

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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 32 (1975)

Heft: 1: Das Fridolinsmünster zu Säckingen

Artikel: Die Fresken Franz Joseph Spieglers im Fridolinsmünster zu Säckingen

Autor: Bushart, Bruno

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-166344>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.01.2025

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

Die Fresken Franz Joseph Spieglers im Fridolinsmünster zu Säckinggen

VON BRUNO BUSHART

Die gotische, in der Folgezeit mehrfach umgebaute Damenstiftskirche St. Fridolin in Säckinggen wurde am 1. Dezember 1751 durch einen Brand beschädigt¹. Äbtissin Josepha Regina von Liebenfels (1734–1753) nahm das Unglück zum Anlaß, das Innere der Kirche zu modernisieren. Zuvor schon, nach dem Brand von 1678, war ab 1698 der Bau durchgreifend barockisiert worden, wovon unter anderem die beiden querschiffartig ausladenden Anbauten der Schutzengel- und Apostelkapelle mit ihren älteren Stukkaturen und Malereien zeugen.

Die Arbeiten von 1752 bis 1754 zielten auf Neuinterpretation des Raumes im Sinne des Rokoko. Zunächst wurde die Höhe des gotischen Mittelschiffs und Chores gemildert, indem unmittelbar über den Ovalfenstern des Barockumbaus ein Tonnengewölbe mit tief herabreichenden Stichkappen eingezogen wurde. Bandartig flache Pilaster mit ausladendem Gebälk, die auf zierlichen Konsolen oberhalb der Kapitelle der Mittelpfeiler ansetzen, übernehmen die Funktion von Gewölbeträgern. Sie dienen zugleich dazu, die langen Flächen der Seitenwände zu untergliedern und als Folge von Bildfeldern für die Fresken zu charakterisieren. Aus ähnlichem Grund dürfte der Triumphbogen niedriger und enger gemacht worden sein. Langhaus und Chor scheiden sich dadurch deutlicher voneinander, der Längszug des Raumes wird gleichermaßen unterbrochen wie sein Höhendrang. Für die Malerei ergaben sich zwei große zusätzliche Bildfelder, das eine gegen das Mittelschiff, das andere zum Hauptaltar hin gewendet. Der Höhentendenz entgegen wirken schließlich die halbkreisförmigen, oben durchbrochenen Einsätze in den Mittelschiffarkaden, die von den achteckigen Pfeilern ausgehend den steilen Anstieg der Spitzbogen verlangsamen. Die neue Raumhaut wurde hell getüncht und mit leicht getönten Stukkaturen belebt.

Die Stukkaturen schuf einer der vorzüglichsten und angesehensten Künstler seiner Zeit, *Johann Michael Feichtmayr* aus Augsburg (1709/10–1772)². Vielleicht darf man ihm sogar die Oberleitung der ganzen Erneuerungsarbeiten zuweisen. Vor Säckinggen hatte er den Stuck in den großen Klosterkirchen zu Dießen, Amorbach und Zwiefalten ausgeführt, seine späteren Hauptwerke sind Ottobern und Vierzehnheiligen. In Zwiefalten, spätestens 1747 also, hatte er den Maler Franz Joseph Spiegler (1691–1756) kennengelernt, der dort die Fresken des Mittelschiffes und Chores (1747–1750) sowie das Hochaltarblatt (1752) ausführte. Gemeinsam mit dem Architekten

Johann Michael Fischer hatten Stukkator und Maler – das ist zum Verständnis ihrer Arbeit aufschlußreich – zum Dank für das gelungene Werk eine kleine Kapelle in dem nahe Zwiefalten gelegenen Gossenzugen errichtet. Spiegler, der seit 1729 in Riedlingen an der oberen Donau lebte, ließ sich 1752 als Beisasse in Konstanz nieder. Auch er zählt zu den geachtetsten Künstlern seiner Zeit im deutschen Süden. Von Zwiefalten abgesehen hatte er freilich keine Gelegenheit gehabt, seine Kunst an einem der großen Bauten unter Beweis zu stellen. Immerhin gehörten zu seinen Auftraggebern die Äbte von Engelberg, Muri, Ochsenhausen, Ottobern, Salem, St. Blasien, Schussenried, Weingarten, die Grafen von Wolfegg und der Deutschritterorden³. Seine Berufung nach Säckinggen verdankte er zweifellos der Verbindung mit Feichtmayr. Die Aktenbelege für ihre Arbeit in Säckinggen sind im Beitrag von Dr. Jehle zusammengestellt. Signatur und Datum «Fr. Jos. Spiegler/jnv. et pinxit 1754/Constanz» auf dem Fresko unter der Orgelempore dürfte den Abschluß der Tätigkeit des Malers anzeigen.

*

Das Programm der 29 größeren und kleineren Fresken gliedert sich in drei scheinbar unabhängige Zyklen. Der Chor ist dem Marienleben vorbehalten. Wirken und Verherrlichung des heiligen Fridolin stellen die Deckenfresken in Mittel- und Seitenschiffen dar. Zu einem dritten Themenkreis schließen sich die Bilder der zwölf Apostel an den Mittelschiffwänden, die Fresken über dem Westeingang und der Orgelempore sowie über dem Hochaltar zusammen. Der Marienzyklus beginnt mit den vier Wandfresken über den Oratorien des Chores: Ankündigung der Immaculata (Abb. 68) und Geburt Mariä (Abb. 69), Mariä Verkündigung (Abb. 70) und Lobpreis Simeons (Abb. 71). An der Innenseite des Triumphbogens ist der Tod Mariä (Abb. 72), im größeren der beiden Deckengemälde ihre Aufnahme in den Himmel dargestellt.

Diese Bilderfolge entspricht den Forderungen der Gegenreformation, aber auch dem Empfinden der barocken Volksfrömmigkeit, die in Maria die von Anfang an im Heilsplan Gottes vorbestimmte Miterlöserin erblicken. Deshalb ist es Gottvater selbst, der im ersten Bild den in Sünde gefallenen Menschen das Weib mit den zwölf Sternen und dem Mond zu ihren Füßen offenbart, das der Schlange den Kopf zertreten wird. Durch Gottes Gnade

bei der Geburt von der Erbsünde befreit (Immaculata), stellt sie sich in den Dienst des Erlösungswerkes. Durch ihr Ja zur Botschaft des Engels ermöglicht sie Christi Menschwerdung. Mit der Aufopferung ihres Kindes im Tempel unterwirft sie sich dem Willen Gottes. Durch diesen Gehorsam macht sie nicht nur den Ungehorsam des ersten Menschenpaares gut, sondern wird zum Vorbild der Christenheit. Ihr Sterben erfüllt die Zurückbleibenden mit Trauer und Hoffnung zugleich, sollte doch ihr Leib als erster in den Himmel aufgenommen werden, während für die übrigen Menschen diese Folge der Erbsünde erst mit dem Ende der Zeiten aufgehoben wird.

An dieser Stelle setzt der zweite Bildzyklus ein. Mit den Ältesten des Himmels werden sich die Menschen – so offenbart es Johannes – dereinst in der Anbetung des geopfertem Lammes vereinigen. Durch die Eucharistie, die geheimnisvolle Gegenwart Christi im Altarsakrament, können sie bereits zu Lebzeiten an der Versöhnung und Vereinigung mit Gott teilhaben, vorausgesetzt daß sie sich zu seiner Kirche bekennen. Diese ruht auf der Nachfolge jener zwölf Apostel (Abb. 73, 74), an ihrer Spitze Petrus und Paulus (Abb. 73), deren Bilder an den Wänden des Mittelschiffes die Säulen der Kirche anzeigen. Das zugehörige Fresko unter der Orgel erweitert dieses Fundament durch die vier Evangelisten – erkennbar an ihren Symbolen – und die vier Kirchenväter (Abb. 75). Sie alle setzen die Kirche – denn nur sie ist unter der aufrechten Gestalt mit den Attributen des Papsttums zu verstehen – instand, den Vorhang vor dem Geheimnis der Trinität – durch das Auge im Dreieck angedeutet – zu lüften und den Gläubigen zur Anschauung Gottes zu führen. Der Ort des Freskos über dem Haupteingang soll diese Funktion der Kirche als Pforte zum ewigen Leben sinnfällig machen. Das obere Fresko über der Orgel hingegen, die Himmelsmusik Davids und der Engel, bildet das Gegenstück zu der Anbetung der Ältesten über dem Hochaltar und verbindet die beiden Zyklen (Abb. 81).

Der dritte Themenkreis, die Fridolinslegende, führt diese Gedanken fort, indem er den Weg darstellt, auf dem die Botschaft Christi nach Säckingen gelangte. In den sechs Deckenfresken der Seitenschiffe werden, ohne ersichtliche Chronologie, Begebenheiten der Fridolinsvita geschildert. Im südlichen Nebenschiff von West nach Ost: Fridolins Traum unter der Linde nach der Ankunft in Säckingen (Abb. 77), sein Wunder am Hofe König Chlodwigs, seine Vorweisung der Schenkungsurkunde für die Insel Säckingen. Im nördlichen Nebenschiff von Ost nach West: seine Abfahrt von der Rheininsel bei Säckingen und ihrer feindlichen Bevölkerung (Abb. 78), die Auferweckung Ursos und die Regulierung des Rheinarmes. Seine Gewalt über Leben und Tod verkündet das große Fresko, das von der östlichen Stirnwand zum Gewölbe hinaufreicht. Fridolin führt den aus dem Grabe erweckten Urso als Zeugen gegen dessen Bruder Landolf vor Gericht, da dieser Ursos Schenkungen an das Kloster Säckingen streitig machte

(Abb. 76). Wie eine eindringliche Warnung, den Besitzstand des Klosters anzutasten, als beherrschender Blickfang kennzeichnet es die Grenze zwischen dem Langhaus der Volkskirche und dem Chor des Stiftes. Den himmlischen Schutz des Klosters beschwört vor allem das große Deckengemälde des Mittelschiffes (Abb. 79). Äbtissin und Konvent empfehlen sich und die Bevölkerung ihren Patronen, dem heiligen Fridolin, den heiligen Andreas und Hilarius, der Muttergottes und der Dreifaltigkeit.

Die Kreise schließen sich, Bezüge stellen sich her. Jeder der Zyklen geht in den nächsten über, jeder prunkt zugleich an der Decke des Kirchenraumes in einer Apotheose: Himmelfahrt Mariens (Abb. 80), Anbetung des Lammes, Verklärung Fridolins. Die Spanne reicht vom Beginn der Menschheitsgeschichte bis zu ihrem Ende. Das Hier und Jetzt, jedenfalls das des Säckinger Stiftes vom Jahre 1754, wird in die Heilsgeschichte voll integriert. Wer diese Kirche aufsucht als Glied der einen, heiligen, katholischen und apostolischen Kirche, darf des wiedergewonnenen Heiles gewiß sein. Was zunächst als bunte, locker aneinandergereihte Bilderfolge anmutete, erweist sich als gedanken- und symbolbefrachtetes Programm von zeitloser Geschlossenheit.

Die Frage nach dessen Urheber wird wohl kaum beantwortet werden können, da weder Konzepte noch Niederschriften des Programms erhalten blieben. Üblicherweise formulierten es die Auftraggeber selbst. Im Falle Säckingen ist sogar mit der Möglichkeit zu rechnen, daß es von der älteren Barockisierung, etwa von den 1751 verbrannten Deckenbildern Francesco Antonio Giorgiolis um 1699 übernommen wurde. Andererseits entspricht die Einfügung der Gegenwart in die Heilsgeschichte durchaus den geistigen und künstlerischen Strömungen der katholischen Kunst Süddeutschlands um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Ein Musterbeispiel dafür bildet die Ausstattung der Klosterkirche in Zwiefalten, an der Spiegler und Feichtmayr maßgeblich beteiligt gewesen waren. Freilich handelte es sich bei Zwiefalten um eine völlige Neuschöpfung, während in Säckingen die mittelalterliche Kirche und die barocke Ausstattung ein alles umfassendes, einheitliches Programm nicht zuließen. Spätestens in Zwiefalten war Spiegler der Beweis gelungen, daß er imstande war, selbst die kompliziertesten und abstraktesten Bildgedanken darzustellen. Nachdem seine Fresken in Säckingen teils früher bereits erprobte Kompositionen, teils vereinzelte Partien daraus wiederholen oder abwandeln, ist die Vermutung zulässig, der Maler könnte auch an der Abfassung des Programms mitgewirkt haben. Daß sich Spiegler jedenfalls des thematischen Aufbaus der Säckinger Maleien bewußt war, verrät die Bildstruktur der drei Zyklen.

*

Die Fridolinszenen der sechs Seitenschiff fresken spielen in realen Bildräumen. Fünf davon stellen Landschaften dar, vom Rheinstrom durchflossen, mit Bäumen bestan-



Abb.68 Ankündigung der Immaculata. Wandfresko im Chor

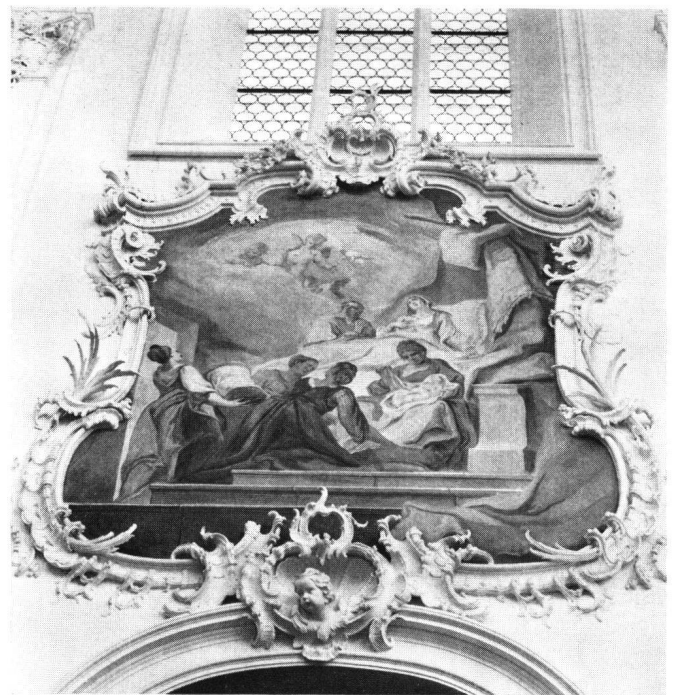


Abb.69 Geburt der Maria. Wandfresko im Chor

den, mit Felsen oder Gebäuden, Wolken oder freiem Himmel. Das sechste verwendet die üblichen Requisiten einer Palastkulisse mit Pfeilern, Bögen, Stufen, Vorhängen und Thron. Auffällig sind die stark verkürzten Scheinarchitekturen, die das Bildfeld in Anlehnung an den Verlauf des äußeren Stuckrahmens empfindlich verengen. Sie sollen dazu beitragen, ähnlich einem Schlüsselloch effekt, den Ausblick aus dem Kirchengebäude hinaus in das Draußen vorzutäuschen. Die Menschen, die Spiegler hier auftreten läßt, sind Alltagsstypen in zeitgenössischem oder mittelalterlichem Gewand. Ihre übertriebene Verkürzung verstärkt den Eindruck der Schau aus der Froschperspektive.

Die Gerichtsszene oberhalb des Triumphbogens hingegen (Abb. 76) baut sich über Stufen und Podesten zum bizarren Rocaillegebilde des Thrones empor, das, von einem Vorhang unergründbarer Provenienz hinterfangen, das Motiv des geschweiften Stuckrahmens variiert. Das zunächst als Wandbild behandelte Fresko klappt in seinem oberen Teil zum Deckengemälde um, einem Ausschnitt aus einem imaginären Kuppelfresko vergleichbar. Vorhangbausch und Thronmuschel vermitteln zwischen Vertikal- und Horizontalbild, die Realität des Schauplatzes zerfließt in der Unbestimmtheit der Himmelsweite.

Die Apostel (Abb. 73, 74) sind massige, urwelthafte anmutende Einzelgestalten. Ihr Volumen droht die zierlich ornamentierten Stuckrahmen zu sprengen. Schwer, unverrückbar, blockhaft, in sich versunken oder vom Anruf ihrer Sendung bewegt, veranschaulichen sie die Grundfe-

sten der Kirche. Wie gemalte Statuen stehen oder sitzen sie auf dunklem, felsigem Gestein, das hinter der feinen Haut der hellen Kirchenwand zum Vorschein kommt.

Auch die Szenen des Marienlebens (Abb. 68–72) sind als Wandbilder behandelt, doch unter Verzicht auf heftige Untersicht und mit Stufen und schweren Vorhängen ausgestattet. Hier geht es nicht um Ausblicke in die reale Welt des Alltags, sondern um bühnenhaft arrangierte Bilder einer anderen Wirklichkeit, in der die Engel zu Hause sind. Wie in einer Barockoper von fünf Akten folgen sich die Ereignisse, von der wunderbaren Ankündigung der Heldin bis zu der pompösen Sterbeszene. Die Apotheose aller drei Zyklen, ihre Überhöhung und Einholung in die Glorie der Ewigkeit, übernehmen die Deckenfresken. Sie stellen keine Ereignisse dar, sondern Visionen. Schwärme von Flehenden, Bittenden, Schreienden, Verzückten, Lobpreisenden weisen mit ausholender Gebärde und ekstatischen Gesichtern über sich hinaus. Die von ihnen besetzten Rampen, Bastionen und Treppen, die Türme und Brücken, das Felsriff von Patmos und die Wolkenbänke der Ältesten werden zu Absprungbasen einer brausenden Bewegung in die endlose Weite des Bildraumes hinein. Auf dem Mittelschiff fresko (Abb. 79) beginnt sie rechts unten am Fuße des Treppenschachtes, um in sich verengenden Windungen schraubenförmig in die Tiefe zu dringen. Oszillierenden Entladungen elektrischer Energien vergleichbar springen die Funken von einer Figur zur andern, über Kreise und Ränge hinweg, vom Rand des Bildes zum Zentrum.

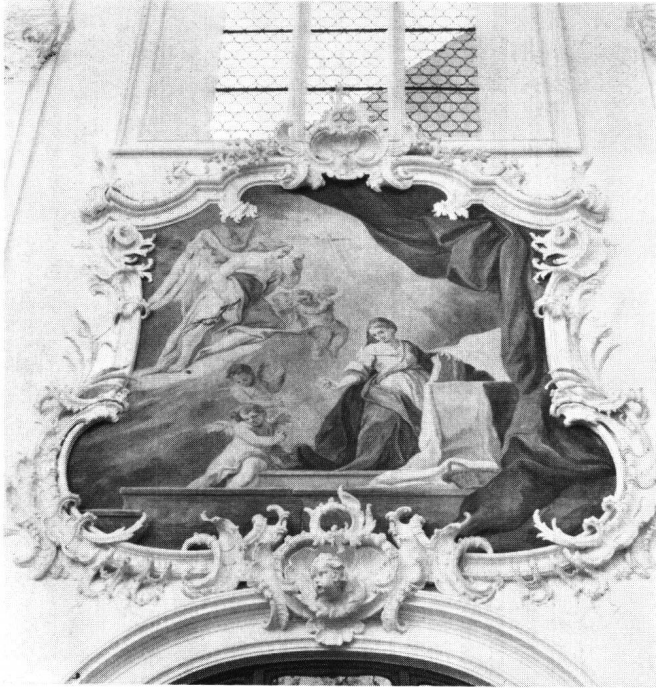


Abb.70 Verkündigung an Maria. Wandfresko im Chor

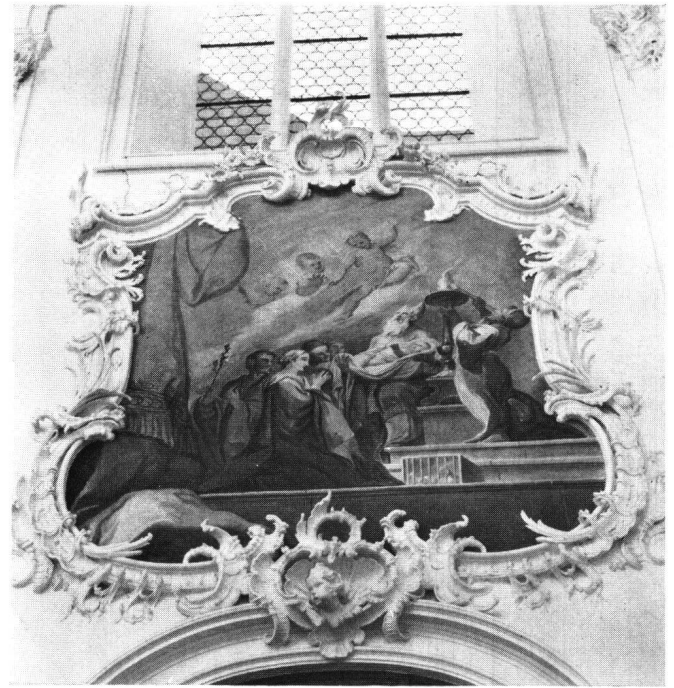


Abb.71 Darbringung im Tempel. Wandfresko im Chor

Im Himmelfahrtfresko des Chores (Abb. 80) verstärkt und beschleunigt sich die Bewegung. Von links unten, beginnend mit den gemalten Stuckengeln, steigt die Kurve zunächst kurz nach rechts, dann in entgegengesetzter Richtung steil empor über die Gruppe der Apostel. Wie in einer großen Schleuderbewegung, vorbei an Sarkophag, Zuschauern, Engeln und Wolken, bemächtigt sie sich der Gestalt der Erdentrückten, um sie in den Himmel zu reißen. Im Apokalypsefresko hingegen sammelt sich die Kraft in der hochgereckten Gestalt des Sehers und umkreist dann über die Reihe der Ältesten und der Engel das Symbol des Lammes.

Von den blicknahen Seitenschiff fresken bis zu den fernen Deckenbildern in Mittelschiff und Chor verblaßt also die Dinglichkeit des Irdischen immer mehr, während die Dimension des Himmlischen an Intensität zunimmt. Der Betrachter wird mit allen Künsten der Illusion eingefangen. Immer wieder stellen bildeinwärts gerichtete Rückenfiguren, in das Bild weisende Engel, in den Bildraum führende Treppen oder zurückgeschlagene Vorhänge die Verbindung zwischen den Realitätsbereichen her. Bunte und unbunte Partien, Helligkeit und Schatten, Flecken und Glanzbilder nehmen das Auge gefangen und leiten es zum Bildzentrum. Die Grenzen zwischen Stukkatur und Malerei verwischen sich. Die Stuckornamente wuchern in die Fresken hinein, der Bildraum hintergreift den Rahmenausschnitt. Putten flattern aus den Fresken in die Stukkaturen, andere dringen als gemalte Stuckplastiken ins Bild hinein. Vorhänge materialisieren sich im

Stuck. Stuckornamente wie Rocaillen, Muscheln, Vasen und Rosengirlanden werden vom Maler imitiert.

*

Dieses Hand-in-Hand-Arbeiten von Stukkator und Freskant ließ sich offensichtlich nicht immer genau abstimmen. Gewaltsame Übergänge wie die unmotiviert Fortsetzung des Vorhangs in der Gerichtsszene (Abb. 76) verraten die Schwierigkeiten, denen der Maler angesichts der fertigen Stukkaturen gegenüberstehen konnte. Seine Entwürfe – für Säckingen haben sich fünf erhalten (Abb. 82–85)⁴ – nehmen weder auf den Bildausschnitt noch auf die angrenzenden Stukkaturen Rücksicht. Sie konzentrieren sich auf die bildmäßige Komposition des Themas, unabhängig vom späteren Rahmen. Es ist faszinierend zu beobachten, wie Spiegler den geschweiften Umriß des Freskofeldes – etwa bei der Abfahrt Fridolins (Abb. 78, 82) – mittels geringer Verschiebungen der Akzente zu seinen Gunsten verwertet. Ähnlich folgen in den beiden Hauptfresken von Mittelschiff und Chor die Mauern, Stufenanlagen, Türme und Bogen der Kurvatur des Rahmens. Die zentralen Motive freilich – die Schleuderbewegung der Himmelfahrt z.B. – sind schon in der Ölskizze enthalten (Abb. 85), ja sogar konzentrierter als im Fresko. Andere Motive, etwa der über einem Wellenkamm aus Stuck sich erhebende runde Turm der Fridolinsapotheose (Abb. 79, 84) oder das über die Stromschnelle hinausragende Floß des Heiligen (Abb. 78, 82), ergaben sich erst aus der Situation der Ausführung. Wäh-

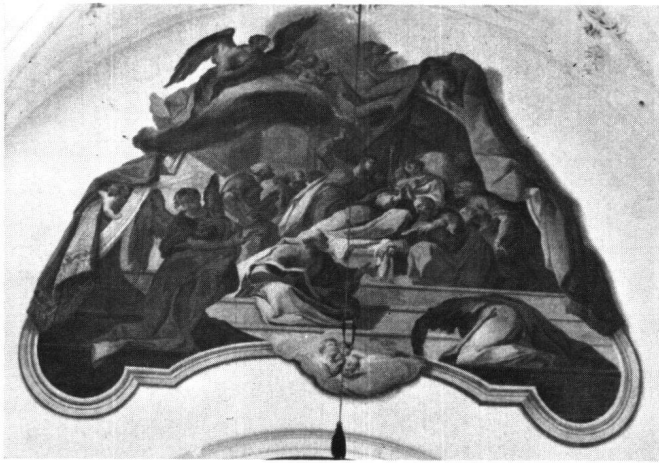


Abb.72 Tod der Maria. Fresko über dem Triumphbogen nach Westen

rend das Fresko dem Gesetz der Unteransicht verpflichtet ist, bevorzugt die Skizze – gerade die Landung Fridolins beweist es – den Typus des autonomen Klein- oder Kabinettbildes.

Die größte Umstellung erforderte das Gerichtsfresko über dem Triumphbogen (Abb. 76, 83). Der Skizze zufolge war es als ein dramatisch bewegtes, von Helldunkel-effekten, kurvigen Linienzügen und chorartig agierenden Menschenmassen bestimmtes Nachtstück im Hochformat geplant. In die Breite gezogen, durch die Stuckvorhänge behindert und in der oberen Hälfte umgeklappt verlor die Ausführung ihre ganze Spannung und Dämonie. Der Hund, der auf der Skizze den gespenstischen Zeugen anbellt, mußte ihm im Fresko voranrennen, um das Ausein-

Abb.73 Der Apostel Paulus. Wandfresko im Mittelschiff



Abb.74 Judas Thaddäus. Wandfresko im Mittelschiff

anderfallen der Gruppen zu verhindern oder wenigstens zu mildern. Die Bäume und Architekturen des Hintergrundes unterblieben aus gleichem Grunde oder wurden auf den unteren Bereich des Freskos reduziert.

Einen großen Teil der Bilderfindungen in Säckingen hat Spiegler aus seinen früheren Werken übernommen. So greift er bei den Rückenfiguren der Mariengeburt auf das Gemälde gleichen Themas in Oberwittelsbach zurück, das er 1725 für den Abt von Ottobeuren gemalt hatte. Die Immaculata der Verkündigung an Adam und Eva folgt mit geringen Änderungen seinem Altarbild von 1737 in Schussenried, das erste Menschenpaar seiner Skizze für das soeben vollendete Hochaltarblatt in Zwiefalten. Für das Fresko der Gerichtsszene verwendet er sein Fridolinsbild von 1741 in Merdingen. Die Anbetung des Lammes wiederholt nahezu getreu das Chorfresko gleichen Themas von 1747 in Altheim, die sitzenden Kirchenväter des Eingangsbildes finden sich 1749 im Fresko der Vierungskuppel von Zwiefalten.

Entscheidender als der Nachweis solcher Motive oder ganzer Bildübernahmen ist der Einfluß der kurz zuvor abgeschlossenen Arbeit in Zwiefalten. Hier sind jene grandiosen Visionen beschworen, welche die menschliche Existenz in das Brausen himmlischer Glorie reißen. Hier sehen wir die Traumarchitekturen der Treppen, die ins Jenseits schwingen, der unheimlich wuchernden Steinvasen und Riesenmuscheln, der Turmbalkone in schwindelnder Höhe, der scharfkantigen Rampen über dem Abgrund, auf denen sich die Menschen bis an die unbewehr-



Abb. 75 Die Kirche mit den Evangelisten und Kirchenvätern. Fresko unter der Orgelempore, mit Signatur Franz Joseph Spieglers, 1754 (unten links)

ten Ränder drängen. Die dichtbesetzten Wolkenschiffe, die sich verzehrenden und wie Flammen lodernden Gebärden, die Schraubenbewegung der Heiligenscharen, die Himmelsschleuder und der himmlische Malstrom, kurz der ganze ekstatische Aufruhr des christlichen Kosmos wurde in Zwiefalten erstmalig und in nie mehr übertrroffener Eindringlichkeit in das Fresko gebannt⁵.

*

Säckingen freilich ist nicht Zwiefalten. Das liegt zunächst an der Ausgangsposition, die in Säckingen durch die Rücksicht auf den vorgefundenen Zustand und die zu übernehmenden Ausstattungsstücke bestimmt war. Dem Maler standen keine raumbherrschenden Großflächen wie in Zwiefalten zur Verfügung. So mangelt den Fresken jene bestürzende Unmittelbarkeit, die den Eintretenden in Zwiefalten glauben läßt, der Himmel öffne sich und die Schiffe der Seligen trieben ihm entgegen. Daß die Säckinger Malereien harmloser, unverbindlicher und wortreicher wirken, liegt auch an dem vielteiligen, erzählungsfreudigen Programm. Zwiefalten stellt höhere Ansprüche an die ikonographischen Kenntnisse des Betrachters, was nicht zuletzt daraus hervorgeht, daß bis zur Entdeckung der originalen Konzepte vor wenigen Jahren das Gesamtprogramm wie auch viele der wichtigsten Fresken falsch gedeutet wurden.

Auch die Stukkaturen, in welche die Säckinger Fresken eingebettet sind, sprechen eine andere Sprache als in Zwiefalten, obgleich es sich in beiden Fällen um denselben Stukkator handelt. Sie sind zierlicher, leichter, ele-

ganter als dort, nicht mehr gleichen Ernstes und gleicher Art wie die Malerei. Die Auswechselbarkeit von Bildgestalten und Stuckplastiken, die in Zwiefalten bis zum Äußersten getrieben ist, wird man in Säckingen vergebens suchen. Die gemalten Stuckengel Spieglers sind zu groß, zu heroisch, zu bewegt gegenüber den süßen Amoretten Feichtmayrs. Der Dynamik und Leidenschaftlichkeit der Malerei antwortet eine zarte, farbarne und verspielte Dekoration, nicht vergleichbar dem quellenden, gestaltenträchtigen, unerschöpflichen Formenreichtum von Zwiefalten. So kommt es, daß die Malerei in Säckingen kaum als unablässbarer Bestandteil des Gesamtwerkes und Gesamttraumes empfunden wird. Wohl ist sie auf ihn abgestimmt und bezogen, doch als eine eingefügte Bilderfolge von eigener Gesetzmäßigkeit und Aussage.

Zweifelloos vertreten Feichtmayrs Stukkaturen eine jüngere Stufe des Rokokodekors als Spieglers Malereien. Indessen läßt sich das Problem Säckingen nicht auf den Gegensatz von relativer Fortschrittlichkeit des einen und Beharrlichkeit des anderen Künstlers eingrenzen. Ausschlaggebend ist der Verlust jener nahtlosen Einheit von Zwiefalten, die dort bis in die letzte Einzelheit hinein beachtet wurde und selbst noch für die später wirkenden Künstler verbindlich bleiben sollte.

Doch auch für sich betrachtet stehen die Säckinger Malereien nicht mehr auf der Qualitätsstufe des älteren Werkes. Die gemalte Architektur ist zu gewichtig gegenüber den Figuren, zu pedantisch in ihrem thematischen Fugenverlauf, zu bizarr in der Erfindung. Die Figurenmaßstäbe springen innerhalb der einzelnen Bilder, selbst



Abb.76 Fridolin führt Urso gegen Landolt vor Gericht. Fresko über dem Triumphbogen nach Osten

die Einzelfigur leidet unter Proportionsfehlern. Am ungünstigsten wirkt sich dieser Zerfall bei den Bildern aus, die mehr oder minder realistische Themen zum Gegenstand haben, der Fridolinslegende, der Apostelfolge, dem Marienleben. Es sind weder leichtfüßige Gebilde oder geistreiche Improvisationen im Stil der Stukkaturen noch sorgfältig ausgeführte, perspektivisch und anatomisch richtige Figurenkompositionen. Die Keule des Judas Thaddäus wird zum Alphorn (Abb. 74), der Kerzenzünder der Darstellung im Tempel zum fischartigen Fabelwesen (Abb. 71). Die mißglückten Verkürzungen fallen in der Nahaussicht und innerhalb eines Historienbildes empfindlicher auf als im hochentrückten Deckenfresko der Visionen. Was bislang einer mißlungenen Restaurierung des vorigen Jahrhunderts zugeschoben werden konnte, erweist sich nach der Wiederherstellung des Originalzustandes als – mindestens partielles – Versagen, Ungenügen oder Ungeschick des Malers.

Die Frage nach der Ursache führt zu einem wenig beachteten Sachverhalt. Als Spiegler das Säckinger Fresko signierte, war er 63 Jahre alt. Bis zu seinem Tode am 15. April 1756 blieben ihm nicht einmal zwei Jahre. Seine Generationsgenossen waren entweder, wie C.D. Asam, bereits gestorben oder, wie F.G. Hermann, J.G. Bergmüller, J.C. Stauder, nicht mehr aktiv vom Gerüst aus tätig. Nur J.B. Zimmermann, der älteste von ihnen, schafft jetzt seine schönsten Werke in Neustift bei Freising, Nymphenburg und der Törlingkapelle der Klosterkirche zu Andechs. Auch er mußte indessen die Ausführung der Fresken in zunehmendem Maße fähigen Mitarbeitern überlassen. Als Anleitung dienten ihnen modellgetreue Ölskizzen, während für Zimmermanns Frühzeit solche Hilfsmittel nicht nachzuweisen sind.

Die Mitarbeit von Gehilfen darf auch für Spiegler in Säckingen vorausgesetzt werden. Schon in Zwiefalten hatte er ihrer bedurft. Bezeugt sind Meinrad von Aw, Johann

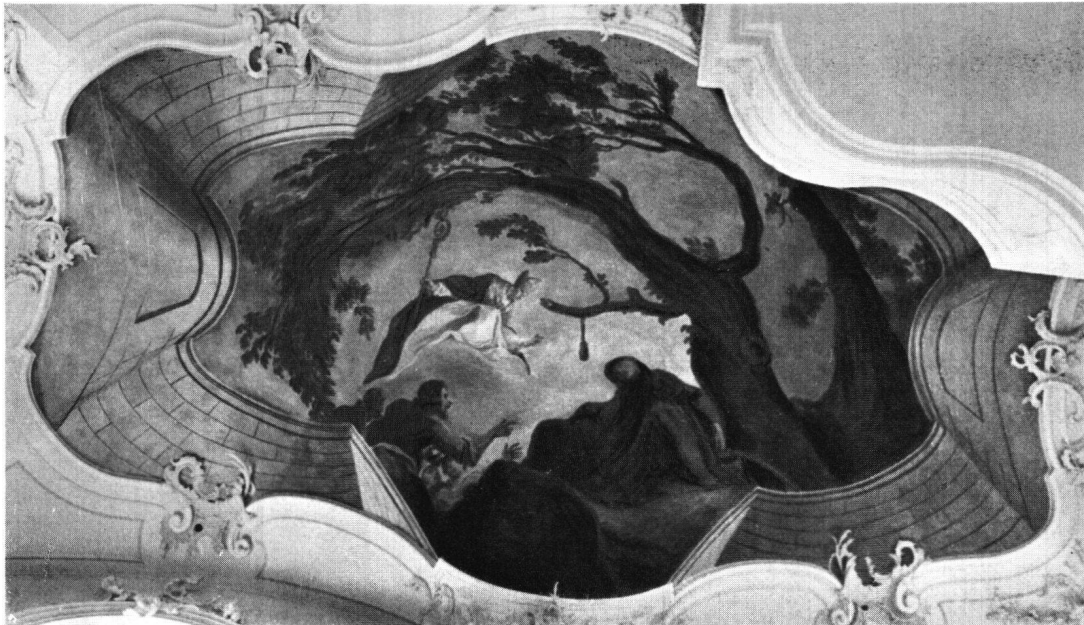


Abb. 77 Fridolins Traum. Deckenfresko im nördlichen Seitenschiff

Georg Messmer und Joseph Ignaz Wegscheider, alle drei selbständige Maler von einigem Ansehen. Auch ihnen standen mehr oder minder genaue Ölskizzen Spieglers zur Verfügung. Erhalten blieben sechs, davon eine in doppelter Ausfertigung. In Säckingingen hingegen behalf sich Spiegler, infolge Alters, Krankheit, Terminen, Geldknappheit oder seiner Übersiedlung von Riedlingen nach Konstanz, 1752, sichtlich mit schwächeren Talenten. Auf ihr Konto wird man große Partien der Wandbilder in

Chor und Mittelschiff sowie die Deckenbilder der Seitenschiffe zu setzen haben. Die Deckenfresken in Mittelschiff und Chor hingegen verraten eher Spieglers Hand, freilich auch seine Müdigkeit⁶.

Nur die fünf für Säckingingen erhaltenen Ölskizzen, deren Zahl keineswegs endgültig zu sein braucht, bezeugen, daß der Feuergeist seiner Kunst noch nicht erloschen war. Die bildhaft komponierten, impulsiv niedergeschriebenen Entwürfe für die Himmelfahrt Mariä (Abb. 85), die Apo-

Abb. 78 Abfahrt Fridolins von der Rheininsel. Deckenfresko im südlichen Seitenschiff





Abb.79 Die Schutzheiligen des Stifts Säckingen, Apotheose Fridolins. Deckenfresko des Mittelschiffs

theose Fridolins (Abb. 84) und die Gerichtsszene (Abb. 83) gehören zu Spiegler's grandiosen Erfindungen, die Floßfahrt des heiligen Fridolin (Abb. 82) zu den stimmungsvollsten. Ihre lebhaften Farben – ein leuchten-

des Siegellackrot mit kaltem Weiß, stumpfem Taubengrau und scharfem Blau – der trockene Auftrag, der großzügige Pinselstrich, die Beschränkung auf das Wesentliche und das mitreißende Pathos der Figuren machen sie zu Meisterwerken der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts. Nur von hier aus läßt sich Spiegler's hoher Anspruch in Säckingen verstehen, zugleich wird aber auch sichtbar, welche bedeutenden Hindernisse die Ausführung beeinträchtigt haben müssen⁴.

Daß ihr hochdramatischer Stil in dem heiteren Rokokoekor der Säckinger Kirche nicht am Platze war, daß sich die beglückende Einheit von Architektur, Stukkatur, Malerei und Ausstattung nicht mehr einstellte, daß aus dem «theatrum sacrum» eine – wenngleich wohl durch-

Abb.80 Himmelfahrt der Maria. Deckenfresko im Chor





Abb. 81 Engelmusik mit König David. Deckenfresko über der neuen Orgel

dachte – Illustrationsfolge zur Heiligengeschichte geworden war, lag nicht oder nur zum geringen Teil in Spieglers Hand. Aufs Ganze betrachtet und die Ölskizzen einbezogen gehört Spieglers Werk in Säckingen zu den eindrucksvollsten Zeugnissen dieses an Schwierigkeiten überreichen Künstlerlebens und zu den denkwürdigen Leistungen der deutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts. Welche

Aufmerksamkeit ihm von der zeitgenössischen Kritik geschenkt wurde, mag aus der lapidaren Notiz in J. R. Füsslis Allgemeinem Künstlerlexikon hervorgehen, das 1764 in Zürich erschien: «Spiegler, ein Fresko-Mahler. Die Kirche zu Seckingen wurde von ihm gemahlt. Er arbeitete auch und starb zu Constanz.»

ANMERKUNGEN

¹ Alle baugeschichtlichen Belege im Beitrag von FR. JEHL.

² E. PETRI, *Johann Michael Feichtmayr*, München 1935. Zu den Stukkaturen vgl. den Beitrag von A. MOREL.

³ E. POHL, *Leben und Werk des «Historien und Freskomalers» Franz Josef Spiegler*, Diss. Köln 1952 (mit älterer Literatur), S. 104ff.

⁴ Die Skizzen für das Wunder des heiligen Fridolin am Hofe König Chlodwigs, die Floßfahrt des heiligen Fridolin und die Verherrlichung des heiligen Fridolin besitzt das Städtische Museum Meran, die Skizze zur Himmelfahrt Mariä befindet sich in Stuttgarter Privatbesitz (vgl. Katalog *Barock am Bodensee/Malerei*, Bregenz 1963, S. 65, Nr. 137–139, mit Literatur).

Die Skizze für die Gerichtsszene am Triumphbogen entdeckte ich im Besitz der Stadt Gemona im Friaul, wohin sie aus Österreich gelangt zu sein scheint.

⁵ E. KREUZER, *Zwiefalten* (Forschungen zum Programm einer oberschwäbischen Benediktinerkirche um 1750), Diss. Berlin 1964.

⁶ Für das Gemälde Tod Mariä über dem Chorbogen (Abb. 72) ist Anton Morath bezeugt, der um dieselbe Zeit die Fresken in der Stadtkirche von Laufenburg schuf. (Münster-Archiv Säckingen, Stiftische Bauamtsrechnung 1752–54. Vgl.: K. Schib und E. Maurer, *Laufenburg*, Aargauische Heimatführer 3, Aarau 1957, S. 48, 52f.)



Abb.82 Abfahrt Fridolins von der Rheininsel. Ölskizze von Franz Joseph Spiegler zum Fresko im südlichen Seitenschiff. Städtisches Museum Meran

Abb.83 Fridolin führt Urso gegen Landolt vor Gericht. Ölskizze von Franz Joseph Spiegler zum Fresko über dem Triumphbogen nach Osten. Comune di Gemona, Gemona del Friuli

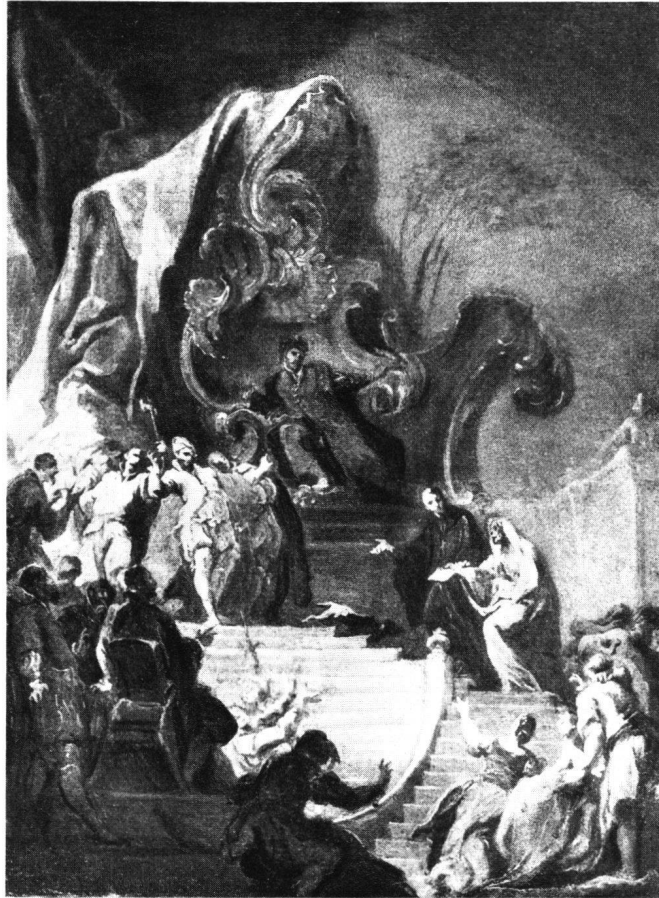




Abb.84 Die Schutzheiligen des Stifts Säckingen, Apotheose Fridolins. Ölskizze von Franz Joseph Spiegler zum Deckenfresko des Mittelschiffs. Städtisches Museum Meran

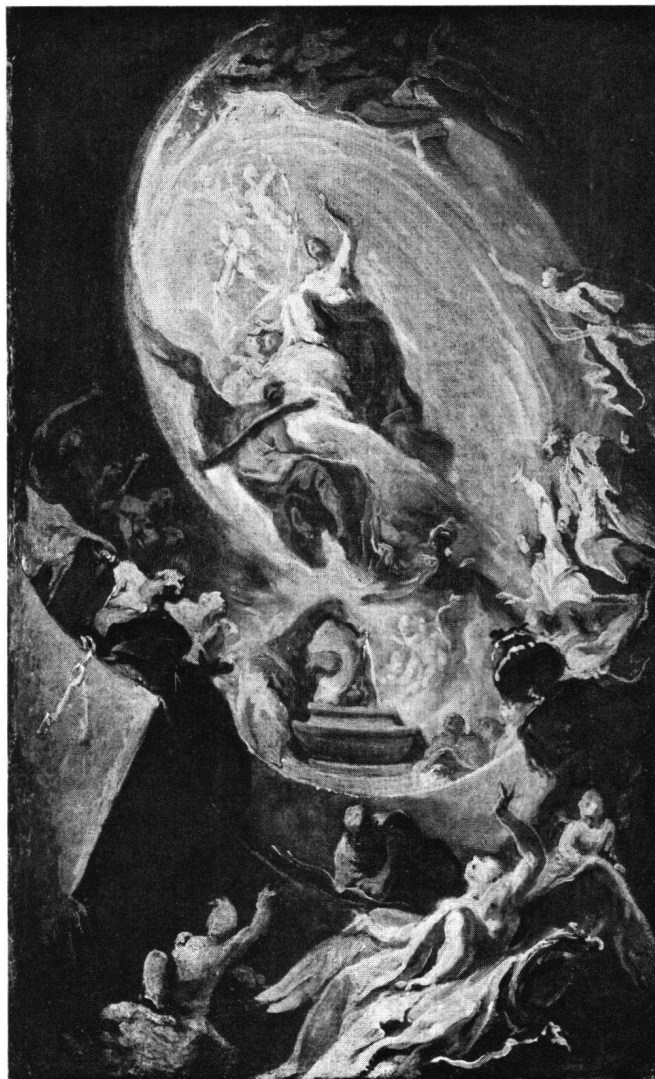


Abb.85 Himmelfahrt der Maria. Ölskizze von Franz Joseph Spiegler zum Deckenfresko im Chor. Privatbesitz Stuttgart

LITERATUR ZU SÄCKINGEN

Stadt- und Stiftsgeschichte:

- KLEMENS SCHAUBINGER, Geschichte des Stifts Säckingen. Einsiedeln 1852.
 OTTO BALLY, Das Damenstift Säckingen. Aarau 1884.
 ALOIS SCHULTE, Gilg Tschudi, Glarus und Säckingen. Mit Exkurs: Die Anfänge des Klosters Säckingen. In: Jahrbuch für Schweizer Geschichte 18 (1893), S. 134–152.
 JOS. ARNOLD CLAUDIUS MALZACHER, Geschichte von Säckingen und nächster Umgebung. Säckingen 1911.
 FRIDOLIN JEHLLE, Die Geschichte des Stifts Säckingen. I. Teil. Säckingen 1969 (Archivausgabe, vervielfältigtes Manuskript).

St. Fridolin:

- BALTHER, Vita S. Fridolini, 10. Jahrhundert. Editionen: Acta Sanctorum, Martius, Bd. I, S. 433ff., 1685 durch die Bollandisten Henschenius und Papebrochius. – Quellensammlung zur Badischen Landesgeschichte, Bd. I, S. 4–17, Karlsruhe 1848. Durch Josef Mone. – Monumenta Germaniae historica, Scriptores rerum Merovingicarum, Bd. III, S. 350–369. Hannover 1896. Durch Bruno Krusch.
 HERMANN LEO, Der heilige Fridolin. Freiburg i. Br. 1886.
 E. A. STÜCKELBERG, Von St. Fridolin. In: Freiburger Diözesan-Archiv 31 (1903), S. 361–364.
 ADOLF REINLE, Zur Ikonographie des heiligen Fridolin. In: Jahrbuch des Historischen Vereins des Kantons Glarus 55 (1952), S. 222–245.
 MARGRIT KOCH, St. Fridolin und sein Biograph Balther. Irische Heilige in der literarischen Darstellung des Mittelalters. Reihe: Geist und Werk der Zeiten, Heft 3. Zürich 1952 (Diss., Universität Zürich).
 MEDARD BARTH, St. Fridolin und sein Kult im alemannischen Raum. In: Freiburger Diözesan-Archiv 75 (1955), S. 112–202.
 FRIDOLIN JEHLLE, St. Fridolin, sein Werk und seine Verehrung. Säckingen 1968 (Archivausgabe, vervielfältigtes Manuskript).
 BERTHE WIDMER, Die Vita des heiligen Fridolin. In: Jahrbuch

des Historischen Vereins des Kantons Glarus 65 (1974), S. 100–190. (Bringt die lateinische Vita zusammen mit einer deutschen Übersetzung und historischem Kommentar.)

Bau und Ausstattung des Münsters:

- FR. X. KRAUS, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. Bd. III (1896), S. 45–48.
 W. A. TSCHIRA, Säckingen und sein Fridolinsmünster. In: Badische Heimat 19 (1932), S. 53–66.
 FESTSCHRIFT ZUR 1400-Jahr-Feier des St.-Fridolins-Festes zu Säckingen am Rhein. Säckingen 1938. Mit Beiträgen von Fridolin Jehle, u. a. Der Wiederaufbau des im Jahre 1751 abgebrannten St.-Fridolins-Münsters.
 JOSEF SAUER/LUDWIG HERR, St.-Fridolins-Münster in Säckingen. Kleiner Kirchenführer. München 1936, 2. Aufl. 1956, 3. Aufl. in Vorbereitung.
 L. SCHÜRENBERG, Der Anteil der südwestdeutschen Baukunst an der Ausbildung des salischen Stiles. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 8 (1939), S. 249, speziell S. 262–265.
 ADOLF REINLE, Der Schatz des Münsters zu Säckingen. In: ZAK 10 (1948/49), S. 131–152.
 FESTSCHRIFT 600jähriges Weihejubiläum des Münsters von Säckingen. Säckingen 1960. Mit Beiträgen von Fridolin Jehle, Zur Baugeschichte des Münsters, und Hugo Herrmann.
 FRIDOLIN JEHLLE, Der Anteil des Fricktals am Münsterbau zu Säckingen. In: Der Fricktaler, 25. Mai 1960.
 VORROMANISCHE KIRCHENBAUTEN. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen. Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte. Bearbeitet von Friedrich Oswald, Leo Schaefer, Hans Rudolf Sennhauser. München 1966–1971. S. 290–291, Artikel Säckingen von Oswald.

ABKÜRZUNGEN

- GLA = Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe (verwahrt den Grundstock des Stiftsarchivs)
 MA = Münsterarchiv Säckingen (verwahrt einen Teil des Stiftsarchivs)
 ZAK = Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte

ABBILDUNGSNACHWEIS

Heft Nr. 1, 1975, S. 1–106.

Photographien: Verlag Karl Alber GmbH (= Bildverlag Freiburg im Breisgau), Abb. 7. – Franz Dieth, Bregenz, Abb. 19. – Festschrift zur 1400-Jahr-Feier des St.-Fridolins-Festes zu Säckingen am Rhein, Säckingen 1938, Abb. 101. – Foto Forstmeyer, Säckingen, Abb. 1, 2, 15, 20, 21, 25–33, 36, 41, 42, 44, 66–81, 87–91, 109–111. – Gemona del Friuli, Fotolaboratorio «Di Piazza», Abb. 83. – Foto A. Hidber, Zurzach, Abb. 43, 48, 49, 51–64. – Foto Huber (heute Foto Spinner), Säckingen, Abb. 14, 16, 24, 34, 45, 65, 86. – Foto B. Johannes, Merano/Meran, Abb. 82, 84. – Beatrice Keller, Kunstgeschichtl. Seminar der Uni Zürich, Abb. 4. – Restaurator Hans-Peter Kneer, Munderkingen/Donau, Abb. 98. – Dr. Andreas Morel, Basel, Abb. 50. – Prof. Dr. Adolf Reinle, Pfaffhausen, Abb. 8, 35, 38. – Säckinger Museum, Abb. 99, 100, 104. – Schaffmaier Studio, Wehr (Baden), Abb. 22, 37, 46, 47, 92–96, 97 a, 97 c. – Verlag Schö-

ning & Co., Lübeck, Abb. 6. – Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Film Nr. 2902, Aufnahme Dr. Lucas Wüthrich), Abb. 17, 97, 97 b; nach Originalradierung von M. Merian d. Ä. (aus «Topographia Alsatie»), Abb. 3. – Foto Spinner, Säckingen, Abb. 18, 40, 107, 108. – Photo Vieweg, Säckingen, Abb. 39. – Württembergische Staatsgalerie Stuttgart, Abb. 85. *Pläne:* Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe, Abb. 102, 103. – Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Freiburg i. Br. (Aufnahme Horucka), Abb. 105, 106. – Prestel-Verlag München, aus: «Vorromanische Kirchenbauten», 3. Lieferung, 1971, S. 291, Abb. 9. – Nach zeichnerischen Vorlagen von Prof. Dr. Adolf Reinle, Pfaffhausen, Abb. 5, 10–13. – Schweizerisches Landesmuseum Zürich, nach Zeichnung von Paul Kneuss, Abb. 92 a. – Staatliches Hochbauamt Konstanz, Abb. 112.