

Die Darstellungen der Ungarnschlacht im 18. Jahrhundert

Von Karl Kosel

Die Behandlung dieses Themas im vorangegangenen Jahrbuch schloß zu jenem Zeitpunkt um 1720, als die Ungarnschlachtdarstellungen in der Epoche des Reichsstils ihre größte räumliche Verbreitung bis zur Südostgrenze des Hl. Römischen Reiches deutscher Nation gefunden hatten. Die Kampfzeit der Türkenkriege war die geschichtliche Ursache für diese Expansion und die Produktivität der Augsburger Stecher, vor allem im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, schuf die graphischen Vorlagen für die meisten Darstellungen in der zweiten Hälfte des 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts. Das Abklingen des Reichsstils nach dem Ende des Spanischen Erbfolgekrieges hätte an sich, vor allem in Österreich, einen Rückschlag für die Verbreitung der künstlerischen Gestaltungen verursachen können. Doch gerade in dieser Zeit um 1720 bemächtigte sich die monumentale kirchliche Deckenmalerei des Ungarnschlachtthemas. Die Darstellung des Pfronteners Johann Heel in der Pfarrkirche von Unterpinswang darf als die bahnbrechende Pioniertat bezeichnet werden. Das triumphatorische Pathos der Türkenzeit wird gewissermaßen in die Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts hinübergerettet, die für ein volles Jahrhundert über alle Krisenzeiten hinweg die Entwicklung beherrscht. Doch ist nicht zu verkennen, daß im Laufe dieser Entwicklung die Reichsthematik allmählich zurücktritt. Bezeichnend dafür ist, daß in der Altarmalerei als selbständige Parallelentwicklung das Thema des hl. Ulrich in der Glorie mit der Lechfeldschlacht als Nebenszene dominiert. Dieser Bildtyp mit dem Augsburger Bistumspatron als Hauptfigur und verschiedenen Nebenszenen, worunter sich auch die Ungarnschlacht befindet, findet die weiteste Verbreitung: von Niederösterreich bis zum Hegau, vom Donaugebiet bis zur Südsteiermark und ins Patriarchat Aquileia. Das damit verbundene visionäre und verklärende Moment tritt bis zur Jahrhundertmitte auch bei den Deckengemälden immer stärker in den Vordergrund. Dies bekundet sich in den heils- und weltgeschichtlichen Themen der Schlacht an der Milvischen Brücke und der Seeschlacht bei Lepanto, die entweder direkt in die ikonographische Konzeption einbezogen werden oder auf die angespielt wird. Die Darstellung der Konstantinsschlacht erscheint in Unterpinswang und Eresing, jene von Lepanto in Seeg und Graben. Die Einbeziehung der Lechfeldschlacht in die Reihe der großen

heils- und weltgeschichtlichen Entscheidungen bezeichnet die absoluten Kulminationspunkte in dieser Entwicklung.

Das sechste und siebente Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts bringen die genialsten künstlerischen Gestaltungen und zugleich die Wende in der thematischen Struktur. Die Schöpfungen Paul Trogers in Wien, Franz Martin Kuens in Eresing und der Zoller in Obertilliach sind die klassischen Lösungen und durch die Macht der visionären Ekstase auch die tiefste Erfüllung in religiöser Hinsicht. Das gleiche gilt von ihrer räumlichen Verbreitung. Nach langer Pause gewinnt auch wieder das Kurfürstentum Bayern Bedeutung und liefert mit dem Deckengemälde in der Wallfahrtskirche auf dem Ulrichsberg bei Deggendorf den am weitesten östlich gelegenen Beitrag. Im äußersten Südosten des Reiches, der Südsteiermark, birgt die Wallfahrtskirche auf dem Ulrichsberg bei Deutschlandsberg ein Hochaltargemälde mit dem hl. Ulrich und der Ungarnschlacht als Nebenszene. Die Schweiz kommt mit den jüngst entdeckten Deckengemälden in der Pfarrkirche von Seedorf (Kanton Uri) und dem Seitenaltargemälde in der Pfarrkirche von Luthern (Kanton Luzern) zu Wort. Das Jahr der Krönung Josephs II. zum römischen König, 1764, wird – fast möchte man es als schicksalhaft bezeichnen – zur Wendemarke. In den Deckengemälden von Obertilliach und Warmisried erscheint der hl. Ulrich nicht am Kampf beteiligt, vielmehr als Betender bzw. in seinem wunderbaren Meßopfer mit der Erscheinung der *Dextera Domini*. In Obertilliach ist jegliche Spur der Reichsthematik aus der Darstellung der Lechfeldschlacht verschwunden. Gleichzeitig tritt die Ungarnschlacht als völlig profangeschichtliche Darstellung bei Paul v. Stetten d. J. auf. Dies bedeutet keineswegs, daß die Darstellungen der legendären Hauptszene mit dem hl. Ulrich in der Schlacht auffallend stark zurückgehen oder das Thema als solches in der kirchlichen Malerei des letzten Jahrhundertdrittels an Bedeutung verlieren würde. Vielmehr zeigen die bedeutendsten Gestaltungen dieser Zeit einen Wandel in der religiös-historischen Auffassung des geschichtlichen Ereignisses. An Stelle des kämpferischen und visionären Pathos der Kampfes schilderungen und der Kreuzesüberreichung stehen nun das eucharistische Opfer und das Gebet im Vordergrund. Von Krisenerscheinungen kann nicht die Rede sein. Selbst die politisch-religiöse Krisenzeit des Josephinismus und der darauf folgenden französischen Revolution kann der Popularität des hl. Ulrich und im Zusammenhang damit der Beliebtheit der Ungarnschlachtdarstellungen nichts anhaben. Vielmehr bleiben der Alpenraum und das südliche Grenzgebiet des Reiches eine unerschütterliche Bastion, in der die religiöse und kunstgeschichtliche Kontinuität bewahrt und ins 19. Jahrhundert hinübergerettet wird. Mit dem Wandgemälde in der Pfarrkirche von Sùtrio bei Tolmezzo, das im Nordteil des ehemaligen Patriarchats Aquileia liegt, liefert sogar die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts einen Beitrag zu unserem Thema. Wenn wir die räumliche Verteilung der Hauptwerke während der vier Jahrzehnte zwischen 1775 und 1815 betrachten, wird die führende Rolle des schwäbisch-bayerischen und öster-

reichischen Alpengebietes in der künstlerischen Gestaltung des Ungarnschlacht-themas deutlich. Das Allgäu ist mit den Deckengemälden in Rechtis (1774) und Ollarzried (1814) vertreten, Oberbayern mit dem Kuppelbild in Grafing bei Königsdorf (1780) und Südtirol mit den Gemälden von St. Ulrich im Grödnertal (1795/96) und Nals (1814).

Aus der oben skizzierten Entwicklung ergibt sich folgende chronologische Gliederung:

I. Die Blütezeit um 1720—80.

1. Bistum Augsburg und Nachbargebiete:

a) Deckengemälde,

b) Altargemälde.

2. Österreich

3. Die Übergangszeit um 1760—80.

II. Der Ausklang des Barocks um 1780—1815.

Obwohl Vollzähligkeit ursprünglich beabsichtigt war, sieht sich der Verfasser nunmehr zum Eingeständnis gezwungen, daß dieses Ziel wahrscheinlich nicht erreicht wurde. Anlaß dazu ist die dankenswerte Liebenswürdigkeit einiger Mitglieder des Bistumsgeschichtsvereins, die mir Abbildungsmaterial zusandten, z. T. von Darstellungen aus dem Zeitraum, der in meinem vorjährigen Aufsatz behandelt wurde¹. Dies macht einige Ergänzungen erforderlich.

Ein interessantes Beispiel für die räumlich und zeitlich weitreichende Auswirkung der Augsburger Stichvorlagen aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts bietet die Wallfahrtskirche auf dem Ulrichsberg bei Deggendorf². Das um 1680 entstandene Hochaltargemälde mit der Kommunion König Ottos I. vor der Schlacht wiederholt fast originalgetreu den Stich gleichen Themas von Matthias Kager und Wolfgang Kilian. Der einzige auffällige Unterschied zur Stichvorlage ist der Wegfall des hl. Laurentius, an dessen Stelle eine Engelsgruppe mit dem Siegeskreuz tritt. — Merkwürdig mutet an, daß Wolfgang Andreas Haindl aus Wels, der 1751 die Kirche freskierte, im mittleren Deckengemälde nicht nur das selbe Thema wiederholte, sondern sogar das Hochaltargemälde weitgehend als Vorbild benützte. Charakteristisch für das gewandelte Verhältnis zur Reichsthematik ist der Wegfall des Reichsbanners am linken Bildrand.

Zu den Repliken nach dem Augsburger Dombild kommt ein kleines Deckengemälde von Augustin Laur (1726) in der Pfarrkirche von Schwenningen (Lkr.

¹ An dieser Stelle sei den H. H. Pfarrern Dr. Bader, Willishausen, und Karl Eugen Job, Habach, sowie Herrn Kreishauptpfleger Rupert Gabler, Obergünzburg, und Herrn Restaurator Toni Mayer, Mindelheim, für die liebenswürdige Überlassung des Bildmaterials aufs herzlichste gedankt.

² Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Niederbayern XVII, Stadt und Bezirksamt Deggendorf. Bearbeitet von Karl Gröber. München 1927, S. 302.

Dillingen) hinzu, das die Hauptgruppe mit der Kreuzesüberreichung und den Fahnenträgern zeigt³.

Die weitaus größte Bedeutung kommt dem Hochaltargemälde in der ehemaligen Stiftskirche von Habach (Lkr. Weilheim) zu (Abb. 4). Laut Signatur ist es das Werk eines Mitglieds der Mechelner Künstlerfamilie van den Bossche und entstand entweder 1672 oder 1677. Es gehört zur ursprünglichen Ausstattung der 1663–68 erbauten Kirche.

Das Gemälde zeigt eine kompositionelle und thematische Zweiteilung. Während in der unteren Bildhälfte die Lechfeldschlacht dargestellt ist, kniet in der oberen Hälfte der hl. Ulrich vor der Muttergottes mit dem Jesuskind und empfängt von einem Engel das Siegeskreuz.

Die Entrückung der Visionsszene in den himmlischen Bereich ist ohne Vorbild unter den älteren Darstellungen und kann daher als geniale Neuerung bezeichnet werden. Die Großartigkeit des Gegensatzes zwischen der dramatischen Kampfszene und der himmlischen Ruhe der Kreuzesüberreichung läßt das visionäre Moment in einer Weise hervortreten, welche die Entrücktheit des hl. Ulrich auf Andreas Wolfs Benediktbeuerner Gemälde in genialer Weise vorgeht. Es ist sicherlich kein Zufall, daß diese beiden Ulrichsbilder in den benachbarten Ulrichsklöstern Habach und Benediktbeuern entstanden sind. Durch die Versetzung der Visionsszene in einen Bereich himmlischen Friedens erfährt der Grundgedanke des Gemäldes aus St. Stephan in Augsburg seine Fortsetzung. Die Einbeziehung der Muttergottes mit dem Jesuskind weist auf das Augsburger Dombild⁴ voraus. In der Zweiteilung der Komposition und der damit verbundenen Betonung der himmlischen Visions- und Glorienszene erscheint hier als Weiterentwicklung des Gemäldes aus St. Stephan jener Bildtyp, der dann bei den Altargemälden mit dem hl. Ulrich in der Glorie und der Lechfeldschlacht als Nebenszene im 18. Jahrhundert dominiert. Damit wird die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Ainauer Gemäldes relativiert. Was aber die besondere religiöse Aussagekraft dieser Szene ausmacht, ist ihre bei aller monumentaler Repräsentation familiäre Intimität und die von ihrer Geborgenheit ausgehende Ruhe.

Die Darstellung der Schlacht in der unteren Bildhälfte zeigt auf dem bühnenhaften Vordergrund einen dramatischen Zweikampf zwischen einem deutschen und einem ungarischen Reiter. Die starke Bewegung und Richtungsgegensätzlichkeit der Gruppe, die sich in der zum Todesstoß herniederfahrenden Lanze konzentriert, steht in stärkstem Gegensatz zur Geschlossenheit und Ruhe der himmlischen Szene. Den ruhigen Hintergrund bildet die geschlossene Phalanx des Reichsheeres. Auf der linken Seite erblickt man den hl. Ulrich mit dem Kreuz in der erhobenen Rechten und König Otto I., dahinter den Lanzenwald und ein

³ Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Schwaben VII, Landkreis Dillingen an der Donau. Bearbeitet von Werner Meyer. München 1972, S. 856.

⁴ Jb. des Vereins für Augsburgs Bistumsgeschichte 4, 1970, Abb. 12 (JVABG).

feldzeichen mit dem Reichsadler. Bei dieser Gruppe ist eine gewisse Verwandtschaft mit dem Stich Matthias Kagers und Wolfgang Kilians in Hertfelders „Basilica“ festzustellen. Wesentlich größere Gemeinsamkeiten verbinden das Habacher Hochaltargemälde mit dem Augsburger Dombild. Das Verhältnis der Reiter im Vordergrund zur Ulrichs-Otto-Gruppe stimmt kompositionell mit denselben Gruppen des Augsburger Gemäldes völlig überein. Außerdem übernimmt der deutsche Reiterführer in der Mitte des Augsburger Dombildes zahlreiche Details seiner Rüstung und auch sein Pferd vom Reiter des Habacher Gemäldes. Zieht man schließlich die Ähnlichkeiten der Muttergottes und des Jesuskindes mit denselben Gestalten des Habacher Bildes in Betracht, so wird dessen erheblicher Einfluß auf das Augsburger Dombild offenkundig.

Das Habacher Hochaltargemälde nimmt mit seiner Visionsszene eine Entwicklung vorweg, die erst nach 1720 zur vollen Entfaltung kommt. Seine stärkste Auswirkung liegt formal vor allem auf dem Gebiet der Altargemälde, die den hl. Ulrich in der Glorie mit der Ungarnschlacht als Nebenszene zeigen. Seine eigentliche zukunftsweisende Bedeutung ist darin begründet, daß es mit der Betonung der Visionsszene die dominierende religiöse und ikonographische Grundstruktur der Ungarnschlachtdarstellungen des 18. Jahrhunderts erstmals in exemplarischer Weise vorbildet. Die immer deutlichere Herauslösung der Kreuzesüberreichung aus dem Zusammenhang mit der Schilderung des Kampfesgeschehens ist die bestimmende Konstante der Entwicklung bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts.

I. Die Blütezeit um 1720–1780

Gleichzeitig erscheinen um 1720/30 im Bistum Augsburg samt seinen Nachbargebieten und in Österreich die klassischen Bildtypen. Die Entwicklung im Decken- und Altargemälde verläuft getrennt. Das Hauptthema bei den Deckengemälden ist die Darstellung der Lechfeldschlacht mit der Überreichung des Siegeskreuzes, bei den Altargemälden ist es die Glorie des hl. Ulrich mit der Lechfeldschlacht als Nebenszene am unteren Bildrand.

1. Bistum Augsburg und Nachbargebiete

Mit dem Aufkommen der *Deckengemälde*, die zunächst behandelt werden sollen, tritt Augsburg die führende Rolle, die es während des 17. Jahrhunderts in der Gestaltung des Ungarnschlachtthemas innegehabt hatte, an das Allgäu und den Außerfern um Reutte im ehemaligen Tiroler Anteil der Diözese Augsburg ab. Angesichts der großen Bedeutung Augsburgs und seiner Akademie für die monumentale Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts mutet dies befremdend an. Doch hatte offenbar die Pioniertat Johann Heels in Unterpinswang eine so

bedeutende Strahlkraft, daß Auftraggeber und Künstler aus dem Allgäu und seinen Nachbargebieten in diesem Raum bis gegen die Jahrhundertmitte die entscheidenden Werke entstehen lassen. Die Entwicklung dieser Gruppe verläuft mit den Deckengemälden in Kreuzberg, Seeg und Augsburg von Süden nach Norden. Doch darf nicht außer Acht gelassen werden, daß die Augsburger graphischen Vorlagen des 17. Jahrhunderts nach wie vor von erheblicher Bedeutung sind. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts treten wieder Augsburger Meister und solche, die aus der Augsburger Akademie hervorgegangen sind, mit Deckengemälden unseres Themas in Erscheinung. Auch im Bistum Eichstätt, vor allem an seiner Südgrenze gegen die Diözese Augsburg, entstehen im behandelten Zeitraum mehrere Darstellungen der Lechfeldschlacht. Wegen ihrer entscheidenden entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung wird die *Allgäuer Gruppe* hier geschlossen behandelt:

1. Deckengemälde von Johann Heel aus Pfronten, um 1727, in der Pfarrkirche von Unterpinswang⁵;
2. Deckengemälde von Johann Zick aus Lachen 1734 in der Wallfahrtskirche auf dem Kreuzberg bei Steingaden⁶;
3. Deckengemälde von Balthasar Riepp aus Reutte 1744 in der Pfarrkirche von Seeg⁷;
4. Deckengemälde von Balthasar Riepp 1756 in der ehem. Damenstiftskirche St. Stephan zu Augsburg, 1944 zerstört⁸;
5. Deckengemälde von Johann Michael Strickner und Anton Kirhebner aus Innsbruck 1754/55 in der Pfarrkirche von Wertach, 1893 zerstört⁹;
6. Deckengemälde, um 1755–60, in der Pfarrkirche von Burgberg¹⁰.

Der Deckengemäldezyklus Johann Heels im Langhaus der Pfarrkirche von Unterpinswang gruppiert um die zentrale Darstellung der Ungarnschlacht die Medaillons mit den 12 Aposteln. In den vier Zwickeln der Flachkuppel sind Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons St. Ulrich darstellt: im Osten die Messe des hl. Ulrich mit der Erscheinung der *Dextera Domini* und die Kommunion König Ottos I. vor der Schlacht; im Westen die Erweckung eines unschuldig zum Tode Verurteilten durch den hl. Ulrich und das Fischwunder. Die Einbeziehung der Ungarnschlacht in einen zyklischen Zusammenhang mit der Ul-

⁵ Heinz Jürgen Sauermost, *Der Allgäuer Barockbaumeister Johann Georg Fischer* (= Studien zur Geschichte des Bayerischen Schwabens 14), Augsburg 1969, S. 64.

⁶ Georg Dehio und Ernst Gall, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Oberbayern*, München – Berlin 41964, S. 272.

⁷ Michael Petzet, *Stadt und Landkreis Füssen, Kurzinventar* (= Bayerische Kunstdenkmale VIII), München 1960, S. 163.

⁸ *Ad sanctum Stephanum 969–1969*: P. Bernhard Weißhaar OSB, *Kleines Bildarchiv zur Baugeschichte von St. Stephan*, Augsburg 1969, S. 102.

⁹ *Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Schwaben VIII, Landkreis Sonthofen*. Bearbeitet von Michael Petzet. München 1964, S. 979.

¹⁰ A. a. O., S. 204–205, Abb. 167.

richsmesse und der Kommunion Ottos I. ist in den Gemälden des nördlichen Querarmes der Wallfahrtskirche Vilgertshofen vorgebildet. Auftraggeber für Bau und Ausstattung war die Benediktinerabtei St. Mang in Füssen.

Die Komposition des Hauptdeckengemäldes ist zweiteilig angelegt (Abb. 5). Der untere Teil schildert auf drei terrassenförmig aufgetrepten Ebenen die Lechfeldschlacht und wird nach oben durch eine von Westen her gesehene Ansicht von Augsburg abgeschlossen. Auf der unteren Stufe tobt der Kampf zwischen den Deutschen und Ungarn. Auf der mittleren Stufe erscheint als beherrschendes Zentrum die Gruppe mit dem hl. Ulrich und König Otto I. Die Diagonalkomposition und die stark ausgreifende Galoppbewegung ihrer Pferde bewirken ihre räumliche Lösung aus der Schlachtreihe und damit verbunden eine Betonung ihrer dominierenden Stellung. Links davon erscheint eine Reitergruppe mit dem Reichsbanner und einem römischen Feldzeichen, das vom Reichsadler bekrönt wird. Dadurch werden beide Gruppen unter die Reichsthematik gestellt. Ihre kompositionelle und thematische Geschlossenheit wird durch den abgebockten Höhenrücken im Hintergrund betont, der zugleich den Sockel für die Ansicht von Augsburg bildet. Rechts von der Ulrichs-Otto-Gruppe prallen die deutschen und ungarischen Reiter aufeinander und leiten damit zur Komposition auf der oberen Stufe über. Diese schildert, größtenteils hinter dem erwähnten Höhenrücken verborgen, die Flucht der geschlagenen Ungarn, die durch den Halbmond auf ihren Fahnen als Türken charakterisiert sind.

Die Betonung der Reichs- und Türkenthematik lassen den starken Einfluß der Ungarnschlachtdarstellungen der vorangegangenen Türkenzeit zwischen 1680 und 1720 auf das Unterpinzwanger Deckengemälde erkennen. Doch im Unterschied zu den Darstellungen dieser Zeit wird nun die Ulrichs-Otto-Gruppe stärker hervorgehoben und mit ihrer räumlichen Verselbständigung die Entwicklung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts eingeleitet. Wenn wir nach den von Johann Heel benützten Vorbildern Ausschau halten, so sind ausschließlich Augsburger Darstellungen des 17. Jahrhunderts zu benennen. Die dreistufige Gesamtdisposition mit der abschließenden Ansicht von Augsburg und der Feuersbrunst am rechten Bildrand ist eindeutig vom Stich Daniel Manassers (1624) abhängig¹¹. Die räumliche Freisetzung der Ulrichs-Otto-Gruppe klingt erstmals im Stich Matthias Kagers und Wolfgang Kilians für Hertfelders „Basilica“ an und wird im Vilgertshofener Altargemälde zu monumentaler Gestalt erhoben.

Die Verselbständigung der Ulrichs-Otto-Gruppe ist aber nur eine Komponente der zukunftsweisenden Wandlung, die Johann Heel auf thematischem und ikonographischem Gebiet vollzieht. Von der Gestalt des Bistumspatrons geht

¹¹ Karl Kosel, Die nachmittelalterlichen Darstellungen der Ungarnschlacht bis zum Ende der Türkenkriege: Jb. des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 7, 1973 (= Bischof Ulrich von Augsburg und seine Verehrung. Festgabe zur 1000. Wiederkehr seines Todestages), S. 321–322, Abb. 19. (Im folgenden als „Ulrichsjb.“ zitiert.)

die Längsachse aus, auf der die thematisch bestimmenden Kompositionselemente im Oberteil des Deckengemäldes liegen. Zunächst stellt man die direkte achsiale Beziehung des hl. Ulrich zu seiner Grabeskirche fest, ein Motiv, das erstmals beim Titelpufferstich von Jonas Umbach und Georg Andreas Wolfgang auf dem Kalender von 1690 für das Stift St. Moritz erscheint¹². Über der Ulrichskirche schwebt der Engel mit dem Siegeskreuz hernieder, der durch den Lorbeerkranz um seine Stirn zugleich als Siegesgenius gekennzeichnet ist. Die Fahne an seiner Trompete trägt die Inschrift „In hoc signo vinces“, die den Hinweis auf den Sieg Kaiser Konstantins in der Schlacht an der Milvischen Brücke im Heilszeichen des Kreuzes beinhaltet. Dieses Thema des Triumphes und der Verherrlichung des Kreuzes, das erstmals inschriftlich beim Titelpufferstich von Jakob Andreas Friedrich d. Ä. für das Schauspiel „Miles in toga sive S. Udalricus“ (1707) aufscheint, findet im obersten Teil des Deckengemäldes seine Vollendung¹³. Dort thront Christus als Weltenrichter auf den Wolken. Rechts von ihm über der Weltkugel tragen Engel das Kreuz herbei, das diagonal in den offenen Himmel mit den beiden Kreisen als Symbol der Ewigkeit aufragt.

Die Vereinigung des Ungarnschlachtthemas mit jenem der Konstantinschlacht als historischen Parallelvorgängen bildet die geschichtliche Basis für die Synthese der heilsgeschichtlichen Parallelen, die das Thema des Siegeskreuzes und seine Ausweitung zum Triumph des Kreuzes umfassen. Die endzeitliche Symbolik, die dem Triumph des Kreuzes beigeordnet ist, beinhaltet daher nicht nur eine Ausweitung des weltgeschichtlichen Aspektes, sondern auch in gewissem Sinne seine Aufhebung, indem mit der endzeitlichen Teleologie der Geschichte das metahistorische Element sichtbar gemacht wird. Die endzeitliche Erfüllung von Welt- und Heilsgeschichte im Triumph des Kreuzes, die damit das Übergewicht gewinnt, wird in den Gestalten des hl. Ulrich, König Ottos I. und Christi als Weltenrichter personifiziert. Die räumliche Lösung der Ulrichs-Otto-Gruppe aus der Darstellung der Lechfeldschlacht und die damit verbundene achsiale Beziehung zum Weltenrichter bedeutet zugleich ihre Lösung aus der zeitlichen Bindung. Ihr Auftreten auf der Bühne des weltgeschichtlichen Geschehens eröffnet zugleich die Dimension, die heilsgeschichtlich in den eschatologischen Bereich führt. Diese ikonologische Struktur, die von der Ausweitung der zeit- und weltgeschichtlichen Horizontalen zur heilsgeschichtlich-endzeitlichen Vertikalen bestimmt wird, konnte erst in der monumentalen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts ihre adäquate Verwirklichung finden. Im Schnittpunkt dieser ideellen Achsen stehen der hl. Ulrich und Otto I. als *eine* welt- und heilsgeschichtliche Person. Die räumliche Verselbständigung dieser Gruppe, um sie in raum- und zeitübergreifende Beziehung zum Weltenrichter zu versetzen, ist eine ebenso einfache wie sinnfällige Bildidee des Künstlers. Von dieser durch die

¹² K. Kosel: Ulrichsjb., S. 331–332, Abb. 22.

¹³ K. Kosel: Ulrichsjb., S. 332, Abb. 23.

thematische Tradition geprägten Gruppe aus erfolgt die entwicklungsgeschichtlich entscheidende Wandlung des Ungarnschlachtthemas. Mit dem der illusionistischen Deckenmalerei eigenen Mittel der Raumentgrenzung vollzieht sich nicht nur die Ausweitung des irdischen Raumes zur kosmischen Bühne der Weltgeschichte, sondern es erfolgt zugleich die eschatologische Erfüllung und Entgrenzung der Zeit in der Ewigkeit. In diesem kosmisch-eschatologischen Zusammenhang wird die Ungarnschlacht und mit ihr das Siegeskreuz des hl. Ulrich zum Gleichnis und Vorbild für den Triumph des Kreuzes am Ende der Zeit.

Diese Erweiterung des Ungarnschlachtthemas hat Johann Heel mit großartiger räumlicher Phantasie und klarer Übersichtlichkeit in Szene gesetzt. Die Einfachheit und Klarheit, womit er auf der Hauptachse den Durchbruch in die Unendlichkeit des Himmelsraumes und die Ausweitung in die endzeitliche Thematik darstellt, sichern seinem Deckengemälde eine monumentale Wirkung. Die Klarheit seiner bildlichen Gesamtkonzeption ist umso erstaunlicher, als er es ohne thematisches Vorbild im Bereich der Deckenmalerei schuf. Die von ihm verwendeten graphischen Vorlagen wurden für Heel nicht zum Anlaß für kleinteilige und damit unübersichtliche Gestaltungsweise. Es war ein erhebliches Maß an künstlerischer Selbständigkeit erforderlich, um diese graphischen Vorlagen in eine harmonische Synthese mit einem so andersartigen bildlichen Medium, wie es ein großflächiges Deckengemälde ist, zu bringen. Sein entscheidender Beitrag zur künstlerischen Gestaltung der Ungarnschlacht ist die monumental gesteigerte Präsentation der thematischen Dominanten und ihre Einordnung in einen heilsgeschichtlich-eschatologischen Zusammenhang. Damit schuf Johann Heel die Voraussetzung für die visionäre Gestaltung des Ungarnschlachtthemas, die in den Deckengemälden der Jahrhundertmitte ihren Höhepunkt erreicht. Der Einfluß des Reichsstils ist zwar bei der Ulrichs-Otto-Gruppe noch deutlich gegenwärtig, doch das kämpferische Pathos der Türkenzeit ist der überzeitlichen eschatologischen Thematik gewichen. Auch das Auftreten der Eucharistie mit den Darstellungen der Ulrichsmesse und der Kommunion Ottos I. weist in die gleiche Richtung. Für die Kommunionsszene benützte Johann Heel den Kupferstich Matthias Kagers und Wolfgang Kilians bei Kistler als Vorlage¹⁴. Aus den aufgezeigten Stilquellen ergibt sich der im wesentlichen augsburgische Charakter des Deckengemäldes. Dies gilt auch für die ikonographische Gesamtkonzeption, die im Bildaufbau und in der Darstellung des endzeitlichen Triumphes des Kreuzes die Entwicklungslinie des Gemäldes aus St. Stephan fortsetzt.

Die Ausstrahlung dieser exemplarischen Gestaltung des Ungarnschlachtthemas war bedeutend. Abt Hyazinth Gassner von Steingaden (1729–45) ließ als Auftraggeber der Kreuzbergkirche diese in ihrer baulichen Gestalt und in ihren Langhausfresken als Nachbildung der Pfarrkirche von Unterpinswang und ihrer Deckengemälde errichten. Das Deckengemälde Johann Zicks stimmt mit dem

¹⁴ Ulrichsjb., Abb. 20.

Vorbild in Unterpinswang so weitgehend überein, daß man es beinahe als eine Kopie bezeichnen kann. Die stärksten Änderungen nahm Zick auf der mittleren Ebene der Kampfdarstellung vor. Auf dem Kreuzberger Deckengemälde ist die Ulrichs-Otto-Gruppe seitenverkehrt dargestellt, so daß die beiden Hauptpersonen von rechts nach links reitend erscheinen. Dementsprechend ist die Bannergruppe rechts vom hl. Ulrich angeordnet und bildet den Übergang zur Komposition auf der oberen Ebene. Dadurch entfällt die Feuersbrunst und der Höhenrücken wird soweit reduziert, daß der Reiterkampf vor den Mauern von Augsburg völlig sichtbar wird. Die Trommlergruppe am rechten Bildrand, die in Unterpinswang fehlt, ist offenbar vom Fassadenfresko Matthias Kagers am Augsburger Weberhaus übernommen. Auch die Komposition der oberen Bildhälfte hat Zick fast völlig unverändert beibehalten mit einer, allerdings bezeichnenden Ausnahme. Auf einer Wolke am linken Bildrand erscheint der Erzengel Michael mit dem Flammenschwert und dem Kreuz auf seinem Schild. Durch das Kreuzeszeichen steht er in Beziehung zum Engel mit dem Siegeskreuz, der im Unterschied zu Unterpinswang mehr zwischen die beiden Engelsgruppen eingeordnet ist. Andererseits verbindet das Kreuzeszeichen den hl. Michael mit der Kreuzesfahne in der Bannergruppe am rechten Bildrand und charakterisiert ihn als den Patron des Reichsheeres. Diese stärkere Betonung der Kreuzesthematik, die im großen Kreuz neben dem Weltenrichter gipfelt, erklärt sich aus dem Patrozinium der Kirche. Zugleich ergibt sich im Vergleich zu Unterpinswang eine engere Verbindung zwischen der Kreuzesvision des hl. Ulrich und dem endzeitlichen Triumph des Kreuzes, wodurch sich das thematische Schwergewicht noch mehr in den eschatologischen Bereich verlagert.

Balthasar Riepp aus Reutte entwickelte unter dem unmittelbaren Eindruck des Deckengemäldes in Unterpinswang diese Gestaltung des Ungarnschlachtthemas von Johann Heel in Seeg und Augsburg weiter. Seinem Chordeckengemälde in der Pfarrkirche von Seeg hat Johann Baptist Enderle im Jahre 1770 die Darstellung der Seeschlacht von Lepanto mit der Verherrlichung der „Maria vom Siege“ und des Rosenkranzgebets gegenübergestellt¹⁵. Diese Erweiterung und Einbeziehung in heils- und weltgeschichtliche Zusammenhänge bekundet trotz des zeitlichen Unterschiedes beider Darstellungen die für die höchste Blütezeit bezeichnende universelle thematische Gesamtkonzeption, die den Triumph des Christentumes beinhaltet.

Der Unterschied zwischen dem Seeger Chorfresko und dem Deckengemälde in Unterpinswang scheint auf den ersten Blick groß zu sein (Abb. 6). Dieser Eindruck wird dadurch hervorgerufen, daß in Seeg die Verherrlichung des Kreuzes und die Erscheinung Christi als Weltenrichter in der oberen Bildhälfte fehlen. In der unteren Bildhälfte mit der Darstellung der Lechfeldschlacht stellen wir als wesentlichste Gemeinsamkeiten mit dem Unterpinswangener Gemälde die An-

¹⁵ Karl Ludwig Dasser, Johann Baptist Enderle (1725–1798), ein schwäbischer Maler des Rokoko. Weissenhorn 1970, S. 51, 143–145, Abb. 112 und 113.

sicht von Augsburg und die längsachsiale Beziehung zwischen der Ulrichs-Otto-Gruppe, der Ulrichskirche und dem Engel mit dem Siegeskreuz fest. Auch der in Rückansicht dargestellte Reiter mit der Fahne am linken Bildrand, der diagonal auf die Ulrichs-Otto-Gruppe zusprengt, ist von jenem an gleicher Stelle in Unterpinswang angeregt. Riepp übernimmt von der Schöpfung Johann Heels die wesentlichsten thematischen und kompositionellen Dominanten im Kernbereich der historischen Schilderung.

Um dieses tragende Gerüst baut er eine im Vergleich zu Unterpinswang wesentlich andersartige Szenerie auf. Durch den Wegfall der Kampfszene im untersten Bildteil vertieft er den Vordergrund zu bühnenhafter Wirkung, wodurch er der Ulrichs-Otto-Gruppe und dem Reiter mit der Fahne eine gesteigerte räumliche Ausstrahlungskraft verleiht. Der Kampf zwischen dem deutschen und ungarischen Heer und der abschließende Höhenzug mit der Ansicht von Augsburg werden mehr in die Tiefe des Landschaftsraumes verlagert, so daß die Ulrichs-Otto-Gruppe fast isoliert im Vordergrund erscheint. Die jähe Tiefenflucht des Raumes rechts neben der Gruppe mit dem Blick auf die Berge ist vom Antependiumsgemälde des Ulrichsaltars in St. Ulrich und Afra zu Augsburg beeinflusst. Diese Steigerung der Räumlichkeit und die isolierende Betonung der Ulrichs-Otto-Gruppe, die nur noch in kompositioneller Beziehung zum Engel mit dem Siegeskreuz steht, verursachen ein Zurücktreten des Kampfes und lassen daher das visionäre Element beherrschend in Erscheinung treten. Dementsprechend erfährt die Gestik des hl. Ulrich und Ottos I. eine außerordentlich pathetische Steigerung, welche die Höhen- und Tiefendimension des Raumes beherrscht. Damit ist eine Entwicklungsstufe erreicht, die wieder das Hauptthema der Kreuzesvision in den Vordergrund stellt. Zugleich stellen wir erstmals ein Zurücktreten der Reichsidee fest. Die pathetisch gesteigerte Macht des visionären Geschehens findet in der kosmischen Weite der Raumvorstellung ihre Entsprechung. Die Entgrenzung des irdischen Raumes zum Schauplatz des übernatürlichen Geschehens verbunden mit der Rückkehr zum spätmittelalterlichen Bildtyp der Kreuzesüberreichung bedeutet die Einleitung der klassischen Hochblüte des Ungarnschlachtthemas um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Das Deckengemälde Riepps im Langhaus der ehemaligen Damenstiftskirche St. Stephan zu Augsburg, das 1944 verbrannte, war eine freie Replik seines Chordeckengemäldes in Seeg. — Mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit kann angenommen werden, daß das 1893 durch Brand zerstörte Chordeckengemälde mit der Ungarnschlachtdarstellung in der Pfarrkirche von Wertach ebenfalls unter dem Einfluß des Seeger Deckengemäldes stand.

Die Berechtigung zu dieser Annahme leitet sich u. a. davon her, daß das Langhausfresko in der Pfarrkirche von Burgberg auch den Einfluß Riepps zeigt. Die Darstellung der Lechfeldschlacht ist auf zwei Ebenen in der unteren Bildhälfte verteilt. Auf der unteren Ebene stehen sich zwei räumlich voneinander getrennte Gruppen mit deutschen und ungarischen Soldaten gegenüber. Diese Zweiteilung

wird auch auf der oberen Ebene beibehalten und ist vom Seeger Deckengemälde übernommen. Die rechte Gruppe zeigt den hl. Ulrich, König Otto I. und einen dritten Reiter, überragt vom Reichsbanner. Ulrich und Otto sind im Begriff, über ein gestürztes Pferd und einen gestürzten Ungarn hinwegzusetzen. Dies und das Auftreten der Reichsthematik ist offenbar von der Ulrichs-Otto-Gruppe des Unterpinswangener Gemäldes abhängig, doch die isolierende Hervorhebung und die stärkere räumliche Staffelung der Gruppe ist eindeutig von Seeg beeinflusst. Dasselbe gilt für den Engel mit dem Siegeskreuz, der auf die Ulrichs-Otto-Gruppe herniederschwebt.

Der unbekannte Meister des Burgberger Deckengemäldes vollzieht die Synthese der thematischen Hauptmotive aus den Pionierwerken der Allgäuer Gruppe in Unterpinswang und Seeg. Die große Leistung dieser Gruppe ist die Entdeckung der heils- und weltgeschichtlichen Ganzheitlichkeit der Kreuzesthematik. Das geschichtliche Geschehen auf dem Lechfeld wird von der heilsgeschichtlichen Warte der Vision des hl. Ulrich im Hinblick auf die endzeitliche Vollendung transparent gemacht. In diesem Spannungsfeld von Weltgeschichte, Heilsgeschichte und Eschatologie verwirklicht sich die kosmisch-universelle Konzeption des Ungarnschlachtthemas, die für die Decken- und Altargemälde bis nach der Mitte des 18. Jahrhunderts charakteristisch ist.

Die Deckengemälde der *Augsburger Gruppe* zeigen eine vergleichbare Entwicklung und erreichen mit der Schöpfung Franz Martin Kuens in Eresing die höchste Steigerung der visionären und heilsgeschichtlichen Konzeption, die in der Allgäuer Gruppe vorgebildet ist. Zunächst seien die hier zu behandelnden Werke aufgeführt:

1. Deckengemälde von Johann Georg Bergmüller aus Augsburg 1752 in der Wallfahrtskirche von Grafrath¹⁶;
2. Deckengemälde von Ignaz Paur aus Augsburg 1754 in der Fialkirche von Eisingersdorf¹⁷;
3. Deckengemälde von Franz Martin Kuen aus Weißenhorn 1757 in der Pfarrkirche von Eresing¹⁸.

Das Deckengemälde des Augsburger Akademiedirektors Johann Georg Bergmüller am Langhausgewölbe der Wallfahrtskirche Grafrath schildert ein Nebenthema, nämlich den Ungarnkampf des Grafen Rasso, der hier begraben liegt. Die Bedeutung seiner Schöpfung liegt vor allem darin begründet, daß sein Deckengemälde durch außermalerische Mittel in das Gesamtkunstwerk der Rokokoausstattung dieser Kirche einbezogen wird. Die Stuckdekoration in den Gewölbezwickeln zu beiden Seiten des Deckengemäldes und die als Stuckimitation

¹⁶ Michael Hartig, Wallfahrts- und Klosterkirche Grafrath (= Schnells Kirchenführer 519/20), München 1948, S. 6.

¹⁷ Gustav Euringer, Auf nahen Pfaden, Augsburg 1910-15, S. 671.

¹⁸ Wilhelm Neu, Die Rechnungen der Pfarrkirche St. Ulrich in Eresing (1646-1804). Jb. Lech - Isar - Land 1969, S. 160.

gestaltete Dekoration am trennenden Gurtbogen zwischen den beiden Gewölbefresken stehen durch ihren Trophäenschmuck in inhaltlicher Beziehung zur Kampfesdarstellung. Dadurch wird die Grafrather Dekoration zum Vorbild für jene in Eresing. Der thematische Zusammenhang von Malerei und Stukkatur erweist sich als typisches Merkmal der Augsburger Gruppe.

Auch in der räumlichen und architektonischen Gestaltung der Rahmenzone zeigt sich der augsburgische Sondercharakter des Deckengemäldes. Auf der Innenseite des plastischen Rahmens läuft die für Bergmüller typische Sockel- und Rahmenarchitektur um, die an der Unterseite als Basis des Bildaufbaus fungiert. Damit wird die räumliche Anlage des Deckengemäldes in direkte Beziehung zum gebauten Kirchenraum gebracht. In der linken oberen Ecke lüftet ein Engel über der Reitergruppe mit dem hl. Rasso eine Vorhangdraperie, die in raumübergreifendem motivischem Zusammenhang mit dem Stuckvorhang am Triumphbogen steht. Die damit erneut betonte Einordnung in das architektonische und dekorative Gesamtkunstwerk ist nur ein Aspekt dieses Raumkontinuums. Der vorhanglüftende Engel und der zweite, der mit der Siegespalme über der Kampfszenerie schwebt, kennzeichnen das dargestellte historische Geschehen als Visionsbild. Die künstlerischen Mittel, womit dieser ganzheitliche Zusammenhang hergestellt wird, sind zugleich integrale Bestandteile der visionären Transzendenz.

Die Bildkomposition wird durch die diagonale Phalanx des bayerischen Heeres bestimmt. Hinter einem Felsen, der die gemalte Sockelarchitektur unmittelbar fortsetzt, sprengen Graf Rasso und sein Gefolge hervor. Die weißblauen Fahnen kennzeichnen das bayerische Element in dieser geschichtlichen Szene. Hinter der Rassogruppe verfolgen die bayerischen Reiter die Ungarn in die Tiefe des Landschaftsraumes hinein, der mit einem Bergmassiv abschließt. Der Berg und das Verhältnis der Diagonalkomposition zu ihm sind offensichtlich vom Antependiumsgemälde des Ulrichsaltars in St. Ulrich und Afra zu Augsburg abhängig. Im Vordergrund rechts erblicken wir auf einer Bodenerhebung eine Gruppe mit kämpfenden Ungarn und Deutschen. Am rechten Bildrand ragt ein Baum auf, der in perspektivischer Beziehung zum rückwärtigen Bergmassiv steht.

Rein äußerlich betrachtet, müßte man Bergmüllers Deckengemälde zu den bescheideneren Schöpfungen unseres Themenkreises rechnen. Doch seine Einbeziehung in das Gesamtkunstwerk verleihen ihm innerhalb der Ungarnschlacht-darstellungen eine besondere entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, vor allem als unmittelbare Vorstufe für Eresing. In diesem Zusammenhang muß darauf hingewiesen werden, daß die Dekoration Josef Hartmanns in der Rassokapelle von Untergammenried thematisch und als Gesamtkunstwerk auf Grafrath vorausweist.

Eine knappe Generationsspanne nach dem Ulrichszyklus Johann Heels in Unterpinswang vollzieht sich bei den Gemälden des Matthäus-Günther-Schülers

Ignaz Paur in Eisingersdorf eine Wandlung, die dort nur angedeutet wurde. Dem Deckengemälde mit der Ungarnschlacht im Langhaus wird das Hochaltar-gemälde mit der Messe des hl. Ulrich gleichwertig gegenübergestellt. Diese Gruppierung wiederholt sich in Eresing und am Ende des 18. Jahrhunderts in Egling, so daß man von einer kunstlandschaftlich bedingten thematischen Sonderentwicklung in diesem oberbayerischen Gebiet zwischen Lech, Paar und Ammersee sprechen kann. Die Aufwertung der Bedeutung der Ulrichsmesse weist aber auf ihre dominierende Stellung im Zusammenhang mit den Ungarnschlachtdarstellungen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts voraus.

Das Deckengemälde im Langhaus schildert die Ungarnschlacht in einem Bild-aufbau, der in wesentlichen Teilen vom Gemälde in Seeg abhängig ist. Auf einer bühnenartigen Rampe im Vordergrund reiten von rechts der hl. Ulrich und König Otto I. heran, wobei auffällt, daß Otto I. ohne königliche Insignien dargestellt ist. Rechts vor der Ulrichs-Otto-Gruppe sprengt ein in Rückenansicht dargestellter deutscher Reiter über einen toten Ungarn hinweg diagonal in die Tiefe des Raumes. Am rechten Bildrand erscheint eine Soldatengruppe, die vom Reichsbanner und einer Fahne mit dem Marienmonogramm überragt wird. Die Reiter neben der Fahnengruppe nehmen die Diagonalrichtung des Reiters im Vordergrund auf, die bei den fliehenden Ungarn auf der linken Seite ihre Fortsetzung findet. Zwischen den Ungarn und der Ulrichs-Otto-Gruppe öffnet sich eine grabenartige Vertiefung, aus der eine Gruppe ungarischer Soldaten zu Letzteren aufschauen. Die Abhängigkeit von Riepps Deckengemälde ist vor allem beim Reiter vor der Hauptgruppe, bei den fliehenden Ungarn und der Engelsgruppe festzustellen. Der damit erwiesene Einfluß Balthasar Riepps auf Ignaz Paur und sein Deckengemälde in Eisingersdorf erklärt sich aus der Tätigkeit Riepps im Augsburger Bereich, die mit den 1753 geschaffenen Deckengemälden in der Wallfahrtskirche von Biberbach einsetzt¹⁹. Damit war die Voraussetzung für die Verschmelzung der Allgäuer und Augsburger Richtung in der Gestaltung des Ungarnschlachtthemas geschaffen, die mit dem Deckengemälde in Eresing ihren absoluten Höhepunkt erreicht.

Franz Martin Kuen fand bei seiner Tätigkeit in Eresing künstlerische Bedingungen vor, die seine eigenen schöpferischen Fähigkeiten zu einer Höchstleistung anspornen mußten. Dominikus Zimmermann und sein Schüler Nikolaus Schütz schufen einen architektonischen und dekorativen Rahmen von so hoher Vollkommenheit in der Rhythmik, in der souverän disponierten Lichtführung und im feinfühlig differenzierten Rocailleornament, daß der Freskant ideale Entfaltungsmöglichkeiten im Rahmen des Gesamtkunstwerkes fand. Die für Zimmermann charakteristischen Lichtwirkungen, die in seinem Alterswerk zu höchster vergeistigter Wirkung gesteigert werden, kamen der von Tiepolo inspirierten Lichtmalerei Kuens in einzigartiger Weise entgegen. Nikolaus Schütz

¹⁹ K. L. Dasser, a. a. O., S. 85, Anm. 61.

schuf in Anlehnung an das Grafrather Vorbild die Trophäendekoration an den beiden Längsseiten des Deckengemäldes. Doch blieb diese Vorbildlichkeit ausschließlich auf das Thematische beschränkt, so daß sie der feinfühlig differenzierten Einfügung des Ornaments in die Zone zwischen dem Lichteinfall und dem Deckengemälde nicht hinderlich wurde. Die Kongenialität der Künstler ist die eine Komponente für die klassische Vollendung des Gesamtkunstwerkes, in dessen Zusammenhang der Ulrichszyklus mit der Ungarnschlachtdarstellung einbezogen wird.

Die andere Komponente ist die Verflechtung der Lechfeldschlacht mit einer außerordentlich reichen Ulrichsthematik. Außer der Ungarnschlacht schuf Kuen das Chordeckengemälde mit der Glorie des hl. Ulrich und das östliche Langhausfresko mit dem Fischwunder. Von wesentlicher Bedeutung für die ikonographische Struktur des Ulrichszyklus sind die Darstellungen, die Kuen vorfand. Dies sind das Hochaltargemälde mit der Messe des hl. Ulrich, das um 1687 wahrscheinlich von dem Augsburger Schönfeldschüler Johann Georg Melchior Schmidtner geschaffen wurde, und eine Kreuzesvision des hl. Ulrich, die Kaspar Scheffler aus Oberfinning im Zusammenhang mit einem Zyklus von 41 Heiligenbildern 1751/52 als Vorsatzbild für das Kirchenpatrozinium malte²⁰. Die beiden Visionsszenen aus dem Leben des Bistumspatrons bilden den Ziel- und Höhepunkt der Ulrichsthematik in der bildlichen Erscheinungsform der Eresinger Kirche. Als Gegengewicht zur beherrschenden historischen Thematik im Langhaus erscheint im Chor als dem liturgischen Zentrum mit dem Heilszeichen des Kreuzes und der wunderbaren Wandlungsszene das Thema der Eucharistie. Die Darstellung der Kreuzesvision bildet zugleich die direkte Verbindung mit dem Ungarnschlachtthema im Sinne einer Gegenüberstellung von Heils- und Weltgeschichte. Die damit vorgegebene Herauslösung der Visionsszene aus dem geschichtlichen Zusammenhang hat Kuen in seinem Ungarnschlacht fresko konsequent fortgeführt und dadurch die Voraussetzung für die grandiose Steigerung des visionären Charakters geschaffen.

Der Bildaufbau ist in drei Zonen geteilt, die in ihrer Farbigkeit klar voneinander unterschieden sind (Abb. 7). In der untersten Zone, die in den dunkelsten und buntesten Farben gehalten ist, wird der Kampf zwischen den deutschen und ungarischen Reitern dargestellt. Der Eindruck der Dunkelfarbigkeit wird vor allem durch das ockrige Dunkelbraun des schluchtartig eingetieften Geländes hervorgerufen, in dem sich der Kampf abspielt. Der Scharlach einer Fahne und das grünliche Kobaltblau einiger Uniformen setzen scharfe und bunte Akzente, die den dramatischen Charakter der Szene betonen. Der vorwärtssprengende ungarische Reiter am untersten Bildrand unterteilt die Kampfszene. Im Zwischenraum zwischen den beiden Reitergruppen erblickt man einen deutschen

²⁰ W. Neu, a. a. O., S. 153, 159. — Ausstellungskatalog „Der heilige Ulrich. Seine Darstellung und Verehrung im Bistum Augsburg vom 14. bis zum 19. Jahrhundert“, Augsburg 1973, S. 21–22, Abb. 10.

Fußsoldaten, der auf einen verletzt am Boden liegenden Ungarn einschlägt. Diese Szene ist mit nur geringfügigen Änderungen vom Deckengemälde in Graf-rath übernommen. Auf die Reitergruppe, die nach rechts in die Schlucht hinein-flieht, zucken aus der darüberliegenden Wolke mit der Engelsgruppe Blitze her-nieder. Das Motiv des Gewitters, das abgesehen vom Gemälde aus St. Stephan und in Habach ein Novum in unserem Themenkreis ist, und der dunkelbraune Überhang am rechten Bildrand verdichten die Sphäre des Unheils und der Ver-nichtung über der Kampfszenerie. Im Baumstumpf mit dem Gesträuch auf dem Überhang kann man vielleicht eine entfernte Anlehnung an das gleiche Motiv bei Bergmüllers Grafrather Deckengemälde erblicken.

Über der Kampfschilderung erhebt sich die Ulrichs-Otto-Gruppe auf einer Hügelkuppe ins strahlende Himmelslicht. Im Unterschied zu den früheren Dek-kengemälden ist sie der Engelsgruppe wesentlich nähergerückt und bildet mit ihr eine Diagonalkomposition, deren Mitte die Kreuzesüberreichung ist und die mit monumentaler Spannung aus dem Dunkel des kriegerischen Geschehens in den Glanz der himmlischen Verklärung hineinwächst. Bindeglied zwischen den beiden Gruppen ist die Senkrechte des Siegeskreuzes, das als geistiger und kompositioneller Mittelpunkt die Öffnung des Himmelsraumes über dem Schlachtfeld markiert und die Grenze zwischen irdischer und himmlischer Szenerie aufhebt. Hinter und über ihm leuchtet die größte Helligkeit des gesamten Deckengemäldes auf. Von seiner Senkrechten aus öffnen sich fächerförmig Ar-me, Flügel und Gewänder der Engel in den grenzenlosen Lichtraum. Dadurch werden das Siegeskreuz und die empfangend erhobene Rechte des hl. Ulrich zum auslösenden Moment und zum eigentlichen Mittelpunkt der mit visionärer Macht aufflammenden Fülle des Glorienlichtes. Im Gegensatz zur himmelwei-senden Geste des hl. Ulrich deutet Otto I. auf das irdische Kampfgeschehen her-nieder. Aus der räumlichen Entfaltung der Engelsgruppe löst sich eine in dufti-gem Rosarot schwebende Wolke, auf deren Spitze Christus als Weltenherrscher mit Szepter, Lorbeerzweig und Weltkugel thront. Die rosaroten und lichtgelben Farben seiner Kleider sind dieselben wie bei den Gewändern des hl. Ulrich. Ein weitgespannter Strahlenkreis schließt die Komposition dieser zentralen Visions- und Himmelsszene nach oben ab.

Die Aufhebung der Grenze zwischen irdischer und himmlischer Szenerie durch das Siegeskreuz einerseits sowie die raum- und zeitübergreifende farb-symbolische Beziehung zwischen Christus und dem hl. Ulrich andererseits kenn-zeichnen diesen visionären Bereich als einen Raum, in dem die irdische und da-mit auch die geschichtliche Dimension aufgehoben ist. Die visionäre Offenbar-ung der heilsgeschichtlichen und ewigkeitlichen Gesetzlichkeit findet ihren Aus-druck in der farbsymbolischen Identität von Christus und Ulrich und in der kos-mischen Ausweitung des Lichtraumes, dessen Pole das verklärte Siegeskreuz und die sonnenhafte Erscheinung Christi als Weltenherrscher sind. In diese tranzendentale Spiegelbildlichkeit von Christus und dem hl. Ulrich wird auch König

Otto I. einbezogen. Wie bereits im Gemälde aus St. Stephan und im Augsburger Dombild erfährt hier sein irdisches Herrschertum Überhöhung und himmlische Weihe im ewigen Königtum des Erlösers. Die gewaltige Expansion dieser transzendierenden Polarität wird durch die Zusammenballung der Ulrichs-Otto- und der Engelsgruppe und durch ihre Konzentration auf das Heilszeichen des Siegeskreuzes zu höchster Spannung gesteigert. Die vom Siegeskreuz als höchster Krafterinheit ausgehende transzendente Strahlkraft stellt sich zunächst in der fächerartig ausstrahlenden Form der Engelsgruppe dar. In der gleichartig komponierten Gestalt des Weltherrschers wird mit den weit in den Lichtraum ausgreifenden Gewändern die Grenze des Darstellbaren erreicht, um mit dem Strahlenkreis zu seinen Häupten in den sinnhaft nicht mehr faßbaren Bereich höchster himmlischer Verklärung einzugehen. Dieser Entgrenzung der räumlichen Dimension entspricht die Aufhebung der zeitlich-geschichtlichen. Das Aufbrechen des unbegrenzten Himmelsraumes über der Szene mit der Kreuzesüberreichung ist kompositionell von der Ulrichs-Otto-, der Engelsgruppe und der Ansicht von Augsburg umgrenzt und bleibt daher zunächst an den geschichtlich-topographischen Bereich der Lechfeldschlacht gebunden. Doch die himmelweisende Geste des hl. Ulrich eröffnet durch die achsiale Beziehung zur Erscheinung Christi den Blick in die überzeitliche und übergeschichtliche Dimension, womit der Bereich des geschichtlichen Topos in den utopischen der Ewigkeit ausgeweitet wird. Dieser Durchbruch in den utopischen Bereich, der Erfüllung von Zeit und Geschichte im ewigen Herrschertum Christi, endet und gipfelt im Triumph des Kreuzes. Dieses Leitthema, in der Überreichung des Siegeskreuzes an den hl. Ulrich dargestellt, ist auf den Engel zu Häupten Christi ausgerichtet, dessen Fahne mit der Inschrift „In hoc signo vinces“ auf die Schlacht an der Milvischen Brücke anspielt. Das weiße Kreuz auf königsblauem Grund faßt auf der Ebene der Lokalfarbigkeit die visionäre Raum- und Lichtfarbe zusammen, die sich auf die Erscheinung des Siegeskreuzes bezieht. Damit findet der Gesamtraum als Schauplatz des geschichtlichen Ereignisses und als kosmisch-visionäre Lichterscheinung Ziel und Erfüllung im Heilszeichen des Kreuzes. Das Kosmisch-Allumfassende des Lichtes, in dem der Raum verabsolutiert und in die ewigkeitliche Dimension hinübergeführt wird, bezieht sich als visionäre Erscheinungsform auf Christus als Weltherrscher in seiner sonnenhaften Glorie. Die Zusammenführung aller darstellenden Ausdruckskomponenten von Raum, Licht und Farbe im Bereich des Allherrschers Christus bedeutet die höchste Steigerung ihrer sinnhaft faßbaren Existenz, zugleich aber auch die Umwandlung und Überhöhung ihrer Realität im Hinblick auf die kosmische Universalität der göttlichen Schöpfungsordnung. Raum und Licht werden hier als diesseitige und jenseitige Realität dargestellt und ihre Polarität im visionären Raum, der durch Christus als Weltherrscher und das siebringende Heilszeichen des Kreuzes determiniert ist, zur kosmischen Ganzheitlichkeit objektiviert. Die Erfüllung von Raum und Zeit als den Determinanten der Geschichte

im visionären Bereich bedeutet die Aufhebung ihrer Gesetzmäßigkeit und offenbart damit eine eschatologische Ausrichtung des Darstellungscharakters mit der Herrschaft Christi als dem Endziel der Welt- und Heilsgeschichte. Die Ausweitung der historischen Perspektive, zurückblickend auf die Schlacht an der Milvischen Brücke und vorwärtsschauend zum Ende der Zeiten, erhebt die Lechfeldschlacht zum heilsgeschichtlichen Gleichnis für den Triumph des Kreuzes.

Die Großartigkeit und Genialität von Kuens heilsgeschichtlicher und eschatologischer Bildkonzeption wird durch seine Interpretation des historischen Schauplatzes der Ungarnschlacht betont. Am linken Bildrand erhebt sich neben der Ulrichs-Otto-Gruppe eine Ansicht von Augsburg, die sich grundlegend von den topographisch genauen Veduten der älteren Deckengemälde, vor allem jener in Unterpinswang und Seeg, unterscheidet. Im Vordergrund erblicken wir zunächst eine vom Augsburger Pinienzapfen bekrönte Säule, die einerseits die topographische Situation kennzeichnet, sich aber andererseits als Würdeform auf das Königtum Ottos I. bezieht. Dahinter erhebt sich ein Torturm im Stil Elias Holls. Seitlich davon wird eine Ecke des Augsburger Rathauses sichtbar, auf welcher der Perlachturm aufzusitzen scheint. Dem Rathaus vorgelagert ist eine Bastion der Befestigung mit einem kegelförmigen Dach, das eine Laterne mit einer Kuppelhaube bekrönt. Zwischen dieser und dem Perlachturm ragen die Spitzen der Domtürme in den Himmel. Diese Zusammenstellung Augsburger Charakterbauten und Architektur motive trägt eindeutig den Stempel der venezianischen Phantasievedute des 18. Jahrhunderts, wie sie von Canaletto und Guardi geschaffen wurde und die Kuen während seines Aufenthaltes in Venedig kennenlernte. Diese Veränderung der topographischen Realität besitzt aus sich selbst und durch ihre Beziehung zur Visionsszene der Kreuzüberreichung transzendente Wesenszüge. Die glorifizierende Überhöhung der Augsburger Architektur und der damit verbundene utopische Charakter, welcher der Phantasievedute an sich bis zu einem bestimmten Grad zu eigen ist, steht als spezifische Form der imaginativen Vision in wesensmäßiger Parallele zum visionären Bereich der heilsgeschichtlichen Szenerie. Diese existentielle Umwandlung der architektonischen Szenerie erhebt die Darstellung Augsburgs im buchstäblichen und übertragenen Sinn zum Vorhof des übernatürlichen Geschehens. Augsburg als Stadt des hl. Ulrich nimmt in der überhöhten Darstellung seiner geschichtlichen Gestalt Anteil an der verklärten Heilsgeschichtlichkeit seines Patrons. Diese Annäherung von Augsburgs historischer Gestalt an den visionären Bereich wird durch die perspektivische Ausrichtung der Architektur auf die Engelsgruppe am linken Bildrand betont. Die Darstellung Augsburgs als Stadt auf dem Berge und als himmlisches Jerusalem auf dem Gemälde aus St. Stephan und auf dem Dombild, wovon auch die Veduten in Unterpinswang und Seeg abhängig sind, erfährt in Eresing insofern eine idealisierende Umdeutung, als eine repräsentative Auswahl Augsburger Charakterbauten in einen transzendentalen historischen Zusammenhang gebracht werden. Der „visionäre“ Charakter des künstlerischen

Phantasiebildes entwickelt sich auf die Überhöhung des geschichtlichen Ereignisses zu. Dadurch wird das Idealbild Augsburgs zur räumlichen Komponente des Zeit-Raum-Kontinuums in seiner heilsgeschichtlichen Hinordnung auf die endzeitliche Erfüllung.

Durch die Ausweitung des Ungarnschlachtthemas in den eschatologischen Bereich führt Kuen die Verherrlichung des Siegeskreuzes auf ihren absoluten Höhepunkt. Mit einer immensen räumlichen Phantasie spannt er den Lichtraum zwischen und um die beiden Kreuzesvisionen. Die Polarität der Kreuzesvisionen des hl. Ulrich und Kaiser Konstantins und der damit gekennzeichnete geschichtliche Ablauf werden durch ihre Ausrichtung auf die endzeitliche Weltherrschaft Christi zur Dimension der Überzeitlichkeit und der Unbegrenztheit ausgeweitet. Deren Darstellungsform ist der visionäre Lichtraum, der als Glorie des Weltenherrschers all diese Komponenten in sich vereint und im ewigkeitlichen Bereich jenseits von Zeit und Raum aufgehen läßt. Diese Grenzsituation zwischen dem sinnhaft Faßbaren und dem Übersinnlichen hat Kuen kontrastierend durch die räumliche Konzentration der beiden Hauptgruppen und durch die Grenzenlosigkeit des Lichtraumes mit genialer Einfachheit dargestellt. Eigentlicher Wurzelgrund dieser großartigen Polarität ist die kosmische Spannung zwischen dem Kreuz als dem bewegenden Element von Welt- und Heilsgeschichte und der statischen Ruhe des in absoluter Schöpfungsharmonie schwebenden Lichtraumes. Durch die Steigerung dieses Zeit-Raum-Kontinuums bis an die Grenze des Darstellbaren, in der letzte Möglichkeiten der barocken Deckenmalerei erreicht werden, verwirklicht Kuen das Barock-Allumfassende und hält es mit höchster monumentaler Transzendenz in Spannung. Mit der Gegensätzlichkeit zwischen der konzentrierten Gruppenform und dem grenzenlosen Lichtraum nimmt Kuen die Entwicklung der Allgäuer Gruppe auf und führt sie durch die außerordentliche Steigerung des eschatologischen Bereiches zur klassischen Vollendung des Ungarnschlachtthemas.

Die Darstellungen der *bayerischen Gruppe* nehmen zwar in der Gesamtheit unseres Themas eine Nebenposition ein, doch entsteht mit dem Deckengemälde in Hohenfels am Beginn des behandelten Zeitraumes eine der exemplarischen und zukunftsweisenden Gestaltungen.

1. Deckengemälde von Johann Adam Letsch aus Bruck 1719 in der Pfarrkirche von Hohenfels (Oberpfalz)²¹;
2. Medaillongemälde an einem Altar, um 1730, in der Ulrichskapelle von Großaich bei Geiselhöring²².

²¹ Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern II, Regierungsbezirk Oberpfalz und Regensburg IV, Bezirksamt Parsberg. Bearbeitet von Friedrich Hermann Hofmann. München 1906, S. 129. — Festschrift zur 250-Jahrfeier der Pfarrkirche St. Ulrich in Hohenfels — Pfarrchronik, Hohenfels 1971, S. 24.

²² Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Niederbayern XXV, Bezirksamt Mallersdorf. Bearbeitet von Josef Maria Ritz und Alexander Freiherr v. Reitzen-

Das Deckengemälde in der Pfarrkirche von Hohenfels schildert die Überreichung des Siegeskreuzes an den hl. Ulrich als beherrschende Szene der Ungarnschlacht (Abb. 8). Auf der linken Seite erblickt man das Zeltlager der Ungarn, aus dem das deutsche Heer mit König Otto I. an der Spitze vorstößt. Ihre Blicke sind auf die Erscheinung des Engels mit dem Siegeskreuz gerichtet, der im gewittrig aufflammenden Licht aus den dunklen Wolken hervorbricht. In der Bildmitte steht der hl. Ulrich im vollen Licht der himmlischen Erscheinung. Sein Antlitz und seine Rechte zum Engel erhoben, sprengt er auf einem Schimmel zusammen mit einem deutschen Reiterführer gegen die fliehenden Ungarn auf der rechten Bildseite an. Diese sind in dämonisch verzerrter Fratzenhaftigkeit als die Verkörperung des Bösen dargestellt. Durch ihre dunkelbraune Gesichtsfarbe sind sie den schwarzbraunen Wolken angeglichen, die sich unheildrohend zu ihren Häupten zusammenballen. Ihre Tracht und die Fahne mit dem Halbmond zeigt noch den Einfluß der Türkenzeit.

Die mit dramatischen Helldunkeleffekten geschilderte Katastrophenstimmung weist einerseits auf das Gemälde aus St. Stephan und das Habacher Hochaltargemälde zurück und anderseits auf Kuens Deckengemälde in Eresing voraus. Das eigentliche zukunftsweisende Moment ist jedoch das darstellerische Übergewicht der Visionsszene gegenüber der Kampffeschilderung. Dem thematischen Gegensatz zwischen der transzendentalen Heilsgeschichtlichkeit und dem katastrophenhaften Ablauf der Weltgeschichte entspricht die Gegensätzlichkeit des Helldunkelkolorits. Im gleichen Sinne ist auch der räumliche Kontrast zwischen der in Frontalansicht dargestellten Kampfszene und dem in kühner Verkürzung schwebenden Engel zu deuten, der aus dem Vordergrund in den aufbrechenden himmlischen Lichtraum hineinfliegt. Dieses Nebeneinander von Darstellungsmöglichkeiten der Tafel- und Deckenmalerei ist typisch für die Übergangszeit um 1720. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß die Ulrichs-Gruppe enge ikonographische Verwandtschaft mit dem Altargemälde in Vilgertshofen besitzt. Dies gilt vor allem vom Verhältnis Ulrichs und des Reiterführers zum Engel und dessen Stellung vor dem Lichtraum. Aber auch die empfangende Geste des hl. Ulrich, die Schwerthaltung und der Helmbusch des Reiterführers und die Gruppierung der beiden Pferde sind mit der Vilgertshofener Darstellung unmittelbar vergleichbar²³. Trotzdem ist beim Deckengemälde in Hohenfels der entwicklungsgeschichtlich bedeutsame Unterschied nicht zu übersehen, daß das hereinflutende visionäre Himmelslicht dem hl. Ulrich im Vergleich zu Otto I. ein Übergewicht verleiht. Die dominierende Stellung des hl. Ulrich in der Transzendenz der Visionsszene wird durch koloristische Mittel sinnfällig gemacht. Das Weiß seines im Galopp erhebenden Schimmels, wirkungsvoll vom Schwarz

stein. München 1936, S. 80. — An dieser Stelle möchte ich H. H. Expositus Schlegel, Wallkofen, für seine liebenswürdige Hilfsbereitschaft und Gastfreundschaft aufs herzlichste danken.

²³ Ulrichsfb., Abb. 27.

eines gefallenen Rappen zu seinen Füßen kontrastiert, sowie das Weiß und Gold seiner bischöflichen Gewänder lösen ihn aus der dunkeltonigen Farbigkeit des Kampfesgeschehens heraus. Das auf den Vordergrund bezogene helle Gelb der Fahne hinter Otto I. und das gedämpfte Goldgelb des Heiligenscheines, der zurücktretend die Öffnung des Himmelsraumes andeutet, bereitet innerhalb der kontrastierenden Flächigkeit mit ausgewogener Steigerung den dramatischen Aufbruch des Visionsraumes vor. Die Entrückung des hl. Ulrich in den Lichtraum der Vision wird außerdem durch die Anhebung seines Pferdes veranschaulicht. Die Dramatik, womit die Kreuzesvision des hl. Ulrich geschildert wird, sichert dem Hohenfelser Deckengemälde als der ersten Darstellung unseres Themas in der monumentalen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts den Rang einer großartigen Pioniertat.

Das Medaillonbild am Altar der Ulrichskapelle in Großaich steht im Zusammenhang mit einem Zyklus von acht weiteren Medaillons, die Szenen aus dem Leben des hl. Ulrich schildern. Die besondere Bedeutung dieses Bildes mit dem hl. Ulrich in der Ungarnschlacht wird durch seine Stellung im Scheitel des Altars und durch die damit verbundene achsiale Beziehung zum Hauptgemälde mit der Kreuzesvision betont. Diese Einheit von Kreuzesvision und Ungarnschlacht in zwei verschiedenen Darstellungen nimmt den gleichen Tatbestand in Eresing vorweg. Das Medaillongemälde selbst zeigt den hl. Ulrich zu Roß mit dem Siegeskreuz in der ausgestreckten Rechten. Links von ihm erscheint ein deutscher Reiter. Rechts im Vordergrund erblickt man ein gestürztes Pferd und einen knieenden Ungarn, der sich zur Wehr setzt. Die Szene spielt sich vor einem gewitterschwarzen wolkigen Hintergrund ab. Die mit dem Helldunkel verbundene Dramatisierung steht in Übereinstimmung mit dem Hohenfelser Deckengemälde und beweist damit den einheitlichen Darstellungscharakter der bayerischen Gruppe.

Die Deckengemälde der *Eichstätter Gruppe* konzentrieren sich auf die Südgrenze des Bistums gegen die Diözese Augsburg. Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts kommen noch zwei Altargemälde hinzu, die deutlich unter dem Einfluß der nachstehend aufgeführten Deckenfresken stehen:

1. Deckengemälde, Matthias Zink aus Eichstätt zugeschrieben, 1708–10, Filialkirche Pfalzpaint²⁴;
2. Deckengemälde von Carl Praunek aus Rennertshofen 1735, Pfarrkirche Gundelsheim²⁵.

Das Deckengemälde in Pfalzpaint zeigt eine tafelbildartige Komposition. In der oberen Bildhälfte thront der hl. Ulrich, von Engeln umgeben, die den Fisch,

²⁴ Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Mittelfranken II, Bezirksamt Eichstätt. Bearbeitet von Felix Mader. München 1928, S. 256.

²⁵ Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Schwaben III, Landkreis Donauwörth. Bearbeitet von Adam Horn. München 1951, S. 270.

das Siegeskreuz und das Meßbuch halten. Die Ungarnschlacht mit der Ansicht von Augsburg in der unteren Bildhälfte zeigt gewisse Anklänge an das Gemälde aus St. Stephan. Von entwicklungsgeschichtlichem Interesse ist, daß mit dem Gewitter über dem Schlachtfeld ein Motiv auftaucht, das ebenfalls auf dieses Gemälde zurückgeht und auf das Hohenfelser Deckengemälde vorausweist. Angesichts der Nachbarschaft der südwestlichen Oberpfalz zum Eichstätter Gebiet ist die Übernahme dieses Stimmungsmotivs in Hohenfels leicht erklärlich. Kunstgeographische Beziehungen lassen sich auch bei der Ulrichsgruppe nachweisen. Obwohl der hl. Ulrich die Bildmittelachse einnimmt, ist seine typologische Verwandtschaft mit dem Gemälde in Ainau unverkennbar²⁶. Dies gilt auch von den Engeln mit den verschiedenen Attributen. Vor allem ist es aber der Kompositionstyp, der im wesentlichen mit dem Ainauer Gemälde übereinstimmt. Hier zeichnen sich offenbar im Donauraum und in den angrenzenden Gebieten am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts kunstlandschaftlich bedingte Gruppenkonstanten des Ungarnschlachtthemas ab, welche die bayerische und Eichstätter Gruppe miteinander verbinden.

Das Auftreten unseres Themas in der Pfarrkirche von Gundelsheim erklärt sich daraus, daß sich der Ort seit ca. 1065 im Besitz der Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra befand. Das Langhausfresko mit der Lechfeldschlacht bildet das Zentrum eines Gemäldezyklus mit Szenen aus dem Leben des hl. Ulrich. Während die Ulrichsdarstellungen auf den Deckenrand verteilt sind, erscheinen ober- und unterhalb des Hauptdeckengemäldes zwei Szenen aus dem Alten Testament: Das Gebet des Moses beim Sieg über die Amalekiter und der Kampf Samsons gegen die Philister. Dieser Zusammenhang zwischen der alttestamentarischen Präfiguration und der Ungarnschlacht ist wohl im personellen Sinne zu deuten. Das siegbringende Gebet des Moses während der Schlacht läßt sich unschwer auf den hl. Ulrich und die heilsgeschichtliche Macht seines Gebets bei der Lechfeldschlacht beziehen. Sinngemäß ist daher Samson auf König Otto I. als Kämpfer und Befreier aus der Bedrohung zu beziehen. Wesentlich für die thematische Entwicklung ist das Auftreten des siegbringenden Gebets, das in Ober-tilliach und vor allem im 19. Jahrhundert zu beherrschender Bedeutung gelangt. Das typisch augsburgische Gepräge des Ulrichszyklus in Gundelsheim und der Einfluß der einschlägigen Augsburgers Graphik des 17. Jahrhunderts kommt in den beiden seitlichen Medaillonbildern mit der Kreuzesvision und der Kommunion Ottos I. zum Ausdruck. Letztere geht auf den Stich von Kager und Kilian zurück.

Dieser Augsburgers Einfluß bestimmt auch wesentlich den Charakter der Ungarnschlachtdarstellung im Hauptdeckengemälde (Abb. 9). Die Komposition zeigt zwei diagonal angeordnete Gruppen: rechts jene mit dem hl. Ulrich und König Otto I., links die kämpfenden Heere der Deutschen und Ungarn. Kom-

²⁶ Ulrichsjb., Abb. 24.

positionell betrachtet, besitzt die linke Gruppe das darstellerische Übergewicht, da sie die gesamte Breite des Bildraumes diagonal durchmißt und in dem ungarischen Reiter mit der Fahne an ihrer Spitze noch höher in den Freiraum aufgipfelt als die Fahnen über der Ulrichs-Otto-Gruppe. Diese ist vom Augsburger Dombild übernommen und unterscheidet sich von diesem nur durch das Seld'sche Ulrichskreuzgehäuse, das der hl. Ulrich in der erhobenen Rechten hält²⁷. Mit dem Reichsbanner zu Häupten der Ulrichs-Otto-Gruppe tritt wieder die Reichsthematik in Erscheinung. Auch der Reiterführer neben Otto I. entstammt dem Dombild. Sein Angriff auf den ungarischen Reiter mit der Fahne verbindet nicht nur kompositionell die beiden Hauptgruppen, sondern bildet den dramatischen Gipfelpunkt des Kampfgeschehens, der in den gegenständigen Diagonalen der beiden Fahnen zu monumentaler Beherrschung des Freiraumes gesteigert wird.

Zusammenfassend kann über die beiden Deckengemälde der Eichstätter Gruppe festgestellt werden, daß sie im wesentlichen Ausläufer der Augsburger Darstellungen des 17. Jahrhunderts sind.

Die Entwicklung der *Altargemälde* unseres Themenkreises im Bistum Augsburg und seinen Nachbargebieten verläuft wesentlich gleichförmiger als bei den Deckengemälden. Der Grund hierfür ist die feststehende Form der Hauptdarstellung, nämlich der Glorie des hl. Ulrich, die wahrscheinlich in viel stärkerem Maße von Stichvorlagen abhängig ist als die Deckengemälde. Daher können wir bei den Altargemälden eine ausgesprochen traditionelle Haltung feststellen, die an dem im 17. Jahrhundert ausgebildeten Typus wenig ändert. Dies ist auch sicher die Ursache, warum sich dieser Bildtyp bis weit über die Grenzen des Bistums Augsburg hinaus verbreitet.

1. Titelpupferstich von Johann Matthias Steidlin in: Johann Joseph Pockh, *Güldener Denck-Ring*, Bd. 18, Augsburg 1736;
2. Wandgemälde von Josef Hartmann aus Augsburg 1747 in der Wallfahrtskirche von Untergammenried (Gemeinde Bad Wörishofen)²⁸;
3. Ölgemälde, Stilkreis von Georg Philipp Rugendas, um 1740/50; Augsburg, Städtische Kunstsammlungen (Depot);
4. a) Ehem. Altargemälde, um 1683/84; Aitrang, Pfarrhof²⁹;
- b) Entwurf zum Hochaltargemälde in Aitrang, Johann Georg Wolker aus Augsburg zuzuschreiben, um 1750; Privatbesitz³⁰;
5. Hochaltargemälde von Johann Anwander aus Lauingen 176 (?) in der Pfarrkirche von Rettenbach³¹;

²⁷ JVABG 4, 1970, Abb. 12.

²⁸ Heinrich Habel, *Landkreis Mindelheim, Kurzinventar* (= Bayerische Kunstdenkmale XXXI), München 1971, S. 495.

²⁹ Michael Petzet, *Landkreis Marktoberdorf, Kurzinventar* (= Bayerische Kunstdenkmale XXIII), München 1966, S. 18. — Öl/Lw., 245 × 138,5 cm.

³⁰ M. Petzet, a. a. O., S. 17. — Öl/Lw., 68 × 46 cm.

³¹ Der Landkreis Günzburg. Ein Porträt seiner Geschichte und Kunst, Weissenhorn 1966, S. 111.

6. Hochaltargemälde, Carl Praunck aus Rennertshofen zuzuschreiben, um 1765 bis 67, Pfarrkirche Buchdorf³².

Der Kupferstich von Johann Matthias Steidlin zeigt in seinem Bildaufbau die typischen Merkmale der Altargemälde unseres Themas und steht noch stark unter den Auswirkungen der Augsburger Darstellungen des 17. Jahrhunderts. Auf einer bühnenartigen Rampe im Vordergrund, die durch eine Mauer vom eigentlichen Kampfgeschehen getrennt ist, stehen der hl. Ulrich und König Otto I. in ganzfiguriger Darstellung. Diese Trennung des Bereichs, in dem die geistliche und weltliche Macht dargestellt wird, von der Schilderung des historischen Ereignisses besitzt unverkennbare Verwandtschaft mit dem Gemälde aus St. Stephan. Die Inschriften zu Füßen Ottos und Ulrichs – Armis (durch die Waffen), Precibus (durch die Gebete) – stehen in der gleichen inhaltlichen Beziehung zur Ungarnschlacht wie Moses und Samson in Gundelsheim. Diese spiegelbildliche Anspielung von der heilsgeschichtlichen Persönlichkeit auf das heilsgeschichtliche Ereignis bildet als transzendierende Allusion die ideelle Grundkonzeption aller Altargemälde unseres Themas. Die Glorie des hl. Ulrich und die Verherrlichung des Siegeskreuzes in der Lechfeldschlacht stehen in wechselseitiger transzendierender Beziehung, die in der Spiegelbildlichkeit seines himmlischen Glorienbildes und seines heilbringen Erscheinens auf dem Lechfeld zum Ausdruck kommt. So besitzt der Stich Steidlins modellhaften Charakter für die Altargemälde. – Die Ungarnschlacht, die sich im Bildmittelgrund vor einer Bergkulisse abspielt, zeigt in ihrer Komposition und in der Ulrichs-Otto-Gruppe enge Verwandtschaft mit Matthias Kagers Weberhausfresko³³. Am deutlichsten tritt diese Verwandtschaft bei der Gruppe mit dem Kampf des hl. Michael gegen Luzifer in Erscheinung, der sich über der Lechfeldschlacht abspielt. Die genannten Vorbilder aus dem 17. Jahrhundert weisen den Stich Steidlins als ausgesprochen traditionelle Schöpfung aus.

Bevor wir zur Behandlung der Altar- und Tafelgemälde mit der Ulrichsthematik übergehen, sei mit dem Wandgemälde in Untergammenried eine zweite Darstellung des Nebenthemas mit dem Ungarnkampf des hl. Rasso aufgeführt. Das Fresko Josef Hartmanns ist in den Zusammenhang mit dem Hochaltar einbezogen und flankiert in der Apsisrundung den oberen Altar auf dessen rechter Seite. Auf der linken Seite ist der hl. Rasso als Augustinerchorherr im Gebet dargestellt. Dieses Gemälde schildert eine Visionsszene mit der Vertreibung der Eitelkeit der Welt durch einen Engel. Die Gegenüberstellung von einer Kampf- und einer Visionsszene verrät ohne Zweifel einen inneren Zusammenhang mit der Kreuzesvision und der Ungarnschlacht.

Die Ungarnschlacht Graf Rassos ist in einer Diagonalkomposition von höchster Dramatik dargestellt, die in der riesenhaften Gestalt des Helden gipfelt (Abb. 10). An der Spitze des bayerischen Heeres bildet ein zurückblickender Rei-

³² A. Horn, Kunstdenkmälerinventar Lkr. Donauwörth, S. 66.

³³ Ulrichs**j**., Abb. 13.

terführer, über dem eine Fahne flattert, das kompositionelle Gegengewicht zum hl. Rasso. Im Vordergrund betont ein bayerischer Fußsoldat, der mit einer Lanze auf zwei gestürzte Ungarn einsticht, die Diagonalkomposition. Diese in mehrere Gruppen aufgeteilte Komposition steht ohne Zweifel in typologischem Zusammenhang mit Bergmüllers Deckengemälde in Grafrath. Die damit verbundene zweimalige Aufgipfelung der Komposition bei der Rasso- und Ungarngruppe ist mit dem Deckengemälde in Gundelsheim eng verwandt. Die Dreiteilung der Rassogruppe im Vordergrund finden wir vergleichbar wieder bei Johann Georg Bergmüller in Grafrath. Damit dürfte erwiesen sein, daß dieser Kompositionstyp der Ungarnschlachtdarstellungen ein Augsburgsches Schulmerkmal ist.

Daß Georg Philipp Rugendas und seine Schule sich des Ungarnschlachtthemas bemächtigten, erscheint gewissermaßen als Selbstverständlichkeit angesichts ihrer Spezialisierung auf die Schlachtenmalerei. Obwohl das Gemälde der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg nicht zu den großen Meisterwerken dieser Gattung zählt, bietet es mit seiner temperamentvollen Helldunkelmalerei eine sehr persönliche Interpretation unseres Themas. Auf einer weiträumigen Bühne im Vordergrund erblicken wir vor dem wolkenverhangenen Hintergrund etwas nach rechts versetzt die Ulrichs-Otto-Gruppe. Ihre diagonale Anordnung setzt sich in einer Kämpfergruppe am rechten Bildrand fort. Die ausgreifende Galoppbewegung, womit die Rosse Ulrichs und Ottos über einen gefallenen Ungarn und sein Pferd hinwegsetzen, ist auf die Kanone am linken Bildrand ausgerichtet, so daß die Diagonale, in drei Gruppen aufgegliedert, die gesamte Raumbreite des Vordergrundes beherrscht. Der Reiterkampf im Hintergrund geht als gegenläufige Diagonale von der Ulrichs-Otto-Gruppe aus. Diese richtungsgegenständlichen Diagonalen werden von der Engelsgruppe zusammenfassend wiederholt, die aus dem aufbrechenden Lichtraum zu Häupten der Ulrichs-Otto-Gruppe hervorschwebt. In der großzügig und sicher disponierten Raumbeherrschung durch die spannungsvolle Gegensätzlichkeit der Diagonalkomposition bekundet sich eindeutig der Augsburgsches Schulcharakter dieses Gemäldes.

Die dem Augsburgsches Bistumspatron geweihte Pfarrkirche in Aitrang erhielt im Zusammenhang mit den Umbauten von 1683/84 und 1751 eine Anzahl von Ulrichsdarstellungen, worunter sich auch solche unseres Themenkreises befanden. Leider wurden beim Langhausneubau von 1867/68 die Fresken Johann Georg Wolkers (1751) zerstört.

Von der Ausstattung um 1683/84 blieb im Pfarrhof das Gemälde eines unbekanntes Meisters erhalten, das die Kommunion König Ottos I. vor der Ungarnschlacht darstellt. Im Kurzinventar des Landkreises Marktoberdorf gibt Petzet als Thema einen ritterlichen Heiligen an, dem ein Priester die Kommunion reicht. Das Thema ist jedoch dadurch eindeutig festgelegt, daß das Gemälde den Stich von Matthias Kager und Wolfgang Kilian mit der Kommunion Ottos I. als Vorlage benützt. Der Datierung Petzets in die Mitte des 18. Jahrhunderts kann nicht zugestimmt werden, da das Gemälde in Zeichnung und Kolorit eindeutig

der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts angehört. Wahrscheinlich befand es sich ursprünglich im Auszug des Hochaltars.

Glücklicherweise blieb uns in Privatbesitz der Entwurf zu einem Altargemälde erhalten, der die Verherrlichung des hl. Ulrich und die Ungarnschlacht als Nebenszene darstellt (Abb. 11). Die Komposition ist in drei Zonen aufgeteilt. In der unteren Bildzone ist links eine Gruppe von Kranken und Fürbittenden dargestellt. Rechts tobt das Kampfgeschehen zwischen den Zelten des ungarischen Lagers, während im Hintergrund die Ansicht von Augsburg sichtbar wird. Die mittlere Bildzone bleibt dem fürbittenden hl. Ulrich und der ihn umgebenden Engelschar vorbehalten, die seine Attribute und Insignien hält. Zuoberst im kreisförmig sich öffnenden Himmel erscheint die Hl. Dreifaltigkeit. In der unteren und mittleren Bildebene ist die Komposition von Diagonalen bestimmt, die von links unten nach rechts oben ansteigen. Die Hauptdiagonalachse, welche die gesamte Bildhöhe durchmißt, verbindet die Gruppe der Kranken mit dem hl. Ulrich und der hl. Dreifaltigkeit. Dieses räumlich stark aufgegliederte System von Diagonalen weist das Gemälde als Werk der Augsburger Schule aus. Als sein Schöpfer ist Johann Georg Wolker namhaft zu machen, der in mehreren Kirchen der Kaufbeurer Umgebung tätig war, u. a. in der Pfarrkirche von Bidingen (1738) und in der Pfarrkirche von Oberostendorf (1747)³⁴. Da die räumliche Beschränkung eine ausführlichere stilkritische Analyse verbietet, seien hier nur einige Hinweise gegeben, welche die Zuschreibung an Wolker rechtfertigen sollen. Die Gruppe der Kranken stimmt weitgehend mit jener im Langhausfresko von Bidingen überein, wobei der Kniende mit dem Stock von dort fast unverändert übernommen ist. Der hl. Ulrich und der Engel links von ihm stimmen in ihrer Komposition und ihrer physiognomischen Charakterisierung völlig mit der Gottvatergruppe des mittleren Langhausfreskos in Oberostendorf überein. Die lockere und stellenweise ornamental wirkende Zeichnung des Entwurfes zeigt die typischen Merkmale des hohen Rokokos um 1750. Auf Grund dieser Argumente kann der Bozzetto nur mit Wolkers Tätigkeit in Aitrang in Zusammenhang gebracht werden. Wahrscheinlich handelt es sich um den Ausführungsentwurf für das Hochaltargemälde.

Die beiden Hochaltargemälde von Rettenbach (Abb. 12) und Buchdorf bringen keine wesentlichen Änderungen im Vergleich zu Wolkers Entwurf für Aitrang. Beherrschend bleibt die Verherrlichung des hl. Ulrich mit der Lechfeldschlacht als Nebenszene am unteren Bildrand. Auch die Engelsgruppe in einer kreisförmigen Komposition rings um den Augsburger Bistumspatron ist vor allem damit beschäftigt, sein Fischattribut, seine bischöflichen Insignien und das Siegeskreuz zur Schau zu stellen. Ebenso bleibt als Hintergrund der Ungarnschlacht die Ansicht von Augsburg kanonisch. Die wesentlichen Unterschiede liegen ausschließ-

³⁴ M. Petzet, a. a. O., S. 51. — Tilmann Breuer, Stadt und Landkreis Kaufbeuren, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale IX), München 1960, S. 168.

lich auf dem Gebiet der individuellen Gestaltung. Bezüglich der künstlerischen Qualität gebührt Anwanders Rettenbacher Hochaltargemälde mit seinem warm-tonigen Helldunkel der Vorrang. Das Buchdorfer Hochaltargemälde wirkt insgesamt altertümlicher. Auf Grund gewisser Ähnlichkeiten im zeichnerischen Stil und in der Physiognomik mit dem Deckengemälde in Gundelsheim könnte es Carl Prauneck zugeschrieben werden.

Zusammenfassend kann über diese Darstellungsgruppe festgestellt werden, daß sich in ihr der Augsburger Charakter ganz entschieden ausprägt.

2. Österreich

Die Entwicklung im Augsburger Bereich kann nicht isoliert gesehen werden, da die Altargemälde in Österreich bereits seit 1720 eine enge Verwandtschaft mit den schwäbischen Werken zeigen, so daß sie als Vorstufen bezeichnet werden müssen. Dies gilt vor allem von den drei älteren Gemälden in Ebenfurth, Siegenfeld und Wien. Die Entstehung des Ebenfurther Gemäldes im niederösterreichischen Grenzgebiet fällt in den gleichen Zeitraum, als die Replik des Augsburger Dombildes in die Pfarrkirche von St. Lorenzen am Steinfeld kam. Über die Zusammenhänge dieser Ungarnschlachtdarstellungen mit dem Gemälde „Die Befreiung Wiens 1683“ von Georg Philipp Rugendas in Stift Heiligenkreuz und dem Reichsstil hat der Verfasser im 4. Jahrbuch dieser Reihe bereits referiert³⁵. Die zweite Gruppe der Altargemälde ist vor allem in der Steiermark und mit einem Beispiel in Oberösterreich beheimatet. Denselben Bildtyp finden wir aber auch im Hegau vor. Diese wegen der großen Entfernung zunächst erstaunliche Tatsache erklärt sich aus der Zugehörigkeit des Hegaus zu den habsburgischen Besitzungen in Vorderösterreich. Damit ist auch die kunstgeographische Verbindung zwischen Österreich und Schwaben bewiesen.

1. Hochaltargemälde von Johann Georg Schmidt aus Wien 1721 in der Stadtpfarrkirche von Ebenfurth;
2. Hochaltargemälde aus dem Stilkreis von Martino Altomonte, um 1740, in der Filialkirche von Siegenfeld³⁶;
3. Ehem. Hochaltargemälde von Paul Troger aus Wien 1750, Wien, ehemals Stadtpfarrkirche St. Ulrich, jetzt Schottenstift³⁷;
4. Hochaltargemälde von Philipp Karl Laubmann 1759 in der Wallfahrtskirche auf dem Ulrichsberg bei Deutschlandsberg³⁸;

³⁵ JVABG 4, 1970, S. 107–108.

³⁶ Karl Kosel, St. Ulrich und die Schwaben in Österreich, in: JVABG 4, 1970, S. 44.

³⁷ Wanda Aschenbrenner und Gregor Schweighofer, Paul Troger, Leben und Werk, Salzburg 1965, S. 111, Abb. 110. – Öl/Lw., 700 × 400 cm.

³⁸ Ferdinand Grell, Die Verehrung des Heiligen Ulrich von Augsburg im heutigen Österreich und Südtirol, Salzburg 1963, S. 75.

5. Ehem. Altargemälde, um 1760, in der Filialkirche von Seiz bei Kammern³⁹;
6. Hochaltargemälde von 1760 in der Ulrichskapelle von Altheim bei Braunau⁴⁰;
7. Hochaltargemälde aus dem Stilkreis von Josef Esperlin, um 1760, in der Filialkirche von Zimmerholz (Pfarrei Engen/Hegau).

Das Hochaltargemälde in Ebenfurth ist das älteste Beispiel des oben beschriebenen Bildtypus im 18. Jahrhundert mit der Glorie des hl. Ulrich als Hauptthema und der Ungarnschlacht als Nebenszene (Abb. 13). Ikonographisch nimmt es insofern eine Sonderstellung ein, als es auf Grund der lokalen Verehrung den hl. Ulrich mit der Heiligen Lanze in Verbindung bringt⁴¹. Die Ulrichs- und die Dreifaltigkeitsgruppe sind als gegenläufige Diagonale komponiert, welche die gesamte Höhe und Breite des Bildraumes erfüllen. Links unten bleibt ein Raumausschnitt frei, in dem sich die Ungarnschlacht abspielt. Die Ulrichsgruppe stellt den Bistumspatron in einer S-förmigen knienden Haltung nach rechts dar. Rechts unterhalb ist eine Engelsgruppe angeordnet, die durch die Diagonale der Hl. Lanze in kompositioneller und inhaltlicher Beziehung zum hl. Ulrich in der Lechfeldschlacht steht. Links neben dem knienden hl. Ulrich hält ein Engel seinen Bischofsstab, der die kompositionelle Verbindung zur Dreifaltigkeitsgruppe herstellt. Trotz des zeitlichen Unterschieds von ungefähr 40 Jahren ist die Verwandtschaft von Anwanders Rettenbacher Hochaltargemälde mit dem Ebenfurther erstaunlich eng. Dies gilt nicht nur von der kompositionellen Gesamtanlage des Bildes, die zur völlig gleichartigen Ausscheidung des Bildraumes mit der Ungarnschlacht führt. Vielmehr reicht die Verwandtschaft der Ulrichsgruppen auf beiden Gemälden bis ins Detail. Dies gilt für die Gesichtszüge des hl. Ulrich und der Engel mit dem Bischofsstab und der hl. Lanze. Auch die Engel mit den teilweise verschatteten Gesichtern finden wir beim Rettenbacher Gemälde wieder.

Diese Gemeinsamkeiten beider Altargemälde könnten auch auf die Benützung der gleichen Stichvorlage durch beide Künstler zurückgehen. Doch bietet sich hinsichtlich der Verbindungen mit Schwaben noch ein anderer Aspekt als Erklärung an, wenn wir die Darstellung der Lechfeldschlacht auf dem Ebenfurther Hochaltargemälde mit der Replik des Augsburger Dombildes in St. Lorenzen am Steinfeld vergleichen. Den Vordergrund dieses Ausschnitts des Ebenfurther Gemäldes beherrscht der hl. Ulrich zu Pferd als Träger der hl. Lanze. Diese stark betonte Diagonalkomposition steht in unverkennbarem Zusammenhang mit dem gleichartig komponierten Zweikampf zwischen einem deutschen und ungarischen Reiterführer auf dem Gemälde in St. Lorenzen. In Ebenfurth fällt hinter dem hl. Ulrich das Gelände stark ab. Hier erscheint, von einer Fahne überragt, ein Reiterführer an der Spitze des deutschen Heeres. Seine Position entspricht

³⁹ F. Grell, a. a. O., S. 74.

⁴⁰ Franz Martin, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirks Braunau, Wien 1948, S. 30.

⁴¹ P. Leopold Grill OCist., St. Ulrich an der Südostgrenze des Reiches: Ulrichsjb., S. 165.

genau der des hl. Ulrich beim Gemälde in St. Lorenzen. Über dem hl. Ulrich in Ebenfurth wölbt sich die Komposition der kämpfenden Heere bogenförmig auf, eine Linienführung, die sich im rückwärtigen Hügelgelände wiederholt. Dieselbe Kompositionsart finden wir in St. Lorenzen, nur stärker auf das Breitformat des Gemäldes abgestimmt. Der Augsburger Einfluß auf die Ungarnschlachtdarstellung des Ebenfurther Hochaltargemäldes dürfte damit erwiesen sein.

Im Ebenfurther Hochaltargemälde vollzieht Johann Georg Schmidt eine großartige Synthese aus Gestaltungsprinzipien der Ungarnschlachtdarstellungen in der Epoche des Reichsstils und zukunftsweisenden Elementen. Das kämpferische Pathos der Türkenzeit ist in der Darstellung des historischen Ereignisses erhalten geblieben und konkretisiert sich im Einfluß des Augsburger Dombildes. Seine zukunftsweisende Bedeutung liegt vor allem in der visionären Ekstase der Glorienszene mit dem hl. Ulrich und der erstmaligen monumentalen Gestaltung eines Bildtyps, dessen Einfluß bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus wirksam bleibt. Der weitreichende Einfluß des Ebenfurther Gemäldes in Österreich wird u. a. dadurch veranschaulicht, daß Simon Benedikt Faistenberger aus Kitzbühel für die Hauptgruppe seines Chordeckengemäldes mit der Glorie des hl. Ulrich in der Pfarrkirche von St. Ulrich am Pillersee (1751) dieselbe Gruppe des Ebenfurther Bildes zum Vorbild nahm⁴². In der religiösen und künstlerischen Ausdruckskraft seines Gemäldes schuf Johann Georg Schmidt ein Pionierwerk auf dem Gebiet der Altarbilder unseres Themas. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, erscheint eine so weitgehende Auswirkung wie auf Anwanders Gemälde in Rettenbach, das mitten im österreichischen Gebiet der Markgrafschaft Burgau lag, als durchaus wahrscheinlich. Wie auch immer diese Gemeinsamkeit zustande gekommen sein mag, sie beweist wieder die in diesem Zusammenhang schon mehrfach festgestellte religiöse und kunstgeschichtliche Einheit des Donauraumes, die von kaum zu unterschätzender Bedeutung ist. Johann Georg Schmidt hat in Ebenfurth eine künstlerische Leistung vollbracht, die der Johann Heels in Unterpinswang auf dem Gebiet der Freskenmalerei an Rang und Bedeutung ebenbürtig ist.

Das Hochaltargemälde der dem Zisterzienserstift Heiligenkreuz inkorporierten Filialkirche von Siegenfeld steht eindeutig unter dem Einfluß des Ebenfurther Gemäldes. Dies zeigt sich besonders bei der Gestalt des hl. Ulrich, die in Gestik und Gewandung weitgehend mit dem Vorbild übereinstimmt. Dasselbe gilt auch teilweise für die umgebenden Engel. Die Diagonalkomposition der Engel mit der hl. Lanze in Ebenfurth wird von den Engeln mit dem Bischofsstab in Siegenfeld aufgenommen. Der Engel rechts vom hl. Ulrich in Siegenfeld hat in Komposition und Physiognomik den Ebenfurther Engel mit dem Bischofsstab zum Vorbild. Die Darstellung der Lechfeldschlacht am unteren Bildrand zeigt im

⁴² Johannes Neuhardt, St. Ulrich am Pillersee (= Christliche Kunststätten Österreichs 25), Salzburg 1963, Abb. S. 1.

Vordergrund die Zelte des ungarischen Lagers. Von links reitet das deutsche Heer mit dem hl. Ulrich und König Otto I. an der Spitze heran. Rechts erblickt man die fliehenden Ungarn. Die abschließende Ansicht von Augsburg besitzt völlig unrealistischen Charakter.

Das ehemalige Hochaltargemälde Paul Trogers aus der Ulrichspfarrkirche in Wien zählt zu den größten Leistungen der österreichischen Spätbarockmalerei und bildet einen der Höhepunkte in der künstlerischen Gestaltung unseres Themas (Abb. 14). Ikonographisch beansprucht es insofern eine Sonderstellung, als es im oberen Bildteil die Verherrlichung des hl. Benedikt darstellt, die sich auf das Benediktinerstift zu den Schotten in Wien als Auftraggeber des Gemäldes bezieht. Die Komposition wird von zwei mächtigen gegenläufigen Diagonalachsen bestimmt, welche die Mitte und die rechte Bildhälfte erfüllen, während sich links der Blick in den Tiefenraum des Lechfeldes öffnet. In dieser Bildaufteilung ist unzweifelhaft der Einfluß des Ebenfurter Hochaltargemäldes zu erkennen. Den unteren Bildteil nimmt die Ulrichs-Otto-Gruppe in einer von rechts unten nach links oben ansteigenden Diagonale ein, deren Endpunkt der Engel ist, der dem hl. Ulrich das Siegeskreuz überreicht. Die unmittelbare Nähe des Himmelsboten zum Augsburger Bistumspatron zeigt im Vergleich zu den älteren Decken- und Altargemälden eine ikonographische Parallelentwicklung zur gleichen Gruppe des Eresinger Deckengemäldes. Wie dort steht das visionäre Ereignis im Mittelpunkt der Handlung, während das kriegerische Geschehen zurücktritt. Das Heraustreten der Ulrichs-Otto-Gruppe aus der Dunkelheit der rechten Bildhälfte, der die Silhouette des Baumes am linken Bildrand entspricht, in das von dort hereinbrechende Himmelslicht betont mit wirkungsvollem Kontrast den visionären Charakter der Szene. Der rechte Flügel des Engels wird durch seine diaphane Struktur zum leitenden Element des Lichtes und kennzeichnet durch den Gegensatz zum dunklen Himmel über dem Schlachtfeld den Übergang in die himmlische Zone. Die nach oben weisende Geste seines linken Armes veranschaulicht den Übergang und stellt die achsiale Beziehung zwischen dem hl. Ulrich und dem hl. Benedikt her. Auf dem Antlitz des hl. Ulrich sammelt sich das Himmelslicht zu visionärer Verklärung, um von dort in alle Richtungen des Bildraumes auszustrahlen. Die diagonale Tiefenachse der Lichtbewegung geht von König Otto I. aus, um über den hl. Ulrich und den Engel die leuchtende Ferne des Himmelsraumes über dem Lechfeld zu erreichen. Meisterhaft ist die räumliche Freisetzung der Lichtbewegung durch die Levade des Schimmels Ottos I. und durch die Erhöhung des hl. Ulrich im Zentrum gestaltet, die in den Flügeln des Engels eine wunderbare Schwebekraft im Zusammenklang mit dem lichterfüllten Himmelsraum gewinnt. Sein erhobener linker Arm beherrscht mit monumentaler Gestik die Höhendimension des Bildraumes. Über den zweiten Engel zu seinen Häupten, der das Giftglas mit der Schlange emporhält, deutet er auf den hl. Benedikt. Dieser weist mit seiner Rechten auf die sonnenhafte Erscheinung des Auges Gottes als Ausgangs- und Endpunkt des Himmelslichtes.

Die machtvolle Ausdruckskraft der raumbeherrschenden Lichtbewegung und ihre spannungsvolle Einheit mit der monumentalen Diagonalkomposition betonen den visionären Gesamtcharakter der Schöpfung Paul Trogers. In dieser großartigen Entfaltung des Lichtes als einer idealen Raumschicht visionären Charakters vor dem dunklen Hintergrund des dramatischen historischen Geschehens bekundet sich eindeutig eine geistige und Generationsparallele zu Kuens Deckengemälde in Eresing. Paul Trogers epochale Leistung war es, die Entwicklung unseres Themas auf dem Gebiet der Altarmalerei durch die visionäre Vergeistigung des Helldunkels und durch die kosmische Steigerung des Raumes zu einem Höhepunkt geführt zu haben, der sich mit den Darstellungsmöglichkeiten der monumentalen Deckenmalerei berührt.

Die vier Altargemälde in der Steiermark, Oberösterreich und dem Hegau sind künstlerisch wesentlich anspruchsloser als der oben behandelte Wiener Kreis. Doch ihre weite Verbreitung beweist die Volkstümlichkeit dieses Bildtyps, die wahrscheinlich auf eine Stichvorlage zurückzuführen ist. Im Unterschied zu den niederösterreichischen und schwäbischen Altargemälden ist der hl. Ulrich in Ganzfigur stehend dargestellt. In Seiz und Zimmerholz erscheint ihm der Engel mit dem Siegeskreuz. Von besonderem religiösem und stilgeschichtlichem Interesse ist das Gemälde in Altheim, dessen Mittelpunkt eine spätgotische Plastik des Augsburgers Bistumspatrons ist. Die Einbeziehung eines spätmittelalterlichen Andachtsbildes erklärt sich einerseits aus der volkstümlichen religiösen Verehrung, beweist aber auch das um 1760 erwachende Interesse an der Kunst des Mittelalters. Die Darstellung der Lechfeldschlacht und der Ansicht von Augsburg auf dem Alheimer Gemälde steht unter dem Einfluß des Gemäldes in Siegenfeld. Auf den Gemälden in Deutschlandsberg, Seiz und Zimmerholz stimmt sie miteinander fast völlig überein. Im Vordergrund des ansteigenden Hügelgeländes erblickt man die kämpfenden Heere, dahinter die befestigte Stadt Augsburg und eine abschließende Gebirgskette. Die Ansicht von Augsburg und die umgebende Landschaft sind vom Hochaltargemälde in Ebenfurth übernommen.

Zusammenfassend kann über die Gruppe der österreichischen Altargemälde festgestellt werden, daß ihr hoher Rang und ihre Bedeutung für die Entwicklung unseres Themas durch das Gemälde Johann Georg Schmidts in Ebenfurth begründet wurde. Seine Auswirkungen innerhalb Österreichs und bis nach Schwaben beweisen die außerordentliche Spannweite der in die Ulrichsverehrung eingebetteten religiösen und künstlerischen Verbindungen im Donau- und Alpenraum.

3. Die Übergangszeit um 1760—80

Die oben behandelten Verbindungen zwischen Österreich und Schwaben

wirkten ohne Zweifel vorbereitend auf die Vereinheitlichung der Kunstlandschaften in diesem Zeitraum. Mit der eingangs erwähnten Wandlung der thematischen Struktur verbindet sich ein Abbau der kunstlandschaftlich bedingten Unterschiede. Die bestimmenden Faktoren in dieser Entwicklung sind die nachstehend aufgeführten *Deckengemälde*:

1. Deckengemälde von Anton und Joseph Anton Zoller aus Hall in Tirol 1764 in der Pfarrkirche von Obertilliach⁴³;
2. Deckengemälde von Franz Xaver Bernhardt aus Eggenthal 1764 in der Pfarrkirche von Warmisried⁴⁴;
3. Deckengemälde von Linus Seif aus Kempten 1774 in der Pfarrkirche von Rechtis⁴⁵;
4. Deckengemälde, evtl. von Alois Gaibler aus Kaufbeuren 1780, in der Ulrichskapelle von Grafing bei Königsdorf⁴⁶;
5. Deckengemälde von G. Hilzinger, um 1770/80, in der Pfarrkirche von Seedorf (Kanton Uri)⁴⁷.

Das Deckengemälde in Obertilliach bildet den Mittelpunkt eines Ulrichszyklus, dem als zweites Hauptthema an der Langhausdecke die Verherrlichung des Altarssakraments gegenübersteht. Die mit der gleichwertigen Einbeziehung der Eucharistie verbundene Wandlung der thematischen Struktur kommt auch in der Darstellung der Ungarnschlacht zum Ausdruck (Abb. 15). Auf der kompositionell und thematisch bestimmenden Höhenachse des Deckengemäldes kniet im Vordergrund der betende hl. Ulrich auf einem Felsen, von einem Leviten und einem Pagen flankiert. Die Herauslösung des Heiligen aus der Kampfdarstellung und die Schilderung seines Gebets um den Sieg auf einem Felsen steht in Zusammenhang mit dem Gebet des Moses beim Sieg über die Amalekiter aus dem Alten Testament, das erstmals in Gundelsheim im Zusammenhang mit der Ungarnschlacht auftaucht. Unmittelbar über dem hl. Ulrich bricht der gewitterschwere Wolkenhimmel auf, aus dem die Engelsscharen herniederschweben. Die trichterförmige Öffnung des Himmelsraumes wird zu beiden Seiten der Höhenachse von den Engeln begrenzt, deren unterster dem hl. Ulrich das Siegeskreuz überbringt. Im oberen Teil schwebt schattenhaft der Kreuzesstamm, während sich die Engel in ihrer mächtigen Körperlichkeit unmittelbar zu Häupten des hl. Ulrich zusammenballen. Die visionäre Gebetsszene, die Erscheinung der himmlischen Mächte und das Zeichen des Kreuzes schließen den irdischen und den himmlischen Raum zu transzendentaler Kontinuität zusammen. Diese Einheit

⁴³ F. Grell, a. a. O., S. 65.

⁴⁴ H. Habel, Lkr. Mindelheim, Kurzinventar, S. 510.

⁴⁵ Michael Petzet, Stadt und Landkreis Kempten, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale V), München 1959, S. 132.

⁴⁶ Gg. Dehio und E. Gall, a. a. O., S. 57.

⁴⁷ Dem kath. Pfarramt Seedorf sei an dieser Stelle für die liebenwürdige Hilfsbereitschaft und Gastfreundschaft herzlich gedankt.

in der ganzheitlichen Schau von Heils- und Weltgeschichte bedeutet die höchste Steigerung des visionären Elements in der Darstellung der Ungarnschlacht. In den ausgebreiteten Armen des hl. Ulrich sammelt sich das ganze Panorama des weltgeschichtlichen Geschehens und wird im Empfangen der Kreuzesvision zur Heilsgeschichtlichkeit überhöht. Die Synthese von Welt- und Heilsgeschichte in der Person des Heiligen läßt diesen auf der Ebene der Vision als den Beherrscher und den Erfüller der Geschichte erscheinen. Das Gebet wird hier als die bewegendende und beherrschende Macht von Welt- und Heilsgeschichte dargestellt. Die unmittelbare geschichtliche Auswirkung seines Gebets erscheint in den herabstürmenden Engeln zu beiden Seiten der Höhenachse, die als Naturgewalten unmittelbar in das Kampfgeschehen eingreifen. Den Blitze schleudernden Engeln auf der linken Seite entspricht zur Rechten der Engel mit dem Lorbeerkranz. Zusammen mit den Engeln der Kreuzesvision erfüllen sie in fächerförmig ausstrahlender Komposition den vom kosmischen Aufruhr erschütterten Himmelsraum. Diese Darstellung der himmlischen Mächte trägt eschatologische Züge, die in der transzendierenden Ausrichtung der Hauptachse auf die Erscheinung des Kreuzes gipfeln. In der dominierenden Stellung dieser von der Kreuzesthematik beherrschten Hauptachse zeigt sich eine unverkennbare Verwandtschaft mit dem Deckengemälde in Unterpinswang. Demgegenüber tritt das eigentliche Thema der Lechfeldschlacht in den Hintergrund. Kompositionell dient ihre amphitheatralische Anordnung zusammen mit der Ansicht von Augsburg der tiefenräumlichen Abgrenzung der Visionsszene. Der thematische und kompositionelle Rückgriff auf Strukturen der Frühzeit und das damit verbundene Übergewicht der eschatologischen Thematik lassen die Spätzeitlichkeit des Obertilliacher Deckengemäldes erkennen. In der gewaltigen Steigerung des visionären Elements zu kosmischer Einheit von Welt- und Heilsgeschichte bedeutet das Obertilliacher Deckengemälde nächst jenem in Eresing die höchste Erfüllung der Gestaltung des Ungarnschlachtthemas in der Deckenmalerei.

Im gleichen Jahr 1764 entsteht das künstlerisch viel weniger bedeutsame Deckengemälde in Warmisried (Abb. 16). Seine dreiteilige Komposition ist von Riepps Deckengemälde in Seeg abhängig. Seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung ist darin begründet, daß in der unteren Bildzone das Meßopfer des hl. Ulrich mit der Erscheinung der *Dextera Domini* bei der Wandlung dargestellt ist. Die Schilderung der Ungarnschlacht mit der Ansicht von Augsburg und der zuoberst schwebende Engel mit dem Siegeskreuz folgen im wesentlichen dem Bildtyp, den Johann Heel in Unterpinswang und Balthasar Riepp in Seeg geschaffen haben. Mit der Einbeziehung der Messe des hl. Ulrich vollzieht Franz Xaver Bernhardt einen bedeutsamen Schritt, der in den räumlich noch von der Ungarnschlacht getrennten Altargemälden von Eisingersdorf und Eresing vorbereitet wird. Bezeichnend für seine kompilierende Verfahrensweise ist die Komposition in der unteren Bildzone. Das Meßopfer auf der linken Seite wird im Beisein von König Otto I. zelebriert. Über dem Altar und der Erscheinung der rechten Hand

Gottes ist an einem Baum ein Baldachin aufgehängt. Auf der rechten Seite erscheint eine Soldatengruppe mit dem Reichsbanner. Die beschriebene Komposition ist offensichtlich vom Stich Matthias Kagers und Wolfgang Kilians abhängig⁴⁸. Man erkennt daraus in einer Art von Zeitraffer eine bildliche Zusammenschau der eucharistischen Ereignisse im Leben des hl. Ulrich, der Kreuzesvision und der wunderbaren Wandlungsszene, wobei sich die Anspielung auf die Kommunion Ottos I. aus der benützten graphischen Vorlage ergibt. In der zeitlichen und räumlichen Vereinheitlichung unter dem übergeordneten Aspekt der Eucharistie zeigt sich eine Parallele zur eschatologischen Zusammenschau von Heils- und Weltgeschichte im Obertilliacher Deckengemälde.

Eine verwandte Struktur besitzt auch das Deckengemälde in Rechtis. Auf einer aufgewölbten Bodenerhebung im Bildvordergrund erscheinen vor der geschlossenen Phalanx des deutschen Heeres der hl. Ulrich und König Otto I., begleitet von einem dritten Reiter, der mit seiner Lanze auf eine Gruppe Ungarn am linken Bildrand einsticht. Über der Ulrichs-Otto-Gruppe öffnet sich der Himmel, aus dem eine Engelsgruppe mit dem Siegeskreuz herniederschwebt. Die Komposition der Engelsgruppe und ihr Verhältnis zum Himmelsraum ist vom Deckengemälde Kuens in Eresing beeinflusst. Der Zusammenschluß der Vordergrundsbühne, der räumlich verselbständigten Ulrichs-Otto-Gruppe und des offenen Himmelsraumes bildet ebenfalls eine entwicklungsgeschichtliche Parallele zum Deckengemälde in Obertilliach.

Die kleine Ulrichskapelle des Weilers Grafing gehörte zu den Besitzungen des Klosters Benediktbeuern. Ihr Kuppelgemälde mit der Darstellung der Ungarnschlacht bildet das letzte Glied in der Entwicklung dieses Themas, die in diesem Gebiet mit dem Hochaltargemälde in Habach und dem Gemälde Andreas Wolfs in Benediktbeuern Werke von überragendem Rang hervorgebracht hat. Zwar kann sich das Grafinger Kuppelgemälde an künstlerischer Bedeutung mit diesen nicht messen, doch tritt hier durch die Darstellung der Stifterfamilie mit ihrem Gehöft ein ausgesprochen volkstümlicher Bildtyp erstmals auf, der für die Gestaltung unseres Themas am Ende des 18. Jahrhunderts entwicklungsgeschichtliche Bedeutung besitzt. Ausgangspunkt der panoramaartigen Komposition ist die Ulrichs-Otto-Gruppe, die ebenso wie die Reitergruppe links von ihnen dem Stich von Kager und Kilian entnommen ist⁴⁹. Die Schilderung des Kampfes zeigt keine auffälligen Abweichungen im Vergleich zum gängigen Darstellungstyp der Ungarnschlacht im 18. Jahrhundert. Bemerkenswert ist nur, daß auf seiten der Deutschen einige Bauern am Kampf beteiligt sind, was den volkstümlichen Charakter betont. Die gleichwertige Einbeziehung der betenden Stifterfamilie in einer typischen Voralpenlandschaft verleiht dem Gemälde den Charakter eines Motivbildes.

Die erst 1972 freigelegten Deckengemälde in der Pfarrkirche von Seedorf

⁴⁸ Ulrichsjb., Abb. 20.

⁴⁹ Ulrichsjb., Abb. 21.

nächst dem Vierwaldstätter See stellen Szenen aus dem Leben der beiden Kirchenpatrone St. Ulrich und St. Verena dar. Das Gemälde mit der Ungarnschlacht zeigt eine Komposition, die von zwei gegenläufigen Diagonalen bestimmt ist (Abb. 17). Dadurch entsteht eine trichterartige Raumvertiefung, die mit den Deckengemälden in Obertilliach und Rechtis vergleichbar ist. In diesen Raumtrichter fliegt der Engel mit dem Siegeskreuz. Der hl. Ulrich, ohne bischöfliche Insignien dargestellt, bildet die Spitze der linken Diagonale und ist dadurch am weitesten in den Bildvordergrund gerückt. Diese Stellung und seine kompositionelle Beziehung zum Engel lösen ihn aus der eigentlichen Kampfdarstellung, so daß auch hier das Thema der Vision beherrschend in den Vordergrund tritt.

Die aufgezeigten ikonographischen und kompositionellen Gemeinsamkeiten der behandelten Deckengemälde beweisen eindeutig die Annäherung der räumlich weit voneinander entfernten Kunstlandschaften in der Gestaltung des Ungarnschlachtthemas. Man kann daher im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts von der Ausbildung einer alpenländischen Gruppe sprechen, die von Österreich bis in die Schweiz reicht.

Das wiedererwachende Interesse dieser Zeit an der Geschichte Augsburgs, repräsentiert durch Paul v. Stetten d. J., bringt um 1765–70 zwei Darstellungen im außerkirchlichen Bereich hervor. Es ist bezeichnend für den spätzeitlichen Charakter dieser *Augsburger Gruppe*, daß aus einem proromantischen Geschichtsbewußtsein eine geistesgeschichtliche Situation entsteht, die ohne Zweifel dem Frühhumanismus in Augsburg und dem damit zusammenhängenden Auftreten des Ungarnschlachtthemas in der bildenden Kunst wesensverwandt ist:

1. Kupferstich von Aegid Verhelst d. J. nach Zeichnung von Gottfried Eichler in: Paul v. Stetten d. J., Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg, Augsburg 1765;
2. Supraporte von Josef Christ, um 1770; Augsburg, Schaezlerpalais⁵⁰.

Auch auf dem Kupferstich von Gottfried Eichler und Aegid Verhelst d. J. ist die Darstellung der Ungarnschlacht nur Nebenthema (Abb. 18). Die Hauptszene schildert die Vorführung von zwei gefangenen Ungarnführern und des erbeuteten ungarischen Schildes durch die Augsburger Weber. Dies macht den thematischen Rückgriff auf die gleiche Darstellung Matthias Kagers an der Ostfassade des Weberhauses⁵¹ deutlich. Gleichzeitig ergibt sich aus diesem Sachverhalt, daß mit der Rückbesinnung auf die geschichtliche Vergangenheit eine Wiederbelebung der künstlerischen Tradition parallel läuft. Die Komposition des Stiches zeigt drei auf einer Diagonalachse angeordnete Gruppen. Aus der Reitergruppe links im Vordergrund lösen sich König Otto I. und der hl. Ulrich, treten aber

⁵⁰ Städtische Kunstsammlungen Augsburg – Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Band II: Deutsche Barockgalerie. Katalogbearbeitung: Eckhard v. Knorre. Bruno Buschart, Zur Kunstgeschichte des Gebäudes. Augsburg 1970, S. 14.

⁵¹ Ulrichsfb., Abb. 13.

nicht dominierend in Erscheinung. Die zweite Gruppe in der Bildmitte schildert die oben erwähnte Szene mit den Augsburger Webern. Auch hier tritt die Gruppe mit den gefangenen Ungarnführern nur wenig hervor, so daß diese und die Ulrichs-Otto-Gruppe an die Diagonalachse gebunden bleiben. Bemerkenswert hingegen ist, daß der hl. Ulrich das Siegeskreuz trägt. Die Hereinnahme eines legendären Elements in die Illustration eines geschichtswissenschaftlichen Werkes dürfte wahrscheinlich im Hinblick auf die spätmittelalterlichen Darstellungen der Gebrüder Seld und von Hans Weiditz erfolgt sein und ist als ein Akt geschichtlichen und künstlerischen Traditionsbewußtseins zu deuten. Die dritte Gruppe rechts im Hintergrund stellt schließlich die Verfolgung der fliehenden Ungarn durch das deutsche Heer dar. Den Vordergrund rechts erfüllt eine Gruppe mit gefallenem Ungarn und Pferden.

Die Supraporte von Josef Christ im Schaezlerpalais ist Teil eines Zyklus mit Darstellungen aus der Augsburger Geschichte. Sie lehnt sich weitgehend an den Stich von Gottfried Eichler und Aegid Verhelst d. J. an. Der einzige wesentliche Unterschied zur graphischen Vorlage ist die stärkere räumliche Verselbständigung der beiden Hauptgruppen, die mehr in den Vordergrund gerückt werden. Bei der Gruppe mit Otto I. und dem hl. Ulrich geschieht dies durch die zahlenmäßige Reduktion ihres Gefolges auf zwei Reiter.

Die mit dem neuen Geschichts- und Traditionsbewußtsein zusammenhängende Verwendung älterer Vorbilder erklärt nun auch die auffallend häufig festgestellte Benützung von graphischen Vorlagen Augsburger Stecher des 17. Jahrhunderts bei den oben behandelten Deckengemälden. Daraus resultiert das traditionelle Gepräge der Ungarnschlachtdarstellungen in dieser Übergangszeit.

Dasselbe Phänomen beobachten wir auch bei den *Altargemälden*:

1. Seitenaltargemälde, 3. Viertel des 18. Jahrhunderts, in der Pfarrkirche von Heimertingen⁵²;
2. Hochaltargemälde, Willibald Wunderer aus Eichstätt zugeschrieben, um 1770, in der Fialkirche von Breitenfurt (Pfarrei Dollnstein)⁵³;
3. Seitenaltargemälde, um 1770, in der Pfarrkirche von Luthern (Kanton Luzern)⁵⁴.

Das Gemälde in Heimertingen wird fast ausschließlich von der visionären Szene der Kreuzesüberreichung an den hl. Ulrich beherrscht. Auf einer Bühne im Bildvordergrund sprengt der Augsburger Bistumspatron hoch zu Roß über einen gefallenem Ungarn hinweg. Von rechts oben schwebt der Engel mit dem Siegeskreuz heran. Die diagonale Anordnung des hl. Ulrich setzt sich in der rückwärt-

⁵² Tilmann Breuer, Stadt und Landkreis Memmingen, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale IV), München 1959, S. 122.

⁵³ F. Mader, Kunstdenkmälerinventar Lkr. Eichstätt, S. 56.

⁵⁴ Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Kanton Luzern V, Adolf Reinle, Das Amt Willisau, Basel 1959, S. 132. — Zu besonderer Dankbarkeit bin ich H. H. Pfarrer Bucher, Luthern, verpflichtet für die großzügige Gastfreundschaft in seinem Hause.

tigen Reitergruppe fort. Ein Reiter zu seiner Rechten sticht mit seiner Lanze einen Ungarn nieder. Diese Gruppe im Vordergrund besitzt eine gewisse Ähnlichkeit mit jener auf dem Deckengemälde in Rechtis. Die Reduktion der Ungarnschlachtdarstellung auf die Ulrichsgruppe mit der Überreichung des Siegeskreuzes läßt einen Bildtyp entstehen, der erstmals am Ende des 17. Jahrhunderts mit dem Gemälde in der Pfarrei St. Ulrich auftritt. Auch diese Erscheinung ist als eine spätzeitliche Reminiszenz in traditionalistischem Sinne zu erklären.

Mit dem Hochaltargemälde in Breitenfurt tritt nochmals die Diözese Eichstätt in Erscheinung. Obwohl nur kurze Zeit nach dem Hochaltargemälde in Buchdorf entstanden, zeigt es grundlegende Unterschiede zu diesem. Die oberen Bildhälfte stellt den hl. Ulrich in der Glorie dar. Zu beiden Seiten erscheinen zwei Engel, die sein Fischattribut und das Siegeskreuz halten. Dieser Bildtyp steht offensichtlich in Zusammenhang mit dem Deckengemälde in Pfalzpaint. Die untere Bildhälfte nimmt eine stark reduzierte Darstellung der Ungarnschlacht sein. Sie beschränkt sich auf eine Dreiergruppe von kämpfenden Deutschen und Ungarn. Wir beobachten auch hier den beim Gemälde in Heimertingen festgestellten Reduktionsstil.

Abschließend sei das Seitenaltargemälde in Luthern erwähnt, das eine Kopie des Ulrichsaltargemäldes in der Klosterkirche St. Urban ist.

Zusammenfassend kann man feststellen, daß im Vergleich zur homogenen Entwicklung der Deckengemälde im Alpenraum die anderen Gebiete in der Gestaltung unseres Themas deutlich abfallen. Dies gilt nicht für die Augsburger Gruppe, die von einer andersartigen geschichtlichen Gesetzmäßigkeit geprägt ist. Doch die von einem neuen Geschichtsbewußtsein bestimmte Grundhaltung wird sich als das tragende Fundament für die Fortpflanzung unseres Themas in das 19. Jahrhundert hinein erweisen.

II. Der Ausklang des Barock um 1780—1815

Wie bereits eingangs erläutert, übersteht das Ungarnschlachtthema die Bewährungsprobe dieser Krisenzeit glänzend. Doch beobachten wir bei einem Thema von dieser Popularität einen stärkeren Reflex auf Krisensituationen, als dies bei Werken der bildenden Kunst gemeinhin üblich ist. Die Spiegelung der Not und Bedrängnis dieser Zeit verleiht diesen Darstellungen den Charakter der unmittelbaren Lebensnähe, die durch das Vertrauen zum hl. Ulrich in den religiösen Bereich volkstümlicher Verehrung erhoben wird.

1. Deckengemälde von Johann Baptist Enderle aus Donauwörth 1789 in der Pfarrkirche von Graben⁵⁵;

⁵⁵ Frank Otten und Wilhelm Neu, Landkreis Schwabmünchen, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXVI), München 1967, S. 36. — K. L. Dasser, a. a. O., S. 66, 109—110.

2. Wandgemälde von Antonio Novelli aus Venedig 1791 in der Pfarrkirche von Sútrio (Prov. Friuli — Venezia Giulia)⁵⁶;
3. Deckengemälde von Franz und Josef Kirchebner aus Götzens/Tirol 1795/96 in der Pfarrkirche von St. Ulrich im Grödnertal⁵⁷;
4. Hochaltargemälde von J. G. Weyland 1798 in der Ulrichskapelle von Egling⁵⁸;
5. Gemälde an der Emporenbrüstung von Johann Baptist Anwander aus Augsburg, um 1798, in der Ulrichskapelle von Egling⁵⁸;
6. Wandgemälde von Josef Schelski aus Bozen 1814 in der Pfarrkirche von Nals⁵⁹;
7. Entwurf für das Deckengemälde in Ollarzried von Conrad Huber aus Weißenhorn, um 1814; Klostermuseum Ottobeuren⁶⁰;
8. Deckengemälde von Conrad Huber aus Weißenhorn 1814 in der Pfarrkirche von Ollarzried⁶¹;
Replik nach 8:
- 8a Deckengemälde von Pankraz Kober aus Göggingen 1827 in der Pfarrkirche von Emmenhausen⁶².

Mit dem Freskenzyklus von Johann Baptist Enderle in Graben, der die Themen der Ungarnschlacht und der Seeschlacht von Lepanto umfaßt, erscheint ein letztes Mal die ganze Spannweite von Welt- und Heilsgeschichte aus den großen Werken der Jahrhundertmitte. Der Ungarnschlacht an der Chordecke steht an der Emporenbrüstung des Langhauses die Rosenkranzüberreichung an die hll. Dominikus und Katharina von Siena mit der Schlacht von Lepanto gegenüber. Enderle übernimmt die raumübergreifende thematische Gesamtkonzeption von Seeg, wo er im Jahre 1770 dem Chordeckengemälde Riepps mit der Lechfeldschlacht an der Langhausdecke die Lepantodarstellung gegenübergestellt hatte. In Graben nimmt er eine Akzentverschiebung vor, die für die Spätzeit bezeichnend ist. In seinem Chorfresko erscheint nicht die Lechfeldschlacht als Hauptthema, sondern die Kommunion König Ottos I. nach dem Stich von Kager und Kilian⁶³. Diese Betonung des eucharistischen Themas geht mit einer tradi-

⁵⁶ Inschrift über dem Hauptportal: D. O. M. templum hoc aere huius Sutrinae comunitatis confecto funditus reaedificatum anno MDCCXCI. — Zu Antonio Novelli vgl.: Rodolfo Palucchini, Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961, S. 231.

⁵⁷ Josef Weingartner, Die Kunstdenkmäler Südtirols, 1. Band, Innsbruck — Wien — München 1965, S. 350.

⁵⁸ Bernhard Müller — Hahl, Heimatbuch Stadt- und Landkreis Landsberg a. L., Landsberg 1966, S. 449. — Öl/Lw., 137 x 95 cm o. R.

⁵⁹ J. Weingartner, op. cit., 2. Band, S. 255.

⁶⁰ Ausstellungskatalog „Der heilige Ulrich . . .“, S. 22. — Öl/Lw., 55,5 x 33,7 cm.

⁶¹ T. Breuer, Kurzinventar Stadt und Lkr. Memmingen, S. 163.

⁶² T. Preuer, Kurzinventar Stadt und Lkr. Kaufbeuren, S. 95.

⁶³ Ulrichs]b., Abb. 20.

tionalistischen künstlerischen Haltung in der Wahl des Vorbildes konform. Die Übereinstimmung mit der Stichvorlage des 17. Jahrhunderts ist weitgehend. Auch die Darstellung der Ungarnschlacht an der Westseite des Deckengemäldes ist dem Vorbild in Seeg stark verpflichtet. Von dort sind die Ulrichs-Otto-Gruppe und der Reiter mit der Fahne links von ihr als Kopien übernommen. Die spiegelbildliche Anspielung auf das wunderwirkende Gebet des hl. Ulrich finden wir im Rosenkranzthema des Lepantofreskos, so daß im raumübergreifenden Zusammenhang der geschichtlichen Darstellungen die Dominanz der eucharistischen Idee gewahrt bleibt. Im europäischen Schicksalsjahr 1789 mutet das Werk Enderles in Graben als ein mit geschichtlichen und künstlerischen Erinnerungen befrachteter Abgesang auf das grandiose heilsgeschichtliche Pathos der großen Gestaltungen unseres Themas um die Jahrhundertmitte an. Mit seiner traditionalistischen Haltung in Form und Inhalt weist es aber auf das 19. Jahrhundert voraus.

Mit dem Wandgemälde in Sútrio überschreitet das Ungarnschlachtthema den deutschen Sprachraum und die Grenzen des hl. Römischen Reichs deutscher Nation (Abb. 19). Gewiß ist das Auftreten des Themas in Karnien, dem nördlichsten Teil der Republik Venedig, auf den Einfluß des benachbarten Österreich zurückzuführen. Doch die Tatsache, daß es in der Krisenzeit der Französischen Revolution nach Italien übergreift, spricht für seine Lebenskraft. Die Komposition zeigt auf einer erhöhten Bühne im Vordergrund den stehenden hl. Ulrich in Ganzfigur, dem ein von links heranschwebender Engel das Siegeskreuz überbringt. Rechts vom hl. Ulrich stehen drei Priester, von denen einer den Bischofsstab hält. Auf der linken Seite spielt sich im tiefer gelegenen Landschaftsraum die Lechfeldschlacht ab. Im Hintergrund erblickt man zwei Berge. Der beschriebene Bildtyp steht eindeutig im Zusammenhang mit den steiermärkischen Altargemälden in Deutschlandsberg und Seiz.

Das Kuppelgemälde von St. Ulrich im Grödnertal ist der letzte bedeutende Beitrag der monumentalen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts zu unserem Thema. Die Komposition läuft panoramaartig am Kuppelrand entlang, während der Himmel, der den größten Teil der Gewölbefläche einnimmt, fast völlig leer ist. Lediglich im Kuppelscheitel erscheint der Engel mit dem Siegeskreuz. Das Zentrum der Schlachtdarstellung nehmen der hl. Ulrich und König Otto I. ein, die seitenverkehrt vom Kupferstich Matthias Kagers und Wolfgang Kilians übernommen sind⁶⁴. Die diagonale Aufstaffelung der einzelnen Reitergruppen besitzt unverkennbare Ähnlichkeiten mit dem Deckengemälde in Unterpinswang. In der souveränen Beherrschung des weitgespannten Bildraumes ist immer noch etwas von der Kraft der Raumvorstellung in den großen Deckengemälden unseres Themas aus dem abgelaufenen Jahrhundert wirksam. Allerdings ist auch nicht zu verkennen, daß mit dem Auseinanderrücken der Ulrichs-

⁶⁴ Ulrichs**j**. Abb. 21.

Otto-Gruppe und des Engels mit dem Siegeskreuz die visionäre Strahlkraft der geistigen Mitte nachläßt.

Das Hochaltargemälde in der Ulrichskapelle von Egling schildert die Messe des hl. Ulrich mit der Erscheinung der *Dextera Domini*. Durch die Öffnung rechts im Hintergrund erblickt man die Ungarnschlacht als Nebenszene, womit eine Parallele zum Deckengemälde in Warmisried gegeben ist. Von Bedeutung für die thematische Struktur des Eglinger Gemäldes ist die im Zusammenhang mit der Ulrichsmesse ungewöhnliche Erscheinung des Siegeskreuzes zwischen der rechten Hand Gottes und dem zur Wandlung erhobenen Kelch. Die damit verbundene Beziehung zur Kreuzesvision, die sich im Hintergrund auf dem Lechfeld vollzieht, bringt die Kontinuität des visionären Elements im heilsgeschichtlichen Bereich der Eucharistie und im weltgeschichtlichen Bereich der Ungarnschlacht zum Ausdruck.

Erhebliches zeitgeschichtliches Interesse darf das Gemälde an der Emporenbrüstung derselben Kapelle für sich in Anspruch nehmen (Abb. 20). In der Bildmitte thront der hl. Ulrich, flankiert von zwei Engeln, auf einer Wolke. Der rechte Engel mit dem Flammenschwert treibt ein feindliches Heer in die Flucht. Die Soldaten sind als Sansculotten des französischen Revolutionsheeres dargestellt. Auf der linken Seite erblickt man vor den Häusern eines Dorfes klagende und betende Bauern, die den hl. Ulrich um Schutz anflehen. Die Komposition ist die eines Motivbildes, eine Eigenart, die wir beim Kuppelgemälde in Grafing kennengelernt haben. Der besondere Reiz dieser von der Not der Revolutionszeit geprägten Variante der Ungarnschlachtdarstellungen liegt in der volkstümlichen, motivbildhaften Schilderung des gläubigen Vertrauens zum hl. Ulrich, an den sich das von fanatisierten „Befreiern“ und Gleichmachern geplagte Volk wendet.

Aus dieser religiösen Gesinnung erklärt sich auch die fromme Dankbarkeit, die dem hl. Ulrich 1814 bei der Befreiung vom Joch des Korsen entgegengebracht wurde. Der Bau und die Ausstattung der Pfarrkirche von Ollarzried durch Pater Sebastian Sidler, einen Konventualen der säkularisierten Reichsabtei Ottobeuren, bezeugen dies eindrucksvoll. Ein Gleiches vollzog sich in Nals, das bis zur Säkularisierung zu den Südtiroler Besitzungen der Reichsabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg gehört hatte.

Bei der Pfarrkirche in Ollarzried ist außer dem zeitgeschichtlichen Aspekt bemerkenswert, daß sie durch die Person ihres Bauherrn das letzte Glied der glanzvollen künstlerischen Entwicklung der Reichsabtei Ottobeuren im 18. Jahrhundert ist. Conrad Huber hat mit seinem in Ottobeuren aufbewahrten Entwurf und der Ausführung in Ollarzried der großartigen Schöpfung seines Lehrers Franz Martin Kuen in Eresing ein würdiges Denkmal gesetzt. Dadurch, daß er mit seinem Ungarnschlacht Fresko in Ollarzried eine Replik des Eresinger Deckengemäldes geschaffen hat, die fast einer Kopie gleichkommt, bezeugt er einerseits jenes religiös fundierte, traditionsverbundene Denken, das dem 19. Jahr-

hundert zu eigen ist. Andererseits bekundet er damit für sich persönlich die Auffassung, daß das Werk seines Lehrers in Eresing die klassische Gestaltung des Ungarnschlachtthemas schlechthin ist, eine Ansicht, der man Allgemeingültigkeit zubilligen darf. So verbinden sich im Ollarzrieder Deckengemälde der Abschluß der großartigen Entwicklung unseres Themas in der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts und das spezifische historische Denken der Romantik mit seinem religiösen und künstlerischen Kontinuitätsbewußtsein. Daß die Bedeutung des Ollarzrieder Deckengemäldes in diesem Sinne verstanden wurde, bezeugt die Replik von Georg Kober in Emmenhausen. Damit war die Voraussetzung für die romantische Blütezeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts geschaffen.

Die künstlerische Gestaltung des Ungarnschlachtthemas gehört zweifelsohne zu den größten Leistungen der süddeutschen und österreichischen Kunst im 18. Jahrhundert. Wohl einmalig dürfte sein, daß die Ikonographie eines Heiligen, hier die des hl. Ulrich, in dieser Spätzeit eine derartige Entfaltung erfährt. Dies ist im wesentlichen die Leistung der schwäbischen und österreichischen Kunst. Die Umlenkung des politisch motivierten ersten Aufschwungs im Reichsstil auf die rein religiöse Ebene und damit in den Bereich der Volkstümlichkeit war wohl das auslösende Moment dieser Expansion und ebenso die Ursache für seine Langlebigkeit.

Bildhaft ausgedrückt teilt sich der Strom des Reichsstils in zwei Arme, deren einer die hohe Kunst der visionären Decken- und Altargemälde und deren anderer die volkstümliche Andachtskunst aufnimmt. Diese Zweigleisigkeit der Entwicklung bis um 1760 spiegelt sich klar in den Werken der traditionalistischen Richtung am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts. Das Neben- und Miteinander von hoher Kunst und Volkskunst in einer ungewöhnlichen Breite ist charakteristisch für die Entwicklung im 18. Jahrhundert. Dabei war das zunehmende Übergewicht des visionären Elements, der Eucharistie und des Gebets in besonderem Maße dazu angetan, das religiöse Empfinden des einfachen Volkes anzusprechen. Wohl das schönste Beispiel für die Vielfalt der Darstellungsmöglichkeiten innerhalb der Ulrichsikonographie ist die Pfarrkirche von Eresing. In dieser Kirche, deren Bildwelt die klassische Reife der Ulrichsikonographie und die höchste Vollendung in der künstlerischen Gestaltung des Ungarnschlachtthemas repräsentiert, erfährt man unmittelbar die Homogenität von hoher Kunst und Volkskunst sowie die ganze Spannweite von Weltgeschichte, Heilsgeschichte und endzeitlicher Erfüllung, die sich im Leben und Wirken des hl. Ulrich spiegeln. Das Bild seines heiligen Erdenwandels und der Triumph des Kreuzes haben in diesen Kunstwerken den Glanz der Vollendung und der ewigen Herrlichkeit angenommen. Doch die Verehrung des hl. Ulrich und das Vertrauen zu ihm in Zeiten der Not ist die tiefste Wurzel der Volkstümlichkeit, womit diese Bildwelt im religiösen Bewußtsein ihrer Zeit verankert ist.