

# Tätigkeitsbericht des Diözesankonservators 1982–84

Von Karl Kosel

## I. Kunstsicherung

Der Abschluß des „Falles Wagner“ und die Verhaftung mehrerer Diebesbanden haben nach den Krisenjahren 1979/80 zu einer wesentlichen Beruhigung auf dem Gebiet der Kunstsicherung geführt. Die Rückläufigkeit der Kirchendiebstähle im Berichtszeitraum auf ein Drittel im Vergleich zu den Jahren zwischen 1979 und 1981 beweist eindeutig, daß die enorme finanzielle Anstrengung mit der Erhöhung des Kunstsicherungsetats im Haushaltsjahr 1981 auf DM 500 000,- der Tendenzwende zum endgültigen Durchbruch verholfen hat. Die Kunstsicherungsmaßnahmen in der Diözese Augsburg haben nach 15 Jahren ständig zunehmender Anstrengungen zu einem Stand geführt, der das Risiko und die Verunsicherung der Kirchendiebe wesentlich erhöht hat. Bei vorsichtiger Schätzung dürfte die Zahl der gesicherten Kirchen und Kapellen in der Diözese um 500 liegen. Die zunehmende Verunsicherung der Kirchendiebe, die nicht mehr wissen, ob sie an einer gesicherten oder ungesicherten Kirche sind, kommt vor allem in der qualitativen Verlagerung der Kunstdiebstähle zum Ausdruck. Das zahlenmäßige Schwergewicht der Kunstdiebstähle in der Diözese Augsburg hat sich eindeutig auf Feldkapellen und Feldkreuze verlagert. Dieser qualitative und quantitative Rückgang der Kirchendiebstähle, der nun seit immerhin drei Jahren zu beobachten ist, darf jedoch nicht zu einem verfrühten und trügerischen Sicherheitsgefühl führen. Die Häufung der Diebstähle im Raum um Schwabmünchen macht deutlich, daß nach wie vor eine erhöhte Aufmerksamkeit in den Belangen der Kunstsicherung erforderlich ist. Die wiederholten Kirchendiebstähle in der Pfarrei Markt Wald, die vor allem in der Antoniuskirche zu Schnerzhofen besonders schmerzliche Verluste verursachten, beleuchten die Gefahr mit aller Deutlichkeit. Wenn heute mit Freude und Dankbarkeit festgestellt werden kann, daß die Diözese Augsburg unter den Bistümern der Bundesrepublik den niedrigsten Stand der Kirchendiebstähle aufweist, so ergibt sich daraus die Verpflichtung, diesen relativ guten Stand nach Kräften aufrechtzuerhalten.

Folgende Kirchen und Kapellen wurden von Kunstdiebstählen betroffen: Biburg (Kerkerkapelle), Dasing (Pfarrkirche), Dillingen (Stadtpfarrkirche),

Ottobeuren (Nische in der Klostermauer), Kranzegg (Marienkapelle), Hollenbach (Pfarrkirche), Günzach (Kapelle), Marktoberdorf (Wendelinskapelle), Linsen (Nikolauskapelle), Ofterschwang (Wolfgangskapelle in Sigiswang), Klosterlechfeld (Kapelle in Schwabstadt), Antdorf (Kirnbergkapelle), Kempen (Kapelle), Markt Wald (Kapelle in Anhofen), Moosbach (Kapelle in Raichen), Hiltenfingen (Feldkreuz), Langenneufnach (Bildstock in Habertsweiler), Steibis (Rochuskapelle in Schindelberg), Augsburg (St. Ulrich und Afra), Markt Wald (Antoniuskirche in Schnerzhofen).

Auf den Kapitelstagen der Dekanate Kaufbeuren, Marktoberdorf, Schrobenhausen, Nördlingen, Dießen, Landsberg und Weilheim referierte der Diözesankonservator über die dort anstehenden Probleme der Kunstsicherung.

Folgende Pfarrämter wurden wegen der geplanten Erstellung von Alarmanlagen beraten: Westheim (Kobelkirche), Baiershofen, Waldkirch, Oberwiesenbach, Ustersbach (Filialkirche in Mödishofen), Krumbach (St. Ulrich), Attenhausen, Höselhurst, Ottobeuren, Oberrottmarshausen, Klosterlechfeld (Kapelle in Schwabstadt), Stöttwang, Bidingen, Bertoldshofen, Rehling (Kapelle in Au), Weil, Herrsching (St. Martin), Unterhausen, Polling (Filialkirche in Oderding), Spatenhausen (Filialkirche in Hofheim).

Als ein gravierendes Hindernis der Kunstsicherung in der Diözese Augsburg hat sich die fehlende Inventarisierung der Kunstdenkmäler im Gebiet östlich des Lechs erwiesen. Obwohl die Inventarisierung zu den Aufgaben des Bayerischen Landesamtes für Denkmalspflege zählt, sah sich das Kunstreferat der Diözese vor die Notwendigkeit gestellt, die Inventarisierung der kirchlichen Kunstdenkmäler in eigener Regie zu übernehmen. Nachdem die Erzdiözese München-Freising bereits vor längerer Zeit dieselbe Maßnahme ergriffen hatte, wurde Herr Dr. Norbert Leudemann zur Wahrnehmung dieses großen und dringenden Aufgabengebiets vom Bischöflichen Ordinariat angestellt.

Die Schließung der Wieskirche wegen statischer Gefährdung macht die Öffentlichkeit schlaglichtartig auf ein Problem aufmerksam, dessen ideelle Bedeutung nicht betont zu werden braucht. Die Berühmtheit der Wieskirche und das öffentliche Aufsehen, das ihre Gefährdung – zudem gleichzeitig mit dem 300. Geburtstag Dominikus Zimmermanns – hervorgerufen hat, führt an einem besonders auffälligen Beispiel die akute substantielle Gefährdung vor Augen, der in zunehmendem Maße die großen barocken Kirchen und Klosteranlagen unseres Bistums ausgesetzt sind. Die Folgen des natürlichen Alterungsprozesses dieser Bauten und deren Verschärfung aufgrund der Druckbelastung durch Tiefflieger verdeutlichen den Umfang der finanziellen Belastungen, der während der kommenden Jahrzehnte in zunehmendem Maße die Finanzkraft der Diözese beanspruchen wird. Die „Krankheitsfälle“ der Wieskirche und der ehemaligen Klosterkirchen in Dießen und Oberelchingen, um nur einige der bekanntesten Beispiele zu nennen, kennzeichnen erst den Anfang dieser schweren Belastungsprobe. Diese Spätfolgen der Vernachlässi-

gung, die durch die Säkularisation verursacht wurde, stellen nicht nur hohe Anforderungen an die Opferbereitschaft der betroffenen Pfarrgemeinden, sondern erfordern auch in höherem Maße als bisher die solidarische Hilfe von seiten des Staates, die sich nicht nur auf die Förderung von Prestigeobjekten und auf die Vergabe von symbolischen Zuschüssen beschränkt. Daß nämlich die Leistungsfähigkeit einer ländlichen Pfarrgemeinde durch eine Restaurierung dieses Umfangs bei weitem überfordert ist, dürfte außer jedem Zweifel stehen.

## II. Restaurierungen

*Augsburg*, Bischöfliches Ordinariat. Das ursprünglich in der Wolfgangskapelle des Augsburger Doms befindliche Kreuzigungsgemälde von Friedrich Sustris (um 1570–74)<sup>1</sup> hatte durch Sonneneinstrahlung Veränderungen in der Farbsubstanz erlitten, die Konservierungsmaßnahmen durch Herrn Manfred Leitenmeier, Augsburg, dringend erforderlich machten.

*Westheim*, Wallfahrtskirche auf dem Kobel. Die notwendig gewordene Innenrestaurierung der beliebten Wallfahrtskirche war Anlaß, eine grundlegende Änderung des Raumbildes vorzunehmen, welche die Folgen des bilderfeindlichen Kahlschlages der Renovierung von 1965/66 rückgängig machte. Der rigorosen Reduzierung der Innenausstattung fielen die Ausmalung der Gnadenkapelle, die barocke Kanzel und die Rokokobeichtstühle zum Opfer. Die Gemälde an der Emporenbrüstung wurden übertüncht und neun Barockgemälde, darunter bedeutende Frühwerke von Johann Joseph Anton Huber<sup>2</sup>, wurden auf den Dachboden verbannt. Es muß hier mit aller Deutlichkeit festgestellt werden, daß derartige Kahlschläge bis auf die nackten Wände, die an die schlimmsten Exzesse der Entbarockisierungen im vorigen Jahrhundert erinnern, dem Wesen der barocken Wallfahrtskirche mit ihrer Festlichkeit und Geborgenheit und damit dem religiösen Empfinden des Gläubigen und Wallfahrers hohnsprechen. Die manchmal vertretene Ansicht, eine „volle“ Kirche, d. h. eine solche mit vollständig erhaltener Ausstattung, wirke wie ein Museum, stellt die Tatsachen auf den Kopf. In Wirklichkeit erscheinen die wenigen alten Kunstwerke, die wie verloren an den kahlen Wänden angebracht sind, durch diese Isolation wie Museumsstücke. Vordringliche Aufgabe der im Jahre 1982 begonnenen Innenrestaurierung der Kobelkirche mußte daher die

<sup>1</sup> Ausstellungskatalog „Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock“, Augsburg 1980, Band II, S. 130–132, Nr. 479 m. Abb.

<sup>2</sup> Karl Kosel, Tätigkeitsbericht des Diözesankonservators 1971: JVAB 5, 1971, S. 220 f., Abb. 25.

Wiederherstellung des bildlichen und farblichen Zusammenhanges zwischen Gnadenkapelle und Langhaus sein, der den Altären und Figuren ihre räumliche und thematische Bindung zurückgab. Nach dem Verlust der Kanzel und der Beichtstühle wurde diese Aufgabe durch die Rekonstruktion der Bemalung der Gnadenkapelle, die Freilegung der Gemälde an der Brüstung der Orgelempore und die Wiedereinbringung der neun Barockgemälde gelöst. Die künstlerische Gesamtleitung sowie die Ausführung der Rekonstruktions- und Restaurierungsarbeiten hatte Herr Severin Walter, Vogelsang, inne. Die technische Gesamtleitung lag in Händen von Herrn Diplomingenieur Winfried Brecheler, Neusäß. Hohe Anforderungen an das Können der Restauratoren stellten die Deckenmalereien Johann Wolfgang Baumgartners in der Schmerzhafte Kapelle. Die Reinigung und Konservierung der teilweise schlecht erhaltenen Deckenbemalung machten die Feuchtigkeitsschäden wieder rückgängig, deren Behebung 1965/66 in fahrlässiger Weise unterblieben war. Die freskomäßige farbliche Gesamtgestaltung der Gewölbefläche durch Johann Wolfgang Baumgartner, eines der wenigen Beispiele dieser Art in Schwaben neben derjenigen Johann Baptist Enderles in der Pfarrkirche von Deisenhausen, erhielt durch eine behutsame Reinigung ihre schwebende Transparenz zurück. Ein bezeichnendes Licht auf die heute völlig unverständliche Methode der Renovierung vor zwanzig Jahren wirft die Beseitigung der Wandbemalung in der Gnadenkapelle. Die vermeintliche Authentizität der unverputzten Wände in der „Casa santa“ zu Loreto, die in der Kobelkirche wiederhergestellt werden sollte, ist in Wirklichkeit das Ergebnis des Brandes von 1921! Ursprünglich waren die Wände des Hauses der Hl. Familie in Loreto völlig mit gotischen Fresken bedeckt und in dieser Form Vorbild für alle Loretokirchen. Dies kann in jedem besseren Reiseführer von Italien nachgelesen werden. Man fragt sich, wo hier Sachverstand und Sorgfaltspflicht als unerläßliche Grundlagen der Denkmalpflege geblieben sind.

Die Wiederherstellung der Kobelkirche in ihrer ursprünglichen Schönheit, soweit dies nach den bedauerlichen Verlusten möglich war, ist vor allem das Verdienst der unermüdlichen Bemühungen des hochverdienten Wallfahrts-priesters, Hochwürden Herrn Geistlichen Rat Alfred Steuer, der noch vor seinem Hinscheiden am 22. Dezember 1982 wenigstens die Anfänge der Innenrestaurierung miterleben durfte. Gott möge ihm seinen Eifer für die Zierde seines Hauses lohnen!

*Au* (Pfarrei Rehling), Nikolauskapelle. Die Innenrenovierung dieser Kapelle, die bis ins 17. Jahrhundert eine Pfarrkirche war<sup>3</sup>, im Jahre 1982 brachte die Aufdeckung eines gotischen Freskenzyklus' an der Nordwand des

<sup>3</sup> Antonius v. Steichele, Das Bisthum Augsburg, historisch und statistisch beschrieben, 4. Band: Die Landkapitel Friedberg, Füssen, Höchstätt, Hohenwart, Augsburg 1883, S. 226.

romanischen Langhauses. Die in zwei Reihen angeordneten Fresken stellen eine frühe Form des Kreuzweges dar. Obere Reihe: 1. Einzug Christi in Jerusalem, 2. Abendmahl, 3. Christus am Ölberg, 4. Gefangennahme (fragmentarisch erhalten). Untere Reihe: 5. Geißelung, 6. Dornenkrönung, 7. Kreuztragung, 8. Kreuzigung (obere Hälfte erhalten). Freilegung und Konservierung der Malereien führte Herr Manfred Leitenmeier, Augsburg, aus.

Da die Pfarrei Au dem Patronat des Augsburger Domkapitels unterstand<sup>4</sup>, ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die Fresken von einem Augsburger Meister ausgeführt wurden. Ihr Stil, der durch die rhythmische Eleganz und Schönlichkeit des beginnenden „Weichen Stils“ gekennzeichnet ist, ermöglicht die Datierung um 1400. Dadurch und auch in thematischer Hinsicht stehen sie den Passionsfresken im ehemaligen Chor (jetzt Sakristei) der Pfarrkirche von Hainhofen, deren Patronatsrecht im Mittelalter die Augsburger Bischöfe innehatten, sehr nahe<sup>5</sup>. Die zeitliche Nähe zu den Hainhofener Fresken, die im späten 14. Jahrhundert entstanden<sup>6</sup>, wird an Hand der Ölbergsdarstellungen deutlich (Abb. 15, 16). Die Komposition des Auer Ölbergs entspricht spiegelbildlich völlig derjenigen in Hainhofen. Die stärkere rhythmische Durchbildung des Konturs bei der Christusgestalt in Au veranschaulicht im Vergleich zur Hainhofener Darstellung die stilgeschichtliche Weiterentwicklung. Dies läßt auch die detaillierte Naturdarstellung beim Auer Ölberg erkennen. Zusammen mit der stärkeren Naturbeobachtung erscheint die perspektivische Raumgestaltung. Die Abendmahlsdarstellung in Au (Abb. 17) bildet durch die ovaloide Anordnung der Tafel, der Sitzbänke und der figürlichen Komposition ein eindrucksvolles Beispiel hierfür, das in dieser Form die unmittelbare Vorstufe für das Abendmahlsfresko in der Goldschmiedekapelle bei St. Anna (1420–25) darstellt<sup>7</sup>. Hinsichtlich der Naturdarstellung mit dem Auer Ölberg eng verwandt ist das annähernd gleichzeitige Fresko mit dem Einzug Christi in Jerusalem in der Pfarrkirche von Wörleschwang<sup>8</sup>. Die Landschaftsszenarien in Hainhofen, Au und Wörleschwang lassen klar die Entwicklung in der Augsburger Wandmalerei vom Ende des 14. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts erkennen, die mit der Wald- und Berglandschaft des Dreikönigsgemäldes in der Goldschmiedekapelle einen überraschenden Aufschwung zur monumentalen Gestaltung nimmt.

<sup>4</sup> Wie Anm. 3.

<sup>5</sup> Wilhelm Neu u. Frank Otten, Landkreis Augsburg, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXX), München 1970, S. 151.

<sup>6</sup> W. Neu u. F. Otten, a. a. O., S. 153.

<sup>7</sup> Johannes Wilhelm, Augsburger Wandmalerei 1368–1530 – Künstler, Handwerker und Zunft – (= Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Band 29), Augsburg 1983, S. 184 ff., 210 ff., Abb. 48.

<sup>8</sup> Hans Jakob Wörner, Ehemaliger Landkreis Wertingen, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXXIII), München 1973, S. 270. – J. Wilhelm, a. a. O., S. 114.

Zentrale Bedeutung in ikonographischer und künstlerischer Hinsicht besitzen die Christusdarstellungen des Auer Passionszyklus'. Die Gestaltung des Christusbildes in seinem Leiden und in seiner göttlichen Hoheit bildet stets den absoluten Maßstab in der mittelalterlichen Kunst, vor allem aber beim spätmittelalterlichen Andachtsbild. Und hier kann dem Meister des Auer Passionszyklus', um es vorwegzunehmen, ein beachtlicher künstlerischer Rang innerhalb der Augsburger und der süddeutschen Malerei dieser Zeit zuerkannt werden. Eine ebenso großartige wie überraschende Gestaltung erfährt die Szene der Dornenkrönung (Abb. 18). Der gedemütigte und gepeinigte Heiland thront in herrscherlicher Erhabenheit mit der segnend erhobenen Rechten als ein König, dessen Reich nicht von dieser Welt ist. Die mit einfachsten Mitteln erreichte monumentale Gestaltung verwirklicht auf eindrucksvolle Weise die Synthese des Majestasbildes mit dem Andachtsbild. Völlig andersartig dagegen das Bild Christi in der Geißelung (Abb. 14). Sein Gesichtstyp steht unter dem Einfluß der Vorlagen in den damals gebräuchlichen Musterbüchern, z. B. dem böhmischen Musterbuch aus dem 1. Viertel des 15. Jahrhunderts, das aus der Ambraser Kunstsammlung in das Kunsthistorische Museum Wien kam<sup>9</sup>. Die Schönheit der Linienführung beim Auer Geißelungschristus, der typologisch mit derselben Darstellung in der Augsburger Goldschmiedekapelle übereinstimmt<sup>10</sup>, veranschaulicht in ihrem lyrischen Ausdruckscharakter die Versenkung in die Geheimnisse des Leidens Christi mit einer Eindringlichkeit, welche die höchste Vollendung des spätmittelalterlichen Andachtsbildes und zugleich die Grundlagen für die neuzeitliche Bildform des Kreuzweges darstellt. Durch die Vielseitigkeit der ikonographischen Erfindung erweist sich der Meister des Auer Passionszyklus' als eine der führenden Künstlerpersönlichkeiten der Augsburger Malerei im 1. Viertel des 15. Jahrhunderts. Mit der Freilegung dieser Fresken erfährt die Augsburger Malerei des 15. Jahrhunderts eine Bereicherung von erheblicher entwicklungsgeschichtlicher und künstlerischer Bedeutung.

*Pöring* (Stadt Landsberg), Wallfahrtskirche St. Maria von der Versöhnung. Die Präsentation des schönsten Geschenks zum 300. Geburtstag von Dominikus Zimmermann blieb der kleinen Pfarrei Pitzling am romantischen Lechufer südlich von Landsberg vorbehalten. Mit dem Abschluß der Außen- und Innenrestauration der Schloß- und Wallfahrtskirche Pöring, die Dominikus Zimmermann als Architekt, Stukkator und Freskant in den Jahren zwischen 1739 und 1742 schuf, ist eines der weniger bekannten Werke des Meisters dem Verfall entrissen worden. An dem dringend notwendigen Rettungswerk war

<sup>9</sup> Ulrike Jenni, in: *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern* 3. Hsg. v. Anton Legner. Köln 1978, S. 146, Abb. S. 150 (Linke Abb.: Christuskopf r. o. und l. u.).

<sup>10</sup> J. Wilhelm, a. a. O., S. 214 f., Abb. 49.

als Restaurator der Deckengemälde Dominikus Zimmermanns, die durch Schimmelbefall akut gefährdet waren, Herr Helmut Zernickel, München, beteiligt. Die Kirchenmalerarbeiten wurden von Firma Mayerhofer, München, durchgeführt. Die Restaurierung der Stuckdekoration lag in den Händen der Firma Lang – Mahler – Fischer, Buching. Die beiden Ölgemälde restaurierte Herr Manfred Sattler, Füssen. Die Faßarbeiten am Gnadenbild besorgte Herr Josef Lang, Leckbruck. Daß das Restaurierungswerk genau zum Geburtsstagsdatum, den 30. Juni 1985, seine glückliche Vollendung fand, ist vor allem dem nimmermüden Einsatz von Herrn Akademieprofessor Franz Bernhard Weißhaar, Landsberg, der die künstlerische Oberleitung innehatte, zu verdanken.

Die Wiederbelebung der Wallfahrt zur Muttergottes von der Versöhnung verknüpft sich mit dem Gedächtnis an ein achtunggebietendes Glaubenszeugnis in schwerster Zeit. Vor einem halben Jahrhundert, im Jahre 1935, gelobte der Katholische Frauenbund von Landsberg, die Muttergottesfest mit der Wallfahrt zur Pöringer Muttergottes von der Versöhnung zu feiern. Das dankbare Gedenken an die Glaubensstärke dieser Frauen, die den Mut aufbrachten, dem Ungeist dieser Zeit die Stirn zu bieten, möge daran erinnern, daß auch heute im Widerstreit zwischen dem Gedanken der Versöhnung und ideologischer Engstirnigkeit dieser unerschütterliche Glaube erforderlich ist.

Die Bedeutung der Pöringer Schloß- und Wallfahrtskirche im Lebenswerk von Dominikus Zimmermann ist dadurch in besonderer Weise herausgehoben, daß das Gesamtkunstwerk des Innenraumes in Architektur, Stuckdekoration und Deckenmalerei ausschließlich sein Werk ist. Ein zweiter Aspekt ihrer Bedeutung ist darin begründet, daß sie zeitlich und formal die Mitte von einer Gruppe kleinerer Kirchenbauten bildet, die in der Stilgeschichte des bayerischen Rokokos und in der politischen Geschichte des Landes eine epochale Wende kennzeichnen. Im Lebenswerk Dominikus Zimmermanns sind dies die Annakapelle in der Kartause Buxheim (1738/39), die Wallfahrtskirche Pöring (1739–42) und die Johanneskirche in Landsberg (1741–54). Die Stilwende im bayerischen Rokoko hängt nicht zuletzt mit dem katastrophalen Einbruch zusammen, der durch den Österreichischen Erbfolgekrieg (1741–45) verursacht wurde<sup>11</sup>. Die drei genannten Kirchenbauten veranschaulichen die Reaktion Zimmermanns auf diese Wende in exemplarischer Weise. Der enorme Unterschied zwischen dem Innenraum der Buxheimer Annakapelle mit ihrer rauschhaften Fülle der zum Ornament gewordenen Architektur, die das Raumbild zur Vision umwandelt, und der bewußten Einfachheit im Einsatz der architektonischen und dekorativen Mittel bei der Pöringer Wallfahrtskirche und der Landsberger Johanneskirche macht dies ohne weiteres deutlich.

---

<sup>11</sup> Hermann u. Anna Bauer, Johann Baptist und Dominikus Zimmermann. Entstehung und Vollendung des bayerischen Rokoko, Regensburg 1985, S. 88.

Trotzdem verbindet die drei Zimmermannbauten in der Art, wie Architektur, Ornament und Deckenmalerei in eine bildmäßige Einheit gebracht werden, mehr als es zunächst den Anschein hat. Ihre bildmäßige Einheit liegt nämlich darin begründet, daß alle Komponenten des Gesamtkunstwerks, vor allem aber Architektur und Licht, zum Symbol erhoben werden.

Die Verschmelzung von Architektur und Licht auf der symbolischen Ebene verwirklicht Dominikus Zimmermann in der Pöringer Wallfahrtskirche mit jener Einfachheit, die genial ist. Die für den Meister charakteristischen dreiteiligen geschweiften Fenster stellen durch die Verlängerung des Mittelteiles nach unten und durch den geschweiften Dreipaß des Oberteiles nichts anderes als eine fast völlig übereinstimmende Zusammenfassung des Grundrisses der Kirche dar. Die damit aufgestellte spiegelbildliche Beziehung zwischen Grundriß und Fensterform faßt nicht nur Außenbau und Innenraum zu einer buchstäblich transparenten Einheit zusammen, sondern erfaßt als Lichtbewegung die rhythmische und plastische Gestaltung des gesamten Innenraumes (Abb. 25). Die Gestaltung des Lichteinfalls durch die Dreiteiligkeit und Schweifung der Fenster findet in den sphärischen Kurvierungen, womit die Flachkuppeln der drei Konchen gegen das Langhaus abgegrenzt sind, ihre rhythmische Entsprechung. Diese sphärisch bewegte Eingrenzung der drei Konchen, die durch die tragenden Säulen bzw. Säulenpaare eine monumentale Steigerung zur Herrschaftsform des Baldachins erfahren, erfolgt auf eine Weise, die mit den von vier Säulenpaaren getragenen Gesimssegmenten und den zur Kuppel überleitenden vier Eckkonchen in der Buxheimer Annakapelle unmittelbar verwandt ist<sup>12</sup>. Was in Buxheim mit Farbe und Ornament als „Scheinarchitektur“ verwirklicht wird, erscheint in Pöring als reine sphärisch bewegte Architektur, die mit den Säulen und Bögen die sphärisch geschweiften Fenster einrahmt und damit das einfallende Licht in eine bildlich gesehene Form bringt. Damit werden die beiden seitlichen Konchen und die sie umrahmenden Säulen und Bögen zu in sich kreisenden Lichträumen und Lichtkörpern, von deren Bewegung der sphärische Rhythmus der drei diademartig angeordneten Bögen am Ostabschluß der Langhausdecke ausgeht. Diese in architektonische Form umgesetzte Lichtbewegung entspricht durch ihren sphärischen Rhythmus und ihre diademartige Anordnung völlig den dreibogigen Fensterbegrönungen, so daß Raum- und Lichtbewegung in den drei Konchen und im zentralisierten Ostteil des Langhauses zur bildmäßigen Identität geführt werden. Die bildmäßige Vereinheitlichung der verschiedenen Raumteile wird nämlich dadurch verursacht, daß der bekrönende Bogen des Fenstermittelteils das Gesims durchbricht und dadurch das ständig wandernde Licht nicht nur die aufgehende Wand, sondern auch die Deckenkehlen in den Konchen und die sphäri-

<sup>12</sup> H. u. A. Bauer, a. a. O., S. 212 ff., Abb. S. 213 u. 215.

schen Krümmungen am Deckenansatz des Langhauses bestreicht. Die bildmäßige Einheit des Gesamtraumes wird daher durch das wandernde und stetig sich wandelnde Element des Lichtes hergestellt, das mit den architektonischen Mitteln der Säulen, der sphärischen Bögen und der Wandnischen gewissermaßen nachgezeichnet und modelliert wird. Die Differenzierung der Lichtführung als Mittel der bildlichen Raumvereinheitlichung läßt durch ihre Bewegung von außen nach innen in der Raummitte zwischen den drei Konchen eine vierungsartige Zone entstehen, in der sich die stärkste räumliche, rhythmische und bildliche Konzentration abspielt. Die diademartige Anordnung der sphärischen Bögen und der Fensterbekrönungen nehmen Schalldeckel und Brüstung der Kanzel auf. Die Baldachin- und Diademform des Kanzelschalldeckels steht in unmittelbarer räumlicher und bildlicher Beziehung zu denselben architektonischen Herrschaftssymbolen der Dreikonchenanlage und erhebt mit der bekrönenden Gestalt des Apokalyptischen Lammes das Symbol der vollendeten Zeit in die Aura des sich wandelnden und wandernden Lichtes, das durch das Fenster einfällt<sup>13</sup>. Das Licht wird hier durch die Verinnerlichung zum Bild, in dem die Zeit stillsteht und damit in der Ewigkeit vollendet wird. Der Stillstand des Lichtes, das als wanderndes Element Sinnbild der sich wandelnden Zeit ist, wird nicht nur im Bild des Apokalyptischen Lammes als vollendete Zeit vergegenständlicht, sondern strahlt auch in der Bildwelt der Deckengemälde auf die Dreikonchenanlage und die vierungsartige Raummitte aus. Mit der räumlichen Fixierung des Lichtes, die zugleich eine Verbildlichung ist, entsteht eine Wechselbeziehung zwischen den Raumgrenzen und dem Innenraum, die durch einen ständigen Wechsel von Bewegung und Stillstand in einer buchstäblich bild-räumlichen Abfolge gekennzeichnet ist. Bewegung und Fixierung des Lichtes durch Architektur und Bild rufen einen ständigen Wechsel der Realität hervor, der durch den Gegensatz zwischen dem statischen Charakter der symbolischen Architekturformen und der rhythmischen Expansion der sphärischen Bögen in einem Zustand höchster Spannung gehalten wird und erst im Bild zum Stillstand als Ausdruck der Vollendung der Zeit kommt. Die Ganzheitlichkeit von Architektur und Licht, die als Bild und im Bild verwirklicht wird, bildet die Grundlage für die Identität der Realitätsebenen im Symbol. Architektur und Licht werden in ihrer konstanten und variablen Form durch ihren bildräumlichen Aufbau und durch ihre unmittelbare Beziehung zum Bild zu Trägern symbolischer Bedeutung.

<sup>13</sup> Heide Weißhaar – Kiem, Maria von der Versöhnung. Die Schloß- und Wallfahrtskapelle in Pöding. Gedenkschrift zur Wiedereröffnung im 300. Geburtsjahr von Dominikus Zimmermann. Landsberg/Pitzling 1985, Abb. S. 10. – Vgl. den Grundriß S. 7. – H. H. Stadtpfarrer Gabriel Beißer, Landsberg – Mariä Himmelfahrt, sei für die gütige Überlassung der Bildvorlagen aufs herzlichste gedankt.

Drei Raumzonen und drei Bedeutungsebenen lassen sich in Pöring unterscheiden: 1. Die Dreikonchenanlage und ihre Trinitätssymbolik, die mittels der dreipaßförmigen Fensterbekrönungen Außenbau und Innenraum bildhaft zusammenfaßt<sup>14</sup>. Man beachte am Außenbau den feinfühligsten Zusammenklang zwischen den Fensterbekrönungen und der dreistufigen Zwiebelhaube des Dachreiters! 2. Die in sich kreisenden Lichträume der beiden seitlichen Konchen, die als lichthafte Baldachinräume durch ihre Deckengemälde bildräumliche Geschlossenheit erhalten und als Herrschaftszeichen trabantenartig dem Hochaltarraum mit dem Gnadenbild zugeordnet sind. 3. Die vierungsartige Raummitte wird durch das Diadem der drei sphärischen Bögen in einen Zustand versetzt, der Öffnung und Schließung zugleich beinhaltet. Die Öffnung erfolgt zu den Lichträumen der seitlichen Konchen und zum Hochaltar als Thronszitz des Gnadenbildes, so daß die Herrschaftszeichen des Diadems und der Säulen den Vorhof zum himmlischen Thronsaal der Muttergottes kennzeichnen.

Die Übersetzung des architektonischen Symbols in die bildliche Form vollzieht Dominikus Zimmermann im Deckengemälde der Marienkrönung (Abb. 24). Seine Kreisform und seine betonte Lichtfarbigkeit schließen die licht- und bildräumliche Unbegrenztheit der seitlichen Konchen zu einem reinen Himmelsbild zusammen. Die Komposition der Dreiergruppe mit Gottvater, Gottsohn und Maria entspricht in der sphärisch geschweiften Linienführung der oberen Gruppenbegrenzung völlig der diademförmigen Anordnung der sphärischen Bogenstellung vor den Konchen, so daß die Herrschaftssymbolik der Architektur thematisch und bildräumlich im Deckengemälde zur Vollendung gebracht wird. Die Darstellung des Himmelsbildes ohne ein illusionistisches irdisches Versatzstück und als reine Lichterscheinung umfaßt mit ihrer gesamträumlichen Unbegrenztheit und mit ihrer Trinitätsdarstellung bildräumlich und symbolisch die zentralisierten Raumteile als Ganzes. Die Deckengemälde in den drei Konchen, die ebenfalls reine Himmelsbilder sind, werden daher mittels der Trinitätssymbolik und durch die Sechszahl der Säulen zu einem planetenartigen System himmlischer Lichterscheinungen, das um das Gnadenbild und um das Deckengemälde der Marienkrönung in der Raummitte kreist. Raum und Bild werden durch das Licht als künstlerisches Gestaltungselement und als Symbol der visionären Erscheinungsform zu einer bildhaften Einheit geführt, die in dieser symbolischen Dichte für die barocke Wallfahrtskirche des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland charakteristisch ist. Dominikus Zimmermann und sein Bruder Johann Baptist haben diese „symbolische Richtung“ mit den Wallfahrtskirchen in Steinhausen und in der Wies zur höchsten Vollendung gebracht.

<sup>14</sup> H. u. A. Bauer, a. a. O., S. 220, Abb. S. 221.

Die Bedeutung der Pörringer Wallfahrtskirche als eigenste Schöpfung Dominikus Zimmermanns liegt in der Unbedingtheit begründet, womit er Architektur und Bild sowie Licht und Symbol zu einem himmlischen Raumbild verbindet. Die Verwirklichung von Raumbild und Lichtraum, wie sie in Pörring vor Augen steht, erfolgt durch die Umwandlung des Lichtes aus seiner wandelbaren irdischen Beschaffenheit zu einer konstanten symbolischen Form, welche die Grundlage für die Bildhaftigkeit der Architektur und das reine Himmelsbild darstellt. Die Umwandlung der Zeitstruktur von Licht und Raum zum Symbol der Ewigkeit ermöglicht die Verbindung des Himmelsbildes mit dem Kirchenraum, der den irdischen Thronsaal der Muttergottes darstellt. Diese architektonische und bildliche Gestaltung des Lichtes, die den Wandel von der Zeit zur Ewigkeit darstellt, ist dem Gedanken der Pilgerschaft und Wallfahrt und damit der Wallfahrtskirche, wie der Barock sie verstand, in besonderer Weise angemessen. Höhepunkt und Zusammenfassung der Licht- und Zeitsymbolik als Darstellung der bildlichen und zeitlichen Vollendung ist die Lichtgestalt des Apokalyptischen Lammes auf dem Kanzelschaldeckel. Die Einheit der Bildhaftigkeit in allen Kunstgattungen, die im Symbol ihre Vollendung findet, wurzelt im Wandel des Zeitcharakters von der irdischen Begrenztheit zur Vollendung in der Ewigkeit – eine Entwicklung, die durch die vielschichtigen Differenzierungen des Lichtes im Kirchenraum sinnfällig gemacht wird. Mit der Konzentration dieser Entwicklung auf die Wechselwirkung von Bild und Sinnbild kann durch die symbolische Aussage der Architektur – Säule, Baldachin, Diadem u. ä. – und durch die variable Erscheinungsform des Lichtes vom rhythmischen raumbildenden Element bis zur Erscheinungsform des gemalten Himmelsbildes oder des apokalyptischen Lammes als Kanzelplastik das ganze Spektrum der Bildräumlichkeit der bayerischen Rokokokirche unter Verzicht auf den barocken Illusionismus verwirklicht werden<sup>15</sup>. Die lichthafte visionäre Erscheinungsform der Himmelsbilder wird dadurch dem Wallfahrer nahegerückt. Andererseits erscheint das Engelskonzert in der dämmerigen Kuppel über dem Gnadenbild als Vision einer entrückten himmlischen Welt. Bei aller Unterlegenheit des malerischen Könnens von Dominikus Zimmermann im Vergleich zu seinem Bruder Johann Baptist ist die künstlerische Folgerichtigkeit, womit Bildhaftigkeit und Lichthaftigkeit des Raumes in den Deckengemälden zur Vollendung gebracht werden, als eine hervorragende Leistung zu werten. Dies zeigt sich am deutlichsten durch den Vergleich mit dem Langhausfresko Karl Joseph Thalheimers (1752) in der Landsberger Johanneskirche, der Raumschöpfung Dominikus Zimmermanns, deren Bildhaftigkeit und Lichträumlichkeit am unmittelbarsten mit der Pörringer Wallfahrtskirche verwandt ist. Die Gestaltung des Lichteinfalls durch den

<sup>15</sup> H. u. A. Bauer, a. a. O., S. 94.

ovalen Säulenkranz im Langhaus der Johanneskirche und ihre Erscheinungsform als Lichtkörper, die mit den Säulen vor den drei Konchen in Pöring unmittelbar vergleichbar ist, veranschaulicht die Bildräumlichkeit der Lichtbewegung zum Hochaltarraum hin<sup>16</sup>. Den Illusionismus dieser Bild- und Lichträumlichkeit der Architektur, der in der Lösung der Säulen von der Wand zum Ausdruck kommt, mißversteht Thalheimer in seinem Deckengemälde, indem er zwischen dem Gesims und dem offenen Himmel über der Jordanlandschaft eine lastende Architekturkulisse innenräumlichen Charakters einschiebt, während die reale Architektur Zimmermanns durch ihre Lichthaftigkeit frei- und außenräumlich wirkt. Bildhaftigkeit und Lichträumlichkeit verbinden sich im kreisförmigen Chorraum mit dem bizarren Rocailleaufbau des Hochaltars zu einer symbolischen Aussage von einer Dichte, die Bild und Sinnbild als untrennbare Einheit erscheinen läßt. Die dreiteilige Öffnung des Altarmittelteils um die Gruppe der Taufe Christi und die dreiteilige vorgeblendete Architekturkulisse mit dem Triumphbogen und den beiden Seitenaltarnischen entspricht spiegelbildlich den drei Fenstern in der Fassade, wodurch mittels der eingestellten Säulen die beherrschenden Licht- und Bildachsen des Innenraumes völlig identisch werden<sup>17</sup>. Die damit aufgestellte Einheit von Licht und Bild bezieht sich durch die Dreizahl auf die Trinitätssymbolik, die im Hochaltar und im Kuppelgemälde darüber bildlich vergegenwärtigt wird: der Gottessohn in der Taufgruppe, die Hl.-Geist-Taube über dem Diadem als Altarbekrönung, Gottvater in der dämmernden und entrückten Ferne des Kuppelbildes<sup>18</sup>. Der Zusammenschluß des Raumbildes und des Bildraumes in der Dreifaltigkeits- und Herrschaftssymbolik des Kuppelbaldachins und des Triumphbogens zeigt bei aller Unterschiedlichkeit der räumlichen Gestaltungsmöglichkeiten die Gemeinsamkeiten der Pöringer Wallfahrtskirche und der Landsberger Johanneskirche, aus der Sinnbildlichkeit von Architektur und Licht Raumbilder von unmittelbar sinnfälliger Transzendenz zu formen.

Die beiden Kirchen in Pöring und Landsberg erweisen Dominikus Zimmermann in der Beschränkung, die das kritische fünfte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts erzwang, als einen Meister, der mit seinen Kirchenbauten die Schönheit des Glaubens auch in Zeiten der Bedrängnis als Gnade sinnhaft und bildlich zu vergegenwärtigen wußte. Die ungebrochene Kraft der Symbolik seiner Architektur und Bildwelt, auf die er durch die gebotene Beschränkung in der Ausstattung mehr denn je verwiesen war, zeigt ihn voll und ganz im Besitz der Grundlagen des christlichen Kirchengebäudes, unberührt von der Skepsis der

<sup>16</sup> H. u. A. Bauer, a. a. O., S. 256 ff., Abb. S. 257.

<sup>17</sup> H. u. A. Bauer, a. a. O., Abb. S. 259.

<sup>18</sup> Dominikus Zimmermann (1685–1766). Ausstellung im Alten Rathaus in Landsberg a. Lech. Hsg. v. Alois Eppler. München–Zürich 1985, Abb. S. 33.

Aufklärung<sup>19</sup>. Mit der Darstellung des Wandels der Zeit zur Ewigkeit, die im Licht sinnhaft und gnadenhaft vergegenwärtigt wird, wird der Raum der Wallfahrtskirche zum Urbild und Sinnbild des pilgernden Gottesvolkes. Darin sind die Wallfahrtskirchen Dominikus Zimmermanns zeitlos und über jeden Stilbegriff erhaben.

*Geisenried* (Stadt Marktoberdorf), Pfarrhof. Die in den Jahren 1983/84 vorgenommene Außenrenovierung des Pfarrhofes, der 1749 durch die Benediktinerabtei St. Mang in Füssen erbaut wurde<sup>20</sup>, brachte durch die Freilegung der Fassadenmalereien aus der Erbauungszeit eine glückliche Bereicherung seines äußeren Erscheinungsbildes. Freilegung und Restaurierung erfolgte durch Herrn Josef Lorch, Füssen. Die reichen ornamentalen Fenster- und Türumrahmungen mit giebelförmigen Bekrönungen, die noch größtenteils erhalten waren, sind mit den Fassadenmalereien der Pfarrkirche von Stöttwang (1744–46) und der Spitalkirche in Füssen (1748/49) vergleichbar. Als Meister könnte der Kaufbeurer Joseph Anton Walch in Frage kommen, der die Fassadenmalerei und die Deckengemälde der Füssener Spitalkirche schuf. Leider waren die Malereien an der Westfront des Pfarrhofes durch spätere Anbauten so weitgehend zerstört, daß eine fast völlige Rekonstruktion als zu problematisch erschien.

Folgende Pfarrämter und Klöster wurden in Restaurierungsfragen beraten: Kloster Wettenhausen (Freilegung und Restaurierung der Stuckdecken; Durchführung der fotografischen Dokumentation); Wettenhausen (Friedhofskapelle: Restaurierung eines Leinwand-Deckengemäldes); Dießen (ehem. Stiftskirche: Durchführung der fotografischen Dokumentation bei Deckenmalerei und Stukkatur); Klosterlechfeld (Wallfahrtskirche: Restaurierung der Pietà aus der Außennische am Chor).

### III. Neuentdeckte Kunstwerke

*Kloster Wettenhausen.* Die Sorgfalt des Augsburger Bischofs Pankratius v. Dinkel bei der Regotisierung seiner Kathedrale war offenbar so groß, daß er eine Verschleuderung oder gar Vernichtung der als stilwidrig empfundenen barocken Kunstwerke weitgehend zu verhindern wußte – sehr im Gegensatz zur Verfahrensweise bei der Purifizierung anderer deutscher Kathedralen! So sind wir heute in der glücklichen Lage, immer wieder neuentdeckte Kunstwerke aus der Barockausstattung des Augsburger Domes vorstellen zu können. Nach der Wiederentdeckung von Altären und Gemälden in den Kirchen

<sup>19</sup> Vgl. H. u. A. Bauer, a. a. O., S. 95.

<sup>20</sup> A. v. Steichele u. Alfred Schröder, *Das Bistum Augsburg, historisch und statistisch beschrieben*, 7. Band: *Das Landkapitel Oberdorf, Augsburg 1906–10*, S. 182 f.

von Hohenwart, Osterbuch, Bachern und St. Afra im Feld bei Friedberg sind als vorläufig letztes Glied in dieser Kette im Dominikanerinnenkloster Wetenhausen die barocken Apostelbilder des Augsburger Domes zum Vorschein gekommen<sup>21</sup>. Als Förderer des 1865 gegründeten Klosters hat Bischof Pankratius v. Dinkel, der mehrmals seinen Urlaub in Wetenhausen verbrachte, offenbar schon bald nach Abschluß der Domrestaurierung (1863) die Apostelbilder dorthin geschenkt.

Placidus Braun stellt in seiner Beschreibung der Barockausstattung des Domes fest: „Die 12 Apostel vom Bergmiller an den Pfeilern.“<sup>22</sup> Die Zuschreibung an Johann Georg Bergmüller trifft zwar nicht zu, kann aber, wenn man so will, als ein guter Fehler bezeichnet werden. Den Beweis für die Herkunft der Apostelbilder aus dem Augsburger Dom liefert die Stiftungsinschrift auf dem Gemälde mit dem hl. Evangelisten Matthäus: „Has 13 S:S (= Sanctorum) A(postolorum): figuras E(cclesiae): C(athedrali): A(ugustanae): dono dedit Sixtus Vischer L(iterarum): M(agister): et M(arianus): 1719 Ping(ebat): M(atthaeus): Mayer.“<sup>23</sup> Der Stifter der Gemälde ist der Domschulmeister und Marianer Sixtus Vischer, der in den Domkapitelsrecessionalien zwischen 1683 und 1713 viermal erwähnt wird<sup>24</sup>.

Der Maler Heinrich Matthäus Mayer zählt zu den kleineren Meistern der Augsburger Spätbarockmalerei, dessen Schaffen noch kaum erforscht ist. Die Liste seiner bisher bekannten Werke wird in der Fußnote beigegeben<sup>25</sup>. Seine elf Apostelbilder aus dem Augsburger Dom – auf zwei Gemälden ist jeweils ein Apostelpaar, Philippus und Jakobus d. J. bzw. Simon und Judas Thaddäus

<sup>21</sup> Bruno Bushart, Die Barockisierung des Augsburger Domes: JVAB 3, 1969, S. 109 ff. – K. Kosel, Tätigkeitsbericht des Diözesankonservators 1977/78: JVAB 13, 1979, S. 270 f., Abb. 38.

<sup>22</sup> Placidus Braun, Die Domkirche in Augsburg, und der hohe und niedere Clerus an derselben, Augsburg 1829, S. 68.

<sup>23</sup> Öl/Leinwand, je 123,5×92,5 cm.

<sup>24</sup> HStA München, HA. NA. Akten Nr. 5590/I: 1683 Oktober 8. Dionysius Vischer, Sohn des Schulmeisters und Marianers Sixt Vischer beim Domstift . . . – Nr. 5606: 1701 Oktober 24. Genannt Sixt Vischer, Marianer. – Nr. 5612: 1707 Februar 21. Sixt Vischer, Marianer und Schulhalter. – Nr. 5618: 1713 November 24. Sixt Vischer, Marianer und Schulmeister, resigniert seine Marianerstelle. – Für die gütige Überlassung der Quellenauszüge aus der Kartei von Herrn Professor Dr. Adolf Layer (†) sei Frau Marianne Layer, Dillingen, aufs herzlichste gedankt.

<sup>25</sup> Werksverzeichnis von Heinrich Matthäus Mayer (gest. 1748 Augsburg):

1707 Wulfertshausen (Stadt Friedberg), Wallfahrtskirche Maria Schnee: 4 Gemälde, Entstehung der Wallfahrt Maria Schnee in Rom und W. (sign.: M. Mayer inv. et fec. Augustae 1707); Hochaltargemälde, Nachbildung des Gnadenbildes von Sta. Maria Maggiore.

1709 Kühbach (Lkr. Aichach-Friedberg), ehem. Klosterkirche: Seitenaltargemälde, Schutzengel (sign.: Mayer png. 1709) (K. Kosel, Schnells Kunstführer 993, S. 5).

1712 Ziemetshausen (Lkr. Günzburg), Pfarrkirche: Nördl. Seitenaltargemälde, Marter des

dargestellt – zeigen den Stilcharakter eines Meisters aus der Generation zwischen Johann Heinrich Schönfeld und Johann Georg Bergmüller, d. h. derjenigen Johann Riegers (1655–1730)<sup>26</sup>. Ein Teil der Apostelbilder, der künstlerisch schwächere, steht ersichtlich unter dem Einfluß der Schönfeldnachfolger, vor allem von Johann Heiß und Johann Georg Knappich. Die Apostelköpfe auf dem Abendmahlsgemälde von Johann Heiß (1693) am Hochaltar in evangelisch St. Ulrich haben für mehrere der Wettenhausener Bilder als unmittelbare Vorbilder gedient<sup>27</sup>. Ein Stilzusammenhang im weiteren Sinne kann zu den Evangelistenbildern eines unbekanntenen Meisters in evangelisch Hl. Kreuz beobachtet werden, die wohl gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstanden und 1727 in diese Kirche gestiftet wurden<sup>28</sup>. Den beherrschenden stilistischen Einfluß auf Heinrich Matthäus Mayer übte jedoch Johann Georg Bergmüller aus, was in Anbetracht des Entstehungsjahres 1719 nicht verwunderlich ist. Bergmüllers gefestigtes künstlerisches Ansehen wird durch die beachtlichen Aufträge des Jahres 1719 belegt: die beiden großen allegorischen Gemälde in St. Michael auf dem Hermanfriedhof und das Altargemälde des hl. Thomas von Aquin in der Salzburger Kollegienkirche<sup>29</sup>. Die vier hier wiedergegebenen Apostelgemälde – die hll. Petrus, Johannes Evangelist, Andreas sowie Philippus und Jakobus d.J. (Abb. 19–22) – belegen den Einfluß Bergmüllers auf Heinrich Matthäus Mayer eindeutig. Der Hinweis auf die unmittelbaren physiognomischen Übereinstimmungen mit der Apostelgruppe auf Bergmüllers Hochaltargemälde „Himmelfahrt Mariens“ in der Dillinger Studienkirche (1756) möge hier genügen<sup>30</sup>. Die scheinbare Widersprüchlichkeit des Zeitun-

---

hl. Sebastian (sign.: Hen. Mayer Augustana 1712); Auszugsgemälde, David. (Heinrich Habel, Kurzinventar Lkr. Krumbach, München 1969, S. 308).

1714 Ziemetshausen, Pfarrkirche: Südl. Seitenaltargemälde, Enthauptung des hl. Johannes d. T. (sign.: Mayer pinx. 1714); Auszugsgemälde, Taufe Jesu.

1717/18 Bergheim (Lkr. Augsburg), ehem. Wallfahrtskirche St. Radegundis: Mitarbeit an den Deckengemälden von Johann Georg Bergmüller (zerstört) (W. Neu u. F. Otten, a. a. O., S. 248).

1721 Hohenstadt/Württ. (Ostalbkreis), Pfarrkirche: Seitenaltargemälde, Hl. Michael (Jörg Graf Adelman v. Adelmansfelden u. Manfred Werner, Schnells Kunstführer 1330, S. 12).

<sup>26</sup> K. Kosel, Neuentdeckungen zum Lebenswerk von Johann Rieger: JVAB 10, 1976, S. 245 ff.

<sup>27</sup> Tilmann Breuer, Die Stadt Augsburg, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale I), München 1958, S. 51.

<sup>28</sup> T. Breuer, a. a. O., S. 32 (letztes Viertel 17. Jh.). – Karl-Heinz Alwast, in: Die evangelische Heilig-Kreuz-Kirche in Augsburg. Eine Lutherstätte, Augsburg 1981, S. 43 ff. (nach N. Lieb: um 1665). – Stadtarchiv Augsburg, Evangelisches Wesensarchiv, Nr. 867: Inventarienbuch über die Zechpfleg zum Heil. Kreuz 1685–1797, pag. 62.

<sup>29</sup> T. Breuer, a. a. O., S. 37. – Oswald Läuterer, Die Künstler Türkheims, I. Teil: Johann Georg Bergmüller, o. O., o. J. (Landsberg 1953), S. 16.

<sup>30</sup> K. Kosel, Augsburgur Barockkünstler in Stams: JVAB 18, 1984, S. 392 ff., Abb. 61.

terschieds zwischen 1719 und 1756 löst sich dadurch, daß die gezeichneten oder gestochenen Vorlagen für derartige Bildserien sehr lange im Gebrauch waren. Einen Hinweis auf die erheblich frühere Entstehung einer Vorlage Bergmüllers geben die 1735 entstandenen Apostelbilder seines Schülers Johann Georg Wolcker in der Pfarrkirche St. Nikolaus zu Stadtbergen<sup>31</sup>. Das Ovalbild mit den Aposteln Philippus und Jakobus d. Ä. zeigt beim ersteren eine völlige physiognomische Übereinstimmung mit der gleichen Aposteldarstellung Heinrich Matthäus Mayers aus dem Augsburger Dom, was auf eine gemeinsame graphische Vorlage schließen läßt.

Mit der Wiederentdeckung der Apostelbilder des Augsburger Domes wird der Augsburger Barockmalerei zwar kein ausgesprochenes Spitzenwerk zurückgegeben. Doch die prominente Stelle, an der sie sich ursprünglich befanden, hat ihnen gewiß eine erhebliche Ausstrahlung verschafft, die Anlaß sein sollte, sich mit dem Lebenswerk Heinrich Matthäus Mayers als eines interessanten Vertreters des Bergmüllerstils genauer zu befassen.

<sup>31</sup> W. Neu u. F. Otten, a. a. O., S. 272.