

Augsburger Barockkünstler in Stams

Von Karl Kosel

Das 700. Weihejubiläum der Stiftskirche der Zisterzienserabtei Stams, die mit der Vierergruppe ihrer Türme majestätisch und gelassen das obere Inntal beherrscht, gibt willkommenen Anlaß, sich auf die besondere Bedeutung dieses Klosters für die vielfältigen künstlerischen Beziehungen zwischen Tirol – in seiner geschichtlichen Gesamtheit – und Augsburg einschließlich seiner Diözese zu besinnen. Die Schwerpunkte dieser Wechselbeziehungen umfassen die gesamte Stilepoche des Barock und konzentrieren sich im 1. Drittel des 17. Jahrhunderts auf die oberbayerischen Kunstzentren Weilheim und Kloster Wessobrunn. Nach dem Dreißigjährigen Krieg erlebt im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts die Verbindung zwischen Stams und seinem Mutterkloster Kaisheim durch die dortige Tätigkeit von Andreas Thamasch ihren künstlerischen Höhepunkt¹.

Der dritte Schwerpunkt in der Stilepoche des Rokokos zwischen 1730 und 1780 sieht die Barockisierung der Stamser Stiftskirche (1730–36) durch die Augsburger und Wessobrunner Künstler, Johann Georg Wolcker und Franz Xaver Feichtmayr d. Ä.², als Auftakt für eine Reihe glanzvoller Dekorationen in Tiroler Sifts-, Wallfahrts- und Pfarrkirchen, bei denen Augsburgs bedeutendster Rokokofreskant Matthäus Günther mit Wessobrunner Stukkateuren zusammenarbeitete: Neustift bei Brixen (1736, 1743), Rattenberg (1737), Fiecht (1743/44, 1751), Gossensaß (1751), Innsbruck-Wilten (1754/55), Götzens (1775), Abtei (1776), Grins (1779), St. Vigil (1782)³. Neben den Gebrüdern Johann Michael und Franz Xaver Feichtmayr ist der nach Innsbruck ausgewanderte Wessobrunner Anton Gigl als Mitarbeiter Günthers in Neustift und Rattenberg belegt⁴. Anton Gigl ist seit 1728 mit Stuckdekorationen im Innsbrucker

¹ Ulrike Gauß, Andreas Thamasch (1639–1697), Stiftsbildhauer in Stams und Meister von Kaisheim, Weißenhorn 1973, S. 31 ff

² Gert Ammann, Barock in Stams, in: 700 Jahre Stift Stams 1273–1973, Stams 1973, S. 69 ff

³ Hermann Gundersheimer, Matthäus Günther. Die Freskomalerei im süddeutschen Kirchenbau des 18. Jahrhunderts, Augsburg 1930, S. 79 ff

⁴ Heinrich Hammer, Der Stukkator des Helblinghauses in Innsbruck, in: Alt-Innsbrucker Studien, Innsbruck 1942, S. 141 ff

Landhaus und seiner Kapelle unter der Leitung von Georg Anton Gumppe nachweisbar, der seit 1729 den Umbau der Stamser Stiftskirche ins Werk setzte⁵. Zu den bedeutenden Wessobrunner Stukkateuren, die um diese Zeit in Tirol tätig waren, zählt Johann Schütz, der 1736/37 in Schwaz und Innsbruck nachgewiesen ist⁶. Der mit der Stamser Dekoration beginnende Import des Augsburger und Wessobrunner Rokokos in die Tiroler Kirchenkunst erreicht mit der berauschenden Pracht der Fresken- und Stuckdekoration der Basilika und Pfarrkirche von Innsbruck-Wilten einen Höhepunkt von europäischem Rang. Die Auseinandersetzung der Maler und Stukkateuren aus der Diözese Augsburg mit den Kirchenräumen eines Georg Anton Gumppe oder eines Franz de Paula Penz führt in der Deckenmalerei und in der Stukkatur zu künstlerischen Gestaltungen, die sich von solchen in schwäbischen Rokokokirchen grundlegend unterscheiden. Die weitgespannten Kuppelwölbungen in Wilten und Götzens gaben Matthäus Günther die Entfaltungsmöglichkeit zu Deckengemälden von einer räumlichen und farblichen Kühnheit, die einzigartig in seinem Schaffen dasteht⁷. Sein Judithfresko in Wilten mit den dramatischen Helldunkeleffekten und sein Deckengemälde in Götzens, das den Sturz des Magiers Simon als eine kühne ornamentale Spirale über einem weiträumigen Architekturpanorama darstellt, sind nur in diesen ausgreifenden zentralisierenden Raum- und Gewölbeformen vorstellbar⁸. Vor diesen Dekorationen des reifen und späten Rokokos, die bei der Wiltener Stukkatur zu den unmittelbarsten Voraussetzungen für diejenigen in der Klosterkirche Ottobeuren zählt⁹, besitzt die Barockisierung der Stamser Stiftskirche eine weitreichende Ausstrahlung in den dreißiger und vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts.

Als die bedeutendsten Beispiele für den Einfluß der Stamser Dekoration seien die Stuckdekorationen Anton Gigs in der Stiftskirche von Neustift bei Brixen (1735–44)¹⁰ und in der Pfarrkirche von Fulpmes (1747)¹¹ genannt, wo er mit den Augsburger Freskantenn Matthäus Günther bzw. Johann Georg Bergmüller zusammenarbeitete. Die Verteilung der Bildfelder und Kartuschen auf die einzelnen Gewölbeabschnitte und die klare Abgrenzung der Dekorationspartien in Neustift und Fulpmes ist eindeutig von Feichtmayrs Stamser Stukkatur

⁵ Michael Krapf, *Die Baumeister Gumppe (= Große Meister, Epochen und Themen der österreichischen Kunst)*, Wien–München 1979, S. 325

⁶ Otto Schmid, *Pfarrkirche Wolfegg, ehem. Kollegiat-Stiftskirche (= Schnells Kunstführer 937)*, München–Zürich 1971, S. 5

⁷ H. Gundersheimer, a. a. O., S. 47ff, 63f., Abb. 116.

⁸ H. Gundersheimer, a. a. O., Abb. 71 u. 118.

⁹ Eva Christina Vollmer, *Der Wessobrunner Stukkator Franz Xaver Schmuze. Ein Meister des süddeutschen Rokoko (= Bodensee-Bibliothek, Bd. 24)*, Sigmaringen 1979, S. 86, Anm. 349 (Zuschreibung der Wiltener Stukkaturen an Johann Michael Feichtmayr).

¹⁰ H. Hammer, a. a. O., S. 148ff, Abb. 124–127

¹¹ Gert Ammann, *Die Kirchen von Fulpmes (= Schnells Kunstführer 1239)*, München–Zürich 1980, S. 4, Abb. S. 16.

abhängig¹². Die strenge Abgrenzung der Dekorationspartien und die klare zeichnerische Durchbildung der Stukkatur, die für den Übergang vom Régence zum Rokoko bei den Wessobrunnern in den dreißiger und vierziger Jahren bereits der Vergangenheit angehört, ist einerseits durch die für die Baumeisterfamilie Gumppe charakteristische Wölbungsform der ungebrochen durchlaufenden Stichkappentonne und durch die kanalisierte Beleuchtung mittels der Lünettenfenster bedingt (Abb. 54)¹³. Andererseits ist sie durch die besondere Bedeutung der emblematisch-heraldischen Gestaltung verursacht, die mit den Wappen des Tiroler Adels in den Stichkappenkartuschen und mit denjenigen des Hl. Römischen Reiches und Österreichs zu beiden Seiten des Hochaltars auftritt. Diese mit Sicherheit vom Auftraggeber vorgegebene programmatische Gestaltung, die dem Rang der Stiftskirche als Grablege der Tiroler Landesfürsten entsprach, wird von der Dekoration der Pilasterkapitelle mit den Abtsinsignien und liturgischen Geräten auf ebenso originelle wie symbolträchtige Weise ergänzt. Diese mit besonderer Prägnanz ausgebildete emblematisch-heraldische Gestaltungsweise bestimmt daher das Verhältnis der Stukkatur Franz Xaver Feichtmayrs zur Architektur Georg Anton Gumppe und zu den Deckengemälden Johann Georg Wolckers. Der Einfluß der Wappenkartuschen und Kapitelle Feichtmayrs auf Anton Gigl wird bei dessen Stuckdekoration am Chorgewölbe der Pfarrkirche von Fulpmes faßbar, wo sie die emblematischen Darstellungen der Sieben Gaben des Hl. Geistes von Johann Georg Bergmüller umrahmt¹⁴. Dieser strengeren Gestaltungsweise des Ornaments, die vor allem an den Seitenkapellengewölben im Verhältnis der Emblemkartuschen zu den Deckengemälden eine sehr charakteristische und originelle Formgebung erfährt, steht am Vorhallengewölbe der Stamser Stiftskirche die für den reifen und späten Régencestil bezeichnende rhythmische Verschleifung der Gewölbeflächen und -übergänge gegenüber (Abb. 55).

Der elegante Rhythmus der Bandelwerkkompositionen und die Verknüpfung der Gewölbeabschnitte durch die typisch wessobrunnischen Blumengirlanden bilden die unmittelbare Voraussetzung für die Vorhallenstukkatur Johann Michael und Franz Xaver Feichtmayrs in der Stiftskirche Dießen (um 1736–38)¹⁵. Eine direkte stilistische Parallele zu diesen Teilen der Stamser Stukkatur stellt der Entwurf Anton Gigs für die Stuckdekoration der Wiltener Pfarrkirche (Innsbruck, Prämonstratenserstift Wilten, Archiv) dar, vor allem bei den Stichkappendekorationen und den Fensterbekrönungen¹⁶. Die Gewöl-

¹² Max Schrott, Neustift bei Brixen (= Schnells Kunstführer 717), München–Zürich 1960, Abb. S. 7.

¹³ M. Krapf, a. a. O., S. 212

¹⁴ G. Ammann, Die Kirchen von Fulpmes, Abb. S. 6

¹⁵ Friedrich Wolf, Der Stukkator Franz Xaver Feichtmayr d. Ä. und sein bedeutender Mitarbeiter Jakob Rauch: Zeitschrift des Hist. Vereins für Schwaben 59/60, 1969, Abb. 7.

¹⁶ Ausstellungskatalog „Barock in Innsbruck“, Innsbruck 1980, S. 89, Nr. 252, Abb. S. 88

bestukkatur der Vorhalle und die Rahmenstukkaturen der Wandgemälde in den Seitenkapellen (Abb. 56) als charakteristische Beispiele für diese beiden Stilrichtungen zeigen eine Stilbildung, die für die nach Augsburg ausgewanderten Wessobrunner aus den Familien Feichtmayr und Finsterwalder bezeichnend ist. Beide Dekorationstypen stehen unter dem Einfluß des seit 1685 in Amsterdam tätigen französischen Ornamentstechers Daniel Marot, der neben Jean Bérain die Augsburger Stecher im 1. Drittel des 18. Jahrhunderts am stärksten beeinflusste¹⁷. Der abgebildete Ornamentstich Marots entstammt seinem um 1708 entstandenen „Nouveaux Livre de Plafond“, das 1712 in Amsterdam veröffentlicht wurde (Abb. 57).

Der Einfluß auf die ornamentalen und figürlichen Motive der Stamser Stuckdekoration ist völlig offenkundig. Vor allem nimmt Franz Xaver Feichtmayr die Ornamentstruktur Marots mit dem Wechsel zwischen der klar umgrenzten, flächenbetonenden Form des Bandelwerks und der rhythmisch gelösten und verschleifenden Form der Girlanden und Blattranken auf, wobei aber die Regelmäßigkeit des französischen Vorbildes durch die stärkere Natürlichkeit des Wessobrunners und durch die asymmetrische Auflösung des Umrisses im Sinne des beginnenden Rokokos umgewandelt wird. Es ist jedoch nicht zu übersehen, daß die engere Anlehnung an das Vorbild Marots bei den Rahmenstukkaturen der Wandgemälde eine unmittelbare formale Verwandtschaft mit der emblematisch-heraldischen Gestaltungsweise der Wappenkartuschen verursacht. Der Einfluß Marots auf die Wessobrunner Stukkatoren läßt sich erstmals um 1713/14 nachweisen, als Franz Schmuzer in Zürich und in der Zisterzienserabtei St. Urban tätig war¹⁸. Bei Johann Baptist Zimmermann setzt der Einfluß Marots um 1715/16 während seiner Tätigkeit in der Benediktinerabtei Ottobeuren ein¹⁹. Den ersten Höhepunkt erreicht sein Einfluß um 1720 bei Franz Schmuzers Tätigkeit in der Klosterkirche Weingarten und vor allem in Kloster und Klosterkirche Weißenau²⁰. Johann Schütz, der mit der Familie Schmuzer verschwägert war, setzt in den dreißiger Jahren diese Stilrichtung bei seiner Tätigkeit in der Kemptener Residenz und für die verschiedenen Zweige der Adelsfamilie Waldburg in Wolfegg, Kißlegg und Wurzach fort²¹.

Die engen politischen und kulturellen Verbindungen der oberschwäbischen Kloster- und Adels Herrschaften mit Tirol und Innsbruck, das Sitz der vorderösterreichischen Regierung war, hat gewiß wesentlich zur Ausbreitung der

¹⁷ Peter Jessen, *Das Ornamentwerk des Daniel Marot*, Berlin 1892, Heft IV, Tafel 114

¹⁸ Karl Kosel, *Franz Schmuzer in Weißenau – zwei Wege zum Régencestil*, in: *Weißenau in Geschichte und Gegenwart. Festschrift zur 700-Jahr-Feier der Übergabe der Heiligblutreliquie durch Rudolf von Habsburg an die Prämonstratenserabtei Weißenau*, hrsg. v. Peter Eitel, Sigmaringen 1983, S. 269 ff

¹⁹ K. Kosel, a. a. O., S. 273

²⁰ K. Kosel, a. a. O., S. 266 ff

²¹ Vgl. Anm. 6

Wessobrunner Stukkatoren und ihres Régencestils in Tirol beigetragen²². Die beträchtliche Anzahl von Stuckdekorationen dieses Stils im Innsbrucker Landhaus und den Adelspalais²³, vorwiegend in Bauten von Georg Anton Gump, beweist die Bedeutung dieses wessobrunnischen Dekorationsstils für den Innsbrucker Spätbarock. Seine Ausstrahlung auf die großen Stiftskirchen von Stams und Neustift bei Brixen macht deutlich, daß die Spätphase des wessobrunnischen Régencestils in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts einen ihrer bedeutendsten Schwerpunkte in Tirol hatte. In diesem Zusammenhang ist auch die Tatsache von Interesse, daß zur gleichen Zeit die bedeutendste profane Régencestukkatur der Schweiz im bischöflichen Schloß zu Chur (1728–37) von einem bis jetzt unbekanntem Wessobrunner geschaffen wurde²⁴. Die Nachbarbistümer Brixen und Chur erweisen sich damit in der Endphase des Régencestils als eine geschlossene Kunstlandschaft, in der die Stamser Stuckdekoration Franz Xaver Feichtmayrs einen beherrschenden Spitzenrang einnimmt.

Gleichzeitig mit dieser Entfaltung der wessobrunnischen Dekorationskunst in Tirol erlebt nun die Verbindung zwischen Stift Stams und Augsburg auf dem Gebiet der Malerei ihren ersten Höhepunkt. Die Berufung Johann Georg Wolckers zur Ausmalung der Stiftskirche erfolgt auf Grund einer Empfehlung des Kaisheimer Abtes Rogerius II. Friesl (1723–39). In seinem Brief vom September 1730 an seinen Stamser Mitbruder, Abt Augustin II. Kastner (1714–38), äußert er sich über den Augsburger Maler: „--- Herr Wolckher hat mir auch ein altarblatt gemahlen, welches mir nit übl gefallet, der mich zur fernern affection höflichst empfehle ---²⁵.“ Bei dem erwähnten Altarblatt handelt es sich um das heute in der Stadtpfarrkirche Monheim befindliche Gemälde mit der Verlobung der hl. Katharina, das Wolcker im Jahre 1729 schuf²⁶. Eine ausführliche Würdigung von Wolckers Stamser Tätigkeit kann im Rahmen dieser Abhandlung nicht geboten werden, da eine Monographie über den Augsburger Meister bis heute aussteht. Eine Dissertation über den gewiß nicht unbedeutenden Schüler Johann Georg Bergmüllers gelangte leider nicht zum Abschluß. Die nachfolgende Veröffentlichung aller Quellen über Johann Georg Wolcker, die sich im Stamser Stiftsarchiv befinden²⁷, sei daher als Aufmunterung verstanden, diese Lücke in der Erforschung der Augsburger Rokokomalerei zu schließen. Der Verfasser erklärt hiermit seine ausdrückliche Bereitschaft, dem künftigen Wolcker-Dissertanten bzw. -Dissertantin nach

²² Peter Eitel, Kloster Weißenau und die Landvogtei Schwaben, in: Weißenau in Geschichte und Gegenwart, Sigmaringen 1983, S. 97ff

²³ Heinrich Hammer, Die Paläste und Bürgerbauten Innsbrucks, Wien 1923, S. 101 passim

²⁴ K. Kosel, a. a. O., S. 277

²⁵ Stiftsarchiv Stams, Briefsammlung Äbte

²⁶ U. Gauß, a. a. O., S. 122

²⁷ An dieser Stelle sei Herrn Stiftsarchivar Joseph Ernst für seine liebenswürdige Hilfe und Aufmerksamkeit aufs herzlichste gedankt.

Kräften behilflich zu sein. – Die Entwurfskopie für den Vertrag mit Johann Georg Wolcker vom 27. Oktober 1730 hat folgenden Wortlaut:

„Zu wissen seye hiemit angefielt, demnach an der in alhiesigen Hochloblichen Erzfirstlichen österreichischen Stift Höchstprivilegiert und Eximierten Gottshaus Stams Befündliche Closter Kürchen ganz unentraut die große gefahr sich erzeiget, das nach Befundt der Pau verständigen, das darauf Befundene Große Gewölben Begunte einzufahlen, mithin nun solcher großen gefahr und Bei Lenger gelassenen Anstandt gewiß zu gewarten gehabt schaden und Einfahl vorzuliegen, der Hochwirdige in Gott Hochedlgebohrene Herr Herr Augustin obhocherwerten Stüfts und Gottshauses Stams wohlregierende Abt Herr und Prälat, Dero Römischen Kayserlichen und Königlichen Catholischen Mayestät Rath und Erbhofcaplan, Hochwirden und gnaden, auch das gesamte Lobliche Convent sich dahin Bewogen Befunden nit allein sothanen alt und ruinosen Gewölben, sondern auch den darauf alt und Bereits alldorthen abgefaulten Tachstuehl abzubröchen, und widerumben dise nöben 6 Capellen, damit dises Gottshaus erweitert werde, von Neuen aufzupauen, und herzustöllen sich resolviert. Wiedann man auch mit solcher Herstöll und Auferpauung im werckh Begriffen und alles untertach gebracht, nun auch die notdurft erforderet, das, zu mehrer Ehre Gottes sowohl in denen Cappelen Neue Altär, und Plöter darein gemacht auch die Kürchen mit einicher Mahlerey ausgezieret werde, zumahlen auch umb solche Mahlerey Arbeit der Kunstreiche Herr Johann Georg Wolckher von Augspurg, welcher von dem hochlöblichen Reichs Stüft Kayserhaimb hierzue recomendieret, sich angemeldet. Als ist zwischen obhochgedacht Ihro hocherwirden und gnaden dem hochbelobt Regierenden Herrn Herrn Abbtten auch dem Loblichen Convent alda zu Stams aninem und dann wohlgemelten Herrn Johann Georg Wolckher von Augspurg am andernthail solch ihme anverthrauten Mahlerey Arbeit hernachfolgender Accord verabgerödt worden.

Nemblichen und Erstens verobligieret, und verspricht mehr wohlgedachter Herr Johann Georg Wolckher, die 6 Altärplöter nach der ihme Bereits ertheilten und anhanden gegebenen Mahlerey und Disegno mit Öhl Farben wie auch die ganze Kürchen nach dem gemachten Riß in fresco nach allen contento auszumahlen, und zuverförtigen als in specie die 6 Altär blöter jedes 14 schuech hoch und 8 Brait, von Öhl farb, dann die fresco Arbeit solln in volgendem Bestehen, als 2 große Stuckh jedes in der heche 33 und 16 schuech brait, weiters 3 Stuckh ein jedes in der höche 23 und brait 14 schuech, dann 14 Stuckh jedes 8 schuech hoch und brait, auch in denen 6 Capellen in ein iede ein Stuckh von 14 schuech hoch und 8 brait, und umb jedes dieser 6 Stuckhen 4 Emblemata von 3 schuechen hoch und brait. Worgegen für das

Anderte aber hochersagt Ihro Hochwirden und gnaden Herr Herr Abbt und gesambt Lobliche Convent, ihme H. Johann Georg Wolckher volgendes zuezuhalten und zuentrichten kraft die zuegesagt, als

Drittens alle die von demselben in den disfähligen notwendigen Hin- und Herraisen auslegende uncösten, und Raiß Spesen zuersezen. Zumahlen auch

Viertens ihme wohlgedachten Herrn Johann Georg Wolckher sambt dessen zween gsöllen in Zeith der alhier Anwesenheit Bei in fresco Ausmahlung der Kürchen, an Cost und Trunckh, auch Zimmer notdürfftig, und anständig zuverpflegen, und obwohlen

Fünftens hat man für solche obige völlige Mahlerey Arbeit Benente 3000 fl./ daran dato ihme Herrn Johann Wolckher 400 fl. par erlegt worden von seithen Stams zu geben ercläret/ accordirt worden. Daryber sich derselbe aber Beschwerdt, als haben mehr Hochgedacht Seine Hochwirden und gnaden Herr Herr Abbt zu Stams, das mehrere auszusezen, Ihre Hochwirden und gnaden dem Herrn Herr Reichs Prälaten zu Kaysershaimb als Patri immediato titl. zumahlen von Hoch deroselben Er Herr Wolckher alhero vorgeschlagen und recommendiert worden, hiemit remittiert und yberlassen, mit dem weiteren erclären, das offtgedachten Herrn Wolckher Bei Liferung eines ieden Altar blath 250 fl., und Bei Förtig machung der großen Stuckh in Fresco iederzeith mit ein von demselben verlangenden quanto willfahrt: und mithin Bei vollen-dung volliger Arbeith alles richtig Bezahlt und abgefiert werden solle, negst disen

Söchstens Bei völliger Förtigmachung des werckhs: und Hoffentlich gebenden contentierung eine gebührende und qualifizierte recognition ihme Herrn Wolckher erfolgt werden solle, wiedann

Zu Becröfftigung dessen allen, seint zway dergleichen instrumenta aufgericht, und iedes von Beedenthailen verfürtiget worden. Stams den 27. Oktober Ao. 1730²⁸.“

Nach Abschluß seiner Stamser Tätigkeit wurde nachfolgende „Attestation für Herrn Johann Georg Wolckher Mahlern zu Augspurg“ ausgestellt:

„Wür Augustin von gottes gnaden und Pater Stephan Prior in nammen des ganzen Convents Alda bekhennen und bekhundt hiemit, das Vorweiser dises der Edl und Kunstreiche herr Johann Georg Wolckher der freyen Reichs Statt augspurg burger/ auch Öhl und Kunst mahler/ In unserer alhießigen bereits von neuen erpauten großen Closter Kürchen oben an den Gewölben 6 haubt stuckh iedes in der lange 26 schuech und nach der proportion in der Preite. Item in denen Sächs nöben Cappellen in ieder ain Stuckh 14 schuech lang, und gleichfahls proportionierten Preite mehr 16 Stuckh iedes von 11 schuech hoch, widerumben in ieder besagter 6 Cappellen zurugg an der wandt ain Stuckh von 14 schuech hoch mit der proportionierten Preithe auch 24 Emblemata diß alles in Fresco und 6 Altar Pläther deren iedes 14 schuech hoch, und 8 Schuech in der Preite sich befindet, mit öhl farben zu unserer allseitigen bösten vergnuegen unnd zufriedenheit ganz Kunstreich gemahlen verfürtiget, wür auch mit dem

²⁸ Stiftsarchiv Stams G V², Nr. 18, pag. 1–8

ratione des preises mit ihme Herrn Wolckher getroffenen accords Allen contento. Er mehrgedachter herr Wolckher sambt denen bei sich gehabten in zeith deren alhier seyn in Christlich Catholischen wandl als auch ansonsten zu unserem allseitigen bösten vergnügen und contento aufgefiert, unnd verhalten habe. Zu urkhundt dessen allen haben wir ihme herrn Wolckher dises attestatum mit unserer Abbey und Priorats verfertigung nit allain ertheillen, sondern auch deme wegen so obgemelt zu unseren genzlichen vergnügenheiten verfürttigten Kunstreichen mahlereyen auch zu ein würdigen gueten und anstendigen sittlichen auffiehrens allen Enden böstens recommendieren wollen. Geben in unserer Abbtrey Stams den 2. November 1736²⁹.“

Als erstes gesichertes Ergebnis ist festzuhalten, daß die bis jetzt angegebene Datierung für die Tätigkeit Wolckers in Stams zwischen 1730 und 1734 nicht zutrifft. Auf Grund der oben zitierten Archivalien steht vielmehr die Datierung von 1731 bis 1736 fest. Der wesentlichste Unterschied zwischen dem im Akkord festgelegten Umfang seiner Arbeiten und der Ausführung, die im abschließenden Attestat fixiert wird, ist die Vermehrung der großen Gewölbefresken von fünf auf sechs Stück. Im Zusammenhang damit dürfte auch die Vermehrung von vierzehn auf sechzehn Stücken stehen, die sich offenbar auf die Gemälde mit Szenen aus dem Leben des hl. Bernhard in den Gewölbezwickeln bezieht. Dies läßt nun den eindeutigen Schluß auf eine Änderung des Bildprogramms während der Ausführung der Deckengemälde zu, da sich auch die Maßangaben des Akkords im Vergleich zu denen des Attestats unterscheiden. Die Maßangaben für die Decken-, Wand- und Altargemälde in den sechs Seitenkapellen stimmen bei beiden Schriftstücken überein. Die detaillierte Ausführung des Arbeitsprogramms, das Wolcker und seine beiden Gesellen auszuführen hatten, deutet auf eine genaue Festlegung des Bildprogramms und allfälliger Änderungen durch den Abt bzw. den Konvent hin. Die damit verbundene relative Unabhängigkeit des Freskantens und des Stukkators vom planentwerfenden Baumeister, d. h. von Georg Anton Gump, kennzeichnet Michael Krapf folgendermaßen: „Trotz des maßgeblichen Einflusses Georg Antons in Stams ist der Innenraum weitgehend von Freskant und Stukkateur bestimmt. Inwiefern Gump von ihnen verdrängt wurde, ist den Quellen zufolge nicht ganz einsichtig, wie überhaupt nicht klar ist, ob Gump unabhängig agieren konnte wie sonst – man denke an seine Machtbefugnisse während der Jahre ab 1715 – bzw. inwiefern der Abt die Ausstattungstätigkeit allein bestimmte. Keinesfalls wurde die Kirche ‚auf solche Weis und Form‘, wie Gump gewohnt war, zu Ende geführt, obwohl Gump auch während der Zeit der Bauführung in ständigem Kontakt zu Stift Stams steht³⁰.“ Die Priorität des Auftraggebers in der Programmkonzeption und die mit Sicherheit anzunehmende Änderung des

²⁹ Stiftsarchiv Stams, Manuskript A 33, pag. 6–7

³⁰ M. Krapf, a. a. O., S. 212

Bildprogramms erklären jedenfalls im wesentlichen das Übergewicht der gemalten und stuckierten Dekoration im Raumbild der Stamser Stiftskirche.

Die angesprochene Änderung des Bildprogramms läßt sich noch an Hand eines weiteren Unterschieds zu den oben zitierten Archivalien nachweisen, der an hervorragender Stelle des Kirchenraumes in Erscheinung tritt. Im Unterschied zu den Angaben des Akkords und des Attestats hat Johann Georg Wolcker nicht sechs Altargemälde, sondern deren sieben geschaffen. Bei diesem siebten Altarbild handelt es sich um das Gemälde an der Stirnseite der rechten Chorgestühlhälfte, das den Erzengel Michael als Beschützer des Stiftes Stams darstellt (Abb. 58). Das Auftreten des Engelsthemas am Eingang zum Mönchschor und zum innersten Bereich des Allerheiligsten steht in Zusammenhang mit der Ausmalung der rechten Apsis, die zwischen 1691 und 1697 von Egid Schor geschaffen wurde³¹. Die Altarfigur der rechten Apsis stellt den Erzengel Michael als Seelenwäger dar. In den Wandgemälden erscheinen links die Erzengel Raphael und Gabriel, rechts der Schutzengel und ein priesterlicher Engel mit Kelch. Das Gewölbefresko stellt musizierende Engel in Anbetung des Namens Jahwe dar. Mit dieser Darstellung der Engel als Schutzmächte des Allerheiligsten und des Klosters schließt sich das Christus- und Marienthema an der Stirnseite der linken Chorgestühlhälfte und in der linken Apsis zusammen. Diese thematische Konstellation – Christus und Maria, die Erzengel und der Schutzengel – stimmt bezeichnenderweise völlig mit derjenigen in der ehemaligen Zisterzienser-Klosterkirche zu Salem überein. An den dortigen Eingängen zu den Chorseitenschiffen stehen die Altäre mit Christus als Schmerzensmann und der schmerzhaften Muttergottes. An der Ostwand der beiden Chorseitenschiffe befinden sich die Altäre des Erzengels Michael und des Schutzengels³². Dieselbe Gruppierung der Engelsthematik ist auch in der ehemaligen Klosterkirche von Kaisheim zu beobachten. Den Altar im nördlichen Querarm am Eingang zum Chorumgang bekrönt eine Schutzengelgruppe von Johann Franz Paul Tschiederer (1708)³³. Unmittelbar anschließend steht im Chorumgang der Altar des hl. Michael. Die gemeinsame Engelsikonographie im Chorbereich der Zisterzienserkirchen ist daraus unschwer zu erkennen. Es bleibt jedoch als eine Besonderheit der Stamser Stiftskirche zu vermerken, daß die Engelsthematik auf der Achse der südlichen Apsis mit dem Michaelsgemälde bis in die Mitte der Kirche ausgreift. Hier ist davon auszugehen, daß die Südapsis mit ihrer Engelsthematik im unmittelbaren Turmbereich bzw. dem des Dachreiters über den Apsiden liegt.

³¹ G. Ammann, Barock in Stams, S. 61.

³² Georg Weise, Das Münster zu Salem (Führer zu deutschen Kunstdenkmälern), München 1952, S. 12.

³³ U. Gauß, a. a. O., S. 123 m. Abb.

Die symbolische Vorstellung von den Türmen und den Engeln als Wächtern auf ihnen ist seit dem hohen Mittelalter in literarischer und bildlicher Form weit verbreitet. Das älteste literarische Zeugnis im deutschsprachigen Raum, die „*Miracula Sancti Marci*“ von der Reichenau, berichtet über den Traum des Konstanzer Bischofs Gebhard I. (873–75), in dem ihm der hl. Markus die Engel zeigt, die den Turm des Münsters von Mittelzell umschweben. Von ihnen sagt ihm der Evangelist: „Die diesen Turm umfliegen, sind jene, die diesem Orte immer dienen, und solange sie diesen Ort umfliegen, werden keine Nachstellungen der Dämonen ihn zerstören³⁴.“ Beim Stamser Michaelsbild ist dieses Thema durch die Inschrift der bekrönenden Kartusche „*Sub hac tutela conserva nos*“ und durch die betonte kompositionelle Beziehung des Erzengels zu den drei Türmen der Stiftskirche und des Klosters klar ausgeprägt. Eine unmittelbare thematische Parallele finden wir in der ehemaligen Prämonstratenser-Abteikirche Weißenau bei Ravensburg bei den Deckengemälden Jakob Karl Stauders. Die 1722 entstandenen Deckengemälde über den Emporen zeigen in den beiden westlichen Jochen, d. h. in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Türmen, die Darstellungen des hl. Michael als Verteidiger des Klosters und des Erzengels Raphael mit Tobias³⁵. Die Identifizierung der Erzengel als Schutzmächten mit den Türmen ist daher auch hier offenkundig. Das Deckengemälde mit dem hl. Michael als Bezwinger Luzifers trägt die Inschrift: *Michael exoratus Albaugiae Defensor* (Chronogramm „1722“). Die Verlagerung des Engelsthemas nach Westen ergibt daher im Grundsätzlichen eine Vergleichsmöglichkeit mit der Situation in Stams, da beidemale der Erzengel als Torwächter auftritt. Das gewichtigste Argument für eine Verbindung zwischen Stams und Weißenau bildet ohne Zweifel die Verehrung des Hl. Blutes in beiden Klöstern. Die Lage des Engelsthemas auf der Südseite der Stiftskirche, die in Achsenbeziehung zur Hl.-Blut-Kapelle steht, könnte in diesem Zusammenhang gesehen werden. Die Änderung des Bildprogramms gerade in diesem bedeutungsvollen Themenbereich belegt zweifelsfrei die uneingeschränkte Priorität des Auftraggebers in der Programmkonzeption.

Johann Georg Bergmüller, der Lehrer Wolckers, ist im Stiftsmuseum Stams mit einem sehr schönen Grisaillegemälde vertreten, das die Verherrlichung der Muttergottes durch die Hl. Dreifaltigkeit in Anwesenheit der Apostel darstellt (Abb. 59). Die Grisailletechnik des Gemäldes läßt darauf schließen, daß es sich um eine Stichvorlage handelt. Der unmittelbare Zusammenhang mit Bergmül-

³⁴ Adolf Reinle, *Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit*, Zürich–München 1976, S. 187

³⁵ Thomas Onken, *Der Konstanzer Barockmaler Jacob Carl Stauder 1694–1756. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Barockmalerei* (= Bodensee-Bibliothek, Bd. 17), Sigmaringen 1972, S. 154f

lers Hochaltargemälde in der Studienkirche zu Dillingen (1756)³⁶ ist auf Grund der bis ins Detail gehenden Übereinstimmungen, vor allem mit der Muttergottes und den Aposteln (Abb. 60, 61), völlig offenkundig. Schwieriger ist die Frage zu beantworten, ob das Stamser Gemälde vor oder nach der Ausführung des Dillinger Hochaltargemäldes entstanden ist. Hierbei ist von der Gesamtkonzeption des Dillinger Hochaltars auszugehen, der nach einem nicht mehr auffindbaren, signierten und datierten Entwurf Bergmüllers aus dem Jahre 1753 ausgeführt wurde³⁷. Die thematische Gesamtkonzeption Bergmüllers beim Hochaltar der Studienkirche unterscheidet zwischen zwei Bereichen: der Himmelfahrt Mariens im Gemälde und das Entgegenschweben ihres Sohnes und vieler Engel, die den Sternenkranz und das Kreuz tragen, im plastisch gestalteten Altarauszug mit dem Dreieck und der Hl.-Geist-Taube in der Mitte (Abb. 62). Das Stamser Gemälde faßt diese beiden Bereiche zur bildlichen Einheit in der Darstellung der vollzogenen Aufnahme Mariens in den Himmel zusammen. Die Gemeinsamkeiten des Stamser Gemäldes mit dem Dillinger Hochaltar zeigen sich u. a. bei der Darstellung der Muttergottes, die in der Gestik ihrer Arme, in der Rechtswendung ihres Hauptes und in ihrer Diagonalkomposition mit der Assumpta des Hochaltargemäldes weitgehend übereinstimmt.

Aufschlußreich für das Verhältnis der Stamser und Dillinger Fassung ist die Beobachtung, daß das freiräumliche Mantelende der Muttergottes im Hochaltargemälde in der Komposition mit dem Mantel Christi beim Stamser Gemälde fast völlig übereinstimmt. Überträgt man das Kreuz, das Christus in der Stamser Fassung hält, auf die rechte Seite der Komposition, wie dies im Dillinger Hochaltarauszug geschehen ist, so ergeben sich daraus die kompositionellen Grundelemente im oberen Gemäldeteil und in der plastischen Bekrönung des Dillinger Hochaltars. Die Umwandlung der Christusgestalt des Hochaltarauszugs in den Typus des Auferstandenen läßt trotzdem erkennen, daß ihre Komposition eine spiegelbildliche Wiederholung der Stamser Christusfigur darstellt. Die daraus ablesbare räumliche Aufgliederung der figürlichen Komposition und einzelner Motive veranschaulicht den wesentlichsten Unterschied des Dillinger Hochaltarauszugs zum Stamser Gemälde, das Fehlen der Gestalt Gottvaters, als Ergebnis der raumübergreifenden Ausweitung der Stamser Komposition und ihrer Konzentration auf die Achse Maria – Christus. Das Moment der raumübergreifenden Ausweitung, die zur Öffnung der geschlossenen Gruppenkomposition des Stamser Gemäldes führt, wird durch die Übertragung des freiräumlichen Mantels vom Stamser Christus auf die Assumpta des Dillinger Gemäldes verdeutlicht, wo seine Bewegungsrichtung sich auf die

³⁶ Julius Schöttl, Studienkirche Dillingen a. d. D. (= Schnells Kunstführer 258), München-Zürich 1970, S. 10

³⁷ J. Schöttl, a. a. O., S. 3

ausstrahlende Öffnung der Achsen beim Auferstehungschristus und seinem Kreuz im Hochaltarauszug bezieht. Der hier beobachtete Wechsel der räumlichen Ebenen unter teilweiser Anwendung der Spiegelbildlichkeit bei der Gruppenkomposition und der räumlichen Stellung einzelner Motive verursacht daher die Umgestaltung der gesamt-räumlichen Struktur, die das Stamser Gemälde als bildliche Darstellung aus dem vorbereitenden Entwurfsstadium des Dillinger Hochaltars kennzeichnet.

Dieser vorbereitende Charakter als eine erste bildmäßige Zusammenfassung der thematischen Grundelemente des Hochaltars zeigt sich u. a. auch bei den beiden Putten am unteren Bildrand des Stamser Gemäldes, die auf dem Hochaltargemälde in geringfügig veränderter Komposition über den Aposteln als Ausgangspunkt der Komposition der Himmelfahrtsgruppe erscheinen. Gleichfalls ist die halbkreisförmige Anordnung der Apostel vor den Thronarchitekturen mit den bekrönenden Muschelnischen als Vorstufe für die gleichartige Komposition der Apostelgruppe um den Sarkophag und ihr Verhältnis zur rückwärtigen Nischenarchitektur beim Dillinger Hochaltargemälde zu erkennen. Die Wandlung des Darstellungscharakters vom reinen Himmelsbild beim Stamser Gemälde zur Unterscheidung zwischen irdischer und himmlischer Zone im Dillinger Gemälde und die damit verbundene Änderung der Komposition zur räumlich ausstrahlenden Zweiachsigkeit wird durch den Wegfall der rechten Figurenachse mit dem hl. Paulus und Gottvater verursacht. Diese Aufhebung der kompositionellen Begrenzung auf der rechten Bildseite, die im Stamser Gemälde noch eingehalten wird, führt zu einer auch dort schon vorgebildeten Verlagerung des kompositionellen Schwergewichts auf die linke Bildseite. Die kompositionelle Vorherrschaft der von links aufsteigenden Diagonale im Dillinger Hochaltargemälde, die im Stamser Gemälde angelegt ist, erweist endgültig dessen zentrale Bedeutung im Planungsprozeß für den Hochaltar der Studienkirche bei Johann Georg Bergmüller. Die zahlreichen Übereinstimmungen im Detail zwischen dem Stamser Gemälde und der Ausführung in Dillingen lassen den Schluß zu, daß Bergmüller bei ersterem die Entwurfsskizzen zu einer ersten bildmäßigen Form zusammenfaßte, die eine Verwendung als Stichvorlage erlaubte. Die marianische Kongregation als Stifterin des Hochaltars dürfte daher auch als Auftraggeberin für das Stamser Gemälde in Frage kommen³⁸. Als Datierung kann mit großer Wahrscheinlichkeit das Jahr 1753 angenommen werden.

Den absoluten künstlerischen Höhepunkt der Beziehungen zwischen Augsburg und Stams bezeichnet Johann Evangelist Holzers Gemälde mit der Rosenkranzüberreichung durch die Muttergottes und das Jesuskind an die hll. Dominikus und Katharina von Siena aus dem Jahre 1734 (Abb. 63)³⁹. Die

³⁸ J. Schöttl, a. a. O., S. 8

³⁹ Thieme – Beckers Künstlerlexikon XVII, 1924, S. 416

herausragende künstlerische Bedeutung des Stamser Gemäldes liegt darin begründet, daß mit ihm erstmals Holzers persönlicher Stil voll ausgebildet in Erscheinung tritt und auf Grund der Komposition und der Farbigkeit von einem der frühesten Werke spezifisch augsburgerischer Rokokomalerei gesprochen werden kann. Der ausgeprägte Rokokocharakter des Gemäldes beruht auf der völligen Verschmelzung der asymmetrischen Komposition, die aus der spiegelbildlichen Überkreuzung zweier S-förmiger Linien entsteht, mit dem flackernd bewegten Helldunkel der Lichtführung und der damit verbundenen Umdeutung der Komposition zu einem ornamentalen Gebilde im Sinne des Rokoko. Der Vergleich mit Holzers im darauffolgenden Jahr 1735 entstandenen Altargemälde der Marienkrönung aus der Wallfahrtskirche St. Radegundis, das sich heute in der Pfarrkirche von Waldberg befindet, zeigt eine verwandte Komposition, doch in der Lichtführung und Farbigkeit den beherrschenden Einfluß seines Lehrers Johann Georg Bergmüller⁴⁰. Mit dem Stamser Rosenkranzgemälde vollzieht daher Holzer noch während seiner Tätigkeit bei Bergmüller (1732–36) einen ersten entscheidenden Schritt zu seiner künstlerischen Verselbständigung⁴¹. Zusammen mit dieser Lösung Holzers aus der künstlerischen Abhängigkeit von Bergmüller ist die gleichzeitige Entstehung seines Rosenkranzgemäldes mit der Stamser Tätigkeit Johann Georg Wolckers in Betracht zu ziehen, der 1729 seine Lehrzeit bei Bergmüller abgeschlossen hatte. Die leider immer noch ausstehende monographische Bearbeitung des Lebenswerkes von Johann Georg Bergmüller erschwert die Beurteilung seines Einflusses auf seine Schüler und die Bestimmung der Mitarbeit seiner Schüler. Dies gilt vor allem für die Jahre zwischen 1732 und 1736, als Johann Evangelist Holzer in seinem Haus weilte.

Eines der schönsten Altarblätter Bergmüllers aus dieser Zeit erscheint in der Tat als eine unmittelbare Vorwegnahme der oben charakterisierten Malweise Holzers: das 1732 datierte Gemälde des Allerheiligenaltars in der Zisterzienser-Stiftskirche Zwettl (Abb. 65)⁴². Das warmtonige Helldunkel und die flackernde Lichtführung, die einzelne Partien der figürlichen Kompositionsachsen hervorhebt und lokalfarbige Teile tief aufglühen läßt, weist auf Holzers Rosenkranzgemälde voraus. Vor allem die Gruppe der hl. drei Könige in der Bildmitte zeigt durch ihre Beleuchtung und Malweise eine andersartige Behandlung der malerischen Form, die eindeutig auf Holzers Beteiligung an diesem Werk Bergmüllers schließen läßt. Die Dreikönigsgruppe des Zwettler Gemäldes stellt

⁴⁰ Wilhelm Neu u. Frank Otten, Landkreis Augsburg, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXX), München 1970, S. 293

⁴¹ Norbert Lieb u. Hannelore Müller, Augsburger Rokoko, Augsburg 1956, S. 34

⁴² Paul Buberl, Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl: ÖKT 29, Wien 1940, S. 120, Regest Nr. 350. – Für die Übermittlung des Zitats sei Herrn Franz Wagner, Barockmuseum Salzburg, herzlich gedankt

daher wahrscheinlich die Keimzelle für Holzers Radierung gleichen Themas dar⁴³. Zu den zahlreichen Repliken nach den beiden Radierungen Holzers, Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige, zählen zwei Brüstungsgemälde Johann Georg Wolckers (Abb. 64) in der Pfarrkirche von Oberostendorf (um 1747)⁴⁴. Wolckers Deckengemälde (1747) in dieser Rokokokirche des Kirchweihaltals, deren Stuckdekoration Franz Xaver Feichtmayr d. Ä. schuf, stehen hinsichtlich ihrer Bildarchitekturen bezeichnenderweise völlig in der Nachfolge seiner Stamser Fresken. Diese Wiederkehr der Stamser Konstellation in Oberostendorf – Holzer, Wolcker und Feichtmayr – belegt die anhaltende Wirksamkeit dieser bedeutsamen Anfänge der Augsburger Rokokomalerei und ihrer Ausstrahlungen nach Tirol. Die Reaktion Johann Georg Wolckers auf diesen neuen Malstil Bergmüllers und Holzers in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre, die sich an seinen Stamser Altargemälden ablesen läßt, ist bezeichnend für die Meister der sog. 2. Garnitur. Keines der Altargemälde gleicht in Malweise und Farbigkeit dem anderen, so daß es ohne Wolckers Signaturen und den archivalischen Nachweis schwerfallen würde, sie einem Meister zuzuschreiben. Das stilistische Spektrum Wolckers bei diesen Altargemälden reicht von der Orientierung an Bergmüllers Malstil der zwanziger Jahre, wie er sich z. B. im Hochaltargemälde der Klosterkirche Maria Stern zu Augsburg darstellt⁴⁵, bis zu einer außerordentlich dramatischen und pathetischen Darstellungsweise unter starkem italienischem Einfluß bei den Altargemälden in den beiden östlichen Seitenkapellen, welche die Kreuzauffindung und die Enthauptung des hl. Johannes des Täufers darstellen. Das größte Interesse in unserem Zusammenhang beansprucht das 1733 datierte Altargemälde mit der Mantelteilung des hl. Martin⁴⁶. Mit seinen ausgeprägten Helldunkeleffekten und der tiefen Leuchtkraft seiner lokalfarbigten Partien, vor allem bei der Kleidung des hl. Martin, steht es offensichtlich unter dem Einfluß von Bergmüllers Zwettler Allerheiligengemälde. Die Abhängigkeit Wolckers wird beim hl. Martin dadurch bestätigt, daß sein Kopf mit Helm und Federbusch demjenigen des hl. Florian im Vordergrund des Zwettler Altargemäldes völlig gleicht.

Die Ausführung von Entwürfen Bergmüllers durch Johann Georg Wolcker wird durch ein 1734 entstandenes Altargemälde mit der Verlobung der hl. Katharina von Siena aus dem Dominikanerinnenkloster Gotteszell in Schwäbisch Gmünd – heute in der Kirche von Simprechtshausen bei Künzelsau – belegt, das auf eine Zeichnung Bergmüllers (Staatsgalerie Stuttgart, Graphische

⁴³ Michael Hartig, *Augsburgs Kunst*, Augsburg 1922, Abb. 57

⁴⁴ Tilmann Breuer, *Stadt und Landkreis Kaufbeuren, Kurzinventar* (= Bayerische Kunstdenkmale IX), München 1960, S. 170

⁴⁵ Tilmann Breuer, *Stadt Augsburg, Kurzinventar* (= Bayerische Kunstdenkmale I), München 1958, S. 35

⁴⁶ G. Ammann, *Barock in Stams*, S. 74, Abb. 55

Sammlung, Inv. Nr. 654) zurückgeht⁴⁷. Die enge Verflechtung der beiden Generationen und der stilbildenden Komponenten, die hier bei den Anfängen der Augsburger Rokokomalerei in Erscheinung tritt, weist den Stamser Werken Holzers und Wolckers eine nicht zu unterschätzende Schlüsselstellung zu, die auch den kleineren Meister am Glanz der großen teilhaben läßt.

Zwei Jahrzehnte später kündigt sich in Tirol und in Stams eine Generations- und Stilwende an, deren Auswirkungen, vor allem bei der Malerei, bis zum Ende der Barockepoche andauern. Gleichzeitig mit dem Höhepunkt der Aktivitäten der Augsburger Malerschule in Tirol, Matthäus Günthers Ausmalung der Wiltener Pfarrkirche (1754/55), erscheint mit Franz Anton Zeillers Deckengemälden in der Stamser Pfarrkirche (1755)⁴⁸ eine neue Künstlergeneration, die mit Johann Jakob Zeiller und Martin Knoller ihre Hauptwerke im schwäbischen und altpaierischen Raum schuf. Erlebt bei diesen Meistern der Holzergeneration, Matthäus Günther und den beiden Zeiller, die Verbindung von Deckenmalerei und Stuckdekoration ihre höchste Vollendung im Sinne des Rokoko, so bedeutet die Verselbständigung des Landschaftsfreskos bei Franz Anton Zeiller in der Stamser Pfarrkirche den ersten entscheidenden Schritt zur Auflösung dieser Einheit und zur Eigenwertigkeit des Malerischen im Deckengemälde mit einer landschaftlichen, d.h. irdischen Szenerie⁴⁹. Mit der Umwandlung des Jordantales zu einer Tiroler Berglandschaft bei der Predigt des hl. Johannes des Täufers im Langhausfresko vollzieht der einstige Gehilfe Holzers in Münsterschwarzach die Lösung von der Architektur des Kirchenraumes und gestaltet die heimische Landschaft mit rein malerischen Mitteln als einer der ersten süddeutschen Freskanten des 18. Jahrhunderts neben Franz Anton Maulbertsch und Johann Wolfgang Baumgartner⁵⁰. Letzterer als der zweite bedeutende Tiroler unter den Augsburger Rokokomalern führt mit den Deckengemälden in den Seitenkapellen und über den Choremporen in der Wallfahrtskirche Bergen bei Neuburg a. d. Donau (1757/58) das Landschaftsfresko in die Augsburger Deckenmalerei ein⁵¹. Franz Anton Zeiller selbst nimmt die Landschaftsdarstellung und das Kompositionssystem seines Stamser Langhausfreskos beim Langhausfresko in der Pfarrkirche von Schlingen bei Bad Wörishofen (1763) wieder auf⁵². Die künstlerisch reifsten Verwirklichungen

⁴⁷ Ausstellungskatalog „Der barocke Himmel“, Stuttgart–Augsburg 1964/65, S. 41, Nr. 84

⁴⁸ G. Ammann, Barock in Stams, S. 82, Abb. 59

⁴⁹ Hermann Bauer, Der Himmel im Rokoko, in: Rokokomalerei. Sechs Studien, Mittenwald 1980, S. 106

⁵⁰ H. Bauer, a. a. O., S. 106ff

⁵¹ Bruno Bushart, Das malerische Werk des Augsburger „Kunst- und Historienmalers“ Johann Wolfgang Baumgartner und seine Fresken in Bergen, in: Kloster Bergen bei Neuburg an der Donau und seine Fresken von Johann Wolfgang Baumgartner (= Kunst in Bayern und Schwaben, Bd. 3), Weifshorn 1981, S. 68, Abb. 79–84

⁵² T. Breuer, Kurzinventar Stadt und Lkr. Kaufbeuren, S. 181

dieser Bildgattung in Schwaben stellen die beiden Zeillerfresken im Beichthaus der Klosterkirche von Ottobeuren dar (1764): Moses vor dem brennenden Dornbusch und die Salbung Aarons zum Hohenpriester. Ob die Ausführung dieser beiden Deckengemälde Johann Jakob Zeiller zuerkannt werden kann, obwohl die Zahlung an ihn für die Fresken der Sakristei und des Beichthauses belegt ist, muß aus stilistischen Gründen sehr bezweifelt werden⁵³. Malweise und Farbigkeit stehen mit dem Chorfresko der Stamser Pfarrkirche, die Verklärung Christi, und den Deckengemälden der Schlingener Pfarrkirche in engstem Zusammenhang, so daß die Ausführung Franz Anton Zeiller zugeschrieben werden muß.

Das Stamser Chorfresko kennzeichnet durch seine Farbigkeit – eine zauberhafte Abendstimmung mit pastellartigen Rosarot-, Lila- und Gelbtönen – und noch mehr durch das für die Jahrhundertmitte völlig ungewöhnliche Thema der Verklärung Christi die Stilwende und den ikonographischen Wandel mit aller Deutlichkeit. Die einzige gleichzeitige Parallele finden wir bei Franz Anton Maulbertsch in den abendlichen Beleuchtungseffekten seines Hauptkuppelfreskos in der Piaristenkirche zu Wien (1753)⁵⁴. Im Augsburger Bereich ist es der dritte bedeutende Tiroler, Joseph Mages, der in der Klosterkirche Oberschönenfeld beim Kuppelgemälde mit der Anbetung der Hirten (1768) diese „romantische“ Tonart der Freskomalerei in großem Maßstab aufnimmt⁵⁵. Aus diesen Andeutungen ergibt sich, daß nun in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts die Tiroler Meister in Schwaben die Rolle des gebenden Teiles übernommen haben und das Erbe Johann Evangelist Holzers zur vollen Entfaltung bringen.

Auch bei Matthäus Günther ist mit dem Judithfresko in der Wiltener Pfarrkirche eine Entwicklung in die gleiche Richtung zu beobachten. Die katastrophenartige Gewitterstimmung um das Drama von Judith und Holofernes vor und auf den Mauern von Bethulia bringt die landschaftliche Darstellungsform mit großartiger Monumentalität zur Geltung⁵⁶. 'Die expressive Vehemenz der Bildanlage und der Farbigkeit sprengt hier die rahmenden Rocailleornamente am Bildrand vom Gewölbegrund ab, so daß „unter“ diesen Rahmenformen Architekturen und Figuren des Hauptbildes in die Gewölbezwickel übergreifen können. Die ornamentale Rahmenform wird dadurch veränderbar und versetzbar und könnte daher in letzter Konsequenz weggelassen werden. Durch seine szenischen und farblichen Mittel ist daher das Judithfresko unabhängig vom gebauten Kirchenraum und von der Rahmen-

⁵³ Hugo Schnell, Ottobeuren. Kirche, Kloster, Museum (= Große Kunstführer 2), München–Zürich 1962, S. 26

⁵⁴ H. Bauer, a. a. O., S. 106f

⁵⁵ Norbert Lieb, Zisterzienserinnen-Abteikirche Oberschönenfeld (= Schnells Kunstführer 565), München 1952, S. 8

⁵⁶ H. Bauer, a. a. O., Abb. 32

form. Das Chorfresko der Wiltener Pfarrkirche mit dem Thema „Maria als Fürbitterin“ steht mit seinem Verhältnis zum gebauten Raum und zum Bildrahmen noch völlig in der Tradition der ersten Jahrhunderthälfte, wie sie in Augsburg von Johann Georg Bergmüller ausgebildet wurde und wie sie bei Johann Georg Wolcker in seinen Stamser Deckengemälden erscheint⁵⁷. Die aus dem Nachlaß von Joseph Schöpf in die Stamser Stiftssammlung gelangte Vorzeichnung Matthäus Günthers zum Wiltener Chorfresko entspricht völlig dem ausgeführten Deckengemälde (Abb. 66)⁵⁸. Sie dürfte daher als Grundlage für den Vertragsabschluß zwischen Günther und den Wiltener Prämonstratensern gedient haben. Die Fortsetzung des gebauten Kirchenraumes durch die Scheinarchitektur des Deckengemäldes erfolgt hier in derselben Weise wie z. B. bei Wolckers Fresko mit der Geburt Mariens in Stams. Doch diese Stilstufe der Deckenmalerei gehörte um die Jahrhundertmitte bereits der Vergangenheit an. Matthäus Günthers spätere Entwicklung ist in erheblichem Umfang von seinem Wiltener Judithfresko bestimmt. Seine kompositionelle und bildräumliche Anlage erscheint wieder bei den Deckengemälden in Götzens und Grins sowie in der Gnadenkapelle des Würzburger Käppele (1781) und bei seinem letzten Werk, dem Langhausfresko in der Pfarrkirche von Waalhaupten (1787)⁵⁹. Seinen reifsten Beitrag zur Gattung des Landschaftsfreskos hat Matthäus Günther in Tirol hinterlassen: das Kreuzigungsfresko in der Kapelle von Schloß Mentelberg bei Innsbruck (1770), das im Auftrag von Stift Wilten entstand⁶⁰. Über einem tiefliegenden Panorama mit einer Felsenlandschaft und der Ansicht von Jerusalem erhebt sich Christus am Kreuz in einen abendlich beleuchteten Himmel von grenzenloser Weite und unendlicher Ferne zu einer transzendenten Monumentalität, die dem gebauten und begrenzten Kirchenraum völlig entrückt ist. Die Darstellung des Kreuzopfers – in der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts ein selten gestaltetes Thema – ist in die Sphäre der Überzeitlichkeit und des Denkmalhaften entrückt, die höchste Monumentalität für sich in Anspruch nimmt. Beleuchtung und Farbigkeit lassen eine Himmelslandschaft entstehen, die, wie Hermann Gundersheimer zutreffend formuliert, „ein Dichterisches gestaltet, von geläuterten Vorstellungen, die, in zeitgenössischen Formen, doch überall den überzeitlichen Sinn und Wert des Motivs aussprechen“⁶¹.

Die Bedeutung Tirols für die Augsburger und schwäbische Freskomalerei in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts geht aus der dargestellten Entwicklung des

⁵⁷ H. Gundersheimer, a. a. O., Abb. 69

⁵⁸ Stiftssammlung Stams: Schöpf-Nachlaß, Bd. 17, Nr. 1453. Feder aquarelliert, 58 × 45–45,3 cm. Bestimmung als Matthäus Günther durch Professor Dr. Bruno Bushart, Augsburg

⁵⁹ H. Gundersheimer, a. a. O., S. 81, Abb. 120–122

⁶⁰ H. Bauer, a. a. O., Abb. 40

⁶¹ H. Gundersheimer, a. a. O., S. 60

Landschaftsfreskos als einer „dichterischen“ Bildgattung hervor. Bruno Bushart kennzeichnet Baumgartners Bergener Fresken als eine Projektion von oben, deren Darstellungen die Realität von Träumen besitzen⁶². Die bahnbrechende Leistung Franz Anton Zeillers in der Stamser Pfarrkirche und ihre Auswirkungen auf die gebürtigen Tiroler unter den Augsburger Freskanten rücken die Bedeutung der Zisterzienserabtei für die künstlerischen Verbindungen zwischen Tirol und der Diözese Augsburg während der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in ein helles Licht. Ihre Höhepunkte im 7. und 8. Jahrzehnt erleben mit der Tätigkeit Martin Knollers in Neresheim eine glanzvolle Entfaltung und durch seinen Schüler Joseph Schöpf eine unmittelbare Verbindung mit der Zisterzienserabtei Stams. Aus dem unmittelbaren Umkreis von Stams ging auch der gebürtige Imster Joseph Mages hervor, der in Ebersmünster, Säcking, Altomünster und Oberschönenfeld eine bedeutende Tätigkeit als Freskant entfaltete⁶³. Sein Schüler Joseph Christ (1731–88)⁶⁴, der zu den großen Unbekannten der Augsburger Rokomalerei zählt, erscheint 1775 in Stams und fügt mit seinen Werken den vielfältigen künstlerischen Beziehungen zwischen Augsburg und Stams die Schlußvignette in elegantestem Spätrokoko hinzu.

Die Konstellation des Jahres 1775 in Stams ist außerordentlich interessant, zumal sie archivalisch belegt ist. Das Diarium des Abtes Vigilius Kranicher v. Kranichsfeld (1766–86) meldet unter dem 17. April 1775 den Besuch von Joseph Christ in Stams⁶⁵. Unter dem 24. August 1775 berichtet das Tagebuch, daß Joseph Christ an diesem Tag seine Arbeit in Mieming beendet hat und mit der Ausmalung des neuen Refektoriums in Stams beginnt⁶⁶. Dieselbe Quelle meldet im Mai 1775 den Besuch Martin Knollers beim Abt von Stams. Dieser Besuch erfolgte offenbar auf seiner Durchreise nach Neresheim, wo er ab 13. Mai 1775 nachgewiesen ist⁶⁷. Die letzte Quellaussage in diesem Zusammenhang liefert die Signatur des Altargemäldes mit der Anbetung der Könige in der

⁶² B. Bushart, a. a. O., S. 68

⁶³ N. Lieb u. H. Müller, a. a. O., S. 21

⁶⁴ N. Lieb u. H. Müller, a. a. O., S. 24. – Das bisher genannte Geburtsjahr 1732 ist unzutreffend: Joseph Christ wurde am 23. Februar 1731 geboren. Vgl. Max Flad, Joseph Christ, der Barockmaler aus Winterstetten (1731–1788): Heimatkundliche Blätter für den Landkreis Biberach 4, 1981, Heft 1, S. 10. – Herrn Dr. Diemer, Landratsamt Biberach, sei für die Übermittlung der Unterlagen herzlich gedankt

⁶⁵ Stiftsarchiv Stams, Diarium des Abtes Vigil, 1775: 17^{ma} in feria secunda Paschatis aderat Dominus Josephus Christ pictor de Augusta

⁶⁶ Daselbst: 1775 August 24^{ta} hac die Dominus Christ laborem suum in Miemingen finivit, novum Refectorium pingere incepit

⁶⁷ Bruno Bushart, Martin Knoller – der Freskant, in: Die Abteikirche Neresheim. Ihr Werden und ihre Wiederherstellung, Neresheim o. J., S. 45

Pfarrkirche von Untermieming, wonach Joseph Schöpf dieses Gemälde 1775 in Mailand gemalt hat⁶⁸.

Die Tätigkeit Joseph Christs in Stams und Mieming fällt in die Zeit zwischen seinen beiden Rußlandaufenthalten 1770–72 und 1777–82. Die Ausmalung des Stamser Refektoriums ist zwar noch vorhanden, doch die barbarischen Verwüstungen der Nazi- und Besatzungszeit 1939–46 machten bei der nachfolgenden Restaurierung eine weitgehende Rekonstruktion der Wandmalereien erforderlich. Die im Stiftsarchiv aufbewahrte Entwurfszeichnung für die Wandmalereien (Abb. 67) gibt aber einen anschaulichen Begriff vom originalen Zustand⁶⁹. Dieser Entwurf stammt nicht von der Hand Joseph Christs, sondern gibt sich auf Grund des Zeichnungsstils als ein Werk von Joseph Schöpf zu erkennen. Die stilistische Übereinstimmung des Rocailleornaments über den Fenster- und Figurennischen mit den Ornamentmalereien in der Stiftsbibliothek, die um 1766 von Joseph Anton Puellacher und Joseph Schöpf ausgeführt wurden, bestätigt die Zuschreibung an Schöpf⁷⁰. Wie konnte Joseph Christ zu seiner Verbindung mit Stift Stams bzw. mit Joseph Schöpf gekommen sein? Auf diese Frage sind zwei Antworten möglich: 1. Durch die Verbindungen seines Lehreres Joseph Mages zum Zisterzienserorden. In der Klosterkirche Oberschönenfeld, wo Mages sein letztes Werk schuf, malte Christ ein Seitenaltargemälde⁷¹. 2. Durch seine Ausstattungsarbeiten in Kirchenbauten von Joseph Dossenberger: Deckengemälde in der Pfarrkirche Ettenbeuren (1766) und Seitenaltargemälde in der Pfarrkirche Dischingen bei Neresheim (1769–71)⁷². Die Verbindungen zwischen Dischingen und Neresheim durch die Patronats-herrschaft der Fürsten von Thurn und Taxis und die Gleichzeitigkeit mit der Tätigkeit Martin Knollers und Joseph Schöpfs in Neresheim machen eine Bekanntschaft zwischen den beiden Tirolern und Christ, der 1772 aus Rußland heimgekehrt war, sehr wahrscheinlich⁷³. Die Abwesenheit Schöpfs während der Ausführung der Malereien im Refektorium war durch seinen Aufenthalt in Mailand, als er dort das Untermieminger Altargemälde schuf, und durch seine Weiterreise nach Rom bedingt, wo er sich von 1775 bis 1783 aufhielt⁷⁴. Nachdem seine Tätigkeit in Neresheim als Gehilfe Knollers bis 1774 belegt ist⁷⁵,

⁶⁸ Gert Ammann, *Das Tiroler Oberland. Die Bezirke Imst, Landeck und Reutte. Seine Kunstwerke, historischen Lebens- und Siedlungsformen* (= Österreichische Kunstmonographie, Bd. IX), Salzburg 1978, S. 238

⁶⁹ Stiftsarchiv Stams G IV, Nr. 1: Tuschefeder, 7 × 35 cm

⁷⁰ Gertrud Krall, *Joseph Schöpf*, in: 700 Jahre Stift Stams 1273–1973, S. 122, Abb. 90

⁷¹ W. Neu u. F. Otten, a. a. O., S. 232

⁷² Karl Heinrich Köpf, *Joseph Dossenberger (1721–1785). Ein schwäbischer Baumeister des Rokoko*, Weißenhorn 1973, S. 45. – Hugo Schnell u. Alfred Müller, *Pfarrkirche Dischingen an der Egau* (= Schnells Kunstführer 105), München–Zürich 2¹⁹⁶⁸, S. 4

⁷³ K. H. Köpf, a. a. O., S. 57

⁷⁴ G. Krall, a. a. O., S. 123

⁷⁵ B. Bushart, *Martin Knoller – der Freskant*, S. 46

erscheint kaum eine andere Möglichkeit denkbar, als daß Schöpf für die Ausführung der Malereien Joseph Christ empfohlen hat.

Die Tätigkeit von Joseph Christ für das Zisterzienserstift Stams im Jahre 1775 hat uns mit der Kapelle des Pfarrwidums von Untermieming ein Werk besten Augsburger Spätrokos hinterlassen⁷⁶. Das Deckengemälde mit dem Tod des hl. Joseph (Abb. 68) zeigt in seiner Rahmenform mit den agraffenartig aufgesetzten Rocaillekartuschen und in der Anlage des Architekturprospektes erhebliche Übereinstimmungen mit dem Kuppelfresko „Anbetung der Hirten“ von Joseph Mages in der Klosterkirche Oberschönenfeld (1768)⁷⁷. Die Gruppenkomposition der Sterbeszene besitzt eine sehr enge Verwandtschaft mit dem um 1765–70 datierten Deckengemälde „Tod des hl. Martin“ in der Pfarrkirche Horgau (Abb. 69), das Joseph Christ zugeschrieben wird⁷⁸. Die Besonderheit dieses Deckengemäldes macht nicht seine bildräumliche Anlage oder Komposition aus, sondern die Tatsache, daß Joseph Christ mit ihm eines der frühesten Beispiele einer größeren Komposition als Fresko in Grisailletechnik schuf. Christ war von seinen künstlerischen Anfängen an mit der Grisailletechnik in Fresko und Öl besonders vertraut. Bei seinen frühen kirchlichen Deckenfresken in den Pfarrkirchen von Steinekirch (1760) und Ettenbeuren (1766)⁷⁹ nimmt die Grisaillemalerei einen bis dahin bei den Augsburger Freskanten ungewohnten umfangreichen Raum ein. Auch auf dem Gebiet der Ölmalerei ist Joseph Christ an den frühesten Augsburger Gemäldezyklen in Grisailletechnik maßgeblich beteiligt: den Supraporten im Schaezlerpalais (um 1765) und in der Schüleschen Kattunfabrik (nach 1772)⁸⁰. Die Grisaille als eine Maltechnik, die bevorzugt für den Entwurf von Stichvorlagen verwendet wurde, wird im Untermieminger Deckengemälde als monumentale Dekorationsform ortsfest gemacht, die aber die graphische Machart und die skizzenhafte Form beibehält. Beide Gestaltungselemente werden beim Untermieminger Deckengemälde auf betonte Art und Weise zum Vortrag gebracht, was in der temperamentvollen Pinselführung zum Ausdruck kommt. Die Modernität von Christ hinsichtlich der Einführung der Freskomalerei in Grisailletechnik erweist sich auch im Vergleich zu Matthäus Günther, der im gleichen Jahr 1775 die Kuppelzwickel der Pfarrkirche von Götzens mit grisailleartigen Fresken in grau-grünen und violetten Tönen ausmalt⁸¹. Die volle Bedeutung dieser maltechnischen und stilgeschichtlichen Neuerung für die Augsburger Rokokomalerei ermißt man vor Christs schon 1760 entstandenen Grisaillefresken in der Pfarrkirche von Steinekirch.

⁷⁶ G. Ammann, Das Tiroler Oberland, S. 239

⁷⁷ N. Lieb, Zisterzienserinnen-Abteikirche Oberschönenfeld, Abb. S. 6

⁷⁸ W. Neu u. F. Otten, a. a. O., S. 175. – M. Flad, a. a. O., S. 14 (Zuschreibung durch Norbert Lieb)

⁷⁹ M. Flad, a. a. O., S. 14f. – W. Neu u. F. Otten, a. a. O., S. 275

⁸⁰ T. Breuer, Kurzinventar Stadt Augsburg, S. 77, 88

⁸¹ H. Gundersheimer, a. a. O., S. 63

Die Sicherheit der zeichnerischen Form und die Eleganz des malerischen Vortrags beim Apostel- und Kirchenväterzyklus in Steinekirch zeigen Joseph Christ als reife Künstlerpersönlichkeit. Das hier wiedergegebene Brustbild des Heilands am Langhausgewölbe beim Triumphbogen (Abb. 70) veranschaulicht seine künstlerischen Vorzüge auf diesem Gebiet der Freskomalerei und weist zugleich auf seine Stilquellen hin. In diesem Zusammenhang gewinnt die Nachricht bei Paul v. Stetten d. J. an Bedeutung, wonach Joseph Christ Kopien nach Tiepolo geschaffen hat⁸². Tatsächlich erweisen sich Giovanni Battista und Giandomenico Tiepolo als die maßgeblichen Stilquellen für Christs Steinekircher Grisaillefresken, wie an Hand des Christusbildes leicht zu erkennen ist. Vor allem die Werke der beiden Tiepolo in Udine haben Christ stark beeinflusst. Der Auferstehungschristus des Gemäldes auf der Tabernakeltüre in der Sakramentskapelle des Domes (um 1726–28) hat prägend auf die Christusdarstellung Christs vom Steinekircher Fresko bis zum Himmelfahrtsfresko seines letzten Werkes, den Deckengemälden in der Pfarrkirche von Thannhausen (1787/88), gewirkt⁸³. Dieselbe Kapelle des Udineser Domes und der erzbischöfliche Palast enthalten auch die frühesten Wandfresken in Grisailletechnik von Giovanni Battista Tiepolo (1726–30)⁸⁴. Die Ausbildung des Grisaillefreskos zu einer selbständigen Bildgattung erfolgt bei den venezianischen Malern um die Mitte des 18. Jahrhunderts⁸⁵. Entscheidenden Anteil daran hatte Giandomenico Tiepolo mit seinen Wandgemälden im Oratorio della Purità zu Udine (1759)⁸⁶. Zwar konnte zu diesem Zeitpunkt Christ nicht in Italien gewesen sein, da er am 28. April 1759 in Augsburg geheiratet hatte⁸⁷, doch die Köpfe seiner Apostel und Kirchenväter in Steinekirch stehen eindeutig unter dem Einfluß des Tiepoloschnes, wofür der hl. Hieronymus ein besonders charakteristisches Beispiel ist (Abb. 71). Das unmittelbare Vorbild hierfür findet sich bei den Grisaillefresken der vier Evangelisten, die Giandomenico Tiepolo 1758 in der Pfarrkirche von Meolo bei Venedig geschaffen hat⁸⁸. Ein Italienaufenthalt von Joseph Christ um 1757–58 ist daher mit großer Wahrscheinlichkeit anzuneh-

⁸² Paul v. Stetten d. J., Kunst-, Gewerb- und Handwerksgechichte der Reichsstadt Augsburg, Augsburg 1779, S.353

⁸³ Aldo Rizzi, Tiepolo a Udine, Udine 1971, S. 68, Abb. S. 69. – M. Flad, a. a. O., S. 16f., Abb. S. 12

⁸⁴ A. Rizzi, a. a. O., Abb. S. 41, 43, 63

⁸⁵ Francesco Simonini in der Villa Pisani, Strà (1744); Giambattista Crosato im Ballsaal des Ca' Rezzonico, Venedig (um 1752). Vgl. Rodolfo Pallucchini, Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961, S. 38, 195, Abb. 524

⁸⁶ A. Rizzi, a. a. O., S. 88, Abb. S. 89 u. 91

⁸⁷ N. Lieb u. H. Müller, a. a. O., S. 24

⁸⁸ Ausstellungskatalog „Tiepolo. Zeichnungen von Giambattista, Domenico und Lorenzo Tiepolo aus der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, aus württembergischem Privatbesitz und dem Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg“, Stuttgart 1970, S. 134, Nr. 155 u. 156, Abb. S. 136 u. 137 (Zeichnungen), Abb. S. 194 u. 195 (Deckengemälde)

men. Die Auswirkungen der Freskokunst der beiden Tiepolo belegt auch das Deckengemälde in Untermeiming. Die Gestalt Gottvaters steht mit ihrer kühnen Verkürzung und ihrer mächtig ausgreifenden Gestik unter dem Einfluß der gleichen Figur von Giovanni Battista Tiepolos Deckengemälde in der Chiesa della Pietà zu Venedig (1754/55)⁸⁹.

Die beiden Gemälde am Altar der Kapelle des Untermieminger Pfarrwidums stellen die hl. Agnes dar und kennzeichnen in Farbigkeit und Malweise eine Stilwende im Schaffen von Joseph Christ. Das samtige Helldunkel des Hauptbildes (Abb. 72) steht für die Endphase des Rokokos mit ihrer an Rembrandt orientierten Geschmacksrichtung, während das Kartuschenbild an der Stirnseite der Altarmensa (Abb. 74) mit seiner glatten und lokalfarbigem Malerei dem Klassizismus verpflichtet ist. In seinem Sentiment zählt letzteres Gemälde zu den typischen Werken der moralisierenden Malerei in der von Jean-Baptiste Greuze geprägten Geschmacksrichtung. Der Bildtypus ist offensichtlich von den gemalten Stichvorlagen des Augsburger Rokokos abhängig und erscheint daher als eine ortsfest gemachte Ölskizze, wodurch dieses Gemälde mit demselben Gattungscharakter des Deckenfreskos übereinstimmt. Stilistisch macht sich bei der hl. Agnes des Kartuschenbildes der Einfluß von Januarius Zick bemerkbar, was um diese Zeit kaum verwunderlich ist. Komposition und Gesichtstyp sind von Zicks Altargemälde mit der hl. Ursula in der Klosterkirche Ottobeuren (1766) und von der Muttergottes mit dem stehenden Jesuskind (1768, Koblenz, Mittelrhein-Museum) abhängig⁹⁰.

Das Hauptbild des Altars besitzt durch seine warmtonige Farbigkeit einen völlig andersartigen Stil- und Stimmungscharakter. Vierzig Jahre nach Johann Evangelist Holzers Rosenkranzgemälde in Stams sind bei Christ die Auswirkungen dieses genialen Wegbereiters der Augsburger Rokokomalerei noch deutlich feststellbar. Der bewußte Rückgriff auf Holzer ist bei Christ umso mehr anzunehmen, da er durch den Erwerb seines künstlerischen Nachlasses im Jahre 1784 bekundete⁹¹, welche Geltung das künstlerische Vorbild Holzers für ihn besaß. Den Einfluß Holzers auf das Frühwerk von Joseph Christ belegt auch das Hochaltargemälde in Steinekirch. Die stimmungsvoll beleuchtete Frauengruppe in der linken unteren Bildecke gibt sich als Vorstufe zum Untermieminger Retabelgemälde zu erkennen (Abb. 73). Die Gruppe hält deutlich die Erinnerung an die Deckengemälde Tiepolos in der Scuola dei Carmini zu Venedig (1740–44) fest. Unmittelbares Vorbild ist das 1744 datierte

⁸⁹ Ausstellungskat. Tiepolo-Zeichnungen, S. 133, Nr. 150, Abb. S. 130 (Zeichnung), Abb. S. 196 (Deckengemälde)

⁹⁰ Othmar Metzger, Januarius Zick. Datierte und datierbare Gemälde, München 1981, S. 37, Abb. 22 u. 23

⁹¹ N. Lieb u. H. Müller, a. a. O., S. 24

Deckengemälde mit der Darstellung der Demut, Sanftmut und Wahrheit⁹². Gleichmaßen kommt als Stilquelle die Stichgraphik des Venezianers Giovanni Battista Piazzetta in Frage, die in Augsburg schon vor der Jahrhundertmitte durch Kopien von Johann Lorenz Haid und Franz Xaver Jungwirth verbreitet wurde⁹³. Die Konstellation der Stilkomponenten – Holzer und Zick, Piazzetta und Tiepolo – im Schaffen von Joseph Christ spiegelt am Ende des Rokokos die europäische Spannweite der Augsburger Malerei des 18. Jahrhunderts wider.

Schließlich erübrigt sich noch eine Bemerkung zu den schönen Ornament-schnitzereien am Altar des Untermieminger Pfarrwidums (Abb. 76). Der Altaraufbau mit der gebauchten Mensa und den seitlich zurückgestellten, geschweiften Ansätzen und mit dem reich umrahmten Retabel, das von zwei Engeln auf geschweiften Konsolen flankiert und von einem Tuch- und Muschelbaldachin mit zwei Putten und der Hl.-Geist-Taube bekrönt wird, steht mit dem Johannesaltar der Stiftskirche Stams (1764) in engster Verbindung, so daß er als Schöpfung des Stamsener Bildhauers Johann Reindl (1714–92) bezeichnet werden kann⁹⁴. Der Stamsener Johannesaltar zeigt in seiner Architektur und Ornamentik eine interessante Kombination aus zwei Stichfolgen mit Altarentwürfen, deren Vorlagen von dem berühmten Augsburger Ornamententwerfer Franz Xaver Habermann (1721–96) gezeichnet und bei Johann Georg Hertel verlegt wurden. Der Säulenaufbau mit den übereck gestellten Sockeln und die seitlichen Ansätze mit den Rocaillevoluten geht auf das Blatt 1 der ersten Stichfolge Habermanns mit Altarentwürfen (Hertel Nr. 49 a) zurück, die um 1746–50 entstand⁹⁵. Die Mensa und der Tabernakel des Johannesaltars benützen das erste Blatt der dritten Stichfolge (Hertel Nr. 160) als Vorlage, die um 1750–65 entstand⁹⁶. So verwundert es nicht, daß auch der Untermieminger Altar aus dem Formenrepertoire von Habermanns Altarentwürfen schöpft. Die Rocaillemuschel seiner Bekrönung entspricht fast völlig dem aufgesprengten Altarauszug des Stiches Hertel Nr. 160. Die Ornamentik der Altarmensa, vor allem die Rahmenkartusche des Gemäldes, stimmt weitgehend mit der Bekrönung des Gemälde Rahmens im Altarentwurf Habermanns des Stiches Hertel Nr. 49 a überein. Die Ornamentform dieser Rahmenkartusche besitzt ihre unmittelbarste Voraussetzung in den Rahmenschnitzereien des Placidus Ver-

⁹² Ausstellungskatalog „Mostra del Tiepolo – Dipinti“, Udine – Passariano 1971, Nr. 39, Abb. S. 88

⁹³ Ausstellungskatalog „G. B. Piazzetta. Disegni, incisioni, libri, manoscritti“, Venedig 1983, S. 49, Abb. 103 u. 104

⁹⁴ Adelheid Unger, Joseph Götsch. Ein bayerischer Bildhauer des Rokoko aus Tirol, Weißenhorn 1972, S. 15, Abb. 2 u. 3 (irrtümlich Johannes-Baptist-Altar in der Vorhalle)

⁹⁵ Ebba Krull, Franz Xaver Habermann (1721–1796), ein Augsburger Ornamentist des Rokoko (= Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Bd. 23), Augsburg 1977, S. 28, Abb. 11

⁹⁶ E. Krull, a. a. O., S. 29, Abb. 12

helst, die den Festsaal des Augsburger Schaezlerpalais (1767–70) schmücken⁹⁷.

Die Rahmenbekrönungen der Mittelspiegel (Abb. 75) an den Schmalseiten des Saales stimmen bis ins kleinste Detail der Ornamentmotive und des rhythmischen Ablaufs mit dieser Schnitzkartusche des Untermieminger Altars überein, so daß hier ein unmittelbarer Zusammenhang mit dieser glanzvollsten Profandekoration des Augsburger Spätrokos angenommen werden muß. Diese Verbindung ist in der Person von Joseph Christ gegeben, der durch seine Heirat mit Maria Franziska Verhelst mit dieser Augsburger Bildhauerfamilie verschwägert war und bei der Ausstattung des Schaezlerpalais mitgewirkt hat⁹⁸. Nachdem Altarentwürfe von der Hand Christs vorhanden sind, ist seine Beteiligung am Gesamtentwurf des Untermieminger Altars nicht auszuschließen, mindestens jedoch die Übermittlung der Stichvorlagen Habermanns an Johann Reindl als den ausführenden Bildhauer⁹⁹. So erweist sich die malerische und plastische Ausstattung der Hauskapelle im Untermieminger Pfarrwidum als eine exquisite künstlerische Leistung des spätesten Augsburger Rokos.

Über die Bedeutung des Beitrages von Stift Stams zum süddeutschen Barock und speziell zum Augsburger Rokoko erübrigen sich weitere Erörterungen. Die Kunstwerke in Kaisheim, Stams und Untermieming sprechen für sich selbst und für den Geist des Ordens des hl. Bernhard, von dem sie getragen sind. Was Tirol und die kunstfreudige Zisterzienserabtei Stams für die Künstler aus Augsburg und seiner Diözese bedeuteten, hat sich gerade in Notzeiten erwiesen. Im Dreißigjährigen Krieg und nach den Hungerjahren 1770/71 finden die Künstler aus Augsburg, Wessobrunn und Weilheim hier Zuflucht, Arbeit und Brot. In den Friedenszeiten entfaltet Stift Stams dank seiner Lage an der Vergabelung der beiden großen Paßstraßen nach Italien jene erstaunliche Fülle geistiger und künstlerischer Leistungen, die es buchstäblich zu einem Kristallisationspunkt der fruchtbaren Wechselbeziehungen zwischen Schwaben und Italien machen. Johann Evangelist Holzer, Martin Knoller und Franz Anton Zeiller, deren Geburtsorte an diesen Paßstraßen liegen, haben in Stams künstlerische Förderung und Gastfreundschaft erfahren. Ihre großen Werke in Münsterschwarzach, Ottobeuren und Neresheim erweisen die europäische Dimension dieses Sammel- und Ausstrahlungspunktes in Stift Stams. Joseph Schöpf hat dies aus Dankbarkeit wohl so empfunden, als er seinen und Martin Knollers künstlerischen Nachlaß den Zisterziensern von Stams übergab. Man kann es auch heute noch so erleben und bei der Betrachtung dieser Kostbarkeiten in der Stamser

⁹⁷ Norbert Lieb, Führer durch die Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, Augsburg 1953, S. 60

⁹⁸ N. Lieb u. H. Müller, a. a. O., S. 24

⁹⁹ Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Graphische Sammlung

Kunstsammlung nur Freude und Dankbarkeit empfinden, daß die Söhne des hl. Bernhard dieses abendländische Erbe über die Zeiten der geistigen und politischen Begriffsverwirrungen hinweg so treu bewahrt haben. Die stolzen talseitigen Türme von Stift Stams, die so augsburgisch anmuten, stehen als Denkmale für diesen europäischen Brückenschlag. Gott möge es walten, daß es so bleibt¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Abschließend obliegt mir die angenehme Pflicht, Abt und Konvent von Stift Stams, vor allem H. H. Pater Willibrord Knops, für die liebenswürdige Gastfreundschaft auf herzlichste zu danken. Mein besonderer Dank gilt H. H. Pater Norbert Schnellhammer für die vielfache und überaus freundliche Hilfsbereitschaft in zahlreichen Anliegen und Fragen sowie für die schönen Stunden der Betrachtung vor den Originalen der Stiftssammlung, nicht zuletzt beim Besuch mit der Volkshochschule Augsburg. Mein herzlicher Dank gilt auch dem H. H. Pfarrer von Untermieming für die freundliche Bereitwilligkeit, mir die Schätze seines Pfarrhauses zugänglich zu machen.