusammenhänge. Licht- und Farbwirkungen, Torsion, Rhythmik und kontrastierende Effekte wurden gezielter in die Gestaltung einbezogen. Dabei standen den Bildhauern an Kunstfertigkeit ebenbürtige, namentlich aber nur selten fassbare Maler zur Seite, die den Figuren mit unterschiedlichen Fassungen zu luzider Strahlkraft verhelfen und sie auf integrale Gestaltungskonzepte abstimmten.

Wie in der Spätgotik blieb die Altarplastik die wichtigste Aufgabe der Bildhauwerkstätten. Mit ihrer enormen Vielfalt an künstlerischen Aussagemöglichkeiten bildete die Retabelarchitektur einen äußerst fruchtbaren Grund für die Entfaltung der Skulptur. Dabei verbanden sich bewährte Berufstraditionen und fortschrittliche Formtendenzen zu neuen Lösungen.

Nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges verlagerten einzelne Kunsthandwerker ihren Lebensmittelpunkt an den Hochrhein. So ließ sich etwa Hans Heinrich Scharpf nach einer über zwei Jahrzehnte währenden Tätigkeit im Kanton Solothurn um 1651 in Rheinfelden nieder, von wo er möglicherweise auch stammte.⁸²

⁸¹ PETER FELDER, *Barockplastik der Schweiz* (Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz 6), Basel/Stuttgart/Bern 1988, S. 10–11 und S. 230.

⁸² Kurze biographische Angaben bei FELDER, *Barockplastik* (wie Anm. 81), S. 287.

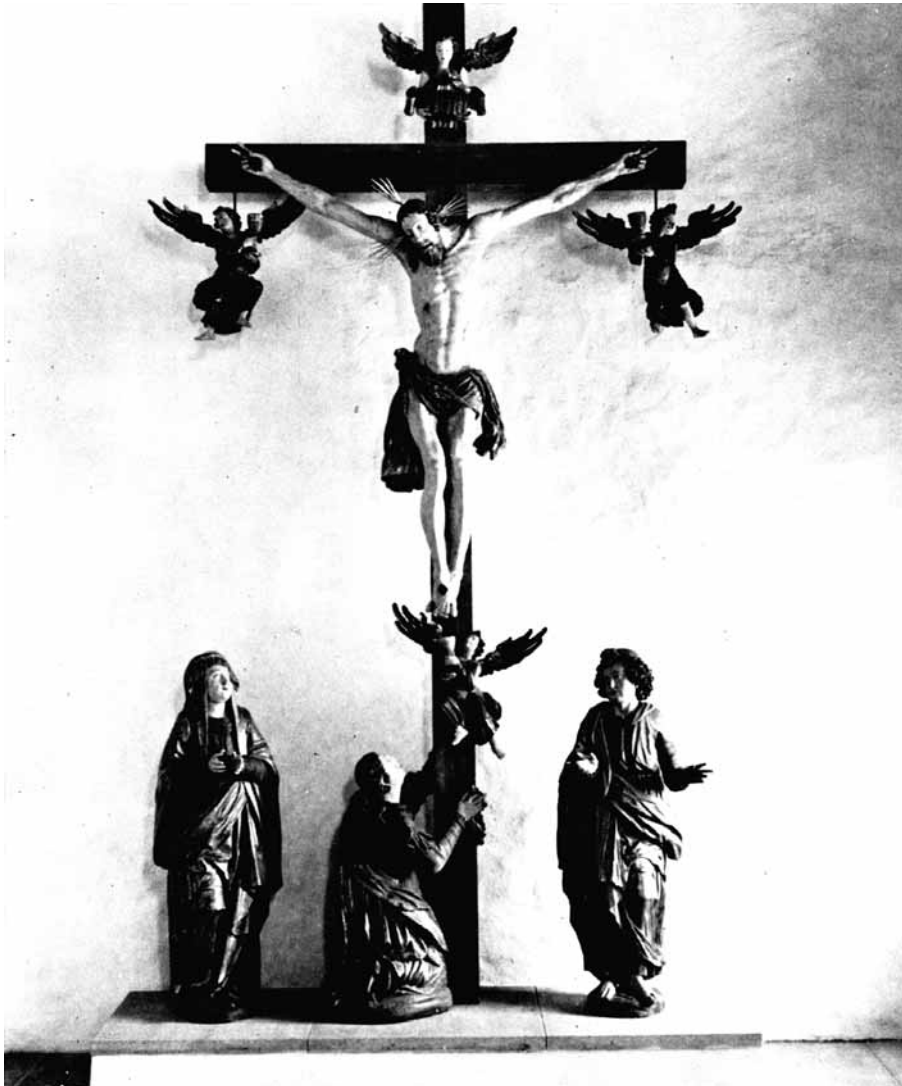


Abb. 10: Frick/CH, Kreuzigungsgruppe im Beinhaus. Das lebensgroße Ensemble entstand um 1610/20 in der Werkstatt der Gebrüder Fischer in Laufenburg. Die Disposition der Einzelwerke und der ins Monumentale gesteigerte Kreuzifixus folgen noch einem in der Gotik verwurzelten Repertoire. Hingegen zeigt sich in den Assistenzfiguren am Fuß des Kreuzes ein auf erhöhte Plastizität und bewegungsreichere Inszenierung zielender Darstellungswille. Foto: Kantonale Denkmalpflege Aargau (Neffen)

Noch in seiner ersten Schaffensphase hatte der Bildhauer in der Gnadenkapelle des Benediktinerklosters Mariastein einen Altaraufbau geschaffen, der in Komposition und plastischer Durchformung bereits auf den anbrechenden Hochbarock hinweist.

In der Nachfolge seines Vaters, dem er stilistisch eng verpflichtet blieb, führte Johann Viktor Scharpf die Werkstatt in Rheinfelden weiter und übernahm kleinere Aufträge wie die Schnitzarbeiten an der neu errichteten Kanzel der Stifts- und Stadtkirche St. Martin oder den 1699 entstandenen Prunkrahmen für das Bildnis Kaiser Leopolds I. im Rathaussaal. Daneben wurden ihm auch integrale Altarprojekte, namentlich in der Pfarrkirche Therwil und wohl auch in der Klosterkirche Olsberg übertragen.⁸³

Die lokale Auftragslage blieb aber zunächst begrenzt, so dass sich die Bildhauer über das nähere Umfeld ihres Wohnortes hinaus um Verdienstmöglichkeiten bemühen oder die Region gar verlassen mussten. Letzteren Weg beschritt der Laufener Bartholomäus Ruof, der im Wallis eine neue Wirkungsstätte fand und zusammen mit seinem Schüler Hans Heinrich Knecht das Chorgestühl der Valeriakirche in Sitten vollendete.⁸⁴

2. 3. 3 Johann Isaak Freitag, ein herausragender Meister des Hochbarock

Seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert standen die einheimischen Bildhauer in wachsender Konkurrenz zu Malern und Stuckplastikern. Die reinen Figurenretabel traten gegenüber den mit zentralen Gemälden ausgestatteten Altären zurück. Gleichzeitig wurden verschiedene Aufträge an Stuckateure aus dem Gebiet Norditaliens und des heutigen Tessins vergeben, die sich, wie etwa die Gebrüder Giacomo und Pietro Neurone, über ein breites Fachwissen und eine hohe Kunstfertigkeit ausweisen konnten.

Aber auch innerhalb des eigenen Berufsstandes zeichneten sich wachsende soziale Rangunterschiede ab. Namentlich für umfangreiche und prätentiose Aufträge wurden die in der handwerklichen Praxis verwurzelten Meister zunehmend von akademisch geschulten Bildhauern verdrängt. Dennoch konnten sich einzelne Vertreter lokaler Provenienz auch in diesem veränderten Umfeld behaupten. Zu ihnen zählte der aus Rheinfelden stammende Johann Isaak Freitag. Von seinen Lehr- und Wanderjahren in seine Heimatstadt zurückgekehrt, heiratete er im Februar 1707 Maria Katharina Scharpf, die Tochter seines Lehrmeisters und übernahm dann dessen Liegenschaft und Werkstatt an der Marktgasse 30. Damit erfüllte der Bildhauer die wesentlichen Voraussetzungen zur Aufnahme in die Zunft „zum Gilgenberg“, schrieben doch die Ordnungen der Handwerkseinigungen unter anderem vor, dass ein Meister *ehelich mit eigenem Rauch sitzen*, also verheiratet sein und eine eigene

⁸³ FELDER, Barockplastik (wie Anm. 81), S. 28 und S. 288.

⁸⁴ Ebd., S. 31–32.

Wohnung besitzen müsse.⁸⁵ Diese gesicherte Ausgangslage eröffnete Freitag den Weg zu verschiedenen öffentlichen Ämtern und zu einem raschen beruflichen Aufstieg. Er nahm im großen, später im kleinen Rat der Stadt Rheinfelden Einsitz, wurde 1732 zum Schultheißen gewählt und etablierte sich innerhalb weniger Jahre als renommierter Bildhauer.⁸⁶

Im Gegensatz zur Mehrzahl einheimischer Meister, die während des 18. Jahrhunderts im südlichen Breisgau wirkten, entwickelte er eine eigenständige, temperamentvolle und ausdrucksstarke Formensprache. Sein reiches Oeuvre umfasst neben Einzelplastiken und Skulpturengruppen auch Altar- und Kanzelbauten, die in gleicher Weise ein sprechendes Zeugnis seiner herausragenden Begabung und Fachkompetenz ablegen.

Werke wie die 1709 entstandene Sebastiansstatue in Frick lassen vermuten, dass Freitag, der auf seinen Lehr- und Wanderjahren wohl bis nach Wien gelangte, unter anderem durch die Arbeiten Thomas Schwanthalers und Meinrad Guggenbichlers entscheidende inspirative Impulse erhielt.⁸⁷ In Ausdruck und Gestik von einem einheitlichen konzeptionellen Gestus durchdrungen, zeichnen sich die Plastiken des Rheinfelder Bildhauers durch einen bis in die Details der Gewandgestaltung und der Mimik ausstrahlenden, einheitlichen Formwillen aus. Seine Figuren bilden nicht dekorative Versatzstücke eines größeren Ausstattungskorpus, sondern erscheinen als eigenständige Persönlichkeitsbilder. Die Madonna im Fricktaler Museum in Rheinfelden oder der Heilige Johannes am Hochaltar der Klosterkirche Olsberg sind ausgereifte, von originärer Schöpfungskraft durchdrungene und mit hoher handwerklicher Fertigkeit geschaffene Werke. Obschon sich im Vergleich der einzelnen Arbeiten ein typologisches Grundrepertoire erkennen lässt, zeigt jede Gestalt individuelle Züge (Abb. 11).

Nach Arbeiten für das Benediktinerinnenkloster Berau im Schwarzwald erhielt Freitag mit den Statuen für Kanzel und Seitenaltäre im Säckinger Münster seinen zweiten größeren Auftrag, der ihn zwischen 1719 und 1723/24 in Anspruch nahm. Während dieser Zeit wurden ihm in dichter Folge weitere Arbeiten übertragen. Die Tätigkeit für das adelige Damenstift, an der er höchst interessiert war, scheint ihm deshalb definitiv den Zugang zur sakralen Ausstattungskunst eröffnet zu haben. Seine schöpferischen Fähigkeiten zeigen sich vor allem in der Großplastik. Einen sprechenden Beweis seines Könnens legte er mit dem die Kanzel tragenden Samson im Säckinger Münster ab. Die kräftige Gestalt, die den ausladenden Korb emporzustemmen scheint, lehnte sich an das vor allem im Profanbau beliebte Atlantenmotiv an und wurde in typologischer Deutungsperspektive als alttestamentliche Verkörperung Jesu Christi gesehen. Deutlicher als bei den übrigen, wesentlich kleineren

⁸⁵ PETER VOLK, *Rokokoplastik in Altbayern, Bayerisch-Schwaben und im Allgäu*, München 1981, S. 14.

⁸⁶ Biographische Angaben bei ZWEIFEL, *Die Plastiken* (wie Anm. 78), S. 78.

⁸⁷ Ebd., S. 83, Anm. 5.



Abb. 11: Olsberg/CH, Pfarr- und ehemalige Klosterkirche. Hl. Johannes der Täufer von Johann Isaak Freitag. Die um 1720/30 entstandene Figur zählt zu den ausgereiftesten Werken des Meisters, der nach Lehr- und Wanderjahren in seiner Heimatstadt Rheinfelden arbeitete. Individuelle Schöpfungskraft und hohe handwerkliche Fertigkeit kennzeichnen das Oeuvre Freitags, das in der barocken Bildhauerkunst am Hochrhein eine herausragende Stellung einnimmt. Foto: Peter Felder, Küttigen/CH

Statuen an Korb und Schalldeckel hat Freitag in der lebensgroßen Trägerfigur der Säckinger Kanzel das Bild einer eigenständigen Persönlichkeit geformt.⁸⁸

Im Einklang mit den außergewöhnlichen architektonischen Rahmenbedingungen realisierte er im Chorraum der Pfarrkirche Herznach einen Hochaltar, der sich durch eine hohe bildhauerische und fassungstechnische Qualität auszeichnet.⁸⁹ Das dreiachsig konzipierte, klar gegliederte Retabel mündet im Aufsatz in eine stürmisch bewegte, mit Putten besetzte Gloriole. Sie umstrahlt eine grazil gearbeitete Marienfigur mit Kind, aus dessen Hand die vor den Mittelpfeilern der Seitenoratorien stehenden Heiligen Dominikus und Katharina von Siena den Rosenkranz empfangen. Dieses Thema, das im Anschluss an das Konzil von Trient in unterschiedlicher Weise umgesetzt wurde, erscheint hier in einer äußerst innovativen Darstellung. Durch den kühnen Ausgriff in den Raum wird das Altarhaus zu einem in unterschiedliche Ebenen gegliederten Inszenierungsrahmen. Mit empfangender Gebärde der himmlischen Erscheinung am Hochaltar zugewandt, beleben die Heiligengestalten das beziehungsreiche architektonische Gefüge. Als Vermittler und Fürsprecher in einer Mittelposition situiert, verweisen sie mit emphatischem Gestus von den

Licht durchfluteten Oratorien auf den optischen und liturgischen Kulminationspunkt im Chorhaupt. In der Verbindung von Raum und Plastik, der engen Verschränkung von Architektur und wirkungsvoller Inszenierung hat Freitag zu einer äußerst innovativen Formulierung gefunden. Seine Figuren fügen sich harmonisch in den vorgezeichneten Rahmen ein, ohne dabei etwas von ihrer Ausdruckskraft einzubüssen. Die virtuos modellierten Heiligengestalten, die sich durch eine beredte Körper-

⁸⁸ ZWEIFEL, Die Plastiken (wie Anm. 78), S. 80–81.

⁸⁹ FELDER, Pfarrkirche St. Nikolaus Herznach AG (wie Anm. 53), S. 9.



Abb. 12: Rheinfelden/CH, Stadt- und ehemalige Stiftskirche St. Martin. Sebastiansaltar im nördlichen Seitenschiff. Als Alterswerk Johann Isaak Freitags bildet das um 1734 entstandene, figurenreiche Retabel gleichsam eine Summe seines reichen kunsthandwerklichen Schaffens. Foto: Kantonale Denkmalpflege Aargau (Knecht)

sprache und spontane Lebendigkeit auszeichnen, setzen an entscheidenden Punkten der Raumschale gewichtige plastische Akzente.

Neben der handwerklichen Kompetenz zeigt das Herznacher Ensemble auch, dass Freitag sowohl im einzelnen Werk, als auch in den raumprägenden Altar- und Kanzelanlagen farblich-dekorative Ausdrucksmöglichkeiten gezielt einzusetzen und mit der bestehenden Ausstattung zu einem überzeugenden Gesamtklang zusammenzuführen wusste. Diese Fähigkeit stellte er auch bei seinem letzten großen Auftrag, dem Sebastiansaltar in der Rheinfelder Martinskirche unter Beweis, dessen Figurenprogramm noch einmal weitgehend die Hand des Meisters erkennen lässt (Abb. 12).⁹⁰

2.3.4 Spätbarocke Dekorationskunst und Bauplastik

In Arbeitstechniken und Materialwahl orientierten sich die lokal verwurzelten Bildhauer häufig an den meist über Generationen gewachsenen Werkstatttraditionen. Das geschmeidige und leicht zu bearbeitende Lindenholz blieb der gebräuchlichste Ausgangsstoff. Franz Ludwig Wind, der in Kaiserstuhl eine Bildhauerwerkstatt unterhielt, lieferte in der Pfarrkirche Mettau einen Beweis seines phantasievoll bewegten Dekorationsstils. Variationsreiche, schwungvolle Rocailleformen verbinden sich mit florealen Motiven und Régencemustern zu bewegten, filigranen Zierelementen, die sich an Altären, Kanzel, Beichtstühlen und Chor-

⁹⁰ FELDER, Barockplastik (wie Anm. 81), S. 42–44 und S. 232.

gestühl finden. Demgegenüber wirken die polierweiß gefassten, flankierenden Holzskulpturen, die Wind für die Mettauer Altargruppe schuf, eher verhalten.⁹¹ Den dekorativen Werken Franz Ludwig Winds vergleichbar sind die Arbeiten des Rheinfelder Bilderschnitzers Peter Schacherer, der für die Gestaltung des Chorgestühls in der Domstiftskirche Arlesheim verantwortlich zeichnete.

Gegenüber der großen Zahl von Holzskulpturen und kunstvollen Schnitzarbeiten, die meist Teil umfassender Dekorationsprogramme bildeten, blieben die in Stein gehauenen Plastiken die Ausnahme. Die Aufträge in diesem Bereich beschränkten sich auch auf wenige, auf Fernwirkung angelegte Statuen, die in den Gestaltungskonzepten der Außenfassaden bauplastische Akzente setzten. Für die neu gestaltete Westfront des Säckinger Münsters schuf der aus Bayern stammende und in Säckingen eingebürgerte Bildhauer Michael Speer eine Immaculatadarstellung.⁹² Die in flüssig-grazilem Duktus gehaltene Figur erhebt sich über dem Uhrengiebel der Mittelachse und führt in leichter Torsion den Schwung weiter, den Johann Kaspar Bagnato im Portalvorbau und den seitlich ausgreifenden Volutengiebeln vorgezeichnet hatte. Im Gestus bedeutend verhaltener fügt sich der, aus derselben Werkstatt stammende heilige Fridolin mit dem toten Urso in die darunter liegende Nische ein.⁹³ Demgegenüber tritt die plastisch stärker durchformte Figur des Heiligen Bernhard von Clairvaux am Turm der ehemaligen Klosterkirche Olsberg als individuell gestaltete Persönlichkeit in Erscheinung. Die geschmeidige Kontrapostfigur erinnert an verwandte Arbeiten in Holz. Die fein gearbeiteten Gesichtszüge zeichnen den *honigfließenden Lehrer* und Mystiker als Leitfigur einer monastischen Existenz, die in Kontemplation und geistig-seelischem Wachstum ihre wesentliche Berufung verwirklicht.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts prägte der höfisch-internationale Barockstil zunehmend auch die Plastik im ländlichen und kleinstädtischen Raum mit. Eine wesentliche Vermittlerrolle kam dabei den in führenden Zentren hergestellten Werken der Gold- und Silberschmiedekunst zu. Wie die beiden Leuchterengel im Kirchenschatz der ehemaligen Stiftskirche St. Martin in Rheinfelden, die der Münchner Goldschmied Joseph Friedrich Canzler nach Modellen Ignaz Günthers in Silber getriebenen hatte, gingen diese Arbeiten häufig auf Vorlagen bedeutender Künstler zurück.⁹⁴

⁹¹ FELDER, Barockplastik (wie Anm. 81), S. 62; FRICKER / FREIVOGEL, Pfarrkirche St. Remigius (wie Anm. 44), S. 16–19.

⁹² JEHLÉ / ENDERLE-JEHLÉ, Die Geschichte des Stiftes Säckingen (wie Anm. 10), S. 273.

⁹³ Dabei bleibt zu berücksichtigen, dass die untere Partie der Figur offenbar aufgrund fortgeschrittener Verwitterung im 19. Jahrhundert notdürftig überarbeitet wurde. Vgl. dazu ADOLF REINLE, Die Gestalt des Säckinger Münsters im Wechsel der Epochen, in: ZAK 32 (1975), Heft 1, S. 17–41, hier: S. 38. Dieser Befund verweist auf die Tatsache, dass die meist in Sandstein gearbeitete Bauplastik, insbesondere wenn sie ihren Platz an den auf Repräsentativität ausgerichteten, aber exponierten Westfassaden fand, kaum mehr im Original in situ erhalten sind, sondern meist durch Kopien ersetzt werden mussten.

⁹⁴ Zur Entwicklung der Rokokoplastik und den wichtigsten Vertretern dieses Genres in Süddeutschland vgl. VOLK, Rokokoplastik (wie Anm. 85), S. 31–46. Zu Ignaz Günther (1725–1775) bes.: S. 37–38; Die beiden Arbeiten im Rheinfelder Kirchenschatz behandelt

2. 3. 5 An der Schwelle zum Klassizismus

Nach 1770 brachen sich die an der antiken Architektur orientierten ästhetischen Prinzipien in Kunst und Architektur immer deutlicher Bahn. Innerhalb weniger Jahre starb eine Reihe führender Barockbildhauer. Letzte Impulse des Rokoko blieben aber insbesondere im ländlichen Raum noch längere Zeit wirksam. Drei ortsansässige Handwerker, der Bildhauer Michael Acklin und die Tischlermeister Joseph und Franz Kümmerli, ergänzten die Ausstattung der zwischen 1769 und 1772 umgestalteten Rheinfelder Martinskirche mit einem kunstvoll geschnitzten Chorgestühl. In keinem anderen Sakralbau des Fricktals haben ausschließlich einheimische und ortsansässige Meister eine derart reiche und qualitätsvolle künstlerische Ausstattung geschaffen. Besondere Akzente erhält das vielfältige Ensemble durch die Folge bedeutender Schnitzaltäre aus dem 17. und 18. Jahrhundert, deren ausgezeichnete Skulpturen eine lückenlose regionale Werkstatttradition belegen.⁹⁵

Am Übergang vom Spätbarock zum Frühklassizismus stehen die Arbeiten des aus Riedlingen an der Donau stammenden Johann Friedrich Vollmar, der zunächst in Waldshut und später in Säckingen eine Werkstatt unterhielt. Er arbeitete als Architekt, Stuckateur, Freskant und Bildhauer in Südbaden und in der angrenzenden Schweiz, wo er zu den bedeutendsten Meistern des Frühklassizismus gehörte.⁹⁶ Während Vollmar in der Bau- und Dekorationskunst eine nüchterne, von kühler Zurückhaltung geprägte Formensprache pflegte, die sich an französischen Vorbildern orientierte, lehnte er sich in seinem bildhauerischen Schaffen enger an die barocke Tradition an. Die Altäre und Kanzeln in den Pfarrkirchen von Waldshut, Minseln und Schupfart greifen in Konzeption und strafflinigem Aufbau Elemente eines in der Antike vorgeprägten ästhetischen Kanons auf. Demgegenüber sind etwa die vollplastischen Darstellungen der Erzengel Michael und Raffael am Hochaltar der Pfarrkirche Kaisten noch in den geschmeidigen künstlerischen Formulierungen des Louis XVI gehalten. Den polierweiß gefassten Bildwerken fehlt allerdings der kraftvolle Ausdruck, die beredte Körpersprache und die spontane Lebendigkeit hoch- und spätbarocker Altarplastik. Die Impulse der vorangehenden Stilepoche erscheinen in den Figuren Vollmars nicht mehr als leitende Formprinzipien, sondern vielmehr als Reminiszenzen und Zitate, die sich an den akademisch fundierten ästhetischen Forderungen nach klarer Abgrenzung und Gliederung brechen. In Vollmars bildhauerischem Werk zeichnet sich eine künstlerische Entwicklungstendenz ab, die im ausge-

PETER FELDER, Zwei silberne Leuchterengel nach Entwürfen von Ignaz Günther, in: *Unsere Kunstdenkmäler XIX* (1968), S. 121 ff.

⁹⁵ JÜRIG A. BOSSARDT, Die Stadtkirche St. Martin zu Rheinfelden, in: *RhNJB* 1978, S. 5–114, hier: S. 14–16; DERS., Die Außen- und Innenrestaurierung, in: *RhNJB* 1993, S. 21–35; PETER FELDER / HANS WEBER, *Der Aargau im Spiegel seiner Kulturdenkmäler*, Aarau/Stuttgart 1987, S. 127.

⁹⁶ WINFRIED ABFALG, Johann Friedrich Vollmar (1751–1818). Ein Henkerssohn wird Künstler. Zum 250. Geburtstag des Bildhauers, Stuckateurs, Malers, Architekten, Altar- und Kanzelbauers, Lindenberg im Allgäu 2002.

henden 18. Jahrhundert zunehmend breiter Platz griff. Die beschwingte Leichtigkeit, Prägnanz und auf individuelle Ausstrahlung abzielende, barocke Artikulationsfähigkeit klangen aus und wichen einer auf formalisierte Grundlagen reduzierten Ausstattungskunst.

Breit angelegte bauplastische Aufträge und übergreifende Dekorationskonzepte wurden seltener. Die Skulptur löste sich zunehmend aus der engen Beziehung zur Architektur und entfaltete schließlich in der Denkmalsplastik, die zu einem wesentlichen künstlerischen Aufgabenbereich wurde, ein Eigenleben. Dieser Entwicklungslinie lief die Verlagerung von sakraler zu profaner Kunst parallel. Die mit unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten inszenierten Darstellungen, die Zeit- und Heilsgeschichte, Dies- und Jenseits in beziehungsreiche Zusammenhänge setzten, wurden nun durch Werke abgelöst, die mythologische, allegorische und historische Inhalte in veränderten Formulierungen ins Bild fassten.

2. 4 Die Werke der Gold- und Silberschmiede

Zu den Objekten, die je nach Festtag oder kirchenjahreszeitlicher Prägung einen integrierenden Bestandteil der Kirchen- und insbesondere der Altarausstattungen bildeten, zählen auch die zahlreichen Werke der Gold- und Silberschmiedekunst. Sie standen im Bereich der eigenständigen Plastik in enger Beziehung zur Bildhauerei, setzten doch die in Edelmetall getriebenen oder gegossenen Figuren ein in Holz geschnitztes Modell voraus.⁹⁷ Während kleinere Arbeiten wie Messkelche oder Kleinplastiken auch von lokalen Fachkräften am Hochrhein ausgeführt wurden, gingen umfangreichere Aufträge, etwa technisch anspruchsvolle Ostensorien oder Reliquiare an Fachkräfte im Raume Süddeutschlands, insbesondere nach Augsburg. Der größte Teil der Edelmetallarbeiten, die in den Sakristeien der Pfarr- und Stiftskirchen verwahrt werden, erwuchs unmittelbar dem liturgischen Gebrauch. Messgeräte, die, abgestuft nach der Bedeutung der Feier, häufig Verwendung fanden, nehmen in den über Generationen gewachsenen Sammlungen notwendigerweise breiten Raum ein.

Aufgrund ihres hohen Materialwertes wurden auch kleinere Kirchenschätze mehrfach dezimiert. Nach den Verlusten während des Dreißigjährigen Krieges waren es dann vor allem die politische Umbruchphase an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert und die anschließende Säkularisation geistlicher Institutionen, die zu einer einschneidenden Reduktion reicher Bestände führten. Wie im 1806 aufgelösten adeligen Damenstift Säckingen wurden damit vor allem auch die Arbeiten barocker Zeitstellung ihrem angestammten Umfeld entzogen. Verhältnismäßig geschlossen blieben die Kirchenschätze der Pfarrkirchen erhalten. Neben Messgeräten aus dem Nachlass einzelner Priester haben sich verschiedene Objekte erhalten, die von Vertretern des Adels und des Klerus gestiftet wurden. Dazu zählen etwa zwei hochbarocke Kelche, welche die Herren von Schönau für die Pfarrkirche in Oeschgen herstellen ließen.

⁹⁷ MANE HERING-MITGAU, *Barocke Silberplastik in Südwestdeutschland*, Weißenhorn 1973, S. 30–34.

Während des 18. Jahrhunderts kauften die Pfarreien und geistlichen Institutionen zwischen Jura und Schwarzwald in größerer Zahl bedeutende Werke der Gold- und Silberschmiedekunst an. Darunter nahmen die Monstranzen eine Sonderstellung ein. Sie zählten zu den herausragendsten Werken der Schatzbestände und wurden unter Verwendung eines gängigen Formenrepertoires meist für die spezifischen Bedürfnisse einer Pfarrei hergestellt.⁹⁸ Die Ausführung dieser Preziosen stellte hohe Anforderungen an das handwerkliche Können. In der Spätphase barocken Kunstschaffens waren es vor allem Augsburger und Münchner Werkstätten, die sich auf diesen Bereich spezialisiert hatten und weite Teile Süddeutschlands und der angrenzenden Schweiz belieferten.⁹⁹

Der umfangreichste Bestand an qualitätsvollen Gold- und Silberschmiedearbeiten befindet sich in der ehemaligen Stiftskirche St. Martin in Rheinfelden.¹⁰⁰ Durch die späte, erst 1870 erfolgte Auflösung der Chorherrengemeinschaft haben sich hier neben Messgeräten auch Reliquiare und Silberplastiken von hoher Qualität erhalten.

Die bedeutendste Arbeit unter den beweglichen Ausstattungsobjekten, die in den Kirchenschätzen am Hochrhein verwahrt werden, ist der silberne Fridolinsschrein. Die letzte Fürstäbtissin, Maria Anna von Hornstein-Göffingen (reg. 1755–1806), ließ das Werk 1764 für rund 8000 Gulden in Augsburg herstellen. Der ausgesprochen hohe Preis gibt einen deutlichen Hinweis auf den komplizierten und langwierigen Entstehungsprozess des Schreins, der sich über fast sechs Jahre hinzog. Die Arbeit, die heute als Hauptwerk der Augsburger Gold- und Silberschmiedekunst des 18. Jahrhunderts gilt, bildete gleichsam den krönenden Abschluss der zweiten Barockisierungsphase im Säckinger Münster (Abb. 13).¹⁰¹

⁹⁸ Die Maße der Werke bestimmten sich nach den Dimensionen der Expositionsflächen, die der eucharistischen Anbetung dienten. Zudem wurde die allgemeine Symbolsprache durch ortsspezifische Elemente, etwa die Darstellungen der Kirchenpatrone, angereichert. Neben ein breiter verfügbares Repertoire, das von der Struktur des Aufbaus bis zu seriell verwendeten Dekorationselementen reichte, traten deshalb auf Wunsch der Auftraggeber auch singuläre Motive. Bei den mehrschichtigen Strahlenmonstranzen bot die durchbrochene und aus unterschiedlichen Silbertreiarbeiten zusammengesetzte Schauffront die Möglichkeit, verschiedene Symbolebenen miteinander zu verbinden.

⁹⁹ VOLK, *Rokokoplastik* (wie Anm. 85), S. 8; HERING-MITGAU, *Barocke Silberplastik* (wie Anm. 97), S. 14–16.

¹⁰⁰ ULRICH BARTH / GEORG GERMANN, *Der Stiftungsschatz von St. Martin in Rheinfelden*, in: *Festschrift Karl Schib zum 70. Geburtstag am 7.9.1968* (Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte, 45), hg. vom Historischen Verein des Kantons Schaffhausen, Thayngen 1968, S. 38–77.

¹⁰¹ ADOLF REINLE, *Der Schatz des Münsters zu Säckingen*, in: WALTER BERSCHIN (Hg.), *Frühe Kultur in Säckingen. Zehn Studien zu Literatur, Kunst, Geschichte*, Sigmaringen 1991, S. 109–122 und S. 135–151, Abb. S. 129–134; Statt der ursprünglich vorgesehenen 5000 kostete der Schrein schließlich 8894 Gulden. Die Fürstäbtissin erklärte sich nach Eintreffen des Werkes in Säckingen jedoch bereit, den Fehlbetrag aus eigenen Mitteln zu bestreiten. Vgl. dazu JEHL / ENDERLE-JEHL, *Die Geschichte des Stiftes Säckingen* (wie Anm. 10), S. 285–286.



Abb. 13: Bad Säckingen, Fridolinsmünster. Zwei Tage vor dem Patronatsfest, am 4. März 1764, gelangte der in Augsburg hergestellte Silberschrein in das adelige Damenstift auf der Rheininsel. Das mit hohen Ausgaben verbundene Werk, das künftig die Reliquien des iro-fränkischen Missionars bergen sollte, zählt zu den bedeutendsten in Edelmetall geschaffenen Arbeiten süddeutscher Provenienz. Foto: Patrick Bircher

2. 5 Altarbaukunst als Summe kunsthandwerklicher Fertigkeit

2. 5. 1 Einzelwerke und Altargruppen des Früh- und Hochbarock

Gefördert durch die Beschlüsse des Konzils von Trient kam den Bildretabeln innerhalb der Ausstattung von Sakralräumen eine zentrale Bedeutung zu. Als Brennpunkte des liturgischen Geschehens, die in vielschichtigen theologisch-allegorischen Deutungsperspektiven verankert waren, wurden die Altäre an ausgezeichneten Stellen der Raumabfolge errichtet und bildeten einen integrierenden Bestandteil barocker Gestaltungskonzepte. Dabei fanden sich Schreiner, Bildhauer, Fassmaler und Vergolder zu Gemeinschaftswerken zusammen, die ihnen Raum für kunsthandwerkliche Innovationen und kühne, experimentelle Vorstöße eröffneten.

1607 errichtet, steht der zweigeschossige Hochaltar der Gebrüder Heinrich und Melchior Fischer in der Rheinfelder Martinskirche am Beginn einer Reihe von Werken, die sich in ihrer Grundstruktur an der in der Renaissance wurzelnden frühbarocken Portalarchitektur orientieren. Die um 1646 gestifteten Altäre in den Seitenkapellen der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Frick sind ebenfalls noch der Fläche verhaftet und zeigen nur wenige vollplastische Akzente. An der etwa 25 Jahre später entstandenen Seitenaltargruppe der Stadtkirche St. Johann in Laufenburg fanden dann rankenverzierte, gewundene Säulen Verwendung, die kräftig profilierte Gebälkzonen abstützen. Diese architektonischen Elemente strukturieren auch den 1673 entstandenen Hochaltar der Klosterkirche Olsberg.¹⁰² Die breit gelagerte Schaufrent ist ein frühes Beispiel für das Bestreben, mit einer Altaranlage das Chorghaupt in seiner räumlichen Dimension möglichst vollständig zu erschließen. Diese Tendenz verdichtete sich während des 18. Jahrhunderts zu einem leitenden Konzept und wurde schließlich zu einem wesentlichen Charakteristikum barocker Sakralkunst. Mit der Erweiterung der Aufbauten, die dann zunehmend auch in den Raum ausgriffen, gewannen die Anlagen nicht nur an Plastizität und dominierender Wirkung, sondern wurden auch enger mit dem architektonischen Rahmen in Beziehung gesetzt.¹⁰³ Trotz differenzierterer Gliederung, der Verdoppelung der Säulen und dem Einbezug zunehmend freier agierender Statuen, blieben die Altäre aber zunächst noch weitgehend der Fläche verhaftet und standen allenfalls in punktueller Korrespondenz zur Raumabfolge.

1658 schuf der Luzerner Barockbildhauer Hans Ulrich Räber für die Laufenburger Stadtkirche einen neuen figurenreichen Hochaltar und wenige Jahre später ein Retabel im nördlichen Seitenschiff, auf dem künftig die Gebeine der Katakombenheiligen Secunda verwahrt wurden. Die Beseitigung des gotischen Lettners bot den Anlass, die Übergangszone zwischen Laien- und Klerikerbereich neu zu gestalten. Zu beiden Seiten des Chorgitters, das der einheimische Schlossermeister Sebastian

¹⁰² HOEGGER, Ehemaliges Kloster Olsberg (wie Anm. 49), S. 15.

¹⁰³ Diese Entwicklung zeigt GUIDO REUTER, Barocke Hochaltäre in Süddeutschland 1660–1770, Petersberg 2002, anhand verschiedener Beispiele aus dem Raume Süddeutschlands auf, hier bes.: S. 25–27, sowie S. 246, Anm. 56.



Abb. 14: Laufenburg/CH, Stadtkirche St. Johann, Immakulata-Altar im südlichen Seitenschiff. Das um 1702 entstandene, reich ausgestattete Retabel zählt zu den Glanzstücken hochbarocken Altarbaus im ehemals vorderösterreichischen Gebiet am Hochrhein. Foto: Patrick Bircher

Hirt 1672 in die freie Öffnung einsetzte, entstanden mit dem Katharinen- und dem Sebastiansaltar zwei neue, die Raumabfolge prägende Akzente. Sie verbinden sich mit dem Secunda- und dem Immakulata-Altar an den Stirnseiten der beiden Seitenschiffe zu einer dichten Folge hochbarocker Werke, die sich einer Ikonostase vergleichbar in den Kirchenraum einfügen.¹⁰⁴ Die Disposition der auf blockhaften Mensen ruhenden Retabel, zeichnet sich durch eine einheitliche klare Tektonik aus. Die verhältnismäßig hohen Predellazonen dienen als Postamente für die polychrom gefassten Figuren und tordierten Säulen, die Haupt- und Oberzone rahmen. Mit den Antependien und den in Gold gefassten Zierelementen setzen sie auf den schwarz gehaltenen Aufbauten prägnante Akzente. Diese Gestaltungsmotive erscheinen am Immakulata-Altar in verdichteter Form. 1702 im südlichen Seitenschiff errichtet, erinnert das Werk an reich ausgestattete Schnitzaltäre alpenländischer Provenienz. Wie in das ovalförmige Sichtfenster eines Ostensoriums wurde die Statue der Immakulata in die Mittelachse eingefügt, begleitet von den seitlichen Assistenzfiguren der Jesuitenheiligen Ignatius und Franz Xaver. (Abb. 14).¹⁰⁵

Unmittelbar in das gottesdienstliche Geschehen eingebunden, konnten die raumbestimmenden Anlagen dem Zyklus des Kirchenjahres angepasst werden. Für die Mensa am Hochaltar der Stadt- und ehemaligen Stiftskirche St. Martin in Rheinfelden stehen noch auswechselbare Antependien zur Verfügung. Sie stimmen in Farbe und Dekor mit den Paramenten überein, die je nach Festtag oder zeitlicher Prägung getragen wurden. Zu den variierenden Elementen der Altarausstattungen zählten neben unterschiedlichen Leuchtern auch austauschbare Bildwerke und Reliquiare, die an ausgezeichneten Punkten der Gesamtkomposition eingefügt und nach einem bestimmten Zeitraum wieder entfernt wurden. Neben kleineren Elementen wie den Figuren und Symbolen auf den Tabernakelaufbauten ließen sich oft auch weitere Bereiche durch visuelle Veränderungen auf spezifische liturgische Bedürfnisse abstimmen. Dazu zählte etwa das Verhüllen von Bildern und Statuen während der Fastenzeit. Textilien, die Szenen aus der Passion Christi zeigten und den Altargemälden vorgehängt wurden, haben sich kaum, oder, wie etwa in Mettau, nur noch in Fragmenten erhalten.¹⁰⁶ Ein vollständiges, für die Mittelzone des Hochaltars bestimmtes „Hungertuch“ befindet sich noch in der Martinskirche Rheinfelden, wo es seit einer umfassenden Restaurierung jedes Jahr wieder an seinem angestammten Platz Verwendung findet.

2. 5. 2 Raumbezogene Inszenierungen des Spätbarock

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts folgte die Mehrzahl der Aufbauten noch tradierten Schemata. Retabel mit klar gegeneinander abgesetzten Geschossen, in

¹⁰⁴ FELDER, Stadtkirche Laufenburg (wie Anm. 42), S. 11.

¹⁰⁵ Ebd., S. 11–12.

¹⁰⁶ Von den „Hungertüchern“ Johann Friedrich Vollmars für die Altäre der Pfarrkirche St. Remigius ist in Mettau noch ein Ausschnitt der Dornenkrönung vorhanden. Vgl. dazu FRICKER / FREIVOGEL, Pfarrkirche St. Remigius (wie Anm. 44), S. 21.

deren Zentrum, von Pilastern, Säulen und Statuen flankiert, zunächst vor allem plastische Darstellungen, dann immer häufiger Gemälde eingefügt wurden, blieben zunächst die Regel.¹⁰⁷ Erst allmählich griff das Prinzip mehrfacher, kulissenartiger Schichtung und dreidimensionaler Staffelung Platz. Der gesamte Aufbau wurde nun als einheitlicher, bühnenartiger Inszenierungsraum aufgefasst. Die Gliederungsebenen begannen miteinander zu verschmelzen und traten zu Gunsten übergreifender Gesamtentwürfe zurück, die sich auch den umgebenden Raum vermehrt dienstbar machten. Entscheidende Anregungen gingen dabei von den Werken italienischer Künstler aus, die seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunehmend mit sakralen Bauaufgaben betraut worden waren.¹⁰⁸

An den Altären, die in Konzeption und Aufbau architekturtheoretischen Prinzipien folgten, setzte der Figureschmuck klare Akzente. In den Dekorationselementen und Schmuckmotiven brach sich eine zunehmend breitere Innovationsfreude mit zahlreichen lokalspezifischen Differenzierungen Bahn. Die feinen Nuancen und Abstufungen von Farbe und Form, das Spiel mit Licht und Schatten sowie die zunehmend subtilere Abstimmung der Altäre auf das Raumgefüge sollten eine suggestive Wirkung auf die Betrachtenden ausüben, die unmittelbar in das Bildgeschehen einbezogen wurden. Bekannte Bildthemen, wie etwa die Darstellung der Pietà, erschienen in effektvollen Reinterpretationen. Farblich reich differenzierte Figuren mit scharf pointierten Physiognomien wurden zunehmend freier in den Raum gesetzt.

Nun gewann auch der Marmor als dominierender Werkstoff rasch an Bedeutung. Dabei wurden jedoch höchstens in Ausnahmefällen und auch dann oft nur in der Sockelzone Steinblöcke verarbeitet. Um die Altäre, die in eine zunehmend engere Beziehung zur Raumschale und zur übrigen Ausstattung traten, farblich möglichst fein auf ihre Umgebung abstimmen und in ihrer symbolischen Konnotation klarer akzentuieren zu können, wurde der mit hohem Arbeitsaufwand verbundene Stuckmarmor dem natürlichen Material oft vorgezogen (Abb. 15).

Im majestätischen Hochaltar der Pfarrkirche von Frick haben Gestaltungskraft und Einfallsreichtum des Spätbarock einen vollendeten Ausdruck gefunden. Das vielfach geschwungene Tabernakelgehäuse begleiten vier korinthische Säulen mit konzentrisch emporstrebenden Aufsatzvoluten, die eine mächtige Spangenkronen

¹⁰⁷ In Anlehnung an die gotischen Schnitzaltäre blieb die Mittelachse frühbarocker Retabel zunächst Einzelplastiken oder Figurengruppen vorbehalten. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts traten die Werke der Bildhauer an dieser Stelle zunehmend zu Gunsten von großformatigen Gemälden zurück, die in der Folgezeit im Raume Süddeutschlands zum verbindlichen Kanon der Altargestaltung gehörten. Vgl. dazu RAINER LAUN, Studien zur Altarbaukunst in Süddeutschland. 1560–1650, Diss. München 1982, S. 155, 157 und 186; GUIDO REUTER, Barocke Hochaltäre (wie Anm. 103), S. 20.

¹⁰⁸ Wesentlichen Einfluss auf die räumliche Gestaltung der Altararchitektur ging von den Werken aus, die Gianlorenzo Bernini im zweiten und dritten Viertel des 17. Jahrhunderts in Rom schuf. Diesen von vielschichtigen und von verschiedenen Quellen gespeisten Vermittlungsprozess zeichnet REUTER, Barocke Hochaltäre (wie Anm. 103), S. 32–35, in knappen Zügen nach.

tragen. Der schwungvoll inszenierte Baldachin birgt zwischen den schräg gestellten Säulenpaaren die lebensgroßen Statuen der Kirchenpatrone Petrus und Paulus. Wie ein kostbar gearbeiteter Schrein fügt sich der zwischen 1740 und 1750 errichtete Aufbau in den lichterfüllten Chorraum ein, der ihn umschließt und seine architektonisch prägnante Aussage unterstreicht.¹⁰⁹ Der Gedanke des Baldachinaltars wurde auch in der Zeiningener Pfarrkirche St. Agatha in einer originellen Lösung umgesetzt. Als kompaktes, von vier Säulen flankiertes Bildretabel konzipiert, schließt der Hochaltar in der Oberzone mit einer elegant geschwungenen Spangenhäube.

Diese Aufbauten wurzeln in den insbesondere in der römischen Sakralarchitektur der Spätantike und des Frühmittelalters verwendeten Altarziborien, die in der Renaissance neu belebt und vor allem im Spätbarock auch nördlich der Alpen rezipiert wurden. Der in einer Spangenkronen schließende, in den Raum ausgreifende Säulenbau bildet dabei eine Sonderform, die im Spätbarock verschiedene Ausprägungen erfahren hat. Zu den herausragendsten Werken dieser Art auf dem Gebiet der heutigen Schweiz und im unmittelbar angrenzenden süddeutschen Raum zählt der Hochaltar der ehemaligen Klosterkirche Rheinau. Fügen sich doch in diesem freistehenden Säulenbau, der zwischen 1720 und 1723 nach Entwürfen und unter der Leitung des Allgäuer Malers Judas Thaddäus Sichelbein errichtet wurde, Architektur und Plastik zu einer ausgewogenen Gesamtkomposition.¹¹⁰

Der unmittelbare Anknüpfungspunkt für das bedeutend einfacher gestaltete und zurückhaltender instrumentierte Werk in Frick dürfte allerdings geographisch näher liegen. Insbesondere das Retabel zeigt in Struktur und Motivwahl auffallende Parallelen zum Tabernakelaufbau am Hochaltar des Säckinger Münsters. Neun Jahre nach



Abb. 15: Frick/CH, Pfarrkirche St. Peter und Paul. Tonnengewölbtes Langhaus und polygonal schließender Chor gegen Osten. Das Raumerlebnis, das vom warmen Kolorit der Fresken und den qualitätsvollen Régence-Stuckaturen bestimmt wird, kulminiert im Hochaltar. Der zwischen 1740 und 1750 errichtete Säulenbau legt Zeugnis für die Innovationskraft spätbarocker Inszenierungskunst ab. Foto: Patrick Bircher

¹⁰⁹ FELDER, St. Peter und Paul Frick (wie Anm. 62), S. 11.

¹¹⁰ FELDER, Barockplastik (wie Anm. 81), S. 42.

dem Kirchenbau in Frick, wo er als planender und leitender Architekt tätig war, vollendete Johann Pfeiffer 1725 dieses zentrale Werk im Chor der Stiftskirche.¹¹¹

Die Präsenz des Allerheiligsten verdeutlichen zwei Cheruben, die in seitliche, von korinthischen Säulen eingefasste und mit Muschelmotiven zusätzlich artikulierte Nischen eingestellt sind. Gegenüber Säckingen, wo zu beiden Seiten der Expositions-nische noch schmale Ädikulen eingeschoben wurden, erscheint die horizontale Abfolge in Frick leicht gestrafft, wird hier aber durch einen kunstvoll drapierten, festonbehangenen Vorhang eingefasst. Auch der Abschluss des Aufbaus mit einer auf geschwungenen Aufsatzvoluten ruhenden Spangenkronen scheint im Fridolinsmünster bereits vorgeprägt. Während dieses Element hier über dem Tabernakel zur Haupt- und Oberzone überleitet und in das Gesamtwerk eingebunden bleibt, wird es in Frick zu einem in der Größe gesteigerten, dominierenden Akzent, der die lichte Konstruktion überfängt und den umgebenden Raum entscheidend prägt. Entferntere Bezüge ließen sich etwa zwischen den in die Tiefe gestaffelten Säulen sehen, die sich in Säckingen unmittelbar an das Chorpolygon anschließen, in Frick hingegen auf einer tieferen Ebene und in reduzierter Zahl frei in den Raum gestellt sind. Aber auch die Figuren der Apostelfürsten Petrus und Paulus, im Fridolinsmünster in hoch liegende Nischen eingefügt, in Frick als lebensgroße Plastiken, von der Altararchitektur weitgehend losgelöst, über offenen Durchgängen neben das Retabel gestellt, scheinen einen schwachen Anklang an den Hochaltar im adeligen Damenstift zu bilden. Insgesamt betrachtet, wurden verschiedene Komponenten des Säckinger Aufbaus teils als detailgetreue Zitate, teils in freier Allusion zu einem neuen, den veränderten Rahmenbedingungen angepassten Konzept vereinigt. Damit entstand ein Werk mit grundlegend veränderter Wirkung und Aussage. Dem in die Höhe strebenden, als geschlossene Schauwand mit Zentralgemälde konzipierten Aufbau in Säckingen steht die offene, ins Gegenlicht gesetzte und ausschließlich durch plastische Akzente belebte Konstruktion in Frick gegenüber.

Der Zeininger Hochaltar zeigt in formaler Hinsicht eine besondere Nähe zu jenem in der Domstiftskirche Arlesheim. Diese Beziehung lässt sich nicht nur aufgrund der geographischen Nähe vermuten, sondern findet in den herrschaftspolitischen und kirchenrechtlichen Verhältnissen einen zusätzlichen Rückhalt. Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte das Basler Hochstift, das in Zeiningen die Patronatsrechte ausübte, seinen Sitz in Arlesheim. Neben großzügig angelegten Wohnhäusern ließen die Domherren gleichsam vor den Toren der alten Bischofsstadt zwischen 1679 und 1681 auch eine neue Stiftskirche errichten, die sich durch eine äußerst qualitätsvolle Ausstattung auszeichnet.

Obschon sie oft in zeitlicher Distanz zur übrigen Ausstattung entstanden, wurden die Altäre mit großem Einfühlungsvermögen als Akzent- und Höhepunkte in den vorgegebenen Rahmen eingefügt. In enger stilistischer Nähe zu dem um 1763 von Johann Georg Gigl in der Kartause Ittingen geschaffenen Hochaltar, für den er das Figurenwerk und die Schnitzappliken schuf, realisierte der Schwarzwälder Bildhauer

¹¹¹ JEHLÉ / JEHLÉ-ENDERLE, Die Geschichte des Stiftes Säckingen (wie Anm. 10), S. 272.

Matthias Faller zwölf Jahre später im Chor der Laufenburger Stadtkirche einen vergleichbaren Aufbau.¹¹² In der Nachfolge Johann Christian Wenzingers verband Faller klare architektonische Gliederungsprinzipien mit virtuoser Lebendigkeit, die sich dem wachsenden Einfluss des Klassizismus noch weitgehend verschloss. Der festliche Hochaltar der Stadtkirche St. Johann in Laufenburg steht in einem formenreichen Dialog mit dem umschließenden Chorpolygon. Das dreiteilige Säulenretabel und die klar gegliederte Raumschale begegnen sich als Zeugnisse später Stilentwicklung. Die variationsreiche Sprache des Rokoko, die sich kühn geschwungener Stege und Voluten bedient, gewinnt im Gegenlicht der hohen Fensterflächen eine besondere Aussagekraft und setzt in der vielstimmigen Ausstattungskomposition einen voll klingenden Schlussakkord.

3 Ausklang

Der 1772 vollendete Hochaltar der Stadtkirche Laufenburg, die im selben Jahr abgeschlossene barocke Umgestaltung der Martinskirche in Rheinfeldern und die vier Jahre später geweihte Pfarrkirche Mettau stehen im Zenit spätbarocker Bau- und Ausstattungskunst am Hochrhein. Die dichten Gestaltungskonzepte des Rokoko, die Form und Farbe in immer neuen Variationen ins Licht setzten, die veränderte Kompositionsmöglichkeiten suchten, um sie dann in gedrängten, flüssigen Formulierungen zum Ausdruck zu bringen, neigten sich im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts auch im Gebiet zwischen Jura und Schwarzwald dem Ende zu. Bereits 1768 hatte Pierre Michel D'Ixnard die Pläne für den Neubau der Abteikirche St. Blasien vorgelegt. Von der französischen Architektur beeinflusst, brachen sich in dieser wuchtigen klassizistischen Anlage veränderte ästhetische Prinzipien und ein auf antike Vorbilder rekurrierender Formenkanon Bahn.

Nicht nur im Sakralbau, auf den sich bis ins späte 18. Jahrhundert wesentliche Anstrengungen in Architektur und Kunsthandwerk konzentriert hatten, sondern auch im Profanbereich fand innerhalb kurzer Zeit eine Neuorientierung statt. 1771 hatte Lucius Gambs die filigrane, von schwungvoller Leichtigkeit durchströmte Stuckdecke im Laufenburger Gerichtssaal gestaltet. Drei Jahre nach deren Vollendung ergänzten die Hafnermeister Durst aus Lenzkirch die Ausstattung mit einem Kuppelofen, der in seinem kubisch-klaren, stringenten Aufbau und dem sparsam verwendeten Dekor klassizistischem Gestaltungswillen verpflichtet ist. Dieser stilistische Wandel, der die Spätzeit der habsburgischen Herrschaft am Hochrhein begleitete, zeichnete den tief greifenden politischen Umbruch der folgenden Jahre gleichsam vor. Neue gedankliche Grundlagen sowie territoriale und institutionelle Veränderungen bildeten die Koordinaten einer grundlegenden Neuorientierung, die in der klassizistischen Formensprache einen konkreten Ausdruck fand. Dabei kam

¹¹² JEHLE / JEHLE-ENDERLE, Die Geschichte des Stiftes Säckingern (wie Anm. 10), S. 57; FELDER, Stadtkirche Laufenburg (wie Anm. 42), S. 10.

Patrick Bircher

ein stilistisches Vokabular zum Tragen, mit dem sich bis in die Frühzeit der Industrialisierung ein neues politisches und soziales Selbstverständnis artikulierte.

Abkürzungen:

GLAK	Generallandesarchiv, Karlsruhe
MAS	Münsterarchiv, Bad-Säckingen
RhNJB	Rheinfelder Neujahrsblätter, Rheinfelden 1945 ff.
SKF	Schweizerische Kunstführer, hg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Basel und Bern 1953 ff.
StAAG	Staatsarchiv des Kantons Aargau, Aarau
StAS	Stadtarchiv Bad-Säckingen
VJzSchw	Vom Jura zum Schwarzwald, Jg. 1–9 (Aarau 1884–1892), N. F., 1 ff. (Rheinfelden 1926–1939/Frick 1944–1998/Möhlin 1999 ff.)
ZAK	Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Basel 1939 ff.