

Barockmalerei aus der Kunstsammlung des Priesterseminars

Von Karl Kosel

Die Geschichte der Kunstsammlung des Priesterseminars der Diözese Augsburg ist bis heute nicht erforscht und daher auch nicht geschrieben. Eine der wesentlichsten Ursachen hierfür dürfte darin zu erblicken sein, daß in Dillingen als dem Sitz der philosophisch-theologischen Hochschule und des Priesterseminars eine museale Aufstellung der Kunstsammlung nie ernsthaft in Betracht gezogen wurde. Damit war eine Entwicklung vom Museum des Priesterseminars zum Diözesanmuseum, wie sie in Freising erfolgte¹, von vornherein ausgeschlossen. Die Entwicklung der Kunstsammlung des Priesterseminars in Dillingen und des Diözesanmuseums in Augsburg, das in den Räumen des städtischen Maximilianmuseums untergebracht wurde, verlief daher getrennt. Diese Trennung war offenbar die Ursache, daß die Existenz dieser Kunstsammlung bis in die jüngste Vergangenheit der Öffentlichkeit und der Forschung unbekannt blieb. Erst die Entdeckung der Assistenzfiguren von Georg Petels Kreuzigungsgruppe aus dem Augsburger Hl.-Geist-Spital im Zusammenhang mit der Inventarisierung der Kunstdenkmäler der Stadt Dillingen und ihre Veröffentlichung im Jahre 1964 warf ein überraschendes Schlaglicht auf die Bedeutung der Kunstsammlung, die hinter den Mauern des Dillinger Priesterseminars verborgen war². Seither sind einige bedeutende Kunstwerke dieser Sammlung in Ausstellungen gezeigt worden und haben aus diesem Anlaß eine wissenschaftliche Würdigung erfahren: z. B. die Taufe Christi von Lambert Sustris und die hl. Cäcilia mit weiblichen Heiligen von Peter Candid³. Die Lückenhaftigkeit des Sammlungsinventars im Kunstdenkmälerband der Stadt

¹ Sigmund Benker und Peter Steiner, Diözesanmuseum der Erzdiözese München und Freising, Bildheft 1 (= Schnells Kunstführer 1022). München-Zürich 1974. S. 2.

² Kunstdenkmäler von Bayern, Schwaben VI: Werner Meyer und Alfred Schädler, Die Stadt Dillingen a. d. Donau. München 1964, S. 401ff., Abb. 324–327 – Theodor Müller und Alfred Schädler, Georg Petel, München 1964, S. 35, Abb. 50–53.

³ Ausstellungskatalog „Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock“, Augsburg 1980, Band II, S. 134f., Nr. 481 m. Abb. – Ausstellungskatalog „Wittelsbach und Bayern“ II/2. Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I.“ München 1980. S. 528ff., Nr. 860 m. Abb.

Dillingen veranlaßte den derzeitigen Regens des Priesterseminars, H. H. Rudolf Kopold, zusammen mit dem Verfasser ein vollzähliges Inventar der Kunstsammlung und eine photographische Dokumentation anzulegen, die eine Grundlage für die weitere bistumsgeschichtliche und kunstwissenschaftliche Erschließung dieser weitgehend unbekanntesten Kunstwerke bildet. Mit Freude denke ich an die vielen Stunden und Tage gemeinsamer Arbeit und an die interessanten Gespräche zurück und möchte es daher nicht versäumen, H. H. Regens Kopold an dieser Stelle für die gastfreundliche Aufnahme in seinem Hause aufs herzlichste zu danken.

Die erste Veröffentlichung über die Kunstsammlung des Priesterseminars, der an dieser Stelle in den nächsten Jahren weitere folgen sollen, befaßt sich vorwiegend mit Werken, die geschichtlich und thematisch in unmittelbarer Beziehung zur Geschichte des Hauses stehen. Die erste Gruppe, die als Grundstock der Kunstsammlung bezeichnet werden kann, umfaßt diejenigen Kunstwerke, die mit dem Gründer des Priesterseminars, Kardinal Otto Truchseß von Waldburg (1543–73), in direktem Zusammenhang stehen:

1. Bildnis Kardinal Otto Truchseß von Waldburg, Brustbild. Öl/Holz, 70 × 61 cm. Wohl Mitte 17. Jh.⁴
2. Taufe Christi im Jordan. Öl/Lw., 126 × 236 cm. Auf dem Felsen unterhalb des hl. Johannes des Täufers bez.: Lambertto de Amsterdam pinxit. Kopie nach dem Gemälde gleichen Themas von Lambert *Sustris* (Caen, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 142), um 1548. Das Originalgemälde zeigt rechts unten die Darstellung des Pelikans, der sich die Brust aufreißt, um mit seinem Blut seine Jungen zu nähren. Darüber die Devise Kardinal Ottos: Sic his, qui diligent⁵.

Das Verhältnis der Dillinger Kopie zum Original der „Taufe Christi“ ist noch nicht befriedigend geklärt und ein endgültiges Urteil könnte erst nach einer eingehenden maltechnischen Untersuchung abgegeben werden. Da aber beinahe auf der ganzen Malfläche keine Fehlstellen und Übermalungen – evtl. mit Ausnahme des oberen Bildrandes – festzustellen sind, kann die Authentizität der Signatur als gesichert gelten. Dies bedeutet, daß auch die Kopie in der Werkstatt von Lambert *Sustris* entstanden ist und vom Künstler durch die Signatur als dem Original entsprechend gekennzeichnet wurde. Da das heute in Caen befindliche Gemälde durch das Sinnbild und die Devise als persönliches Eigentum des Kardinals Otto Truchseß von Waldburg ausgewiesen ist, könnte die Kopie als Geschenk des Gründers an das Priesterseminar in Dillingen

⁴ KD Stadt Dillingen, S. 390, Nr. 1.

⁵ KD Stadt Dillingen, S. 396, Nr. 35. – Eine weitere Fassung der „Taufe Christi“ von Lambert *Sustris* (Öl/Lw., 95 × 153 cm) befand sich 1970 bei Julius Böhler, München. Gütiger Hinweis von Herrn Dr. Heinrich Geißler, Staatsgalerie Stuttgart, dem ich für die Überlassung der Unterlagen sehr herzlich danke.

gelangt sein. In diesem Zusammenhang ist auf die Schenkungen Kardinal Ottos an die dem hl. Hieronymus geweihte Kapelle des Konvikts zu verweisen⁶. Eine spätere Entstehung des Gemäldes nach dem Tod Kardinal Ottos ist auf Grund seiner typisch manieristischen Malweise mit Sicherheit auszuschließen.

Eine zweite Gruppe steht in Verbindung mit der Persönlichkeit des „zweiten Gründers“ der Universität und des Priesterseminars, Bischof Heinrich von Knöringen (1599–1646):

1. Bildnis Bischof Heinrich von Knöringen, Brustbild. Gegenstück zum Bildnis Kardinal Ottos (Nr. 1). Öl/Holz, 71,5 × 61 cm. Schule Matthäus Gundelach (?), 1. Hälfte 17. Jh.⁷
2. Bildnis des Kardinals Hl. Robert Bellarmin (1542–1621), am Schreibtisch sitzend. Öl/Holz, 71,5 × 69,5 cm. Nach 1621. (Abb. 24)⁸
3. Hl. Hieronymus als Einsiedler. Öl/Alabaster, 36,5 × 27,5 cm. Johann König (1586–1642) zuzuschreiben, um oder vor 1607 (Abb. 23)⁹.

Erhebliches künstlerisches Interesse darf das kostbare Alabastertäfelchen mit der Darstellung des Seminarpatrons St. Hieronymus beanspruchen. Die Feinheit dieses kleinformatigen Kabinettbildes weist es als Geschenk eines hochgestellten Kunstkenners und Kunstsammlers aus. Das Kreuz, das der heilige Einsiedler in der linken Hand hält, weist auf das Patrozinium der Konviktskapelle hin, die dem Hl. Kreuz und dem hl. Hieronymus geweiht war¹⁰. Die Weihe dieser Kapelle am 30. September 1607, dem Fest des hl. Hieronymus, durch Bischof Heinrich von Knöringen legt den Schluß nahe, daß der Bauherr aus diesem Anlaß diese Kostbarkeit dem Priesterseminar schenkte¹¹. Die führenden Augsburgsburger Meister auf dem Gebiet der Kabinettbilder und Kunstkammerstücke im 1. Viertel des 17. Jahrhunderts waren Anton Mozart (1573–1625) und Johann König. Die unmittelbare Verwandtschaft der Engels-

⁶ Friedrich Zoepfl, Geschichte des Bistums Augsburg und seiner Bischöfe, Band II: Das Bistum Augsburg und seine Bischöfe im Reformationsjahrhundert, München-Augsburg 1969, S. 277.

⁷ KD Stadt Dillingen, S. 390, Nr. 2, Abb. 299. – Ausstellungskat. „Die Jesuiten und ihre Schule St. Salvator in Augsburg 1582“, S. 121, Nr. 83.

⁸ Eindeutige Identifizierung durch H. H. Pater Hans Grünewald SJ, München. Das Wappen mit den 6 Tannenzapfen übereinstimmend mit demjenigen auf dem ursprünglichen Grabdenkmal in Il Gesù, Rom (Abb. bei: Maurizio u. Marcello Fagiolo dell' Arco, Bernini, Roma 1967, Nr. 21). Brustbild des schreibenden R. B. mit Büchern völlig identisch mit dem Stich von Anton Wierx (Walter Brandmüller, Galilei und die Kirche oder Das Recht auf Irrtum, Regensburg 1982, Abb. S. 117. – Vgl. F. Tschochner, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 8, 1976, Sp. 273). – Die irrtümliche Identifizierung mit Kardinal Otto Truchseß v. Waldburg aus der älteren Literatur übernommen bei: KD Stadt Dillingen, S. 396, Nr. 28, Abb. 298; F. Zoepfl, a. a. O., S. 457; Ausstellungskat. „Die Jesuiten und ihre Schule St. Salvator in Augsburg 1582“, Augsburg 1982, S. 93f., Nr. 18.

⁹ In KD Stadt Dillingen nicht aufgeführt.

¹⁰ Thomas Specht und Andreas Bigelmair, Geschichte des Bischöflichen Priesterseminars Dillingen a. D. 1804–1904, Augsburg 1928. S. 54.

¹¹ Specht – Bigelmair, a. a. O., S. 54.

gruppe mit einer solchen auf dem für Johann König gesicherten Gemälde der „Flucht nach Ägypten“ (Esztergom, Christliches Museum. Nr. 55.406) rechtfertigt die Zuschreibung des Dillinger Gemäldes an Johann König¹². Die Malweise des Dillinger Täfelchens ist durch eine ausgeprägte graphische Technik gekennzeichnet und besitzt an den Nähten der Alabasteräderung den Charakter einer Federzeichnung, die mit den Gestaltungsmitteln des Miniaturmalers die natürliche Marmoräderung zu einem teils abstrakten, teils naturhaften Kompositionssystem zusammenfaßt. Bei genauer Betrachtung stellt man fest, daß nur der kleinere Teil der Bildfläche bemalt ist, während der größere Teil im Naturzustand belassen wurde. Die spitzpinselig aufgetragenen Schraffuren als kontrastierendes Kompositions- und Farbelement rufen den Eindruck einer Raumandeutung in einer Landschaft hervor, die im Urzustand oder erst im Entstehen begriffen ist: Natur und Kunst als Grundmodell der werdenden Schöpfung. Dieser urweltliche Eindruck verbindet sich mit dem Bild der Höhle als Behausung des Einsiedlers und als Ort seiner persönlichen Begegnung mit dem Schöpfer und der Schöpfung. Der kaum unterscheidbare Übergang von Natur und Kunst zeigt sich vor allem bei der Wolke, über der die beiden Engel mit dem Kardinalshut des hl. Hieronymus schweben. Die Konturen der Wolke schließen sich in Linienführung und Rhythmus völlig der Marmoräderung an, so daß die Übergänge zwischen irdischem und himmlischem Bereich fließend gestaltet sind. Die dadurch erzielte räumliche Einheit von Himmel und Erde verdichtet sich im ornamental fließenden Liniengefüge zum Urbild der Schöpfungslandschaft, das sich dem geistigen Auge des Einsiedlers offenbart. Die Einheit von Himmel und Erde in ihrer ursprünglichen Schöpfungsharmonie wird zum Spiegelbild des Einsiedlers, der in der Einsamkeit das Einswerden mit der Schöpfung und dem Schöpfer sucht. Diese Synthese von Natur und Kunst zum Urbild der Schöpfungslandschaft zeigt in der Naturauffassung barocke Wesenszüge, deren Voraussetzungen im Florentiner Marmorosaik des 16. Jahrhunderts geschaffen wurden. Seine frühesten Auswirkungen auf deutschem Boden erscheinen in der Ausstattung der Reichen Kapelle der Münchner Residenz (geweiht 1607) und in den Beständen der Kammergalerie des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern, die auch Gemälde von Johann König und Anton Mozart enthielt¹³. Im Vergleich zur außerordentlich detaillierten Malweise

¹² Ausstellungskat. „Augsburger Barock“, Augsburg 1968, S. 123 (Biographie Königs). – Öl/Marmor, 18 × 35 cm. A. Czobor, Zwei unbekannte Bilder des Johann König: Pantheon 18, 1960, S. 25ff. Für diesen wichtigen Hinweis bin ich Herrn Dr. Gode Krämer, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, zu herzlichem Dank verpflichtet.

¹³ Herbert Brunner, Die Kunstschatze der Münchner Residenz. Hsg. v. Albrecht Miller. München 1977, S. 177. – Monika Bachtler – Peter Diemer – Johannes Erichsen, Die Bestände von Maximilians I. Kammergalerie. Das Inventar von 1641/1642: Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, hsg. v. Hubert Glaser (= Mitteilungen des Hauses der Bayerischen Geschichte I), München 1980, S. 218, Tafel I.

Königs in seiner römischen Zeit (1610–13), wie sie in seiner Miniatur „Orpheus unter den Tieren“ von 1613 (München, Residenz, Herzkabinett) erscheint¹⁴, vertritt der Dillinger Hieronymus eindeutig eine frühere Entwicklungsphase. Die Bedeutung dieser Gattung der Kabinetmalerei, die Formelemente des Florentiner Marmormosaiks aufnimmt und zur unmittelbaren Verschmelzung von Natur und Naturdarstellung führt, zeigt sich vor allem in den Auswirkungen auf die Scagliolamalerei, deren früheste Exemplare ebenfalls in der Ausstattung der Reichen Kapelle (1632) auftreten¹⁵. Ihre Auswirkungen reichen über die Scagliolaplaten im Chorgestühl der Kemptener Lorenzkirche (um 1666–70) bis zu den Arbeiten Dominikus Zimmermanns im 1. Viertel des 18. Jahrhunderts¹⁶. Ein Vergleich des Dillinger Hieronymusbildes mit einer Landschaftsszenerie aus einem Scagliola-Antependium Dominikus Zimmermanns in der Wallfahrtskirche Biberbach (1712/13) erweist die erstaunlich engen Zusammenhänge in der Naturdarstellung, die über den Abstand von einem Jahrhundert hinweg in dieser Kunstgattung wirksam sind (Abb. 25)¹⁷.

Die Kunstwerke aus der Regierungszeit des Bischofs Johann Christoph von Freyberg (1665–90) stellen ein getreues Spiegelbild der damaligen Ausstattungstätigkeit in der Studienkirche und der daran beteiligten Meister dar. Johann Heinrich Schönfeld und Johann Christoph Storer sind mit eigenhändigen Werken bzw. solchen aus ihrem Schülerkreis und ihrer Nachfolge, u. a. von Johann Georg Melchior Schmidtner, vertreten¹⁸. Drei Gemälde bekunden ihren unmittelbaren Zusammenhang mit dem Priesterseminar durch Ansichten des Konvikts vor dem Neubau der Universität (1688/89) unter Bischof Johann Christoph von Freyberg¹⁹.

1. Haupt des hl. Johannes des Täufers, sog. Johannesschüssel. Öl/Lw., 46 × 58 cm. Johann Heinrich *Schönfeld* (1609–84) zuzuschreiben, um 1680–84²⁰.
2. Der hl. Stanislaus Kostka rettet das Konvikt durch seine Fürbitte aus Feuersnot. Öl/Lw., 151 × 100 cm. Werkstatt von Johann Christoph *Storer* (um 1620–71), um 1660²¹.

¹⁴ Brigitte Volk-Knüttel, Maximilian I. von Bayern als Sammler und Auftraggeber. Seine Korrespondenz mit Philipp Hainhofer 1611–1615: Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher, S. 91 f.

¹⁵ H. Brunner, a. a. O., S. 177.

¹⁶ Hugo Schnell, Stadtpfarrkirche St. Lorenz Kempten (= Schnells Kunstführer 423), München-Zürich³ 1971, S. 14.

¹⁷ Hugo Schnell, Die Wies. Ihr Baumeister Dominikus Zimmermann, Leben und Werk. München-Zürich 1979, S. 17.

¹⁸ Julius Schöttl, Studienkirche Dillingen a. d. D. (= Schnells Kunstführer 258), München-Zürich³ 1970, S. 13 f.

¹⁹ KD Stadt Dillingen, S. 362 ff.

²⁰ KD Stadt Dillingen, S. 397, Nr. 51 (Süddeutsch, 17. Jh.).

²¹ KD Stadt Dillingen, S. 397, Nr. 42, Abb. 310.

3. Die Muttergottes überreicht dem hl. Antonius von Padua das Jesuskind; im Hintergrund Ansicht des Konvikts. Gegenstück zu Nr. 2. Öl/Lw., 150 × 108 cm. Werkstatt von Johann Christoph Storer, um 1660²².
4. Hl. Joseph mit dem Jesuskind und den Erzengeln Michael, Raphael und Gabriel; unten Hofansicht des Konvikts. Ehemals Seitenaltargemälde in der Hauskapelle des Priesterseminars. Öl/Lw., 173 × 118 cm. Johann Georg Melchior Schmidtner (1625–1705) zuzuschreiben, um 1685–87²³.

Den höchsten künstlerischen Rang nimmt das Gemälde mit der faszinierenden Darstellung des Totenantlitzes Johannes des Täufers ein, eine außerordentlich subtile Malerei, die deutlich die Meisterhand Johann Heinrich Schönfelds erkennen läßt (Abb. 26). Die stillebenartig arrangierte Komposition variiert in ihren Diagonalachsen die Grundrichtungen: die Querachse im Haupt des Täufers, die Höhenachse im Kreuzstab mit dem Inschriftband „Ecce Agnus Dei“, die Tiefenachse mit der Seitenkante des profilierten Sockels, auf dem die Schüssel mit dem Johanneshaupt liegt. Die Betonung der Kompositionsgrundlinie durch die Vorderkante des Sockels in mehreren tiefenräumlichen Ebenen bildet die Grundlage für die Richtungsgegensätze der Diagonalen in der Höhen- und Tiefendimension, die in den beiden Achsen des Kreuzstabes zusammengefaßt werden, und ermöglicht dadurch die Anhebung der Grundfläche auf eine gleichsam schwebende Ebene in Höhe der Mittelquerachse. Der schwebende Charakter der angehobenen Bildgrundfläche erfährt eine Steigerung zu visionärer Wirkung in der querovaloiden Komposition der Schüssel mit dem Johanneshaupt, die über die Grundebene erhoben ist, und der spiegelbildlich korrespondierenden Schleife des Inschriftbandes. Als Gegengewicht zur Diagonale des Kreuzstabes in der rechten oberen Ecke erscheint in der linken unteren Bildecke ein reich gemustertes Tuch in diagonaler Drapierung, die in der vordersten Bildebene die diagonalen Hauptachsen der tiefenräumlichen Komposition nochmals anklingen läßt. Die Vielschichtigkeit und Kompliziertheit der räumlichen Beziehungen in und zwischen den Bildebenen wird durch die große Form der schwebenden ovaloiden Komposition in einem ebenso differenzierten wie gelösten Gleichgewicht gehalten, das die Abgelöstheit der ewigen Ruhe und des visionären Zustandes wunderbar zum Ausdruck bringt. Die Ausgewogenheit und Differenziertheit, die vor allem mit kompositorischen Mitteln erzielt wird, trägt deutliche Züge des Spätstils und wird durch die Konzentration der Farbskala auf den goldbraunen Boluston noch verstärkt. Dieser farblichen Beschränkung entspricht eine solche der Beleuchtung, die sich ausschließlich auf die vorderste Bildebene konzentriert und dadurch den mit koloristischer Subtilität artikulierten Kontrast zwischen dem warmtonigen, reich gemusterten Stoff, dem Gold der Schüssel und dem fahlen Inkarnat des Totenantlitzes

²² KD Stadt Dillingen, S. 395, Nr. 26 (Schwäbisch, um 1700. Irrtümlich hl. Stanislaus).

²³ KD Stadt Dillingen, S. 394, Nr. 19 (Gute einheimische Arbeit um 1700).

hervorrufen. Hervorgehoben sei die feine Nuancierung der Tonwerte innerhalb der Braun- und Bolusskala beim Übergang zwischen dem Tuch, dem Haupt- und dem Barthaar Johannes des Täufers, die in den Tönungen der abgeschatteten Gesichtshälfte ihr Gegengewicht findet. Die Differenzierung der Farbigkeit und der Beleuchtung, die hier auf eng begrenztem Raum stattfindet, verleiht kontrastierend der dominierenden ovaloiden Komposition um das Johanneshaupt eine monumentale und zugleich durchgeistigte Wirkung, die ein erhebliches Maß an künstlerischer Reife erkennen läßt.

Die aufgezeigten Strukturen der Komposition, Beleuchtung und Farbigkeit finden in den spätesten Werken Johann Heinrich Schönfelds, vor allem in dem aus dem Augsburger Dom stammenden Gemälde „Der hl. Hieronymus vernimmt die Posaune des Jüngsten Gerichts“ (Augsburg, Bischöfliches Ordinariat), ihre unmittelbaren Parallelen²⁴. In diesem um 1683/84 entstandenen Werk erscheinen bei dem Bücherstilleben in der rechten unteren Bildecke und mit der auf die vorderste Bildebene begrenzten Beleuchtung die augenfälligsten Verwandtschaften mit dem Dillinger Johanneshaupt (Abb. 27). Die kompositionelle Verwandtschaft des Bücherstillebens erweist sich in der Betonung der Kompositionsgrundlinie durch das am weitesten in den Vordergrund geschobene Buch, von dem in mehreren tiefenräumlichen Ebenen die Auffächerung der Diagonalachsen als Variation der Grundrichtungen ausgeht. Der energische Ansatz der Diagonale durch das überschneidende zweite Buch und seine Fortsetzung nach rechts durch eine Partie des Kardinalsmantels entspricht in seinem Verhältnis zum Körper des hl. Hieronymus völlig demjenigen des Tuches zum Johanneshaupt beim Dillinger Gemälde. Vor allem aber ist es die Öffnung des dunklen Raumes durch die ovaloide Komposition der Arme des hl. Hieronymus und des Engels mit der Posaune, die mit der gleichartigen Komposition des Dillinger Gemäldes in unmittelbarer Verbindung steht. Auch die Beschränkung der Farbigkeit auf die Erdfarbenskala mit stark abgedunkelten Purpur-, Braun- und Olivtönen, die in scharf betontem Kontrast zum Weiß und zum fahlen Inkarnat stehen, entspricht im Grundprinzip dem Dillinger Gemälde. Eine derartige koloristische Konzentration auf der Grundlage der helleren Rot-Gold-Bolus-Skala erscheint bei Johann Heinrich Schönfeld um 1680 im Wandgemälde der Dillinger Studienkirche mit den „Hll. Stanislaus und Barbara vor der Muttergottes“, das Herbert Pée gegen das Ende der siebziger Jahre datiert²⁵, und in der 1681 datierten „Hl. Dreifaltigkeit“ auf Schloß Kaunitz in Austerlitz²⁶. Der Christus des letzteren Gemäldes zeigt die denkbar engste physiognomische Verwandtschaft mit dem Johanneshaupt des Dillinger Gemäldes. Die engste koloristische Verwandtschaft mit dem Johannesgemälde

²⁴ Herbert Pée, Johann Heinrich Schönfeld – Die Gemälde, Berlin 1971, S. 204, Abb. 172.

²⁵ H. Pée, a. a. O., S. 198, Abb. 162.

²⁶ H. Pée, a. a. O., S. 201f., Abb. 169 u. Farbtafel XVI.

weist das Wandgemälde in der Dillinger Studienkirche auf, das in der Partie um die Häupter der Muttergottes und der hl. Barbara die Rot-Gold-Bolus-Skala mit unmittelbar vergleichbaren Tonwerten entwickelt.

Die damit erwiesene große Wahrscheinlichkeit der Zuschreibung an Johann Heinrich Schönfeld ruft die jahrzehntelange Verbindung des Künstlers mit Johann Christoph von Freyberg ins Gedächtnis zurück, an deren Beginn im Jahre 1657 der Auftrag für das Gemälde der Verklärung Christi auf dem Altar der 10000 Märtyrer im Augsburger Dom stand, das sich heute in der Marktkirche von Hohenwart befindet²⁷. Die Wertschätzung, die Freyberg der Kunst Schönfelds entgegenbrachte, erreichte in den achtziger Jahren einen nochmaligen Höhepunkt, der im Auftrag von 1680/81 für das Hochaltargemälde des Augsburger Domes mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariens zum Ausdruck kam²⁸. Wie Bruno Bushart nachgewiesen hat, schuf Schönfeld im Auftrag Freybergs das vermutlich 1684 entstandene Hochaltarbild mit der Verehrung der Hl. Dreifaltigkeit für die Propsteikirche St. Ägidien in Kleinkomburg, das sich heute in der ehemaligen Stiftskirche von Großkomburg befindet²⁹. Es erscheint daher durchaus denkbar, daß sich das Gemälde mit dem Johanneshaupt im persönlichen Besitz des Bischofs Johann Christoph von Freyberg befand und von diesem noch zu seinen Lebzeiten dem Priesterseminar geschenkt wurde oder aus seinem Nachlaß dorthin gelangte. Auf Grund des Johannesthemas muß ein möglicher Zusammenhang mit der Johanneskirche auf dem Fronhof in Erwägung gezogen werden, die unter Bischof Johann Christoph in den Jahren 1689/90 eine gründliche Renovierung erfuhr³⁰. Die Altargemälde schuf Johann Georg Melchior Schmidtner³¹. Das Hochaltarblatt mit der Enthauptung Johannes des Täufers, das sich seit neuerem in der Augsburger Barfüßerkirche befindet, zeigt allerdings nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem Dillinger Gemälde³². Eine Zuschreibung an Schmidtner oder einen anderen Augsburger Maler aus dem Schüler- oder Stilkreis Schönfelds kann daher mit ziemlicher Sicherheit ausgeschlossen werden. Die Konzentration und Beschränkung der künstlerischen, vor allem der farblichen Gestaltungsmittel, die thematisch und durch das Format bedingt ist, veranschaulicht im Gegensatz

²⁷ H. Pée, a. a. O., S. 147, Abb. 89.

²⁸ H. Pée, a. a. O., S. 242, Abb. 331.

²⁹ 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. 109 ff., Abb. 76 u. 77. – H. Pée, a. a. O., S. 203 f., Abb. 171 a.

³⁰ Corbinian Khamm, Hierarchia Augustana chronologica tripartita, Pars I, Augsburg 1709, S. 55.

³¹ Placidus Braun, Die Domkirche in Augsburg, und der hohe und niedere Clerus an derselben, Augsburg 1829, S. 66.

³² Gütige Mitteilung von Herrn Professor Dr. Bruno Bushart.

zu den großen Kompositionen aus Schönfelds spätester Schaffensperiode seine Fähigkeit, auch im kleinen Bildformat die Vergeistigung und die visionäre Kraft mit souveräner Sicherheit zu verwirklichen.

Die Zusammengehörigkeit der beiden Gemälde mit den Darstellungen der hll. Stanislaus Kostka und Antonius von Padua wurde im Kunstdenkmälerinventar Stadt Dillingen übersehen (Abb. 28, 29). Die Gegenüberstellung beider Gemälde erweist sie im Kompositionstyp und durch die Ansichten des Konvikts eindeutig als Gegenstücke. Als irrtümlich ist auch die Benennung des hl. Stanislaus Kostka bei dem Gemälde zu bezeichnen, das die Überreichung des Jesuskindes durch die Muttergottes darstellt. Die Unterschiedlichkeit der Mönchshabite bei beiden Heiligen macht deutlich, daß der hl. Stanislaus nicht beidemale dargestellt ist. Die Franziskanerkutte des Mönches auf dem zweiten Gemälde läßt nur die Identifizierung mit dem hl. Antonius von Padua zu. Der sehr gute Erhaltungszustand beider Gemälde läßt die italienisch geprägte Leuchtkraft des Kolorits von Johann Christoph Storer und seiner Werkstatt vorzüglich zur Geltung kommen. Der rotgoldene Gesamtton der Farbigkeit und die Zeichnung der Figuren stehen in unmittelbarer Abhängigkeit von Storer's Altarbildern aus dem Augsburger Dom, vor allem des Gemäldes „Der hl. Simpert rettet ein Kind“ (1658)³³. Gewiß besitzen die beiden Dillinger Gemälde nicht die malerische Bravour von Storer's eigenhändigen Arbeiten, doch die malerische Sensibilität in der Gestaltung der Himmelspartien, vor allem beim Stanislausbild, beweist ihre Entstehung unter seiner Aufsicht. Die beiden Darstellungen des Dillinger Konvikts folgen den 1627 entstandenen Stichen von Wolfgang Kilian und Daniel Manasser und machen den Verlust des schönen Renaissancehofes deutlich, der durch den Abbruch von 1910 verursacht wurde (Abb. 30)³⁴. Die malerischen Qualitäten der beiden Gemälde geben einen anschaulichen Begriff von der verhältnismäßig hohen Durchschnittsqualität auf dem Werkstattniveau, die in der Zeit Johann Heinrich Schönfelds und Johann Christoph Storer's erreicht wurde.

Ein gutes Beispiel für die beachtlichen künstlerischen Leistungen, die im Einflußbereich Schönfelds und Storer's entstanden, ist das ehemalige Seitenaltargemälde aus der Hauskapelle des Priesterseminars, das den hl. Joseph mit dem Jesuskind und den Erzengeln Michael, Raphael und Gabriel darstellt (Abb. 31). Diese Identifizierung stützt sich auf die Tatsache, daß ein Seitenaltar der Hauskapelle dem hl. Joseph und den Erzengeln geweiht war³⁵. Die Ansicht des Innenhofes des Priesterseminars bestätigt diesen Zusammenhang und zeigt durch die typologische Übereinstimmung mit den oben behandelten Gemälden

³³ Karl Kosel, *Der hl. Simpert in der bildenden Kunst: St. Simpert, Bischof von Augsburg 778–807*, Augsburg 1978, S. 87, Abb. 24.

³⁴ F. Zoepfl, a. a. O., Abb. 23 u. 24.

³⁵ Specht-Bigelmaier, a. a. O., S. 54.

aus der Storer-Werkstatt, daß sich in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts am Priesterseminar eine Bildtradition ausgebildet hat. Zu dieser Bildgruppe, die durch eine Ansicht des Priesterseminars gekennzeichnet ist, zählt auch Schönfelds Gemälde mit den hll. Stanislaus und Barbara vor der Muttergottes in der Studienkirche³⁶. Diese ikonographischen Zusammenhänge legen den Schluß nahe, daß sie auf die thematische Konzeption eines Auftraggebers zurückgehen. Den Schlüssel hierfür liefert das Josephsthema des Altargemäldes, das auf die Einführung des Josephsfestes als gebotenen Feiertag in der Diözese Augsburg durch Bischof Johann Christoph von Freyberg hinweist³⁷. Seine Bedeutung als treibende Kraft der Barockisierung des Augsburger Domes hat Bruno Bushart dargestellt³⁸. Seine Verbindung mit Dillingen geht auf die dortige Tätigkeit als Hofratspräsident seit 1646 zurück. Der umfangreiche Auftrag für die Altargemälde in der Johanneskirche auf dem Fronhof, den er 1689/90 Johann Georg Melchior Schmidtner erteilte, läßt darauf schließen, daß ihm das Schaffen dieses Künstlers schon längere Zeit bekannt war. Dies kann mit Sicherheit vom Dillinger Priesterseminar gesagt werden, das dem Bischof unmittelbar unterstand.

Die Zuschreibung und Datierung des Dillinger Josephsgemäldes an Johann Georg Melchior Schmidtner erfolgt auf Grund der engen Verwandtschaft mit dem Seitenaltargemälde in der Jesuitenkirche zu Luzern (1679) und mit dem Hochaltargemälde in der Pfarrkirche von Hailtingen (1687) (Abb. 32)³⁹. Zur Veranschaulichung des derzeitigen Forschungsstandes über Schmidtner wird eine Aufstellung der bis jetzt bekannten und gesicherten Gemälde in der Fußnote beigegeben⁴⁰. Die Grundform der Gruppenkomposition, die vom

³⁶ H. Pée, a. a. O., Abb. 162.

³⁷ C. Khamm, a. a. O., S. 447.

³⁸ Bruno Bushart, Die Barockisierung des Augsburger Domes: JVAB 3, 1969, S. 121 ff.

³⁹ Bushart, Schönfeld, S. 117f., Abb. 78. – Ausstellungskatalog „Barock in Baden-Württemberg“, Band 1, Bruchsal 1981, Farbtafel S. 112.

⁴⁰ Werksverzeichnis Johann Georg Melchior Schmidtner. Grundlegend der Artikel von Norbert Lieb in Thieme-Beckers Künstlerlexikon 30, 1936, S. 173f. Ergänzungen bei Bruno Bushart (Anm. 29).

1663 Augsburg, St. Georg: Altargemälde, Tod des hl. Joseph (zerstört)

1672 Holzen, Klosterkirche: Hochaltargemälde, Taufe Christi

1676 Konstanz, Münster: Altargemälde, Hl. Familie

1679 Luzern, Jesuitenkirche: Seitenaltargemälde, Verehrung des Namens Jesu durch die Gründer des Jesuitenordens (Bushart)

1680 Öhningen, Stiftskirche: Hochaltargemälde (Friedrich Thöne, in: Dorf und Stift Öhningen, 1966, S. 220)

1681 Augsburg, St. Georg: 4 Gemälde, Leben des hl. Georg (Verschollen)

1683 Straubing, Jesuitenkirche: Hochaltargemälde, Himmelfahrt Mariä

1684 Ellwangen, Wallfahrtskirche Schönenberg: 2 Seitenaltargemälde in der Anna- und Johanneskapelle

rampenförmig ansteigenden Vordergrund mit der Hofansicht des Priesterseminars ausgeht, stimmt in der auffälligen Parallelisierung der Figuren mit den Altargemälden in Luzern und Hailtingen völlig überein. Die engste Verwandtschaft verbindet das Dillinger Josephsgemälde mit dem Hochaltargemälde in Hailtingen hinsichtlich der Vedute mit dem knieenden Engel. Der kompositionelle Grundtyp des Dillinger Bildes erscheint bei Schmidner mit den beiden 1679 und 1680 entstandenen Altargemälden in Luzern und Öhningen, wodurch ein terminus post quem gegeben ist. In der Farbigkeit sowie in der zeichnerischen und physiognomischen Charakterisierung der Engel steht das Dillinger Bild in denkbar größter Nähe zum Hailtinger Hochaltargemälde. Bei beiden Gemälden dominiert eine goldbraune Gesamtfarbigkeit in den Lichterscheinungen und Wolken, aus der sich der Goldocker und das Karminrot in den Gewändern des hl. Joseph und der Engel bzw. Erzengel entwickelt. Im Rahmen dieser leuchtenden Farbigkeit, die deutlich unter dem Einfluß Johann Christoph Storers steht, treten an untergeordneten Stellen kobaltblaue und olivgrüne Lokalfarben von teilweise changierendem Charakter auf. Zu dieser engen farblichen Verwandtschaft beider Gemälde tritt diejenige der Engel, die in Physiognomie und Haltung teilweise bis zur Identität reicht. Damit ist nicht nur die Zuschreibung des Dillinger Josephsbildes an Schmidner vollauf gerechtfertigt, sondern auch die Annahme, daß beide Gemälde in keinem größeren zeitlichen Abstand entstanden sind. Ob vor oder nach 1687, ist angesichts des

-
- 1685 Mickhausen, Pfarrkirche: Hochaltargemälde, Kreuzabnahme
 1685 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Vision des hl. Antonius von Padua. Aus dem Augsburger Dom.
 1686 Straubing, Jesuitenkirche: Seitenaltargemälde, Hl. Franz Borgia
 1687 Hailtingen, Pfarrkirche: Hochaltargemälde, Die 7 Gaben des Hl. Geistes. Aus der Spitalkirche Ehingen/Donau
 1687 Buchloe, Pfarrkirche: Hochaltargemälde, Himmelfahrt Mariä
 1688 Abenberg, Stilla-Klosterkirche: Gemälde des Stilla-Altars (Franz Kornbacher, Schnells Kunstführer 1116, S. 12)
 1690 Lamerdingen, Pfarrkirche: Hochaltargemälde, Mantelteilung des hl. Martin, Aufnahme des hl. Martin in den Himmel
 1689/90 Augsburg, Barfüßerkirche: Enthauptung des hl. Johannes d. T. Aus der Johanneskirche auf dem Fronhof
 1690–93 Kühbach, Klosterkirche: Hochaltargemälde (zerstört) (Karl Kosel, Schnells Kunstführer 993, S. 4)
 1692 Augsburg, St. Georg: 4 weitere Darstellungen aus der Georgslegende (verschollen)
 1693 Ettelried, Pfarrkirche: Hochaltargemälde (zerstört)
 um 1700 Augsburg, St. Peter am Perlach: Altargemälde, Knotenlösende Muttergottes (Buschart)
 1703 Eichstätt, Spitalkirche: Seitenaltargemälde, Almosenspende der hl. Elisabeth
 1711(?) Augsburg, St. Georg, Kreuzgang: Passionsbilder (verschollen)
 Weitere verschollene, nicht datierte Gemälde: Augsburg, Jesuitenkirche St. Salvator, Karmelitenkirche, Dominikanerkirche; Freising, Klosterkirche Neustift.

derzeitigen Forschungsstandes schwer zu entscheiden. Die Vorzeichnung zum Hailtinger Hochaltargemälde (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen) ist mit 1685 datiert⁴¹. Als vorläufige Datierung des Dillinger Josephsbildes sei daher der Zeitraum zwischen 1685 und 1687 vorgeschlagen.

Auffällig bei den Gemälden in Dillingen und Hailtingen ist das Vorherrschen der Engelthematik. Ohne Zweifel ist dies im Zusammenhang mit der Einführung des Schutzengelfestes durch Papst Clemens IX. zu sehen, die im Jahre 1667 für das Hl. Römische Reich und 1670 in der ganzen Kirche erfolgte⁴². Daß dies keine isolierte Erscheinung innerhalb der Diözese Augsburg ist, beweisen die gleichzeitigen Kirchenbauten mit Engelsprogrammen, u. a. in Biberbach (1684 ff), Augsburg-Pfersee (1685) und Kühbach (1687 ff)⁴³. Im Zusammenhang mit der Personifikation der sieben Gaben des Hl. Geistes durch Engel beim Hailtinger Hochaltargemälde hat K.-A. Wirth die Vermutung geäußert, daß die Zeichnung die seitenverkehrte Wiedergabe eines Vorbildes aus der 2. Hälfte der Zwanzigerjahre des 17. Jahrhunderts ist⁴⁴. Der ikonographische und kompositionelle Grundtyp der beiden Gemälde läßt sich noch weiter zurückverfolgen bis zu den Anfängen der gegenreformatorischen Engelsverehrung bei den Jesuiten. Als dieses Vorbild für die beiden Gemälde Schmidtners ist das Altargemälde der Engelskapelle in der römischen Jesuitenkirche Il Gesù zu bezeichnen, das Federico Zuccari um 1590 schuf (Abb. 33)⁴⁵. Die bedeutsamste Gemeinsamkeit der Gemälde Schmidtners mit dem römischen Vorbild ist die annähernd halbkreisförmige Anordnung der Engel, die mit der Apsis vergleichbar ist und als ein der Architektur entlehntes Symbol den von Engeln beschützten Mittelpunkt des Heiligtumes bezeichnet. Auch in den symbolischen Farben der Engelsingewänder zeigt das Dillinger Gemälde eine unmittelbare Abhängigkeit vom Altargemälde in Il Gesù, vor allem beim dunkelblauen Gewand des hl. Michael und beim weiß-goldenen Kleid des hl. Gabriel. Die Kenntnis Schmidtners vom Engelsingemälde in Il Gesù bei seinem Italienaufenthalt ist daher mit Sicherheit anzunehmen. Die unmittelbarste Parallele zu den Engelsdarstellungen des Dillinger Josephsgemäldes innerhalb der Diözese Augsburg bilden die um 1680 geschaffenen Hochaltarplastiken der Erzengel Michael, Gabriel und Raphael in der Michaelskirche zu Unterauerbach bei Mindelheim⁴⁶.

⁴¹ Ausstellungskat. „Barock in Baden-Württemberg“, S. 110, Abb. S. 111.

⁴² Hugo Schnell, *Der bayerische Barock*, München 1936, S. 190.

⁴³ Norbert Lieb, *Pfarr- und Wallfahrtskirche Hl. Kreuz Biberbach* (= Schnells Kunstführer 768), München-Zürich ³1980, S. 6f. – Karl Kosel, *Stadtpfarrkirche Herz Jesu Augsburg-Pfersee* (= Schnells Kunstführer 207), München-Zürich ²1977, S. 19. – Karl Kosel, *Pfarrkirche Kühbach* (= Schnells Kunstführer 993), München-Zürich 1973, S. 8

⁴⁴ Ausstellungskat. „Barock in Baden-Württemberg“, S. 110.

⁴⁵ Walther Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms 3*, Wien 1974, S. 447.

⁴⁶ Heinrich Habel, *Landkreis Mindelheim, Kurzinventar* (= Bayerische Kunstdenkmale XXXI), München 1971, S. 488.

Die dargestellten Zusammenhänge, in denen Schmidtners Josephsgemälde steht, weisen auf eine der bedeutendsten Erscheinungen der barocken Frömmigkeit, vor allem hinsichtlich der Engelsverehrung, und auf die Grundlagen der um 1680 einsetzenden Hochblüte der Barockkunst in Bayern und Schwaben. Am Beginn dieser Blütezeit in der Diözese Augsburg nimmt Bischof Johann Christoph von Freyberg als Theologe und Auftraggeber eine herausragende Stellung ein. Mit der Wiederbelebung der Engelsverehrung nach dem Dreißigjährigen Krieg steht dieser Kirchenfürst, der „ein Bischof nach dem Ideal des Tridentinums“ war⁴⁷, in der Tradition seines großen Vorgängers Heinrich von Knöringen⁴⁸. Sein Profil als Auftraggeber gewinnt durch die Werke in der Kunstsammlung des Priesterseminars an Deutlichkeit, nachdem seine Bedeutung für die Barockisierung des Augsburger Domes und der Ellwanger Stiftskirche seit längerem bekannt ist, desgleichen sein Qualitätsurteil bei der Auswahl der Künstler. Gewiß nehmen hier Johann Heinrich Schönfeld und Johann Christoph Storer den höchsten Rang ein, doch auch Johann Georg Melchior Schmidtnr erweist sich mit den Werken in Dillingen und Hailtingen als ein Kolorist von bemerkenswerter Begabung. Freybergs Vorbild hat in seiner Diözese eine bedeutende Ausstrahlung erreicht, wofür das Wirken von Pfarrer Anton Ginther in Biberbach nur ein Beispiel ist⁴⁹. Nachdem in der Anfangsphase der Kunstsammlung unter Kardinal Otto Truchseß von Waldburg und Bischof Heinrich von Knöringen der höfisch geprägte Geschmack des Kunstkenner und Kunstsammlers im Sinne der Renaissance maßgebend war, tritt unter Johann Christoph von Freyberg die volkstümliche Frömmigkeit des Barock bestimmend in Erscheinung.

Schließlich sei der Hinweis auf ein Kunstwerk gestattet, das einen würdigen Abschluß des großen barocken Sammlungsbestandes darstellt und das, im Kunstdenkmälerband nicht aufgeführt, erst kurz vor Ende der Inventarisierung zum Vorschein kam. Das kostbare Täfelchen (Öl/Kupfer, 38,2 × 26,4 cm) mit der Darstellung des Letzten Abendmahles kann mit Sicherheit Conrad Huber aus Weißenhorn (1752–1830) zugeschrieben werden und bildet daher eine wertvolle Bereicherung der Werke dieses Künstlers, die sich in der Kunstsammlung des Priesterseminars befinden (Abb. 34). Obwohl als Modell für ein Deckengemälde geschaffen, das sich aber mit keinem von Huber ausgeführten Deckengemälde dieses Themas unmittelbar verbinden läßt, besitzt es die Qualität eines selbständigen Kleinbildes und Kabinettstücks von besonders subtiler Malweise. Am unmittelbarsten mit dem Dillinger Gemälde vergleich-

⁴⁷ Benno Hubensteiner, *Vom Geist des Barock – Kultur und Frömmigkeit im alten Bayern*, München 1967, S. 134.

⁴⁸ H. Schnell, a. a. O., S. 190f.

⁴⁹ Hans Jakob Wörner, *Ehemaliger Landkreis Wertingen, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXXIII)*, München 1973, S. 46 passim.

bar sind die Abendmahlsdarstellungen Conrad Hubers in der Stadtpfarrkirche von Burgau (1790) und in der Pfarrkirche von Oberwiesebach (1793)⁵⁰. Das Burgauer Deckengemälde besitzt trotz seiner Ähnlichkeit in der architektonischen Gestaltung des Bildraumes – Treppenanlage, Rundbogen hinter der Hauptgruppe und Vorhangdraperie – nicht die monumentale Freiheit und Größe des Dillinger Gemäldes⁵¹. Erst unter dem Eindruck von Januarius Zicks Abendmahlsfresko in der Klosterkirche von Rot a. d. Rot (1784) findet Conrad Huber zu seiner endgültigen Gestaltung dieses Themas⁵². Die Anlehnung an Zick zeigt sich erstmals in einer Federzeichnung (Weißenhorn, Heimatmuseum), die eine Vorstudie zum Abendmahlsfresko in Oberwiesebach darstellt⁵³. Hier erscheint das korbbogig gedrückte Tonnengewölbe mit Stichkappen auf toskanischen Säulenpaaren, die das Raumbild bei den Gemälden in Oberwiesebach und Dillingen beherrschen. Das ausgeführte Deckengemälde in Oberwiesebach steigert im Unterschied zur Entwurfszeichnung die Höhe des Abendmahlsaales über der Treppenanlage und seine Tiefe durch die beidseitig herabhängenden Vorhangdraperien. Im Dillinger Gemälde steigert Huber die architektonische Gestaltung des Abendmahlsaales durch die Einstellung von zwei toskanischen Säulenpaaren, die mit den äußeren Säulenpaaren durch Rundbögen zu einer Dreierarkade von feierlicher Monumentalität verbunden wird und den Durchblick zu einem halbkreisförmig umgrenzten Vorraum von apsisartigem Charakter öffnet. Im Zusammenhang mit der Abendmahlsszene werden hier die architektonischen Elemente der Treppe, der Säulenarkaden und der Apsis zu Würdeformen und Symbolen des Kirchenraumes erhoben, der Schauplatz der Einsetzung des allerheiligsten Altarssakraments ist. Die Übersetzung dieser eucharistischen Symbolik in die Sprache der Architektur zeigt nicht nur Conrad Huber auf der Höhe seiner künstlerischen Reife in der Gestaltung dieses Themas, sondern kann als eine der schönsten Abendmahlsdarstellungen am Ende des süddeutschen Barock bezeichnet werden. Die Monumentalität und Harmonie, womit die Idee des eucharistischen Opfermahles und die Symbolik des christlichen Kirchengebäudes zu geistiger und anschaulicher Einheit verbunden werden, ist noch voll und ganz von der visionären Kraft barocker Bildlichkeit bestimmt, die nicht im entferntesten Anklänge an die nazarenischen Darstellungen dieses Themas zeigt. Dies erweist sich auch durch den Einfluß auf die Architektur und die Trikliniumsanlage des

⁵⁰ Max Schefold, Conrad Huber von Weißenhorn 1752–1830: Das Schwäbische Museum, 1930, S. 174, 176f.

⁵¹ Karl Ludwig Dasser, Johann Baptist Enderle (1725–1798) – Ein schwäbischer Maler des Rokoko, Weißenhorn 1970, S. 60, 97, Abb. 159.

⁵² Hermann Tüchle und Adolf Schahl, 850 Jahre Rot an der Rot – Geschichte und Gestalt, Sigmaringen 1976, Abb. S. 84.

⁵³ M. Schefold, a. a. O., S. 169, Abb. 14.

Dillinger Gemälde, den Nicolas Poussin mit seinem Gemälde „Die Eucharistie“ (1647) aus der Folge der sieben Sakramente (Edinburgh, National Gallery of Scotland) ausgeübt hat⁵⁴. Die Farbigkeit besitzt in der reichen Differenzierung der goldbraunen Raumfarbe durch Licht- und Schattenwirkungen und in den feinen changierenden Tönen, vor allem bei der Mittelgruppe mit Christus, Johannes und Petrus, noch ausgeprägten Rokokocharakter. Das oben festgestellte Fehlen nazarenischer Anklänge verbietet eine Datierung des Gemäldes in das 19. Jahrhundert. Auf Grund der offensichtlichen Verwandtschaft mit dem Abendmahlsfresko in Oberwiesebach, vor allem in der architektonischen Raumgestaltung und in der Steigerung seiner Monumentalität, kann das Dillinger Gemälde in das Jahr fünf zwischen 1795 und 1800 datiert werden.

Es kann mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß Conrad Hubers Abendmahls Gemälde durch Dr. Joseph Ignaz Heinrich Lumpert (1751–1826), der zwischen 1785 und 1795 Professor für Moralthologie an der Universität Dillingen und Regens des Priesterseminars war, in die dortige Kunstsammlung kam⁵⁵. Durch eine Stiftungsinschrift ist dies für das Gemälde Conrad Hubers mit dem hl. Stanislaus Kostka und dem Jesuskind (1826) bezeugt, das Dr. Lumpert testamentarisch dem Priesterseminar vermachte⁵⁶. Letzteres Gemälde steht durch eine Innenansicht des Speisesaales des Konvikts noch in der Tradition der oben behandelten Gemälde aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, die durch Ansichten des Priesterseminars gekennzeichnet sind. Die Wertschätzung Dr. Lumperts, des späteren Generalvikars der Diözese Augsburg (1809–25), für die Kunst Conrad Hubers geht mit Sicherheit auf seine Dillinger Zeit zurück, als die Pfarrkirche von Wittislingen im Jahre 1787 ihre Deckengemälde durch den Weißenhorner Meister erhielt⁵⁷.

Die aufgezeigten ikonographischen Konstanten in der Kunstsammlung des Priesterseminars der Diözese Augsburg, deren Wirksamkeit bis zur Säkularisation und bis in die Frühzeit des Königlichen Lyzeums beobachtet werden konnte, beweist die Existenz eines theologischen Grundkonzepts von der Gründungszeit an, das sich auf die Thematik und die Bildgattungen erstreckte. Hinsichtlich der Bildgattungen kann vom 16. Jahrhundert an ein Vorherrschen des Kabinettbildes und des kleinen Andachtsbildes festgestellt werden, das mit dem hl. Hieronymus von Johann König beginnt und bis zum Abendmahl von Conrad Huber reicht. Der Kunstkenner der Augsburger Kirchenfürsten und des Regens Dr. Lumpert verdankt die Kunstsammlung des Priesterseminars

⁵⁴ Jacques Thuillier, *L'opera completa di Poussin* (= *Classici dell'Arte* 72), Milano 1974, S. 103, Nr. 145.

⁵⁵ Specht-Bigelmair, a. a. O., S. 5.

⁵⁶ KD Stadt Dillingen, S. 398, Nr. 62 (irrtümlich Lambert).

⁵⁷ P. Hildebrand Dußler OSB, *Der Nuntiaturreport über die Sekte des Ignaz Lindl*: JVAB 2, 1968, S. 133, Anm. 22. – M. Schefold, a. a. O., S. 178f.

nars ihre erlesensten Gemälde. Die qualitative Spitze der Kunstsammlung von der Mitte des 16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts ist daher vom Kunstgeschmack des aristokratischen Sammlers im Sinne der Renaissance bestimmt. Dieser Beständigkeit in der künstlerischen Zielsetzung, die auch während des 18. Jahrhunderts in zahlreichen kleinen Andachtsbildern beibehalten wird, entspricht die Vorherrschaft bestimmter Themengruppen, die sich aus den kirchengeschichtlichen Voraussetzungen in den verschiedenen Epochen entwickeln. Folgende Themengruppen lassen sich unterscheiden: 1.) Der hl. Hieronymus als Patron des Priesterseminars weist in die Gründungszeit und in die Zeit der architektonischen Gestaltung des Universitätsbezirks unter Bischof Heinrich von Knöringen⁵⁸. 2.) Die Heiligen des Jesuitenordens, vor allem die hll. Stanislaus Kostka, Aloisius von Gonzaga, Franz Xaver und Petrus Canisius, sind mit sechs z. T. hervorragenden Gemälden des 17., 18. und 19. Jahrhunderts vertreten und dokumentieren die Verbindung mit dem Bildprogramm der Studienkirche⁵⁹. 3.) Im Zusammenhang mit der zweiten Gruppe stehen die Gemälde mit den Ansichten des Konvikts aus der Regierungszeit des Bischofs Johann Christoph von Freyberg, die mit der Engels- und Heiligenverehrung die religiöse und kunstgeschichtliche Entwicklung des 18. Jahrhunderts im Bistum Augsburg einleiten. Die Wirksamkeit dieser unter Bischof Johann Christoph geschaffenen Grundlagen bis weit ins 18. Jahrhundert hinein veranschaulichen die beiden westlichen Seitenaltäre der Studienkirche, die den Jesuitenheiligen Aloisius und Stanislaus (1726/27) – mit den Engelsfiguren Johann Georg Bschorers! – und dem hl. Joseph (1761) geweiht sind⁶⁰. So entfalten sich in der Kunstsammlung des Priesterseminars die ganze Vielfalt barocker Frömmigkeit und künstlerischer Begabung, der mäzenatische Kunstsinne der Augsburger Kirchenfürsten in der Renaissance- und Barockzeit und die fruchtbaren Wechselbeziehungen zwischen Dillingen und Augsburg.

⁵⁸ Weitere Darstellungen des hl. Hieronymus: KD Stadt Dillingen, S. 395, Nr. 25 (Mitte 17. Jh., unter flämischem Einfluß); S. 396, Nr. 36 (Italienisch, 2. H. 17. Jh.).

⁵⁹ Darstellungen von Jesuitenheiligen: Der hl. Stanislaus überbringt Franz Borja einen Brief, im Hintergrund Petrus Canisius; Johann Anwander 1759 (S. 392, Nr. 10, Abb. 307). – Hl. Aloisius; Süddeutsch, Anfang 18. Jh. (S. 397, Nr. 41). – Hl. Franz Xaver; Süddeutsch, Anfang 18. Jh. (S. 397, Nr. 43). – Der hl. Franz Xaver tauft Inder, um 1820 (S. 398, Nr. 60). – Zwei weitere Darstellungen s. u. J. Chr. Storer und C. Huber (Anm. 21, 56).

⁶⁰ J. Schöttl, a. a. O., S. 11.