

Neuentdeckungen zum Lebenswerk von Johann Rieger

Von Karl Kosel

Erforschung und Bewertung des Lebenswerkes der vier katholischen Direktoren der reichsstädtischen Kunstakademie Augsburg sind sehr unterschiedlich. Während Johann Georg Bergmüller (Direktor 1730 bis 1762) und Matthäus Günther (1762 bis 1784) ihren feststehenden Platz in der Kunstgeschichte einnehmen, kann dies von Johann Rieger (1710 bis 1730) und Johann Joseph Anton Huber (1784 bis 1815) nicht gesagt werden. Die unterschiedliche Bewertung ihrer künstlerischen Qualitäten kommt auch im unterschiedlichen Forschungsstand zum Ausdruck. Als einziger unter den katholischen Direktoren besitzt Matthäus Günther eine Monographie¹. Über Johann Georg Bergmüllers Oeuvreverzeichnis sind wir dank der Forschungen Oswald Läuterers gut unterrichtet, obwohl eine grundlegende Monographie zu den dringendsten Erfordernissen der Augsburger Kunstgeschichte zählt². Dasselbe gilt mit Einschränkung für das Lebenswerk von Johann Joseph Anton Huber, dessen Oeuvreverzeichnis sich durch Einzelfunde ständig erweitert³.

Am mangelhaftesten ist das Schaffen Johann Riegers erforscht. Unsere derzeitige Kenntnis von seinem malerischen Werk ergibt sich größtenteils aus der Inventarisierung der Kunstdenkmäler in Schwaben und aus Funden bei der Erforschung einzelner Kirchen. Das biographische Gerüst steht seit den Artikeln Norbert Liebs in Thieme-Beckers Künstlerlexikon und Bruno Busharts im Ausstellungskatalog „Augsburger Barock“ fest⁴. Angesichts des sicher nur geringen Teils seines Oeuvres, der bis jetzt bekannt ist, sind die Vergleichsmöglichkeiten für die Werke, die hier vorgestellt werden, sehr eingeschränkt. Im Schatten seiner berühmteren Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger, wie Johann Heinrich Schönfeld, Georg Philipp Rugendas und Johann Georg Bergmüller, hat ihm die Forschung nicht die Aufmerksamkeit gewidmet, die er an sich

¹ Hermann Gundersheimer, Matthäus Günther, Augsburg 1930.

² Oswald Läuterer, Die Künstler Türkheims, I. Teil: Johann Georg Bergmüller, o. O., o. J. (Landsberg 1953).

³ Vgl. Karl Kosel: Schwäbische Blätter 1968, Heft 2, S. 52–59; JVABG 5, 1971, S. 220–221.

⁴ Norbert Lieb: Thieme-Beckers Künstlerlexikon 28, 1934, S. 327. — Bruno Bushart, Katalog „Augsburger Barock“, Augsburg 1968, S. 130.

verdient hätte. Allein schon die Tatsache, daß Johann Rieger in der Klosterkirche Holzen kurz nach 1700 einen der frühesten großen Deckengemäldezyklen geschaffen hat, und seine Tätigkeit für die Dome in Würzburg und Konstanz hätte Interesse erwecken sollen⁵.

An Hinweisen, in wessen Auftrag Rieger beschäftigt war, hat es nicht gefehlt. Seine Tätigkeit für die Fugger war seit langem durch die Gemälde in der ehemaligen Kollegiatstiftskirche St. Moritz zu Augsburg bekannt, die im Krieg zerstört wurden⁶. Heinrich Geißler wies ihn in Diensten der Fugger'schen Stiftungsadministration als Restaurator des Hochaltargemäldes in der katholischen Friedhofskirche St. Michael nach⁷. In den Stiftungsrechnungen des Fuggerarchivs erscheint Rieger als Maler eines Fuggerwappens in der eisernen Stiftungskasse und eines Markusbildes an der gleichnamigen Kapelle in der Fuggerei⁸.

Riegers Verbindung mit den Benediktinern von St. Ulrich und Afra wurde neuerdings durch Adolf Layers Forschungen über die Wallfahrtskirche St. Afra im Feld bestätigt⁹. Dort schuf er zwei Seitenaltargemälde, die leider der Säkularisation zum Opfer fielen. — Auch die Augustinerchorherren von St. Georg zählten zu seinen Auftraggebern. Im gleichen Jahr wie für St. Afra im Feld, nämlich 1711, war er an der Ausstattung des Kreuzgangs mit Passionsgemälden beteiligt¹⁰. Doch auch diese Gemälde sind verschollen. Zieht man außerdem in Be-

⁵ Hans Jakob Wörner, Ehemaliger Landkreis Wertingen, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXXIII), München 1973, S. 132–133. — KD Bayern III, Unterfranken 12, Stadt Würzburg, München 1915, S. 78. — Thomas Onken, Der Konstanzer Barockmaler Jacob Carl Stauder 1694–1756 (= Bodensee-Bibliothek 17), Sigmaringen 1972, S. 270, Anm. 146.

⁶ Norbert Lieb, Stadtpfarrkirche St. Moritz Augsburg (Kunst- u. Kirchenführer 482/83), München 1940, S. 8.

⁷ Heinrich Geißler: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 2, 1965, S. 53, 79, Anm. 10.

⁸ Fürstlich und gräfllich Fugger'sches Familien- und Stiftungsarchiv Dillingen 66, 2, 13 m: Jahrs Rechnung... vom 1. März 1708 bis 1. März 1709. Ausgab an gelt für die Stüftung gottsdienst und gepewen zuefälliges, pag. 29: Nr. 50. Johann Rieger burger und Mahler wegen Mahlung der bildtnus Sti. Marci, und dem Tachl lauth Conto Nro. 50 bezahlt 12 fl. — Ebenda 66, 2, 14 d: Rechnungsrapular vom 1. März 1713 bis 1. März 1714. Ausgab an gelt für die Stüftung gottsdienst und gepew auf Pawcösten, pag. 27: Nr. 30. Dem Mahler Rieger wegen mahlung des hochgräfl. Fugger. Wappens in die Eiserne Stüftung Cassa zeig quittung Nro. 30 bezahlt 2 fl.

⁹ Adolf Layer, Der Neubau der Wallfahrtskirche St. Afra (bei Friedberg) durch das Reichsstift St. Ulrich und Afra in Augsburg: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 68, 1974, S. 166 f.

¹⁰ HStA München, KL Augsburg, Augustiner-Chorherrenstift St. Georg, Nr. 4: Ferdinand Seida, Chronik des löbl. Gotteshauses St. Georgen in Augsburg, S. 200: Ao. 1711. In disem Jahr ließe auch H. Prälath die Passionbilder in dem Creuzgang mahlen, einige von dem 82jährigen Künstler Melchior Schmidtner, einige von H. Mair, und Rieger. Wurde ein Taffel in die andere bezahlt. 15 fl. für iede Rahm ohne das Holz. 2 fl. vor das Metallisieren dem mahler vor ein Stuckh 1 fl. Summa 360 fl.

tracht, daß das Fronleichnamsbild im Würzburger Dom 1945 zerstört wurde, so kann von einem Unstern gesprochen werden, der über Riegers Lebenswerk waltete. Jedenfalls weisen die aufgeführten Archivfunde einen Weg, auf dem weitere Quellen und unbekanntere Werke als Ergänzungen zum Schaffen Johann Riegers erschlossen werden können. Als Grundlage für weitere Forschungen wird am Ende dieser Abhandlung ein auf den neuesten Stand gebrachtes Werkverzeichnis seiner Gemälde aufgestellt.

Die Pfarrkirche von Aufkirch, am Süden des Kirchweihtales bei Kaufbeuren gelegen, birgt vier Gemälde von der Hand Johann Riegers mit Darstellungen aus dem Alten Testament:

1. Die Heimkehr des Tobias. Öl/Lw., 65 x 106 cm.
2. Jonas wird vom Walfisch ans Land gespien. Im Hintergrund: Jonas wird vom Schiff ins Meer geworfen. Öl/Lw., 65 x 106,3 cm. Auf der Rückseite signiert: J. Rieger 1721.
3. David auf der Flucht vor Absalom, von Semei mit Steinen beworfen. Öl/Lw., 65 x 106 cm.
4. Die Leiden des Hiob. Öl/Lw., 65 x 106,5 cm. Auf der Rückseite signiert: J. Rieger F. 1721¹¹.

Diese Spätwerke Johann Riegers (1655 bis 1730) spiegeln, was häufig in der letzten Entwicklungsphase eines Künstlers zu beobachten ist, auf der Höhe der vollen künstlerischen Reife die entwicklungsbestimmenden Eindrücke seiner Frühzeit wider. Aus der nachfolgenden Behandlung der Gemälde wird sich ergeben, daß dies vor allem die künstlerischen Eindrücke von Riegers Aufenthalt in Rom (um 1692) und von seiner Schulung in der Augsburger Schönfeldnachfolge bei Johann Georg Knappich (1680 bis 1683) sind. Paul v. Stetten d. J. berichtet, daß Rieger in Seestücken und Stürmen am stärksten gewesen sei. Diese Komponente seines Schaffens, die bis jetzt nicht zu belegen war, wird nun im Tobias- und Jonasgemälde greifbar.

Die Komposition des Tobiasgemäldes zeigt im Vordergrund auf einer architektonisch umrahmten Bühne die Begrüßungsszene zwischen Tobias und seinen Eltern (Abb. 13). Der dreiecksförmige Aufbau der Familiengruppe schließt sich durch die Geste der Mutter mit dem Säulensockel am rechten Bildrand zusammen. Die Begrenzung nach links zum offenen Landschaftsraum hin bildet der in Frontalansicht dargestellte Erzengel Raphael, dessen ausgebreiteter rechter Flügel parallel zur Architekturstaffage deren diagonale Ausrichtung in die Tiefe des Landschaftsraumes betont. Deren Instrumentierung mit Quadermauern, einem Sarkophag und einem tempelartigen Säulenbau erinnert an die Architekturstaffagen bei Johann Heinrich Schönfeld. Weit ins Meer vorgeschoben er-

¹¹ Tilmann Breuer, Stadt und Landkreis Kaufbeuren, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale IX), München 1960, S. 68 (bemerkenswerte Arbeiten aus dem letzten Drittel des 17. Jh.).

blickt man als Abschluß der Diagonalachse einen Leuchtturm. Die Bühne im Vordergrund mit der Gruppe um Tobias wird von einer Balustrade gegen den freien Landschaftsraum mit dem stürmisch bewegten Meer abgegrenzt. Über den gischenden Wellen erheben sich Segel in den von Gewitterwolken verhangenen Himmel. Ganz links erblickt man auf einem Steg Raphael und Tobias herbeieilend.

Die Farbigkeit des Gemäldes ist größtenteils durch dunkle Rot-, Oliv- und Grautöne bestimmt. Ein gewisses, wenn auch sehr gedämpftes Übergewicht besitzt das Weinrot, das kräftig aufleuchtend rechts oben in der um die Säule geschlungenen Draperie erscheint. Gedämpfter tritt es in den Kleidern der Eltern und im Mantel des Erzengels auf und leitet dadurch zum rotmarmornen Plattenbelag und zu den gleichfarbigen Balustern über, die den Bildvordergrund beherrschen. Die lockere Anordnung der Rottöne quer über den Bildvordergrund schließt am linken Bildrand mit der Wiederholung im Mantel Raphaels ab. Diese Gruppe bezeichnet die Stelle des Lichteinfalls von links und bildet dadurch den Ausgangspunkt für die Verteilung der hellen Töne über den gesamten Bildraum. Die Weiß-Rot-Gruppierung in den Kleidern Raphaels stellt zunächst eine diagonale Achsenbeziehung zur gleichen Gestalt im Vordergrund auf. Die Ausweitung dieser Farbgruppierung zur Raumfarbigkeit bringt das Aufleuchten des Weiß und Rosarots in den mächtigen Wolkenbergen über der stürmenden See. Der Gegensatz zwischen dem ruhigen, dunklen Porphyrrot des Marmorbodens und dem lichten, bewegten Rosarot der Wolke verursacht eine mächtige räumliche Spannung, in welche auch die Säule mit der roten Draperie am rechten Bildrand als Zielpunkt der räumlichen Farbbewegung und die anderen freistehenden Architekturmotive, Säulen und Leuchtturm, als Begrenzungen des freien Landschaftsraumes einbezogen werden. In dieses farbräumliche und architektonische Spannungsfeld bricht mit elementarer Gewalt die vom Sturm gejagte dunkle Wolke herein, die in schärfstem Gegensatz zum Lichteinfall bei der Raphael-Tobias-Gruppe und zur weißen Wolke an ihrer rechten Seite steht. Diese Gegensätzlichkeit wird noch dadurch gesteigert, daß die dunkle Wolke die Diagonalrichtung aufnimmt, in die der Lichteinfall durch die Diagonalachse zwischen den beiden Gestalten Raphaels gelenkt wird. Die Lichtdiagonale erscheint nochmals in aufgelockerter Form mit den gischenden Wellenkronen, die durch das vom Sturm geneigte Segel kontrastierend mit der Spitze der dunklen Wolkendiagonale verspannt wird. Innerhalb der Rottöne, die den Bildgrenzen zugeordnet sind, entwickeln die Lichtachsen eine mächtige Bewegung, welche die ganze Breite und Tiefe des Landschaftsraumes umspannt. Die Beziehung dieser beiden Farbkomplexe zu den Wolkengebilden im Hintergrund verursacht nicht nur ihren raumbildenden Charakter, sondern auch durch ihren freien Rhythmus und die dramatischen Spannungsmomente ihre Steigerung zu elementarem kosmischem Ausdruck. Die Unterscheidung zwischen dem geborgenen, architektonisch festgefügtten Bereich des Elternhauses und dem von den Ge-

fahren elementarer Gewalten beherrschten Naturraum ist in sinnfälliger und eindringlicher Weise durchgeführt (Abb. 14).

Das raumbildende und -umfassende Spannungsverhältnis zwischen den beiden Farbkomplexen bringt es mit sich, daß die Lokalfarbigkeit beinahe keine Bedeutung im Bildganzen besitzt. Lokal bzw. punktuell fixiert sind nur die beleuchteten Partien der beiden Gestalten Raphaels, die aber in dunkelrote und dunkelblaue Farbgruppen eingebunden sind. Diese kontrastierenden Lokalfarbengruppen stehen in Beziehung zu den entsprechenden freiräumlichen Farben am Himmel und auf dem Meer. Innerhalb der beiden Farbkomplexe und der einzelnen Farbgruppen herrscht ein außerordentlicher Reichtum an skalarischen Tonwerten und Nuancierungen, der wohl am stärksten bei der Blau-Grau-Skala ausgeprägt ist. Die Entfaltung dieser Skala in der freien Landschaft mit den dunkelsten Tönen im Grauschwarz der Gewitterwolke und auf der Wasserfläche bis zum Himmelblau, das zwischen den Wolken hervorschimert, wird durch die grünlich-blauen Tonwerte zu einer vielfältigen Ausdrucksskala des Elementaren und Bedrohlichen differenziert. Die räumliche Spannung dieser Blau- und Grüntöne, die changierenden Charakter besitzen, wird durch ihre Beziehung zum lokalfarbigem Kobaltblau in der Raphael-Tobias-Gruppe auf dem Steg und zum Dunkelgrün des Busches zu Füßen des tempelartigen Säulenbaus betont. Trotz des bedrohlichen Heranstürmens von Wolken und Meer, das in diesen dunklen Tönen zum Ausdruck kommt, entsteht keineswegs ein beengter Raumeindruck. Vielmehr erzielen die weißen Gischtkronen durch ihre Beziehung zu den hellen Tönen des Himmels ein weiträumiges Ausschwingen, das in den rosaroten und himmelblauen Tönen zuoberst verklärend überhöht wird.

Aber auch in der Rot-Braun-Skala des Vordergrundes stellt man diese Vielfalt an differenzierten Farbnuancen fest. Die bräunliche Abschattierung des kräftigen Rots, das in der Draperie an der Säule erscheint und in den Kleidern der Eltern gedämpft wird, bezieht sich zunächst auf die ruhigen, dunkeltonigen Farbflächen der Quaderarchitektur und des Fußbodens, wodurch die raumgreifende Bewegung der Draperie und ihrer Farbigkeit in die Flächigkeit überführt wird. Im Mantel Raphaels gerät sie aber wieder in Bewegung, wobei dessen Torsion mit jener der Draperie übereinstimmt. Diese Bewegung wird von Raphaels rechtem Flügel aufgenommen und durch die seidig schimmernde, rotbraune Schattierung mit dem dunklen Hintergrund beinahe verschmolzen. Doch das von links einfallende Licht und die vom beleuchteten Flügelteil ausgehenden Streiflichter bewirken eine fein nuancierte Beziehung zu den elementaren Dunkelheiten und Lichtphänomenen des freien Landschaftsraumes. Riegers Farbigkeit ist innerhalb der starken Komplexität ihrer Kontraste durch ein reich entwickeltes skalarisches System von Tonwerten gekennzeichnet, denen eine fein differenzierte räumliche Beweglichkeit innewohnt. Zugleich eignet dieser Farbigkeit eine starke poetische Aussagekraft in der Schilderung des Elementaren.

Allein schon das Tobiasgemälde würde genügen, um Stettens Nachricht und

Riegers künstlerische Potenz als Landschaftsmaler glänzend zu bestätigen. In der Raumdarstellung und vor allem im raumbildenden Charakter der kontrastreichen Farbigkeit ist die römische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts als Vorbild wirksam. In der räumlichen Anlage der Architekturstaffage und in ihrem Verhältnis zur Meereslandschaft ist Riegers Tobiasgemälde letzten Endes Claude Lorrain verpflichtet. Es sei hier auf dessen „Seehafen bei Sonnenaufgang“ (München, Alte Pinakothek) als eine von vielen Vergleichsmöglichkeiten hingewiesen¹². Doch der Einfluß des großen zum Römer gewordenen Lothringers macht nicht das Typische an Riegers Schöpfung aus. Sein koloristisches Differenzierungsvermögen innerhalb der kontrastierenden Farbkomplexe, vor allem in der Blau-Grau-Skala, verweist vielmehr auf den Einfluß von Pietro da Cortona. Dessen Frühwerke, „Triumph des Bacchus“ und „Raub der Sabinerinnen“ (Rom, Pinacoteca Capitolina), zeigen in ihren Landschaften diese zart schimmernde Nuancierung der Blau- und Grautöne¹³. Vor allem aber die Wolkenstimmung auf dem „Triumph des Bacchus“ dürfte Rieger als unmittelbares Vorbild gedient haben¹⁴. Auch die Raphael-Tobias-Gruppe auf dem Steg in der Tiefe des Landschaftsraumes geht motivisch und stimmungsmäßig auf Pietro da Cortona zurück. Sein Schutzengelgemälde (Rom, Galleria Nazionale, Palazzo Corsini) zeigt neben der Hauptgruppe eine zweite Schutzengeldarstellung in einer gewittrig verfinsterten Landschaft¹⁵. Bei der Vermittlung dieses Motivs nach Augsburg dürfte vermutlich die „Knotenlösende Madonna“ in St. Peter am Perlach eine Rolle gespielt haben, die Bruno Bushart Johann Georg Melchior Schmidtners zuschreibt und in die Zeit um 1700 datiert¹⁶. Auch hier erscheint am unteren Bildrand eine Schutzengelgruppe in einer nächtlichen Landschaft. Schrittstellung und wegweisende Geste des Engels stimmen mit dem Raphael auf dem Tobiasgemälde völlig überein. Der von Bushart festgestellte Einfluß Schmidtners auf Rieger wird hierdurch eindeutig bestätigt. Damit sind bereits Riegers Augsburger Stilquellen angesprochen. Die lasierend aufgetragenen silbrigen Aufhellungen, die bei der Gestalt Raphaels im Vordergrund und auf den Wellenkronen auftreten, erinnern an die Malweise der Emporenbilder Franz Friedrich Francks in der evangelischen St. Ulrichskirche. Der Gesichtstyp von Tobias' Vater stimmt völlig mit dem des schlafenden Jakob auf Francks Gemälde mit der Darstellung der Jakobsleiter überein. Der Einfluß Franz Friedrich

¹² Alte Pinakothek München, Katalog IV: Johann Georg Prinz v. Hohenzollern und Halldor Soehner, Französische und Spanische Malerei, München 1972, S. 42–44, Abb. 13.

¹³ Giuliano Briganti, Pietro da Cortona, Firenze 1962, S. 165–167, 185–186; Abb. 28, 115.

¹⁴ G. Briganti, a.a.O., Abb. 30.

¹⁵ G. Briganti, a.a.O., S. 258, Abb. 274.

¹⁶ Bruno Bushart, Anmerkungen zum Spätwerk Johann Heinrich Schönfelds, in: Zwischen Donau und Alpen. Festschrift für Norbert Lieb zum 65. Geburtstag: Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte 35, Heft 1, 1972, S. 119, Abb. 81.

Francks auf Rieger erklärt sich aus der Entstehungszeit seines Gemäldezyklus' in Evangelisch St. Ulrich um 1680 bis 1685, die mit der Lehrzeit Riegers bei Johann Georg Knappich zusammenfällt¹⁷.

Zu dramatischer Vehemenz steigert sich Riegers Naturschilderung in der Geschichte vom Propheten Jonas, wie er vom Walfisch ans Land gespien wird (Abb. 15). Die räumlich-farbliche Struktur des Bildes kann unter zweierlei Gesichtspunkten betrachtet werden: 1. Als beinahe totale Identität von Raum und Farbe; 2. Als Expansion der Lokalfarbigkeit. Beide Elemente erscheinen im Jonasgemälde als gegensätzliche, jedoch gleichwertige Komplexe, so daß hier bei aller Verschiedenartigkeit von einer grundsätzlichen Verwandtschaft mit dem Tobiasgemälde gesprochen werden kann. Was in diesem Bild Raum ist, wird von einer schweren Braun-Grün-Skala umschlossen, die Himmel und Meer zu kosmischer Einheit im Ausdruck des Elementaren zusammenfassen. Die verdichtende gegenseitige Annäherung der Grün- und Brauntöne beschränkt sich nicht nur auf eine verengende Begrenzung des Raumes, sondern greift mit den bizarr geformten Felsen in diesen selbst herein. Diese Felsen grenzen das von links oben aus einer Himmelsöffnung einfallende Licht auf den inneren Bildbereich ein, welcher der Schauplatz des Aufruhrs der Elemente ist. Das kanalisierte Licht bleibt auf eine Diagonalbahn beschränkt, streift die Segel des Schiffes und wird von den Schaumkronen der Wogen reflektiert. Doch die Dunkelheit des Himmels, der Felsen und des nach rechts aufsteigenden Festlandes kreisen zusammen mit dem durch die Gischt schimmernden Smaragdgrün diese Helligkeit ein, so daß der Eindruck des Unentrinnbaren entsteht. Der Raum wird daher ausschließlich von seiner Begrenzung her bestimmt, deren Farbcharakter in der Verfinsterung fast völlig vereinheitlicht ist. Das Licht besitzt keinen raumbildenden Charakter, sondern ist Bewegungselement, wie aus dem diagonalen Aufbrechen der Wolken, den vom Sturm geblähten Segeln, der diagonal dahinjagenden Gischt und dem ebenfalls diagonal liegenden Jonas mit seinem roten Mantel ersichtlich wird. Der Raum kreist in sich und seine „negative“ Bestimmung von den verdüsterten Begrenzungen her führt zu seiner Identifikation mit der absorbierenden Macht dieses Farbcharakters. Denn der diagonale Lichtdurchbruch am Himmel bewirkt keine illusionäre Raumausweitung, sondern verursacht im Gegenteil das raumabsorbierende Näherrücken der Dunkelheit. Ihr expansives Ausgreifen in den Felsen, dem Walfisch, der wie die Bewegungsspitze der Dunkelheit im Vordergrund erscheint, und ihr unterschwelliges Fluten in der Tiefe des Meeres verdeutlichen ihre Grenzenlosigkeit und führen zur Identität von Raum- und Farbcharakter.

Die andere Betrachtungsmöglichkeit geht von der Polarität der Wechselbeziehungen zwischen den lokalisierten Helligkeiten und Dunkelheiten aus. Von den

¹⁷ T. Breuer, Die Stadt Augsburg, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale I), München 1958, S. 51.

Helligkeiten fällt zunächst die Beziehung zwischen dem roten Mantel des Jonas im Vordergrund und der azurblauen Himmelsöffnung links oben ins Auge. Wie bereits erläutert, besitzt das Himmelsblau keinen räumlichen Charakter, sondern bleibt durch die eingrenzende Dunkelheit ortsgebunden im Sinne einer Lokalfarbe. In diese lokalfarbige Wechselbeziehung werden durch das einfallende Licht die Segel des Schiffes einbezogen. Erst hier kommt durch die Aufblähung eine räumliche Expansion der Lokalfarbe, besser gesagt der lokalen Helligkeit, zur Geltung. Das diagonal hereinflutende Licht besitzt daher auslösende Funktion im Hinblick auf die räumlich expansive Helligkeit und Bewegung der Segel. Die räumliche Expansion der Lokalfarbigkeit im Zusammenhang mit dem Lichteinfall wird zusätzlich durch die bolusartigen Tönungen veranschaulicht, die auf den Wolken bei der Himmelsöffnung, den Segeln, am Küstenabhang und bei den Wolken rechts oben erscheinen. Eine achsial disponierte Expansion des Rots geht von der Gestalt des Jonas im Vordergrund aus. In übereinstimmender Tönung erscheint es wieder auf der Tiefenachse im Bildmittelgrund bei der skizzenhaft angedeuteten Szene, wie die Seeleute Jonas vom Schiff ins Meer werfen. Dahinter markiert ein Lichtstreifen in rötlicher Bolustönung am Horizont den tiefsten Punkt des Raumes. Doch auch hier bleibt durch die umgebende Dunkelheit der lokalfarbige Charakter gewahrt, wodurch eine raumübergreifende Korrespondenz zu den Tönungen am Rand der Himmelsöffnung entsteht. Diagonal durch diesen von verschiedenartigen lokalfarbigem Helligkeitswerten abgesteckten Raum braust als entfesselte Lichtbewegung die wogende Gischt des Meeres. Die Verbindung der lichtbezogenen Lokalfarbigkeit zur Lichtbewegung des entfesselten Elements macht ihren expansiven Charakter aus.

Von dieser Interpretationsmöglichkeit aus kann auch der Bereich der Dunkelheit erschlossen werden. Ihre Intensität und Stufung läßt eine verdichtende Entwicklung vom Hintergrund zum Vordergrund erkennen. Im Hintergrund besitzt die Wolkenwand eine raumabschließende und -absorbierende Wirkung. Nur geringfügig löst sich die gebirgige Küste am rechten Bildrand durch eine leichte Aufhellung aus der umklammernden Dunkelheit. Die beiden Felsgruppen im Vordergrund stimmen in ihrer Farbintensität mit der Dunkelheit der Wolkenwand völlig überein, so daß hier eine korrespondierende Kommunikation der beiden gleichartigen Farbcharaktere erfolgt. Die lokalfarbigem Felsen erscheinen daher als körperhafte Verdichtungen der absorbierenden Expansion der Dunkelheit. Diese expansive Verdichtung der Lokalfarbe wird vor allem beim linken Felsen deutlich, der erst teilweise aus dem dunklen Hintergrund hervorzutreten scheint. Der vor ihm aus dem Meer auftauchende Walfisch ist mit ihm als Bestandteil derselben Dunkelheit verbunden und bildet zugleich die frei bewegte Spitze der Expansion.

Die dramatische Spannung zwischen diesen beiden Bereichen des Raum- und Farbcharakters steigert Rieger in imponierender Weise zu elementarer Vehemenz. Die elementare Antinomie zwischen der stürmischen Lichtbewegung und

der raumabsorbierenden Macht der Dunkelheit läßt ein Szenarium der entfesselten Naturgewalten entstehen, das durch seine faszinierende Unmittelbarkeit Riegers Naturtalent als Landschaftsmaler beweist. Bei der Frage nach seinen Stilquellen ist zunächst zu berücksichtigen, daß die Bildgattung der Seestücke und Stürme von Johann Heinrich Schönfeld in die Augsburger Malerei eingeführt wurde. Doch sein „Christus im Seesturm“ (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen) besitzt nicht die geringste Gemeinsamkeit mit Riegers Jonasgemälde¹⁸. Herbert Pée weist auf die Abhängigkeit Schönfelds von zwei Radierungen Johann Wilhelm Baur's mit Seestürmen hin¹⁹. Vor allem die zweite Radierung Baur's (Pée, Abb. 327) weist manche Gemeinsamkeit mit Riegers Gemälde auf. Doch alle diese Darstellungen von Seestürmen haben mehr oder weniger ihre gemeinsame Wurzel bei Claude Lorrain. Riegers Jonasgemälde hängt eindeutig mit der Zeichnung eines Seesturmes im „Liber Veritatis“ (III, 44) zusammen²⁰. Die Diagonalkomposition der stürmisch bewegten Wogen, die Rechtsneigung des untergehenden Schiffes und der Lichteinfall von links oben beweisen dies. Man beachte vor allem die Woge, die über den Schiffsleib hinwegrollt, und die Brechung der Wellen am rechten Bildrand! Rieger muß daher das „Liber Veritatis“, das sich zu Ende des 17. Jahrhunderts noch in Rom befand, bei seinem dortigen Aufenthalt kennengelernt haben. Sein malerisches Temperament wird unter den römischen Landschaftsmalern des 17. Jahrhunderts vor allem von der Kunst des extravaganten Neapolitaners Salvator Rosa angesprochen gewesen sein. Einige von dessen Marinen und Schlachtbildern, die sich im Palazzo Corsini befinden, zeigen tatsächlich den raumabsorbierenden Charakter der Dunkelheit und die Konzentration auf zwei stark kontrastierende Farbkomplexe. Obwohl der Einfluß Rosas auf seine Farbigkeit offenkundig ist, teilt Rieger nicht dessen unrömisches Verhältnis zum Raum. Die Macht und die klare Ordnung des Raumes als Schauplatz elementarer Naturereignisse sind spezifisch römisch. Die sensible Differenzierung der Farbigkeit, womit er das räumliche und naturhafte Geschehen ausdeutet, ist in ihrer poetischen und dramatischen Dichte der persönliche Beitrag des reifen Meisters zu den prägenden Eindrücken seiner römischen Zeit.

Im Vergleich zur Dramatik der entfesselten Elemente, die Rieger im Tobias- und Jonasgemälde schildert, zeigt er sich im Gemälde mit Davids Flucht vor Absalom von einer völlig andersartigen Seite (Abb. 16). Die Szene mit dem vor seinem Sohn fliehenden David, der von Semei und seinen Leuten mit Steinen beworfen wird, ist in eine großartig weiträumige Landschaft hineinkomponiert, die sich dreistufig in die Tiefe entwickelt. Links im Vordergrund erblickt man

¹⁸ Herbert Pée, Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde, Berlin 1971, S. 191–192, Kat. Nr. 128, Abb. 154.

¹⁹ H. Pée, a.a.O., S. 192, Abb. 326, 327.

²⁰ Kurt Gerstenberg, Claude Lorrain, Baden-Baden 1952, Tafel 15.

David mit seinen Soldaten, die in eine Schlucht hineingehen. Auf dem nach rechts zu einem tempelartigen Gebäude abfallenden Gelände sind Semei und seine Leute, die Steine werfen. Den Mittelgrund beherrscht ein imposantes Bergmassiv, dem ein Fluß mit einem Wasserfall vorgelagert ist. Den Hintergrund schließt eine Gebirgskette ab, vor der sich die Stadt Jerusalem mit ihren Tempel- und Festungstürmen auf mehreren Terrassen ausbreitet.

Die Monumentalität und Ruhe dieses Landschaftsbildes sind von einer tektonischen Raumvorstellung getragen, die in ihrer klassischen Haltung spezifisch römisch ist. Die Zentrierung der räumlichen Tiefenentwicklung zwischen dem Felsen und dem Tempel im Vordergrund auf das große Bergmassiv und die bekrönenden Tempeltürme von Jerusalem ist Allgemeingut der römischen Barockmalerei, die wir u. a. bei Domenichino (S. Andrea della Valle) und Pietro da Cortona (Palazzo Pamphili) vorfinden. Am klarsten ist diese tektonische Raumfassung bei Nicolas Poussin ausgeprägt. Das Vorbild für Riegers Gebirgslandschaft finden wir bei Poussin's „Zug durch das Rote Meer“ (Melbourne, National Gallery of Victoria)²¹. Rieger hat Poussin's Gemälde wahrscheinlich durch einen Nachstich von Baudet (1684) kennengelernt.

Mindestens in seiner Spätzeit besitzt Nicolas Poussin erhebliche Bedeutung für Riegers künstlerische Entwicklung. Im Jahre 1714 malt er für die Erasmuskapelle an der Stadtpfarrkirche in Dillingen ein Altargemälde mit dem Martyrium des Kapellenpatrons, das eine freie Wiederholung des von Poussin für St. Peter in Rom geschaffenen Gemäldes (jetzt in der Vatikanischen Pinakothek) darstellt²². — Ungefähr gleichzeitig mit den Aufkircher Gemälden schuf Rieger ein Tafelbild, das den hl. Eligius und einen Fürsten mit Gefolge in seiner Goldschmiedewerkstatt darstellt (Abb. 17)²³. Das Gemälde zeigt rechts den Innenraum der Werkstatt. Die linke Seite des Vordergrundes beherrschen der Fürst und sein Gefolge. Dahinter öffnet sich der Blick in den Vorhof einer Kirche mit einer reichen Architekturstaffage, die eine Dämonenaustreibung des hl. Eligius umrahmt. Die Verwandtschaft der Raumverteilung und der Gruppe des fürstlichen Gefolges mit dem Davidgemälde ist augenfällig. Weniger durch direkte motivische Analogie, als durch freie Entsprechung im Verhältnis der Architektur zum freien Raum ist Riegers Gemälde mit Poussin verbunden. In diesem Sinne sind vor allem Poussin's „Die Pest in Asdod“ und „Der Tod der Sapphira“ (beide Paris, Louvre) anzuführen²⁴. Letzteres Gemälde bringt als Abschluß der Raumflucht das Motiv des turmbewehrten Tempels von Jerusalem, das Rieger

²¹ Jacques Thuillier, *L'opera completa di Nicolas Poussin* (= *Classici dell' Arte* 72), Milano 1974, S. 96, Kat. Nr. 82, Tafel XXVI.

²² Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Schwaben VI, Stadt Dillingen a. d. Donau. Bearbeitet v. Werner Mayer und Alfred Schädler. München 1964, S. 152. — J. Thuillier, a.a.O., S. 91, Kat. Nr. 54, Tafel XVI.

²³ N. Lieb: *Thieme-Becker* 28, 1934, S. 327 (als Fürst mit Gefolge bezeichnet).

²⁴ J. Thuillier, a.a.O., S. 93, Kat. Nr. 65, Taf. XX–XXI, S. 108, Kat. Nr. 191, Tafel LI.

beim Davidgemälde in verwandter Weise verwendet. Dagegen zeigt das Gefolge des Fürsten beim Eligiusgemälde unmittelbare Abhängigkeit von dem berühmten Gemälde „Der Tod des Germanicus“ (Minneapolis, Institute of Arts), das Poussin 1626 bis 1628 für Kardinal Francesco Barberini schuf²⁵. Am deutlichsten ist die Abhängigkeit bei den beiden Soldatenköpfen in der hinteren Reihe und bei dem am linken Bildrand in Profilansicht stehenden Soldaten. Kennzeichnend für die Art, wie Rieger den Einfluß Poussin's verarbeitet, sind nicht die motivischen Anleihen, sondern das Gesamtverhältnis von Figur und Raum. Beim Eligiusbild ist es die rhythmische Anlage der Hauptgruppe, die sich in freier Weise an Poussin's „Tod des Germanicus“ anlehnt. Die Hauptgruppe der Stehenden auf der linken Seite, die von leuchtenden roten und blauen Akzenten betont wird, und die absinkende Lockerung des Rhythmus mit Betonung der Horizontalen auf der rechten Seite entsprechen im rhythmischen Grundprinzip der Komposition Poussin's. Dieses freie Verhältnis zu klassischen Vorbildern, das die Wahlverwandtschaft in der immanenten Kongruenz verwirklicht, ist typisch für diese Spätwerke Riegers in ihrer Beziehung zu Poussin.

Dieser Wesenszug kennzeichnet auch die Farbigkeit des Davidgemäldes. Den Vordergrund beherrschen die dunklen Grün- und Brauntöne, die nur vom leuchtenden Rot und Blau in der Rüstung des sich zurückwendenden Speerträgers am Ende von Davids Gefolge aufgelockert werden. Auch dieser paraphrasiert frei eine Gestalt Poussin's, nämlich jene des Romulus im „Raub der Sabinerinnen“ (Paris, Louvre)²⁶. Dieser Rot-Blau-Akkord bildet den Beziehungspunkt zu der von der Sonne beleuchteten Landschaft im Mittel- und Hintergrund. In ihr weitet sich die Lokalfarbenskala des Vordergrundes zu einer fein differenzierten Raumfarbigkeit von wunderbarer atmosphärischer Stimmungshaftigkeit aus. Die Stufung und Aufhellung der Blau- und Ockertöne im Fluß und an den Abhängen des Bergmassivs ergeben eine ausgewogene Überleitung zur leuchtenden Weite der Blau- und Rosarottöne am Himmel und den gleichtonigen Lichtreflexen auf den Türmen Jerusalems, die in weiträumiger Streuung vor dem samtgrünen Grund stehen und in der Verschmelzung sich mit dem flimmernden Lichtdunst über den fernen Bergen vereinen. Die Durchsichtigkeit der Rosarot- und Blautöne, die großzügige räumliche Disposition der hellen und dunklen Tonskalen und die großartige Überhöhung des Raumes in einem Lichtphänomen von kosmischer Strahlkraft zeigen wieder jene typisch römische Monumentalität in der Raum- und Naturauffassung. Rieger faßt hier die ganze Entwicklung der klassischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts in Rom, von Annibale Carracci und Domenichino bis zu Claude Lorrain und Nicolas Poussin, zusammen. Das Flußtal zu Füßen des Bergmassivs ist in seinem Verhältnis zum terrassenförmigen Aufbau Jerusalems mit Carracci's „Flucht nach Ägypten“ (Rom,

²⁵ J. Thuillier, a.a.O., S. 90, Kat. Nr. 43, Taf. IV–V.

²⁶ J. Thuillier, a.a.O., S. 99, Kat. Nr. 114, Tafel XXXIII.

Galleria Doria-Pamphili) vergleichbar²⁷. Einen verwandten Aufbau der Raumfarbigkeit, vor allem in der Entwicklung der Rosarot-Blau-Skala, finden wir bei Domenichino's Campagnalandschaften in der Kapitulinischen Pinakothek. Doch von einer eigentlichen Wesens- und Wahlverwandtschaft kann bei Riegers Synthese von transparenter Raumfarbigkeit und kosmischer Überhöhung der monumentalen Räumlichkeit im Hinblick auf Poussin gesprochen werden. Hier ist wieder auf das Gemälde „Der Tod der Sapphira“ hinzuweisen, dem eine verwandte Skalierung der transparenten Raumfarbigkeit und jene kosmisch erklärte Monumentalität eignet.

Die Farbigkeit des Davidgemäldes beweist aber die Selbständigkeit Riegers, womit er die eine volle Generationsspanne zurückliegenden künstlerischen Eindrücke seiner römischen Zeit verarbeitet. Denn in der Differenzierung seines Kolorits, womit er die vielschichtigen räumlichen Beziehungen und die Stimmungshaftigkeit der atmosphärischen Erscheinungen charakterisiert, hat er einen Grad an Verfeinerung erreicht, der die Nähe zum Rokoko deutlich macht. Diese koloristische Verfeinerung in Richtung auf das Rokoko läßt sich an der Stelle veranschaulichen, wo die Bäume auf dem Gipfel des Felsens dem abendlich beleuchteten Himmel mit der rosarot strahlenden Wolke und der Spitze des großen Bergmassivs gegenüberstehen. Die differenzierende Auflockerung des dichten, dunklen Grüns zur Durchsichtigkeit gegen das Blau und Rosarot des Himmels bereitet auf höchst subtile Weise die Ausweitung des Raumes und die Freisetzung der Raumfarbigkeit vor. Die kleinteilige Kontrastierung zwischen dem dunklen Geäst und dem durchschimmernden Himmelslicht läßt den Lichtstrom auf der Bergesflanke und seine Ausstrahlung in der abendlich schimmernden Wolke mit der Mächtigkeit eines kosmischen Phänomens erscheinen. Die Konzentration dieser farbäumlichen Gegensätze auf eng begrenztem Raum und ihr harmonischer Ausgleich durch die räumliche Differenzierung der lichtbezogenen Farbskala kennzeichnen eindeutig die Stellung des Davidgemäldes am Übergang zum Rokoko.

Eng damit verwandt ist ein „Martyrium des hl. Georg“ (Dillingen, ehem. Priesterseminar), das sich eindeutig Johann Rieger zuschreiben läßt (Abb. 18)²⁸. Die dreiteilige Komposition zeigt im unteren Teil die Enthauptungsszene. In der mittleren Zone ist einem bewaldeten Abhang mit Zuschauern der Drachenkampf des Heiligen vor freiem Himmel gegenübergestellt. Das obere Bild Drittel schildert die Aufnahme der Seele des hl. Georg durch die hl. Dreifaltigkeit und Maria in den Himmel. Gottvater und die Muttergottes stimmen typologisch und kompositionell mit dem signierten Altargemälde „Die sieben Zufluchten“ in der

²⁷ Leo Bruhns, Die Kunst der Stadt Rom, Wien – München 21972, Abb. 354.

²⁸ W. Meyer u. A. Schädler, a.a.O., S. 392–393 (Augsburgisch, Anfang 18. Jh.).

Antoniuskapelle Hainhofen überein²⁹. Der Einfluß Poussin's zeigt sich am deutlichsten beim Reiter am linken Bildrand, der dem „Martyrium des hl. Erasmus“ entlehnt ist. Im Vergleich zur oben behandelten Stelle des Davidgemäldes ist jedoch die mittlere Bildzone des Georgsmartyriums am interessantesten, da hier eine ähnliche kontrastierende Gegenüberstellung der Raum- und Farbkomplexe erfolgt. Zunächst stellt man den einfachen Grundkontrast zwischen dem Dunkelgrün der Bewaldung und dem Weiß der Wolken als Hintergrund fest. Aus der dunklen Folie des Waldes lösen sich in skizzenhafter Malweise die Gestalten der Zuschauer, deren Aufhellung vor allem durch den stehengelassenen Bolusgrund erzielt wird. Die intensiv rötliche Imprimitur des Bolus bewirkt als aufgesetztes Licht eine Verräumlichung vor dem dunkelgrünen Hintergrund, die im umgekehrten Sinn mit der Durchsichtigkeit der Bäume gegen den Himmel beim Davidgemälde vergleichbar ist. Diese Bolustönung stellt zugleich eine raumübergreifende Beziehung zur warmtonigen braungoldenen Raumfarbigkeit der Himmelszone her, was im Grundprinzip der raumfarbigen Expansion, vor allem des Rosarots, beim Davidgemälde entspricht. Motivisch am engsten mit diesem verwandt ist der Übergang vom Wald zur offenen Landschaft, wo das Geäst eines Baumes vor dem Weiß des Wolkenhimmels steht. Verursacht das Weiß und Blau des Himmels ohnehin im Gegensatz zur Dunkelheit auf der rechten Seite einen mächtigen räumlichen Tiefensprung, so kommt mit seiner Wechselbeziehung zu den gleichen Lokalfarben in den Kleidern Mariens ein charakteristisches Element des räumlichen Farbaufbaus bei Rieger hinzu, das wir eng verwandt beim Speerträger des Davidgemäldes in seiner farbräumlichen Beziehung zur Gebirgslandschaft beobachten konnten. Auch die Wechselbeziehung zwischen den bolusfarbigen Aufhellungen und dem hellroten Mantel des mit dem Drachen kämpfenden hl. Georg steht im Zusammenhang mit dem farbräumlichen Aufbau. Obwohl lokalfarbig behandelt, besitzt das lichte Rot vor dem hellen Hintergrund eine viel stärkere räumliche Strahlkraft als die durch die Dunkelheit gebundenen Bolustöne. Dieser im Vergleich zum Bildganzen kleine Ausschnitt vereinigt in konzentrierter Form die gesamten farbräumlichen Beziehungen, zwar nicht mit der malerischen Brillanz wie das Davidgemälde, doch unverkennbar mit ihm verwandt. Diese geringere künstlerische Reife läßt auf eine frühere Entstehungszeit des Georgsmartyriums, etwa um 1715 bis 1720, schließen. Möglicherweise steht der Auftrag an Rieger im Zusammenhang mit dem Erasmusmartyrium in der Stadtpfarrkirche.

Das vierte der Aufkircher Gemälde schildert die Leiden des Dulders Hiob und steht durch die Dramatik seiner Landschaftsdarstellung dem Tobias- und Jonasmalerei nahe (Abb. 19). Die Bildkomposition ist einheitlich in Diagonalrichtung durchgeführt. Die Diagonalkomposition beginnt auf der linken Seite mit einem

²⁹ Wilhelm Neu und Frank Otten, Landkreis Augsburg, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXX), München 1970, S. 157. Das angegebene Datum 17 (28?) wurde bei der Konservierung des Gemäldes eindeutig als 1724 festgestellt.

Bretterzaun, an den sich ein Portalpfeiler mit Kugelbekrönung und die Ecke eines Hauses anschließen. Vor dem Zaun erblickt man die Hauptgruppe mit dem sitzenden Hiob, auf den ein geflügelter Dämon mit einer Geißel einschlägt. Rechts von Hiob stehen im Gespräch mit ihm seine Frau und ein Speerträger. Die Gruppe ist durch eine komplizierte Diagonalkomposition gekennzeichnet. Die Arm-, Bein- und Flügelstellung des Dämons weist durch die diagonale Anordnung nach rechts in die Tiefe des Raumes. Hiob dagegen bildet durch seine diagonale Neigung nach links ein retardierendes Element. Die Geste seiner ausgebreiteten Arme nimmt jedoch die gegenläufige Diagonalrichtung wieder auf, die über den vorgestreckten rechten Arm des Speerträgers, parallel zum linken Arm Hiobs, zur raumgreifenden Gestik seiner Frau weitergeleitet wird. Mit der Haltung ihrer Arme weist sie auf die Gruppe rechts im Vordergrund und in die Tiefe des Landschaftsraumes. Die Gruppe mit dem Toten und dem sich über ihn beugenden Speerträger wiederholt spiegelbildlich die Richtungsgegensätze der Hauptgruppe. Zwischen den beiden Gruppen bleibt ein diagonaler Bodenstreifen frei, der die Grundrichtung des Zaunes aufnimmt und als optische Leitachse den Blick in den Landschaftsraum lenkt. Seine Funktion als Blickachse wird durch die parallel geführten, umrahmenden Diagonalen des Toten und der Geste der Frau Hiobs betont. Die Zusammenfassung und Überleitung dieser Achsen zur Landschaft im Hintergrund erfolgt durch die Gestalt eines in Rückenansicht dargestellten Mannes, der mit gezücktem Schwert in die fahl beleuchtete, von den Greueln des Krieges zeugende Landschaft hineingeht. In seiner räumlichen Stellung und auch stimmungsmäßig ist er mit der Raphael-Tobias-Gruppe auf dem Steg im Tobiasgemälde unmittelbar verwandt. Im Hintergrund setzt der Viadukt, der über einem schluchtartig eingetieften Tal zwei befestigte Städte miteinander verbindet, die Diagonalrichtung des Zaunes fort. Die unheilvolle Kriegsstimmung wird durch die brennende Stadt rechts vom Viadukt gesteigert. Die weit ausschwingenden Konturen des Berges, dessen Gipfel in den dunklen Wolken verschwindet, fassen die diagonalen Gliederungselemente des vorgelegerten Raumes zusammen.

Mit dieser Szenerie hat Rieger eine typische Campagnalandschaft geschaffen, wie sie in fast zahllosen Beispielen der römischen Landschaftsmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts erscheint. Wenn man dafür, was Rieger in der Campagna selbst sicherlich aus eigener Anschauung kennengelernt hat, so etwas wie ein künstlerisches Vorbild namhaft machen soll, dann höchstens im oben beschriebenen Sinne einer wahlverwandten Gestaltungsweise, wie die allgemein gebräuchlichen Landschafts- und Architektur motive in gegenseitige räumliche Beziehung gesetzt werden. In diesem Sinne mit der Landschaft des Hiobgemäldes vergleichbar ist das Fresko „Christus und die Samariterin“ von Pietro da Cortona in der Kapelle der Villa Sacchetti zu Castelfusano³⁰. Die mit Cortona nicht

³⁰ G. Briganti, a.a.O., S. 177–180, Abb. 67.

vergleichbare Farbigkeit, womit Rieger jene dramatische und unheilvolle Stimmung erzielt, beweist, daß er ein ganz persönlich geprägtes Erinnerungsbild von der römischen Campagna geschaffen hat.

Die Farbigkeit des Hiobgemäldes ist durch eine scharfe Gegensätzlichkeit zwischen Vorder- und Hintergrund gekennzeichnet. Im Vordergrund dominieren die leuchtenden Lokalfarben Blau und Rot. Doch schon beim Rot bemerkt man eine Dämpfung, die zu den dunkleren Tönen der Landschaft überleitet. Am intensivsten erscheint es im Kleid der Frau Hiobs, dunkler beim Spearträger rechts vorn und beim geflügelten Dämon, der Hiob geißelt. Bereits in die dunkle Farbigkeit der Landschaft eingebunden, tritt es im Hut des Bewaffneten auf, der zum Hintergrund vermittelt. Diese Gestalt bildet durch ihren dunklen, bizarr wirkenden Umriß eine Schlüsselfigur, in der sich die unheilvolle Stimmung der Landschaft konzentriert. Die koloristische Gestaltung der Landschaft wird größtenteils durch eine eng begrenzte Grau-Braun-Skala bestimmt, die weitgehend Ton in Ton gehalten ist. Nach rechts hellen sich die Wolken gelblich auf, um über der brennenden Stadt den Blick auf den blauen Himmel freizugeben. Die farbräumliche Beziehung zwischen den gelblichen Aufhellungen der Wolken und den Flammen der brennenden Stadt verursacht durch den Gegensatz zur gedämpften Farbigkeit der übrigen Landschaft den dramatischen und unheilvollen Stimmungscharakter. Die von den stärksten Lokalfarben markierte diagonale Raumöffnung im Vordergrund findet daher ihre Entsprechung in der farbräumlichen Öffnung des Hintergrundes. Die Aufhellung des Himmels kommt durch eine streifenförmige lasierende Malweise zustande, die graue und gelbe Töne nebeneinanderlegt. Die Dichte der Grautöne bewirkt, daß die beinahe gleichtonige Gipfelzone des Berges in den Wolken verschwindet. Die Konturen der Flanken dagegen werden durch gelbliche Lichtstreifen hervorgehoben, die sich auf der rechten Seite zu lichten Haufenwolken zusammenballen, wobei als Auflockerung gegen den freien Himmel eine skizzenhafte Malweise angewandt wird.

Diese Malweise, die einerseits Ton in Ton arbeitet, andererseits die Aufhellungen konturierend verwendet, geht eindeutig auf den Einfluß von Giovanni Battista Gaulli, gen. Baciccio, zurück. Sehr enge Verwandtschaft in der Gestaltung der Berglandschaft und des Himmels verbindet das Hiobgemälde mit Gaullis „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (Rom, Galleria Nazionale, Palazzo Corsini)⁸¹. Der Einfluß des Genuesen auf Rieger ist deshalb nicht verwunderlich, da er während dessen römischem Aufenthalt dort tätig war und noch vor Andrea Pozzo die modernste Richtung der römischen Barockmalerei vertrat. Doch muß auch beim Hiobgemälde betont werden, daß Rieger im Stimmungscharakter der Farbigkeit seinen eigenen Weg geht. Die eigentliche Bestätigung für den Einfluß

⁸¹ Maria Vittoria Brugnoli, *Il Baciccio* (= *I Maestri del Colore* 214), Milano 1966, Taf. VI–VII.

Gaullis auf Rieger liefern zwei alttestamentarische Darstellungen, das Opfer des Melchisedech und der Mannaregen (Weißenhorn, Heimatmuseum), die wahrscheinlich vom Tabernakel der alten Weißenhorner Stadtpfarrkirche stammen³². Die enorme Strahlkraft und Raumhaftigkeit des Blaus bei beiden Gemälden steht eindeutig im Zeichen Gaullis. Vor allem beim Mannaregen ist die streifenförmige lasierende Malweise der grauen und gelblichen Wolken, die durch ihren pointierten Kontrast und ihre Skizzenhaftigkeit die Tiefenräumlichkeit des Blaus erhöhen, mit dem Hiobgemälde engstens verwandt (Abb. 20). Diese weitgespannte Raumfarbenskala mit einem silbrig durchsichtigen Grau, einem ockrigen Gelb und dem tiefen Azurblau ist bei Gaullis Schutzengelgemälde (Genua, Privatbesitz) und bei seinem Bozzetto für Il Gesù „Verherrlichung des hl. Ignatius“ (Rom, Galleria Nazionale, Palazzo Corsini) vorgebildet³³. Ohne Zweifel steht auch das Tobiasgemälde durch die Farbigkeit seiner Meereslandschaft und seine skizzenhafte Faktur dem Hiobgemälde und den beiden Weißenhorner Tabernakelbildern nahe, wenn auch der Ausdruckscharakter seiner Farbigkeit ein schwererer ist.

Der Einfluß Gaullis, der für den mit Rieger fast gleichaltrigen Johann Michael Rottmayr (geb. 1654) und den um 1720 seine ersten Hauptwerke schaffenden Cosmas Damian Asam von erheblicher Bedeutung ist, und die zunehmende Bedeutung der Skizzenhaftigkeit zeigen Rieger auf der Höhe der gleichzeitigen kunstgeschichtlichen Entwicklung. Die Aufhellung seiner Farbigkeit im David- und Hiobgemälde, vor allem aber bei den Weißenhorner Tabernakelbildern, macht im Vergleich zum Tobias- und Jonasgemälde einen Generationsprung deutlich. Der Einfluß der um 1590 bis 1600 geborenen großen römischen Barockmaler, Pietro da Cortona, Claude Lorrain und Nicolas Poussin, tritt zurück und Rieger wendet sich der während seines Aufenthalts modernsten Richtung zu, die der 1639 geborene Giovanni Battista Gaulli vertrat. So erstaunlich diese Wandlung für den im siebten Lebensjahrzehnt stehenden Künstler ist, die nochmalige verwandelnde Aneignung von bestimmenden Jugendeindrücken beobachtet man häufig als Charakteristikum des Altersstils. Diese Umwandlung der römischen Eindrücke ist bei Riegers Aufkircher Gemälden eine sehr intensive. Was dem Betrachter vor Augen tritt, ist eine Synthese von ganz persönlicher Prägung, die wie in einem fernen Spiegel die Vielzahl der Eindrücke zu einem individuellen Erinnerungsbild zusammenfaßt. Nichts ist bezeichnender

³² Heinrich Habel, Stadt und Landkreis Neu-Ulm, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXIV), München 1966, S. 235. — An dieser Stelle ist es mir eine angenehme Pflicht, Herrn Anton H. Konrad, Weißenhorn, für die liebenswürdige Überlassung der Fotos von den Weißenhorner Gemälden, die Angaben über ihren Erhaltungszustand und den Hinweis auf die beiden Stadtpfarrer Kuile sehr herzlich zu danken. — Desgleichen sei an dieser Stelle Herrn Dr. Hugo Schnell, Scheidegg, für die freundliche Erlaubnis zur Einsichtnahme in seine Kartei herzlich gedankt.

³³ M. V. Brugnoli, a.a.O., Taf. XIII u. XIV.

für die umwandelnde Verarbeitung als die Tatsache, daß dort, wo der Einfluß Gaullis unmittelbar faßbar wird, die Nähe zum Rokoko ersichtlich ist. Bei aller Verschiedenartigkeit und Wandlungsfähigkeit, die aus den Aufkircher Gemälden spricht, bildet die Entwicklung einer hochdifferenzierten Raumfarbigkeit die verbindende gemeinsame Grundlage, die mit eindrucksvoller künstlerischer Konsequenz bis zu den transparenten atmosphärischen Farbwirkungen des Rokokos geführt wird. Mit diesem hochentwickelten Sinn für die räumlichen Ausdrucksmöglichkeiten des Kolorits hängt auch Riegers Begabung für die Landschaft und für die Schilderung elementarer Naturereignisse zusammen, die Stetten mit Recht hervorhebt. Seine Kunst als Landschaftsmaler sichert den Aufkircher Gemälden einen bedeutenden Rang in der Augsburger Malerei während des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts. Zugleich tragen sie dazu bei, Riegers Künstlerpersönlichkeit individuelles Profil zu verleihen. Der Vergleich Riegers als kirchlicher Decken- und Tafelmaler mit seinem Amtsnachfolger Johann Georg Bergmüller fiel stets zu Ungunsten des ersteren aus. Doch kann jetzt festgestellt werden, daß man bei Bergmüller vergebens Landschaftsdarstellungen vom Rang der Aufkircher Gemälde suchen wird. In der Vermittlung römischer Monumentalität und Raumvorstellungen, die auch in Bergmüllers Tafelmalerei wirksam sind, scheint Rieger dessen Vorläufer gewesen zu sein. Das 1729, ein Jahr vor seinem Tod, entstandene Hochaltargemälde in Waidhofen zeigt Rieger den gleichzeitigen Werken Bergmüllers (Hochaltargemälde in der Klosterkirche Maria Stern, Augsburg) mindestens ebenbürtig³⁴. Die Darstellung der Beschneidung Christi auf dem Waidhofener Gemälde erscheint in einer verklärten Erhabenheit und Monumentalität, die zurückblickend mit der für den Altersstil typischen Vergeistigung die ganze Größe der römischen Barockmalerei ein letztes Mal heraufbeschwört (Abb. 21). Mit der malerischen Brillanz seiner Weißenhorner Tabernakelbilder nimmt Rieger wesentliche Elemente des Bozettos in der Augsburger Rokokomalerei vorweg.

Abschließend erübrigen sich einige Erwägungen zur Frage, wie die behandelten Gemälde nach Aufkirch gekommen sind. Ihre Entstehung fällt in eine Zeit, als Rieger für die Ausstattung der alten Stadtpfarrkirche in Weißenhorn tätig war. Im Jahre 1722 schuf er das Gemälde des Rosenkranzaltars, das sich noch heute in der Stadtpfarrkirche befindet³⁵. Angesichts der engen Verwandtschaft mit den Aufkircher Gemälden dürften die beiden Tabernakelbilder in nicht allzu großer zeitlicher Entfernung entstanden sein, so daß man sie in die Zeit zwischen 1721 und 1725 datieren kann. Zu dieser Zeit war Lukas Kuile Stadtpfarrer

³⁴ T. Breuer, Kurzinventar Stadt Augsburg, S. 35. — Georg Dehio — Ernst Gall, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Oberbayern, München — Berlin 1964, S. 340 (irrtümlich als Werk Melchior Steidels bezeichnet. In Wirklichkeit signiertes Werk Riegers).

³⁵ H. Habel, a.a.O., S. 221.

in Weißenhorn (1703 bis 1723), der 1711 den Chor der Stadtpfarrkirche umbauen ließ. Dessen Amtsvorgänger war sein Vetter Dr. Thomas Damian Kuile (1700 bis 1703), der dann 1703 bis 1734 das Amt des Stadtpfarrers von St. Martin in Kaufbeuren innehatte³⁶. Beide Kuile waren aus Frankenried bei Kaufbeuren gebürtig und sehr kunstverständlich. Dr. Kuile betätigte sich sogar als Architekt und erbaute 1709 die Pfarrkirche seiner Heimatgemeinde Frankenried³⁷. Es ist daher durchaus denkbar, daß Rieger durch eine Empfehlung Lukas Kuiles an seinen Vetter zu diesem Auftrag kam. Oder war vielleicht Dr. Kuile selbst der Auftraggeber und die Gemälde kamen erst anlässlich der Entbarockisierung der Kaufbeurer Stadtpfarrkirche nach Aufkirch?

All dies sind Fragen an die künftige Forschung, die in Johann Rieger sicherlich ein sehr ergiebiges Betätigungsfeld hat. Die nicht mehr allzu weite Entfernung der 250. Wiederkehr seines Todestages, 1980, läßt es angebracht erscheinen, sich intensiver als bisher der Erforschung seines Lebenswerkes zu widmen und ihm den gewiß nicht geringen Rang in der Augsburger Kunstgeschichte zurückzugeben, den er verdient.

Johann Rieger

Werkverzeichnis seiner Gemälde

Soweit nicht als Zuschreibung bezeichnet, sind alle Gemälde archivalisch oder durch Signatur als Werke Riegers gesichert.

- 1698 Augsburg, Basilika St. Ulrich und Afra: Antependium des Ulrichsaltars, Ungarnschlacht (Zuschreibung)³⁸
- 1699 Zusamaltheim (Lkr. Dillingen), Pfarrkirche: Hochaltargemälde (verschollen)³⁹
- vor 1700 Augsburg, St. Margareth (als Leihgabe in der Deutschen Barockgalerie Augsburg): Hl. Familie⁴⁰
- 1700 Augsburg, Städtische Kunstsammlungen: Maria betet das Kind an⁴⁰

³⁶ Ludwig Gschwind, Die Pfarrer von Weißenhorn: JVABG 9, 1975, S. 95–96.

³⁷ Pfarrarchiv Frankenried, Heiligenrechnung 1709, S. 19 ff.

³⁸ N. Lieb, St. Ulrich und Afra Augsburg (= Kunst- u. Kirchenführer 183), München 1955, S. 9–10. — Karl Kosel, Die nachmittelalterlichen Darstellungen der Ungarnschlacht bis zum Ende der Türkenkriege: JVABG 7, 1973 (= Bischof Ulrich von Augsburg und seine Verehrung. Festgabe zur 1000. Wiederkehr seines Todestages), S. 327 bis 328.

³⁹ H. J. Wörner, a.a.O., S. 273.

⁴⁰ Städtische Kunstsammlungen Augsburg — Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Band II: Deutsche Barockgalerie. Katalogbearbeitung: Eckhard v. Knorre, Augsburg 1970, S. 152–153.

- 1700 Aachen, Suermondt-Museum: Anbetung der Hirten⁴¹
 um 1700 Stätzling (Lkr. Aichach-Friedberg), Pfarrkirche: Hochaltargemälde, Hl. Familie (Zuschreibung)⁴²
 1702 Ziemetshausen (Lkr. Günzburg), Pfarrkirche: Seitenaltäre im Mittelschiff, nördlich Hl. Simon Stock empfängt das Skapulier, südlich Engelssturz; Auszugsbilder, Hl. Theresia v. Avila, Schutzengel⁴³
 1704 ff. Holzen (Lkr. Augsburg), Klosterkirche: Deckengemälde
 vor 1705 Dinkelscherben (Lkr. Augsburg), Pfarrkirche: Hochaltargemälde (verschollen)⁴⁴
 1708 Augsburg, St. Markus: Hl. Markus (verschollen)
 1709 Würzburg, Dom: Altargemälde, Anbetung des Allerheiligsten (zerstört)
 1710 Augsburg, Friedhofskirche St. Michael: Hochaltargemälde, Sieg des hl. Michael (Restaurierung)
 1710 Konstanz, Münster: Altargemälde im Mariä-End-Chor, Tod Mariä
 1711 Friedberg, St. Afra im Feld: Seitenaltargemälde, Bekehrung (Taufe) Afras, Hl. Hilaria am Grab Afras (zerstört)
 1711 Augsburg, Augustinerchorherrenstift St. Georg: Passionsgemälde im Kreuzgang (verschollen)
 1712 Weißenhorn (Lkr. Neu-Ulm), Hl. Geist: Verkündigung Mariä, Anbetung der Hirten⁴⁵
 1713 Augsburg, Fuggerei: Wappen in der Stiftungskasse
 1714 Dillingen, Stadtpfarrkirche: Marter des hl. Erasmus, nach Nicolas Poussin
 um 1715–20 Dillingen, ehem. Priesterseminar: Marter des hl. Georg (Zuschreibung)
 um 1720 Augsburg, Bischöfliches Ordinariat: Hl. Eligius und ein Fürst
 1721 Aufkirch (Lkr. Ostallgäu), Pfarrkirche: 4 Gemälde mit Darstellungen aus dem AT
 1722 Weißenhorn, Stadtpfarrkirche: Gemälde des Rosenkranzaltars,

⁴¹ N. Lieb: Thieme-Becker 28, 1934, S. 327.

⁴² N. Lieb, Alte Kunst der Stadt Friedberg und im Friedberger Land: Bayerland 65, 1963, S. 271–280.

⁴³ H. Habel, Landkreis Krumbach, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXIX), München 1969, S. 307.

⁴⁴ W. Neu u. F. Otten, a.a.O., S. 85.

⁴⁵ H. Habel, Kurzinventar Neu-Ulm, S. 223. — Anbetung der Hirten: Die Hirtengruppe geht auf eine Stichvorlage von Jean Pesne nach einem Gemälde von N. Poussin zurück. Vgl. dazu: J. Thuillier, a.a.O., S. 108, Kat. Nr. 185, Abb. 185 a. — Zu J. Pesne vgl.: Walter Koschatzky und Alice Strobl, Die Albertina in Wien, Salzburg 1969, S. 195.

- Übergabe des Rosenkranzes an hll. Dominikus, Katharina v. Siena und einen Dominikanerheiligen mit Rettung der Armen Seelen (Muttergottes mit Jesuskind von Konrad Huber um 1800 neu gemalt)
- um 1720—25 Weißenhorn, Heimatmuseum: Opfer des Melchisedech, Manaregen (angeblich vom Tabernakel der 1859 eingestürzten Stadtpfarrkirche)
- 1723 Augsburg, Stadtpfarrkirche St. Moritz: Wandgemälde im Chor, Steinigung des hl. Stephanus, Bekehrung des Saulus (zerstört)
- 1724 Hainhofen (Lkr. Augsburg), Antoniuskapelle: Altargemälde, Die 7 Zufluchten
- 1729 Waidhofen (Lkr. Neuburg-Schrobenhausen), Pfarrkirche: Hochaltargemälde, Beschneidung Christi

Undatierte Gemälde:

- Augsburg, St. Barbara: Hl. Caecilia (Allegorie auf die Musik), ursprünglich wohl von einer Orgelbrüstung (zerstört)⁴⁶
- München, ehem. Julius Böhler: Verlobung der hl. Katharina⁴⁷
- Weißenhorn, Stadtpfarrkirche: Himmelfahrt Mariä (von Konrad Huber um 1800 größtenteils neu gemalt)⁴⁸

⁴⁶ N. Lieb: Thieme-Becker 28, 1934, S. 327.

⁴⁷ H. Geißler, a.a.O., S. 79, Anm. 11.

⁴⁸ H. Habel, Kurzinventar Neu-Ulm, S. 221 (Konrad Huber. Nach E. Rüber wohl das letzte Werk des Franz Martin Kuen, von Konrad Huber vollendet). — Bei einer Restaurierung durch Albert Heinle, Weißenhorn, um 1930, wurde am linken Bildrand ein Apostelkopf freigelegt, der einwandfrei den Stil Riegers zeigt. Das Originalgemälde ist daher als Werk Johann Riegers anzusprechen. Die Angaben bei Habel sind unzutreffend.