

Tätigkeitsbericht des Diözesankonservators 1975 bis 1976

Von Karl Kosel

I. Kunstsicherung

Offensichtlich im Zusammenhang mit der allgemeinen wirtschaftlichen Krisenlage, die sich auch im Haushalt der Diözese sehr empfindlich bemerkbar machte, nahmen im 2. Halbjahr 1975 und im 1. Halbjahr 1976 die Kirchendiebstähle sprunghaft zu. Im genannten Zeitraum, der aber im Hinblick auf die Verdichtung der Diebstähle im Herbst 1975 und im Frühjahr 1976 höchstens ein halbes Jahr beträgt, wuchs die Zahl der gemeldeten Kirchendiebstähle im Vergleich zu 1974 um 50 Prozent. Der ebenso plötzliche Rückgang der Kirchendiebstähle seit dem 2. Halbjahr 1976, der in allen deutschen Diözesen feststellbar ist, hängt gewiß mit den überdurchschnittlichen diesbezüglichen Fahndungserfolgen der Polizei zusammen. Daß diese Wendung zum Besseren auch in der Diözese Augsburg eintrat, ist vor allem der Einsicht des Diözesansteuerausschusses zu danken, der trotz der ernsten Finanzlage den Kunstsicherungsetat in unveränderter Höhe wie 1974 genehmigte. Herrn Finanzdirektor Dr. Weber und seinen Mitarbeitern sei an dieser Stelle für den beispielhaften Einsatz in dieser schwierigen Situation besonders herzlich gedankt.

Welche katastrophalen Ausmaße die Kirchendiebstähle in dieser Krisenzeit annahmen, beweist nicht nur der Raub aus der Schatzkammer des Kölner Domes, sondern auch der Fall Irsee. Nach der Schließung der dortigen ehemaligen Klosterkirche wegen Einsturzgefahr wurden aus einem Depotraum über siebzig der besonders schön geschnitzten Kirchenstuhlwangen gestohlen. Obwohl binnen kurzer Zeit die gestohlenen Kunstwerke sichergestellt und die Diebe festgenommen wurden, bezeichnet dieser Diebstahl, dessen Ausmaß die Unverfrorenheit der Täter und ihrer Auftraggeber charakterisiert, einen traurigen Höhepunkt in der Diözese Augsburg.

Folgende Kirchen wurden von Kunstdiebstählen betroffen: Dillingen (Stadtpfarrkirche), Fristingen (Friedhofskapelle), Unterthürheim (Salinenkapelle), Horgau (Filialkirche in Horgaugereut), Langenneufnach, Oberkammlach (Josephskapelle), Illerbeuren, Bellenberg (Maria-Hilf-Kapelle), Irsee (ehemalige Klosterkirche, Kapelle in Eiberg), Roßhaupten (Magnuskapelle), Pfronten-Weißbach (Sebastianskapelle), Schiltberg (Filialkirche in Rupertszell), Stotzard (Elisabethkapelle in Arnhofen), Mering (Pfarrkirche), Unterbergen, Egling (Ulrichskapelle), Etting (St. André).

Auf den Kapitelstagen der Dekanate Illertissen, Günzburg, Dillingen, Meitingen, Schwabmünchen, Mindelheim, Füssen, Lindau, Landsberg und Benediktbeuern referierte der Diözesankonservator über die dort anstehenden Probleme der Kunstsicherung.

Die Schließung der Lücken in der Fotoaktion zur Kunstsicherung hat seit 1974 gute Fortschritte gemacht. In folgenden Pfarreien führte der Diözesankonservator die Fotoaktion durch: Ehingen, Dekanat Meitingen (Frauenkirche); Horgau (Filialkirche in Horgauergreut), Gebenhofen (Filialkirche in Anwalting), Pitzling (Schloßkirche), Langenneufnach (Filialkirche in Habertsweiler), Kühbach (Filialkirche in Paar).

Folgende Pfarrämter wurden wegen der geplanten Erstellung von Alarmanlagen beraten: Illerberg, Ichenhausen, Ettlshofen (Filialkirchen in Silheim und Hetschwang), Deubach, Rieden a. d. Kötz, Konzenberg, Riedlingen, Lechsend, Oberliezheim, Reimlingen, Deiningen, Belzheim, Westendorf (Filialkirchen in Ostendorf, Waltershofen, Kühenthal), Hirschbach, Prettelshofen, Horgau (Filialkirche in Horgauergreut), Kutzenhausen, Mickhausen, Siegertshofen, Langenneufnach (Filialkirche in Habertsweiler), Markt Wald (Pfarrkirche; Filialkirchen in Schnerzhofen, Steinekirch, Oberneufnach), Ursberg (Filialkirche in Bayersried), Deisenhausen, Kellmünz, Pleß, Heimertingen, Niederrieden, Unterkamlach, Mindelau (Filialkirche in Altensteig), Eggenthal, Irsee, Kleinaitingen, Hurlach, Schwabmühlhausen, Hiltenfingen, Buchloe, Honsolgen (Pfarrkirche, Filialkirche in Hausen), Erpfting, Ketterschwang, Untergermaringen (Georgenberg), Obergermaringen (St. Wendelin), Epfach, Hohenfurch, Schongau (Kapelle in Dornau), Altdorf, Leuterschach, Prem, Trauchgau, Pfronten, Kreuzthal, Weiler, Heimenkirch (Filialkirche Dreiheiligen), Lindenberg, Scheidegg, Nonnenhorn, Waidhofen, Hörzhausen, Schiltberg (Pfarrkirche; Filialkirchen in Allenberg, Rapperzell, Wöresbach), Unterbaar (Pfarrkirche, Kapelle in Lechlingszell), Ebenried, Laimering, Rieden, Rehling (Filialkirche in Unterach), Todtenweis, Zahling, Edenried, Merching, Winkl, Beuerbach, Weil, Penzing, Schwifting (Pfarrkirche, Filialkirche in Reisch), Hofstetten, Hagenheim, Stadl-Pflugdorf (Pfarrkirche, Filialkirchen in Pflugdorf und Mundraching, Wallfahrtskirche Vilgertshofen), Dettenschwang (Pfarrkirche, Filialkirche in Dettenhofen), Rott am Lech, Reichling, Wessobrunn, Steingaden (Pfarrkirche, Wallfahrtskirche Ilgen), Machtlfing (Frauenkirche), Penzberg.

II. Restaurierungen

Waldberg, Pfarrkirche. Anlässlich der Innenrestaurierung erhielt die spätklassizistische Kirche (erbaut 1817/18) an Stelle des neuromanischen Hochaltars durch Vermittlung des Diözesankonservators einen barocken Altaraufbau aus dem eingestürzten Langhaus der Pfarrkirche von Holzhausen bei Buchloe, wo er beim Wiederaufbau keine Verwendung gefunden hatte. An seinem neuen Platz

harmoniert er durch die strenge Architektur (2. Hälfte 17. Jh.) sehr gut mit dem klassizistischen Innenraum und bringt zugleich das Hochaltargemälde des berühmten Augsburger Rokokomalers Johann Evangelist Holzer (1735) wesentlich besser zur Geltung. — Die zwischen 1682 und 1691 gestifteten Gemälde mit Szenen aus dem Leben der seligen Radegundis, die wie das Hochaltargemälde aus der abgebrochenen Radegundiskirche bei Bergheim nach Waldberg überführt wurden, erfuhren durch Herrn Severin Walter, Vogelsang, eine grundlegende Restaurierung, welche die entstellenden Übermalungen von 1852 beseitigte. Dabei wurden die Hände von drei ausführenden Meistern entdeckt, worüber zu einem späteren Zeitpunkt ausführlicher an dieser Stelle berichtet wird. Der Innenraum der Waldberger Pfarrkirche hat durch diese Maßnahmen ein barockes Gepräge erhalten.

Außerdem wurden folgende Pfarrämter vom Diözesankonservator in Restaurierungs- und Konservierungsfragen beraten: Eggenenthal (Kapelle Maria Seelenberg: Ablösung eines barocken Deckengemäldes durch Herrn Severin Walter), Aufkirch, Todtenweis, Dillingen (chem. Priesterseminar).

III. Neuentdeckte Kunstwerke.

Nach der Veröffentlichung der neuentdeckten Gemälde von Johann Rieger im 10. Jahrbuch beweisen die beiden folgenden Werke, daß die Entdeckungsmöglichkeiten auf dem Gebiet der Augsburger Freskomalerei des 18. Jahrhunderts — selbst bei großen Namen wie Johann Georg Bergmüller — noch nicht erschöpft sind.

Augsburg-Pfersee, alte Pfarrkirche St. Michael. Im Pfarrarchiv von Herz Jesu befindet sich ein bisher unveröffentlichter Rechnungsauszug mit folgender Aufschrift: „Kurzer bericht über das, waß Anno 1725 in der Kirchen zu Pferßen an gipß, mahlereien, undt Pflaster verwendet worden. —

Dem Mahler Hn. Berckhmüller hab ich bezahlt 90 fl., wie auch seinen gesölln in der Kost gehabt 16 wochen, jede à 2 fl., so zusammen 32 fl. wie auch Trinckhgelt 4 fl.“

Die zitierte Stelle bezieht sich ohne Zweifel auf die Deckengemälde, die sich auch im stilistischen Befund eindeutig als Werke Johann Georg Bergmüllers zu erkennen geben. Vor wenigen Jahren wurden die Deckengemälde im älteren Teil der Pfarrkirche St. Nikolaus in Stadtbergen (1730), das bis 1746 zur Pfarrei Pfersee gehörte, als Werke Bergmüllers identifiziert¹. Die Deckengemälde in der Pferseer Michaelskirche stellen am Chorgewölbe den Kirchenpatron als Sieger über Luzifer dar, umgeben von vier Ordensheiligen in kleinen Medaillons. Das Hauptfresko an der Langhausdecke, das hier näher behandelt werden soll, stellt

¹ Wilhelm Neu und Frank Otten, Landkreis Augsburg, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXX), München 1970, S. 270.

die Verehrung des auferstandenen Christus mit dem Kreuz durch die bußfertigen Sünder, die hll. Petrus und Maria Magdalena, den rechten Schächer Dismas, König David, den verlorenen Sohn und den reuigen Zöllner, dar (Abb. 20). Die vier Eckmedaillons schildern das Eingreifen der Engel bei der Rettung Lots aus Sodoma, Hagar und Ismael, der Befreiung Petri und beim Traum Josephs. Die Komposition des Langhausfreskos baut sich über einem Architektursockel auf, wie man ihn häufig bei Bergmüllers Deckengemälden findet. Am ähnlichsten erscheint die Sockelarchitektur beim Kuppelgemälde in der Stiftskirche Notre Dame zu Eichstätt (1721) und beim großen Langhausfresko in der Stiftskirche zu Dießen (1736). Dieser Architektur sind mit Geschick die vier Büßergestalten des verlorenen Sohnes und Davids links sowie des Zöllners und Dismas' rechts eingefügt. Die von der Architektur bestimmte rhythmische Hebung und Senkung dieser Gruppe ist mit der Erdteilegruppe des Kuppelgemäldes in Eichstätt eng verwandt. König David und der Zöllner in der Mitte leiten zur Hauptgruppe über, die den Auferstandenen mit Petrus und Maria Magdalena zu seinen Füßen zeigt. Die Gestalt Christi mit dem Kreuz ist eine Wiederholung der Hauptfigur des 1944 zerstörten mittleren Langhausfreskos in der Barfüßerkirche Augsburg, die Bergmüller 1723 ausmalte. Petrus und Maria Magdalena fassen die Diagonalen der Sockelgruppe zusammen und vermitteln so zur mächtig aufgipfelnden Senkrechten des Auferstandenen und des Kreuzes, die das Bildzentrum beherrschen. Der Ausgangspunkt für die Hauptgruppe und die ganze obere Bildhälfte ist die Gestalt des Dismas am rechten Bildrand. Seine Haltung wiederholt jene des Auferstandenen, mit dem er durch das Kreuz auch thematisch verbunden ist. Die kompositionelle und thematische Beziehung des Schächerkreuzes zu jenem des Erlösers wird in dessen Querbalken zusammengefaßt und findet sein Gegengewicht in dem Engel links oben, so daß die Diagonalkomposition in der oberen Bildhälfte durch ihren Richtungsgegensatz zum Kreuz Christi mit diesem eine symbolisch übergreifende Einheit bildet. Eine eng verwandte thematisch-kompositionelle Konzeption besitzt Bergmüllers Auferstehungsallegorie in der Michaelskirche auf dem Augsburger Hermanfriedhof (1719).

Die Farbigkeit des Deckengemäldes ist durch eine ausgewogene Steigerung zur Hauptgruppe gekennzeichnet. Die kühlen Töne der Sockelarchitektur bilden die Grundlage für die Farben in der Gruppe der bußfertigen Sünder. Der grüne Grundton kehrt dunkler in den Gewändern des verlorenen Sohnes und des Schächers Dismas wieder. Komplementär dazu stehen das Gold und Blau in den Mänteln Davids und des Zöllners. Dessen karminrotes Wams steht bereits in Beziehung zum Mantel des Auferstandenen. Diese gedämpften Rot- und Grüntöne erscheinen nochmals beim Engel links oben. Die Hauptgruppe mit dem Auferstandenen und den büßenden hll. Petrus und Maria Magdalena zeigt die größte Helligkeit des Gemäldes mit lichten Gold-, Gelb- und Rottönen. Die sehr hellen und transparenten Gold- und Gelbtöne sind konzentrisch um die Gestalt Christi angeordnet und gipfeln in der Strahlenglorie zu seinen Häupten. Die be-

herrschende Mitte nimmt das lichte Weinrot des Mantels Christi in starker räumlicher Bewegung ein. Die Wolken rings um die Hauptgruppe brechen das dominierende Weinrot zu zarten Lilatönen und leiten so zum fernen Himmelsblau hinter der Gloriole über. Die fein nuancierte pastellartige Farbigkeit und der noch gedämpfte Illusionismus sind charakteristisch für die Malerei des Régencestils als Vorläufer des Rokokos. In der sich steigernden Aufhellung sind bereits wesentliche Elemente der Augsburger Freskomalerei des Rokokos vorweggenommen, die in den dreißiger Jahren mit den ersten Deckengemälden Matthäus Günthers anhebt.

Der oben erwähnte Geselle ist höchst wahrscheinlich mit Bergmüllers Schüler Johann Georg Wolcker (1700–66) zu identifizieren, der 1720–29 als Geselle bei Bergmüller arbeitete. Wolcker schuf im Jahre 1745 mit dem Langhausdeckengemälde der Pfarrkirche von Lindenberg b. Buchloe eine ziemlich genaue Wiederholung des Pferseer Freskos². — Mit dem nachfolgenden Deckengemälde wird ein bisher nicht erkanntes Hauptwerk aus Johann Georg Wolckers Reifezeit vorgestellt, das in aufschlußreicher Weise die Weiterentwicklung der Freskomalerei Johann Georg Bergmüllers zeigt.

Schwabmünchen, Kapelle zur Schmerzhafte Muttergottes. Die 1739 nach Entwurf von Franz Xaver Kleinhans erbaute Kapelle ist nicht der einzige Bau dieses Meisters, den Johann Georg Wolcker ausmalte³. Im Jahre 1740 schuf Wolcker die Decken-, Altar- und Emporenbrüstungsgemälde in der Pfarrkirche von Westendorf, die im gleichen Jahr nach Plänen von Kleinhans erbaut wurde⁴. Nachdem Wolcker 1739 mit der Ausmalung der Fuggerschen Schloßkapelle in Markt beschäftigt war, kommen diese beiden Jahre für seine Tätigkeit in Schwabmünchen wohl nicht in Frage⁵. Dagegen ist seine Tätigkeit in den Jahren 1741/42 für die unweit von Schwabmünchen gelegene Pfarrkirche von Weil bezeugt, wo er die Deckenfresken und das Hochaltargemälde schuf⁶. In diesen bei-

² Tilmann Breuer, Stadt und Landkreis Kaufbeuren, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale IX), München 1960, S. 157.

³ Adolf Layer, Franz Kleinhans (1699–1776), ein Baumeister des ehemaligen Hochstifts Augsburg: JVAB 5, 1971, S. 200–201.

⁴ A. Layer, a. a. O., S. 201.

⁵ Hans Jakob Wörner, Ehemaliger Landkreis Wertingen, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXXIII), München 1973, S. 176–177.

⁶ Pfarrarchiv Weil: Kirchenrechnung über St. Mauritii Gottshaus und Pfarrkirchen zue Weyhll. Anno 1741. Pag. 207. Auf das New Verfertigte gewölb im Kirchen Chor und Verbesserte Langhaus ist auf Stuccador, Mahler, glaser, Schlosser, Zimmerleuth, Handlanger, und umb beygeschaffte Materialia Inhalt der Baurechnung Nro. 6 an unkhösten ergangen 931 fl. 42 Kr. 4 H.

Anno 1742. Pag. 229. Johann Georg Wolckher Mahlern in Augspurg vor das verfertigte neue Chor altar blath Inhalt Scheins No. 7 160 fl. 30 Kr.

Hermann Bauer und Bernhard Rupprecht, Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland I, Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Die Landkreise Landsberg a. L., Starnberg, Weilheim-Schongau, München 1976, S. 275.

den Jahren dürfte er wahrscheinlich das Schwabmünchener Kuppelfresko ausgeführt haben, was sich auch stilkritisch erhärten läßt.

Das Kuppelfresko der Schwabmünchener Kapelle wird durch zwei seitliche Oculi mit Stuckumrahmungen in zwei große Szenen aufgeteilt, welche die Kreuzabnahme und den Abstieg Christi zur Vorhölle mit der Erlösung der armen Seelen darstellen (Abb. 21 u. 22). Für die Kreuzabnahme benützt Wolcker einen Kilian-Stich nach dem Altargemälde von Carlo Carlone in der Klosterkirche Weingarten als Vorlage⁷. Auch die Gruppe mit der Ohnmacht Mariens ist von diesem Stich abhängig. Aufschlußreich für den Einfluß Bergmüllers ist die Gestalt der hl. Maria Magdalena zu Füßen des Kreuzes. Sie wiederholt fast völlig übereinstimmend dieselbe Figur aus der Kreuzabnahme Johann Georg Bergmüllers am Gnadenaltar in der Wallfahrtskirche Violau (1729)⁸. Die lichten Gelb- und Lilatöne ihrer Kleider entsprechen im übrigen völlig jenen bei der Gestalt der Büsserin in Bergmüllers Pferseer Langhausfresko. Die Szene mit Christus in der Vorhölle zeigt im Zentrum den verklärten Heiland mit Adam und Eva zu seiner Rechten und einer Gruppe mit erlösten armen Seelen zur Linken. Der Kompositionstyp mit der senkrechten Stellung Christi und der diagonalen Anordnung der beiden seitlichen Gruppen ist offensichtlich von der Hauptgruppe des Pferseer Langhausfreskos abhängig. Diese Gruppe wiederholte Wolcker 1747 im Kuppelgemälde des nördlichen Vorzeichens in der Pfarrkirche von Oberostendorf⁹. Auf der linken Seite springt in starker Untersicht eine Rampe vor, auf der eine Gruppe mit den hll. Johannes dem Täufer und Joseph steht. Diese Gruppenkompositionen auf Rampen sind für Johann Georg Bergmüller seit seinen Deckengemälden in Dießen (1732–36) besonders bezeichnend. Gleichzeitig mit Wolckers Schwabmünchener Kuppelfresko erscheint sie im westlichen Langhausfresko der Klosterkirche Steingaden (1741–42)¹⁰. Der Einfluß Bergmüllers auf dieses Werk seines Schülers Wolcker dürfte damit ausreichend belegt sein.

Sein Eigenstes gibt jedoch Johann Georg Wolcker in der Farbigkeit des Kuppelgemäldes. Diese baut sich aus den beiden Grundtönen Goldocker und Azurblau auf, die durch eine enorme Strahlkraft gekennzeichnet sind. In den beiden figürlichen Kompositionen dominiert der Goldocker derart, daß die Lokalfarben Rot, Blau und Grün in ungewöhnlich scharfer Umgrenzung erscheinen. Bezeichnend hierfür sind vor allem die Engelsgruppen bei der Kreuzabnahme und bei Christus in der Vorhölle. Ihr Inkarnat und ein Teil der Farbigkeit ihrer Gewänder entwickelt sich aus dem räumlich bewegten Goldocker, so daß die Raumhaftigkeit dieser Farbe in ihre Schwebekraft einbezogen wird. Im Gegensatz

⁷ Karl Ludwig Dasser, Johann Baptist Enderle (1725–1798), ein schwäbischer Maler des Rokoko, Weißenhorn 1970, Abb. 63.

⁸ H. J. Wörner, a. a. O., S. 231.

⁹ T. Breuer, a. a. O., S. 168.

¹⁰ H. Bauer u. B. Rupprecht, a. a. O., S. 532, Abb. 533.

dazu scheinen die scharf begrenzten und metallisch glänzenden Lokalfarben zu stehen. Dieser rein lokalfarbige und körpergebundene Charakter ist bei der Gruppe um Maria gegeben. Bei den Engelsgruppen dagegen fällt auf, daß die lokalfarbigem Rot-, Blau- und Grüntöne an Leuchtkraft den Raumfarben ebenbürtig sind. Beim Engel in der Vorhölle rechts neben Adam und Eva erscheint das Grün als leuchtkräftigste Lokalfarbe zusammen mit Lachsrot. Das Kobaltblau und Lila seiner Flügel vermittelt komplementär zu den Goldocker- und Gelbtönen des zweiten Engels und der Wolken und steht zugleich in direkter Beziehung zum Himmelsblau. Durch das Lachsrot steht er andererseits in Beziehung zum karminroten Mantel des verklärten Heilands. Dessen lichthaft verklärter Körper setzt sich zusammen mit den lachsrot angehauchten Wolken schwebend vom Goldocker des Hintergrundes ab. Die Gleichwertigkeit der Lichtintensität bei den Raum- und Lokalfarben bezieht sich daher auf Christus und seinen lichthaft schwebenden, verklärten Körper und zugleich auf den im Bildzentrum schwebenden Himmelsraum mit seinen Wolken. Die Lichtaureole hinter Christus und die lachsrot getönten Wolken zu seinen Seiten schaffen unter Einbeziehung der Engel und ihrer gleichwertigen Lokalfarben vor dem goldockrigen Hintergrund eine in sich bewegte, lichthaft schwebende Zone, die sich in ständigem Wechsel des Intensitätsgrades einem rhythmisch fluktuierenden Ornament vergleichbar zum zentralen Licht- und Farbraum des Himmels öffnet. Die völlige Freisetzung dieser farbräumlichen Bewegung zu ornamental strukturierter Schweben erfolgt in der Engelsgruppe des Bildzentrums. Die Zusammenfassung des Schwebepinzips in der Engelsgruppe und seine Überhöhung zur in sich kreisenden Unendlichkeit des Himmelsblaus ist aufs engste mit Wolckers Kuppelgemälde in der Schloßkapelle von Markt verwandt. Charakteristisch für Wolcker ist die ornamentale Verflechtung von Lokal- und Raumfarben, die sich aus dem leuchtenden ockerfarbigen Hintergrund herausentwickeln und in immer stärkerem Maße von der entmaterialisierenden Wirkung des Lichtes erfaßt werden. Die Raumhaltigkeit, die dem Goldocker auf Grund seiner Strahlkraft zueigen ist, bewirkt eine klare räumliche Stufung der im Licht immer transparenter werdenden Gelb- und Rottöne einerseits und einen unmittelbaren Übergang in den freien Lichtraum des Himmels andererseits. Die sich daraus ergebende lichträumliche Totalität der Farbstufung ist vor allem in der Partie um die Gestalt des verklärten Christus zu beobachten. Die Gloriele in seinem Rücken läßt die immanente Raumhaltigkeit des ockerfarbenen Hintergrundes erkennen, während die ihn umgebenden lachsrot getönten Wolken die gesamte figürliche Komposition mit dem Himmelsraum und seinen gleichartig getönten Wolken verbinden. Damit unmittelbar verwandt ist das westliche Deckengemälde „Verherrlichung des hl. Johannes d. T.“ in der Schloßkapelle Markt. Man beobachtet in diesem Fresko ausgehend von der Gestalt Christi eine diagonal in die Tiefe gestaffelte Aufhellung des Karminrots, die in der tiefsten und hellsten Raumschicht mit einer lichtgelblichen Wolke korrespondiert und am Rand dieses oval

umrahmten Deckengemäldes von tiefem Azurblau umkreist wird. Dieses System der diagonal geschichteten Erschließung des Lichtraumes, die von der in sich kreisenden Unendlichkeit des Himmels aufgenommen wird, wendet Wolcker auch beim Chorfresko „Verherrlichung des hl. Georg“ in der Pfarrkirche Westendorf an. Durch die aufgezeigten Verbindungen mit den Deckengemälden in Markt und Westendorf ist die Zuschreibung des Schwabmünchener Kuppelgemäldes an Johann Georg Wolcker völlig gesichert.

Eine ausgesprochene Spiralkomposition im Sinne des hohen Rokokos, wie sie Matthäus Günther im Kuppelgemälde der Sebastianskapelle von Großaitingen (1740/41) verwirklichte, schuf Wolcker im benachbarten Schwabmünchen nicht¹¹. Der Ansatz für eine solche ist zwar in den Engelsgruppen der beiden Haupt Szenen und im Kuppelscheitel vorhanden, doch ihre annähernd S-förmig geschweifte Komposition wird in die kreisförmige Bewegung der Wolken einbezogen. Ihre Funktion ist die Verklammerung der beiden Hauptszenen in ihrer Überleitung zum unbegrenzten Lichtraum des Himmels. Vor allem die Engelsgruppe bei der Kreuzabnahme löst diese Aufgabe mit hoher malerischer Brillanz. Wie in ihren diagonal angeordneten Flügeln und Gewändern die lichtgelben und lachsroten Töne sich in das Himmelsblau öffnen, ist mit zeichnerischer und koloristischer Bravour gestaltet. Das Verhältnis dieser lichtschemmernden Rot- und Gelbtöne zum Himmelsblau ist mit dem Deckengemälde „Verherrlichung des hl. Johannes d. T.“ in Markt engstens verwandt. Diese Farbgruppierung korrespondiert mit dem Gelb und Lila der Gewänder Maria Magdalenas zu Füßen des Kreuzes. Das Gelb ihres Mantels und des Engels mit der Lanze bildet die Überleitung zum Weiß des Leichnams Christi und des Bahrtuches. Dieses blendende Weiß, das die Kreuzabnahmegruppe beherrscht, bildet das zentrale Lichtphänomen des Kuppelgemäldes und die eigentliche Mitte seiner strahlenden Farbintensität. In ihm sammelt sich die farbäumliche Bewegung zur lichträumlichen Totalität in dem Sinne, daß beide Elemente miteinander identisch werden. Diese Identität von Raum, Farbe und Licht, die den ersteren durchbricht und zugleich aufhebt, bedeutet die äußerste Konsequenz in der Verwirklichung des Schwebepinzips auf der Ebene der Vision. Seine raumübergreifende Anlage, die beide Gruppenkompositionen durch die beiden Christusgestalten unter Einbeziehung der Engelsgruppen achsial miteinander verbindet, läßt die dem Kuppelgrundriß folgende zyklische Komposition vor dem raumhaltigen Goldocker und Himmelsblau in schwebendem Zustand erscheinen, der sich in den beiden Christusgestalten konkretisiert. In der Spannung zwischen der Farbäumlichkeit und der Lichträumlichkeit verwirklicht sich die visionäre Bildstruktur des Kuppelgemäldes. Die tiefenräumliche Bewegung des Goldockers, die in das Himmelsblau einmündet, findet ihr Gegengewicht in der absoluten Schwebekraft der Lichtphänomene der Kreuzabnahme und des verklärten Christus in der

¹¹ Hermann Gundersheimer, Matthäus Günther, Augsburg 1930, S. 26, 79, Abb. 31.

Vorhölle. In ihnen konzentriert sich die Lichtintensität des Farbraumes, doch im Heraustreten gegen den Betrachter wird der Raum als optisch erfaßbares Kontinuum aufgehoben. Die Totalität der Lichthaftigkeit, die dem Weiß innewohnt, faßt die Lichtintensität aller Farben wie in einem Spiegel zusammen und bildet zugleich ihren äußersten Gegensatz. Aus diesem Spiegelungsverhältnis erklärt sich auch der spiegelnde Farbcharakter der Engelsgruppen. Die Aufhebung des Raumes im visionären Bereich der Lichtphänomene wird durch die Engelsgruppe im Kuppelscheitel zusammengefaßt und durch deren scheinbar unräumliche ornamentale Ausstrahlung zum Kulminationspunkt der Spannung mit dem Himmelsblau geführt, die dessen unbegrenzte Räumlichkeit betont. Durch diese *Coincidentia oppositorum* wird nun wieder die Kontinuität des realen Himmelsraumes und des metaphysischen Visionsraumes wiederhergestellt.

Mit dieser Objektivierung der Gegensätze verwirklicht Johann Georg Wolcker eine typische Rokokostruktur, jedoch an einem Bildsystem, das der Kuppelmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts entstammt. Trotzdem glückt ihm auf Grund der Konsequenz, womit er seine künstlerische Konzeption durchführt, eine völlig bruchlose Synthese. Daß Wolcker in seinem Schwabmünchener Kuppelfresko auf der vollen Höhe der gleichzeitigen Deckenmalerei steht, beweist die erstaunliche koloristische Verwandtschaft mit Johann Baptist Zimmermanns Hauptkuppelfresko in der Stadtpfarrkirche St. Michael zu München — Berg am Laim (1743). Mit den Deckengemälden in Markt, Westendorf und Schwabmünchen steht Johann Georg Wolcker auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn. Durch den Wegfall der Scheinarchitektur, die in Markt und Westendorf den Bildaufbau wesentlich mitbestimmen, setzt er in Schwabmünchen die Farbe als allein raumbildendes Element frei. Die Farbe als räumliches Phänomen und ihre Synthese mit dem Licht als visionärem Phänomen verleihen dem Schwabmünchener Fresko seine faszinierende Strahlkraft. Ohne Zweifel ist es als eines der Hauptwerke der Augsburger Deckenmalerei am Beginn des Rokoko zu bezeichnen.