

Gottesmutter und Honigschlecker. Klösterlicher Besitzanspruch und kulinarische Seherfahrung in der Wallfahrtskirche Neu-Bir nau*

David Ganz

Die Praxis der visuellen Rahmung wundertätiger Gnadenbilder durch Architekturen und Bildausstattungen erlangt im konfessionellen Zeitalter einen gesteigerten Stellenwert gegenüber der vorreformatorischen Periode. Rein quantitativ ließe sich dieser Bedeutungszuwachs im Aufwand, im Umfang und in der Verbreitung solcher permanenter Rahmenapparate beziffern. Eine genaue Aufstellung hierüber muss späteren Untersuchungen überlassen bleiben. Die Fragestellung dieses Beitrags ist eine andere: Es geht darum, an einem Fallbeispiel in spezifisch neuzeitliche Funktionsweisen der visuellen Rahmenapparate einzuführen. Primär interessiere ich mich dabei für die Frage, wie die Bilder des Kircheninneren den Dialog zwischen den Kirchenbesuchern und dem Kultbild modellieren und zu einer neuen Form von Bilderfahrung erweitern. Ich plädiere damit für eine stärkere Beachtung dieser Spielart des Rahmen-Diskurses, deren spezifische Eigenart darin besteht, dass das Kultbild hier von anderen Bildmedien gerahmt wird.¹

Mit der am Bodensee gelegenen Wallfahrtskirche Neu-Bir nau ziehe ich ein Beispiel vom Ende des konfessionellen Zeitalters heran, das durch seine außerordentliche Komplexität besticht. Der Bildapparat der Bir nau ist mittlerweile vorzüglich untersucht,² wobei der Bezug der Bilder auf die wundertätige Marienfigur der Kirche lediglich punktuell angesprochen wurde.³ Der hier vorgelegte Deutungsversuch entwickelt im Kern folgende Überlegungen:

- Der Zusammenhang zwischen dem Gnadenbild und seiner Rahmung durch Altarbilder, Fresken und Stuckaturen wird als genuin *bildgestützte Relation* verstanden, wohingegen ältere Deutungen vorrangig mit dem ikonographischen Schlüssel schriftlicher Quellen argumentieren.⁴ Voraussetzung einer solchen Lektüre ist die Rekonstruktion des ursprünglichen „Rokoko-Ensembles“ aus dem mittleren 18. Jahrhundert.
- Das Verhältnis der Bilder untereinander wird nicht auf ein statisches „Programm“ reduziert, sondern als *dynamisches Beziehungsgeflecht* beschrieben. Rekonstruiert werden soll primär eine spielerische und synästhetisch einge-

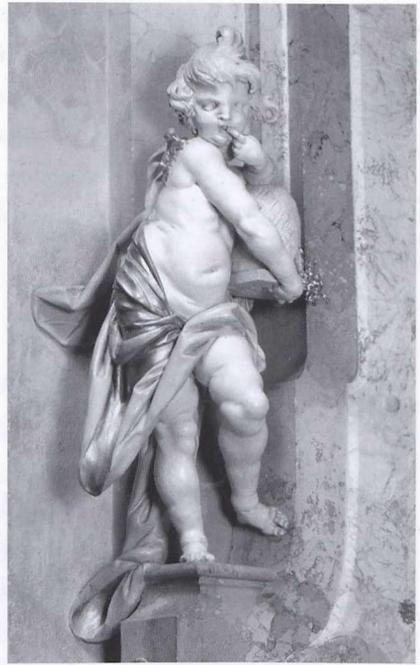
färbte Dimension der Bilderfahrung im Umgang mit einer komplexen, mehrsträngigen Bilderzählung. Diese im Folgenden „kulinarisch“ genannte Erfahrungsdimension macht den spezifischen Charakter der Birnau in ihrer Funktion als Rahmen-Diskurs aus.

- Die zentrale These lautet, dass der Bildapparat sich in doppelter Weise auf das Kultbild der *Maria von Birnau* bezieht: Er liefert gleichzeitig eine *Erzählung* über die Rolle Mariens in der Heilsgeschichte wie einen *Kommentar* zum Bildstatus der verehrten Holzfigur.
- Dank dieser doppelten Bezüglichkeit vermögen die Bilder entscheidende Aufgaben für die *Repräsentation der institutionellen Mittlerinstanzen* zu übernehmen, welche den Besitzanspruch auf das Kultbild erheben.

Die kulinarische Dimension als Konstante oder: Nachleben und Vorgeschichte der Rokoko-Wallfahrt

Der Innenraum der Birnau (*Abb. 1*) verdankt seine gegenwärtige Anziehungskraft einer eigentümlichen Mischung aus volkstümlicher Devotion und touristischem Konsum. Ein Teil der Aufmerksamkeit der regelmäßig aus Omnibussen in die Kirche hineinschwappenden Besuchermassen gilt immer noch der spätgotischen Marienfigur auf dem Hochaltar, als deren Gehäuse die Kirche vor 250 Jahren errichtet wurde (*Abb. 2*). Doch die religiöse Verehrung des Marienbildes ist inzwischen stark überlagert vom ästhetischen „Verzehr“ einer Staunen erregend opulenten Innenausstattung, zu deren „Gaumenfreuden“ die geleckten Stuckoberflächen, die cremefarben hingehauchten Fresken, die schaumig gerührten Rocaille-Kartuschen und die locker verteilten Goldspritzer gehören. Wie die Auslagen übermütiger Konditoren scheinen die Dekorationen im Inneren der Kirche darauf zu warten, heruntergeschnitten, auf einen Teller gehoben und in einem unersättlichen Rausch des Zuviel verteilt zu werden. Diese (hier etwas überzeichnete) „kulinarische“ Dimension der Birnau und vergleichbarer Rokoko-Kirchen verkörpert keine Figur besser als der marzipanartig schimmernde *Honigschlecker* von Joseph Anton Feuchtmayer, der sich mit genüsslichem Wohlbehagen den honigverklebten Zeigefinger leckt (*Abb. 3*).

Meine Überlegungen zur Erfahrung des Birnauer Bilderraumes setzen ein mit einer synästhetisch eingefärbten Rezeptionsform, die den Kirchenbesuch der heutigen Zeit klar vom Kirchenbesuch des mittleren 18. Jahrhunderts zu trennen scheint. Doch so wenig das Moment der kultischen Verehrung heute völlig ausgestorben ist, so



2. (links) Maria von Birnau, um 1420/30, Birnau, Wallfahrtskirche, Hochaltar

3. (rechts) Joseph Anton Feuchtmayr, Honigschlecker, 1748–50, Birnau, Wallfahrtskirche, rechter Langhausaltar

wenig sollte das Moment des kulinarischen Verzehrs aus unseren Vorstellungen von der Bilderfahrung des konfessionellen Zeitalters ausgeklammert werden.

Näher besehen fließen in der Birnauer Kultbildrahmung zwei Traditionen ineinander, welche religiöse Erfahrung und Nahrungsaufnahme miteinander verbinden. Da ist zum einen eine lange theologische Tradition, welche Gotteserfahrung metaphorisch als Vorgang des Schmeckens der „Dulcedo Dei“ beschreibt.⁵ Im Begriffsfeld von „sapere“ und „sapientia“ ging das Schmecken und das Erkennen Gottes eine unauflöslliche Verbindung ein. Die bei den Zisterziensern fest verankerte Denktradition der „Dulcedo Dei“ wird sich bei unserer Analyse als wichtiger thematischer Akzent der Bildausstattung erweisen. Dieser metaphorischen, auf die inneren Sinne gerichteten Perspektive der Geistlichen stand auf Seiten der Kirchenbesucher eine sehr konkrete Verknüpfung von Kirchgang und Gaumenfreuden gegenüber: Üblicherweise schlossen die kollektiven Prozessionen frühneuzeitlicher Wallfahrer mit einem gemeinsamen Gelage, bevor man wieder die Rückreise an den Heimatort antrat.⁶ Ebenso wie die erhoffte direkte Begegnung mit dem Göttlichen am Gnadenort war das Einkehren

im Wirtshaus ein integraler Bestandteil dessen, was Victor und Edith Turner den „liminoiden“ Charakter der Wallfahrt nennen.⁷ Im Fall der Birnau hat sich diese enge Verbindung in einer direkten Nachbarschaft von Kirche und Wirtshaus niedergeschlagen, allerdings nur in der Zeit *vor* dem Bau der heutigen Wallfahrtsstätte (Abb. 6). Der Blick auf das touristische Nachleben der Wallfahrt führt uns so zur Vorgeschichte der Rokoko-Anlage und ihren wallfahrtsgeschichtlich überaus bemerkenswerten Hintergründen.⁸

Bild vs. Ort. Die Wallfahrt als Zankapfel zwischen Reichsabtei und Reichsstadt

Von ihren Anfängen im frühen 14. Jahrhundert ist die Birnauer Marienwallfahrt mit dem Zisterzienserkloster Salem verbunden, das zunächst als Eigentümer und ab 1384 auch als Pfleherr Birnaus fungiert.⁹ Die Wallfahrtsstätte war damals einige Kilometer weiter westlich auf der Gemarkung der Freien Reichsstadt Überlingen gelegen. Früh schon kam es zu Streitigkeiten zwischen dem Kloster und der Stadt, die immer dann an Schärfe zunahm, wenn Salem Ausbaupläne hegte. Als Überlingen im späten 17. Jahrhundert direkt gegenüber der Kirche das schon erwähnte Wirtshaus errichten ließ, gab dies zu „nit geringer ärgernuß und täglichen inconvenienzen“ der Zisterzienser Anlass.¹⁰ Überlingen scheint vor allem an einer Stärkung des kulinarischen Schlusspunkts der Wallfahrt interessiert gewesen zu sein, während die Baupläne Salems auf die bessere geistliche Betreuung des Pilgerzustroms abzielten.

Der Konflikt zwischen Reichsstift und Reichsstadt kulminierte 1746 schließlich im Beschluss des Salemer Abts Stephan II. Enroth (1745–1746), die Wallfahrt an einen Ort auf eigener Gemarkung zu translozieren, die heutige Neu-Birnau direkt am Bodenseeufer. In einer Nacht- und Nebel-Aktion schaffte Salem das wundertätige Marienbild der Birnau in die eigenen Klostermauern, was den erbitterten Widerstand der Überlinger hervorrief. Nunmehr saßen jedoch die Zisterzienser am längeren Hebel. Die Protestschreiben, welche die Reichsstadt als enteignete „Teilhaberin“ der Wallfahrt aufsetzte, fanden bei den zuständigen rechtlichen Instanzen kein Gehör mehr.¹¹ Nach einer Bauzeit von nur vier Jahren konnte Abt Anselm II. Schwab (1746–1778) das Kultbild feierlich in die neue Wallfahrtskirche überführen.¹² Von der Nähe zum Wirtshaus der Stadt war die Birnau nunmehr „bereinigt“, wengleich zu vermuten steht, dass die Wallfahrer ihren Kirchgang nach wie vor bei Speis und Trank ausklingen ließen.¹³



4. (links) Gottfried Bernhard Göz, Abt Stephan II. Enroth, 1746, Salem, ehem. Zisterzienser-Stift, Sammlung des Markgrafen von Baden

5. (rechts) Gottfried Bernhard Göz, Abt Anselm II. Schwab, 1749, Salem, ehem. Zisterzienser-Stift, Sammlung des Markgrafen von Baden

Die Geschichte der *translatio* Birnaus, die der Errichtung des heutigen Kirchengebäudes voranging, fördert unterschiedliche Auffassungen über „richtige“ Wallfahrtspraxis zutage. Da war auf der einen Seite das alte, auch im konfessionellen Zeitalter weiterhin Beachtung findende Prinzip, das die Wallfahrt an ihren heiligen *Ort* knüpfte. Da war auf der anderen Seite die neuere Konzeption, welche die Wallfahrt mit einem heiligen *Bild* verband. Der Streit um die Besitzrechte an der Wallfahrt erfuhr durch Verlegung des Gnadenbildes an einen anderen Ort seine entscheidende Zuspitzung – ein ungewöhnliches und gewagtes Manöver des Klosters, das die Birnauer Wallfahrt vor erhebliche Akzeptanzprobleme stellte.¹⁴ Der Salemer Klosterchronist Matthias Bisemberger berichtet von zwischenzeitlich in der Bevölkerung kursierenden Stimmen, „als wäre die nacher Neu=Bürnau zu übersetzende Bildnus nicht mehr das ursprüngliche Gnaden-Bild“.¹⁵ Dieses „unvernünftige Gericht übelgesinnter Gemüther“ scheint die Zisterzienser derart in Verlegenheit gebracht zu haben, dass sie eine öffentliche Begutachtung der Marienfigur anberaumten. In Salem, wo das Kult-



6. Christoph Lienhardt,
 Wahrhafte Abbildung der
 Wunderthätigen Mutter Gottes
 zu Birnaw (unterhalb des
 Gnadenbildes die Wallfahrts-
 kirche Alt-Birnau und das
 Wirtshaus), aus: *Apiarium*
Saemitanum, Prag 1706

bild bis zu seiner endgültigen Überführung „zwischenlagert“ war, fand zehn Tage vor der Einweihung der Neu-Birnau eine eidesstattlich besiegelte Autopsie statt:¹⁶

Nachdem also das Bild von dem Altar mit Ehrenbietigkeit durch die Geistliche herabgenommen, und ausgekleidet worden, haben alle hierzu beruffene und requirirte Zeugen aus der Vermoderung des Holzes, und von denen Holzwürmern verursachten Löchlein das nur gar zugewise Alterthum der Bildnus ersehen; daß es aber die nemliche alt-Bürnauische Bildnus seye, haben erkennen nicht nur die, so selbe vor vielen Jahren her verehrt, sondern auch Antonius Greising Mahler und Burger in Überlingen, als welcher sie anjetzo mit der Fassung mehrmahlen renovieren zu helfen bestellet ware, und bey diesem Actu vor Männiglich-gegenwärtigen öffentlich ausgesagt, und bezeuget, es seye eben jene Ur-alte Marianische Bildnus, welche er mit seinem Vatter seeligen schon vor mehreren Jahren auch auszubessern und zu renoviren geholfen.¹⁷

Mich interessiert der Konflikt um den richtigen Ort und das „ursprüngliche“ Bild hier insofern, als er Anhaltspunkte dafür an die Hand gibt, den Bilderraum der Birnau in

7. Gottfried Bernhard Göz,
Kleines Andachtsbild der Maria
von Birnau, 1750, Augsburg,
Städtische Kunstsammlungen



seiner Funktion als Rahmung des Kultbildes zu bewerten. Zwischen dem bescheidenen Kirchlein der Alt-Birnau mit seiner einfachen Ausstattung und der monumentalen Anlage der Neu-Birnau wurde ein dimensionaler Sprung getan, der das Verhältnis zwischen der Reichsabtei und dem Gnadenbild auf eine neue Grundlage stellte. Hinweise auf die gewandelte Inanspruchnahme der *Maria von Birnau* geben die offiziellen Amtsporträts von Stephan II. und Anselm II., auf denen beide Äbte mit Fingerzeig auf die Birnauer Wallfahrtsstätte posieren (Abb. 4–5).¹⁸ Das Marienheiligum am Bodensee vertritt auf diesen Gemälden den eigentlichen Klosterkomplex, der nicht mit einem derart repräsentativen Gotteshaus aufwarten konnte. Statt in eine Erneuerung der alten Klosterkirche wurden erhebliche Mittel (150.000 fl.) in den „Schrein“ für das Birnauer Gnadenbild investiert.¹⁹ Weshalb ließ man derart große Summen – sie betragen mehr als das Doppelte der jährlichen Einkünfte des Klosters – in Bau und Ausstattung der Wallfahrtskirche fließen? Meine Analyse soll zeigen, dass der kostspielige Bildapparat im Inneren der Birnau wesentlich auf eine umfassende institutio-

nelle Selbstdarstellung des Salemer Reichsstifts abgestellt ist.²⁰ Die kulinarische Inszenierung der Wallfahrtskirche ist dabei der entscheidende Faktor, der den Grundimpuls der *Suche nach dem Kultbild* in den Zielsetzungen der Wallfahrer aufgreift und umdirigiert.

Rekonstruktion des Rokoko-Ensembles oder: von Translatio II zu Translatio I

Entscheidend für mein weiteres Vorgehen ist die Beachtung dessen, was ich das *Rokoko-Ensemble* der Birnauer Kultbildrahmung nennen möchte. Das Zustandekommen des Rokoko-Ensembles kann man sich als Resultat eines im Prinzip ergebnisoffenen Dialogs vorstellen, bei dem auftraggeberliche Kontrolle und künstlerische Phantasie im Wechsel agierten.²¹ Aus einer Konkurrenz verschiedener Projekte für den Außenbau war zunächst der Vorarlberger Architekt Peter Thumb (1681–1766) siegreich hervorgegangen. Im Inneren sind es die großen Linien der Raumstruktur, die seinen Entwürfen folgen (Grundriss und Wölbung).²² Die Detailarbeit an den Ordnungen und ihrer Ornamentik war Sache des Mimmenhausener Stuckateurs und Bildschnitzers Joseph Anton Feuchtmayer (1696–1770), der schon früher für die Salemer Zisterzienser tätig gewesen war. Zusammen mit seiner großen Werkstatt steuerte er alle bildhauerischen Elemente der Rokoko-Kirche bei.²³ Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) schließlich konnte den Wettbewerb um die malerische Ausstattung für sich entscheiden. Bis 1750 schuf er mit seinen Gehilfen sämtliche Fresken und zwei neue Altarblätter.²⁴ Obwohl es zwischen ihm und Anselm II. zu einem Streit um die Bezahlung der Arbeiten kam, hatte Göz faktisch die Rolle eines offiziellen „Hofkünstlers“ von Kloster Salem inne: Mit den Porträts der Salemer Äbte (*Abb. 4–5*), einem monumentalen Thesenblatt (*Abb. 22*)²⁵ und kleinen Gebetszetteln für die Pilger (*Abb. 7*)²⁶ verhalf er der neuen Birnauer Wallfahrt zu einer breit gestreuten Außenwirkung.

Gerade in seinem zentralen Bereich ist das Rokoko-Ensemble heute klassizistisch überschrieben.²⁷ Bereits 1790, also nur vier Jahrzehnte nach der Einweihung von Neu-Birnau, verfügte Abt Robert Schlecht (1778–1802) die Umgestaltung der gesamten Hochaltarzone durch Feuchtmayers Werkstatterben Johann Georg Wieland (1742–1802).²⁸ Das Gefüge des Bildapparats wurde damals in vier Punkten entscheidend verändert (*Abb. 8*):

- *Thronwechsel des Kultbildes*: Seit 1790 ist die *Maria von Birnau* auf einem hohen Podest an der Rückwand des Altarhauses aufgestellt. Zuvor hatte das Sakramentstabernakel auf dem Altartisch als „Thron“ des Bildes fungiert.
- *Tausch des Retabels*: Als Folie dient der Marienfigur heute ein sparsam gestaltetes Puttenrelief aus Alabaster. Bis 1790 war hier ein Gemälde der Himmelfahrt Mariens eingelassen, das Johann Christoph Storer (1620–1671) 1656/57 für den Hochaltar von Alt-Birnau geschaffen hatte.²⁹
- *Tausch des Tabernakels*: Ein neues Tabernakel aus Alabaster trat an die Stelle des alten hölzernen. Den Aufsatz des Tabernakels bildet seitdem nicht mehr das Kultbild, sondern eine Darstellung des Apokalyptischen Lamms.³⁰
- *Verdunklung des Baldachins*: Der Okulus des Altarbaldachins ist heute sinnwidrig durch schwarze Bretter verschlossen. Vor 1790 war durch diese runde Öffnung das Licht des Stirnwindfensters eingefallen, vor das der Baldachin wie ein Schirm gelegt war.³¹

Der heutige Platz der *Maria von Birnau* ist das Ergebnis einer regelrechten zweiten Translozierung des Kultbildes. Wo dieses heute Teil des *Retabels* ist, war es ursprünglich Teil des *Tabernakels*, in dem das Sakrament verwahrt wurde.³² Im Abstand von nur vierzig Jahren hat der Umbau von 1790 an der liturgisch wichtigsten Stelle der Kirche einige zentrale Koordinaten der Rahmung des Kultbildes verändert. Angestrebt war offenkundig eine Separierung derjenigen Medien und Funktionen, die das Rokoko-Ensemble in hoher Verdichtung übereinander geblendet hatte: heiliges und nicht-heiliges Bild, heiliges Bild und Altarsakrament.³³ Als Hintergrund für die von Abt Robert verfügten Maßnahmen darf eine gemäßigt aufklärerische Selbstkritik des Klosters an seinem Wallfahrtsbetrieb angenommen werden.³⁴

Ein nicht zu leugnender Unsicherheitsfaktor in der Rekonstruktion des Rokoko-Ensembles ist das Kultbild selbst. Der heutige Zustand der *Maria von Birnau* ist das Ergebnis einer regotisierenden Ergänzung kurz nach 1900, die sich auf graphische Wiedergaben des 18. Jahrhunderts stützte.³⁵ Die starke Verstümmelung des Bildes vor der Ergänzung deutet auf eine Präsentationsweise hin, die auch in Bisembergers Bericht thematisiert wird: die Bekleidung der *Maria von Birnau* durch einen „Kegelmantel“, wie ihn der von Göz gestochene Gebetszettel zeigt, den die Wallfahrer in der Kirche erwerben konnten (*Abb. 7*).³⁶ Bei der Inszenierung von Kultbildern dienten solche Prachtgewänder, welche uns für das gesamte konfessionelle Zeitalter bestens vertraut sind, einerseits als Verstärker einer Suggestion von Körperlichkeit und Sakralität, sorgten andererseits aber auch für eine weitreichende Verhüllung, die nur noch kleine Ausschnitte der verehrten Figuren (Gesicht und Hände) sichtbar werden ließ.³⁷



Für meine Analyse des Birnauer Bilderraumes werde ich mich im Folgenden auf eine Rekonstruktion der Hochaltarzone stützen (*Abb. 9+12*), welche die heute verlorenen Elemente mit einbezieht: Storers Retabel, das 1790 den Zisterzienserinnen von Rottenmünster bei Rottweil geschenkt wurde, das Tabernakel, das in der Salemer Kapelle zu Tepfenhard überlebt hat, und die Kleider für das Kultbild, wie sie in graphischen Darstellungen der Zeit dokumentiert sind.³⁸

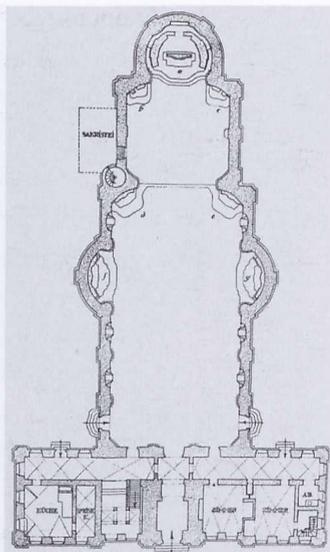
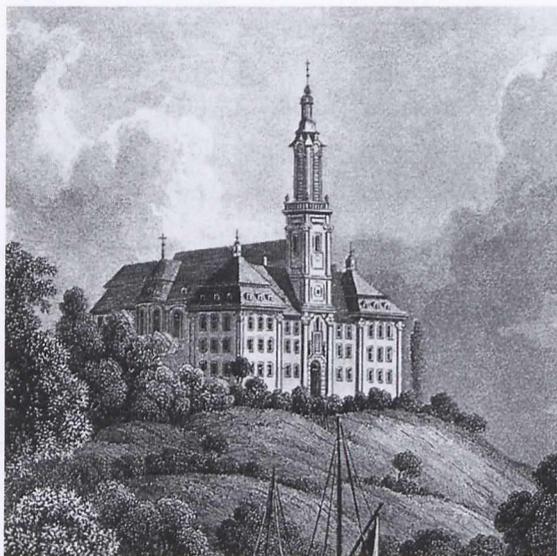
Optisches Rauschen

In welcher Weise griff das Rokoko-Ensemble der Birnau in die Erwartungen und Ziele der spätbarocken Wallfahrer ein? Ich möchte diese Frage beantworten, indem ich die Analyse der Bildausstattung an einen Parcours rückbinde, den die Kirchenbesucher in der Bewegung zwischen verschiedenen Blickpunkten durchlaufen.³⁹ Den Weg durch



8. (links) Birnau, Wallfahrtskirche, Chorraum und Hochaltar, heutiger Zustand

9. (oben) Birnau, Wallfahrtskirche, Hochaltar, Rekonstruktion des Zustands 1750–1790



10. (links) Johann Poppel, *Ansicht der Birnau*, nach einer Zeichnung von Conrad Conradi (Detail), 1850

11. (rechts) *Birnau, Wallfahrtskirche, Grundriss*

den Kirchenraum kann man sich idealiter als letzte Etappe einer längeren Reise vorstellen, die in den Heimatorten der Wallfahrer begann. Ziel dieser Reise war eine Erfahrung der Präsenz Mariens im Angesicht des Kultbildes, letztlich ein Erlebnis der dialogischen Entgrenzung von Bild und Betrachter, in dem das „Liminale“ des Unternehmens Wallfahrt seine eigentliche Erfüllung fand.⁴⁰

Die erste wichtige Marke auf diesem Weg setzte bereits der Außenbau der Wallfahrtstätte (Abb. 10): Die Turmfassade wies als steinernes Logo über den gesamten See hinweg den Weg zur *Maria von Birnau*. Doch den Nahenden verriet der Vorderbau wenig über die Kirche, die sich hinter ihm erstreckte. Seitlich zwischen die Flügel des Prioratshauses eingezwängt, verengte sich die Fassade der Kirche auf das schmale Turmportal. So präsentierte sich die Wallfahrtskirche nach außen, zum See hin, zuerst einmal als Ableger des Klosters Salem, das im Birnauer Priorat eine Außenstelle unterhielt. Zwischen die Kirchenbesucher und das Haus des Kultbildes schob sich die Dependence der klösterlichen Institution als „Filter“.⁴¹

Auf sehr viel differenziertere Weise war ein solcher institutioneller Filter auch in das Kircheninnere eingelagert. Nach dem Durchschreiten des Turmportals eröffnete sich dem Blick der Kirchenbesucher ein longitudinal geordnetes Raumgefüge

(Abb. 12). Den Endpunkt der Längsachse besetzte das Kultbild: gemessen an der Größe des Raumes winzig klein und durch die textile Ummantelung in eine Aura geheimnisvoller Hoheit getaucht. Die einspringende Segmentierung des Kirchenraumes und der Lochscheibeneffekt der vorspringenden Mauerzungen verstärkten noch diesen Effekt einer räumlichen „Entrückung“. In die Wahrnehmung der *Maria von Birnau* schaltete sich von Beginn an das Rokoko-Ensemble ein und überlagerte sie mit zwei strukturellen Erfahrungsmomenten:

- *Funktionale Differenzierung*: Das Innere der Kirche ist klar in gegeneinander abgesetzte Raumabschnitte gegliedert, die eine funktionale Dreiteilung artikulieren (Abb. 11): Dem Laienpublikum stand nur das saalförmige Langhaus offen, mit zwei seitlichen Kapellen speziell für Bruderschaften.⁴² Das ovale Altarhaus mit dem Kultbild war dem zelebrierenden Priester vorbehalten. Dazwischen lag der quadratische Chorraum, in dem die Angehörigen des Salemer Konvents und andere Geistliche Platz nahmen.⁴³ Nur der erste der drei Abschnitte war den Wallfahrern zugänglich. Die Annäherung an das Kultbild sollte letztlich also mit dem Makel einer unaufhebbaren Distanz behaftet bleiben. Zwischen die Kirchenbesucher und die *Maria von Birnau* trat vermittelnd die Position des Ordens und seiner Priester.⁴⁴ Die Aufstellung auf dem Tabernakelschrein koppelte den Aufenthalt des Kultbildes in der Kirche an das nur von Geistlichen zu spendenden Altarsakrament und unterstrich so zusätzlich die Mittlerposition des Klerus.
- *Bildermeer*: Wände und Decken des Kircheninneren waren über und über mit Bildern bedeckt, welche der Orden und seine Künstler angebracht hatten: Altartafeln an den Wänden, Fresken in den Gewölben, dazwischen überall stuckierte Figuren und Ornamente. Die Annäherung an das Kultbild wurde in die Durchquerung eines komplexen Bilderraumes transformiert, der nur an drei Stellen Alt-Birnauer Bekannte enthielt: am Hochaltar (Retabel und Gnadenbild) und an den beiden Bruderschaftsaltären (Altarblätter von Franz Carl Stauder).⁴⁵ Die Struktur der bildlichen Rahmung sorgte für ein visuelles Zuviel, für ein Überangebot an optischen Daten, welches den Parcours der Kirchenbesucher zu einer Suche nach dem „Bild im Bilderhaufen“ geraten ließ.

Während die Marienfigur selbst dem optischen Zugriff der Betrachter durch die textile Hülle des Kegelmantels entzogen war, bot das Ensemble der Stuckaturen und Gemälde vielfältige Anreize, die Augen zu anderen Bildern weitergleiten zu lassen. Für diesen Effekt war neben der umfassenden Auskleidung des Bilderraumes und sei-

ner immer nur partiellen Überschaubarkeit ein Moment verantwortlich, das die Rokoko-Forschung der strukturanalytischen Schule auf den Begriff des „Übergangs“ gebracht hat: ein allseitiges Wechselspiel des Setzens und Überschreitens von Grenzen und Bereichen durch aufgesprengte Rahmen, durch überlappende Kartuschen, durch kombinierte Verwendung farbig gefasster und farbloser Stuckfiguren, durch irrealen, aber eben auch stark illusionistische Raumfiktionen.⁴⁶ Diese in der Birnau sehr ausgeprägte Ambivalenz trug gleichsam ein starkes Rauschen in die Wahrnehmung der Kirchenbesucher hinein, welches die Gliederung, Trennung und Zuordnung von Bildelementen in einem Status permanenter Vorläufigkeit hielt.⁴⁷

Die hier angesprochene gestaltpsychologische Komponente erlaubt es, die vorhin eingeführte „kulinarische“ Dimension der Kultbildrahmung wahrnehmungstheoretisch zu präzisieren: Die Offenheit der Gestalten hielt die Sehtätigkeit in der Schwebelage zwischen den Zeichenobjekten der Bilder und ihren Zeichenmitteln, also den Farben, den Oberflächen, den Formverläufen. Die Wahrnehmung der Kirchenbesucher wurde so an eine stark physiologische Ebene „schmeckenden“ Sehens zurückgebunden. Die unstillen Kurvaturen der Rocaille kehrten in Gewändern, Figurenknäueln, Lichtbahnen wieder, die flackernde Farbigekeit durchzog die Marmorierung der gebauten wie der gemalten Architekturen, von Wolken wie Gewändern und Körpern. Ein großer Teil der Bildelemente konnte dann in der Wahrnehmung der Wallfahrer zu einem Kontinuum ornamentaler „Parerga“ verschmelzen, ohne als bedeutungshaltige Figur beachtet zu werden, alles war potentiell, aber nicht zwingend signifikant.

Chromatische Knotenpunkte

Jeglicher Versuch, das Sinnpotential des Rokoko-Ensembles als geschlossenes System zu rekonstruieren, ginge an seinen visuellen Qualitäten grundlegend vorbei. Wenn ich im Folgenden versuche, die Beziehungen der Bilder zum Kultbild als Parcours nachzuzeichnen, verstehe ich diesen nicht als lineare Sequenz, sondern als eine Art Netz aus zentraleren und weniger zentralen Knoten. Denn unbezweifelbar gab es Ordnungsfaktoren, die den Kirchenbesuchern die Orientierung im Bilderhaufen erleichterten. Dazu gehört im Hinblick auf unsere Fragestellung vor allem ein Kunstgriff der *Farbregie*: Gegen das ansonsten Ton in Ton gestimmte Spektrum aufgehellter Erdfarben, die perlmuttartig schimmernd miteinander verfließen, waren in überaus sparsamer Dosierung einige zentrale Blauakzente gesetzt.⁴⁸ Drei der Blauakzente markierten entlang der Mittelachse des Raumes den Mantel Mariens: im Gewölbe über dem



12. Birnau, Wallfahrtskirche, Inneres, Rekonstruktion des Zustands 1750–1790

Laienraum (Abb. 14), in der Kuppel über dem Mönchschor (Abb. 13) und in Storers Retabel über dem Hochaltar (Abb. 9).⁴⁹ Mit großem Gespür für Ensemble-Effekte hatte Göz es vermocht, das sehr viel ältere Hochaltarbild über eine Kette von Blauakzenten in das Beziehungsgeflecht des Rokoko-Ensembles zu integrieren.

Das wiederkehrende Blau des Marienmantels betonte ein Verknüpfungspotential, das auf einer rein ikonographischen Ebene ohnehin schon angelegt war: Beherrschende Figur der gesamten Mittelachse, aber auch zahlreicher Nebenszenen war Maria, die Protagonistin des Kultbildes. Die Fokussierung auf die Marienfigur selbst

lud dazu ein, die einzelnen Bilder nicht isoliert zu betrachten, sondern als Elemente eines größeren Argumentationszusammenhanges.⁵⁰

Das Versprechen der Enthüllung

Der größte Anreiz zu einer solchen Verknüpfung des Marienprogramms mit dem Kultbild ging zweifellos vom großen Fresko an der Decke des Langhauses aus (*Abb. 14*). Unmittelbar über den Köpfen der Eintretenden fingierte dieses eine nach allen Seiten geöffneten Halle aus bünenbildartigen Versatzstücken, die über einen phantasievollen Unterbau an den gebauten Raum anschloss. In die gemalte Scheinarchitektur war eine Marienfigur auf Wolken eingeschwebt, die trotz gewisser Abweichungen unverkennbar die Züge der *Maria Birnovia* trug, wie sie den Pilgern von zahlreichen Reproduktionen bekannt gewesen sein dürfte.⁵¹ Die Schwebeposition auf der Wolke und die extrem vornüber gekippte Körperachse definierten die Marienfigur als *gemalte Vision*: In einer Konfiguration, welche das Schema der Birnovia nachstellte, schien die Gottesmutter mit dem Christuskind sich unmittelbar den Augen der Kirchenbesucher zu präsentieren.⁵² In vielfältiger Hinsicht muss diese Begrüßung durch die Birnovia an die Erwartungen der Wallfahrer appelliert haben: Die himmlische Erscheinung Mariens in Gestalt eines lokalen Gnadenbildes war fester Bestandteil gemalter Ex Voto-Tafeln, die Gläubige in den Wallfahrtskirchen anbringen ließen, um Dank für die Erfüllung eines Gelübdes abzustatten. Auch in den Erzählungen der Mirakelbücher gehörte die Erscheinung Mariens zum festen Repertoire.⁵³

Mit der an die Decke gemalten Marien-Vision wurde den Wallfahrern eine Erfüllung ihrer Erwartungen gegenüber der *Maria von Birnau* in Aussicht gestellt. Zugleich aber führte diese Art der vorweggenommenen Zusage ein Spannungsmoment in die Wahrnehmung des Gnadenbildes ein: Zwischen der gemalten Erscheinung und der *Maria von Birnau* selbst tat sich eine beträchtliche visuelle Kluft auf. Der in den Augen der Wallfahrer bedeutsamste Unterschied bestand höchstwahrscheinlich darin, dass die fingierte Vision Maria und Christus uneingeschränkt sichtbar werden ließ, letzteren sogar in weitgehend nacktem Zustand. Wo das Prachtgewand über dem Hochaltar das reale Kultbild weitgehend verhüllte, war der blaue Mantel an der Langhausdecke wie ein gelüfteter Schleier, der den Blick auf die beiden Protagonisten der Birnovia freigab.

Die fiktive Erscheinung an der Langhausdecke schlug einen Bogen quer durch das Kircheninnere zum Gnadenbild, zu dem sie in vielerlei Hinsicht einen Gegenpol bil-

dete: nicht verhüllt, sondern enthüllt, nicht leblos, sondern belebt, nicht aus irdischem, sondern aus himmlischem Stoff. Am einen Ende dieses Gefälles stand das nach den ästhetischen Kriterien des 18. Jahrhunderts steife und unscheinbare Bildlein aus Holz unter seinen textilen Hüllen. Am anderen Ende stand, von einem leichten Windstoß durchhaucht, die Marienvision, die vom kokett auf der Mondsichel platzierten Fuß über die zierlich gespreizten Hände bis zur plastisch sich abzeichnenden Brustspitze mit mancherlei sinnlichen Attraktionen aufwarten konnte. Göz hatte sie mit einer duffigen Engelswolke hinterlegt, welche die Form einer großen, am Himmel schwebenden „Rocaille“ annahm. Aus dem spröden Schnitzwerk war an der Langhausdecke eine „kulinarische“ Konfiguration geworden, die den Blicken der Wallfahrer einen sinnlichen Augenschmaus vorsetzte.

Die Enthüllung der Birnovia an der Langhausdecke ist ein Vorgang, der an die Prozedur der Auskleidung erinnern kann, mit der die Salemer Zisterzienser die Authentizität der *Maria von Birnau* demonstrieren wollten. Allerdings verlagerten sich die Geltungskriterien in Göz' Deckenfresko vom Faktischen des materiellen Befunds zum Wahrscheinlichen einer vom Maler fingierten Vision. Damit wurde Spielraum geschaffen für eine Auslegung des eigentlichen Kerns des Wallfahrtsbildes, der nicht in einem wurmstichigen Stück Holz, sondern in der anmutigen Erscheinung der Himmelskönigin gesehen werden sollte.

Empfängnis und Auffahrt

Einen weiteren direkten Anknüpfungspunkt zwischen Rahmen-Diskurs und Kultbild bot der Hochaltar in der ursprünglichen Anordnung des Rokoko-Ensembles (*Abb. 12*). Die plastischen Figuren Feuchtmayers und Storsers Retabel sorgten hier für eine Situation extremer räumlicher und visueller Verdichtung, die eine separate Wahrnehmung der einzelnen Bildeinheiten unmöglich machte. Die doppelte Einfassung durch Skulpturen und Gemälde verklammerte die *Maria von Birnau* mit zentralen heilsgeschichtlichen Stationen aus dem Leben Mariens.

Die Vertreter der Heiligen Sippe, die heute beziehungslos um das unwichtig gewordene Tabernakel tanzen, stimmten die Wallfahrer ursprünglich auf das Thema „gottgewirkte Empfängnis“ als Schlüssel zur Betrachtung des Kultbildes ein: Anna und Joachim erinnerten an die Immaculata Conceptio, Elisabeth und Zacharias an die von Gott zugesagte Empfängnis des Täuflers, womit die im Zentrum platzierte Maria zugleich als durch Gott Empfangene und als Gott selbst Empfangende definiert war.

In Verbindung mit Feuchtmayers Figuren und dem Kultbild entfaltete auch das Altarblatt, das ursprünglich für einen ganz anderen Kontext bestimmt war, ein neues Erzählpotential:⁵⁴ Die Auffahrt Mariens zu Gott, die hier dargestellt war, konnte nun als Gegenbewegung zur Empfängnis Gottes durch Maria verstanden werden, der krönende Abschluss des Marienlebens als Voraussetzung für das gekrönte Thronen der *Maria von Birnau*. Empfängnis und Himmelfahrt waren gegenläufig orientiert, zum Kultbild hin und vom Kultbild weg. Dank dieser Ausrichtung konnten die Stationen des *Marienlebens* auch als Analogie zum Funktionieren des *Marienbildes* gelesen werden:

- Die Elternfiguren beschworen die Empfängnis der Repräsentierten im irdischen Gefäß des Bildes. Gemeinsamer Nenner der Geschichten von Joachim-Anna und von Zacharias-Elisabeth war ja die lange Kinderlosigkeit beider Paare, von der Gott sie erst im hohen Alter erlöste. Feuchtmayer hatte das Greisenhafte der Väter und Mütter mit drastischen Zügen herausgearbeitet, ihnen mit Falten und hohlen Wangen die Entbehrung der langjährigen Unfruchtbarkeit ins Gesicht geschrieben. Den Wallfahrern mag dies wie ein Kommentar auf das hohe Alter „der heiligen Bildnuß“ erschienen sein, das in der frühen Neuzeit bekanntlich als eines der wichtigsten Argumente für die Wunderkraft von Kultbildern angesehen wurde.
- Die Himmelfahrt deutete Möglichkeiten der Freisetzung der Wunderkraft aus dem Kultbild an. Die *Maria von Birnau* ragte so weit in den unteren Bereich der *Himmelfahrt* hinein, dass sie den dort dargestellten Sarkophag weitgehend verdeckte. In dieser Position wurde das Grab zu einer Metapher für den Status des Kultbildes als Gehäuse, aus dem Maria himmelfahrend herauszutreten schien.⁵⁵

Das komplexe Ineinander des Rokoko-Hochaltars legte eine Erzählspur rings um das Kultbild aus, welche die *Maria von Birnau* einerseits im heilsgeschichtlichen Kontext des Marienlebens verankerte, andererseits als Gefäß für die Präsenz der Gottesmutter auswies. Denn bei aller narrativen Aktivierung, die dabei in das Kultbild investiert wurde: Wegen seiner bildsprachlichen Andersartigkeit blieb dieses ein Fremdkörper, ein externer Bezugspunkt, der nie selbst in der Erzählung aufging. Was der Rokoko-Hochaltar in Bezug auf die *Maria von Birnau* leistete, könnte man daher als *narrative Kommentierung* bezeichnen, die prinzipiell mit der *szenischen Kommentierung* der vielen barocken „Bildtabernakel“ vergleichbar ist.⁵⁶ Die Themen Empfängnis und Himmelfahrt wurden für solche narrativen Kommentierungen gerne herangezogen. Insbesondere die Kombination von marianischem Kultbild und himmelfahrender Gottesmutter gehörte im konfessionellen Zeitalter zum Standardprogramm visueller

Rahmen-Diskurse. Offenkundig war der aufschwebende Marienkörper ein wichtiges Argument für die transzendente Wunderkraft des Kultbildes, weil er das himmlische Korrelat zu dessen irdischem Bildträger vor Augen führte.

Die Verdichtung von Himmelfahrt und Heiliger Sippe am Hochaltar der Birnau sorgte für eine ungewöhnlich komplexe Struktur der narrativen Kommentierung. Da war auf der einen Seite die Aufstiegsbewegung der himmelfahrenden Maria, welche gewissermaßen als Vorspiel zur Entblößung der Birnovia im Langhaus aufgefasst werden konnte – schon hier nämlich war es das blaue Manteltuch mit einem hoch aufliegenden Zipfel, welches den Körper der Gottesmutter enthüllte und umspielte. Doch der Präsentationsmodus des gerahmten Leinwandbildes rückte diesen Vorgang in eine weit zurückliegende Vergangenheit, die nur die Apostel, nicht aber die Kirchenbesucher als Zeugen kannte.⁵⁷ Wie also stand es um das gegenwärtige Vermögen des Kultbildes, Maria freizusetzen? War die Gottesmutter bereits unwiderruflich in ungreifbare Höhen entschwunden, hatte sie die *Maria von Birnau* als leere Hülle zurückgelassen, vergleichbar dem Grabtuch in den Händen der Apostel?

Einen wirkungsvollen Kontrapunkt zur distanzierten Perspektive des Historienbildes setzte der dreidimensionale Auftritt der Heiligen Sippe. Die plastischen Figuren Feuchtmayers schienen ja hier und jetzt im Altarraum zu agieren und sorgten so für eine Einbindung des Kultbildes in den Wirbel eines immer wieder neu sich ereignenden Empfängnisvorgangs. Doch das damit beschworene „Hineinfahren“ Mariens in ihr Kultbild blieb für die Wallfahrer gänzlich unsichtbar. Auch dem Gebaren der alten Männer und Frauen unter dem Baldachin eignete ein Moment des Undurchschaubaren: Keiner von ihnen blickte ins Zentrum, keiner von ihnen schien die Ankunft Mariens im Kultbild selbst wahrnehmen zu können. In dieser Spannung zwischen der *Aktualität eines Unsichtbaren* und der *Vergangenheit eines Sichtbarwerdens* konnte der Rahmen-Diskurs des Bildapparates in unterschiedlichen Anschlusshandlungen münden:

- Die eine bestand in der liturgischen Erfahrung der Messe, in der Einverleibung Christi während der Kommunion. Auf diesen Übergang von der Verehrung des Kultbildes zur Teilnahme am Altarsakrament zielte ja allein schon die Aufstellung der *Maria von Birnau* auf dem Tabernakelschrein. Mit dem Diskurs der Versichtbarung der Birnovia hatte die sakramentale Erfahrung von Präsenz aber nichts zu tun, denn die Einwohnung Christi in der Hostie vollzog sich ja in kompletter Verborgenheit.
- Die zweite Anschlussoption bestand darin, dem Versichtbarungs-Diskurs im Gewebe der Deckenbilder zu folgen. Das Spannungsmoment, welches der Hochaltar in den Parcours vom Kultbild zum Langhausfresko einbaute, ver-

langte nach Fortsetzung und Erweiterung der Narration durch andere Bilder, die wieder durch Blauakzente markiert waren, in der Bewegung durch den Kirchenraum aber erst mit einer gewissen Verzögerung sichtbar wurden. Eine dieser Weiterführungen wurde den Wallfahrern in der Kuppel über dem Chorbereich angeboten (*Abb. 13*). Aus einem braun-weißen Wolkenwirbel stieg Maria in Gestalt der Immaculata hervor, welche die Schlange der Erbsünde zertrat.

Die Immaculata als Bildspenderin

In mehrfacher Hinsicht konnte die Immaculata als „Übergang“ zwischen Hochaltar und Langhaus verstanden werden: Auf einer szenischen Ebene leitete ihre stehende Haltung über vom Kniemotiv der Himmelfahrenden zum Thronen der Birnovia-Vision (*Abb. 12–14*). Für die Wallfahrer war es somit möglich, die Staffelung der Marienfiguren als quasi-filmische Abfolge sukzessiver Bewegungsmomente wahrzunehmen. Thematisch kam dem Stehmotiv dadurch besondere Bedeutung zu, dass es an das Zertreten der Mondsichel bzw. der Schlange mit dem Apfel der Erbsünde geknüpft war. Dadurch wurden zwei Attribute der *Maria von Birnau* (*Abb. 2*), die Mondsichel auf dem Sockel und der Apfel in der Hand Mariens in ihrem heilsgeschichtlichen Sinn expliziert: Maria als die „Neue Eva“.⁵⁸ Entscheidend für eine Lektüre des Rokoko-Ensembles in narrativer Hinsicht war aber auch, dass die Wallfahrer hier den zwischenzeitlich (Himmelfahrt) abhanden gekommenen Christus wieder finden konnten: als kleinen Embryo im Bauch der Immaculata.

Wie die Birnovia-Vision im Langhaus war die Immaculata als visionäre Erscheinung innerhalb einer gemalten Scheinarchitektur ausgestaltet. Dieser Visionsstatus wurde im erweiterten Kontext des Bilderraumes durch die Figur des Evangelisten Johannes akzentuiert, der vom rechten Choraltar aus überwältigt zur Kuppel aufblickte (*Abb. 12*).⁵⁹ Die Immaculata, deren Ikonographie sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts stark verselbständigt hatte, wurde so ganz explizit an das Visionsgeschehen der Apokalypse zurückgebunden.⁶⁰ Zugleich war der Evangelist Teil eines engen Beziehungsgeflechts zwischen Mönchschor und Hochaltar: Johannes war ja bereits im Gemälde der Himmelfahrt prominent als zu Maria aufblickende Figur in Szene gesetzt. Sein Gegenüber in der vordersten Bildzone des Altarblattes war Petrus, der mit gesenktem Blick in den Sarkophag hinunterstarrte und so ein Pendant zur Figur Johannes des Täufers abgab, die über dem linken Choraltar aufgestellt war.

Die Wallfahrer konnten an dieser Stelle einsteigen in ein Netz von visuellen Bezügen, die so vielfältig und dicht geknüpft sind, dass sie sich in einer sprachlichen Darstellung nicht mehr annähernd ordnen lassen. Nur ein Beispiel: Die beiden Johannesfiguren, unter funktionalen Gesichtspunkten zwei eigenständige Retabel, hatte Feuchtmayer ungerahmt auf zwei große Rocaillesockel gestellt, so dass sie als Ausläufer der Heiligen Sippe wahrgenommen werden konnten, der sie ja qua Blutsverwandtschaft bzw. Adoption tatsächlich angehören.⁶¹ Verschiedene Ähnlichkeiten zwischen den Hoch- und den Choraltarfiguren unterstützten eine solche Zusammenschau: Der Täufer war physiognomisch ein Zwilling des links vorne positionierten Joachim, der Evangelist führte mit dem Schriftstück in seiner Hand die Reihe der Mütter zur Rechten weiter, denen mittels Büchern die Rolle von weisen, schriftkundigen Frauen zugewiesen wurde. Die zuvorderst stehende Anna und der Evangelist blickten in identischer Haltung nach oben. Das Entdecken solcher Entsprechungen hatte in seiner Abundanz immer auch etwas Spielerisches. Allein schon die Fülle der Ähnlichkeiten fungierte hier als Sinnversprechen und ließ Raum für die schon wiederholt angesprochene kulinarisch-genussvolle Seite der Bilderfahrung.

Für eine stärker auf narrative Kohärenz ausgerichtete Lektüre dürfte das entscheidende Merkmal der Kontrast von Niederschauen und Aufblicken, und damit die Opposition von Nicht-Sehen und Sehen-Können sein, die das Verhältnis zwischen linker und rechter Seite der Figurengruppe prägt. Anna und der Evangelist blicken jeweils in eine von Säulen getragene Kuppelkonstruktion, die innen auskassettiert ist. Was Anna ursprünglich sah, war das hell hinterstrahlte Auge Gottes, dessen Glanz sich in den Spiegelkassetten fing und sich von dort in vielerlei Reflexen auf das Kultbild richtete. Was Johannes erblickt, ist das hell hinterstrahlte Haupt Mariens, die ebenfalls zum Ausgangspunkt für einen von Spiegeln weitergelenkten Lichteinfall wird (*Abb. 13*): Im Uterus der Gottesmutter leuchtet hell ein Bild Christi auf, das qua Strahlengang über die Reflexion eines einzelnen Spiegels zu den Kirchenbesuchern herabgeschickt wird.⁶² Die Erscheinung der Immaculata wird über das Aufleuchten des Kindes zu einer *bildgebenden Instanz*, was für die narrative Kommentierung des Kultbildes ein weiteres entscheidendes Argument sein dürfte.⁶³

Wichtig für die Einordnung dieses Arguments ist die Rahmung der Immaculata-Vision durch vier theologische Tugenden: Caritas/Dilectio, Fides/Agnitio, Timor und Spes.⁶⁴ Die Anwesenheit der Tugenden öffnet die Identität der Immaculata auf allegorische Lesarten: Maria als Verkörperung der Divina Sapientia, wie es die beigegeführten Tituli nahe legen,⁶⁵ und – in enger Verbindung damit – Maria als Verkörperung der



13. (links) Gottfried Bernhard Göz, *Erscheinung Mariens als Immaculata*, 1749–50, Birnau, Wallfahrtskirche, Mönchschor

14. (rechts) Gottfried Bernhard Göz, *Erscheinung Mariens in der Gestalt der Birnovia*, 1749–50, Birnau, Wallfahrtskirche, Langhaus

Ecclesia Universalis, wie es die grisaillierten Personifikationen der Erdteile in den Kuppelwickeln suggerieren.⁶⁶ Der Akt der Strahlenausendung lässt in diesem semantischen Kontext an die Ikonographie des Pfingstwunders denken, und damit an das ekklesiologische Ereignis im Christentum schlechthin. In direkter Anlehnung an Pfingstdarstellungen leuchtet über dem Haupt der bei Maria schwebenden Caritas eine Feuerzunge.



15. *Maria Immaculata und Caritas, Detail aus Abb. 13*

Mit dem flammenden Herz in ihrer Linken leistet Caritas einen unverzichtbaren Beitrag zum Gelingen der Bildübertragung. Zwischen ihr und Maria entwickelt das Deckenfresko ein fast schon pleonastisch zu nennendes Verhältnis besonderer Affinität: Statt mehrerer Kinder trägt Caritas nur eines an ihrer Brust, wie dies traditionellerweise Maria vorbehalten war. Die Position des Kleinen und die Entblößung der rechten Brust sind Momente, die bereits die vollständige „Enthüllung“ Mariens und ihres Sohnes im Langhausbild antizipieren. Der Spiegel, in den der Gnadenstrahl mündet, kann in seinem Berührungsverhältnis zum Sohn der Caritas wie ein künstlicher *uterus* anmuten, als dessen Symbol er in der gesamten Mariensymbolik auch galt.⁶⁷

Im Hinblick auf das Gnadenbild kann Göz' Chorraumfresko als Erweiterung der narrativen Kommentierung gelesen werden, die nicht nur den Zusammenhang von jungfräulicher Empfängnis und heilsgeschichtlicher Erlösungstat andeutet, sondern darüber hinausweisend Maria als universale Chiffre für „Kirche“ definiert. Hier wie am Hochaltar wurden die Wallfahrer also darüber aufgeklärt, weshalb die Protagonistin des Kultbildes eine zentrale Rolle im Selbstverständnis des katholischen Christentums spielte. Interessanter noch als diese didaktische Funktion erscheint aus unserer Perspektive die Tatsache, dass als Basis der gesamten Argumentation ein *Diskurs über Sichtbarkeit und Bildlichkeit* dient: Maria/Ecclesia wird hier als Instanz präsentiert, die den Gläubigen ein Bild dessen sichtbar macht, was am Altar unsichtbares „Mysterium“ geblieben war.

16. *Maria in der Gestalt der Birnovia, Detail aus Abb. 14*



Kühne Brückenschläge: Das Universale und das Lokale

Ganz im Gegensatz zum universalen Anspruch der Marienerscheinung im Mönchschor wartet die Vision der Birnovia im Laienraum mit einer lokalen Identität von Maria auf (Abb. 14). Rings um die Vision hatte Göz zahlreiche Akteure auf einem umlaufenden Postament aufgestellt, die für eine zusätzliche Einbindung der Marienerscheinung in die Lokalgeschichte der Birnau sorgten. Doch waren es nicht etwa die zahlreichen Wunder des Marienbildes, an die hier in erster Linie erinnert wurde, sondern die Geschichte des Ziserzienserklosters Salem: Von links waren drei prominente Figuren der Anfänge von Orden und Kloster eingetreten, der Ordensreformer Bernhard von Clairvaux, gerahmt vom Stifter der Abtei Salem, Guntram von Adelsreute und seiner Tochter Mathilde.⁶⁸ Rechts waren drei prominente Figuren der Gegenwart postiert, nämlich der zum Zeitpunkt der Kirchweihe amtierende Abt Anselm II. sowie dessen Vorgänger Stephan II und Konstantin Müller.⁶⁹

Sehr prononciert kam über den lokalen Zeugenkreis der Birnovia-Vision ein Diskurs der Orte ins Spiel, der direkt zum anfangs angesprochenen Konflikt um den Besitz der *Maria von Birnau* Stellung bezog.⁷⁰ Die Signets zweier Orte im Rücken der Zeugen luden diesen Diskurs mit einem hohen heilsgeschichtlichen Anspruch auf. Den Ausgangspunkt des Gründerzuges zur Linken markierte eine Erscheinung des Neuen Jerusalem, zu der sich einige Mönche hinter Guntram noch verwundert um-



drehen (Abb. 17). Die schwebende Himmelsstadt wird also im wahrsten Sinne des Wortes als „Vision“ am Anfang des Unternehmens Salem ausgegeben. Ihr Echo findet sie auf der gegenüberliegenden Seite in einer Zeichnung des gegenwärtigen Klosterkomplexes (Abb. 18). Aufgerufen wird damit der bereits seit dem Mittelalter gebräuchliche typologische Reim Salem/Jerusalem,⁷¹ allerdings in einer ursprünglich nicht intendierten Wendung: Salem ist hier nicht Präfiguration dessen, was am Ende der Zeiten kommen wird, sondern Erfüllung einer in der Vergangenheit geschauten Verheißung. Was aber hat dieser gewagte Brückenschlag mit der Birnovia-Vision zu tun? Eine Antwort darauf gibt das Dreierkollegium der Äbte mittels einer weiteren Zeichnung, auf der die neue Wallfahrtskirche zu sehen ist (Abb. 14). Die Präsentation der Zeichnung suggeriert, dass der Neubau der Birnau der letzte Schlussstein im Unternehmen Salem sei: ein „Thronsaal“ für die Himmelskönigin, für die Königin der in Salem bereits antizipierten Himmelsstadt. In Übereinstimmung damit erhält der Stifter Guntram einen blauen Mantel, als sei das letzte Ziel seines Handelns nicht das von ihm gestiftete Kloster, sondern der Birnauer Marienkult gewesen.

Die Erscheinung Mariens bestätigt und „krönt“ die heilsgeschichtliche Brücke zwischen Jerusalem und Salem und untermauert so den Anspruch der Zisterzienser auf alleinigen Besitz des Kultbildes sowohl gegenüber den enteigneten Überlingern wie auch dem breiteren Kreis der Wallfahrer insgesamt. Erst auf der Rückseite des Freskos fand die Wunderkraft des Kultbildes als eigentliches Anliegen der Wallfahrer Berücksichtigung (Abb. 19). Hier ist eine Auswahl derjenigen versammelt, denen die Birnovia in der Vergangenheit ihren Beistand gewährt hat: Lahme und Gebrechliche, ein Blinder, eine Mutter mit totem Kind und der Maler selbst, der sich bei der Arbeit an den Deckenbildern das Bein gebrochen hatte. Prominent ins Zentrum gerückt ist die

17. (gegenüberliegende Seite, links)
Vision des Himmlischen Jerusalem
 (Detail aus Abb. 14)

18. (gegenüberliegende Seite, rechts)
Plan der Salemer Klosteranlage (Detail
 aus Abb. 14)

19. (rechts) *Anrufung Mariens durch die
 Wallfahrer* (Detail aus Abb. 14)



Mutter mit dem toten Säugling, die nicht zuletzt auch durch ihren blauen Mantel auf den ersten Blick für eine Marienfigur gehalten werden kann,⁷² eine Analogie, die wahrscheinlich aber nur auf die besondere Zuständigkeit der Birnovia für tote und kranke Kinder aufmerksam machen soll.⁷³ Nicht zuletzt diese irritierende Ähnlichkeit muss den Wallfahrern jedoch unübersehbar vor Augen geführt haben, dass Maria im Fresko nicht auf ihrer Seite stand, sondern sich regelrecht von der Gruppe der Bittsteller abwandte. In aller Deutlichkeit wurden so die Rangunterschiede und die Besitzansprüche der Personengruppen an der Langhausdecke gegenüber dem Kultbild herausgestellt.

Der Sprung von der Immaculata (Abb. 15) zur Birnovia (Abb. 16) kann unter diesen Vorzeichen doch noch als die große Kulmination ausgegeben werden, die er theologisch gar nicht sein kann, in der Logik der narrativen Verknüpfung aber sein soll. Die Überkreuzung der Geschichte Mariens mit der Geschichte Salems führt gleichsam den Nachweis, warum der Besitzanspruch der Zisterzienser keiner Willkür entspringt, sondern einem Heilsplan, auf den alles zuläuft. Gerade in ihrer rhetorischen Überspitzung steht die gesamte heilsgeschichtliche Konstruktion auf überaus tönernen Füßen. Überzeugen kann sie nur aufgrund ihrer Selbstbezüglichkeit als Bild-Diskurs, den Auftraggeber und Künstler dementsprechend sehr stark gemacht haben. In dieser Hinsicht ist auf das Wechselspiel von Vision und Artefakt hinzuweisen, das sich an der Langhausdecke entspinnt: Auf die Erscheinung des Himmlischen Jerusalem antwortet eine gezeichnete Ansicht des Klosters Salem, ein Riss der eben errichteten Wallfahrtskirche findet seine Bestätigung in der Erscheinung der Birnovia. Die Salemer Zisterzienser verweisen hier auf ihre Fähigkeit, mittels künstlerischer Artefakte Bilder himmlischen Ursprungs „einzufangen“ oder „anzulocken“. Noch die Tatsache, dass

Göz sich auf der Westseite des Freskos unter die von Maria Geheilten einreicht, läuft letztlich darauf hinaus, die Ausmalung der Kirche selbst als Wunder zu deklarieren, das die Birnovia gewirkt hat. Der große Diskurs der Sichtbarmachung, der bisher unsere Analyse des Rokoko-Ensembles geleitet hat, entpuppt sich so als Diskurs über die Fähigkeit des Ordens, der verborgenen Virtus des Kultbildes zu anschaulicher Evidenz zu verhelfen.

Schriftzeichen und der Vertrag der Zisterzienser mit Maria

Die von den Zisterziensern behauptete Begründung eines Besitzanspruchs qua Bildkompetenz wird durch den kulinarischen Reichtum der Fresken und Stuckaturen auf gewisse Weise tatsächlich eingelöst. Auftraggeber und Künstler scheinen diese bildorientierte Argumentation und die damit verbundene Entscheidungsfreiheit der Betrachter jedoch für ergänzungsbedürftig gehalten zu haben. Sowohl im Chor- wie im Langhausfresko haben sie zusätzlich Schriftzeichen mit Bibelversen eingetragen, welche die Immaculata- und die Birnovia-Vision einkreisen (*Abb. 13–14*). Schlüssel-szenen für die Bewertung dieser Bild-Wort-Synthesen sind zwei bisher ausgeklammerte Bilder, in denen Schriftzeichen eine Art „Vertrag“ zwischen Maria und den Zisterziensern besiegeln: das Fresko im Gewölbe des Presbyteriums (*Abb. 20*) und der rechte Seitenaltar des Langhaussaales, der von Feuchtmayers berühmtem *Honigschlecker* flankiert wird (*Abb. 21*). Beide Darstellungen sind bei genauerer Betrachtung ähnlich aufgebaut: Im Vorder- und im Hintergrund des Bildraumes werden zwei voneinander unabhängige Ereignisse geschildert, deren Handlungsstruktur streng parallel geführt ist. Die Vertragshandlung zwischen Maria und den Repräsentanten der Zisterzienser ist jeweils in den Hintergrund verlegt und damit erst auf den zweiten Blick sichtbar.

Das Altarhausfresko bietet in seiner ornamentalen Grundhaltung vermutlich den Höhepunkt an kulinarischer Rocailleisierung innerhalb der Birnau (*Abb. 20*). Im Gegensatz zu den übrigen Deckenbildern, deren Akteure durchweg sehr übersichtlich angeordnet sind, herrscht hier ein schwer zu entwirrendes Durcheinander von Körpern und Textilien, das der Wahrnehmung der Wallfahrer einen starken Widerstand entgegengesetzte und die gemalte Handlung erst nach einer längerer visueller Durchgliederung lesbar werden ließ. Hinter der ornamental eingetrübten Oberfläche verbirgt sich ein typologisches Ereignispaar: Unten kniet Esther vor Ahasver und bittet ihn, um ihrerwillen die Juden zu retten. Oben Maria kniet vor Christus und bittet ihn, um der

Zisterzienser willen die sündige Welt zu schonen. Das alttestamentliche Geschehen, das zu den gängigsten Marientypen des konfessionellen Zeitalters gehört, verleiht dem wesentlich unbekannteren und mit Sicherheit auch innerkatholisch nicht unumstrittenen Antitypus heilsgeschichtliche Plausibilität. Zwei Worte aus dem Visionsbericht des Caesarius von Heisterbach, dem die oben dargestellte Geschichte entlehnt ist, machen den Kausalzusammenhang der Fürbitte Mariens kenntlich: PARCE – PROPTER („Verschone – Wegen“).⁷⁴

Der für uns interessante Punkt sind einige Verschiebungen, welche die zunächst so eindeutig anmutende typologische Relation modifizieren. Da ist zum einen die Tatsache, dass nur die Interzession Mariens durch gemalte Worte artikuliert wird. Der in den Zeichen der Schrift niedergelegte „Vertrag“ zwischen Maria und den Zisterziensern erhält auf diese Weise einen singulären Status zugewiesen. In direktem Zusammenhang damit ist die auffällige Verschiebung des für die Birnau so zentralen Blauakzents zu sehen: Der große blaue Mantel der unteren Szene ist zwar wie in den anderen Fresken in der Bildmitte platziert, doch eben aus diesem Grund nicht dem Typus Mariens, sondern dem Typus Christi zugeordnet. Göz hat dies gegenüber der erhaltenen Vorzeichnung abgeändert, die eine strengere Parallelisierung vorsah.⁷⁵

Die Verschiebung des Blauakzents zielte offenkundig darauf ab, der unten im Altarblatt gemalten Himmelfahrt eine weitere narrative Anschlussoption zu bieten (*Abb. 9*). Auch die Gestaltanalogie zwischen dem Hochaltarbaldachin und dem Zelt Ahasvers lud zu einer solchen Verknüpfung in der Vertikalen ein. Als Fortsetzung der Himmelfahrt gelesen wurde die Esther-Szene zu einem Typus der Marienkrönung, die die Wallfahrer an dieser Stelle ohnehin erwarten mochten.⁷⁶ Der blaue Mantel entpuppte sich dann zusammen mit dem von Ahasver/Christus dargereichten Zepter als eines der Herrschaftszeichen, das Esther/Maria sich erst im Moment der Krönung zur Himmelskönigin rechtmäßig erworben hatte. Dieser Erwerb aber war offenkundig eine Gegenleistung für die Interzession zugunsten der Juden/Zisterzienser. Der hier angedeutete Tauschhandel zwischen Maria und den Zisterziensern vollzog sich jedoch wie unter dem Deckmantel der mannigfach um die Akteure ausgebreiteten Textilien und wurde so nach außen, gegenüber den Wallfahrern, abgeschirmt. Auch der hart am Bildrand sitzende Hellebardier schien eine allzu starke Teilhabe der Kirchenbesucher am Geschehen der Fürbitte eher abwehren zu wollen. Der Schild, auf dem er lehnt, war ein blinder Spiegel, der kein Bild nach unten weitergab.⁷⁷



Schmeckendes Sehen und honigsüßer Redefluss

Das Thema der vertraglichen Bindung von Maria und Zisterziensern mittels Sprache bzw. Schriftzeichen wird am rechten Seitenaltar des Langhauses weiter ausgebaut (Abb. 21). Dargestellt ist die berühmteste Szene der Bernhards-Ikonographie, die

20. (links) Gottfried Bernhard Göz, *Esther vor Ahasver und Intercessio Mariens*, 1749–50, Birnau, Wallfahrtskirche, Altarhaus

21. (rechts) Gottfried Bernhard Göz, *Lactatio Bernardi*, 1749–50, Birnau, Wallfahrtskirche, rechter Langhausaltar



Lactatio.⁷⁸ Erneut tritt hier Maria in Gestalt einer visionären Erscheinung auf, die man bezüglich ihrer Merkmale irgendwo zwischen *Immaculata* (Abb. 15) und *Birnovia* (Abb. 16) einordnen könnte.⁷⁹ Anders als im Langhaus und im Chor jedoch ist die Erscheinung hier nicht auf den Kirchenraum und die darin befindlichen Wallfahrer ausgerichtet, sondern Teil einer lange schon zurückliegenden Episode im Leben Bernhards.⁸⁰ Die Begegnung zwischen dem Heiligen und der *Marienvision* wird dabei parallelisiert mit einer Begegnung zwischen dem Heiligen und einem *Mariensbild*: Im Dom von Speyer nähert sich Bernhard mit dem Anruf *SALVE CLEMENS* einem weithin verehrten Kultbild der Maria, das daraufhin zu sprechen beginnt und den

Gegenruß SALVE BERNARDE erwidert.⁸¹ Wie im Altarhausfresko ist dieser Dialog in Form von Schriftzeichen in das Bild eingetragen.

Die Auffächerung der beiden Szenen rief den Wallfahrern erneut die Allianz zwischen Kultbild und Visionsbild in Erinnerung, welche den Rahmen-Diskurs der Birnau durchzieht. Die Möglichkeit der bildlichen Erscheinung wird hier noch einmal als zentrales Argument für die Wunderkraft von Kultbildern explizit gemacht. Doch die Vision, die Bernhard zuteil wird, übertrifft all das, was die fiktiven Visionen der großen Deckenbilder den Wallfahrern anzubieten hatten. Anders als der Lichtstrahl der Immaculata stiftet der Milchstrahl der Maria lactans einen direkten körperlichen Kontakt über den Gaumen, welcher der Kategorie des „schmeckenden Sehens“ zweifellos in ganz anderem Maße gerecht wird als der Augenschmaus der Deckenbilder. Bernhard empfängt nicht ein Bild des Sohnes, sondern wird durch die Gabe der Marienmilch gewissermaßen selbst zum Sohn, der deshalb auch die Passionswerkzeuge tragen darf. Über die Analogie zur Hintergrundsszene wird die Gabe des Milchstrahls dann umgedeutet zu einer Metapher für die Gabe der süßen Worte und der süßen Schrift, der Bernhard das Epitheton des *doctor mellifluus* verdankt. Anders ausgedrückt: Die *Lactatio* ist keine bildgebende, sondern eine sprachgebende Vision, was durch die imkenden Putten im Vordergrund, welche ihren Bienenstock auf den Schriften Bernhards aufgebaut haben, noch einmal in aller Deutlichkeit klargelegt wird.

Die Einfügung der *Lactatio* in den Birnauer Rahmen-Diskurs bringt die eingangs angesprochene alte Tradition des geistlichen Schmeckens ins Spiel, welche Gaumengenuss als Metapher für den Erwerb spiritueller Weisheit fasst. Der heilige Bernhard agiert dabei als Transformator zwischen Milch und Honig, zwei Speisen, die unter Bezug auf Exodus 3,8 („Ziehet in das Land, das von Milch und Honig fließt“) schon von je her eine gewichtige Rolle im theologischen Nachdenken über die Süßigkeit der Gotteserfahrung zukam.⁸²

Verschiedene Indizien deuten darauf hin, dass gerade die Salemer Zisterzienser sich in diesem Punkt besonders mit ihrem Ordensreformer identifizierten und die Bienen-Metapher als Teil ihrer „corporate identity“ verstanden. So zeigt das Thesenblatt zur Birnauer Kirchweihe am Sockel des Gnadenbildes einen Löwen mit dem Salemer Abtsstab (*Abb. 22*), aus dessen Rachen ein Bienenschwarm emporsteigt – das Ganze begleitet vom Motto *DE FORTI DULCEDO* (Iud 14,14) und damit auf die Stärke der Zisterzienser im Streit um die *Translatio* anspielend, aus welcher den Wallfahrern „Süßes“ erwachsen sei. Zu erinnern wäre auch an das 1708 erschienene Salemer Geschichtswerk des Augustinus Sartorius, das den beziehungsreichen Titel *Apiarium Salemitanum oder Salmanßweylischer Bienen-Stock* trägt (*Abb. 23*):



22. (links) Gottfried Bernhard Göz, Thesenblatt zur Kirchweihe von Neu-Bir nau, 1750, Salem, ehem. Zisterzienser-Stift, Sammlung des Markgrafen von Baden
23. (rechts) Frontispiz aus: *Apiarium Salemitanum*, Prag 1706

worinnen der königlichen berühmten, freyen und exempten Reichs-Praelatur Salmanßweyl, [...] alldortigen Reichs-Stifts Archiv extrahirte und in Forma authentica communicirte Fundations-Acta, Privilegia, Exemptiones, Immunitates, Gerechtfamkeiten, Vorzüge, Series Abbatum und andere allda befindliche Denckwürdigkeiten gleichsam als ein von denen alldasigen Bernardinischen Cistercienser-Bienlein und Professuren gezogenes und in verschiedene Cellulas, Capitula und Paragraphos zusammen; getragenes wehrtestes Hönig zu finden [...].⁸³

Die Integration des Bienenstocks und der imkenden Putten in die Lactatio ist folglich auch als generelle Chiffre für die „emsigen“ Aktivitäten der Salemer Zisterzienser zu sehen. Feuchtmayers *Honigschlecker*, der an der offenen Flanke des Altarblatts positioniert ist, erfüllt unter diesen Vorzeichen eine schillernde Doppelfunktion (Abb. 25): Im Sinne meiner eingangs angerissenen These ist er die vollendete Inkarnation des „kulinarischen“, sinnlich-physiologischen und stark synästhetischen Moments der Birnauer Kultbildrahmung, scheinen die Bienen seines Stocks ihren Nektar doch an den polierten Oberflächen des Stuckmarmors zu sammeln.⁸⁴ Aber als Rahmenfigur der Lactatio-



24. Wallfahrtskirche Birnau, linker Langhausaltar

25. Wallfahrtskirche Birnau, rechter Langhausaltar

Szene bezieht sich sein genussvolles Kosten auf die himmlische Gabe der süßen Rede, und zwar nicht auf die längst verklungenen Reden Bernhards, sondern auf die Reden, die Bernhards Nachfolger hier und jetzt von der genau gegenüber gelegenen Kanzel erklingen lassen. Das Pendant des *Honigschleckers* am linken Langhausaltar artikuliert diesen Zusammenhang noch direkter und unmissverständlicher (Abb. 24): Als Äquivalent zum Bienenstock seines Gegenübers trägt er ein aufgeschlagenes Buch in Händen, dessen Aufforderung AUSCULTA O FILII („Höre mein Sohn“) er mit erhobenem Zeigefinger auf den hinter ihm angebrachten Kanzelkorb bezieht.

Bildapparat und Kirchweihpredigt

Der Bogen von der *Intercessio* zur *Lactatio* zielt am Ende auf eine gewissermaßen direkt aus Mariens Brust gesaugten Sprach- und Auslegungskompetenz der zisterziensischen Ordensvertreter. Sehr viel stärker als in anderen Teilen der Ausstattung wird hier auf die Exklusivität bestimmter von Maria gewährter Privilegien gepocht, von denen die Wallfahrer gänzlich ausgeschlossen bleiben. Die Ergebnisse unserer Überlegungen führen uns so noch einmal zurück zur Frage, welche Rolle die Schriftzeichen mit Bibelversen in den Deckenfresken von Langhaus und Mönchschor spielen (*Abb. 13–14*).

Die kunsthistorische Forschung zur Birnau hat sich bislang allzu leicht dazu verführen lassen, die in die Fresken eingetragenen Texte mit dem Programm der Bilder gleichzusetzen. Kronzeuge für diese Vorgehensweise waren die überlieferten Kirchweihpredigten, welche sich weniger auf die Bilder selbst als auf die Bildinschriften beziehen.⁸⁵ Dieses Vorgehen hat zu einer starken Unterdrückung des visuellen Beziehungsreichtums der Bilder geführt, wie er in unserer Analyse ausschnittsweise angesprochen wurde. Die Funktion des Bildapparates wird deutlich unterbewertet, wollte man in ihm lediglich eine Illustration der Predigten sehen, vielmehr sind beide, die Bilder und das gesprochene Wort, als eigenständige Gattung der „Rahmen-Diskurse“ um das Kultbild zu betrachten.⁸⁶

Ich möchte die Schriftelemente daher eher als Komponenten verstehen, welche gezielt die Auslegungskompetenz der zisterziensischen Auftraggeber und den ihnen gewährten Vertrag mit Maria ausspielen. Auffallend ist ja der große inhaltliche Abstand, der die Bildinschriften von der gemalten Handlung trennt. Im Langhaus etwa suggerierte das Bibelzitat – TU GLORIA JERUSALEM, TU LAETITIA ISRAEL, TU HONORIFICENTIA POPULI NOSTRI (Jdt 15,10) – eine typologische Parallele zwischen Maria und Judith, die in der katholischen Kultur des konfessionellen Zeitalters ein beliebtes Argument darstellte (*Abb. 14*). Diese Parallele war im Bild jedoch nicht dargestellt und ging aus den Inschriften selbst nur implizit hervor.⁸⁷ Gerade aufgrund dieser erklärungsbedürftigen Distanz boten die Schriftzeichen einen idealen Anknüpfungspunkt für die verbale Auslegung der Predigt. Die Kirchweihpredigten, von denen jede einen Deckenabschnitt des Innenraumes behandelt, führen diese Möglichkeit einer theologisch gestützten Auslegung geradezu idealtypisch vor.

Die Absicherung des Rahmen-Diskurses durch die Hinweise auf die Schrift- und Auslegungskompetenz der Zisterzienser hat nichts mit einer Hierarchie der Medien oder gar einer Suprematie des Wortes über das Bild zu tun. Bei der Rekonstruktion des Rokoko-Ensembles gewinnt man vielmehr den Eindruck, dass beide Medien für den

Rahmen-Diskurs um das Kultbild gebraucht werden. Die Funktion der Bilder bestand darin, ein dichtes Netz von Analogien zu knüpfen, das mit visueller Ähnlichkeit als Sinnversprechen operierte. Über eine spielerische Kombinatorik wurden Zusammenhänge zwischen dem Gnadenbild und Mariologie, Heils- und Lokalgeschichte angedeutet, die sprachlich nur als Gleichnis, nicht aber als Tatsachenbehauptung zu formulieren gewesen wären.

Im übrigen sind auch die Zeichen der Schrift fester Bestandteil der visuellen Syntax. Die Anordnung der drei Zitate aus Judith im Langhausfresko etwa ist in der unterschiedlichen Positionierung, Beleuchtung, Linienführung der Schriftbänder selbst Teil der bildlichen Argumentation, welches das parataktische Nebeneinander des biblischen Textes entscheidend zugunsten der letzten, auf die Salemer Mönche gemünzten Passage (TU HONORIFICENTIA POPULI NOSTRI) modifiziert.⁸⁸ Die kalligraphischen Schwünge, in denen die Schriftbänder durch den himmlischen Raum geführt sind, unterziehen die Schriftzeichen der gleichen Rocaillesierung und Kulinarisierung, welche auch die Bildelemente charakterisiert. Ähnliches ließe sich auch für das Fresko der Chorkuppel zeigen, wo die Gruppe um die Immaculata gleichsam aus der stuckierten Rocaille am Kuppelring auszudampfen scheint, die ein Zitat aus dem *Magnificat* enthält (Abb. 13).

Schluss

Der von Thumb, Göz und Feuchtmayer gestaltete Innenraum stellt das von Alt- nach Neu-Birmau überführte Gnadenbild der Birnovia ins Zentrum eines aufwendigen Bildapparates, der als typisch für eine Reihe ähnlicher bildlicher Rahmungen des konfessionellen Zeitalters seit dem späten 16. Jahrhundert gelten kann. Zentrale Abschnitte des Bilderraumes lassen sich als ein narrativer Parcours lesen. Mit Incarnatio und Assumptio werden wichtige heilsgeschichtliche Momente im Leben Mariens angesprochen, die als Analogon zu der wunder tätigen Wirkkraft des Kultbildes verstanden werden sollten. Entscheidend ist, dass die heilsgeschichtlichen Stationen zugleich als Momente eines Bild-Diskurses funktionieren, der dem Kultbild die bildhafte Erscheinung von Visionen gegenüberstellt. Die Immaculata-Vision in der Kuppel wird selbst zur bildgebenden Instanz, die das Bild des Christuskindes vom Himmel zur Erde herabschickt. Im Langhaus wird dann die Fähigkeit der Salemer Zisterzienser stark gemacht, die visionäre Erscheinung Marias an den besonderen Ort der Wallfahrtskirche zu bannen. Diesem Plädoyer für die Bildkompetenz des Ordens wird

mit dem Fresko über dem Altarhaus und den beiden Langhausaltären ein Gegenmotiv zur Seite gestellt, das auf eine schriftgestützte Auslegungskompetenz der Zisterzienser im Vertragshandel mit Maria abzielt. Dieser zweite Argumentationsstrang ist über die Verwendung von Schriftbändern auch in den zentralen Deckenbildern verankert, über die sich Ansatzpunkte homiletischer Kommentierung und Rahmung des Kultbildes ergeben. Zusammengenommen entsteht so ein komplexes Bild von der unverzichtbaren institutionellen Mitwirkung des Klosters am Wallfahrtsbetrieb, so als sei dieses vom Himmel als einzig legitimer Gnadenwalter des wundertätigen Bildes eingesetzt. Doch auch die eingefügten Schriftzeichen erweisen sich am Ende als Teil des „kulinarischen“ Bildapparates. Die spezifische mediale Leistung dieser Form des Rahmen-Diskurses ist am Ende darin zu sehen, den nicht unproblematischen Besitzanspruch des Klosters mit besonders sinnlicher Überzeugungskraft zu artikulieren.

Anmerkungen

- * Mein Dank für die großzügige Förderung meiner Birnau-Studien geht an Felix Thürlemann. Für Hinweise und Kritik danke ich Steffen Bogen, Ulrike Ganz, Anja Grebe, Joseph Imorde, Felix Thürlemann und Gerhard Wolf.
- 1 Ein bislang vor allem für den römischen Bereich systematisch untersuchter Aspekt, vgl. GERHARD WOLF, Regina Coeli, Facies Lunae, „et in Terra Pax“. Aspekte der Ausstattung der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 27–28 (1991/92), S. 283–336; GERHARD WOLF, Caecilia, Agnes, Gregor und Maria. Heiligenstatuen, Madonnenbilder und ihre künstlerische Inszenierung im römischen Sakralraum um 1600, in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 1 (1997), S. 750–795; DAVID GANZ, *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700*, Petersberg 2003, S. 334–378. Eine wesentlich breitere Diskussion wurde über das kompaktere Modell des Bildtabernakels geführt, also die Integration eines Kultbildes in ein Altarbild. Paradebeispiel ist Rubens' Hochaltar für die Chiesa Nuova vgl. ebd., S. 257–266 mit Literatur.
- 2 Wichtigste neuere Untersuchungen: ULRICH KNAPP, *Die Wallfahrtskirche Birnau. Planungs- und Baugeschichte. Katalog der Planzeichnungen und Überblick über die Baugeschichte*, Friedrichshafen 1989; PETER KALCHTHALER, Maria in Neu-Birnau. Eine spätbarocke Wallfahrtskirche und ihre Ausstattung im Spiegel der Kirchweihpredigten. Die zeitgenössische Auslegung eines barocken Gesamtkunstwerkes, in: Dieter Breuer (Hrsg.), *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, Wiesbaden 1995, S. 285–295; STEPHAN KLINGEN, *Von Birnau nach Salem. Der Übergang vom Rokoko zum Klassizismus in Architektur und Dekoration der südwestdeutschen Sakralkunst*, Diss. Univ. Bonn 1999 sowie der Sammelband BERND MATHIAS KREMER (Hrsg.), *Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau*, Lindenberg 2000 mit einer Fülle von kunst- und kulturgeschichtlichen Beiträgen.

- 3 Der Bezug der Bildausstattung auf das Gnadenbild bereits angesprochen bei JOSEPH KLEIN, *Der Stern von Birnau*, Überlingen 1923 (im Folgenden zitiert nach der 2. Aufl., Überlingen 1926), S. 53f., doch beschränken sich Kleins Überlegungen auf eine rein inhaltliche Verknüpfung. Ein weiterführender Ansatz angedacht bei KLINGEN, *Von Birnau nach Salem* (wie Anm. 2), S. 30: „Auf der inhaltlich theologischen Ebene kann als der konstituierende Faktor für die Ikonographie der Ausstattung sicherlich die mittelbare oder unmittelbare Bezugnahme auf das Gnadenbild der Maria benannt werden. Von dieser Grundannahme ausgehend soll [...] nach der Form der visuellen Syntax und nach dem dahinterstehenden Bilddenken gefragt werden, durch welches dieser gemeinsame Bezug der Ausstattungselemente auf das spirituelle Zentrum der Wallfahrtskirche ästhetisch bewältigt wird [...]“. In der Durchführung bleibt Klingen allerdings weit hinter diesen Prämissen zurück.
- 4 Bis heute maßgeblich: KLEIN, *Stern von Birnau* (wie Anm. 3); HERMANN BAUER, Der Inhalt der Fresken von Birnau, in: *Das Münster* 14 (1961), S. 324–333. Der von Klein erstmals erprobte und von Bauer systematisierte Ansatz, die zeitgenössischen Kirchweihpredigten zur Interpretationsgrundlage der Birnauer Ausstattung zu machen, wurde im Anschluss u.a. aufgegriffen in KNAPP, *Die Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 173–176; KALCHTHALER, *Maria in Neu-Birnau* (wie Anm. 2); EDUARD ISPHORDING, *Gottfried Bernhard Göz 1708–1774. Ein Augsburger Historienmaler des Rokoko und seine Fresken. Mit Aufnahmen von Friedrich Kaeß und Wolf-Christian von der Mülbe*, Weissenhorn 1997, S. 44–49; PETER KALCHTHALER, *Die Ikonographie der Wallfahrtskirche Neu-Birnau. Zum theologischen Programm der Ausstattung*, in: KREMER, *Barockjuwel* (wie Anm. 2), S. 135–176. Kritische Einwände gegen dieses Vorgehen formuliert KLINGEN, *Von Birnau nach Salem* (wie Anm. 2), S. 98–103.
- 5 Vgl. JOSEPH ZIEGLER, *Dulcedo Dei. Ein Beitrag zur Theologie der griechischen und lateinischen Bibel*, Münster 1937; *Dictionnaire de spiritualité. Ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, Paris 1937ff., Bd. 3 (1957), Sp. 1777–1795, s.v. dulcedo Dei (Jean Châtillon); FRIEDRICH OHLY, *Süße Nägel der Passion. Ein Beitrag zur theologischen Semantik*, Baden-Baden 1989; ELISABETH WIMMER, *Biene und Honig in der Bildsprache der lateinischen Kirchenschriftsteller*, Wien 1998.
- 6 Vgl. REBEKKA HABERMAS, *Wallfahrt und Aufruhr. Zur Geschichte des Wunderglaubens in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1991, S. 90; PETER HERSCHE, *Die Lustreise der kleinen Leute. Zur geselligen Funktion der barocken Wallfahrt*, in: Wolfgang Adam (Hrsg.), *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, Wiesbaden 1997, S. 321–332.
- 7 Vgl. VICTOR TURNER/EDITH TURNER, *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*, Oxford 1978, S. 1–40. Vgl. auch den Beitrag von ULRICH PFISTER in diesem Band.
- 8 Die Geschichte von Alt-Birnau aufgearbeitet von KLEIN, *Stern von Birnau* (wie Anm. 3), S. 113–117; HERMANN GINTER, *Baugeschichtliches von Alt-Birnau*, in: *Bodenseechronik* 19 (1930), S. 73–74, 77–78, 81–82, 85–86, 89–90; KNAPP, *Die Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 21–22; ANJA GREBE, *Alt-Birnau. Geschichte der Wallfahrt*, unpubl. Ms. Konstanz 2000; PACHOMIUS PEMSL, *Wallfahrt in Birnau. Von ihren Anfängen bis heute*, in: KREMER, *Barockjuwel* (wie Anm. 2), S. 59–79; MANFRED HERMANN, *Das ehem. Hochaltarblatt der Alt-Birnau von Johann Christoph Storer*, in: KREMER, *Barockjuwel* (wie Anm. 2), S. 271–290 (hier: S. 272–280).
- 9 Als frühester Beleg für einen Wallfahrtbetrieb um die Birnauer Marienkapelle gilt der Ablassbrief Johannes' XXII. vom April 1318, vgl. PEMSL, *Wallfahrt in Birnau* (wie Anm. 8), S. 62. Ob der Besuch der Birnau schon damals der Verehrung eines Marienbildes diene, wie in der Forschung selbstverständlich vorausgesetzt, muss im Hinblick auf den Beitrag von GABRIELA SIGNORI in diesem Band bezweifelt werden.
- 10 MATTHIAS BISEMBERGER, *Maria in Neu-Birnau. Oder: Fortsetzung des gründlich- und wahrhaften Berichts Von Übersetzung Der Marianischen Wallfahrt zu Birnau In Schwaben am Bodensee*, in das

- Salmansweilische mit alliglich-hoch-und nideren Gerichten begabte Territorium, Aus Verordnung Ihro Excellenz Des Hochwürden in Gott Herzn, Herzn Anselmi II. [...] Dem Publico zur sichern Nachricht samt denen erforderlichen Beylagen im Druck verfertigt*, Konstanz 1751, S. 13.
- 11 Zwischen Januar und März erwirkte Salem die Genehmigung für Translation, Neubau und Abbruch des Altbaus durch die fürstlich fürstenbergische Regierung in Donaueschingen, durch den Konstanzer Bischof und durch den Papst; vgl. BISEMBERGER, *Maria in Neu-Bürnau* (wie Anm. 10), S. 33–46; KNAPP, *Die Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 87.
 - 12 Zur Kirchweihe jetzt ausführlich PETER KALCHTHALER, „Maria in Neu-Birnau“. Die Verlegung der Wallfahrtsstätte, die Kirchweihfeier und die Kirchweihpredigten in den Berichten des Salemer Klosterchronisten Matthias Biseemberger, in: KREMER, *Barockjuwel* (wie Anm. 2), S. 81–113.
 - 13 Die Verfügungen Anselms für die Betreuung Neu-Birnaus durch das Kloster sprechen diesbezüglich ebenfalls eine klare Sprache: die drei nach Birnau abgestellten Brüder, der *Pater Superior* (oder Capellanus), der *Pater Präfekt* und der *Vikar* sind angehalten, keine Gastmähler, etwa zu Ehren von Besuchern, abzuhalten, bescheiden (insbesondere fleischlos) zu speisen und sich mit dem Konsum von Wein äußerste Zurückhaltung aufzuerlegen, vgl. KASSIAN LAUTERER, *Birnau und die Reichsabtei Salem*, in: KREMER, *Barockjuwel* (wie Anm. 2), S. 15–36 (hier: S. 24–25).
 - 14 Diesen Punkt betont auch MARK R. FORSTER, *Catholic revival in the age of the baroque. Religious identity in southwest Germany 1550–1750*, Cambridge 2001, S. 85–86.
 - 15 BISEMBERGER, *Maria in Neu-Bürnau* (wie Anm. 10), S. 13.
 - 16 Der Salemer Klosterchronist Matthias Biseemberger, dem wir diese Schilderung verdanken, war von Beginn an damit beauftragt, die gesamte Geschichte der Translation schriftlich zu dokumentieren und in gedruckter Form der Öffentlichkeit zuzuführen. Vgl. MATTHIAS BISEMBERGER, *Instrumentum Proto-Notariatus Publicum Oder Gründlich- und wahrhaffter Bericht Über all das Jenige was sich bey Feyrlichster Übersetzung der Uralt-Marianischen Wahlfahrth zu Bürnaw und der daselbstig Gnadenreichen Mutter GOTTes Bildnuß In die Reichs Stüfft-Salmansweylisch-alligliche Hohe- und Niedere Gerichte Territorium und Eigenthumb etc. zugetragen [...]*, Konstanz 1746; und BISEMBERGER, *Maria in Neu-Bürnau* (wie Anm. 10).
 - 17 BISEMBERGER, *Maria in Neu-Bürnau* (wie Anm. 10), S. 13–14. Um auch die letzten Zweifel zu beseitigen, wurde am Ende der Kirchweihwoche eine neuerliche Kontrolle des Kultbildes durchgeführt: „Bevor man aber naher Salem sich verfügte, ersuchte Verfasser dieses Beschriebs mehrmalen *Plurimum R. D. Claudium Noll*, [...] wie auch *Praenobilem Dominum Christianum de Mayer* [...] von dem Gnaden-Bild in Bürnau samt ihm den *Visum repertum* einzunehmen, ob nemlich eben dasjenige auf dem Altar ausgesetzt wäre, welches sie neulich zu Salem erfunden hätten, das uralt-Miraculose Bild von Bürnau zu seyn. Und da sie ruckwärts des Altars hinaufgestigen, haben sie in der That alle vorige Merckmahl der wahren Bürnauischen Gnaden-Bildnus gefunden [...]“ (ebd., S. 30).
 - 18 Im Hintergrund des Porträts von Stephan II. Alt-Birnau und die Überführung des Gnadenbildes nach Salem. Im Hintergrund des Porträts von Anselm II. der fertig gestellte Neubau. Vgl. EDUARD ISPHORDING, *Gottfried Bernhard Göz 1708–1774. Ölgemälde und Zeichnungen*, 2 Bde., Weissenhorn 1982, S. 133–135 (A 5) u. 154–156 (A 26). Eine wichtige Funktion in diesem Zusammenhang übernimmt auch das ebenfalls von Göz gefertigte Thesenblatt zur Kirchweihe von Neu-Birnau, das Anselm an Benedikt XIV. schicken ließ, um sich für höhere kirchliche Ämter zu empfehlen, vgl. die in Anm. 25 genannten Beiträge von GINTER und MÜHLEISEN.
 - 19 Interessanterweise entschied sich die Salemer Klosterleitung während zahlreicher Baumaßnahmen des 18. Jahrhunderts immer für die Bewahrung des alten Münsters und gegen einen Neubau, vgl. DORIS AST, *Die Bauten des Stifts Salem im 17. und 18. Jahrhundert. Tradition und Neuerung in der Kunst einer Zisterzienserabtei*, Diss. Univ. München 1977, S. 91–111, 116–128.

- 20 Überlegungen in diese Richtung bereits bei KALCHTHALER, Die Verlegung der Wallfahrtsstätte (wie Anm. 12), S. 110–111; HEINFRIED WISCHERMANN, Die Birnau als zisterziensische Wallfahrtskirche, in: KREMER, *Barockjuwel* (wie Anm. 2), S. 177–198 (hier: S. 185–88).
- 21 Mit dem Begriff des „ergebnisoffenen Dialogs“ rücke ich ab von der lange Zeit üblichen Rede vom „Gesamtkunstwerk“. So postuliert ALBERT KNOEPFLI, *Birnau am Bodensee*, Königstein im Taunus 1984, S. 18–24 für die Birnau eine „Gleichstimmung der Meister und Geister“ unter den beteiligten Künstlern. Ebenso falsch wäre es aber, den Auftraggeber zum primären „Autor“ des Rokoko-Ensembles zu stilisieren, der mit sprachlichen Mitteln das Programm für die Bilder fixiert habe – in diese Richtung tendieren für die Birnau u.a. BAUER, Der Inhalt der Fresken (wie Anm. 4); KALCHTHALER, Maria in Neu-Birnau (wie Anm. 2) und KALCHTHALER, Die Ikonographie (wie Anm. 4). Ulrich Knapp, der in KNAPP, *Die Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 207 ebenfalls noch den Auftraggeber als ausschlaggebende Instanz herausstellte, charakterisiert die Birnau mittlerweile als „Raum- und Ausstattungsensemble, das erst im Zuge fortschreitender, sukzessiver Planungen, Neuplanungen und Planänderungen zu dem geworden ist, was wir heute sehen“ (ULRICH KNAPP, Die plastische Ausstattung von Neu-Birnau, in: KREMER, *Barockjuwel* (wie Anm. 2), S. 245–270 (hier: S. 256)).
- 22 HANS-MARTIN GUBLER, *Der Vorarlberger Barockbaumeister Peter Thumb (1681–1766). Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Barockarchitektur*, Sigmaringen 1972; MATHIAS KÖHLER, „...daß seines gleich dermahlen wenig, oder gar keiner im Lande seye“. Peter Thumb – Architekt und Baumeister der Birnau, in: KREMER, *Barockjuwel* (wie Anm. 2), S. 199–216.
- 23 WILHELM BOECK, *Joseph Anton Feuchtmayer*, Tübingen 1948, S. 161–195; ULRICH KNAPP (Hrsg.), *Joseph Anton Feuchtmayer 1696–1770*, Ausst.kat. Rosgartenmuseum Konstanz/Kreisarchiv Bodenseekreis Markdorf, Konstanz 1996, S. 158–169; MARION HARDER-MERKELBACH, Der Hochaltar der Wallfahrtskirche Birnau von Josef Anton Feuchtmayer, in: KREMER, *Barockjuwel* (wie Anm. 2), S. 291–314; KNAPP, Die plastische Ausstattung (wie Anm. 21).
- 24 Vgl. HERMANN GINTER, Gottfried Bernhard Göz in Birnau, in: *Oberrheinische Kunst* 4 (1930), S. 55–74; ISPHORDING, *Ölgemälde und Zeichnungen* (wie Anm. 19), S. 56–59, 156–159 (A 27 u. A 28) u. 215f. (A 1 5); ISPHORDING, *Fresken* (wie Anm. 4), S. 42–49.
- 25 Kupferstich, 150 x 100 cm, 1750, vgl. GINTER, Gottfried Bernhard Göz (wie Anm. 24), S. 60f; ISPHORDING, *Ölgemälde und Zeichnungen* (wie Anm. 19), S. 253 (A III a 62); RUDOLF WILDMOSER, Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) als ausführender Kupferstecher. Untersuchungen und Katalog der Werke. Teil II, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* 19 (1985), S. 140–296, hier: S. 151 (Nr. 1-026-003) sowie zuletzt ausführlich HANS-OTTO MÜHLEISEN, Das Birnauer Thesenblatt, in: KREMER, *Barockjuwel* (wie Anm. 2), S. 115–132 (mit Abb.).
- 26 Kupferstich, 10,7 x 16,8 cm, 1750, vgl. WILDMOSER, Gottfried Bernhard Göz (wie Anm. 25), S. 175 (Nr. 1-070-352).
- 27 Nach 1750 wurde die Einrichtung der Birnau an verschiedenen Punkten, die im Folgenden weniger interessieren sollen, ergänzt (Apostelbüsten auf der Galerie, Kreuzwegstationen), vgl. KNAPP, *Die Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 104–106. Gegen 1760 könnte man dann einen Schlusstrich ziehen und das Rokoko-Ensemble für komplett erklären.
- 28 Die Tragweite dieses Vorgangs bereits erkannt von GINTER, Gottfried Bernhard Göz (wie Anm. 24), S. 58. Zum heutigen Kenntnisstand vgl. KNAPP, *Die Wallfahrtskirche*, (wie Anm. 2), S. 204–206; KLINGEN, Von Birnau nach Salem (wie Anm. 2), S. 25–26; HARDER-MERKELBACH, Der Hochaltar (wie Anm. 23), S. 298–299.
- 29 Öl auf Leinwand, 465 x 293 cm, heute Rottenmüster bei Rottweil, ehem. Klosterkirche; vgl. SIBYLLE APPUHN-RADTKE, *Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620–*

- 1671) als Maler der Katholischen Reform, Regensburg 2000, S. 196-197 (G 3); HERMANN, Das ehem. Hochaltarblatt (wie Anm. 8).
- 30 Vgl. KNAPP, *Die Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 142.
- 31 Dies jetzt erstmals explizit formuliert in verschiedenen Beiträgen zu KREMER, *Barockjuwel* (wie Anm. 2), vgl. HARDER-MERKELBACH, Der Hochaltar (wie Anm. 23), S. 299; KALCHTHALER, Die Ikonographie (wie Anm. 4), S. 151; KNAPP, Die plastische Ausstattung (wie Anm. 21), S. 250.
- 32 APPUHN-RADTKE, *Visuelle Medien* (wie Anm. 29), publiziert auf S. 197, Anm. 25 eine Notiz aus dem Tagebuch des äbtlichen Sekretärs Kaspar Oexle (*Diarium Salemitanum*), welche die Stoßrichtung der gesamten Umgestaltung gut charakterisiert: „[...] nuper Altare su[m]mum ibidem aliter constructum fuit: antea erat pictura /: Altarblatt:/ in altari exhibens assumptionem B[eatae] V[irginis] et Thaumaturga imago insidebat Tabernaculo ligneo; modo autem D[ominus] Wieland construxit Tabernaculum ex lapide Alabastro, et Imago B[eatae] V[irginis] retro illud reposita est, et novo splendore deaurato ornata.“
- 33 In der Literatur ist es üblich, die Umgestaltung von 1790 im Sinne einer Fokussierung auf das Kultbild zu deuten, das nunmehr stärker in den „Mittelpunkt“ gerückt worden sei (vgl. KNAPP, *Die Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 204; HERMANN, Das ehem. Hochaltarblatt, (wie Anm. 8), S. 280). Dass das Gnadenbild zuvor weniger zentral aufgestellt gewesen sei, kann man eigentlich nicht behaupten, liturgisch befand es sich 1750–90 sogar klar an einem höherwertigen Ort.
- 34 Zur gemäßigt aufklärerischen Haltung der Salemer Äbte vor der Säkularisation vgl. ULRICH KNAPP, Salem und Petershausen. Zum Schicksal zweier Reichsabteien nach der Säkularisation, in: Volker Himmelein/Hans Ulrich Rudolf (Hrsg.), *Alte Klöster – Neue Herren. Die Säkularisation im deutschen Südwesten 1803*, Ostfildern 2003, Bd. 2.2, S. 1119–1134 (hier: S. 1120–1122). Die Entwicklung der aufklärerischen Wallfahrtskritik für den südwestdeutschen Raum nachgezeichnet bei BERND MATHIAS KREMER, Kloster Birnau im Anschauungswandel zwischen Barock und Gegenwart, in: KREMER, *Barockjuwel* (wie Anm. 2), S. 353–392 und INGO GABOR, Das Wallfahrtswesen vor und nach der Säkularisation, in: HIMMELEIN/RUDOLF, *Alte Klöster* (s.o.), S. 979–998 (hier: S. 987–994). Vgl. auch HABERMAS, *Wallfahrt und Aufruhr* (wie Anm. 4), S. 105–179 und WERNER FREITAG, *Volks- und Elitenfrömmigkeit in der frühen Neuzeit. Marienwallfahrten im Fürstbistum Münster*, Paderborn 1991.
- 35 Vgl. hierzu den Bericht bei JÜRGEN MICHLER, Das Gnadenbild Unserer Lieben Frau zur Birnau. Pater Ambrosius Schaidle zum 50jährigen Priesterjubiläum, in: *Das Münster* 43 (1990), S. 141–150.
- 36 Vgl. auch die Darstellung der Prozession des Kultbildes im Porträt Stephans II. (*Abb. 4*) sowie das Musterblatt Franz Anton Dirrs in der Wessenberggalerie (KNAPP, *Die Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 154–56 (64 K)) und die Zeichnung Alois Dirrs im Stadtarchiv Überlingen von 1790 (ebd., S. 205 (82)).
- 37 Zur Bekleidung von Marienkultbildern vgl. RICHARD C. TREXLER, Der Heiligen neue Kleider. Eine analytische Studie zur Be- und Entkleidung von Statuen, in: Norbert Schnitzler/Klaus Schreiner (Hrsg.), *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, München 1992, S. 337–364; FRIEDRICH KOBLER, Bekleiden sakraler Bildwerke, in: *Maria Allerorten. Die Muttergottes mit dem geneigten Haupt 1699–1999. Das Gnadenbild der Ursulinen zu Landshut. Altbayerische Marienfrömmigkeit im 18. Jahrhundert*, Landshut 1999, S. 179–184. Im Zuge der aufklärerischer Reformbestrebungen rückte diese Praxis in den Zielpunkt der Kritik und wurde für das Reichsgebiet unter Joseph II. verboten, vgl. KREMER, Kloster Birnau (wie Anm. 34), S. 359.
- 38 Für den Altartisch, das Tabernakel und das bekleidete Kultbild wurde eine Kopie Franz Anton Dirrs nach Feuchtmayers Entwurf für den Hochaltar herangezogen (Konstanz, Wessenberggalerie, vgl. KNAPP, *Die Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 154–156 (64 K)).
- 39 Zur Rekonstruktion barocker Bilderräume in der Bewegung des Betrachters vgl.: HANS POSSE, Das

- Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 40 (1919), S. 93–118/126–173; WOLFGANG SCHÖNE, Die Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock, in: Martin Goesebruch/Werner Gross (Hrsg.), *Festschrift Kurt Badt*, Berlin 1961, S. 144–172; sowie in jüngerer Zeit SVETLANA ALPERS/MICHAEL BAXANDALL, *Tiepolo and the pictorial intelligence*, New Haven/London 1994, S. 115–118; PETER O. KRÜCKMANN, Tiepolo in Würzburg. Fürstbischöfliche Repräsentation und die Kunst der Inszenierung, in: ders. (Hrsg.), *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg*, München 1996, S. 29–43 (S. 34–36); URSULA BROSETTE, *Die Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext*, Weimar 2002, S. 307–15; GANZ, *Barocke Bilderbauten* (wie Anm. 1).
- 40 Vgl. hierzu HABERMAS, *Wallfahrt und Aufruhr* (wie Anm. 4), S. 85–93 (Das Erleben der *communitas*) sowie den Beitrag von ULRICH PFISTER in diesem Band.
- 41 Vgl. die Empfehlung der Baukommission an Thumb: „Das Priester- oder Kaplanhaus soll vorderhalb an die Kirche angebaut werden also daß man durch das Haus gleichsam durch ein Vorhof in die Kirch hinein gehe, wurden dann daß Kirch frontispicium entfällt [...]“ (zit. nach KNAPP, *Die Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 87).
- 42 Der linke Kapellenaltar war der seit 1695 bestehenden Josephs-Bruderschaft der Birnau zugewiesen und mit päpstlichem Ablassprivileg ausgestattet, vgl. BISEMBERGER, *Maria in Neu-Birnau* (wie Anm. 10), S. 43–46; der rechte kann aufgrund des Deckenfreskos mit der Herz-Jesu-Bruderschaft in Verbindung gebracht werden, vgl. KLEIN, *Stern von Birnau* (wie Anm. 3), S. 25.
- 43 Die Grenze zwischen den Bereichen wird durch Stufen markiert. Die Zuordnung des mittleren Abschnitts zum Klerus lässt sich unter Bezug auf die Anordnungen Anselms II. von 1751 folgendermaßen konkretisieren: Dauerhaft im Prälatengebäude der Birnau sind drei Patres untergebracht, dazu kamen häufig Besucher aus dem Kloster, die an der Messe teilnahmen (vgl. LAUTERER, *Birnau und die Reichsabtei* (wie Anm. 13), S. 24–25). Ob die Grenze zwischen Chor und Langhaus zusätzlich durch eine eigene Abschrankung markiert war, muss offen bleiben.
- 44 Zur Funktionalität der Birnau als Wallfahrtskirche vgl. WISCHERMANN, *Die Birnau als Wallfahrtskirche* (wie Anm. 18), S. 185: „Unsere Übersicht zeigt, dass Thumb und seine Auftraggeber den schlichtesten möglichen Wallfahrtskirchentyp gewählt haben [...] Vorrang hatte die Schaffung eines festlich-weiten Raumes, aus dem viele Wallfahrer der Liturgie am Altarhaus beiwohnen und das Gnadenbild von fern betrachten und anrufen konnten.“
- 45 Zu Stauder vgl. KNOEPFLI, *Birnau am Bodensee* (wie Anm. 21), S. 13; KNAPP, *Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 29f; KALCHTHALER, *Die Ikonographie* (wie Anm. 4), S. 141–144.
- 46 Vgl. hierzu vor allem HERMANN BAUER, *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs*, München 1962, und BERNHARD RUPPRECHT, *Die bayerische Rokoko-Kirche*, Kallmünz 1959.
- 47 Hierzu exemplarische Überlegungen in: MANUELA VERGOOSSEN, *Zeitstrukturen und Zeitmotive in Graphik und Malerei des französischen Rokoko*, Aachen 1996.
- 48 Dies schön herausgearbeitet von GINTER, Gottfried Bernhard Göz (wie Anm. 24), S. 63: „Die Hauptpersonen treten durch ein schönes leuchtendes Blau als solche wirkungsvoll hervor. Das Blau der einzelnen Stücke [...] vereinigt sich klar und sympathisch zu einem Gerüste, das kräftig alle Deckenfresken durchzieht und den sicheren zuverlässigen Träger bildet.“
- 49 Den koloristischen Zusammenhang der Blauakzente von Deckenfresken und Hochaltarbild bemerkt bereits ISPHORDING, *Fresken* (wie Anm. 4), S. 46.
- 50 Eine ähnliche Strategie verfolgt eine der berühmtesten Kultbildrahmungen aus der Zeit des Hochbarock: Pietro da Cortona lässt in der römischen Oratorianerkirche Santa Maria in Vallicella Mariens blaues

Gewand in ähnlicher Weise aus den Fresken herausleuchten, um eine Verbindung zwischen Langhausdecke, Apsisgewölbe und der Madonnenfigur des Hochaltarbildes zu stiften; vgl. hierzu GANZ, *Barocke Bilderbauten*, (wie Anm. 1), S. 366–378.

- 51 Die Beziehung der Maria des Langhausfreskos zum Gnadenbild wird in der Forschung zwar stets angesprochen, aber mit Ausnahme von BAUER, Inhalt der Fresken (wie Anm. 4), S. 330, nie weiter ausgedeutet, vgl. KNAPP, *Die Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 173; HUGO SCHNELL, *Birnau am Bodensee. Basilika unserer lieben Frau*, 5. Aufl., Regensburg 1995, S. 16; ISPHORDING, *Fresken* (wie Anm. 2), S. 45; KALCHTHALER, *Die Ikonographie* (wie Anm. 2), S. 156.
- 52 Zur gemalten Vision vgl. GANZ, *Barocke Bilderbauten* (wie Anm. 1), S. 73–77.
- 53 Zu den Votivtafeln vgl. LENZ KRISS-RETTENBECK, *Ex voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum*, Zürich 1972, zu den Mirakelerzählungen vgl. auch den Beitrag von GABRIELA SIGNORI in diesem Band.
- 54 APPUHN-RADTKE, *Visuelle Medien* (wie Anm. 29), S. 197, Anm. 25 äußert die an sich bestechende Vermutung, die „in etwa dreieckige, dunkle Zone zwischen den Aposteln Petrus und Paulus“ sei von Beginn an für eine optische Überlagerung durch das Kultbild bestimmt gewesen, doch sprechen die Quellen zur Alt-Birnau für eine getrennte Aufstellung der Himmelfahrt an der Rückwand des Hauptraumes und des Kultbildes auf dem Altar der freistehenden Gnadenkapelle, vgl. KNAPP, *Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 29.
- 55 Eine ähnliche Interferenz von Kultbild und dahinter angebrachtem Gemälde findet man etwa gleichzeitig am 1749/50 geschaffenen Hochaltar der Wallfahrtskirche Steinhausen, mit dem Retabel Franz Martin Kuens, welches das Gnadenbild der Schmerzensmutter zu einer Kreuzabnahme erweitert, vgl. GEORG BISCHOF/HUGO SCHNELL, *Wallfahrtskirche Steinhausen*, 22. Aufl. Regensburg 1991, S. 18.
- 56 Vgl. MARTIN WARNKE, Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* (1968), S. 61–102 sowie Anm. 1.
- 57 Zum Präsentationsmodus einer solchen Betrachter-Perspektive von Historienbildern vgl. GANZ, *Barocke Bilderbauten* (wie Anm. 1), S. 29–40. Anders als die Birnau kennzeichnen andere Rahmenapparate, zu denen etwa die Chiesa Nuova in Rom zu zählen wäre, den Auftritt der Himmelfahrenden über dem Gnadenbild üblicherweise als überzeitliche Vision, die hier und jetzt im Kirchenraum stattzufinden schien.
- 58 KLINGEN, *Von Birnau nach Salem* (wie Anm. 2) widmet den Attributen der Marienfigur (Sonne, Sternenkronen, Mondsichel, Schlange) auf S. 105–127 eine ausführliche Herleitung aus Passagen im Marien traktat des Petrus Canisius und dem *Sermo de XII praerogativis Beatae Mariae Virginis* Bernhards von Clairvaux, doch scheint diese Ableitung angesichts der Ubiquität vergleichbarer Darstellungen der Immaculata im 17. und 18. Jahrhundert alles andere als zwingend, vgl. MARIENLEXIKON, hrsg. v. Remigius Bäumer/Leo Scheffczyk, St. Ottilien 1988–1994, Bd. 6 (1994), S. 527–532, s.v. Unbefleckte Empfängnis (Ikonographie) (Gregor Martin Lechner).
- 59 Zu dieser Verknüpfung vgl. GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 5 Bde., Gütersloh 1960–1991, Bd. 4.2 (1980), S. 176; KNAPP, *Die Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 131; KLINGEN, *Von Birnau nach Salem* (wie Anm. 2), S. 76f.
- 60 Zur Immaculata als Visionsbild und zur Verbindung mit dem Visionär Johannes vgl. VICTOR I. STOICHITA, *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, übersetzt von Andreas Knop, München 1997, S. 105–122; GABRIELE WIMBÖCK, *Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg 2002, S. 242–252.
- 61 Vgl. KLINGEN, *Von Birnau nach Salem* (wie Anm. 2), S. 75f.
- 62 Vgl. BAUER, Der Inhalt der Fresken (wie Anm. 4), S. 327f.
- 63 Als zeitgleiche Parallele eines gemalten Strahlengangs im Zusammenhang einer Kultbildrahmung wäre

- Franz Joseph Spieglers Langhausfresko von 1751 in der Abteikirche Zwiefalten zu nennen, welches einen Gnadenstrahl von Maria aus über ein Marienbild hin zu Benedikt leitet. Zur Verbreitung des Strahlenmotivs im süddeutschen Barock vgl. BROSSETTE, *Inszenierung des Sakralen* (wie Anm. 39), S. 265–273.
- 64 Die doppelte Benennung ergibt sich aus der Diskrepanz zwischen den ikonographischen Attributen, die auf die Figuren der Caritas, Fides, Spes und Timor etwa bei Ripa hinweisen und den beigefügten Tituli, die einer Stelle aus Jesus Sirach entnommen sind: [EGO] MATER PULCHRAE DILECTIONIS ET TIMORIS ET AGNITIONIS ET SANCTAE SPEI (Eccl. 24, 24); vgl. BAUER, *Der Inhalt der Fresken*, S. 325f. und KALCHTHALER, *Die Ikonographie* (wie Anm. 4), S. 166ff.
- 65 Das beigefügte Bibelzitat (s.o. Anm. 64) ist ein Ausspruch der Weisheit. Auch die Siebenzahl der (sichtbaren) Rippen in der gemalten Kuppel könnte mit der Identifizierung Maria/Sapientia in Verbindung stehen. Zur Verbreitung von Darstellungen der Sapientia mit einem Kreis von Tugenden in der barocken Deckenmalerei vgl. LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, 8 Bde., Freiburg 1968–1976, Bd. 4 (1972), Sp. 42, s.v. Sapientia (Ursula Mielke).
- 66 Ein von der Forschung bisher komplett ausgeklammerter Aspekt trotz der engen Verbindung von Sapientia und Ecclesia in der christlichen Bildtradition – zu verweisen wäre auf den Kuppelraum von Sant'Ivo alla Sapienza, vgl. FELIX THÜRLEMANN, *Das Innere der Kirche Sant'Ivo alla Sapienza. Bedeutungsdimensionen der Architektur*, in: Felix Thürlemann (Hrsg.), *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990, S. 163–179.
- 67 Vgl. KALCHTHALER, *Die Ikonographie* (wie Anm. 4), S. 170, allgemein zum Spiegel vgl. MARIENLEXIKON (wie Anm. 58), Bd. 6, S. 237–239, s.v. Spiegel (Genoveva Nitz).
- 68 Guntram hatte den Zisterziensern 1134 das Gelände zur Gründung eines Klosters überlassen. Zur Gründung und zur Person Guntrams vgl. WERNER RÖSENER, *Reichsabtei Salem. Verfassungs- und Wirtschaftsgeschichte des Zisterzienserklosters von der Gründung bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Sigmaringen 1974, S. 20–31.
- 69 Vgl. KLEIN, *Stern von Birnau* (wie Anm. 3), S. 74f. Die Identifizierung ist durch Porträts gesichert, welche Göz selbst von allen drei Äbten ausgeführt hatte, vgl. ISPHORDING, *Ölgemälde und Zeichnungen* (wie Anm. 17), S. 131–135 (A 3 u. A 5), 154–156 (A 26).
- 70 Zum folgenden vgl. vor allem die Analyse von BAUER, *Der Inhalt der Fresken* (wie Anm. 4), S. 330f.
- 71 Zur Bezeichnung des Klosters sind im Mittelalter und der frühen Neuzeit zwei Namen im Gebrauch: der ursprüngliche Flurname Salmansweyler und der Kunstname „Salem“, der nach Guntrams zweiter Schenkung von 1138 eingeführt wurde, vgl. RÖSENER, *Reichsabtei Salem* (wie Anm. 58), S. 24.
- 72 KNAPP, *Die Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 173, der diese Identifizierung kritisiert, macht den wenig überzeugenden Vorschlag, es könne sich um eine Darstellung der heiligen Anna handeln, die inmitten lauter Kranker und Geheilter aber wohl kaum etwas verloren haben dürfte.
- 73 Anselm II. gibt in seiner Predigt eine Aufzählung entsprechender Mirakel aus dem Archiv von Alt-Birnau, vgl. BISEMBERGER, *Maria in Neu-Bürnau* (wie Anm. 10), S. 74–78.
- 74 Vgl. CAESARIUS VON HEISTERBACH, *Dialogus miraculorum. Textum ad quattuor codicum manuscriptorum editionisque principis fidem accurate recognovit Josephus Strange*, 2 Bde., Köln/Bonn/Brüssel 1851, Bd. 2, S. 362: „In Claravalle sacerdos quidam est Wilhelmus nomine [...] huic divinitus multa revelantur. [...] cum in oratione staret, factus in excessu mentis, raptus est ad tribunal Christi. Ad cuius dexteram angelus cum tuba stare conspexit. Quem Christus clara voce [...] sic allocutus est: Buccina [...] Cui cum secundo diceret, buccina adhuc semel, mater misericordiae Virgo maria, sciens mundum si denuo buccinaret consumari, [...] surgens ad pedes filii procidit, et ut sententiam differet, mundoque parceret, cum instantia multa supplicavit. Cui Christus respondit:

Mater, mundus in tam maligno iam positus est, Tunc illa: Parce dilecte fili mi, parce, et si non propter illos, saltem propter amicos meos, personas ordinis Cisterciensis, ut se praeparent. Abbates nostri hoc anno de capitulo generali revertentes, nobis ista retulerunt.“ Vgl. BAUER, Der Inhalt der Fresken (wie Anm. 4), S. 332.

- 75 Feder in Braun und Grau, koloriert, 20,5 x 40,5 cm, 1749, Regensburg, Fürstliches Thurn- und Taxissches Kupferstichkabinett. Vgl. ISPHORDING, *Ölgemälde und Zeichnungen* (wie Anm. 19), S. 215f. (A I 5); KNAPP, *Die Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 180 (74). Auch für Esther zeigt die Vorzeichnung noch eine glatte Zuordnung zu Maria durch einen blauen Mantel.
- 76 Im Kontext von Alt-Birnau war über dem Altarblatt der Himmelfahrt mit großer Wahrscheinlichkeit ein gemalter Auszug mit der Trinität angebracht, auf die der nach oben gerichtete Blick Mariens ursprünglich bezogen war, vgl. HERMANN, Das ehem. Hochaltarblatt (wie Anm. 8), S. 279.
- 77 Vgl. etwa den Hellebardier, der ursprünglich den rechten Rand der Auffindung Mose (National Gallery of Scotland, Edinburgh) abgrenzte, oder, noch direkter vergleichbar, den Soldaten im Vordergrund der Institution des Rosenkranzes im Langhaus der Chiesa dei Gesuati. Alpers und Baxandall haben dieses Motiv unter dem Stichwort „poles“ in seiner Bedeutung für Tiepolos kompositorisches Denken verfolgt, vgl. ALPERS/BAXANDALL, *Tiepolo* (wie Anm. 39), S. 32–33.
- 78 Zur Bildtradition vgl. LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE (wie Anm. 65), Bd. 5 (1973), Sp. 377–378, s.v. Bernhard von Clairvaux (Christel Squarr); MARIENLEXIKON (wie Anm. 58), Bd. 3 (1991), S. 702–03, s.v. lactatio (P. Morsbach); CÉCILE DUPEUX, Saint Bernard dans l’iconographie médiévale. L’exemple de la lactation, in: Patrick Arabeyre/Jacques Berlioz/Philippe Poirrier (Hrsg.), *Vies et légendes de Saint Bernard de Clairvaux. Création, diffusion, réception (XII^e–XX^e siècles)*, Cîteaux 1993, S. 152–166; STOICHITA, *Das mystische Auge* (wie Anm. 60), S. 134–151.
- 79 Zum ausgeführten Altarbild vgl. ISPHORDING, *Ölgemälde und Zeichnungen* (wie Anm. 19), S. 158–59 (A 28). Eine Vorzeichnung von Göz befindet sich im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg unter der Signatur Hz 3974, vgl. ebd., S. 227–28 (A II 22), und KNAPP, *Die Wallfahrtskirche* (wie Anm. 2), S. 128 (54).
- 80 Zur nachträglichen Integration der Lactatio in die hagiographische Überlieferung der *Vita Bernardi* vgl. KLAUS SCHREINER, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München/Wien 1994, S. 189–192.
- 81 Die Legende bezieht sich auf den Zusatz, den Bernhard bei seinem Besuch in Speyer dem *Salve Regina* hinzugefügt haben soll: „O pia, o clemens, o dulcis virgo Maria.“ Vgl. MARIENLEXIKON (wie Anm. 58), Bd. 6 (1994), S. 233, s.v. Speyer (H. Ammerich). Göz’ Vorzeichnung legt Bernhard noch die Worte *Salve Regina* in den Mund, ebenso ein Ölgemälde aus dem Bernhard-Zyklus für Donauwörth, das ausschließlich die Speyer-Episode zeigt, vgl. ISPHORDING, *Ölgemälde und Zeichnungen* (wie Anm. 19), S. 186–187. (A 62). Cosmas Damian Asams Langhausfresken in der ehem. Zisterzienserkirche Fürstenfeld (1731) ziehen die *Lactatio* mit der Speyer-Episode zu einer Szene zusammen, wie es in einigen Versionen des Speyrer Bildwunders kolportiert wurde, vgl. SCHREINER, *Maria* (wie Anm. 75), S. 191.
- 82 Vgl. ZIEGLER, *Dulcedo Dei* (wie Anm. 5), S. 72–76; WIMMER, *Biene und Honig* (wie Anm. 5), S. 73–78.
- 83 AUGUSTINUS SARTORIUS, *Apiarium Salemitanum oder Salmanßweylischer Bienen-Stock, worinnen der königlichen berühmten, freyen und exempten Reichs-Praelatur Salmanßweyl, lateinisch Salem oder Salemium, Cistercienser Ordens im schwäbischen Reichs-Creyse, auß dem auff gnädige Verordnung deß jetz daselbst regierenden hochwürdigem und gnädigen Herrn Herrn Reichs-Abbts Stephani, Vicarii Generalis durch Ober Teütschland (plen. Tit.), alldortigen Reichs-Stifts Archiv extrahirte und in Forma authentica communicirte Fundations-Acta, Privilegia, Exemptiones, Immunitates, Gerechtsamkeiten, Vorzüge, Series Abbatum und andere allda befindliche Denckwürdigkeiten gleichsam als ein von denen alldasigen Bernardinischen Cistercienser-Bienlein und Professen gesogenes und in verschiedene*

Cellulas, Capitula und Paragraphos zusammen; getragenes wehrtestes Hönig zu finden: so mit dem von P. Augustino Sartorio, Cistercienser Ordens Professen zu Closter Ossegg im Königreich Böhheim und besagter Ordens-Provinz Vicariats Secretario, seinen ins Teütsche übersetzten lateinischen Cistercio bis Tertio in diesem 1708ten Jahre zugleich mit zum öffentlichen Druck befördert worden [...], Prag 1708.

- 84 Zum patristischen Topos des Honigs, der aus Felsen fließt, vgl. WIMMER, *Biene und Honig* (wie Anm. 5), S. 48.
- 85 Vgl. Anm. 4.
- 86 Zu einer ähnlichen Auffassung gelangt auch KLINGEN, *Von Birnau nach Salem* (wie Anm. 2), S. 103: „Zusammenfassend ist der Umgang der zeitgenössischen Prediger mit den Deckenbildern dadurch zu charakterisieren, dass ihnen die Bildmotive der Fresken lediglich als Ausgangsmaterial dienten, um mit den rhetorischen Mitteln der geistlichen Beredsamkeit aus ihnen eigenständig, theologisch-concettistische Kunstwerke – eben die Predigten – zu entwickeln. Von daher können die Ergebnisse einer Untersuchung solcher sekundär entstandener Texte kaum eine taugliche Basis für die Interpretation des Freskenprogramms bilden.“
- 87 Ähnlich verhält es sich im Chorfresko, über dessen Inschrift der Prämonstratenser-Pater Sebastian Sailer predigte: Das Zitat aus Ecclesiastes suggeriert eine typologische Parallele Sapientia/Maria, der keine bildliche Parallele entspricht. Anders dagegen im Fresko über dem Hochaltar, das der Konstanzer Münsterprediger Joseph Vogelmayr unter dem Titel *MARIA Die bessere Neu-testamentische Esther* ansprach: Hier ist die typologische Parallele zwischen Maria und Esther visuell explizit gemacht, und ein entsprechendes Bibelzitat fehlt.
- 88 Hierher gehören auch die Knicke im rechten und im rückwärtigen Schriftband, welche eine doppelseitige Beschriftung suggerieren, anders als beim linken Schriftband, welches konventionell einseitig beschriftet ist.