

Tätigkeitsbericht des Diösesankonservators 1977/78

Von Karl Kosel

I. Kunstsicherung

Die Auswirkungen der Krisenjahre 1975/76 auf dem Gebiet der Kirchendiebstähle sind auch im Berichtszeitraum mit besorgniserregender Stärke zu beobachten. Wieder einmal ist es vor allem das Allgäu, das von offensichtlich organisierten Diebesbanden heimgesucht wurde. Ein Bericht über eine Serie von Kirchendiebstählen in der „Allgäuer Rundschau“ Nr. 242 vom 27. Oktober 1978 meldet 21 Diebstähle aus Kirchen, Kapellen und Friedhöfen im Jahre 1978, vor allem aus einsam gelegenen Kirchen und Kapellen.

Nachdem die Kunstsicherung in der Diözese Augsburg seit einem Jahrzehnt von allen beteiligten Stellen mit wachsender Intensität an Aufklärung und finanziellen Aufwendungen gefördert wird, die auch wesentliche Erfolge zu verzeichnen hat, muß jetzt von einer Scheidung der Geister gesprochen werden. Es seien hier nur die wesentlichsten Aktivitäten angeführt: 1. Die Veröffentlichungen des Bischöflichen Ordinariats im Amtsblatt der Diözese, die vor allem auf die Bergung und Sicherung von Kunstgegenständen aus einsam gelegenen Kirchen und Kapellen hinweisen. 2. Der Hinweis auf die Pflicht zur Kunstsicherung anlässlich der Visitationen in den einzelnen Pfarreien durch den Hochwürdigsten Herrn Diözesanbischof und durch die Hochwürdigsten Herrn Weihbischöfe und Bischofsvikar. 3. Die trotz der angespannten Haushaltslage zunehmende Bezuschussung der Kirchensicherungen durch die Bischöfliche Finanzkammer, die auf 50 % pro Sicherungsvorhaben angehoben wurde und im laufenden Haushaltsjahr zu einem Gesamtvolumen des Kunstsicherungsetats von DM 150 000,- führte. 4. Die ständigen Aufklärungsaktionen des Landeskriminalamtes München und der Landespolizeidirektionen Schwaben, Oberbayern und Mittelfranken, welche die einzelnen Pfarreien kostenlos beraten und detailliertes Informationsmaterial zur mechanischen und elektrischen Sicherung verteilen. 5. Die unermüdliche Beratungstätigkeit des Diözesanbauamtes, der Heimatpfleger und des Berichterstatters, die auch im Simpertjahr nicht nachgelassen hat.

Wenn diese Bemühungen in der Sicherung von weit über 300 Kirchen und Kapellen ihren Niederschlag gefunden haben, so wäre dieser Erfolg ohne die außerordentliche Opferbereitschaft der Pfarrgemeinden nicht möglich gewe-

sen, die oft die Restaurierung und die Sicherung ihrer Kirchen in einem Zug durchgeführt haben. Als Beispiele für viele seien aus der jüngsten Vergangenheit die Sicherungsaktionen der Pfarrei Pfronten (der größte Kapellenbesitzer in der Diözese!) und der Filialgemeinden Buggenhofen und Unterauerbach (beide mit etwas mehr als 100 Seelen!) genannt. Ganz zu schweigen von den Pfarrgemeinden, die Besitzer von ehemaligen Klosterkirchen sind und enorme Opfer für die Restaurierung und Sicherung ihrer Gotteshäuser gebracht haben. Auf Grund dieser Erfahrungen kann festgestellt werden, daß die Opferbereitschaft bei allen Pfarrgemeinden vorhanden ist bzw. wäre, wenn sie geweckt würde.

Die oben erwähnte Scheidung der Geister vollzieht sich dort, wo sich die vermeintliche Sicherung auf das Zusperrn der Gotteshäuser beschränkt oder aus einsam gelegenen, versperrten Kirchen die gefährdeten Kunstwerke nicht geborgen werden. Die Hinnahme dieses Zustandes als mehr oder weniger endgültig muß als verhängnisvoller Irrtum bezeichnet werden, da er vom seelsorgerischen Standpunkt aus nicht zu verantworten ist und im Ernstfall für die Kirchendiebe kein Hindernis bildet.

Die Aufgabe der Kunstsicherung im kommenden Jahrzehnt wird daher die Öffnung der Kirchen sein, der Pfarrkirchen und der Nebenkirchen. Dies bedeutet selbstverständlich die Anbringung von mechanischen Sicherungen, die einen Einbruch und den raschen Diebstahl verhindern, und die elektrische Sicherung an Kunstgegenständen von hohem Wert als primäre Voraussetzung für die Öffnung der Kirchen. Es muß an dieser Stelle mit Nachdruck betont werden, daß eine stillschweigende Hintanstellung der Nebenkirchen und Kapellen bei dieser Sicherungsaktion nicht hingenommen werden kann. Die Preisgabe dieser Gotteshäuser, die den größten Teil unserer mittelalterlichen Kunstschatze enthalten, zugunsten einer falsch verstandenen Konzentration auf den Kernbereich käme einer Kapitulation vor den Kirchendieben gleich und würde das Verhängnis der Diebstähle unweigerlich auf die Pfarrkirchen ziehen.

An die Geistlichen unter den Mitgliedern des Bistumsgeschichtsvereins ergeht mein beschwörender Appell, durch ihr Beispiel in den eigenen Pfarreien und durch ihren Einfluß in den Dekanatsgremien der Sicherung und Öffnung unserer Gotteshäuser zum Durchbruch zu verhelfen.

Folgende Kirchen wurden von Kunstdiebstählen betroffen: Reisenburg (Station auf dem Kreuzberg), Emersacker (Pfarrkirche), Gempfung (Johanneskirche in Eschling), Ecknach (Eichkapelle), Waalhaupten (St. Michael), Lauchdorf (Kapelle in Großried), Schöneberg (Wendelinskapelle), Westernach (Mauritiuskapelle in Doldenhausen), Babenhausen (Pfarrkirche), Engetried (Pfarrkirche), Unterthingau (Bildstock in Kraftsried), Memhölz (Pfarrkirche, Kapelle in Oberegg), Hergensweiler (Antoniuskapelle).

Auf dem Kapitelstag des Dekanats Ottobeuren referierte der Diözesankonservator über die dort anstehenden Probleme der Kunstsicherung.

In folgenden Pfarreien führte der Diözesankonservator die Fotoaktion zur Kunstsicherung durch: Streitheim (Kuratiekirche), Waal (Pfarrkirche), Unterauerbach (St. Michael).

Folgende Pfarrämter wurden wegen der geplanten Erstellung von Alarmanlagen beraten: Hoppingen, Mönchsdeggingen, Stillnau, Bissingen (Wallfahrtskirche Buggenhofen, Filialkirchen in Unterbissingen und Gaishardt), Diamantstein, Unterliezheim, Finningen, Reisenburg, Rettenbach, Haldenwang, Wengen, Zusamzell, Buttenwiesen, Lauterbach, Ehingen (Kapelle in Neuweiler), Langweid, Streitheim, Inningen, Hiltenfingen (Leonhardskapelle), Klimmach, Konradshofen, Wollmetshofen, Illertissen, Buch, Waal, Unterostendorf, Pfaffenhausen (Filialkirche in Egelhofen), Oberauerbach (Filialkirche in Unterauerbach), Egg a. d. Günz (Rochuskapelle), Günz a. d. Günz, Westerheim (Friedhofskapelle), Lachen, Niederdorf (Pfarrkirche, Filialkirche in Dietratried), Füssen (Franziskanerkirche), Willprechtzell, Igenhausen, Friedberg (Wallfahrtskirche St. Afra im Feld), Bachern (Filialkirche in Rohrbach), Winkl, Petzenhausen, Schöffelding, Stoffen, Oberalting (Pfarrkirche, Filialkirche in Meiling), Drößling, Frieding.

II. Restaurierungen

Im Zusammenhang mit den Vorbereitungen zur Ausstellung „Der hl. Simpert in der Verehrung und bildenden Kunst“ erwies sich die Restaurierung von mehreren Ausstellungsgegenständen als notwendig:

Bachern, Pfarrkirche. Das ursprünglich im Augsburger Dom befindliche Altargemälde „Der hl. Simpert rettet ein Kind“ von Johann Christoph Storer (1658) wurde durch Herrn Severin Walter einer gründlichen Reinigung unterzogen. Das Ergebnis der Restaurierung übertraf alle Erwartungen. Die majestätische Leuchtkraft der bravourösen Hochbarockmalerei ließ das Gemälde zur Hauptattraktion der Ausstellung werden.

Augsburg, Stadtpfarrkirche St. Ulrich und Afra. Die frühere Hochaltarpredella „Muttergottes mit Augsburger Heiligen“ von Elias Greither d. Ä. (1604) befand sich in einem teilweise sehr schlechten Erhaltungszustand. Die Restaurierung erstreckte sich auf die Entfernung erheblicher Übermalungen und auf die Festigung von sich ablösenden Farbpartien. – Die 12 Motivbilder mit Darstellungen des hl. Simpert waren teilweise dem Verfall nahe, so daß die Konservierung die Rettung im letzten Augenblick brachte. Alle diese Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen führte Herr Alfons Baintner mit großer Sorgfalt durch. Das Predellagemälde Greithers hat in der Andreaskapelle am rechten Seitenschiff einen schönen Platz gefunden, der dieses feine Kunstwerk gut zur Geltung kommen läßt.

Friedberg, Wallfahrtskirche St. Afra im Feld. Die Wiederentdeckungen von Teilen der ehemaligen Barockausstattung des Augsburger Domes reißen nicht ab. In einem Schuppen bei der Wallfahrtskirche wurde ein Gemälde mit der Geißelung Christi gefunden, das an der Säulenbasis „Storer Pinxit“ signiert ist (Öl/Lw., 208 x 128 cm). Ohne Zweifel handelt es sich dabei um das Altargemälde, das vom Domcellarius Johann Martin Miller in die von ihm 1692/93 errichtete Hl.-Kreuz-Kapelle an der Nordseite des Domes gestiftet wurde (Abb. 38)¹. Die Kapelle wurde im Verlauf der Regotisierung des Domes 1858 ff. abgebrochen und das heimatlos gewordene Gemälde kam offenbar durch Vermittlung des Bischofs Pankratius v. Dinkel nach St. Afra im Feld. Der Stelle entsprechend, wo das Gemälde wiedergefunden wurde, war sein Erhaltungszustand ziemlich mittelmäßig. Außer der Verschmutzung und einem Loch in der Leinwand erschwerten zahlreiche Kalkspritzer die Restaurierung erheblich, die von Herrn Karl Denzner unter völliger Schonung der originalen Farboberfläche mit großer Sorgfalt durchgeführt wurde. Einiges Kopfzerbrechen bereitete bei der ersten Besichtigung die Tatsache, daß die originale Leinwand an drei Seiten angestückt ist. Da die Anstückungen eine mit der Originalleinwand völlig übereinstimmende Textur aufweisen und auch die Maltechnik der Ergänzungen sich jener Storerers weitgehend angleicht, kann diese Anstückung nur verhältnismäßig kurze Zeit nach der Entstehung des Originals erfolgt sein. Die Verwendung derselben Leinwand und die bei der Reinigung gemachte Beobachtung, daß an den Rändern der Originalmalerei keine wesentlichen Ergänzungen und Übermalungen vorgenommen wurden, beweisen die Sorgfalt und Behutsamkeit, womit bei dieser Anstückung vorgegangen wurde. Diese Feststellungen ließen es als geboten erscheinen, von einer Reduktion auf das Storerersche Original Abstand zu nehmen. Die Anstückung und Ergänzung erklärt sich aus der Geschichte des Gemäldes. Der Stifter Johann Martin Miller hatte das Gemälde entweder noch von Johann Christoph Storer selbst, der im Jahre 1671 starb, oder aus dessen Nachlaß erworben. Das Gemälde befand sich daher, längst bevor es 1692/93 in die Hl.-Kreuz-Kapelle kam, in Millers Besitz. Daraus ergibt sich, daß die Anstückung und Ergänzung aus Anlaß seiner Verwendung als Altargemälde in dieser Kapelle um 1692/93 vorgenommen wurde. – Die Restaurierung brachte eine wunderbare Helldunkelmalerei zum Vorschein, die dem Simpertgemälde in Bachern (1658) ziemlich nahesteht. Die Komposition der Geißelung geht auf ein Vorbild von Anthonis van Dyck zurück. Wie van Dyck steht auch Storer bei der Gestalt des gemarterten Heilands und noch mehr in der Farbigeit unter dem Einfluß Tizians. Hier ist vor allem Tizians Dornenkrönung (München, Alte Pinakothek) zu

¹ Bruno Bushart, Die Barockisierung des Augsburger Domes: JVBAG 3, 1969, S. 127.

nennen, von der Storer außer der Diagonalkomposition Christi das Motiv des düster flammenden Pechkranzes links oben übernimmt. Storer war von etwa 1640 bis zu seiner Heimkehr nach Konstanz 1657 in Oberitalien tätig. In den Jahren 1657/58 schuf er fünf Altargemälde für den Augsburger Dom². Die Unmittelbarkeit der Erinnerungen an Italien findet in der Geißelung ihren Niederschlag und prägt aufs stärkste den Charakter des Gemäldes. Dies macht eine Datierung in die Zeit zwischen 1657 und 1660 ziemlich wahrscheinlich. Die Eindringlichkeit der Darstellung, die vor allem in der vergeistigten Wirkung des Helldunkels zum Ausdruck kommt, und die disziplinierte Ökonomie im Einsatz der künstlerischen Mittel beweisen, daß mit der Geißelung ein Meisterwerk Johann Christoph Storerers wiedergewonnen wurde.

Oberschönenfeld, Klosterkirche. Bei der Innenrestaurierung stellte es sich heraus, daß das Deckengemälde über dem Nonnenchor mit der Darstellung Jesu im Tempel von Johann Joseph Anton Huber (1769) am schlechtesten erhalten war. Zu Beginn unseres Jahrhunderts waren Teile der Vorhangdraperie und der Engel über der Hauptgruppe herabgestürzt. Bei der Restaurierung durch Oswald Völkel im Jahre 1904 wurden die originalen Bruchstücke soweit als möglich wiederverwendet. Die damals angeschraubten Partien hatten sich inzwischen wieder gelockert und mußten daher vor der Wiederbefestigung vom Untergrund gelöst werden. Da die Bindung zwischen Farbschicht und Putz sehr mürbe geworden war und außerdem die linke Seitengruppe der Hauptkomposition durch Feuchtigkeitseinwirkung gelitten hatte, mußte Restaurator Fischer, Egling, ein technisch schwieriges Festigungs- und Konservierungsverfahren durchführen. Bei der Abnahme dieser Partien wurde unter dem jetzigen Deckengemälde eine ältere Malschicht von erheblichem Umfang festgestellt, die bis zum südlichen Rand des Gewölbes reicht. Theoretisch wäre es möglich, daß es sich um den Rest einer Ausmalung aus der Erbauungszeit der Klosterkirche (1721–23) handelt, doch liegt hierfür nicht der geringste quellenmäßige Anhaltspunkt vor. Wesentlich mehr Wahrscheinlichkeit kann die Annahme für sich in Anspruch nehmen, daß es der Rest eines von Joseph Mages begonnenen Deckengemäldes ist, der über dieser Arbeit am 26. August 1769 verstarb³. Die Signatur des jetzigen Deckengemäldes beweist, daß es von Johann Joseph Anton Huber noch im Jahre 1769 ausgeführt wurde, d. h. in den drei noch verbleibenden Herbstmonaten September, Oktober und November. Diese Eile bei der Ausführung wird auch der Grund für die Beibehaltung und Überputzung der älteren Malschicht gewesen sein. Die Ungleichmäßigkeit des Putzgrundes und die unterschiedlichen Spannungsverhältnisse dürften auch die Ursache für die erwähnten Schäden gewesen sein.

² Ausstellungskatalog „Augsburger Barock“, Augsburg 1968, S. 152, Nr. 166.

³ Wilhelm Neu und Frank Otten, Landkreis Augsburg, Kurzinventar, München 1970, S. 230.

Folgende Pfarrämter wurden von Diözesankonservator in Restaurierungsfragen beraten: Augsburg (St. Sebastian: Restaurierung einer bedeutenden Muttergottesplastik, Anfang 17. Jh.); Haldenwang, Dekanat Günzburg (Pfarrkirche); Landsberg (Stadtpfarrkirche: Restaurierung einer barocken Schutzmantelmadonna).

III. Neuentdeckte Kunstwerke

Augsburg, Krypta des Domes. Im Rahmen der vom Landesamt für Denkmalpflege durchgeführten Grabungen wurde am Gewölbe über der Altarmensa, die an der Ostwand des Mittelschiffs der Krypta, d. h. unter dem heutigen Treppenaufgang zum Westchor steht, ein gotisches Fresko mit der Darstellung einer Kreuzigungsgruppe freigelegt (Abb. 39). Oberhalb dieses Freskos kam eine ältere Malschicht zum Vorschein, deren Oberfläche fast völlig geschwärzt ist. Erkennbar ist nur mehr eine Christusbüste mit Kreuznimbus. Diese ältere Malschicht überzieht den ganzen Gewölbeabschnitt über dem Altar. Der Gekreuzigte zeigt die für das 14. Jahrhundert bezeichnende geschwungene Körperhaltung. Diesem Stilcharakter entspricht auch die Farbigkeit, die durch Rot- und Ockertöne auf graublauem Grund bestimmt ist. Eine ikonographische Besonderheit ist die außerordentlich frühe Darstellung der schmerzhaften Muttergottes mit dem Schwert in der Brust. Die Verehrung der Schmerzen Mariens kommt zu Beginn des 14. Jahrhunderts auf. 1343 ist in Neuß ein Altar der Schmerzensmutter bezeugt⁴. Das Thema der Schmerzensmutter findet seine Entsprechung in der Darstellung des Schmerzensmannes, die am Gewölbe des nördlich anschließenden Joches erscheint. Hier zeigt sich eine völlige thematische Übereinstimmung mit den Passionsdarstellungen am südöstlichen Pfeiler neben dem Aufgang zum Westchor⁵. Wesentlich für diesen Zusammenhang ist auch die Tatsache, daß die beiden Schmerzensmandarstellungen im zeichnerischen Stil völlig übereinstimmen. Man kann daher von einer gleichzeitigen Entstehung und einer einheitlichen thematischen Konzeption ausgehen. Auf diese Passionsdarstellungen bezieht sich eine Stiftung Heinrichs des Bursners vom 10. Februar 1337, die im „Neueren Oblaienbuch“ verzeichnet ist: „Anno domini MCCCXXXVII. In die sancte Scolastice Dominus Hainricus Bursarius ductus zelo pietatis pro defunctis obtinuit, quod capitulum de redditibus trium librarum dn. aug. quos persolvit quando capitulum bona comparavit in Sinbrune persolvere debet impensas et expensas pro perpetuo luminari quod ardeat diebus et noctibus coram ymagine passionis

⁴ Hubertus Lossow, *Das Leben Mariens*, Berlin 1951, S. 61.

⁵ Richard Binder, Norbert Lieb und Toni Roth, *Der Dom zu Augsburg*, Augsburg 1965, Abb. S. 153.

christi, que locata est in occidentali choro super cancellos ita quod locetur a dextero latere crucifixi⁶.“

Der Text berichtet von einem Ewigen Licht, das vor dem „Bild des Leidens Christi im Westchor über den Schranken auf der rechten Seite des Gekreuzigten“ brennt. Diese Beschreibung bezieht sich auf zwei Passionsdarstellungen, einen Kruzifix und ein Bild des Leidens Christi, die im Jahre 1337 bereits vorhanden waren. Bei letzterem handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um die Darstellung des Schmerzensmannes am südöstlichen Pfeiler. Wesentlich in unserem Zusammenhang ist aber die Tatsache, daß die Themen mit den Darstellungen in der Krypta übereinstimmen. Da die stilistische Übereinstimmung die Gleichzeitigkeit der Malereien wahrscheinlich macht, ergibt das Jahr 1337 als terminus ante quem die Datierung in die Zeit der Gotisierung des Westchores zwischen 1326 und 1334⁷. Mit der Freilegung des Kreuzigungsfreskos in der Krypta wurde ein Werk von größter Bedeutung für die Augsburger Kunst der Gotik wiedergewonnen. Diese Bedeutung wird durch die sehr frühe Darstellung der schmerzhaften Muttergottes betont, die gewiß zu den ältesten ihrer Art in Deutschland zählt.

Ettenbeuren, Pfarrkirche. Durch die Aufmerksamkeit eines Mitglieds des Bistumsgeschichtsvereins wurde eine spätgotische Reliefplastik des hl. Simpert ausfindig gemacht, gerade noch rechtzeitig, um als wertvolle Bereicherung der Ausstellung „Der hl. Simpert in der Verehrung und bildenden Kunst“ einbezogen werden zu können (Abb. 40). Da die Plastik nicht mehr in der Simpertfestschrift veröffentlicht werden konnte, soll es an dieser Stelle nachgeholt werden. Bezeichnend für die nachlassende Erinnerung an den dritten Augsburger Bistumspatron ist ihre falsche Benennung als hl. Benno im Heimatbuch des Landkreises Günzburg⁸. Die Pfarrkirche von Ettenbeuren, deren Patronatsrecht das Augsburger Domkapitel innehatte⁹, bewahrt als Gegenstück eine Reliefplastik des hl. Ulrich. Beide bildeten offenbar die Seitenreliefs eines spätgotischen Flügelaltars. Die Augsburger Herkunft der Ettenbeurer Plastik wird durch die Form des Attributs dokumentiert, die den Wolf mit dem Kind seitenverkehrt, sonst aber völlig übereinstimmend vom Einblattholzschnitt „Die 24 Heiligen von Augsburg“ übernimmt¹⁰. Der stilistische Charakter ist aber eindeutig von der spätgotischen Plastik Ulms geprägt. Soweit die gegen-

⁶ HStA München, Hochstift Augsburg, Lit. Nr. 1021, Neueres Oblaienbuch, fol. LXXII r.

⁷ Tilmann Breuer, Die Stadt Augsburg, Kurzinventar, München 1958, S. 1, 10.

⁸ Franz Reißnauer, Josef Weizenegger und Anton H. Konrad, Der Landkreis Günzburg. Ein Porträt seiner Geschichte und Kunst, Weißenhorn 1966, S. 102.

⁹ Antonius v. Steichele und Alfred Schröder, Das Bisthum Augsburg, historisch und statistisch beschrieben, 5. Band: Die Landkapitel Ichenhausen und Jettingen, Augsburg 1895, S. 182.

¹⁰ Karl Kosel, Der hl. Simpert in der bildenden Kunst: JVABG 12, 1978, S. 83, Abb. 14.

wärtige Fassung des 19. Jahrhunderts Rückschlüsse zuläßt, kann man einen erheblichen Einfluß Michel Erharts feststellen. Gesichtstyp und Gewanddrapierung des hl. Sempert stehen in engem Zusammenhang mit dem hl. Dominikus vom früheren Hochaltar der ehemaligen Dominikanerkirche in Wimpfen am Berg, den Michel Erhart Ende der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts schuf¹¹. Bezüglich der Entstehungszeit der Ettenbeurer Plastiken dürfte der Antrag der Kirchenpfleger vom 22. März 1495 auf Errichtung einer ewigen Meßpfründe in der Pfarrkirche, die mit Einwilligung des Augsburger Domkapitulars Wolfgang v. Zillenhart als Amts- und Lehensherrn der Pfarrei erfolgte, einen Anhaltspunkt geben¹². Der bekannte Kunstsinn des Humanisten und Domdekans Zillenhart läßt es als durchaus denkbar erscheinen, daß er in der Zeit um 1495 bis 1500 einen Altar mit den Darstellungen der Augsburger Bistumspatrone in die Ettenbeurer Pfarrkirche stiftete.

Wollmetshofen, Filialkirche St. Jakobus d. Ä. In seinem Wanderbuch „Auf nahen Pfaden“ hebt Gustav Euringer von der Ausstattung dieser Kirche einen Metallkruzifix als gutes Werk des 17. Jahrhunderts hervor¹³. Im Rahmen der Erweiterung und Restaurierung dieses bescheidenen Kirchleins in den „Stauden“ kam dieses Kunstwerk nach jahrelanger Verborgenheit wieder zum Vorschein (Abb. 41). Das freudige Erstaunen der Augenzeugen war groß, einen vorzüglich erhaltenen Bronzekruzifix mit originaler Vergoldung und originalem Sockel aus weißem italienischem Marmor (Carrara?) zu erblicken: Höhe mit Sockel 53 cm; Höhe des Kreuzes 43,4 cm; Corpus: Höhe 25 cm, Breite (= Armspannweite) 25 cm.

Der Wollmetshofener Kruzifix zählt zu den zahlreichen Exemplaren, die am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts in der Florentiner Bildhauerwerkstatt des Giovanni da Bologna (1529–1608) entstanden und nach dessen Tod von seinen Schülern u. a. Adriaen de Vries und Hans Reichel, geschaffen wurden¹⁴. Nach ca. 1590 wurden zahlreiche kleine Kruzifixe in seiner Werkstatt angefertigt, wobei seine Schüler die Modelle Giambolognas benützten¹⁵. Zu diesen Schülern zählten wahrscheinlich Adriaen de Vries (1581), Antonio Susini, Gaspare Mola u. a. Da das Gebiet der kleinen Kruzifixe noch nicht ausreichend erforscht ist, kann hier eine völlig sichere Einordnung des Woll-

¹¹ Anja Broschek, Michel Erhart. Ein Beitrag zur schwäbischen Plastik der Spätgotik (= Beiträge zur Kunstgeschichte 8), Berlin – New York 1973, S. 182, Abb. 57, 59, 60.

¹² Steichele-Schröder 5, a.a.O., S. 186.

¹³ Gustav Euringer, Auf nahen Pfaden, Augsburg ²1910–15, S. 445. – Im Kurzinventar Landkreis Augsburg nicht aufgeführt.

¹⁴ Ausstellungskatalog „Giambologna sculptor to the Medici“, Edinburgh – London – Wien 1978/79, S. 45–47.

¹⁵ Kat. Giambologna, S. 45.

metshofener Exemplars in den großen Gesamtkomplex nicht erfolgen. Vielmehr soll er mit den im Bistum Augsburg vorhandenen gleichzeitigen Bronzekruzifixen verglichen werden. Dabei handelt es sich um folgende Werke:

1. Bronzekruzifix des Kreuzaltars. Hans Reichel 1605. Augsburg, Stadtpfarrkirche St. Ulrich und Afra.
2. Bronzekruzifix. Unbekannter Meister, Anfang 17. Jh. Höhe mit Sockel 127,5 cm; Höhe des Kreuzes 114 cm; Corpus: Höhe 40 cm, Breite (= Armspannweite) 40 cm. Dom zu Augsburg, Chorsakristei (Abb. 42).
3. Bronzekruzifix. Adriaen de Vries zugeschrieben, um 1596–1602. Höhe des Corpus 41 cm. Wullenstetten (Lkr. Neu-Ulm), Pfarrkirche¹⁶.

Ein erster Vergleich der vier Gestalten des Gekreuzigten zeigt in der Körperbehandlung ein erhebliches Maß an Gemeinsamkeiten (Abb. 43–46). Die Gegenüberstellung mit einem der Kruzifixe, die aus der Werkstatt Giambolognas (Wien, Kunsthistorisches Museum, Geistliche Schatzkammer, E. 19)¹⁷ hervorgegangen sind, macht den Grundtyp deutlich (Abb. 47). Das Wiener Exemplar geht auf Modelle zurück, die Giambologna für die Florentiner Klöster Sta. Maria degli Angiolini (um 1588) bzw. S. Marco (vor 1588) schuf¹⁸. Genauer betrachtet, stellt man beim Wollmetshofener Kruzifix in der Modellierung des Thorax eine weitgehende Übereinstimmung mit Reichels Gekreuzigtem in St. Ulrich und Afra fest. Beide verbindet eine expansive Aufwölbung des Thorax, die durch die konkave, beinahe halbkreisförmige Rippenstellung betont wird. Dementsprechend ist bei beiden die Hüftpartie breit ausgebildet und die Bauchmuskulatur durch eine energische Aufwölbung gekennzeichnet. Insgesamt ist daher beim Wollmetshofener Kruzifix in der Körperbildung eine sehr enge Verwandtschaft mit Reichels Kruzifix festzustellen. In diesem mehr barocken Habitus unterscheiden sich beide erheblich vom schlanken Körperbau der Kruzifixe in der Chorsakristei des Augsburger Domes und in Wullenstetten, die den erwähnten Werken Giambolognas in Florenz und Wien wesentlich näherstehen. Thorax und Unterleib sind bei ihnen einheitlicher und glatter modelliert, die Körperfläche als kompakte und rhythmisch fließende Einheit gestaltet. Am auffälligsten zeigt sich diese einheitliche Modellierung in der weniger scharf betonten Abgrenzung des Thorax gegen den Unterleib. Die Gegenüberstellung des Wiener Kruzifixes mit den Oberkörpern der Gekreuzigten im Augsburger Dom und in Wullenstetten (Abb. 48 u. 49) erweist

¹⁶ Ausstellungskatalog „Bayern. Kunst und Kultur“, München 1972, Nr. 767, Abb. 92. An dieser Stelle sei Herrn Dr. Albrecht Miller, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München, für die lebenswürdige Überlassung der Fotos aufs herzlichste gedankt.

¹⁷ Ausstellungskatalog Giambologna, Wien 1978/79, Nr. 107a.

¹⁸ Kat. Giambologna, Nr. 105 und 107 m. Abb.

eindeutig, daß die lebendige und sinnliche Modellierung des letzteren barocken Formvorstellungen am nächsten kommt. Der Kruzifix aus dem Augsburger Dom zeigt eine so weitgehende Übereinstimmung mit dem Wiener, daß er mit größter Wahrscheinlichkeit als eine in Florenz entstandene Replik nach den Modellen Giambolognas für Sta. Maria degli Angiolini und S. Marco bezeichnet werden kann. Bezieht man den Wollmetshofener Gekreuzigten (Abb. 50) in diesen Vergleich ein, so bleibt als formale Gemeinsamkeit mit den behandelten kleinen Kruzifixen die Betonung der Körpermittelachse durch runde Eintiefungen. Hier wird nun sehr deutlich, wie erheblich sich der Wollmetshofener und Wullenstettener Kruzifix von den beiden italienischen Werken unterscheiden. Der Generationsunterschied wird hier unmittelbar sinnfällig. Bei aller Unterschiedlichkeit der individuellen Handschrift zeigt die Lebhaftigkeit der Modellierung des Brustkorbes und die teilweise übereinstimmenden Mittel die generationelle Gemeinsamkeit des Wollmetshofener und Wullenstettener Kruzifixes. Man erkennt hier die Hinwendung zum Barock bei den niederländischen und deutschen Schülern Giambolognas.

Der auffälligste Unterschied des Wollmetshofener Kruzifixes zu den anderen hier behandelten Exemplaren ist die Dornenkrone auf dem Haupte Christi. Hiermit greift sein Meister auf den ältesten erhaltenen Bronzekruzifix Giambolognas (vor 1573) zurück, der sich im Palazzo Apostolico zu Loreto befindet¹⁹. Das Wiedererscheinen dieses Motivs nach ungefähr einer Generation kennzeichnet einen grundlegenden Wandel in der Auffassung vom Thema des Gekreuzigten, die sich vom schönheitlichen Ideal der Renaissance abwendet. Diese Wandlung wird durch die Tatsache verdeutlicht, daß der Kruzifix Georg Petels von der Kreuzigungsgruppe im Niedermünster zu Regensburg (um 1631/32) mit dem Motiv der Dornenkrone und mit seiner Körpermodellierung eindeutig der Entwicklungsreihe angehört, die mit Reichels Gekreuzigtem in St. Ulrich und Afra beginnt und deren Wendepunkt vom Wollmetshofener Kruzifix markiert wird²⁰. Wenn man das Haupt Christi von den Kruzifixen in Wullenstetten, Wollmetshofen und Augsburg-St. Ulrich (Abb. 51) miteinander vergleicht, so rückt der Wollmetshofener deutlich in die Nähe von Reichels Werk. Beide unterscheiden sich durch die stärkere Betonung der zeichnerischen Grundstruktur in der Gesichtsbildung vom Antlitz des Wullenstettener Gekreuzigten. Trotz der Abweichungen, die durch den Unterschied zwischen der monumentalen und kleinformatischen Ausführung bedingt sind, bleibt im Verhältnis der scharfen und geradlinigen Zeichnung des Nasenrückens und der Brauenbögen zur freien Großflächigkeit der Stirn eine grundlegende Überein-

¹⁹ Kat. Giambologna, Nr. 106 m. Abb.

²⁰ Theodor Müller und Alfred Schädler, Georg Petel, München 1964, S. 35–36, Nr. 56, Abb. 37.

stimmung zwischen den Wollmetshofener und dem Augsburgener Kruzifix bestehen. Man beachtete außerdem im Vergleich zum Wullenstettener die scharf-lineige Abgrenzung der Wange gegen die Oberlippe.

Die aufgezeigten Gemeinsamkeiten mit dem Gekreuzigten in St. Ulrich und Afra rechtfertigen eine Zuschreibung des Wollmetshofener Kruzifixes an Hans Reichel. Da vergleichbare Werke aus dem Oeuvre Reichels bis jetzt fehlen, soll diese mit Vorbehalt ausgesprochene Zuschreibung hiermit zur Debatte gestellt werden. Der mit der Wiedereinführung der Dornenkrone verbundene typologische Unterschied, der auf Petels Regensburger Kruzifix vorausweist, legt eine Datierung ins 2. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts nahe²¹. Hierfür könnte der für Januar 1612 belegte Aufenthalt Reichels zu Augsburg in Betracht gezogen werden²². Die Frage, wie dieses Meisterwerk nach Wollmetshofen kam, ist wohl mit dem Hinweis auf die Mickhausener Linie der Fugger zu beantworten, die dort im 16. und 17. Jahrhundert begütert war²³.

Kloster Holzen, Loretokapelle. Auf dem Dachboden des Klostergebäudes wurde der ursprüngliche Altaraufbau der Kapelle wiederentdeckt (Abb. 52). Bei der Suche nach der zugehörigen Loretomadonna stieß man in der Giebelnische der ehemaligen Klostermühle auf eine zur Hälfte verkürzte Muttergottesfigur mit Jesuskind, die, zur ursprünglichen Größe ergänzt, genau in den ausgesparten Figurenumriß der Mittelnische paßte. Dies und der Typus der Loretomadonna behoben jeden Zweifel, daß es sich um das ursprüngliche Gnadenbild handelte. Die ursprüngliche Ausstattung der Kapelle befand sich bis 1926 (!) an Ort und Stelle²⁴. Eine spätgotische Beweinungsgruppe gelangte damals in den Kunsthandel und befindet sich heute im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Der Ankauf des Klosters durch die St.-Josephs-Kongregation Ursberg 1927 verhinderte offenbar im letzten Augenblick die Verschleuderung des Altars. Seine Restaurierung, zusammen mit jener des Kapelleninnenraumes im Jahre 1978 abgeschlossen, durch die Firma Endhardt, Günzburg, umfaßte die Reinigung und Ergänzung der originalen Marmorierung, die größtenteils erhalten geblieben war, sowie die Anstückung des Gnadenbildes zur Originalgröße. Dadurch wurde uns ein Meisterwerk spätbarocker Altarbaukunst wiedergeschenkt, dessen Aufbau vom gängigen Typ des Loretoaltars völlig abweicht. Der viergeschoßige Aufbau mit den beiden Gnadenportalen im

²¹ Katharine J. Watson schreibt den Kruzifix mit Dornenkrone im Kloster Ss. Annunziata Florenz Antonio Susini zu und datiert ihn auf 1615 (Kat. Giambologna, Nr. 102, Abb. S. 45).

²² Friedrich Kriegbaum, Hans Reichel: Jb. der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N.F. 5, 1931, S. 249.

²³ Norbert Lieb, Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance, München 1958, S. 431.

²⁴ Hans Jakob Wörner, Ehemaliger Landkreis Wertingen, Kurzinventar, München 1973, S. 145.

Sockel ist konkav eingemuldet und empfängt durch das großartige Motiv der sechs Säulen, welche die reich ornamentierte Gnadenbildnische flankieren, und die bekrönende Muschelnische eine festliche Monumentalität. Dieser Altartyp stimmt mit dem Hochaltartabernakel von Johann Anton Pfaffinger (1738) in der Kollegienkirche Salzburg überein²⁵. Von diesem Vorbild weicht er in genialer Weise durch das prachtvolle Motiv der aus reich geschweiftem Ornament gebildeten Gnadenbildnische ab, die freiräumlich vorgestellt ist. Den Prototyp eines konkav angelegten Marienaltars mit vier Säulen und Muschelnische finden wir in Ehrgott Bernhard Bendels Altar der Marienkapelle im Augsburger Dom (1719–22) vorgebildet. Die enge Verwandtschaft der virtuosen Ornamentschnitzereien mit jenen am Hochaltar der Klosterkirche Holzen, den Bendel im Jahre 1730 schuf, weisen den Altar als ein Spätwerk dieses Meisters aus. Da die Ausmalung der Kapelle aus dem Jahre 1741 datiert und Bendel 1738 verstorben ist, wäre eine posthume Ausführung des Altars nach seinem Entwurf denkbar²⁶. Dies schließt jedoch nicht aus, daß der Altar bereits zwischen 1730 und 1738 entstand. Das Wiedererstehen der Loretokapelle als vielbesuchte Andachtsstätte und ihres kostbaren Altars bildet Krönung und Abschluß der seit 1966 laufenden Restaurierung von Kloster und Kirche Holzen unter der segensreichen und verdienstvollen Leitung der zu früh verstorbenen Oberin Mater Aribert Simon und von H. H. Pater Innozenz Feicht. – „Selig sind die Toten, die im Herrn sterben. Von nun an, spricht der Geist, sollen sie ausruhen von ihren Mühlen; denn ihre Werke folgen ihnen nach.“

²⁵ Manfred Ebhardt, *Die Salzburger Barockkirchen im 17. Jahrhundert* (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Band 354), Baden-Baden 1975, S. 120.

²⁶ H. J. Wörner, a.a.O., S. 144.